

日本映画学会

第3回例会

プロシーディングス

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Proceedings
The 3rd June Meeting
Kokushikan University, Setagaya, Tokyo
June 21, 2014

2014年6月21日(土)

国士舘大学世田谷キャンパス 梅ヶ丘校舎B203教室
(〒154-8515 東京都世田谷区世田谷4-28-1)

目次

映画『父ありき』（1942）における列車表象——小津安二郎の演出技法	4
--	---

正清健介（一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程）

異文化を眺める日本映画——『楊貴妃』における中国古典文化の受容と中国語圏映画への逆影響	16
---	----

劉韻超（東北大学大学院国際文化研究科博士後期課程）

初期日本アニメーション監督、持永只仁の再評価・序論	27
---------------------------------	----

西岡英和（宮澤動画工房代表）

ゆらぎ続ける「映画の語り手」の視点——ミハエル・ハネケ『白いリボン』における語り	37
--	----

井口祐介（筑波大学人文社会科学研究科博士後期課程）

<講演>

ジャンルとイデオロギー —— 東西ドイツの西部劇」	46
---------------------------------	----

山本佳樹（大阪大学）

タイムテーブル

13:00 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

総合司会 吉村いづみ（大会運営委員長、名古屋文化短期大学）

13:15 開会の辞 田代真（開催校責任者、国土舘大学）

<研究発表> 司会 板倉史明（神戸大学）

13:20-13:55 映画『父ありき』（1942）における列車表象——小津安二郎の演出技法

正清健介（一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程）

14:05-14:40 異文化を眺める日本映画——『楊貴妃』における中国古典文化の受容と中国語圏映画への逆影響

劉韻超（東北大学大学院国際文化研究科博士後期課程）

14:50-15:25 初期日本アニメーション監督、持永只仁の再評価・序論

西岡英和（宮澤動画工房代表）

15:35-16:10 ゆらぎ続ける「映画の語り手」の視点——ミハエル・ハネケ『白いリボン』における語り

井口祐介（筑波大学人文社会科学研究科博士後期課程）

<講演>

16:20- 17:20 「ジャンルとイデオロギー —— 東西ドイツの西部劇（仮題）」 山本佳樹（会長、大阪大学）

山本佳樹氏プロフィール： 1960 年愛媛県生まれ。大阪大学大学院文学研究科博士課程単位取得退学。現在、大阪大学大学院言語文化研究科准教授。専門はドイツ文学・文化。主要業績に、『交錯する映画—アニメ・映画・文学』（共著、ミネルヴァ書房 2013 年）、『映画のなかの社会／社会のなかの映画』（共著、ミネルヴァ書房 2011 年）、『映画とネイション』（共著、ミネルヴァ書房 2010 年）、『戦後ドイツ文学とビューヒナー—ビューヒナー—レーデを読む』（共編共著、ビューヒナー—レーデ論集刊行会 1995 年）、『幻想のディスカール—ロマン派以降のドイツ文学』（共編共著、鳥影社 1994 年）、『論集トーマス・マン—その文学の再検討のために』（共著、クヴェレ会 1990 年）、『デュレンマット戯曲集 第 2 巻』（共訳、鳥影社 2013 年）、『デュレンマット戯曲集 第 1 巻』（共訳、鳥影社 2012 年）、『ザビーネ・ハーケ『ドイツ映画』（訳書、鳥影社 2010 年）、『クラウス・クライマイアー『ウーファ物語（ストーリー）—ある映画コンツェルンの歴史』（共訳、鳥影社 2005 年、ダウテンダイ＝フェーダー翻訳賞受賞）などがある。

17:30-17:50 総会 杉野健太郎（副会長・事務局長、信州大学）

17:50 閉会の辞 田代真（開催校責任者、国土舘大学）

18:00～20:00 懇親会 スカイラウンジ（梅ヶ丘校舎 10 階） 会費 4 千円

● 映画『父ありき』（1942）における列車表象 —— 小津安二郎の演出技法

正清 健介（まさきよけんすけ、一橋大学大学院博士後期課程）

はじめに

本発表の目的は、小津安二郎の映画（以下、小津映画）『父ありき』における二つの列車内シーンの比較と、その比較から小津の演出技法と物語の関係を明らかにするものである。一つ目は、映画前半、笠智衆演じる堀川と津田晴彦演じるその息子・良平が、汽車で金沢から故郷の上田へ向かうシーン（00：13：16-00：14：15）。二つ目は、佐野周二演じる成人した良平と水戸光子演じるその妻・ふみ子が、夜汽車で東京から秋田へ向かう映画のラストシーン¹（01：23：44 -01：26：39）。両シーンは、その演出形態が大きく異なっている。どうして一つの映画作品の中で、列車内というある一つのシチュエーションの描き方が異なっているのだろうか。本発表はその演出の違いを物語レベルから考察するものである。

I. 『父ありき』

1. 1. 概要

1941年に内閣情報局が「国民映画」の企画を立ち上げ、松竹株式会社（以下、松竹）を含む劇映画製作七社²に委託した。そこで松竹は、情報局国民映画として『父ありき』を製作することになる。こうした背景もあり、佐藤忠男が「国策映画としても申し分のない作品」（佐藤 366）と指摘するように戦時色の強い作品であるとされている。あらずじは次の通りである。

金沢の中学教師である堀川は、修学旅行の際に生徒の一人が事故死したことに責任を感じ辞職する。堀川は、一人息子の小学生の良平と共に列車で金沢を離れ、故郷の信州上田を目指す。親子は上田の町から二里ほど離れた田舎寺に居候の身となる。やがて良平は町の中学へ進学、寄宿舎で堀川と離れて暮らすようになる。ある日、堀川は町へ所用で出たついでに良平を訪ね、東京に働きに出ることを伝える。悲しむ良平を残して堀川は上田を離れ、東京でサラリーマンとなる。そのかいあって良平は、仙台の大学を卒業、秋田で教師の職に就く。しかし二人は、離れ離れの生活を続けることになる。ある日、塩原温泉で待ち合わせて、久しぶりの再会を果たす。良平は、秋田の職を辞し東京で念願の父との二人暮らしをしたいと願い出る。しかし父・堀川は、私情は許されない、分を尽くせ、とそれを戒める。結局、二人はまた別れ、別居生活を続ける。ある日、良平が徴兵検査の為に上京するが、上京も束の間、堀川が脳溢血で急死してしまう。良平は、妻・ふみ子と共に、遺骨を持って列車で秋田へ帰る。

このように『父ありき』は、堀川と良平、父子の半生を描いている。共に暮らしていた父子が、進学や仕事の為に離れ離れとなる。そして最後、父の死によってその離散状況は決定的なものとなる。しかし、二人はことあるごとに短い再会を繰り返す。『父ありき』は

いわば、離散状況に置かれた父子が、再会を果たしては別れるを繰り返す物語である。この父子の再会は、映画では三度描かれる。一度目は上田の町で、二度目は塩原温泉で、三度目は東京である。これらの再会に際して交通手段として使われるのが、列車という乗物である。例えば、父子の二度目の再会、塩原温泉のシーン（00：44：33-00：56：03）で、両人がそれぞれ塩原まで列車で来て・帰ることが台詞の中で示されている。行きでは、良平の「混みませんでしたか 汽車³」に対し、堀川が「ああ いい塩梅に坐れた」と答え、帰りでは、列車の時間を気にする堀川の「お前 汽車大丈夫か？」に対し、良平が「ええ 大丈夫です」と答えるシーンがある。このように父子は頻りに都市間を列車で移動する。金沢にはじまり上田へ、その後、堀川は東京、良平は仙台そして秋田。しかもその途中途中で、堀川が上田の町へ来たり、良平が上京したりと、どちらかが片方を訪ねる。時にはこの塩原温泉の例のように、堀川は東京から、良平は秋田から移動し、第三の地で落ち合ったりもしている。『父ありき』は登場人物が列車で都市を転々と渡り行く映画である。

これを他の小津映画と比べてみれば、その列車での流転の様は、かなり珍しいことがわかる。小津映画には、一都市だけで物語が完結するものが多い。特に東京である。『東京の合唱』（1931）・『東京の女』（1933）・『東京の宿』（1935）・『東京物語』・『東京暮色』（1957）と作品名だけ眺めるだけでも、小津映画には東京を中心に据えた作品が多いことがわかる⁴。田中眞澄は「小津安二郎は処女作『懺悔の刃』を別にすれば、東京という都市を舞台とする作品ばかりを作り続けてきた映画監督である（このような映画監督は他には存在しない）」（田中『小津安二郎周游』184）とまで述べている。このように見えてみると、いかに『父ありき』が小津映画の中でも都市間の移動が多い作品かがわかる。その多数ある移動の中で、シーンとして描かれるのは、本稿が取り上げる二つの移動である。

1. 2. 二つの列車シーン

まず金沢・上田間の列車シーンを見ていこう。堀川は自宅で同僚の平田に辞意を表明し、故郷に帰ることを告げる。列車シーンはこれに続くシーンで、列車の走行音の響く走行する列車の外観を捉えたショット（以下、走行ショット）で始まる。カメラは列車先頭の左側面に進行方向逆に固定されている。それから良平を演じる津田のショットとなる。津田の後方と左側に位置する車窓から光が差し、津田の上半身を照らしている。車窓には、木や電柱らしき棒状のものがちらちらと現れては消える。次いで堀川を演じる笠のショットに切返す。二人は、四人掛けのボックス席に向かい合って座っているという設定である。笠の肩が揺れ、その右側に位置する車窓から光が射し、笠の顔を照らしている。その後、カメラは五回二人を切返す。一ショットに一台詞というテンポで構図・逆構図が繰り返され、二人の会話が構成されている。そして最後再び、走行ショットが提示される。カメラは今度は列車先頭の右側面に位置している。

このシーンはロケーションによるもので、かつ撮影の際、実際に列車を走らせている。当時のカメラマン・厚田雄春は「あれは岩村田。本物の列車で小諸から小淵沢を走っている間に撮ったんです」（厚田／蓮實 188）と証言している。このシーンに限らず、実際に走らせたかどうかは別にして、厚田が撮影を担当するようになってからの小津映画における列車はセットではなく、すべて実物であることがわかっている。蓮實重彦の「厚田さんがカメラマンになられてからは鉄道のセット撮影はなかったんですか」（厚田／蓮實 182）という質問に対し、厚田は次のように答えている。

どっちかというセットのほうが簡単だけれども、僕は先生にいやだと言ったんです。そうしたら、あとは聞いてくれましたね。私が撮った鉄道は、もうロケー本やりでいきました。〔……〕本物のほうががちりしている。それで、小津先生ものつくれまして全部本物を使うようになったんです。（厚田／蓮實 182）

厚田は、1937 年の『淑女は何を忘れたか』から撮影監督として小津映画の製作に関わるようになるので、1942 年の『父ありき』の列車シーンには、セットでなく実物が使われていることになる。この事実をふまえた上で次に東京・秋田間の列車シーンをみて行きたい。どうやらこのシーンの車内のショットは、列車は実物であっても停車中の車内で撮られていると考えられる。

病室で堀川の死が医者より伝えられると、良平は廊下に出て泣き出す。列車シーンはこれに続くシーンで、走行音と共に少年のエキストラのショットではじまる。エキストラは、座席に微動だにせず目をつむって横になっている。照明は暗い。次に老婆のエキストラのショットが続く。このエキストラも目をつむり座っている。後方に車窓が確認できるが、外は真っ暗で何も見えない。それからふみ子を演じる水戸のショットとなる。次いで良平を演じる佐野のショットに切返す。この二人もボックス席に向かい合って座っているという設定である。ただし通路側に座る水戸に対し、佐野は車窓側に位置し、窓枠に肘をついて微動だにせず真っ暗な車窓の方を眺めている。その後十回、カメラは会話を演じる二人を切返す。十回目の切返しで佐野のショットに戻り、佐野がまた俯きかげんで車窓の方に目をやる。それから走行ショットが提示される。カメラは線路脇に固定され、線路の先を向いている。そこに間もなく画面右側より列車が現れ、カメラ前を突進する。再び無言の佐野のショットに戻り、網棚の骨箱のショットにカットする。最後に今一度、走行ショットとなる。カメラは同じ線路脇から、画面中央に小さい点となって遠ざかっていく列車を捉える。これが最後のショットとなり、映画は終わる。以上すべてのショットは固定ショットでありかつ、車内に揺れは無い。

Ⅱ. シーン比較

2. 1. 車内の揺れ

東京・秋田間の列車シーンには金沢・上田間の列車シーンとは違って、シーン冒頭に二つのエキストラのショットが存在する。エキストラ達は各ショットで眠る演技をしている。暗い照明と相まって、場面は夜行列車内であることが示される。この安眠中の乗客たちを起こさないようまるで気を遣うかのように、列車は揺れない。続く水戸と佐野の一連のショットにも揺れは認められない。金沢・上田間の列車シーンでは人物の揺れがはっきりと確認できるが、東京・秋田間の列車シーンではエキストラも含め人物が揺れる事は一切ない。シーンには一貫して走行音が響き、途中、走行ショットが挟まれていることから、一連の列車内のショットは走行中の車内の様子を捉えたものと考えられる。しかし列車内でのすべてのショットにおいて、人物から座席・小道具に至るまで、走行中を示唆するその揺れを確認することはできない。まるで停車中であるかのように、すべてが安定性を保ったまま映し出されている。

2. 2. 車窓

両シーンに共通するものとして車窓の存在が挙げられるが、両者には大きな違いがある。金沢・上田間の列車シーンでは車窓に流れる風景が見え、日光が車内に差し込む様子が確認できるのに対し、東京・秋田間の列車シーンでは車窓に何も見えず、設定が夜なので日光が差し込むということもない。車窓の先は常に真っ暗で、車外の風景や光を確認する事は一切できない。車窓にみえるのはただ、外が暗いため、なかば鏡のようになった窓ガラスに映し出された佐野のおぼろげな姿だけである。このように東京・秋田間の列車シーンにおいて車窓は、壁もしくは鏡であり、佐野が執拗に目を向けるにも関わらず、車外を映すという機能を持ち合わせていない。それ故外部性は微塵も感じらず、人物は車内空間に幽されている。外の流れる風景を背景とした金沢・上田間の列車シーンの開放感からはほど遠い重苦しさがシーン全体を支配している。

2. 3. 走行ショット

両シーンともそれぞれ走行ショットが二つずつ存在する。金沢・上田間の列車シーンでは、カメラが一つ目のショットでは列車の左側面にあるが、二つ目のショットでは列車の右側面にある。すなわち、金沢・上田間の列車シーンではカメラ位置が二つのショットで、列車の左側面から右側面へ変わり、視点の変化が認められる。一方、東京・秋田間の列車シーンでは、カメラは一つ目のショットでも二つ目のショットでも同じ位置、線路脇にある。二つのショットでカメラ位置は一定である。また加えて、金沢・上田間の列車シーンの二つの走行ショットが走行する列車から撮られた一種の移動撮影であるのに対し、東京・秋田間の列車シーンでは線路脇という地上からの固定撮影であるという違いがある。故に、金沢・上田間の列車シーンの方では、フレームが変化するが、東京・秋田間の列車シーンの方ではフレームは変化しない。このように金沢・上田間の列車シーンの走行ショットには視点の変化とフレームの変化

が認められ、一方、東京・秋田間の列車シーンのそれにはそのいずれも認められない。東京・秋田間の列車シーンは、徹底して画面上から動きが排されているのである。

またこれら走行ショットは密接に物語の流れと連動し、その流れにふさわしい表れを形成している。カメラ位置に注目してみよう。金沢・上田間の列車シーンの二つの走行ショットでは、カメラは地上ではなく列車から、車体後方を見る形となっている。その意味でカメラは、人物と同じ走行する列車にあり、人物と場を共有している。列車の進行方向逆を向いてカメラは、人物と共に流れる風景を側目に金沢から遠ざかっている。この人物とカメラの場の共有性は、物語の継続を感じさせる。実際、物語はこの後も続く。対して、東京・秋田間の列車シーンの走行ショットでは、カメラは列車の進行方向を向いて地上から、去り行く二人の人物の乗る列車を見送る形となる。カメラは線路脇に置き去りにされ、二人の人物は列車に乗ってカメラから遠ざかる。人物がカメラから離れる様は、物語の終わりを示唆するだろう。実際、物語はこのショットで終わる⁵。映画が始まってこのかたずっと人物を追いつけていたカメラは、もはや人物の後を追う事はないのである。

2. 4. 人物ショット

両シーンともそれぞれ二人の人物が会話をする。シーンのほとんどは、会話する二人の人物をそれぞれ一人ずつ撮ったショット（以下、人物ショット）で構成されている。

金沢・上田間の列車シーンの人物ショットには必ず台詞が伴われ、台詞が終わると同時に次のショットに切り替わる。一方、東京・秋田間の列車シーンの人物ショットには、台詞が伴われていないショットが計七ショットある。水戸のショットでは、四ショットで台詞が発せられない。一つ目では水戸は膝の上でハンケチをいじり、二つ目では佐野の方を見つめ、三つ目ではゆっくりうなずき、四つ目ではハンケチで顔を覆っている。どのショットでも、水戸の台詞はもちろんのこと、佐野の台詞も挿入されていない。同様に佐野のショットでも、三ショットで台詞が発せられない。この三ショットいずれにおいても、佐野はほぼ同じ体勢で車窓の方を向いて俯いている。

このように、常に人物のどちらかの台詞の伴われている金沢・上田間の列車シーンの人物ショットと異なり、このシーンの人物ショットにはところどころ台詞が欠けている。こうした言葉を発しない人物達はまるで静物のようなものである。特に終始俯いているだけの佐野は動きがなく、ほとんど静物と化してしまっている。またこうした台詞無しの人物ショットでは、台詞の代わりに列車の走行音のみが響く結果となる。この点で、この人物ショットは、人物ショットでありながら骨箱の静物ショットと様相を等しくすると言える。あたかも、台詞をはず取ることで人物の静物化が図られているかのようである。人物ショットから次第に台詞が差し引かれ、無言の人物と走行音だけが残る。それに続いて同じく走行音を基底音とする骨箱のショットが打ち込まれることで、人物の行く末が示される。物語の主人公はとうと

う物（骨箱）になってしまう。それは物語の終わりを意味するだろう。静物としての人物という点では、シーン冒頭の二ショットで眠る演技をするエキストラ達も同様である。骨箱と同様、彼らも走行音と共に微動だにせず、車内に静かに置かれている。骨箱のショット並びに骨箱化している人物ショットは、例に漏れず固定ショットであり、それはあたかもスチール写真を思わせ、シーンの静止性を決定的なものにしている。

2. 5. 台詞⁶

金沢・上田間の列車シーンでは、台詞はすべて一様に短く、シーンは台詞の長さに比例してほぼ同じ長さの短いショットの連鎖で構成されている。ショットの均質性が指摘できよう。それ故ショット展開は一定のテンポで進行し、軽快なリズムを刻んでいる。それに対し東京・秋田間のシーンでは、台詞の長さがまちまちである。佐野の台詞は水戸の台詞に対して比較的長い。ある佐野のショットで、佐野は以下の台詞を一気に言い切る。

僕は子供の時から、いつも親爺と一緒に暮らすのを楽しみにしてたんだ……それが到頭一緒になれず、親爺に死なれてしまつて……でもよかったよ、たった一週間でも一緒に暮らせて……その一週間で今までで一番楽しい時だったよ

台詞の長さに比例して、このショットは同シーンの中で最も長い。対して水戸の方は、台詞が極端に短く少ない。水戸の台詞は、「ねえ、清ちゃんもう寝たでしょうか?」「ええ」「ええ、そうですね」の三つだけである。水戸は台詞よりも、見つめたり、うなずいたりといった手段で、佐野の台詞に対応している。ここには、俯くか長々と話すかどちらかの佐野と、ジェスチャーか一言二言かどちらかの水戸、という対比が確認出来る。水戸のショットの中でも、佐野の台詞に対してただ見つめて無言で返すショットとうなずいて返すショットは極端に短く、佐野の冗長な台詞のショットと明らかな対比を成している。

こうしたことで、金沢・上田間の列車シーンにおける内容的にも時間的にも均質な短いショットの積み重ねが生む軽快なリズムの切返しではなく、このシーンでは内容的にも時間的に見てもランダムなショットの織りなすややリズム感に欠ける切返しが見て取れる。特に佐野の冗長ぎみのショットは、短い水戸のショットと好対照をなしてシーン全体に弛緩した雰囲気を与えている。

Ⅲ. 『父ありき』における列車への乗車

映画の中盤、次のようなシーンがある。秋田で教師となった良平の生徒たちの会話シーン（00：40：09-00：41：27）である。脚本では「寄宿舎の初年生」とされている。生徒は三人で、それぞれA・B・Cと役名がついている。

A「あ 汽車が行く！」

B「汽車見ると家さ帰りたくなるな」

A「あれさ乗れば家さ帰れんだども」

C「俺んとこ もう少し近きゃ汽車通学出来るんだがなあ」

B「ずいぶん長えなあ あの汽車」

C「帰りてえなあ」⁷

この台詞のやり取りが示すように、この生徒達にとって、列車に乗ることは、家に帰ることと直結している。家に帰る、すなわちそれは、家族に会うということである。このシーンから読み取れる、列車に乗る＝家族に会う、という等式は、『父ありき』という映画の物語全体において有効なように思われる。そして、列車に乗って家族との再会を果たした人物は、また列車に乗って家族と別れる。したがってこの映画では、列車に乗る＝家族に会う、と同時に、列車に乗る＝家族と別れる、という等式も存在する。先に指摘したように離れ離れになった父子は、再会と別離を繰り返し、それを可能にしているのが列車であった。描かれる三回の再会シーンを考えてみると、三回とも両者のどちらかがまたは両者共に列車に乗って再会し・別れていることがわかる。例えば一度目の上田の町での再会では、列車の映像こそ現れないが、堀川が田舎から二里近くの距離を徒歩で来ていることは考えにくく、列車の存在が暗示される。決まって『父ありき』の人物たちは、列車に乗って家族に会いに行き、列車に乗って家族と別れる。つまり列車への乗車には、家族との再会につながる再会の乗車と、家族との別離につながる別離の乗車の二つのタイプが存在する。

これを家族以外の人物、例えば、元同僚の平田との再会と比較してみると、いかに列車が引き合わせ、また離散させる関係が家族関係に限定されているかがわかる。ある日、堀川は東京の暮会所で偶然、平田と再会を果たす。金沢で教師として働いていた両者は今や東京で働く身である。両者とも東京で職を持ち住み着いているという設定から、列車の存在はこの再会では浮かび上がって

こない。状況として、二人ともはるばる他都市から列車に乗って東京の暮会所に来てばったり会った、というわけではないのだ。同じ事は、堀川の金沢時代の教え子、黒川と内田との突然の再会にもいえる。二人は、ある日突然、堀川の会社を訪ね、堀川に同窓会の提案をしに来る。この二人の旧生徒たちも今や東京で働き生活する者達であり、わざわざ金沢から東京の堀川に会いに来たという設定ではない。そのため、ここでもあたかも二人を恩師に引き合わせているといった列車の姿は浮上しない。列車の使用が音なり映像なりによって顯示されない限り、その使用を喚起させるには、列車での移動が前提となる遠方から来たもしくはそうした遠方へ行くという設定が必要となる。家族ではない彼らには、どうしてかそうした設定が用意されておらず、決まって田舎・他都市のような遠方から来て遠方へ去るのは、この映画では家族関係にある者に限られているのである。

家族との再会・別離として、冒頭の修学旅行での乗車を考えてみよう。金沢の中学生の東京方面への旅行であるから、シーンとしては描かれないが、金沢から東京までの移動には列車が使われたと考えられる。ここで列車に乗るということは、堀川にとってもその生徒たちにとっても表向きは旅行地へ行くことの他に意味はない。しかし、彼らにとって列車で旅立つことは、束の間ではありながら家族との別れを意味し、別離の乗車に他ならない。特に旅行地で事故死する生徒にとってはその意味は強くなる。なぜなら、列車に乗って旅行に出かけたその生徒は、他の生徒たちとは違って帰りの再会の乗車を待つ事なく、現地で家族と死別してしまうからである。この生徒は、死ぬ直前に母親にお土産を買っていたことが堀川の台詞の中で明らかにされている。「子供心におッ母さんに、箱根細工の糸巻を買ってるんだ」。旅行地にいてもなお思いを馳せるのは家族であり、いかに彼にとって、この旅行において家族との別れに重きが置かれているかが確認できよう。そして家族は、この死んだ子どもに会いにやはり列車に乗って旅行地に赴くことになるだろう。息子の死を確認するためという意味でそれは別離の乗車である。事故後のお通夜のシーンで、電報が届き、家族は夜行列車で駆けつける事が明らかにされる。「父兄の方は、今夜の夜行にのられるそうで……」。

その他、列車での移動として考えられるのは、良平の進学の為の仙台行き、就職の為の秋田行きがある。この二つの乗車はいずれも、別離の乗車と考えられよう。良平はどうか、堀川のいる東京には進学せず、就職もしない。父である堀川から離れる形で、上田から仙台、仙台から秋田と、東京から距離的に少しずつ遠ざかっているのには訳がある。なぜなら良平にとって列車への乗車は、進学の為でもなく就職の為でもなく、紛れもなく堀川から別れ・離れる為の別離の乗車であるからである。それでは、本稿が問題とする顕在化している二つの乗車について考えてみよう。潜在的な次元に留まっていた列車での移動が、ここでは音と映像により露になっている。

まず、父子の金沢から上田への移動である。堀川にとって上田は生まれ故郷であり、親族の墓地がある。墓地のシーンは存在しないが、堀川と良平は、上田に到着後、まず親族の墓参りに行っていることが、列車シーンに続くめし屋のシーン（00：14：38-

00 : 15 : 57) で明らかにされる。「さっきお墓へお詣りしたろう」。「お母さんのお墓の隣りにお祖父さんのお墓があったろう」。上田には、堀川の亡き妻と父の墓、すなわち良平の母と祖父の墓があり、列車で上田に到着後、父子は墓参りという形で、今は亡き家族に再会している。ここで列車に乗るという行為が、はっきりと家族に会う（再会する）ということに呼応している様が確認でき、二人の列車への乗車は、再会の乗車ということになる。このシーンの表れが、動きのあるものになっているのはこの為である。杉山昭夫は「小津にとって乗物は」、「視覚的リズム（車内の構図の変化も含めて）を創り出すための格好の素材だった」（フィルムアート社編 284）と指摘しているが、このシーンではその素材が最大限に活かされている。確かに、俳優が揺れ、車窓に風景が流れ、それが軽快なリズムのショット転換で示されることで、ここでは他のシーンにない視覚的リズムが創出されている。堀川の帰郷の喜びや良平の未知の地への期待感といったものが、ここで見事にシーンの表れに接続されている様が確認できよう。この移動には、悲しい死に続く辞職が招いた移動（都落ち）という側面よりも、故郷に帰る＝家族に会う為の移動（帰郷）という側面に力点が置かれている。そうでなければ、このような明るくリズムカルで動的な描写にはなっていないであろう。また小津映画は常に空が晴れていることで知られるが⁸、ここで車内に日が差し込み例外無く晴天であることを示すのは、やはりこれが再会の乗車だからである。

では、良平とふみ子の東京から秋田への移動を次に考えてみよう。良平にとっては、ここで秋田へ移動する事は、勤務地へ帰るという程度の意味しか持たない。ふみ子に至っては、夫に付いてその勤務地へ引っ越すことでしかない。両者にとって、秋田は故郷でも家族の待つ場所でもない。文字通り何の縁もゆかりも無い都市である。列車に乗る＝家族に再会する、という等式は当てはまらず、これは再会の乗車ではない。堀川の死後、遺骨を持って列車に乗る良平にとって、この乗車は再会の乗車ではなく、父と別れる為の別離の乗車である。確かに死別はもう既に列車に乗る前の東京の病室で起こっているわけであるが、列車に乗る事で、良平は改めて堀川との永遠の別れを宣言する。そうした儀式的な機能をこの列車への乗車は担っている。しかもここでは、あたかも父を弔うかのごとく、金沢・上田間の移動以来、潜在的なレベルに留まっていた列車での移動が、音と映像によって一挙に顕在化されている。また忘れてはならないのが、ふみ子にとってもこれは紛れも無く別離の乗車を意味するということである。なぜならふみ子は、父である平田と弟・清一を東京に残して、良平と共に秋田へ引っ越すからである。そもそも新天地で生活を始める新婚二人の乗る列車が、暗く静かな様であってよいだろうか。外から隔絶された陰鬱とした車内で、人物は微動だにせず静かに座っている。そこに響くのは走行音と水戸のすすり泣く声だけである。車内の雰囲気はあたかもお葬式のそれである。やはりこの移動は、二人の新生活への晴れやかな門出ではなく、堀川との別れ、すなわち別離の乗車である。ここで良平とふみ子の堀川を失った哀しみがシーンの表れに接続されていることは言うまでもない。

おわりに

金沢・上田間の列車シーンと東京・秋田間の列車シーンの表れの違いには、再会の乗車が別離の乗車かという物語レベルの類が関係しているように思われる。金沢・上田間の列車シーンでは、車内の揺れ、車窓からの流れる風景、走行ショットの視点・フレームの変化、カメラと人物の場の共有性、軽快なリズムのショット転換といった諸々の要素が合わさり一つの動的とも云うべき表れを形成し、それは物語上の再会の乗車という状況と呼応している。そして、東京・秋田間の列車シーンでは、揺れの不在、車内の密閉性、走行ショットの視点・フレームの不変性、カメラと人物の離別、リズム感に欠ける弛緩したショット展開といった諸々の要素が合わさり一つの静的とも云うべき表れを形成し、それは物語上の別離の乗車という状況と呼応している。これがまさに、映画の表れと物語が交わる接触点である。走行中の列車の揺れを止めてでも自身の物語世界に忠実であろうとすることからくる接触点。それはややともすれば観る者に違和感を与えかねない。それでも小津は「芸術のことは自分に従うから、どうにもきれいなものはどうにもならないんだ。だからこれは不自然だと云うことは百も承知で、しかもぼくは嫌いなんだ」（田中編 304）と言って頑に自身の映画の道を譲らなかった。

当然の事ながら、両シーンの表れの違いは所詮、撮影時、列車を走らせたか否か、それだけのことだとこの接触点を単なる偶然の産物と切り捨てることもできるだろう。というのは、表れを左右する列車を走らせるか否かの選択には、もとは物語というより技術的な問題が大きく関与しているからである。戦時下、予算の限られていた当時、列車を走行させての撮影は、採光の面で極めて高度な技術を要する困難なものだったという事実を無視する訳にはいかない。厚田は次のように撮影時を振り返っている。「『父ありき』といえば、父を子が汽車のシートに向かいあって坐っているシーンがありますね。これは泣かされましたね。窓の外に空が見えてますから、とんじゃいます」（厚田／蓮實 87）。「とんじゃいます」とは白とびと呼ばれる強い光のあたる部分が極端に露出オーバーとなり真っ白になる現象のことである。この白とびを避ける為、選択肢として、走行中という設定であっても停車した車内での自然光を排しての撮影が選ばれる事がある。特に被写体が女優スターであったりする場合はなおさらである。しかし、単に表れの相違を技術的な問題だけに還元して語ってしまってもよいものか。というのは明らかに別離の乗車に限って言えば、他の小津映画にもこうした呼応関係が明確に見出されるからである。

『父ありき』だけをみている限りにおいては偶然にも思える列車内の静的な表れと別離というテーマの呼応関係は、他の小津映画を見渡す事で偶然でないことがわかる。東京・秋田間の列車シーンと表れを等しくする静的な列車シーンは『東京物語』・『東京暮色』・『彼岸花』（1958）・『浮草』（1959）にも存在し、いずれも物語レベルにおいて、家族との別れの乗車を描いている。『東京物語』の紀子は列車に乗って義母・とみと別れ、『東京暮色』の喜久子は列車に乗って娘・孝子と別れ、『彼岸花』の平山は列車に乗って娘・節子と別れ⁹、『浮草』の駒十郎は列車に乗って息子・清と別れる。いずれのシーンも車窓がことごとく排除され、その密

室の車内には微動だにしない人物たちが静かに座っている。ここで確認すべきは、外部が遮断された密閉された不動の列車内の画面というものが、どうしても小津映画において、いつも別れというテーマを召喚し、物語の流れに家族の別離、特に親子のそれを導入しているという事実である。『東京物語』・『東京暮色』のシーンが映画の終わり近くに位置し、そして『彼岸花』・『浮草』のシーンが『父ありき』同様、映画のラストシーンであるのも偶然ではない。別離の乗車ほど小津映画の終わりにふさわしいものはない。列車は、骨箱化（静物化）してゆく人物を乗せながら、観客の映画との別れ、すなわち映画の終わりを告げているかのようである。

そして逆に、『晩春』の紀子が横須賀線で東京へ買物へ出るシーンのような物語に別段別れを導入しない列車シーンは、ことごとく動的なシーンとなっている。それは例えば、『麥秋』（1951）の康一が同僚の西脇と通勤するシーンであり、『青春の夢いまいづこ』（1932）のお繁と斎木が新婚旅行へ出発するシーンである。いずれも開放感溢れる風景を背景に、日光の下、人物は列車に揺られている。

註

- 1 近年ロシアの Gosfilmofond（国立映画保存所）で発見された原版では、シーン最後のエンド・マークに重なる形で軍歌「海ゆかば」のメロディが挿入されている。原版に関しては、田中「『父ありき』（新発見版）発掘されたフィルムが投げかけること」、『小津ありき 知られざる小津安二郎』22-24 を参照。
- 2 松竹・日活・東宝・新興・大都・東京発声・興亜の七社。
- 3 以降、映画の台詞は井上和男編『小津安二郎全集 [上]』（新書館、2003 年）、より適宜修正しつつ引用。
- 4 『東京物語』以外の四作は東京のみで物語が完結する。
- 5 『一人息子』（1936）では、逆に人物の乗る列車がカメラに向かってくことで物語が始まる。
- 6 当節に関して、本発表後の質疑応答において、ショット持続時間の計測による数量的な裏付けが必要とのご指摘を頂きました。
- 7 DVD 字幕より。脚本では三人の台詞は標準語になっている。
- 8 蓮實 VII 章「晴れること」を参照。

9 このシーンは、平山が広島に駆け落ち同然で嫁に行った娘に会いに行く映画のラストシーンである。一見これは娘との再会の乗車のように思える。しかしここで広島へ赴くことは、今まで頑に反対していた娘の結婚を認める事を意味し、実はこれは娘との別れ乗車であることがわかる。平山は結婚を認めることで娘を手放すことになる。

引用文献リスト

厚田雄春／蓮實重彦『小津安二郎物語』（筑摩書房、1993 年）。

井上和男編『小津安二郎全集 [上]』（新書館、2003 年）。

佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』（朝日新聞社、2004 年）。

田中眞澄『小津安二郎周游』（文藝春秋、2003 年）。

田中眞澄『『父ありき』（新発見版）発掘されたフィルムが投げかけること』、『小津ありき 知られざる小津安二郎』（清流出版、2013 年）。

田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和 21(1946)年—昭和 38 年(1963)年』（フィルムアート社、1991 年）。

蓮實重彦『監督小津安二郎 増補決定版』（筑摩書房、2003 年）。

フィルムアート社編『古きものの美しい復権 小津安二郎を読む』（フィルムアート社、2004 年）。

『父ありき』小津安二郎監督、池田忠雄／柳井隆雄／小津安二郎脚本、笠智衆／佐野周二ほか出演、松竹製作、1942 年、
『小津安二郎 DVD-BOX』第三集（松竹、2003 年）所収。

● 異文化を眺める日本映画 —— 『楊貴妃』における中国古典文化の受容と中国語圏映画への逆影響

劉 韻超（リュウ インチョウ、東北大学大学院博士後期課程）

一、はじめに

映画は 19 世紀末に欧米から日本へ輸入されて以来、日本を代表する大衆娯楽のひとつとして生成発展を遂げ、その映画作品は第二次大戦後、世界でも広く認められるところとなった。しかし、日本映画は物語内容や描かれる風俗の「日本らしさ」を持ち味として活かす一方で、外国の文化や素材も受け入れ、独自のアレンジを施した映画も少なくない。映画が一般に知られる存在になった明治・大正時代においては、外国文化の中で日本の観客に一番馴染みやすかったのは、中国古典文化であった。そのため、『西遊記』（1911）をはじめ、『西廂記』（1920）、『阿片戦争』（1943 年）などの中国古典文化を題材とした日本映画が数多く作られてきた。戦後になって、大映は香港のショウ・ブラザーズ社との合作で 1955 年に中国の唐代を舞台とした『楊貴妃』（溝口健二監督）を製作した。しかし、中国の歴史的人物を主人公にしたとはいえ、楊貴妃の身分や最期、あるいは玄宗皇帝の性格などから見ると、映画は史実とは大きくかけ離れていた。その後、ショウ・ブラザーズも同じ題材を使って独力で香港版の『楊貴妃』（1962、李翰祥監督）を作った。その映画は中国語圏の三大映画賞の一つである台湾金馬奨で賞を取ったのと同時に、カンヌ国際映画祭でも受賞した。そのため、香港映画『楊貴妃』の評価はショウ・ブラザーズによるものと思われがちであるが、本作品のカメラマンや音楽の担当は実は日本人スタッフであったということは、余り知られていない事実である。

本発表では、日本映画黄金時代と呼ばれた 1950 年代の社会状況を考察した上で、日本映画『楊貴妃』を取り上げ、映画と史実の間にはどのような違いがあるか、その脚色の持っている意味は何かについて分析する。そして、香港映画『楊貴妃』に、また、その後黄金期を迎えることになる香港映画に、いったいどのような影響を与えたかを考察したい。

二、「史実」から「物語」への変容

この映画の監督である溝口健二はヴェネツィア映画祭で 1952 年から 3 年連続受賞の記録を作ったことで世界的に注目された。先行研究の多くは『楊貴妃』が欧米人の趣味に合わせて作られており、すなわち国際映画祭を狙って製作されたと指摘している。しかし、1955 年に作られた溝口の初めての天然色映画でもある『楊貴妃』は日本国内ではあまり評判が高くなかった。たとえば『楊貴妃』が封切られた後、直ちに『キネマ旬報』に映画批評を書いた大黒東洋士は脚本について

この脚色をみると、肉付けとなる人間像や歴史的な背景の描写がおざなりにしか書けていないので、はなはだ平面的でコクのないものになっている。狭い部屋をサッと吹き抜ける風のように味がない、中身もない。単調で、劇的な立体感にかけた、筋を判り易く通すのが精一杯と言った脚本である。（大黒東洋士 86）

と評価した。また、佐藤忠男は映画のストーリーについて

ストーリーは甘いメロドラマにすぎず、溝口健二作品らしい厳しいドラマチックなものはさっぱり認められないというのが日本における定評であった。（中略）溝口健二は、この題材には自分の好みである愛の献身のテーマもあると考えてこれにとりかかったのだろうが、そうした純愛物語的な面の強調は、おそらくは史実をも歪め、作品全体をいっそう陳腐なものにすることにしかなかった。

（佐藤忠男 287-288）

と論じた。

ところが、一方で欧米では相当な価値があると認めた映画人や批評家がいた。溝口監督自身は筈見恒夫との対談で、映画ができれば「アメリカへすぐ売ららしい。サミュエル・ゴールドウィンが（『楊貴妃』を）非常に可愛がってしてくれるのだ」（溝口健二／筈見恒夫 123）と語っている。また、国際シンポジウム溝口健二・没後 50 年「MIZOGUCHI 2006」で、司会者の山根貞男は「ポルトガルのマノエル・オリヴェイラ監督にお会いしたときに、溝口が好きだというので何がすきなのか尋ねたんですが、『楊貴妃』、という答えでした」（蓮實重彦／山根貞男編 201）というエピソードを伝えている。

このように国内と国外の評価に極端な温度差があるのは、映画を見る視点が違うからと考えられる。日本の映画批評家たちは史実との違う脚色の面から悪評を与え、一方、欧米の映画人たちは映画の東洋的なエキゾチズムに惹かれた。しかし、映画が史実を歪めたことの中にこそ、日本映画がどのように中国の古典文化を受容し、そして変容させたかを窺えるヒントがあるだろう。本節では、日本映画『楊貴妃』は史実とどのような違いがあるか、またその脚色の持っている意味は何かについて分析したい。

1. 楊貴妃像の変容

楊貴妃の生涯は多少中国古典に関心を持つ者なら誰でも知っているだろう。この数奇な運命に翻弄された女性は、玄宗皇帝の寵愛を一身にあつめ、皇帝の政治への関心を失わせたため、安史の乱を引き起こした「傾国の美女」と伝えられてきた。しかし、映画では、彼女の出身から最期まで史実と違う部分が多く存在している。大黒東洋士はその改作について「著名な史実物でも難解であっては困る。ストーリーは欧米人にも容易に理解されるように単純平易なものがよろしい」（大黒東洋士 86）と述べた。したがって、映画の脚色は楊貴妃に関する史実を知らなかったためではなく、意図的な改作だと考えられるだろう。

1.1 身分と性格の変容

歴史上の楊貴妃は元々官吏の娘で、玄宗皇帝と武恵妃の息子、寿王の妃であった。皇帝は武恵妃が死んだ後、楊貴妃の美貌に惹かれ、強引に息子の嫁を奪った。しかし、映画での楊貴妃は町の娘で、従兄の楊国忠と安祿山によって出世のために皇帝に推薦されたことになっている。脚本を担当した四人の中の一人である依田義賢はこの改作の経緯について、次のように説明する。

楊玉環（楊貴妃の本名——筆者注）は、玄宗皇帝の皇子寿王の妃であったのを帝の側近高力士が見つけて宮中に入れたのですが、この経緯を単に実伝だからというのではなく、楊貴妃の性格付けに必須のことと見たのです。ところが、それは単純化した方がよいというので、削除された…（依田義賢 316）

また、このような楊貴妃の身分および皇帝との婚姻の経緯についての改変以外に、新たに付け加えられたプロットも少なくない。例えば映画での楊貴妃は、活発で、思ったことを率直に言う性格に設定されている。彼女は母の死後、長安で料理屋を営む従兄弟と三人の姉を頼って田舎から出てきたが、彼女は女中として調理場で働かされていた。ところが、彼女は武恵妃と容貌がよく似ているため、安祿山の目にとまる。玄宗皇帝に推薦するには、着物を替えさせる必要があるが、彼女は次のように言って断る。

田舎者だって人の心ぐらい判ります。お母さんが死んだので姉さん達を頼って出て来たのに、女中みたいに働かせて、台所の隅に抛り出しといたじゃありませんか？（00:14:59-00:15:09）

玄宗皇帝と初めて会ったときも、自分が道具扱いされたことに対して皇帝にこのように申し述べている。

陛下。私は自ら望んで宮中へ上がったのではございません。陛下のお気に入られて喜ぶものは他に居ります。それは、この私ではなく私をお傍へさし出した人たちでございます。私は皆の道具にされた人形なのです。（00:32:05-00:32:25）

さらに、女が政治に口を出してはいけないことを知っているにもかかわらず、楊一族を高い位から降ろしてほしいと皇帝に要求した。

ここでの楊貴妃は平民の娘でありながら、一躍貴妃になり、その上、行動力もあり、素直な女性として描かれている。これは史実とはだいぶ違った脚色である。そのような女性は戦後の日本映画にも頻繁に出てくる。たとえば当時好評を博した『駅前旅館』（豊田四郎監督、1958年）のなかで淡路恵子が演じた於菊や、『今年の恋』（木下恵介監督、1962年）のなかで岡田茉莉子が演じた主人公の看板娘・美香子は、どちらも単刀直入な話し方をし、開放的な女性である。それは、戦後に「女性解放」の観念を受け入れ、「男女平等」を求めていた時期の女性のイメージと一致する。それゆえ、楊貴妃は戦後の日本女性を表象していたとも考えられるかも知れない。

1.2 歴史的な位置づけの変容

唐代の詩人・杜牧が書いた「過華清宮絶句」には、「一騎紅塵妃子笑，無人知是荔枝來」（一騎の紅塵に妃子笑み 人の是れ荔枝^{レイシ}の来たるを知る無し）という句があり、楊貴妃を描いたものとしてよく知られている。これは中国で非常に有名なエピソードである。

楊貴妃は荔枝を好んだが、荔枝の保存は容易ではないため、嶺南から都長安まで早馬で運ばせた。玄宗皇帝は愛する貴妃を喜ばせるために、荔枝の取り寄せに腐心し、政治からは遠ざかってしまった。史実の楊貴妃は、権限が増すにつれて驕慢となり、「国」を「傾」ける。しかし、この挿話は映画では取り入れられなかった。依田義賢はその改変について「単に一族の出世のために利用されてゆく可憐な女で、周辺の一族の横暴頹廢から、心にもなく、曲解される風に、甘い女にするといった風に、平板になったりした」（依田義賢 316）と不満を表した。

ところが、映画での楊貴妃は驕慢の性格を削除したのみならず、悪政を行う楊一族を高位に昇らせるのは不適切だと皇帝を諫めた。このような一国の皇帝に意見を具申する凛とした楊貴妃は、従来の楊貴妃像から抜け出し、新しいイメージが付け加えられるこ

とになった。中国には古代から「紅顔禍水（きれいな女性は災禍を招く）」という言い方があり、皇帝の暴政に起因する反乱であっても、女性が元凶であるかのように例えられることが多い。夏の桀王の妃・妹喜、殷の紂王の妃・妲己、周の幽王の妃・褒姒、そして唐代の玄宗皇帝の妃・楊貴妃は、もっとも代表的な国を傾けた女性と見られている。日本でも女性が邪悪で執念深い表象として文学作品（たとえば上田秋成原作「蛇性の淫」の真女子や小泉八雲原作『怪談』のなかの「破られた約束」の先妻など）に登場することはしばしばあるが、日本では実際中国のような頻繁な王朝交代はなかったこともあり、女性が王朝を滅ぼすような原因として描かれることはなかったと言えよう。

2. 玄宗皇帝像の変容

溝口健二は、「女性映画の名手」としてよく知られている。しかし、映画『楊貴妃』は女性映画とも言えるが、映画のなかの語り手はもう一人の主人公、玄宗皇帝である。映画は玄宗皇帝の記憶から始まり、想起の終結で終わっている。楊貴妃だけではなく、皇帝の楊貴妃との身分を越えた愛情や、彼の自由を求める心境も詳しく描かれている。

私は武惠妃様がうらやましくなりました。武惠妃様は本当にお幸せな方です。女として、こんなに男の方に思われることもあるのでしょうか……陛下のようなやさしいお方が、お位もない、只の男の方として私たちの身近においで下さったと思います。

(00:32:59-00:33:21)

映画では、楊貴妃は以上のような一言を通して玄宗を皇帝ではなく一人の男として認めることで玄宗皇帝を感動させ、平民の彼女に貴妃の位が与えられた。しかし、結局二人の恋はうまく行かず、楊貴妃の自殺で物語は終わった。

溝口健二は 1929 年に『キネマ旬報』への寄稿である「日本趣味映画」に、

現在欧州を風靡してゐる東洋趣味からの要求が第一であらうが、嘗て村田君が持つて行つた「街の手品師」や、松竹の「萩寺心中」が巴里で上映され、或は、岡本綺堂氏の「修善寺物語」がそのまゝに日本劇として向うの劇場に、上演されたのに依り、

日本の演劇、日本の映画と云ふものに対する愛好心が刺激された事も、主なる理由として挙げねばなるまいと思はれる。(溝口 健二 8)

と岡本綺堂について言及したことがある。岡本綺堂は大正時代に流行っていた人気劇作家であった。彼が書いた戯曲『番町皿屋敷』のような男と身分の低い女との悲恋物語は若い時の溝口に影響を与えたかもしれない。

大黒東洋士が「全篇唯一の見せ場になっている外国映画でしばしば見られるカーニバルのようなスペクタクル・シーン」(大黒東洋士 86)と言った上元の祭は、史実を離れて作られた場面である。楊貴妃は玄宗皇帝を誘い出してお忍びで上元の祭を楽しんだ。町の人たちは、二人が皇帝と貴妃であることを知らず、暖かく彼らを迎えた。その時、玄宗は「昨夜からの私は皇帝ではなく、只の平民李一族の三郎に返ったのだ……」(00:46:31-00:46:39)と言う。玄宗は自らの作った掟と法律にかえて縛られ自由に憧れていた。上元節で皇帝の身分から解放された玄宗が抱いた、世俗の名利を離れて静かに暮らしていきたいという気持ちを吐露する。このような玄宗皇帝を一人の人間として、一個人として歴史上の人物を描くことは、彼の個人主義的な内面をあらわす技法だと考えられる。戦後、欧米民主主義の導入にしたがって、主体性を持つ自由な個人の在り方を強調する個人主義の観念が日本へも持ち込まれた。戦時下に国家主義を重視していた日本人にとっては、これが極めて新奇な体験である。固定観念を打ち砕き、個人の自由を求める個人主義の台頭が玄宗皇帝を通して表されたと言える。

さらに、楊貴妃は地位が上がり、玄宗皇帝は平民の身分を望んでいる。このような身分転換は映画『楊貴妃』と同時代に流行していたサラリーマン映画から理由を窺うことができる。実際、1950年代のサラリーマン映画で活躍していた男性主人公の多くは「恐妻家」としてパターン化されていた。たとえば1952年から公開された「三等重役シリーズ」では、森繁久彌が演じる人事課長・浦島太郎の妻を恐れている姿が鮮明に表現されていた(ワダ・マルシアーノ, ミツヨ 32)。夫は家庭内での地位を下げた一方、妻は家庭への支配力を強めるようになった。このような変化は、昔の中国と同じく「男尊女卑」の観念を持っていた日本社会が「女性解放」していくのを表しているだろう。これもある意味で1950年代から芽生えた「男女平等」の観念と暗合するかもしれない。この「女性解放」、「男女平等」のブームに乗っていた玄宗皇帝は、1950年代の日本で家父長制の権威が弱まっていくことをも表象しているのかも知れない。

三、中国語圏映画への逆影響

ショウ・ブラザーズは1962年に李翰祥（リー・ハンシャン）監督を起用して同名の香港映画『楊貴妃』を製作した。この映画は、同年度の台湾金馬奨の最優秀劇映画賞、最優秀録音賞、最優秀編集賞などを受賞したと同時に、カンヌ国際映画祭でも「すぐれた色彩撮影」によって高等映画技術委員会特別賞を受賞した。そこで、日本映画『楊貴妃』はこの中国語圏及び世界でも輝いた香港映画『楊貴妃』に、また、その後黄金期を迎えることになる香港映画に、いったいどのような影響を与えたかを、本節で考察したい。

1. 物語への影響

	史実	日本映画『楊貴妃』	香港映画『楊貴妃』
楊貴妃の身分	官吏の娘。寿王の妃だった	庶民の娘	提示されていない
楊貴妃の性格	驕慢、嫉妬深い	率直、活発	驕慢、嫉妬深い
荔枝	早馬で荔枝を運ばせる	削除された	冒頭で描かれる
楊貴妃が実家に帰った理由	皇帝がほかの妃のところに行くため	楊一族を位から降ろせと皇帝に提案したが、断られたため	皇帝がほかの妃のところに行くため
玄宗皇帝の性格	女好き。貴妃に溺れ、政治に無関心。音楽に造詣が深い	音楽好き。自由を求める。一人の男として楊貴妃を愛する	女に溺れる。楊貴妃を寵愛し、政治から手を引く
結末	玄宗皇帝が兵士に脅されて楊貴妃に自殺を命ずる	玄宗皇帝のために自分の意思で自殺する	玄宗皇帝のために自分の意思で自殺する

上表からわかるように、日本版『楊貴妃』は、史実を大幅に改変しているが、香港版『楊貴妃』は概ね史実と一致している。ここで、二本の映画の結末の類似点に注目したい。女が男のために身を犠牲にするという非常に「溝口的」な結末（恋人のために自ら命を絶つ女性）を、まさしく香港版『楊貴妃』が受け継いでいると言えよう。こうして溝口のいくつかの映画作品（たとえば『浪華悲歌』、『西鶴一代女』など）に見られるメロドラマの伝統が、香港で後日製作された作品に継承されていると見ることができるのである。

2. 技術への影響

カンヌ映画祭で色彩撮影による特別賞を受賞したので、台湾金馬奨で、香港映画『楊貴妃』は必ずや「最優秀色彩撮影賞」を得ると思われたが、その賞を取り逃がした。実は、この映画の撮影を担当した賀蘭山（ホー・ランシャン）は、一見中国人の名前だと思われるが、日本人の西本正だったのである。開催者は西本が外国の国籍であるため、賞を与えなかったのである。

香港映画『楊貴妃』は日本人のカメラマン西本正がショウ・ブラザーズ社に所属して初めての作品にもかかわらず、すぐにこのように大きい反響を引き起こすことができた。彼に続いて香港にやってきた日本映画関係者は、香港映画ばかりか、中国語圏映画にも非常に大きい影響を与え、変革をもたらしたとも言えよう。この一連の動きを主導したのは、当時のショウ・ブラザーズの社長であったラン・ショウである。

これらの日本映画関係者の多くは技術者であったため、この歴史はよく知られていない。ところが、大量に日本の映画技術人材を導入したことは香港映画をいっそう先進的な技術と理念を持つようにさせたのである。そこで、多数の香港の映画関係者が育成された。このような迫力と国際的視野を持ったランラン・ショウは国際協力を求めることを通して、香港映画の技術革新を達成したのである。

では、ランラン・ショウはなぜ映画技術がもっとも進歩していた欧米からではなく、日本から技術を導入したのだろうか。その理由として、ショウ・ブラザーズと大映との『楊貴妃』の合作を理由として挙げることができるだろう。両社が合作するきっかけについて、門間貴志は以下のように述べている。

当時永田雅一は大映作品の『羅生門』（黒澤明監督、一九五〇）がヴェネツィア映画祭で、『地獄門』（衣笠貞之助監督、一九五三）がカンヌ映画祭で、それぞれグランプリを獲得したのを契機に、日本映画の海外進出の夢を膨らませていた。また永田は東南アジア映画祭（第一回は一九五五年五月、東京で開催）を提唱し、アジア映画界での交流を進めていた。これは最終的には日本映画のアジア市場への進出を目指したものとみえる。永田はそうした布石としてまず香港映画界と組むことを発想したわけである。溝口は一九五二年に『西鶴一代女』でヴェネツィア映画祭国際賞を、翌一九五三年には『雨月物語』で銀獅子賞、そして一九五四年に『山椒大夫』で再び銀獅子賞を受賞、都合、三年連続の受賞を果たした。映画監督として国際的評価の高まっていた溝口が『楊貴妃』の監督に起用されたことは、作品を国際的な大作に仕上げたいと考える香港側にも異論のなかったことである。（門間貴志 105）

1950年代の黄金期にあった日本映画は数々の国際映画祭で賞を取り、欧米に注目されていた。アジア圏にも日本映画の優秀さを認めさせるのが当時の永田雅一の狙いだったと言っても過言ではない。1953年に東南アジア映画製作者連盟、1954年に東南アジア映画祭が創立され、その会長と副会長は永田雅一とランラン・ショウであった。邱淑婷が述べているように、「毎年一度の

集まりを通じて各社が合作のビジネスを商談した結果、大映・邵氏（＝ショウ・ブラザーズ 筆者注）の合作映画『楊貴妃』は、映画祭の産物として登場することになった」（邱淑婷 154）のである。

その戦後初めての日中合作映画はストーリー的には「失敗作」と言われたが、技術的な面では賞賛された。大黒東洋士は、

この映画で一番傑れているのは色彩である。総体に地味な色彩が選ばれていて、それが全篇にわたってよく統一されている。特に暗部の色がうまく出ている点など、「地獄門」よりも一段の進歩が見られる。撮影者杉山公平、色彩技術担当の横田達之、美術担当水谷浩等の緊密な協力と努力によってもたらされたこの見事な成果に敬意を払っておく。また溝口健二にとってはこれが最初の色彩映画だが、凝り性の彼のことだから色彩の設計にも重要な一役を果たしていることであろう。（大黒東洋士 87）

と述べている。その色彩と撮影技術こそ、ランラン・ショウの目を引いたものであった。そのため、香港版の『楊貴妃』が製作されたとき、日本人のカメラマンが招かれ、日本映画界の人材を香港に導入する動きが始まったのであった。

正式に西本正と契約すると、ランラン・ショウは直ちに彼に賀蘭山の中国名で宮廷映画『楊貴妃』の撮影を担当させた。望んだとおり、出来上がった映画の優れた色彩・撮影技術は非常に効果的で、カンヌ映画祭で賞まで取った。それ以来、西本正は不可欠の存在となり、彼の協力で多くの大作が制作された。また、ランラン・ショウは西本以外にも照明、美術監督、特技監督、編集、作曲、舞踊、化粧、道具など、数多くの領域の専門家を日本から招いた。そのなかには、円谷英二などの有名な人物もあり、技術改革に相当力を入れていたことが窺われる。西本はショウ・ブラザーズにイーストマン・カラー、シネマスコープなどの先進的な撮影技術を持ち込んだだけでなく、各領域の日本技術者も香港の映画人たちに高いレベルの作業と効率を見せた。

もちろん、ショウ・ブラザーズの人材導入は技術者だけではなかった。西本正の勧めで、ランラン・ショウは多くの日本人監督も起用している。しかし、日本人であることを隠すため、ほぼすべてが西本正のように中国語の名前を使い、映画の字幕上では国籍を識別することができなくされていた。たとえば日本版『楊貴妃』で助監督を担当していた村山三男は穆時傑^{ムーシーシェ}と改名し、『人頭馬』（1969）、『鬼門関』（1970）などを監督した。ほかには、中平康（中国名：楊樹希^{ヤンスーシー}）、古川卓巳（中国名：戴高美^{タイカオメイ}）、井上梅次などの名を挙げることができる。日本人スタッフ及び監督の存在を隠したのは、当時反日意識がまだ高かったため、ショウ・ブラザーズが日本人の主導的な役割を強調したくなかったと考えられる。この監督たちこそ、1960年代と1970年代の香港映画を活気付け、その盛況を支えた主要人物である。

四、おわりに

日本版『楊貴妃』は、海外への輸出を前提として欧米趣味のエキゾチズムを前面に打ち出した作品であったが、楊貴妃や玄宗皇帝など登場する人物像には、戦後の日本社会を反映している可能性が考えられる。庶民の娘から貴妃に抜擢された楊貴妃像に含意される戦後の日本女性の地位の向上や、皇帝ではなく庶民の生活を望んでいる玄宗皇帝像の描写は、男女平等意識の萌芽とも窺える場面が多い。また、開放的で才気煥発であり、活気に溢れる／活発な貴妃が女性解放の表象として描かれるとともに、玄宗皇帝に楊一族の解官について献言する姿勢は、往々にして中国で言われる「紅顔禍水」のイメージを雲散霧消化する作用を及ぼしているとも受け取れる。一方、映画のなかの玄宗皇帝像は、戦後の日本における家父長制の権威の弱体化を暗示している面も否定できない。このように日本版『楊貴妃』は、エキゾチズムを前面に打ち出した作品であると同時に、その内実に於いては当時の日本的な要素が色濃くにじみ出ているのではないかと思われる。

一方、監督、カメラマンを含めた日本映画関係者たちは、ショウ・ブラザーズの製作水準及び生産高と効率に大きな影響を与え、多くの香港の映画人材を育てた。この人材こそ、香港映画にとって最大の財産となった。それゆえ、日本の映画産業は、1980年代香港映画黄金期の礎石となったショウ・ブラザーズに対して非常に重要な役目を果たしたと考えられる。その新しい扉を開いたのは合作映画『楊貴妃』だったと言えるだろう。

引用文献リスト

大黒東洋士「楊貴妃」（『キネマ旬報』120号、キネマ旬報社、1955年6月上旬）

邱淑婷『香港・日本映画交流史——アジア映画ネットワークのルーツを探る』（東京大学出版会、2007年）

佐藤忠男「楊貴妃」（『溝口健二の世界』、平凡社、2006年）

新藤兼人『ある映画監督—溝口健二と日本映画—』（岩波書店、1976年）

蓮實重彦／山根貞男編『国際シンポジウム溝口健二 没後50年「MIZOGUCHI 2006」の記録』（朝日新聞社、2007年）

溝口健二「日本趣味映画」（『溝口健二集成』、キネマ旬報社、1991年）

溝口健二／筈見恒夫「溝口健二・筈見恒夫<対談>」（『映画の友』、映画の友、1955年7月号）

門間貴志『『満蒙建国の黎明』をめぐって——ファシズムとオリエンタリズム』（『映画監督 溝口健二』、新躍社、1999 年）

依田義賢『『楊貴妃』から『新・平家物語』の前後』（『溝口健二の人と芸術』、現代教養文庫、1996 年）

ワダ・マルシアーノ, ミツヨ「資本主義と会社主義——サラリーマンの時代」（『「戦後」日本映画論：一九五〇年代を読む』、青弓社、2012 年）

『楊貴妃』溝口健二監督、陶秦／川口松太郎／依田義賢／成沢昌茂脚本、杉山公平撮影、水谷浩美術、盧世候考証、早坂文雄音楽、村山三男助監督、京マチ子／森雅之／山村聡ほか出演、大映／ショウ・ブラザーズ製作、1955 年、VHS（大映、1995 年）

『楊貴妃』李翰祥監督、ランラン・ショウエグゼクティブ・プロデューサー、王植波脚本、賀蘭山撮影、斉藤一郎音楽、李麗華／嚴俊／楊志卿ほか出演、ショウ・ブラザーズ製作、1962 年、DVD（洲立影視、2005 年）

● 初期日本アニメーション監督、持永只仁の再評価・序論

西岡英和（にしおかひでかず、宮澤動画工房代表）

1、生い立ちより青年時代

持永只仁は1919年(大正8年)、東京の神田で生を受ける。

資料によっては佐賀生まれとか、満州生まれなど誤情報が先行する文献、山口且訓・渡辺泰『日本アニメーション映画史』(有文社、1977)及びネット上で散見されるが、後述の理由で佐賀・満州に縁が深いことから、このような事実誤認が流布したものと思われる。

その翌年より(1920年、大正9年)、父親が南満州鉄道(満鉄)に関わりがあったことから満州・長春へ移り住む。

同年の夏、夏季休暇を利用して両親の本籍地である、佐賀の地を初めて踏み、東京や長春とはまた違った伝統のある田舎の生活に興味を抱く。

その後、持永氏の体調不良のため東京と長春を行き来する生活を送っていたが、1928年(昭和3年)父親の客死を切っ掛けに日本へ戻り、祖母・清水宅に単身間借りし、小学校三年次に佐賀市内にある西与賀小学校に転入することになる。この頃より絵画を描くことに興味を抱くようになり、また作文(綴り方)にも長け、教師の推薦で佐賀新聞に掲載されることもしばしばあった。他には音楽・理科にも長けていた。

小学校五年次の終わり頃、満州の中学入学を希望する母親により満州に戻るようになるが、1931年昭和(6年)、盧溝橋事件(満州事変)が勃発し、再び母と共に帰郷。その足で母親は長春に戻り、持永只仁は再び佐賀の清水宅で暮らすことになった。

1932年(昭和7年)、持永只仁は佐賀市内の旧制龍谷中学(現・龍谷中学・龍谷高等学校)に進学する。ここでも持永氏の絵画・漫画に対する熱は冷めることなく、また映画にも興味を覚え、校則違反を犯してまで市内の劇場に足を運んで教員の不信を買ってしまう。他にも図面からの模型飛行機作りに熱中したり、スチルカメラの撮影から焼付けまでにも手を伸ばすことになる。

2、アニメーションの道へ

中学三年(推定1935年、昭和10年)、成り行きで学校の代表として京都の西本願寺の行事に参加することになり(龍谷中学は仏教系)、そこで自由時間が得られて持永氏は真っ先に大阪の映画館(自伝によれば弁天座)へ向かい、そこで持永只

仁の人生を決める重要な邂逅を遂げる。封切り作品は『ベンガルの槍騎兵』(1935 年)だったが、その時に併映されていた二本の漫画映画にたちまち魅了された。

それはディズニーの初期短編 *Silly Symphony* 中の二本で、『蓮池の赤ん坊たち』(Water Babies, 1935) 『小人の靴屋』(*Silly Symphony* シリーズとの照会不能)であった。元々漫画志向だった持永氏は初めて観るディズニーのカラーアニメーションに衝撃を受け、アニメ製作を生涯の仕事と心に決めるまでに到る。

これを契機に持永氏の漫画熱は高まる一方で、学内行事パンフレットのイラストなどを手掛けるようになり、遂に学生や教師から「漫画の持永」という仇名を拝領する迄になる。

そして卒業時、アニメの道に進むなら本格的な技術を身に付けるべきと考え、進学学校案内の中から日本美術学校(現：日本美術専門学校)への進学を選択し、1936 年(昭和 11 年)、同校の図案応用科に入学する。そして座学・実技の課程に囚われることなく、表現に関する様々な経験を積んでいく。と同時に、佐賀時代では不可能だった映画鑑賞を梯子同然で巡り、実写映画やアニメの傑作良作を取り込んでいく。

二年次には卒業も迫り、持永氏は卒業制作を映像メインで提出することにしたが、まず資金がなく当時の小型映画大手メーカー・中村パター商会から壊れた 9.5mm カメラと映写機を安く手に入れて自力で修理し、製作準備を重ねた。

また将来の進路と実製作の経験を積むために、当時の漫画映画の第一人者、大藤信郎監督の門を叩く。しかし大藤監督は個人製作を専らとし弟子も取らなかったため、「やっぱり大先生は難しい」と指南を諦める。

しかしどうしても漫画映画を題材にしたかったために、持永氏は銀座「松屋」ギャラリーを借り『漫画映画の出来るまで』と題して、自作のセル画、背景、イメージボードなどを展示してアニメーションの製作課程をイベント形式で公開した。これが事実上の卒業制作として成立し、一般の集客も多く得られたが、自作アニメが上映されたのか、いかなる評価を得られたのかは定かではない。

そして卒業後(1938 年・昭和 13 年)、そもそも求人のないアニメ業界への就職口もなく、関節炎を患い失職のまま通院することになるが、担当医師と話しているうち「東亜医科学研究所」を紹介され、義肢の作成に携わることになる。そうして傷病兵の手形取りや義肢の成型を手探りで行なうが、これが学校では押さえられなかった立体構成の技術を会得する形になったと考えられる。

その後「東京女子美術工芸大学」で講師の職を得るが、諸事情で程なく辞職し「東京宝塚劇場」で舞台美術課に就く。そこでも現場の美術製作に触れることは出来たが、やはりアニメーション製作に対する情熱は冷めることなく、たまたま開いた新聞に「漫画映画の助手を求む。作品持参。芸術映画社」との求人広告があり、ほぼ即断で応募を決める。

面接員は後に『桃太郎 海の神兵』を撮る瀬尾光世監督と、後に持永氏と人形映画製作所を興す稲村喜一監督であった。

持永は卒業制作で扱った素材を面接場に持ち込み、それを見た瀬尾光世はほぼ即断で持永氏の採用を決定する。

アニメーター・持永只仁の誕生である。

3、芸術映画社・戦時中期

1939年(昭和14年)に正式採用の通知が届き、芸術映画社の一員となった持永氏だが、翌日に出社するよう命が下り、スタジオに着くとそこでは既に『アヒルの陸戦隊』の製作が行われていた。その場で持永只仁を含めた新スタッフが再編成され、持永氏は背景の作画を担当することとなった。実は監督の瀬尾光世が既に背景を描いていたがその出来を気に入っておらず、美大出で画の描ける持永氏が来るということで自筆の背景を破棄し、全て持永氏に任せることになった。

それ迄は監督の瀬尾光世自身が動画の作画、背景、撮影を担っていたが、その体制にも不満を覚えていたので、製作が進行するうち撮影経験と技術を持つ持永氏が撮影をも担当することとなった。

瀬尾は新人に対し「この仕事は別に教えることがない」と開口一番に豪語していたが、実際は持永らスタッフに自分の手の内を一つ一つ見せつつ仕事を進めていた。美術経験のある持永は、これを吸収するのも早かった。

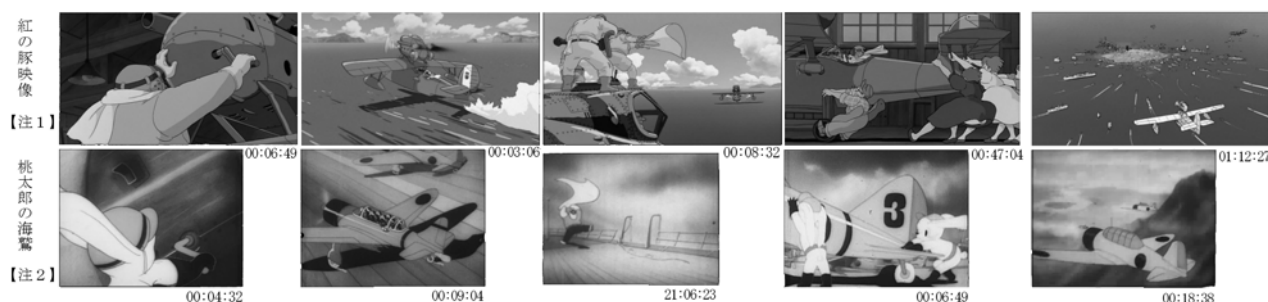
こうして完成した『アヒルの陸戦隊』（1940年、昭和15年）は作品規模・内容こそこれまでの日本漫画映画を踏襲する域を出なかったが、殊作画面に於いての質的向上は著しく、それまで一枚舞台様の画面構成から逸脱し、アップやフォローでカメラワークが変わるなど、本来は革新的と取られるべき立体的な構図を可能にした。それはある意味ディズニーの *Silly Symphony* を模倣したものと一蹴されるかもしれないが、アニメーション技術自体が模索状態だったこの時代に、ディズニーに迫る作品を製作したという事実だけでも偉業と見做されるべきで、実際に日本アニメーション界における小さく大きな前進点であった。

またもう一点、ここで小さな前進が達成される。これまで日本のアニメーション業界は、大藤信郎、政岡憲三、持永参入前の瀬尾、そして横浜シネマ商会の山本早苗などを含め、製作のメインパートを監督自身が担当し、助手はあくまでその手伝いをする、という一人作家主義の制作進行がなされていたが、瀬尾監督が持永氏を背景・撮影の担当責任者として登用したことにより、日本において

初めての「美術監督」「撮影監督」の成立という監督分業制の導入を果たした。これも多数のアニメーターを各個パートの責任者とするディズニーが既に先行していた体制であったが、芸術映画社の場合は既存の体制に不満を覚えていた瀬尾監督が持永氏を見出したことによる自然成立であり、日本のプリミティブな漫画映画が本格的なアニメーションと成り得た大きな転換点であるが、その成果が世に知られるには『桃太郎の海鷲』（1943 年、昭和 18 年公開）を待つことになる。

そして次に瀬尾監督は『アリチャン』（1941 年、昭和 16 年公開）という昆虫たちを主役にした作品を製作するが、芸術映画社はここで四段マルチ撮影台を導入、それを持永氏自身が改良を加え、公開作品としては日本発のマルチ撮影によるアニメーションを成立させ、持永氏はここでも背景・撮影に手腕を振るう。

更に芸術映画社は瀬尾監督で日本初の長編アニメーション『桃太郎の海鷲』を、海軍省後援の国策映画として製作する。これは『ハワイ・マレー沖海戦』（1942 年、昭和 17 年公開）と同じく真珠湾攻撃を材に採ったもので、『アリチャン』で培った動画・撮影技術を投入、当時の漫画映画としては珍しい看板上映で、子供たちの多大な人気を博した。その中には後にアニメーション監督となる宮崎駿も含まれていて、その影響は『紅の豚』『風立ちぬ』等に明瞭な形で顕われている。



その後に芸術映画社は他の製作所と共に朝日映画社に統合され、瀬尾光世監督は脱退し（この時点で瀬尾監督は『桃太郎海の神兵』[1945 年、昭和 20 年公開] の制作を始動させている）、次の作品『フクちゃんの潜水艦』（1944 年、昭和 19 年公開）は持永演出で製作されることとなった。しかしまだ新人の域を脱したばかりの持永氏に演出の技量は乏しく、同時に時局の激化で資材・人材の不足に悩まされながらも完成・公開に到る。それにも関わらず『フクちゃんの潜水艦』は再び子供たちを虜にし、後に漫画家となる小澤さとる【注3】・松本零士【注4】、両氏も戦後に同作をリスペクトした作品を描いている。

一方、持永氏はこの製作で心身共に疲弊して、幼少期に馴染みの深い満州行きを決断し、朝日映画社を退社して日本を後にするが、差し当たって仕事のない持永氏は内田吐夢・木村莊十二、両監督の誘いを受け満州映画協会（いわゆる「満映」）に入ることとなる。

4、中国アニメーションを興す

満映においても持永氏は動画パートの作製に携わることとなるが、共に働く中国人・満州人への待遇の悪さに憤りを覚えた持永氏は、日中満問わず全ての作業員に机を用意するよう手配し、日本人と同格に扱った。

そのうちにソ連の満州侵攻が始まり、程なく終戦を向かえ、満映は事実上の解散となるが、中国共産党政府は満映をそのまま「東北電影公司」に移行させる形を執った。当然持永氏もそれに参画したが、ソ連軍や国民党軍による身の危険が続くことになりはなく、幸いにして満映時代に持永氏が中国人に処した徳行により八路軍（中国共産党軍）に守られ、製作体制を築くことが出来た。しかしこの時代、日本人が中国映画界において主要な地位を占めていると解かれれば大問題になるので、持永氏は中国通名「池勇」としてクレジットにその名を冠することになる。

そして持永氏はニュース映画『民主東北』などの撮影に携わることとなり、東北電影公司も 1946 年（昭和 21 年）に新体制・東北電影製片廠として興山に移るが、ここで持永氏はもう一つの転機を迎えることとなる。持永氏が手掛けるニュース映画中の一パートを、既存の国民党風刺漫画を元に動画で構成してくれないかとの依頼があり、持永氏はこれを原作通りにマリオネットで表現することを思いつく。しかし操り人形の手法では操作が上手くいかないことが判明し、これをコマ撮りで撮影するに到る。持永氏は撮影用の人形を中国伝統の人形劇に倣い工夫して自作し、『翻身年』（1946 年、昭和 21 年中国公開）という三十秒のフィルムを『民主東北』の中に納める。あくまで試作品扱いであるがこれが持永只仁の、初の人形アニメーション監督作品となる。

これが中国内で発表されるや好評を博し、持永氏の元に再び人形映画の製作依頼が来る。持永氏は東欧での人形映画の成功例を耳にしており、製作を決断する。再び中国の人形劇を参考にし、脚本には京劇の動作を取り入れる指示があったので、実際に京劇役者の演技を勉強してアニメートに取り込み、30 分弱の中編人形映画『皇帝夢』（1947 年、昭和 22 年中国公開）を完成させ、これも好評を得る。そして世界のアニメ史を紐解くと、この作品が世界初の長尺アニメーション作品ではないか、という推測を筆者は抱いている。

続いて持永氏はセルアニメで同じく政治風刺映画『甕中捉蠶』（1948 年、昭和 23 年中国公開）を監督し（ここより持永氏の中国通名は「方明」となる）、以降も『謝謝小花猫』（1950 年、昭和 25 年中国公開）『小鉄柱』（1951 年、昭和 25 年中国公開）『小猫釣魚』（1951 年、昭和 25 年中国公開）と製作を重ねていくが、最近の調査で明らかになったのは、日本側の公式資料でも持永監督作とされた『採蘑菇』（1953 年、昭和 28 年中国公開）が、実は持永の同志で後に水墨画アニメーション『牧笛』を撮る特偉監督の手によるものであった、確かにスタッフタイトルに「技術指導」として方明の名はあるが、日本の戦時中の

特例を除いてクレジットに基づく限り、特偉監督が実製作したことには間違いない。その点から遡行すれば他の作品に特偉のタイトルはないが、自分の作品というよりも中国人の後進を育て上げる、という製作意図があったとも充分考えられる。その証左に、中国での持永セルアニメ群には瀬尾＝持永時代のような精細さが、すべての面において欠けるように映るのである。

そして主だった仕事では『梁山泊与祝英台』（1954 年、昭和 29 年中国公開）のカラー技術テストを最後に、1953 年に日本に帰国する。通常の帰還事業と捉えることも来るが、当時の持永氏は中国人スタッフの製作態度に疑念を抱いており、監督が持永氏である場合監督に依存してしまうような傾向が多々あり、中国人の映画は中国人が作らなければならない、とも考えていた。この心情には、後年に北京電影学院で教えることとなった時、実習生の既成技術への依存や作業のルーティン化などに苦言を呈した際と似通った点があるのかもしれない。

5、人形映画製作所時代

帰国後は単身で写真系の仕事で糊口を凌いでいたが、程なく独立系の映画人集団と接触、中国で人形アニメーションを製作したことが契機となり、日本初の人形アニメーション映画『瓜子姫とあまのじゃく』（1956 年、昭和 31 年公開）を企画製作、制作母体として稲村喜一氏・田中善次氏らと共に人形映画製作所を結成する。電通映画社などに配給を委ね、コマーシャルのためのアニメ映像をこなしながら同年、中国の童話を元にした『五匹の小猿たち』（1956 年、昭和 31 年公開）を製作する。

この 2 本は当時の映画人からも注目を受け、かつて満映の同僚であった内田吐夢監督が、所属する東映が新規に東映動画というアニメーションスタジオを立ち上げたことを受け、持永氏を招聘する。しかし持永氏は技術的困難と多忙を理由に断ってしまう。

次の作品は童話としても高名な『ちびくろさんぼのとらたいじ』（1956 年、昭和 31 年公開）であった。この作品製作に対しては技術的刷新を図り、映画・美術の専門家に協力を請うた。この時に、後に独立して人形アニメーション監督となる川本喜八郎が参入し、人形デザインの製作を担当する。この作品も各方面より高い評価を受け、海を渡ってカナダの第一回バンクーバー国際映画祭児童映画部門の最優秀賞を受ける。

この時にアメリカのアニメーション・プロデューサー、アーサー＝ランキン Jr.の目に留まり、アメリカ作品受注の契機ともなる。

続いて人形映画製作所は、持永只仁を中心に、『ビールむかしむかし』（PR 映画 制作 飯沢匡 1956 年、昭和 31 年公開、カラー）、『ちびくろさんぼとふたごのおとうと』（1957 年、昭和 32 年公開）、『ふしぎな太鼓』（1957 年、昭和 31 年公開）、『こぶとり』（1958 年、昭和 32 年公開）、『ぶんぶくチャガマ』（1958 年、昭和 33 年公開）、『ペンギンぼうやルルとキキ』（1958 年、昭和 33 年公開）、『王さまになった狐』（1959 年、昭和 34 年公開）と人形アニメーション映画を連作する。

6、MOM プロダクション・アメリカ向け作品製作時代

しかし、1959 年に人形映画製作所のプロデューサーであった稲村喜一氏が急逝してしまい、映画製作を続行することが出来なくなる。しばらくは CM 映像の製作で会社を存続させるが、この時にアーサー＝ランキン Jr. のビデオクラフト社からテレビ用短編番組の下請けの話が入る。それは *The New Adventures of Pinocchio*（暫定邦訳：ピノキオの新たな冒険）というもので、一編は 5 分強、話数にしても約 130 本の大仕事だった。持永氏は経営面での製作所の立て直しと、作品の質の保持との板ばさみになりながらもアーサー＝ランキン Jr. の話を呑み、持永氏は人形映画製作所から新たに編成を行い MOM プロダクションを設立、同時にアーサー＝ランキン Jr. はジュール・バスと共にアニメーション・人形アニメ製作会社・ランキン／バスプロダクションを興した。

そして 1960 年～1961 年にアメリカで *The New Adventures of Pinocchio* が放映され、これも好評を博す。筆者の調査では、恐らく再放送を民生用 VTR デッキで録画した同番組が、公式チャンネルではなく一般のファンの手によって十数編 YouTube に上げられており、その人気は今にまで到ることを知る。実は現在、日本に流布するある菓子メーカー主力作品のデザインが、持永氏の同作品の影響下にあるのでは、と調査を進めているが、裏付ける資料に乏しいので今回はその事態の示唆のみに留めておく。そしてランキン／バスが独自に日本でのテレビ公開を許可したのか日本語版の存在も確認されているが、それを明確に表す素材と資料が皆無なため、これも示唆に留める。

しかしその製作舞台裏は壮絶であった。アメリカ作品としての監督名義は先方プロダクション内のスタッフであるが、日本へ送られた書面で脚本と演出に対する注意書きが存在するが、実際にコンテを描き現場での演出撮影美術にあたったのは持永氏本人と日本人スタッフだった。ディズニーや米カートゥーンではリップシンクロが重要だったため、持永氏はリップシンクロ用のタイムシートを自ら作成したほどである。もちろん 1 本 5 分弱総話数 130 本を仕上げなければならなかった上、原因不明のスタジオ火事で数十本のマスターネガが失われてしまった。持永は失われたフィルムの取り直しを敢行し、納期に契約どおり納品することが出来たが、本来の予定を超過してしまったため赤字が残った。

ちなみに手塚治虫氏の『鉄腕アトム』が *Astro Boy* の名でアメリカ公開されたのは 1963 年。手塚氏より三年遡る日本製アニメのアメリカ進出であったが、あくまで下請けであり作品諸権利も買い取りで、スタッフタイトル上にも“Tadahito Mochinaga”の文字はなかった（公式スタッフ編成では監督扱いの役職であったが）。なお、*Willy McBean and his Magic Machine* 以降のタイトルロールで持永は“ANIMAGIC TAD MOCHINAGA”と記載されている。

その後も劇場用人形アニメ、テレビスペシャル番組用に *Willy McBean and his Magic Machine*(1965 年、昭和 40 年公開)*Rudolph The Nosed Reindeer*(1964 年、昭和 39 年公開)*The Daydreamer*(*Andersen- fairy Tales*)(1966 年、昭和 41 年公開)*The Ballad of Smoky the Bear*(1966 年、昭和 41 年公開)*Mad Monster Party ?* (1967 年、昭和 42 年公開)を製作するが、持永氏はこれらの作品を製作するのに乗り気でなかったらしく、また特に *Mad Monster Party ?* に対しては作るのが嫌で仕方がなかった、と漏らしていたともいう。

これらの発言を、そのまま作家の真意とするのは研究者が執るべき態度ではないが、今の時点で想定されるのは、持永氏が作家としてアメリカから送られてくる脚本に不服を抱いていたこと、更に推測を深めれば、ランキン／バスが提示してくるクリーチャー（怪物）が無条件に悪である、主人公に関わる怪物が物語を進めるための駒としか描かれていない側面に、不満を抱いたのではないだろうか。翻れば人形映画製作所時代の作品で人間以外の存在は、ほとんど人間と理解し合うことによって良き関係性を結ぶラストが多いことも想起されてしまう。

7、晩年

いずれにせよ、*Mad Monster Party ?* の納品を以って持永氏は MOM プロダクションを退社、以降は中国通信社に在籍したり、中国の傑作アニメーションをレーザーディスクで頒布する目的で童映社を設立するなど、日中友好の架け橋となるべく尽力する。

そして 1974 年の日中国交正常化以降は、日本や中国で開催されるアニメーション映画祭の幹部となるなど、裏方としてアニメ業界の相互交流を図っている。

本編では持永只仁の作品とその影響力を短く顕すのが主旨であり、作品製作以外の情報、資料に乏しいのでその部分は大幅に割愛させていただくが、その晩年に二本の人形アニメ製作に携わっている。

『喵喵是誰叫的』(1979 年、昭和 54 年公開)と、『少年と子だぬき』(1992 年、平成 4 年公開)である。

前者は脚本・技術指導として上海美術電影制片廠より招聘を受けたもので、相当の関わりはあるものの監督作品ではない。後者は持永只仁監督としての遺作であり、人形操作の技術をより進展させていると聞き及んでいるが、筆者はそちらの映像は未見なので語り得ることはほとんどない。しかし直筆画コンテが存在していることは確認している。更に、『少年と子だぬき』を終えた後も、次の企画を考え脚本の草稿を残している。

そして 1999 年（平成 11 年）、持永只仁は最期までアニメーション監督として、永眠。享年 80。

納骨は東京の映画人の墓と、佐賀の菩提寺・本行寺に分葬される。

8、結語

持永只仁という作家はこのように、日本に関するだけでもその黎明期に多大な寄与をもたらしたばかりでなく、中国のアニメーション製作体制を基礎から築き、また日本に帰って後も本格的な人形アニメーション映画の創始者となりその上、手塚治虫氏よりも早く日本産アニメーションのアメリカでのTV放映を果たすという、作家としてもパイオニアの総合集積場の体をなしており、作品に関わること以外でもその分け隔てない徳行により人種を問わず慕われ、その薫陶を受けた弟子は必ず次世代の第一人者となり、作品の影響力は今なお行われているアニメーション作品製作に大きな影を落としている。

またアニメ史の文脈で従事者が押さえるべき、という点は持永氏の先人である大藤信郎・政岡憲三・瀬尾光世、等という監督らも同様であり、これらの先人に報いる研究が行なわれていない事態は、日本でアニメに限らず映像にかかわる作家・エンジニア・研究者にとって恥ずかしいことだと、自分を含めて自覚しなければならない。

そしてもちろん、自戒も含めて私はこの歴史に埋もれた戦中戦前の漫画映画・アニメーションを掘り起こし、他の研究者・作家の指標と成り得るよう研究に邁進したいところである。

附記：謝意

今回の日本映画学会で発表・及び寄稿させていただいたことは、正に持永只仁研究を立ち上げた佐賀の陣営にとって、誠に輝かしい起点となりました。この度このような機会を与えてくださった、日本映画学会の皆様にも多分な感謝の念を抱くとともに、持永氏のご令嬢で監督の作品・所蔵品を維持し、貴重な資料を提供頂いている持永伯子氏、及び佐賀大学の持永只仁研究リーダーである文化教育学部教授、角和博先生にも深い謝意を表す所存です。

【注1】「紅の豚」宮崎駿監督 スタジオジブリ 1992

【注2】「桃太郎の海鷲」瀬尾光世監督 芸術映画社 1943

【注3】小澤さとる『サブマリン 707』第一巻（秋田書店、1942）144-145

【注4】松本零士著『未来創造』一夢の発想法（角川 one テーマ 21、2010）109

以下、特記のない限り、情報、資料、証言の引用元として、

持永只仁著『アニメーション日中交流記 持永只仁自伝』（東方出版、2006）

を底本とする

● ゆらぎ続ける「映画の語り手」の視点 —— ミハエル・ハネケ『白いリボン』における語り

井口祐介（いぐちゆうすけ）

はじめに

ミハエル・ハネケ監督による『白いリボン』（2009年、ドイツ／オーストリア／フランス／イタリア）は、不気味な後味を残す、ミステリー仕立ての作品である。なぜそのような後味が残るのかといえば、劇中で起きる数々の奇妙な事件の真相についてほとんど明確な説明がなされない、という点をその理由として挙げることができるだろう。この映画の構成に非常に重要な役割を担うのが、この映画のナレーターである。『白いリボン』は、劇中の登場人物が、後年になって当時を回顧しながら、物語を語っていくという形式になっており、ヴォイス・オーバーのナレーションがつけられている。物語は、ナレーターの視点を通しており、彼が知り得たことだけが語られるという前提になっていると考えられる。映画の冒頭、ナレーターは「私が皆さんに語ろうとする、この物語が、すべて真実になっているかどうか、私にはわからない」と語りはじめ、自らがいわゆる「信頼できない語り手」である可能性を示唆する。

『白いリボン』では、第一次世界大戦直前の1913年7月からほぼ一年間、ドイツのある村で起きた一連の奇妙な出来事、事件が語られる。その当時その村で教師として働いていたナレーターが回顧し、観客に話しかける形式がとられている。この映画については、すでに多くの映画批評が書かれている。極めて広く流布している解釈としては、この映画が、後にナチス政権下のドイツの中核を担ったであろう世代の子ども時代を描いており、第一次世界大戦直前の北ドイツを舞台として、どのようにナチスへと向かう雰囲気醸成されていったのかを描き出しているというものがある。そのような観点から、この映画を見直してみると、「信頼できない語り手」である可能性を秘めたナレーターが語るという形式を採用していること、そしてナチスという主題には極めて重要な意味があるのではないかと思われてくる。

本発表における仮説としては、映画および文学において、物語を語る「語り」の構造は全く異質なものであって、文学の物語論を映画に援用することは、映画の物語構造の理解をいっただけで混乱させる可能性がある、というものである。この発表ではさらに、映画の語りの特性を用いることによってしか描き出せない物語を、ハネケが如何に描き出しているかについても述べることにする。

映画における語りと語り手

文学が文字すなわち言語により物語を語るものであるのに対して、映画で物語を語るのはその映像と音声である。文学において言語が占める重要性が絶対的なものであるのに対して、映画において言語が占める重要性は圧倒的に低いと言えるだろう。言語の

媒介なしには文学が成立しえないのとは対照的に、映画は台詞や字幕といった言語による仲介、あるいは究極的には音声がなくとも成立しえる。

文学は言語、すなわち文章で書かれたテキストを仲介する必要があるため、そのテキストを綴る架空の存在である「語り手」を想起することは、ある程度当然のこととされてきた。文学作品における「語り手」についてはこれまで数多く論じられている。しかし、映像を仲介することによって物語を伝達する映画については、「語り手」という存在を想起することは、必ずしも当然とは言えない。ところが「物語を語る」という文学と映画の両者に共通する性質からの類推のせい、映画においてもこの「語り手」という存在が援用され、その物語の構造の分析が試みられてきた。しかし、映画は映像によって物語が示されるメディアである。であれば、「語り手」によく似たものが存在するのだとしても、せめて「示し手」くらいの呼び名が相応しかったのではないだろうか。

さて、その「示し手」とは別に、映画には、『白いリボン』のように、ナレーションを担当するナレーターも存在することがある。映画においてナレーターは付随的なものであって、多くの映画ではまったくナレーションがつけられていない。しかし、ナレーターの有無と種類によって、映画を次のように分類することが可能かもしれない。第一の分類は、ナレーターが存在せず、ヴォイス・オーバーが一切ないままに映像と音声が表示される映画である。これはおそらく今日、劇場で一般公開されている映画作品で一番多いものと思われる。二番目は、誰だかわからない第三者のナレーターによってナレーションがなされる作品である。こちらはあまり多く見られない。そして三番目は、劇中に登場する人物がナレーターとしてナレーションを担当する場合である。こちらは比較的よく見られる形式である。

一番目の場合は、カメラは主人公とされる登場人物を中心として追うことになるが、この場合のカメラの視点は、①主人公の視点を借りる場合、②全知の視点を持つ場合、③主人公周辺の人物誰かの視点を借りる場合、あるいは④これらの視点を混合して使用される場合もありえる。

劇中の登場人物が同時にナレーターを務める場合は、原則としてこのナレーターの視点を借りて映像が示されると推察されるが、中にはナレーターが立ち会っていない場面も示されることがある。そもそも、ナレーターの視点を完璧に再現するのであれば、ナレーターを演じる役者の姿は、カメラで映し出されないはずである。この場合、ナレーターが見聞きした内容が映像として示されていて、視点はナレーターのままなのか、あるいは全知の視点、別の登場人物の視点を一時的に借りているのか、という疑問が出てくることになる。劇中に登場する複数の登場人物がナレーションを務めるケースもある。この場合では、複数のナレーターの視点から映像が示される場合もありえる。また物語の進行に伴って、ナレーターの存在が忘れ去られ、後半部においてはほとんどナレーションがなされない場合も考えられる。

映画における語りおよび語り手に関する理論

それでは、映画の物語構造、語りおよび語り手について、これまでどのようなことが言われてきたのだろうか。ルイス・ジアネッティは以下のように、映画の語りについて非常に重要な点を指摘している。

アリストテレスは、『詩学』の中で、虚構の物語を語る方法を二つのタイプに分類した。ミメシス（模倣して見せるもの）と、ディエジェシス（言葉で語るもの）とに。ミメシスは演劇の分野であり、そこでは出来事は舞台上で模倣して見せられる。ディエジェシスは文学的叙事詩や小説の分野で、語り手（信頼できる語り手であることもあれば、信頼できない語り手であることもある）によって語られる物語である。映画はこの両方の語りの手法を組み合わせている。（Gianetti 331）

ジアネッティのこの見解は、映画における語り手と観客との関係性の複雑さを端的に説明している。しかし、映画とは演劇と文学の単純な混交物なのだろうか。

デイヴィッド・ボードウェルによれば、映画自体に「語り」というものは存在しているものの、その語りを実行する行為主体の存在を、映画自体の中には認めていない。映画の中に存在する物語を実行するのは、むしろ映画を観る観客であり、観客により物語が遂行されると述べている。このボードウェルの説明は、非常に理解が難しいものに思えてくる。「語り」は存在しているが、「語り手」がいないというのはいったいどういうことなのだろうか。

このボードウェルの説明に対して異議を唱えるのがシーモア・チャットマンである。彼はボードウェルの言う、観客が語りを遂行するという説明には無理があると述べる。チャットマンは、ウェイン・ブースの用語「内在する作者（implied author）」を援用し、映画の物語構造を説明している。

まずは「内在する作者」とは何か明確にする必要がある。物語には、実際の作者が存在する。小説であれば著者であり、映画であれば監督、俳優、舞台装置スタッフ、メイクアップアーティストというような製作チームのことである。しかしながら、「内在する作者」とはこれら実在する作者とは何ら関係のない、架空に等しい存在であり、「作者」という呼称は比喩的なものなのである。ブースは、「内在する作者」について、「現実の人間が作品を作る際に生まれる、より優れた自分、『第二の自己』である」と表現している。「内在する作者」は、作品が完成した時点で作品に組み込まれ、鑑賞者がその作品を鑑賞する度に起動することになる。この「内在する作

者」による指示に従い、「映画の語り手」は物語を語りはじめることになる。「内在する作者」とはすなわち、物語を提示するプログラムのようなものであるとすることができる。「映画の語り手」とは、「内在する作者」と観客との間の媒介をする存在である。彼らは「ナレーター」という劇化された存在である場合もあるし、その存在を観客に示さないままであることもあるとチャットマンは説明している。

チャットマンによれば、映画のカメラ、すなわち映し出される映像は、「内在する作者」の指示に従って物語を提示する「映画の語り手」に仕えることになる。「内在する作者」が「映画の語り手」に指示を出し、さらに「映画の語り手」が映し出す映像および音声を指示するという、二重の構造がここで見られることになる。「内在する作者」が、この「映画の語り手」に信頼できない語り手としての性格を与えていた場合には、映し出される映像は虚偽のものとなる。あるいは虚偽ではないにしろ、極めて重要な情報を映像または音声として観客に示さないこともありえる。また、ナレーターのヴォイス・オーバーが沈黙を守っているときでも、ナレーターは映し出される物語をコントロールする語り手であり続ける、とチャットマンは述べている。

ドイツのマルクス・クーンによる著書 *Filmnarratologie*（映画物語学）では、これまでの議論を踏まえた上でさらに発展させた議論を展開している。クーンによれば、映画物語を語る存在として、映像に指し示すことにより物語を伝達する存在（visuelle Erzählinstanz＝「映像伝達者」）と、言語を用いることによって物語を伝達する存在（sprachliche Erzählinstanz＝「言語伝達者」）があると言う。「言語伝達者」が伝達の手段とするのは、台詞、中間字幕、文学の一節の引用、時間や場所を説明する挿入された字幕等である。「言語伝達者」は随意的なものであり、「言語伝達者」の媒介がなくとも、映画は映画として成立しえる。なお、「映像伝達者」と「言語伝達者」両者の間に力の優劣は存在しない。さらに両者が示す物語内容には相違があることがあるが、どちらか一方の内容が正しいなどの力の優劣も原則として存在しないとクーンは述べている。クーンの定義によれば、ナレーションを担当するナレーターは、「言語伝達者」に該当することになる。

『白いリボン』における語りと語り手、そしてそのゆらぎ

上述のとおり、『白いリボン』では、第一次世界大戦直前の 1913 年 7 月からほぼ一年間、ドイツのある村で起きた一連の奇妙な出来事、事件を、当時その村で教師として働いていたナレーターが回顧することによって語られる。村の教師はクリスティアン・フリーデルという 1979 年生まれ俳優が演じる一方、映画にその姿を現さない後年の教師、すなわちこの映画のナレーターは 1933 年生まれのエルンスト・ヤコビが務めている。二人の声の質には大きな違いがあり、ナレーターがかなりの高齢であることはその声の質からも想像することができる。そのため物語の舞台である 1913 年から 1914 年の間と、ナレーターがこの物語を語った時代との間に大きな隔たりがあることを推察することができる。

この映画は、タイトル場面およびスタッフロールを含めた 77 の場面から構成されている。そのうち 32 の場面にナレーターによるナレーションがつけられている。ナレーションのある場面の多くは、当時教師が実際に立ち会っていた場だが、立ち会っていなかった場面についてもナレーションがつけられているものがある。教師が立ち会っていた場面の総数は 17 で、立ち会っていた場面の多くにナレーションが付けられているが、立ち会っていながらもナレーションがない場面もある。

場面の総数が 77、教師が立ち会っていたのが 17 と考えると、タイトルとスタッフロールを除いた 58 の場面は若き日のナレーターが立ち会っていないにも関わらず、映像として示されていることになる。文学になぞらえるとすると、この映画の物語構造は、一人称の語り手、すなわちナレーターによって語られたものである、ということになる。だとすれば、この映画の物語はすべてナレーターの視点から見たものであり、ナレーターは支配的な力を持つ「語り手」ということになるはずだが、実際にはそうでもない。以下ではいくつかの例とともに、ナレーターが文学におけるいわゆる一人称の語り手だと仮定することには無理があるのだという点を述べていくことにする。

繰り返しになるが、そもそもカメラが映し出す映像には、ナレーターである村の学校の教師の姿も登場しており、カメラはナレーターの視点を厳密には再現していないことは明確である。ナレーターの視点とカメラを完全に一致させることになれば、カメラの映像はナレーターの目から見たもの以外は再現されえず、そのため、ナレーターの姿は鏡を通したときのみ映像に登場することになると、ジェームズ・モナコも指摘している。

第 7 番目の場面は、男爵家が舞台となっている。男爵夫人と男爵家で雇われている家庭教師がピアノとフルートの協奏の練習をしている。そしてそこには男爵家の長男ジギもいる。この空間は閉じられたものであって、交わされた会話は極めて私的なものであると言える。確かに、あとで登場する収穫祭の場面では男爵夫人と教師（ナレーター）が会話する場面があり、男爵夫人と教師は、機会があれば会話を交わしてもおかしくない間柄にあることがわかる。もしかしたらその際にこのときの様子を伝え聞いたのかもしれない。しかしながら、この場面の内容はあまりに細に入りすぎている。一方で、教師もかつて男爵夫人とピアノの連弾をしていたことのちに明らかにされる。つまり、教師自身も、男爵家の中でどのように演奏の練習がなされ、あるいはどのような会話がなされるのかについてある程度の推測がついたのは確かなのである。だとするならばこの場面での会話は、本当に男爵夫人と家庭教師との間でなされたものであるのだろうかという疑問が出てくることになる。もしかすると、かつて自らと男爵夫人との間で交わされた会話を、無意識のうちにそこに再現してはいないだろうか。それともこの場面では、教師の視点にかわり、全知の視点が差し込まれているのだろうか。

続く第 8 番目の場面は、物語にとって最も重要なシーンのひとつである。タイトルにある「白いリボン」がはじめて登場することになるからだ。舞台は牧師家、門限に遅れたクララとマルティンを父親である牧師が叱責する。牧師は二人を鞭打つことで罰し、さらに純潔と無垢を常に思い出させるために白いリボンを着用させることを宣言する。その際の会話、やりとりもかなり詳細な描写がなされる。カメ

うは、観客が牧師一家と同席しているような感覚を得るような映像を映し出す。そして第 15 番目の場面では、予告通り鞭打ちによる折檻が行われる様子が描かれるが、こちらでは第 8 番目の場面とは違い、距離感を持って牧師一家の様子を映し出している。牧師が子どもたちを鞭打つ様子は映し出されずに、折檻が行われている部屋の扉が外側から映し出されるのみとなっている。そして観客たちは、鞭の音と鞭打たれるマルティンの声だけを聞くことになる。ここでのカメラの視点はやはり明確に判別することはできない。第 8 番目の場面は、ナレーターの伝聞に基づく再現であると考えerにはやはりあまりにも細部までが明確に描かれすぎているし、その一方で第 15 番目の場面においては、全知の視点であると考えerには、逆に距離を取りすぎているように思われてくる。

以上のように見てみると、全知の視点を借りていると考えなければ理解しがたい構成になっている場面があり、ナレーターが文学でいうところの「一人称の語り手」である、という理解には大きな困難が伴うことがわかってくる。「一人称の語り手」の形式である文学であれば、仮にテキスト上に全知の視点を借りている部分があれば、すぐに齟齬が生じることになるはずである。しかしながら、映画においては、視点がゆらぐことそれ自体は極めて多く起きることであり、またそのことによって観客も不自然さを感じることは通常ないものと思われる。それは恐らく、文学が究極的には一人の人間（とあるいは記録のための筆記用具）が存在すれば成立しえるのは対照的に、映画は一人の人間と記録のためのカメラが存在したとしてもそれだけでは映画作品をなし得ないことと関係があるのではないだろうか。文学の発信元は常に一つに保つことができるのに対して、映画の発信元を一つに保つことはほとんど不可能であると言える。映画の発信元は複数存在するからこそ、映画の視点はゆらぎ、また同時にそれによって不自然な印象を観客に与えることがないのではないだろうか。

文学における語り、映画における語り

ともに物語を語る文学と映画だが、その性質を大いに異にするため、物語に関する文学理論をそのまま映画に援用することは想像以上に難しく、ほとんど不可能ではないかと思われてくる。物語を語るという行為には、実に多くの手段があり、文学は、その手段のごく限られた一部でしかない。文学における「語り」を説明する理論とは、文学という、文字のみによって伝達される物語形態しかその守備範囲としていない。「物語を語る」という極めて重要な性質は共有しているとはいえ、文学と映画はあらゆる面において大きな相違があり、その意味では、文学における「語り」の理論が、映画の「語り」を説明しきれないのは極めて当然とも言える。

映画において「語り」とはそもそも何なのだろうか。文学における「語り」は、差こそあれ、「語り手」によってなされと考えられている。すでに述べたように、ボードウェルは映画における「語り」の存在は認めるものの、その行為主体としての「語り手」の存在は否定している。「語り手」という擬人化された単語は多くの混乱を招くのである。確かに文学は文章テキストがよりどころのすべてであるから、「このテキストを書いたのは誰か」という疑問がある一定程度の説得力を持ち、架空の「語り手」をテキスト内に見ることによって、文学の解

釈の一助としてきたという面はある。擬人化されることにもある一定程度の説得性があつたのである。他方、映画においても「この映像を映し出しているのは誰か」、「この映像を観ているのは誰か」という問いも立てられてきたが、これは文学における「語り手」の問題から、類推的に生じてきた問いであつて、映画というものの本質の理解をいたずらに妨げる悪影響があつたのではないかと思われてくる。文学においても、「語り手」を見出してしまったがために、これまでの多くの「語り手」に関する議論が発生してきたが、文学の本質は、「語り手」や文章テキスト自体にあるのではなく、むしろそれらを媒介として読者の内面に立ち上がるイメージの方であり、そのイメージこそが文学の「語り」であつたはずなのである。手段としての「語り手」を分析することによって、文学の「語り」を明らかにするのが本筋であつて、「語り手」の分析が目的化してしまうことは本末転倒であるとも言える。

一般に、映画の「語り」とは、「場面と場面をつなぎ、その関連によって物語性を生み出すこと」と考えられている。であれば、映画においては、映像と音声それ自体ではなく、むしろその組み合わせによって観客に示唆する、そのイメージこそが重要なのであり、示唆されたイメージこそが「映画の語り」なのだと言えるだろう。その意味では、映画が映像や音声として指し示さなかったものをこそ、観客はイメージし、それこそが映画が伝達しているものだと言える。映画が真に語るのは、「語らなかつたもの」であるのだ。「語られていないものを語る」といえば、エイゼンシュテインのモンタージュ理論の実践がまさにいい例だろう。『戦艦ポチョムキン』の「オデッサの階段」のシーンでは、「発砲する兵隊たち」と「叫ぶ女性のクローズ・アップ」が組み合わせられ、「兵隊たちが発砲し、女性が撃たれた」という、映像として示されていない新しい意味が生まれることになった。これこそが映画における「語り」であり、非常にダイナミックな機能を持っていることがわかる。

おわりに

それではこの、映画特有の「語り」の特性は、映画『白いリボン』においてどのような役割を担っているのだろうか。この映画が、ナチスを扱った映画であると広く理解されていることはすでに述べた通りだが、どのようにその土壌が醸成されていったのかが描かれていること、あるいはのちにナチスの中核となる世代が子どもとしてそこに登場していること、のみを以てそのように理解されるわけではない。ハネケが試みたのは、第一次大戦前夜という時代設定、教育・躾という名の物理的・心理的暴力、それにより抑圧される子どもたち、不可思議な暴力事件、自分の供述の信憑性について疑問を呈するナレーターという要素を繋ぎ合わせることによって、この映画物語を提示するとともに、それとはまた別の次元で、もう一つの物語を「暗示する」ということであつた。映画を観終わった観客は、このドイツの村で起きた物語を知る一方で、すべての謎が明かされなかつたこと、ナレーターの供述が信頼できるものであるかがわからないがために、映像として示されたすべてがそもそも信頼できるものであるのが不確かであることによって、二重映しとなる形で、もう一つの物語を

極めて比喩的な意味で観ることになる。それはちょうど、『戦艦ポチョムキン』のモンタージュによって、映像それ自体が示していないものの間に、新たな第三の意味を見出すのと似てはいないだろうか。

ナチス政権下の時代に起きてしまった数々の出来事は、起きてはならぬことであり、他の何物とも比肩不可能な事象であった。筆舌に尽くしがたい出来事は、文字通り言語化不可能なものであり、語りえぬものであると言える。直接的に描こうとする試みが幾度となく失敗してきたことは、スピルバーグの『シンドラーのリスト』が極めてよくできたメロドラマでありながら、それ以上でもそれ以下でもないことから推し量ることができるだろう。だからこそ、語りえぬものを別の形で語ろうとする試みも幾度となく繰り返されてきたのだとも言える。

『白いリボン』とは、映画の「語り」の性質が、語らないこと、すなわち直接的に映像として示さないこと、あるいは説明しないことによって語るものであること、そしてモンタージュによりまったく新しい意味を作り出すことが可能であることを利用し、二重あるいはそれ以上の物語の層を創出し、「語らない」ことによって、決して「語りえぬもの」を、語ろうとした試みであった。ハネケが作り出したこの物語は、映画でなければならず、映画という形態をとることによってはじめて実現可能なものであったと言えるのではないだろうか。

引用文献リスト

『白いリボン』、ミハエル・ハネケ監督、ミハエル・ハネケ脚本、ジャン＝クロード・カリエール脚本協力、クリスティアン・フリーデル、ウルリッヒ・トゥクール、ブルクハルト・クラウスナー、ズザンネ・ロター他出演、2009 年（DVD 販売元：株式会社デイトライト、2011 年）

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd. edition. Chicago and London, University of Chicago Press, 1983. (ブース、ウェイン・C.『フィクションの修辞学』、米本弘一、渡辺克昭、服部典之訳、水声社、1991 年)

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Chatman, Seymour. *Coming to Terms - The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1990. (チャトマン、シーモア『小説と映画の修辞学』、田中秀人訳、水声社、1998 年)

Gianetti, Louis D. *Understanding Movies*. 12th edition. Boston, Allyn & Bacon, 2011. (ジアネッティ、ルイス『映画技法のリテラシー 1 映像の法則』、堤和子、増田珠子、堤龍一郎訳、フィルムアート社、2003 年、および『映画技法のリテラシー 2 物語とクリティック』、堤和子、増田珠子、堤龍一郎訳、フィルムアート社、2004 年)

Kuhn, Markus. *Filmnarratologie – Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin and Boston, Walter de Gruyter, 2013.

● ジャンルとイデオロギー——東西ドイツの西部劇

山本佳樹（やまもとよしき、大阪大学）

西部劇といえば、アンドレ・バザンが「特にアメリカ的なアメリカ映画」と呼んだように、いかにもアメリカ独自のジャンルのように思われがちですが、合衆国以外の国々でも盛んに製作されてきました。なかでも、イタリアが 1960 年代に世界に送り出した、いわゆるマカロニ・ウェスタン（あるいは、スパゲティ・ウェスタン）が有名です。しかし、その口火を切ったセルジオ・レオーネ監督の『荒野の用心棒』（1964）が成立するきっかけのひとつが、カール・マイの小説を映画化した西ドイツ製西部劇の成功にあったことは、意外に知られていない事実でしょう。

これまでの公開作品数が 7000 本以上を数えるというアメリカの西部劇に比べれば、いかにも僅かではありますが、ドイツでも西部劇が製作され（ザウアークラウト・ウェスタンなどと言われます）、とりわけ 1960 年代以降の東西両ドイツにおいて、それぞれ特筆すべきヒット・シリーズを形成しました。本日は、このドイツ製西部劇について紹介し、その成功の要因や映画史的意義を探りつつ、ジャンルとイデオロギーという問題圏にも触れたいと思います。

1. 西ドイツのカール・マイ西部劇

ドイツ製の西部劇は、無声映画時代の 1910 年代にすでに存在しており、アメリカ議会アーカイヴには、ベルリンのドゥスケス有限会社が製作した映画『アパッチの娘』が、1914 年の項目に記録されています。しかし、国産の西部劇が一種の社会現象ともいえるブームを引き起こしたのは、1960 年代に西ドイツで作られたカール・マイ西部劇においてでした。

ところで、みなさんは、カール・マイという作家をご存知でしょうか？ 何度か紹介されてはきたものの、ドイツの冒険小説家カール・マイ（1842-1912）は、日本ではまだ専門家以外にはほとんど知られていないと言っても過言ではないでしょう。しかし、ドイツではその名を知らない人がいないほどの人気作家です。ヘッセ、トーマス・マン、エルンスト・ブロッホ、アインシュタインからヒトラーまで、マイ作品の愛読者は分野や党派を越えて枚挙にいとまがありません。映画人では、フリッツ・ラングやビリー・ワイルダーも、マイの熱心な読者でした。

マイは東部ドイツの町、エルンスタールの織工の家に生まれました。赤貧の家庭に育ちながらも奨学金を得て師範学校を卒業し、教師の道を歩み始めますが、窃盗、詐欺などの嫌で繰り返し逮捕され、通算 8 年におよぶ刑務所暮らしを送ります。その後、編集者時代を経て小説家となり、オリエントやアメリカ西部などを舞台にした波瀾万丈の冒険物語を次々に発表して爆発的な支持を得るにいたりました。時の人となったマイは、物語の主人公は自分自身であり、そこで語られている冒険の数々は自ら体験したものだ

主張してはばからず、自らを伝説化しようとしたが、実際に彼が中近東や北米を訪れたのは、作家としての名声がとっくに確立した後のことでした。晩年には、こうした虚偽や過去の犯罪歴が暴露され、青少年を惑わす者として、ジャーナリズムから激しい非難を浴びることになります。

それでもマイの影響力は衰えることはなく、それは今日にいたるまで変わっていません。1913年に設立されたカール・マイ出版社は、マイ作品のみを扱う専門出版社で、現在全93巻にのぼるマイ全集を刊行しています。この全集を含め、マイ作品の発行部数は1995年までに1億部を突破したといえます。ドイツ北部のバート・ゼーゲベルクでは、1952年以来、マイ作品にもとづいた野外劇が毎年演じられ、各地から大勢のファンが集結します。1969年には、西ドイツにカール・マイ協会が誕生し、マイ研究者とマイ愛好者との交流の場になっています。いずれも、〈真の国民作家〉で、ドイツでは聖書に次ぐほど読まれているとされる、マイの異常なまでの人気ぶりを示すエピソードだといえましょう。

カール・マイの作品が最初に映画化されたのは1920年のことで、無声映画が3本作られました。その後、ナチ時代の1936年にはトーキーが1本、1950年代には西ドイツ＝スペイン合作のカラー映画が2本製作されました。これらはいずれもカラ・バン・ネムジを主人公とするオリエントものですが、原作者マイの知名度と人気に鑑みれば、大なり小なり期待はずれの結果となっていました。そのため、映画業界では、マイ作品は映画化不能という見方がされるようになりました。異郷の地で手に汗握る冒険を起伏に富むストーリーで描いたマイの小説は、いかにも映画化に適しているように見えますが、その魅力の多くはマイ独特の力強い文章や様式化された表現に由来するもので、映像は原作に迫ることができない、と考えられたようです。エピソードの多さや、ときに複数の小説にまたがって展開する入り組んだ伏線も、映画化の困難さを生じさせる一因でした。

映画業界内のこうした見解を覆したのが、リアルト映画社のプロデューサーであったホルスト・ヴェントラントでした。マイのアメリカ西部ものの初の映画化を企画したヴェントラントは、ハラルト・ラインルを監督に起用し、当時としては破格の350万マルクの予算を投じて、『シルバー湖の宝』（1962）を製作しました。ユーゴスラヴィアのカルスト山地や溪谷を背景に撮影されたこの西ドイツ＝ユーゴスラヴィア＝フランス合作映画は、1962年のクリスマス・シーズンに封切られると、大方の予想を裏切って大ヒットとなり、1962/63年のシーズンで最高の興行成績を収めた作品となりました。白人の英雄オールド・シャターハンド役を持ちかけられたアメリカ人俳優レックス・バーカーは、ターザン役で知られたアクション・スターでしたが、当初はドイツ製の西部劇に出演することを躊躇したようです。しかし、蓋を開けてみれば、インディアンの酋長ヴィネトゥに抜擢されたフランス人俳優ピエール・ブリースとともに当たり役となり、以後ふたりはいくつもの作品で共演することになります。次回作『ヴィネトゥ I』（1963）もまた莫大な収益をあげて、カール・マイ映画ブームが本格化すると、ヴェントラントのライバルであったCCC（セントラル・シネマ・カンパニー）のアルトゥール・ブラウナーなども参入し、

1968 年までに 17 本の映画が製作されました。これはドイツの映画シリーズとして最も成功したもののひとつであり、カール・マイ映画というときには、この 60 年代の作品群を指すのが通例です。17 本の内訳は、西部劇が 11 本、オリエントものが 3 本、メキシコものが 2 本、インカ帝国ものが 1 本で、シリーズの要はなんといっても西部劇でした。

60 年代の大ブームの後も、これほど集中的にはありませんが、マイ作品の映画化は続いており、とくにテレビではいくつものシリーズが存在します。しかし、その知名度と影響力において最も重要なのはやはり 1960 年代の映画群であり、とりわけ 11 本の西部劇です。本発表でカール・マイ西部劇と言う場合には、この 11 作品を指すこととします。

19 世紀後半のアメリカ西部を舞台にしたカール・マイの小説は、アパッチ族の若き酋長ヴィネトゥを中心に展開します。アパッチ族をはじめとするインディアンは、白人入植者によって没落の危機に瀕していました。マイの物語のなかでは、部族により気質に違いはあるものの、インディアンが独自に悪事をはたらくことはまれです。たとえそう見える場合でも、背後にはたいてい白人の悪党が控えています。白人の悪党たちは、金欲にまみれ、狡猾で、ただ殺すのが面白いがために水牛を殺し、平気で殺人を犯し、西部が無法地帯であるようにふるまっています。勇敢な戦士であり、賢明な政治家でもあるヴィネトゥは、小説の語り手である白人（オールド・シャターハンドやオールド・ファイアーハンドなどのドイツ人）と「血の兄弟」となり、その協力を得ながらこうした悪党たちと闘い、インディアンと白人とのあいだに平和な関係を築こうとします。

1960 年代の映画化作品においても、この枠組みは基本的に守られています。もちろん、どれくらい原作に忠実であるかは作品によって差があり、『ヴィネトゥ』三部作のように原作のストーリーをある程度保持しているものもあれば、そうでないものもあります。とりわけシリーズの後半の作品になると、数人の主要登場人物の名前以外にはマイ小説の痕跡をほとんどとめていない場合も珍しくありません。以下では、『ヴィネトゥ』三部作を例にとり、小説と比較しながら、その作品世界を分析します。原作に比較的忠実な作品の方が、原作との差異から、映画化に際しての特徴が浮かびあがりやすいと思われるからです。

『ヴィネトゥ』三部作の脚本家ハラルト・G・ペーターソンは、あるインタビューで、次のように語っています。

そこには無数の登場人物がいる。それらを、たとえばオールド・シャターハンドやヴィネトゥやサム・ホーキンスといった、少数の、観客受けする、最も人気のある者と、その都度のドラマツルギーのうえで必要な悪党だけに限定しなければならない。[...] 私はカール・マイをねじまげるつもりは毛頭ない。映画はまったくマイの意向に沿うものにならなければならない。しかし、たとえば、『ヴィネトゥ』映画 1 作ごとに別の悪党が登場し、そのたびに打ち負かされるのは、必要なことだ。また、『ヴィネトゥ II』で暗示されて

いるヴィネトゥとリバンナとのあいだの恋物語は、私が考えだしたものではない。しかし、書物においては、それは短い挿話であり、回想にすぎない。映画では、それがいくらか前面に出ているのだ。

ここには、長編小説を映画シリーズ化する際の、技術的な難しさが説明されています。人気通俗小説の映画化である『ヴィネトゥ』三部作は、娯楽大作として構想されました。『ヴィネトゥ』は原作小説も三部作であり、映画の三部作の大まかな流れもそれに対応していますが、毎回観客を楽しませることが求められる娯楽映画として、変更が避けられない部分もありました。なにより、登場人物が多すぎます。1 時間半ほどの上映時間のあいだに観客が把握できる程度に、その数を絞りこまなければなりません。また、小説では最大の敵役はザンターであり、この悪党の首領は第 3 部にいたるまで暗躍を続けますが、興行成績いかんで続編が作られない可能性もあった状況下では、ザンターが作品をまたいで逃げのびる設定にはできなかったようです。結局、ザンターは映画では『ヴィネトゥⅠ』で倒されてしまい、『ヴィネトゥⅡ』ではフォレスター、『ヴィネトゥⅢ』ではロリンズという人物が、それぞれ悪党のボスとなります。

同時に、娯楽映画として観客の心をつかむためには、各回の映画に魅力的なヒロインが登場することが望まれました。この点で原作をほぼそのまま利用しているのは『ヴィネトゥⅠ』だけで、それはヴィネトゥの美しい妹シヨ・チです。彼女はオールド・シャターハンドに恋をし、彼との結婚を希望しますが、ザンターたちの手にかかって殺されてしまいます。『ヴィネトゥⅡ』では、先の引用でペーターソンが述べているように、原作では短い回想として語られるだけのリバンナの役割が拡大されています。リバンナはアシニボイン族の娘で、小説ではかつてヴィネトゥとオールド・ファイアーハンドに愛され、彼女自身がオールド・ファイアーハンドを選んだことになっています。映画では、彼女はヴィネトゥと相思相愛になりますが、ヴィネトゥはインディアンと白人のあいだに平和を確立するために自分の想いを諦め、リバンナを若い白人の軍人メルリに譲るのです。『ヴィネトゥⅢ』では、小説にはまったく出てこないアンという女性が創出されていますが、バーの女給で主にオールド・シャターハンドの西部での先輩サム・ホーキンスとコンビを組む彼女は、あくまでも脇役にとどまっており、前 2 作のヒロインたちほどの存在感はありません。

こうして、悪党団による陰謀、追跡、馬を駆るインディアンの集団、最後の瞬間の救出といったアクション要素を各回の映画に盛りこみつつ、『ヴィネトゥⅠ』ではヴィネトゥとオールド・シャターハンドとの友情の成立と、それに続くヴィネトゥの父インチュ・チュナと妹シヨ・チの死が、『ヴィネトゥⅡ』ではヴィネトゥとリバンナとの恋愛が、『ヴィネトゥⅢ』ではヴィネトゥの死が、それぞれ中心的なプロットとして描かれることになります。

さらに、『ヴィネトゥ』映画では、マイの世界観や価値観にかかわるような 2 つの点で、原作からの変更が見られます。ひとつには、ドイツ的な要素の強調が、かなりの程度まで弱められていることです。小説の第 1 部に登場するクレキ・パトラは、革命の扇動者として祖国で多くの人々の命を犠牲にしたことを悔い、新大陸に渡ってきたドイツ人であり、ヴィネトゥの家庭教師をしています。物語の序盤で殺されてしまうとはいえ、彼はヴィネトゥの人格陶冶に多大な影響を与えた重要な人物で、オールド・シャターハンドとヴィネトゥとの友情の橋渡しをするのも彼です。映画『ヴィネトゥ I 』にもクレキ・パトラは登場しますが、演じているのは無名のユーゴスラヴィア人俳優であり、その役割は必要最小限に抑えられています。先述のように、オールド・シャターハンドもドイツ人ではなくアメリカ人俳優レックス・バーカーが演じており、小説にときおり顔を出すドイツ人氣質への言及も映画にはありません。ヴィネトゥの師も友人たちもことごとくドイツ人であるのは、考えてみればきわめて不自然なことであり、映画はその点をできるだけ曖昧にしようとしているように見えます。

また、映画では、マイのキリスト教中心主義も影を潜めています。小説の第 3 部で、ドイツ人集落の人々による「アヴェ・マリア」の合唱を耳にしたヴィネトゥは、心から感激し、ついにはキリスト教への帰依をオールド・シャターハンドに告白することになります。映画では、教会の鐘の音がドイツ語の合唱の代わりをします。鐘の音を聞いたヴィネトゥは、あれは何か、とオールド・シャターハンドに尋ね、その説明を受けて、インディアン宗教と混ぜあわせながら次のように言います。

ヴィネトゥはあの鐘の音を理解できる。[……] あの鐘は、よきものはこれをすべて愛せ、悪きものはこれをすべて憎め、と言っているのだ。

ヴィネトゥの口から聞かれるこの混合的神学は、原作のエピソードをほのめかしつつも、キリスト教への信条告白という点では、巧みにそれを回避しています。

こうして、『ヴィネトゥ』映画は、ドイツ精神やキリスト教といった原作の中心的価値を前面に出さないことで、国際的な装いを獲得し、口当たりのよい娯楽作品となりました。とはいえ、もちろんそこには、1960 年代の西ドイツの映画ならではの刻印も押されています。ゲルハルト・ブリールスバッハは、この時期の西ドイツ映画に見られるこれみよがしの和解の儀式を「補償のファンタジー」と呼びました。『ヴィネトゥ』映画にあてはめてみれば、そこには、インディアンを絶滅に追いこんでいる〈悪い白人〉と、ヴィネトゥと協力してそれを阻止しようとする〈よい白人〉がいます。ヴィネトゥの視点に立つなら、この作品は罪と赦しをめぐるドラマであり、〈悪い白人〉が自分の民族に対して犯した罪を〈よい白人〉への信頼ゆえに赦せるかどうか、焦点となっていることがわかります。インディアンをユダヤ人、白人

をドイツ人と読み替えれば、当時のドイツ人が抱えていた問題との構造の類似性はあきらかです。ユダヤ人虐殺を行なったのは〈悪いドイツ人〉であり、そうではない〈よいドイツ人〉がいるのか。それとも、ホロコーストはドイツ人全体の罪なのか。戦後西ドイツの〈過去の克服〉が進行するなかで、赦しと和解への予感を抱かせる、娯楽映画におけるこうした闘下のとりなしが、ドイツの大衆に対して一種の「恥辱の療養」として作用したという側面は、見逃すことができないでしょう。

カール・マイ西部劇の最大のヒーローは、間違いなくヴィネトゥでした。このことは、ピエール・ブリース演じるヴィネトゥが、全 11 作品のすべてに登場していることから明白です。シネスコープのワイド画面にパノラマのように広がる荒野の風景のなかを、愛馬にまたがって自由自在に駆けぬけるヴィネトゥは、とりわけ当時の若者たちにとっては、映画の登場人物を越えた存在でした。若者たちは好んでヴィネトゥの格好を真似ましたが、そこにはいわゆるコスプレを越えた意味がありました。ヴィネトゥは、近代に対する、また、権威に対する反逆のアイコンとみなされたのです。環境保護運動と反テクノロジーの流行に乗った 1960 年代西ドイツのアルタナティブ運動は、インディアンライフスタイルをひとつのモデルにしていました。この意味で、反逆すべき権威が失墜した 1968 年に、マイ西部劇シリーズが途絶えたことは、偶然の符合ではないのかもしれません。

一方でまた、カール・マイ西部劇の受容は、消費文化とも強く結びついていました。マルティン・ベトヒャー作曲のサウンドトラックは西ドイツのヒットチャートにランクインし、レックス・バーカーとピエール・ブリースはドイツ語の歌をレコーディングしました。若者向きの雑誌は彼らの特集を組み、カレンダー、ボードゲームやカードゲーム、キャラクター人形、銃の玩具など、ヴィネトゥ関連の商品が次々に売りだされました。スター崇拜という点では、やはり、ピエール・ブリースの人气が絶大でした。哀愁を帯びた、やや女性的ともいえるその美しい容姿は、もはや人々のヴィネトゥに対するイメージと切り離せないものとなり、彼はヴィネトゥと同一視されました。当時を代表するティーンエイジャー向きの週刊誌「ブラボー」による映画スターの人气投票で、ブリースは 1964 年から 1969 年まで連続して男優の第 1 位に選ばれています。また、マイ西部劇は、マス・ツーリズムとも結びついており、ユーゴスラヴィアのロケ地をめぐる、いわゆる〈聖地巡礼〉ツアーが盛んに行なわれました。こうしてみると、60 年代のマイ西部劇という現象は、ティム・ベルクフェルダーが示唆するように、社会的ユートピアと消費文化と国民アイデンティティの修復作業とがほとんどパラドキシカルに絡まりあった、奇妙な複合体であったといえるでしょう。

2. 東ドイツのインディアン映画

東ドイツの人々は、カール・マイ西部劇を見るためにブラハに旅行しました。そこでは、チェコ語字幕付きのマイ映画がドイツ語で上映されていたからです。その人気に触発されて、東ドイツの国営スタジオであるデーファでも、西部劇の製作が企画されることになりました。その第 1 作『偉大な雌熊の息子たち』が 1965 年に封切られると、人口 1,700 万人ほどであった当時の東ドイツで 900 万人

を超える観客を動員する驚異的な大ヒットとなりました。以後、ほぼ毎年夏に新作が公開され、コンスタントに 200 万人以上の観客を集めることのできる、東ドイツ映画史上最も人気のある映画シリーズとなります。インディアン映画と呼ばれるこの映画群は、1983 年までに計 12 本が製作されました。製作を手掛けたのはデーファのなかの〈ローター・クライス〉という作業班で、撮影にはトータルカラーという方式のワイド画面が用いられました。マイ西部劇にも脇役で出演していたユーゴスラヴィア人俳優ゴイコ・ミティチが、12 本のすべてで主演を演じ、さまざまなインディアン部族の酋長役を務めています。シリーズの初期には、ロケ地にユーゴスラヴィアが選ばれ、マイ西部劇と同じ場所、同じエキストラが使われましたが、しだいに、ルーマニアやブルガリア、さらにはキューバなどでも、ロケが行なわれるようになりました。

インディアン映画の製作にあたって、デーファ・スタジオはふたつの点をクリアしなければなりませんでした。ひとつには、カール・マイの人氣にあやかりうと思っても、マイは、東ドイツにおいては、その異国趣味の物語が血と土というナチスのイデオロギーに道を拓くことになったファシズムの作家、という烙印を押され、公式には認められていなかったことです。もうひとつには、西部劇は最大の敵国であるアメリカを象徴するジャンルであり、扇情的で逃避的なジャンルであるとして、国家当局が製作に懐疑の念を示していたことです。したがって、デーファは、西ドイツのカール・マイ西部劇からもハリウッドの西部劇からも、自らの西部劇を差異化する必要がありました。

第 1 作『偉大な雌熊の息子たち』は、リーゼロッテ・ヴェルスコプフ＝ヘンリヒの同名小説を原作としています。人類学者でもあるヴェルスコプフ＝ヘンリヒの作品世界は、インディアンの歴史や風習に学問的に忠実であろうとする点で、カール・マイの奇想天外な空想とは対極にあるものとされました。とりわけ、初期のインディアン映画では、部族によって異なる衣装や風習の考証に力が注かれており、正確な再現だとされるダンスやヴォイスオーバーによる解説など、ほとんど文化映画のような場面が、しばしばストーリーの劇的緊張を低減させる傾向が見られます。インディアン映画はいずれも具体的な歴史的事件を背景にしていますが、歴史に忠実であろうとするこの態度も、マイ西部劇の非歴史的なロマンティズムと一線を画そうとしたことの表れだといえるでしょう。

また、デーファの映画製作者たちは、多くのアメリカ西部劇のパースペクティヴを反転させて、インディアンの視点を中心に据え、合衆国の西部への拡大をあおった植民地主義への批判を表明することによって、このジャンルに、社会主義イデオロギーに合致した、啓蒙的で教育的な目的を注ぎこむことができる、と考えました。すなわち、白人の帝国主義と人種主義の横暴に対する赤い人々（＝インディアン）の抵抗を、アメリカ資本主義に対する共産陣営の抵抗と重ねあわせようとしたのです。アメリカ映画にとって、フロンティアが〈文明＝白人〉と〈野蛮＝インディアン〉の境界を意味するものだったとすれば、インディアン映画ではそれは、〈資本主義＝白人〉と〈原始的共産主義＝インディアン〉がせめぎあう場へと読み替えられました。こうして、このシリーズは、西部劇のアクションを取り入れた

エンターテインメントであると同時に、インディアンと自己同一化することで、ベトナム人のような同時代の犠牲者との連帯感をも生みだす、冷戦下におけるきわめて効果的なプロパガンダとなったのです。

しかしながら、製作者たちが西部劇ジャンルに植えつけようとしたこの薄っぺらなイデオロギーは、さまざまな矛盾を抱えこんでいました。ゲルト・ゲミュンデンが指摘しているように、ハリウッド西部劇のさまざまな道具立てを利用しているインディアン映画は、このジャンルに深く染みこんでいる人種主義や性差別から自由ではありません。支配と横領に連なる他者化に関与しないわけにはいかず、結局はインディアンをステレオタイプ化してしまっています。しかも、インディアン＝善、白人＝悪という図式が不動であるために、たとえば、ロバート・アルドリッチの『ワイルド・アパッチ』（1972）のようなインディアンが重要な役割を演じるハリウッド映画と比べると、インディアンの野蛮さこそ描写されないものの、道徳的な曖昧さや複雑さを欠いた、陰影のない作品になりがちです。

さらには、「その製作のはじめから終わりまで、デーファの映画製作者たちは、マイ、および、マイが創作したイメージとシャドー・ボックスングをしていたように見える」とフランツ・A・ビルゲルが言うように、インディアン映画は、ドイツ人のインディアン像を決定づけていたカール・マイの影からも逃れることはできませんでした。

東西の西部劇になによりも共通するのは、ヴィネトゥにあたるインディアン・ヒーローを、東側の映画も持っていたことです。役こそさまざまに変わりますが、各回で酋長を演じたゴイコ・ミティチは、ヴィネトゥ役のピエール・ブリースと同様に、ファンの圧倒的な支持を得ました。ただし、青の目立つ美しい衣装に身を包んだエレガントで華奢な体つきのブリースとは対照的に、体育専攻の学生だったミティチはしばしば上半身裸で登場し、そのたくましい筋肉を誇らしげに見せつけます。この相違は、彼らの役割とも連動しています。ヴィネトゥは、ドイツ人の血の兄弟オールド・シャターハンドなどとともに、インディアンと白人を仲裁しようとする平和の使者です。カール・マイ西部劇にはよい白人と悪い白人とがあり、一部の悪い白人さえ倒せば、白人とインディアンとのあいだの和解は可能であることが示唆されていました。これは、先述したように、ホロコーストの責任を免除されたい普通の西ドイツ市民にとって、都合のよい構図でした。一方で、インディアン映画の白人は基本的にすべて悪であり、ミティチは、自らの利益のために容赦なく殺戮を推し進める白人に対して、部族を率いて組織化した闘争を試みる、レジスタントの闘士です。よい白人も例外的には登場しますが、彼らはかならず白人の政治体制の犠牲となります。インディアン映画では、白人とインディアンの平和的共存は不可能であり、観客は原始的共産主義者としてのインディアンに自己同一化するよう促されています。シリーズの初期では、カール・マイ西部劇と同様に、個人の悪党が中心でしたが、しだいに政府や軍隊や資本といった顔の見えない権力が、悪を体現するようになります。シリーズ第4作の『白い狼』（1969）の結末で、ミティチが演じる主人公が悪党一味の銃弾に倒れた後、フロックコートを身につけ、高いシルクハットをかぶった無数の男たちが、どこからともなく現れる場面は、このことを暗示しているといえます。

シリーズが進むうちに、インディアン映画はカール・マイとその映画化作品からの借用を隠さなくなっていきました。最も顕著な例は、1975 年の『血の兄弟』です。この映画は、ラルフ・ネルソン監督によるハリウッド映画『ソルジャー・ブルー』（1970）が終わった時点から始まります。すなわち、1864 年 11 月 29 日のサンド・クリークにおけるシャイアン族の大虐殺です。星条旗がテントにはためているかぎり部族を攻撃することはない、というシャイアン族との契約を白人は一方的に破り、騎兵隊は子供を含む数多くのインディアンを銃殺します。映画の冒頭部で、炎に包まれる星条旗は、ヴェトナム戦争期の抵抗運動を彷彿とさせます。この殺戮を目の当たりにした騎兵隊の旗手ハーモニカは、手にしていた旗竿を折り、反逆罪で投獄されることになります。やがて脱走した彼は、脱走仲間が怪我をさせたインディアン娘ファウンの看病をしているうちに、インディアンに捕えられます。ここからこの作品は『ヴィネトウ I』とよく似た展開を見せます。ハーモニカは、オールド・シャターハンドと同様、殺される前に課された試練で勇気と力を示してインディアンに認められます。そして、ゴイコ・ミティチが演じる酋長ハルター・フェルゼンと血の兄弟の儀式をかわし、その妹であるファウンと恋に落ちますが、ここでも『ヴィネトウ I』でのンショ・チ同様、ファウンは白人たちの手にかかって殺されることになります。

この映画でハーモニカを演じたのは、シンガーソングライター兼俳優で政治活動家でもあったアメリカ人ディー・リードで、共産主義者であった彼はアメリカを捨て、東ドイツに移住して大スターになり、〈赤いエルヴィス〉と呼ばれていました。よい白人の代表者であるオールド・シャターハンドとは異なり、ハーモニカは白人社会に絶望して、完全にインディアンの側に立ち、『ダンス・ウィズ・ウルヴズ』（1990）のケビン・コスナーのように、インディアンに同化しようとします。ディー・リードの経歴を考えれば、まさにうってつけの役だったといえるでしょう。

3. 統一ドイツにおける〈ヴィネトウ〉

1990 年に東西ドイツが統一したとき、ゴイコ・ミティチは自分のスターとしてのキャリアは終わったと思ったそうです。しかし、彼は西側の人々にすぐに受け入れられ、バート・ゼーゲベルクでの野外劇で、ピエール・ブリースの後継者としてヴィネトウ役を演じることになりました。これは、東西ドイツで並行して展開した西部劇シリーズが、どれほど異なるイデオロギーを付与することが意図されていたとしても、実際には交換可能なものであったことを示しています。

そのもうひとつの証左が、ミヒャエル・ヘルビヒ監督の『マニトの靴』（2001）の大成功です。戦後ドイツ映画史上最高となる 1,170 万人の観客を動員したこの映画は、日本でも公開され、DVD（『荒野のマニト』）も発売されましたが、わが国ではまったくの不発に終わりました。この映画には、『レイダース 失われたアーク』（1981）のようなハリウッド映画からの引用も見られますが、なんといってもカール・マイ西部劇の大々的なパロディであり、パロディ元がわからない観客にはとうていその面白さがわかるはずはありませんでした。アバハチはアパッチ族の第 5 代酋長で、その父である第 4 代酋長がヴィネトウということになっており、ピエール・ブリース演じ

るヴィネトウの写真が父の写真として示されます。アバハチとその白人の血の兄弟レンジャーは、ヴィネトウとオールド・シャターハンドに対応する登場人物ですが、この映画で興味深いのは、アバハチに実の兄（おそらくは双子の兄）ヴィネタッチがいることで、監督のヘルビヒがアバハチとヴィネタッチを一人二役でこなしています。ヴィネタッチはおかまということになっており、しばしば、カール・マイ西部劇に見られる同性愛的要素を顕在化させたものと解釈されていますが、しかし、ヴィネトウをドッペルゲンガーとして登場させたこと自体に重要な意味があるように思われます。すなわち、それは東西ドイツの西部劇シリーズに合わせ鏡のようにふたりのヴィネトウが存在していたことを示唆するものであり、彼らを双子として登場させることで、どたばたギャクにまぎらせながら、ドイツ統一のファンタジーを奏でようとしていたように見えるのです。

東西ドイツの西部劇は、1960 年から 1980 年にかけての両ドイツそれぞれの特殊な時代状況を色濃く反映した映画群でした。しかしおよそ 50 年の歳月を経て眺めてみれば、多かれ少なかれ合衆国の創世神話を語るハリウッド映画とも、さらにはアンチヒーロー的な白人主人公を中心とするニヒリスティックなマカロニ・ウェスタンとも異なるその最大の独自性のひとつは、ヴィネトウあるいはミティチ演じるインディアン・ヒーローが、製作者の意図とは必ずしも一致しない次元で、国民アイデンティティに深くかかわる映画アイコンとして定着した点にあったように思われます。

（この後、いくつかの映画の場面が紹介され、引き続いて質疑応答が行なわれた。質疑応答では、ドイツ国外での受容状況、1960 年代という時代にドイツで西部劇がヒットした理由、他国の西部劇との関連などが話題になった。）

発行・編集 日本映画学会（会長 山本佳樹）／ 編集長 小川順子

2014 年 9 月 27 日発行

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内

〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp> / 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp>