

日本映画学会会報

第72号 (2024年7月31日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 吉村 いづみ) / 編集長 藤城 孝輔

事務局 北海学園大学人文学部 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 <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

目次

視点 のらくろの楽土——子供の戦時メディアの多様性 福島 可奈子 2

書評 北浦寛之著『東京タワーとテレビ草創期の物語——映画黄金期に現れた伝説的ドラマ』 今井 瞳良 14

書評 佐藤元状・富塚亮平編『「ドライブ・マイ・カー」論』 木下 千花 18

書評 川本徹著『フロンティアをこえて——ニュー・ウェスタン映画論』 大勝 裕史 22

新入会員自己紹介 Back to the Beginning 相川 隆行 26

出版紹介 28

新入会員紹介 28

● 視点

のらくろの楽土——子供の戦時メディアの多様性

福島 可奈子（早稲田大学、武蔵野美術大学、神戸学院大学非常勤講師）

人は子供の頃に好きだったキャラクターや世界観にどれだけ影響されて大人になるのだろうか。そんなことがふと気になるのは、私がまだ小学生だった頃のある体験に基づいている。夏休みを利用してひとり祖母宅に帰省していた私は、ある日祖母の友人宅に招かれた。昭和2年生まれの子より少し若いというくらいの老夫婦のお宅で、祖母は夫人とおしゃべりに夢中になっていた。出された麦茶を飲みながら退屈そうにしている私を見たご主人が、「漫画があるけえ読みませえ」と言って5冊ほど出してくれたのが、漫画「のらくろ」シリーズだった。当時『雪の女王』を愛読し、テレビで再放送の『キャンディ♡キャンディ』を好んで見ていた娘にとっては可愛らしいとも気持ち悪いとも判断がつかない、黒犬が空間恐怖症的に反復されたり拡大されたり引き延ばされたりしたデザインの共箱から本を取り出し、経年でくすんだ布張りの表紙を開くと、古い本特有のカビの匂いがした。そしてページをめくると、それが戦争もの、兵隊さんものであることがわかり、何も知らぬ戦争への漠然とした恐怖感とも相まって少しガッカリしたのを覚えている。そのとき、そのご主人は私の表情を読みとったか読みとらなかつたかのタイミングで「こりゃあ子供ん時にな、空襲ん時にお腹に巻いて逃げたんじゃ」と教えてくれ、この古びた本がそんなに大切なものだったのかと子供心に驚いた。しばらく退屈しのぎに目を通したが、軍隊の基本すら知らぬ娘にはさっぱり意味がわからなかった。帰り際に「いるんじやたらあげらあ」と声をかけてくれたのだが、もらってもこのおじいさんほどにこれらの本を大事にできるとは到底思えず、妙な罪悪感を抱きながら首を横に振って帰ったのだった。

そんな幼児期の他愛もない記憶なのだが、現在こうして戦前日本のメディア文化に興味を持ち、実際に史料調査をしていると、1930年代の子供の視聴覚文化のなかでの「のらくろ」の存在の大きさをひしひしと感ずるのである。当時の子供、特に少年たちにとって「のらくろ」はどんな存在であり、何をどんな風に楽しんだのだろうか。

こんな証言がある。戦後にゾルゲ事件研究など文芸評論家として活躍し、少年期を日本統治下の台湾で過ごした尾崎秀樹（1928-1999）は、大日本雄弁会講談社発行の『少年倶楽部』と、それに1931（昭和6）年から1941（昭和16）年までの約11年間掲載されて爆発的人気を博した「のらくろ」について次のように回想している。「昭和っ子である私たちの精神内容はほとんど講談社文化によって培われた。いいかえれば野間清治（引用者註：講談社創業者）の理想主義でそだてられたということになろう。一中略一『敵中横断三百里』や『亜細亜の曙』そして『のらくろ上等兵』や『たこの八ちゃん』が、知らず知らずのうちに自分

の血となり肉となって、自分の中に生きていることをあらためて自覚した。このことは重大である。批判的にというより、肯定的に重要な問題を含んでいる。私が大陸に夢を描いたのも、軍隊を知ったと錯誤したのも、山中峯太郎や田河水泡の著作からだった。戦後世代にも戦前世代にもこの実感は湧かないだろうが、戦中派が一度は整理しておかなくてはならない課題の一つとして、のらくろや本郷義昭は存在するわけだ」（尾崎 322）。本郷義昭は、こちら『少年倶楽部』に連載された山中峯太郎の少年小説シリーズの主人公であるが、本稿では「のらくろ」に絞って論じる。

「のらくろ」は日本が十五年戦争とも呼ばれる対外戦争に突き進んでいく時代にあって、たとえ主人公が犬であったとしても兵隊物語として子供たちから絶大な支持を得たために、戦後その評価が、国策に協力した「戦犯」であるとする批判派と、1941（昭和16）年に最終的に軍部の圧力で連載を打ち切られたのだからそうではないとする擁護派に二分している（小林 799）。また大塚英志は、後者の理由でその後の漫画史では強く非難されていないことを述べつつ、「のらくろ」の国策加担の問題は、兵隊物語としての前期ではなく、のらくろが軍を退役した後に義勇軍として満蒙開拓をおこなう物語を描く後期にあると指摘する（大塚 115-135）。1938（昭和13）年から募集を開始した「満蒙開拓少年義勇軍」は、数え年16～19歳の男子を対象とした移民政策で、まさに「のらくろ」を長年愛読してきた少年たちの年齢とびたりと重なるのである（117）。また作者の田河水泡も拓務省の嘱託となって渡満し、満蒙開拓少年義勇軍の生活指導員として各地の訓練所を回って漫画の創作指導をしたり、義勇兵勧誘漫画を執筆したり、のらくろが退役後に「大陸」で活躍する姿を描くシリーズを執筆したりしている（119）。その結果、「のらくろ」等の田河の漫画に影響されてどれだけ義勇軍への少年の応募が増えたのかは知る由もないが、本稿ではもっぱら、「のらくろ」連載開始（二等兵）から退役（大尉）までの「のらくろ」の視聴覚メディアの拡張性を考察する。つまり家庭という、子供にとって最も身近な場所で「のらくろ」がどう体験されたのかを、メディア考古学的視座から「差異の多様性」としてみる。そのために漫画から派生したレコード、玩具映画、紙フィルム、紙幻燈の「のらくろ」について、それぞれ「松本夏樹コレクション」に現存する1～2作品を選んで比較分析する。そのことにより、原作者や原作漫画の意図を超えた「のらくろ」像の多面性とその拡がりを概観し、受容者の子供がどのように「のらくろ」への愛着を深めていったのかを知る、ひとつの手掛かりにしたい。また筆者のメディア考古学的見解と方法、玩具映画メーカーの特徴や紙フィルムの特性等については、すでに拙著『混淆する映像文化——幻燈・玩具映画・小型映画』に詳述しているため、併読いただければ幸いである。

(1) レコード

「のらくろ」の原作は、大日本雄弁会講談社の雑誌『少年倶楽部』1931（昭和6）年新年号に掲載された「のらくろ二等卒」より始まる。作者の田河水泡によれば、子供の好きな「犬」と「兵隊ごっこ」を組み合わせ、さらに読者の子供たちが「自分よりもっと間抜けな、もっと逆境にいる犬の動きを見て、いくら力づけられれば」（講談社 211）と考えて作った物語だという。当初田河は、これまでの漫画の連載期間からみて半年から1年程度の連載だろうと考えていたものが、読者からの反響が大きく、長期連載になっていく。また講談社はその前年末にポリドール社と組んで「キングレコード」を立ち上げ、「日本精神を昂揚し、世のため国のために奉公すべきことを提唱し実践」できる「健全なる歌」（中村 691）や「忠臣孝子」「報国美談」（692）のひとつとして児童劇レコードを発売した。そしてその児童劇として白羽の矢が立ったのが、爆発的に人気上昇中の「のらくろ」であった。講談社は1932（昭和7）年6月に『のらくろ二等兵』の児童劇レコードを1円50銭で発売すると、たちまち4万枚を売り上げ、それに続く『のらくろ一等兵』も3万枚の売れ行きをみせた（694-695）。当時『少年倶楽部』（1冊50銭）の購読者は全国に50～60万人いたというから（講談社 246）、購読者100人につき5～8人ほどがレコードを買った計算になろう。

また、キングレコードの「のらくろ」児童劇シリーズの吹き込みは、その後JOAKラジオ午後6時からの「ゴドモの時間」でも「のらくろ武勇伝」（昭和8年6月19日）や「のらくろ演芸会」（同年12月23日）等を披露した長谷山雛菊音楽団（少年少女合唱団）が担当し、脚色と作曲は当劇団を率いる教育者の長谷山峻彦がおこなった。

最初に発売された『のらくろ二等兵』レコードの付属リーフレットをみると、田河水泡が顔写真入りで原作者として明記されており、リーフレットの挿絵も絵のタッチからみておそらく本人が書き下ろしたものであろう【図1】。連載していた『少年倶楽部』や、新たに「のらくろ二等兵」がカラー（二色オフセット）で書き下ろされた単行本『漫画常設館』（昭和6年8月発売）や、レコード発売後に出た『のらくろ上等兵』（昭和7年12月発売）には同様の物語は見当たらない。漫画版との共通点としては、のらくろが整列番号を正しく言えなかったり、朝寝坊したりなどの細部にはあるが、物語展開が全く異なっている。レコード版では、音や音楽を最大限に生かすためか、のらくろが皆の合唱で起こされたり、行進ラッパの音階で合唱したり、炊事当番でお昼のおかずの豚を逃がして駆足ラッパの音階で合唱したりと、のらくろやその仲間に扮した音楽団の子供たちの歌声がメインになっている。

（駆足のラッパの譜にあはせて）

合唱『豚 豚 豚 豚 豚 豚 どこだ

豚 豚 豚 豚 豚 豚 ぬないか

豚——豚がぬないか——豚がぬないか——

豚 豚 豚 豚 豚 豚 どこだ

豚 豚 豚 豚 豚 豚 ぬないか』

このように、行進ラッパ、駈足ラッパという当時の子供なら聞きなじみのある音階ならば簡単に口ずさめたであろうし、レコードを聴きつつ、聞き手の子供の側ものらくろ役の口調をマネしながら、自ら「のらくろ」にシンクロすることができたのである。



【図 1】レコード（キング）『のらくろ二等兵』の挿絵のひとつ

また、漫画からの派生に関して対照的なのが、1933（昭和 8）年 6 月に劇場公開された村田安司漫画・演出の『のらくろ二等兵 教練の巻』『のらくろ二等兵 演習の巻』（横浜シネマ商会）の作品である。なぜなら、これらはそれぞれ 1932（昭和 7）年 12 月発売の単行本『のらくろ上等兵』収載「のらくろ二等兵」の「入営」、「行進」の物語をアニメーション向けに膨らませたものであり、基本的に漫画の物語を踏襲しているからである。それでも「入営」の練兵場での整列のシーンで、上官の「右向けー右ッ」で間違えて反対側を向いてしまうところは、むしろレコード版と同じ（ただしレコード版でのその際の上官はモール中隊長でなくブル連隊長）なので、却って村田作品がレコード版の演出に影響を受けているといえるかもしれない。このように「のらくろ」というキャラクターは、原作漫画掲載開始からたった 2 年半で、声（レコード、ラジオ）と動き（アニメーション映画）を得たのである。

一方レコード版『のらくろ一等兵』の A 面「連隊長の練兵場」は、題名とは異なり、二等兵という別の階級時代の物語を引用しているのが特徴である。そこでは、単行本『のらくろ上等兵』収載「のらくろ二等兵」の「斥候」前半部を踏襲しつつ、のらくろが偵察報告

するのが「鱈」から「子猫」に変更されており、斥候に行かされるメンバーとしてチョンの助も加わっている。そのことにより、上官のブル連隊長と一等兵 2 匹の台詞の掛け合いがより複合的かつリズムカルに成立している。また B 面「防禦演習」は、のらくろが歩哨に立たされて鳥に驚くシーンが、『少年倶楽部』昭和 7 年 9 月号に掲載された「のらくろ上等兵」、その漫画のコマ割りなどを田河自ら描き直した単行本『のらくろ上等兵』収録「のらくろ一等兵」の「火薬庫歩哨」と共通しているが、漫画版では梟の聲に驚くのに対し、レコード版では鳥の鳴き声である。また漫画版では、暗闇の中でのらくろが木の影を大入道と間違えたり、お月様をお化けの顔と間違えたりして大失敗するが、レコード版ではのらくろが敵の小銃の音を聞きつけて、機関銃や大砲の口真似で敵を追っ払い、大手柄を挙げるのである【図 2】。

ブルドック『何、のらくろ、馬鹿をいへ、あの大勢をお前一人で追払へるものか』

のらくろ『大丈夫であります。声でおどかしてやります』

のらくろ『ヤアヤアそこに現れた敵の散兵、此方には新式機関銃があるぞォ、ガタガタガタガタガタガタ、デデデダダダドドドドドド』

敵の声『あッ、向ふには機関銃がある、小銃ではかなわないぞ』

のらくろ『五十サンチの大きな大砲もあるぞーズツドオーン』

敵の声『いやこれはたまらん、あんな大きな大砲にあたつては命がない、全員退却！』



【図 2】レコード（キング）『のらくろ一等兵』の挿絵のひとつ

(2) 玩具映画

「のらくろ」掲載開始の頃から『少年倶楽部』にしばしば広告を出し、雑誌発行元の大日本雄弁会講談社代理部でも取り扱っていた、玩具映画の「キング」（愛和商会）は、「のらくろ」の玩具フィルムを複数販売している。1934（昭和9）年9月の『大阪玩具新報』に掲載された広告によれば、タイトルは順に『のらくろ上等兵一番乗り』『のらくろ上等兵馬賊討伐』『のらくろ軍曹挺身隊』『のらくろ伍長突撃隊』『のらくろ上等兵』『のらくろ二等兵（教練の巻）』『のらくろ二等兵（演習の巻）』の計7本である。同広告に掲載された同時代の人気漫画キャラクターである冒険ダン吉、神州櫻之助、ミッキーマウス作品がそれぞれ2本、只野凡児が1本と比較しても、「のらくろ」の種類が突出して豊富である。またそのうち『のらくろ二等兵（教練の巻）』『のらくろ二等兵（演習の巻）』は、横浜シネマ商会製作の劇場公開版と同名タイトルであることからみて、劇場版を玩具映画用に短く再編集したものである可能性が極めて高いが、それ以外はおそらく「キング」の製造元の愛和商会がアニメーターを雇って独自に製作したものと考えられる。そのうち、現存している1本『のらくろ上等兵』【図3】をみると、前半がのらくろと3匹（単行本では4匹）の犬の決死隊（『少年倶楽部』昭和7年5月号掲載「のらくろ一等兵」）、のらくろが「鉄砲玉」の砲弾となって敵の陣地に乗り込む（同年10月号「のらくろ上等兵」）、敵の火薬庫を爆破（同年6月号「のらくろ上等兵」）、敵の爆撃機に乗って逃げる（昭和8年2月号附録「のらくろ突撃隊」）という、漫画から抜粋されたアクションが組み合わせられて矢継ぎ早に出てくるのが特徴である。玩具映画は、映画館上映作品のように一定速度の大画面を活動弁士の説明付きで受動的に鑑賞するものではない。子供自ら映写機を回しつつ（時に字幕や台詞を自ら読み上げつつ）自室の白壁や襖などに小さく映してみる能動的な鑑賞法である。だから映写速度も自由自在であった。

また小型の玩具映写機でかけることのできるフィルムの長さも限りがあるため、フィルムの長さは大体100呎以下である。そのため玩具会社は、当時の購買層の大多数を占める小中学生の男子の好みに合いそうな漫画をアニメ化し、そのアクションシーンを短いフィルムの中に盛り込んだ。特に、「のらくろ」が『少年倶楽部』に連載を開始した1931（昭和6）年は満州事変が、その翌年は第一次上海事件が起きており、「のらくろ」は現実の同時代の戦争と決して無関係ではなく、それはキングの玩具映画にも顕著に反映されている。たとえば『のらくろ上等兵』の冒頭に、のらくろとは別に3匹の犬の決死隊が突撃して戦死を遂げるシーンは、漫画そのままに、第一次上海事変で決死隊になって爆弾を抱えて鉄条網を突破し、英雄として戦争美談となった「爆弾三勇士」が下敷きとなっているのは明らかである。また愛和商会は、漫画化された爆弾三勇士だけでなく、実写フィルム『肉弾三勇士』『上海総攻撃』をキング映写機普及号と「肉弾三勇士のプロマイド」付き大特価2円50銭（定価は3円）で販売しており、その広告が『少年倶楽

部』昭和7年6月号に掲載されている。この実写フィルムは、販売時期や現存品から推察するに、おそらく劇場公開されたニュース映画の総集編だろう。1932（昭和7）年当時『少年倶楽部』では「満洲には新国家が出来た 上海事件はどうなるか？」や「ああ肉弾の三勇士」という記事が掲載されたり（昭和7年4月愛国特大号）、「日本もし戦はば」という特別記事が掲載されたり、附録として日露戦争の英雄で軍神となった広瀬中佐の銅像セットがつく（5月号）等、過去の戦争と英雄を美化しつつ、新たな戦争に向けて読者の少年たちを鼓舞する風潮が高まっていた。とりわけ『少年倶楽部』は、当時の野間社長の意向もあって「愛国的国民精神」を有する「日本人を作る」ための少年雑誌としての道を突き進むことになる（中村 465）。そのさい玩具映画の『のらくろ上等兵』は、劇場アニメーション映画とは違い、購入者の子供自身が、自ら映写機のクランクを回すことでのらくろと決死隊が敵陣に向かって走り出すという、漫画を読む以上に視覚と触覚が連動した能動的な「疑似戦争」体験を彼らに与えたのである。



【図3】玩具映画（キング）『のらくろ上等兵』のタイトルと三勇士の1匹

一方で玩具映画の「ライオン」（小池商店）は、「のらくろ」のキャラクターを使いつつも、原作漫画に縛られない自由な発想のアニメーションを多数自社で製作している。たとえば、のらくろが中尉に昇格した1937（昭和12）年以降発売の『のらくろ鬼中尉とミッキーマウス芝居騒動』は、そのタイトルの通りのらくろはミッキーマウスと協力して、猿のギャングとの抗争を繰り広げて勝利するし、『独立守備隊 のらくろ鬼中尉』では、のらくろが実際の日本軍のように南満州鉄道を守備する歩兵隊として、鉄道を襲撃した「匪賊」（人間）を撃退するという、原作にはない物語が展開する。また『のらくろ鬼中尉 大空突撃隊』では、のらくろがロケットに乗って出撃し、ロケットから四方八方に出た銃口で敵の軍用機を撃ち落とす。おそらく本作は、漫画「のらくろ豪勇部隊長」（昭和13年新年号附録）で出てくるのらくろ発明の「飛行戦車」からインスパイアされたハイテク・ロケットではあるまいか。このような荒唐無稽とも思えるハイテク表現は、1934（昭和9）年1月から講談社の『幼年倶楽部』に連載されて大人気を博した「タンクタンロー」の影響

もあるかもしれない。タンクタンクローはちょんまげ頭の豪傑だが、ボウリングボールのような球体の胴体の穴から機関銃、ピストル、飛行機の翼やスクルー、大砲など何でも突き出すことができる SF 的な「スーパーマン」である（坂本 405）。その影響がライオン製ののらくろアニメに最も顕著にみられるのが『のらくろ特務曹長 軍事探偵』【図 4】で、このフィルムも原作漫画のストーリーには特に基づいていない。のらくろとブル連隊長が金庫を開けると、敵の「チンパンチーX25号」から「流線形空陸タンク」の設計図をもらつて行くというメッセージが飛んで来て、のらくろが急いで「流線形空陸タンク」に乗り込んで敵を追撃し、設計図を取り戻す話である。原作漫画でのらくろが発明した「飛行戦車」に比べてこの「流線形空陸タンク」はさらにハイテクで未来的であるとともに、のらくろはタンクタンクローのように少し丸みを帯びたフォルムで描かれている。このように著作権意識が十分に確立していない時代にあつて、原作の世界観から完全に離れた「のらくろ」像もまた堂々と提供され、子供たちはそれらをヴァリエーションのひとつとして受容したのである。



【図 4】玩具映画（ライオン）『のらくろ特務曹長 軍事探偵』タイトルと流線形空陸タンク

（3）紙フィルム（レフシー）

家庭映写機株式会社から発売された反射式紙フィルム「レフシー」では、1933（昭和 8）年 10 月に「のらくろ」がカラーアニメーションになって登場する。当時レフシー映写機は大型金属製と木製トランク型の 2 種類があつたが、トランク型でも 3 円 50 銭で、ライオン、キングなどの玩具映写機セットよりも高級玩具であつた。そのため昭和初めに都市部を中心に爆発的人気を博した玩具映画に比べて富裕層の子供向けなので、普及数も玩具映画よりも少なかつたが、それでも一部の子供は、カラーで動く「のらくろ」を自ら手回し映写機で動かすことができた。そのなかでも『のらくろ肉弾戦』と題された作品は、『少年倶楽部』昭和 7 年 3～5 月号掲載の「のらくろ一等兵」、単行本の『のらくろ上等兵』掲載の「肉弾戦」を踏まえたアニメーション構成で、猿軍に捕まったブル連隊長とモール中隊長をのらくろが救出するシーンが含まれている【図 5】。このことから、本エピソードが元になっていると考えられるが、漫画では敵

のタンクに砲弾で応戦するところが、紙フィルム版では、敵の機関銃に対して巨大なお面を付けたのらくろが単独で突撃して追い払う描写に変更されている。そのさい驚いた猿軍兵士と共に彼らの機関銃の銃架が生き物の足のように柔らかくなって、自ら逃げ出すというアニメーションならではの効果が加味されている。のらくろが自身のお面を利用するエピソードは、「のらくろ伍長」（『少年倶楽部』昭和8年10月号）でも描かれるが、そこでは巨大お面ではなく、お面を複数配置することで、複数人の兵士がいるように敵側に勘違いさせるための作戦として描かれる。また「のらくろ一等卒」（『少年倶楽部』昭和7年1月号）では、軍旗祭の出し物で巨大顔の「首ふり猛犬」が制作されるが、この顔はのらくろではなく師団長にそっくりのものである。このように本作では複数のアレンジが加わっており、「のらくろ」が漫画版とは違う知恵を働かせて敵軍を追い払うのが特徴である。



【図5】（左から）『少年倶楽部』、単行本、紙フィルム（レフシー）の同一シーン

一方、発売年不明の『のらくろお化征服』の物語は、レコード版『のらくろ一等兵』B面「防禦演習」と同様に、単行本『のらくろ上等兵』収載「のらくろ一等兵」の「火薬庫歩哨」が下敷きになっている。レコード版と比べるとアレンジは少ないが、のらくろが原作のように鼻の聲に驚くのではなく、鼻の顔が木と一体化して木に顔があるように見えたために驚いたり、逃げ込んだ小屋では「ペンキ」と書かれた樽から真っ黒の人体がまるで大入道のようにぬっと現れて慌てたりする【図6】。原作ではどれものらくろの勘違いによるものであることがすぐに判明するのだが、紙フィルム版では「ペンキ」樽から現れる黒いお化けの正体が明かされぬまま、逃げたのらくろが胸を撫でおろす。



【図 6】紙フィルム（レフシー）『のらくろお化征服』のタイトルと黒いお化け

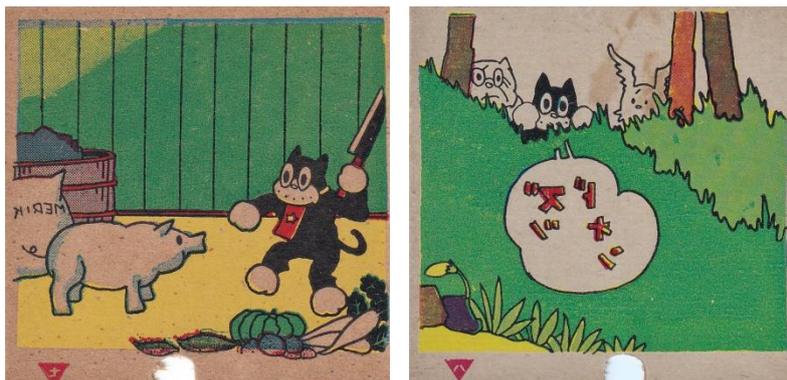
また『のらくろ軽気球の巻』（発売年不明）の物語は、1932（昭和 7）年 10 月号の『少年倶楽部』に掲載された「のらくろ上等兵」、同一エピソードがオフセット 2 色刷りで描き直された単行本『のらくろ上等兵』収載「のらくろ砲弾」が元になっている。だが紙フィルム版では、原作にない係留機が描かれていたり、気球に乗って飛ばされるブル連隊長を追いかけるのらくろの車にモール中隊長が乗っていないかたり、一旦のらくろがつかんだ気球の紐を意地悪なカラスに切られたり、のらくろが砲弾となって気球に飛び乗って釘で穴を開けたりと、いくつかアレンジが加わっている。またそのことにより、気球が上空へと上がっていき、空気が抜けて地上へと落ちていく上下運動のカメラワークがアニメーションとして効果的である。またのらくろの車に続いて「病院用」というトラックが登場し、ラストで気球が墜落するのが「ブル連隊 衛戍病院」であるなど、オリジナル漫画にはない皮肉も加味されている。

このように、紙フィルム映写機を手にした子供は、反射式フィルムであるゆえに玩具映写機より小さなサイズでしか投影できなかったが、自ら映写機のクランクを回すことで、カラーで動く「のらくろ」の姿を体感したのである。

（4）レコード同期の紙幻燈（レフシー）

紙フィルムのレフシーを販売した家庭映写機株式会社が、1936（昭和 11）年 8 月には紙製スライドの反射式幻燈機用の『のらくろ二等兵』、翌月に『のらくろ一等兵』を発売している【図 7】。ここで興味深いのは、これらの「のらくろ」シリーズの物語が、4 年前の 1932（昭和 7）年に発売されたキングレコードの児童劇の同名タイトルと全く同じ内容であることである。つまり同レコードを音源として同期させて、紙芝居幻燈をおこなうことができる商品なのである。『少年倶楽部』昭和 12 年 5 月号附録「少年手工ブック」巻末に掲載された「レフシー映写機と紙芝居幻燈」の広告によれば、「トーキー式紙芝居の幻燈」として「紙芝居、お伽絵話が極彩色に映せる、幻燈器で、幻燈カード（画）十二枚がつつぎと連続的に変って行き、レコードと合はせて映せる今迄にない優秀品で

す。尚雑誌の口絵や漫画及自分で書いた図画等々が大きく幻燈に映して見る事が出来るので大評判です」とある。つまりこの「紙芝居幻燈」は、同名の児童劇レコードをすでに有している家庭に買ってもらうことも想定しつつ考案された商品なのである。こうして、すでにレコードを持っている子供は、おそらく古くなって聞かなくなっていたレコードを引っ張り出し、新しく買ってもらったこの「紙芝居幻燈」と連動させて再体験するのである。かつて繰り返し聞いた「のらくろ」が、静止画とはいえカラーイメージを伴って蘇る。それは聴覚記憶が、聴覚に同期される視覚体験によって、子供の脳内に「のらくろ」の生き生きとした姿として鮮やかに再現される瞬間だろう。



【図 7】左から紙幻燈（レフシー）『のらくろ二等兵』、『のらくろ一等兵』の一コマ

また現存品には、持ち主の子供が描いたタイトル画が残されている【図 8】。反射式幻燈なので映写すると反転することを持ち主の子供は正しく理解して反転文字で丁寧に描いており、大事にしていたことがひしひしと伝わってくるのである。



【図 8】紙幻燈（レフシー）『のらくろ二等兵』第一巻の手作りタイトル（反転文字で書かれた表面と正字で書かれた裏面）

最後に、冒頭に挙げた尾崎秀樹は次のようにも書いている。「私は「のらくろ」を読み返して、「のらくろ漫画」を批判する前に、私自身のなかにいる「のらくろ」を、善意と、抵抗に発しながら逆に体制の要請に答え、その上権力者の気まぐれと焦躁から消されてしまった影の歴史を、思い返さないでは居られない。「のらくろ漫画」が戦時中の幼い世代にあたえた夢と、その夢の中のいびつな青春をいとおしむ思いと、やりきれなさで胸をしめつけられるのは私だけではないと思う」（尾崎 329）。実際、今から 15 年ほど前の『読売新聞』（2009 年 2 月 12 日付）によれば、大正 11（ワンワン）年の戌年生まれで少年時代に「のらくろ」に夢中だった関西の要人・文化人らが、1975 年に「大阪のらくろ会」を結成し、34 年間も活動していたようである。戦地に駆り出されて苦勞したが生きて戻り、戦後は無一文から頑張った彼らにとって、現在もこうして生きていることの喜びを分かち合うための共通の記憶が、良くも悪くも「のらくろ」を通して幼心に夢見た幻の「戦争ごっこ」という「いびつな青春」だったのだ。そしてその思い出に「胸をしめつけられる」ほど、当時の「のらくろ」が複合的かつ視聴覚的な身体感覚を伴った鮮やかさを持っていたという事実を、筆者はかつての少年たちの古い玩具箱をひっくり返すように調べてみて、はじめて気づかされたのである。

参考文献リスト

大塚英志『大東亜共栄圏のクールジャパン——「協働」する文化工作』、集英社新書、2022 年。

尾崎秀樹「のらくろ漫画の夢（田河水泡）」、加太こうじ・上笙一郎編『児童文学への招待』、南北社、1965 年。

『大阪玩具新報』第 27 年 288 号、大阪玩具新報社、1934 年 9 月。

講談社社史編纂委員会編『講談社の歩んだ五十年 昭和編』、講談社、1959 年。

小林秀雄「漫画」、『のらくろ漫画全集』、講談社、1967 年。

坂本牙城『「タンク・タンクロー」をこうして描いた』、加太こうじ・上笙一郎編『児童文学への招待』、南北社、1965 年。

『少年手工ブック』、『少年倶楽部』昭和 12 年 5 月号附録、1937 年。

中村孝也『野間清治伝』、野間清治伝記編纂会、1944 年。

福島可奈子『混淆する映像文化——幻燈・玩具映画・小型映画』、思文閣出版、2022 年。

『読売新聞』2009 年 2 月 12 日、大阪夕刊、10 頁。

● 書評

北浦寛之著『東京タワーとテレビ草創期の物語——映画黄金期に現れた伝説的ドラマ』筑摩書房、2023年

今井 瞳良（山形県立米沢女子短期大学国語国文学科准教授）



小川紳介監督の『牧野物語 養蚕編』（1977年）には、無数の蚕が頭を持ち上げる様を東京タワーにたとえる場面がある。小川の妻である白石洋子が牧野村で木村サトから養蚕を教わる過程を具に捉えていく本作で、木村や白石が蚕を「花みたい」と言いながら愛でるのに対して、木村の夫は「東京タワーの千本立ちだあ！！」だと喜んでいと語られる。ここには字幕が入れられ（0：59：34）、東京タワーの語が強調されている。牧野村の人々が、実物の東京タワーを見たことがあるのかどうかは分からないが、1970年代にはそのイメージが広く一般化し、日常生活の比喩として用いられるほどに身体化していたのである。

この例から書き起こしたのは、「牧野村のような田舎でも東京タワーのイメージが身体化されている」などと驚いてみせるのが目的ではないし、精神分析の話をしたいわけでもない。木村の夫のような男性が身近に似たものを見つけて喜び、小川が字幕で取り上げてまで見せたくなる東京タワーの存在が、北浦寛之『東京タワーとテレビ草創期の物語——映画黄金期に現れた伝説的ドラマ』が語る東京タワーとテレビ・映画をめぐる物語の延長線上にあると思われたからである。

1958年11月16日に放送されたテレビドラマ『マンモスタワー』を中心にテレビ草創期の歴史を語っていく本書は、大きく二つのパートに分かれている。第一部「テレビ時代の到来」（第1章～第4章）では東京タワー建設から『マンモスタワー』に至るまでのテレビドラマ史が記述される。第1章「東京タワーの建設とその背景」は、東京タワーの生みの親というべき前田久吉の動きを中心に、東京タワー建設までが論じられる。第2章「テレビ時代を導いた人、正力松太郎」では、同時代的に前田と比較されることもあった正力松太郎から、テレビ時代の始まりが描き出されていく。第3章「初期テレビドラマの困難と成長」は、『マンモスタワー』を放送したテレビ局であるラジオ東京テレビ（KRT、現TBS）を中心の初期テレビドラマ史が語られる。第4章「映画とテレビの競合」では、映画とテレビの関係が主に産業の面から考察されている。東京タワー・テレビ・テレビドラマ・映画といった観点から『マンモスタワー』へ至る文脈が整理され、第二部へとつながっていく。

第二部「『マンモスタワー』の制作・内容」（第5章～第7章）では、『マンモスタワー』の具体的な分析が行われる。第5章「ドラマ誕生の背景」では、『マンモスタワー』が放送されたドラマ枠・主演の森雅之・演出の石川甫・シナリオの白坂依志夫らの動きから、制作までの過程が明かされていき、第6章「映画会社にはびこる因襲と矛盾」で前半パート、第7章「テレビという怪物」で後半パートの分析がなされている。

先に、評者は『マンモスタワー』を見ていないことをお断りしておく。ただ、著者が記すように、横浜の放送ライブラリーに行けば、見るとはできる。

最初期のテレビドラマは基本的に生放送であったことから映像が残っていないのだが、著者は技術的な問題からだけでなく、美学の問題からも生放送が重要視されていたことを指摘する。映画との差別化として生放送による「同時性」「即時性」の美学を追求していたのが、初期テレビドラマだったのである。それが、『マンモスタワー』の半月ほど前にKRTで放送されたフランキー堺主演の『私は貝になりたい』（1958年）の頃から、テレビドラマ批評で用いられるようになった「アクチュアリティ」の美学へと変わっていたという（99-100）。この「アクチュアリティ」が、ポール・ローサの「現実の創造的劇化」⁽¹⁾を特権化して理論的支柱とした1950年代の「記録」の時代に位置づけられるものであろうことは、容易に想像される（鳥羽 8-18、Nornes 69-88）。ほとんどの映像が残っていない初期テレビドラマの歴史を、たまたまVTR録画されていたために現在でも視聴が可能な『マンモスタワー』という具体的な作品を中心に記述する本書での試み自体が、テレビと映画の現実を主体的に捉え直すアクチュアルな実践と言える。さらに、作中で森雅之が演じた主人公の黒木俊介が、「安心したまえ」と言うべきセリフを生放送で「心配したまえ」と真逆の意味の言葉に言い間違え、それが

「記録」として残ってしまったことから、テレビと映画双方に対する批評を読み取る本書の中でも屈指の分析は（173-189）、まさにテキスト内での意味を超越した「現実の創造的劇化」として、「アクチュアリティ」を獲得しているものであろう。

さて、上述したように、本書で主要人物となるのは、前田・正力・森・石川・白坂など、ほとんどが男性である。「主な登場人物」を15名記載する本書の帯でも女性は、「女優」とクレジットされている山本嘉子、岩崎加根子の2名にとどまる。『マンモスタワー』で山本は新人女優・片桐奈美、岩崎は森雅之が演じた主人公・黒木俊介の妻を演じている。とりわけ、片桐は本書でも注目されおり、ショット分析によって監督とプロデューサーの間で縮こまりながらも、映画界の因襲に立ち向かう様が指摘されている（160-163）。ただ、映画の主演を降板させられ、テレビ業界へと移っていくことになる片桐には、森繁久彌演じる父親・片桐飄声と黒木の映画愛を際立たせ、男性同士の絆を確かめ合う役割しか与えられていないようであり、やはり本書が語るのは、東京タワーと『マンモスタワー』をめぐる男性たちの物語だと言えよう。

これは、本書の第5章で言及されている『巨人と玩具』（増村保造監督、1958年）と『マンモスタワー』を比べてみても明白である。まず、著者も指摘するように『巨人と玩具』には、「あの人は女じゃない。機械なのよ」と言われる女性テレビプロデューサーが登場するが（0:57:37-0:57:43）、『マンモスタワー』では映画からテレビへと移っていった黒木の義弟・斎田が「機械になったでしょう。それも極めて優秀な」と語る（139、189-190）。『マンモスタワー』では女性プロデューサーが姿を消し、男性プロデューサーに威圧される新人女優が前景化されることとなった。また、『巨人と玩具』では、キャラメルのイメージキャラクターとして見出された島京子（野添ひとみ）によって、ワールド製菓の西洋介（川口浩）は、男性同士の絆を破壊されてしまう。白坂は『巨人と玩具』の後に『マンモスタワー』を執筆したようだが、『マンモスタワー』の方がテレビ業界をよりシンプルに男性的な社会として描いていると言えよう⁽²⁾。さらに、『巨人と玩具』の西は、宣伝に熱狂するあまり非人間的になっていく合田竜次（高松英郎）を批判しながらも、結末ラストではみずからキャンペーン用の宇宙服を着て宣伝に勤しむこととなる。一方、黒木はテレビに出演して、映画界・テレビ界双方への批判を開陳する抵抗を示したことで、左遷されて東京を離れるようだが、その後の現実では牧野村にまで東京タワーが入り込んでいくこととなる。『巨人と玩具』で合田が「人間らしく生きたかったらどこか遠い国へ行ったらどうだ」と言っていたように、黒木の抵抗も虚しく、東京タワー的な男性の世界は東京という「ローカル」を超えて、「日本」へと広がっていく。著者が詳らかにした東京タワーとテレビ・映画の現実は、さまざまなレベルでの政治性を孕んでいると思われる。

また、現在のテレビは受容の経験において、「同時性」が重要な意味を持つようになってきているように思われる。SNSで感想の共有が盛んに行われるようになったことで、同時視聴の価値が高まっているのだ。それは、東京タワー、あるいは東京スカイツリーすら必要とし

ない配信サービス TVer が象徴している。2015 年から開始された TVer は、一部の関東ローカル番組や地方局の番組の全国視聴を可能にすることでテレビの「ローカル」問題に着手するとともに、一週間程度の見逃し配信だけでなく、リアルタイム配信やライブ配信が拡大している現在の状況などからは、視聴経験において「同時性」が重要な意味を獲得するようになってきていると考えられる。こうしたテレビの現在や未来を考えるうえで、本書はアクチュアルな意味を持つだろう。

言うまでもなく、北浦は『テレビ成長期の日本映画』（名古屋大学出版会、2018 年）の著者である。そのため、テレビ史の叙述は常に映画史と並走するかたちで行われていく。ここには、テレビを映画の「敵」とだけには位置付けない著者の一貫した姿勢が垣間見られる（北浦 3-7）。本書はテレビ史の書であり、「見られないまま、語られないまま、忘れ去られては、いかにももったいない」

(17) とする『マンモスタワー』について語られているのであるが、やはり、映画史の書物としても読まれるべきであろう。

註

(1) 「現実の創造的劇化」と訳されたのは 1938 年に『文化映画論』として出版されたときだけで、以降は「現実（アクチュアリテイ）の創造的ドラマティゼーション」（ローサ 76-77）と訳されている。

(2) ただし、『巨人と玩具』が必ずしも女性を主体的に描いているわけではない、Raine 160-162、参照。

参考文献一覧

北浦寛之『テレビ成長期の日本映画——メディア間交渉のなかの「ドラマ」』、名古屋大学出版会、2018 年。

鳥羽耕史『1950 年代——「記録」の時代』、河出書房新社、2010 年。

ローサ、ポール『ドキュメンタリー映画』新装版（厚木たか訳）、未来社、1995 年（原著 1935 年）。

Nornes, Abé Mark, *Cinema Babel: Translating Global Cinema*, University of Minnesota Press, 2007.

Raine, Michael, "Modernization without Modernity: Masumura Yasuzō's *Giants and Toys* (1958)", in *Japanese Cinema: Text and Context*, eds. Alastair Phillips and Julian Stringer, Routledge, 2007, 152-167.

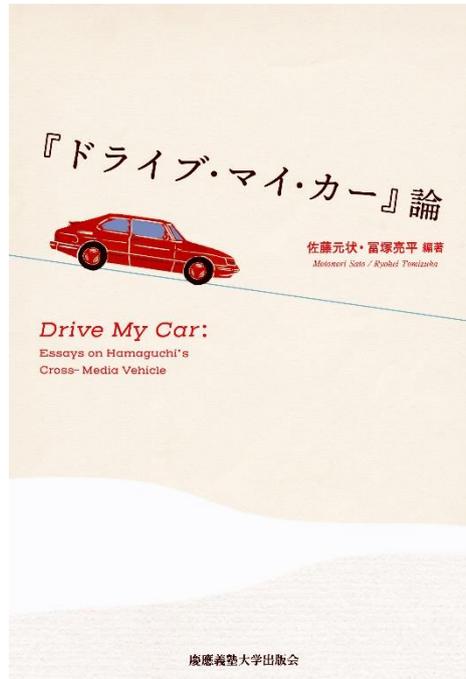
『巨人と玩具』、増村保造監督、1958 年（DVD、角川書店、2016 年）。

『牧野物語・養蚕編』、小川紳介監督、1977 年（DVD、ディメンション、2016 年）。

● 書評

佐藤元状・富塚亮平編『「ドライブ・マイ・カー」論』慶応義塾大学出版会、2023年

木下 千花（京都大学大学院人間・環境学研究科教授）



本書は2022年6月18日に慶応義塾大学日吉キャンパスで開催されたシンポジウム「Drive My Car: A Symposium on Hamaguchi's Cross-Media Vehicle」における2つの基調講演と7つの研究発表を元としている。アメリカ、日本、香港、台湾、韓国の研究者による講演と発表はすべて英語で行われたが、本書は丹念な翻訳——日本語話者の場合は自らのテキストを対象とする——プロセスを経て、日本語でまとめられた。書籍化に際し、広島フィルム・コミッションの西崎智子、文化庁担当者、そして濱口竜介監督に対するインタビューが加えられた。濱口は本書のゲラを読み込んだうえでインタビューに応じており、映画監督が研究者による批評に批判も含めて真摯に答えるという、希有な出来事に立ち会うことができる。

すでに2年も前のことになってしまったが、オンラインでの参加も可能だったこのシンポジウムを先約のため聞くことが出来ず、痛恨の思いでいると、「D. A. ミラーの基調講演が凄い」「感動的」との風聞が伝わってきた。佐藤元状の明晰な日本語によってその講演が活字になり、読むことができ本当に良かったと思う。シンポジウムでも本書でも、ミラーの『「ドライブ・マイ・カー」のせいで気が狂いそうだ』は冒頭に掲げられ、全体のトーンと主題を定める役割を担っており、まさに「基調」講演の名に相応しい。

『ドライブ・マイ・カー』の設定を確認しておこう。演出家で俳優の家福悠介（西島秀俊）は、テレビドラマの脚本家である音（霧島れいか）と、夫婦として創作上のパートナーとして、一見すると満ち足りた生活を送っていた。しかし、家福は音が他の男とも寝ていることを知っている。音が膜下出血で急逝して2年後、広島演劇祭にレジデントとして赴いた家福は、愛車サーブ900の運転手として渡利みさき（三浦透子）をあてがわれる。家福がアジアの多言語によって演出する『ワーニャ伯父さん』のオーディションに、音の最後の情事の相手だった若手俳優・高槻耕史（岡田将生）が応募して来る。

ミラーが『ドライブ・マイ・カー』を論じるにあたって中心に据えるのは、家福が愛車のなかで、音の朗読による『ワーニャ伯父さん』のカセットテープをかけることだ。ワーニャ役を準備していた家福のために、音はそれ以外の科白のみ、タイミングを計って録音したので、家福は単に聴くだけではなく科白を声に出す主体でもある。ミラーがいみじくも指摘するとおり（14、本書の頁数はカッコでテキスト内に示す）、家福が運転するサーブを真横から捉えたショットにカセットテープがディゾルヴし、車輪とリールのグラフィックマッチによってこの映画の主題を形象化する。それは単に、車とカセットテープが出てくるということではない。このグラフィックマッチは本書を通じて様々な論者によって取り上げられ、豊かな意味を生み出してゆく（110、136、210）。ミラーにとっての『ドライブ・マイ・カー』の主題とは、家福をはじめとしたトラウマを抱えた登場人物たちを、滑らかで規範へと回収されがちな物語のフローと、テキストと他者に身を開く多孔性の間の弁証法として捉えることである。このような多孔性を具現する、優れて繊細な人物として高槻を描写するミラーの筆致は瑞々しい。ミラーの講演は、本書に収められた他の8本の論考と共通する、精緻なテキスト読解という方法の威力を超絶技巧でもって見せつける。そして同時に、ミラー自らの喪失の物語を語ることによって、愛することで多孔性を生きる脆弱性を肯定する。

もう一つの基調講演たる齊藤綾子の「『ドライブ・マイ・カー』を斜めから読む」は、本作を動かしているのは誰か、という問いを、ジェンダーを軸として投げかけている。すなわち、家福という男性を明らかな主人公とするこの映画を女性の物語として読む可能性はあるのか。齊藤は、本作日本公開と前後して私がオンライン批評誌『NOBODY』に寄稿した「やつめうなぎ的思考」

<https://www.nobodymag.com/interview/drivemycar/2.html>（2021年8月21日）との対話としてこの問いを立てている。実に光栄なことだ。拙稿は、音がセックスのとき取る坐位を、村上春樹の短編「シェラザード」に由来する、前世はやつめうなぎだった、と語る女のエピソードと、いわばグラフィックマッチによって繋がった一発ネタであった。そこから男性器を捕食するヴァギナ・デンタタと語る喉から成る1つの管たる「やつめうなぎ」として音を捉え、ソーニャを韓国手話で演じるユナ（パク・ユリム）、画面には登場しないみさきの母ら、規範的な母になり損ね、性化された身体を基盤として言葉を紡ぐ女性たちとの接続を試みた。齊藤は、家福が音と高槻と思しき男との情事を見えちゃうショット連鎖を丹念に分析することで、「性行為をしている音とそれを見つめている家

福の正面からのショットがともに鏡像であるために、見る主体と見られる対象との関係が間接的になり、そのシーンそのものがある種の白昼夢的な様相を帯びる」(60)と述べる。そのうえで、トラウマ的なシーンをフレーム化し、主体、対象、観者のポジションの入れ替え可能性を浮き彫りにする^{ファンタズム}幻想の構造を見出し、サーブの後部座席で家福と高槻が交わす会話において、音の「ことば」が高槻の身体へと降りてきて、「いわば男性言説から女性言説へと語りのジェンダー変換が起こってしまったかのような不思議な引力を発揮する」(65)との指摘へ至るあたりは圧巻である。

しかしながら、斉藤は、映画の終盤、みさきの故郷である北海道の上十二滝村で、自宅が母とともに地滑りに押しつぶされた跡地を前に、母を、妻を、「殺した」という意識に苛まれてきたみさきと家福が、赦しあい抱擁するシーンにおいて、家福が口にする「僕は、正しく傷つくべきだった」という科白に対し、激しい違和感を表明する(75)。つまり、私の語彙でパラフレーズするなら、ジェンダー転覆的可能性を孕んだこの瞠目すべき映画は、最後になって、家福=ワーニヤという傷ついた家父長が、みさき=ユナ=ソーニヤという若い娘によって「正しく」癒やされ、救済される男性メロドラマとしての馬脚を現した、と斉藤は言っている。

本書が凡百の論集と大きく違うのは、巻末のインタビューのなかで、濱口竜介がこの斉藤の解釈に対して数頁を使って応答している点である。斉藤の読みの真摯さを前提としつつ、濱口は語る——脚本家として監督として「正しく」に込めたのは、「規範に則って」という意味ではなく、英語字幕の properly という訳語が的確に捉えたような、「自己の必然性に沿って」「より自分自身にふさわしく」(263)という自己認識である。さらにそこから、観客の聴覚的理解を勘案して選んだ「正しく」という副詞が、実のところ、本作の映画制作についてのある種の本質、つまり、自らの芸術的野心や企図と、ビジネスとしての説明責任やガバナンスの間に、properな(適切かつ自らに固有の)平衡関係を見出した結果である、という慎ましい自負を表す可能性を示唆する(263)。共に登壇した経験を持つ者として言えば、こうした即興的思考のめくるめく展開は、濱口話芸の真骨頂である。

基調講演に続く7つの論考もどれも充実した批評であり、読み応えがある。「バザンへの回帰」において、ロバート・チェンは、アンドレ・バザンを導きの糸として、『ドライブ・マイ・カー』における演劇という主題で堂々と勝負し、『ワーニヤ伯父さん』の台詞を引用することで濱口は、台詞に埋め込まれた演劇性の力を彼の映画に持ち込んだのだ(117)という珠玉のパスセージを導いている。ファン・ギョミンは赤いサーブ自体に注目して綿密なテキスト分析を行い、越境という主題へとたどり着く。そこから、音がセックスと結びついた脚本創作プロセスのなかで語る空き巣を繰り返す少女の物語が、自らの情事、つまり規範の越境に対する音の両義的な無意識を表しているという卓見をはじめ、数々の洞察が示される。「香港という大都会でコンパティブルを運転している」(149)メアリー・ウォンは、サーブ900をはじめとした古いモノやチェーホフのテキストを通して、登場人物たちが悲しみを共有し、そうすることで再生してゆく

プロセスを浮き彫りにする。だが、ウォンに私がとりわけ感謝したいのは、家福による『ゴドーを待ちながら』の上演の後、音が楽屋に高槻を連れてくるシーン、とりわけ、家福が放り投げた上着をわざわざ捉えたショットに注意を促し、家福がこの時点ですでに二人の関係を「知っていた」と指摘している点だ（153）。その通り！

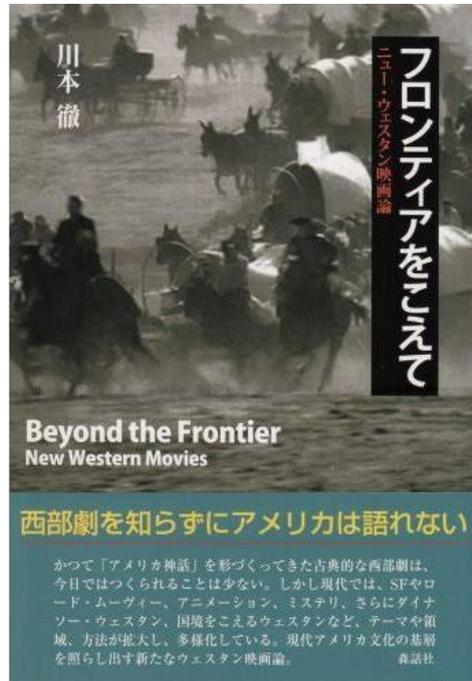
藤城孝輔は、「他者の声を聴け」において、多言語キャストなど他者性を招き寄せる設定を備えた本作が、そこに留まらず、いかに他者と向き合う経験を画面上に結晶させているか、エマニュエル・レヴィナスなどの理論と対話しつつ明らかにしている。「世界の循環と生の反復」の伊藤弘了は、驚くべき眼力でもって本作に散りばめられた様々な雨の情景、「泣くことのできない男」（200）たる家福が差す目薬、水が凝固した北海道の雪景色、レコード、テープレコーダー、さらに一瞬だけ登場するfrisbeeまで拾い出し、水と回転テマティークの主題論として見事に織り上げている。本書においても英語論考を翻訳している佐藤元状は、『『ドライブ・マイ・カー』は「翻訳」をめぐる映画』（224）と宣言する。名だたる「イタリア式本読み」（感情やニュアンスを込めずに台本を読む）によって、台詞をあくまで異物として身体化し、「テキスト的人間」（217）と化した役者たちによって、村上のテキストはスクリーンへと移されるのである。佐藤とともに編者を務めた富塚亮平は、「見つめることと触れること」という濱口映画——というよりは、単に映画——の根幹をなす問題系にまさに正面から取り組み、視線、距離、抱擁やセックスという本作の代表的なシーンを繊細な手さばきで分析している。

『「ドライブ・マイ・カー」論』の執筆者たちは、映画テキストへの感受性、理論への積極的な姿勢ばかりではなく、この美しい映画についての具体的な関心、ときに素人には些細に見えるような画面上の、あるいは物語上の細部への関心までも共有している。そのうえで、いやだからこそ、本作の解釈については、皆が必ずしもすべてについて同意しているわけではない（例えば、韓国でみさきが買い物し、犬を後部座席に乗せてサーブを運転しているラストシーンについて）。それは『ドライブ・マイ・カー』という映画の豊かさの証左になるだけでなく、本書の成功を示しているだろう。私も実際、映画を見直したのはもちろん、論集の書き手たちと議論がしたくてうずうずしてきた。

● 書評

川本徹著『フロンティアをこえて——ニュー・ウェスタン映画論』森話社、2023年

大勝 裕史（千葉商科大学基盤教育機構准教授）



本書の序章は、1970年代以降にまことしやかに囁かれる「西部劇の死」に異を唱えることで始まる。西部劇の黄金時代は過ぎ去った。しかし歴史的にフロンティアが地理的境界から空へ、さらに宇宙へと置き換えられてきたように、西部劇も自らのフロンティア、すなわちジャンルの境界を絶えず再定義することで存続しているのである。なるほど西部劇は愛国主義的、白人男性中心主義的な神話に立脚し、かつそれを強化してきた共犯者として批判されてきた。しかし同時に、本書が内部告発者の比喻で示すように（8）、西部劇は共犯関係にあるアメリカ的な神話の内情を熟知するがゆえにこそ、神話をその内側から自己批判する潜勢力を宿しているのだ。

本書は、映画を基軸としながら文学やアニメーションも含むメディア横断的な西部劇ジャンルの歴史を、ジェンダー、国際性、時間、移動という四つの主題から論じる。その構成は敢えて脇に置いて、以下ではジェイムズ・フェニモア・クーパーの遺産、身体論、循環論という三つの観点から、本書のこの上ない魅力と価値を紹介したい。

第6章は、クーパーの古典小説『モヒカン族の最後』（1826年）が活写した先住民の足跡解読のグローバルな影響を追う。先住民の足跡解読は、白人探偵の推理力として書き換えられることで、フランスのエミール・ガポリを經由してアメリカのエドガー・アラン・ポーの推理小説ジャンルを準備した。この文学的ジャンル混淆の延長上に、ミステリとジャンル混淆した現代西部劇『ウインド・リバー』（2017年）がある。この作品では、足跡解読の達人である白人猟師とFBI女性捜査官のコンビが、先住民女性の強姦殺害事件を解決する。では先住民自身の足跡解読はどうなったか。クーパーの批判者だったマーク・トウェインはオーストラリア先住民（アボリジニ）の足跡解読を賞賛していた。その後、オーストラリア作家のアーサー・アップフィールドがアボリジニの血を引く白人警部を主人公とする探偵小説「ナポレオン・ボナパルト警部」シリーズ（1929-66年）を書いた。アボリジニの優れた足跡解読能力は、オーストラリア西部劇の傑作『トラックー』（2002年）でも描かれている。このように本章が執拗に追跡する《足跡解読》こそ、私見では、本書を貫く方法論のアレゴリーをなすだろう。大地に残された足跡から過去の動向を、換言すればテキストの痕跡から先行するテキストの蠢きを読み取ること。それは、古今東西に広がる西部劇の隠された文化史的な連続性を明るみに出すことに他ならない。

クーパーの遺産は尽きない。第3章では『モヒカン族の最後』のアダプテーションの歴史が追跡される。映画版には原作にない重大な変更があるという。映画版では、悲恋に終わる異人種間恋愛の当事者女性が黒人と白人の混血から白人に変更され、また先住民に迫られたヒロインの転落死が追加されている。すなわち映画版は、異人種婚を回避し白人の純血性を強調することで、クーパーの原作以上に保守回帰しているのだ。他方、第5章が論じるように、クーパーの遺産は、グローバル・ウェスタンを經由することで、抑圧された異人種の歴史としてアメリカ西部劇に回帰するだろう。実は映画史以前にグローバル・ウェスタンの前史を作ったのもクーパーだった。クーパーの「レザー stocking 物語」シリーズ（1823-41年）に影響を受けて、欧州作家がアメリカ西部小説を模倣するブームがあった。その筆頭であるドイツの国民的作家カール・マイは、ドイツ人とインディアンが友情を結ぶ作品を書いていた。同じように、ハリウッド西部劇も製作数が減少する60年代に海を渡った。最も有名な外国製の西部劇こそ、銃撃アクションと暴力の様式美を追求したイタリア製作のスパゲティ・ウェスタンだろう。グローバル・ウェスタンのトリをつとめるのはクエンティン・タランティーノ監督である。『ジャンゴ 繋がれざるもの』（2012年）は、元奴隷の黒人ジャンゴがドイツ人賞金稼ぎシュルツの相棒となり、奴隷農園を営む南部白人を皆殺しにする復讐劇である。『ヘイトフル・エイト』（2015年）は、白人賞金稼ぎと黒人賞金稼ぎと白人犯罪者の三者を中心とする騙し合いの殺戮劇である。両作品には、元奴隷の黒人が登場するだけでなく、比喩的形象として先住民の影も差している。前者ではエスキモー・ジョー、別名をブラック・ヘラクレスという黒人格闘奴隷、後者では白人犯罪者の血みどろの顔面（レッドフェイス）である。このようにグローバル・ウェスタンは、西部劇がアメリカを離れて欧州を中心に模倣されただけでなく、今度は逆に、各国

のウェスタンがアメリカ西部劇に影響を与えてもいるという放浪と帰還の循環現象なのである。しかもその回帰には、黒人奴隷と先住民という従来の西部劇が抑圧してきた他者の歴史が随伴している。

現代西部劇における抑圧されたものの回帰には、ヘテロセクシズムにおける他者も含まれる。ここで展開されるのが西部劇の身体論である。第1章によれば、カウボーイの男性的魅力を表象してきた髭剃りや入浴は、『ゴールデン・リバー』（2018年）において「奇跡的な哀愁」を放つ中年男性の歯磨きとして、『パワー・オブ・ザ・ドッグ』（2021年）では石鹸ではなく泥で身体を「愛撫するかのように」洗うゲイ男性の「泥浴」として書き換えられている（40）。二つの西部劇は男らしさを「愛らしさ」や「艶かしさ」として表象することで、観客をクエアな視線へと誘うだろう（40）。

次に西部劇の身体論は、肌や歯といった身体の可視的 surface から、身体の特権化された機能としての視覚へと展開する。第2章で論じられるのは、先住民男性が白人女性を監禁する捕囚物語の現代版である。『パリ、テキサス』（1984年）では、男が捜し出した妻は「覗き部屋」で男性の性的な視線の純粋な対象として働いている。『ライフ・ゴーズ・オン 彼女たちの選択』（2016年）の捕囚はより複雑である。女性弁護士が逆上した依頼人の白人男性に監禁されるが、男性はあえなく逮捕され収監されてしまう。彼もまた、仕事に負った障害に対して十分な補償を拒む企業、法を形式的に適用するだけで親身になってくれない女性弁護士、すなわち資本と法が支配する社会に囚われているのだ。二つの捕囚映画では、囚われ人を一方的な視線の客体に還元するショットが効果的に使われていた。

ここから第12章では、見る主体の権力的な眼差しが暴かれる。1950年代に登場したシネマ映画は、19世紀の超絶主義者ラルフ・ウォルド・エマソンが全てを見通す全能の眼差しを表象するのに使った比喩「透明な眼球」の具現化だと著者は指摘する。最初のシネマ西部劇『西部開拓史』（1962年）以前にも、ワイドスクリーン西部劇『ビッグ・トレイル』（1930年）には、19世紀の西部絵画を模したかのような、彼方に伸びる風景のショットがあった。広がる風景を一望するショットは、約束された未来へと向かう「明白な天命」を観客に追体験させる視覚的な形式である（277）——視線の対象として掌握することで支配するかのよう幻視させる「視線の帝国主義」も体現するだろう（278）。しかし著者が「二一世紀でもっとも重要な西部劇」と評する『ミクス・カットオフ』（2010年）は、まさに西部劇の視覚的・政治的な伝統を批判する（271）。ケリー・ライカート監督は、躍動的なアクションも劇的な結末も排して、女性開拓者の日記に基づき家事労働の描写を随所に入れつつ、荷馬車での移動を淡々と描く。物語の核は、一行の命運が、信頼できるかも不明な先住民の道案内に依拠せざるをえなくなることである。彼女たちの「不確かな命運」を

表象するのにライカートが敢えて採用するのが、より横幅の狭いアカデミー比画面である。この作品は、ボンネットを被る女性の左右を狭められた視野を観客に迫体験させることで「視線の帝国主義」を暗に批判するのである。

ジャンルの移動を追跡する本書が、移動の表象を論じるのは必然かもしれない。西部劇的な移動を馬ではなく現代的な乗り物（自動車、オートバイ）で再演するロード・ムービーだけでなく、第 8 章では時間の移動も論じられる。『バック・トゥ・ザ・フューチャー PART3』（1990 年）は、著者が「フロンティア・マシン」と呼ぶ時間旅行装置デロリアンによって 19 世紀西部に時間移動する（171）。そこでは、クリント・イーストウッド、酒場の銃弾ダンス、列車の屋根の移動など西部劇の歴史がパロディ的に参照される。第 9 章で著者は機関車で西部から恐竜のいる原始世界へと移動するディズニーランドのアトラクションに着目する。そこから 19 世紀西部の鉄道建設には化石発掘が付随していたという歴史的事実を提示し、さらに西部が先端科学と原始恐竜を呼び寄せる文化的想像力の磁場だったと論を進める。本章は、来るべきダイナソー・ウェスタン研究の構想を素描して終わる。

第 11 章では、移動の末に変わらぬ価値が再発見される。著者が「愛してやまない」と告白するアニメーション映画『トイ・ストーリー』シリーズは（237）、おもちゃの牧童が予期せぬ困難をくり抜けておうちの子供に忠誠を貫く、つまり移動（冒険）から帰還への物語だったが、最新作『トイ・ストーリー 4』（2019 年）では、牧童が最終的におうちに帰還しない決断をする。彼はハリケーン・カトリーナの水害を想起させる濁流に飲まれた RC を救出し、故障ゆえに持ち主に恵まれないおもちゃに自らの部品を移植し、最終的におもちゃと子供を繋ぐという新しい役割を見つける。この牧童はまさに帰還を拒否することで、恵まれない者にチャンス配分する利他的存在として、すなわち真のアメリカ的ヒーローとして、まさに西部劇の最良の伝統に回帰するだろう。ここに本書が追跡してきた西部劇の放浪と帰還のドラマは、一つの帰結を見ることになる。

以上のように、本書はジェンダー／セクシャリティ、グローバル化、アダプテーション、移動といった最新の学術的テーマを内包する西部劇ジャンル論だが、その白眉は、西部劇によって西部劇を批判させる試み、つまり西部劇ジャンルの自己再帰性の解釈にこそある。本書を読めば、西部劇なるものが、アメリカの歴史的伝統に立脚しながらも、同時に常にそれを批判的に再構築しつつある、すなわちより良い未来に向けて自らのフロンティアを不断に開拓し続ける文化的な運動体だという意味で「アメリカがアメリカである証」の一つだということが、理解されるだろう。したがって「西部劇を理解できなければ、アメリカは理解できない」（18）。この文の前に一文を添えたい誘惑に駆られる。本書を読まなければ西部劇は理解できない。

●新入会員自己紹介

Back to the Beginning

相川 隆行（国際医療福祉大学総合教育センター助教）

はじめまして、相川隆行と申します。映画に絡めて自己紹介しますと、『バック・トゥ・ザ・フューチャー』（*Back to the Future*, 1985）の年に福島に生まれて、まさに4月に Back to Fukushima したところでもあります。実際には、福島に近い栃木の大学に転職したのですが、実家に一番近い場所に移ることになりました。現在は、国際医療福祉大学の総合教育センターに所属し、主に1・2年生の英語科目を担当しています。

出身大学は、学部から大学院博士課程まで全て金沢大学で、それから前任校である私立大学での在籍期間に至るまで、長らく金沢に住んでおりました（実は、学部卒業後の1年間は東京で公務員生活をしていたのですが）。結果、人生の半分を金沢で過ごすこととなり、ちょうど節目の時に新たな場所に移り、こうしてまた新たな学会に参加できることも喜ばしく思っています。

専門は英米児童文学で、学部時代から『クマのプーさん』の研究をしています。テーマは A. A. Milne の原作における「他者理解」で、「他の人になるというのはどういうことか？」というプーの発言に端を発しています。研究の過程で、渡米した機会にニューヨークにあるモデルのぬいぐるみを見に行ったり、プーの権利を巡るイギリス対アメリカの争奪戦を知ったことから、ディズニーを中心としたプーのアメリカ化を調査したりしたこともありました。

ここから、学生時代に言語学や認知科学の薫陶を受けたこともあり、関心は他者理解に関わる脳科学や発達心理学などにも移りましたが、最近では、生物学や生態心理学を通過したところで、改めて幸福な他者との関係を明らかにするという当初の目的に戻りました。現在は幸福学という観点から研究を行っており、近年の well-being と呼ばれる個人や社会を包括した幸福観に注目しています。

一方で、児童文学では元々『赤毛のアン』や『若草物語』のような少女小説や家庭小説が好きだったこともあり、最近ではその原型としての「シンデレラ・ストーリー」と呼ばれる作品（映画も含む）の研究も始めたところです。これについては、日本の少女マンガなども愛読していたため、いわゆるシンデレラ・コンプレックスといったものも含めて、ジェンダーの視点から理解するに至りました。いずれにしても、幸福について学問的な関心があるようです。

また、最近では、授業において映画を用いたディクテーションなども行っており、より映画との関わりが増えてきたところでもあります。好きな映画は主に、ジョン・ヒューズ監督作品などの青春映画や一般的なラブ・ストーリー（『タイタニック』(Titanic, 1997) や『ノッティングヒルの恋人』(Notting Hill, 1999) など）ですが、自分の世代よりもひと昔前のものを好む傾向があるようです。これは懐古主義であるというか、作品にリアリティを感じられるからでしょうか。過去の作品におけるある種の生々しい表現というものは、リアルをよく捉えていると思います。

そして、音楽好きでもあるため、映画を音楽の視点から観ることもあります。ソフィア・ Coppola 作品などはサントラを愛聴していますが、トッド・ラングレンや 10cc など、いわゆるクラシック・ロックと呼ばれるものはもはや半世紀以上も前のものとなり、最近はなかなか関心を共にする教員も見られなくなりました。そのため、カーペンターズやイーグルスといった音楽は、授業の冒頭で学生に聴かせることとなりましたが、受けがいいのは、やはり『ボヘミアン・ラプソディ』(Bohemian Rhapsody, 2018) のクイーンでしょうか。とはいえ、教員の務めとしては、今の集中力がない学生に、『地獄の黙示録』(Apocalypse Now, 1979) に使われたドアーズの「ジ・エンド」のような長尺ナンバーを聴かせることなのかもしれません（単なる趣味でしょうが……苦笑）。

自らの関心を振り返ってみると、思春期にサブカルチャーへの関心から日本の 80 年代に興味を抱き、インディーズの音楽や文学、思想と呼ばれるものにも触れてきましたが、自ずと社会的なものへと移ってきたようです。幸福な社会とは一体何だろうかというのが、その中心です。そのため、これまでに、大学の同期が立ち上げた NPO に参加してみたり、学校や美術館での仕事やボランティアにも関わってみたりもしてきました。今は、また新たな活動の場所を探しているところです。

以上が現在に至るまでの関心ですが、様々な領域を渡りつつも、結局は地元に戻ってきたように、幸福の追求という自らの原点に戻ることとなりました。何だか行ったり来たりしているようにも思いますが、こうしたサイクルが学問のプロセスなのかもしれません。今は、週末に実家に帰って、家族と過ごすこともあります。故郷は田舎でもあり、あまり変化がないようにも感じます。それは、よく見ると変わっているのですが、そう感じさせない時間の流れ方であったり、都合よく解釈する過去の記憶があったりするからかもしれません。

映画『バック・トゥ・ザ・フューチャー』では、主人公は、以前とは異なる作り変えられた現在へと戻り、そこに生きる訳ですが、先を見据えたとしたら、現在も変わって見えるかもしれません。その時は、また新たな現在を生きられるのだと思い、今はスタート地点に立っている状況です。

● 出版紹介

- 佐野正人会員／妙木忍(編著)、咸忠範会員／齋知硯会員『東アジアのメディア・ジェンダー・カルチャー——交差する大衆文化のダイナミズム』、明石書店、2024年3月。

※出版情報につきまして

書評対象となる書籍につきましては、ご惠贈いただければ幸いに存じます。(書評対象の選定につきましては「日本映画学会報執筆規定」をご参照ください)。また、書評対象ではない書籍の出版につきましては事務局に情報をいただければ会報にて紹介いたします。

● 新入会員紹介

- 木原 圭翔 (早稲田大学総合人文科学研究センター招聘研究員)、映画理論／古典的ハリウッド映画論／テレビ論
- 車 明釗 (大阪公立大学文学研究科 UCRC 研究員)、武侠映画／剣戟映画
- 李 茗鋭 (大阪公立大学大学院文学研究科都市文化研究センター研究員)、王家衛映画／香港映画／文学と映画
- 相川 隆行 (国際医療福祉大学総合教育センター助教)、英米児童文学
- 橋本 美波 (法政大学大学院博士後期課程)、女性映画研究／フェミニズム映画理論／川島雄三論
- 藍 孟昱 (創価大学文系大学院博士後期課程)、文学と映画学
- 龐 鴻 (東京大学大学院博士課程)、ドキュメンタリー映画論