# Cinema Studies

映画研究

**2012** 

日本映画学会 The Japanese Society for Cinema Studies

# 映画研究

Cinema Studies

7 号

2012年

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

# 編集委員会

 塚 田 幸 光
 関西学院大学

 板 倉 史 明 神戸大学

 碓 井 みちこ 関東学院大学

 佐 藤 元 状 慶應義塾大学

 藤 田 修 平 慶應義塾大学

 堀 潤 之 関西大学

# 目 次

ハリウッド映画形成期における衛生映画
――精神への投薬とその規制をめぐって・・・・・・・・・梅本 和弘
懸賞というメディア・イヴェント――大阪毎日新聞社 『トーキー 大日本帝国史』の脚本コンクールをめぐって・・・・溝渕久美子 2.
「植民地発コクゴ映画」における二重言語問題と女優の表象 ——大東亜映画圏の「国際的女優」はいかに誕生するか・・・・李 敬 淑 4
テレビ時代劇成長期における時代劇映画のヒーローたち — 彼らが見せた身体とその運動の軌跡・・・・・・・北浦 寛之 5
ヴェトナム帰還兵映画としての『タクシー・ドライバー』 ――ヴェトナム戦争の徴候、反復、アレゴリー・・・・・大勝 裕史 7
A Nation Shaped by the Road: The Quest for National Identity in <i>Island Etude</i> and <i>The Most Distant Course</i>
日本映画学会役員一覧····································
執筆者紹介・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・

## ハリウッド映画形成期における衛生映画

―― 精神への投薬とその規制をめぐって

梅本 和弘

はじめに

アメリカ映画産業において大きな構造変革が起こった「初期映画」から「古典的ハリウッド映画」への「移行期」(一般的には 1907 年から 17 年ごろまで)にあたるハリウッド映画形成期に、主流の映画産業は健康概念や病気の予防を教示する物語映画を多く製作した。19 世紀末からの急激な都市化や工業化、大量移民の流入にともない、結核や性病の流行や乳児の高い死亡率や精神薄弱者やアルコール中毒の増加といった人々の健康・衛生の事象が問題視されてれらの問題を科学的合理的な方法で解決しようとする社会改良諸運動の潮流に棹差す形で、当時「ヘルス・ピクチャーズ」と呼ばれた一群の衛生映画が興降したのである。

新興の衛生映画は「映画の丸薬 (cinematographic pill)」にたとえられて、結核や性病を未然に予防し、文明社会の退化を防ぐように、多くの人々(特に、新来の移民)に、「健康」的な「アメリカ的生活様式」や「健全」な行動様式や優生思想を身につかせることができる、と信じられた(Kleinschmidt)。このようなイデオロギー的作用をもつとされた衛生映画は、商業的映画館だけでなく、野外公園や民間団体施設などで上映され、多くの人々の心を圧倒的な力で揺さぶり、彼らの精神に「接種」していった。しかしながら、衛生映画は、思想や行動様式を「健全」かつ「健康」的に変容させる治癒的側面よりも、「副作用」の側面が強調される場合が多々あった。1910年代後半、「古典的ハリウッド映画」の規範が確立していくようになると、人々を楽しませながら教育することができるとされた衛生映画は、害のない娯楽のみを提供するハリウッド映画産業から排除される結果となった。性病や産児制限や優生学を主題とする衛生映画は、その「副作用」の方が問題視され、市や州によって規制されていくまでに至った。

このように 1910 年ごろに生まれ展開した衛生映画が「古典的ハリウッド映画」の影の道を歩む「エクスプロイテーション映画(exploitation

films)」や医学情報だけを伝えるノンフィクションの衛生教育映画へと分節する1920年代以前の初期アメリカ映画史を、衛生の視座から、捉え返すことに本稿の企図がある。ここで取り扱う時代の映画研究は、1970年代以降、ブルジョワ・イデオロギーの諸力によるハリウッド映画の制度形成を論じたノエル・バーチの初期映画研究(Burch)を先駆けに活況を呈している。近年では特に、トム・ガニングを旗頭とする初期映画研究者たちは、映画史家のルイス・ジェイコブス(Lewis Jacobs)やジャン・ミトリ(Jean Mitry)などの先達の初期映画の歴史観――19世紀末に誕生した原始的な映画は、演劇から差別化され、映画の本質である物語の最適な表現手段が発見・活用されて、「芸術」たる「古典的映画」が誕生した、という進歩史観――への異議を申し立て、「古典的ハリウッド映画」が、美学的希求だけでなく、労資問題や検閲・規制や「文化的制度」などの政治経済・社会・文化的諸要因との絶え間ない交渉のなかで、多層的に形成されたことを考察している(Grieveson; Gunning; Ross; Uricchio and Pearson)。

本稿で、歴史社会的コンテクストを前景化し単線的映画史観に抗ったこれらの数ある先行研究の寄与を受けて、衛生の視座からあえて論じる積極的な理由は何か。それは、先行研究で看過されてきた衛生映画のジャンルの形成過程を叙述しながらも、20世紀初頭のアルコール中毒や性病などの人々の健康・衛生状態に単に対処しただけでなく既存の秩序・知をも変革させた社会改良諸運動と「神話の王国」以外にも「いくつかの可能性」(Ross 10)を呈していたハリウッド映画産業確立以前の映画文化とが密接にかかわっていたことを明らかにし、社会改良時代の歴史社会的コンテクストのなかでの遇有性を帯びていたハリウッド映画の生成を照射することにある。そこで、まずはじめに、20世紀初頭の映画・病気・健康の問題領域の交錯点を探り、その時代に注目さればじめたアメリカ市民の基礎となる個人・集団の精神衛生の問題を明らかにするとともに、社会改良諸運動が盛んに行われ

### I. 常設映画館(ニッケルオデオン)における道徳感染

た時代にアメリカ映画産業が衛生映画を生んだ状況を検討しておくことにする。

### (1) 映画の社会問題化――「道徳のマラリア」感染

19世紀末から20世紀初頭にかけての映画黎明期は、アメリカ史上もっ

とも移民が押し寄せた時代であった。宗教や文化が旧移民とはまったく異なる南・東欧からの新移民の大量流入にともなう都市の混乱と喧騒は、旧来の中産階級であるジャーナリストや宗教家や人道・博愛主義者などのエリート集団の懸念を募らせていった。その懸念を抱くエリート集団や婦人クラブや婦人キリスト教禁酒同盟やキリスト教育年会(YMCA)といった無数の慈善民間団体は、社会諸問題——貧困や犯罪や売春や人口密集や劣悪な衛生状態や労働衛生——を告発し、その対処を施していた。

都市部に5セントという安価な入場料で映画をみることができる常設映画館(ニッケルオデオン)が1906年ごろに急増してからは、エリート集団や民間団体は、多くの外国からの「不道徳」な映画や移民(特に子供・女性)が頻繁に通っているとされた映画館を社会問題の一部と捉え、興隆する映画・映画館に19世紀アメリカ社会が持っていた市民文化と道徳規範の崩壊の要因をみるようになった。

20世紀初頭の混沌とした状況を呈していたなか、病巣とされた映画館で上映する映画は、将来のアメリカ市民権を持つ移民の子供観客に不道徳な行為を模倣させ、「共同体の諸道徳また社会的有機体の健康的発達に脅威」(Wallin 141)を与えるものと認識され、映画による社会の退廃が危惧され始めた。実際に、映画を模倣した窃盗やわいせつな事件が、新聞紙面を賑わせていた(Harper's Weekly, 24 August 1907)。新聞や雑誌で、映画館は「犯罪の学校(the schools of crime)」(婦人キリスト教禁酒同盟の機関紙『ユニオン・シグナル』(Union Signal, 18 October 1906))と形容され、映画の身体への肉体的影響だけでなく精神的影響までの諸問題が論じられた(Parker 258)。雑誌『健康』(Health, 5 July 1910)では、映画館が不衛生な環境であることや映画が目を痛めつけること、また、映画館の暗闇では男女が道徳に反する性的な行動を起こしやすい、と報じられた。

さらに、20世紀転換期に新興した学問領域の群集心理学や社会心理学や応用心理学において、個々人のイメージ形成過程で周りの人々からの影響を受けてかかる催眠(hypnosis)や被暗示性(suggestibility)の問題と結び付けて、映画を見る観客の精神状況や集団心理的影響が論じられ始めたが(Howard; Munsterberg)、心理学者だけでなく、映画は観客集団を夢遊状態にしてしまい模倣を引き起こさせてしまう、と捉えるものが現れた(Butch 297-300)。『ニューヨーク・タイムズ』(NYT, 28 Dec. 1908) では、

映画が観客一個人だけでなく社会全体にまで害悪な行為を模倣させて集団 感染させる「道徳のマラリア(moral Malaria)」であると評し、映画が人々 の精神や社会全体に与える諸問題を告発した。

映画や映画観客がエリート集団によって社会問題化され、法規制を求める声が増えてきてから、市行政は、公衆衛生政策の一環として、映画の規制に乗り出していった。それ以前の規制は、学校や教会に隣接する場所での映画館の建築を禁止する規制区域設定や火災予防条例であって(Czitrom)、地域における衛生環境の保全にとどまり映画の内容にまで踏み込まなかったが、常設映画館が急増してから、市民の精神衛生が考慮され、市によって、犯罪映画の上映禁止など映画の内容に対して規制がかけられはじめた。シカゴ市は、1907年に警察検閲委員会(Police Censor Board)を設け、全米で最初に検閲を実施した。シカゴ市の興行者や配給者は上映映画すべてに対して警察検閲委員会の認可が必要となり、映画が「不道徳、わいせつ、または風紀を乱す(immoral, obscene or indecent)」とみなされた場合は上映許可が下りなかった(Grieveson 73)。

### (2) 映画の清浄化

このようなエリート集団による映画排斥の動向に対して、映画の興行者たちは、清潔にするという従来の環境衛生改善の取り組みにならい、映画館の清浄化に着手せざるを得なくなった。男性がわいせつな行為を誘発させるとされた映画館の暗闇は劇場内の照明をつけて改良された。



**図1** 映画上映前の案内スライド (加藤 72)

また、女性の観客に受け入れられるように、トイレの導入や案内係の導入を行い、映画の上映前には、劇場の健全性を保障する案内スライド(図 1)を流した。かくして、興行者は映画館が道徳面での退行を導く「犯罪の学校」ではなく家族揃って通えて社会的尊重に値する「家族の劇場」になってきていることを訴えていった。

しかしながら、このような努力にもかかわらず、1908 年末のニューヨーク市長による映画館の日曜日の営業禁止の宣言は、映画産業自らが観客

への精神的影響を考慮した映画内容に踏み込んでいく検閲機関を設けることに至った。ニューヨーク市長の宣言後、もっとも収益が見込まれる休日の営業を存続させるために、ニューヨーク市の映画興行者組合は、映画に対して肯定的見解を示した市民団体のひとつである人民協会(People's Institute)に歩み寄り、自主検閲機関である全国検閲委員会(The National Board of Censorship)を設けた。同じころ、エディソン社やバイオグラフ社などの主要な映画製作会社が、映画機材のライセンスを共同管理する映画特許会社(Motion Pictures Patent Company)を設立し、映画産業の構造改革を行っていた最中であったが、映画特許会社は、管轄の映画館に上映ライセンスを与える際に、換気がよく、照明が明るく、安全な映画館であることを要求し、「道徳的で教育的かつ人々を楽しませる」映画の製作をスローガンに掲げることになった(Gunning 145)。映画の文化的地位の向上を志す映画特許会社は、行政や政府の独占禁止の関心をそらすためにも、全国検閲委員会の自主規制を支持していった。

全国検閲委員会の審議は、映画のなかのわいせつや犯罪の描写に照準していた。しかし、たとえわいせつや犯罪の描写があっても、道徳性や教訓を持って物語が完結していれば審査が通った。たとえば、男性観客層を意識して女性のヌードを映画に取り入れる場合、検閲から逃れるために、中産階級の道徳規範に沿った形で映画が製作された。すなわち、道徳規範から逸脱したセクシュアリティのイメージを持つ「悪い女性」は、最終的に制裁を受けるという道徳的教訓の枠組みを持つ物語の中に入れざるを得なくなった(Staiger)。このように、映画の規制は、道徳的教訓(ほとんどがハッピー・エンド)をもって物語が完結する映画の製作に少なからず繋がっていった。中産階級の客層を呼び込むだけでなく映画の規制を意識した映画産業は、パラレル編集や見た目のショットや照明などの物語の構成要素となる映画話法を洗練させることで、登場人物の心理を描写することや善悪の道徳を対比することを可能にし、観客に、「道徳のマラリア」の悪弊を引き起こすのではなく、娯楽的でありながらも啓蒙的な精神衛生効果をもつ物語映画を製作しようとした(Gunning 151-187)。

このことを最も如実に示す作品が、全国検閲委員会の第1回目の審議でパスしたアルコール中毒問題を扱ったD.W. グリフィス監督の『飲んだくれの改心』(The Drunkard's Reformation, 1909)である。『飲んだくれの改心』

のアルコール中毒の父親と娘二人でお酒が原因で平穏な家庭を崩壊させる 男性を描いた演劇(エミール・ゾラ原作『居酒屋』)を見る自己言及性を 持ったシーンでは、劇場の空間と結びついた映画館の空間が性犯罪の病巣 とみなされた暗闇とは異なり社会的尊重に値する「家族の劇場」の空間で あることを暗示するだけでなく、酒場の演劇舞台とそれを見て心理的に影 響を受ける父親の反応を描き出している。そのシーンの交互にカットする 20 のショットでは、視点ショットと切り返しショットのパターンを形成し て、父親は演劇舞台の男性に心理的に影響を受けて同一化していく模様が 描写される。厳密には父親の視点と視点ショットが一致していないが、こ の映画を見た観客は父親のリアクションの演技様式によって明確な意志を もったその主人公に感情移入することがより可能となる。映画観客は、主 人公の視線に自己同一化して物語を享受し、アルコール中毒者から家庭を 大切にする男性へと矯正できる心理的変容を得ることができたといえる。 このように、規制から逃れ映画の社会的地位を高めるために、人々の精神 を汚染しない映画の製作を試みた映画産業は、映画館に映画を見に行くて とが観客を啓蒙する精神衛生効果を持っていることを証明しようとした。

こうして教育的な役割を担うように映画を「清浄化」していった主流映画産業は、社会改良諸運動が隆盛していた社会状況に呼応して、人々の心理に肯定的影響を与えて伝染病の予防方法を「接種」しようとする衛生映画を生み出していくこととなる。

### Ⅱ.「予防接種」としての衛生映画

### (1) エディソン計製作の結核映画(1910~15年)

神経科医ウォルター・グリーノウ・チェスが、1905年にバイオグラフ社の協力で、てんかん患者の動きを撮影し、それを病理学的・精神医学的研究に活用しようとしたように(Chase)、映画黎明期から、一部の医師専門家は新興ミディアムである映画に可能性を見出し、患者の病理学的運動や手術を記録し研究するために医学映画を製作していたが、黎明期の医学映画は依然一部の医師の研究や医療学徒の教育に限定したものであった。「エリート集団やテクノクラートの多くは、映画が精神的に害悪をもたらすと信じていたが、チェスなどの一部を除き多くの医学専門家も、新

しいミディアムである映画の医学教育への活用に対して懐疑的であった。しかし、1910年にトーマス・エディソンと婦人キリスト教禁酒同盟の役員とが禁酒映画などの「教育映画」を公立学校に供給する計画を立てたり(Parker 212)、また1910年からワシントン D.C. の聖エリザベス精神病院において精神病患者に対して映画を用いた治療が実践され始めたように(Curtis 571)、そのころになると、社会改良諸運動の一環である健康改良運動に従事する民間団体や病院や学校などの公共機関のなかには、映画の教育的価値に注目し、映画を活用しようとする動きが現れ始めた。健康改良運動に従事した民間組織の企図と符合して、映画産業は、その「正統」な「文化的制度」を共有し、大衆に医学・衛生の科学的知見を教示する衛生映画を製作し始めることとなった。2

工業化・都市化が進むに至り世紀転換期の最大の感染症となった結核の 撲滅運動に従事した最大組織である全米結核予防学会(National Association for the Study and Prevention of Tuberculosis Association、現在の米 国肺協会の前身)は、積極的に、映画の製作・活用に乗り出していった民 間団体のひとつであったが、その全米結核予防学会と協力して、エディソ ン社は、1910年から 15年まで毎年、結核映画『赤十字シール』(The Red Cross Seal, 1910)、『ジョン・ボンドの覚醒』(The Awakening of John Bond, 1911)、『希望:赤十字シール物語』(Hope: A Red Cross Seal Story, 1912)、『人生の犠牲』(The Price of Human Lives, 1913)、『モロク神殿』(The Temple of Moloch, 1914)、『寂しいゲーム』(The Lone Game, 1915)を製作 した。それ以降、エディソン社の映画事業が下火になった 1915 年以降は、 ユニヴァーサル社などが全米結核予防学会の結核映画を製作していった (The Invisible Enemy, 1915)。

エディソン社製作の一連の結核映画では、登場人物の咳で目にみえない「殺人者」である結核菌のイメージが表わされ、その結核菌によって人々が結び付けられて、物語が進行していく。具体的に見てみると、『モロク神殿』の冒頭部では、工場経営者の豪邸と不衛生な工場と元工場労働者の不衛生な住居のショットが対比される。工場・経営者の豪邸・下層住民宅の3箇所を結びつけることにより細菌の伝播経路が顕現され、細菌が下層住民や上流階級に関係なく異なった階層の人々に無差別に感染していくことが示される。さらに、その細菌感染を断ち切り、結核を撲滅させるた

エディソン社が一連の結核映画を製作した 1910 年代前半は、『飲んだくれの改心』でみたように個人の心理に中心を置いた古典的映画話法が形成されつつあり、独立系の会社によって、観客が登場人物に感情移入しながら、物語を享受する長編映画へと、製作の力点が移り始めた時期であったが、エディソン社の一連の結核映画では、10 分程度の短編映画で、物語が過不足なく統一しているとは言い難く、演劇の演技などの初期映画のスタイルを多少持っており、登場人物への感情移入は難しくその視線を通して医学的知識を得ることはできない。しかし、この作品では、目にみえない細菌の感染が示され、病気から逃れる努力を怠った「不健全」な生活様式が病・死の原因となることが教示されている。

ところで、結核映画などの衛生映画は、多くの移民が通う商業的映画館の上映プログラムに組み込まれていた(Pernick 19)。特に、フランスやイギリスからのノンフィクションの衛生映画と比べて、恋愛プロットをもちメロドラマ形式であったために、衛生映画は大変な人気を博した(Jacobs 302)。映画業界紙『ムーヴィング・ピクチャー・ワールド』(1911 年 11 月 18 日付)で、フランスのパテ社製作の『湯沸かししなさい』、イギリスのアーバン・エクリプス社製作のハエによる結核菌感染を描写した『ハエの疫病』、エディソン社製作の結核映画『ジョン・ボンドの覚醒』は、「印刷術が発見されて以来もっとも最大の教育的媒介」であると評された。説明者なしに一度の上映で大勢に物語を語り教育する衛生映画は合理的な教育装置であった。

衛生映画が製作され始めた 20 世紀初頭は、大気の悪臭を病気の原因としたミアズマ論から離れて目にみえない細菌を原因とする細菌理論を大衆に教育していった時代であった。全米結核予防学会だけでなく数多くの民

間団体は、病気を予防するもっとも有効な概念装置である細菌理論を教えて、個人および集団の行動様式を変革させようと、衛生教育の講演会や移動展示会を開き、その催しのプログラムのなかで衛生映画を上映した。

さらに、衛生映画は、商業的映画館での上映や民間団体による興行にと どまらず、市や連邦政府機関も利用していった。20世紀転換期から、行 政は、小学校の全児童に対して、ジフテリアの集団予防接種を強制的に実 施する一方で、移民・児童を中心に病気を未然に予防するための衛生教育 も精力的に行っていた(Duffy 205-220)。ニューヨーク市などの衛生局は、 衛生教育の一環として、下層階級の移民集団に、野外公園や劇場で衛生映 画の上映会を無料で催した (NYT, May 29 1914)。また、連邦政府は、 1916年に、地方における衛生教育を目的に「健康展示列車」を全米に走 らせ、「安全一番」のキャンペーンを実施した。それは田舎町の駅に停車 して「健康展示列車」内で公衆衛生に関する展示会を行い、映写機材とス クリーンが積み込まれたその車輌内で衛牛映画が上映されるものであった (Ostherr 55)。市や連邦政府が実践した映画を用いた衛生教育は、感染症 予防を教示する映画の上映を通して、旧世界の習慣を捨てないでいる移民 たちや旧慣習のままの地方の人々の「不潔」で「不健全」な生活様式を「健 康」な近代的「アメリカ的生活様式」へと変えさせようとする精神的な「接 種」の企てであったといえる。

### (2) 「精神への接種 (mental inoculation)」——性病映画

結核映画のような衛生映画が製作され、活用されるにつれて、映画が病気の予防法を教えることができるミディアムであると捉えるものが徐々に増えていった。医師の H.E. クレインシュミットは、衛生映画を「糖衣をかけた映画の丸薬 (sugar-coated cinematographic pill)」にたとえ、衛生映画の「丸薬」は楽しませながら容易に人々の精神に「接種」することができる、と提言した(Kleinschmidt)。すなわち、映画はもっともすぐれた教育的可能性を持ったミディアムであり、衛生映画は娯楽的であるがゆえに容易に無知の人々に医学的知識を与え病気を未然に防ぐような「健全」な行動様式に変えさせることができると考えられた。このように捕捉された衛生映画のなかでも、精神への投薬としてもっとも効用が期待されたのは性病映画であった。20世紀初頭、梅毒や淋病といった性病は、性衛生学の唱道者やソーシ

ャルワーカーなどの進歩的な人々に限定されず、ひときわ高い関心を集めていた病気であった。性病は、不心得者だけでなく、その妻や子供たちへと感染し、文明社会を退化させることから、「社会の病気(social disease)」とされ、性病撲滅運動が盛大に展開された。進歩的な人々は、性や性病に関して沈黙するのではなく、公然と議論することの重要性をくりかえし説き、もはや性病問題は、個人の秘匿の問題ではなく、社会的な責務に駆られる問題である、と提唱した。こうした思潮が生まれつつあるなか、1913 年に『きずもの(Damaged Goods)』という性病演劇の上演が話題となり、1914 年に映画化した『きずもの』は、「性をオープンにすることの象徴」となった(Brandt 47)。

そして、1917年の第一次大戦へのアメリカの参戦で、多くの若者が軍隊に動員されてから、さらに、性病は喫緊の課題となった。それは、軍隊に入隊した若者の男性が戦地にあるヨーロッパの売春宿に通うことで、性病に感染し、本土の家族、さらに国全体に拡大していくという懸念が広まっていったからであった。そうしたなか、政府機関の陸海軍省が1917年に設立した「訓練基地諸活動委員会(The Commission on Training Camp Activities、以下、CTCA)」は、兵士たちの買春という欲望を抑え込んで性病の蔓延を抑止するために、『戦闘適者』(Fit to Fight, 1918)(戦後、『勝利適者』(Fit to Win, 1919)というタイトルに変更)や『道の終り』(The End of Road, 1918)といった性病感染予防の長編物語映画を製作し、兵站地や戦地で兵士たちにその性病映画を上映し件教育を行った。

CTCA 製作の性病対策の長編物語の性病映画の対象は、もはや兵士だけに限定されなかった。戦後、大衆への性教育の重要性を説く時代思潮に呼応して、政府機関の公衆衛生局のバックアップのもと、商業的映画館で上映されるに至った。CTCA だけでなく、1918・19 年にはワーナー・ブラザーズなどの映画会社も性病感染の蔓延を防ぐという革新主義期の社会的責務に駆られて性病映画を製作し、それらは映画館で上映され、大盛況を呈した。3

このようにアメリカの改革の一環として性病問題が捉えられ性病映画が 誕生したのであるが、すでに「古典的ハリウッド映画」が確立していた時 期に製作された長編物語映画である性病映画は、その美学的規範に反して、 病気の知識や危険性を教示するノンフィクションを含んでいた。

たとえば、長編物語映画『道の終り』(1918年、CTCA製作)で、「悪

い女性」のヴェラは、主人公の「良い女性」のメアリーと対比して、性教育を親から受けず性病の知識を持たなかったために、性病に罹患する。病院でのノンフィクションを含むシーンで、医師は、性病に冒されたヴェラに、センセーショナルな実際の性感染症患者の運動失調の症状や身体欠損



**図 2** (0:47:45)

した感染部位(図2)を見せつけ、 性病に関する医学的知識を教示する。今まで無知であった彼女は、病院で、性病感染の影響の「真実」を見て、病気への恐怖がせり上げられながら、その医学的知識を獲得し、 性病治療に専念するようになる。観客は登場人物に心理的に同一化するのではないが、医学的に無知なヴェ

ラの視線を通して、性病の人体への影響の医学的知識を獲得していく。

『道の終り』など性病映画の多くは、物語の語りに基づいて、観客を物語に 没入させながらも、ショックや驚きといった刺激を強調する病原体や身体欠損 (皮膚の変形や鼻の欠落)のセンセーショナルなスペクタクルによって直接訴える露出症的な「初期映画」の特徴を備えていた。それは、顕微鏡カメラによる梅毒の螺旋状の病原菌スピロヘータ・パリダの拡大ショットや性病患者の奇形した身体部分のクローズ・アップを用いることで、性病の原因とその影響を視覚的に教示し、観客に性病にかかる恐怖心を植えつけて、自由奔放な性的本能・行動を抑制させようとする予防教育の目論みのためであった。

しかしながら、これまで述べてきた結核映画や性病映画といった衛生映画は、医学的知識を持たない人々の精神に、教育装置として、なんの社会的介在や観客側からの交渉といったネゴイシエーションもなく、一枚岩的に「接種」していったのであろうか。そこで、次に、衛生映画の規制の視座から、この受容の問題を検証する。

### Ⅲ. 衛生映画の分節

### (1) 衛生映画の検閲

衛生映画は、映画産業の社会的責務の産物であったにもかかわらず、1911

年に、インディアナポリスで、『ハエの疫病』(The Fly Pest)という映画における結核菌を運ぶハエの拡大描写が、グロテスクすぎると捉えられ、警察官によって上映が中止させられることがあった。この映画は市の検閲までには及ばなかったが、衛生映画は、社会的使命や教育的企図があったにもかかわらず、その「丸薬」の「副作用」の方が強調され、規制の対象になる場合が少なからずあった。安楽死を描く優生学映画や出産や避妊を描く産児制限映画などの衛生映画は、出産や死、裸体といったセクシュアリティの描写や身体の奇形などを禍々しく描写し、公共の場で禁句とされた問題を公然と表現したことも、検閲の要因となった。なかでも、衛生映画に対してもっとも社会的論争が起こり規制がかけられたのは、終戦直後の性病映画に対してであった。

性をオープンに語る性病映画は、公開後すぐに、性的刺激を促しているという理由で、宗教団体による排斥運動が起きたり、映画業界紙でも男女が混合した「家族の劇場」での上映にはふさわしくないと提唱されるなど、社会的に論争が巻き起こっていった。このような社会的な弾圧を受けて、公衆衛生局もバックアップすることをやめると、市や州は性病映画が社会的に悪影響を及ぼすものとして検閲を行った。

たとえば、ダラスの検閲委員会のメンバーである医学専門家の一団は、『戦闘適者』に対して、以下の判断を下して、上映中止の規制を促した。

性病の身体への破壊を示す吐き気を催させるようなクローズ・アップは、映画から取り除かれるべきであろう。たとえ医者は科学的観点から性病を見るとしても、医者にとってこの映画はあまりにも露骨すぎた(The Moving Picture World, 28 June 1919)。

検閲に携わる専門テクノクラートは、教育効果が期待された身体欠損の グロテスクなスペクタクルだけでなくセクシュアリティと結びつく売春婦 などの描写に対しても嫌悪感を示した。映画製作者の社会的責務や教育的 意図に反して、このようなスペクタクルを含む性病映画は市や州の検閲に かけられて、性病映画は商業的映画館から排除されていった。

性病映画が社会的懸念をうみ検閲されていったことを受けて、政府は性 病映画の人々への影響やその有効性の調査に乗り出していった。その調査 の要請を受けたジョンズ・ホプキンズ大学の行動心理学者ラシュレイとワ トソンは、男女別、年齢別、エスニシティ・人種別にインタビューやアンケート調査を行い、性病映画をみて引き起こす人々の感情や長期間にわたる人々への影響や社会的影響を検証した。人々の精神へと「接種」し行動様式を変化させることができると期待されて誕生した性病映画であったが、彼らはその製作意図に合うような性的抑制の効用を発見することができなかった。つまり、身体欠損などの提示で恐怖心に訴えても長期的な教育効果がほとんどなかった。また、物語のドラマ形式は過剰な感情的反応が引き起こされるためにかえって教育効果が薄れるので、物語映画で性病の問題を扱う必要はなく、ノンフィクションだけで性衛生の知識を正しく与えることができる、と彼らは結論づけた(Lashley and Watson)。

ラシュレイとワトソンが疑問視した性衛生映画における長編物語映画と ノンフィクションとの共存の問題は、10年代半ばごろからの産業的確立 化や法律・規制の効果による「古典的ハリウッド映画」への収斂化の動向 ともかかわっていた。

### (2) 衛生映画のジャンル化

エディソン社などの映画特許会社が独占禁止法によって没落していく 10 年代なかばごろから、エディソン社などの東海岸の映画会社にかわり、ハ リウッドで映画を製作しはじめたユニヴァーサル社やフォックス社などの 独立系が映画産業を支配していくようになると、製作―配給―上映を系列 化して、ひとつの会社がその系列全体を統括していった。経常利益だけを 求めた投資家による経営のため、娯楽要素を持ちながらも社会問題を暴露 し観客を陶冶する映画を製作・上映することが徐々にできなくなった。 1910 年代後半には、ハリウッドの映画産業は、検閲による経済的損失を防 ぐために政治的なメッセージや社会問題のある映画を避けて、国内外のす べての人々に娯楽長編物語映画を提供する「神話の王国 (mythical kingdom) | を構築した(Vasey 13-62)。また、戦後直後、大衆に公開しようと した性病映画の場合は、その「丸薬」の「副作用」の方が強調され検閲に かかったことで、性病の主題は、「神話の王国」から消えていくことになった。 さらに、1915年に、連邦最高裁が映画における「表現の自由」の保障 を剝奪したことは、映画産業に大きな影響を与えた。最高裁の判決におい て、映画は「言論」や「出版」ではなく、単なる「娯楽」であり、映画産 業は娯楽を提供するだけの「営利事業」に従事すべき、と定義されたことを受けて、ハリウッドでは、社会的に論争が起こる主題を扱うことや物語映画のなかにノンフィクションを取り込むことが困難となり、娯楽のみの文化産物の供給に特化することとなった。

このように、ハリウッド映画産業の経済的合理化や規制の要因により、教育的役割が捨象され娯楽としての「ハリウッド映画」の規範化が進んでいく一方で、それまですべての人々に「投薬」可能とされた衛生映画は、「ハリウッド映画」から周縁化されていき、「エクスプロイテーション映画」や「教育映画」にサブジャンル化されていった。性病や性などセンセーショナルなトピックを売りに「ハリウッド」の周縁の映画会社が低予算で製作した「エクスプロイテーション映画」は、性の主題では成人男性といった特定の観客だけにしぼったが(Shaefer)、「衛生教育映画」も、すべての人々に向けられるではなく、男女別、年代別、エスニシティ別と、より対象者に合わせて製作・上映されていくようになった。一連の衛生教育映画は、性病映画の受容・効果過程の実証研究を行ったラシュレイとワトソンが結論づけたように、物語形式を排して、医学的情報を伝えるだけのノンフィクションに重点を置き、主に学校で上映された。

1920年代以降、『勝利適者』などの性病映画を製作・配給の協力をした公衆衛生局は、高校生用の衛生教育映画を製作していった。1922年に公衆衛生局によって製作された女子高生や男子高生の性教育映画『少女のための身体衛生』(Personal Hygiene for Young Girls)と『少年のための身体衛生』(Personal Hygiene for Young Men)は、性病の予防に関して、あからさまに性に関して触れることなく、スポーツをして肉体を鍛えるなど思春期の性的衝動の抑制の対処法を提示するノンフィクション映画となっている。

このような性教育などの衛生教育映画が製作され学校などに配給されていくにつれて、「衛生教育映画」としてのジャンルは確立していった。それと同時に、「衛生教育映画」は、1920年代以降、心理学者などの専門家による「教育映画」の言説群(Weber; Freeman)やイーストマン・コダック社による16mmフィルムの導入(Alexander 16)によっても規範化が進んでいった。

### おわりに

1920年代、ロックフェラー財団は、アメリカ南部だけでなく中南米諸

### 梅本和弘

国などの世界中の国々に、公衆衛生教育活動のひとつとして、鉤虫症(亜 熱帯世界の風土病)撲滅キャンペーン映画『鉤虫をはずす』(Unhooking the Hookworm, 1920) を輸出した。鉤虫症撲滅キャンペーンは、工業化し た北部が南部の白人を原住民に見立て、その「不健全」な生活様式を改善 し、彼らを「健全」なアメリカ市民にまで引き上げようとする啓蒙運動が ともなっていたが、『鉤虫をはずす』は、その医学的知識や予防法をすべ ての人々の精神に「接種」し原住民を啓蒙できると専属医学専門家は確信 していた。しかし、「南部白人」を登場人物にしたこの映画を実際にみた 南部の黒人観客のなかには「白人の病気」と誤認するものもいて医学的知 見が正確に受け取られない場合が多々あった。だれにでもわかり「普遍的」 とされた『鉤虫をはずす』は、単一ではなく重層化していて、各人種・各 エスニシティに合わせて改編せざるを得なくなった。この黒人観客の『鉤 虫をはずす』の解釈の事例が示すように、当時の衛生映画の意味はそれら の映画を実際にみる観客のジェンダーや人種やエスニシティや階級の社会 的属性やポジションによって、衛生映画が多種多様に「接種」されていた ことやまたは「接種」が失敗に終わったことから構築されていた。

本稿では、衛生映画の規制の視座から、衛生映画の周縁化の軌跡を概観しただけでなく、衛生映画の受容においては一枚岩的に人々に「接種」することができなかったことを検討した。検閲や受容効果研究に関わった専門テクノクラートあるいは実際の観客の受容問題が示すように、衛生映画の受容は、その時代の社会状況や人々と重層的に絡み合っていた。とすれば、外からの病原菌が当時大量流入したユダヤ人などの可視的なエスニシティと結びつき、人種・エスニシティの偏見イメージが形成された20世紀初頭のアメリカ社会のなかで(Kraut)、移民観客自らはどのように衛生映画の意味を構築したのか、そのせめぎあいをさらに探求していくことも、歴史社会的コンテクストを強調する現在の初期映画研究の俎上に載せられるべき課題であろう。

註

1 19世紀後半の医学界において、写真や映画が導入され視覚イメージが大量に生産・ 消費されるという「見えるものの熱狂(frenzy of the visible)」(Comolli 122)の 渦が巻き起こった。医学映画学者のリサ・カートライトは、19世紀後半以降の 身体内部を可視化したレントゲン線や顕微鏡といった医学・生理学で用いられた イメージ・テクノロジー装置と交錯するものとして映画を捉え、19世紀以降の映画などの視覚化のテクノロジー装置を媒介して身体を記録してきたことが、現代のわれわれの身体の見方を形づけている、と主張している(Cartwright)。また、医学の視覚イメージは、見せ物化されて医学界にとどまらず大衆的な消費に供された。初期ロシア映画学者のツヴィアンによると、20世紀初頭、大衆に人気を博した映画館でのレントゲン線映画の上映は、その内容を提供しているのではなく、目新しさや驚きといった直接的刺激を強調する「見せ物(アトラクション)」によって、観客の注意をじかに引き付けるものであった(Tsivian)。

- 2 同じ時期、ヨーロッパでも、大衆に向けて、医科学映画(主にノンフィクション)が製作され始めた。フランスでは、パテ社やゴーモン社やエクレール社が1910年ごろから第一次世界大戦が始まる1914年にかけて製作した「10歳の子供でもわかる科学映画」は、顕微鏡カメラによる動く病原体の拡大や早送りによる植物の成長などの「見せ物」があったために、映画館で人気を博した(Lefebyre)。
- 3 政府だけでなく、映画会社の性病映画の製作も社会的使命があったと考えられる。 たとえば、ワーナー・ブラザーズ製作の『目を開きなさい』(Open Your Eyes, 1919)のなかで、性病感染者の統計的数字や性病の感染ルートが提示され、映 画の最後には、「興味を持った人たちは、連邦保健諸機関かニューヨーク保健局 に連絡するべき」という忠告があった(Eberwein 21)。

### 引用文献リスト

加藤幹郎『映画館と観客の文化史』(中央公論社、2005年)。

Alexander, Geoff. Academic Films for the Classroom: A History. Jefferson, NC: McFarland, 2010.

Brandt, Allan. No Magic Bullet: A Social History of Venereal Disease in the United States since 1880. New York: Oxford UP. 1985.

Burch, Noel. Life to Those Shadows. Berkeley: U of California P, 1990.

Butsch, Richard. "Changing Images of Movie Audiences." *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*. Ed. Richard Maltby, Melvyn Stokes and Robert C. Allen. Exeter, UK: U of Exeter P. 2008.

Cartwright, Lisa. Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.

Chase, Walter Greenough. "The Use of the Biograph in Medicine." *Boston Medical and Surgical Journal*, 153 (1905):21.

Comolli, Jean-Louis. "Machines of the Visible." *The Cinematic Apparatus*. Ed. Theresa De Lauretis and Stephen Heath. New York: St. Marins, 1980.

Curtis, Scott. "Scientific films." The Encyclopedia of Early Cinema. Ed. Richard Abel.

### 梅本和弘

- New York: Routledge, 2005.
- Czitrom, Daniel. "The Politics of Performance: Theater Licensing and the Origins of Movie Censorship in New York," Movie Censorship and American Culture. Ed. Frances Couvares. Washington. D.C.: Smithsonian Institution P. 1996.
- Duffy, John. The Sanitarians: A History of American Public Health. Urbana: U of Illinois P. 1990
- Eberwein, Robert. Sex Ed: Film, Video, and the Framework of Desire. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1999.
- Freeman, Frank. ed., Visual Instruction: A Comparative Study of Motion Pictures and Other Methods of Instruction. Chicago: U of Chicago P, 1924.
- Grieveson, Lee. Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America. Berkeley: U of California P, 2004.
- Gunning, Tom. 1991. D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph. Urbana: U of Illinois P, 1991.
- Howard, George Elliot. "Social Psychology of the Spectator," American Journal of Sociology 18.1 (July 1912).
- Jacobs, Phillip P., "Tuberculosis in Motion Pictures." Journal of the Outdoor Life 9 (1912).
- Kleinschmidt, H.E. "Educational Prophylaxis of Venereal Diseases." Social Hygiene 5 (1919): 27-40.
- Kraut, Alan M., Silent Travelers: Germs, Genes, and the "Immigrant Menace." Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1994.
- Lashley, Karl S., and John B. Watson. A Psychological Study of Motion Pictures in Relation to Venereal Disease Campaigns. Washington, D.C.: United States Interdepartmental Social Hygiene Board, 1922.
- Lefebvre, Thierry. "The Scientia Production (1911-1914). Scientic Popularization through Pictures." *Griffithiana* 16 (1993): 137-155.
- Münsterberg, Hugo. "Why We Go to the Movies" and "Peril to Childhood in Movies", Cosmopolitan 60.1 (December 15, 1915). Hugo Münsterberg on Film The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings. Ed. Alan Langdale. New York: Routledge, 2002.
- Ostherr, Kirsten. Ostherr, Kirsten. Cinematic Prophylaxis: Globalization and Contagion in the Discourse of World Health. Durham NC: Duke UP, 2005.
- Parker, Alison M. Purifying America: Women, Cultural Reform, and Pro-Censorship Activism, 1873-1933. Urbana: U of Illinois P, 1997.
- Pernick, Martin. "More Than Illustrations: Early Twentieth-Century Health Films as Contributors to the Histories of Medicine and of Motion Pictures," *Medicine's Moving Pictures: Medicine, Health, and Bodies in American Film and Television*. Ed. Les-

- lie J. Regan, Nancy Tomes, and Paula A. Treichler. Rochester, NY: U of Rochester P, 2007.
- Ross, Steven J. Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America.

  Princeton: Princeton UP. 1998.
- Shaefer, Eric. Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959.
  Durham. NC: Duke UP. 1999.
- Staiger, Janet. Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema. Minneapolis: U of Minnesota P. 1995.
- Tsivian, Yuri. "Media Fantasies and Penetrating Vision: Some Links between X-rays, the Microscope, and Film." *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Ed. Olga Matich and John E. Bowlt. Stanford: Stanford UP, 1996.
- Uricchio, William, and Robert E. Pearson. Reframing Culture: The Case of Vitagraph Quality Films. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1993.
- Vasey, Ruth. The World According to Hollywood, 1918-1939. Madison: U of Wisconsin P, 1997.
- Wallin, J. E. Wallace. "The Moving Picture in Relation to Education, Health, Delinquency, and Crime." *Pedagogical Seminary* 17. 2 (June 1910).
- Weber, J. J. Comparative Effectiveness of Some Visual Aids in Seventh Grade Instruction. Chicago: Educational Screen, 1922.
- A Drunkard's Reformation (1909). (『飲んだくれの改心』) Produced by American Mutoscope and Biograph. Access: D.W. Griffith Director-Volume 5 (1909-1910), Grapevine Video.
- The End of Road (1919). (『道の終り』) Produced by U.S. Public Health Service; American Social Hygiene Association. Distributed by Public Health Films. Access: NARA.
- The Temple of Moloch (1914). (『モロク神殿』) Produced by Thomas A. Edison, Inc. Web. 28 Nov. 2012. <a href="http://www.archive.org/details/temple\_of\_moloch">http://www.archive.org/details/temple\_of\_moloch</a>>.
- Unhooking the Hookworm (1920). (『鉤虫をはずす』) Produced by the Rockefeller Foundation. Web. 28 Nov. 2012. <a href="http://www.rockarch.org/feature/hookworm.">http://www.rockarch.org/feature/hookworm.</a> php>.
- \*本稿は、アメリカ学会第46回大会(名古屋大学、2012年6月2日)での発表「1910年代における衛生映画」、および日本映画学会第1回例会(国士舘大学、2012年6月30日)での発表「ハリウッド映画形成期における衛生映画」を改稿したものである。それぞれの発表時に有益なコメントを寄せてくださった方々に深く感謝したい。

20

# 懸賞というメディア・イヴェント

――大阪毎日新聞社『トーキー大日本帝国史』の 脚本コンクールをめぐって

溝渕久美子

### はじめに

1934年1月1日の『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』紙上に、大阪毎日新聞社が、「日本精神作興を目指」す大阪毎日新聞社の五大キャンペーンの一環として、「発声映画『大日本帝国史』」を製作するために、その脚本のコンクールを行う旨の記事が掲載された。作家の菊池寛や正宗白鳥、当時の毎日新聞社の社賓であった徳富猪一郎(蘇峰)が審査員を務め、入選作には3000円の賞金が懸けられ、審査の結果は1935年の5月に発表された。1年以上の時間をかけられたこのキャンペーンは、懸賞という国民自身をそれに参加させる手段によって国民自身に国史を編ませようとする試みであり、当時の日本においてまだ比較的「新しい」メディアであったトーキー映画で表現しようとするものでもあった。

ところで、メディア史研究者の佐藤卓巳は、「公共性」という視点からナチズムを権力による抑圧ではなく、「危機状態における国民の合意形成運動」であったととらえなおした(佐藤「ファシスト的公共性―公共性の非自由主義モデル」)。佐藤はナチズム以前の「市民的公共性」が財産と教養を参加条件としたもので国民の大半がそこから排除されていたものであるのに対し、ナチズムは言語と人種を政治的公共圏への参加条件とするより「民主的」なものであったと述べる。つまり、ナチズムは教養と財産による階級の壁を取り払い大衆に政治的公共圏への参加の感覚を与えることで、「国民的公共圏」を作り上げたというのだ。さらに佐藤は、ナチズムにおける公共性の変化に関する議論によって、戦時下の日本における代表的雑誌であった『キング』がいかに「国民的公共性」を体現する雑誌であったかを論じた(佐藤『「キング」の時代―国民大衆雑誌の公共性』)。

1931年の満州事変勃発以降の日本において、懸賞というメディア・イ

ヴェントも、こうした「国民的公共性」を形成するものとして機能したと考えられる。特に、映画のシナリオや原作の懸賞(コンクール)は、映画観客でもある大衆が、国家による規制や検閲の後に上映されたテクストを観賞するだけの存在ではなく、自分たちが見たいもの、作りたいものを執筆する、映画の作り手としての側面も私たちに提示してくれる。さらに、懸賞という制度そのものが、募集記事を読んでその内容に同意し、応募条件に沿った作品を執筆することができる言語リテラシーを持つ者であれば、建前上は教養と財産によって排除されることのない「国民的公共圏」を体現するものである。つまり、本論で取り上げる『大日本帝国史』のシナリオの懸賞は、人々が単に映画を観賞するだけではなく、積極的に自らの国史を編むことで「国民的公共圏」の中で国民国家の形成を行ったプロセスとしてとらえることができる事例なのだ。

では、日本語で書かれた応募要項を読み、自らの手で日本語によって執筆できる言語リテラシーさえ有していれば、建前上は誰にでも門戸が開かれている懸賞というメディア・イヴェントにより国史が編纂されたことを通して、国家と人々と映画の関係についてどのようなことが見えてくるのだろうか。また映画シナリオとして再構成されて編まれた歴史はどのようなものであり、それは当時の国史や国史教育とどのように関わっていたのだろうか。

### I. 大阪毎日新聞のメディア・イヴェント

『大日本帝国』の脚本募集以前にも、大阪毎日新聞では日露戦争期からスポーツ、文化に関わる様々なメディア・イヴェントを行っていた。社会学者の吉見俊哉は「メディア・イベント」について三つの定義を行っている(吉見)。一つは、新聞社や放送局といった企業としてのマス・メディアが企画・演出を行うイヴェントのことである。第二に、マス・メディアによって大規模に中継・報道されるイヴェントのことで、そのイヴェントを開催するのは新聞社や放送局であるとは限らない。三つ目に挙げられるのは、メディアによって中継・報道される過程でイヴェント化された社会的事件である。本論で扱う『大日本帝国』の脚本募集は、このうち一つ目の企業としての新聞社が企画をしたメディア・イヴェントにあたる。

### 溝渕久美子

大阪毎日新聞社では日露戦争期以降、業務担当社員を経て社長となった本山彦一を中心に様々な「事業活動」が展開された(津金澤)。当時のライバル紙であった朝日新聞社との競争の中で本山は「新聞商品主義」を掲げ、学術、教育、芸術、スポーツの育成事業に関わる様々なメディア・イヴェントを行っていった。例えば、日露戦争の際に行われた絵葉書の意匠の懸賞募集(1905年4月)、全国鉄道マイル数競争(1905年7月15日から)のようなツーリズム的メディア・イヴェント、1909年3月21日に神戸一大阪間で行われた日本発のマラソン大会などがそれにあたる(大阪毎日新聞社111-113)。また、大大阪記念博覧会(1925年3月15日から4月30日、大阪)、こども博覧会(1926年1月於東京、7月於京都)、輝く日本大博覧会(1936年4月10日から5月31日、大阪)、政治博覧会(1937年4月1日から、50日間、旧国会議事堂)、輝く技術博覧会(1937年3月20日から4月20日、東京)などの博覧会も大阪毎日新聞社が行った重要なメディア・イヴェントであった。

加えて、『大日本帝国』の脚本募集と同様に、毎日新聞社が関わる「運動」 そのものを読者とともに作り上げていくための懸賞も行われていた。例え ば、同時期に行われた懸賞に、毎日新聞社が鉄道省と共同で提唱したハイ キング運動を盛り上げるために、「ハイキングの歌」の歌詞を募集したも のがある(『大阪毎日新聞』1935 年 1 月 25 日:4)。これは、単に歌詞を 募集し、歌を作って流通させるだけではなく、ハイキング運動において読 者自身が歌うものを読者自身の参加によって創作させようという懸賞であ った。

こうしたメディア・イヴェントは、まだ『大阪毎日新聞』の購買者ではない人々の新聞への購買意欲を煽るものであった。また、上記したようなイヴェント以外の様々な販売戦略によって、『大阪毎日新聞』は「大衆の支持を広く得る新聞」として(大阪毎日新聞社、95)、『大日本帝国史』の脚本が募集された1934年には、『東京日日新聞』と併せて約280万部の発行部数を誇っていた(大阪毎日新聞社、612-613)。大阪毎日新聞社が『大阪毎日新聞』や『東京日日新聞』において懸賞を行うということは、それだけの数の購買者への働きかけになったのである。毎日の定期購読だけではなく、公共図書館などでの閲覧も含めれば、懸賞の募集広告はより多くの人々の目に触れることになったと考えられる。

### Ⅱ. 発声映画脚本『大日本帝国史』のコンクール

『大日本帝国史』の脚本募集は1934年の元旦に『大阪毎日新聞』の第1面に掲載された(次頁図1)。この懸賞は、前述した通り大手の新聞社としてそれまでにも様々なメディア・イヴェントに携わってきた大阪毎日新聞社が、「日本精神作興を目指」す五大キャンペーンの一環として行ったものである。元旦の第1面の中央部分に大きなスペースを割いて日の丸とともに掲載された記事からは、このキャンペーンの規模の大きさと大阪毎日新聞社の意気込みがうかがえる。

輝く春が来た。東宮御降誕の瑞雲たなびく大内山に、初日うらゝかに照り映へる。この尊厳極まりなき皇室を仰いで国民尊崇の目標となし、御前に伏して民族生活の喜びを感得する。日本精神は、いつからとなく国民一体を貫く信念になつてゐる。この信念こそ国民活動の原動力であり、その発現は、まさしく正義の具体化といふべきもの、そこに一点の邪念なく、いさゝかの曇りもない。日本精神は、寸毫も他を侵さない。侵略的な帝国主義や、夜郎自大の民族主義と、およそ選を異にする。/今や各国における国民主義対峙の先鋭化は、かなりの難局を世界の八方に描いてゐる。日本精神作興はこの難局に向つて春光の煦々たるを浴びせるばかりでなく、また国内にあつて、時勢の推移とともに発生する国民生活に対しての疑義の如きも、日本精神なる明鏡の直映によつて、残りなく払拭出来るであらう。(『大阪毎日新聞』1934年1月1日:1)

また、上に挙げた「五大計画」を行うにあたって掲載された記事の檄文から、1933 年 12 月の東宮誕生の祝賀ムードを国威発揚に結びつけようとしていたことと、満州事変以降の日本の政治のあり方が「侵略的な帝国主義」や「夜郎自大の民族主義」とは異なるものとして『大阪毎日新聞』の購買者層に説明しようとしていたことが伺える。

このキャンペーンでは国史映画の製作とその脚本募集の他に、青年や子 供、女性を対象としたいくつかの国威発揚イヴェントも行われていた。伊 勢神宮の所在地である宇治山田市に「次代日本を双肩に荷うて起つべき全



図1 『大日本帝国』脚本募集記事(『大阪毎日新聞』1934年1月1日:1)

国青年諸子の代表四百名を招待し」て行う講演会や、「日本婦人の誇りを示」すための「全国優良青年大会 全国婦人大会」、「日本精神を、この上なく簡明に、そして美しき極みに象徴する」日の丸を「折に触れ時に応じ、日夕これを仰拝する大きな運動」として「国旗掲揚のすゝめ」や「童謡『日の丸の旗』懸賞募集」、『日の丸』講演会」の計画を打ち出した「日の丸を仰ぐ運動」、「東京、大阪、京都、神戸、名古屋、横浜の六大都市において」開催する予定の「日本精神大講演会」、「海外発展の最高象徴である」軍艦旗を海軍記念日(5月27日)に全国の青年団・小学生からの募金で提供する「軍艦旗献納運動」が計画された。いずれも、単に新聞社が一方的に何らかの行事を行うものではなく、青年や女性、児童までも巻き込み、その参加を促すものであった。

このような「日本精神作興」を目指す大阪毎日新聞社のメディア・イヴェントの一環として行われた『大日本帝国史』の脚本募集の狙いを見てみよう。

万世一系の皇統を戴いて発展に発展を重ねて来た吾等の国民生活こそ日本精神を事実の上に具現するもの、この幾多の史実を映画化し、吾等の祖先によつて発揮せられたる日本精神を昔ながらの声によつて今日に感得せんとするもの、恐らく未曾有の企図たるべく、そのシナリオを広く一般に求める。(『大阪毎日新聞』1934年1月1日:1)

つまり、個別の歴史的事件を個別のエピソードとして映画化するわけではなく、「吾等の国民生活」が「万世一系の皇統」を戴いて「発展」したという物語を映画というメディアで構築していこうとするものだったのだ。<sup>1</sup>

やがて、「五大キャンペーン」の一つであった『大日本帝国史』製作のための脚本募集は、独立した記事として『大阪毎日新聞』紙上に掲載されるようになる。したがって、ここからはより詳細に映画製作のねらいや応募の条件が記載された。どのような意図でこの映画が製作されようとしているかを述べた1934年1月5日の記事では、「日本精神作興」に加え、「歴史」というものの記述や編纂、さらにはそれを啓蒙や教育に用いることが論じられた。

元旦紙上ですでに発表した通り、日本精神作興を目指す本社のキヤンペーンの一事業として、発声映画脚本「大日本帝国史」を募集したことは、すでに読者各位の御承知の通りであります。申すまでもなく、国民の歴史は、国民精神発展の具体化されたもので、日本精神の凝つて形をなしたのが大日本帝国史であります。この見地から書かれてこそ初めて真に生きた歴史が見られるでせう。われわれは、こんな生き生きした日本の国史をわが国民の魂の手記に求めたいのです。

たゞ文字に書かれた歴史は、往々にして、抽象に堕します。文字を離れた史書が欲しいのです。昔ながらの光景を目に見、昔ながらの音を耳に聞くトーキーの組み立てこそこの欲求に応ずる最新の方法であらねばなりません。それは未だかつて何人もひもとくことのなかつた生気潑剌たる史書でありませう。

従つてその教育効果の絶大であることは言を待たない。若き第二国民は、スクリーンの上にその日本精神をさながらの形に現す歴史を眺めて全身の血をわかすであらう。一たび歴史教育を通過した成人も、かく生かされた史書に接して、前に覚えなかつた日本精神の奮ひ起るを禁じ得ないでせう。さういう意義深遠な大文字の盛られた投稿を広く募りたい。(『大阪毎日新聞』、1934年1月5日:1)

ここで注目したいのは映画というメディア、しかも 1934 年当時まだ「新しい」メディアであったトーキー映画を用いて史書を編纂することにどのような意義があるかを論じている部分である。文字ではなく、「昔ながらの光景を目に見、昔ながらの音を耳に聞くトーキー」による国史の受け手として想定されていたのが「若き第二国民」、つまり青少年であり、彼らへの教育効果を上げる手段として映画がとらえられていた。また、すでに学校教育を終えた大人に対してもそれまでに経験したことのない国史としての意義を想定していたのだ。このように、『大日本帝国史』を国史の教育を念頭に置いて製作しようとしていたことは、この記事の「脚本内容」を記載した部分からも明らかである。

『国史教科書の発声映画化』といふのがモツトーです。史実に根拠を

置き日本建国のはじめから現代に至るまでの帝国発展の過程と、その国 史に現はれた建国以来の一貫した日本精神を描き、単に歴史上の事件を 羅列するに止まらず一たとへば明治時代を描くとしても何々事変、何々 戦争等をそのまま羅列するのではなく、それらの史実を根拠とし、その 史実に現はれた建国以来の日本精神の発露を強調し、日本精神を表現し ていたゞきたいのです。(『大阪毎日新聞』、1934年1月5日:1)

ところで、『大阪毎日新聞』紙上で『大日本帝国史』という映画が関わ る懸賞が行われたのは満州事変後の1934年であるが、大阪毎日新聞社の メディア・イヴェントにおいて、映画の利用は明治期からすでに行われて いた。1908年9月には『大阪毎日新聞』9000号の記念事業として活動写 真班が創設され、第1回大会が浜寺公会堂で行われた。その後、内国通 信部社会部員・橋詰せみ郎(良一)らによって「通俗講演会」として活動 写真の巡回公演が定着していった(津金澤 217-248)。また、1927年には 大阪毎日新聞社ではフィルム・ライブラリーを開設し、映画の巡回上映の 中で製作・購入された映画のフィルムを所蔵した。1巻1日につき1円で 「学校教育、軍隊教育、社会教育を目的とする無料活映会開催の場合に限」 って「学校、官庁、軍隊、公共団体またはこれに準ずる」団体へのフィル ムの貸出を行い(全日本活映教育研究会 346)、自社主催の会以外の場で も上映されていた。さらに、「郵券二銭」同封での申し込みで所有する映 画の目録を送付するなど(全日本活映教育研究会 346)、広く人々に利用 されることを前提とした教育映画やニュース映画のアーカイヴとしての役 割も担っていた。大澤浄は、こうした大阪毎日新聞社の映画事業は1920 年の第一回国勢調査を機に、販売促進的なものから「国民奉仕としての社 会的事業的なもの」へ変化していったと論じている(大澤 220-225)。こ うした点から、1934年から1935年にコンクールで脚本の募集が行われた 『大日本帝国史』もまた「国民奉仕としての社会事業的なもの」の一環と して製作されようとしていたのではないかと考えられる。

加えて、この映画が国内での教育のためだけではなく、対外的な政策のために用いることを想定していたことも見逃せないだろう。1934年1月5日の募集要項の記事では、「海外版を編集」する計画についても「日本精神を具象する発声映画大日本帝国史の外国版の編集こそ海外における日

本国民と日本文化理解の根本資料たるべきものでせう。これほど効果ある対外文化宣伝はあるまい。われわれは、ここに最大の努力を致したひと思ひます」と触れられている(『大阪毎日新聞』1934年1月5日:1)。

### Ⅲ.『トーキー大日本帝国史』懸賞の経過と結果

次に、この懸賞の経過と結果を見ていきたい。毎日新聞社を挙げてのメディア・イヴェントである『大日本帝国史』の脚本募集は、最終的な審査結果だけではなく、その経過も折に触れて新聞記事として毎日新聞紙上に掲載された。『大日本帝国史』は15巻の長さの製作が予定され、シナリオは400字詰原稿用紙500枚以内のものが求められた。そのため、応募者には1934年5月末日を締め切りにいった人内容の一部を400字詰め原稿用紙50枚にまとめさせ、それによって一次審査を行ない、そこでの合格者に映画化用の完成原稿を執筆させるという方法がとられた(『大阪毎日新聞』1934年1月5日:1)。

そうした懸賞に関わるいくつかの記事からも、『大日本帝国史』がいか なる映画として製作されようとしていたのか、またこの懸賞がいかなる意 識のもとに行われ、どのような意味づけがなされたのかをうかがうことが できる。例えば、1934年5月10日、一次審査の締切20日前に掲載され た記事では、「日本精神作興を目指す本社五大計画の一つである懸賞募集 発声映画脚本『大日本帝国史』『予選原稿締切迫る、わが国三千年史の映 画化、この未曾有の画期的事業に向つて参与するの好機を挽してはならぬし と投稿を促している(『大阪毎日新聞』1934年5月10日:2)。ここでは、 これまでの応募要項を中心に編んだ記事とは異なり、「わが国三千年史の 映画化」という「未曾有の画期的事業」への人々の「参与」ということが 強調されている。しかも、ここまでで応募者の階層やジェンダー、居住地 などの応募資格にあたるものには一切触れられていないことも見逃せな い。つまり、建前上は毎日新聞を読むことと映画脚本を執筆できる言語リ テラシーと、「わが国三千年史」を教育用映画として構成できる歴史に関 わるある程度の共通知識を持っている人々であれば、応募資格として社会 的階層やジェンダーなどが問われることはなかったのだ。

一次審査の一週間前に掲載された記事では、投稿予定の応募者を激励す

るかのように、すでに届いた応募原稿に盛り込まれた歴史的な知識と応募者の多様性とが語られている(『大阪毎日新聞』1934年5月24日:7)。応募原稿の内容は古事記、日本書紀などを参照したもの、元寇、山田長政のシャム進出、幕末の黒船来航などの個別の歴史的事件を扱ったもの、「国史」におけるターニング・ポイントを挿話的に描いて「皇国日本の本体、日本精神の表現につとめたもの」、満州事変をクライマックスにして「アジアの盟主たるべき日本精神を高調したもの」、平安時代や桃山時代を舞台にして日本を詩や芸術が盛んな国として描いたものなどであった。応募者に関しては「その職業においても多種多様、教育者あり、映画人あり、劇壇人あり会社員等あり、数人の女性さへその中に見出し得る」と職業とジェンダーに触れている。特に女性からの応募があったことに対して「いかにこの計画が各方面の共鳴を得たかを立証し得るであらう」と述べている。

応募総数 795 名のうち 15 名が一次審査を通過し、後に棄権した 1 名を除く 14 名によって二次審査が行われた。1934 年の 5 月 15 日に『大阪毎日新聞』紙上で公表された一次審査の結果のうち、15 名の住所を見ると、東京や大阪のみならず、富山や岡山、広島といった地方からの応募もあり、居住地の点においても投稿者の多様性がうかがえる(『大阪毎日新聞』1934 年 5 月 15 日夕刊: 2)。

『大日本帝国史』脚本の二次審査の原稿投稿は1935年1月末日に締め切られ、最終結果は『大阪毎日新聞』1935年5月9日夕刊の1面に掲載された。それによると、あらすじによる一次審査を通過した15名のうち1名が棄権し、残る14名によりシナリオ化による再投稿が行われ、当選に輝いたのは大阪市の田邊章一であった。この時、田邊は26歳で大阪の育英商工学校で国語と習字を担当する教師だった。また、佳作は大阪市で石油店に勤務していた竹内滋、東京市で製造業を営んでいた免取慶一郎に与えられた。賞金は当選作が3000円で、佳作が300円であった。

以上のように、『大日本帝国史』の脚本のコンクールには、全国各地から社会的階級やジェンダーを超えて応募があり、入選した人々の職業もそれぞれ異なっていた。このように、人々は毎日新聞社の「未曾有の画期的事業」であるメディア・イヴェントに関わることで、社会参加する感覚を味わったのである。また、この懸賞の題材が国史であることも忘れてはな

### 溝渕久美子

らない。単に社会事業的なメディア・イヴェントに関わっているというだけではなく、懸賞の応募者が自らの手で国史を編んでいたということが、映画とそれを取り巻く人々が国家といかなる関わりを持っていたかということを考える上で重要な点であるからだ。

また、そうした社会参加の感覚は、国家や知識人、映画産業からの「お 墨付き」を得たことで、政治的にも文化的にもより強化されることとなっ た。当選結果が発表された二日後の『大阪毎日新聞』紙上で「この国家的 事業に対して」「各方面からの賛辞が続々と寄せられ本事業の完成に対す る力強い拍車となつて行く」ことが明かされ、当時の文部大臣(岡田啓介 内閣)であった松田源治、安井英二大阪府知事、京都大学の名誉教授であ った西田幾多郎、さらには城戸四郎や村田実、永田雅一といった映画関係 者からのコメントを掲載している(『毎日新聞』1935年5月11日朝刊11 面)。松田源治は『大日本帝国史』とそのシナリオの懸賞が「括目すべき 国家的事業なりとして満腔の賛意を表し、当選作の発表に対しては「邦 家のために直に慶賀に堪へざる次第である」と述べており、安井英二はそ の懸賞の企画に感謝の念を送り、映画の完成への期待を寄せている。映画 製作者の立場からコメントを寄せた村田は「この大きな企てがいよへ実現 されようといふのだから愉快です。監督も日本一流の人を少なくとも四、 五人、俳優は各社からピックアップしてやれば名実ともに空前絶後の映画 となるでせう」と、映画会社の垣根を越えた映画化を提案し、単なる新聞 社のメディア・イヴェント以上のものに位置づけようとしている。

では、映画で「国史」を構築する試みや当選作はいかなる点が評価され、どのような作品として世に流通することになったのだろうか。

### Ⅳ. 『大日本帝国史』と 1930 年代の「国史」

上でも述べたように、『大日本帝国史』の当選作発表の二日後には、政治家や知識人、映画関係者からのコメントが『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』紙上に掲載された。以下では、「歴史」という事柄やシナリオの内容にも触れている西田幾多郎と永田雅一のコメントを見ていきたい。西田は「近代科学を利用して新しい歴史の知識を広めようといふ御社の今回の企ては現時勢に極めて意義の深いことである」と好意的に評している。歴

史を映画によって再構成することで、当時の「たゞ考証的に正確」というだけではなく「生活と共感しその時代を貫いてゐる精神の研究、すなはち文化史的精神史的でなければならない」という国史に対する社会的要請に応えることができると考えていたからである。したがって、「事件の動きや当時の言語風俗が考証を誤れることがあつても精神に訴へるものを持つてゐるから、意図は十分達せられる」と述べている。新興映画に入社したばかりであった永田は、当時製作されていた「場当たり式な低調な」時代映画は「真に日本精神を強調昂揚されてゐる作品は皆無」であると述べ、そういったものに対し『大日本帝国』の映画化は「わが国体の正しい認識と把握のためには最も適切かつ有力な企てであ」り、「我々の耳に最も近い史上の実在人物と事件を配したのであるからドラマチックな効果もまた多分に盛られることだらう」と考えていた。

これらのコメントから、次の2点がうかがえる。『大日本帝国史』を媒介に構築されようとした「国史」というものが実証主義的な「歴史」とは異なるということと、したがってシナリオや映画の内容が史実や時代考証から少々逸脱していても作品の欠点にはならなかったということである。それよりも、馴染み深い歴史的事件に関わった人間がどのような心理的状況にありいかなる感情を持っていたかということや、そこから観客がいかに情動を喚起するかという側面が重視されたのだ。

当選結果が発表された際の選評では、正宗白鳥が「忠実に史実を追ひ」「国学の復興を詳細に描いて日本精神を強調してゐる」点を、徳富蘇峰が「終りまで少しもだれずに読ませるところ」を、菊池寛が「詩的要素も多分に盛つ」た「配列の妙」を評価しており(『大阪毎日新聞』1935年5月9日夕刊:1)、ここからも「国史の教科書」として編まれるためには、歴史的な事実を再構成するのみならず、読者や観客の興味を引くような文学的な要素も求められていたということが理解できる。

そもそも当時の国史教育の理念において、国史は単なる歴史とは異なるものとされていた。小学校令施行規則第5条において「国史ハ国体ノ大要ヲ知ラシメ兼ネテ国民タルノ志操ヲ養フヲ以テ要旨トス」と規定され、建国や皇統、国民(歴史的人物)の武勇や偉業の要点をおさえて、それを道徳教育とすることが国史教育の目的とされている。このことは、国史教育の実践においても考慮されており、「国史は単なる史実、史伝の研究の

みが目的でなく、過去の史実を追体験することによる一つの人生学である」 (厚生閣編集部 1)、「国史教授では史実を報告しただけでは足りないのである。必ず国民的感情が伴つてゐなければなら」ず「小学校の国史科は遺物や文学によつて考証させるのではな」い(鈴木 188-190)などと明言されている。

一方で、『大日本帝国史』のシナリオは「国史の教科書」として教育書や学術書のようなテクストとして扱われた。当選作は『トーキー大日本帝国史』というタイトルで1935年10月に共立社から書籍として出版された。共立社は大学入試のための参考書や、大学生や専門家向けの自然科学や数学、科学技術、歴史、哲学などの書籍を刊行する出版社であった。『大日本帝国史』は映画のシナリオではありながら、懸賞の目的の通り、娯楽作品ではなく教育や啓蒙を行うためのものとしてとらえられたのである。また、この書籍の出版広告を見ても、小説や劇映画のシナリオなどではなく、上記したような自然科学や歴史、文学論などに関する書籍とともに「単なる映画脚本」でないものとして掲載されていた(『読売新聞』1935年10月8日:6)。<sup>2</sup>台詞などの時代考証が史実とは異なりながらも、研究者によって書かれた歴史書と同様のものとされるという両義的なテクストだったのだ。

田邊によるシナリオ『大日本帝国史』は「序景」と5つのパートによって、神代から満州帝国建国に至る「現在」までの様々な歴史的事件を時系列に沿って取り上げている。本編を5つのパートに分けているのは、歴史的事件を並べたこの映画が「クライマツクスの連続」であり「全篇を一度に映写する事は、観客にとつて負担であると思はれる」ため、それぞれの間に休憩をはさんで上映することを想定したためである。「序景」は伊豆沖からの富士山のショットとこの映画の目的を示すヴォイスオーヴァーで構成された導入部となっている。第一篇は神代から平家没落までを、第二篇は豊臣氏滅亡までを、第三篇では征東軍進発までを、第四篇では明治天皇崩御までを、第五篇では「現在」までを描いており、歴史的に著名な人物だけではなく、民衆の視点からも「歴史的事件」を眺めるという体裁になっている。第五編のラストシーン、つまりこの映画自体のラストシーンでは「序景」と円環を描くように富士山のショットが挿入され、観客へ「大日本帝国」の構成員としての自覚を促すような呼びかけで締めくく

られる (田邊 351)。「序景」を除く5つのパートは当時の「国史」における歴史区分とも対応するものである(厚生閣編集部280)。

このシナリオで重要な点の一つは、明治維新以降の叙述に重点がおかれ ていることである。書籍にして全354ページのうち、明治維新以前が243 ページ、明治維新から現時、満州国建国までが 111 ページという構成に なっている。つまり、全体の約3分の1がいわゆる近代の記述のために 割かれているのだ。このことは、当選作のシナリオが持っているイデオロ ギーを理解することと同時に、そもそもなぜ 1934 年から 1935 年にかけ て『大日本帝国史』シナリオの懸賞というメディア・イヴェントが開催さ れ、政治家や知識人からも評価を得たのかという問題にも関わってくる。 日本文学研究者の成田龍一は、明治維新から60年が経過した1930年代に、 それまでに目標とされた「近代の達成感」と「問題点」の認識から、近代 日本という国民国家を歴史的に再検討しようとする動きが起こったという (成田)。つまり、「歴史」を編むこと、すなわち近代日本の歴史的起源の 追及や再解釈を通じて、「国民の物語」が構築されようとしていたのだ(成 田 17)。したがって、この『大日本帝国史』もそうした文脈で理解しな ければならないだろう。1930年代の日本において、新聞のメディア・イ ヴェントとして映画というテクノロジーによって国史が編まれることその ものが、大阪毎日新聞社のメディア・イヴェント自体の社会事業性に加え、 近代を再考するような歴史を編むこと自体の社会事業性という点でも意義 があるものだったのである。

また、このシナリオにおける「序景」やラストシーンでのヴォイスオーヴァーも、このシナリオにおける「歴史」が 1935 年当時を帰結点として描かれていることが理解できるという点で見逃せない。「序景」では「悠久二千六百年の燦たる歴史を持つ日本! 此の日本は、如何にして出来たか。如何にして発達して来たか。/此の日本を、そだてのばす為、我々の祖先は如何なる働きをなしたか。/そして、其のあとを承けついで、昭和の大御代を背負つて立つべき我々に如何なる事を教えてゐるか」という疑問に答えるためにこの映画が存在しているのだということがまず明らかにされる(田邊 2)。ラストシーンでは「上に一系の天子を仰ぎ、古く汚れなき歴史を護り、潑剌たる力を以て飛躍する日本!/此の日本に生を享けた我々の幸福を、何に譬へる事が出来るか」、「悠久二千六百年!/我々の

### 溝渕久美子

祖先は、此処まで日本をそだてゝくれた。/ 之からは我々の番だ! / 祖先 の血と汗とを無駄にしてはならぬ。/光ある歴史に泥をぬつてはならぬ」 と(田邊 352)、映画で描かれた歴史によって1935年という地点に向かっ て「大日本帝国」という国家がどのように「発達」してきたか、それを理 解することによって「現在」の人々がいかに「国民」として振る舞うべき かを説いている。 3上でも述べたように、小学校令施行規則第5条におい て「国初ヨリ現時ニ至ルマデノ事歴」を国史教育で扱うことが定められて いた。単に明治維新以降の歴史を描くだけでは、「国史」として機能せず、 明治維新以降の歴史や「現在」について考えるために、明治以前の歴史も たどっていることが必要だったのである。教育学者の佐藤熊治郎は国史教 育について「科学としての国史は個々の文化を知らしめるだけではなくて、 更にこれを発達の連鎖内に於ける一関節として知らしめ、過去から現在に 至るまでの連続を統一の姿として知らしめる。而してこの統一の姿の中に 霊光となって現れてくるものは国民の努力の方向となってをる理念であ る」(佐藤能治郎 197-198)と述べているが、こうした歴史観は当選作の シナリオが体現しているものであった。したがって、田邊章一の描いた『大 日本帝国史』が、作品の審査の過程で明らかにされた他の候補作、すなわ ち個別の時代や歴史的事実を描いた作品や、詩や芸術といった文化史的な 側面に重点を置いた作品(『大阪毎日新聞』1934年5月24日:7)を押し のけて当選したのは、まさにこうした当時の国史に対する認識に合致し、 「国史の教科書」を映画というメディアで製作するという懸賞のそもそも の目標を満たすものだったからなのだ。

### おわりに

以上のように、本稿では大阪毎日新聞社がメディア・イヴェントとして行った『トーキー大日本帝国史』の脚本の懸賞を追うことで、満州事変以降の日本において、映画がいかなる公共性を帯びてきたのかを考察した。単なる販売促進というだけではなく、1920年代以降には社会的事業的な性格を持っていた大阪毎日新聞社のメディア・イヴェントに建前上は誰でも参加することができ、しかも募集された映画脚本は「国史」という国民国家形成のプロセスにとって重要な役割を担うものであった。映画による

「国史の教科書」の編纂という国家的事業を、懸賞を通じて職業的映画製作者以外の人々の手で行うことで、大衆を映画製作に参加させるものであり、そのことが「映画」という制度に「国民的」な公共圏を形成することになったのだ。ただ、1年半にわたって行われ、コンクールの当選作は書籍として出版までされるという大規模なメディア・イヴェントであったにもかかわらず、『大日本帝国史』の映画そのものは製作されたかどうかは不明である。

しかし、たとえ映画化が実現されなかったのだとしても、本論で扱った 事例は、映画を通じた人々と社会や国家との関係を考える上で重要なもの であると考えられる。そもそも懸賞とは、応募者にメディア・イヴェント そのものへの参加の感覚を与えるだけではなく、それが入選や佳作となっ た際には、受賞者たちに大きな喜びをもたらすという人間の情動に関わる 問題に触れることとなる。シナリオ「大日本帝国史」の当選作発表の際に、 選外佳作となった作品の2名の作者のコメントも載せられた。そのうち の一人である大阪市の武内滋は予選诵過の際の「感激」について言及し、 もう一人の東京市の免取慶一郎は前年に死去した恩師と「この喜び」を分 かち合いたいと述べている(『大阪毎日新聞』、1935年5月9日)。これら のコメントからもうかがえるように、莫大な時間や労力をかけて作品を完 成させ、それを投稿することでもたらされる社会事業への参加の充実感や、 さらに社会的な評価を受けたことへの喜びは何物にも代えがたいものであ っただろう。「懸賞」というものはそうした人々の情動への働きがより強 いメディア・イヴェントでもあるのだ。そして、国民国家の形成に関わる ようなものであった場合には、それが必ずしも国家から強制されただけの ものではなく、「国民」もまた既存のイデオロギーに触れ、それを消化し 内面化しながら自らの手で積極的に映画に関わるそうしたテクストを編み 出すというサイクルを提示していくものとしてとらえなければならないだ ろう。

註

1 大阪毎日新聞社では、社の事業として国史教育の必要性を訴え、国史の編纂を行 おうとしていた。1929年4月に大阪毎日新聞社の社賓に就任した徳富蘇峰(徳 富猪一郎)は修史事業費をもらって近世日本国民史に関する寄稿を行う契約を交 わしており、大阪毎日新聞紙上で執筆を行っている(大阪毎日新聞社 267-269)。

- 2 この広告が『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』だけではなく、『読売新聞』といった他社の新聞紙上にも掲載されていたことからも、『大日本帝国史』の脚本の懸賞が、一つの新聞社のメディア・イヴェントという枠を超えて波及したことがわかるだろう。
- 3 『大日本帝国史』のラストシークエンスで用いられる唱歌は昭和 10 年に行われた 大日本国民音楽協会の懸賞で一等になったものである。

### 引用文献リスト

大澤浄「教育映画運動成立史―年少観客の出現とその囲いこみ」、加藤幹郎編『映画学的想像力―シネマ・スタディーズの冒険』(人文書院、2006 年)、205-229。

厚生閣編集部『国史教育実践の進歩』(厚生閣、1935年)

佐藤熊治郎『国民教育の中心問題』(目黒書店、1934年)

佐藤卓己「ファシスト的公共性―公共性の非自由主義モデル」、井上俊他編『岩波講 座現代社会学 24 民族・国家・エスニシティ』(岩波書店、1996 年)、177-192。

――『「キング」の時代―国民大衆雑誌の公共性』(岩波書店、2002年)。

鈴木喜代松『最新映画教育の動向と実践』(明治図書株式会社、1934年)。

田邊章一『トーキー大日本帝国史』(共立社、1935年)。

津金澤聰廣「大阪毎日新聞社の『事業活動』と地域生活・文化―本山彦―の時代を中心に」、津金澤聰廣編『近代日本のメディア・イベント』(同文館出版株式会社、1996 年)、217-248。

成田龍一『増補〈歴史〉はいかに語られるか』(筑摩書房、2010年)。

吉見俊哉「メディア・イベント概念の諸相」、津金澤聰廣編『近代日本のメディア・イベント』(同文館出版株式会社、1996年)、4-5。

毎日新聞社編『毎日新聞七十年』(毎日新聞社、1952年)。

宮川菊芳/星野長作『映画教育の理論の実際』(厚生閣書店、1931年)。『大阪毎日新聞』1934年1月1日:1。

『大阪毎日新聞』1934年1月5日:1。

『大阪毎日新聞』1934年5月10日:2。

『大阪毎日新聞』1934年5月24日:7。

『大阪毎日新聞』1934年5月15日夕刊:2。

『大阪毎日新聞』1935年1月25日:4。

『大阪毎日新聞』1935年1月25日:4。

『大阪毎日新聞』1935年5月9日夕刊:1。

『大阪毎日新聞』1935年5月11日:11。

『大阪毎日新聞』1935年10月8日:10。

『読売新聞』1935年10月8日:6。

# 「植民地発コクゴ映画」における 二重言語問題と女優の表象

――大東亜映画圏の「国際的女優」はいかに誕生するか

李 敬 淑

### Ⅰ.「植民地発コクゴ映画」とは何か――朝鮮映画とダイグロシア

一人の個人あるいは一つの社会が二つの言語を持つ状態――即ち、二つの言語の併用――を、英語ではバイリンガリズム(bilingualism)またはダイグロシア(diglossia)という。前者はラテン語から、後者はギリシャ語から由来したが、両方ともに語源的には「二つの舌(double tongue)」という意味である。とはいえ、この二つの用語が全く同じような意味合いで使われるわけではない。バイリンガリズムとは、個人または社会が二つの言語を使用する上で、その二つの言語が社会的機能の面で差別的でない場合を指す。一方、ダイグロシアは、特定の場所や状況に特定の言語を差別的に割り当てる状態、つまり「言語の位階化」が意識的・無意識的に行われている状態を指している。

本稿は、このようなダイグロシア的言語秩序が具現された映画史的な時空間としての朝鮮映画界に着目する。 <sup>1</sup> 朝鮮映画が日本語と朝鮮語のダイグロシア状態に入ったのは、1940 年頃 <sup>2</sup> であった。1940 年当時、日本語解読者が全朝鮮人の16%にすぎなかったものの(近藤199-200)、映画『授業料』(1940) ――学校では日本語を、家庭では朝鮮語をという日常的なダイグロシア状態が描かれた――には日本語のセリフが押し入れられた。それ以来、朝鮮映画で日本語のセリフが朝鮮語の字幕無しで発話される頻度は増えていく。朝鮮人志願兵訓練所を物語の空間にした『勝利の庭』(1940)が日本語発声で全面的に製作されたのみならず、『志願兵』(1940)、『家なき天使』(1941)、『半島の春』(1941)など、日本語のセリフが使われることが相次いだのである。

現在の視点に立って見れば、上記の映画中の日本語は、概ね不必要な状況で乱発され、適切とはいえないものばかりであった。だが、1943年以降の朝鮮映画は、社団法人朝鮮映画製作株式会社(以下朝映)の設立(1942.9.29)、即ち製作会社の一元化が断行されたことによって全て日本語で製作されるに至る。この際、朝鮮語は、ただ被植民地人としての身分(identity)及び文化的な「朝鮮色」が提示される場合に限って制限的に使われた。3つまり、朝鮮人俳優の口から発話される朝鮮語が、むしろその映画の「新鮮な飾りもの」になり、その「例外」を除いたすべてが日本語発声で処理される映画がつくられるようになったのである。

勿論「内鮮一体」というイデオロギーのもとで、外地朝鮮においてすでに日本語が日常的に触れられていたことを考えると、朝鮮映画に日本語が使われることは奇妙ともいえない「現実の反映」であったかもしれない。だが、外地人(朝鮮人)の皆が何の差し障りもなさそうに帝国の言語を駆使する「映画中の朝鮮」が「現実の外地=朝鮮」を屈折させたものだったのは否めない。また、その屈折された朝鮮を表象するため、多くの朝鮮人俳優達は、次の例のように、「抑圧された母国語」と「強要された国語」のはざまで苦心していた。

たとえば、『望楼の決死隊』(1943)に出演した田澤二(ジョンテクイ)は、脇役で日本語セリフが少なかったにもかかわらず、「一言の日本語セリフを撮影するに当たって 3 時間もかけなければならなかった」(「『望楼の決死隊』を中心に活劇映画を語る」93)と述懐している。また、映画『君と僕』(1941)に出演した沈影(シムヨン)は、撮影当時を回想するにあたり、「国語(日本語)がうまくなくて大日方さんや日夏さんに色々学んで、むりやりに、しかし熱心に」(「半島愛国映画『君と僕』の出演者を中心に」124)日本語演技に挑んだと語る。そして、彼は「むりやりに」しかし「熱心に」日本語を学んだ結果を見せるかのように『望楼の決死隊』(1943)で子供たちに「日本語」を教える「朝鮮人の国語先生」に扮する。沈影は、朝鮮人の子供として設定されている生徒達に、「ピンポウぢゃないビンボウだ」と、日本語の発音を直して何度も練習させる。しかし、実際にその生徒達は日本内地の子役達であり、半島人の俳優が内地人の発音を直していたわけである。田澤二と沈影のこのような事例は、この時期朝鮮人俳優達が持たざるを得なかった「二つの舌」がいかにアイロニカルなものであ

ったかを示していると言えるだろう。

「植民地発コクゴ映画」とは、その「二つの舌」を持つ映画、その中でも植民地朝鮮の映画界が製作に携わった二重言語映画を指す。川崎陽が指摘したように(12-20)、「単純なる言語としての日本語」、即ち能力としての「日本語」と、「『国家』、『国民』に対し責任を負う言語としての日本語の精神的な側面」を強調する「国語」とは、必ずしも合致するものとは言い難い。したがって、「コクゴ映画」とは、単純に「日本のナショナルランゲージ(national language)=国語」たる日本語で製作された映画を指す言葉ではなく、「(母語でない)コクゴ=外地人の日本語」でつくられた映画を意味する。これは、「国語映画」という当時の用語から借りたものではあるが、内地の日本語と植民地のそれを区別するため、本稿では「コクゴ映画」とカタカナで表記することとする。それに「日本内地でも上映された朝鮮映画」という意味を加えたのが、「植民地発コクゴ映画」という用語だと定義する。

この「植民地発コクゴ映画」は、二重言語の処理方式によって大きく二つに分けられる。一つは、全朝鮮語発声、あるいは日本語・朝鮮語発声で製作され、その朝鮮語の発声部分にコクゴ字幕が付けられた、いわば「植民地発コクゴ字幕映画」である。「植民地発コクゴ字幕映画」は、1943年以前、つまりすべての映画製作会社が強制統廃合され、朝映のみによって映画製作が行われるようになる前につくられた。二つ目は、植民地の俳優達が母語ではない日本語で発話する全日本語発声映画、即ち「植民地発コクゴ発声映画」である。この「植民地発コクゴ発声映画」には、たまたま朝鮮語が使われる場面でも字幕が付けられていない。これらは、1943年以降、朝映によって製作された。

本稿は、「植民地発コクゴ映画」が上で述べたような日本語と朝鮮語の二重言語状態、即ち「ダイグロシアの時空間」に置かれていたことを前提としたうえで、「二つの舌」を持たせられた、朝鮮人女優「文芸峰(ムンイェボン)」に注目するものである。文芸峰は、1932年にデビューして以来、「三千万人の恋人」と呼ばれ、朝鮮映画界を代表するスター女優として生きた人物である。4本稿は、この文芸峰の表象が「植民地発コクゴ映画」に関わっていかに変化していくのかについて、言説の側面から検討するものともいえる。とりわけ、文芸峰の事例を手掛かりとして注目したいとこ

ろは、二重言語問題と朝鮮映画界の国際進出への欲望がいかなる関連を持っていたのかである。これは、大東亜映画圏<sup>5</sup>の植民地女優が国際的女優として誕生することにまつわる、いわば帝国言語と植民地言語の力学関係を論じることを意味する。

### Ⅱ. 映画『旅路』(1937) と国際進出への欲望――原節子という鏡

門間貴志は 2012 年に発行された『朝鮮民主主義人民共和国映画史』において越北以後の文芸峰に言及している。彼によると、1985 年、朝鮮総聯結成 30 周年を記念して、総聯映画製作所が北朝鮮本国との合作映画の製作を試みたのに伴って、文芸峰が日本を訪問したという。当時の日本の映画雑誌がこれを記事としてとりあげることはなかったと彼は書き加えている(90)。門間が言ったように、文芸峰が「朝鮮民主主義人民共和国の女優」として日本を訪問したのはこれが初めてかもしれないが、「植民地朝鮮の女優」としては、そうではない。文芸峰はすでに 1937 年 2 月と1938 年 5 月の 2 回にわたって日本内地を訪問し、当時のメディアはこれを取り上げ、朝鮮人スター女優の「上京」(「半島のスター達、東京に上京!」4)と表現した。次の引用文は、その 1 回目の「上京」の際に書かれたもので、映画『旅路』(1937) 封切当時の様子が見て取れる。

ソウルの街で最近広まった言葉――「『旅路』が 45 万ウォンを儲けた」と。「『旅路』を上映した明治座は開館以来見たことのない超満員、連日超満員だ」と。「その満員の八割は朝鮮の人達だ」と。「文芸峰の人気は空に輝く星のようだ」と。このような色んな噂を胸に抱いて、私は名作『旅路』のスター文芸峰嬢に会いに明治座の「楽屋」に伺った。入口の左右には高麗配給所やその他、色んな所から送られた花輪がさんらんと並べられていた。(「『旅路』と文芸峰」13、下線引用者)

上の引用文には、「明治座」、「連日超満員」、「八割が朝鮮の人達」、「高麗配給所」と記載されている。従って、映画『旅路』が「明治座」、つまり東京の常設上映館で公開されたことが分かり、興行成績も「連日超満員」の成功をあげたと記録されていたことが分かる。そして、その成功を高麗

映画社の前身である高麗配給所が注目していたことも見逃せないところで ある。

高麗映画社は、後に映画『授業料』と『家なき天使』に文芸峰をキャスティングした映画製作会社である。高麗映画社の李創用(イチャンヨン)は、1931年新興キネマ技術部に入社し、日本映画界の先進的な撮影術を学んだ(「朝鮮映画人略伝」42)が、1934年朝鮮に帰ってからは映画配給者として活動した。彼は、1937年高麗配給所の設立以来、戦時下映画の狭小な市場を植民本国の日本まで拡張しようとする方向性。を取ったため、現在では「『大東亜』を夢見た植民地の映画企業家(『高麗映画協会と映画新体制』196)」として評価されている。これは、映画『旅路』が日本内地で封切られることに、朝鮮映画の国際進出という企画が関わっていた可能性を示唆している。

ところで、そのような企画は、配給の担当会社のみならず、製作会社も持っていたように考えられる。映画『旅路』の製作会社である聖峯映画園の設立背景及び製作映画の数々がそれを裏付けるからである。聖峯映画園は、洪燦(ホンチャン)という人物が「朝鮮映画の企業化」をスローガンに設立した。洪燦は、解放(終戦)後、反民族行為処罰法によって拘束された親日派映画人として知られているが、その「親日」という嫌疑には、彼が日本帝国との合作映画づくりに積極的かつ主導的に臨んだことが影響した(イスンジン他 357)。『旅路』は、聖峯映画園が内地(新興キネマ)との合作に初めて挑んだ映画であり、二番目の映画『軍用列車』もまた東宝映画会社との合作であった。『旅路』の演出は、李圭煥(イギュファン)と鈴木重吉の共同で行われ、二人は李圭煥が新興キネマ社に留学した時、縁を結んだ師弟関係にある。また、文芸峰はこの映画について「最初から外国に送るつもりで(「『旅路』と文芸峰」14)」製作されたといい、「ドイツ、アメリカ、フランス、イタリアに輸出が予約されている(南宮玉8)」という記録が残っている。

要するに、映画『旅路』は、「内地との協力を根幹とする朝鮮映画の企業化」(洪燦)と「朝鮮映画の国際進出」(李創用)を試す最初の本格的合作映画である。金麗實はこうした『旅路』の製作をめぐって、「日中戦争勃発後、生フィルムにも2割の税金が付加され、費用増加の打開策として合作が注目を浴び(143)」た結果だと述べた。だが、合作は「経済的

な理由」のため「仕方なく」行われたというより、上述したような朝鮮映画人達の企画に符合する一種のチャンスとして、それが認識されたためだと考えられる。そして、ここで重要なのは、何故「この時期」にそのようなチャンスが得られたかにある。次に引用する記事は、この時期における朝鮮映画界の事情を説明している。

議に朝鮮に於いては思想統制の立場から映画上映に対し、<u>洋画統制を断行し昭和十年十月より番組の三分の一を、昨年十月よりはその二分の一を国産映画に限定した結果、意外にも邦画配給不足を來し朝鮮映画の</u>製作企画を促進した。(「『朝鮮映画』躍進」3、下線引用者)

かつて、外画禁輸が喧しく論じられた頃、即ち、一昨年から昨年にかけては、この時こそ朝鮮映画の真価を発揮すべき時とばかし、朝鮮映画界は潑刺として動きかけた。『旅路』『軍用列車』を契機に様々な企画が方々で立てられ、朝鮮映画は華やかな前途をもつかのやうな観を呈した。(水井「岐路に立つ朝鮮映画」45、下線引用者)

上の引用文には、外画の上映禁止による配給不足の問題と、それによって朝鮮映画の製作が促されたことが記されている。つまり、外国映画の代替物として朝鮮映画が台頭したことにつれ、朝鮮の映画作品が朝鮮以外で上映できる本格的なチャンスが設けられるようになったのである。そしてそのような配給市場の変化は、1935年10月から徐々に始まって1937年10月からは加速したものと理解できる。これは、「映画そのものには別に悪いところがない」(「朝鮮映画、大阪で上映禁止」6)が、「半島人の同化運動を阻害する恐れがある」(「大阪府内の朝鮮映画上映禁止問題」2)という理由で朝鮮語トーキー映画が上映中止された1936年の事例を考えると、配給政策上、大きな変化があったことを示唆している。そして、このような変化は、「希望の時代」(水井「岐路に立った朝鮮映画」4)、「蘇生の時期」(李創用「朝鮮映画の将来」3)と捉えられ、朝鮮映画界に反響を起こし、その第一線で映画『旅路』が作り上げられたのである。

こういう背景で製作に入った映画『旅路』は、日朝合作映画という名に ふさわしく、朝鮮では 1937 年 4 月、内地ではコクゴ字幕とタイトルを入 れて同年5月に封切られた。そして、その録音のため、文芸峰は日本の 新興キネマ社のスタジオを訪ねた。次の引用文は、その時のことを記録し ている。

「入江たか子に会ったと?」/「はい、ちょっと。」/「その印象は?」 / 「そうですね…。彼女がすごく忙しかったです。何か撮影があっても のすごくせわしい時で、それでちょっとだけ会いました。(中略)暇が なくて、ただの記念撮影だけで終わりました。| / 「水谷八重子も? | /「はい。彼女ともちょっとだけ会いました。」(中略)「スタンバーグ が「来て」というと洋行しますか。『新しき土』の原節子をファンク博 士がドイツに招いて第二作を撮っているように、昨年ソウルに来て文嬢 を激賛していったスタンバーグが、今回の『旅路』を観て「英国倫敦フィ ルム」みたいな所で撮るから来て、と言ったら行きますか。」/「ああ、 あまりにも夢みたいで…。」/「どうして?」/「そんなことあります かね。」/「不可能なことではありませんよ。映画批評家が皆、原節子 に比べ文嬢が容貌も演技もずっと良いと言っていますからね。」/「ああ、 何をおっしゃいますか…。」/「今度『旅路』が成功したから、これか らはその映画が半島の天地を巡り回って、日本を回って、中国、米国、 英国など、世界を回って数十万ウォンを儲けると、文嬢一人くらい世界 留学をさせられないわけがないでしょう。| / 「また、夢…。| (「『旅路』 と文芸峰 | 14、下線引用者)

上の引用文に感じられる第一印象は、文芸峰が「入江たか子」や「水谷八重子」などの日本の女優たちに「忙しい」ということであまり相手にされなかったことである。だが、それにもかかわらず、このインタビュー記事を作成した朝鮮人記者は、文芸峰が日本演劇・映画界の大スターに会ったということでかなり興奮しているように見える。また、記者のそのような興奮は、「原節子」との比較によってエスカレートしている。記者は「『新しき土』の原節子をファンク博士がドイツに招いて第二作を撮っている」と誤解しているが、彼にとってはその真偽は別に問題になっていないようである。なぜならば、文芸峰は「容貌も演技もずっと」原節子より「良い」ため、「世界留学」も問題ないはずだからである。

これは、植民地朝鮮の女優が「国際的な女優」として「想像」されるためには、「植民母国の国際的な女優」、即ち原節子という帝国の尺度が必要であったことを逆に証している。この時点の文芸峰が、原節子という鏡に投影する方式で表象されるのは、その方式でなければ、「国際的女優」なるものをどう夢みればいいかすら分からなかった植民地映画界の現実を反映していたといえる。そして、よく知られているように、『新しき土』の原節子が西洋にも受け入れられた「国際的女優」として表象された裏側には、ナチスドイツの映画宣伝政策と川喜多長政の代弁する日本映画の海外進出への欲望が潜んでいた。ファンクが原節子の身体を借りて描き出した日本女性なるものが、異国趣味の神話に囚われていた西洋人監督によって屈折されたものであったことを考えると、文芸峰の投射された帝国の鏡は、そもそも歪んだものに過ぎなかったのである。

### Ⅲ.「国民」から疎遠になること――文芸峰のコクゴ問題

### (1) 「植民地発コクゴ映画」をめぐる言説

文芸峰の出演作品の中、「植民地発コクゴ字幕映画」に該当する映画は、『旅路』(1937)、『軍用列車』(1938)、『授業料』(1940)、『志願兵』(1940)、『家なき天使』(1941)、『君と僕』(1941)の総6篇がある。そのうち、フィルムが現存しているものは、4篇(『軍用列車』、『志願兵』、『家なき天使』、『君と僕』[24分分量]<sup>7</sup>)である。また、「植民地発コクゴ発声映画」として分類可能な文芸峰の出演作は、『若き姿』(1943)と『太陽の子供達』(1944)の総2篇がある。同じ時期、朝映によって製作された『朝鮮海峡』(1943)は、全日本語発声でつくられたが、朝鮮だけでの公開を意図して企画されたため、内地での上映はなかった。したがって、『朝鮮海峡』の場合は、「コクゴ発声映画」とは言えても、厳密には「植民地発コクゴ発声映画」といえない。文芸峰のコクゴ演技の確認できる映画は、『太陽の子供達』が現存していないため、『若き姿』と『朝鮮海峡』のみになる。

「植民地発コクゴ映画」が公開されはじめた時期<sup>8</sup>、文芸峰は植民地朝鮮の俳優として内地で最も認知度の高い女優であったと推測される。これは、映画『旅路』が、キネマ旬報の主催した優秀映画投票の12位にランクイン(太田12~13)したことから分かるように、外地朝鮮の映画として内

地で初めて話題になった「記念碑(清水晶 123)」的な作品であり、その 主演が彼女であったことに起因していると考えられる。また、それに加え て「半島の代表的スター文芸峰が大船映画に出演するという計画もある」 と噂され、「文芸峰に対しては改めて紹介する必要はない」とまで言われ るようになったからである(「『授業料』広報記事」6)。

しかし、文芸峰が主演した「植民地発コクゴ映画」の道は、彼女の有名 さに比して、順調なものではなかった。特に、使用言語の問題は、朝鮮内 外の批評家達に頻繁に批判されるに至る。その批判の的は、次の引用文か ら読み取れるように、まず「植民地発コクゴ映画」に付けられている字幕 に関してであった。

なほ、さらでだに無感情なこの映画の味気なさを助長するものに、朝鮮語を知らない私には、スーパー・イン・ポーズの訳文の甚だしい拙劣があった。今となつてはもう実例を思ひ出すことは出来ないが、ひどくでつごつした直訳で、まるで会話になつてゐない様な語句が無造作に並べられてゐたといふことだけを身にしみて憶えゐる。(清水晶 123、下線引用者)

上の引用文で清水晶は、「朝鮮語を知らない」のに、字幕まで洗練されていなかったため、映画を観るのに大変不便であったと不満を述べている。彼にとって朝鮮語発声のシーンに添えられた「訳文の字幕=コクゴ字幕」は「拙劣」なもので、映画の「味気なさを助長するもの」に過ぎない。そういった不満が重なるにつれ、朝鮮映画にも日本語を使用すべきだという意見が、次のように出始めるようになる。引用文は「朝鮮映画の現状を語る」という座談会から八木保太郎の言語問題発言をまとめたものである。

現実の都会生活では日本語を使用してゐるのだから、映画の中でも日本語を挿入しやうじやないかといふ機運になつてゐる。強いて、朝鮮民族といふ殻の中に閉じ込まずに、内地の映画人の協力を悦んで受けやうではないか、といふ気分が動き出してゐる。(中略) この言語問題は、朝鮮映画の内地進出から見ても重要である。(中略) 日本の一方言映画、地方色映画としての朝鮮映画といふ企画も考えられるのではないだらう

か。(中略)今までの朝鮮映画は、絶対に朝鮮語でなければならぬということにこだわつてゐたために、内地への進出が遅れたとも云えるのであらう。(中略)八木氏は、朝鮮映画の中に言語を、出来る限り日本語にすべきだ、といふことを主張した。つまり、一方言としての朝鮮人の日本語をどんどん取り入れるのだ。これは、文化面や政治的関心から離れて、企業的な立場から出発しての理論だと云ふ。(120-127、下線引用者)

八木は、映画『授業料』の脚色をつとめ、朝鮮で製作された映画としては初めて日本語のセリフを大幅に取り入れた。彼は、上の座談会で「朝鮮民族といふ殻の中に閉じ込まずに、内地の映画人の協力を悦んで受けやうではないか」と述べながら、朝鮮映画でも日本語を使用すべきだと主張している。このような「言語問題は、朝鮮映画の内地進出から見ても重要」なことで、「企業的な立場から」、即ち映画市場を確保するためにも必要な要件の一つだと語っている。また、彼は「朝鮮人の日本語=一方言」と認識すべきであると同時に、「朝鮮映画=日本の一方言映画、地方色映画」とみなすことを唱えている。彼のこの発言の底には、「朝鮮人の日本語=方言としての日本語」、ゆえに「朝鮮人の日本語」は「方言」という修飾・前提無しでは「日本語(国語)」に含められないものという認識が敷かれている。この「国語になりきれない日本語」こそ、「コクゴ」と言えるものであろう。

要するに、八木のこのような主張は、朝鮮映画における発声言語が、文字どおりに「コクゴ」でなければならないうえに、それによって「朝鮮映画=朝鮮民族の映画」ではなく、「朝鮮映画=日本帝国の地方映画」を目指すべきだというものであった。これは、「植民地発コクゴ映画」において日本語の使用を全面化することを意味している。そして、それは「植民地発コクゴ字幕映画の終焉」への予告が告げられたことにほかならない。言い換えれば、朝鮮人俳優達にとって、朝鮮語で喋ってコクゴ字幕でそれを補う「植民地発コクゴ字幕映画」の時代が終わっていくことを意味したといえる。もう彼らはコクゴで演じなければならない。それは、「二つの舌」を持つこと、ひいては「舌そのものを切り替えること」であったのは言うまでもない。

### (2) 「植民地発コクゴ映画」における文芸峰のコクゴ演技

さて、このような言語環境の変化の中で、「朝鮮映画の国際進出」という欲望とともに表象された文芸峰は、どのような道を歩んでいくことになるのか。次の引用文は、それに対する興味深いヒントを提示している。

『旅路』に主演した文芸峰はこれによつてその美貌を認められ、その 古典的な顔容は内地の諸家の称賛を博した。文芸峰はその顔容の如く性 格も清楚で、女性として非難すべき点は尠い。又黒白の面で見るよりも ふかぶかとした魅力ももつてゐる。

内地のみならず、かつてスタンバーグが朝鮮を訪づれた時「東洋一」と激賞したし、『東洋平和の道』の<u>張迷生</u>が尋ねた時も、この女優を使って一本撮影したいと賞揚した。

然し、彼女は国語に堪能ではない。(水井「朝鮮映画製作界をかへり みて190-91、下線引用者)

この引用文で水井は、文芸峰の美貌や性格、魅力について触れたうえで、スタンバーグや張迷生も彼女を認めたという。つまり、水井は 1936 年(スタンバーグ朝鮮訪問)や 1938 年(張迷生の言及)時点の文芸峰について知っていて、それが「国際的な女優」として期待されていた時期であったことも認識しているようにみえる。ところで、彼女に対して肯定的に述べてきた水井は、次の段落では「然し、彼女は国語に堪能ではない」と記している。そしてこの段落にはこの一文しか書かれていない。このように、水井がこの一つの段落を文芸峰のコクゴ能力の不足を指摘することに使い、わずか一つの文で段落をくくったのは、どのようなメッセージを持つか。上の引用文が掲載された 1942 年の時点まで、彼女の目に写った文芸峰のコクゴ演技は一体どのようなものであったのか。

結論からいうと、フィルムの確認できる「1943 年以前の植民地発コクゴ映画=植民地発コクゴ字幕映画」で、文芸峰は一回もコクゴを喋っていない。ゆえに、少なくとも映画を通して、水井が文芸峰のコクゴを聞いたことはないはずである。これは注目しなければならない事実であろう。日本語か朝鮮語かの言説をめぐってメディアでの論争が絶えず、共演する朝鮮人俳優達みんなが少しずつ日本語のセリフを発話していく中、彼女はた

だの一度もコクゴを口にしなかったのである。朝鮮鉄道の重責がコクゴで語られる中(『軍用列車』)でも、朝鮮人志願兵制度実施に「これが私の希望でした」というコクゴのセリフで感激を表わす朝鮮人青年の婚約者に扮する中(『志願兵』)でも、彼女は常に朝鮮語を話す。「もう駄目だ」、「どうしたの」、「分からない」、「うまい」など、日常的な会話の場面でコクゴを交ぜる朝鮮人俳優達が登場し、最後には声を上げて「皇国臣民の誓い」を斉唱する映画(『家なき天使』)でも文芸峰は「朝鮮語の舌」しか使わないのである。

これは、非常に意外なことだと言わざるをえない。なぜなら、この時期の文芸峰は、朝鮮人女優として最も認知度の高い人物であったのみならず、国際的女優への成長が期待されたゆえに、内地との合作映画にほとんどすべてといえるくらいに出演していたからである。「植民地発コクゴ映画」が数多く企画・製作され、他の朝鮮人俳優たちが二重言語問題で苦戦していても、彼女だけは決してコクゴ演技をしなかった(正確にいえば、彼女にはそれができなかった)。したがって、水井が1942年時点で「然し、彼女は国語に堪能ではない」と云ったのは、「植民地発コクゴ映画」における文芸峰のコクゴ演技をみてその出来栄えについて評価したのではない。それより、水井は『旅路』で有名になり、世界的な映画人たちに認められたこの植民地朝鮮の女優文芸峰が、「帝国の言葉」に無能なことに戸惑っていたのである。ゆえに、水井がそれ以上の言葉を付け加えなかったのも無理ではない。

このような文芸峰もさすがに「植民地発コクゴ発声映画」時代、即ち 1943 年以降に入ってからは、コクゴ演技から逃げられなくなった。「植民 地発コクゴ字幕映画」の字幕が、コクゴを喋らない文芸峰を主演にキャスティングしてくれた最後の防御網であったと言えるなら、その最終防御網がなくなったからである。しかし、現在彼女のコクゴ演技の確認できる映画、即ち『若き姿』と『朝鮮海峡』に見える「文芸峰のコクゴ」は、「コクゴ映画」という名を欺くものであった。

映画『若き姿』で彼女は、脇役とはいえ、「いらっしゃいませ」と「え、 たったそれだけなの」というセリフしか言わない。朝鮮人志願兵の母親に 扮した彼女は、息子からの手紙を持って帰ってきた夫を迎え、日本語で書 かれた手紙を偶然同席していた隣の婦人に読んで貰う場面のセリフだっ た。手紙のことを話題にしてコクゴで話し合う 3 人の朝鮮人俳優達に溶け込むことが出来ず、彼女は手紙を手に持って隣の部屋に一人で移る。そしてカメラは何とも解釈しづらい表情をしている彼女の顔をクローズアップする。同じく 1943 年に朝鮮のみで公開された全日本語発声映画『朝鮮海峡』でも文芸峰にはあまりセリフが与えられず、やはり顔のクローズアップが主になっている。ここでは主演をつとめ、映画『若き姿』よりは多くのコクゴ演技を消化してはいるが、できる限りセリフを排除し、表情の演技でシーンを構成しているのが明らかに見える。それにしても、映画『朝鮮海峡』における文芸峰のコクゴ演技に対する評価は、次のように厳しいものであった。

用語を全部国語にしたのは当然なことであるが、国語指導にはより慎重な考慮が必要なのではなかったか。発音の無理や会話の不自然さは一朝ではどうしようもなく、かえって朝鮮色を表わすには効果的かもしれない。だが、不自然な中で日本女子の真似をし、嬌声を発するのはどんなものかと思われて、非常に心地悪く、いっそ日本で日本俳優達の録音を借りたほうが結果としては賢明ではなかったのか。(李春人 52、下線引用者)

上の引用文によると、「日本で日本俳優達の録音を借りたほうが結果としては賢明ではなかったのか」と評されるくらい、朝鮮人俳優達、特に女優のコクゴ演技は「心地悪い」ものであった。しかし、そのようなコクゴ演技に対する酷評にもかかわらず、外地朝鮮のみで公開された映画『朝鮮海峡』は、「半島映画に事例のない興行成果」(『朝鮮年鑑』52)を成し遂げた作品となった。朝鮮人俳優達が「二つの舌」で成し遂げた珍しい成功であった。『朝鮮海峡』の興行成功には、作品の内外での色々な要因が含まれているはずなため、ここでは論じ切れない(俳優や製作スタップが全員朝鮮人であった点や新派メロドラマ的な物語に基づいている点など、多様な要素がありうる)。ただ、この映画の表面的な目的が文芸峰の扮する錦淑を通して銃後婦人の理念を宣伝することでありながらも、その銃後婦人(文芸峰)の言語は帝国の理念を宣伝するにはあまりにも不安定な「心地悪い」ものであったのは確かである。

要するに、文芸峰は『朝鮮海峡』のような国策イデオロギー映画で求められる、帝国日本に忠誠を誓う「日本国民」に成り切るには致命的な欠点(コクゴ使用の不自由さ)を持ち、そのため、結果的には「国策」映画『朝鮮海峡』でも「被植民地の女性」を表象する存在として残されることができたといえる。それは彼女が意図したこととはいえない。それは、文芸峰が不安なコクゴを喋れば喋るほど、スクリーン上の彼女が「帝国日本の国民」から遠くなったことによる結果である。また、それを観る朝鮮観客にとっても文芸峰の「コクゴ」は「国語」ではない、「決して国語には成り切れないもの」として感じられただろう。それは、文芸峰の「二つの舌」を通して、朝鮮人観客が「被植民地人なるもの」を改めて自覚するにつながっていくことを意味する。

言い換えれば、文芸峰のコクゴ問題は、彼女を「植民地朝鮮人が日本国民になることの根本的な不可能性」を表象する存在にする。こうして保全された文芸峰の朝鮮人としてのアイデンティティーは、国策映画が彼女を皇国臣民、または、銃後婦人としていくら描こうとしても消されない、不可侵的なものである。そして、ここに植民地朝鮮の女優文芸峰に付与された銃後婦人という表象のアイロニーがあるとも言える。従って、朝鮮人観客向けに製作された映画『朝鮮海峡』の成功は、文芸峰という主演女優が存在そのもので力説する、その「朝鮮人であること」に一定以上起因するのではないだろうか。

### おわりに

本稿の第 I 章では、朝鮮映画界を「ダイグロシア」的時空間として前提とした上で「植民地発コクゴ映画」の概念を定義した。第 II 章では、まず、「植民地発コクゴ映画」と重なって存在していた「合作映画」が、政治的な統制によるものというよりは、市場の論理と国際進出という朝鮮映画人達の欲望とが生み出したものであったことを明らかにした。また、映画史上初の内地ー朝鮮合作映画『旅路』に主演した文芸峰が「国際的女優」として「想像」されていく様子を述べた。その結果、それに同じく「国際的女優」として認識されていた内地の女優原節子の事例が比較対象として関わったことが分かった。

「植民地発コクゴ映画」における二重言語問題と女優の表象

また、第Ⅲ章では、「植民地発コクゴ映画」をめぐる言説をまとめ、その中で文芸峰がどのような変化に遭っていたかについて述べた。そして、1942年まで「植民地発コクゴ字幕映画」でただの一度もコクゴ演技を見せなかった彼女は、1943年以降、コクゴを喋る植民地女優にはなったものの、その不完全さや不安さによって最後まで「朝鮮民族の女優」として表象されたと結論づけた。これは、「植民地発コクゴ映画」においての「コクゴ」の絶対的な地位を具体的に示しているのみならず、大東亜映画圏の植民地女優がいかなる欲望をもとにして国際的女優に想像(誕生)され、戦時下においていかなるものによってまたその位相を失っていくかを示しているといえる。

註

- 1 そういう意味で本研究はカルチュラルスタディーズやサバルタン研究などの視座に多くを負っている。ガヤトリ・スピヴァクが『サバルタンは語ることができるか』(1988)で、自らを語ることができないもの、またはたとえ語っても、それを解釈する他者の視点と言葉によって覆い隠されてしまうようなものに注目したように、本研究は声を奪われていた植民地の女優に着目し、他者(植民母国)の声で自らを語るしかなかった朝鮮映画界の在り様へのアプローチを試みているからである。
- 2 1940 年以前の朝鮮映画における言語使用状態について簡潔に言及しておくと、次のようである。①内地での公開のため、朝鮮語で製作された映画に日本語(コクゴ)字幕が付けられる事例(映画『旅路』の例)、②朝鮮映画史初の親日映画と評される映画『軍用列車』(1938)の一部のシーンで日本語セリフが使われた事例を除くと、1940 年以前には言語使用上の強制はなかったといえる。その中、1938 年第 3 次教育令の改正とともに、植民地朝鮮ではいわば「内鮮共学」が施行され、朝鮮語は必須科目から除外された。日本語使用に対する強要は、1940年から 41 年にかけて朝鮮語で刊行されてきた新聞や雑誌などが廃刊され、徐々に強化されていった。
- 3 映画『望楼の決死隊』の事例が代表的である。映画の冒頭の夜会で、朝鮮人の警備隊員が日本人の同僚達に頼まれ、朝鮮伝統の民謡を歌うシーンがあり、その場の皆はそれを体を揺しながら楽しむ(地方文化としての朝鮮音楽)。また、日本人一人と朝鮮人一人が協力して村を巡察し、朝鮮語を通訳するシーンでの朝鮮語がそれである(外見では区分不可能な朝鮮人を朝鮮人として標識する機能)。
- 4 文芸峰に関する基本情報は、拙稿「植民地朝鮮の女優文芸峰の表象研究」に詳しい。

- 5 加藤厚子によると、「大東亜映画」という用語の初出は明らかではないが、1942年1月10日の大東亜映画連結協議会設立以降に使用され、具体的定義を持たぬまま概念として提示されたといえる(229 237)。しかし、「大東亜映画」という用語が現実上具体的な定義を持たぬまま使われたとしても、少なくとも朝鮮映画界では明確に「想像」・「想定」されていた概念だったのは間違いない。朝鮮映画が朝鮮地域にとどまらず、国際的に進出すべきだという時、その「国際」が具体的に指している映画市場は日本帝国が支配していた地域、つまり日本内地が構築した大東亜共栄圏であったためである。
- 6 李創用の事業戦略をよく示している日本語文献は、「朝鮮映画の将来」(2 4)、 「朝鮮映画新体制樹立のために」(52 - 56) などがある。
- 7 全体の2割程度が16mmプリント(全96分のうち24分)として2009年発掘された。青年兵達の行進や訓練の合間ののどかな休息場面、白馬江を舟で下りながら登場人物が歌を歌う場面等が残っている。
- 8 勿論、映画『旅路』以前に内地で公開された朝鮮映画がなかったわけではない。 しかし、「朝鮮に映画があることを内地のフャン達に知らせた作品は昨年春に発 表された『旅路』であった」(太田 12)、「『旅路』によって内地映画界にもその 存在を認められた朝鮮映画」(「朝鮮映画の現状を語る」120)という記録から見 て取れるように、朝鮮映画として内地に認識されたのは『旅路』が初めてだった といってよい。

### 引用文献リスト

「『授業料』広報記事」『国際映画新聞』(1940年8月下旬)。
「『朝鮮映画』躍進」『国際映画新聞』(1938年6月上旬)。
「『望楼の決死隊』を中心に活劇映画を語る」『新映画』(1943年1月)。
「大阪府内朝鮮映画上映禁止問題」『国際映画新聞』(1936年7月下旬)。
「朝鮮映画、大阪で上映禁止」『キネマ旬報』(1936年7月21日)。
「朝鮮映画の現状を語る」『日本映画』(1939年8月1日)。
「半島のスター達、東京に上京!」『国際映画新聞』(1938年6月上旬)。
「半島愛国映画『君と僕』の出演者を中心に」『新映画』(1941年9月)。
李敬淑「植民地朝鮮の女優文芸峰の表象研究」『国際文化研究』19(2012年3月)。
李創用「朝鮮映画の将来」『国際映画新聞』(1939年8月下旬)。

一「朝鮮映画新体制樹立のために」『映画旬報』(1941年10月)。
加藤厚子『総動員体制と映画』(新曜社、2003年)。
近藤釰一編『太平洋戦下終末期朝鮮の治政』(朝鮮資料編纂会、1961年)。
水井れい子「岐路に立つ朝鮮映画」『国際映画新聞』(1939年8月下旬)。

──「朝鮮映画製作界をかへりみて」『新映画』(1942 年 11 月)。

清水晶「志願兵」『映画評論』(1940年8月)。 太田恒弥「朝鮮映画の展望」『キネマ旬報』(1938年5月)。 門間貴志『朝鮮民主主義人民共和国映画史』(現代書館、2012年)。

「『旅路』と文芸峰」『三千里』(1937年5月)。 「朝鮮映画人略伝」『映画時代』(1946年4月)。 『朝鮮年鑑』(京城日報社、1944年)。 イスンジン他『植民地時代大衆芸術人辞典』(ソド出版社、2006年)。 韓国映像資料院編『高麗映画協会と映画新体制』(韓国映画資料院、2007年)。 金麗實『投射する帝国 投影する植民地』(サムイン、2006年)。 川崎陽『日帝植民地を読み直す』(ヘアン、2007年)。 南宮玉「朝鮮映画の最高峰『旅路』を見て」『毎日申報』(1937年4月25日)。 李春人「脚本、演出、演技――『朝鮮海峡』を観て」『朝光』(1943年9月)。

付記1 本稿は、2012年6月に日本映画学会第一回例会で行った口頭発表の内容を 改稿したものである。

付記 2 本研究は日本学術振興会特別研究員 DC の研究支援による。

56

# テレビ時代劇成長期における時代 劇映画のヒーローたち

―― 彼らが見せた身体とその運動の軌跡

北浦 寛之

### I. 変わりゆく時代劇

映画の衰退とテレビの勃興という、わが国で1960年代に起こった新旧映像メディアの対照的な潮流は、いまなお大衆娯楽には不可欠な両者の攻防を振り返る上で、忘れることができない歴史の一ページを形成している。ここで、その流れに目を凝らして、両者が生み出していったコンテンツを比較するならば、同時代「時代劇」が重要な意義を持っていたことに気付かされる。

「時代劇」は、周知のように映画を草創期から支えてきた伝統的ジャン ルであるが、テレビにおいても、1960年代の勃興に大きな役割を果たし て見せた。1953年に始まったテレビ放送は、1961年の時点でも舞台劇の ような生放送のドラマを多く抱え(荒木 24)、1960年代に差し掛かった 時にはまだ揺籃期を脱していなかった。だが、1964年になると『三匹の侍』、 『隠密剣十』、『続・隠密剣十』、『忍者部隊月光』、『男嫌い』、『続・若い季節』 といったテレビ作品が相次いで映画化され、新聞でも取り上げられるほど まで(『毎日新聞』8月28日)、成長を遂げていた。そして、ここで注目 すべきは、こうして映画化された作品の中でも、『三匹の侍』や『隠密剣士』 といった「現代劇」ではない「時代劇」がヒットを飛ばしたことである。 くしくも映画界では、盟主の東映が1963年の『人生劇場 飛車角』を契 機に、行き詰った時代劇から任俠映画へと路線転換するなど、時代劇その ものが減産、衰退に向かう時代にあった。邦画5社(東映、大映、松竹、 東宝、日活)の時代劇は、1957年には135本製作され、全作品の36%を 占めていたのに対し、10年後の67年になると20本にまで激減し、わず か8%ほどにまで落ち込んでしまう1。そうした状況下で、1964年にテレ ビの時代劇はヒットしたのである。それではこうして、1960年代以降テ

レビ時代劇が揺籃期を脱し、急成長を遂げていくのに対し、一方で衰退の 危機を迎えた時代劇映画はどのような態度に出たのだろうか。

名優たちの立回りを歴史的に考察した永田哲朗は、その著書の中で、「テ レビに時代劇ファンを吸収された焦りが、テレビにないショッキングな迫 力を大画面いっぱいに叩きつける」として、テレビとの関係で「残酷」時 代劇の流行を話題に上げている(247)。残酷時代劇とは、黒澤明の『用 心棒』(1961) や『椿三十郎』(1962) で見られた、「身体の切断」に「噴 き上げる血飛沫」といった視覚的衝撃の強い描写を、過度に演出して見せ た時代劇だと言える。なにせ、黒澤のそうした身体描写は、それまで圧倒 的な人気を誇っていた東映時代劇を、「華麗なる白刃の舞い―― 即ちチャ ンバラ・レビューである、ということを暴露しして(橋本 204)、時代遅 れにしたのであり、それだけに多くの映画人から注目を集めるようになっ た。すなわち、1950年代に降盛した東映時代劇では、片岡千恵蔵、市川 右太衛門、中村錦之助など、錚々たるスターが各自、立派な衣装に身を包 んでは、「流麗に、舞を舞っているかのように、大勢の敵の間をすり抜け、 敵方をばったばったとなぎ倒して」いくのであり(小川64)、そこに「美 しさ」や「華やかさ」はあっても、「流血」や「身体の切断」は見られな かった<sup>2</sup>。だがそうした華やかな世界を創造していた東映の監督たち、例 えば加藤泰は、『椿三十郎』のリアリティを伴った殺陣を目の当たりにして、 大きなショックを受ける。「ペチャンコにやられました。やはりラストの 殺陣がすばらしい。「中略」殺陣は、スタイル、ポーズよりも合理性をね らっている。この合理性を煮つめ、一種の美しさに達しているのはなんと いっても演出の力です」と彼は素直に敗北を認めてしまう(永田 197)。 さらに、ある中堅監督も「チャンチャン、バラバラの剣の舞いはテレビで 見ればいいので、もはや舞踊的立回りの時代ではなくなったんですよ」と (永田 197)、東映的な「舞踊的立回り」の衰退を指摘している<sup>3</sup>。 なるほど、 こうしたいくつかの評言が物語るように、時代劇においてもっとも魅力的 で目にいくのは、登場人物たちが繰り広げる身体の攻防であり、そうした 身体表象に注目していくと、1950年代の東映時代劇から60年代初頭の 黒澤時代劇、さらには残酷時代劇へと向かう、時代劇映画の大まかな流れ を把握できるわけだ。

だが、われわれが知ることができるのも、ここまでである。こうした身

体表象の系譜については、至る所で言及されているものの、それ以上議論は深化することなく、また新たな展開も見られない。1960年代から70年代、テレビ時代劇が著しい成長を遂げていく一方で、製作本数が激減し危機を迎えた時代劇映画。その中にあって、衆目を集める使命を帯びたヒーローたちは、観客を繋ぎ止めんと、どのような身体能力を働かせ、必死の抵抗を図ったのか。それを詳しく知ることはできないのである。

そこで本稿では、そうしたテレビ時代劇成長期に、困難な状況下でも人気を博し流行を見せた時代劇映画を取り上げ、そこで見られたヒーローたちの身体の動きを、その運動の軌跡を、執拗に追っていきたい。また同時に、そうして彼らが展開していった身体の攻防が、一貫して成長を続けるテレビ時代劇との攻防の過程で、どのような反応を見せたのかも調査の対象とする。映画とテレビで対照的な立場に立たされた時代劇群を比較し、そこにどういった関連性が見られるのかも併せて確認していきたい。

### Ⅱ. 変貌する忍者の身体

テレビ時代劇が活性化し始めた 1960 年代初頭、時代劇映画では、黒澤時代劇の流れを汲む「残酷」ブームの他に、二つのサブ・ジャンルが流行していた。一つは、時代劇王国・東映による最後の抵抗であった「集団(抗争)時代劇」。これは字義通り、一人の絶対的スターの活躍に頼るのではなく、複数の(準)主役級の役者たちが集団で抗争するところに魅力があり、それまでの東映的な「明朗なヒーロー劇」とは対照的に、「見た者に爽快感をもたらすどころか、陰惨な気分だけをひたすら与える」ような映画と考えられている(山根 128)。作品としては工藤栄一監督の『十三人の刺客』(1963)や『大殺陣』(1964)が有名だろう。加藤幹郎が「『大殺陣』にあるのは、せまりくる死に文字通り必死に抵抗する行為と形相だけである」と評言した立回りは(177)、まさに死闘と呼ぶに相応しい、身体と身体のぶつかり合いで、黒澤時代劇に対抗したような「リアリティのある殺陣」を目指す、東映内部の製作意図が実現した恰好だ(春日 24)。

とは言え、そうした東映「集団時代劇」のなかにも、リアリティに果敢 に挑戦する者がいる。「忍者」である。そして、その「忍者」こそが、時 代劇における同時代のもう一つの流行サブ・ジャンルの主役であった。『忍 びの者』(1962、山本薩夫)を嚆矢に沸き起こった「忍者」ブームは、1950年代後半からの大衆小説や漫画での人気を受け継ぐ形で、映画界でも展開された。もっとも、忍者ものは古くから、例えば牧野省三や尾上松之助が活躍した日本映画草創期にも人気を博し、なにも1960年代になって初めて表舞台に登場したわけではない。ただそれまでの忍者と言えば、突如、ガマや大蛇に変身したり、姿を消したりと、荒唐無稽な妖術使い同然であった。だが、1960年代以降に登場した忍者の多くは、あくまで人間的であろうとする。

東映「集団時代劇」第一作目にして「忍者」映画である『十七人の忍者』 (1963、長谷川安人)を見てみよう。とりあえずの主人公である伊賀の忍者・ 柘植半四郎(里見浩太朗)は、外様大名の謀反連判状を奪取するという使 命を帯び、駿府城に忍び入ることになる。そこで、もし彼が、荒唐無稽な 妖術使いならばどうするか。尾上松之助の忍者ならばどうしていたか。

忍術使いが固く閉ざされた城門の前で九字を切る。太鼓が入り地面からパッと白煙が上がると、忍術使いの姿は段々薄くなり、城門に吸い込まれるように消えるとその姿は城内ではっきりと姿を現す(三船 131)。

こうした証言にもあるように、松之助の忍者なら、「固く閉ざされた城門」をいともたやすく突破できたであろう。だが、里見の忍者はそうした荒唐無稽な忍術を持ち合わせていない。彼は「固く閉ざされた城門」からの侵入を諦め、仲間の忍者と共に、堀の水面から高い城壁を上って、忍び入ることを選択する。そして、そこでは、主人公は積み重なった石垣の隙間を利用して必死に上ろうとするだけであって、一方では、体力の衰えから上れず、引き返す羽目になる老齢の仲間の忍者がいることも、あくまで彼らが現実的な身体能力の中で闘いを挑んでいることを強調しているのである(0:52:55-1:00:32)。

とは言え、そんな状況は、主人公が大敵と対峙した瞬間に、一変する。 半四郎は根来忍者・才賀孫九郎の攻撃に壁際まで追い詰められるのだが、 そこで彼は孫九郎の槍突きをかわすため、これまでにない身体能力を発揮 する。孫九郎の攻勢に対して行き場を失った半四郎は、咄嗟に左手を傍に あった置物の上に置く。すると次には、彼の身体はその手を支えにして飛 び上がって、見事孫九郎の攻撃をかわし、形勢を逆転させるのである (1:30:37)。ここで彼が見せた、飛び上がるという運動は、通常の人間が おこなうジャンプとは異なり、明らかに浮遊している。上方にスライドし ながら滑らかにフレームアウトしていく彼の身体は、同時に、重力を無効 にする超人的な能力を示し、現実的な運動の埒外にもフレームアウトする (次のカットで地面に着地はしている)。東映が推進しようとしている「リアリティのある殺陣」の境界をその忍者は越えてしまうのである。荒唐無稽な存在ではない、人間的であろうとしていた忍者は、それでも、こうして内包していた超人的な身体能力を披露するのである。

こうした忍者映画の特徴については、永田哲朗が次のような見解を示している。

三十七年十二月に大映が市川雷蔵主演で作った『忍びの者』がヒットして以来、従来の"忍者映画"とは異なる"忍者映画"が続々と登場した。かつての呪文を唱えると煙とともにドロンドロンパッと消える荒唐無稽なものではなく、科学的な合理性を持つ兵法として、綿密な考証とリアルな表現で描き、忍者の非情な世界と人間性を鋭く追及した(248)。

忍者たちの運動が「リアルな表現」で描かれているとは、これまでの筆者の分析からも、必ずしもそうとは言えないだろう。ただそれでも、彼らの運動が荒唐無稽な領域を脱し、「合理性」を持ち、「リアルな表現」に近付こうとしていたことには違いない。

### Ⅲ. 「合理的」な垂直運動

前述の永田の見解は映画を対象にしたものであったが、それでは、一方のテレビ時代劇ではどうだったか。1960年代の映画の「忍者」ブームは、その源流である小説との関係で言及されることがあるが<sup>4</sup>、本稿の主眼であるテレビ時代劇との関係からは考察されたことがない。以下では『忍びの者』の公開と同時期に放送されていた「隠密剣士」(1962~65)の考察を通して、その後の「忍者」ブームの展開を見ていきたい。

1962年10月7日に放送開始の「隠密剣士」は、十一代将軍家斉の異

母兄である青年剣士が、老中の命を受けて、諸国を回りながら悪を退治するという、よくある貴種流離譚の話で始まった。だが、目新しさのないその話だけではやはり、思ったように視聴率が伸びない。主人公はいるが「スター」がいない。そこで、起死回生とばかりに、年明けの1月6日の第二部の放送から、活字・漫画の世界の「スター」である忍者が起用され、それが見事に的中し、人気が高まっていった。

もっとも、ここでの忍者は『忍びの者』や『十七人の忍者』とも違い、主人公ではない上に敵である(第三部からは味方にも忍者が加わるが)。にもかかわらず、子どもたちを中心に忍者への人気が集中したのは、「忍法むささび落し」や「忍法まんじ凧」など毎回ユニークな忍法が登場し、それが、各放送回のタイトルになるなど、明らかに主人公の活躍よりも、忍者の身体的妙技で魅せる、ドラマの構成がなされていたからだ。ただ、その妙技とはときに、壁に身体が吸い込まれて「消える」(第二部・第二話)といった、一見すると、前述の松之助時代の荒唐無稽な忍法が使われているかのように思われる(0:46:07)。だが最後には、主人公の青年剣士から、忍者は壁に身体を当て、その反動で瞬時に逆方向へ飛んでいたという、超人的な身体能力を踏まえての「合理的」な解説が、共に旅する少年になされ(0:47:23)、忍者の妙技が荒唐無稽な妖術ではなく「合理性」を持った技術であることが強調されるのである。「忍者は超人的ではあるが、もはや、荒唐無稽な妖術使いではない」。そのことを、子ども向けのテレビ時代劇といえども、同時期の忍者映画と同様に、声高に叫んでいたのである。

また、この「隠密剣士」の忍者たちだが、彼らは別の意味でも「合理的」であったと指摘しておかなければならない。前述の通り、本作でも忍者たちは飛んだり跳ねたりすることに、極めて超人的な身体能力を示すのだが、こうした垂直運動こそが、同時代のテレビ時代劇に適していた「合理的」な運動だったのである。

すなわち、それには、テレビ時代劇のセットの狭さが関係している。黒澤時代劇などを手掛けた殺陣師の大御所・久世竜が「八畳くらいのところに五人も六人も入って、二尺以上ある刀を抜いて暴れるんですから、どうしようもないようなもんですね」と嘆くほど(永田 300)、当時のテレビ時代劇のセットは狭く、それにより時代劇の運動の基本である、水平方向への運動性が大きく損なわれてしまったのだ。それまで、時代劇における

水平運動は、加藤幹郎が指摘する次のような演出によって、しばしばもたらされてきた。主人公たちが「室内でひとしきり何人かの敵を倒すと、次に新たな空間を求めてキャメラが外に出て、主人公たちもまた新たな剣劇の場をもとめて空間を拡張するかのように外に出る」(170)。これに対し、



**図1** (2:15:10)



**図2** (2:15:11)



**図3** (2:15:12)

テレビ時代劇「隠密剣士」のセット での撮影では、その狭さから水平運 動は影をひそめ、代わりに垂直運動 が印象的に展開されるのである<sup>5</sup>。

例えば、主人公の青年剣士が敵の 忍者と狭い室内で対決する場面があ る (第三部・第十三話より)。ここ で二人は、「新たな剣劇の場をもと めて」隣の部屋に移動していくのだ が(図1)、しかしこの後、従来通 りに「空間の拡張」を意識した移動 撮影、もしくは編集がおこなわれる ことはない。次には、おそらく図1 と同じ部屋のセットで、ただ、その ことを視聴者に悟られないように、 180 度切り返して撮られた主人公の ショットが繋がれるのである(図 2)。この図1から図2への編集は、 明らかに「空間の拡張」を寸断し、 水平運動の高まりを急激に停止させ る文字通りのカットになっている。 それから次に、襖を駆け上がって天 井へとへばり付く忍者のショットへ と繋がり(図3)、闘いは水平的な ものから一転して、垂直的な攻防へ とシフトしていくのである。こうし て、狭い空間で、劇的な闘いを演出 しようとすれば、垂直的な攻防が不

可欠であり、それを可能にする「合理性」を備えた人物こそが超人的な身体能力を持った忍者だったというわけだ。

結局、忍者たちは「隠密剣士」第二部開始の1963年1月からシリーズ終了の1965年3月まで、毎週茶の間を賑わし、さらに、続編の「新隠密剣士」(1965)や「隠密剣士突っ走れ!」(1973~74)でも、重要な敵役として欠かせない存在であった。他にも、「忍びの者」(1964~65)や「風雲真田城」(1964~65)など、いくつものテレビ時代劇で忍者たちは躍動し、映画と同様に「忍者」ブームを浸透させる活躍を見せていた。もっとも、忍者を主体にした時代劇は、1960年代後半から、映画でもテレビでもあまり見られなくなるが、ただ、水面下では「忍者」ブームは続いていたと言わなければならない。と言うのも、超人的な身体能力を持った忍者たちは、テレビ時代劇では、狭いセットでもダイナミックな動きで視聴者を魅了できることもあってか、端役でどんな作品にも登場するようになったし(「水戸黄門」[1969年放送開始]の忍者・風車の弥七が、テレビ版のオリジナル・キャラクターとして第一部から登場していたのが良い例だろう)、映画においても、「隠密剣士」で演じ続けたように主人公に襲い掛かる敵役として、しばしば立ちはだかるのだった。

例えば『子連れ狼 親の心子の心』(1972、斎藤武市)では、古寺の本堂で、天井に張り付いた忍者集団が、下方にいる主人公・拝一刀目掛けて攻撃を仕掛けるし(0:35:10)、『影狩り』(1972、舛田利雄)では、主人公の仲間の一人に向かって、(木か何かに端を括り付けた)縄にぶら下がった忍者たちが、次々に上空から襲撃を加える(0:45:32)。また、「忍者」ブーム全盛の時代には、忍者映画ではない『眠狂四郎女妖剣』(1964、池広一夫)などでも、主人公を狙う刺客として忍者は登場している。狂四郎が女と抱き合って床に寝て天井に背中を向けた瞬間、天井の梁から様子を窺っていた忍者が飛び掛かって狂四郎の命を狙うのだが(0:41:17)、忍者のその運動によって、同シリーズの醍醐味であるエロスとタナトスが自然な形で融合を果たすのである。いずれにしても忍者たちが、以前の荒唐無稽な術を捨て、空間を自由に跳ね回る機動力を発揮し始めたことで、時代劇の立回りにヴァリエーションが増えたことは間違いない。「忍者」ブームを経験したヒーローたちは、文字通り四方八方から迫りくる敵と闘わなければならなくなったのである。

### Ⅳ. 超人的なヒーローたち

さて、ここまで忍者たちの超人的な身体能力を解剖しながら、垂直運動を基調とした彼らの運動の軌跡を辿ってきたわけだが、なにもこの時代、超人的な運動で客席を沸かしたのは、忍者たちだけではない。同時代の代表的な時代劇映画のヒーローたちにも、そうした特徴は顕著に見られる。例えば、座頭市。盲目でありながら、聴覚や嗅覚を働かせ敵の動きを察知し、得意の居合斬りであっという間に敵をなぎ倒していくその「強さ」は、まさに超人的と言う他ない。確かに、敵を倒す「強さ」なら、1950年代の東映時代劇の主人公たちにも見られただろう。勧善懲悪が絶対であり、どれだけ悪党が卑怯な手を使おうとも、ヒーローは最後には悪を打ち滅ぼすのである。

とは言え、そんな「強い」東映時代劇のヒーローたちも、超人的な身体能力を前面に押し出すことはなかった。彼らの身体に求められたのは、「超人的な強さ」ではなく「華やかさ」や「美しさ」といった、演者である映画スター自身が元来備えている特性であった。と言うのも、山根貞男が言うように、「遠山の金さん」や「水戸黄門」など「貴種たる主人公がいわば身をやつして活躍する」ところにこそ東映時代劇の魅力があり(22)、そのためにはまず、主人公は華やかで憧れの対象でなければならなかったのである。主人公は高貴な身分でありながら市井に入り、庶民のために闘うことでヒーローたり得る。それはまさに観客にとって、雲の上の存在である映画スターが、自分たちの居る場所=市井まで降りてきてくれたという感覚に他ならない。こうした方程式を充足させるためにも、主人公には「超人的な強さ」よりも「華やかさ」が優先させられたのである。

だが、1960年代に入ると、黒澤時代劇の影響もあって東映時代劇は崩壊へと向かい、華やかな身体も消滅する。そこで、代わりに台頭してきたのが、超人的な身体能力を誇るヒーローたちだったわけだ。座頭市や眠狂四郎といった同時代に絶大な人気を誇り、長期シリーズ化された(「座頭市」[1962~1989、全26作]、「眠狂四郎」[1963~1969、全12作])時代劇映画のヒーローたちは、決して高貴な身分ではなく、博奕打ち、素浪人であり、「水戸黄門」や「旗本退屈男」などのように助けてくれる「お供

の者」もいない。彼らの身体は「華やかさ」とは無縁で、しかも孤独である。ただ、そんな彼らが唯一手にすることができたもの、それが超人的な身体能力を備えた「強さ」だったわけだ。

それでは、どういったところに、彼らの「超人的な強さ」を確認できる のか。座頭市の超人性は前述の通り、盲目でありながら、高速の居合斬り で、瞬時に多くの敵をやっつけるところにあり、それは、勝新太郎の超絶 技巧の立回りによって支えられていると言えよう。なにせ、勝新太郎本人 が、真っ暗闇の中で蚊を仕留めたことから、「座頭市剣法」を着想したと 告白しており(永田210)、まさに、座頭市の超人的な運動は勝新太郎抜 きにしては語れないのである。また、一方の眠狂四郎はと言うと、「敵の 闘魂を奪い、一瞬の眠りに陥らせて一刀で斬り下げる」摩訶不思議な剣法 「円月殺法」によって(永田 187)、どんな強敵をも打ち倒していくところ に超人性を見出せる。なるほど、過去には1956年から58年にかけて鶴 田浩二で映画化されているし、同時期の67年には平幹二朗でテレビでも 作られている。だが、この市川雷蔵の眠狂四郎では、彼が「円月殺法」を 使う際、高速度撮影で刀が何重にも見えるように撮られ、何か得体の知れ ない剣法の名手であることが強調されるのである。一方、他の二作では、 そうした特殊撮影はなされず、「妖剣魔剣の殺気は出なかった」とされて いる(永田187)。もっとも、そうした撮影が鶴田や平に施されていたとし ても、「雷蔵の狂四郎」と同じ効果が生み出せていたかは疑問だ。それほど、 雷蔵の放つ妖しい雰囲気が絶妙であり、「雷蔵の狂四郎」は特殊な身体能 力を持った恐ろしい剣の使い手だと、納得させられてしまうのである。

忍者に座頭市に狂四郎。超人的な身体能力を有する彼らに共通して言えることは、決して以前のヒーローたちのように「華やかさ」を身に纏うことなく、しかも、「暗い過去」を抱えて生きている点だ。忍者の代表作「忍びの者」シリーズでは、主人公・石川五右衛門は愛する妻子を殺されてしまうし、座頭市は盲目であることを周囲にからかわれながら生きてきた(シリーズを通してしばしば描かれる)。また、眠狂四郎は、転びバテレンと日本人の混血という出生を気にして悪夢さえ見る始末で(『眠狂四郎無頼控』[0:01:09])、彼らはみな一様に、「暗い過去」を背負って孤独に生きていかなくてはならなかったのである。山根貞男は「60 年安保闘争から64年の東京オリンピックに至る転換期の陰鬱さが、大衆映画たる時代劇

に反映している」と指摘したが(97)、彼らの持つ「暗い過去」と、当時 の大衆が経験した「60年安保闘争」の記憶は、どこかでリンクしていた のかもしれない。もっとも、その記憶は再び、「70年安保闘争」という形 で現出するのだが、その後映画界は、意識してか、はたまた偶然か、また も、「暗い過去」を持つ超人的ヒーローを生み出して見せるのである。そう、 「子連れ狼」である。

### V. 「子連れ狼」と「残酷」描写

「子連れ狼」は、1970年から「漫画アクション」誌に連載されていた漫 画を、72年に若山富三郎で映画化したのが始まりで、74年までの間に全 6 作製作された。1973 年には、テレビでも萬屋錦之介主演で放送され、 まさに70年代を代表する時代劇のヒーローとして記憶されている。そし て、そんな「子連れ狼」・拝一刀が背負う「暗い過去」とは、幕府の要職・ 公儀介錯人を務めていた際、その座を狙う柳牛一族により、妻を殺された 上に、徳川に対する謀反の汚名を着せられて、職を追われたことにある。 彼は柳生一族への復讐を胸に、残された息子と共に生きていくのである。

それでは、彼の「超人的な強さ」は、映画ではどのように表現されてい るのだろうか。『子連れ狼 三途の川の乳母車』(1972、三隅研次)で、 拝一刀が幕府の隠密たちと砂丘で闘う場面を例に挙げて見てみたい。一刀



**図4** (1:14:08)



**図 5** (1:14:29)

は、襲い掛かる敵の武器を次々と 真っ二つにしていく圧巻の破壊力 を見せながら(図4)、最後には なんと、その敵の頭をも力強く両 断して見せる。割れた頭部からは 血飛沫が舞い上がり、割れ目から は、若山の鬼気迫る顔が浮かび上 がってくるのである(図5)。こ こでは、復讐に燃える男の恐ろし いまでの殺気と、すべての物を粉 砕していく彼の驚愕のパワーが強 調され、並大抵の時代劇の主人公 では描かれない、「超人的な強さ」がしっかりと投錨されている。

こうした描写は、シリーズを通して何度も登場する。拝一刀に身体を斬 り裂かれていった敵は数知れず、それだけに一説には、同作はアメリカの スプラッター・ブームに大きな影響を与えたとも言われている(小川 78)。むろん程度の差はあれ、時代劇において身体の切断や血の噴出とい った、いわゆる「残酷」描写がおこなわれたのは、冒頭でも述べた通り、 これが最初ではない。こうした描写は、1960年代初頭の『用心棒』や『椿 三十郎』といった黒澤時代劇において注目を集め、さらに『世界残酷物語』 (1962、グァルティエロ・ヤコペッティ)のヒットなどが重なって、流行 を見せていった。代表的なところで言えば、『斬る』(1962、三隅研次)で、

侍の身体が頭から垂直 に真っ二つになる場面 (図6 | 遠方の河原で ごく小さく映るフレー ム中央付近の人物])、 『切腹』(1962、小林 正樹) で浪人が竹光で 切腹させられるシーン 図6 (0:56:23)



(0:29:51) などが挙げられる。また、本稿の主役の一人、忍者も『忍びの者』 で耳をそぎ落とされる「残酷」な拷問を受けている(0:33:52)。いずれに せよ、おびただしい数の「残酷」が、1960年代以降、時代劇映画において、 見られるようになったのである。

もっとも、そうした描写は、映画だけに止まらなかった。「残酷」はそ のブームの最初期から、テレビ時代劇でも目撃されていた。忍者が登場す る以前の「隠密剣士」第一部・第三話を見てみよう。主人公の青年剣士が 敵の侍を斬ると、次には斬り落とされた腕がアップになり(1:12:05)、さ らにその侍の身体から猛烈な血飛沫が噴き上がる(1:12:19)。この一連の ショットはまさしく、『用心棒』(斬り落とされた腕)と『椿三十郎』(血 飛沫)を連想させる描写である。また、東映が大映の『忍びの者』をテレ ビ化して製作した同名作品では、1964年7月24日の初回放送で、じつ に2分15秒に渡って忍者が自分の顔面を小刀で切り刻むアップが見せら れる(『毎日新聞』7月23日)。忍者の厳しさを押し出そうとした河野寿

一監督の意図があってのものだが、 それは前述の映画版の「残酷」シー ンを想起させる演出となっている。 あるいは「荒野の素浪人」(1972~ 73) 第八話では、「椿三十郎」より 三倍強いという意味で名付けられた 主人公・峠九十郎(三船敏郎)が、 敵を素早い太刀捌きで文字通り一刀 両断する。すると、その敵は脳天か **図7** (0:45:11)



ら真っ二つに割れ、『斬る』に似た光景が現出する(図7)。

と、こうして、テレビ時代劇には、映画の「残酷」描写を「模倣」した ような演出が散見された。それだけ「残酷」がテレビにとっても魅力的だ ったという証拠だが、それに対して時代劇映画はと言えば、こうしたテレ ビ時代劇の態度をどこまで意識したかはわからないが、テレビが「模倣」 できないような、過激な「残酷」描写へと突き進んでいく。図5~図7 を単純に比べてみても、それは一目瞭然である。人間の身体が脳天から乗 直に割れるショットを、「荒野の素浪人」では10年前の『斬る』と比べて、 一応「寄り」では収められてはいるが、その直後に公開された『子連れ狼 三途の川の乳母車』になると、血飛沫と共に頭の内部が見えるくらい、 はるかに接近した「寄り」で撮られているのがわかる。『子連れ狼』では、 接近してきた「荒野の素浪人」を断然引き離すように、過剰な身体への「寄 り」がおこなわれているのである。

思えば「残酷」時代劇とは、そうして、キャメラが特定の身体の部位に 「寄る」ことで成立したサブ・ジャンルではなかったか。もちろん、それ までの殺陣に、「寄り」がなかったかと言えば、決してそうではない。ただ、 「残酷」以前の殺陣、特に東映の「舞踊的立回り」においては、「寄り」よ りも「引き」のキャメラの方が、価値を持っていたのは事実だ。市川右太 **衛門や中村錦之助など、歌舞伎出身のスターたちの華麗な身のこなしを、** キャメラが「引き」によって「全体」を収めることで、その魅力が十分に 伝わるのであり、身体の「一部分」に注目する「寄り」のキャメラでは、 動きの美しさを捉え損ねてしまう。

それに対し1960年代以降の「残酷」時代劇では、「全体」よりも「部分」

が重要になってくる。そこでは、いくら東映時代劇のスター・大川橋蔵が、 身体「全体」を使った躍動感溢れる立回りを「引き」で見せてみても、「寄 り」の画面に映る、槍で敵の顔面を貫いた「部分」(『この首一万石』「1963、 伊藤大輔]、1:26:19) や、逆に、みずからの首を刀で貫かれる「部分」(『幕 末残酷物語』「1964、加藤泰」、1:35:45) に、多くの人は関心を寄せてし まう。立回りにおいては、登場人物たちの身体「全体」の動きよりも、彼 らがそこで相手の身体を斬り裂いたり、相手に斬られたりする「部分」が 肝心であり、それを「寄り」のキャメラで収めることこそ、「残酷」時代 劇に求められたことだったのである。もっとも、前出の『斬る』や「荒野 の素浪人」においてのように、身体の切断「部分」に寄らない場合もある。 だが、一般的には切断「部分」への「寄り」は自然な演出で、それを推し 進めた先に、あの『子連れ狼』の過激な「残酷」描写があったというわけ

前述の通り、テレビ時代劇でも「残酷」描写はいくらか見られた。だが、 それでもやはり、映画と比べればその数は少なく、それだけに映画よりも 立回りにおいて、従来通り身体「全体」が重視される傾向にあったと考え られる。事実、「子連れ狼」の映画版とテレビ版で共通して描かれている、 拝一刀が妻を殺された後、柳生の侍と果し合いをする有名な決闘場面を比 べてみても、そのことがよくわかる。テレビ版では、一刀が相手を斬る瞬 間、ウエスト・ショットくらいで、上半身の動きがわかるように撮られて いるのに対し(「子連れ狼」、1:27:16)、映画版では敵の首に極端に「寄り」、 一刀がその首を刎ねる「部分」だけが提示される(『子を貸し腕貸しつか まつる』、0:45:28)。なるほど、テレビ版「子連れ狼」でも、「残酷」描写 は見られた。だが、それでも映画版と比較すれば、そういった描写は控え 目であり、それだけに、テレビ版の立回りでは、身体の「一部分」よりも 「全体」が見る者に強く印象付けられるのである。

とは言え、そうした傾向を示すテレビ時代劇にも、身体の「一部分」に 注目して「殺し」を展開する者たちがいた。「必殺」シリーズの主人公た ちだ。シリーズー作目の「必殺仕掛人」(1972~73)では、針医者の藤 枝梅安が針で首のツボを刺して敵を仕留めるし、二作目の「必殺仕置人」 (1973) では、骨接ぎ師である念仏の鉄が、身体内部の骨を指先で破壊し、 敵を死に至らしめる。以降のシリーズ作品でも、身体の「一部分」目掛け

#### 北浦寛之

て、ユニークな「殺し」を実践する者たちがいて、彼らのそうした「殺しのテクニック」が、同作を成功に導いたことは間違いない。映画が「残酷」で勝負するなら、テレビは「殺しのテクニック」で身体の「一部分」へと迫ったのである。

#### おわりに

それでは最後に、これまで見てきたヒーローたちの身体運動の諸相を整理しながら、テレビ時代劇と時代劇映画の身体を巡る関係についていまー度言及して、本稿を終えたい。

本稿ではまず忍者たちが、「忍びの者」シリーズに代表される「忍者映画」 以外にも、同時代のあらゆる時代劇映画に登場しては印象深い運動を披露 してきたことを紹介した。彼らはかつてのように、荒唐無稽な妖術使いで はなくなったが、それでも特に、飛んだり跳ねたりする垂直運動に驚異的 な能力を示し、超人性を露わにした。この忍者たちの運動は、セットの狭 さに悩まされていた同時代のテレビ時代劇でも重宝され、映画とテレビ双 方の時代劇が、競い合うように彼らの垂直運動を利用しては、劇的な立回 りを生み出していったのである。

こうして、忍者たちが披露して見せた「超人的な身体能力」だが、それこそがまさに、同時代のヒーローたちに求められた共通の性質だったと言える。座頭市に眠狂四郎といった、1960年代以降長期シリーズ化され圧倒的人気を誇った彼らも、常人には真似できない特別な身体能力によって圧巻の剣技を披露して見せ、観客を魅了した。さらに1970年代になると、子連れ狼・拝一刀が、黒澤時代劇以後の定番であった「残酷」描写の下で、あらゆる物(者)を両断していく「部分」を強調=「拡大」して見せ、驚愕の破壊力を強く印象付けた。もっとも彼らは、「超人的な身体能力」を備えている一方で、「暗い過去」を持った影のあるヒーローたちでもあり、そうした諸々の特徴が、強さよりも「華やかさ」を優先させた、かつての東映時代劇のヒーローたちと大きな違いを生み出していたのである。

なるほど、東映のスター俳優たちは、1960 年代以降の東映時代劇の沈 没と同時に、テレビや舞台などに活動の場を移し、映画から遠ざかってい った。だが、そうした確固たる原因がなくても、彼らが輝く場所はもう、 時代劇映画にはなかったのではないか。それほど、彼らが東映時代劇で積み重ねてきた役柄と、それで染みついたイメージ、また元来の彼らの特性みたいなものが、同時代に求められていたヒーロー像とあまりに懸け離れてしまっていたのである。

とは言え、そんな彼らを受け入れる場所は成長期のテレビ時代劇にはあった。同時期のテレビ時代劇はときに映画の「模倣」をしながら成長を図っていったし、時代劇映画はそんなテレビの力を利用しながらも(テレビ時代劇の映画化など)、テレビとの差別化を推し進めていった(過剰な残酷描写など)。ただ、そうした関係を構築しながらも、テレビ時代劇は映画と違い、何かに特化することはせず、そのことが、東映スターのテレビ進出を容易なものにしたと考えられる。

「忍者」や「残酷」が支配し、座頭市や眠狂四郎が幅を利かせるような世界ではなく、そこでは「暗さ」のあるスーパーマンが躍動していたかと思えば(「忍びの者」「座頭市」「眠狂四郎」はテレビ化され、好評を博した)、一方で「水戸黄門」や「旗本退屈男」といった明朗時代劇の主人公たちが復活を果たす世界でもあった。くわえて、「必殺」の主人公たちのように、独創性を備えたヒーローも誕生する土壌があり、まさに成長期のテレビ時代劇は、さまざまなヒーローが飛び交い躍動する活気溢れる世界だったのである。そしてそこには当然ながら、居場所を失った映画スターが再び輝ける場所があったのである。

#### 註

- 1 1957年の時代劇の製作本数とその割合については、1958年版と 59年版の『映画年鑑』の「製作界」の欄から、67年については、68年版と 69年版の「作品記録」から算出した。
- 2 東映時代劇の中にも例外として、小川順子が『大菩薩峠 第二部』(内田吐夢、 1958)に腕が斬り落とされる場面と、血が飛び散る場面があることを指摘して いる(76)。
- 3 興行的にも東映は黒澤時代劇に惨敗する。『椿三十郎』は 1962 年正月作品で、4 億5千万円稼いだのに対し、その時の東映作品は2億円だった(永田 198)。
- 4 こうした例に、横山「忍者映画の変容 松之助から NINJA へ」や、木全「『忍 びの者』シリーズとその背景」などがある。
- 5 時代劇において垂直方向の立回りが過去にまったくなかったわけではない(加藤

#### 北浦寛之

171) (小川 243)。だが、1960 年代以降の忍者の再登場がこれまで以上に垂直的 な立回りを増加させたと考える。

### 引用文献リスト

- 荒木順「発見する喜び」、『時代映画』1961年8月号、22-24。
- 小川順子『「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る』(世界思想社、 2007年)。
- 春日太一『時代劇は死なず! ―― 京都太秦の「職人」たち』(集英社新書、2008年)。 加藤幹郎「殺陣の構造と歴史」、京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とは何か』(人 文書院、1997年)、163-180。
- 木全公彦「『忍びの者』シリーズとその背景」、『DVD「忍びの者全集」(天之巻/地之巻)解説書』(パイオニア LDC、2002 年)47。
- 永田哲朗『殺陣 チャンバラ映画史』(社会思想社、1993年)。
- 橋本治『完本チャンバラ時代劇講座』(徳間書店、1986年)。
- 三船清「活動写真の大スター尾上松之助」、今村昌平/佐藤忠男他編『日本映画の誕生ー講座日本映画1』(岩波書店、1985年)、128-149。
- 山根貞男『活劇の行方』(草思社、1984年)。
- 横山泰子「忍者映画の変容――松之助から NINJA へ」、岩本憲児編『時代劇伝説―― チャンバラ映画の輝き』(森話社、2005 年)、221-244。
- 『映画年鑑』1965年版(時事通信社)。
- 『毎日新聞』(夕刊) 1964年7月23日、8。
- 『毎日新聞』(夕刊) 1964年8月28日、8。
- 「隠密剣士」(第一部・其の一) 船床定男監督、1963 年 (DVD、ベストフィールド、2010 年)。
- 「隠密剣士」(第二部・其の一) 船床定男監督、1963 年 (DVD、ベストフィールド、2010 年)。
- 「隠密剣士」(第三部・其の二) 船床定男監督、1963 年 (DVD、ベストフィールド、2010 年)。
- 『影狩り』舛田利雄監督、1972 年(TV、日本映画専門チャンネル、2006 年 1 月 27 日)。 『斬る』三隅研次監督、1962 年(DVD、角川書店、2004 年)。
- 「荒野の素浪人」(第二巻)石川義寛/土居通芳/船床定男監督、1972年(DVD、トーン、2007年)。
- 「子連れ狼」第一巻 (2)、高井牧人/松島稔監督、1973年 (DVD、パイオニア LDC、2001年)。
- 『子連れ狼 親の心子の心』斎藤武市監督、1972年(DVD、東宝、2009年)。
- 『子連れ狼子を貸し腕貸しつかまつる』三隅研次監督、1972年 (DVD、東宝、2008年)。

#### テレビ時代劇成長期における時代劇映画のヒーローたち

『子連れ狼 三途の川の乳母車』三隅研次監督、1972 年(DVD、東宝、2008 年)。 『この首一万石』伊藤大輔監督、1963 年(TV、東映チャンネル、2011 年 7 月 9 日)。 『忍びの者』山本薩夫監督、1962 年(DVD、角川エンタテインメント、2008 年)。 『十七人の忍者』長谷川安人監督、1963 年(DVD、東映ビデオ、2007 年)。 『切腹』小林正樹監督、1962 年(DVD、松竹ホームビデオ、2008 年)。 『椿三十郎』黒澤明監督、1962 年(DVD、東宝ビデオ、2002 年)。 『眠狂四郎女妖剣』池広一夫監督、1964 年(DVD、角川エンタテインメント、2008 年)。 『眠狂四郎無頼控 魔性の肌』池広一夫監督、1967 年(DVD、角川エンタテインメント、2008 年)。

『幕末残酷物語』加藤泰監督、1964年(DVD、東映ビデオ、2004年)。

# ヴェトナム帰還兵映画としての 『タクシー・ドライバー』

――ヴェトナム戦争の徴候、反復、アレゴリー

大勝 裕史

序

1976年に公開された『タクシー・ドライバー』( $Taxi\ Driver$ )は、西部劇に由来する「ヴィジランテ映画( $vigilante\ film$ )」の一つである。  $^1$ ヴィジランテ映画は 70年代前半から台頭し、犯罪の蔓延る都市を舞台に、主人公が法を破ることも辞さずに自力で悪を打倒するという、右派的、決断主義的な暴力をスペクタクル化するジャンルである。代表作は、クリント・イーストウッド主演『ダーティハリー』( $Dirty\ Harry$ , 1971)、『ダーティハリー2』( $Magnum\ Force$ , 1973)、『ダーティハリー3』( $The\ Enforcer$ , 1976)や、チャールズ・ブロンソン主演『狼よさらば』( $Death\ Wish$ , 1974)などで、いずれもタフガイによる銃撃戦や徒手空拳の戦いを特徴とする。

同時に『タクシー・ドライバー』は、ヴェトナム帰還兵の戦後の生活を描いたヴェトナム帰還兵映画である。しかしテクストにおいて、帰還兵はヴェトナムについて語らず、その記憶がフラッシュバックで提示されることもない。この点でテクストは、70年代中期までのヴェトナム帰還兵映画の一般傾向を踏襲している。2ここで、70年代のヴェトナム戦争映画史を概観した上で、テクストを位置付けておこう。以前の戦争では国民の戦意を発揚するプロパガンダとして機能したハリウッドは、奇妙なことに、ヴェトナム戦争については70年代後半までほぼ沈黙し続ける。1978年までハリウッドは『グリーン・ベレー』(The Green Berets, 1968)以外、戦闘映画をほぼ製作せず、帰還兵映画ばかり製作していた。この時期の帰還兵映画では、主人公のヴェトナムの軍歴が一瞬提示されるだけで、帰還兵自身が戦争の記憶を語ることも、戦争記憶がフラッシュバックで表象されることもないのが通例だった。3つまり、この時期、ヴェトナム戦争の直

接表象は、徹底的に回避されていたのだ。

しかしながら、ヴェトナム帰還兵の身体と行為は、不可避的に、ヴェトナム戦争の換喩となる(ヴェトナム帰還兵はヴェトナム戦争の隣接概念である)。70 年代中期までのヴェトナム帰還兵の表象には、二つの類型があった。一般的にヴェトナム帰還兵は精神不安定で暴力的な犯罪者として表象されたが、B 級映画の中には彼らを自警団的なヒーローとして表象する作品もあった。主流かB 級かを問わず、警察映画や犯罪映画に登場する帰還兵は犯罪者であり、映画の最後に逮捕、殺害されて法に屈するのが常だった。対照的に、後者の定型はB 級のヴィジランテ映画、バイカー映画(60 年代後半から 70 年代前半)、ブラックスプロイテーション映画(70 年代前半)において見られた。

他方、加藤幹郎によれば、ニュー・アメリカン・シネマは、ヴェトナム戦争を直接の主題としては「迂回」しながら、他の戦争における不条理と残虐さを通じて、それを暗示した(加藤 153)。特に注目に値するのは、ジョン・ヘルマンが「ヴェトナム・ウェスタン」と呼ぶサブジャンルである。それは『ソルジャーブルー』(Soldier Blue, 1970)や『小さな巨人』(Little Big Man, 1970)など、アメリカが西漸運動で原住民に与えた凄惨な暴力を露骨に描くことで、ヴェトナム戦争の暴力を暗示する作品群である(Hellmann 9495)。

70年代後半にヴェトナム戦争映画は転回する。78年の『戦場』(Go Tell the Spartans)と『ヤング・ソルジャー ― 米海兵隊員/青春の記録』(Boys in Company C)でハリウッドは戦闘映画を解禁し、ヴェトナムの戦場を直接表象し始める。ヴェトナム帰還兵映画でも、77年の『幸福の旅路』(Heroes)を嚆矢に『帰郷』(Coming Home, 1978)、『ディア・ハンター』(The Deer Hunter, 1978)などが戦争体験の表象を解禁し、帰還兵は戦争のトラウマゆえに現在も苦しむ犠牲者として表象され始める。後者の3作品はリンダ・ウィリアムズの定義するメロドラマに該当し、物語終盤で帰還兵やその共感者が涙する点でも共通する(Williams 3-4)。簡明に図式化すれば、主流映画では70年代後半以降、ヴェトナム帰還兵は「排除すべき他者」から「共感すべき犠牲者」へと変質し、メロドラマが増え始める。対照的に、B級映画では60年代後半から、ヴェトナム帰還兵が自警団的なヒーローになる場合があり、この傾向が70年代を通じて拡大する。4

### 大勝裕史

『タクシー・ドライバー』は、70年代中期までの3傾向(戦争記憶の抑 圧、病的で暴力的な犯罪者、自警団的ヒーロー)と、5ヴェトナム・ウェ スタンの特徴(凄惨な暴力)を分有している。本稿の目的は、ヴェトナム 帰還兵映画としての『タクシー・ドライバー』の横断的な地位を念頭に置 きつつ、帰環兵トラヴィスの存在と行為によって、テクストがいかなるヴ エトナム戦争の記憶を構築するかを分析することである。以下では、まず ヴェトナム帰還兵トラヴィスと戦争記憶の曖昧だが強固な関係、次にトラ ヴィスの暴力の間テクスト的、自己言及的な意味について論じる。

## I. 潜在態としての戦争記憶

『タクシー・ドライバー』(1976年)の制作公開時には、PTSD という 今では普及した診断カテゴリーはまだ存在しなかったが、1970年代前半 には、「ポスト・ヴェトナム症候群」と呼ばれるヴェトナム帰還兵の一種 の適応障害が、医療関係者の間で認識されていた(Shatan 35)。またメデ ィアでは「気違いヴェトナム帰還兵 (crazv Vietnam vet)」、すなわち精神 不安定で暴力的な犯罪者としてのヴェトナム帰還兵というクリシェが出来 上がっていた(Young 108)。こうした時代背景を考慮して、主人公トラヴ ィスは反社会的なヴェトナム帰還兵の範例とみなされることが多い。6

映画はトラヴィスがヴェトナム帰還兵だという情報は提示するが、彼の ヴェトナム体験の内実を全く描写しないので、彼の戦争記憶がトラウマ的 かどうか、そもそも記憶喪失であるのかも、厳密には不明である。にもか かわらず、トラヴィスとヴェトナム戦争の関連性が執拗に暗示されるので、 むしろ戦争記憶の潜在が感じられる。

トラヴィスは、官給品と思われるアーミージャケットを普段着にしてい る。トラヴィスの部屋の物干には、端の焦げたヴェトコンの旗が掛かって いる (5:03)。 焦げた敵の旗は、戦場で奪ったものだろう。 トラヴィスが 自室で身体を鍛錬する場面では、上半身を露にして腕立て伏せをするとき 右肩に大きな傷痕が見え(57:52)、懸垂をするとき彼が着ている T シャツ には、裏返しになっていてロゴが判読しにくいが、「米海兵隊(US MARINES)」とある(57:59)。傷痕はヴェトナムの戦傷を連想させるし、 海兵隊の文字の裏返しは戦争記憶の抑圧を暗示するかのようである。

またヴェトナム戦争やその相関物に対するトラヴィスの情動的な反応 は、全く描写されない。大統領候補が街頭演説でホイットマンの詩を引用 して「我々国民はヴェトナムで苦しんだ」と述べるのを、トラヴィスは路 上駐車したタクシーで聞いているが、黒いサングラスをかけていて表情が 読めない(1:11:45)。最も決定的な反応欠如は、タクシー会社の採用面接 の場面で見られる(2:10-4:17)。採用係は、履歴書を見ながら、年齢、健 康状態、学歴、軍歴などを機械的に質問する。トラヴィスは運転違反につ いて茶化して答えたことを採用係に咎められ、学歴の質問では詳細に触れ たくない様子で表情を曇らせる。気まずい雰囲気が漂うが、トラヴィスが 海兵隊の帰還兵だと答えたことで、同じく海兵隊出身者だった採用係は態 度を好転させ、トラヴィスを採用する。

どこか嚙み合わない対話で注目すべきなのは、両者が海兵隊出身者だと 発覚する瞬間である。採用係が海兵隊の同胞に態度を軟化させるのは至っ て当然だが、トラヴィスの反応はあまりに不自然である。ヴェトナムの戦 友、しかも激戦の猛者としてしばしば象徴化される海兵隊の同胞かもしれ ない男に対して、トラヴィスは生還を祝さないどころか、何の言葉も返さ ない。その瞬間のショットも示唆的である。トラヴィスの顔を捉えたショ ットで、彼は「海兵隊」(3:45) と告げる。次にトラヴィスの背中越しに 採用係を写したショットに切り返され、採用係は「海兵隊」の語に反応し てにこやかになり、「私も海兵隊にいた」(3:48)と述べて、希望の勤務形 態を聞く。このときカメラは、左に採用係、右に後ろ姿のトラヴィスとい う構図のまま、トラヴィスの腰の高さから首の高さへと上昇し、彼の表情 を回避しながら、左肩のワッペン(ヴェトナムでの所属部隊と思われる "King Kong Company") をフレームに入れている(図1)。再びトラヴィ スの顔に切り返されるとき、彼は学歴を聞かれたときと変わらぬ浮かない

表情で、長時間勤務を希望する。こ のように、トラヴィスがヴェトナム 体験について沈黙するその瞬間に、 テクストはワッペンでヴェトナムを 暗示する。

ここで興味深い事実がある。「私 も海兵隊にいた」という採用係の台 **図1** (3:58)



#### 大勝裕史

詞はオリジナルの脚本には無く(Schrader 3-4)、映画に追加されている。 逆に他の場面で脚本から削除された台詞も重要である。銃の闇取引で、売 人が「ヴェトナムにいたのか。ジャケットを見て分かったよ。あっちじゃ たくさんの武器を扱っていたんだろうな」と言い、トラヴィスが「そうだ。 あちこち回ったよ。病院から病院へね」と応じる対話は映画では削除され ている(41)。これは脚本でトラヴィスが戦争体験に具体的に言及する唯 一の台詞である。この台詞があったならば、上半身の傷痕は戦傷だとほぼ 確定しただろう。

追加部分はトラヴィスに戦争記憶に直接言及する可能性を与えて実現さ せず、削除部分は戦争記憶の直接言及を排除する。つまり、テクストはヴ エトナム戦争を単に回避するのではなく、接近しつつ回避する。このよう に、テクストはトラヴィスの日常に戦争記憶の徴候を配するが、決定的な 徴候はトラヴィスの暴力である。ヴェトナム戦争の記憶は、想起される代 わりに暴力行為として反復される。

## Ⅱ. 暴力の間テクスト性

トラヴィスの攻撃性は、街に蔓延る害悪の殲滅への欲望として、物語の 初めから明白だが、破壊衝動が現実的な暴力を志向するのは、ベッツィに 振られた直後からである。トラヴィスが暴力を実行する機会は3度ある。 彼は、雑貨店に強盗に入った黒人を撃ち殺し、大統領候補の殺害に失敗し、 売春宿を襲撃してポン引きを殺害する。

黒人強盗の射殺は、1971年5月21日の『ニューヨークタイムズ』の1 面を飾ったドワイト・ジョンソン事件を想起させる。デトロイトで一人の 黒人青年が雑貨店に強盗に入り、店主に射殺された。事件が注目の的にな ったのは、彼が「名誉勲章」を受けたヴェトナムの英雄だったからである。 ジョンソンには、特異な戦場体験とそれに起因する精神疾患があった。彼 はヴェトナムのダクトで5人から20人の敵兵を一挙に殺害した直後に狂 乱状態に陥り、本国の陸軍病院に送還された。病院での診断は「ヴェトナ ム以後の適応問題による抑うつ」だった。帰郷後、彼は知人達にはヴェト ナムについて沈黙したが、精神科医には、戦場からの生還とメダル受賞に 対する罪責感を告白し、「ヴェトナムでしたのと同じように、私がデトロ イトで自制心を失えばどうなるだろう」と不安げに語っていた (Nordheimer 1)。事件の構図は多少置き換わっているが、この共時的なイ ンターテクストがテクストに投げかける争点は、暴力の意味に他ならない。 ヴェトナムの暴力をアメリカで反復したことで、ジョンソンは英雄から犯 罪者に転落したが、トラヴィスは凡人から英雄に上昇する。

大統領候補殺害と娼館襲撃を動機付けるのは、トラヴィスの主観から見 た限りにおいてだが、いずれも三角関係である。トラヴィスが女性に近付 くとき、必ず彼女を保護する男性が障壁となる。最初にトラヴィスが声を かけるポルノ劇場の売り子は、マネージャーに助けを求めてトラヴィスを 拒絶する。二番目に出会うのはベッツィである。しかし初デートでポルノ 劇場に連れて行くという愚行により、トラヴィスは絶交されてしまう。振 られた直後にトラヴィスはベッツィの職場に押し掛けて猛抗議する。三番 目に出会うアイリスは少女娼婦で、ベッツィとは対照的である。トラヴィ スはアイリスが娼婦だと知ると、足を洗って親元に帰れと諭す。また彼女 に売春させて儲けるポン引きのスポーツを「人間のクズ」(1:27:12)と評 して憎悪する。二人の女性との関係を経て、トラヴィスの破壊衝動は、ベ ッツィの雇用者である大統領候補の殺害計画へと具現化する。ここで二つ の疑問が生じる。憎悪の対象がベッツィではなく彼女の雇用主に移行する 意味と、大統領候補襲撃が失敗した直後に売春宿襲撃に移行する意味は何 なのか。移り気な対象選択の理由は後述するが、トラヴィスが最終的に実 行する暴力は、次の通時的なインターテクストの分析が明かすように、ア メリカ史の神話に反響する。

売春宿の襲撃は、西部劇『捜索者』(The Searchers, 1959) との類似が 指摘されている。 7 図像学的な類似は明白である。 トラヴィスはスポーツ と2度対面する。最初の対峙は、左にトラヴィス、右にスポーツの構図で、

トラヴィスはチェックのウェスタン シャツ、ジーンズ、カウボーイブー ツを着て、スポーツはロングへアー に羽飾りの付いたハットを被り、ノ ースリーブで腕を露出している(図 2)。このときトラヴィスはスポーツ から「カウボーイ」と茶化して呼ば 図2 (1:17:23)



れる(1:16:15)。このように、両者 のイメージはカウボーイのイーサン (チェックシャツ) とインディアン のスカー(長髪、上半身露出)に重 なる(図3)。物語構造も同型である。 『捜索者』は、カウボーイのイーサ ンが、インディアンに囚われたデビ**図3** (1:22:39)



ーを、インディアン捕囚者のスカーから救出する物語である。これは、ト ラヴィス(カウボーイ)がアイリス(囚われの白人女性)をスポーツ(イ ンディアン) から救出するという構図に重なる。トラヴィスとイーサンは 帰還兵という属性も共通する。トラヴィスはヴェトナム戦争における、イ ーサンは南北戦争における敗戦側の帰還兵である。

トラヴィスは、フレッド・ターナーが指摘するように、カウボーイのイ メージを喚起するだけでなく、南ヴェトナム救出を任務とした米兵のイメ ージとも重なる(Turner 59-60)。<sup>8</sup> スポーツとの二度目の対峙でトラヴィ スは武装した米兵と化す。彼は頭をモヒカンにして所属師団のワッペンが 付いた軍服を着ている(図4)。インタビューでスコセッシは、モヒカン



**24** (1:38:34)

とブーツに仕込まれたナイフ(Kabar knife) を、ヴェトナムで特殊部 隊が好んだ髪型と装備品だったと述 べている (Goldstein and Jacobson 61)。このように、カウボーイから 米兵への変貌は、西部劇とヴェトナ ム戦争の連続性を示す。

トラヴィスの外見のみならず、テクストは『捜索者』の物語構造を介し て、開拓史(フロンティア)の神話、さらにそれを通じてヴェトナム戦争 (ニューフロンティア) の神話へも反響する (実際にヴェトナムは米兵の 俗語で「インディアン・カントリー」と呼ばれていた)。この二つの神話を 媒介する原型的な物語こそ「インディアン捕囚物語」である。だが注意す べきなのは、『捜索者』が捕囚物語を借用しながら転倒していることである。 インディアン捕囚物語とは、インディアンに囚われた白人女性を白人男 性が救出する物語である。リチャード・スロトキンによれば、捕囚物語は

ピューリタン文学に起源を持ち、その構造は西部劇だけでなく、特に戦争 を正当化する言説において歴史的に反復されてきた。ヴェトナム戦争でも、 ジョンソン大統領は演説で、アメリカ(自由主義)が、陵辱される南ヴェ トナム(共産主義の犠牲者)を北ヴェトナム(共産主義)から救出すると いう捕囚物語の構図を借用している (Slotkin, Regeneration through Violence 560-63)

では『捜索者』は捕囚物語をいかに流用するのか。第一に、救出対象が 救出を望んでいない。デビーはスカーの妻となり、白人社会に帰還する意 思を持っていない。ゆえにイーサンは、結局は殺さず彼女の意志に反して 帰宅させるが、インディアン社会に寝返ったデビーを殺そうとさえする。 第二に、イーサンのインディアンに対する暴力は、救出の目的を逸脱して 過剰である。スロトキンによれば、捕囚神話の必須条件は、白人女性に対 するインディアンの暴力である。だがデビーのように、白人女性がインデ ィアンと和解するならば、救出の正当性は失われ、イーサンの狂気的な破 壊への意思だけが残ることになり、『捜索者』は「捜索と救出」から「捜 索と破壊」へと反転する (Slotkin, Gunfighter Nation 461-73)。 このように、 イーサンは捕囚物語と西部劇の逸脱的な継承者である。

『捜索者』が読み替えた捕囚神話を『タクシー・ドライバー』は継承する。 救出対象であるアイリスが救助を望んでいないがゆえに、トラヴィスの暴 力は、イーサンと同様に、救出の正当性を欠いた過剰な破壊を意味する。 またカウボーイから米兵へのトラヴィスの変貌は、彼の暴力を、救出の大 儀を欠いた過剰な破壊という米軍の暴力として前景化するだろう。さらに ウェインが『捜索者』の9年後に、『グリーン・ベレー』(1968) でヴェ トナムを舞台に正統的なカウボーイ=救出者を無批判に反復したことを考 えれば、76年にトラヴィスが『グリーン・ベレー』ではなくまさに『捜 索者』のウェインを再演したことは、ヴェトナム戦争における捕囚神話の 失効だけでなく、ウェインが『捜索者』以外で体現してきた正統的な男性 性の機能不全をも示唆する。このように、ウェスタンを利用したヴェトナ ムの示唆という点で、テクストはヴェトナム・ウェスタンの系譜に属する。 しかしこの間テクスト性は、次に考察するように、もう一つの伏線である ホラーとポルノへの自己言及性と交差することで、ヴェトナム戦争のさら なるアレゴリーを織り成すだろう。

## Ⅲ. 暴力の自己言及性

娼館襲撃のシークエンスは、ホラー映画と同程度にグラフィカルな身体 損壊を表象する(1:37:56-1:45:50)。娼館は三人の男が運営している。一人 目のスポーツは、まず門前で腹部に銃弾をくらい、館内に入ったトラヴィ スを背後から追撃するが、胸部を撃たれて卒倒する。二人目はタイムキー パーで、銃弾を受けた手は血飛沫を噴き出しながら肉片になって飛び散る。 男は「殺してやる」と叫んで抵抗するが、トラヴィスにナイフで手を突き 刺され、最後は頭を撃ち抜かれる。その鮮血と脳漿は壁に飛び散る。三人 目の男は、異変に気付いて部屋から飛び出し、トラヴィスの肩を銃撃する が、顔面を撃ち抜かれて即死する。この暴力描写は即物的で意味を志向し ないと主張する論者もいるが、<sup>9</sup>暴力シーンの間テクスト性、また以下の ように、その自己言及性を分析すれば、その寓意が浮かび上がる。

テクストの冒頭でトラヴィスがタクシーで街を流すとき、『悪魔のいけにえ』の看板が映る(5:42)。『悪魔のいけにえ』(The Texas Chainsaw Massacre, 1974)は、異形の殺人鬼が殺害を繰り返すホラー映画である。ロバート・コルカーは、ホラーの看板が最後の殺戮シーンを「映画の暴力のパロディ」にすると指摘する(Kolker 234)。だが他ジャンルへの自己言及は、ホラーのみならずポルノも含む。『悪魔のいけにえ』の直後には「魅惑(FASCINATION)」(5:49)という風俗店のネオン看板が映り、別のシークエンスでは Swedish Marriage Manual(1970)と『淫らな唇/スーザン』(Sometime Sweet Susan, 1974)の劇場看板のショットもある(図 5)。作品内作品はトラヴィスの無意識的空想を先行的に暗示する。まずホラー・ジャンルとポルノ・ジャンルへの自意識的な言及は何を意味するのか。



**図 5** (34:32)

リンダ・ウィリアムズは、ホラーとポルノを身体性の過剰(前者では血液の、後者では性液の迸り)を体現する「ボディ・ジャンル(body genres)」と位置付け(Williams 5-6)、人体を損壊するホラーは性差の起源としての去勢の空想に、ポル

ノは欲望の起源としての誘惑の空想に立脚すると言う(9-11)。フロイトによれば、幼児の最初の性愛の対象は母(の乳房)であり、授乳を中心とする献身的な養育が、幼児の性欲動を目覚めさせ、子は母を欲望するようになる(Freud, "Three Essays on the Theory of Sexuality" 222-24)。だが子の欲望は、母を独占する父に阻まれる。父は母への欲望を、逆らえば去勢の処罰を与えると脅して禁止する。ここで去勢は、女性の性器を介して子に学ばれる。子はペニスのない女性性器を見て、父から去勢された結果と解釈し、自分のペニスも去勢されうるという可能性を受け入れ、母への欲望を断念する(Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex" 175-76)。以上のように、ホラーとポルノの原基的空想は、エディプス・コンプレックスの三角形(父一母一子)の二辺、すなわち母子の線(欲望)と父子の線(去勢と禁止)を意味する。

エディパルな三角形の最後の辺である父母の線は、作品内作品の個別的内容が含意する。ここで重要なのはタイトルしか引用されない『悪魔のいけにえ』と『淫らな唇/スーザン』である。両作品の暴力は同質である。前者では、テキサスを車で旅行する男女の集団が、偶然立ち寄った屋敷で、革の仮面を被った異形の殺人鬼レザーフェイスに次々と惨殺される。殺人鬼は電動ノコギリを武器に肉体を文字通りに切り刻む。この切断は去勢の象徴的な再演である。結局、一人の女性だけが、殺人鬼と彼を擁する倒錯的な父系家族(父と息子達)から逃げ切る。また後者は次のような物語である。主人公スーザンは清楚な娘だが、サンドラという淫乱な別人格を持つ二重人格者であり、精神病院に入院している。別人格の知覚には性的空想が頻繁に侵入する。だが最終的に発覚するのは、彼女の正体がサンドラという名の娼婦であり、男性客に陵辱された外傷に対する防衛としてスーザンという道徳的な別人格を分裂させていたという事実である。このように両作品は、男性のサディズムの犠牲となる女性が、外傷を受けながら生還する物語である。

こうした物語構造と先述のジャンル的な空想を統合すれば、トラヴィスの空想の構造が導き出される。一般にエディプス・コンプレックスでは、子の父母に対する態度はアンビバレントである。子は母を欲望する一方、自分ではなく父に母が身体を捧げたことを恨みに思う(トラヴィスは自分を拒むベッツィに怒りを向ける)。また子は去勢で脅しつつ母を独占する

父を敵対視する一方、父に成り代わって母と結ばれたい、つまり父を同一 化の対象とする。ここに母を陵辱するサディストの父という契機を挿入すれば、子が母を「悪しき父」から救出するという空想の構造が現れる。

トラヴィスは、作品内作品の暗示するエディパルな空想を、女性関係の中で反復する。エディパルな空想を措定すれば、アイリスとベッツィは悪しき父に「囚われた母」として、ポン引きと大統領候補は「悪しき父」として、見かけの差異にもかかわらず、構造的に同じ位置を占める。特に、娼婦アイリスと、「天使」(10:32) のような純粋さで理想化されるベッツィは、『淫らな唇/スーザン』における淫乱/清楚の二重人格が暗示するように、ほとんど分身である。ここで先の疑問に答えれば、ベッツィから大統領候補へと怒りの対象が変化するのは、救出空想が破壊対象を選択したからであり、また大統領候補もポン引きも空想上の地位が同一なので、どちらが殺害されるかは、少なくとも空想にとって大差ない。

以上のようなトラヴィスの空想は、先述のヴェトナム・ウェスタンの神話と構造的に同型である。捕囚神話とエディパルな空想が折り重なるトラヴィスの暴力は、トラヴィス=カウボーイ=米兵=救出者=子が、アイリス=囚われの白人女性=南ヴェトナム=サディズムの犠牲者=母を、スポーツ=インディアン=北ヴェトナム=サディスト=悪しき父から救い出すという構造を持つ。しかし救出の大義は最初から存在しないので、『捜索者』の場合と同様に、トラヴィスの歪んだ破壊行動が前景化する。

さらに暴力描写の細部を見てみよう。トラヴィスの救出行動は二つの点で失敗している。第一に、トラヴィスは去勢者を排除する過程で、自らも象徴的に去勢されている。娼館の廊下でトラヴィスは背後からスポーツに首を銃撃されて大出血し(この頸部の出血により後に意識不明に陥る)、直後に、ホルスターに掛けられていた44口径マグナムを落とす(1:39:57)。マグナムは実戦では一発も発射されず仕舞いである。フロイトが断首を去勢の象徴と解釈したように(Freud, "Medusa's Head" 273-74)、首への銃弾と大量出血による最大最強の銃の落下は、去勢の再演だと解せるだろう。第二に、一見すると、トラヴィスの攻撃性は、直接的には女性を匿う男性(悪しき父)に向かうのだが、救出行為は現実には女性に外傷を与える行為である。トラヴィスは、アイリスの眼前で「撃たないで」(1:41:22)という彼女の制止を無視してタイムキーパーの頭を撃ち抜き、彼女は泣き叫

びながら殺害の光景に自を覆う。このように、救出幻想の行動化は、現実の効果としては、直視に耐えない剝き出しの身体(死体)を差し出すことで、救出対象に外傷を与えている。この点で、逆説的なことに、彼は排除すべきサディスト捕囚者、「悪しき父」に同一化してしまう。このようにトラヴィスの暴力は、救出、援助を掲げてヴェトナムに介入し、大量の兵器を投入してその土地と人民に法外な犠牲(外傷)を与えながら、民間人虐殺のスキャンダルや共産主義化阻止の失敗などで倫理的、地政学的に敗北した(去勢された)アメリカの姿を寓喩的に喚起する。

暴力シーンは時間的に前後から他テクストにより照射され、入れ子構造 をなす。暴力事件は、ホラーとポルノの看板により先行的に暗示され、新 聞記事の切り抜きとアイリスの両親からの感謝の手紙により事後的に言及 される。記事は、先述のジョンソン事件と逆に、ヴェトナムの暴力を反復 した米兵をヒーロー扱いするので ("Taxi Driver Hero To Recover" の見出 し「1:46:50])、違和感を与えずにおかない。<sup>10</sup> このように事後的なテクス トは、殺戮をアイロニカルに再表象することで、その相対化と再考を促す。 他にもテクストには自己言及性が満ちている。それは「見ることのアレ ゴリー」である。トラヴィスは運転席からフロントガラス、バックミラー を、ポルノ劇場でスクリーンを、自室でテレビを見る。着座して囲われた 枠に映る像を見る主体のイメージは、この映画を見る観客の隠喩をなす。 だが最も際立った「見ることのアレゴリー」は、2回ある鏡のシークエン スである。トラヴィスは自室の鏡に向かって、暴力の予行演習をする。1 度目のシークエンスでトラヴィスは、軽量級ボクサーのように引き締まっ た肉体を露呈し、2丁の拳銃を流れるような動作で操る自己の似姿に見入 る(59:00-1:00:00)。ラカンの鏡像段階論と類比すれば、トラヴィス(主体) は、規律訓練された殺人者(理想自我)としての鏡像(イメージ)に同一 化している(Lacan 75)。ここで観客もまた、鏡を見るトラヴィスに同一 化して、来るべき暴力のスペクタクルを予期するだろう。だが2度目の シークエンスでトラヴィスは、視線が焦点から若干外れているものの、鏡 の位置にあるカメラに向かって「お前は俺に話しかけているのか(Are you talking to me?)」と威嚇する(次頁図 6)。トラヴィスは鏡像を敵つま り大統領候補に見立てているのだが、観客の側からすると、鏡像の位置に 置かれ、突如、トラヴィスの視線に捉えられ、二人称(you)で挑発的に

### 大勝裕史

呼びかけられることにもなる。つま り、トラヴィスの言語と視線が、観 客の自我 (I) と視線 (eye) に不意 打ちを食らわせる。ここで観客の同 一化は疎外と戯れる。観客は「見る 主体」の特権性を奪われ、「見られ る客体」へと貶められる。と同時に、**図6** (1:38:34)



エイミー・トービンが指摘するように、観客がトラヴィスの鏡像になるな ら、逆にトラヴィスも観客の分身となるだろう(Taubin 58)。主客の転倒は、 鑑賞中は概して抑圧される「見る主体」としての立場を観客に喚起しなが ら、一方でトラヴィスの凶行を予期する同調的な眼差しと、他方で彼を反 社会的な危険分子と感じる敵対的な眼差しとに分裂したポジションに観客 を置く。さらに主客の戯れは、この両義的なアンチヒーローが観客の似姿 でもあるという再帰的な認識に導く。つまり、ヴェトナムを反復する暴力 に対する共犯的な立場へと、観客を巻き込む。

## 結

『タクシー・ドライバー』は、70年代中頃までのヴェトナム帰還兵映画 の主要な傾向に一方で内在する。ただしテクストは、ヴェトナム戦争を抑 圧しつつも執拗に暗示する点で、ヴェトナム戦争の直接表象の回避という コードの臨界点に達している。また帰還兵の暴力によりヴェトナム戦争を 暗示する点で、テクストはヴェトナム・ウェスタンの延長上にあるが、暴 力描写の豊穣なテクスチュアリティはヴェトナム戦争の複層的な寓話を織 り成す。だがこの暴力描写において、テクストは主要傾向から2点で逸 脱する。第一に、自警団的ヒーローと狂気の犯罪者との狭間にあるアンチ ヒーローという帰還兵の表象は、同時代の凡百のヴェトナム帰還兵映画の ように、帰還兵を伝統的ヒーロー像に昇華することも、逆に「排除すべき 他者」としてスケープゴート化することもしない。第二に自己言及的な表 象は、ヴェトナム戦争の寓喩となる暴力を異化しながら、その暴力に対す る観客の共犯性をも示唆する。

#### 註

- 1 ヴィジランテ映画がトポスを西部から都市に置き換えた西部劇の末裔だとする指 摘は Kael 41419、Ray 307-10 を、本作のヴィジランテ映画としての位置付けは Kendrick 61 を参照。
- 2 70年代中期までのヴェトナム帰還兵映画の傾向は拙論参照。
- 3 70 年代中期以前に、例外的に戦場の表象を含むヴェトナム帰還兵映画には『ジ ュド』(Iud. 1971)、Dead of Night (1974)、The Trial of Billy Jack (1974) などが ある。
- 4 さらに80年代になると、主流映画が自警団的ヒーローの表象を利用し始める。『ラ ンボー』(*First Blood*, 1982) はその範例である。
- 5 ジェレミー・ディヴァインによれば、主人公トラヴィスはB級映画の帰還兵(ヒ ーロー)と主流映画のそれ(犯罪者)との中間(アンチヒーロー)に位置してい る (Devine 116)。
- 6 例えば Rasmussen, Downey and Asenas 141。
- 7 Ebert 273-74, Kolker 230-31, Taubin 62-66
- 8 同様の指摘は他に Fuchs 44-45。
- 9 Dempsy 41, Prince 238<sub>o</sub>
- 10 退院後のトラヴィスの髪型が元通りなのも違和感がある。記事から入院期間は約 一ヶ月と推定できるが、剃った側頭部が生え揃うには短すぎる。ただし記事は相 当に凝視しなければ判読できない。

#### 引用文献リスト

大勝裕史.「ハリウッド映画におけるヴェトナム帰還兵の表象 ― 60 年代中期から 70年代中期頃まで | 『ほらいずん』 (42): 27-38.

加藤幹郎.『映画ジャンル論 ― ハリウッド的快楽のスタイル』. 平凡社, 1996.

- 『悪魔のいけにえ』 (The Texas Chainsaw Massacre), Dir. Tobe Hooper. Bryanston Distributing, 1974. Happinet Pictures, 2009. DVD.
- 『捜索者』(The Searchers). Dir. John Ford. Warner, 1956. Warner Home Video, 2009.
- 『タクシー・ドライバー』 (Taxi Driver), Dir. Martin Scorsese, Columbia, 1976. Sony Pictures Entertainment, 2007. DVD.
- 『淫らな唇/スーザン』 (Sometime Sweet Susan). Dir. Fred Donaldson. Variety, 1975. Skin in the 70s. Secret Key, 2009. DVD.

- Dempsy, Michael. "Taxi Driver Review." Film Quarterly. 29.4 (1976): 37-41.
- Devine, Jeremy M. Vietnam at 24 Frames a Second: A Critical and Thematic Analysis of over 400 Films about the Vietnam War. Iefferson: McFarland, 1995.
- Ebert, Roger. Scorsese by Ebert. Chicago: U of Chicago P, 2008.
- Freud, Sigmund. "The Dissolution of the Oedipus Complex." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. and Trans. James Strachey. Vol.19. London: Vintage, 2001. 24 vols.
- ---. "Medusa's Head." SE. Vol. 18.
- —... "Three Essays on the Theory of Sexuality." SE. Vol. 7.
- Fuchs, Cynthia J. ""All the Animals Come Out at Night:" Vietnam Meets Noir in Taxi Driver." Inventing Vietnam: The War in Film and Television. Ed. Michael Anderegg. Philadelphia: Temple UP, 1991.
- Goldstein, Richard and Mark Jacobson. "Martin Scorsese Tells All: Blood and Guts Turn Me On!" Martin Scorsese Interviews. Ed. Peter Brunette. Jackson: UP of Mississippi, 1999.
- Hellmann, John. American Myth and Legacy of Vietnam. New York: Columbia UP, 1986.
- Kael, Pauline. The Age of Movies: Selected Writings of Pauline Kael. Ed. Stanford Schwartz. New York: Library of America, 2011.
- Kendrick, James. Film Violence: History, Ideology, Genre. London: Wallflower, 2009.
- Kolker, Robert. A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. 3rd Edition. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience." *Ecrits*. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 2006.
- Nordheimer, Jon. "From Dakto to Detroit: The Life and Death of a Troubled Vietnam Hero." *New York Times*. May 26, 1971.
- Prince, Stephen. Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies.

  Austin: U of Texas P, 1998.
- Rasmussen, Karen, Sharon D. Downey and Jennifer Asenas. "Trauma, Treatment, and Transformation: The Evolution of the Vietnam Warrior in Film." War and Film in America: Historical and Critical Essays. Eds. Marilyn J. Matelski and Nancy Lynch Street. Jefferson: McFarland, 2003.
- Ray, Robert B. A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980. Princeton: Princeton UP, 1985.
- Schrader, Paul. Taxi Driver. London: Faber and Faber, 1990.
- Shatan, Chaim F. "Post-Vietnam Syndrome." New York Times. 6 May 1972.

- Slotkin, Richard. Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Norman: U of Oklahoma P, 1992.
- -----. Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860. Norman: U of Oklahoma P. 2000.
- Taubin, Amy. Taxi Driver. London: BFI, 2000.
- Turner, Fred. *Echoes of Combat: Trauma, Memory, and the Vietnam War.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." Film Quarterly. 44.4 (1991): 2-13.
- Young, Allan. The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder.
  Princeton: Princeton UP, 1995.

## A Nation Shaped by the Road:

The Quest for National Identity in *Island Etude* and *The Most Distant Course* 

Kosuke Fujiki

#### Introduction

Taiwan's growing national consciousness has been a salient political issue now for more than two decades. Following his presidential election in 2000, in which the Democratic Progressive Party (DPP) defeated the Chinese Nationalist Party (Kuomintang, KMT), Chen Shui-bian implemented a number of policies that strongly advocated the recognition of a political and cultural identity for Taiwan, an identity notably distinct from that of mainland China. These policies included the introduction of Taiwan's indigenous languages in the curriculum for elementary school education and also the so-called "Name Rectification Movement," under which institutional names associated with mainland China were altered. With regard to the politics of identity, Chen simply stepped forward in the footprints of his predecessor and former KMT leader, Lee Teng-hui, who had continuously moved to de-Sinicize Taiwan after assuming office in 1988. Despite the major political parties' disagreement over ways of dealing with the cross-strait tension, there has been, as Gunter Schubert claims, an underlying and unstated consensus among the parties that "a Taiwanese nation already exists" (535). Since the lifting of martial law in 1987, the national consciousness of the Taiwanese people has developed hand in hand with democratization, one indication of which is a steady increase in the number of Taiwanese inhabitants who regard themselves as Taiwanese. Between 1992 and 2006, according to a survey on identification trends in Taiwan, the number of people who identified themselves as "Taiwanese" more

than doubled, from 17.3 % to 44.1 %, while the number of those identifying themselves as "Chinese" dropped sharply from 26.2 % to 6.4 % (Tsai 16-20).

In 1994, Chris Berry used the expression "post-national imagined community" (36, emphasis added) for a Taiwanese identity that represented a collective resistance to the Chinese nationalism of the KMT. However, that "post-national" identity has already become a Taiwanese *national* identity. Despite the ethnic diversity of the region, consisting primarily of the Minnan people, the Hakka people, the post-war immigrants from mainland China and the officially acknowledged fourteen groups of Austronesian aborigines, Taiwan has undeniably been under the sway of a patriotic sentiment that seeks to define Taiwan as a nation, if not as an effective state. Set against such a socio-political context, Taiwan's contemporaneous travel films can be seen as a vehicle for the enunciation of a national identity. This interpretation follows from Barbara Klinger's observation that "the road film, in particular its generically obligatory journey through landscapes and territories, participates within broader creative and cultural efforts to define the nation" (181). As will be demonstrated in the following sections, a cinematic journey confirms, and even invents, a national identity through its representations of landscapes as well as its allegorical implications of the quest narrative.

The two films under consideration, *Island Etude* (Chen Hwai-en, 2006) and *The Most Distant Course* (Lin Jing-jie, 2007), share a central motif: the protagonists' search for their self-identity. Significantly, that quest is framed within a geographic and ideological journey through Taiwan, moving from the urban west to the rural east. In *Island Etude*, a nearly deaf university student from Kaohsiung, the second largest city in Taiwan, sets out by bicycle on a week-long trip around the island. In *The Most Distant Course*, the three main characters, each driven by a personal crisis, travel from Taipei to the provincial east coast. In both films, the protagonists' journeys provide a platform for exploring the question of what it means to be Taiwanese, with a strong implication that a search for the self is ultimately a quest for a *national* self. The films, however, draw on different

92 93

Kosuke Fujiki

facets of national culture to construct Taiwaneseness. *Island Etude* evokes associations with Taiwan New Cinema (TNC) of the 1980s and with the colonial past of Taiwan in order to emphasize their temporal continuity to the present. *The Most Distant Course* creates a romanticized view of the natural beauty of the east coast and of the aboriginal peoples residing in Taitung, as if the presence of the aborigines in the east would legitimize an indigenous Taiwan. These two cinematic journeys are examined here for exposing how they engender a sense of the national. Also taken into account are globalization and ethnic diversity, topics which had been almost entirely absent in TNC, in order to evaluate their effect on the imagination of a Taiwanese national identity.

## I. The Utility of History: Island Etude

In *Island Etude*, questions of identity are raised early in the film. On the second day of his around-the-island bicycle trip, hard-of-hearing traveler Ming-hsiang encounters a film crew who has been scouting a location on Taimali, Taitung. The fictional director of that film crew invites Ming-hsiang to breakfast, eliciting from him the first words he utters in the film (0:04:01-0:04:25):

Director: Ate yet? What do you want?

Ming-hsiang: [With an unfamiliar accent,] I ate already. Really.

Crew member: What are you? Overseas Chinese?

Ming-hsiang: I'm Taiwanese.

Crew member: Taiwanese? Are you kidding me?

Ming-hsiang: No. I just can't speak very clearly.

Communication in this dialog is clumsy because of Ming-hsiang's speech impediments resulting from a hearing disability. His indistinct speech, at first regionally unidentifiable to the film crew, introduces uncertainty about his Taiwanese identity, as indicated by a crew member's query if he was overseas Chinese.

This scene bears two functions, one narrational and the other allusion-

al. Firstly, through the questioning of Ming-hsiang's national identity, the purpose of Ming-hsiang's journey is defined: a quest for identity. This quest motif is further emphasized by the film-within-a-film that revolves around a magician with a dove that "forgets how to fly," and a unicyclist that "is always looking for his missing wheel" (0:07:32-0:08:37). The "great metaphor," as the fictional director proudly explains, is that the wind of the Pacific helps them find what they need by enabling the dove to fly and the unicyclist to keep riding. Likewise, Ming-hsiang is seen as a traveler who is aided by the wind of the Pacific as he searches for his Taiwanese identity. The other, and more noteworthy, function of this scene is to allude to a similar scene in A City of Sadness (Hou Hsiao-hsien, 1989), a film for which Chen Hwai-en had worked as cinematographer. In that scene, set in the tumult of the February 28 Incident, protagonist Wen-ching is attacked by Taiwanese activists who mistake him for mainland Chinese because of his similarly ill-articulated speech. This conspicuous parallelization of Minghsiang and Wen-ching enables *Island Etude* to pay homage to the hallmark of Taiwan New Cinema and to construct itself as the rightful successor of Taiwan's national cinema. More importantly, however, this parallelization is what unlocks the possibility of an allegorical reading of Ming-hsiang's quest, in much the same way that Wen-ching provides a metaphor of a disempowered Taiwan which had come under the rule of immigrants from mainland Chinese immediately after the war (Reynaud 31). As with A City of Sadness, which offered an audacious account of postwar Taiwanese history as witnessed by the voiceless Taiwanese, here too the audience is encouraged to follow Ming-hsiang's journey as a popular investigation into the past and present life of the nation.

To understand the relationship between *Island Etude* and TNC, it is essential to situate this film within the history of Taiwan cinema. Taiwan cinema of the 2000s is sometimes termed "Post-New Taiwan Cinema" or "second new cinema" (Hong 185), the terms implying both the chasm between and the continuity of TNC and contemporary Taiwan cinema. Arguably, the films of the 2000s are characterized by a great leap from the auteur-

driven art-house cinema of the 1980s to a more commercially viable popular cinema (Yeh 156-7). However, references to the works and filmmakers of TNC, which are found in both Island Etude and The Most Distant Course, indicate continuing influences of TNC. An affinity between TNC and post-TNC lies in their ideological standpoint: they share a preoccupation with Taiwan's everyday life and popular memory, and the pursuit of a distinct Taiwanese identity. For TNC filmmakers, the central driving force was a nationalist impulse that originates in the nativist literature of the 1970s (Yip 60). Challenging the exiled KMT government that sought in mainland China the root and identity of the Republic of China, TNC endeavored to present an alternative view of Taiwan and its past through the use of the vernacular Hokkien language (commonly called Taiwanese in Taiwan) which was at the time discouraged in media and education under the KMT rule. An alternative view of Taiwan was also presented through the portrayal of the experiences of deprived local Taiwanese and, as in the case of A City of Sadness, through the representation of historical events that had been silenced by the official KMT version of history. Embracing the nationalism of TNC, "Post-New" Taiwan cinema of the 2000s has frequently concerned itself with the national consciousness, as *Island Etude* and The Most Distant Course are two cases in point. Despite the predominant (but not exclusive) use of Mandarin Chinese and a strong commercial appeal, both of which mark post-TNC's departure from TNC, the two films are evidently informed by influences from TNC, as if they had taken up from their predecessor the task of inventing a nation.

In an attempt to demarcate a Taiwanese national identity, *Island Etude* repeatedly evokes the memory of Taiwan's colonial experience under Japan, particularly in the sequences where Ming-hsiang stops at Sayon Memorial Park <sup>3</sup> in Yilan and at the ruins of the Pei-pu Power Plant in Keelung. In both instances, it is made clear that active efforts are being made to preserve colonial memory: the Taiwanese-speaking tour guide in Yilan explains that the so-called "Sayon's Bell" in the park, a bell originally given by Governor-General Hasegawa in 1941 to commemorate the aboriginal

girl's death, was a reconstruction (0:35:02-0:36:04); and, at the restaurant where Ming-hsiang has lunch, a group of Taiwanese sightseers mention that the power plant, built during Japanese rule, is to become part of the National Museum of Marine Science and Technology (0:41:00-0:43:38). Colonial history is thereby shown to be part of a national history indispensable for Taiwan's nation-building. However, this remembering of a shared past is not without its fictitious inventions, as Ernest Gellner remarks:

nationalism uses the pre-existing, historically inherited proliferation of cultures or cultural wealth, though it uses them very selectively, and it most often transforms them radically. (54)

In *Island Etude*, such selection and transformation of the past can be found most strikingly in the Yilan sequence, within which the film presents a brief, romanticized version of an historical event that took place in 1938 when Sayon, a seventeen-year-old Atayal girl, was drowned in a river (0:36:04-0:36:55).

The historical scene that is re-enacted in *Island Etude* shows Sayon and other villagers as they see off with a Japanese police officer who is leaving the village to join the army during a typhoon. Rather than reflecting historical accounts, the cinematographic portrayal seems to derive primarily from the wartime Japanese propaganda film Sayon's Bell (Hiroshi Shimizu, 1943), in which Sayon is played by Ri Koran (also known as Li Xianglan). Though the scene is quite brief, evidence of the borrowing from Sayon's Bell is found in the clothing Sayon is shown to be wearing, in the presence of children, and in the implicit expression of Sayon's affection for the officer. Firstly, in *Island Etude*, Sayon is shown attired in exotic, aboriginal dress, echoing the earlier film where Sayon is shown wearing traditional aboriginal clothes. However, the historical Sayon most likely wore Western clothing, because the aborigines were discouraged from wearing traditional garments under colonial rule (Shimomura 166). The Japanese wartime film had put Sayon in aboriginal dress in order to emphasize the exoticism of the Taiwanese aborigines. Secondly, the inclusion of children has less relevance to the historical event than to the fact that children were a favorKosuke Fujiki

ite subject matter of the wartime director, whose presentation of Sayon's diligence in taking care of children highlighted her dutifulness and kindness. Thirdly, in *Island Etude*, Sayon's devotion to, if not romance with, the Japanese officer manifests itself in her gaze. In *Sayon's Bell*, Ri Koran's sexualized performance of Sayon during the storm scene was criticized by a contemporary critic, who claimed Ri played the scene "as though there were a love relationship between Sayon and her teacher" (Shimomura, 167; my translation).

Thus, it is evident that *Island Etude* supports a mythic view of the colonial period created by the Japanese propaganda film in its struggle to establish a Taiwanese identity. When *Sayon's Bell* was made, the function of that film, along with other wartime cultural forms that unanimously mythologized Sayon's accident as a symbol of the aborigines' patriotism to Japan, was to encourage the mobilisation of Taiwan's aboriginal populations. The Atayal people in the village were shown to be "model examples of the success of the colonizer's benevolent program of civilization" (Kleeman 35). Reproducing the myth of Sayon, which had been disseminated by the Japanese colonizer through film, music, play, novels and school textbook, *Island Etude* selects the tale as a reference point in Taiwan's collective memory. As shown in the film, Ming-hsiang, whose generation has never experienced the Japanese colonial time, discovers that tale on his journey and incorporates it into his own, developing collective memory.

The role of (fictional) colonial memory is supported by casting. Saya Chen, a Puyuma actress who performs as Sayon, also plays as the leading actress in the film-within-a-film. As mentioned earlier, the film-within-a-film introduces the quest motif and shows that the characters regain, with the help of the wind of the Pacific, that which had been missing. In that film-within-a-film, the leading actress is told to wear a hairpiece with a long, wavy lock stretching to the side because, according to the fictional director, the role that she is to perform represents the wind of the east coast (0:07:41-0:08:38). Saya's double role implies that just as the characters in the film-within-a-film are able to recover their identities through their en-

counter with the leading actress who symbolizes the wind of the Pacific, Ming-hsiang may find his by delving into the story of Sayon. At the end of the Yilan sequence, the film illustrates how he tries to share the memory of Taiwan's past. After the pseudo-flashback of Sayon, Ming-hsiang is looking down at the river from a bridge when a group of elderly women begin singing Hamako Watanabe's 1941 song "Sayon no kane [Sayon's Bell]" (0:37:03), which is based on the accident and sung during the scene of Sayon's funeral at the end of Sayon's Bell. At this point, he immediately notices the song and tries to find its source, despite his hearing impairment. Sung in Japanese, the song continues as the film cuts from the shot of the elderly women to the shots of landscape and the Pacific Ocean, insinuating that the colonial memory is inscribed upon the bodies of the singing women as well as the landscape of Taiwan. The sequence ends with Minghsiang camping out by the shore in Peikuan and trying to pick the tune out on his guitar, with a drawing of the actress with a wavy hairpiece at his side (0:37:52-0:39:04). Ming-hsiang's selective listening to the Japanese song connects the young traveler to Taiwan's older generation, creating the illusion of a historical continuity between them. The residue of the Japanese colonialism is therefore a fetish of national history to which Ming-history returns with a sense of nostalgia and on which he bases his Taiwanese identity.

For Homi K. Bhabha, the representation of a nation constitutes "a Janus-faced discourse of the nation" (3), as the concept of the nation is informed by the ambivalence that splits between the unifying force of nationalism that seeks to narrate the nation as a homogenous, perpetual body, and the current social reality that transgresses it. Ming-hsiang's around-the-island journey displays a similar ambivalence in the form of geographical space. On the one hand, the east coast facing the Pacific represents the past, the distant and the alien for the traveler who confirms his identity as an insider through encounters with such (quasi-)foreigners as a Canadian-grown Taiwanese returnee in Hualian and a Lithuanian sightseer in Yilan. On the other, the west coast is the present and familiar space. Thus, it is in

the scenes set in the west coast of the island that the film focuses on a rather unflattering picture of Taiwanese society: in Linkou, Ming-hsiang talks with a female schoolteacher who unwillingly accepts an early retirement plan to receive a monthly pension (0:53:13-1:00:22); in Hsinchu, he joins a group of retired needlewomen who gather to protest against their former factory owner (1:02:04-1:06:33); in Taichung, he befriends youths who are alienated from society and express themselves rebelliously through graffiti and rock music (1:06:50-1:10:14); in Changhua, Minghsiang learns from his grandfather that, when he was a child, his family had been maligned by superstitious people who believed that some parental or ancestral karma must have caused his deafness (1:11:48-1:14:06); and finally, the film touches on an environmental problem regarding the windbreak forest in Chiavi (1:29:34-1:31:09). Paired with the glamorous and nostalgic views of the east coast landscape in the first half of the film, these encounters in the west coast acknowledge the flip side of the same coin: the nation's problems with the underprivileged population and with the environment. Nevertheless, the film's ambivalent portrayal of the nation does not contradict the formation of a national identity; rather, it endorses the Ianus-faced nature of nationhood and in itself becomes an articulation of national identity.

Although nationalism derives from "the artefacts of men's convictions and loyalties and solidarities" (Gellner 7), Taiwan has long had internal obstacles to its national formation: antagonism among different ethnicity groups and the long-time social exclusion of aborigines. *Island Etude* comments on Taiwan's ethnic diversity toward the end of the film in a scene set in Taitung, an east coast region known for its high proportion of aboriginal population. The positioning of this scene violates the chronological order of events, as the Taitung sequence, which takes on the first day of Minghsiang's journey, is positioned at the last part of the film. In the handicraft shop that Ming-hsiang visits in Taimali, a post-war immigrant named Mr. Wang talks to Ming-hsiang about his family and life history (1:39:56-1:43:23). This sequence presents Mr. Wang as a well-adapted mainlander:

he is married to an aboriginal woman; his grandson is shown to be a bilingual of Mandarin Chinese and an aboriginal language; and Mr. Wang proudly talks of one of his sons who is stationed on Matsu Islands, an archipelago in the Taiwan Strait closely facing mainland China, to protect the national border. Mr. Wang's accommodation to Taiwan illustrates the concept of "New Taiwanese," a political rhetoric which Lee Teng-hui promoted during the 1990s to alleviate the inter-ethnic tension between post-war immigrants from mainland China and the descendants of earlier Chinese immigrants mainly consisting of the Min-nan and Hakka peoples. This "New Taiwanese" centers on "the unity of all people living on the island, on inclusiveness, consensus and identification with Taiwan and its future" (Kaeding 24). In the New Taiwanese discourse, anyone who lives on the island and identifies with the nation is considered Taiwanese, regardless of both ethnicity and time of migration. Mr. Wang's identity as New Taiwanese is further emphasized when his scene is immediately followed by the film's final sequence where aboriginal folk singer Kimbo (also known as Hu Tefu) sings a song titled "Taipingyang de feng [Pacific Wind]" on a stage set up by the sea. Kimbo is dressed in traditional aboriginal clothes to highlight his Puyuma and Paiwan origin. The two scenes are bridged by a title: "This is Mr. Wang's second homeland, and also musician Kimbo's birthplace" (1:43:44-1:43:53, my translation<sup>4</sup>). The idea of the "second homeland" and the juxtaposition of the Chinese mainlander and the aborigine by means of the explanatory title suggest a trans-ethnic identity based not on the ethnic origin but on an emotional attachment to a shared land.

As used as the title of Kimbo's song and appearing prominently in the film-within-a-film, the wind of the Pacific is given symbolic significance in *Island Etude*. Whilst the wind symbolically helps the characters regain their identities in the film-within-a-film, the ending sequence associates Kimbo's "Pacific Wind" with Mr. Wang's acquired Taiwanese identity (1:43:24-1:43:53): it begins as Mr. Wang walks on the beach with his grandson, implying that Mr. Wang's "second homeland" is a place where the wind blows in from the Pacific. The lyrics of the song are infused with a

I00

nostalgic sentiment for Taiwan's pastoral land, with such phrases as "the original homeland," "the earliest memory," "the primeval feeling," and "an island-country air." Furthermore, in the same sequence, the song continues in flashback scenes where the traveling shots of Ming-hsiang bicycling on the coastal road are intercut with a series of shots of either coastal scenery or the people whom he has met on the trip, as if he were repeating the entire journey, if only in his mind. In this montage-style flashback, the wind is linked to the journeying, suggesting that being blown by the wind from the Pacific would help the traveler discover his Taiwanese identity. What the wind of the Pacific provides is therefore the combination of an attachment to the homeland and a longing for travel within it. This longing for traveling is closely related to the romanticism of the east coast, which will be discussed in detail in the next section concerning *The Most Distant Course*.

## II. A Root-seeking Route: The Most Distant Course

As with *Island Etude, The Most Distant Course* is a travel film in whose journey the travelers search for their identities. This premise for the characters' travel is articulated within a passage from Indian poet Tagore's poem *Gitanjali*, to which the film owes its title:

It is the most distant course that comes nearest to thyself [...]. The traveller has to knock at every alien door to come to his own, and one has to wander through all the outer worlds to reach the innermost shrine at the end. (10)

The passage serves as the source for quotations in various advertising materials and is adapted in the lyrics of "Zui zui yaoyuan de lu [The Most, Most Distant Way]," another song sung by aboriginal musician Kimbo and played during the ending credits. It brings to the fore the theme of the searching for an original self through traveling. Each of the three main travelers, though unacquainted with each other, is dwelling in Taipei and depicted as being currently disoriented in life: sound recordist Hsiao-Tang

has lost both his girlfriend and his job on a film set; office worker Ruo-yun is weary of her affair with a married colleague; and psychiatrist A-Tsai has a troubled marriage. A diagnostic remark which A-Tsai makes to his client can easily be applied to the three protagonists: "You're desperately searching, but you don't know what you're looking for. [...] You don't have the slightest sense of being alive" (0:17:04-0:17:25). What drives them to the east coast is thus their yearning for an ostensibly happier past; Hsiao-Tang hopes to get back his ex-girlfriend by completing his sound project; A-Tsai heads for Taitung City, hoping to express and fulfil his unrequited love for his former college classmate; and Ruo-yun sets out to find the unknown sound recordist who has been sending cassette tapes which have been mistakenly delivered to her. Further, Ruo-yun's journey is colored with a nostalgic mood created by intertextual reference. In order to listen to the tapes she has received, she buys a SONY portable cassette player, against the advice of the shop clerk who tells her that cassette players are now obsolete (0:28:34-0:29:19). The vignette re-enacts a scene from Japanese boxoffice hit Crying Out Love, in the Center of the World (Isao Yukisada, 2004), a film about a thirty-something male obsessed with the memories of his dead high school sweetheart and the man's fiancée who listens to the dead girl's voice messages recorded on cassette tapes before leaving for the hometown of her fiancé and the girl. This intertextuality likens Ruo-yun's unearthing of the places where Hsiao-Tang had made his recordings to the heroine of the nostalgia-ridden melodrama who delves into the past of her fiancé, resulting in emphasis on the film's retrospective overtones.

Inseparable from nostalgia, the national consciousness manifests itself in the film's representation of the east coast landscape. Hsiao-Tang recounts into his boom mike that it was the wish of him and his ex-girlfriend to "travel around the country, recording sounds from every corner of Taiwan" (0:30:26-031:45). His sound collection, titled "Sounds of Formosa," consists of the recordings of sounds from nature and the lives of people in the east coast, such as those of waves in the east coast, the wind blowing through a forest, the courting of squirrels, the voices of children, and the

aboriginal dance music in Taitung. The film lavishly displays the natural beauty of the east coast as it follows Hsiao-Tang's passage through diverse locations in Hualian and Taitung, frequently relying on long shots that situate him within grandiose open space (examples include 0:35:27, 0:43:17, 0:55:21, 1:48:25). The picturesque images of landscapes enable the viewer to find a patriotic attachment to the locality and its past, as Barbara Klinger contends that grand views of scenery "assure the viewing audience of the enduring presence of the historical past and the ideals of patriotism" (192). The grandeur of the landscape, along with the organic unity of the character and the space as visualized in long shots, seems to characterize the scenery of the east coast as primordial visions of Taiwan. In fact, the unspoiled scenic beauty of the east coast has been promulgated since Taiwan started to take steps toward democratization, when in 1988 the government designated the area as the East Coast National Scenic Area to administer its natural and cultural assets and attract tourists. Given the Taiwanization process during the Lee administration, it is not difficult to recognize how this scenic area of the east coast has been charged with implications for national identity formation. Therefore, the cinematic representation of the east coast, to which the three urbanites make a pilgrimage, can be seen as a route for them to find their Taiwanese roots.

Whereas *Island Etude* presents Taiwanese aborigines mainly in relation to colonial memory and the construction of a trans-ethnic Taiwanese identity, *The Most Distant Course* romanticizes as part of a utopian view of Taiwan the indigenous culture of aboriginal people whom the three travelers encounter in the east coast area. This is why Hsiao-Tang and A-Tsai record an aboriginal dance song as one of the "Sounds of Formosa," when they sit around a fire among aborigines and enjoy drinking (0:52:48-0:53:28). A-Tsai wears a T-shirt printed with aboriginal art and a handicraft pendant, indicating his fascination with things aboriginal. The same touristic appeal of the aboriginal song is what prompts Ruo-yun to hit the road for Taitung, as the song continues into the subsequent scene of Ruo-yun, who listens to it on her portable player and then immediately walks out of

her cubicled office (0:53:29-0:55:00). Having this association to dance, music and drink, this euphoric representation of the aborigines and their culture contributes to a vision of a unified multiethnic nation. It is articulated in the scene where Ruo-yun is given a ride on a pickup truck by a group of aboriginal workers in Taitung (1:21:21-1:24:07). The scene depicts the workers on the truck singing "Wo gai zenme ban [What Am I to Do?]" by Puvuma musician Kao Tzu-vang. Like Kao's other songs that defied the KMT's Mandarin-only initiative under martial law and were therefore banned (Kuo 73), the song incorporates words from multiple languages, from *malasan*, the Amis word for "intoxicated," to loanwords from Japanese such as ojisan [uncle], obasan [aunt] and sayonara [goodbye]. Furthermore, when Ruo-yun is invited to open up her mind and sing along, the lyrics switches from Mandarin Chinese to an aboriginal language, although the tune remains the same. The song that they sing in this scene is thus characterized by the Bakhtinian heteroglossia, a linguistic condition under which an utterance is comprised of a synthesis of heterogeneous speech types and linguistic forms (Bakhtin 262-3). The inclusion of the Amis and Japanese words into the lyrics alludes to the ethnic diversity and the colonial experience of Taiwan, stressing that the Mandarin Chinese used in the lyrics has been transformed by Taiwan's social and historical conditions. Moreover, despite the code-switching from Mandarin to the aboriginal language, the melody understates the switch and maintains the coherence of the song. This heteroglossic nature of the song symbolizes that each ethnic group, as represented in language, is governed under a harmonious unity of the imagined community embodied in the melody. This optimistic vision of the nation in the scene, however, is not without problems. It draws on some of the stereotypes about aborigines (one man holds a beer bottle and another plays the guitar), portraying the aborigines as the welcoming, happy-go-lucky Other. As with A-Tsai's T-shirt and accessories, the song that Ruo-yun sings in the aboriginal language is another fetish that evokes a touristic desire for the exotic, yet familiar east coast, where the travelers might discover an original Taiwan that is lost in their urban

104

life.

As opposed to *Island Etude*, in which the representation of urban societies is kept to a minimum, The Most Distant Course frequently contrasts the utopian east coast with the urban life in Taipei. The contrast between the urban and the rural reveals the questions of national identification. In his discussion on Cape No. 7 (Wei Te-sheng, 2008), Jason Ho Ka-hang equates the urban/rural dichotomy with an ideological shift from the national to the post-national, interpreting the 2008 blockbuster's disregard of Taipei in favor of the seaside town of Hengchun as suggesting that the "national identity of Taiwanese can no longer be defined and refined by the economic and financial discourses per se" (9). However, his perception of a nation-state merely in terms of economic and administrative factors is restrictive and incapable of accounting for the persistence of a more visceral and emotional nationalistic sentiment. Moreover, it also fails to encompass sufficiently the influence of globalization on the drive for nationalism. Whereas, as discussed above, an emotional attachment to pastoral landscapes in the countryside in itself constitutes a form of identification with the national, it is urban spaces that are often associated with the negative effects of globalization and the proliferation of the post-national. This dichotomy between the two, namely the romanticized east coast against the dystopian vision of Taipei, is only imaginary, for the east coast landscape and indigenous culture have indeed been fetishized within global capitalism as commodities that would cater for a nationalist sentiment and tourist needs. Nevertheless, it explains how globalization is seen to be a potential threat to national identity. In *The Most Distant Course*, Taipei is depicted as one such space of disorientation and alienation, a globalized city devoid of any national or regional specificity. Hence, it is their troubled urban lives in Taipei that lead Hsiao-Tang, Ruo-yun and A-Tsai to head for the east coast where an original Taiwan supposedly remains intact.

Such representation of the capital city as a characterless dystopia is achieved by the visual style of the film. With the exception of the film's first exterior shot of a Taipei Metro train passing over the Keelung River on an elevated railway at night (0:01:50-0:02:06), the shots of Taipei's cityscape can be classified into either one of two categories. The first category employs shallow focus, an effect that leaves the background out of focus (for example, see fig. 1). Due to the lack of depth, exterior shots in Taipei are almost exclusively in medium shots to close-ups. In these shots, the individual figures are visually set apart from the heavily blurred city background, resulting in disorientation in a literal sense. Although close-ups and shallow focus are also found in the east coast sequences, they are intercut with long shots that place the figure and the scenery within one plane. The second category is a mediated view: the cityscape is shot either in a reflection on a glass window or through glass (see fig. 2). Glass windows in the apartment, the train, the office and the bus separate the figure from the cityscape, suggesting her alienation from the city. ("her" because all the shots in this category involve Ruo-yun). A direct presentation of a city view is avoided in both categories. These two forms in the film's cinematography can be compared to Gilles Deleuze's any-space-whatever, a disconnected or emptied cinematic space whose meaning and functions

are not predetermined for any dramatic or performative purposes (120-1). Although Deleuze is optimistic about its creative potentials, the concept of any-space-whatever has been used figuratively to describe globalized urban spaces (for instance, Shiel 11-2). A global city is a space where national identity has lost all currency other than mere market value, since a traditional sense of belonging to a locality and the connection of that locality to its historical past are nowhere to be



**Fig. 1** (0:55:04)



Fig. 2 (0:27:44)

found. With this disorienting blur and alienation of individuals from viewed space, Taipei as presented in *The Most Distant Course* is a form of any-space-whatever, emblematic of the contemporary post-national situation. The identity-searching journey of the three characters is therefore a rather conservative reaction to the globalization in process.

However, the film is at the same time critical of the romanticism involving the east coast, with which it is deeply imbued. This explains why none of the three travelers accomplishes what each had set out to do. When A-Tsai arrives in Taitung City with Hsiao-Tang, he finds that his college-time friend has already moved out and her house has been demolished (1:28:08-1:31:29). Unable to find Hsiao-Tang, Ruo-yun despairs as she speaks into a voice recorder and asks, almost to herself, "Do you know where I am?" (1:36:15-1:38:54). Hsiao-Tang abandons his "Sounds of Formosa" project, apparently having realized its futility (1:41:22-1:42:15). The final shot of the film does show Ruo-yun and Hsiao-Tang in one frame, yet it remains unresolved whether she can even recognize him (1:48:29-1:50:05). This downbeat ending fits into the original road movie genre that emerged in the United States in the late 1960s. Disenchantment in road movies, according to David Laderman, reflects the disillusioned mood of the 1960s American society when the notion of the home was disintegrating (19). This is why in a road movie a utopian vision that brings the traveler on the road is often bound to be illusory. A wide, vacuous road that was built on the site of the house of A-Tsai's friend and Ruo-yun's question uttered in her soliloguy hint at a similar loss of the home; they are lost on the road, failing to find both their goals and their way home. Moreover, in some scenes the film highlights the foreignness of the travelers by linking them to fish. When Hsiao-Tang and A-Tsai stop the car to smoke, a wall painting of undersea lives behind them is illuminated by a blue, fluctuating light, appearing as though the two were under water (1:11:18-1:12:41). Continuing with the same underwater analogy, blue is used abundantly in lighting, décor and clothes in the subsequent scene at a guesthouse (1:12:42-1:21:20). Finally, in his final appearance in the film, A-Tsai walks

away on a seaside road in a diving suit and flippers, gasping for air under his snorkel and his arms paddling in the air (1:42:11-1:45:57). The analogy in these scenes suggests that the travelers are fish out of water, drifting around without belonging to the east coast. In contrast to *Island Etude* whose ending with the first day of Ming-hsiang's journey suggests his self-contained, eternal circulation around the island, *The Most Distant Course* breaks with the grand illusion of belonging to the nation, leaving its travelers in a condition of disorientation and alienation not unlike what they were experiencing at the beginning. Nevertheless, both films reveal that the crisis of national identity does not necessarily lead to an inevitable oneway trip from the national to the post-national; the national-bound journey has not lost its impetus.

### Conclusion

This article has observed the representation and invention of national identity in two cinematic journeys. In the films' quest narrative framework, the travelers attempt to discover the national through various encounters with people and places on the road; however, it is in fact the road itself that invents the national. The two journeys construct Taiwanese national identity both temporally and spatially. *Island Etude* relies on colonial history and the heritage of Taiwan's national cinema to maintain the continuity of the past and the present of the nation. The Most Distant Course celebrates the east coast landscape and the aboriginal lives as a primordial vision of Taiwan and contrasts them with the globalized Taipei. In the reminiscence of the national past, the fantasy of sharing a common narrative overrides factual accuracy, even at the cost of allowing representations by the former colonizer to replace memories. Effectively, some of the stereotypes about the aborigines are evoked so that the aborigines can embody the benign and unresisting Other, an indispensable component in a harmonized vision of a multiethnic nation. Nonetheless, the exoticism of the aborigines incites a touristic desire for experiencing the east. Although the films depart

108

#### Kosuke Fujiki

from a univocal nationalist discourse in some measure, with the portrayal of contemporary social problems in the latter half of *Island Etude* and the disillusioning ending of *The Most Distant Course*, the journeys contribute to the imagination of Taiwanese national identity. That said, the driving force behind their journeys is the ongoing process of globalization, which is manifested as an urban space in *The Most Distant Course* and disregarded in *Island Etude*. The national is inextricably linked to the global, being part of it yet reacting against it at the same time.

Circumstances surrounding Taiwan cinema have slightly changed after KMT candidate Ma Ying-jeou beat Chen Shui-bian in 2008. As the crossstrait tension has relaxed owing to Ma's presidency, Taiwan cinema has, since October 2010, become exempt from the foreign film quota restriction of mainland China. Despite this opening of a vast market, the lukewarm box-office sales of some of the domestic hits have proved that the "national cinema" brand may not necessarily appeal to the Chinese market. Nonetheless, the output of this "Post-New" Taiwan cinema has continued to employ nationally-specific subjects, both historical and contemporary. As Island Etude and The Most Distant Course do, some of those films address the issue of national identity. This may be an indication that, although national consciousness has already taken root among much of its population, Taiwan's diplomatic intercourse with other countries as well as its domestic frictions among different ethnic and other social groups will continue to problematize the questions about nations, nationality and national history, both in reality and in representations.

#### Notes

1 The February 28 Incident is an uprising by Taiwanese civilians who had been frustrated with the government of the Republic of China, which took control of Taiwan following the end of Japanese rule. Triggered by a conflict between government agents and an illegal cigarette vendor on February 27, 1947, civilians rioted against mainlanders. Under the command of the KMT, the armed forces of the Republic of China reacted with a violent crackdown. They reportedly massa-

#### A Nation Shaped by the Road

cred or executed 10,000 to 20,000 civilians (Lee 9), and later declared a martial law that lasted until 1987. Released in 1989, *A City of Sadness* is the first film to portray the incident, which had been considered a taboo subject under martial law.

- In *The Most Distant Course*, one of the key TNC filmmakers, Wang Tung, appears in the role of the director who fires Hsiao-Tang at the beginning. Wang's appearance portrays the historical continuity of Taiwan cinema as a generational hierarchy. Moreover, another TNC writer and director, Wu Nien-jen, figures in both *Island Etude* and *The Most Distant Course*. Wu is the actor in the role of the bus driver whom Ming-hsiang meets in Hsinchu in *Island Etude*, and is the lyricist of the pop song "Rexian ni he wo [Hotline You and Me]," which A-Tsai sings with a betel nut vendor in *The Most Distant Course*. Wu has been known not only for his activities in TNC but also for being a nativist advocate for a Taiwanese cultural identity in media (Davis 253-4). Though it may be a minor point, his participation in the two films seems to add a political nuance to their subtexts.
- Sayon Memorial Park is dedicated to a seventeen-year-old Atayal girl, Sayon, who went missing during a typhoon in September 1938 after she fell into a river from a bridge. Along with several other young aborigines, she was climbing down from her village in the mountain, carrying some of the baggage for Masaki Takita, a police officer in Nanao, Yilan, who also taught Japanese to Sayon at a Japanese-language school. The colonial government took notice of her accident mainly because Takita was reportedly leaving the village to join the army. Thus, the government propagated Sayon's accident as the story of a tragic heroine who died for a patriotic cause: a memorial was founded by the Governor of Taipei County in October 1939; "Sayon's Bell," a commemorative bell with the inscription "the Bell of Patriotic Maiden Sayon" was given by Governor-General Kiyoshi Hasegawa in April 1941; and the story became a subject of a school textbook in Taiwan in 1944. Moreover, her story came to be widely known in the 1940s through film and music among other media.
- 4 The English subtitles on Warner's Region 3 DVD read: "Mr. Wang's from Mainland China. He considers Taiwan his second homeland. This is also musician Kimbo's birthplace" (1:43:44-1:43:53). This is not a literal translation of the original Chinese text, to which the first sentence of the English text is newly added: Mr. Wang's mainland origin, which his accent makes recognizable to native speakers of Mandarin Chinese, needs to be explained in English subtitles. For these lines, I have provided here an English translation more faithful to the original text than is the translation on the DVD.

III III

#### **Works Cited**

- Bakhtin, Mikhail Mikhaĭlovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Berry, Chris. "A Nation T(w)o: Chinese Cinema(s) and Nationhood(s)." *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Ed. Wimal Dissanayake. Bloomington: Indiana UP, 1994. 42-64.
- Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990. 1-7.

#### A Nation Shaped by the Road

- Davis, Darrell W. "Borrowing Postcolonial: Wu Nianzhen's *Dou-san* and the Memory Mine." *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Ed. Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh. Honolulu: U of Hawai'i P, 2005. 237-66.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Gellner, Ernest. Nations and Nationalism. 2nd ed. Malden: Blackwell, 2006.
- Ho, Jason Ka-hang. "Enlivening New Taiwan Cinema: In Search of Taiwaneseness and the Postnational." *Trespassing Journal* 1 (2012): 1-20. 20 June 2012 <a href="http://trespassingjournal.com/?page\_id=390">http://trespassingjournal.com/?page\_id=390</a>>.
- Hong, Guo-juin. Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Kaeding, Malte Philipp. "Taiwanized 'New Taiwanese': The Effect of Taiwanization on the 2008 Presidential Election Campaign of Ma Ying-jeou." *Asia-Pacific Social Science Review* 9.2 (2009): 19-34.
- Kleeman, Faye Yuan. Under an Imperial Sun: Japanese Colonial Literature of Taiwan and the South. Honolulu: U of Hawai'i P, 2003.
- Klinger, Barbara. "The Road to Dystopia: Landscaping the Nation in Easy Rider." The Road Movie Book. Ed. Steven Cohan and Ina Rae Hark. Oxon: Routledge, 1997. 179-203.
- Kuo, Li-chuan. "We're One Family: Songwriter Kao Tzu-yang." Trans. Scott Williams. Taiwan Panorama 31.7 (2006): 69-75.
- Laderman, David. Driving Visions: Exploring the Road Movie. Austin: U of Texas P,
- Lee, Shiao-Feng. "The 228 Incident." Taipei Times 28 Feb. 2004: 9.
- Reynaud, Bérénice. A City of Sadness. London: British Film Institute, 2002.
- Schubert, Gunter. "Taiwan's Political Parties and National Identity: The Rise of an Overarching Consensus." *Asian Survey* 44.4 (2004): 534-54.
- Shiel, Mark. "Cinema and the City in History and Theory." *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Ed. Mark Shiel and Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, 2001. 1-18.
- Shimomura, Sakujiro. "Monogatari no shuen: eiga to kyokasho no Sayon no kane [The End of a Story: Sayon's Bell in Film and School Textbook]." Taiwan genjuminzoku no genzai [Taiwanese Aborigines Today]. Ed. Haruki Yamamoto, Huang Chih-huei, Pasuya Poichenu, Sakujiro Simomura. Tokyo: Sofukan, 2004. 162-74.
- Tagore, Rabindranath. Gitanjali (Song Offerings). London: Macmillan, 1913.
- —. Jitanjiali [Gitanjali]. Trans. Bingxin. Taipei: Wenjing, 1985.

### Kosuke Fujiкi

- Tsai, Chang-yen. *National Identity, Ethnic Identity, and Party Identity in Taiwan*. Maryland Ser. in Contemporary Asian Studies. 188. Baltimore: U of Maryland School of Law, 2007.
- Yeh, Emilie Yueh-yu. "Taiwan: Popular Cinema's Disappearing Act." *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in a Global Frame*. Ed. Anne Tereska Ciecko. New York: Berg, 2006. 156-68.
- Yip, June. Envisioning Taiwan: Fiction, Cinema, and the Nation in the Cultural Imaginary. Durham: Duke UP, 2004.

### Filmography

- Cape No. 7 [Haijiao qi hao]. Dir. Wei Te-sheng. ARS Film Production and Buena Vista International, 2008.
- A City of Sadness [Beiging chenshi]. Dir. Hou Hsiao-hsien. Era International, 1989.
- Crying Out Love, in the Center of the World [Sekai no chushin de, ai wo sakebu]. Dir. Isao Yukisada. Toho. 2004.
- Island Etude [Lianxi qu]. Dir. Chen Hwai-en. 2006. DVD. Warner, 2007.
- The Most Distant Course [Zui yaoyuan de juli]. Dir. Lin Jing-jie. 2007. DVD. Link International, 2008.
- Sayon's Bell [Sayon no kane]. Dir. Hiroshi Shimizu. Shochiku, 1943.

## 役員一覧

## 名誉顧問

波多野 哲 朗 日本大学 田 中 雄 次 熊本大学

## 顧問

加藤 幹郎 京都大学

## 会長

松 田 英 男 京都大学

## 常任理事

板 倉 史 明 神戸大学 学会誌編集委員

井 上 徹 商工中金経済研究所 編集局長

杉 野 健太郎 信州大学 事務局長

田 代 真 国士舘大学 常任理事長

塚 田 幸 光 関西学院大学 学会誌編集委員長

藤 田 修 平 慶應義塾大学 学会誌編集委員

堀 潤 之 関西大学 学会誌編集委員

山 本 佳 樹 大阪大学 副会長

吉 村 いづみ 名古屋文化短期大学 大会運営委員長

## 理事

碓 井 みちこ 関東学院大学 学会誌編集委員大 石 和 久 北海学園大学 学会会報編集長佐 藤 元 状 慶應義塾大学 学会誌編集委員

#### 会計監査

須 川 いずみ 京都ノートルダム女子大学 名 嘉 山 リ サ 沖縄工業高等専門学校

## 会計

植田真由 京都大学大学院山田峰大 京都大学大学院

日本映画学会公式サイト http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp \*最新の論文投稿規定、学会会則、入会案内、全国大会プログラム等に つきましては、上記公式サイトをご覧ください。

## 学会誌『映画研究』(英語名: Cinema Studies) 論文投稿規程

## 【学会誌編集委員会】

塚田幸光(編集委員長)

板倉中明(編集委員)

碓井みちこ (編集委員)

佐藤元状(編集委員)

藤田修平(編集委員)

堀 潤之(編集委員)

#### 【投稿規程】

- 1. 投稿資格:日本映画学会会員であることを原則とする。
- 2. 内容:映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3. 執筆言語:日本語または英語。
- 4. 投稿数:原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論 文もこれに含める。
- 5. 投稿締切:毎年7月末日(必着)。
- 6. 採否の審査:編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。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。
- 7. 採否の通知:9月中旬頃とする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
- 8. 送付するファイル: 別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター (添え手紙) ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。
  - (1) 投稿論文ファイル(タイトルのみで、氏名は書かないこと)。
  - (2) カバーレターファイル (論文のタイトル、氏名 [ふりがなつき]、

略歴、所属、連絡用住所、電話・ファックス番号、電子メールア ドレスを明記したもの)。

- 9. 送付先: japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp
- 10. 送付確認: 提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 11. 電子化:日本映画学会は、掲載論文を電子化して学会ウェブ・サイト上で公開する権利を有するものとする。
- 12. ネイティヴ・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。
- 13. 印刷費用:原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費および抜き刷り経費については投稿者の負担とする(ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない)。
- ※最新の論文投稿規程および書式規程については、日本映画学会公式サイトを参照。

http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/

116

## Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japan Society for Cinema Studies welcomes 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 the end of July. Please consult *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, after the 6th edition. Manuscripts in English should be typewritten, double-spaced, on one side of "A4" or "8 1/2 ×11" paper of good quality. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 28 sheets, including stills and the like (each counted as 1/6 page). In addition to the MLA rules, the running time of the film text discussed should be shown..

Submissions will be sent to the following email address:

japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp. 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 and the title of the article. Authors will be notified of the Board's decisions around the middle of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

## 執筆者紹介

梅本 和弘 (うめもと かずひろ)

京都大学大学院人間 • 環境学研究科博士後期課程

溝渕 久美子 (みぞぶち くみこ)

中部大学非常勤講師

李 敬 淑 (イ ギョン スク)

東北大学大学院国際文化研究科博士後期課程、

日本学術振興会特別研究員 DC

北浦 寛之 (きたうら ひろゆき)

龍谷大学文学部非常勤講師

大勝 裕史 (おおかつ ひろふみ)

早稲田大学大学院文学研究科英文学専攻博士課程

藤城 孝輔 (ふじき こうすけ)

ロンドン大学キングズ・カレッジ映画研究科博士課程

央画研究 7号

Cinema Studies, no. 7

2012年11月30日印刷 2012年12月1日発行

編 集 日本映画学会

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

japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

印刷 株式会社イニュニック 〒173-0026 東京都板橋区中丸町31-3

# 加藤幹郎 監修 映画学叢書 全10巻 A5判上製カバー A5判上製カバー A5判上製カバー

## 杉野健太郎 編著

## 映画とネイション

- ■ISBN978-4-623-05907-2 296頁/4200円 \* 2010年12月刊
- ●主な目次---
- 1 届かないメロディ(大傍正規)
- 2 幼年期の呼び声(御園生涼子)
- 3 ナチ「天才映画」のなかのシラー(山本佳樹)
- 4 アンダーソンの 『if もしも…』 における抵抗と コラージュの美学(佐藤元状)
- 5 キューバ革命と映画(越川芳明)
- 6 アメリカ初期映画における
- アメリカニゼーションをめぐって(梅本和弘)
- 7 ナショナル/ファミリー・ポートレイト (塚田幸光)
- 8 ドリーミング・アメリカ (杉野健太郎)

## 杉野健太郎 編著

## 映画のなかの社会/社会のなかの映画

- ■ISBN978-4-623-06178-5 368頁/4410円 \* 2011年12月刊
- ●主な目次---
- 1 『愚者ありき』のトランスアトランティック「ヴァンプ」(山口菜穂子)
- 2 恨みは長し60年 (羽鳥隆英)
- 3 ポール・ストランドの写真と映画 (藤田修平)
- 4 越境へのオープン・ドア (御園生涼子)
- 5 1950年代のアメリカ中産階級にとっての食肉 (岡田尚文)
- 6 「無垢な」観客と「洗練された」観客(板倉史明)
- 7 アラン・レネを見るゴダール(堀 潤之)
- 8 オリバー・ストーンの
- 『ニクソン』におけるニクソン表象(山口和彦)
- 9 アメリカ映画における社会変動とスタイル変容(杉野健太郎) 10 記憶のなかの国(山本佳樹)

#### 塚田幸光 編著

## テクノロジーとしての映画

- ■ISBN978-4-623-06566-0 300頁/予価4410円 \* 2013年3月刊行予定
- ●主な目次---
- 1ノイズとしての映画(波多野哲朗)
- 2 蘇生されるテクノロジー(河原大輔)
- 3 監視社会の夢遊病者(スリープウォーカー)たち(鈴木 繁)
- 4 「胎児」の誕生(木下千花)
- 5 アルトマン作品における
- 音と物語世界のプルラリズム(小野智恵)
- 6 ワイドスクリーンと日本映画の変貌(北浦寛之)
- 7 テレビ文化批評としての
- 映画『トゥルーマン・ショー』(中垣恒太郎)
- 8 『攻殻機動隊』連作における
- ポストヒューマン的主題(門林岳史)
- 9 ヒッチコック 『鳥』 における映像と音(碓井みちこ)
- 10 映画復元におけるテクノロジーの役割(板倉史明)
- 11 グローバル・スターと人種(藤木秀朗)
- 12 チップと筋肉(塚田幸光)

続刊]

映画の時間・空間

塚田幸光 編著

映画とジェンダー

塚田幸光 編著

映画とイデオロギー 杉野健太郎 編著

→ 炒野健人炒 編者

映画の暴力とトラウマ 塚田幸光 編著 映画史の諸問題 杉野健太郎 編著

#### 塚田幸光 編著

## 映画の身体論

- ■ISBN978-4-623-05964-5 288頁/4200円 \* 2011年10月刊
- ●主な目次---
- 1 運動家ゴダール (堀 潤之)
- 2《ポストコロニアル》ブルース・リー (山本秀行)
- 3 カウボーイと石鹸の香り (川本 微)
- 4 ブラックスプロイテーション映画の アクション・ヒロイン(名嘉山リサ)
- 5 白い身体、黒い肉体(吉村いづみ)
- 6 命短し芸は長し (小川順子)
- 7 アメリカ戦中ミュージカル映画の系譜(松田英男)
- 8 メイル・ボディの誘惑 (塚田幸光)

#### 杉野健太郎 編著

## 交錯する映画――アニメ・映画・文学

- ■ISBN978-4-623-06487-8 370頁/予価4410円 \* 2013年1月刊行予定
- ●主な目次
- ●±な日次I 映画とアニメ
- 1日本アニメーションにおけるスタイルと演出技法(板倉史明)
- 2 宮崎駿と手塚治虫(川勝麻里)
- Ⅱ 映画と文学
- 3 ハンス・カストルプの映画見物(山本佳樹)
- 4 アダプテーションをめぐるポリティクス(杉野健太郎)
- 5 ディアスポラ映画のジレンマ(山口和彦)
- リュノスホノ映画のシレンマ(
   メディア、ジャンルと映画
- 6 ゲルニカ×アメリカ(塚田幸光)
- 7 文学と映画のアメリカ眼球譚(川本徹)
- 8 ポスト・ノワールに迷い込む古典的ハリウッド映画(小野智恵)
- 小人ドノソールに述い込む自典的バリソット映画(小美
- 9 少女・謎・マシンガン(御園生涼子)

シリーズ・映像文化の冒険

四六判上製カバー

## 佐藤元状 著

## <sub>・</sub>ブリティッシュ・ ・ニュー・ウェイヴの映像学

- ――イギリス映画と社会的リアリズムの系譜学
- ■ISBN978-4-623-06478-6 344頁/3675円 \* 2012年10月刊

序 ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴとは何か

- I フリー・シネマとイギリスのドキュメンタリー運動
- 1 イギリス国民の表象
- 2『土曜の夜と日曜の朝』の複眼的リアリズム
- 3 『長距離走者の孤独』における風景のリアリズム
- 4 方法としてのフラッシュバック
- Ⅲ スウィンギング·ロンドンの政治学
- 5 真面目な事柄についてのコメディ
- 6 『if もしも…』における抵抗とコラージュの美学
- Ⅳ イギリス映画とメタフィクション
- 7 悟りの瞬間 8 『フランス軍中尉の女』と時間性のモンタージュ

【以下続刊】

ミネルヴァ書房

〒607-8494 京都市山科区日ノ岡堤谷町1\*表示価格税込 目録呈 TEL 075-581-0296 FAX 075-581-0589 www.minervashobo.co.jp/