

日本映画学会

第 12 回大会

プロシーディングス

2016 年 11 月 26 日（土） 9:00 開始

大阪大学全学教育推進機構A201、A301講義室（豊中キャンパス）

（〒560-0043 大阪府豊中市待兼山町 1－8）

目次

<セッション A>

玩具映画としてのチャンバラ映画の受容——阪東妻三郎を中心に	5
-------------------------------------	---

雑賀 広海（京都大学大学院博士後期課程）

蠅のリズム——横光利一『蠅』と映画『狂った一頁』を創造するメディアの論理	13
--	----

大久保 美花（明治大学大学院博士後期課程）

『少年世界』の広告にみる家庭用映像機器の変遷——幻燈から活動写真へ	26
---	----

福島 可奈子（神戸大学大学院博士後期課程）

<セッション B>

映画『女の園』（松竹 1954）における「女教師」像	41
----------------------------------	----

杉本 和子（大阪府立大学大学院博士後期課程）

小津安二郎『東京物語』（1953）におけるフレーム外の引戸の音	53
---------------------------------------	----

正清 健介（一橋大学大学院博士後期課程）

芥川也寸志の映画音楽におけるモチーフの流用——《赤穂浪士のテーマ》を中心に	64
---	----

藤原 征生（京都大学大学院博士後期課程）

<セッション C>

ゴジラのふるさと（東宝航空教育資料製作所秘史）	73
-------------------------------	----

指田 文夫（大衆文化評論家）

<セッション D>

村上春樹における映画的な手法——『アフターダーク』を中心に	77
-------------------------------------	----

李 清揚（映画研究者）

宮崎駿作品に描かれる森——明暗が示すもの	87
----------------------------	----

出嶋 千尋（名古屋大学大学院博士前期課程）

『歩いて歩いても』——食べ物で家族を肖像する	97
------------------------------	----

POISSON, Charly（リヨン第三大学博士号課程）

<シンポジウム>

Polluted but Beautiful——アトミック・ランドスケープの文化学	102
---	-----

塚田幸光（関西学院大学教授）

英国の映画検閲といかがわしき〈病〉	111
-------------------------	-----

吉村いづみ（名古屋文化短期大学教授）

タイムテーブル

8:45 受付（第1室）開始／発表 25分・質疑応答 10分

	第1室（A201 講義室） 司会：田代真（国土館大学、常任理事長）	
9:00-9:05	開会の辞 山本佳樹（開催校責任者、会長）	
9:05-9:40	セッション A（9:25-11:20） 座長：松村良（駒沢女子大学特任教授） （A1）玩具映画としてのチャンバラ映画の受容——阪東妻三郎を中心に 雑賀 広海（京都大学大学院博士後期課程）	第2室（A301 講義室）
9:45-10:20	（A2）蠅のリズム——横光利一『蠅』と映画『狂った一頁』を創造する論理 大久保 美花（明治大学大学院博士後期課程）	セッション C（9:45-12:45） 座長：影山貴彦（同志社女子大学学芸学部教授） （C1）ゴジラのふるさと（東宝航空教育資料製作所秘史） 指田 文夫（大衆文化評論家）
10:25-11:00	（A3）『少年世界』の広告にみる家庭用映像機器の変遷——幻燈から活動写真へ 福島 可奈子（神戸大学大学院博士後期課程）	（C2）メディアミックスにおけるゲキ×シネの立脚点 下梶 健太（京都大学大学院博士後期課程）
11:10-11:45	セッション B 前半（11:10-12:25） 座長：板倉史明（神戸大学国際文化研究科准教授） （B1）映画『女の園』（松竹 1954）における「女教師」像 杉本 和子（大阪府立大学大学院博士後期課程）	（C3）映画祭に求められる役割の変遷について 藤谷 律代（大阪府立大学大学院博士後期課程）
11:50-12:25	（B2）「六社協定」下の映画スターに見る脱スタジオ・システムの——共闘淡島千景資料を活用して 羽鳥 隆英（新潟大学人文学部助教）	（C4）『瞳の奥の秘密』と『シークレット・アイズ』の比較分析——ファン・ホセ・カンパネラの成功とビリー・レイの失敗 岡村ビクトル勇（神戸市外国語大学他非常勤講師）
12:25-13:30	総会（12:25-12:35）杉野健太郎（信州大学、事務局長・副会長） 昼休憩（12:35-13:30）	
13:30-14:05	セッション B 後半（13:45-15:00） 座長：板倉史明（神戸大学国際文化研究科准教授） （B3）小津映画における「美術工芸品考撰」の役割 伊藤 弘了（京都大学大学院博士後期課程）	セッション D（13:45-15:00） 座長：杉野健太郎（信州大学人文学部教授） （D1）村上春樹における映画的手法——『アフターダーク』を中心に 李 清揚（映画研究者）
14:10-14:45	（B4）小津安二郎『東京物語』（1953）におけるフレーム外の引戸の音 正清 健介（一橋大学大学院博士後期課程）	（D2）宮崎駿作品に描かれる森——明暗が示すもの 出嶋 千尋（名古屋大学大学院博士前期課程）

14:50- 15:25	(B5) 芥川也寸志の映画音楽におけるモチーフの流用—— 《赤穂浪士のテーマ》を中心に 藤原 征生（京都大学大学院博士後期課程）	(D3) 『歩いてても歩いても』——食べ物で家族を肖像する POISSON, Charly（リヨン第三大学博士号課程）
15:35- 17:20	シンポジウム『<汚>の映画史』 於：第1室（A201 講義室） 司会進行：塚田 幸光（関西学院大学法学部教授） パネリスト：発表順 塚田幸光（関西学院大学教授）「Polluted but Beautiful——アトミック・ランドスケープの文化学」 中垣恒太郎（大東文化大学教授）「パンデミック SF 映画における『感染』の文化・政治学」 清水知子（筑波大学准教授）「『アブダカダブラ』の呪縛——ディズニーと文化の疫学」 吉村いづみ（名古屋文化短期大学教授）「英国の映画検閲といかがわしき病」	
17:30- 18:30	講演「映画と宗教」 於：第1室（A201 講義室） 岡田温司（京都大学人間・環境学研究科教授） （講演者のプロフィールはプログラム最終頁をご覧ください。）	
18:30	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）	
18:40- 20:40	懇親会（大阪大学生協 豊中福利センター4 階食堂） 懇親会費 4 千円	

●玩具映画としてのチャンバラ映画の受容——阪東妻三郎を中心に

雑賀広海（さいか ひろみ、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

はじめに

アクション映画が人々を魅力するのは、スター俳優の華麗なアクションであると言っても過言ではない。インターネットの動画サイトにいくつもアップされているアクション・シーンの断片がその証左となるだろう。また、日本固有のアクション映画であるチャンバラ映画では、大河内傳次郎や阪東妻三郎らの剣戟シーンを集めた『乱闘場面集』という VHS が販売されている。このようにアクション・シーンを断片化すること自体は、映像ソフトの登場やネット動画が隆盛を極める現代にはじまったものではない。さかのぼれば、戦前の時代までたどっていくことができる。戦前にはもちろん DVD も VHS もないが、家庭向けの映写機、及び、この家庭映写機用のフィルムが販売されていた。

本発表で注目したのは、この文脈から現れてくる玩具映画である。玩具映画とは、劇場用にプリントされた 35 ミリフィルムを再編集して家庭向けに売られたものを、ハンドルを手で回して映写する簡単な映写機にかけて楽しまれていたものを指す。以下では、このフィルムのことを玩具フィルム、映写機のことを玩具映写機と呼ぶ。これらは子供を主な対象としてつくられたため、アニメーションやコメディ、そしてチャンバラ映画が多くを占めた。戦前の少年雑誌『少年倶楽部』や『幼年倶楽部』に掲載されたある広告からは、全体のなかでそれぞれのジャンルがどれぐらいの割合だったのかをうかがうことができる。これによると、チャンバラ映画はおよそ三分の一ほどだったと推測される。その種類の豊富さから、子供から人気を集めたことがわかる玩具映画のチャンバラ映画は、阪東妻三郎や大河内傳次郎らスター俳優のアクション・シーンを中心に再編集された断片と呼べるものだ。したがって、それを見る子供たちは、映画館で映画を見るときとは異なる見方をしていたと考えられる。玩具映画についてはすでに太田米男や松本夏樹の先行研究があるが、本発表では玩具という点を特に強調し、映画館の観客とは異なる子供の観客に光をあてる。

なお、本発表は、おもちゃ映画ミュージアムで修復保存された映像資料を参照している。

I. 映画を家庭に

映画史元年はリュミエール兄弟がシネマトグラフを使って上映会をおこなった 1895 年とされているが、その数年前にはエジソンらがキネトグラフ及びキネトスコープを発明し商業展開していた。ただし、キネトスコープは一人の観客が箱の中の映像を覗き見るという形だったため、映画のはじまりはスクリーンに映像を映しだして複数人の観客に見せたリュミエール兄弟に軍配があがる。ここからまず確認しておきたいことは、映画史はそのはじまりから個人的な鑑賞と複数人の鑑賞と二つの形態が同時にあったということである。そして、

アラン・キャトルが述べているように、「19 世紀末に映画が商業的な成功をおさめてからほとんど時をおかずに、企業家はこの新しい娯楽を家庭にもたらす方法を模索しはじめ」（Kattelle 52）た。

ベン・シンガーが説明しているように、当初つくられた家庭用映写機は幻燈（マジック・ランタン）と組み合わせられたものだった。つまり、光源に幻燈のランプを利用するのである。シンガーによれば、この時期につくられた幻燈兼映写機はドイツの玩具製造会社の商品が多くを占めた。つくりは簡単で、上映するときは 50 フィートか 100 フィートのフィルムを巻き取らずに床に落としていくか、ループ状にながれた数秒のフィルムを使うかという形になっている。この幻燈兼映写機は、値段が高いわりには玩具以上の役割を果たさないことから広く普及するには至らなかった。それに加えて、スタンダードサイズとなった 35 ミリフィルムは非常に燃えやすく危険でもあった。その後、17.5 ミリや 28 ミリなど様々なサイズの不燃性フィルムを使った小型映写機がつくられる。この混乱した発明競争は、1920 年代にあらわれた 9.5 ミリと 16 ミリ、少しあとの 8 ミリといった小型映画に落ち着く。

このような小型映画はどのような目的とともに生みだされたのか。それはレコードやラジオなどとともに家庭に電化製品を置くことで生活をモダン化し、そして映画館に行かずして映画を家庭で楽しみ、家族団欒のひと時を過ごすためであった。ハイディー・ワッソンによれば、Bell & Howell のフィルモ・ライブラリーやコダックのコダスコープ・ライブラリーなど、アメリカでは 1928 年までにおよそ 22 の映画図書館が設立され、選抜された良質な作品が各家庭に貸出された。ワッソンが引用しているコダスコープ・ライブラリーのカatalogには家族みんなで映画を見ているイメージが描かれている。アメリカにおける家庭用映写機の宣伝は多くの女性雑誌にもっており、その広告では母親が映写機を操作して家族に見せるというイメージだった。このことから、ワッソンはホーム・シネマを理想化された家族の問題やジェンダーの問題へと展開していく。しかし、あとで説明するように、日本における玩具映画のイメージはアメリカのホーム・シネマとは少し異なる。また、家庭だけではなく、学校や教会などにも小型映画は需要があった。目的はもちろん、学生や信徒への教育である。

9.5 ミリや 16 ミリの小型映画が日本で普及するのは、帰山教正によれば関東大震災の翌年、1924 年からだった。この年に書かれた中田俊造の『娯楽の研究』では、先ほど少し触れた海外における教育を目的とした映画の使用例が紹介されている。そして、1927 年の上田寅之助による『家庭活動写真術』では、子供を映画館の悪影響から守り、家族団欒の空間をつくるという小型映画の役割が述べられている。

常設活動写真館にて映写さるる良映画全巻も、十六ミリ新フィルムに複製して供給いたしますから常設館の如く悪映画に幼児達に不良感化を与える虞れなく、選択された良映画のみにて御家庭一夕の観賞に格好のプログラムが作られ、広告宣伝の実用向にも重宝な機械で、陳列窓へ映写するに適当な大きさであります。（上田 107）

また、1927年には大阪毎日新聞社が大毎フィルム・ライブラリーを設立して、映写機を所有する学校、官庁、軍隊、公共団体などにフィルムの貸出事業をはじめた。この事業の目的の一つには、雑誌『映画教育』で盛んに議論されているように、映画館の悪質な環境から子供たちを守り、良質な映画でもって教化するためということがあった。

ここで注意しておきたいのは、玩具映画が可燃性の35ミリフィルムを使っていたということである。アメリカでも1920年代にはキーストン社が廉価な35ミリフィルム用の玩具映写機を販売していたが、16ミリの普及とともに玩具映写機は姿を消す。しかし、日本では1930年代になってもライオン、朝日活動、キングなどのような玩具映写機をつくる会社があった。残念ながら、今回の調査ではこれらの会社の実態や販売形態に迫ることはできなかったが、いくつかあった会社の中でも最大手と思われるライオンの玩具フィルムの冒頭には、ライオンのロゴマークとなる画像が置かれている。この画像では、子供が映写している写真や下にある文句が小さな子供でも扱えることを強調している。さらには、1930年の『カメラと映写機の作り方』のなかで帰山教正は「玩具の映写機は、最も簡単なもので、従って、素人の手にも出来ないものではない」（帰山 95）と明言し、その作り方を解説している。この本は青少年向けに書かれたものであり、1930年代には科学に興味をもつ子供が親と一緒に玩具映写機を自作していた可能性も浮上する。これらのことから、玩具映写機を扱う子供の観者は自らハンドルを回し、映写機の仕組みを観察しながら映し出される映像を見ていたと考えられる。

以上をまとめると、日本の場合、映画館以外の場所における子供の映画鑑賞は、教育目的から良質な作品を見るという形態と、機械システムへの興味関心とともにフィルムを回転させ、白いスクリーンに映しだされる映像を見るという二つの形態があったと考えられる。はじめにでも述べたとおり、多くのチャンバラ映画が玩具映画となって売られた。玩具映画としてのチャンバラ映画は、それ単体ではほとんど物語をもたないため、俳優のアクションを自らの手で回して動かしてみるという後者の鑑賞のスタイルがより重要となってくる。

II. 玩具映画を見る子供

それでは、玩具映画は実際にどういう環境の中で見られていたのだろうか。玩具映画を見た人の証言がなかなか見つからないなか、子供の頃に玩具映画で遊んでいたという俳優の芦屋小雁の回想は多くの示唆を与えてくれる。

芦屋小雁は1933年の京都生まれで、家は「型友禅染の町工場」を営んでいたという。したがって、以下に述べるのは1930年代末から1940年代にかけての京都の町の事例ということになる。

まず、玩具映写機や玩具フィルムが売られていたのはおもちゃ屋やデパートのおもちゃ売り場だった。玩具とはいってもやはり高級品であり、町の中でそれを持っていたのは小雁の家ともう一軒だけだったようだ。そして、映写機を持っている家に近所の子供が集まって

上映していたという。光源には電気の明かりを使った。フィルムは燃えやすいため子供だけで扱うには危険、というのは表向きで、先ほどライオンが子供でも扱えることを強調していたことを確認したように、実際には子供だけで上映会などもおこなわれていた。

以上が、小雁の回想をもとに整理した、玩具映画が見られていた環境となる。捕捉すると、玩具映画が売られていたのはおもちゃ屋だけではなく少年雑誌の通販からも購入できた。今回調査した 1920 年代から 1930 年代の『少年世界』、『少年倶楽部』、『幼年倶楽部』にはライオン、キング、孔雀などの広告が掲載されている。これらの広告によると、映写機の値段は小さいものなら 1 円台からあり、大きく高性能のものになると 20 円を超えてくる。フィルムはライオンが 1 尺 8 銭で売っているが、キングは 1 尺 3 銭と半額以下である。サイレントの 35 ミリフィルムは 1 秒間に 16 コマで撮影され、1 尺では約 1 秒となる。つまり、おおよそではあるが 30 秒の玩具フィルムは 90 銭から 2 円 70 銭、1 分だと 1 円 80 銭から 4 円 80 銭という価格帯になる。玩具映写機は一台あれば十分であるが、玩具フィルムは二つか三つ買えば玩具映写機とほぼ同額となり、たった数秒から数十秒のものが非常に高価だとわかる。したがって、次々新しいフィルムを買うのは難しいことであった。

たしかに、玩具映画は裕福な家庭にしか買えない代物である。しかし、その限られた所有者が近所の子供を集めて上映会をおこなったということは、玩具映画が多くの人々の手に触れる場所にあったことを示す。そして、少年雑誌に大きくのった広告や、映写機を操作する子供たちのイメージは玩具映画が子供たちの注目の的にあったことを意味している。太田／松本が引用している『子供園』のイラストのように家族みんなで見ることもあったと思われるが、ワッソンの議論にならうなら、映写機を操作する人物に目を向ける必要がある。すなわち、玩具映画は子供が操作する簡単な機械玩具として売られており、これで遊んだ子供たちは、映画の動く絵がいくつにも連なった静止画であるという光学的現象を自らハンドルを回しながら経験し、下手をすればフィルムが燃えてなくなってしまうというスリルとともに映像を見ていたのである。その子供たちの空間は映画館とは異なる性質をもつ空間だったといえるだろう。次の引用は小雁の思い出の一節である。

天井から下がった電灯に手回し映写機の電気をつなげて 35mm のフィルムをセットして、ひとり押入れに籠ります。カッタコッ、カッタコッ、白いシートや壁にアニメや短く切られた劇映画なんかを映して観てました。（芦屋 59、傍点引用者）

ちょっと部屋を暗くして。襖を外してズラッと立ててね、黒い布とかいっぱい出してきて、いよいよ上映開始や。電球つけて、カッタコッ、カッタコッ。（同上 62、傍点引用者）

小雁の思い出のなかで繰り返しあらわれる「カッタコット」という機械的な反復の音は、玩具映画の空間に付随するものである。玩具映写機にトーキーの設備はなく、トーキー作品としてつくられた劇映画も玩具映画になるとサイレントになった。もちろん、弁士も伴奏音楽もない。そこに漂う音はハンドルをまわすときの「カッタコット」という機械的反復音だけである。

玩具映写機のハンドルをまわす感覚、燃えやすいフィルムを手にする感覚。これらの触覚や聴覚に与える刺激は機械に根差す感覚である。この感覚は映画館での鑑賞にはないものだ。この玩具映画を見る子供の観者のまなざしに迫るためには、玩具映画作品を批評的な視点から見るのではなく、玩具に触れるという機械的感覚を中心とした視点からアプローチする必要がある。次節では、実際に玩具映画の映像を見ながら機械的感覚のまなざしを考察する。

III. 玩具映画としてのチャンバラ映画

おもちゃ映画ミュージアムにある阪東妻三郎の主演作品は、現在発見されて修復されたものだけで 30 作品近くある。中には、作品の詳細が不明のものもあるが、半数ほどは玩具フィルムを製造販売した会社のロゴや作品のタイトルが冒頭に置かれている。玩具映画としてのチャンバラ映画の構成は、このロゴ及びタイトルのあとすぐにアクション・シーンとなり、それが終わるとまたすぐ「終」や「完」の文字が出て終了という形になっている。物語はほとんどないと言っていい。マキノ正博の有名な『血煙高田馬場』（1937）も玩具映画となって再編集されている。これを見ると、阪妻の疾走から高田馬場での決闘と、クライマックス・シーケンスのダイジェスト版のように縮められている。音も字幕もないため、阪妻がどういうキャラクターで誰と何のために戦っているのかといった作品の意味内容はほとんど重要性をもっていない。もちろん、劇場で作品を見ていたり、高田馬場というタイトルだけでだいたいの物語は了解されていたりしたこともあっただろう。しかし、現在では詳細がわからない玩具映画（おもちゃ映画ミュージアムでは『不詳＜阪妻の剣戟＞』とされている）などのように、なかには当時見ていた人もただ阪妻がでてきて何かをしているということしかわからないものもあったかもしれない。玩具映画の場合、もはやタイトルやキャラクターの名前といった映像に関連する情報は、これを見るまなざしにとってはさほど重要性を持たず、本来あったはずの物語を正しく伝えるための要素が決定的に欠けている。それによって、玩具映画となったチャンバラ映画を見るまなざしは、映写機の機械システムを観察するように、スクリーンに投映された人物のアクションを観察することに収斂していく。

ここで一つの作品に注目してみたい。『新釈清水一角浪人祭』（1933）、通称『浪人祭』という作品の阪妻演じる主人公清水一角は、正しくは清水一学という名前の実在した人物で、吉良家に仕えていて赤穂事件の際に討ち死にしたことで知られている。史実はともかく、忠臣蔵の物語では清水一角は剣豪とされた。

この映画の玩具映画版では、最初の短い二つのショットで討ち入りの場面であることがわかる。そのあと赤穂浪士との乱闘となり、橋の上で阪妻が見事なアクションを披露する。しかし、ポーズを決めたあと突然「人間一角死して帰らず」という文字の背後に阪妻が

横たわっているショットとなり、フィルムは終わる。短い映像の最後にむりやり討ち死にした阪妻のショットをねじ込むのは、この玩具映画が一応は物語の枠組みを踏まえているからであろう。しかし、そのためにかえって際立つのがプロセスの欠落である。ポーズをとったあとに討ち死にしたショットをつなぐという、普通の商業映画ではまず考えられない編集がこの玩具映画ではなされている。

そして、プロセスの欠落に加えてもう一つ別の欠落もある。それに目を向けるためには、再生速度のことを説明しなければならない。玩具フィルムは太田・松本によれば「高価なセルロイド・フィルムを節約するために字幕でも 10 コマほど、アニメのセリフ吹き出しシーンも数コマしか」（太田／松本 171）なかった。1 秒 16 コマや 24 コマのスピードで回すと、字幕を読むことはできない。玩具映画版『浪人祭』の冒頭にあるショットは、コマの数が少ないために、通常で再生すると映像は一瞬で切り替わる。途中で二か所あるインタータイトルは、おもちゃ映画ミュージアムで修復された映像では十分な時間をとるように処理されているが、通常で再生した場合、一瞬で画面が切り替わるというのが二か所のインタータイトルでも起こっていたと推測できる。

それではどうやってめまぐるしく切り替わる映像を見ていたのだろうか。再び小雁の自伝から引用したい。

トーキーの標準は一秒 24 コマやけど、24 コマでは映さへん。カッタコト、カッタコト、ゆっくりや。一所懸命回したら普通に動いて映るけど、あっという間に終わってしまう。もったいないやんか。また、作りがゆっくり回して観るようにできてた。（芦屋 60）

「作りがゆっくり回して観るようにできてた」とは、玩具映写機の構造上、1 秒間に 16 コマや 24 コマまわそうとすると、ハンドルを 1 秒間に 4 回転から 6 回転させなければならず、物理的に難しいということである。こういったことから次のことが言える。つまり、正しい再生速度というのはなく、阪妻の動きは観者の手の中にあり、観者の意のままに阪妻は踊らされたのだ。『浪人祭』は無声版であるため、1 秒 16 コマで再生するのが正しい速度であるが、玩具映写機ではその $1/2$ から $3/4$ の速度で上映されたと想定できる。こうして減速された映像では、当然のことながら阪妻の華麗なアクションはカクカクとぎこちない動きになる。手動でハンドルをまわしていたことを考えると、さらにギクシャクした動きになったであろうことが想像できる。加えて、そこに漂う「カッタコト」という音は阪妻のアクションを迫真さに欠けるちぐはぐなアクションへと変えてしまう。

物語の欠落とアクションの迫真さの欠落。この二つの欠落が玩具映画でチャンバラ映画を見るとき大きな特徴である。玩具映画が一定の地位を築いていたことに鑑みれば、この二つの欠落は肯定的に評価される必要がある。小雁は「額縁劇場」と名付けられた小さな劇場のようなものをつくり自ら弁士のマネをして上映したという。同様のことが少年雑誌の広告にも謳われている。曰く、家庭の映画会では親が観客となり子供が映写技士となり弁士となる。つまり、不完全な玩具映画の空間の一方には完全な映画館の空

間がおかれている。映画館では生き生きとしていた阪妻のアクションを再び取り戻そうと子供は映画館の空間を模倣する。このことは、フランスの詩人シャルル・ボードレーが「玩具のモラル」のなかで述べた一節とつながってくるだろう。

大部分の子供たちはとりわけ魂を見ることを欲する、ある者たちはしばらく使った後で、ある者たちはただちに。（中略）子供は自分の玩具を裏返し、また引っくり返し、引っ搔いてみたり、揺ってみたり、壁にぶつけてみたり、床に投げてみたりする。時々、機械的な運動をまたやらせてみる、時としては逆の方向に。驚異的な生命が停止してしまう。（中略）ついに子供は玩具を半ば開いてみるのだ、なんといっても自分の方が強い。だが魂はどこにある？このところから茫然自失と悲しみが始まるのだ。（ボードレー 324、傍点原文）

引用中にある「機械的な運動」という箇所は、この文章の前で述べられているフェナキスティスコープという光学玩具のことが特に念頭にあると考えられる。言うまでもなく、フェナキスティスコープと玩具映画は同じ線上に位置する。引用の都合上省略しているが、ボードレーは玩具に対して子供がおこすアクションが「最初の形而上学的傾向の一つ」（同上 324）としている。こうした子供たちのアクションの前では、たとえば『邪魂魔道』（1927）という作品のように、監督と阪妻が「一呎は一呎毎に、後になるほど次第にスピードを増して行くように」（阪東 74）計算して撮影したものであったとしてもその効果は無に等しくなる。つまり、玩具映画としてのチャンバラ映画は、製作側がアクション・シーンに凝らした技巧も観者の手によって解体される可能性を含む。それは、剣劇スターのイメージにとって、玩具映画が見過ごすことのできない影響力をもっていたとも考えられるだろう。

おわりに

戦前における映画と子供の関係を論じるとき、その多くは教育の視点から語られ子供たちは受動的な存在にとどめられていた。子供が映画館に行くことを禁止していた学校もあったほどである。しかし、子供たちは映画が見たくてたまらなかった。この当時の世相を反映したある投書をここで紹介しておきたい。雑誌『少年世界』では、1930 年ごろから映画のスクリーンショットを使って、物語を小説や講談のように説明するコーナーがつくられた。「お母さんもおよろこび」と題されたその投書が述べるところによると、このコーナーは映画好きの子供を満足させるものであり、そのおかげで子供が映画館に行きたいと言わなくなって母親を喜ばせたようだ（『少年世界』1927 年 3 月号 256）。玩具映画ももしかすると映画館の代替として親が子供に買い与えたかもしれない。今の段階で結論と言えることは、子供と映画の関係が、映画館という空間には限定されない豊かなものであったということである。

本発表では、玩具映画を失われた映画作品の発掘といった資料的な価値だけにとどめず、日本の社会や文化における意義を考察した。しかし、上の議論のなかでも述べたように、ライオン、キング、朝日活動など玩具映画会社の詳細はいまだにわかっていない。また、今回は阪妻だけを取りあげたが、大河内傳次郎の玩具映画もあり、ディズニーの著作権をほとんど無視したアニメーション、チャップリンやハロルド・ロイドなどの玩具映画もある。これらの多様で興味深い玩具映画が日本社会のなかにどの程度まで浸透していたのか。そして、玩具映画は映画産業に影響を与えるほどの力を持っていたのか。取り組むべき課題は多く残されているが、今回の発表は以上で終わりとしたい。

引用文献リスト

- 赤上裕幸『ポスト活字の考古学―「活映」のメディア史 1911-1958』(柏書房、2013 年)。
- 芦屋小雁『シネマで夢を見てたいねん』(晶文社、1997 年)。
- 上田寅之助『家庭活動写真術』(上田竹翁、1927 年)。
- 大阪毎日新聞活動写真班『大毎フィルム・ライブラリー目録』(大阪毎日新聞活動写真班、1932 年)。
- 大澤浄「映画教育運動成立史——年少観客の出現とその囲いこみ」加藤幹郎編『映画学的想像力——シネマ・スタディーズの冒険』(人文書院、2006 年)、205-29。
- 太田米男／松本夏樹「玩具映画とフィルム・アーカイブについて」『芸術』25 巻(2002 年)、165-79。
- 太田米男「玩具映画プロジェクト報告」『芸術』30 巻(2007 年)、90-100。
- 帰山教正『カメラと映写機の作り方』(誠文堂、1930 年)。
- ボードレール、シャルル「玩具のモラル」阿部良雄訳、出口裕弘編『ダンディの箱』(筑摩書房、1990 年[原著 1853 年])、315-325。
- 週刊朝日編『値段史年表』(朝日新聞社、1988 年)。
- 中田俊造『娯楽の研究』1924 年、石川弘義監修『余暇・娯楽研究基礎文献集・第六巻』(大空社、1989 年)。
- 阪東妻三郎「良薬毒薬——批評は正に劇薬の如し」『阪妻画報』第 2 巻第 5 号、(1927 年)。
- 松本夏樹「映画渡来前後の家庭用映像機器——幻燈・アニメーション・玩具映画」岩本憲児編『日本映画の誕生』(森話社、2011 年)、95-128。
- 渡邊大輔「形成期映画教育運動の実践と言説の一側面——児童観客の動向を中心に」『映画学』第 24 号、(2010 年)、4-25。

Kattelle, Alan. *Home Movies: A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, 2000.

Singer, Ben. "Early Home Cinema and the Edison Home Projecting Kinetoscope," *Film History* 2 (1) , 1988, pp.37-69.

Wasson, Haidee. "The Reel of the Month Club: 16mm Projectors, Home Theaters and Film Libraries in the 1920s," Richard Maltby, Melvyn Stokes and Robert C. Allen eds., *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema*, University of Exeter Press, 2007, pp.217-234.

京都府立図書館と大阪府立中央図書館国際児童文学館において、以下の雑誌の 1920 年代～1930 年代に刊行されたものを調査した。

『少年世界』博文館。

『少年倶楽部』大日本雄弁会講談社。

『幼年倶楽部』大日本雄弁会講談社。

● 蠅のリズム——横光利一『蠅』と映画『狂った一頁』を創造するメディアの論理

大久保 美花（おおくぼ みか、明治大学大学院情報コミュニケーション研究科博士後期課程）

はじめに

新感覚派の旗手・横光利一は、1923 年 5 月、『文芸春秋』に小説『蠅』を発表し、文壇にデビューした。本稿の問いは、小説『蠅』における「蠅」とは何かである。『蠅』は 10 節で構成された短編小説である。しかし、タイトルに名付けられた「蠅」が登場するのは、第 1 節、第 9 節、そして第 10 節のわずか 3 節に過ぎない。つまり、「蠅」は小説の冒頭と末尾にしか姿を現さないのである。また、「蠅」の物語に挟まれた第 2 節から第 8 節において、物語はほぼ展開する。具体的には、真夏の停留所。蠅と馬車をひく馬（第 1 節）、停留所の横にある饅頭屋の店先で、将棋をさす馭者の描写から始まる（第 2 節）。停留所には、息子の危篤の知らせを受け取った農婦や（第 3 節）、かけおちをしようとしている若者と娘（第 4 節）、母親と男の子（第 5 節）、そして田舎

紳士がやってくる。彼らは各々の事情を抱えつつ、なかなか出発しない馬車に不安や苛立ちを見せていた。馬車が出ないのは、饅頭と関係がある（第 6 節）。というのも、馭者には蒸したての饅頭に初手をつけることを「最高の慰め」とする習慣があったの（第 7 節）。饅頭は蒸し上がり、馬車の発車する準備が整う（第 8 節）。5 人の乗客を乗せ、馬車は走り始める。馬車と共に揺れる蠅（第 9 節）。饅頭を食べ終えた馭者は次第に居眠りをし始め、馬車はついに崖から転落する。一方、蠅はただ一匹飛んでゆく（第 10 節）。

先行研究では、馭者が食べた「饅頭」に注目が集まった。なぜなら、「饅頭」の物語は小説の中心部（6～8 節）に位置し、また馭者を居眠りさせ、馬車を転落させる原因となるからである。馭者の「饅頭」に対する執着は「潜在意識的な性的願望」と説明され（由良『『蠅』のカメラ・アイ』28）、小説『蠅』の要は、「蠅」よりもむしろ「饅頭」にあるという論考さえある（二瓶 60）。確かに「饅頭」は、記述された位置や量、役割において、小説『蠅』の中心を占めていると言えるだろう。

しかし問題は、その「饅頭」の“周り”を「蠅」がたかっているということにある。もちろん「蠅」は先述したとおり、第 2 節から第 8 節にかけては登場せず、読者は容易に「蠅」の存在を忘れてしまうだろう。だが、果たして「蠅」は本当に姿を消したのか。あるいは、馬車の“外へ”飛んでいってしまったのだろうか。さらに、「蠅」が登場する節は、「饅頭」を中心とする物語の“付けたし”に過ぎないのか。つまり本質は「饅頭」にあり、「蠅」は外的で非本質的なものなのか。それならばなぜ、この小説のタイトルは『饅頭』ではなく『蠅』なのか。

本稿は、「蠅」がいなくなったと思われるこの仕組みにこそ、『蠅』という小説の独自性があると考え。つまり、「蠅」は見えなくなることによって、『蠅』という小説を創り出しているのではないだろうか。言い換えれば、「蠅」が“外部”として自明視されることによって初めて、人々は逆説的に乗客や「饅頭」の物語といった“内部”を読むことができるのである。

これは、メディアがメディアとして成立する構造と同じだということを想起したい。例えば、文学において、白い紙や黒いインクの染みという、文学を支える物理的条件—活字メディア—が自明視されて初めて、人々は小説を読むことができる。一方、映画では、スクリーンやカメラといった映画というメディアを成立させる物理的条件が自明視されて初めて、人々は映像作品を観ることができる。このとき、読み、観ることとは、文章や映像に“意味”を読み込み、その“意味”の“内容”について“解釈”することである。つまり、小説が読み物として、また映像が映像作品として成立するためには、メディアという外部の「形式」は見えなくならなければならないのだ。

ここから小説『蠅』を考えると、「饅頭」をめぐる物語は、『蠅』を構成する「内容」部分にあたると言うことができるだろう。一方、「蠅」物語は、「内容」に対し「形式」の役割を果たすと指摘することができる。つまり、私たちは「蠅＝形式」が自明視されることによって、「饅頭＝内容」を読むことができるのである。このような「形式」の不可視化と「内容」の読解が“常識”となると、「内容」こそ本質であり、「形式」は外部にある副次的で非本質的な存在と見なされる。ちょうど絵を本質だと思い、絵を縁取る額縁にはあまり注意が

向けられないように。逆に言えば、絵画を観るということが成立するためには、私たちは額縁を見てはいけないのである。つまり、私たちはメディアを見てはいけないのである。「蠅」を意識してはならないのである。

ならば、『蠅』における「蠅」とは何かと問うことは可能か。絵ではなく額縁を見よ、メディアを見よ、そして「蠅」を見よと問うことは。これは一見すると、「蠅」が何（内容）を見ているかを問題にしているように思われる。が、そうではない。「蠅」がいて、「蠅」がたかるということについて、つまり「蠅」という存在そのものを位置づけ直したいのである。問題はカメラが何（内容）を撮影したかではなく、むしろカメラが空間に入るとはどういうことかを考察することにある。したがって、「蠅」をめぐる問いは「メディア」をめぐる問いである。本稿の結論を先取りすれば、「蠅」とは「メディア」である。

小説『蠅』において「蠅」とは何かと問うこと。これは「蠅」を小説が創造される仕組みを“種明かし”する材料として捉え、『蠅』を成立させる“からくり”を暴こうとする試みである。そのため、本稿は『蠅』を小説における前提を吟味・批判する「メタフィクション」として位置づけ、「蠅」を軸に文学というメディアについて考察していきたい。

I. 『蠅』というメタフィクション

「蠅」とは何か。次に挙げるのは、『蠅』の冒頭文である。

真夏の宿場は空虚であった。ただ眼の大きな一匹の蠅だけは、薄暗い厩の隅の蜘蛛の巣にひっかかると、後肢で網を跳ねつつ暫くぶらぶらと揺れていた。と、豆のようにぼたりと落ちた。そして、馬糞の重みに斜めに突き立っている藁の端から、裸体にされた馬の背中まで這い上った。（横光『蠅』29）

ここには「眼の大きな蠅」が蜘蛛の巣から「落ち」、その後、藁の端から馬の背中まで「這い上がる」という様子が描かれている。つまり、ここからは「蠅」の落下と上昇の運動が窺える。また、『蠅』のクライマックスである、馬車が崖から転落するシーンは以下の通りである。

一つの車輪が路から外れた。突然、馬は車体に引かれて突き立った。瞬間、蠅は飛び上った。と、車体と一緒に崖の下へ墜落して行く放埒な馬の腹が眼についた。そして、人馬の悲鳴が高く一声発せられると、河原の上では、押し重なった人と馬と板片との塊りが、沈黙したまま動かなかった。が、眼の大きな蠅は、今や完全に休まったその羽根に力を籠めて、ただひとり、悠々と青空の中を飛んでいった。（横光『蠅』37-38）

ここには「蠅」が「墜落」する馬車に驚き「飛び上がり」、「青空の中を飛んでい」く様子が描写されている。そのため、ここにも再び「蠅」の落下と上昇運動を指摘できる。このように、「蠅」は上下に運動する「リズム」を持った存在である。さらに、「蠅」のリズミカルな運動は、「漸く蜘蛛の網からその生命をとり戻した身体を休めて」とあるように、蜘蛛の巣や馬車の転落といった、自らの生命の危機と密接に関わっている（横光『蠅』36）。つまり、「蠅」とは常に生き、かつ常に死に直面している、生と死を備えた両義的存在なのである。

改めて「蠅」とは何か。先行研究では「蠅」とは「映画」であると、つとに指摘されてきた。英文学者の由良君美は、「横光最初期の作品、大正十二年の『蠅』こそは、一九二三年における、最も早い『カメラ・アイ』の意図的实践の輝かしい成果」と評し、「映画技法の秘密のひとつは、人称を越えたカメラ・アイにある」と指摘している（由良『『蠅』のカメラ・アイ』22）。また由良は「カメラ・アイ」を「私の眼、彼の眼、その眼、さらには全能なる神の眼とも異なる、ある客体の眼玉である。しかも、その客体の眼玉はストーリーをも造る」（由良『『蠅』のカメラ・アイ』22）ものとして説明し、それを映像編集技法の「モンタージュ」に接続する。

一の秘密は、広角に捕えられた〈宿場〉の〈空虚〉性が、そのなかに動めく極極の生物の、起死回生の一コマを描く接写に、直ちに接続せしめられている所にある。これはモンタージュの技法であり、〈広大〉のなかの〈近接〉によるカメラのズーム・インなのである。接写したカメラの眼は何を捕えるか。（由良『『蠅』のカメラ・アイ』23-24、傍点原文のまま）

由良は「モンタージュ」について、具体的には「ズーム・イン」を念頭に置いており、背景の広角撮影から「蠅」への接写を論じている。そして注目すべきは、引用文文末の「カメラの眼は何を捕えるか」という問題提起である。つまり、カメラはどのような「内容」を捉えたかという疑問である。このことは今は指摘に留め、後に振り返りたい。

一方、由良の「カメラ・アイ」を継承した小森陽一は、『蠅』における構成やモンタージュといった「形式」の問題を拡張し、「枠」という概念を提出した。

『蠅』というテキストにおいて、蠅についての記述が果している最も重要な役割は、それがこのテキストを享受する際の枠になっている、ということである。（小森 443）

小森における「枠」とは、単に静的な物体としての「枠」ではない。小森は「まず〈枠〉としての『始め』、一における蠅の描写の中に、すでに一つの物語＝ドラマが完結している」と述べ、「蜘蛛の巣にひっかかった蠅が、その生命をとり戻す、起死回生の劇がそれである」

と指摘する（小森 444）。本稿もまた「蠅」を「ドラマ＝リズム」を持つ自律した「^{カードル}枠」として理解している。が、小森は続けて次のように述べる。

蠅についての記述がこうした〈枠〉としての性格を持つことをふまえるなら、そこだけにこの小説の最終的な意味をもたせようとする読み方は、〈枠〉としての額だけを見て、絵そのものは見ないといった〈絵画鑑賞〉と同じことになってしまう。（小森 443-444）

「額」ではなく「絵」を見よ、それが絵画鑑賞だという、小森の指摘は当然だと思われるかもしれない。が、ここには形式と内容をめぐるメディアの問題が表出している。先に由良が「蠅」は何を見たかと問い、小森が絵を見よという時、「形式」や「額縁」の重要性を主張した彼らでさえ、「絵」という「内容」を優位に置いていることが窺えるからである。

また、これと重なるように、芸術（文学）における形式と内容をめぐる議論を、横光本人もまた行っている。横光は、1928-29 年にプロレタリア文学者に対し、彼らはマルクス主義哲学を根拠にしているにも関わらず、形式より内容の優位を説いていると攻撃している（形式主義文学論争）。マルクス哲学では、形式（客観）が内容（主観）を決定しており、形式が内容よりも優位にあるという立場をとる。これが唯物論である。横光の独自の唯物論については本稿第 3 章で詳しく検討するが、文学における唯物論の確立を目指した横光の批判は、プロレタリア文学者が「形式」を論じているにも関わらず、その内実は「内容」中心主義に陥っているということにあった。慎重に言えば、由良や小森の見解においても、これと同様のことが生じているとは言えないだろうか。つまり「額＝形式」の議論が、いつの間にか「絵＝内容」の話へと変容しているのである。さらに、その後の横光研究の展開では、「額＝形式」はより一層自明視され、「絵＝内容」に対する集中が増していく。

十重田裕一は、横光利一や川端康成の小説を映画に触発された小説と捉え、その特徴を「都市小説」や「人間の意識の流れを表象した小説」と整理した（十重田『『狂つた一頁』の群像序説—新感覚派映画聯盟からの軌跡—』26）。十重田は、特に後者の「意識の流れ」と映画を接続している。例えば、横光の小説『機械』にも、フランス映画『裁かるゝジャンヌ』に多用されたクローズアップが、主人公「私」の「心理の動き」や「自己の心理作用のダイナミズム」に応用されていると指摘した（十重田『『機械』の映画性』63-64）。つまり、十重田は映画の独自性を「意識」や「心理」に見出し、横光はこの映像手法を自らの文学に取り入れたと説明するのである。

このように、先行研究では、『蠅』あるいは横光文学を「映画」と関連づけて論じてきた。しかし、ここに窺えるのは、「蠅＝形式」と映画をめぐる議論において、次第に「形式」が自明視され、「心理」や「意識」といった「内容」を問う議論へと変容しているということである。しかし、この展開はむしろ、メディアにおいてごく自然なプロセスだとも言えるだろう。本稿の冒頭において、メディアは自明視され

見えなくならなければ、むしろメディアとしては成立しないと述べた。メディアが違和ある存在として意識されれば、人々は安心して小説を読み、映像を觀賞することはできないからである。また、文章や映像に「意味」を読み込むことができないからである。無論、映画における「意識の流れ」とは、この概念を提唱したジェイムズ・ジョイスが言うように、統一的「意味」を指してはおらず、「内容」よりも「形式」の枠組みで論じていると批判することもできるだろう。そのため「蠅」と「意識の流れ」の接続は、「内容」の議論でもなければ、「意味」を付与する議論でもない。とはいえ、「意味」を分断する試みは、注意深く言えば、映画の独自性とは言い難い。なぜならそれはエジソンがキネトスコープを発明し（1891 年特許取得）、リュミエール兄弟がシネマトグラフを開発する（1895 年特許取得）よりも早く、セルバンテスの『ドン・キホーテ』（1605-1615）やローレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』（1760-1767）といった小説で、すでに実践されているからである。

『ドン・キホーテ』は、騎士道小説を読み耽る主人公ドン・キホーテ・デ・ラ・マンチャが、自らも騎士になるべく全国を遍歴する小説である。これは騎士道小説の形式をとってはいるが、むしろその形式をとることで、従来の騎士道小説を裏切っていくという仕組みになっている。また、『トリストラム・シャンディ』は、紳士トリストラム・シャンディの自伝という体裁をとっているが、彼が誕生する以前のあるいは誕生する過程—受精—の描写を詳細に記述しているように、自伝や長編小説の常識を意識的に破っている。

このように、小説という形式をとっているにも関わらず、小説の“常套手段”を尽く破っていく小説群に注目したのが、先述した『蠅』に「カメラ・アイ」を指摘した由良君美である。彼は 18 世紀イギリス市民社会風俗小説の急速な発達と、それに反動する小説群があることを発見し、後者を「メタフィクション Metafiction」と説明した。また、19 世紀に誕生する「近代的長編小説 Novel」や 20 世紀の小説に、「メタフィクション」の更なる傾向を読み取った。由良曰く、「メタフィクション」の特徴とは「自己再帰的 Self-reflexive」である。

このあたりで、わたしなりの〈メタフィクション〉の定義を示さねばなるまい。多くの論者たちの定義はすでにまちまちであるが、わたしの考えでは共通点が少なくとも一つある。それは〈自己再帰的〉（Self-reflexive）なディスコース型体を小説的方法の新たな資源にしようとする小説である、という点である。（由良『メタフィクションと脱構築』28）

ここで、由良は小説が自らを壊していくことは、自らを創造する（「自己再帰」）ための「新たな資源」になると述べている。つまり、彼は小説の内容というよりも、むしろ小説の成り立ち方そのものを問題にしているのである。そのため、由良は小説を単に完成されたパッケージとしての作品とは捉えていないと指摘できるだろう。彼は小説を一つの自律的で体系的な「運動体」として捉えているのである。

また、由良は、フランスの哲学者ジャック・デリダの重要概念である「Deconstruction」の日本語訳者でもある。彼はすでにアメリカの哲学者であるジョージ・スタイナーの Extraterritorial という概念を「脱領域」と訳していたが、この Deconstruction という概念に「脱構築」という語をあてた（四方田 152）。これはデリダの「脱構築」が、主体は他者や他の物体によって破壊されるのではなく、自らのうちに自らを壊す論理があるという性質を強調している。そして、この「脱構築」こそ自らを「創造」する原理なのである。さらに、「脱構築」の論理を由良は「メタフィクション」の本質と捉えている。

このことと由良が『蠅』と映画を接続したことは、どう関連するのか。そのキーとなるのが作家・大泉黒石とメタフィクションである。由良は大泉黒石の小説『人間廃業』に従来の文壇的私小説がもつリアリズムの方法を疑い、年代記の常識を破るといった「メタフィクション」の特徴を見出している。また黒石を「メタフィクション」の自覚的実践者と位置づけた（由良『メタフィクションと脱構築』168-169）。また黒石は日活向島撮影所で、映画の脚本も書いていた。そして、由良は前掲した『『蠅』のカメラ・アイ』において、日本の文学者と映画の関わりを論じる際に、黒石の業績の後に衣笠貞之助や横光が参加した「新感覚派映画連盟」を紹介しているのだ（由良『『蠅』のメタフィクション』17-18）。さらに、彼らが活躍した 1920 年代の文学と映画は「驚くべき感性の革命であり、技法の革命」が起こったことを指摘している（由良『『蠅』のメタフィクション』18）。ここでは、由良は黒石と新感覚派文学を映画との関わりにおいて、時系列的に説明するに留まり、また『蠅』を「メタフィクション」だとは指摘していない。が、黒石と横光文学の背景に、映画という要素の他に、「メタフィクション」という連関を読んではいなかったか。つまり、由良は『蠅』を黒石から続く「メタフィクション」—革命—の連関のなかで捉えてはいなかったか。本稿は、由良の読解を敷衍しつつ、『蠅』を文学という仕組みを種明かしする小説、すなわち「メタフィクション」として捉えたい。そして、その根拠を「蠅」という存在に見出す。「蠅」とはまさに「小説」という「メディア」そのものだからである。

またそうすることで、由良をはじめ先行研究において、『蠅』がなぜ常に「映画」というメディアとセットで語られてきたかも説明できる。それは『蠅』が小説の定石を尽く外した「メタフィクション」だからである。つまり、『蠅』とは『ドン・キホーテ』や『トリストラム・シャンディ』と同様に、小説でありながら小説の約束事を破る以上、もはや小説ではないのである。そのため『蠅』とは何かと問い、『蠅』を日本近代文学史に位置づける際に、『蠅』を文学ではないメディア—映画—に親和性を見出すことは、充分可能性としてあり得る。つまり、『蠅』と「映画」を重ねること。これが「蠅」を「映画＝カメラ」として位置づけてきた仕組みである。そうであるならば、「蠅」を映画以外にも、音楽や絵画といったメディアとの親和性を指摘することも可能だろう。現に、小森陽一は「蠅」を「枠」として捉え、絵画というメディアの枠組みで『蠅』を論じている。

以上のことから、小説『蠅』における「蠅」とは映画ではないことが指摘できる。むしろ『蠅』は小説的な小説である。また、『蠅』に映画をはじめとする他のメディアの性質を指摘することで、より一層『蠅』がもつ小説性を逆照射しているとも言える。したがって、「蠅」と

はまさに小説という「メディア」であり、『蠅』とはすぐれて小説的な「メタフィクション」なのである。だからこそ本稿は「蠅」に注目したい。「蠅」に「内容」を決定する「形式」の論理を見出し、自明視された「形式」を再度、違和のある存在として浮かび上がらせること。絵の内容よりもそれを縁取る「額縁」^{パレルゴン}（デリダ）¹を問題にすること。さらに「額縁」^{パレルゴン}を自らを「脱構築」する運動体として位置づけること。これが本稿の試みである。したがって、「蠅」とは自らを創造し、脱構築する「メディア＝パレルゴン」なのである。

II. モンタージュとリズム

「蠅」とは何か。「蠅」とは「メディア＝パレルゴン」である。が、その内実とはいかなるものか。そこで本章では文学に対し、あえて映画というメディアに注目することで、文学というメディアを相対化したい。横光利一と映画の関わりは、先述した十重田裕一をはじめ、すでに研究が蓄積されている。1926年に横光は、映画監督の衣笠貞之助と共に「新感覚派映画連盟」を結成し、映画『狂った一頁』を製作した。『狂った一頁』で脚本を担当した川端康成は、「新感覚派映画連盟」は文学の延長にある「文芸的な映画」を退け、「映画的な映画」を追求したと述べている（川端 511）。また、映画批評家の岩崎昶は、『狂った一頁』を「日本で生れた、最初の映画らしい映画」であり、「日本で作られた、最初の世界的映画だ」と指摘した（岩崎 48）。さらに、衣笠を映画の本質や映画の美を理解した人物として評価している。

とに角彼（衣笠貞之助―引用者注）は映画を知つてゐる。いや、まだ知つてはゐないかもしれないが、感じてゐる。彼の描いてゐる美は、決して劇的でも小説的でも絵画的でもなく、とに角あらゆる既成芸術と無関係な（といっても良い）美である。映画^{ママ}的な美である。（岩崎 48）

川端の言う「映画的な映画」、また岩崎の言う「映画を知り」、「映画を感じ」ること、さらに「映画的な美」とは一体何か。つまり、映画の独自性とは何なのか。衣笠は、後年に書いた自叙伝（1977）で、『狂った一頁』では、映像技法や映像表現といった実験を試みたと述べている。そのなかでも特に「映像編集」の記述が目立つ。

雨の夜の精神病院のシーンにはじまる冒頭の場面は、踊り子や病室内の患者などを短く点綴して、およそ一卷（約九分）、それがなんと二三〇カットからなっていて、〇・五秒、一秒という短いカットの交錯がつづく。雨と嵐があり、回る何かがあり、狂った踊り子がある。そこに組み立てられたリズムとムードとで、この映画全体のねらいを暗示したかったのである。全体を通じてたいへん

だったのは、こうした短いカットを組み立て、それぞれの場面のリズムをつくりあげることであった。その頃は編集用の仮プリントをつくることをせず、ネガでの編集である。（衣笠 76）

このように、衣笠は撮影当時、「ネガ」において「短いカットの交錯」や「組み立て」、つまり「編集」作業に注力していたことが窺える。またこの編集作業から、衣笠は「リズム」や「ムード」と呼ばれる存在を感じとり、そこに「映画全体のねらい」を定めていた。1920年代が映像編集技法である「モンタージュ」が世界的に広まったことを想起すれば、衣笠がここで「モンタージュ」という語を使用していないとはいえ、彼の試みが「モンタージュ」に相等することは多言を要しない。

また『蠅』における「蠅」自身もまさに「モンタージュ」を行っている。次の一節は、馬車の中で居眠りする馭者についてのシーケンスである。

その居眠りは、馬車の上から、かの眼の大きな蠅が押し黙った数段の梨畑を眺め、真夏の太陽の光りを受けて真赤に栄えた赤土の断崖を仰ぎ、突然に現れた激流を見下して、そうして、馬車が高い崖路の高低でかたかたときしみ出す音を聞いてもまだ続いた。（横光『蠅』37）

このように「蠅」は「梨畑」、「赤土の断崖」、「激流」そして「きしみ出す音」という複数の場面を「モンタージュ」しているのである。

ところで、『狂った一頁』の「ねらい」だった「編集＝モンタージュ」によって生じる「リズム」や「ムード」とは何か。衣笠は、横光が『狂った一頁』の試写を見て、無字幕にするようアドバイスをしていたと言う（衣笠 78）。この意義は「無一字幕」、つまり映画から「言語」を抜きされという提案ではなかったか。映像に「意味」を読み込み、「意味」を解釈することを止めるという主張。なぜならば映像の本質は「言語」ではなく、また「意味」にもないからである。そのため『狂った一頁』では徹底的に「言語」や「意味」の排除が行われた。だからこそ、この前衛映画を川端は「映画的な映画」と述べ、岩崎は「映画的な美」を見出したと思われる。『狂った一頁』の前衛性や普遍性は、映像における言語の徹底的な排除と、映像の独自性の追究にあったのだ。つまり、本稿の主旨を踏まえれば、『狂った一頁』とは「メタ映画」だったのである。そのため、『狂った一頁』は映像作品の一つではなく、映画というメディアの仕組みを暴露する映画だと指摘できる。クレショフはカットとカットの「モンタージュ」が意味を生み出す効果（クレショフ効果）を提示したが、事実はむしろ逆ではなかったか。「モンタージュ」とは言語や意味ではない。むしろ言語や意味から零れ落ちる「前一言語」的、「無一意味」的な「リズム」や「ムード」である。したがって、各映像を構成し、映像作品を創造する「形式＝モンタージュ」とは、まさに映画という「メディア＝パレルゴン」なのである。

Ⅲ. 形式とメディア

形式、リズム、パレルゴン。横光は先に挙げたプロレタリア文学者との「形式主義文学論争」において、まさに「形式とはリズムである」というテーゼを主張している。横光は文学の「形式」を考える。

文学の形式とは文字の羅列である。文字の羅列とは、文字そのものが容積を持った物体であるが故に、客観物の羅列である。

客観があつて主観が発動するものであるならば、即ち、文学の形式は文学の主観を決定してゐる筈ではないか。（横光「文芸時評（二）」152）

横光曰く、「文学の形式」とは「文字の羅列」である。だが、横光が言う「文字」とは単なる記号ではなく、また「羅列」とは単なる接続や連続ではない。まず、「文字」とは「容積を持った物体」である。彼は「日本の文学は象形文字を使用するとすれば、殊に、独特の形式論が発生すべき筈」（横光「文芸時評（二）」154）と指摘しており、「日本文学」と「漢字（象形文字）」の關係に注目している。そして「文字の羅列」を次のように説明する。

だが、形式とは、リズムを持った意味の通じる文字の羅列に他ならない。此の文字の羅列なる形式なくして、内容があり得るであらうか。（横光「文芸時評（二）」151）

つまり、「文字の羅列」とは「文字＝漢字のリズム」である。ここに各「漢字」を「モンタージュ」する主体が現れる。それが「活字メディア」である。すなわち、「日本文学」という内容を物理的に支え、その内容を決定するのが「活字メディア」という形式である。この「漢字のリズム＝形式」が「日本文学＝内容」を決定するという独自の唯物論こそ、横光が確立を目指した「文学的唯物論的立場」に他ならない（横光「唯物論的文学論について」100）。これが横光の考える「日本近代文学」が成り立つ仕組みである。そして「活字メディア」は「日本文学」という「エルゴン（作品）」をつくりあげる「パレルゴン」である。絵にあった「額縁」をはめるのではなく、反対に「額縁」が自らに合う絵を飾る。そのため「メディア」は常に「パレルゴン」なのである。横光は、映画の特徴を以下のように述べている。

映画はレンズを透して見た物体の運動の羅列である。だから、全く新しい感性の羅列だと見るべきだ。（横光「各人各題漫談会 第七十回新潮合評会」134）

横光は、映画に「物体の運動の羅列」、つまり「リズム」を読み取っている。これもこれまでの考察を踏まえれば、「羅列＝リズム」とは各「ショット」の「モンタージュ」であると指摘できるだろう。先に『狂った一頁』の分析において、「モンタージュ」とは言語ではなく、また意味でもない。むしろ言語や意味に回収されない「リズム」にこそ映画の独自性があると指摘した。そして、この「リズム」に横光は「全く新しい感性＝新感覚」を発見するのである。

ここから横光において、文学と映画という二つのメディアを位置づけることができるだろう。文学の形式とは「漢字」という「文字」の「リズム」である。一方、映画の形式とは「ショット」という「映像」の「モンタージュ」である。これらの「リズム＝モンタージュ＝形式＝パレルゴン」が、「小説＝映像作品＝内容＝エルゴン」を生む。「メディア」の独自性は、各メディアの「形式」の独自性に拠る。「リズム」は常にその内容を縁取り、決定する「パレルゴン」である。そしてそれぞれのメディアの仕組みの種を明かすものが現れる。それが「メタフィクション」であり「メタフィルム」なのである。

IV. 横光利一と三木清におけるトランスフォーメーションの論理

さらに、横光利一と親交のあったマルクス哲学者・三木清の論理との親和性を述べておきたい。三木清は 1930 年前後、理性（客観）と感性（主観）を弁証法的に統一する方法を考察し、その主体とされる「歴史」とは何かという問題に取り組んでいた。その際、カントが『純粋理性批判』で論じた「構想力」という概念を継承している。カントにおける「構想力」とは、感性が主に働く論理というよりはむしろ、悟性（理性）と感性が弁証法的に統一された論理であり、芸術の分野においては、美を表象あるいは創造する力と言われる。このような問題が取り上げられたのが、三木の主著『構想力の論理』である。横光はこの『構想力の論理』第 1 章「神話」を読み、三木に共感を示している。

三木清氏の思想（1937 年－引用者注）六月号に出てある（『構想力の論理』第 1 章である－引用者注）『神話』は私には面白かった。（横光「雑纂 評論・随筆」435）

三木は「構想力の論理」とは、主観ではなく客観、内容ではなく形式の論理であると言う。

構想力の論理は感情の論理であるよりも形像の論理である。形像は動的発展的なものである。構想力の論理は静的論理ではない。形像が動的発展的であるのは、それが元来感情的なものと知的なものとの、主観的なものと客観的なものとの総合として生成するものである故である。（三木 46）

つまり三木は、形式の論理を単に静的なシステムとして捉えるのではなく、「動的発展的」な運動体として捉えているのである。そして、三木は「構想力の論理」を以下のように結論づける。

形の変化即ち transformation (Metamorphose) が歴史の根本概念である。（三木 231）

トランスフォーメーション。自らが自らを生成し、同時に自らを脱構築していく論理。構想力とはまさに創造（ポイエーシス）の論理である。そして、横光はここに共感するのである。思えば、『蠅』は馭者や饅頭、乗客たちの物語をモンタージュしつつ、自らを生成し、同時に脱構築する小説であった。また、「蠅」自身も自己再帰を繰り返すリズムカルな存在であった。つまり、『蠅』はまさにトランスフォームし続ける小説だったのである。そして、それを決定していたのは、常に彼らの傍らにいた「蠅」である。「蠅」は、馭者や饅頭、乗客たちから決して離れず、彼らの“^{パレルゴン}装飾品”であるかのごとく、彼らの身体にびたりとくっついていて。また、馬車に乗った乗客は街の“外”へと出かけていったが、“外”へと連れ出すことができるのは、「パレルゴン」としての「蠅」のみである。事実、馬車の転落後、「蠅」のみが悠々と大空へ飛んでいくことができたのである。

終わりに——メディアあるいはパレルゴンとしての「蠅」——

「蠅」とは何か。あるいは「メディア」とは何か。1920年代、この問いを自らのメディアを最大限に使い問うた人々がいた。それが上に記に挙げた横光利一、川端康成といった新感覚派であり、衣笠貞之助、そして三木清といった人々であった。彼らはすぐれてメディア論的であり、このゆるやかなネットワークは、由良君美やデリダといった批評、哲学へと接続してゆく。

「蠅」は「パレルゴン」であった。また「蠅」は複数のショットをモンタージュし、さらに創造と脱構築を繰り返すリズムカルな運動体でもあった。「蠅」はトランスフォーメーションそのものである。「蠅」は見えなくなったとしても、いなくなったわけではない。むしろ「蠅」は馭者や饅頭、乗客たちのまわりを飛び回することで、『蠅』を展開していった。そうして創造された自律的で体系的な小説、それが小説『蠅』である。『蠅』とは「メタフィクション」であり、「蠅」とは「メディア」である。「文学」という「メディア」そのものである。「蠅」が飛び回るその「リズム」は、まさに小説が生み出される「リズム」そのもののなのである。

註

1 ジャック・デリダは『絵画における真理 上』において、哲学、美学、芸術における縁取りや枠組みの意義について、「パレルゴン」という概念を軸に考察した。パレルゴンとは副次的なもの、付けたし、装飾的なものを意味し、作品（エルゴン *ergon*）の外部にありながら、常に作品の傍らにあり、むしろ作品を決定する額縁（パレルゴン *parergon*）のことを指す。デリダは、パレルゴンという語を使ったカントの『判断力批判』を批判的に読み、ヘーゲルの『美学に関する講義』、ハイデッガーの『芸術作品の根源』をも「枠」（*Cadre*）という「形式」に関する哲学と捉えた。そこでは *Grund*（土台、根拠）や *Fond*（深淵の根底）へ到達するための *Art*（技術＝芸術）が問題にされている。また、根底を体系的に吟味することを「批判」と呼んだ。「^{カードル}枠」は本質的に構築されたものであり、また脱構築するものである。これをデリダはパレルゴンの本質および真理と指摘した。

引用文献リスト

- 岩崎秋良（昶）「狂つた一頁」、『キネマ旬報 第 243 号』（キネマ旬報社、1926 年）。
- 川端康成「新感覚派映画連盟に就て」、『川端康成全集 第 32 巻』（新潮社、1982 年）。
- 衣笠貞之助『わが映画の青春—日本映画史の一側面—』（中央公論社、1977 年）。
- 小森陽一『『蠅』の映画性—流動する〈記号〉／イメージの生成—』、『構造としての語り』（新曜社、1988 年）。
- 十重田裕一「『機械』の映画性」、『日本近代文学』（日本近代文学会、1993 年）。
- 「『狂つた一頁』の群像序説—新感覚派映画聯盟からの軌跡—」、『横断する映画と文学』（森話社、2011 年）。
- 二瓶浩明『『蠅』の「構図」—横光利一、「眼の大きな」「饅頭は」「空虚であつた」—』、『文芸研究』（日本文芸研究会、1991 年）。
- 三木清『三木清全集 第八巻 構想力の論理』（岩波書店、1967 年）。
- 由良君美『『蠅』のカメラ・アイ』、由良哲次編『横光利一の文学と生涯—没後三十年記念集』（桜楓社、1977 年）。
- 『メタフィクションと脱構築』（文遊社、1995 年）。
- 横光利一「各人各題漫談会 第七十回新潮合評会」『新潮』（新潮社、1929 年）。
- 「雑纂 評論・随筆」、『定本横光利一全集 第十六巻』（河出書房新社、1987 年）。
- 『蠅』、『定本横光利一全集 第一巻』（河出書房新社、1981 年）。
- 「文芸時評（二）」、「唯物論的文学論について」、『定本横光利一全集 第十三巻』（河出書房新社、1982 年）。

四方田犬彦『先生とわたし』（新潮社、2007 年）。

ジャック・デリダ『絵画における真理 上』（原著 1978 年）高橋允昭／阿部宏慈訳（法政大学出版局、2012 年）。

本稿は、日本映画学会第 12 回大会における発表「蠅のリズム—横光利一『蠅』と映画『狂った一頁』を創造するメディアの論理」に基づき、質疑応答を踏まえた上で加筆修正を行いました。ご教示下さりました先生方に御礼申し上げます。

●『少年世界』の広告にみる家庭用映像機器の変遷——幻燈から活動写真へ

福島 可奈子（ふくしま かなこ、神戸大学大学院国際文化学研究科博士後期課程）

はじめに

児童雑誌『少年世界』に掲載された家庭用映像機器の広告から、その特徴と変遷をたどり、幻燈から活動写真への移行期における機器の混淆性について考察する。近年の先行研究では、幻燈から活動写真の移行期に着目してはいるものの、概して劇場や映画館、大講堂や学校などの公共空間における幻燈・活動写真の利用状況に限定されており、また新聞や映画雑誌など一般（成人）向けの公的文献を参照しながら議論されているのが現状である。しかし、明治 40 年代（1907～1912 年）頃の映画観客数の実に 70%が小学生の児童であった点からも明らかだが、映像メディアの主たる享受者は子供であったにもかかわらず、子供や家庭向けの、いわば私的空間における幻燈・活動写真使用の実証的研究が十分だとは決していえない。そのため、家庭で使われた映像機器のさまざまな特徴について、機器の製造・販売者や、使用者である親や子供の観点から、技術的側面や実際の使用例について論じる。さらに、『少年世界』掲載の広告と、現存する家庭用映像機器を対比させ、幻燈から活動写真への移行期の映像機器の技術的かつ思想的な「混淆性」の実態と役割を実証する。

I. 方法論としての「メディア考古学」

現在、日本の幻燈研究や初期映画研究の分野では、映像メディアの混淆性の問題、とくに、幻燈から映画へのつながりを検討する方法として、「スクリーン・プラクティス」という概念がおもに用いられている。「スクリーン・プラクティス」とは、1994 年にアメリカの映画史家チャールズ・マッサーが提唱した概念で、映画の起源を 1895 年にルイ・リュミエールによって発明されたシネマトグラフという映画

装置に求めるのではなく、「スクリーン・プラクティス」、つまり、先史時代から存在している「スクリーンにイメージを投影する行為」の長い歴史の延長線上に映画を捉え直そうとする考え方である。¹

しかし、この「スクリーン・プラクティス」について、すでに 2000 年にはアメリカの初期映画研究の権威トム・ガニングがその限界について指摘している。² ガニングによれば、「スクリーン・プラクティス」の概念はスクリーンに投影することに限定されているため、映写やスクリーンを必要としない視覚装置は必然的に除外される。たとえば、映画に先行する視覚装置のひとつであるフェナキスティスコープやゾートロープは、回転する等間隔のスリット（隙間）から連続画を覗くことで動きのある画像を見る視覚玩具で、スクリーンへの投影を必要としない。

しかし、これらの装置は、人間の眼の残像と知覚の仮現運動を利用することによって静止した連続画を動画として認識させる点では映画と全く同じ原理であるため、映画に先行する視覚メディアのひとつであることは間違いない。³ このように、映像メディアの起源はとも複雑なため、「スクリーン・プラクティス」の概念では補いきれずに見落とされてきた過渡的なメディアが数多く存在している。このような「スクリーン・プラクティス」の限界をふまえ、本研究では、近年メディア文化研究において世界的に注目を集めつつある「メディア考古学」という方法論を導入する。「メディア考古学」とは、メディア文化研究の領域に考古学の方法論を取り入れる分析方法で、1990 年代後半にドイツのメディア理論家ジークフリート・ツィーリンスキーによって確立された。⁴ 2010 年代に入り、メディア文化研究の世界的権威で、日本の映像メディアにも造詣の深いエルキ・フータモによって日本に紹介されている。⁵

この方法論の共通した特徴は、①科学技術の直線的な発展概念の拒否、②従来メディア史の中でなおざりにされ、見落とされてきた事実を見つけ出す、③多様なものをそのままオープン・フォーラムとして提示することである。⁶ つまり「メディア考古学」とは、従来の体系的・目的論的な進歩史観から逸脱するために淘汰され、歴史から消えてしまった映像フォーマット（規格）を発掘し、その特徴を技術的・文化史的な観点から個別的かつ実証的に分析していく方法論である。⁷ ツィーリンスキーによれば、この方法論を用いて従来等閑視されてきた「浮上してはすぐに消えていった発明、袋小路に入りこみ更なる発展が見込めなかったものたち…もしくはその実用ですぐ雲散霧消してしまったモデルたち」を取り上げ、（進歩史観からみた「優位性」を議論するのではなく）地質学的研究で「現場主義」テーゼとされる「浸蝕と沈積と固化と隆起、そして新たな浸蝕のうちに絶えずまた続いていくダイナミックな循環」として説明することによって「古きものの中に驚くべき存在、新しいものを発見」し、量的かつ質的な個別の「多様性」を見いだすことが可能となるとしている。⁸ 以上の点から、論者はメディア考古学の立場に立ち、幻燈から活動写真へと流行が移り変わる明治中期から大正中期までの家庭用映像機器の現代の整序された概念からみれば混沌としか言いようがない「混淆性」に注目し、その差異と多様性のあり方について考察を試みたい。

II. 家庭用映像機器の変遷を児童雑誌『少年世界』の広告からみる意義

本論では、児童雑誌『少年世界』に掲載された家庭用映像機器の広告から、その特徴と変遷をたどり、幻燈から活動写真への移行期における機器の特徴とその混淆性について、いくつかの具体例を挙げて考察していく。

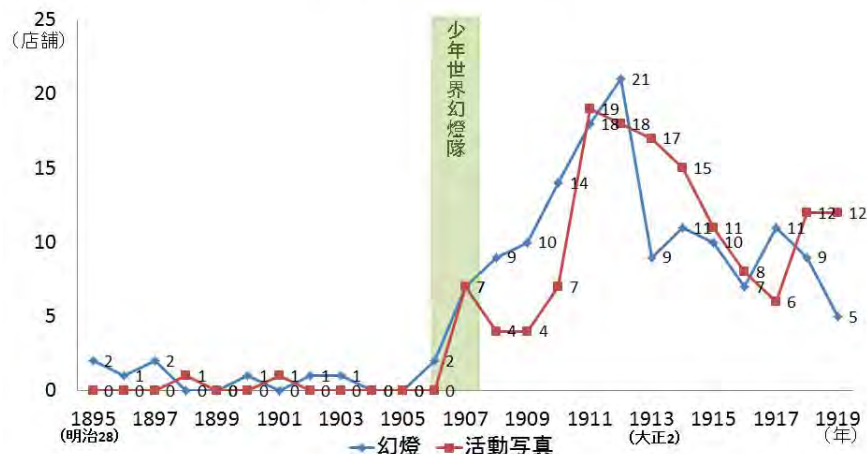
『少年世界』は、1895（明治28）年から1933（昭和8）年にかけて博文館が発行した雑誌である。近代児童文学の礎を作った人物として著名な巖谷小波が創刊当初から1917（大正6）年まで主筆をつとめており、小学生を中心に約6万部以上の発行部数を誇る大人気雑誌であった。⁹

論者が幻燈や映写機等の家庭用映像機器を考察する際、映画雑誌でなく児童雑誌である『少年世界』の広告に注目したのは、おもに以下の3点に拠る。

1. 明治後期の日本の総人口の7割弱が14歳以下の子供であり、活動写真が公開されて間もない明治末の観客層の7割が小学生であったことを考慮すれば、子供の観客層こそ明治・大正期の映像メディア文化の中心的存在であったと考えられるが、幻燈や初期映画の先行研究では、児童文化としての映像メディアについてほとんど検証されていない。¹⁰
2. 『少年世界』は雑誌宣伝のために、幻燈・活動写真映写機を用いた「少年世界幻燈隊」を組織して全国巡回を行っており、幻燈や活動写真に密接に関わる雑誌である。
3. 大量かつ多種多様な家庭用映像機器の広告が掲載されている。

また、先行研究では松本夏樹が『少年世界』の広告から家庭用映像機器の特徴と価格の変遷について言及しているものの、明治末から大正中期にかけての幻燈から活動写真への移行期の特徴に限定されている。¹¹ そのため今回、『少年世界』創刊時から大正中期まで25年間分を徹底的に調査し、家庭用映像機器に関する広告数・販売業者数を数値化した【グラフ1】。

『少年世界』における家庭用映像機器の広告
【グラフ1】 掲載業者数の推移
第1巻～第25巻（1895～1919年）調査



【グラフ 1】をみると、「少年世界幻燈隊」の活動をさかいに掲載広告数が急激に増加していることがわかる。では「少年世界幻燈隊」はどんな活動をしていたのか。

「少年世界幻燈隊」は、1906（明治 39）年 10 月に雑誌『少年世界』が兄弟雑誌の『少女世界』、『幼年画報』などの宣伝と「直接に新趣味と新智識を吾が少年諸君に分配する」啓蒙活動を目的として編成され、1907（明治 40）年 12 月までの 1 年 2 か月間に東京府下、山梨県、信州地方、関西地方、東北地方、静岡県など日本各地を巡回した。少年世界幻燈隊の講演では、幻燈を用いた講話や活動写真、童話を読み聞かせる口演童話などを各地の小学校の講堂などで行い、学生や父兄を中心に毎回 1500 人以上を集客する大人気イベントであった。¹²

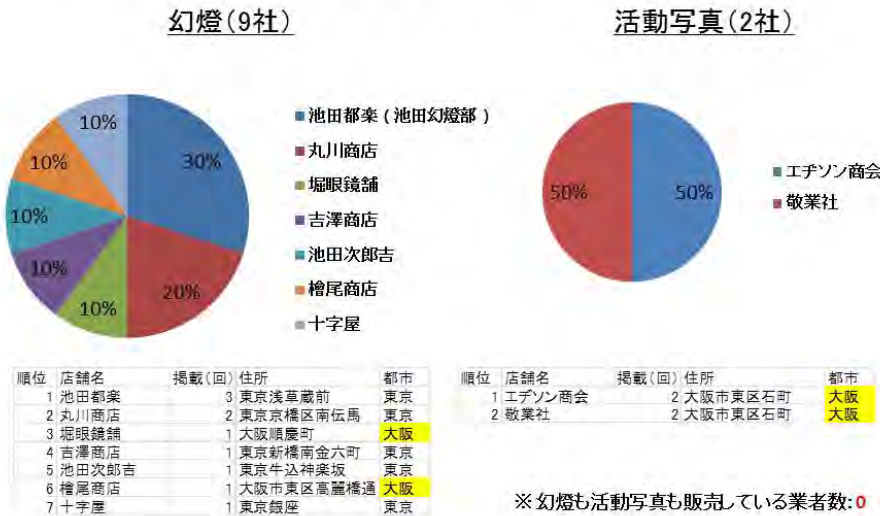
幻燈機に関しては、1880（明治 13）年に文部省の委託で幻燈機製造を開始して幻燈の大流行のきっかけとなった、東京（浅草区並木町）の鶴淵幻燈舗が製造した「最大型に属する物」を用いている。¹³ 映写直径が一丈五尺（約 4.5m）以上あり、一度に 2000 人以上の観客にみせることも可能であった。¹⁴

幻燈の内容は、少年世界幻燈隊の紹介、世界漫遊等の風俗、地学・生物学や地理・歴史などの教育的題材、お伽話など多種多様な演目が上映された。¹⁵

ここでふたたび『少年世界』における家庭用映像機器の広告掲載業者数の推移【グラフ 1】をみてみると、1906（明治 39）年頃から「少年用幻燈」「軽便活動写真器」などと簡易な「家庭用」をうたった映写直径が 6 尺（約 1.8m）以下の小型幻燈機や活動写真映写機などの広告が急激に増え始めており、まさにこの時期に活動しはじめた少年世界幻燈隊の人気に便乗した営業活動であったと考えられる。

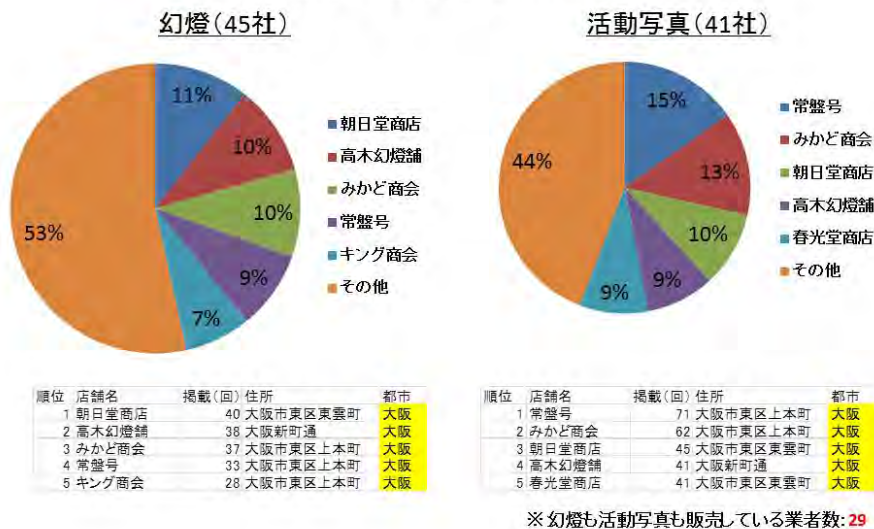
つづいて、少年世界幻燈隊の活動以前と以後の家庭用映像機器の広告掲載業者の比率をグラフ化した【グラフ 2 ～ 3】。

『少年世界』における家庭用映像機器の広告掲載業者
【グラフ2】少年世界幻燈隊開始以前の業者比率
 (第1巻～第11巻[1895～1905年])



まず【グラフ2】をみると、創刊号の1895（明治28）年～1905（明治38）年の11年間で幻燈広告掲載業者数は9社、活動写真に関しては2社である。幻燈業者をみると、江戸期からの「写し絵」の伝統をもつ池田都楽、初期の映画製作・興行の中心的役割を担った吉澤商店とその前身となった丸川商店、銀座の大手楽器店である十字屋など、東京の幻燈販売の有名店が名を連ねている。しかし参入業者全体をみると、大阪の業者も東京に負けず多いことがわかるが、東京に比べて大阪の幻燈業者に関する実態は現時点でほとんど調査されていないため、今後の研究課題のひとつである。

『少年世界』における家庭用映像機器の広告掲載業者
【グラフ3】少年世界幻燈隊開始以後の業者比率
 (第12巻～第25巻[1906～1919年])



次に【グラフ3】の少年世界幻燈隊の活動が始まった 1906（明治 39）年～1919（大正 8）年の参入業者数を見てみると、幻燈に関しては 45 社、活動写真に関しては 41 社が広告しており、少年世界幻燈隊開始以前と比べると幻燈は 9 倍、活動写真は 20.5 倍になっている。こちらのグラフでは参入業者が多いため、掲載数上位 5 社のみ挙げているが、幻燈、活動写真ともに大阪の業者で占められている。

III. 家庭用映像機器の「混淆性」

ここでは『少年世界』に掲載された業者の広告を、メディアの「混淆性」の観点からみていく。まず、少年世界幻燈隊の開始以前、『少年世界』ではじめて掲載された「活動写真器」の広告は、1899（明治 32）年の大阪のエヂソン商会（大阪市東区石町）によるもので、「電気不用軽便活動写真器」の名で 1 円半～7 円半で販売されている【広告 1】。¹⁶「活動写真」と銘打たれているものの、「電気不用」とあり、現在の私たちが「活動写真」と考えるリュミエール社のシネマトグラフ（cinématographe）や、輸入当初に「活動写真」と呼ばれたエジソン社のキネトスコープ（kinetoscope）には電気が不可欠なため、ここで広告されている「電気不用軽便活動写真器」には該当しない。1 円半～7 円半という比較的高価であること考慮すればおそらく、同じリュミエール社開発のキノーラ（kinora）ではないかと思われる。¹⁷キノーラは手動式の、いわゆるパラパラ漫画（フリップブック）の覗き装置で、覗き眼鏡型や自然光を光源とする覗き箱型が作られている【図 1～2】。

【広告1】
エヂソン商会



【図1】 キノーラ Le Kinora



<http://www.antiquesreporter.com>

【図2】



<http://cinematographes.free.fr/lumiere-kinora.html>

【広告2】
敬業社



『少年世界』
第8巻第5号より

【図3】
フリップブック
Flip book



<http://www.allposters.com>

また 1902（明治 35）年には同じく大阪の敬業社（大阪市東区石町）が「舶来軽便珍写真」を 1 組 48 枚 20 銭～5 組 240 枚 70 銭で販売している【広告 2】。¹⁸ 広告には「器械を要せず只巻を開けば幾多の写真自ら活動して宛ら活人間の如く」と

またキノラの仕組みを応用した機器として、大阪の眼鏡・貴金属商の上村重兵衛（大阪市瓦町心斎橋通り）が「幻燈界の革命」という惹句で「活動幻燈」を4円80銭で発売している。宣伝文には「諸君ハ活動写真ノ面白キヲ御承知ナルベシ然レモ従来ノ活動写真ハ機械モ写真モ非常ニ高価ニシテ到底一般家庭ノ娯楽ニ供シ難キ」ため「廉価ニシテ幻燈器ニモ自由ニ使用シ得ラルベキ完全無欠ノ新品ヲ作出」したとあり、実用新案を取得して上村重兵衛の名前をもじった「ウエジーユ式」と命名している。挿画によれば、投影レンズの下部に円筒形の「活動用窓ニッケル製回転器」を差し込むようになっており、回転器内ではキノラのような仕組みで120枚の連続画が順に回転し、反射式で投影されていたと考えられる【広告5】。²²

また、1910（明治43）年5月号の常盤号（大阪市東区上本町）の広告では「活動写真」として、対物レンズと光源の間に回転する円盤が取り付けられた機器の挿画が掲載されている【広告6】。これは円盤型のガラス板を用いた幻燈機と近い構造である【図5】。²³ 円盤には円に沿って複数のコマ割りがされており、フェナキストスコープ（phenakistoscope）のように円盤を回転することで絵または写真を「活動」させて投影していたと考えられる【図6】。このような方式の装置として1891年にジョルジュ・デムニーの開発したフォノスコープ（phonoscope）がある【図7】。1904（明治37）年の『少年世界』の記事では、活動写真の起源としてデムニーの発明を唯一挙げており、「それは誠に不完全なもので、絵の長さなども十二尺か十五尺位の短いものより写せない器械でしたから、世間の評判になるまでには流行りませんでした」という。²⁴ デムニーのフォノスコープは、その後長年世界の初期映画研究でも忘れられていたが、近年シネマテーク・フランセーズのロラン・マノーニが発掘し、まさに「考古学」的な研究としてアメリカの初期映画研究の権威であるトム・ガニングが高く評価している。²⁵ 日本においても、活動写真（シネマトグラフ）登場以降にフォノスコープに改良を加えたような過渡的な映像機器が開発・販売されていたことがこの広告からわかるが、実物は管見の限り発見されていない。

このように、家庭用の「活動写真器」においては、品質重視の興行用に比べてはるかに低コストで廉価に販売する必要があり、そのため各業者は様々なアイデアを絞って多様な「活動写真器」を販売していたのである。

【広告6】 常盤号



『少年世界』
第16巻17号より



【図5】
幻燈 (Magic Lantern)



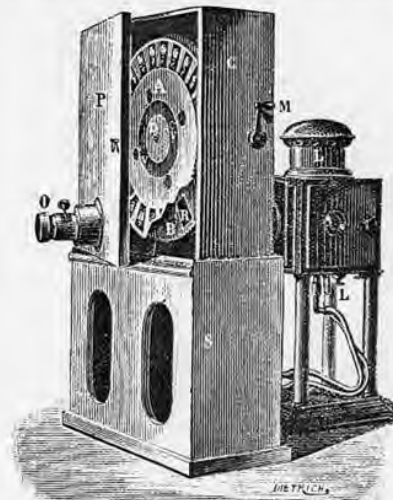
<http://www.collectorsweekly.com>

【図6】
フェナキストスコープ (phenakistscope)



<http://www.thisiscosmos.com>

【図7】 フォノスコープ (phonoscope)



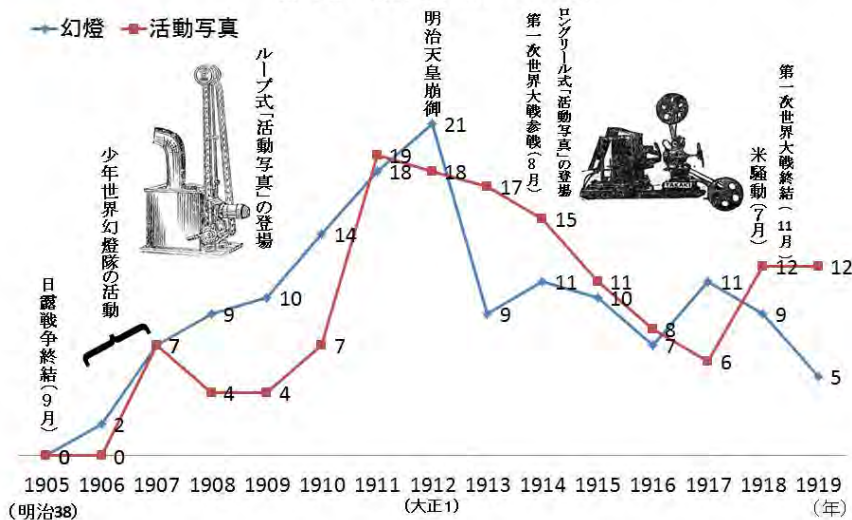
<http://www.victorian-cinema.net>

IV. 家庭用映像機器の変遷の社会的背景

さいごに、少年世界幻燈隊の活動以後の幻燈と活動写真の掲載業者数の推移を社会的背景との関連性からみていきたい【グラフ4】。少年世界幻燈隊活動終了直後の1908（明治41）年頃まで挿画を掲載する「活動写真器」広告すべてが「KINETOSCOPE」「キトスコブ」と描かれたミュートスコブ型の図だったが、1909（明治42）年頃からまさに活動写真機といえるループフィルム式の映写機が登場してくる。それに伴い、それまでミュートスコブ型の「活動写真器」を販売していたいくつかの業者、たとえば先ほど取り上げたエヂソン商会や敬業社、松雲堂はその後の『少年世界』の広告にまったく掲載しなくなる。当初、1909（明治42）年に東京の弘成商会（東京市浅草小島町）によって掲載されたループ式「活動写真器械」は9円～29円という家庭用としてはかなり高価なものであったが、舶来のループ式「活動写真機」を広告する業者が19社にもなった1911（明治44）年には1円～12円に大きく値下がりしている。²⁶

『少年世界』における家庭用映像機器の広告
【グラフ4】掲載業者数の推移と社会背景との関係図

第10巻～第25巻(1895～1919年)



しかしその翌年の1912(大正元)年、「活動写真機」の広告を「幻燈」の広告が上回っているのは、同年7月に明治天皇が崩御し、またその2か月後に日露戦争の英雄であった乃木希典陸軍大將が明治天皇の後を慕って妻とともに殉死し、明治天皇の御大葬の様子や乃木大將の葬儀の様子が幻燈のガラススライドとして大々的に売り出されたためであると考えられる【広告7】【図7】。

【広告7】春光堂商店

小形一組 三十三銭
大形一組 一圓八十銭
送中形一組 十九銭

明治天皇御大葬
乃木大將御葬式
幻燈畫

『少年世界』
第18巻第15号

【図7】乃木大將の殉死後製作された幻燈スライド一式(40×40mm)

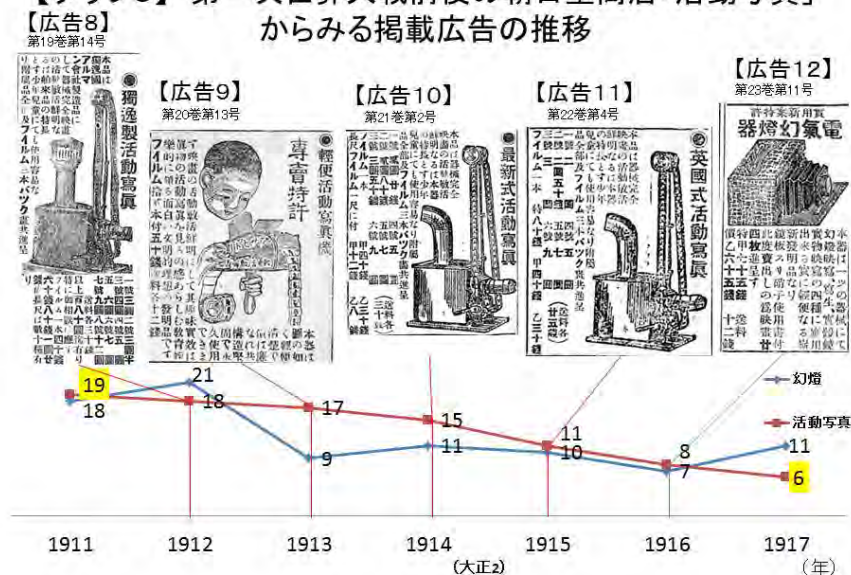


同年11月号には大阪の春光堂商店(大阪市東区東雲町)が「明治天皇御大葬 乃木大將御葬式幻燈畫」を小型1組30銭、中型1組90銭、大型1組1円80銭という廉価で販売している。²⁷【図7】は現存する「乃木大將御葬式」を含む40mm角の小型1組(12枚)である。

次に、1912（大正）年以降の動向を、朝日堂商会（大阪市東区中道黒門町）の広告からみていきたい【広告8～12】。

『少年世界』における家庭用映像機器の広告

【グラフ5】 第一次世界大戦前後の朝日堂商店「活動写真」からみる掲載広告の推移



【グラフ5】をみると、1911（明治44）年に掲載業者数19社に達した活動写真は、その翌年から軒並み減少し、1917（大正6）年にはその3割弱の6社になっている。ここには、第一次世界大戦の影響がみてとれる。1909（明治42）年頃から広告されていたループ式活動写真は、半数以上の業者が「舶来」または「独逸製」とうたっており、朝日堂商会もそのひとつであった。²⁸しかし日本が日英同盟を理由にドイツに宣戦布告した1914（大正3年）8月4日以降、朝日堂商会はループ式活動写真を掲載しても「独逸製」と表記しなくなり、同じ頃に専売特許をうたった「軽便活動写真機」を度々掲載している。挿画では、少年が片手で柄を持って中を覗いており、一見するとキノアに近いように見えるが、「本機のフィルムは写真版ですから真物フィルムと異なつた所はありません——七尺五寸のもの五枚付定価六十銭」とあり、別の広告には「安価の紙フィルムを以て」と表記されていることから、昭和初期のレフシー紙フィルムより早い時期に紙フィルムが販売されていたことがわかる。²⁹また1915（大正4）年に入ると朝日堂商会は、「英国式活動写真」を広告しており、かつての「独逸製」から日英同盟の「英国製」へと輸入取引が変更されていることがみてとれる。³⁰翌年1916（大正5）年になると、再び幻燈が活動写真の掲載業者数を上回るが、この年から朝日堂商会は携帯用「電気幻燈器」を掲載している。³¹大正期以降、発光が良く切れにくいタングステン電球の普及と電気料金の値下がりによって、次第に送電を受ける家庭が増えてきたことがうかがえる。³²1917（大正7）年頃から灯油式のループ式映写機が、電球式のロングリールフィルム映写機にとってかわられるようになり、1917（大正7）年に劇場公開された現存する日本最古のアニメーション『なまくら刀』（『塙凹内名刀之巻』、幸内純一）が、玩具会社ハグルマによって黄色染色されて販売されたのもこの頃である。その後、

電球式のロングリール式映写機とフィルムが、玩具会社（ハグルマ、キング、ライオン、朝日、孔雀など）によって「玩具映画」として販売されていくが、それらの調査は今後の課題としたい。

おわりに

以上みてきたように、『少年世界』の広告は、幻燈と活動写真を中心にした家庭用映像機器の多種多様さとその変遷の「混濁性」を量的・質的な具体例から明快に示してくれる。

本論で明らかにしたのは、

1. 『少年世界』が主体的におこなった「少年世界幻燈隊」の活動をきっかけに、幻燈と活動写真の広告が急激に増加したこと。
2. 1895（明治 28）～1908（明治 41）年頃まで「活動写真」とうたわれて掲載された商品が、現在では「活動写真」であると考えられていない「キノーラ」や「フォノスコープ」の輸入品または模造品であったこと。そしてその背景には、子供向け家庭用映像機器ならではの低コスト・低価格を実現する必要があり、また家庭内電灯が浸透する以前であるために電気を使わない商品開発が必要であったこと。
3. 映画館等の興行では活動写真全盛をむかえていた 1912（大正元）年の時点でも、明治天皇御大葬や乃木大将葬儀などの時事ニュースには、低コスト・低価格である幻燈が大量に売り出されていたこと。
4. 第一世界大戦をはさんで、それまでループ式映写機の輸入国がドイツであったのがイギリスへと変化していったこと。またそれを期に日本独自の紙フィルムも発明されたこと。
5. 家庭内への電気の普及にともなって、灯油式のループ式映写機から電球式のロングリール式映写機へと「活動写真」の販売比率が変化していったこと。

このように、大きな流れとしての流行が「幻燈」から「活動写真」へと移り変わっていくなかで、「幻燈」や「活動写真」を名乗りながらも実際はパラパラ漫画やキノーラ、紙フィルム式キネトスコープといった、現在では「幻燈」「活動写真」の概念から外れる周辺領域のものまでもその範疇に含まれており、技術的混淆とともに概念的混淆があったことを当時の『少年世界』の広告群ははっきりと示しているのである。

今後、当時の社会的背景や産業構造、幻燈や活動写真映写機の実物に基づいた技術的調査などによって、当時の家庭用映像機器の実態をより明らかにしていきたい。

註

- 1 Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, University of California Press, 1994. はじめて日本で紹介されたのは、小松弘「日本におけるスクリーン・プラクティス」『シネマの世紀 映画生誕 100 年 博覧会』川崎市市民ミュージアム、1995 年、14 頁。
- 2 Tom Gunning, *More than four centuries of moving images : Mannoni's discovery of cinema*, in ; Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow : Archaeology of the Cinema*, University of Exeter Press, 2000 pp.19-30.
- 3 吉村浩一、佐藤壮平「映画やアニメーションに動きを見る仕組み 仮現運動説をめぐる心理学的検討」、『法政大学文学部紀要 第 69 号』、2014 年、87～105 頁、URL : http://repo.lib.hosei.ac.jp/bitstream/10114/9800/1/14_bungaku_69_yoshimura_sato.pdf (最終閲覧日 2017 年 2 月 8 日)。
- 4 Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.
- 5 エルキ・フータモ『メディア考古学 過去・現在・未来の対話のために』、NTT 出版、2015 年。フータモは、メディア考古学に影響を与えた他領域の研究のひとつとして、19 世紀のパリという都市をテキスト、挿絵、都市環境、建築、パノラマとジオラマのような公共のスペクタクルなどから多層的にアプローチし、パリの街並みの歴史や変遷について網羅的に記述したドイツの哲学者ヴァルター・ベンヤミンの草稿集『パサージュ論』（1927－1939 年）を挙げている。
- 6 Simone Natale, *Understanding Media Archaeology*, Canadian Journal of Communication, Vol.37, 2012, pp.523-527.
- 7 エルキ・フータモは、思想的に同系譜の研究方法として、映画アーカイブ研究のロラン・マノーニ、ヴァルター・ベンヤミン、ミシェル・フーコー、美術史研究のアビ・ヴァールブルク、文学研究のエレンスト・ローベルト・クルティウス等を挙げている。この系譜は、哲学者のジル・ドゥルーズの分類に従えば、階層的なツリー型に対する横断的なリゾーム型であろうし、クルティウスの弟子で文化史家のグスタフ・ルネ・ホッケに従えば、様式史的分类をこえて、精神史の中で「古典主義」と相対的に出現する「マニエリスム」的系譜である（『迷宮としての世界 マニエリスム芸術』、美術出版社、1966 年）。
- 8 Siegfried Zielinski, 前掲書 9～22 頁。

9 『少年世界』の発行部数は、第一巻第一号（明治 28 年）80,000 部、第二巻第一号（明治 29 年）64,400 部、第三巻第一号（明治 30 年）66,500 部、第四巻第一号（明治 31 年）61,000 部である。それは、同時代の博文館の雑誌『文藝倶楽部』の平均 1 万部程度の発行部数に比べて 6 倍である（国文学研究資料館編『明治の出版文化』、臨川書店、2002 年）。

10 1903（明治 36）年の時点で、総人口 4670 万人のうち 14 才以下は 3131 万人。当時の小学校は尋常小学校（6 歳～10 歳、1907 年以降 6 歳～12 歳）、高等小学校（10 歳～14 歳、1907 年以降 12 歳～14 歳）である。しかし小学校就学率が非常に低く、1895（明治 28）年の時点で就学率は 61%にすぎない。その最たる理由は貧困で、10 歳前後の幼年就労者が、過剰な就労時間かつ成人の半分以下の給料という、過酷な労働条件下で働くことで家計と、ひいては明治期の産業構造そのものを下支えしていた（下川耿史『近代明治・大正編 子ども史年表』、河出書房新社、2002 年、232 頁。佐野茂「明治期初期から中期の家庭の教育力に関する一考察 一家団欒に焦点をあてて」、『大阪商業大学論集』第 5 巻第 5 号（通号 156 号）、大阪商業大学、2010 年、17～26 頁）。また、1909（明治 42）年 7 月 31 日付の『萬朝新聞』の活動写真に関する記事には「観客は小学生が七分を占めて居る」とある。（新聞集成明治編年史編纂会 編『新聞集成明治編年史 第十四巻』、林泉社、1936～1940 年、133 頁）。

11 松本夏樹「映画渡来前後の家庭用映像機器—幻燈・アニメーション・玩具映画」、岩本憲児編『日本映画の誕生』、森話社、2011 年、96～128 頁。

12 日本での幻燈会の大流行が 1885（明治 18）年頃、各地の小中学校などで幻燈が教育ツールとして普及する全盛期が 1889（明治 22）年頃であり、1897（明治 30）年に活動写真が渡来して大人気を博すため、「少年世界幻燈隊」が活動した 1906（明治 39）年頃には幻燈人気は陰りをみせていた。

13 1909（明治 42）年発行の鶴淵幻燈舗の機関誌『幻燈』第二十六号に掲載された幻燈機販売リストによれば、映写直径が一丈五尺（約 4.5m）以上の幻燈機が 30 円～100 円、幻燈と活動写真の兼用機が甲号 250 円、乙号 200 円で販売されている。少年世界幻燈隊は幻燈だけでなく活動写真も講話に取り入れていることから、おそらく瓦斯を光源とした幻燈・活動写真兼用の最新大型機を購入したものと思われる。

14 「少年世界お伽幻燈隊の編成」、『少年世界』第 12 巻 16 号、博文館、1906 年、頁表記なし。

15 その他『少年世界』に挙げられている幻燈の題材は、家庭教育（家庭の歓語、子供の境遇、家庭の注意と実際）世界各国の人種、欧亜米三大陸の風俗・人情、朝鮮内地旅行（京釜京義両線）、山海の遊樂、海に関するもの（海上の生活、海中の

状態、海底の動静、此の間に生息し繁茂し存立しているあらゆるもの）、ドイツ・ロシアのお伽話等に及び、それらのスライド数百枚を特注で製作している。また活動写真の題材は、動物園、障害物競争、東京市の活動と進歩等である。

16『少年世界』第5巻第23号、1899年11月1日、（甲の二）頁。

17 1897（明治30）年の小学校教員の初任給が8円、巡査の初任給が9円、白米10kg1円12銭（週間朝日編『値段史年表 明治・大正・昭和』、朝日新聞社、1988年）。

18『少年世界』第8巻第5号、1902年4月1日、（甲の六）頁。

19『少年世界』第13巻第7号、1907年6月1日、少（甲の七）頁。

20 小隠『淫風猥俗肉慾世界』、松雲堂、1907年、後付広告頁。

21 1891（明治25）年の時点で、20ワット相当（16燭光）電球の電気料金は1か月1円30銭で当時の公務員の初任給の二割近くに相当する。1908（明治41）年にアメリカのクーリッジによって発光が良く切れにくいタングステン・フィラメントが発明され、そのことが日本の電気の普及につながった（橋爪紳也、西村陽編『につぼん電化史』、日本電気協会新聞部、2005年、77頁）。

22『少年世界』第16巻第3号、1910年2月1日、（丁の三）頁。「活動幻燈」は1909（明治42）年～1911（明治44）年まで広告が掲載されている。

23『少年世界』第16巻第17号、1910年5月1日、（戊の四）頁。

24 竹貫直人「活動写真」、『少年世界』第10巻第12号、1904年9月1日、88頁。

25 Tom Gunning、前掲書。

26『少年世界』第15巻第1号、1909年1月1日、（丁の九）頁。

27『少年世界』第18巻第15号、1912年11月1日、（庚の八）頁。

28 1913（大正2）年の時点でループ式活動写真を販売していた18社中10社が「独逸製」とうたっている。

29 砲玩堂「軽便活動写真」、『少年世界』第19巻第15号、1913年12月1日、（己の七）頁。これについては、松本夏樹がレフシーよりも古い紙フィルムであることを指摘している（松本夏樹、前掲書）。

30 ループ式映写機はドイツが本場であったため明治以来ドイツ製が最高級品であったが、1914年以降ドイツが敵国に輸出できなくなったためドイツ製品が日本の店頭から消えたことは現存する実物の映写機からも明らかである。

31「電気」の使用をうたったこの幻燈は「幻燈映写、写生、実体鏡、実物映写の四種」を兼ね備えたものであるが、65銭～75銭の廉価な価格で売り出されている。

● 映画『女の園』（松竹 1954）における「女教師」像

杉本 和子（すぎもと かずこ、大阪府立大学人間社会学研究科博士課程）

はじめに

1954年に映画監督木下恵介は、『女の園』と『二十四の瞳』という映画でキネマ旬報ベスト・テン第1位と第2位を独占し、第9回毎日映画コンクール大賞、監督賞、脚本賞、第5回ブルーリボン賞作品賞脚本賞などを総なめにする。いずれも学校を舞台に「女教師」と教え子が登場するという共通点を持つ2つの映画が、同じ年にファンの支持を独占したことは注目に値する。

しかし、公開時にヒットを分かち合ったこの2つの映画は、その後大きく明暗を分ける。『二十四の瞳』（1954 松竹）は彼の代表作とされ、戦後日本映画における「健全」な国民的「女教師」イメージを確立し、その後もしばしばリメイクやオマージュが繰り返されている。先行研究においては、その「女教師」像は着目され、主に戦後日本の歴史的背景と「母性」に関わる考察（矢島 1968）（齊藤 2003）（御園生 2006）がなされてきた。

それに対して『女の園』は、1999年にキネマ旬報がまとめた日本映画ベスト100にも入っていない忘れ去られた存在となった。先行研究においても、管見の限りでは、この映画が学生運動の矛盾を先取りしていたという評価や、木下恵介が大島渚に与えた影響について述べられたもの（児玉 2005）は散見されるが、そこに登場する「女教師」像に着目して論じられたものは見いだせない。

『女の園』は1950年代の戦後民主主義に対する逆コースの風潮の下、大学に自由を求める若い女子大生たちを主人公とする映画である。しかし、この映画に登場する「女教師」五條真弓は、敵役ながら強く印象に残る。それは、管理的な権力者としての「女教師」像の背後に、ジェンダー規範や性的対象としてのまなざしに晒される存在としての表象を見出すことができるからである。本発表の目的は、『女の園』におけるこのような一見アンビバレントな「女教師」像が意味するものを読み解くことである。

映画にはストーリーの必然性とは関係なく図像的に執拗に反復され、誇示されることによって、観客の意識を挑発し、新たな解釈へと動機づけ、観客にとっての多様な読みが可能となる表象がある。それは小説や演劇にはない映画技法であり、たとえば編集やカメラワーク、化粧や衣装などのディテールで表現される。ここに映画ならではの映像による意味の複層性が生じるのである。バルトはそ

ここに映画の独自性を見出し、「映画的なもの（le filmique^{ル・フィルムミク}）」と名付けた。本発表では『女の園』におけるこのような「映画的なもの」に着目し、その表象を分析するという研究手法を用いる。

本発表ではまず、映画『女の園』の概要と、映画製作者が観客に向けて意図的に発信した表向きのメッセージはどのような経過でどのような目的を持ってつくられていったかを明らかにする。次にこの映画における「女教師」像のなかで、図像的に執拗に反復されるクローズアップという技法と、誇示される和装というモチーフを分析し、明示的なメイン・ストーリーの奥に潜むサブ・ストーリーを読み解く。さらに、原作の小説『人工庭園』やドイツ映画『制服の処女』との相違点を検証し、この映画の「女教師」像が意味するもの考察する。

I. 製作側が提示したメッセージとその背景

映画『女の園』は、1954（昭和 29）年 3 月 16 日封切の白黒作品で、松竹大船撮影所にて製作された。京都女子大学での学寮生への処分に対する学園紛争と、その途上で自殺した女子学生の実話をもとに書かれた阿部知二の小説「人工庭園」を原作とする。戦前以来の良妻賢母教育を貫く全寮制の名門女子大を舞台に、旧態依然とした規則で管理する「女教師」とそれに反抗する女子大生たちの軋轢をドラマチックに描いた群像劇である。

この映画が製作された 1953 年には朝鮮戦争が休戦となったが、再軍備により戦後日本の「民主主義」が逆コースによって封じ込まれていくという、政治的切迫感が知識人や映画人にあったことは想像に難くない。この映画を製作した当時「松竹は、東大出の城戸四郎という映画界には珍しい近代的知識人に率いられていた」（石原郁子 1999）。そのため、この映画が撮影された松竹大船撮影所には、「小市民映画」と「女性映画」を中心に発展した「大船調」と呼ばれる作風があった。それは、商業映画では一般にタブーとされている政治的なことや社会的なことを描いても、ごく普通の日本の小市民が、日常的に交し合う家族の会話の範囲であれば許されるというものであった（白井佳夫 1993：278）。

当初脚本だけを担当するつもりでいた木下恵介は、「彼にうんと泣かせる女性映画として作らせろ」という城戸の指示に従って、『女の園』の監督を引き受けた（升本喜年 1989：328-239）。そして、木下恵介は、公開直前のキネマ旬報のインタビュー記事で、「問題を含んだメロドラマとしてつくるのだ」（清水千代太 1954）と答えている。

ここで特に注目したいのは、この映画が、事前の社会調査のデータによってシナリオの改訂やキャストの検討を試みて製作されたことである。キネマ旬報 1954 年 905 号には、「新しい映画調査の試み—松竹『女の園』の場合」というタイトルで松竹調査室が木下恵介の依頼を受けて社会心理研究所の監修の下実施した調査の記事が紹介されている。その内容は次のようなものである。

まず、女子大学生たちを「イングループ」、男子学生や男女の給料生活者たちなどを「アウトグループ」と設定し、それぞれのグループに対してグループ・インタビューによるストーリーテスト（前半 30 分で映画と関係なく、実際の学校生活や恋愛観など、ものの考え方、不満を話し合ってもらい、後半 30 分は映画の簡単なストーリーを紹介し、それに対する批判、希望、意見を述べてもらう）をおこなう。

このグループ分けからこの映画においては製作側がメイン・ストーリーにリアリティを加味する情報源として女子大生たちを、観客層として男子学生や男女の給料生活者たちを見なしていたことがわかる。

このような調査の結果、イングループでは女子大寮生同志では『出石さん』とは呼ばず『芳江さま』と呼ぶことが普通であることや寮監などはあだ名で呼ぶことなどがわかり、シナリオにおけるセリフの変更に反映された。またテープにとった会話を分析することで女子大生の話し方のテンポや抑揚なども演出に生かされた。当時この映画に出演していた女優たちはおそらく女子大で学んだ経験などなかったし、製作スタッフも女子大生と交流する機会などなかったであろう。調査に参加した女子大生はそんな女優たちの演技にリアリティを添える演出の絶好の情報を提供したと考えられる。

アウトグループの調査からは、この映画の取り扱う問題が、自分たちの現実の問題として身近に感じられないが、社会一般の問題としては理解できることがわかったとある。

つまり、製作側はこの調査によって、観客と想定している層にはメイン・ストーリーの「自由を求める女子大生」というテーマは自分たちには関係のない非日常的なもので、本当に彼らの心をつかむためには他に何らかのちがう戦略が必要であることを知ったのであろう。

次に予定しているキャストを書いた紙を配布し、それを支持するか、あるいは他にどんな俳優に出演して欲しいかを記入してもらうというキャスティングテストが行われた。

この調査からの成果から、当初松竹専属でないためキャストに入っていなかった大映の久我美子が、両グループともに強い支持を受けていることがわかり、主役級に加えることとなった。また、岸恵子はアウトグループからは強く支持されたが、イングループでは著しく支持されないということが判明した。高峰三枝子と高峰秀子については、すでにその知名度からも、両グループともに圧倒的的支持を受けている存在であるとの結果が出た。

この結果は、映画の中でのそれぞれの女優の見せ方に大きく影響を与えたと推測できる。人気女優の女としての魅力を最大限に利用するために、製作側は映像上のテクニックを駆使し、例えばそれはカメラワークや衣装などに表出していったと考えられる。

最後に劇場入り口で他の映画を見に来た観客から、『人工庭園』『女人群像』『女の学校』『女の園』の四つのタイトルの中から最も気に入ったものを選択してもらうというタイトルテストがおこなわれた。

この調査では『女人群像』は男性給料生活者の支持を集め、『人工庭園』は男女にかかわらず学生間に支持される傾向があった。しかし、主な観客層である若い女性給料生活者の圧倒的支持を集めた『女の園』に決定された。このことから想定した観客層の中から特に若い女性の給料生活者にターゲットを絞っていったという製作側の姿勢がうかがえる。

この記事の中で、社会心理研究所の南博は「わが国初の観客が映画の企画調査に協力した試みであり、科学的な調査が芸術的な創造の分野に参加できることになったのは望外の幸である」と高く評価している。これは、今日の映画界でも盛んなマーケティング戦略の先駆けであったといえよう。この映画の前年に、木下恵介は『日本の悲劇』で社会派監督として高揚期を迎えていた。そんな彼には、『女の園』を製作するにあたって、逆コースの時代的重圧による危機感の中、再度戦後民主主義の理念を訴え、観客を啓発するという狙いはあったであろう。しかし、この映画はそのような政治性だけではなく、製作側の冷静な商業ベースの成功を目的とした企画であることがわかる。

この映画の製作者が観客に向けて発した表向きのメッセージは、啓蒙的なものである。しかし、その一方では、事前の社会調査にもとづいて、タイトルやセリフ、キャスティングや演出にまでその結果を生かすというマーケティング戦略が練られていた。そしてそれは主たる観客層とみなされた若い女性給料生活者にフォーカスを絞り、優しい口当たりを加味するためのものであった。

つまり、そこには政治性としての男女平等を表向きのメッセージとしてさげびながらも、社会調査という分析手法で得られた情報とニーズを利用して興行成績を上げようというたかな製作側の姿勢が潜んでいた。また、「近代的」「科学的」「進歩的」イメージをもつ南博の関与を映画雑誌に掲載することは、知識人に憧れる映画ファンの支持も得ることを狙った巧みな広告戦略であると見なすこともできる。

II. カメラワークの差異が意味するもの——クローズアップの比率と質——

この映画を見終えたとき、いつまでも眼に焼き付き観客の意識を摩擦する表象は、主人公であるはずの女子大生たちではない。それは、最大の憎まれ役であるはずの舎監「女教師」五條真弓を演じる高峰三枝子のクローズアップである。そこで、その印象を裏付けるべく、登場人物の総出演時間におけるクローズアップ比率の計測を試みた。

筆者が計測したデータ（図 1）によると、「女教師」五条を演じる高峰三枝子のクローズアップシーンは総出演時間の 34.3% である。自殺する女学生芳江を演じる高峰秀子の総出演時間はこれより多いが、クローズアップのシーンの割合は 20.5% と少ない。また重い処分を受け大学を辞める奔放な女学生富江を演じる岸恵子の総出演時間も高峰三枝子よりやや少ないが、クローズアップシーンは 11.1% とはるかに少ない。また、もう一人の主役級の財閥の令嬢で学校側と対決する女学生明子を演じる久我美子は、恋人とのシーンはなく高峰三枝子と共にいるシーンが多いためか、総出演時間は少ないがクローズアップシーンは 18.4% であった。

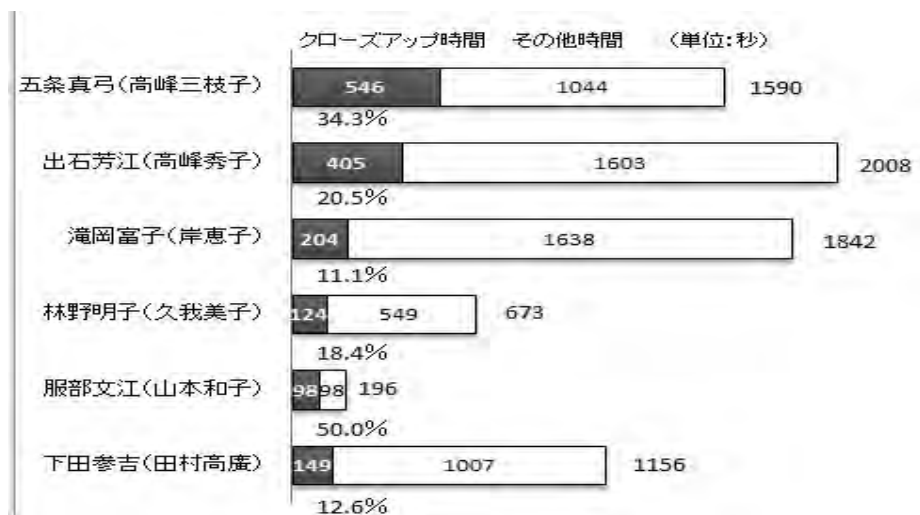


図 1 『女の園』の登場人物の総出演時間におけるクローズアップ比率

主役級の女学生役の二人の総出演時間数は、恋人と共にいるシーンにも由来している。特に恋人役の田村高廣のクローズアップシーンは、彼の出演時間の 12.9%である。芳江役の高峰秀子のクローズアップが 10 秒以内の短いものが多いのに対して、彼には 30 秒を超す長回しがあり、印象に残る。また、男性教師や芳江の父などを演じている男優も、出演時間やクローズアップシーンが少なくても、女優に比べ切り返しを減らし、じっくりと表情をとらえている。

「女教師」五條を演じる高峰三枝子のクローズアップは、その回数が多いだけでなく、少しずつ距離を縮めながら接近してその表情をとらえるというカメラワークがなされており、男性の登場人物と同格の扱いであるといえよう。

また、特記すべきは冒頭とラストシーンに登場するのが印象的な服部文江の存在である。慎重な政治的配慮の後、最終的には運動のリーダーとしてイニシアチブをとる文江の役を演じる山本和子は、総出演時間は短いものの、そのうち 50%がクローズアップなのである。彼女は「女教師」ではないが、外部組織の男性と連携することで運動において指導力を持ち、「名誉男性」的扱いを受けることができる存在となっていくことを意味している。

この映画においては、クローズアップのカメラワークは、五條と文江に「男性」並みの内面的葛藤を抱えた複雑な人間性を与えている。彼女たちは影の主役としてじっくりと心理描写が行われるだけの時間が保障されているので、観客は敵役としての怖さと同時に人間的魅力を感じていくようになる。

それに比べて、他の女学生たちのクローズアップは速いテンポの切り返しで、瞬間的な表情の変化や若さが強調されている。これにより「不合理と闘う女子学生に声援を送っている」という表向きのメッセージとは裏腹に、主役のはずの女子大生三人は、あまりものを考えないで直情的に足を引っ張り合う騒がしい存在として印象付けられる。

つまり、メイン・ストーリーでの主役である三人の女子大生は容姿や若さを強調され、男性観客にとって魅力的なアイドル・スターとしての扱いを受けているとの読み取りも可能である。

III. 衣装の差異が意味するもの——和装 VS 洋装

この映画では、登場する女優の衣装も大きな印象を残す。高峰三枝子が演じる五條の和装は全編を通して反復され、誇示される。洋装を一切せず、華やかに和服を着こなす姿は、敵役としての冷徹なセリフの必然と関係なく、艶やかでゆとりを感じさせるものである。ゆえにそれは魅力的な存在として観客の意識を挑発する。

原泉が演じる中年の白いブラウスの教員の表象と比較すると、それは明らかである。同じように学生に対して管理的で意地悪な「女教師」であっても、五條より職場でのヒエラルキーは下にある彼女が、しわしわの白いブラウスを着て学生を怒鳴りつける姿は、余裕がなく惨めである。1949年公開の映画『青い山脈』においては、原節子が演じる若い「島崎先生」の白いブラウスは「女教師」の清純さ、処女性を象徴する記号として用いられたが、ここでは逆に、「性的魅力のないオールドミス」としての意味作用を発揮する。

この映画では、和装か洋装かによって女教師間のヒエラルキーの位置が示されている。ヒエラルキーの頂点にある「校母」は紋付黒留袖で儀式に臨み、教授で舎監長でもある五條眞弓は、授業でも色無地に黒羽織姿である。それに対しヒエラルキー下位の眼鏡の女教師は、黒のスーツや白衣などの洋装で授業をしている。この映画では洋装の「女教師」は若くない独身の「職業婦人」= 嘲笑の対象として登場する。ここでは和装は、封建的な家父長制における女性の保守性のみを象徴するものではない。それは性的経験のメタファーとしての読みすら可能にする。ここには、戦後の女子大学という近代的な組織の中でも、いち早く支配的権力を握ることのできたエリート「女教師」は男性にとっての魅力もそなえておらねばならず、真面目さや専門性だけでは男性教員や女生徒の笑いものになるというが裏メッセージが潜んでいる。

これに対して、女性の権利と自由を勝ち取るための「正義」の闘争のただなかにある女学生たちは、当時トップスターであった高峰秀子、久我美子、岸恵子という若い女優たちによって演じられる。だが、それは追い詰められて余裕なく互いを傷つけあう群像として表象される。彼女らは黒い制服に身を包み、血相を変えて互いをののしりあい続ける。ここには性的経験のない若い女たちは連帯できず、お互いの足を引っ張り合う存在であるという女性観がにじみ出ている。

もちろん、この映画でも岸恵子がテニスコートでの白いミニのテニスウェア姿や、部屋での着替えの際の下着姿などで伸びやかな肢体を惜しげもなく見せるシーンがあり、男性の観客に向けたサービシ的演出も見受けられる。しかし、彼女が演じた富子は学校側との闘争に見切りをつけて、大学を辞め、洋裁学校へ通うことを選ぶ女性である。ここには男性観客に向けたものだけでなく、「女は大学

などで学問をしてエリートを目指すのではなく、実地的な技術を身に付けておしゃれで魅力的なほうが男性にもてるし、賢い生き方である」という、若い女性の観客に向けた裏メッセージが透けて見える。

そして、この映画における和装から、ヒエラルキーだけでなく実質的な「母」の権力を読みとることもできる。「校母」の次に位置する管理職であるはずの学園長は、毛利菊枝によって黒いワンピースを着て演じられる。しかし、お飾りの管理職で校内での発言権は弱く、学生との交渉シーンにおいても「寮母として寝食を共にしてあなた方を慈しんできた」と訴える和装の高峰三枝子が演じる五條が主導権を取っている。つまり、「校母」に続くのは「寮母」なのである。

また、財閥の令嬢である明子は実家で豪華な振袖を着て五条と対決するシーンでは、五條の過去のスキャンダルをにおわせて互角に渡り合っていた。だが、クライマックスでの五條の母としてわが子を奪われたと告白するシーンにおいて、黒い制服のスーツに身を包んだ明子は、和装の五條の圧倒的迫力に追い詰められ、未熟な自己批判をヒステリックに叫ぶことしかできない。ここでもまさしく和装の「母」としての権力が有効に働いている。

つまり、『女の園』における和装という表象は、「男並みの権力と性的魅力を持つ五條は怖い存在だが、やっぱり子を奪われた哀れな母だった」という神話を観客にあぶりだす。「女教師」は「母」であることによって説得力を倍増させることができるのだ。

そして、同じ木下恵介によって半年後に製作された『二十四の瞳』では、この表象の意味作用はさらに明白なものとなって引き継がれていく。洋装（スーツ）から和装（袴→モンペ）への衣装の移行が、女子高等師範学校出の「新しい女」とみられ村人に避けられていた「大石先生」の結婚、母としての体験を通した人間的成熟を示すものとなっているからである。つまり『女の園』において前半権威のシンボルとして使われていた和装は、クライマックスで「母性」を象徴するものへと変換し、『二十四の瞳』へと受け継がれ、一元化されていく。

IV. 換骨奪胎された原作

この映画の原作者阿部知二は、戦時中には戦争讃美の投稿や陸軍宣伝班員として敵性図書の検査・没収を行っていたとされる。しかし、戦後は「新日本文学会」に所属、欧米文学の翻訳家、世界ペンクラブ大会日本代表、日本文学学校校長として進歩的文化人として活躍した。小説「人工庭園」は、京都女子大学の学寮での管理に反対する闘争とその軋轢の中での学生の自殺を報じる京都新聞の記事に着想を得て書かれた。彼は実際の関係者への取材も試みたが拒否された。そこであえて実録風のリアリズムの手法を取らず、芳江の自殺現場へ向かう立場の違う四人がそれぞれの視点からとらえた異なる事件の側面をあぶりだすという構成を用いた（福田久賀男 1975）。1953年に雑誌『群像』に巻頭小説として発表され、新聞の文芸欄においても「偏見と不合理を摘出することを目的とした小説の手法としては凝ったもの」（山本健吉 1953）と高く評され話題となった。

映画化にあたって『女の園』ではいくつかの脚色がなされている。まず、原作の手法を全く変更し、セミドキュメンタリータッチのリアリズムでより衝撃的な筋立てにしたことである。原作では入水自殺し、数日後村人に発見されることになっている女子大生芳江が、映画では女子大の教室で服毒自殺し、翌朝同級生に発見される。また五條の過去の事情も、原作では涙にくれる彼女を見て男性教員が風評から勝手に想像して同情するにとどまっている。しかし、映画ではクライマックスで、五條自身の口から若き日に妻子ある公爵に恋をして不義の子を産んだが、周囲に奪われ死なせてしまったという過去が涙と共に語られる。そして、冒頭とラストシーンでは、共産党系外部学生団体とつながる女子大生文江がクローズアップで登場するが、原作には彼女の存在はない。また、原作とは異なり男性教員は最終的には女学生たちの気持ちを理解する存在として描かれている。

さて、『女の園』は、公開当時の映画評論家からレオンティーネ・ザガン監督によるドイツ映画『制服の処女』（1931）を連想させると評され、木下自身もこの作品に触発されたことを述べている（山田太一 1994）。

『制服の処女』は、刻一刻ファシズムにのみ込まれていく時代の中で女性が女性同士の愛を初めて描いた、キャスト・スタッフすべて女性という究極の女性映画である。カメラワークにおいても 1932 年のアカデミー賞撮影賞を受賞し、当時ヨーロッパ中の批評家から絶賛を浴びた。それにもかかわらず、ゲッベルスは「不健康な同性愛」のテーマを理由に上映を禁止、映画を制作したスタッフのほとんどは国外に逃亡を余儀なくされた。ザガン監督はイギリスに脱出、原作者ヴィンスローエ夫人は 1944 年フランスで殺害された。時代の変化を促す今日性が高く評価され、2014 年の LGBT 映画祭でも上映されている。

全寮制女学校を舞台に、厳しい校則に締め付けられた管理的な教育への若い女性たちの抵抗を描いている点、当時の政治への風刺を含むモチーフ（軍靴、ラッパ、鐘の音、国旗、制服）、女学生の自殺という設定（『制服の処女』では未遂であるが）、階段や格子が印象的な装置、そして白黒のコントラストのはっきりした画像、クローズアップの強調など圧倒的に類似したカメラワークなどに強い影響が感じられる。

だが『女の園』は『制服の処女』とは明らかに異なる点がある。シスターフッドやレスビ안의要素は全く消去され、異性愛や女生徒たちを援助する男性の存在が付加されていることである。『制服の処女』では寮監との同性愛の告白により追い詰められた女生徒が自殺を試みるも、学友のシスターフッドによって命を救われる。しかし、『女の園』では学校側の分断により女学生たちはいがみ合い、追い詰められた芳江は孤独の果てに自殺する。そして、何より『制服の処女』においては圧倒的に女学生の立場に立ち、校長の権力と共に闘ってくれる寮監の「女教師」が、『女の園』では校長以上に管理的で冷酷な存在に化している。『制服の処女』では存在しない男性教員や女学生の恋人たち、父親も登場する。

つまり、設定や映像表現のテクニックは踏襲しながらも、原作小説の複眼的構成をわかりやすいメロドラマに一元化し、女性の連帯や同性愛による解放の物語を異性愛規範に引き戻す操作がなされたのである。『女の園』はこのように原作小説『人工庭園』とドイツ映画『制服の処女』を換骨奪胎してつくられたものといえる。

V. 不可視化される男性支配

この映画に登場する男たちはリーダーシップを発揮することはない。

生活指導を担当する男性教員平戸は学生の側に立ちたいと思いながらも、「女教師」たちの方針に逆らうことは出来ない。彼には敗戦時の朝鮮からの引揚げの途上で子を亡くし心を病んだ妻がいる。その事情もすべて理解した上で高待遇での転職を保障してくれたのは、「校母」である校長である。「寮母」の五條に女学生芳江への指導について指示される際も、彼を見おろすのは「校母」の肖像画である。それは、彼が「母性」の監視下に置かれ、権力を持ってない弱い存在であることを意味している。「校母」が見おろす会議室で彼は窓の外に目線をそらせているが、それはまるでかごの鳥が外の世界に憧れているかのようである。

また、芳江の恋人下田も常に優しく彼女を受け入れるが、生前は父や学校側と対決してまで自ら積極的に行動することはない。芳江の遺体を前に、芳江の父を詰問するシーンでも、声を荒らげることなく、臆面もなく大粒の涙を頬に光らせる。

唯一、娘の恋愛に反対し権力的にふるまうかに見える芳江の父も、自殺した娘の前で意気消沈し、学校側に抗議することもできない。

「母」の肖像画の監視下にあることも、臆面なく涙を見せることも、「女教師」に説き伏せられておとなしく納得することも、近代国家の家父長制におけるジェンダー規範での「男らしさ」からは逸脱した行為である。しかも彼らは、心を痛めながらも静かにその成り行きを見守っている。

このようにマッチョで権威的な男がほとんど出てこないことは、『女の園』に限らず『二十四の瞳』をはじめとする木下恵介の主要な作品の特徴である。これについては、「木下がジェンダーの越境者、周縁者、あるいは家父長主義・男性優位社会からしなやかに降りた元・男性だったため、男の弱さに新たな未来を託し、同時に女の強さに新たな未来を託した」（石原郁子 1999）という説がある。また「日本社会のジェンダー規範の特徴として一見して『父の不在』とみえるものが、じつは父の意を解した『母の支配』によって補填されているという日本的な母の代行支配との関係で理解される」（齊藤綾子 2003）という指摘も為されている。このような2つの解釈を踏まえた上で、私は木下恵介がジェンダーの越境者であったからこそ、冷徹にその構図を俯瞰することができ、あえて矢面に立たず、そこから目をそらす手立てを熟知していたのだと考える。

『女の園』に登場する男性にとって「女同士の争い」は結局他人事ではない。彼らは常に安全地帯で高みの見物をする立場であり、直接関与せずにすむ野次馬でしかない。そして、女子大生たちは優しいが何もしてくれない男たちより、はっきりと目前で自分たちと対決する「女教師」を敵視するように仕向けられていくのである。「女の敵は女」という裏メッセージから滲み出す毒は、家父長が姿を見せないことで一層効果的に効いてくる。彼はそこからしなやかに降りられても、女性たちは降りることはできない。男性が自ら直接手を下さずとも、「母性」という印籠を与えられた「女教師」は主体的に女性の分断を促進する役割を果たす。

VI. 「女子大生の敵」から「哀れな母」へ

『女の園』における「女教師」像は、前半は恐るべき「管理的権力を持つ女子大生の敵」と蔑むべき「性的魅力を持たぬ寂しいオールドミス」である。これは欧米の映画にもよく登場するステレオタイプでもある。しかし、この映画ではクライマックスで、「母性」という切り札が有効に作用する。

五條真弓は自らの性的魅力が引き起こした「不倫」のために「子を奪われた母」となり、その反動で悪の権化となった。だが、「健全」なる生殖のための「結婚」を経て「子に恵まれた母」としての幸せを獲得していたなら、もっと慈愛あふれる優しい先生になっていてくれたのではなかろうか。観客がその日本的センチメンタリズムに涙したとき、潜在していた「女教師」神話は次作のメイン・ストーリーとして浮かび上がる。当時はまだ特権階級で憧れの存在であった女子大生に、戦後民主主義の新たな時代を切り開く可能性を託すより、「女教師」が母としての悲しみを訴えるほうが日本の観客は心動かされるに違いない。木下恵介はそう決断し、「女教師」というオセロのコマを黒から白に劇的に反転させた。『女の園』のクライマックスはまさにその瞬間である。日本では「敵役」も母であることによって、男性にも女性にも免罪される。そして「健全」な母に生まれ変われば「女教師」は、「慈母」として讃えられる。それはまた「女教師」が男性からの性的対象としてのまなざしに晒されていることを、不可視化させる効果をも生んだ。

『女の園』においては、高峰秀子が演じた女子大生芳江は、戦後民主主義の男女平等の理念に希望を託し、親の勧める見合いを断って、将来経済的に自立できる資格を取るために女子大へ進学する。恋人下田が「学生運動をやりすぎると就職が出来ない」と不安を述べると、「私が働く」と言い、「それでは男として困る」という下田に「なぜ男としてなんて考えるのでしょうか。女も男も一緒じゃないの」と言い切る。しかし、理想に向かって勉強しようとした彼女は、狂気の果てに自殺に追い込まれる。結局、「戦後民主主義が唱えた理想に正直に振り回されると、女は痛い目にあう」という裏メッセージを観客は無意識に取り込んでいく。

だが、次作『二十四の瞳』で同じ高峰秀子が演じるのは、戦争未亡人として「母」としての役割を受け入れ、戦争で傷ついた男たちを癒す「勤勉な巫女」（矢島翠 1968）としての「女教師」大石先生である。師範学校を卒業したばかりの「お転婆で生意気な女」と小豆島の地元民に白眼視されていたころとはまったく違って、人生の辛苦を経験し、地に足着いた「母」としての「女教師」を演

じた時、彼女はメイン・ストーリーのヒロインとして蘇る。そして、女性観客の多くは「やっぱり日本の女は母でなくては、認めてもらえない」と悟り、家父長制を引き継ぐエージェントとして生きていく道を自ら選択する。

おわりに

映画『女の園』における「女教師」像に着目し、「映画的なもの」を分析していくと、製作者たちが興行戦略的意図で提示した女性の自由と人権の拡張という建前の奥に、女性嫌悪や異性愛規範に根差す女性の分断と「母性」讃美のメッセージが潜んでいた。また、原作の小説の設定や参照した映画の映像表現のテクニックの模倣において革新性を装いながらも、複眼的構成を一元化し、女性の連帯や同性愛による解放の物語を異性愛規範に引き戻すという操作がなされていたということも検証できた。そして、強権的な家父長が姿を見せないことで、男性支配は不可視化され、より一層女性の分断が促される効果を生むという構造も明らかになった。それらは、戦後日本の民主主義における建前と本音の二重構造、つまり建前としての男女平等とジェンダー不平等の現実を象徴するものであるといえる。

映画『女の園』については、実際に京都女子大学で起こった事件との関連や当時の男性の映画評論家や女性の観客の反応についての資料なども収集しているが、本発表では詳しく論じられなかった。これについての分析は次の課題としたい。

質疑応答

Q1 和装 VS 洋装という衣装による表象分析があったが、1950年代には実際に女性教員の和装は一般的だったのではないか？

A1 私の兄が1950年代に小学生であったが、当時の写真などを見ても家庭の主婦にはいまだ和装の人が多かったが、和装の女性教員はみうけられない。この映画での和装は意図的であると考えられる。

Q2 「女教師」五條は子棄てた母であるから観客の共感を得ることはできなかったのではないか？

A2 五條は子を捨てた母ではなく子を奪われた母、子と引き裂かれた母として捉えられたのだと考える。当時そのような女性も多かったと認識している。

これらの質疑応答から60代の私が自明のこととして捉えている記憶も、次世代の方には歴史的事実として検証しなければ説得力がないことを痛感した。貴重な気付きの機会をいただくことができた。

参考文献

- 阿部知二（1942）「闇を追う光明の戦」『婦人公論昭和十七年七月号』（国立国会図書館デジタル資料）
- （1975）「人口庭園」『阿部知二全集 第8巻』河出書房新社:7-54
- 石原郁子（1999）『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
- 瓜生忠夫（1981）『戦後日本映画小史』法政大学出版局
- カプラン,E.A（1985）『フェミニスト映画/性幻想と映像表現』水田宗子訳、田端書店
- 川本三郎（1999）「時代の終わりをみつめる悲劇——木下映画に見る涙」『キネマ旬報 49号 3月上旬号』
- 木下恵介（1956）「女の園」『日本シナリオ文学全集 木下恵介集』:149-217、理論社
- キネマ旬報編集部（1954）『キネマ旬報<90>905号』
- キネマ旬報編集部（1955）『キネマ旬報<98>913号』
- キネマ旬報編集部（1998）『黒澤明と木下恵介 素晴らしき巨星』キネマ旬報 1998年8月3日特集号 No.1262
- 「全貌」編集部（1957）「阿部知二 戦争謳歌で浮かれ狂う便乗作家」『進歩的文化人 学者先生戦前戦後言質集』全貌社
- 児玉斗（2005）「木下恵介の映画－覆い隠すヴェール：「涙」「良心的」「反戦平和」」京都大学文学部哲学研究室紀要 No.8:30-51
- 斉藤綾子（2003）「失われたフォルスを求めて－木下恵介の『涙の三部作再考』」中村秀之編『映画の政治学』青弓社
- 清水千代太（1954）「問題を含んだメロドラマを 木下恵介作品『女の園』のセット訪問」『キネマ旬報（85）900号』:29-30
- 社会心理研究所（1954）「新しい映画調査の試み－松竹映画『女の園』の場合」『キネマ旬報<90>905号』:76-77
- 白井佳夫（1993）『日本映画黄金伝説』時事通信社
- ハスケル,M.（1992）『崇拜からレイプへ－映画の女性史』海野弘訳 平凡社
- バルト,R.（1957）『神話作用』篠沢秀夫訳、現代思想新社
- （1973）『S/Z-バルザック「サラジヌ」の構造分析』沢崎浩平訳、みすず書房
- （1984）『第三の意味-映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房
- （1998）『ロラン・バルト映画論集』沢崎浩平訳、筑摩書房
- （2005）『ロラン・バルト著作集3 現代社会の神話』下澤和義訳、みすず書房
- 福田久賀男（1975）「解題」『阿部知二全集 第8巻』1975年、河出書房新社:315-320

升本喜年（1988）『松竹映画の栄光と崩壊 大船の時代』平凡社

御園生涼子（2006）「幼年期の呼び声--木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」『映像学（77）』：5-

22

矢島翠（1968）「勤勉な巫女たち」『シナリオ（24）8』泉書房：12-38

山田太一（1993）『これからの生き方、死に方』、講談社

山本健吉（1953）「文芸時評」『大阪新聞』年7月30日朝刊

吉村英夫（1985）『木下恵介の世界』シネ・フロント社

参考映像

『女の園』木下恵介生誕100年 [DVD] 松竹株式会社、2012年

『二十四の瞳』木下恵介生誕100年 [DVD] 松竹株式会社、2012年

『日本の悲劇』木下恵介生誕100年 [DVD] 松竹株式会社、2012年

『制服の処女』《IVC BEST SELECTION》[DVD] IVC Ltd、2013年

●小津安二郎『東京物語』（1953）におけるフレーム外の引戸の音

正清 健介（まさきよ けんすけ、一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程）

はじめに

本発表は、小津安二郎の映画『東京物語』（1953）における引戸の音を、映像との関係の中で考察するものである。その目的は、小津の本作における音響演出の一端を明らかにすることである。本発表が引戸の音に着目するのは、それが全編を通し繰り返し鳴っており、その度重なる音と映像との関係に、ある規則性が認められるからである。前作『お茶漬の味』（1952）では引戸の音が一切鳴っていないという事実からも、いかに本作において引戸の音がある一定の演出意図を持って挿入されているかがわかる。さらに注目すべきは、引戸の音を巡るその演出と本作の物語との間に、偶然とは思えないある緊密な関係が見出せるという点である。

本作は「小津映画の真髄⁽¹⁾」(Bordwell 328)、「戦後の小津映画の決算」(蓮實 2001: 101)と評されるように、小津作品の中でも評価の高い作品である。ところが、加藤幹郎が「いまだ見られていないも同然の状態におかれている」(加藤 154)と指摘するように、本作を対象にした研究は未だ手付かずの状況にある。ましてや、中村滋延を例外として、その音響研究は殆ど無い。もちろん、小津研究は 1970/80 年代に隆盛を極め、佐藤忠男を始め、蓮實重彦／ノエル・バーチ／デヴィッド・ボードウェルらによる先行研究の蓄積がある。しかし、今日に至るまで本作を個別に対象にした研究が試みられることは少なく、また若干ある研究は視覚面の分析に特化したものに限られている⁽²⁾。こうした本作を巡る状況から、本発表は、引戸の音の演出法と同時に、その音響演出と物語との関係を明らかにすることで、聴覚面から本作を再考するものである。以下、本作の梗概を示す。

尾道に住む老夫婦平山周吉(笠智衆)／とみ(東山千栄子)が、東京に出かける。老夫婦は、開業医の長男幸一(山村聰)の家に迎えらる。翌朝、幸一が老夫婦を連れて東京を案内する予定が、病人の知らせを受け、外出は中止となる。次に老夫婦は、美容院を営む長女志げ(杉村春子)の家に迎えらる。家業で忙しい志げは、戦死した弟昌二(次男)の妻紀子(原節子)に、老夫婦の東京案内を頼む。さらに幸一／志げ兄妹は、老夫婦を熱海へ旅行に行かせる。しかし、熱海は若者で騒がしく、老夫婦は予定よりも早く東京に帰ってきてしまう。急に帰って来た為、2 人は東京で宿無しとなる。そこで、周吉は旧友を訪ね、とみは紀子を訪ねる。翌日、老夫婦は帰路につく。道中、とみが列車の中で体調を崩し、大阪で駅員の三男敬三(大坂志郎)の家にお世話になる。ある日、幸一宅に志げから電話がある。とみが危篤という電報が尾道から届いたという。遅れて幸一にも電報が届き、兄妹は紀子を連れて尾道に向かう。とみは家族に看取られ亡くなる。敬三が遅れてやってきて、葬式となる。

I. 引戸の音

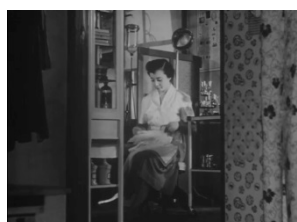
本作では、引戸の音が 16 回鳴る⁽³⁾。この内、12 回が東京の幸一の家のもので、4 回が尾道の老夫婦の家のものである。中村が「玄関引き戸の開閉音は尾道と東京では異なる」(中村 23)と的確に指摘するように、両家の引戸の音には違いがある。両家とも、ガラガラガラ、という戸の音が鳴る点では同じである。ところが、東京の幸一の家引戸にはベルが付けられており、開閉の際に、戸の音と共に、チリチリチリ、というベルの音が鳴る⁽⁴⁾。

中村は、この引戸の音におけるベル音の有る無しを「尾道では防犯上の必要がなくベルを装着していない」と防犯上の理由から説明し、「田舎と大都市圏との状況の違いをこの物音によって示している」と述べている(中村 23)。しかし、果たしてベル音の有る無しは、防犯といったいどれだけ関係あるだろうか。幸一の家引戸にベルが有るのは、防犯上必要だからというより、そこが医院という性格上必要だからである。幸一の家は幸一家族の住む私宅であると同時に、外来患者を受け付ける診察室を有する診療所でもある。つまり、そうした家の性格上、ベル音は、医者幸一にとって客である患者の来訪を、自身もしくはその妻文子(三宅邦子)に

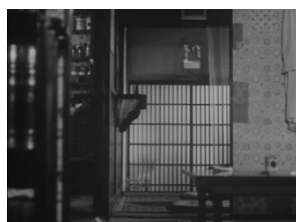
告げる役割を担っている。実際、本作では 2 回に渡り患者が、ベルを鳴らして平山医院＝幸一の家に来訪する姿が描かれている。そして、この 2 回とも、幸一は、ベル音によっていち早くその来訪を知ることになる。このように考えると、中村は防犯上という点から「田舎と大都市圏との状況の違い」を指摘するが、ベル音の有る無しは、「田舎と大都市圏との状況の違い」ではなく、単に老夫婦の家と幸一の家との状況の違いを示すに過ぎないことがわかる。もし、防犯上の理由であるなら、同じ「大都市圏」東京にある長女志げの美容院や一人暮らしの紀子のアパート、その玄関ドアにもベルは設置されていてしかるべきである。しかし、いずれのドアの開閉の際にもベル音は確認できない。

このように、ベル音の有る無しという違いは、両家の違いを示す以上に何も示しはしない。確かに、老夫婦の家の引戸の音よりも、ベル付きの幸一の家々の引戸の音の方が、ベル音によって大きく目立ち、より印象深いものとなっている。しかし、それは本質的な違いではない。もし、本作で 16 回鳴る引戸の音を決定的に分かつ何か大きな差異があるとしたら、その差異は音そのものではなく、映像との関係にある。

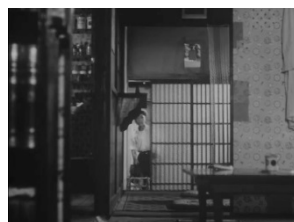
まず確認すべきは、本作では殆どの場合において、引戸の音が鳴る瞬間、その音源である引戸が同時に画面に映し出されているという事実である。つまり、引戸の音は、インとして引戸の開閉の映像とセットで鳴る。カメラは、人物が引戸を開閉するはるか以前に引戸を正面にした玄関前の部屋に据えられ、引戸が開かれ人物が入ってくる（または出ていく）、その瞬間を捉えている。その引戸開閉の際に引戸の音は鳴る。その典型的なシーンを見てみよう。幸一の息子で長男の実（村瀬禅）が帰宅するシーンである。



①



②-a



②-b



②-c

図 1 実の帰宅シーン

ショット①まで家事をする文子を追い続けていたカメラは、どうしてか次のショットで玄関前の部屋に飛び、無人の玄関を捉える（②-a）。すると、引戸が引戸の音と共に開かれ（②-b）、実が入ってくる（②-c）。このように、カメラは、来訪者である実が現れる前から玄関前で待機し、実が引戸を開閉し玄関に入ってくる瞬間を捉えている。引戸の音は、その開閉の際にインとして鳴る。これはこのシーンに限らない。16 回の出入りの内、11 回もの出入りの際、こうした状態が確認できる。他の多くの映画作家が省略

という形でやり過ごすであろう人物の出入りという些細な出来事を、小津は、毎回のように引戸が開かれ閉じられるまで律儀に撮影している。その様は偏執狂的でさえある。

ところが、時として、どうしても引戸の開閉が映されず、引戸の音だけが鳴ることがある。カメラが来訪者を捉えるべく玄関前の部屋に飛ぶ前に、引戸の音だけが、インとしてではなくフレーム外の音として、玄関から遠く隔たった別の部屋で鳴ってしまうといった事態が起こるのだ。そこで着目したいのが、紀子が幸一の家に来訪するシーンと、敬三が老夫婦の家に来訪するシーンである。

II. 来訪シーン——迎えられない者

まず、紀子の来訪シーンを見てみよう。このシーンは、紀子がはじめて本作で登場するシーンでもある。老夫婦が東京に着いた日、幸一の家で、文子と志げが、幸一と夕飯の献立について話し合っている。



①



②



③



④

図 2 紀子の来訪シーン

① 志げ「沢山よ、お肉だけで⁽⁵⁾」。フレーム外の引戸の音（開ける音）。

女性の声「ごめんください」。志げ「あ、紀子さんよ、どうぞ」。

② フレーム外の引戸の音（閉める音）。

③ 文子「いらっしゃい」。紀子「おくれちゃって」。

文子「いらしたの？ 東京駅」。紀子「ええ、間に合わなくて。皆さんお帰リになったあと」。文子「そう」。

紀子、「これ、お姉さま、どうぞ」。文子「そう、ありがとう」。

④ 幸一「ああおいで」。志げ「いらっしゃい」。紀子「どうもおそくなりまして」。

このように、引戸の音が鳴るのは、ショット①とショット②である。ショット①で、文子らが台所で立ち話しているところに1回目が鳴る。

続くショット②で、文子が紀子を迎えるべく玄関へ移動中、2回目が鳴る。いずれもフレーム外の音として鳴り、引戸の開閉を示して

いる。映されないがこの間に紀子は、引戸を開閉し、玄関に上がっているという設定である。実際、カメラは、文子を追う形で台所から廊下を経て玄関前の部屋に飛び、もう既に玄関に上がっている紀子を、ショット③で引戸を背景に捉える。また、このシーンで注目すべきは、ショット①で、引戸の音の直後「ごめんください」という女性（紀子）の声が続き、間髪入れず志げが「あ、紀子さんよ」と発言する点である。この発言によって、そのフレーム外の声はまだ見ぬ紀子という人物のものであること、すなわち「ごめんください」と声をあげてやって来た来訪者は紀子という新登場人物であることが明らかにされる。その肝心の紀子は、ショット②を経たショット③においてようやく姿を現す。つまり、紀子の登場は、フレーム外の引戸の音→紀子の声→志げによる同定→紀子の映像、という順で段階を踏んで起こっていることがわかる。では次に、敬三の来訪シーンを見てみよう。とみが亡くなった朝、白布がかけられたとみを家族一同が囲んでいる。



①



②



③



④

図3 敬三の来訪シーン

① 志げ「でも大往生よ。お母さんちつとも苦しまないで死んじゃったんだもの」。

フレーム外の引戸の音（開ける音）。志げ「敬三じゃないかしら？」フレーム外の引戸の音（閉める音）。

② 敬三「どや？」

③ 敬三「そうか、間に合わなんだか。そうやと思うたんや」。

④ 幸一「おう」。敬三「こんちは。生憎と松阪の方に出張しとりましてな。おくれましてどうもすみません。電報貰った時おらんのや、姉ちゃん」。

紀子の来訪シーンと同じように、まずショット①に引戸の音が2回フレーム外の音として鳴り、続くショット②でもう既に玄関に上がっている敬三を、引戸を背景に捉えている。ここでも、ショット①で引戸の音に続き、志げが間髪入れず「敬三じゃないかしら？」と言うことで、来訪者が敬三であることが明らかにされる。その肝心の敬三が姿を現すのは、次のショット②である。紀子のように「ごめんください」と声は立てないが、敬三の登場もやはり、フレーム外の引戸の音→志げによる同定→敬三の映像、というように段階を踏んで起こっていることがわかる。

以上をまとめると、両シーンとも、まず家中の人物達のショットに、引戸の音がフレーム外の音として鳴る。続いて、もう既に引戸を閉め終わり玄関に上がっている来訪者のショットに切り替わっている。先に示したように実の帰宅シーンに代表される殆どの来訪シーンでは、カメラは、引戸が開かれる前から玄関前の部屋で来訪者が現れるのを待っている。それはまるで来訪者を迎えるかのような態度である。ところが、この両シーンでは、カメラは、常に一步遅れ、来訪者がまさに玄関に入って来る瞬間を捉え損ねている。どうしてカメラは遅れてしまうのか。換言するなら、どうしてこの2人の来訪者は、カメラによって迎えられないのか。

ここで注目すべきは、紀子と敬三がそれぞれのシーンで遅刻しているという事実である。この義理の姉弟という関係にある両者は、この遅刻という1点において立場を同じくする。紀子は、前もって志げからの電話で東京駅への老夫婦の到着時刻を知らされていたが、仕事で遅れてしまう。結果、駅で幸一／志げ兄妹と共に老夫婦を迎えることができなかった。老夫婦と行き違いとなった紀子は、駅からひとり遅れて幸一の家に来て、家族と合流することになる。その遅刻した紀子に義父周吉が「忙しかったんじゃないか？」と尋ねると、「いいえ、なんですか、ゴタゴタしてまして、気が付いたらもう時間一ぱいで」と遅刻の理由を述べている。ボードウェルは、この「彼女の遅い登場（late appearance）」を、「紀子を本家から区別する」要素の1つとして挙げている（Bordwell 330）。確かに、ここで紀子が遅刻して登場することにより、平山家で紀子がひとり浮き立った存在であることが印象付けられる。実際、紀子は、その後この遅刻を埋め合わせるかのように、老夫婦よりも仕事を優先する幸一／志げ兄妹とは対照的に、ひとり仕事を休み老夫婦の東京観光に付き合うことになる。仕事による遅刻という点で、敬三はこの紀子と同類となる。老夫婦と同居する末娘の京子（香川京子）が、とみの危篤を知らせる電報を、東京の幸一／志げ兄妹と同様、大阪の敬三にも送る。ところが、敬三は、ちょうど仕事で松阪へ出張に出ており、電報を受け取ることができず遅刻する。結果、敬三は母の死に目に会えずじまいとなる。

このように、両シーンで描かれるのは、義母とみを迎えることのできなかった紀子と、実母とみを送ることのできなかった敬三である。両者は、共に仕事のため不覚にも遅刻をしてしまい、母とみを迎え／送ることができなかった。フレーム外で引戸の音が鳴り、両者がカメラに迎えられていないのは、この遅刻という出来事と関係あるのではないか。というのは、遅刻という点から本作を改めて見直すと、本作にはあと1人遅刻する人物があり、その人物もやはりこの紀子や敬三と同じように、フレーム外で引戸の音を鳴らし、カメラに迎えられていないからである。それは、幸一にとみの危篤を知らせる電報配達員である。

老夫婦が東京を発った数日後、幸一の元に周吉から礼の手紙が届く。手紙には、とみが道中体調を崩したものの無事に尾道に帰ったとある。すると志げから電話がかかってくる。幸一が廊下の電話に出ると、志げは幸一に京子から電報が届いているかどうかを尋ねる。幸一が届いていないと答えると、フレーム外から引戸の音が鳴り、それに「平山さん、電報です」という配達員の声が続く。側にいた文子が玄関へ向かうと、その文子を追う形で、カメラは廊下から玄関前の部屋に飛ぶ。ここでカメラは、来訪者である配達員を、引戸を背景に捉えることになる。そして、幸一は、電話口の志げに「うちへも今来たよ、電報」と伝える流れとなる。このように、遅

刻する紀子や敬三と同じく、この一步遅れた電報を幸一の元へ届ける配達員もまた、フレーム外の引戸の音→配達員の声→配達員の映像、というように段階を踏んで現れている。本作では確かに人物の来訪に際して、フレーム外の引戸の音＝遅刻という結び付きが認められるのだ。

シオンは「古典的な映画」におけるフレーム外の音の効果について、次のように述べている。

フレーム外の音が、そのショットに他の場所へ向かう力を引き起こす。その音の答えになるものへの呼びかけ、つまり、その音を視覚的に補うものとして、そのショットの反対側に存在すると思われるものへの呼びかけを引き起こす。(Chion 1985: 20)

つまり、フレーム外の音は、音源への関心を引き起こし、その音源が次のショットで視覚的に明示されることを観客に期待させる。確かに、紀子／敬三の来訪シーンにおけるフレーム外の引戸の音は、その音源である引戸、さらにはそれを鳴らす来訪者への関心を引き起こす。すなわち、いったい誰が引戸を鳴らして家にやってきたのかという関心である。さらに、シオンは「このフレーム外の音は、次のショット、あるいは同一ショットの続きが約束する答えを期待させることで、未来へ向かう力をも引き起こす」と述べている。つまり、フレーム外の引戸の音は、来訪者に対する興味関心を観客の内に引き起こすことで、物語の新たな展開を示唆する。いわばフレーム外の音は、続く次のショットに先行して、次のショットやシーンでの展開を予告するものとして現れている。そして、その予告通り、次のショットに切り替わると、シオンの言う「音の答え」、すなわち「ショットの反対側」に隠れていた来訪者の正体が明らかにされる。シーンへの新たな参入者に着目させ、物語の新たな展開を示唆するという点で、これほど効果的な演出はないだろう。また、紀子の「ごめんください」といったフレーム外の声⁽⁶⁾や志げによるその同定によって、この効果はさらに高められる結果となっている。この点で小津は、シオンの言う「古典的な映画」におけるオーソドックなフレーム外の音の効果を、来訪者に注意を向けさせるという目的の為に利用していることがわかる。しかし、本作の独自性は、そのフレーム外の音によって注意を喚起されている人物が、シーンへの参入者の中でもあくまで遅刻してくる参入者であるという点である。遅刻という条件付きの人物が、どうしてかフレーム外の音によって強調される形で本作ではシーンに迎え入れられているのだ⁽⁷⁾。では、以上、人物の来訪シーンを考察してきたが、外出シーンでも同様の事態は認められるだろうか。

III. 外出シーン——送られない者

結論を先に述べると、本作では、人物が家から外出する場合は、来訪する場合と状況が異なり、シオンの述べるフレーム外の音の効果は発揮されない。というのは、本作のカメラは常に家の内部（座敷や診察室）の様子を捉えているので、観客にとって誰がそ

の場から退席するかは明白だからである。中には、京子のように部屋で「行ってまいります」と自分が今から外出することを宣言して、玄関へ向かう者もある。つまり、例えフレーム外から引戸の音が鳴ったとしても、それを鳴らして外出するのが誰なのかは観客にとって自明なので、音を鳴らす人物＝外出者に対する関心は引き起こされない。ではそれならば、本作の外出シーンにおいてフレーム外の引戸の音が鳴るとしたら、その効果とはいったいどのようなものか。

これを明らかにする前にまず、本作の数ある外出シーンの殆どの場合において、引戸の音がインとして鳴っているという事実を今一度確認しておきたい。来訪シーンの殆どの場合がそうであったように、外出シーンにおいても引戸の音は、インとして鳴る。例えば、老夫婦が上京した日の晩、幸一の家が集まっていた志げと紀子が家を後にするシーン。カメラは律儀にいとまを告げる2人を玄関まで追い、一連の別れの模様を捉えている。こうしたカメラによるお見送りとも呼べる事態は、このシーンの他に、とみの危篤の知らせを受け、幸一の家で今後について幸一と話し合っていた志げが家を後にするシーンでも見られる。見送られるのは何も志げや紀子ばかりでない。老夫婦が上京した翌朝、病人の知らせを受けた幸一が往診に出るシーンでも同様である。そして何よりも、本作で送られる人物といえば、京子であろう。京子は、本作において3回も老夫婦の家の引戸を開閉し出勤する様子が捉えられている。外出する人物が毎回ここまで丁重に送られる作品は本作において他にない。もちろん、いずれも引戸の音は、インとして鳴っている。



図4 京子の3つの外出シーン

ところがそんな中、どうしても、とみだけが送られない。その外出シーンを見てみよう。幸一の急な往診の為に東京観光が中止となり、幸一の2人の息子兄弟、実と勇（毛利充宏）が診察室で文子を前に駄々をこねている。そこへとみがやってきて、その孫2人を土手へ外出に誘う。



①



②



③



④

図5 とみの外出シーン

① とみ「どうしたん?」。文子「エエ、なんですか……」。

とみ「勇ちゃん、おいで。お祖母ちゃんとおもてへ行きましょう。実さんも行かん?」文子「実」。

とみ「さ、勇ちゃん」。文子「いいことね勇、お祖母ちゃまと」。

とみ「さ、行きましよ。実さんも、行かんの? 行きますよ」。文子「どうもお世話さまで」。

とみ、勇をつれて診察室を出て行く。

文子「実、あんたも行ってらっしゃい。行かないの?」

② 実「行かねいやい!」

③ 文子「じゃ勝手におし!」

④ 文子、出て行く。フレーム外の引戸の音（開ける音）。文子の声「いってらっしゃい」。とみの声「へえ」。

フレーム外の引戸の音（閉める音）。

このように、カメラは、どうしてもショット①で玄関の方へフレームアウトしたとみを追うことなく、最後のショット④まで診察室に留まって、ふくれた実を捉え続ける。他の人物の外出の際には、律儀にカメラは、玄関へ移動する人物を追って玄関前の部屋に飛び、その人物が引戸を開閉し出て行く瞬間を捉えている。ところが、このとみの場合に限っては、カメラは彼女の後を追わない。その外出は、

ショット④における、フレーム外の引戸の音と、同じくフレーム外の文子「いってらっしゃい」／とみ「へえ」という台詞のやり取りによるみで示される。

要は、本来あるべき外出するとみを捉えた玄関のショットが、このシーンには欠けているということである。玄関ショットがないことにより、とみが一時的に映らなくなったという効果をもたらす。なぜなら、本作では人物の外出の際には必ずショットが切り替わり、その外出する人物の姿を玄関まで丁重に捉えるからである。つまり、本来行なわれるべきお見送りが例外的に行われないことで、とみが映らなくなったというその不可視性が前景化する。これを決定的なものとするのが、フレーム外の引戸の音である。この例外的なフレーム外の音により、とみが外出に際して不可視の存在となったという事態がその例外性と共に強調される。さらに、「へえ」というフレーム外のとみ自身の声がこれに拍車をかけていることは指摘するまでもない。

しかしもちろん、とみは映らなくなるが、あくまでこれは一時的に映らなくなったというにすぎない。というのは、この後、2 階での文子と周吉の会話シーンを経て、外出先の土手のシーンに入り、カメラは土手の上に立つとみを再び捉えるからである。とみはこの外出後も、尾道で倒れ、その死を迎えるまでフレーム内でその大きな体を晒し続ける。しかし、一時的にはあれ、とみが不可視の存在となったと思わせるような瞬間があることは、ある種の不吉さを生み出しているという点で、そのとみの死を考える上で重要な点となってくる。

おわりに

本作において、引戸の音は、基本的にインとして引戸の映像とセットで鳴る。従って、引戸の音＝インは、本作において言わば原則のようなものとして観客において立ち現れる。この原則は、来訪シーンと外出シーン、そのいずれにおいても遵守されている。ところが、時として、その原則から外れる例外が現れる。本論で見てきたように、引戸の音が、インではなくフレーム外の音として鳴る場合があるのだ。注目すべきは、そのフレーム外の引戸の音という例外が、来訪シーンと外出シーンそれぞれにおいて、物語レベルにおけるある特殊な事例と関係性を持っているという点である。つまり、フレーム外の引戸の音は、その例外性において、来訪シーンでは紀子／敬三の遅刻と、外出シーンではとみの死と関係を取り結ぶ。もちろん、そのフレーム外の引戸の音が例外として際立つのは、一見無益にも思える引戸の音がインとして『東京物語』という一作品の中で、原則とまで言えるほどに幾度も繰り返されているからに他ならない。

1980 年代、ボードウェルは「内在的規範（intrinsic norms）」という言葉で小津映画の読解を試みた（Bordwell）。「内在的規範」とは小津映画独自の作品内システムである。それはボードウェルによれば、映画史を通じて発展した古典的な規範、すなわち「外在的規範」から見ると違和感なしには捉えられないものであっても、作品内で見れば首尾一貫したシステムである。フレーム外の引戸の音という本作においてのみ例外として浮かび上がる音が、人物の遅刻や死といった物語上の事柄と結びついてしまうというこの奇妙な事態は、「内在的規範」によって説明可能であろう。というのは、この両者の不可解な結びつきは、まさに本作内でし

か機能せず、説明できないものだからだ。そこには、ボードウェルが「外在的規範」と呼ぶような既存の映画技法や映画理論では解釈不可能な独自の連関がある。同時代、バーチは、小津＝既存の映画システム（外在的規範）の侵犯者という評価を下したが（Burch）、ボードウェルは、小津＝新たなシステム（内在的規範）の創造者とその独自性を評価した。本作に小津独自の創造性を見出すとしたら、それはまさに、度重なる引戸の音と映像の規則的な関係、そして、その規則から外れる例外的な音と物語内容との「内在的」連関に見出すことができるのだ。

註

- (1) 以降、外国語文献は、文脈に従い訳文を適宜変更して引用。
- (2) 主なものとして、加藤、蓮實 2008。
- (3) 家に入る、もしくは出るという1回の行為に伴う引戸開閉の際の2回の音を、合わせて1回とカウント。
- (4) ベルについては、小沼純一も「鈴がついて」とその存在を指摘している（小沼 207）。
- (5) 以降、台詞は、井上編を適宜、修正を加えて引用。
- (6) シオンは、未だ視覚化されていない声の存在をアクスメートル（acousmètre）と呼び、それに遍在性／全知全能性といった特性を認めるが、ここではフレーム外の引戸の音の効果を補助するだけに留まっている（Chion 1982：29-39）。
- (7) ボードウェルが小津は「内在的規範にひねりを加える」（Bordwell 109）と指摘するように、小津は、フレーム外の引戸の音＝遅刻という自身の規範を侵犯するシーンを挿入する。それは、子どもを連れた老婆が外来として幸一の家に来訪するシーンである。なぜなら、このシーンでは引戸の音がフレーム外の音として鳴るが、この老婆が遅刻してきたという事実は読み取れないからである。ボードウェルは、小津が「自分自身の規範に対する侵犯行為そのものを組織化する」（Bordwell 109）と指摘し、小津のそうした侵犯行為に、単なる統一性の破壊だけでなく、「新しい統一性」を見出す（Bordwell 137）。それを「遊戯的（playful）」と形容する点がボードウェルの論の特徴であるが、老婆の来訪シーンには確かに、そうした小津の遊戯的なはぐらかしが見て取れる。というのは、この老婆は、遅刻とは無縁の人物であることはもちろんのこと、本作において周縁的な人物であり、物語の進行において何ら機能を果たすことはないからである。そんな全くの端役とも言うべき老婆が、このような例外的演出でもって紀子や敬三、そして電報配達員と同様に注意を喚起されていることに、積極的な意味は見出せない。

引用文献リスト

井上和男編『小津安二郎全集〔下〕』（新書館、2003年）。

加藤幹郎「相似形の反復——小津安二郎『東京物語』（1953 年）」、『日本映画論 1933-2007——テキストとコンテキスト』（岩波書店、2011 年）、145-55。

小沼純一「小津安二郎 音とモノの迷宮へ」、『ユリイカ 11 月臨時増刊号』45 巻 15 号、（青土社、2013 年）、199-210。

佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』（朝日新聞社、2004 年）。

中村滋延「小津安二郎『東京物語』における対立関係を彩る物音」、『芸術工学研究：九州大学大学院芸術工学研究院紀要』、No.16（『芸術工学研究』編集委員会、2012 年）、19-26。

蓮實重彦『映画狂人、小津の余白に』（河出書房新社、2001 年）。

——「「例外」の例外的な擁護——小津安二郎『東京物語』論」、『文学』、No.9（岩波書店、2008 年）、169-183。

BORDWELL, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton UP, 1988.（デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学 新装版』杉山昭夫訳、青土社、2003 年。）

BURCH, Noël. "Ozu Yasujiro" In *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.（ノエル・バーチ「小津安二郎論 戦前作品にみるそのシステムとコード」西嶋憲生／杉山昭夫訳、『ユリイカ 6 月号』13 巻 7 号、青土社、1981 年、77-103。）

CHION, Michel. *La Voix au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1982.

Le Son au cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 1985.（ミシェル・シオン『映画にとって音とはなにか』川竹英克／ジョージア・ヌ・ピノン訳、勁草書房、1993 年。）

『東京物語』小津安二郎監督、野田高梧／小津安二郎脚本、笠智衆／東山千栄子ほか出演、松竹製作、1953 年、『小津安二郎 DVD-BOX』第 1 集（松竹、2003 年）所収。

●芥川也寸志の映画音楽におけるモチーフの流用——《赤穂浪士のテーマ》を中心に

藤原 征生（ふじわら まさお、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、戦後日本の音楽界を代表する人物の一人であった。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まして、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理念である。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ろう。これまで音楽学の分野において、芥川作品に通底する要素として、「オスティナート（執拗反復）」¹や「自作品からの流用および改作」といった音楽語法の存在が秋山邦晴や西川尚生らによって指摘されてきた。²また、芥川の映画音楽に関する主要な先行研究としては小林淳の『八つ墓村』（野村芳太郎監督、1977年）の分析が挙げられるが、³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、キャリア後期にあたる1970年代よりも、むしろ1950年代から1960年代の映画音楽における実践であると思われる。芥川が手掛けた映画音楽の大半がこの時期に集中しており、質・量ともに芥川の芸術の大きな部分を占めていることは明らかなからである。さらに、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、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。

本発表では、芥川映画音楽でしばしば流用される《赤穂浪士のテーマ》を中心とした種々の音楽モチーフがさまざまな映画作品に出現することを確認したうえで、モチーフの流用の意味を読み解くだけでなく、自筆譜調査などから見えてきた、映画学・音楽学双方の立場から「映画音楽」を研究することの意義と課題についても考察を試みる。

I. 作曲家・芥川也寸志と映画音楽

芥川也寸志は、小説家・芥川龍之介（1892-1927）の三男として1925（大正14）年7月12日に東京に生まれた。1943（昭和18）年、東京音楽学校本科（現在の東京藝術大学音楽学部）作曲科に入学、橋本國彦（1904-1949）や下総皖一（1898-1962）らのもとで研鑽を積んだ。東京音楽学校研究科を修了後、1950（昭和25）年に発表した《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月に日比谷公会堂で第一回作品発表会を開催した。当時第一級の演奏会場を用い、かつ大編成の管弦

楽作品のみで構成された演奏会は世間の耳目を広く集め、「三人の会」は一躍ジャーナリズムを賑わす存在となる。以後芥川は没するまで、テレビならびにラジオへの出演、著作、あるいは著作権運動への参画など、音楽界にとどまらぬ幅広い分野で活躍し存在感を示し続けた。

彼と映画音楽との繋がり、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。初めて独力で映画音楽を手掛けたのは1951（昭和26）年公開の『えり子とともに』二部作（豊田四郎監督）で、これは原作であるNHKのラジオドラマの音楽を芥川が手掛けていた縁での起用であった。さらに、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、『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、芥川は映画音楽作曲家としても着実にキャリアを積み重ねていき、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、⁴ 芥川は約100本の映画音楽を生み出したのである。

II. 芥川映画音楽におけるモチーフの流用

先に述べた通り、芥川は映画音楽において演奏会作品以上に頻りに音楽モチーフの流用を行っていた。ここからは、その具体例を実際に確認していくこととする。発表時間および紙幅の都合上、本発表では特に顕著な《赤穂浪士のテーマ》の流用例を中心に述べる。

1. 《赤穂浪士のテーマ》

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1月から12月にかけて放映されたNHKの大河ドラマ『赤穂浪士』であろう。同作は最高視聴率が53.0%を記録するなど広く人気を集め、芥川が手掛けたテーマ曲（**譜例1**）——本発表において《赤穂浪士のテーマ》と称する——も、『NHK』誌の『赤穂浪士』特集（1964年6月15日号）で解説が加えられたり、ピアノ独奏用に編曲された楽譜が掲載されたりするなど、放送当時視聴者の高い関心を得ていたことがうかがえる（『NHK』1964.6.15 頁数なし）。『赤穂浪士』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（スコアおよびスケッチ）が明治学院大学附属日本近代音楽館に収蔵されている。⁵



譜例 1 《赤穂浪士のテーマ》（抜粋）

《赤穂浪士のテーマ》には 4 つの大きな音楽的特徴が挙げられる。すなわち、①ゆるやかな舞曲のような曲想、②楽曲冒頭のティンパニが奏でる H（シ）-E（ミ）-A（ラ）-F（ファ）-A（ラ）という特徴的な音型、③五度圏⁶を中心とした調号が漸増する転調、④楽曲を通じて絶えず打ちこまれる筈の音色、である。とりわけ、④の筈の音色に関しては、「リズムの中にきびしい冷たさを表現するのに成功した」（『NHK』1964.6.15 頁数なし）といった具合に、浪士たちの置かれた立場の厳しさを筈の音色に託したことが放映当時高く評価された。

また、これらの特徴は《赤穂浪士のテーマ》以外の芥川の映像音楽作品と密接な関係性を持っており、①は『地獄門』（衣笠貞之助、1953）、『地獄変』（豊田四郎、1969）、『武蔵坊弁慶』（NHK 大型時代劇、1986）、②は『地獄変』、③は『地獄門』、『地獄変』、『武蔵坊弁慶』、④は『地獄変』、『武蔵坊弁慶』といった諸作品との影響関係がうかがえる。⁷

《赤穂浪士のテーマ》が、実は『赤穂浪士』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。それだけでなく、この音楽モチーフは『たけくらべ』のテーマ音楽として用いられてから《赤穂浪士のテーマ》として登場するまでに合計 4 度、芥川が音楽を手掛けた異なる映像作品において現れたことが確認できる（表 1）。

	作品名	公開／放送年月日	監督／演出	製作（配給）会社
1	たけくらべ	1955.8.28	五所平之助	新芸術プロ（新東宝）
2	花のれん	1959.1.27	豊田四郎	宝塚映画（東宝）
3	ぼんち	1960.4.13	市川崑	大映京都
4	赤穂浪士	1964.1.5-1964.12.27	井上博	NHK

表 1 《赤穂浪士のテーマ》登場作品一覧

それでは、『たけくらべ』のテーマ音楽は如何にして《赤穂浪士のテーマ》へと変容していったのであろうか。『たけくらべ』と『赤穂浪士』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、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』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』に次いで《赤穂浪士のテーマ》が流用された『花のれん』の音楽においては、ウッドブロックなどの打楽器が追加され、『赤穂浪士』のテーマ音楽に近い印象を聴く者に与える。さらに『花のれん』では、本篇の音楽設計上で筈の音色が重要な役割を担うシーケンスが存在し、⁸《赤穂浪士のテーマ》における筈の音色の顕現を考える上で重要な作品であると言える。なお、『ぼんち』における《赤穂浪士のテーマ》の流用は、演奏時間が大変短いことと、対旋律が強調されている以外は『花のれん』における流用例の域を逸脱していないため、本稿では流用を言及するに留めておく。

このように、『たけくらべ』から『赤穂浪士』に至る 4 つの引用例を注意深く分析してみると、『たけくらべ』のテーマ音楽から幾度かのブラッシュ・アップを経て《赤穂浪士のテーマ》として完成されていることが見て取れるのである。

2. その他のモチーフ流用例——《落武者のテーマ》

《赤穂浪士のテーマ》以外にも、芥川が映画音楽においてしばしば流用したモチーフが存在する。それが、『八つ墓村』（野村芳太郎、1977 年）において登場したモチーフ（譜例 2）——本稿では『八つ墓村』のサウンドトラック盤の表記に従い《落武者のテーマ》と称する——である。



譜例 2 《落武者のテーマ》

この音楽モチーフは『八つ墓村』で用いられる前に 3 度、芥川が音楽を手掛けた異なる映像作品において現れている（表 2）。ここでは登場作品のみ表で挙げるに留めておき、詳しい説明については次項に譲る。ただここで一つ指摘しておきたいことは、『たけくらべ』のテーマ音楽から次第に打楽器が追加されて形が整えられていった《赤穂浪士のテーマ》とは異なり、《落武者のテーマ》は用いられる作品ごとにモチーフのアレンジにそれほど大きな差がないということである。

	作品名	公開年月日	監督	製作（配給）会社
1	花のれん	1959.1.27	豊田四郎	宝塚映画（東宝）
2	ぼんち	1960.4.13	市川崑	大映京都
3	破戒	1962.4.6	市川崑	大映京都
4	八つ墓村	1977.10.29	野村芳太郎	松竹

表 2 《落武者のテーマ》登場作品一覧

III. モティーフの流用から見てくるもの

ここまで、《赤穂浪士のテーマ》と《落武者のテーマ》の流用例を検証したが、これらのモティーフの夥しい流用例から見てくるものは一体何であろうか。

まず一つには、所謂「五社（六社）協定」の効力下でスタジオシステムが成立していた当時の日本映画の産業構造である。『煙突の見える場所』（五所平之助、1953 年）や『伴淳・森繁の糞尿譚』（野村芳太郎、1957 年）の音楽録音時のエピソードを面白おかしく綴った芥川や、日本映画界の音楽への無関心を憤懣やる方ない調子で嘆く團の証言を引き合いに出すまでもなく、量産体制にあった当時の日本映画界においては、作曲のために与えられる時間はごく僅かなものであった（芥川 1981 83-84／團 131-132）。換言すれば、音楽モティーフを過去の作品から流用せざるを得ない制作環境、あるいは限られた時間の中で効率的に作曲するために流用行為が容認され得る制作環境に、芥川を始めとした映画音楽作曲家たちは置かれていたのである。本発表に当たって、発表者が明治学院大学附属日本近代音楽館で芥川作品の楽譜調査を行った際も、『花のれん』の楽譜の中に『赤穂浪士』の楽譜が紛れ込んでいることが確認された。後年の整理の際に資料が混濁した可能性も否定できないが、『赤穂浪士』の音楽を手掛けた際に『花のれん』の楽譜を参照しつつ作曲を進めた可能性が高いと考えられる。加えて、《赤穂浪士のテーマ》の流用が確認できた各作品は制作ないしは配給団体がそれぞれ異なっており、流用に当たってある種の「棲み分け」を芥川が意図していたということも考えられる。ただし、この点は現時点では発表者の憶測の域を出ないため、今後のさらなる調査が必要な項目である。

しかし、芥川がモティーフの流用を制作環境下の経済的制約ゆえにやむなく行っていた、と結論付けてしまうのは早計だろう。なぜならば、一見無節操にさえるモティーフの流用に、芥川が何らかの美学的な意図を持って行っていた可能性が存在するからである。

例えば《落武者のテーマ》は、用いられる作品に主題の一貫性が見出せる。すなわち、『花のれん』における息子をめぐる養母と実母の言い争い、『ぼんち』における老舗足袋問屋の若主人と家内で権勢を振るう祖母や母親たちの相剋、あるいは『破戒』における自身の出自を知り懊悩する主人公、そして『八つ墓村』における落武者の祟りが伝わる山深い村落など、「血」あるいは「血筋」といった主題が取り扱われる作品において、《落武者のテーマ》が登場するのである。《落武者のテーマ》は、《赤穂浪士のテーマ》に比べて流用作品ごとにモティーフのアレンジ、とりわけ音色に関する点での変更が少ないという事実からも、芥川がこのモティーフに《赤穂浪士のテーマ》とは明らかに異なる主題論的一貫性を担わせていたと考えられる。1978 年のインタビューにおいて、芥川は自らの理想とする映画の音楽設計が「大スクリーンの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」るテーマ音楽へと変化していったことを告白している（『芥川也寸志の世界』 頁数なし）が、主題論的一貫性を担わせてモチーフを異なる映画作品に流用することも、広い意味ではテーマ音楽的音楽設計の実践に他ならない。

映画音楽を手掛け始めた初期から芥川がテーマ音楽の強調という手法に興味を持っていたことは、当時の彼の発言からもうかがい知れる。彼がソ連に強い関心を持ち、1954 年には国交回復前の同国を訪問、ショスタコーヴィチやハチャトゥリアンといった作曲家たちとの面会を果たしたことはよく知られているが、「三人の会」のメンバーである團・黛との共著『現代音楽に関する 3 人の意見』（中央公論社、1956 年）においても、ソヴィエト映画の音楽に高い評価を下しており、その主な理由はテーマ音楽の強調が顕著な音楽設計にあった（團・芥川・黛 66）。

芥川がテーマ音楽の強調を模索し始める要因の一つとして考えられることは、彼がしばしば仕事を共にした映画監督・五所平之助の映画音楽に関する主張である。五所はアルフレッド・ヒッチコックが自らの作品に出演することを引き合いに出し、映画監督は「自分のシグナル音楽」をいつも使わねばならないと芥川に語ったという（秋山 113）。実際芥川は、五所の指示に従って『煙突の見える場所』のテーマ音楽を『欲』（五所平之助、1958 年）のエンディングに流用しているのである。

さらに、芥川がテーマ音楽的音楽設計を映画音楽の理想として標榜し始めた 1970 年代という時期に注目してみると、彼が創作活動の規模を縮小しマスメディアへの出演や文筆活動、そして著作権運動への参画に活路を見出し始めた時期とも重なることが分かる。言うまでもなく、テーマ音楽の強調は作者たる作曲家の存在を聴衆にアピールしやすい音楽語法である。ソヴィエト映画等を通じて若いころから興味を持ち続けていた映画音楽語法が、著作権運動の提唱者としての創作態度を示す必要性、さらには盟友・五所平之助の提唱した「シグナル・ミュージック」論などと相まって、1970 年代に至ってテーマ音楽を強調するような音楽設計を理想として掲げるようになったとは言えないだろうか。

これらの点を踏まえ、本発表で取り上げた芥川映画音楽におけるモチーフの流用例をいま一度見直してみると、芥川がテーマ音楽的音楽設計を表だって実践し始める時期に僅かに先行し、なおかつモチーフの流用が行われた作品相互間の主題論的一貫性も見いだせることから、芥川の映画音楽美学が「画面とちまちまとうまく同居する音楽」からテーマ音楽の強調へと傾いていく過渡期を示していると言えるのである。

ただし、ここで留保しておきたいことは、芥川自身が映像音楽に対して積極的とも消極的とも捉えられる態度を取っているということである。すなわち、「商業音楽というものも [……] やはり一生懸命にやりますよ」（『座談会 新しい作曲グループ『3 人の会』の発言』 57）と述べる一方で、「なあに、これはパンのしごとさ、割り切ってやれよ」（芥川 1966 113）といった態度で映画音楽の仕

事に携わってきたと告白さえもするのである。モチーフの流用には、文字通りの「使い回し」である場合と、芥川が何らかの美学的一貫性をもって音楽設計の中にモチーフの流用を組み込んだ場合との二つの可能性が考えられるということは含みおく必要があろう。

おわりに

本発表は、芥川の映画音楽におけるモチーフの流用についての論考だったが、ここまで見てきたように、芥川の音楽モチーフの流用にはスタジオシステム化の量産体制のもと、やむなく行った「使い回し」だと推定できる場合と、芥川が美学的一貫性を担わせるべく敢えて同一モチーフを複数作品に流用した可能性が見出せる場合とが混在していることが分かった。これらは彼の映画音楽に対する発言とも矛盾しておらず、映画音楽に対して愛憎半ばするような彼の微妙な立ち位置をそのまま示している。音楽学者の長木誠司は、戦後日本のクラシック音楽の作曲家たちの多くは映画音楽や放送音楽と何がしかの関わりを持っており、そのことが彼らの創作活動の発展において妨げになるというような事態は起こり得なかった、と説く（長木 343）が、本当に問題となるのは作曲家たちがどのような態度で映画音楽や放送音楽に携わっていたのかということであろう。本発表で明らかになったように、第一線で活躍して名声を築きあげていた芥川でさえ、映画音楽に対して時に明らかに否定的な態度を取っているからである。「パンのしごと」だと割り切って映画音楽に携わった、と告白した作曲家にとって、映画音楽は果たして創作活動の妨げにはならなかったのでしょうか。芥川を含めた当時の作曲家たちがどのような態度で映画音楽や放送音楽に携わっていたのかは、今後の広い調査が期待されるところである。

映画と音楽との繋がりに関する研究の難しさは、ひとえに映像素材と音楽素材のすり合わせの難しさにあると言ってよいだろう。とりわけ、芥川映画音楽研究においては、作品によって楽譜資料の現存率が大きく異なるという問題点がある。芥川は存命中に自作の破棄を自発的に行っており、⁹ 映画音楽もその例に漏れないのである。当然のことながら楽譜の現存状況は作曲家ごとに異なるため、映像音楽研究における問題点として広く考慮されるべき事柄である。しかし、いくつかの乗り越えられるべき困難は存在するものの、共同芸術としての映画を読み解くキーワードの一つとして「音楽」に注目することは、映画監督中心主義的視点からは浮かび上がり得ない多様で立体的な視点を持つ映画史構築の可能性を孕んでいると言えるのである。

註

1 「同一音型（旋律型やリズム型）を執拗にくり返して用いること」（『新編 音楽中辞典』[音楽之友社、2002年] 102）。

2 秋山邦晴「芥川也寸志作品論ノート——あるいは、そのオスティナートの思想の冒険と転移——」「芥川也寸志の映画音楽に関する小論」（『芥川也寸志 その芸術と行動』所収）、および西川尚生「芥川也寸志《交響曲第1番》の成立」（『芸術学』（16）、2012年）。

3 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）。

4 ただし、『疑惑』の音楽は毛利蔵人との共作である。芥川が単独で音楽を担当した作品としては、同年9月11日（『疑惑』公開の一週間前）に公開された『幻の湖』（橋本忍監督）が最後となる。

5 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。

6 「ある音から完全5度ずつ上昇または下降してゆくと、途中で異名同音的転換を含みながら、12音全部を一巡する。これを円形グラフに記したものをいう」（『新編 音楽中辞典』238）。

7 詳細は藤原征生「芥川也寸志の映像音楽における音楽語法の変遷——歴史劇を中心に」

（CineMagaziNet! No.19 [http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN19/PDF/fujiwara_article.pdf]）を参照のこと。

8 註7に同じ。

9 例えば、ピアノ曲《ラ・ダンス》（東京音楽学校在学中の1948年作曲）出版譜の「作曲者のことば」において、「同時代に作った他のすべての作品は、すでに破棄してしまった」とあり、芥川が作品の破棄を習慣的に行っていた可能性がうかがえる。

引用文献リスト

秋山邦晴「日本映画音楽史を形作る人々6 芥川也寸志」、『キネマ旬報』1972年3月下旬号、111-116、キネマ旬報社、1972年。

芥川也寸志「ワガ生活ト思想ヨリ」、『音楽の友』24（8）、112-113、音楽之友社、1966年。

——『音楽の旅——エッセイ集——（旺文社文庫）』、旺文社、1981年。

團伊玖磨「第八章 映画音楽」、『映画の見方に関する十二章』、118-132、中央公論社、1954年。

團伊玖磨・芥川也寸志・黛敏郎『現代音楽に関する3人の意見』、中央公論社、1956年。

長木誠司『戦後の音楽 芸術音楽のポリティクスとポエティクス』、作品社、2010年。

『NHK』1964年6月15日号（特集〈赤穂浪士〉）、NHK サービスセンター、1964年。

「座談会 新しい作曲グループ『3人の会』の発言」、『音楽芸術』12（2）、56-68、音楽之友社、1954年。

「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、東宝ミュージック、1997年。

参考映像作品

『たけくらべ』（五所平之助、1955年、新東宝）、大陸書房、1989年（VHS）。

『花のれん』（豊田四郎、1959年、宝塚映画＝東宝）、放送録画、c.2003（DVD）。

『ぼんち』（市川崑、1960年、大映東京）、角川書店、2012年（DVD）。

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

『八つ墓村』（野村芳太郎、1977年、松竹）、松竹、2012年（DVD）。

●ゴジラのふるさと（東宝航空教育資料製作所秘史）

指田 文夫（さしだ ふみお、大衆文化評論家）

はじめに

1954年に公開された映画『ゴジラ』の人気の秘密は、ゴジラが円谷英二だからである。狂暴な怪獣なのにどこかユーモラスで、人間的であり、1960年代中盤以降は善玉になったのは、ゴジラが円谷英二自身だからである。

ゴジラが出現したのは、1954年という、日本が敗戦後、初めて自衛隊を持った年だった。その時、ジュラ紀の恐竜ゴジラは、米国の水爆実験で目をさまされて日本に來た。そして町中を暴れて、戦時中の米軍の大空襲のような恐怖に陥れた。だが最後に、日本人が、戦争と原爆の恐怖と愚行に気づいたとき、ゴジラは海にもどるのである。それは2016年の『シン・ゴジラ』でも同じだが、そこには「3・11」以後の記憶がこめられていたといえる。

I. 円谷英二 略歴

1901 年 福島県須賀川生まれ 本名円谷英一 自家は麴屋、十代で飛行機に興味を持ち 1916 上京し、日本飛行学校に入学するが、事故がありやめて、電気学校に入学する。

1919 天活の技師長枝正義郎と知り合い、天活日暮里撮影所に入る。天活は買収されて国活になる。

1921 徴兵検査で福島に戻り会津若松連隊に入営 関東大震災を知り上京し、この頃に監督の衣笠貞之助と知り合う。

1924 衣笠に誘われ京都に行き、『狂った一頁』の撮影に参加し、カメラマン杉山公平の助手になり、林長二郎の『稚児の剣法』（1927）の撮影を担当する。

1932 松竹から日活に移籍。さらに 1934 京都の J・O に移籍し、1937 年 J・O は東宝映画になり、東宝の映画部門の責任者森岩雄の要請で東京撮影所特殊技術課長になる。当時、円谷は、時代劇にクレーン撮影をしたり、スクリーン・プロセスを自分で作るなど、撮影技術の開発にこだわる技師で、変わり者としてのみとらえられていて、それが松竹、日活、さらに東宝への移籍の原因になったと言われている。

1939 東宝の砧撮影所の近くの砧 5 丁目に航空教育資料製作所ができ、翌年『海軍爆撃隊』で撮影開始 教材映画を多数製作する（ここは、戦後は東宝の第二撮影所になり、東宝争議後に新東宝が設立された後は、新東宝撮影所になり、1961 年に新東宝の倒産後は、国際放映撮影所になり、現在ではテレビスタジオの東京メディアシティになっているが、その大部分は、1962 年の国際放映から売却されて日大商学部キャンパスとなっている）。

1942 『ハワイ・マレー沖海戦』が公開され、円谷英二の特殊撮影技術が大変に称賛される。だが、これは円谷にとっては、航空教育資料製作所での、真珠湾攻撃を想定したシュミレーション映画の実績の応用に過ぎず、きわめて容易だったと想像できる。

1945 年 8 月 15 日 日本の敗戦と米国を中心とする連合国軍の日本進駐。

1948 年 3 月に円谷は、米占領軍から公職追放に指定され、東宝を退社する。だが、映画人で追放されたのは、城戸四郎、永田雅一、大沢善夫ら映画各社の代表者であり、一技術者に過ぎない円谷英二が指定されたのは不思議だが、恐らく米国人にとっては『ハワイ・マレー沖海戦』の特撮の出来があまりによく、その衝撃が追放指定の一因になったのだと私は思う。彼は、直ちに世田谷区の自宅に特殊映画技術研究所を設立し（1949～53）『肉体の門』、『虹男』、『透明人間現わる』、『箱根風雲録』、『君の名は』などの映画各社で特撮を担当し、追放解除の時期を待つ。

そして占領終了し追放解除が解けた 1952 年 11 月東宝に復帰する。

1954 年 11 月 3 日『ゴジラ』が公開、大ヒットし、以後東宝は円谷特撮作品を、東宝映画の文芸物、喜劇、音楽劇などと並びプログラムの売り物の一つとしていく。

だが、円谷は、1963 年 4 月には特殊映画技術研究所を改組し、(株)円谷特技研究所を設立し社長に就任する。その理由は、1950 年代末以降のテレビの興隆によって日本映画界、東宝でも大作の企画が難しくなってきたこと。自分で自由に工夫し、心行くまで特撮に拘る映画を作りたいという技術者としての当然の欲求からだと思われ。

1965 年『ウルトラ Q』、『ウルトラマン』が TBS で放映され、ウルトラマン・ブームになる。その後、円谷プロはテレビで大ヒット作を作っていく。だが、その年に開催予定の「大阪万国博」への映像の製作等の多忙の中で、1970 年 1 月 狭心症で死亡した、68 歳。

II. 航空教育資料製作所の意義とその後

1939 年、海軍から払い下げられた砦の 5 丁目に東宝の役員の出資で合資会社として設立される。山本嘉次郎の『馬』の厩部分も撮影される（当時は映画科学研究所の名称で）。ここでは 1941 頃から海軍の多数のシュミレーション映画の他、三菱、中島、川崎の航空機製作会社から予算をもらって「航空戦果シリーズ」も製作する。そこでは、実写、特撮、アニメを活用して多数の作品を作られていた。代表的なものは、真珠湾攻撃のシュミレーション映画『水平爆撃理論』などの海軍のパイロットへの教育映画であり、1941 年 12 月には海軍の首脳部からも、「非常に役に立った」と大変に感謝されたという。

敗戦時には約 200 人のスタジオになるが、戦後は不要で過剰人員となり、会社からの減首通告で、東宝の「大ストライキ」の原因になる。争議解決後、左翼独立プロを作り出し、また東宝が別途設立した東宝教育映画では、本多猪四郎、松林宗恵、杉江敏男などがこの映画会社の中編映画で監督デビューすることになる。

III. 作品について

戦後の 8 月 15 日以後、東宝は航空教育資料製作所作品のネガ、シナリオ、スチールのすべてを焼却してしまった。言うまでもなく、米国から戦争責任を追及されることを恐れた上の処置であった。まことに残念なことと言わなくてはならない。そのために、航空教育資料製作所作品で、現存するフィルムは、南方での『航空戦果シリーズ』の取材の過程で得られたフィルムを再編集して、マレーやインドネシアの文化・芸能等を描いた文化人類学的作品の『南方だより』（フィルムセンター）と『陸鷺の記録』（川崎重工各務原工場）だけである。

IV. 航空教育資料製作所の主な作品

1940年から1945年まで、航空教育資料製作所は多数の作品を作ったが主なものは以下のとおり。また、東宝との共同作品『馬』と『燃ゆる大空』のみは、映画科学研究所名になっている。

1941年	題名	巻	監督	撮影	指導・監修
	『水平爆撃理論』	全7	大石郁雄	玉井正夫	海軍航空本部
1942	『新しき翼C-20』	4	米山 彊	玉井正夫	陸軍航空本部・三菱重工業
	『水平爆撃要領』	10	米山 彊	宮島義勇	陸軍航空本部
	『大空の御楯』	7	村田武雄	平野好美	中島飛行機
	『陸鷲の記録』	7	矢倉茂雄	山中 進	川崎航空機工業
	『大いなる翼』	8	関川秀雄	完倉泰一	三菱重工業
1943	『海軍航空戦・基地航空部隊篇』	5	松崎与志雄	大石郁雄	連合艦隊航空隊
1944	『海軍航空戦・母艦戦闘篇』	7	米山 彊	玉井正夫	連合艦隊・宇佐航空隊
1945	『米軍敵前上陸戦法』	5	若林敏郎	唐沢弘光	海軍航空本部・連合艦隊

V. 円谷英二の功績について

円谷英二の功績はいろいろとあるだろうが、中でも次のものが大きかったと思われる。

- ・特撮技術の意義を認めさせ、その面白さを堪能させたこと 専門家から子供までが楽しんだのである。
- ・様々な手法の開発、工夫 寒天の海 飛行機を逆にして下から吊るなどの工夫。
- ・カットの間の上手さ （中野昭慶『妖星ゴラス』の演出について）

足の踏み場もないほどの馬鹿でかいセットを円谷さんは舐めるようにして撮っていく。南極基地という名の俳優が十分なタメ（間）をつくり、最後に大見栄をきる感動の一瞬、そのときスペクタクルドラマ特有の情感が漲ったクライマックスが生まれる。俳優の名演技を見るような楽しさと感動をばくたちに与えてくれるところが円谷演出の真骨頂だ。

私は、これは『稚児の剣法』以来の親友の俳優長谷川一夫が、見得を切るとき、一瞬止めて流し目をおくる、その演技術から円谷英二が学んだものにちがいないと思っている。そのように円谷は技法の開発についてきわめて貪欲な人間であり、職人肌の技術者だったと言えるだろう。そして、以下のように東宝や円谷プロ、さらには他社での製作でも多くの弟子たちを直接、間接育てたことが最大の功績だと思える。

・技術者を育てたことが円谷の最大の功績 なぜなら特撮映画は監督だけではできないからである。

矢島信男、上村貞夫、川上景司、中野昭慶、川北紘一、中野稔、佐川和夫、金城哲夫、上原正三、高野宏一 らを東宝と円谷プロで育てたこと。

最後に

こうした特撮技術の積み重ねの上に、『ハワイ・マレー沖海戦』、戦後の『ゴジラ』をはじめとする東宝の特撮映画の発展があったことを忘れてはならないだろう。

また、1954 年の『ゴジラ』については、戦前に円谷が感銘を受けた『キングコング』と共に、戦前の当時、関西の零細映画会社が作っていた S F 時代劇映画の影響もあったであろうことも説明した。

戦後、1954 年には『ゴジラ』と共に、黒澤明の『七人の侍』、木下恵介の『二四の瞳』と同じ年に大ヒットしたことの「時代的な意味」も考察した。

日本国憲法で戦争を放棄し、平和国家になったにも関わらず、自衛隊創設の動きも出てきたという、一種の矛盾の中で、円谷はゴジラの形を借りて、日本人に言った、「また戦争をするのか」と。だから日本への警告を終えるとゴジラは、再び海に戻っていったのである。

戦時中に多数の戦意高揚映画を作った円谷英二の「贖罪」と平和への祈りの視点で、『ゴジラ』の他『ラドン』『地球防衛軍』『モスラ』の特撮映画も見ることができる。

●村上春樹における映画的な手法——『アフターダーク』を中心に

李 清揚（り せいよう）

「映画」という言葉が村上春樹の小説には頻繁に登場し、ストーリーを進行させるために挙げられる映画や、映画で登場人物のキャラクターを表す等、映画についての言及の仕方は様々である。今回の発表では、とりわけ小説『アフターダーク』に注目し、この作品の映画的な語り方を分析した上で、引用された映画、とりわけゴダールの『アルファヴィル』との関係について考察したい。

I. シナリオ的な語りとカメラ的な手法

シナリオライターを目指していた村上は、シナリオが小説にもたらす可能性を探り、小説作品に取り入れようとしている。デビュー作『風の歌を聴け』（1979）では、説明的な文章が最大限に省略され、章と章の間では、転換に関する説明がほとんど見られない。描きたいものを「視覚化」して表す例は少なからず存在する。シナリオに類似し、会話の段落では発信者を示さず、発信者の表情や仕草なども省略され、セリフだけの直接引用が多い。例えば、ビーチ・ボーイズの「カリフォルニア・ガールズ」の歌詞だけで一章が与えられ、第十四章は、わずか二文と一枚のTシャツのイラストを置くのみである。長編小説『世界の終わりとハードボイルドワンダーランド』には、「世界の終り」の世界と「ハードボイルドワンダーランド」の世界が存在しており、それぞれの世界に属する物語が交互に進行しているが、「世界の終り」の世界についての環境描写はほとんど省略されており、世界の終わりだと思われる地図がボンと置かれているだけである。

小説『アフターダーク』にもシナリオ的な特徴が見られる。第6章ではカオル、コムギとコオロギの三人がホテルの事務所で会話を交わしている箇所があり、台詞の前に発信者の名前が書かれている。

コムギ「すごいっすね。為せばなるっつうか」

コオロギ「コンピュータもきつと、びびりよったんですわ」

...

カオル「これが302号室のお客だ」

コムギ「302 ね。見かけ純朴そうだけど、激しかったすよ、この人たち。片付けにいったらばしばし乱れてましたから」

カオル「ええやないの。若いんやからいっぱい乱れても。そのためにお金払ろて、こういふとこに来てるんやもん」

コムギ「私もこれでまだ若いけどさ、最近はとんとご無沙汰だよ、乱れたりするのに」

コオロギ「そら、意欲が足りんのや、コムギちゃん」

コムギ「意欲っすかねえ？」

カオル「おい、そろそろ404の客だよ。下らねえこと言わずによく見てな」（村上『アフターダーク』100）

小説『アフターダーク』の内容はある深夜の 11 時 56 分から翌朝の 6 時 52 分までの間に起きた一夜の出来事であり、各章の最初に、時刻を示す時計の図が描かれていて、時間が進行していることがわかる。全編のストーリーは「私たち」、という読者も含めた一人称複数の語り手によって進行させられる。

『アフターダーク』の場面設定は三つ存在する。浅井マリと高橋の世界、ラブホテルで売春婦に暴力を振るった「白川」の世界、マリの姉である浅井エリと顔のない男の世界。深夜から夜明けまでの間に、三つの場面でそれぞれ起きた出来事が平行モンタージュの手法で交互に語られている。第一章のはじめでは、フィルムノワールの冒頭でよく用いられるエスタブリッシュショットのような描き方がされている。

空を高く飛ぶ夜の鳥の目を通して、私たちはその光景を上空からとらえている。広い視野の中では、都市は一つの巨大な生き物に見える。（村上『アフターダーク』5）

引用文で示されたように、深夜の大都会が俯瞰アングルで表現され、これから何らかの出来事が始まるという雰囲気作り上げられている。

浅井エリの世界においては、実際のカメラが部屋の内部に潜入し、彼女の様子と部屋の中の様子を（超）クローズアップ及び移動撮影で記録する。自由自在に動けて、部屋の隅々を捉えられるカメラを実際に登場させることが、『アフターダーク』の語り方においてとりわけ特徴的である。

私たちの視点は架空のカメラとして、部屋の中にあるそのような事物を、ひとつひとつ拾い上げ、時間をかけて丹念に映し出していく。私たちは目に見えない無名の侵入者である。私たちは見る。耳を澄ませる。においを嗅ぐ。しかし物理的にはその場に存在しないし、痕跡を残すこともない。

私たちはひとつの視点となって、彼女の姿を見ている。あるいは窺視しているというべきかもしれない。視点は宙に浮かんだカメラとなって、部屋の中を自在に移動することができる。今のところ、カメラはベッドの真上に移動し、彼女の寝顔を捉えている。…彼女のかたちのいい小さな唇は、まっすぐひとつに結ばれている。（村上『アフターダーク』35-36、傍点は筆者による、以下同様）

カメラはゆっくりと後方に引いていって、部屋の全体像を伝える。…窓に面した側に古い木製の机がひとつ、回転椅子。窓にはロール式のシェードが下ろされている。机の上にあるのはシンプルな電気スタンド、最新型のノート型パソコン（蓋は閉じられている）。（村上『アフターダーク』37）

エリの世界を描写する章においては、読者に、映画を見ている感覚を失わせないように、時々カメラの存在を提示する。カメラをズームインして、超クローズアップでエリの様子を捉え続ける。彼女の手、首と唇が特に大きく写され、エリを中身の無い人形ロボットのように捉える。

エリ様子が超クローズアップで映された後に、「カメラはゆっくりと後方に引いていって」、ズームアウトして部屋の全体が映し出される。続いて、パンショットで、「部屋の中にあるそのような事物を、ひとつひとつ拾い上げ、時間をかけて丹念に映し出していく」。パンショット手法に見られる描き方が小説の中で数回使われており、無声のカメラによる部屋の描写はエリの世界（第二、四、八、十、十二、十四章）においては合計 32 ページも占めており、それらの描写については、会話が無く、心理描写も見られない。作者はひたすらカメラでエリの世界を「撮り」続けて、読者に入ってはいけない空間を覗いているような感覚を与える。作者はカメラ機械の存在を強調することにより、冷やかで、不気味な雰囲気を実感させている。

決して装飾的な部屋ではない。住人の趣味や個性がうかがえる部屋でもない…壁際に木製の簡素なシングル・ベッドがあり、浅井エリはそこで眠っている。真っ白な無地のベッドカバー。ベッドの反対側の壁に取り付けられた棚には、小型のコンポーネント・ステレオ、そして CD のケースがいくつか積み重ねられている。その隣に電話と 18 インチのテレビ。鏡のついたドレッサー。鏡の前にはリップクリームと小さな丸いヘアブラシが置かれているだけ。壁にはウォークイン式のクローゼット。ほとんど唯一の装飾として、小さな額に入れられた写真がいくつか棚に並んでいるが、すべてが浅井エリ自身の写真である。どれも彼女一人だけで写っている。（村上『アフターダーク』37）

私たちの視点としてのカメラは、細部の観察を終えるといったん後方に引き、部屋全体をあらためて見渡す。

以上の引用文で示されているように、エリのいる部屋は飾りらしい飾りがなく、カーテンの代わりにあるのはロール式のシェード。おまけに、部屋のなかには、同年代の女子に好かれる人形やぬいぐるみ、アクセサリなどが全く見当たらず、ポスターやカレンダーさえ置いていない。唯一の飾り物はエリ自身が写っている写真である。要するに、これだけのものが置かれている空間の中には、生命力のあるも

のがほとんど見当たらない。エリ自身も不明な原因でベッドに横たわって、微かな息をしている。おまけに、シンプルな家具に無言なカメラ、盗撮され続ける空間。ここでは、冷ややかで無機質な雰囲気がもう一度強調されている。

こうした読者を誘い込むような描き方を通して、読者を引き込み、無意識のうちに読者もカメラの目と共犯関係になる。「私たちは見る。耳を澄ませる。においを嗅ぐ」、読者がカメラの目と一体になり、ある女の子のプライベートな領域に侵入し、普段見ることのない情景を目にしてしまう。

視線はとりあえずそのあいだ、ひとつに固定されている。含みのある沈黙が続く。何か思い当たることがあったらしく、部屋の片隅にあるテレビに目をとめ、そちらに向かつて接近していく。黒い真四角なソニーのテレビだ。画面は暗く、月の裏側のように死んでいる。しかしカメラは、何かの気配をそこに感じ取ったらしい。あるいは兆候のようなモノを。画面がアップになる。私たちはその気配なり兆候なりを無言のうちにカメラと共有し、テレビの画面を見つめる。（村上『アフターダーク』72）

以上の引用に見られるように、カメラ的な描き方が用いられていることは明らかである。最初にカメラは固定されていて、パンだと思われる手法で部屋の様子を撮影する。次のシーンでは、カメラがドリーズームで移動し、部屋の片隅にあるテレビに近づき、短い間を置いてから画面がテレビのクローズアップに切り替わり、大きく写されるようになる。『アフターダーク』においては、同じ意味でのクローズアップ手法はさらに数箇所で見られている。

浅井エリの部屋。

部屋の中の様子に変化はない。ただ、椅子に座った男の姿がさっきより大写しになっっている。（村上『アフターダーク』68）

事務所にはカオルが一人でいる。机に両足を載せている。彼女は顔写真のプリントアウトをもう一度手にとって眺める。男の顔のアップ。カオルは低い声でうなり、天井を仰ぐ。

カメラのレンズはその意思を汲むように被写体に接近していく。エリの口もとがアップになる。

グリフィスによれば、クローズアップは強烈な演出効果を生み出すことを目的としていて、俳優の顔や表情を強調する手法としていまでも常用されている。映画に比べると、小説は視覚的な要素が入らないので、その分のインパクトが減少されてしまうが、村上は映画

におけるクローズアップの効果を目指していたと推測できる。『アフターダーク』の語り方において、もう一つの特徴は、新しい場面に切り替わる際に、情景についての描写が必ず簡潔な説明文になることである。

浅井エリの部屋。

部屋の中の様子に変化はない。ただ、椅子に座った男の姿がさっきより大写しになっている。

「すかいらーく」。大きなネオンの看板。ガラス窓の外から見える明るい客席。大きなテーブルでは、大学生らしい若い男女のグループが派手な笑い声をあげている。（村上『アフターダーク』92）

ホテル「アルファヴィル」の事務所。カオルが不機嫌そうな顔つきでパソコンの前に座っている。液晶モニターには、入り口の防犯カメラの撮った映像が映っている。（村上『アフターダーク』95）

あたりを見まわす。テレビのスイッチは入ったままだ。さっきと同じ部屋の風景が映し出されている。家具のない広い空き部屋。
（村上『アフターダーク』125）

べつの場所のべつの時計。壁にかかった丸形の電気時計だ。針は4時31分を指している。白川の家キッチンである。（村上『アフターダーク』220）

下線の箇所が示しているように、新しい場面に切り替わる際に、状況説明は大まかかつ簡潔で、潤色のない短い文となる。もともと、記憶、欲望、恐怖、危機感などといった心理的な描写を通して読者を惹きつけるのが小説の長所であるが、この小説では村上はあえて、心理的な描写を拒否している。村上は常に小説で新たな試みをしようとしており、この作品は小説をいわばデジタル処理した新たな実験作だと言えるだろう。

II. 『アフターダーク』における映画の引用

『アフターダーク』では三本の映画が登場人物の会話の中で登場している。『ある愛の詩』（1970・アメリカ）、『ブレードランナー』（1982・アメリカ）と『アルファヴィル』（1965・フランス）である。そのうち、『アフターダーク』の冒頭に描かれている風景は映画『ブレードランナー』の近未来の都市とぴったりと合致する。

色とりどりのネオンの海だ。繁華街と呼ばれる地域。ビルの壁面に取り付けられたいくつもの巨大なデジタル・スクリーンは真夜中を境に沈黙に入るが、店頭のスピーカーはまだヒップホップ・ミュージックの誇張された低音をひるむことなくたたき出している…二人の若い警官が緊張した面持ちで同じ通りをパトロールしているが、彼らに注意を払うものはほとんどいない。（村上『アフターダーク』3-5）

『アフターダーク』の舞台は、映画『ブレードランナー』の印象的な冒頭シーンを借りていて、『ブレードランナー』をよく知っている読者なら、似たような設定から、これから何らかの不気味な出来事がはじまると連想しやすい。後で描かれるホテルアルファヴィルで起きた暴力を予感させているといえる。

二本目の映画は『ある愛の詩』。高橋はマリにこの映画のあらすじを語るが、悲劇で終わっているはずの『ある愛の詩』が高橋によってハッピーエンドに変えられている。

「『ある愛の詩』って見たことある？ 昔の映画」と高橋は尋ねる。

マリは首を振る。

高橋は言う。「このあいだテレビでやってた。なかなか面白い映画 だよ。」

（中略）

「で、そのあとはどうなるの？」とマリが尋ねる。

高橋は少し上を見あげて筋を思い出す。「ハッピーエンド。二人で末永く幸福に健康に暮らすんだ。愛の勝利。昔は大変だったけど、今はサイコー、みたいな感じでぴかぴかのジャガーに乗って、スカッシュして、冬にはときどき雪投げして。一方、勘当した父親の方は糖尿病と肝硬変とメニエール病に苦しみながら、孤独のうちに死んじゃうんだ。」（村上『アフターダーク』143-144）

実際の映画のストーリーの中では、出会った当時二人ともハーバード大学の学生だったが、結婚してからオニールは父親に勘当されて仕送りも途絶える。学費を稼ぐために働くことになる。主人公オニールと結ばれた貧しいイタリア系移民の娘ジェニーは最後には病気で死ぬことになる。『アフターダーク』のストーリーを考えると、高橋は「最後の方はよく見なかったんだ」とごまかして、『ある愛の詩』を知らないマリに向かってわざと嘘をつき、ポジティブなメッセージを発信するである。

三番目の借用はジャン・リュック・ゴダールによる 1965 年の映画『アルファヴィル』。『アフターダーク』の中で、マリは薫に対して、映画『アルファヴィル』を次のように説明している。

「……で、どういう意味なんだい、アルファヴィルって？」

「近未来の架空の都市の名前です」とマリは言う。「銀河系のどこかにある都市」

「じゃあ、SF 映画なわけ？『スターウォーズ』みたいな？」

「いや、そういうんじゃないんです。特撮とかアクションとかはなくて……うまく説明できないけど、観念的な映画です。白黒映画で、台詞が多くて、アートシアターでやっているようなやつ」

「観念的っていうと？」

「たとえば、アルファヴィルでは涙を流して泣いた人は逮捕されて、公開処刑されるんです」

「なんで？」

「アルファヴィルでは、人は深い感情というものをもってはいけなから。だからそこには情愛みたいなものはありません。矛盾もアイロニーもありません。ものごとはみんな数式を使って集中的に処理されちゃうんです」（村上『アフターダーク』83-84）

マリの説明通りに、映画『アルファヴィル』において、アルファヴィルの星で暮らして居る人たちがみんな人間性を見失い、巨大なコンピュータα60によって支配され、涙を流す人は処刑される。アルファヴィルの星では、感情を必要とせず、人々がただ記号化されている。それに対し、小説の『アフターダーク』において、「アルファヴィル」と名付けられたラブホテルでは、サラリーマン白川は、システム通りに動かなかった娼婦に暴力をふるい、服まで奪ってしまう。高橋とマリでの会話の中では、高橋はエリが今「どこかわからないけど、別の「アルファヴィル」みたいな所にて、誰かから意味のない暴力を受けている。そして無言の悲鳴を上げ、見えない血を流している」という。村上は、ゴダールの映画『アルファヴィル』における「アルファヴィル」という都市の概念を借用していると考えられるだろう。

III. 『アフターダーク』と『アルファヴィル』

『アフターダーク』の世界

『アルファヴィル』の世界

➤ 世界の明暗を二面に分けて対照的に描く。 起きた状態と眠った状態、こちら側とテレビの向こう側 ➤ 人々はタコに例えられた国家の形をとったり、法律の形をとったりする制度によって支配されている。 制度に挑んだ犯罪者は法廷で審判され、犯罪を犯した人はデータとして扱われ、本来それぞれの持つ個性が抹殺され、記号化されている状態にある。 ➤ 「面白みはないけれど必要十分な照明、無表情なインテリアと食器、経営工学のスペシャリストたちによって細部まで緻密に計算されたフロアプラン、小さな音で流れる無害なバックグラウンド・ミュージック、正確にマニュアルとおりの対応をするように訓練された店員たち」。 ➤ 白川は、システムティックで感情を欠如している。 エリは、自分を中身のない人間と考える。ずいぶん前から妹のマリに深いコンプレックスを抱きはじめていた。薬メニアクで不明な原因で長い眠りに陥り、起きようとしなかった。 マリは、姉のエリにコンプレックスを抱き、家族から愛されていないと考える。エリとはほとんど喋らなくなっていた。 ➤ マリは高橋と薫に会い、心に秘めた悩みを打ち明ける。高橋がエリからも同じような悩みを抱えていることを言う。 ➤ マリは家に帰り、エリの布団の中にもぐり込む。 夜がようやく明けた。	➤ 明暗と昼夜の場面はそれぞれあるが、夜の世界がほとんどである。 正常な状態と狂った状態、こちらの世界とアルファヴィルの世界。 ➤ 住民が巨大コンピュータ α60 によって支配され、個性を失くし、番号化されている。 感情を持つことが禁じられており、涙を流す人はプールで公開処刑される。 ➤ グランド・ホテルにある完璧に指示に従う従業員とメイドたち。機械的な動きを取り、「元気です、ありがとう、どうぞ」という言葉を挨拶の代わりに使っている。「沈黙・論理・安全・慎重」という四原則で動かされている。 ➤ 閉じ込められたブラウン教授は人間性を失い、失神する。 ブラウン教授の娘ナターシャは感情を殺して生きている、愛の意味がわからない。 ➤ ナターシャは探偵のレミー・コーションに会い、恋に陥る。 ➤ A60 が破壊され、ナターシャと一緒にアルファヴィルを脱出 すべく夜のハイウェイを走り、対向車のヘッドライトを浴びながらナターシャは口にする—あなたを愛している。
---	---

村上がゴダールのファンであることは読者の間で広く知られている。2006 年、村上春樹とメールで交流できる期間限定サイト「村上さんのところ」において、「ゴダールの影響は？」という読者からの質問に対し、村上は「はっきり言って、僕はゴダールの映画に強い影響を受けています」と答えている。2014 年、同サイトを通して、読者から映画にまつわる質問が多数寄せられ、その中、「（ジャン＝リュック・）ゴダール作品を三つ選ぶなら？」という質問に対して、村上は「あくまで個人的に好きだということ」を前提にしながら『女と男のいる舗道』、『恋人のいる時間』、『アルファヴィル』との三つを挙げている。本研究対象の『アフターダーク』だけではなく、他の作品においても様々な形でゴダールに言及している。

「だからといってわたしのことを嫌いになったりしないでね」とすみれは言った。彼女の声はジャン・リュック・ゴダールの古い白黒映画の台詞みたいに、ぼくの意識のフレームの外から聞こえてきた。（村上『スプートニクの恋人』100）

ビルが見えた。まるでジャン・リュック・ゴダールの「アルファヴィル」みたいな眺めだった。（村上『羊をめぐる冒険』70）

ちびは一言も口をきかずに、煙草の先端が燃えていくのをじっと見つめていた。ジャン・リュック・ゴダールの映画ならここで『彼は煙草が燃えていくのを眺める』という字幕が入るところだが、幸か不幸かジャン・リュック・ゴダールの映画はすっかり時代遅れになってしまっていた。（村上『世界の終わりとハードボイルドワンダーランド』226）

フランスの映画監督ジャン・リュック・ゴダールは大胆な撮り方で当時のハリウッド流の古典的映画に反して独自性の強い映画を数多く作り、オリジナルな撮り方でハリウッドに挑発する態度を見せた。例えば、1960年の映画『勝手にしやがれ』に用いたジャンプカットなど、ゴダールは先駆者として様々な手法を開発した。ゴダールの作品における画期的な革命性に対し、村上も従来人々の意識で定められた文学スタイルのあるべき姿に挑んでいる。『風の歌を聴け』と『アフターダーク』はその二つの例である。『アフターダーク』は小説でありながらも、小説の長所だと見なされる心理描写をあえて避け、デジタル処理した実験作となり、読者にとっては共感しにくい作品となる。同じ意味で、ゴダールの『アルファヴィル』も観客の心の中に入ってこさせないような特質を持った映画である。両作品に登場する都市は冷やかで無機質な雰囲気にもとめられ、それは作者及び監督が意識して創り上げた世界と見られる。産業社会の進行とともに、人間が感じる孤独感は日々大きくなり、二人の作品にはそれを訴える姿勢がしみじみと伝わってくる。最後にはいずれも、システムの堅い壁を突き破って、友達や恋人から救いと愛を得るという結末を迎えることは、村上とゴダールが作品を通して発信したいメッセージであろう。

おわりに

今回の発表では、村上春樹の小説『アフターダーク』に見られるシナリオ的な語り方と映画的な手法を考察し、映画『アルファヴィル』との共通性にも言及した。クローズアップ、パンショット、ズーム等の映画テクニクを小説に取り入れたことや、心理描写抜きに書くなどの試みは村上文学にとって実に大胆な挑戦である。そして、映画的な書き方によってこの小説に、間テクスト的な意味の広がりが生まれていると言えるだろう。

引用文献リスト

村上春樹 『アフターダーク』 講談社、2004 年。

村上春樹 『スプートニクの恋人』 講談社文庫、1999 年。

村上春樹 『世界の終わりとハードボイルドワンダーランド』 新潮文庫（上）、1985 年。

村上春樹 『羊をめぐる冒険』 講談社文庫、1982 年。

●宮崎駿作品に描かれる森 —— 明暗が示すもの

出嶋 千尋（でじま ちひろ、名古屋大学大学院文学研究科博士前期課程）

I. 宮崎駿の自然観 —— 一元的なイメージ

宮崎駿といえば長編アニメーション監督としてあまりにも有名な人物である。宮崎の作品では『千と千尋の神隠し』がアカデミー賞を受賞するなど、世界的に作品の価値が認められている。そのために日本だけではなく海外メディアからの注目も高い監督である。日本では毎年夏になると『となりのトトロ』（1988）がテレビ放送され、近年では「ジブリ祭り」と称して金曜ロードショーがジブリ作品を複数週にわたってテレビ放送するようになっている。映画公開などの特別イベントのある場合であれば、前作をテレビ放送することで集客を図ることがある。しかし、ジブリの場合はそのようなことがなく、ジブリを放送することが一つのイベントとして成り立つようになっている。国内においての人気は未だに根強い。年代を問わずに、一定の人気がある監督であり、ジブリブランドが確立されていると言えるだろう。

さて、今回の研究対象は宮崎の描く森についてである。森を主な舞台として描かれている作品に『となりのトトロ』『もののけ姫』（1991）が挙げられる。これらの作品の中で、特に『もののけ姫』を中心に宮崎の描く森について考えていきたい。『もののけ姫』を中心とする理由には、この作品が一つの転換期と考えられるからだ。

『もののけ姫』以降、宮崎は『千と千尋の神隠し』（2001）『ハウルの動く城』（2004）、『崖の上のポニョ』（2008）を公開している。これらの作品は海や湖といった水に関するモチーフが中心として扱われている。例えば『千と千尋の神隠し』では、雨が降っ

たあとに現れる海、川の神、湯屋。『ハウルの動く城』では作中に湖や沼が描かれている。『崖の上のポニョ』では主人公の住む街は海に面し、さらに海の生物たちが多数登場する。

しかし『もののけ姫』以前では、ほとんどの作品に森のイメージが中心として扱われている。『風の谷のナウシカ』（1984）の「腐海」、『天空の城ラピュタ』（1986）では空に浮かぶ城「ラピュタ」が大木に抱かれるように描かれている。『となりのトトロ』でも田園風景の中に「塚森」が描かれている。『魔女の宅急便』（1989）では絵描きのウスラが森の中で 1 人暮らしているシーンが描かれている。

このように、『もののけ姫』を境に宮崎駿作品のモチーフが森から水へと移行しているように見える。この移行は、宮崎の思想においてどのような意味をもつのだろうか。そこで本論文では、この転換期となる『もののけ姫』に描かれる森に注目し、その前後の作品との比較検討をつづいて宮崎駿の描く森に表れる思想を読み解こうと考えた。『もののけ姫』は先行研究の論者からみて解釈の難しい作品とされる。しかし、転換期をなすこの作品における宮崎の思想、特に自然観を明らかにすることは、宮崎の思想、そしてとくに「森」の表象に込められたそれらを知るうえで不可欠の作業と考える。

さて、『もののけ姫』は当時メディアでどのように取り上げられていたのだろうか。1997 年 7 月 12 日に公開された『もののけ姫』は配給収入 107 億円、1997 年 1 月から 12 月に公開された映画の配給収入順位で 1 位となった（『シネ・フロント』29）。当時の新聞には「`最後、の宮崎アニメ」（『朝日新聞 12 面』）と見出しがつけられるなど、『もののけ姫』の公開が取り上げられた。映画館には長蛇の列ができ、公開二ヶ月足らずで配給収入が 72 億円を超えたことは朝日新聞で報じられた（『朝日新聞 夕刊 4 面』）。

また映画雑誌では特集が組まれ、特別増刊号が出版されるなど注目度の高い作品であった。

「森」にとくに着目する理由は、宮崎駿は近代社会に対置するものとしての自然に強い思いを抱いており、それが「森」の表象に込められていると考えられるためである。インタビューや会談において宮崎駿は自然や森に関する発言を頻繁にしている。

これまでの先行研究においても、宮崎駿の自然観については論じられてきた。ただし、それらの多くは、宮崎の主題が「自然と人間との共生」にあるといった一面的な解釈（小松、荻原など）が中心であり、作品ごとに異なる森の描かれ方に着目して宮崎の自然観の変化についての言及は少ない。メディアで取り上げられがちな、自然に優しいジブリというイメージや、自然保護や自然との共生といった主張が無批判に受容される傾向がみられるように思われる。

例えば、自然保護と『もののけ姫』を繋げようとする先行研究をいくつか挙げる。まずは小野耕世氏が挙げられる。小野は自然保護という言葉がある時代に『もののけ姫』が作成されたとし、作品テーマが現在に通じていることを観客が結びつけると考えている（小野 110-116）。また木原浩勝はエボシの存在が現在のテクノロジー社会につながっている可能性があり、現在の文明が自然と共存できていないことを表していると指摘している（木原 124-133）。さらに福澤健は『もののけ姫』にはディープエコロジーの思想が

あり、新たな共生空間として生まれ変わった森における人間の生き方が提示されていると言っている（福澤 54-64）。このように、作品には自然保護といった思想があるという意見が多く存在している。

しかし、この自然保護という考え方を宮崎が持っていたかは疑問である。なぜなら、宮崎にとって自然は人間にとって保護しなければならない存在ではないからだ。むしろ、人間よりも自然が優位にたっているともとれる発言をしているからだ。このような宮崎の自然への考え方が、先行研究で考えられる宮崎の自然への考え方とズレが生じているのではないだろうか。本論文では、先行研究とは異なった立場で、宮崎の自然観を分析していく。

一方、宮崎作品において設定されている時代背景に関する歴史学的な研究もみられる。例えば、冶金学的見地もふまえて物語の考察を行う池田大亮氏がいる。池田は物語にあるタタラ製鉄の方法や石火矢の使用から舞台が1580～1680年の間の時代に設定されているのではないかと想定している。またタタラ場の所在地の特定を図っており物語の場面設定に注視した研究となっている（池田 1054-1059）。

さらに歴史学から作品の構想を明らかにしようとするものは、市沢哲氏が挙げられる。市沢は網野善彦をはじめとした歴史学の研究成果を積極的に取り入れた作品であると指摘している。作中にある登場人物の行為を歴史学の視点から解釈し、物語で語られない部分を検証している。タタラ場と天朝様、地侍との関係を考察し、エボシの行動はタタラ場の女達を守るためであったと解釈している（市沢 94-109）。池田と同じく物語の場面設定や人物設定に重点をおいた研究となっている。

また宗教的な視点から作品を明らかにしようとする研究もある。その一人に武部智子がいる。武部は神話やタタラ場に祀られる金屋子神との関係について言及している。アシタカが西方は神話の世界では「死の国」を意味する点に注目し、「死」にむかって旅立つところにヤマトケルの東征を彷彿とさせるとしている。さらに、『もののけ姫』で登場するタタリガミが猪である点と、ヤマトケルが伊吹山の神の猪と戦うという共通点を挙げている。さらに、タタラ場で信仰される女性神が白い犬にまたがっている姿は、『もののけ姫』のサンの姿と酷似しているとし、作品中に宗教性や神話性が流れていると指摘している（武部 1-17）。

これらの研究は、宮崎作品から読み取ることのできる時代設定や歴史的事実に関する知見をもたらしてくれるものであるが、その反面、アニメーション映画として重要な要素である描き方やショットの方法、色彩の扱い方といった視覚的情報を用いない研究に留まる傾向がある。

このような問題点がある中で、叶は作画技術の面から研究のアプローチを行って視覚的な情報を用いた研究を行っている。叶はリミテッドアニメーションとフルアニメーションによる作画や映像の違いに着目し、宮崎作品がフルアニメーションを作ったものであり、その点が世界的にみても特色があるとしている。フルアニメーションによる自然な動きの実現と、細かなシーンを作画による分析を行い、リアルな表現を実現している要因を述べている（叶『フィルムメーカーズ[6]宮崎駿』 90-100）。

ただし、アニメーションの研究は未開拓の部分が多く、視覚的情報にもとづきつつ、客観的な分析が必要である。ジブリ作品について論じるものの多くは論評であり、それらは評者の個人的な感想に偏る傾向がある。一方、学術的な研究は、作品の思想的背景や舞台設定などについて興味深い検討をおこなっているものの、それらは、実際の作品の画像やセリフ、シーンなどの厳密な分析にもとづいているとはいえないところもある。作品から得られる視覚上の諸特徴を厳密に検討しつつ、それらと作者の思想を丁寧に架橋する作業が必要と考える。

Ⅱ.「森」に着目した先行研究

本論文は、宮崎駿の森の描き方に注目し、宮崎駿の森の表象を解釈しなおすことを目的とする。方法としては、『となりのトトロ』『もののけ姫』に描かれる森や、それに付随するシーン描写と絵コンテによる森の描写を分析する。宮崎が影響を受けた照葉樹林文化論が色濃く反映されている2作品の比較分析から、より明確な「森」の描かれ方を検証する。照葉樹林文化論については後ほど詳しく記す。

さて、先述したように、『もののけ姫』に関する研究は、歴史学、冶金学、など幅広い分野からなされている。それらの中でも、「森」に着目した研究としてはとくに荻原真、叶精二が挙げられる。

荻原は『風の谷のナウシカ』との比較を行い『もののけ姫』ではシシガミの森とタタラ場の「共生」の姿と、『風の谷のナウシカ』の腐海のような異種間でも仲良く「共生」している森との比較を行っている。『もののけ姫』の場合は「共生」と言っても人と動物が緊張状態にあるものとしており、『風の谷のナウシカ』とは異なる共生の形であると考えている（荻原）。

荻原の述べるように、作品において森と人間との関係性が変化している点については、私も同意見である。しかし、その関係性を「共生」と捉えてよいのかという点について疑問である。宮崎にとって、『もののけ姫』制作時期における森と人間との関係性は、もっと複雑で「共生」という形を想定していなかったのではないだろうか。この後の章で述べるが、宮崎の考える森は人間を生み出す中核であり、「共生」という森と人間が同じ立場であるとは考えていないからである。

荻原の論は「共生」という主張は含まれるという考え方は、他の論者と共通しており、先行研究においては一般的な論ではある。他の論者とは異なり、宮崎の自然観に着目しているが、荻原の論は細かい描写について触れてはおらず、あくまで人物設定や内容解釈にとどまるものである。

その点、叶は森の描写を中尾佐助の照葉樹林文化論を援用して考察を試みている。『となりのトトロ』公開後のインタビューから、宮崎自身が照葉樹林文化論の影響について明言している。そこで叶は、先行研究の中で初めて照葉樹林文化論と作品の関係を

考察している。『もののけ姫』の主人公アシタカが棲むエミシの村の人々の衣装がブータンを参考にしており、照葉樹林文化の西端にあたりと指摘しており、中尾佐助の照葉樹林文化論の影響があるとしている（叶 『「もののけ姫」を読み解く』 58-61）。

しかし、この影響が物語にどのように反映され、また森の描写に関係してくるのかという点については言及していない。叶の研究では具体的にどのような部分に関して、照葉樹林文化の影響があるのかについて言及はあるが、詳しくシーンをもとに分析するという作業が不足している。

宮崎の自然観を考える場合に、中尾の論の影響があると言うだけではなく、それによって作品の描写に変化があるのか考える必要がある。なぜなら宮崎が様々な著作から得た知識は、宮崎の自然観を形成する一部ではあるが、その本質ではない。宮崎の自然観を考える上では、作品の森に関する具体的な描写を分析しなければ、本質にはたどり着けないのではないのだろうか。

そこで本研究においてより細かく照葉樹林文化論やその他の著作からの影響について分析を行い、『もののけ姫』の森の描写から宮崎の自然観を明らかにしたい。

Ⅲ. 中尾佐助「照葉樹林文化論」の影響

さて宮崎の自然観を考える上で、最も重要な考え方に中尾佐助の照葉樹林文化論がある。田畑久夫によれば「吉良龍夫が設定した照葉樹林帯に、独自の農耕文化の存在を認め、それを『照葉樹林文化』と唱えたのは中尾佐助」（田畑 30）であったとされている。日本の本州を二つに分けて、森林の分布区別を行った吉良の考え方を援用し、中尾は「西はヒマラヤ南面の中腹から、中国南部、日本の本州南側に展開した根菜農耕文化の温帯適応型文化（照葉樹林文化）」（安斉 92）とした。これらの広い地域でみた食文化の共通性に着目した中尾は文化伝播について新しい考えを提唱した。それが照葉樹林文化論だった。照葉樹林文化論では稲作が縄文時代から存在したとしており、当時の考古学者の間ではかなりの批判があったものである。当時の学説としては縄文時代ではなく、弥生時代と考えることが主流であったためである。そのために、かなりの批判もあったが、当時としてはユニークな論であったとも言えるだろう。この照葉樹林文化論について、宮崎が影響を受けたと述べている。以下は 1988 年に行われたインタビューの内容である。

－ 宮崎さんが植物にひかれたのはいつごろからなんですか？

「三十代過ぎてから、ケヤキの新緑っていうのを、この世でこんな美しいものがあるのかと、そう思った時期というのがあるんですよ。

そのころからですね、植物に関心を持ちはじめたのは」

（中略）

「“照葉樹林文化”って言葉を知ってますか？」

ーいえ。知らないですが。

「ぼくが三十歳くらいのとき、中尾さんという人が初めて言った言葉なんです。その文章を読んで大変ショックを受けたんですよ。

（中略）その後、日本人はいろいろ間違いも犯してきたかもしれないけど、それがすべてじゃなくて、縄文時代の奔放な時とか、ああいうものを作った人達も含めて、なにか突然、気が晴れたんです。」

ー閉塞してない、ということですか？

「ええ、閉塞感がものすごく強かったんですよ。そういう視点から日本人をもう一回見ると、自分を見つめ直すとか、自分のこういう持ち物はなんだろう、そのねばねばが好きとかね。自分の鼻のかっこうは、どう見ても縄文の人間じゃないか、とか、それでずいぶん青春時代、悩んだわけですから」（宮崎『出発点』490）

インタビューにあるように、宮崎は中尾の照葉樹林文化という考え方に衝撃を受けたとしている。この頃は『となりのトトロ』が公開されており、次回作である『もののけ姫』の制作に入る時期であった。このような時期に述べられる照葉樹林文化論は『もののけ姫』の森の描写などに色濃く反映されている。

『もののけ姫』の絵コンテには、シシガミの森を「うっそうたる照葉樹林」（宮崎『スタジオジブリ絵コンテ全集 11 もののけ姫』113）と記載しており、宮崎が照葉樹林を描こうとしていることが分かる。さらに、作品では照葉樹林の対比として広葉樹林が描かれる。この広葉樹林とは照葉樹林と対立するものであり、この二種類の森が『となりのトトロ』『もののけ姫』に描かれている。その描かれ方にも、二種類の森の特徴が示されるように描き分けが行われている。次に森の描き分けについて考察していく。

IV. 明暗の描写と宮崎の自然観との関連

『となりのトトロ』で、サツキたち親子が母の入院する七国山病院へ向かうシーンがある。その時に芝山という明るい森に入っていく。描写では黄緑色を多用した木々の葉を描き、気の幹は細く太陽光を取り込みやすいように描写されている。また『もののけ姫』では、主人公のアシタカが暮らすエミシの一族の森も、黄緑色の色彩を使用し、木の幹も細く明るい森として描かれている。こうした森の特徴は広葉樹林と合致している。広葉樹林は照葉樹林と比べ明るい森とされている。

逆に、照葉樹林は暗く湿った森とされている。作品でも、その特徴が描かれている。『となりのトトロ』で登場する神社の境内、塚森は木の幹が太く、暗い場所として描写されている。この塚森には照葉樹林に樹生するクスノキが描かれている。また『もののけ姫』では

シシガミの森が照葉樹林とされている。森の描き方も、塚森と同様に暗く、木の幹には苔があり湿った森として描かれている。このような特徴から照葉樹林であると考えられるのだ。

宮崎は二種類の森の描き分けを行っていることが分かる。描き分けには主に、明暗が関係していることが指摘できるだろう。この明暗による森への考え方を宮崎が持っていたと推測できる発言がある。以下は 1997 年のキネマ旬報のインタビューの一部である。

「ついこの間まで山奥に大蛇がいるとか、おそろしいものがあるというふうには日本人は思っていたわけですか

(中略) 生態系とくっついた暗い、暗いという解明されない部分を相当心の奥底に深く持ってきた民族なんじゃないかと。」

(『キネマ旬報』40)

「山奥に静かな泉があって、それは自分たちにとって非常に大事なものなんだと思っているという、なんとなくそういう感覚がある。

(中略) ドイツ人のように、環境をコントロールして人間を幸福にできると言って何でもやるということに対しては、違うやりかたがあるんじゃないかなというふうに、僕はつくづく思うんです。」(『キネマ旬報』39)

以上の内容から、はじめの引用文は日本の森が暗く、神の宿る神域としての意識があることがうかがえる。しかし次の発言では、ドイツを例に挙げヨーロッパの森への考え方が批判的である事が分かるだろう。暗い場所を神域として描いている例が『となりのトトロ』『もののけ姫』に存在している。そこで、次に神域と明暗の関係について考えていきたい。

V. 明暗の描写と神域

先に述べたように、宮崎が神域を暗い森として描いている。例えば、『となりのトトロ』の塚森は、普段でも薄暗い空間として描かれている。塚森にある神社の境内にそびえる大クスは、ご神木としてしめ縄が巻いてある太い木である。その木は、森の精霊であるトトロの棲家と繋がる場所となる。この大クスはトトロが登場していないシーンでは明るい色彩で描かれているが、トトロの棲家へと繋がるシーンになると同じ大クスであっても、より暗い木として描かれ全く描かれ方が異なっている。

さらに『となりのトトロ』でメイやサツキが、トトロの棲家へ向かう時に使用する木のトンネルがある。このトンネルも、トトロの棲家に通じていない時、普段は明るい木のトンネルとして描かれている。しかし、トトロの棲む神域へと繋がるシーンになると、このトンネルも暗く描かれるようになる。さらにこのトンネルは、入り口は明るいのだが、トトロの棲む場所へ近づくにつれて暗くなっていく様子が描写されている。これは、生活空間から神域の移動を示しており、ここでも明るい場所から暗い場所への変化がうかがえる。トンネルの入り口は、サツキとメイの住む庭にある。つまりトンネルの入り口は人間の生活空間であり、その奥へと繋がるトトロの棲家である神域への移動が

描かれているのである。このシーンは生活空間に近いトンネルの入り口が明るい色彩で、奥に進むにつれて暗い色彩を使用している。

この明暗の変化は、神のいる場所が暗いと考える宮崎の思想を反映していると言えるだろう。

さらに『もののけ姫』でも明暗の変化が存在している。物語の冒頭にタタリガミが登場するシーンがある。この森はエミシの一族の集落周辺に存在する森で、普段は明るい森として描かれている。しかしタタリガミが登場すると、森は一気に暗くなり雰囲気は一変する。さらに、登場するタタリガミは光を嫌い、陰に戻ろうとする描写もなされている。タタリガミの描写については絵コンテに詳しく記しており「光をあびたとたん 黒い蛇達は 光をきらって 陰のなかにもどろうと」（宮崎駿『スタジオジブリ絵コンテ全集 11 もののけ姫』24）している様子が描かれている。この「黒い蛇達」というのがタタリガミを示している。このタタリガミが光を嫌い、暗闇を好む存在として設定されている。

これらの明暗の描写は、暗い場所や空間が暗くなることで神の場所と通じるようになることを示している。この明暗によって、宮崎は神域とそうでない場所を区別しているのである。

さらに、『となりのトトロ』での大クスや木のトンネルは、神の場所へ通じるためのものであり、森と人間との間に存在する境界としての機能を持っていると言えるだろう。トトロという森の精霊の許しがなければ、同じ大クスや木のトンネルでも、トトロの棲家には辿りつくことはできない。つまり神域を繋げる装置であると同時に、境界性を持つものと考えられるのだ。

VI. 森の明暗の描写、網野善彦の影響

これまでの内容から、宮崎の描く森には二種類存在しており、それらは照葉樹林と広葉樹林と呼ばれるものであった。これらの森はそれぞれに特徴があり、その特徴が明暗であった。この明暗による森の描き方が、宮崎の考え方を反映させているものであった。

照葉樹林の場合であれば、暗い森と描かれており、日本的な森の概念として神聖な場所という意識があった。広葉樹林は明るく、欧州など人工化された森に近く、生活空間などが近い場所であるとも言えるだろう。このような森の描き分けによって、暗い場所には神の棲む場所とされている。さらに、明るい森である広葉樹林でも、神が登場すれば暗く変化していた。神は暗い場所を好む。さらに暗い場所に変化することで神の棲む場所へと通じる、つまり神の力が強まるとも言えるだろう。

このように明暗に着目することで、日本を舞台とした作品でも、森の描写は日本の思想だけでなく、欧州の文化などが反映されていることが明らかとなった。さらに、明暗によって、暗い場所が宮崎にとって神域として扱われているのかという点も明らかとできた。暗い森が日本的な思想を色濃く反映した、神聖な森であるという宮崎の考え方が『となりのトトロ』や『もののけ姫』の描写にあらわれているのである。

こうした明暗による森の描き方の違いは、照葉樹林文化論だけの影響ではない。宮崎は網野善彦の影響も同時に受けており、それが「もののけ姫」のシーンに影響を与えていたと考えられる。宮崎は網野と対談を行っており、「網野さんのお仕事が、いつの間にか自分たちの意識の深いところに影響を与えてね」（宮崎 『折り返し地点』 140）と発言しており、宮崎自ら網野の研究の影響について明言している。

「もののけ姫」において網野の学説の影響を、明暗に絞って考えた場合、それは中世期の身分や、自然に対する思想であろう。以下は網野の著作の引用である。

「中世前期まで山野河海のかかなりの部分は、なお人力の及ばぬ「無所有」の自然状態にあり人間にとって、畏敬・畏怖する他ない世界として、その社会に力を及ぼしていた。（中略）いわば「聖なる空間」と人間の社会との接点、境界が、海については浦・浜、川については河原・中州、山については山根、あるいは峠・坂であった。」（網野 『網野善彦全集第八巻』 283）

中世前期とはちょうど『もののけ姫』の時代設定と重なる。この時期の自然観について網野は述べている。この中で注目したいのは河原が「聖なる空間」であり「人間社会との接点、境界」であったということである。アシタカが初めてシシガミの森に到着し、けが人を介抱するシーンでは河原が舞台となっており、ちょうど河原の影の部分（シシガミの森につながる方）にコダマが行んでいる。つまり森と人間社会との境界に付む精霊の存在は、河原が森との境界性を示していると考えられる。このような描写は中世世界における自然観に由来している。中世世界の自然観とは主にアニミズムを含むものであり、山などを異世界として考えてきた。その異世界である山に住む住人に対しても、畏怖や畏敬の念を持ち、時には差別的な扱いを行う場合もあった。

山棲みの住人について聖なる者の象徴であることは、網野が既に述べていることである。網野は山伏の性質や、その格好について次のように述べている。

「蓑笠の衣装は、本来、人ならぬもの、聖なるもののつけるべきものであったことは明らかであろう。（中略）柿色の衣もまた同様の方向で考えてみることができる。よく知られているように、それは山伏の衣装であった。（中略）柿色の衣を着た山伏は関渡津泊を自由に通行できたのであり、それ故、落武者や忍の旅の者、密使等々が山伏に姿を変えたことも周知の事実である。山伏もまた、山の霊力を身につけた、人ならぬ聖なる存在と見られていたのであり、彼らがしばしば天狗と重ねて考えられた理由もそこにある。そして柿色の衣のみがそうであったとはいいい切れないとしても、この色が山伏の異形性－「非人性」の重要な要素であったことは間違いない。」（網野 『網野善彦全集第十一巻』 261）

『もののけ姫』において、山伏が登場しており彼らは蓑笠を被っている。さらに、エボシの率いる石火矢衆は柿色の衣を身にまとっている。網野の考えをもとにすれば、これらの登場人物達は山に棲む住人であり、異形や聖なる存在として見られていたことになる。これはそのタタラ場に棲む人間の中に、聖なる存在がいるということになるだろう。このように網野の研究の影響は「もののけ姫」の描写に表れていることが分かる。特に、中世期の山野河海という場所が「聖なる空間」であるという点によって、宮崎の考える日本の森（照葉樹林）を「聖なる空間」と位置づけることが可能となる。その「聖なる空間」が、暗い森として描かれているのである。

結び

これまで作品の明暗に着目し、描写の考察を行ってきた。宮崎が日本の森を暗く神聖な場所と考え、欧州の森を人工的な明るい森として考えていることがインタビューの内容から明らかとなった。そこで照葉樹林文化論や網野の学説を用いて、作品に描かれる森の描写、特に明暗がどのような意図によって表現されているのか分析を行った。

宮崎の日本の森への考え方が、作品の照葉樹林を暗く神聖な場所として描く要因であった。いままでの先行研究で言われていた、宮崎の自然保護という思想というよりも、森の神聖や森の強さ、そして人間が森をコントロールする欧州的な自然観について批判的であったと言える。それは自然保護を宮崎が主張しているとする考えと異なっていたとも考えられるのではないだろうか。

宮崎にとって自然、とくに森に関して二種類のものが存在していた。照葉樹林は神の宿る暗く、人間のより神の好む場所であると。広葉樹林は人間の生活空間に近い場所であった。それらの森は、それぞれに異なる意味合いを持っており、宮崎の自然観を一元的に捉えることはできない。このような森への考え方は明暗というシーンの描き方という視覚的な描写をもとに考えることができ、宮崎の発言や照葉樹林文化論や網野の学説と照らし合わせることで、より客観的な分析を行うことができるのである。

引用文献リスト

朝日新聞社「"最後"の宮崎アニメ 世界へ」、『朝日新聞』、1997 年 7 月 19 日、12。

朝日新聞社「『もののけ姫』邦画新記録」、『朝日新聞』、1997 年 9 月 2 日、夕刊、4。

網野善彦『網野善彦全集第八巻』、（岩波書店、2009 年）。

---『網野善彦全集第十一巻』、（岩波書店、2008 年）。

シネ・フロント社『シネ・フロント第 257 号』（シネ・フロント社、1998 年）、29。

株式会社キネマ旬報社『キネマ旬報 臨時増刊号 宮崎駿と「もののけ姫」とスタジオジブリ』（株式会社キネマ旬報社、1997

年)。

池田大亮「製鉄史から見た『もののけ姫』」『金属 11』(アグネ技術センター、2012 年)、1054-1059。

市沢哲「映画『もののけ姫』の分析－歴史ファンタジーに歴史学はどう関わるか－」『国文論叢 (34)』(神戸大学文学部国語国

文学会、2004 年)、94-109。

荻原真『なぜ宮崎駿はオタクを批判するのか』(株式会社国書刊行会 2011 年)。

小野耕世「アシタカが押し通る」『ユリイカ 8 月号臨時増刊号 第 29 巻第 11 号』(青土社、1997 年)、110-116。

叶精二『フィルムメーカーズ [6] 宮崎駿』(キネマ旬報社、1999 年)、90-100。

---『もののけ姫を読み解く』(株式会社フュージョンプロダクト、1997 年)。

木原浩勝「特等席から見た宮崎駿夫」『ユリイカ 8 月号臨時増刊号 第 29 巻第 11 号』(青土社、1997 年)、124-133。

小松和彦「森の神殺しとその呪い」『キネマ旬報 臨時増刊号 宮崎駿と「もののけ姫」とスタジオジブリ』(株式会社キネマ旬報社、1997 年)、48-53。

武部智子「『もののけ姫』を読む——神話と人権的視点から——」『甲南国文 (57)』(甲南女子大学国文学会、2010 年)、1-17。

田畑久夫「照葉樹林文化論の背景とその展開 (1)」『兵庫地理 36 号』(兵庫地理学協会、1991 年)、22-35。

福澤健「『もののけ姫』神話的意味」『流通科学研究 6』(中村学園大学流通科学部、2007 年)、64-54。

宮崎駿「ロマンアルバム「となりのトトロ」1988 年 6 月 30 日発行」『出発点(1979～1996)』(株式会社徳間書店、1996 年)、485-511。

---「アニメーションとアニミズム「森」の生命思想」『折り返し地点 1997～2008』(徳間書店、2008 年)、114-142。

---『スタジオジブリ絵コンテ全集 11 もののけ姫』(徳間書店、2002 年)。

●『歩いても歩いても』——食べ物で家族を肖像する

POISSON, Charly (ポワソン・シャーリー、リヨン第三大学博士号課程)

「『家族』という言葉から抱くイメージをあげなさいといわれたとき、食卓を囲む姿を思い浮かべる人は少なくないだろう。」と表真美が書いています（1）。是枝裕和はその一人に違いありません。彼の2008年作『歩いても歩いても』では家族が食卓や食べ物を囲んで揃うシーンが著しく多いです。長男の命日のために揃った家族の一日間という非常に簡単なプロットですが、この映画は出来事よりもキャラクターの感情や関係に集中しています。それを一番強調しているのは、食べ物にかかわるシーンだといっても過言ではないでしょう。

食べ物には、少なくとも二つの面があります。その一つはバイオロジー、すなわち自然に関わる面で、もう一つはソシオロジー、すなわち文化に関わる面です（DeVault 35, 39）。なぜなら、人間は食べないと生きていられないだけでなく、バラバラの個人が同じ時に、同じ場所で一緒に食事をすることによって、一つの集団となりえるからです。言葉を換えていえば、食べ物は身体のみならず、精神にも必要だと言えます。家族にもその二つの面があります。人間は必ず精子と卵細胞の出会いから生まれますが、その生態学的な出来事だけでは家族にはなりません。子どもを捨てる親もいるし、産んでからすぐなくなる親などもいるからです。従って、選んだ人と一緒に工夫をしながら家族関係を意図的に作らないと、家族という特別な社会集団にはなりません。

その工夫のなかで、一番成果をもたらすのは食事でしょう。なぜなら、食事は、違うスケジュールや違う趣味のある人を同じ場所や同じ時間に集めて、皆が好きな食べ物を食べる日常的なイベントだからです。食卓を囲んだ個人が一緒に快適な時間を過ごしたり、話し合ったりして、ようやく家族になります。時に葛藤が生じかねませんが、それを解決して乗り越えられたら、家族関係が強化されることもあります（Morgan 158）。しかし、それぞれの家族で食べ物の機能や意味が若干違うため、今述べたことは家族と食べ物との理想的な関係なのです。例えば、食べ物に興味のない家族、いくら頑張っても作る時間がない家族や崩壊した家族などもあるからです。

それでは、食事にかかわるシーンは『歩いても歩いても』の家族について何を語っているのでしょうか。今、簡単に「家族」と言いましたが、実は、この映画には一つではなく、五つの家族が出てきます。長女チナミは四人家族で、夫、娘一人と息子一人がいます。次男リョウタは子持ちの未亡人と最近結婚して、初めて両親に彼の新しい家族を紹介します。三番目の家族は老いた両親の二人家族です。それからその三つを合わせて、一つの大家族が現れます。最後に、過去の家族、思い出にしか存在していない家族もあります。なぜそのように区別するかというと、シーンによってそれぞれの家族について違う情報がもたらされているからです。

この映画では、食べ物がいくつかの機能を持っています。本発表では分析を通して、それぞれの機能を考察していきます。

老いた母親がトウモロコシとエビの天ぷらを作るシーケンスがあります。リョウタの三人家族がトウモロコシの粒を取るシーンから始まります。このシーンでは、このシーケンスにおける食べ物の三つの機能がすでに読み取れます。一つは家族の集団としてのまとまりをつくる機能です。もう一つは、思い出を浮かび上がらせる機能です。さらに、ある家族のあり方を表す機能もあります。

リョウタは子どもの時からずっと担当していた彼だけの仕事だったトウモロコシの粒を取ることを彼の新しくできた家族と一緒にするようになりました。昔一人の人間として生きていた彼は、今、三人集団の一人になりました。リョウタの家族はバイオロジーから生まれたのではないため、彼の家族の関係はバイオロジーから生まれた家族のように世間や社会に自然の関係として認められていません。ですので、妻の子の実父ではない彼に、妻との家族関係、そして息子との家族関係を作るために、普通だと思われる家族よりもそのような時間がもっと必要だと言えます。

次のシーンでは、この三人のそばにいる母親がチナミと一緒に料理の準備を続けます。しかし、五人が食事の準備に協力すると言っても、実際には、母親だけが担当者です。残り四人は〈つくる〉というより〈手伝う〉と言った方が相応しいです。今日のメニューを作ったり、皆の指導をしたりするのは、母親にほかならないのです。このシークエンスにとどまらず、食事の準備のシーンがあるたびに、実際に食事を作ることは母親が担当しています。

例えば、冒頭のシーンでも、母親とチナミと一緒にご飯を作っていますが、娘はダイコンの様々な作り方について、母の説明に興味がないらしいことを言っています。トウモロコシのシークエンスでも、子どもの時から何度も母と一緒に作ったことがあるのにエビの天ぷらの生地の手作り方がよく分からないチナミは、母親に叱られています。つまり、母親が昔から食事の担当者であることだけが示されているのではなくて、娘、そして息子に対する母親の期待の差も強調されているとも言えます。

「これだけはね、昔から俺の仕事だったからね」とリョウタはトウモロコシの粒を取ることにについて言います。しかし、チナミの仕事は直接お母さんと一緒に料理をすることでした。リョウタは男の子でしたから、大人になったら料理の手作り方がわからなくてもいいのですが、チナミは誰かの嫁になる前にちゃんと教えなければならない、と母親が考えていたのではないのでしょうか。チナミ自身の家族では、食べ物を担当しているのはチナミに違いありませんが、夫も子ども全く文句を言わないのであまり作らないと本人が言います。ここに世代の断絶が読み取れます。性分業という家族のあり方そのものはあまり変わっていませんが、主婦に対しての期待や主婦の自身の役割に関する認識が変貌したことが、この映画を見て分かります。

すでに述べたように、食べ物のもう一つの機能は思い出を呼び起こすことです。トウモロコシの天ぷらは母親が創作したレシピなので、この機能が一層強化されています。天ぷらが出来上がって、家族の皆が食卓を囲んで、昔起こったトウモロコシについての面白い話を語りながら一家団欒を迎えます。トウモロコシの天ぷらが大好きだった長男の話も出てきます。しかし、母親も父親も実はその時のリョウタの言葉を長男が言ったと思い込んで、リョウタを傷つけます。何も言わないが彼の笑顔が急に消えていきます。このシーンでまだはっきりと分かりませんが、父親のように医者になったお兄さんについて、リョウタがある種の劣等感を持っていることを示唆しています。

食事には、懐かしくて嬉しい思い出にとどまらず、恨みのある思い出も呼び起こす力もあります。映画の最後の食事のシーンにおいて父親に対する母親の恨みが明らかになります。母親が自分の皿から取ったご飯を何も聞かずにリョウタのウナギの上に載せると、父

親は「そいつ、本当に、デリカシーない、昔から」と言います。それを聞く母親が段々怒って、医者だったのに死んだ息子のために何もできなかったし、患者に呼びかけられてそばにもいられなかったみたいなことを言います。リウタの妻が話題を換えようとして音楽について質問をしますが、結果として母親はある昔のポップ曲を流すことになります。食事のあとのシーンで分かるように、その曲は母親にとって特別な意味をもっています。それは、夫が昔浮気をしたことです。

様々なシーンで、食べ物で思い出を思い出しやすい環境を作ります。なぜなら、食べ物の社会性が高いからです。家族のみならず、友達や仕事関係の人などと一緒に食事をすると、自分の好きなことについて話したり、他人の好きなことを聞いたりして、いわば人間関係が作られます。人々を時間的、空間的に近寄せることによって、やりとりを容易にするのは、食べ物の力だといってもよいでしょう。また、すでに分析したシーンで分かったように、食べ物のもう一つの機能は子どもの教育や次世代へ知識の伝達です。母親がチナミと一緒に子供の時からご飯を作ることは、その例の一つです。リウタが息子にトウモロコシの粒の取り方を教えることもそうです。また、違うシーンでは、祖母は孫二人と一緒に団子を作ります。しかし、いくら努力して子どもに自分の価値観や生き甲斐を教えようとしても、彼らは必ず親が想像していた通りに育つわけではありません。

ここまでの分析では、話の内容に集中しましたが、映画技術の面ではどうでしょうか。トウモロコシのシークエンスに戻りましょう。リウタの家族のシーンはトウモロコシの粒を取っている三人の手のクローズアップで終わります。次のシーンは、エビの天ぷらを作っている老いた母親の手のクローズアップから始まります。チナミの手も少し画面に出てきます。この二人は天ぷらを作りながら、砕けた話をします。彼女らの後ろに、リウタの家族がいます。その二人組と三人組は共に声をかけずに彼らだけの会話をしています。しかし、この二つの集団の間に会話がまだなくても、食べ物を握っている手のショットは皆が同じ時間と空間、それに同じ目的を共有していることを示しています。すなわち、食べ物とその撮り方は台所にいる五人を繋げているのです。

トウモロコシの天ぷらができて、チナミの家族も台所へ食べに来ると、彼らの手もクローズアップで撮られています。準備を手伝ってなくても、このショットでこの三人は先ほどの五人と繋がられています。実は、父親の手だけがそのように映されていません。それは偶然だと見なしてはいけません。さきほど指摘した彼に対する母親の恨み事を思い出してみてください。彼は、バイオロジーの面で見ればリウタやチナミ、そして亡くなった長男の父親で、この家族の一人ですが、医者の仕事に夢中になっていたせいで家族のソシオロジー的なアспектにはあまり参加してきませんでした。従って、昔からこの家族の周縁にいる父親の手は、皆のようにクローズアップで撮られていないと考えてもいいのです。

この点も、チナミの家族と比べれば、世代の断絶が読み取れます。「男は仕事、女は家庭」という家族のあり方は昔のままですが、父親の世代と同様に「父は仕事だけ」とはもう言えません。なぜなら、チナミの夫の手が子供の手と同時に映されている上に、違うシー

ンでは三人そろってスイカ割りをするからです。つまり彼はチナミの父親と違ってバイオロジーの面だけではなく、ソシオロジーの面においても、家族のメンバーなのです。

是枝を小津安二郎と比べる人は少なくありません。『歩いても歩いても』の撮影の仕方はたしかに小津から影響を受けています。食卓ではなく、母親の死体を囲みますが、この『東京物語』から取ったショットと『歩いても歩いても』から取ったショットを比較すれば、小津の影響が明らかになります。画面の手前には、家具などが置いてあります。障子はフレーム内フレームとなります。画面の上の部分からランプが垂らされています。画面の奥には、障子が開けっ放しで、隣の部屋が見えます。カメラの位置もほぼ同じで、俳優の頭の上に、画面の三分の一くらいのスペースが空いています。等々。

しかし、技術にとどまらず、映画のテーマにも類似点が見られます。例えば、『東京物語』では、両親は子どもを訪れるためにわざわざ上京しますが、子どもの態度に失望します。『歩いても歩いても』では、母親を失望させるのはリウタが子ども連れの未亡人と結婚したことやチナミが料理に興味を持たないことでしょう。それに、父親はリウタが医者にならなかったことに失望します。前にも述べたように、いくら努力しても親が想像していた子どもの未来と、大人になった子供の現実が両立しないことは珍しくないでしょう。

もっと一般的な例を挙げると、小津映画の主なテーマの一つとしての家族の変貌の必然性が『歩いても歩いても』にも読み取れます。小津映画において、昔の大家族が核家族に変わりつつある過程が見せられたのと同様に、『歩いても歩いても』でも家族の形やあり方が社会とともに変わることが分析できます。さきほど挙げたチナミの家族の例に加えて、リウタの家族もそうと言えます。「夫の死から三年しかたっていないのにもう再婚したって早すぎるわよ。冷たいのよ。」と母親はチナミに言います。しかしチナミもリウタもそうとは思っていません。つまり、「男は仕事、女は家庭」などの面ではあまり変わってはいませんが、ここでは母親の世代と子どもの世代の家族観念が変貌したことが示されています。

まとめ

この発表の目標は映画の中の家族を分析する際に食べ物の重要性を強調することでした。まず、バイオロジーとソシオロジーという二つの食べ物のアスペクトが家族にもあることを確認しました。食べ物にも、家族にも、自然的な必然性に加えて、文化的な偶然性があります。そして、『歩いても歩いても』における食べ物のいくつかの機能も明らかになりました。例えば、思い出にかかわる機能、世代の断絶を強調する機能、家族のあり方を表す機能や知識の伝達などがありました。食べ物を出発点にして、昔の監督や作品との比較もできました。

しかし、この映画はある家族の特別な集合を物語っているため、食べ物のもう一つの重要な機能が考察できませんでした。それは例えば、黒沢清作『トウキョウソナタ』等における日常生活を表す機能です。従って、映画一本にとどまらず、何本かの映画における食べ物の扱い方を分析する必要があると思います。

引用文献リスト

表真美 『食卓と家族——家族団らんの歴史的変遷』 京都：世界思想社、2010。

DeVault, Marjorie L. *Feeding the Family – The Social Organization of Caring as Gendered Work*, Chicago: The U of Chicago Press, 1991.

Morgan, David H. J. *Family Connections – An Introduction to Family Studies*. Cambridge: Polity Press, 1996.

●Polluted but Beautiful—アトミック・ランドスケープの文化学

塚田幸光（関西学院大学）

〈汚〉の映画史——序にかえて

シンポジウム「〈汚〉の映画史」を行うにあたり、きっかけとなった映画があります。それは、2015年12月、Harvard Film Archive で試写された原発ドキュメンタリー映画『コンテインメント』（*Containment*, 2015）（監督 Peter Galison & Robb Moss）です（図1）。



図1

この作品は、3.11 後のフクシマ、サウスカロライナ州サバンナリバー、ニューメキシコ州カールズバッドを巡る「核」ドキュメンタリーです。

「核」という糸が、3つの「核」トポスを繋げます。

試写の後、両監督のトークは軽妙で、会場は祝福ムード一色でした。ですが、僕には何かが引っかかっていました。それは、放射能の「封じ込め」（＝コンテインメント）が何処にも繋がっていない点でもなく、核の政治的・社会的・文化的コンテクストに対し、何も応答せず、ドキュメンタリー風のスペクタクルに過ぎないという点でもありません。僕の違和感の根は、そこで描かれる「核」ランドスケープ、つまりフクシマやサバンナリバーなどが病原体の横溢する感染地域として描かれ、汚れ／穢れの「場」として扱われている点にあります。例えば、荒れ果てたフクシマの街はどうでしょう。スクリーンが映し出すのは、人々が去った廃墟としての風景であり、白い防護服に身を包んだ不穏な男たちです。当然、「美しいフクシマ」などはそこに皆無です。

あえて言わせて頂くと、このようなテクノロジーと欲望、或いはその悲劇を描く場合、重要なのは「汚染されているけど美しい」という矛盾ではないでしょうか。アーカイブでの試写のとき、ハーバードのアウトサイダーとして、僕が飲み込んだ違和感は、まさにそこにあります。『コンテインメント』は核への警鐘を鳴らすドキュメンタリーに過ぎません。そこに *polluted but beautiful* という思考はない。冷戦時代から半世紀を経て、ハリウッドが核の「矛盾」をスクリーンに刻んだことは、一部の例外を除いて、殆どないのです。「描かない」つまり、それは「分からない」、というに等しい。

例えば、本橋成一監督の『ナージャの村』（1997年）はどうでしょう。フィルムが捉えるのは、チェルノブイリ後、ベラルーシ小村の四季／風景です（図2、図3）。



図2



図3

人は生まれた場所で生きていくべき、と信じる人々がそこにいます。彼らは「自然」、そして放射能という「不自然」と共に生きるのです。リングを収穫し、ミルクを絞る。牧歌的な農村風景は、一見、放射能と無縁です。ですがこの心地よく美しい楽園が、基準値の限度を超えた放射能に汚染された地域であることを思い出すとき、戦慄が走るはず。映画のラストシーン、おばあさんの独白は素晴らしい。芽が出て、実って、私たちの恵みになる。生き物すべての種を蒔こう。生きているうちは働かなくちゃ。それが神様の思し召しさ。早く暖かくなりますように。なんだか『ラピュタ』のシータのセリフのようです。

日々の労働と生活、そして放射能。このドキュメンタリーでは、放射能の害悪を強調／誇張しません。核はスペクタクル化されず、生と死への言及があるだけです。それが自然のサイクルによる死なのか、放射能によるものかは、映像からではわかりません。ただ、可視の「死」と不可視の「放射能」がある、そう映像は伝えるだけです。

当然のことながら、このスタイルを日本映画の特徴と見なすことも可能でしょう。土本典昭監督の『水俣』（1971年）に収斂する公害ドキュメンタリーを見れば、本橋映画との接続が容易だからです。水銀で汚染された海も、チェルノブイリ事故後の周辺地域も、自然の営みや美しさは変わらない。違うのは、汚染されているかどうか、という点だけです。だから、「美しいけれど汚れている」矛盾と悲劇が見えてくる。それをフィルムに掬い取るのが映画の仕事。寡黙なフィルムは、そう語っているようです。

近年のドキュメンタリー映画の悪しき傾向は、取材の甘さに尽きるでしょう（「生活／人生」の中に入っていない、と言い換えてもいい）。『アトミック・カフェ』（*The Atomic Café*, 1982）的なコラージュ編集、それに影響を受けたマイケル・ムーアの恣意性の高いフィルムや、アニメーションの利用は、少なくとも「ドキュメンタリー」の対極に思えます。取材の甘さを補うため、関係者や学者のコメントを数多挿入し、本質を煙に巻くスタイルは、「分かり易さ」という陥穽でしょう。それはドキュメンタリー風のフィクション、或いはプロパガンダと紙一重です。

『コンテインメント』は、核問題を提起し、その危険性を伝え、世界に向けて警鐘を鳴らす映画、でしょう。ですが、果たしてそれは「ドキュメンタリー」でしょうか。映画はその土地で生きる人々の人生に「深く」入らない。フクシマの取材も、いくつかの家族に表面的インタビューするだけです。焦点は、津波か、核か、避難生活か。荒れた街と現地の人々を、まるで事件の背景のように映すだけです（それも安全な場所で）。二度のメルトダウンで閉鎖された旧兵器工場サバンナリバーに至っては、ボートでそっと近づくだけ。カールズバッドの核廃棄物隔離試験施設でも、地層処分される核のゴミを捉えるに過ぎません。「核」の不可視の恐怖を煽り、その周辺を彷徨うドキュメンタリーとは如何に。それではむしろ、悲劇の本質を「封じ込め」しているだけではないか。ならば、そのような悲劇に対して、他の映画はどのようなアプローチを試みてきたのでしょうか。

今回のシンポジウムでは、〈汚〉の映画史に対して、4つの角度から議論します。主に、核や疫病の映画史に対して、欧米コンテクストからの議論です。我々の議論が呼び水となり、日本「核」パネルを準備するアウトラインを提供したいと思います。

I. Polluted but Beautiful——アトミック・ランドスケープの文化学

では、塚田の発表に入ります。まず、「核」に対するハリウッド的思考から整理したいと思います。

ハリウッドが描く「核」イメージとは何でしょうか。その起源を辿るとき、我々は奇妙な現実を見ることになります。ハリウッドは被爆者の身体を可視化しない、という現実です。それは、スタンリー・クレイマー（Stanley Kramer）監督の『渚にて』（*On the Beach*, 1959）を嚆矢とするポスト・ニュークリアの世界、つまり「誰もいない」世界に顕著です。

イメージして下さい。核戦争後、人類は消滅します。ですが、そこには腐食した死体もうめき声もない。人類が忽然と消えた無機質な街があるだけです（ドラえものの「独裁スイッチ」的世界です）。奇しくも、イマニエル・ウォーラスティンが冷戦を「実体のない抗争」と呼んだように、『渚にて』では惨劇が視覚化されず、真綿で首を絞めるような恐怖だけが残存します。

『ミステリー・ゾーン』（*The Twilight Zone*, 1959—64）、『地球最後の女』（*Last Woman on Earth*, 1960）、『影なき狙撃者』（*The Manchurian Candidate*, 1962）、そして『博士の異常な愛情』（*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964）。ハリウッドが描く核の恐怖とは、リアルな身体ではなく、反共ヒステリーと誇大／被害妄想のヴァリエーションでしょう。無音、無人の世界では、敵が不在であり、被爆した身体や朽ち果てた死体は存在しません。核に対する想像力の欠如は、ステレオタイプな映像表象に接続され、ヴェトナム前夜、冷戦期ハリウッドのキー・トーンとなります。不在の戦場と不在の身体。これこそが、『渚にて』の「誰もいない」世界の核／コアなのです。

では、『渚にて』の対極、ハリウッドのタブーは如何に表象されるのでしょうか。ここで我々は、ある映画に注目する必要があります。シヨッキング・ホラー『サランドラ』（*The Hills Have Eyes*, 1977）のリメイク、『ヒルズ・ハブ・アイズ』（*The Hills Have Eyes*, 2006）です。オープニング・シークエンスに注目しましょう。核実験の記録フィルムと奇形児フォトグラフのクロスカット（平行編集）。膨張するキノコ雲や爆発のソニック・ブームが、ざらついた映像を介して提示されます。刹那、そこに異形の赤子や奇形の四肢がフラッシュバックで出現し、核の風景とグロテスクな身体は二重写しとなります。水頭症の赤子や頭部が接合した双子とは、核が作りし異形のおぞましさを伝えるでしょう。当然のことながら、このクロスカットが前景化するの、ハリウッドが隠蔽してきたタブー、つまりグロテスクな「身体」です。

米国政府にとって、核による後遺症はタブーそのものであり、映像化などあり得ません。1945年から52年、つまり大戦後からキューバ危機までに行った331回の核実験、そして全世界で行われた計2000回にも及ぶ核実験に対しても、政府はその遺伝的影響を認めていないからです。当然、劣化ウラン弾（イラク戦争）やウラン鉱山の被爆、或いは核実験による調査被爆も同様です。公式には、米国内に被爆者は存在しません。ネヴァダの「エリア51」という封印された地域は、内なる＜外＞。そこはアンタッチャブルで、インビジブルな政治的＜場＞です。

『ヒルズ・ハブ・アイズ』とは、トレーラーで旅行中の一家が、砂漠の真ん中で体験する恐怖談です。砂漠というオープンな密室で、謎のフリークス集団の襲撃に遭い、人間対フリークスの命を賭した戦いが描かれます。ここで重要なのは、父親が乗り込んだ場所です。

彼は奪われた赤ん坊を取り戻すため、核実験施設の跡地に足を踏み入れるのです。クレーターのような跡地、朽ち果てた家々、点在するマネキン、そして異形の被爆者（図4、図5）。被爆者の心境を逆撫でするこのリメイク・ホラーは、全編を通じて核への言及に溢れます。焼け焦げ、物言わぬマネキンと、水頭症のまま生き存えた被爆者フリークス。核が人間を鬼へと変え、その鬼たちが返す刀で人間を襲う、というわけです（もちろん実際には、フリークスも人間であり、核ポリティクスの犠牲者であることは言うまでもないでしょう）。無言のマネキンとは、核実験の象徴的なアイコンであり、メディアが流通させた核のイメージを引き受けます。ですが、『ヒルズ・ハブ・アイズ』は、ここに異形のフリークス、言い換えればタブーとしての身体を配置するのです。



図4



図5

核とマネキン。そして、ヒバクシャ的身体のスペクタクル。『ヒルズ・ハブ・アイズ』が描く、核と身体は、カルト映画の気まぐれでしょうか。ハリウッドが量産するブロックバスター・アクションを見る限り、それは例外という他ありません。ハリウッドと核は、安全な「スペクタクル」であり、アクション／アトラクションを駆動する装置だからです。

観客にとって、スクリーンの向こう側の冒険譚は、アミューズメント・パークのアトラクションと同義です。ステルス強奪を描く『ブローケン・アロー』（*Broken Arrow*, 1996）、ロシア製核弾頭を乗せた暴走貨物列車『アトミック・トレイン』（*Atomic Train*, 1999）、スーパー・ボール会場で核が爆発する『トータル・フィアーズ』（*The Sum of All Fears*, 2002）、或いは『ターミネーター』（*The Terminator*, 1984）から『ターミネーター サラ・コナー・クロニクルズ』（*Terminator: The Sarah Connor Chronicles*, 2008-2009）に至るまで、「核」は安全なアクションであり、観客の神経を逆なですることはありません。

『ターミネーター』の近未来が好例です。全地球的に放射能汚染されているにも関わらず、誰も被爆を思考せず、核で破壊された街では、軽装のレジスタンスが戦闘を行う様が描かれます。そこには腐った身体や異形の鬼は皆無です。そして、娯楽の代名詞『インディ・ジョーンズ／クリスタル・スカルの王国』（*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008）では、核施設はパロディでしかありません。インディが拉致されるのは、何とエリア51。核実験の爆風から逃れるため、冷蔵庫に入り、間一髪セーフという有様です。核のランドスケープは、アトラクションであり、安全なスペクタクルなのです。（インディが被爆しない点と、戦後日本のアニメが核まみれでも「安全」な点は、ポストウォー時代の注目点でしょう）

ですが、ハリウッドの核アクション映画に対し、我々が抱く違和感は、核を使う者／奪う者が、すべからく排除すべき他者となる点です。他者を絶対的な悪としてカテゴライズし、「目には目を」的な容赦ない制裁をアメリカ軍に許容する身振りがそこに見えるからです。つまり、米軍以外で「核を使う奴が悪い」というような、反知性的メッセージが読み取れる、と言えいいでしょう。最初と最後にキノコ

雲を配置し、二元論に支配された物語では、善悪のみが強調され、核を扱いながら、被爆者を描かず、核を奪う者の心理を想像しない／できない一元的なメッセージが支配します。あくまで核とは、アメリカ軍だけが持つことを許された神の雷であり、敵が持った瞬間、それはサラ・コナーが見るナイトメアとなります。とはいえ、ここには興味深い盲点が存在します。先にも言及したように、核の威力が誇示される一方で、被爆した身体は可視化されません。これに対し、『ヒルズ・ハブ・アイズ』が投じた一石とは、ハリウッドが回避し続けた核と身体との問題を前景化させ、批判覚悟で戯画化した点でしょう。核は被爆した怪物を作る。そして、それが人間に復讐するのだ。これはまるで、『ゴジラ』(Godzilla, 1954) のデジャヴでしょう。

実際、その被爆者／怪物ですら、排除／殺害されるエクスキューズ付きではあります。被爆者を排除する映画は、ロジャー・コーマン (Roger Corman) の『原子怪獣と裸女』(Day the World Ended, 1956) が最初です。この映画では、生き延びた男女七人が、被爆者／怪物を排除します。男女七人「核」物語は、同時代アメリカの差別意識を全開した映画であり、被爆の意味をメディアが歪めた好例です (同様の曲解・悪意は、日本ですら生じています。『ウルトラセブン』(Ultra Seven, 1967) の失われた第 12 話が、「スペル星人＝ひばくせい人」である点を想起すれば分かりやすいはずです)。

では、ハリウッドにとって、核への恐怖とは何でしょうか。それは、人々が忽然と消えるイメージに過ぎません (これはある意味において「排除」の視覚的メッセージです。核の力は誇張すれど、ダメージを受けた身体は隠すという二枚舌と言い換えてもいい)。『渚にて』において、解読不能の無電を傍受した旧米軍は、放射能汚染されたサンフランシスコに向かいます。潜水艦の潜望鏡が捉えた街の風景とは、生命が存在しない抜け殻そのものです。ゴールデン・ゲート・ブリッジ、坂の続く街並み (図 6)、コンビナート。かつて、人々が溢れたはずの場所には誰もいません。放射能が奪ったはずの命の痕跡が何もないのです。核／放射能とは、生命を消す魔法なのでしょうか。想像力の欠如、或いは放棄とも言える光景こそが、冷戦期のハリウッドが描く「核」のランドスケープです。



図 6

被爆描写、つまり身体が欠損、融解し、異形となるプロセスは、『はだしのゲン』的なリアリズムを経由せず、サラ・コナーの悪夢では、テクノロジー的身体に置換されるのです。放射能の落とし子、それはアメリカン・アクションにおいては、ターミネーターか、ハルクか。皮肉にも、彼らがヒバクシャの身体を代理／表象していることは明らかでしょう。「強さと弱さ」が共存するテクノロジカル・ヒーローに、ヒバクシャ的身体が移植された点は、80 年代以降のハリウッドの良心と言えるかもしれません。

話を『渚にて』に戻しましょう。『渚にて』の核の「恐怖」とは、一体何処に接続するのでしょうか。それは身体ではなく精神的恐怖、言い換えるならば、主人公が一人取り残される恐怖です。放射能に怯え、見えざる敵に怯える。それは何より恐怖映画のヴァリエーションに他なりません。迫り来る「敵」の恐怖は、恋人たちの結びつきを強固にし、メロドラマへと反転します。例えば、恋人を待つヒロインの心境は、図らずも敵に怯える恐怖心に接続し、物語を駆動させるのです。

言うまでもないことですが、無人の光景は、主人公たちの心象風景を代弁し、孤独感を伝えます。「誰もいない」世界は、黙示録的世界に接続され、喪失を共感せよと、迫るからです。しかしながら、ここにはもう一つのメッセージが潜むでしょう。「誰もいない」世界とは何か。それは、ヒバクシャたちが「排除」された世界、或いはその身体が不可視の世界だったはずです。ここで我々は奇妙なメタファーに気づくでしょう。例えば、チャールトン・ヘストン（Charlton Heston）の『猿の惑星』（*Planet of the Apes*, 1968）の「猿」とは何だったのか。猿まみれの世界とは、〈汚〉が「猿」という排除すべき他者に仮託された世界ではなかったか。そして、その他者が、回帰し、復讐する悲劇こそが、『猿の惑星』の本質でしょう。排除する「猿」と排除される「人間」。奇しくも〈汚〉は民族的／人種的メタファーを帯び、排除と包摂の皮肉な関係性を伝えます。

II. 核と反共スペクタクル——〈汚〉の視覚化

「核」ランドスケープは、スペクタクルに反転し、反共ヒステリーに呼応します。『渚にて』における「一人になる恐怖」を敷衍すれば、それは、家族や友人が皆「別人」になる恐怖に接続するでしょう。ドン・シーゲル（Don Siegel）監督の『ボディ・スナッチャー／恐怖の街』（*Invasion of the Body Snatchers*, 1956）を見ましょう。

コミュニズムへの同化とは、（アメリカ人にとって）〈汚〉への同化であり、そのイデオロギーに対する排除のメカニズムを駆動します。同化への恐怖。それは、『ボディ・スナッチャー』を通じて、反復する主題であり、それは不可視のエイリアンに仮託された反共アレルギーと同義です。エイリアンの侵略は、放射能の恐怖へと反転し、コミュニズム恐怖と重なることで、デモクラシーに対する脅威となるわけです。コミュニズムと放射能。両者は不可視の恐怖となることで、連動し、共振します。パックス・アメリカナの屋台骨を侵食するシロアリは見えないわけで、不可視故の不気味さは、〈怪物〉と呼ぶに相応しい。だからこそ、1950年代、繁栄を享受するアメリカは、「不安」という別の顔を併せ持つのです。「パパは何でも知っている」のか、或いは「何も知らない」のか。50年代の両義性。それは例えば、芝生付きの戸建てが立ち並ぶサバービアが、疑心暗鬼と不協和音を抱え持つアンチ・ファミリーの巣窟として表象されている点に顕著です。例えば、『蠅男の恐怖』（*The Fly*, 1958）の不気味さや、『エデンより彼方に』（*Far from Heaven*, 2002）の家庭崩壊を見ればよいでしょう。とりわけ、デイヴィッド・リンチ（David Lynch）の『ブルー・ベルベット』（*Blue Velvet*, 1986）の冒頭シーンが好例です。青い空と白い柵、そして赤い薔薇。50年代を舞台とするこの映画は、幸福な郊外のイメージとそのダー

ク・サイドを共存させます。主人公の父親が芝生に水を蒔いています。ですが、カメラが追うのは、彼ではありません。庭の隅で、ホースがねじれ、水がつまり、刹那、彼は崩れ落ちるのです。ホースが脳の血管を暗示し、同時に、勃起した性器のように屹立するホース／水とそれをなめる愛犬をカメラが捉えます。この卑猥なショットを経由し、カメラは地表をクローズアップします。その先には数多の蟲。薔薇の咲き乱れるサバービアと地下で蠢く蟲が対比され、イメージの両義性が提示されるのです（これは『蠅男の恐怖』の館と同じ「上下」の使い分けです）。

もちろん、この不気味な「芝生」の光景は、『ボディ・スナッチャー』のデジャヴです。それは、芝刈りをする男性に対し、ヒロインが「別人だ」と主張する光景と重なってくるからです。幸福は表層に過ぎず、それは瞬時に反転します。輝く芝生が不気味な緑に見えるのが50年代の特徴でしょう。『渚にて』の放射能の恐怖、『ボディ・スナッチャー』のコミュニズム恐怖とは、50年代ハリウッドの双生の悪夢です。誰もが平等で差異のない世界を志向するコミュニズムが、ハリウッドでは「負」のイメージ、言い換えれば、嫌悪と恐怖そのものとして流通したことは看過すべきではありません。『ボディ・スナッチャー』では、個性を失い、従順な市民になることがエイリアンのサインです。コミュニズムのユートピアは、ハリウッドではディストピアへと反転します。この偏向、或いは政治性こそ、映像が担う排除の構図、反共イデオロギーでしょう。

ここで我々は、奇妙な排除と包摂の関係を確認することができます。コミュニズムと放射能は、冷戦ナラティブと相性が良かったからです。実のところ、デモクラシーとコミュニズムは、対立概念ではなく共存関係にあり、その皮肉な結びつきは、文化的に見れば、ロバート・ハインライン（Robert Heinlein）を含む数多のS F作家が例証しています。冷戦／核のランドスケープとは、単なるファンタジーではないのです。デイヴィッド・シード（David Seed）が指摘するように、それらは文化の中で流通する既存のメタファーとナラティブを再生産していたに過ぎません（Seed 2）。エイリアンにコミュニストを重ねること。その不可視の恐怖は、放射能の恐怖に置換され、両者を強く結びつけます。この重層的な恐怖の連鎖が、S Fジャンルの隆盛を支えていたことは疑いようがありません。

さらに我々は、ある映画史的な視座を確認しておく必要があります。それは、冷戦とベトナムという文化・歴史的カテゴリーではなく、「何が描かれ、存在していたのか」という文学・哲学的思考でもありません。映像の「検閲」、つまり「何が描けなかったのか」という映画製作の問題こそが、ハリウッドと冷戦を結びつけるキーワードであり、核心の一つでもあります。

冷戦と核の時代を「検閲／コード」の時代として再解釈すること。1934年の厳格施行に始まり、第二次世界大戦を経て、68年の完全廃棄とレーティング・システムへの移行に至るまで、ハリウッドの映像は「コード」と一心同体だったことは周知でしょう。表象のヴァリエーションとリミットは、「コード」遵守が前提であり、そこからの逸脱は（基本的に）許されません。ハリウッドの作りし、見えない「枠」、或いは「軌／タブー」は、人間の活動全般に関わる複雑な表象を禁じます。性、暴力、不倫などの倫理表現、異人種混交などの人種に関するセンシティブな主題は、コードによってすべからず表象不可だったことは言うまでもありません。逆に言えば、アトミック・エイジ

とは、ハリウッドのコード・エイジなのです。コードが表象の枷となり、映画／フィクションは、リアリズム回避を余儀なくされます。だからこそ、『渚にて』の「誰もいない」風景が生まれた、と言っているのです。そして、異形のエイリアンは、リアルに接近すれば退場を余儀なくされ、不可視のコミュニストは不可視のままにとどまり、アリュージョンとしての恐怖だけが残存するのです。コード遵守と身体表象の回避。これが冷戦／核に関するトーンを定め、グロテスクな身体を不可視にするのです。

加えるなら、映像コードに限らず、「核」に関する深刻さの欠如は、「キノコ雲」をポップカルチャーの象徴的アイコンとして流通させたメディア文化にも顕著です。「ミス原爆」や「ビキニ環礁ケーキ・パーティ」のフォトグラフを見ましょう。



図 7

原爆のキノコ雲は、水着（図 7）やケーキに転用され、グロテスクな身体ではなく、食欲と性欲を喚起する「美味しい」アイコンとなります。エロティックなキノコ雲、或いは屹立する代理的マスキュリニティ。核とキノコ雲をめぐるセクシュアルなメタファーは、スタンリー・キューブリック（Stanley Kubrick）の『博士の異常な愛情』が好例です。空中での飛行機の給油、マゾヒスティックな戦闘シーン、ベッドに横たわる女性と戦闘機のディゾルヴ・ショット、さらに原爆にまたがり、投下される兵士／カウボーイ。戦闘はセックスを暗示し、死はエクスタシーに接続し、核はエロティックな快楽となります。



図 8

「スペクタクル」としてのキノコ雲。それは核実験が一種の「娯楽」として、バカンスの延長線上に位置していた事実に応答するでしょう。「不可視の恐怖」から「可視化される娯楽」へ。『トリニティ・アンド・ビヨンド』（*Trinity and Beyond: The Atomic Bomb Movie*, 1995）のジャケットが好例ですが、水平線の向こうで屹立する爆破の光景は、究極のスペクタクル・ショーに他なりません。「ラッキー・ドラゴン」（福竜丸）の裏側で、「核」という風景を消費しようとするアメリカ的欲望は、トロピカル・パシフィックのバカンス風景と重なり、リアリティから遠ざかるのです。

核のスペクタクルとは、核の視覚化であり、不可視の放射能を顧みない無知と同義です。ハリウッドの核表象が軍事力の誇示であることは、アクション映画を取り上げずとも、その欲望の痕跡を辿ることは容易でしょう。そして、コード時代であれば「誰もいない」風景が反復され、コード廃棄後はスペクタクルとして開示されるのです。ですが、数多のニュークリア・シネマの背後には、不可視の恐怖があったことは否定できません（興味深いことに、それは『猿の惑星』の猿のように、「民族性」を付与され、回帰します）。そして、とりわけ冷戦期において、そこに仮託・表象された恐怖は、核や Kommunismus だけでなく、熾烈を極めた魔女狩り／マッカーシズムの亡霊とも無縁ではありません。コードの終焉に歩みを進める時代。或いは、コードを遵守しながら、コードのリミットが自壊する時代。フィクションの描く核／放射能は、メタファーであり、同時に政治でもあるのです。

ならば、polluted but beautiful と言い得る光景は、ハリウッドに出現するのでしょうか。『ナージャの村』のハリウッド的光景、或いは核ランドスケープを日常化する光景。その答は、Yes であり No でしょう。例えば、ジョン・ウェインが旅し、被爆した「西部」（これを夏目雅子が旅したタクラマカンと言い換えてもいい）は、どうでしょうか。灼熱のネヴァダやその周辺地域は、数多のアトミック・サイトであり、アメリカン・マインドに張り付く不可視の恐怖です。西部劇が演出、創造するスペクタクル「西部」。その向こう側に「核」を見ると、その美しい風景は、死の光景へと反転し、恐怖を可視化するでしょう。Beautiful but polluted。西部劇の逆説的ランドスケープこそ、ハリウッドの可能性です。ジョン・ウェインと核。それは原爆に乗ったカウボーイに接続する想像力となるはずで

●英国の映画検閲といかがわしき〈病〉

吉村いづみ（名古屋文化短期大学教授）

イギリスにおける映画の誕生（1896 年）と成長（1906 年頃まで）は、産業革命と大きく関与している。例えばイギリス映画の父、ロバート・W・ポールは、撮影機材の開発と販売を生業としていた技術者であった。映画の誕生につながった様々な視覚装置は、産業革命によって発展した科学技術の恩恵を受けている。その潮流がやがてポールのような技術者、のちの映画製作者を育んだ。そして産業革命は、もうひとつの産物をもたらした。それは都市への急激な人口流入によって生まれた労働者階級である。街中に娯楽施設が増えていくなか、飲酒の習慣や好ましくない娯楽を統制しようとする動きが高まった。映画の上映は、最初ペニー・ガフと呼ばれた不衛生な大衆演芸場や、定期市（フェア）にやってくる巡回興行、あるいは労働者の娯楽の殿堂であったミュージック・

ホールで行われていたが、可燃性フィルムから火災が発生するたびに、統制の声が上がった。映画の内容については、公的な検閲制度こそなかったが、犯罪や飲酒、不道德な恋愛といった題材が青少年に悪影響を及ぼすといった声は、20 世紀に入る前から挙がっていた。映画は当初から危険な娯楽とみられていたのである。

やがて映画の人气が高まり、街中で映画館の建設が始まった 1900 年代の半ば、映画業界は中流階級以上の人々を観客に引き入れるために、行政を巻き込んだ様々な取り組みを始める。その一つが 1909 年の映画法、シネマトグラフ・アクトに結実した。この法令は防火対策を講じた施設にのみ、毎年更新制で映画上映のライセンスが発行される制度であった。これで施設の安全性は確保されることになったが、1900 年代の後半から 1910 年代初頭、イギリスで映画製作が落ち込み、ヨーロッパから「不倫もの」や「ヌード」を扱ったいかがわしい映画が輸入されるようになると、今度は内容の危険性が指摘されるようになった。同時期、アメリカでは公的な検閲制度設立の動きが進み、そのニュースはイギリスの業界紙を賑わしていた。イギリス国内でも、公的検閲の声が挙がる中、業界は先手を打ち、業界の主導による検閲組織の設立に着手した。それが英国における初の映画検閲組織、英国映画検閲委員会（The British Board of Film Censors、略称 BBFC）である。この組織は 1913 年 1 月に始動し、四名の審査官が業界から集められたフィルムを二人一組で審査し、U 証明書（全ての観客を対象として上映可）、あるいは A 証明書（成人のみを対象として上映可）発行の可否を審査し、場合によっては部分的な削除や拒絶を申し入れた。この取り組みはまさしく、映画の〈汚れ〉を浄化し、品位ある人々からレスpekタビリティを得るための試みであったといえよう。

イギリスの映画検閲は、アメリカと異なり、当初から倫理規程をもたなかったため、審査の基準は、その時々社会情勢を鑑み、審査官及び会長の判断基準に委ねられた。そもそも BBFC は民間の組織であり、流通する全ての映画を統制する法的な権限は有していなかった。上映ライセンスを統括する行政機関の判断も統一しておらず、全ての映画館が BBFC の方針に従ったわけではない。しかし、BBFC が削除あるいは拒絶を申し入れた題材の推移を見ていくと、時とともに移り変わる〈汚れ〉の姿が浮かび上がる。本稿の目的は、検閲そのものを論じるのではなく、浄化のプロセスから見えてくる映画と〈汚れ〉の関与にまつわる一つの事例を提示することにある。それでは、どのような題材がどのような理由によって浄化されたのか、残された記録を基に考察したい。

ジョン・トレベリアンの 1977 年の著書『検閲が見たもの』には、BBFC が削除あるいは拒絶を申し入れた題材（拒絶項目）が、年次報告書ごとに記されている。項目は最初に発行された 1913 年の年次報告書でも 20 以上記載されているが、おおまかに分類すると四つのカテゴリーに分類できることがわかった。それらは、「残虐性の高いもの」、「犯罪を誘発するもの」、「英国の名誉を傷つけるもの」、そして「性的にいかがわしいもの」である。いかがわしい、という言葉を使用した根拠は、原文に「indecorous dancing, impropriety in conduct, indelicate sexual situations」などの形容詞が頻繁に用いられており、これらの単語に含まれる「はしたない、不適切、下品」といったニュアンスを、一つの言葉に集約すると、いかがわしい、という表現が最も適切であると思えるから

である。この四つのカテゴリーのうち、1913年から1919年までの期間、最も大きな割合を占め続けたのは、この「性的にいかがわしいもの」である。

その内容を見ていくと、1913年の報告書に記載されている項目には「ふしだらな服装やダンス、下品な性関係」といった、どちらかというと感覚的な不道徳性が記載されているのに対し、第一次大戦が始まった1914年の報告書には、「近親相姦、民族(人種)自滅」、1915年になると、「遺伝もしくは性病の影響を描いたもの」といった特殊な項目が追加されていることがわかる。

民族自滅あるいは人種自滅(どちらも race suicide の訳語)という言葉は、1901年に社会学者エドワード・ロスが使ってから、20世紀初頭にヨーロッパやアメリカで盛んに用いられるようになった表現で、特定の集団がなんらかの理由により減少あるいは消滅することを指す。この背景にあったのは優生学で、欧米諸国では「人種の劣化」といった表現も使われていた。当時、アメリカにおける民族自滅が、黒人や移民の高い出生率によって脅威にさらされていた WASP の自滅を表したのに対し、イギリスにおける民族自滅は、労働者階級の高い出生率によって脅威にさらされていた〈品位ある階級〉の自滅を表していた。自滅の原因とされたのは、この時期、上流・中流階級の女性たちの間で知識が普及しつつあった産児制限と、第一次大戦で沢山の若者が戦死したこと、そして帰還した兵士が持ち込んだ性病である。志願兵の殆どは中流階級の出身であったが、四名に一人は戦死し、帰還する兵士の四名のうち一人は性病に感染しているとも言われていた。

一方、映画業界は1916年から1918年にかけて、大きな転換期を迎えた。シネマトグラフ・アクト法令化の際に内務次官であったハーバート・サミュエルが1916年内務長官に就任し、公的な映画検閲組織の必要性を声に出し始めたのである。モラルの低下を議論していた、社会浄化運動組織が映画委員会を設立し、若者に及ぼす映画の影響を調査する動きも本格化しつつあった。BBFCは、こうした動きを受けて、審査を強化し、強固な検閲体制を外に示す必要があった。映画業界はシネマトグラフ導入後、地域によってまちまちな判断基準や、防火対策とは関係のない追加基準に悩まされていたので、公的検閲の導入がまねく混乱を避けたかったのである。

そうした中、国内で二つの性病映画が制作された。一つは1917年の『因果応報』(Whatsoever a Man Soweth)、もう一つは1919年の『きずもの』(Damaged Goods)である。『因果応報』は、監督ジョセフ・ベストが陸軍省の後援を受けて制作した作品で、カナダの兵士を対象とした教育映画であった。物語は、カナダ出身の一人の兵士ディックが、休暇中にロンドンを訪れている場面から始まる。ひっきりなしに寄って来る売春婦の誘いに乗りそうになっているところを、同郷出身の中尉が制し、性病について詳しく学ぶよう、病院の医師を紹介する。医師を訪れたディックは、性病に罹患によって腐敗している身体の一部や、顕微鏡のプレートの中で蠢く病原菌を見せられる。身体の一部や病原菌はクローズアップでスクリーンに大きく映し出され、しばらく停止する。医師はディックにこれから盲学校に行くよう伝える。盲学校に着くと、そこには予想以上の多数の子供たちがいることに驚かされる。教師は、

「盲目の子の 58%が父親の性病感染によるもの」だと教える。カナダに帰国したディックは、兄のトムが梅毒に感染しながらも気がつかないまま妻に病気をうつしたことを知る。トムの妻は第二子を妊娠し、やがて出産を迎えるが、生まれてきた子供は明らかな身体的欠陥があった。健康に生まれた第一子と不健康に生まれた第二子の対照的なクロスショットは、性病感染が招く結末をわかりやすく伝えている。

この作品について BBFC がどのように対処したかという記録は残っていない。もともと BBFC が扱った対象は広く流通している商業映画であり、特別の観客を対象とする教育映画は入っていなかった。おそらくこの作品が BBFC の審査の対象から外れていたのではないと思われる。しかし、同じ題材を扱った二年後の『きずもの』については、証明書の発行を拒否したことがわかっている。

『きずもの』はもともとフランスのユージン・ブリュー原作の演劇で、1917 年からロンドンでも上演され、人気を博していた。同じ原作を基に作られた 1915 年のアメリカ版『きずもの』と、1919 年のイギリス版『きずもの』は別の作品である。イギリス版は、監督 G・B・サミュエルソンの指揮の下、サミュエルソン・カンパニーによって製作された。令嬢との婚約が調い、結婚を待つばかりの由緒正しき家柄のジョージが、売春婦と一夜を過ごし梅毒に感染する物語である。医師は治療が終わるまで結婚を禁止するが、ジョージは忠告を無視して結婚した結果、妻に病気をうつしてしまう。やがて、妻は妊娠し、欠陥を伴った子供が生まれる。感染した男の苦悩と次世代の欠陥が強調されている点で、『因果応報』での兄、トムの物語と類似している。性病の深刻さを伝える医師の顔は観客に向けられており、このように語る字幕がつけられている。「私が守りたいのは、次の世代の人種（race）である。」この二つの作品の共通点は、主人公が品位ある階級に属していること、売春婦との不注意な接触によって感染すること、無知であるがために家族にうつしてしまうこと、医師が科学的知識を（観客に向けて）授けること、物語のクライマックスは次世代の身体欠陥であること、などが挙げられる。二つの作品から、性病と民族自滅という、一件全く異なるものに見える題材が、優生学の文脈でつながっていることが明らかである。

サミュエルソン・カンパニーは、ブリューの演劇が若者に好評だったこともあり、1917 年に映画化を BBFC に打診したが、BBFC は証明書の発行を拒絶した。サミュエルソン・カンパニーは一旦諦めたものの、性病の蔓延が止まらないことを危惧し、二年後の 1919 年、映画化に踏み切った。

アネット・クーン等による先行研究によると、この作品に対する BBFC の方針は、「特別な知識を必要とする教育映画は専門家の指導の下に上映されるべきであり、そうした映画（プロパガンダ映画）には証明書は発行しない。」というものであったという。BBFC は決定に際し、内務省の指導を仰いでおり、内務省も『きずもの』が BBFC の取扱う範囲の外にあるという見解を示している。

映画という媒体は、様々な社会的要求を吸収しながら生成され、フィルムになってからもその興行をめぐる議論される。映画史を検閲という視座から眺めると、その社会に特有である尺度や、その中に位置する様々な機関の利益、それらが取り交わす交渉を見ることができる。今回はその一例として、イギリス映画における〈汚れ〉の浄化のプロセスと性病映画の関与について提示した。

参考文献リスト

Hunnings, Neville March. *Film Censors and the Law*. George Allen & Unwin Ltd, 1967.

Kuhn, Annette. *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*. London and New York: Routledge, 1988.

Mathews, Tom Dewe. *Censored*. Chatto & Windus: London, 1994.

Robertson, James C.. *The British Board of Film Censors: Film Censorship in Britain, 1896-1950*. Croom Helm, 1985.

Trevelyan, John. *What the Censor Saw*. London: Michael Joseph, 1973.

日本映画学会

2017年3月16日発行

発行・編集 日本映画学会（会長 山本佳樹）／ 編集長 名嘉山リサ
大会運営委員長 吉村いづみ、運営委員 塚田幸光
開催校責任者 山本佳樹

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

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

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/>