ISSN 2434-5768

日本映画学会

第８回例会

プロシーディングス

2019 年 6 月 22 日（土）12:40～17:50

国士舘大学世田谷キャンパス　梅ヶ丘校舎メープルセンチュリー・ホール　１F大教室
（〒154-8515 東京都世田谷区世田谷4-28-1）

目次

香港ニューウェーブとジョニー・トー――『碧水寒山奪命金 *The Enigmatic Case*』における中国性

雑賀 広海（さいか ひろみ、京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）・・・・・ 4

ピンク映画による父権への抵抗――1968 年前後の若松作品とセクシュアリティの多様性

王 温懿（おう おんい、名古屋大学大学院人文学研究科 博士候補研究員）・・・・・ 16

タイムテーブル

12:10　受付開始／発表 25 分･質疑応答 10 分

12:40　開会の辞：田代 真（開催校責任者、国士舘大学）

<研究発表 A>　座長：道上 知弘（岡山ビジネスカレッジ国際文化学科 専任教員）

12:50-13:25　香港ニューウェーブとジョニー・トー――『碧水寒山奪命金 The Enigmatic Case』における中国性

雑賀 広海（京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）

13:30 -14:05　ピンク映画による父権への抵抗――1968 年前後の若松作品とセクシュアリティの多様性

王 温懿（名古屋大学大学院人文学研究科 博士候補研究員）

<研究発表 B>　座長：塚田 幸光（関西学院大学法学部 教授）

14:15-14:50　『華岡清洲の妻』（増村保造 1967）再考――女性の「ホモソーシャルな欲望」の視点から

徐 玉（大阪大学大学院言語文化研究科 博士後期課程）

14:55-15:30　1980 年代～1990 年代における薔薇族映画の映画史的可能性――小林悟旧蔵資料を使って

久保 豊（早稲田大学演劇博物館 助教）

<講演 A>15:40- 16:40「『劇場版少女革命ウテナ』――イデオロギー批判からフェミニズム的ワールドビルディングへ」

依田 富子（ハーバード大学東アジア言語文明学部 教授）

<講演 B>16:50- 17:50　"Framing Structures and Points of Entry: Observation and Engagement in the Films of Yoshida Kiju"

Earl Jackson（Professor, National Chiao Tung University, Taiwan）

17:50　閉会の辞：杉野 健太郎（会長、信州大学）

18:00～20:00　懇親会：「スカイラウンジ・レインボー」梅ヶ丘校舎（34 号館）10F

●香港ニューウェーブとジョニー・トー――『碧水寒山奪命金 The Enigmatic Case』における中国性

雑賀 広海（さいか ひろみ、京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程）

はじめに

現在では香港ノワールと呼ばれることもあるギャング映画の映画作家として知られるジョニー・トーは、17 歳でテレビ局 TVB（無綫電視）に入社する。TVB では俳優になることを薦められて演技の指導を受けるが、映画の助監督をする機会を与えられ、映画製作の現場を経験することになる。そして、『碧水寒山奪命金』（1980、以下『奪命金』）ではじめて監督を務める。本作を監督したトーは、「自分が映画監督となる要件を満たしているとは思わなかった」（Teo 216）と自らを評価し、再び TVB に戻ってドラマの監督として演出の経験を積む。その後、彼が映画監督に復帰するのは 7 年後の 1987 年のことである。監督自身の否定的な評価も相まって、『奪命金』がトーの作家研究で取り上げられることはほとんどない。たとえば、彼のモノグラフを著したスティーブン・テオは、本作が「少しでも記憶されているとすれば、それはジョニー・トーの最初の作品という事実による」（Teo 23）と述べるだけで、1987 年以降に限定して彼の作家性を論じている。また、同様にモノグラフ研究をおこなっている呉晶は、彼の作家性が萌芽的に垣間見える作品として本作を分析するものの、その議論は映画の形式だけに限られており、本作の製作背景は考慮されていない。しかし、本作は当時の政治的コンテクストまで射程におさめることで、その重要性が浮かびあがってくる。すなわち、文化大革命後、香港と中国が共作した映画としては最初期にある作品の一つが本作なのだ。

第二次世界大戦後、しばらくは香港と中国の共作がおこなわれていたが、1966 年から 1976 年まで続いた文化大革命は両者の関係をほとんど寸断してしまう。1978 年に中国共産党が改革開放路線をとることで共作映画も復活する。1980 年代ではまだ数本に限られていた共作映画であるが、1990 年代に入ってからは製作本数や興行収益を増していく。その勢いにおされて、香港の映画会社が単独で製作した作品数は減少し、香港映画産業の死を悲しむ声が批評家からあがるようになる（Chu 92）。トーは現在の弱体化した香港映画産業を支えるローカルな作家であるが、そのローカルな産業を脅かす 1980 年代以降の共作映画の起点に『奪命金』はある。それと同時に、1980 年は香港新浪潮が登場しはじめた時期でもある。当時の批評家は西洋から取りいれた作家主義的批評を実践し、新浪潮監督たちの作家性を論じていたが、同時期にデビューしたトーはこの文脈に加えられることはなかった。1980 年という時点では産業的にも批評的にもオルタナティブな存在であったトーと共作映画としての『奪命金』だが、1990 年代以降、これらが主流に取ってかわっていくことを踏まえれば、本作を起点としてもう一つの香港映画史を辿ることが可能となる。

本論文の目的は、『奪命金』を軸にして、1970 年代末の映画産業と批評言説を政治的観点から捉え直し、この当時の香港映画にあった政治的な対立構造を中国性という主題において示すことである。『奪命金』が当時の批評や現在の映画研究から失敗作と見なされているとすれば、それは単純に監督の力量による問題だけではなく、批評における政治的傾向によって主流から排除されたことによる影響も大きい。まず、第一章で論じるのは、製作会社の系譜である。本作を製作した鳳凰影業公司（以下、鳳凰）は、中国共産党を支持する左派系の映画会社として知られている。最初に確認するのは、文化大革命が鳳凰のような左派映画にもたらした影響である。また、革命の終了と開放路線への転換は、左派映画に中国内地の広大な自然を撮影するというアドバンテージを与えた。そこで第二章は、『奪命金』の風景描写に注目して、トー自身がインタビューで言及しているキン・フー作品との比較をおこなう。この比較から、両者では監督と風景の距離が異なることを導き、『奪命金』は監督と風景のあいだに主演俳優の身体が介入することを示す。第三章は、風景に埋め込まれた俳優の身体性を分析することで、風景と身体の関係性、および本作の物語世界における中国性の機能を明らかにする。

I. 文化大革命と左派映画

助監督となったトーがもっとも長く従事していたのは王天林監督の現場である。王天林は 1950 年代から様々な映画会社で監督をしてきた人物であり、1980 年までに 140 本を超える作品を発表している。1970 年代末に王天林は新聯影業公司（以下、新聯）において映画を監督し、そこにトーは助監督として参加した。新聯は鳳凰と同様、左派系に属する。香港映画産業における左派系とは、中国共産党を支持する立場のことを指し、これに属する主な会社には長城電影製片有限公司（以下、長城）、鳳凰、新聯があった[1]。そのため、同じ左派系である鳳凰からトーは『奪命金』を監督する機会が与えられる。

上記の左派系の映画会社が設立されたのは 1950 年代である。第二次世界大戦後、国共内戦がはじまったことで、中国内地から多くの移民が香港に押し寄せた。そのなかには映画人も含まれ、彼らは香港で新たに映画会社を設立して活動を再開する。このとき、共産党系の左派映画と国民党系の右派映画に香港の映画産業は二分することになった。後者の右派映画は邵氏兄弟有限公司（以下、邵氏）や國際電影懋業有限公司（以下、電懋）などが代表的な映画会社である。戦後の冷戦体制は共産党と国民党を政治的な対立関係に置いたが、香港では、これら左右の映画会社が共存する特殊な政治環境を築く。というのも、香港を植民地として統治していたイギリスが、中国との貿易における中継地点として、香港の役割を重視していたからである。イギリスは中立的な立場をとり、1950 年 1 月に西側としてはいち早く中華人民共和国を国家として認めたうえ、香港での文化芸術には不干渉の態度をとった。実際には、検閲制度によって劇場公開する作品はすべて香港政府の審査を受ける必要があり、共産主義の明確な政治プロパガンダは禁じられた。したがって、左派映画は下層階級の小市民を描いた啓蒙的な写実映画によって婉曲的に

政治思想を反映する。一方の右派映画は左派に比べると検閲も緩く、上流階級のモダンな作品を多く製作し、資本主義の宣伝に努めた。こうして左右の映画会社はそれぞれの政治的イデオロギーを背景に、競争しながら規模を拡大していく。ただし、両者の関係は完全に対立していたわけではなく、製作を左派系がおこない、配給を右派系が担当するなど、ときには協力する関係にあった（張 45）。こうして、1956 年から 1966 年までの 10 年間は、趙衛防の『香港電影史』で香港映画史の黄金期と位置づけられる時代を築く。

1966 年に中国内地で文化大革命が起きると、右派よりも左派が大きな影響を受けることになる。それはまず一つに、中国共産党政府の支援のもとに長城、鳳凰、新聯の三社が 1966 年までに製作した 262 本の作品すべてを、その共産党政府が「文芸黒線」と非難し完全否定したことがある（張 48）。それらは「毒草」や「祖国の山河を売り渡している」とされ、製作意欲が委縮させられた。そして、もう一つは、極左の過激な政治運動は左派というラベルを大衆から遠ざけことがある。その契機となったのは 1967 年に起きた六七暴動である。もともとは中国内地の革命に影響を受けた労働者たちの抗議活動だったが、反植民地を掲げる暴動に発展した。これによって、イギリス＝香港政府の不干渉政策の方針も変更となり、共産主義者は厳しい取り締まりにあう（張 40-41）。左派映画の立場が不安定になったことで、左派系から多くの映画人が右派系に転向する（趙／張 141）。こうして左派映画は周囲から孤立した状態になり、革命を契機に製作本数は激減する。1966 年から 1978 年までに製作された左派映画は 100 本程度にとどまった。そして、左派映画の退潮と反比例するように台頭してくるのが邵氏や嘉禾電影有限公司[2]である。とくにこれらの会社が製作する武侠映画やカンフー映画は東南アジアを中心に世界的にも知られるところとなり、カンフー映画ではブルース・リーが、武侠映画ではキン・フーが中国のイメージを代表するものとなった。つまり、革命中はこれらの右派映画が世界に中国のイメージを流布することで、政治的には一面的な部分のみが香港や中国を代表することになったのである。

1976 年に革命が終結し、1978 年に改革開放路線へと中国共産党の方針が転換される。それまで断たれていた内地との交流が復活すると、鳳凰や長城は中国内地での映画製作を開始する。1977 年の時点から内地での撮影を企画していた『白髪魔女傳』を筆頭に、このとき撮影開始となったのは、『奪命金』『泰山屠龍』『密殺令』『飛鳳潜龍』『蘇杭姻縁一線牽』の 6 作品である（小樓 34）。『白髪魔女傳』のプロデューサーである林炳坤によれば、内地での撮影は機材の不足やスタッフの遠征費用などに欠点がありつつも、風景に利点があるという。なぜなら、住宅や建造物が密集する香港では「電柱や電線などが無い場所を見つけるのは非常に困難であるが、大陸では至る所にある」（同上）からである。開放路線に変わったとはいえ、内地での撮影申請手続きは厳重におこなわれており、許可がすぐにおりることはなかった。しかし、左派系の映画会社は革命以前には内地で撮影するなど親密な関係を結んでいたため、右派よりは比較的容易に申請できたという。

以上の条件がそろったことで、革命中は右派の陰に追いやられていた左派が、他方には描けない風景を撮影するアドバンテージを得たのである。そして、たしかに上述した作品はいずれもロケーション撮影の利点を誇示するように、ロングショットで山や河の自然風景を映し出すエスタブリッシング・ショットが特徴的である。さらに、広大な自然の風景を活かすため、ある特定のジャンルが選ばれた。林炳坤は「古装片（時代劇）はまさにこのような［内地の：引用者注］自然の景色を必要とする」（同上）と述べているが、製作された作品を見てみれば、『蘇杭姻縁一線牽』を除き、古装片というよりもさらに限定的に武侠映画となっている。これには当時の香港映画がアクション映画の隆盛期にあったこともちろん関係しているが、右派映画が世界に流布していた武侠映画との差異化も意図されていたことはまちがいない。とくに『奪命金』の監督は、公開時の『電影雙周刊』(以下、『電影』)におけるインタビュー記事で明確にキン・フーを比較対象に挙げている。

> 中国の景色は人々を魅了する。その景色は桂林山水のようなものを指しているのではなく、我々の作品で描いたものがそれである。台湾や香港にこのような特色はなく、印象も程遠い。大陸には人を憧れさせる味があり、カメラをまわしさえすれば、ほとんどどんな場所でも撮影することができる。（中略）外国に行って撮影したならば、キン・フーが韓国でロケーション撮影したように、中国の味（中国的味道）は失われてしまう。大作映画を撮るなら、なおさら中国に行くべきだ。（趙力 14）

つまり、キン・フー作品は中国ではない場所で撮影されているために、そこで描かれる中国は正統的ではないとされる。トーにとって、中国性（Chineseness）とは実際の場所が正統性を与えるものであり、表層的に中国を描くだけでは本質的な中国性を失ってしまう。このようにキン・フーを批判しながら、トーは自らの作品が実際の中国内地で撮影されたものであることを強調し、キン・フーよりも中国性において優位にあることを強調する。次章では、キン・フー作品とトーの『奪命金』における風景描写を比較することで、両者が描く中国性の差異について論じる。

II. キン・フーとジョニー・トーの風景描写

人口のほとんどが大陸からの移民で構成された戦後の香港は、左派系以外は政治的に内地との関係が断たれたディアスポラ的状況に置かれた。しかし、左右を問わず、文化的に内地との関係が断絶したわけではない。とくにキン・フーの武侠映画は中国の伝統的な文化を基礎に置いている。ヘクター・ロドリゲスによれば、内地からの移民で香港に渡ってきたキン・フーのディアスポラ的状況が中国の伝統文化への傾倒を促した（Rodriguez [1998] 75）。キン・フーは西洋の映画理論を学びつつも、あえてそれから逸脱

することで、中国の伝統的な演劇である京劇を映画に組み込むことを試みる（胡金銓 23）。換言すれば、演劇と映画の間メディア性に自覚的に取り組むことで、非西洋的な中国独自の映画形式を実践していたのである。

北京にルーツを持つ彼は、まずは香港の邵氏で映画監督となる。そこで『大酔侠』（1966）を大ヒットさせるものの、効率的に短期間での製作を要求する会社と訣別して、台湾に製作の拠点を移す。その後、台湾で『龍門客栈』（1967）や『侠女』（1971）などを監督する。とくに『侠女』は 1975 年にカンヌ国際映画祭で受賞を果たし、西洋の批評家からも認められた。このカンヌでの受賞は香港の映画批評にとって大きな意味を持つ。というのも、1960 年代から活動をはじめる香港の批評誌やシネクラブでは、西洋の映画作品や映画理論を積極的に紹介して西洋崇拝の傾向を持たせていたからである（張 32）。その活動の中心にいたのは戦後生まれの大学生であり、彼らが批評を書いていた『中國学生週報』の背景にはアメリカ資本があった。つまり、これらの批評誌やシネクラブはアメリカ資本が支えており、中国内地の共産主義にたいする文化的な抵抗の戦略として西洋文化に偏重する方針がとられたのだ。そして、言うまでもなく、この文脈において作家主義批評が導入され、1970 年代末の香港新浪潮誕生の下地が整えられていく。西洋から作家として認められたキン・フーは、「中国人監督の芸術的価値を確立するために」（Rodriguez [2001] 57）作家論的批評を実践していた西洋崇拝の批評家にとって、香港映画、あるいは中国語圏映画という枠組みで作家主義の理想的モデルとされた。そして、スティーブン・テオが述べるように、新浪潮監督もまた「キン・フーの熱狂的な讃美者」（Teo [2007b] 2）となる。さらには、「『大酔侠』や『龍門客栈』は多くの中国人に愛されており、このことが物語るのは、彼を有名にしたのは生粋の中国人である」（祖冲 42）と主張する記事のように、彼の作品は中国語圏の大衆の人気にも支えられていた。こうしたことから、キン・フー作品は中国性をもっとも理想的な形で具現化するものとして、当時の批評や観客から評価されていたことは明らかである。だが、先述したように、こうしたキン・フー讃美の言説は、右傾化し西洋を崇拝化した 1970 年代の傾向と無関係ではない。そのことは、『侠女』が公開当時は不評だったにもかかわらず、カンヌで受賞後に再評価されたことが示唆するとおりである（同上）。

1970 年代末に左派系が同時に複数本の企画を始動させた武侠映画は、キン・フーを筆頭に右傾化するジャンルにたいするカウンターとして製作された側面がある。トーが引用で述べているキン・フーの韓国で撮影された映画とは、『奪命金』の前年となる 1979 年に公開された『空山靈雨』と『山中傳奇』である。韓国で撮影した理由は、キン・フーによれば、「中国で撮影したら、台湾の入国許可が取り消された」（フー／山田／宇田川 214）からであった。つまり、台湾を拠点にしていた彼は、政治的理由で中国ロケを選択肢から除外しなければならなかったのだ。そのほか、韓国は中国と似た寺院が多く、それが狭い範囲に集まっていたという製作上の理由もある。

『空山靈雨』と『山中傳奇』はともに風景のショットからはじまる。『空山靈雨』は登場人物が山を歩く様子を 16 のショットでつないでいく。『山中傳奇』はオープニングクレジットから風景ショットが映されるが、『空山靈雨』のように人物は登場せず、風景だけを捉えた

31 のショットがつなげられる。キン・フーはこうした風景ショットについてとくに意味やテーマはなく、「見て美しければいい」（フー他　225）と述べる。つまり、スクリーンに映し出されるイメージの表層性を強調し、その背後にある実物や主題は斥けられる。換言すれば、キン・フーは映画のインデックス性を意図的に否定するのである。これにたいし、実際の場所を重視するトーは、映画のインデックス性や写実性に注目していたと言える。写実性は左派映画の方針とも一致する。彼の言葉に従うなら、桂林山水という絵画的風景ではなく、非人工的な自然の風景こそが中国性を表象するものであった。

『奪命金』でダミラン・ラウ演じる主人公の路天君は浪人 [3] であり、彼の知り合いには盗賊がいる。その盗賊仲間は朝廷の役人たちが輸送していた黄金を強奪する。路天君は仲間を殺害して黄金もどこかに隠匿したという罪で錦衣衛に捕らえられる。身に覚えのない路天君は潔白を証明するため、混乱に乗じて牢獄から脱出し、罠にはめた犯人を突き止めようとする。錦衣衛は逃亡した路天君を追跡する。物語の前半は、錦衣衛から追われる身となった主人公の立場を利用して、中国の自然の中を移動するシーンが続く。『侠女』にも同様に主人公が中国の自然の中を歩くシーンがある。渓谷のショットを比較すれば明らかなように、『侠女』は谷の合間に太陽が位置し、そこから逆光となって光が射し込むようなアングルで撮影されたショットがあるとすれば、『奪命金』は人物が画面奥から歩いてくるのを正面にカメラを据えるだけであり、キン・フーのように明暗のコントラストを際立たせる照明の設計は見られない。また、呉晶が類似のシーンとして言及している竹林でのアクション・シーンを比較すると、『侠女』ではやはり霧が漂う空間に光が斜線となって射し込むように撮られ、光の源となる太陽のショットまで挿入されるのにたいし、『奪命金』では光と影の画面設計はほとんど考慮されず、画面全体に光が当たっている。このように、『奪命金』は実際の風景を重視していながら、その風景を絵画的に回収することはない。

絵画的な人工性を否定するトーにとって、この差異は意図的なものである。その風景描写はキン・フー作品と明確に距離をとることで、別のベクトルを向くことになった。石琪は当時の批評でその点を明確に指摘している。

> 劇中における粤北の実景は激しいようでいて粗野でもある。建物や街は古ぼけて荒廃している。画面にこめられた優雅な詩情はまったくないが、映画の陰惨な闘争の雰囲気には十分に適合する。とりわけ、安心して暮らせない民や疫病が引き起こした物語背景の災いといった現実的な苦しみを描き出す。プロットとセリフの説明はほとんど完全に省略されており、純粋に映像を信頼している。（石琪 55-56）

キン・フーが画面のなかに作家として積極的に介入していたとすれば、トーは上記の引用が示唆するように、映像を信頼し、演出の手をほとんど加えないことで画面と距離を取るのである。実際、本作はそもそも彼が中心となって企画された作品ではない。王天林

のもとで助監督をしていたトーに『奪命金』を監督する機会を与えたのは、主演のダミアン・ラウである。ラウこそが本作を企画した人物であり、彼が撮影スタッフを招集した。彼もまた内地の実景が重要であると認識していたことから、監督と風景の仲介者としての彼の役割も無視することはできない。次章では監督と風景のあいだに立つものとして、ラウ演じる主人公の身体性に注目して分析をする。

III.『碧水寒山奪命金』における実景の機能と身体性

『電影』に掲載されたジョニー・トーとダミアン・ラウのインタビューは、大部分をラウが回答している。そのなかで以下のように新浪潮に言及している箇所がある。

> アン・ホイ、イム・ホー、アレックス・チャンなど新しい監督たちは除き、台湾と香港を含む現在の監督たちの作品はさほど好きではない。これには多くの理由があるが、もっとも主要なものは、彼らがリー・ハンシャンのように環境的な制限を多く受けており、きわめて商業化された映画を撮影しているからだ。わたし自身は自分の理想とする脚本や監督と合わないものを撮るのは好きではない。（趙力 13）

新浪潮はテレビ局出身という特徴を持っているが、トーやラウもまたテレビ局出身である。つまり、新浪潮をもたらした 1970 年代末のテレビから映画への転身ブームの一端に『奪命金』もあり、ラウの言葉からは、新浪潮という香港映画の新しい運動が意識のうちにあったことが窺える。

この記事が掲載された批評誌『電影』は香港新浪潮をめぐる言説では中心に位置する雑誌である。1960 年代、『中國学生週報』において、アメリカ資本を背景に西洋の作家主義を導入した批評家は、1976 年に創刊された批評誌『大特寫』に集結する。『大特寫』は 1978 年に廃刊となるが、これを引き継ぐようにして翌年の 1979 年に『電影』が創刊された。香港新浪潮を批評側から主導したのは、これら『大特寫』と『電影』に集った批評家たちである。1978 年の『大特寫』に掲載された記事（亦晶 4）では、新浪潮としてイム・ホー、アン・ホイ、ツイ・ハークらを紹介し、彼らの特徴を論じている。この記事の時点では、そのなかの誰一人としてまだ映画作品を発表しておらず、テレビで放映された作品が議論の素材だった。それでも彼らに香港の映画産業を変革するという期待がこめられたのは、新浪潮監督たちがイギリスやアメリカでの留学を経験しているということが理由の一つとしてあった。そして、テレビの作品自体も、多くの香港の商業映画とは異なるような、現代社会を反映する内容であることが述べられる。しかし、1979 年に新浪潮の第一波となる作品が公開されると、それらが従来のジャンル映画の枠組みから逃れられていないことや商業主義的であることに批評家たちは批判を向けた（羅維明 3）。それにたいし、アン・ホイやツイ・ハークらは商業主義であることや映画産業内に取り込

まれていることに反発することはなく、新浪潮監督と批評家のあいだに溝が生まれることになる。これを踏まえると、商業主義という点に限れば、反商業主義を標榜する『奪命金』は批評家の方針に沿うものであるにもかかわらず、本作が新浪潮の文脈に加えられることはなかった。西洋崇拝の批評家にとって、トーは新浪潮監督のように海外留学を経験していないという決定的な欠点があったのである。この当時の批評言説において、本作はあくまでオルタナティブであり、トーは 1990 年代以降になってから、アンドルー・グロスマンが論じるように「遅れてきた作家主義」として認められるようになる。

たしかに、本作は新浪潮作品とは異なり監督トーではなく主演俳優のラウが中心となって企画され、スタッフも組織された。ラウは共産党を支持していたわけではなく、自らが抱いていた理想を忠実に映画化するために、邵氏や嘉禾などの右派ではなく左派を選択したと述べている。彼にとっても、実際の風景で撮影することが重要だったのであり、邵氏製作の作品に典型的な、背景が書き割のセットを組まれたスタジオ内で撮影される人工的な世界と差別化をはかることが目標とされた。そして、ラウ自身の評価によれば、本作は題材の点においては新しく打ち破るものは何もないが、アクションの点では実在感に重きを置いたようである。

本作の冒頭ではオープニングクレジットとともに主題歌が流れ、ダイジェストのように物語を先取りする断片的なショットが続く。これらを分類するとすれば、風景ショット、ラウのフルショットやクロースアップ、そして作中でヒロインの尤佩佩を演じるチェリー・チェンのバストショットとなる。チェンのショットは三つあるが、いずれも水面に反射するか、水面に二重露光で映るか、黒の背景に煙が漂う抽象的空間に立っているかであり、実景に埋め込まれたラウとは対照的となっている。このような二人の身体表象に差異が生まれる理由は物語の最後で示される。

実景に埋め込まれたラウのアクションは、もちろんキン・フー作品とは大きく異なる。キン・フーはトランポリンやワイヤーを用いて、俳優が空中を舞うようなアクションを演出する。その際、様々な方向を向いて飛ぶショットを瞬間的に複数つなげて垂直方向に空間を延ばしていく。こうして、超人的なアクションの空間をモンタージュで構成する。この手法をデイヴィッド・ボードウェルは構成的編集（constructive editing）と呼んだ（Bordwell 116-117）。一方、『奪命金』では中国内地の広大な場所を利用して、馬に乗って駆け抜けたり、急流の川をくだったりと、画面を水平に横切る運動を描く。横方向のパンで空間を延長していく世界において、空間はモンタージュで構成し直されることはない。そのような不変的な空間のなかで、ラウの身体は重力の影響を受け、風景の束縛を受けている。

そして、クライマックスでは、ヒロインの父親である尤亦儒と主人公が争うことになる。尤亦儒は黄金を輸送していた役人であり、盗賊に襲われた際に責任をとって割腹自殺をとげたように見せかけ、路天君を犯人に仕立て上げて黄金を奪い取った首謀者である。しかし、尤亦儒が黄金を奪った目的は、それを貧しい民に分け与えるためであった。そうした事情を聞かされた娘の尤佩佩は路天君と父の戦いを阻止しようとする。このクライマックスの場面は外からの光が届かない暗い洞窟の中で展開する。このとき、監督による明ら

かな画面の操作が確認できる。まず、ラウの持った松明が父親の襲撃で消えてしまい画面は暗転する。黒い画面のなか、二人が戦う様子が音声だけで示される。その間、チェンが戦いをやめるよう懇願しながら石を叩いて火をつける。すると、照明がちらつく演出がなされ、光が明滅する空間のなかで二人が戦う様子が垣間見える。この二人の戦いはワンショットで撮影されているが、光の明滅によって断片的な部分しか見えない。キン・フーの構築的編集とは逆行するように、トーの演出はワンショットのアクションを断片に分割していくのである。さらにその後、松明に火がつくと、チェンは戦っている二人の間に割って入ろうとする。このシーンでは、ロングテイクのワンショット全体をスローモーションにすることでさらに時間を引き延ばしている。

これらの演出は、二つともチェンの視点から描かれていることは明らかである。とくに後者の三人が入り乱れるワンショットのスローモーションで描かれるアクションは、チェンが軸となるようにカメラは三人のまわりを動く。スローモーションによる時間の延長は、アクションを寸断しようとするチェンの主観的視線のほうに貢献し、問題が解決される瞬間を引き延ばしていく。この暗い洞窟内でのアクションは、背景が暗黒で人物だけが明るく照らされており、実景と切り離された抽象的な空間を形成する。このように、写実性から逸脱するトーの演出は女性の身体と視線を経由することによって可能となる。このときの演出手法をキン・フーと対置するなら、トーは構成的というよりも分解的であり、アクションを組み立てるのではなく、アクションを分断し停止させようとする。

物語の結末は悲劇的に描かれ、尤亦儒は路天君の剣に自ら突進して腹を貫通させると、崖から転落して絶命する。すると、主人公とともに牢獄を脱出した男が現れ出て、尤佩佩を人質にして黄金のありかを聞きだそうとする。路天君は尤佩佩を解放するように説得をするが、男は彼女を殺害し、最後の戦いがはじまる。ここで物語を予示するオープニングにおいて、ラウとチェンの身体性に差異が見られた理由が判明する。つまり、チェンは結末で命を落として物語世界から去ってしまうために、ラウのイメージ上でのみ彼女は存在することになるのだ。両者のあいだに生と死の境界線が引かれることで、ラウの身体は実景の世界に組み込まれてその束縛を受けることになり、チェンの身体は実景の世界から解放された抽象的なイメージの世界に属するという対比が明確になる。

戦いが終わったあと、ラウが壁面に書かれた「佛」の字の前で一瞬立ち止まるショットが現れる。これも『侠女』のラストシーンを示唆するものである。『侠女』のラストはロイ・チャオ演じる僧侶が敵に腹部を刺されるが、その傷口からは血ではなく金が流れ出る。超人的な身体として描かれるロイ・チャオは、傷を負った状態で丘の上で太陽を背後に座禅する。その姿は逆光ゆえに黒く抽象的である。このシーンの前にある場面では、ロイ・チャオが悟りを開こうとしていることを述べるセリフがあり、このラストシーンの伏線であることは明らかだ。つまり、このショットは、僧侶が悟りを開き解脱する瞬間を捉えているのである。

『侠女』は『聊斎志異』（1679）を原作として翻案したものであるが、上述したような仏教思想の描写はキン・フーが付け加えたものである（Teo［2007b］19）。中国性を京劇だけではなく思想的にも映画に昇華しようとするキン・フーの『侠女』にたいし、『奪命金』では文字だけで端的に仏教思想との接触を描く。ラウの視線の先にあるのは、地面に倒れたチェンの死体であり、彼女の

傍でラウは跪く。『侠女』では解脱したロイ・チャオを登場人物たちが跪いて見上げるとすれば、『奪命金』は死んだ人を弔うために顔はうつむき視線は下を向く。オープニングにもラストにも現れるのは山に建てられた墓であり、ラウやトーが重視していた中国内地の実景には死んだ人間の身体も埋め込まれている。

中国性が概念的で絶対的なイメージであるキン・フーは、映画としてその絶対的な中国性と邂逅する瞬間を描く。それにたいし、トーの映画は場所の中に中国性が刻み込まれている。登場人物の身体はその場所に埋め込まれ、身体性はその場所に制限されるが、その場所を通じて実景の向こう側の世界にいつでも触れることができる。つまり、『奪命金』において、中国内地の実景は此岸と彼岸を切り分ける境界線として機能している。監督の写実的な演出の手は此岸にある実景に介入することはほとんどないが、彼岸にある抽象的な空間と女性の身体を経由して、その境界線を乗り越え実景に手を加える場面がある。この場面に現れる監督の演出の手は、身体を超人的に構成し直すというよりは、運動を分解し身体の生を停止させようとする。すなわち、風景の機能を強く信頼する本作は、その場所が俳優の身体を制限する規範性を持つことになり、その規範を破りながら画面のなかに侵入する監督の手は物語世界の運動を停止させようとする破壊的な特権性を持つことになるのである。このようなトー作品における監督、俳優、風景という三者の関係は、中国性という主題を越えて、1990 年代後半以降の香港の実景を捉えたギャング映画にも通底している。

おわりに

本論文の議論をまとめると、第一章は、革命後の左派映画の動向から、中国内地の景色を優先的に撮影する立場にあった左派が、右派に対抗するように武侠映画を製作しはじめたという背景を示した。第二章では、そのなかでもジョニー・トーはキン・フーに批判的であったことを示し、とくに彼が風景の中国性に注目していたことをもとに、両者の風景描写を比較した。この比較から明らかになったのは、画面との距離の取り方における両監督の差異である。第三章では、トーと風景のあいだに割って入る主演俳優ダミアン・ラウの身体に注目して分析をおこなった。クライマックスではそれまでの写実的な演出から逸脱して監督の積極的な介入が確認できる。しかし、その演出はシーンの運動を分解するように照明やカメラを操作する。そして最後は、『侠女』にあえて対抗するように、仏教思想の描写がおこなわれる。『侠女』の仏教思想に関する中国性は絶対的なイメージとして描かれるが、『奪命金』において中国性は風景に刻み込まれたものであり、『奪命金』における実景は此岸と彼岸の境界線として機能する。そして、デビュー作では中国内地の実景にこだわったトーは、1990 年代後半になってからは香港の実景にこだわるようになる。このことに鑑みれば、本作における風景描写がのちの作品、とりわけギャング映画に連続していると捉えることができる。

鳳凰は『奪命金』の翌年となる 1981 年にアレン・フォンを監督にして『父子情』を製作する。アレン・フォンは前掲の『大特寫』の記事で新浪潮監督の一人に挙げられる人物であり、もちろん、『父子情』は『電影』で大きく特集された。そのなかの一つは左派映画の展望を論じる記事であるが、その書きだしでは『父子情』がベルリン国際映画祭に出品された 6 本の香港映画のなかではもっとも評価されたことを謳っている（張弄潮 6-8）。それに続いて、本作が左派映画の大きな分水嶺となると主張する。『奪命金』にも言及するものの、『父子情』では鳳凰が自らの会社名義ではじめて外部から多くの人材を雇い [4]、開放的に製作した点で革新的であるという。四方田犬彦がアレン・フォンの演出を「素人俳優への拘泥とショット繋ぎの表面的な不愛想さ、話法の簡潔な省略法、さらに全体に漂うどこかしら禁欲的な雰囲気」（四方田 634）とまとめているように、その内容は左派映画の写実的形式に則っている。また、本作は 1982 年の第一回香港電影金像奨で作品賞と監督賞を獲得する。この香港電影金像奨はもともと、『中國学生週報』が『キネマ旬報』をモデルとして批評家の投票による各年の十大映画を決めていたことが起点にあり、『大特寫』『電影』を経て金像奨というイベントに変わっていった（陳柏生 9-12）。

こうした香港の映画批評史が示すように、たしかに『父子情』を転機として、右派が占有していた香港の映画文化で左派が主体性を取り戻していったかのように見える。しかし、四方田の説明から明らかなようにその演出法は『奪命金』と類似するものであり、左派映画の系譜から大きく逸脱するものではない。第三章で述べたように、左派映画と新浪潮を主導した批評言説はそもそも一致している。新浪潮を香港のローカルな映画運動とし、トーを香港のローカルな作家と捉えるだけでは、本論文が論じてきたような内地との関係や左派映画の系譜は見過ごされてしまう。だが実際には、当時の政治的情勢の影響を受けて複雑に絡み合っているのである。したがって、トーのローカルなギャング映画のなかにも左派と右派が交錯する政治的背景に目を向けなければならない。

註

1. 鳳凰、長城、新聯は 1982 年に合併して銀都機構有限公司となり現在まで続いている。

2. 嘉禾は邵氏のプロデューサーだったレイモンド・チョウが独立し、MP&GI の撮影所を引き継いで設立された。

3. 石琪はその容姿が木枯らし紋次郎のようだと述べる。

4. 『奪命金』は鳳凰ではなく百靈公司という名義を使用して、ダミアン・ラウやジョニー・トーなど外部の人材を採用したという。

引用文献リスト

フー、キン／山田宏一／宇田川幸洋『キン・フー武侠電影作法』草思社、1997 年。

四方田犬彦『電影風雲』白水社、1993 年。

陳柏生「第一屆金像奨報告書」『電影雙周刊』第 82 期、1982 年、9-12 頁。

胡金銓「中國傳統戲劇與我的電影」『電影雙周刊』第 46 期、1980 年、23 頁。

石琪『石琪影話集(4)——從興盛到危機(下)』次文化堂有限公司、1999 年。

呉晶『杜琪峯的映像世界』天地圖書有限公司、2010 年。

小樓「國內拍片的優劣」『電影雙周刊』第 39 期、1980 年、34 頁。

亦晶「香港電影新浪潮——向傳統挑戰的革命者？」『大特寫』第 63 期、1978 年、4 頁。

張弄潮「從『父子情』談到些——香港左派電影事業的問題」『電影雙周刊』第 60 期、1981 年、6-8 頁。

張燕『在夾縫中求生存——香港左派電影研究』北京大学出版社、2010 年。

趙力「劉松仁、杜琪峰暢談國內拍戲的経過」『電影雙周刊』第 36 期、1980 年、14-15 頁。

趙衛防『香港電影史 1897-2006』播電視出版社、2007 年。

趙衛防／張文燕『政治、芸術抑或商業——1949 年以来内地和香港電影的互動與影響』中国電影出版社、2018 年。

祖冲「以戲曲揉合現代電影」『電影雙周刊』第 13 期、1979 年、42 頁。

羅維明「編輯室報告」『電影雙周刊』第 21 期、1979 年、3 頁。

Bordwell, David. “Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse,” in Poshek Fu and David Desser (eds), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Cambridge University Press, 2000, pp.113-136.

Chu, Yiu-Wai. *Lost in Transition: Hong Kong Culture in the Age of China*, State of University of New York Press, 2013.

Grossman, Andrew. “The Belated Auteurism of Johnnie To,” *Senses of Cinema*, Issue 12, 2001. http://sensesofcinema.com/2001/contemporary-asian-cinema/to/ （2019/07/01 最終閲覧）

Rodriguez, Hector. “Questions of Chinese Aesthetics: Film Form and Narrative Space in the Cinema of King Hu,” *Cinema Journal*, Vol. 38, No. 1, 1998, pp.73-97.

——. “The Emgergence of the Hong Kong New Wave,” in Esther C. M. Yau (ed.), *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, 2001, pp.53-69.

Teo, Stephen. *Director in Action: Johnnie To and the Hong Kong Action Film*, Hong Kong University Press, 2007a.

——. *King Hu's A Touch of Zen*, Hong Kong University Press, 2007b.

●ピンク映画による父権への抵抗——1968 年前後の若松作品とセクシュアリティの多様性

王 温懿（おう おんい、名古屋大学大学院人文学研究科 博士候補研究員）

はじめに

学生運動が頻発した 1960～70 年代に発表された若松映画に対して、2000 年代以降研究者たちの注目が集まっている。それは、若松映画には戦後の民主化運動とともに激変していた社会的状況と、政治的変革への胎動が描き出されていると考えられ、戦後の歴史的・社会的な変貌を分析するのに有効なテクストだとみなされるようになったからである。若松作品に関する研究では、古畑百合子とイゾルデ・スタンディッシュによる二つの著作がとくに重要だと考えられる。二人の論に共通しているのは、1960 年代から 1970 年代にかけての若松の映画は戦後日本の回復の幻想を切り崩したという点である。加えて、若松の性的表現はジェンダー論的に考察できる点でも認識をともにしている。例えば、性的暴行に関わる映画的表現に対して、スタンディッシュは、そうした表現を男性観客の女性嫌悪に合致するものとして論じ、その男性中心的な表現のあり方を批判している(Standish 113)。対照的に、古畑は、それらの性的表現が必ずしも男性中心的な論理を強化するわけではないと示唆している。すなわち、物語上には古典的物語映画のそれに相当する男女の権力関係——支配的な男性主体と被支配的な女性客体の間の緊張関係——があるが、にもかかわらず、身体表現上では敢えて一人の男性を性的暴力の被害者としての無力で弱気な人物として見せているところがあるというのである。こうした点で、若松映画では、性的暴力の表現によって「民主主義」の暴力性と、それによる差別意識が想起させられていると、古畑は主張している(Furuhata 98-99)。古畑のこの見方によれば、若松映画は必ずしも「男性性」を肯定的に描写しているとは限らず、むしろ多面的なジェンダー・ポリティクスを内包しているといえよう。

こうした先行研究を踏まえながら、本論文では、若松による性的表現にはアブジェクトな身体（abject bodies）が介在していることを論じたい。ここで言うアブジェクトな身体とは、ジェニファー・コーツがジュリア・クリステヴァの論を援用しながら戦後日本映画の女性像を分析する際に用いている概念に倣っている。彼女に倣えば、アブジェクトな身体は主体でもなく客体でもなく、それらの間を揺れ動くものを指す(Coates 160-166)。そうした身体は、敗戦後の不安定化した日本社会の「虚脱」を可視化した結果であり、その表現は、「安定」した主体、つまり、理想化された戦後民主主義に適合した主体の位置を不安定なものにする。こうしたコーツのア

プローチを敷衍しながら、若松作品のなかでジェンダー・アイデンティティが曖昧になっている人物の身体をアブジェクトな身体として分析する。以下では、1968 年前後の作品を研究対象とし、この時期の若松映画によって呈示された父権批判のジェンダー・ポリティクスをアブジェクトな身体と関係するものとして考察する。

性的アイデンティティが固定化してないそうしたアブジェクトな身体表現はまた、当時の観客の欲望とも関係していたとも考えられる。本論文では、若松映画が喚起する、時代を超えた、よりダイナミックな観客のあり方の可能性を追究する。また、若松作品に見られるアブジェクトな身体表現は、性を消費する父権的言語構造の再生産にもなりうることも確かである。しかしその一方で、彼の作品には、強制的な異性愛主義に抵抗し、観客の多様な見方を誘う特徴があるという点を見過ごすわけにはいかない。

I. ジェンダー・アイデンティティとアブジェクトな身体

四方田犬彦が指摘するように、「六〇年代の日本映画は産業としては下降線を辿ろうとしていたが、個性的な作家を輩出した」(四方田 188)。その作家の一人が若松である。若松は、性と暴力の表現を前面に出した『甘い罠』（1963 年）でデビューした。『情事履歴書』（1965 年）を発表すると、若松のピンク映画は日本国内で広く知れわたるものになった。「ピンク映画」の名付けの親である映画記者の村井実によると、『情事履歴書』は試写会を機にマスコミで大きく取り上げられ、上映後も記録的な大ヒットとなった [1]。このような盛況をもたらした要因は、『情事履歴書』と同年に公開された『壁の中の秘め事』（1965 年）と大きく関係していた。『壁の中の秘め事』は若松プロダクション――足立正生や大和屋竺といった映画の若き人材を集めた独立製作会社――の設立のきっかけとなっていた。本作品はベルリン国際映画祭で上映され、海外に輸出された最初の「エロダクション」映画として日本国内では物議をかもしていた。ベルリン映画祭で上映されるという栄誉にあずかりながらも、性的描写が数多くあるために、ベルリンで観客の罵声を浴びることもしばしばあった。結局、『壁の中の秘め事』はマスコミによって「国辱映画」との烙印を押された [2]。

マスコミによって猛烈に批判された若松だが、多くの映画評論家の間では好評を博した。また『壁の中の秘め事』が上映された同年、武智鉄二が製作した『黒い雪』も封切りされた。『黒い雪』は戦後日本映画をめぐる猥褻裁判の最初の例として知られている。この映画が描いたのは、占領期に米軍が駐留した状況での日本の悲惨な光景だ。『黒い雪』のセックスシーンや女性の裸は検察によって「猥褻」と見なされ、この映画が起訴される理由となった [3]。そして、この「猥褻」の認定をめぐって表現の自由を争点とする論争が起こった。その論争は、セクシュアリティの視聴覚表現をめぐって民族アイデンティティの問題を議論する一種の公共圏を成していたと見ることができる。

同時期に、若松は『壁の中の秘め事』によって、公式の国家イメージとは異なる戦後日本の様相を示した。1964 年の東京オリンピックのテレビ中継によって描かれた公式の日本が、戦後の暗雲から抜け出した健康的で上向きの日本のイメージであるとすれば [4]、

『壁の中の秘め事』は対照的に日本の生活の貧困さと政治的混乱を浮き彫りにしている。1956 年の経済白書には「もはや戦後ではない」という一文が掲載されたが [5]、その一方で性的表現を主とする『黒い雪』と『壁の中の秘め事』が相次いで登場し、敗戦の影響が延々と持続している戦後の描写を通して「日本民族」の危機が示唆されていたのである。

上述した二作のみならず、1960 年代に製作されたほとんどのピンク映画が「戦後」の歴史的コンテクストと密接に関係している。とはいえ、それらの作品は量産化されたことで、娯楽中心の商品とみなされる場合が多かった。しかし、1965 年製作の『黒い雪』と『壁の中の秘め事』がもたらした社会的事件によって、ピンク映画の特殊性が公の注目を集め、そうした映画に対する議論が形成された。古畑百合子によれば、ピンク映画と一般の成人映画は、セックス描写をセールスポイントとする点は同じでも、その立場は異なるものだという(Furuhata 93-94)。というのも、当時のピンク映画の題材は戦後の時事と結びついていることが多いからである。

近年発表されたアレクサンダー・ザルテンの研究では、1960 年代のピンク映画と戦後の歴史的文脈との関連性に関してさらに新しい視座が示されている。ザルテンはピンク映画を戦後に流行っていた肉体文学の発展形として論じている。肉体文学とは、戦争直後に流行した、女性の裸体を前面に出す風俗小説を指す。敗戦を契機として現れたこの種の小説には、戦時中に肉体が国策イデオロギーによって抑圧されていたことが暴かれているといわれている。ピンク映画は、肉体文学に見られる教養主義を批判する思想――理性的精神や国家に対する従属意識に抵抗する思想――に影響されていたと、ザルテンは指摘している(Zahlten 35-39)。こうした研究を踏まえたうえで、本論文では『黒い雪』と『壁の中の秘め事』は、ピンク映画が公共空間で議論されるきっかけを作ったと主張したい。ザルテンはピンク映画館を半公共的（semi-public）空間と捉えている(Zahlten 68)。すなわち、成人映画を上映する専門館は、公共的な空間である一方、隠密な場所の雰囲気や限定された観客層といった特徴を持つため、私的な空間でもあるというのである。だが、『黒い雪』猥褻裁判が触発した表現の自由の言論や、「国辱映画」をめぐる論争を考えると、ピンク映画というジャンル名称で発表された『黒い雪』と『壁の中の秘め事』は、それらをめぐって惹起された言説によって、半公共的空間にとどまることなく、公共性を獲得することになったと言える。

若松映画は、ピンク映画の社会的意義への議論を促進するものであっただけでなく、「性事」を通じて「政治」を示唆する作品群でもあった。性愛描写を介して当時の社会運動を扱い続けた映画監督としては、若松がもっとも代表的な人物であると言える。1968 年から 69 年の全共闘運動では街頭闘争が多発し、1970 年代には武装闘争言論の台頭や内ゲバの拡大化の問題が生じた。こうしたなかで、一般の市民は「新宿事件を契機に学生運動に否定的感情を抱いた」(小熊 98)といった情勢が生まれてきた。新宿事件は、「新宿騒乱」とも呼ばれ、1968 年 10 月 21 日に、ベトナム戦争への反対を契機に新宿で発生した暴動事件である。騒乱を招いた学生の革命目的が不明確であり、「学生」というよりも「群衆」と呼ぶにふさわしい性格を備えていたと小熊英二は示唆している [6]。この事件以降、芸術家たちは、学生運動が内包していた暴力性に関心を寄せるようになった。こうした背景のなか、

『現代好色伝 テロルの季節』（1969 年）、『新宿マッド』（1970 年）、『天使の恍惚』（1972 年）などの若松プロの映画が次々と登場した。これらの作品は、1968 年以降の学生運動の過激化をテーマとし、学生たちの間で革命主体の不在や、運動中に醸成されたテロリズムの空気を示唆している。古畑によれば、若松作品の性的暴力はラディカルな学生運動の暴力性を暗示するものだと考えられる(Furuhata 97-99)。さらに、暴力的な性的交渉に伴う権力関係は、民主主義を構築する過程で権力による不平等な再配分のあり方が屈折して現れたものであるともいう。

1960 年代前半の作品と異なって、1968 年以降の若松映画では、性的暴力を振る舞う人物はほぼ同じように誰もが学生運動の参加者である。しかしながら、若松が描いた性的暴力は、学生運動のニヒリズムに対するものであり、彼によって否定されているものだといえよう。加えて、『犯された白衣』（1967 年）に見られる性欲を解放する女性の性的主体性や、女性との性行為を嫌がる男性の性的不能の『性賊 セックスジャック』（1970 年）における表象は、家父長主義的な立場を揺さぶり、男性支配的なイデオロギーに異議を申し立てるものだ。

若松の映画的表現による男女二元論的な性的構造への批判は多様なものである。この多様性こそが、1968 年前後の若松映画に特徴的なアブジェクトな身体として説明できるものだ。ここでいうアブジェクトな身体は、固定的で一貫した主体のアイデンティティをそなえていないものであり、性的主体性が不明である状況と関係している。ジェニファー・コーツによれば、1945 年以降に主体性の構築が提唱されたのは、日本政府が戦争責任を個人に転嫁するための一種の方策だったと見ることができる。こうした状況の中で映画製作では、主体性が「不在」であるアブジェクトな国家を示唆し、戦争経験や戦後日本の再認識を促すことが試みられたと、コーツは主張している。コーツの論によれば、この点で、1950 年代以来の日本映画の表象で増殖していたパンパンの身体は、主体と客体の境界線を揺さぶるアブジェクトな身体――性の解放の主体でありつつも、占領軍に性的サービスを提供する客体でもある――として機能していたと言える(Coates 179)。こうしたコーツの議論を踏まえれば、1960 年代末期の若松作品には、明確なジェンダー・アイデンティティを有してないアブジェクトな身体が描かれていると見ることができる。

例えば、『処女ゲバゲバ』（1969 年）には、性倒錯の身体が見られる。この作品は内ゲバの様子を象徴的に物語っている。駆け落ちした星と花子が暴力団によって荒野に連れて行かれて処刑される。花子は大きな十字架に縛り付けられるが、星は逃走する。だが、彼は逃亡してから復讐を試みて、不意に花子を射殺してしまい、その結果として、彼女の血を飲んで暴力団の構成員を全滅させる行動に出る。そうした中で、星が夢を見るセグメントがある。そこでは、花子が裸体で星に走り寄ってきて彼とセックスする。花子と抱き合っているうちに、星は自分に尻尾が生えてくるが、彼自身はそのことを察知していない。このとき彼が達するオーガズムは、花子との性愛によるものではなく、その尻尾を触られたことによるものである。その触覚によって尻尾の存在に気づいた星は、自らの身体の「異質性」を認識しはじめる。もちろん、星の尻尾は彼のファルス（＝男性性）のアレゴリーとして読み取ることも可能だ。しかし、そ

れは、固定的で不変的である男性身体からの解放を促すアブジェクトなものの介在と見ることもできる。さらに、そのあとの、夢から目覚めて女性の下着を着る星のシーンでは、彼の異性装的な欲望が浮かび上がり、性倒錯的な身体が明白になっている。

学生の過剰な性を描写するもう一つの映画『天使の恍惚』は、インターセクシュアリティへの示唆が見られるが、それもまたアブジェクトな身体と関わっていると言える。この作品は、内ゲバの様貌をあからさまに描写して、学生運動がテロリズム的な性格を強めている様子を前景化している。あるとき、「四季」という革命組織のリーダの一人「十月」が任務執行中に重傷を負う。その際、「冬」部隊が、「十月」が所属する「秋」部隊の隊員をリンチし、テロ活動の主導権を握ることになる。「冬」部隊の爆破行動を見た「秋」の成員は、毎日セックスを続けながら爆弾テロを自ら画策しはじめる。この映画で最も興味深いのは、「十月」と「金曜日」のマスタベーションのシーンだ。交わっている彼と彼女は途中でセックスを止め、互いに背中合わせで各自でマスタベーションをする。直接的な性交渉を伴わないが、にもかかわらず性的興奮にふける二人の身体の動きは一致している。さらに、体を寄せ合う二人の姿は、上からのカメラによって捉えられることで、二人の身体が一つに統合された身体として表現されている。このシーンによって示される性的身体、つまり、二つの性的特徴を有する一つの身体は、インタセクシュアリティを想起させる。そこでは、男女対立の図式を展開するというより、性別に基づく人間の性的身体の曖昧性が示唆されている。その曖昧性は、単一的な性的主体をはっきりと成り立たせることができず、明確なジェンダー・アイデンティティの構築を阻んでいるのである。

さらに、若松作品では、官能的でありながらも正体不明な身体も描写されている。その身体は性的な主体・客体の位置関係を攪乱するものだ。『理由なき暴行　現代性犯罪絶叫篇』（1970 年）はこの問題を検討するうえで格好の例である。上京した三人の若い男性は、下層社会にいる自らを見下し、階級社会の不公平や学生運動の無意味さに悪態をつく。彼らは、女性を輪姦し警察を射殺する。理性では理解できない暴行を行った三人は、自滅の道を歩む。こうした流れのなかで、三人が隣の部屋にいるカップルのセックスを窃視するシーンは重要な意味をもっている。このシーンでは、女性の喘ぎ声を聞こえるが、画面はほぼ真っ暗であり、たまにぼんやりと人影がちらっと見られる程度である。若松は、煽情的な撮影方法を採用せずに、壁の小さな穴を通して覗いた光景――限られた視覚範囲内で見られるもの――をそのままに表現している。三人は、喘ぎ声のなかで性的に興奮している女性を想像することができる。それにもかかわらず、こうした想像は、不明瞭な視覚的体験のために挫折する。というのも、想像される彼女の不確実な身体は、主体と客体の境界線を曖昧にするものとして機能し、簡単には定義できないものに、それゆえに単に支配される客体とは言えないものになっているからである。

II. クイアな観客性――脱異性愛的な「幻想」

この種の映画の観客のカテゴリーは世界の至る所で同じだと思われる。それは代償を求める人たちだが、日本には多くの若者たちがいる。（中略）日本では女性はエロ映画を嫌う。だが私の映画の観客の中には女たちもいるけれども(カーン／レテーム 41-48)。

ミッシェル・カーンとローレン・レテームによる 1970 年のインタビューのなかで、若松は成人映画の観客の問題に関してこのように発言した。ここでは、若松が言及している女性観客にまず注目したい。女性たちが若松の映画に引き寄せられているという点には、1960 年代のピンク映画とは異なる若松作品の特質が示されている。というのも、1960 年代の大多数のピンク映画は、女性観客とはほぼ無縁なものだったからである。1966 年、ピンク映画の隆盛に伴い、テレビ討論会「異議あり！ピンク映画有用論」が放送された。その討論会で、ある女性が、ピンク映画は「刺激しっぱなし」で「エロ屋の行為」であり、「頽廃的なもの」だと批判した [7]。また、内容面のみならず、映画館の環境の点でもピンク映画は女性にとって受け入れやすいものだとは言えない。映画評論家の鈴木義昭によると、ピンク映画館は「ションベンの匂いが映画館の客席までプーンと匂ってくるような場末の小屋」であって、「ビンボーな青少年」が集まる場所だったという(鈴木 13-16)。こう考えると、当時の大半のピンク映画は男性を中心に消費されていたことは明らかであろう。ピンク映画の歴史的受容については、ザルテンが詳しく考察している。彼は、佐藤忠男の調査を援用し、大学生や地方から都市に移動した若者の労働者がピンク映画の主要な観客になっていたと述べている。実際、1960 年代後半から、日活や新東宝などの大手会社の間では、観客をジェンダー別および年齢別に想定して映画を製作・配給するのが普通になっていた。つまり、特定の層――例えば、成人男性――の要求に応じる映画産業の環境が形成されていた。ここには、ピンク映画館が、「男性性」が抑圧された労働者や地方の人々を収容する空間になっていたという背景がある [8]。そのような空間が当時の一般的な女性観客にとっていかに入りにくいものだったかは容易に想像できるだろう。

1960 年代半ば、若松映画もこうした男性中心的な空間に属していた。しかし、1968 年以降は、彼の作品の上映が、新たな道を切り開いたと見ることができる。実際この時期から若松映画の受容が多様化した。それは、ATG（アートシアターギルド）と関係がある。ATG は 1961 年に設立され、「通常のプログラム以外にレイトショウや演劇、さらに地下のスペースを改装して蠍座と名づけ、勃興する新宿のアングラ運動の拠点となった」(磯田 130)。1968 年初めに、芸術映画や実験映画を専門に上映していた ATG は、若松作品に目をつけた。アートシアター新宿文化の支配人葛井欣士郎の回想によれば、1968 年から 69 年に蠍座ではほとんど若松の映画しか上映しなかったという(若松／葛井 234)。男性を主な消費者として想定していたピンク映画の歴史的・社会的コ

ンテクストのもとで、若松作品の受容もまた男性中心主義と完全に切り離されるものではなかった。だが、彼の発言に示唆されている女性観客の存在は、そうした状況に挑戦する可能性を示している。そうした可能性は、若松が ATG と手を組んだ後に現れたものと考えられる。「芸術」のマークがつけられた上映環境で公開されるようになったことが、若松作品が多様な観客層に受け入れられる一つの条件になったと考えられるのである。

同時代の受容とともにさらに考察したいのは、若松映画の受容の潜在的な可能性として考えられるクイアな観客のあり方である。ここで扱う「クイア」という概念は、「性における二元的システムの次元を疑問視する」(河口 43)ものを指す。すなわち、クイアな考えは、男女の二項対立的な異性愛構造を脱構築する思考の仕方だ。若松映画には、こうした意味でのクイアな観客性を見て取ることができる。イゾルデ・スタンディッシュは、若松映画をめぐる観客を論じる際、その観客が男性であることを前提にしてジェンダー論的な考察を行っている。彼女によれば、若松の性的表現にはインポテンツな身体があるために、異性愛的な男性観客の不満を招く。若松は、そうした不満を解消するために女性への性的暴力を表現し、それによって女性嫌いを示し、性的不能な男性身体を隠蔽していると、スタンディッシュは論じている。このスタンディッシュの論で最も注意したいのは、彼女が若松の映画観客を統一的なものとして理解している点である。こうした理解では、観客のセクシュアリティの多様性が軽視され、ダイナミックな性的欲望が看過されやすい。

すでに見てきたように、1968 年以降の若松作品にはジェンダー・アイデンティティが不確かな、アブジェクトな身体が表象されている。この種の身体の欲望は、男性優位的な立場を強めるものである一方で、強制的な異性愛規範に抵抗するものでもあると言える。さらに言えば、それらの身体は、あくまでも性に関する男性の想像を満たすために製作されたものでありながらも、多種多様な性愛関係の可能性をも示唆している。つまり、若松映画におけるアブジェクトな身体の生産と消費の両面に、父権的な思想構造をめぐる矛盾が内包していると見ることができるのである。

ここで確認しなければならないのは、そうした矛盾はピンク映画全般に内在する「混乱」と関係していることだ。ここでいう「混乱」はザルテンのピンク映画論に基づいている。彼によると、ピンク映画の「混乱」は戦後日本社会の葛藤を示している。つまり、公式的な歴史観に従って社会的構造が整備されているという冷戦構造下の日本のイメージとは裏腹に、ピンク映画は常に戦後日本の裏面の混沌たる世相を表しているというのである。1960 年代のピンク映画は、階層社会の分断化や地方と都市の緊張関係といった問題を示すとともに、女性身体に関わる表現を通して、戦後日本の国家・民族の「混乱」を暴露した。だが、ザルテンの議論では、その「混乱」は両義的なものだとみなされている(Zahlten 1-4)。というのも、ピンク映画は発展論的な歴史観に抵抗しつつも、資本主義と父権主義に基づく当時の産業的な環境に依存しなければならなかったからである。また、そうした「混乱」の両義性は、観客のあり方への理解にも通じていたという [9]。確かに、ピンク映画の観客性を議論する際に、ザルテンは男女の二項対立的な考え方を必ずしも脱していないとも言える。とはいえ、彼の研究では、ピンク映画に関わるあらゆる次元の多義的な理解が示されていることも確かで

ある。1960 年代のピンク映画の代表とも言える若松の作品には、ザルテンがいう「混乱」の性質がそなわっていると見ることができる。本節では、彼の分析を批判的に援用しながら、若松映画が示唆する観客のあり方の特異性を詳細に考察する。

なぜアブジェクトな身体はクイアな観客性をもたらすのか。換言すれば、そうした身体は、いかにクイアな欲望を喚起するのか。これらの疑問に答えるために、「異性装パフォーマンス」という概念を参照したい。異性装パフォーマンスという用語は、ローナ・ベレンスタンがハリウッドのホラー映画を事例として、観客のあり方の流動性を説明するために導入しているものである。彼女は、ジュディス・バトラーが唱えるジェンダーのパフォーマンス性の理論をベースとして、フィミニズム映画理論に代表される異性愛主義的な観客論を批判的に発展させている。ベレンスタンは、観客を生物学的な性別やジェンダーの観点から不変なものとみなし、それを性的に近似する主人公に同一化するものとして想定する従来のフェミニズム研究の限界を、異性装パフォーマンスの概念を提起することによって突破しようと試みているのだ。ベレンスタンによると、日常生活のアイデンティティと相違する欲望が活かされれば、父権社会のなかで慣習化された固定的な立場から逸脱し得るという。古典的なホラー映画には、性的に正体不明であるモンスターが存在する。観客は、そのモンスターに同一化することもできれば、それを欲望することもでき、その意味で流動的な性的スタンスを行為遂行することができる。また、ベレンスタンは、社会的に差別されているゲイやレズビアンの観客は、常に歪められて表現されたモンスターに同一化しやすいとも指摘している [10]。

以下では、ベレンスタンの理論を援用しながら、若松映画におけるアブジェクトな身体によって触発される観客の異性装パフォーマンスの可能性を議論したい。それに加えて、そうした可能性が喚起するクイアな観客性、すなわち、性的に多様な観客のあり方を考察する。ここで試みたいことは、いかに現在の視座から従来の映画テクストに潜在したクイアな欲望を解明するかということだ。菅野優香は、紀子（小津安二郎の『晩春』（1949 年）、『麦秋』（1951 年）、『東京物語』（1953 年）という「紀子三部作」の女性主人公）のクイア性を読む際に、「連累的な観客」(Kanno 288-289)について言及している。「連累的な観客」とは、テクストよりも先行したものではなく、特定の読み取りによって現れるものである。例えば、従来の観客性は現在のクイアな主体性を通じて認識し直すことができる。それは、クイアな歴史的観客のあり方についての想像にも役立つ。こうした「連累的な観客」の見方を念頭に入れて、1960 年代末期から 1970 年代初めまでの若松映画と観客のクイアな欲望の関わりを分析したい。

では、なぜアブジェクトな身体が異性装パフォーマンスの観客性をひきおこしやすいと言えるのか。それは、それらの身体が不明なジェンダー・アイデンティティを持つことで、固定的な性的立場を提示することができないからである。『天使の恍惚』における、インターセクシュアリティを示唆する身体を例にしよう。二つの性別の身体を一つの身体とした表現がインターセクシュアルな身体を想起させることは、前節で論じたとおりである。このような身体表現は、性的同一性と、その同一性に基づく欲望の成立を阻害する。その「邪魔」があるからこそ、観客は、不変的なジェンダー・アイデンティティによって定型化されてきた位置をとることが困難になり、日常的に慣れてい

る性的構造とは異なる「幻想」が触発されやすくなる。この「幻想」は、父権社会に根差す異性愛規範から脱することを促し、日常生活のなかで隠蔽されたクイアな性的欲望を掻き立てるものだ。つまり、セクシュアリティに関わる多様な認識――男女の二項対立的な構造のほかに、オルタナティブな性的形態も存在すること――の可能性が映画によって提起されていると言えるのだ。また、「十月」と「金曜日」の密着をインターセクシュアルな身体として読み取ることは、まさに現在の観客である「私」に即したクイアな欲望を示すことになっている。「連累的な観客」の原則に基づけば、「私」のこの脱異性愛的な「幻想」が、当時の観客の映画的体験にも潜んでいたと言えるだろう。

1960 年代末を皮切りに、脱異性愛的な「幻想」が社会的に潜在してきたと言える。当時、社会的に抑圧されていた性的少数者には、自分自身の性的欲望を語って書くことによって自らを発信し交流する傾向があった。例えば、1971 年に創刊したゲイ雑誌『薔薇族』は男性同性愛者の意見交換の重要な場だった。同性愛者運動の重要な活動家の南定四朗も、『薔薇族』への投稿をきっかけに、セクシュアリティの表現や社会的運動に参加するようになったという [11]。同様に、レズビアンのアイデンティティをもつ女性たちも、この頃に最初の共同活動を開始し、「若草の会」という会員制のグループを成立してレズビアン同士の交流を促した [12]。ゲイやレズビアンの行動だけではなく、トランスジェンダーの問題も議論になった。1970 年 5 月号『婦人公論』に掲載された「女になりたい男たち」という記事では、アメリカにおける性転換手術の事例をめぐって、セクシュアリティの多様性が提起されたことが紹介されている。その著者は、同性愛者やトランスジェンダーの人々の心理と生理をめぐる状況を検討した上で、そうした状況が「病的」であるかどうかという問題に関わる当時の論争を示している。さらに、「男らしさ」や「女らしさ」は、生まれたままの状態で変わらないものではなく、社会的に規定され常に変化しているとも示唆している [13]。こうした歴史的文脈や言説を踏まえると、当時すでに異性愛至上主義的考え方に異議を申し立てて性愛構造の多様性を唱える声が次第に上がっていたことが明白である。このような声が聞かれるようになったことは、1960 年代末から 1970 年代はじめにかけて社会的に脱異性愛的な「幻想」が顕在したことと無関係ではないといえよう。父権社会では、男性主体対女性客体という男性を優位にした二元論的ジェンダー秩序が作動し続けているからこそ、一貫したジェンダー・アイデンティティと異性愛構造が成立しやすい。若松映画におけるアブジェクトな身体は、その秩序を乱して性的主客体関係を攪乱する。観客の多様な性的欲望を喚起するそれらの身体は、当時の脱異性愛的な「幻想」に応じるものだと考えられるのだ。

おわりに

若松作品は、戦後の消費文化の重要な対象であったピンク映画でありながら、娯楽性ばかりを追求したわけではなかった。彼は、学生運動の問題に持続的に注目して、性的表現に関わる政治性と芸術性を検討していた。若松映画をめぐる先行研究は少なくないが、彼の作品がセクシュアリティの多様化を求める当時の政治的要求といかに関わっていたかについてはまだ明らかにされてこなか

った。本論文では、これまでの考察から、若松のピンク映画には、1960 年代末から現れるようになった脱異性愛的な「幻想」が視覚化されていると結論づけたい。

若松映画は、1960 年代のほとんどのピンク映画と同じように、物語上では戦後の文脈に依拠している。さらに、ピンク映画の多くの作品と異なって、若松作品は、「国辱映画」事件を引き起こしたことにより、ピンク映画が公共的な領域で注目されるきっかけを作った。そうした社会的意義に加えて、彼のピンク映画を最も特徴づけるのはアブジェクトな身体表現であり、それは 1968 年前後の映画で顕著になった。性愛描写を媒介して学生運動の過激化を取り上げ続けた若松は、その運動内部の性的暴力を批判的に描いている。加えて、若松映画の父権批判もダイナミックな様相を呈している。すなわち、性的な主体・客体関係と明確なジェンダー・アイデンティティを攪乱するアブジェクトな身体を表現することで、若松作品は、二項対立的なジェンダーの考え方を乗り越え可能性を見せていると言えるのだ。

性的表現に満ちている若松作品は、男性を中心に受容されたものの、だからといって観客の多様性を排斥しているわけではない。アブジェクトな身体表現の消費は、男性優位的な立場を脱するとまでは言えないが、クイアな観客性を触発する。それは、若松映画がピンク映画産業における「混乱」――資本主義と父権主義に抵抗しながらも依存する――と無関係ではないからだ。本論文では、彼の作品のアブジェクトな身体表現に即したクイアな観客性について重点的に分析してきた。そうした身体表現によって刺激される観客の異性装パフォーマンス性を考慮に入れれば、日常的に慣習化された性的構造から逸脱する場とクイアな性的欲望が 1968 年前後の若松映画によって喚起されうると考えられる。したがって、この時期の若松作品には、1960 年代末に顕在化したセクシュアリティの多様性が示されていると言えるのである。

註

1. 村井実／山根貞男『はだかの夢年代記――ぼくのピンク映画史』大和書房、1989 年、77 頁。
2. 『壁の中の秘め事』の製作や上映の経緯について、ローランド・ドメーニグは詳細に述べている。詳しくはドメーニグ・ローランド「仕掛けられたスキャンダル――「国辱映画」『壁の中の秘め事』について」、四方田犬彦／平沢編『若松孝二――反権力の肖像』作品社、2013 年、47–84 頁を参照。
3. 桑原稲敏『切られた猥褻――映倫カット史』読売新聞社、1993 年、113 頁。
4. Standish, Isolde. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, Continuum International, 2011, p.92.
5. 小熊英二『1968（下）――叛乱の終焉とその遺産』新曜社、2009 年、174 頁。

6. 同前、86-93 頁を参照。

7. 村井／山根『はだかの夢年代記』、179-182 頁を参照。

8. Zahlten, Alexander. *The End of Japanese Cinema: Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Duke University Press, 2017, pp.64-69.

9. Ibid., pp.25-31, 77-81.

10. Berenstein, Rhona J. “Spectatorship-as-drag: The Act of Viewing and Classic Horror Cinema” in *Viewing Positions: Ways of Seeing Film, ed. Linda Williams, Rutgers University Press*, 1994, pp.231-269.

11. 堀川修平「日本のセクシュアル・マイノリティ〈運動〉における「学習会」活動の役割とその限界」、『ジェンダー史学』12（0）、2016 年、55 頁。

12. 杉浦郁子「日本におけるレズビアン・ミニコミ誌の言説分析――1970 年代から 1980 年代前半まで」、『和光大学現代人間学部紀要』10、2017 年、162 頁。

13. 深沢道子「女になりたい男たち」、『婦人公論』5、1970 年、286-293 頁。

引用文献リスト

磯田勉「ATG 映画の登場――興行と作家性の狭間で苦闘した者たち」、映画秘宝編集部編『映画秘宝 COLLECTION50――鮮烈 ！アナーキー日本映画史 1959－1979』洋泉社、2012 年、130–131頁。

カーン・ミシェル／レテーム・ローラン「暴力とエロチシズム（若松孝二へのインタビュー）」、『映画評論』27（9）、1970 年、41–48 頁。

河口和也『クイア・スタディーズ』岩波書店、2003 年。

桑原稲敏『切られた猥褻――映倫カット史』読売新聞社、1993 年。

小熊英二『1968（下）――叛乱の終焉とその遺産』新曜社、2009 年。

鈴木義昭『昭和桃色映画館――まぼろしの女優、伝説の性豪、闇の中の活動屋たち』社会評論社、2011 年。

杉浦郁子「日本におけるレズビアン・ミニコミ誌の言説分析――1970 年代から 1980 年代前半まで」、『和光大学現代人間学部紀要』10、2017 年、159–178 頁。

ドメーニグ・ローランド「仕掛けられたスキャンダル――「国辱映画」『壁の中の秘め事』について」、四方田犬彦／平沢編『若松孝二――反権力の肖像』作品社、2013 年、47–84 頁。

深沢道子「女になりたい男たち」、『婦人公論』5、1970 年、286–293 頁。

堀川修平「日本のセクシュアル・マイノリティ〈運動〉における「学習会」活動の役割とその限界」、『ジェンダー史学』12（0）、2016 年、51–67 頁。

村井実／山根貞男『はだかの夢年代記――ぼくのピンク映画史』大和書房、1989 年。

四方田犬彦『日本映画 110 年』集英社、2014 年。

若松孝二／葛井欣士郎「60 年代から 70 年代、ATG・アートシアター新宿文化は、文化の拠点だった」、大友麻子編『対談集 若松孝二の時代を撃て』遊学社、2013 年、230–243 頁。

Berenstein, Rhona J. “Spectatorship-as-drag: The Act of Viewing and Classic Horror. Cinema.” In *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, ed. Linda Williams, Rutgers University Press, 1994. pp.231-269.

Coates, Jennifer. *Making Icons: Repetition and the Female Image in Japanese Cinema*, 1945-1964, Hong Kong University Press, 2016.

Furuhata, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, 2013.

Kanno,Yuka. “Implicational Spectatorship: Hara Setsuko and the Queer Joke,” *Mechademia* 6, 2001. pp.287-303.

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

Zahlten, Alexander. *The End of Japanese Cinema: Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Duke University Press, 2017.

日本映画学会

2019 年 10 月 13 日発行

発行・編集：日本映画学会（会長：杉野 健太郎）／ 編集長：小暮 修三

大会運営委員長：吉村 いづみ、運営委員：塚田 幸光、佐藤 元状

開催校責任者　田代 真

事務局：北海道学園大学人文学部 大石和久研究室内 〒062-8605 北海道札幌市豊平区旭町 4-1-40

事務局分室：和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町２１６０番地

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/