

日本映画学会

第 10 回 例会

報告集

2021 年 6 月 19 日（土） 14:00～18:20

オンライン開催

目次

例会タイムテーブル

研究発表記録

カンヌ映画祭とNetflixの対立からみる現代フランスの映画産業

畔堂 洋一（ばんどう よういち、大阪市立大学大学院 文学研究科 博士課程）…… 4

ビクトル・エリセ『マルメロの陽光』における歴史表象

後藤 慧（ごとう さとし、一橋大学大学院 言語社会研究科 博士課程）…… 7

鍵をかける女—『カッコーの巣の上で』（1975）婦長ラチェッドの攻防を通して

大黒 優子（おおくろ ゆうこ、関西学院大学大学院 言語コミュニケーション文化研究科 博士後期課程）…… 10

タイムテーブル

14:00 開会の辞：吉村 いづみ（大会運営委員長、名古屋文化短期大学）

<研究発表 セッション A> 座長：須藤 健太郎（東京都立大学 助教）

14:05-14:40 (A1) カヌヌ映画祭と Netflix の対立から見る現代フランスの映画産業

畔堂 洋一（大阪市立大学大学院 文学研究科 博士課程）

14:50 -15:25 (A2) ビクトル・エリセ『マルメロの陽光』における歴史表象

後藤 慧（一橋大学大学院 言語社会研究科 博士課程）

<研究発表 セッション B> 座長：藤城 孝輔（岡山理科大学 講師）

15:40-16:15 (B1) 鍵を掛ける女—『カッコーの巣の上で』（1975）婦長ラチェッドの攻防を通して

大黒 優子（関西学院大学大学院 言語コミュニケーション文化研究科 博士課程）

16:25 -17:00 (B2) 映画『英雄』と『羅生門』の比較研究

艾 文テイ（九州大学大学院 地球社会統合科学府 博士課程）

17:00 閉会の辞：杉野健太郎（会長、信州大学）

17:20～18:20 オンライン懇親会

【研究発表記録】カンヌ映画祭と Netflix の対立からみる現代フランスの映画産業

畔堂 洋一（ばんどう よういち、大阪市立大学大学院 文学研究科 博士課程）

本発表では、Netflix が製作したオリジナル作品が 2017 年のカンヌ映画祭のコンペティション部門から除外されたことを取り上げ、そこからインターネット・メディアの台頭に直面している現代フランス映画産業が抱える問題について述べた。内容としては、Ⅰ．Netflix について紹介し、Netflix がフランスのメディア市場を激変させたのかということのみたうえで、Ⅱ．2017 年にカンヌ映画祭と Netflix が対立したことを取り上げ、Netflix が現代フランスの映画産業とどのような点で整合性がとれていないのかということ、いくつかの具体的な制度をあげて検討し、VOD サービスが浸透した現代にあつて、映画館で映画が公開される意義は何かということについて考察した。現代フランスのメディア市場、および国家的な支援がなされている現代フランス映画産業の様子を、21 世紀におけるインターネット・メディアの寵児である Netflix との関係性から掘り下げることができた。

Ⅰ．Netflix の紹介とフランスのメディア市場

Netflix は 1997 年にリード・ヘイスティングスとマーク・ランドルフによって創業され、ビデオ・オン・デマンド（以下、VOD）事業で世界に台頭した IT 企業であり、オリジナルの映像作品の製作にも積極的に取り組んでいることで知られている。Netflix は VOD 事業の草分け的な存在であり、DVD レンタルを主な事業としていた頃から遅延料金の発生しないサブスクリプション制を取り入れていた等の点で、他のライバル企業と一線を画する存在である。マーティン・スコセッシなどの著名な映画監督が、予算を気にすることなく作品を製作することができる点に魅力を感じて Netflix での作品製作に参入してきているということも、映像メディア市場で Netflix のブランドが流通していることを物語っている。

Netflix は 2014 年 9 月 15 日からフランスでサービスを開始した。自国の映画文化を大切にしており、かねてよりハリウッド映画が世界の映画市場を席捲している状況を憂いていたフランスは、アメリカ発の巨大 IT 企業の進撃に危機感を抱いていた。そのことは、Netflix がフランスに上陸する直前の 2014 年 9 月 7 日の *Le monde* 紙に「注意してください、Netflix が近づいています！」というタイトルの記事が掲載されたことからわかる。特に、Netflix は古典的なテレビ放送に取って代わるものだと考えられていたようで、2014 年 9 月 13 日の *Le monde* には「父親世代のテレビの終焉」、「父親世代のテレビは終わった！」というタイトルが付けられた 2 本の記事が掲載されている。ただ一方で、2014 年 9 月 9 日に「Netflix：市場の編成」という記事が出され、Netflix の参入によってフランスのメディア市場が活性化されるだろうという視点もあった。

では、Netflix が到来したことでフランスのメディア市場は大きく変化したのだろうか。本発表では、フランスの VOD 市場の様子および映画館観客数、テレビ視聴時間、映画作品のビデオ（DVD、ブルーレイ含む）販売数の推移について、それぞれ 2019 年から可能な限りさかのぼって調査した。なお、調査に関してはフランスの国立映画・映像センター（Centre national du cinéma et de l'image animée：以下 CNC）が毎年 5 月に発行している『年報』（*bilan*）を参照した。そして、（1）フランスにおいても近年になってサブスクリプション制の VOD 事業が浸透してきており、その背景には Netflix の伸長があること、（2）フランスの映画館観客やテレビ視聴者が近年になって減少している様子はみられないこと、（3）フランスにおける映画作品のビデオ販売の総数は年々減少傾向にあること、を確認した。Netflix はフランスでも契約者を増やしているが、そのことが映画館離れやテレビ離れを引き起こしているということは、現時点ではいえない。一方で、Netflix の登場により物質的なビデオで映画をみる習慣がなくなってきたことは容易に想像できる。もっとも、インターネットの普及により媒体としてのビデオが淘汰されているのは世界的な現象であることは留意しておく必要がある。

II. 2017 年のカンヌ映画祭と Netflix の対立

Netflix の到来でフランスのメディア市場の秩序が激変したということはない。しかし、フランスは自国の映画産業に対して国家的な支援を施しているがゆえに、Netflix との関係が他の国よりも複雑である。2017 年のカンヌ映画祭で Netflix のオリジナル作品『オクジャ』と『マイヤー・ウィッツ家の人々』がコンペティション部門から除外されたことは、国家的で保守性の強いフランス映画産業にとって国際的で革新性の強い Netflix は相容れがたい存在であることを示している。

フランスは国内の映像メディア全体を巻き込んで映画産業中心の映像産業の構造をつくりだしている。具体的には、フランス映画産業を支える国家的な支援制度として、CNC による資金助成、テレビ局に対する放送割当制および映画製作にかかる資金投資義務、そして「メディアに関するタイムライン」（以下：タイムライン）の 4 つが代表的である。まず CNC の助成金について、映像メディア全体から集めた徴収金（映画入場税、テレビ局税、ビデオ税・VOD 税）から財源が構成され、それが再び各映像産業に分配されるという点に特徴がある。財源の大部分はテレビ局税が占めており、映画産業に助成の重点が置かれている。また、フランスのテレビ局は年間に放送するフランス映画（オリジナルがフランス語の映画）およびヨーロッパ映画に関して、本数や割合、放送してはいけない時間帯などが定められており、それらを製作するための資金を拠出する義務も定められている。このように、フランスの映画産業にとってテレビ産業は資金的にも映画を放映する場としても重要な存在であり、フランスにおいてテレビ産業の衰退は映画産業の衰退につながる。繰り返しになるが、Netflix が既存の映画産業やテレビ産業を危機的状況に追いやっているということは現在のところなく、それゆえ CNC の助成金制度、テレビ局に対する放送割当制、資金投資義務も健全である。ただ、VOD をはじめとするインタ

ーネット・メディアは映像作品を視聴する手段の主流となりつつあるので、フランスが映画産業支援にかかるこれまでの制度を時代に合わせて刷新していくことは不可欠だろう。本発表においては、2017 年より Netflix など海外の動画配信事業者、および YouTube といった動画配信サービスにも CNC の VOD 税が課されるようになったことに言及した。しかし、放送割当制や資金投資義務がそれらに対して適応されているのか（今後適応される可能性があるのか）ということについては言及できなかったため、そのことについて今後調査していく必要がある。

そして、2017 年のカンヌ映画祭で Netflix の出品した 2 本の作品が問題視されたのは、それらが「タイムライン」の規定に背いていたからである。「タイムライン」では、フランスにおいて Netflix のようなサブスクリプション制の VOD 事業者が新作映画を配信する際は、フランスの映画館公開から原則として 36 か月以上の期間を開けなければならないと定められているのであるが、問題となった 2 本の作品はフランスの映画館で一般公開されることなく、Netflix に加入している会員のみに向けて配信された。カンヌ映画祭側は映画館公開されていないことを理由に、Netflix の提出した作品は映画ではないと判断したが、映像作品が氾濫する現代にあって映画とは何かという問題が改めて浮上してくるようになった。

映画館での公開にこだわり、Netflix の作品を認めないカンヌ映画祭のありかたは時代遅れのようにも思える。しかし、現時点では、映画館はメディア空間をコンテンツとして遊動している映像作品に映画であるというお墨付きを与える唯一のメディアであるという考え方もある。また、作品が映画館で公開されることによって、映画鑑賞者に臨場感や特別感を与えることができるという利点もある。そして、メディアとしての映画館がテレビやビデオ、VOD と異にする最たる特徴は、観客である鑑賞者に映画の進行に関与する自由を与えない点にある。映画館で上映される映画は開始から終了まで直線上に進行し、他のメディアのように再生や停止にかかる操作の自由が鑑賞する側に与えられていない。ヌーヴェル・ヴァーグ期以来、作家的で芸術的な映画を重んじるフランスの保守的な映画人にとって、ほとんどの VOD サービスで可能な倍速視聴や本編途中からの映画再生などは簡単に受け入れがたいものなのかもしれない。本発表は、Netflix とカンヌ映画祭の対立を引き合いに出し、Netflix をはじめとする VOD 企業とフランスのメディア市場、およびフランス映画産業の関係性を概略するにとどまってしまう、VOD で配信される作品の「視聴のされ方」についての問題を掘り下げることができなかった。今後は、Netflix など VOD で配信される映画作品の視聴のされ方について、フランスではどのような議論がおこっているのかということ掘り下げていくことが課題である。

【研究発表記録】ビクトル・エリセ『マルメロの陽光』における歴史表象

後藤 慧（ごとう さとし、一橋大学大学院 言語社会研究科 博士課程）

ビクトル・エリセ監督の『マルメロの陽光』（1992）では、画家アントニオ・ロペスが、マドリードにあるアトリエの庭で、果樹マルメロを描こうと奮闘するさまが映り続ける。そのため、先行研究の多くは、この描画の様相を中心としたアトリエ内の映像に焦点をあててきた。一方でこの映画では、ラジオ音声を通じて、1990 年当時を思わせるニュースが聞こえてくる。次々に表出してくる多様なラジオニュースについて、例えばマーシャ・キンダーは、グローバリゼーションの時代の空気感を指摘している（Marsha Kinder, “From Documenting the National and Its Subversion in a Democratic Spain.” *An Open Window: The Cinema of Víctor Erice*, Ed. Linda C. Ehrlich, The Scarecrow Press, 2000, p.209）。けれども、そこで繰り返される湾岸危機という歴史的出来事のニュースの意義と位置に関しても、とりわけ考える必要があるのではないか。そこで本発表では、湾岸危機のラジオニュースなどの音響面を、映像に接続して分析することで、『マルメロの陽光』の歴史表象の詳細を明らかにしたい。また、果樹マルメロを歴史表象の観点から捉え直すことを試みる。

Ⅰ．ラジオニュース音声と湾岸危機

この映画では、画面外の音がすると、カメラがその音源にあたるものをパンやクローズアップによって搜索する傾向がある。例えば、ガンガン、という音が画面外からすると、続くショットで移民労働者がアトリエの壁に打ちつけるトンカチが映る。はじめてラジオニュースが聞こえるときも、直後にラジカセがアップで映ることで、想像上の音源（視聴環境それぞれのスピーカーが実際の音源）の搜索が達成されたかのように見える。だがラジカセは、その後も何度も意味ありげに映る。ニュース音声は、電氣的に加工されややリバーブがかかっており、音の性質からしても他の画面内・外の音とは異なる。

ニュース音声が入り、アトリエから離れて外の街とともに聞こえるシーンでは、その異質性が際立つ。「サダム・フセインはアラブ側に対話と、サウジの外国軍に対する聖戦を呼びかけました」など、湾岸危機に関するニュースも流れるため重要なシーンである。このシーンのニュース音声は、ミシェル・シオンが唱えた「放送中の音」に該当する。ラジオや電話などのメディアを通して電氣的に送信されたように思われる音のことである。それは、複数の電気機器へと想像上の音源を移したり、特定の音源に定まらず音の境界を行き来するという特徴をもつ（Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Trans. Claudia Gorbman, Columbia University Press, 1994, p.76）。この特徴によって、ニュース音声が入った特定の音源に係留されないまま、至るところで放送されているという印象が生まれる。

そして、外のシーンの最後には電波塔が映る。前述のカメラによる搜索の傾向を踏まえると、このシーンで搜索されたのは、ニュース音声の音源ではなく、電波塔という媒介物に見える。音源が音の係留される映像だとしたら、媒介物は、音が中継され、拡散されている状態の目印となる映像だと言えよう。電波塔が映った後には、そこにアトリエ内のマルメロの映像がディゾルブする。このときマルメロは、画家によって金属の棒で囲われた状態にある。そのマルメロが、電波塔と形態的に類似しながら重なることで、マルメロもまたニュース音声の媒介物に見えるというフィクショナルな効果が生じる。

この映画において、湾岸危機という出来事は、電波塔やマルメロに媒介されて漂う音声情報にすぎないのである。このような湾岸危機の表象は、かつてジャン・ボードリヤールが『湾岸戦争は起こらなかった』（1991）において述べた、イメージと情報の策略が多用された戦争のシミュレーションという観点を想起させる。ただし、この映画に固有なのは、湾岸危機についての報道が映像を伴わず、ラジオの音声情報のみに限られる点だ。家々の窓越しに TV 画面が見えるシーンがあるものの、どれも不鮮明に明滅しているだけである。歴史上の湾岸危機で扇動的な偽の証言を含む映像の策略が多用されたのとは異なり、この映画では、映像による報道の機能不全な状態が強調されている。

もっとも、その音声情報によっても、出来事の大局観が伝えられるばかりである。ボードリヤールは、シミュレーションの中で有耶無耶になった湾岸戦争の死者のことを、「行方不明者」と呼んだ（ボードリヤール, 119）。この映画でも、個別の犠牲者については全く報道されない。外のシーンの最後に交通事故のニュースが流れ、そこで死傷者に関して統計的な数字のみが伝えられることは象徴的に思われる。

II. 画家の声とマルメロ

ラジオニュースによる湾岸危機の表象に関連させて、画家の声の特徴が現れるシーンについても分析する。はじめに、画家の声が外の街とともに聞こえる 2 つのシーンを取り上げる。1 つ目のシーンでは、画家がマルメロを描きながら歌っていると、カメラがパンアップしていき、外の街が映る。ニュースと同様、変わらぬ音量のまま歌は聞こえ続ける。その後、カメラはパンダウンしてマルメロのほうに戻ってくる。先に見た音源・媒介物搜索の傾向を踏まえてカメラの動きに注目すると、始点かつ終点にあたるマルメロが画家の声の媒介物に見える。2 つ目のシーンでは、マルメロの近くで画家とその友人が合唱した後、音楽と 2 人の声と共に、夕暮れの街並みとあの電波塔が映る。

これらの 2 つのシーンでは、画家の声に電氣的な加工感がないためシオンの定義からは逸脱するものの、音源不在の声と媒介物の映像の組み合わせが「放送中の音」を想起させる。この映画では、画家の声もニュース音声のように、マルメロと電波塔に媒介され

て漂う可能性をもつのである。ただし、戦場や行方不明者に関する発語内容を含み、「死のきらめき」という壁の落書きの映像と結びつく点で、「放送中」の画家の声はニュース音声とは異なる位置にあると推測される。

続いて、クライマックスからラストシーンにかけて、画家の声がマルメロの映像と結びつくシーンを取り上げる。映画内の日付で「12月11日」の夜、画家はベッドの上で動かなくなり、寝ているのか死んでいるのか曖昧な状態になる。すると、アトリエの庭で、地面に落ちた果実に自動照明があたるのを、1台のカメラが自動撮影するシーンに移行する。続いて、そのシーンを反復したかのように見える光景を、肉体から離脱した画家の声が実況し始める。分析途中のため詳細は割愛するが、そこで画家はカメラの視点を獲得する。カメラとなった画家が見させられるのは、自らは描くことのなかった果実の腐敗（死）のスペクタクルである。この光景を、画家は「マルメロが光のもとで腐っていく」などと実況する。このシーンについての、「映画のもつ危険性についての〔……〕の最も明白なアレゴリーである」、というポール・ジュリアン・スミスの指摘はそれほど誇張的ではないだろう（Paul Julian Smith, “Whispers and Rapture: On Politics and Art in the Films of Erice.” *An Open Window: The Cinema of Víctor Erice*, Ed. Linda C. Ehrlich, The Scarecrow Press, 2000, p.185）。湾岸戦争がこの年の冬にはじまったことを踏まえると、果実が戦争の犠牲者を表象するとは言いえないかもしれないが、そこに関係を見出すことはできそうである。何も映らないTV画面や統計的なラジオニュースに抗して、このシーンではマルメロの「死」の映像化が試みられるも、それは見世物となる定めにある。

だが、自己批判的にも見えるこのようなシーンで映画は終わらない。「春」という字幕と共に始まるラストシーンでは、冬を越えた新たなマルメロの木が映る。カメラが根本からパンアップすると同時に、姿の見えない画家の鼻歌が聞こえる。ここでのカメラの動きは、画家の声が「放送中」となったシーンを反復していることから、映っていない外の街にもマルメロに媒介された鼻歌が拡散している可能性がある。さらに、ラストショットでは、“A PACO SOLORZANO, IN MEMORIAM.”という碑文のような字幕の効果によって、マルメロは墓であるかのように見える。それは、地面に朽ちたマルメロの実の、また「パコ・ソルサーノ」という想像も及ばない他者の墓である。これら映像と字幕との関係から、画家の鼻歌はレクイエムとして、また歌の終止は黙祷として機能する。この追悼の音声は広く街中に放送される。

結論として、この映画では、湾岸危機・戦争を表象していたラジオニュースの「放送中の音」という特徴が、映像や字幕との複合的なモンタージュを経ることで個別的な死者の追悼に転用された、と言える。マスメディアによる歴史的出来事の伝達を、音響の側面からフィクショナルに活用するための方途が、この映画には見出だせる。

【研究発表記録】鍵をかける女—『カッコーの巣の上で』（1975） 婦長ラチェッドの攻防を通して

大黒 優子（おおくろ ゆうこ、関西学院大学大学院 言語コミュニケーション文化研究科 博士後期課程）

本発表では、ミロス・フォアマン監督の『カッコーの巣の上で』（*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975）を取り上げ、体制の中での女性のポジションについて検証した。原作は 1960 年代に多くの若者の支持をえた反体制派のアメリカの作家ケン・キージー（Ken Kesey）の *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962)である。小説についての先行文献には作品の中に見られる反体制的な要素を批評するものが多く、刑務所での労働から逃れるために精神病院に入院した主人公マックマーフィの視点から論じられている。映画でも病院内での規則に従わず、自由気ままに振る舞うマックマーフィは、他の男性患者たちを巻き込んでいく。規則正しく秩序を保ち、患者をこの環境に適合させようとする看護婦長ラチェッドとの攻防が激化していく。婦長の管理下で、危機に瀕している自由を取り戻すかのようにマックマーフィは婦長と対立する。故に婦長を体制の象徴と捉え、マックマーフィは反体制派のヒーロー的存在であるとする捉え方が成立する。だがしかし、本発表では、この映画のオリジナリティーは精神病院の看護婦長にあると捉えた。婦長にフォーカスすると、どのような解釈が生まれるであろうか。発表では、これまでの婦長を体制の象徴と捉えてきた批評に対し、ショットとテキスト分析を通して男性社会の中で自己のポジションを堅持する強かな女性、支配と服従といった彼女のポジションが何を提示しているのかを明らかにした。（発表においては、時代的な背景から看護婦という言葉で統一した。）

最初に注目したのは、女性の職業についてである。『カッコーの巣の上で』のラチェッドの職業は看護婦である。看護婦が、女性らしさと自立性といった二つの側面を持ち合わせた職業であることを指摘した。女性の職業という概念がいかにステレオタイプな女性像をもとに作り上げられたものかについて、ロザベス・モス・カンター（Rosabeth Moss Kanter）は『企業の中の男と女—女性が増えれば職場が変わる』（1995）の中で「性別による二極分化や職業分離はアメリカの職場の現実である。1900 年から 1970 年にかけての国勢調査によれば、女性労働者のほとんどは、女性が圧倒的に多い職業に集中している」（カンター 3）と述べている。女性の代表的な職業としては事務、秘書、教師、看護婦があげられる。そして、職業二極化の背景には、職業の性差別化を要求する近代経営理論が関与している。近代的な経営管理者に求められる資質が「男性化」した父権的なイメージと共鳴しているからだ。例えば、問題解決能力・論理的な思考・判断能力・感情を排除といった一般に「男性的」とされてきた資質が管理者の資質と合致した（カンター 15）。「男らしさ」「女らしさ」といったイメージが、職業的資質の判断基準にされていたのだ。そして、この職業二極化のなかでの看護婦の特異性を指摘した。クラウス・テーヴェライト（Klaus Theweleit）は『男たちの妄想 I』（1999）で、女性は医学の分野から排除されてきたが、19 世紀の半ば、新しい女性（傷病兵の天使の存在として）が野戦病院に殺到し、「職業

的な」医師と競合しようとし、医療世話係という階級が成立したことについて述べている（テーヴェライト 203-204）。また、女性に看護の専門職としての道を切り拓いた代表的な人物として、フローレンス・ナイチンゲール（Florence Nightingale）を挙げた。彼女の献身的に負傷兵を看護する姿は、ヴィクトリア時代の女性像を美化したステレオタイプの看護婦像、医師に従順であり、患者に誠心誠意尽くす看護婦のイメージを定着させた一面を提示した。このように看護婦は、「女らしさ」が求められる職業であったという歴史がある。だがその後、看護婦という職業は 1930 年ごろからのアメリカでの近代的な医療組織の構築の影響のもと、これまでのポジションからの変容が見られるようになる。医療の効率化を高めるために、医療体制における分業化が進んだからだ。その結果、医療専門職を養成するための教育訓練システムの整備がはかられ、看護婦は専門職としての自立性を獲得するといった経緯をたどった（早川佐智子『アメリカの看護師と派遣労働―その歴史と特殊性』2015, 129-130）。従来、医師（男子）に従順する立場にあった看護婦が病院の中で自立性とその地位を獲得していったのだ。更に、看護婦として一人の女性の中で揺れ動く女性性を検証した。テーヴェライトは「白い看護婦のイメージは庇護する/冷やかな母性と、誘惑的でロマンチックな姉妹とを両極とするスケールの上でさまざまに変化する」（テーヴェライト 193）と述べている。この揺れ動く看護婦像の具体例として、1943 年の映画、『戦場の天使』（*So Proudly We Hail*, 1943）を挙げた。『カッコーの巣の上で』で、婦長が看護婦としての両義的な女性性を見せないのはなぜか。婦長が患者たちに規則正しく秩序を保った病棟内での生活を強要するのは、本来、看護婦の中で揺れ動く女性性を回避するためではないかと考えた。

次に婦長の権力はどのように描かれているのかを提示した。「鍵」と「ガラスのナースステーション」は婦長の権力の象徴と捉えることができる。婦長が最初にスクリーンに登場する場面は重大な情報を与えている。カメラは彼女が鍵を開けて病棟に入ってくる姿を捉えている。婦長は男性たちを限られた空間に閉じ込めている。鍵を手に行っている限り、彼女に刃向かう患者たちをいつまでも閉じ込めておくことができるのだ。また、婦長はこのガラスに囲まれたナースステーションの中で患者たちの行動を監視する。ガラスのナースステーションは、監視塔の役目を担っている。ミシェル・フーコー（Michel Foucault）は『監獄の誕生―監視と処罰』（1977）の中で、一望監視施設の構造について「見られてはいても、こちらには見えないものであり、ある情報のための客体ではあっても、ある情報伝達を行う主体にはけっしてなれないのだ。」（フーコー 203）と述べている。この点において、婦長のガラスのナースステーションは不完全な監視塔であると言える。男性患者からも婦長の行動は丸見えであるからだ。このことは、婦長の権力の不完全さ、そして婦長自身も見えない障壁に阻まれていることを表している。

『カッコーの巣の上で』では、医療行為の面でも主導権を握っているのは女性である婦長の方であり、映画の中に現れる権力の構図、男女の役割が反転していることも指摘した。このことについては、映画の背景になる 1960 年代には医療の高度化に伴い、さらに高いレベルでの看護婦の専門性が求められたことと、女性の解放を求めた第二波フェミニズムとの関係を示した（早川 18）。専

門的な高度な知識を身につけた看護婦たちが、これまで男性の領域とされてきた医療行為の領域にまで進出していった。これまでの看護婦の歴史を鑑みると、病院という体制の中で婦長が自立性を獲得し、権力のポジションを堅持することへの欲望は理解できる。一方のマックマーフィは、社会の抑圧に屈せず、男性性を堅持しようとしている。対極の存在に見える婦長とマックマーフィではあるが、実は、二人は互いに鏡像関係にあるという捉え方を提示した。社会という体制の中では、二人は障壁に阻まれたもの同士であり、この両者が対立することは体制側にとって好都合な構図と言えるのだ。

婦長は彼女の支配体制を維持するために、自らに委ねられた病院内での医療行為を患者に行使していく。それは、集団セラピーであり、電気ショック治療という手段である。彼女は制御不能になった患者たちを電気ショック治療室へ送り込む。ナースステーションのガラスを壊したマックマーフィは、電気ショック治療を強要される。そして、この治療は権力を象徴する。体制に歯向かうものは罰を受けるのだ。ついに、マックマーフィと婦長との攻防に決着がつけられる。患者の一人が自殺したことにマックマーフィの怒りは婦長に向けられる。マックマーフィは男性患者たちの前で、婦長に襲いかかり彼女の首を締める。この行為は、婦長に対する性的暴行と同義であり、男性によって女性の危険な力が減殺される。

病棟内には何もなかったかのように、いつものレコードが流れ患者たちはカードゲームをしている。マックマーフィは強制ロボトミー手術により完全な不能者になり、勝負はついたかのように見えるが、婦長はマックマーフィに締められた首にコルセットつけている。この点は、従来の映画の結末を踏襲している。つまり、父権社会の秩序を乱す女性は最終的には罰を受けるか、男性の庇護の元へと引き戻されることを暗示している。しかしながら、この映画が特異なのは、男性だけでなく、女性にも近代経営を支える管理者としての資質を備えていることを前景化している点にある。映画は、婦長のマックマーフィの起こした騒動に対し、冷静かつ迅速に対処する姿を描く。女性にも、男性に劣らない管理者としての資質があることを見せている点は従来とは異なるものである。そして、婦長と度々、ツーショットで映る若い看護婦の存在である。彼女は物語の最初から婦長の姿に視線を送り続けている。映画が次の世代を担う女性を目撃者としている点も重要であることを提示した。婦長にフォーカスし、この映画を分析することで、「体制の中での女性」といった新たな視点を指摘した。

日本映画学会

2021 年 10 月 1 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：須川 いずみ、塚田 幸光、北村 匡平

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

事務局分室：和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町金井ヶ丘 5-1-1

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

学会公式サイト：<https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ：<http://jscs.exblog.jp/>