

日本映画学会

第 14 回大会

プロシーディングス

2018年12月8日（土） 10:10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 1-16）

目次

<セッション A>

『横田永之助トーキーテスト』フィルム発見について報告・……………	5
----------------------------------	---

長谷 憲一郎（映像ディレクター、京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）

<セッション B>

姜文の『太陽の少年』のスタイル——第五世代監督の文革映画との比較を通して・……………	15
--	----

朴 香芸（大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程）

『ときめきに死す』（1984）再考——原作との比較から「非・情念的人物」を読み解く・……………	24
---	----

申 恩暎（明治学院大学大学院文学研究科博士後期課程）

映画雑誌『満州映画』にみる女性スタアの表象・……………	32
-----------------------------	----

李 潤澤（大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程）

<講演>

未来のためにハッピーエンドをつむぐ映画・……………	41
---------------------------	----

大林 宣彦（映画監督）

タイムテーブル

9:50 受付（第1室）開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

	第 1 室（A201 講義室）	第 2 室（A301 講義室）
10:10-10:15	開会の辞：山本 佳樹（大阪大学、顧問、開催校責任者） 於：第 1 室（A201 講義室）	
	セッション A （10:15-12:10） 座長：小川 順子（中部大学人文学部教授）	セッション B （10:15-12:10） 座長：道上 知弘（岡山市日中友好協会岡山中国語センター長）
10:15-10:50	(A1) 木下恵介映画における男性同性愛表象と女性登場人物の役割 ストキンジェル・アルノー（神戸大学国際文化学研究科研究生）	(B1) 姜文の『太陽の少年』のスタイル——第五世代監督の文革映画との比較を通して 朴 香芸（大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程）
10:55-11:30	(A2) 横田永之助トーキーフィルム発見についての研究報告——トーキー革命による映画製作への影響、現像について 長谷 憲一郎（映像ディレクター、京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）	(B2) 『ときめきに死す』（1984）再考——原作小説との比較から「非・情念的人物」を読み解く 申 恩暎（明治学院大学大学院文学研究科博士後期課程）
11:35-12:10	(A3) 『東京物語』におけるマス・ツーリズムの社会的位置づけ 須川まり（追手門学院大学地域創造学部特任助教）	(B3) 映画雑誌『満州映画』にみる日本的オリエンタリズム——スター女優の表象を中心に 李 潤澤（大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程）
12:10-13:20	総会（12:10-12:30）板倉 史明（神戸大学国際文化学研究科准教授、副事務局長） 於：第 1 室（A201 講義室） 昼休憩（12:30-13:20）	
	セッション C （13:20-15:15） 座長：須川 いずみ（京都ノートルダム女子大学人間文化学部教授）	
13:20-13:55	(C1) パテ・ベビーと日本の 9 ミリ半映画の産業的側面 福島 可奈子（神戸大学大学院国際文化学研究科博士後期課程、日本学術振興会特別研究員（DC2））	

14:00- 14:35	(C2) メディアにおける戦後民主主義のイメージ——〈子供〉はいかに語られたのか 北村 匡平（東京工業大学リベラルアーツ研究教育院准教授）	
14:40- 15:15	(C3) 岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読み直す——音声と配役を手掛りに 羽鳥 隆英（新潟大学人文学部助教）	
15:20- 17:10	シンポジウム『沖縄の記憶と記録』 於：第1室（A201 講義室） 司会進行: 名嘉山 リサ（和光大学准教授） パネリスト: 発表順 世良 利和（岡山理科大学兼任講師）「『沖縄県の名所古蹟の実況』の再々発見」 名嘉山 リサ（和光大学准教授）「アメリカ統治期沖縄の産業界の記録——米国民政府企画テレビ映画『沖縄の生産業シリーズ』（1965年）の場合」 藤城 孝輔（映画研究家）「他者の記憶と間テキスト性——『レベル5』未公開シーンをめぐって」	
17:20- 18:20	講演「未来のためにハッピーエンドをつむぐ映画」 於：第1室（A201 講義室） 大林 宣彦（映画監督）	
18:20- 18:30	閉会の辞：杉野 健太郎（信州大学、会長）	
18:30- 20:30	懇親会（大阪大学生協 豊中福利センター4階食堂）	

●『横田永之助トーキーテスト』フィルム発見について報告

長谷 憲一郎（映像ディレクター、京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）

はじめに

1912 年（明治 45 年）に横田商会とMパテー社、吉澤商店、福宝堂の四社の合併で日本活動写真株式会社（以下、日活）の創立の際には中心的役割を果たし、その後、1927 年（昭和 2 年）から約 6 年間、日活の社長を務めた横田永之助は日本の映画草創期に、映画の普及と発展に大きく寄与した人物であることは広く知られている。横田は、1897 年（明治 30 年）に同じ京都の実業家、稲畑勝太郎によってフランスから持ち帰ったリュミエール社のシネマトグラフの関東興行を任され、映画興行を行った。稲畑勝太郎からシネマトグラフを引き継いで、その後も映画興行を行った。1900 年代に入ると横田兄弟商会（後の横田商会）を創立して、全国で活動写真の巡回興行を行い、その後、実写映画や劇映画の製作を数多く手掛けた。とりわけ牧野省三と尾上松之助を輩出し、168 本もの映画を世に送り出したことで、日本映画史に重要な役割を果たしたことは誰もが認めることである。このように裏方として映画界を牽引し、活躍した横田自身が映されたフィルムが存在することは、これまであまり知られていなかった。ところが、初期映画研究の取材に何度も訪れていた横田永之助の孫の雅夫氏宅で、2018 年 4 月 7 日に、『横田永之助トーキーテスト』とフィルム缶に書かれた、最初期のトーキーフィルム（16mm）を雅夫氏宅で発表者が発見することができた（図 1）。さらに 9 月 29 日に 35mm の可燃性フィルム 4 缶を雅夫氏宅で発見することができた（図 2・図 3）。



図 1.『極東フィルム研究所竣工式／日活・横田永之助社長祝辞』



図 2.『永照院利譽妙貞大姉 御葬儀実況』



図 3.『親和社第一回総会』など

発見したフィルムを整理すると以下の通りとなる。

■〈16mm フィルム（白黒ポジ） 1 缶〉 2018 年 4 月 7 日、横田雅夫氏宅で発見。

(1)『極東フィルム研究所竣工式／日活・横田永之助社長祝辞』1932 年（昭和 7 年）10 月 5 日、400ft 缶（図 1）

■〈35mm フィルム（可燃性白黒ポジ） 4 缶〉 2018 年 9 月 29 日、横田雅夫氏宅で発見。

- (2)『東宮殿下（皇太子殿下）御帰朝実況 横浜ヨリ〜』1921 年（大正 10 年）9 月、400ft 缶（フィルム劣化により溶解、画像消失）
- (3)『永照院利譽妙貞大姉 御葬儀実況』1928 年（昭和 3 年）5 月 6 日、1000ft 缶（図 2）
- (4)『親和社第一回総会』1927 年（昭和 2 年）4 月 28 日、『故横田利加子夫人一周忌法会』1929 年（昭和 4 年）4 月 28 日、『親和社第三回総会』1929 年（昭和 4 年）4 月 28 日、1000ft 缶（図 3）
- (5)『寿像除幕式』1928 年（昭和 3 年）、『親和社伊勢参拝』1931 年（昭和 6 年）、1000ft 缶（フィルム劣化により溶解、画像消失）

上記のフィルムを簡単に説明すると、(1)は、極東フィルム研究所竣工式／日活・横田永之助社長の祝辞を収めたトーキーフィルム（図 1）。(2)は、大正時代の皇太子（のちの昭和天皇）のヨーロッパ外遊から帰国する際の実況（ニュース）映画と思われる。これは初めて天皇家をフィルムに収めた極めて貴重なものであるが、残念ながら腐食により溶解、画像消失。(3)は、横田の妻、利加子夫人の葬儀のサイレントフィルム（図 2）。(4)は、横田が密接に関わった横田商会系の親睦会社である親和社の総会（3 本分）のサイレントフィルム（図 3）。(5)は、かつて日活（京都）の敷地内に横田の寿像が建てられ、その寿像の除幕式の実況映画と、親和社の総会を収めた記録映画 2 本。これも腐食により溶解、画像消失。なお、1942 年（昭和 17 年）、戦争のために寿像を献納して、現在はない。

本発表は発掘できたフィルム 3 缶のうち、(1)『極東フィルム研究所竣工式／日活・横田永之助社長祝辞』フィルムについて、報告を行う。

I. 「横田永之助トーキーテスト」フィルムの中身

フィルム缶に『横田永之助トーキーテスト』と書かれたフィルムの中身を確認するために、株式会社イマジカラボ大阪プロダクションセンター（以下、イマジカラボ）にフィルムを持ち込み、確認したところ、このフィルムは 16mm の白黒ポジフィルムで、尺は 2 分程度のもので、スタジオと思われる場所で黒を背景にスーツ姿の横田がカメラ目線で話をしているものであることがわかった。雅夫氏にフィルムからビデオ化する許諾をとり、テレシネ（4K と 2K の両方）することにした。テレシネ後にビデオで中身を確認し、その上で調査を行ったところ、イマジカ社史『光へ人へ IMAGICA 映像 55 年』によると、このフィルムは、昭和 7 年 10 月 5 日に執り行われた『極東フィルム研究所竣工式』映画の一部分で、当時、日活の社長であった横田が招かれ、祝辞を述べたものであることがわかった。偶然にも、テレシネ作業（フィルムからビデオに変換する作業）を依頼したイマジカラボの創業時の現像所である極東フィルム研究所の竣工式に流した記録映画であった。極東フィルム研究所は、取引先であるアメリカのコダック社の強い提案によって、コダックフィルムを独占販売していた株式会社長瀬商店（社長は長瀬徳太郎）の一部門として、日本初となる自動現像機を備えたトーキー専門の商業ラボ（現像所）を目指し、1932 年（昭和 7 年）に京都の太秦に設立された（図 4）。京都の太秦にできた理由は、日

活や帝キネなど多くの撮影所が近所にあったことは自明であるが、他にも、現像には大量の水が必要で、建設予定地周辺にはこんなと湧き出る水があり、京都の山間からも清らかな水が流れてくる宇多川が近くにあったからだという。フランス、アンドレ・デブリー社の自動現像機（図 5）を二台、ネガー台、ポジ一台を導入した。



図 4. 極東フィルム研究所（京都太秦）
『光へ人へ IMAGICA 映像 55 年』17 頁



図 5. アンドレ・デブリー社（仏）製自動現像機
同左 29 頁

このフィルムは、1978 年（昭和 53 年）11 月 22 日午後 7 時 30 分から 8 時まで NHK 教育『昭和回顧録「トーキー前夜」—昭和初期・京都—』という番組のなかで紹介されたことがわかった。加えて、イマジカラボによると、フィルムに記されたエマルジョンナンバーが 1980 年前後のものであることから、この番組に使用する目的でビデオにプリントするため、35mm フィルムから 16 mm フィルムにプリントされたもので（1978 年当時は 16 mm フィルムからしかビデオにプリントできなかった）、その時の 16 mm フィルムだと推測される。これにより、この史料は新発見ではなく、約 40 年ぶりに再発見された、ということになる。

II. 1932 年前後のトーキー革命の進展

この『極東フィルム研究所竣工式』映画が製作された 1932 年（昭和 7 年）という年が映画において、どのような時代背景にあったものをみても、第一に、電通ニュースや松竹ニュース、朝日ニュースなどのニュース映画の台頭が挙げられる。日本で二番目に自動現像機（アートルース社製、米）を導入したヨコシネの社史『映像文化の担い手として 佐伯永輔「ヨコシネ」の歩んだ 70 年』によると、「ニュース映画は 1 分 1 秒を競う世界であり、運送もさることながら、いかに速く現像するかで勝負が別れる時代となり現像所の設備、品質、処理能力に勝るものが勝ちである。」とあるように、現像の機械化つまり、自動現像に対するニーズが高まっていたことがわかる。第二に、サイレントからトーキーへの、大きな転換期の真っ只中であつたことが挙げられる。すべての映画社のトーキー劇映画の製作本数をみても、1932 年（昭和 7 年）に 7 本に対して、翌 1933 年（昭和 8 年）に 45 本と急激に増加しているのだ。1930 年前後から、ディスク式トーキーとサウンド・オン・フィルムの様々なトーキーシステムの競争と並行して、日活と松竹が様々なトーキーシステムを試しながら、激しく競ってトーキー化を進めていた。サウンド・オン・フィルムの代表的なもの挙げると、まず

1930 年（昭和 5 年）の溝口健二監督作品『藤原義江のふるさと』にミナ・トーキーを日活が採用した。この作品はパートトーキー作品になる。次に、1931 年（昭和 6 年）の五所平之助監督作品『マダムと女房』に土橋式トーキーを松竹が採用した。この作品は日本初のオールトーキー作品とされる。次に、1932 年（昭和 7 年）の稲垣浩監督作品『旅は青空』に P.C.L.トーキーを日活が採用した。また同じく 1932 年（昭和 7 年）の田中栄三監督作品『浪子』にウェスタン・エレクトリック式トーキーをパラマウント映画日本支社が採用した。ちなみに極東フィルム研究所初となる現像作品になるわけだが、自動現像機を使い始める前に現像の依頼が来たので、『浪子』は手現像となった。そして翌年 1933 年（昭和 8 年）の青山三郎監督作品『戯れに恋はすまじ』にウェスタン・エレクトリック式トーキーを日活が採用した。横田が社長任期中に日活はトーキー化の舵を切り、この年の 4 月にウェスタン・エレクトリック社と契約したのである。この『戯れに恋はすまじ』が極東フィルム研究所初となる自動現像機を使用して現像した作品になる。つまり、日本初の長編映画の自動現像作品になる。整理すると、昭和 7 年（1932 年）の手現像作品『浪子』と昭和 8 年（1933 年）の日本初自動現像作品『戯れに恋はすまじ』の、まさにこの間に制作された実写映画が『極東フィルム研究所の竣工式』映画ということになる。前置きが長くなったが、ここで横田永之助の祝辞のパート（約 2 分）をご覧ください（図 6）。



図 6. 『極東フィルム研究所竣工式』日活社長・横田永之助の祝辞

以下、横田の祝辞の音声を書き起こしたものを掲載する。

本日、長瀬商店の経営された極東フィルム現像所が新設せるにつきまして、ご招待を受けて本日一覽いたしましたところ、実に完全なるもので、これは京都に第一にできたということは実に我々のところも誇りにするところであります。もっとも長瀬君が京都の人であるがゆえに京都にやられたとは言え、活動写真と申すものは京都に非常に因縁がありまして、第一、日本に輸入したのは京都の稲畑および私でありまして、それが初めて日本に活動写真を輸入したものであります。すべて、この活動写真事業というものは京都が発祥地となっておりますがゆえに、このときにおいては、ますますこの事業の拡大されんことを、普及されんことを希望してやまない次第でありましたが、昨年いよいよ京都商工会議所におきましては、この活動写真事業を京都の重要物産

の一つに数えることになりました。これは、すなわち京都における一つの重要産業であるということをいわゆる一般が認識したためでありました。このうえはますます、この長瀬商会が進んでこれを普及されるときには、我々日活会社をはじめ、この当地にあるところの諸会社は必ず多くフィルムをこのところにおいて現像されることになるであろうと私は確信してやまない次第であります。またそうならんことを長瀬君のために非常に希望するところであります。いささか□□□（聞き取り不能）して新設のご挨拶にお願い申し上げます。

III. 『極東フィルム研究所竣工式／日活・横田永之助社長祝辞』についての考察

「これは京都に第一にできたということは実に我々のところも誇りにするところであります。」と、自動現像機を備えた現像所が京都に最初にできたことを名譽だと評価している。さらに約 3 分の祝辞のなかで「京都」を 9 回も口にしているのだが、「京都」を強調しているのは、日活社長の立場はもちろんのこと、当時務めていた京都商工会議所副会頭の立場からも言及しているようだ。それを象徴するのが、「昨年いよいよ京都商工会議所におきましては、この活動写真事業を京都の重要物産の一つに数えることになりました。」と述べており、1932 年（昭和 7 年）の前年、つまり 1931 年（昭和 6 年）に活動写真事業が京都の重要物産に認定されたことを強調している。これについて調べたところ、『京都商工会議所年報』昭和 6 年度によると、昭和 3 年 6 月に認可された京都商工会議所の定款は、その後二度の変更を経て、昭和 6 年末にさらに変更となった。それは、50 名の議員の選定業種を以下の通りに決定した。

- 一、西陣織物製造業
- 二、京染業
- 三、京染呉服販売業（卸賣業）
- 四、西陣織物販売業（卸賣業）
- 五、綿布販売業（卸賣業）
- 六、金融業（銀行、信託、無盡）及証券取引業
- 七、原絲、生織物販売業（卸賣業）
（縮緬、生絹、平絹、蠶絲、人造絹絲）
- 八、工藝品製造業
（陶磁器、漆器、金工品、扇子團扇）
- 九、映畫製造業
- 十、貿易業

『京都商工会議所年報 昭和 6 年度』4-5 頁より。太字は発表者による。

昭和 6 年度に京都を代表する十の産業の内の一に、映画製造業が公式に選定されたのである。50 名の議員を見ると、映画製造業者は「映画制作活動写真業 日本活動写真株式会社代表 横田永之助」と「活動写真常設館経営業 京都土地興行株式会社代表 鈴木吉之助」の 2 名が名を連ね、横田は昭和 4 年度から（昭和 8 年度まで）副会頭である。ちなみに京都土地興行株式会社は横田永之助が経営に関わった会社であることから、いかに京都の産業界において横田の影響力があつたかがわかる。それを象徴するのが、昭和 6 年度に「活動写真常設館に於ける活動写真営業に對する課税」の税制改革に京都商工会議所が取り組んでいることである。他の寄席業などに対する課税と比べて高い映画の興行税を、他と同等に下げよう国に申請したのだ。この映画興行に対する税制改革が京都商工会議所副会頭の横田の主導で行われたことは想像に難くなく、外からでなく、議員となって内から税制改革に取り組み、法改正を国に申し立てをしたと考えられる。昭和 6 年から 7 年にかけて、そういった経緯があつて、昭和 7 年 10 月 5 日の極東フィルム研究所の竣工式を迎えたので、上記のように自動現像機による商業ラボが「京都に第一にできた」ことや「昨年いよいよ（中略）京都の重要物産の一つに数える」ことになったことに言及しながら、力強い励ましの言葉となつたことが伺える。

IV. トーキー革命と現像

さて、これまでのことを整理すると、1932 年（昭和 7 年）に世界的に音質に定評があつたウェスタン・エレクトリック式トーキーを初めて採用した作品『浪子』（オリエンタル映画社製作）が、極東フィルム研究所の初仕事となつたのだが、自動現像機をまだ扱うことができず、現像は手現像で行われた。この手現像は、枠現像とも呼ばれ、手動で現像を行うことで、図 7 のように暗室で撮影済みのフィルムを枠と呼ばれる木の枠に巻きつけ、多くの場合、カメラマン自身がタンクの中の現像液に枠ごとフィルムを浸し、画像が現れるのを待って引き上げる。現像したフィルムを図 8 のようにフィルムを枠に巻きつけたまま、またはドラムに巻きつけ、温風を送りながら枠やドラムを手動で回転させながら乾燥させるという方法であつた。日活や松竹、帝国キネマ、東亜キネマといった制作会社やマキノプロダクションや、千恵蔵プロダクションと言つた独立プロダクションはこのような作業を各々の撮影所の片隅で行つていたという。上記のとおり、手現像は非常に手間暇がかかり、加えて現像でムラが発生し、埃や現像液の気泡の付着と、フィルムについた傷による無数のパラが発生するという問題を抱えていた。



図 7. タンク現像



図 8. 乾燥（左が枠、右がドラム）

図 7、図 8 ともカナダ国立図書館・文書館の Web サイトの動画のスクリーンショット

<https://www.facebook.com/BiblioArchives/videos/1957063781045427/>より

そんななか、前出の『光へ人へ IMAGICA 映像 55 年』によると、極東フィルム研究所の竣工式は京都在住の財界、官界をはじめ、映画関係者を招いて午前 10 時 40 分から行われ、修祓式が試写室で行われた後、出席者一同は京都ホテル（現京都ホテルオークラ）で昼食をとり、再び工場に戻って、この『極東フィルム研究所竣工式』映画を観賞した。その内容は、『浪子』の一部分と、その日の朝の長瀬徳太郎の挨拶、日活・横田永之助社長の祝辞、小倉寿三による設備の説明、コダック社の極東地区技術代表コルビンとウェスタン・エレクトリック社の録音技師マキナーによるウェスタン・エレクトリック式トーキーシステムによる録音の様子などが収録されているもので、一同がホテルへ会食に出かけている間に仕上げたものであった。「現像の手順を知らない招待客は、その手際の良さに驚きながら映画に見入ったという。」この記載から『浪子』の一部分を除いては、その日の朝、つまり竣工式の直前に、すべて撮影したものであることがわかった。横田の祝辞には BGM も入っている。つまり、BGM を流しながら一発録りしたわけである。加えて、録音はウェスタン・エレクトリック式トーキーシステムによるものだった。極東フィルム研究所は 1931 年（昭和 6 年）にウェスタン・エレクトリック社と契約し、同社のトーキーシステムを導入した。そもそも、この極東フィルム研究所は自動現像機の導入だけでなく、トーキー時代の到来に応える、アフレコできる設備を導入して、日本における最も完備した、また最も進歩した商業ラボを目指していたのである。そうして、近代的設備を整えたコンクリートでできた工場の完成を視察に来た来賓は、ウェスタン・エレクトリック式トーキーシステムによって、当日の朝に録音したフィルムを、数時間後に現像を終え、試写をしたのだ。トーキーシステムによる音声付きの映画と、自動現像による現像の高速化の両方の実現を目の当たりにして、さぞ驚いたことだろう。いわば、『極東フィルム研究所竣工式』映画は自動現像とウェスタン・エレクトリック式トーキーシステムのデモンストレーションとしての役割を担っており、見事にその任務を果たしたというわけである。

V. 浮かび上がってきた二つの課題

今回再発見された『極東フィルム研究所竣工式』映画の横田の祝辞のフィルムによって、二つの課題が浮かび上がった。第一に、前出の『光へ人へ IMAGICA 映像 55 年』によると、「トーキー映画の出現によって、無声映画のピクチャー・ネガ現像に加え、サウンドネガの現像がふえ、その工程もはるかに高い精度を要求されるので、手現像から安定度の高い機械現像に切り替える必要があった。」と記されている。サウンドトラック自体、非常にデリケートであり、加えて、図 9 のようにサウンドトラックも画像である以上は、現像の良し悪しによって音質が左右されることになる。

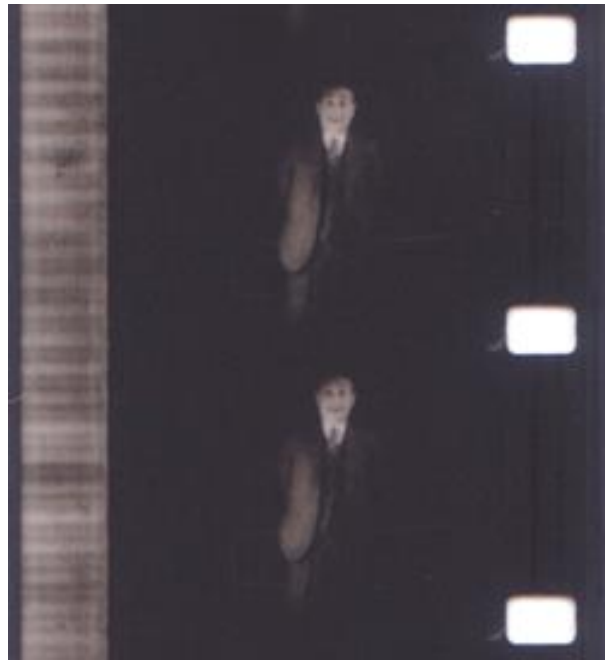


図 9. 横田永之助トーキーフィルム（16mm）のスキャン画像

上記をふまえると、映画のトーキー化の流れに呼応するように、映画の現像が手現像から機械現像（自動現像）に移行した、いや移行せざるを得なかったのではなかろうか。ヨーロッパは 1925 年（大正 14 年）に自動現像化が一気に進んだと指摘がある。その一方で、日本は 1933 年の『戯れに恋はすまじ』を自動現像の嚆矢とすることを踏まえると、8 年も遅れたことがわかる。シネマトグラフやヴァイタスコープは、発明からわずか 1、2 年後に輸入されたことや、その後も欧米で開発された撮影機や映写機が比較的早く日本に入ってきたことに比べると、自動現像機の日本への導入は非常に時間がかかっており、遅かったと言える。これはなぜだろうか。先行研究で議論されてきたように、トーキー革命によって、映画の製作工程が複雑になることや、弁士や楽団の反発、興行館の設備のトーキー化、制作費の高騰など様々な要素が絡んだため、日本はトーキー化に時間がかかったと言われる。それが自動現像化を遅らせた原因とも考えられ、非常に興味深いテーマである。第二に、映画フィルムの現像が自動現像化（機械化）したことによって、映画がどのように変化したのかということについて考えてみたい。第一に当然ながら効率化が進んだことが考えられる。非効率的であった手現像から、『極東フィルム研究所の竣工式』映画が証明したように、現像と乾燥を機械が行う自動現像によって、現像時間が一気に短縮された。また、手現像の問題点の一つである画質に関して、自動現像によって現像ムラがなくなり、現像液の気泡や埃も

少なくなることで、パラが劇的に少なくなり、画質が向上したのではないかと考えられる。さらに、デリケートなサウンドトラックの現像に対し、自動現像によって現像の出来栄に左右されなくなり、現像が一定レベルになることで、ノイズが軽減され、音質が向上したとも考えられる。それに加えてさらに、手現像の場合、染色や調色は染色液や調色液の入った大きなタンクにフィルムを枠ごと入れて、フィルムに染色や調色をほどこすことができたが、つまり、手現像だから染色や調色ができただけで、機械現像（自動現像）では染色や調色のような化学的処理ができなくなった。それにより自動現像以降、フィルムへ染色や調色がほどこされなくなり、映画フィルムは白黒のみになったとの指摘がある。加えて、当時、盛んだったニュース映画は、時間との戦いで、効率を求められた。そうした時代のニーズへの対応として、自動現像による効率化が促進された。このように様々な変化があったと推測できるが、自動現像によって、製作面には、どのような影響があったのだろうか。また配給面や興行面にどのような影響があったのだろうか。これまで、現像の側面から映画を論じられたことは殆どないと思われる。今後は、映画と現像について調査し、現像に光を当て映画を再検討することを課題とした。

結びにかえて

今回ご覧いただいた横田永之助のトーキーフィルムに加えて、35mm のナイトレートフィルムも 2 缶発掘できたことは、動く横田永之助を記録した映像を、後世に残すことができたという点で意義があった。発掘した 35mm フィルム 2 缶は状態も良く、横田雅夫氏の許諾を得て、国立映画アーカイブに寄贈する流れになっている。今後は国立映画アーカイブ主導で、テレシネし、35mm のナイトレートフィルムならではの美しい画質で、横田永之助の多くのオフショットや昭和初期の情景を見ることができるようになるだろう。一方で、この史料は、手作業な製作や興行によって成り立っていた映画が、トーキー化と自動現像化という二つの技術革新を契機に、機械化へ舵を切る、映画産業の大転換の象徴的な史料であることがわかった。この史料の発見によって、映画が担う記号としての役割の重要性を再認識されることがとなった。

なお、本発表後の質問の際に指田文夫氏より、『極東フィルム研究所の竣工式』映画と思われるものを収録した VHS ビデオを持っているので、後日 DVD にコピーして送付していただけたとお言葉を頂戴した。後日、送付してもらった DVD を確認すると、極東フィル研究所から極東現像所、東洋現像所と名称変更を経て、社名を IMAGICA に変更することを記念して制作されたビデオ『技術に生きる—イメージの狩人とともに—創立五十周年記念映画』（1987 年）で、その中に『極東フィルム研究所の竣工式』映画の長瀬徳太郎の挨拶、小倉寿三による設備の説明、コダック社の極東地区技術代表コルビン氏とウェスタン・エレクトリック社の録音技師マキナー氏による録音の様子が収録されていた。特にコルビンとマキナーによるウェスタン・エレクトリック式トーキーシステムによる録音のシーンは日本映画史に置いて貴重な史料である。ちなみに本発表の際にも言及したが、『極東フィルム研究所の竣工式』映画のフィルムは、イマジカラボに確認したが、今のところ見つからない。

参考文献

IMAGICA『光へ人へ IMAGICA 映像 55 年』株式会社 IMAGICA、1992 年。

京都商工会議所『京都商工会議所年報昭和 6 年度』京都商工会議所、1931 年。

京都府商工経済会『京都商工会議所史』京都府商工経済会、1944 年。

坂本正『日活四十年史』日活株式会社、1952 年。

田中純一郎『日本映画発達史 I—活動写真時代』中央公論社、1957 年。

田中純一郎『日本映画発達史 II—無声からトーキーへ』中央公論社、1957 年。

八木信忠（編）「内海常夫元副社長が語る東洋現像所創業からの技術小史 きき手 日本大学芸術学部映画学科 八木信忠教授」『個人別領域別談話収録による映画史大系』日本大学芸術学部映画学科、1987 年。

ヨコシネディーアイエー『映像文化の担い手として 佐伯永輔「ヨコシネ」の歩んだ 70 年』株式会社ヨコシネディーアイエー、1995 年。

●姜文の『太陽の少年』のスタイル——第五世代監督の文革映画との比較を通して

朴 香芸（大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程）

はじめに

姜文の処女作『太陽の少年』（1994）（原題は『陽光燦爛的日子』、原作は 1991 年に出版された王朔の中編小説『動物兇猛』）は、文化大革命時代（1966-1976）を舞台とし、少年たちの青春期を描いた作品である。この作品は、その時代への監督独自の見解を生き生きと映し出し、明るい色彩と斬新な素材で、文革に関する先行の映画や同時代の映画と内容面かつ形式面において大きく異なる。本発表は、文革を扱った他の作品とは異なる、この映画の斬新なスタイルに着目する。

第五世代の監督たちの評判が頂点に達した 90 年代前半に、彼らのスタイルと全く異なる姜文の映画作品が登場した。映画『太陽の少年』は、90 年代の中国社会の価値観の変容を背景として、まさにこのような時代に生み出された作品である。本発表では、姜文の作品『太陽の少年』を中心にし、第五世代監督の 90 年代以降の作品である『青い靨』（1993）、『活きる』（1994）と比較することを中心にし、その違いを通して、姜文の刷新的なスタイルを分析したい。また、時代の変遷が映画に与える影響をも分析していきたい。

1. 『太陽の少年』の製作の背景について

文革運動が終わってから既に 40 年になるが、この政治運動に対する認識は時代とともに、常に変遷してきた。80 年代以降、中国はいわゆる改革開放政策を急速に推し進め、西洋世界の思想と現代性を理想として発展してきた。80 年代には、社会は「傷痕文学」（1978 年、中国共産党第十一期中央委員会第三回全体会議の後、改革開放路線が決まり、中国は新時期に入る。新時期において、文革の悲惨を描く一連の文学を傷痕文学と呼ぶ）を中心にし、歴史や民族主義に対する反省を主な思想とした。特に文革運動に関しては、中国の発展を妨げた政治運動であると批判的な視線でみた。当時の文革に関する映画は、謝晋の『芙蓉鎮』（1986）、陳凱歌の『子供たちの王様』（1987）などのように、文革運動によって迫害された知識人を主人公にし、彼らの不幸な境遇を映し出す。90 年代に入ると、市場経済政策の発展に伴い、人々の富と自由に対する欲望がますます強くなる一方で、西洋世界の価値観を疑うようになり、民族主義が強くなった。このような社会イデオロギーに従って、文革に対する評価も少しずつ変わっていった。文革映画の主人公は知識人ではなく、普通の人や民間の芸人となり、内容も迫害されたことばかりではなく、文革によって受けた傷はただ人生の一部分であるように表現された。田壮壮の『青い靨』、張芸謀の『活きる』、姜文の『太陽の少年』などがその時代に相応する作品である。

次に姜文、張芸謀、田壮壮の作品の比較を行い、第五世代と違う彼のスタイルについて検討したい。選んだ彼らの三つの映画は全て 90 年代に製作され、国際的な映画祭で受賞した作品である。いずれも文革に関する部分を含むが、その時代を中心にして展開する物語で、主人公の経験を通してその時代に起きたことを描いている。まず、ストーリーについて分析してみよう。

II. ストーリーについて

文革は毛沢東自らが発動し、絶対的権威の確立という一連の政治運動を通して無産階級のユートピア的な国家を造ろうとしたが、失敗してしまった。しかし、『太陽の少年』の主人公小軍にとって文革時代は、大人になった後でも懐かしい青春期である。次に『青い嵐』、『活きる』、『太陽の少年』の物語について簡単にまとめてみよう。

『青い嵐』：物語は、「父」、「李叔父」、「継父」という三つの部分に分けられ、政治の激動に飲み込まれ翻弄される樹娟と鉄頭、とりわけ政変の度に悲運に見舞われ、12 年の間に三人も夫の代わった樹娟の半生を綴っていく。樹娟の三回の結婚と、その特殊な時代を、息子鉄頭の視線で見、彼のボイスオーバーで語る。二人の主人公と反右派闘争（集会をひらいてつるしあげる）（竹内/佐藤 45）で亡くなった父、大躍進政策で亡くなった一人目の継父である李叔父、文革時代に亡くなった二人目の「継父」と一緒に生活した歳月を中心にして描き、政治によって左右される普通の人の運命を見せる。

『活きる』：物語は 1940 年代から 1980 年代における、激動の中国時代史を背景にして展開し、主人公福貴の家族の悲しみと喜びの歴史を映し出す。映画は大きく三つの時代によるそれぞれの政治的な出来事を背景とし、それは、40 年代の国民党と共産党の内戦、1950 年代の大躍進政策、60 年代の文革運動である。物語はこれらの時代の荒波にもまれながらも逞しく生きていく小人物の波乱万丈の一生を描く。どのような困難があっても、それを切り抜けていく福貴と彼の家族の、生きることへの執念を表現する。

『太陽の少年』：物語は「文革—青少年—友情—暴力—性」をめぐって展開する。1970 年代における文革後期、大人不在の真夏の北京の街は、少年たちの無法地帯である。彼らは学校をさぼり、教師をからかい、徒党を組んで喧嘩にあけくれ、女の子をナンパする。映画は少年たちの青春期をノスタルジックに描き、ユートピア的な文革歳月をスクリーン上で見せた。

III. 宣伝手段としての文革用語

『青い嵐』、『活きる』、『太陽の少年』はそれぞれ知識人、民間の芸人、軍属出身の少年の物語を中心にして描いている。主人公たちと周りの人々の境遇を描くことで、それらの社会背景が浮かびあがる。社会は文化改革時期に入り、その 10 年動乱を背景として、その時代に相応し、その時代の特色を持つ言語と絵画などが生まれた。文革時代の政治政策の実施には、スローガン、大字報（中華人民共和国において発行された壁新聞）、壁画などが伝達・宣伝手段となっていた。三つの作品において、文革期の社会現象を文革用語で表す仕方に顕著な違いが見られる。

姜文は『芙蓉鎮』で、スローガンを書く人物を演じたことがある。監督処女作『太陽の少年』では、むしろスローガンの出現が少ない。映画の始まりの場面（00:01:56-00:01:58）で、毛沢東の彫刻と一緒に出現した赤い布に毛沢東への崇拝を書いたスローガンが映し出される。この作品で、ほとんどのスローガンは毛沢東像と一緒に置かれている。スローガンは簡潔な文句で書かれ、政治的意図を持ち、宣伝と人々の心を動かすために使用される。スローガンの内容で、毛沢東を盲目的に崇拝することが分かるようになる。

この作品で、なんども出現するのはポスターである。モスクワレストランの壁には、毛沢東のポスターがかかっている（図 1）。少年たちにとって、崇拝する対象は毛沢東だけではなく、喧嘩での勝利者へのそれでもあった。小軍たちと相手の少年たちは果し合いをするために集まったが、北京の「霸王」である小坏蛋（「小悪党」の意味）がこの 2 つの群を調和させ、彼らはモスクワレストランで一緒に食事をすることになる。そこで少年たちは小坏蛋を胸上げする。彼の後ろには太陽の中に描かれた毛沢東の巨大なポスターが貼っており、それは、少年たちにとって、小坏蛋が毛沢東のような偉大な人物であることを暗示しているのだろう。ここではポスターを通して、少年たちのヒロイズムを表現するのである。

『活きる』においても、毛沢東への崇拝が十分描かれている。この作品の 60 年代の内容において、主人公福貴の娘鳳霞とお見合いした二喜は福貴の家の壁に毛沢東の肖像を描き、その上に「工人阶级领导一切（工人階級が全てを指導する）」というスローガンを書く（図 2）。二人が結婚する時、二喜は毛沢東の肖像に向かって敬礼し、妻を連れて行くと報告する。この場面は文革の儀式性を浮かびあがらせたと考えられる。文革時代の壁画において、毛沢東は最も大切なイメージの浮彫である。壁画で描かれた毛沢東はいつも元気で、微笑んでいる。学者梁庄艾倫は、「全ての文化大革命において、毛沢東の肖像と思想がその時代の美術を統治した」（梁 4）と述べている。『活きる』における毛沢東のポスターへの皆の崇拝は、文革のイデオロギーによる社会政治の権威を表すのである。スローガンと大字報は鳳霞が病院で出産する時にも映し出される。病院の壁には勿論、鳳霞のため、二喜が連れ戻した牛舎に押し込まれた医師の胸の前にもダンボールに書かれた「反动学术权威王斌（反動学術権威王斌）」というスローガンがかかっている。政治運動の闘争による水火の苦しみに陥った人々と、文革時代が与えた狂気が見てとれる。



図 1 (00:59:56)



図 2 (01:32:08)

文革時代において、壁画は鮮明な実在性と受け入れやすい特徴を利用して、情緒化、規格化、システム化の宣伝を通じて政治の目標を達成する（钟 11）。『太陽の少年』においても、『活きる』においても、ポスターや壁画の毛沢東の肖像は、太陽の絵で飾られている。これは『毛主席語録』で、毛主席を万物を養う「赤い太陽」に喩え、崇拝の念を儀式化したためであると考えられる。

『太陽の少年』と『青い罌』はいずれも、主人公小軍と鉄頭のボイスオーバーで少年期の回憶を映し出す。二人は北京に住んでいたが、経験した文革は全く異なる。政治が人生の一切を支配したことを見せた作品が『青い罌』であり、映画で出現したスローガンと大字報から、全然違う二つの作品の雰囲気分かるだろう。『青い罌』の第三部分である「継父」において、文革時代の特徴を持つ

様々なスローガンと大字報が沢山出現する。主人公鉄頭の小学校校長に対する闘争会で、校長は頭を押さえつけられながら壇上に連れていかれる（02:01:24-02:00:30）。そのシーンで見た学校の壁には様々な紙で書かれたスローガンと大字報が書かれている。紅衛兵は「革命无罪、造反有理（革命は無罪、反乱は有理）」と言いながら校長に対して激しく闘争し、彼女の髪の毛をカットする。後の場面で、紅衛兵たちが心臓の病気で横になった継父を強制的に引っ張り、彼を担架に乗せ、階段を降りる。その階段の壁にも様々な色の紙に書かれたスローガンが満ちている（図 3）。これらの場面でその時代の残忍さ、非人間的残酷さ、政治の盲目性、狂気が描かれる。文革期のスローガンは二つの特徴を持っている。つまり、「①極端に「忠実」で、②極致まで「闘争」する」（朱 23）ことである。ここにその時代における国家の政治に対する狂熱的な政治的崇拝と極端的闘争の共存が現れるのである。



図 3（02:15:42）

「中国共産党がかかげたのは、マルクス主義という二十世紀の最先端の思想であったが、彼らが活動したのは文字に権威があり、しかも大多数が文字を知らないという、伝統的な社会であった。スローガンは新しい思想を伝統的な社会に結びつけようとして、考案されたのが、スローガン方式であり、闘争方式であった」（竹内/佐藤 45）。スローガンのような政治の宣伝手段は社会用語と表現方法として、時代と繋がり、その時代が持つ特徴と、政策の要求を表し、一種の政治の武器として使用された。『生きる』と『青い靨』において、これらの出現頻度が高く、登場する人物に与える影響も大きい一方、『太陽の少年』にはそのような宣伝手段の出現頻度が低く、前の二つの作品での作用と違うのである。『太陽の少年』において、政治用に使われたスローガンやポスターは、ユートピア期の一つの社会現象にすぎず、これらの文字の権威が無くなり、革命の趣旨が変容したことを現したと考えられる。

IV. 音楽

映画における非言語記号の一種として、音楽は普通の音楽芸術の感情を表現する特徴を持っているだけではなく、映画の属性も含んでいる。『生きる』、『青い靨』、『太陽の少年』において、映画で流れる音楽はいずれも物語に応じた感情を溶かし込み、それを一定の方向へともっていく乳化剤のような機能を果たすと考えられる。ここでは『生きる』と『太陽の少年』を中心にして比較してみる（『青い靨』では、様々な政治運動に伴い樹娟と鉄頭は不幸と災難に次々と襲われる一方、BGM は対照的に単純なメロディで、静かに流れるだけで、抑圧的な雰囲気を経制的に表現している）。

張芸謀の映画において、「民俗」は最も重要な特質である（傅 110）。『活きる』において、最も顕著な特徴は民俗音楽の使用である（万 93）。民俗楽器の使用を通して、音楽が画面を動かすと考えられる。「似水流年」という曲がこの作品の主な調べである。映画で流れる曲は 16 あり、これらの曲によって、物語は 16 の部分に分けられる。曲の題名は以下（表 1）のとおりである。

表 1

1. Lifetimes	2. Fugui Performs Puppetry
3. Jiazhen Leaves Fugui	4. Fugui Leaves His Old Home
5. The Wounded Soldiers	6. Fugui Performs For The Army
7. Jiazhen Returns	8. Fengxia Dies
9. Fugui Takes His Son To School	10. Fugui Returns From The War
11. Erxi Fixes The House	12. Fugui Performs At The Steel Works
13. The 1950's	14. Fengxia Leaves Her Parents
15. Closing Credits	16. The Puppet Performance

題目から見ると、Erxi Fixes The House、Fengxia Leaves Her Parents、Fengxia Dies という三つの部分が文革期の部分に流れる曲であり、「似水流年」という曲を違う楽器で演奏している。二胡と笛でその環境を表し、弦楽器や笛などの管絃楽器の調べは感情の動きに添って、哀しみに添って奏でられる。生きることへの歓喜は悲哀も苦難も受容、容認し、その果てに在るものかもしれないとのメッセージが込められている。苦難を生きることが音楽で表現されている。

『活きる』の文革期においては、曲以外に歌もある。二喜が描いた毛沢東の壁画に似合う「幸福不忘毛主席（幸福なのは毛主席のおかげ）」という革命歌である。二喜と鳳霞の結婚式で、この歌は皆によって歌われ、雰囲気をも絶頂に引き上げる。「共産党の恩は天よりも地よりも大きく 毛主席の恩は父よりも母よりも厚い…」（01:34:16-01:35:31）という歌詞は毛沢東に対する個人崇拜が極致に達することを表現する。

『太陽の少年』の冒頭部でも、毛沢東への愛を謳歌する歌がある。毛沢東の彫像とともに「毛主席啊，革命战士祝您万寿无疆（毛主席様、革命戦士は主席の長寿を祈ります）」（00:01:31-00:04:30）という歌が流れている。『活きる』と『太陽の少年』の歌は、文革期が毛沢東への絶対的な個人崇拜の頂点であり、二つの映画がこの点で共通点があることを示している。

『太陽の少年』の音楽において、少年たちの青春に自由感を与えるのは音楽である。『インターナショナル』、『カヴァレリア・ルスティカーナ』、『白鳥の湖』の他、ロシアの労働歌、毛沢東や祖国を謳歌する歌などの全 19 の曲が使用され（すべて物語外音楽）、一つ一つのエピソードは音楽によって始まる。『インターナショナル』は社会主義と共産主義を代表する曲で、文革時代に毎晩、ラジオで流れた曲であるが、映画では、政治のためではなく、少年たちがグループ同士で強烈に殴り合う時にダブって流れる（朴 21）。『インターナショナル』は彼らの青春の衝動と英雄になりたい夢を示し、ある意味では、姜文の話のように、その時代の「喜劇性」を映したのである（石子 81）。

最も多く流れる曲は『カヴァレリア・ルスティカーナ』である。この曲はイタリアの小説家ジョヴァンニ・ヴェルガの小説『カヴァレリア・ルスティカーナ』と同名のオペラで、イタリアの作曲家ピエトロ・マスカーニが同戯曲に基づいて作曲した曲である。原作の物語は、19 世紀後期、シチリア島での農民の男女関係の成行を描いた作品である。この曲は前奏曲と間奏曲があり、前奏曲は小軍と米蘭の場面にしか流れない曲（00:21:58-00:22:37、00:36:38-00:36:52、01:31:37-01:33:27、01:36:56-01:37:38、01:55:27-01:57:10）で、間奏曲は悶々とする小軍のテーマ曲として流れている（00:28:40-00:31:09、01:08:52-01:10:47、01:59:48-02:03:58）。『カヴァレリア・ルスティカーナ』の使用は小軍の米蘭との恋の願望と悩みを示すと考えられる。

『活きる』において、張芸謀は民俗音楽を主に使用する。「第三、四、五世代の映画製作者たちは自分が製作する映画で、中国の伝統的民俗境地の表現と再現について注目する…。第五世代の映画製作者群の中で、張芸謀が文学作品をアダプテーションして製作した「民俗映画」が頭角を現し、注目された」（傳 110）。『活きる』において、民俗的音楽を使用することを通じて、監督の中国の民族、歴史、文化などに対する独自の見解を見せたと考えられる。『太陽の少年』において、『カヴァレリア・ルスティカーナ』を選択した理由について、姜文は「19 世紀末イタリアにおける 20 世紀への願望と、1970 年代中国における、未来生活に対する願望とがとても似ているところがある」（石子 83）と答える。この曲を通して文革期を暗黒な時代ではなく、夢と願望がある時代として表現したのである。

V. カメラワーク

ここでは、映像における空間と色彩を比べることで、台詞をも合わせ、映画が表現しようとするテーマについて検討してみる。『青い靨』と『太陽の少年』を中心にして比較を行う（『活きる』の地色は赤く、政治運動に伴い、人群はフレーム一杯に満ち、密度が高く、圧迫感を与える）。

『青い靨』の「継父」の部分で、「反革命」と判定された鉄頭の継父は、心臓の病気があるにも関わらず、紅衛兵たちによって強制的にベッドから引っ張りだされ、彼を救おうとした樹娟は紅衛兵たちと道理にもとづいて論争するが、役に立たない。継父は担架に乗せられ、階段を降りる（02:14:26-02:15:51）。空間はより狭くなり、密度が高くなる。その階段の壁には様々な色の紙に書かれたスローガンと大字報が貼られ、紅衛兵の動きで青色の大字報が剥がれて舞い、閉塞感と圧迫感を与える。樹娟を助けるため、鉄頭はレンガで紅衛兵の頭を叩きつけ、すぐ彼らによって殴られる。その後、カメラはハイアングルで路上に横たわった鉄頭が目を閉じて、口から血を流す姿を映し出す（図 4）。鉄頭の服は汚れ、その周りには紅衛兵たちの足跡が乱れている。くすんだ青色の画面には、無力感と絶望があふれている。鉄頭は目を開けて木の枝にひっかかった破れた靨を見た後、また目を閉じる。「1968 年 11 月 7 日、継父が心臓の病気で死んだ…」という彼のボイスオーバーと一緒に、カメラは彼から次第に遠くなり、大空を舞うことなく、木の枝にひっかかった破れた靨を捉える（図 5）。これが映画のラストシーンである。映画の始まりで、文字どおり天高く舞っていた青い靨（図 6）と全く逆である。飛べなくなった靨を囲む枯れ木の枝は、その時代の拮抗の謂かもしれない。囲まれた靨はもはや何もできな

い存在であろう。そんな青い凧の姿と、樹娟親子の姿は相応する。惨憺とした風景の中の凧と木の枝のシルエットが無残な現実を表現する。



図 4 (02:17:55)



図 5 (02:18:31)



図 6 (00:00:44)

『太陽の少年』の映像においては、小軍一人のシーンが少なくない。授業をしょっちゅうさぼる彼は片思いの対象である米蘭に会うため、ずっと彼女の家の周りで彼女を待っていた。暇を潰すため、彼は彼女の家の周辺の建物の屋根の上に登ったり、その上を歩いたりする。輝いている太陽の下で、タバコを銜え、画面の右から左へ歩く小軍（図 7）、また、夕日の薄いオレンジ色の逆光で、画面の左から右へいく彼の姿（図 8）をフルショットでパン撮影する。葛藤を抱えながらその自由の気配を自分のものとしている小軍を捉えている。屋根の上は広く、高く、まるで自由そのもののように見える。片思いの女性を待っている思春期における少年の孤独と期待を表わし、フレームの真ん中におかれている彼の存在感と自由さが示される（朴 20）。



図 7 (00:30:46)



図 8 (00:31:08)

『太陽の少年』で、姜文は空間が与える自由さを映し出す。『青い靨』のように、フレーム内の密度が高くなく、クローズアップ・ショットも頻繁に使われていない。『太陽の少年』において、ミディアム・ショット、ロング・ショットを多用するために、空間の中でも少年たちはかなり自由に動き回ることが出来る。

VI. 結論

『太陽の少年』において、大人たちの登場はきわめて少なく、映画は成長過程における少年たちの反抗を中心に描くことを通して、彼らの「自由と衝動」を浮かびあがらせる。映画の始まりで、小軍がボイスオーバーで「70 年代半ば北京には車や一流ホテルはもとより街の人影も少なかった。私たちより何歳年上の学生は農村か軍隊に行かされ、街は私たちのものだった」（00:07:39-00:07:51）と話したように、学校と両親の束縛から脱却した少年たちは自由自在に青春を楽しんだのである。姜文がアダプテーションした作品の中で、『太陽の少年』は最も原作に忠実な作品である一方、自分の経験をも含め（石原 70-73）、自分に引き寄せて描いている作品である。

『太陽の少年』と逆に、『青い靨』と『活きる』の主人公は大人であり、次々と襲われる不幸と災難のため、家族との離別が続く。『青い靨』の主人公樹娟は旦那が労働改造先で事故死した後、息子のため、二度も再婚するが、二人とも政治運動によって迫害される。『活きる』において、福貴がよく強調することは、生きることへの執念である。しかし、彼がどのように頑張っても、家族との死別を防げなかった。これらは社会政治環境によって発生する不幸である。

第五世代監督の多くは北京電影学院を卒業し、文革時代に「上山下郷運動」（文革時代において、毛沢東の指導によって行われた青少年の地方での農耕を進める運動のこと。下放された青少年を知識青年（略して知青）と呼ぶ。）によって農村へ下放され、「文革の子」（傅 175）と呼ばれる。若い姜文は彼らと年齢差があり、彼らの映画に主演俳優として参加しながら彼らが経験したその時代を見ていた。下放されなかったため、姜文は文革時代の北京を体験することができた。そのため、第五世代監督のように自らの経験を踏まえ、歴史を写実的に描き、反省する立場（朴 16）でその時代を描写するのではなく、姜文自身の成長時代の経験を盛り込んだ姜文の処女作『太陽の少年』においては、文革が残した苦痛や傷より、そんな時代にも青春は存在したというメッセージを伝えようとした作品だといえよう。

映画作品

『青い嵐』、田壮壮監督、呂麗萍主演、1993 年、VHS（松竹、1994 年）。

『活きる』、張芸謀監督、葛優主演、1994 年、VHS（ハピネット・ピクチャーズ、2002 年）。

『太陽の少年』、姜文監督、夏雨主演、1995 年、VHS（BMG ビクター、1997 年）。

引用文献

石子順「『太陽の少年』は私自身の青春への告別の映画だ」、『キネマ旬報』1997 年 3 月上旬、pp.80-83。

石原郁子ほか「特集:太陽の少年」、『キネマ旬報』1997 年 4 月上旬、pp.70-73。

竹内実/佐藤忠男『中国映画が燃えている—「黄色い大地」から「青い嵐」まで』、東京：朝日ソノラマ、1994 年。

朴香芸「文化大革命時代のユートピア的表象：姜文の『太陽の少年』」、『大阪大学言語文化学』27、2018 年、pp.15-36。

姜文《一部电影的誕生》、北京：華藝出版社、1997 年。

傅明根《从文学到电影—第五代电影改编研究—》、北京：中国社会科学出版社、2011 年。

万书亮《新中国电影音乐的嬗变》、博士学位论文、吉林：吉林大学、2018 年。

梁庄艾伦《文化大革命时期的中国美术》北京：北京中央美术学院美术研究杂志社、1993 年。

钟蕊《宣传壁画—一种政治宣教的图像传播》、硕士学位论文、浙江：浙江大学、2012 年。

朱贝伦《论中国现代政治标语—口号中的暴力美学—》、广东：华南理工大学硕士学位论文、2011 年。

●『ときめきに死す』（1984）再考——原作小説との比較から「非・情念的人物」を読み解く

申 恩暉（明治学院大学大学院文学研究科博士後期課程）

はじめに

映画『ときめきに死す』は、森田芳光（以下、森田）が監督を務め、1984年に公開された作品です。1982年に発表された丸山健二の同名小説を原作にし、森田が脚本も担当しました。映画は「暗殺のために送られた青年・工藤と暗殺の失敗による工藤の自殺」を主な内容とし、当時スターであった沢田研二（以下、沢田）がテロリストの工藤役を演じることで話題を呼び、『家族ゲーム』（1983）で新人監督賞を受賞した森田の新作として期待が寄せられました。

しかし、興行成績や評価は振るわず、『ときめきに死す』は、森田の失敗作とされ、今までさほど論じられてきませんでした。当時の言説を見ると、その原因が窺えます。森田と対談を行った宇田川幸洋は「映画を見ていて、沢田研二がちっとも殺し屋らしくない」（宇田川 88）と指摘し、ある観客は「主人公の過去も暗殺の動機も判らず、そのヒントを無くして、何をどう理解せようというのでしょうか」（丸山 59）と意見を述べています。森田はこうした批評を意識する発言の中で「情念がない」「必然性がない」といった批評は自分の意図を見誤っていると反論します（宮沢 31）。

このように、批評家を含む観客たちは、『ときめきに死す』において、工藤の殺し屋らしきさを取り上げ、工藤の過去や暗殺の動機のような内面が一切説明されていないため、映画に入り込むことができなかったと主張しており、その結果として、「情念がない」「必然性がない」と批判されたことがわかります。つまり、『ときめきに死す』における最たる問題は、主人公・工藤が「暗殺と自殺」といった情念的行為をするにも拘らず、その行為の動機と内面が描写されていない描き方を取っている点であります。

そこで、本発表では『ときめきに死す』のこのような人物描写に注目し、沢田演じる主人公・工藤を「非・情念的人物」と称し、「非・情念的人物」が森田映画における一特徴であることを明らかにしながら、森田がそのような描き方を取った理由や、そうした人物を通じて何を表そうとしたのかを考察します。そのために、相反する世界を持つ原作と映画を比較・分析し、森田の意図を物語的観点と表象的観点から読み解きます。

I. 森田映画における人物の特徴

1. らしきさ

前述で工藤の描き方が「殺し屋らしくない」という指摘がありました。宇野勇はこの「らしきさ」こそが、森田映画に登場する人物の特徴であると注目します。

落語家のようなもの、つまりそれらしくないキャラクターという事で、横文字の本を愛読しているというトルコ嬢、「本噂のストリッパー」のストリッパー、「ピンクカット・太く愛して深く愛して」の床屋の女の子、「家族ゲーム」の家庭教師、「ときめきに死す」の中年男、テロリスト、コンピューター少年など、皆共通している（宇野 44、傍点引用者）。

ここで宇野は、森田の商業デビュー作『の・ようなもの』（1981）から『ときめきに死す』までの登場人物を取り上げながら、その特徴を「らしくなさ」と端的に表しています。「らしい、らしくない」といった表現は批評でよく用いられるものですが、例えば、殺し屋らしくないというのは殺し屋というすでに想定されている概念があるから出てくる表現です。つまり、「らしくない」というのは、既存の想定されている「らしさ」をもとにし、それが意図された場合は、「らしさ」という「既存の想定」から「脱しようとする試み」として捉えることができます。また、「らしくなさ」を通じてもとになった「らしさ」を意識させることも可能になります。

したがって、森田映画の人物が持つ「らしくなさ」という特徴は、既存の人物描写における「典型化された人物像」から脱皮し、その想定されている「枠」そのものを再考させる効果を持ちます。そして、発表の後半で見ていくように、その枠は人物が属している映画の物語世界のみならず、映画が属している社会や時代という枠を想起させることも可能になります。

2. 同時代の反映

川本三郎は、森田の『それから』（1985）までの映画を取り上げ、森田映画の人物の特徴を社会的観点から考察します。

森田芳光は「人間」とか「リアリティ」といった根底概念が崩れている時代を強く感受した上で新しいスタイルを作ろうとしたのだから。（中略）少年俳優たちが欲望をギラギラさせたハングリー・アングリー型でないのも森田芳光映画の特色だ。現代の中性化した少年たちの代表選手である彼らは、むきだしの暴力性や情動を露呈させることを極端に嫌う。（中略）セックスというもっとも原初的な人間性から遠去かろうとする（川本 29-34）。

ここで、川本は、森田映画における人物が持つ非・情念的側面を、森田映画の特色として捉え、また、それを 1980 年代の若者の特徴を具現化したものであると解釈しています。既存の日本映画が描いてきた若者像を「ハングリー、アングリー型」と言い表しながら、それとは異なる、中性化した、性的なものから距離をとる、1980 年代若者たちの性向を森田映画から見出し、森田が同時代に即した新たな人物像を作り出していると評価します。これは川本の解釈だけではなく、森田自身のインタビューでも示唆されています。

激しく生きるとか、血を流すとか、セックスに対して貪欲であるとか、暴力とか。そういうものっていいものなんだけど、けど多すぎて監督が本気になんなくなったのね。今、本当に暴力が必要だと思って、やらなくなっちゃったのね。物語を作るためのセックスであつたりして、監督自身の表現方法が風化しちゃってんですよ。真面目さがないし内在するものがない。僕はそんな時代じゃないと思うし、もっと角度かえて違う観方で、今まで素材にされなかったところでやってみよう（森田 109）。

これは、『の・ようなもの』に関するインタビューの一部分です。森田は、この映画で、若者たちの日常を描きながら、「人が死なない青春映画」を主唱しました。ここで語られているように、「暴力とセックス」で象徴される前世代の映画を意識するなかで、「今の時代」を強調しつつ、「同時代の若者たち」を描くことで、時代に対する思考を人物から表そうとしていることが窺えます。

このように、森田映画における人物は、「らしくなさ」と「同時代の反映」という特徴を持ちます。映画の失敗の原因として指摘された、『ときめきに死す』の殺し屋らしくなさ、非・情念的な描き方は、森田映画の人物が現す一貫した特徴であることがわかります。前述したように、このような特徴は固着された人物描写から脱しようとする試みであり、そこから生まれる描写は、既存の想定されたものを、観客に再考させることができます。では、より具体的に原作小説と映画を突き合わせることで、「非・情念的人物」の描き方を確認しつつ森田の意図を考えてみたいと思います。

II. 物語的観点からの分析

ここで、『ときめきに死す』の原作である丸山健二の小説の内容を紹介します。有能なサラリーマンであった中年男の「私」は、会社を辞めることによって、家庭と社会から孤立し、自暴自棄な生活を送っています。そんな中、ある組織から、正体を明かさない、謎の「青年」の世話をする仕事を引き受けた「私」は、避暑地で青年と一緒に暮らすことになります。「私」は青年を見守る中で、青年の、大物政治家を暗殺するという役目であると思い込み、来たる政治的事件に期待感を抱きます。青年と自分を同一視しつつ、「私」はときめき、高揚していきますが、決行の当日、青年は同行した車の中で死に、話は終わりを告げます。

このように、原作は青年の政治的暗殺事件に期待し、興奮感を膨らませていく中年男の内面世界をものがたり、青年の死を通じて「ある政治的行為に対する期待」と「その挫折による虚無」という「情念の世界」を描いていると言えます。

一方、森田はこの原作をどのように映画化したのでしょうか。すでに示唆されたように、森田は原作から「要人のテロル計画と青年の死」という物語的枠だけを持ってきて、人物の設定を大幅に変更します。まず、森田は映画の主人公を原作の「中年男＝大倉」から「青年＝工藤」へ変更します。原作で、中年男は青年のテロ行為を肯定し、期待を示しますが、映画では、青年・工藤のテロ行為の無意味さを強調し否定します。むしろ中年男・大倉は「逃げる」ことを提案し、さらに、工藤に暗殺の動機を尋ねます。また、映画の最後で工藤は暗殺計画における単なる捨て石に過ぎなかったことが明かされ、暗殺は用意された別の殺し屋によって成し遂げられます。

こうした原作と小説との違いの中で最も注目したいのは、原作にはない、大倉が工藤に動機を尋ねる場面です。「動機はあるんですか?」という質問に、森田が表そうとする映画のテーマが見えてくるからです。工藤はその質問に答えず、暗殺を敢行し、その失敗によって死を選択します。その無回答を通じて、森田は、暗殺のような情念的行為の「動機のなさ」を強調します。原作が、「ある情念的行為の挫折による虚無」というテーマを持つならば、映画は、「動機ない情念的行為そのものの虚無」を語るのです。つまり、原作が中心的に描いた人物の内面の世界を、森田は動機や過去の説明を排除した、非・情念的人物を立てることで、テーマそのものを変えるのです。

森田はそうした人物を立てるために原作と映画の世界を代弁する中年男と青年を対照的に描き、三つの方法を取っています。まず、森田は人物造形の下作業として人物に「名前と職業」をつけ、イメージを形成します。映画で中年男は「大倉」とつけられ、青年は「工藤」と呼ばれます。大倉は、ピンク映画会社の「大蔵」と一文字違いの名前がつけられ、「元歌舞伎町の医者」を自称します。名前と職業が醸し出すイメージの通りに、映画の中で大倉は風俗店を訪ね女性を求めたり、パチンコ屋に行ったりする行動を見せます。

一方、工藤は「くだい」という言葉を連想させる名前で、「人物が持つモノ」を通じて表されます。工藤は異常にナイフにこだわり、飴を好む行動を通じて「子供が大人になったような」姿が強調されます。また、大倉とは対照的に、工藤は女性との肉体的接触には興味を見せません。一例として、工藤が芸者と一晩を過ごす場面がありますが、彼はただ女性の裸を観察するだけです。

森田映画において、特に「食事」は人物の特徴を現す重要な場面として用いられます。森田の代表作である映画、『家族ゲーム』の食事場面で、家族の異なる食べ方を強調することで、各々の人物の特徴を表し、人物を横並べに配置することで、現代家族の姿を効果的に視覚化しました。そのように、『ときめきに死す』でも、大倉と工藤の相反する食べ方を通じて人物を表し、映画の色彩で、映画が志向する世界を視覚的に見せます。また、編集、配置、照明を通じて、二人の姿を対比させます。当該場面の上映を通して確認していきたいと思います（食事場面上映 00:07:46~00:11:43）。

この場面を見ると、画面は全体的に青い色が強調され、無彩色の衣装と白い食器道具などが、ひんやりしたイメージを作り出します。原作の「情念の世界」を浮かばせる熱気を抜き、死と血を連想するような赤いイメージは徹底的に排除されています。その食べ方を見ると、工藤は相手のことはおかまいなしに、食事の前にデザートを要求し、喜びながらデザートのキウィをスプーンで食べます。また自分のナイフを持ってきてステーキを食べるなど、原作の青年が「礼儀正しく自制が効いた」姿で描写されるのに対し、子供のような、少年性を帯びた人物で描かれています。一方、杉浦直樹が演じる大倉は、工藤の唐突な要求に応じ、綺麗に切られたキウィをフォークで食べます。また、多少軽薄に見える口ぶりや行動が見られ、酒を好むなど、俗衆的な人物として描かれています。編集は二人を一人ずつワンショットで捉え、二人を分離させ、二人の異なる食べ方を強調します。二人を同時に撮るツーショットでは、テーブルの両端に二人の人物を対置させ、照明を通じて工藤の背後は暗く、大倉の背後は明るくさせます。このような配置や照明対比を通じて、相反する二人をさらに対比させます。

森田はこのように映画の世界と原作の世界を代弁する二人の人物を対比させ、工藤を「性的な情念を忌避する、少年性を帯びる」非・情念的人物として描き出します。こうした非・情念的人物は、原作が築いた情念の世界やテーマから脱するためであり、動機のかなさを強調することで、映画独自のテーマを形成させます。以上に、原作との比較・対照を通じて、物語における非・情念的人物を考察しました。

ところが、『ときめきに死す』に対する次のような読解は、工藤という「非・情念的人物」を「時代の象徴する表象的人物」として読み取れる可能性を示唆します。

III. 表象的観点からの分析

青木保は、時代の文脈から『ときめきに死す』に対する解釈を提示します。

小説には、おそらく六〇年代に青年を過ごした人間の、軽はずみな気概と社会変化にうまく適応出来なかった悔みとが常に背後にあって青年の行動に次第に巻き込まれてゆく過程においても危惧の念と興奮とが交差する。（中略）夏の終わりの避暑地で起こった出来事は、挫折と無為に犯された六〇年代の残り滓のような中年男の視た幻想であったのか、物語は唐突に終わるのである（青木 281-282）。

この映画がそうした点で一貫して現実を描くのに破綻をきたすのは、青年が自分の出身村を訪ねて殺しの報酬と思われるものをおいてくる場面と、そして、最後に自決するときに噴き出る生の血の場面である。この場面の出現が一度にこの映画を非現実的にする。そして、作る側の現実認識のズレを露呈する。この血こそ六〇年代がまだ生きているということの証しではないかと思われる。（中略）そこで、中年男と女の側の視点を貫いて、失敗した暗殺者はどこかへ一緒に消えてしまう。となると、「六〇年代」はものの見事に払い去られるのではなかったか（青木 283）。

青木は、小説の主人公・中年男を、60年代の高度成長社会からドロップ・アウトした人物として捉え、小説を「六〇年代の残り滓のような中年男の視た幻想」と考えます。また、映画の工藤の死を、60年代という時代の終焉として読み解きます。青木のこうした指摘を出発点として、『ときめきに死す』を時代的観点から見直してみると、さらに興味深い点が見えてきます。

その重要なカギになるのは、雑誌『映画芸術』、1984年合本号（4月－6月）の表紙に使われた「三島由紀夫」の写真です。写真の中で、三島はナイフを持って戦う構えをとっています。この表紙に使われた三島の写真を、『ときめきに死す』の文脈から見直してみると、三島のポーズやナイフ、服装などが『ときめきに死す』の工藤を想起させます。三島の短いヘアスタイルや、無彩色で体に密着した服、ナイフといった小道具は、そっくりとは言わずとも、十分にその連想を可能にするでしょう。この写真の出所は、1968年公開の、深作欣二監督版の『黒蜥蜴』のグラビアです。三島はこの映画に、「日本青年の生人形」という役で特別出演をしています。三島が登場するのは、短い二ヶ所の場面で、黒人と絡み合い、相手をナイフで刺すシーンと、映画のヒロインを演じた美輪明宏が、三島にキスをするシーンです。物語の文脈はまったく異なりますが、『黒蜥蜴』と『ときめきに死す』は、両方ともキスシーンがあり、その場面は、各々、当時に話題を呼んだ場面です。さらに、場面の構成においても、両作品とも、ナイフを振り回す場面の後に、キスシーンが配置されています。

そのキスシーンを見ると、相手からキスをされる仕草や、三島の焦点がない目つき、表情が、工藤の無感覚な表情と非常に似ています。興味深いことに、森田は『ときめきに死す』に関する対談で、次のような発言をしています。

映画の意味遊びでいえば「家族ゲーム」の兄貴が「ときめきに死す」の沢田研二で、彼には学生時代に松田優作のような教師がいなかったから、見守る人として杉浦直樹や樋口可南子がいる設定にしたんですけどね。「ときめきに死す」では兄貴のアフターケアをしたと思っている（森田 86）。

つまり、森田は映画の意味遊びという表現で、沢田演じる工藤は、『家族ゲーム』の兄が成長した人物だと言っています。『家族ゲーム』の中で兄は優等生でしたが、物語の後半には学業に興味を失い、運動を学び始めます。それは、巨大な日の丸の前に正座している姿で表されています。森田の発言に沿って考えてみると、この兄が大人になって工藤のようなテロリストになり、テロに失敗して自殺をしたことになるのです。森田のこうした発言は、実際に秀才であって、ボディビルで肉体美を誇示し、また政治的信念のために自殺をした、三島の生き様を思い浮かべます。

四方田犬彦は「一九六〇年代という昂揚の時代の終焉を告げたのは、七〇年の三島由紀夫の割腹事件と、七二年の連合赤軍リンチ殺人事件」（四方田 184）と指摘します。四方田の定義に倣うならば、三島を、1960年代を象徴する一人物として捉えることは可能です。青木が工藤の死を60年代の終焉として読み取ったように、一つの仮説として、森田が、三島を念頭に置いて、工藤を、時代を象徴する表象的人物として造形したと想定するならば、『ときめきに死す』のテーマと、非・情念的人物は、もう一つの解釈が可能になります。

映画における、「動機はあるんですか？」という質問は、工藤に暗殺の動機を問うだけではなく、60年代という時代に投げかける質問になります。あるいは、その時代を経てきた森田が、その世代に動機があったのか、あったなら一体何であったのか、という自問としても考えられます。映画が、原作の、「ある情念的行為の挫折による虚無」というテーマから、この質問や人物を通じて、「動機ない情念的行為の虚無」という新たなテーマを提示したのを、動機を問いたい「情念の時代の虚無」とも解釈できるのです。つまり、森田は工藤に返答をさせないことで、60年代に対する見方を示しているのではないのでしょうか。

このように考えると、映画の冒頭で出る字幕「ワレワレノ組織ニ必要ノナイ人物ヲ摘出セヨ」は、この映画が呼びかけるフレーズにも見えます。「ワレワレノ組織」を映画が属している日本の社会、同時代まで広げて考えるならば、森田は工藤の死を通じて映画の世界から工藤を取り出し、一時代の死、一世代の終わりを表し、そうした「情念の時代」がもはや有効性を失ったことを示すのです。

しかし、森田が「非・情念的人物」を時代の表象する人物として描き出したとするならば、その中には60年代という時代と、非・情念的特徴を帯びる80年代という二つの時代が宿っていることになります。それが甚だしい血を吹き出しながら絶叫する工藤の死の場面を、観客に、「森田らしくない」場面、「不純に見える場面」、「この映画が一貫して現実を描くの破綻をきたす」（青木 283）場面として見せた、要因だと思います。この場面を、相反するものではなく、「並存」として捉えるならば、この血と絶叫は、60年代という過去の時代からの決別と、最後の陽がさす透明な森が暗示する、近寄る新たな時代の誕生を示すのではないのでしょうか。映画の中で、「大人でありながら子供のような」、「情念的行為をするにもかかわらず、非・情念的性向を帯びる」、「60年代を表象しながら、

80 年代の性向を帯びる」、「両義性」を持つ工藤は、そういった時代の「境」、「間」的な人物として、時代の分岐点にある人物であると言えるのではないのでしょうか。

IV. まとめ

本発表は、映画『ときめきに死す』において、暗殺と自殺という情念的行為をする人物が、非・情念的に描かれたことに注目し、「非・情念的人物」が、森田映画における一特徴であることを明らかにしながら、原作との比較を通じて、森田がそうした人物を作りだした意図を、二つの観点から考察しました。まず、「非・情念的人物」とは、『ときめきに死す』において、主人公・工藤がテロを敢行する理由や動機が描写されず、性的な情念を忌避する少年性を帯びる人物として設定されたことを指します。こうした、既存の殺し屋と異なる「らしくない」人物は、森田映画における一特徴として他の映画でも見いだすことができ、森田は、そうした人物を通じて、人物に対する固定観念を喚起させ、固着された人物描写から脱しようとしたことを明らかにしました。物語の分析を通じて、内面と情念の世界である原作のテーマから、動機を排除した非・情念的人物を作り出すことで、新たなテーマを提示したことを確認しました。また、非・情念的人物を時代の象徴する表象的人物として捉えられる可能性を示唆し、人物が持つ非・情念性は、1980 年代の若者の一性向であり、森田がそのような人物を通じて時代に対する見解を示していることを考察しました。

こうした、「非・情念的人物」を考察することは、森田映画における人物の一特徴を明らかにし、時代との関連から考察することで、1980 年代日本映画における政治性や、「クール」と「殺伐」で象徴される、1990 年代日本映画の人物との関わりを考える手がかりになるのではないかと思います。本発表をきっかけに、このような点をさらに考えていきたいと思います。

質疑応答

Q1. 『ときめきに死す』の原作者である丸山健二は、この映画をどう考えていますか？

A1. 丸山のこの映画に対する意見や反応は見つけれませんでした。原作との関連としては、最初にこの企画を持ち出したのは沢田研二であり、彼が直接丸山に連絡を取ったそうです。この企画の提案が来た際、森田は、「自分の世界と違う」と一度その提案を断りましたが、沢田の出演するならと受け入れたそうです。丸山は、沢田からの連絡を「森田がやるなら面白くなるでしょう」と、快諾したそうです。

Q2. 森田映画の特徴の研究から始まったと思いますが、沢田研二は『太陽を盗んだ男』でもテロリスト役として出演していますよね。この映画とはどう思いますか？

A2. そうですね。沢田研二は『太陽を盗んだ男』（1979）でも爆弾をつくるテロリスト役を演じています。この映画で沢田は本当にテロリストというか。森田が今回沢田をテロリストらしくない設定にしたのは、この映画とは異なる設定にしたかったのかもしれませんが。

Q3. 『ときめきに死す』の原作では、もともと暗殺対象が大物の政治家という設定ですが、宗教家に変えたのはなぜだと思いますか。

A3. 発表で見てきたように、映画が描こうとしたのは、定かな動機や理由もないまま、大きな目的を果たそうとする行為そのものの、虚無や虚構性を暴くことだと思います。その巨大な目標を、暗殺、政治的理念や理想、信念など様々に想定することができますが、宗教の場合、政治よりその盲目性がさらに強調されるのではないかと思います。

映画作品

『ときめきに死す』森田芳光監督、1984 年、DVD（アスミック・エース、2013 年）。

引用文献

青木保「森田芳光の「抽象性」は「中間」社会の現実の反映だ」『中央公論』99(4)、1984 年 4 月、276-283 頁。

宇野勇「読者の森田芳光論特集—森田芳光論(2)＝『の・ようなもの』から『ときめきに死す』まで」『シネ・フロント』95 号、1984 年 8 月、43-44 頁。

川本三郎「デザイナーとしての森田芳光」『森田芳光の思い出』キネマ旬報社、1985 年、28-34 頁。

丸山弘晃「CINEMA TALK——ときめきに死す」『シネ・フロント』94 号、1984 年 7 月、59 頁。

宮崎紘一「森田芳光——状況づくりこそストーリー(130) 現代タレント像」『月刊アドバタイジング』338 号、1984 年 9 月、30-32 頁。

森田芳光/宇田川幸洋「特集「ときめきに死す」—対談」『キネマ旬報』877 号、1984 年 1 月下旬、84-89 頁。

四方田犬彦『日本映画 100 年史』集英社新書、2000 年。

● 映画雑誌『満州映画』にみる女性スタアの表象

李 潤澤（大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程）

はじめに

日本にとって「満州」は何を意味しているのでしょうか。『満洲とは何だったのか』の序文で藤原書店編集部が「21 世紀の幕開けを迎えた今こそ、当時の国際情勢から戦後の東アジア史までを視野に入れ、世界史の中で『満洲』という場のもった意味を問い直さなければならない」（中見 2）と指摘したように、アジア戦争の終焉に伴い満州という地名や満州国という国名は地図から姿を消したにもかかわらず、満州は人々のノスタルジアや研究者の多様な関心をひきつけてやみません。

本発表では、戦時の映画雑誌『満州映画』に着目し、提示された女性スタアたちの表象を、戦時における日本のアジア観である日本的オリエンタリズムとの関連で考察することを試みます。

『満州映画』を考察対象として選ぶ理由は以下の二つにあります。第一に、『満州映画』と満州映画協会（以下、満映）の関係です。『満州映画』は満州映画発行所という団体により発行され、場所的には満映の本社営業所と同一です。また、人的には創刊号の発行者である山内友一は満映総務部の企画課課長であり、編集を務めた飯田秀世は満映の人事課長です。四巻五号以降の発行人長谷川濬は宣伝課副課長や上映巡映課長も務めました。つまり、『満州映画』は満州国の文化戦争の中心地である満映の広報誌として名実ともに満映の活動を宣伝することを目的としています。第二に、『満州映画』は意図的に満州国の中国人一般大衆と強く結びつこうとしていました。最初は日本語、中国語と別々に出版されていましたが、途中から合併し、その後続誌『電影画報』が中国人の編集により中国語で出版されていることから、中国人を取り込もうとする日本の意図が見えます。こうしたことは、『満州映画』は当時の日本人権力者たちが支配される「満州国」の一般大衆の心情を考慮したことを反映しており、「満州国」に向けて映画文化の総合的な発信を担っているその重要な文化的位置を示しています。研究領域においてまだほとんど開拓されていない『満州映画』は「満州」のより豊かな実態を見ようとするための、最適な史料の一つであると思われます。

雑誌に目を通せば、「女性スタア」をめぐる記事の多さに気づきます。スターは常に同時代の象徴（岡本 19）であり、さらに、オリエンタリズムの観点では、雑誌での女性スタアの表象は侵略国日本の植民地である満州国に対するジェンダーの構造に密接に関わっています。というのは、オリエンタリズムの世界観では常に侵略側が男性、被植民側が女性として描かれるからで、『満州映画』の女性スタアの表象は、日本的オリエンタリズムにおける、日本の「満州」に対する理想的規範を提示していると思われます。

さて、単純な映画雑誌にとどまらないこの『満州映画』は一体どのようなメディアだったのでしょうか。そこに描かれている女性スタアはどのように表象されているのでしょうか。こうした考察を通して、日本的オリエンタリズムが文化産業にいかに関与していたかを検討したいと思います。

I. 『満州映画』について

1. 満州国のメディア環境

満州事変が勃発してから 1932 年 2 月初め頃に至るまでに関東軍によって満州国全土が占領され、1932 年 3 月に満州国が建国されました。その素早い植民地行動とともに、日本による満州国における文化建設も早いスピードで満州国を全面的に席巻しました。『満州映画』はその風潮に否応なしに飲み込まれた文化メディアの一つです。『満州映画』の文化的位置付けを明確にするため、満州国のメディア環境がどのように経営されていたのかを概観してみましょう。

まず、在満言論機関について。中島真雄という民間人が 1905 年に創刊した『満州日報』を経営事業の始めとし、満州国の崩壊に至るまでの 40 年間、日本人は満州において 60 種に近い日本語の日刊新聞を発刊し、他に中国語、英語、モンゴル語、朝鮮語、ロシア語新聞を数多くつくりました。ほとんどの新聞は南満洲鉄道株式会社（以下、満鉄）の独占や関東軍の関与を受けている状態でした。

そして、映画事業について。最初は 1923 年に満鉄が「映画を以て国策使命を鼓吹して大いに民心を作興する」ことを目的に映画班を創設しました。満州に住む人々への「教化指導宣伝」のためには、ビラやポスターといった文字より映画が有効であると考えた関東軍部は巡回映写班を設置し、盧溝橋事件の約一ヶ月後の 1937 年 8 月 21 日に、満鉄と満州国両方の出資により満映が設立されました。山口が指摘した通り、満映は「関東軍の意志のままに、最も直接的な宣伝機関」（山口 45）でした。「満州国の文化の中心」（山口 223）である満映は、こうして「東洋一」のスタジオを持ち、日本が敗戦する 1945 年までに娯民映画とよばれた劇映画を 108 本、啓民映画とよばれた記録映画を 189 本、日本語ニュース映画『満映通信』を 307 本、中国語ニュース映画『満映時報』を 313 本、教育映画『こども満州』を 55 本製作しました。

『満州映画』はちょうど満州国において日本人がかなり力を入れて取り組もうとするこの二つのメディア形式の間に存在しました。「キメラ」のような満映の言論機関としてそこにまといわれている神秘のヴェールをめくってみましょう。

2. 『満州映画』の誕生と廃刊

『満州映画』は満映設立 4 ヶ月後、1937 年 12 月に創刊され月刊の形で発行されました。1937 年 4 月の創刊号満文版の扉のページに書かれた「発刊辞」には、「本協會負政府之大使命、本雜誌為協會之急先鋒、以誠懇之言論、傳達國家之 期望…（白井 66）」とあり、ここに明確に示されているように、この雑誌は単純に満映の広報誌に甘んじることなく、満州における文化環境の一翼を担おうとする雰囲気の中で誕生しました。1940 年 10 月には『電影画報』とタイトルを改め、発行経営は満映から分離し、それまで日本人であった編集者が中国人に替わりました。こうして誕生して廃刊されるまでの 3 年間、『満州映画』はずっと満州国のプロパガンダ情報を発信し続けることになりました。

3. 『満州映画』の誌面

『満州映画』の誌面構成については、スタアのグラビア、満映作品紹介、評論、漫画、満州映画ニュース、編集後記などが挙げられます。

二つのポイントに注意したいです。第一に、映画作品を超越している点。雑誌の創刊年の1937年は日中戦争の全面的勃発＝盧溝橋事変と同じ年です。すなわち、日中両国の衝突がもっとも激しかった時期に、『満州映画』は発行され始めました。雑誌の射程は映画作品より広域で、満州国たけにとどまらず、北京や天津や上海や重慶といった中国全体の映画事業への提言、ひいては思想工作に対する高い関心を示していました。このことは『満州映画』を満映作品の付属品という地位よりも高めています。第二に、『満州映画』においては女性スタアに関する内容がかなり多い版面を占めています。雑誌の表紙は4巻5号の隋尹輔を除き、すべては女優が飾っています（第8巻10）。とりわけ李香蘭、『東洋平和への道』などで名声を獲得したのちに満映に招かれた李明、および黒田記代などという新興キネマの女優を除けば、大多数が鄭曉君や張敏といった満映の演員訓練所の卒業生でした。表紙だけではなく、中身でも同じ傾向が見えます。3巻6号を例としてあげてみれば、男女俳優の写真の比率は1:7です。この比率の違いからわかるように、『満州映画』が女性スタアをこのように重視し報道したことは偶然の結果ではありません。モランはスタアの性質について「スターの神話は信仰と娯楽との間、両者がまぜこぜになった地帯に位置している」（モラン2）と指摘したように、スタアの創造は宗教的な性質を備えています。この雑誌の発行者たちは女性スタアの表象を通じて、どのようなメッセージを伝播しようとしたのでしょうか。

II. 「楽土」の女性——『満州映画』にみる女性スタアたち

雑誌での女性スタアの表象に関する内容を以下のように分類することができます。すなわち、1. 顔写真、2. 絵葉書的写真、3. 活動の記録、4. スタアの紹介文、5. スタア自身の寄稿、6. スタアに関する評価文、という六つのカテゴリーです。

1. 顔写真

顔写真は、名前の通り女性スタアの顔だけを映した写真です。一つの版面には、ほとんどスタアの顔だけが映っており、読者の目をスタアの顔に注目させ、満州国における美貌のモデルを提示する機能を果していると思われます。しかし、私は目次をみた時、美男美女たちばかりだろうと期待しましたが、実はそうでもないです（図1）。これは私一人の偏見ではなく、映画評論家（清水千代太など）にも「満映娯民映画最大の瑕疵は美人俳優不足」（清水39）と評されていました。なぜ、『満州映画』では一般の読者でもありうる外観、言い換えれば、それほど拔群ではない「顔」が数多く載せられたのでしょうか。そこには、この雑誌は鏡のような機能を持っていて、読者たちに「一般の人でもスタアになりうる」というメッセージを伝え、読者に自分も「満州国」の注目すべき主役になりうる、スタアと自己同一化できるという幻想におちいらせる意図があったのかもしれません。また、満州国民に大衆的な顔を提示するの

は、国策映画会社の広報誌でも多様な審美対象が含まれていることを強調し、国策「五族協和」が意味する満州国の包容性を示そうとしたのでしょう。



図 1

2. 絵葉書的写真

絵葉書的写真で、スタアはいつもほぼフルショットで前面に配されています。この種類の写真はいつも顔写真の後ろに組み版され、図2で示している（第3巻6号15）のようなものが『満州映画』の定番です。写真の要素（背景、人物の特徴）はいつも固定されています。まず、背景は満州国の風景であり、絵葉書のような印象を与えます。映される風景はいつも季節の風物を反映する満州の一端です。カメラマンは旅行者であり、植民者でもあります。彼らはレンズを通して植民地で新奇なものを求めているような気持ちが読み取れます。彼らは、日本ではあまり見られない広々とした平原など「満州国」の標識的な風土に感動し、シャッターを切りました。また、写真に映された女性スタアは旗袍姿の満州娘です。彼女たちの全身が風景の中に融和しているようです。この二つの要素は互いに補い合っています。つまり、背景の風景は満州国の伝統服である旗袍を着ている女性スタアが存在でさらにエキゾチックな色彩が加わります。そして、満映女性スタアたちは後ろの満州国の風景に融和しているために、彼女たちは満州国に運命的に関連していて、その代表者であるという、女性スタアと満州国の親密的な関係が示唆されています。二つの要素によって構成されている表層的な印象の背後には、一つの目的、すなわち、日本人植民者たちのオリエンタリズム的視線の正当化が存在しています。



図 2

3. 活動の記録

活動の記録としては、スタアたちが参加した活動を記録する写真プラス簡単な紹介文が載せられています。主に、仕事の記録と娯楽的なことの二つの方面に分けられます。まず、仕事の記録について、「李香蘭東京訪問」（図 3）という記事を見てみましょう。満映俳優養成所の俳優たちの日本への訪問や日本人映画スタアの満映スタッフたちとの雑談会の写真も載せられています。スタアたちの多忙な仕事を示そうとする目的以外に、レンズがもう一つの相を追っていることに注意したいです。それは、満州人のスタアは日本人のスタアたちと友好的コミュニケーションをとっている様子を示すことです。次に、娯楽的なことを記録した例を見てみましょう。図 4 の「忙中有閑」などの記事を見れば、映画スタアという仕事は、一つの生計を立てる手段であると同時にレジャーであり、楽しい生活様式でもあるようです。スタアたちの活動内容の記録を読者たちに見せるのは、満映のスタアとして、日本人のスタアとも同じ地位を持ち、充実した楽しい毎日を過ごすことができるという仮象を読者に見せようとしているからです。「顔写真」のカテゴリーでスタアと自己同一化していた読者も自分は日本人の植民地支配者たちと平等だと感じやすく、それで、実際に支配されている苦痛を麻痺させられるという罠に陥りやすくなったといえるでしょう。



図 3



図 4

4. スタアの紹介文

毎号かならず「毎期一星」というコラムがあり、スタア特に新人のスタアを読者にする部分です（図 5）。例えば、第 4 巻第 1 号の「璐璇的性格」と題した記事では璐璇という女性スタアの性格を描写しています。「太陽光，春草地，她像是生活在這種氣氛中的鳥兒，跳躍，歌唱，一句話不對茬，兩隻眼睛一瞪，這時會使人感到美麗的威脅」では、彼女を鳥に喩え、ロマンチックな雰囲気の中にいるなんの心配も憂いもない存在として描写しています。「自己是一個提高女權論者，這們大的題目從一個小孩子的嘴裡說出來，不是覺得可笑嗎 但是，她說得是那麼認真，就像是和誰賭生命一樣」では、彼女はフェミニズムを主張するといい、進歩的な思想を持っていると書いています。根拠を全く省略した描写的な筆致で、璐璇という子役女性スタアは、「満州国」における楽観と進歩の象徴のように純化されました。記事のなかでも言及されているように、一般的に少女がそれほど進歩な思想を持つというのはあまりないことです。しかも、もともと遅れている満州国でこのような日本でも珍しい進歩的な少女が出現したことは、逆に日本人侵略者たちの自尊心を示しています。つまり、自分たちの指導があるからこそ、このあり得ないことが実現したという証拠なのです。



図 5

5. スタア自身の寄稿

『満州映画』には、「スター一人一辯」や「銀幕の生活は楽ではない」や「李香蘭の旅日記」といったタイトルの、スタアたちからの投稿も常に載せられています。人生談や映画について、ひいては哲学問題などについて、満映スタアたちのほぼ全員が投稿しました。映画作品に出演することで外観はよく見られるスタアたちは、このような文章を通して、読者に役柄のセリフではなく、自分自身の人間としての考えを見せています。そして、スタアたちが書いた文章は成熟した筆遣いを持っています。スタアの寄稿を掲載することが果たした役割は、まず、読者にとってスタアたちを生き生きとした内面を持つ三次元的な存在にしたことです。さらに、スタアたちが人生の様々な問題について深い考えを持っていることが示されました。体面がいい仕事である映画スタアをやるためには、努力、とくに教養面での努力も必要されていることが読者に伝えられたのです。

6. スタアに関する評価文

評価文章は三つの種類があり、専門家による評価文（「私のひいきの満映スタア」など）、一般の観客の感想や手紙（「如何做演员的爱人」など）、またスタアたちの私生活のトラブルを報道するコラム「映画新聞」）があります。この三つの角度からスタアたちの演技や私生活が注目されました。いずれも、スタアとの距離を縮める効果があります。映画史上では、スタアが身近な存在になった最初の時点はトーキーが出現した時であり、声によってスタアはスクリーン上のイメージだけではなく、親しみのある家庭的な存在になったと言われています。モランはスタア自身に生じた変化について、「この進展はスターの神性を低落させ、スターと人間の接点を刺激し、増加させる」、またスタアとファンの関係について「スターは、前よりもいっそう身近で、いっそう親密になって、ほとんどファンの意のままになる」（モラン 34）と指摘しました。『満州映画』は当時の満州国民にとって、今の日本におけるツイッターと、ファンとの関係という点で非常に似ていると思われます。つまり、普通の人でも発言権を持っていることです。こうした文章は終刊に近くなればなるほど割合的に多くなる傾向が見られ、雑誌の発行側と編集者がファンの意思をますます重視しようとした意向が読み取れます。

III. 「自負心と陰謀」——日本的オリエンタリズムの性格

以上の分析からわかったように、満映の広報誌としての『満州映画』は、女性スタアをめぐる報道をかなり重視し、細部まで計画的に描かれていました。意図的に満州国のスターシステムの構築に関わりました。ハリウッド発足の一般的スターシステムは、映画会社が自社作品の市場価値を高めるためにとる経営戦略のひとつで、専属スターの人気や知名度を利用した映画の経営方式です。つまり、スターが先に存在し、それらを利用した商業の隆盛が根本的な目的です。しかし、映画俳優が一人もいなかった状態の満州国で、日本人権力者たちがゼロから作り始めたスターシステムは、スターもゼロから作らないといけない変形したスターシステムで、根本の目的はむしろ日本的オリエンタリズムの角度から見た「満州国」のあるべきイメージを描くことにありました。すなわち、『満州映画』における女性スタア像はこの東アジア制覇という大きな侵略的政策において、使われた陰謀の一つなのです。

どんな陰謀なのかを振り返ってみましょう。まず、スタアたちのかならずしも美貌とは言えない顔と、コメントなどの形で読者の「自由」な参与を通して、読者に自己＝スタアという仮想が成立する可能性を提示しています。そして、絵葉書的な写真で読者はスタアのよう満州国を代表することもできることを暗示し、スタアになろうと誘惑を提供すると同時に、満州国に対する侵略者である日本特有のエキゾチックな視線を読者に浸透させています。さらに、活動の記録を通してスタアになってから充実した楽しい生活を送ることができ、日本人とも親密で平等な関係を持つことさえできることを示しています。こうして満州国民に「楽土」で生活しているかのようなユートピア的な幻想を抱かせます。日本にとって理想的なスタアは、スタアの簡略化された紹介文とスタアたち自身の寄稿を通して形象化されています。すなわち、『満州映画』における女性スタアたちが経験している映画は単なるメディアではなく、一つの生活様式として描かれています。日本人権力者はあるべき満州女性の表象を示そうとしました。『満州映画』には戦時の日本アジア観において非常に重要な方面である満州に対するイメージが反映されています。日本的オリエンタリズムにより生み出されたこうした満州イメージは、女性スタアの表象を通して雑誌を愛読していた読者たちに知らず知らずのうちに浸透し、日本帝国の野心の達成を補助することになりました。

しかし、事実は提示された生活様式と正反対で、まるで天国と地獄の差でした。スタアと呼ばれている人たちでも、1939年の時点で満映では、かなり差別されていました。中国人が日本人と同じ仕事をして、給与では大きな差がつけられ、被占領地の中国人にとって、満映も他の日本人が支配している職場と同様、自由で働きやすい職場ではありませんでした。日本人権力者たちは、カメラの目と書き手の筆を借り、虚構された女性スタアたちを形象化しただけなのです。それらの形象を通して、読者に対して国策教育をしました。（三つの実例を見れば、第一に、中国人はライスを食べることすらゆるされなかった。第二に、「満映の毎日は、苦痛でしかなかった」と、かつて満映の事務担当をしていた王錦文が発言した。第三に、満州国では知られた作家であり満映で『家』などの映画を監督した王則は、国民党員であったために、憲兵に逮捕され、首都警察に惨殺された。）

満州国の建国は、東アジアにおける新秩序建設の第一歩と位置付けられ、当時の日本人の間に歓喜と希望が交錯する高揚感を巻き起こし、日本では満州ブームが起きていました。日本的オリエンタリズムの世界では、虚構された「楽土」女性スタアの提示の必

要性は、「満州国」をまだ完全に開化していない教育すべき対象であると認識していたことを示しています。アジアの盟主を自負していた日本は、満州国を分国として価値づける幻想を実現しようと、「楽土」女性スタアを虚構的に造形し、占領される「満州国」に生活する人々の心理を麻痺させようとする「柔和な」手法を使いました。しかし、日本が満州国の占領を「正義」の現れと認識していたことに疑いの余地はありません。こうした「柔和」な手法で「自負心」や制覇の野心を隠そうとする傾向は日本的オリエンタリズムの性格の一つだと考えられます。

おわりに

以上、戦時の映画雑誌『満州映画』における女性スタアをめぐる内容を分析し、そこに浸透している日本的オリエンタリズムの性格を見てきました。

映画土壌のない満州国で、国策により映画会社がゼロからつくり、広報誌の『満州映画』の創立事業もゼロから一步を踏み出しました。『満州映画』では、女性スタアの表象は侵略国日本の植民地である満州国に対するジェンダー的構造に密接に関わっていたため、雑誌の発行側である日本人権力者たちによく利用されました。柔和な手法で多数の角度から虚構の「楽土」女性スタアをゼロから造形し、植民地である「満州」に生活する中国人を教育し、日本的オリエンタリズムの視点から見るあるべき理想的な「満州像」に奉仕しました。しかし、柔和な手法を用いても、植民地主義的な野心により生じた侵略行為の残酷な不平等はあざむくことはできず、むしろさらに目立つようになりました。

引用文献

岡本博「戦後派スターの実力」『映画芸術』1995年10月号、19-20頁。

清水千代太「満映印象記」『映画旬報』第55号、1942年8月号、38-43頁。

白井啓介（監修）『満洲映画 第1巻』ゆまに書房、2012年。

白井啓介（監修）『満洲映画 第8巻』ゆまに書房、2012年。

中見立夫ほか『満州とは何だったのか』藤原書店、2009年。

モラン、エドガール（渡辺淳ほか訳）『スター』法政大学出版局、1976年（原著1957年）。

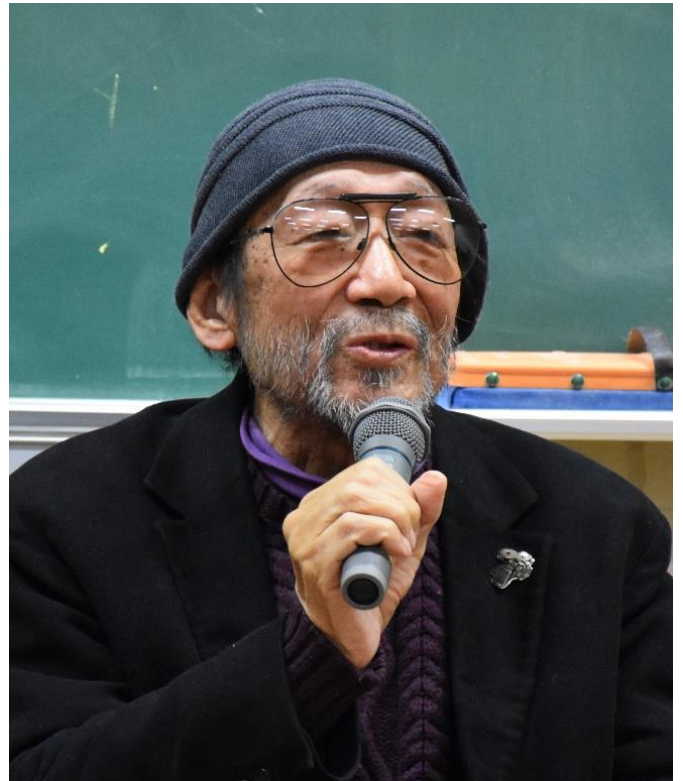
山口猛『幻のキネマ満映——甘粕正彦と活動屋群像』平凡社ライブラリー、2006年。

講演「未来のためにハッピーエンドをつむぐ映画」

大林 宣彦（映画監督）

80歳で肺ガン第4ステージで余命3ヵ月という状態ですの
で、ちょっとよろよろしていますが、いたって元気ですので、よろしくお
願いします。

声、聞こえますか？大丈夫ですか？聞こえなくなったら聞えな
いと言ってください。声がよく聞こえるように願うことを、札幌農学校の
クラーク博士だったかな、こう言いますよね。"Voice [Boys],
be ambitious!" 違ったかな、てなダジャレを言いながら仕事をし
ております。ダジャレと言うのは水平思考ですね。物事はなんでも
垂直思考ですよ、人間はね。垂直思考だと一つのことしか考え
なくなるんですけど、その時に水平思考という、一つの言葉から意
味を外して、その音源だけから浮かぶありとあらゆることを全部そこ
に集めて、その中で一番関係のない、面白いものだけを取り出す
と、ギャグ、ダジャレになるのです。ダジャレと言うと、親父ギャグだと言われ嫌がられるんですけど、ギャグつまり笑うことは、大切なこと
です。「ギャグ（逆）もまた真なり」と言いますけれどね。はい、そんなところで始めさせていただきますか。



そんなダジャレから始めさせていただいたのは、今とても緊張しているからです。こんな緊張は初めてというくらいの緊張感です。緊張
するというのは、実はとても居心地が悪いから緊張しちゃうんですよ。居心地が悪いんですよ。それで、なんでこんなに居心地が悪い
のか考えてみたら、日本映画学会。初めて聞きました。へー、映画にも学会があるんだ。しかも、そこから何か喋ってくれという依頼がき
たと。はあ、大したもんだな、すごいな、しかし・・・ 映画の研究者でもなければ、学者でもない、ただの映画を作っているだけの人間が
学会というところで学問を披露するなんてことができるのかどうか。いや、映画自体がそんな学問に値するものなのかってことを改めてつ
らつらと考えましたら、なるほどそうなんですね。今、映画というものは、記録になっている。記録で語られる、記録で考える。過去の映
画を色々引っ張り出して検証して、学問にする。これは確かに素晴らしい学問になる。僕たちの時代には、映画は、記録ではなく、記
憶だったんです。映画は全て記憶で語られるんです。そういう意味では、われわれの時代は十人映画好きが集まると、まず十人が十
人みんな必ず同じ映画を観ていましたよ。観ていない人は一人もいない。だから喋り出すとね、止めどなく映画の話になるのですが、
記憶に頼った話なのです。しかも当時の映画は一度観たらもう二度と生涯、観られないだろうという上映の方法でしたので、二番
館、三番館や名画座を訪ねて行くことはあるにしても、だいたい生涯に一回だけ観るのです。そしてその一回をしっかりと記憶して、い

つまでも楽しもうとする。だから僕と同年輩の老人でいうと、例えば立川談志であるとか、死んじゃいましたけど、現在では和田誠さん、ちょっと先輩なんだけど小林信彦さんとかいらっしやるけれども、皆さん記憶なんですよ。和田誠さんなんかは、記憶だけで映画を語る。それはそれで幸せだったんですよ。ところが今は DVD やいろんな資料を見ることができるので、過去の記憶違いや間違いが正されて、なんだか顔まで変えようかな、みたいなつまらないことにもなって、さあどういふ風に映画と付き合っていこうかなと曖昧なことになってしまいます。新しい世代は、まさに記憶を持った僕たちの時代のことを記録として学んで、その記憶がどういふ風にしてそうになっていったのか、と映画について考えるのでしょう。

いや、記憶ってのは、本当に面白いんですよ。和田さんにしても僕なんかにしても一度観た映画はワン・カット、セリフの一つ一つまで憶えているのです。ちゃんと憶えているつもりです。ところが、十人集まると、話が集まる度に違うのです。例えば、ジョン・フォードの有名な『マイ・ダーリン・クレメンタイン』、邦題は『荒野の決闘』という映画があって、アメリカでは 1946 年ですけれど、日本では 1947 年に公開されました。この映画で、最後にヘンリー・フォンダが扮したワイアット・アープがね、クレメンタインというヒロインにキスをしたかどうか、これが集まる度にみんなの記憶が違ふんですよ。「先週お前はキスしたと言ったじゃないか」、「いや、今日は考えるとしてないと思う。」そんなこともあって記憶は不確かなんですが、これ実はね、キスしているんです。ヘンリー・フォンダ演じる流れ者のワイアット・アープは、『マイ・ダーリン・クレメンタイン』のヒロイン、クレメンタインに恋心を持ちながら、最後に別れなきゃいけない。二度と会えないかもしれないというときに、ワイアット・アープが「お嬢さん、私はあなたのクレメンタインという名前が大好きでね」と言って馬に乗ってとぼとぼと一人去っていくというのがラストシーンだったんです。しかし、この映画が一旦完成したときに、ダリル・F・ザナックという名プロデューサーが「映画はお客様のために作るものであって、監督のために作るものではない。だから映画というものがお客様を満足させるには、やっぱりヒーローとヒロインがキスをしなきゃハッピーエンドにならんだろ」ということで、ジョン・フォードが自分の編集バージョンを終えた後、ロイド・ベアコンという別の監督さんを勝手に選んで、キス・シーンを撮らせているんです。ハリウッド映画というのは、プロデューサーとプロデューサーが雇った編集マンが編集するというのがセオリーですから、ジョン・フォードの仕事が完了した後で、他の編集者を雇うと同時にロイド・ベアコンという、ちゃんとした娯楽映画の監督さんですよ、その監督でキス・シーンを撮り直しているのです。いや撮り足しているのです。だから現実にはキスしているんですけど、記憶にはない。ここが重要なんですね。実はジョン・フォード映画には独特のオーラがあるんですね。ジョン・フォードのタッチというね。ところがロイド・ベアコンが撮ったシーンは、そのオーラがないのです。ないから、記録としてはあるのだけれど記憶に残らないのだと思います。まあ、考えてみれば、「あなたのクレメンタインという名前が大好きでね」と言って別れていく人間が、その前にキスをしたのではね、ジョン・フォードの映画にはなりませんけれども。しかし、逆に言えば、そのおかげで大ヒットするんですよ。あまり人が観てくれなかったかもしれない、ジョン・フォードのきわめて趣味的な個人映画と言っているような映画が大ヒットして、フォードは、その後もさらに多くの映画を撮ることが出来た。映画は個人的なフィロソフィ、理念で作るということと同時に、それが商業的に成功しなければ、その名は残らない。その意味で、ザナックというのは名プロデューサーなんですよ。しかも、この人は編集がよく分かる名プロデューサーですから、ジョン・フォードの映画をより通俗的にしたけれども、ジョン・フォードの格調は保ちながら、より分かりやすい娯楽映画に変えたということが言えます。

何とも面白いのが、先日、ビデオ屋さんを見ていたら、ジョン・フォード版とザナック版と二本立てが出ているんですね。なるほど、これは学会が出来ても不思議ではないです。徹底的にこういうことを研究できますね、資料は二つあるわけですからね。それで見比べると面白いのが、ジョン・フォード版は、しつこいくらい「オー、マイダーリン、オー、マイダーリン」とメロディと旋律だけで通しているのです。しかし、ザナック版を観るとね、馬車が来ると「ジャンジャジャン、デンデンデン」という劇伴が流れていて、そう、映画音楽には劇伴とテーマ音楽とあって、ジョン・フォードの『駅馬車』がアカデミー賞の映画音楽賞第一作なのですよ。「ダグダグター、ダカダグタター」という有名な曲があるのですけれど、それが映画音楽賞（作曲・編曲賞）で、でも『駅馬車』の映画にはその他の音楽が付いていて「ジャンジャジャン、ドンドン、ダダダ」みたいなのがあってね、これはアカデミー賞の対象になっていなかったんだということだね、そんなことを考えていたら、あー、若かったら僕も研究者になろうかな、映画って研究すると面白いと思うのです。今日もこちらで、講演の前に塚田幸光さんと一緒に今日何を話しましょうかねと話しているうちに、いろんなことがひよいひよい思い浮かんできて、そうか、映画の音楽なんてのは、サイレント映画の発明品だったなと、はたと気がついたわけです。サイレント映画ってものは音がないものだという風に思われているかもしれませんが。それが常識なのですけれども、常識というより通念なのですがね、改めて考えるとサイレント映画はフィルムに音をつけるという技術がまだなかっただけであって、実際に上映するときには劇場に楽団がいて、ちゃんと音楽をつけていたのですよね。ドストエフスキー、ロシアの大文豪ですが、彼が初めてサイレント映画を観た時に「現実とまったく同じことが行われているのに音がない。こんな奇妙なものが世にはびこるはずがないから、活動写真、映画なるものはすぐに滅びるであろう」と言ったのです。それくらい異常に感じるのですから、当然、上映するときには音を付けますよね。日本では語り芸という伝統があって、字幕を活弁士という人が読んでいました。弁士までいたというのが不思議なことです、実際の上演の際に音が無いということがありえなかった。逆に言えば、サイレント映画についての音楽というのはね、これは映画音楽じゃなくて、いわゆる劇伴、劇の伴奏という音楽でね。これは、テーマをつけるためではなくて、感情を揺さぶるものなのですよ。だから劇の伴奏と言うのですけれど、これは、サイレント映画というものが発明したもので、そのままトーキーになった時も使われました。トーキーも始めの頃は、技術がまだ未熟でなかなか声とかも聞こえづらいしね、声で語るということに誰も慣れていませんから、とりあえず音楽を付けよう、付ける音楽はテーマの音楽以上に劇伴というね、感情を揺さぶる音楽、嬉しいときは飛び上がる、悲しいときはうずくまるみたいな音楽でした。そうして今考えてみると、なるほどそうか、映画音楽はサイレント映画が発明したんだなと、今日はたと気がつきましてね、若ければそういうことを研究してみたいなとも思います。

実は、映画を研究して面白いことは、映画研究・映画学の外の領域とも関わることです。映画というのは 20 世紀という戦争の歴史のなかで生まれた芸術ですから、映画は結局、戦争を記録するために生まれてきたといってもいいくらいです。誇張すれば、映画が描いてきたことは全て戦争なのです。また、当然、経済という観点から見れば、映画は、売れる、ビッグビジネスになったわけですからね。映画は、いろんな意味で活用されたし、しかも、20 世紀というのは権力者の時代です。この日本だって、戦争中は、大日本帝国だったのですよ。たった 70 年くらい前までは。僕たちは、その国民だったのです。そういうなかで権力者の側は映画をこしらえますが、こしらえる人間は庶民なんです。だから映画というものは、妙なもので権力者が作るけれども、庶民の活躍に拍手を送るというね、そういう作品が多い。まあ、アメリカで言えば西部劇、グッドバッド・マンですね。権力者の側から言うと、つまり国家の側から言うとバッド・マ

ンだけれども、実は、か弱き庶民のために働いているグッド・マンであるという、グッドバッド・マンという訳の分からないものがヒーローになる。日本でもね、ねずみ小僧とかね、ああいう人たちがそうですね。社会的には許されないやつだけれども、か弱き庶民から見ると立派なヒーロー。そういうヒーローたちがもてはやされたのも、戦争という権力者たちの政治・経済の中でフィロソフィを奪われた庶民たちが自分たちのアイデンティティのためにそういう映画を作ったからです。要するに、映画を研究すると 20 世紀論にもなるのです。あるいは、映画は、人間は何で戦争をしたり、あるいは映画を作ったりするのだろうということを考えるためのよき資料にもなる。記憶を超えて記録になったが、人々の心には記録として残る、映画というものは複雑なものです。そういうことが役に立つのじゃないか。そう、映画は役に立ってきたのです。しかし、どう社会に役に立ってきたかということが、研究されてきてない。それを今、映画を記憶ではなく、記録として自由自在に紐解いてみることができる時代になったときに、ここにいらっしゃる皆さんが映画を研究の対象として学会をお持ちになっているということは、僕にとっては居心地が悪いことですが、本当は居心地が悪いことを乗り越えています。いやー、もっと若くなって、もっと映画と仲良くして、もっと付き合いたい。そうすれば、きっとどうすれば映画が役に立つかが分かるし、もっと改善されるだろうと思っています。そんなことで、僕は学問として映画を考えたことはありませんので、80 歳の老人の話、映画をこしらえている人間の話として皆さんの研究のヒントになるものをいくつかお披露目できればいいなというふうに思います。

さて、今日のタイトルはですね、私が口走ったらしいのですが「ハッピーエンドをつむぐ映画」なんですね。ハッピーエンドって知っています？ さっき学生さんに聞いてみたら、バンドの名前でしかって答えが返ってきました。ハッピーエンドというのは、映画が発明した唯一のフィロソフィだというふうに僕は思っているんです。それはなぜか、映画というものはね、これはみなさんご存知だと思いますが、エジソンが覗き眼鏡の、写真がカタカタカタと動く機械を発明しました。これは、アメリカの東海岸で発明されたんですよ。ハーバード大学やイエール大学などアメリカの古い大学がある地域です。しかし、私たち日本人は、東海岸ではなくて、やっぱりハリウッドが映画の都ですから、西海岸の方から入りますよね。僕なんかも若い頃からハリウッドにずっと何度も行って、ハリウッドスターを使ってはコマーシャルを撮っていました。チャールズ・ブロンソン、カーク・ダグラス、デヴィッド・ニーヴン、カトリーヌ・ドヌーブなど、この人たちを使ってハリウッドごっこをして遊んでいたのです。しかし、最近、私の 1977 年公開の『ハウス』という映画が妙に脚光を浴びまして、招待されてしばしば東海岸に行きました。しかし、東海岸では、例えば西部劇の話なんかすると通じないんですよ。アメリカ合衆国が南と北に分かれて戦った南北戦争って 1861 年から 65 年なんですけど、いつだっけって聞いたら、「いつかなあ、憶えてないなあ、別に関係ないからなあ」と答えが返ってくるのです。そのかわり、街には、1775 年から 83 年に起きた独立戦争の史跡がいくつもあってね。独立戦争の記念碑は、そのまま日常のなかで親しむものとしてあるのです。つまり、アメリカという国は、イギリスから大西洋を渡ってやってきて、イギリスからの独立を戦争で成し遂げた。だから東海岸で始まっているのです。それで、エジソンの映画も東海岸で大いに流行して、たくさんのお客が集まるので商売になってトラストができました。そのトラストができたなかで、はみ出された人たちがいるのです。はみ出された人たちがユダヤの人たちで、その人たちは商売人だから、トラストなんか出すと全部映画の儲けをエジソンに持っていかれちゃうから、トラストをやるのをやめた。ところが、ユダヤの人たちが自分たちの力で映画を何とかを立ち上げたいということで、仲間たちでアメリカを横断して西海岸に行くわけですよ。当時は夢の天国、新天地だった西海岸のカリフォルニアに居を構えて、ハリウッドというものを始めたのですが、

そのポリシーは、自分たち、国のない、さすらい人のユダヤの血筋を引くものたちが、ここぞ、自分たちが願う自由で、平和な、夢の国を作ろうというものでした。それを映画でやろうと考えたのがハリウッドなのですね。その伝統は今も続いていて、今も8割の人が実質ユダヤ系の人だというのがハリウッドなのです。で、歴史というのは面白うございましてね、僕たちは、第二次世界大戦中は日本映画しか観ることができませんでした。時に同盟国のドイツとイタリアの短編映画が上映されることはあるけれども、まずそんなに余裕もないですから、日本で作られた日本映画、簡単に言えば、鬼畜米英と言われたね、アメリカ、イギリスを赤鬼青鬼と表して彼らをやっつける映画、戦意高揚映画っていうんでしょうかね、そういうものばかりが作られていた。そして、そういう映画ばかりが活躍できたわけですが、敗戦後に初めて、われわれは、外国映画を観るわけです。アメリカやイギリスの映画を観るわけです。これはただ観たのじゃなくて、当時 GHQ というね、占領軍、連合国軍最高司令官総司令部があって、最高司令官のダグラス・マッカーサーという人物がいて、この人がね、なかなかユニークな人でありましてね、日本人の精神年齢は12才であると、そういう子供のような敗戦国である日本人にアメリカを好きになってもらわないといかん、アメリカを理解させなきゃいかん、そのためにはハリウッド映画が一番いいであろうと言うのです。占領軍の占領政策としてハリウッド映画がどんどん輸入されたのです。僕たちは、敗戦後にいきなりそれを観るわけですね、さあ、勝った国の映画はどんな映画だろうと観てみたらね、あまり勇ましくないのですよ。というのは、ハリウッドに集まっていた人たちの多くが、ヨーロッパでね、第一次と第二次の世界大戦で家族をホロコーストで殺されたり、国を失ったりしたユダヤ系の血筋のさすらい人だったからです。一つだけ有名な例を話しますと、『カサブランカ』、名作でご存知でしょ、みなさん。アメリカでは1942年公開ですが、日本では1946年に公開されました。アカデミー作品賞も獲ったし、監督賞まで獲っちゃった。名作ですよ。ところがそれを撮った監督というのが、マイケル・カーティスという監督さんです。マイケル・カーティスというと、とてもそんな賞を獲得するような監督じゃないのです。観れば、笑って、泣いて、忘れちゃうという、いわゆる商業娯楽作品の作り手なのですね。いかにもマイケル・カーティスなんてアメリカの職人監督ですよ。本当に職人監督でね、作品の数も、とっても多い監督です。そのマイケル・カーティス監督作品がアカデミー作品賞、監督賞、脚色賞まで獲っちゃった。B級娯楽映画も数打ちや当たるって、たまに名作ができるのだろうな、そういうことも、まああると納得していたのですが、実は、『カサブランカ』には、舞台劇のような原作があったようですが、シナリオもなかったのですよ。マイケル・カーティスは、職人ですから、毎日、明日の分だけシナリオを紙に書いてね、明日はこれ撮るぞと言って、撮り上げたのがこの映画です。彼自身も「あの映画好きじゃねえんだよなあ、ちゃっちゃって撮っちゃった映画だからなあ」と言ってる映画がアカデミー賞獲っちゃった。稀に観る名作だと思っていたわけですが、つい十数年くらい前でしょうか、歴代のハリウッドの作品のシナリオの最高賞という賞がありまして、それをもらったのがこの『カサブランカ』なんですよ。さすがに僕もびっくりしましてね。えっ、シナリオもないのにシナリオ賞をもらっちゃったのって。そこで、はたと「そうか」と気がつくわけです。つまり、これは、ハリウッドにいる人たちの、ユダヤ系の血筋を持つ人たちの、権力者ではなく弱い庶民の人たちの夢と願いがそのまま滲み出た、商業映画を超えたプライベート映画と言っていい、そういう心情映画だったのだな、と。マイケル・カーティスという人は、東欧のハンガリー生まれで、ユダヤ系で、ケルテス・ミハイという名前で、それをアメリカ風に変えてマイケル・カーティスになるのです。彼も、第一次世界大戦で自国の軍隊に呼ばれるわけですが、戦場で敵の弾に当たって死ぬだけじゃ意味ないから、戦場カメラマンである、ドキュメンタリストであると言って嘘をついて、ドイツやフランスを放浪し、結局、ドイツでナチズ

ムに追われてアメリカにやってきて、そしてハリウッドで、与えられた材料を商業映画としてうまくこなす職人監督として器用に名を上げていた。トレンドな映画ばかり撮っていて、歴史に名を残すような人じゃなかったんですが、たまたまシナリオがない映画、それを毎日、紙にメモで書いていて、そうするうちに彼の心情の方がこぼれ落ちてしまったんですよ。プライベート映画になっちゃったのね。辻褄を合わせますとね、『カサブランカ』のカサブランカは当時仏領モロッコの大都市ですが、「カーサ、ブランカ」の意味は「白い、家」です。「カーサ」は「家」で、「ブランカ」は「白」ですからね。僕たちが「白い家」というと、あの時代、ハリウッドなのです。ハリウッドはもう、真っ白でね、ハリウッド・ペイヴメント、ハリウッド・ウォーク・オブ・フェームなんか歩いていても、舌で舐めてもいいと思えるくらいね、本当に見事に綺麗な夢の都でした。そこに林立する「カーサ・ブランカ」＝「白いスタジオ」、そこに幽閉された、国を失った、ナチズムに迫害されたユダヤの血を継いだ一人の男が、自分の愛する人だけは命がけでも、国家を騙してでも、その彼女を守ってくれそうな良い男と一緒に国に返してやる、そして自分自身はカーサ・ブランカの里でやさぐれの B 級映画を撮って生涯を暮らそうと、そう決心したというわけです。それがそのまま映画になったのが『カサブランカ』なんですよ。だからハリウッドの人はみんな、「あー、これは俺だ」「これは俺だ」と、ハンフリー・ボガートのことを自分のことと思っちゃたわけですよ。その見事な誤解が実を結んで、アカデミー作品賞、監督賞、脚色賞、おまけに十数年前にシナリオの賞ももらった。このように、ハリウッドは、実は第一次大戦と第二次大戦の戦争被害者たちが集まって作った場所なのです。これがハリウッドの実態だったのじゃないかと思います。マイケル・カーティスがケルテース・ミハーイだったからといって、驚いちゃいけないのです。

アメリカの名監督ウィリアム・ワイラー、あの人もユダヤ系の血筋で、当時はドイツ帝国の領土だったフランス出身ですかね。アメリカのヒューマニズムの典型と言われているフランク・キャブラ。彼も、イタリアのシシリー島の生まれです。純粋なアメリカ生まれの人は、あまりいないんですよ。そこでもう一つ例を挙げれば、変な西部劇がありましたよね。いや、変を超えて名作になりましたけど。1952 年公開の『真昼の決闘』、原題は『ハイ・ヌーン』と言ったかな、あれは・・・、あの監督は・・・ええと、そうそうそうフレッド・ジンネマンね、尋麻疹じゃないですよ。そのジンネマンの本名はご存知ですか。アルフレート・ツインネマン。ドイツ語の名前です。オーストリアのウィーン生まれのユダヤ系なのです。その彼が西部劇を撮った時に勇壮闊達な西部劇を撮れるわけがないのですよね。町中の誰かに助けを求めて、新進女優グレース・ケリーが演じる新婚の若妻だけに助けられて、怯えながら、悪漢をやっつけてしまう。名作だけれど、あんな意気地なしの逃げてばかり怯えてばかりいる保安官が主役だなんて、とんでもない映画だと思ったのだけれど、ホロコーストで家族を殺された体験を持つ人がこういう映画を作ったんだなあと思えます。ジョン・ウェインが出てくるような勇壮闊達な西部劇を描けるわけがないのですよ。

ただ面白いのは、その『真昼の決闘』より少し後の 1959 年公開かな、ハワード・ホークスという監督が『リオ・ブラボー』という映画を撮っていますね。『真昼の決闘』とは対照的ですね。ジョン・ウェインが主役で、俺が敵なんか一人でやっつけるという保安官が出てくる映画です。ハワード・ホークスは純粋なアメリカ人なのです。しかもアメリカの軍人なのですけれど、飛行機乗りでもあります。だから怒ったのですね、『真昼の決闘』にね。こんなアメリカ人はいないと。俺たちアメリカ人はちゃんと敵と戦って勝利した。ということで作ったのが、ジョン・ウェイン主役の『リオ・ブラボー』なんですね。

この4、5年、私は、東海岸によく行って学生さんたちや教授たちとティーチングやったりしているのですが、ティーチングの最初の質問がその点で非常に面白い。「あなたの戦争体験を教えてください」、そこから始まるんですね。なぜならば戦争体験を知れば、その人の作品が全部わかる、というのがこの質問の思想なのです。フレッド・ジンネマンの戦争体験を聞けば、なるほど『ハイ・ヌーン』という映画はよくわかるし、ハワード・ホークスにも戦争体験を聞けば、この人は『リオ・ブラボー』だろうと。良い悪いを超えて、作る作品はやっぱり商業映画といえども、作家個人の思いが積み重なって映画はできているわけですから、作家個人が思いを込めると同時にマイケル・カーティスなんかはそれまでは思いを込めなかったことが逆作用して、思いの方が勝手に作品にしがみついて『カサブランカ』を成功させるという、一種の創作物の化学反応の奇跡が起こることなのですね。つまり、ユダヤ系の人たちをはじめとして、ハリウッドに住むほとんどの人たちがハッピーエンドなんかない、いつも終わりはアンハッピーであるという体験をしてきた人ばかりなのです。しかし、それではあまりにも人類が可哀想じゃないか、それが、彼らがハッピーエンドを作ろうとするフィロソフィの理由の一つなのです。ハッピーエンドという言葉は、映画が、あえていうならハリウッド映画がこしらえた、ユダヤ系をはじめとするハリウッドの映画人がこしらえた、まさに一つのフィロソフィ。先ほども言ったように権力者だけが映画を作っているのであれば、アンハッピーで仕方がないのです。しかし、映画を作っているのが、傷ついた、戦争被災者、ホロコーストで家族を失った人たちということであれば、権力の壁を乗り越えてハッピーエンドを作ろうとする。グッドバッド・マンも普通ならばアンハッピーなヒーローですが、大衆に支えられることで、殺されてもその名を称えられ永遠に不滅のヒーローになるんですね。

そこで私の体験で言うと、映画で歴史を変えることはできない。しかし、未来の歴史を変える力が映画にはあるのではないかと信じてます。そう信じて、私自身も敗戦後の日本の少年として生きてきたわけです。世代的には私は戦後派ですよ。ただね、もちろん戦前派でも戦中派でもないのですが、正直申しまして、私は、戦後派にもなれなかったのです。戦争中にあまりにも純粋な皇国少年、軍国少年だったのね。お国のために命を捧げようと生きてきた。そして、お国が負けた時は、僕を殺してくれと、誰も殺してくれないのなら自決をしようと思っていた。それが大日本帝国の国民であると。自分の生き方であると。しっかりとそう叩き込まれていた子供ですからね、当然死ぬことは怖くありません。怖くないというよりもね、死が現実じゃないのです。一日十人は名前を知っている、あるいはよく知っている人たちの死を聞くのが戦争中は日常でありましてね。昔は大家族が大きな家に住んでいますから、人影のない階段や廊下というのは当然あるのです。あの小津さんがずっと敗戦後に描いてこられた、ああいう大きな家、大家族です。「隣のお兄ちゃんが満州で戦死したよ」と聞いて、ひょっと見ると、そこに隣のお兄ちゃんが立っているんですよ。「ああ、お兄ちゃん死んじゃったの。」そういうふうには、死んだ人がどこにでも立っているのです。で、あろうことか子供である僕までが、その頃の有名だった爆弾三勇士の格好をして、三人で爆弾を抱えて突っ込もう、その先頭行くのが僕だと言っていました。階段に座っていると、ああ、僕がその人のことを思って話をすればその人はいつまでもそこにいると思っていました。僕がその人のことを忘れていた間はその人がいない。人の生死というものがその人自身の記録ではなくて、僕の記憶の中でね、僕が憶えている限り、このお兄ちゃんは生きていたんだ。僕が忘れたらこのお兄ちゃんは死ぬんだ、忘れちゃいけない。ことさら忘れちゃいけない、忘れることは人殺しだ、憶えてなきゃいけない。私は、そんな皇国少年でした。子供であったからより純粋に戦争のことを知っているのです。

立川談志というね、変人奇人の、でも古典落語だけは名人だと言われた、僕と同年代の彼が言っていましたよ。「大林さんなあ、昨日まで鬼畜米英、アメリカ人やイギリス人をやっつけることが正義だと、これが大日本帝国の正義だと言われて、それを信じてそれだけに命を捧げようと一生懸命生きてきたのに、負けて一夜明けたら、勝った国の正義が正しかったと言われる。日本の正義が間違っていた、と。そんな馬鹿な正義ってあるかい？ じゃ、正義ってのは人間の作り物じゃないかい。しかも勝った方の正義しか認められない。まあ、しかし、俺は、今はもう負けて日本には無くなった日本人独特の夫婦の愛みたいなことも大好きで、そういうのを伝えるのができるのは落語しかないから、俺のイリュージョンとして古典落語の夫婦愛の話を一生懸命語って、これが日本だぞって、日本はこういう国だったんだぞって、せめて生き延びた俺は古典落語をやろうと思っていたけど、所詮負けた国の人間が古典落語やったって意味ねえよなあって。これが本当に意味あるとすれば政治家にでもなって、沖縄に自分で行って自分でシャベル持って、沖縄の土を持って、一つ見つけりゃ、俺が生きたと言えるのだろう、そう思って俺も政治家になって沖縄に行ったよ。行ったけど、負けた国の代議士に何もできるわけがねえから、酒飲んで酔っ払って寝ちゃったよ。でも大林さんなあ、あの時だけ、俺が俺として一生懸命本気で生きたのは、あの時だけだったよ。」と言ってね、私を抱きしめて二時間くらい泣きましたよ。立川談志が亡くなったからお伝えしているのだけれども、しかし、彼は、そういう姿は他人には見せなかったね。だから、大きなホールで落語やっていたけど、僕がひょっと入っていたのを見つけると、あっ大林さんが来たから、これから大林さんだけが分かる話をするよ、他の人には関係ねえから寝ててもいいやと言って、二時間も政治談義をやったりね。だから、変な落語家だなと言われるのですよ。彼のアイデンティティとしては、それが立川談志。敗戦国の孤児、そういう人多いのですよ。昭和 10 年、1935 年から昭和 15 年、1940 年に生まれた〈敗戦孤児〉と僕は呼んでいますけど、同時に〈平和孤児〉とも呼んでいるのです。敗戦の中で平和の孤児になってしまったのが、子供であるがゆえに、より純粋に大日本帝国の国民であろうとする、そんな子供たちだったんです。そして周りの大人たちが皆、平和になった途端に平和じゃ、平和じゃと歩き出そうとしている。子供たちは、これは何だろう、と思ったのです。これはマッカーサーの言うように精神年齢 12 歳で、こんな大人について生きて行ったらおしまいだと思ったのです。本当ならそこで自決をすればいいのだけれど、自決をするのは怖いし、できませんでした。それに、大日本帝国の歴史のなかで初めて平和というものを創造する、そういう大人になる第一号の世代だったのですよ。生き延びた以上それをやらなきゃいかん。そのためには 12 才の精神年齢の大人たちを相手にしていけない、自分たちだけで平和な国を作らなきゃいけない、そう思いましたね。

しかし、規範がないんです。私より少し上、昭和 10 年、1935 年生まれ、寺山修司の有名な歌、短歌がありますね。「マッチ擦るつかのま海に 霧ふかし 身捨つるほどの 祖国はありや」だったかな。暗闇の海岸でマッチに火を点けて煙草を吸おうと思ったら、火に照らされて海に霧が深く立ち込めている、私が命を捧げて守るに値するほどの祖国はあるのかという意味ですね。一本のマッチの火を人生に置き換えて問いかける。寺山さんは、そこから先、彼も新しい平和な時代を作ろうと発奮して、まあ、それから芝居はやるわ、映画は作るわ、あるいはコメンテーターとして世の中を挑発して、同世代には憎まれるわと、まあハチャメチャな生き方をしました。立川談志も似的。一番若い方がミッキー・カーチスかな。私と同じですけど、昭和 13 年、1938 年生まれですね。彼が自伝を出しましたね、戦争とロックが俺を作ったってことを書いたね。ミッキーが「大林さん、俺の人生から戦争をはぎ取ったら何も無いのと同じですよな」

と言ってます。彼は、今で言うハーフですよ。当時「あいのこ」と呼ばれたミッキーのような存在が日本人として日本でどういう差別と侮蔑を受けてきたでしょうか。「それが僕の音楽を作っているんだよ」とミッキーは言います。ちょうどそのあたりの年代までに生まれた人は、敗戦を素直に受け入れられなくて、敗戦後は日本人がみんな平和難民だったと思っています。平和っていうキャッチフレーズのなかで僕たち、みんな自分を見失って難民になっちゃってる。自分は昭和 10 年から 15 年に生まれた〈平和孤児〉である、そういう意識で僕は 60 年間映画を作ってきたのです。

2017 年公開の『花筐/HANAGATAMI』という映画がね、色んな意味で評判だったおかげで、先日、いろいろなところで僕の映画をまとめて観る機会があって、自分で観て呆れましたよ。なんだ、昔からずっと同じことやってきているんじゃないか、と。何も変わったことやってねえぞ、俺は、と。そうなのです。実は僕は、映画監督、映画作家となるまでは CM 作家だった。黒澤明さんは東宝の監督、小津安二郎さんは松竹の監督、溝口健二さんは大映の監督でした。小津さんは、どう間違えても、生涯、家族映画しか撮ることができなかった。『花筐』の原作者の檀一雄も、純文学者で、小津さんと同じ世代の人です。小津さんの、こういう主旨の言葉があります。「どうでもいいことは流行に従い。重大なことは道徳に従い。芸術のことは自分に従う。」背後に戦争があって、表現の自由がなかったことを思い起こしてください。どうでもいいこと、国家のことです。権力者のことです。それは流行に任せる。道徳は、そりゃ大日本帝国の国家に任せるしかない。それで国家の要求に応じて、小津は、チームを組んで南方すなわち東南アジアへ映画を撮りに行きました。戦意高揚映画です。アメリカやイギリスをこういう風にやっつけよう、という映画を撮りに行きましたが、現場で映画を撮るとなったときに「芸術のことは俺に任せる」と言って、ワン・カットも撮らなかったのです。小津は戦争を描いていない、娘を嫁にやるような映画ばかり撮っているとされてきた。今でもそう思っている人も多いかもしれない。自分にとって切実な、生きるか死ぬかを、あるいは自由か不自由かを決める力を持つのが戦争です。しかし、大日本帝国の国民としては、確かに日本を裏切ることはいけません。そこまでは良き日本の国民であろう。それで小津さんが「目の前にあるものは、受け入れざるを得ぬではないか」と言うのは一見なんでもない言葉のようで、今にして思えば意味が出てくるのです。目の前にある戦争は、受け入れなければ国家犯罪人となって殺されるだけなんだ。しかし、小津さんはその時、自分の作品をワン・カットも撮らなかった。ということは学問的に考えれば、小津は代表作を持ち得なかったと私は認識しています。小津が一番描きたかった戦争を、戦争のこと、犠牲になる家族のこと、そういうことを表現すれば国家犯罪人ですから、小津は映画を撮らなかった。しかし、小津さんは、仲間が引き上げても現地シンガポールに残って、現地で『駅馬車』や『風と共に去りぬ』など映画をじっくり観て、アメリカはこんな映画を作っている国なんだと知りました。小津さんは、日本の監督で日本の映画のようなものしか観ないなんて大嘘ですよ。あんなに移動撮影が大好きで移動撮影が上手くて、しかもアクションが大好きで、アメリカ映画が大好きな人だったのですから。その人が現地でアメリカ軍の慰問用に送られて来たアメリカ映画を全部観ましてね。『駅馬車』が 1939 年ですからね。39 年と言えば、ハリウッド映画がピークの時ですよ。その頃で完成しています。『風と共に去りぬ』、『オズの魔法使』、ここで色彩が完全に完成しましたね。昔の三色法の巨大なカメラを使うテクニカラーですね。『駅馬車』も、『大平原』もそう、1940 年公開だけど『フィラデルフィア物語』もそうですね、アメリカの代表作と言われる映画が全部できたのが 1939 年あたり。『風と共に去りぬ』を僕たちが観たのは占領後の 1952 年 9 月、日本の配給会社が輸入しましたが、占領中は観られなかったんですよ。

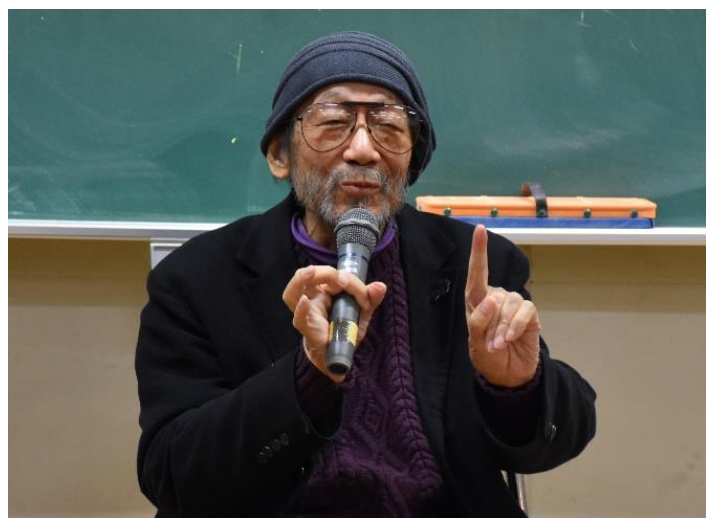
だって、あれは南北戦争、アメリカの内戦の話だし、奴隷制度は出てくるし、アメリカの恥部を日本人に見せちゃ、アメリカを好きになつてくれなくなるのでね。マッカーサーの命で上映は禁止され、もちろん、チャップリンの『モダン・タイムス』や『独裁者』や『殺人狂時代』も禁止された。赤狩りの時代にチャップリンがアメリカから事実上追放された原因になった作品ですからね。それらが連合国占領下の日本で上映されるはずがない。占領が終了し主権が回復された 1952 年以後に観られるようになった。

第二次大戦敗戦直後と主権回復後に僕たちが観られた映画というのを、監督や役者で考えてみると面白いです。すでにお話しした『カサブランカ』の例でいうと、マイケル・カーティスとハンフリー・ボガートが組んだその前の仕事が『ヴァージニアの血闘』、原題は『ヴァージニア・シティ』、という西部劇です。アメリカでは 1940 年ですが、日本では主権回復後の 1952 年公開です。ボガートは、なんてことない髭面の、ただ殺されるだけの役です。しかも、勝った側の北軍の大尉はエロール・フリンで、負けた側の南軍のヴァージニア、まあヴァージニアという方がふつうでしょうか、そのヴァージニア州人の隊長をランドルフ・スコットが演じています。ハリウッドで、ジョン・ウェインなんかは、南北戦争で負けた側の南軍を演じたことが二度くらいしかないのですよ。本人の希望で必ず勝った側の役しかやらないのです。だから、ハリウッドの西海岸の構図なのです。ヴァージニア州というのは、イギリスからの独立戦争時の 13 州の中心的な州で、本来勝った側の方なのです。ところが南北戦争のときに、確かに地理的には東海岸の少し南の方にありますが、南軍に参加したために負け戦になっちゃったのです。実際にヴァージニア州出身だったランドルフ・スコットが、この映画の後、他の人たちがみんな西部劇を辞めていった後も、西部劇に出続けたというのは、自分が南軍としてのヴァージニアの汚名を晴らす、自分は南軍の人間じゃなくて東部の人間であると主張するためなのです。だから、ランドルフ・スコットの映画は〈東部劇〉であつたと私は考えていたわけです。このあたりのアメリカ映画の複雑な内部事情は、お若い方が研究されるととても面白いのではないかと思います。

そろそろ時間が参りましたが、僕たちは、幸せなことに、ハリウッド映画のハッピーエンドの思想を知ることになって、映画によって未来を戦争がない世界にすることは可能だと思っています。これは黒澤さんも小津さんもみなさんそう信じていました。小津さんの『東京物語』は、もうアメリカ映画なんかやらないぞ、自分は豆腐屋で日本の豆腐しか作れないんだと言って作られた作品です。娘を嫁にやる物語の映画ですけども、原節子さんと、なかなかちよつとエロキューション、発声が違いますね。「私、ずるいんです」と言う原節子は、明確に戦争被害者ですよ。愛する夫を戦場に取られて、しかもその夫のことを忘れることが多くて、女としての自分は再婚を望んでいるかもしれない。しかし、そういう気持ちを隠したい、義父母に仕えるよい大和撫子役が原節子さんですね。これこそ、戦争犠牲者の代表として小津さんの描いたことです。しかも、『東京物語』に大きなインスピレーションを与えたのはアメリカ映画ですからね。この辺が小津さんも意地悪ですよ。アメリカ映画を使って、日本の豆腐屋の映画を作って、しかも原節子というヒロインを使って、日本の女性の戦争中の悲劇を、いや家族の悲劇を映画で描いたということですね。小津映画を今研究すると、全部戦争映画ですよ。そして、小津さんは、最後にお墓に「無」と書かれた。これは、僕の想像では、「我が人生に表現の自由なぞは一かけらも無かった」、「我が人生は無に帰する」という意味だと思います。結局自分は何もしなかったという、残念と慚愧の思いが小津映画であつた。そういう目で小津の映画を今改めて見渡すと、戦争のことばかり出てくるんですよ。しかも、あれだけ映画巧者の小津さんがなぜそんなことをやったんだろうと思います。映画巧者としては、目線が違ふ、目線が合わない、目線がずれることで小津さんの映画は有名ですね。イマジナリ

ー・ラインを越えたりね。これが、映画巧者なんですよ。目線が合えば娘を嫁にやるだけの家族映画になりますが、目線がずれることによって、家族がバラバラになっていることを表したかったんだろうと思います。だから、同じシナリオでも、目線一つで家族の終わり、家族崩壊になるんだと、そこに気がついたのが小津さんのすばらしいところですね。世界で最も映画作りの上手い人だと、小津さんの評価は世界で非常に高いわけですけど、それも残念と慚愧の思いのなかで、自分を「無」にしないために一生懸命手繰り寄せた彼のアイデンティティだった。このことは、当時は見えなかった、しかし、今ならば見える。それが、映画マニアが勝手に恋い焦がれるように映画について語っていた僕たちの時代のそういう記憶を改めて一つの記録として捉えていくことから見えてくる。記録のなかにある記憶のあり方もね、もういっぺん手繰り出すということになったら、映画の果たしてきた役割がもういっぺん見えてくる。また、何か新しい映画の創造の未来も見えてくるかもしれません。

あえて言えば、私は、映画を観る前に作っていた人間なんです。我が家に映画を上映する装置がありましてね。それをおもちゃとして遊んでいました。しかも、蒸気機関車のおもちゃだと勘違いして遊んでいまして、シュツシュツポップと言いながら撮っていたのが活動写真なのです。自分でフィルムを削って、そこに絵を描いたり、あるいは自分で三脚とカメラを持ち出してカシャカシャと1コマずつ撮って、それを写真屋に持って行って、これは活動写真だから切っちゃいかんよと言われましたが、そのまま現像すると、自分の光で自作自演の映画ができる。そういうことをやって遊んでいたのが、僕にとって映画は、観て楽しむというよりも作って楽しむというものです。そういう僕ですが、今では岩井俊二君や塚本晋也君や手塚眞君が大林チルドレンと自ら言ってくれている。日本映画の世界の中核を行く若い人たちが、しかもこんなもの映画じゃないと言われてきた僕の映画を、そこが自分たちの出発点だと言ってくれている。



はい、今日の話のおしまいは、その手塚眞君という手塚治虫さんの長男の話をしましょう。手塚眞くんは、大変な8ミリ映画の天才でありましてね、しかし、彼は映画をなかなか撮らなかったのです。「40年前に僕は『花筐』を撮ろうとして撮れなかったのです。大林さんが羨ましいです。大林さんは戦争体験があるから、8ミリ機材があれば、テーマがあるから映画がすぐに撮れるでしょ。僕は戦争を知らないから、撮るべきテーマがないのです。」と彼は言いました。平和ですから、若者が食らいつく

ようなテーマがなかった。「テーマがないのに映画なんか撮るのは犯罪でしょう。」と彼は言いました。見事な一言です。父親である手塚治虫さんが、いつ日本が負けて、死んでしまうかもしれない戦中派の人でしたからね。手塚治虫さんは、そのために自分が生きた証として示さなきゃいけない。紙に描いた映画として残そうと言って一生懸命に漫画を描いたのが手塚治虫です。手塚治虫さんはね、一本も駄作がないのです。一度聞いたのです。「手塚さん、どうして傑作ばかり描けるの」って。そうしたらね、「大林さん、落語の三題噺ですよ。机に向かうまでは僕は何も考えません。机に向かった時に目の前にあるものを、全く無関係なものを3つ選びます。そして、その3つを強引に結びつけて作品を作るのです。それがストーリーです。しかし、そういうストーリーを作っていくときに、自然に、僕の戦争

体験やいろんな思いがあぶり出されてくるのでしょう。それが、僕の漫画のテーマなのです。まさに表現がどうテーマをあぶり出すか、それは切実な問題なのです。」その手塚治虫さんが、私の唯一の失敗作は『鉄腕アトム』だと言っていました。「私の主人公はいつも半分子供で半分大人で、いいことをやっているときは子供の顔をして、悪いことに手を出すときは大人の顔をしています。しかし、鉄腕アトムだけは最初からいい子供だった。そんなものがあるはずがない。」手塚さんがそう言って嘆いていたのを思い出します。永六輔さんが手塚さんに「手塚さん、鉄腕アトムがウランの手を引いて兄妹で空を飛んでいるのは、あれは広島原爆ですね。」と言ったことがあります。まさに広島原爆はアトムとウランでね。途端に手塚さんが「たかが漫画のことですから」と言って逃げて帰ったそうです。手塚治虫が「たかが漫画」と言えるはずがないのです。あの人は、漫画であるということを選んで、あえて児童漫画であるということを選んで、自分のフィロソフィを表現してきた人です。あれが小説やエッセイだったら、そんなバカバカしい子供じみたヒューマニズムを誰が信じるかと皆言うでしょう。児童漫画という枠にはめるからこそ、みんなが「漫画だからね」ということで素直に見る。しかし、実は、そこで手塚さんの戦争への思いや平和への思いというものを深く垣間見ることができる。これがジャンルの良さでね。私のことを言えば、『花筐』という企画が当時は日本では作れなくて、『ハウス』という娯楽映画のシナリオで作直したら、ホラーだったから製作でき、ヒットしました。内容は同じ、テーマは同じだけれど、表現が違えば伝わりやすいのです。

表現には旬というのがあって、その時代の旬でなければならないという意味ではあらゆる映画が、小津さんの映画も、溝口さんの映画も、黒澤さんの映画も、私の映画もそうです。その時代に生きてきた人たちの残念と慚愧の思いがどのように娯楽に変化してきたかということを読み解くだけでも、映画研究は役に立ちます。映画を役立たせましょう。過去の戦争という事実は消せません。しかし、未来にまたやってくる戦争を平和に変える力が映画にはあるのです。それがハッピーエンドなんです。戦争でつながりました。あの映画を撮らないと言っていた手塚真君にテーマが見つかった。それは戦争です。手塚君はこう言います。「大林さんのように過去の戦争ではなく、未来の戦争です。大林さんが戦後派の作家だとすれば、僕は戦前派の作家です。これからの戦争を描いていきます。そして僕の映画では、未来には戦争なんか知らない、平和が当たり前の時代になることを目指して頑張ります。」過去の歴史と未来をそして今をどう繋ぐのか。私は一つのフィロソフィを育んできました。過去の戦争の歴史を、未来の平和に変える。どうか、みなさん、これを学会の大きなテーマとして、そういうことを研究していただければと思います。ここでお話を終わらせていただきます。どうもありがとうございました。

(記録：伊藤 弘了・杉野 健太郎)

日本映画学会

2019 年 3 月 26 日発行

発行・編集：日本映画学会（会長：杉野 健太郎）／編集長：小暮 修三

大会運営委員長：吉村 いづみ、運営委員：塚田 幸光、佐藤 元状

開催校責任者：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 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内

〒195-8585 東京都町田市金井町 2 1 6 0 番地

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

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