

日本映画学会

第 11 回大会(創立 10 周年記念大会)

プロシーディングス

2015 年 12 月 5 日 (土)

京都大学総合人間学部棟

(〒606-8501 京都府京都市左京区吉田二本松町)

目次

是枝裕和『ディスタンス』における水の主題系——入浴シーンの不在とその意味	5
伊藤弘了（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）	
作曲家・芥川也寸志の映画音楽実践——豊田四郎監督作品を中心に	11
藤原征生（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）	
『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』におけるカルメン像の変化——音楽面からの再評価を目指して	23
久保豊（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）	
阪東妻三郎はなぜ踊るのか——『決闘高田の馬場』の殺陣	33
雑賀広海（京都大学人間・環境学研究科博士課程）	
小津安二郎映画の戦前と戦後	41
指田文夫（大衆文化評論家）	
クリント・イーストウッドのパロディ性——『グラン・トリノ』を中心に	42
吉岡宏（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）	
プレストン・スタージェス作品におけるカルチャー・ギャップの表象	53
有森由紀子（京都大学人間・環境学研究科博士課程）	
『トレインスポッティング』に埋め込まれたスコットランド労働者階級文化の記号	60
松山のぞみ（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）	
親子映画運動と戦争の記憶	72
藤田修平（京都造形芸術大学映画学科研究員）	
潜在性・現実化、そしてリアリティ——映画・映像表現の今	86
風間正（ビジュアル・ブレインズ代表）	
前進する時、クアする時——『彷徨う花たち』における鉄道のイメージと時間性	93
藤城孝輔（ロンドン大学キングズ・カレッジ博士課程）	
<シンポジウム>	
メディアかメディウムか——フランス映画史におけるジャン・フラパの実験的テレビ作品	106
須藤健太郎（パリ第3大学博士課程）	
<講演>	
日本映画研究への提言	115
四方田犬彦（京都造形芸術大学大学院学術研究センター客員研究員）	

タイムテーブル

9:00 受付(第1室) 開始/発表 25分・質疑応答 10分

	第 1 室（1 階 1102 教室） 総合司会：山本佳樹（会長）	
9:20-9:25	開会の辞 松田英男（開催校責任者、顧問）	
9:25-10:00	セッション A（9:25-11:20） 司会：板倉史明（神戸大学国際文化研究科准教授） （A1）是枝裕和『ディスタンス』における水の主題系——入浴シーンの不在とその意味 伊藤 弘了（京都大学大学院博士課程）	第 2 室（地下 1 階 1B05 教室）
10:05-10:40	（A2）作曲家・芥川也寸志の映画音楽実践——豊田四郎監督作品を中心に 藤原 征生（京都大学大学院博士課程）	
10:45-11:20	（A3）『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』におけるカルメン像の変化 —— 音楽面からの再評価を目指して 久保 豊（京都大学大学院博士課程）	
11:30-12:05	セッション B（11:30-12:45） 司会：小川順子（中部大学人文学部准教授） （B1）阪東妻三郎はなぜ踊るのか——『決闘高田の馬場』の殺陣 雑賀広海（京都大学大学院博士課程）	
12:10-12:45	（B2）「小津安二郎映画の戦前、戦中、そして戦後」 指田 文夫（大衆文化評論家）	（C2）プレストン・スタージェス作品におけるカルチャー・ギャップの表象 有森 由紀子（京都大学大学院博士課程）
12:45-13:50	総会（12:45-12:55）杉野健太郎（信州大学、事務局長・副会長） 昼休憩（12:55-13:45）	
13:45-14:20	セッション D（13:45-15:00） 司会：大石和久（北海学園大学教授） （D1）親子映画運動の展開と戦争の記憶 藤田 修平（京都造形芸術大学研究員）	セッション E（13:45-15:00） 司会：李 明（大阪大学国際戦略推進室特任研究員） （E1）前進する時、クアする時——『彷徨う花たち』における鉄道のイメージと時間性 藤城孝輔（ロンドン大学キングズ・カレッジ博士課程）

14:25- 15:00	(D2) 潜在性・現実化、そしてリアリティ ——映画・映像表現の今 風間 正（ビジュアル・ブレインズ代表）	(E2) 植民地朝鮮発声映画の中での日本人：1940 年代を 中心に 咸 忠範（名古屋大学大学院客員研究員）
15:10- 17:10	シンポジウム『「不純な映画」再考——映画と他のメディアの交渉の系譜』 於：第 1 室（1 階 1102 教室） 司会進行： 堀 潤之（関西大学文学部教授） パネリスト： 仁井田千絵（日本学術振興会特別研究員 PD）「見えない語り手——ラジオ・ドラマとフィルム・ノワール」 須藤健太郎（パリ第 3 大学博士課程）「メディアかメディアムか——フランス映画史におけるジャン・フラパの実験的テレビ作品」 畠山宗明（聖学院大学助教）「潜在的レイヤー —— デジタル動画における動的レイヤー形成について」	
17:20- 18:20	講演「日本映画研究への提言」 於：第 1 室（1 階 1102 教室） 四方田犬彦（京都造形芸術大学大学院学術研究センター客員研究員） （講演者の詳しいプロフィールはプログラム最終頁をご覧ください。）	
18:20	閉会の辞 吉村いづみ（名古屋文化短期大学、大会運営委員長）	
18:30- 20:30	懇親会（カンフォーラ）懇親会費 4 千円	

● 是枝裕和『ディスタンス』における水の主題系——入浴シーンの不在とその意味

伊藤 弘了（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

1. はじめに

是枝裕和は、現在、国内外できわめて高い知名度を誇る映画監督の一人である。しかしながら、体系的な作家研究はこれまでほとんどなされていない。もちろん、優れた批評や先行研究には一定の蓄積があり、たとえば、杉野健太郎がルビッチやキャブラを参照しつつ『ワンドフルライフ』に施した繊細な分析はしかるべく継承されてゆくべきである。また、アメリカの映画雑誌 *Film Criticism* が2011年に行った大々的な是枝特集も注目に値する。アーサー・ノッティ・ジュニアが中心となって行ったこの特集では、ドナルド・リチーやディヴィッド・デッサー、ミツヨ・ワダ・マルシアーノをはじめとする有力な研究者や批評家が興味深い論考を寄せている。ただし、論文集という性格上、是枝の作家性について、ある一つの視点をとって深く追究していくことは困難になっている。また、本特集が扱っているのは2009年公開の映画までであり、これ以降の作品を含めた研究を更新していく必要がある。

是枝の作家性を明らかにするために筆者が注目したのが入浴をはじめとする水の主題系である。彼がこれまでに発表してきた十本の長編劇映画のうち、実に九本で入浴の場面が描かれている。もちろん、映画内に入浴シーンがあること自体は特段珍しいことではない。リュミエール兄弟の『馬の水浴び』（1896年）や『海水浴の後のシャワー』（1896年）、あるいはジョルジュ・メリエスの『舞踏会のあとの入浴』（1897年）などを見ても分かるように、入浴やそれに類する場面は映画史最初期から描かれ続けてきた。入浴場面は、女性のヌードを正当化する口実となることもあれば、荒野と文明の緩衝地帯、暴力が発現する場としても機能してきた。また、肉体美を誇示したり、異性間あるいは同性間の性的関係をほのめかしたり、あからさまな性的遊戯の場面を写したりもしている。あるいは繰り返される日常生活の一コマとしても提示され、人はそこで家族団らんのひと時を過ごしさえすれば、一日の疲れを癒したり、自己を見つめたりもしてきた。このように、映画において入浴の表象が果たしてきた機能は多岐にわたる。

それでは、是枝映画において入浴はどのような意味を持つだろうか。以下の分析によって明らかとなるように、是枝にとって入浴場面は明確に作家的特質を示す細部となっている。このとき、入浴が描かれていない作品が一本だけ存在することが意味を持つ。その一本こそが『DISTANCE』（2001年）である。ではなぜこの作品では入浴が描かれないのか。この問いに答えることで、デビュー作の『幻の光』から最新作の『海街 diary』（2015年）にいたるまで、是枝の全作品を束ねる水の主題系を浮かび上がらせていく。

2. 是枝映画における入浴場面の機能

筆者は是枝映画における入浴場面を「他者との親密な関係性が構築される現場」と捉える。これには他者と情緒的な関係を取り結ぶことや、もともと存在している親密な関係性を再確認することなどが含まれる。ここでいう他者とは家族成員であることが多いが、成人男性同士の親密さが描かれる場合もある。以下、具体的に確認しておこう。

監督デビュー作の『幻の光』（1995 年）では、まず「赤ん坊の入浴」が描かれる。リュミエール兄弟が『赤ん坊の食事』を撮影したのが 1895 年であることを考えると、これは是枝なりの映画史 100 年への祝辞であるようにも思える。本稿の議論において重要なのは、子どもの入浴を手助けしているのが母親であるゆみ子から、その母親（すなわち子どもから見て祖母）、そしてゆみこの再婚した夫へと移っている点である。時間と状況の進展に応じて子どもが関わりを持つ人間が増えていくわけだが、入浴場面がその目印になっている。少々大胆に要約するならば、映画『幻の光』において、子どもは入浴をともにした人間と家族になっていくのである。

二作目の『ワンダフルライフ』（1998 年）では、風呂が記憶と向き合うための象徴的な場として機能している。この場面では「母親の子宮にいたときの記憶を残している人がいる」という話を聞いたヒロインが、湯船に頭までつかすることで、擬似的にそのような状態に戻ろうとしている。彼女にとっての問題は、誰と過ごした記憶を大切にするかという問いであり、自分自身の記憶を見つめることは、必然的に他者との関係を考えることにつながる。映画の終盤に再びあらわれる入浴場面では、もはや彼女は潜ろうとはしない。忘却や記憶の選別という事態を受け入れるようになるからである。

四作目の『誰も知らない』（2004 年）では、長男と次男が入浴している場面が描かれている。母親に棄てられながらも、なんとか家族の体面を保ってこうとする腹違いの兄弟に、つかの間の安らぎを与えてくれる場が浴室である。この場面の直後に部屋の電気と水が止められてしまうため、もはや入浴は不可能となる。彼らは過酷なサバイバル生活を余儀なくされ、その過程で末の妹を亡くす。

五作目の『花よりもなほ』（2006 年）は、是枝が監督した唯一の時代劇である。「忠臣蔵」の世界を背景に、ある武士の仇討ちの物語が展開される。映画の冒頭、武士は父の仇を求め、案内人の男に連れられて銭湯にやってくる。ここでは、かすかにただよう暴力の予感のなかに、男性同士の親密な関係性が表象されている。人を斬った経験のない主人公の武士を補佐するこの男は、実は本物の仇の居所を知っていながらわざと教えないでいる。そうすることで武士の平穏な日常を守ろうとしているのである。

六作目の『歩いても 歩いても』（2008 年）では、映画の後半に家族それぞれの入浴シーンがある。父親の入浴場面では、過去の自分の浮気を妻が知っていたことが明かされる。浴室と脱衣所の間にある半透明の仕切りを挟んでなされるこの告白は、妻の怒りというよりは赦しを示しているように思われる。つづいて、次男と義理の息子の入浴場面が描かれる。この二人は、普段は別々に入浴しているが、母親の強いすすめで一緒に入ることになり、最初はぎこちなさを感じさせるものの、会話を通して次第になじんでいく。最後に母親の入浴シーンがある。このとき脱衣所には次男がおり、母親は彼に向けて長女の夫に対する不満をこぼし、交流を試みる。いずれの場面でも発話とそれに伴う家族間の交流の様子が描かれている点が重要である。また、映画内で次男の妻の入浴場

面だけが飛ばされていることにも注意しておくべきだろう。入浴を通して構築、変化していく家族の関係性の輪のなかから、彼女だけが排除されている。じっさい、この家でもっとも疎外感を感じているのが彼女なのである。

七作目の『空気人形』（2009 年）の浴室は性的な場としての側面が強調されているが、やはりここにも、持ち主の男性がグッチワイフに向ける親密なまなざしを読みとることができる。問題は、その親密なまなざしが、男性から心を持ってしまった人形へともっぱら一方通行的に注がれている点である。彼女には他に思いを寄せる男性がおり、やがて男の家を出ていくことになる。

八作目の『奇跡』（2011 年）では、人が湯船に入っている様子そのものは映し出されない。脱衣所で服を脱いでいる兄弟のうしろで、浴室内の子どもたちの声と入浴音が聞こえてくるのみである。風呂に入る場面がありながら、浴室内が映し出されないのは本作だけである。その理由は、おそらく本作では既にプールの場面で全身を水につけている様子が提示されていたからだと考えられる。本作におけるプールは、両親の離婚に伴って離れて暮らすようになった兄弟を結びつける要素として用いられている。プールの主題は『DISTANCE』を分析する際に再び参照する。

九作目の『そして父になる』（2013 年）は、子どもの取り違えを描いた映画である。取り違えられた二人の子どもの家庭環境の違いが入浴場面で端的に示されている。高級マンションに住む野々宮家では、子どもは一人で風呂に入って、箸の使い方を練習する。一方、町の電気屋である斎木家では、風呂は家族と一緒に入るものであり、風呂から出た子どもの身体を拭くのも両親である。取り違えられた先の家庭から六年越しに戻ってきた慶太は、大人数で入るお風呂に次第に順応していく。彼ら家族にとって、風呂はその親密な関係性を強める場として機能している。

最新作の『海街 diary』（2015 年）にもやはり入浴場面がある。この映画では、カマドウマの出現に動揺して騒ぐ次女の姿をユーモラスに描くことで、他の姉妹たちとの親密な関係性が示唆されている。

このように、是枝映画で描かれる入浴場面は「親密さ」という主題論的な意味を共有していることがわかる。もちろん、すべてが明確にそうだというわけではなく、映画ごとの文脈に応じて意味合いや度合いは異なるが、世界映画史で描かれてきた多様な入浴場面に照らしてみたとき、是枝映画の入浴が「他者との親密な関係性」を描くことに力点を置いているのは明らかだろう。これを前提として、『DISTANCE』を分析していく。

3. 『DISTANCE』における入浴シーンの不在とその意味

2001 年に公開された映画『DISTANCE』は、オウム真理教事件をモデルにしている。本作のカルト教団がオウムと異なるのは、サリンをまかくわりに水道水に新種のウィルスを混ぜてテロ事件を起こしたという点である。事件後、実行犯（すなわち加害者）たちは教団の手によって殺されてしまう。本作はこの加害者たちの遺族に焦点を合わせている。

結論を先取りしておく、『DISTANCE』における入浴場面の欠如は、そのまま本作における親密な人間関係の欠如を意味している。加害者遺族たちは、他者と親しい交わりを持つことのできない世界を生きている。誰かと一緒に入浴するというのは、文字通り、他人とその水を共有することに他ならない。他者と真正面から向き合い、親しい関係を築くことを避けてきた彼らは、誰とも浴槽の水を共有することがないのである。彼らの浴槽の水源になるはずだったものこそ、カルト教団がウィルスを混入させた貯水池である。このとき、同じ水源の水道水を使っている地域を一つの大きな家庭に見立てるとすれば、水道水の汚染はそのゆるやかな紐帯を断ち切ることを意味するだろう。毒ガスではなく水道水を狙ったテロに設定を変更した理由はここにあると考えられる。

テロ事件のトラウマによって禁じられた入浴の代わりに、本作で前景化してくるのがプールである。他者との情緒的な関係構築を目指す場であるという点で、プールで泳ぐことは入浴行為の一種と考えることができる。以下、映画『DISTANCE』で描かれているプールを含む水の主題系を確認し、是枝映画全体における本作の意義を明らかにしていく。

タイトルにある通り、本作は「距離」をテーマにしている。これについて、是枝自身の言葉を引用しておく。

映画はいくつかの〈距離〉を描こうとしている。〈大きな物語〉を信じて向こう側へ行った人たちと、相対的な価値観の中を生きるこちら側の人たちとの距離。同じ加害者遺族という立場にありながら、みな違う痛みや孤独をひとり抱え込み、お互いに共有したり、共感し合うことのできない4人の距離。そして、登場人物たちと私たちの距離。（是枝、若木 176-7）

是枝は特にこの最後の部分、映画を見た観客に事件を自分たち自身の問題として考えてほしいというメッセージを強調する。加害者遺族を映画の中心に置いた動機について、「身内から犯罪者を出してしまったという罪悪感」において、「我々の社会から犯罪者を出してしまったという、一般市民がひそかに抱えている罪悪感」を映し出したかったからだと述べている（『DISTANCE』パンフレット2）。

このとき重要なのは、我々観客の似姿たる4人の加害者遺族の間にもまた距離が存在しているということである。この距離は事件に対する意識の違いとしてあわられている。水はこの距離感をあらわす主題となる。カルト教団によるテロ事件は、水道水を狙ったものだった。事件後、加害者遺族が水道水に対して示す距離は、事件そのものに対する彼らの距離感を反映することになる。

水道水に対してもっとも距離を置いている人物がきよかである。彼女の夫が実行犯の一人だった。映画の冒頭で、きよかが持っているビニール袋のなかにはペットボトルの水が入っている。仕事から帰った彼女は、コンピュータ上の水槽で飼っている魚に餌をやり、ペットボトルの水で米を研ぐ。徹底して水道水の使用を避けていることが示されている。

それに対して、元妻を失った実は、平気で水道水を使っている。また、彼はほかの遺族たちと一緒にいるときに、娘の自慢話をし、「風呂」という単語を口にもするのだが、これはある種の演技で、実際には娘に対してそれほど関心を払っていない。彼は娘と楽しく風呂に入ることはできない人物なのである。

水に対してもっとも積極的な姿勢を示すのが勝である。とあるアクシデントから加害者遺族たちは教団施設で一夜をともに過ごすことになるのだが、勝は長年使われていなかった施設内の蛇口をこどもなげにひねると、その水を口に含んでみせる。彼は事件のことを意識していないのではなく、むしろあえて挑戦的な態度をとっているように見える。また、彼が事件前にプールでインストラクターのアルバイトをしていたことは重要である。医学部生だった彼の兄が教団に入信して実行犯の一人となるのだが、その兄は幼い頃、父親に無理矢理プールに沈められたことがトラウマとなって、長じてからも水に恐怖を感じている。兄はそのとき弟が助けてくれなかったことを覚えており、最後に会ったときにもその記憶を口にする。プールで一緒に泳ぐことができないという事実は、そのままこの兄弟の間にあった距離を浮かびあがらせている。

他の人物の事件前の水との関係を見ても、他者と水を共有できなかったことが示されている。加害者遺族と同行することになった元信者の坂田は、事件前に親しくしていた信者の夕子に、教団施設近くの湖を他の男性信者と一緒に泳いだ話をする。この湖を巨大なプールに見立てたとき、彼はそこで他者と水を共有することができていたのかもしれない。しかし、それは額面通りに受け止めることができない話である。そもそも、これは彼の口から語られるだけで、映像的には不在の出来事である。本作は、現在時の語りと、それを裏切るような内面的フラッシュバックによって構成されているので、じっさいここで夕子も疑っているように、彼の言葉が本当かどうか厳密には判断できない。たとえそれが本当の話だったと仮定してみても、結局その疑似家族的な関係は幻想であったことが明らかとなる。坂田はテロの実行犯に指名されながらも、土壇場になって教団を逃げ出した背教者だからである。したがって、彼の言葉が願望に基づく虚言だったとしても、あるいは仮に真実だったとしても、いずれにせよ、そこには親密な関係性の構築に失敗した彼の姿が浮かびあがってくる。また、彼は湖の浅瀬に降り立って彼女が落とした靴を拾い上げるが、わずかに彼女の靴と水を共有したのみで、最終的に教団から逃げ出す彼は、実行犯になって殺されてしまう彼女と袂を分かつことになる。

また、加害者家族の敦も、入信前の夕子と川辺で過ごしたときのことを回想するが、水に直接素足をつけている彼女に対して、彼は文字通り川岸から、すなわちこちら側の世界から見守るのみで、同じ水を共有することはない。

彼らがトラウマによって入浴を禁じられたのはあくまでテロ事件のあとの話なのだが、実はこのように、それ以前から水を介した他者との関係性の構築に失敗していたことが示されている。この点において、教団に入信した家族と残された遺族の間には実はそれほどの距離がなかったことが暗示される。それはとりもなおさず、彼らと我々観客の距離の近さを意味することになるだろう。

それを踏まえたうえで、最後に、映画終盤の勝の振る舞いを確認しておきたい。彼は兄の遺灰が撒かれた湖に一人降り立ち、その水に触れさえる。また、東京に戻った後、恋人との会話のなかで、泳げないという彼女に水泳を教えると言い、彼女との水を介した

関係性の構築を目指そうとするのである。是枝は、心に傷を負った加害者遺族たちの今後が明るいものになるとは考えておらず、映画もオープンエンドの形をとっている。しかし、プールを通して恋人と向き合おうとする勝のこの姿勢の変化のうちに、同じ水を共有することで生まれる他者との親密な関係性を予感させてもいる。

是枝は映画『DISTANCE』において、入浴場面を描かないことで親密な関係性の欠如を示し、湖や川での挿話を織り交ぜつつ、その代わりにプールの主題を導入することによって、最後にその乗り越えの契機を提示している。入浴シーンを禁じることでそこに別の回路を開こうとした是枝映画は、水に根ざしたより大きな主題系を形成することになるのである。

参考文献

岡真理『記憶／物語』（岩波書店、2000年）。

加藤幹郎『映画の領分—映像と音響のポイエーシス』（フィルムアート社、2002年）。

---『表象と批評—映画・アニメーション・漫画』（岩波書店、2010年）。

川本徹『荒野のオデュッセイア—西部劇映画論』（みすず書房、2014年）。

姜尚中、是枝裕和『SWITCH インタビュー 達人達』（ぴあ、2014年）。

是枝裕和、若木信吾『DISTANCE—映画が作られるまで』（スイッチ・パブリッシング、2001年）。

是枝裕和『歩くような速さで』（ポプラ社、2013年）。

---『雲は答えなかった—高級官僚 その生と死』（PHP文庫、2014年）。

---『是枝裕和对談集 世界といまを考える1』（PHP文庫、2015年）。

杉野健太郎「ルビッチ、キャブラ、そして映画—是枝裕和『ワンドフルライフ』試論」『人文科学論集 文化コミュニケーション学科編 36』（信州大学人文学部、2002年）、101-119頁、（最終閲覧日：2015年12月3日）

<http://hdl.handle.net/10091/11613>。

『DISTANCE』パンフレット（『ディスタンス』製作委員会、2001年）。

Nolletti, Arthur Jr. Ed. "Special Double Issue: Kore-eda Hirokazu", *Film Criticism* Vol. XXXV, Nos. 2-3, (Winter/Spring, 2011) .

映像資料

『幻の光』是枝裕和監督、江角マキコ／浅野忠信／内藤剛志ほか出演、1995年（DVD、バンダイビジュアル、2003年）。

『ワンドフルライフ』是枝裕和監督、ARATA／小田エリカ／寺島進ほか出演、1998年（DVD、バンダイビジュアル、2003年）。

『DISTANCE』是枝裕和監督、ARATA／伊勢谷友介／夏川結衣ほか出演、2001年（DVD、バンダイビジュアル、2002

年)。

『誰も知らない』是枝裕和監督、柳楽優弥／北浦愛／YOU ほか出演、2004 年（DVD、バンダイビジュアル、2005 年）。

『花よりもなほ』是枝裕和監督、岡田准一／宮沢りえ／古田新太ほか出演、2006 年（DVD、バンダイビジュアル、2006 年）。

『歩いても 歩いても』是枝裕和監督、阿部寛／夏川結衣／原田芳雄ほか出演、2008 年（DVD、バンダイビジュアル、2009 年）。

『空気人形』是枝裕和監督、ペ・ドゥナ／ARATA／板尾創路ほか出演、2009 年（DVD、バンダイビジュアル、2010 年）。

『奇跡』是枝裕和監督、前田航基／前田旺志郎／橋本環奈ほか出演、2011 年（DVD、バンダイビジュアル、2011 年）。

『そして父になる』是枝裕和監督、福山雅治／尾野真千子／真木よう子ほか出演、2013 年（DVD、アミューズソフトエンタテインメント、2014 年）。

『海街 diary』是枝裕和監督、綾瀬はるか／長澤まさみ／夏帆／広瀬すずほか出演、2015 年（DVD、ポニーキャニオン、2015 年）。

●作曲家・芥川也寸志の映画音楽実践——豊田四郎監督作品を中心に

藤原 征生（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

はじめに

作曲家・芥川也寸志（1925-1989）は、音楽作品を発表するだけでなく、著作、テレビやラジオへの出演など幅広く活躍し、文字通り戦後の日本音楽界を代表する人物であった。その創作活動は演奏会用作品に留まることなく、とりわけ映像作品においては、1950 年代初頭から 1980 年代半ばごろまでの約 30 年余りの間に、100 作品以上を手掛けている。彼は他のどの作曲家にも増して、創作における映画音楽とクラシック音楽との往還を活発に行った、日本音楽史上稀有な存在である。演奏会用作品から映画音楽へ、そして映画音楽から演奏会用作品へ、あるいは映画音楽から映画音楽へと、創作ジャンルの垣根を自由に飛び越えて行われる音楽語法の往還は、芥川の創作に通底する思想である¹。芥川作品における作品間の相互関係を深く理解することは、作曲家・芥川也寸志の芸術の全貌を明らかにするために欠くべからざる要素であるだろう。芥川の映画音楽に関する先行研究としては、小林淳の『日本映画音楽の巨星たち II』（ワイズ出版、2001 年）における『八つ墓村』（野村芳太郎監督、1977 年）の分析が挙げられるが、映画学的あるいは音楽学的観点から見て、真に解明が求められているのは 1950～1960 年代における芥川の映画音楽実践であると思われる。この時期は芥川が最も精力的に映画音楽に携わっていたというだけでなく、日本映画が最も活発に作品を生み出していた時期でもある。そこには、クラシック音楽と映画音楽との往還を自由に行い、映画監督たちとの緊密

な連携のもとで数多くの実験的取り組みを重ねることで、日本の映画音楽に新たな地平を切り拓こうとする芥川の姿勢が明確に表れている。

そこで本発表では、芥川がしばしば共同作業を行った映画監督・豊田四郎（1905-1977）との関係性に注目し、両者がコンビを組んだ『猫と庄造と二人のをんな』（1956 年）、『花のれん』（1959 年）、『地獄変』（1969 年）の 3 作品を分析し、同一映画監督作品における芥川の映画音楽実践の変遷とその意味を明らかにしたい。

作曲家・芥川也寸志と映画音楽

芥川也寸志は 1925（大正 14）年 7 月 12 日に、小説家・芥川龍之介（1892-1927）の三男として東京に生まれた。1943（昭和 18）年、東京音楽学校本科作曲科に入学し、橋本國彦（1904-1949）や下総皖一（1898-1962）らのもとで研鑽を積んだ。陸軍戸山学校軍楽隊への入隊を経て、1947（昭和 22）年に東京音楽学校を卒業、翌 1948（昭和 23）年には《交響三章》が NHK で放送初演、さらに 1950（昭和 25）年には《交響管弦楽のための音楽》が團伊玖磨（1924-2001）の《交響曲イ調》とともに NHK 放送 25 周年記念管弦楽懸賞に特選入賞し、作曲家として頭角を現わし始める。1953（昭和 28）年には、團ならびに黛敏郎（1929-1997）と作曲家集団「三人の会」を結成、翌年 1 月には、当時第一級の演奏会場である日比谷公会堂で、大編成の管弦楽作品のみで構成された第一回演奏会を開催、世間の耳目を広く集め、一躍ジャーナリズムの寵児となった。以後、音楽界にとどまらず、テレビならびにラジオへの出演や著作など幅広い分野で活躍し、大きな存在感を示した。

彼と映画音楽との繋がりとは、オムニバス映画『四つの恋の物語』（豊田四郎／成瀬巳喜男／山本嘉次郎／衣笠貞之助監督、1947 年）において、作曲家・早坂文雄（1914-1955）のアシスタントを務めたことに端を発する。同作において芥川は、早坂の書いた楽曲デッサンのオーケストレーションなどを務めたのである。その 4 年後の 1951（昭和 26）年には、『えり子とともに』二部作（豊田四郎監督）に起用され、初めて独力で映画音楽を手掛けた。同作は NHK の連続放送劇の映画化作品で、ラジオ版の音楽を担当していたのが芥川であった。1953（昭和 28）年には『煙突の見える場所』（五所平之助監督、1953 年）の音楽で毎日映画コンクール音楽賞を、『夜の終り』（谷口千吉監督、1953 年）ならびに『雲ながるる果てに』（家城巳代治監督、1953 年）の音楽でブルーリボン賞音楽賞を受賞するなど、映画音楽作曲家としてもこの上ない順風満帆なスタートを切った。以降、1982（昭和 57）年 9 月 18 日公開の『疑惑』（野村芳太郎監督）に至るまで、芥川は約 100 本の映画音楽を生み出していく。

以下、作品の具体的な分析に移る前に、ここで本発表においてなぜ豊田四郎と芥川也寸志の共同作業に焦点を絞るのかということにも触れておきたい。先に述べたように、芥川が初めて独力で手掛けた映画作品である『えり子とともに』でメガホンを執ったのが豊

田であり、映画音楽作曲家としてのキャリアの第一歩に立ち会ったという点で、豊田は芥川にとって重要な存在である。それに留まらず、芥川は1952年から1961年に製作されたすべての豊田作品（具体的には『春の囁き』[1952年12月10日公開]から『東京夜話』[1961年5月16日]に至る全17本）において、團伊玖磨とともに音楽をほぼ独占的に担当し、豊田との強い結びつきを保ってきた。この時期は、豊田が映画作家としての確固たる評価を確立した時期とも重なり、豊田作品に芥川や團の音楽がどのような影響を及ぼしているのかを分析することは、映画学的あるいは音楽学的に有益であると考えられる。今回はその手始めとして、豊田と芥川との関係性に注目してみることにする。

『猫と庄造と二人のをんな』（1956）：映像に同期し、物語をコントロールする音楽

始めに、1956年10月31日公開の『猫と庄造と二人のをんな』である。本作では、谷崎潤一郎の同名小説を原作とし、兵庫県芦屋近辺を舞台に、愛猫リリーを溺愛する主人公・庄造（演・森繁久彌）と、その先妻・品子（演・山田五十鈴）、後妻・福子（演・香川京子）、母・おりん（演・浪花千栄子）らの間に繰り広げられる奇妙な人間関係が描かれる。1956年度のキネマ旬報ベスト・テンで第4位に輝いたほか、『わが愛は山の彼方に』（1948年5月25日公開）以降、豊田作品において撮影を一手に担っていたカメラマン・三浦光雄の遺作としても知られる。

音楽設計上の特徴としてまず挙げられる点は、音楽が映像に同期して、あたかも効果音のように用いられていることである。例えば、物語の冒頭、主人公・庄造（演・森繁久彌）が後妻・福子（演・香川京子）の許を訪れる場面、庄造が発する「こんにちは」という台詞に応じるように、D-E- D-H-Cis（＝レ・ミ・レ・シ・ド $\sharp$ ）の5つの音がファゴットによって奏でられる（00：16：50～00：16：52²）。ファゴットという楽器は画面内あるいは物語内に見出せる音源ではなく、この音は画面外あるいは物語世界外から付けられる効果音に近い。この場面における芥川の音楽設計の秀逸さは、単に音数を言葉に合わせたという点にとどまらない。この5音からなる音型——とりあえず「こんにちは音型」と命名しておく——を楽譜上で見てみよう（譜例1）。

5音の動きに注目してみると、1-2音目（D-E）と4-5音目（H-Cis）が上行音型、3-4音目（D-H）が下行音型であり、2音目（E）の音高が最も高いことが分かる。一見したところ、「こんにちは」という台詞を模倣したものとしては、この音型はいく分デコボコしたもののようにも思われる。しかしここで思い出すべきは、この物語の舞台が兵庫県であるということであり、登場人物が関西方言を話すということである。標準語では、「こんにちは」という言葉は後半の「に」「ち」「は」が等しい強さで発音されるが、対して関西方言では2つ目の「ん」と5つ目の「は」に強勢が置かれる。それを念頭に置けば、「こんにちは音型」のデコボコとした違和感はたちまち解消される。すなわち、芥川が「こんにちは音型」において模倣しているのは、標準語で発せられる「こんにちは」ではなく、庄造が関西アクセントで発する「こんにちは」である。一見デコボコに思える「こんにちは音型」は、関西アクセントを極めて忠実に模倣した構造を持っているのである。芥川の巧緻な音楽設計はそれだけに留まらない。「こんにちは音型」を核として音楽モチーフが紡がれてゆく

【譜例 2】ことで、単なる効果音的用法だった「こんにちは音型」が、このシーケンスに推進力を持たせる伴奏音楽へと変化していくのである。



【譜例 2】「こんにちは音型」から派生したモチーフ（00：16：51～00：17：05）
赤枠に示した部分に「こんにちは音型」が現れる。

このように、物語内容との精密な同期を図る音楽設計がなされる一方で、画面との精密な同期が重要視されないライトモチーフ的な音楽も同時に設定されているという点も、同作の音楽設計の特徴として挙げられよう。その例の最たるものが、庄造の愛猫・リリーに付される音楽である。＜リリーのワルツ＞とでも言えそうな、この緩やかで気だるいワルツ（ショパンにせよルロイ・アンダーソンにせよ、古今の作曲家が猫とワルツをしばしば結びつけてきたことが思い起こされる）は、リリーが画面に現れる時のみならず、庄造たちがリリーのことを話題にする場面においても演奏され、リリーのライトモチーフとして扱われていることは明白である。詳しくは後述するが、物語上の事物に何がしかの音楽モチーフを設定し、それを映画内で繰り返し用いて強調する音楽設計は、後年の芥川映画音楽において特に顕著となる手法であり、その点でこの音楽処理は、後期芥川映画音楽の特徴を先取りしているとも言えるだろう。

本作の音楽設計で興味深い点はまだある。劇中の登場人物が、本来物語世界外から付せられているため聴取しえないはずの音（楽）に反応するような振る舞いを見せることで、劇的状況が音楽の働きによって醸成され、音楽が物語全体をコントロールする位置にあることを強調するかのような場面が存在するのである。例えば、リリーを品子の許へやる決心がつかない庄造を福子がなじる場面、福子の「ほんまにあんたの悪い癖や、厭なら厭てはつきり言うのでもなし、瓢箪鯰に受け流しといて、土壇場きたらヒュッと寝返んのや」という台詞に続いて、庄造が寝返りを打つ（01：14：33）。その動きに合わせて、ファゴットによって上昇音階が奏でられる。一見したところ、この音は先に挙げた効果音的用法の例に当てはまるように思える。しかし、その音が発せられると、まるでその音に反応したかのように、福子はすかさず庄造の方を向き「ほんまに寝返ったらあかんがな」という台詞を発する。「寝返りの音」によって、映画を観ている観客が庄造の寝返りを意識させられるだけでなく、画面上の登場人物である福子も、庄造が寝返りをしたことに気付いたかのような振る舞いを見せるのである。あるいは、リリーを品子の許へやることにした庄造がリリーと別れを惜しむ場面においては、シーケンス全体を通して前述した＜リリーのワルツ＞が背景音楽として奏でられる（01：23：13～01：24：18）。リリーを文字通り猫かわいがりする庄造を傍で見ていた木下（演・芦乃家雁玉）は、「うわあ、えらい愁嘆場や」と呆れかえる。木下の台詞はリリーとの別れを惜しむ庄造のショットに割って入るように挿入されたショットにおいて発せられ、先ほどの「寝返りの音」の例と同じく、庄

造のアクションにすぐさま反応するように示される。シーケンスで始終演奏される〈リリーのワルツ〉は、語義通りの「愁嘆場」にはおよそ似つかわしくない甘く気だるいワルツであり、木下の皮肉を強調する。あるいは、〈リリーのワルツ〉こそが木下の皮肉を表わしているとの解釈も成り立つだろう。このようにして、〈リリーのワルツ〉は伴奏音楽として観客が作品を鑑賞している空間を満たすだけでなく、あたかも庄造たちがいる物語空間（あるいは木下の頭の中）さえも満たしているように感じさせるのである。

以上のように本作においては、音楽は基本的には物語世界外に位置づけられる一方で、登場人物が時折その音楽に反応するような振る舞いを見せることで、あたかも物語世界内の音楽のようにも機能するという特徴がある。音楽は画面に同期し、物語世界をコントロールする重要な位置を占めることとなる。また同時に、ところどころにテーマ音楽然とした音楽設計も見出せ、後年の芥川映画音楽との緩やかな繋がりが見出せる点も重要である。

『花のれん』：既存の映像音楽からの流用、物語世界を象徴する音の顕現

続いて取り上げるのは、1959年1月27日に公開された『花のれん』である。

恐らく、芥川が手掛けた映像音楽の中で最も高い知名度を誇る作品は、1964年に放映されたNHKの大河ドラマ『赤穂浪士』であろう。同年1月から12月にかけて放送された同作は、最高視聴率が53.0%を記録するなど、絶大な人気を誇った。残念ながら、その映像素材は第47回放送分（『討入り』）を除いては僅かに断片が存在する程度であるが、芥川の作曲した音楽については、全52回の放送で用いられた約120の楽曲の自筆譜が明治学院大学附属日本近代音楽館に収蔵されており、その一端を垣間見ることができる³。

同作のテーマ音楽が、放送の9年前（1955年）に製作された『たけくらべ』（五所平之助監督）のテーマ音楽を流用したものであることは、よく知られている。双方の音楽を比較してみると、冒頭でティンパニが奏でるH-E-A-F-A（＝シ・ミ・ラ・ファ・ラ）という特徴的な音型と、それに続く旋律は全く同じであるが（**譜例4**）、打楽器の用法に顕著な違いがある。すなわち、『赤穂浪士』のテーマ音楽において聴く者に深い印象を与える筈（むち）の音が、『たけくらべ』においては現れないのである。

『たけくらべ』の音楽は如何にして『赤穂浪士』の音楽へと変化していったのであろうか。『たけくらべ』から4年後に製作された『花のれん』の音楽が、重要な手掛かりとなるだろう。なぜなら芥川は同作においても『たけくらべ』のメイン・テーマを流用しており、しかもその音楽は『たけくらべ』と『赤穂浪士』の中間的性質を示しているからである。『たけくらべ』のテーマ音楽には、『赤穂浪士』のテーマ音楽に用いられる筈のような、一定間隔のリズムを刻む楽器は用いられない。一方『花のれん』では、『たけくらべ』の旋律にウッドブロック（空洞で割れ目のある木のブロックを叩く打楽器）が加えられているという違いがある。

『花のれん』において、『たけくらべ』の旋律は2つの場面に付されている。1つ目は物語前半、寄席を営む夫・吉三郎（演・森繁久彌）に先立たれた多加（演・淡島千景）が寄席経営に奔走し、法善寺の水掛不動に参拝する嘶家たちを捕まえて出演を頼

む場面（00：48：00～00：50：20）である。そして2つ目は物語終盤、焼け野原となった大阪の街を彷徨した末、水掛不動に辿りついた多加が息子の恋人・京子（演・司葉子）らと出会い、再起を誓いあう場面（02：11：00～最後）である。

ウッドブロックの響きが『花のれん』全体の音楽設計（あるいは音響設計）において重要な役割を担っていることは明らかである。すなわち、物語の主人公である多加に何らかの試練（およびそれに伴う心情的変化）が起こった時に、決まってウッドブロックの響きが増えられるのである。例えば、ふと発した冗談から多加が寄席の経営を思いつく場面（00：17：42～00：18：55）。あるいは寄席の経営が軌道に乗り、生来の怠け癖が出始めた吉三郎が妾の家に通い詰めた挙句に急逝し、多加がそこに駆け付ける場面（00：37：00～00：40：10）がそれに該当する。また、『たけくらべ』の旋律が流用された前述の2つの場面についても、前者は夫亡き後寄席をつぶすまいと躍起になる多加の奮闘を描き、後者も、これまで築き上げてきた財産を空襲で焼き尽くされるという絶望の底から立ち上がろうとする様子を描いている。『花のれん』におけるウッドブロックの響きは、寄席経営ひいては上方の興行界全体の命運を一手に引き受けて奮闘する多加の生きざまそのものを象徴する響きと言っても良いだろう。「物語を象徴する音」を設定するというこの技法は、『赤穂浪士』における笛の音として引き継がれていくのである。

『赤穂浪士』のテーマ音楽を象徴する笛の音の使用についても、『花のれん』が参考になるだろう。『赤穂浪士』における笛の音については、大原誠が放映当時の『TVガイド』誌を引用して「テーマ音楽は、仇討ちという人間行為のもつ、ストイックなイメージを実に的確に現わしている」（大原 4）と主張したり、鈴木嘉一が「この鞭〔ママ〕の音に仇討ちの厳しさを象徴させたい」という芥川の狙いは、見事に奏功した」（鈴木 49）と評するように、しばしばストーリーと関連付けられて言及される。ここで留意すべき点は、芥川が笛を音楽に取り入れたのは『赤穂浪士』が初めてではない、ということである。笛自体は、例えば『地獄門』（衣笠貞之助監督、1953年）のテーマ音楽にも用いられているし、そもそも芥川本人が『赤穂浪士』の音楽における笛の音の使用について何らかのコメントを遺したかどうかははっきりと確認できない⁴。笛の音が討入りの厳しさを象徴しているという見方は、広く通説となっているものの、一定の留保が必要であるとも考えられる。しかしながら、『花のれん』においてウッドブロックに託されている物語的機能を知る私たちにとって、『赤穂浪士』における笛の音に同様の機能を見ることはむしろ自然な成り行きである。さらに興味深いことには、『花のれん』においても笛の音が物語の進行上重要な役割を担う場面を見出すことができ、笛の音の用法について『花のれん』と『赤穂浪士』の間に繋がりを指摘できるのである。以下、当該シーケンス（01：44：20～01：45：20）の概略である。

多加が好意を寄せていた市会議員・伊藤（演・佐分利信）が自殺し、新聞記者が彼の遺体写真を盗み撮りした。それが新聞に掲載されると聞いていたたまれなくなった多加は、新聞記者から写真を三千円という大金で買い取り、そのことを知った番頭のガマ口（演・花菱アチャコ）になじられる。彼はこれまで隠してきた多加への恋心を告白しかけるものの思いとどまり、多加のいる部屋を飛び出す。部屋を出たガマ口は広間にかかっている吉三郎の遺影を目にして我に返り、多加への思いが所詮叶わぬものだと言ひやめる――。

このシーケンスにおいて、笏の音は4回鳴らされる。ガマ口が画面右手から番台に向かって進み、観客に背を向けたその姿に、1回目の笏が被さる（01：44：55、**図1**）。まるで笏の音に気がついたようにガマ口がくると観客側に振り返る。振り向いて何かを見てハッとするガマ口のショットに2回目の笏の音が挿入される（01：44：58、**図2**）。笏の音はあたかもガマ口が何かに気付いてショックを受けているかのように響く。さらにカットが入り、吉三郎の遺影を仰ぎ見るガマ口の視線ショットに移る。遺影に被さるように3回目の笏の音が挿入される（01：45：00、**図3**）。遺影を見て我に返った瞬間、4回目の笏の音が挿入される（01：45：03、**図4**）。ガマ口は、笏の音が鳴ると同時に口元に手を持って行き、諦めきった口調で「すみません、わしはただの番頭や……弁慶や……弁慶でございますがな……」と口にしてシーケンスが終わる。



（図1）『花のれん』、01：44：55



（図2）『花のれん』、01：44：58



（図3）『花のれん』、01：45：00



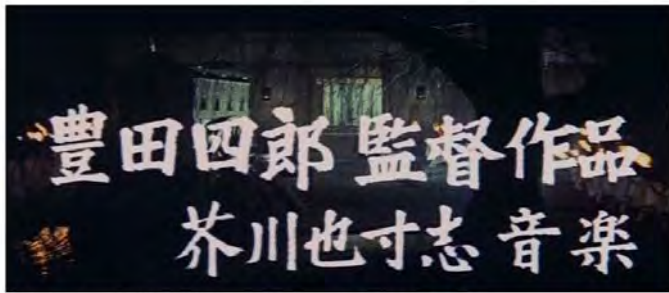
（図4）『花のれん』、01：45：03

4つの笏の音の中でも、4回目の音は特に重要である。すなわち、この笏の音を聞き、ガマ口は多加への恋心が身の丈に合わない叶わぬものであるということを、まるで吉三郎の遺影からピンタを受けたかのようなカット割りや笏の音によって悟るのである。この場面で鳴らされる笏の音が4回であるということも象徴的である。と言うのも、4という数は多加・吉三郎・伊藤・ガマ口の人数と符合し、この物語が多加を中心とした男女の愛憎劇という側面を持つことに対する音響的なメタファーであるとも解釈できるからである。以上から、少なくともこのシーケンスにおいて、笏の音がガマ口の多加への恋心を打ち砕く峻厳さを付与されていることが見て取れる。『花のれん』の本篇中、笏の音が聞こえるのは唯一このシーケンスのみであることから、いかに笏の音の扱いが慎重かつ綿密に行われているかが伺える。『花のれん』における笏の音に対するこのような綿密な演出に鑑みるならば、芥川が『赤穂浪士』の音楽において笏の音を用いたことは必然的な流れであったと言える。『赤穂浪士』における笏の音の評価については不確かな部分が残るものの、『花のれん』における用法は、それを補って余りある説得力を持つのである。

さらに言えば、『地獄門』と『赤穂浪士』の物語を比較してみると、どちらも武士を主人公とし、クライマックスが夜討ちであることも共通している⁵。これらの類似を踏まえれば、芥川が『地獄門』に付した音楽と同様な打楽器の処理を『赤穂浪士』で行ったことは偶然とは思われない。『赤穂浪士』における笛の音の使用は『地獄門』に範を取り、物語の展開における音響の効果的使用については、『花のれん』において綿密な実験を行った上で採り入れられたと考えることができるだろう。芥川映画音楽において、笛の音は『赤穂浪士』以降、他の音楽的機能を取り込みながら変容を遂げ、作品における重要な役割を担っていく。その変容が顕著に表れるのが、次項で取り上げる『地獄変』である。

『地獄変』：映像音楽語法の洗練（テーマ音楽の強調）

1969年9月23日に公開された『地獄変』は、芥川龍之介の同名小説の映画化であり、映画公開時には、音楽を原作者の三男が手掛けたということが大々的に宣伝された。公開時に劇場関係者向けに発行された『劇場宣伝心得帖』においても、「宣伝ポイント」の一つとして「父龍之介に挑戦した芥川也寸志の名曲」が挙げられている（劇場宣伝心得帖 3）ことから、そのことが伺い知れる。公開時に劇場で発売されたパンフレットには、「父に音で挑戦する芥川也寸志」と銘打って、芥川が『地獄変』の音楽担当として如何に取り組んだかについての特集記事が組まれているだけでなく「東京交響楽団 85 名に邦楽奏者 10 名プラスして合計 95 名で編成されたフル・オーケストラ」（パンフレット 頁数なし）という東宝の映画音楽史上最大編成で行われた音楽収録に、「これまでの相場が作曲費、録音費を含めて 50 万円前後のものが、今回は 220 万円というケタはずれの費用」（同 頁数なし）がかかったことや、サウンドトラック盤の発売告知も記されている⁶。また、劇場予告篇においても、「豊田四郎監督作品」というクレジットの下にわざわざ「芥川也寸志 音楽」と書かれ（図 5）、原作者の近親者である芥川がこの映画に携わっていることが強調されている。さらに映画本篇のオープニング・クレジットでは、音楽関連の情報が一枚のタイトル・カードを占有する。すなわち「音楽 芥川也寸志」「演奏 東京交響楽団」「指揮 芥川也寸志」のクレジットだけでなく、「サウンド・トラック盤 CBS ソニー・レコード」という情報までもが示されるのである（図 6）。当時の日本映画のオープニング・クレジットにおいて、歌謡映画ならばともかく、歴史劇映画ないし文芸映画に分類されるであろう作品で、音楽担当スタッフのみで一枚のタイトル・カードを占有するばかりか、サウンドトラック盤の発売元まで示されるということは極めて珍しい。異例なまでに芥川の音楽を強調した宣伝は、『地獄変』の音楽設計とも密接に関わっていると考えられる。すなわち、本作の音楽設計は、先に分析した二作品よりもテーマ音楽を強調することに比重が置かれていると言えるからである。



(図 5) 『地獄変』 予告篇、00 : 01 : 40

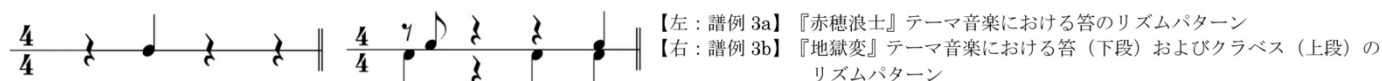


(図 6) 『地獄変』、00 : 00 : 55

『地獄変』の音楽は、大きく分けて二種類ある。一つは明確な旋律を持ち、物語上で何らかの役割を担うべく作曲されたテーマ然とした楽曲、もう一つは明確な旋律線を持たず混沌とした響きを持つ楽曲であり、この二分法が本作の音楽設計の大きな特徴である。小林淳は、このような音楽設計を「無調と有調の対話」と称し、芥川が演奏会用作品においても好んで採り入れた手法であり、《エローラ交響曲》（1957-58 年）や《コンチェルト・オスティナート》（1969 年）などにそれが顕著であると指摘している（小林 116-117）。『地獄変』に現れる楽曲の中で、特に前者に分類できるものは三つある。一つ目はオープニングのクレジット・タイトル音楽、二つ目はオープニング・クレジットに続く花見の宴の場面（00 : 02 : 06～00 : 03 : 35）で奏される舞楽調の楽曲、そして三つ目は主人公・絵師良秀（演・仲代達矢）の娘である良香（演・内藤洋子）が乗り込んだ牛車ごと火を付けられて悶え苦しみながら焼け死んでいく（そしてその様子を良秀が呆然と、ついには陶然と眺める）場面（01 : 23 : 10～01 : 25 : 25）に付される、穏やかな一種レクイエム的な楽曲である。これら三つの音楽動機が、公開当時オリジナル・サウンドトラック盤で発売されている⁷だけでなく、オープニング・クレジットにおいてもレコードの発売が明記されているという事実にも、これらをテーマ音楽として主張しようという意図が伺えよう。『地獄変』で現れる三つの音楽動機の中でも、オープニング・クレジットの楽曲は、冒頭で奏されたのちも篠笛によって吹かれて抒情的な雰囲気を出したり（00 : 11 : 30～00 : 12 : 20）、スネア・ドラムの刻みを加えてポレロ風に演奏されたり（00 : 52 : 00～00 : 53 : 30）、あるいはオープニングとほぼ同じ形で物語終盤（01 : 31 : 30～最後）に再登場するなど、全体を貫くメイン・テーマ的な役割を担っており、『地獄変』の音楽において、最も重要な音楽モチーフであると言える。

ある音楽モチーフを徹底的に使い回すという手法は、芥川が初期から一貫して用いてきた手法である。例えば《交響三章》の第3章（フィナーレ）では、3つの主題が変則的なロンド形式の中で幾度も繰り返され、最後には「あまりに執拗なオスティナートのせいで暴力性さえ帯び、ついには陶酔的熱狂に到達」（片山 10）する。『地獄変』のメイン・テーマにおいても、その手法は遺憾なく発揮されている。テーマ音楽のオスティナートの用法は創作初期から一貫して用いられている手法ではあるが、『地獄変』においてはより熟練した音楽語法によって支えられていることも指摘できる。

『地獄変』のオープニングにおいて、東宝マークをバックに流れる序奏のあと、3 回鳴らされる筈の音に続いてティンパニが特徴的な音型を奏でる。この H-E-A-F-A の音型は、言うまでもなく『たけくらべ』ならびに『赤穂浪士』の冒頭と全く同じである。ここで注目すべきは、打楽器の多様さである。『赤穂浪士』のオープニング・テーマにおいて特徴的であった筈を用いつつ、そこにさらにクラベス（一对の細長い木を打ち鳴らしてリズムを刻む楽器）と推定される打楽器を組み合わせることにより、筈だけであった『赤穂浪士』に比べてより立体的なリズム処理を生み出している（譜例 3a および 3b）。先行する映画音楽からの流れを確かに受け継ぎながらも、より熟練した音楽語法が用いられていることが見て取れよう。



さらに、楽曲における転調の手法に注目すれば、『赤穂浪士』とは異なる音楽語法が用いられていることも分かる。『赤穂浪士』ならびに『たけくらべ』のテーマ音楽は、ともに 2 調間を行き来するが（譜例 4）、『地獄変』においてはフレーズを繰り返すごとに調号が漸増していく（譜例 5）。単なる繰り返しとは異なり、同じフレーズでも調号を少しずつ変化させていけば、音色の単調さが払拭され楽曲の雰囲気に変化を持たせることができる。さらにそこに音量的な変化を加えれば、クライマックスへと向かう長大なクレッシェンドを築くことが容易となる。言い換えれば、この手法は時間を掛けたドラマティックな音楽演出を可能にする。



『地獄変』においてこの効果が絶大な威力を発揮するのが、物語の終盤、良秀が完成させた地獄絵図を観た堀川の大殿（演・中村錦之助）が、これまでの悪行の報いを受けるが如く業火に呑みこまれる場面である。本篇中で幾度も——文字通り「オスティナート」に——奏された音楽をこの場面においても用いることは、良秀の地獄絵図への執念を表わすと解釈できるだろう。音楽を調

号の漸増する転調によって絶えず変化させるとともに、クレッシェンドによって音量をも増加させるという卓抜な手法は、文字通り絶えず変相する地獄（＝地獄変）の業火によって大殿が地獄絵図の中に呑み込まれ、地獄の底に叩き落とされる有様を音楽面からも鮮やかに描き出すことにつながっている。テーマ音楽が巧妙な音楽的仕掛けを通して物語世界と一体化するという、秀逸な音楽設計がここになされていると言えるのではないだろうか。

おわりに（結論）

ここまで本発表において、作曲家・芥川也寸志の映画音楽におけるさまざまな実践を3作品にわたって概観した。本発表を終えるにあたって、芥川が自身の映画音楽観について述べたインタビューを引用したいと思う。

「夜の終り」って映画があるんですが、その頃、ぼくは、音楽っていうのは、画面の中から出てこなきゃいけないって考えていました。現実音や台詞の奥から音楽が聴こえてこなきゃいけないってね。……〔中略〕……大スクリーンが一番奥のところに音楽があるべきだと考えていました。……〔中略〕……ただ、今は、全く考え方が変わっています。今では、スクリーンから、一番遠いところに音楽は有るべきだと思っています。台詞とか効果音とかは、画面と一致していなくてはいけません。しかし、音楽は、全然、別のところから画面にぶつけられるものだと考えています。映像として完結した画面に、分けて入っていく、あるいは対立するものかどうかというところでですね。……〔中略〕……やっぱり、テーマ音楽ってものですかね。……〔中略〕……うまくいかない時でも平気でぶつけられて、部分的にはうまくいかない時があっても、トータルとしては、そちらの方が表現として効果的だと思うんです。観客に残りますね。逆に、シーン、シーンに合わせた音楽っていうのは、部分的には画面とちまちまとうまく同居するけれど、トータルの印象としては、とても弱いものになります。（『芥川也寸志の世界 オリジナル・サウンドトラック』CD ライナーノート 頁数なし）

「大スクリーンが一番奥のところに」あって、「画面とちまちまとうまく同居する」音楽から、「全然、別のところから画面にぶつけられて」、「観客に残る」テーマ音楽へ。これは、芥川の映画音楽に対する考え方の変遷を最も端的に示した文章ではないだろうか。本発表で取り上げた3作品では、芥川が理想とした映画音楽設計が、時代が下るにつれて物語の細部に寄り添うような形から、より「テーマ音楽」然とした音楽動機を顕在化させる方向へ傾いていくことが見て取れ、まさしくこの発言の通りに推移していることがはっきりと窺い知れる点で、非常に意義深いと思われる。

映画製作は監督と各スタッフとの共同作業の成果である。同様に、優れた音楽設計を持つ映画音楽は、映画監督と作曲家の緊密な共同作業の賜物であると言えるだろう。芥川の映画音楽の分析を試みる際には、この当然の前提を念頭に踏まえ、特定の映画監督の作品に絞って見ていく必要があると思われる。芥川のばあい、豊田四郎の他にも、五所平之助・野村芳太郎・市川崑

あるいは谷口千吉といった人物との共同作業に注目する必要がある。映画監督たちとの繋がりを見るのと同時に、同時代の作曲家たちとの関係性に注意を払うことも重要である。芥川もその一員であった「三人の会」のメンバーは、皆それぞれ精力的に映画音楽に携わっていた。とりわけ團伊玖磨は、始めに述べたように『夫婦善哉』（1955年）、『雪国』（1957年）など、映画監督としての豊田の評価を決定づけた諸作品でコンビを組んでおり、上に挙げた芥川と豊田との関係性との比較対象としても分析されねばならない。また、豊田との繋がりに関しては、1952年から1961年までの豊田作品における芥川＝團体制を実質的に破り、『明日ある限り』（1962年2月10日公開）や『甘い汗』（1964年9月19日公開）の音楽を担当した林光（1931-2012）にも注目する必要がある。

課題は山積しているものの、以上の点に留意して今後の研究を展開させていく必要があることを示して、本発表を終えることにしたい。本研究は漸く端緒に付いたところであるゆえ、未整理な点が多々あるということをご容赦いただきたい。

註

1. 芥川の自作品の転用・引用についての主な先行研究としては、西川尚生の「芥川也寸志《交響曲第1番》の成立」（『芸術学』(16)：57-82、三田芸術学会、2012年）が存在する。
2. 本稿執筆にあたり参考にした映画作品のうち、『猫と庄造と二人のをんな』および『花のれん』の映像素材は、2005年ごろのBS日本映画専門チャンネルにおける放送録画である（二作品とも2016年現在まで未DVD化）。そのため、本稿において示す二作品の時間表記は、あくまでも参考にした放送録画DVDの再生時間を示したものであり、必ずしも映画本篇の位置を正確に表すものではないということをここに断っておく。
3. 発表者が2015年8月に行った調査による。ただし、『赤穂浪士』全体の音楽のうちどの程度の楽曲の楽譜が現存しているのかについては定かではない。
4. 本稿執筆にあたり筆者が調査を行ったが、芥川本人が『赤穂浪士』における笛の使用について直接言及している文献は発見できなかった。ただし、大原誠は芥川が「リズムの中に厳しい冷たさを表現する為、ムチのような音を入れたい、それで仇討ちの厳しさを象徴したいと注文を出した」（大原 2）と記している。
5. 『地獄門』は平安後期の武士・盛遠が人妻・袈裟に横恋慕する物語であり、クライマックスには袈裟の住む屋敷に夜討ちをかけ、夫の寝込みを襲って袈裟を我が物にしようとする（夫の寝室には袈裟が自ら身代わりとして入っていたため、盛遠は袈裟を斬ることになる）。『赤穂浪士』は、言うまでもなく「忠臣蔵」を題材とした物語である。
6. なお、当時発売されたレコードは『地獄変 東宝映画サウンド・トラック』（SONB76007、CBSソニー、1969年）。
7. サウンドトラック盤において、これらの楽曲にはそれぞれ＜地獄変＞＜桜会の舞曲＞＜祈り＞というタイトルが付けられている。

引用文献リスト

大原誠「大河ドラマのテーマ音楽」『決定版 大河ドラマ全曲集』（EMI ミュージック・ジャパン、2011 年）CD ライナーノート、2-5。

貝山知弘〔構成〕「インタビュー／Interview」『芥川也寸志の世界 オリジナル・サウンドトラック』（東宝ミュージック、1997 年）

CD ライナーノート、頁数なし。

片山杜秀「芥川也寸志（1925-1989）：エロラ交響曲・交響三章他」、『芥川也寸志：オーケストラのためのラブソディ/ エロ

ーラ交響曲/ 交響三章』（ナクソス、2004 年）CD ライナーノート、2-5。

小林淳『日本映画音楽の巨星たち II 伊福部昭／芥川也寸志／黛敏郎』（ワイズ出版、2001 年）。

鈴木嘉一『大河ドラマの 50 年』（中央公論新社、2011 年）。

『地獄変』パンフレット（東宝株式会社事業部、1969 年）。

『劇場宣伝心得帖 昭和 44 年 9 月号』（東宝本社宣伝部、1969 年）。

『猫と庄造と二人のをんな』豊田四郎監督、東京映画製作（東宝配給）、1956 年、DVD（放送録画）。

『花のれん』豊田四郎監督、宝塚映画製作（東宝配給）、1959 年、DVD（放送録画）。

『赤穂浪士』井上博演出、NHK 製作、1964 年、DVD（NHK エンタープライズ、2003 年）。

『地獄変』豊田四郎監督、東宝製作、1969 年、DVD（AnimEigo、2006 年）。

●『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』におけるカルメン像の変化——音楽面からの再評価を目指して

久保 豊(京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)

1. 発表の目的

本発表では、木下恵介脚本・監督の『カルメン故郷に帰る』（1951）とその続編『カルメン純情す』（1952）で使用される音楽と物語の連関構造に焦点を合わせ、両作品におけるリリー・カルメン（高峰秀子）というキャラクターの多面性とその映画史的意義を考察することを目的とした。発表時間の制約上、本発表は『カルメン故郷に帰る』を主な作品分析とした。

本発表では、まず先行研究における『カルメン故郷に帰る』の考察を検討したうえで、リリー・カルメンに与えられたカルメン像の起源を確認した。次に、『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』それぞれにおいて使用される音楽の種類を概観したのち、音楽面から『カルメン故郷に帰る』の分析を実践した。以上をとおして、本発表は、カルメンが置かれた苦境の意味について考察し、クイアな女性像を提示する木下版「カルメン」の映画史的意義を明らかにした。

2. 先行研究と問題提起

『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』に関する主要な先行研究は以下の通りである。

- ①岡田秀則（2010）や富田美香（2012）による映画色彩技術に関する論考
- ②斉藤綾子（2008）による占領期中の肉体言説と女性（身体）解放をテーマにした論考
- ③日本映画史における観光都市京都の表象を分析するなかで、戦後日本における「文化」の定義を検証した須川まり（2015）による論考
- ④『銀座カンカン娘』（1949）、『カルメン故郷に帰る』、『我が家は楽し』（1951）それぞれにおいて高峰秀子演じる、お秋、リリー・カルメン、朋子にとっての「芸術」の機能を探求した石田美紀（2015）による論考

いずれも示唆に富むすぐれた論考であるが、カルメン二部作の魅力のひとつである、映画音楽については十分に論じられていない。カルメン二部作の音楽は、木下忠司と黛敏郎が担当している。『カルメン故郷に帰る』のテーマソングである《カルメン故郷に帰る》は、木下忠司作詞・黛作曲によるものである。劇中で《あわが故郷》として演奏される、もうひとつのテーマソング《そばの花咲く》は木下忠司作詞・作曲によるものである。また、二作目の『カルメン純情す』でも、木下忠司と黛が再び共同でテーマソング《カルメン純情す》を制作している。さらに重要なのは、「カルメン」二部作それぞれの音楽的特徴として、前者ではフランツ・シューベルトの音楽が、後者ではジョルジュ・ビゼーのオペラ版『カルメン』からの楽曲が物語全体を通して用いられることである。以上のような音楽的特徴に着目し、発表者はそれぞれの作品内で用いられる映画音楽がリリー・カルメンというキャラクターおよび物語と密接に関わっていると仮定する。

3. カルメン像の起源

具体的な作品分析に移る前に、リリー・カルメンに与えられたカルメン像の起源を確認しよう。

『カルメン故郷に帰る』の中で、笠智衆演じる校長の「カルメンていや、世界で有名な女の名前だ。ありゃあ君、面白い小説だよ。とにかく芸術だからね。日本は文化だよ」というセリフがある。ここで言及される小説とは、もちろん 1845 年に発表されたプロスペル・メリメの小説『カルメン』である[1]。カルメンという名前が、少なくとも本映画の物語内において、ある特定の女性像を表すだけでなく、「芸術」や「文化」を想起させる装置として機能していることが分かる。

また、私たちがカルメンという言葉を目にするとき思い浮かべるのは、メリメの小説を原作に 19 世紀フランスの作曲家ジョルジュ・ビゼーが制作したオペラ版『カルメン』（1873-1874 年）だろう。遅くとも 1910 年代後半には、ビゼーのオペラ版『カルメン』が日本に普及し始めていたことから[2]、カルメンという名前は小説やオペラを通して、少なくともインテリ層の日本人には認知されていたと推測できる。

小説版『カルメン』は男性の視点から物語が進行することで、ファム・ファタールのカルメン像を強調する。一方、オペラ版『カルメン』のカルメンは、「恋多き自由な女」として形象化されている（渡辺 34）。木下のカルメン二部作において、リリー・カルメンに男性キャラクターを絶望させるようなファム・ファタールの性質がないこと、また『カルメン純情す』においてビゼーのオペラから数曲使われていることを考慮すると、木下のリリー・カルメンはオペラ版の「恋多き自由な女」としてのカルメン像に着想を得たと考えられる。

『カルメン故郷に帰る』において、私たちが一般的に期待するカルメン像とリリー・カルメンの姿がもっとも連結されるのは、赤いバラを口にくわえたリリー・カルメンの姿だろう。小説版とオペラ版『カルメン』で用いられる花の種類を分析した永井は、生物学的にも文化的にも、メリメが小説版で赤いバラを作中に用いることは不可能であったと結論づけ、「ある時点から、赤いバラこそ、カルメンの本質であると観客と作り手によって思われていた」と指摘している（54）[3]。

たとえば映画史において、カルメンとバラの表象の結合は、早くもセルシ・B・デミル監督の『カルメン』（1915 年）に確認することができる。さらには、1948 年に製作され 1952 年に日本で公開されたチャールズ・ヴィダー監督、リタ・ヘイワース主演版『カルメン』にも見られる。赤いバラは情熱的な女性としてのカルメン像のシンフィアンとして、『カルメン故郷に帰る』で使用され、さらにはまた二作目の『カルメン純情す』でも繰り返し使用される。

カルメン二部作におけるカルメン像を比較すると、『カルメン純情す』の方がオペラ版『カルメン』のカルメン像とより強い親近性を持つ。その親近性の構築には、映画音楽が大きく関わっている。たとえば、『カルメン純情す』は映画冒頭の 3 分間にビゼーの《闘牛士》、《ハバネラ》、《タンブリンの歌》、《ジプシーの歌》を連続して用いることで、リリー・カルメンを音響的にオペラ版のカルメン像と連関させている。

対照的に、『カルメン故郷に帰る』には、ビゼーのオペラから引用される歌曲はひとつもない。その代わりに、フランツ・シューベルトによる歌曲を伴奏として何度も挿入する。これまでの先行研究で見過ごされてきたシューベルトの楽曲がリリー・カルメンの帰郷物語に一体どのような影響を与えるのだろうか。木下はなぜシューベルトを使わなければならなかったのか。

4. 『カルメン故郷に帰る』の音楽

4-1. 音楽の分類

『カルメン故郷に帰る』で使用される映画音楽は、主に以下の 4 つに分類することができる。

種類	曲名
映画主題歌	《カルメン故郷に帰る》、《そばの花咲く》
映画「オリジナル」の楽曲群	《浅間の唄》（校長）、カルメンと朱実の草原でのダンスシーンに付随するメロディーなど
流行歌と唱歌	《ふるさと》、《靴が鳴る》、《りんごの唄》など
シューベルトの楽曲群	《ます》、《菩提樹》、《楽興の時》など

本作品においては、まず、主題歌のひとつ《そばの花咲く》がオープニングクレジットで流れる。これから展開する物語を要約し提示する清水崑によるイラストに合わせて、「火の山の麓の村よ／懐かしのふるさと」という歌詞から始まる。主に子供の音声で合唱されるこの唄は、旋律、歌詞両面において、劇中で子供たちが歌う唱歌との親和性が高く、唱歌的とも言うべき性質を付与されている。映画冒頭でカルメンの帰郷を知らせる手紙が浅間山を背景に読まれる場面をはさんで、小学校の校庭で子供たちが唱歌「ふるさと」を歌っている場面が挿入される。さらに、失明した田口先生（佐野周二）が、《そばの花咲く》をオルガンで演奏しながら歌っている。カメラは次第にパンアップして、画面後景にある浅間山を映し出す。このような演出編集は、故郷の象徴である浅間山を背景に、唱歌を歌う者と聴く者たちをひとつの共同体として構築すると考えられる。

占領下日本の文脈で、ストリッパーであるリリー・カルメンとマヤ朱実（小林トシ子）の身体性に注目した斉藤綾子は、この自然溢れる田舎の共同体へと登場する二人の姿は、「近代性の一種の暴力的な覚醒」とであると指摘している（101）。戦後日本の混乱や肉体言説を投影された彼女たちの身体は、伝統的な規範を重んじる「前近代的な」共同体にとって、音楽的にも視覚的にも異質なものとなる。リリー・カルメンの歌唱を見てみよう。

リリー・カルメンは物語に登場して2分後、彼女のテーマソングである《カルメン故郷に帰る》を馬車に揺られながら披露する。この曲には《そばの花咲く》の内容とは対照的に、「アラモード」、「ダミア」、「ボアイエ」、「シュバリエ」、「マロニエ」、「ブローニュ」といったフランスを想起させる言葉がちりばめられている。故郷を思い出し、故郷の情景を懐かしむ内容ではないことは明らかである。

つづいて、ブラジルから渡米した女優カルメン・ミランダの歌唱を見てみよう。赤、緑、黄で染められた三色の羽が中央に垂直に装飾されたリリー・カルメンの帽子は、バズビー・バークレー監督の *The Gang's All Here*（1943）で“The Lady in the Tutti Frutti Hat”（果物を満載した帽子を被った女）を披露するカルメン・ミランダのトレードマークであった帽子のイメージと重なる。つまり、この帽子はリリー・カルメンの異質性、故郷からの断絶を視覚的に印象づける小道具として活用されている。

ここで重要なことは、カルメンという固有名詞を、いわゆるジブシーに対するステレオタイプと連関させるならば、リリー・カルメンは「放浪者、越境者」として彼の地（東京）を廻ったあと、故郷に戻ってくるということだ（渡辺 36）。佐藤利明によるインタビューにおい

て、『カルメン故郷に帰る』の作詞者・木下忠司は「主題歌は登場人物の応援歌でもありますね」と語っている（95）。そのとおり、この曲は本作を通して、「越境者かつ芸術家」であるリリー・カルメンを支えるテーマソングとして機能する。

4-2. シューベルトの楽曲

さて、ここからは本映画におけるシューベルトの楽曲と物語の相互関係を見ていく。

リリー・カルメンとマヤ朱実が村へ到着したあと、彼女たちは自然豊かな空間に喜びと興奮を表す。カルメンの「ここには詩と夢がいっぱいなよ」というセリフは、父親にも共同体にも快く受け入れられる未来を期待して発せられる。しかし、父親はカルメンを愛するあまりに彼女を拒絶するのみ（その真偽については後述する）、またカルメンたちの芸術は結果的に運送業者丸十の金儲けの目論見にまんまとはまってしまう。この場面（00:22:14-00:22:43）で背景音楽として流れるシューベルトの《ます》は、清流を踊るように泳ぐ小魚をずる賢い釣り人が釣り上げる様を歌った歌曲である。《ます》の最後には、罾にかかった哀れな鱒が釣られて陸で跳ね回る様子が描かれる。カルメンと朱実が草原の上を踊る様子はまさに彼女たちの行く末を暗示していると解釈できる。

次に、白樺の林の場面（00:26:35-00:29:05）を見てみよう。カメラは林の中を歩くカルメンたちをトラッキングで捉える。二人の若い村人男性とすれ違くと、カルメンは「あーら、可愛いお花」と言って黄色い野花を摘み取り口づけする。すると、シューベルトの《野ばら》が流れ始める。ゲーテの詩をもとにした《野ばら》は、少年に見初められたバラが摘み取られまいと棘で抵抗する歌である。カルメンが摘み取る野花はバラではないが、赤いバラをそのシンボルとする情熱的な女性という伝統的なカルメン像をリリー・カルメンに当てはめるならば、彼女こそいずれ摘み取られる赤いバラであることを、《野ばら》は示唆しているのかもしれない。実際、『カルメン純情す』の主題歌には、「東京カルメン そんなじゃないの／バラはバラでもとげがない」という歌詞が含まれる。ストリップをひたむきに芸術であると信じていたカルメンは、悪徳興行主や似非芸術家に摘み取られ、搾取される対象となる。また、花を摘んで歩き去るカルメンたちに対して発せられる、村の青年の「なんだありゃ」「パンパンだよ」というセリフは、彼女たちの容姿と身振りが、村の理想的な女性像規範から逸脱した異質なものとして瞬時に認識される。

そんなカルメンを受け入れてくれる（とカルメンが思い込んでいる）人物が、田口先生である。二人の再会場面（00:29:06-00:31:36）で流れるのは、ヴィルヘイム・ミラーの詩集をもとにシューベルトが制作した連作歌曲《冬の旅》の第5曲に位置する《菩提樹》である。《冬の旅》は全体をとおして、失恋した青年が故郷を捨てて放浪の旅に出る姿を描いており、一般的なカルメン像が持つ「放浪者、越境者」のイメージと重なり合い、深く響き合う。

南弘明・南道子の歌曲分析によれば、『冬の旅』において「第1曲から第4曲まで短調の曲が連続したが、この第5曲に至って希望の光が差し込んで来る」（南 118）。歌曲の歌詞にも「菩提樹の枝たちが揺れ動いた／若者よ ここへ来てごらん／ここならおまえの憩いの場が見つかるよ」とある（南 110）。田口先生はカルメンが昔好きだった相手であり、また二人は歌うことで感情を表

現する、いわば芸術家同士である。カルメンの「あんたより他に話相手になれる人いないんだもん」というセリフは、芸術家としての自分と音楽家である田口の芸術性を重ね合わせているだけでなく、目の見えない田口だけが彼女を身なりだけで判断しない唯一の人間だという信頼感を暗示している。

ただし、田口が彼女の「理解者」であるというのはカルメンの思い込みに過ぎない。なぜなら、《菩提樹》の最後に青年が「直ちに現実の冷たい冬に引き戻され、再び目的のない旅を続ける」と南が指摘するとおり（118）、《菩提樹》自体は真の「憩いの場」を描くものではなく、青年の過去のはかない甘い夢によって照らし出される現在の絶望を示唆する部分が大きい曲であるからだ。

《菩提樹》が暗示する現実世界の苦境とは、つまり、カルメンと朱実が故郷の共同体によって嘲笑の対象にされ、居場所を失うことである。つづく運動会の場面の終わりでは、会場のアーチによって村人たちとカルメンたちは空間的に分離されるだけでなく、より低音で背景音楽として流れる《そばの花咲く》の旋律と村人たちの笑い声によって、音響的にも彼女たちは除け者にされてしまう。

どこにも居場所のないカルメンと朱実の苦悩は、異性愛規範に甘んじて生きる村人たちの生き方からは孤絶したものである。田口にしても、「盲目」「貧しい作曲家」という周縁的な位置づけはされているにせよ、根本的には、村人、そして献身的な妻からその芸術性を評価され、共同体に溶け込んでいる。その証拠に、共同体の賛歌たる《そばの花咲く》＝《ああわが故郷》の作曲者は田口である。

では、村人から疎外されたカルメンたちの「芸術」とは何を意味するのか。それは、パンパン同然に見られている彼女たちの自負、また、この古く閉ざされた封建的な村では居場所のないセンシビリティ、正当な位置づけの追求に生きる者たちの——あえてこの表現を使うなら——「ゲイ術」を表しているのかもしれない。カルメンの故郷には、どのみちカルメンたちの居場所はなく、東京に亡命することによってなんとか生きながらえるしかない。カルメンのド派手な扮装、浮いた歌唱、言動、そして「おつむの弱さ」は、いずれも主流の規範に生きる村人からの孤立を笑いに隠して伝えるものであり、共同体の規範に対するキャンプ的抵抗である。カルメンの口癖である「芸術」とは、ストリッパーとして周縁化された女たちの孤立と抵抗を表す仮面なのかもしれない。

草原の場面（00:48:00-00:49:23）では、故郷に錦を飾るために帰ってきたのに、恥をかいままでは東京へは帰れないというカルメンと、村へ留まることに消極的な朱実の会話が展開する。この場面で流れるのは、シューベルト作曲の《アヴェ・マリア》（《エレンの歌 第三番》）であり、その優しい旋律が傷心の彼女たちをまるで癒すように挿入される。佐田啓二演じる小川先生に恋をした朱実の心情に対して、「ちえ綺麗なこと云やがらあ」とカルメンは強気に言い放つ。カルメンたちは村で彼女たちの芸術を披露しようと話し合う。村人に芸術が理解可能かを心配する朱実に対して、カルメンは「〔男なら〕文句無しで感激しちゃうさ」と返すが、このセリフは彼女らの芸術（ストリップ）が男性の視覚的快楽となることを彼女が理解していることを示唆する。芸術を披露すると決心した彼女たちは、カルメンが歌う《カルメン故郷に帰る》に合わせて踊る。この場面に見られる女性身体の執拗な強調、カルメンの派手で男性的な言動、目立ち方は、彼女たちの存在を否定する村人に対する強い抵抗をキャンプ的に表現する要素となる。

ここまでカルメンの登場場面で挿入されるシューベルト音楽について論じてきたが、カルメンの父親・正一の登場場面で流れるシューベルト楽曲についても検討する必要がある。カルメンたちの公演ポスターに激怒した校長が正一に会いに来る場面において、シューベルトの《未完成》が流れる。そして、丘へ登る途中、正一はカルメンが幼い頃牛に蹴られた時の樹を目にする。このとき、背景音乐は《即興曲》へと切り替わり、正一は「おさんの馬鹿野郎が一番可愛いんです」と、カルメン／おさんに対する愛情を吐露する（01:01:45-01:04:35）。《即興曲》は正一が娘を案じる本心をカルメンの姉・ゆきに打ち明ける場面（00:32:59-00:35:40）でも使われているこれら二つの場面は一見叙情的で感動的な描写に映るが、木下が父親の言葉に対して観客の批判的眼差しを要求している可能性についても留意する必要があるだろう。木下は、事故に遭って頭が悪くなったからあんなった（＝ストリッパーになった）という父親の自己満足的説明、村人と選ぶところのない娘に対する不当な憐憫と頑迷さを婉曲に批判しているように見えるのである。

カルメンたちの公演場面（01:11:06-01:15:04）を見てみよう。この場面でカルメンたちのパフォーマンスに合わせて流れるのは、シューベルトのピアノ曲《楽興の時》である。《楽興の時》は本来、音楽の素晴らしさを讃えるための楽曲とされている。だとすれば、それは、純粋に芸術家たらんとして踊りを見せるカルメンたちのパフォーマンスにふさわしいはずである。事態はまったく逆で、我々が目撃するのは楽曲と舞台および観客との乖離である。ほぼ男性で構成された観客は彼女たちに釘付けになる[4]。1951年当時、女性の裸体をスクリーンに提示することが不可能であったがゆえに、映画観客である我々が彼女らの裸体を見ることはない。一方、公演に参加した映画空間内の男性観客による翌日の感想によって、裸を楽しんだことはかなり露骨に伝えられている。素朴なはずの村人も結局、東京の観客と同じであることを示し、カルメンたちの生きづらさ、つまり「芸術」の自負だけが支えであることを印象づけるシーケンスである。

5. 結論

この映画の最後、《そばの花咲く》と《カルメン故郷に帰る》の旋律が再び映画空間を満たす。前者は田口先生の演奏に合わせて、子供たちが合唱する。《そばの花咲く》の合唱が終わる瞬間、アップテンポに編曲された《カルメン故郷に帰る》が始まり、列車の上で楽しそうにはしゃぐカルメンたちを写して映画は終わる。これら二曲の終わりと始まりがつながることで、田口先生とカルメンと一緒に芸術を創りあげていくという楽観的な解釈も可能だろう。しかし、この二曲のレ（《そばの花咲く》の終わりの音階）とド（《カルメン故郷に帰る》の始まりの音階）の交錯は、音楽学的に言えば、長2度の不協和音程そのものなのである。ならば、次のような解釈はできないだろうか。田口先生は（生活上の）苦境という点ではカルメンの状況と重なるものの、その芸術性は村人から無条件に認められている。加えて、彼は村に溶け込み、献身的な妻とともに、何ら疑問なく村で生きていくことができる。さらには、カルメンの働きのおかげで共同体賛歌の作曲活動も続けることができるようになる。しかし一方でカルメンは、『銀座カンカン娘』のヒロイン、秋のように共

同体賛歌（《銀座カンカン娘》）を高らかに歌うことも、自ら故郷を賛美する歌を作ることすら許されない。言い換えれば、リリー・カルメンと田口先生の芸術が交錯することは困難であり、彼女の芸術が村の（あるいは東京の）共同体に評価される可能性は永久に閉ざされている。

『カルメン故郷に帰る』の特色は、故郷への帰還という物語を軸に、シューベルトの楽曲、特に《冬の旅》の主人公であるさすらい人の青年と、「越境者かつ芸術家」的存在のカルメンを重ね合わせていることである。木下は、《菩提樹》を活用することで、カルメンの帰郷はけっして幸せに満ち溢れたものではなく、実は共同体からの孤絶の再確認でしかないという現実の苛酷さを音響的に暗示している。発表者は、映画監督木下の本質のひとつがクィアな感性、つまり主流たる規範から逸脱した者が潜在的に有しているクィアネスを感受し、映画技法や演出を用いて映画的空間内において表現を与えようとする姿勢にあると考えている。ここで木下はクィアな感性を惜しみなく発揮し、カルメンの置かれた状況を音楽によって表現しているのだ。木下は、共同体が要請する規範から逸脱した女性であるリリー・カルメンの女性像を敏感に捉え、高峰秀子の誇張された演技、言動、歌唱といったキャンブ的演出によって提示した。同時に、シューベルトの楽曲を物語の根底に設置することで、一般的に喜劇として受容されている本作品において、家父長的で異性愛規範に満ちた閉鎖的空間である故郷から拒絶され孤立する、リリー・カルメンたちに与えられた苛酷な現実と問題意識を表現した。

6. 質疑応答を受けて

質疑応答を受けて、本発表の今後の課題が明らかになった。第一に、木下映画における音楽の通俗性に関する指摘である。木下映画における音楽の働きについては、すでにいくつかの先行研究（小林〔2002〕、御園生〔2006〕、田之頭〔2013〕）があり、『二十四の瞳』（1954）や『喜びや悲しみも幾歳月』（1957）といった——のちに木下を抒情的な映画監督と認識させることになる——作品における音楽と観客と物語の（ナショナリズム的な）同一化や観客の情動に与える影響が分析されている。木下映画が次第に観客から受け入れられなくなった背景には高度経済成長があり、観客が映画に涙を求めなくなったからだとも言われているが、その変化に音楽の通俗性がどれほど影響したのだろうか。抒情的な主題だけでなく、通俗的な音楽さえもが、もはや戦後ではなくなった時代の観客によって拒絶の対象とされていたとするならば、発表者の関心は、むしろ、いかにそれらの観客が映画鑑賞という視聴覚的な体験をととして、戦前あるいは戦後直後を生きた自らの過去と現在を断絶しようと試みたのか、という点に向けられることになる。

第二に、カルメン二部作におけるカルメン像の実質的な変化に関する指摘である。カルメンという名前が想起させる一般的イメージは、ビゼーのオペラ版『カルメン』の音楽に合わせてリリー・カルメンが冒頭から踊りを披露する『カルメン純情す』の方が『カルメン故郷に帰る』よりも視聴覚的に強調される。残念ながら本発表に向けた調査では具体的な結論に至ることができなかった。今後の課題と

して、リリー・カルメンとマヤ朱実の相補的な関係性を、斉藤らによる先行研究を参照しつつジェンダー論の観点から分析し、東京という地理空間に生きる「放浪者、越境者」としてのカルメン像を探究したい。

第三に、高峰秀子とジュディ・ガーランドの類似性に関する指摘である。映画学において、ジュディ・ガーランドはゲイ・アイコンとして認識されており、ゲイ観客による映画受容やキャンプ（camp）に関する議論にとって欠かせない存在である。一方、リリー・カルメンを演じた高峰秀子が、ゲイ・アイコンとしてこれまで語られたことは（発表者が把握している限り）ない。だが、高峰とガーランドが両者ともに幼い頃から演技とステージパフォーマンスに従事していたことを考慮すると、女優として培った——キャンプの特質のひとつである——演劇性（theatricality）は彼女たちを比較するための視座のひとつになりうる。そこで、故郷の共同体から周縁化される存在としてのリリー・カルメンを演じた高峰と、異性愛主義のアメリカ社会において疎外されたゲイ観客に偶像化されたガーランドの比較をととして、高峰を日本映画史におけるキャンプ女優の一人として考察することを今後の課題としたい。

付記：本発表の準備に向けて、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程在籍の藤原征生氏に多大な協力を頂きました。この場をお借りして、感謝申し上げます。

註

[1]1915年に『メリメエ傑作集』（厨川白村，一宮榮共編）として大日本圖書から発刊されている。1929年、岩波文庫から『カルメン』（杉捷夫訳）が旧仮名遣いで出版されている。『カルメン故郷に帰る』が公開された2年前の1949年に、薩摩書房から新仮名遣い版が出版された（杉 131）。

[2]明治から戦後昭和期にかけて、日本が近代化する中で演奏された西洋声楽曲のレパートリーの傾向について調査した千田恭子によれば、1917年に『カルメン』の「ハバネラ」が日本音楽学校で演奏された（千田 81）。また、1910年代後半、浅草の有楽座において日本人による公演だけでなく、帝国劇場で来日中のロシア歌劇団による公演が行われた。さらに、日本人によるオペラ活動の発展に貢献した藤原歌劇団が1939年に『カルメン』を上演した。

[3]初演時はカシーの花だった。「20世紀初頭から、演出家、映画監督、観客は、カルメンに「情熱」という属性を見出し、それを大きな赤いバラによって表象するという共犯関係にあった」（永井 55）。

[4]斉藤がこの場面におけるカルメンたちの動きを踊りというよりパロディ化された非スペクタクル性であると指摘するとおり、観客である我々が（キャラクターとしてだけでなく、高峰秀子と小林トシ子という女優である）彼女らの裸を視覚的快楽のために享受することはない（102-103）。

引用／参考文献／DVD リスト

秋山邦晴『日本の映画音楽史 I』（田畑書店、1974 年）。

石田美紀「芸術に打ち込む娘たち 占領期の高峰秀子」『ユリイカ』（2015 年 4 月号、青土社）、169-177。

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）。

岡田秀則「彩られた冒険——小津安二郎と木下恵介の色彩実験をめぐって」『日本映画は生きている 第 2 巻』（岩波書店、2010 年）、285-301。

長部日出雄『新編天才監督木下恵介』（論創社、2013 年）。

小林淳『日本映画音楽の巨星たち III』（ワイズ出版、2002 年）

斉藤綾子「カルメンはどこに行く——戦後日本映画における〈肉体〉の言説と表象」『ヴィジュアル・クリティシズム 表象と映画＝機械の臨界点』（玉川大学出版部、2008 年）、83-126。

佐藤忠男『木下恵介の映画』（芳賀社、1984 年）。

佐藤利明「音楽家・木下忠司インタビュー」『二十四の瞳』と木下恵介の世界』（松竹株式会社、2012 年）、92-95。

須川まり「日本映画史における観光都市京都表象分析研究」（京都大学大学院人間・環境学研究科博士論文、2015）。

千田恭子「日本の近代化の中で演奏されてきた西洋声楽曲のレパートリーの傾向について」『富山大学人間発達科学部紀要』、3(1)、(2008)、75-91。

田中純一郎『日本映画発達史 III 戦後映画の解放』（中央公論新社、1976 年）。

田之頭一知「映画における“歌”の働き——市川崑、木下恵介、黒澤明の 3 作品を例に——」『大阪芸術大学紀要』（36）、(2013)、61-72。

富田美香「総天然色の超克——イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学」、ミヨ・ワダ・マルシアーノ編『「戦後」日本映画論』（青弓社、2012 年）、306-331。

プロスペル・メリメ『カルメン』（杉捷夫訳、岩波書店、1960 年）。

永井典克「メリメ作品中の花」『教養論集』(21)、(2007-09)、51 - 80。

御園生涼子「幼年期の呼び声——木下『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」杉野健太郎編『映画学叢書 映画とネイション』（ミネルヴァ書房、2010 年）、35-61。

南弘明・南道子『シューベルト作曲 歌曲集冬の旅 対訳と分析』（国書刊行会、2005 年）。

村田千尋『シューベルトのリート 創作と受容の諸相』（音楽之友社、1997 年）。

渡辺芳敬「カルメン幻想」『早稲田大学教育学部学術研究（複合文化学編）』57 号、(2009)、31-42。

Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: Routledge, 2003.

Morrison, Lindsay R. "Home of the Heart: the Modern Origins of Furusato." 『ICU 比較文学』45号、
(2013)、1-27。

『カルメン故郷に帰る』木下恵介監督・脚本、高峰秀子／小林トシ子ほか出演、松竹製作、1951年、『木下恵介生誕100年
木下恵介コンプリートBOX』第二集（松竹ホームビデオ、2012年）所収。

『カルメン純情す』木下恵介監督・脚本、高峰秀子／小林トシ子ほか出演、松竹製作、1952年、『木下恵介生誕100年 木
下恵介コンプリートBOX』第三集（松竹ホームビデオ、2012年）所収。

● 阪東妻三郎はなぜ踊るのか——『決闘高田の馬場』の殺陣

雑賀 広海(京都大学人間・環境学研究科博士課程)

はじめに

日本を代表するアクション映画のジャンルといえば、チャンバラ映画であることは誰もが認めることだろう。しかし、チャンバラ映画のアクション、すなわち殺陣に注目した研究はあまり多くない。

戦前の日本映画では剣戟アクションを主体とする時代劇映画、いわゆるチャンバラ映画が無数に製作された。日本初の映画スター尾上松之助もチャンバラ映画から生まれ、松之助以後、大河内伝次郎や阪東妻三郎など、数々のスター俳優が誕生した。スター俳優が演じる身体運動の妙技が当時の観客を魅了したのである。しかし戦前のチャンバラ映画は現在まで完全な形で残っているものが極めて少ない。かつて多くの日本人を賑わしたチャンバラ映画の殺陣は日本映画史にとっての遺産であるにもかかわらず、我々はその多くを失ってしまっているのが現状といえる。その点で、ほぼ劇場公開時のままで現在も見ることができる、マキノ正博が監督した『決闘高田の馬場』（1937年）は貴重な作品である¹。本発表ではこの映画で阪東妻三郎が演じる殺陣が、作品テキストの解釈に対してどのような意味作用を持つのかを考察する。

1. 阪東妻三郎の「ジャズダンスのような」殺陣

『決闘高田の馬場』について論じられた批評を見てみると、とりわけ近年では、ラストで繰り上げられる阪妻の殺陣を「ジャズダンスのようだ」とする指摘が繰り返されていることがわかる²。時代劇は基本的に歌舞伎を基礎においており、殺陣の身体動作を踊りと見ること自体は特に目立ったことではないが、本作の殺陣は特にジャズダンスと表現され、これがマキノの特異な作家的特徴と結び付けられた。しかし小川順子の研究によれば、マキノが阪妻に「ジャズダンスのように」殺陣を演じることを指示したわけではなく、また当時

の批評が「ジャズダンスのように」見たという例もない。本作の殺陣に注目する小川は近年の批評と公開当時の批評や観客の反応の差異から議論を進めていき、映画に隣接する諸芸術のモダン化という当時の運動に着目する。映画に隣接する諸芸術とは歌舞伎や舞踊や音楽などがあるが、小川によれば、『決闘高田の馬場』の殺陣はそのような諸芸術のモダン化の中に位置づけられる。つまり、本作の殺陣は公開当時においてはそれほど珍しいものではなく、そのために公開当時の批評は本作の殺陣について、近年の批評のように特に注目して評価することはなかった。次の引用からわかるように、小川が強調するのは現時点の我々の目から見ると風変わりな阪東妻三郎の殺陣の特異性ではなく、本作が映画として当時のモダン化の様子を生き生きと現代に伝えてくれるという記録的価値である。

洋風を加味して、伝統芸をよりモダンにすることは、現代人に奇異な印象を与えるが、一九三〇年代には、当たり前を試みとして受け止められていた。（中略）『決闘高田の馬場』は、映画史の一コマをなしているのみならず、当時の芸能全体をおおっていたモダン化の勢いを、今に生き生きと伝えてくれる。舞踊や演劇では推測するしかなかった具体的な身体動作までがうかがえる貴重な記録に他ならない。（小川 160）

以上の小川の議論は『決闘高田の馬場』の殺陣を公開当時のコンテキストに置き直して再評価するものであるが、このとき、マキノの映画作家としての特徴は希薄になっていると見ることができる。本発表では小川の議論を踏まえたうえで、再び、マキノの作家的特徴に焦点をあてる。

ところで、『決闘高田の馬場』の阪妻の殺陣はなぜ単なるダンスではなく「ジャズダンス」と表現されたのだろうか。この言葉からは、西洋から輸入され、ジャズとして受容されたモダンな音楽と日本の伝統的な殺陣の文化的な衝突を表していると見ることができる。しかしここで言われている「ジャズ」という言葉が具体的に何を意味しているのかは不明であり、あまり明確な言葉とはいえない。我々は、ジャズ、モダン、西洋、これらの言葉が覆い隠したものへと視点を移すべきではないだろうか。我々が問うべきことは、音楽が使われることで殺陣の身体運動はどのように変化したのか、本作について言うならば、マキノは音楽と映像の運動をどのように編集してつなげたのかと問うことである。これは過程の問題であり、殺陣だけではなく、ラストの立ち廻りに至るまでをマキノはどのように語っているかと問うことなのである。そこで本発表では特にラストの立ち廻りシーンとその前の阪東妻三郎と長屋の住人が走るシーンを中心に分析する。マキノの映画作家としての特徴は次の三つの点が考えられる。一つ目はマキノが驚異的な早撮りであったこと、二つ目はサイレントからトーキーへの移行期において積極的にトーキー映画を開拓しようとしていたこと、三つ目は大衆との強い親和性を持つということである。この三点について『決闘高田の馬場』と照らし合わせながら考察する。

2. 驚異的な早撮り

まず何よりも、マキノが他に例をみない映画作家であると論じるなら、その早撮りにおいて他にはない。『決闘高田の馬場』も1週間ほどで完成させている。早撮りのマキノは生涯に261本のフィルムを撮った。映画史家の四方田犬彦をして、マキノの記録は「おそらく今後の映画史においてもけっして破られることはないだろう」（四方田 103）と言わしめている。マキノの異常な早撮りの技術は当然、その撮影方法や編集にも影響を及ぼすことになる。有名な例でいえば中抜きという方法である。中抜きとは撮影をプロット通りに進めるのではなく、なるべく撮影機材やセットを移動しないように、効率を優先させてプロットの順番とは無関係に撮影を進めていく方法である。マキノはこの中抜きを得意とし、しばしば演じる俳優を混乱させながらも、中抜きによって次々と撮影をこなしていった。ここからわかることは、マキノの編集技術の巧さである。マキノは映画が撮影によってではなく、編集によって完成するものであることを深く理解し実践していた。そしてマキノの編集技術は単に効率的な撮影を可能とするためだけではなく、映画の語り方にも効果的に用いられることになる。それは長谷正人が「つなぎ間違い」（長谷 127-36）と呼ぶ、運動の重ね合わせである。長谷は『弥太郎笠・前編』（1952年）などを例にあげて、人物が振り向くシーンでマキノは故意に振り向く動作を連続する二つのショットで重複させ、振り向くという動作そのものを強調させていることを指摘し、それはさながらダンスのようであると説明している。

『決闘高田の馬場』にも同様の編集を見ることができる。それがクライマックスに至る直前の阪妻と長屋の住人が走るシーンである。これは『弥太郎笠・前編』のさりげない編集とは違い、過剰に同様のショットが何度もつなげられていくが、やはりこれもマキノの特異な編集技術として類似するものと見ることができる。死を覚悟して果し合いの場所へ向かった叔父のもとに一秒でも早くたどり着こうと、疾走する阪妻のシーン。クライマックスに至る重要なシーンをマキノは土手を右から左へと駆け抜ける単一のショットのみで表現している。時空間の隔たりを単一のショットによって表現するマキノの手法は、本作を正月映画として完成させなければならないという制約による早撮りの要請であるとともに、身体運動を強調するというマキノの作家的特徴も示している。このシーンは外的な制約と内的な作家性という二つの意味を持つシーンであり編集である³。

3. サイレントからトーキーへ

サイレント時代から映画を撮り始めるマキノだが、トーキーの時代が来ることを察知し、松竹にトーキーの撮影模様を見学しにいたり、録音技師として他社の映画の録音をしてフィルムの編集をしたり、日本映画のトーキー化に向けて重要な役割を果たしたことがマキノの自伝から読み取れる。サイレントからトーキーへと日本映画の新しい時代に一步進めようとするマキノの姿と平行して、マキノが伊藤大輔の映画を批判していたことにも注目しなければならない。岸松雄の『日本映画論』に所収の1933年におこなわれたマキノ正博のインタビューで、マキノは伊藤大輔の話術を批判している。次に引用するのは、マキノによる伊藤の話術について言及している箇所である。

所謂話術がこれほどまでに發達したのは確に伊藤大輔の功績です。だが日本の時代映畫は今この巧みな話術の中から脱け出さなければならぬのではないでせうか。（岸 301）

所謂話術に於ては、スポークンにせよ、サブにせよ、タイトルが必要以上に重要な、役割を持たせられる。（中略）タイトルがアクションを生み、アクションを決定しがちだからなのです。（同上）

ここで言われている伊藤大輔の話術とは、板倉史明によると、堅固なコンティニューイティ編集と相似形による場面転換のモンタージュである（板倉 1999）。どちらも共通する点は異なるショットや運動をダイナミックでありながらも滑らかにつなげるということにある。

マキノがこうに語った 1933 年とは、日本映画はまだトーキー化の途上にあり、ハリウッドから到来するトーキーに追いやられるという状況だった。そこでマキノは日本映画を盛り返すべく、日本映画はトーキー化し新たな映画をつくらなければならないと主張し、ここで批判的となったのが伊藤大輔の映画だった。伊藤大輔は 1920 年代に『忠次旅日記』（1927 年）、『斬人斬馬剣』（1929 年）、『一殺多生剣』（1929 年）などのサイレント映画を監督し、批評家からも称賛を集めていた。マキノはそれらに一定の評価を与えながらも、伊藤はインタータイトル、すなわち字幕、文字に重きを置きすぎていると批判した。伊藤大輔の話術は、異なるショットや運動を言葉や文字によってつなぎ、それがマキノに言わせると、文字がストーリーを推し進めていくことになるのである。マキノは同じ文脈で「私はいつでも畫面を第一義に考へてゐる」（岸 302）と述べている。これはつまり、映像が、より厳密に言えば、映像の運動がストーリーを推し進めなければならないとマキノは主張しているのである。1930 年代後半以降、多くの批評家から伊藤大輔は形式主義であると非難されることになるが、この当時の形勢とマキノの主張は重なるものでもある。

伊藤大輔は 1928 年に『血煙高田馬場』という映画を監督している。タイトルからわかるように、これは『決闘高田の馬場』と同じ題材の映画である。『決闘高田の馬場』において、マキノはこの作品から何を継承し、そして距離をとろうとしているのだろうか。伊藤の『血煙高田馬場』は現在 6 分ほどの断片しか残っていないため、明確な回答を示すことは難しくはあるが、しかし、残された断片にはクライマックスの安兵衛＝大河内伝次郎が走るシーンと立ち廻りのシーンがあり、これとマキノの『決闘高田の馬場』を比較して次のようなことが言える。それはまず一つに、マキノと伊藤大輔は編集の点で重なる部分がいくつかあるということである。特に主人公安兵衛が高田の馬場に駆けつけるシーンは、両者とも、安兵衛の走るショットを細かいカット割りでつなげていて類似しているともできる。

それでは、伊藤大輔を批判するマキノの映画の語りはどこに表れているのだろうか。両者の疾走シーンで異なる点は、時間と空間のあり方に見られる。伊藤大輔は安兵衛＝大河内伝次郎が走る運動の軌道を複雑に変化させ、また、マキノのように右から左への

運動を連続させるときもその運動がおこなわれる場所を移動させることで、時空間の広がりや拡張していく。伊藤大輔は一般的な映画編集の技法によって物語と映像の展開を同期させて、観客を導いてくれるのである。それに対して、マキノは右から左への単一的な運動を反復することにより、時空間は制限され広がりを見せず、安兵衛＝阪妻は同じ運動を繰り返しているようにしか見えない。加藤幹郎が「始まりも終わりも欠いた運動」（加藤「殺陣の構造と歴史」173）と指摘しているように、半永久的に反復されるかのようにも思われるマキノの編集は、阪妻の疾走が行き着く先を宙づりにし、観客を不安に陥れる。ここで先ほどのマキノの伊藤大輔批判に戻ってみると、そこには、これからの映画はよりリアルな表現を求めなければならないという主張も見られる。

われわれはもつと赤裸々に物事を描いて行っても宜いのではないでせうか。（中略）感情から必然的に割り出された画面によって描き出さうといふ試みについて、もう一度考へ直す必要はないでせうか。赤裸々にということは。もつとリアルに、ということです。所謂話術は、時代映畫はリアリティックに、することを妨げました。だから、われわれはこの失はれたリアルな表現をとり戻さなくてはならないと思ひます。そのとき、はじめてわれわれは人間の心を搏つ内容に入つて行けるのです。（岸 305）

リアルな表現を求めるマキノの主張とこの『決闘高田の馬場』に見られる特殊な編集は矛盾することにはならないだろうか。もう一度マキノの言葉を思い出しておくと、マキノが批判したのは、字幕が語る言葉や文字が映像の運動を決定すること、すなわち、言葉や文字が運動に先行することだった。言葉や文字が運動に先行するならば、運動は言葉や文字の後に続くだけであり、映画として運動を演出しスクリーンに映し出す必然性は失われてしまう。これがマキノに言わせれば、運動の形骸化、つまり非リアルな表現だということなのだ。マキノの『決闘高田の馬場』の疾走シーンでは、我々は文字や言葉ではなく、ただ阪妻の走る運動だけに注目させられる。この運動表現が、伊藤大輔の話術を脱したマキノの語りとなる。我々を不安に陥れる阪妻の疾走シーンは、決闘の場に切り替わってそこに阪妻が登場することで、突如として終了する。マキノの語りにおいて、阪妻の疾走の空間は制限され、滑らかに連続することなく決闘の場所へと飛躍するのである。そしてこの場所はある特殊な空間を形成する。

4. 大衆との親和性

マキノの作家性として考えられる三つ目の特徴は、マキノ映画の大衆との親和性である。四方田の説明によれば、マキノの驚異的な早撮りを可能としたものは、その当時、誰もが共通前提として「映画のあるべき姿を自信をもって了解していた」という1930年代における「マキノ的環境」にあった（四方田 110）。さらに、マキノは制作に携わるスタッフや俳優との念入りなコミュニケーションを重要視し、映画制作は集団的な創作であることを強調している。それをマキノは次のように語っている。「自分一人だけでは絶対そんなこと出来ません。短期間で仕事をするとなつた時には、皆によく理解してもらわないと」（マキノ「映画渡世・余滴」65）。これにはマ

キノが売れる映画を次から次へと効率的に制作し会社の経営を支えなければならないという、経済的な要因があったことも見過ごしてはならない。従って、マキノの映画は誤解を恐れずに言えば、大衆に迎合し、高い親和性を求める作品であると見ることができる。この大衆との親和性と本発表がタイトルにかかげた問い、阪東妻三郎はなぜ「踊る」のかという問いが直接関係する。

ここからは映像の運動という視覚的な問題だけではなく、運動とともに流れ出す音楽への聴覚的な問題も併せて考察しなければならない。なぜならラストの阪妻の殺陣が踊っているように見えるためには、物語世界外から聞こえてくる音楽が重要な役割を果たしていると考えられるからである。要点を整理しておくと、ラストの立ち廻りの踊っているかのような運動、この運動が行われている間に流れる音楽、そして大衆との親和性、以上の三つの点を注意深く観察することで本作の映画史的な意義を問うことができるのである。

本作の立ち廻りのシーンを撮影するとき、マキノは阪妻に熱い鉄板の上にいるような動きを指示し、殺陣を演じさせたという（小川146-7）。当然、本作がトーキーであることは前提として撮影されていたと推測できる。プレスコにせよアフレコにせよ、映像と音楽が機械的に連結することを想定したとき、マキノが指示したことが意味するのは「常に動き続ける」ということだった。伊藤大輔の『血煙高田馬場』におけるような、立ち止まって静止する時間を排除するように演出されているのである。要するに、マキノは阪妻に対して踊るような動きを指示したわけではないが、少なくとも、音楽と連結することを想定した運動という意味で、音楽的な身体運動を要求したことは間違いない。それが「常に動き続ける」という運動だった。

阪妻の疾走シーンもまた同様に常に動き続ける運動だが、このときの運動は、ラストの立ち廻りとは異なり、何度も反復し続ける運動である。しかしこれが単なる反復ではないのは、中断することなく流れ続ける音楽がスクリーン上の時間経過を表現しているからである。つまり、このシーンはなによりもまず、音楽が前提にあって演出され編集された特異なシーンであるのだ。ラストの立ち廻りもまた音楽が前提にあって演出されたことは既に述べた。本作にとって音楽という聴覚的な問題が重要な要素であることは明らかである。とするなら、聴覚的な問題として音楽だけではなく、群衆の歓声にも注意を向けるべきだろう。阪妻の疾走シーンで音楽が流れている間、長屋の住人たちの「ワッショイワッショイ」という掛け声や、ラストの立ち廻りのシーンで音楽が流れている間、群衆の歓声が重ねられている。ここでまた伊藤大輔に戻ってみると、伊藤は群衆の中から一人を抽出してクローズアップで捉え、その人物が発した言葉を字幕で明確に提示している。それに対してマキノは群衆を群衆として捉える。興味深い点は音楽と群衆の騒ぐ声が重ねられているという点である。二つの音は対立することなく強固に結びつく。映像と音からわかるように、群衆は祝祭としてその場を盛り上げ、音楽はその祝祭を補強するのである。群衆の見つめる先には阪妻がある。祝祭的空間の中に阪妻の常に動き続ける運動が位置づけられることで、踊っているわけではない阪妻の殺陣が殊更に踊りを強調しているかのように現在の我々の目には見えるのかもしれない。我々のこの見方は明らかにマキノの語りがそのように導いているのである。そして群衆と阪妻の関係は、そのまま映画の観客と映像上の阪妻の関係に置き換わる。すなわち、マキノはここに映画を見る観客を登場させているのである。ラストショットでは、阪妻を取り囲

む群衆は阪妻に触れることなく騒ぎ立てる。この群衆と映画スターの触れあわない非接触的關係も群衆が映画の観客であることを示唆するものである。

本作におけるマキノの語りは観客を惹きつけ、導き入れ、作品内に登場させ、それによって映画館の空間が一体となって祝祭的空間を形成することを促している。すると本作が正月映画として作られたことが重要な意味を帯びてくる。最後に付け加えておかなければならないのは、ラストショットの騒ぎ立てる群衆と、絶命した叔父の傍で静かに空を見上げる阪妻のコントラストである。このラストショットにより祝祭的空間は勧善懲悪の達成というような単純な意味のものではなくなる。1937 年から 1938 年へと移っていく当時の状況を見れば、盧溝橋事件が起き日中戦争がはじまり、日本軍が中国の都市を次々と陥落させていた時代である。高揚した日本の社会において、群衆と英雄阪妻のコントラストが意味するものは何だろうか。ここでこの問いに答えることはできないが、マキノ映画の政治性を、マキノの作家性のもうひとつの側面として捉える必要がある。

おわりに

『決闘高田の馬場』で阪妻はなぜ「踊る」のだろうか。その答えは、マキノの演出や編集といった語りが、我々をラストの祝祭的空間に導き、阪妻の殺陣を踊りとして見ることを促しているということになる。たとえ阪妻の殺陣自体は当時のありふれたものだったとしても、マキノの語りを無視するべきではない。観客を映画作品内に導引してしまうマキノの語り、それはある意味で恐るべき語り、それゆえに当局から恐れられた語りとなる。

映画批評家の山根貞男もまたマキノ映画に祝祭を読み取った。確かに『決闘高田の馬場』のような比喩的なもの以外にも、『鴛鴦歌合戦』（1939 年）や『ハナコさん』（1943 年）ではハリウッドのバスビー・バークレーのミュージカル映画のようなダンスそのものが演出され、『弥太郎笠』などでは祭りそのものが演出された。祝祭はマキノ映画に繰り返し現れるモチーフなのである。なぜマキノ映画には祝祭が繰り返し現れるのだろうか。再び四方田犬彦の言葉を借りれば、「マキノ的環境」にとって、映画館に映画を見に行くという行為は祝祭への参加を意味するものだったからである。この祝祭への参加という行為が持つ意味は単純に娯楽的側面だけではなくもちろんあり得ない。祝祭への参加行為はその当時の政治や社会の状況と密接に関係するものであり、日本映画史初期から戦時中、そして戦後へと、長きにわたって日本映画を支えてきたマキノに一貫する作家性、つまり観客を映画の祝祭へと導きいれようとする語りに注目することで、祝祭への参加というその当時の政治とつながる行為の変容を垣間見ることができるのである。⁴

註

¹ 1938年の正月作品として日活京都において撮影される。公開当時のタイトルは『血煙高田の馬場』。戦後1952年に57分から51分に短縮し、『決闘高田の馬場』と改題した上で再公開された。共同監督として名を連ねる稲垣浩は名前だけ貸したものの、物語は赤穂浪士・堀部安兵衛の若い頃の逸話を元になっている。

² 例えば四方田犬彦、加藤幹郎、千葉文夫などの論考に見られる。

³ 大会での発表後、四方田犬彦氏から、マキノの驚異的な早撮りはマキノと同時代の大衆が作品の物語を既に共有していたことも要因としてあったとのコメントをいただいた。つまり映画以外の古典芸能（歌舞伎、能、人形浄瑠璃など）との交渉の果てに映画作品は成立していたのである。これまでの日本映画研究では、映画と古典芸能との交渉について十分な研究はなされていないが、このこともまた「マキノ的環境」の重要な側面として考察しなければならない。

⁴ 大会での発表では触れなかったが、マキノ映画の祝祭はミハイル・バフチンがフランソワ・ラブレールの小説に見出した祝祭性と直接的ではないにしろ、間接的に連関するものであると考えている。「祝祭」という用語の定義についても続けて考察をおこなってみたい。

引用文献リスト

板倉史明「『伊藤話術』とはなにか---伊藤大輔論序説」*CineMagaziNet!*、No.3、(1999年)

<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN3/text7.html>

小川順子『「殺陣」という文化』（世界思想社、2007年）。

加藤幹郎「困難な芸術家の肖像」『シネアスト3 マキノ雅裕』（青土社、1985年）、pp.72-79

加藤幹郎「殺陣の構造と歴史」京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とは何か』（人文書院、1997年）、pp.163-180

岸松雄『日本映画論』（ゆまに書房、2004年）。

千葉文夫「時代劇映画がミュージカルになるとき」京都映画祭実行委員会編『時代劇映画とは何か』（人文書院、1997年）、pp.195-212

長谷正人『映画というテクノロジー経験』（青弓社、2010年）。

永田哲朗「殺陣特選！」『キネマ旬報臨時増刊 天晴れ！時代劇』（キネマ旬報社、1997年）、p.182-191

マキノ雅弘『マキノ雅弘自伝 映画渡世・天の巻』（平凡社、1977年）。

マキノ雅裕「映画渡世・余滴」『シネアスト3 マキノ雅裕』（青土社、1985年）、pp.64-72

山根貞男『マキノ雅弘 映画という祭り』（新潮社、2008年）。

四方田犬彦「マキノ雅弘をめぐる初めての肖像画習作」『シネアスト3 マキノ雅裕』（青土社、1985年）、pp.100-110

1 先端的モダニストとしての小津安二郎

1933年のサイレント映画『非常線の女』は、冒頭からビル街の大俯瞰、タイプライターの横移動撮影と、戦後の小津作品にはない技法の駆使に大変に驚かされる。さらにダンス・ホール（フロリダ）、ボクシング・ジム、さらにボクサーくずれの用心棒・譲二（岡譲二）とその情婦時子（田中絹代）も、モボ、モガの典型で、明らかにアメリカ的なモダニズム風俗である。この1933年は、エロ・グロ・ナンセンスの最盛期で、ジャズ、ダンス、トーキー映画、ファッションなど大衆文化が一斉に開花した時代だった。その理由は、1930年の昭和恐慌が、満州事変から日中戦争への事変景気と高橋財政で、経済が急速に回復し、一種の好況になっていた。非常に奇妙な筋書の暗黒街ドラマの意味するものは決して単純ではない。最後、岡と田中は、子分の金の遣込みのために強盗事件を起こして逃走し、だが改心して逮捕されるのが暗示するのは、前年の1932年10月に大森で起きた「共産党ギャング事件」である。田中の「最初からやり直おそうよ」は、（戦後の『東京暮色』のラストで、有馬が死の直前に言う台詞と同じ）「もう一度やり直したら…」という小津安二郎の左翼へのメッセージである。この作品の後、小津は『生れてはみたけれど』のような社会批判を止めてしまい、「喜八もの」の人情喜劇になっていくのだから。

2 『非常線の女』と『東京暮色』をつなぐものは何か

『東京暮色』（1957）に、小津は深い意味を込めていた。それは、戦前、昭和初期のモダニズム（謹厳実直だけの男の夫周吉の笠智衆を捨てた、モダン・ガールの妻喜久子の山田五十鈴に象徴される）への、自分もその側だった小津安二郎自身の「自己批判」である。

銀行の監査役杉山（笠智衆）は、娘が二人いて長女時子（原節子）は、フランス語教師沼田（信欣三）と結婚し乳呑児までいるが上手くいってはず、実家に戻ってきている。次女明子（有馬稲子）は、英文速記を習っているが同級生木村（田浦正巳）と付き合い妊娠している。ある日、有馬は、戦前に家族を捨て若い男と大陸に渡った母が麻雀屋をやっていることを知る。田浦は不誠実で、有馬は中絶手術するが、彼は約束をすっぽかし、彼女は深夜喫茶で刑事に補導されてしまう。有馬は自分の出自の疑問を山田に質すことになる。山田は、「有馬は自分の子よ」と断言するが、有馬は自分には「汚れた血」（山田と駆け落ちした男の淫乱な血）しか入っていないと思ひこみ、鉄道の踏切で自殺のような事故に合う。有馬は死の床で言う「もう一度やり直したい・・・」。

葬式の直後、麻雀屋に来た喪服姿の原は、山田に言い放つ、「秋ちゃん死にました」「お母さんのせいです！」。

最後で、不道德派の落とし子の有馬を死なせてしまうのは、小津の太陽族の若者への批判である。岡譲二・田中絹代＝山田五十鈴であり、この流れの上にいるのが有馬稲子である。だから、不品行の娘有馬稲子を死なせ、さらに原節子に山田五十鈴に向かって「秋ちゃん死にました。お母さんのせいです！」と言わせているのは、小津自身の強い自己批判だとみることができる。

1956年8月、脚本を小津が野田高梧と書いているとき、溝口健二危篤の知らせが来る。小津は京都に行き溝口を見舞うが、8月24日彼は死んでしまう。小津は「自分にはできない映画」として、1936年の溝口の『祇園の姉妹』と1955年の成瀬己喜男の『浮雲』を上げていた。溝口の死を見て、『東京暮色』の脚本を書上げたことは、小津の溝口と成瀬への回答であり、小津版の『浮雲』だといえるだろう。戦前、戦中、戦後を生き抜いてきた女性（山田五十鈴）を描いたものであり、この映画の主人公は、山田五十鈴なのである。戦前に帝都東京から自ら去り大陸に渡った彼女は、戦後の東京には受入れられず、再び外地（北海道）に行く。

戦後の小津の悔恨というと、「そんなことは映画のどこにも出ていないではないか」と言う方がおられるだろう。だが、それは表面にすぎであり、私たちは、作品の底にあるものを読まなくてはならない。小津は野田との対談で次のように言っている。「こんど志賀さんの全集（志賀直哉全集）が岩波から出て推薦の辞を書いたけれども、志賀さんのところにとどき伺って、志賀さん自体を見ていると、見えているのは、志賀さんという氷山の水面に浮いている5分の1だと思う」（小津・野田『『早春』快談」「シナリオ」1956年）このように、私たちは、作品の表だけではなく、その裏に秘められたもの、氷山の下部分を考えなければならないのだ。

撮影中に酒の匂いがしたことについて訊かれたとき彼は、「こんな映画、酒でも飲まなければやれるか」と言ったとの話もある。戦後の小津安二郎は、他人には明かせない重いうっ屈をかかえていたのだと私は思うのである。

●クリント・イーストウッドのパロディ性——『グラン・トリノ』を中心に

吉岡 宏(京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程)

はじめに

クリント・イーストウッドに映画史を革新するほどの実験性はない。クリント・イーストウッドは紋切型の映画作家である。その作風は、イーストウッド自身が映画を製作するにあたってB級映画の巨匠たるドン・シーゲルに師事したこと、並びに、彼がジョン・フォードやハワード・ホークスの影響を受けて育った世代であることに起因するだろう。しかしながら、紋切型が必ずしも作品の不出来につながらないのは、話の大筋が決まっている反面、それをいかに描いているかに注目が集まるからである。『グラン・トリノ』もまた、イーストウッド扮するウォルト・コワルスキーが地元の不良グループから隣人を救出するというだけの単調な物語であり、だからこそ、説話と映像の両水準でその特異性が際立つのである。まず説話の水準では、使い古されたパターンが採用される。主人公が何らかの事件に遭遇し、

問題を解決するためのあらゆる手段を講じた末に再び平穏を取り戻すといった具合に。しかし、実際の物語はウォルトの死とアンチ・クライマックスで幕を閉じるため、定形から微妙に逸脱してしまい、最後まで主人公が日常生活に帰還することはない。次に映像の水準では、ポーチや浴槽といった西部劇に典型的なモチーフが描かれるが、そのモチーフは伝統的な西部劇とは異なり、荒野と文明の境界線を表象しつつも、無法地帯を制御するための拠点として機能するには至らない。というのも、『グラン・トリノ』で守られているのは文明と呼ぶにはあまりにも矮小なウォルトの自宅に限られているからだ。つまり、イーストウッドは内容と形式の大部分を紋切型に依拠しながら、そこで生じた問題に何らの解決策も与えないため、紋切型が要請する規則を無効化してしまう。本発表では、このように古典をパロディ化し続けるイーストウッド映画の特異性が、伝記的、文化的、映画史的な背景の中でどのような意味をもつのかを明らかにしたい。

1. パロディの定義

発表のタイトルが「クリント・イーストウッドのパロディ性」ということなのだが、イーストウッド作品のパロディ的な特質について言及する前に、まずパロディという言葉の定義を明白にしておく必要があると思われる。経験的、或いは直感的に理解している言葉ほど説明するのが難しいというのも理由のひとつに違いないが、一番大きな理由は、イーストウッドに顕著なこのパロディの精神が、イーストウッド自身の作品だけでなくハリウッドの映画史全体にも関連しているからである。そこで、試みに *OED* を紐解くと、パロディは次のように定義される。

A composition in prose or verse in which the characteristic turns of thought and phrase in an author or class of authors are imitated in such a way as to make them appear ridiculous, especially by applying them to ludicrously inappropriate subjects; an imitation of a work more or less closely modeled on the original, but so turned as to produce a ridiculous effect. Also applied to a burlesque of a musical work. (*OED*; 下線発表者)

結論から述べると、この定義は間違っていないが十分でもない。十分でないというのは、本来両義的であるはずのパロディのうち、辞書の定義は片方の意味しか説明していないからである。その片方が、模倣による先行作品への批判や嘲笑であることは言うまでもないが、同じ模倣を通して、過去への敬意や尊重が表明される場合もあるということを、辞書は捉え損なっているように思う。こうしたパロディの働きは、辞義というよりもむしろ語源から確かめることができる。

もともと英語の parody はギリシア語でπαρωδίαと綴り、全体はπαρとωδίαの部分にわけられていた。そのうちωδίαには song や poem といった意味があり、一義的であるのに対して、問題はπαρが接頭辞として二重の意味をもっていることである。ひとつは「～の反対に」、もうひとつは「～の側に寄り添って」という意味である。OED にある ridiculous の意味は、どちらかというと前者から生まれてきたものと考えられる。というのも、パロディは、先行作品を模倣しつつも切り離し、軽蔑してみせることで、その作品がもつ意味とは逆の方向性を指し示すからである。一方で、後者の「～側に寄り添う」とは、模倣する側と模倣される側の切り離すことのできない関係を示す。つまり、パロディは、一方で、先行作品との間に決定的な差異を作り出しつつ、他方で、そうした差異が先行作品の模倣によってはじめて生み出せることを確認し、過去と現在の歴史的な連続性を維持しようとする。パロディという言葉の孕むこうした二律背反を、例えば、リンダ・ハッチオンは次のようにまとめている。

接頭辞のパラは二つの意味があり、通常、一つの意味だけが言及されている——すなわち、「反対」あるいは「逆」という意味である。このようにしてパロディはテキスト間の一種の対立、あるいは対照であるとされてしまう。これが、パロディの定義にいつもあらわれる嘲笑という要素の正式の出発点であろう。つまり一つのテキストがもう一つのテキストに対してそれを嘲り、滑稽化する意図を持って並置されるのである。……しかしながら、ギリシア語のパラには「～の傍に」という意味もある。だから対照だけでなく、協調や親和を暗示してもいるのだ。この接頭辞の無視された二番目の意味が、…パロディの意図／解釈の領域を拡張するのである。（ハッチオン、77～78）

ハッチオンの指摘するとおり、パロディは、単純に先行作品を嘲笑するだけではない。先行する作品に対して嘲笑から尊重、軽蔑から敬意に至るまでの幅広い態度を示す。言い換えると、パロディが先行作品との間に構築するのは、過去との断絶であると同時に連続でもあるような両義的な関係であり、この曖昧さをもって、過去の価値を現在の文脈のなかで問いなおそうとする。それが、辞書の範囲では説明しきれないパロディの定義である。ところで、ハッチオンが語源から紐解いてみせたパロディの真髄を、映画製作の手段に用いた人がある。クリント・イーストウッドである。したがって、ここからは、西部劇をパロディする『グラン・トリノ』という観点から、イーストウッド映画の本質を炙り出していきたいと思う。

2. 浴槽のパロディ

ハリウッドのスタジオ・システムの下で量産された映画ジャンルのひとつである西部劇には、男性の入浴シーンが頻出する。というより、西部劇ほど男性の入浴を取り扱ったジャンルはハリウッドの映画史上他にない。その理由は、西部劇の基本的な説話構造を理解することで明らかになる。西部劇の説話は、荒野と文明のふたつの空間、そこを行き交うカウボーイの運動を中心に成立し、多くの場合、

荒野は闘いの場として、文明は休息の場として描かれる。そして、荒野の決闘とその勝利をドラマのクライマックスにもち、文明の安定と拡大を約束したところで幕を閉じる。男性の入浴シーンが繰り返し用いられたのは、それが荒野と文明の境界線を視覚的に表象し、カウボーイの運動の軌跡を明確にするための最適なモチーフだったからである。一方で、入浴といっても、浴槽に浸かる男性が全裸で表象されることはほとんどない。その理由を知るには、西部劇のなかで果たされる男性の役割と女性の役割の違いについて考慮する必要がある。そもそも、西部劇における荒野と文明の対立は、放浪から定住、野蛮から洗練、混沌から秩序といったように、アメリカの建国神話を支えるフロンティア・スピリットと密接に結びついており、そうした結びつきのなかで、男性の活躍すべき領域と女性の活躍すべき領域も規定されていった。つまり、荒野を開拓し文明の根を植え付ける仕事が男性に与えられ、その文明を守り洗練させる仕事が女性に与えられたということである。問題は、荒野から文明へと男性が移動するときに発生する。砂や塵に塗れた身体をそのまま文明社会に持ち込むことは、荒野と文明の境界を限りなく曖昧なものにしてしまい、境界が消えてしまうと、ふたつの世界を行き来するカウボーイたちの運動という、ジャンル映画を支える本質が奪われかねない。かといって、荒野の開拓と混沌の秩序化を使命とする男性から、男らしさの痕跡を完全に消去してしまうわけにもいかない。そこで、カウボーイたちは、入浴するにあたって全裸を避け、カウボーイハットや拳銃や葉巻といった小道具を身につけ、一方で文明社会への移動を完了しつつ、他方で荒野に戻っていくことを予感させながら、ふたつの世界の境界を維持し続ける。こうした荒野と文明の対立が象徴する男性性と女性性の問題について、川本は次のように指摘する。

過剰な男らしさは文明社会には似つかわしくない。なるほど荒野を文明化するためには荒々しい男らしさが不可欠であろうが、一時的にせよ文明社会に身を落ちつけるには、皮肉なことにその資質をいったん抑えなければならないのである。

そこで入浴が必要となる。西部劇における入浴とは、ヒーローが荒野という男性空間ですごした痕跡を洗い流し、その身体を文明ないしは女性性に近づけるための手段である、…ただし、そこには躓きの石がある。入浴中の男性身体それ自体が、男性的という形容詞からあまりに懸け離れていることである。石鹸の泡に包まれた全裸の男性はお世辞にも男らしいとは言いがたい、…葉巻や帽子。それらはいわば男らしさの行き過ぎた減退を抑止する安全装置である。（川本，104－105）

つまり、カウボーイは、男性性と女性性というふたつの空間を股にかける両義的な存在であり、その両義性が入浴した身体に凝縮されて、荒野と文明の境界線を表象しているということである。そして、こうした西部劇に伝統的なモチーフを現代劇において反復しようとする映画監督がいる。クリント・イーストウッドである。

『グラン・トリノ』の入浴場面において、イーストウッド扮するウォルト・コワルスキーは、往年のカウボーイ・スターたちの記憶を呼び覚ますかのごとく、葉巻を煙草に持ち替え、ゆっくりと浴槽に浸かる。その傍らでは愛犬のデージーが主人を見つめている。亡き妻の面影も

残す雌犬のデージーと煙草をくわえるウォルトの切り返しショットの連続の中で男性性と女性性がせめぎ合う。しかし、一方で、煙草よりもイーストウッド自身の老いた身体の方に着目する批評もある。こうした批評は、西部劇のヒーロー像に典型的で、男らしさも象徴していた強靱な筋肉がイーストウッドからは失われ、清潔さという女性性を煙草だけでは隠しきれていないと主張する。さらに、このシークエンスでウォルトがデージーに向って語りかける、

Yeah. I know, I know. Give me a break, will you? It's the first time I've ever smoked in the house. Let a man enjoy himself, would you, girl? (Eastwood, *Gran Torino*)

という台詞から、ウォルトは煙草を自宅で吸うのが初めてであるため、それまでは亡き妻の尻に敷かれ続けてきたのだということも推測できる。先に引用した川本は、こうしたヒーロー像の変容と老いの問題に触れて、次のように主張する。

『グラン・トリノ』のイーストウッドの身体は、その「ヒーローの身体が表象してきた」清潔さと強靱さの両立の神話からあくまで自由である。それは（1960年代以降の西部劇ジャンルの衰退とともに）老衰と死によって縁取られた、有限の身体である。しかし、その身体は、まさにそうした慣習からの圧倒的な離反ぶりにおいて、新しい神話的な耀きを獲得しているとも言えるだろう。

（川本, 129; 下線発表者）

確かに、川本の指摘するとおり、イーストウッドの身体は、男性性と女性性を同時に表象してきたジャンルの約束事から逃れられているかのように見える。しかし、浴室で扱われた主題が、続く床屋と仕立屋と教会のシークエンスで間髪なしに繰り返され、強調されている事態を考慮するとき、イーストウッドはむしろ、西部劇というジャンルが減びてもなお、清潔さと強靱さの両立の神話を頑なに模倣し続けようとしているのではないかという気さえてくる。言い換えると、イーストウッドは、ジャンルの慣習から自由なのではなく、その慣習が培ってきた創意工夫を忠実に踏襲し、ハリウッドの歴史をたった一人で背負い込む稀有な映画監督なのだということである。ここで、床屋と仕立屋と教会に共通する主題を登場人物たちの対話から確認していきたいと思う。

以下が、それぞれのシークエンスから引用した台詞となる。

床屋のシークエンス

I don't suppose your Guinea hands are steady to do a straight shave?

You've never asked for a straight shave.

I know, but I've always wondered about it. That's unless you are too busy.

(Eastwood, *Gran Torino*; 下線発表者)

仕立屋のシークエンス

It's gonna take about one hour. We gonna shorten the sleeves a little bit (and) gonna fix the shoulder.

Yeah. I never had a fitted suit before.

(Eastwood, *Gran Torino*; 下線発表者)

教会のシークエンス

What can I do for you, Mr. Kowalski?

I'm here for confession.

How long has it been since your last confession?

Oh, forever.

(Eastwood, *Gran Torino*; 下線発表者)

この3つの連続したシークエンスには共通点がある。それは、現在完了形の経験用法を中心に、ウォルトが長い人生の中で初めてすることに固執している点である。一度ならず三度もウォルトの初体験が実行されている以上、それに先立つ入浴の場面でも、焦点を当てるべきは、亡き妻の尻に敷かれ続けたウォルトの過去ではなく、妻との約束を自らの意志で破ったウォルトの現在の方である。さらに、Let a man enjoy himself の a man という言葉から、デージーの視線に曝されながらも男性性を維持しようとするウォルトの切実な想いが読みとれることも付け加えておく。もとより、川本の犯した最大の過ちは、西部劇における男性性と女性性の問題を、荒野から文明へという一方通行の観点から議論し、さらに、身体表象の次元に特化してしまったところにある。川本が犯した過ちを修正し、イーストウッドとハリウッド映画史の強い結びつきを証明するためには、いまいちど『グラン・トリノ』の入浴場面を検討してみる必要がある。注目すべきは、イーストウッドが男性性と女性性の境界を担保してきたモチーフを律儀に反復しながらも、その反復の中に決定的な差異を埋め込んでいることである。つまり、従来の西部劇が浴槽を利用してきたのは、荒野から文明社会にカウボーイを移動させるためであったのに対して、『グラン・トリノ』は自宅から不良少年たちの牛耳る敵地にウォルトを移動させるために同じモチーフを利用している。こうした先行作品と『グラン・トリノ』の間に認められる、過去との断絶をとめないながらの連続は、身体表象ではなく、

身体表象をも含めたパロディの問題として扱うべきであり、その理由はリンダ・ハッチオンの例を挙げて解説したとおりである。入浴とそれに続くシークエンスの連結を考慮しても同じことが言える。仕立屋は例外とするにしても、床屋も教会も浴槽と同様に、荒野から文明社会へカウボーイを移動させるために用いられてきた伝統的なモチーフであり、『グラン・トリノ』は、そのようなモチーフを絶えず反復しつつ、ウォルトとカウボーイのベクトルを逆さまにすることで差異を作り出している。確かに、浴槽に浸かるイーストウッドの身体に老衰と死の予感を汲みとることは間違いではないのかもしれない。しかし、そのような有限の身体は、入浴の場面で裸体を曝すまでもなく、すでに物語の冒頭からフィルムに刻み込まれている。というのも、映画が始まって数分も経たないうちにウォルトは咳き込み、その咳き込みが、自宅や隣人宅での喀血の場面へと導かれていくからである。一方で、有限の身体という形容そのものが生温いとさえ思ってしまうシークエンスが、『グラン・トリノ』に挿入されていることにも注意を払う必要がある。それは、映画の序盤でウォルトが自宅のポーチに腰かけながら新聞の占い欄を確認する場面である。

3. 紋切型

ウォルトによって読みあげられた記事は次のような内容をもっている。

“This year, you have to make a choice between two life paths. Second chances come your way. Extraordinary events culminate in what might seem to be an anticlimax. Your lucky numbers are 84, 23, 11, 78, and 99.”
(Eastwood, *Gran Torino*)

この記事は、『グラン・トリノ』という作品全体に対してメタフィクショナルな機能を果たす。言い換えると、メタフィクションとは自己言及的な性質を備えた物語の意味で、『グラン・トリノ』の場合、そのような自己言及性は、物語の結末を物語それ自体が先取りしてしまうというかたちで機能する。確かに、隣人のタオやスーを守るために、ウォルトがギャングたちと対峙する場面は、『グラン・トリノ』の中で最も劇的であるかのように見える。実際、多くの批評家は、ギャングの一斉射撃を受けて十字架の形に倒れこむウォルトに、キリスト教的な自己犠牲の精神を重ね合わせようとする。つまり、ウォルトの払った犠牲は、それが本人の積極的な意志に基づいた行動であるという点で、キリスト教の条件を満たしており、モン族一家をギャングの脅威から救済するだけでなく、自らの魂を戦争の記憶から浄化することにも成功していると云うのである。しかしながら、このようなウォルトの勇気に対して作り出された批評家たちの支配的な言説は、歴史意識を欠いた一義的なものであるゆえ、『グラン・トリノ』を束の間のカタルシスを得るためだけに鑑賞される使い捨ての消費物に

変えてしまいかねない。したがって、私たちは、観客の映画を観る目を感動の涙で曇らせてしまう前に、そのような感動が新聞記事に記された anticlimax の一語によってすでに奪われてしまっていることを確認しなければならない。

そして、劇的であるかのように見えるウォルトの死様を anticlimax として読みなおすには、まず、ハリウッド映画が築き上げ反復してきた紋切型を考慮する必要がある。そもそも、ハリウッド映画がアメリカの大衆に娯楽を提供できたのは、それが映像による語りを本体とする見世物だからであった。映像の面白さを享受するのに言語は必要でなく、言語が必要ないということは、無教養の、しかし、圧倒的多数を占めた下層階級を観客にできたということである。長時間かつ低賃金の労働という過酷な環境を考えると、少ない余暇で憂さ晴らしをしたいと思うのは当然で、そうした大衆の要求に応じて発展を遂げたのが、話の筋は簡潔に、撮影と編集によって観客と主人公の一体感を作り上げ、ヒーローの勝利を劇的に演出してみせる映画であった。特に西部劇は、こうしたハリウッド映画の起源とほとんど軌を一にしたジャンルであり、物語が何を意味するかよりも、物語をいかに効率よく伝えるかに主眼が置かれた。言い換えると、観客を知的な作業に従事させることなく、アクションだけでいかに満足させられるかという点に、西部劇の魅力があった。一方で、素朴な発想に基づく稚拙極まりない物語しか描くことができないジャンルとして、西部劇を評価しない批評もある。こうした批判が外れなのは、西部劇とハリウッド映画史の関係ばかりでなく、西部劇とアメリカ史の関係もまったく考慮に入れていないからである。アンドレ・バザンは、西部劇が他愛のない作り話として片付けられない理由を次のように説明する。

西部の神話は、より本質的なひとつの原理に要約できるかもしれない。というのも、それぞれの神話は、個々に特徴あるドラマの枠組みに従いつつ、結局のところ「悪」の力に正義の騎士を対立させる叙事詩的な善悪二元論の構図を示しているからである。…馬車の運行上の安全、北部部隊による庇護、大規模な鉄道の敷設といった事柄よりも、正義を定め、それを遵守させることのほうがおそらくは重要なのである。倫理と法の関係は、われらヨーロッパの年老いた文明にとってはもはやバカロレアの問題にしかないが、一世紀たらず前までは、若きアメリカにとって最重要の命題だったのである。(バザン, 19-20)

バザンも指摘するとおり、西部劇の説話を理解するには、ヨーロッパの過去がアメリカの現在であるという視点を持たなければならない。今まさに生まれ出ようとする歴史の初期段階にあって必要なのは、価値観の多様性や多文化主義の重要性ではなく、荒野の征服と文明の確立という大きな目標に向けて人々の心をついにまとめあげる超越的な社会正義であった。ヨーロッパがすでに経験済みのこうした神話を、アメリカもまたその草創期において繰り返し、しかし、アメリカの神話は言葉ではなく映像と出会い、その出会いが叙事詩ではなく西部劇を生み出したのである。

したがって、ハリウッド映画史の観点からも、アメリカ文明の草創期に関連する神話の観点からも、西部劇は、超越的な正義の実行とそうした正義の象徴たるヒーローの勝利で終わるのが慣例であった。確かに、個別の作品を考慮したとき、こうした西部劇神話に

も無数のバリエーションが認められるが、紋切型の大枠が崩れることはなく、その紋切型は、「出会い」「障害」「困難の克服」といった3つの段階で構成される場合がほとんどである。実際、『グラン・トリノ』でも、ウォルト・コワルスキーがタオとスーに出会い、徐々に親交を深めていきながらも、モン族のギャングたちが障害として立ちはだかり、両者の仲を引き裂こうとする。そして、家族同然の存在ともなったタオを暴行し、スーを強姦したギャングたちに制裁を加えるため、ウォルトが最後の対決に臨むところまで、イーストウッドは忠実に西部劇神話を反復し続ける。教会で神父と向き合ったときのウォルトの立ち姿が、物語よりも雄弁にそれを証明してくれる。この、やや片足に体重をかけすぎてバランスを崩した立ち姿から確認できるのは、かつてセルジオ・レオーネによって創作され、イーストウッド自身の西部劇にも引き継がれた、名無しのガンマンのスタイルに他ならない。物語だけでなく映像の水準からも予測される結末は、したがって、「棺桶は3つ用意しておけ。すまない、4つだった」などの台詞を残しながら、無数のギャングたちを得意の早撃ちで皆殺しにしてみせるウォルトの完封勝利である。しかしながら、イーストウッドは、こうした西部劇の伝統が鍛え洗練させてきた紋切型を、新聞記事の占い欄で示唆された内容そのままに裏切ってしまう。言い換えると、イーストウッドは、ギャングではなくウォルトを殺してしまうことで、観客の期待に肩透かしを食らわせる。或いは、新聞記事のメタフィクショナルな機能が主人公の末路を物語の時間とは無関係に決定づけているため、冒頭の咳払いから幕切れの銃撃戦に至るまで一貫して表象されるのが、有限の身体などではなく、最初から死んでしまっている身体であり、最後まで死に続ける身体であることもわかる。言い換えると、『グラン・トリノ』における anticlimax の宿命的な性質は、ヒーローが活躍すべき西部劇をヒーローが不在のまま反復し続けようとする、イーストウッドの倒錯した作家性を反映する。

おわりに

一方で、西部の舞台を現代の地方都市に移植することで、イーストウッドはハリウッド映画史の伝統に対して終末論的な思想を展開しているとも言える。妻の葬儀に引き続き、親族同士が集まって喪に服す様子が描かれたあと、カメラはウォルトを軸にゆっくりと旋回し始める。この旋回運動から確認できるのは、整備のゆきとどいたウォルトの自宅と荒れ果てた周囲の環境が漂わせる、文明と荒野の名残のような光景である。というのも、カメラの旋回と同じ運動でもって映画全体を見渡してみると、『グラン・トリノ』は、文明と荒野の対立を描きつつも、荒野の文明化ではなく文明の荒野化に焦点を当てているからである。本編中に何度も登場する星条旗は、かつて栄えていた街が黒人やヒスパニックやアジア系ギャングの支配する無法地帯と化し、守るべき文明がウォルトの自宅しかなくなってしまった状況をアイロニカルに表象する。こうした荒廃ぶりとジャンル映画の栄光時代の間に大きな差異を認めるのは、私だけではない。中条は、映画史へと開かれたイーストウッドの創作スタイルを次のようにまとめる。

だれもが消滅したと信じて疑わないアメリカ映画の夢を、夢が覚めてしまったことを自覚しながら、あえて夢見つづけること。それがクリント・イーストウッドが自分に課した映画作家としての責務だった。クリント・イーストウッドは、アメリカ映画の崩壊のあとに映画を撮りはじめ、アメリカ映画の歴史を自覚的に再創造する道をたどる。（中条, 12）

中条の指摘するとおり、クリント・イーストウッドがハリウッド映画の歴史を背負って立つ、現状で唯一の作家であることに異論はない。しかし、イーストウッドはハリウッドを再創造はしない。ハリウッドから離れて新しい神話を生み出すこともない。イーストウッドはハリウッドをパロディする。

かつて、スタジオ・システムの下には数多の才能がひしめきあい、物語を語るうえで最も効率的な映像表現が鍛え上げられていった。そうして生まれたジャンル映画の伝統が、浴槽や床屋や教会のモチーフへと結実してゆく。ジャンルの要請するこうした規則を忠実に反復しながらも、イーストウッドは、文明と荒野の優劣が転覆した世界を描くことで、西部劇と断絶した。或いは、イーストウッドは、西部劇を模倣しつつも、ヒーローの不在を通じて、ハリウッドの歴史にどこまでもコミットできない彼自身の映画の現実をウォルトに重ね合わせた。イーストウッドにとっての映画はハリウッドにしかなく、にもかかわらず、そのハリウッドはすでに滅びてしまっている。したがって、イーストウッドには、消滅してしまった歴史がまだ存続しているかのごとく映画を撮り続けることしかできない。その作業を通じて、イーストウッドは、かつてハリウッドが存在したことを保証し、歴史との連続性を保持すると同時に、ハリウッド黄金時代の象徴でもあった紋切型とあえて断絶することで、映画史の崩壊してしまった現在を描こうとする。この矛盾が、ヒーローの不在と西部劇構造の転覆というかたちをとって『グラン・トリノ』に表象されていることは先に説明したとおりである。要するに、イーストウッドは、紋切型の反復によって過去の映画の豊饒へ敬意を表明しつつ、同じ反復によって映画史の崩壊まで描けるわけではない紋切型を軽蔑さえてしまうような、稀有なパロディ作家なのだということである。したがって、私たちは、モン族のギャングから無数の銃弾を受けて倒れこむウォルトの姿を、自己犠牲という抽象的な記号としてではなく、ハリウッドが積み上げ洗練させてきた無数のフィルムの上に物理的に刻み込まれた十字架として記憶しなければならないのではないだろうか。そして、その十字架は、ハリウッド映画が崩壊したあとに作品を撮らなければならなかった男の、映画史に注がれた情熱と映画史から被った受難を同時に表象する、両義的で曖昧なモチーフに他ならない。

引用文献リスト

有賀夏紀『アメリカの 20 世紀（上）』（中公新書, 2002 年）。

---『アメリカの 20 世紀（下）』（中公新書, 2002 年）。

エリオット, マーク『クリント・イーストウッド ハリウッド最後の伝説』笹森みわこ, 早川麻百合（訳）（早川書房, 2010 年）。

北野圭介『ハリウッド 100 年史講義 夢の工場から夢の王国へ』（平凡社, 2001 年）。

川本徹『荒野のオデュッセイア』（みすず書房, 2014 年）。

ジアネッティ,ルイス『映画技法のリテラシー〈1〉映像の法則』堤和子, 増田珠子, 堤龍一郎（訳）（フィルムアート社, 2003 年）。

---『映画技法のリテラシー〈2〉物語とクリティック』堤和子, 増田珠子, 堤龍一郎（訳）（フィルムアート社, 2003 年）。

スクラー,ロバート『アメリカ映画の文化史 映画がつくったアメリカ（上）』鈴木主税（訳）（講談社学術文庫, 1995 年）。

---『アメリカ映画の文化史 映画がつくったアメリカ（下）』鈴木主税（訳）（講談社学術文庫, 1995 年）。

中条省平『クリント・イーストウッド アメリカ映画史を再生する男』（ちくま文庫, 2007 年）。

バザン,アンドレ『映画とは何か（下）』野崎敏, 大原宣久, 谷本道昭（訳）（岩波文庫, 2015 年）。

蓮實重彦『ハリウッド映画史講義 翳りの歴史のために』（筑摩書房, 1993 年）。

---『映画はいかにして死ぬか』（フィルムアート社, 1985 年）。

ハッチオン,リンダ『パロディの理論』辻麻子（訳）（未来社, 1993 年）。

松浦寿輝『映画 1 + 1』（筑摩書房, 1995 年）。

三浦哲哉『サスペンス映画史』（みすず書房, 2012 年）。

吉田広明『B 級ノワール論——ハリウッド転換期の巨匠たち』（作品社, 2008 年）。

---『亡命者たちのハリウッド——歴史と映画史の結節点』（作品社, 2012 年）。

Beard, William. *Persistence of Double Vision*. Alberta: The University of Alberta press, 2000.

Clayton, McClelland, et al. *The Philosophy of Clint Eastwood*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2014.

Engel, Leonard. Eds. *Clint Eastwood*. Michigan: The University of Utah Press, 2007.

Kitses, Jim. *Horizons West*. London: Palgrave Macmillan, 2004.

Mcgee, Patrick. *From Shane to Kill Bill*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.

Neal, Steve. *Genre and Hollywood*. New York: Routledge, 2000.

Oxford English Dictionary, The. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Sterritt, David. *The Cinema of Clint Eastwood*. New York: Columbia University Press, 2014.

Vaux, Sara. *The Ethical Vision of Clint Eastwood*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 2012

●プレストン・スタージェス作品におけるカルチャー・ギャップの表象

有森 由紀子 (京都大学人間・環境学研究科博士課程)

0. はじめに

プレストン・スタージェスは 1940 年代前半に、スクリーンボール・コメディと呼ばれる喜劇映画ジャンルの全盛期最後を飾る作品群を生み出した映画監督・脚本家である。本発表では、スクリーンボール・コメディに登場するヨーロッパ人キャラクターの典型例を確認した後、スタージェスの 2 作品『レディ・イヴ』(*The Lady Eve*, 1941)と『殺人幻想曲』(*Unfaithfully Yours*, 1948)について、カルチャー・ギャップの表象という点に注目し、分析を行う。

まず初めに、プレストン・スタージェスの生い立ちについて簡単に紹介したい。彼の母メアリー・デンプシーは芸術を愛し、ヨーロッパでの生活を好んだ自由奔放な女性であった。5 度の結婚と離婚を経験し、2 番目の夫エドモンド・バイデンとの間にプレストンをもうけた。両親の離婚後、3 歳で初めて母と共にフランスへ渡ったプレストンは、以後、アメリカとヨーロッパを行き来しながら子供時代を過ごす。メアリーの 3 番目の夫ソロモン・スタージェスは、彼女とは対照的に、シカゴに暮らす裕福で常識あるビジネスマンであった。彼はプレストンを養子にむかえると、生涯、実の親子同然の関係を築いた。

先行研究において指摘されているとおり、ヨーロッパとアメリカ、芸術とビジネスという対照的な世界に身を置く母メアリーと継父ソロモンの存在が、プレストン・スタージェスの人生と映画に大きな影響を与えたのは確かだと思われる。例えばアンドリュー・サリスは次のように論じている。

スタージェスは、文化的要求の多い母親と、憧れのビジネスマンであった継父との間で過ごした子供時代の葛藤に起因するアンビバレンス（両面価値）ゆえに、ジェームズ・エイジャーとマニー・ファーマーによって批判されることになった。このような、当時としては稀な、映画監督の作品に対するフロイト的分析は、ヨーロッパ大陸の洗練がアメリカのプラグマティズムの挑戦を受けることの矛盾を説明しようと試みるものだった。(Sarris 317)

エイジャーとファーマーの批評は、以後のスタージェス研究に大きな影響を与えた。¹ また、ジャレッド・ラブフォークは、スタージェス作品の魅力の大部分は、パラドックス、すなわち粗野(vulgarity)と洗練(sophistication)、スラップスティックと上品なウィットに飛んだ台詞の楽しく陽気な組み合わせにあるとし、彼の人生と作品の双方の核心にパラドックスがあると指摘する。

1. スクリーンボール・コメディにおけるヨーロッパ出身のキャラクター

スタージェス作品の考察に入る前に、スクリーボール・コメディにしばしば登場するヨーロッパ出身のキャラクターの代表的な3つの例、貴族、英国人執事、芸術家について確認したい。

1-1. 貴族

ヨーロッパの貴族はしばしば、アメリカ人富豪と対比される形で登場する。自ら富や社会的地位を築き上げたアメリカ人のセルフ・メイド・マン(self-made man)に対し、彼らは財産や爵位を相続し、アメリカにはないヨーロッパの長い歴史が生んだ伝統や文化遺産の継承者でもある。例えば、ルネ・クレール監督作『幽霊西へ行く』(*The Ghost Goes West*, 1936)では、スコットランド人貴族の青年が爵位、幽霊に憑りつかれた古城、ガタのきた調度品を相続し、キルトやバグパイプといった伝統を継承している。それらは現代のスコットランドでは金銭的価値を失ってしまったようで、彼はひどく困窮しているが、アメリカ人富豪にとっては大金を払ってでも手に入りたいステイタス・シンボルとして描かれる。ヨーロッパの貧乏貴族がアメリカ人の富に、アメリカ人富豪が貴族のもつ爵位や歴史・文化遺産に惹かれるというテーマは、様々な作品で見られる。ヨーロッパの貴族とアメリカ人富豪の対比は『レディ・イヴ』と『殺人幻想曲』にも見られるので、後述する。

1-2. 英国人執事

執事や従者は、主人の風変わりな振る舞いに困惑する脇役としてスクリーボール・コメディにしばしば登場する。これらの役は、イギリス出身俳優によって演じられる場合が多く、彼らはイギリス英語を話し、“sir”や“madam”を多用する独特の話し方をする。また、上流階級のマナーに準じたかしこまった振る舞いをする。スタージェス作品の常連であったオーストラリア出身の俳優ロバート・グレイグは、執事役のスペシャリストと評され、スタージェス作品『サリヴァンの旅』(*Sullivan's Travels*, 1941)、『レディ・イヴ』、『崇高なとき』(*The Great Moment*, 1944)で執事を、『パームビーチ・ストーリー』(*The Palm Beach Story*, 1942)と『殺人幻想曲』で従者を演じている。

イギリス英語を話す本物の英国人執事や従者を雇うことは、アメリカ人富豪にとってのステイタス・シンボルであり、ヨーロッパの貴族的生活様式への憧れが見て取れる。しかし同時に、執事はヨーロッパの階級社会の象徴であり、「人は皆、平等」とするアメリカの建国理念に反するものでもある。そのためアメリカでは、主人と使用人との主従関係は厳格なものではなく、主従の逆転が容易に起こりえる。例えば、ウィリアム・A・サイター監督作『夢の並木路』(*If You Could Only Cook*, 1935)では、共にイギリス出身俳優であるハーバート・マーシャルとロメン・カレンダーが、それぞれ主人と執事を演じている。この作品には、二人が本来の役割を入れ替え、マーシャルがカレンダーから執事のイロハを学ぶシーンが登場する。その後、執事として働き始めたマーシャルの素性を、同僚である料理人ジーン・アーサーが疑うことはない。²

1-3. ヨーロッパ出身の芸術家

スクリーン・コメディに登場する芸術家の脇役は、訛りのある英語とヨーロッパ風の名前によって外国人であることを示唆するが、素性不明のいかかわしさも備えている。代表的な例は、グレゴリー・ラ・カーヴァ監督作『檻褸と宝石』(*My Man Godfrey*, 1936)に登場するロシア人音楽家とおぼしきカーロと、フランク・キャプラ監督作『我が家の楽園』(*You Can't Take It With You*, 1938)に登場するロシア人バレエ教師コレンコフである。両者は共に、ロシア出身の俳優ミシャ・オウアによって演じられている。³ 多くの場合、芸術家たちは生活費を稼ぐことにまったく関心がないか、その能力がないかのいずれかで、アメリカ人富豪のパトロンに庇護を受けて食いつなぎ、ジゴロのような存在になることさえある。時には恋のライバル役として男性主人公の嫉妬心をあおることもあるが、大抵は色気よりも食い気というキャラクターなのである。

スタージェス脚本・監督作『パームビーチ・ストーリー』には、このようなキャラクターのパロディと思われるキャラクター、トトが登場する。トトは、『檻褸と宝石』のカーロのパロディであり、『オズの魔法使い』(*The Wizard of Oz*, 1939)に登場するドロシーのペットの犬トトを連想させる。彼は、アメリカ人富豪の女性のペットのような存在で、常にそばにいてかまってもらおうとしているが、恋愛対象でないのは明らかだ。演じているのはドイツ出身の俳優シグ・アルノシュであるが、劇中で彼は登場人物たちが誰も理解できない、おそらく架空の言語と思われる外国語を話しており、国籍不明の人物となっている。

2. 『レディ・イヴ』

以上のようなキャラクターたちを念頭におきながら、ここからはスタージェス作品『レディ・イヴ』について考察したい。本作におけるヨーロッパとアメリカの対比は、ビール会社で財をなしたアメリカ人富豪パイク家と、イギリス人貴族アルフレッド卿と姪のレディ・イヴとの対比において描かれる。ユージーン・パレット演じるパイク家の主は、まさにアメリカ人富豪の典型である。恰幅のよい体形、やや強面の風貌で、時に人を威嚇するような振る舞いをし、“vulgar” (庶民的で野卑)と言い表すのがぴったりの成り上がりものの気質をそなえている。彼が「俺の朝食はどこだ」と怒鳴りながら銀食器を打ち合わせるシーンは、アメリカ人富豪の愉快的戯画となっている。チャールズ・コバーン演じるアメリカ人石油王ハリントン大佐にも、パイク氏に共通する性質がある。彼もまたビジネスで財を成したセルフ・メイド・マンである。「大佐」を名乗っているのは、爵位の代用としてアメリカ人が用いることのできる称号だからであろう。ただし実際には、彼は詐欺師であり、アメリカ人富豪を装うにあたり入念な役作りをしているといえる。ユージーン・パレットとチャールズ・コバーンはスクリーン・コメディで、後にはミュージカル映画において、このようなアメリカ人ビジネス・タイクーンをしばしば演じた俳優であった。⁴

イギリス人貴族のアルフレッド卿とレディ・イヴは（いずれも偽物なのだが）、上品で洗練された振る舞いをし、本物のアメリカ人富豪であるパイク氏と息子のチャーリーの振る舞いを見下すような台詞や仕草を見せたりもする。パイク邸で行われるパーティー・シーンにおいて、何度も派手な転倒を繰り返すチャーリーは、場違いな振る舞いをするアメリカ人の金持ちを象徴する存在である。

パーティー・シーンでは、パイク家の使用人たちの間にもアメリカとヨーロッパの対比が見られる。アメリカ人俳優ウィリアム・デマレスト演じるチャーリーのボディガード、マグジーは、チャーリー同様に派手な転倒を繰り返し、パーティーの場にそぐわない振る舞いをするアメリカ人として描かれる。また、彼の間違った給仕の仕方は、ロバート・グレイグ演じる執事を憤慨させる。彼のように粗野なアメリカ人に最適な仕事は、定められたマナーに沿った品位ある振る舞いを求められる執事や給仕ではなく、腕っ節の強さや裏社会の実情に通じていて汚れ仕事も厭わないことが求められるボディガードだという訳なのである。マグジーは、ボディガードとしては優秀で、ジーンとイヴの詐欺師としての正体を見破る。

本作において特異なのは、アルフレッド卿とレディ・イヴが偽物であるという点である。二人はともに詐欺師であり、アメリカ人の金持ちをカモにするためにイギリス人貴族を装う。アルフレッド卿を演じるエリック・ブローアはイギリス人であるが、レディ・イヴを演じるバーバラ・スタンウィックは生粋のアメリカ人である。スタンウィック演じるヒロインは、映画の前半部ではハリントン大佐の娘、アメリカ人のジーンを装い、後半部ではイギリス人貴族レディ・イヴを装う。前者はアメリカ英語を話し、あからさまにチャーリーを誘惑するが、後者はイギリス英語を話し、より上品な振る舞いをする。チャーリーに対しても自ら積極的に迫ることはせず、彼の方からプロポーズするように仕向ける。彼女は“I shall be as English as necessary.”と述べ、アメリカ人からイギリス人へと変身することが容易であることを示唆する。実際にスタンウィックはイギリス英語をごく自然に話している。⁵ アメリカ人俳優が演じるにしろ、ヨーロッパ出身の俳優が演じるにしろ、一般にヨーロッパ人のキャラクターには外国人であることを強調するための誇張された表現がつきものだ。例えば、本作のリメイク作である『陽気のせいデス』(*The Birds and the Bees*, 1956)では、アメリカ人女優ミッチー・ゲイナー演じるヒロインがフランス人貴族を装うが、過剰に訛りを強調したあやしげな英語を話すことで、フランス人っぽさを表現する。また、先に述べたヨーロッパ出身の芸術家というキャラクターについても同様である。これに対しスタンウィックの自然な演技は、ヒロインの詐欺師としての偽装の巧みさを示すと同時に、アメリカ人とイギリス人の間のギャップは容易に解消可能であると示唆している。

本作にはイギリス人イヴが、アメリカで体験したカルチャー・ギャップをジョークにし、アメリカ人たちを大笑いさせるシーンが登場する。これは、まずイギリス人の視点からアメリカ人の習慣を風刺するジョークととらえられる。また同時に、実際にはイヴがイギリス人のふりをしたアメリカ人であることから、アメリカ人によるセルフ・パロディともとらえられる。

3. 『殺人幻想曲』

『殺人幻想曲』の主人公は、イギリス人俳優レックス・ハリソン演じるイギリス人貴族のオーケストラ指揮者アルフレッド卿である。アルフレッドはヨーロッパ出身の貴族と芸術家両方の特徴を備えたキャラクターである。彼は、妻ダフネをはじめ様々なアメリカ人キャラクターに囲まれているが、特にイギリスとアメリカの対比という点で興味深いのは義弟オーガストである。アメリカ人俳優ルディ・ヴァリー演じるオーガストは、「金持ちだが退屈な男」として描かれる。「音楽は嫌いだ」と言い、コンサートではいびきをかいてしまうような人物である。また、アルフレッドの留守中、ダフネを見張るために探偵を雇ったことを、効率的に仕事をこなす有能さの証のように語る。これに対しアルフレッドは、オーガストほどの財産はなくとも爵位をもち、歴史ある家系の貴族であることと、名高い指揮者であることを誇りにする。また、探偵を雇って人の秘密を探るのは恥ずべき行為だと声高な非難を繰り返し、名誉や品位を過剰なほどに重視する。

アルフレッドはたびたび、オーガストや探偵などのアメリカ人登場人物たちを大げさな台詞回しで非難する。ヨーロッパ出身の芸術家たちがそうであるように、彼の話し方もイギリス英語のアクセントを強調した独特のものである。彼の台詞の中でしばしば用いられる特徴的な単語は、“vulgar”である。この単語は、アメリカ人を見下すイギリス人貴族の尊大な視点を象徴している。例えば、探偵を雇ったオーガストを非難するアルフレッドの台詞(“You dare to inform me you had vulgar footpads in snap-brim fedoras sluicing after my beautiful wife?”) に用いられている。

しかし同時に、アルフレッドは“vulgar”を肯定的な意味でも用いている。例えば、オーケストラのリハーサル中にシンバル奏者に向かって“Be vulgar, by all means.”と言い、大きな音を出すように要求する。また彼は、音楽は高尚なものではなく、気楽に楽しむものであると言う。コンサート会場の観客の中には、彼が“vulgar”と見下す探偵と、いかにもコンサートは初体験といった感じの仕立て屋がおり、彼らの場違いな振る舞いがジョークにされているが、だからといって彼らが歓迎されざる客であるというわけではない。会場には、ダフネやオーガストら主要なアメリカ人登場人物たちも集合しており、彼らは皆、アルフレッドの音楽に拍手を送る。アルフレッドが“vulgar”と称するもの（大きすぎるシンバルの音やコンサートには場違いに見えるアメリカ人）が、音楽の価値を高めているのである。音楽がもたらす高揚感と一体感は、アルフレッドとアメリカ人たちのギャップを解消しているように見える。

しかし実は、アルフレッドはコンサートの間、オーケストラの指揮を執りながら聴衆が知るよしもない妄想にふけっている。本作では、ダフネが秘書のトニーと浮気をしているらしいという報告を探偵から受け取ったアルフレッドが、妻への疑惑にとりつかれてさまざまな奇行をとる様子が描かれる。その中でも最大の見どころは、コンサートで演奏される3つの曲に合わせて展開されるアルフレッドの妄想を描いたシーンであろう。自分を裏切った妻をどうすべきか、①殺してしまおうか、②自分が身を引くべきか、③愛人の男とロシアンルーレットで決着をつけようかと、3通りの妄想をするのである。映画の終盤、これらの妄想を現実に行おうとした結果、部屋の中をめちゃくちゃにしてしまうアルフレッドの奇行を目の当たりにしたダフネは、困惑しながら次のように言う。

What in heaven's name is the matter with you? I mean, even if you are a musician and an Englishman, don't you think that you're carrying things just a little bit too far?

彼女は、アルフレッドがイギリス人であり、音楽家であることを、彼がスクリーボール(変人)たる所以とみなしているのである。彼女を含めたアメリカ人登場人物たちは、このイギリス人の奇行を理解できずに終始、困惑している。

アルフレッドとアメリカ人たちのギャップが真に狭まるのは、映画のラストシーンでダフネの不貞の疑惑が晴れた時だろう。このシーンでアルフレッドは、ダフネに次のように言う。

Will you put on your lowest cut, most vulgarly ostentatious dress with the largest and vulgarest jewels that you possess? ...Then accompany me to the vulgarest, most ostentatious, loudest and hardest-to-get-into establishment this city affords?

彼は、“vulgar”という言葉で見下していたアメリカ人たちの仲間入りをしようとしているのである。また、それまでの自身の奇行について、“Something so vulgar, so utterly contemptible and unworthy of a love like yours”と表し、イギリス人としての自身の行為を“vulgar”という言葉で形容している。これによって彼は、イギリス人とアメリカ人の洗練と粗野の対比を自ら覆しているのである。

スタージェスはアルフレッドというキャラクターを、「明らかにアメリカ人ではないが、国籍を推測するのは容易ではない。偉大な音楽家が皆そうであるように、外国人というよりもむしろコスモポリタン」として描いたとされる(Henderson 763)。アルフレッドは誇張されたイギリス人像で描かれており、同時に極端なアメリカ人らしさを追求していると考えられる。それは、先ほど引用したラストシーンの台詞で“vulgarest”、“most ostentatious”と最上級を用いている点にも明確である。そのため、彼がイギリス人であるにしても、アメリカ人であるにしても、うさんくさい印象をぬぐえない。誇張されたイギリス人らしさは、彼がアメリカ人ではないことを強調し、アメリカ人らしさの極端な模倣は、アメリカ人としての偽物っぽさを強調する。それは、『レディ・イヴ』のヒロインが、ごく自然にアメリカ人にもイギリス人にもなりきることができたのとは対照的である。

4. 終わりに

最後に、スタージェス最後の監督・脚本作品である『トンプソン少佐の手帳』(*The French, they are a funny race*, 1955) について簡単にふれて、むすびに変えたい。フランスで製作された本作は、フィガロ紙に連載されたピエール・ダニノのコラムを原

作にし、イギリス人のトンプソン少佐がフランス人の習慣について観察し記すという体裁がとられている。映画版では、トンプソン少佐とフランス人の妻マルティーンの、カルチャー・ギャップに起因する夫婦喧嘩も描かれる。スタージェスは、英語とフランス語の二カ国語で脚色をし、バイリンガルの俳優を起用して二カ国語版を同時に製作した。フランス語版は *Les Carnets du Major Thompson* のタイトルで 1955 年にフランスで公開され、英語版は 1957 年にアメリカで公開された。しかし、フランス語版におけるトンプソン少佐役のイギリス人俳優ジャック・ブキャナンのフランス語と、英語版におけるマルティーン役のフランス人女優マルティーン・キャロルの英語は訛りが強く、聞き取りにくいものになっている。

本作は、フランスで子供時代の多くを過ごし、フランス語を流暢に話すことができたスタージェスにふさわしい作品といえるだろう。フランスは彼にとって、アメリカに次ぐ第二の母国であった。また、フランス人プロデューサーが、彼をイギリス人と誤解して本作の脚本・監督を依頼したという興味深い逸話もある。映画の最後にトンプソン少佐は、“I’m damned. I’m no longer an Englishman, and I will never be quite a Frenchmen.”と述べるが、この台詞はスタージェス自身の心情を代弁するものでもあったのではないだろうか。彼はもちろんイギリス人ではなく、その生い立ちゆえに完全なアメリカ人でもフランス人でもないという感情を抱いていた。スタージェスのこうした葛藤ないしアンビバレンスは、アメリカ人としてもイギリス人としても本物らしい『レディ・イヴ』のヒロインや、イギリス人としてもアメリカ人としても偽物っぽい『殺人幻想曲』のアルフレッド という独特のキャラクターに反映されていると考えられる。

註

1. エイジーとファーバーによるスタージェス批評については、Agee (1969), Farber (1971)を参照されたい。
2. 『夢の並木路』のストーリーは、ハーバート・マーシャル演じる自動車会社の社長が、ジーン・アーサー演じる求職活動中のヒロインに同じ境遇と勘違いされ、素性を隠したまま彼女と共に使用人として働き始め、やがて恋に落ちるというものである。
3. ミシャ・オウアは、しばしば「いかれたロシア人(Mad Russian)」のステレオタイプを演じた脇役俳優であった。
4. 例えば、ユージーン・パレットは『幽霊西へ行く』、『檻樓と宝石』で、チャールズ・コバーンは『モーガン先生のロマンス』(*Vivacious Lady*, 1938)、『ママは独身』(*Bachelor Mother*, 1939)、ミュージカル映画『紳士は金髪がお好き』(*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953)で、同様のアメリカ人ビジネス・タイクーンを演じている。
5. ニューヨークのブルックリンで生まれ育ち、生涯ブルックリン訛りの英語を話したスタンウィックがイギリス英語を話すという点で、『レディ・イヴ』は稀有な作品といえる。

引用文献リスト

Agee, James. *Agee on Film*. NY: The University Library: Grosset & Dunlap, 1969.

Farber, Manny. *Negative Space: Manny Farber on the movies*. London: Studio Vista, 1971.

Henderson, Brian (ed.). *Four More Screenplays by Preston Sturges*. Berkeley; LA; London: University of California Press, 1995.

Rapfogel, Jared. "The Screwball Social Studies of Preston Sturges." *Cineaste*. (Summer 2006) , Vol. 31 Issue 3, 6-12.

Sarris, Andrew. *"You Ain't Heard Nothin' Yet": The American talking film history & memory, 1927-1949*. NY: Oxford University Press, 1998.

『殺人幻想曲』(*Unfaithfully Yours*)、プレストン・スタージェイス監督、1948 年 (D V D、ジュネス企画、2009 年)

『レディ・イヴ』(*The Lady Eve*)、プレストン・スタージェイス監督、1941 年 (D V D、ジュネス企画、2005 年)

●『トレインスポッティング』に埋め込まれたスコットランド労働者階級文化の記号

松山のぞみ(京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程)

はじめに

1996 年イギリス製作の『トレインスポッティング』*Trainspotting* (ダニー・ボイル) は国内外でヒットし、イギリス映画を代表する一作となった。主要登場人物が労働者階級の無法者である点は、ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴの作品群より共通する人物像を引き継いでいる。しかし、当作品の舞台はイングランドではなくスコットランドであり、スコットランド人の労働者階級が持つ文化や価値観が色濃く投影されている。原作の作者アーヴィン・ウェルシュがスコットランド独立運動の際に指摘したように、「『イギリスらしさ Britishness』[…中略…]とは『イングランドらしさ Englishness』の代替語」(online, 2013) であるとすれば、当作品を安易にイギリス映画と称するべきではない。

日本でも一般的にスコットランドという土地に対する理解は浅く、本作公開時のパンフレット(豊島他編、1996)や、英語教材として出版されているスクリーンプレイ(池下他編、2000)にも、土地や言語についての致命的な誤りが散見される。幸い、「スコットランドらしさ」に焦点を当て、端的かつ丁寧に当作品を紹介した文献(板倉、2011:189-196)も存在するが、管見の限りでは、日本におけるスコットランド映画研究の蓄積はまだ十分でないように見受けられる。

『トレインスポッティング』には、スコットランドの労働者階級文化を表す演出が記号のように散りばめられている。その記号を読解し得る地元の労働者階級の観客は、作品に特別な共感を抱くのではなかろうか。本稿では、当作品に描かれる労働者階級文化を抽出し、スコットランド労働者階級のアイデンティティーと作品の関係性を解明する。

1、スコットランドの地域性と『トレインスポッティング』の受容

1-1、スコットランドの二大都市 – エディンバラとグラスゴー

本題に入る前に、『トレインスポッティング』の地理的背景に着目したい。映画の舞台は、スコットランドの首都で世界遺産指定都市のエディンバラである。当地は観光地として華やかなイメージが強いかもしれないが、郊外には治安が悪い地域が存在し、薬物中毒者も生活している。『トレインスポッティング』の主人公レントンもヘロイン中毒で、仲間とともに退廃的な生活を送っている。また、原作の作者アーヴィン・ウェルシュも薬物中毒の体験があり、ドラッグ・ディーラー役でこの映画に出演もしている。

当作品の舞台とされるエディンバラの港町リースは、エディンバラで最も治安の悪い地域のひとつで、ウェルシュの出身地でもある。しかし、実際の撮影の大半はグラスゴーで行われた。製作スタッフの拠点がグラスゴーだったため、利便性からロケ地が選ばれたようだ（マクドナルド、DVD コメンタリー：以下 DVD）。

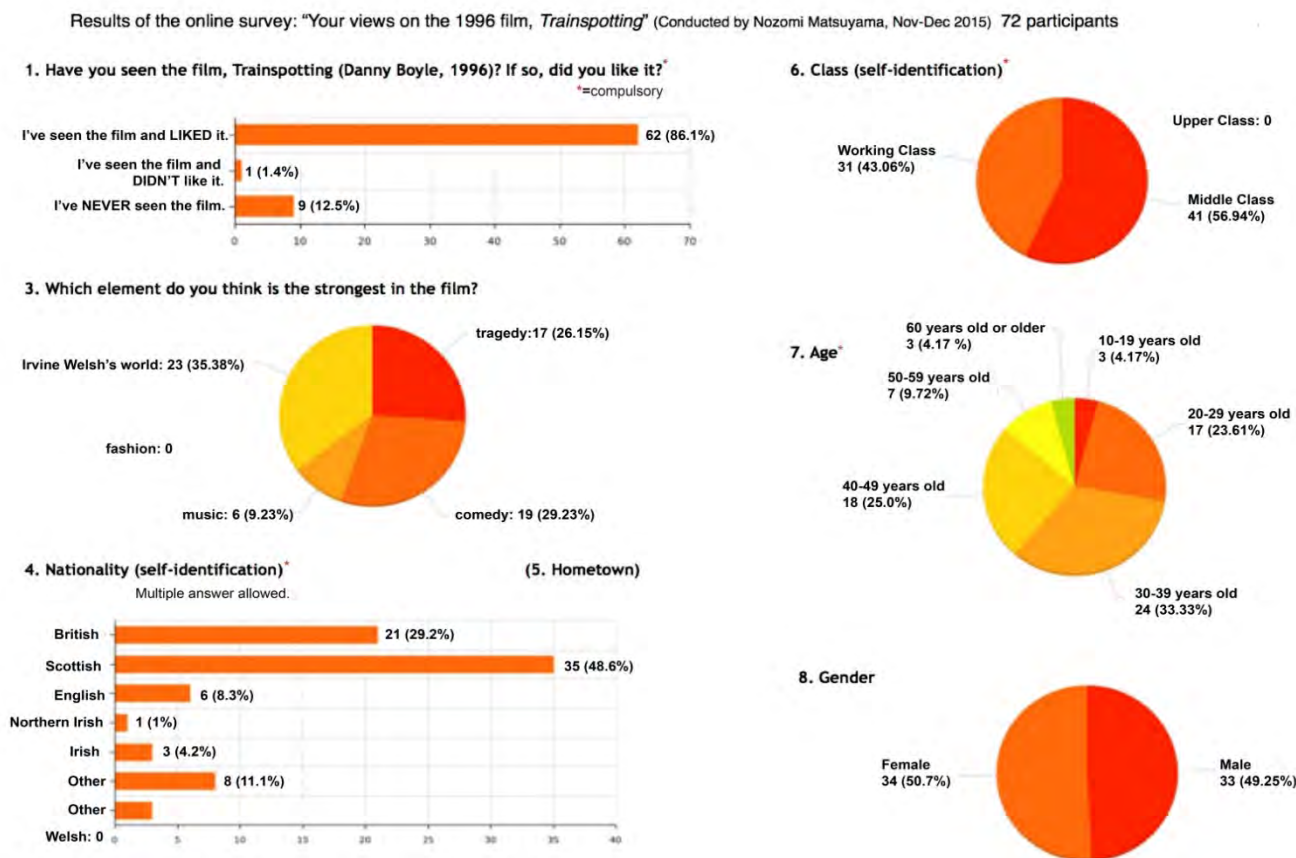
エディンバラとグラスゴーは列車で 1 時間ほどの距離だが、訛りや文化が異なる。グラスゴーの方が労働者階級の人口が高く、伝統文化よりサブカルチャーが盛んであることを踏まえると、『トレインスポッティング』の世界は確かにグラスゴー的である。このような印象から、作品の舞台がグラスゴーだと勘違いしているイギリスの観客も少なくない。

ソーシャル・リアリズムの巨匠ケン・ローチが、繰り返しグラスゴーを映画の舞台に用いるのは、脚本家のポール・ラヴァティがグラスゴー出身であることに加え、都市が実際に抱える問題にも起因する。ケン・ローチの映画のみならず、イギリスのメディアが薬物中毒や暴力といった問題を扱うとき、グラスゴーが舞台になることは定番中の定番だ。だからこそ、『トレインスポッティング』の舞台がグラスゴーではなく、エディンバラの知られざる地域に設定されたことは革新的であり、地元の庶民にある種の誇りを与えたのである。

1-2、『トレインスポッティング』アンケート調査

筆者は、2004 年から約 7 年間にイギリスにて、うち 5 年間にエディンバラで過ごした。その際、『トレインスポッティング』の映画と原作が現地の労働者階級の人々の話題に上る場面が度々あった。映画・原作ともに、彼らにとって特別な作品であることを垣間見る体験だった。筆者はこのような個人的な体験を客観的に捉え直すために、2015 年 11 月 3 日から 12 月 8 日にかけて、オンライン・アンケート調査 “Your views on the 1996 film, *Trainspotting*”（1）を行った。イギリス出身の観客を対象に全 9

項目の質問を発信したところ、72 人の回答を得た。



【図 1】アンケート調査結果：質問の第 2 項目は第 1 項目の理由（任意記述回答）。第 9 項目は作品やテーマに関する自由記述解答。

まず、第 1 項目では『トレインスポッティング』を見たことがあるか、見たことがあれば好きか嫌いについて問うた。見たことがある回答者の中では、この映画を「好き」と答えた回答者が 62 人で（うち 32 人が中産階級、30 人が労働者階級）、「嫌い」と答えたのが 1 人だった。映画を見たことがない回答者は 9 人で、その全員が中産階級であった。その理由は「ドラッグについての映画はやや自己没頭的（self absorbed）に感じて、見る気がしない」からだという回答があり、作品を「好き」と答えた中産階級回答者の記述の中にも、作品のテーマと彼らを隔てる壁が感じられる回答があった。

労働者階級からの自由記述回答の中には、「おそらく多くの人々の人生をインスパイアし、また、破滅させた映画」という記述や、映画公開当時の鑑賞体験を熱っぽく振り返ったものもあり、当作品が彼らに及ぼした影響を物語っている。映画を「嫌い」と答えた唯一の回答者もまた、労働者階級出身であった。彼は、「映画も悪くなかったが、小説の内容が十分に反映されていなかった」と記しており、原作の読者であることがわかった。さらに彼は、「映画はスタイリッシュすぎて、ジャンキーであることをやや美化（glamorous）しすぎてしまっている。映画の公開後、周囲にいわれるジャンキー女子（so called junkie chic [原文ママ]）が増えたことはクソだと思ったし、少し悲しかった」と述べている。

一方で、映画は薬物摂取を美化しておらず、その負の作用を現実的に描いたという意見も多数見受けられた。「現実的（real, realistic）」と「超現実的（surreal）」という言葉がともに頻出したことは、痛々しい現実世界と幻想ないし幻覚の世界を、絶妙のバランスで行き来することに成功した映画表現の効果を裏付ける。また、当作品は“social surrealism”を用いたとして「イギリスを舞台にした映画は、キッチンシンク・ドラマや小綺麗な時代もの、あるいは、中産階級の色が濃いリチャード・カーティスのコメディーだけではないということを、この映画は知らしめてくれた」と評価する回答者もいた（2）。

ソーシャル・リアリズムの手法で労働者階級を扱ったイギリス映画は、映画鑑賞を娯楽や逃避の手段とする一定数の労働者階級、すなわち、映画のテーマの当事者には歓迎されにくい。『トレインスポッティング』における娯楽性の高い映像・音楽技法は、そのような問題を乗り越え、労働者階級にも愛される作品となった。次節では、当作品の表現技法のうち、特に地域的描写に焦点を合わせて考察する。

2、限定性の高い文化記号

2-1、繁華街と公営住宅の記号の差異

劇中の地域描写として最もわかりやすくエディンバラ市内が映し出されるのは、主人公レントンたちが大通りを駆け抜ける冒頭（00:00:25-00:00:52）と中盤（00:41:42-00:42:04）のシーケンスだ。彼らが走っているのは、街の中心にある大通り、プリンセス・ストリートであるが、その通りから見える観光名所は意図的に目立たないように撮影されている。丘の上にそびえ立つエディンバラ城は、レントンたちが盗みをはたらく文具屋のステンレスの看板に、歪んだ反射として一瞬映り込むだけで（00:41:42）、歴史あるスコットランド国立美術館も警察に追われるレントンたちの背景に過ぎない（00:42:07-00:42:15）。また、レントンが車とぶつかる場所（00:00:37-00:00:52 / 00:42:16-00:42:31）は、旅行客で賑わう中央駅ウェイヴァリーの裏手にある路地だ。このように、都市の華々しい部分は単に場所を示す記号として抑制的に呈示され、その呈示方法は、登場人物が市内の陽の当たる場所とは何ら繋がりを持たないことを示唆している。

これらの記号とは対照的に、登場人物が暮らす公営住宅はより明確な記号として画面に表れる。イギリスの公営住宅は大半が高層コンクリート建築であり、このような住宅の外観は、低所得者層の生活を象徴する記号として、登場人物の住まいのエスタブリッシング・ショットに用いられている（00:28:46 / 00:58:10）。とりわけレントンの友人トミーの住居が繰り返し登場する。仲間うちで最も健康でドラッグとは無縁だったトミーは、彼女と別れたショックからヘロインに手を出し、エイズに侵された挙げ句に死んでしまう（次節第3項参照）。彼の住む部屋の外壁に見られる“AIDS”“JUNKY”“SCUM”“PLAGUE”といった落書きは、他の住民の非情な仕打ちを表す記号である。また、レントンが怪しげな「座薬」を摂取したせいで腹を下すショット（00:08:15-

00:08:27)の背景に見えるのも公営住宅だ。ここでは、それぞれの窓から鮮やかな色のカーテンを覗かせ、「非現実的」(マクドナルド、DVD)で明るい画面を作ること、滑稽な状況を際立たせている(3)。

一方、レントンが恋に落ちるダイアンに住まいは、様子が異なる。彼女が中産階級出身だからである。レントンはダイアンと一夜をともにした翌朝、彼女の両親に遭遇する。そこに制服で登場するダイアンは何事もなかったかのように振る舞うが、彼女が未成年だったことを知り、レントンは驚愕するのである。ダイアンの階級を読み取るための記号として、彼女が身につける学校の制服や住宅環境(窓の外には閑静な住宅街が見える)が挙げられる。

この場面で(00:29:55-00:30:37)ダイアンの両親は、娘が連れて来た見知らぬ男に若干の不信感を見せるに留まる。ここからは、ダイアンが異性との夜遊びの常習犯であり、両親はそのことに諦めを感じているという状況が読み取れる。昨今のイギリスでは、離婚や事実婚、シングルペアレントは珍しくない。伝統的な貞操観念や結婚観を保つ家庭は中産階級においても少なくなっている。

2-2、地域的食文化の機能

印象的な両親との朝食シーンは、レントンの友人、スパッドの彼女、ゲイルが住む公営住宅の室内でも繰り広げられる。テーブルに並ぶのは、ソーセージとベーコン・エッグが豆のトマト煮に浸る、典型的なイギリス庶民の朝食である。スコットランドの労働者階級の人々も、例に漏れずこの朝食を好む。

当作品にはパブ文化も反映されている。国際的に有名なエディンバラ・フェスティバルに付随して、その社交の場としてもエディンバラのパブは発展したようだ。芸術に興味がある市民はこのフェスティバルを楽しむ傾向にあるが、毎年国内外からの旅行者で溢れるこのシーズンを厭う市民もいる。レントンたちも然り。そのことを伝える記号として、彼らがこの上なく退屈な表情でパブに座るショット

(00:38:11-00:38:23)には“the first day of the Edinburgh Festival”という字幕が挿入される。ここに運悪く足を踏み入れてしまったアメリカ人観光客は、レントンたちにトイレで襲われ、金銭を奪われる。これを率先するのは喧嘩狂いのベグビーだ。

劇中でベグビーは何度も暴力沙汰を起こすが、そのほとんどがパブで展開する。彼はドラッグを嫌厭するが、アル中である。スコットランドにおいて、アルコールが人を暴力的にするという議論は幾度となく繰り返されるが、それほどにスコットランドではアルコールが暴力と結びつく事件が多いのである。

映画の終盤、レントンたちがドラッグの取引のために泊まるロンドンの宿では、洗面所にBuckfastというトニック・ワインの空き瓶が置いてある。これを飲んで暴力事件を起こす若者が多いことからBBCスコットランドは特集番組を組み、この飲料はカフェインの含有量が多いため、人を興奮させる要素が強いことを指摘した。誘導的な番組ではあったが、Buckfastがスコットランドのいわゆるヤンキー文化(ned culture)の象徴であることは否めない。レントンたちの部屋に忍ぶ空き瓶は、彼らもその「文化」に属することを告げる記号だ。

劇中では、サッカー、映画、音楽に纏わる記号も散在するが、これらはより限定性の低い文化として読み解くことができる。次節で追求したい。

3、限定性の低い文化記号

3-1、サッカーについての言及

レントンはサッカーオタクである。彼はダイアンとのセックスで絶頂に達したとき、「こんなに気持ち良かったのは、1978年のオランダ戦でアーチャー・ゲミルがゴールを決めて以来だ」と感嘆する。この「オランダ」の対戦国はもちろんスコットランドで、アーチャー・ゲミルはスコットランド人の選手だ。試合の年や対戦国を正確に覚えていることから、レントンのオタクぶりが窺える。

彼は地元のチーム、ヒバーニアン・フットボール・クラブ Hibernian Football Club、通称ヒブズ Hibs を支持している。そのことを視覚化する記号として、レントンの部屋にはヒブズの応援旗などグッズが散在しており、チームカラーの緑色が目立つ。それらのグッズは年季が入っていて手作りであるようにも見える。レントンが幼い頃からファンだったことを思わせる演出が、セットの細部まで施されている。

また、冒頭でのサッカーシーンに登場するのは、グラスゴウの实在のチームらしい。このチームは、サッカーを用いたリハビリに成功した元ヘロイン中毒者の集まりで、作品の重要なアドバイザーでもあった（マクドナルド、DVD）。写真付きの彼らのクレジット表記（01:31:59）からは、製作側の敬意が感じられる。

このように、当作品で登場するサッカーは地域の労働者階級文化として描かれるが、サッカーは概して人気スポーツであるため、上記の細かな記号が読解できなかったとしても、多くの観客が楽しみ得る描写であろう。

3-2、映画についての言及

映画作品の言及は、主に 007 オタクのシック・ボーイというキャラクターが担う。彼は、ことあるごとにエディンバラ出身のショーン・コネリーについて講釈を垂れる。まず冒頭的一幕（00:02:06-00:04:46）では、ヘロイン注射を仲間に打ちながら、批評家よろしくボンド・シリーズについて自身の見解を述べる。そして、ゲイリー・クーパーやロバート・ランカスター、ケイリー・グラントといった他のスターたちを引き合いに出して、ショーン・コネリーの魅力を語る。

別の場面（00:34:58-00:35:36）では、女優ウルスラ・アンドレスを典型的な（quintessential）ボンド・ガールと評価した上で、彼女は「彼」にしか手に入らないと嘆く。この「彼」とは、当然ショーン・コネリーのことである。シック・ボーイはさらに、「彼女がエディンバラの野郎とセックスしたなら、俺らみんなとやってもおかしくないだろう」と吐き捨てる。憧れや賞賛の念を持ちつつも、所詮自分たちと同じ田舎者だと斜に見る。

シック・ボーイにとってショーン・コネリーはアンビバレントな存在らしい。公園でレントンとともに射撃遊びをする場面（00:11:35-00:14:12）では、「誰の人生にも栄光と衰退があり、衰退するとお仕舞だ」という前提で、ショーン・コネリーのキャリアについて『薔薇の名前』は下降線の中の僅かな輝きに過ぎない」と振り返る。レントンが『アンタッチャブル』でのアカデミー賞受賞を指摘しても、「同情票」だと冷たく言い切る。このやり取りで注目すべき点は、レントンも地元出身のスターについて基礎知識は持っていることだ。エディンバラは老舗の映画祭の開催地であるため、市民が映画に抱く関心も高いのかもしれない。

なお、シック・ボーイを演じたジョニー・リー・ミラーの祖父は、初代ジェームズ・ボンドの司令官「M」役を務めた俳優バーナード・リーであり、シック・ボーイの人物設定とそれを演じた俳優自身が、スコットランド産の映画の背景を強調する記号として作用している。

さらに、視覚化された映画作品の記号に着眼してみよう。レントンがダイアンと出会うナイトクラブのシーケンス（00:20:22-00:25:19）で、彼女を見つめるレントンの背後には、『タクシー・ドライバー』*Taxi Driver*（マーティン・スコセッシ、1976）でロバート・デ・ニーロが演じたアンチ・ヒーロー、トラヴィス・ビッケルの絵が等身大寸で描かれている。銃を両手に抱えたトラヴィスにレントンを重ねて配置することで、銃の前にいる獲物（＝ダイアン）を見つけたレントンの状況を浮き彫りにする。また、女性用トイレの壁面にはトラヴィスが救う未成年の娼婦（ジョディー・フォスター）の絵も描かれている。これは、ダイアンが未成年であることを仄めかす記号だったのかもしれない。

そして、同シーケンスでトミーとスパッドが会話を交わす空間は、『時計じかけのオレンジ』*A Clockwork Orange*（スタンリー・キューブリック、1971）の冒頭のセットを模倣したものである。このショットでは、同作品における広角レンズで映像に歪みを出す手法も「盗用」とし、監督のダニー・ボイルは振り返る（DVD）。

以上のような映画俳優または作品に纏わる記号は、部分的には地域の要素を持ちつつも、前節で挙げた例より限定性は低く、映画ファンであれば読解が可能であろう。

3-3、音楽についての言及

『トレインスポッティング』は音楽でも注目を集めた一作だ。この映画により、伝説的ロックスターのイギー・ポップやルー・リードの70年代の名曲が再発見され、ブリット・ポップ（90年代イギリスの音楽ムーヴメント）の楽曲も世界的に波及した。

特に印象的な楽曲の使用は、冒頭を軽快に彩るイギー・ポップの《Lust for Life》（1977）と、レントンがヒロインの過剰摂取で倒れるシーケンスで用いられる、ルー・リードの《Perfect Day》（1972）である。作品の幕開けとともに大音量で始まる《Lust for Life》は1曲まるごと使われており、作品の主題曲的役割を果たす（00:00:25-00:05:30）。《Perfect Day》も前奏が省略されているだけで、ほぼすべて使われている。ゆるやかにフェイド・インした後、ルー・リードの味のある歌声は、レントンが倒れてから病院に運ばれ、親の付き添いで家に帰るまでの一連のシーケンスを支配する（00:46:49-00:50:15）。イギー・ポップとルー・リ

ードは、ともにレントンが好きなミュージシャンであることを踏まえると、両者の音楽はレントンの精神世界を表象する記号と捉えることができる。

劇中音楽だけではなく、台詞や小道具、衣装にまで音楽の記号が垣間見られる。その最も顕著な例は、イギー・ポップのファンであるトミーをめぐるものだ。前節で述べた公営住宅の彼の住まいには、ふたつの部屋でイギー・ポップのポスターが確認できるが、このうち1枚はイギーのバンド、ステュージズ時代を代表するアルバム《Raw Power》（1973）のポスターだ。このポスターはまず、ウェイト・トレーニングに勤しむトミーの背景に整った状態で確認できるが（00:17:52）、トミーがエイズに感染した後は、擦り切れて今にも剥がれ落ちそうになっている（00:58:59）。このときトミーが着ているのもイギー・ポップのTシャツである。

最も悲痛な情景はトミーの最期の瞬間に見られる。日くつきの子猫のクローズアップからカメラがゆっくりとドリーアウトするとき、徐々に擦り切れたポスターがフレームインし、最後に、薄黒い遺体と化したトミーの足が映り込む（01:12:10-01:12:38）。同時に、子猫、イギー・ポップからトミーへとレンズの焦点も送られていき、観客の視線を誘導する。生気を奪われたトミーの足先に「生々しい力（Raw Power）」を掲げたイギー・ポップが佇むのは甚だしく皮肉だ。

また、前述の公園でのレントンとシック・ボーイのやり取りで、シック・ボーイはショーン・コネリー以外に音楽スターの名も羅列する。エルヴィス・プレスリーやデヴィッド・ボウイのような大物から、マルコム・マクラレン（元祖ロンドン・パンクバンド、セックス・ピストルズのプロデューサーで、ファッション・デザイナー、ヴィヴィアン・ウェストウッドの当時のパートナー）のようなややマニャックな人物まで言及するが、プレスリーを除き皆イギリス人である。

イギー・ポップとルー・リードはともにアメリカの音楽スターだ。しかし、彼らはイギリスのデヴィッド・ボウイやマーク・ボランのようなロックスターとも交友があった。1960年代から70年代のロック界において英米の壁は薄かったようだ。そして、90年代のブリット・ポップはこの時代の音楽から影響を受けて発展したのである。『トレインスポッティング』で使用された中で、スコットランドのバンドによる楽曲は、プライマル・スクリームの《Trainspotting》（1996）という映画と同題の1曲のみである。この映画に描かれる文化において、音楽は最も地域性が低く、一般の観客に伝わる文化であろう。しかしここで、階級の観点から本稿の命題に立ち返りたい。

上記のすべての音楽は広義のロック音楽である。イギリスにおいて、ロックは労働者階級と強い結びつきがある。イギリスのロックを代表するビートルズは労働者階級出身であり、ジョン・レノンも文字通り《Working Class Hero》（1970）を謳った。また、ビートルズの対抗馬だったローリング・ストーンズは労働者階級のやさぐれ者を気取ったが、実はメンバーは中産階級出身であった。彼らがロックスターでいるためには、労働者階級を演じる必要があったのだ。

労働者階級のロックファンにとって音楽は精神的支えであり、生き甲斐にもなり得る。エディンバラ滞在時に労働者階級バンドに所属した筆者はこのことを実感している。当然ながら、中産階級にも音楽ファンはいる。しかし、殊に『トレインスポッティング』では、労働者階級のための音楽としてロックはその威力を発揮するのだ。

4、主人公レントンの声

最後に、作品に表れるレントンの主張や価値観より、地域と階級の意識を読解したい。

物語中盤で、レントンは新しい生活を求めてロンドンに引っ越す。そこで彼は不動産屋の仕事を始める（4）。労働者階級出身でも頭の切れるレントンは、ホワイトカラーの仕事を得ることができたのだ。彼はその裏で不正行為（又貸しや詐欺）をはたらき、「仕事」に満足感を見出す。レントンが違法行為を楽しむ所以は、「社会なんてものは存在しなかった。もし存在しても、俺にはとうてい関係なかった」という台詞から窺える。社会との繋がりを見出せない彼にとって、社会が定める法律など大した意味を成さないのである。

ここでの「社会なんてものは存在しなかった」という文言は、1987年のマーガレット・サッチャー前首相の発言 “There’s no such thing as society.” の引用である。サッチャー曰く。

社会なんてものは存在しないのです。存在するのは、個々の男性と女性、そして、家族です。どんな政府でも、人々を通じてしか事を為せませんし、人はまず、自分の面倒を見なければなりません。自身の世話をするのは我々の義務です。そして、隣人の世話をすることも。（online, 2013）

労働者階級の敵とされたサッチャーの言葉を、労働者階級のキャラクターに引用させる皮肉な演出は、イギリスならではのブラックユーモアだ。社会に頼るべからずと唱えたサッチャーと、社会と自分は無関係と捉えるレントンの文脈は異なるが、いずれの “no such thing as society” も、それを口にする人物の姿勢を浮き彫りにする。

スコットランドに限らず、イギリスの労働者階級の大半が社会との繋がり希薄さを感じているはずだ。しかし、社会への関心の持ち方は分かれるのではなからうか。レントンのように無関心になるか、あるいは、状況改善を目指して大きな関心を向けるかのどちらかだ。しかし、レントンは無気力から無関心になった訳ではなく、実は怒りも覚えている。トミーに誘われ、ハイランド（スコットランド北部）を訪れる場面で（00:32:20-00:34:30）レントンは次のように叫ぶ。

スコットランド人であることなんてクソだ。最低中の最低。地球上のカスだ。文明が始まって以来の最も貧弱で、惨めで、卑屈で、情けないクズだ。イングランド人が嫌いだっていう奴もいるが、俺は違う。あいつらはマスこき野郎なだけだ。俺たちはそんな野郎どもに占領されてるんだ。まともな文化を持った領主すら見つけられないのさ。ひ弱なクソどもに支配されてるなんて、最悪な状況だよ、トミー。世界中の新鮮な空気を吸ったって何も変わりやしない。

イングランドに対する憎悪は、スコットランドの労働者階級に充満している。それは、幾分かは地方主義の精神に起因するであろうが、さらに重要な理由は、彼らの生活において、イングランド中央政権による「搾取」を感じる局面が多いからである。裕福な中産階級にはその「搾取」の影響はあまり見られない。レントンのこの叫びは、2014年のスコットランド独立運動の際にインターネット上の至るところで共有され、国外メディアの時事番組にも引用された（スウェーデン国営放送、2014）。独立を望んだ多くの人々は労働者階級であり、彼らの多くがレントンのこの自虐的かつ攻撃的な叫びに共感したことが窺える。

物語の終幕、レントンは仲間を裏切り、大金を独り占めして彼らのもとを去る。そして、自身が「変わる（I'm going to change.）」ことと、「あなたみたいになる（I'm gonna be just like you.）」ことを表明する。このふたつの文言から、レントンが自分は大多数の「あなた」とは異なることを自覚していることがわかる。

彼のアイデンティティーは、多角的視点よりマイノリティーないしアウトサイダーに分類される。ヘロイン中毒は薬物中毒の中でも特に深刻で、中毒者は社会から逸脱した存在である（ただし、彼はヘロインを断つことに成功しつつあるが）。また、ロンドンではスコットランド人はマイノリティーである。しかも、レントンが歩くロンドンの中心地に住むのは高い家賃を払うことができる中産階級である。社会的状況、地域、階級のすべてにおいて、レントンはそこにいる「あなた」とは違うのである。

この台詞に続いて「仕事、家族、クソでかいテレビ、洗濯機、車、CD プレーヤー、電子缶切り…」という単語が羅列される。これらの言葉は、中産階級ないし労働者階級上層の「あなた」のライフスタイルを象徴する記号だ。笑みを浮かべるレントンの心の声は爽快地に響くが、この言葉の裏には複雑な気持ちが隠れているはずだ。それは、中産階級の生活様式に対する潜在的な羨望と嘲笑とのせめぎ合いであると筆者は考える。

おわりに

以上、スコットランドの労働者階級文化に焦点を合わせて『トレインスポッティング』を分析してきた。一部の観客にしか伝わらないような限定的な文化と、多くの観客に伝わり得る文化の両方を巧妙な技法で表現したこの映画は、地域的人気と世界的人気を同時に獲得した。

レントンの言葉に表れる階級意識と国民性は、細部に埋め込まれた文化記号によって支えられている。その記号は、レントンだけではなく、キャラクター全員の人物像や舞台設定に現実味をもたらすことに成功した。アンケート調査で得られた現地の人々の見解は、その効果を裏付けてくれた。ただし、調査結果から明らかになった原作の重要性や作品の要素分解（図 1 参照）については、本稿では扱うに至らなかった。これらは今後の課題である。

このような課題を踏まえて『トレインスポッティング』の研究を続行し、今度は、同じく労働者階級文化色が濃いものの、スコットランドではなくイングランドのナショナリティーを主題とした『THIS IS ENGLAND』（同原題、シェーン・メドウズ、2006）と比較してみたい。イギリス映画に投影されるイギリス（British）、イングランド（English）、スコットランドの（Scottish）アイデンティティーを解明することは、映画と国家、国民の関係と向き合う試みであり、その試みは、今日のメディアと世界情勢についての考察にも繋がる有益な研究となるはずだ。

註

* 本稿に引用した英語文献、台詞、および、アンケート回答の翻訳はすべて筆者によるものである。

（１）筆者はボーンマス美術大学（2004-05）とエディンバラ芸術大学（2005-08）にて映画制作を学び、エディンバラの労働者階級のバンドに参加した（2006-11）。卒業後は美術館や映像製作会社で働いた。今回のアンケート調査では、このような体験を経た筆者の交友関係（映画、音楽、芸術関係者）を中心にメールやフェイスブックで回答者を募った。そのため、回答者の関心には偏りがあるかもしれない。また、地域の比較を図るためにも、スコットランドに限定せずイギリス出身の回答者を募ったが、その約半数は「スコットランド人 Scottish」と答え、また、予想以上に「イギリス人 British」という回答が多かったため、比較は難しかった。しかし、年齢比と性別比はおおよそ偏りのないデータを得ることができた。

ちなみに、フェイスブックでアンケートページを拡散した際には、映画の台詞を引用したコメントが投稿され、そのコメントに対してもう1人のユーザーがまた別の台詞を引用して返信するという、まさに「トレインスポッティング（細かいことに集中するオタク）」な地元民の対話も見られた。そこには原作と同じようにスコットランド訛りの表記が用いられていた。そのような生の声を得られたことも、調査の収穫のひとつである。

（２）中産階級や上流階級の映画に批判的な意見を持つこの回答者は、興味深いことに中産階級出身であった。ひとつの階級にはいくつかの層があり、労働者階級の上層と中産階級の下層は価値観が似ている場合がある。なお、本アンケート調査では上流階級（＝貴族階級）の回答者はいなかった。

（３）この直後に続く、レントンが排泄したドラッグを求めて便器に潜るシーンは悪名高いが、この描写からは、彼のドラッグへの渴望と、常にハイになりすぎているため容易に幻想の世界に没入してしまう様子が読み取れる。

（４）この不動産事務所には壁を覆い尽くすほどの巨大なロンドン地図が掲げられており、その前では黒人の上司がスマートなスーツに身を包み、慌ただしく仕事をしている。この絵作りはロンドンという街の大きさと多民族性（スコットランドの黒人の人口は少ない）とを象徴しており、ロンドンとエディンバラの規模の違いを前景化する。

引用文献

池下裕次、ベス・ポラード編『トレインスポッティング（名作映画完全セリフ集 スクリーンプレイ・シリーズ）』（スクリーンプレイ出版、2000年）

板倉巖一郎『『トレインスポッティング』（1996）』板倉、小野原教子、スーザン・K・バートン『映画でわかるイギリス文化入門』（松柏社、2011年）、pp. 189-196.

豊島雅郎、伊藤総子、林田真由他編『トレインスポッティング』パンフレット、（アスミック、1996年）。

Irvine Welsh, "Irvine Welsh on 'Scottish Independence and British Unity'" *Bella Caledonia*. 1st Oct, 2013. (<http://bellacaledonia.org.uk/2013/01/10/irvine-welsh-on-scottish-independence-and-british-unity/>) Accessed on 26th Feb 2016.

Editor unknown, "Margaret Thatcher: a life in quotes" *The Guardian*. 8th April, 2013. (<http://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes>). Accessed on 24th Feb, 2016

引用映画・映像作品

『トレインスポッティング』*Trainspotting*. ダニー・ボイル監督、ジョン・ホッジ脚本、アンドリュー・マクドナルド製作、ユアン・マクレガー主演、チャンネルフォー・フィルムズ他制作、1996年、DVD（アスミック・エース・エンタテインメント、2007年）

本文で引用したコメンタリーは、上記 DVD の「監督ダニー・ボイル、製作アンドリュー・マクドナルド、脚本ジョン・ホッジ、（主演）ユアン・マクレガーによる音声解説」である。

Buckfast Code. Dir. Stephen Magee. BBC One Scotland, Broadcast on 18th Jan, 2010. 公開時鑑賞作品データ (<http://www.bbc.co.uk/programmes/b00q2qmh>) 2016 年 2 月 24 日閲覧

Kobra. SVT（スウェーデン国営テレビ局）, You Tube. "Swedish Documentary on Scottish Independence" 1st May, 2015. (<https://youtu.be/wmMGteNrFfQ?list=FLH3TY0UNN8a7-uCRtovEMqw>) Accessed on 24th Feb, 2016

はじめに

親子映画は映画史研究においてほとんど論じられてこなかった。それは親子映画が映画を自立した芸術というより、人形劇や児童文学に従属し、その世界を伝えるための道具・手段とみなしていたこと、またプロとアマチュア、映画と教育、家庭と学校、民間企業と非営利的な活動の〈あいだ〉に位置したことが原因であると思われる。しかし、公共の空間で他者と一緒に観るという経験に映画というメディアの特徴があり、また（暗闇のなかで匿名の状態で観る映画館とは違って）市民ホールや公民館といった会場で行われる上映会では、映画の上映の前後に光の照らされた空間で自らの名前を名乗り、お互いの顔が見える状態で人と人の交流が行われる。こうした非劇場映画の特徴と歴史に注目したとき、親子映画は重要な映画運動として映画史に浮上するだろう。本稿では親子映画の始まりとその変遷を考察し、配給組織や興業の形態において、労働組合が主導する自主上映運動から地域の自主上映運動への転換を論じることになる。（学会発表ではその転換が映画テキストに大きな変化を生み出したことに言及したが、長い論考となるため、本稿では映画に関する内容は省略する。）

親子映画とは何か（１）－非劇場映画であること

親子映画運動を推進したのは小学校の教師、子供の母親と映画会社（共同映画）であるが、彼らがその活動の意義を説明するとき、枕詞のように当時の映画やテレビ番組、マスコミに対する批判から始めた。「ギャング、戦争、エログロ文化がはんらん」（五十嵐 親子映画運動通信 13号）、「最近の街で上映される映画には困ったものだ」（鈴木 埼玉親子映画通信 3号）、「俗悪な映画の氾濫と非教育なテレビ番組の洪水」（福田 同）などある。映画以外にも「俗悪なマンガ本に、目をおおいたくなるようなテレビの映像、イカガワシイ音楽など批判しながらおとなもそのとりこになっているのが現状です」（若住 40）とされた。そうしたなかで「親子の親密な対話が深まる」「健全な映画」（福田 埼玉親子映画通信 3号）として劇映画が求められたのだが、学校が使う視聴覚ライブラリーには子供向けの劇映画がほとんどなかった。「学校教育教材映画は、一九六八年調べによると、年間一四二年、うち児童劇映画は三本、動画は八本というわずかな数です。（中略）子供に与える映画は、皆無に近い」（高橋 20）のであった。こうしたなかで共同映画が子供向けのアニメーションや人形劇を提供し、親子映画が開始されることになる。

性表現や暴力表現に対する憂慮から始まった点では、親子映画は福島県本宮市で 1957 年から始められた本宮方式映画教室と同じといってよい。それは本宮小学校の先生と母親たちが取り組んだ試みで、太陽族映画の上映が町の風紀を乱し、教育に悪影響を与えると考えて、地元の映画館に〈良質〉の映画を上映してもらう代わりに、町の人たちに映画のチケットを販売しつつ、小学生には映画館で鑑賞させて、教育に映画を生かそうとしたのであった。当時は新聞で大きく報道され、本宮小学校を舞台とした映

画『こころの山脈』（1966 年）まで生み出し、小学校の教諭で親子映画東京連絡会会長を務めた漆原喜一郎は本宮方式映画教室を親子映画の先駆的試みとして位置づけた（漆原 84-89）。しかし、親子映画は映画館ではなく、市民体育館や市民ホール、公民館、（地域によっては）学校の体育館を会場とした「非劇場」の上映活動であり、どこで何を上映するか、すべてを自分たちで決めたのである。つまり、自らの手で〈興業〉を行った点が本宮方式映画教室と親子映画との決定的な違いであった。映画館は一週間なり二週間なりの期間ごとに文化的商品としての映画を変更しながら流通させる。製作会社はその映画館に提供するための商品をつくり、配給会社は海外からも調達する。映画館とは文化的商品を流通させる映画産業の〈基盤〉であり、週に一度、あるいは月に一度、（良心的とみなした）映画を選んで上映してもらっても、観客として受動的な立場に留まることに変わらない。本宮方式映画教室では映画館に利益を落とすために観客を動員せねばならず、母親たちはボランティアでチケット売りに奔走しただけでなく（岡部 54-56）、（既成の文化的商品である）映画を子供たちに見せて、映画をより深く理解する手助けすること、つまり〈鑑賞〉と〈解釈〉に留まることになった。皮肉なことにテレビが普及し、映画の観客数が急激に減少すると本宮方式の当初の意義（「太陽族映画」への危惧）を失い、活動は下火になっていく。逆に親子映画は映画館の数の減少するにつれて、活動がさかんになっていった。

こうした違いは本宮方式に限らず、豊島区で行われた池袋の映画館・人世坐での「親子映画館」（吉川 82）などの映画館を用いたすべての試みにも当てはまるとされる。また非劇場映画とはいえ、授業の一環として行われる（学校内で閉じられた）映画鑑賞会や授業内で用いられる教育映画ではなかった点も親子映画の特徴としては重要である。

各地で年に 1 回から 3 回行われた親子映画の動員数は、埼玉県においては 1966 年には 11,000 人であったが、1976 年には 141,203 人、1982 年には 260,097 人に達した（あゆみ 83）。東京都では観客数の推移が不明であるが、1970 年の段階で「東京だけで、一年二十万を動員」（親子映画通信 29 号）との記録があり、1981 年の総観客数が 467,320 名との報告がある（五十嵐 56）。1972 年の段階で親子映画 1 本あたり全国では約百万人を動員（読売新聞 1972.9.18）したとされ、子供向けの劇映画の上映に留まらず、親子映画向けの市場を創出し、映画産業に影響を及ぼすことになった。

親子映画とは何か（２）－小学校とその教室を通じた活動

親子映画は非劇場での上映活動であることに加えて、映画の宣伝と予約券の申し込み、受け渡しが公立小学校の教室を通して行われたことに大きな特徴がある。映画のちらしは小学校の担任の先生から子供たちに配られ、それが両親の手にわたり、市町村の全域に住む子供の家庭すべてに上映会の情報が届けられた。ここで最初の親子映画の上映会を取り上げると、それは 1966 年 8 月に大宮駅西口にあった商工会館大ホール（座席数 1090）で行われた「親と子の名画劇場」であり、ソビエトのアニメーション映画『せむしの仔馬』（1949 年）が上映され、土日の 2 日間で 4,500 名の観客を集めた（砂村 あゆみ 24；埼玉親子映

画ニュース 9 号 12)。各地のフィルムライブラリーに16ミリのプリントを販売するつもりでいた共同映画が、大宮市の教職員組合、同市の視聴覚ライブラリーに関わっていた小学校教諭、大宮子ども会連盟に企画を持ちかけて実現したとされ(砂村 15-16)、この企画と実務を担ったのは共同映画埼玉出張所であった。

ここで共同映画株式会社について手短かに説明したい。第二次世界大戦後、労働基本権が認められ、労働組合の結成が相次ぎ、労働争議が頻発し、労働組合は組合員や社会に向けて宣伝・啓蒙する必要に迫られた。そのとき「日映演、全映、国労、日教組、全造船、炭労、海員、全繊維、全銀労、等の代表によって」(共同映画縮刷版 1985→1990 150)労働組合映画協議会(労映)が組織され、映画やスライドを製作し、各地で上映・啓蒙活動を行ったが、その労映こそが共同映画の前身である。この協議会が誕生するにあたって(東宝争議の過程で誕生した)日映演の書記次長であった坂斎小一郎が専従として派遣された(共同映画縮刷版 1973→1985 33)。ただ、映画の製作には大きな資金が必要となり、宣伝費や入場税など会計や税務処理も必要で、「主たるべき運動が、事業活動に、しだいに従属していく状況」(同 33)となり、労働組合内部で扱いきれなくなったことから 1950 年に共同映画社として労働組合から独立し(同 33)、その後、他社と合併して共同映画株式会社となり、「民主的な映画の配給専門企業体としては唯一」(坂斎 25)と称することになる。(坂斎は 1971 年まで代表取締役を務め、終戦直後の労働争議(東宝争議)からの連続性を共同映画に確認できる。)第 1 回目の親子映画の主催者であった大宮子ども会連盟会長は社会党市議であり、かつて在職していた国鉄では(後に共同映画の代表取締役となる)野原嘉一郎の上司であったとされる(註 1)。また日本教職員組合と関係の深い社員もあり、福田は後に「元々率直に云って当初は、企画者の共同映画者が商業主義の一つとして発想したことだと思うが」(2)と述べているように、こうした左翼勢力の人間関係のなかで共同映画が企画を持ちかける形で実現したのである。当時の大宮市市長は社会党出身の秦明友であり、革新自治体であったことも背景にあったといえよう。

このとき「チラシ、割引券は休み直前、現場教師から市内一八、〇〇〇人の児童すべてに手渡された」(砂村 同 24)だけでなく、「子供会連盟に加盟する町内、団地の子供会役員は、独自の宣伝、団体鑑賞の募集など、自発的に取り組みました」(同 24)とある。第一回目から公立の小学校の教室を介して、大宮市であれば、大宮市全域のすべての子供とその家庭に映画の宣伝が行われた特徴、他の諸団体にも協力を拡げていくという特徴をすでに備えていた。そして、「上映当日は、映写開始二時間前から子供たちの行列が出来、三日間、延五回上映を行い、四、五〇〇人をこす動員に成功した」(同 24)のであった。ここで注目したいのは(地域全域を網羅する形で配置された)小学校という公共的教育機関を通して、地域全域に宣伝が行われたこと、地域と結びつきの深い(公務員である)小学校の教諭が参加したことである。また、ちらしは配布されるだけでなく、上映会の入場券の購入や予約券の引き渡しが行われたことも見逃せない。(同じ時間帯に多くの観客が一度に来場することを避けるため

に、鑑賞する時間をあらかじめ決めておくことが目的でもあった。) こうして親たちは学校の先生が関わった上映会ということで、安心して子供たちを映画に観に行かせたり、一緒に観に行ったりしたのであり、〈興業〉という点で高い競争力を有していた。

さて、この成功によって、共同映画は日本各地のフィルムライブラリーへ販売する目的で太郎座と共同で製作していた 16 ミリの人形劇『竜の子太郎』(1966 年)を急遽、親子映画第 1 作と銘打って、11 月に春日部市民体育館と川口市民会館で行われた、教職員組合主催の上映会に投入した(あゆみ 24-25)〔註 2〕。(共同映画埼玉出張所に勤務していた山崎弘によれば、これ以降、埼玉県ではフィルムの販売は取りやめ、上映会向けのレンタルだけに切り替えていく。) この映画は同年に東京の豊島区でも上映され、東京都では共同映画が日本子どもを守る会、東京母親連絡会、都教組の 4 者で「親子映画運動推進連絡会」を結成し、その組織を中心にして各地の教職員組合の教員に呼びかける形で上映が進められていった(親子映画 144)。翌年、大田区でこの映画が上映された時、「収容千四百人の区民会館の前には、親と子の手をつなぎ合った列が延々とつづいた。予想外の大入りに、世話役の母親や先生たち、それに映画会社の人たちは、押しかけた人たちにあやまって、いったんお引きとり願ひ、それでも再上映だけでははいり切れなくて、三回上映した」(『読売新聞』1967.12.19)とある。

1969 年には札幌で「石巻地区親と子のよい映画をみる会」が、沖縄では「沖縄県親と子のよい映画をみる会」が結成され(親子映画運動通信 15 号 ; 21 号)、文字通り全国に広がった。都教組文京支部は 1968 年 1 月に教育研究全国集会にオブザーバーとし、ポスターを貼って宣伝に努め(倉島 親子映画運動通信 29 号)、翌年 1 月の集会では親子映画の活動を報告し、映画の感動を通してマスメディアに対する「ほんとうの批判力」(日本の教育 373)を育てる試みとして「ひろく共感をえた」(同 373)とされる。この時、熊本の会場では全国的な推進を呼びかける「親子映画運動通信第 9 号」が配布され、後には全国教研で発表したことが宣伝され、教職員組合を通して、全国に広がっていったと思われる(註 3)。また、1970 年に東京では美濃部亮吉知事が、京都では蜷川虎三知事が親子映画に対する推薦文を出したこと(親子映画運動通信 21 号 ; 22 号)も上映運動を後押ししたのは間違いないだろう(註 4)。

親子映画における変化～労働組合から地域の活動へ

初期においては共同映画と日教組による運動であったが、母親たちが参加を始める。ちらしや会報(新聞)の作成、会場の設営や後片付け、観客の誘導には人手が必要であり、教師にとって大きな負担であったため、彼女たちの参加は歓迎された。そして、女性たちの力を得て、1 回限りの上映会で終わるのではなく、恒常的な組織である「親と子のよい映画をみる会」が各地につくられていった。70 年代には埼玉県では大宮市、川口市、深谷市、行田市、朝霞市、浦和市、鳩ヶ谷市、志木市、新座市、上尾市、所沢市、三芳町、川越市、飯能市、秩父市、草加市に確認できる。東京都では文京区、渋谷区、大田区、足立区、中野区、港区、板橋区、中央区、練馬区、八王子市、立川市、清瀬市などにあり、1970 年には 23 区 15 市 2 町に広がっていた(親

子映画運動通信 21 号)。埼玉県では各「みる会」の事務局長は小学校の先生が務め、連絡先を小学校にすることが多かったが、東京では母親が事務局長を務めることもあった。1970 年ごろから東久留米市で親子映画を立ち上げ、後に親子映画東京都連運営委員長となった岩見静恵によれば

先生の呼びかけではじまった運動なんです、はじめから地域の運動だということで、母親が中心に組織されていったのです。ですから先生は会員としてはいらっしゃるし、各学校には親子映画担当の先生がいて、その先生を窓口にしてチラシを配ったり、予約券を回収してもらっていました（中略）会の運営は親中心で、会議の持ち方も親ペースでやったためにお母さんは参加しやすかったのです（岩見 15）

とあり、東京では上映会の会場として小学校の体育館が用いられたことが多かったと述べる。

東久留米の場合は学校の体育館で上映していたのですが、美濃部都政の時代につぎつぎと体育館が出来ていったのです。そしてあたらしく学校が建ち、体育館が出来ると、その学校ごとに運営委員が分散して上映会をはじめました。この体育館上映という方式が市内のすみずみまで運動がひろげていきかけをつくったと思います。いきおい運動にかかわる人たちの数も増え、層も厚くなりました。いろいろな考え方の人たちが参加してくるようになり、それなりのむずかしい問題も起きましたけれども、運動のひろがりという点で典型的な地域じゃないでしょうか。（岩見 15）

小学校の体育館であっても学校の映画鑑賞会ではなく、入場料が必要で、他の小学校の子供たちも参加した学校外の活動であった。親子映画の場合は地域ごとに違いがあり、教育委員会や校長の許可が取れず、小学校の体育館どころか、営利的な活動であるとして公民館や体育館での上映も認められず、上映会場の確保に苦労した団体も多かったのだが、文化ホールの建設が進むとそこで親子映画を行うことになる。（小学校の体育館で行っていた「みる会」も文化ホールに会場を移していった。）そのとき東京や埼玉県では教育委員会から推薦を取った地域が多く、安い料金で公共施設を使うこともできたため、入場料を安くできた。また、親子映画で上映される映画は映画館では上映されておらず、作品に独自性があり、それが競争力でもあった。こうして小学校の教室を通して地域全体に映画が宣伝され、（チケットにあたる）予約券の申し込みが教室で行われ、（主に 16 ミリを用いた）非劇場で行われた（学校外での）上映活動、つまり公共の領域と民間の営利活動が結びついた映画運動こそが親子映画であり、上映された映画の特徴ではなく、上映形態に着目して本稿では定義する（註 5）。また、ここで言う〈運動〉とはある理念を持ち、継続的に集団で行われ、普及を目指す活動であり、非営利的な行為を伴うこととする。

さて、杉野勇・米村千代によれば、専業主婦と呼ばれる「結婚後、一定期間無職になるようなライフコース」（179）を選ぶ女性が1970年前後にピークになる（178）。そこで用いられた女性非労働力人口率の推移のグラフでは1975年にピークになっており、そこからなだらかに低下していく様子がみえる。また、国立社会保障・人口問題研究所による完結出生児数の調査では、1967年から1972年までに2.65から2.20に急激にさがり、それ以降は2002年まで変化がない。夫婦間の子供の数の減少の背景にあったのは女性の価値観の大きな変化であり、核家族で郊外に移り住み、専業主婦となった女性たちには封建的や旧習とみなすきつたりや考え方に疑問を投げかける人が多かった。そのゆえに政治的にリベラルであり、この世代の娘にあたる女性たちは雇用機会均等法後に男性と肩を並べて社会の第一線で活躍することになる。そして、彼女たちは子供が通っていた公立小学校を通して、他の女性たちと知り合い、（比較的、時間もあり、また社会とのつながりを求めて）親子映画などの地域の活動を通して、人間関係を築いていったのである。

私はほかの婦人運動もやっていたのですが、親子映画の運動のほうが目的が具体的ではっきりしてますし、努力の結果が目に見えるものですから、上映会場で子どもたちの輝いた顔が見えるだけでも嬉しくて、やりがいを感じました。映画も見れるし、大勢の人とかかわれるし、接触する範囲もひろがったし、ほかの運動より面白かったですね。（岩見 15）

こうして首都圏では母親が中心となって活動したが、同じく親子映画がさかんであった群馬県や熊本県といった地方では教職員組合が主導して行われた。茨城県牛久町のようにベッドタウンとして住宅地の開発が急速に進められる一方で、教職員組合や革新勢力が弱い地域では校長や教育委員会の反対にあい、上映活動に苦労した様子が伺える（武田 57-59）。いずれにしても首都圏における学校を通じた人間関係は（共同映画が頼ってきた）労働組合の人間関係や（後述する映画センター構想が頼ろうとした）日本共産党支援者を中心とした政治的なつながりとは全く異なっていた。横浜市の戸塚地区の「親と子のよい映画をみる会」においては、個人として参加し、開かれた組織であることが目指されたとする。

今までの運動だと、新婦人とか、活動しているお母さんたちと先生たちで会ができちゃう。そういう団体は入れないで、とにかく、新婦人に入っている人も個人で入ってもらい、いろいろな運動をやっている人も個人で入ってもらい。親子映画というのは、地域のどんな人でも入れて、どんな小さいことでも力を出していくような運動にしていっていいのではないかとことです。この運動は、一部の活動家とか一部の人たちで何かをやる運動ではなくて、皆が見守るような運動なのだとすることをいつもはずさないようにしています（井上 147）

地域の運動がもたらしたもの

こうした女性達は組合や政党に所属しておらず、みる会に利害関係がないため、民主的な運営が不可欠となった。そのため各地域の「みる会」は独立した組織として、自分たちで活動方針を決め、上映する映画と会場を選んだ。と同時に、同じ上映運動に関わる人たちと交流を深めたいとも考え、各地域の「みる会」は代表者を出し、都や県ごとに集まり、埼玉では1970年に親子映画埼玉県連絡会、東京では（親子映画運動推進連絡会が発展的に解消して）1973年に親子映画東京連絡会を結成し、夏の交流会での勉強会、撮影現場の見学、制作陣との話し合い、シナリオ検討会などへの参加が呼びかけられた。いずれの連絡会の事務局も当初、埼玉県と東京都ともに共同映画の事務所に置かれていた。

親子映画が人気を集めると親子映画の市場に参入する会社が出てくる。日活は野間児童文学賞を受賞した後藤竜二の児童文学を映画化し、『大地の冬のなかまたち』（1972年）を製作する。北海道の富良野を舞台とした現代の子供の物語を扱った実写映画であり、（民族性、土俗性を打ち出した）共同映画の人形劇や民話に基づいた実写映画と比べれば、（新しい価値観を持ったりベラルな）母親たちには魅力があった。また日活は企画からシナリオ、撮影、編集、音響に至るまでの高水準のノウハウを持ち合わせ、低予算かつ短期間で完成させることができた。1971年の2回目の倒産以降、共同映画の代表取締役を務めた野原嘉一郎によれば、日活の参入は共同映画にとって大きな脅威であったとする。また、海外の子供向けの映画を輸入する会社も出始めると、労働組合や政党に対するしがらみのない女性たちは共同映画から距離をとり、他の配給会社の映画を選ぶことを求めていく。

地域の〈会〉はその多くが、配給・普及業者の手によって種がまかれ、その援助をうけながら会の形を成したという経過をたどっていますが、会員制をとり、自主的な地域の運動として発展させる過程で、両者に矛盾がでてくることもあります。例えば、〈会〉が「この作品を上映したい」「この作品を試写したい」と希望しても、業者の方が「この作品をぜひ」というようなことにぶつかります。こういう場合、〈会〉の運営委員会や事務局は、会員の希望と業者の要望の板ばさみになって大変困ってしまうようなことです。（五十嵐 111）

配給・普及業者とは共同映画のことであるが、共同映画が親子映画の組織に入っている以上、共同映画が配給する作品以外の上映は難しい。そのため、1977年に東京連絡会は間借りしていた共同映画の事務所を出て、自らの事務所を新たに設置し、専従の職員を採用し、共同映画を含めて他の配給会社との〈等距離外交〉を目指していく。そして、東京都連絡会が東京都にある各地の「みる会」に映画を取り次ぎ、映写機やスクリーンを手配し、会計処理を担当した。

（東京と同じく各地のみる会でつくられた）埼玉県連絡会は東京連絡会とは違って、自らは事業体を組織せずに 1975 年に設立された埼玉映画文化協会（埼玉映文協）と一体となって活動を推進していく。埼玉映文協は共同映画埼玉出張所に勤務し、埼玉県の親子映画に最初から関わってきた社員 3 人が退社して、設立した会社で（砂村 31）、東京都連絡会とは異なり、映画センター全国連絡会議に加入し、埼玉県を担当する映画センターとなった（砂村 33）。つまり、共同映画の出張所がそのままの形で映画センターに鞍替えしたのであった。埼玉映文協の常任理事には親子映画埼玉県連絡会会長、理事には各地の親と子のよい映画をみる会の責任者が就き、文字通り二人三脚で親子映画を発展させていくことになる（映文協ニュース 2 号）。（また、他の常任理事には埼玉県教職員組合、埼玉県高等学校教職員組合、母親連絡会、新日本婦人の会埼玉県本部、日本共産党埼玉県委員会の代表者を招き入れ、共同映画が再参入する余地を奪った。）これ以降、埼玉県の親子映画は飛躍的に伸び、1975 年の 19 地域で動員観客数は 49,101 人から、翌年には 32 地域で 141,203 人と 2 倍以上に増え、1983 年まで増え続けることになる（埼玉県連絡会 83）。親子映画が教職員組合から地域の母親の運動へと変化し、共同映画から距離をとろうとした時に、埼玉県では映画センターが誕生したことになる。これは何を意味し、そもそも映画センターとはいかなる組織で、なぜ埼玉で必要とされたのか。その問いに答える上で、共同映画が短い期間に 2 回、倒産したことに對して、自主上映運動に関わる人たちがその原因をどのように分析し、いかなる改善を行おうとしたのか、みていく必要がある。

共同映画の倒産と映画センターの誕生

共同映画は 1964 年から社会主義国に関する映画を配給したが、政治的な運動を展開しながら宣伝活動を行った。日韓基本条約が締結される前年、朝鮮民主主義共和国に関する映画『チョンリマ』（1964 年）を朝鮮総連と協力して上映運動を展開し、全国では 130 万、読売ホールで 8 万人を動員した（共同映画総目録 66；山形 映画 56）。1965 年に米国による北ベトナム爆撃が始まると、ベトナム映画『キムドン』を配給し、会場ではカンパを募った（共同映画総目録 66）。さらに文化大革命に呼応するように中国映画を取り上げるのだが、上映運動をうまく組織できず、毛沢東と中国共産党による建国を描いた舞台音楽劇『東方紅』は大失敗に終わり、1966 年 12 月に倒産した（註 6）。再建後、全国金属労働組合（全金）の労働闘争を描いた大作『ドレイ工場』（1968 年）は大成功を収めたが、東京と大阪の知事選挙に関するドキュメンタリー映画『対決 71』（1971 年）や農民の一揆を扱ったわらび座の舞台劇を扱った映画『鬼剣舞 ふるさとと祖国のうた』（1971 年）で失敗し、同年に再び倒産した（共同映画縮刷版 1985→1990 153）。

共同映画は民主勢力の唯一の配給会社とされただけに、労働組合が企画した映画の配給を引き受けてきた。上映で回収できる金額を予想し、そこから製作費を求め、製作にも関与してきたため、配給会社とはいえ製作から興業をつなぐ重要な役割を担っていた。そして、配給宣伝においては政治と結びつけて、関連した団体に動員を依頼し、大都市の大型ホールで上映を行った。しかし、

個々の映画によって、協力団体やスローガンが異なり、日本共産党の支持者が多い映画サークルなどの鑑賞団体でも作品ごとに動員に振り回された上に、上映に失敗しては経営危機を繰り返す共同映画に不満を強めていた。さらに共同映画は全国をブロックに分け、関西、九州、北海道、中国、名古屋、長野、北陸の系列会社を通して映画を配給していたため、地方の小さな上映活動まで手がまわらなかった。『戦艦ポチョムキン』以降、自主上映運動の第一人者とされ、映画センターを構想した山田和夫によれば

一九五〇年代、六〇年代は「配給」「上映」を担当するものとして民主的な配給企業が重視されました。しかし、本来その配給企業が、「民主的」であるならば、大資本と違った形態と法則に依拠すべきでした。ところが従来の民主的な配給企業のありようは、大企業と同じく、ブロックに支社をおき、中央集権的な配給方法をとることが多く、映画要求を実現しようとするさまざまな大衆運動を金を出すスポンサーか、券を売る手足としか考えず、運動への奉仕のかわりに私物化が、運動の要求ではなく企業の利害が優先することもあったのです。（山田 映画センター50号 5）

ここで批判されたのは共同映画である。（親子映画を企画したのも共同映画であったが、事業の中心とはされてはいなかった。）こうした状況を踏まえて、地域で小規模の上映会を定期的に続ける映画サークルに寄り添う配給組織の必要性が語られ、（地域によって成り立ちは異なるが）映画センターが生まれることになる。それは都道府県ごとに一つ、株式会社や有限会社として設立され、さらに小さな地域を担当する基礎センターを都道府県センターの下につくることが構想された。山田和夫とともに映画センターの設立に関わり、その理念を打ち立てた山形雄作は以下のように述べた。

理屈では、地域上映こそが、勤労者の生活点、生産点に密接しているのだから、一番見に来てもらえるわけです。それが失敗したということは、（中略）勤労各層の労働と生活の場である、職場、地域、学園で、普及運動が組織されていないことです。（中略）この限界を破る基本条件は、職場、地域学園を基礎に、自主的に組織され、恒常的に活動する映画運動が、外からの普及運動の働きかけに（文字ママ）呼応することによって、つくられるのです。（山形 映画センター 7-8）

興味深いことに、山形と山田ともに共同映画が倒産したのは、（娯楽性の欠けた）映画に問題をあつたからとは考えていなかった。そのため労働組合に依存するのではなく、生活の基盤のある地域に根ざした配給網を全国に張り巡らせるべきだと考えたのである。都市であれば、観客には映画サークルなどの鑑賞団体に入ってもらい、そこでは映画館では見られない〈良質の〉映画を上映する。地方では文化ホールや公民館を利用して、上映の場をつくり、かつてあった映画館の役割を担う。この構想においては、地域の人たちと関係を持つ基礎映画センターこそが重要となる。山田和夫によれば「その地域に関してはそのセンターにいかねばどこのプロダ

クションも、メジャーですらどうしようもないという状況を作りだすのが当初の目標であったわけです。そのことによって日本映画界を支配するなどという（笑）、毛沢東の『大躍進』に近い夢が出たこともあるんですけど」（山田 18）とある。ただ基礎センターは都道府県より小さな地域を担当するため、専門家を抱える自立する事業にはならず、ボランティアに頼ることになる。（その意味では映画センターとはまさに〈運動〉であったわけだが、上映会を行う回数が少ないと、都道府県のセンターが直接、関与すればいいため、80年代に入ると減少していった。）

さて、1972年に都道府県ごとのセンターが集まり、映画センター全国連絡会議を組織し、翌年には自主製作・自主上映運動を事業として行うとの規約案を定めた（映画センター5号 15）。ここに共同映画とは異なる、もう一つの民主的な映画（左翼映画）の全国的な配給組織が誕生したのである。（埼玉映文協が生まれる3年前のことであった。）ただ、各映画センターは従業員が1人から数人の零細企業であり、地方では共同映画系列と兼ねることも多く、自主製作に取りかかることは簡単ではなかった。そのため全国連絡会はまず「統一普及作品」として全国的な映画の配給を展開していくのだが、第一回の統一普及作品は『サイゴンの少女ニユン』『九三高知のたたかい』であり、「“ベトナム人民支援”の闘いに映画の面から貢献する」（映画センター5号 1）ことを目標とした。これを見れば、映画センターとは政治的な運動と絡めながら上映活動を展開しようとした点で共同映画と同じであったことがわかる。違いは配給方法（大規模な運動か地域密着の運動か）でしかなかった。その翌年に全国規模で配給を行った映画は『シベリア物語』『レーニンの三つのうた』『教科書 100 年』『小選挙区制』『ルシア』であった（映画センター17号 3）。しかし、社会主義リアリズムを前端的に打ち出した映画、政治的な主張を訴えかける娯楽性のない映画は地域の一般の観客に支持されず、労働組合の動員も期待することができなかった。地域において〈政治〉は住民の利害関係に絡む問題でもあり、閉じられた上映会となる傾向にあっただけでなく、政治に関心があったとしても、娯楽性がなければ（映画ファンでもシネフィルでない限り）心理的な負担を要求することになる。『レーニンの三つのうた』については「現在、制作費の四〇%が回収されたにすぎません。また、上映をした地域では、上映経費も出ずに、赤字になったところが、大半をしめているのが実情です」（同 3）とあり、（教科書問題を扱った）『教科書 100 年』は「全国映画センターの関係で二五本販売されましたが、購入したセンターの中には、十分活用できず、購入費の半分も回収できないでいるところもあります」（同 3）とあり、統一普及作は地域の諸団体からも支持されず、当初の映画センター構想は成功したとは言えなかった。

埼玉映画文化協会の映画センターへの加入と戦後の自主製作・上映運動からの離脱

こうした状況を変えたのは親子映画である。地域に密着し、映画サークルなどの小規模の鑑賞団体に映画を提供するという映画センターの事業は、個々に独立した小さな規模の鑑賞団体「親と子のよい映画をみる会」の活動を支える上でふさわしいものであった。共同映画埼玉出張所は埼玉県の営業を担当する社員3人だけの小さな組織であり、親子映画を立ち上げてから、教諭や母

親の意向、文化団体の要望に従ってきた。その地域に密着した活動が続けるために、出張所ごと共同映画を離脱して、埼玉県を担当する映画センターに鞍替えして、親子映画を経営の柱とした一つのモデルを示すのである。翌年、（地域映画センターと呼ばれた）基礎映画センターが熊谷、深谷、川越、行田に発足し「秩父、本庄、富士見、飯能で準備がすすめられております」（映文協ニュース4号）とあり、1984年には10カ所に誕生していた（千島 7）。秩父の基礎映画センターで活動した千島正行によれば、各基礎センターは映写機を保有し、それぞれの地域の学校上映（学校での映画館鑑賞会）などを担当した。親子映画が成功し、その映画の評判が高まると学校の映画鑑賞会で選ばれることが多くなるが、親子映画の上映会は年に1回から3回、（座席数の多い）文化ホールなどで上映するだけであり、基礎映画センターは「みる会」の活動を補完したのである。千島によれば埼玉県のなかでもっとも面積が広く人口密度が低い上に、都心から最も離れた秩父市の基礎映画センターの場合、10人程度の住民で構成され、分担して仕事の時間を空けて小学校での映画上映を引き受けたとする。売り上げの多くを映文協に納入し、埼玉映文協の利益を確保しつつ、その一部を経費と活動費としたが、ボランティアであったがゆえに採算をとることができない、生徒数の少ない学校での上映も実現できた。また、一般向けの映画（60年代の自主製作・自主上映運動の映画群）や政治的な映画を上映したことはあったが、半分以上は学校での上映会であったとする（註7）。

この時期に親子映画に参加したような専業主婦は杉野・米村が示したように（179）、世帯収入と学歴が比較的高い層であった。新しい価値観を持ち、何よりも古い女性像を批判し、（自らはかなわなかったが）男性と対等に仕事をし、社会で活躍する女性たちを育て上げた母親は『裸の島』、『松川事件』、『荷車の歌』、『ドレイ工場』、さらには『若者たち』といった60年代の自主製作・自主上映された映画を受け入れることはできなかった。こうした映画は女性たちにとって、反動的なものに感じられたのである。『裸の島』において水をこぼして、夫に殴られ、それに耐える妻の姿（批評家に賞賛された、言葉の不在とは農民の忍耐の象徴であり、またそれは男性の女性に対する暴力と表裏一体であった）、『荷車の歌』の主人公（農村を舞台として、貧しさに耐え、姑の悪意、夫の女性関係に耐えた母）、『若者たち』の妹（両親が不在で、4人の男兄弟に囲まれ、若いながら家事を一手に引き受けた女性）をみれば、いかに相容れないものであったかわかるだろう。しかし、映画センターは60年代の自主製作・自主上映運動を引き継ぐことを目的として設立され、こうした映画こそ映画センターの存在意義としてきただけに、映画センター全国連絡会議では親子映画を位置づけることができなかった。（山形、山田、服部基雄代表理事によるいずれの論考や講義録においてもそれは明確だが、一つ例を挙げれば、1977年の「自主製作と自主上映」において、山形は映画センター運動の歴史を戦後の第一期独立プロ運動から始めて、その連続性に映画センター運動を位置づけるのだが、親子映画に触れたのはわずか3行だけなのである。）つまり、映画センターの理論を先導し続けた山形と山田、服部はこうした映画における問題点と新しい観客層に気づかないまま、60年代の映画の歴史の上に映画センター運動を位置づけようと苦心したのである。こうしたなかで、1975年に埼玉映文協が行った大胆な試みとは映画センターの地域密着の組織を生かしながら、親子映画の母親たちの観客層を優先することであった。各地の「親と子のよ

い映画をみる会」の活動に寄り添い、女性の理事も受け入れて、（機関誌『映画センター』とは異なり）映文協ニュースでも女性の声があふれ、親子映画を柱として経営的な成功に導くのである。全国映画センター連絡会議は親子映画を位置づけられなかったものの、大人向けの映画と子供向けの映画（児童映画）という異なるジャンルの映画として受け止めつつも、後者に経営的な資源を向けていく。そして、母親たちと一緒に上映運動を行うことのできる主題をようやく見つけ、（分離していた）大人向けの映画を子供向けの映画に近づけていくのだが、その大きな転機となったのが、埼玉映文協が誕生した 1975 年に製作された人形劇『猫は生きている』であり、反戦・平和という新しい主題であった。映画センター全国連絡会議は映演総連大映労組が製作した『猫は生きている』に、製作促進協力券を呼びかける形で加わり、独占的に配給し、100 万以上の動員を行い、各地の映画センターの経営を確立していったのである。ただ、新しい価値観を持つ女性と生活に苦しむ労働者という（映画を配給する上で想定される）観客層の乖離の問題は残り続けたように思われる。

結び

親子映画が日本映画史において軽視できないのは、公立の小学校が中心的な役割を果たした、これより先にも後にもない地域の〈興行〉でもあり、映画館が次々と閉館し、大手映画会社が苦境に陥るなかで、それらに取って代わろうとする野心を持って行われた運動であったからである。そして、各地に地域の女性が参加した「親と子のよい映画をみる会」を生み出し、共同映画の倒産を踏まえて、地域密着の配給組織として誕生した映画センターに大きな軌道修正を迫りながら、映画センター構想を（当初の想定とは異なる形で、あるいは全く思いがけない形で）実現させるのである。こうしてみると親子映画運動とは労働組合と共にあった自主製作・自主上映運動から地域の自主上映運動への大きな転換であり、労働組合の男性労働者に代わって、（新しい価値観を持った）専業主婦であった女性が大きな役割を果たしたのである。

この論文を書くにあたって、以下の方々にお話を伺い、資料の提供をしていただきました。心より感謝申し上げます。また、文中では敬称を省略させていただきました。

飯塚芳郎（深谷親と子のよい映画をみる会、親子映画埼玉県連絡会）、家所カヨ（元共同映画、元埼玉映画文化協会）、石川清隆（浦和親と子のよい映画をみる会、親子映画埼玉県連絡会）、木村雄一（熊本映画センター）、佐々木征（所沢よい映画をみる会）、菅野俊雄（親子映画東京連絡会）、高橋栄（親子映画東京連絡会）、竹内守（京都映画センター）、千島正行（元映画センター埼玉県連絡会議）、野原嘉一郎（元共同映画）、藤野戸護（共同映画）、舟橋一良（埼玉映画文化協会）、本田精一（茨城映画センター）、山崎弘（元共同映画、元埼玉映画文化協会）

註

- 1 福田と野原の関係についてはインタビューでの野原嘉一郎氏の回答に基づく。野原氏の国鉄時代の関する記述は（野原 7-9）に見られる。
- 2 会場が川口市民体育館であったことについては、インタビューでの山崎弘氏の回答に基づく。
- 3 小学校教諭として「大田区親と子のよい映画をみる会」に関わってきた高橋栄氏によれば、日教組が親子映画を推進したのは労働条件の改善、給与水準の引き上げを求めた闘争を行っており、国民からの支持を取りつけるためにも、地域社会への貢献が必要だと考えていたことも背景にあったとする。
- 4 美濃部亮吉は個人名で親子映画運動に対する推薦文を出し（親子映画運動通信 21 号）、また第 5 作『牛鬼たいじ』の原作とシナリオに目を通し評価した上で、映画化への期待を表明した（同 22 号）。蜷川虎三は京都府知事の肩書きで『象のハナ子』の上映運動の推薦を行った（同 21 号）。
- 5 親子映画という名称は共同映画が用い、第～作という形で番号が付けられた。ただ市場が拡大し、他社が参入を始めると第 11 作『ちびっこカムのぼうけん』（1976 年）を最後として、数字をつけることはなくなった。本稿で親子映画というとき、共同映画以外の映画を当然、含めている。
- 6 インタビューでの野原嘉一郎氏の回答に基づく。
- 7 インタビューでの千原正行氏の回答に基づく。

引用文献リスト

- 岩見静江（インタビュー記事）「岩見静江（親子映画東京都運営委員長）に聞く」、日本子どもを守る会編『子どものしあわせ：母と教師を結ぶ雑誌』（368）（草土文化社、1984 年）、14-17。
- 五十嵐好孝「親子映画東京都連絡会第九回総会の報告」『シネ・フロント』（71）（映画鑑賞団体全国連絡会議、1982 年）、56。
- 井上節子他（井上節子発言）「座談会 親子映画運動のめざすもの」、親子映画東京連絡会編『親子映画の本』（合同出版、1979 年）、135-182。
- 漆原喜一郎「ひとりの教師と親子映画」『親子映画の本』、51-96。
- 「親子映画運動」、山田和夫監修『映画の運動 映画論講座 4』（合同出版、1977 年）、199-232。
- 映画センター全国連絡会議『映画センター』（5）、1973 年。
- 『映画センター』（17）、1974 年、2-10。

岡部司『アップの眼 本宮映画教室の十年』（東洋館出版社、1965 年）。

親子映画埼玉県連絡会編『おい はじまるよ 親子映画 20 年のあゆみ』（親子映画埼玉県連絡会、1985 年）。

親子映画運動推進連絡会

---『親子映画運動通信』（9）、1969 年。

---『親子映画運動通信』（15）、1969 年。

---『親子映画運動通信』（21）、1970 年。

共同映画株式会社『共同映画配給作品総目録』（共同映画、1980 年）。

---『共同映画縮刷版 1973 年→1985 年』（共同映画、1985 年）

---『共同映画縮刷版 1985 年→1990 年』（共同映画、1990 年）

倉島孝介「教研集会と親子映画運動」『親子映画通信』（29）、1970 年。

埼玉映画文化協会『映文協ニュース』（4）、1976 年。

坂斎小一郎他（坂斎発言）「座談会 親子映画運動はひろがる」『子どものしあわせ』（173）、（草土文化社、1970 年）、
22-29。

杉野勇・米村千代「専業主婦層の形成と変容」、原純輔編『日本の階層システム 1 -近代化と社会階層』（東京大学出版会、
2000 年）、177-195。

砂村惇『徒手空拳・自己紹介的体験記』（映文協ニュース編集委員会、1992 年）。

高橋栄「よい映画を見たい見せたい」『子どものしあわせ』（173）、18-21。

武田章「茨城県での『自主的親子文化運動』—そのなやみとよこびく親子映画運動を中心に—」『月刊社会教育』 22（8）
（国土社、1978 年）、55-61。

千島正行「創立十周年を跳躍台にあたたかな前進を」、埼玉映画文化協会編『創立十周年・事務所移転 記念パーティー』、
1984 年、7。

蜷川虎三「ひとりでも多くの人々に」『親子映画運動通信』（21）、1970 年。

野原嘉一郎『野原嘉一郎自伝 無理せず あせらず あきらめず 1924 年 10 月 7 日～2011 年 10 月 7 日』
（私家版、2011 年）

日本教職員組合編「第 15 分科会 青少年文化」『日本の教育：教育研究全国集会報告第 18 集』（日本教職員組合、
1969 年）、367-384。

服部基雄（レジュメ）「映画センター運動の歴史と理論」、東京大学本郷映画センター・教養学部映画センター編

『今日の映画状況と映画センター運動』（内部向け資料、1980 年）、22-26。

福田文雄「親子名画劇場五周年に寄せて」『埼玉親子映画通信』（3）（親子映画埼玉県連絡会、1971 年）、2。

美濃部亮吉「親子映画運動を推せんします」『親子映画運動通信』（21）、1970 年。

---「親子映画『牛鬼たいじ』の製作によせて」『親子映画運動通信』（22）、1970 年。

吉川美雄「豊島区の親子映画館」『小三教育技術』18（6）（小学館、1964 年）、82。

若住雄「よい文化を見分ける力を」『子どものしあわせ：母と教師を結ぶ雑誌』（173）（草土文化社、1970 年）、40。

山形雄作「映画の民主的自主製作・上映運動について」『文化評論』（新日本出版社、1969 年）、47-67。

---「民主的普及運動と映画センター」『映画センター』（3）、（映画センター全国連絡会議、1973 年）、2-12。

---「自主製作と自主上映」、『映画の運動 映画論講座 4』（合同出版、1977 年）、107-141。

山崎弘「県内飛びある記」『埼玉親子映画ニュース』（9）（親子映画埼玉県連絡会、1978 年）、12。

山田和夫「映画 100 年、戦後 50 年、そして私たち」『映画センター全国連絡会議機関誌 1995.1』、1995 年、2-21。

読売新聞「親子で見るよい映画 静かに進む組織づくり」、1967 年 12 月 19 日、朝刊、8。

---「満五年迎えた親子映画運動」、1972 年 9 月 18 日、夕刊、9。

本研究は JSPS 科研費 15K02204 の助成を受けたものです。

●潜在性・現実化、そしてリアリティ——映画・映像表現の今

風間 正(ビジュアル・ブレインズ代表)

1.「ヴァーチャル・リアリティ」とメディア・アート

筆者は 80 年代初頭から、映像作家としてフィルム映画制作やビデオ・アート作品を発表、マルチモニターのソフトレーベルを立ち上げ、都市空間にビデオ・アートを上映したりインスタレーションの制作などを行ってきた。1990 年代に入るとコンピュータの普及に伴いビデオ・アートからメディア・アートへと時代は変化し、「インタラクティブ性」「ヴァーチャル・リアリティ」という概念が、メディア・アートの大きな主題となっていた。しかし当時はまだ「ヴァーチャル・リアリティ」は近未来的な技術であり、表現としては未確立だった。その中でも、1990 年代後半に入ると、CAVE システムというインタラクティブのヴァーチャル・リアリティ空間システムが開発され、鑑賞者が人形を操作させ映像をインタラクティブに動かすことができる作品が話題を呼んだ。CAVE システムとは、米国イリノイ大電子視覚研究所が開発した立体視表示システムであり、このシステムを使用した作品は、「ヴァーチャル・リアリティ」を体感できる先進的な作品として、

90年代のメディア・アートの代表的な作品である。日本では NTT-ICC の常設展示でジェフリー・ショー等による『CAVE の共同く形>成』（1997）が鑑賞可能である。

21世紀に入り、現在では、インターネット技術の進化と普及で日常の中に完全に「ヴァーチャル・リアリティ」が入り込んできたものの、未だ技術に関する話に終始していて、そこへの概念の捉え方や、イメージの問題をどう考えていくべきなのか？についての議論が不足していると感じている。よってこの発表では、「ヴァーチャル・リアリティ（VR）」とは何なのか？ヴァーチャル・リアリティ・アクチュアリティの3つの方向から改めて捉え直し、今後の展望も含めて考察していきたい。

2.「現代世界とは情報が自然に取って代わる世界である。」

ジル・ドゥルーズは『Cinéma2<image temp>』（1987年）の中で、オーソン・ウェルズの『市民ケーン』を例に、映画作品には「時間イメージ」が存立し、時間の二重化（潜在性と現実性）を通して我々に「時間の本質」を垣間見せると指摘した。「時間イメージ」の前に「運動イメージ」というものをドゥルーズは定義しているが、端的に言えば、「運動イメージ」というのは、「観客が映画の主人公の行動に同一化する（感覚＝運動の図式）、ナラティブ映画である。これらは、リニアな時間軸の物語映画」であり、これに対して「時間イメージ」が映画の中に現れたのは、『市民ケーン』が最初である、とドゥルーズは述べている。更にドゥルーズは同著の結論で、新しいイメージとして映画に代わる「第三の眼」、すなわちビデオやコンピュータのイメージについても触れている。これらのイメージは、従来のスクリーンにおける2次元秩序（縦・横の平面関係で構成）を新たな「全方向的空間（omni-directional space）」に置き換えてしまうと述べていた。

「新しいイメージは恒常的な再組織の対象であり、そこで一つのイメージは、先行するイメージのどんな点からでも発生しうる。空間の組織はそこで特権的な方向を失い、スクリーンの位置が保証する垂直方向の特権をまず失い、全方向的な空間を優先させ、この空間は角度と座標をたえず変えて、垂直線と水平線をたえず交換する。そしてスクリーンそのものが、たとえまだ常識通りに垂直的な位置をたもっていても、それはもはや窓や絵画のように、人間の姿勢に関連しているのではなく、むしろ「データ」が書き込まれる情報のテーブル、不透明な表面を構成するのである。情報が<自然>にとってかわり、頭脳＝都市、第三の目が<自然>の目にとってかわる。」（1）

21世紀に入り、ドゥルーズが述べていた「全方向的空間」は、ビデオ・アートの祖 NAM・June Paik も『Super Electronic highway』で予見したように、インターネット・SNS・スマートフォンなどの爆発的な普及、さらに「VR（ヴァーチャル・リアリティ）」や「AR（強化現実・増強現実）」の技術進化により、もはや我々の日常となっている。映画においても、3D映画が映画受容の一形態として定着しつつあり、昨今ではジャン＝リュック・ゴダール（『さらば、愛の言葉よ（Adieu au Langage）』）やヴィム・ヴェンダース

『Pina』も 3D 映画を制作している。もちろん、両監督はいわゆる商業的な 3D 映画とは一線を画し、没入感を強いる 3D 映画とは異なり、「我々の世界の見方」を 3D システムを使うことで省察させるものだと言える。

話を元に戻せば、我々の日常における視覚イメージの「リアリティ」のあり方は現在、根本的に変化している。言うまでもなく、この事態は映画や映像表現にも大きな影響を及ぼしているが、映画・映像研究はこの技術的革新をどう捉えていくべきなのか？ 日常化した「全方向的空間」において、確実に「実在」と「表象」の境界線は薄れてきている。そしてここには、芸術論でいうところの現前・再現前の問題も含まれるのである。

3. 「ヴァーチャル・リアリティ (VR)」とは「仮想現実」ではない

まず始めに、重要な事だが、「ヴァーチャル・リアリティ」という言葉は、長らく「仮想現実」と邦訳されてきたが、本来、ヴァーチャルに「仮想」という意味は無い。吉岡洋が指摘するように Virtual には＜仮の＞という意味はなく、正確には＜事実上同じ効果をもつ＞（隠れていて分からないが、実は…）という意味である。ここに、「現実ではない偽物」、つまりリアル vs ヴァーチャルという二項対立のニュアンスはなく、むしろ効果が同じであれば、それは現実（リアル）と見なして良いということになる。よって「ヴァーチャル・リアリティ」とは現実のノイズを取り除いた純粋な「リアリティ」であり、ゆえに強度な没入感をもたらすのである。(2)

ここからは、仏の情報科学者フィリップ・ケオと、哲学者ピエール・レヴィによるヴァーチャル論を援用して「ヴァーチャル」の本質を考察したい。

情報科学者フィリップ・ケオ Philippe Quéau による「ヴァーチャル」の定義

Virtual の原義はラテン語の「力」「エネルギー」を表す「Virtus」（ウィルトウス）であり、あるものをそうあらしめる潜在能力のことだという。ケオは『ル・ヴィルチュエル』という著書の中で、ヴァーチャル・リアリティの深層構造に着目し、Virtual はリアルを含む根源的な存在概念であり、「潜在能力」と訳すべきものだとしている。つまり、「リアル」とは、「ヴァーチャル」に対するものではなくて、むしろ「ヴァーチャル」から派生してきたものである。だから、デジタル化とはヴァーチャル化ではないという。むしろ「リアル」が「ヴァーチャル」に内包されているのだ。リアルとヴァーチャルは肉体と精神と同様、不可分なものであると述べている。さらに、ヴァーチャル・リアリティはより一層リアルを深く捉えることを可能にするという。ケオは、ヴァーチャル・リアリティを通して、我々は慣れ親しんだ「リアル」の世界を客観視し、それによって自己が「存続 (subsister)」するのではなく、「存在 (exister)」するように努めるべきだと主張する。(3)

哲学者ピエール・レヴィ Pierre Lévy による「ヴァーチャル論」

ピエール・レヴィによれば、「ヴァーチャル」は「リアル」に対置されるものではなく、「アクチュアル」に対置するものだという。「アクチュアル」とは、「実際の、実在の」という意味であり、「リアル」にある「本物の」という意味は無い。さらに、「アクチュアル」は一回性のまさに今起こっている出来事であって、主観的な出来事である。そもそも、語源的に「リアル」は、「それが何であるか？」という＜本質存在＞に対応し、「アクチュアル」は、「それがあるということ」という＜事実存在＞に対応する。「リアル」はラテン語の *res* という＜もの＞という意味から派生したのに対して、「アクチュアル」は＜働きかける＞という意味の *actus* から派生した語である。

例えば、コンピュータ・プログラムの世界では、潜在性から現実化するというのは、予め決定された総体からの選別であり、その逆の「潜在化」はそうした選別のための総体のリソースを産み出すこととなる。コンピュータの世界は、プログラムにより組み合わせは無限であっても、そこにあるのは「選別」でしかない。つまり、デジタル化とはそれ自体は情報の「潜在化」であり、ヴァーチャル化ではない。従ってヴァーチャルは「潜在」よりも、より広い概念であると言える。

「ヴァーチャルからアクチュアルへの移行、すなわちアクチュアル化は、「今ここ」での一つの問題に対する解決の発明であり、選別ではなく新たな情報の創造であるとされる。その逆のヴァーチャル化は「今ここ」からの離脱＝脱領土化を通じて、与えられた解決から別の問題提起へと移行する創造であり、発明されたアクチュアルな解決を、より一般的な問題提起の中の特殊なケースへと変える」

(4) と述べている。

更にレヴィは、現代におけるヴァーチャル化の特異性は、「ヴァーチャルなもののヴァーチャル化」という歴史上、前代未聞の事だとしている。「ヴァーチャルなもののヴァーチャル化」とは、例えば、紙幣・お金というものは、そもそもそれ自体で既にヴァーチャルなものだが、現在はそれらが更にネットを介してヴァーチャル化している。電子マネーやネットバンキング、ハイパーテキスト、アバターなどがその例として考えられる。(5)

サイバースペースやユビキタス社会などは「ヴァーチャルのヴァーチャル化」そのものであると言える。これは、ボードリヤールにおける「ハイパーリアル」の概念(1981)と近いものである。

■ ヴァーチャル/リアル/アクチュアルの再定義

ここで、二人の論を参考に再定義してみたい。

- ヴァーチャルとは、「潜在能力」であり、「アクチュアリティ」としては実現化されていない状態。記憶と持続の位相にある。
- リアリティとは、表層的・感覚的な現実（客観）である。これは、「ヴァーチャル」に内包されている。共同体の共有規範でもある。つまり、皆が真実だと信じていること。「過去形」「完了形」で語られるべきもの。
- アクチュアリティとは、抜き差しならない当面の現在の事（主観）。「現在形」が「現在進行形」で語られる。

よって、我々が普段、「リアリティ・現実」と呼ぶものは、公共的な「リアリティ」に私的な記憶を伴って「アクチュアリティ」が混ざり合った合成世界であると言える。

また、木村敏は『自己・あいだ・時間』（1981 年）の中で、離人症について述べているが、離人症の人間とは、この「アクチュアリティ」を欠いているため、見えている世界が自分とつながっていると感じることが出来ない状態である。つまり、自分の存在や今いる場所を客観視はできるが、その世界と自分自身が切り離されたように感じてしまう精神疾患である。離人症とまでは言わないまでも、現代人はある種の離人症ではないかと考えている。つまり、情報過多による処理不能で、我々現代人は世界の出来事が自分の事とは考えられない状態にあり、何事にも「アクチュアリティ」を感じられなくなりつつあるのではないだろうか。

3. フレーム（眼差し）の消失

では、現代の「全方向的空間」は我々の視覚イメージに何を及ぼすのかについて、考えてみたい。まず 20 世紀までの状況だが、20 世紀の映画・映像は 2 次元的秩序に基づいていた。これまでの「映画」「映像」には、スクリーンの比率の変化こそあれ、フレーム（画角）があり、フレームがその映画の表現の骨格でもあった。絵画における構図と同じように、デグバージュされたフレームは、作者の視点（眼差し）としての意味を持っていた。平面スクリーン上の 2 次元的秩序があり、我々は絵画や写真を観るのと同じように、カメラやスクリーンという機械を通して、作家の眼差しを通して、映画・映像を見ていた。つまり、言語的反省作用による映画の理解と受容を前提にしていた。映画研究としては、脚本やその構図から文学的・哲学的に映画を受容し、分析してきた。一般的・商業的には、映像のコンテンツを記号消費、物語消費してきたと言える。

では、21 世紀はどうかと言えば、21 世紀の映画・映像は「全方向的空間 omni directional space」を前提とする。現在の CG の最先端技術では、実写か CG かの判別は困難になってきている。「実在」と「表象」の境界は、イメージ上、殆ど人間の視力ではもはや判別不能である。「効果が同じであれば、それは現実（リアル）と見なして良い」と考えるならば、この CG 映像は、「ヴァーチャル」ではなく純粋に「リアル」な映像だということになる。

また、今後の映画・映像表現では、フレームが消失する可能性は大きい。すでに 3D の 360 度映像が登場してきている。2015 年 12 月公開の『スターウォーズ/フォースの覚醒』では、360 度 3D 映像アプリを開発。スマートフォンと VR メガネにより、3D の VR 没入型映画視聴が可能となった。

VR 映像は、Oculus などの VR ヘッドセット（視野角は 110 度以上）と 3D 映像で、より一層没入することが可能になる。2014 年、Facebook は Oculus を 20 億ドルで買収した。このことから分かるように、今後は SNS（Facebook, Twitter 等）と VR が連携していき、日常的により一層「全方向的空間」になるものと思われる。今は、大仰なヘッドセットの装着が必要だが、コンタクトレンズを使った、より身体に密着した VR 装置も開発中である。

では、このような技術変化と隙間のない映像情報の負荷は、我々人間にどのような影響をおよぼすのか。以下のようなことが考えられる。映像の感情的で感覚的な受容。現実世界と映像世界、「実在」と「表象」の境界線が溶解する。無思考で瞬間的・感情的に映像を捉え、想像力の欠如をもたらす恐れがある。技術の進化に対して、シナリオや内容は劣化し、言語的反省作用(考える事を考える≡哲学的思考)を失う可能性も高い。つまり、これまで我々は読書の体験と同じように映画を受容してきたが、今後はその内容は重視されず、一般的な映画は「一時的な非日常の映像体験のみ」を重視したものになる可能性は高いだろう。これまでのような、固定されたスクリーンに向かって映像を鑑賞するという視聴スタイルそのものも変化していくだろう。

4. VR を使用した没入型 3D ドキュメンタリー作品 (VR ジャーナリズム=アクチュアルな体験)

VR の技術は、エンターテインメントだけではなく、ジャーナリズムでの汎用も期待されている。最近では、「難民」の問題をより、自らの問題として考えさせるために、VR による映像作品『12 歳の少女シードラの物語』が制作された。視聴者は、南スーダン、ウクライナ、シリアの 3 人の難民の子どもの日常生活をヴァーチャルに体験する。この映像は、映像作家クリス・ミルクと VR コンテンツ制作会社 VERS、国連などによる共同制作された VR 映像作品である。観客は、ニューヨーク・タイムズ社が無償提供するスマートフォンをはめ込む段ボールのゴーグルで、VR 映像作品を視聴する。ここでは当然ながら映画のフレームは存在しない。メガネを装着してみると、実際に横に子どもたちの存在を感じるため、より一層彼らの状況に共感しやすくなる。紛争や貧困など世界の問題に、「アクチュアル」な形で作品に入り、現場を目撃するかのような体験が可能である。世界の問題に「アクチュアル」な関心を持てるようになるため、VR ジャーナリズムや VR ドキュメンタリーという分野は今後、面白い展開が期待される。

5. まとめ

ドゥルーズの言うように「現代世界とは情報が自然に取って代わる世界である。」情報空間が物理空間に先行するような世界の中で、我々は「ヴァーチャル」に対する概念を早急に更新する必要がある。つまり、これまでのような「ヴァーチャル」と「リアル」の二分法はまったく意味をなさないのだ。「リアル」は「ヴァーチャル」に内包されるものとして、「ヴァーチャル」を「潜在能力」として捉え直すべきであり、「ヴァーチャル」と「リアル」というよりも、「ヴァーチャル」と「アクチュアル」にもっと主軸を置いて考えるべきである。

今後、世界はより一層、「ヴァーチャルのヴァーチャル化」が進んでいくが、そのような現代世界において、映画や映像表現、研究や理論にどのような可能性があるのか検討する必要がある。つまり、この情報過多の状況において、「ヴァーチャルのヴァーチャル化」をより加速させるような方向ではなく、世界を「アクチュアル」に感じるためにどうすべきなのか、映画や映像には何が可能なのかということだ。

最近報告されたものだが、VR 技術が進み高度な 3D 没入型のコンテンツであっても、ユーザーはその場で起こる物語に「アクチュアリティ」を感じない（ストーリーに入り込めない）という例がいくつも出ている。没入感を強めれば強めるほど、ストーリーに入り込めないのだという。ヘッドセットをつけた鑑賞者は、透明人間と同じで、映画内の登場人物には、見えないしなれない、もちろんナラティブ映画の主人公にはなれない。（これは、映画『ゴースト』の主演の俳優の名前 Patrick Swayze より、「Swayze スウェイズ効果」と呼ばれている。）この現象は、「全方向的空間においては、旧来の物語構造への同一化を目指し制作すること自体が誤り」だということを示しているように思う。「仮想現実」として「ヴァーチャル・リアリティ」を捉えていた場合、物語の中に完全に入り込むことが「ヴァーチャル・リアリティ」であると想像しがちである。しかし、いくら自分がその物語の世界の中に入ったような現実感を視覚的に持ったとしても、その登場人物と会話したり、何かを作れるわけではない。だから、ストーリーベースであれば、しらけてしまうのも当然である。その意味では夢の方が我々にとってはよほど「アクチュアル」な体験となる。夢では自分は登場人物になれるし、そこに登場する人達と会話もでき、動くこともできる。既に消費尽くされた神話を元にしたプロットの物語消費、コンテンツ消費の同一線上でのエンターテインメントとしての VR は、もはや限界が見えている。

何か具体的な未知の体験、まだ知らぬ世界の現実を目撃するという、むしろドキュメンタリが担ってきた分野や、ダンス・パフォーマンス、ノンナラティブな作品制作において、VR の有用性はあるように思われる。つまり、VR において拡張されるべきは新たな未知の体験であって、現実を忘却するための仮想空間への逃げ込みではない。

「ヴァーチャルなもののヴァーチャル化」が前提の情報過多の社会で、個人が世界と繋がるため、「アクチュアリティ」を感じさせる事にこそ、現代映画の価値があるのではないだろうか。現在、技術の進歩に内容が追いついていない（「紋切り型の物語」を当て込む）という現状があり、今後、現代映画(映像)は、新たな表現をもっと実験・模索する必要があるように思う。

さらに、「映画それ自身はイメージと記号の新しい実践であり、哲学は概念的実践として、その理論を作らなければならない」（6）ともドゥルーズは述べている。

我々は、イメージの扱い方において、まさに時代の転換点に在ることを認識すべきなのである。

「ヴァーチャル・リアリティ」とは単なる技術ではなく、我々のイメージや時間の概念に関わるもので、今一度、哲学的思考での映画論・芸術論の再興が必要なのではないだろうか。

註

- (1) ジル・ドゥルーズ、『シネマ 2 時間イメージ』（法政大学出版局 2007）p.365
- (2) 吉岡洋『＜思想＞の現在形』（講談社選書メチエ 1997）pp.32-33
- (3) 西垣通『聖なるヴァーチャル・リアリティ』（岩波書店 1995）p.117

(4) 奥田太郎「リアルとヴァーチャル」『岩波講座哲学 04 知識/情報の哲学』（岩波書店 2008） p.163

(5) 同上 , p.164

(6) 『シネマ 2 時間イメージ』p.385

参考文献

奥田太郎「リアルとバーチャル-情報技術時代の哲学としての情報倫理」『岩波講座 哲学 04 知識/情報の哲学』（岩波書店 2008）。

木村敏・中村雄二郎 監修『講座生命'97』『リアリティとアクチュアリティ』（哲学書房 1997）。

ドゥルーズ,ジル『シネマ 2 時間イメージ』（法政大学出版局 2007）。

西垣通『思想としてのパソコン』（NTT 出版 1997）。

西垣通『聖なるヴァーチャル・リアリティ 情報システム社会論』（岩波書店 1995）。

吉岡洋『＜思想＞の現在形』（講談社選書メチエ 1997）。

●前進する時、クイアする時——『彷徨う花たち』における鉄道のイメージと時間性

藤城 孝輔（ロンドン大学キングズ・カレッジ博士課程）

列車と映画は共にこれまで近代を象徴する技術として論じられ、リン・カービーや加藤幹郎らによって二つのテクノロジーの構造的相同性や鏡像関係が指摘されてきた（Kirby 2; 加藤『映画とは何か』117）。この場で個々の類似点を繰り返すつもりはないが、近代の時間認識に深く関わる共通点の一つだけ挙げておきたい。「複製技術時代の芸術」の中でヴァルター・ベンヤミンは意識を集中させて鑑賞できる絵画と映画を対比させ、イメージが瞬間的なショックの連続として常に目の前を通り過ぎていく芸術として映画を特徴づけた（Benjamin 231）。今日では DVD やブルーレイで一時停止を繰り返しながら作品を鑑賞することも容易にできるものの、絶え間なく通り過ぎていく瞬間の連続体として時間を表現するのは今でも映画の大きな特性である。この映画の時間芸術としての側面は、列車に乗って移動する体験にも同様のことがいえる。車窓から見える風景は常に目の前を飛び去って行き、基本的に乗客一人一人の力では制御できない。このように映画と列車はどちらも時間の連続性を視覚的に表しているのである。

列車と映画が体現する直線的な時間にあらがう試みは、主にアート・シネマの領域においてしばしば行われてきた。本稿が中心に取り上げるのは、遠ざかる線路のイメージを用いたあらがいである。駅に立つ人物が列車を見送るリュミエール映画『鉄道でエルサレム出発』（*Départ de Jérusalem en chemin de fer*, 1897）に代表されるように、カメラを列車の最後尾に設置して列車が

通り過ぎた後の風景を捉えるトラヴェリング・ショットの原型は、列車の乗客が時間の連続の中で車窓から流れ去って見逃したかもしれないものや、置き去りにしてきたものに焦点を当てる。例えば、イ・チャンドンの『ペパーミント・キャンディー』（박하사탕、1999）においては列車の最後尾から撮影された遠ざかる風景のショットが逆再生によってあたかも前進するショットのように提示される。このショットを劇中繰り返し挿入することで、映画は近代化の物語を語ろうとするナショナル・ヒストリーが抑圧してきたトラウマの記憶——1980年5月に起こった光州事件——に向き合うことを示唆しているのである。

台湾の女性映画監督ゼロ・チョウ（周美玲）の『彷徨う花たち』（漂浪青春、2008）においても遠ざかる線路のイメージが象徴的な役割を担っている。ゼロ・チョウはレズビアンであることをオープンにしている台湾唯一の映画監督と称されることが多く（Huang and Wang 144-5; Keiser）、ベルリン国際映画祭でテディ賞を受賞した代表作『Tattoo—刺青』（刺青、2007）などの作品において性的マイノリティの主題を繰り返し取り上げてきた。¹『彷徨う花たち』もまた台湾社会の中でレズビアンやゲイとして生きる人間が直面する困難を主題とするメロドラマであり、緩やかに連関する三篇の挿話からなるエピソード映画として構成されている。² 第一話では流しの女性アコーディオン奏者と交際する盲目の女性歌手が家庭環境の問題を周囲に指摘され、小学生の妹を裕福なヘテロセクシュアルの家庭に里親に出すことになる。第二話では自分たちのセクシュアリティを世間に隠すために偽装結婚したゲイとレズビアン二人が数十年後に HIV 感染者とアルツハイマー病患者となって再会し、共同生活を始める。第三話では第一話で登場したブッチ・レズビアンのアコーディオン奏者の高校時代が描かれ、彼女が家業の人形芝居を継ぐことを許されず、故郷を去るまでが語られる。エピソード映画という形式を採ることで物語は生活の断面のように描かれ、主人公たちの葛藤に大団円の解決が与えられることはない。

1960年代で始まり、20世紀初頭に時間が戻り、2000年代で終わるホウ・シャオシェン（侯孝賢）のエピソード映画『百年恋歌』（最好的時光、2005）と同様、『彷徨う花たち』の三つのエピソードの配列においては意図的に時系列がかき乱されている。第一話が時系列の真ん中に位置し、第二話が時系列的に最も新しく、第三話が最も昔の出来事である。さらに第一話では思春期以前の少女を主人公として幼少期のセクシュアリティが主題となる一方、第二話は老年期の主人公たちの物語が描かれ、第三話の主人公は青年期を迎えた高校生である。つまり、ダイエジェシスにおける時系列が攪乱されているのみならず、幼少期、青年期、老年期といった人生の段階がばらばらに提示されているのである。このことにより、子どもが生まれ育ち、結婚して家庭を作り、死に至るという直線を描く異性愛者を規範とする時間性である「生殖未来主義」（Edelman 14）に疑問が呈される。³ このような規範の時間性からの逸脱には、ジュディス・ハルバースタムによってクアアの時間性という名が与えられている（Halberstam 2）。クアアの時間性は異性愛規範の時間性に対する批評として理解することができるものの、逸脱のあり方は一様ではなく、個人の自由な生き方の選択に応じた可能性を含み得るものである。したがって、単純に異性愛と同性愛の二項対立に還元されるべきものではない。ハルバースタムの理論において特筆すべきなのは、クアアの時間性は個人の空間との関わり方と不可分に結びついているという点である。

(Halberstam 9-10)。生活の安定や子孫の繁栄、富の生産を目的とする異性愛規範の直線的な時間性とは異なる時間の過ごし方を模索することは、土地の所有や居住、通勤といった資本主義社会において一般的な空間の利用に対しても再考を促すことになるためである。『彷徨う花たち』においては、時間が過去から未来に飛ぶ第一話「妹狗」(メイ)と第二話「水蓮」(リリー)のあいだにトンネルに向かって列車が前進する線路のショット(00:36:51-00:37:00)、未来から一番古い過去に飛ぶ第二話と第三話「竹篙」(ディエゴ)のあいだに車窓の風景が横に滑るショット(01:07:35-01:07:43)、そして冒頭とラスト・シーンに後退する線路のショットが挿入される(00:00:10-00:00:28; 01:32:51-01:33:01)。⁴各挿話を結びつけるこれらのショットは、劇中の時系列の攪乱が直線的な移動を象徴する列車という空間の意味を読み替え得るものでもあることを暗示している。

本稿では、『彷徨う花たち』の鉄道のイメージをクィア映画という観点から読み解いていきたい。1990年代の初頭にテレサ・ド・ローレティスが日常語としては同性愛者に対する侮蔑的な意味を持つ語である「クィア」をレズビアン&ゲイ研究の領域に持ち込んだのには、レズビアン&ゲイをめぐる当時の言説に異議を唱え、解体していく意図があった(de Lauretis iii-iv)。単なる「レズビアン&ゲイ」とは異なり、「クィア」という表現には支配的な言説から積極的に逸脱し、文化の均質化に抵抗する意味合いが与えられている。そのため映画に同性愛者の人物が登場したりLGBTの映画監督の作品であったりするからといって、その映画が必ずしもクィア映画であるとは限らない。また、ヘレン・リオンが中国語圏のクィア映画について示すとおり、LGBTの登場人物が一切出てこなくてもクィア映画として成立することは可能である(Leung 518)。クィア映画は、同性愛者が表象される映画というよりも、クィアする映画として動詞的に把握するべきであろう。映画がクィアしているかどうか、つまり異性愛者を規範とする既存の言説や認識のあり方にあらがひ、それらに疑問を呈しているかどうかクィア映画においては重要である。以上を踏まえて、『彷徨う花たち』が鉄道のイメージを通してどのように時間と空間をクィアしているかを見ていこう。

I. 列車内のあらがい

マティルダ・ムロズは映画における時間性をめぐる論考の中で時計の文字盤の針の動きを例に挙げ、最も一般的な時間表象の手段である時計は時間を絶え間ない連続として視覚化し、過去を文字どおり過ぎ去って消えた時間として位置づけていると指摘した(Mroz 35)。『彷徨う花たち』における鉄道は時計と同様に時間を線状の空間のメタファーによって把握する時間表象のモチーフであるといえる。劇中、鉄道のモチーフが真っ先に登場するのは作品の冒頭のシーケンスである(00:00:00-00:03:05)。古典映画においてもアート・シネマにおいても、オープニングは物語の舞台となる時間と場所、主要人物やモチーフの導入がなされる重要な部分である(Bordwell 167)。本作のオープニングでは、まず列車内のシーンで第二話の主人公である年輩のリリーが台湾語(閩南語)の歌声に誘われるかのように席を立ち、列車の後部へと歩いていく。そして列車がトンネルに入って外の風景が遠ざかっていくショットが、第一話に登場する歌手ジンジン(菁菁)の顔のクローズアップから緩やかに後退するドリーショットと並置さ

れ、第一話の舞台となるナイトクラブにシーンが切り替わる。第一話と第三話で重要な役を演じるディエゴと第一話の主人公メイがそれぞれクローズアップで導入された後、第一話のタイトル「妹狗」がインタータイトルとして表示される。

この二つのシーンからなるオープニング・シーケンスでは、本作における時空間の表象が古典的コンティニュイティーから逸脱するものであることが示されている。二つのシーンはそれぞれ日中の列車内と営業中のナイトクラブを舞台として時空的にかけ離れているだけでなく、年老いたリリーが登場する第二話とジンジンが登場する第一話のあいだには数十年もの隔たりがあることが後に明かされる。にもかかわらず、ジンジンの歌声がシーンをまたがって流れることで、あたかもリリーは聞こえるはずのないジンジンの声に反応しているかのように描かれる。これにより、時空間のコンティニュイティーを無視して異なる時代に属する二つのエピソードが結びつけられている。また、列車がトンネルの中に入って外の景色が見えなくなるショットは、その直後のナイトクラブのショットの背景にあるビーズのカーテンと共に視覚の妨げ、あるいは可視性の否定を象徴している。さらに、歌詞の中で繰り返し言及される花の香りもまた嗅覚という視覚以外の感覚を強調するものである。このことから、オープニングの二つのシーンがモチーフにおいて共通しており、第一話のジンジンの視覚を持たない主観的な世界に観客を効果的に導入していることが分かる。ここでは時空間の差異を超え、物語の上で出会うことのないジンジンと年老いたリリーを象徴と音楽が関連づけている。⁵ここで示される関連性は、ジンジンとリリーが共にフェム・レズビアンであり、恋人と一緒にいるために社会に対して少なからぬ対価を支払わなければならない（ジンジンは妹との生活を失い、リリーは家族の目を欺いてゲイの男性と偽装結婚する）という二人の生き方の相似を予告するものである。

また、冒頭の列車のシーンは 1980 年代の台湾ニューシネマを代表するホウ・シャオシェン監督作品の一本である『恋恋風塵』（戀戀風塵、1986 年）の有名なオープニング（00:00:00-00:03:28）に言及していると解釈することができる。二つの映画のオープニングは線路やトンネルのイメージ、トンネルの闇の中で聞こえる列車の音などにおいて共通している。『恋恋風塵』ではカメラが列車の先頭に据えられ、前進する列車から見える風景がこの作品以降ホウ・シャオシェン作品のトレードマークとなるロング・テイクによって撮影されている。台湾において鉄道は 1891 年に最初に導入され、1895 年以降の日本統治時代に本格的に拡大された（Davidson 249-51）。緑深い山々を無数のトンネルによって突き抜ける鉄道は植民地時代の記憶を想起させると共に、帝国の支配がもたらした近代を象徴するものである。リン・カービーの言葉を借りるならば、鉄道は近代西洋において非合理的なものとなされてきた自然と伝統に近代的な「秩序や一貫性、規則性」を与えるテクノロジーであり、「帝国のヴィジョンや経済と文化におけるヘゲモニーの拡大を体現」している（Kirby 27）。同様に、鉄道網の普及は時刻表の時間という近代特有の時間性をもたらした。

『恋恋風塵』においても鉄道は近代を象徴する。劇中で語られるのは 1970 年代から 1980 年代にかけての経済発展と都市化がもたらした近代化の物語である。劇中、台湾東北部の九份にある家を出て首都台北で働くことになる恋人同士の二人は、列車内のショットでは空席を見つけれずにつり革や手すりにつかまって列車に揺られている（00:02:13-00:02:53）。いわば、彼らは前進する列車が象徴する近代化の流れに身を任せる他ない、寄る辺ない存在として描かれているのである。この後、彼らは都市生

活の厳しさに直面し、ヒロインは金門島という辺境に兵役に行った恋人を待つことなく別の男性と結婚することになる。これはまさしく近代化によって加速した都会の生活のペースと伝統的な時間の流れの食い違いによってもたらされた悲劇であり、二人は近代の時間性の犠牲者であるといえよう。また劇中、主人公がテレビを見ながら父親の鉱山事故を想起するシーンにおいてもトンネルの出口に向かってトロツクが前進するイメージが用いられる（00:50:48-00:52:17）。九份や金瓜石といった台湾東北部の一帯は日本統治時代に金や銅の採掘地として発展した地域であり、ここでも鉄道の上を前進する移動と植民地支配に由来する近代化が結びつけられている。しかし『恋恋風塵』は決して近代化を祝福しているわけではなく、むしろ個人の生活に不可逆的な変化や疎外感をもたらし、時には生命さえ押し潰しかねない近代の残酷な一面を描き出している。

『彷徨う花たち』のオープニングの列車の場面は『恋恋風塵』のオープニングと同じく、複数のトンネルをくぐりぬけながら移動する列車から見える風景と車内の様子を描いている。しかし、その撮影および編集方法は大きく異なる。ホウ・シャオシェンのロング・テイクとは対照的にシーンは6つのショットに断片化され、リリーが振り向いて席を立ち列車の後部に向かって歩くまでの一連の動きは省略的に描かれている（例えば、私たちはリリーが席を立つ動作を見ることはない）。また、シーンを通してスローモーションが用いられており、ロング・テイクによって時間の連続を切り取って客観的にフィルムに記録するリアリズム（Bazin 14-15）を採用している『恋恋風塵』とは異なり、ここではフィルムメーカーの主観が働いて意図的に時間が引き伸ばされていることが示される。省略やスローモーションの使用は、いずれも時間の連続性を攪乱させ、それぞれのショットを断片として見せることに貢献している。

そして二作品のオープニングの最も対照的な点は、もちろん列車から見える風景の撮影方法である。『恋恋風塵』においてカメラが進行する列車と同じ方向を向いて前に進んでいく風景を捉えているのに対し、『彷徨う花たち』では『鉄道でエルサレム出発』と同様、後ろを向いた遠ざかる線路のイメージが用いられている。この後ろ向きの方角性は、列車に乗った物語の主人公たちが列車の進行方向と逆を向くアクションによってさらに強調されている。オープニングではリリーが後ろに歩いていくほか、ラスト・シーンでは隣で眠っていた彼女の戸籍上の夫でゲイのアイエン（阿彦）がリリーの手を取って後尾に向かって歩いていくのが見られる。そして第三話の冒頭およびラスト・シーンにおいては、ブッチ・レズビアン（Diego）がアコーディオンを肩にかけて列車の最後尾に立ち、遠ざかる風景を見ている様子が描かれる。これによって冒頭から繰り返される遠ざかる線路のイメージがDiegoの視点ショットであることが示唆されている（White 164）。Diegoの車内からはみ出た立ち位置は、社会の規範や価値観からの逸脱を示唆しているといえるだろう。このように閉鎖的な列車内空間と最後尾から見える開放的な風景を対比させて社会のアナロジーとして用いる手法は、清水宏のサイレント映画『七つの海 前篇・処女篇』（1931）の冒頭、海外留学帰りのモダンな女性が列車の最後尾に立って外国人男性と戯れる様子が車内の男性乗客を苛立たせる場面などにも見ることができる（Rist 202）。

II. 後ろ向きの哀調

後ろ向きに遠ざかる風景がしばしば時間の連続の中で見逃してしまったものや、過去に残してきたものを指し示していることは冒頭で述べたとおりである。『彷徨う花たち』における後ろ向きの方向性は『恋恋風塵』の前進する風景が象徴する近代化の物語に逆らい、その物語から逸脱する個人に目を向ける。ここでは、前進する時間の連続性にあらがう後ろ向きの方向性や情動に「哀調的（elegiac）」という符牒を与えることにしたい。これは、直線的な近代の時間性に対する反動として詩歌の一形式であるエレジーが喪失のテーマを発達させたとするトマス・ファウに倣うものである（Pfau 548）。ファウのいうエレジーとは単なる特定の個人に対する喪服ではなく、近代の時間性の発達に伴ってくじかれた理想や可能性に対するメランコリックな内省を意味する（552-3）。列車は線路という定められたコースを到着駅に向かってひたすら直進するものであり、乗客は自分の意志で方向やスピードを変えたり、走行中の列車から降りたりすることはできない。彼らにできる精一杯の抵抗は列車が向かう未来に背を向け、通り過ぎていったものに対して哀調的な視線を送ることであろう。しかし、本作における後ろ向きの方向性に対する哀調は、理想化された過去を実際の記憶と取り違えるノスタルジアとは性質が異なるということを強調しておきたい。なぜなら、映画が時系列を最もさかのぼる第三話においても同性愛者は地域社会の中でマージナルな存在として見なされており、ディエゴの故郷は決して懐かしく居心地の良い場所として描かれてはいない。ノスタルジアが現在における欲求不満を過去の幻想によって代償しようとする感情であるのに対し、哀調は現在における喪失と不在を詠嘆する行為である。過去や伝統的な価値観への回帰が不在を埋め合わせてくれるわけではない。

『彷徨う花たち』における哀調は、むしろクィアの文脈で読まれるべきものである。近代社会は異性愛が規範的な位置を占めており、同性愛者は他者として周縁に押しやられてきた。*Backward Glances*（後ろ向きの瞥見）と題する著書の中で中国語圏のレズビアン性の表象について論じたフラン・マーティンによれば、女性間の同性愛の物語はレトロスペクティブなものとして描かれることが多いという（Martin 96）。それは大衆文化において女性同士の性愛関係が若いうちだけの一過性のものとして把握され、特にブッチ・レズビアンに至っては未来を想像／表象できない存在として捉えられてきたためである（96）。『彷徨う花たち』においても同様の傾向が見られ、ディエゴは三篇のエピソードすべてに登場するにもかかわらず老年期が描かれることはなく、映画の原題どおり青春を漂い続ける人物として描かれている。⁶ このことは、本作における同性愛者の表象がステレオタイプに留まっているということ以上の意味を担っている。なぜなら、中国語圏においてはメロドラマの手法を用いてブッチ・レズビアンを異性愛者規範の社会の中で未来を奪われた犠牲者として描くことによって同性愛者に対する同情や理解を募ってきた歴史があるからである（Martin 98-9）。⁷ 故郷を去ったディエゴが列車の後尾から風景を眺める姿によって演出される哀調は、彼女の過去との訣別のみならず、社会の周縁に追いやられた現在や表象不可能な未来をも浮き彫りにする。直線の時間性からの疎外という形でメランコリックに描写されるディエゴの社会から孤立した境遇は、性的志向を問わず一般観客の感情移入を誘うものである。

また、登場人物が物理的に体を後ろ向きにすることがない場合であっても、回想という過去に向けられた瞥見を通して哀調的な情動が描かれる。列車の場面において唯一後ろを向くことがない第一話の主人公メイの思春期の同性愛体験は、疑似的なスクリー

ンとして利用した車窓を介して導入されるフラッシュバックを通して描かれるのみである（00:34:23-00:35:41）。里親の家に帰省する列車の中で、大学生になったメイは哀調のこもった顔つきで窓の外を見つめている。メイの名前を呼ぶジンジンの声をきっかけに車窓のショットに切り替わると、幼少時代のメイがジンジンとディエゴの二人と夜道を歩く回想ショットが車窓の風景にスーパーインポーズされて浮かび上がって消える。そして沈鬱な表情のメイのクローズアップに戻ると、今度はあたかも窓に再び過去の場面が映し出されているかのようにアイライン・マッチを模してメイの高校時代と大学生活のシーンが後に続く。このフラッシュバックの中で、メイが思春期に同性愛を経験したことが示唆される。

オムニバス映画『明日へのチケット』（*Tickets*, 2005）の第一話における列車の車窓をスクリーンに見立てたフラッシュバックの分析の中で、加藤幹郎は過去を幻影的なイメージで描くことにより「いま・ここ」における不在が強調され、愛惜の情が表されると論じた（『列車映画』3-4）。『彷徨う花たち』において過去の幻影としてしか表象されないメイの同性愛体験は、異性愛規範の下で抑圧された形での哀調の表現であると考えられる。ディエゴと恋に落ちたジンジンに対する嫉妬から姉と離れて里親の家庭で暮らすことを選んだメイは異性愛者規範の枠組みの中で生きることを積極的に選択した人物であり、彼女にとっての同性愛は一過性のものである。同性愛の拒絶を示すかのように、大学生活のショットで男性的な外見のガールフレンドから受け取ったラヴ・レターと思しき手紙をメイは列車内で破る（00:35:03-00:35:41）。ハンセン病患者差別に題材を得た松本清張の推理小説を原作とする松竹映画『砂の器』（1974）の中で女が恋人の犯罪の証拠品である血で汚れた白いシャツの切片を列車の窓から捨てるシーンを引喩するかのように、メイは車窓から手を出して手紙の紙片を紙吹雪のごとく風に流す。それはまさしく子どもの頃から女性に惹かれてきた自らの今までの性的マイノリティとしてのアイデンティティーを隠滅し、異性愛規範に従属することの決意の表明であると見ることができる。一部の批評家は思春期のフラッシュバックの中における同性愛への言及に基づいてメイが成長してレズビアンとしてのアイデンティティーを獲得したと解釈しているものの（Huang and Wang 148-9; White 164）、このシーケンスにおいて表現されているのはむしろ同性愛の感情の否定である。メイが列車の進行方向に体を向けたまま決して後ろを振り向くことがないのはその意志を比喩的に表しているといえるだろう。

哀調は時間感覚のずれに対する主人公たちの戸惑いや動揺にも見出すことができる。劇中、メイを除く本作の登場人物は周囲とは異なる時間性を生きていることが繰り返し視覚的に示される。例えば、第一話でメイに騙されてジンジンが祭りの雑踏の中で道に迷う場面では、せわしなく往来する周囲の人々のスピードと、立ち往生するジンジンの静止した姿がショットの中で対比させられている（00:27:18-00:27:39, 00:28:13-00:28:36）。同様の対比は第二話でリリーが道に迷い、アイエンが彼女を探すシーケンスにおいても繰り返されている（00:49:28-00:49:34, 00:49:58-00:50:32, 00:50:46-00:51:08, 00:52:28-00:52:40）。これらのショットでは空間の奥行きやガラスの反映を利用した虚構の奥行きを利用して、前景と背景における人物と車両の動きのスピードの違いが際立たされる。また第二話のシーケンスではステップ・プリンティングを用いることで走行する車がぼやけ

た影として提示され、徒歩で路上をうつろく人物とのスピードの差のコントラストがさらに強められている。このような視覚的手法は主人公たちの社会からの疎外を印象的に描き出しているが（Lin）、ここで特筆すべきなのは動きのスピードの違いという形で視覚化される時間性の差異が人物を孤立させ、哀調を引き出しているという点である。道に迷うという共通したアクションに象徴されるように、直線の時間性の中でマイノリティとして生きるリリーやアイエン、ジンジンは、方向性を見失って行くあてのない、社会の中で弱い立場におかれた人間として描かれている。アルツハイマー病、HIV、盲目といった病気や身体的障害は社会的弱者としての彼らの境遇を具現化したものであろう。さらに、リリーが患うアルツハイマー病は過去のままで時間が止まった状態のメタファーであると語るゼロ・チョウ自身の解説からも分かります（“Making of”）、本作において主人公たちの境遇は過去から未来に向かって進んでいく時間と、そこから外れて立ち止まったままの彼らの時間性のずれに起因するものとして認識されている。二つの時間性の違いは、主人公たちが彼らを取り巻く異性愛者社会の時間感覚から逸脱したクィアの時間を生きていることを示唆するものである。

クィアの時間は、異性愛規範の社会において基盤となっている直線の時間に疑問を呈する。ジュディス・バトラーの言を借りるならば、ジェンダーとは様式化された行為を年月を通して反復することによって刷り込むパフォーマンスであり、「時間をジェンダーとして身体化する行為」（Butler 179）である。近代に発達した直線の時間性もまた多数派の人間によって身体化されているだけのジェンダーの物語の一部に過ぎないといえるだろう。霸権的に普及したその物語においては裂け目や断片性、非連続性は捨象され、マイノリティは隠蔽される。ブッチとフェムという異性愛関係のパロディーやドラッグ・クィーンなどに見られるジェンダー・パフォーマンスは、異性愛の物語そのものがパフォーマンスに過ぎないことを暴露する。ゼロ・チョウは劇映画『豔光四射歌舞團』（2004）においてドラッグ・クィーンを主人公に取り上げることで異性愛規範の性的アイデンティティのパロディーを試みているが（Chang 294）、『彷徨う花たち』においては二重のジェンダー・パフォーマンスとでも呼ぶべき多層的なジェンダーの解体が行われている。その一例は、リリーがアイエンにドレスを着せて化粧を施し、その結果二人が公園で主婦グループの嘲笑や少年たちの罵倒と暴力に晒されるシーケンスである（00:59:16-01:03:57）。アルツハイマー病のリリーは男性のアイエンが既に死亡している自分のパートナーであると誤解しており、アイエンに女性の服装を強要するのはレズビアンであるパートナーが人前で「半男娘」（台湾語でブッチ・レズビアンを意味する語）として見られないようにするためである（00:59:40-00:59:50）。つまり、アイエンの女装は同性愛者であることを隠して異性愛者に同化する意図を持ったパフォーマンスであるのだが、アイエンがゲイの男性であるために彼のクィア性をかえって誇張するパフォーマンスになっている。この二重のジェンダー・パフォーマンスにより、ジェンダーは本質的な根拠を持った属性ではなく、すべての人間はジェンダーを演じているに過ぎないということが暗示される。

同様の二重のパフォーマンスは、人形芝居の興行の前座で歌う若き日のリリーが観衆の中にいたディエゴを舞台上上げて歌い踊る第三話のシーケンスにおいても展開される（01:18:08-01:22:50）。このシーケンスにおいてリリーはピンクと銀のスパングルでけばけばしく輝くビキニ型のドレスを着ており、女性性が極端に強調されている。興行師である彼女の父親は娘を男性の欲望をそ

その性的なまなざしの対象として舞台に立たせ、客を集めているのである。そのため、リリーの舞台上のパフォーマンスは、ピンクの襟巻をディエゴの首に巻いて自分の体に引き寄せ、腰や尻、太腿をディエゴの下半身に押しつけ、戸惑うディエゴの手を取って自分の乳房に強引にあてがい、最後にはディエゴの腕の中に体を委ねるというように過剰なまでの媚態を示している。リリーが舞台上で煽情的な仕草を見せるたびに観衆が歓声を上げるのは、彼女のパフォーマンスが異性愛者の男性に向けたスペクタクルとして演じられていることを意味する。しかし、男子高校生の制服を着たディエゴを「少年仔」（男の子）と繰り返し呼びかけていることから分かります（01:20:08-01:20:17, 01:21:36-01:21:40）、ディエゴが住む町に巡業に来たばかりのリリーは彼女が女性であることを知らない。したがって男性の観客のまなざしに消費される目的を持ったリリーの女性性のパフォーマンスは意図せずして同時にクィア性を帯びることになり、リリーのガールフレンドを嫉妬させる。このように異性愛関係を模倣しながらクィアするパフォーマンスは、二人が歌うニール・セダカの1959年の曲「恋の片道切符」（One Way Ticket）の台湾語版である「無情的火車」（無情な列車）の歌詞にも共通する部分がある。⁸ 失恋の悲しみを列車の旅に見立てた元の英語歌詞は列車に乗って故郷を去る歌に置き換えられており、とりわけ以下の部分では過去に対する哀調を帯びた内容になっている（01:26:20-01:26:48）。

拜拜 故郷 bye-bye

幽悶在心内 艱苦無人知

嗚 一列無情火車向前去

孤單站在車窗邊

想起彼時心傷悲

彼日無人知 只有自己知

只有 只有眼淚流

バイバイ 故郷よ bye-bye

心の奥の憂鬱 誰も知らない苦しみ

ああ 無情な列車は前進する

窓辺に一人きりで立ち

あの時のことを思い出だけで心が痛む

あの日を知る者は ただ自分だけ

ただ ただ涙がこぼれてくる

歌詞の中で言及される抑圧された感情や他者に理解されない苦しみは、本作の文脈上では異性愛規範の社会の下で性的マイノリティとして生きる人間の心情の表現として解釈することができる。物語の上でこの後ディエゴが列車に乗って故郷を去ることになる点からも、この歌詞がディエゴの心中の憂鬱を推察させる内容として用いられていることが分かる。ディエゴが最後尾から景色を眺める第三話の冒頭のショットと同じように、歌詞の語り手もまた「あの時」「あの日」という直線の時間における後方、すなわち過去を向いている。しかし、歌詞が描く過去はノスタルジックな甘い追憶ではなく「心が痛む」過去の出来事に対する哀調である。このように異性間のロマンスの終わりを歌う「恋の片道切符」のメロディーを引用しながらも、「無情的列車」の台湾語の歌詞は、過去に目を向けた乗客と前進する「無情な列車」の対比という『彷徨う花たち』の主題に即した内容である。本作においては、この対比が生み出す哀調に異性愛規範の時間性をクリアするという批評的な役割が与えられている。上で述べたように、近代以降において支配的な直線の時間性が前進する列車によって象徴され、人生の各段階において決められたコースをたどることが求められる異性愛者規範の人生観と関連づけられている。列車の中で進行方向に背を向け、通り過ぎていった風景に哀調的なまなざしを向けることは、異性愛を前提とする前進する時間をクリアし、逸脱していく行為である。鉄道のイメージを通して映画が視覚的に展開する直線の時間性へのあらがいは、むしろ異性愛規範を基盤として成り立つ近代に対する批判として読み取るべきものであろう。

註

- 1 ゼロ・チョウの劇映画で繰り返し描かれる性的マイノリティの主題には、1990年代後半から台湾におけるLGBTコミュニティを撮り続けたドキュメンタリー作家としての彼女の側面の影響を見る研究者もいる（Wang 342）。チョウのドキュメンタリー作品については特にチョウ・クエイフェンの論考を参照されたい（Chiu）。
- 2 マーク・ベッツは同一の監督による複数の挿話によって構成される映画を「エピソード映画」（episode film）と呼称し、複数の監督が各挿話を担当する「オムニバス映画」（omnibus film）と区別している（Betz 191, 324-5）。本稿ではこの区別に従い、『彷徨う花たち』をエピソード映画と位置づけることにする。
- 3 特に注記のない限り、本文中の直接引用は筆者訳。
- 4 中国語の登場人物名の日本語表記は、本作のジャパン・プレミアとなった第17回東京国際レズビアン＆ゲイ映画祭の上映プログラムに準じるものである（『第17回』）。
- 5 第一話と第二話の合間に位置するリリーの結婚式のシーン（00:36:34-00:37:35）では、披露宴のステージ上でディエゴのアコーディオン演奏に合わせて歌うジンジンの姿が見られるが、この時リリーはジンジンが歌うステージに背を向けているため二人がやり

取りを交わすことはない。また、このシーンでは若手女優ハーブ・スー（徐麗雯）がリリーを演じており、オープニングに登場するルー・イチン（陸弈静）が演じる年老いたリリーとは異なる。

6 ソフィー・リンによれば、ゼロ・チョウは LGBT 文化をテーマとした集会において本作の特別試写を行い、観客らにアイデアを求めて原題を決めさせたという（Lin）。漂流する青春という直線の時間性から逸脱した時間認識が単なる映画作家の創作に留まらず、性的マイノリティの当事者や LGBT に関心を持った観客のあいだで共有されていたものであったことは注目に値する。

7 このような犠牲者としてのレズビアン表象は、性的アイデンティティーが未確立のヒロインが偶然女性に一目惚れする物語を通して同性愛そのものよりも愛の普遍性と性の目覚めを礼讃する『アデル、ブルーは熱い色』（*La vie d'Adèle: Chapitres 1 et 2*, 2013）や『キャロル』（*Carol*, 2015）など近年の欧米のレズビアン映画の傾向とは大きく異なるものであるといえる。

8 本作のエンド・クレジットには「無情の火車」の作詞者として蜚蜚と葉俊麟の二名が記載されているが、台湾語ミュージカル映画『舊情綿綿』（1962）の挿入歌として葉俊麟が英語の歌である「恋の片道切符」に台湾語の歌詞をつけたのが台湾におけるこの曲の初出であると見られる。その後、台湾の美空ひばりと称されるチェン・フェンラン（陳芬蘭）が歌ったことで流行歌となった（蔡 79）。

引用文献リスト

Bazin, André. *What Is Cinema?* Vol. 1. Trans. Hugh Gray. Berkeley: U of California P, 2005.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999. 211-245.

Betz, Mark. *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2009.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: U of Wisconsin P, 1985.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Chang, Ivy I-chu. "Mourning Love: Queer Performativity and Transformation in Zero Chou's *Spider Lilies* and *Splendid Float*." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35.2 (2009): 277-307.

Chiu, Kuei-fen. "Taiwan and Its Spectacular Others: Aesthetic Reflexivity in Two Documentaries by Women Filmmakers from Taiwan." *Asian Cinema* 16.1 (2012): 98-107.

『第 17 回東京国際レズビアン&ゲイ映画祭』2008 年。東京国際レズビアン&ゲイ映画祭運営委員会。2016 年 2 月 11 日
<<http://tokyo-lgff.org/2008/>>。

- Davidson, James W. *The Island of Formosa: Past and Present. History, People, Resources, and Commercial Prospects. Tea, Camphor, Sugar, Gold, Coal, Sulphur, Economical Plants, and Other Productions*. London: Macmillan and Co., 1903.
- De Lauretis, Teresa. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, an Introduction." *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3.2 (1991): iii-xviii.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke UP, 2004.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005.
- Huang, Yu-shan and Chun-chi Wang. "Post-Taiwan New Cinema Women Directors and Their Films: Auteurs, Images, Language." Trans. Robin Visser and Thomas Moran. *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*. Ed. Lingzhen Wang. New York: Columbia UP, 2011. 132-153.
- 加藤幹郎『映画とは何か』（みすず書房、2001 年）。
- 『列車映画史特別講義 芸術の条件』（岩波書店、2012 年）。
- Keiser, Yuki. "Zero Chou Interview." Trans. Kaori Takyu. *Tokyo Wrestling*. July 2008. 9 Feb. 2016 <http://www.tokyowrestling.com/articles_eg/2008/11/zero_chou1.html>.
- Kirby, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Exeter: U of Exeter P, 1997.
- Leung, Helen Hok-Sze. "Homosexuality and Queer Aesthetics." *A Companion to Chinese Cinema*. Ed. Yingjin Zhang. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. 518-534.
- Lin, Sophie Shu-yi. "Representation of Queer Kinship in Chinese Women Directors' Films: Normal Longings." Diss. King's College London, forthcoming.
- "Making of *Drifting Flowers*." *Drifting Flowers*. 2008. DVD. TLA Releasing, 2009.
- Martin, Fran. *Backward Glances: Contemporary Chinese Cultures and the Female Homoerotic Imaginary*. Durham: Duke UP, 2010.
- Mroz, Matilda. *Temporality and Film Analysis*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2012.
- Pfau, Thomas. "Mourning Modernity: Classical Antiquity, Romantic Theory, and Elegiac Form." *The Oxford Handbook of the Elegy*. Ed. Karen Weisman. Oxford: Oxford UP, 2010. 546-564.

Rist, Peter. "The Presence (and Absence) of Landscape in Silent East Asian Films." *Landscape and Film*.

Ed. Martin Lefebvre. New York: Routledge, 2006. 189-212.

蔡棟雄 編『三重唱片業、戲院、影歌星史』（台北縣三重市公所、2007 年）。

Wang, Lingzhen. "Chinese Women's Cinema." *A Companion to Chinese Cinema*. Ed. Yingjin Zhang.

Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. 318-345.

White, Patricia. *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms*. Durham: Duke

UP, 2015.

映像資料リスト

『明日へのチケット』（*Tickets*）、エルマンノ・オルミ、アッバス・キアロスタミ、ケン・ローチ監督、2005 年、DVD（ジェネオン・エンタテインメント、2007 年）。

『アデル、ブルーは熱い色』（*La vie d'Adèle: Chapitres 1 et 2*）、アブデラティフ・ケシシュ監督、2013 年、DVD（パラマウント・ホーム・エンタテインメント・ジャパン、2014 年）。

『キャロル』（*Carol*）、トッド・ヘインズ監督、2015 年、DVD（Studiocanal、2016 年）。

『彷徨う花たち』（漂浪青春）、ゼロ・チョウ監督、2008 年、DVD（TLA Releasing、2009 年）。

『舊情綿綿』、邵羅輝監督、1962 年、DVD（豪客國際股份有限公司、2009 年）。

『砂の器』、野村芳太郎監督、1974 年、DVD（松竹ホームビデオ、2002 年）。

『Tattoo—刺青』（刺青）、ゼロ・チョウ監督、2007 年、DVD（エスピーオー、2010 年）。

『鉄道でエルサレム出発』（*Départ de Jérusalem en chemin de fer*）、アレクサンドル・プロミオ監督、オーギュストおよびリュミエール製作、1897 年、DVD（『レ・フィルム・リュミエール DVD BOX』、ジェネオン・エンタテインメント、2005 年）所収。

『七つの海 前篇・処女篇』、清水宏監督、1931 年、VHS（松竹ホームビデオ、1994 年）。

『百年恋歌』（最好的時光）、ホウ・シャオシェン監督、2005 年、DVD（竹書房、2007 年）。

『ペパーミント・キャンディー』（박하사탕）、イ・チャンドン監督、1999 年、DVD（アップリンク、2001 年）。

『豔光四射歌舞團』、ゼロ・チョウ監督、2004 年、DVD（豪客國際股份有限公司、2005 年）。

『恋恋風塵』（戀戀風塵）、ホウ・シャオシェン監督、1986 年、DVD（紀伊國屋書店、2007 年）。

●メディアかメディウムか——フランス映画史におけるジャン・フラパの実験的テレビ作品

須藤 健太郎（パリ第3大学博士課程）

はじめに

フランスのテレビ・プロデューサーであったジャン・フラパ（Jean Frapat、1928-2014）という人についてお話ししたいと思います。フラパは60年代から70年代にかけて活躍し、80年代初頭には早々と引退してしまったわけですが、テレビが体現しているような、映像と音響の生産及び流通の形態をめぐって、自己言及的な番組を数多く製作したプロデューサーでした。今回、堀潤之先生からお声を掛けていただいた際に、「「不純な映画」再考——映画と他のメディウムの交渉の系譜」というお題のもと、映画とテレビに関わる問題について具体的な例を挙げつつ論じるという課題をいただきまして、フラパの作品は、まさにうってつけであると思った次第でございます。さきほどの仁井田千絵さんの発表は「映画とラジオの関係」を扱っていましたが、それに続いて「映画とテレビ」ということで、アンドレ・バザンが提唱した主題を引き継ぐかたちで堀先生がテーマに掲げられている「不純な映画」という問題系に対して、何かこれまでとは違った照明を当てることができると考えております。

それでは、まず、ジャン・フラパが製作した主な番組を挙げてみましょう。

『タック・オ・タック』Tac au tac、1969、1971-1975

『天命』Vocation、1969

『レアリテ＝フィクション』Réalité-fiction、1972-1974、1977

『びっくり箱』Boîte à malice、1972-1973

『大人たち』Les Grandes personnes、1978

『熱狂者たち』Les Enthousiastes、1979-1981

『おばあさんたち』Grands-mères、1980

『テレテスト』Télétests、1980-1981

このように、いろいろと作った人で、いずれの番組も大変興味深いものですが、本日は『レアリテ＝フィクション』と『テレテスト』を中心に、話を進めていきたいと思います。

ジャン・ユスターシュとジャン・フラパ

いま初めてジャン・フラパという名前を耳にした方も多いかもしれません。試しに昨日日本語で検索してみたところ、悲しいかな、1件もヒットしませんでした。私がジャン・フラパに興味を持ったきっかけについて、はじめに触れておきたいと思います。

先ほど堀先生からご紹介いただきましたように、私はジャン・ユスターシュというフランスの映画作家について博士論文を書いています、その研究の過程でジャン・フラパという名前を知りました。ユスターシュは、『熱狂者たち』と『おばあさんたち』という、フラパ製作の番組に二つ参加しています。そういった関連からフラパの他の番組も見ていったわけなんですけれども、すると、とんでもないことに気付きました。ユスターシュの監督作に『不愉快な話』（Une sale histoire、1977）という不思議な作品がありますが、フラパの『レアリテ＝フィクション』を見て、『不愉快な話』には元ネタがあったことに気付いてしまった。今日は時間の都合もありますので、詳細は省かせていただくほかないのですが、『不愉快な話』は『レアリテ＝フィクション』を換骨奪胎したもので、これはほとんど間違いないと確信しております。

『不愉快な話』をご覧になったことがない方もいらっしゃるかと思いますので、簡単にどういう映画か説明いたしますと、この作品は「同じ話が同じ言葉で二度繰り返される」という作品です。一度目はいかにも劇映画っぽい作りのものが上映され、それに続けて、今度はいかにもドキュメンタリーっぽい作りでまったく同内容のものが見せられます。ということかといいますと、プロの俳優が起用された一つ目は、35ミリで撮影され、フレーミングや照明などもかなりきっちりしている。それに対して、二つ目は16ミリで、カメラも手持ちで自由に動かされています。まだ少し分かりにくいでしょうか。実際に見てみると、ということかすぐにお分かりいただけると思いますので、少しだけ抜粋を流してみましよう。

上映 『不愉快な話』抜粋



いま話していた男の人は、ミシェル・ロンズダールという有名な俳優さんですね。マルグリット・デュラスの『インディア・ソング』（1975）での強烈な演技で、印象に残っている方も多いのではないかと思います。そのロンズダールが、アバウトマンの一室でお話を語りきかせというのが『不愉快な話』です。いまの抜粋のあともそのままお話が続いていきまして、聴衆の人たちの反応なども映されるわけですが、そういった一連の流れが終わったあとに、何の説明もなく、次の映画が上映されます。



お分かりいただけたでしょうか。二度目の男性は、ジャン＝ノエル・ピックというユスターシュの友人で、見た目も一度目のロンズダールとはちょっと違いましたね。ところが、いま見ていただいたように、はじめのものとまったく同じ話が二度繰り返して語られるわけです。しかも、字幕だと少し分かりにくいかもしれませんが、実は台詞が一字一句にいたるまでまったく同じなんです。『不愉快な話』は1977年に公開された作品ですが、その公開当時、それからいまでもそうと言っていいかと思いますけれども、「ユスターシュという人はなんと奇抜なことを思いつくものだ」と散々語られてきました（＊1）。ところが、この『不愉快な話』の同じ話を繰り返すというアイデアは、フラパが1972年から製作していた『レアリテ＝フィクション』とまったく同じものなんです。では、フラパの番組がどういうものだったかをこれから詳しく紹介していきたいと思います。

『レアリテ＝フィクション』、あるいは創造のプロセス

ジャン・フラパの『レアリテ＝フィクション』という番組は、とても単純なルールから作られています。番組のはじめに次のような字幕が入るわけなんですけれども、まさにこの字幕で説明されていることが、文字どおりそのまま行われていると考えていただいて構いません。本当に、この通りのことが行われていく番組です。

とある人物がカメラの前で証言をする（「現実」）。この証言が一語一語書き起こされる。

この書き起こし原稿を演出家に渡す（「フィクション」）。

証言の映像と原稿をもとに作られた虚構とが対比される（「レアリテ＝フィクション」）。

(Un témoin raconte devant une caméra [RÉALITÉ] ; son témoignage est transcrit mot à mot. Le texte est confié à un metteur en scène [FICTION]. Le film du témoignage et la fiction tirée du texte sont confrontés [RÉALITÉ/FICTION])

しつこいですが、本当にこれがそのまま行われているだけなんです。なので、この字幕からどういう趣旨の番組かおおよその検討が付くかと思いますが、少しでも捕捉させていただきます。まず、かつて撮られたルポルタージュやインタビューの映像から台詞の部分が書き起こされ、テキストが作成されます。そして、そのテキストが演出家に渡されます。その際に一つポイントがありまして、テキストを渡す時に、そのテキストがどのような経緯で作られたものかという説明を一切せずに、「これをもとにして、短編を作ってください」という依頼をします。つまり、現実からもぎ取られてきたテキストからフィクションを作ってみるということが毎行われていくわけですが、テキストを渡された演出家には台詞という言葉しか与えられません。ですので、演出を任された人は「その発言がどのような文脈で発されたものなのか」、「発言したのはどのような人物か」ということを、与えられたテキストの言葉だけを頼りに想像していくことになります。

ちなみに、放送された番組を一覧にしてみると、次のようになっています。

第一期 1972-74 製作：ORTF

1972 年 12 月 13 日放送「修道女」La Religieuses（演出家：セルジュ・モアティ）

1973 年 1 月 13 日放送「職人」Le Compagnon（演出家：パトリス・シェロー）

同年 3 月 17 日放送「店員」Le Vendeur（演出家：ポール・セバン）

同年 5 月 26 日放送「マリー」Marie（演出家：アンドレアス・ヴチナス）

同年 10 月 24 日放送「農民」Les Agriculteurs（演出家：モーリス・フェレヴィック）

同年 12 月 30 日放送「父」Le Père（演出家：クロード・シャブロール）

1974 年 1 月 26 日放送「外科医」Le Chirurgien（演出家：ジャン＝ピエール・ミケル）

同年 9 月 20 日放送「学者」Le Savant（演出家：ピエール・フレネー）

第二期 1977 製作：INA

1977 年 4 月 10 日放送「誕生日」L'Anniversaire（演出家：ジョルジュ・ラヴェッリ）

同年 4 月 17 日放送「地下蔵」Le Caveau（演出家：アントワヌ・ヴィティーズ）

同年 4 月 24 日放送「炭坑夫」Le Mineur（演出家：ミシェル・ミトラニ）

同年 5 月 1 日放送「鳥飼いの老嬢」La Demoiselle aux oiseaux（演出家：マイ・ツェットリング）

1972 年から 74 年にかけてを第一期、それから 1977 年に再度始められたものを第二期として、合計で 12 の番組が作られました。各番組にフィクションを依頼された演出家の名前を記しておきました。こちらを見るとお分かりいただけるかと思いますが、この名

前の並びだけでも面白いものがあります。テレビ界の人だけでなく、パトリス・シェローやアントワーン・ヴィテーズといった演劇人、それからクロード・シャブロールのような映画作家まで、日本でも名の知れた人たちが参加していたんですね。フラパは、シェローやヴィテーズといった若い演出家に映画を撮らせてみたかったとインタビューで語り、「今日の演出家のパノラマ」を提示してみたかったと言っています（＊２）。こういった他分野の演出家を集めてみせた点も、この番組の面白さに大きく寄与しているでしょう。第一期の最後を飾るピエール・フレネーは、言うまでもなくフランス映画界を代表する名優の、あのフレネーなんですが、クロード・レヴィ＝ストロースのインタビューを自ら演じたこの番組の演出作が遺作になりました。

それぞれの番組がどのように構成されていたかといいますと、これはおおよそこのような形で構成されていました。まず、もともになるルポルタージュのインタビュー映像が見せられます。そして、先ほど説明させていただいたように、それを書き起こして演出家に渡すという流れがあるわけですが、その後、その演出家はそのテキストをもとに短編を作っていくまでの様子が映されます。テキストについての解釈からリハーサルや撮影の風景にいたるまで、一連の作業が見せられます。そして最後に、そのようにして作られた短編映画が見せられます。ここでひとつ面白いのが、出来上がった短編が見せられるシーンでは、テレビ局付属の試写室でのやりとりが視聴者には見せられることになるのですが、もともになったインタビューの本人が探し出されて招待され、「現実」と「虚構」との比較が本人立ち会いのもとで行われるんですね。自分が知らぬ間にフィクションにされ、そのあまりの歪曲ぶりに気を悪くする人も出てきます。

『リアリテ＝フィクション』とは、つまるところどういう番組かという、ドキュメンタリーをもとにしたフィクションを見せることばかりがこの番組の趣旨ではない、というのがポイントでしょう。それだけではなくて、より重視されているのは、一種のメイキング映像のようなものになっているということではないかと思われます。視聴者は現実と虚構とを比較するだけでなく、現実から虚構が作られていく、そのプロセスに立ち会っていくことになるからです。

『テレテスト』、あるいはフラパ的教育法

ジャン・フラパという人は、どうやらこの『リアリテ＝フィクション』のアイデアを大変気に入ったものと思われます。というのも、その後も『びっくり箱』や『テレテスト』といったシリーズで、『リアリテ＝フィクション』で行った、本物と偽物のインタビューを使った似たような実験を繰り返していくことになるんです。1980年と81年に製作された『テレテスト』という番組は、フラパの集大成的な赴きもあるのですが、こちらはその名の通り「テレビをテストする」という趣旨の番組になっています。一般の視聴者をテレビのスタジオに招いて、彼らと一緒にテレビを使って遊んでいく、そういう番組です。

それで、実際、どのようなテストが行われるかと申しますと、それは映像と音響の読解に関わるゲームと言えるでしょう。たとえば、具体的にどういったものかという、ある映像から音を取り除いてみると、音が付いていた時と違ったように見えるかどうか、視聴者と一緒にモニターを見ながら試してみるというもの。あるいは逆に、今度は映像の方を取り去って、音だけを聞いてみると、どういった印象が得ら

れるか。印象はまったく変わってしまうのかどうか。あるいはまた、ある映像を逆回しで見てみるということもやっていますけれども、ちょっとみなさまの方でも想像しながら考えてみてほしいんですが、逆回しでも物語は理解できるものなのかとテストされています。逆回しにしても一見違和感なく見えてしまうが、まったく違う物語がそこから読み取れてしまうということもあるのではないかな。また別の例を挙げるならば、一つの映像に対して、異なったナレーションをいくつか付けた時に、映像に対する解釈は異なってくるのかどうか。これなんかは、アンドレ・バザンが「水平的モンタージュ」と名付けた、クリス・マルケルの『シベリアからの手紙』（1958）そのものですね。また先ほどの仁井田さんの発表を聞いていて思い出しましたが、テレビドラマからサウンドトラックだけを取り出したものと、ラジオドラマとを聞き比べて、どちらがラジオでどちらがテレビか当てることができるかどうか、というテストも行っていました。こういった様々な実験が、スタジオに招かれた視聴者と一緒に映像を見て音を聞きながら、進められていきます。

このようなテストの中に『レアリテ＝フィクション』で行っていた現実とフィクションの問題もゲームの一つとして取り入れられ、一種のクイズのようなものに変化しています。つまり、現実のインタビューと演出されたインタビューとの両方を見せて、どちらが本物でどちらが偽物か当ててみようというゲームがなされています。実際の番組を少し見てみましょう。字幕がなく分かりにくい点もあるかもしれませんが、解説しますので、その点ご了承くださいねと思います。

上映 『テレテスト』（1980年9月14日放送分）抜粋



このようにスタジオで一般の人とモニターを見ながら、司会者がいろいろと印象を聞いていくわけですが、いまご覧いただいたのは、ギヤングの元親分でいまは引退した人のインタビューです。2回インタビューが流れましたが、質問者は画面外にいて、声は二つとも同じでした。元親分は、一回目の映像では影で顔がよく見えず、2回目の方では逆に背景が黒く沈んでいて、その横顔だけがくっきりと見えました。1回目と2回目では、声は違ったように聞こえますが、二つともまったく同じ話を語っていて、しかも一字一句同じ言葉が使われていました。今度は、この二つの映像を見たあとの視聴者の反応を見てみましょう。

上映 『テレテスト』（1980 年 9 月 14 日放送分）抜粋



2 番目の人の反応がすごく面白いですよね。彼が何を言っていたかという、「これは同じインタビューを別のアングルから撮ったものじゃないか」と主張していました。観察眼の鋭い方は「いや、声が違うじゃないか」、「一方は葉巻を加えていて、もう一方は何も持っていないじゃないか」と、彼の勘違いにすぐ気付いてしまうかもしれませんが、「まったく同じ話がまったく同じ言葉で語られる」ということは、そういう混同すら巻き起こしてしまうわけなんですね。そこが、とても面白く感じます。

はじめにご紹介させていただいた『レアリテ＝フィクション』の場合は、二つのバージョンを比べるだけでなく、フィクションが生まれる過程が見せられていたわけですが、いまご覧いただいた『テレテスト』でポイントになってくるのは、現実と虚構とが識別不可能だという点です。映像と音響に還元されてみると、両者の区別はほとんどできないということがあばかれていくわけです。これは、テレビや映画といった映像と音響を組み合わせた表現にとって、本質的なことではないかと思います。みなさま、どう思いますでしょうか。

まとめ

今回のシンポジウムは「映画と他のメディアと交渉の系譜」がテーマということで「メディアム」という言葉が使われておりますが、フラバはテレビを「メディア」として捉え、それを問題にしていたと思います。フランス語では、「メディア」と「メディアム」という言葉は区別されています。メディアは「コミュニケーションの方法（moyen de communication）」と訳され、一方メディアムは「表現の方法（moyen d'expression）」と訳されます。コミュニケーションに属する事柄を表す時に「メディア」という言葉が使われ、表現の場合は「メディアム」というふうに一般的に使い分けされています。

『テレテスト』が顕著な例であるように、フラバは映像と音声による表現の質を問題にしていたわけではありません。彼の関心は、映像と音声によって、情報の伝達がいかに行われているかというところにあったはずで、「本物のインタビューと演出されたインタビューとを区別することができるかどうか」という問いも、そのような関心から生まれてきたのは明白であると思われます。そこで発されている言葉自体はまったく同じである。ただ、話し方やそれに伴うしぐさ、あるいは撮影に使用されるフィルムの種類であったり、撮影方法であったりといった、情報が伝達されていく時のもろもろの違いが、当の情報を受け取る際にどのような影響を及ぼしているのかということが、実にさまざまな角度から検討されていたわけです。

フランスでは同時代にテレビに活躍の場を見出していた有名な映画作家というと、ジャン＝リュック・ゴダールという人がいます。ゴダールは当時、こんなことを言っています。「いまではコミュニケーションの方法（＝メディア）があるだけで、コミュニケーションはいまや存在しない（Il n'y a que des moyens de communication, mais il n'y a plus de communication.）」（＊3）。テレビが普及した状況の中で、情報の伝達がそれ自体で自立している。何が伝えられるのか、その内実を問わずに、手段そのものが自立しているような状況を巧みに捉えてみせた、見事な表現であると言わざるを得ません

ジャン・フラパというテレビ・プロデューサーは、まさにそういった時代の申し子とも言うべき存在だったと言えるのではないのでしょうか。彼は『レアリテ＝フィクション』でも『テレテスト』でも、現実と虚構の二つのバージョンを作ることを繰り返し行っていく際に、そのテキストの内容にはまったくこだわっていません。いかなるテキストであれ、それを伝達する形式のみがつねに問題にされていました（＊4）。

少し時間がオーバーしてしまったようで、申し訳ございません。このあたりで終わりにしたいと思います。ご静聴ありがとうございました。

注

（＊1）当時の批評の中には、『「シネマ＝ヴェリテ」の新たな展開である」というものもありました。「シネマ＝ヴェリテ」というのは、ジャン・ルーシュとエドガール・モランが『ある夏の記録』（1961）を作った際に使った言葉ですが、その後は「ダイレクト・シネマ（Direct cinema）」を仏訳した「シネマ・ディレクト（cinéma direct）」という言い方が一般的になっていきます。「direct」とはフランス語で「同時録音」を指し、同時録音によって現実の「話し言葉（parole）」が捉えられることで、記録映画が一新されたのは広く知られる通りです。ユスターシュは「同時録音」にこだわり、何より「言葉」に対する鋭敏な感性を持つ映画作家ですから、60年代以来、ダイレクト・シネマという記録映画の潮流をかなり意識していました（それが顕著に現れているのが1966年の『サンタクロースの眼は青い』。同時期に同じ俳優を使って撮られたジャン＝リュック・ゴダールの『男性・女性』もまたシネマ＝ヴェリテの応用だったが、この2作はあらゆる面で著しい対照をなす）。もちろん、言葉に焦点を合わせ、現実と虚構の境界と戯れるフラパの実験もこのような流れと無縁ではありません。

（＊2）Jean Frapat, Alain Bergala, Guy-Patrick Sainderichin, « La vraie nature de la télé. Entretien avec Jean Frapat », in *Télévision*, supplément aux *Cahiers du cinéma*, n° 328, automne 1981; repris in Thierry Jousse (dir.), *Le Goût de la télévision*, Paris, Cahiers du cinéma, Bry sur Marne, INA, 2007, p. 61. ちなみにこの時点では、パトリス・シェローはまだ映画を撮り始めていません。『レアリテ＝フィクション』の中で彼の撮った18分の処女短編映画は研究書のフィルモグラフィなどには加えられておらず、おそらく知られていないのではないかと考えられます。クロード・シャブロールに関しても同様で、この番組のために撮られた6分の短編映画は、確認したかぎり、これまでに作成されたフィルモグラフィのいずれにも見当たりません。

(* 3) Jean-Luc Godard, « Se vivre, se voir », 1980, in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 (1950-1984)*, édition établie par Alain Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 407. 邦訳 = 「自分を生きる、自分を見る」『ゴダール全評論・全発言Ⅱ』、奥村昭夫訳、筑摩書房、1998 年、219 ページ。

(* 4) 『テレテスト』に頻繁に参加していた映画作家に、ラウル・ルイスがいます。彼は『テレテスト』のために、多義的な解釈を許す映像を作ったり、逆回しで意味が 180 度変わってしまう短編を作ったりしています。一方、フラパとユスターシュは一緒に仕事をするも、まったく相性が合わず、かなり陰湿な雰囲気での協働作業だったとのこと。この逸話はユスターシュの『不愉快な話』の主眼がどこにあったかを想定させるヒントを提供してくれている気がします。フラパの関心が「メディア・リテラシー」にあり、現実と虚構との攪乱にあったとすれば、ユスターシュの作品にはそれとは相容れない原理が貫いていることになるからです（この点については、別稿に譲る）。またフラパの『リアリテ＝フィクション』が前景に押し出した演出による現実の反復という実験は、単に歴史的回顧の対象とするにとどまらず、近年の映像実践の中でふたたび捉え直すべきものでしょう。エロール・モリスやリティ・パンといったドキュメンタリー映画から、インスタレーション（ピエール・ユイグ《第三の記憶》、1999）やパフォーマンス（マーク・トライブ《ポートヒューロン・プロジェクト》、2006-08）まで、記憶の継承や解釈をめぐる様々な領域で展開されている「再－演 re-enactment」の主題について考える際、フラパの試みは大いに有益な示唆をもたらすと思われます（これについても別項に譲ろう）。

1

ご紹介に預かりました四方田犬彦です。今日は、これまでわたしが映画研究家として、また映画批評家として、日本映画についてこの 35 年間にどのようなことをしてきたかを簡単に申し上げてから、もし日本映画についての学問が成立するとすれば、それがどのような形であることが望ましいかということについて、若干の提言をしてみたいと考えています。まず映画を「日本」という枠組みの中で捉えるときに認識しておくべき問題を 4 つ、最後にその 4 つを十分に自覚した後で日本映画研究家が選択すべき 3 つの基本的な姿勢についてお話をしたいと思っています。

わたしが大学において映画史と映画理論の講座を担当することになったのは、1990 年です。まず研究室にビデオライブラリーを設け、図書館で自由に書物を借り出すことができるように、世界中の映画作品を、ビデオを通してブースで閲覧できるようにしなければなりませんでした。次に映画史の簡単な教科書と、手軽な日本映画史の書物がないと思ったので、それを自分で執筆し、授業で使用しました。1990 年代から 2000 年代にかけて、大学の新入生のなかには、それまでほとんど映画館で映画を観たことのない学生が急激に増えてきました。そのため、まず古い映画を観るにはどこに行けばいいか、場所を教えなければなりませんでした。わたしが学生時代には授業をサボって映画館に行ったものでしたが、逆に授業の準備のために映画館に行くように教えなければならなくなったというわけです。

1990 年代まで日本の大学において、日本映画の研究は体系的にはほとんどなされてはいませんでした。これは英語圏やフランス語圏の大学と比較するならば、大きく遅れていたと思います。というより、映画研究一般がいわゆるアカデミズムのなかで理解されていませんでした。わたしが海外の映画祭に参加するために、教授会に出張願いを提出したところ、映画祭とは「祭」の一字がつく以上、お遊びではないか。そのようなものために授業を休講にすることは許されないと反対する教授までいるくらいでした。日本文学や日本美術がそうであるようには、日本映画は学問の対象としては公認されていなかったのです。

こうしてわたしは、日本映画研究をアカデミズムの一部として認知せよという立場を貫いていましたが、その一方では、それに対して矛盾した気持ちも同時に抱いていました。映画研究が旧来のアカデミズムの制度化された知の体系にすっぽりと帰属してしまうのであれば、何の意味もないのでないか。わたしは日本美術や古典文学の学者たちが、西欧や他のアジア諸国の美術、文学にほとんど知識をもたず、狭い領域の内側で権威主義的に振る舞っているようすを、間近で眺めていました。彼らの多くは学閥によって対立し、お互いに無視しあい、同時代においてまさに創造されようとしている美術と文学にほとんど無関心である点において、不思議と共通していました。わたしは日本映画の研究を志す者たちが同じことを繰り返してしまうのであれば、何の意味もないと考えていました。わたし

は自分の言説が制度的な権威を帯びてしまうことに、つねに警戒心を抱いてきました。映画というものが本来的に抱いている越境性、ジャンル横断性を前に、映画をめぐるディスコースがそれをいかに踏襲することができるかというのが、わたしの課題のひとつでした。

大学では21年にわたって教鞭を執り、その間に少なからぬ映画書を刊行しました。日本映画にかぎっていうならば、大島渚のモノグラフを執筆し、彼の著作集を編纂しました。吉田喜重や若松孝二、沖縄と在日韓国人の映画表象などをめぐってシンポジウムを開催し、論文集を編集しました。北京の映画研究家と往復書簡を交わし、李香蘭と原節子、若尾文子という三人の女優について、映画的な評伝を執筆しました。また海外の大学で日本映画について講演や集中講義を行ない、シンポジウムに参加しました。おそらくわたしの仕事のうち、3分の1は外国語のなかでなされたものです。約めていますと、わたしは日本映画について思いつくかぎり、何から何まで行ったわけです。

2010年から11年にかけて、岩波書店から『日本映画は生きている』という8巻の論文アンソロジーを編集し、刊行を終えたとき、わたしは自分が折り返し点に到達したと思いました。もうこれ以上、教える側に留まっていなくともいいだろう。これからは心の趣くままに、どうしても自分が書いておきたいことだけを書くことに時間を費やすことにしよう。そう決意したわたしは大学を辞し、フリーランスの文筆家として再出発をすることにしました。日本映画ではありませんが、積年の宿願であったルイス・ブニエールについて書物を書き上げ、パゾリーニの詩集を翻訳し、テロリズムの映画の表象についてエッセイを刊行しました。今年になってからは、大正時代にドイツ表現派映画がいかに日本映画に影響を与えたかについて、原稿を纏めました。次に準備しているのは、内田吐夢についての書物です。それが終れば、鈴木清順と大好きだった日活アクションについて、また日本映画と伝統演劇について書いておこうと思います。なんだか自慢話をしているようで気が咎めますが、これが日本映画研究家として、わたしが歩んできた道であったといえます。

2

さてここで、映画研究を縦割りに、つまり一定の国家なり社会なりを単位として行っていったときに生じることになるさまざまな困難について、お話ししておこうと思います。われわれは日常的に「イタリア映画」であるとか、「イラン映画」であるといった風に、映画をつい国別に分類し、なにかがわかったかのような気持ちでいます。日本のジャーナリズムはカンヌ映画祭で誰がどのような作品で受賞したかには無関心で、ただ日本映画が受賞したかどうかだけを話題にします。しかし、何をもって日本映画が日本映画であるのかという問題は、これまで深く考えられたことがありません。晩年の黒澤明がフランスに資金を仰いで撮ったフィルムは、日本映画なのでしょうか、それともフランス映画なのでしょうか。高嶺剛が沖縄語で撮った『ウンタマギルー』は、また在日韓国人である^{オミボ}呉美保が撮った『そのみにて光輝く』は日本映画なのでしょうか。日本映画を定義する試みは、具体的なフィルムに接していけばいくほどに、どんどん曖昧に、また無意味になっていきます。とはいうものの、ここではより巨視的な視点に立って、およそ日本映画に関するかぎり、映画を特定の国籍に帰属させることの困難と、それを分析対象として見定めたときに生まれてくる問題点を考えてみましょう。具体的にいうと、それは

(1) 映画祭映画と国民映画、ローカル映画の区分。(2) 映画ジャンルの本来的な越境性、ハイブリッド性。(3) 監督や製作者が携えている文化の多層性。(4) 社会に内在する支配的イデオロギーによる、少数派の抑圧、といった問題です。

どの国にも、国際的に知名度が高く、外国でも比較的観る機会が多いフィルムと、国外ではほとんど知られておらず、アクセスの難しいフィルムという区別があります。後者はさらに二分され、その存在が国民的な規模で支持され、国民国家を統合するために欠かすことのできないフィルムと、そうではないが、もっぱら庶民的な次元で支持されているフィルムの二種類が存在しています。こうした 3 種類のフィルムをここで「国際映画祭用の A 級映画」、「国民映画」、「ローカルな B 級映画」と名付けておくことにします。

大きな国際映画祭に出品されるフィルムは、一般的に予算と時間をかけて製作されます。アンゲロプロスとか、大島渚とか、ヌリ・ビルゲ・ジェイランといった監督、つまり作家主義政策における〈作家〉の名前のもとに上映されるとたちまち国際的な話題を呼び、世界各国のシネマテックや名画座で繰り返し回顧上映がなされたり、監督をめぐるコロック（シンポジウム）が開催されたりします。それらは芸術的なフィルム、つまりアート映画という範疇に属していて、特権的に注目を浴びることになります。もちろん監督は特定の国のローカルな文化を出自としているのですが、作品は特定の文化や民族、宗教を越えた、人類に普遍的な主題を体現しているという理由から、高く評価されるわけです。

2 番目の「国民映画」とは、民族国家がひとまず成立した後も、繰り返しそのアイデンティティーを確認するために製作することになるフィルムのことです。平たくいえば、観終わったばかりの観客が感動のあまり、この映画を観て泣かないやつは非国民だよと、つい口走ってしまう作品のことです。この国民映画がもつ国民統合性にはさまざまなレベルがありますが、国家の起源を根拠づけ、その歴史を栄光あるものとして神話化するという意味でもっとも大きな意味をもっている例として、アメリカの『国民の創生』やフィリピンの『ノン・メタンヘレ』、タイの『メナムの残照』、また韓国の『安重根』といった作品を挙げておけば充分でしょう。

もっとも国家の神聖な起源を描くことだけが、国民映画の役割ではありません。老若男女を問わず、あらゆる国民がそれを愉しみ、そこに民族固有の宗教的信条と道徳意識、慣習と行動様式を認め、映画を通して共同体への帰属を暗黙裡に確認するという行為がなされるならば、それは国民映画と呼んでさしつかえないと思います。華人社会における『梁山伯と祝英台』や韓国・北朝鮮の『春香伝』といったメロドラマは、繰り返し製作され、観客たちの紅涙を絞ることで、社会の統合を果たしてきました。日本にあってその位置にあるのは、いわずと知れた『忠臣蔵』です。1951 年に締結されたサンフランシスコ講和条約において日本が翌年に独立を回復すると、CIE による映画規制と検閲は廃止され、時代劇が大手を振って製作されるようになりました。1950 年代における『忠臣蔵』ブームは、国民国家の回復を情情的に追認するために、大きな役割をはたしたといえます。

わたしが第 3 の範疇として提出した「ローカルな B 級映画」は、この国民映画の共同体帰属性の延長に、広大に広がっている映画的領野のことです。この範疇に属するフィルムの多くは、A 級映画と比べればはるかに低予算で製作されています。監督は国外ではまず無名であり、そもそも国内でも観客はフィルムを観るさいに、監督ではなく、スターや俳優の名前を基準として判断します。そこ

では監督は独創的な映画美学を主張する芸術家などではなく、与えられた課題をソツなくこなす、熟練の職人であることが要求されます。ある時期まで日本では、大手の映画会社がそれぞれ社のカラーを出しながら、プログラムピクチャーとして、こうした B 級映画を大量に製作していました。その後も『男はつらいよ』から『ダーリンは外国人』まで、この手のフィルムはしばしばシリーズ化されて、現在も活発に製作されています。とはいうものの、その膨大なフィルムは国外では評価されるどころか、その存在すら認知されずに現在にいたっています。日本語を理解し、日本人の生活信条に深い共感を抱いている者でないかぎり、なかなかこの B 級映画に接近することは難しいことでしょう。

日本映画を学問的対象とすると決意したとき、研究者はこうした 3 つの範疇のフィルムの、いったいどれを選ぶことになるのでしょうか。もっとも容易であり、現在盛んに行われているのは A 級映画を取り上げ、そこにフランス風の作家主義を適用することです。それに比べて他の二つの範疇への接近は、細部の情報を羅列したデータブックのような書物を特別にするならば、まだ十分な形で行われているとはいえません。それらは社会学の対象としてときおり言及されることがあったとしても、映画学が正面から取り上げることはきわめて稀であるといわざるをえません。黒澤明と溝口健二について執筆された論文は、日本語外国語を問わず、夥しく存在しているのに、渡辺邦夫や中川信夫、森崎東について読むに足るモノグラフは、実はまだ書かれていないのです。こうした偏差が、日本映画研究をきわめて歪んだものになっています。気軽に DVD や著作、関連図書などが氾濫している A 級監督については、次々とその細部を論じる学位論文が発表され、一大産業をなすまでになっているというのに、その枠外に住まう映画人は日本映画の周縁的存在であると見なされ、個々の作家の全体像を捕えた論文が見当たらないというのが現状です。日本映画研究における最初の問題は、およそ日本映画に関するかぎり、こうした 3 つの範疇の全体を把握しなければならないはずなのに、それがいっこうになされておらず、誰もが局所的な探求の次元に留まっているという事実です。

日本映画研究における第二の問題は、映画が本来的に携えている越境性に関わるものです。

映画というものは、呆れんばかりの気軽さのもとに、スラスラと国から国へ、境界を越えてしまいます。多くの映画人が両大戦間に中央ヨーロッパからハリウッドに亡命し、二次大戦後には中国大陆から香港や台湾へと移動しました。彼らのなかには挫折した者もいましたが、異なった言語とイデオロギーのもとに、平然と映画を撮り続けた者も少なからずいて、世界映画史に彩りを添えています。映画にしても同様です。初期ハリウッドは 19 世紀パリで流行していたメロドラマをただちに脚色し、全世界にむけて発信しました。戦後の日本映画はそのハリウッドからアクション映画の型を借り受け、日本風の西部劇やギャング映画を製作し、それはそのまま韓国や香港、台湾といった東アジアに伝播し、90 年代以降の香港アクション映画に大きな影響を与えました。メロドラマにおいても同じことがいえるでしょう。日本映画はハリウッドとアジア映画を繋ぐ重要な媒介地として、世界映画史のなかで位置づけられると思います。こうした現象は、映画研究において文化ナショナリズムを抑制する、大きな要因となっています。

日本が植民地や占領地において製作した映画、日本と他の国との合作映画、日本人監督が外国で監督した映画、日本に民族的出自をもたない在日外国人が監督製作した映画……日本映画の全体を外側から見渡してみるならば、それがきわめて多孔質の表面から構成されていることが判明します。かつて『七人の侍』と現代』のなかで指摘したのですが、黒澤明の時代劇はさまざまな国で翻案され、今では一大ジャンルを築きあげています。同様に『ゴジラ』もまた、フィリピンではマニラの人気俳優のシーンを付加したヴァージョンが大ヒットし、最近ではハリウッドで2度にわたって製作がなされています。こうした事実は日本映画の輪郭を曖昧にするばかりか、日本映画にこそ日本的なるものが宿るのだという抽象的なドクサ（思い込み）を、しだいに困難なものに変えてきました。われわれの前に、日本映画はつねに複数形で現前しています。というより、われわれが知っている日本映画とは、たまたま単数の形を取るにいたった複数性のことに他ならないのです。日本映画が本来的に携えている越境性とハイブリッド性、多孔性を認識することから、すべての探求はなされなければならないのです。

日本映画研究において留意すべき第3の点は、映画監督なり製作者が、かならずしも日本という一国の文化に立脚してフィルムを創造していないことにあります。多くの映画人は同時代の西欧の映画の動向に敏感でありました。また洋の東西を問わず、古典文学から現代思想にいたるまで、多くの外国文化から強い影響を受けていました。もっともわかりやすい例を挙げましょう。

山中貞雄が1937年に監督した『人情紙風船』は、表向きは河竹黙阿弥の『梅雨小袖昔八丈』^{つゆこそでむかしはちじょう}なる四幕物の歌舞伎狂言に原作を仰いでいます。しかし実はそこにはジャック・フェデの『ミモザ館』が換骨奪胎されて用いられており、さらにゴリーキーの『どん底』の残響が認められます。そしてフィルムの全体は、ハリウッドというグランドホテルものというジャンルの日本版という形をとっています。両大戦間に撮られた一本の時代劇メロドラマをとってみても、これだけ多くの映画の典拠を発見することができます。『人情紙風船』とは優れて映画的交通、映画の越境の産物なのであり、その複数の起源は、時代劇映画が日本に固有のものであるという一般の社会的通念をみごとに転覆させてしまうだけの力を備えています。

話を映画以外の文化芸術に広げると、いくらでも興味深い例が見つかります。マキノ雅弘や中川信夫をはじめとして、多くの映画監督は歌舞伎と文楽に代表される日本の伝統演劇に深い造詣を抱いていましたが、そればかりではありません。衣笠貞之助はドイツ表現派と革命後のソ連映画の雰囲気、同時代人として身近に体験していましたし、小津安二郎はルビッチを、大島渚はゴダールを競争者として意識していました。増村保造にとってイタリアのネオレアリズモは、日本映画に革新をもたらすために決定的な意味を持っていました。

映画ばかりではありません。黒澤明は能と歌舞伎の身体作法を意識的に自作に導入しましたが、同時にシェイクスピアとドストエフスキの卓越した解釈者でもありました。伊丹萬作は西欧文学をめぐって豊かな教養を持っていましたし、吉田喜重はフランスの現代思想に深く親しんでいました。わたしがいたいのは、一本の日本映画が成立するにあたっては、実に多くの外国の文化が動員さ

れ、それを根拠づけているという事実です。エチソンとリュミエール兄弟の考案になる光学装置を手にした 1890 年代後期よりこの方、日本映画は日本文化だけを背景として製作されたことは一度もなかったということを、われわれはつねに念頭に置かなければなりません。先に挙げた 2 番目の問題とはまた違った意味で、この第 3 の問題も、映画は他者の文化との交通の産物であるという事実を、われわれに語ってやまないといえます。

最後に日本映画を日本という国家の名の下に語るときに生じることになる第 4 の問題として語っておきたいのは、それがえてして日本社会の周縁に置かれ、不当にも貶められている少数派に対し、抑圧的な意味をもってしまうという可能性です。イタリア映画がイタリア人のように陽気であり、フランス映画がフランス人のようにシックでお洒落であるというとき、そこで援用されているステレオタイプの映像は何を意味しているのでしょうか。ほとんどそれは無意味な評言でしかありません。日本映画についても同様のことがいえるでしょう。なるほどいかなる社会にも支配的なイデオロギーというものがあります。というよりイデオロギーというものはその定義からして支配的なものであり、巨額の製作費と宣伝費を投じて製作されるフィルムは、ほとんど例外なくそのイデオロギーの忠実なる従僕、いうなればイデオロギーのシニフィアンを司る役割を担っています。この原理を理解するためには、この数年に作られ話題を呼んだ日本映画に共通する主題を羅列してみるだけで充分でしょう。世界に向かって誇るべき、美しき日本。高度成長の手前にあって、貧しく誠実であった時代へのノスタルジア。戦後の混乱のなかで、同じ日本人どうし苦労を共にしてきたことへの信頼。いかなる歴史的受難をも歌と踊りで陽気にやり過ぎてきた沖縄人……。こうしたステレオタイプの映像は、今日の日本を（政治的にも、道徳的にも）支配しているイデオロギーを無前提的に肯定し、メロドラマ的想像力を動員して、それに対する歴史的な洞察力の封印に寄与しています。その結果、イデオロギーの外部へと放擲された少数派の存在は、いかなる映像をも与えられないままに隠蔽され、排除されることになります。大島渚の言葉を借りるならば、「敗者は映像を持たない」のです。映像を独占している者は、つねに勝者なのです。

日本映画を非歴史的で、恒久的な存在だと前提してしまったとき、われわれがつい犯してしまう過ちとは、日本社会を覆っている支配的イデオロギーの存在をあたかも透明な、自明の理のようなものとして受け入れてしまい、それが排除してしまう日本内部の多様性から視線を回避してしまうことです。この誤謬から逃れるためには、少数派が携えている、きわめてローカルで周縁的な映像から眼を逸らさないという作業が要請されます。日本映画を論じるときに、ドキュメンタリー映画と個人映画をかならず視界のなかに入れておかなければならないのはそのためです。というのも、それらの映像はしばしば、国家が他者と出会う際に生じることになる境界線の線上において成立しているからです。

A 級芸術映画と B 級ローカル映画の差異。製作時におけるジャンルと脚色のハイブリッド性。監督と製作者の背後にある文化的越境性。支配的イデオロギーと少数派の映像。

日本映画という範疇のもとに映画の探求をする際に、どうしても避けては通ることの出来ない 4 つの問題点を、簡単に素描してみました。どれもがけって無視できない問題ですが、つまるところ、ひとつの問題に収斂するということができるかもしれません。日本映画

という巨大なジャンルはその輪郭が曖昧であり、境界線上にあつてきわめて多孔的な性格をもっているという事実です。それは基本的に複数の層と方向を持ち、ハイブリッド（雑種的）であると同時に、つねに逸脱的な力を潜在的に携えている何ものかなのです。それではこの日本映画に接近するにあたって、具体的にどのような方法が存在しているのか。これからわたしが考えている、基本的な二つの立場について、説明をしておきたいと思います。

3

さて、映画を国家の区分において論じる際に生じるいくつかの問題について、これまで論じて来ました。ではわれわれはこうした事柄を念頭に置きながら、どのように「日本映画学」なるものに接近していけばよいのでしょうか。これからきわめて大雑把な形ですが、3つの可能性を示しておきたいと思います。

「日本映画」という言葉は、ご存じのように「日本」と「映画」という二つの言葉の結合からなっています。そのどちらかかに力点を置くかで、研究者はさまざまな姿勢をとることになります。ひとつは「映画」という側面を強調する場合。このとき、日本映画は全世界の映画の一部となります。もうひとつは「日本」という側面を強調する場合。このときには、日本映画は日本美術や日本文学、日本演劇といった、独自の日本文化の一部となります。三番目に、ここにアジア映画、アジア文化という範疇を導入し、日本映画を一気に相対化して比較研究する立場が考えられます。個人的なことをいいますと、わたしはこの3つの立場が重なり合う地点に身を置いて、これまで研究と執筆を行ってきました。実際にはこの3つはキレイに分離できるわけではありませんが、今日は今後の日本映画学の方向ということでお話をしているわけですので、あえて抽象的に3つを分離させてお話ししておこうと思います。

最初の立場は、「映画の共和国」という言葉に代表されるものです。優れた映画には国籍や文化、宗教や習俗とは無関係に、共通の、映画という言葉が存在しているという確信が、この立場の根底に横たわっています。

今から半世紀ほど前ですが、『カイエ・デュ・シネマ』の若き批評家であったジャック・リヴェットは、溝口健二を理解するにあたって重要なのは日本語ではなく、演出の言語であると宣言しました。優れた演出というのは世界的に普遍的なものであり、それがいかなる文化のもとでなされているかは本質的なことではない。溝口が偉大なのは、彼が西洋の映画がきわめて稀にしか体现することのなかった演出の純粋性をみごとに達成しているからであるという立場です。この立場に立つならば、溝口が日本映画の監督であることは偶然の、非本質的なことにすぎないこととなります。彼はジャン・ルノアールやロッセリーニ、サタジット・レイと同じように、ある普遍的な価値観を体现し、それを演出という映画の共通言語を通して具体化することに成功した存在であると見なされます。

こうした信念は外国の批評家や研究者が日本映画へと接近するときに、彼らを大いに勇気づけてきました。日本語を知らなくとも、また日本文化に無縁であっても、溝口を論じる資格は与えられるものだという免罪符を、彼らに与えたからです。わたしがけっしてこうした人々を非難しているわけではないことを、理解してください。なぜならわたしにしたところで、ギリシャの現代史についてきわめて貧し

い知識しかなく、東北タイの精霊信仰について無知であるにもかかわらず、アンゲロプロスやアピチャッポン・ウィラセータクンのフィルムについて、これまで論文や批評文を執筆してきたのですから。

この〈映画の共和国〉という立場には、興味深いヴァリエーションがあります。それは日本映画は世界の映画史にあってきわめて独自の、逸脱的な発展を遂げた。それゆえに研究するに値するという立場です。たとえば小津安二郎が英語圏の研究者にとっていかに賛美され、重視されてきたかを考えてみると、このことがよくわかります。小津はルビッチやキャブラのような両大戦間のハリウッド映画から深い影響を受けて出発したものの、やがて古典的ハリウッドが規範化したショット繋ぎの法則をことごとく無視し、世界に稀に見る独自の文体を創造するにいたった。それゆえに映画学のなかで重要な存在であるというわけです。

この立場は明確にいて、古典的ハリウッド映画が世界映画史のなかである種の正統性を体現しているという前提に立っています。ある種の日本映画はこの正統性に対する逸脱、反逆、オルタナティブなものという側面において、評価されるに値するというわけです。基準はどこまでも欧米の映画であることが、無意識的に語られています。日本映画を世界映画の一部として評価検討する場合、研究者は端的にいて、この二つの立場のどちらかに加担することを求められます。一本の日本映画、一人の日本人監督が世界映画の文脈において研究対象として認定される場合、それは極端にいて世界映画が正統的に体現することを要求されている普遍性を体現しているか、でなければそうした普遍性から決定的に逸脱した特異性を体現しているか、そのどちらかの場合によるというわけです。この二つの立場は一見したところ対立しているように思えますが、実は欧米の映画史の正統性を無意識手に踏まえているという点で、同根のものといえます。いずれにしてもそこで無視され、排除されるのは、日本映画が具体的に携えているローカリティの、細部における真実なのです。

では次に、日本映画の「日本」という言葉に重きを置いたとき、どのような方向が見えて来るでしょうか。それは広義の意味での日本学の一部として、映画研究を行なうことに通じています。有体に申し上げて、日本映画研究家がこの立場をはっきりと自覚して優れた著作を江湖に問うたことは、これまでそれほど多くあったわけではありません。日本美術史家も、日本文学研究家も、日本思想史家も、日本映画を射程に入れて研究してきたわけではなかったからです。しかし日本文化の大きな文脈のなかに日本映画を置いて検討することは、おそらく今後の日本学のなかではもっとも重要な分野のひとつとなることでしょう。

日本文化のなかにとっても、小津のフィルムを観てただちにゼン・ブッディズムの具体化をそこに発見するといった類の、稚拙な発想のことをいいたいわけではありません。日本映画の表面に浮かんでいる異国情緒をまず拭い取り、日本文化の連続性のなかで映画という表象体系のもつ意味をとらえ直すことが大事です。それは同時に、日本にとってシネマトグラフに代表される近代とは何であったかを問い直す作業に、深く通じているはずで。

たとえばひとつだけ具体的なことをいいますと、わたしが現在構想しているのは、日本の大衆演劇が映画の発展に何を与えてきたか。また映画の出現によってその大衆演劇がどのように変化することになったか、その交互の反響を歴史的に確認する研究です。イタリア

映画がオペラから大きな靈感を与えられ、上海や香港の華語圏のメロドラマやアクション映画が、京劇や粵劇、また雑技の延長に立って製作されてきたように、日本映画は歌舞伎と、さらにその近代的分枝である新派、新国劇から俳優、題材、劇場、そしてもっとも重要なことは、観客を借り受けることで、大きく発展してきました。日本映画のひとつの特徴である活動弁士という存在は、江戸期に成立した浄瑠璃のモードをそのまま引き受けることで、観客に抵抗なく受容されました。稲垣浩がいうように、日本には真の意味での無声映画は存在していなかったといえます。映画はときに「西洋浄瑠璃」と呼ばれたりもしながら、しだいに大衆娯楽の王様の座に就くにいったということ、われわれは忘れてはなりません。

日本映画を日本文化の内側から検討するというのは、国際的に知られた A 級フィルムの精密な構造分析をすることではなく、これまで歴史的に見落されてきた B 級、C 級フィルムに、ローカル映画としての新しい照明を投じることに通じています。

もっとも演劇との関係に踏みとどまっているだけでは不十分です。大衆演劇の背後にある市民社会のイデオロギー、その根底にある日本的な儒教、仏教、神道のありかたまでを考慮に入れなければなりません。日本のメロドラマ映画を真に理解するためには、その背後に横たわっている道德思想、抑圧と救済の思想を歴史的に見定めておく必要があります。それは映像の演出と編集のふたつの側面において、日本映画が日本美術にいかにも多くのものを負っているかを確認することと同様、重要なことです。

こうした個々の研究が充実した形でなされたとき、はじめて日本の精神史において日本映画が果たしてきた役割を見定めることができるでしょう。それは究極的には、個々のフィルムや監督の次元を超え、日本映画の根底にある無意識を探り当てる作業に通じることになるでしょう。世界にあまたある映画の中で、日本映画が歴史的に体現し、また今後体現していこうとする、潜在的なものの輪郭を浮き彫りにすることになるでしょう。

最後に三番目の立場について簡単に説明をいたします。これは第一の立場とも、第二の立場とも対立しているわけではなく、微妙な形で斜めの位置にある立場です。つまり日本映画を「日本」にも「映画」にも帰属させることを一時的に停止し、近隣諸国、つまり東アジアの韓国、台湾、中国、香港といった地域からはじめて、アジア映画の文脈のなかで把握し、その作業を通して、日本映画に独自のものであるとこれまで信じられてきたさまざまな要素を問い直すという試みです。もう少し言葉を約めていうならば、それはアジア映画の文脈のなかで日本映画に相対化を施すということです。ハリウッドを規範と見立て、日本映画をその逸脱、脱線と見なすという狭量な、西洋中心主義的な立場は、この第 3 の道を取ることで自動的に解体されていくことでしょう。また日本の文化的唯一性と優越性を映画の中に見出だして自己満足に耽るという立場があるとすれば、その立場もここで内実を抜き取られ、空虚なナショナリズムとして廃棄されることになるでしょう。

個人的なことではございますが、わたしは日活アクションを同時代の台湾や香港のアクション映画の脇に並べ、日本の新派メロドラマ映画を韓国映画の先行者と見なすといった作業を通して、この第 3 の立場を自分なりに実践してきました。とはいえそれは、けっして第

2 の立場を正面から否定することではなく、むしろ両者が相補的に結合することで、日本映画の全体像のより豊かな把握を可能にするものであると信じてやみません。

日本映画に研究者として接近するさいに成立しうる三つの立場について、簡単に説明をいたしました。重ねていますが、いずれもが極端な形であって、理想的に言えば、実際の研究は 3 者が結合した形でなされるのが望ましいと思います。溝口健二のフィルムはなるほど普遍的な演出の言語において優れています。しかしそれと同時に、歌舞伎と絵巻物という、きわめてローカルな文化に示唆されたものであり、そのメロドラマ的想像力とリアリズムの弁証法において、東アジアの少なからぬ監督と主題的な重なりをもっているというのも、見落としてはならない事実です。来たるべき日本映画研究家は、この 3 つの立場を統合的に認知することで、日本映画が歴史的に体現し、また未来において体現するであろうものを現前化させることに貢献すべきであると、不肖わたしは期待しております。われわれが心に留めておくべきこととは何か。

それは、われわれが歴史を作るのではなく、歴史がわれわれを作るのだという事実です。われわれの映画体験は歴史的産物であり、けっして先見的なものでも、絶対的なものでも、永続的なものでもありません。映画観客の映画体験のあり方は、時代によってどんどん変化していくものであり、映画をめぐる言説のあり方もそれにしかりです。初期の映画に驚嘆した素朴な観客に始まり、シネフィルを経て、DVD を睨みつつ分析的な論考を執筆する映画研究家まで、すべてが歴史的に構成された存在であるということを、われわれは謙虚の心をもって認めなければなりません。繰り返しいいますが、われわれが歴史を作るのではなく、歴史がわれわれの身体を映画的に作り上げてきたのです。

ご清聴ありがとうございました。

日本映画学会

2016年3月28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 松田英男

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/>