

日本映画学会

第 10 回大会

プロシーディングス

2014 年 12 月 6 日（土）

大阪大学大学院言語文化研究科言語文化専攻 1・2 階大会議室（豊中キャンパス）

（〒560-0043 大阪府豊中市待兼山町 1－8）

目次

スプレー缶の鳴る音—グラフィティ映画研究	4
上石田麗子(國學院大學文学部外国語文化学科准教授)	
「地域の映画祭」の起源とその変遷をめぐって	17
藤田修平(京都造形芸術学部映画学科准教授)	
小津映画における「疑似フラッシュバック」演出の意義—エンプティ・ショットの多様な解釈可能性とその今日的意味	28
伊藤弘了(京都大学人間・環境学研究科修士課程)	
木下恵介『日本の悲劇』に見る戦後日本における「切捨てられた女」の表象について	35
久保豊(京都大学人間・環境学研究科博士課程)	
『黒澤明の十字架』 反響とその後明らかになった若き日の黒澤明	44
指田文夫(大衆文化評論家)	
『ヤンヤン 夏の想い出論』 — 写真を撮る行為をめぐって	46
趙陽(北海道大学文学研究科博士課程)	
中国系移民の表象と文化的アイデンティティ — 『客途秋恨』を中心に	54
李明(同志社大学非常勤講師)	
ヒッチコック『鳥』(The Birds, 1963)における「鳥」の表象	61
佐々木真帆美(名古屋大学国際言語文化研究科博士課程)	
ヒステリー的瞬間としての映画経験 — 1910 年代アメリカ映画における静止画面の導入	68
難波阿丹(東京大学大学院学際情報学府博士課程)	
<講演>	
「解放」後における韓国劇映画の特殊傾向(1945—1950)	
—「民族-国家」建設と「韓国映画」のアイデンティティ形成」	74
咸忠範 (高麗大学 研究教授)	
<シンポジウム>	
シンポジウム『戦後アジア映画の再照明』趣旨	83
司会進行：佐野正人(東北大学国際文化研究科准教授)	
日本との合作映画 — 香港、台湾、韓国の比較から	84
パネリスト：門間貴志(明治学院大学文学部准教授)	
戦後日中映画交渉試論——歴史・表象・言説	90
パネリスト：晏妮(一橋大学社会学研究科客員教授)	

タイムテーブル

9:50 受付（第1室）開始／発表25分・質疑応答10分

	第1室（2階大会議室）	第2室（1階大会議室）
10:20-10:25	開会の辞 山本佳樹（開催校責任者、会長） 総合司会 田代真（常任理事、国士舘大学） 吉村いづみ（大会運営委員長、名古屋文化短期大学）	
10:25-11:00		セッションB（10:25-11:00） 司会：溝淵久美子（中部大学非常勤講師） (B1) 小津映画における「疑似フラッシュバック」演出の意義 伊藤弘了（京都大学大学院修士課程）
11:05-11:40	セッションA（10:25-11:00） 司会：波多野哲朗（東京造形大学名誉教授） (A1) スプレー缶の鳴る音 — グラフィティ映画研究 上石田麗子（國學院大学准教授）	(B2) 木下恵介『日本の悲劇』に見る戦後日本における「切り捨てられた女」の表象について 久保豊（京都大学大学院博士課程）
11:45-12:20	(A2) 「地域の映画祭」の起源とその変遷をめぐって 藤田修平（京都造形芸術大学准教授）	(B3) 『黒澤明の十字架』の反響 — その後明らかになった黒澤明の若き日の真実 指田文夫（大衆文化評論家）
12:20-13:30	昼休憩	
13:30-14:05	セッションC（13:30-14:05） 司会：道上知弘（慶應義塾大学非常勤講師） (C1) 『ヤンヤン 夏の想い出』論 — 写真を撮る行為をめぐって 趙 陽（北海道大学大学院博士課程）	セッションD（13:30-14:05） 司会：福田京一（京都外国語大学特任教授） (D1) ヒッチコック『鳥』(The Birds, 1963)における「鳥」の表象 佐々木真帆美（名古屋大学大学院博士課程）
14:10-14:45	(C2) 中国系移民の表象と文化的アイデンティティ — 『客途秋恨』を中心に 李 明（同志社大学非常勤講師）	(D2) ヒステリー的瞬間としての映画経験 — 1910年代アメリカ映画における静止画面の導入 難波阿丹（東京大学大学院博士課程）
14:55-15:55	於：第1室（2階大会議室） 講演 ハム・チュンボム（高麗大学 研究教授） 解放以後韓国劇映画の特殊傾向(1945-1950) —— <民族国家> 建設と<韓国映画>のアイデンティティ形成 (講演者プロフィールは発表概要8頁をご参照下さい。)	
16:05-18:10	シンポジウム『戦後アジア映画の再照明』 趣旨説明5分、パネリスト各30分間のプレゼンテーションののち、パネリストとフロアとのあいだで30分間の討議 司会進行：佐野正人（東北大学国際文化研究科准教授） パネリスト：門間貴志（明治学院大学文学部准教授） 晏妮（一橋大学社会学研究科客員教授） 崔盛旭（早稲田大学演劇博物館招聘研究員）	
18:10-18:20	総会 杉野健太郎（副会長・事務局長、信州大学） 閉会の辞 山本佳樹（開催校責任者、会長）	
18:30-20:30	懇親会（大阪大学生協 豊中福利センター4階食堂） 懇親会費4千円	

序論

発表では、以下の3点を目的とした。(1) 現代のグラフィティの起源を明らかにする、(2) 映画の中で描かれて来たグラフィティの描写の変遷を辿る、(3) 現代の代表的グラフィティ・ライターの制作戦略における映像メディアの重要性を考察する。グラフィティを意識的に取り込んだ映画の中で共通して用いられているのは、「スプレー缶の鳴る音」である。この事象を通底音として、グラフィティ映画の系譜を明らかにしようと試みた。グラフィティは、描いてすぐ“go over”(別のアーティストに上書き)されるなど、極めて一回性の高いアートであるため、その作品の記録は録画技術に依存している。グラフィティ・アーティストたちが、自立的かつ即時性のある活動を可能にする現代のSNSやデジタルデバイスに支えられている様相を、彼らの作品発表形態から概観した。

1. グラフィティの起源

『現代アート事典』によると、グラフィティの定義は次のようなものである。「グラフィティとは建築物の外壁や鉄道車両などにスプレー塗料やマーカーを材料として描かれる落書きで、1970年代ニューヨークで始められ、80年代以降ヒップホップ・カルチャーの流行とともに世界各地に伝播した」（楠見 92）。現代のストリート文化として定着した感のあるグラフィティだが、どのように生まれ、伝播していったのか。Roger GastmanとCaleb Neelonによる歴史書 *The History of American Graffiti* を中心に、その起源と歴史を概観した。初期グラフィティ文化の発展は、以下3つの段階に大別できる。

(1) 20世紀初頭ー中盤：アメリカのホーボー(渡り労働者)たちの“moniker”(あだ名)と鉄道労働者達の落書き

‘Monicas’とは、「ホーボー達の鉄道名 (the nom-de-rails)である」（London 101）である。「19世紀末までには、ホーボーたちがお互いにコミュニケーションを取るために、モニカー(monikers、通り名)を用いた。最初のモニカーは、貨物列車の木の側面に刻まれたが、のちに鋼鉄の貨車がより一般的になると、チョークとオイルスティック(クレヨンのような色塗り道具)で書かれるようになった」（Gastman and Neelon 34）。1973年の映画、*Emperor of the North*（邦題『北国の帝王』）には、ホーボー同士の伝言を目的とした落書きやモニカーが出てくる。リー・マーヴィン演じるAナンバーワンは劇中2回、給水塔への落書きで鬼車掌シヤックとの対決を予告する。

無賃乗車で列車を乗り継ぐホーボーが自分達だけに通じる合図でやり取りをする一方、鉄道会社側の人間である車掌の中にも、鉄道車両に落書きする者達がいた。貨車のモニカーで知られている最も初期の例は、JB KING ESQUIREである（Gastman and Neelon 34）。世界大恐慌時代(1929年)にはテンガロン・ハットをかぶりパイプを吸ったBOZO TEXINOのイラストが現れた（Gastman and Neelon 34）。ボゾ・テキシノを描いたのは、ミズール・パシフィック鉄道の労働者であるJ. H. McKinley

だった（Gastman and Neelon 34）。また、同じ鉄道の労働者である Herbert Meyer は、1957 年にヤシの木の下で眠っている男のイラストの横に、HERBY というあだ名を書き添え始めた。

(2) 1940-60 年代：“Kilroy was here”

おそらく現代のグラフィティの原型として最も有名なのは、James J. Kilroy の“Kilroy was here”であろう。彼はマサチューセッツ州ハリファックスのサウス・ショアに住み、ベツレヘム・スチールのフォア・リヴァー造船所に 1940 年から 1960 年まで勤務していた。キルロイの仕事は、「熟練工（たとえばリベット工）のグループが特定の任務をこなすのにどのくらい時間がかかるか見積もり、それから次の熟練工が来る前までにその任務が完了したことを確認すること」（Gastman and Neelon 38）であった。「仕事にチェックを付けるために、彼は黄色の油性クレヨンを取り出し、“KILROY WAS HERE.”と書いた」（Gastman and Neelon 38）のである。第二次世界大戦の熱気のなか戦争に行く前の不安な若者達が、このフレーズを広めたと言われている（Gastman and Neelon 38）。特定の個人による名前やイラストの反復ではなく、同じフレーズとイラストが人から人へ伝播していったものとして、“KILROY WAS HERE”はグラフィティ史の中で特異な地位を占めていると言える。

(3) 1970-80 年代後半：NY の地下鉄電車に描かれたグラフィティ

ここまでで、グラフィティの起源が鉄道の(無賃)利用者と鉄道関係者によるマーキングや合図の類いであることを見てきた。しかし、現代われわれが目にする形のタギングを主体としたグラフィティの発祥地は NY であり、発展させていったのは、そこに住む若者達である。「1960 年代後半の NY 以前には、技巧的なグラフィティは存在しなかった。1980 年代以前には、NY の地下鉄運動はその外には広まっていかなかった」（Gastman and Neelon 42）。「[. . .] 色付きの線が交差し、線に色付けされたのは、NY だった。1960 年代後半から 1970 年代前半に、ほかの場所のグラフィティにはまったく触れることのないまま、若い世代のニューヨーカーたちがストリート・ネームを書き始めた。TAKI 183、LSD OM、DINO NOD、SUPER KOOL 223、STAY HIGH 149、PHASE 2、PHIL T GREEK、SNAKE、そして JUNIOR 161 のような名前が絶えずその量を増殖して行った」（Gastman and Neelon 20）。当時ニューヨークでは白人中産階級の郊外移住が進み、経済基盤を削がれた市は破産寸前だった。そんななか、「アップパー・ウェストサイド出身の LSD OM のような若い世代の人々は、あらゆる階級、地区、人種、そして地域の境界をまたぐ唯一の物にペイントすることにより、あらゆる人々に語りかけられると気づいた。ニューヨーク市の地下鉄網である」（Gastman and Neelon 20）。

NY 初期グラフィティ・ライターの平均年齢は低いものだったらしい。「1971 年から 1975 年の奇跡的な期間のニューヨーク市に、グラフィティ・ライティングは単純な署名と棒のような人型から、見事に色付けされた字や形の壁画に成長したのだが、関係者の一握りしか 20 歳以上の人間はいなかった。アーティストの大部分は 12 歳から 18 歳で、そのパターンは 1980 年代半ばまで続いた」（Gastman and Neelon 23）。また、「若いグラフィティ・ライター達がインスピレーションを受けたのは、漫画という若者文化やお互いからであって、美術館や芸術施設からではなかった」（Gastman and Neelon 23）。

NY のグラフィティ・ライター達は、1950 年代初期商業市場に出現したマジック・マーカーとスプレー塗料を道具として用いた (Gastman and Neelon 25) 。 NY を中心とするグラフィティの発展には、(1) *Wild Style*、*Style Wars* といった映画や *Subway Art* といった写真集の影響、(2) グラフィティ・ライターが NY 市とほかの都市を行き交ったこと、(3) 新しい都市に広まるにつれ、若いライター達が新しい手法とスタイルを即興で作ったこと (Gastman and Neelon 27) といった 3 つの要素が大きく関連している。

上記からうかがえるのは、グラフィティが顔のないいたずら書きから、個別の「グラフィティ・ライター」という作者の主体を獲得していく過程である。1970 年代から 80 年代の NY におけるスタイル、テクニックの発展は、グラフィティが単なる匿名の落書きから、作家性・記名性を獲得していくプロセスだったと言える。

2. 1980 年代までのグラフィティに関する学術研究

一方出版・学術研究の分野においても、グラフィティがアートとして認識され始めたのは 1970 年代のことであった。グラフィティについての著作でもっとも古いものは、Allen Walker Read の *Lexical Evidence from Folk Epigraphy in Western North America: A Glossarial Study of the Low Element in the English Vocabulary*(1935 年)だろう。¹Robert Reisner によると、この研究書は「パリで私家版として出版された、トイレの落書きについての初の意味論的分析」(Reisner x) である。レイズナー自身も、1970 年代に二冊のグラフィティ研究書を出版している。*Graffiti*(1971 年)と、Lorraine Wechsler との共著である *Encyclopedia of Graffiti*(1974 年)だ。しかしこれらは、グラフィティを無許可で描かれた壁画や匿名の個人による短い文章としており、芸術の一形態とは見なしていない。「グラフィティの肝は匿名性である」(Reisner and Wechsler ix) と断じ、グラフィティ・ライターを個別のアーティストとも見なしてはいない。これらの研究書が扱っているような、誰が描いたのか分からない(作者が誰でもいい)匿名性の高い街角の警句や詩と、タギング(tagging, 名前を書くこと)から始まり、スロー・アップ(throw-up, 枠を描いて単色、もしくは数色で中を塗りつぶすこと)、ピース(piece, デザインが複雑になったタグ。タイポグラフィだけではなく、イラストも含むことがある)のような、作者の主体を伴うグラフィティ・アートとは、区別して然るべきだろう。

従って、グラフィティを個々のアーティストによる新しい表現手段として扱った文章で最初のものは、1971 年 *The New York Times* 紙に掲載された、Taki 183 についての記事と言えるだろう。Natalie Hegert によると、この “Taki Spawns Pen Pals” と題された記事は、「メディアが初めて一人のライターに注目した記事」(Hegert n. pag.) で、「独自のコードと言語を持つグラフィティ・ライティングと、それを取り巻くサブカルチャーの萌芽状態を最初に紹介した」(Hegert n. pag.) ものである。

NY のストリート・アートとしてのグラフィティについて最も初期に言及した文学作品には、Norman Mailer による *Faith of Graffiti*(1974 年)がある。1972 年 12 月から 1973 年 1 月の 12 日間かけ、ジョン・ナーが NY で撮影した写真²から選りす

づった作品に、彼と行動をとともにしたノーマン・メイラーがエッセイをつけた。タイトルはメイラーがインタビューしたライターの一人である、CAY 161 の「名前はグラフィティの信念だ」(Mailer and Naar 8)という言葉から来ている。

1976 年に思想家の Jean Baudrillard が出版した著作『象徴交換と死』には、「クール・キラー、または記号による反乱」という章が含まれている。グラフィティを「再生産 [= 複製] とコードの場所としての都市空間への侵入と反乱」(ボードリヤール 193) と定義している。「シティ・ウォールズ(絵などが描かれた市街地の壁)はグラフィティとなんの関係もない。[...] こういう壁の発想は、社会の底辺からではなく、頂点から生まれている。都市のイメージの刷新と活発化をねらって市当局の援助を受けた企画なのだ」(ボードリヤール 194) という指摘は、公共の場所にある合法的なアートとグラフィティの違いを考える上で、今日でも重要と思われる。

1982 年には美術評論家の Hal Foster が、雑誌 *Art in America* に寄稿した “Between Modernism and Media” という記事でグラフィティを論じている。フォスターはグラフィティを、「メディアへのアクセスがない者たち—ステレオタイプ(公共物破壊者、犠牲者、失業中の若者)でしか表象されない者たち—による象徴的活動、レスポンスを拒否されている者たちによるレスポンス」

(Foster 48) と定義し、「グラフィティストたちは、都市の壁をテレビや雑誌といったメディアの外側からレスポンスするための場所にした」(Foster 49) と考察する。「グラフィティはメッセージのないコード、フォームやスタイルへと容易に抽象化される内容は持たないコードである」(Foster 51) という視点は、「からっぽの記号表現として、都市の[意味が]つまった記号の領域に侵入し、みずからの存在を示すことだけで、それらの記号を解体してしまう」(ボードリヤール 189) というボードリヤールの指摘と共通する。しかしグラフィティを記号の反乱としたボードリヤールのグラフィティ論を引用しつつも、フォスターはこの見方を「今ではロマンティック」と断じ、『『空虚な』記号であるはずのグラフィティはもはやメディアのメッセージで満たされ、芸術的(経済的)価値を投資され、匿名のタグはセレブリティのサインとなった」(Foster 51)、「グラフィティ・アートはもはや、美術館と周縁、ハイブラウとロウブラウの境界線を死守するよりも、それらの内部での居場所を探すことに関心がある」(Foster 52) と、80 年代初頭の時点ですでにグラフィティの制度化、商業化を批判している。

3. グラフィティ映画の系譜

グラフィティは、「いつでも消去される可能性がある」という性質上、映像という記録媒体と切り離せない関係にある。以下に、グラフィティを物語に取り込んだ、もしくはドキュメンタリーの対象として扱った映画について解説する。

ノーマン・メイラーとジョン・ナーによるグラフィティ写真集 *Faith of Graffiti* が出版されたのと同年の 1974 年、グラフィティを街のチンピラによる暴力行為の一種として描く映画が公開された。チャールズ・ブロンソンの *Death Wish* (邦題『狼よさらば』, 1974 年) である。この映画において、「スプレー缶の鳴る音」はチンピラによる凶行の合図だ。自宅に押し入って来た街のチンピラに妻を殺され娘を半植物状態にされた開発技師ポール・カーギーが、「アマチュア刑事」(vigilante)となり襲撃者たちに私刑を加える。NY におけ

る治安の悪化、それにとまなう裕福な白人層の郊外への移住などが背景にある。この映画では、グラフィティを NY の荒廃の象徴として使用している。本作は、NY のグラフィティを画面に収めた映画として記憶されている。³

Death Wish ははっきりとグラフィティを危険な犯罪者の文化として描いているが、これ以降の映画におけるグラフィティの描写はそれほど敵対的ではない。Manfred Kirchheimer 製作・監督・撮影・編集による 1980 年の映画 *Stations of the Elevated* は、サウスブロンクスをグラフィティが描かれた電車が走る風景を、早朝から夕暮れまで撮影した作品である。チャーリー・ミンガスが音楽を担当したこの映画は、ビルボード(巨大広告掲示板)と電車を交互にひたすら撮っている。広告掲示板、人間、電車がすべて等価物のように捉えられており、ホール・カー(whole car)と呼ばれるグラフィティが一面に描かれた電車がゆっくりと移動するさまは、都市に息づく巨大な生物のようである。グラフィティ・ライターが実際に電車をペイントする様子は撮影されていないが、エンドロールでは Boom Z、NE、Zephyr といったグラフィティ・ライターたちに謝辞が述べられている。

Charlie Ahearn 監督の *Wild Style*(1982 年)は、グラフィティを「ヒップホップの 4 要素」(他 3 つは、ブレイクダンス、DJ、ラップ)の一つとしてパッケージ化して提示した映画である。覆面グラフィティ・アーティストについての物語であり、ストリート・アートが美術館やギャラリー、美術批評家等のアート・ワールドに取り込まれていく過程を描いている。映画の冒頭では、主人公のグラフィティ・アーティストであるゾロが、夜の闇にまぎれ、バックヤードに収納されている列車に自作を描く前にスプレー缶をカチカチ振る音が象徴的に用いられている。

『ワイルド・スタイル』のあとに、Henry Chalfant と Tony Silver のドキュメンタリー、*Style Wars*(1983 年)が続いた。1982 年 NY が舞台のグラフィティ・ドキュメンタリーである。ワグナーの「ジークフリート葬送行進曲」から、地下鉄のグラフィティに光が当てられ、Sugar Hill Gang のラップ曲「8th Wonder」に移る冒頭では、ヒップホップとグラフィティのつながりが強調されている。さまざまなグラフィティ・アーティストをフィーチャーしたこの映画には、「近所だけでなく街中に描く」(All City)の創始者 TAKI 183、名手 SEEN の若手へのグラフィティ指導、片腕のライター、KASE の制作風景、ライターたちが下絵を描いた通称「ブラックブック」、他人の作品に上塗りする白人ライター CAP などが登場する。一方、NY 市長エドワード・コッチも出演し、グラフィティ反対の姿勢を強く打ち出している。

『ワイルド・スタイル』、『スタイル・ウォーズ』と同じく 80 年代半ばから後半に発表され、グラフィティの手法を世界中の若者に拡散するのに役立った書籍が、Henry Chalfant らによる *Subway Art*(1984 年) (Cooper and Chalfant) とその続編 *Spraycan Art*(1987) (Chalfant and Prigoff) である。Will Ellsworth Jones は、Rock Steady Crew のようなアーティストとともに、『サブウェイ・アート』が Inkie や Jason Kelly といった UK の若きグラフィティ・アーティスト達に絶大な影響を与えたと記している (Ellsworth-Jones 59) 。

1984 年の映画で、グラフィティをアフリカ系アメリカ人の団結の証として象徴的に用いているのが、John Sayles 監督の *The Brother from Another Planet* である。NY に一人の宇宙人が空から落下する映像で、この映画は始まる。足の指が三本であるほかはアフリカ系アメリカ人とまったく変わらない姿の彼は、壊れた物を直せる不思議な能力を媒介に、ハーレム社会に馴染んで行く。しかし、「移民局」の者と名乗る白人男性二人組が彼を追ってくる。彼を助けようとする黒人の協力者達が逃亡の道筋を示すのに用いるのが、グラフィティなのだ。どうやら逃亡奴隷らしいこの「ブラザー」という役名の宇宙人が口がきけないというのは、80 年代 NY におけるアフリカ系アメリカ人の地位を考える上で示唆的である(追っ手の白人男性の姿をした宇宙人 2 人組は口がきけ、権威的な振舞いをする)。社会派ブルックスプロイテーションと言われる本作は見るからに低予算だが、当時 NY の街に溢れていたグラフィティを、マイノリティの文化の象徴として巧みに物語展開に取り込んでいる。

1986 年には、NY のマンハッタンを舞台とする *Street Trash* (邦題『はきだめの悪魔』)で 80 年代後半 NY のグラフィティが見られる。プロットらしいプロットはないに等しいが、ある酒屋が自宅地下で 60 年前の酒を見つけ 1 ドルで売り出し、近くの廃車工場を根城とする浮浪者達がそれを飲むが、体がドロドロに溶けてしまい…というトラッシュ映画である。溶解の描写が 80 年代 MTV 世代らしい極彩飾のカラフルさであり、背景となっているグラフィティとの親和性を感じさせる。

1988 年、よりメジャーな監督の映画でもグラフィティが用いられた。John Carpenter 監督の *They Live* だが、こちらは NY ではなくサンフランシスコが舞台である。この映画では、体制側の欺瞞と嘘を告発するためのメッセージとしてグラフィティが用いられている。また、レジスタンスが告発のために用いる媒体として、消費をうながすテレビ広告(これもまた極彩色の MTV 風映像)と対照的な役割を果たしている。少数者の繁栄のために民衆が犠牲にされる世界を「劇的に表現するために、アメリカ社会の最底辺層のアート・フォームであるグラフィティのショットからカーペンターは映画を始めた」と John Kenneth Muir は指摘している。⁴

時代は飛んでしまうが 2005 年、デンマークの Andreas Jonsen 監督が、スプレー缶の鳴る音から始まる映画、*Inside/Outside* を制作する。ZEVS、Swoon、Ron English のような著名なストリート・アーティスト達のインタビューと制作風景を収めたドキュメンタリーだ。「ヴィジュアル・アタック」、「文化的妨害電波発信」、「広告解放」などの明確なコンセプトを持ち、広告に対抗して街をアートで彩る人々の記録である。作品を制度に評価され始めた Swoon が語るジレンマ(「システムの外部に出ようとして作った作品が自分を内部(制度内)に戻す」)が印象に残る。

2010 年には、世界で最も有名なグラフィティ・アーティストであるバンクシーによる映画、*Exit through the Gift Shop* が公開された。この映画は、グラフィティ・ライターたちが制作準備のために様々な色のスプレー缶を鳴らす音から始まるグラフィティ映画である。これは、カリフォルニアの古着屋店主だったティエリー・グエッタ氏が、現代アーティスト、Mr. Brainwash になる(バンクシーによって仕立て上げられる)までの話だ。Shepard Fairey、Zevs、Swoon、Invader など、著名なストリート・アーティストたちが、MBW にインタビューされる立場として出てくる。

次に取り上げるグラフィティ映画は、2014 年の東京国際映画祭でコンペティション作品として上映されたコロンビア映画、『ロス・オン・ゴス』である。若いグラフィティ・アーティスト二人の話で、プロットらしいプロットはないが、『アラブの春』、グラフィティ・ライターたちを煽る海賊版ラジオの DJ、ライオットガール⁵らしいバンドボーカルなどが登場し、21 世紀の『ワイルド・スタイル』という趣である。グラフィティは都市文化と見なされることが多いが、この映画ではコロンビアの自然と都市が地続きで描かれている(冒頭に街の壁をペンキで塗る音と、終盤で森の木の葉を撫でる音を強調した演出は類似している)。タギングからピースまで、様々なグラフィティが見られる。インスピレーションをデモの動画から得る様子や、下絵をスケッチブックに描いてアイデアを練る場面などがあり、現代の若いグラフィティ・ライターたちの製作過程を丁寧に描写している。

最後に、グラフィティ・ライターが現代の SNS、デジタルディヴァイスを利用してパフォーマンス・アートとしての作品を作り上げた例として、*Banksy Does New York* について言及したい。

4. *Banksy Does New York*—SNS から生まれたドキュメンタリー

この作品は、アメリカのケーブルテレビ局 HBO によって製作され、2014 年に放映されたバンクシーについての「人々の手で作られた」(‘user-oriented’) (‘“Banksy Does New York’: User-generated HBO Doc Asks, ‘What Is Public Space Now?’’) ドキュメンタリーである(バンクシー自身がこのエキシビジョンに名づけた名称は、*Better Out Than In*⁶)。2013 年 10 月、バンクシーは NY への居住を発表した。その後一ヶ月、NY でグラフィティ、インスタレーション、彫刻などを公開し続けた。「アマチュアのグラフィティ・アーティスト達に破壊されたり、利益目的で盗まれる前に」(‘“Banksy Does New York’: User-generated HBO Doc Asks, ‘What Is Public Space Now?’’) バンクシーの作品を見つけるため、ニューヨークのファンは Twitter や Instagram といった SNS に頼った。「作品の場所を特定するには SNS 上の『住所』が鍵となり、結果として作品はインターネット上で第二の生を得た」(‘“Banksy Does New York’: User-generated HBO Doc Asks, ‘What Is Public Space Now?’’)。監督の Chris Moukarbel は、自分が撮影していないイベントもドキュメンタリーに含まなければならなかった。彼は、「バンクシーはインターネットを新しいストリートにした」と語る。マウカーベル監督は、「個別の作品が作品のテーマではないことが多々ある。本当のテーマは、それが引き起こす出来事や反応なんだ。[...] 問題は作品ではなく、その周りで起こっていること、副作用だ」

(‘“Banksy Does New York’: User-generated HBO Doc Asks, ‘What Is Public Space Now?’’) と指摘する。観衆の反応を作品の一部に取り込んだこのエキシビジョンは、周囲の反応を作品の一部とした 50-70 年代のハプニングのような試みだったと言える。しかしそれは、非再現的で一回性の強いハプニングと異なり、SNS にデータが蓄積されている。バンクシー自身、インスタグラムに “banksyny”(http://instagram.com/banksyny/)というアカウントを作り、1 ヶ月のあいだに作品の写真を 32 枚投稿した(現在は更新停止中)。また、バンクシーの作品に街頭で遭遇した人々によっても画像が SNS で広められた。例えばある観衆がたまたま遭遇したバンクシー作品をスマートフォンで写真に取り、「#BanksyNY」というハッシュタグ(#)を付け、インスタグラム

に投稿する。すると、同様のハッシュタグを付けて投稿された他の何枚もの写真と、たちまち関連付けられる。*Better Out Than In* というイベントは、SNS やデジタルデバイスにより、極めて瞬間的にアーカイブ化された。その点で、極めて 21 世紀的エキシビジョン だったと言える。

5. グラフィティ・ライターによる SNS の活用

バンクシー以外にも、SNS を活用するグラフィティ・ライターはいる。例えば、ブロンクスの伝説的なライターの SEEN である。1982 年の映画『ワイルド・スタイル』ではすでに若手に指導している彼の姿が見られる。世界中のグラフィティ・ライター志望者に多大な影響を与えたマーサ・クーパーとヘンリー・チャルファントの 1984 年の書籍『サブウェイ・アート』でも、彼の作品は大幅にフィーチャーされている。SEEN は 21 世紀に入ってから、SNS でリリースし続けている。彼は、
“INSTASEEN”(http://instagram.com/INSTASEEN/)というアカウントで、主にアメリカンコミックのヒーローをモチーフとした作品を発表している。NY を拠点に活動する女性ストリート・アーティスト Swoon もまた、
@swoon(https://twitter.com/swoon)というアカウントを Twitter 上に持ち、自身の推進するチャリティ運動 Konbit Shelter(2010 年のハイチ地震後の建築物再建支援を目的とする)のために、このソーシャルメディアを活用している。

6. グラフィティへの批判

以上、グラフィティとグラフィティを用いた映画の系譜について論じてきたが、無許可で壁に描かれたグラフィティは、当然のことながら批判に晒されてきた。「1972 年 10 月 10 日、リンゼイ市長は反グラフィティ法案に署名した。それは初のグラフィティ特別対策本部を形成し、公共施設や建物の中にはスプレー・ペイントを持ち込むことを禁止するものだった」(Gastman and Neelon)。

1978 年から 89 年まで NY 市の市長だったエド・コッチは「グラフィティを支援していた奴らには軽蔑以外のなにも感じない」と不快感を露わにしていた (Gastman and Neelon 23)。一方、1984 年から 90 年まで NY の地下鉄委員会のチェアマンだったデイヴィッド・ガンはより厳しい見解を持っており、グラフィティ・ライターたちを一律に悪人と糾弾したあと、こう続ける。「タグか壁画かどうかは問題ではない。それを見ている通行人を道徳的に墮落させるものだ。状況が完全に手に負えないものになっているということの兆候だ」(Gastman and Neelon 23)。

NY の地下鉄のグラフィティが社会問題となり始めた頃提唱されたのが、「割れ窓理論」である。この理論は 1982 年、犯罪学者の George Kelling と James Q. Wilson により *Atlantic* 紙に発表された。無秩序状態の放置と犯罪の因果関係を表すために、「もし建物の窓が壊され、修繕されないままであれば、残りの窓もすべて割られるだろう」(Kelling and Coles 19) と、割れた窓のアナロジーが使われた。NY 市は 1980 年代後半、徹底的なグラフィティ根絶措置を取った。「1989 年 5 月 12 日、当局はついに約 20 年間もの長きにわたる対グラフィティ戦争に勝ち、全沿線の浄化が完了したことを宣言した」(Kelling and Coles 29)。

アメリカの自治体とグラフィティの攻防は、*Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*(2010 年)に詳しい。これは、ストリート・アートにつき、「反消費主義」や「都市民芸」などの観点からまとめた写真集である。著者の McCormick と Seno は、「無料のパブリック・アートの一作品ごとに、彼らは広告業者に売り払われた都市の一部の返却を求めているのだ」(Kelling and Coles 11) と、ストリート・アートを広告業者から都市風景を取りもどす手法と定義している。本書は「多くのストリート・アーティスト達は、公共物破壊はしておらず、荒廃した建物をアートによって美しくしている」(Kelling and Coles 11) と主張する写真集だが、巻末の付録に J. Tony Serra による“Graffiti and U. S. Law”という項目を設け、NY やサンフランシスコの対グラフィティ法についても紹介している。それによると、“San Francisco Public Works Code”の第 23 項はグラフィティをはっきりと「視覚的公害」(‘visual pollution’) (Kelling and Coles 311) ⁷ と見なし、早急な撤去の対象としている。

NY 州議会の宣言もまた、「個人の感性に対する攻撃だけではなく、人々が都市を離れる理由の一つであり、経済と社会状況のさらなるネガティブ・スパイラルを引き起こし、NY 市にとって厳しい結果をもたらす」(McCormick and Seno 311) と、都市の荒廃の原因としてグラフィティを厳しく批判する。一方 NY 市の行政は、グラフィティの禁止につき、「市の行政管轄区域内に位置するいかなる公的・私的地所内のいかなる公的・私的建造物にも、グラフィティを描くことを禁ずる」(McCormick and Seno 312) と明言している。

グラフィティの定義は行政によって異なるが、例えばカリフォルニア州は、「グラフィティ、もしくはほかの銘刻には、認可されていない銘刻、単語、形、印、デザインのすべてを含む。不動産や私有地に書かれた不認可の文章、単語、マーク、エッチング、殴り書き、線画、絵画等すべてである」(“PENAL CODE SECTION 594-625c.”) と定義している。セラは、「このような定義の範囲の広さは、芸術の自由にとって障害となり、アーティストに不当な刑罰を与える根拠となる」と批判している (McCormick and Seno 312) 。

一方、同書の後書きでセラは、「あらゆるグラフィティを公共物破壊とみなすことにより、法令と政策はグラフィティと公共物破壊が互いを包摂するものではないことを無視している。グラフィティと公共物破壊は、法律、公の議論、そしてアート・コミュニティによって、よりはっきりと区別される必要がある」(McCormick and Seno 312) と主張し、「『グラフィティ』という総称と、それを生み出す多様な精神状態によって包摂される範囲は多々ある。芸術表現によって駆り立てられているグラフィティ・ライターと、主に財産を汚したいという欲望によって駆り立てられている者を区別することが重要だ」と本書を締めくくる。

グラフィティに理解を示し、芸術としての価値を認識する評者のなかにも、上記のように「芸術と悪意をもった落書きは区別されるべきだ」という意見を持つ者がいる。ここで提起されているのは、「誰が芸術とそうでないものを決めるのか」という問題である。グラフィティのアートとしての価値を決めるのは法律か、公の議論か、それともアート・コミュニティ(美術館、美術評論家、ギャラリーのオーナーなどの連関)か。果たして、美術界や学術界に認められたものだけが、アートなのだろうか。グラフィティはその存在自体により、鑑賞者達にラディカルな疑問を提起しつづけている。

結論－NY、グラフィティ、アメイジング・スパイダーマン

結びとして、グラフィティ表象の変遷とスプレー缶が鳴る音の意味合いの変化について、*The Amazing Spiderman* (Marc Webb 監督, 2012 年)におけるグラフィティの使用法を例示して論じた。本作品終盤では、NY の街からスパイダーマンが受け入れられた証拠として、グラフィティを用いている。ここでは、NY で「違法な自警活動」を行うスパイディと、NY で生まれた「違法な芸術活動」であるグラフィティが重ね合わされている。年代を追うにつれ、暴力と犯罪行為の象徴から個人の創意と自由の象徴へと、グラフィティの意味するものが変わってきていることを示すような描写である。

最後に、映画におけるグラフィティの描かれ方が変わってきているのは、(1) 現実におけるグラフィティの受容のされ方の変遷の反映(グラフィティが芸術として認識され始めたため)、(2) SNS といった手軽な表現手段の出現により、グラフィティ・ライターの立場が、「犯罪者」というような類型、描かれる「対象」から、創作活動を行うアーティストという、意思を持つ「主体」へとシフトしたためではないかという仮説を提示した。

本発表で扱った諸作品におけるスプレー缶が鳴る音を持つ意味合いの変化は、各年代の映画における描写を例に出して示すと、以下の通りである。(1)『狼よさらば』(1974 年)→「凶行の合図」、(2)『ワイルドスタイル』(1982 年)→「深夜の鉄道バックヤードにおける違法な活動」、(3)『イグジット・スルー・ザ・ギフトショップ』(2010 年)→「グラフィティ・ライターたちの創作活動の開始」。映画のなかでグラフィティの意味するものが時代を経るにつれ、徐々に肯定的な意味合いを獲得してきていることが分かる。

以上の点から、スプレー缶が鳴る音の意味合いがグラフィティ映画の中で徐々に変化していったことには、現実社会におけるグラフィティ受容の変化やグラフィティ・ライター自身が発信する側としての主体性を獲得した現状が反映されているのではないかと結論付けた。

現実社会においてグラフィティに対するイメージや人々の受け止め方がどのように変化していったかは、今後の研究課題である。また、1970 年代 NY 以降のグラフィティにおいては、技術の伝搬だけではなくイメージ形成において、映画や写真集といった媒体が重要な役割を果たしてきたと考えられる。『ワイルド・スタイル』や『スタイル・ウォーズ』といった劇映画やドキュメンタリー映画を通じたイメージ形成が、グラフィティの認知度や好感度を高めていく展開には、今後研究の余地がある。グラフィティのメディアにおける表象と現実社会におけるグラフィティ・ライターの活動が相互に影響を及ぼし合った可能性を念頭に置きつつ、研究を進めていきたい。

註

1 *Classic American Graffiti : Lexical evidence from folk epigraphy in Western North America*(Allen

WalkerRead,1935). 四十二年後の一九七七年に、Maledicta Press から復刊されている。

- 2 「写真家の Jon Naar がイギリスのデザイン事務所の展示品として NYC の壁と地下鉄のグラフィティを 10 日間で撮影した。そのデザイン事務所は、作家のノーマン・メイラーに、それらの写真に付随するエッセイを委託した」(*The History of American Graffiti*, 87)。
- 3 「TAKI 183 が公共機関の CM に偶然出て以来、ライター達はときどき、マスメディアによってより多くの名声を得るようになった。FDT 56 は特に、新聞に出るための技巧を身につけていた。彼のタグは犯罪現場の背景にも牧歌的な夏の公園風景にも表れた。しかし映画にグラフィティが表れることはなかった。チャールズ・ブロンソンのスリラー、*Death Wish* が 1974 年夏に封切られるまでは。それは 7 番線沿線のクイーンズで、一年前に撮影されたものだった」。(*The History of American Graffiti*, 87)
- 4 “To dramatize this world, Carpenter opens *They Live* with a shot of graffiti, an art form of America’s underclass.” (John Kenneth Muir, *The Films of John Carpenter* (North Carolina: McFarland & Company, 2000), 148.)
- 5 Riot grrrl. 1990 年代初期にワシントン D. C.とアメリカ西海岸(特にワシントン州オリンピア)で始まった女性によるパンクロック・ムーブメント。第三波フェミニズムの影響を受けていると言われる。代表的ライオット・ガールのバンドは Bikini Kill や Sleater-Kinny で、いずれもオリンピアで活動していた。
- 6 このタイトルは、セザンヌの言葉 “all pictures painted inside, in the studio, will never be as good as those done outside” と思しい。(cf. “New Yorkers On the Lookout For Banksy Street Art Creations”. *CBS News*. October 6, 2013.)
- 7 サンフランシスコの対グラフィティ条例(1994 年)については、インターネット上で全文が公開されている。“Graffiti Removal and Abatement Ordinance.” (Added by Ord. 29-94, App. 1/14/94) “Full Text of “San Francisco Public Works Code.” Web. 31 Oct. 2014.
〈http://www.archive.org/stream/gov.ca.sf.public.works/ca_sf_public_works_djvu.txt〉

引用した映画:

Death Wish. Dir. Michael Winner. Perf. Charles Bronson, Hope Lange, and Vincent Gardenia. Deno De Laurentiis Company, Paramount Pictures, 1974.

Emperor of the North. Dir. Robert Aldrich. Perf. Lee Marvin, Earnest Borgnine, and Keith Caradine. Twentieth Century Fox, 1973.

Exit through the Gift Shop. Dir. Banksy. Perf. Banksy, Thierry Guetta, and Shepard Fairey. Paranoid Pictures, 2010.

Inside/ Outside. Dir. Andreas Johnsen. Perf. Zevs, Swoon, and Ron English. Rosforth, 2005.

Los Hongos. Dir. Oscar Luiz Navir. Perf. Jovan Alexis Marquinez, Calvin Buenaventura, and Atala Estrada. Contravia Films, 2014.

Stations of the Elevated. Dir. Manfred Kirchheimer. Music. Charlie Mingus. Streetwise Films, 1980.

Street Trash. Dir. James A. Muro. Perf. Mike Lackey, Bill Chapel, and Vic Noto. Street Trash Joint Venture, 1987.

Style Wars. Dir. ToNY Silver. Perf. Kase 2, Eric Haze (as SE 3), and Cap. Public Art Films, 198.

The Amazing Spiderman. Dir. Marc Webb. Perf. Andrew Garfield, Emma Stone, and Phys Ifans. Columbia Pictures, Marvel Entertainment, 2012.

The Brother from Another Planet. Dir. John Sayles. Perf. Joe Morton, Darryl Edwards, and Steve James. A-Train Films, 1984.

They Live. Dir. John Carpenter. Perf. Roddy Piper, Keith David, and Meg Foster. Alive Films and Larry Franco Productions, 1988.

Wild Style. Dir. Charlie Ahearn. Perf. Lee Quinones, Sandra Fabara, and Patti Astor. Wild Style Productions, 1982.

参考文献:

“Banksy Does New York’: User-generated HBO Doc Asks, ‘What Is Public Space Now?’” *KPCC*. Web. 19 Nov. 2014. <<http://www.scpr.org/programs/the-frame/2014/11/17/40368/banksy-does-new-york-user-generated-hbo-doc-asks-w/>>.

Braun, Felix. *Children of the Can: 25 Years of Bristol Graffiti*. Bristol: Tangent Books, 2008.

Chalfant, Henry, and James Prigoff. *Spraycan Art*. New York, NY.: Thames and Hudson, 1987.

Cooper, Martha, and Henry Chalfant. *Subway Art*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

Ellsworth-Jones, Will. *Banksy: The Man Behind the Wall*. London: Aurum Press, 2012.

Foster, Hal. "Between Modernism and the Media." *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, 33-57.

Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985

Gastman, Roger, and Caleb Neelon. *The History of American Graffiti*. New York: Harper Design, 2010.

Hegert, Natalie. "Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City." *Rhizomes: Issue* 25, 2013. Web. 7 Nov. 2014. <<http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html>>.

Keith, Baugh. *Early New York Subway Graffiti 1973-1975: Photographs from Harlem, South Bronx, Times Square & Coney Island*. Paperback Edition. Bristol: Tangent Books, 2011.

Kelling, George L., and Catherine M. Coles. *Fixing Broken Windows*. New York: Touchstone, 1997.

Livingston, Leon Ray. "From Coast to Coast With Jack London (Open Library)." *Open Library*. 1917. Web. 29 Sept. 201

<https://openlibrary.org/books/OL7150364M/From_coast_to_coast_with_Jack_London>.

London, Jack, and Todd DePastino. *The Road*. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 2006.

MacPhee, John. *Stencil Pirates*. New York: Soft Skull Press, 2004.

Mailer, Norman, and Jon Naar. *The Faith of Graffiti*. HarperCollins, 2009.

McCormick, Carlo, and Ethel Seno. *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. Köln: Taschen, 2010.

Muir, John Kenneth. *The Films of John Carpenter*. North Carolina: McFarland & Company, 2000.

"New Yorkers On the Lookout For Banksy Street Art Creations." *CBS News*. Web 9 March. 2015.

<<http://newyork.cbslocal.com/2013/10/06/new-yorkers-on-the-lookout-for-banksy-street-art-creations/>>.

"PENAL CODE SECTION 594-625c." *CA Codes (pen:)*. Web. 31 Oct. 2014.

<<http://www.leginfo.ca.gov/cgi-bin/displaycode?section=pen&group=00001-01000&file=594-625c>>.

Read, Allen Walker. *Lexical Evidence from Folk Epigraphy in Western North America: A Glossarial Study of the Low Element in the English Vocabulary*. Paris: [publisher Not Identified], 1935.

--- *Lexical Evidence from Folk Epigraphy in Western North America: A Glossarial Study of the Low Element in the English Vocabulary*. Wisconsin: Maledica Press, 1977.

Reisner, Robert George. *Graffiti: Two Thousand Years of Wall Writing*. New York: Cowles Book, 1971.

Reisner, Robert George, and Lorraine Wechsler. *Encyclopedia of Graffiti*. New York: Galahad Books, 1974.

"The Graffiti Removal and Abatement Ordinance." *Full Text of "San Francisco Public Works Code"* Web. 31 Oct. 2014. <http://nograffiti.com/ordinance/san_francisco.htm>.

楠見 清. 「グラフィティ・アート」美術手帖, ed. 『現代アート事典』. 3rd ed. 東京: 美術出版社, 2011.

ボードリヤール, ジャン. 「クール・キラー、または記号による反乱」. 『象徴交換と死』. 今村仁司, 塚原史訳. 東京: 筑摩書房, 2009, 182-207.

●「地域の映画祭」の起源とその変遷をめぐって

藤田 修平（京都造形芸術学部映画学科准教授）

1. 研究対象としての「地域の映画祭」とその意義

1970年代にサンダンス映画祭¹やロッテルダム国際映画祭といった、インディペンデント映画に焦点を当てた映画祭が始まった。80年代後半になるとそこで見出された映画作家が注目を集め、（ミラマックスを代表とする）資本の小さな配給会社はニッチ市場を開拓して彼らの映画を配給し、商業的な成功を重ねた。その結果、映画祭とは優れた映画、才能ある映画作家を発掘し、宣伝する場であるとの認識が広がり、世界各地で同様の映画祭が誕生していく。こうした動きは映画史的に見れば、スタジオ・システムの崩壊と人材育成の教育機関への移行、第三世界での映画作家の登場などに対応していたと言えるが、そこでは作品を外部から受け入れる、作り手に対して開かれた場となり、また作り手と観客が交流する場も生み出してきた。（国家的なイベントとしての色彩が強かったカンヌ映画祭やヴェネチア国際映画祭もコンペティション部門の他に様々な部門を設けて、この動きに追随した。）その一方で、こうした映画祭が成功するにつれて、メディア産業を巻き込んで規模を拡大し、配給作品を売買するマーケットとしての場、有名人（スター）を取り巻くショー・ビジネスの場、観光やコンテンツ産業支援を通して、行政が関与する場にもなっていく。現在、世界で映画祭の数は千以上になるとされるが²、その歴史的な変遷や様々な力が絡み合う場としての映画祭は映画研究者の関心を集め、研究書の出版も相次ぎ、世界的な学会である Society For Cinema and Media Studies では一つのセクションが設けられている。

国内の「映画祭」に目を向けてみるとサンダンスやロッテルダムとまさに同じ時期に「映画ファンのための映画まつり」（おおさか映画祭）、湯布院映画祭、くまもと映画祭といった「映画祭」が誕生し、全国に広がっていたことに気付く。これらの「映画祭」は地域の人たち（その多くは若者）が自主的に企画・運営を行う上映イベントであり、地域名を映画祭の名前に付けることが多く、ひとまず「地

地域の映画祭」と呼ぶことにするが、1980年代に、地域活性化やまちづくりを目的とした公的支援が行われると、その数は増加し、2007年には全国で百以上に達した（コミュニティシネマ 81）。こうした映画祭は映画館の少ない、あるいは存在しない場所で住民に映画を見る機会を提供しただけでなく、人々の交流を生み出す場にもなったが、その一方で、東京で上映された商業映画を上映することが中心で、映画を発掘する場、オルタナティブな映画の場にはならなかった。そのためか地域活性化の研究や地域の文化史において取り上げられることはあっても、映画研究者の関心を引くことはなかったように思われる。

映画祭を行うためには会場や映写機、映写技師の手配、広報、ゲストのアテンド、司会、ポスターやちらしの制作などが必要であり、地域の映画祭は多大な労力を伴う集団的な活動であり、さらに映画の知識が求められる。映画祭はたとえそれが小規模であっても、映画に対して情熱を持つ人たちがいなければ成立しないのである。とすれば、なぜ 1970 年代半ばに日本で映画祭が誕生したのか、いかなる情熱や関心が住民である観客の間にあったのか、それまでの自主上映活動と何が違ったのか、こうした問いが生まれてくる。また、国内の映画祭を同時期の欧米の映画祭や映画を取り巻く状況と比較した時、そこに共通性や同時性を見出すことができるかもしれない。その時、なぜ国内の映画祭はサンダンスやロッテルダムのような映画祭になりえなかったのか、という問いにもつながるだろう。こうして考えると、地域の映画祭は映画史やメディア史において、決して無視できない重要な出来事であったと思われるのである。

（今回の発表は 2013 年の映画学会会報 34 号で掲載した「観客の上映運動としての映画祭」の後編にあたる内容である。）

2. 観客と映画の新しい関係

ここでは住民³である観客が中心となって一年に一度、ある場所に集まり、自ら上映する映画を選び、ゲストを招待して上映を行い、観客とゲストの間、観客の間で交流を行う活動を「地域の映画祭」とする。これは美術館や博物館において、職員が仕事として行う上映イベントとは区別される。また、多くの映画祭は各地の興行組合との対立や調整に悩まされてきたが、映画館以外の場で、映画という文化的商品の流通ルートの外で行われることに大きな特徴がある。そして、開催に必要な諸経費は主にチケットの販売によって回収される、非営利の活動である。

こうした「地域の映画祭」はいつ始まったのか。それは 1976 年である。2 月に「映画ファンのための映画まつり」（おおさか映画祭）（大阪市）、8 月に湯布院映画祭（大分県湯布院町）、そして 11 月にくまもと映画祭（熊本市）が開催された⁴。湯布院映画祭の上映プログラムを決定する会合に出席した、当時大分高専の学生であった田井肇は「この夏、大分で起きようとしているとても面白いことについてのレポート」と題して、大分高専映画研究会の会報に次のように書いた。

今まで、いろんな映画に、いろんな形で感激、悶絶、狂喜してきた人はたくさんいるだろう。だが、その時、その人が、その興奮から、となりの席にすわっているおじさんに「よかったなあ！」とすがっていったことが、果たしてあったろうか。映画ファンが、集まって、そして同じ所に寝起きして、もだえて、すがって、わめいて……、そんな映画祭が、果たしてあったろうか。ない。そうだ、そうなの

だ。そこに、つまり湯布院という一つの場所において映画ファンがその喜びをわかちあう所に、この催しの最大の意義がある。そう私は考える。（田井 しねしねま 5-6）

湯布院映画祭は湯布院町中央公民館（収容人数 242 人）を主会場として開催され、12 本の映画が 4 日間で上映された。（観客動員数は 1,000 人から 1,500 人程度であったと思われる。）ゲストとして監督、俳優、評論家九名が招待され、シンポジウムが開かれ、毎晩、パーティも行われた（田井 実録 116-119）。映画を上映するだけでなく、監督や俳優を招待し、「祭り」としての雰囲気盛り上げつつ、観客や住民の間で映画について語り合う「場」が作られたのであった。それは短い休憩を挟んで、再び暗闇で上映が繰り返される映画館とは異なっていた。そして、その「場」には湯布院町や大分市だけでなく、回を重ねるごとに全国からも観客を集めることになる。田井が指摘したように、こうした「場」としての映画祭はそれまでに存在したことはなく、画期的な催しであった。さらに作り手と観客の間の垣根を越えた、熱心な議論も繰りひろげられた。

参加者・宮崎和昭は神代監督をずっと目で追っていた。サインが欲しかったのだ。トイレまで追っかけていき一緒に小用を足しながら「さあ切り出そう」とトイレの外で申し出たところで、伊藤〔実行委員〕に止められた。「話をする為の映画祭だ。サインや握手は、遠慮してくれよ」だった。これが湯布院のやり方なんだと宮崎は納得した。（横田 2 章 122）〔著者註〕

サインを求める対象は映画、テレビ、新聞といったマス・メディアに登場する有名人であり、サインを求める行為は自らがメディア世界の外側に留まることを意味する。また、サインは（商品を購入するといった形での）金銭的な負担と尊敬（崇拝）を示すことで得られるものであるが、相手に拒否されることもあり、両者の間には上下関係が存在する。こうしたメディアと観客の世界の分離を湯布院映画祭の運営者たちは崩そうとしたのである。そして、それは（湯布院映画祭の関係者によって語られるような）映画に対する真摯な話し合いによって、というより観客側が映画や映画人を選ぶという行為によってなされた。おおさか映画祭やくまもと映画祭では観客が最優秀男優賞、女優賞、監督賞などを選んで授賞式まで行った。湯布院では上映する映画を選択することを通して、地域の住民である観客が評価を下し、メディア世界に対して影響力を示したのである。こうした試みは観客の映画に対する新しい関係の現れであった。

3. 地域の映画祭と邦画との関係

現在のブロックバスター映画では配給会社が地方の映画祭に映画を提供したり、関係者が現地に赴いたりすることはない。なぜなら観客と作り手の壁を取り除くような交流に商業的な価値を認めていないからである。ではなぜ、大阪や熊本、湯布院といった地方の歴史も権威もない上映イベントに監督や俳優は訪れたのか。彼らは映画のプロモーションではなく、個人の資格で「ノーギャラで」

（湯布院 10）やってきた。それは（一般的な観客とは異なる視点を持つ）熱烈な映画ファン、シネフィルが評価してくれたことに対する感謝であり、「個性派俳優」や「異色監督」といった名声を高めることも念頭にあったと思われる。とすれば、湯布院映画祭の上映プログラムは主流の映画として受容されていなかったことになる。知名度のある俳優を用い、大きな予算をかけた娯楽映画『新幹線大爆破』（佐藤純弥監督 1975 年）が上映されたことは日本映画の苦境を示していたと言えるだろう。テレビの普及で観客数は急減し、1970 年代になっても下げ止まりの兆候が見られず、1975 年には洋画と邦画の配給収入が逆転していた。

こうしたなかで 1976 年に誕生した三つの映画祭は日本映画を応援するという立場を打ち出す。（そして、それは後の地域の映画祭に引き継がれた。）「そこに加わった映画好きの若者たち（スタート時の 1976 年には、実行委員は、みんな 20 歳前後だった）にとっては、映画がすべてだった」（1 章 116）とされるが、この時、映画祭に参加した若者はテレビ番組とともに育った初めての世代であり、テレビにはないスペクタクル性を映画に求めただけでなく、映画テキストを外部の情報によって解釈することを楽しんだ。例えば、第一回の湯布院映画祭で上映した『赤ちようちん』（藤田敏八 1974 年）では、テレビや雑誌、新聞で伝えられる秋吉久美子の自由な言動⁵を映画内の登場人物（下川）と重ね合わせ、下川の物語により感傷的に反応しただけでなく、下川のヌードは秋吉久美子のヌードとして映画テキストの外部で受け止めた。（この時期、彼女をめぐる言説は多かれ、少なかれ映画内のヌードと関係していた⁶。また、湯布院の上映では初公開から 2 年が経過していた。）さらにテレビ、雑誌、映画内で反響し、増幅しあうイメージと情報は映画祭という場では実際の人物にも重ねられた。「パンフレット作りの為、上映する 12 人の監督に、手紙を書きコメントを依頼した。〔中略〕最も実行委員を驚喜させたのは、秋吉久美子からのメモのような走り書きだった。『幸枝は狂えて幸せでした。ー狂えない久美子は今、不幸です。』」（横田 2 章 11）

1970 年代には映画俳優がテレビドラマに出演することは一般的になっており、『3 時のあなた』といった芸能番組やトーク番組では彼ら自身の情報がコンテンツとなり、コマーシャルでは繰り返し彼らの映像が商品とともに流された。また、芸能雑誌や映画雑誌、新聞でも扱われ、映画俳優のフィクション上のイメージとノンフィクションとしてのイメージに囲まれながら、日常生活を送ることになったのである。（そもそも『三時のあなた』のキャスターはヤクザ映画のヒロインであった藤純子〔寺島純子〕なのであった。）こうして 1976 年に誕生した映画祭とはテレビを中心とした、メディアの再編成が生み出した現象であった。確かにテレビは映画館から観客を奪い取ったが、同時に雑誌や新聞を巻き込んで、これまでになかった俳優に対する愛着と映画に対する情熱を生み出していた。こうした二面性のため、湯布院映画祭の観客は自らが少数派であることを理解しており、またそこに湯布院映画祭が邦画だけを扱った理由があった。洋画の場合、情報量が限られていたこと、また文化が違うこともあり、拡散するイメージと情報をうまく整理できず、多様な読みを行うことは難しかった。淀川長治が編集長を務めたことのある『映画の友』は海外の俳優をスターとして扱い、別世界の（あこがれの）情報を豊富な写真と一緒に掲載した雑誌であったが、友の会の活動や読者の手紙の頁を見れば、読者がスター神話と共に映画を観ていたこと、それも一つの快楽であったことがわかる。（読者による俳優のイラストが掲載され、また手紙では俳優の名前の後

に「様」が付けられることが多かった。)しかし『映画の友』は1968年に発行会社の倒産と共に廃刊となり(サンケイ24)、洋画においてもそうした快楽は時代遅れとなっていた。(そして、日活ロマン・ポルノの女優を中心に扱った『Eiga no Tomo』が1976年に創刊されるのであった。)

4.戦後の上映運動と湯布院映画祭

さて、こうした映画祭はそれまでの自主上映を行う団体と何が違ったのか。映画学会会報34号にて、湯布院映画祭の運営は大分市の自主上映団体「大分良い映画を見る会」が行ったこと、この会は「『小林多喜二』を見る会」から生まれたことを指摘し、湯布院映画祭に至る過程には東宝争議以降の観客の上映運動との連続性があったことを論じた。その連続性とは政治に対する関心であり、映画を通して政治に関与することであった。しかし、「大分良い映画を見る会」が湯布院映画祭に関わった時、この連続性は完全に断ち切られた。

ここで「大分良い映画を見る会」が1974年の上映会で取り上げた作品と1976年の湯布院映画祭の上映作品を比較する。「大分良い映画を見る会」の上映作品は次のようになる。

『天国と地獄』(黒澤明)、『鉄道員』(ピエトロ・ジェルミ)、『橋のない川』(今井正)、『赤い風船／キートンの線路工夫』(アルベール・ラモリス／ジェラルド・ボートン)、『約束』(斎藤耕一)、『巴里の屋根の下』(ルネ・クレール)、『につぼん泥棒日記』(山本薩夫)、『妖精の詩』(羽仁進)、『けんかえれじい』(鈴木清順)、『道』(フェデリコ・フェリーニ)、『旅の重さ』(斎藤耕一)、『初恋』(ソロルド・デッキンソン)、『キューポラのある街』(浦山桐郎)。(10周年記念誌8-9)

第一回湯布院映画祭のプログラムで上映されたのは、以下の通りである。『俺たちの荒野』(出目昌伸)、『約束』(斎藤耕一)、『赤ちようちん』(藤田敏八)、『白い指の戯れ』(村川透)、『四畳半襖の裏張り』(神代辰巳)、『~~秘~~色情めす市場』(田中登)、『反逆のメロディー』(沢田幸弘)、『女囚さそり701号』(伊藤俊也)、『仁義なき戦い』(深作欣二)、『祭りの準備』(黒木和雄)、『新幹線大爆破』(佐藤純弥)。(『第一回湯布院映画祭』)

「大分良い映画を見る会」が組織された年には『橋のない川』、『につぼん泥棒日記』、『キューポラのある街』といった社会主義リアリズムの映画(「民主的な映画⁷⁾」)が含まれ、名画とされた洋画と交互に行われた。しかし、湯布院映画祭ではこうした映画は排除されている。その変化のきっかけは政治活動にあったとされる。

〔大分良い映画を見る会の〕発足直後には、こんな問題が起こっている。国政選挙告示の際、運営委員の一人が会の名簿を使って投票依頼していたことが発覚したのである。自主映画を、依然政治的な視野でしか見ないことによるものだった。このことが、その後の作品選定に影響し、政治的色合いの濃い作品は、系統にとられぬ上映を続けていくうえで排除せざるを得ないと結論づけられる。(田井10年の歩み1-2)〔著者註〕

拙稿で論じたように全国各地に生まれた「良い映画を見る会」とは、成人映画やヤクザ映画しか観ることができない状況を自らの手で改善し、「民主的な映画」を見ることを目的として組織されたのであった。また、日本共産党の支持者が多く、日常的に政治について会話が交わされ、選挙の際にはビラが配られることも多かったと思われる。民主的な映画を排除し、日活ロマン・ポルノや実録シリーズと呼ばれるヤクザ映画を取り上げ、政治に関与することまで否定することは設立当初の「良い映画を見る会」の否定であり、湯布院映画祭とは戦後の自主上映運動からの離脱なのであった。設立当初の会員は湯布院映画祭には参加することはなく、会の活動からは離れていった。

5. カルト映画という現象と観客

さて、湯布院の上映プログラムには新しいヤクザ映画（『仁義なき闘い』）があり、青春映画（『赤ちょうちん』や『祭りの準備』）があり、娯楽大作（『新幹線大爆破』）があり、また日活ロマン・ポルノがあるといったように多様性に富んでおり、これらの映画に共通した特徴を見出すことは難しいように思われる。ここでアメリカに目を向けると 1970 年代には「ミッドナイト・ムービー」と呼ばれた映画が人気を集め、若者が深夜の時間帯に映画館に集まるという現象が見られた。そこで上映された映画は過剰さや奇抜さがあり、それらは「カルト映画」と後に呼ばれ、配給・興行会社が若者向けの「ジャンル」として意識し始める。湯布院映画祭の開催された 1976 年は『ロッキー・ホラー・ショー』がニューヨークでミッドナイト・ムービーとして公開された年であり、登場人物の衣裳を着て、上映中にパフォーマンスを行う観客が現れていた（Austin 395）。「カルト映画」には反リアリズム、内容の形式の優位、映画の細部の偏愛、社会的通念の逸脱、過剰さ、キャンプ趣味といった特徴が見られるとはいえ（『カサブランカ』や『オズの魔法使い』も含めれば）、映画テキスト内に定義を求めることは難しい。ブルース・オースティンによれば、カルト映画とは監督の意図や作品の内容からは定義することはできず、「カルト映画は（例えば、ミュージカルや西部劇などを作ろうとするように）作られるのではなく、たまたまなってしまう、あるいはなるのである」（Austin 393）とし、いわゆる「ジャンル」とは異なり、観客の作用が大きいことを指摘した。また、「カルト映画」に集まったのは中流階級の白人が多かったとされ（Sconce 31）、差異化を求めた消費行動と同様に、ピエール・ブルデューが指摘した趣味における差異化、卓越化が行われたとも理解できよう。ただ、カルト映画という現象が映画史において重要であるとすれば、その主体が中流階級の白人男性であれ、社会的少数派（同性愛者や女性など）であれ、観客はメディア世界からの受容者に留まらず、集団でメディア世界に対する編集行為を行った、という点にある。（作品の意味を決定したのは観客だった。）それを踏まえた上で、その編集行為の背後にある異なる欲望や意図を考察することが必要になるだろう。ここでは「カルト映画」とは社会的価値観や一般社会での評価を転倒させたり、作り手、配給・興行会社の意図とは異なる解釈を行ったりして、それによって同じ趣向や好みを持つ人たちが集まるための映画として（幅広い意味で）捉える。こうした視点でみれば、湯布院映画祭の上映プログラムは多様であるが、メディア世界に対する強い働きかけがあり、「カルト映画」としての傾向が見られる。この時、（カルト映画が

そうであったように) 映画祭は特定の映画を好む人たちの集まりという選別の「場」になり、上映プログラムは「踏み絵」として機能する。その踏み絵として、目立つ形で用いられたのが(「カルト映画」としての特徴を強く持っていた) 日活ロマン・ポルノの3作品であった。

6. 日活ロマン・ポルノと観客の選別

地域の映画祭では会場が公民館である場合が多く、成人映画を上映することには困難が伴う。事実、湯布院映画祭では抗議や批判が行われ、その後に行われた町長選挙では怪文書が出回ったとする。

後に湯布院映画祭を象徴する事件として、度々語られる事になる日活ロマン・ポルノ事件は7月末、清水喜徳郎町長のもとへ、抗議の声が寄せられた事から始まった。(中略) すなわち“青少年健全育成の町宣言”をしているこの湯布院町の公民館でポルノをやるのは問題で、公民館は青少年教育の場であり認められないという事だった。(横田 2 章 119)

この騒動は隣接する町立体育館で行うことで決着したのだが(横田 2 章 120)、反対の声を押し切って、12 本中 3 本もの日活ロマン・ポルノを上映したことは注目に値する。「カルト映画」という観点からすれば、セックスを売り物とした映画に高級な芸術性を見出すという転倒、ポルノとされた映画をパブリックな場所で堂々と観るという社会的な通念への挑戦があったと言える。ただ、主催者は日活ロマン・ポルノを高く評価し、その良さをわかってもらいたいと願っていたのも事実であった。では、日活ロマン・ポルノの何に魅了されたのか。この時期には男女関係が大きく変化し、政治運動が退潮し、個人的な問題としての「性」が浮上したことは一つの理由であったかもしれないが、それ以上にメディア環境の変化と関連したポスト・モダンの表現性に大きく魅了されたと考えられるのである。

日活ロマン・ポルノの一般的な特徴を言えば低予算であり、観客が求める女性の裸体と性交の場面が必須であったが、男性客を想定していたためか時間軸に沿った物語のなかに置かれるというより、唐突に用いられる傾向にあった。例えば場面が切り替わると人々が踊り出し、騒がしい音楽が流れ、乱交が行われるといった具合に。また、性交の場面は幻想的で、夢のような舞台が用いられることも多く、非リアリズム的な傾向を持っていた。それは消費社会が進展するなかで、イメージに囲まれた世界が現実になった状況を捉えていた。『◎色情めす市場』(田中登監督 1974 年)は大阪が舞台であったが、「日立」の企業名とロゴが付いた通天閣のイメージが短いモンタージュで繰り返し挟み込まれ、背景にも置かれ、そのイメージは記号として氾濫し、現実の大阪からは遠ざかり、近未来都市(のスラム)のような様相を帯びた。この映画はスコット・ラッシュの言うポスト・モダンの映画(イメージに囲まれた世界が現実であるという映画)だと言える。『四畳半襖の裏張り』(神代辰巳監督 1973 年)では落語家の語りが空間と時間を支配し、物語を進行させるという実験的な試みが用いられた。さらに後に湯布院で上映された『天使のはらわた 赤い教室』(曾根中生監督 1979 年)では冒頭のレイプシーンが実は刑務所内でのフィルム上映であったことが示され、イメージのなかのイメージというテーマが用

いられている。こうしてテレビと共に育った若者は実存的な問題に加えて、セックスや暴力というスペクタクル性とポスト・モダンな表現性を支持したと思われる。

ただ、日活ロマン・ポルノやピンク映画では女性に人格を認めない映画が多く、そこに観客と映画の間に距離が生まれ、それを（冷笑的な態度とともに）快楽として受け入れるか、括弧に入れた上で、実験的な表現だけを楽しむ必要があった。例えば、第六回の映画祭で上映された『人妻集団暴行致死事件』（田中登監督 1978 年）では主人公の若者三人組にレイプされて殺害される女性に対して、映画の前半では彼女に対するクローズアップや彼女の切り返しショットを用いて、観客に関心と親密感を抱かせる。しかし、その女性が殺害された時、（若者たちはその夫に対して罪悪感と恐怖を覚え、夫は死体となった女性とセックスをするだけで）女性に対する心理的な物語上の結末を用意せず、映画技法が作りだした親密感をあえて放置するのである。つまり、映画は女性である以上、レイプされて殺されても仕方がない（感情移入は無意味である）、というメッセージを観客に送るのである。そのため、この映画を受け入れる限りにおいて、作り手と観客の間に共犯関係が生まれることになる。それが「踏み絵」であった。第一回映画祭の最後まで上映候補にのぼっていた『人斬り与太 狂犬三兄弟』（深作欣二監督 1972 年）にも同様の構造が見られる。

ここでアメリカの「カルト映画」に戻り、『オズの魔法使い』と比較する。この映画は映画館というより、テレビで繰り返し放映され、「アメリカの同性愛文化にとって、一種の聖なるテキストになった」（Long 29）とされるが、色彩のある世界を来たるべき同性愛者の世界として解釈しただけでなく、（映画テキストの外部にある）ジュリー・ガーランドの悲惨な人生を子供の主人公に観客は投影し、作り手や配給・興行会社の意図とは全く異なる形で読み替え、同じ解釈を行う同性愛者の観客を結びつけた。そして、映画内で歌われる「虹のかなたに」は「クイアの国歌」（Long 29）となり、映画の世界の外に流れ出て、ギルバート・ベイカーが六色のレインボーフラッグをデザインした時、同性愛者の権利運動の象徴としてそれが受け入れられる下地を作ったのである。こうして、この映画の「カルト映画」としての受容には、社会通念に対する逸脱・挑戦としての同性愛があり、それは実際の政治行動につながった。『ロッキー・ホラー・ショー』も「性的な少数派に安全な社会的空間を提供した」（MacKenzie 130）とされ、ゲイ解放運動にも影響を与えた。⁸

（さらにはこの映画でパフォーマンスを行ったのは女性が多かったとされる。）その一方で、湯布院の日活ロマン・ポルノを「カルト映画」として見た時、社会的通念に対する逸脱・挑戦とは猥褻であったが、女性差別という点で政治的には反動的であった。アメリカにおいても中流階級の白人男性の「カルト映画」の受容においては女性嫌悪もみられたが、同性愛やキャンプ趣味を扱った「カルト映画」の人気は「ミッドナイト・ムービー」が 80 年代に下火になった時、政治性を伴ってインディペンデント系に映画祭に引き継がれたように思われる。カルト映画は観客を選別・排除したが、映画祭は社会に対して開かれた場であり、それは「政治」を採り入れることでなされた。

サンダンス映画祭は『セックスと嘘とビデオテープ』（スティーブン・ソダーバーグ監督 1989 年）や『ボイズ』（トッド・ヘインズ監督 1991 年）を契機にして、^{ポリティカル・コレクト}政治的に正しいとされ、地方色の強い映画を切り捨て（Austin 106）、社会的な良識に挑戦するよう

なインディペンデント映画を前面に押し出したが、それらは政治的には反動的ではなく、それに加えてドキュメンタリー部門を設けることでより多様な政治を扱うことができた。また、ロッテルダムは最初から政治的な映画を積極的に扱ってきた。こうした政治を映画で扱うことについての見解の相違が湯布院映画祭との違いを生んだように思われる。

7. 湯布院映画祭の新しい方向性と「自由な映画の広場」

第13回湯布院映画祭の実行委員長は伊藤雄に代わって、田井肇が就任した。彼はベルリン国際映画祭を視察し、大きな影響を受け、初めて外国映画の上映を行い、野外上映やレトロスペクティブ・プログラムなど新しい試みに次々に挑戦した（横田 10 章 117-118）。

ベルリン映画祭には、いくつかの部門がある。グランプリを選ぶコンペティション部門、そしてテーマを決めて特集上映を組むレトロスペクティブ部門、世界中の映画の見本市的なパノラマ部門、そして世界の新しい才能を発掘するヤング・フォーラム部門などである。僕のベルリンでの主目的はそのヤング・フォーラム部門にあった。（中略）さまざまな国のさまざまな人たちが、「映画」を共通語に集うベルリンの街で、僕は「映画」というものの自由奔放な広がりを感じていた。そして、「映画祭」とはそんな自由な映画の広場であるべきだ、と。（田井 僕にとっての湯布院 117）

翌年の会議では侯孝賢の映画の上映やゲストとしての招待などを提案したが、受け入れられず、田井は湯布院映画祭を去り、大分市でミニシアター、シネマ5の経営に専念する（横田 10 章 117-121）。彼の提案とはリアリズム映画への回帰であり、そこでは他者の理解やそこで描かれた人々の社会的状況の把握が求められ、政治への関心を引き出すことになる。例えば、侯孝賢の映画を上映するならば、台湾の政治や社会についての最低限の知識は必須であり、逆に映画の知識がない観客も台湾に知識があれば参加し、議論に参加できる。つまり、映画に対する好みだけでなく、政治を扱うことで、異なる階級や文化をもった幅広い観客が参加し、それぞれの受容を議論できることになる。それこそが「自由な映画の広場」であった。

また、湯布院映画祭では住民である観客はメディア世界に関与し、メディアと観客の世界の分離を崩そうとした。それはメディア世界に対する編集行為でもあった。田井の提案はそれをさらに進めて、メディア世界の一部を作り出そうとしたと言える。田井はベルリンで『紅いコーリャン』がグランプリを獲得し、アジア映画が欧米のメディア世界に登場する現場を目にしていた。「アジア映画の新しい波はまだ日本には届いていなかった。まだ多くの人はアジア映画などに見向きもしない頃だった。（中略）そして、ある種の悔しさを感じていた。『紅いコーリャン』がなぜ湯布院ではなくベルリンで、アジアではなく、ヨーロッパで『発見』されてしまうのか。」（田井 僕にとっての湯布院 117）この時、地域の映画祭は80年代以降の世界の映画祭の新しい流れに出会ったのである。そして、それに追随するための試行錯誤が行われた。ただ、山形市の市制施行100周年事業として始まった山形国際ドキュメンタリー映画祭に（開催

年には) 1 億円の補助金が投入されたように、より多くの資金が必要であったと思われる。それ以上にそれまでの湯布院映画祭が築いてきた「関与」という形でメディア世界と観客との良好な関係を崩すことが難しかったと考えられる。こうして「地域の映画祭」としての湯布院映画祭は、新しい映画(作家)を見出す場、オルタナティブな映画の場とならず、政治と距離を置きながら、邦画を中心とした地域の映画祭のモデルとなり続けるのである。

(本稿を執筆するにあたり、伊藤雄氏、高橋聡氏、横田茂美氏には資料提供やインタビューを通して多大なご協力をいただきました。この場を借りて御礼申し上げます。また、文中においては関係者の敬称を省略させていただきました。)

註

- 1 U.S.Film Festival, Utah/US Film Festival, United States Film & Video Festival といった名称の変遷がある (Kenneth 35)。
- 2 Marijke de Valck によれば世界中では 1,200 から 1,900 の映画祭が確認されているとする(68)。
- 3 ここで言う住民とは映画祭の会場に自宅から通えるような範囲とする。例えば、湯布院映画祭の企画・運営は大分市の自主上映団体によって行われたが、映画祭の住民として考える。
- 4 『週刊ファイト』の記事、『くまもと映画祭機関誌創刊号』を参照した。
- 5 1973 年の読売新聞には「人を食った新人」という見出しの記事があり、「面白くもないのにカメラの前で笑ったり……バカみたい」(読売新聞 24) という彼女の言葉が引用されている。また、1975 年の読売新聞の記事ではフジテレビのトーク番組『ラブラブショー』における彼女の態度にあきれたとする読者からの投稿が掲載されている(読売新聞 9)。
- 6 秋吉は映画内のヌードによって人気を得たが、純粋さ(世間知らず)、大胆さ、移り気といった多面性を持つ少女像は、つねにヌードと結びつけられていたように思われる。
- 7 「民主的な映画」の内容については日本映画学会会報 34 号 33 頁を参照のこと。
- 8 『ロッキー・ホラー・ショー』がゲイ解放運動に与えた影響について、当事者の体験に基づく記事としては “Rose Tint Our World: ‘The Rocky Horror Picture Show’ and Gay Liberation”がある。

引用文献リスト

くまもと映画祭実行委員会『くまもと映画祭機関誌創刊号』1983 年。

コミュニティシネマ支援センター『「映画祭」と「コミュニティシネマ」に関する基礎調査 報告書』2008 年。

週刊サンケイ「『映画の友』ついに休刊」扶桑社、No.879 (1968 年)、24。

田井肇「大分良い映画を見る会 10 年の歩み」『大分良い映画を見る会 10 周年記念誌』大分良い映画を見る会運営委員会、1984 年、1-77。

---「この夏、大分で起きようとしている、とてつもないことについてのレポート」『しねしねま』No.10、大分高専映画研究会、1976 年、2-6。

---「特別寄稿 僕にとっての湯布院映画祭 横田茂美氏『湯布院映画祭 20 年の記録』に答えて」『キネマ旬報』No.1177 (1995 年 11 月下旬号)、116-121。

田井肇編「実録・第一回湯布院映画祭」『キネマ旬報』No.693 (1976 年 10 月下旬号)、116-119。

田井肇、広川雅司編『大分良い映画を見る会 10 周年記念誌』大分良い映画を見る会運営委員会、1984 年。

高橋聡「映画の“主役”はキミたちだ！！」『週刊ファイト』昭和 51 年 3 月 28 日号、新大阪新聞社、1976 年、10-11。

ブルデュー、ピエール『ディスタクシオン I,II』石井 洋二郎訳、藤原書店、1990 年。

湯布院映画祭実行委員会『第一回湯布院映画祭』1976 年。

横田茂美「湯布院映画祭 20 年の記録 2 開幕」『キネマ旬報』No.1156 (1995 年 3 月下旬号)、117-122。

---「湯布院映画祭 20 年の記録 3 継続」『キネマ旬報』No.1157(1995 年 4 月上旬号)、132-137。

---「湯布院映画祭 20 年の記録 10 混乱」『キネマ旬報』No.1165 (1995 年 7 月下旬号)、116-121。

読売新聞「人を食った新人」1973 年 12 月 10 日、全国版夕刊 (9)。

---「放送塔 あきれた秋吉久美子」1975 年 8 月 28 日、全国版朝刊 (24)。

Biskind, Peter. *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*. NY: Simon, 2005.

Bruce, Austin “Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show,” *The Cult Film Reader*. Eds. Ernest Mathijs and Xavier Mendik. NY: Open UP, 2008. 392-402.

Cannon, Joshua. “Rose Tint Our World: ‘The Rocky Horror Picture Show’ and Gay Liberation,” *The Daily Helmsman*, April 23, 2013.

Sconce, Jeffrey. “Esper, the Renunciator: Teaching ‘Bad’ Movies to Good Students,” *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste*. Eds. Mark Jancovich et al. Manchester: Manchester UP, 2003. 14-33.

Long, Thomas L. *AIDS and American Apocalypticism: The Cultural Semiotics of an Epidemic*. Albany: State U of NY P, 2005.

MacKenzie, Gordene Olga. *Transgender Nation*. Bowling Green: Bowling Green State U Popular P, 1994

Turan, Kenneth. *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Berkeley: U of California P, 2003.

Valck, Marijke de. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2007.

● 小津映画における「疑似フラッシュバック」演出の意義-エンpty・ショットの多様な解釈可能性とその今日的意味

伊藤 弘了（京都大学人間・環境学研究科修士課程）

0. はじめに

映画学者＝批評家の加藤幹郎は、その精緻を極めた分析で名高い『ブレードランナー』論序説のまえがきにおいて、「観客はある一本の映画を見たつもりでいながら、実際にはしばしばその映画を見損なっているということがある」（加藤「ブレードランナー」i）と記しているが、これは同時に小津映画が陥っている現状を言い当てたものでもある。じっさい、加藤は『東京物語』はいまだ見られていないも同然の状態におかれている」（加藤『日本映画論』154）と書いており、また映画批評家の蓮實重彦も一年前に刊行された『ユリイカ』の小津特集号で「小津安二郎の映画は、まだ誰もまともに見ていない」（蓮實『ユリイカ』65）と口にしてい

る。人がまともに小津映画を見ていないことの具体的な証左としては、近年刊行された小津関係の書籍における映画タイトルの誤表記の多さが挙げられる。もっとも多い誤りは『大人の見る繪本 生れてはみたけれど』（1932年）に原題にない送り仮名の「ま」を入れてしまうというものである。些末な指摘だと言う向きもあるかもしれないが、映画冒頭に確かに映写されており、視聴覚者が間違はなく目にしているはずの映画タイトルを誤って記したまま平気でいる映画的感性の持ち主が、果たして映画本編をどれだけまともに視聴しているのかということになるとやはり疑問符をつけざるをえない。それどころか、なかには『暖春』や『晩秋』、などという、もはやこの世に存在しない小津映画のタイトルを記している考察すらあった。筆者が確認した限りでは、タイトルの誤りに加え、これまたオープニング・クレジットで間違いなく提示されている出演俳優の名前の誤りを含めて、たとえば前述の『ユリイカ』にはこの種の単純な誤表記が実に29箇所ある。これが小津受容の偽らざる現状なのである。このような不十分な研究状況を是正するためにも、本発表ではいまだ見られざるテキストたる『東京物語』の分析を中心に、小津の今日的意義を再考していく。

本稿の具体的な目的は、次の二点である。一点目は、小津映画に頻出する「エンpty・ショット」と呼ばれる無人ショットが多様な解釈可能性を孕むように極めて精妙に演出されている点を明らかにすることであり、二点目はその精妙な演出が映画視聴環境の変化によって今日ますます威力を発揮している可能性を指摘することである。一点目を明らかにするために、まずはフラッシュバックという

古典的な映画技法と小津が用いた演出戦略との距離を測ることによって、小津の演出の特異性を浮かび上がらせていく。その上で、VHS、DVD 等の普及によって古典映画の個人視聴が容易になった現代において、その多様な解釈可能性がどのように強化されるのかということを検討してみたい。

1. エンプティ・ショットとフラッシュバック

作品分析に入る前に、最初に小津のエンプティ・ショットなるものと技法としてのフラッシュバックについて簡単に確認しておこう。

小津のエンプティ・ショットの実態や機能についてはこれまで دونالد・リチーやデイヴィッド・ボードウェル、蓮實重彦をはじめとしてさまざまな論者が言及してきた（その批評史については拙稿「小津安二郎『秋刀魚の味』にみる父親の悲哀—空のショットの説話的諸機能」の第 2 章を参照されたい [伊藤 *CineMagaziNet*]）。さしあたってここでは、エンプティ・ショットを「画面に中心的人物が映し出されていないショット」と定義して議論を進めていく。

つづいてフラッシュバックの定義を確認しておこう。『フィルム・スタディーズ事典』によれば、フラッシュバックとは「プロットにおいて、映画の物語の現在時よりも前に起ったあるアクションやシーンを提示すること。あるいは、出来事の原因を伝えるために、必要な説明を行うために、または記憶のなかで想起される一連のシーンやアクションを見せるために用いられるシーケンス」（ブランフォード他 315）のことであり、「何らかの効果によって他と区別されることによって慣例的にコード化されている」（同書 315）ものである（ここではその具体例として「サウンドトラックに仕掛けられたある際立ったエコーのような聴覚的效果」や「フェイドやディゾルブのような視覚的效果」が挙げられている [同書 315]）。また、映画の現在時に過去を導入するフラッシュバックに対して、未来を垣間見せる技法をフラッシュフォワードと呼ぶが、小津映画におけるその効果については後述する。

ところで、小津安二郎の名前とフラッシュバックという映画技法の名前が併記されている事態に、依然として何か居心地の悪いものを覚えられる人があるかもしれない。なぜなら、やがてディゾルブ（オーヴァー・ラップ）やフェイドイン／フェイドアウト（溶暗／溶明）といった技法をその画面から追放し、カメラの動きに制限を加えるようになっていったことで知られる小津は、一般に名高い戦後作品のみならず、戦前のサイレント作品も含めて、現存する 36 本のフィルモグラフィを通して一度も技法としての明確なフラッシュバックを使っていないからである。

この小津の奇妙さは、同時代の他の日本映画を考えてみても明白だろう。技法としてのフラッシュバックは、国際映画祭でも注目を集めた黒澤明の『羅生門』（1950 年）や溝口健二の『西鶴一代女』（1952 年）、成瀬巳喜男『浮雲』（1955 年）、稲垣浩の『無法松の一生』（1958 年）などで重要な役割を果たしており、基本的な映画技法の一つとして当時の日本映画界にも浸透していたことがわかる。この事実から、小津が相当程度自覚的に、自らの映画からフラッシュバックという技法を排除していたことがうかがえる。

しかしながら、フラッシュバックという技法を広い意味で捉え直してみたとき、小津のエンプティ・ショットには、確かに観客に映画内で起きた過去、あるいは未来の映像や出来事を想起させる機能が認められる。筆者はこれをエンプティ・ショットの「疑似フラッシュバック」機能と呼んでみたい。

2. 『東京物語』におけるエンプティ・ショットの疑似フラッシュバック機能

ここからは『東京物語』（1953 年）を中心に、小津の特異な演出について具体的な分析を加えていきたい。最初に『東京物語』の内容について簡単に確認しておこう。尾道に暮らす笠智衆と東山千栄子演じる老夫婦は、はるばる東京の子どもたちのもとを訪れるも、自らの生活に追われる子どもたちからは期待していたほどの歓待を受けることができず、彼らは軽い失望感を抱えて尾道へと帰っていく。ほどなくして東山千栄子が亡くなるが、駆けつけた子どもたちは、葬儀が終わるとただちに自分たちの生活へと戻っていき、まい、あとには笠智衆が一人さびしく残り残される。

まずは冒頭の五つのエンプティ・ショットを含む映像を検討してみよう。この冒頭の五つのエンプティ・ショットによって迂回的に尾道という場所が設定されるが（00：02：14 - 00：03：14）、これはボードウェルらが既に指摘しているように、古典的ハリウッド映画におけるイスタプリング・ショット（状況設定ショット）とは似て非なるものとなっている。一般的な古典的ハリウッド映画であれば、状況を設定するのに五つものショットを費やすことはありえないし、小津のようにそれだけでは場所を特定できないような曖昧な情景ショットを用いることもない。

この冒頭のエンプティ・ショットは、映画の後半、再び舞台が尾道へと戻る際に、精妙な差異を伴って反復されることになる。次にその箇所を確認してみよう（01：39：47- 01：39：51）。冒頭で五つ提示されていたエンプティ・ショットがここでは二つのショットに縮減されていることがわかる。ここでの一つ目のショットは、冒頭の石灯籠を中心に捉えたショットのヴァリエーションであり、二つ目のショットは冒頭にあらわれたときのショットと「ほぼ」同じものとなっている。

冒頭のエンプティ・ショットにはこれ以外にもヴァリエーションが存在している。先に他のものを一通り確認した上で、ここであえてフラッシュバックの概念を持ち出してきた意義を考えてみることにしたい。

老夫婦が戻ったあとの尾道の昼間のシーンと夜のシーンとの間の移行ショットの一つとして尾道水道を中景に捉えたエンプティ・ショットが提示される（01：42：30）。冒頭にこれと同様の構図のショットは見られないが、ここではこれを開巻直後にあらわれた尾道水道と小舟のショットのヴァリエーションと見なしておきたい。このショットと「ほぼ」同じものがラストで反復されることになる。

東山千栄子が亡くなる直前の夜のシーンから、彼女が亡くなった時間帯を省略して、翌朝のシーンを導くための移行ショットとして五つのエンプティ・ショットが用いられている（01：47：38-01：48：09）。ここでもやはり冒頭部分と「ほぼ」同じ画面のエンプティ・ショットがあらわれている。

最後に『東京物語』の最終末部にあらわれる四つのエンプティ・ショット群を押さえておこう（02：13：38-02：15：18）。ここであらわれる空の線路は冒頭および終盤に出てきたのと「ほぼ」同じショットとなっている。『東京物語』の最後のショットは初めてあらわれる構図で、直前のショットと比べて航行する小舟により近づいたショットとなっている（あるいは尾道水道と小舟といった点に注目すれば、他のエンプティ・ショットとの共通性を見出すこともできるだろう）。

このように、小津のエンプティ・ショットには、「ほぼ」同じショットと言ってもいいような組み合わせがいくつも見出される。これらのショットは非ハリウッド的な移行ショットとして、映画内のそれぞれの時点における迂遠的な舞台設定の役割を担っているため、第一義的には、当然これらのショットはあくまでも映画内の現在にあらわれるショットであるということになる。

しかしながら、これらのショットはそれぞれあまりに酷似しているため、たとえば仮にそれぞれのショットを入れ替えたり、二度目に映し出されるときにもう一度前と同じショットを上映したりしても、ほとんどの観客には気づかれないだろう。このとき、観客が目に行っているエンプティ・ショットは過去に映し出されていた「ほぼ」同じ構図のショットが再帰したものを見なすことができるのではないか。すなわち、「ほぼ」同じ構図のエンプティ・ショットをそれ以前のシーンに持つショット A 1 が映し出されているときには、それはその酷似性において、観客に映画内の過去にあらわれていたショット A 2 が映し出されていたときの時間を思い起こさせるということである。たとえば冒頭のショット A 1 と終末部のショット A 2 とが「ほぼ」同じショットであることに気づいた観客は、冒頭の老母が健在だったシーケンスを想起したり、あるいはその後の東京旅行の一連のエピソードを振り返ったりすることになるだろう。このような事態を、筆者はエンプティ・ショットの「疑似フラッシュバック」機能と呼んでみたいのである。もちろん、一般にフラッシュバックを特徴付けているヴォイス・オーバーのような音響的仕掛けも、フェイドやディゾルヴといった映像的な仕掛けも施されていないこのようなショットをことさらフラッシュバックであると強弁することそれ自体に意味があるわけではない。むしろここではその曖昧性ゆえにこそ、移行ショットとして映画内の現在を示すショットでありながら、同時に過去を想起させるという、複数の意味を与えるショットとなっていることが重要なのである。

しかし、実際にはこのような議論には、他ならぬ『東京物語』の画面それ自体によっていくぶんかの修正を迫られることになる。なぜなら、これまでに見てきた「ほぼ」同一の二つあるいは三つのショット群は、実際には精妙に差別化されているからである。具体的に指摘しておくと、たとえば冒頭と終盤に二度あらわれる浄土寺を遠景から捉えたエンプティ・ショットは、冒頭のショットでは終盤のものよりも画面の切り取る風景がほんの少しだけ左方向に移動していることが、左下に見えている家の屋根の長さ、右上で画面を欠けさせている屋根の面積の違い等から分かる。また、冒頭では画面中央手前の煙突からおそらくは朝の支度のための煙があがっており、映画の時間が朝であることを強調している。二つのショットに付与されている時間設定の違いは、画面の明るさの違いとして見て取ることもできる（ただ、周知の通り、『東京物語』のオリジナル・ネガは撮影所の火災で消失してしまっており、現在我々が目にするのできるプリントは、上映用のポジ・プリントをもとに焼き直された文字通りの劣化コピー版であるため、残念ながら小津とカメラマン厚田雄春が緻密に設計したオリジナルの照明が必ずしも十全には反映されていない。そのため画面の明るさの違いが分かりにくくなってはいるが、

朝方のシーケンスの導入としてあらわれる冒頭のエンプティ・ショットと比べて、午後の最も暑い時間帯を想定して挿入されている終盤のショットでは、画面がいくぶん明るくなっており、映し出されている事物の輪郭がよりくっきりしている）。

すなわち、画面をつぶさに検討してみたとき、「ほぼ」同じであると思われた二つのエンプティ・ショットは、はっきりと別のショットであることが明らかとなる。したがって、仮に終盤のエンプティ・ショットを冒頭のショットのフラッシュバックだと考えるのだとしても、それはやはりあくまでも想像上のものにとどまざるをえないということになる。小津が仕掛けたもっとも微細な水準でのこの差異と反復の仕掛けに気づいた観客は、小津映画の「不可逆な時間の経過」の神髄を目の当たりにすることになるだろう。

しかしながら、それでもなお、これらのショットがお互いにどうしようもなく酷似しているというのも紛れもない事実である。たとえば、注意深い観客であれば、終盤のエンプティ・ショットが冒頭のショットの反復であることには容易に気がつくと思われるが、本編上映中、90分以上の隔たりを挟んでそれぞれ約6秒間ほどしか映し出されないこの二つのショットの具体的な違いを指摘することはまず不可能だろう。あるいは、仮に二つのエンプティ・ショットの違いをあらかじめ知っている観客であっても、やはり二つのショットの酷似性を否定できないだろうし、そもそも酷似しているということを意識している時点ですでに連想は完了しているということにもなる。

つまり、この種の二つのエンプティ・ショットは、移行ショットとして映画内のそれぞれの現在時制を担い、またあとからあらわれるほぼ同一のショットが「疑似フラッシュバック」的な機能を持ちつつも、実際にはそこに生じている微細な、しかしながら不可逆的で絶対的な差異をも精確に表象しているということになる。すなわち、小津の特異性はこの多様な解釈可能性にあるということである。ここで多様な解釈可能性と言っているのは、小津の演出が一義的で絶対的な解釈を精妙に回避しているというほどの意味であり、もっぱら一義的な意味を提供するためにこそ用いられる古典的映画技法としてのフラッシュバックを小津の傍らにあえて置いたのは、小津映画がはらむこの豊かな特異点を際立たせることが狙いだったからである。小津のこの精妙なエンプティ・ショットの利用は、第一義的には移行ショットとしての機能を担いつつ、その精妙に差異化された反復性において、冒頭シーンの情景を喚起するものであると同時に、残酷な「時間の絶対的で不可逆的な変化」という映画的真実を思わせずにはいられないものとなっている。

3. 疑似フラッシュバック機能の今日的意義

このような受容の仕方は映画がVHS、LD、DVD、あるいはBlu-rayといった形で、個人で気軽に古典映画を鑑賞することができるものとなり、場合によっては一時停止や巻き戻し、静止画像の取り出し等を駆使して、映画が映画館で上映される限りにおいては不可侵の絶対性と思われていた上映時間すらもコントロール下において作品を鑑賞することができるようになったことで強化されていると考えられる。事実、小津映画に関する膨大な言説が存在する中で、この種のエンプティ・ショットの具体的な差異を精細かつ緻密に分析したものとしては、管見の及ぶ限りでは『彼岸花』に対してエドワード・ブラニガンがほどこしたもののだけであるが、これは研究者の映画視聴環境による問題も大きいと思われる（ブラニガンの分析の詳細については、加藤幹郎との共拙訳論文である『ユリイカ』の『『彼岸花の』空間—小津映画における芸術様式の本質』を参照されたい）。

小津が自身の監督作品に施したこの精妙な演出は、同時代に映画館で視聴した観客にはほとんど認識困難なものであり、むしろ個人的な視聴が容易に可能となった現在においてこそ、より具体的かつ広汎に浸透しうるものである。じっさい、画面を停止して静止画像を取り出してみなければ、たとえばさきほど説明したような二つのエンプティ・ショットの微細な差異を指摘することはまずできないだろう。

また、個人での繰り返しの視聴が容易になったことは、前述したフラッシュバック的機能に新たな意味を加えることにもなるだろう。つまり小津映画を繰り返し鑑賞する観客を想定した場合、本稿で指摘したような精妙に差異化を施されたエンプティ・ショットが提示される順序は、もはやほとんど意味を持たないものとなる。繰り返し小津映画を見るものにとって前に出てくるショット A 1 はその出現時において否応なくあとから出てくるショット A 2 を想起させるものともなるということである。このとき二つのショットは同時に相互のフラッシュバックであり、またフラッシュフォワードでありつつも、精妙な差異を施された二つの別のショットとして捉えられることになる（これはこの種のエンプティ・ショットに限らず、小津が採用した戦略の基本となるものでもある）。

もちろん映画館で観客の入れ替え制が主流ではなかった時代には、あるいは現在でも入れ替え制が行われていない名画座のような劇場であれば、同日に、同じ映画を同じスクリーンで何度も繰り返し見ることは可能だし、あるいは違う日に別途料金を払って繰り返し鑑賞することは完全に観客の自由に属している。したがって、観客の視聴回数とその映画受容のあり方について厳密な考察を行うためには、たとえば同時代の映画観客が小津映画を繰り返し鑑賞する頻度に、他の監督のそれと比べて有意な違いがあったかどうか等を検証することが必要となってくるだろう。しかしいずれにせよ、現代のように 100 円払えば自分のパソコンで旧作映画を、自分の都合に合わせて一時停止や巻き戻し機能を利用しながら、何度でも繰り返し見られる視聴環境が、当時のそれと相当程度隔たったところにあるのは間違いない。

そして、もちろん、そのような鑑賞方法は小津の意図するところではなかった。現実にフィルム寿命の短命を嘆きもした小津が、自らの死後半世紀を経て、自身が監督した映画がショット単位で停止されて、無粋な分析を施されることになるなどは夢にも思っていなかったはずである。もしも小津の意図を斟酌するとすれば、観客は映画の中に何となく似たようなショットがあることを感知してそれぞれに思いを巡らせればおそらくは充分なのであり、注意深い観客の無意識のうちにでも、自身が施した精妙な差異が触れれば僥倖であるとも考えていたのではないかと思われる。この点でも、優れた古典作品の受容やその意義は、たやすく作者の意図を超えてしまうことを示していると言えるだろう。

4. 結論

本稿ではまず小津映画に頻出する「エンプティ・ショット」と呼ばれる無人ショットが持つ多様な解釈可能性を検討し、その解釈可能性が映画視聴環境の変化によって今日ますます強化されうるということを指摘した。具体的には、小津のエンプティ・ショットが移行ショットとして映画の現在を規定しつつもフラッシュバック的な機能を帯び、また同時に明確な差異をも表象している点を確認した。

これによって、観客はわずか数秒のエンペティ・ショットを通して、映画内の過去の出来事を想起すると同時に、それぞれが異なるショットであるという厳然たる事実を前にして、小津映画における容赦のない不可逆的な時間の流れを体験することもできるのである。また、小津が仕掛けたこの極めて微細な演出戦略を受容するにあたって、現代の個人的映画視聴環境が果たしている意義についても考察した。このように、おそらくはほとんどの観客の意識にもものぼらないほどのきわめて微妙な差異と反復の連続体として一本の映画テキストを、あるいはその監督映画作品全体が相互に関連し合った系としての文字通りのテキストを人知れず淡々と織り上げていた小津は、やはり空前絶後の芸術家であると言わざるをえない。

蓮實重彦は 1941 年公開の小津映画『戸田家の兄妹』の序盤で、還暦を迎えた妻の祝い日に急死した家長の存在に触れ、ここで描かれるのが仮に還暦を迎えた家長その人であっても同じ説話論的構造を備えた映画が撮れただろうと述べたあと、もちろん、実際にはそのようなフィルムは存在しないことを断った上で、「正確に六十回目の誕生日に途絶えることになる小津自身の生涯が、その存在していない作品」（蓮實『監督小津安二郎』200）であると珍しくも幾分想像力を飛躍させた解釈を提示しているが、確かに、『戸田家の兄妹』のヴァリエーションとしてそのようなフィルムがあったとしても観客は特に違和感を覚えないだろう。じっさい、我々はそれが還暦の誕生日でないとしても、笠智衆や中村鴈治郎が演じる家長が亡くなる映画を目にしているために、自らの脳内で常連俳優たちと小津の演出戦略を駆使して、あり得たかもしれないその幻の映画を想像するかなりの程度現実的な自由を持っている。

筆者は本稿の冒頭で、小津映画のタイトルさえ正しく記述できない論者について批判的に言及したが、もし彼らが小津映画から得た材料を使って、『暖春』や『晩秋』と言った現実には存在していない映画を幻視していたのだとすれば、それは論者の怠慢というよりも、むしろそうした錯覚をも可能にしてしまう小津の特異な演出戦略の証左として、肯定的に捉える余裕を持たなければならないのかもしれない。

引用文献リスト

加藤幹郎『「ブレードランナー」論序説—映画学特別講義』、筑摩書房、2004 年。

---『日本映画論 1933-2007 テキストとコンテキスト』、岩波書店、2011 年。

蓮實重彦『監督 小津安二郎』、ちくま学芸文庫、1992 年。

蓮實重彦、青山真治「梱包と野放し—いま、なぜ小津安二郎を語るのか」、『ユリイカ』、青土社、2013 年 11 月臨時増刊号、62～87 頁。

ブランドフォード、スティーヴ他『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』、杉野健太郎、中村裕英監修・訳、フィルムアート社、2004 年。

● 木下恵介『日本の悲劇』に見る戦後日本における「切捨てられた女」の表象について

久保 豊（京都大学人間・環境学研究科博士課程）

はじめに

本発表の目的は、木下恵介脚本・監督の映画作品に描かれる「切捨てられた女」を考察することである[1]。『日本の悲劇』（1953 年）では、母親と娘の性的不純潔性を垣間見ることができる。また、女優・田中絹代が監督した『恋文』（木下脚本、1953 年）では、進駐軍のアメリカ人兵士と性的な関係にあった日本人女性を取り上げられている。これらの作品を比較、検討することで、占領期を経て復興に向かう日本社会から排除された女性たちに対する木下の眼差しを見出す。まず、「切捨てられた女」の定義を行なったうえで、木下作品について概観する。そのうえで、先行研究による木下作品全体に関するテーマと、『日本の悲劇』に対する評価について言及することを通して、本発表の問題提起を行なう。そして、木下の『日本の悲劇』と田中の『恋文』にみる「切捨てられた女」の表象の分析、比較を試みたい。

1. 「切捨てられた女」の定義

1953 年公開の『日本の悲劇』で毎日コンクールの主演女優賞に輝いた望月優子は、1957 年に自身の回顧録『生きて愛して演技して』を出版した。望月はその著書の中で、虚脱した人々で溢れた戦後日本社会において、50 歳を過ぎ生きる活力を欠いた女性たちを、社会によって「切捨てられた女」と表現した（184）。

本発表では、「切捨てられた女」とは、戦後社会においてやむなく性的純潔性を失わざるをえなかった女性を指し、日本社会の復興を担う良妻賢母の枠組みから外された者と定義する。

2. 木下恵介映画の上映と受容

木下の生誕 100 周年を迎えた 2012 年以降、木下映画が国内外で注目される機会が増えている。まずは、国内の動きから見ていこう。

2012 年 7 月に「木下恵介生誕 100 年 木下恵介コンプリート BOX」が松竹より発売された[2]。本コンプリートボックスは、1943 年から 1988 年までに木下が監督した全 49 作品が収録されている。また、DVD あるいは Blu-Ray で単品発売もされている作品もある。日本語字幕や英語字幕が付けられている作品が少ないという現状はあるものの、DVD や Blue-Ray へのソフト化は、映画時代の 21 世紀において木下映画を再発見するための重要な一歩である[3]。

国外の映画祭では、限定的な作品群ではあるが、木下映画の再評価がなされている。2012 年には、カンヌ国際映画祭「カンヌクラシック」にて『檀山節考』（1958）のデジタル・リマスター版が上映され、ヴェネツィア国際映画祭クラシック部門では『カルメン故郷に帰る』（1951）が上映された。2013 年のベルリン国際映画祭フォーラム部門では、『歓呼の町』（1944）、『女』（1948）、『婚約指環』（1950）、『夕やけ雲』（1956）、『死闘の伝説』（1963）のニュープリント版が上映された[4]。

3. 先行研究、問題提起、分析対象

佐藤忠男による『木下恵介の映画』が1984年に出版された。本書は木下映画の全体像を把握するために大変有意義な研究書であり、木下の作家論研究において現在もなお大きな指標となっている。佐藤以降に木下作品を論じた吉村英夫（『木下恵介の世界』、1985年）や三国隆三（『木下恵介伝』、1999年）らにも見られるように、木下を論じる時、彼が反戦主義、博愛主義、そして民主主義をテーマに叙情的に観客を泣かせる映画監督として論じられる傾向が強い。一方で、石原郁子（『異才の人木下恵介―弱い男たちの美しさを中心に―』、1999年）や藤田亘（『木下映画における『色』の表象--「惜春鳥」のホモエロティシズム』、2004年）は、木下作品における肉体的・精神的に弱い男性や男性間の強い友情の表象に注目し、男性同性愛的側面を論じた。

1950年代の日本映画産業の第二次黄金期において、木下が興行的にもっとも成功した映画監督の一人であったことに間違いはない。観客たち自身も『二十四の瞳』（1954年）や『喜びも悲しみも幾歳月』（1957年）といった作品を観て多くの涙を流した。しかしながら、もはや戦後ではなくなった1960年代前半、映画産業も映画観客も木下の叙情性を徐々に必要としなくなった。1964年に松竹を退社してテレビドラマ産業へ参入してから、映画監督としての木下は彼と同時代に活躍した映画監督たちの影に隠れてしまった。そのため、1970年代以降日本で開花した日本映画研究において、木下はその対象の主流から「切捨てられた」存在となったようだ。木下映画の包括的な議論がなされないまま、木下と彼の作品群を日本映画研究の余白へと追いやることは、木下が辛辣な視線で描いた戦後日本社会を映画史からも日本史からも葬り去ることを意味するのではないだろうか。

『日本の悲劇』は1953年に公開された、木下映画の傑作のひとつとされている。あらすじは次のとおりである。

戦争未亡人である母親・春子にとって、娘・歌子（桂木洋子）と息子・清一（田浦正巳）は生き甲斐である。戦争による貧困の中で、温泉芸者として働きながら、時には自身の体を売ったこともあったが、すべては子供達を立派に育て上げるためであった。英語を学びながら洋裁で生計を立てている歌子と医学生である清一は、しかしながら、子供の時に訪れた熱海の温泉宿で春子の淫らな様子を目撃して以来、春子を軽蔑している。両親の結婚が実は歌子を妊娠したことが理由であったと知った清一はますます春子への嫌悪感を抱き、裕福な老医者夫婦との養子縁組を春子に内緒で進める。歌子は、春子から縁談をしばしば持ちかけられている一方で、妻子のある英会話教室の赤沢（上原謙）に迫られ能動的に駆け落ちする。誰も頼る者がなくなった春子は、湯河原駅の線路に飛び込み自殺する。

木下監督・脚本の本作品は、端的に言えば、戦争による家族（愛）の崩壊の物語なのである。先行研究では、本作がGHQによる占領期終了一年後の日本社会において存在した貧困という社会問題を、非情なまでのリアリズムによって描き出しているとして、次の二点を指摘している。

一つ目は、本作の冒頭に挿入される東京裁判や学生運動についての新聞記事やニュースリールに関する指摘である。これにより、映画館で本作を観ていた観客にとって映画空間内の時間と現実の時間が同一化されると指摘されている（石原 169）。

二つ目は、本作のほとんどの場面で使用されている長廻しに関する指摘である。長廻しは、観客が登場人物たちの生きる様を一秒一瞬ごとに追体験することを可能とする。これら二点により観客は、登場人物と、そして映画空間の舞台設定との同一化が可能となると指摘されてきた。

さらに本作では、占領期中における母子それぞれの苦労を描いたフラッシュバックが頻繁に挿入される。本作の映画空間は、占領期がすでに終わっている 1953 年という現在とまだ焼け野原の占領期間中という過去とを、視聴覚的に自在に行き来する感覚を生み出す。その結果、観客は、登場人物および日本社会の過去と現在のすべてを視野に収める。観客は、母親と姉弟がそれぞれ別々の場所と時間で経験したことをフラッシュバックによって経験する。だからこそ、観客はこの家族が崩壊していく本作の物語に涙せずにはいられなくなるのである。

ミツヨ・ワダ・マルシアーノをはじめとした映画研究者の主な分析対象となっているのは、戦争という過去の記憶を体現する春子の役割である。春子は戦後の日本国民が抱えていた愚痴を代わりに吐露し涙することで、観客にとって絶好の感情移入の対象となる。他方で、湯河原駅での彼女の自殺は、戦争を生き抜いた観客にとって辛い戦時中と戦後直後の記憶を切捨てることを可能とする（ワダ・マルシアーノ 304-305）。春子の自殺を通して彼女を映画空間（もしくは映画フレーム）から「切捨てる」行為は、当時の日本人観客が映画媒体を通して戦争を忘れ去り、1950 年代中期から流行した「もはや戦後ではない」という言説を円滑に受容する手助けとなったのであろう。しかし、彼女の自殺は日本社会からひとり彼女の存在のみを排除するものではない。彼女を忘れること、彼女を社会から切捨てることによって同時に切捨てられる存在がいるのではないだろうか。

ここで「切捨てられた女」へ話を戻そう。戦争に男性を取られた女性は、男性が不在の間、戦中、そして戦後にかけて将来の日本を支える子供たちを育てることに尽くした。女性たちは、占領期終了後の戦後日本においてどのように扱われたのだろうか。先行研究を応用すれば、望月演じる春子は、家族からも日本社会からも不当に扱われた結果、彼女は「切捨てられた女」となった。しかし、本作において「切捨てられた女」は彼女だけでなく、娘・歌子もまた戦後日本社会から「切捨てられた女」であると考えられる。本発表では、「切捨てられた女」としての春子と歌子の連関性を明らかにしたい。

そこで、本発表は『日本の悲劇』において子供たちが春子に対して軽蔑を抱くきっかけとなった熱海のフラッシュバック（00:40:22～ 00:40:55）、春子と息子・清一が墓参りをするワンカット・ワンシーン（01:05:33～01:11:07）、歌子の下宿での歌子と赤沢の会話シーン（00:58:22～01:02:41）に挿入される、歌子が従兄にレイプされるシーンのフラッシュバック（01:01:05～01:02:06; 01:02:15～01:02:18）に注目する。これにより、占領期中に日本人女性が経験した性に対するトラウマや後ろめたさの原因を映画空間内に見出す。さらに、『日本の悲劇』と同年に公開された、木下脚本・田中絹代監督第

一作品目『恋文』において、同様に映画フレームから消される女性たちと本作を比較する。占領期中に進駐軍兵士と性的に関わった女性、性的被害にあった女性、戦後を生き抜くためにやむなく売春をした女性たちが戦後社会において切捨てられた現実を、いかに木下が1953年時点で見つめていたかを追求したい。

多くの批評家たちが『日本の悲劇』を戦後日本における家族愛の崩壊を指す作品として評価するなか、私が把握している限りでは、性的な不純潔性という点において、春子と歌子の連関性は見過ごされてきた。子どもを育てるため、他に生きる術を持たない春子は、温泉宿の女中となり、三味線を弾きながら歌を歌い、時には客の男と関係をもった。肉体を自身の資本として働き続けた春子に対する歌子の軽蔑の眼差しは、レイプによって暴力的に自身の性を侵された歌子自身に対する憎しみの視線でもある。

4. 作品分析

4-1. 『日本の悲劇』

『生きて愛して演技して』の中で、望月は『日本の悲劇』の撮影現場を次のように思い出している。

木下先生はカメラを私の後ろの方から捕えていられる。先生がカメラをのぞきながら「みだらなおしりだ」とおっしゃる。何とす
どい一言。私は戦前このおしりを大いに活用して踊っていたものだ。それが今、子供のためにみだらな生活をしながら、それを子
供達のためと思い、またそれ以外に生きる方法をしない母親のある時の姿として、この姿が大いに役立っているらしい。（198）

本作の母親役に田中絹代の起用が当初考えられていた。『恋文』での映画監督デビューに向けて、成瀬巳喜男のもとで監督修行についていたため、田中は本作への出演を断ったのである（長部 322-323）。だが、上記に引用した望月による撮影現場の回想が示すとおり、田中の代わりに望月を起用した結果、春子の淫らな身体が踊り子としての経験を持つ望月の身体と表情によって、より効果的にスクリーンに提示された[5]。

続いて、母親の働く熱海の温泉宿に姉弟が訪れるフラッシュバックのシーンを考察する。

フレームの奥にいる姉弟の視線の先には、進駐軍兵士とキスして抱き合うパンパンと推測できる女性がいる。歌子はまるで汚いものを避けるようにカップルの横を通り過ぎる。オフスクリーンを見つめる姉弟の視線の先から、女の少し太い笑い声が聞こえる。歌子は瞬きひとつせずオフスクリーンを見つめている。同様にオフスクリーンの先にある何かに気づいた清一は、視線の先が歌子と同じであることを確かめ、もう一度オフスクリーンの先を見つめる。ショットが切り替わると、見知らぬ男と抱き合う春子がフルショットで映る。ショットサイズは次第にミディアムから、春子の顔のクローズアップへと変化していく。春子の唇とリップシンクしない彼女の笑い声は、姉弟の記憶に焼き付き、大人になった現在も春子に対する軽蔑の原因となっていることが、このフラッシュバックから分かる。

『異才の人木下恵介―弱い男たちの美しさを中心に―』において、石原郁子は木下映画において、母親の性に対する子供からの拒絶が大きなテーマの一つであると指摘している。本作においても、清一は春子の性に対してあからさまに嫌悪感を示す。彼の嫌悪感は、春子と一緒に出かける父親の墓参りの場面に如実に現れる。少々長い引用になるが、本シーンでの春子と清一の間に繰り上げられる会話を確認したい。

春子「ねえ清一、お母さんから離れないでくれ。お母さんどんな苦労してもいいから、お母さんを見捨てないでくれよ」

清一「すぐ泣くんだ。話が出来やしない」

春子「お母さん、おまえたちが可愛くて。おまえたちのためと思って、苦労してきたのに」

清一「だからそれはそれで恩に着ます。だけど本当に子供が可愛いのなら、もっと冷静に僕のことを考えてくださったらどうです」

春子「だから考えてんじゃないか。大学へ行きたいって云や、ちゃんと大学へも入れて立派に学問もつけてえらい人になってもらいたいと思って」

清一「自分で満足したいからですね」

春子「なんだって！」

清一「子供を偉くして、あとで自分が楽をしたいと思っているんだ」

春子「それだっていいじゃないか。苦労して苦労して育てたんだもの。歳をとったら親孝行してもらって、少しは楽をしたいと思ったって、そんなこと当たり前じゃないか」

清一「つまり、自分のために苦労してるんだ。子供のためじゃないです！」

春子「そんなこと言ったって、おまえ。お母さん、どんな辛い思いしてきたか」

清一「知ってます、なんだって」

春子「ねえ清一。ねえ清一」

清一「僕帰ります。帰りますよ」（行こうとする）

春子（ひきずられながら）「待っておくれったら」

清一「だめです。話したって」

春子「お母さんが何をしたって、みんなお前たちのために」

清一「もう結構ですよ、同じ事ばかり」

春子「そんなこと言ったって、他に言うことなんてないじゃないか」

清一「二言目には僕たちのためって。お母さんだって面白かったんでしょ」

春子「何が。何が面白いんだ」

清一「おじさんから聞きました。さっきお墓の前で、貧乏したから酒屋の番頭なんかと一緒にあったって言いましたけど、おじさんの話だと大違いです。姉さんがお腹にできたから一緒になったんじゃないですか。姉さんと二人でおじさんとこ飛び出そうと思って小田原へ行った時だって」

春子「お母さん、馬鹿にしないでくれ！」

清一「とにかく帰ります」（行こうとする）

春子「ねえ清一。清一」

清一（まともに振り返って）「熱海の宿屋で何をしたんです。恥ずかしくて、お母さんなんて思いたくもない！」（さっと歩き去る）

春子「清一。清一。清一！」

清一は本作を通して女性の影を全く感じさせない青年であり、その名の通り、性に対して清らかな人物として描かれている。春子のふしだらな様子を一緒に目撃した歌子を促して春子の「性への拒否感を共有すること」で、自らの清らかさを正当化しようとする（石原 180）。約 6 分間のこのワンカット・ワンシーンは、清一が子供時代から春子の淫らな行為を批判し続けてきていることを明らかにする。他方で、結婚前に男性と肉体関係をもつ女性に対しても、清一が強い嫌悪感を抱いていることが示されている。性に汚れた女性に対する清一の嫌悪感は、しかしながら、婉曲的に歌子をも批判することになる。

歌子が通う英会話教室の教師・赤沢は歌子に強く惹かれていることは明らかである。赤沢は歌子を愛する気持ちを文字にすることを好む。歌子に対する赤沢の愛情は、赤沢が歌子への想いを綴った英語の恋文や赤沢の妻が盗み読んだ日記に表されている。歌子へ一目惚れして以来、赤沢は彼女をずっと想い続けており、彼女を求めるあまりに出る言葉はどん欲な印象を受ける。一方で、歌子が赤沢のことを真に愛しているかは定かではない。だが、赤沢への淡い恋心を表現するような態度を赤沢の妻にとるだけでなく、妻に対する赤沢の視線を自身の方へと向けようとする。歌子のそのような態度に赤沢の気持ちは高揚し、赤沢は半ば強引に歌子に自分の気持ちを受け止めてくれるように懇願する。赤沢が歌子の右腕をつかんだ瞬間、歌子は敏感に反応し、「いやらしい」と拒絶する。この出来事を通して、観客に歌子の過去を提示するフラッシュバックが挿入される。

母が小田原で働いている留守の間、熱を出して布団で寝ている歌子を前景に据えて、画面後景のドアが開き、従兄が入ってくるところからフラッシュバックは始まる。歌子の具合を心配する態度を見せる一方で、従兄は何やら楽しそうである。布団に深くもぐったまま、歌子は何も返事をせず、従兄は歌子をじっと見つめる。ショットが切り替わり、雨に打たれる古い家屋がロングショットで映される。画面は空から落ちる無数の雨粒の動きだけを提示し、雨が降る音さえも聞こえない。家屋とその周辺を映していたショットから家屋の窓ガラスのみを映すショットへと、その視聴覚的静寂を保ったまま切り替わる。しかし、その視聴覚的静寂は、勢い良く窓ガラスを屋内か

ら突き破る物体の動きと、割れた窓ガラスの音によって侵される。床を転がるみかんの動きと、そのみかんの一つによって恐らく割られた窓ガラスを映したショットを組み合わせることで、静寂さを破壊した原因が屋内にあることが明らかにされる。「お前のお袋もパンパンじゃないか。このやろう、生意気な。ちくしょう」という従兄の荒々しい声がオフスクリーンから聞こえてくる。

赤沢による早急で強引な身体の接触によって引き起こされたフラッシュバックは、ここで一度中断される。赤沢に背を向けて座っていた歌子は、過去の記憶に耐えきれず部屋を出ようとする。だが、歌子ではなく赤沢が部屋を出ると、もう一度フラッシュバックが挿入される。カメラは従兄をミディアムショットで捉え、従兄はカメラの中心を見つめている。従兄の視線は歌子に向けられており、このショットの POV は歌子のものであることが分かる。「お袋に言いやがると承知しねえぞ。黙ってりゃこれから優しくしてやらあ」と含み笑いをしながら従兄は言って、部屋を出て行く。すると、歌子の下宿の一階で「お邪魔しました」と言って出て行く赤沢が映される。

フラッシュバックにおける暴力的な従兄の音声と割れる窓ガラスの表象を通して、歌子が従兄にレイプされたことが推測できる。結婚相手以外の男と性的に関わったことが彼女のトラウマとなり、成人した今ではまともな結婚はできない女であると自らを軽蔑している。フラッシュバックと現在の往復により、部屋から出て行く従兄と赤沢の姿が重なり合う。これにより、男性による身体的接触を極端に拒絶する原因と結果が明確に提示されている。春子をふしだらであると認識し軽蔑している歌子にとって、従兄により歌子が春子と同一視されたこともトラウマの原因となっていると考えられる。

これまで本作について言及した先行研究では、姉弟による春子への裏切り行為こそが戦後日本における家族愛の崩壊の表象であるとし、その崩壊を直接引き起こす姉弟に対して、厳しい視線が向けられてきた。親不孝こそ「日本の悲劇」だという訳である。しかし、それならなぜ木下は『日本の悲劇』などという亀井文夫監督作品と同じ題名をつけ、一つの「家族」単位ではなく「日本」全体の悲劇としたのであろうか。本作と田中絹代の『恋文』との比較は、この疑問の解明についての一助となる。

4-2. 『恋文』

『日本の悲劇』が戦後八年目を辛辣に描くように、女優・田中絹代監督の『恋文』もまた、占領期直後の 1953 年の日本社会における女性表象を批判的に提示している。

『恋文』の主人公・礼吉（森雅之）は戦争から戻り、上京して弟のアパートへ身を寄せ、戦友・山路の世話で恋文代筆業をやりながら、最愛の人・道子（久我美子）の行方を探している。ある日、他のパンパンと同様に道子が恋文代筆の依頼に来る。純情な道子の姿を思い描いていた礼吉は、道子をきつく責める。しかし、彼女は他のパンパンのように荒れた生活をしているわけではない。日本人夫と死別した後、孤独の寂しさから親切的な外国士官と生活を共にするようになったものの、現在はその士官とも別れているのである。けれども、礼吉は道子を許そうとしない。絶望した道子は、車が錯綜する道路へ身を投げる。

『日本の悲劇』と『恋文』はともに、占領期終了後の 1953 年の時点で戦勝国の男性と性的関係をもつ女性への蔑みが日本社会に蔓延していたことを描いている。田中絹代演じるパンパンが言うように、進駐軍の男性と恋仲になることは、日本人女性にとって

日本人男性なしで生きるための手段のひとつであった[6]。それにもかかわらず、加藤幹郎が指摘するように『恋文』の男性は「女性の零落を女性のみで転嫁してはばからない」のである（162）。そして、これらの女性を自らの視線だけでなく、社会からも排除しようとする。

具体的な例を挙げれば、道子と礼吉の弟が夜の街路で話をする場面（1:21:28～1:25:25）において、昔の顔なじみのパンパンたちが道子に声をかけてくる。他のパンパンたちによって同一視されることを恐れ、道子は彼女たちから去ろうとするが、彼女たちはしつこく追ってくる。礼吉の弟も道子を「あんたはこんな人だと住んでる世界が違ふんだ。この人は商売女じゃない」と言ってパンパンたちと道子を区別する。彼女たちによる追跡は継続するも、彼女たちから物理的に離れることで、彼女たちをカメラフレームから排除する。この行為はまさに、性に乱れた女性を「切捨てる」行為のひとつではないだろうか。それは、『日本の悲劇』において清一が母親・春子に抱く嫌悪感と通底している。また、『恋文』の道子はパンパンたちと同一視されることを恐れ、自殺を図る。それは、『日本の悲劇』で歌子がレイプされ汚れた体に嫌悪感を抱き、性的に汚れた春子と同一視されることを拒絶する意思と共通している。

洋裁や英会話を学ぶ歌子は戦後日本において自立し、将来的に良妻賢母たる女性になりうる一方で、性的不純潔性の観点からみると、彼女も「切捨てられた女」となる。戦後日本社会において、男性がますます学歴や職で価値を決められるのに対して、女性は処女であること、良妻賢母たる素質を備えていることを基準に、結婚市場で商品化されていった。自分が嫌悪する春子と同一視されることへの嫌悪感から赤沢と能動的に駆け落ちすることで、歌子は自らの姿を、物語からも映画空間からも切捨てる。

5. 男性視点のフラッシュバックの欠落

『日本の悲劇』における「切捨てられた女」の表象という点において、本作のフラッシュバックの活用について論じて本発表の分析をとじる。

本作におけるフラッシュバックには男性の視点が欠落している。より正確に言えば、本作のフラッシュバックは主要な女性登場人物—春子と歌子—の視点を通して常に発生する。前述したとおり、木下はフラッシュバックの活用を通して、占領期中の焼け野原という過去と現在を行き来することで、徹底的に戦後八年目を描いた。女性視点のフラッシュバックは、男性に依存できなかった女性が生き延びる術として身体を売らざるをえなかった過去、一部の男性が「パンパン」という言葉で女性を蔑み、性的に搾取していたという占領期中の過去を提示する。

また、彼女たちの視線は、戦後復興と発展を担う子供を産み、育てる良妻賢母の枠組みから外れた女性たちを排除しようとした男性優勢社会の現実を観客に痛々しいまでに突きつける。これまで述べてきたように、もしこの春子と歌子が戦後日本の社会における「切捨てられた女」だとするならば、彼女たちが切り捨てられることで戦後日本社会から排除される戦後日本の女性史が存在することを木下は指摘している。

おわりに

現在の日本映画史研究において、木下をこれまでどおり研究の余白に追いやる行為は、これらの「切り捨てられた女」たちを歴史から存在しなかったものとして見なすことと同義である。たしかに、戦後日本の女性問題を描いた映画監督は木下だけではない。また、戦争の犠牲者は、本発表で述べた女性たちだけではない。だがしかし、木下が描く戦後日本の女性像を日本映画史から排除するならば、戦後日本映画史における女性表象研究の発展は望むべくもない。

註

- [1]2014年12月6日に開催された第十回日本映画学会全国大会時点では、本発表のタイトルを「切り捨てられた女」と表記した。本プロシーディングスでは、望月優子の自伝から引用する「切り捨てられた女」という表記で統一する。
- [2]DVD-BOXの発売自体は2005年から開始されていたが、コンプリート版としてまとめて販売開始されたのが2012年7月である。
- [3]静岡県浜松市にある木下恵介記念館では、49本中21本をDVDで視聴できるブースが用意されている。コンプリートDVD-BOXが発売されているが、著作権による制限のため、視聴可能な作品が限定されているようだ。2014年10月28日の実地調査時点。
- [4]2014年12月16日に、Criterion Collectionから*Eclipse Series 41: Kinoshita and World War II*として、『花咲く港』から『大曾根家の朝』までの5作品をまとめたDVD-BOXが発売された。すべての作品に英語字幕が付いており、海外の日本映画研究者による初期の木下恵介映画研究へと効果があることを期待したい。
- [5]望月によるこのような撮影現場についての回想は、本作において春子が三味線を弾きながら温泉宿の客を楽しませる二つの場面（00:26:03~00:26:49; 01:19:38~01:22:15）と重ね合わせることで特別な効果をもつ。
- [6]戦後直後にGIと性的関係を持ったのは女性だけでなく、男性も含まれることを忘れてはいけない。戦後直後に始まった性の解放に関する言説の1950年代にかけての発展と、男性GIによる「ゲイボーイ」といった言葉の構築と拡散が、1950年代の日本映画にいかに潜んでいるかについて今後の研究課題としたい。

引用文献・引用映像リスト

石原郁子『異才の人 木下恵介―弱い男たちの美しさを中心に―』パンドラ、1999年。

長部日出雄『新編天才監督木下恵介』論創社、2013年。

加藤幹郎『日本映画論 1933-2007 テキストとコンテキスト』岩波書店、2011年。

『恋文』（田中絹代監督、新東宝 1953年）、DVD、テック・コミュニケーションズ、2003年。

『日本の悲劇』(木下恵介監督、松竹 1953 年)、DVD、松竹ホームビデオ、2012 年。

望月優子『生きて愛して演技して』平凡社、1957 年。

ワダ・マルシアーノ、ミツヨ「戦後日本のメロドラマー「日本の悲劇」と「二十四の瞳」」『家族の肖像ーホームドラマとメロドラマ』岩本憲
児編、森話社、2007 年、285—310 頁。

参考文献リスト

菅野優香「パンパン、レズビアン、女の共同体ー女性映画としての『女ばかりの夜』(1961)」『セクシュアリティの戦後史』小山静
子・赤枝香奈子・今田絵里香編、京都大学学術出版会、2014 年、153-171 頁。

茶園敏美『パンパンとは誰なのかーキャッチという占領期の性暴力と GI との親密性』、インパクト出版会、2014 年。

McLelland, Mark. *Queering Japan from the Pacific War to the Internet Age*. Oxford: Powman &
Littlefield, 2005.

●『黒澤明の十字架』 反響とその後明らかになった若き日の黒澤明

指田 文夫 (大衆文化評論家)

1

2013 年 4 月に、『黒澤明の十字架』を現代企画室から出したが、その趣旨は、黒澤明には、1949 年の『静かなる決闘』があり、それは「黒澤らしさ」がなく、非常に不可解な作品だった。そこでの主人公三船敏郎の真実を言えない悩みは、いったい何なのか、探ってみた。私の考えでは、1910 年生まれで徴兵対象年齢だった黒澤が、徴兵されず、逆に戦意高揚映画『一番美しく』を作ったことの苦悩があるのではないかと思った。それは晩年の『夢』の 4 話「トンネル」の挿話の痛切さにもつながっている。

2 軍需企業だった東宝

東宝は「清く正しく美しく」だが、戦前・戦中は、積極的に戦争に参画した映画会社であり、秘密スタジオの合資会社航空教育資料製作所（戦後は新東宝撮影所になる）も持ち、そこでは円谷英二の特撮やアニメーションを活用し、50 本以上の「軍事マニ
ュアル映画」を作った軍事企だった。だから、黒澤を徴兵延期させることもでき、その傍証は石井輝男、宮島義勇らの自伝にある。

3 東宝ストライキの本当の原因

戦後、東宝では長期ストライキが起き、その原因は、共産党員がいたためと説明されてきた。だが、松竹、大映にも共産党員は多数いて、後のレッドページでは、各社からも解雇者が出るので、東宝だけに深刻な長期ストが起きた説明にはならない。戦時中の航空教育資料製作所の存在が、戦後は即不要部門になったので起きたものだったこと。

4 ストライキの中での作家主体の確立

黒澤は、東宝ストの中では終始組合側だった。だが、映画『わが青春に悔いなし』の時は、共産党員で監督デビュー作だった楠田清の『命ある限り』に筋が酷似しているとの批判を組合から受け、それと戦うことによって作家の主体性を確立した。それは「『青い山脈』などくだらない」との組合員の批判と戦った今井正も同様で、この本来は「進歩的」であるべき労働組合とも時には戦うことが重要で、黒澤と今井の主体性の確立につながったのだ。

5 黒澤作品の意義

- ・『姿三四郎』『続・姿三四郎』 明治・大正期の新興国日本の歩み
- ・『一番美しく』 戦中期の狂信性そのもの
- ・『わが青春に悔いなし』以後『生きものの記録』まで 戦争の反省と平和への希求
- ・『どん底』『蜘蛛巣城』『悪いやつほどよく眠る』 普遍的主題の表現と技術的熱中
- ・『用心棒』『椿三十郎』『天国と地獄』 映画的表现技巧の完成
- ・『赤ひげ』以降での主題の喪失と混 「失われた20年」そのものであること

以上の通り、それぞれの時代の日本にアナロジーできるからこそ、黒澤明は日本を代表する監督になった。

6 『七人の侍』の本当の意味

映画『七人の侍』は、戦国時代の話ではなく、黒澤が参画することができなかった太平洋戦争のことである。ラストの志村喬の台詞「勝ったのは我々ではない、百姓たちだ」は、本当は「戦争を戦ったのは、国民（百姓）であり、指導者である我々（武士）ではない」という意味だと私は思う。

黒澤明は、近代以降の日本人が、最大の歴史的事件として体験した太平洋戦争を、内面化し、映画化した唯一の映画監督である。その映画は、「平家物語」のごとく、国民的体験として永遠に残るに違いない。

7 出版後の反響

・佐藤忠男『週刊朝日』、出久根達郎『朝日新聞』、伊達政保『ミュージックマガジン』、服部宏『神奈川新聞』、越後谷研『NEONEO』などで「従来にない黒澤論」の評価を受けたが、一部で「徴兵忌避の証拠を出せ」との批判もあったこと。

8 出版後に判明したこと

・父黒澤明は、自伝のように日本体育会を円満退職したのではなく、大正博覧会出展の赤字の引責辞任だったこと。急に貧窮した黒澤家、それで黒澤がプロレタリア美術同盟参加までになること。

・兄黒澤丙午（映画説明者須田貞明）の死は愛人との心中で、それは『静かなる決闘』にも影響していること。

・二人の梅毒患者 三船のきちんと治療して回復する男 そうなって欲しかった兄・須田貞明

- ・『静かなる決闘』は、理想の兄と現実の兄を表現したものであること。
- ・三船敏郎と黒澤丙午のルックスの類似・・・この後黒澤が三船を主人公にするのは兄への追慕だと思う

9 発表の時の反応

・佐賀の宮澤動画工房の西岡英和氏から、「東宝航空教育製作所は、日本の科学技術映画の発展に寄与しているのか」とのご質問があり、まさにその通りであるとお答えした。

また、終了後、氏名は分からなかったが、若い方から「発表を聞き、黒澤映画の判らないところが良く分かった」との言われたのは、大変にうれしいことで、このように発表の機会を与えていただいた日本映画学会の人々に深く感謝する。

●『ヤンヤン 夏の思い出』 — 写真を撮る行為をめぐって —

趙 陽（北海道大学文学研究科博士課程）

はじめ

『ヤンヤン 夏の思い出』は 2000 年に製作され、その後カンヌ国際映画祭で監督賞を受賞した。そのことによって、監督の名が広く知られるようになった。一方で、当作品は監督のこれまでの長編映画の要素をすべて内包しているという点において、また彼の最後の作品となったという点において、まさしく集大成にふさわしい作品である。映画のもともとのタイトルは「一一」である。これを縦書きで呈示しているため、漢字の「二」にも見える。つまり、同じ漢字「一」の反復によって、別の漢字「二」が形成されるというメッセージがここに含まれており、タイトルの段階ですでに、繰り返しの中に差異が生じるという主題が提示されていると思われる。当作品の監督エドワード・ヤンは、侯孝賢とともに台湾ニューシネマを代表する映画監督の一人となっている。2007 年、惜しまれつつも 59 歳の時に癌でなくなった。

映画の物語は監督の以前の作品と同じように、複線的に展開する物語構成を取り入れている。しかし、落ち着いた口調で家族三人だけに焦点を絞って語っているので、物語内容をすぐに把握することができる。簡単に言うと以下になるだろう。

この映画はよく思われていない結婚式に始まって、感傷的な葬式に終わり、その間にはまったく重大事件は起こらない、映像としてはまったく描写されない殺人事件を除いては。ストーリーの主軸は簡という姓の家族をとりまいており、おばあちゃんが突然脳卒中で倒れたために、家族はそれぞれ新たに自分の人生と直面することを迫られ、自分が生きる意義を顧みる。（陳儒修 55）

1. 先行研究および問題提起

台湾の研究者呉珮慈は

作品全体は映画の大きな物語^{グランドナラティブ}の伝統に従い、衝突の設置とバランスの破壊から、やり直しを経験して心理の復帰にいたるまで、繰り返す循環状態の中に、映画の基本的なテンポを築き上げる。この点に限って言えば、『ヤンヤン 夏の思い出』は閉鎖的な構造と調和的な音調を有しており、監督以前の作品と比べるとはるかに異なっている。（呉珮慈 62）

と語りつつ、NJ の東京出張とティンティンのデートという同時に展開していく二人の物語ラインについて

娘は父親の遠い昔の経験を反復し、しかしひそかに、ある種の円形、回転、首尾連環の趣を醸し出している。映画におけるもっとも基本的な交替叙述の手法によって、作品の時間上の円形的な閉鎖性が築かれ、生命の中のある種の繰り返しの命題が刻まれる。また、反復性の過程と同時に、内在的な差異性は保たれる（反復—差異）。（呉珮慈 82）

と述べた。ここで、物語レベルにおいて閉じた反復する構造、およびその内部における「差異」が問題化されている。また森山直人によると、エドワード・ヤンの映画は「それぞれが独立した人格であるにもかかわらず、ほぼ同じ失敗が、あらゆる局面で繰り返されている」ことを描いている。このことは「現代」という時代に由来する。そして、監督はその希望のない状態を突破するために、循環が停止する「無時間的」な瞬間に希望を託している、ということである。つまり、エドワード・ヤンの映画において出口のない局面に「希望」はなお潜んでいると、森山は主張している。

一方、この作品の映像に関して論じている先行研究もある。同じく呉珮慈は

『ヤンヤン 夏の思い出』は古典的な空間叙述の外見の下に、特殊なフレームシステムを呈している。それがときおりもとの視覚修辞の機能から逸脱し、メディアそのものに関する思弁のレベルに入る。（呉珮慈 92-93）

と述べている。つまり、異質な映像媒体の導入によって、映像の氾濫／忘我状態を暴くことを、作品は行っているということである。また陳儒修は、『ヤンヤン 夏の思い出』が映像と音声を分離して、映像の信憑性を相対化しながら、監視カメラ、パソコンゲームの映像を導入し、映像の信頼性を揺らがせていると述べた。

以上で取り上げた先行研究をもう少し整理してみると、以下のようになるだろう。物語のレベルにおいて、作品は反復する構造を有する。これは呉珮慈、森山直人の論点である。一方で、映像のレベルにおいて、作品は物語から逸脱／独立した映像の氾濫と虚構性を暴露している。これは呉珮慈、陳儒修の論点である。

これに対して、ここで本稿の問題意識をはっきりしておかなければならない。すなわち、『ヤンヤン 夏の思い出』は批判精神皆無の現状維持を唱える作品ではないと主張したい。本作品が提起した問題とは、変革の可能性を遠い他所ではなく、今ここから見出すことと思われる。呉珮慈と森山直人が述べたとおり、作品は物語レベルにおいて反復する構造を形作る。しかし一方で、映像上において細部への注意も要請している。というのも、映像はしばしば作品の物語から逸脱したからである。両氏の指摘に反して、「差異」また「希望」は物語レベルではなく、むしろ映像のレベルにおいて実体のある形として具現化されるだろう。ただし、逸脱した映像は先行研究で指摘したように、自己暴露の問題系には還元できない。なぜなら、自己暴露はつねに自分自身を差し向けることで自己完結してしまうという意味において、また閉じた構造に陥りがちだからである。変革をそこから見出すことはできない。本作品における物語に収まらず、また自己完結しない過剰な映像を、別の観点で捉え直さなければならない。

本稿は映像に希望と可能性を託す方向に注目する。これは見過ごされてきた観点だと言えよう。重要になるのは、言葉に回収されず、むしろ安定している日常から離れて新たな側面を切り開く映像的な要素である。この方向は映画自身の映像においても存在するが、何よりもまず映画の内部において、ヤンヤンの撮った写真のイメージを通じて提示されている。同時に密接に関連するものとして、これらの写真を撮る行為も検討しなければならない。なぜなら、この一連の行為は主体の新たな生成と関わる問題を喚起するからである。つまり、『ヤンヤン 夏の思い出』において、エドワード・ヤンは現状批判にとどまらず、むしろ変革の方法論を提起していると言えるのではないだろうか。

2. 『ヤンヤン 夏の思い出』の作品分析

これから『ヤンヤン 夏の思い出』の作品分析に移る。この作品は主に家族三人の物語ラインによって構成される。その三人はそれぞれの問題に直面する。NJ とミンミンの夫婦は、反復のテーマを表していると思われる。NJ の場合、仕事の面では他社製品をコピーするといういわゆるパクリ製品を取り扱うが、うまくいかない。生活の面では、昔の恋人と再会して昔の経験を反復する。東京出張の部分はそれに当たる。しかし結局、本人は何も変わらなかったと嘆く。NJ だけを見れば、映画は循環構造に終わっていると言えるかもしれない。また、ティンティンは因果連鎖の破綻の問題を、ヤンヤンは見ることに関する問題を、それぞれが思考することを強いられる。本稿はヤンヤンの物語ラインだけを取り出して分析する。その理由について、以下の二点を挙げることができる。一点目、ヤンヤンは映像の可能性を探っているからである。これは映像の可能性を見るという先ほどの問題設定と一致する。したがって、出口を見出せなかった NJ にとってヤンヤンはまさに希望であり、写真機をヤンヤンに贈る。そして、映画の終盤にヤンヤンから人の後姿が写る一連の写真という奇妙な返礼を受け取る。二点目、ヤンヤンの写真を撮る行為に関する分析は、作品内にとどまらず、『ヤンヤン 夏の想

い出』という作品自体のメタレベルを分析する視点を提供してくれると思われる。二点目は重要であるが、残念ながら本稿では具体的に展開できない。

まずはヤンヤンが撮った写真を具体的に見てみよう。映画ではそれらの写真を二回ほど直接見せる。一回目は先生に写真を取り上げられた際、カメラがヤンヤンの撮った一連の空間を見せる¹。二回目はNJがヤンヤンの机に置いてあった写真を偶然に見るときであった。今度写されていたのは名も知らない人々の後姿だった。二回とも大量の写真を過剰になるまで映し出して、明らかに物語叙述の必要にオーバーしている。そもそも「これはヤンヤンの撮った写真」という説話的な機能を満たすために、一枚の写真だけでも十分なはずである。それにもかかわらず、二回目では写真を見せるとき23枚という膨大な数を用いて、観客を退屈させても厭わない身振りを貫いていく。これこそは先行研究で指摘した、物語叙述に還元されえない過剰な映像の一例だと言えよう。しかし、過剰さは<量>だけではなく、<質>の面にも深く関わっている。前述した先行研究は映像がどのように過剰になっているかを捉えそこねた。実際に、あふれ出た映像が物語から逸脱したという指摘はやや物足りない。さらに、これらの映像は原理的に言葉から離脱していると付け加えなければならないと思われる。これこそヤンヤンの写真が取り扱っている中心テーマなのだ。写真イメージの中味を見ると、ヤンヤンが明らかに無定形なものを追い求めていることが分かる。無定形なものは日常的な視覚領域から逸脱する、可視的となる以前のものである。このようなものをあえて視覚的に捉えようとするならば、それは歪んだ表象として具現化されざるを得ない。それは絶対的に表象不能な何かではなく、今ここの主体の知覚限界を超えたので、日常的な視覚の外部にとどまるものである。またそのため、まだ言語化されていないものとなる。というのも、ヤンヤンの写真はいずれも、非日常的な角度から空間と人物を切り取り、唐突に見慣れない風景を提示するからである。いびつな無人空間も通り過ぎる人の後姿も、写真の枠に収まらないような勢いで、世界の別の次元を強固に主張する。

今度は写真のイメージから立ち戻り、ヤンヤンの写真を撮る行為に関して分析を試みる。彼は一体なぜこの異<質>な写真を大量に撮ったのだろうか。客観的な背景と主観的な動機という二つの側面に分けて検討していこう。最初に、ヤンヤンが写真を撮る客観的な背景を考えておく必要がある。一言で要約すれば、それは言葉と映像のずれに由来する。つまり、言葉と映像の調和する日常的な秩序が危機に陥ったのである。その秩序はもはや新しい事態に拡張／適用できず、自らの限界に直面した。ヤンヤンにとって伝聞は信用できないものに過ぎない。逆に言葉では伝達されないが見えるものは、世の中に存在する。だからこそ彼は「真実は半分だけ」なのではないかと考える。ここで重要なのは、見えないなにかを探すより、見えるものと言葉で説明することの乖離に注目することだと思われる。ヤンヤンはコンドームを風船だと勘違いし、学校に持ってくる。ほかの学生からそのことを聞いた先生はヤンヤンを怒鳴りつける。ヤンヤンは無実を主張して、言い返す。「先生は人から嘘を聞いただけで、自分の目で見ていません」。また、学校のことで機嫌を損ねたヤンヤンは、今度は脳卒中で倒れたおばあちゃんに話しかけることも拒否する。小さい彼曰く、「おばあちゃんは聞くだけで、見ていないから、何の意味があるの」。言葉ではどうしても説明できない真実があり、そしてそれは直接に見えてくる²。ヤンヤンは今や

言葉以上のものを写真に定着させようとする。だから結果として、前述したとおりにそれらの写真イメージは〈質〉の面において過剰となった。過剰ということは、むしろ写真を製作する出発点から考えると必然的な成り行きである。

さらにメタレベルにおいて、すなわち『ヤンヤン 夏の思い出』という作品自体でも、物語と映像はずれている。エドワード・ヤンは『恐怖分子』からこの処理を大量に取り入れており、その結果ユーモアの効果を醸し出している。一つの例として、NJと大田との会議のシーンを挙げられる。映画はまず病室でテレビを見ているシャオイエン（アディの妻）を提示し、続いて赤ちゃんの超音波映像を映し出す。しかし一方、音声の方はまったく映像に対応していない。ここで使われている音声は、大田との会議の際、秘書と思われる人が読み上げた大田の案なのだ。皮肉なことに、当の音声は人間のパートナーにもなれる人工知能を持ったパソコンゲームについての説明である。映像と音声は場所においても時間においてもかけ離れている。

そして、写真を撮る行為において、ヤンヤンの主観的な動機もはっきり存在する。何よりも女の子への情熱＝情動が考えられるだろう。雨の原理を説明する教育映画を上映している小さい映画館で、ヤンヤンは女の子の下着を見てしまった。その衝撃を映し出す『ヤンヤン 夏の思い出』の映像もまた忘れがたい。女の子はシルエットとなって、背景では映画のスクリーンが高速に動いている雲を映す。まさにその瞬間に、「マイナスの電気とプラスの電気がついて激しく結合するのです」という音声とともに、雷が画面を引き裂くかのように、スクリーン上で炸裂する。それを見たヤンヤンは呆気にとられ、以降はあの子一筋になっていく。コンドーム、水のモチーフはそれと関連する。特に水というモチーフは繰り返して登場する。雨の原理を説明する映画もそうだった。またヤンヤンは少しでも女の子との距離を縮めるために、女の子が泳いだプールの中に入ってしまう。まるでプールの水という媒介を通して、彼女と触れあえるかのような。これは明らかに女の子と結合したい願望の暗示である。言葉で対象を描写するより、ヤンヤンは直接的な感触を追い求める。ただし、対象との距離は決して廃棄されたわけではない。最後までヤンヤンは彼女に話しかけたことが一度もなかったからである。一方、ヤンヤンは写真を撮ることによって、目の前に広がる事物の世界を掴み取ろうとする。この意味で、一見関係ないように見えるにもかかわらず、ヤンヤンの女の子への情熱と写真を撮りたいという情熱は、実は同じことである。つまり、まだ知らない他者また事物と距離を保ちつつ触れ合うことに、情熱を持っていることである。

したがって、ヤンヤンの写真を撮る行為の主観的な動機は未知なる世界の探索だと換言できるのではないだろうか。ヤンヤンの写真を撮るシーンを見てみよう。映画のカメラはドアの前に置かれ、ヤンヤンが写真機を持ってドアから出てくる。彼は写真機を上に向けてシャッターを押す。続いてヤンヤンは画面の右に行く。カメラはヤンヤンを追っていくが、彼が壁の後ろに消えてしまう。カメラはそのまま右にパンし、誰一人いない廊下の空間を映し出す。同時にシャッター音が聞こえてくる。エレベーターから降りてきた隣人のおばさんに「ここで何をしてるの」と聞かれ、ヤンヤンは「ここに僕を刺す蚊がいることをママに教えたい」と素直に答えた。ここで、一枚ではなく大量に撮ることによって、撮影行為は際立つ。そして、言葉による説明を迂回し、未知なる世界を理解しようとするヤンヤンの姿が見て取れるのではないだろうか。たとえそれが身近にあるものだとしても、日常の中で見過ごされてしまった以上、未知なる世界と呼ぶだけの

十分な理由がある。ヤンヤンはこの混沌としている未知なる世界において、映像による探索を試みる。他者また事物との接触はあくまでも映像によって遂行されるが、まるで実際にそれらに直接触れたかのようなのである。その意味において、この行為はいささか倒錯的とも言える。言葉と映像の調和する日常的な秩序が超えられたところで、本作品の過剰な映像が生まれる。しかもそれは情熱をこめて製作されたものである。だからこそその行為は新たな問題を喚起してくれるに違いない。それを明らかにするには、一本の補助線を引かなければならない。

3. 補助線：セルジュ・ティスロン『明るい部屋の謎—写真と無意識』

これからヤンヤンの写真を撮る行為を理解するために、セルジュ・ティスロンの『明るい部屋の謎—写真と無意識』という本を参照する。この本の冒頭で

「^{フエール・ド・ラ・フォト}写真を撮る」という行為は「^{フエール・デ・フォトグラフイ}〔映像としての〕写真を制作する」とことは別の論理にしたがうものなのだ。それは〔映像としての〕写真を制作するための動作一つ一つを通じて世界を自分のものとして所有しようと試みることなのである。（セルジュ・ティスロン 19）

と述べられている。つまり、ティスロンは写真を撮る行為を主体と世界の関係として定義している。ティスロンはさらに以下のように展開する。

だが私たちがこれから見ていくように、写真は象徴的な意味作用の道具である以前に、^{アシミラシオン}心的な消化＝同化のための道具である。私たちは視覚的、音響的な情報の爆撃をますます大量に被るようになっていくが、一方それを^{メタボリゼ}「代謝する」「外界から取り入れた素材を、一連の分解・合成作用によって自らの必要を満たすものに加工・変形する」ための時間は欠如している。（セルジュ・ティスロン 27）

単純にいうと、写真は未知なるものを主体の内部に取り込むことに役立つ。写真を撮る人は「象徴化」の手順で、広がる外部世界を少しずつ自分のものにしようとする。ティスロンの言う「象徴化」とは、言語化である以前に、まずは感情＝情動的なもの、そして映像的なものである。

ティスロンの議論を作品に応用してみると、ヤンヤンの行動はある面では説明できるのではないだろうか。ヤンヤンは好奇心に満ちた少年で、見知らぬものへの情熱＝情動に駆られている。彼は女の子と触れ合いたいという情熱に支配されている。同時に、ヤンヤンは写真のイメージを頼りに目の前に広がる世界に接近しようとする。これはまさに先に述べた映像による未知なる世界の探求という行

為である。実際に、ティスロンは著作の中で、主体の「映像による世界の明瞭化という欲望」という言葉をまさに使っていた。ただし、ティスロンの議論では「所有」「消化」といった言葉が使われたが、ヤンヤンの場合、まだ知らない事物のイメージを理解する、また女の子と触れ合いたいことにとどまっているように思われる。なぜなら、他者と事物との距離はなお維持されているからである。程度の差はあるにせよ、ティスロンの論じた写真を撮る行為とヤンヤンの行動はやはり共通しているのではないだろうか³。

今度はティスロンの写真イメージに関する論点を参照しよう。

日常的な「^{ヴァジューブル}眼に見える」世界は、私たちが潜在的に「見る」可能性をもつ世界にはまったく対応していない。[…]³「眼につきにくい視覚域」は、「日常的視覚域」の逆で、世界の根本的な統一性によってできているものであ[る]。[…]³写真の対象は、その連続的な外見（遠近法の廃棄、映るものを表面に押しつづす 引用者注）という点において、世界の連続性を眼に見えるものにする空間の組織に似た性質を帯びてくる[…]³この意味であらゆる写真は、世界の日常性を変容させるという性質を帯びてくるのである。（セルジュ・ティスロン 132-135）

写真における「眼につきにくい視覚域」は主体を潜在的に連続している世界へと導くと、ティスロンは唱えている⁴。その潜在的な外部において、限定されている今ここから脱出する可能性が開かれるだろう。また、この「日常性を変容させる」こととは、写真の実践において、人に見せることができるものとできないものとを分割する壁、すなわち内／外の境界線を移動させることだと理解できる。

それでは作品に戻って考えよう。このように問うてみたい。ヤンヤンの撮った写真に、先に述べた「眼につきにくい視覚域」を具現化させるものが映っているのではないか。面白いことに、ティスロンはこの問題を論じている際に、子ども向けのカメラを例として言及している。

廉価なカメラ、とりわけ子ども向けのカメラがこの側面（日常と異なる知覚を呈示 引用者注）をますます強調することは間違いない。そうしたカメラは、実際、被写界深度が浅く、レンズの質も多くの場合あまり良くない。そうしたカメラで撮影された写真は、精密さに欠け、特に最前景と最後景はヴェールで覆ったようにぼんやり曇ってしまうし、周縁部はたいてい消え入りそうである。（セルジュ・ティスロン 135）

ここで論じている曖昧なイメージは、ヤンヤンの撮った写真を分析する際に言及した無定形なものと同じ合うと思われる。作品において、ヤンヤンが撮った写真のイメージはなるほど言語化するのは難しい。しかし、それは形をなしていないからと言って、廃棄されたわけではない。彼は写真に定着したまだ理解していないものを、理解していこうと努めるように見える。つまり、ヤンヤンは日常では見えてこないが写真となることによって識別可能なイメージを経由し、今この閉じた世界から出ていこうとする。彼は自分自身を潜在的な

外部に開く。したがって、前の引用に述べた「日常性を変容させる」ことはこの映画において、ヤンヤンの主体性の新たな生成とも言い換えられるだろう。そして、ヤンヤン最後の言葉「僕も年だ」は、この意味で人生のむなしさを嘆くこととは正反対に、ポジティブに理解できるはずである。先に述べた写真を撮る行為が喚起した新たな問題とは、まさにこの主体性の生成である。無定形なイメージは確かに可能性を示しているが、行動によって肯定されなければならない。ヤンヤンはこのイメージを撮り続けることによって、一步一步確実に外部に踏み出していく。彼の主体性の生成にあたって、行為もイメージも欠かせないものである。

おわりに

以上で補助線を引いて、ヤンヤンが写真を撮る行為を通して未知なる世界を探索することと、言語化されがたい異〈質〉な写真イメージを分析した。さらに、これらは結びついており、その写真イメージを肯定する行為というヤンヤンの身振りは、『ヤンヤン 夏の思い出』の積極的な側面を呈示している。つまりそれは、ヤンヤンの主体性の新たな生成という積極的な側面である。しかし、ヤンヤンはそのことだけでは満足しない。ずっと沈黙していた彼は最後に祖母に、「ほかの人に見えないものを見せたい」と告げた。つまり、ヤンヤンはほかの人の主体性の生成を促すというところまで至った。それを見た人はアティのように、「これは俺の後姿だぞ」と驚いただけで終わるかもしれない。ただし、少なくとも主体生成の可能性はすでに与えている。

実際、『ヤンヤン 夏の思い出』という映画自体が無定形なものを映し出している。この映画の特徴の一つは、ガラスの反射の映像を大量に取り入れることである。その映像において、身体が都市空間とともに一つの平面に押しつぶされている。映画はまさにティスロンの述べた日常と異なる知覚を、観客に見せている。映画は日常では見えてこない映像を用いて、観客に世界との関係を捉えなおす契機をすでに与えていると思われる。つまり、『ヤンヤン 夏の思い出』は観客自身の主体性を作り変えるようにひそかに呼びかけている。しかし、その呼びかけに応えるかどうかは、観客自身次第としか言えないだろう。

註

- 1 以下は混乱を避けるべく、写真のカメラを写真機、この映画のカメラをカメラに区別しておく。
- 2 この言葉と映像のずれはヤンヤンだけが直面しているわけではない。ティンティンの場合、彼女は「ファティ」（太っている）という名前と痩せている人物の乖離に疑問を感じる。なお、本稿が引用したセリフは筆者によって訳されたものである。
- 3 セルジュ・ティスロンは最終的に言語化の必要を認める。それに対して、ヤンヤンの行為において認識対象を言語化する訴求は薄く、むしろ映像のレベルに留まっているように思われる。
- 4 ここにこの著作の難点がある。「潜在的に連続している世界」という概念は、ベルクソンの「持続」を連想させざるを得ない。しかし、この著作は精神分析から出発しているのである。二つの理論をいかに調停するかについて、本の中では取り上げられなかった以上、今後考えなければならない。

引用文献リスト

呉珮慈「後姿を凝視する—エドワード・ヤン『ヤンヤン 夏の思い出』の物語構造および空間表象の体系をめぐる試論」（「凝視背面—試探楊徳昌《一一》的叙事結構與空間表述体系」『在電影思考的年代』）台北書林、2007 年。

陳儒修「見たもの、聞いたものを信じてよいのか？—『ヤンヤン 夏の思い出』の構造と対比」『台湾映画表象の現在—可視と不可視のあいだ』あるむ、2011 年。

ティスロン、セルジュ『明るい部屋の謎—写真と無意識』（原著 1996 年）青山勝訳、人文書院、2001 年。

森山直人「エドワード・ヤン／チェーホフ—「現代」を描き出すドラマトゥルギーの「古典性」について」『アジア映画で〈世界〉を見る』作品社、2013 年。

『ヤンヤン 夏の思い出』エドワード・ヤン監督、エドワード・ヤン脚本、呉念真／張洋洋ほか出演、AtomFilms=Omega Project =ポニーキャニオン製作、2000 年、DVD（ポニーキャニオン、2004 年）

●中国系移民の表象と文化的アイデンティティ —『客途秋恨』を中心に

李 明（同志社大学非常勤講師）

1. はじめに

1980 年代末から 2000 年代にかけて香港、台湾、中国系アメリカ人監督たちは中国系移民についての映画を数多く製作した。例えば、ホウ・シャオシェン（侯孝賢）の『童年往事 時の流れ』（原題：童年往事、1985）とピーター・チャン（陳可辛）の『ラヴソング』（原題：甜蜜蜜、1997）は中国本土から台湾か香港へ移住する人を描いている。また、ウェイン・ワン（王穎）の『夜明けのスローボード』（原題：Eat a Bowl of Tea、1989）、スタンリー・クワン（關錦鵬）の『フルムーン・イン・ニューヨーク』（原題：人在纽约、1989）とアン・リー（李安）の『ウェディング・バンケット』（原題：喜宴、1995）はアメリカにいる中国系移民の物語である。そのほか、アン・ホイ（許鞍華）の『客途秋恨』（原題：客途秋恨、1990）とイー・トンシン（爾冬陞）の『新宿インシデント』（原題：新宿事件、2009）は中国と日本の国境を越える移民についての作品である。これらの映画は、国境だけでなく文化的な境界を横断するものであり、国家、言語、政治、階級、ジェンダー、世代、セクシュアリティなどのさまざまな観点において中華圏の中に含まれる多様性が示されている。

本発表では、中華圏（Greater China）という概念を用いるが、それは中国本土、香港、台湾、マカオという地理的区分を強調するためではなく、チャイニーズ（Chinese）と呼べる多数の歴史的・言語的関連を指すためである（Zhang 3）。また、「文化

的アイデンティティ」という概念は、民族的アイデンティティ、国民的アイデンティティなどを含む、個人がある文化的集団の一員として形成する自己概念や所属感ととらえ、これらすべてを総括するものとして定義する（Hall 1990: 222-237）。

『客途秋恨』の監督であるアン・ホイは香港ニュー・ウェーブを代表する監督の一人であり、彼女の作品は移民のテーマをはじめ、社会的・文化的な問題に鋭く踏み込んでいる。『客途秋恨』は、日本と中国という二つの文化の狭間で揺れる母娘の情愛を描いた、監督自身の経歴に基づく自伝的要素が強い作品である。本発表では、登場人物のディアスポラ的な経験に注目し、日本と中国、中国本土と香港、香港とイギリスの歴史的、文化的、政治的なギャップがそれぞれどのように表現されているのかを考察する。また、先行研究でほとんど分析されていない、映画表現におけるボイスオーバー、鏡の使用、食習慣、服装のスタイル、多言語などの細部にわたる分析によって、移民の表象と文化的アイデンティティの雑種性について明らかにしていきたいと思う。

2. 香港ニュー・ウェーブとアン・ホイの映画

香港ニュー・ウェーブは、1970年代後半から1980年代にかけて、画期的作品を生み出した若い香港映画製作者に適用される用語である。彼らは1950年ごろに生まれ、ほとんどの人が米国または英国の映画学校を卒業し、香港のテレビ局に戻り、2、3年の訓練を受けた。香港ニュー・ウェーブはほぼ同時期に中国本土と台湾で巻き起こったニュー・ウェーブとも呼応しあい、アジアの芸術／文化を世界に向かって強く発信することとなった。代表な人物はツイ・ハーク（徐克）、アン・ホイ（許鞍華）、パトリック・タム（譚耀文）、イム・ホー（嚴浩）、アレン・フォン（方育平）などである（Zhuo and Tong 9）。

アン・ホイの映画では、ディアスポラの経験は重要な要素である。1978年に、彼女は最初の「ベトナムの三部作」を開始した。『ベトナムから来た少年』（原題：獅子山下之来客、1978）は香港のベトナム難民の移住に焦点を当て、密航者の窮状にメディアの注目をもたらした。1984年の『傾城の恋』（原題：傾城之恋）はアイリーン・チャ（張愛玲）の小説を基にし、1941年の香港が上海とヨーロッパからの人々の避難所として描かれている。1990年代から2000年代にかけて、ディアスポラというテーマはホイの映画の中でより明確になった。『上海の休日』（原題：上海假期、1991）は、海外生まれの中国人の少年が上海で祖父と一緒に夏休みを過ごす物語である。『極道追跡 暴龍 in 歌舞伎町』（原題：極道追跡、1991）は舞台が日本に設定され、香港留学生とホステスとして働く中国人女性の恋を語っている（Yue 12）。

『客途秋恨』というタイトルは、人気のある中国南方の民謡の題名に由来するのである。歌詞は恋人と別離した若い兵士の悲しみを記述し、1910年代から1920年代にかけて広東オペラの俳優や歌手白駒榮によって歌われた。この歌は現代の香港ではノスタルジアを喚起させる歌としてよく聞かれる。

この映画の英語タイトル *Song of Exile* が示すように、追放/流浪は、この映画のキーワードである。家族全員がある程度追放される感覚を覚える。しかしながら、「exile」という用語は特に強制的に祖国から追放された人の状態を指すものであり、登場人物

のいずれも、厳密には亡命や追放の経験があるとは言えない。ここでは、私は登場人物の越境、故郷喪失などの状況を分析するために、「ディアスポラ」の概念を援用したい。

物語構造が示すように、主人公暁恩のライフイベントは 1950 年代から 1970 年代までポルトガルのマカオ、イギリスの香港、 لندن、日本、そして中国本土に及ぶ。また、母の葵子は満州、マカオ、香港と日本の間を移動する。この映画は、葵子と暁恩の難しい関係に焦点を当て、日本人である母親との確執によって、日本と中国の文化的ギャップを表現している。暁恩が中国本土の出身であり、日本人の母親を持ち、ロンドンで映画学校の教育を受け、テレビのキャリアを積んだことなどは、ある程度アン・ホイの自身の人生を反映しているのである。

3. ディアスポラの経験

『客途秋恨』では、すべての登場人物が、複数の移動を経験している。葵子は日本を離れ、満州で中国人の通訳者と結婚し、マカオに移動して、その後香港に定住している。暁恩は、英国、香港、マカオ、中国本土、日本の間を移動している。暁恩の妹は、結婚してカナダに移民しようとしている。暁恩の父親は、満州、香港で働いたことがある。暁恩の祖父母は中国南部の都市の広州に戻る前にマカオで難民生活をした。中国にいる日本人ディアスポラとして、葵子は常に周縁の空間に置かれる。第二次世界大戦後、彼女は夫の家族と同居しており、中国の伝統的な家族の嫁と日本人女性として、二重のよそ者となっている。しかも、彼女は 1970 年代に日本を訪ねた際、疎外感を感じる。最初は、彼女は家族や友人との再会を喜ぶが、その後、日本の冷たい食べ物に馴染めず、弟はまだ彼女を裏切り者と思なすことに気づいた。さらに、暁恩の祖父母は、中国本土の文化革命時のマカオに移動し、難民の生活をしていたが、その後、中国本土に戻った。祖父は、「人民のために働く」と主張しているが、彼自身が紅衛兵によって拷問されている。

アン・ホイは移動というモチーフを強調するために、自転車、人力車、フェリー、ボート、バス、電車などの複数の交通手段を使って描くのである。映画のオープニングは、自転車の車輪のクローズアップで始まり、暁恩がロンドンの路上で自転車に乗るシーンになっている（図 1）。また、映画は暁恩の子供時代に遡り、彼女が窓から人力車に乗る両親が離れる姿を見ているシーンがある（図 2）。その後、カメラは船に乗っている両親のシーンにカットする（図 3）。更に、少女の暁恩が一人で香港へのフェリーに乗るシーンがある（図 4）。その後、暁恩と葵子が日本を訪ねる際、日本の田舎は走行中の列車の窓からロングショットで示されている（図 5）。暁恩と葵子は、バスで別府に到着し、そして暁恩は借りた自転車で別府を見学する（図 6）。



図 1 00: 01:28



図 2 00:27:58



図 3 00:28:20



図 4 00:29:05



図 5 00:38:23



図 6 00:58:14

映画の冒頭部には、曉恩が白人の女友達を案内し、ロンドンの中華料理店で春巻きを食べる場面がある。中華料理はイギリスと植民地時代の香港の間の文化的な違いを象徴している。また、曉恩の白人の友人は BBC とのインタビューの機会を得たが、彼女は拒否された。制度的人種差別の経験は曉恩が植民地のよそ者であることを暗示している。この人種差別を強調するために、特写シーンがある。曉恩はパソコンで自分の履歴を書き、出身地は香港であることを入力し、彼女のよそものとしての身分が示される。英国の植民地としての香港出身なので、彼女は英国で居住する権利を有するが、帰化移民として民族差別に直面している。曉恩のイギリスに留学中のセクションでは、曉恩は白人の女友達と一見仲良くしているが、彼女はよそ者である。ナイトクラブでは、彼女の女友達がイギリス人男性に囲まれている一方で、曉恩は一人ぼっちで座っているシーンがあり、疎外の経験が描かれている。

あるフラッシュバックで、曉恩は子供時代からずっと祖父母と一緒にマカオに住んでいたが、祖父母は中国本土に戻ることを決めたので、思春期の曉恩は香港に行くことになり、両親との生活が始まったことが示されている。広東語が話せない曉恩は香港の学校でクラスメートに疎外された記憶がある。曉恩は香港という完全に不慣れな環境に投げ込まれ、初めて放棄された感覚を覚える。カメラは船上の孤独な曉恩のイメージを映す。その場面とともに、次のようなボイスオーバーが流れている。

1963年に、私は初めて家族に捨てられているような感覚を持った。祖父は祖国の中国に対する感情を忘れられないので、この夏に、祖母と一緒に広州に戻った。そこで、叔父と一緒に彼らの祖国と人民のために働いた。私は完全に不慣れな環境、なじみのない家に送られた。(筆者の翻訳、00:28:53-00:29:20)

ここでは、ボイスオーバーはヒロインの内部の主体性を述べ、イメージによって表現しにくい孤独と無力感を表すのである。『客途秋恨』では、アン・ホイは、シーンやショットをつなぐ装置として、ボイスオーバーを用いている(Zhuo and Tong 55)。この映画は半自伝的な映画なので、語り手の曉恩の話には、ヒロインと監督自身の二重のアイデンティティが含まれていると言えだろう。つまり、ボイスオーバーは、監督自身の視点から述べられるのである。

4. 文化的アイデンティティ

曉恩は香港に移住し、両親と一緒に住むことになるが、彼女は香港の近代社会よりも、むしろマカオの中国の伝統的な生活に共感している。子供の頃マカオの祖父母の伝統的な中国の家庭で生活したので、彼女のアイデンティティの一部はマカオで発生した出来事によって形作られている。フラッシュバックを通して、曉恩は過去の時間と空間に辿りつき、アイデンティティを再確認する。曉恩にとって、それは過去のマカオの生活と香港の生活を思い出させるものである。更に、祖父母が最後に定住した広州と母親の故郷の日本を訪ね、彼女は新しいアイデンティティを構築する。スチュアート・ホールは同一化 (identification) の問題について、次のように論じる。

If one prefers to stress the process of subjectification to discursive practices, and the politics of exclusion which all such subjectification appears to entail, the question of *identification*.

In contrast with the 'naturalism' of this definition, the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always 'in process'. (Hall, 2001: 16)

曉恩は自分の雑種のアイデンティティの中で半分日本人であることを拒否していたが、言葉の通じない日本に来て、さらに言葉が通じないゆえの誤解を経験して、初めてマカオで他者としての母親の心情を理解し、自分のアイデンティティについての認識が変わってきたのである。

『客途秋恨』では、アン・ホイは曉恩のアイデンティティを構築するプロセスを強調するために三つのミラーショットを使っている。

Elsaesser and Hagener はミラーショットのパラダイムについて、次のように述べる。

One can heuristically distinguish three paradigms which belong to the semantic field of the mirror and its metaphoric connotations. First of all, there is the dominant notion – and a common trope in much of classical cinema – which regards the look into the mirror as a window on the unconscious, referring to a surplus or excess of Self, which the mirror is capable of disclosing. Second, the mirror metaphor in the cinema points to a reflexive doubling of what is being seen or shown… Finally, the mirror in the cinema also refer to the mirror of the other as identified by anthropologists as a component of human identity, agency and intersubjective communication. (Elsaesser and Hagener, 63)

映画の中の一つ目のミラーショットでは、曉恩は母親の意志に押し付けられ、鏡の前に座って、香港で流行っているパーマをしている（図7）。ミラーショットは彼女の幼年期の同様のシーンの回想につながる。母親が彼女の髪をカットし、日本人学生のスタイルにする場面である（図8）。いずれのシーンでも、葵子は曉恩のヘアスタイルをコントロールしようとしている。それは、葵子が曉恩に彼女と同じアイデンティティを与えようとすることを示している。しかも、その2つのミラーショットの並置を通して、葵子の日本人アイデンティティから中国人アイデンティティへの変化が示されていることは興味深い点である。フラッシュバックのシーンには、曉恩が自分自身の不確実なアイデンティティを確認するために鏡で自分を見ているところで終わる。3つ目のミラーシーンは曉恩の父が葵子の日本人である真実を明らかにしたとき、父親と娘の表情が鏡に映る場面である（図9）。アン・ホイは、カメラを曉恩の後ろに配置し、一つのミラーショットからフラッシュバックのミラー空間に導いている。アイデンティティを探究する手がかりとして、これらのミラーショットは曉恩の内心の闘争を象徴している。ミラーショットのここでの役目は、記憶のレベルから現実のことへ移動し、客体としての自分自身を認識することと考えられる。



図7 00:20:01



図8 00:19:25



図9 00:33:12

また、アン・ホイは、食習慣、服装のスタイル、多言語を通して文化の境界を示している。これらの問題は、葵子と暁恩の文化的アイデンティティを探究するために有用である。葵子と暁恩は祖父母と同居したことがあり、祖父母は葵子の生で冷たい日本料理が理解できないので、自分の部屋で中国の南方料理を作っている。そして、彼らは暁恩に中国料理を食べさせて、葵子がほかの部屋で日本料理を食べていることを無視している。祖父母は食習慣を通して、文化的な境界線をマークするのである。映画の後半のシーンでは、次女の結婚式が終ると、葵子は残り物を持って帰って、祖父母がマカオで作った「鍋」を作ることにする。何十年もの中国での生活で食習慣も変わってきたことがわかる。更に、日本に戻ると、葵子にとって懐かしいはずの天ぷらや豆腐やそばなどを食べてみるが、彼女はもう日本料理に馴染めない。彼女は広東料理、特に自家製の暖かいスープを好むことを意識している。食習慣の変化は彼女の文化的アイデンティティの変化を暗示している。

映画の中で、葵子が自分のアイデンティティを確認しているプロセスが示される興味深い設定がある。フラッシュバックでは、葵子が小学生の暁恩の髪をカットし、日本の学校の制服を着させる不幸な思い出が描写される。これとは対照的に、後の場面では、葵子は次女の結婚式のため、暁恩を伝統的な赤いドレスを着させ、長い髪をカットしてパーマすることを押し付ける。映画の前半では、葵子は彼女自身が周りの香港女性と同じように見えるように典型的な香港女性のスタイルをしている。彼女の文化的アイデンティティに対する同化のプロセスがこうして示されている。

映画では、英語、日本語、マンダリン、広東語がディアスポラを強調するために利用されている。映画は、日本人の葵子が中国にいる状況と中国人暁恩が日本にいる状況とを対照的に示している。日本語が分からない暁恩は英語で農夫に話をしようとするが、彼は理解できない。その後、村人たちは彼女を連れて英語が話せる地元の学校の先生のところに連れて行く。シーンはフラッシュバックに変わって、マカオに住む日本人女性としての葵子の生活が映される。暁恩の祖父母の態度とは異なり、日本の農民たちは外国人嫌いではない。更に、彼らはコミュニケーションのために、文化的、言語的差異を積極的に対処するのである。

5. おわりに

映画の時代設定である 1950 年代から 1970 年代にかけて、マカオと香港は中国本土のディアスポラとして描かれた。映画に描かれたように、暁恩は香港に、葵子は日本に、祖父母は中国本土に、空間的に戻るが、各自の信念を持っている登場人物たちは、それぞれアイデンティティの問題に直面している。映画では、個人的アイデンティティが民族／文化的アイデンティティの隙間で形成され、常に変化するプロセスにあることが興味深く描写される。葵子は、自分の故郷が日本なので、日本でしか幸せになれないと信じていたが、再び故郷を訪れた際、彼女は自分が日本と中国の両方のアイデンティティを持つことを意識したのである。暁恩は中国本土の祖父母が日本人の母かのどちらか一方に同化するのではなく、彼女は両方の立場に対する理解を示している。越境する女性の経験から見ると、彼らは伝統的な中国の家父長的な文化の要求とグローバルな環境への対応という二つの対立関係の中に巻き込まれるのである。

今後の課題として先ほど提起した中国系移民を主題にする同時期の中国系監督の作品に注目し、様々な歴史的、政治的、経済的な要因によりそれぞれ異なる移民の表象を考察し、監督の経験や立場を考慮しつつ、中華圏の文化的・民族的アイデンティティを解明していきたいと思う。

引用文献リスト

Elsaesser, Thomas and Malte Hagener. *Film Theory: An Introduction Through the Senses*. New York: Routledge, 2010.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990: 222-237.

Hall, Stuart. "Who Needs 'identity'?" *Identity: a Reader*. Ed. Paul du Gay and Peter Redman. London: Sage Publications Ltd, 2001:15-30.

Yue, Audrey. *Ann Hui's Song of the Exile*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

Zhang, Yingjin. *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. University of Michigan Center for Chinese, 2002.

Zhuo, Botang and Cheuk Pak Tong. *Hong Kong New Wave Cinema: (1978-2000)*. London: Intellect Books, 2008.

『客途秋恨』許鞍華監督、廖鳳平プロデューサー、吳念真脚本、鍾志文撮影、陳揚音楽、陸小芬／張曼玉／李子雄ほか出演、中央電影事業股份有限公司／高仕公司製作、1990 年、VHS (Fortune Star film library)

●ヒッチコック『鳥』(*The Birds*, 1963)における「鳥」の表象

佐々木 真帆美 (名古屋大学国際言語文化研究科 博士課程)

1. はじめに

1963 年に公開された『鳥』はアルフレッド・ヒッチコックの監督作品であり、「動物パニック映画」の先駆けとも言われている。この作品の一つの特徴として、初めから終わりまで、鳥の襲撃の理由が登場人物はもちろん、観客にさえわからないままであることが挙げられる。この作品は、ダフネ・デュー・モーリアによる同名の短編小説を原作としており、原作では、鳥の襲撃の理由を「極寒による餌の減

少」と説明しているにも関わらず、映画の中では一切説明されておらず、鳥の襲撃は突然始まり、そしてまた、突然中断されるのである。

本発表では、『鳥』が「人間」と「動物」という二項対立を強調して描いた作品であることを二方向からのアプローチを通して明らかにしていく。一つ目は、『鳥』に関する今までの研究を読み直し、映画作品内の登場人物はもちろん、作品外の観客にとっても理解できない絶対的な「他者」として鳥を描いていることを指摘する。その際、「鳥の攻撃」自体がラカンの提唱する「対象 a」であると考え、それをもとに「鳥の攻撃」の理由が、作品の登場人物と観客という「人間」には理解不可能なものとして描かれていることを明らかにする。二つ目は、作品の物語構造からのアプローチである。物語の焦点がヒロインから「鳥」に移っていること、そして焦点の移行と同時に、弱者と強者の立場の入れ替えが行われていることを明らかにし、この作品は「人間」と「動物」という二項対立の立場を入れ替えただけで、その対立自体が解消されていないことを指摘する。

2. アニマル・スタディーズ

作品に関する議論を始める前に、人間が「動物（non-human animal）」に対してどのような考えをもっていたのか概観したい。ミズタによると、18～19 世紀の啓蒙思想の広がりによって、動物（はしばしば人間と対比する形で言及されてきた。例えば、デカルトは『方法序説』の中で動物を、理性を持たない存在とし、ハイデガーは『形而上学の根本的概念』の中で人間が世界を形成するのに対して、動物は貧しい世界に住んでいるとした（Mizuta 33, 59）。また、ジョルジュ・アガベンは、『開かれ 人間と動物』の中で、理性を持たない動物を非人間的なものとして排除することで人間というものを規定することができるとした（69-70）。このように、動物とは、「人間」を中心とする概念の排除された「他者」として扱われてきたという歴史がある。

一方で、1960 年代頃から二項対立的なカテゴリー分けを強化したモダニズムを批判するポストモダニズム運動が始まる。そのような動きの中で、ジャック・デリダやドナ・ハラウェイは、西洋文化で慣れ親しまれてきた「人間（human）」と「動物（non-human animal）」という対立に注目し、中心に存在する「人間」と周縁化された「動物」という二項対立の暴力性を指摘する。例えばデリダは、「人間」と「動物」というカテゴリー分けは、人間中心的に分けられたものであり、人間による動物支配を構築するとともに、それを正当化するものであると批判している（157）。同様に、ハラウェイは、「人間」と「動物」という二項対立が、植民地主義やジェンダースタディーズで問題として扱われてきた「支配」と「被支配」の構造と同様であると考え、「人間」と「動物」の関係を人種問題やジェンダーの問題と合わせて考えている。このように近年では、被支配者や弱者としての「動物」を研究対象として、「動物」と「人間」の関係性について議論した研究が増えてきている。

以上のように、長年「人間」中心的に考えられ、周縁化されてきた「動物」と「人間」との二項対立を批判するポストモダニズムの動きに合わせて、動物に焦点を当てたアニマル・スタディーズの分野が盛んになり、文学や映画作品における動物の表象が研究されるようになってきている。それまでの「動物」に関する研究との大きな違いは、「動物」を登場人物や心の動きの象徴として捉えるのでは

なく、アニマル・スタディーズでは、「動物」自体に焦点を当て、「動物」が作品内でどのように描かれているかを考察した点である。本発表では、このアニマル・スタディーズの方法に習い、『鳥』における「鳥」の表象に注目し、作品における「鳥」の表象のみでなく、『鳥』に関する先行研究も考察の対象として、作品内で「鳥」がどのように扱われているか議論を進めていく。

3. 『鳥』に関する先行研究

次に、『鳥』に関する先行研究を簡単にまとめる。先述したように、この物語の中では、鳥の襲撃の理由は一切明かされない。それ故に、この作品に関する批評は「なぜ鳥が襲うのか」「鳥は何を意味するのか」といった議論を展開させるものが多いが、「鳥」自体に注目するものよりも「鳥」を登場人物の心の象徴として解釈し、登場人物の心理的揺れに伴って「鳥」の攻撃が始まったり、終わったりすると解釈したものが多いように見受けられる。

例えば、マーガレット・ホーウィッツは、1982 年の “The Birds: A Mother’s Love” の中で、「鳥の攻撃」はヒーローであるミッチの母親リディアの超自我の表象であると主張する。ヒロインのメラニーは、母親とのエディプス的関係を解決できないミッチに対して欲望を抱いたため、リディアの代理である「鳥」に罰されたのだと説明する(Horwitz 279)。ロビン・ウッドは、この作品の重要な意味は、「鳥」を撃退するための唯一の方法を人間同士の深い関係性を築くこととして表現したことであると主張する(Wood 172)。つまり鳥の攻撃は、人間同士の絆の構築の重要性を観客に伝えるために利用されていると考えられる。また、カミュー・パーリアは、彼女の著書 *The Birds* の中で、人間に支配された動物と男性に支配された女性を同列に扱い、『鳥』は、「抑圧されたものの回帰、以前は抑制されていたが、完全に制御されていなかった性的な力と欲望の力の解放を描いている」(Paglia 8)と主張した。シンシア・フリーランドは、ホラー映画というジャンルの観点から、『鳥』を考察する。彼女は、『鳥』という作品において、ノエル・キャロルが 1990 年の *The Philosophy of Horror* で定義したホラー映画の「モンスター」が不在であることから、『鳥』のようなホラー映画における恐怖の原因を定義し直そうとする。彼女はさらに、現代における「悪」の概念にも「鳥」が当てはまらないことから、「このようなジャンルのホラー映画は、風景においても、生き物においても、自然を身の毛もよだつような、不可解で、不吉で、邪悪な存在である」(Freeland 69)と、「鳥」を「人間」に対する理解不能な絶対的な「他者」として結論づけている。

以上のように、発表者が入手できた先行研究を読解した限りでも、『鳥』に登場する「鳥」の表象を考察した研究は 1982 年から 2010 年まで 18 年間続いており、最も近年のものは、アメリカでの映画公開から実に 50 年近く経っていることになる。しかし、これだけ長い年月が費やされても、「なぜ鳥が攻撃するのか」という「鳥の攻撃」の理由について納得した結論に到達したものはない。研究者を含め観客たちは、『鳥』という作品を見て、「人間」が訳も分からず「鳥」に攻撃される様子を通して、「鳥の攻撃の理由を知りたい」「この作品を解釈したい」という欲望をもつ。しかし、私たちが実際に作品を手にとって解釈しようとしたとき、そこにあるのはフィルムやスクリーンといった機械のみで、作品は「幻想」のように消えてしまう。これはあたかも、ラカンの提唱する「対象 a」を説明しているようである。

ラカンは、「男性」「女性」を生物学的な性ではなく、ファルスの機能によって規定することが可能かという点で分け、できるものを「男性」、できないものを「女性」と定め、その「男性」の中でもファルスの機能によって規定できない「剰余」を「対象 a」とした。ラカンによると、「男性」は性的パートナー、それがファルスによって規定されない「女性」となるが、そのパートナーを求める欲望は、「対象 a」の媒介を通して引き起こるとされている。そういう意味において、「対象 a」が「欲望の原因」とであると定義されている。そして、「男性」と「対象 a」との結合を「幻想」と定義する。ラカンは、「対象 a は、結局いつもその失敗にいきつくが、それは対象 a が、現実界への接近に耐えられないからである。」(95)と『セミナール』の 20 巻「アンコール」の中で述べている。つまり、われわれは「欲望の対象」を手に入れることはできるが、決して「欲望の原因（対象 a）」には到達できないことを指摘しているのではないだろうか。

『鳥』という作品を見る観客にとって、作品内の「鳥の攻撃」は、「この作品を解釈したい」という欲望を駆り立てる「欲望の原因」として働いている。しかし、映画作品は、見る側の観客が存在することで初めて存在するものであり、そうでなければ、ただの機材たちが存在するにすぎない。映画作品は、先ほど触れたとおり、実際には存在しない「幻想」でしかないのである。そして、その「幻想」である『鳥』という作品を見たとしても、観客たちは本当にその作品を理解したと言えるのだろうか。次々と「鳥の攻撃」に関する考察が行われ、その研究が発表されていることから、「鳥の攻撃」に納得のいく結論を出した先行研究はないと言っても過言ではないだろう。先ほど挙げた先行研究でも、「鳥が何を表象するのか」という議論に留まっており、突然の「鳥の攻撃」の始まりと終焉の理由は未解決のまま取り残されている。観客たちは『鳥』という物語のプロットや「鳥の表象」は理解できても、その核心にある「鳥の攻撃」の解釈には到達していないことになり、本当の意味で作品を理解することはできていないことになる。これも「鳥の攻撃」を「対象 a」と捉えれば、納得がいくのではないだろうか。この「欲望の原因」である「対象 a」の作用を受けて、研究者たちは長年をかけて何度もこの作品を説明しようと努めてきた。しかし、「対象 a」だからこそ、「鳥の攻撃」は説明ができないのである。精神科医の J=D・ナシオは次のように「対象 a」を説明する。

対象 A は一つの文字にすぎません。それは文字 A 以外のなにものでもないのですが、この文字は解決されない一つの問題を名付け、こういった方がよければ、一つの不在を意味する中心的機能をもつのです。どんな不在なのでしょう。たえず現れてくる問への答えの不在です。期待され要求されている解答がみつからないので、われわれはわれわれの無知の暗い穴をある表記—たった一個の文字—で表し、つまり与えられていない答えの代わりに一つの文字を置くのです。だから、対象 A は一つの不可能性、理論的展開にあらがう点をあらわしています。(113)

つまり、「鳥の攻撃」は意味が不在のものであり、理論的説明の不可能なものであると解釈ができる。

「鳥の攻撃」を、意味が不在である「対象 a」として描くことによって、攻撃をする「鳥」とその攻撃の対象となる登場人物、そしてその攻撃の様子を見る観客である「人間」の間に決定的な境界が生まれる。「鳥の攻撃」の意味が不在であるということは、「人間」側から見れば、訳も分からず襲撃を受け、理解できないものからの襲撃には対処法が見つからず、それがこの作品を見る恐怖へとつながる。「鳥」は「人間」にとって理解不可能で対処することができない「他者」として描かれているのである。

4. 作品における「鳥」と「人間」の二項対立

作品の中では、「鳥」が「人間」にとっての「他者」であることを、ヒッチコックは台詞を使って表現している。作品の中で、レストランに居合わせた人々が鳥の攻撃について議論をするシーンがある(01:15:44-01:24:36)が、そこには、鳥類学好きの老婦人が登場する。彼女は鳥のことを「鳥は攻撃的ではなく、世界に美しさを運んでくる存在」と表現する。彼女は続けて人間の攻撃性、危険性を示唆して「人間こそあらゆる生物の敵です。それに反して鳥は…」と言葉を続けるが、その言葉は話を聞いていた男性が学校での鳥の襲撃を彼女に伝える台詞で遮られる。老婦人の言葉は最後まで聞き取ることができないが、彼女が「鳥」と「人間」を対比していることは確かであり、「鳥」を肯定的に、「人間」を否定的に捉えていることは明らかである。彼女の台詞から、「鳥」とは本来弱者であり争いとは無縁の平和や美をもたらす存在であり、「人間」こそ攻撃的で平和を壊す強者であることが示唆されている。「鳥」による「人間」への攻撃とは、その立場が逆転した弱者から強者への攻撃であると理解できる。

「鳥」と「人間」の対立は、「鳥」の主観ショットが極端に少ないことでも表現されていると考えられる。ボードウェルとトンブソンは、「登場人物が見聞きするように観客が見聞きできるようにする」(82) 方法の一つとして主観ショットを紹介する(82-83)。主観ショットとは、作品の登場人物の目線から映されたショットのことを指すが、これは単に「登場人物が見たもの」を映すのではなく、「登場人物が見たように」映すのである。主観ショットを通じて、観客と登場人物は同じものを同じように目にするのであり、同じ情報を共有することになる。主観ショットは、観客の登場人物への同一化を促す一つの方法として用いられることが多い。しかし、『鳥』では、「鳥」の主観ショットを少なくすることによって、観客は「鳥」への同一化を阻害され、「人間」にとって理解することができない「他者」として「鳥」を客観的に見ることになる。

この作品の中で唯一の「鳥」の主観ショットと捉えられる、町を空から見下ろすシーンでは、「鳥」は「人間」に攻撃することなく飛び去ってしまうことをウッドは指摘する。ウッドによると、このとき観客は「鳥」の視点で登場人物たちへの攻撃を見ることができないことになり、そのことで自分たちの内にある不道德さに気がつく(168)。「鳥」の主観ショットを減らすことで、観客たちは「鳥」を「他者」として見るが、唯一「鳥」と同じ視点に立ったときでさえ、「鳥」と観客たちとの間には同じ感情を共有することなく、観客は「鳥」に同一化することができないでいる。

ヒッチコックは、主観ショットを上手く利用して、物語の焦点の移行を表現する。物語開始からメロニーが「鳥」に襲われるまでの約25分間、観客の関心はメロニーの行動にある。メロニーがサンフランシスコのペットショップでミッチと出会ってから、自由奔放なメロニー

とミッチのロマンスが発展していき、彼女がミッチの実家を訪れる様子が物語の中心を占める。この間メラニーの主観ショットが多く挟まれ、観客のメラニーへの同一化が促される。例えば、メラニーがミッチの家へボートで向かうシーンから、ミッチと再会する直前まで、メラニーの姿を捉えたショットとメラニーの主観ショットが交互に繰り返される(00:21:01-00:25:27)。観客はメラニーが見たものとそれを受けた彼女の反応を交互に見るという切り替えしショットの多用を通して、メラニーに同一化し、ミッチが彼女を追いかけて車を走らせるのを見ながら、彼とのロマンティックな再会を予測し、期待を高める。しかし、その予測を裏切るように、ミッチとの再会の直前に、攻撃する鳥のショットが挟まれ、メラニーは怪我を負うことになる。鳥に攻撃されたメラニーの元へミッチが急いで駆け付けて再会を果たし、カメラがメラニーの視点を離れると同時に観客のメラニーへの同一化も途絶え、鳥に攻撃されたメラニーを客観的に捉えるようになる。観客の興味の中心はメラニーの行動から「なぜメラニーは襲われたのか」「鳥はなぜ攻撃をしたのか」といった「鳥の攻撃」へと移行する。

このような物語の焦点の移行とメラニーの主観ショットからメラニーを客観的に映すという移行は、作品における「謎」の移行とも深く関わる。作品の中では、「鳥の攻撃」の理由の他にもう一つ、観客には説明されないままになっているものがある。それは、メラニーの行動の理由である。メラニーは元々、ミッチにラブ・バードを届けるためにミッチの地元であるボデガ湾を訪れるのだが、なぜメラニーがミッチの家へラブ・バードを届けに行ったのか、ミッチの気を引こうとしていたのか、それとも、ペットショップでミッチに仕掛けられたいたずらの仕返しだったのか、はっきりした理由は示されていない。この謎は、メラニーがラブ・バードの入った籠をミッチの実家に置く際、ミッチ宛のメモを破いて、ミッチの妹のキャシー宛のメモを添えるシーンでさらに深まる。なぜメラニーはミッチ宛のメモを破いたのか、そもそも、なぜ彼女は、ミッチ宛とキャシー宛の両方のメモを用意していたのか、メモには何が書かれていたのか、何も明かされないまま、物語は「鳥」によるメラニーへの攻撃に続いていく。メラニーへの攻撃と同時に、作品における「謎」は「メラニーの行動」から「鳥の攻撃」の理由へと移行する。

以上のように、「鳥」によるメラニーへの攻撃に合わせて、物語の焦点と「謎」がメラニーから「鳥」へ、カメラがメラニーの視点から客観的な第三者の視点へと移行される。ヒッチコックが『鳥』の前作となる『サイコ』(1960)においてヒロインのマリオンから殺人鬼のノーマン・ベイツへと物語の焦点を移したように、『鳥』では、物語の中心がヒロインである「人間」から「鳥」へと移っていると解釈することができる。『サイコ』では、物語の焦点がマリオンからノーマンへと移行する際に、マリオンの主観ショットからノーマンへの主観ショットへと移っていた。マリオンを殺したノーマンが、彼女の死体を彼女の車に載せて沼に沈めることによって証拠を隠滅しようとした際、車が全て沈没する前に動きが止まる。車が沈んでいく様がノーマンの主観ショットで捉えられるが、車の動きが止まったとき、ノーマンの表情が写され、彼の動揺に合わせて観客も不安になり、車が全て沈んでほしいと願うようになる。観客は無意識的にマリオンから離れてノーマンに同一化するように、ノーマンの主観ショットと彼の表情を捉えたショットが使われている。しかし、『鳥』では、物語の焦点がメラニーか

ら「鳥」へと移っているからといって、「鳥」の主観ショットは入れていない。これは観客の「鳥」への同一化を妨げる。あくまでも観客は「鳥」に同一化せず、「他者」である「鳥」の攻撃を客観的に見るのである。

『鳥』では、メラニーへの攻撃以降、鳥が作品の中心的位置を占めるようになる。周縁に追いやられた本来弱者であると考えられる「鳥」が、強者である「人間」を襲うという点で、ヒロインから「鳥」への物語の焦点の移行に合わせて、強者と弱者の転位が描かれている。しかしこれは、ただその立場を入れ替えただけのものであり、その二項対立自体が解消されたわけではないことに注意を払う必要がある。強者と弱者という二項対立は、物語においては依然として存在している。そして、ラジオで「ひとまず鳥の襲来は終わり…目下現地は立ち入り禁止。…原因はまだ不明です」(01:53:55-01:54:28)と報道されたように、襲撃はいったん終息したものの、その原因はわからず、いつ再開されるのかわからないまま、メラニーとミッチたちの家族は町を出ていき、町は鳥に占拠されるというかたちで物語はエンディングを迎える。「鳥」と「人間」の立場が逆転をして物語が終わり、二項対立は解消されないまま存在し続けるのである。

5. おわりに

『鳥』では、「鳥の攻撃」を「人間」にとって空位の意味をもつ、解釈不可能な「対象 a」として描くことで、「人間」と「鳥」の間に存在する境界線をよりはっきりしたものになっている。そして、登場人物の主観ショットや物語の構造を巧みに用いることによって、物語の中心を「人間」から「鳥」へと移行させる。弱者が強者を襲うというプロットは、その二項対立を強化させ、観客にそれを意識させる働きがあると考えられる。この二項対立は解消されないまま、物語は結末を迎える。「鳥」の「人間」への攻撃によってもたらされた変化とは、ただその立場を転位させただけのことである。

本発表では、『鳥』が「人間」と「動物」の二項対立を描いた作品である可能性を示すのみに留まっており、具体的に作品の分析がされていない。今後の研究では、この二項対立を出発点として、作品における「鳥」の表象をより細かく分析する必要があると考える。

6. 引用文献リスト

Freeland, Cynthia. "Natural Evil in the Horror Film: Alfred Hitchcock's *The Birds*." *The Changing Face of Evil in Film and Television*. Ed. Martin F. Nordon, NY: Rodopi, 2007. Print.

Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. NY: Routledge, 1989. Print.

Horwitz, Margaret. M. "The Birds: A Mother's Love." Ed. Marshall Deutelbaum and Leland Poague. *A Hitchcock Reader*. Ames: Iowa StateUP. Print.

Humbert, David. "Desire and Monstrosity in the Disaster Film: Alfred Hitchcock's *The Birds*."

Contagion. 17. (2010): 87-103. Print.

Jacques Derrida, *The Beast and the Sovereign*, vol. 1, trans. Geoffrey Bennington. Chicago: U of Chicago P, 2009. Print.

Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan Book XX Encore 1972-1973*. Trans. Bruce Link. NY: W. W. Norton & Company. 1998. Print.

Mizuta, Akira Lippit. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008. Print.

Paglia, Camille. *The Birds*. 7th ed. London: British Film Institute. 2013. Print.

Psycho. Dir. Alfred Hitchcock. Perf. Anthony Perkins, Janet Leigh and Vera Miles. Shamley Productions, 1960. DVD.

The Birds. Dir. Alfred Hitchcock. Perf. Tippi Hedren, Suzanne Pleshette and Rod Taylor. Alfred J. Hitchcock Corporation, 1963. DVD.

Weil, Kari. *Thinking Animals: Why Animal Studies Now?* NY: Columbia UP, 2012. Print.

Wood, Robin. *Hitchcock's Film Revisited*. New York: Columbia UP. 1989. Print.

ナシオ, J=D. 『ラカン理論 5つのレッスン』姉齒一彦, 山崎冬太, 榎本譲訳. 三元社, 1995. Print.

ボードウェル, デイヴィッド／クリスティン・トンプソン. 『フィルムアート 映画芸術入門』藤木秀朗監訳. 名古屋大学出版会, 2004. Print.

●ヒステリーの瞬間としての映画経験 — 1910年代アメリカ映画における静止画面の導入

難波 阿丹（東京大学大学院学際情報学府 博士課程）

0. 発表の目的

本発表では、1910年代前後、ハリウッド映画産業の制度化と長編映画の発展期に、初期・古典映画にたびたび出現する静止画面の機能について、ヒステリーの視覚化、あるいは情動的身体の顕在化という観点から考察を試みた。同時期はハリウッド映画の古典的文法が洗練された時期であり、同時に産業の制度的変革を背景に映画が商品として流通する体制が形成された。そのさい、労働者階級の娯楽であった映画を、中産階級の観客に好まれる製品として造形するために、映画の「物語言説（narrative discourse）」の道徳的意図が強化されたことは広く知られている。

本発表では、フィルムの動性を考察するうえで、同時期にアトラクションの要素として挿入される画面に注目した。同時期の映画に散見される、活人画のように造形された絵画的な画面（「タブロー（tableau）」）は、演劇的に場面を前景化し、登場人物の心理について視覚による要約を提示すると考えられている。このような画面は、コマーシャル映画においても、映画を絵画および写真に近似させることにより、観客（視聴者）の注意を喚起する手法として用いられている。また、本発表では、映画を意識の形態と捉え、「ショット」間に働く関係性を明らかにすることを目指した。不連続な「ショット」は、物語言説との関連においてどのように組織されているのだろうか。本発表は映画が「メディア」として立ち上げられ、広範な社会的影響力を発揮した時期にさかのぼり、「ショット」間の対話的言説をふまえながら、画面を分類することを目的とした。

1. 問題背景

本発表は、映画の物語言説に縫合された画面について、映画の「叙述（narrative）」への寄与や、演劇的な慣習の残滓といった側面からではなく、登場人物（俳優）の情動的な身体の顕在化という点から新たに考察する試みであった。問題の背景として、第一に映画の時間性に関する議論、第二に映画の物語性（叙述性）の発達がある。

第一の点については、映画自体が写真を断続的にプロジェクトする技術と考えられるから、原理的にはコマによって進行が絶えず中断される契機をはらんでいる。クリスチャン・メッツは、「映画——言語か言語活動か」と題する小論で、映画言説の生成を論じ、写真の複数化と時間性の導入を議論した。同論稿においてメッツは、写真が複数回並べられると「叙述（narrative）」が生じることを指摘している。アンドレ・バザンも同様に「写真映像の存在論」と題する小論で、映画と写真の類同性を論じた。技術面に注目すると、映画の1コマとは「瞬間的写真（instantaneous photography）」としての「フォトグラム（photogram）」とも呼ぶことができ、映画というイメージ連鎖の成立要件に関わっている。

第二の点を考察するには、歴史的経緯をふまえてはならない。初期映画から古典映画への過渡期とされる1910年代前後には、映画産業の構造的変革が行われ、モーション・ピクチャー・パテント・カンパニー（MPPC）等の発展を背景に、「物語映画（narrative film）」が商品として流通する体制が構築された。中産階級の観客のパトロネージを得、アメリカ的な形式の文明社会を人々に推奨するために、映画が「芸術」として造形されていくことになる。同時に商品としての画一性および均一性を保つために、活弁士やオーケストレーション効果といった映画外的な事象ではなく、イデオロギー的側面を担う映画の「物語言説（narrative discourse）」が洗練されたのであった。実際に、1908年には「ドラマ（drama）」の制作数が上昇し、コメディの制作数を超過する。いわゆる「古典的ハリウッド映画」として、「個人主義的な主人公が、人格、心理的な動機付けを与えられ、障害を克服する目的指向型の物語」（D.ボードウェル）が大衆への啓蒙的意図において生産されていく。

2. 静止（硬直）した画面とメロドラマ効果

1910 年前後に制作された大衆メロドラマ映画の萌芽ともいえる映画群には、演劇の前景性を模し、絵画的に造形された映像表現が散見される。初期映画には、パテ社やゴモン社によるキリスト受難劇映画にあるような「タブロー」単位によって編成された映画も存在するが、ガニングは同時期の映画に挿入された、静止して見える画面が、アトラクションとして観客の注意を喚起する、見世物的な要素として機能したことを指摘する。更にガニングは、古典映画の成立期に「導入ショット（introductory shot）」やメロドラマの装置としての「光景（vision scene）」によって、映画の物語言説へと統合されていく過程を論じている。

1908-1909 年、パイオグラフ時代の D.W.グリフィスは 202 本のワンリール映画を制作した。グリフィスが技法上の実験を多数行っていた同時期の作品群にも、静止画面を指摘することができる。それらはロングショットと組み合わせられ、アイリスの技法による人物の顔面のクローズアップ、あるいは演劇的な身体表現を誇張する場面において導入されている。特にクローズアップによる人物の顔の提示は、映画をメロドラマとして造形するうえで、観客の登場人物への心理的同一化を促進する役割を果たしている。

『国民の創生』(*The Birth of a Nation*, 1915)では、役者の不自然に凝固した身体が、静止する画面によって示されていた。それらのイメージは、物語におけるキャラクターの人物造形に機能する。例えば、白人一族ストーンマン家での、エルシーとストーンマンの団欒の情景は、演劇的な書割りの画面によって演出されており、両社が片手を握り合ったまま凝結するポーズで、家族の絆を示す「導入ショット」となっている。

他にも、南北戦争の戦場を俯瞰する場面で、戦場の景色との「平行編集（parallel editing）」により、悲嘆にくれるキャメロン一族の写真的映像が出現する。キャメロン夫妻と傍らに寄り添う少女たちの固定した身体の型は受動と無力さを示し、戦場と、女性、老人、子供という弱い立場の人間を対比する単純な意図に基づいている。他にもキャメロン大佐の懷中にあるエルシーの写真は、アイリスの技巧で少女の顔面を捉えた静止画面で提示されるし、審判のシークエンスでは、フローラの死骸が横たえられた画面が、KKK による審判の心理的導線となっている。

これらの画面には、いくつかの共通点がある。第一に、俳優の身体が固定したまま一定の時間持続する点、第二に、黒人の裁判、戦場の情景、ガスの審判のように感情的に盛り上がりのあるシークエンスに、「並行編集」の技法を用いて、能動的に実行する人間（白人男性）の動きに対して、受動的立場の人間（老人、女性、子どものように弱い者）を静止する画面によって二項対立的に提示し、前者の行為の正当性を証し立てる心理的導線とする点である。そのうえ、これらの画面の機能は二点に分けられる。第一に、活人画の伝統を受け継ぎ、人物の感情を縮約して示すこと、第二に、映画の「叙述」を要約し管理することである。二点の機能はいずれも、主に中産階級の観客の慣習的な身振りのリテラシーに依存し、基礎づけられている。

本発表では議論を尽くしえなかったが、静止する画面を、ロラン・バルトの写真への関心にならって、「ストゥディウム」、「プンクトウム」の二つの要素に分類する可能性も提案したい。バルトは、道徳的、政治的な教養や、文化という合理的な仲介物を仲立ちとした、

平均的感情に属する要素を「ストゥディウム」、「ストゥディウム」を破壊し、感情と定義づけられない要素を「プンクトウム」としている（Barthes, pp.37-39）。

以上に述べられた映像表現はいずれも、映画の物語を駆動する上で、「ストゥディウム」としての道徳的意図に留まっており「プンクトウム」的な要素には還元されない。以降の議論において本発表では、コード化されず、細部において観る者の知覚に訴えかけ、抑圧的な身体表現を露呈する「プンクトウム」的な画面表現の存在を新たに提起した。

3. 抑圧的身体と情動

前述のように、古典映画の成立期には、従来の伝統的な手法として、役者の顔面、あるいは身体の型が、静止画面によって強調されている。役者たちは、慣習的な身体の修辞法を駆使し、悲嘆、絶望、あるいは勇気等の態度に相当する型を静態的なポーズとして提示することによって、感情を誇張して伝達したと考えられる。このようなポーズは、絵画的画面として提示されることで、観客の登場人物への心理的な接続を可能にした。

本発表では、このような画面に対して、慣習化しえない「情動」を示している「プンクトウム」としての映像表現に注目した。静止して見える画面のいくつかは、映画の物語言語の作動を硬直させ、登場人物に憑依した「情動」を前景化している。「情動」は、「感情（emotion）」として認知されることなく、意識による活動を経ずに感覚される次元で、生理的、神経的に作用する。

例えば、ピーター・ブルックスは『メロドラマ的想像力』においてメロドラマと精神分析の類似性を議論し、抑圧されたものを視覚化する手段として、『嵐の孤児』（*Orphans of the Storm*, 1921）に登場するアンリエッタのヒステリー的身体（「死に赴かんとする蒼白（パリダ・モルテ・フトゥラ）」）について述べている。

行き詰まりとは、ハリウッドの家庭メロドラマに典型的なものだった。それはグリフィスがするさいにも、また一般的にメロドラマが表現主義的結末にむかって歪んだ身体を提示する場合にもいえる。『嵐の孤児』にあって注目に値する例は、アンリエッタがギロチンへ向かう途中、護送車のなかで路上のルイズに最後のお別れをする場面である——（中略）アンリエッタがルイズを抱こうとして護送車から身体を乗り出し、唇が重なり、お互い長い間抱き合っていたとき、その身体は護送車から傾き、ほとんどありえない姿勢をとっているように見える。彼女は身体が硬直してほとんど生気がなく、ミイラか人形のような（Brooks xi.）。

これは犠牲の純なるイメージ、とその身体に向けられたメッセージの純粋な映像であって、メッセージがきわめて力強く全体にわたっているため、身体は通常の姿勢や身振りをやめてしまい、テキスト、すなわち表象の場以外の何物でもなくなってしまう（Brooks xi.）。

女性のひきつった顔面と身体の硬直が示しているのは、感情的危機の瞬間である。ハリウッドのメロドラマに典型的な行き詰まりにおいて、抑圧的身体としてヒステリーが顕在化するのである。俳優の身体を通してのヒステリーの上演は、科学的にそれらを記録、記憶しようとする欲望に支えられている。同じく、同作にはガスの追跡から逃れようとするフローラの逃げ惑う素振りにも、ヒステリーの瞬間が刻印されていた。

また、このように物質としての身体がむき出しに晒されているのは女性に限らない。例えば、『国民の創生』の冒頭部では法廷を背景に、黒人に市民権を与えた南部人権論者の決議風景の傍証として、黒人の子供を撮影した短いショットが挿入される。イメージはあたかも手配写真であるかのように、黒人の子供の身体を暴露している。後に挿入されるエルシーとストーンマンの絵画的な「導入ショット」と比較すると、過度に客観的であり、異様な印象を与える。

また、議会場に立てこもる黒人たちの、扉から覗く目のクローズアップは、持続時間の短いショットでありながら、見る者に不意打ちの衝撃を与える。このような画面は、「導入ショット」として物語効果を期待された人物関係のエンブレムではなく、誇張された身体の一部である。これらの写真的映像は「物」としての身体や、視線を剥き出しに示す指標として働き、映画の線的な進行を異化する。これらの画面は、絵画的に造形されてはならず、身体を判定し、測量する意味で、科学的視線に依拠している。

以上のように、古典映画の成立期に看取されるいくつかの画面表象には、縮約された感情をメッセージとして伝達する「タブロー」単位での画面表現のみならず、身体の一部を誇張して、むき出しにするイメージが存在する。これらの映像表現は、身体を物質と捉え、写真として登記する機能を想起させる。そのうえ、これらの静止画面は、「タブロー」として絵画的に造形された画面のように一定の時間持続することではなく、映像の一コマとして瞬時に消費されてしまうイメージとしても挿入されている。

4. 考察と質疑応答を受けて

本発表では、1910年代前後の古典映画の成立期に登場する静止画面を、具体例を挙げながら二種類に分類して示した。第一に、人物の立場や関係性を絵画的画面に凝縮して示す画面、第二に、写真としての客観性を担保しながら、身体の一部あるいは一部分を記録的に表示する画面である。前者は、メロドラマ効果に資する表現として、慣習的なアクティングから人物の感情を要約し、あるいは場面の説明的機能を担い、古典映画の物語言語へと収斂する。後者は、俳優の情動的身体を顕在化し、映画の直線的な進行を異化する。よって後者は、映画の物語言語に単純には収斂されない画面である。前者を、プリミティブな再現モードの残滓とするなら、後者は物語映画の道徳的言語に対する抑圧された表象の回帰と捉えることもできる。

本発表と質疑応答を受けて、今後の課題が明らかにされた。第一に、静止して見える画面の「静止」とはどのような事態を指すのかという問いである。静止して見える画面においても、実際に映画の時間が途切れている訳ではない。本発表で着眼した「静止」する画面とは、俳優の身体がポーズ、中断する画面を指すのであるが、断続的に静止画面を投射する映画の原理的なメカニズムと混

同させない必要があるだろう。そのためには、具体的に俳優の身体が静止する時間を計測し、どの程度の時間、俳優の身体が固定していたら静止して見えるのかを考えていくことも重要である。

第二に、映画を語る言語として、技術的用語の出自を明らかにする必要性である。本発表では、絵画的画面を「タブロー」とし、「ショット」および「コマ」と区別した。「タブロー」とは、本来的には、画面を規定する境界として額縁を有する絵画を指す。絵画と映画の比較については、パスカル・ボニゼールが「ショット」＝運動、「タブロー」＝静止と対比する議論を展開しており、「カイエ・デュ・シネマ」誌で展開された議論も参照しながら、より厳密な定義と画面表現の分類を行うことが今後の課題である。例えば、「ショット」、「タブロー」、「フォトグラム」は、映画、絵画、写真としての技術的な画面構成を反映した用語であり、それらが捉えている表象との関連においても規定される。

全体を通して、映画の物語言説とは何を指すのか、静止して見える画面とは、映画という時間を扱う「メディア」においてどのような意味を持っているのか、あるいは、いないのかという問いは、初期・古典期の映画を具体的に見ていくことによって明らかになると考えられる。なかでもグリフィスは、古典的な映画の技術と文法を洗練し、長編の物語映画としてアーカイブ化した監督として知られており、彼が1908年以降に制作した数多くの短編作品からの技術的發展をたどることで、「ショット」、「タブロー」、「フォトグラム」といった映像言語のより詳細な定義と適応を考察することが、今後の課題である。

参考文献リスト

- Barthes, Roland. *La Chambre Claire: : Note sur la Photographie*, Galliard, 1980. (＝ロラン・バルト『明るい部屋写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年.)
- Bordwell, David. Staiger, Janet. and Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, London: Routledge, 1988.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven and London, Yale University Press, 1976. (＝ピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』四方田犬彦、木村慧子訳、産業図書、2002年.)
- *sychoanalysis and storytelling*, Cambridge, Mass: Blackwell, 1994. (＝ピーター・ブルックス『精神分析と語り』小原文衛訳、松柏社、2008年.)
- Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Gledhill, Christine. (ed.) *Home is Where the Heart is*, London: British Film Institute, 117.

●「解放」後における韓国劇映画の特殊傾向(1945－1950)

一「民族-国家」建設と「韓国映画」のアイデンティティ形成

咸 忠範（高麗大学研究教授）

1. はじめに

1945年8月15日、この日を基点に韓国の歴史は大きく「近代」と「現代」に分かれている。長期間にわたる外国からの干渉と35年間の植民地時期が終り、近代的な民族国家建設の実現の可能性が出てきたわけである。

韓国現代史の中で「解放期(光復期)」といえば、「解放3年」、「解放5年」、「解放8年」など大きく3種類に時代区分ができる。これらは各々、大韓民国(韓国)/朝鮮民主主義人民共和国(北朝鮮)政府の樹立(1948.8.15/9.9)、6.25戦争(朝鮮戦争)の勃発(1950.6.25)、停戦協定の締結(1953.7.27)が基点である。これに関連して、当時もっとも中心となっていた政治的、社会的話題は「民族の独立と国家の建設」であった。

これは映画分野においても例外ではない。解放期韓国映画(界)は民族性を復元させ、独立的な国民国家を立てることを関心事とした。そして、当時製作された映画の中にそういう状況が反映されたのである。

本発表では解放以後韓国劇映画の特殊傾向を「民族-国家」建設と「韓国映画」のアイデンティティ形成という側面から考察する。研究の空間的範囲は、北緯38度線の下(南)の韓国(大韓民国)地域に限定し、時間的範囲は、朝鮮戦争をきっかけに南北の分断国家体制が固着化されたため、解放の日から「解放5年史」の終了時点である1950年6月25日までにする。

2. 解放後の朝鮮半島の状況と映画界の環境

韓国現代史のなかで「解放」は最も大きな歴史的イベントであり、「解放期」は政治的激変期の一つである。1945年から1950年の間、韓国人は植民主義を乗り越え、民族国家を樹立しなければならないという明確な課題をもっていた。実際に、解放直後から民族指導者(政治家)を中心とする民族国家建設の動きが活発に展開され、民衆の支持と協力もかなりあった。

しかし、その限界も大きかった。解放の「奇跡」とは、実は日本軍がアメリカを始めとする連合軍に降伏することによってなされたことだからである。アジア太平洋戦争の終結を前後して北緯38度線の南の方には米軍が、北の方にはソ連軍が進駐した。また、解放の後にはアメリカとソ連の軍政が樹立された。1945年12月16日、モスクワで開かれた米・英・ソ3国の外務長官会談を契機に、最長5年間の信託統治が決定-実施され、統一の独立国家建設という民族の「念願」は挫折してしまったのである。南と北は全く違うイデオロギと体制で分裂と対立を繰り返し、韓国内では米軍政の共産主義に対する弾圧政策が実施された。1948年に

は「大韓民国」(韓国)と「朝鮮民主主義人民共和国」(北朝鮮)という別の政府がスタートした。そして、1950 年朝鮮半島は冷戦の激戦場になった。1953 年休戦の後には、分断が固着化され、南北間対置、対決の状況が現在まで続いている。

このような時代的背景の下、韓国では「韓国映画」の人的、物的、政策、制度、産業、組織の基盤が形成された。解放直後に朝鮮映画建設本部(1945.9.24)、朝鮮プロレタリア映画同盟(1945.11.5)、朝鮮映画同盟(1945.12.16)/映画監督クラブ(1946.3.1)、朝鮮映画劇作家協会(1946.11.4)などの映画人組織が結成され、設備と機材が不足した中でもニュース映画と記録映画を中心に映画製作が試みられた。しかし、その成果は持続的には続かなかった。当時映画界で団体活動を主導した人物たちは主に左翼映画関係者であったため、米軍政の反共産主義政策の強化と共に彼らに対する弾圧も強まったのである。

米軍政の映画政策の基調は、フィルムおよび関連文書に対する検閲の義務化を明示した「軍政庁法令第 68 号」(1946.4.12)と、「軍政庁法令第 115 号」である「映画の許可に関する件」(1946.10.8)などの法令によって、韓国での映画製作と上映を統制することに置かれた。また、1946 年 4 月から活動し始めた「中央映画配給会社(CMPE: Central Motion Picture Exchange)」を中心にアメリカ映画を移植することになった。朝鮮半島での統治基盤を構築しながら、自国の経済的利益を得る目的の一貫だったといえる。そのため、韓国の映画配給と興行はアメリカの映画産業に編入される恐れもあった。これに対し、韓国(映画)人は韓国映画の保護と育成のために積極的に動いたのである。

韓国政府樹立以後、多くの左翼映画人たちが「越北」(北朝鮮に脱出)し、映画製作は保守あるいは中道性向の映画人を中心として行われた。配給と上映はアメリカ資本主義の方式にシステム化され、米国映画の波及力と占有率は強く、高くなった。このことから映画界では、自由民主主義体制を支持しながらも、韓国映画の存続と発展のための様々な言説が提起されるようになった。

このように、解放後の韓国では民族と国家が何よりも核心的なキーワードであった。その中でも、韓国政府が樹立される前の「米軍政期」には「民族」の独立や自立の問題が、1948 年 8 月から 1950 年 6 月までは自由民主主義体制と資本主義システムの「国家」確保の問題が重視された。それらは映画分野にも反映され、制度、産業、言説はもちろん、韓国映画の製作傾向にも少なくない影響を及ぼした。特に、1946 年から製作-上映を再開した劇映画と関連が深い。劇映画の場合は典型的な映像技法で大衆を求める代表的なものだという点においても注目する必要がある。

3. 劇映画の製作傾向、そして「民族-国家」との関連性

韓国映像資料院のデータベース(<http://www.kmdb.or.kr>)上に記載されている 1945 年 8 月から 1950 年 6 月までの韓国映画は 67 本であり、この中で劇映画は 51 本である。1946 年-8 本(3 本)、1947 年-14 本(11 本)、1948 年-20 本(16 本)、1949 年-22 本(18 本)、1950 年-3 本(3 本)の流れである。また、1972 年韓国映画振興組合で発刊され、その後研究者たちによく参考されてきた『韓国映画叢書』(韓国映画振興組合、京城興産、1972)上の数は 1946 年-4 本(3

本)、1947年-13本(11本)、1948年-22本(17本)、1949年-20本(16本)、1950年-2本(2本)で総計61本と49本である。2つの資料の間の差もみられるが、時間の経過によって製作-封切された映画の数が多くなり、その中で劇映画が占めた比率も高くなったということは明らかである。それと共に、「民族-国家」を求めた当時の人々の欲望とビジョンなどが多様な素材や主題、技法を通じて映画の中で具現されたのである。

(1) 独立運動の素材化と英雄的人物の設定

① 実存人物と事件の対象化

伊藤博文を暗殺した安重根(1879~1910)の生涯を描いた『義士安重根』(イ・グヨン-啓蒙クラブ、無声、1946.3)を始め、高宗(コジョン)の密使でハーグ国際会議に派遣され、意が挫折した後自決した李儁(イ・ジュン、1859~1907)の人生を扱った『不滅の密使』(ソ・ジョンギョ-韓国映画研究所、16mm-無声、1947.4)、上海で爆弾を投げて白川日本軍大将などを殺した尹奉吉(ユン・ボンギル、1908~1932)の姿を現わした『尹奉吉義士』(ユン・ボンチュン-啓蒙映画協会、16mm-無声、1947.6)、神社参拝を拒否し、獄死した牧師の朱基徹(ジュ・ギチョル、1897~1944)を主人公に描いた『罪ない罪人』(チェ・インギョ-高麗映画社、16mm-無声、1948.1)、学生的身分で3.1運動を主導し、獄死した柳寛順(ユ・クァンスン、1902~1920)の一代記を描いた『柳寛順』(ユン・ボンチュン-啓蒙映画協会、16mm-無声、1948.4)、朝鮮人最初の飛行士の安昌男(アン・チャンナム、1900~1930)の活躍像を扱った『安昌男飛行士』(ノ・ピル-独立映画社、16mm、1949.9)、などが引き続いて製作された。一方、1919年3.1運動の当時民衆の活躍像を描いた『三日革命期』(イ・グヨン-啓蒙映画協会、16mm-無声、1947.12)も作られた。1946年から製作が始まり、1947年と1948年に盛んになったこの傾向の映画は、当時韓国人に十分知られていた有名人物や事件を照明し、解放が民族の闘争を通じて成り立ったということを強調している。一般的には伝記映画、歴史映画の範疇の中に属する作品だといえる。

② 虚構的人物の形象化

解放直前京城(ソウル)で独立武装闘争を行った人物を英雄化した『自由万歳』(チェ・インギョ-高麗映画株式会社、1946.10)が大ヒットしたが、以後製作の流れは大衆になじみ深い実在人物を扱った映画を中心に進められた。そして、1949年には独立活動家の家族を対象化した作品の製作が流行りになった。独立闘士だった夫の志を捧げ、独立運動をして解放を迎える女性を描いた『祖国のお母さん』(ユン・デリョン-ユン・デリョンプロダクション、16mm、1949.3)、未亡人である母の下で貧しく暮した少年が、死んだ父親が独立活動家だったという事実を知らされ自分をいじめた友達から謝りと協力を受けるといった内容の『愛国者の息子』(ユン・ボンチュン-啓蒙映画協会、16mm、1949.6)、独立活動家が同志を日本警察に申告した息子を殺すことで謝罪するという内容の『審判者』(キム・ソンミン-キム・ソンミンプロダクション、16mm、1949.未詳)などが製作-封切された。一方、中国で独立運動をした男が自分を支えてくれた女性と共に帰国船に乗ったが彼女が病気になるって死んでしまうという内容の『帰郷』(イ・ギ

ユドン、1950)もある。実在人物と事件を扱った映画の時間的背景が国権侵奪の時期、または植民地の時代であった反面、この傾向の作品の場合は、植民地期から解放期に至るまでの多様な時間を持つという点でも差別点がある。

(2) 新しい社会の建設と国家の保護を主題にした映画

① 事情ある人物の新しい社会建設の記録

一つ、解放後に徴用から戻りソウルで職場を見つけることができなかった青年が故郷へ行って農村事業に投身するという内容の『解放されたわが故郷』(チョン・チャングン-チョン・チャングンプロダクション、16mm-無声、1947.5)、徴用に行ってきた3人の青年たちが解放後に故郷で新しい漁村を作り出すという内容の『新しい誓い』(シン・ギョンギョ-青丘映画社、1947.6)、まじめで倫理的な郡守が部下職員の汚職事件に責任を負い、自殺するという内容の『民族の明け方』(イ・ギュファン-イ・ギュファンプロダクション、16mm 1947.6)がある。これらの映画は独立運動のストーリーと英雄的人物像を設定した(1)グループの作品に含まれ、学界で「抗日映画」、「光復(解放)映画」という名前で分類されてきた。しかし、「抗日映画」という用語に相応しくないことはもちろん(ここには(1)-①と(1)-②の一部映画などが含まれることがある)、範囲も広すぎ、基準も曖昧である。また、「光復(解放)映画」といえば、上の映画グループよりは下の作品グループの方が類似性を共有するという点もある。

二つ、『解放されたわが故郷』、『新しい誓い』と同じ類の映画として、不幸な子供たちを救う人物を描いた作品もある。『天使の心』(キム・ジョンファン-香隣園、16mm-無声、1947.未詳)と『大地の息子』(シン・ギョンギョ-青丘映画社、16mm、1949.6)は戦争孤児の先導に関する映画であり、『愛の教室』(キム・ソンミン-キム・ソンミンプロダクション、16mm、1948.9)は恋人関係にある画家と未亡人が田舎の子供たちを集めて「愛の教室」を作るという話を、『カモメ』(イ・ギュファン-イ・チョルヒョクプロダクション、1948.11)は若い女性が恋人の引き止めにもかかわらず刑務所の職員になって不良少年を教え導くという話を含んでいる。

これらの作品には解放後外国から帰還(帰国、帰郷)したり、愛郷や愛民の心を持った人物が社会のために献身する姿を描いている。このような映画は啓蒙的メロウ物として観客にアピールしたとおもわれる。一方、1948年韓国政府の樹立を控え、チェ・インギョ監督は『独立前夜』(高麗映画社、弁士の録音、1948.8)および『国民投票』(米公報院、4巻、1948.4)という新しい国家体制を歓迎する大衆的啓蒙映画2本を出したこともある。

② 活劇ジャンルと愛国叙事の結び付き

一つ、小学生のトルトルとポクナムが警察に知らせ、米の泥棒団を捕らえる内容の『トルトルの冒険』(イ・ギュファン-南洋映画社、1946.9)という冒険活劇映画は、海洋警察の指揮官が国際的な密輸団を一網打尽する内容のアクション活劇『海の情熱』(ソ・ジョンギョ-金星映画社、16mm、1947.9)につながる。政府樹立時期を前後しては、刑事の人が密輸団を逮捕する内容の『夜の太陽』(パク・ギチエ-対韓映画社、1948.7)、密輸団の頭目である夫を間違って殺害した女性を担当捜査官が救う内容の『愁憂』(アン・ジョンファ-建設映画社、1948.8)、漁村で勤める二人の警官の内の一人が密輸団に抱き込まれるが、反省の後同僚に

知らせて密輸団を検挙する内容の『黎明』(アン・ジンサン-建設映画社、1948.10)など、ドラマ的な要素が結び付いた作品群がいわゆる「警察政策映画」と呼ばれ、流行した。『切れた航路』(イ・マンフン-R.S.K プロダクション、16mm-無声、1948.未詳)の場合、密輸者が友達の勧誘で当局に自首する内容が入っている。この映画は社会と国家の味方である善人と不法行為を行う悪人の対決場面を持ち、正義の勝利に帰結する図式的な話の構造も持っていたため、犯罪活劇の性向を見せていたと思われる。

二つ、このような傾向は 1949 年に入ってからはその流れが変わっていった。良い人(市民)は警察や軍人になり、悪人は既存の犯罪者から共産主義者に变化した。38 度線を越えて北朝鮮から韓国に脱出した兄弟が軍人と警察になって「滅共」に先に立つという内容の『戦友』(ホン・ゲミョン-米公報院、1949.8)、大学の同窓で義理兄弟の関係の二人の男が韓国軍と共産主義者として「麗水(ヨス)順天(スンチョン)事件」に巻き込まれ、互いに銃を向け合い、結局共産主義者が死んだという内容の『城壁を突き抜けて』(ハン・ヒョンモ-キム・ボチョルプロダクション、1949.10)、智異山(ジリサン)のパルチザン討伐隊長が武装共産軍の頭目を捉えて改心させるという『国のために』(アン・ジョンファ、ソ・ジョンギュー-大韓映画社、1949.10)など、いわゆる「反共映画」が登場した。

このような映画は解放後の政局不安と物価上昇などで混乱した社会像と、1948 年「2.8 救国闘争」、2 月 26 日国連臨時総会の「可能地域における総選挙案」可決、済州(チェジュ)「4.3 事件」発生、5 月 10 日国会議員総選挙の実施、7 月 17 日憲法の制定、8 月 15 日大韓民国政府樹立、10 月 19 日「麗水順天事件」発生、12 月 1 日国家保安法の制定、1949 年 6 月 5 日国民報道連盟の発足、6 月 26 日キム・グ暗殺、そして北朝鮮からソ連軍撤収(1948.12)に続く米軍の撤収(1949.6)と朝鮮労働党の統合とパルチザン活動開始(1949.7)などの歴史的イベントが相次いだ 1948 年から 1949 年にかけて「国家」形成過程と関連事件を反映している。

(3) 他の傾向

解放期に製作された劇映画の中で「民族-国家」と関連がある作品は 28～30 本程度である。『韓国映画叢書』と韓国映像資料院のデータベース上に記録されている韓国劇映画の数が 48～51 本であるから、約 60%ぐらいの比率だといえる。このような映画は広く見れば「国策映画」とよぶことができる。一方、当時製作-封切された劇映画の内の約 40%である 20 本余りの映画は一般的な商業劇映画の性格をもっていたとみられる。

年度別制作本数は 1947 年-3 本、1948 年-6 本、1949 年-11～12 本である。時間の経過と共に数が増え、比率も高くなったことがわかる。映画の素材や主題、時代背景などを基準として種類を分けてみよう。最も一般的なものはメロウ物に属する作品であり、その中でも男女の愛を扱ったもの¹と家族や他人との情を扱ったもの²の二つに分れる。史劇(時代劇)に分類できる作品も存在する³。また、人間群像や世の中の道理を特有の美的感覚で映像化した映画もある⁴。多様なジャンルの、技術的試みを見せた事例もある⁵。

注目すべき点はその中でも「国家」または「民族」と関連する作品が少なくなかったことである。これまで学界で単純な「商業的大衆映画」に認められ、主に研究の対象にもならなかったこれらの映画は、もっと真剣に照明—研究される必要がある。

通俗的であり、新派的である愛情物の中で、『彼らの幸福』と『青春行路』は正しく我慢する人は結局幸せになるという主題を含んでいる。家族や他人との人情が入った作品の多数は因果応報式の啓蒙的話のパターンを持つ。『風浪』の場合、自由恋愛を擁護するという特徴が見られる。時代劇の場合、宗教的色彩を帯びたり(『牡丹登記』-仏教、『至誠塔』-カトリック)、勧善懲悪の内容を挿入したり(『彼らが行く道』、『フンブとノルブ』)、民族性を表わしている(『高句麗の魂』)。家族愛を扱った『ホンチャギの一生』では主人公が父親のために「大提学」に訴える場面があるが、国の地位が高い人を通じて国家体制を連想させるという点で「現代劇」である『検事と女教師』の最後の部分の場面と共通点を持つ。一方、『心の故郷』と『波市』は韓国民族の情緒や固有な自然的風景を表わし、芸術性を確保しようとしたものである。このような傾向は政府樹立以後国家体制の維持、および映画界での米国映画に対する韓国映画の保護という志向から成り立ってきたのだとみられる。

4. 解放後の韓国劇映画の特徴：現存作品を中心に

解放後韓国では劇映画の製作が次第に活気を帯びた。作品の数も増え、その種類も多くなったのである。解放以前、すなわち1920年代から1945年まで作られた劇映画の数が約160本余りであり、植民地末期にその数と種類が極めて制限的だったということを考えれば、大きな成長期だったとみられる。しかし、当時製作-封切された作品の中で現存するケースは一部に過ぎない。ニュース映画である『解放ニュース』の記録映画バージョンの『解放朝鮮に行く』(1946)とハワイでの韓国系移民者の生活像と発展の姿、民族意識などをカラーフィルムで記録した文化映画の『ムクゲの園』(アン・ Chol-yon、ソウル映画社、16mm、1948)をはじめ、虚構的人物の英雄的姿と独立運動の叙事を扱った『自由万歳』(1946)、多様な人びとが大韓民国の政府樹立日に向かって改心したり、希望を抱いたりするという内容の『独立前夜』(1948)、通俗的メロウ物である『検事と女教師』(1948)と『青春行路』(1949)、韓国的情緒と美学を表わした『心の故郷』(1949)がそれである。

(1) 『自由万歳』(チェ・インギュー-高麗映画株式会社、1946.10)

① あらすじ

1945年8月、京城の刑務所から独立活動家のチェ・ハンジュン(チョン・チャングン)が同僚と共に脱獄する。同僚は日本警察の銃に撃たれて死に、チェ・ハンジュンは逃げる。チェ・ハンジュンは武装蜂起(暴動)のためにダイナマイトを準備したパク(キム・スンホ)を救い、日本軍の追撃を避けて偶然ミハン(ユ・ゲソン)の家に隠れる。朝鮮人なのに警察部査察主任であり、チェ・ハンジュンを裏切って監獄に閉じ込めたナンブ(トグンギ)の恋人であるミハンは、チェ・ハンジュンに魅了されてしまう。一方、チェ・ハンジュンは同志の紹介で大学病院看護師のヘジャ(ファン・ニョヒ)の家に泊ったが、ヘジャもチェ・ハンジュンのことが好きになる。ある日、ミハンはチェ・ハンジュンがいる地下組織のところを訪ね、情報と資金を伝える。しかし日本の憲兵が彼女を尾行し、組織のアジトで銃撃戦が行われる。

その過程でミヒャンが死ぬ。チェ・ハンジュンのはげがをし、ヘジャの勤める病院に運ばれる。パクはヘジャにチェ・ハンジュンを脱出させることを提案し、ヘジャはチェ・ハンジュンを監視する兵隊を麻酔で眠らせ、チェ・ハンジュンと共に病院から出る。(残っていない結末の部分：ハンジュンは独立運動のためパクと何処かへ去る、あるいは銃撃戦で死ぬ。そして、解放の日になる。-シナリオ、口述-)

② 映画的特徴

- 全体的に6つのシーケンスで構成され、各シーケンスはフェード技法(F.O)で分離されている。
- 独立活動家であるチェ・ハンジュンの英雄的姿と、彼を愛する二人の女の姿が適切に見せられている。チェ・ハンジュンを中心として多くのシーケンスが構成されているが、5番目のシーケンスの場合、ヘジャに焦点が合わせられている。：主人公の強調を通じた映画の集中力向上および新人女優の浮上を通じた興行確保のための戦略がみられる。
- アクション物とメロー物のジャンル形式を適切に配合している。しかし、このような点が「独立運動叙事」と「英雄的人物」を通じて構成する上で誇張されたり過剰である部分も発見できる。
- 画面の構図、被写体の大きさや動き、編集と音楽の活用などが目立っている。特に、各シーケンスの最初のシーンがインサートで始まるという点、アクションとメローが強調される部分が交差編集(cross cutting)で連結されているという点などでハリウッドジャンル映画の映像文法の影響をみることができる。
- 日本人を形象化し、善(朝鮮)/悪(日本)構図を提示しながらも、独立の方法論においては強硬の立場にあるが穏健の主張も強く否定しない主人公の姿が描かれている。政治的に微妙なことについてははっきりした立場を見せていない。

(2)『独立前夜』(高麗映画社、弁士の録音、1948.8)

① あらすじ

パク・オクラン(キム・シンジェ)はソン(チェ・ドンサン)と共に、父親を殺した質屋の主人であるミン(ファンナム)の周辺を5年間監視している。ミンは指輪を持って来たソンヒ(チェ・ジエ)を強奪しようとするが、ギョンイル(チェ・インギョ)がソンヒを助ける。二人は近所の倉庫に隠れる。ソンは、ソンヒとギョンイルの体を縛るが、オクランは二人を放して見守る。ソンヒはミンの娘で、彼が追い出した母親と家出して解放後に帰ってきた。ギョンイルも別れた姉を探しに中国から帰国したのだった。その話を盗み聞きしたオクランはギョンイルが自分の別れた弟だということを知るようになる。一方、ミンはある若い女に引きずられて時計と外国産タバコなどの密輸品を買い、帰り道で不良たちにお金を奪われ、結局刃物に刺されてしまう。そして(ソンと共に)彼を助けたギョンイルは、ミンを倉庫につれてくる。そこにはオクラン、ソン、そしてソンヒがいる。ミンが父親だということを知ったソンヒは彼を抱いて泣きはじめる。ミンは、オクランに彼女の父親を殺したことは事故だと言いながらも彼女に謝罪する。そして「我が国の政府が立ち、独立する日」なら「死んだとしても嬉しくて光栄だ」と言いながら、自分の財産を国のために使ってほしいと遺言して亡くなる。その後、4人の若者は漢江(ハンガン)が見える山に登り、新たな希望を抱いて降りて行く。

② 映画的特徴

- － 映画の空間的背景は舞台化され、せりふは弁士の説明の声を通じて伝えられる。連鎖劇と無声映画の形式的な特徴で大衆性を高める。
- － セットと照明による空間的場面化(ミザンセーン)と時間的連続性の破壊など演劇(公演)の性格も強くもっている。映画の主な空間である倉庫は「私たちが生きている人生劇場」であり、登場人物は「俳優であり、観客である」というギョンイルの台詞があるが、それは世の中に存在する各様の人間像を制限時間の内に見せるための表現戦略から設定されたのだとみられる。
- － 映画は4人の若者たちと既成世代であるミン、その他にも泥棒、強盗、性犯罪者、ヨッパライ、賭け屋、密輸犯、アヘン屋など、社会に害を及ぼす人々の姿を順に見せる。そして、ミンの反省と死を通してそれが「独立(政府樹立)」を契機に変わるのだということを暗示する。一方、ニュースのナレーションのような弁士の声が主題を強化する。
- － 主な登場人物が家族と別れた事情をもっているという点(『家ない天使』、『愛と誓い』)、悪人が突然改心するという点(『家ない天使』)、韓国人(朝鮮人)の(良くない)民族性が「国家化」過程を経て改善される可能性を表わすという点などは、植民地期チエ・インギョ監督の一連の「児童映画」と類似性がある。

(3) その他

① 『検事と女教師』(ユン・デリョン、16mm-無声、1948.6) / 『青春行路』(チャン・ファンヨン、16mm、1949.8)

- － 『検事と女教師』は、ある事件で夫が死んだ後、殺人者に疑われた女性(イ・ヨンエ)が法廷に立つが、10年前彼女の学生だった担当検事の弁護で釈放されるという話の作品である。『青春行路』は、農村に住む女性(ファン・ジョンスン)が自分の兄の大学同窓と結婚した後、姑と小姑のせいでつらい婚家暮らしで倒れて入院したが、外国に行った夫が帰国し、幸な家庭に戻るという話の作品である。
- － 『検事と女教師』は16mmのサイレント映画で、弁士によって上演された。『青春行路』は16mmのトーキーで製作されたが、現在サウンドフィルムは保存されていない状態である。いずれも通俗的、新派的、教訓的な内容を持ち、大衆性を求めたものである。
- － 善良な女性の主人公が危機と苦難を克服することという「ハッピーエンド」の構造で、主な登場人物は「善(肯定的)/悪(否定的)」の典型的なキャラクターを持つ。当時の韓国社会から要求した「男/女」の性別役割と位階秩序の表象が反映されている。

② 『心の故郷』(ユン・ヨンギョ、1949.2)

- － 5年前母親に捨てられ、遠い親戚である住職の下で寺の生活をしてきたドソン(ユ・ミン)は、母親のことを懐かしんでいる。ドソンと同じぐらいの年齢の子供を失って供養するために寺を訪ねたソウルから来た女性(チェ・ウンヒ)はそんなドソンを可愛がる。彼女はドソンを自分の養子にしようとし、ドソンも彼女と一緒にソウルに行きたがる。ソウルの女性の死んだ息子の供養の日、ドソンの母親が寺を訪ねドソンを連れて行こうとするが、住職に断られ彼女は寺を去る。ソウルの女性がドソンを迎えに来た日、ドソンが母親にあ

げるうちわを作るため鳩を殺した事実が明らかになる。結局ドソンは寺に残り、ソウルの女性は自分の家に戻る。その後、ドソンは偶然に母親が寺にきたことを聞き、荷物を包んで寺を去る。

－ ハム・セドクの戯曲である『童僧』(1939)を脚色した映画で、いわゆる「文芸映画」の部類に属する。2007 年韓国文化財庁の第 345 号近代文化財に登録された。

－ 家族愛の素材化、自然風景の全景化、仏教的色彩の視覚化、映像芸術美の強調などを通して韓国の文化的特性を表わした作品である。1950 年、第 1 回ソウル市文化賞映画部門賞を受賞し、フランスとの文化交流の際、フィルムが交換された初の映画でもある。

5. おわりに

韓国映画史に「解放」という事件が「現代」の出発点になっているのは、これによって植民地時代が幕を閉じたのと共にそれを契機に韓国映画が新しく出発したからである。分断が公式化されたのは韓国/北朝鮮政府樹立の時点の 1948 年 8 月と 9 月だが、実際その動きは解放直後からである。映画製作に必要な殆ど的人的、物的インフラが京城(ソウル)に集中していたため、「韓国映画」の空間的範囲を「南韓映画」に限定すると、さらにそうだといえる。

ところで、韓国歴史の中で解放期は、さらなる国家建設によって民族の独立を達成しようとする民衆の熱望と社会の動きが活発な時期であった。そして、このような政治的指向と大衆の要求は韓国映画、その中でも劇映画の製作部門に反映されたのだ。「民族」と「国家」という当時のキーワードを多様にカメラに入れ、スクリーンに投射する過程で韓国映画のアイデンティティが形成されていたわけである。

当時の映画傾向が以後韓国映画ジャンルの起源になり(反共映画など)、韓国映画の世界化(国際進出)の戦略のモデルになり(伝統を強調した文芸映画など)、その中の一部は後にリメイクされて新しい観客に見られた。植民地末期日本映画の影響下に置かれ、解放期には再びアメリカ映画の氾濫の中に巻きこまれていた映画界の状況を考えれば、独立国家建設のごとく韓国映画製作にたいする当時の民族的欲求(要求)が大きかったことがわかる。

まもなく解放 70 周年になる。その歳月の間、韓国映画はどのような時代的背景下にいかなるアイデンティティを形成してきたのか。また、現在と未来はどのような姿であろうか。2013 年韓国での年間映画観客数は 2 億 1,332 万人余りにのぼった。歴代最高の数である。その中に「国産映画」観客の数は 1 億 2,700 万人余りで約 59.4%を占めたのである。国民 1 人当りの観覧した映画の数は 4.25 本で世界最高の水準である。再びきた「映画の豊かな時代」に、またいつか近づくかも知れない「統一の時代」に向かって⁶、現在韓国映画における「民族」と「国家」の姿を診断することはいかなる意味があるのか。真剣な考察が必要な時点だと思われる。

註

1. 『彼らの幸福』(イ・ギュファン-イ・ギュファンプロダクション、1947.12)、『その顔』(チョン・チャングン-チョン・チャングンプロダクション、16mm-無声、1948.3)、『女性』(チョン・チャングン-チョン・チャングンプロダクション、無声、1948.3)、『青い丘』(流動日-新韓映画社、16mm、1948.8)、『大都市』(イ・ジン-漢城映画社、16mm-無声、1948.11)、『風浪』(ウ・ヒョン-ウ・ヒョンプロダクション、16mm、1949.7)、『青春行路』(チャン・ファンヨン-チョン・ウルリョンプロダクション、16mm、1949.8)、『女性哀史』(シン・ギョングン-請求映画社、16mm、1950.1) 等がある。
2. 『検事と女教師』(ユン・デリョン-キム・ヨンスプロダクション、16mm-無声、1948.6)、『女性日記』(ホン・ソング-前衛映画社、16mm、1949.4)、『帰ってきたお母さん』(イ・ギュファン-イ・ゲハプロダクション、16mm、1949.11)、『牧童と金時計』(1949) 等がある。
3. 『牧丹登記』(キム・ソドン-朝鮮映画科学研究所、16mm、1947.6)、『彼らが行く道』(イム・ウンハク-太陽映画社、16mm-無声、1947.9)、『紅茶期の一生』(イム・ウンハク-太陽映画社、16mm-無声、1948.4)、『知性塔』(キム・ジョンファン-香隣園、16mm-無声、1948.6)、『高句麗の魂』(イム・ウンハク-太陽映画社、16mm、1949.4)、『フンブとノルブ』(イギョンソン-金剛映画社、16mm、1950.5) 等がある。
4. 『心の故郷』(ユン・ヨンギョ-東西映画社、1949.2)、『波市』(チェ・インギョ-高麗映画社、16mm、1949.11) 等がある。
5. 『牧丹登記』はホラージャンルの一面を見せ、『青い丘』は韓国初のミュージカル映画である。『女性日記』の場合、韓国初のカラー劇映画とよばれる。
6. ドイツ映画史のように、韓国映画史の範疇を広く見れば、終局にはその中には北朝鮮映画史の内容も含まなければならないとみられる。/ 解放後北朝鮮では1946年「中央委員会宣伝部映画班」で『私たちの建設』、『解放された大地』、『民主選挙』(以上1946)等の記録映画が作られた。最初の芸術映画(劇映画)は植民地時代の小作農出身者の抗日闘争記を描いた『我が故郷』(カン・ホンシク、1949)である。

●シンポジウム『戦後アジア映画の再照明』趣旨

司会進行：佐野 正人（東北大学国際文化研究科准教授）

日本においてアジア映画は、1990年代前後を契機として注目を集めるようになってきている。チャン・イーモウ、チェン・カイコーといった中国第5世代の監督たちが話題作を輩出したり、侯孝賢らの台湾ニューシネマが注目作を出したことがその大きな契機となったと考えられる。アジア映画をめぐる研究もこの時期から出始めるようになっている。2000年代に入って、韓流ブーム、華流ブームの影響もあってますますアジア映画への注目度は高まっている。

ただ戦後のかなり長い時期（1945 年～1970 年代）、日本とアジアの人的、文化的関係は低調であり、アジアへの関心も決して高いとは言えなかった。正式な国交が結ばれていなかったこともあって、この時期の日本とアジアとの関係に関してはあまり注目されてこなかった。しかし近年、この戦後の時期においても日中、日台、日韓の間での映画的な交渉が盛んに行われていたことが、様々な研究者たちの努力によって掘り起こされてきている。今回のシンポジウムでは、そのような戦後アジア映画史の「空白」を埋めようと近年精力的に研究を繰り返している門馬貴志氏、晏妮氏、崔盛旭氏の 3 人の研究者をお迎えし、「戦後アジア映画の再照明」というテーマの下で、発表をしていただく。

門馬貴志氏は、1960 年代に香港・台湾・韓国との間で行われた合作映画を取り上げて、特に香港と韓国とのケースの比較を試みる。そこには戦後の日本とアジアとの新たな関係の構築を行うという試みが見られたものと言う。晏妮氏は戦後日中映画の交渉史をめぐって、国交のまだなかった 1950 年代にすでに政府ルートや民間のルートを通じて相互に映画的な交渉が行われていたこと、その交渉史と受容のコンテキストを明らかにする。国際映画祭での「交渉」に関しても触れられる予定である。また、崔盛旭氏は戦後北朝鮮と韓国とに分断された朝鮮半島において、朝鮮族・脱北者・在日コリアンというディアスポラがどのような視線によって迎えられたか、そこにあったナショナリティとエスニシティの混乱と矛盾の様相を再検討する。映画は彼ら（彼女ら）との「再会」をいかに描いたのか、を「居候への嫌悪、あるいは恐怖」というキーワードから解き明かす。

多様な文脈の交錯する戦後アジア映画について、今回のシンポジウムでは刺激的な再検討が行われることと期待する。

●日本との合作映画 — 香港、台湾、韓国の比較から

パネリスト：門間 貴志（明治学院大学文学部准教授）

一九四五年まで、日本とアジア地域は、戦争や植民地、軍事的占領といった関係にあった。戦後、日本とアジアとの間で制作された合作映画には、新たな関係の構築を意識的に扱った作品が観られる。ここでは、一九六〇年代に香港や台湾、韓国との間で行なわれた試みを比較する。なぜ六〇年代に合作映画が画策されたのか。端的には、さまざまな条件が整ったということである。戦後十数年を過ぎ、社会が安定に向かい経済成長が始まろうとする時期であったが、外国旅行が一般的ではない時代、外国ロケはお互いの国にとって十分に魅力的なコンテンツであった。

日本が敗戦した時点、中国は中華民国であった。日本は中華民国と講和を結び外交関係を維持した。一九四九年に中華人民共和国が成立し、中華民国の首都は日本の旧植民地であった台湾に移転する。日本は台湾＝中華民国との外交関係を維持し、大陸の新政権とは国交を結ばなかった。イギリスの植民地であった香港は、戦時中は日本に占領されたが、戦後はまたイギリスの植民地となった。大陸との交流がない時代、日本にとってはこの台湾と香港が中国をある程度代表せざるをえなかった。

一九五〇～六〇年代の日本の劇映画が国外でロケをする際に選ばれたのは香港・台湾、そしてハワイであった。海外旅行が一般的ではなかった時代、こうした作品は「観光映画」として歓迎された。また当時の香港は、キャセイ・オーガニゼーション（電懣／国泰機構）とショウ・ブラザーズ（邵氏兄弟）の二大メジャー会社が覇を競っていた時期であり、両社とも日本映画に接近した。キャセイは日本の東宝と「香港三部作」と呼ばれるメロドラマを合作し、ショウは日本の監督を招いて日本映画のリメイクを作り、それぞれ商業的な成功を収めた。

一九六一年から、東宝はキャセイの人気女優だった尤敏^{ユ・ミン}をヒロインに起用したメロドラマを千葉泰樹監督で三本制作した。『香港の夜』（一九六一）、『香港の星』（一九六二）、『ホノルル・東京・香港』（一九六三）である。このうち一作目の『香港の夜』は、戦中に東宝が製作した国策映画『支那の夜』を容易に想起させる題名であり、日中戦争に関わりのある内容を持つ。宝田明演じる通信社の記者田中弘は中国人女性、麗紅^{リ・ホン}に香港で出会う。彼女は当時の多くの香港人がそうであったように、戦後大陸から移って来た中国人（上海出身）に設定されており、生粋の香港人ではない。また彼女の日本人の母とは、戦争中から音信不通となっている。その点では彼女も戦争の犠牲者であり、また中国残留孤児問題も想起させる。香港と日本の合作映画だが、香港と日本の関係というよりは、中国と日本の関係を描いたものだと言える。（もし当時中華人民共和国と日本に国交関係があり、合作映画の企画があったとすれば、上海を舞台に似たような設定の物語が描かれた可能性もあるだろう）。映画の中で麗紅は日本語、英語、そして北京語を話す。北京語を解さない田中とは、日本語と英語を使ってコミュニケーションをとる。やがて香港支局に異動となった田中は、麗紅を愛するようになり、求婚にいたる。しかし両親のように国籍の違いは不幸な結婚に終わると信じている彼女はそれを拒む。田中は日本で麗紅の生き別れの母を探し出し、母子を再会させる。最後に麗紅は田中の求婚を受け入れるが、田中は取材で派遣されたラオスの内戦で命を落としてしまう。

この結末は香港を舞台としたアメリカ映画『慕情』（一九五五）と類似している。また国籍を越えた恋愛という点、ヒロインが純粋な中国人ではないなど、共通点も多い。しかし『慕情』は欧米人の想起するオリエンタリズムが支配的である。『香港の夜』には、戦後の日本人と中国人の和解を描こうとする意図が見られる。『慕情』における中国人とアメリカ人という組み合わせは、日中間に横たわる歴史的確執とは無縁である。その和解の一つのあり方が、信頼関係であり結婚であるが、日本人男性は死を遂げてしまうのである。

この映画の台本は日本側が用意したものだが、中国人女性が日本人男性を愛するという設定にキャセイは難色を示し、予定されていたキスシーンの拒絶といったトラブルもあった。この時代の香港ではまだ日本人との恋愛に対しては、戦争に起因する反日感情による抵抗感があったものと思われる。すでに松竹は一九五五年に香港との合作映画『東京－香港 蜜月旅行』を制作しており、香港からスター女優の林黛^{リン・ダイ}を招いているが、ここでは香港人と日本人のロマンスではなく、あくまで友情に重きがおかれる。『香港の夜』は『慕情』から多くを引いているが、題名は『支那の夜』を想起させたこともあり、日本では尤敏を「第二の李香蘭」と呼ぶ向きもあった。

が、香港側はこれにも難色を示した。李香蘭にまつわる戦争の記憶を避けたということである。『香港の夜』の成功を受け、大映や東映も香港との合作でメロドラマの製作を試みた。東映はショウと組んで、人気女優の樂蒂と高倉健のコンビで『香港旅情』を企画するも製作は頓挫している。

翌年、尤敏＝宝田コンビで『香港の星』が製作される。こちらは、商社マンの長谷川と医大生の^{シンレン}星璉とのロマンスを描いている。星璉は難民の救済にあたっている医師である父の後を継ぐため日本で医学を学んでいる。そして彼女の東京での下宿先は、かつて戦時中の上海で星璉の父に助けられたという日本人の家であり、このことから、やはりヒロインは生粋の香港人ではなく大陸出身者であることが示される。またこれは日中戦争への言及でもある。宝田の演じる長谷川は、前作同様、長身でハンサムな紳士である。英語も堪能で西洋風のマナーを心得ている。一方、ヒロインの星璉は医師免許を取得すると、シンガポールやマレーシアの病院を転任していくが、それはかつて日本軍が進軍した地域でもある。前作同様、『香港の星』でも二人は結ばれず、キスシーンもなく終わる。またしても日中の国際結婚は阻まれる。しかし最後の場面で、急な転勤でアメリカへ去らねばならなくなった長谷川の飛行機をただ見送るしかなかった星璉は、その後彼を追ってアメリカへ飛ぶであろうことを想像させる余地を残している。

三作目の『ホノルル・東京・香港』では、尤敏の演じるアイリーンはハワイに暮らす中国系アメリカ人、つまり華僑に設定されている。この映画は前二作とは違い、スクリーンボール・コメディとして演出されている。ヒロインはアメリカ人として振る舞い、日中という構図は曖昧になり歴史問題には言及されない。（歴史問題としては日本の戦争花嫁の逸話がとりあげられる）。日米のカルチャーギャップを扱ったコミカルな場面が続き、二人の会話も英語だけになる。しかしこの映画には、日中の歴史的 문제가潜んでいる。宝田の演じる岡本はわがままなアイリーンに腹を立て、つい平手で顔を叩いてしまう。そして平手打ちは日本の愛情表現である説明し、どさくさに紛れて求婚をする。さまざまな騒動の末、二人は婚約にいたる。真珠の贈り物をアイリーンに渡した岡本は、彼女にキスをせがむ。すると彼女は彼に教わった日本式愛情表現として平手打ちをするのである。ある意味洗練されたギャグにも見えるが、かつて李香蘭が『支那の夜』で長谷川一夫から喰らった平手打ちに対する復讐でもある。香港の嶺南大学の黄淑嫻はそれを historical hand slap と呼んでいる。それを踏まえれば、尤敏・宝田コンビの香港三部作は、李香蘭の大陸三部作に対応しているように見える。もちろん李香蘭の大陸三部作は戦時プロパガンダ映画であったが、香港三部作は違う。軍国主義を捨て、平和で民主的な国になった戦後の新しい日本の姿を、中国人（華人）に示したいという願望が見える。そのスマートな日本人を演じたのがハンサムな宝田明だった。もっともこれらの映画を当時の中華人民共和国の人々は観ることができなかった。彼らが戦後の発展した日本社会の姿を見る機会が、文革後に紹介された日本映画『君よ憤怒の河を渉れ』や、テレビドラマ『赤い疑惑』まで待たねばならなかった。ともかくこの香港三部作は、香港・日本のみならず、華僑人口の多い東南アジア地域でも上映され、大ヒットを記録した。^{ワン・カー・フイ}王家衛監督の『2046』（二〇〇四）に、この香港三部作の残響が見られる。一九六〇年代の香港の場面に、木村拓哉の演じる日本人商社マンが登場する。誠実な態度で香港人女性に求婚する姿は、『香港の星』の宝田明と重なる。

一方、台湾との合作は、政治的な要素がからみ、状況は複雑になる。台湾と日本との関係においては、かつての植民地と宗主国という関係があり、また中華民国と日本という関係では戦勝国と敗戦国という関係である。いわば二重構造となる。

一九六二年に製作された台湾の中央電影公司与日活の合作映画『金門島にける橋』は、一九五八年の秋に起こった中国人民解放党軍と国民党軍の軍事衝突、いわゆる第二次台湾海峡危機を背景としている。中国が台湾の金門守備隊に対し大量の砲撃を加え、これに対し台湾側は廈門^{アモイ}駅を破壊するなどの反撃を行なったのである。この映画で石原裕次郎が演じた主人公の武井は、国際貨物船の船医であり、かつて東京で出会った台湾人女性・麗春と寄港地の金門島で再会する。日本語の堪能なヒロインやその養父の王哲文は、一見すると植民地時代に覚えた日本語を話しているように見えるが、実は彼らは国共内戦の際に対岸の廈門から逃れてきたことが示される。つまり植民地時代から住む本省人ではなく、それ以後に大陸から渡った外省人である。この映画に登場する台湾人は外省人が中心となっている。武井は麗春を愛するようになる。一方、王哲文は大戦中に日本軍のせいで足に障害を持っており、日本人をあまり快く思っておらず、交際に反対する。また彼は共産党に奪われた故郷の奪還のためには戦争も辞さないと発言する。日本人である武井は政治的な発言はせず、ただ戦争そのものを否定する（武井自身も戦争孤児という設定）。この映画は当時の国民党の立場を代弁するものである。台湾の研究者・黄仁は「映画と政治宣伝」の中でこの作品を反共映画に分類している。また武井と麗春の会話の中に「昔、君の国と戦争をした時、父は上海で死んだ」という表現が見られる。この君の国というのは明らかに台湾ではなく中国を指している。しかし麗春が暮らす金門島は台湾＝中華民国である。国名を巡るデリケートで複雑な問題が台詞にも反映されている。しかしかつて戦争をした国同士の間が恋愛・結婚という形で和解するという越境性が物語の一つのポイントになっている。もともと反共映画として企画されたこの映画は、日本の世論を中華民国寄りにするという文化工作の側面があった。中国の国際的影響力は次第に高まりつつあった。しかし日活側はこの企画を反戦メロドラマと理解しており、同床異夢的なすれ違いがある。中国軍の砲撃で麗春が命を落とす場面には、武井が中国共産党を批判する台詞が用意されていたが、実際には使われなかった。石原裕次郎に政治的な色がつくことを日活は歓迎しなかったようである。

日活は四年後に再度台湾で合作映画を制作する。西郷輝彦主演の『星のフラメンコ』（一九六六）である。この映画は日本では合作映画とは謳われていないが、実質的にそう呼んで差支えなく、また台湾では合作映画とみなされている。主人公は植民時代の台北で生まれ育った青年で、敗戦の頃に生き別れになった台湾人の母親を捜しに台湾へ赴くという物語である。『金門島にける橋』とは違い、登場する台湾人はほぼ全員が本省人、つまり植民地時代からの住人で、みな日本語を話す。高砂族の男性も登場する。また日本人の主人公も台湾人の血を引いている。そうした主人公を設定することで、日本と台湾の親和性を強調している。そのため、この映画では主人公は越境して恋愛をすることはなく、喪失した家族を取り戻す物語となっている。もともと主人公が越境的な存在なのである。この映画が、植民地と宗主国のその後を描いたとすれば、前者は戦勝国と敗戦国のその後という構図を持っている。ちなみに『愛を乞う人』（一九九八）は平成版『星のフラメンコ』のように台湾への慕情を描く。原田美枝子の演じるヒロインは子

供の頃に死んだ台湾人の父の遺骨を探しに台湾の故郷を訪れる。ここでも描かれているのは男女の恋愛ではなく喪失した家族の回復である。

香港三部作の千葉泰樹監督は、台湾・香港との合作映画『バンコクの夜』（一九六六）で台湾の女優・張美瑤^{チャン・メイヨウ}を起用した。ヒロインはバンコクから来た台湾人富豪の娘・美蘭^{メイラン}で、加山雄三演じる日本人医師・津村と愛し合うようになる。この映画に登場する台湾人もみな本省人である。津村の亡父はかつて台北の病院に勤務する医師で、美蘭の祖父の手術をしたことがあるという縁である。この映画で、津村は生まれ故郷である台北を訪問する。そして今は植民地ではない台北を懐かしむのである。

韓国との合作は、また別の意味で複雑である。かつて日本が統治していた朝鮮半島は、一九四五年に解放を迎えたが、その後南北に分断され、南半部は大韓民国となった。しかし日本との国交関係は一九六五年の日韓基本条約の締結まで築かれなかった。解放後の韓国では日本の大衆文化は禁じられ、日本映画も公開されなくなった。この直前の一九六四年に、日韓合作映画の試みがあった。その題材に選ばれたのは、一九六三年に出版された梶山季之の小説『李朝残影』（直木賞候補作）だった。日韓の過去と和解をとりあげたもので、過去の歴史を清算して、未来の建設的な日韓関係構築にはふさわしいものであった。梶山の原作を松山善三が脚色し、申相玉が監督することになった。しかしこの合作映画の制作は頓挫する。韓国内では日韓基本条約を、南北分断を固定化するものであるとして激しい反対運動が起こり、とても日本との合作映画を撮れるような状態ではなかった。結局、この映画は合作ではなく韓国映画として制作された。日本人による原作と脚本はそのまま、スタッフ、キャストは韓国人が占めた。

物語は、日本統治時代の京城に住む日本人画家の野口（呉英一）と、宮廷舞踊の踊り手である美しい朝鮮人女性・英順^{ヨンスン}（文姫）の悲恋を描いたものである。野口は日本人だが、朝鮮で生まれ育ち、朝鮮を故郷と思っている。映画の登場人物はみな朝鮮語を話しているが、それは演出の都合上のもので、物語の上では日本語を話していることになっている。（日本語の台詞が使用されなかったのは、当時の韓国では日本の大衆文化とともに、公での日本語の使用ができなかったという事情による）。映画でも原作小説でも、野口は朝鮮語を話せないという設定である。朝鮮を故郷と思い、朝鮮の食べ物や風俗を愛している野口が言葉を学ばないのは、宗主国の人間の抱える矛盾でもある。それでも朝鮮固有の美に魅せられた野口は、英順の踊りに感銘を受け、彼女を絵のモデルにしたいと考える。日本人を嫌う彼女は野口に冷淡だったが、やがて誠実でひたむきな野口に心を開き、ついには婚約にいたる。しかし、野口の父が、三・一独立運動中のさなか、英順の両親が殺害された提岩里事件での指揮官だった事実を知った彼女は野口のもとを去っていく。彼女が日本人を憎んでいた理由がここで明かされるのである。言わば日韓版の『ロミオとジュリエット』といった物語である。小説は事情を知った野口の深い絶望で幕を閉じるが、映画はさらに別の結末を用意している。徴兵されて中国の戦線に送られた野口は、脱走して京城に戻る。すでに日本は敗北して朝鮮は解放を迎え、野口の父は愛国的朝鮮人に殺されている。野口は英順の家を訪ね、父の行為を詫言しようとする。しかし彼女は門を閉ざして野口を拒絶する。絶望した野口は拳銃を取り出して自決する。先述の『香港の夜』もまた、日本人男性の死によって物語が閉じられたが、ここでも日本人男性が命を絶たれる。

日本との間に起こった不幸な過去を清算するためには、一度日本人の血が流される必要があったのである。『香港の夜』同様、日本側にアドバンテージはない。映画では、野口を拒絶した英順に、彼女の友人の春梅がこうに言う。「英順の両親を殺したのは野口ではない。なぜ野口を赦さないのか。日本人と朝鮮人の憎しみは終わったのだ」と。英順は「三十六年続いた憎しみは簡単には消えない。私たちは結ばれない運命だった。血に染まった私たちの歴史が奇麗になるには長い時間が必要だ」と答える。次に続く春梅の言葉は、当時の韓国映画としてはかなり大胆なものである。「これからは日本も朝鮮もない。ただ愛する野口の胸に飛び込んでいけばいい」と。

日本と韓国がまた新しい関係、つまり国交を結ぼうという時期に、このような映画が企画されたわけである。両国間で建設的な関係を築くという願望が込められている。この映画が日韓合作で、日韓のキャストで制作されていれば、その後の日韓映画史はまた違った道を進んだ可能性もある。しかし六〇～七〇年代の韓国では、まだまだ抗日映画がコンスタントに作られていた時代である。やや親日的と言われた朴正熙政権においても、依然として日本映画は禁じられ合作映画も撮られない反日的雰囲気があった。『李朝残影』以降、韓国を擁護する親韓的日本人を描く映画は、同じ梶山季之原作の『族譜』（一九七八）まで登場しない。

この時期の韓国映画の特徴として、日本映画の剽窃問題があげられる。黄金期を迎えた韓国では新作映画の需要が急激に高まり、脚本が不足した。そのため韓国の映画制作者たちは、文化的にも近い日本映画のリメイクを無断で撮るようになった。例えば、中平康の『泥だらけの純情』は、韓国では『裸足の青春』となった。観客は間接的にはあったが日本文化を知らず知らずのうちに受容した。また一九六〇年代は、韓国と香港の合作映画も盛んとなった。香港の女優・尤敏と韓国の俳優・^{キム・ジンギョ}金振奎が主演したメロドラマ『異国情鴛』（一九五八）の監督の華克毅は、実は若杉光夫の変名であった。この映画は韓国では香港との合作として公開され、監督が日本人であることは知らされなかった。日本映画が禁じられていた時代、いわば三角貿易のような形で日本人が監督した映画が韓国に入っていたわけである。また日本映画の輸入を禁じていた韓国で制作された特撮映画『大怪獣ヨンガリ』（一九六八）などは、特撮パートを日本の大映が請け負っていたのも、象徴的な出来事であろう。

このように一九六〇年代という時代は、日本との関係で不幸な時代を体験した国や地域との間で、新しい関係を築こうという意図をもって共時的に合作映画が試みられたことは興味深い。

一九七二年まで外交関係がなかった中国との間では、合作映画の制作は行なわれなかった。初の日中合作映画は、日中国交正常化十周年を記念して製作された『未完の対局』（一九八二）である。これは男女の恋愛を描くメロドラマではなく、日中戦争を挟んだ時代を背景に、日中の棋士の交流を描いている。呉清源とそのライバルであった木谷實がモデルであろう。中国側が脚本を用意して日本側に合作を打診した。日本側では興行的要素から主人公を棋士以外とすることを提案したが、中国側の強い要望で変更はなされなかった。日本側の提案とは恐らく両国の男女のメロドラマを想定していたのではないか。この時期の中国映画は非常に生真面目な態度で作られていた

六〇年代に盛んだったアジアとの合作は、七〇年代に入ると激減する。理由はいくつか考えられる。まず日本映画界の経済的苦境がある。製作資金が自社だけで準備できず、大作映画の資金導入を目的とした合作映画の時代になり、日本はアメリカとの合作を試みた。また七〇年代は東南アジアにおける反日感情が高まり、マーケットではなくなった。また台湾に関して言えば、断交（日華条約の終了）により、一九七二年以降、日本映画の輸入が停止した。一九八〇年代のバブル期に入るまで、アジアとの合作映画は撮られなくなった。

一九九〇年代の後半、韓国では日本映画が解禁された。日韓合作映画が試みられたが、それは日韓の過去と未来をテーマに取り上げたものではなかった。もうそれは映画に求められてはいなかった。それは中国・香港・台湾でも同じような状況である。アジアにおける国際合作映画に期待される役割、そして意義が大きく変貌したのである。

●戦後日中映画交渉試論——歴史・表象・言説

パネリスト：晏 妮（一橋大学社会学研究科客員教授）

はじめに

本報告はまず 1947 年から 1952 年まで、アメリカ占領期に製作された三本の日本映画を取り上げ、問題提起をする。戦後のこの時期に、日本映画における中国/中国人に関する描写がどのように戦時記憶を表象し、またどのように未来への想像を意識的あるいは無意識に表しているかを指摘し、戦時中に製作された「大陸映画」との関連性をも合わせて検証することを試みる。取り上げる作品は次の三本である。

『戦争と平和』（東宝、1947、亀井文夫）

『上海の女』（東宝、1952、稲垣浩）

『郷愁』（松竹、1952、岩間鶴夫）

李香蘭の主演による『上海の女』は、中国から帰国した山口淑子が再び李香蘭を演じるような作品だと言える。この作品は戦中のスパイ映画、例えば『上海の月』を彷彿させる一方、戦時大陸メロドラマの要素を李香蘭自身の体験とミックスして作られたものである。作品に沿って語る限り、少なくとも以下のことが言える。

- (1) 当作品は戦時における李香蘭の記号的な役割を果たした身体に対して、一種のノスタルジーを喚起している。
- (2) 戦時の大陸ラブストーリーの要素がそのまま詰め込まれている。例えば、中国人女性(偽物)と日本人男性とのロマンス、スパイ映画、チャイナドレスの女性、歌姫、下手な中国語によるセリフなど。

(3)しかし、戦時メロドラマを超えようとする意図があるためか、ラストにあるロミオとジュリエット式の愛の成就是、戦時流通していた日中ロマンスに対する否定的な言説を転覆する一面もなくもない。だが、次の批評を読めば、この作品の中国人表象がすでに時代遅れになったとよく分かるだろう。

山口淑子にシナ服をさせ、得意のシナ語の歌をうたわせることに、企画の根本があったのではないか。そのような邪推が可能なほど、この物語は作為のあとばかり目だって、どこにも必然性が感じられない。(略)シナ語、日本語、それに英語まで飛び出す奇妙なこの映画は、稲垣浩にとっては最悪に属する作品である。

『戦争と平和』は中国近海で遭難し、現地の漁師に救出される主人公は、終戦後に帰国し、仲間たちと食糧デモや労働争議など激しい社会運動の荒波に巻き込まれていくことを描いている。この作品では、戦時中のあらゆる日本映画に反して、中国人男性表象の不在かステレオタイプかに拮抗するかのように、日本人男性を救う中国人男性のキャラクターを堂々と登場させている。

もう一本は吉屋信子の原作、橋田壽賀子の脚本による『郷愁』。戦時中、家庭のトラブルを避けるために、海外の華僑に嫁いだ日本人の女性が戦後、実の娘を探すために帰国する物語である。中国人女性ではないものの、こちらもチャイナドレスがトレードマークとなっており、しかも戦時中の上海で人気度の高い轟夕起子がヒロインに扮している。戦中も一般観客に支持される母親もの、吉屋信子が書いた原作の映画化『母の曲』(1937)の戦後版ともいえる。

ステラ・ダラス風のメロドラマによってチャイナドレスの魅力を存分に引き出したこの映画をめぐる言説が少ないものの、戦中と同様、かつて城戸四郎が宣言した「不敗の母性映画」の一本であると同時に、引揚者を扱う作品でもあることで、大衆の涙を獲得できたのだろうと推測できる。『上海の女』と比較すれば、戦時もの、特に上海を舞台とした映画の終焉を予言し、大陸と関係のある表象はすでに引揚者を描くことに移行するようになったことが分かる。また、戦中、戦後と関係なく、時代が変わっても母親ものが相変わらず有効だというに着目すべきだろう。

要するに、以上の三本の映画は、それぞれアメリカ占領期の中国表象のあり方を代表するばかりでなく、企画の面から考えれば、その後の日中映画の交渉の在り様をある程度予言したようなものだったと思われる。

(一) 絶たされる日中国交／開かれていく人的交渉

1945年、国策映画会社の満洲映画は共産党によって接收され、満映を基に設立された「東北電影公司」(共産党体制)は、直ちに人民映画の製作を開始した。中華人民共和国が創立後の最初の劇映画『橋』(1949)と『白毛女』(1950)は、いずれも東北電影の製作である。

製作にあたって、共産党指導部は元満映の技術スタッフに呼びかけ、日中映画人がともに映画製作を行うことを実現させた。当時、元満映のスタッフで新中国の映画製作に関わったのは次の人々である。

撮影：福島宏(傅宏)、編集：岸富美子(安芙美)、録音：高島小次郎(高島)等

また特筆に値するのは方明(池勇、持永只仁)の例である。彼は敗戦直前に満映に入社、そのまま残留組の一人として、中国アニメの初期製作に関わった。人形劇『皇帝夢』を監督したほか、『瓮中捉鳖』の撮影も担当した。その後、持永は満洲から上海のアニメ撮影所に転属、『謝謝小花猫』と『小猫釣魚』など、中国国産のアニメを撮った。

述べてきたように、初期の中国映画は日本映画の技術によって包装されるものが多かった。また新中国のアニメーション製作のパイオニアは間違いなく方明と持永只仁であり、国策映画会社の満映に奉職したのちに、彼はすぐに国共内戦のプロパガンダを作ったのである。

それから、もう一点忘れてはいけないのは、新中国の女性編集者の養成に貢献した岸富美子の功績である。

共産党によって提唱した人民映画は、戦中の上海映画と決別しゼロからスタートしようとした。それは映画の主人公が人民(労働者、農民、解放軍)であり、また人民に見せるためのものを意味するが、こうした共産党主導のイデオロギーの下で展開される映画製作に、元満映の日本映画人が参与していた。この史実からも分かるように、戦時中の人的交渉がこのような形で持続され、戦後の日中映画交渉の第一歩はすでに 1949 年前から踏み出した。

(二)戦後日中映画が相互輸入の嚆矢：『白毛女』

先述のように、『白毛女』は日中両国映画人の合同製作による作品であり、また共産党主導のイデオロギーが戦後の中国映画を主導する代表的な作品である。満映時代の製作方針を一掃し、日本人の技術のみを積極的に取り入れた『白毛女』は、階級闘争を主軸にしているが、しかし、戦争表象がほぼ不在になっている作品に仕上げられている。

『白毛女』の輸入は、戦後アジアに敷かれた「竹のカーテン」を日中経済協力によって打破しようとする両国の政治家の努力によって実現されたものである。国会議員の帆足計、宮腰喜助と高良とみはモスクワで開催される国際経済会議に出席、その足で北京に入り、日中民間貿易協定を締結する運びになった。その時に中国政府から渡された手土産に『白毛女』が入っていた。彼らが帰国するときに、名古屋駅で彼らを歓迎する人々が警察と衝突し、歴史上では大須事件(1952 年 7 月)として知られている。そうした困難の中で『白毛女』が日本に到着したことはすぐに中国で報道された。それを報道する記事を次に引用しよう。

「『白毛女』は日本に到着」久田京子

形式的には違うものの、大多数の日本人民はこの映画に描かれた主人公に似ているような悲慘な境遇におかれているのだ。だから、この作品はアメリカ帝国主義が実施している植民地政策に対して、認識を深めることができた。

最初に自主上映しかできなかった『白毛女』はその好評により、その後東京などの映画館で公開することとなった。記録によると、1952 年の三カ月間 自主上映 277 回、18993 人を動員、そして 1955 年に八つの映画館で公開、観客数は 200 万人に達したという。

中国関係者、研究者のみならず、『キネマ旬報』誌にも「中国映画戦後初公開 白毛女」と題する報道が掲載された。その原作はスターリン平和賞を受け、1951 年チェコ国際映画祭で特別賞受賞と紹介されている。(『キネマ旬報』1955 年 9 月上旬号)

また、『白毛女』に関して、中国専門家以外の人も批評文を書いた。次の飯島正の批評は実に『白毛女』を正確に評した一例である。

この映画はおもしろい。説話的な、おとぎばなし的なおもしろさで、しかもそれが現実的な切実な感銘を見るひとにあたえるのは、中国民衆の実状も多少でも知っているからであろうか。いや、そうではあるまい。むしろリアリズムとファンタジーがまじりあった、一種祭典的な、原始的ともいえる現実性を持っていることがこの作品の類のない魅力となっている」(飯島正『世界の映画』1956)

戦後日中文化交渉のシンボルとなった『白毛女』だが、その快進撃は映画界に留まらなかった。戦後労働運動の文化宣伝で活躍した幻燈分野でも『白毛女』が作られ、さらに、松山バレエ団は映画を基にバレエ『白毛女』を創作、しまいに中国に公演しに行き、和製『白毛女』を逆に中国に輸出した。周知のように、松下バレエ団の『白毛女』に倣って作られたのは、文革中の革命模範劇の一つであるバレエ『白毛女』である。

(三)日本映画は中国へ

『白毛女』が日本で歓迎されることによって、日中映画交渉を遮る障害である「竹のカーテン」は部分的にこじ開けられ、それに続いて実現されたのは、日本映画の中国への進出である。

1953 年前後、戦後のレッドパージによって大手映画会社を離れ、独立プロを起こした映画人たちの作品、たとえば、『どっこい生きている』(1951、今井正、『不、我們要活下去』)『箱根風雲録』(1952、山本薩夫等)『女ひとり大地を行く』(1953、亀井文夫、『一個女鉱工』)『真空地帯』と『原爆の子』が相次いで中国で公開された。

ちなみに中国に輸入された独立プロの製作の作品には、前進座一座が関わった作品は二本もある。ここに前進座と映画また中国との関連を簡単に見てみよう。戦前において前進座は積極的に映画製作に参加した。満洲を舞台にした『沃土万里』や不朽の

名作『人情紙風船』などが代表作として挙げられる。1949 年、前進座座員の 70 余名が日本共産党に入党した。その中で、『どこい生きている』に主演する中村翫右衛門は、北海道公演時に警察に追われ、中国に亡命し、1955 年にやっと帰国できた。彼の亡命は日本映画の中国上映と直接関係のある資料がないものの、亡命中、中国映画を鑑賞し、それを紹介する記事を日本の映画雑誌に寄稿したことが確かである。そして、1950 年代ずっと中国映画と親しい交流を行い続けた前進座は、1960 年に中国での公演を実現したことも付け加えておこう。

上述の日本映画の進出に伴って、日中映画人たちの交流も再開されることになった。1956 年、中国の 16 の都市で日本映画週間が開催され、木下恵介をはじめ、杉村春子、乙羽信子らが訪中した。『二十四の瞳』や『縮図』などの作品が上映されたが、最も中国の観客に歓迎された作品は『二十四の瞳』(二十四只眼睛)だった。

さて中国の人々は戦後初めて中国に輸入されたこれらの日本映画をどのように受け止めていたのかについて、幾つかの言説を検証してみよう。

まず文革中に批判されたとはいえ、文革終了後、なお中国映画人に影響を与え続けている『二十四の瞳』を見てみよう。

日本映画週間の開催に合わせて訪中した木下恵介は、帰国後、自分が中国で見聞した中国観客の感想について次のように述べている。

感想は総括的にいうと、戦争によって日本人民がいかにもひどい目にあったかがよくわかる。戦争というものはほんとうに罪悪だ、戦争のために日本人は自分たちと同様な苦勞をしたことがわかる」(木下恵介:「私の見てきた中国とソ連」)

戦後初の日本の「国民映画」と言われるこの作品は、女教師と十二人の教え子を主人公に設定したものの、戦争と加害者を視覚的に不在の表象にし、言い換えれば被害者しか登場させない作品だ。被害者の姿としての彼等を中国観客は一応受け入れたものの、その描き方に対する疑問は全くなかったのではない。例えば、対談の形式で書かれた下記の批評文はその戸惑いを感じさせる一例だった。

甲:私はよく分からないが、大石は積極的立ちあがって戦争に反対したわけでもなかったようだが。

乙:大石はプロレタリアートとしてではなく、普通の善良な日本人女性に過ぎない。

王雲縵「一個愛好和平的女教師和十二個孩子—談影片『二十四只眼睛』」『大衆電影』1956 年 10 期

だが、総じて言えば、『二十四の瞳』の受容はおおよそ政府公認の被害者／加害者という二項対立的戦争認識に基づくものであり、主人公の大石先生は戦争被害者の日本人民の代表者として受け止められていたようだ。

『女ひとり大地を行く』について、労働者の書いた批評も見てみよう。

日本の炭鉱労働者の戦いは孤立したものではなく、日本人民に支持され、われわれや全世界の平和を愛する労働者からも支持される」

「日本人民的正義闘争—京西煤鉱工人看『一個女鉱工』」『大衆電影』1955年9期

『どっこい生きている』については、ある映画評論家は次のように述べている。

(毛利)はなぜ生きてゆこうとしたのか。それはアメリカ帝国主義の日本でのいわゆる基本政策、つまり日本民族圧殺という政策によって、日本人民がよく理解している。日本人民はアメリカ原子爆弾の第一号をひろしまにうけたときから、このことを理解し始めた。

鍾愷斐「『どっこい生きてる』をみて」『映画文化』1954年11月1日号

二つの批評を読んで分かるように、一番目は、映画に描かれている日本炭鉱労働者の状況に共鳴し、国境を超えるプロレタリアの連帯をアピールしている。二番目は、『どっこい生きている』に戦後日本の下層階級の置かれた実情を見出し、アメリカの日本占領に対する反対の意思と原爆被害者に寄せる同情の気持ちを表している。これらの批評のスタンスはいずれも当時日本国内における左翼思想と呼応しているように思われる。

文革後、高倉健や山口百恵たちが中国で巻き起こした日本人俳優ブームはよく知られているが、その前駆になったのは、女優山田五十鈴だったことを明記すべきだ。山田五十鈴は戦後一時独立プロの作品にとって欠かせないヒロインであり、たまたま彼女が主演を務める『箱根風雲録』、『女ひとり大地を行く』と『愛すればこそ』の三本は中国で上映されたことで、彼女も山本薩夫、今井正、亀井文夫らの監督とともに、中国で語られていたことは次の記事を読んでわかるだろう。

ますます日本の国民に歓迎されるようになったのは、山田五十鈴が近年来進歩的な作品に立て続けに出演し、代表的な日本女性のキャラクターを演じたからである。これらのキャラクターを通して日本の女性たちは自分の歩んできた苦難に満ちた生活を顧み、その状況を変える道を探し当てた。彼女の演技は数多くの日本人女性を鼓舞したと言えよう。

すなわち、戦後の中国で認知される日本人俳優の第一号はほかでもなく、戦時の上海に出向いて『上海の月』を撮った女優、山田五十鈴である。

(四) プロレタリア連帯関係からさらに広げていく人的交流

1950 年代初頭、満映を受け継ぐ形で展開された人的交流は、左翼系の映画人に限られている。例えば、『映画新潮』に掲載されている日本映画人を励ます中国映画関係者の署名文章は『自由と幸福を』と題し、進歩的な日本映画人のみなさんに寄せる手紙だった。その署名帖に、持永只仁夫婦と森川和代の名前も入っている。また戦時中、ほぼ絶筆の状態になった岩崎昶は「新しい人間 新しい映画 中国映画」と題した、新中国の映画状況を讃えるような記事を書いたが、それはまさに新中国への憧憬があふれ、中国映画人との連帯関係を強めようとするものであった。

さらに、制限によりまだ見られない中国映画のスチール写真を使って、アメリカ占領に反対する意思を隠喩的に表明するケースもある。例えば、『団結起来到明天』(『団結して明日へ』(1950、上海、監督趙明、シナリオ黄鋼、主演白楊)のスチール写真を掲載する『ソビエト映画』1951 年 5 月号は、あえて「アメリカ帝国主義が中国から出て行け」のスローガンのある写真を選択した。アメリカ占領下、出版物に対する検閲がある時期だけに、これはかなり大胆な行動だったと言える。この点においては、共産党中国が朝鮮戦争勃発後、アメリカを最大の敵国と見なす政策との違いがあるとはいえ、一部の映画人が映画を通して訴えたいものは中国のそれと一致していた。

(五) もう一つの交渉—香港・台湾・東南アジア

もう一方、『羅生門』『地獄門』などの日本映画が相次いで国際映画祭で受賞したことに刺激され、日本の大手映画会社は映画を外貨を獲得するための手段として、日本映画を香港、台湾、東南アジアへの輸入に努めていたことを指摘しなければならない。例えば、1955 年の日本映画輸出の統計によると、アメリカ 275 本を筆頭に、沖縄 416 本、台湾 160 本、ブラジル 29 本、香港 16 本、中国ソ連その他 6 本とされている。ただし、東南アジア諸国では「日本との賠償問題とか、国交問題とか、国民感情問題が片付かないとほとんどの発展はできません」(座談会「海外における日本映画」『キネマ旬報 1955 年 1 月下旬号』)とある関係者が述べたように、東南アジアへの映画輸出が歴史問題に絡んで困難があると当事者たちは認識していたようだ。

そうした中で、戦時上海における中華電影の日中責任者だった川喜多長政と張善琨が再び接触、ついに香港映画の東京ロケも実現された。香港との人的交流が広がっていくにつれて、香港映画界は日本映画の先進的技術を求める傾向が表れ始めた。例えば、戦後シンガポールから香港に移した邵氏公司(ショウ・ブラザーズ)のランラン・ショウが来日し、日本映画の輸入及び技術の人材の獲得を図っていた。これはのちに日本映画人材を香港に招いて、彼らに香港映画の製作に直接関わらせるに至ったのである。

香港の場合、その他のエリアと違って、日中両国にとって中間地であった。逆に中国にとっても、そこを通して左翼以外の映画との交流を実現できる特殊なエリアでもあった。

戦後、中国政府はハリウッド映画を徹底的に追放したが、先述のように 1950 年代—1960 年代において、日本映画(特に独立プロ)だけでなく、香港映画に対しても比較的寛大な政策を施行していた。例えば、上海での香港映画の公開を例にすれば、1959 から 1962 年まで、上海で公開される香港映画は全部で 29 本もあるという(張済順論文)。

このように、『上海の女』で酷評された山口淑子は、1950 年代の日港映画交流によって、再び李香蘭として生き返ることができた。その後、彼女は香港映画に出演、合作映画『白夫人の妖恋』のような古典ものでも大活躍したのである。ショウ・ブラザーズで山口淑子は少なくとも次の作品に主演している。

『金瓶梅』(1955 年、香港ショウ・ブラザーズ)

『神秘美人』(1957 年、香港ショウ・ブラザーズ)

『一夜風流』(1958 年、香港ショウ・ブラザーズ)

見て分かるように、戦後になって「李香蘭」を必要とするのは、日本ではなく、中国語文化圏である。

結びに

戦後日中映画交渉は、戦時の人的関係を受け継ぎつつ、基本的に政府(中国)と民間(日本)という新たな非対称的關係下で行われていた。国交関係がないにもかかわらず、しかし、映画人たちの、接触したい熱望によって、様々なルートを通して交流は持続できた。

日本映画製作の主流である大手映画会社は、香港、東南アジアに熱い視線を注ぎ、東南アジア映画祭の開催、日本映画の輸出、合作映画の製作など、多種多様な形で展開された。

しかし、東西冷戦、異なった社会体制という限界もあり、『白毛女』が示した奇跡が再び起きたのは、日中国交正常化、さらに文革の終了を待たなければならなかった。

そういう意味では、本報告の冒頭で言及した三本の作品は述べてきた流れを予言したような要素がある。つまり、李香蘭ものは香港との交流、亀井文夫の作品は大陸向け、母親ものは日本国内の市場用と言えないだろうか。

日本映画学会

2015年3月27日発行

編集 日本映画学会（会長 山本佳樹）／編集長 小川順子

大会運営委員長 吉村いづみ／開催校責任者 山本佳樹

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/>