



Title	「文化」の解説（23）：文化とコミュニケーション（冊子）
Author(s)	
Citation	言語文化共同研究プロジェクト．2023, 2022
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/91523
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

言語文化共同研究プロジェクト2022

「文化」の解説（23）

—文化とコミュニケーション—

Oliver Aumann

李	潤	澤
徐		玉
山	本	佳 樹
胡	響	楽
津	田	保 夫
西	出	佳詩子

大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻

2023

はしがき

「〈文化〉の解説」をメインテーマとする共同研究プロジェクトは、言語文化共同プロジェクトが誕生した 2000 年に発足した。23 年目となる 2022 年度は、「文化とコミュニケーション」というテーマを掲げて、本プロジェクトを遂行した。

収録した 7 本の論文の内容は、以下のとおりである。アウマン論文は、道家がなぜ道というものを原理的に言語では規定できないものと考えているのか、という問題に取り組む、ヨーロッパ哲学の伝統から諸概念を引用して比較検討している。李論文は、1960 年に公開された満洲の歴史を題材とする映画『流転の王妃』を考察対象として、フェミニズム批評の観点から、当時の日本大衆文化における帝国日本の植民地支配に関する文化的記憶の表象、およびその背後の文化的力学について論じている。徐論文は、若尾文子と京マチ子のスター・ペルソナやスター共演といった点に目を配りながら、増村保造によってリメイクされた『千羽鶴』（1969）における恋敵、母娘という女同士の関係について考察している。山本論文は、東ドイツの住宅政策の主役であったブラッテンバウと呼ばれる工法による団地建築を表象した映画に注目し、町と住居の分裂、建築家のジレンマといった観点を指摘している。胡論文は、香港の映画監督ウォン・カーウァイによる映画作品『欲望の翼』（1990）における時間のイメージとフラッシュバックの役割への考察を通じて、語り得ないトラウマに映像でアプローチする可能性について探求している。津田論文は、村上春樹の短編小説『ドライブ・マイ・カー』の濱口竜介監督による映画化において行われたいくつかの大きな変更によって、他者理解と喪失からの回復という原作小説の二つの重要なテーマがさらに深化されていることを論じている。西出論文は、ドイツ語によるプレゼンテーション動画の作成を取り入れた授業実践を紹介し、学習成果発信型のメディア授業を実現するための提言を行っている。

今回が人文学研究科言語文化学専攻となつてからの最初の号となる。紙媒体での刊行が原則としてなくなるなど、外的な変化も多いが、文化についての論考を自由に発信できるメディアとして、これからも「〈文化〉の解説」という場を大切にしていきたい。

2023 年 5 月

執筆者一同

言語文化共同研究プロジェクト 2022

「文化」の解読 (23) —文化とコミュニケーション—

目次

Oliver Aumann Das Dao der Daoisten —Versuche über das Unsagbare zu sprechen	1
李 潤澤 女が満洲を語るとき —田中絹代『流転の王妃』(1960)を中心に	11
徐 玉 女性スター共演の力学 —『千羽鶴』(増村保造 1969)における女同士の関係	27
山本佳樹 プラッテンバウが運ぶ夢 —東ドイツの住宅政策とデーファ映画	43
胡 響楽 足のない鳥の傷はいかに語られるのか —『欲望の翼』(ウォン・カーウアイ 1990)におけるトラウマの表象	55
津田保夫 村上春樹と濱口竜介の『ドライブ・マイ・カー』 —小説と映画の比較考察	65
西出佳詩子 学習成果発信型のリアルタイムオンライン授業 —動画作成を取り入れたドイツ語授業実践	75

Das Dao der Daoisten — Versuche über das Unsagbare zu sprechen —

Einführung

Dass über das Dao 道 nicht gesprochen werden kann, ist eine Maxime daoistischen Denkens. Das Buch *Laozi*¹, einer der Basistexte des Daoismus, beginnt genau mit dieser Feststellung:

Das Dao, über das man sprechen kann, ist nicht das ewige Dao.²

Dieser Sentenz folgt freilich ein langer Text von gut 5000 Schriftzeichen in 81 Kapiteln, in denen – wenn auch nicht objektiv-beschreibend, sondern in poetischer Form – durchweg vom Dao die Rede ist. Es lässt sich offenbar sehr wohl etwas über das Dao aussagen, nur das, was mit diesem Begriff eigentlich gemeint ist, seine Essenz, hier als das „ewige Dao“ bezeichnet, entzieht sich sprachlicher Bestimmung.

Die Schriften, auf die hier Bezug genommen wird, sind in der klassischen chinesischen Philosophie als die Texte oder die philosophische Schule der „Daoisten“ (*daojia* 道家) bekannt. Und tatsächlich ist in diesen Werken viel vom Dao die Rede. Dabei muss jedoch der historische Kontext dieser Klassifikation berücksichtigt werden, denn es handelt sich um eine Fremdzuschreibung. Ob sich die Verfasser der Texte auch nur entfernt als Mitglieder *einer* philosophischen Strömung verstanden, lässt sich nicht ermitteln. Wir wissen aber, dass der Gattungsbegriff „daoistisch“ auf den Han-zeitlichen Historiker Sima Qian (司馬遷 145-90 v.u.Z.) zurückgeht. Dieser hat in seinem Werk „Historische Aufzeichnungen“ *Shiji*³ die Biografien des Laozi 老子 und des Zhuangzi 莊子⁴ im Kapitel „Biografie von Laozi und Hanfei“ *Laozi Hanfei Lie Zhuan*⁵

¹ Auch *Daodejing* 道德經 „Die Schrift vom Dao und der Tugend“. Alle Übersetzungen aus den chinesischen Originaltexten stammen vom Verfasser.

² 道可道非常道; *Laozi* 1.

³ 史記

⁴ Als Laozi und Zhuangzi werden sowohl die nominellen Verfasser der entsprechenden Texte als auch die Texte selbst bezeichnet.

⁵ 老子韓非列傳

zusammengefasst und damit retrospektiv das daoistische Genre begründet.⁶

Im Folgenden soll zunächst untersucht werden, wie der Begriff Dao in den Schriften der frühen Daoisten verwendet wird, um die Begründung für seine sprichwörtliche Unbestimmbarkeit zu verstehen. In einem zweiten Schritt werden dem Begriff Dao dann Konzepte der abendländischen Philosophie gegenübergestellt, um seine Bedeutung im kontrastierenden Vergleich weiter zu schärfen.

1. Wie sprechen die Daoisten über das Dao?

Wenn die daoistischen Texte⁷ über das Dao sprechen, steht das Schriftzeichen *dao* 道 in der Regel allein. Der Gebrauch von Attributen für das Dao ist so selten, dass die wenigen Beispiele hier aufgeführt werden können:

Im Buch *Laozi* lautet einer der attributiv verwendeten Begriffe „Himmel/Natur“ *tian* 天, entweder in der Form *tian nai dao* 天乃道 (Kap. 16), *tian zhi dao* 天之道 (Kap. 73, 77 und 81) oder einfach *tian dao* 天道 (Kap. 79). An drei Textstellen ist vom „großen Dao“ *da dao* 大道 die Rede (Kap. 18 und zweimal in Kap. 53). Nur einmal, nämlich im besonders exponierten Anfangssatz des Buches *Laozi*, wird das Dao als „ewig“ *chang* 常 charakterisiert (s.o.). In den „Inneren Kapiteln“ des Buches *Zhuangzi* finden sich nur an zwei Stellen und nur in einem Kapitel überhaupt attributive Bestimmungen, nämlich „groß“ *da* 大 (Kapitel 2, Abschnitt 7)⁸ und „unaussprechlich wunderbar“ *miao* 妙 (ebenfalls Kapitel 2, Abschnitt 11).

Semantisch betrachtet sind in beiden Texten eigentlich nur die Attribute „groß“, „ewig“ und „unaussprechlich wunderbar“ nähere Bestimmungen des Substantivs Dao. In den erstgenannten Verbindungen von *dao* und *tian* können beide Schriftzeichen auch als Synonyme gelesen werden, im Sinne von „das Dao, das mit dem Himmel/der Natur identisch ist“.

Diese ausgeprägte Tendenz zum absoluten Gebrauch des Wortzeichens Dao spiegelt die eingangs erwähnte daoistische Maxime wider, dass über das Dao nicht gesprochen werden kann, zumindest nicht auf die gleiche Weise, wie man über die Dinge in der Welt sprechen kann, die so oder so durch bestimmte Eigenschaften beschreibbar

⁶ Ikeda (2014), S. 12 ff.

⁷ Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich aus Platzgründen auf das Buch *Laozi* und die „Inneren Kapitel“ des Buches *Zhuangzi*.

⁸ Gliederung nach Aumann (2018).

sind. Charakterisierungen des Dao erfolgen vielmehr auf Umwegen, wie sich in den folgenden Textbeispielen zeigt.

2. Textbeispiele für Beschreibungen des Dao

2.1 Das Dao ist gestaltlos

Als einen Grund für die Unmöglichkeit, direkte Aussagen über das Dao zu treffen, finden wir in den Texten den wiederholten Hinweis, dass das Dao keine für den Menschen erkennbare Form hat. Es ist kein Seiendes unter den Vielen, sondern es existiert außerhalb menschlicher Erkenntnisvermögen. Im Buch *Zhuangzi* finden wir:

Das Dao existiert wirklich, das ist gewiss. Aber es handelt nicht, und es ist gestaltlos. Man kann es vermitteln, aber man kann es nicht empfangen. Man kann es erlangen, aber man kann es nicht sehen.⁹

Die Unerkennbarkeit wird hier ohne Umschweife angesprochen: „man kann es nicht empfangen“ und „man kann es nicht sehen“¹⁰. Es ist unsichtbar, weil es gestaltlos ist, und man kann es nicht „empfangen“, weil dem Menschen kein Wahrnehmungsorgan, kein „Empfänger“ für das Dao zur Verfügung steht. Trotz dieser prinzipiellen Unerkennbarkeit werden mögliche Interaktionen zwischen dem Menschen und dem Dao ausdrücklich angesprochen. Es kann „vermittelt“ und „erlangt“ werden, worauf weiter unten (2.3) noch einzugehen ist.

Die Formlosigkeit des Dao wird auch in Kapitel 25 des Buches *Laozi* thematisiert, wobei in der angeführten Textstelle nicht nur attributive Bestimmungen, sondern sogar das Wortzeichen Dao selbst vermieden wird. Der Leser weiß, wovon die Rede ist, auch wenn dieses Etwas nicht beim Namen genannt wird.

Es gibt etwas, das chaotisch ist. Es entstand, bevor Himmel und Erde waren. Es ist stumm und ohne Gestalt. Es steht allein und ist von nichts abhängig.¹¹

⁹ *Zhuangzi* Kapitel 6, Abschnitt 3. Aumann (2018), S. 88.

¹⁰ *bu ke shou* 不可受; *bu ke jian* 不可見

¹¹ *Laozi* Kapitel 25. Hachiya (2015), S. 115, ff.

Das Dao ist ohne Struktur, es ist das Chaos¹² selbst, dessen Existenz der Entstehung der strukturierten Welt mit Himmel und Erde noch vorangeht. Zur Unsichtbarkeit im vorherigen Abschnitt kommt hier als eine weitere negative Eigenschaft des Dao noch die Lautlosigkeit hinzu, das Dao ist „stumm“¹³, es lässt sich nicht hören. Es „steht allein“ und existiert somit absolut.

2.2 Das Dao als Ursprung der Seienden

Im 5. Kapitel des Buches *Zhuangzi* findet sich eine Diskussion über den „Weisen“ 聖人, einen Menschen, der die daoistische Lebenshaltung verwirklicht hat. Dort lesen wir die folgende bemerkenswerte Aussage über den Ursprung menschlichen Seins. Der daoistische Weise wird bereits im vorangehenden Abschnitt des Kapitels thematisiert, weshalb hier die Formulierung „jener Mensch“ verwendet wird.

Huizi sagte [zu] Zhuangzi: „Ist [jener] Mensch tatsächlich ohne Gefühle?“ Zhuangzi sagte: „So ist es.“ Huizi sagte: „Er ist ein Mensch, aber er hat keine Gefühle, wie kann man ihn als Menschen bezeichnen?“ Zhuangzi sagte: „Das Dao gab ihm ein Gesicht, der Himmel gab ihm einen Leib. Wie könnte man ihn nicht als Menschen bezeichnen?“¹⁴

Der Weise lebt, so heißt es im vorangehenden Abschnitt, unbeeindruckt von den kleinen und großen Sorgen, unter denen die Menschen gemeinhin leiden. Deshalb stellt Huizi¹⁵ die Frage, ob man so eine Person denn überhaupt als einen Menschen bezeichnen könne. Die überraschende Antwort des Zhuangzi lautet, dass das Dao ihm sein Gesicht, vielleicht im Sinne von „Individualität“, und der Himmel ihm seinen Leib, also seine physische Existenz, gegeben habe. Und wer damit ausgestattet sein, der müsse als Mensch bezeichnet werden.

In unserem Zusammenhang ist relevant, dass das Dao hier in der Funktion eines Schöpfers erscheint, wobei es sich nicht freilich nicht um einen personifizierten Schöpfer

¹² *hun* 混

¹³ Nach dem Kommentar des Heshang Gong 河上公, der das hier verwendete Schriftzeichen 寂 („allein“) hier als „stumm“ erklärt. Hachiya (2015), S. 117.

¹⁴ Aumann (2018), S. 81.

¹⁵ Huizi 惠子 war Kanzler des Landes Wei 魏 und ein Vertreter der als „Sophisten“ Ming jia 明名 bezeichneten Schule der klassischen chinesischen Philosophie.

wie in der jüdisch-christlichen Tradition handelt. Auch im Buch *Laozi* wird das Dao an mehreren Stellen als der Ursprung der Seienden genannt, so beispielsweise in Kapitel 42:

Aus dem Dao geht Eines hervor. Aus dem Einen gehen Zwei hervor. Aus Zweien gehen Drei hervor. Aus Dreien gehen die zehntausend Dinge hervor.¹⁶

Die Textstelle hat etwas geheimnisvoll Raunendes und ist weder leicht zu verstehen noch leicht zu übersetzen. Sie sei unserem Zusammenhang lediglich als Beispiel dafür angeführt, wie das Dao in den Texten als *prima causa* fungiert. Ähnlich auch in Kapitel 52 des gleichen Textes:

Alle Dinge haben einen Anfang. Diesen nenne ich die Mutter aller Dinge. Wer die Mutter [aller Dinge] erkannt hat, der kennt auch ihre Kinder [und ihr eigentliches Wesen]. Wer die Kinder [das eigentliche Wesen aller Dinge] erkannt hat, der bewahrt sich [die Verbindung] zur Mutter und es gibt [für ihn] sein ganzes Leben lang keine Sorge mehr.¹⁷

In den Dingen der Welt ist das hier weiblich bestimmte Dao indirekt erfahrbar. Die daoistische Ethik fußt auf dieser Grundlage: Entscheidend ist, wie sich der Mensch zur Erfahrung des Dao in der Welt verhält. Mit den Interaktionen zwischen dem Dao und dem Menschen, beschäftigen sich die folgenden Textstellen.

2.3 Das Dao als Richtschnur

Wie soll sich der Mensch nun zu den Dingen der Welt, in denen er die Wirkung des Dao erfährt, verhalten? Die untersuchten Texte bleiben in dieser Hinsicht vage, zwar finden sich Formulierungen wie in Kapitel 6, Abschnitt 2 des *Zhuangzi*:

„Für die Menschen ist [der Weise] ein Vorbild; umso mehr [sollte] das [Dao], mit dem alle Dinge verbunden sind und vom dem aller Wandel abhängt [den Menschen ein Vorbild sein].“¹⁸

¹⁶ Hachiya (2015), S. 202 ff.

¹⁷ Hachiya (2015), S. 238 ff.

¹⁸ Aumann (2018), S. 87 f.

Oder an anderer Stelle (ebd. Abschnitt 4) heißt es: „Ich habe das Dao vernommen.“¹⁹ Was die Verfasser der Texte aber konkret unter einer daoistischen Lebensführung verstanden, bleibt zumeist nur angedeutet und wird nur mittelbar erkennbar. Vielfach werden dabei die anderen philosophischen Strömungen der Zeit zum Vergleich herangezogen, und diesen philosophischen Systemen werden die Anschauungen der Daoisten dann gegenübergestellt. Besonders häufig betrifft diese Form des Vergleichs den Konfuzianismus. Wenn dabei, wie im folgenden Beispiel, ausgerechnet Yan Hui 顏回, ein berühmter Schüler des Konfuzius, als derjenige in Erscheinung tritt, der in der Meditation eine Art mystische Vereinigung mit dem Dao erfährt, dann gipfelt die Kontrastierung in bitterer anti-konfuzianistischer Polemik. Konfuzius wird hier mit seinem Beinamen als Zhong Ni 仲尼 bezeichnet. Im 9. Abschnitt des 6. Kapitels des Buches *Zhuangzi* lesen wir:

Yan Hui sagte: „Ich habe Fortschritte gemacht.“ Zhong Ni sagte: „Was meinst du?“ Yan Hui sagte: „Ich habe Menschlichkeit und Gerechtigkeit vergessen.“ Zhong Ni sagte: „Gut. Aber das ist noch nicht genug.“ An einem anderen Tag kam Yan Hui wieder, um Zhong Ni zu sehen, und sagte: „Ich habe Fortschritte gemacht.“ Zhong Ni sagte: „Was meinst du?“ Yan Hui sagte: „Ich habe Riten und Musik vergessen.“ Zhong Ni sagte: „Gut. Aber das ist noch nicht genug.“ An einem anderen Tag kam Yan Hui wieder, um Zhong Ni zu sehen, und sagte: „Ich habe Fortschritte gemacht.“ Zhong Ni sagte: „Was meinst du?“ Yan Hui sagte: „Ich sitze und vergesse.“ Zhong Ni merkte auf und sagte: „Was bedeutet sitzen und vergessen?“ Yan Hui sagte: „Die Glieder und den Körper fallenlassen, Hören und Sehen entsagen, sich vom Körper lösen, das Bewusstsein aufgeben und sich vereinen mit dem, was alles durchdringt. Das nenne ich sitzen und vergessen.“ Zhong Ni sagte: „Wenn du dich damit vereinigst, hast du keine Vorlieben mehr; wenn du dich verwandelst, hast du keine Beständigkeit mehr. Du bist tatsächlich außergewöhnlich. Ich bitte dich, lass mich dir von nun an [als meinem Lehrer] folgen.“²⁰

„Menschlichkeit“ *ren* 仁 und „Gerechtigkeit“ *yi* 義 sind die Eckpfeiler an denen die

¹⁹ Ebd. S. 89.

²⁰ Aumann (2018), S. 96 f.

konfuzianische Philosophie und Ethik ausgerichtet ist. Der konfuzianische Entwurf eines geordneten Gemeinwesens ist ohne diese Ideale nicht vorstellbar.²¹ Sowohl der Herrscher als auch das Volk, das sich nach konfuzianischer Vorstellung am Verhalten des Herrschers orientiert, handeln im Spannungsfeld zwischen Menschlichkeit und Gerechtigkeit. Ohne Menschlichkeit kann Gesetzestreue zu einem kalten unmenschlichen Legalismus verkommen, und ohne Gerechtigkeit kann Menschlichkeit eine naive und oft parteiliche Form des Wohlwollens bleiben.

Der Ausgangspunkt der „Fortschritte“, von denen Yan Hui seinem Lehrer Konfuzius berichtet, ist nun aber gerade nicht das Hochhalten oder die praktische Umsetzung dieser hehren Prinzipien, sondern gerade das „Vergessen“ *wang* 忘 dieser Ideale. Das musste und muss in frommen konfuzianischen Ohren wie blanker Hohn klingen. Die „Riten“ *li* 禮 und die rituelle „Musik“ *le* 樂 spielen bei der kultischen Vermittlung der von Menschlichkeit und Gerechtigkeit im konfuzianischen Staatswesen ebenfalls eine zentrale Rolle. Doch Yan Hui hat auch diese erzieherischen Maßnahmen hinter sich gelassen.

In letzten Abschnitt gibt diese Textstelle einen der wenigen zeitgenössischen Einblicke in die Praxis daoistischer Meditation, die zu einer Vereinigung mit dem Dao führen soll: Der eigene Leib, die Sinneswahrnehmungen und das Bewusstsein, die unsere individuelle Existenz ausmachen, werden „vergessen“. Der Adept „löst sich“ vom Körper, gibt das Bewusstsein (seiner Individualität?) auf und „vereinigt sich mit dem, was alles durchdringt“²². Aus solchen Schilderungen eine Orientierung für das praktische Leben in der Welt abzuleiten, ist gelinde gesagt schwierig, doch lässt sich vielleicht folgende Tendenz erkennen: Die Daoisten stehen in kritischer Distanz zu den wohltönenden ethischen Idealen, die in den anderen Schulen der klassischen chinesischen Philosophie hochgehalten werden. Sie setzen stattdessen auf die individuelle Kultivierung des Einzelnen, z.B. durch Meditation, aber sicher auch durch Reflexion anhand der zahlreichen daoistischen Texte. Das Ideal, der daoistische Weise, wäre dann ein Mensch, der sich in schwierigen ethischen Fragen frei von einem starren Verhaltenskodex *situativ* und *intuitiv* richtig entscheidet. Dabei empfehlen die Texte der frühen Daoisten Zurückhaltung und Behutsamkeit im Handeln²³.

²¹ Zu den Grundbegriffen des Konfuzianismus vgl. Schleichert (2009), S. 20 ff.

²² 離形去知、同於大通

²³ Der daoistische Begriff dafür lautet „Nicht-Handeln“ *wu wei* 無爲.

3. Das Irrationale in interkultureller Perspektive

Das chinesische Schriftzeichen *dao* 道, dessen substantivische Wortbedeutung als „Weg“ übersetzt werden kann, wird abhängig vom syntaktischen Kontext auch als Verb in der Bedeutung „sprechen“ verwendet. Auf die inhaltliche Ähnlichkeit zum Begriff *logos* in der griechischen Philosophie wurde schon vielfach hingewiesen.²⁴ Dass sich beide philosophischen Traditionen jeweils eines Begriffs bedienen, der die Bedeutung „sagen“ bzw. „Wort“ haben kann, ist zweifellos bemerkenswert. Allerdings ist, wie oben dargelegt, das Dao, zumindest in den hier untersuchten Texten der frühen Daoisten, vor allem eins: unerkennbar und irrational. Während diskursiver Sprachgebrauch auf einer rationalen Grundlage beruht, mit der das Wort *logos* im Deutschen oft in Beziehung gesetzt wird, verweist das Dao vielmehr auf die irrationalen Aspekte der Welterfahrung.

Auch in der abendländischen Philosophie wurde der unerkennbare Urgrund des Seins und sein Verhältnis zu den erkennbaren Dingen der Welt immer wieder thematisiert. Ein besonders einflussreiches Beispiel stellen Platons *ewige Ideen* dar. In der platonischen Philosophie sind sie die Urformen aller Dinge, die jenseits menschlicher Erkenntnisvermögen existieren. Was dem Menschen als die Seienden in der Welt erscheint, vergleicht Platon mit den flüchtigen Schattenbildern realer Dinge und Personen, die ein flackerndes Feuer an die Wand wirft. Strukturell vergleichbar, aber natürlich nicht völlig deckungsgleich damit, ist Kants *Ding an sich*. Kant hat gezeigt, dass die menschliche Wahrnehmung durch die *apriorischen* Kategorien wie Raum, Zeit, Kausalität etc. begrenzt ist. Was der Mensch als die Dinge in der Welt erkennen kann, erscheint ihm stets innerhalb dieser Ordnungsstruktur: Das *Ding an sich* bleibt unerkennbar.

Arthur Schopenhauer spricht mit Bezug auf Platons *Ideen* und Kants *Ding an sich* von den „beiden großen dunklen Paradoxen, der beiden größten Philosophen des Occidents“.²⁵ Der Gegensatz zwischen vernünftigem „Erkennen nach dem Prinzip der Kausalität“ und einer intuitiven, „intimen und leibnahen Art, die Natur von innen zu verstehen“²⁶ hat besonders die Denker der Romantik beschäftigt. Novalis bezeichnet „jene dunkle Lebensmacht, die im Menschen und in der ganzen Natur wirkt“²⁷ als

²⁴ Beispielhaft sei hier auf Steven Burik (2018) verwiesen.

²⁵ Schopenhauer (2017), Bd. I, S. 222.

²⁶ Safranski (2007), S. 116.

²⁷ Ebd.

„Wille“.²⁸ Schopenhauer hat diesen Begriff später aufgenommen und ins Zentrum seines philosophischen Systems gestellt. Er stellt dem Willen den Begriff der „Vorstellung“ gegenüber, als die Art und Weise, wie die Welt dem Menschen erscheine. Dabei folgt er zwar grundsätzlich Kants Kategorienlehre, aber für Schopenhauer ist die Kausalität („der Satz vom Grunde“) die zentrale Erkenntniskategorie. Der Wille *an sich* ist wie das Dao unerkennbar, dunkel, chaotisch und stumm.

Doch gerade so wie das Dao die „Mutter aller Dinge“ ist, so beschreibt auch Schopenhauer den Willen als den Ursprung alles Seins. Den Prozess, in dem die Seienden stufenweise aus dem Willen hervorgehen und infolgedessen zu Objekten der menschlichen Wahrnehmung werden können, bezeichnet er als „Objektivierung des Willens“.²⁹ Eine große Besonderheit seines Denkens ist, dass er im Unterschied zu Platon oder Kant Ausnahmen von der Unerkennbarkeit des Irrationalen zulässt, nämlich Situationen, in denen der Wille, bzw. das Ding an sich unmittelbar erkannt werden kann. In §34 des dritten Buches von *Die Welt als Wille und Vorstellung* lesen wir:

Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren lässt, [...] nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dinge betrachtet; sondern einzig und allein das Was; [...] die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtseyn ausfüllen lässt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, [...] indem man [...] sich gänzlich in diesem Gegenstand *v e r l i e r t*, [...] dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die *I d e e*, die ewige Form, die unmittelbare Objektivität des Willens [...].³⁰

Schopenhauer verweist im weiteren Verlauf seiner Schrift auf die Rolle der Kunst und insbesondere der Musik (§52), die dem Menschen solche Erfahrungen der Entgrenzung besonders zugänglich machen könne. Die vorliegende Textstelle zeigt jedoch, dass das die daoistische Meditationspraxis des „Sitzens und Vergessens“, die wir oben bei

²⁸ Zu inhaltlichen Entsprechungen zwischen der deutschen Romantik und der chinesischen Natur- und Landschaftslyrik vgl. Linck (2022), S. 48 ff.

²⁹ Schopenhauer (2017), Bd. I, S. 137 ff.

³⁰ Ebd., S. 231 ff.

Konfuzius‘ Schüler Yang Hui kennen gelernt haben, Entsprechungen in der europäischen Philosophie findet, beispielsweise in der vom romantischen Denken beeinflussten Philosophie Arthur Schopenhauers.

Literatur

Aumann, Oliver 2018. *Das Buch Zhuangzi – Die Inneren Kapitel*. Freiburg: Verlag Karl Alber.

Burik, Steven 2018. „Logos and Dao Revisited.“ In: *Philosophy East and West*. Volume 68, Number 1. University of Hawai‘i Press.

Hachiya Kunio 蜂屋邦夫 2015. *Rōshi* 老子. Iwanami-bunko (¹2008).

Ikeda, Tomohisa 池田知久 2014. *Sōji* 莊子 (2 Bd.). Kōdansha-gakujutsu-bunko.

Linck, Gudula 2022. *Inmitten von Qi – Phänomenologie des Naturerlebens*. Baden-Baden: Verlag Karl Alber.

Safranski, Rüdiger 2007. *Romantik – Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag.

Schleichert, Hubert u. Roetz, Heiner 2009. *Klassische chinesische Philosophie – Eine Einführung*. Frankfurt am Main: Klostermann (¹1980).

Schopenhauer, Arthur 2017. Züricher Ausgabe – Werke in zehn Bänden. Zürich: Diogenes (¹1977).

女が満洲を語るとき

—田中絹代『流転の王妃』(1960)を中心に—

李 潤澤

1. はじめに

本稿では、1960年に公開された満洲の歴史を題材とする映画作品である『流転の王妃』を切り口として、同時代の日本大衆文化における「満洲」に関する文化的記憶の一つの側面を明らかにしたい。

映画『流転の王妃』は愛新覚羅浩(嵯峨浩)の回想録『流転の王妃 満洲宮廷の悲劇』(1959)を映画化した作品である。浩という人物は日中関係史の中で、李香蘭と並ぶもう一人の神話的な女性とも言えよう。侯爵嵯峨重勝の長女であり、祖母が明治天皇の母方従姉妹で皇室と血縁がある彼女は、日本の満洲国の支配を強化するため、関東軍の主導で「日満親善」という名目のもと当時の満洲国皇帝溥儀の弟・溥傑の妃となった。23歳で妃となった浩は、慧生と嫪生の二人の娘を生み育てた。日本敗戦と満洲国の崩壊によって、浩は次女嫪生とともに新京(長春)から大栗子へ、また吉林、延吉、佳木斯、葫蘆島、北京へと拘束と流転の日々を送り、最後は拘束場所から脱出し、上海発の最後の引揚船に乗って日本に帰った。日本に戻ってからは、撫順の労働改造所に収容された夫の消息を必死で尋ねた。長女の慧生は周恩来総理に直々に手紙を出し、その申し出によって、家族はようやく手紙を交わすことができた。しかしながら引揚げてから10年後、当時19歳であった長女の死(=天城山心中事件)によって平穏が碎かれ、浩の一家に再び世間の注目が集まるようになる。天城山心中事件の詳細な経緯は情報が錯綜しており、今日に至るまで謎のままである。いわゆる坊間のうわさの「心中論」に対して、浩の家族は慧生の死を「無理心中」と主張する。悲しみに打ち挫かれた浩は友人の「立ち直るためにも思い出の数々を書き綴られたらどうか」(愛新覚羅 1959、268)との勧めで回想録を執筆し、「日本人が中国で犯した事を再び繰返さないために」(同上、269)、この「矛盾に満ちた満洲国の実態」、「時代の波に巻き込まれながらも、夫婦の愛を育てた女性の昭和史」(『朝日新聞』1992年4月26日)が完成した。出版と同時に文藝春秋のベストセラーとなった。

回想録刊行の1年後、大映の資本で映画『流転の王妃』(1960)の撮影がスタートした。監督を担当したのは、昭和時代の日本映画の最も代表的な大女優の一人の田中絹代である。戦前から日本映画を支えた女優の一人として知られている田中絹代は、日本映画界において女性監督のパイオニアというもう一つの顔がある。

まず、女優と監督としての田中絹代の経歴について簡単に述べておこう。田中は1924年

7月に松竹京都下賀茂撮影所に入社した。『元禄女』（1924）で映画女優としてデビューした田中は、1920年代から70年代にかけて260本ほどの映画に出演した。彼女と溝口健二のコンビで作られた『西鶴一代女』（1952）、『雨月物語』（1953）、『山椒大夫』（1954）といった作品はヴェネツィア国際映画祭で次々と受賞し、戦後日本映画の国際舞台への展開という文脈においても田中は欠かせない存在である。「戦後、わが国でも、女性代議士の誕生をはじめとして、社会の各方面で、女性の進出が目立つようになっていました。日本で、それまでに前例のなかった女流監督の仕事を、私がやってみる気になった」（東山/田中ほか、372）と田中自身が証言しているように、彼女が女性監督になったのも時代潮流の影響が大きい。最初の段階の『恋文』（1953）や『月は上りぬ』（1955）の製作では、成瀬巳喜男や小津安二郎といった日本映画界の巨匠たちの助けをもらいつつ進んだが、『乳房よ永遠なれ』（1955）で田中は監督として独り立ちした。田中の監督としての活動時期は1953年から1962年までの9年間であり、多様なジャンルを横断しつつ、『流転の王妃』（1960）、『女ばかりの夜』（1961）、『お吟さま』（1962）を合わせて、オリジナリティの高い6本の作品を製作した。『流転の王妃』は田中が取り組んだ4本目の作品であり、最初の歴史題材作品でもある。

映画『流転の王妃』の公開当時の宣伝広告に最も頻繁に使われたキャッチフレーズは「オール女性の制作」（『朝日新聞』1959年8月21日）や「女だけで作る」（『読売新聞』1959年10月4日）である。というのは、原作者の愛新覚羅浩と監督の田中絹代をはじめ、脚本の和田夏十、主演の京マチ子といった女性スタッフたちによる映画制作活動自体が、この作品の最大な特徴でもあって、そのことを製作者側から社会に意識的に広く知らせようとしたことが伺える。それは、当時の日本社会でも五十五年体制のもとで女性の社会進出の形がさらに多様化した¹時代の風潮であり、および第二波フェミニズムの世界的な展開との関係が不可分である。さらに、ジェンダー的特徴についての強調は企画段階だけにとどまらなかった。監督の田中絹代は「男の監督さんなら、戦争の中に生きた一人の女性の苦難の反省で描くでしょうが、私は女の手で見た女の悲劇として描きたいと思います」（『毎日新聞』1959年10月7日）と証言したように、製作者自身も意識的に男性と区別し、女性としての感性をテキストに織り込もうとしていたのである。以上に示したように、映画『流転の王妃』は戦後日本映画において、日本のフェミニズム運動と植民地歴史の表象との重要な結節点だと言っても過言ではない。

そこで、本稿ではフェミニズム批評の観点から、映画『流転の王妃』で竜子の満洲経験の表象において最も重要なモチーフとなっている「見る力」の表象に注目し、原作と比較しつつ映像テキストの分析と作品に関する批評界においての受容について複眼的に検討を展開していく。まず、竜子の「見る力」にみる「喪失」－「回復」のプロセスについての考察を通して、映画『流転の王妃』が満洲の歴史経験を「日本的家族（イエ）」制度の文脈との関

¹ 1956年に「はたらく婦人の中央集会」が開始された。「合理化」によって人員削減の対象となった女性職種（電話交換手や路線バスの車掌など）も現れていたが、一方で技術革新によって女性が大量に進出した職域も増加した（井上2021）。

連性において問題化したことを明らかにする。そして、竜子の「見る力」によってスクリーンに映された満洲の記憶風景を、空間の風景の特徴、日本人女性の植民者にみる犯罪性といった角度から検討し、作品に示されたフェミニズム的感性を解説する。最後に、作品に示された愛新覺羅皇室や関東軍の表象の単純化の問題を指摘しながら、公開当時の『流転の王妃』についての多様な評論を取り上げ、竜子の「見る力」にみる二つの限界を高度経済成長期の初頭の時代背景に鑑みて検討を試みる。

2. 「日本的家族（イエ）」制度の文脈において語られた満洲の記憶

2.1 竜子、王妃として選ばれる：「見る力」の喪失

		
i 画面前景の兵隊の足と後景の竜子 0:02:22	ii 少女竜子が並木のなかに歩んでいく 0:02:52	iii 竜子と父との距離感 0:07:10
		
iv 竜子と母の会話 0:08:06	v 竜子の結婚における家族会議 0:08:23	vi 『新しき土』における家族会議 1:16:10(新)

図 1

本節では、竜子が「見る力」の喪失するプロセスを二つの場面を通して見てみよう。

まず、満洲の王妃として選ばれる通知が来る前に、ある日画室から戻った竜子が兵隊の行進に出くわす場面がある。この場面は皇族の少女としての竜子の主体性の危機を以下の四つの映像的要素を通してすでに露呈している。

第一に、竜子と兵隊の登場するタイミング。突如として現れる兵隊の隊列は前を歩いている竜子の軽快な歩みを中断させ、その瞬間が竜子の運命の転換点であることを示している。第二に、竜子が歩く映像と兵隊の足音の混淆。歩いている竜子の映像に兵隊の足音が重ねられることによって、少女竜子がいた時代の混沌が伝えられると同時に、女性が大きな時代の渦に巻き込まれたにもかかわらず、主導権を取り戻す可能性をも可視化している。第三に、竜子の歩行にあわせた移動撮影時の構図。画面前景の兵隊の足と後景の竜子という構図において圧倒的な大きさの差【図 1-i】が示されている。第四に、少女竜子がシークエンス

の最後に並木が作るフレーム内フレームのなかに歩いていくこと【図 1-ii】。罨のように見えるこのフレーム内フレームは、まもなく満洲の皇弟の妃に選ばれる竜子の運命のアレゴリーのようなものである。

この冒頭の場面では、画面の中の男性はいつもその所有物、あるいは、身体の部分でしか呈示されておらず、人間としての男性像は画面から排除されている。ここでは女性は見る側に位置し、男性は見られる対象となっている。すなわち、『流転の王妃』の冒頭シーンにおいては、画家になるという夢を持っていた少女時代の竜子の見る力が強調されており、画面における男性の不在と、女性が見られる対象となる通例の映画規範への反逆には、従来の男性主導の映画世界に対する女性監督としての田中絹代の気骨が感じられる。しかし、帝国日本の軍事的侵略の象徴としての兵隊が、竜子の運命の破壊的な抑圧者であることも、この冒頭部分には同時に暗示されている。冒頭部分での兵隊の表象は、竜子の主体性の危険性を予告するものであったことが明らかである。

そして、竜子が満洲の王妃として選ばれたという軍の通知によって竜子の主体性は崩壊するが、それは竜子の「見る力」の喪失によっていかに表現されているかを確認しよう。ここで興味深い点が二つある。まず、「日満親善」結婚を決定した軍部の人々のみならず、竜子の父による圧迫が強調されている点である。そして、家族会議の場面が、戦時中の日独合作映画『新しき土』(1937)における光子の結婚に関する家族会議を連想させる点である。

竜子が家に戻ると、彼女と父との距離感が強調される。たとえば、【図 1-iii】のように父が画面に現れ、廊下を挟んだ向こうの部屋に行く竜子たちを見送る。観客に結婚内定のことを知らせるのは父と婆の会話であり、竜子と母の会話は五重のフレーム内フレームの空間【図 1-iv】で提示され、しかも消音となっている。原作では当時の浩の怒りと驚きの心理過程がそのまま描き出されていて、「私たちは、最早、逃げられぬ巨大な蜘蛛の網にひっかかった、非力な虫けらでしかなかった。当時の軍部の威力は、絶大である。この力を背景に、私の縁談は、見えざる力関係の糸によって、容赦なく進められて行った」(愛新覚羅 1959、50)と書かれている。お見合いの前に友人との相談も自ら進んで行った。「私は遊びに来た彼女に、溥傑氏の写真が出ている雑誌を示し、冗談めかして言ってみた。「こんな方と結婚したらどうかしら? 果たして幸福になれるかしら?」(同上、51)。しかし、映画ではこうした不満を表すセリフはすべて家長たちの口から語られ、直後の家庭会議【図 1-v】で竜子は「軍の命令」(0:09:53)に屈服するしかない。

お見合いの後の二回目の家族会議で家長たちに囲まれている竜子は、一度も頭を上げることはない。この結婚をめぐる家庭会議の場面は『新しき土』の家族会議の場面を想起させる【図 1-vi】。おそらくファンクの好奇心をそそった家族会議の様子が、ここでも同じような構図で捉えられている。

以上の二つの描写からわかるのは、映画『流転の王妃』が「イエ」制度を問題視している点である。「イエ」制度とは、旧武士階級の家父長階級の家族秩序を法制化したもので、明治時代から終戦まで長らく日本社会の家族関係を支配した独特な「イエ」思想である。極め

て男性中心的な制度として、家長たる戸主が全家族員に対して絶対的な権力をもっている一方、妻は法的に「無能力者」とされ財産の管理権も子供に対する親権もないと決定されている。帝国日本の植民地満洲の統制を増強するために竜子が満洲の王妃にされることに見られる暴力性は、映画『流転の王妃』では政治的な枠組みにとどまらず、原作に見られない、日本資本主義の発展を支える補完物としての「イエ」制度への批判という観点から捉えられているのである。

2.2 竜子、満洲の王妃になる：「見る力」の回復



竜子が満洲に到着すると、「見る力」がすぐに「回復」したことが強調されている。

まず、満洲国の宮廷の中で行われた溥哲竜子夫婦の結婚式の場面を見てみよう。婚礼の最初は POV ショットを思わせる移動撮影で始まるが、次のシーンでの二人の位置関係からみ

れば、視点は溥哲ではなく竜子のものであったことが推測できる²【図 2-i】。この映画で描かれた満洲の出来事は客観的なものではなく、竜子の目から見たものであることが強調されている。しかし、画面において男性世界と女性世界との相互排除と対立は継続している。結婚式での皇帝の挨拶では、皇帝の視線と重なった角度で撮られた竜子は見られる対象



²次のショットでは、左に竜子、右に溥哲という位置関係が示されている。二つのショットを合わせてみれば、図 2-i のドアの中心軸がやや右側に見えることから、カメラが竜子の視点と重ね合わされていると考えられる。

であり、見返すシーン一つもない。最後に皇帝が視線を竜子の方へ向け、冷淡な表情で座ると、その姿は画面の下へと消える【図 2-ii】。その後、皇后は立ち上がることで画面の同じところから姿を現し、竜子との愉快的視線のやりとりは柔らかい背景音とともに女性同士の空間に漂う独自のハーモニーを感じさせる【図 2-iii】。

そして、竜子の「見る力」の回復を最もはっきり示す例は、新京に着いたばかりの時期の生活を描写した場面である。家具に囲まれた窮屈な様子の竜子【図 3-i】は夫の言葉と外への移動によって外へ視線を向ける【図 3-ii】。彼女自身も部屋から外に出ることで、竜子の視線も背景も窮屈な室内から荒涼としてはいるが解放的な屋外へと転換し、さらに夫の言葉に沿って想像を働かせた竜子の心の目の見る力も回復する兆しが示されている【図 3-iii】。

以上に示したように、満洲に到着した竜子の「見る力」の「回復」は、満洲の地に家父長制的な圧迫が存在しないことによるものではなく、竜子が満洲において一時的な「自由」を得たことによる。竜子にとって満洲は彼女の「見る力」を回復させる可能性を与える場所として表象されているのである。

3. 竜子から見た満洲：美と犯罪の空間

3.1 花満ちる赤い満洲

本節では、花と赤の二つの視覚的要素についての検討を通して、満洲の表象において、『流転の王妃』の風景の特徴を見てみたい。



まず、花の表象について。『乳房よ永遠になれ』の日活 110 年記念版のブルーレイのカバー【図 4-i】の半分が花であることを示されているように、田中絹代の作家性において花は常に重要なメタファーである。『流転の王妃』の最初から最後まで花のメタファーが貫いている。画家の夢を持つ竜子が創作した絵の中で、映画のなかで見ることのできる唯一の作品は【図 4-ii】の冒頭部分で竜子の部屋の中に置いている花の絵であり、花は竜子の主観世界において美意識の主体性の象徴的な存在のように思われる。その次のショット【図 4-iii】は絵に対応する実物である。注意したいのは、花の隣の時計は絵の中では省略されている点である。絵と実物との対照関係を映像化した描き方で、竜子の花＝美意識の主体性は時間の制限を超越する存在であることが巧妙に示されているように考えられる。「花」の表象は、王妃に選ばれ、受動的な状況に置かれた彼女の不滅の主体性の象徴のようであり【図 4-iv、v】、満洲生活における夫婦の愛を象徴するメタファーでもある【図 4-vi】。すなわち、どのような状況においても花によって示される連続性は、竜子の満洲経験において彼女の主体性が一貫していること可視化している。



図 5

作中において女性的な感性が最もはっきりと表現されているのは、満洲へ出発する前に竜子が貞明皇后に別れの挨拶をする場面であり、やはり花のメタファーが大きな存在感を示している。障子の背後を動く人影の前に置かれた花【図 5-i】、竜子が貞明皇后に挨拶する場面で山水画のような背景に映っている桜の花【図 5-ii】、「記念に満洲へ之を植える様に」（同上、72）と言いながら皇后は自分が拾った白雲木の種を竜子に渡し、画面の中で花は竜子と貞明皇后との連結を象徴しているように二人の間に置かれている。そして、見過ごせないのは、このとき竜子と貞明皇后は画面を完璧に二等分【図 5-iii】していることである。この場面では、三宅邦子の声を加工してできた典雅な声を加え、神聖な美が画面に溢れる。画面構造に示された竜子と神聖の貞明皇后との平等さは、竜子が厳しい等級を特徴とするイエ制度において受けた抑圧とは鮮明な対照をなしており、戦時中の天皇制を中心とする社会において女性たちは抑圧の立場に置かれても女性同士の間で独自の秩序関係が存在していたことを示しているように見える。このように、白雲木の移植＝女性の植民地行為＝

竜子が満洲国の妃になることは、ただ男性の命令によつての結果ではなく、女性同士の神秘的な儀式としても強制的に描写されている。後に娘の英生の魂として喩えられる白雲木の特別な意味を思い出せば、貞明皇后、竜子、英生の魂の時空を越えた女性だけの連結が実現しているといえる。

そして、赤の表象について。赤は戦後日本において満洲に関する語りでは最も頻繁に言及されてきた色彩³である。田中絹代が監督したフィルムの中で初めてのカラー作品である『流転の王妃』ではその色彩の運用に製作者の意識的な工夫を駆使した可能性が高い。

この作品では赤の表象も花の表象と同様に常に女性的な要素として使われている。しかし、異なるのは赤の表象は映画の後半部分に至ってその存在感がますます強くなっていくことである。日本の敗戦の気配を感じて不安になった竜子が絵画で不安を解消する時の場面【図 6-i】、流転の旅で病気になった秋鴻皇后の場面【図 6-ii】、流転の旅の風景を示す場面【図 6-iii】などが示しているように、『流転の王妃』の中で赤は満洲の風景の色であり、女性が経験した歴史の苦痛の象徴でもある。見過ごせないのは、【図 6-iii】の地平線の表象は同時期に公開された小林正樹監督の『人間の条件』(1959-61)と重なっている点である。小林における戦時満洲経験者たちの分裂の意味を分有しつつ、『流転の王妃』での赤のフィルターで撮られた赤い地平線は女性の感性によって染められているのである。



i 満洲の夕日

0:46:55



ii 流転の旅で倒れた皇后

1:10:24



iii 流転の旅

1:14:35

図 6

3.2 満洲を見ないという選択

<女性のリーダーになる竜子>

タイトルに示されている通り、原作においては「流転の旅」が全体の中心部である。一方、映画では原作に詳細に記載されている流転の経路や出来事についての具体的な描写が全て省略され、旅の描写にはセリフもなければ地理的な情報の提示もない。襲撃の嵐が明けて、王妃の竜子がリードするようになった流転のチームは、悲壮な音楽、女性たちの顔のクロー

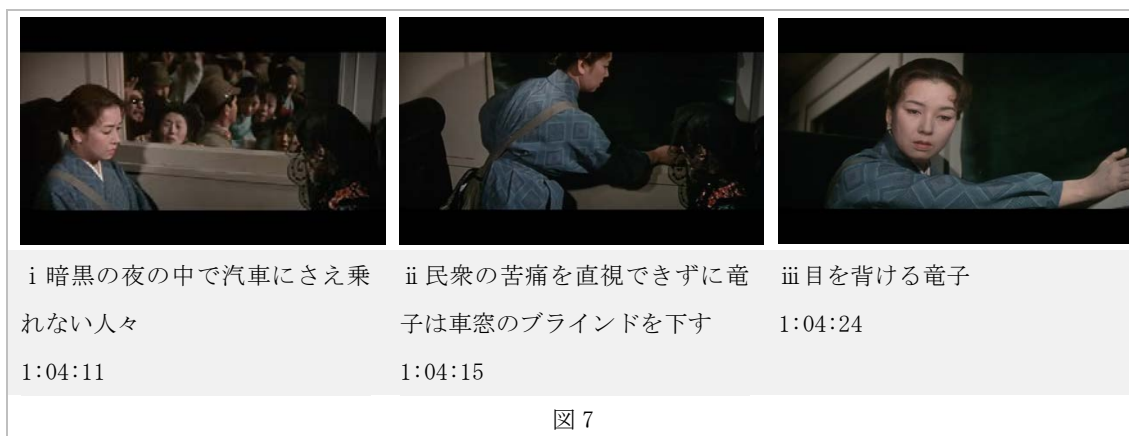
³ たとえば、小林伝三郎(1986)『赤い夕日の満洲 終戦秘話』近代文芸社、相良俊輔(1995)『赤い夕陽の満洲野が原に一鬼才河本大作の生涯』光人社 NF 文庫、なかにし礼(2006)『赤い月』文春文庫といった小説が例として挙げられる。

スアッ、ただただ歩いている疲労した行列、夕陽を示す赤いフィルターのかかった風景などを連結して示される。すなわち、流転の旅の苦難をリアルに観客に伝えることを避けて、女性的な感性が溢れる詩的なプロセスとして提示している。そして、特に旅のなかで竜子は秋鴻皇后の世話＝皇后への注目という責任を徹底的に果たした。原作においても浩は確かに流転の旅において、秋鴻皇后の安危を心配している。

私は慄然として、寥れた秋鴻皇后をみつめた。芳紀十七歳にして、紫禁城の奥深くで御成婚式を挙げられたときの華やかさは、一體どこへ行ったのだ？私は暗澹となって皇后を見つめた。(同上、204)

原作では竜子が主に世話をしたのはやはり未成年の娘の方である。しかし、映画では竜子は娘の世話をする母であるだけでなく、女性が形成した小さなチームのリーダーとなり、特に秋鴻皇后の世話に力を尽くすことになる。たとえば、上の原文に対応する映画の表象では、竜子は病身の皇后を乗せた荷車にすがりつき、兵隊に引き離されることになる。最後まで守ることはできなかったにもかかわらず、金田一敦子の古典的な顔立ち、血色が消えるほどの白い化粧などによって、皇后は神秘的な美しい人形のように、守るべき対象として終始竜子の視野の中心に位置している。竜子はもはや無力な少女ではなく、偽善的な「日満親善」の桎梏と「イエ」制度の束縛を破った彼女がその「見る力」によって実現したのは人間同士の真の関心である。

< 竜子は満洲を見ない >



本節の最後に、竜子が民衆の苦痛を無視(＝「見る力」を放棄)する選択を強制的に表象することを通して、この映画が「満洲」における女性たちの戦争犯罪も映し出していることを指摘したい。中国東北での日本の戦況の悪化とともに、竜子は皇室と関東軍の要員とともに敦化へ、そして、大栗子へと移動することになる。この移動は新京の満鉄駅から始まった。皇后に手を貸しながら、暗黒の夜の中で汽車にさえ乗れない一般の日本人民衆のあいだを

通り抜けて、竜子はやっと汽車に乗り込む。民衆の苦痛を直視できずに竜子が下した車窓のブラインドは同時に観客たちが悲慘を目にすることのできる唯一の窓を閉じてしまう【図7】。原作での浩は遺民たちとともに時代の悲劇に巻き込まれる。

「竹槍を手に神前に額づく順直ないじらしい姿。明日はソ連兵と戦うのだと、武運長久を祈りに来た人々なのだ。＜ああ、戦争とは、こんな純真な少年たちまでを犠牲にするものなのか！＞

私には言葉がなかった。逃げて行こうとする自分が浅ましかった。泪がホロホロとこぼれた。私はその群れに加わって、一心に神に祈った。＜神さま、この若い少年たちを殺さないで下さい。そっと生かしておいてやって下さいまし＞」（同上、161）。

竜子と浩のこの対照的な行動は、原作と映画の満洲の歴史に対するそれぞれの立場の違いを顕在化させている。映画は、ブラインドを下すことによって観客の目を竜子の満洲史に集中させると同時に、女性のリーダーとしての竜子は民衆の苦痛を無視する（＝「見る力」を放棄する）という竜子の無意識的な暴力を表象している。

映画研究者の加藤幹郎は『流転の王妃』について、「女性原作者と女性脚本家を採用」しているが、「明らかに女性監督の田中絹代本人が男性的イデオロギーを内面化したところに成立している」（加藤、163）と述べ、この作品のフェミニズムの先進性に疑問を呈していた。以上の考察を通して、実はそうではなく、むしろこの映画の「満洲」の歴史の表象においては「女性の主体性」が終始キーワードとなっていることがわかる。それはとりわけ以下の二点に見てとれる。第一に、「満洲」植民地経験の語りの中で従来周辺化されてきた女性の歴史語りを採用していることであり、第二に、「被害者」とされてきた日本女性の表象に「加害者」としての側面を付与していることである。それにもかかわらず、映画『流転の王妃』における竜子の「見る力」には「限界」があることも無視してはならない。以下では二つの方面から「限界」の所在およびその問題性について検討する。

4. 竜子の満洲経験にみる限界

4.1 限界その一：単純化した人物描写

本節では、竜子には見えなかった満洲史に関わる表象として、＜愛新覺羅皇室＞と＜関東軍＞を見てみよう。

まず、愛新覺羅皇室について。この部分では日本的オリエンタリズムの残骸の存在も否定できない。たとえば、美しい可憐な植民地女性皇后、無名の暴力的な植民地男性。そして、竜子の見る力を喚起するほど奇跡的な力を持つ夫との愛の讃歌の傍らで、皇帝と皇后は完全なまでに一枚岩的に表象されている。実存した他他拉貴人や李貴人といった妾たちは映画には登場せず、皇帝と皇后は一夫一妻のカップルである。原作で告白されている皇帝の同性愛の性向にも言及していない。原作には、「皇帝は秋鴻皇后と御仲があまりよくはいらせ

られなかったようだ。それには、他他拉貴人の存在と、皇帝にももう一つ、特殊な趣味があられたからだと思われる。その特殊な趣味とは、同性愛である」(愛新覚羅 1959、108)とある。それに対して、映画では夫婦愛を強調するために、皇帝と皇后が心配しあう様子がしばしばクローズアップされている

次に、溥哲の嫁の選択の際の軍部の二人、古屋(吉岡安直がモデル)と朝吹大将(本庄繁がモデル)の描写に関して、映画のオリジナルである二人の口論の場面を見てみよう。戦時日本社会での絶対の権力の持ち主である二人の会話は、戦時日本での軍部のなかでの派閥争いの縮図となっている。前節で言及した竜子と貞明皇后との会話にみる豊富なカメラワークと対照的に、この場面ではほぼ動かないカメラは二人の権力的競争ただ傍観しており、単一のカメラワークも同時に男性二人によって形成された世界の薄弱性を示している。また、【図8-i】のよう

に古屋が朝吹将校を画面の奥へと追いやったことで、古屋を薄弱の男性世界のなかの極悪な親王として造形している。

本庄繁は満洲事変勃発時の軍司令官であり、植民地支配につ



いての彼の思想的立場を知ることは満洲の歴史の複雑さを理解するには不可欠である。たとえば、戦後に出版された彼の日記には以下のように記述されている。

今日に至る迄の満洲国の様相は […] 余の希望や期待と、而していふ迄もなく帝国本然の対満乃至対華政策の真意と甚だしい懸隔のあるものとなつたことは、真に遺憾千万である(本庄、156)。

一方、吉岡安直は溥儀の皇帝御用掛として知られている。溥儀の自伝と愛新覚羅浩の回想録では吉岡は横暴な人物として描かれているが、『李香蘭 私の半生』はこの前者の二つの著作に記載されていた吉岡に異議を唱えている。

当時の私にとってはここに書かれたような「意地悪そうな顔の老人」ではなかった。

[...]いずれも本人たちが当時を回想して述べているのだからほとんどが事実だと思う。それらの記録では、皇室御用係の吉岡安直中將が、関東軍お目つけの皇帝監視役で老獪な「悪の手さき」として描かれている。[...]吉岡中將は、実際に溥儀皇帝と弟の溥傑さん一家のことを心から心配していたと思う。(山口/藤原、152-157)

確かに、山口淑子が「歴史の中の人物評価は時代や立場によってさまざま」(152)と付け加えたように、本庄や吉岡を含め歴史の人物を語る際に常に様々な立場による断片が錯綜しているのは事実である。まさに、これらの断片の隙間から歴史を語る際の当時者の心情が読み取れるのである。山口は続けて、吉岡の死について以下のように証言している。

終戦後、ソ連に抑留された吉岡中将は、長いあいだ消息不明だったが、1962年(昭和37年)になってやっと判明した。1947年(昭和22年)10月30日、モスクワの病院で亡くなっていた(1949年死亡説もある)。(同上、154)

映画の方では、溥儀の退位式の後、襲撃の中での被弾が吉岡の死の原因であった。吉岡のセリフ、「吉岡は最後まで運命を共にします」(1:02:15~1:02:17)が示している通り、映画における吉岡の死は自身の約束を守った、正義の殉職として描写されている。戦時中の軍で跳梁跋扈した吉岡のこの正義漢としての死に方によって、先ほど言及したように、過去の彼の極悪な親王のイメージが帳消しになり、彼が竜子を利用することで進んだ「帝国日本」の満洲国における植民地支配の歴史の代価のように読み取れる。

これらの「単純」な軍閥とは対照的に、襲撃してきた暴民たちは真に恐ろしい存在として描かれている。暗黒の深夜に突然やってくる、顔が分別不能の、大声で叫ぶ中国人男性たちは、李香蘭主演の『支那の夜』(1940)の中の匪賊の複製のようであり、標的がない無差別略奪であるため、その恐ろしさは何倍にも感じられる【図 8-ii】。

4.2 限界その二：穏やかな満洲の余韻

浩の次女福永姍生は『流転の王妃 愛新覚羅溥儀・浩 愛の書簡』(2011)の中で、慧生の死を以下のように記している。

二人の命を奪ったピストルは、旧陸軍の十四年式で、皮肉なことに、0さんのお父さんが満洲で憲兵していた時の所持品だったそうです。(福永、123)

映画『流転の王妃』冒頭部の天城山中での英生の死の場面はこの段落と対応する場面である。男性の身体を排除し、死の残忍さ・暗さを薄く仕上げ、まるで「満洲」歴史の戦後日本まで延伸してくる暗い余韻を穏やかな雰囲気に変えたかのようなようである。

このシークエンスを見てみよう。晩秋、切り立った天城山の連山がいくえにも重なり合っており、日の光は積雲を抜け白く太い光線の束になっている。それに続くのは、枯れた低木を映す3秒のショット【図 9-i】、葉の落ちた木とまばらな赤い花の風景の中に竜子が座っているのが見える3秒のショット【図 9-ii】、片方の靴が脱げている英生の足を示す3秒のショット【図 9-iii】、雑草に落ちた男子生徒の帽子を映す2秒のショット【図 9-iv】、目を

眠っている英生の顔の 3 秒のクローズアップショット【図 9-v】である。以上はすべて固定カメラで撮られた断片的なショットの組み合わせで、最後のショットの途中から音楽が始まる。すると赤いマフラーで英生の顔を覆う竜子の手のカローズアップとなり【図 9-vi】、身を起こして遠くを見つめる竜子の上半身のミディアムショットの後、竜子の視線の先にあると思われる画面いっぱいの色づいた銀杏木々の前に作品の題目が浮び上がる。

原作では、英生の失踪前の状況、失踪当日の同級生たちの目撃の言葉、家族の苛立つ様子、浩の内面までが詳細まで記されている。それに対して、映画では、事件のディテールを削除しており、サイレントシーンのみが英生の死の描写である。寒々しい静物ショットは映画全体をものさびしい地色に染めており、英生の全身ショットは一つもなく足と顔というパーツだけである。実際はピストルで撃たれて大きな苦痛を受けたはずの英生の死は、こうした



映像の処理をされて、穏やかなものになっている。そして、心中相手の大久保の身体は完全に排除され、ただ 2 秒、落とした帽子だけが映されている。山本恭子はこの死の場面について「恐らくこの事件のとり上げ方や描出にいろいろ制ちゅうがあったことと思われるが、描写、或いは説明不足で、事件を知らない人々には十分に納得のゆかぬままに終わったのではなかろうか」（山本ほか、74）と指摘している。しかし、こうした言葉の説明を一切省略し、人物の動きを最低限にした極端な映画的处理は、この映画の関心が事件の究明にはないことを示しているといえよう。心中相手の男性の不在化は、自然に包まれて英生と竜子だけがいる女性だけの空間の形成を可能にし、この空間の中で英生の死が捉えられるのである。作

品の最後の場面では、冒頭の死の場面と対応するような、静物だけの白雲木の晴れ晴れしたシーンによって英生の悲しさも希望へと転換したところで映画が締めくくられる。円環的に相呼応する冒頭と結末の部分は、映画作品『流転の王妃』が満洲の歴史なり、その悲劇的な余韻なりを捉える立場を示しているように思われる。

注意したいのは、ここで指摘した「満洲」の歴史の暗い余韻の不可視化が、前節で検証した愛新覚羅皇室と関東軍の描写にみる複雑性の省略と、「満洲」の歴史の単純化に関しては文脈を一にしていることである。

当時の評論界を俯瞰してみれば、映画評論家・草壁久四郎がこの作品の欠点にも注目していたことがわかる。『毎日新聞』1960年2月4日付の「皇室にとついだ日本女性と「満洲国」悲劇」という評論で、草壁は「多くの日本人のドラマを秘めた満洲国の歴史の裏面をみる興味はあろう」というように、その時勢的敏感度の高さを評価する一方、「要領よくまとまった映画だが、複雑な情勢下にあった満洲国の政情や溥哲などの人間像が描き足りないため映画のスケールはやや小さくなった」と述べている。

しかし、公開当時に雑誌『キネマ旬報』に掲載されたある評論は草壁と正反対の立場をとっている。それは根本治郎の「旬報論壇「流転の王妃」をめぐる問題」という評論であり、根本は、田中絹代をはじめ、山村聰、佐分利信、宇野重吉など監督を兼職している俳優を「セミ・ディレクター」呼び、田中絹代をセミ・ディレクターの代表として、特に『流転の王妃』を「日本映画を前進させる」ための好例として絶賛した。根本は当時の「日本映画の第一線」にある監督たちの作品（『野火』『人間の条件』『浪花の恋の物語』『キクとイサム』『にあんちゃん』など）はジャンルを問わず、普遍的に存在していた「陰惨で暗澹たるムードにつつまれていることが多い」（根本、134）とし、「何か正体不明の暗雲に人間がうちひしがれているような面が濃かった」（同上）ことを問題視した。

われわれは、今までに、実に多くの人間の悲劇を、スクリーンの上に見てきたが、それらは概ね、人間の被害者意識をむきだしにして、現代の生活環境のむごい悪辣さなどを強調したものであった。（同上）

さらに、この問題は、映画が「作家の頭の中で観念的にこしらえられた条件の中の＜反応物＞」となり、「実験道具（モルモット）」になっていることに原因があると主張し、問題の解決案について以下のように提唱している。

しかるに、日本映画を前進させるためには、どうしてもこのような直感的通念によってさんざん痛めつけられ、敗残者にまで引きずり下ろされた人間に、生命の力強いバイタリティーが吹き込まれなければならない…そのためには、何よりも先ず、環境と性格の因果律などを尺度にして人間を押しはかるような、人間蔑視のイデーを打ち破らなければならない。（同上）

すなわち、この評論が問題視しているには映画の質ではなく、「人間の被害者意識」なのである。しかし、その「被害者意識」の問題への対策として挙げられているのは、歴史に直面することではなく、歴史の多様性を無視した偏見だったのである。また、無視してはいけないのは、ここの「人間」とは他でもない日本人だけを指しているということである。この歴史修正主義的文章において『流転の王妃』が「正面教師」としてあげられているのは実は恐ろしいことである。

4. まとめ

愛新覚羅溥傑・浩のラブストーリーは東アジアの最も暗黒な時代における奇跡的な存在として、今日まで絶えず語り継がれている。関東軍を首謀とする帝国日本の満洲における植民地支配をさらに強化するために計画された溥傑・浩の出会いの原点は陰謀にあった。しかし、満洲国の崩壊、引揚げや貧しい戦後といった様々な苦難を経験した二人の間の絆はますます強くなった。すなわち、陰謀の中に埋めた種が真の愛の実を結んだという奇跡となり、人々に勇気と感動を与えてきた。日中間の国交正常化のあとでも、愛新覚羅浩をめぐる回想録は約 20 年に 1 回の頻度で 3 回も再版され、次女姪生解説の『流転の王妃—愛新覚羅溥傑・浩 愛の書簡』（2011）や『愛新覚羅溥傑・浩 書画集』（2014）も近年出版されている。さらに、小論で扱った映画のほか。これまでに浩を主人公としたテレビドラマが 1 本、ドキュメンタリーが 3 本作られている⁴。「流転の王妃」の物語は極めて独特な角度からではありながら、戦後日本が満洲の記憶を語る際にもっとも重要なトポスのひとつを提供している。

小論が注目した映画『流転の王妃』はこの物語をさらに一般観客に普及し、神話化するための不可欠な一ステップであった。回想録刊行の一年後、永田雅一を製作者として大映の資本で映画の撮影がスタートし、歴史的リアリティに対するこだわりには制作側の意欲が見られる⁵。例えばそれは、浩自身や見学者たちを驚かせたほど「リアル」な宮廷のセット、4 ヶ月をかけて準備された時価 30 万円の衣装やスタッフの間の簡単な中国語の練習が日課となったことから伺える。映画『流転の王妃』が示している「満洲」記憶の語りの特徴をテキストの内部からさらに発掘する小論の試みは、当時の戦後日本社会の植民地歴史認識を把握するために、そして愛新覚羅溥傑・浩のラブストーリーの戦後日本社会における受容プロセスを解明するためにも不可欠である。

以上の考察によって、次の結論が導かれる。一方で、映画『流転の王妃』は、満洲の歴史を「イエ」制度という近代日本社会の内部の問題に連結し問題化することを通して、女性の

⁴ 2003 年にテレビ朝日開局 45 周年記念で約 5 時間半の大型テレビドラマ『流転の王妃・最後の皇弟』が製作された。また、1991 年には宝塚歌劇団によって演劇化されている（『紫禁城の落日』）。そして、NHK ドキュメンタリーとしては、『実録・流転の王妃愛新覚羅浩さまの半世紀』（1993 年 5 月）、『満洲のプリンセス 愛の往復書簡 ～夫婦の心をつないだ 55 通～』（2015 年 7 月）、『だからあなたと歩きたい 愛新覚羅溥傑・浩 松下幸之助・むめの』（2020 年 7 月）が放送された。

⁵ 田中絹代は皇太后（当時）の浩に贈られたキヌービキを小道具として使用したいと考えて探したところ、「国立博物館にあった」というエピソードもある（『読売新聞』1959 年 11 月 22 日）。

感性を注入しつつ、従来の男性主導の満洲の歴史の語りを解体し、その多様性をさらに可視化したのである。他方で、この作品において、歴史の単純化や、それに呼応するような社会的欲望が露呈したことも否定できない。「軍の組織病理や暴力を主題に」（福間、10）する傾向が見られる 60 年代の戦後日本大衆文化は、確かに戦争と植民地支配の歴史に関する表象の一つの革命的な波を示したかもしれないが、この時代においても歴史記憶に対する様々な選択に伴って歪みが露呈したことも否定できないのである。

映像資料

『新しき土』（1937）、アルノルト・ファンク監督、原節子/小杉勇主演、DVD（ケーシーワックス、2003）

『流転の王妃』（1960）、田中絹代監督、京マチ子/船越英二主演、DVD（KADOKAWA、2019）

主要参考文献

愛新覚羅溥儀(1992)『わが半生―「満州国」皇帝の自伝』ちくま文庫

愛新覚羅浩(1959)『流転の王妃 満洲宮廷の悲劇』文芸春秋新社

アスマン、アライダ（2007）『想起の空間―文化的記憶の形態と変遷』水星社

生田美智子（編）（2015）『女たちの満州』大阪大学出版会

井上輝子（2021）『日本のフェミニズム―150年の人と思想』有斐社

加藤幹郎(2011)『日本映画論 1933―2007 テキストとコンテキスト』岩波書店

川村湊(1990)『異郷の昭和文学―「満州」と近代日本』岩波新書

川崎賢子（2019）『もう一人の彼女 李香蘭/山口淑子/シャーリー・ヤマグチ』岩波書店

佐藤忠男（2001）『映画の真実―スクリーンは何を映してきたか』中公新書

佐藤忠男（2006）『日本映画史（増補版）』岩波書店

佐藤量ほか編（2020）『戦後日本の満洲記憶』東方書店

高橋哲哉（2005）『戦後責任論』講談社

成田龍一（2010）『「戦争経験」の戦後史―語られた体験／証言／記憶』岩波書店

直野章子(2010)「ヒロシマの記憶風景 国民の創作と不気味な時空間」『社会学評論』60 巻 4 号、pp. 500-516

根本治郎「旬報論壇 「流転の王妃」をめぐる問題」『キネマ旬報』（254）（1069）、1960 年 3 月、pp. 134-135

東山千栄子/田中絹代ほか(2006)『私の履歴書 女優の運命』日本経済新聞出版

福間良明（2020）『戦後日本、記憶の力学：「継承という断絶」と無難さの政治学』作品社

本庄繁（2005）『本庄日記』原書房

山口淑子/藤原作弥(1987)『李香蘭 私の半生』新潮社

山室信一(2009)『キメラ―満洲国の肖像』中央公論新社

山本恭子ほか「日本映画批評」『キネマ旬報』（252）（1067）、1960 年 2 月、pp. 74-76

女性スター共演の力学

—『千羽鶴』（増村保造 1969）における女同士の関係—

徐 玉

はじめに

川端康成の小説『千羽鶴』（1949-1951 年）¹は、これまでに 2 度映画化されている。いずれも新藤兼人が脚本を書き、1953 年には吉村公三郎が、1969 年には増村保造が監督を務めた。原作は、茶道という日本の伝統文化を背景にしつつ、三谷菊治が亡父の愛人太田夫人と再会し、夫人だけでなくその娘文子とまで性的関係を結び、さらに太田夫人に嫉妬する亡父の元愛人栗本ちか子も絡む、という複雑な男女関係を描いた物語である。

『千羽鶴』の二つの映画化作品については、志村三代子が、時代による表現の制限や主演女優の個性の相違に基づいて比較分析している。志村によれば、吉村版では、原作の語り手である菊治が後景に退き、女性たちの存在が前景化している。増村版でもその点は同様であるが、性的場面を正面から描くことで原作の内容に近接することになり、また、菊治が最後に生に向き合おうとするなど、原作に新たな解釈も加えられている（志村）。いずれの映画でも女性登場人物の輪郭が原作に比べて鮮明になっているのは志村の指摘する通りであるが、女同士の関係や情念がより濃厚に表出されているのは、やはり時代の進んだ増村版の方であるように思われる。

本稿では、リメイクされた増村版の『千羽鶴』における主要女性登場人物である太田夫人、その分身としての文子、ちか子を順に見ていき、主演女優の若尾文子、京マチ子の身体やスター・ペルソナも考慮に入れながら、この映画における恋敵や母娘といった女同士の関係に光を当ててみたい。その際、53 年の吉村版とも比較しながら、およそ 15 年を隔てて製作された二つの映画において、女同士の関係がどのように変化しているのかを吟味したい。

1. 二つの『千羽鶴』、二つの「三角形」

脚本家の新藤兼人は、1953 年の吉村版の『千羽鶴』における人物像や人物関係の原作からの変更について、以下のように述べている。

太田夫人と三谷菊治は肉体的な関係があり、また夫人の娘文子と菊治も肉体的に交る

¹ 川端の『千羽鶴』は 1949 年から 1951 年にかけていくつかの雑誌に断続的に発表され、1952 年に筑摩書房より単行本が刊行された。続編となる『波千鳥』は未完に終わった。なお、吉村版には続編の内容をふまえた設定が若干含まれるが、増村版には見られない。

のですが、この点は映画の観客大衆ということを考慮しまして、ただの恋愛感情だけにとどめました。菊治の父の女関係は、戦争最中の暗い救いのない気持ちのはけ口が、女を求めたように理由を創りました。稲村令嬢の描写をふくらませたのは、文子と対照的に明るい行動的な女性を置きたいと思ったからです。栗本ちか子はそのままだに描きました。この中年女性の油っこい性格が中心となって劇的な展開をみせる仕組みになっています。

三谷菊治という人間は至極割り切れの悪い人物になってしまいましたが、これはシナリオの技術上、女を描くために最初から計算に入れていることです。(新藤 [1953]、82)

すなわち、当時の映画観客のモラルにあわせて、人物の(性的な)関係が根本的に変更されたのである。太田夫人と菊治の父との情事—この物語の発端とも言える出来事—でさえ菊治の台詞「母が早く亡くなってから、父はずっとひとりでいたんですから、女の人との付き合いも、無理もないことだと思ってました」(00:22:46-00:23:00)によって、“不倫”や“姦通”の要素が脱色され、ごく普通の恋愛として受けとめられていたように聞こえる。さらに、菊治と太田夫人、菊治と文子の関係の“脱性化”によって、菊治の感情が極めて不明瞭に見える。

映画の冒頭、列車から降りて、「おぼっちゃま」と呼ばれ振り向いた菊治(森雅之)は、婆やに明るい笑顔を見せる。菊治のこのような爽やかな笑顔はこの後も度々登場し、太田夫人、文子、ゆき子はもちろん、おせっかいなちか子にさえ笑顔で対応するのである(69年版の平幹二郎が演じる菊治は明らかにちか子を嫌がっているのに対して、森の菊治はむしろちか子と仲良く接しているとさえ見える)。このような誰にでも惜しみなく笑顔を見せる菊治は、逆に言えば、四人の女の誰に対しても特別な感情を抱いていないようである。太田夫人(木暮実千代)にもたれても、動きもしないでただ困惑した表情をしているし、太田夫人が自殺した後も、ぜんぜん悲しんでいないようにちか子(杉村春子)と談笑する。ゆき子(木村三津子)に別れを告げられても、気にしていないようである。

このように、物語上の男女関係の脱性化と、「至極割り切れの悪い人物」を演じる森のパフォーマンスによって、吉村版の菊治は、タニア・モドゥレスキーが定義した「女性的な男性」(feminine man)²を思わせる。というのも、菊治の女性に対するこうした曖昧な態度は、彼がまだ“大人の男性”ではないことを示しているだろう(映画の冒頭、菊治の初登場の時、婆やに「おぼっちゃま」と呼ばれることもその暗示になるし、映画の最後の文子(乙羽信子)の台詞「母の匂いは、あなただけに残っているんです」(01:46:18-01:46:22)は、太田夫人と菊治の恋愛関係を指していると思わせるが、菊治が「母」とまだ分離していない幼

² モドゥレスキーによれば、「女性映画の魅力のひとつは、まさに男性を女性化し、そのアイデンティティを攪乱し動揺させる傾向にある」のであり、「女性的な男性は、家父長的権威からの解放を求める女性の願望を投影させる存在として機能することが多い」(Modleski, 332-333)。「女性化された男性」(feminised man)も「女性的な男性」と同義で用いられている。

兒的な存在であるとも受けとれるだろう)。

菊治と文子が結ばれないこともあり、結局物語においては、菊治をめぐる太田夫人とちか子の闘争がメインになってくる。しかし菊治の“不能”や態度の曖昧さは、物語を動かす力を持っていないため、太田夫人とちか子のライバル意識はそれほど激しいものには感じられない。また、太田夫人の自殺によって、夫人、ちか子、菊治という三角関係は自然に消滅する。それでもなお太田夫人の茶碗を割るちか子は、この物語の勝利者というより、吉村が描こうとしていた「もののあわれ」(吉村、77)を具現しているように見える。

69年の増村版はどうだろうか。増村版の菊治の感情や態度は非常に明瞭である。志村も指摘しているように、原作と異なるのは、当初は父親の愛人であった太田夫人を憎んでいた菊治が、「肉体関係を結ぶことで次第に太田夫人に惹かれていく点」であるが、それに歩調をあわせるように、「菊治と太田夫人、さらに文子とのラブシーンを正面から描くことで、原作の内容に近接することになる」(志村、284)。こうして増村版では、菊治の太田夫人への恋慕感情によって、菊治をめぐる三角関係、すなわち、太田夫人、菊治、ちか子という三角形ははっきりした輪郭を持つことになる。太田夫人が自殺して、この三角形は一回崩れると思われるが、今度は文子が太田夫人の分身として、三角形を補完しにくるのである。言い換えれば、太田夫人が死んでも、欲望の三角形すなわち太田夫人とちか子のライバル関係はそのまま維持される。そして、欲望の対象である菊治とのそれぞれの関係より、ライバル二人同士の関係の方が濃厚であるかもしれない³。

増村版についての「文子とのラブシーンを正面から描くことで、原作の内容に近接することになる」という指摘は正鵠を射たものであろう。というのも、原作では、太田夫人の死後、菊治が文子から母の太田夫人を感じる描写が度々出てくるからである。

文子がぐらっとのしかかって来るけはいで、きゅっと体を固くした菊治は、文子の意外なしなやかさに、あっと声を立てそうだった。烈しく女を感じた。文子の母の太田夫人を感じた。(川端、170-171)

では、文子から「母の太田夫人を感じた」こと、すなわち、太田夫人の分身としての文子、そして文子による三角形の補完は、いったいどのように映像化されているのだろうか。それを論じる前に、まずは増村版で太田夫人を演じる若尾文子の身体とパフォーマンスおよびそのスター・ペルソナに触れておきたい。

2. 若尾文子の太田夫人—その身体と回帰

増村的ヒロインと言われる若尾文子が演じる女性像は「〈愛することで強烈な自己主張〉

³ ルネ・ジラールは、「欲望の三角形」という概念を提起している。ジラールによれば、欲望の三角形においては、欲望の主体と欲望される対象との絆よりも、主体とライバル／媒体との絆の方が強固なのだ(ジラール、3-18)。

をする女性」(四方田／斉藤、123)であるという印象が強いだろう。1969年の『千羽鶴』は、増村保造と若尾文子の20作目にして最後の共同作業であった。コンビが解消されると、若尾はその後わずか数本の作品に脇役として出演しただけで、1971年の大映倒産とともに、ほとんどスクリーンに姿を見せなくなった。「あたかも増村作品に主演することで」、若尾はその「映画的身体を燃え尽きさせてしまったかのような印象を与える」(四方田／斉藤、63)。この伝説化されたコンビの最後の作品であるという意味でも、若尾のここでのパフォーマンスとその身体に注意を払わなければならないだろう。

『千羽鶴』では、若尾は亡き愛人の息子三谷菊治と再会し、かつて愛人に注いだ愛をその息子である菊治に留保なくささげる太田夫人を演じる。四方田犬彦はこの映画について、「陰気な閉塞感に満ち、彼[＝増村]の持ち味である強烈な自己意識の発現が感じられ」ず、若尾が演じる太田夫人にしても、「その欲望の根拠が十分に説明されていないだけに、浅薄な役柄であるという印象を逃れることができない」(四方田／斉藤、92)と批判している。映画において、太田夫人はかつての愛人とその息子とをあえて区別せず、道徳も倫理も忘れて息子とまで情交を重ねる。こうしたひたすら愛や享楽を生きる太田夫人も、太田夫人に嫉妬の炎を燃やす栗本ちか子(京マチ子)も、男性から見られた一面的な女性でも男性にひたすら尽くす女性(溝口のヒロインはその典型的なタイプだが)でもなく、肉体や欲望を備えた個としての増村的ヒロイン―「恥も外聞もなく欲望を表現する狂人」(増村、36)―だとは言えないだろうか。この二人の増村的ヒロインをより際立たせるためか、菊治の見合い相手であるゆき子に関する場面を大幅に増やした吉村版と違って、増村版は太田夫人(そしてその分身としての文子)、ちか子、菊治の三角関係に焦点を合わせ、緊張度の高い展開となっている⁴。

四方田が「浅薄な役柄」と呼ぶ太田夫人だが、若尾の太田夫人には、彼女がそれまで蓄積してきたパフォーマンスの集大成が認められる。まず想起されるのは、若尾の代表作と言える『妻は告白する』(1961)である。ヒロインの彩子は、登山中の事故の際、自分の夫を見殺しにしてまで愛する男幸田(川口浩)を助けるが、最後に幸田に捨てられ、自殺してしまう。罪を犯して家父長制の規範によって罰を受け、排除される負の記号としての彩子の女性像および若尾の演技については、これまでさまざまに分析されてきたが、その中でしばしば言及されるのは、若尾の幽霊性と手の動き⁵である。

⁴ 「一人の男をめぐる四人の女性! 女よろこび悲しみあわれさを描く川端康成不朽の名作映画化!」(『読売新聞』1953.1.12 夕刊)というように、吉村版の宣伝では「四人の女性」が前面に出されているのに対して、増村版についての記事には、「[菊治と]三人の女との関係」という見出しがある(『読売新聞』1969.3.15 夕刊)。もちろんその三人とは、太田夫人、文子、ちか子である。増村版における菊治の見合いの相手稲村ゆき子の存在感の薄さについては、以下のような記事がある。「原作では、こうした人間のかっとうから離れた清浄な別世界の象徴として、菊治の見合いの相手稲村令嬢(南美川洋子)の持つふろしきに染められた千羽鶴が出てくるわけだが、これは冒頭に示されるだけで、増村監督の目は、人間らしさを求めて燃焼する太田夫人、その血を引いた文子の情念に向けられている」(『読売新聞』1969.4.24 夕刊)。

⁵ 『妻は告白する』における若尾の幽霊性について、阿部嘉昭は、「若尾は基本的に川口の「背後存在」「背後霊」なんです」(阿部、22)と述べ、斉藤綾子は、「雨に濡れ、着物も髪も乱れ、突然男の会社に見れたこのシーンの幽霊のような若尾文子の姿は、物語を一瞬止めてしまう。それは女性の呪いを描いた怪

『千羽鶴』において、太田夫人が菊治と会う時、最初の2回は、いずれも白い着物姿で、予告なく急に幽霊のように陰から画面に入るといって形で登場する。荒い息遣いで、ひょろひょろと歩いてきて、菊治に抱きつく。太田夫人は彩子と同じように最後には自殺するが、その「幽霊性」はむしろ最初から提示されていると言える。ちなみに、『千羽鶴』の撮影中、結髪のスタッフが、「若尾の髪が乱れすぎではお化けみたいになる」と心配すると、「なにをいってるんだ、こっちはその化け物の世界をねらってるんだ」と増村監督は激しい口調で咎めたというエピソードがある（『読売新聞』1969.3.15 夕刊）。「お化け」になる若尾の造型も、「化け物の世界」を狙う監督の意図も、太田夫人＝若尾の幽霊性を裏付けていると言えるだろう。また、太田夫人の手の動きについては、以下のシークエンスも印象に残る。彼女は人のいないところに連れて行ってと菊治にせがむ。海岸にきて（『妻は告白する』にも海岸で絡むシーンがある）、菊治に抱きついた太田夫人は絶え間なく菊治を愛撫する。暗い環境においても、夫人の白い手の動きがはっきり認められる。

また、増村は『妻は告白する』、『濡れた二人』（1968）などで、若尾が気持ちを抑えきれず愛する男に会いに行くときにしばしば雨を降らせたが、『千羽鶴』においても、若尾が演じる太田夫人の官能性が最も際立つのは、雨の中、病をおして三谷邸を訪れ、父親ゆかりの茶室で菊治と熱い抱擁を交わし、「首を絞めて」と菊治に哀願する場面である（志村、291）。太田夫人の自殺は、その直後のことである。「首を絞めて」と哀願する場面には、太田夫人の幽霊性や官能性が漂っていると同時に、首を絞められることは、1965年の



図1 菊治に首を絞められる太田夫人
(00:52:36)



図2 清作に首を絞められるお兼（『清作の妻』(01:28:51)）

『清作の妻』を想起させる。『清作の妻』の終盤で、家に戻ってきたお兼が「どうぞ、殺してください」と言うと、清作はお兼の首を絞めながら、彼女の体を触って、「お前、痩せたの？ 苦しんだの？」と自分の気持ちを表わす（01:28:54-01:29:19）。『千羽鶴』では、「絞められるもんなら、絞めたい」と言いながら太田夫人の首を絞めようとする菊治に対して、太田夫人は「ありがたいわ。痩せたから、絞めいいわよ。絞めて」と応える（00:52:30-00:52:43）。この二つの「首を絞められる」場面の呼応は構図の上でも明らかである（図1、図2）。

四方田は、『妻は告白する』において、も

奇映画にも近いほどの緊張感を漂わせ、観客が彼女の姿にはっと息を呑む特筆すべきシーンだ」（四方田／齊藤、134）と指摘している。手の動きについては、四方田が、「フィルムの最後にいたって若尾が次々と見せる手の多様な表情には目を見張るものがあり、この作品を支えている女の欲望がみごとにここに現前化している」（四方田／齊藤、51）と評している。

とも彩子と対立すべきはずである理恵（幸田の婚約者）は、あるときから彩子に強い共感を示しはじめ、彼女を模倣しようという積極的な姿勢を示しだす、と述べている（四方田／斉藤、51）。それを明らかに示すのが、幸田の両肩にしがみつこうようにかける両手である。四方田は次のように続ける。

若尾文子は増村作品の中で、模倣し模倣される女性の原型を提示している。『華岡青洲の妻』で若尾は、高峰秀子の位置を継承し、ほとんど彼女になり替わる存在と化してしまい、逆に『千羽鶴』では、娘役の梓英子に模倣され、その同一化の対象として選ばれる存在となる。伝染されるメディアとしての若尾文子的なるもの！（四方田／斉藤、51）

小説『千羽鶴』については、その映像化の困難さが口にされてきた⁶。その理由のひとつは、原作が主に菊治の記憶と連想を織りなす形で書かれているためであった。太田夫人の名前が語られないことも、小説のこうした語りの構造と関連しているだろう。名前はないままだが、若尾文子という稀有な女優、その個性的なパフォーマンスによって、菊治の記憶の中の霧のような存在であった太田夫人は、映画では確固とした身体を持つことになった。面白いのは、『千羽鶴』における若尾の身体には、二つの「模倣」が見られることである。まず、若尾はここでは（『華岡青洲の妻』（1967）でのように）他の女性を模倣するのではなく、自分自身の“過去”の身体、すなわちそれまで構築されてきた「若尾文子」なりのパフォーマンスやイメージを模倣する。そして、その「若尾文子的なる」太田夫人の身体は文子によって模倣されるのである。増村＝若尾のこの最後の作品で、太田夫人＝若尾は映画の中盤で姿を消してしまうが⁷、それでもなお文子やちか子は死んだ太田夫人の亡霊に付きまといわれ、文子は太田夫人の分身になったように菊治に抱かれ、ちか子は太田夫人の代理としての文子を追い詰める。つまり、三角形の物語は反復されて、女同士の緊密な関係がそのまま維持されるのである。ここからは一旦、太田夫人与文子という母娘の関係を整理した上で、文子による太田夫人の模倣＝若尾の身体の回帰がどのように視覚化されているのかを分析したい。

原作にせよ映画にせよ、『千羽鶴』は、母娘二人が同じ男性と関係を持つというタブーに挑む側面に目が奪われがちな作品であり、公開当時の宣伝には「お母さまが愛したこの方に、私も抱かれてしまった……」（『読売新聞』1969.4.12 夕刊）という惹句さえ見られる。しかし、これまでの研究では、この母娘同士の関係そのものに目を向けられることはほとんどなかった。二大スターに挟まれた梓英子が演じる文子については、そのスター・ペルソナを論じるのではなく、母娘関係の枠組みで捉えてみたい。ここではまず、日本社会における母娘関係を論じた水田宗子や上野千鶴子などの議論を主に援用しながら、原作小説とも比較し

⁶ 吉村による初の映画化の際に、批評家の間で上がった映画化を疑問視する声については、志村に詳しい（志村、272）。

⁷ 増村版では、文子の電話で太田夫人の死が分かるのは 56 分 49 秒の時点であり、残り 40 分ほどは若尾が不在である。吉村版では、それは 1 時間 28 分 39 秒の時点の出来事であり、残り約 20 分で、すでに映画の終盤である。

つつ、増村の映画における太田夫人と文子を読み解いていく。

母は家族物語の主演であるにもかかわらず、母自身が語り手であったことはなかった、と水田は言う。父権社会の家族物語の語り手は、夫であり、息子であった。そこでは母は、夫のため、息子のため、家族のために自分を犠牲にして献身し、許し、介護する存在として、いつも郷愁とともに語られてきたのである（水田ほか、14）。はじめて太田夫人と関係を持った菊治の心中が、「征服者が居眠りながら奴隷に足を洗わせているような満足さえ感じた。また母の感じもあった」（川端、37）と書かれているように、父の愛人であった太田夫人に対して、菊治が自分の母の復讐の気持ちと同時に、〈母〉としての憧れや欲望を抱いていることが、原作では明示されている。太田夫人が自殺したあと、彼女のことが忘れられない菊治は、ほかの女性（文子）に太田夫人の感触を探し続ける。菊治が追求しているのはまた「郷愁」としての〈母〉でもある。増村の映画では、はじめて太田夫人と関係を持ったあとの菊治の心中は、以下のようなヴォイス・オーバーで示されている。「私は太田夫人を抱いた。母を苦しめた父の愛人を辱めてやりたかったのか、それとも、憧れていたのか」（00:16:14-00:16:28）。原作とあわせてみれば、この「憧れ」には〈母〉への憧れが含まれていると解釈できるだろう。

では、文子にとって母としての太田夫人はどのような存在であり、また、文子は母をどのように語っているのだろうか。「娘にとっての母は、男たちが語るような、郷愁としての母物語ではありえない。娘にとっての母は、[...] 父の制度の犠牲者として弱い母への同情と嫌悪をぬきにしては語ることができない存在であった」（水田ほか、14）。上野は、娘は父と母の権力関係の中に割って入って、「父の誘惑者」となることで母に対して優位に立つ可能性があり、そうすることで娘は母をさらに見下すようになると指摘している（上野、159）。幼い時に父親を失った文子は、一人ぼっちになった母の姿を見ている。菊治の父と愛し合い、短い幸せを得てまた恋人と死別して心身ともに崩れた母に対して、娘である文子は同情を寄せつつ、さらに大きな嫌悪の気持ちをとも抱いているに違いない。母に関する話になると、文子はいつも不機嫌な表情で、怒ったような声で語り、母への蔑視を隠さない。たとえば、以下の菊治との会話ではまさに、文子は「父」（菊治の父）への思いを漏らしながら、母を見下している。

でも、あんなに早くお亡くなりになったのは、きっと母のせいですわ。お父さまより、母の方がさきに死ねばよかったんですの。母はだめなんです。[...] 母なんかほっといていただきたいんですの。（00:26:27-00:27:15）

私、はじめはお父さまを嫌いでした。でもしまいは好きになってしまつて。あんな母を、とても大事にしてくださったんですもの。（00:27:39-00:27:53）

菊治との関係に夢中になり、道徳も倫理も忘れて自分の愛や快楽だけに従う太田夫人に

対し、文子は「母の欲望」の側に立つのではなく、エレクトラのような家父長制下の「父の正義」の代行者（上野、160）になろうとする。彼女は母を見張り、母が菊治に会うことに強く反対し、母の行動を必死で阻止しようとする（「罪の上に罪を重ねているんだわ。もうこれ以上、だめよお母さま」（00:23:56-00:24:06））。さきほど触れた「首を絞められる」シークエンスで、太田夫人が菊治と熱い抱擁を交わしている最中に、文子がやってきて、母を連れて帰ろうとする。二人はタクシーに乗り、母は娘の腕の中で号泣する。その直後に、夫人は自殺する。原作では、文子が母親を迎えにくる場面はなく、夫人自身が帰りがあって、菊治と一緒に車に乗ることになっている⁸。映画の文子は、母の死を目撃した後、「恥ずかしいのは、母と私ですわ。[…] 母を死なせたのは、むしろ私かもしれませんわ」（01:01:42-01:02:00）、「あなたと会うのを、止めてはいけなかった。好きなようにさせるんだった…私にも、母の気持ちやと分かってきたんですの」（01:02:36-01:02:52）と後悔を語る。娘のミソジニーから母殺しの段階に至る文子は、まさに家父長制の代行者になったかに見える。

母を失ったあと、文子は菊治の家を訪ね、母が愛用した志野茶碗を形見として菊治に渡す。



図3 菊治を待つ文子（01:03:41）

菊治を待つ文子は目を伏せて、膝にのせた志野茶碗を愛撫する。俯角で横向きショットで撮られた文子は障子と壁に挟まれ、フレーム内フレームの中に閉じ込められている（図3）。6秒間続くこのショットからは、まだ母の死の痛手から解放されていない文子の苦境が伝わってくる。次のショットは文子の全身シ

ョットに変わり、相変わらず俯角で、これも7秒間続く。ワイドスクリーンの端に押し込められた文子の姿が、小さく見えている。シークエンス全体の照明スタイルはローキーであり、暗めの画面において、文子の短めの白いワンピースが目立っている。やや不自然に長く感じられるこうした単独ショットが、これからの展開に伏線を敷くことになる。

「毎日一人で、寂しいでしょう」と聞かれ、「痩せましたわ、とっても。みすばらしいでしょ。夜、眠れませんもの」（01:04:06-01:04:19）と言って菊治に手を差し伸べる文子の身振りは、『妻は告白する』において彩子が、「見てちょうだい、痩せちゃって、時計も指輪もこんなに緩くなっちゃって、ねえほら」（01:20:49-01:20:57）と言いながら、自分の手を幸田の前に示す若尾の「手の動き」を想起させる。ここで「若尾文子」の手のパフォーマンスが文子の身体によって回帰するのである。そのあと菊治が急に険しい顔をして、「茶室へ、来ませんか」と誘い、「母が死ぬ日、訪ねたお部屋ですね」と文子も硬い表情になる。「お嫌ですか?」「いいえ、結構です」というやりとり（01:04:31-01:04:46）をした後、次のショ

⁸ 原作では次のように書かれている。「どうしても帰ると夫人が言うので、菊治は自動車を呼び、自分も乗って行った。夫人は目をつぶって、車の片隅にもたれていた。頼りない姿で、命があぶなく見えた」（川端、82-83）。



図 4 志野茶碗を見せる文子 (01:04:47)

からさまな「男性視線」⁹は、茶室という密室の中で菊治の欲望と重なり、文子が性的対象となって、これから母と同じように菊治と関係を持つことを予示するものとなるだろう。文子から見ればそれは、母を反復する予示である。

文子の最後の登場は、映画の終盤である。形見として渡した志野茶碗を返してもらいに菊治の家を訪ねてきた文子は、それまでの洋服ではなく、初登場の時以来の着物を身に付けて



図 5 これまでの洋服と違って着物姿の文子 (01:16:32)

ットがいきなり文子の脚のクローズアップになる (図 4)。同時にやや不気味な背景音楽が流れ始め、危険な気配が漂う。もちろんこのショットが指示する内容は、文子が母の志野茶碗を見せることである。話題になっているのは前景に置かれた志野であるはずなのに、画面の半分ほどを占める文子の脚が観客の視線を引きつけてしまう。この一瞬のあ

「その着物姿がそうであるように母親とまるでそっくり同じ形に青年と抱き合うに至ってしまう」(山根、163) という指摘があるように、振り向いた着物姿の文子 (図 5) は、一瞬見間違ふほどに母親に似ている。その前の場面での文子の短めのワンピースがその撮り方のせいもあって強く印象に残っているために、文子の着物姿は意外に思

え、母＝若尾への同一化が視覚的に伝えられるのである。しかもそれは、若尾が初めて菊治と関係を持った時と同じように、白い着物である。

母に同情しつつ軽蔑していた文子は、本当に母を失ってしまうと、「死んだ翌日から、母がだんだん美しく見えてきました」(01:02:18-01:02:23) と語り、忘却した母への愛を蘇らせるかのように、母とそっくりな着物姿になる。そしてまた母と同じように、菊治と関係を持つのである。

菊治に抱かれたあと、文子は母の化身である志野茶碗を持って震えながら語る。

なぜ、私を抱いたんです？ 母に、似ているから？ それは似てますわ。母と娘ですもの。心も体も、同じようでしょう、そっくりでしょう。でも、私は私なんです。母の代

⁹ ローラ・マルヴィは、ハリウッド古典映画の分析を通して、「視線の担い手としての男性」とその欲望の対象である「性愛的見世物」としての女性という図式を指摘した (Mulvey, 39-40)。

¹⁰ この時の文子の服について、原作では以下のように書かれている。「文子も白い木綿の服で、折り返した襟やポケットの口を、濃い紺の布で細い線に縁取っていた」(川端、163)。また、映画評論家の広末保も『千羽鶴』評の中で、「最後に菊治を訪れ身をまかせた文子は、原作では白い木綿の洋服を着ているが、映画では和服だ」(広末、33) と指摘している。

わりなんて嫌ですわ。母なんか大嫌い。母みたいになりたくないんです。(01:26:10-01:26:56)

そう言い終わると、文子につくばいに向かって茶碗を力強く投げつけて割る。そして、「志野って、こんなものじゃありませんわ。もっと、もっといいものなんですの」(01:27:14-01:27:27)という言葉を残して、外に飛び出す。原作にもシナリオにも、文子のこうした台詞はなく、志野茶碗を割る場面も簡潔に書かれているだけである¹¹。

愛した母に自らを重ね、母の分身になった文子には、今度は自己同一性を得るために母娘一体化からの解放、すなわち、母の影を抹殺してしまいたい、という欲望しか残らない。それゆえに文子は母の形見である志野茶碗をおぞましきものとして割るのだ。もちろん、菊治と関係を持つのも、志野茶碗を割るのも、原作どおりの設定ではある。しかし増村の映画では、手の動きや白い着物姿といった「若尾文子」の身体の回帰、および、茶碗を割る時の振る舞いや台詞によって、母への同一化と離脱の難しさという原型的な母娘関係が具象化され、太田夫人と文子の絆の深さが一段と強調されるのである。それゆえ、「若尾文子」的な身体を引き受けた文子は、太田夫人の死後、その分身として、太田夫人、菊治、ちか子の三角形にスムーズに入ることことができるし、太田夫人の代理として、ちか子に追い続けられるのである¹²。

3. 京マチ子のちか子—二大スター共演の力学

増村＝若尾コンビの1967年あたりからの作品においては、しばしば「もう一人の女性との対決競合を軸として物語が展開する」といった形式が採られた。たとえば『妻二人』(1967)、『華岡青洲の妻』など。それは偶然ではなく、「経営状態の急速な悪化による大映の製作方針の変更」などと微妙な形でかかわっている(四方田／斉藤、81)。69年の『千羽鶴』ももちろんそのような形を採った作品の一つであったが、ただし、『千羽鶴』の特殊性は、それがリメイク作であり、「リバイバル・メロドラマ」(河野、2021)であったことである。

河野真理江は、戦後日本の〈メロドラマ〉のリメイク映画を二段階に分けている。第一の段階は、1954年から60年にかけての「再映画化の流行」。第二の段階は、その流行が下火になった後、1962年から68年にかけての「再映画化の再流行」である。河野はまた、第一の段階における作品群を「再映画化メロドラマ」、第二の段階における作品群を「リバイバル・メロドラマ」と呼んでいる。それぞれの特徴として、「再映画化メロドラマ」の時期においては、白黒スタンダードで作られていた旧作を、総天然色のワイドスクリーン映画とし

¹¹ 原作では次のように書かれている。「文子が昨夜、菊治の止める間もなく、茶碗をつくばいに打ちつけてわったのだった。消えるように茶室を出た文子が、茶碗を持っているとは、菊治は気がつかなかったのだった」(川端、184)。また、シナリオでは次のようになっている。「不意に文子が立つ。母の志野もっている。菊治「あっ、それを……」よろめくように茶室を出た文子につくばいに向かって、はっしと志野を打ちつける」(新藤[1969]、104)。

¹² 「文子っていう娘、腰のあたりが膨らんできて、だんだんお母さんに似てきましたわ」(1:11:46-1:11:55)というちか子の台詞があるように、ちか子は文子と太田夫人を同一視している。

て作り直すことがセールスポイントとなっていた。一方、「リバイバル・メロドラマ」の時代においては、出演者であるスターのペルソナやその私生活に対する大衆のゴシップ的な好奇心を煽るようなエキスポロイテーション的な手段が取り入れられたのである（河野、205-206）。

若尾が京マチ子と共演した『千羽鶴』もそうした「リバイバル・メロドラマ」の枠組みに入る。京はここでちか子を演じている。川端のノーベル賞受賞記念作品として、大映の二大女優競演という企画によって製作されたこの作品のセールスポイントあるいは見どころは、もちろん女性たちに囲まれた平幹二郎¹³ではなく、平より格も人気もはるかに上回る京と若尾の存在であり、観客が期待していたのは、二人の女性スターの間に飛び散る火花だったのであろう。

『千羽鶴』より2年前の、若尾と岡田茉莉子との「対決競合」がアピールされた作品『妻二人』は、そうした観客の期待に応えられなかった。公開前の宣伝広告の一つは、ストーリーの紹介ではなく、「若尾文子・岡田茉莉子の初顔合わせ！」と主演女優の名前だけ書いていた（『読売新聞』1967.4.14 夕刊）。若尾・岡田の共演が最大の見どころであったことは言うまでもないだろう。しかし映画において、肝心な若尾と岡田が「顔合わせ」する場面は、映画の最後の、留置場にいる岡田を若尾がたずねるシーンだけであり、若尾自身も、「欲をいえば、女ふたりがもっと直接かみ合うシナリオだったらーと思いますけど」と発言している（『読売新聞』1967.2.18 夕刊）。

『妻二人』の“錯誤”を繰り返さないように、『千羽鶴』では、女性二人の演出が丹念に設計されている。ここからは、京マチ子のスター・ペルソナに言及しつつ、京が演じた栗本ちか子がどのように「若尾文子」的な太田夫人に対抗しているのかを見てみたい。

菊治の父の元愛人であったちか子は、左の胸に大きなあざを持つ、茶の師匠である。このあざの不気味さについての描写が、原作には冒頭からところどころに出てくる¹⁴。

ちか子は茶の間で胸をはだけて、あざの毛を小さい鋏で切っていた。あざは左の乳房に半分かかって、水落の方にひろがっていた。掌ほどの大きさである。その黒紫のあざに毛が生えるらしく、ちか子はその毛を鋏でつんでいたのだった。（川端、9-10）

この胸のあざのせいか、菊治の父とちか子の仲はうまくゆかず、捨てられたちか子はその後もずっと独身のままである。「ちか子は何んだか男性化して、今ではもう完全な中性になっている」（川端、15）と菊治は考える。増村の映画では、ちか子は自ら「一人でぶらぶら

¹³ 増村版の『千羽鶴』のキャスティングに関して、菊治役は元々大映の看板俳優である市川雷蔵に予定されていたが、市川は慢性肝炎の療養のため、平が代わりに出演することになった（『読売新聞』1969.2.24 夕刊）。

¹⁴ 原作におけるちか子のあざについては、しばしば論じられてきた。「あざの記憶は、この小説では、解決され得るものとしてあるのではなく、取り除き得ないものとしてある」（高田、195）。小説のテーマは何かといえば「あざ」である。ちか子の胸にある目に見えるあざではない。ちか子のあざを目にしたことによって菊治の心に生じたところの、目に見えない象徴的なあざである」（上田、72）など。

していたら、なんだか中性になっちゃいましてね」と言い出し、女性性が過剰な太田夫人への皮肉を口にする（00:40:35-00:41:12）。

パトリシア・ホワイトによれば、古典的ハリウッド映画において、女性の脇役は、しばしば女性性に対するある特定の期待に違反している。年齢、人種、容姿、国籍、財産などによって、お姫様役に適した女性が非常に限定されることは言うまでもない。お姫様になれない女性は、提供者、救助者、あるいは悪役の役割を満たすことができる。基本的に、彼女は魔女である。彼女はプロットと結婚の目標とを遅らせたり、妨害したり、あるいは促進したりする（White, 143）。『千羽鶴』のちか子は、不気味なあざを持つことで、自分は“中性で冷静である”と言い張りつつ、物語の進行において重要な役割を果たす。菊治から太田夫人を遠ざけるようにゆき子を茶室に招くのも、菊治と文子の関係を壊すために菊治に嘘をつくのもちか子である。まさに「魔女」である。

ちか子のあざを直接見せることのない吉村版に対し、増村版は3度そのあざを映像化し

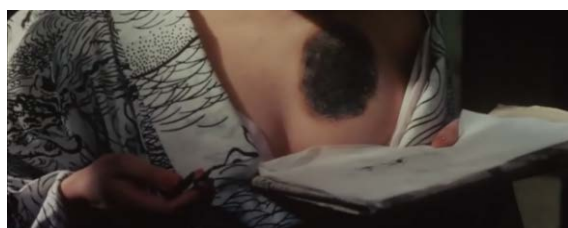


図 6 クローズアップされたあざ
(00:05:20)

ている。特に、8歳の菊治のフラッシュバックの中に現れる1回目では、いきなり不気味な「掌ほどの大きさ」のあざがそのまま9秒間クローズアップされ（図6）、「それが菊治の主観ショットであることから、スクリーンを見る観客も菊治のトラウマ的な記憶を共有することになる」（志村、284）。ちか子自身も、このあざについて、「皆さん私を怖がるのは、きっとこのあざを見て、自分の罪や汚さを思い出すからなんですよ」（01:34:19-01:34:29）と語る。だが、クローズアップされたあざはたしかに気味が悪いが、むき出しになった京の豊満な胸からは、妖しげなエロチシズムがたちのぼってはいないだろうか。

このあざは、1962年のミステリー映画『黒蜥蜴』（井上梅次）で京が演じた黒蜥蜴の腕にある刺青（図7）を想起させる。男装¹⁵さえする千変万化な女賊でありながら、自分のライバルである探偵に恋心を抱く黒蜥蜴のクイア性を論じつつ、久保豊は「京マチ子は常に「女」であることに脚を絡めとられている」（久保、180）と述べている。『千羽鶴』においても同じことが言えるだろう。つまり、原作「そのままに」描いて、「中年女性の油っこい性格」を具現化するような吉村版の杉村春子のちか子とは違って、あざを持つ魔女でありながら、豊満なセクシー女優として鳴らしてきた



図 7 クローズアップされた刺青（『黒蜥蜴』（00:37:02））

¹⁵ 『浅草紅団』（久松静児 1952）では、京は男装する女剣豪の龍子を演じている。北村匡平は京の〈変身〉振りを、「階層やジェンダーを越えてゆく存在」と指摘し、『浅草紅団』は、プリズムのごとく多面性のある彼女 [=京] のペルソナが最初に印象づけられた作品であった」と位置付ける（北村、146-147）。

京が演じるちか子はいくまでも〈女〉である。若尾の太田夫人が「原作以上に忘れられない存在となる」(志村、291) のと同じように、京のちか子も原作より魅力のあるキャラクターになっていると言える。

ちか子はまた、菊治に対して明らかに〈母〉として振る舞っているように見える。菊治にとってのもうひとりの〈母〉というわけである。この二人を母子関係として捉えるならば、ちか子を突き動かしているのは、息子を性的に誘惑する女性を排除しようとする母の欲望¹⁶であるとも考えることもできるかもしれない。とはいえ、京のちか子は、ときには菊治をそっちのけにしてしまうほどに、太田夫人とその分身である文子への復讐に躍起になる。そもそも、ちか子が菊治の父と別れる時の台詞「あなたを太田の奥さんなんかに取りられて黙って引っ込んでやれますか」(00:06:56-00:07:01) から、欲望の対象である菊治の父に対してより、ライバルの太田夫人への執着の方が強いというニュアンスが読み取れるし、その後、「覚えているがいい、私の恨みがどんなに深いかな」(00:07:35-00:07:41) というように、太田母娘を破滅させようとするちか子の執念は菊治父子への欲望に勝るとも劣らない。スター女優共演という力学による京の起用が、否応なくちか子の比重を高め、ちか子から〈母〉としてよりも女性としての嫉妬のパフォーマンスを引き出したといえるだろう。

京のちか子は狂言回しの役を越え、その視点やまなざしは映像世界に浸透している。映画の冒頭の、菊治と太田夫人の再会のシーケンスでは、「実はね菊治さん、太田の奥さんが



図 8 太田夫人を窃視するちか子 (00:47:05)



図 9 文子を窃視するちか子 (01:19:54)

来ちゃったんですよ。お嬢様も一緒にね」(00:04:23-00:04:29) とちか子の口から太田夫人の登場を予告して、障子のところに菊治を連れて行き、部屋の奥を眺めながら「ほら、まちあいのつきあたり、いちばん奥をご覧になって」(00:04:37-00:04:41) と言う。すると、カメラは次のショットで奥にいる太田夫人と文子の姿を捉え、観客はちか子に導かれてはじめて太田夫人を見ることになるのである。また、太田夫人が雨の日に菊治の茶室に入る時も、太田夫人が死んで、その代わりになった着物姿の文子が菊治と一緒に茶室に入る時も、同じ場所、同じ構図で撮られたちか子が、それを窃視している(図 8、図 9)。しかもただ茶室の外で見張るだけではない。図 8 の場面の

¹⁶ この意味で、ちか子はヒッチコック的な「母権を濫用する母親」(モドゥレスキー、140) に似ていると言えよう。

後では、文子に太田夫人の居場所を伝え、間接的に太田夫人を死なせることになるし、図 9 の場面の後では、太田夫人の分身である文子の帰りを待ち伏せて、文子を責める。追い詰められた文子は行方をくらましてしまう。この二つの窃視場面の平行性は、ちか子のまなざしの存在を示すとともに、太田夫人と娘の文子の同一性とその反復性を映像的に補強する役割をも果たしている。図 8、図 9 のようなちか子のまなざしや文子に対する攻撃的な行動は原作にもシナリオにもなく、増村の映画独自の表現である。太田夫人はスクリーン上では消えていったものの、それでもなお京のちか子は、若尾的な身体を引き受けた文子に纏わりつき、若尾の太田夫人に執着し続ける。

「初顔合わせ」の岡田とは違って、若尾と京が共演した劇映画は、計 19 本を数える（ただし『女経』（吉村公三郎、市川崑、増村保造 1960）はオムニバス）。『千羽鶴』はその最後の作品である。若尾と京が噛みあって闘う作品としては、『千羽鶴』の他にも『夜の素顔』（吉村公三郎 1958）、『女系家族』（三隅研次 1963）などがある。これらの作品においても、若尾と京は一人の男性をめぐる嫉妬し合う印象が強い。そのためか、『ぼんち』（市川崑 1960）の終盤、喜久治（市川雷蔵）と関係を持っていたぼん太（若尾）とお福（京）が一緒に入浴しているシークエンスが忘れ難い。若尾は京の体を見つめて、「お福さんの肌がやっぱり一番きれいやわ。触らして。いやあーきれいやわ」と言いながら京の肌を触る¹⁷。若尾に後ろから抱きつかれた京もにこにこ笑っている。同じ湯船にいて隣で二人の様子を見ている比佐子（越路吹雪）は、「まあーいやらしいわ女同士やのに」と嬉しそうに騒ぐ（01:37:19-01:37:29）。この場にいる比佐子は、まさに想定されていた女性観客たちのひそかな欲望の媒介¹⁸になっているであろう。

おわりに

本稿は、若尾文子や京マチ子のスター・ペルソナやスター共演といった点に目を配りながら、増村の『千羽鶴』における恋敵、母娘という女同士の関係について考察した。

菊治の主観が支配的な原作において、太田夫人は霧のような存在であるのに対して、増村の映画では、若尾文子という稀代の女優が、それまで蓄積してきた演技の集大成を披露し、太田夫人というキャラクターに確固とした身体を賦与している。さらに、太田夫人の死後も、その「若尾文子」的な身体は娘の文子によって回帰させられ、太田夫人（その代理である文子）、菊治、ちか子という欲望の三角形が維持されるのであり、太田夫人とちか子のライバ

¹⁷ 2019 年、京マチ子が亡くなった後、若尾文子はインタビューで、「もし私が弔詞を読むとしたら、そうですね、まず「京さんの肉体がほしかった！」って言うのでしょうか。京さんの魅力は、何と言ってもあの肉体。[...] あの輝くような肉体が何よりもうらやましかった」（若尾 [2019]、13）と語っている。まるでこの映画のシークエンスが蘇るような発言である。女優である若尾が、ここではまた一人の“観客”として、京を見ているのだ。そのような若尾のまなざしからは、女性の同性に対する愛着が感じられるだろう。

¹⁸ ジャッキー・ステイシーによれば、女性観客の女性スターに寄せるファン心理は、男性的な欲望でもなく、女性の同一化でもないような、ある種の同性愛的な欲望に基づく「女性の愛着」として理解される（Stacey, 28）。

ル関係が原作、および吉村版以上に過激になる。もうひとりのスター女優である京が演じるちか子は、狂言回し以上の役割を担うことになり、太田夫人（と文子）に過剰なまでの嫉妬のパフォーマンスを繰り広げる。女性スター共演の力学は、女性観客の期待とも相まって、菊治をめぐる女たちを描いているように思われる『千羽鶴』のような作品においてでさえ、菊治が後景に退くほどに、女同士の緊密な関係と豊かな感情世界を現出させるのである。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『黒蜥蜴』、1962 年、井上梅次監督、DVD（角川書店、2013 年）。

『清作の妻』、1965 年、増村保造監督、DVD（角川書店、2014 年）。

『千羽鶴』、1953 年、吉村公三郎監督、VHS（大映、販売年不詳）

『千羽鶴』、1969 年、増村保造監督、DVD（角川書店、2015 年）。

『妻は告白する』、1961 年、増村保造監督、DVD（角川書店、2014 年）。

『ぼんち』、1960 年、市川崑監督、DVD（角川書店、2004 年）。

【引用文献】

阿部嘉昭『68 年の女を探して—私説・日本映画の 60 年代』論創社、2004 年。

上田真「見えない痣に呪われて—小説「千羽鶴」の一解釈」、馬場（編）、71-79 頁。

上野千鶴子『女ざらい—ニッポンのミソジニー』紀伊國屋書店、2010 年。

川端康成『千羽鶴』新潮文庫、1989 年（初出 1949-1951 年）。

北村匡平『美と破壊の女優 京マチ子』筑摩書房、2019 年。

久保豊「もともと本当のあたしなんていないんだから—『黒蜥蜴』にみる京マチ子／成熟、越境性、矛盾」、『ユリイカ 特集：京マチ子—『痴人の愛』『羅生門』『雨月物語』…稀代の女優』青土社、2019 年、176-183 年。

河野真理江『日本の〈メロドラマ〉映画—撮影所時代のジャンルと作品』森話社、2021 年。

志村三代子「二つの『千羽鶴』—映画の宿命に抗して」、中村三春（編）『映画と文学 交響する想像力』森話社、2016 年、272-298 頁。

ジラール、ルネ『欲望の現象学—ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』（古田幸男訳）法政大学出版局、1971 年。

新藤兼人『シナリオ 千羽鶴』三笠書房、1953 年。

新藤兼人「千羽鶴」、『キネマ旬報』1969 年 3 月下旬号、87-104 頁。

高田瑞穂「『千羽鶴』」、馬場（編）、33-45 頁。

馬場重行（編）『川端康成作品論集成第七巻 千羽鶴』おうふう、2012 年。

広末保「特集—政治的迷路状況のなかの日本映画—死とエロチシズム〈特集〉1」、『映画藝術』17（7）（263）、星林社、1969 年、31-33 頁。

増村保造『映画監督増村保造の世界（下）〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録 1947-

- 1986』ワイズ出版映画文庫、2014 年。
- 水田宗子ほか（編）『母と娘のフェミニズム—近代家族を超えて』田畑書店、1996 年。
- モドゥレスキー、タニア『知りすぎた女たち—ヒッチコック映画とフェミニズム』（加藤幹郎ほか訳）（原著 1988）青土社、1992 年。
- 山根貞男『増村保造—意志としてのエロス』筑摩書房、1992 年。
- 吉村公三郎『映画監督 吉村公三郎 書く、語る』ワイズ出版、2014 年。
- 『読売新聞 ヨミダス歴史館』、<https://database-yomiuri-co-jp.remote.library.osaka-u.ac.jp:8443/rekishikan/>（2022 年 6 月 12 日）。
- 四方田犬彦／斉藤綾子『映画女優 若尾文子』みすず書房、2003 年。
- 若尾文子「京さんの肉体が欲しかった」、『キネマ旬報』2019 年 7 月下旬号、12-13 頁。
- Modleski, Tania. “Time and Desire in the Woman’s Film,” in Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, 1988, pp. 326-338.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, 2000, pp. 34-47.
- Stacey, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Routledge, 1994.
- White, Patricia. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Indiana University Press, 1999.

プラッテンバウが運ぶ夢

—東ドイツの住宅政策とデーファ映画—

山 本 佳 樹

戦後、とりわけ社会主義国においては、国家の住宅政策の主軸として「団地」が次々に建設された¹。人々の主たる居住空間となった団地は、映画においても重要なトポスとしてさまざまなかたちで表象されている。小論では、東ドイツの事例をとりあげてみたい。

まず、東ドイツの住宅政策を概観し、1970年代以降の団地建築の代名詞となったプラッテンバウの特徴を指摘する。続いて、ベルリンにおける新旧の住宅を対比的に提示した『パウとパウラの伝説』*Die Legende von Paul und Paula*（ハイナー・カーロウ、1973）と『ソロシンガー』*Solo Sunny*（コンラート・ヴォルフ、1980）、建築家のジレンマをテーマ化した『われらの短い人生』*Unser kurzes Leben*（ローター・ヴァルネケ、1981）と『建築家たち』*Die Architekten*（ペーター・カハーネ、1990）など、住宅建築を表象した代表的なデーファ映画を見ていく。最後に、プラッテンバウの団地に住む子どもたちを描いた『白鳥の島』*Insel der Schwäne*（ヘルマン・ツォッヘ、1983）についてやや詳しく紹介したい。

1. 東ドイツの住宅政策—社会主義の住宅としてのプラッテンバウ

東ドイツの建国当初、建築活動の中心はとりわけ東ベルリンのスターリンアレー（現在のカール＝マルクスアレー）などの国家の威信をかけた建物に向けられた（Liebscher 53）。多くの都市が大きな戦争被害を受けていたにもかかわらず、その後も復興作業は緩やかな速度でしか進まず、住宅問題は深刻化していた。1971年に最高指導者の座に就いたエーリヒ・ホーネッカーは、国民の生活水準の向上を自らの任務として掲げ、その目玉として、「社会問題としての住宅問題」を1990年までに解決することを約束する。1973年のSED（社会主義統一党）中央委員会で採択された住宅建設計画では、1990年までに2000億マルク以上を投資し、300万戸の住宅を新築、あるいは、近代化することが決められた。そして1989年10月には、ホーネッカーは大々的な宣伝とともに、300万戸目の新しい住宅を労働者に引き渡す儀式を執り行なうことになる（Liebscher 62）。

300万という数字は統計的にはかなり怪しいようだが²、1970年以降、東ドイツで膨大

¹ たとえば、再統一直後、旧西ドイツ地域では60人にひとりが団地住民であったのに対して、旧東ドイツ地域では4人にひとりが団地住民であった（原 43・44）。

² 社会主義の優位性を外部に示すために数字が誇張され、改修された古い住宅や福祉施設までもが、新しく建てられた住居として統計に含まれているという（Liebscher 62）。

な数の住宅が建てられたことは事実である。その多くがプラッテンバウと呼ばれる工法のアパートであった。プラッテンバウとは、プレート、すなわち、板（ドイツ語で Platte）による建築物（ドイツ語で Bau）という意味で、各部分をレゴ・ブロックのように組み立て

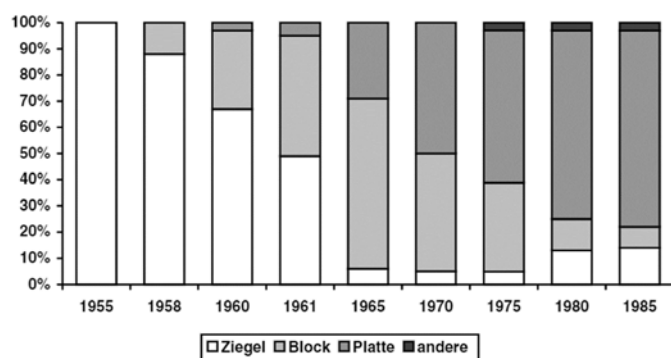


図1 東ドイツの住宅建築工法の推移 (Hannemann 23) (Ziegel はレンガ、Block はブロック、Platte はプラッテ、andere はその他)

に導入された WBS70 (=Wohnungsbauserie 70) という規格は、ひとつの建物でできるだけ多くの人に住宅を提供するという課題を実現したものとして、東ドイツの最後にいたるまで使われ続けた³。ヴォルフガング・ベッカー監督の『グッバイ、レーニン!』*Good Bye, Lenin!* (2003) の主人公アレックス

は、要するにプレハブである。図1のように、プラッテンバウは1960年代から登場しているが、時が進むにつれ、東ドイツの住宅建築の主流となっていく。建築物をできるだけ少数の同一の要素に分解し、それをコンビナートで工業的に大量生産することで、SED は限られた財政のなかで住宅建設の合理化を図った。組み立ては経験のない安い労働者にもできたのである。1970年代初頭

は、自分は「79 平米のプラッテンバウ」に住んでいる、と言うが、それはたとえば図2のような間取りの住居だったと思われる。

建築社会学者のクリスティーネ・ハネマンは、こうした経済的要因以外に、プラッテンバウを正当化したものとして、〈平等の要請〉〈社会主義的な核家族〉〈技術と進歩に対する信奉〉という三つのイデオロギーを挙げている (Hannemann 97-113)。ひとつ目の〈平等の要請〉は、職業や所得の違いを超えて同じ構造の同じタイプの住居に住むことで、既存の階級意識を解消させる、という東ドイツの理想に対応して

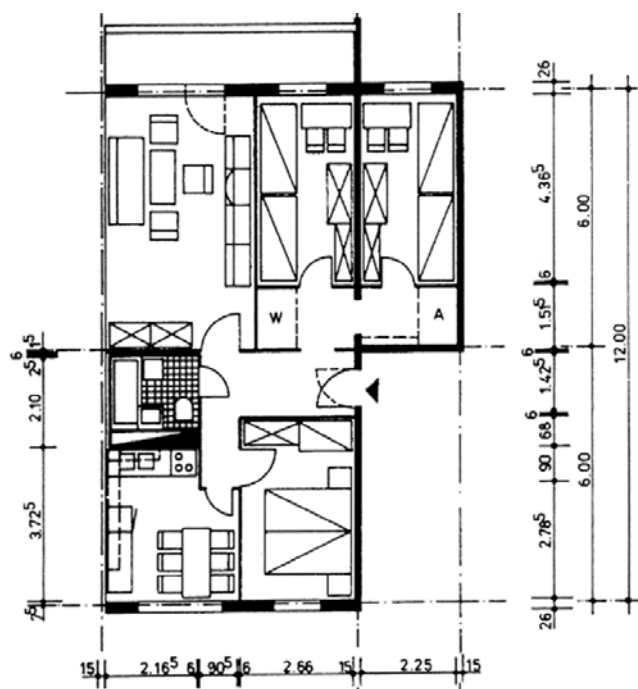


図2 WBS70 の4ルームタイプ (79m²) の間取り (Hannemann 144)

³ 1 ルームから 5 ルームまで、いくつかのタイプがあった (Hannemann 140-145)。

いる。ふたつ目の〈社会主義的な核家族〉とは、核家族というブルジョワモデルを解体し、社会主義的に再解釈しようとしたことを指す。日本流にいう 2DK や 3LDK といったプラッテンバウの間取りは、核家族化を促すものであり、とくに子どものいる若いカップルは入居の抽選で優遇された。そして、「社会の最小の細胞」としての核家族は、そのすべての構成員を「社会主義的人格」へと成長させる役割を果たすものとされた。とりわけ社会的生産に女性を参加させることが謳われ、そのために託児所、幼稚園、学校、青年クラブなどが団地に併設されて、育児を集団化する試みがなされた。私的領域と公的領域とを分離させないことが、東ドイツの団地のひとつの理念であった。三つ目の〈技術と進歩に対する信奉〉は、まず、住宅が大規模な工業製品として生産されていることが、東ドイツの科学技術の証明とされたこと、そして、その住居での生活が「快適」であったこと、から生まれるものである。1971 年と 1989 年の東ドイツの住宅設備を比較すると、風呂かシャワーの設備が 39% から 82% へ、住居内トイレが 36% から 76% へ、セントラルヒーティングが 11% から 47% に、それぞれ上昇している (Rückel 59)。電話の所有率は 1989 年でもなお 16% と低く (Rückel 59)、レアンダー・ハウスマン監督の『サン・アレイ』*Sonnenallee* (1999) で、電話を手に入れた喜びがユーモラスに描写されていたことが思いだされる。ともかく、公式には、新しく建てられたプラッテンバウは、進歩や社会主義の成果を象徴するものであり、よりよい暮らしを意味するものだったのである。

ではプラッテンバウが住宅問題を解決してくれる魔法の杖だったかということ、一概にそうも言えなかった。住宅建設計画の数値を実現する必要のあった政府は、更地にする費用が節約できる広大な土地を求め、工業地帯の周辺や大都市の郊外にプラッテンバウが林立する大規模な団地を作っていく。ベルリンでいえばマルツァーン地区がそれにあたる。住宅が完成しても数年間は、勤め先や学校に行くために、泥や建設残骸のなかを歩かなければならなかった。こうした団地の単調で殺伐とした景観と居住空間の高度な標準化は、「労働者のコインロッカー」「簡易キッチン付き居住トイレ」などと揶揄されることもあった (Liebscher 64)。他方で、団地の新築ばかりに予算が回されたために、都市の中心部の古い建物は修復が進まず、老朽化して住めなくなり、旧市街にはしだいに廃墟のような風景が広がることになった。

2. 住まう者と建てる者：デーファ映画にみる住宅表象

2.1 古いベルリン、新しいベルリン—『パウルとパウラの伝説』と『ソロシンガー』

1973 年に封切られたハイナー・カーロウ監督の『パウルとパウラの伝説』は、公開 1 年目のうちに 300 万人以上の観客を動員し、東ドイツ映画を代表するヒット作のひとつとなった。シングルマザーのパウラと政府の役人で既婚者のパウルとの不倫を描いたこの物語の脚本は、小説『若き W の新たな悩み』*Die neuen Leiden des jungen W.* (1972) とその舞台化作品で一躍脚光を浴びていたウルリヒ・プレントツドルフによるもので、ホーネッカーによる芸術におけるタブーの終焉宣言を受けて実現した、奔放な性表現やきわどい体制批

判が、とりわけ若者たちの共感を集めた（ハイドゥシュケ 134, 140）。

映画の冒頭、いきなり古いアパートが爆破される。続いて別のアパートの窓から食器などを投げ捨てるパウルの姿が映される。映画を最後まで見てはじめて分かるのだが、パウルが立っているのはもともとパウラが住んでいたアパートで、パウルはパウラの死後もそこに住んでいたのだが、爆破されることが決まり、住居のなかのものを処分しているのである。映画のロケ地はベルリン中心部のジンガー通りで、目抜き通りであるスターリンアレーのすぐ南側を走っていることもあって、1970年代に再開発が進められた。この冒頭部が示す「古いものが壊されて新しいものができる」というモチーフは、映画全体を貫いて展開されていく。

この映画はパウルとパウラに代表されるいくつもの二分法によって構成され、ジェンダー化、階層化されている（ハイドゥシュケ 134）。男性であるパウルは大学を卒業して役人となり、女性であるパウラはスーパーで空き瓶リサイクル係などをしている。パウルとパウラは通りをはさんで向かい合わせのアパートに住んでいる。最初はどちらのアパートも 19 世紀半ばのグリュンダーツァイト時代の古い建物だが、兵役から戻った後、パウルのアパートは解体され、パウルは同じ場所に建てられた新築のプラッテンバウに戻ってくる。図 3 の



図 3 『パウルとパウラの伝説』 (0:24:11)

右側の設備が整った新築住宅に住むパウルに対して、左側の古いアパートに住むパウラは、暖房のために炭をバケツにいれて部屋に運ばなければならない。パウルが新しいベルリンとその秩序への適応者であるとすれば、パウルの子を出産して死んでしまうパウラは滅びゆく古いベルリンを象徴している（Richter 19）。

この映画のトーンは楽観的で、進歩を否定しているようには見えない

が、かといって古いベルリンは否定されているわけではなく、むしろ情愛を込めて描かれている。朝の出勤の場面で、新築プラッテンバウの玄関を出たパウルは建物の陰に隠れているが、パウラとその子どもたちには陽が当たっている（Richter 18）。パウラの古いアパートに住んでいるのはパウラ以外はほとんど老人だが、廊下の物音が筒抜けのこともあって、そこには顔見知り同士の自然な触れあいがある。一方、パウルの新築アパートの隣人が映されることはない。川船の船長の家系だというパウラの部屋には祖父母の写真が飾られており、祖先や伝統とのつながりが脈打っている。また、パウラのアパートの一階が映画館であることも興味深く、パウルの家族が部屋でテレビを見ている場面とあわせて考えれば、テレビの影響で斜陽になっている映画産業への言及ともいえそうである。

パウラの死後、パウラの古いアパートが破壊されると、パウルは新しいプラッテンバウに

転居する。映画の最後の場面が映しているのは、その部屋にパウラの木製のベッドを持ち込み、それぞれの連れ子とパウラとの子ども3人とともにそこに寝そべるパウルの姿である。パウラのベッドは部屋の壁に対して斜めに置かれており（Richter 19）、それは古いものを壊して作りあげられた秩序に対する、パウルやささやかな抵抗なのかもしれない。

1980年に公開されたコンラート・ヴォルフとヴォルフガング・コールハーゼの『ソロシンガー』は、西ベルリンで行なわれるベルリン国際映画祭に出品されて、主人公サニーを演じたレナーテ・クレスナーが主演女優として銀熊賞を受賞したことで、西側で話題となり、それを受けて東でもヒット作となった。サニーは旅回りのバンドのシンガーで、いつかソロになることを夢見ている。冒頭近くで、サニーのベッドで一夜を共にした行きずりの男が目覚まして、トイレはどこか、と尋ねると、サニーは、部屋を出た階段の下、と答える。サニーの住居にはトイレがないのだ。

サニーのアパートがあるのはベルリンのプレントラウアー・ベルク地区で、19世紀に労働者のアパートとして設計されたこの一帯の建物は、東ドイツの時代においてほとんど改修が行なわれないまま放置され、オルタナティブな生活を求める芸術家たちが好んで住みついていた。壁の漆喰がはげ落ち、鳩が巣を作り、窓枠から猫が顔を覗かせるサニーの古いアパートは（図4）、廃墟のようでありながら人を迎え入れてくれる温かみをもつ空間である。



図4 『ソロシンガー』(0:05:52)



図5 『ソロシンガー』(0:37:17)

それに対して、サニーの友人クリスティーネが引っ越すマルツァーン地区のプラッテンバウ団地は、荒涼としていて人を寄せつけない冷たい空間に見える（図5）。窓から見える土木工事現場の風景も、サニーの部屋の窓から見える雑草が生えた小さな中庭とは対照的である。孤児院と感化院を経験し、体制からはみ出して自己実現を目指すサニーは古いベルリンに、かつての仕事仲間で、社会主義国家の正しい一員として工場に勤めているクリスティーネは新しいベルリンに、それぞれの居場所を定めているのである。

この映画にも老朽したビルの爆破シーンがある。サニーが恋人のラルフのアパートを訪ねたときの場面で、振動でテーブルが震えるのだが、サニーたちは気に留めることもなく、

それはもう日常の一部になったかのようにさりげなく挿入されている。

2.2 〈町〉のない住宅—『われらの短い人生』と『建築家たち』

以上の例は住宅に住む人たちの問題だが、住宅を建てる人たちのジレンマを扱った作品もある。その背景には、住宅建築の規格化・工業化により、建築家は土木技師や都市計画技師の下位に置かれ、最終的には国家計画委員会の意向に従わざるをえない、という現実があった（Hannemann 108-109）。

ブリギッテ・ライマンの未完の自伝的小説『フランツスカ・リンカーハント』 *Franziska Linkerhand* (1975) をローター・ヴァルネケ監督が映画化した『われらの短い人生』は、1981年に公開された。若い女性建築家を主人公にしたこの映画は、1960年代半ばという原作の時代設定を映画製作当時の時期に移すことで、プラッテンバウ団地の新築に偏った1970年代以降の東ドイツの住宅政策に疑問を投げかけている。

主人公フランチェスカはドレスデン大学の建築学のレーガー教授にその才能を認められている優秀な学生だが、教授の庇護から逃れて自由に設計をするために1年間休学し、ある小都市の建築事務所で働くことになる。「〈暮らす〉(leben) という概念と〈住む〉(wohnen) という概念を区別している言語が、ドイツ語以外にあるだろうか」(0:00:21-0:00:27) というレーガー教授の言葉を、フランチェスカは忘れられない。実際、彼女が勤めはじめた小都市でも、「できるかぎりたくさん、できるかぎり速く、できるだけ安く」住宅を作ることをモットーに (0:15:10-0:15:15)、何もない郊外に大規模なプラッテンバウの団地を建設する



図6 『われらの短い人生』 (0:17:22)

ことに力が注がれ (図6)、飲食店や映画館などが存在する旧市街は老朽化が進んでいた。〈住む〉ことと〈暮らす〉ことが分離していたのである。フランチェスカは、所長のシャフホイトリンに抗議し、旧市街の再開発プラン作りに取り組む。結局、フランチェスカのプラン自体はコンペで優勝したものの、その実現には無期限延期という決定が下さ

れる。落胆したフランチェスカにシャフホイトリン所長は、「自分だって住宅ではなく町が作りたいのだ」(1:33:41-1:33:43) と本音を漏らす。

東ドイツの断末魔のなかで製作され、東西ドイツ統一の数か月前の1990年6月に公開されたペーター・カハーネ監督の『建築家たち』も類似のテーマを扱った作品である。主人公のダニエル・ブレナーはコンペでの受賞歴もある有能な建築家だが、旧世代が牛耳っている体制下では、38歳になってもバスの停留所の設計くらいしか任されたことがなかった。

あるパーティーで再会したかつての恩師の口利きで、ダニエルはベルリン・マルツアーン地区のショッピングセンターの設計を手がけることになる。意気揚々と建築学校時代の仲間を集めてチームを組んだダニエルは、レストランや映画館を加え、彫刻や庭園をちりばめた快適な空間の創造に夢を膨らませる。だが計画地は団地以外にはまだ何もない荒涼とし



図 7 『建築家たち』 (0:15:16)

た土地で (図 7)、自ら家族を連れてそこに引っ越してみると、不便なために友人たちも訪ねてこなくなり、妻は退屈のあまり鬱になってしまう。おまけに、ダニエルたちの設計した革新的なプランは、当局によって何度も修正を迫られるうちに、最終的に許可が下りたときには、従来のものと代り映えのしない退屈な施設になっていた。

設計に熱中するあまり家族を顧みなかった彼に、妻は離婚を申し出て、幼い娘を連れて去ってしまう。ここでも、人が暮らす〈町〉から切り離された住むだけの団地の開発と、変化を好まない当局の硬直ぶりが批判されている。

3. プラッテンバウの子どもたち—『白鳥の島』

ベノ・プルードラの同名小説にもとづくヘルマン・ツォッヘ監督の『白鳥の島』は、1983年に公開された。脚本は『パウルとパウラの伝説』のウルリヒ・ブレンツドルフが担当している。日本ではほとんど知られていないが、この映画には、これまで述べてきた東ドイツの住宅をめぐる問題が詰めこまれているので、少し詳しく紹介したい。

映画は、サクスの物憂げな音色とともに、牧歌的な風景から始まる。湖の上に帆を張った自作の筏が浮かび、焚火の煙が上がっている。筏にはふたりの少年と 1 匹の黒い犬が乗っている。少年のひとり主人公のシュテファン、もう一人は友人のタッソーである。遠くから車のクラクションの音が聞こえる。今日ベルリンに引っ越すことになっているシュテファンを呼んでいるのだ。白鳥の群れが飛んできて筏に近寄る。シュテファンはタッソーに別れを告げる。

シュテファンが家に戻ると引っ越しの準備ができています。おばあちゃんは家に残るため、シュテファンはもうひとつのお別れをしなければならない。シュテファンと妹のザビーネと母親を乗せた引っ越しトラックはベルリンに向かう。不満げなシュテファンに、母親は、やっとアパートが割り当てられて、おまえたちふたりとお父さんと私で暮らせるようになった。これがあるべき姿よ、と言いつける。

トラックがベルリンに入ったときにはもう夜だった。車のライトや街のネオンサインによる無数の光に、幼いザビーネは興奮する。テンポの速いバイオリン演奏、揺れるカメラ、

短く切り替わるショットが、その興奮を伝えている。

彼らが到着したのはマルツァーン地区の 20 階建てのアパートである。自分が住むことになる建物を見上げたザビーネは、「倒れてくる！」と叫んで逃げようとする（0:07:58-0:07:59）。シュテファンは「アドベントカレンダーみたい」（0:08:02-0:08:03）と呟く。極

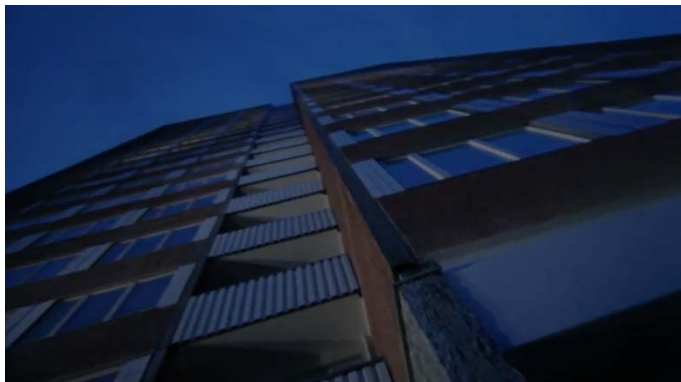


図 8 『白鳥の島』(0:07:55)



図 9 『白鳥の島』(0:09:57)

端なローアングルは（図 8）、プラッテンバウというコンクリートの箱の威圧感と滑稽さを、子どもの視点から表現している。

土木労働者としてこの地区のプラッテンバウの建設にかかわっている父親が彼らを迎え、エレベーターで 14 階の住居に向かう。その後の物語の展開において葛藤の場となるエレベーターは、しばしばシャフトの上や下からも撮られ（図 9）、機械としての住宅に備わる暴力性の象徴となっている（Vogt 676）。

こうして始まるシュテファンの団地での経験からは、ハネマンの言うプラッテンバウのイデオロギーの浸透を読みとることができる。第一に〈平等の要請〉。シュテファンのクラスメートたちは、境遇も親の職業もさまざまである。たとえばシュテファンに想いを寄せる少女の

ひとりアーニャは、両親が大使館員としてカンボジアにいて、叔母と暮らしている。それでもプラッテンバウの家賃が格安だったこともあり⁴、皆が同じ団地の同じような間取りの住居に住んでいた。第二に〈社会主義的な核家族〉。先の母親の発言のように、シュテファンの家族は田舎を去り、プラッテンバウに引っ越すことで核家族になる。母親は病院で毎日遅くまで仕事をしているが、それができるのは団地にザビーネを預かる幼稚園があるからである。また、アパートの管理人は建物の内外に目を光らせており、新参者のシュテファンに、「あいさつをすること、エレベーターの壁に落書きしないこと、[...] 知らない子を建物に

⁴ WBS70 の代表的な間取りである 60 平米台の 3 ルームタイプの家賃は 100～110 東マルクであったという（河合 166-167）。円への換算は年代によるので難しいが、1 東マルク＝100 円と見積もると 1 万円程度ということになる。

入れないこと、床に唾を吐かないこと」(0:13:00-0:13:28) など、延々と説教を垂れる。子どもの教育は集団で担うというわけである。第三に〈技術と進歩に対する信奉〉。家でひとりになると、シュテファンは友人のタッソーに手紙を書く。「ここには部屋が四つあって、火を焚かなくても昼でも夜でも暖かく、ダストシュートがあって、台所とお風呂ではお湯が出るんだ」(0:16:51-0:17:03)。だが、彼が新しい住居を居心地のよいものとは感じておらず、故郷を恋しく思い続けていることはあきらかで、両親に何度もいつおばあちゃんのところを訪ねていけるのか、と尋ねている。実はこの手紙の場面は、検閲によって無理矢理挿入させられたものらしい (Rutzen 41-42)。

『パウルとパウラの伝説』や『ソロシンガー』に見られたベルリンの新旧ふたつの相貌の表象は、この映画にも見られる。物語の大部分はマルツァーンの団地とその敷地を舞台としているが、あるときシュテファンに恋しているもうひとりの少女リータが、「町に行くんだけど、一緒に行かない？」(0:52:52-0:52:55) と彼を誘う。行先はベルリンの旧市街で、まるでワリス・フセイン監督のイギリス映画『小さな恋のメロディ』 *Melody* (1971) のダニエルとメロディのデートのようなロマンチックな場面である。背景には「これが町だ／これが町だ／光に満ち／何でもある／私たちは町が好きだ／私は町が好きだ」という歌が流れて、〈町〉というテーマが現れる。旧市街が〈町〉であるならば、プラッテンバウの団地は〈町〉ではなく、光が乏しく、何もなくて、私たちはそこが嫌いだ…、とも解釈できる歌詞である。デートの最後に、リータは『ソロシンガー』の舞台だったプレントラウアー・ベルク



図 10 『白鳥の島』 (0:59:18)

地区にある廃墟になった建物にシュテファンを連れて行く (図 10)。そこはリータの家族が代々暮らしていた家で、リータ自身の部屋も残っている。老朽化して旧市街の元の家に住めなくなったために、リータの家族はマルツァーンに引っ越したことがわかる。

『白鳥の島』に建築家は登場しないが、『われらの短い人生』と『建

築家たち』に見られた〈住む〉ことと〈暮らす〉ことの分離の問題は、遊び場をめぐる子どもと大人の対立、とりわけ、シュテファンとその父親の対立というかたちで現れている。通学路には殺伐とした風景が広がるが、造成前のぬかるんだでこぼこの泥の土地も、子どもたちにとってはよい遊び場で、トンネルを掘るなどして楽しんでた。子どもたちにとって遊び場は〈暮らす〉ために必要なものだった。しかし大人たちは子どもたちの遊びを危険視し、平坦に均してコンクリートで固めてしまおうとする。シュテファンの父親が工事にかかわっていることを知っている子どもたちは、シュテファンを通じて遊び場をつぶすのをやめるように訴える。しかし、労働者にすぎない父親に計画が変えられるはずもない。シュテフ

アンは「コンクリートはいらない、トンネルと草地がほしい」というポスターを作るが、父親に見つかり、破られてしまう。ある日、かつての遊び場はコンクリートで固められ、立ち



図 11 『白鳥の島』(1:22:11)

入り禁止の看板が立てられていた。それを見た子どもたちは言葉を失うが(図 11)、やがて乾ききっていないコンクリートのなかになだれ込み、靴の跡をつけたり、思い思いのガラクタをねじ込んだりして、子どもなりの反逆をしてみせる。

ちなみにこの映画は、住宅建設計画による新築団地を貶めるものとして、厳しい検閲を受け、多くの

修正を余儀なくされた。なんとか公開に漕ぎつけたものの、上映館と期間が制限され、新聞には映画を批判する記事やプラッテンバウに満足している人たちの声が連日のように掲載された(Rutzen 43-49, Vogt 673)。住宅政策に批判的なほかの映画と比べて、この作品にとりわけ当局からの風当たりの強かった理由は、プラッテンバウに住むことが「快適」ではないことを描いたためだと思われる。

以上、1970年代以降の東ドイツの住宅政策という問題圏にかかわる代表的なデーファ映画を見てきた。プラッテンバウは効率的に住宅を増やすことができたが、政府が計算していたように夢を運んでくれたのだろうか。少なくともこれらの映画は、そうではない、〈町〉は速く安い組み立てられるものではないから、と語っているように思える。

最後に「格差」という点に触れておきたい。これらの映画で格差が正面から問題視されることはないが、「平等の要請」というプラッテンバウのイデオロギーにもかかわらず、プラッテンバウに住めること自体が「快適」で有利なことであるとすれば、そこに入れている者と入っていない者、早く入れるものと後回しになる者、というかたちで「格差」を見ることはできるだろう。『パウルとパウラの伝説』であれば、役人であり既婚男性であるパウルは、スーパーの従業員でシングルマザーのパウラよりも先に新築のプラッテンバウに入居する。『ソロシンガー』では、旅回りシンガーでアウトサイダーのサニーはライフスタイルの選択という意味もあるかもしれないが、プレントラウアー・ベルクの老朽化したアパートに暮らしている。それに対して、工場で働いている友人のクリスティーネはプラッテンバウを手に入れる。『白鳥の島』で、シュテファンの父親がプラッテンバウの住居を割り当てられるのは、土木労働者としての彼の功績が認められたから、ということになっている。おばあちゃんは田舎の古い家に残る。シングルマザー、アウトサイダー、老人が、プラッテンバウの配分において差別されていることが見てとれるだろう。

映画作品／引用文献

【映画作品】

『ソロシンガー』、監督コンラート・ヴォルフ、出演レナーテ・クレスナー、1980 年、DVD（丸善出版株式会社 2020 年）。

『パウルとパウラの伝説』、監督ハイナー・カーロウ、出演ヴィンフリート・グラツェダー／アンゲリカ・ドムレーゼ、1973 年、DVD（丸善出版株式会社 2020 年）。

Die Architekten. directed by Peter Kahane, performance by Kurt Naumann, 1990. DVD (Icestorm 2004).

Insel der Schwäne. directed by Herrmann Zschoche, performance by Axel Bunke, 1983. DVD (Icestorm 2006).

Unser kurzes Leben. directed by Lothar Warneke, performance by Simone Frost, 1981. DVD (Alive 2015).

【引用文献】

河合信晴『物語 東ドイツの歴史』中公新書、2020 年。

ハイドゥシュケ、クリスティアン（山本佳樹訳）『東ドイツ映画—デーファと映画史』鳥影社、2018 年。

原武史『団地の空間政治学』NHK ブックス、2012 年。

Hannemann, Christine . *Die PlatteIndustrialisierter Wohnungsbauin der DDR*. Verlag Hans Schiler, 2005.

Liebscher, Robert. *Wohnen für alle. Eine Kulturgeschichte des Plattenbaus*. Vergangenheitsverlag, 2009.

Richter, Eric. *Die DDR-Wohnungspolitik ab 1971 und ihre Darstellung in den DEFA-Filmen „Die Legende von Paul und Paula“ und „Insel der Schwäne“*. Grin Verlag, 2012.

Rückel, Robert. *DDR-Führer: Alltag eines vergangenen Staates in 22 Kapiteln*. DDR Museum Verlag, 2008.

Rutzen, Felix. *Film als Spiegel gesellschaftlicher Konflikte in der DDR: Audio-visuelle Intention und Presse-Rezeption des Spielfilms „Insel der Schwäne“*. Akademische Verlagsgemeinschaft München, 2011.

Vogt, Gundram. *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000*. Schüren Verlag, 2001.

足のない鳥の傷はいかに語られるのか

—『欲望の翼』（ウォン・カーウァイ 1990）におけるトラウマの表象—

胡 響楽

1. はじめに

『欲望の翼（原題：阿飛正傳）』（1990）は、香港映画界における異色な存在であるウォン・カーウァイ（王家衛）が監督した二作目の作品で、最初は上下二部作の構想¹であったが、一作目で資金を使い切った上、上映当時不評を買ったといった現実的な原因で、続編を世に問えず、一作で終わる。しかし、『花樣年華（原題：花樣年華）』（2000）と『2046（原題：2046）』（2004）が完成された後、ウォン・カーウァイは「この三つの作品は 60 年代三部作として、いま完成された」（Lee & Lee 112）と、時代性を手掛かりに「60 年代三部作」という文脈を作り上げる。60 年代の香港を舞台とした、互いに絡み合う三部作は、人は如何に過去に向き合うべきかという問いを共有し、過去の喪失によって自我を見失い、どこへも到達できない人物は、三部作の中に繰り返し登場する。そこで、トラウマ²というテーマが浮上する。

問題系を共有する三部作であるが、その一方で、『花樣年華』と『2046』の主人公であるモウワンは「愛情の病氣」³から回復し、未来へ歩き出すのに対して、『欲望の翼』の主人公ヨディは、死をもって人生から振り払えない苦しさの息根を止める。この点で、トラウマ回復の可能性を示す『花樣年華』と『2046』とは線引きし、『欲望の翼』はトラウマをめぐる、その回復の不可能性と表象されることへの抵抗を語る作品となる。

香港の特殊な歴史状況を背景に、ウォン・カーウァイ映画を香港住民や移民者のアイデ

¹ ウォン・カーウァイはインタビューの中で、『欲望の翼』の最初の構想について、「この映画を発想した時、まず最初に決めたのは、二部構成の作品にしようということだった。第一部は 1960 年代初め、第二部は 1966 年という時代設定で、二部合わせて四時間ほどの作品を考えたいわけさ」（暉峻 10）と語っている。『欲望の翼』の構想に関する経緯について、ジミー・ンガイとのインタビュー「『欲望の翼』の総て ウォン・カーウァイとの対話」も参考になる。

² トラウマとは何かを明確に定義するのは難しいが、ここでは、宮地尚子の著書『トラウマ』の中の定義を引用し、本論文におけるトラウマの意味を明確にしておく。トラウマとは、「過去の出来事によって心が耐えられないほどの衝撃を受け、それが同じような恐怖や不快感をもたらし続け、現在まで影響を及ぼし続ける状態」（宮地 3）である。トラウマ記憶は認知的な枠組みに統合できない記憶として、その影響が広範囲（心理、身体、行動など）で見られると同時に、長く続くのである。

³ ウォン・カーウァイは『欲望の翼』の撮影が完成した後、「面白いことに僕の初めの構想では、何年も前の恋の後遺症にかかっている六十年代の＜恋人＞だったんだ。愛情は重い病気で、その殺傷力はとも長く持続する」（ンガイ 53）と、過去の恋を生き続ける人というテーマを表明している。この後製作された『花樣年華』は、隣同士のモウワンとリーチェンが、自分の妻・夫と相手の夫・妻との不倫関係が発覚した後、配偶者の裏切りというトラウマを互いに癒す過程で、少しずつ近づく物語である。さらなる続編の『2046』は、リーチェンと決別した後、彼女のことを忘れられないモウワンが、それぞれリーチェンと何らかの共通点を持つ何人かの女性と恋する話を描いている。

ンティティなどの問題からアプローチする論考は、ウォン・カーウアイ映画研究の主流だと言えるほどで、『欲望の翼』に関する研究にも見られる。その一方で、「人と過去の記憶の関係」はウォン・カーウアイ映画における根源的なテーマの一つであるにもかかわらず、トラウマという視点からの先行研究は比較的少ない。カール・カッセゴールはウォン・カーウアイのいくつかの作品を対象として、「邂逅」と「空室」という可能性と不可能性の象徴として対立する二つのモチーフをトラウマ治癒の表象に結び付けて考察しているが、『欲望の翼』を研究対象として取り扱っていない。

ウォン・カーウアイ映画における特殊な時代に身を置く人物たちの心理状態と香港の歴史的状況との関連性は否めないが、デヴィッド・ボードウェルが「これらの失恋を描いた映画（『花樣年華』までのウォン・カーウアイ映画）を香港の歴史的状況の抽象的な寓話として取り扱えば、若い恋愛に対する我々の感覚、その特徴的なジレンマ、感情、行動へのウォン・カーウアイの訴えを見失う危険性がある」（Bordwell 178）と述べているように、映画自体への注目を疎かにはしたくない。過去に囚われる人たちというモチーフを、社会的・歴史的文脈の中で捉える前に、映画内部におけるその意味を徹底的に考察すべきではないだろうか。

上述のように、ウォン・カーウアイ映画におけるトラウマの表象に関する先行研究は存在するが、『欲望の翼』について一考の余地があると考えられる。本稿は、『欲望の翼』における時間の表象、および、映画技法とトラウマ体験後の症状としての二重の意味でのフラッシュバックに着目し、そこに見られるトラウマの表象を考察し、映画という媒介を通じて表象しにくいトラウマに接近する可能性を抽出することを試みる。

2. 停滞フィールドに入った腕時計と回り続ける掛時計

ブルネットは、『欲望の翼』において、「ウォン・カーウアイは政治的な要素を取り入れながら、彼の最も重要なテーマである愛と時間に取り掛かっている」（Brunette 16）と述べている。映像表現の特徴として、ほの暗い室内と夜間の場面の積み重なりで構成された『欲望の翼』では、昼と夜の区別が分からないほど仄暗い画面の中で、空気が停滞しているような感じがし、時間が経過していくという感覚は無限に弱められる。熱帯雨林の湿った空気が噴き出してくると思わせるようなぼんやりとした緑色っぽい映像は、映画冒頭と末尾に出現する森の中で方向感覚も時間感覚も失ったように彷徨うという密閉的な空間を醸し出す。

それと同時に、シーンとシーンの間の転換が極めて飛躍的であるモンタージュは、物語内の時間の流れを把握できないものにする。黄莉は、ウォン・カーウアイ映画では、物語の時間と空間の断片化によって、その線形的な叙述が攪乱され、今どこにいるのか分からないという非現実感が生じると述べている（黄 35）。こうしたコラージュ的な映像編集の中で、時間の直線的な流れが攪乱され、人物たちが身を置く空間における時間の流れが

ひどく遅延しているという錯覚を生じさせる。

『欲望の翼』の映像表現に見られる停滞感、登場人物たちの時間感覚にも及んでいる。也斯は、『欲望の翼』における時空間を論じる際に、「彼（ヨディ）の時間は科学的・現実的な時間ではなく、心理的な時間である」（也 26）と述べている。三部作に共通するモチーフの一つとして、繰り返し出てくる時計は、『欲望の翼』においてさらに建築物に設置された掛時計と人物が持つ腕時計とに細分することができる。結論から言えば、『欲望の翼』では、腕時計は内的な「心理的な時間」を、壁にかけてある時計は均質で外的な「科学的・現実的な時間」をあらわしている。ヨディが付けたあの腕時計はまさに彼の心理的な時間を示す装置である。

『欲望の翼』では、掛時計は繰り返しクローズアップでその存在が強調されるにもかかわらず、そこに表示された時間は人物たちにとって参照する価値がないようである。人物たちはそれに目を向けることなく、いつも腕時計で時間を確認している。

映画冒頭で、ヨディはスー・リーチェンを「僕の腕時計を見て」と誘い、二人でヨディの腕時計を見つめる私的な一分間を共有することで、「一分間の友達」になった。それと同時に、店の壁に掛けてある時計がクローズアップされ、秒針が機械的に回って、0秒を指した。ここでは、この「1960年4月16日の午後3時前の一分間」はまだ一義的にごく普通の物理的時間の一分間に見える。しかし、二つのショットに分割され、腕時計（図



図1 『欲望の翼』 00:05:29



図2 『欲望の翼』 00:05:34



図3 『欲望の翼』 00:43:37

1) と掛時計（図2）という二つの装置で計られることによって、その両義性が生み出されるための余地が秘かに残しておかれる。

その一分間の両義性は、リーチェンが警官のタイドに自分の心の傷を曝け出すシークエンスで顕現する。警官タイドの「この一分間から彼のことを忘れよう」という慰めの言葉に対して、ヨディに復縁を断られたことで苦しむリーチェンは「一分間という言い方はやめて」と叫び出す（00:43:32-00:43:37）。次のショットで背景となる鉄扉の上に掛かっている掛時計は12時を指している（図3）。掛時計の鐘の音は24時間制で計量された時間が一つの原点に回帰することを提示しており、ヨディが自分の世界に出現する前の生活状態に一刻も早く戻るべきだというリーチェンへの催促のように不吉に聞こえる。それと同時に、一日の終わりを宣告した時計の下で、建物の管理者は鉄の引き戸を締めて時計は見えなくなる。リーチェンは茫然と時計のあたりを見上げながら、「一分間は短い思ったが、実はたとえ一分間でもとても長い時もある」と心情を吐露する（00:43:43-

00:43:53)。ここでは、記憶に囚われたリーチェンと人を待たず流れ続ける時間との対比から、映画の最初のシーンの二つの装置（腕時計と掛時計）によって計られたあの一分間の両義性が浮かび上がり、内的時間と外的時間という二つの時間体系が平行に並んでいる。腕時計は人の身体の延長としてその一部となり、私的な時間感覚を具現化する外部装置である。それに対して、公的空間における建物の壁面に設置された掛時計は誰にも何にも左右されず、等速に流れ続ける物理的な時間の象徴である。つねに未来へ進んでいく外的時間を前にして、トラウマ的な記憶を抱える人は過去の時点に引き戻され続けるしかなく、無力で眇たる存在であることが鮮明に際立つ。

また、「一分間の友達」というモチーフが繰り返される中で、時間感覚は恒常的な速度で流れ続けるのではなく、記憶によって変速されることが示唆されている。テオは、『欲望の翼』の中の掛時計の意味を論じる際に、「シュルレアリスムとの関連性は、掛時計と腕時計に与えられた重要性において再び浮かび上がる。『欲望の翼』の金属時計は反復的な存在、サルバドール・ダリの名作「記憶の固執」で描かれた溶ける時計のように象徴的であり、時間の柔軟性を示す」（Teo 36-37）と指摘する。

友達でいたその一分間はヨディにもリーチェンにも永久のものであるにもかかわらず、次に続くシーンにおいて、リーチェンに「私たち知り合ってからどのくらい時間が経ったの」と聞かれた時、ヨディは「結構長かった、覚えていない」と曖昧に答える（00:07:04-00:07:10）。永遠の一分間と束の間の年月、一見すれば矛盾に満ちたこの時間感覚は、時間の尺度が均質なものでなく、記憶の節点によって延びたり縮んだりする柔軟性に富むものであることを示している。そのため、一分間が無限に延長されることもあれば、長い年月が記憶に練り上げられず過ぎ去ってしまうこともある。

では、実母を探し続けるヨディの内的時間はどのようなのだろうか。リーチェンと同じようにその一分間に停滞しているのか。それとも前へ進んでいくのか。まずは内的時間の隠喩である腕時計が出てきた場面に焦点をあわせよう。腕時計が最初に画面に現れるのは、先に言及したヨディとリーチェンが一分間の友だちになるシークエンスである。二回目は、ヨディがルルと知り合った夜である。ベッドに横たわって茫然と上を見ていた時、ルルに時間を尋ねられたヨディは、腕時計を一瞥した後、「三時だ」と無気力に言う。ここで注目すべきなのは、午後三時も午前三時も腕時計では同じに見えることである。ヨディの身体の延長としての時間表示装置のダイヤルでは針はいつも三時を指している。

一人でフィリピンへ赴いたヨディは実母に面会を拒絶され、泥酔状態で道路に横たわっていた時に、警官から船乗りに転じたタイドに拾われる。このシークエンスにおいて、モチーフとしての腕時計が再び姿を現す。しかしながら、今回時間確認の小道具として登場するのはヨディではなく、タイドの腕時計である。腕時計を失くしたヨディはタイドに時間を聞き、彼は自分の腕時計をちらりと見て「三時半だ」と答える。

テオは、映画の中で頻繁に提示される三時という時刻について、三時は映画が始まる時

刻であり、それと同時に、三時は六時の半分であり、夜の帳が降りて、恋の病が重症になる半ばの時刻であると、その意味を解釈する（Teo 37）。また、李焯桃も「午後の三時にしても、夜明けの三時にしても、昼あるいは夜は既に半分を過ぎているので、それは花が咲き終わった時刻の感覚の暗喩である」（李 124）と、「終焉の時刻」としての三時のイメージを指摘する。

ここでは、三時という時刻に潜むメッセージの分析はさて置き、ヨディの腕時計が示す時刻と他の人の腕時計が表示する時刻の差異に目を向けよう。掛時計が象徴する物理的時間が波立つ海のようにヨディをゆらゆらと押し進めるとすれば、腕時計は海面の下に潜りこんだ錨として、心の底のどこかに突き刺さり、浮遊物としてのヨディの心理的時間軸における位置を示す。テオは「錨を持たずに人生を漂う若者がこの映画のテーマである」

（Teo 34）と述べている。しかし、人生を図る尺度の一つとしての内的時間では、ヨディはむしろずっと前の時点に錨を下ろした。タイドの腕時計が三時を過ぎて前へ進んでいくことができるのとは対照的に、ヨディの腕時計はいつも同じところを指している。即ち、ヨディの内的時間は映画の最初から止まっており、停滞フィールドに入っているのである。

美術を担当するウィリアム・チャンは「彼（ウォン・カーウァイ）のすべての映画は、実際、時間についてのものだと言える。（中略）時計が映画の中でどういう意味を持つのか、何の象徴なのかといったことも、僕らは一切話したことはない。創作のプロセスの中で、彼がある場面でやろうとしていることを聞き、そこに時計があった方がいいなと感じられたら用意するまで。一方で、僕が他の場面でも時計を用意したりもして、結果的に多くの場面で時計が登場したわけだけど、それは決して何かのシンボルとして登場しているんじゃない」（暉峻 237）と、ウォン・カーウァイ映画を構成する一要素とみなされる時計の象徴性を否定し、即物的な存在でしかないと結論づける。それにもかかわらず、『欲望の翼』に登場する時間装置から派生してきた、トラウマを抱える人に内在する時間と現実的な時間とのずれという文脈を読み取ることは可能であろう。

3. 三人称の「フラッシュバック」

では、ヨディの人生はいつから停滞フィールドに入ったのか。その問題の答えを探すためには、より前の時点に遡らなければならない。

ヨディと養母のレベッカとの微妙な親子関係はこの作品における重要なテーマの一つである。ヨディがレベッカは自分の生母でないという事実を知った時点から、二人の間の数年間も続く葛藤の幕が開く。ヨディは実の母を探すために、レベッカに実母の居場所を何度も問い詰めるが、彼女はヨディが自分のもとから去っていくことを恐れ、断り続ける。二人の関係は苦境に陥り、お互いに傷つけ合いながら脆い繋がりを維持している。

「なんで親切にしてくれないことができないの」というレベッカからの詰問に対して、ヨ

ディは「親切にしてほしいなら、最初から実の母でないことを知らせるべきじゃないかな。何も言わなかったらこんなことにならずに済むのに」と答える（00:53:09-00:53:37）。

ここでは、このヨディの答えを手がかりとして、レベッカが自分の実の母でないと知らされた時点で、実母に見捨てられたというトラウマが彼の心に生じたと暫定的に推測しよう。映画に描かれたヨディの自分を墮落させるという自己破壊的行為にしても、安定した親密な関係が構築できないという異常な対人関係にしても、生母に見捨てられたことによるトラウマ反応として読み取れる。西澤哲によれば、トラウマ経験が帯びる再現性はPTSDの診断基準に記載されたトラウマの反復性/侵入性症状に留まらず、対人関係など広い範囲で顕在する（西澤 45-51）。ヨディが一方的に終わらせた二人の女性との親密な関係は、明らかに捨てる―捨てられるというトラウマティックな母子関係の再現である。テオは『欲望の翼』の物語を「愛への憧れ」という一言で概括する（Teo 34）。ヨディは自

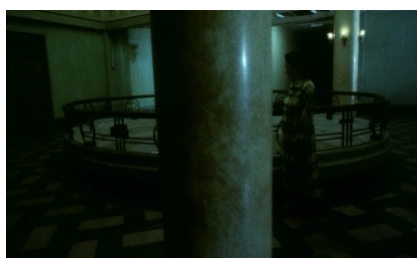


図4 『欲望の翼』 01:24:23

分を捨てた母親の愛を求めながら、自分を育てた養母、自分に恋慕する女性たちをいかにも無情に捨てる。登場人物はみんな他人の愛を求めているが、結局誰もが空虚感の中に立ち尽くしたまま、物語が終わる。『欲望の翼』はまさに遺棄の連鎖として成り立っている。

しかし、映画最後のフラッシュバックはヨディがそれより早い時点でトラウマの呪いにかかっていたことを明るみに出す。ヨディの誕生を描く過去の回想場面において、二階にいる婦人は円環状をした手すりに沿って足を運び、カメラが彼女の移動に伴って時計回りの方向へ回る（図4）。楊氷は、婦人の足取りは秒針の、手すりの円環は時計の文字盤の隠喩である、と指摘している。さらに、生まれたばかりのヨディが看護婦から養母に渡された瞬間に、カメラが止まる。その休止は、ヨディは「生まれた時から命の時計が止まっていた」ことを示唆しているとする（楊 113）。即ち、ヨディの人生は実母に捨てられ、養母に託された時刻から、彼のいつも三時のところに止まる腕時計が示しているように停滞フィールドに入ったのだ。

また、楊は、ヨディが列車で銃撃される場面とそれに続く誕生の場面との関係性に注目し、「ヨディが『致命傷』を負ったのは、彼の生まれた時であった。ヨディが腹部を撃たれたことも、彼が母体から離れた時に、致命傷を負っていることを暗示している」（楊 113-114）と述べている。出産時の臍帯切断を連想させる腹部の外傷は、トラウマという

言葉の最初の意味である「傷」に回帰すると同時に、実母に見捨てられたというトラウマの存在を実体化する。さらに、臍帯の切断という出産に伴う母体との物理的な分離と、その後すぐ養母に渡されることによる母子関係の中断。ヨディにとって、生まれる時点で実母との分離は二重化されている。

ヨディが生死の境を彷徨う時刻に起きたフラッシュバックは映画表現としての回想であるだけでなく、トラウマの侵入的症状としても捉えられる。下河辺美知子は、PTSD（心的外傷後ストレス症候群）という診断名に含まれる post（「の後」）が示しているように、過去から現在へという過去のトラウマ的経験と現在の症状の因果関係を強調する意識がトラウマ治療の根底に流れている、と指摘している（下河辺 25）。瀕死を触発条件としたフラッシュバックを通じてトラウマの正体を垣間見せることは、それがいかに致命的で深刻なものであるかを際立たせる。その一方で、長年の症状を招いた病因の所在によりやく辿り着き、トラウマ治癒へ向かう前提条件を備えたことをも示す。しかし、すべてはもう手遅れである。トラウマの治癒の希望とその宿命的な不可能性が混じり合い、フラッシュバックの形でヨディを襲う。死の瀬戸際に立つヨディにはもうトラウマから回復する時間はない。瀕死と新生を象徴する対照的な二つのシーンの繋ぎ合わせは、ヨディが抱えるトラウマの宿命的な治癒不能性を寓意的に浮き彫りにする。

しかし、あのフラッシュバックは本当に死に瀕したヨディの意識に浮かび上がったものなのか。映画全体を見れば、主観ショットがあまりないことで、観客のヨディに対する感情移入の可能性は遮断されている。ヨディが死ぬ前に見たフラッシュバックも、彼の一人称視点で描かれるのではなく、依然として中立するカメラの目で記録されている。瀕死状態のヨディにフラッシュバックが起きたという文脈（ヨディは「僕は人生の最後に何が見えるのかを知りたい。だから死ぬとき絶対目を閉じないのだ」と語る（01:24:52-1:25:02））を作りながら、トラウマの症状としてのフラッシュバックが当事者の一人称でなく、三人称の語り手によって語られるのはいかにも不自然に見える。しかし、トラウマ表象のパラドックスの存在を忘れてはいけない。異物のまま認知枠組みに統合できないという特質がトラウマの表象不可能性を決定している。そのため、むしろここで一人称のフラッシュバックというものは存在するはずがない。ウォン・カーウアイはまさに首尾一貫した客観視点とこの客観的フラッシュバックを通じて、トラウマの表象不可能性を表象しているといえる。

フラッシュバックに続いて、映画冒頭部と呼応する、再び出現した鳥の目で俯瞰されたような熱帯雨林のショットに合わせて、ヨディはナレーションで何度も繰り返された「足のない鳥」の話をもう一度語り始める。ところが、今度は彼はそれまで語ったバージョンと異なる結末をつける―「実はその鳥はどこへもいかなかった。彼は最初から死んでいた」（01:26:00-01:26:16）。今まで構築されたイメージヨディは自分の居場所を探し続ける「足のない鳥」―はただの幻想にすぎなかったという事実が不意に暴き出される。そ

の衝撃的な発見はトラウマの所在の捉えがたさの表象である。トラウマの特徴はその遅滞性にある。即ち、トラウマティックな出来事が起こる最中には、それはトラウマとして認識されず、その後トラウマとして体験されるのである。そのため、「トラウマの本質は、現在苦しんでいる症状がどこから発しているかをつきとめられないことにある」（下河辺 20-21）。映像の形で観客に示されたフラッシュバックは、ヨディが経験したものと同一ではないにもかかわらず、そのフラッシュバックの中で、観客はヨディとともにトラウマの在り処である衝撃的な事実を発見する。ヨディの主観ショットを介するのではなく、三人称の視点を保ちながら、観客にヨディの主観を覗き込ませることができる。今まで思い込んでいた「真実」が一気に覆されることを通じて、トラウマを抱える人のそれに対する盲目性とトラウマへの近づきがたさが巧妙に表されている。

下河辺はトラウマを抱える人の時間感覚について以下のように説明している。「PTSD 患者たちの身体は生物体として見たとき、直線的に配置された時間の中で生活を営んでいる。しかし、その精神は、過去と現在とが混在する無時間空間の中にさまよっている」（下河辺 23）。外部の時間が直線的に流れ続けるにも関わらず、トラウマを抱えたヨディはどこへも到達できない。最初に論じた腕時計に戻るが、ヨディが実母の住居から帰ってからいつも身につけていた腕時計を失くしたのは、彼の内的時間には停滞フィールドから脱出して前へ進む可能性がないことを暗示しているだろう。「足のない鳥」は内的時間が停滞したまま、治癒不能なトラウマを負い、移動し続ける列車の中で永眠につく。

4. おわりに

本稿は、『欲望の翼』に見られるトラウマの表象可能性について考察した。生母に見捨てられたという過去を書き直す可能性を探し続け、人生の最期にトラウマの宿命性に気づくというヨディの絶望な物語は、トラウマの捉え難さを抉り出す。

映画の中で、ヨディは自分のことを「足のない鳥」⁴のイメージに重ね、その物語を繰り返して語る。この生まれながらの喪失は、生まれる時点で経験した、二重化された母子分離によるトラウマ＝傷として捉えられる。それと同時に、60年代という時代の産物である「阿飛」⁵の一人として、ヨディの実母・母体、即ち人間としての自分の根源への執着は、アイデンティティなしという社会的存在としての位置付けの欠落にも繋がるだろう。ヨディの短い人生を貫いたトラウマは、実母に見捨てられたという個人的な喪失経験と、

⁴ ウォン・カーウアイによれば、「足のない鳥」のモチーフは、「テネシー・ウィリアムズの『地獄のオルフェウス』からの言葉だ」（暉峻 23）。映画において、「足のない鳥は飛び続け、疲れたら風の中で眠り、そして生涯でただ一度地上に降りる。それが死ぬ時だ」という物語がヨディによるナレーションとセリフの形式で、三回も登場するが、最後の一回では、ヨディはそれに違う結末をつける——「実はその鳥はどこへもいかなかった。彼は最初から死んでいた」。

⁵ ニコラス・レイの青春映画『理由なき反抗（原題：Rebel Without a Cause）』（1955）の香港での公開タイトルは『阿飛正傳』であり、それも『欲望の翼』の原題の由来である。「阿飛」という言葉は香港でも『理由なき反抗』の公開によって初めて生まれた言葉だ。（中略）「阿飛」とは、あまり仕事もせず、兄弟親戚づきあいもなく、独立心旺盛で反逆精神に溢れた、そういう生き方をしている人間のこと」（暉峻 22）。

60年代の香港で生きる人々が抱える共通経験或いは集団性トラウマという、二つの側面を持っている。

また、『欲望の翼』は一羽ではなく、「足のない鳥」の群れの話である。映画で上海方言を話す唯一の人物として、養母のレベッカも上海から香港へ、またアメリカへ転々と飛び続ける鳥である。ウォン・カーウアイは「足のない鳥」というモチーフに凝縮されたヨディとレベッカの人物像を60年代の縮図として取り上げている。

僕はこの“飛ぶ”ということをもう一度思い出してほしかった。『欲望の翼』に出てきた役柄のうち、二人のキャラクターが現代香港から消えてしまっている。一人は阿飛、もう一人はその養母役、つまりレベッカ・パン（潘迪華）の演じた役柄。この役柄は、新中国成立とともに上海から飛んできた人なんだ。その意味では、この映画には二羽の鳥が飛び続けていると言える。（中略）『欲望の翼』はそういう人たち、そういう精神を描いた映画なんだ（暉峻 23-24）。

さらに、ヨディと絡みがあった二人の女性の運命は、「愛情の病気」から回復を遂げるかどうかによって分岐していく。回復したスーリーチェンは働いているチケット売り場に残るが、回復できなかったルルは「足のない鳥」に化し、この街を飛び出す（『2046』において、ルルはまだ回復できず、ヨディを探すために飛び続ける）。ヨディが生まれる時点の分離で先天的な「足のない鳥」になったとすれば、ルルはヨディに傷つけられることで、後天的な「足のない鳥」として、残りの人生の中で飛び続けるしかできない。

60年代への懐旧を示唆する映画として、『欲望の翼』では、「60年代の出来事をわざと取り込んでいないし、ロケ撮影のシーンにおいても60年代の社会的文化のアイコンをわざと画面に捉えていない」（也 24）。時代背景を60年代と明確にするのは、ヨディの「一分間の友達」宣言でしかない。

撮影を担当したクリストファー・ドイルによれば、実母を探すためフィリピンへ出発する前に、ヨディが友達のサブに自分の車を贈るシーン、また豪雨の中でルルが自分はフィリピンに行きたいとサブに叫ぶシーンで降る雨は、香港で戦後最大の被害が出た台風「溫黛（wanda）」という歴史的に特筆される災害を原型としたものである（舒 362）。

豪雨の中に立つ人物たちはその時、この雨が60年代の香港の重要な出来事として歴史に残るとは知らない。彼らがこの雨を皮切りにそれぞれ人生の転換点を迎えることを知らないのと同じように。現在は常に把握できないものである。その意味はそれが過ぎて、記憶・歴史になってから初めて浮上する。1960年4月16日の午後3時の一分間前の、ヨディと友達になる直前のリーチェンが、その一分間がこの後どれほど恐ろしい呪文になるのかを知らないのと同じように。物語と無関係に見える偶然の雨は、実は時代の流れそのものの具象化として捉えられるだろう。60年代という時代の痕跡は、その普通すぎる背景

と思われる雨のように、フィルムの根底に潜み、人物たちの運命を染める。人々が「足のない鳥」になる理由はそれぞれ異なるかもしれないが、60年代は「足のない鳥」を孕むゆりかごだったと言えるだろう。

『欲望の翼』はこうした時代に身を置く「足のない鳥」たちの物語であろう。

映画作品/引用文献

【映画作品】

『欲望の翼』、ウォン・カーウァイ監督、1990年、DVD（ジェネオン・ユニバーサル、2012年）。

【引用文献】

下河辺美知子『トラウマの声を聞く—共同体の記憶と歴史の未来』、みすず書房、2006。

暉峻創三『香港電影世界—アジアン・ウェイヴ』、メタログ、1997。

西澤哲『トラウマの臨床心理学』、金剛出版、1999。

宮地直子『トラウマ』、岩波書店、2013。

楊氷「過去という夢とその住民たち：ウォン・カーウァイの『欲望の翼』（1990年）を中心に」、『人文学論集』28、大阪府立大学人文学会、2010、91-120頁。

ンガイ、ジミー『ウォン・カーウァイ』小川昌代（訳）、キネマ旬報社、1996。

也斯「王家衛電影中的空間」、黃愛玲、潘國靈、李照興（編）『王家衛的映畫世界』、三聯書店（香港）有限公司、2015、22-33頁。

李焯桃「世紀末的遺憾」、黃ほか（編）、122-125頁。

黃莉「論王家衛電影的后現代主義特色」、華中師範大學、2008。

舒琪「慘綠的年代：深入《阿飛正傳》的攝影 專訪杜可風」、黃ほか（編）、360-365頁。

Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Second edition), Harvard University Press, 2011.

Brunette, Peter. *Wong Kar-wai*, University of Illinois Press, 2005.

Cassegard, Carl. “Ghosts, Angels and Repetition in the Films of Wong Kar-wai”, *Film International*, Vol. 3, No. 4, Intellect, 2005, pp. 10-23.

Lee, Silver Wai-ming and Lee, Micky (eds). *Wong Kar-wai: Interviews*, University Press of Mississippi, 2017.

Teo, Stephen. *Wong Kar-Wai*, British Film Institute, 2005.

村上春樹と濱口竜介の『ドライブ・マイ・カー』

— 小説と映画の比較考察 —

津 田 保 夫

1. はじめに

2021年8月に公開された濱口竜介監督による映画作品『ドライブ・マイ・カー』¹は、カンヌ国際映画祭脚本賞やアカデミー賞国際長編映画賞、日本アカデミー賞最優秀作品賞など多数の映画賞を受賞し、国内外で高く評価された。この作品は村上春樹の短編小説集『女のいない男たち』²所収の同名の短編小説を原作としているが、映画へのアダプテーションにおいて同じ短編小説集に収録されている『木野』と『シェエラザード』のエピソードも用いられている³ほか、キャラクター設定やストーリーにもいくつかの大きな変更が加えられている。

村上春樹の原作小説の主要登場人物は、俳優の家福、その専属運転手の渡利みさき、家福の妻、その浮気相手の高槻の四人であるが、濱口竜介監督の映画ではその四人全員にフルネームが与えられており（家福悠介、渡利みさき、家福音、高槻耕史）、とくに家福の妻の音とその浮気相手の高槻は、小説とはかなり異なる深みのあるキャラクター設定がなされている。さらに映画では、小説にはない新たなキャラクターとして、演劇祭のドラマトウルクで韓国人のコン・ユンスとその妻イ・ユナが登場し、非常に重要な役割を果たしている。

原作小説のメインストーリーは、お互いに愛し合っていると信じていた妻に浮気をされ、その理由を聞かないまま妻が死んでしまったことで心に深い傷を負った家福が、運転手の渡利みさきとの交流を通して回復していく物語であり、映画でも全体としてこのストーリーラインは踏襲されている。しかし、小説では家福の喪失からの回復は主に車の中でのみさきとのカウンセリング的な会話によって行われるのに対し、映画

¹ この映画からの引用等は、Blu-ray『ドライブ・マイ・カー インターナショナル版』（TCエンタテインメント、2022年）から行い、カッコ内に時間を記載する。

² この短編小説集からの引用等は、村上春樹『女のいない男たち』文春文庫版（文藝春秋、2016年）から行い、カッコ内にページを記載する。なお、映画のエンドロールでは原作小説に関して「文藝春秋刊『女のいない男たち』収録」と記されているが、映画のフライヤーとパンフレットでは「村上春樹『女のいない男たち』（文春文庫刊）」となっている。

³ これについて濱口監督は映画『ドライブ・マイ・カー』パンフレット（ビターズ・エンド、2021年）掲載のインタビューで、短編小説集『女のいない男たち』に収められた同時期に書かれた作品、とくに『木野』と『シェエラザード』には「どこか互いに共通するもの」を感じ、『シェエラザード』は「音と名付けた家福の妻の人間像をより立体的にする」ために用い、『木野』は「家福が向かう、原作のその先を示している」気がしたと述べている。そしてそれによって「原作短編『ドライブ・マイ・カー』の前後が埋められる感覚があった」ので、原作者の村上春樹にそれらのモチーフを使う許可も得て「現状のような形」になったのだという。

では家福が演出をするチェーホフの『ワーニャ伯父さん』の上演までの過程においてなされる。そしてこの原作小説にはない『ワーニャ伯父さん』がストーリーの重要部分として新たに付け加えられており、それがこの映画へのアダプテーションにおける最も大きな変更点となっている

そのような大きな変更が加えられることによって、濱口竜介監督の映画『ドライブ・マイ・カー』は村上春樹の原作小説とはかなり異なる内容の作品になったと言うこともできるだろう。⁴ しかしそれはまったく別の作品なのではなく、むしろ原作小説の中心的なテーマをより深化させたものとなっており、原作からの大きな変更はまさにそれを効果的に行うためになされたように思われる。そしてそのテーマは村上春樹の他の多くの作品にも認めることができる。すなわち、人は誰かを本当に理解することができるのかという他者理解のテーマと、大切な人を亡くした悲しみや心の傷をいかにして癒やすかという喪失からの回復のテーマである。

2. 他者理解のテーマ（小説）

村上春樹の小説『ドライブ・マイ・カー』は『文藝春秋』2013年12月号に「女のいない男たち」シリーズの第1作として掲載されたが、その目次の作品タイトルの横に「彼女はなぜあの男と関係しなくてはならなかったのか。人を恋する苦悩を描く新しいラブ・ストーリー」というコピーが記載されている。2014年発行の単行本『女のいない男たち』⁵の帯のコピーにも「舞台俳優・家福は女性ドライバーみさきを雇う。死んだ妻はなぜあの男と関係しなくてはならなかったのか。彼は少しずつみさきに語り始めるのだった。」と書かれている。

これらにも示されているように、家福の妻がなぜ他の男と浮気をしたのかという謎が、物語全体の重要な要素である。家福は妻を愛しており、「結婚している間、妻以外の女と寝たことは一度もない」(p. 35)が、妻の方は、少なくとも四人の男と密かに性的関係を持っていた。二人は結婚してから夫婦として「良好な関係を常に保っていた」(p. 36)し、「お互いを信頼しようと努めてきた」(同上)し、「自分たちは精神的にも性的にも相性が良い」(同上)と思っていたので、「どうして彼女が他の男たちと寝なくてはならないのか、家福にはよく理解できなかった」(同上)のである。そしてその理由を聞けないまま妻を亡くしてしまったことが、家福に深い苦悩を与えた。

なぜほかの男たちと寝たりしたのか、その理由を妻が活着ているうちに思い切って聞いておけばよかった。彼はよくそう考える。実際にその質問をもう少しで口

⁴ 村上春樹自身は雑誌『ブルータス』のインタビューで、映画『ドライブ・マイ・カー』を観て「どこまでが僕が書いたもので、どこまでが映画の付け加えなのか境目が全然わからなくて。それが面白かった。」と感想を述べている。(『ブルータス』2021年11月1日号、p.70)

⁵ 村上春樹『女のいない男たち』(文藝春秋、2014年)。なお雑誌掲載版ではみさきの出身地は「中頓別町」という実在の町だったが、書籍版では架空の「上十二滝町」に変更され、映画では「上十二滝村」となった。村上春樹の小説『羊をめぐる冒険』では北海道の「十二滝町」が重要な舞台となっている。

にしかけたこともあった。君はいったい彼らに何を求めていたんだ？ 僕にいったい何が足りなかったんだ？ 彼女が亡くなる数ヶ月前のことだ。しかし激しい苦痛に苛まれながら死と闘っている妻に向かって、そんなことはやはり口にできなかった。そして彼女は何ひとつ説明しないまま、家福の住む世界から消えていった。(p. 36)

「僕にいったい何が足りなかったんだ？」という疑問文が示しているように、家福は妻の浮気の原因として自分に何か不足しているものがあつたのではないかと考えている。それに加えて、妻の気持ちを十分に理解してやることができなかったという自責の念が、彼を苦悩させた。

妻の最後の浮気相手だった高槻に接近した家福は、「僕にとって何よりつらいのは（中略）僕が彼女を——少なくともそのおそらくは大事な一部を——本当には理解できていなかったということなんだ」(p. 58) と言う。それに対して高槻は「誰かのことをすべて理解するなんてことが、僕らに果たしてできるんでしょうか？」(同上) と答える。しかし家福は自分に「致命的な盲点のようなもの」(p. 59) があり、「僕は彼女の中にある、何か大事なものを見落としていたのかもしれない」(同上) と言うのである。⁶ それに対して高槻は、家福の妻が「本当に素敵な女性」(p. 60) であり、「そんな素敵な人と二十年も一緒に暮らせたことを、家福さんは何はともあれ感謝しなくちゃいけない」(同上) と述べた後で、次のように語る。

でもどれだけ理解し合っているはずの相手であれ、どれだけ愛している相手であれ、他人の心をそっくり覗き込むなんて、それはできない相談です。そんなことを求めても、自分がつらくなるだけです。しかしそれが自分自身の心であれば、努力さえすれば、努力しただけしっかり覗き込むことはできるはずです。ですから結局のところ僕らがやらなくちゃならないのは、自分の心と上手に正直に折り合いをつけていくことじゃないでしょうか。本当に他人を見たいと望むなら、自分自身を深くまっすぐ見つめるしかないんです。僕はそう思います。(pp. 60-61)

この言葉は家福に「高槻という人間の中にあるどこか深い特別な場所」(p. 61) から浮かび上がってきて、「曇りのない、心からのものとして響いた」(同上)。しかし家福は高槻を「たいしたやつじゃない」(p. 68) と見なし、「意志が強く、底の深い女性」(同上) である妻が「なぜそんななんでもない男に心を惹かれ、抱かれなくてはならなかったのか、そのことが今でも棘のように心に刺さっている」(同上) ののである。

家福はそのような苦悩を十年近く抱えていた。そして専属運転手として雇った渡利みさきに車でそのことを語ると、みさきは「奥さんはその人に、心なんて惹かれていなかったんじゃないですか」(p. 68) と答え、「だから寝たんです」(同上) と付け加

⁶ これは家福がみさきを運転手として雇う原因となった緑内障による視野の欠損とも、類比的に関連しているだろう。

えた。みさきはさらに次のように言う。

そういうのって、病のようなものなんです、家福さん。考えてどうなるものでもありません。私の父が私たちを捨てていったのも、母親が私をとことん痛みつけたのも、みんな病がやったことです。頭で考えても仕方ありません。こちらでやりくりして、ただやっていくしかないんです。(p. 69)

これは先に引用した高槻の考え方ときわめて類似している。他者を完全に理解することは不可能なのであり、理解できない部分はそのまま受け入れるしかないのである。みさきの答えを聞いた家福は、しばらく眠ることにするが、彼は妻の浮気を「病気のようなもの」として自分の中に受け入れることができるようになるのであろう。『ねじまき鳥クロニクル』の岡田亨や『騎士団長殺し』の「私」のように。

3. 他者理解のテーマ（映画）

家福の妻がなぜ他の男と関係を持ったのかという謎は、濱口竜介監督による映画でも重要な要素として機能しているが、そこでは村上春樹の小説『木野』と『シェエラザード』からのエピソードを取り入れることによって、より強化されている。

『木野』も妻の浮気をモチーフとした作品で、主人公の木野は出張から予定より一日早く帰宅すると、寝室のベッドで妻が木野の同僚が裸で重なり合っているのを目撃し、黙って立ち去る。この設定が映画『ドライブ・マイ・カー』で用いられている。これに対して原作小説では、家福が妻の浮気を知るのは「勘」によってである。映画では家福が実際に浮気現場を目撃するシーンを取り入れることで、家福の苦悩を観客により強く印象づけることになる。

『シェエラザード』では、シェエラザードと呼ばれる女性が主人公の羽原に性交の後で、前世にヤツメウナギだった話や高校生の時に好きな男の部屋に空き巣に入った話を語る。それが映画では、家福の妻の音が性交中に家福にそのような物語を語るという設定で取り入れられている。しかし音は性交が終わるとそのことを覚えていない。彼女の語りはいわば無意識的に行われており、そこで語られる物語は彼女の無意識の世界を表している。映画の中で家福は、妻の音の中に覗き込むことのできない「どす黒い渦みたいな場所」(2:05:03)があったと述べているが、そこに彼女の浮気の原因があると考えられるだろう。原作小説では妻の浮気の原因がたんに「病のようなもの」(p. 69)としか説明されないのに対して、映画ではそれが音の語る物語において、彼女の心の深層にある無意識的欲望との関連で、象徴的に表現されているのである。⁷

映画『ドライブ・マイ・カー』は、音がベッドの上で家福にそのような物語を語る

⁷ なお、映画で音がセックス時に語る物語としての『シェエラザード』からのエピソードの部分を担当したのは、濱口監督と共同で脚本を担当した大江崇允だという。これについては、佐藤元状・冨塚亮平（編著）『「ドライブ・マイ・カー」論』（慶應大学出版会、2023年）掲載の濱口竜介監督へのインタビュー「論考への応答」pp.230-232 参照。

シーンから始まっている。そのあと家福は音から高槻を紹介され、音の浮気現場を目撃し、音の突然の死と葬儀まででプロローグ的な部分が終わる。ここまでで40分弱である。そして「2年後」という字幕が現れ、音楽とともにスタッフロールが流れて、ようやく本編的な部分に入るのだが、そこでは演劇祭での『ワーニャ伯父さん』の演出を引き受けた家福が上演を成功させるまでの出来事が表面上の外的ストーリーとなり、その中でみさきや高槻、ユンスとユナ夫妻との交流を通して、家福が回復し再生する内的なストーリーが展開される。

映画内での家福による『ワーニャ伯父さん』の演出には二つの大きな特徴がある。その一つは独特の本読みメソッドである。家福の演劇の本読みでは感情を込めずに抑揚を排して台詞を読むことが求められる。家福はその意図を説明しないため、エレナ役女優ジャンニスは「私たちはロボットじゃありません」(1:17:09)と不服を述べる。しかしこれは濱口竜介監督自身も用いている方法で、短編ドキュメンタリー『ジャン・ルノワールの演技指導』に収められている「イタリア式本読み」を範としたものだという。その意図について濱口監督は次のように説明している。

この本読みの持つ真の価値は、撮影が進行するにつれ、徐々に腑に落ちていく。ニュアンスや抑揚を排することは、ジャン・ルノワールが言及するとおり「紋切り型の感情表現」を避けるために必要な準備であった。抑揚やニュアンスを撮影に先んじて決定することは、演じるためのプランを決定することだ。本読みにおいて十分にニュアンスが抜かれていないと、撮影現場におけるシーンの発展が阻害される。それは後々になって理解することだが、シーンの自由な発展のためには、言ってみれば「無色透明」な状態でテキストを演者が持っていることが必要になる。(濱口竜介『カメラの前で演じること』左右社、2015年、pp. 59-60)

家福の演劇のもう一つの特徴は多言語を用いることであり、上演では複数の国の役者たちがそれぞれ自分の母語で台詞を話し、字幕が付けられる。映画の前半に出てくる『ゴドーを待ちながら』の上演シーンでは日本語とインドネシア語、『ワーニャ伯父さん』では日本語とドイツ語とマレー語が使用されている。そして最終的に映画祭で上演される演劇では日本語と北京語とタガログ語の他に韓国手話まで用いられる。すると役者たちは異なる言語を必ずしも理解できるわけではないので、「お経聞いているみたい」(1:19:19)と感じたりもする。

これらのような一見したところコミュニケーションや相互理解を阻害するかのように見える方法を家福が用いる理由は、ソーニャ役女優イ・ユナの言葉に見いだすことができるだろう。彼女は耳は聞こえるが話すことはできないため韓国手話を用いるのだが、そのために稽古をしていて大変なことはないかという家福の問いに対して、韓国手話で次のように答える。

自分の言葉が伝わらないのは私にとって普通のことです。でも、見ることも聞く

こともできます。ときには言葉よりずっとたくさんのことを理解できます。この稽古で大事なことはそっちじゃないですか？（1:26:11-1:26:52）

彼女のこの言葉は夫のコン・ユンスによって通訳されて家福に伝えられるのだが、彼女の言うような「言葉よりずっとたくさんのこと」を理解し合うために、家福は独特の本読みメソッドや多言語演劇という形式をあえて用いたのであろう。

映画の高槻耕史もまた、言葉を超えて他者を理解することができる人物として設定されている。しかしそのために彼がコミュニケーション媒体として用いるのはセックスである。彼は売れっ子の俳優だったが、未成年との不適切な関係を週刊誌で報じられ、事務所を退社してフリーの俳優になっていた。彼はそのことについて「フィーリングが合って、もっと知りたいって思った」（1:12:34）ので、相手が未成年であるにも関わらずセックスをしたと家福に語る。それに対して家福が「もっと知る方法が、セックスじゃなくたっていいだろう」（1:12:38）と言うと、高槻は「でも、しないと聞けないようなことってあるじゃないですか」（1:12:42）と答える。

彼はまた台湾出身の共演女優ジャニスと稽古に遅れたことに対して、彼女の相談に乗っていたと言い訳する。すると家福から「相談って言っても、君は英語も北京語もできない。彼女も日本語はわからないだろ」（1:40:56）と言われ、「はい。なので結局……」（1:41:03）と答え、「分別を持ってくれ」（1:41:10）と窘められる。高槻は言葉の通じない相手ともセックスによってお互いに理解しあうことができるのである。

そのような高槻の特殊能力は、家福の妻である音との不倫関係でも発揮されている。つまり彼は、音がセックス時に語る好きな男の部屋に空き巣に入る少女の物語を、家福の知らない部分まで、音から聞き出していた。家福には覗き込むことのできない彼女の心の中の「どす黒い渦みみたいな場所」を、家福は理解することができたのである。

原作小説では他者を理解することの困難あるいは不可能性がテーマとなっていたのに対して、映画では逆に他者を理解する可能性の方に重点が置かれている。原作からの様々な変更点はそこで大きな効果をもたらしているように思われる。

4. 喪失からの回復のテーマ（小説）

村上春樹の小説では、男性主人公のもとから妻あるいは恋人が去って行くというモチーフがよく用いられている。たとえば『ねじまき鳥クロニクル』のクミコや『騎士団長殺し』の柚は夫に隠れて他の男性と関係を持ち、夫から去って行く。しかし最後には、男性主人公は彼女らを再び自分のもとへ受け入れることにする。⁸ 一方、『ドライブ・マイ・カー』でも妻は浮気をするが、病気により死別する。そのため妻の喪失からの回復は、他の作品と異なる形式をとることになる。

家福の喪失感は妻の愛情が他の男性に移ったのではないかという不安感から生じて

⁸ その一方で、『羊をめぐる冒険』『UFOが釧路に降りる』『木野』の主人公の妻や、『海辺のカフカ』のカフカ少年の母、『1Q84』の天吾の母などのように、夫の元を去って戻らない場合も少なくない。

いる。そのため彼は「君はいったい彼らに何を求めていたんだ？ 僕にいったい何が足りなかったんだ？」(p. 36)と苦悩し、「妻が他の男の腕に抱かれている様子」(p. 37)を想像すると、「想像は鋭利な刃物のように、時間をかけて容赦なく彼を切り刻んだ」(同上)。それゆえ、運転手のみさきによる「奥さんはその人に、心なんて惹かれていなかったんじゃないですか」「だから寝たんです」(p. 68)という答えは、家福にとって救いとなっただろう。妻の浮気は家福への愛情が他の男に移ったためではなく、「病気のようなもの」(p. 69)だからである。

その「病気のようなもの」が何なのかは明らかにされない。しかし、妻の浮気が始まったのは生まれたばかりの女の子供を生後三日で亡くしてからのことである。「子供を失ったことが、彼女の中にそういう欲求を目覚めさせたのかもしれない」(p. 40)と家福自身も憶測しているように、予期しなかった子供の突然の死による喪失感を埋め合わせるために、妻は他の男たちと関係を持つようになったと考えられる。

家福の死んだ娘は「生きていればちょうど二十四歳になる」(p. 39)ので、みさきと同じ年齢である。また、みさきからすれば「家福さんとうちの父は同じ年の生まれ」(p. 65)であった。その点で、この二人は擬似的な父娘関係にあるといえるのであり、それゆえ先に引用したみさきの言葉は家福にとって、死んだ娘による承認としての意味をもつ。生後間もない娘の死は妻の浮気の原因となったばかりでなく、家福の心にも深い傷を残した。⁹ その娘の代理としてのみさきによる承認の言葉によって、家福は自分自身の心の傷を癒やし、浮気をした妻の「病気」を理解し、彼女をそのまま受け入れることができるようになるのである。

一方、みさきの方も深い喪失感を抱えていた。彼女が八歳のときに父親は家を出て行き、それから一度も会っておらず、彼女が十七歳のときに母親は酔っ払い運転で事故死している。みさきはその母親から「私がもっと可愛いきれいな女の子だったら、父は家を出ていかなかったはずだ」(p. 43)と言われ続けていた。そのため、「私が生まれつき醜いから、捨てていったんだ」(同上)という心の傷が、父と母を失った彼女の喪失感の根底にあった。

そのようなみさきにとって、「君は醜くなんかない」(p. 44)、「よく見ると君はなかなか可愛い。ちっとも醜くなんかない」(p. 64)という擬似的な父親としての家福からの言葉は、自分が醜いから家を出て行った父親による承認を意味したであろう。そこで彼女は「ありがとうございます。私も醜いとは思いません。ただあまり器量がよくないだけです。ソーニャと同じように」(同上)と答える。みさきは家福の車内で聞いていた『ヴァーニャ叔父』の登場人物ソーニャに自分自身を重ね合わせており、それが彼女の喪失からの回復にも大きく影響している。そしてこのチャーホフの戯曲には、映画ではさらに重要な意味が与えられることになる。

⁹ これについては、「子供をそんな風に唐突に失ったことで、二人はもちろん深く傷ついた。」(p.39)と書かれている。そうして妻は「もう子供は作りたくないの」(同上)と考えるようになったのである。

5. 喪失からの回復のテーマ（映画）

村上春樹の原作小説で家福の妻の浮気の原因とされた「病のようなもの」を、濱口竜介監督の映画の家福は「どす黒い渦みみたいな場所」と呼ぶ。¹⁰

音はすごく自然に僕を愛しながら、僕を裏切っていた。僕たちは確かに、誰よりも深くつながっていた。それでも彼女の中に僕が覗き込むことができない、どす黒い渦みみたいな場所があった。(2:04:48)

家福はそれを知ることをあえて避けていたが、高槻は音がそれを聞いてもらいたかったのではないかと言い、家福の知らない音のセックス時の物語の続きを語る。それは村上春樹の小説『シェエラザード』にもないオリジナルのエピソードである。

そこでは音の分身ともいえる女子高校生が好きな男の山賀の部屋へ忍び込んでオナニーをしていると、別の空き巣がやってきて強姦しようとする。彼女は抵抗して鉛筆で突き刺し、その空き巣を殺してしまう。翌朝すべてを山賀に告白して審判を受けるつもりだったが、山賀の家の鍵がなくなり監視カメラが付いた以外は何も変わらなかった。しかし彼女は自分の罪をなかったことにするわけにはいかないと感じ、監視カメラに向かって「私が殺した」(2:20:08)と何度も叫んだ。

音のこの物語には、彼女の無意識の深層に潜む暗い欲望や罪責感が象徴的に表現されているように思われる。高槻は「僕はこの話を伺った時に、何か大事なものを音さんから受け渡されたような気がしました」(2:10:40)と言うが、音も夫である家福にそれを知ってほしかったのであろう。ところが家福は自分が傷つくことを恐れ、真実を知ることがあえて避けていた。映画の終盤で家福はその過ちに気づくのだが、このモチーフは村上春樹の短編小説『木野』から取り入れられている。¹¹

おれは傷つくべきときに十分に傷つかなかったんだ、と木野は認めた。本物の傷みを感じるべきときに、おれは肝心の感覚を押し殺してしまった。痛切なものを引き受けたくなかったから、真実と正面から向かい合うことを回避し、その結果こうして中身の無い虚ろな心を抱き続けることになった。(『木野』p. 271)

映画では終盤の北海道の上十二滝村で、家福はみさきに次のように語る。

¹⁰ 「どす黒い渦みみたいな場所」という表現は村上春樹の原作小説には見られないが、彼の小説にはそのような心の暗闇を抱えた女性はしばしば登場する。たとえば『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』のシロ（白根柚木）は「内なる濃密な闇」（村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』文藝春秋、2015年、p.362）を、『ねじまき鳥クロニクル』のクミコは「暗闇の領域」（村上春樹『ねじまき鳥クロニクル 第2部』新潮社、1997年、p.426）を心の中に抱えていた。

¹¹ これに関して濱口竜介監督は雑誌『映画芸術』のインタビューで、『木野』を採用した時、木野というキャラクターに何も非がないかと言えばそうではないよね、と僕は読んだんだと思います。浮気は奥さんだけのせいじゃなく、おそらくは二人の関係の帰結だよねっていう風に。その解釈がそのまま脚本になっているのかもしれない。」と述べている。(『映画芸術』2021年夏号第476号、p.5)

僕は正しく傷つくべきだった。本当をやり過ぎてしまった。僕は、深く、傷ついていた。気も狂わんばかりに。でも、だからそれを見ないふりをし続けた。自分自身に耳を傾けなかった。だから僕は音を失ってしまった。永遠に。今わかった。僕は、音に会いたい。会ったら、怒鳴りつけたい。責め立てたい。僕に嘘をつき続けたことを。謝りたい。僕が耳を傾けなかったことを。(2:41:16-2:42:41)

音が亡くなる日の朝、家福は音から話したいことがあると言われていたが、真実を知ることが怖れた家福は遅く帰宅し、くも膜下出血で倒れていた音を発見した。彼があと少しでも早く帰宅していたら、音は助かったかもしれなかった。それゆえ彼はみさきに「僕は妻を殺した」(2:29:33) と言うのである。

一方、みさきも「私、母を殺したんです」(2:27:44) と言う。彼女は家が地滑りに巻き込まれたときに母親を亡くしたのだが、自分だけが逃げ出して母を見殺しにしたという罪責感を持っており、映画ではみさきの心の傷が原作小説とはかなり異なる形で設定されている。そして家福とみさきは自分たちの喪失体験を語り合うことで、それを受け入れることができるようになる。¹²

生き残った者は死んだ者のことを考え続ける。どんな形であれ。それがずっと続く。僕や君は、そうやって生きてかなくちゃいけない。生きていかなくちゃ。大丈夫。僕たちはきっと、大丈夫だ。(2:43:49-2:44:52)

こうして喪失から回復した家福は、音の死後に演じることができなくなっていた『ワーニャ伯父さん』のワーニャ役を引き受け、傷害致死容疑で逮捕された高槻の代役として舞台に上がる。そして「なんてつらいんだろう！ このぼくのつらさがお前に分かれれば！」(2:48:05) と嘆くワーニャ役の家福に対して、ソーニャ役のユナは手話で答える。

仕方がないの。生きていくほかないの。ワーニャ伯父さん、生きていきましょう。長い長い日々と、長い夜を生き抜きましょう。運命が与える試練にもじっと耐えて、安らぎがなくても、今も、年を取ってからほかの人のために働きましょう。そして最期の時がきたら大人しく死んでゆきましょう。そしてあの世で申し上げるの。あたしたちは苦しみましたって、泣きましたって、つらかったって。
(2:48:20-2:50:22)

そうすると神様は憐れんでくださるので、「その時が来たらあたしたち、ゆっくり休みましょうね」(2:51:43) と言って、彼女は後ろから家福をそっと包み込むように抱きしめる。このユナの手話によるソーニャの台詞は、ワーニャを演じる家福の心には、

¹² なお家福とみさきだけでなく、音も自分の語る物語の中の女子高校生として空き巣を殺しているし、高槻は実際に喧嘩相手を殺してしまい逮捕されている。このように映画版の『ドライブ・マイ・カー』では、主要登場人物の4人全員が何らかの形で人を殺したことになる。

妻の音の声として響いてきたに違いない。彼はみさきの運転する車の中でいつも、音の声で録音されたソーニャの台詞を聞いていたのであり、妻の音はその名の通り音声として、死後もずっと家福の車の中で存在し続けていたのだから。

6. おわりに

家福が主演を演じる『ワーニャ伯父さん』を客席で観ていたみさきは、映画のラストシーンでは韓国にいる。彼女はスーパーで店員と韓国語を話しながら買い物をし、韓国のナンバープレートの付いた赤のサーブ 900 ターボに乗り込む。その車内にはユンスとユナ夫妻が飼っていたのとよく似た犬が乗っている。¹³

この状況には様々な解釈が可能であろう。みさきが家福から車を譲り受けて一人で韓国にやってきたとも解釈できるが、彼女が非常に優れた運転手で、逆にそれ以外に特別な資格や技能を持たず、それまでずっと運転手だけを仕事としてきたことを考えると、家福が韓国で仕事をする事になり、みさきも引き続き専属運転手として雇用されたと解釈する方が妥当なように思われる。ユンスとユナ夫妻がかつて釜山の劇場で仕事をしていたので、その関係で家福とともに韓国に渡ったのではないだろうか。

ユンスとユナ夫妻は子どもを流産したことがあり、その喪失感からユナはダンサーに復帰しようとしても身体が踊り出さなかった。しかし家福の演出する『ワーニャ伯父さん』でソーニャを演じることにより、チェーホフのテキストが自分の中に入り、動かなかった身体を動かしてくれたのだ。それによってユンスとユナ夫妻も喪失から回復したといえる。そうすると、その後ユナもまたダンサーとして復帰し、夫のユンスとともに釜山の劇場で再び働くことになり、そこに家福もいっしょに誘われ、みさきもその専属運転手として韓国へついてきたという可能性は十分にあるだろう。

そのように解釈すると、家福の車である赤のサーブ 900 ターボや、ユンスとユナ夫妻が飼っていたのとよく似た犬が出てくるとも理解できる。そうするとまた、表面上はみさきだけが登場する映画のラストシーンの背後にも、みさきだけでなく家福の、そしてまたユンスとユナ夫妻の、喪失から回復して新しい人生へと踏み出した姿を読み取ることもできるのである。

¹³ 日本シナリオ作家協会『シナリオ』2021 年 11 月号掲載の『ドライブ・マイ・カー』シナリオには、「釜山の街」と場所が記されている (p.72)。なお映画『ドライブ・マイ・カー』は、日本では公道で車が走るシーンを撮影するのが困難なため、当初は序盤に東京でのシーンがあったあと、残り 8 割は韓国の釜山が舞台となる予定で、妻を亡くして俳優としてうまくやっていけなくなった主人公が韓国へ行くという設定だったという。しかし韓国のプロデューサーから撮影が困難だとの連絡があり、コロナの影響もあって韓国での撮影の目処が立たず、当初の方針を転換して日本国内で舞台の候補地を探し、広島で撮影されることになった。したがって、韓国を舞台とした最終シーンは、この当初の構想が残った形のものと考えられる。この経緯については「西島秀俊、プロデューサーが語る『ドライブ・マイ・カー』歴史的快挙の秘密」(『週刊文春 CINEMA!』2022 年春号、pp.95-97) 参照。

【実践報告】

学習成果発信型のリアルタイムオンライン授業 —動画作成を取り入れたドイツ語授業実践—

西出 佳詩子

1. 本授業の位置づけと目標

本稿では、大阪大学マルチリンガル教育センター開講のマルチリンガル教育科目の1つである「地域言語文化演習Ⅲ（ドイツ語）」の授業実践をとりあげる。「地域言語文化演習」という科目は、第2外国語の学修によって身につけた語学力を活かしつつ、さらに語学力を伸ばしながら、背景となる文化理解を深め、世界の多様な歴史、文化、社会、科学等についてのグローバルな理解の促進と豊かな教養にもとづくコミュニケーション力の育成を目指した科目である（大阪大学 2022: 10ff.）。本授業は学部2年生対象で、筆者は2021年4月～8月（全15回）に担当した。英語以外の外国語の学びを通して、母語や英語を相対化し、様々な視野から課題解決に挑むことを念頭に、場面や状況に即したドイツ語運用能力の涵養を目指した。具体的には、以下の3点を授業全体の目標として設定した。3つ目の目標にあるドイツ語母語話者との交流については、次章で詳述する。なお、本授業は新型コロナウイルス感染症拡大の影響により、オンライン会議システム zoom¹を用いた同時双方型の授業として実施した。

授業目標

- (1) 自らドイツ語を能動的に使うことによって、知識を深めることができる
- (2) ドイツ語の多様な学び方を経験し、それを自らの学習に積極的に活用することができる
- (3) ドイツ語母語話者との交流において、相手の文化、歴史、社会に対する理解を深めるとともに、自国の文化、歴史、社会についても考え、自ら発信することができる

2. 学習成果を発信するための場

自らドイツ語を能動的に使えるようになる（授業目標1）には、ドイツ語を実際に使って発信する場を設ける必要がある。そこで、本授業では2つの場を用意した。一つは、Flip²の活用である。Flip（旧称：Flipgrid）とは、マイクロソフトのサービスで、教育向けの動画プラットフォームである。練習や学習の成果を音声や動画のかたちでクラス内で共有かつ閲覧することが可能で、相互評価としてコメントも入力することができる。また、動画の撮影から編集、提出までの一連の作業を本プラットフォーム上で行えるのも大きな特徴である。

¹ <https://zoom.us/>（2023年5月27日閲覧）

² <https://info.flip.com/en-us.html>（2023年5月27日閲覧）

スマートフォンやタブレット端末の場合はアプリをインストールし、パソコンの場合はウェブサイトからサインインすればよい。

もう一つは、ドイツの大学で日本語を学ぶ学生との日独ビデオ交流の場である³。ドイツ側は、ボーフム大学ならびにアーヘン工科大学の日本語クラスの学生である⁴。専攻は各自異なり、日本語の習熟度は初級（A1 もしくは A2）レベルである。一方、日本側は大阪大学でドイツ語を第二外国語として学ぶ学部 1 年生ならびに 2 年生で、理系学部（工学部、基礎工学部、理学部、医学部、歯学部、薬学部）、文系学部（文学部、人間科学部、法学部、経済学部）ともに含まれる⁵。本交流では、自己紹介をはじめとし、食文化、大学、地元の名所・名跡、ことわざなどについてのプレゼンテーション動画を交換する。時差の都合上、授業内でリアルタイムの交流を行うことはできないが、先に紹介した Flip を活用することによって、動画のかたちで交換することができる。学びの成果を実際に発信する機会としてうってつけの場と判断し、本授業ではこれら 2 つを活用することにした。

3. 実践授業

3.1 とりあつかったテーマ

紹介する授業は、2021 年 4 月～8 月（全 15 回）に実施された医学・歯学・薬学部 2 年生の混合クラス（37 名）である。学生たちは、1 年次に 90 分×週 2 コマのドイツ語の授業を 1 年間履修済みである。1 年次ではドイツ語の初級文法を中心に学び、同時に、身近なテーマに関するコミュニケーションを中心としたドイツ語の運用力も身に付ける。本授業を履修した学生は、前年度まで、文法を中心とした学習を経てきた者が多く、ドイツ語を使って学習成果を口頭発表した経験がある学生は 37 人中わずか 4 人で、ドイツ語によるプレゼンテーションはほとんどの学生にとって初めての経験であった。

表 1 は、動画のテーマと各テーマに充てた授業回を示したものである。

表 1 動画のテーマと作成準備等に充てた授業回

	動画のテーマ	動画作成準備とふりかえりに充てた授業回
①	「自己紹介をする」	第 2 回～第 4 回
②	「地元の町を紹介する」	第 5 回～第 7 回
③	「自国の食文化を紹介する」	第 8 回～第 11 回
④	「料理や菓子のレシピを紹介する」	第 12 回～第 15 回

授業では、計 4 つのテーマをとりあつかった。自己紹介動画は、動画交流プロジェクト

³本ビデオ交流の詳細については、岩居（2019）を参照のこと。

⁴本動画交流プロジェクトには計 74 名の学生が参加した（2021 年度春夏学期時点）。

⁵本動画交流プロジェクトには計 166 名の学生が参加した（2021 年度春夏学期時点）。

に関わる上で、日独双方の学生を互いに知ることを目的に作成した。挨拶、名前、出身、居住地、年齢、所属学部、家族構成、趣味について、1年次に学習した単語や文法の復習も兼ねて紹介した。2つ目の地元の町紹介は、「人や物を描写する」という学習目標が発端となって取り組んだテーマで、計3回（第5回～第7回）の授業時間を充てた。本稿では、以下、この町紹介の動画作成の取り組みをとりあげる。3つ目と4つ目のテーマはいずれも「食」に関わるが、説明内容と動画の長さの点で異なる。前者は、自国の食文化を説明した上で、手軽に作れるお気に入りの料理や菓子を1つ取り上げ、5分以内で説明するのに対し、後者は、前回とは別のものを1つ選び、そのレシピを5分前後で紹介した。台所で自ら実演しながら調理の仕方を紹介する学生も少なくなく、まるで料理番組のような工夫を凝らした動画も複数みられた。

3.2 紹介動画の作成

動画を作成するにあたり、授業では以下3つのプロセスを重視した（図1）。

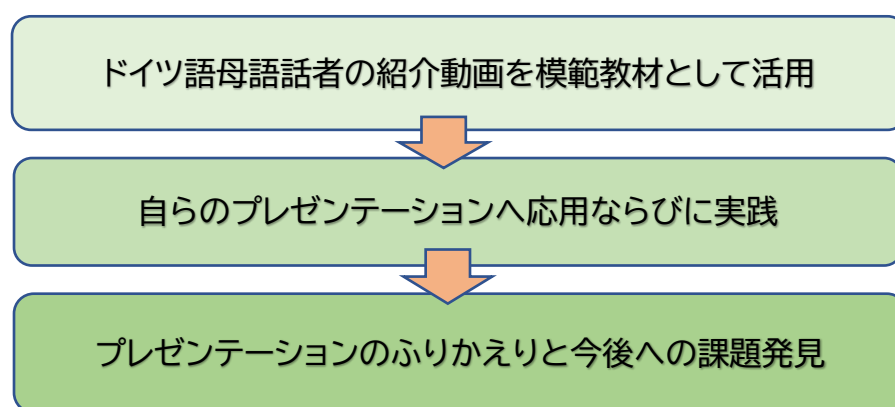


図1 動画によるプレゼンテーションのための主なプロセス

本授業では、開始当初から、ドイツ語母語話者による生のドイツ語を数多く学生に聞かせることを重視したことから、紹介動画のシナリオ作成においても、ドイツ側の学生がどのように地元を紹介しているのか、彼らの動画を模範とした。例えば、ドイツ語のシナリオについては、難易度の都合上、1年次に学んだ文法や単語・表現が比較的多く用いられ、ある程度の長さを保ち、紹介文として完結しているシナリオを教員があらかじめ選び、それを1つの手本とした。具体例は、次節で詳述する。手本とするシナリオは、発音練習や単語の聞き取り、定形表現の意味確認といったドイツ語の文法や単語の知識を復習する目的と同時に、プレゼンテーションという1つの言語行為に求められるテーマ提示、話題の切り替え、結びの挨拶といった必須要素を確認するためにも重要な資料である。

次は、上記で学んだことを自らのプレゼンテーションに活かす段階である。シナリオならびに動画作成時の留意点として、あらかじめ、テーマの提示、表現の豊かさ、発話音

声、発表態度、視覚的工夫の5点を考慮するよう指示した。手本としたドイツ語シナリオと全く同一にする必要はなく、多少オリジナリティを加えるよう指示した。シナリオの作成時には、辞書や機械翻訳の使用を認めたが、自分で正確に発音できない難解な単語は避けること、機械翻訳が訳出したドイツ語文をそのままコピーして貼り付けるのではなく、ドイツ語から日本語へ逆翻訳するなどして、内容面での確に伝わる文になっているかどうか自分で必ず確認すること、そして1文が極端に長くならぬようあらかじめ注意喚起した。というのも、作成途中のシナリオに目を通すと、これらの現象が散見され、特に、内容のわかりやすさの面で改善の余地があると教員が判断したためである。なお、プレゼンテーションは、ドイツ語と日本語の2言語で行うこととした。撮影時は、学生自らがドイツ語を話している様子がわかるよう、動画内で顔出しすることとした⁶。図表や写真、イラストの挿入といった編集は個人の判断に任せ、完成したら Flip の指定箇所へ提出させた。

提出後は、同じクラスのメンバーやドイツ側の学生の紹介動画を見る時間を設け、ループリックを使ってピア評価を行った。これは、動画作成時の留意点でもあったテーマの提示、表現の豊かさ、発話音声、発表態度、視覚的工夫の5点がどの程度なされているかに加え、今後自らも使ってみたい表現や視覚的効果を見つけるふりかえりとして位置付けた作業である。記入済み評価シートは、各学生に配布した。また、日独動画交流の観点から、Flip のコメント機能を活用し、リアクションコメントを記入するあるいは Like スタンプ（ハートのアイコン）を押す時間も設けた。時期によって多少の差はあるものの、本稿で紹介する町紹介の回では、概ね全員がドイツ側からコメントを得ていた。

4. 学生の作成動画例～地元の町紹介～

授業では、様々な都府県の紹介動画が33本作成され、視聴回数は1842回にのぼった（表2）。

表2 地元の町紹介動画でとりあげられた内容

・大阪府・・・富田林市の見どころ、大阪城の歴史と見どころ、八尾市の産業（例：歯ブラシの生産）と見どころ、羽曳野市の古墳や出身スポーツ選手、あべのハルカス、ユニバーサルスタジオジャパン、箕面市のみどころ
・岡山県・・・美観地区、倉敷のジーンズ、帆布
・和歌山県・・・和歌山城の歴史、有田みかんなど、喜志駅の猫駅長
・愛知県・・・豊田市、名古屋めし、名古屋城の鯨、犬山市と犬山城、明治村
・京都府・・・金閣の歴史と見どころ、祇園祭、城陽市の見どころ、清水寺や錦市場の歴史
・愛媛県・・・伊予かん、鯛めしやじゃこ天、松山城

⁶ 顔を出すことに抵抗を感じる場合は、アバターを利用してもよいとしたが、本授業の履修者で顔出しを拒んだ者はいなかった。

・兵庫県・・・神戸のハーバーランド、掬星台からの夜景、異人館、姫路城の歴史、芦屋市
・鹿児島県・・・鹿児島の自然
・福岡県・・・福岡タワー、明太子やラーメン
・奈良県・・・奈良公園、東大寺、天理市
・東京都・・・芝公園、秋葉原のアニメ文化
・香川県・・・四国八十八カ所霊場、お遍路、讃岐うどん
・滋賀県・・・琵琶湖

以下では、このうち2名の学生のドイツ語シナリオを紹介する。
まず、シナリオ作成にあたり事前に参考にしたドイツの学生の紹介シナリオを以下に1つ抜粋する。

Frankfurt liegt im Zentrum Europas und ist nach Berlin, Hamburg, München und Köln die fünftgrößte Stadt in Deutschland. Frankfurt hat einen großen internationalen Flughafen und es finden hier viele Messen statt, z.B. die Automobilmesse und die Buchmesse. Über 400 große Banken haben hier ihren Sitz. Die Stadt ist auch der Geburtsort des Dichters Johann Wolfgang von Goethe. Er ist 1749 hier geboren ...

フランクフルトはヨーロッパの中心に位置し、ベルリン、ハンプルク、ミュンヘンそしてケルンに次いで国内で5番目に大きい都市です。フランクフルトには大規模な国際空港があり、多くの見本市が開催されています。例えば、自動車見本市、書籍見本市です。400を超える大手銀行がフランクフルトに本店を構えています。フランクフルトは、詩人ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテが生まれた場所でもあります。彼は1749年に生まれました。
(日本語訳は筆者)

フランクフルトの位置や大きさを冒頭で述べた後、フランクフルトを代表する施設や催し物、人物について具体例や数字を交えながら紹介している。ドイツ語のテキストについても短い主文が連なって構成されている。学生によっては、1つだけでなく複数の動画を自発的に視聴し、使いたい単語や表現を自分でメモした者もいた。

では、学生はどのようなテキストを作成したのか。以下、順番に示す。

例1

*GutenTag! Ich heiße XXX. こんにちは、私はXXXと言います。
Ich bin 19 Jahre alt und studiere Pharmazie. 19歳で、薬学を勉強しています。
Heute möchte ich euch die Präfektur Osaka vorstellen, wo ich seit 16 Jahren lebe.
今日は私が16年間住んでいる大阪府について紹介します。
Osaka ist nach Tokyo die zweitgrößte Präfektur in Japan.*

大阪府は東京に次いで日本で 2 番目に大きな県です。

Sie hat die zweitkleinste Fläche unter den 47 Präfekturen Japans, aber die drittgrößte Bevölkerung von etwa 8,8 Millionen.

面積は日本の 47 都道府県のうち 2 番目に小さいですが、人口は約 880 万人で、3 番目です。

Es ist eine große Stadt. 規模の大きな街です

Ich wohne in Minoh, Osaka. Minoh hat Berge und Grünflächen, aber auch viele Wohngebiete und Geschäfte. Es ist also eine gute Stadt zum Leben.

私は箕面市に住んでいて、箕面は山や緑がありますが、住宅やお店も多く暮らしやすい街です。

Die zentrale Stadt der Präfektur Osaka ist die Stadt Osaka, wo sich die große Stadt Umeda und das Schloss Osaka befinden.

大阪府の中心的地域が、大阪市で、大都会の梅田や、大阪城があります。

Das Schloss wurde 1583 von Toyotomi Hideyoshi erbaut.

大阪城は 1583 年、豊臣秀吉によって建てられました。

In der Nähe der Schloss Osaka gibt es eine große Konzerthalle, die Osaka-jo Halle, die 16.000 Menschen fassen kann.

大阪城の近くには、16000 人収容できる、大阪城ホールという大きなコンサートホールがあります。

Viele berühmte Sängerinnen und Sänger geben das ganze Jahr dort Konzerte. Ich besuche etwa jedes Jahr Konzerte in der Halle.

大阪城ホールでは年間を通してたくさんの有名な歌手がコンサートを行っています。

私もほぼ毎年そのコンサートに行きます。

Es gibt auch ein Viertel namens Shinsaibashi in der Stadt Osaka, das sehr lebendig ist.

大阪市には心斎橋という地区もあり、とても賑やかです。

Dort gibt es viele Geschäfte und können Sie gerne einkaufen und essen.

そこにはたくさんお店があって、買い物や食事を楽しめます。

In der Tat gehe ich oft mit meinen Freundinnen nach Shinsaibashi.

実際に、私もよく友達と心斎橋に出かけます。

Das Schild von Glico ist das Wahrzeichen von Shinsaibashi.

グリコの看板が斎橋のシンボルマークです。

In der Nähe von Shinsaibashi gibt es ein berühmtes Comedy-Theater, "Namba Grand kagetsu".

心斎橋の近くには、「なんばグランド花月」という有名なお笑い専門の劇場があります。

Osaka ist berühmt für seine Komödie-Kultur. 大阪はお笑いの文化で有名です

Durch den Einfluss des Dialekts sind viele Menschen in Osaka humorvoll und freundlich.

方言の影響もあって、大阪では面白かったりフレンドリーだったりする人が多いです。

Wenn Sie nach Osaka kommen, versuchen Sie bitte, diese Orte zu besuchen.

大阪に来る際は、ぜひこれらの場所に行ってみてください。



例 1 の学生は、大阪府の位置を日本地図で図示した上で、大阪府の人口の数字（8.8 Millionen Einwohner）を地図の下に挿入し（例 1 内写真）、大阪城などの名所の写真を複数枚見せながら、4 分 19 秒の動画を作成した。波線部は、ドイツの学生の紹介シナリオ（複数

点)を参照し、自分も使ってみたいと考えていた表現である。例えば、面積の大きさや人数の多さの表し方 (*die zweitkleinste Fläche, die drittgrößte Bevölkerung*) や建物の建立時期の表し方 (*Das Schloss wurde 1583 von Toyotomi Hideyoshi erbaut.*)、位置の表し方 (*In der Nähe der Schloss Osaka gibt es~.*) に加え、動画の視聴者に来訪を呼びかける表現 (*Wenn Sie nach Osaka kommen, versuchen Sie bitte, diese Orte zu besuchen.*) をも活用している。手元のドイツ語シナリオを時折見ながら発話していたものの、本動画にはドイツ側から図2のような肯定的なリアクションコメントが寄せられた。

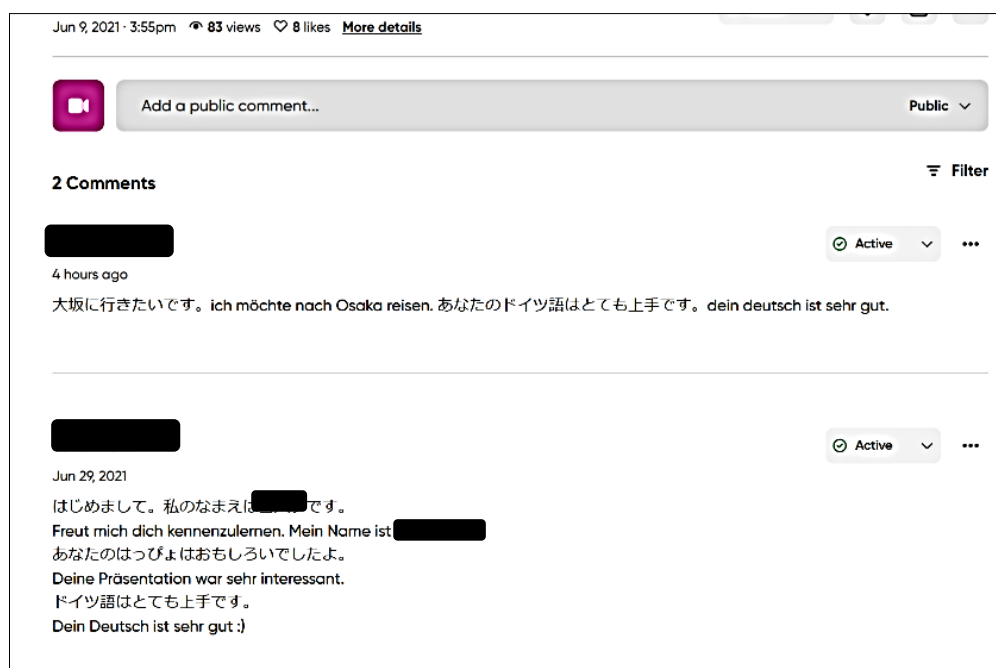


図2 例1の動画に対するリアクションコメント

(墨消しは筆者による)

次に示す例2の学生は、1分52秒と短い動画ではあるが、岡山県的美観地区について紹介した。

例2

Guten Tag. Mein Name ist XXX. Ich bin 19 Jahre alt. Ich studiere Medizin.

こんにちは。私の名前はXXXです。19歳です。医学を勉強しています。

Heute möchte ich euch mein Lieblingsort, Bikan-Bezirk vorstellen.

今日は皆さんに私のお気に入りの場所、美観地区を紹介したいと思います。

Bikan-Bezirk liegt in Kurashiki, in Okayama. Man sieht dort alte japanische Stadtbild.



美観地区は岡山県倉敷市にあります。美観地区では日本の古い街並みが見られます。

Sie können dort japanische Süßigkeiten wie Dango essen.

そこでは団子などの和菓子を食べることができます。

Sie können auch Waren aus Denim kaufen, eine Spezialität von Kurashiki.

また、倉敷の名産であるデニムを使ったグッズを買うこともできます。

Es macht Spaß, dort einfach spazieren zu gehen.

そこを散歩するだけでも楽しいですよ。

Außerdem, die Boote, die den Fluss befahren, bieten eine wunderschöne Aussicht auf die Stadt.
Bitte besuchen Sie Bikan-Bezirk.

さらに、川を運行する船から街の素晴らしい景色を味わうこともできます。

美観地区にぜひ来てください。

例2の学生もドイツの学生が用いていた表現（波線部）を数多く取り入れている。例えば、テーマの提示方法（*Heute möchte ich euch ~ vorstellen.*）、man や Sie を主語とした説明の仕方（*Man sieht dort ~, Sie können~.*）を活用している。また、プレゼンテーションの締めくくりとして、bitte と共に命令文で視聴者に来訪を勧めている。この動画に対してもドイツ側から図3のようなコメントが寄せられ、視聴者の興味関心を掻き立てる動画であったことが伺える。



図3 例2の動画に対するリアクションコメント

（墨消しは筆者による）

こうした動画によるプレゼンテーションを実施した結果、学生はどのようなことを学んだのか、彼らの気づきを次章で示すことにする。

5. 学生が動画作成を通じて学んだこと

本実践で重視した3つのプロセス（3.2）ごとに、学生が各段階でどのようなことを学んだのか、実践後のコメントシートの記述を紹介する。

①ドイツ語母語話者の紹介動画を模範教材として活用

- ・生のドイツ語表現を聞き、ある程度取り入れることができた。
- ・本場のドイツ語はやはり早く、また教科書とは多少異なる生きたドイツ語を聞くことができ、表現の仕方をいろいろ学べました
- ・自分の話したい文と名詞が異なるだけの文を抜き出し、利用することが出来た
- ・口語的な表現を知ることができた。
- ・リスニング力とプレゼンで自分が発音するときに真似しようとすることによってドイツ語の発音の改善につながったと思っています。
- ・文法ができるだけでは、会話できないと感じた

ドイツ語母語話者による生のドイツ語にふれることによって、教科書では遭遇しない表現を学ぶことが可能であることや、ドイツ語の発音のブラッシュアップにも効果的であるといった肯定的な見方がある一方で、これまでの文法を中心とした学習の限界を認識した者もいた。

②自らのプレゼンテーションへ応用ならびに実践

- ・初めと比べると、どこで切って紹介すると分かりやすいかなども考えられるようになった
- ・命令形の使い方を学んだ
- ・順序だてて説明することや数詞を知ることができました
- ・順序を表す副詞（まず、次になど）使い方について学べました。
- ・（ドイツ語母語話者が使っている表現を）マネできるようになりました

内容の区切れを意識するなど、聞き手に寄り添った発表の仕方を学んだ様子が垣間見える。

③プレゼンテーションのふりかえりと今後への課題発見

- ・ドイツ語話者や日本語話者のプレゼンを多く見、自分では思いつかなかった編集やプレゼン方法に触れられたことで、かなり自分の中のレパートリーが増えたように思う
- ・ドイツ語だけでなく、どのようにしたら人に伝わりやすいかなども今回の授業を通して、考えることができ、他人の技術も学ぶことができました。
- ・DeepL や Google 翻訳したものを、自分で見直して、他の人の使っていた表現を組み込んだりすることが出来るようになった
- ・翻訳ツールに頼りすぎな部分があったと反省している
- ・翻訳機は便利ではありますが、依存しすぎないようにしたほうがいいことがよくわかりました。
- ・翻訳ツールで翻訳しただけでは正しい表現、意味なのか分からず、辞書を使って確認するということをした。この作業が大変だった。

・翻訳ツールは確かに便利であったが、余りにも直訳すぎてとても難しい表現になってしまいうこともあり、工夫する必要もあるなと感じた

学習成果を互いに共有し、評価しあうことによって、自分1人では思い浮かばない発想や着眼点を得ることが出来たという声が多く寄せられた。オンラインという不慣れな授業形態ではあったが、学習成果を互いに共有し合うことが可能なツールを十分に活用することによって、他者との協働学習の促進に繋がるのではないだろうか。

しかし、オンラインツールの使い方に改善の余地が残された。多くの学生が指摘したように、とりわけ機械翻訳の便利さに魅了される反面、訳出されたドイツ語が伝えたい内容を適切に表しているのかどうか疑問を感じる声もあった。実際にデータ収集を行ったわけではないが、学生が機械翻訳を使って作成したドイツ語文を見てみると、1文が長く、文構造も複雑な例が散見された。これは、元の日本語文が長いからではないかと推測する。どの程度の長さであれば、相手にわかりやすく伝えられるのかという点も含めて、機械翻訳との上手な付き合い方を学生、教員ともに考えていく必要があると考える。

6. まとめと今後に向けて

本稿では、学習成果発信型のリアルタイムオンライン授業として、ドイツ語を使ったプレゼンテーション動画を作成する取り組みを紹介してきた。半期15回という限られた期間での実践ではあったが、15回目の授業後に出された学生のコメントを1つ紹介する。

「ドイツの学生さんのビデオを見たことにより、本当にドイツ語を話している人がいるのだ、という事が改めて感じられた。少しだけ、ドイツとの距離が縮まったかもしれない。」

1年間すでにドイツ語を学習したにもかかわらず、自らとドイツ（語）に隔たりを感じていたことが述べられている。本実践で得たその他のフィードバックをもとに、ドイツ語の運用能力を培うには、ドイツ語母語話者による生のドイツ語にふれる機会を今後より一層増やすと同時に、母語話者が使っている表現の「真似」を手始めに、徐々に自らドイツ語で発信するという一連のプロセスを今後も重視していきたい。最初はたとえ難しくても、回数を重ねていくことで、発表の技術も次第に磨かれ、当初は知らなかった単語や表現、動画の編集技術も学期後半では取り入れられるようになり、動画の完成度も飛躍的に成長した。学びの達成感を多く味わえるよう、ドイツの学生との交流の場を活用しながら、今後も引き続き学習成果発信型の授業を展開していきたい。

謝辞

本授業実践をはじめとするオンライン授業を実施するにあたり、大阪大学サイバーメディアセンターの岩居弘樹教授、大前智美准教授には、オンライン会議システム zoom の使い

方をはじめ、種々の学習支援ツールの使い方や活用方法について、さらには日独交流プロジェクトの運営に際し多大なるご指導を賜りました。心より深謝申し上げます。

参考文献

岩居弘樹（2019）「学びの成果をビデオに残す試み」『大阪大学サイバーメディア・フォーラム』 No. 19, 25-30.

大阪大学（2022）『令和4年度全学共通教育科目履修の手引』

境一三・山下一夫・吉川龍生・縣由衣子（2022）『外国語教育を変えるために』三修社

森朋子（2015）「反転授業の可能性ーアクティブラーニングの視点からー」

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/56626/ofd27_022.pdf（2023年5月27日閲覧）

参考サイト

zoom：<https://zoom.us/>（2023年5月27日閲覧）

Flip：<https://info.flip.com/en-us.html>（2023年5月27日閲覧）

ロイロノート・スクール：<https://loilonote.app/>（2023年5月27日閲覧）

執筆者紹介（掲載順）

Oliver Aumann (AUMANN, Oliver)

マルチリンガル教育センター 外国人教師

李 潤澤 (LI, Juntaku)

言語文化研究科言語文化専攻 単位修得退学

徐 玉 (JO, Gyoku)

名古屋大学ジェンダーダイバーシティセンター 研究員

山本佳樹 (YAMAMOTO, Yoshiki)

人文学研究科言語文化学専攻 表象文化論講座

胡 響楽 (KO, Kyoraku)

人文学研究科言語文化学専攻 博士後期課程

津田保夫 (TSUDA, Yasuo)

人文学研究科言語文化学専攻 表象文化論講座

西出佳詩子 (NISHIDE, Yoshiko)

人文学研究科言語文化学専攻 第二言語教育学講座

(2023 年 4 月現在)

言語文化共同研究プロジェクト 2022

「文化」の解説 (23)
—文化とコミュニケーション—

2023 年 5 月 31 日 発行

編集発行者
大阪大学大学院人文学研究科言語文化学専攻