

Cinema Studies

映画研究

14

2019

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

14 号

2019 年

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

碓井 みちこ 関東学院大学

堀 潤之 関西大学

田代 真 国土舘大学

小原 文衛 公立小松大学

小川 順子 中部大学

木下 千花 京都大学

秦 邦生 青山学院大学

川本 徹 名古屋市立大学

編集協力 門間 貴志

英文校閲協力 ウィリアム・キャロル (William Carroll)

目 次

岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読む ——音響と配役を手掛りに	羽鳥 隆英 4
戦間期におけるパテ・シネマ社の小型映画産業とその興亡	福島 可奈子 28
若松孝二の団地 ——『壁の中の秘事』・『現代好色伝 テロルの季節』における「密室」	今井 瞳良 50
Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's <i>Burning</i>	Kosuke FUJIKI 72
執筆者紹介.....	99
『映画研究』論文投稿規程	100
日本映画学会役員一覧.....	102

岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読む ——音響と配役を手掛りに

羽鳥 隆英

概要

本論は橋本忍の脚本を岡本喜八が監督した映画『日本のいちばん長い日』における昭和天皇表象の研究である。初めに2019年現在の研究状況や岡本の作家的な経歴における天皇の問題を確認した上(第Ⅰ節)、劇中に張り巡らされた様々な水準のコミュニケーションに着目しつつ『日本のいちばん長い日』の長大な物語を整理した(第Ⅱ節)。次に映画大詰の玉音放送の場面を構成する映像＝音響の相関性を精査し、先行の玉音放送表象などとも比較しつつ、『日本のいちばん長い日』が試みる二重の異化と一重の相対化を指摘した(第Ⅲ節)。さらに映画半ばの天皇による「大東亜戦争終結ノ詔書」の署名、玉音盤の吹込と特攻出撃の並行編集に焦点を絞り、第一に「サウンド・ブリッジ」を活用した音響設計(第Ⅳ節)、第二に天皇役の8代目・松本幸四郎と特攻基地の指揮官・野中大佐役の伊藤雄之助の関係に着目しつつ(第Ⅴ節)、天皇表象に暗示的に仕掛けられた価値転覆性を指摘した。

キーワード

『日本のいちばん長い日』、岡本喜八、橋本忍、昭和天皇、玉音放送

I. 岡本喜八と天皇

本論は大宅壮一編『日本のいちばん長い日——運命の8月15日』(1965年)を原作に、橋本忍の脚本を岡本喜八が監督した東宝35年記念の物語映画『日本のいちばん長い日』(1967年、以下『長い日』[被引用文中を除く])の研究である。具体的には、映画における映像＝音響の相関性の問題や『長い日』公開当時の日本の芸能界を取り巻く歴史的な状況などの先行研究を参照しつつ、劇中の今上天皇(＝

昭和天皇、以下「天皇」〔被引用文中を除く〕）表象を仔細に分析する試みである。初めに研究状況を概観する。

2007年、論集『映画のなかの天皇——禁断の肖像』編者は「天皇に関する映画研究の蓄積も浅い」と問題提起した（岩本10）。また2015年、論文「日本のいちばん長い日——東宝と戦争の記憶の政治学1967 - 1972」著者も事後的に『長い日』を発端と見なし得る通称「東宝8・15」連作研究の不足（Salomon 121）、言わば『長い日』サイクル論の不足を問題提起した。管見の限り、この状況は2019年現在も同様であり、また学術的に本格的な映画作家・岡本喜八論や『長い日』テキスト論なども見当らない。本論は部分的に岡本喜八や『長い日』を議論した先行研究に敬意を払いつつ、前述の天皇表象の問題を焦点化する。

周知の通り、天皇に歌舞伎役者8代目・松本幸四郎（＝初代・松本白鸚）が配役された『長い日』は「昭和天皇役が、はっきりと画面で演技をみせた」最初の商業的な物語映画であり、天皇表象史上「画期的」な事例である（児玉208／210）。事実、物語の主軸は、天皇が米・英・中・ソ4箇国の連合国への日本の降伏を聖断する1945年8月14日正午の御前会議、継戦派の陸軍軍人が降伏派の天皇・内閣に反乱を企てるも鎮圧される宮城事件と続き、15日正午の玉音放送に至る丸24時間の推移であり、天皇の本格的な登場は自然である。

とは言え、同様に周知の通り、『長い日』における天皇表象には、商業的な物語映画の慣習に照らし、不自然な演出が見られる。視覚的な情報の不足、特に天皇の表情の鮮明な接写の不在である。天皇の登場は、発話も明瞭に聴き取れるなど、聴覚的には自然に表象される一方、視覚的には片手や後頭部の接写、後姿などに限定され、顔面が映り込む場合も超遠景化や不鮮明化、前景の人物による遮蔽などを通じ、表情は遂に不可視に止まる。

観客の視点における前景と後景の関係の固定化など（Bordwell 60）、映画の媒体的な特性を最大限に活用しつつ、天皇の表情を不可視に止めた経緯を、岡本喜八は以下のように回想する。

拙作“日本のいちばん長い日”では、松本幸四郎丈演じる天皇を、ハッ

キリと写してはいけないという絶対的条件がついた。大ロングまたはピンボカシまたは部分撮りと、一応手練手管は使ったのだが、どうしても2、30年前垣間しか見られなくて、滅法もどかしかった奉安殿の御真影を思い出した。

撮った私をもどかしい以上、当然見る方ももどかしかったに違いない。あのようなもどかしさは、最早とつくに無くなってる筈なのだが……（岡本〔1976〕159）。

『長い日』における天皇の表情の鮮明な接写の不在を、1976年当時の岡本は演出上の「絶対的条件」のためと回想する。無論、敗戦前の日本映画、特に物語映画における天皇表象の禁忌の歴史に鑑みれば（岩本10-20）、興収の最大化を最優先する大手映画会社・東宝が自身の35年記念の映画製作に臨み、不敬との反発を招き兼ねない、演技による最初の本格的な天皇表象に二の足を踏むのはやむを得まい。しかし同時に、新たに問いが生起する。不敬を巡る「絶対的条件」を課された映画作家・岡本喜八は、本当に全面的に隷属したのか？

事実、特に『長い日』に連なる岡本の作家的な経歴には、ときに物語との相関を逸脱しつつ、近代天皇制を挑発するような不穏な映像が点綴する。例えば岡本自身「私にとって『日本のいちばん長い日』に、つながってくる作品です。太平洋戦争は、なぜはじまり、なぜあのような状態の終戦を迎えたのか。それは、ほじくりかえしていくと、結局、明治維新にまでさかのぼってくるのではないか」と語る『赤毛』（1969年）を見よう（岡本〔1969〕17）。大詰、討幕軍の権謀術数に踊らされた挙句、汚名の下に射殺された赤報隊士（三船敏郎）の断末魔の絶叫「これが官軍か！ペテン師だ！騙りだ！」に対し、錦旗を奉じた討幕軍の進軍が切り返しの的に並行編集され、明治維新の欺瞞性と近代天皇制の相関が暗示される（01：50：50 - 52：12）。

また『長い日』前日譚に当る前述「東宝8・15」連作の第5作『激動の昭和史・沖縄決戦』（1971年）には、銃弾に罅割れた天皇の御真影が登場する。物語的には、1945年の沖縄戦の最中、御真影を抱きつつ逃げ惑う教育者（今福正雄）を日本軍守備隊が敵方の間諜と

誤認し、突発的に射殺した結果であるが、首元に斜めに亀裂の入る御真影の一瞬の接写は、物語に回収し切れない、まさに突発する不穏な映像と言わざるを得ない (01:16:50 - 18:12)。

この通り、岡本喜八の作家的な経歴に点在する、近代天皇制を巡る不穏な映像の連関に鑑みれば、天皇が本格的に物語を前進させる『長い日』にも、不敬を巡る「絶対的条件」に面従腹背しつつ、岡本が価値転覆的な仕掛けを施したと想定するのが自然である。本論は『キネマ旬報』1967年7月上旬号に公開された橋本忍の脚本との異同にも関心を払いつつ、この仮説を検証する。初めに第Ⅱ節は劇中に張り巡らされたコミュニケーションの問題に着目しつつ『長い日』157分の物語を整理し、後続の議論の地均しに代えたい。

Ⅱ. 玉音放送への宙吊

『長い日』は字幕「創立 35 周年記念映画」と東宝の社章の提示に続き、自転する地球に米・英・中 3 箇国の連合国のポツダム宣言が上書される映像とともに開幕する。音響的には英原文の音読、映像的には和訳文の活字を通じ、観客は宣言のメッセージを知る。次に字幕「埼玉県大和田 海外放送受信局」を添えつつ電波塔の映像が提示され、事後的な全知の語り手（仲代達矢）が1945年7月26日、日本がメッセージを受信した経緯を説き起す。さらに場面は「外務省 大臣室」「首相官邸 閣議室」と矢継早に展開する (00:00:00 - 03:52)。

この導入が象徴する通り、『長い日』は日本＝連合国間の異言語コミュニケーション、具体的にはポツダム宣言を受信した日本が連合国に対し、如何なるメッセージを返信するかを焦点に物語を始動する。返信の延引を図るための記者会見中、首相・鈴木貫太郎（笠智衆）が口を滑らせた宣言「黙殺」の一語が、英語圏の新聞紙上に「Ignores」「Turns Down」と翻訳された結果、「アメリカとイギリスの世論が著しく硬化し」、広島・長崎に連続的に原爆が投下されるなど、ときにノイズが大虐殺を招来する場面も登場するが (00:05:10 - 08:34)、映画全編を見渡せば、この異言語コミュニケーションの表象は

円滑を通り越し、余りにも短絡的である。事実、8月14日の聖断後、早くも映画半ばには、日本は宣言受入＝降伏のメッセージを送信するが、連合国の反応は捨象される。一方的な打電、正確には外務省の電信課長・大江晃（堤康久）への外務次官・松本俊一（戸浦六宏）の打電命令が、受け手の映像が不在のまま、降伏の異言語コミュニケーションの成立と等号に結ばれるのだ（01：20：18 - 21：18）。

このような短絡性は『長い日』が公開された1967年の日本映画界の状況と無縁とは言えまい。当時、大多数の日本映画には、国際市場への参入は夢物語である。『長い日』が日本人の、日本人による、日本人のための商業的な物語映画である以上、東宝が自身の興収を最大化するには、観客の大多数と想定される日本人の精神的な外傷に触れ兼ねない降伏の異言語コミュニケーションの物語など、早々に切り上げるのが得策には違いない。

結果『長い日』は日本語コミュニケーションの物語を前景化する。具体的には、日本＝連合国間の降伏の異言語コミュニケーションの物語が、知らず知らずの間に、天皇・内閣＝国民間の日本語コミュニケーションである玉音放送の物語に接木される。映画を通じ、玉音放送を準備する降伏派の天皇・内閣と放送妨害に奔走する継戦派の陸軍軍人の闘争、並びに両派に板挟された陸相・阿南惟幾（三船敏郎）の物語に焦点が絞られる。興味深いのは、日本人の、日本人による、日本人のための『長い日』が、本来的には日本の連合国への敗北宣言である玉音放送とともに大団円を迎え得る——ように見える——点である。

敗北宣言が勝利宣言に反転したかのような『長い日』の大団円は、しかし実際には三重の必然性を持つ。第一に、歴史学者ジョン・ダワーは玉音放送の原稿に当る「大東亜戦争終結ノ詔書」を「不可能の達成、まさに不面目な敗北の発表の、日本の戦争遂行と彼[天皇]自身の超越的な道徳性のお一層の肯定への変換」と解釈する。「天皇は『降伏』も『敗北』も絶対に明示的に語らない」上、「連合国の終戦要求の受入を巡り […]『万世ノタメニ太平ヲ開』くのが自身の目的と宣言する」ためである（Dower 36）。『長い日』が玉音放送とともに大団円を迎え得るのは、放送自体が歴史的に抱え込んだ「変換」

の結果である。

第二に、この大団円は物語的にも必然性を持つ。『長い日』は御前会議の聖断に先立つ導入の場面を通じ、1941年12月8日（日本時間）の日米・日英開戦に遡及しつつ、事後的な全知の語り手に「太平洋戦争」の推移を手短に説明させる。この説明中、語り手は総括的に、1945年8月当時の日本に「国力の余命はもう幾許もなかった。その上になおオリンピック作戦と呼号する連合軍100万の本土上陸を目前にしていた」と語る（00：10：28 - 12：18）。結果、観客は降伏派と継戦派の闘争を、降伏派に共鳴しつつ観戦せざるを得ないだろう。

第三に『長い日』を鑑賞する観客の立場の事後性も勘案すべきである。例えば継戦派の急先鋒を自任する陸軍少佐・畑中健二（黒沢年男）は降伏と継戦「どちらが果して日本のために為るかは、これは結果を待たなければ誰にも判りません。如何なる人と雖も、その結果の善し悪しは予測できないはずです。とすれば所詮は運を天に任せてのこと」と熱弁し、また降伏した場合「国体の護持が出来るのかどうか、その成算は首相、外相、陸相、誰にも無いではありませんか」と降伏派の無責任を論難する（00：46：00 - 49：14）。とは言え、観客は事後的に「結果の善し悪し」を知り得る立場、具体的には降伏後、保障占領や象徴天皇制への移行などを経つつも、日本が戦後復興を実現した事実を知り得る立場である。観客は畑中少佐を悪玉とは見なさないかも知れないが、継戦には共鳴し得ないだろう。この通り、歴史、物語、観客と三重の必然性の結果、『長い日』大詰の玉音放送は、降伏派が継戦派の軽挙妄動を取り鎮め、日本の「last minute rescue」に成功した勝利宣言の調子を帯びるのだ。

以上の議論を整理すれば、『長い日』における玉音放送は、物語全体が収斂すべきメロドラマ的な「目的（telos）」——「目的とは後知恵または考え直しに過ぎない」（Wang 79）——と見なし得る。事実、前述の通り、日本＝連合国間の降伏のコミュニケーションの表象が円滑に過ぎ、短絡的である一方、天皇・内閣＝国民間の玉音放送のコミュニケーションは宙吊に宙吊を重ね、大詰へと慎重に持ち越される。物語的に放送を遅延させるのは、第一にメッセージの水準、

第二にコミュニケーション媒体の水準における様々な障害である。

第一のメッセージの水準とは、玉音放送の原稿に当る「大東亜戦争終結ノ詔書」の文面を指す。前述の通り、完成した詔書に「降伏」「敗北」などの文言は見当らない。問題は敗戦の事実を婉曲的に表現する度合である。海相・米内光政（山村聡）は詔書原案の表現「戦勢日ニ非ニシテ」を支持するが、阿南陸相が婉曲的な「戦局必スシモ好転セス」への変更を強硬に主張したため、閣議は長時間、遅延を余儀無くされる（00：49：14 - 52：10）。最終的には米内海相が阿南陸相に歩み寄り、「戦局必スシモ好転セス」が採用されるが（00：55：52 - 56：50）、今度は宮内省の総務課員・佐野恵作（佐田豊）が決定稿を清書する最中、天皇自身が全体の文言を微調整したため、遅延——第Ⅳ・Ⅴ節に後述の通り、当時、埼玉県・児玉基地は雷撃機の特攻出撃を準備中であり、この遅延は国民の切迫した状況と対照的に提示される——が助長される（01：07：12 - 07：50）。

第二のコミュニケーション媒体の水準とは、天皇自身が前述の詔書のメッセージを録音したレコードである玉音盤、並びに玉音放送を媒介する日本放送協会のラジオ網を指す。継戦派の陸軍中佐・椎崎二郎（中丸忠雄）一党——前述の畑中少佐や陸軍少佐・石原貞吉（久保明）、陸軍少佐・古賀秀正（佐藤允）など——は玉音盤を強奪すべく宮内省に乱入し（01：55：24 - 56：14）、玉音放送を妨害すべく日本放送協会の放送員・館野守男（加山雄三）に銃口を向けるなど（02：11：30 - 12：08）、8月15日午前を通じ、コミュニケーション媒体の横領に継戦の可能性を賭ける。

興味深いのは、この大衆的コミュニケーション媒体の横領の試みが、様々な非・大衆的コミュニケーション媒体の横領に前提される点である。事実、椎崎一党の反乱が仮初にも展開を見せたのは、降伏派の陸軍・近衛師団の師団長・森赳（島田正吾）を殺害した上（01：34：04 - 39：40）、陸軍内の中間的コミュニケーション媒体である命令書を捏造し（01：41：04 - 42：36）、帝都・東京の近衛師団の軍事力を自身の目的に動員し得たためである。また椎崎一党が個人的コミュニケーション媒体である宮内省の電話線を切断した結果（01：45：42 - 46：26）、降伏派の宮城内外の連携にも支障が生じる

(01:49:00 - 49:36)。

とは言え、椎崎一党による一連の試みは、陸軍内外のコミュニケーション体系を僅かに攪乱したに止まり、8月15日午前、近衛師団の上位に位置する陸軍・東部軍の司令官・田中静壺（石山健二郎）に鎮圧される（02:13:16 - 14:10）。玉音盤や日本放送協会のラジオ網は無論、陸軍内の命令書や宮内省の電話線なども降伏派の占有に帰すはずである。椎崎中佐と畑中少佐は残された最後のコミュニケーション媒体である檄文ビラに継戦派の存念を書き連ねた上、宮城前に撒き散らし、自殺を遂げる（02:21:50 - 29:04）。1945年8月15日正午、玉音放送は実現する。

題名通りの「長い」宙吊を経た物語は一見、大団円を迎え得たようである。とは言え、冷静に問わざるを得ない。『長い日』は本当にメロドラマ的な「目的」に到達したのか？玉音放送のコミュニケーションは本当に成立したのか？第Ⅲ節に大詰の場面を精査する。

Ⅲ. 誰がために玉音は響く

『長い日』は本当に「目的」に到達したのか？玉音放送のコミュニケーションは本当に成立したのか？このような問いが生起するのは、玉音放送の場面における興味深い不在のためである。具体的には、肝心の玉音盤の再生を聴く／聴いた——ように見える——受け手の不在である。便宜的に通番を振りつつ、この場面の映像＝音響の相関性を精査する（02:33:20 - 35:08）。

①映像がラジオに正対する天皇の左手の接写に切り替ると同時に、玉音盤の再生が開始される。カメラが後退する間、玉音（声：松本幸四郎）は「朕深ク世界ノ大勢ト帝国ノ現状トニ鑑ミ非常ノ措置ヲ以テ時局ヲ收拾セムト欲シ茲ニ忠良ナル爾臣民ニ告ク」に至る。

②映像が現実の都市の焼野原の空撮に切り替り、玉音が「朕ハ帝国政府ヲシテ米英支蘇四国ニ対シ其ノ共同宣言ヲ受諾スル旨通告セシメタリ」に至ると同時に、事後的な全知の語り手による映画の総括「長い長い24時間だった。かくして、日本のそのいちばん長い日が終わった。昭和20年8月15日、太平洋戦争が終った日である」が

玉音に優勢する。

③映像が字幕「太平洋戦争に兵士として参加した日本人」「1,000万人（日本人男子の1／4）」を添え、1943年10月21日の出陣学徒壮行会（出典：『日本ニュース』第177号）を提示する間、玉音は劣勢したまま、行進する軍靴の音響が優勢する。

④映像が字幕「戦死者200万人」「一般国民の死者100万人」「計300万人（5世帯に1人の割合いで肉親を失う）」「家を焼かれ財産を失った者」「1,500万人」を添え、前線・銃後における現実の死体群や罹災者、都市の焼野原の写真などをスライド的に提示する間、再度、優勢した玉音は「大東亜戦争終結ノ詔書」を部分的に省略しつつ「帝国臣民ニシテ戦陣ニ死シ職域ニ殉シ非命ニ斃レタル者及其ノ遺族ニ想ヲ致セハ五内為ニ裂ク」「惟フニ今後帝国ノ受クヘキ苦難ハ固ヨリ尋常ニアラス爾臣民ノ衷情」と続く。

⑤映像が再度、現実の都市の焼野原の空撮を提示すると同時に、事後的な全知の語り手の総括「今私達は、このように夥しい同胞の血と汗と涙で贖った平和を確かめ、そして日本と日本人の上に再びこのような日が訪れないことを願うのみである。ただそれだけを」が玉音に再優勢し、玉音盤は尻切のままに『長い日』製作陣・出演陣の紹介に移行する。

この通り、玉音盤の再生中、肝心の玉音が音響的に優勢する時間は限定的であり、また映像的に玉音盤の再生を聴く／聴いた受け手と見なし得るのも、送り手である①の天皇自身に限定される。無論、玉音盤の再生に先立つ『君が代』放送中は、自殺した阿南陸相や椎崎中佐・畑中少佐の遺体、天皇に侍立する閣僚などの映像に並び、前述の児玉基地に整列し、玉音放送を待ち受ける——ように見える——受け手の国民の映像も提示される（02：32：16 - 33：20）。

とは言え、この場面に『長い日』が提示すべきは玉音盤の再生を聴く／聴いた——ように見える——受け手の映像である。規範的な物言を改めれば、この場面における玉音盤の再生を聴く／聴いた——ように見える——受け手の映像の不在は、物語的にも歴史的にも非・慣習的である。前述の通り、『長い日』における降伏の異言語コミュニケーションの場合も、受け手である連合国の表象は見当らな

いが、この不在と玉音放送の表象における受け手の不在は同日に論じ得ない。第一に『長い日』の玉音放送は物語全体の収斂すべき「目的」であり、商業的な物語映画の慣習に照らせば、降伏派が辛くも実現に漕ぎ着けた天皇・内閣＝国民間のコミュニケーションは、成立した事実を明示するのが自然である。

同時に、玉音放送の受け手の不在はテキスト論的にも均衡を欠く。前述の通り、『長い日』は御前会議の聖断に先行する導入の場面を通じ、事後的な全知の語り手に日米・日英開戦後の戦況の推移を説明させるが、1941年12月8日午前7時の開戦報道が音響的に引用される際、映像的に組み合されるのは街頭ラジオを聴く——ように見える——様々な国民（出典：『日本ニュース』第79号）である。無論、天皇・内閣＝国民間の大衆的コミュニケーション成立の表象には十分な組合せである。自然『長い日』大詰にも『日本ニュース』第255号などを引用し、玉音放送を聴く／聴いた——ように見える——国民の映像を組み合せるのが、商業的な物語映画に慣習的な首尾一貫性を持つ演出であろう。

さらに歴史的にも、受け手の映像を伴わない玉音放送の表象は非・慣習的である。この点は前述「大東亜戦争終結ノ詔書」の「変換」の問題に相關する。玉音盤の再生を聴く／聴いた——ように見える——受け手の映像は「高度国防体制から高度経済成長へと進んだ心性とメディアの連続性の」下、「撮影者の意図がどうあれ、戦後に向けた『戦意高揚』のプロパガンダ写真」の機能を果すべく、生産＝撮影のコンテクストの真正性を宙吊したままに史料的に流通・消費された歴史を持つ。玉音放送を聴く／聴いた——ように見える——受け手が記録された「玉音写真」は「戦前と戦後を結ぶ要となる玉音放送の確固たる証拠」であり、「『降伏』ではなく玉音放送の『終戦』として体験を記憶したかった日本国民にとって […] 存在しなければ創造する必要のあった証拠写真」と言えるのだ（佐藤卓己 61-62）。

この受け手の映像を巡る欲望は、敗戦20年目に刊行された『長い日』の原作『日本のいちばん長い日——運命の8月15日』にも継承される。原作の場合、玉音盤の再生を聴く受け手に明示されるのは、宮城内の枢密顧問官と天皇・侍従に限定されるが、この場面に添付

された図版は（大宅 217-218）、玉音放送の翌日、解説文「玉音を謹聴し悲涙に咽ぶ女子挺身隊員（15 日某工場にて）」を添えつつ『朝日新聞』大阪本社版に登場した写真である（佐藤卓己 21）。

以上は写真を巡る議論であるが、事情は映画の場合も同様である。前述の通り、『日本ニュース』第 255 号（1945 年 9 月 6 日）開巻の「聖断拝す 大東亜戦争終結 昭和 20 年 8 月 14 日」には、語り手の「等しく頭を垂れて玉音を拝し奉る」との説明を添えつつ、玉音盤の再生を聴く／聴いた——ように見える——様々な国民の映像が登場する。玉音自体は音響的に引用されないが、語り手の「将来の新日本建設」への呼び掛けに明確な通り、受け手の映像が「戦後に向けた『戦意高揚』」に動員された事実は疑い得ない（00：00：00 - 02：56）。

また商業的な物語映画に焦点を絞れば、着目すべきは『長い日』に先立ち、聖断、宮城事件、玉音放送の過程を表象した阿部豊監督『日本敗れず』（1954 年）である。この場合も大詰の玉音放送の場面に玉音自体は引用されないが、「大東亜戦争終結ノ詔書」が奉読（声：北沢彪？）される間、宮城前に平伏する男女や熱帯雨林の戦陣に整列する日本軍など、様々な受け手の映像が提示され、玉音を聴く／聴いた体験の共有が国民の再統合の起点に位置付けられる。映画は戦後生れの子供に「日本再建」を負託しつつ閉幕する（01：38：00 - 01：41：48）。前述『日本ニュース』第 255 号と同様「戦後に向けた『戦意高揚』」映画と言えよう。

この通り、物語的にも歴史的にも慣習的な受け手の映像を排除した結果、『長い日』大詰の天皇・内閣＝国民間のコミュニケーションは歪みを帯びる。『長い日』は「終戦の光景を“モノ”[玉音盤]の争奪戦として相対化してみせた」との先行研究の評言を敷衍すれば（石坂 160）、この大詰に認め得るのは二重の異化と一重の相対化である。第一に、歴史的に「放送の送り手と受け手の合作」した「降伏の儀式」と見なし得る玉音放送は（竹山 71）、前述①における天皇以外に受け手が見当らない結果、天皇の独言に異化する。継戦派の椎崎一党による前述の檄文ビラが、仮初にも街頭の会社員や子供に拾われるのとは対照的である。

第二に、玉音盤の再生が音響的に優勢する前述④を通じ、映像的

に玉音に組み合されるのは死体群や罹災者など、敗戦の換喩的な映像である。例えば「戦陣ニ死シ職域ニ殉シ」の箇所では前線の死体群の写真、「非命ニ斃レタル者及其ノ遺族ニ想ヲ致セハ五内為ニ裂ク」の箇所の再生中は銃後の死体群の写真が提示される。結果、玉音は敗戦の映像の解説文に異化する。前述のジョン・ダワーが「不面目な敗北の発表の、日本の戦争遂行と彼〔天皇〕自身の超越的な道德性のなお一層の肯定への変換」に結び付く箇所に挙げた「万世ノタメニ太平ヲ開カムト欲ス」——前述『日本敗れず』大詰の詔書奉読を締め括るのは、この箇所である——などが音響的に優勢しない点も、この異化に寄与するだろう。

第三に、前述⑤の通り、玉音は結局、事後的な全知の語り手の総括に音響的に劣勢し、尻切のままに終る。玉音放送は語り手が歴史的に総括し得る出来事に相対化されるのだ。

IV. 音響は架橋するか？

第Ⅱ・Ⅲ節は様々な水準のコミュニケーションに着目しつつ『長い日』の錯綜した物語を整理した上、天皇・内閣＝国民間の大衆的コミュニケーションである大詰の玉音放送の表象を分析した。天皇のメッセージ「大東亜戦争終結ノ詔書」を巡る、送り手の天皇自身を除く明示的な受け手の不在、死体群や罹災者の写真など、敗戦の換喩的な映像に対する玉音の解説的な結び付き、事後的な全知の語り手の玉音への優勢などを問題化し、玉音放送の場面に仕組まれた二重の異化と一重の相対化に光を投じた。

次に本論は映画的な時間を遡及し、玉音放送の前提である詔書・玉音盤を天皇・内閣が完成する前後に焦点を絞る。前述の通り、『長い日』は1945年8月14日正午 - 15日正午の24時間に同時進行する様々な登場人物の物語を並行編集的に追跡するが、以下に摘出するのは帝都・東京の天皇・内閣と埼玉県・児玉基地の特攻隊の並行編集である。

『長い日』に児玉基地が登場するのは開幕約1時間後である。第Ⅱ節に見たメッセージの水準における障害を解決し、「大東亜戦争終結

「詔書」の文面を確定した天皇・内閣が詔書・玉音盤を完成しつつある間、陸軍大佐・野中俊雄（伊藤雄之助）指揮下の児玉基地は房総半島に接近中の連合軍を迎撃すべく、雷撃機 36 機の編隊を出撃させつつある。

雷撃隊の目的は特攻と推定される。前述の近衛師団・森師団長の殺害場面における陸軍中佐・井田正孝（高橋悦史）の台詞「現に今でも飛行基地からは、敵の機動部隊を目指し、特攻機が帰らぬ出撃を続けております」が傍証である。また天皇・内閣が降伏の手続を進行中である事実は、神奈川県・厚木基地の海軍大佐・小園安名（田崎潤）には下達済——小園大佐は厚木基地の単独継戦を宣言する——のため（01：04：26 - 05：26）、雷撃機の搭乗員自身には不可知であるが、折々に沈鬱または悲痛な表情を見せる野中大佐にも下達済と推定される。児玉基地の特攻出撃は、現実的には分節不可能な一連の出来事であるが、物語的には5場面に摘要され、同時進行の物語と並行編集される。再度、便宜的に通番を振りつつ精査する。

小園大佐が単独継戦を宣言する前述の場面が、①野中大佐が特攻機の搭乗員に訓示する場面を経、宮内省・佐野課員が「大東亜戦争終結ノ詔書」を清書する前述の場面に続く（01：05：26 - 07：12）。

鈴木首相が詔書の清書を確認する場面が、②児玉基地に集合した町民が特攻機の搭乗員と『若鷺の歌』を大合唱する場面を経、宮城内の天皇が詔書に御名御璽する場面が続く（01：08：32 - 10：56）。

天皇が宮内省・御政務室に玉音盤を吹き込む場面が、③野中大佐以下が特攻出撃を歓送する場面が続く。録音の場面、④歓送の場面、録音の場面と並行編集の上、⑤歓送の場面が全 36 機の出撃を見届けると、録音を完了した天皇が御政務室を立ち去る場面が続く（01：26：44 - 30：20）。

この通り、児玉基地の特攻出撃は詔書・玉音盤の完成と徹底的に縫り合される。特に③ - ⑤の並行編集は、橋本忍の脚本の場合、継戦派に転向した井田中佐が近衛師団に共闘を迫る場面 124「近衛師団司令部——師団長室」を巻き込み（橋本 123-124）、一時的に物語が三重化するが、映画の場合、この場面は前述の天皇が御政務室を立ち去る場面後に先送される（01：30：20 - 31：08）。

この並行編集は、天皇・内閣が降伏の手續を進行中とは知り得ぬまま、特攻に「蕩尽」される搭乗員の弱者性を前景化し（中村 38-43）、悲哀を増幅する効果を持つ。とは言え、この方法は、岡本喜八も端役出演した谷口千吉監督『暁の脱走』（1950 年）が（志村／弓桁 69）、被占領期の検閲下、脚本の改稿を通じ、日本軍の非・人間性に圧殺される主人公の命日を 1945 年 6 月 7 日、7 月 6 日、8 月 9 日と徐々に 8 月 15 日に接近させ、「彼の死の無意味さを強調」した事例などにも通底し（平野 148-149）、『長い日』独創とはいえない。しかし同時に、この並行編集の音響設計には興味深い点を認め得る。「サウンド・ブリッジ」の活用である。

「サウンド・ブリッジ」（以下「S・B」[被引用文中を除く]）は、映画学者・長門洋平の広義の定義に従えば、「時空間の異なる複数のショットをまたいで流れる、物語世界の音である」（長門 31）。天皇・内閣が詔書・玉音盤を完成する過程と児玉基地の特攻出撃の過程の並行編集には前後 2 度 S・B の使用が見られる。第一に、前述②児玉基地の町民が特攻機の搭乗員と『若鷺の歌』を大合唱する場面と宮城内の天皇が詔書に御名御璽する場面の間である。この場面の移行に際し、児玉基地の「物語世界の音」である『若鷺の歌』大合唱の音響が「時空間の異なる」宮城内に滲出する。具体的には、1 番の歌詞が終ると同時に映像が切り替り、字幕「宮城内 地下御政務室」を添えつつ、画面右手の衝立の後景には詔書に署名する天皇、また左手には侍立する鈴木首相と内相・木戸幸一（中村伸郎）が提示されるが、音響的には 2 番の歌詞の前半が徐々に音量を先細らせつつも響き続ける。

第二に、前述⑤特攻出撃が完了する場面と玉音盤を録音した天皇が宮内省・御政務室を立ち去る場面の間である。具体的には、特攻機が「昇天」中に響かせる（中村 32-38）、映像に同期した「物語世界の音」である爆音が「時空間の異なる」御政務室に置かれた玉音盤の接写に重なる。とは言え、御政務室を去る天皇が映像的に提示される直前、爆音は遠ざかる。

以上、2 度の S・B は如何に解釈されるべきか？ 初めに振り返るべきは S・B の持つ演出上の可能性である。前述の長門は溝口健二

監督『ふるさと』（1930年）の「サウンド・ブリッジ的演出」である、歌手の主人公が「歌う《船頭歌》がラジオで流れ、それを聴く様々な階級の人々をモンタージュする場面」を事例に挙げつつ、以下のように主張する。

この場面のモンタージュに、モダニズムの最先端に行く「銀座＝ブルジョワ」から隅田川を渡って「墨東＝プロレタリア」へ、という政治的（左翼的）含意があるのは間違いないだろう。いささか図式的ではあるが、ここでの「主人公」藤村の声はそういった階級の差を超えて人々をつなぐのである（長門 92）。

また長門は『ふるさと』導入における「様々な——田園的な——ショットが目まぐるしく現れ、それらのショットをまたぐ（通過する）形で「主人公の歌唱する」《ふるさと》が聞こえている」場面にもS・B的演出を認めるが（長門 92）、この場面を巡り、映画学者・木下千花も主人公「の歌唱には異なる複数の空間に浸透する全能性」を読む（Kinoshita 180）。以上の先行研究に鑑みれば、S・B的演出とは「物語世界の音」に「時空間の異なる複数のショット」を超自然的に架橋させ、分節された時空間の「差」の越境を暗示する音響設計と整理し得る。

この通り、S・Bの持つ演出上の可能性を整理するとき、想到させられるのは『長い日』の逸脱性である。事実、2度のS・Bが暗示するのは、児玉基地の町民や特攻機の搭乗員と天皇の「差」の埋め難さである。第一の場合、両者の「差」は視覚的に前景化する。具体的には、天皇を衝立の後景に配置する構図を通じ、児玉基地における『若鷺の歌』大合唱の天皇への届き難さが暗示される。とは言え、この場面の「差」の埋め難さは絶対的とは言えまい。天皇の身体は大部分を衝立に遮蔽されつつも、前額や鼻梁、毛筆を持つ右手は僅かに垣間見得る。『若鷺の歌』の音響と天皇の映像は確実に映画的な時間を共有する。

しかし第二のS・Bの場合、両者はすれ違いを見せる。映像的に天皇が登場するのは、音響的に特攻機の爆音のS・Bが遠のいた直

後である。特攻機の音響は天皇の映像と映画的な時間を共有し得ぬまま、死出の旅路に就く。自然「差」は埋り得ない。

この「差」の暗示は、第Ⅲ節に見た玉音放送の表象と一対の関係と見なし得る。前述の通り、『長い日』は本来的に天皇・内閣＝国民間の大衆的コミュニケーションである玉音放送を、受け手を伴わない天皇の独言に異化した。同様に2度のS・Bは児玉基地の町民や特攻機の搭乗員、まさに国民と天皇の「差」を前景化する。物語的には、8月14日の御前会議に際し、天皇が「私自身は如何様に為ろうとも、国民を、国民にこれ以上、苦痛を嘗めさせることは、私には忍び得ない」と継戦派の阿南陸相を説諭したのが、大団円の——ように見える——玉音放送の実現への決定的な起点に位置付けられる(00:21:12 - 23:58)。しかし同時に『長い日』は「大東亜戦争終結ノ詔書」の署名、玉音盤の吹込、玉音放送と天皇が降伏の手続に参与する機会に臨み、音響設計を通じ、天皇＝国民間の「差」を前景化したのだ。

V. 芸能界の歴史＝物語

第Ⅳ節は『長い日』における天皇の「大東亜戦争終結ノ詔書」の署名、玉音盤の吹込と児玉基地の特攻出撃の並行編集に着目し、物語的に設定された仁慈の天皇像を転覆する音響設計に光を投じた。付言すれば、前述S・Bの第一は橋本忍の脚本の指示通りであるが、第二は脚本の場合、場面125「宮内省の二階・御政務室」が場面126「埼玉県児玉基地・第207飛行集団」に先行するため(橋本120／124)、S・Bは設定し得ない。場面を入れ替えつつ、第二のS・Bを設定したのは岡本喜八と推定される。

とは言え、前述の並行編集が孕む価値転覆性は、音響設計の問題には止まらない。各々の物語を牽引する役者、具体的には天皇役の松本幸四郎と児玉基地の指揮官・野中大佐役の伊藤雄之助の関係も『長い日』の天皇表象に価値転覆性を忍び入れる。初めに演劇学者・児玉竜一の議論を参照しつつ、『長い日』公開当時の日本の芸能界の状況を整理する。

児玉は渡辺邦男監督『明治天皇と日露大戦争』（1957年）に続く商業的な物語映画を中心に、明治天皇／昭和天皇の配役を列挙し、「伝統芸能の世界に身を置く役者が多く […] 歌舞伎役者の占める割合は非常に高い」と指摘する。この事実を起点に、特に明治天皇を巡り、児玉は歌舞伎役者の「若干の違和感に基づくある種の迫力 […] 身についた様式性」が「存在するだけで発する力を求められる」天皇役には効果的と結論する（児玉 197-198 / 207）。

「昭和天皇を演じること」に話題を移した児玉は問う。「武家を描く時代物を得意とし […] 巨大な顔をいかしたスケール豊かな座頭役者、英雄役者」のため、「どう転んでも昭和天皇には似ない体躯とタイプの」松本幸四郎が、何故に『長い日』天皇に配役されたのか？児玉は出演陣の経歴の持つ異種混雑性——剣劇系（明石潮、志村喬…）、新国劇系（石山健二郎、島田正吾…）、新劇＝文学座系（加藤武、北村和夫、神山繁、高橋悦史、中村伸郎、宮口精二…）、映画系（加山雄三、小林桂樹、三船敏郎、笠智衆…）など——を可視化した上、『長い日』公開の1967年当時、日本の演劇界に「並立割拠」する異系統の演劇や劇団を「並立したままに同居させることが可能であった唯一の場所が、日本映画であった」と指摘し、映画界を演劇界の「解放区」と形容する（児玉 208 / 210-212）。形容の出典は大笹吉雄である（秋山ほか 59）。以上を踏まえ、児玉は幸四郎と天皇の問題を以下のように結論する。

愚かしいことながら、演劇や芸能の歴史にあって新興のジャンルは、つねに先行するジャンルから差別を受ける。歌舞伎が、最も大きな顔をしているのは、単に最も古いからに他ならないが、演劇ジャンルのピラミッド構造の頂上部に歌舞伎が位置していたとすれば、大勢の登場人物の間違いなく頂点にある天皇役を、歌舞伎に委ねることは、最も丁重な扱いを表明することに他ならなかったのではないだろうか（児玉 212）。

この児玉の議論を、現代コンピュータ文化学者レフ・マノヴィッチが提起した連辞的な物語／範列的なデータベースの対比を参照し

つつ、理論的に精錬しよう。マノヴィッチは古代ギリシア文化におけるホメロスの叙事詩『イリアス』『オデュッセイア』と百科事典の並存などを事例に、連辞的な物語／範列的なデータベースを「二様の競合的な想像力、二様の基本的な創造的な衝動、二様の世界への本質的な応答」と定義する（Manovich 230-231;233-234）。この定義に明確な通り、連辞的な物語／範列的なデータベースの対比は様々な応用可能性を持つ。

この対比を児玉の議論に応用しよう。1967年当時、映画界は異系統の演劇や劇団の役者を「並立したままに同居」し得た。とは言え、この状況は「同居」した役者の関係の範列化、例えば配役の完全な適材適所には結び付かない。新旧の序列が生む演劇や劇団、ときには劇団内や映画会社内の連辞的な階層性、言わば芸能界の歴史的＝物語的な関係性は維持される。『長い日』の天皇役も基本的には「登場人物間の階層と、演じる役者間のジャンルのピラミッド」の一期一会（児玉 214）、物語と物語の束の間の均衡と見るべきだろう。

この通り、不敬との反発を回避すべく、芸能界における歌舞伎の高格を流用し、「昭和天皇には似ない」松本幸四郎を配役した『長い日』であるが、歌舞伎系の出演者は幸四郎には限定されない。7代目・松本幸四郎を父、11代目・市川團十郎を兄、2代目・尾上松緑を弟に持つ主流派・幸四郎に対し、「小芝居から前進座を渡り歩いて […] 同日には論じられない」と留保しつつ、児玉は日本放送協会の国内局長・矢部謙次郎役の加東大介も歌舞伎系に数える（児玉 211）。とは言え、以下の主役は第三の歌舞伎系・伊藤雄之助である。

野中大佐役の伊藤雄之助は1919年生。階層的に幸四郎に劣勢とは言え、祖父は7代目・澤村訥子、父は初代・澤村宗之助と歌舞伎の血筋を引く。1924年、澤村侑之弼を名乗り、初舞台を踏む最中に父が急死したため、様々なハラスメントを受ける。1934年、東宝劇団に入団し、リアリズム演劇に開眼する。この前後に伊藤雄之助に改名。敗戦後は映画界に転向し、主役・敵役・脇役に活躍する（伊藤 22-25; 佐藤忠男 [1979] 63; 永田 31）。言わば歌舞伎の転向者である。

結果、前述の詔書・玉音盤と特攻出撃の並行編集には、歌舞伎の正統と異端の並行編集が絡み付く。正統が見せる天皇は公開当時「22

年前に人間宣言をした人物とは思えないくらい重々しく、神格的」と時評された。一方、異端が見せる野中大佐は「ペテン師以外のものには見えない」と同一の時評に揶揄されるほど（佐藤 [1967] 74-75）、誇張的な演技が基調である。

この通り、正統＝聖的／異端＝俗的と二重に階層化した天皇＝幸四郎／野中大佐＝伊藤の関係は、しかし同時に認識論的には転覆する。前述の通り、2度のS・Bは天皇と児玉基地の国民の「差」、まさに天皇と破局に突き進みつつある特攻の現実の埋め難い「差」を暗示した。また同様に前述の通り、野中大佐が特攻機の搭乗員に訓示する場面は宮内省の詔書清書の場面が続くが、天皇は今更に文言を微調整し、遅延が助長された。『長い日』は音響的にも物語的にも、天皇を国民の現実と懸け離れた存在のように表象するのだ。

一方、前述の通り、野中大佐は天皇・内閣が降伏の手続を進行中と知りつつ、雷撃隊の特攻出撃を歓送すると推定される。倫理の問題を措けば、野中大佐は天皇に対し、少なくとも認識論的には優勢である。正確には、前述の二重の階層化の結果、国民の弱者性の認識を巡る、野中大佐の天皇への優勢が皮肉に鮮明化する。歌舞伎の転向者・伊藤雄之助以上に皮肉に、芸能界の最上層の役者・松本幸四郎の覇権を掘り崩し得る役者は見当るまい。

無論、配役を巡る岡本喜八の発言権は限定的である。最終決定は東宝の上層部が下したはずである。しかし同時に、岡本は幸四郎＝伊藤の関係が孕む不穏な価値転覆性に高度に自覚的と推定される。岡本は『長い日』の2年前、脚本家・橋本忍と組んだ第1作『侍』（1965年）を監督した。『侍』は桜田門外の変に取材した幕末映画であるが、大老・井伊直弼役の幸四郎に対し、井伊暗殺団の首領役は伊藤である。さらに興味深い事例は、岡本の作家的な経歴における『侍』の前作『あゝ爆弾』（1964年）である。主演には伊藤、副主演には日本大学芸術学部在学中、歌舞伎研究会に在籍した砂塚秀夫を配役した『あゝ爆弾』は（斎藤 300）、伊藤の経歴を最大限に活用した「和製ミュージカル」映画である。

使う音楽は、まず狂言と謡曲を主に、歌舞伎と浪曲と法華の太鼓を

少し。[…] 演技もこれに合わせて、能狂言や歌舞伎の所作をたっぷり取り入れている。主演の伊藤雄之助はもともと歌舞伎俳優の出身であり、能や歌舞伎の演技パターンのパロディはお手のものである（佐藤忠男[1997] 94-95）。

事実『ああ爆弾』には、伊藤が見せる戯画的な飛六法（00：24：30 - 24：50）、『勸進帳』長唄の引用（00：57：50 - 58：42）、また『連獅子』間狂言『宗論』の変奏——伊藤と宝塚歌劇団系の越路吹雪が念仏と題目を競い合いつつ唱える——など（01：15：08 - 16：22）、歌舞伎を異化した場面が頻出する。以上の事実を鑑みれば、『長い日』の詔書・玉音盤と特攻出撃の並行編集に際し、岡本が天皇＝幸四郎の覇権を掘り崩すべく、野中大佐＝伊藤に「ペテン師」的な演技を付けたと見るのは十分に説得的である。

VI. 総括と課題

本論は岡本喜八監督『長い日』における天皇表象の問題を考察した。初めに2019年現在の研究状況や岡本の作家的な経歴における天皇の問題を確認した上（第Ⅰ節）、劇中に張り巡らされた様々な水準のコミュニケーションに着目しつつ『長い日』の長大な物語を整理した（第Ⅱ節）。次に映画大詰の玉音放送の場면을構成する映像＝音響の相関性を精査し、先行の玉音放送表象などとも比較しつつ、『長い日』が試みる二重の異化と一重の相対化を指摘した（第Ⅲ節）。さらに映画半ばの天皇による「大東亜戦争終結ノ詔書」の署名、玉音盤の吹込と特攻出撃の並行編集に焦点を絞り、初めにS・Bを活用した音響設計（第Ⅳ節）、次に天皇役の松本幸四郎と特攻基地の指揮官・野中大佐役の伊藤雄之助の関係に着目しつつ（第Ⅴ節）、天皇表象に暗示的に仕掛けられた価値転覆性を指摘した。

無論、本論が指摘した『長い日』の価値転覆性は、政治的には限定的である。第Ⅱ節に見た降伏の異言語コミュニケーション表象の短絡性に加え、導入の場面における事後的な全知の語り手の状況説明が「太平洋戦争」前には遡及しない事実に露呈する通り、『長い日』

は「『外』すなわち植民地を含むアジアに対する言及はついに皆無のまま」である（石坂 161）。岡本の実践が商業的な物語映画の枠内における面従腹背である事実は否定し得ない。

最後に今後の課題を整理する。前述の通り、学術的に本格的な映画作家・岡本喜八論や『長い日』テキスト論が見当らない現在、本論は点に過ぎない。点を線に、線を面に展開するには、課題は山積である。喫緊の課題は、岡本自身「日本の中枢、つまりは雲の上の終戦ドキュメンタリー」と語る『長い日』に対し、「庶民も庶民 […] 私自身の体験から起こした」敗戦譚と位置付ける A T G 映画『肉弾』（1968 年）を巡る議論であろう（岡本 [1996] 11）。

事実『肉弾』には、本論第 V 節の議論を補強する興味深い場面が存在する。映画大詰、主人公の日本兵（寺田農）はドラム缶に魚雷を括り付けた滑稽な兵器に搭乗し、敵軍への特攻を敢行すべく太平洋を漂うが、遭遇した屎尿処理船・船長の日本人に、すでに日本は約 10 日前に降伏したと状況説明される（01：33：02 - 54：00）。この船長役が伊藤雄之助である。前述の通り、『肉弾』は A T G 映画であり、配役を決定したのは脚本／監督の岡本自身と推定される。

第 V 節に見た通り、『長い日』における伊藤の配役・演技は天皇役の松本幸四郎の覇権を掘り崩す機能を果した。一方『肉弾』の場合、伊藤は天皇・内閣＝国民間の玉音放送のコミュニケーションに排除された前線の主人公に対し、屎尿臭を纏いつつ、約 10 日前の天皇のメッセージを媒介する。第 III 節に見た『長い日』玉音放送における受け手の不在の問題も踏まえつつ、『肉弾』における天皇の問題を別稿に議論し、点を線に展開したい。

引用文献リスト

秋山勝彦／大笹吉雄／上村以和於／児玉竜一「映画と歌舞伎——その関わりを考える」、『歌舞伎——研究と批評』第 31 号、2003 年、53-79。

石坂健治「終わりの声／始まりの声——玉音放送と映画」、岩本憲児編『映画のなかの天皇——禁断の肖像』、森話社、2007 年、147-168。

伊藤雄之助『大根役者——初代文句いうの助』、わせだ書房新社、1969 年。

岩本憲児「不在と崇拜のはざままで——戦前日本映画の天皇像」、岩本憲児編『映

- 画のなかの天皇——禁断の肖像』、森話社、2007年、7-37。
- 大宅壮一／文藝春秋〈戦史研究会〉編『日本のいちばん長い日』、文藝春秋、1965年。
- 岡本喜八「顔と言葉——『赤毛』と『座頭市と用心棒』」、『キネマ旬報』1969年10月下旬号、17。
- 「自作を歩く」、『東京新聞』1996年10月3日付夕刊、11。
- 「23年の寿命と踏んで」、『毎日グラフ別冊——昭和史のなかの天皇』、毎日新聞社、1976年、159。
- 児玉竜一「天皇を演じる歌舞伎役者」、岩本憲児編『映画のなかの天皇——禁断の肖像』、森話社、2007年、195-218。
- 斎藤修「砂塚秀夫」、『日本映画俳優全集・男優編』、キネマ旬報社、1979年、300。
- 佐藤卓己『増補・8月15日の神話——終戦記念日のメディア学』、筑摩書房、2014年。
- 佐藤忠男「伊藤雄之助」、『日本映画俳優全集・男優編』、キネマ旬報社、1979年、63-65。
- 「スッポリ抜けた8・15の空虚感」、『キネマ旬報』1967年9月上旬号、74-75。
- 『日本映画の巨匠たち』第3巻、学陽書房、1997年。
- 志村三代子／弓桁あや編『映画俳優池部良』、ワイズ出版、2007年。
- 竹山昭子『玉音放送』、晩聲社、1989年。
- 永田哲朗編『日本映画人改名・別称事典』、国書刊行会、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。
- 中村秀之『特攻隊映画の系譜学——敗戦日本の哀悼劇』、岩波書店、2017年。
- 橋本忍『日本のいちばん長い日』脚本、『キネマ旬報』1967年7月上旬号、107-137。
- 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。
- 『ああ爆弾』、岡本喜八監督／脚本、コーネル・ウールリッチ原作、東宝製作、1964年。DVD、東宝、2006年。
- 『赤毛』、岡本喜八監督／脚本、廣澤栄脚本、三船プロ製作、1969年。DVD、東宝、2006年。

『激動の昭和史・沖縄決戦』、岡本喜八監督、新藤兼人脚本、東宝製作、1971年。DVD、東宝、2007年。

『侍』、岡本喜八監督、橋本忍脚本、郡司次郎正原作、東宝／三船プロ製作、1965年。DVD、東宝、2007年。

『肉弾』、岡本喜八監督／脚本、『肉弾』をつくる会／ATG製作、1968年。DVD、GENEON、2005年。

『日本ニュース』第79号、日本映画社製作、1941年。NHK戦争証言アーカイブス、https://www2.nhk.or.jp/archives/shogenarchives/jpnews/movie.cgi?das_id=D0001300464_00000&seg_number=003、最終2019年9月16日閲覧。

『日本ニュース』第177号、日本映画社製作、1943年。NHK戦争証言アーカイブス、https://www2.nhk.or.jp/archives/shogenarchives/jpnews/movie.cgi?das_id=D0001300562_00000&seg_number=002、最終2019年9月16日閲覧。

『日本ニュース』第255号、日本映画社製作、1945年。NHK戦争証言アーカイブス、https://www2.nhk.or.jp/archives/shogenarchives/jpnews/movie.cgi?das_id=D0001300383_00000&seg_number=001、最終2019年9月16日閲覧。

『日本のいちばん長い日』、岡本喜八監督、橋本忍脚本、大宅壮一原作、東宝製作、1967年。DVD、東宝、2005年。

『日本敗れず』、阿部豊監督、館岡兼之助脚本、新東宝製作、1954年。DVD、DeAGOSTINI、2015年。

Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. U of California P, 2005.

Dower, John W. *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War II*. W. W. Norton & Company, 1999.

Kinoshita, Chika. *Mise-en-scene of Desire: The Films of Mizoguchi Kenji*. Ph.D. dissertation, University of Chicago, 2007.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MIT P, 2001.

Salomon, Harald. "Japan's Longest Days: Toho and the Politics of War Memory, 1967-1972." *Chinese and Japanese Films on the Second World War*, edited by King-fai Tam, Timothy Y. Tsu, and Sandra Wilson, Routledge, 2015, pp.121-135.

Wang, Yuejin. "Melodrama as Historical Understanding: The Making and the

Unmaking of Communist History." *Melodrama and Asian Cinema*, edited by Wimal Dissanayake, Cambridge UP, 1993, pp.73-100.

本論の原型は日本映画学会第14回全国大会の研究報告である。また本論はJSPS 科研費（JP17K13366）研究成果の一部である。なお引用に際し、被引用文中の漢数字を算用数字に書き改めるなど、体裁の統一性に配慮した点をお断りする。

戦間期におけるパテ・シネマ社の小型映画産業とその興亡

福島 可奈子

概要

第一次から第二次世界大戦までの戦間期にフランスで発売された、パテ・シネマ社製小型映画の産業技術的特徴とその経営戦略について論じる。パテ・シネマ社は、第一次世界大戦直前まで生フィルム製造販売事業で世界的覇者だったが、大戦後の大不況によってアメリカのコダック社に覇権を奪われた。その結果在庫フィルムを無駄なく再利用することで新規開拓を目指し、パテ・ベビー（9ミリ半映画）やパテ・ルーラル（17ミリ半映画）といった独自の小型映画を生み出す。だが日本の先行研究では、パテ・ベビーを中心に日本国内での小型映画文化研究が主流で、フランスでの小型映画の開発事情を含めた産業技術面から十分に議論されてきたとは言い難い。ゆえに本稿では、二つの大戦に翻弄された二人の経営者（シャルル・パテとベルナール・ナタン）の経営手腕から、パテ・シネマ社が小型映画発売に至る経営的かつ産業技術的必然性を具体的に明らかにした。それによってパテ・ベビーを含む小型映画事業そのものが、第一次世界大戦後の大不況と軍事技術の転用なしには誕生し得なかったことを指摘した。

キーワード

小型映画産業、パテ・シネマ社、パテ・ベビー、パテ・ルーラル、ベルナール・ナタン

はじめに

我々が現在使っているパソコンやインターネット、電子レンジ、GPS、ドローンなどは、元々第二次世界大戦以後にアメリカ軍が軍事目的で開発し、その後民間利用されたものである。同様に第一次世界大戦において民間転用された例として、イギリス軍が塹壕で着

用する防水用コートとして開発したトレンチコートや、ガスマスクのフィルターを転用したティッシュペーパーなどが有名である。だがフランスの映画産業、特に「パテ・ベビー（9ミリ半映画）」に代表されるパテ・シネマ社（以下、パテ社）の小型映画産業が第一次世界大戦の軍事技術転用によって成立し、戦後経済の浮沈に翻弄されたことは、現在に至るまで世界的にほとんど注目されていない事実である。

第一次世界大戦以前のパテ社の映画製作とフィルム現像事業についてはジョルジュ・サドゥールが『世界映画全史』第4巻で概説し（13-31）、日本でも翻訳されたが、大戦前後の生フィルム製造や小型映画開発の実情については、近年まで本国フランスでも研究が進んでいなかった。しかし2010年代以降、パテ社の内部資料を基にその経営実態を調査した研究（Salmon）や、パテ・ベビーの製品開発過程に着目した研究（Gourdet-Marès）など¹、パテ社の経営的かつ産業技術的な側面が次々と明らかになっている。だがこれまで我国の小型映画研究では、国内受容とその文化の研究（那田、西村など）が主流で、アメリカでのパテ・ベビー受容については研究されつつあるものの（森末）、フランスでの技術開発や経営実態は、ほとんど吟味されてこなかった。ゆえに筆者は、その開発事情などについて日本未紹介のフランスの先行研究に依拠しつつも、その技術面では日仏両国に現存する小型映写機やフィルムなど実物史料の調査結果に基づき、戦争の影響を具体的に跡付けていく。

また近年西欧のメディア研究では、従来の歴史観に対する反省から「抑圧され、無視され、忘れ去られたメディアの歴史」（フータモ8）を発掘して再評価する「メディア考古学」に注目が集まりつつある²。なかでも、ジークフリート・ツィーリンスキーに代表される「ハードウェアテクノロジーにアプローチする」（同16）ドイツ系のメディア考古学者が、その研究の手引きとするフリードリヒ・キットラーは著作（1986）で、軍事技術が飛躍的に進歩した第一次世界大戦時に、銃と映画を通じて人々のリアルとイリュージョンの認識が大きく変容していく様子を具体的に検証した。キットラーによれば、銃と映画はどちらも「空間のなかで動く対象、たとえば人間に照準を

合わせて、それが動かないように固定してしまう」(キットラー 上 296)という点で、概念的かつ技術的に同一の原理であるという。実際、映画装置の先駆けとなったE・J・マレー(1830-1904)の「写真銃」(1882年)も、リボルバーやリコイル方式など、銃の連続発射の原理を応用して開発されたものであり、発射＝撮影する瞬間を固定することを目的としていた。ただし銃が対象に死を与えるのに対して、映画(カメラと映写機)が可能としたのは、対象を不死なものにして何度も蘇らせることであった。それゆえフランスやドイツなど西欧各地が戦場と化して前線や銃後に映画が持ち込まれた第一次世界大戦時には、西洋人の生と死、リアルとイリュージョン、主体と客体の境界線が「死者の国を無際限に拡張する」(同 297)方向へと変容していくことになる。

では人々の死生観を変えるほど大きな概念的転換期において、実際に当時の科学技術の軍事から民間への、あるいは民間から軍事への産業的連関はどうだったのか。本稿では、パテ社の事業の中心であったフィルムの製造販売事業について、軍事産業との関連性や最大のライバルであったアメリカのフィルム製造販売大手イーストマン・コダック社(以下、コダック社)との関係からみていく。そして戦後、フランス経済の紆余曲折に連動したパテ社の経営の変遷から、パテ社がなぜ小型映画を開発し販売したのか、その経営的かつ産業技術的な必然性を解明する。

I. 第一次世界大戦前後のパテ社のフィルム産業とその興亡

映画誕生時から映画にはナイトレートフィルムが用いられたが、ベース面に火薬の原料にもなる硝化綿を使用する可燃性のナイトレートフィルムは、上映時に引火して爆発したり、火事になったりとトラブルが頻発していた。例えば、1904年にはパリの櫛製造工場内のナイトレートフィルム収蔵庫で死者数名の大火災が発生している(Salmon 145)。当時ナイトレートフィルムは映画館で上映し終わると、溶かされて櫛やマニキュアなどセルロイド製品に再利用されていたが、工場では恒常的に危険と隣り合わせであった。

ゆえに 1900 年代後半、「不燃性」を謳った難燃性のアセテートフィルムが開発・発売されることとなった。特にフランスでは 1904 年頃から家庭で子供に見せるための玩具映写機やフィルムが百貨店などでも盛んに販売されるようになったが、その際の大きな懸案が「引火しやすい」点であった。そのため劇場用配給のみならず家庭向け映像機器の開発も考えていたパテ社は、1909 年頃から国内工場でアセテートの生フィルムの製作もおこなうが、フィルムベースに関してはニューヨークのセルロイド社に依頼し、自社工場ではそれに自社で開発したエマルジョンを塗布して製品化した（同 216）。それ以前パテ社は、ナイトレートの生フィルム販売最大手のコダック社と契約しており、アセテートの生フィルムに関しても早々に開発に成功したコダック社から購入するか検討された。当時パテこそ大口の取引先だったコダック側は売買契約締結を望んだが、パテ社としては自社でのエマルジョンと生フィルムの開発（つまり、一からのフィルム製造）を進めたかったため、結局フィルムベースの状態でも大量に販売してくれるセルロイド社と契約する。このときパテ社は、アセテートだけでなくナイトレートに関しても使用済みのフィルムの再利用（再度エマルジョンを塗り直して再生フィルム化する）で生フィルムの購入経費をおさえようとしたが、その背景には、各地の映画館から大量に返却される上映済みのポジフィルムをリサイクル活用する狙いがあった。その結果、1910 年頃には化学工場と提携してアセテートフィルムベースの開発に成功し、パリ郊外のヴァンセンヌ工場（L'usine de Vincennes）³ で生産を開始した。そのため 1912 年に発売された家庭向け 28 ミリ映画「パテ・コック（Pathé Kok）」にはアセテートフィルムを採用し、フランス国内だけでなくイギリスやアメリカにもマーケティングを展開しはじめる。

しかし第一次世界大戦（1914-18）に突入すると、自社工場でのアセテートフィルムの製造は一気に制限され、戦後もしばらく生産量を回復できなかった。そのため大戦中にパテ社は、イギリスやアメリカでアセテートを利用したドーブ塗料（当時の木や布製の飛行機に塗る撥水塗料）や耐火布、防水布製造をおこなうブリティッシュ・セルローズ&ケミカル・マニファクチャリング社と提携してイギリ

スやアメリカへの自社製フィルムの販売を継続していた（同 422）。ここで日本人に目を向けると、のちに家庭用 9 ミリ半映画「パテ・ベビー（Pathé Baby）」を日本に輸入することになるパリ在住の貿易商の伴野文三郎（1883-1973）も、第一次大戦時にパリで防水布の製造販売をおこない大きな利益を上げたが、戦後大暴落して倒産している（鹿島 37-42）。つまりアセテートという素材は、平時には家庭用映画フィルム、戦時には防水布などの軍需品となり、日仏ともにのちに小型映画で大成功を収める民間企業主こそ、軍需産業と平和産業の両面を担っていたのである。そして大戦終結後、パテ社社長シャルル・パテ（1863-1957）はアセテートフィルム輸出入の際の関税対策として、販売国自体でのフィルムの製造システムを考案する。特に販売先大手であったイギリスとアメリカでは、フィルム製造工場を設けることにした。英米でのパテ社進出の事情をみると、イギリスではブリティッシュ・セルローズ&ケミカル・マニファクチャリング社から社名を変更したブリティッシュ・セラニーズ社と提携してアセテートフィルム製造工場を設立し、フィルム現像作業はパテ社のイギリス支社であるブリティッシュ・パテ社が受け持った（Salmon 424）。アメリカでは 1919 年に、主に劇場用パテ映画配給をおこなっていたパテ社の子会社であるパテ・エクスチェンジ社が独立するが、この時パテ・エクスチェンジ社の株の半分を所有したのが、ブリティッシュ・セラニーズ社のアメリカ支社アメリカン・セルローズ&ケミカル・マニファクチャリング社であった。またイギリスの場合と同様にパテ社はアメリカン・セルローズ&ケミカル・マニファクチャリング社と共同でパテ・セルローズ・フィルム社を設立してニュージャージー州バウンド・ブルックに工場を建設し、アメリカ国内販売用に一からフィルム製造をおこなった（同 423-424）。

このように多くの子会社を設立して、現地の事は現地に任せる分散型システム、さらに既存の設備や商品在庫を無駄なく活用するという節約精神こそシャルル・パテの経営の最大の特徴であるが、その特徴が顕著に表れるのが第一次世界大戦終結後から 1920 年代前半である。その背景には、第一次世界大戦と戦後処理の停滞がもたらした経済問題がある。なぜなら大戦終結後から 1925 年頃にかけてフ

ランス経済は激しいインフレとフラン安に襲われている。当初フランス政府は、戦費で借り入れた国債 1350 億フランの返済にドイツからの賠償金を充てるつもりであったが、ドイツとの償還交渉が暗礁に乗り上げたのである。フランス経済の停滞はパテ社にとっても大きな痛手であった。それゆえシャルル・パテは、コストを削る必要性に駆られ、大量に在庫を抱える劇場公開後の映画フィルムをハードとソフト両面で再利用する方法を模索しはじめる。

そしてその一環として 1922 年に発売されたのが、9 ミリ半映画「パテ・ベビー」と、スライド・ビューアー（覗き式フィルム幻燈）「パテオラマ（Pathéorama）」（30 ミリ）である。パテ・ベビーは映写機（発売価格 275 フラン）など一式が揃えられる程度の富裕な家庭向けの商品で、簡易なスライド・ビューアー（発売価格 13.5 フラン）で楽しめるパテオラマはより庶民向けの商品であるという違いはあったが、どちらもフィルムは 35 ミリ生フィルムに現像して裁断したものである。パテ・ベビーの場合は、35 ミリフィルム（パテ仕様）の両端のパーフォレーションを切り落とした 28.5mm を三分割して製作、パテオラマの場合は 35 ミリフィルムと同様のパーフォレーションとフレームサイズで現像して仕上げに左側のパーフォレーションを裁断した。そのことでパテ社は、フィルム製造工場に新たに高額な各サイズ用大型機械を開発・導入することなく、既存の 35 ミリ用機械を活用して各サイズを製作した。さらにパテ・ベビーやパテオラマのソフト（販売フィルム）に関しても、これまで 35 ミリで撮影して映画館等で上映し終えた所蔵映像を再編集したものを多用した。まさにこれが極力初期投資を抑えてフィルム製造販売の採算を考えるシャルル・パテの経営方針であった。そしてそのことが、フィルムの低価格販売（パテ・ベビーフィルムは 1 本 5～6 フラン、パテオラマフィルムは 1 本 4～8 フラン）を実現し、結果的にパテ社製品の世界的普及を後押しした。

特にパテ・ベビーは世界的大ヒットとなるが、なかでもパテ・ベビー愛好者が多かったのが日本であろう。パテ・ベビーを発売の翌年に日本へ輸入し、その普及の立役者となった伴野文三郎であるが、伴野が当初パテ・ベビーの輸入をはじめた動機には、実はさらに大

きな計画があった。それは1923年に大日本精糖社長の藤山雷太の発案で持ち上がった、東京でのパテ社の生フィルム製造工場の建設計画である。シャルル・パテと既に面識があった伴野がパテ社との直接交渉に当たったが、伴野の回想によれば

普通こう言ふ場合には、相当悪条件を出すものだが、パテー社が非常な成績をあげて、余裕シヤクシヤクであるのと、その当時日本需要のフィルムは、米国コダックの独占であつたのに対抗するには、日本内地で製造する外に途がなかつたことと、もう一つは社長シャルパテ氏の好人物と私が同氏から絶大の信用を得ておつたこと等が、原因して藤山氏が驚いた程、好条件が提出された(伴野 30)

という。しかしその直後に関東大震災が起き、パテ社製生フィルムの日本進出の話は立ち消えてしまった。ここで伴野は当時のパテ社が「非常な成績をあげて、余裕シヤクシヤクである」と述べているが、実際は第一次世界大戦以降資金繰りが厳しくなり、シャルル・パテ率いるパテ本社の事業は生フィルム製造業に絞って、映画の製作や配給、またパテ・ベビー製造販売の実務はそれぞれ系列会社に委ねていた。また本業の生フィルム製造業でも、すでにコダック社に完全に追い抜かれ、むしろ日本側に有利な条件であっても日本の生フィルム市場を獲得したかったのかもしれない。しかし関東大震災という未曾有の災害によってその計画は水泡と消えた。それでもパテ・ベビーを輸入販売することにした伴野文三郎の英断によりパテ・ベビーはその後日本国内で大ヒットするが、パテ社自ら日本に支店を構えることはなく、その販売は伴野文三郎商店に丸投げしていたため、パテ社側の利益は決して大きいものではなかっただろう。

その一方でアメリカのコダック社は、第一次世界大戦直後には一時的に不況に陥ったものの早々に国全体が経済回復を遂げたこともあり、1920年代には生フィルムの世界的なシェアの覇者になっていた。1924年には、アメリカ政府がドーズ公債の発行によってドイツ政府に資金を注入し、その後ドイツ政府からフランス政府に賠償金の支払いがおこなわれた。その結果フラン安が解消され、1926年

にフランスにポワンカレ挙国一致内閣が成立すると、国内産業への資本投資が推進された。これらの動向を窺っていたシャルル・パテは、自社の財政再建をかけて1927年に、経営が順調な最大のライバル会社であるコダック社との企業連合「コダック・パテ (Kodak-Pathé)」設立に踏み切ることになる。この際パテ社グループは、従来の事業の中心だった生フィルム製造販売の一切を廃止して全面的にコダック社に委託することを余儀なくされた。そして事業内容は、映画の配給、複製フィルムの現像、パテ・ベビー等の小型映画の製作販売に縮小された。またコダック社がパテ社と提携することを決めた最大の利点は、ヨーロッパでアメリカ製生フィルムを販売する際にかかる莫大な輸出税の回避であった。パテ社と組むことで、ヨーロッパ販売用の生フィルムのベース面をフランスのパテ社所有のヴァンセンヌ工場で製造し、エマルジョンをイギリスのコダック社所有の工場でおこなうことが可能となり、それによってヨーロッパから遠く離れたアメリカからの輸送費や関税を抑えることができた (Salmon 507)。またヨーロッパで販売するコダック製16ミリフィルムの現像もパテ社工場でおこなっていたのである (同 510)。他方、パテ社にとっても一定のメリットがあった。コダック社の技術を投入したことで、それまで顧客から苦情が多かったエマルジョンの質が向上し、35ミリ未満の小型映画用フィルムを廉価で安定供給することにもつながった。

このように第一次世界大戦が開始するまでコダック社との映画フィルム需給の関係において優位であった工場制手工業型のパテ社は、4年間の大戦とその戦後処理で国内産業が停滞している間に、アメリカの工場制大工業型でフィルム製造をおこなうコダック社に追い越され、ついにコダック社と不利な条件でトラスト (企業連合) 化するに至ったのである。

次にパテ社の小型映画の技術的・産業的特徴について、パテ・ベビーの開発事情と、実物史料の動態調査により判明した技術的問題点から検証する。

Ⅱ. 家庭向け映画「パテ・ベビー」の開発とその産業技術

パテ社は創業時以来、劇場公開用映画の製作・配給を中心におこなっていたが、1910年頃から「家庭映画 (le cinéma chez soi)」を構想するようになり、1912年にはスタンダードフィルム (35ミリ) より僅かに小型の28ミリフィルムを用いた「パテ・コック」映写機を発売する。しかしその価格は、パリのボン・マルシェ百貨店で販売される高級家具の2倍以上であったため、教育や布教向けの小団体による利用が中心で中産階級に広く普及したとは言い難い。またパテ・コック映写機は白熱電球を使用した最新の機器であったが、当時フランスではまだ各家庭への送電インフラが十分に整っていなかったため、フィルム送りと連動した発電機がついており、クランクを回すとフィルムが動くとともに映写ランプが点灯する仕組みであった。

パテ・コック映写機の発売から第一次世界大戦を挟んで10年経った1922年12月、フィルムサイズもより小さく、販売価格もより廉価になった「パテ・ベビー」映写機が満を持して発売された。パテ社がパテ・コックよりも低価格で素人や子供にも扱いやすい「アマチュア用の機器 (appareils pour amateurs)」かつ「玩具映画 (cinématographe-jouet)」として1919年に構想し、1921年には「玩具映画」と「フィルムのためのマガジン・ボビン (magasin-bobine pour films)」の特許を取得した (同 473)。その間に映写機・カメラ製作の技術者P・V・コンタンスーザの工場と提携して開発を進め、構想から約3年の月日を経て発売された。パテ・ベビーを開発したコンタンスーザは、フィルム送りの間歇運動システムのひとつであるマルタ十字式映写機の開発者で、1912年にはマルタ十字式の技術を応用してパテ・コックの開発に携わるとともに、玩具会社ラピエール社に卸すための35ミリ玩具映写機なども製作していた。しかしながら、パテ・ベビーのフィルム送りはコンタンスーザお得意のマルタ十字式ではなく、リュミエール映写機と同じく爪で引っ掛けて送る三角カム式であった。パテ・ベビーはこの方法を採用することで、フィルムを最大限に節約することができるストップモーション機能

を導入することができたのである。また映写機のフライホイール・シャッターは、銃弾の弾芯にも使われる硬鉛（鉛とアンチモンの合金）で作られており、第一次大戦終結後に過剰在庫となった銃弾原料の払い下げを安価に購入したのであろう。しかし後年にはこの合金があだとなり（もしくは買い替え促進に敢えて破損しやすくしたために）、現存する映写機のほとんどのフライホイールが経年変化によって破損して可動しなくなっており、映像機器としての耐久性は低かった⁴。そして9.5ミリサイズのフィルムは、前節で述べたように35ミリスタンダードフィルムのパーフォレーションの部分を除いて三分割にするという方法で製作され、これにより従来から続く35ミリ生フィルム製造工場では小型映画のための新しい工作機械の導入を最小限に抑えることができた。このように時間をかけて様々な方法で原価を下げる工夫がされた背景には、販売価格をできるだけ廉価に抑えて大量生産・大量販売したいというパテ社経営陣の強い意向があり、コンタンスーザ工場側との利益配分をめぐる長い契約交渉の成果でもあった（同 474）。

こうして「パテ・ベビー」は1922年12月に発売されたが、これはキリスト教圏のフランスで最も消費が活性化するクリスマス商戦にあわせたためで、子供へのクリスマス・プレゼント用として275フランで売り出された。1923年発行のパリのサマリテーヌ百貨店のパンフレットをみると、子供向けの玩具として人形やボードゲーム、幻燈機や35ミリの玩具映写機とともにパテ・ベビーも掲載されている。ラピエール社製の幻燈機が21～29フラン、玩具映写機が48～150フランであるのと比べると、幻燈機の9～13倍、玩具映写機の約2～6倍もする高級玩具ではあるが、中産階級家庭なら子供のために購入することができる価格帯であったため、爆発的にヒットすることになる。そのためパテ社は事業負担を減らすために、1924年に子会社フランス・パテ・ベビー社（La société française de Pathé Baby）を設立し、その運営を任せた。

パテ・ベビー映写機の最大の特徴は、それまで映写機への装填が面倒であった長いフィルムをひとつのボビンに収納することで、素人でも簡単に取り扱えるようにしたことである（1921年に特許取

得)。当初販売されたフィルムは直径 5cm のボビンに収納された約 10m のフィルムである。14 コマ／秒（手回しクランク 2 回転／秒）の専用映写機でそのまま上映すると 1 分半程度で終わってしまうが、タイトルや字幕時にフィルム送りを一時的に止めるストップモーション機能があるため、実際はかなり長く上映できた。ストップモーションの仕組みは、フィルム片側に丸い切れ込み（ノッチ）を入れることで、フィルム送り爪に連動するスイッチが作動し、爪を機内に引き込んで空回りするようになっており、ひとつの切れ込みに付きクランク 7 回転、約 3.5 秒、幻燈のように画面を静止することができた。そのためフィルム約 37cm = 49 コマ分の節約になったのと同時に、小型の映写機にかけられる直径 5cm の小さなボビンという小型化に成功したのである。これはアメリカのコダック社が翌年に発売した 16 ミリ映写機「コダスコープ」とその 16 ミリフィルム（当時パテ・ベビーと人気を争った）が、字幕などの静止画の時にもフィルムを回転し続ける（つまり、例えば 3.5 秒の静止画で約 47cm = 63 コマ分必要とする）のと対照的であった⁵。そして 1923 年には約 600 のタイトルが発売され、毎月そのパンフレット「フィルマテーク (Filmathèque)」が刊行された。またフィルムにはパテ・コックの時と同様に不燃性（正確には難燃性）のアセテートフィルムが用いられ、安全であることが強調された。

またパテ・ベビー映写機は、品質改良のために頻繁にモデルチェンジがおこなわれた。1922 年の時点で一つの送り爪式であったフィルム送りは、1925 年の次モデルでは、一度傷んだフィルムもかけられるようにと縦に並んだ二つの送り爪式になり、全面ガラスで覆われていたフィルムの巻取り部分も、一部を開けたガラスカバーとなって、巻取りが滑らかにいかなかったときに手で直せるようになった。またパテ・ベビーはストップモーションを用いたために、熱でフィルムが傷みやすい大きな電球は利用できなかった。そのため専用の豆電球が用いられたが、コダック社製 16 ミリ映写機「コダスコープ」に比べると、格段に光量が低かった。そのために光量をあげる工夫をその後も続けることになるが、当初からの売りであったストップモーション装置には最後までこだわり、ストップモーション時のみ

電圧を下げる技術を開発したりもした。しかし、このストップモーション装置のせいでsprocketがつけられず爪のみでフィルムを送るため、フィルムの掛け方に細心の注意を払わないとフィルムを大きく傷める結果になる。特にパテ・ベビーフィルムは、画角を最大限にするためパーフォレーションをフレームとフレームの間の一つ穴に集約しているため、一度パーフォレーションが破損するとフィルム送りがスムーズにいかないのである。そのためフィルムが長尺化していくにつれて、パテ・ベビーの当初の長所が欠点になってしまった。また、パテ社のトレードマークである雄鶏シルエットの造形（雄鶏はフランス国家の象徴的動物でもあり、創業者パテ家の家業が元々精肉業であったことにも由来する）にもこだわり、モデルチェンジする際にも当初の基本造形に付属品を加えていく形態をとった。ここにはフランス人の紋章にこだわる貴族趣味と、造形美にこだわるブルジョワ的な芸術趣味もみてとれるが、アメリカのコダスコープに比べると機器としてはあきらかに不合理であった。

また、パテ・ベビーの構想当初から映写機と同時発売を予定していたカメラは、その開発がより難しかったために、映写機発売から数か月遅れて発売された。映写機にかけるフィルムは円形のボビンに収納して装填を簡易化したのに対し、カメラ用の生フィルムは長方形のマガジンに収めることで、フィルムチェンジが日光下で簡単におこなえるようになった（1921年に特許取得）。映写機用フィルムケースがミシン用と同じボビン（bobine）なのに対し、カメラ用が「弾倉」をも意味する「マガジン（magasin）」と命名されたのは、「写真銃」などの銃になぞらえたのか定かではないが、キットラーがいうような原理上の「映画と戦争の一致」を彷彿とさせる。またカメラの開発で一番難しかったのは、アマチュアがいかに簡単に失敗なく撮影・現像可能か、という点であった。パテ社は当初フィルム現像をすべて自社で引き受けることも考慮していたが、それには新しい機械と人手を大量に増やさねばならず、採算が合うものではなかった。そのため、コンタンスーザ工場の技術者たちは、通常ネガフィルムで撮影してポジフィルムに現像するプロの方法を簡略化することができるリバーサルフィルムを開発する。これは、リュミエー

ルのオートクロームの色の反転という考え方から着想を得たもので、彼らはこの発想をもとに試行錯誤の末に特殊なエマルジョンを開発し、アマチュアが撮影したフィルム1本で簡単な現像法によってポジフィルムを得られる方法を発見したのである。これは通常のフィルムの現像法とはかなり異なっているため、現像法をマニュアル化した上で、それを詳細に記した冊子をカメラに添付して販売した。1923年7月には、自家現像を望まないアマチュア撮影のフィルムの現像をヴァンセンヌ工場で受け付けはじめたが、しばらくすると顧客から現像がうまくいかないという苦情が殺到した(Gourdet-Marès 84-85)。当初、撮影する地方によって露光の具合が違うことを十分に考慮していなかったのである。また手回しで撮影するパテ・ベビーカメラのクランクの回転スピードも規定していなかった。そのため、1924年には再度適切な現像法とカメラの撮影方法(クランクは1秒間に2回転する、など)を公開することとなる。

またパテ・ベビーカメラも映写機と同様にしばしばモデルチェンジがおこなわれた。当初手回しだったカメラは1926年にスプリングモーター付きとなったが、この際初期モデルをすでに購入済みの顧客にはスプリングモーターのみ購入して装着可能なモデルにしているのが最大の特徴である。またモーターになったことで、手回しではカメラを安定させるために必要だった三脚からも解放された。しかし、コダスコープのスプリングモーターが撮影時以外はスプリングが止まることで回転数をある程度一定に保っていたのに対し、パテ・ベビーカメラはそのような工夫がなかったため、スプリングが緩まるにつれて徐々に回転数も遅くなるという欠点があった。それでもパテ・ベビーの映写機とカメラは、当時その廉価な価格からは考えられないほど高性能かつ実用的な商品であり、瞬く間に世界中に愛好家を増やしていったのである。

Ⅲ. パテ・ベビー機関連誌『家庭映画』と顕微鏡映画

フランス国内でも多くの愛好家が育ってきた1926年2月、パテ社はパテ・ベビー専門雑誌『家庭映画(Le cinéma chez soi)』を刊行

した⁶。創刊号によれば『家庭映画』は、日本のパテ・ベビー専門雑誌のような大人の趣味向けではなく、あくまでも「幼児期の意識を補強し、成長を助ける」目的で「家族向け、またはもう一つの集団である学校向け」であった。また公教育省推薦の下、当時日本で問題となっていたのと同様に、環境の悪い映画館に子供を連れていくことを回避できる最善の方法として「家庭用映画」「学校映画」が提案された。また当時の公共教育省大臣グラディエが次のような言葉を寄せている。

我々はもはや微視的な時代にはおらず、シネマトグラフは科学者に鳥の飛翔の動きの位相を再生産するといった実験室の秘密をもたらした。それは忽ち最もポピュラーな現代アートとなったが、大衆を楽しませるという想定外の仕事が教育者としての役割も帯びていることを忘れてはいけない。我々の学部の大講堂内で、我々の学校の最もみすばらしい場所で、シネマトグラフは研究機器として、家庭の解説者として存在感を示している。至る所に投影できるその活き活きとした動きや生命感、ともすれば未来の人間にとって代わりそうなほど高度で豊かな学識を提供するのである (Daladier 3)。

このなかで「高度で豊かな学識を提供する」ものとして特に推奨しているのが、「実験室の秘密」をもたらすシネマトグラフ、つまり「顕微鏡映画 (microcinématographie)」である。例えば「顕微鏡で見た水滴 (Une Goutte D'Eau Vue au Microscope)」⁷というパテ・ベビー用映画がある。これは3～4万倍の顕微鏡下で動くミジンコ、ツリガネムシ、輪虫、腸チフス菌などを見せて、澱んだ水にはこれらの病原体が多く潜んでいるため、飲む前に十分に煮沸し、フィルターでろ過することを人々に教化するための、衛生的かつ通俗教育的な短編映画である。この映画は生物学者で医師のジャン・コマンドン (1877-1970) がパテ社の協力の下に製作したものと考えられるが、コマンドンとパテ社との関係はパテ・ベビー構想よりはるかに古い1910年に遡る。当時最先端の国家的科学事業のひとつであった顕微鏡による細菌研究に貢献したいと考えたシャルル・パテは、パスツ

ル研究所在籍であったコマンドンを迎えてヴァンセンヌ工場内に「顕微鏡映画」専用の研究室を設置し、顕微鏡下の梅毒やチフス菌、トリパノソーマ等の微生物を映像化した。19世紀から20世紀にかけて都市の不衛生状態から様々な感染症が発生蔓延したが、特に梅毒は作家のモーパッサンや画家のロートレックなども感染して死亡しており、その菌の構造を調査してワクチンを開発することが学者にとって喫緊の課題であった。そのためコマンドンは、微生物の動きを映像で記録し、その構造を分析しようとしたのである。

コマンドンの映像記録は、映画館で一般大衆にも公開することで広く感染症の危険性と対処法を知らしめる効果もあった。それが効力を最も発揮したのが、フランス本土も戦場となった第一次世界大戦であった。フランスが宣戦布告するとすぐにコマンドンは副軍医長として現場でフランス兵の治療にあたり、1918年には除役結核軍人救援中央委員会において衛生に関するプロパガンダ映画を製作した。終戦後にパテのヴァンセンヌ研究所に戻ったコマンドンは、戦中に知り合ったジョルジュ・レニエを撮影補助にむかえ、パテ社傘下のパテ教育社（La société Pathé-Enseignement）の名で、梅毒の予防映画など300本以上の衛生・科学・教育映画を製作し、その一部はパテ・ベビーとして9ミリ半サイズに縮小・複製されて販売された。しかし1926年にパテ社がコダック社と合併したのを機に、コマンドンはヴァンセンヌ研究所を退所するが、それでも同年に発行を開始した『家庭映画』の後援をおこない、コマンドン製作の「顕微鏡映画」が「幼児期の意識を補強し、成長を助ける」「家族向け、またはもう一つの集団である学校向け」として同誌で注目された。同誌では、主に個人向けにパテ・ベビーの技術的なアドバイスや新作の紹介などを積極的におこなったが、保守的傾向の強いフランスでは、パテ・ベビーはあくまでも子供に見せるためのホームシアターあるいはホームムービーに過ぎないと考えられていたため、流行に敏感である日本のように大人が夢中になって芸術映画を撮影したり、アマチュア映画専門のクラブを次々に設立したりするようなことはなかった。1930年になってようやく小型映画専門誌『アマチュア映画（Ciné Amateur）』の発刊を機に、フランス・アマチュア映

画クラブ (Club des Amateurs Cinéastes en France) が誕生している。それでも日本人のパテ・ベビー作家の目からみれば編集テクニクに乏しかったようで、1931 年 12 月の『ベビーキネマ』において、パリ在住の荒瀬順治は「フランス人はシネマの技巧という点では未だ左程秀れた力を持つてゐると思ひません」と述べている⁸。このような点からみても、本国フランスにおける「アマチュア映画」事業は日本ほどの拡がりをみせなかったといえるだろう。

IV. 地方向け映画「パテ・ルーラル」とパテ社経営の袋小路

パテ社開発の小型映画としては、「パテ・コック」(28 ミリ映画、1912 年発売)「パテ・ベビー」(9 ミリ半映画、1922 年発売)とともに「パテ・ルーラル (Pathé Rural)」(17 ミリ半映画、1928 年発売)がある。パテ・ルーラルは国内の 5000 人以下の地方自治体の商業開発を主な目的として、1924 年に「パテ・ジュニヨール (Pathé Junior)」の名で開発され、その運用権は系列会社のパテ・コンソーシアム・シネマ社が受け継いだ。当時 5000 人以下の地方自治体はフランス全土の 97.3% を占めていたが、各自治体内でスタンダードの 35 ミリ映画の映画館を作ることは経費面からも不採算だったため、パテ社はこれらの開拓を進めるための新たな小型映画を必要としていたのである。手始めにシャルル・パテは、農村開発推進に映画教育の必要を考えていた農務省に働きかけて、地方都市での映画推進のお墨付きを得た (Salmon 493)。そして 1925 年にはその名称を「Pathé Junior (パテの弟)」から「Pathé Rural (農村のパテ)」に変更した。フィルムサイズは、すでに子供や家庭向けに販売していたパテ・ベビーの 9.5 ミリサイズよりも、また競合するコダック社 16 ミリフィルム (フレームサイズ: 約 75 × 103mm、1923 年発売) よりも大きい 17.5 ミリフィルム (フレームサイズ: 90 × 120mm) が採用された。17.5 ミリサイズであれば、使用済み 35 ミリフィルムを丁度半分に裁断して再利用することができるため、製造過程に無駄がないサイズである⁹。またフィルム代も 35 ミリの約半分以下で済み、運送費はその三分の一で賄うことができた。

しかし1924年に開発されたパテ・ルーラルは1928年まで商業化されなかった。シャルル・パテとしては最初の3年間は利益が上がりなくても初期投資を継続するという経営理念を持っていたが、運営権を持っていたパテ・コンソーシアム・シネマ社が、主たる事業である劇場用映画製作の資金繰りに行き詰っており、パテ・ルーラルの初期投資に十分な資金が残されていなかったのである。しかし1927年に企業連合したコダック社から100万フランの融資を得たことで、パテ・ルーラルの発売に至る（同501）。そこで主にパテ・ルーラルの販売の対象となったのは、パテ・コックやパテ・ベビーのように自宅で楽しむ富裕な個人ではなく、農村民向けに「移動映画館」を催せる縁日の見世物興行師や、地方公共団体が中心であった。パテ社はパテ・ルーラル映写機を販売、あるいはフィルムと合わせて12～24週間の貸し出しをおこない、フィルムはパテ社が編成したプログラム（長編映画、ニュース、ドキュメンタリー、短編コメディを含む12演目）を貸し出しの基本単位とした（Kermabon 203）。当初は目新しさもあってパテ・ルーラルの農村部への浸透が目覚ましく、さらには公共団体向けに教育映画やキリスト教団体向けに宗教映画も提供して普及の安定化を図った。

だが既に危機的状況であったパテ社グループの経営立て直しにつながることはなく、1929年にシャルル・パテ率いるパテ本社は、ユダヤ系ルーマニア人の映画プロデューサーであるベルナール・ナタン（1886-1942）に買収され、パテ・ナタン社（Pathé-Natan）となった。経営権を握ったナタンは、長期的な目線のシャルル・パテと対照的に短期的な成果主義であったが、パテ・ルーラルの事業は継続した。ナタンは順調にパテ・ルーラル市場の拡大を進め、1930年までに3000回の上映を計上した¹⁰。その実績の背景には、ナタンがフィルム現像会社のラピッド・フィルム社（Rapid Film）の経営等で培ってきたノウハウがあったといえる。ナタンはこれまで縁日の興行向けにポルノ映画を上映して投獄されたり（1910年代）、複数のポルノ映画に出演（しばしば聖職者の脇役で出演）したり（1920年代前半）した経歴もあり、表向きの商売だけでなく裏商売にも精通していた¹¹。すでに世間で悪名が轟いていたナタンは、1930年に

創刊したパテ・ルーラルの機関誌『誰でもどこでも見られる映画 (Le cinéma partout et pour tous)』で好んでポルノ映画に聖職者役で出演したことを堂々と語ったり、明け透けに反教権的な態度を示したりもしたため、カトリック教会からパテ・ルーラルやパテ・ベビー映画の内容がしばしば「卑猥」であるとして厳しい検閲にさらされた(同 204-205)。また 1928 年頃からのトーキー化の流れにも迅速に対応できず(トーキー映写機完成は 1933 年)、次第に客離れを招いた。さらに 1929 年の世界恐慌に端を発して 1931 年にはフランスに経済危機が襲ったことで、下請け会社や関連会社からの支払いも滞るようになり、パテ社全体の資金繰りが一気に悪化した。それでもナタンは経営手腕を発揮して当時フランスでの配給を任されていた RCA 社のトーキー設備を各地の映画館に迅速に配備し、収益を大きく黒字に転換させた。

しかし 1935 年、パテ社はシャルル・パテを含む取締役会が決議した株の損失から破産宣告を受けた。ナタンに破産の直接的責任はなく、むしろ経営再建の立役者だったにもかかわらず、当時のフランスで横行した反ユダヤ主義の風潮が拍車をかけ、ナタンは「ペテン師」の汚名を着せられて経営の座を追われた。さらに 1938 年には真偽が不確かな経営上の不正等の有罪判決を受けて収監され、その後フランス国籍を剥奪された上で 1942 年アウシュヴィッツで死亡したとみられる。

一方破産宣告を受けたパテ社は、複数の会社から融資を受けて再建を進めており、パテ・ルーラルやパテ・ベビーなどの小型映画事業も継続していた。しかし 1940 年、ナチス・ドイツがパリを占領し、1941 年 6 月 21 日の占領軍命令により 16 ミリ以外の小型映画の製作・上映が禁止となった。パテ社はドイツ軍による会社の占有を恐れ、親独ヴィシー政権から資金提供を得ることで戦時下の荒波を切り抜け、戦後に経営の立て直しを成し遂げた。またパテ・ベビーは戦後復活し、コダックのスーパー 8 が発売される 1965 年頃までは一般家庭で楽しまれた。しかし、パテ・ルーラルが復活することはもはやなかったのである。

おわりに

以上本稿では、第一次から第二次世界大戦までの戦間期に発売されたパテ社の小型映画の産業技術的特徴とその販売戦略について具体的に論じることで、第一次世界大戦が小型映画に与えた影響を明らかにした。産業技術面でいえば、映画フィルムとして初期から使われたナイトレートフィルムが、爆薬の原料でもある硝化綿を用いていることは広く知られていたが、可燃性のナイトレートフィルムによる事故回避のために1900年代後半に開発された、難燃性のアセテートフィルムの原料もまた軍事利用されていたことはあまり知られていない。また映画のハード面では、パテ・ベビー映写機のフライホイール・シャッターの原料（銃弾の弾芯にも使われる硬鉛）やパテ・ベビーカメラのフィルムケースが銃の弾倉と同様に「マガジン」と命名された点にも、技術的かつ概念的に大戦が残した影響の大きさが表れている。さらにソフト面では、戦時中に銃後の衛生教育やプロパガンダとして開発・製作された映画がパテ・ベビーなどの小型映画で子供向け教育映画として再利用されており、思想形成においても戦争の影響は大きかったといえよう。

第一次世界大戦以前には映画製作事業、生フィルム製造販売事業ともに世界的覇者であったパテ社が、大戦を契機に本国フランスの大不況に苦しめられ、その結果少ない経費で在庫フィルムを再活用することで新規開拓を目指し、パテ・ベビーやパテオラマ、パテ・ルーラルといった独自の小型映画を生み出した。またパテ・ルーラル事業におけるナタンの明暗両面の活動とその悲喜劇は、映画のみならず「近代産業社会」自体の暗部を照射するものでもあろう。特にパテ・ベビーは伴野文三郎商店が日本で大ヒットさせ、朝日新聞社や大阪毎日新聞社とも提携して家庭娯楽向けと学校教育向けの両面で普及活動に努めることになる¹²。それでも第二次世界大戦という第二の戦時への流れには逆らえず、パテ社が先導した小型映画全盛期は終焉を迎えるのである。

註

- 1 具体的に挙げれば、サルモンはパテ・ジェローム・セイドゥ財団に所蔵されているパテ社の当時の会計帳簿、株主総会・委員会議事録、指示書・稟議書等の社内文書、契約書、特許書類などの調査からパテ社の経営全体を論じている。またグルデ＝マレーは、当時部外秘であったパテ・ベビー製品開発の技術者らによる開発実験段階の経過報告書を主に参照している。
- 2 メディア考古学に関する筆者の立場や見解については、拙論（2017）を参照。
- 3 サドゥール『世界映画全史』の翻訳では「ヴァンサンヌ」と表記されているが、本稿では実際の発音に近い「ヴァンセンヌ」とした。
- 4 従来パテ・ベビー映写機の硬鉛製フライホイールは分解修理不可能と考えられていたが、映像機器研究の松本夏樹が金型を製作して分解修理することに成功し、その過程でパテ・ベビーの構造とメカニズムを詳細に解明した。
- 5 パテ・ベビーのストップモーション機能について松谷容作（2019）は、「静止への欲望こそが、パテ・ベビーの規範である」としているが、これは技術の違いに顧慮せず、おそらくは上映時の静止画＝フィルムのストップモーション機能でのみ可能であるという誤解に基づいている。なぜなら上述の如くコダスコープにも「静止画（ストップモーション）」は存在しており、その際のパテ・ベビーとの違いはフィルムを絶えず抽送させているか否かであり、その開発時の規範は抽象的な「静止への欲望」などではなく、フィルム自体を節約するかしないかである。また松谷は自説の根拠をパテ・ベビーと同時期に開発されたパテオラマ（幻燈フィルム）に求めているが、前節で詳しく述べた通り、その実際の理由は従来の35ミリフィルムや機材の二次利用であり、むしろそれはパテ社経営陣のフィルム節約や再利用を「欲望」する経済合理性によって生み出されたものである。
- 6 本誌はフランス国立図書館に所蔵されている。
- 7 本作品は伴野文三郎商店で『顕微鏡下水の一滴』という邦題で販売された。
- 8 荒瀬は伴野文三郎商店の従業員で、当初東京支店でパテ・ベビー関連の仕事に従事していたが、1930年代にはパリ本店に転勤している。
- 9 パーフォレーションは各フレームの境目にひとつあるが、映写機では端が丸く投影され、上映中にパーフォレーションが映り込まないように工夫されていた。
- 10 1929年には17ミリ半専用のカメラ「モトカメラ（Motocamera）」をセミプロあるいはプロ向けに発売した。

- 11 実際にパテ・ルーラル用 17 ミリ半のポルノ映画も現存しており、作品のクオリティや製作費の面から考えても、販売を目的としたプロによるものであろう。
- 12 伴野文三郎商店による日本でのパテ・ベビーの販売戦略については、拙論(2019)を参照されたい。

引用文献リスト

- 荒瀬生「巴里のアマチュアシネマ界便り」、『ベビーキネマ』第2年12月号、全関西ベビーキネマ連盟、1931年、20-22頁。
- 鹿島増蔵『日本産業篤志伝』、内外商工時報発行所、1933年。
- ジョルジュ・サドゥール『世界映画全史』第1-12巻、丸尾定・村山匡一郎・出口丈人・小松弘訳、国書刊行会、1992-2000年。
- 那田尚史「連載 日本個人映画の歴史(一〜八)」、『映像実験史 Fs』第1-8号、Fs編集部、1992-2002年。
- 西村智弘「アマチュア映画のアヴァンギャルド」、『映画は世界を記録する——ドキュメンタリー再考(日本映画史叢書5)』、森話社、2006年、51-78頁。
- 伴野文三郎『パリ夜話』、教材社、1957年。
- 福島可奈子「明治期における「通俗教育」として混在するメディア——鶴淵幻燈舗の幻燈を中心に」、『映像学』第98号、日本映像学会、2017年、5-24頁。
- 福島可奈子「大阪毎日新聞社の映画事業をめぐる映像メディア産業の本流と傍流：寺田清四郎商店と伴野文三郎商店」、『国際文化学』第32号、神戸大学国際文化学研究科、2019年、131-154頁。
- 福島可奈子「小型映画の混淆的文化から統制へ——大正から昭和の関西圏を中心とする9ミリ半と16ミリ映画産業」、『次世代人文社会研究』第15号、韓日次世代學術FORUM、2019年、231-249頁。
- フリードリヒ・キッラー『グラモフォン・フィルム・タイプライター』上下巻、石光泰夫・石光輝子訳、筑摩書房、2006年。
- 松谷容作「パテ・ベビーというシステム——映像文化史の視座から」、『スクリーン・スタディーズ デジタル時代の映像／メディア経験』、東京大学出版会、2019年、149-176頁。
- 森末典子「アメリカにおける9.5ミリ規格の普及と使用」、『おもちゃ映画ミュージアム』3号、一般社団法人京都映画芸術文化研究所、2017年、14-20頁。
- Daladier, Edouard. “Le ministre de l’instruction publique et cinématographe.” *Le*

cinéma chez soi, No.1(février 1926), Pathé Cinéma, p. 3.

Gourdet-Marès, Anne. “La caméra Pathé Baby : le cinéma amateur à l’âge de l’expérimentation.” *L’Amateur en cinéma, un autre paradigme : histoire, esthétique, marges et institutions*, edited by Valérie Vignaux and Benoît Turquety, AFRHC, 2016, pp.74-93.

Kermabon, Jacques. *Pathé: Premier empire du cinema*, Centre Georges Pompidou, 1994.

Salmon, Stéphanie. *Pathé : à la conquête du cinema 1896-1929*, Tallandier, 2014.

Willems, Gilles. “Les origines du groupe Pathé-Natan et le modèle américain.” *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, No46, avril-juin 1995. *Cinéma le temps de l’histoire*, 1995, pp.98-106.

* 本稿は、日本映画学会第14回大会（2018年12月8日、大阪大学）での口頭発表「パテ・ベビーと日本の9ミリ半映画の産業的側面」を発展させたものである。また2016年度JASSO海外留学支援制度（協定派遣）奨学金（派遣先：パリ・ディドロ〔第7〕大学）による研究成果の一部でもある。執筆にあたり、パテ・ジェローム・セイドゥ財団の貴重な実物史料を閲覧・動態調査させて下さったアンヌ・グルデ＝マレー氏、小型映画の技術面で多くの助言をいただいた松本夏樹先生に感謝申し上げます。

若松孝二の団地

—『壁の中の秘事』・『現代好色伝 テロルの季節』における「密室」

今井 瞳良

概要

本稿は、団地を舞台とした『壁の中の秘事』（1965 年）と『現代好色伝 テロルの季節』（1969 年）の分析を通して、若松孝二の「密室」の機能を明らかにすることを目的とする。若松の「密室」は、松田政男が中心となって提唱された「風景論」において、「風景（＝権力）」への抵抗として重要な地位を与えられてきた。「風景論」における「密室」は、外側の「風景」に相對する「個人＝性」のアレゴリーであり、「密室」と「風景」は切り離されている。しかし、若松の団地はメディアによって外側と接続されており、「風景論」の「密室」とは異なる空間であった。『壁の中の秘事』では、「密室」を出た浪人生・誠による殺人がメディアを介して「密室」に回帰することで、メディアの回路を提示し、『現代好色伝』は「密室」を出た後のテロを不可視化することで、メディアの回路が切断されている。若松の団地は、脱「密室」の空間であり、メディアが日常生活に侵入している環境自体を問い直す「政治性」を持っていたのである。

キーワード

団地、若松孝二、メディア、空間、風景論

はじめに——若松孝二の「密室」

1965 年 11 月の『映画芸術』で若松孝二は次のように述べている。

一時間二十分のワイド映画を作るには、三百万円が最低ギリギリの製作費である。だからこそ〈三百万映画〉と呼ばれているのだがその最低線をわって、二百万円台の映画を作ろうというのである。ぼくが無理を承知でその製作をひきうけたのは、「肉体の壁」という、

団地の一室だけを舞台としたシナリオが出来上り、これなら何とか経費をきりつめられる見通しがついたこと、またそのシナリオについて会社側から一切口出ししないという条件をとることが出来、思い切ったことがやれるという魅力があったためである。

(若松 [1965 年] 78)¹

完成した映画は製作会社関東ムービーの意向で、『壁の中の秘事』(若松孝二監督、1965 年)と改題されて公開され、1965 年の第 15 回ベルリン国際映画祭で正式参加作品として上映された²。ところが、この若松の発言と『壁の中の秘事』には、くい違いがある。『壁の中の秘事』には、かつての平和運動の同志であり、恋人であった男と情事を重ねる団地の主婦の部屋と、その様子を覗く浪人生の部屋という二室が登場しており、一室だけがメインの舞台ではないのだ。同じく団地を舞台とした『現代好色伝 テロルの季節』(若松孝二監督、1969 年、以下『テロルの季節』)でも、元活動家が住む部屋と張り込みの公安が間借りする部屋という二室が登場している。鉄筋コンクリート造の団地の一室は、「密室」を得意とした若松にとって最適な空間のようにみえる。ところが、若松の団地は一室だけを舞台とした「密室」ではないのだ。

これまで、若松は「密室」の作家とみなされてきた。ピンク映画に必要な最低条件を「ひとつの部屋。ひとりの男。ひとりの女。ひとつの寝台。」(矢島 [1967 年] 24)とする映画評論家の矢島翠は、「その限られた壁の中で、若松孝二は普遍へと向かってひろがって行くひとつの世界を築いてみせました」(矢島 [1967 年] 24)と『胎児が密猟する時』(若松孝二監督、1966 年)を評価している。男は男として、女は女として定石に従った反応しか描かれないピンク映画にあって、限られた一つの部屋で男は父・兄・息子、女は母・娘・妹・恋人と多面的に変身していく点を矢島は高く評価しているのだ。「密室」は若松映画を評する際によく言及され、特に『胎児が密猟する時』や阿部・マーク・ノーネスが「密室物の原型」(185)とする『犯された白衣』(若松孝二監督、1967 年)など、作品の賛否にも拘らず「密室」が問題とされてきた³。その中で、映画評論家の松田政男の「風

景論」は、「風景」を権力＝国家とみなし、個人的な性にさえも権力＝国家が入り込んできている状況に対して、「密室」での性を描く若松映画に権力への抵抗をみている。

本稿は、『壁の中の秘事』と『テロルの季節』を団地という空間に着目して分析することによって、「密室」作家としての若松孝二を再検討することを目的としている。『壁の中の秘事』と日活ロマンポルノの『団地妻 昼下りの情事』（西村昭五郎監督、1971年）を「団地妻映画」として分析したアン・マクナイトは、1970年代に団地生活が「管理社会」と関連して、語られていたことを指摘している（McKnight 3）。マクナイトが言及する多田道太郎は、家庭という空間における電化・機械化・合理化が進んだライフスタイルこそが、資本主義に依存した「管理社会」に組み込まれていると論じている（69-78）⁴。ここで確認しておきたいことは、「管理社会論」だけでなく、都市や家庭などの空間を権力の媒体とみなす言説が、1960年代末から興隆していたということである。アンリ・ルフェーヴルによる空間論の日本語訳が1960年代末から『都市への権利』（1969年）、『言語と社会』（1971年）、『都市革命』（1974年）、『空間と政治』（1975年）と立て続けに刊行され⁵、多木浩二が自身初めての空間論である「空間の本質と媒介」（1968年）を発表し、『生きられた家』（1976年）へと結実する空間論を展開していく⁶。津村喬は『メディアの政治学』（1974年）で、「都市は権力（遠い秩序）と日常性（近い秩序）を媒介する中間的な水準であり、つまり権力を地表に書き記すメディアである」（338）と論じるなど、空間を権力のメディアとみなす言説が1960年代末から1970年代にかけて展開されていた。松田の「風景論」はこの文脈で、「密室」の反権力性を問題としていた。そこで、「風景論」を同時代の空間論、メディア論と比較することによって、松田と若松には決定的な違いがあることを指摘するとともに、若松の「密室」が持つ「政治性」を再検討していく。

I. 「風景論」の「密室」

セックスシーンを売りとした独立プロダクション製作のピンク映

画は⁷、映画産業が斜陽を迎えていく中で、その存在感を増していった。1958年には歴代最多の観客動員を記録するも、テレビの普及と反比例して、わずか10年ほどで4分の1ほどにまで映画の観客数は減少してしまう。映画産業が凋落の一途を辿っていく一方で、低予算で客が呼べるピンク映画は、その市場価値を高めていった。1960年代から70年代にかけて大手映画会社は、「テレビのある家庭の外に出る男性観客を主要な客層に据えて、アプローチしていく」（北浦153）ために⁸、ピンク映画の存在を無視できなくなっていく。加えて、ピンク映画の担い手であった若松孝二や足立正生はテレビへの対抗を意識して製作していたことが明らかにされており⁹、ピンク映画は産業的・内容的にテレビと対抗していたと言える。

しかし、ここで確認しておきたいことは、テレビと映画の対抗関係ではなく、テレビの普及に伴って、日常生活とメディアの関係が問題とされるようになったということである。アーロン・ジェローによると、初期のテレビ論では映画との比較によって、テレビと日常生活の関係が問題にされたという（Gerow 38-41）。例えば、加藤秀俊は「テレビジョンと娯楽」で、テレビが家庭に入り込んでくることによって、「見物」が「見にゆく」という意識的・特殊的行為から、日常生活時間の一部となったと指摘している（41-43）。テレビは家庭という空間と密着したメディウムとして、その特性が認識されていったのだ。

日常生活へのメディアの密着は、1960年代から70年代にかけての空間論と結びついていく。「管理社会論」として、多田道太郎は1955年前後から登場した「マイホーム主義」が、ローンを支払うために会社に依存する「ローン主義」であり、私的空間が資本の論理に従属していると論じている（69-71）¹⁰。多田がマイホームと資本の結び付きの例として挙げたのが、私的空間に入り込んできた電気洗濯機や電気釜などの家電ブームであり、テレビの普及であった（241-249）¹¹。多田は、社会から守られた私的な空間であるはずのマイホームにこそ、「管理社会の影」が入り込んでいることを問題化したのである。津村喬は、アンリ・ルフェーヴル『言語と社会』を参照しながら、メディアを「組織された“都市的なもの”」（293）と定義して、

都市空間に張り巡らされたメディアのネットワークに着目している。「コンピュータ回線とテレビが結びつき、NHK と電電公社が——やや乱暴な仮定だが——合体したとき、この網の目はかつての「国体」システムに匹敵する力をもつかもしれない」(295) と、「不可視のネットワーク」としてメディアが日常生活に密着していると論じた。テレビをはじめ、日常生活とメディアの密着は、都市や住宅など空間を権力の媒体とみなす空間論と結びついていった。

若松の「密室」に着目する松田の「風景論」は、この文脈に位置付けられる。「風景論」における「風景」とは、首都と地方、中央と辺境、東京と田舎といった二分法を超えて均質化を推し進めていく権力＝国家を指している。この「風景」に相対する空間が「密室」であり、「密室」とは、個人＝性のアレゴリーである。そのため、「風景論」の第一弾として 1969 年に『朝日ジャーナル』に掲載された評論「風景としての性 若松映画と密室のユートピア」では¹²、壁に囲まれた「密室」を舞台とする『壁の中の秘事』、『胎児が密猟する時』、若松プロ製作の『ニュー・ジャック・アンド・ヴェティ』（沖島勲監督、1969 年）が「密室」ものの代表作としてあげられている一方で、マンションの屋上を舞台とする『ゆけゆけ二度目の処女』（1969 年）、広大な荒野を舞台とする『処女ゲバゲバ』（1969 年）、東京から東北・北海道へと移動していく『狂走情死考』（1969 年）といった一見「密室」とは言い難い若松の作品も取り上げられている。「風景論」の「密室」とは、物理的な壁を必要とするものではないのだ。地政学的な画一化・均質化に権力を読み取る見方は、メディア論・空間論だけでなく、幼少期に福岡で近代化・都市化による農村の疲弊を経験し、松田と同時代に共産党に入党した廣松渉の哲学（小林 28-36）や、松田が参照する神島二郎『近代日本の精神構造』（岩波書店、1961 年）の政治学（松田 [2013 年] 126-140）などにも通底しており、均質的な空間への違和感・抵抗は、同時代的な潮流の中にあった。この文脈で、松田は映画論を展開し、若松の「密室」は、「風景＝権力」に抵抗する空間として見出されたのである。

しかし、「風景論」に対しては映画評論家の小川徹を中心に批判がなされ、松田が応答するかたちで論が展開されたため、体系的な理

論として構築されることはなく¹³、「密室」の可能性は追求されなかった¹⁴。「風景論」をめぐる応酬は、映画評論家の山田宏一が「最近も、映画雑誌などで時折、きわめて個人攻撃的な文章を読むと、もう批評家同士のネガティブな対話はたくさんだ、といった気持ちになります」(31)と述べるように、双方が人格攻撃の様相を呈していた¹⁵。その中で、評論家の菅孝行が「風景論」を批判しながら「これまで、大衆とか、知識人とか、まったく不可視の抽象的タームしかなかった処へ、一見可視的な、〈都市〉とか〈ムラ〉とか〈風景〉とかいうコトバが導き入れられることによって、はじめて、可視と不可視のはざまが鋭く意識化されたことがよいことだ」(51)と「風景」の特徴として「可視性」を挙げたのは重要である。「風景論」は1968年に連続4件の殺人事件を起こした永山則夫の足跡を辿ったドキュメンタリー映画『略称・連続射殺魔』(足立正生監督、1969年製作、1975年公開)の撮影で日本各地を巡り、均質化・画一化された「風景」に権力を実感した松田の経験をもとにしている。実際の「風景」を権力として可視的に提示してみせた『略称・連続射殺魔』から生み出された「風景論」は、「影」や「不可視のネットワーク」として捉えられた権力を均質化・画一化された「風景」として可視化しようとした点に意義があったのだ。

「風景論」は「密室」を体系化していかなかったため、二室を舞台にする若松の団地の位置付けは曖昧である。「風景論」を標榜する前、松田は『壁の中の秘事』を次のように論じている。

白亜の団地の一室に、昼下りの情事を楽しむよりは、白いカップoweringのほうがよく似合う小母さんが登場し、精一杯のベッドシーンを演じたとしても、そこには健康な生活のにおいが立ちこめ、外の世界への通路がまぎれもなくあったからだ。壁に架けられたスターリンの肖像も気まりわるげで、要するに、そこは密室ではなかったのである。(松田[1970年]107)

「風景論」では「全世界が、その時、巨大なる〈ひとつの部屋〉となっている」(松田[2013年]20)というように、「密室」の拡張が問題

にされることがあっても、「密室」と外側の「風景」への通路が問題とされることがなかった。「風景」と「密室」は切り離されているのだ。松田は「風景論」を提唱するにあたって、団地にあった外の世界への通路を抹消して、『壁の中の秘事』を「密室」に仕立てたのである。

団地を舞台にした『テロルの季節』から若松の「密室」に対する松田の評価が揺らいでいく。『処女ゲバゲバ』、『ゆけゆけ二度目の処女』の絶賛をピークに、松田は同じ1969年の最後に製作された『テロルの季節』の佐藤栄作の訪米に合わせて「密室」を出て行くラストを「たかだか、国家権力のスケジュールにあわせてその時々擬似的に到来する政治状況の所産でもあるかのようにとらえる誤りを犯してしまう」(松田[2013年] 19)と批判する。1970年の『新宿マッド』(若松孝二監督)では、「新宿マッド」と称する若者一味に息子を殺害された父親が、「密室」で「新宿マッド」に打ち克つ光景に、若松の「転向」を指摘することとなる(松田[2013年] 135-137)。「風景論」は、「密室」と「風景」を切り離された空間として固定化し、「人びとは去り、風景もまた去った。風景が消失したあとに、しからば、何が残ったのか。……つまりは、〈権力〉であった。風景は死滅し、そして死滅せざる国家が残ったのである」(松田[2013年] 299)と「風景」のみに囚われて自家撞着に至る。一方、次節から分析する若松の団地は、「密室」の外側への通路を問題とし、同時代のメディア論、空間論へと接近していく¹⁶。

Ⅱ. メディアに接続された「密室」

『壁の中の秘事』は、団地で情事を重ねる主婦・山部信子と元活動家・永井敏夫を覗いていた浪人生の内田誠が、姉の朝子をタオルで首を絞めて性的暴行を加えた後¹⁷、信子の部屋へと乗り込んでいて彼女を刺殺し、「団地の主婦殺される」という見出しの新聞記事が映されて終わる。この新聞記事には、東京都北多摩郡の小平団地が殺害現場だと記載され、実際に撮影が行われたのも小平団地であった¹⁸。また、団地の主婦の殺害とタオルによる絞首という設定は、1963年5月10日に横浜の西尾寺団地で主婦がタオルで絞殺された事件に着

想を得たのではないかと思われる。

『壁の中の秘事』のオープニングは、同じく覗きを主題としたヒッチコックの『裏窓』(1954年)と類似している。これまで繰り返し指摘されてきたように、『裏窓』のオープニングシーケンスは、集合住宅の様子を映した後、車椅子で眠る骨折した男性の部屋へと進んでいき、壊れたカメラ、サーキットの事故の写真が提示されることで、主人公の職業、現在の状況とその経緯が示されている(0:00:27-0:04:01)¹⁹。『壁の中の秘事』のオープニングは団地の建物を映した後、信子と敏夫のセックスシーンをはさんで、誠の部屋へとショットが切り替わると、ポルノ雑誌、数学の参考書、ベトナム戦争の空爆を報じる新聞や雑誌が提示される(0:00:11-0:09:54)²⁰。このシーンによって、誠が社会に関心を持ちながらも浪人生として部屋に引きこもって、性的にも欲求不満を抱えていることが示されている。

ところが、この2作には住宅状況に決定的な違いがある。クレジットとともに窓のブラインドが上がっていくことで始まる『裏窓』は、集合住宅のブラインドやカーテンが開いているため、ラジオを聞きながら髭を剃る中年男性や非常梯子の踊り場で寝ていた老夫婦、下着姿で朝食の準備をする若い女性など、近隣住民の様子が見える。ところが、『壁の中の秘事』の団地は窓のカーテンが閉められているため、住民の様子は見えない。容易に向かいの棟を覗くことができる『裏窓』とは異なり、『壁の中の秘事』の団地は覗きが困難であることを冒頭のシーンで示している。

誠の覗きのシーンを見ていこう。誠の視点ショットによる覗きにおいて、セックスは常に遮られている。先ほど見た誠の部屋のシーンは、カーテンの隙間から望遠鏡によって覗いている誠の視点ショットへとつながっていく。このショットでは、ベランダで洗濯物を干している信子、立ち話している主婦たちを覗いていくが、セックスを覗くことはない(0:12:40-0:13:50)。その夜、誠は再び望遠鏡で信子を覗く。この時の覗きショットでは信子がカーテンを閉めるだけでなく、寝室の窓の下半分が磨りガラスになっており、寝転がった信子を見ることができない(0:14:36-0:14:54)。信子の寝室へとショットが切り替わると、信子と夫の健男のセックスが暗示されるが誠は覗

くことができないのだ。次の覗きでは、信子と敏夫が抱き合っただけで倒れこむところを目撃する（0:25:09-0:26:00）。この時、窓が開いているため磨りガラスは無いが、壁に阻まれてその後の光景を見ることはできない。すると誠は机に乗り、カーテンレールの隙間から覗くことで角度を確保して、壁の向こう側の信子と敏夫のセックスを覗く（0:44:35-0:45:45）。『壁の中の秘事』において、覗きショットによるセックスシーンはこの一回だけである。しかし、この時もカーテンが閉められているため、カーテン越しにしか覗くことができない。覗きショットは常に遮られているのだ。

覗きショット以外のセックスシーンのショット構成を見ていこう。オープニングシークエンスの団地を映すショットは、クローズアップで建物の壁を見せながら、信子の肉体のクローズアップへとつながっていく²¹。続く信子と敏夫のセックスシーンは、顔のクローズアップだけでなく、敏夫のケロイドを含めて皮膚の接写が多い。この皮膚の接写に『二十四時間の情事』（アラン・レネ監督、1959年）あるいは、『砂の女』（勅使河原宏監督、1964年）の影響を見るのは容易いが²²、離れた距離からの覗きとは異なり対象と接近している点に着目したい。『壁の中の秘事』において、覗きと接写で描かれるセックスはそれぞれ遮断と接近によって、誠と信子が団地で抱える問題を顕在化させている。浪人生の誠は、母親が予備校へ行くよう促すのも拒否して、部屋に引きこもっている。そして、外へと視線を伸ばす覗きにおいても壁やカーテンに遮られてしまう誠は、外界から遮断され、他人と接することがない。一方、信子にとっては近隣住民の近さが問題となっている。信子の部屋では上階あるいは下階からトイレを流す音が繰り返し聞こえてきて、近隣住民の存在が強調されている。また、上階に住む主婦は下着を信子の部屋のベランダに繰り返し落としては、取りにやって来て接触を図ろうとする。敏夫に「上にも下にも横に人間が住んでいる団地から連れ出して」（00:48:35-00:48:45）と言う信子は、コンクリートの壁に囲まれた団地で孤立していることが問題なのではなく、近隣住民が近すぎるのが問題なのだ。遮断と近接で構成される『壁の中の秘事』のセックスシーンは、誠と信子が団地で問題としていることの違いを顕在化

している。

誠が部屋を出て、信子を殺害するラストシークエンスを見てみよう。誠はシャワーを浴びる姉の朝子を覗いて性的暴行を加えた後、信子の部屋を訪れる。「どなた」と信子に尋ねられた誠は、「あなたのことをよく知っている人間です」と答え、部屋へと入っていく。一日中部屋の中にいると頭がおかしくなってくると悩みを打ち明ける誠に、「分かるわ。みんなこの壁のせいよ。私だってこんなところ早く抜け出したい気持ちよ」と信子が共感しながらも目を逸らすと、誠は逆上して犯そうとする。ところが、信子が「したいようにしていいわ」と体を預けると、「何を見ているんだ。見るな」と誠は下着で信子の顔を隠す。信子が下着を除けて視線を向けると、誠は「人を馬鹿にしがたって。何もできないと思っているんだろう。俺にだってできるんだぞ」と信子を刺殺する（1:03:15-1:13:58）。

このシークエンスは、一方的に覗いていた誠が信子に見返されるという視線の回路だけではなく、メディアの回路を提示している。「密室」の中で遮断され続けた果てに、「密室」の外で信子に見返された誠が振るった暴力は、新聞記事として「密室」へと回帰していくのだ。『壁の中の秘事』の「密室」には、冒頭に示される新聞や雑誌、テレビを食い入るように見る誠の父（0:13:56-0:14:31）など、メディアが大量に入り込んでいる。「密室」を出ることで外への経路を示した誠は、殺人事件の新聞記事を介して「密室」へと回帰してくる。『壁の中の秘事』の団地は、メディアに一方的に接続された空間となっており、「密室」を出たとしてもメディアの回路からは脱出できないのである。次節では、同じく団地を舞台とする『テロルの季節』を分析する。『テロルの季節』は、盗聴をモチーフとすることで、『壁の中の秘事』で示されたメディアの回路を断ち切っていく。

Ⅲ. メディアの回路を切断する

『テロルの季節』は1968年に入居が開始された滝山団地で撮影が行われた²³。このことは、作中に「滝山診療所」の看板が映り込んでいることから確認できる（01:08:56-01:09:21）。政治思想史家の原

武史は1969年から1975年までの幼少期を滝山団地で過ごし、東久留米市立第七小学校での経験をもとにしたノンフィクション『滝山コミューン一九七四』を著している。原は「滝山コミューン」を「国家権力からの自立と、児童を主権者とする民主的な学園の確立を目指したその地域共同体」（原〔2010年〕23-24）とし、教員とPTAが一体となって推進された「学級集団づくり」によって児童たちは班競争を強いられて、集団に反する個人には自己批判を迫る「追求」が起こったという。「滝山コミューン」は、「新中間階級を可視化する役割を果たした」（橋本 112）団地の階級的な同質性、2DKの間取りが核家族向けに設計されたことに起因する世帯構成員の同質性²⁴、そして、滝山団地が「賃貸、分譲を問わず、すべての棟が中層フラットタイプ五階建という、公団が建てた団地のなかで最も同質的な大団地であった」（原〔2019年〕382）という滝山団地の建物としての同質性、それらをもとに成立した共同体であった²⁵。その中で、『テロルの季節』は男一人と女二人という異質な成員による同棲生活を描いている。

四方田犬彦は、『テロルの季節』を次のように要約している。

地下に潜行してテロ活動の機会を窺っている過激派の青年を調査するため、二人の私服刑事が彼の潜伏する団地の向かいの一室に、居住者の許可を得て待機し、隠しマイクと望遠鏡を用いて監視を続ける。だが青年はいっこうに事を構える気配がなく、二人の若い女と痴戯にふけるばかりである。一方、刑事たちは使用している部屋の居住者が夜ごとに立てる性行為の声にも悩まされる（24）

ところが、作中に望遠鏡や双眼鏡の類は一切登場せず、公安の刑事は盗聴器だけで元活動家の田中彦弥を監視している²⁶。このあらすじが注目に値するのは、声という聴覚的な問題が前景化していることを的確に捉えている四方田が、望遠鏡で監視していると勘違いしてしまっている点にある。『テロルの季節』のセックスシーンは、『壁の中の秘事』の覗きショットと同様に、ほとんどがカーテンによって遮断されている。彦弥の部屋の照明に盗聴器を設置した刑事

たちは、向かいの棟の部屋を間借りして監視を始める。受信機を見つめながら、彦弥と同居している美代子・千恵子の様子を窺う刑事は、3人がセックスを始めると「周りは壁だらけだ。楽しみといったらあれしかないんだろう」と盗聴を続ける。このセックスシーンが刑事たちによる覗きショットでないことは明らかであるが、盗聴器が画面に収められており、聞いていることが示されている(0:13:16-0:20:41)。また別のシーンでは、ラック・フォーカスによって、セックスとともに盗聴器が強調されている(0:39:14-0:40:10)。刑事たちは、聞いているが見ていないのだ。さらに、盗聴器が設置された部屋と寝室の間にはカーテンがかけられており、このセックスシーンははっきり見えない。盗聴器という聴覚を強調するショットは、望遠鏡で覗いているかのように遮られているのである。

はっきり見えないセックスシーンは、彦弥の表情を見えなくしている。『壁の中の秘事』ではクローズアップが多用されていたが、『テロルの季節』では盗聴器を収めるロングショットが多用されている。そのため、セックスシーンでの彦弥の表情はよく見えない。唯一のクローズアップは、セックス・日本国旗・アメリカ国旗と多重露出されるパートカラーのシーンであり(1:10:21-1:14:07)、表情ははっきりしない。彦弥の表情について、伊東守男は「二人の裸女をならべておいて、背後から交互に行なう時の、およそのっていない表情(名前は知らないが好演)のまま、青年はダイナマイトを体にまきつけ、恐らく帰ることのない旅路に昇る」(伊東 60)と指摘している。「のっていない表情」の彦弥は、心情を吐露することもなく、活動家仲間から「いつ戦列に戻るのか」と尋ねられても、「戻らんよ」と答えるだけである(0:49:35-0:52:27)。それを聞いた刑事たちは「白か黒かはっきり分かっただけでもマークした甲斐があったよ」と監視を止める(0:58:55-0:59:42)。その後、一転して彦弥はダイナマイトを巻きつけてテロへと向かうが、その理由が述べられることはない。この点においても、誠が信子の部屋で悩みを打ち明ける『壁の中の秘事』とは対照的である。覗きでは覗かれている側が見返すことで反応を返すことが可能であるが、盗聴は一方的に聞くことしかできず、彦弥の反応が返ってくることはない。『壁の中の秘事』で成立した視線の

回路が、盗聴をモチーフとした『テロルの季節』では成立しないのだ。

彦弥のテロは、「密室」に入り込んだメディアの回路も切断していく。彦弥が羽田空港に乗り込んでいくラストシーンで、爆発テロの決定的瞬間は映されない²⁷。爆破の音が聞こえてくるだけで、「密室」を出た彦弥が再び闘争に身を投じた様子が明示されないままに映画は幕を閉じる（1:14:17-1:18:20）。彦弥のテロは、誠の殺人のように新聞やテレビで示されることもなく、したがって「密室」に回帰することはない。『壁の中の秘事』で提示されたメディアの回路が、『テロルの季節』では「密室」後を不可視化することで、断ち切られているのである。

おわりに——若松孝二の「政治性」

大島渚の『日本春歌考』（1967年）や『絞死刑』（1968年）、若松プロダクション製作の『毛の生えた拳銃』（大和屋竺監督、1968年）に出演していた松田は、映画評論家として本格的に活動する前から若松と交流があった（若松〔1982年〕97）。若松は、松田との関係を次のように述べている。

このころは、大学へもよくしゃべりに行きましたよ、講演に。でも、映画の話よりも、もっとみんなバンバン石投げろとかね。ものすごいアジテーターになってたんじゃなかったのかと思います。俺、オマワリをぶち殺せ、みたいなことばかり言ってたんじゃないかね。松田政男がいけなかったんだよ。政治的な仕組みを俺に教えたのは彼なんだよね。アイツはそういう意味じゃ俺の先生だからね。（若松〔1982年〕111）

若松の「密室」は、1960年代後半から製作費は上がる一方だったテレビに対して、製作費が下落していったピンク映画の経済的な要請と（板倉 127）、松田の「政治的な仕組み」に依拠していた。ところが、松田が「風景＝国家」へと関心を集中させていく一方で、若松は「密室」から外側へとつながる通路の可能性を追求していった。

この意味で、若松は脱「密室」の作家であった。『壁の中の秘事』では、「密室」が完全に外側から切り離された空間ではなく、メディアに接続されていることを示した。『テロルの季節』は「密室」の外でのテロを不可視化することによって、メディアを切断した。「風景論」が「風景」を可視化したことに意義があったのに対して、『テロルの季節』は「風景」に対抗するテロを不可視化することによって、「密室」の可能性を追求したのである。若松孝二の団地は、「密室」自体に反権力という「政治性」があるのではなく、一方的にメディアに接続された空間として「密室」を問い直すとともに、「密室」のメディアを切断するという「政治性」があった。

最後に本稿で明らかになった若松の「政治性」が、これまで論じられてきた若松の「政治性」とどのような関係にあるのか確認しておきたい。若松の「政治性」には、「映画でおまわりをたくさんぶち殺すようなものを撮ったらおもしろいんじゃないか。これで仇討ちしてやろう」（若松〔2013年〕235）など、若松自身の発言や行動に伴う「政治性」や、「風景論」を含めて主に作品論として問題とってくる表象レベルで「密室」の反権力性を問題とする「政治性」、監督やジャンルなどのカテゴリーを歴史的な文脈に位置付けることで問題とってくる「政治性」など²⁸、様々なレベルで問題とされてきた。その中で、シャロン・ハヤシによる『胎児が密猟する時』のアレゴリー分析は、「風景論」が放棄した「密室」の「政治性」を追求した優れた例と言えるだろう。ハヤシは『胎児が密猟する時』の背景として、「当時、幅広いメディアにおいて、胎児の映像に関する新しいテクノロジーが登場しはじめ、それはすぐに映画作家たちにも取り入れられた」（88-89）とメディア環境の歴史的な文脈があったことを指摘している。『胎児が密猟する時』の「密室」にもメディアが入り込んでいるのだ。特に政治思想がなかったことを自他ともに認め（村井 159）、「僕は運動を支持するために映画を作ったことはなかった」（若松〔2008年〕）と述べる若松は、学生運動など同時代の反権力的な事象と必ずしも連動していなかった²⁹。「風景＝権力」から切り離されることで、反権力的な空間としての「政治性」を持つという松田の「密室」から、若松を解放するならば、団地を舞台

に「密室」とメディアの回路の切断を試みた若松の「政治性」は、メディアが日常生活に侵入している環境自体を問い直していることに求められるのである。

註

- 1 板倉史明は、初期のピンク映画の製作費が実際には100万円代から600万円代の幅があったことを明らかにし、「三百万映画」という名称は、ピンク映画の蔑称として使用されていたと指摘している(120-122)。若松は『壁の中の秘事』の製作費を、270万円(若松[1965年]78)あるいは、250万円(若松[1982年]87)と述べている。『壁の中の秘事』の前作『太陽のへそ』はハワイロケで撮影され、1000万円以上の製作費をかけたという(若松[1982年]84-85)。
- 2 ベルリン国際映画祭での上映の経緯については、ドメーニグに詳しい。同映画祭で金熊賞を獲ったジャン＝リュック・ゴダール監督『アルファヴィル』では、郊外の団地が「長期洗脳病院」として登場している(1:00:20-1:00:31)。1965年6月30日にベルリン国際映画祭で『壁の中の秘事』がプレミア上映されると、国際審査委員であった草壁久四郎が『毎日新聞』7月7日付夕刊第6面で上映の様子を「世界に“公開”した日本映画の恥」と取り上げ、週刊誌が追従していき「国辱映画」として問題化していった。(「『壁の中の秘事』恥かき前後」、「国辱映画ベルリンで奮戦す!」、草壁など参照)。『読売新聞』1965年6月17日付第1面の「よみうり寸評」では、公式上映前からエロダクション映画が国際映画祭に出品されたことを問題とし、その原因を五社映画が精彩を欠くためとしている。「国辱映画事件」の経緯についてはモルモット吉田(62-75)に詳しい。アレクサンダー・ザルテンは、「国辱映画事件」と、同じく1965年に『黒い雪』の公開に当たって、監督・製作の武智鉄二と日活の配給部長の村上覚が猥褻図画公然陳列罪に問われた、「黒い雪事件」という2つの事件がピンク映画に対する一般的な認識に大きな影響を与えたと指摘している(Zahlten 44-50)。
- 3 他にも、長部、種村、批判的なものとして片岡など参照。大和屋竺による『胎児が密猟する時』の脚本第一稿と第二稿には、壁を壊すという展開があったという(若松[1982年]94-96)。
- 4 マクナイトは管理社会論として、多田の他、北沢を参照している。多田は、

団地居住の経験がある(143)。団地における電化・合理化については、今井も参照。

- 5 多田はアンリ・ルフェーヴル『美学入門』(理論社、1955 年)の翻訳をしている。
- 6 同時期に多木は、「風景論」者の一人として写真作品を発表していた中平卓馬と同人誌『プロヴォーク』を刊行していた。
- 7 ピンク映画の語は、映画評論家の村井実が名付けたと自称している(村井 17-20)。
- 8 北浦は、1960 年代の映画会社がテレビに対抗するジャンルとして、エロ映画とヤクザ映画があったと指摘している。また、1970 年代のエロ映画とヤクザ映画については、樋口にも詳しい。
- 9 古畑百合子は、ピンク映画だけでなく大島渚や松本俊夫などアヴァンギャルド的な映画がテレビに対抗しながら製作していたことを明らかにしている(Furuhata 149-182)。
- 10 1980 年代に興隆した管理社会論として有名な栗原彬『管理社会と民衆理性』では、1960 年代末からの先駆的な研究として多田と北沢をあげている(ix-x)。
- 11 ただし、多田にとってテレビは、社会に馴致させ、対応させ、適応させる管理社会のメディアであるとともに、閉ざされた家庭を新しい共同体へ開く可能性を持った両義的な存在であった(241-249)。藤木秀朗はこうした初期のテレビの語りを「視聴者は家庭を基盤に自己中心的に世界に開かれていながら、同時にシステムに従属しているということであり、自己中心的でありながらその自己中心性は無自覚であり、システムに従属していながらそのシステムへの従属は無自覚であるということでもある。しかし、自己中心的な世界への開示は、そうしたそれ自体の構造と既存の社会体制を再生産すると同時に、それを揺るがす可能性も内包していた」と指摘している(338)。なお、松田にとってもテレビは外界への「マド」として、両義的な位置付けになっている(松田[2013 年] 123-140)。
- 12 「風景としての性」は「密室・風景・権力」と改題されて、『松田政男映画論集 薔薇と無名者』(114-126)と『風景の死滅』(7-20)に収録されている。
- 13 平沢剛は「風景論」を「風景論は論と呼称されているものの、大文字の完成した理論というより、新たな「革命」のための未完の理論、思想であると捉えるのが適切」(321)だとしている。

- 14 1970-1971 年にかけて雑誌『すばる』に連載された奥野健男「文学における原風景」は、松田の「風景論」の影響下にある一方で、風景＝権力という見方とは異なる個人の自己形成や共同体の問題として、「原風景」に着目したという指摘がある（山下 3）。
- 15 『略称・連続射殺魔』は 1975 年まで公開されなかったため、「風景論」を実践する映画として注目を集めたのは 1970 年公開の『東京戦争戦後秘話』（大島渚監督）であり、「風景論」への批判が最も盛り上がったのもこの頃であった。代表的なものとして、小川（1970 年 8 月・11 月）、山元などを参照。
- 16 松田も津村喬の影響で、個を接続するメディアのネットワークを基盤とした「メディア論」、「国家論」へと傾倒していく（松田 [1973 年]、300-313）。
- 17 『壁の中の秘事』DVD のモルモット吉田解説では、「姉のみよ（峰阿矢）」とあるが、みよは誠の母親の役名であり、朝子を演じたのは可能かず子である。
- 18 DVD のモルモット吉田解説では、小平団地の 2-1 号棟が撮影に使用されたと推測している。
- 19 代表的なものとして、加藤幹郎（29-33）参照。
- 20 2017 年にディメンションから発売された DVD 及び、2007 年に紀伊国屋書店から発売された DVD は、ドイツ配給用のネガを使用しており、オープニング映像がオリジナルと若干異なっている。本稿は、1998 年にダゲレオ出版から発売された VHS 版をもとに分析を行っている。
- 21 若松はもとのタイトル「肉体の壁」について「「壁」と「肉体」をダブルイメージさせて状況をとらえたものであって変えたくなかった」と述べている（若松 [1965 年] 78）。
- 22 公開当時、矢島翠が『二十四時間の情事』、『砂の女』を連想させるシーンがあると指摘している（矢島 [1965 年] 12-14）。
- 23 『現代好色伝 テロルの季節』DVD モルモット吉田の解説参照。
- 24 団地の間取り 2DK の原型となった 1951 年の公営住宅用標準住戸プラン C 型（51C 型）の設計に携わった東京大学の吉武泰水と鈴木成文は設計意図を「普通の家族構成では、少なくとも二寝室は必要で、C 型でも二寝室とすべきであろう」と述べており、「普通の家族構成」を夫婦と子どもからなる核家族としている（111）。
- 25 作中で幾度も西武線の運賃値上げについて言及がなされているが、実際の滝山団地では自治会を中心とした運賃値上げ反対運動が起きていた

(原[2019年] 355-366)。

- 26 双眼鏡で刑事が団地住民を監視する映画としては、『殺人者(ころし)を追え』(前田満州夫監督、1962年)がある。
- 27 鈴木志郎康は『現代好色伝』には、画面に映し出されないことが2つあるとして、セックスの有様がはっきりしない、爆弾を腹に巻きつけて歩いて行く男の肉体の爆破が見られないと指摘している(63-64)。
- 28 代表的なものとして、同時代の監督たちの中で若松映画を論じた Standish (79-114) や、McKnight などがある。
- 29 『新宿マッド』や『性賊／セックス・ジャック』(若松孝二監督、1970年)などには、学生運動への風刺がある。

引用文献リスト

- 阿部・マーク・ノーネス「密室の光り輝やく眼」、『KAWADE 夢ムック文藝別冊 総特集若松孝二』、河出書房、2013年、184-187頁。
- 伊東守男「性器の一時預り所はない——体制・反体制共同の敵・エロチシズム」、『映画芸術』、第18巻、第3号、1970年3月号、59-63頁。
- 板倉史明「独立プロダクションの製作費に見る斜陽期の映画産業 ピンク映画はいかにして低予算で映画を製作したのか」、谷川建司編『戦後映画の産業空間 資本・娯楽・興行』、森話社、2016年、115-141頁。
- 今井瞳良「立ち上がる団地の母親たち——『彼女と彼』における直子の曖昧な身体」、『JunCture 超域的日本文化研究』、第7号、2016年、126-137頁。
- 小川徹「ハイジャック映画であるためには」、『映画芸術』、第18巻、第6号、1970年8月号、60-61/91頁。
- 。「風景は状況をのっとったか——大島映画は風景論ではなかった」、『現代の眼』、第11巻、第11号、1970年11月号、244-253頁。
- 長部日出雄「我々はパブロフの犬なのか——若松孝二「胎児が密猟する時」」、『映画評論』、第23巻、第10号、1966年10月号、31-33頁。
- 片岡啓治「胎内帰還思想はナルシズムではないか——若松孝二・足立正生映画批判」、『映画芸術』、第16巻、第8号、1968年7月号、60-61頁。
- 加藤秀俊「テレビジョンと娯楽」、『思想』、第413号、1958年11月号、41-52頁。
- 加藤幹郎『ヒッチコック『裏窓』 ミステリの映画学』、みすず書房、2005年。
- 菅孝行「〈自立〉と近代的自我 70年代思想の端緒はどこにあるか」、『情況』、

- 第23号、1970年8月号、44-53頁。
- 北浦寛之『テレビ成長期の日本映画 メディア間交渉のなかのドラマ』、名古屋大学出版会、2018年。
- 北沢方邦『反文明の論理——管理社会と文化革命』、すずさわ書店、1973年。
- 草壁久四郎「ベルリン映画祭でのスキャンダル——「壁の中の秘事」上映事件」、『芸能』、第7巻、第8号、1965年8月号、58-59/55頁。
- 栗原彬『管理社会と民衆理性 日常意識の政治社会学』、新曜社、1982年。
- 小林敏明『廣松渉 近代の超克』講談社、2015年（原著2007年）。
- 鈴木志郎康「肉体の激化を招く三人一緒の性愛生活 若松孝二「現代好色伝」」、『映画芸術』、第18巻、第3号、1970年3月号、63-65頁。
- 多木浩二「空間の本質と媒介」、『現代デザインを考える』、美術出版社、1968年、97-121頁。
- 多田道太郎『定本 管理社会の影』、日本ブリタニカ、1979年。
- 種村季弘「若松孝二「犯された白衣」の新境地 辺地流嫡者の怨恨のフォークロア」、『映画芸術』、第248号、1968年5月号、70頁。
- 津村喬『メディアの政治学』、晶文社、1974年。
- ドメーニグ、ローランド「仕掛けられたスキャンダル「国辱映画」、『壁の中の秘事』について」、四方田・平沢、42-76頁。
- 橋本健二『「格差」の戦後史——階級社会日本の履歴書』、河出書房新社、2009年。
- 原武史『滝山コミュニティー一九七四』、講談社、2010年（原著2007年）。
- 『レッドアローとスターハウス——もうひとつの戦後史思想史』、増補新版、新潮社、2019年。
- ハヤシ、シャロン「子宮への回帰 六〇年代中期若松プロ作品における政治と性」、山本直樹訳、四方田・平沢、86-101頁。
- 樋口尚文『ロマンポルノと実録やくざ映画——禁じられた70年代日本映画』、平凡社、2009年。
- 平沢剛「解説 風景論の現在」、松田正男『風景の死滅』、319-341頁。
- 藤木秀朗『映画観客とは何者か——メディアと社会主体の近現代史』、名古屋大学出版会、2019年。
- 松田政男『松田政男映画論集 薔薇と無名者』、芳賀書店、1970年。
- 『不可能性のメディア』田畑書店、1973年。

- .『風景の死滅』、増補新版、航思社、2013 年。
- 村井実『はだかの夢年代記 ほくのピンク映画史』、大和書房、1989 年。
- モルモット吉田『映画評論・入門！ 観る、読む、書く』、洋泉社、2017 年。
- 矢島翠「『黒い雪』の折目正しいモラリズム」、『映画芸術』、第 216 号、1965 年 9 月号、12-14 頁。
- 。「変身のうた」、『映画評論』、第 24 巻、第 7 号、1967 年 7 月号、24-25 頁。
- 山下暁子「原風景を再考する 故郷論の視点から」、『横浜国立大学教育学 会 研究論集』、第 1 号、2014 年、1-12 頁。
- 山田宏一「批評とはいったい何なのか?」、『キネマ旬報』、第 533 号、1970 年 10 月上旬号、31 頁。
- 山元清多「息づかいの欠落と風景談義」、『映画芸術』、第 18 巻、第 6 号、1970 年、58-60 頁。
- 吉武泰水・鈴木成文「2DK の原型」、水牛くらぶ編『モノの誕生「いまの生活」 1960-1990』、晶文社、1990 年、110-112 頁。
- 四方田犬彦「監禁と逃走」、四方田・平沢、18-41 頁。
- 四方田犬彦・平沢剛編『若松孝二 反権力の肖像』、増補決定版、作品社、2013 年、42-76 頁。
- 若松孝二「若松孝二インタビュー」、四方田・平沢、234-265 頁。
- 。「若松孝二インタビュー」、2008 年 6 月 23 日、若松プロダクション事務所に
て、http://kenbunden.net/student_activism/articles/iv/wakamatsu.shtml
(最終アクセス 2019 年 9 月 29 日)
- 。『若松孝二・俺は手を汚す』、ダゲレオ出版、1982 年。
- 。「そして何かが起こったか?」、『映画芸術』、第 13 巻、第 11 号、1965 年 11 月号、78-79 頁。
- 「『壁の中の秘事』 恥かき前後」、『週刊新潮』、第 10 巻、第 28 号、1965 年号 7 月 17 日号、120-123 頁。
- 「国辱映画ベルリンで奮戦す!」、『週刊現代』、第 7 巻、第 29 号、1965 年 7 月 22 日号、122-127 頁。
- Gerow, Aaron. “From Film to Television: Early Theories of Television in Japan.”
Media Theory in Japan, edited by Marc Steinberg and Alexander Zahlten, Duke
UP, 2017, pp. 33-51.
- Furuhata, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the*

Season of Image Politics. Duke UP, 2013.

McKnight, Anne. “The Wage of Affluence: The High-Rise Housewife in Japanese Sex Films.” *Camera Obscura*, Vol. 27, No. 1, 2012, pp. 1-29.

Standish, Isolde. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-garde Cinema in the 1960s and 1970s*. The Continuum International Publishing Group, 2011.

Zahlten, Alexander. *The End of Japanese Cinema: National Times & Media Ecologies*. Duke UP, 2017.

『裏窓』 アルフレッド・ヒッチコック監督、1954 年 (DVD、ジェネオン・ユニバーサル、2012 年)。

『アルファヴィル』 ジャン＝リュック・ゴダール監督、1965 年 (DVD、IVC、2005 年)。

『壁の中の秘事』 若松孝二監督、1965 年 (VHS、ダゲレオ出版、1998 年)。

『壁の中の秘事』 若松孝二監督、1965 年 (DVD、ディメンション、2017 年)。

『現代好色伝 テロルの季節』 若松孝二監督、1969 年 (DVD、ディメンション、2017 年)。

Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility:
Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's *Burning*

Kosuke FUJIKI

Abstract

This paper identifies the sociopolitical aspects of adaptation evident in *Burning* (Lee Chang-dong, 2018), a South Korean-Japanese co-production based on Murakami Haruki's 1983 short story "Barn Burning." In the original story, Murakami employs his quintessential motif of the disappearance of a female character for depicting the male protagonist's sense of loss amid the increasingly materialistic economic bubble of Japan in the 1980s. While exhibiting the same motif of a vanishing heroine, Lee's film hints at the sociopolitical conditions of contemporary Korea by introducing various changes, such as the relocation of the setting to Paju, an agricultural city adjacent to the DMZ border, and by foregrounding both the heroine's sexuality and the competitive tension between the two male characters. By employing plot devices such as an inexplicably disrupted phone call and the sound of a propaganda broadcast, the film characterizes both the missing heroine and North Korea as invisible, the former being a potential victim of serial killing and the latter an unseen enemy state believed to be a constant threat. By identifying and analyzing the film's motif of visibility and invisibility, this paper demonstrates how the tension between the protagonist and the antagonist resonates with the longstanding geopolitical tension between the two Korean states.

Keywords

adaptation, ambiguity, visibility, invisibility, gaze

Introduction

Increasingly in recent years, the works of Japanese novelist Murakami

Haruki have been undergoing a global multimedia expansion, most notably since the mid-2000s. It was widely known that the novelist had previously been reluctant to grant permission for adaptations of his works, presumably owing to his dissatisfaction with a string of critically and commercially unsuccessful independent film adaptations, including *Hear the Wind Sing* (Ōmori Kazuki, 1981; based on Murakami's 1979 debut novel of the same title) and *Mori no mukō gawa* (Nomura Keiichi, 1988; based on the 1982 short story "Tsuchi no naka no kanojo no chiisa-na inu").¹ Yomota Inuhiko has compared Murakami to Nobel laureate Ōe Kenzaburo, who similarly began rejecting most film offers after being disappointed by the film adaptations of his works from early in his literary career (139). Murakami has claimed that his dialogue only works in novelistic prose, and that it would seem unnatural when spoken aloud, as in a play or film ("Kyōfu" 296). Nonetheless, starting with the Swedish short film, *Dansa med dvärgar* (Emelie Carlsson Gras, 2003; adapted from the 1984 short story "The Dancing Dwarf"), Murakami adaptations began to proliferate. These include both feature-length and short films: *Tony Takitani* (Ichikawa Jun, 2004), *All God's Children Can Dance* (Robert Logevall, 2008), *Norwegian Wood* (Tran Anh Hung, 2010), *The Second Bakery Attack* (Carlos Cuarón, 2010), *The 100% Perfect Girl* (Johan Stavsjö, 2015) and *Hanalei Bay* (Matsunaga Daishi, 2018). There were also stage adaptations, including *The Elephant Vanishes* (Simon McBurney, 2003), *after the quake* (Frank Galati, 2005) and *Kafka on the Shore* (Frank Galati, 2008),² and the Polish TV production, *Na południe od granicy* (Łukasz Barczyk, 2006; based on the 1992 novel *South of the Border, West of the Sun*). Notably, all but two adaptations emerging during this period have been either directed by or adapted by non-Japanese. This might imply an expectation that linguistic or cultural mediation could somewhat mitigate the unnaturalness which Murakami claims to feel about his dialogue being enacted in real life.

South Korean filmmaker Lee Chang-dong's *Burning* (2018), a feature film adaptation of Murakami's 1983 short story "Barn Burning," is the most recent of a string of international visual adaptations of Murakami's writings.

As will be explored in this paper, Lee's adaptation of Murakami provides a good example of transnational film adaptation in which the source narrative is modified to enable commentary on the sociopolitical milieu of the adaptation. The process of transnational adaptation echoes the original Darwinian sense of adaptation, which, as Colin MacCabe points out, refers to ongoing adjustments of the structures of lifeforms for survival in an alien environment (3). In a transnational film adaptation, such adjustments would essentially be twofold: the source narrative is not only converted from a literary medium to a cinematic one but is also transposed from the original cultural and historical environment to the differing cultural, historical, ideological and political contexts of the target environment. Drawing on translation theory, Lawrence Venuti introduces the notion of interpretants to theorize decontextualization and recontextualization in the process of adaptation. Interpretants are formal or thematic categories (including cultural codes, social values and beliefs), which are applied in adapting the source material (31). The source material is interpreted such that it is decontextualized from the original historical moment or culture and is then recontextualized to the adapting cultural or social groups. Venuti then argues for the critical potential of adaptation, whose differences from the source not only enable a critical understanding of the source material and its contexts but also draw attention to both the adaptation and its new contexts. Venuti argues that "once an interrogation is set going, it need not stop at the prior materials; they may in turn be used to probe the translation or adaptation, along with the cultural forms and practices that constitute it as well as the traditions and institutions to which it is affiliated" (38-9).

This paper demonstrates that such is the case with *Burning*. Murakami's original story employs his quintessential motif of the disappearance of a female character to depict the male protagonist's sense of loss amid the increasingly materialistic bubble economy of Japan in the 1980s. While exhibiting the same motif of a vanishing heroine, Lee's film hints at sociopolitical conditions of contemporary Korea by introducing two major changes: first, the relocation of the setting to Paju, a South

Korean agricultural city adjacent to the Demilitarized Zone, and second, the foregrounding of both the heroine's sexuality and the competitive tension between the two male characters, which ultimately leads to a vengeful murder. By employing such plot devices as an inexplicably disrupted phone call and the background sound of propaganda being broadcast through loudspeakers, Lee's film characterizes both the missing heroine and North Korea itself as invisible: the former is a potential victim of serial killing, while the latter exists as an unseen enemy state believed to be a constant threat. By identifying and analyzing the film's motif of visibility and invisibility, this paper demonstrates how the tension between the protagonist and the antagonist parallels the longstanding geopolitical tension between the two Korean states. Ultimately, Lee's film implies that much of the protagonist's homicidal antagonism is groundless and perhaps delusional.

I. Adaptation: Murakami in Multiple Contexts

The first of Murakami's works to be translated into Korean was *Norwegian Wood*, with two different Korean translations appearing in 1988 and 1989, respectively (Jo 144). Since that time, the Japanese author has continued to maintain phenomenal popularity in South Korea. Kim Choon Mi notes that Murakami was first embraced by the "386 Generation," a term coined in the 1990s for signifying South Koreans in their thirties who were born in the 1960s and who participated in the democracy movement of the 1980s (67). Just as a sense of the loss and melancholy found in Murakami's works were shared among the Japanese youth of the 1970s who became weary of student movements, they had a similar appeal to South Koreans in the 1990s following the political turmoil and the student protests that persisted until the late 1980s. As for Murakami's success among subsequent generations in South Korea, Jo Joo-hee ascribes it to the readability and "lightness" of his writing, when comparing Murakami's novels to both the Japanese young-adult-oriented "light novels" and South Korean

online comics (146-59). Even though the commentators present different explanations for the Japanese author's popularity, they both agree that his works have been received not as "literature from Japan" but rather as "literature per se" (Kim C. 65), with the foreignness or the antipathy toward Japan—harking back to the colonial experience—seemingly posing no problem. One example to illustrate the widespread reception of Murakami in South Korean popular culture is the television series, *She Was Pretty* (2015). In this romantic comedy, set in a fashion-magazine publishing company in Seoul, Murakami Haruki is cited as one possible identity of a hugely popular, anonymous novelist writing in Korean. While this allusion clearly shows Murakami's status as a popular cultural icon in South Korea, it also shows that his Japanese nationality is largely ignored, in that he is portrayed as possibly being the man behind an unidentified writer who has written bestsellers in the Korean language. Such disregard for Murakami's national specificities among the South Korean public has frustrated some critics who are wary of the author's implied understanding of the colonial and wartime history of Japan and other East Asian countries (Kim Y. 24-5). Nonetheless, in light of globalization, it is undeniable that Murakami's works are widely circulated as nationally non-specific contents in the popular culture of South Korea, as in other East Asian countries outside Japan.

NHK, the Japanese national television network which had co-produced director Lee Chang-dong's *Peppermint Candy* (1999), offered Lee the opportunity to adapt Murakami's short story.³ Though initially reluctant, the director eventually came to regard the story as an opportunity for him to express the theme of "rage within today's people" (Lee). In his initial story, Murakami appears to present the theme of rage in a very subdued form. Rage is manifest far more in William Faulkner's short story of the same title, "Barn Burning" (1939), from which Lee's film borrows the trial of the protagonist's violent father. In Faulkner's story, Abner Snopes, the father of the child protagonist Sarty (Sartoris), wildly vents his fury against his landowners. The narrative opens with a court scene where Abner is ordered to leave the county for his having burnt his first landowner's barn.

Upon arriving in the house of his new landowner, the de Spains, Abner ruins a one-hundred-dollar rug by smearing it with horse dung and washing it with the “harsh homemade lye” (507). Then, he sues Mr. de Spain in order to reduce the twenty additional bushels of corn he was ordered to give in compensation for the rug. Even though the charge is eventually reduced, Sarty remains deeply dissatisfied and starts preparing to burn de Spain’s barn. Faulkner neither explains nor justifies reasons for Abner’s insatiable rage, which deeply bewilders Sarty and the rest of the family; however, it is evident that his anger derives from class conflicts between peasants and landowners in the South in the nineteenth century when the story is set. As Yamane Yumie points out, Lee’s film adaptation displays a thematic continuity with Faulkner’s “Barn Burning”, whose themes of class divide and violence are recast for the context of the economic divide and youth frustration of contemporary South Korea. Thus, both Murakami’s and Faulkner’s stories constitute source texts for Lee’s film.

Murakami’s “Barn Burning” hints at anger and violence only metaphorically, through an unnamed young man’s claimed act of burning barns, an act that the first-person narrator-protagonist fails to witness. As commentators have pointed out, the young man’s “barn burning” can be seen as a metaphor for his presumed murder of the missing heroine, but the story remains ambiguous, leaving room for various other interpretations (Yamane, “Futatsu” 61; Hirano 180). As Kawamoto Saburō points out, the author avoids any passionate expression of the characters’ emotions, creating instead a sense of detachment (93). Drawing on the Japanese critic Asada Akira’s discussion on *shirake* (a lack of passion), Yamane situates the detachment in the context of the Japanese youth culture in the 1980s. While Asada finds in the *shirake* of the Japanese youth a critical potential that would enable Japan’s young generation to detach themselves from and relativize the contexts of their life, Yamane sees the ambiguity of Murakami’s story as representing the contemporaneous attitude of detachment through a salient refusal to commit to just one interpretation and by claiming the validity of equally possible readings (“Futatsu” 65).

In order to resituate the story from the context of detachment in the 1980s to that of rage evident in the contemporary period, the film introduces specific changes. One example is characterization: Murakami's first-person narrator, a married, middle-class man in his thirties, is reconfigured as Jong-su, an aspiring young writer who occasionally engages in manual labor for a living. Abandoned by his mother sixteen years earlier and dogged by his father's trial, Jong-su is characterized as being both economically and psychologically worse off than Murakami's protagonist living in the period of Japan's economic boom. Another departure from the original story is that the film emphasizes the romantic attraction of Jong-su to the heroine, Hae-mi.⁴ In Murakami's story, the protagonist repeatedly notes the casualness of his affair with the twenty-year-old heroine, whom he sees "once a month, twice at most" (*New Yorker* 86). Their dates are described in terms of an economic exchange: the protagonist pays for dinner and he gets relaxing comfort from their conversation. Their alienation from each other, which precludes their mutual understanding, is suggested through the metaphor of distant clouds: "Often I would just keep nodding my head, not really picking up the gist of her words. But listening to her made me feel relaxed, as if I were gazing at drifting clouds far off in the distance" (*New Yorker* 86). This explains why the narrator remains unaware of the heroine's disappearance for an entire month, until her younger boyfriend informs him. Compared to this narrator, Jong-su in *Burning* is closer in age with Hae-mi, as indicated by Hae-mi's use of the casual *banmal* speech and the vocative case *-ya* when addressing Jong-su (as in "Jong-su-ya"), whereas Ben, the equivalent of the heroine's younger boyfriend in the original story, is reconfigured as a slightly older man. The film also reveals Jong-su's intercourse with Hae-mi as well as his sexual reverie of her, and inserts one confrontational moment in which Jong-su admits to Ben that he is in love with Hae-mi (01:18:48-01:19:13). The characterization of Jong-su as an underprivileged, serious lover enables the film to delve into his rage through exposing the sexual tension present among the characters, a tension which causes Jong-su to suspect that affluent Ben has murdered Hae-mi simply for his pleasure or

satisfaction.

Though the director asserts that he considers rage in young people to be a universal phenomenon, I argue that Jong-su's rage and hasty antagonizing of Ben have a particular significance in the contemporary sociopolitical situation of South Korea (Lee). Lee's comment seems to reflect Mette Hjort's argument that the theme of nation is a topical theme, whose historical and cultural specificities resonate only within a specific group of people for a limited period of time (105-6). For this reason, filmmakers tend to emphasize that their films address perennial themes, themes that can have universal relevance, thereby attributing the national theme to a secondary place (107). Nevertheless, national-specific themes in *Burning* can be deduced from the crucial change of the setting: Lee Chang-dong has repositioned the setting from the outskirts of Tokyo to the border city of Paju, where North Korean is constantly felt to be present on the other side of the Demilitarized Zone. Such a change enables the addition of a particularly distinctive geopolitical nuance to the more universal theme of the rage recurrently present among the younger generation: according to a survey conducted in 2014, it was the age group of the twenties that was noted for the highest number of persons holding hostile perceptions toward North Korea as well as negative views on the unification of the two Koreas, presumably due to both their ignorance of, and indifference toward, North Korea and its people (Kim J. et al., *Asian Report* 14). Despite President Moon Jae-in's efforts to alleviate tension in the Korean Peninsula during the past two years, including allowing North Korea to participate in the 2018 Pyeongchang Winter Olympics as part of the inter-Korea women's hockey team, a follow-up study shows that the conservative tendency of the young generation remains unchanged, as young Koreans continue to express disapproval of the Moon administration's pro-North Korean policies (Kim J. et al., "South Korean"). Through its portrayal of the anger of the protagonist concerning his love interest, Lee's film offers a tacit critique of the prevalent frustration and intolerance of South Korea's youth generation, whose counterparts might be found globally in reactionary political movements in

the 2010s.⁵ In the next section, my analysis of the visibility and invisibility co-existent in the film will illustrate how their contrast communicates this sociopolitical implication.

II. (In)visibility: Image, Sound and Fury

In using the term visibility, I follow sociologist Andrea Mubi Brighenti's discussion on the relationship of the visible and the visual (31-4). Challenging Michel Foucault's distinction of the visible and the articulable, Brighenti defines the visible as "a prolongation of the visual *impregnated with the symbolic*" (32, italics original). Whereas the meaning of what is presented visually may be elusive, the visible is understood within the episteme, communicating a meaning already fixed through representation, symbolization or codification. In other words, visible images are imbued with sociocultural values and identity. In the following analysis, invisibility refers to a lack of such visual presentation, marked primarily by sound or by absence from the visible. *Burning* employs tropes of invisibility in its representation of those who are otherized in the contemporary South Korean society, such as the female and North Koreans. The film's making them invisible should not be misunderstood as those Others lacking their social identity. Rather, it signals the failure or refusal of the film's male protagonist to understand the identity of the Other, a willful effacement from his episteme.

Visibility initially informs the visual portrayal of the film's heroine Hae-mi, before she inexplicably disappears in the second half of the film. When she is on screen, Hae-mi is repeatedly presented as a visible object of gaze. This is symbolized by the proximity of her apartment to the observatory of Namsan Seoul Tower as well as her topless nudity displayed during her marijuana-induced dance scene. The objectification of Hae-mi is visually set out in the film's very opening shot (0:00:33-0:02:40). The shot starts with a close-up of the back of a truck, which blocks a view of a person standing by the side of the truck (fig. 1). Subtly introducing the

motif of a burning fire, the camera shows only the person's cigarette smoke. While finishing his cigarette, Jong-su finally comes into the frame, but his face is barely visible as he takes out articles of clothing from the truck and carries them on his shoulder through the bustling street, with his face turned somewhat downward. Accompanied by the sound of tacky pop music, Hae-mi then comes into view scantily dressed and dancing in front of a shop, along with another young woman, apparently for the purpose of luring customers to the shop (fig. 2). When Jong-su passes her to enter the shop, the camera stays on Hae-mi, showing her full figure in long shot as she notices Jong-su and waits for him to come outside again (fig. 3). Although it is Hae-mi who sees Jong-su and immediately recognizes him, the framing of the camera ironically positions Hae-mi as the object of the viewer's gaze. Jong-su neither sees nor recognizes Hae-mi, with Jong-su's inattention being stressed by his having nearly collided with a man who was pulling a cart in front of the shop. By closely following his movements, however, this long take encourages the viewers to identify themselves as participating in Jong-su's viewpoint. The discrepancy between the action (i.e. Hae-mi seeing Jong-su) and the cinematographic scheme (i.e. the camera objectifying Hae-mi) might even invite the viewer to question the predominance of the male gaze, as it exposes that the viewpoint of Jong-su as the unseeing male is given priority over that of the female who, nonetheless, attentively sees and understands what is happening.



Fig. 1 (0:00:33)



Fig. 2 (0:01:52)



Fig. 3 (0:02:06)

In his book, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Kyung Hyun Kim maintains that the works of the Korean New Wave that emerged subsequent to South Korea's democratization were concerned with masculine rejuvenation and recovery of potency. In these films, the nation was perceived as having been "emasculated" by a series of historical traumas throughout the twentieth century, including Japanese colonialism, the Korean War, two decades of Park Chung-hee's military dictatorship and the Gwangju massacre in May 1980 (9-10). While the New Wave conveyed this theme of remasculinization in films about social alienation of youth as well as in other socially conscious films, female subjectivity tended to remain underrepresented. Having debuted in the 1990s, Lee Chang-dong is sometimes recognized as a member of the second New Wave: notably, he explores the traumatic national history of the 1980s as embodied by the life of the male protagonist in *Peppermint Candy* (Choi 165). *Burning* shares with the Korean New Wave an anxiety over masculinity, as represented by Jong-su and Ben's rivalry over Hae-mi. Moreover, the film characterizes Hae-mi as a highly sexualized object of the male gaze. This may correspond to Murakami's original portrayal of the heroine, whom the narrator of the story describes as follows:

There was a simplicity about her that attracted a certain type of man. He would look at that unabashed simplicity and want to put it together with his own complicated, bottled-up feelings. I can't explain it well, but I think that's what was going on. You could say that she lived on her simplicity. (*New Yorker* 86)

At first glance, the reader would be struck by the seemingly sexist gender contrast: whereas “a certain type of man,” which could include the narrator himself, is described as having “complicated, bottled-up feelings,” the heroine’s interiority is completely disregarded. Taking only her visible exteriority into consideration, the narrator suggests that her “unabashed simplicity” is something one can “look at.” Then, most troubling, comes the vague phrase “to put it together,” an expression which could be suggestive of coital fusion with the heroine; the narrator stresses only the therapeutic effect of such an act on the man, thereby reducing the heroine to a mere comfort provider. Nonetheless, it would be hasty to denounce Murakami for being sexist, an accusation which the author has occasionally received in the past (cf. Ueno, Ogura and Tomioka, ch. 5). Criticizing other commentators who conflate the narrator’s perception of the heroine with Murakami’s view of women, Nishitaya Hiroshi argues that Murakami’s story in fact draws attention to limitations of the perception of the first-person male narrator who fails to see the heroine’s reality and thus deems her one-dimensional (380). Whilst forcibly situating the spectator within the male protagonist’s viewpoint in a manner not unlike that of a first-person literary narrative, Lee’s film also points, through its representations of invisibility, to Jong-su’s failure to understand Hae-mi.

One example of invisibility is the scene of Hae-mi peeling imaginary tangerines (0:06:30-0:09:45). Although the heroine’s pantomime of peeling tangerines derives from Murakami’s story, Lee expands this conversation to hint at Hae-mi’s inner turmoil. As she peels and eats invisible tangerines, Hae-mi says, “[t]he important thing is to think you really want one [i.e. a tangerine]. Then your mouth will water, and it’ll really taste good” (0:07:45-0:07:55). She then goes on to describe the distinction of varieties of hunger

in the Kalahari Desert, one being Little Hunger (i.e. being literally hungry) and the other being Great Hunger (i.e. being hungry for the meaning of life). These expanded lines imply that Hae-mi's reason for going to Africa is her hunger for the meaning of life. Her craving for the tangerines can thus be seen as symbolizing her desires as that makes her mouth water and enables her to taste the imagined tangerines. However, all that Jong-su (along with the spectator) sees is a mere pantomime, since the conventional shot/reverse shot shows that there is nothing in Hae-mi's hands (fig. 4). Therefore, this scene reveals Jong-su as being unable to see what Hae-mi probably sees and in her imagination is even able to taste. Subsequent to this scene, Jong-su continues to be bewildered by instances of invisibility surrounding Hae-mi, including her pet cat Boil, which hides from Jong-su at her apartment; an old well into which Hae-mi claims to have fallen during her childhood, though her family denies the event; and ultimately, Hae-mi's own disappearance and consequent absence from the second half of the film. For each of those, Jong-su fails to find anything conclusive and remains helpless toward what for him is unknowable.



Fig. 4 (0:07:55)

Further expressing the helplessness concerning invisibility and unknowability, the film repeatedly uses sounds from unseen sources, such as the intrusive ringing of anonymous telephone calls to the farmhouse of Jong-su's father and the disquieting noises that Jong-su overhears on an abrupt call from Hae-mi's cellphone. There is another example of an invisible, hostile sound that has a particular political significance in the Korean context: the loud broadcasting of the North Korean propaganda

frequently heard at the farmhouse in Paju. On Jong-su's first day in Paju, the camera shows him turning his head three times to find the unseen source of the broadcast, emphasizing his awareness of the broadcast (0:21:15, 0:22:08, 0:23:32). The invisibility of North Korea is marked not only by its geographical location on the other side of the hills to which Hae-mi points in a later scene, but also by the ominous presence of thick clouds and rain on Jong-su's first day there. Even though Jong-su's facial expression does not indicate a particular response to the broadcast, the way that South Korea's *Taegukgi* national flag is hung prominently in front of the farmhouse symbolizes the assertion of South Korean nationalism in face of the threat of the unseen enemy state (That Jong-su's father is probably an avid patriot is also suggested by the display of old photos of his military service hanging on the walls of the farmhouse). Nevertheless, Lee's characterization of North Korea as being invisible suggests that the hostile sentiments toward the invisible enemy derives from a lack of understanding or an acquired indifference, rather than from a specific experience of encountering the enemy. On this point lies the sociopolitical significance of *Burning's* most extensive departure from Murakami's text: the film adds a concluding scene in which Jong-su stabs Ben to death in retaliation for Ben's suspected murder of Hae-mi.

In parallel to the invisibility of North Korea, Jong-su's increasing and ultimately homicidal rage toward Ben is also underscored by the diminishment of visibility. This is evident throughout the scene of Hae-mi and Ben's visit to Jong-su, which is presented as a seemingly continuous exterior scene from late afternoon to dusk (1:02:30-1:20:49). After taking out deck chairs and facing the setting sun, the three feast on wine and cheese, and then start smoking marijuana. Though the scene begins with the three characters bathed in bright evening sunlight, suggesting an amiable mood (fig. 5), the tension slowly builds to the point of eruption as Jong-su frowns at Hae-mi as she begins dancing to Miles Davis's score for the French film noir, *Elevator to the Gallows* (Louis Malle, 1958) (fig. 6). By that time, the sun has already set and Hae-mi is filmed in silhouette against the lingering

glow (fig. 7). As Hae-mi breaks down into tears and stops her dance, the camera pans to the north to show the approaching twilight as well as the distant hills (fig. 8). After Hae-mi has fallen asleep, and the two men carry her into the house, Jong-su and Ben begins a conversation during which Ben confesses his hobby of burning greenhouses. As the lingering dusk dwindles, the encroaching darkness adds a sinister nuance to Ben's account of greenhouse burning, which may be a metaphor for killing women. Jong-su's tension heightens as he says to Ben in his crude expression, "Fuck. I said I love her," implying that he considers Ben a competitor for Hae-mi's love, and possibly hinting at his perception of Ben harboring violent or homicidal desires (1:19:07-1:19:10, fig. 9). Subsequently faced with the departure of Hae-mi and Ben, already at night, Jong-su begins to direct his anger toward Hae-mi as well when he rebukes her by saying, "Why do you undress so easily in front of men? Only whores do that" (1:19:50-1:19:59). Against the backdrop of liminality both geopolitical (between the two Korean states) and temporal (between day and night), the gradual buildup of tension acquires saliency as dusk deepens into the darkness of night.



Fig. 5 (1:05:26)



Fig. 6 (1:08:12)



Fig. 7 (1:09:04)



Fig. 8 (1:12:08)

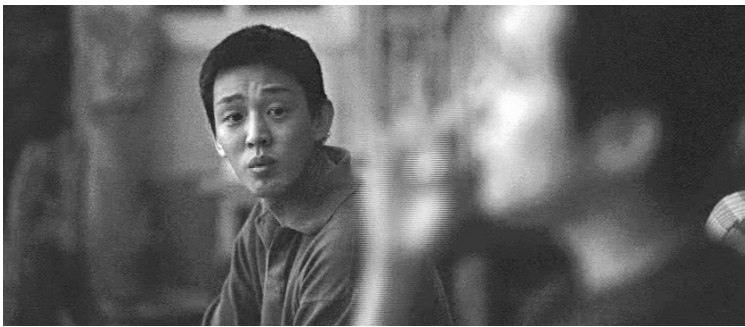


Fig. 9 (1:19:09)

The final scene of Jong-su's murder, the utmost expression of his rage, is characterized by its strong visual impact. The murder takes place in daylight, in the brightness of falling snow. The film's penultimate six-minute shot begins with the sun in the sky, foregrounding the brightness of the murder scene (2:17:22-2:23:26, fig. 10). Furthermore, as he determines to burn his blood-stained clothes, Jong-su strips fully naked, drawing the viewer's attention as Hae-mi had done earlier in her own nude scenes (fig. 11). Finally, the image of Ben's car in flames in the film's last shot is yet another element that contributes to the intense visuality of the scene, inducing the evocative image of an all-consuming fire that links the poetic imagination with an irretrievable finality (Bachelard 101-2, fig. 12). However, the captivating visuality of the scene notwithstanding, the film

employs cinematic tropes that would make the viewer question the reality of this murder, leaving its narrational significance ambiguous. Through searching for a parallel between the structure of the film and the concept of “simultaneous existence” as explored in the story, Yamane Yumie argues that the ambiguity is key to understanding this ending, as she offers the following seven possible explanations for the ending of the film (“Sekai”):

- I-1. Ben has killed Hae-mi. Jong-su stabs Ben for revenge;
- I-2. Ben hasn’t killed Hae-mi (who has simply gone missing). Jong-su mistakenly believes that Ben killed her and therefore stabs him;
- I-3. Hae-mi has killed herself (or she sought suicide with the help of Ben), but Jong-su mistakenly believes Ben killed her and so stabs him;
- I-4. Ben is bored with his life and has the desire to disappear; by making Hae-mi disappear (possibly by killing her), he drove Jong-su to kill him;
- II. The stabbing of Ben is entirely within Jong-su’s fantasy, as suggested by the preceding scene of his writing on his computer: it is the creation of his imagination as a novelist;
- III-1. Jong-su and Ben are the one and same person (Ben is Jong-su’s shadow); Ben represents Jong-su’s violent nature and the ending is about Jong-su ultimately getting power over and removing his own violent self.
- III-2. Jong-su and Ben are the one and same person (Ben is Jong-su’s shadow); Ben represents Jong-su’s violent nature and the ending is about Jong-su becoming aware of his own propensity for violence.

Yamane’s list may benefit from a better arrangement: for instance, the distinction between Explanations I-2 and I-3 is probably negligible, since the film never shows what really happens to Hae-mi after her disappearance; Explanations I-1 and I-4 support the same murder narrative, the only difference between the two being that the latter provides insight into Ben’s

motive; then, both Explanations III-1 and III-2 are more interpretive than narration-based and therefore need to be distinguished from the others. Nevertheless, Yamane's Explanation II is worth exploring here, as it suggests that the film is crafted to challenge the supremacy of the visual.⁶

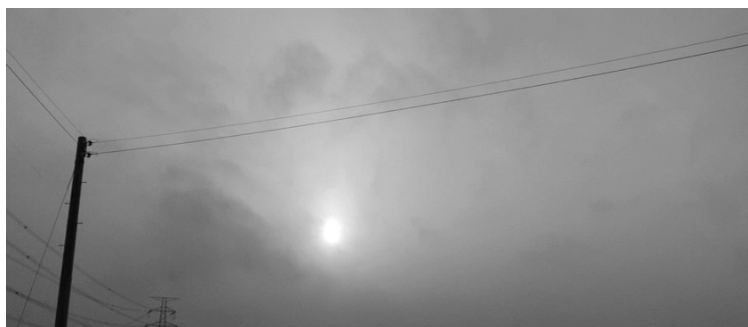


Fig. 10 (2:17:22)



Fig. 11 (2:23:17)



Fig. 12 (2:23:51)

The scene of Jong-su's writing on his computer does not occur immediately before the murder scene but falls two scenes prior. Jong-su is seen writing by the window of Hae-mi's one-room apartment (2:14:30-2:15:43). The camera pulls back from the window to show Hae-mi's apartment in the cityscape of Seoul, as if to suggest that Jong-su is now being watched from the observatory of the Namsan Seoul Tower shown earlier in the film (fig. 13). Following Yamane's interpretation, both the final murder scene and the film's penultimate scene, which immediately follows

Jong-su's writing in Hae-mi's apartment, should be considered Jong-su's fantasy. The film's penultimate scene is set in Ben's upscale apartment in Gangnam (2:15:44-2:17:21). In this scene, Ben is first in the bathroom, looking into the mirror as he puts on contact lenses (fig. 14). Then in the living room, he is seen sitting face to face with his new girlfriend, applying rouge on her lips. Seen as Jong-su's fantasy, this scene would visualize Jong-su's suspicion that Ben is a serial killer. Ben's contact lenses draw attention to his eyes, perhaps representing the predatory male gaze. In addition, the worried look on the girlfriend's face implies that she may be Ben's next victim. This sequence of three scenes functions as a chain of displacing the gaze: Jong-su, who is positioned as the viewer's eye in the beginning of the film, becomes an object of the gaze; Ben, having displayed the predatory gaze of a serial killer, is consequently murdered; and finally, the spectator's gaze, upon witnessing Jong-su's killing, is subverted as it is suggested that the vivid image that is presented to the viewer may not be true.



Fig. 13 (2:15:39)



Fig. 14 (2:15:50)

Jong-su's hasty antagonization and murder of Ben can be read as commentary on South Korean youth's fear and hostility toward North Korea. Through the alteration of visibility and invisibility in Hae-mi's

disappearance and the sonic representation of North Korea, the film suggests that both the rage and antagonism may not stand on firm ground, as the protagonist's reasoning is shown to be dependent on the limited source of what he chooses to see. By the displacement of the gaze in the final sequence, the film questions the supremacy of the male gaze, which, askance at the perceived interiority of the objectified Other, is in a frame of reference that makes the subject unable to understand and identify with the Other, whether it be the female Other or the denied presence of another Other living unseen on the opposite side of the Demilitarized Zone.

Conclusion

A close reading of the visible and invisible elements in *Burning* allows us to perceive Hae-mi's disappearance in a new light: it is no longer about the protagonist's loss, as in Murakami's story, nor about a murder to be avenged, as Jong-su's reasoning seems to conclude; rather, it is the resistance and disconcertion of the objectifying male gaze. Thus, the unabashedly sexualized and objectified quality within the portrayal of the heroine, seen exclusively from the male protagonist's perspective, should be taken with irony. By examining changes made in the process of adaptation, this paper has demonstrated the sociopolitical significance of the narrative in the context of contemporary South Korea. With the border city of Paju as the setting, the sexual tension between Jong-su and Ben can be seen as reflecting the geopolitical tension between the two Koreas. As the film's emphasis on the limitations of gaze suggests, such tension might derive largely from the male protagonist's inability or refusal to see beyond the existing episteme.

One point that remains to be explored is the film's significance outside the Korean context. Since its premiere in May 2018 at the 71st Cannes Film Festival, where it won the FIREPSI Award, Lee's film has been well received by critics and audiences in the international art cinema circuit. Given its ambiguity and transnational appeal, however, it is uncertain how

much of the sociopolitical significance discussed in this paper would be legible to its international audience. For example, reviewers in *Variety* and *Sight and Sound* briefly note youth unemployment and class resentment as themes in the film, yet neither reviewer even approaches the question of the reliability of Jong-su's viewpoint (Debruge; Kiang). In Japan, a re-edited 90-minute version of the film was aired on television two months prior to the film's theatrical release, as described in Note 3. The re-edit, ending with Hae-mi's mysterious disappearance as in the ending of the short story, would recontextualize the film as a Murakami Haruki piece. One may conclude that a multiplicity of possible interpretations of the film exist simultaneously in different audiences, and no single interpretation should be considered the "right" answer; however, a decontextualized, depoliticized reading of the film could risk reducing this film to a mere work of global art cinema by a master auteur.

Notes

- 1 The English titles of literary works are taken from their English translations, when available. "Tsuchi no naka no kanojo no chiisa-na inu," which can be translated literally as "Her Small Dog in the Ground," has yet to be translated into English. For English titles of films, I have consulted the Internet Movie Database (<http://imdb.com>). English translations of all other Japanese-language sources are mine, unless otherwise specified.
- 2 Unlike Simon McBurney's *The Elephant Vanishes*, which was performed in Japanese with a Japanese cast, Frank Galati's two Murakami adaptations were originally performed in English at Steppenwolf Theatre Company in Chicago. Nevertheless, both of Galati's plays have been subsequently translated into Japanese and performed in Japan with domestic actors. The Japanese production of *Kafka on the Shore*, directed by Ninagawa Yukio (1935-2016), has been staged three times, in 2012 and 2014 (restaged in London the following year), and posthumously in 2019 (in Paris and Tokyo). *after the quake* will see its Japanese premiere in July 2019, directed by Kuramochi Yutaka.
- 3 In proposing a South Korean-Japanese co-production, NHK seems to have

had in mind not only fans of Murakami in South Korea but also *Hallyu* fans in Japan. In Japan, a Japanese-dubbed, 90-minute version of the film was aired on NHK in December 2018, prior to the film's theatrical release in February 2019. For the Japanese dubbing, Hagiwara Masato, who has regularly dubbed Bae Yong-joon, one of the most prominent *Hallyu* stars, was cast for the voice of the film's antagonist, Ben (played by Steven Yeun). This abridged version follows more closely to Murakami's short story, ending where the original story ends.

- 4 Lee's foregrounding of Jong-su and Hae-mi's romantic relationship in the film runs counter to the process of Murakami's rewriting his story. After it was originally published in the literary magazine *Shinchō* in January 1983 and subsequently included in the collection *Hotaru, Naya wo yaku sono-ta no tanpen* (Firefly, Barn Burning and Other Stories) in 1984, Murakami substantially rewrote "Barn Burning" in 1990 and republished it in the eight-volume collection, *Murakami Haruki zensakuhin, 1979-1989* (The Complete Works of Murakami Haruki, 1979-1989). In that rewrite, Murakami made significant changes to suppress the suggestion of a sexual relationship between the first-person narrator-protagonist and the heroine. For example, the explanatory sentence, "Bokura wa mā tomodachi no yō na mono datta" (I guess you'd say we were friends), is inserted (*Murakami* 239); the phrase "boku no gāru furendo" (my girlfriend) is replaced by the mere pronoun "kanojo" (she) (*Hotaru* 59; *Murakami* 243); and in the scene where the girl casually undresses in front of the protagonist, the reference to "pantī" (stripped down to her panties) is obfuscated by the use of the word "shitagi" (undergarments), which can include a brassiere or a chemise (*Hotaru* 63; *Murakami* 245). Two English translations of the story, one by Philip Gabriel for *The New Yorker* in November 1992 and the other by Alfred Birnbaum which was included in the collection *The Elephant Vanishes* (1993), are based on the rewritten edition that appears in *Murakami Haruki zensakuhin*, except that "shitagi" is translated as "panties" in both English editions and that Birnbaum's translation has also omitted the reference to F. Scott Fitzgerald's 1925 novel, *The Great Gatsby*, in the story. A widely available Korean translation by Kwon Nam-hee is also based on the rewritten version from *Murakami Haruki zensakuhin*. For his film, however,

Lee Chang-dong has apparently consulted both versions, as he reintroduces such details from the earlier version as the heroine's topless nude as well as the reference to Faulkner's short story (Yamane, "Murakami").

- 5 The film illustrates the global proliferation of working-class frustration and youth conservatism by sonically juxtaposing domestic and international news. In two contiguous daytime scenes at the farmhouse in Paju, the TV news reports the severe unemployment rate of the South Korean youth and Trump voters' approval of President Donald Trump's fulfillment of his campaign promises, such as immigrant deportation, the construction of the U.S.-Mexico border wall and abolishment of Obamacare (0:24:00-0:24:58). In an oblique shot of a television screen, skewed images of President Trump can be seen.
- 6 Prior to the ending sequence, Lee Chang-dong employs the trope of dream scenes to blur the boundary between reality and dreams. First, he inserts Jong-su's flashback to his childhood, followed by the adult Jong-su waking up on the couch (1:20:50-1:21:57). While this is clearly marked as a dream sequence, an identical juxtaposition is employed in a later sequence, which may or may not be a dream (1:52:00-1:57:27): in his truck, Jong-su follows Ben's Porsche through labyrinthine country roads, eventually arriving at a reservoir where Jong-su sees Ben staring into the water. The scene is immediately followed by another shot of Jong-su waking up from his couch. Even though the pursuit scene could imply that Ben might have disposed of his victim's body in the water, the subsequent shot of Jong-su's awakening from his sleep hints that the entire pursuit scene may be Jong-su's dream. By complicating the distinction between the reality and Jong-su's subjectivity, these dream sequences prepare the viewer for the ending sequence, which can be interpreted either as a real event or as Jong-su's imagination.

Works Cited

- after the quake*. By Murakami Haruki, adapted and directed by Frank Galati, 20 Oct. 2005-9 Feb. 2006, Steppenwolf Theatre Company, Chicago.
- Bachelard, Gaston. *The Psychoanalysis of Fire*. Translated by Alan C. M. Ross. Routledge, 1964.

- Brighenti, Andrea Mubi. *Visibility in Social Theory and Social Research*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Choi, Jinhee. *The South Korean Film Renaissance: Local Hitmakers, Global Provocateurs*. Wesleyan UP, 2010.
- Debruge, Peter. "Film Review: *Burning*." *Variety*, Variety Media, 16 May 2018, <https://variety.com/2018/film/reviews/burning-review-beoning-1202812196/>.
- The Elephant Vanishes*. By Murakami Haruki, adapted and directed by Simon McBurney, 25 May-8 June 2003, Setagaya Public Theater, Tokyo.
- Faulkner, William. "Barn Burning." 1939. *The Faulkner Reader: Selections from the Works of William Faulkner*, Random House, 1954, pp. 499-516.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Penguin, 2000.
- Hirano, Yoshinobu. *Murakami Haruki: Hito to bungaku*. Bensei shuppan, 2011.
- Hjort, Mette. "Themes of Nation." *Cinema and Nation*, edited by Mette Hjort and Scott MacKenzie, Routledge, 2000, pp. 95-110.
- Jo, Joo-hee. "Raito noberu toshite Haruki wo yomu." *Higashi Ajia ga yomu Murakami Haruki*, edited by Fujii Shōzō, Wakakusa Shobō, 2009, pp. 143-63.
- Kafka on the Shore*. By Murakami Haruki, adapted and directed by Frank Galati, 18 Sept-16 Nov. 2008, Steppenwolf Theatre Company, Chicago.
- Kawamoto Saburō. *Murakami Haruki ron shūsei*. Wakakusa shobō, 2006.
- Kiang, Jessica. "*Burning* First Look: Lee Chang-dong's Film Sets a Noirish Love Triangle Alight." *Sight and Sound*, British Film Institute, 31 Jan. 19, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/burning-lee-chang-dong-love-triangle>.
- Kim, Choon Mie. "The Sense of Loss in Murakami's Works and Korea's 386 Generation." *A Wild Haruki Chase: Reading Murakami around the World*, compiled and translated by The Japan Foundation, Stone Bridge Press, 2008, pp. 64-71.
- Kim, Jiyeon, Karl Friedhoff, Kang Chungku and Lee Euicheol. *Asian Report: South Korean Attitude toward North Korea and Reunification*. The Asian Institute for Policy Studies, 2015.
- . Kim Kildong and Kang Chungku. "South Korean Youths' Perceptions of North Korea and Unification." *The Asian Institute of Policy Studies*, The Asian

- Institute of Policy Studies, 20 Apr. 2018, <http://en.asaninst.org/contents/43527>.
- Kim, Kyung Hyun. *The Remasculinization of Korean Cinema*. Duke UP, 2004.
- Kim, Yang-su. “Kankoku ni okeru Murakami Haruki no juyō to sono kontekusuto.”
Translated by Matsuzaki Hiroko. *Higashi Ajia ga yomu Murakami Haruki*,
edited by Fujii Shōzō, Wakakusa Shobō, 2009, pp. 7-34.
- Lee Chang-dong. Interview by Diva Veléz. “Interview: Lee Chang-dong at MoMA,
Part 1 of 2 - *Burning Questions*.” *ScreenAnarchy*, ScreenAnarchy LLC., 14 Feb.
2019, <https://screenanarchy.com/2019/02/interview-lee-chang-dong-at-moma-part-1-of-2---burning-questions.html>.
- MacCabe, Colin. “Bazinian Adaptation: *The Butcher Boy* as Example.” *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, edited by Colin MacCabe, Kathleen Murray and Rick Warner, Oxford UP, 2011, pp. 3-26.
- Murakami, Haruki. “Barn Burning” [“Naya wo yaku”]. 1983. Translated by Philip Gabriel. *The New Yorker*, vol. 68, no. 37, November 1992, pp. 86-94.
- . “Barn Burning” [“Naya wo yaku”]. 1983. Translated by Alfred Birnbaum. *Elephant Vanishes*, pp. 131-49.
- . “The Dancing Dwarf” [“Odoru kobito”]. 1984. Translated by Jay Rubin. *Elephant Vanishes*, pp. 241-65.
- . *The Elephant Vanishes*. Translated by Alfred Birnbaum and Jay Rubin. Alfred A. Knopf, 1993.
- . *Hear the Wind Sing* [*Kaze no uta wo kike*]. 1979. Translated by Alfred Birnbaum. Kodansha International, 1987.
- . “Heotgan-eul taeuda” [“Naya wo yaku”]. Translated by Kwon Nam-hee. *Banditburi*, Munhak dongne, 2014, pp. 49-80.
- . Interview by *Bungaku-kai* editorial staff. “Kyōfu wo kugurinue nakereba hontō no seichō wa arimasen: *Afutā dāku* wo megutte.” 2005. *Yume wo miru tame ni mai-asa boku wa mezameru no desu: Murakami Haruki intabyū shū*, Bungei shunjū, 2010, pp. 287-324.
- . “Naya wo yaku.” *Hotaru, Naya wo yaku, sonota no tanpen*. 1984. Shinchōsha, 1987, pp. 49-80.
- . “Naya wo yaku.” *Murakami Haruki zen-sakuhin, 1979-1989*. Vol. 3, Kōdansha, 1990, pp. 235-59.

- . *Norwegian Wood* [*Noruwei no mori*]. 1987. Translated by Jay Rubin. Harvill Press, 2000.
- . *South of the Border, West of the Sun* [*Kokkyō no minami, taiyō no nishi*]. 1992. Translated by Philip Gabriel. Alfred A. Knopf, 1998.
- . “Tsuchi no naka no kanojo no chiisa-na inu.” *Chūgoku iki no surō bōto*, Chūō kōron sha, 1982, pp. 157-204.
- Nishitaya, Hiroshi. *Murakami Haruki no fikushon*. Hitsuji shobō, 2017.
- Ueno, Chizuko, Ogura Kayoko and Tomioka Taeko. *Danryū bungaku ron*. Chikuma shobō, 1992.
- Venuti, Lawrence. “Adaptation, Translation, Critique.” *Journal of Visual Culture*, vol. 6, no. 1, 2007, pp. 25-43.
- Yamane, Yumie. “Futatsu no ‘Naya wo yaku’: Dōji sonzai no sekai kara ‘monogatari’ e.” *Hiroshima daigaku daigakuin bungaku kenkyū-ka ronshū*, no. 69, 2009, pp. 59-71.
- . “Murakami Haruki ‘Naya wo yaku’ to Lee Chang-dong Bāningu.” The Second Murakami Haruki Research Seminar, 20 Apr. 2019, Kyoto University, Kyoto.
- . “‘Sekai bungaku’ toshite no ‘Bāningu’: Murakami Haruki ‘Naya wo yaku’ wo koete.” *Hiroshima daigaku daigakuin bungaku kenkyū-ka ronshū*, no. 79, 2019, forthcoming.
- Yomota, Inuhiko. “Murakami Haruki to eiga.” *Sekai wa Murakami Haruki wo dō yomu ka*, edited by Shibata Motoyuki, Numano Mitsuyoshi, Fujii Shōzō and Yomota Inuhiko, Bungei Shunjū, 2006, pp. 137-52.

Filmography

- The 100% Perfect Girl*. Directed by Johan Stavsjö. Pace University, 2015.
- All God’s Children Can Dance*. Directed by Robert Logevall. Anonymous Content and Sidney Kimmel Entertainment, 2008.
- Burning* [*Beoning*]. Directed by Lee Chang-dong. Pine House Film, NHK and Now Films, 2018.
- Dansa med dvärgar*. Directed by Emelie Carlsson Gras. Elefantfilm, 2003.
- Elevator to the Gallows* [*Ascenseur pour l’échafaud*]. Directed by Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films, 1958.

Hanalei Bay [*Hanarei bei*]. Directed by Matsunaga Daishi. Geek Sight and TalkStory Productions, 2018.

Hear the Wind Sing [*Kaze no uta wo kike*]. Directed by Ōmori Kazuki. Art Theater Guild, 1981.

Mori no mukō gawa. Directed by Nomura Keiichi. Nomura Kikaku, 1988.

Na południe od granicy. Directed by Łukasz Barczyk. Telewizja Polska, 5 Jan. 2006.

Norwegian Wood [*Noruwei no mori*]. Directed by Tran Anh Hung. Asmik Ace and Fuji Television, 2010.

Peppermint Candy [*Bakha satang*]. Directed by Lee Chang-dong. East Film and NHK, 1999.

The Second Bakery Attack. Directed by Carlos Cuarón. Bonita Films and surDream Productions, 2010.

She Was Pretty [*Geu nyeo neun yeppeodda*]. Scenario by Jo Sung-hee, directed by Jung Dae-yoon, 16 episodes. Munhwa Broadcasting Corporation, 16 Sept.-11 Nov. 2015.

Tony Takitani [*Tonī Takitani*]. Directed by Ichikawa Jun. Breath and Wilco Co., 2004.

執筆者紹介

羽鳥 隆英 (はとり たかふさ)

新潟大学人文社会科学系特任助教

福島 可奈子 (ふくしま かなこ)

神戸大学大学院国際文化学研究科博士後期課程／

日本学術振興会特別研究員 (DC2)

今井 瞳良 (いまい めら)

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

Kosuke FUJIKI／藤城 孝輔 (ふじき こうすけ)

岡山理科大学教育講師

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 ネイティヴ・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ヴ・チェックを受けた上で提出すること。また、修正などを行った場合も再度ネイティヴ・チェックを受けること。
- 5 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。
- 6 投稿締切：毎年7月1日（必着）。
- 7 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匿名審査で行う。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。
- 8 採否の通知：9月初旬頃までに通知することとする。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定通りとすること。
- 9 送付するファイル：別途示す書式規定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。
- 10 送付先：japansocietyforcinemastudies (atmark) yahoo.co.jp [(atmark)の箇所に@を代入してお送り下さい。]
- 11 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。
- 12 校正：校正は1回とする。連絡を緊密に取り迅速に行うこと。
- 13 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・サイト上などで公開する権利を有するものとする。
- 14 印刷費用：原則として学会がすべて負担する。

2017年3月18日 日本映画学会常任理事会承認／2017年4月1日発効

2019年3月11日改正 日本映画学会常任理事会承認／2019年4月1日発効

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）
顧問	山本 佳樹（大阪大学）
会長	杉野 健太郎（信州大学）
副会長	吉村いづみ（名古屋文化短期大学）大会運営委員会委員長
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	大石 和久（北海学園大学）事務局長
常任理事	板倉 史明（神戸大学）副事務局長
常任理事	塚田 幸光（関西学院大学）大会運営委員会委員
常任理事	藤田 修平（東京情報大学）編集局局长
常任理事	佐藤元状（慶應義塾大学）大会運営委員会委員
常任理事	碓井 みちこ（関東学院大学）学会誌編集委員会委員長
常任理事	須川いずみ（京都ノートルダム女子大学）資料室室長
常任理事	小川 順子（中部大学）学会誌編集委員会委員
常任理事	名嘉山 リサ（沖縄工業高等専門学校）事務局分室長・会計
理事	小原 文衛（公立小松大学）学会誌編集委員会委員
理事	小暮 修三（東京海洋大学）編集局局員
理事	深谷 公宣（法政大学）編集局局員
理事	木下 千花（京都大学）学会誌編集委員会委員
理事	秦 邦生（青山学院大学）学会誌編集委員会委員
理事	川本 徹（名古屋市立大学）学会誌編集委員会委員
理事	須川 まり（追手門学院大学）資料室員
会計監査	河原 大輔（同志社大学）
会計監査	北村 匡平（東京工業大学）
学会ウェブサイト担当者	伊藤 弘了（京都大学大学院）

《学会誌編集委員会》 碓井 みちこ（委員長）／堀 潤之（副委員長）／
田代 真（委員）／小原 文衛（委員）／小川 順子（委員）／木下 千花（委員）
／ 秦 邦生（委員）／川本 徹（委員）

《編集局》 藤田 修平（局長、学会誌担当）／深谷 公宣（局員、会報担当）
／小暮 修三（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）／佐藤 元状
（委員）

《資料室》 須川 いずみ（室長）／須川 まり（室員）

《事務局》 大石 和久（事務局長）／板倉 史明（副事務局長）／名嘉山 リサ
（事務局分室長・会計）

【事務局】 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

【事務局分室】 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内

〒 195-8585 東京都町田市金井町 2160 番地

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 14 号
Cinema Studies, no. 14

2019 年 12 月 7 日印刷 2019 年 12 月 8 日発行

編集・発行 日 本 映 画 学 会
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
印刷製本 株式会社 二光印刷

