

Title	〈国民映画〉という祭祀、あるいはアウシュヴィッツの不可視性 : J=M・フロドンのprojection nationale という概念をめぐって
Sub Title	Essai sur le cinéma national —Lire 《avant-propos》 de "La Projection nationale" (Jean-Michel Frodon)
Author	藤崎, 康(Fujisaki, Koh)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2005
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.40 (2005. 3) ,p.144(19)- 108(55)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20050331-0144">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20050331-0144</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 〈国民映画〉という祭カ礼ルト

あるいはアウシュヴィッツの不可視性

— J || M・フロドンの *projection nationale* という概念をめぐる —

藤 崎 康

ジョン・フォードの天才とはまさしく、国民の建設に対する集団的寄与をドラマチックでスベクタクルに満ちた表現を与えることができた点にある……。 (ジャン||ミシエル・フロド  
ン『映画と国民国家』)

国民としての誇りにはいかなる権力も敏感なものだし、「イラン」国外で「イメージの利益」を得られる（外資はもちろんのこと）とあってみれば、戦術的観点からして、ムッラー「イスラムの立法学者」としても映画を全面的に禁止するわけにはいかない。（同右）

## はじめに

映画の観客はスクリーン上の主人公に感情移入する。いや、観客の感情移入の対象は主人公だけでなく、ときには敵役や脇役であったり群集や風景であったりするが、いずれにせよ観客は、カメラが〈今ここ〉で写すものに同一化しうるのだ。

フランスの映画評論家ジャン・ミシエル・フロドンは、その刺激的な著作『映画と国民国家』において、そうしたスクリーン上の対象への観客の感情移入＝自己同一化という心理を、〈投影 projection〉という概念でとらえる。そして、観客が「国民」としての自己の理想像を〈投影〉し、そこにナショナル・アイデンティティ（国民的同一性）を獲得しうるような映画、すなわち、多かれ少なかれ「国民映画」的な要素をもつフィルムを、各国ごとに取りあげ、その表象のメカニズムを解き明かしていく。こうしたフロドンの姿勢は、のちに述べるように、国民と映画はどちらも現実とフィクションを混ぜあわせて「創作」される物語イタケワレである、という認識によっている。

ただし本稿では、『映画と国民国家』のいわば各論をなす「国別〈国民映画史〉」の部分には踏みこまず（必要最小限の言及にとどめ）、「序論」においてフロドンが用いる〈映画における国民的投影〉、〈機械による贖罪〉といったキー概念を解説することを、第一の目的とする。そしてまた、私自身が本書に触発されたいくつかのモチーフを、場合によってはフロドンの文脈から離れて（脱線して）論じる、というのも、ここでの目的のひとつである。したがって、本稿はフロドンの見解のたんなる祖述ではない点を、あらかじめお断りしておきたい。

## 1 国民的投影

フロドンは〈国民的投影〉という概念を論ずるにあたって、まず、十九世紀イタリアにおけるヴェルディ人気を例にあげる。イタリア国民が「VERDI」という略語にナショナル・アイデンティティを投射した、あの「国民的」文化現象である。本書の訳者・野崎敏も注記しているように、イタリア独立派の精神を体現した作曲家ヴェルディの演奏会では、「ヴェルディ万歳」(Viva Verdi)のかけ声が国家統一の合言葉となったが、これは「イタリア国王 ヴィットリオ・エマヌエレ」(Vittorio Emanuele, Re d'Italia)の頭文字がVerdiと一致することに由来する(『映画と国民国家』、八頁)。ともあれ、くだんの「ヴェルディ現象」にはっきりと示されるように、国民が自らの確かなイメージや観念、すなわち「表象」を獲得するひとつのパターンは、国民が自らの望ましい(かくあるべき)姿を、たとえばウェルディのような(あるいはナポレオン、ヒトラー、毛沢東、ジャンヌ・ダルク、レーニン、チェ・ゲバラ、マンデラ……のような)国民的「英雄」に投影することによって、である。

## 2 至高な王への同一化

フランス文学者の湯浅博雄は、国民国家が形成されるはるか以前の、原始・古代の種族共同体の人々が、〈至高の〉王のうちに自らの理想像を投影していた「同一化のメカニズム」について、つぎのように記す。

原始王権の王は、祭祀を司るために種族共同体の人々、民衆の前に姿を現す。(……)〈至高な〉王は、その社会体(種族共同体)の人々が、私は他の者たちと(とくに、その共同体の他者たち全体と)結ばれてい

るといふ、その理由を説明するのは難しいが、しかししばしば強烈な力を発揮する感情を保證する者になつてきた。／至高な王とは（……）、民衆の個々人が、奥深いところで、（自分が理想的にはそうあるはずだ）と信じている觀念を投影し、投射した存在である。ここには、最も初期の（情愛の対象）との関係である同一化というメカニズムが働いており、フロイトならば（自我の理想）と呼ぶようななにかが心のなかのある箇所に形成されている。（湯浅博雄『聖なるものと（永遠回帰）』、ちくま学芸文庫、二〇〇四、一八四—一八五頁）

このように湯浅は、国民国家が成立する以前の種族共同体において、人々が（祭祀王）のうちに自らの理想的イメージを投影していた同一化のメカニズムについて述べつつ、さらに、近代市民革命による王権の打倒以降、そうした「聖なる」指導者への人々の同一化といった集団現象は退潮したかにみえる、と書く。つまり、世界の近代化＝「脱魔術化」（M・ウェーバー）、なかならず資本主義経済体制の社会全域への浸透によって、カリスマ性を身におびた（祭祀王的）指導者が人々の（自我理想）として——いわば人々が頭部に戴く超越者として——君臨し、その非合理的な魅惑によって人々を束ね、同質化する、といった現象は衰滅しつつある、と言う。しかし湯浅は、近・現代においてもまた、祭祀王的なリーダーが国民共同体を統合し、社会総体を同質化すべく大きな魔力をふるった例として、ドリユ・ラ・ロッシェルなどのフランス知識人を魅了した（ファシズム）をあげる。

神聖な王、（至高な）王は、軍隊首長をはるかに超えた仕方、強烈な（内的な命令力）を発揮し、共同体の全一性を固める。しかも、この両者はしばしば一体となっている。（……）近・現代ではこうした（至高である（かのような）価値）の次元が曖昧にはやけているようにも見える。ファシズムに魅惑され、傾斜した知識人（たとえば、ドリユ・ラ・ロッシェル、セリーヌなど）は、そこに苛立ったのであった。（同前、

一八八―一八九頁。なお、湯浅はファシズムについて独立した章を設けて論じているが（一六三頁以下）、ここではそれについて詳述している余裕はない。<sup>2)</sup>

だが注目すべきは、湯浅がこうした〈至高である（かのような）価値〉の次元を、ファシズムだけでなく（と）どうかファシズムのはるかな起源の一つでもある）、フランス革命におけるナショナリズムの熱狂を背景にした近代的な国家意識にみている点である。

しかし、こういう「至高であるかのような」次元は近・現代の〈国家〉観念のうちに流れ込んでいる。／この次元を受け継ぐうえで大きかったのは、フランス革命において昂揚したナショナリズムを背景にして生まれた新たな国家意識である。つまりフランス革命を防衛する戦争（実際的には祖国防衛戦争）、逆にナポレオン軍に占領された祖国（スペイン、プロイセンなど）を救う民族主義的抵抗運動、バルチザン闘争などのなかで新たに価値づけられた国民国家（ネーション・ステート）という観念である。（フィヒテの『ドイツ国民に告ぐ』が講演されたのは、ナポレオン軍による占領下であった。）／かつて十七世紀フランスの絶対王政において、ルイ一四世は、ボダン（政治権力の中央集権化を説いた十六世紀フランスの政治思想家――引用者注）たちの王権神授説に基づく（王の至高権≡主権）という信念をもとにして、「朕は国家なり」と言っている。絶対主義国家は、むしろ王と区別される面も持つが、しかしつねに王権と結ばれた状態で〈至高な〉次元をなすとみなされてきた。（同前、一八九頁）

このように湯浅は、〈統合〉や〈同質化〉という点で、フランス革命以降、人々を「国民化」した近代的な国

家意識のうちに、原始・古代において人々を統合した王権への崇拜との類似をみているのだ。そして湯浅は、フランス革命以降の（王権が倒されたのちの）国民・民族・国家の名のもとに戦われた様々な（戦争）によって、「国民国家」という観念が、（至高な）次元をかたちづくる聖なる信仰として確立されたとする。

王権が倒されたあと、主として都市の町民、市民、民衆を中心として、むろん徴兵された農民も巻き込んだかたちで、革命（の祖国）を防衛する戦争のなかで、また革命を輸出するという大義を掲げた外国への侵略戦争（ナポレオン戦争）、それに抵抗する民族Ⅱ国民主義、パトリオティズム（愛国主義）のなかで、国民国家こそ（至高な）次元をなす、国民国家は神聖なものである、という観念、信念が浮き出してきた。国民国家は、あたかも（それ自体において価値を持つ次元を体現する）という信仰が確立してきたのである。（同前、一八九—一九〇頁）

むろん、大革命以降の「国民国家」という観念の確立についての湯浅の記述は、近年のアナール派などの歴史研究の成果をふまえたもので、それ自体としては独創的な史観ではない。しかし、湯浅の論点がユニークなのは、「国民」という観念を超越的な価値として祀る近代国民国家のうちに、祭祀王を頭部に戴いた原始・古代の種族共同体との類似点をみているからだ。そして、王権時代の王への崇拜という集団現象と、近・現代における「国民」の自己崇拜という「信仰」の様態のあいだに——指導者への人々の自己投影というメカニズムにおける——アナロジーを読み込んでゆく湯浅の論考をたどってきた私たちは、ここでフロドンの著作へと立ち戻ることができらる。

## 3 映画と国民国家

フロドンはこう述べていた。たとえばヴェルデイのような自国の「英雄」のうちに、国民は理想的な自己イメージを、すなわち国民の「観念」ないしは「表象」を投影する、と――。

もちろんフロドンも言うように、国民の「表象」≡「観念」は、「英雄」への国民の自己投影によってのみ生まれるのではない。とりわけ一八世紀以降の西欧近代にあって、そうした国民的表象は、フランス近代における国民国家の実現がそうであるような歴史的現実によって成就、ないしは具現されるのである。フロドンはフランス革命およびナポレオンによる国民統合を例にとつて、つぎのように言う。

……旧<sup>アンシャン・レジーム</sup>体制の勢力に立ち向かうヴァルミーの兵士たちを勝利へと導いた、あの「国民万歳！」の叫び「こそが国民の観念を成就させる強力なカンフル剤になった」。(「ヴァルミーの戦い」はフランス革命で革命軍が初めて勝利した戦いだが、その戦闘におけるフランス兵の士気は高く、「ラ・マルセイユーズ」の大合唱が、プロイセン・オーストリア連合軍を圧倒して退却させた――引用者注)。……フランスは、近代的形態における国民国家が実現された場所である。つまり公教育、徴兵制、行政上の区域割り、インフラ設備やメディア、コミュニケーション手段の統御された開発「がトータルに」ナポレオンによって組織的に立ち上げられたのだった。近代的諸国家に特徴的なそうした組織化が、「一八七二年から一八八五年にかけて、ヨーロッパ（および北アメリカ）のすべての国々において主流をなすに至った」と、ドニ・ド・ルージュモンは（……）要約している。(フロドン、前掲書、八―九頁<sup>3</sup>)



フロドンはさらにこう続ける。国民は「表象」であるとはいえ、抽象概念ではないのであって、現実とフィクション、事実の複合体と集団的想像力による「作品」が連結したものである。したがってまた、国民の「表象」は、ひとつの国家の内部に属する者の自己確認であると同時に、外部の、その国家に属さない者たちに向けての承認の欲求、ないしは自己顕示（プロジェクション 投影）でもある、と。<sup>(4)</sup>フロドンがそこで援用するのは、国民についてのベネディクト・アンダーソンの有名な定義である——「（国民とは）想像の共同体であり、本来的に限定され、かつ最高の意志決定主体として想像される（ものである）」（同前、十頁。なお、周知のようにアンダーソンは、「国民」とは個人的にはお互いにまったく知らない同士の人びとが、自分たちがあたかも実体としての集団に所属するかのよう、心の中で「想像」する「共同体」にすぎない、と言った。<sup>(3)</sup>）

そしてフロドンは、エルンスト・ルナンの『国民とは何か』のつぎの一節を引く。「国民の本質とはすべての個人が多く的事柄を共有しており、しかも全員が多く的事柄を忘却してもいるということであります」。

このルナンの、いささかも古びてはいないアフォリズムの意味を補うようにして、フロドンはおおよそ次のように言う。——国民が多く的事柄を忘れてしまうのは、それらを無意識のうちに記憶から消してしまおうとする機制がはたらいているからである、と。つまりそれは、国民がみずからの精神衛生のために講じた自己防衛の手段なのだ、と。それはまた、フロイト的な意味での「否認」、つまり自分の存在をおびやかし、自分の足場を切り崩すような「都合の悪いこと」を忘却してしまおうとする集団的な心性なのである、と。（じつを言えば、フロドンがこうした語彙やレトリックを用いて「国民論」を展開しているわけではないが、フロドンの議論を私なりに敷衍、ないしは解釈すれば、おおよそこのように言いうる、と思われる。）

つまるところ、「忘却とは国民の形成と永続性にとって欠かせない接着剤である」「……国民とはある（ドラマツルギー）にもとづいて見直され訂正された現実をもとに創作されるものなのである」（同前、十頁、強調引用者）。

しかしさらに肝心なのは、こうした「国民」についての見解を踏まえて、フロドンがつぎのような「映画論」をスリリングに展開する点だ。

映画もまた（その表象システムにおいて国民と）同じである。ここでわれわれが用いようとしている意味においての映画は、国民を定義するために以上で用いられたあらゆる基準に合致する。（現実の痕跡）の投影こそは映画の根幹であり、それに先立つすべての技術と異なる点であった。とりわけ、リュミエール兄弟の発明によるシネマトグラフ公開の直前にトマス・エジソンによって発明されたキネトスコープとは、その点で異なっている。エジソンのキネトスコープは個人が見て楽しむための装置であり、映画よりもテレビに近いものだった。そこには映画のスペクタクルの特性となる、壮麗な見世物を見るために個人の意思で集まった観客の眼前で、彼が互いの姿を目にすることのない闇の中、画像が大きく（投影）されるという部分が欠けていた。撮影する者の眼差しを通してのみ実現される、世界の四次元を記録する技術にして、世界そのものを素材とする「創造」である映画とは、ドキュメンタリーと呼ばれる作品にせよ空想上のドラマであるにせよ、やはり現実とフィクションの連結したものであるのだ。（同前、十一十一頁、強調引用者）

ここで言われていることは、フロドンの著作のいわば核<sup>コア</sup>をなす点でもきわめて重要である。すなわち、互いに見知らぬ匿名の観客同士が、あたかも想像上のコミュニティに属するかのようになり、光り輝くスクリーンに向かって一堂に会する映画館という空間、その聖堂のような空間こそは、互いにまったく知らない同士が「国民」という「想像の共同体」を心に抱く国家という空間に、きわめてよく似ている、というわけだ。

そして、すでに見たように、国民は「想像の共同体」であるといっても、それは国民がまったくの無から人為

的に捏造ねつぞうされるフィクションにすぎない、ということの意味しない。映画館が確固として実在するリアルな空間であり、そのスクリーンに投影されるのが映像という〈現実の痕跡〉であるように、「国民」や「国家」をかたちづくるのは、あくまで実在する個々の人間というファクターであり、国境によって囲い込まれた現実の空間（領土）なのである。そしてまた、「国民意識」が想像力を媒介にして人為的に生みだされた共同幻想であるにせよ、それは谷川稔が言うように、「なまなましい実体と化して現実を動かしてきた」リアルなものなのだ。（谷川稔『国民国家とナシヨナリズム』〈世界史リブレット35〉、山川出版社、一九九九、六七頁。）谷川はさらに、アンダーソンの説が歪曲されたまま（一部の学会などで）まかり通っていると、こう言う。

……アンダーソンの議論も少し誤解されているようだ。彼は国民とナシヨナリズムについては、その人爲性と仮構性を指摘したが、国民国家自体の虚構性という議論にまで踏み込んではいない。そもそも「人為性」とは、それが人間によってつくられた歴史的産物だという指摘であり、決して実体をもたないという議論ではない。歴史的産物は歴史的文脈において分析されるべきである。（同前、六九頁）

とどのつまり、国民とは映画同様、「現実とフィクションの連結したものなの」である。

ところでフロドンは、国民と映画の「血縁関係」が、産業化時代に登場した両者が同時に発達をとげた、という事実由来すると述べる。そして、「国家」および「映画」という概念のさらなる限定を試みる。

まず、「国民」である。そこで援用されるのは、ピエール・ノラ、ジュリアン・バンダ、マルセル・モース、などなどである。

「(国民国家とは) 人間社会のオリジナルで安定した政治形態であつて、部族や帝国、都市国家、宗教的・文化的・イデオロギー的圏域(とは異なるもの)」「(ピエール・ノラ『記憶の場所』)。こうした意味において「国家」国民」nation」という語を用いる、とフロドンは言う。つまり、国民とは、それが存在するためには本来の意味でのイデオロギー、すなわち「自らに関する観念」を自分用に作りあげているのでなければならぬ。さらに——「国民とは単に物質的利益にもとづくグループではなかつた。それは自らの性質にかなう価値体系をもつたとき、そして十九世紀に国家主義的道德が形成されたときに、初めて真の意味で存在したのである」(ジュリアン・バンダ『ヨーロッパ国民への挨拶』)。「近代的国民は自らの民族を信じ、自らの言語を信じ、自らの文明、風俗、産業の技術、美術を信じている。自らの文学、彫刻、科学、技術、道徳、伝統といったもの、つまり一言でいえば自らの性格に対し、呪物的崇拜を抱いているのである」(マルセル・モース『作品集』第三卷、「社会の結合と社会学の諸部門」)。——これらはいわば、〈信仰〉によつて結ばれた結合関係にもとづく「国民国家」の定義である、とフロドンは付言している。<sup>(6)</sup>

そして繰り返せば、〈近代的国民〉と同様に、「現実とフィクションが連結したものである映画は、いずれもが同じ一つの歴史的進展、つまり産業資本主義の到来した時代の産物である。——一八九五年十二月二十八日にパリで誕生した映画が、十九世紀が終わる以前にすでに、世界の方々に興行され、撮影されるようになり、押しとどめがたい運動として世界の隅々まで広がり続けたことを、あらためて強調する必要があるまい。ただし映画が、美学的、経済的、社会的性格が渾然となった複合的なシステムとして隆盛し、〈国民的〉ないしは〈大衆的〉規模のめざましい生産力を示した点は重要である。

また、国民が過去の歴史の「発明」によつて形成されるのと同じく、映画もまた、過去の物語をフィクションとして映像化することで、過去に正当性をあたえる(西部劇、戦争映画、時代劇、スペクタクル史劇、等々)。

つまりそこでは、「記憶」がフィクションとしてつくりあげられるのである。あるいは、発明された過去に、「記憶」が本当らしさを与える、と言ってもいいだろう。

リュミエール兄弟およびその競争者たち（レオン・ゴーマン、シャルル・パテ等）が最初におこなったのは、キヤメラマンたちを世界中に派遣して撮影させることだった。キヤメラマンたちは方々から映像を持ち帰るとともに、大人も子供も魅了する新しい技術上の奇跡に至るところに広める役割を果たした。空間の内身を置くことが重要であるのと同じく、時間の内、過去の内に身を置くことも重要である。過去なしに正当性はいえないのだから。「記憶の政治的利用は当時の一現象であり、ヨーロッパのあらゆる国がそれを経験しつつあった。エリック・ホプスバウムはそれを〈伝統の発明〉と巧みに表現している。大衆時代の到来にともなって、勃興するナシヨナリズムはかつて知られていなかった手段を用いることができるようになった」（ピエール・ノラ、前掲書）。その筆頭が映画であることは明らかだ。（同前、十七頁）

もちろん、二十世紀前半において映画が地球規模の支配をおよぼす活力を持ち得たのは、フランス、アメリカ合衆国、ドイツ、ソ連であり、これらの四つの大国に続いて、より小規模にはあるが、イタリア、日本においても映画は勃興した。これはつまり、さまざまな文化・芸術がそうであるように、映画もまた、もろもろの要因によって不均等で局地的な発展を示したということだ。そして、そこで重要なのは、まさしく「映画と国家」の問題である。すなわち、いまあげた国々では、様態の違いはあれ、映画システムにおいて国家の介入が大きな役割を演じているのだ。このことは、ソ連、イタリア、ドイツ、日本が独裁制をしいて、おのが力を投影するための手段として映画を利用しようとする瞬間に、とりわけ明白になるだろう。しかしフランスおよびアメリカとい

う二大「民主主義国家」においても、公的権力はごく初期から映画の戦略的価値に関心をそそいでいたのである。

#### 4 共同体の物語Ⅱ表象、あるいは「ファシズムの美学」

国家が映画を利用するさいの戦術的価値、それはむしろイメージ戦略にかかわるものだ。もっと具体的に言うなら、国民ひとりひとりが運命共同体に属しているという「物語」を想像的につくりあげる装置として、映画に優るメディアはない、と国家は考えるのである（「映画は最高の武器である」というのが、ドワイチエ（総統）ことムッソリーニの口癖だった）。そして、そこで必要とされるのは、共同体をめぐる集団的な物語Ⅱ表象である。

たとえば、人間の顔の写真を何枚写そうとも、共同体そのものの表象、とくに国民の表象を生み出すことは決してできない。そこで不可欠なのは、表象されたものの個性を超えた集団的な力を支えとする「物語」なのだ。個人とかが属す共同体の両者を尊重しつつクロスさせるやり方のみが、国民的スケールをもつ現象を可能にするのである。共同体は想像的なものでしかありえないとすれば、いかなる共同体であれそれを創設する想像的な力はつねに一つの「物語」であるはずだ。この物語は人々に向けて倦むことなく、儀式的に語られ続け、自分たちが集団に属していることを——励ましとしてではあれ威嚇としてではあれ——思い出させる。そして二十世紀においては、映画こそが、人々に「国民」としての帰属意識を植えつける最も効果的なメディアと化したわけだが、フロドンは映画と国家にかかわる極限的なテーマ、すなわち、ナチズムをめぐる表象の問題に視線を向ける。いうまでもなく、ナチは映画を、〈全体主義による政治の美学化〉（ベンヤミン）の手段として、最大限に活用したからである。

知られているように、一九三四年のニュールンベルクでのナチ党大会のドキュメンタリー映画『意志の勝利』は、

巨大趣味、新古典主義への準拠、古代モデルに即した身体の英雄化、光と影のコントラストの（表現主義的）操作といった、建築家アルベルト・シュペーアや彫刻家アルノ・ブレッカーを代表とするナチ美学の規範にのっとりたフィルムである。（大会の〈ヴィジュアル〉を担当したのはシュペーア、映画の演出、すなわち撮影技師の大群を指揮し、さらには見事なモニタージュの手腕を発揮したのは、言わずと知れたレニ・リーフェンシュタールである。彼女はこの映画で、ソヴェエトのエイゼンシュテインのプロパガンダ映画の手法をも取り入れている。）

そして大衆の視覚と聴覚にたいして、ほとんどエロティックなまでの強い訴求力を発揮する崇拜カルト・ムービーを映画『意志の勝利』は、まさしく、〈総統〉の意志がそのまま大衆の意志を反映するかのような錯覚を演出することで、人々に民族共同体への帰依を訴える「国民映画」の、いわば臨界点をしめしているフィルムだ。もつとも、このような「国民映画」の成立は、映画が当時——ドイツに限らず、アメリカ、フランス、ソ連、日本などでも——すでに大衆的規模を獲得した娯楽メディアであった、という背景抜きには考えられないが、（総統）への崇拜が、同時に大衆＝国民の自己崇拜、すなわち指導者への自我理想の投影でもある、というフロドンによる〈国民的投射〉の構図をここで想い起そう。『意志の勝利』の中心となるのは、壇上で演説するヒトラーに歓呼でこたえる大衆のエクスタシー、そして親衛隊の整然とした隊列、巨大な鉤十字旗ハイツクローイツ、といった集団的表象である。もつとも現在の私たちの眼からすれば、『意志の勝利』は、依然として興味深いフィルムではあるものの、その「崇高さ」の美学を演出する映像のレトリックは、もはやキツチュで、いくぶん滑稽なものではない。しかもその映像の裏側には、無気味なもの、グロテスクなものが貼りついている——。その意味で、リーフェンシュタールの監督した一九三六年のベルリン・オリンピックの記録映画『民族の祭典』のほうが、露骨なナチ美学の代わりに、（とはいえ明白にファシズム的な美学をはらんだ）古代的な肉体礼讃や競技者の身体の躍動が描かれているぶん、よりいっそう厄介な（危険な）映画かもしれない。が、これはまた別の話である。



いずれにせよ、ナチスは映画というメディアに人々を「国民」として統合する「接着剤」を期待したのだが、ロジエ・カイヨワによれば、ヒトラー自身も自らを「磁石」に譬えていたという。

かれ「ヒトラー」はドイツ人の意志を引きつけて、これを糾合する。そしてこれに充電する。無気力ではばらばらな意志は、あつて無きに等しい。かれの人格は、これらに欠けている結合と方向を与える。(……)と同時に、これらに運命共同体の完成を可能にさせる。(……)民族的エネルギーの触媒者だ、と言うのである。(ロジエ・カイヨワ『聖なるものの社会学』内藤莞爾訳、ちくま学芸文庫、二〇〇〇、一〇〇—一〇一頁)

煎じつめれば、大衆を凝集させる〈磁場〉をかたちづくる磁石である点で、ヒトラーとは、〈映画〉に酷似した存在であったと言えるかもしれない。さきに述べたように、対象が〈総統〉であれスターであれ、崇拜<sup>カルト</sup>における最大の動力源は自己同一化というメカニズムなのだ。とすれば、ここで思い出されるのは、ハンス＝ユルゲン・ジーバーベルクの七時間におよぶ長篇『ヒトラー、あるいはドイツ映画』(一九七七)である。ドイツ・ニュー・ジャーマン・シネマの呪われた天才という異名をもつジーバーベルクのこの映画は、ナチズムの強烈な魅力に寄り添いながら、それをなぞるように幻惑的で耽美的な映像を重ねつつ、それを批評的に突き放し、キツチュ化しようとする。そして、そのことでナチズムの魅力(脱構築)をめざすという、危<sup>ウラナ</sup>うい<sup>イ</sup>戦略をとるのである。

ただしフロドンも強調するように、国家意思を体现するドイツ映画の確立、という文脈でヒトラーと同じくらい重要なのは、ルーデンドルフ將軍、すなわち第一次大戦において一九一六年以降、事実上ドイツの戦争指導にあたり、強力な軍事独裁をしいた人物である。



第一次大戦中、同盟国側の、世界のスクリーン上でのプロバガンダに対抗するため、「戦争の幸福な終結のためには、ドイツが影響を及ぼしうる場において映画ができる限りの力で働きかけることが絶対的に不可欠である」と「ルーデンドルフ」將軍は考えた。そこでルーデンドルフは一九一七年七月五日付の手紙で、公的資金の投入により既存の小規模製作会社を統合し、巨大な映画会社を作り出すことで「この有効なる武器」を整備するよう命じた。その結果、国家の軍事的意思を体現して、一九一七年十二月十八日、ヨーロッパ映画史上それ以前も以後も最大の映画製作会社、UFA（ウニヴェルスム・フィルム・アクチエンゲゼルシャフト）が誕生した。その公的使命とは「政府の方針にもとづきドイツのための宣伝を行うことだった。スクリーン上で直接のプロバガンダが行われることが要求されるばかりではなく、ドイツ文化の特徴を示す作品、そして国民教育のための作品が製作されなければならなかった」（ジークフリート・クラカウアー）。ドイツ政府および参謀本部にとって、映画の国民的性格には疑問の余地がなかったことがわかる。UFAは映画に關する全分野（製作、配給、映画館、撮影所、現像所）を統合する巨大企業となる。（同前、五三一―五四頁、強調引用者）

このように、事実上ルーデンドルフが設立したといつてよい映画会社UFAは、ヒトラーが政権を奪取するはるか以前に、国家による直接のコントロール下に置かれたのである。<sup>8)</sup>

## 5 機械による贖罪

ナチズムをめぐる表象について考えようとすると、『意志の勝利』のような壮麗な大衆宣伝映画と表裏をなす、い

まひとつの厄介なテーマにぶつかる。いうまでもなく、ナチによってその映像化＝表象化が禁じられたアウシュヴィッツという問題、フロドンの言葉を借りれば、「アウシュヴィッツの不可視性 (L'invisible d'Auschwitz)」の問題である。フロドンはまず、ユダヤ人絶滅の表象が、その推進者たちによって禁じられた点について、こう述べる。

「ヒトラーが『わが闘争』の時点でその実行を口にした民族絶滅が」現実のものとなったとき、その事実が人々の口の端に上らなかつたというのは誤りだが、〈見られなかつた〉のは確かである。演出術にかけては巨匠であるナチは、現代的技術によって生み出されるイメージの特別な力をもっともよく、かつもっとも早く見抜いた政治的リーダーの一つであり、それを組織的に利用しようとした点でも他に先駆けていた。同時に彼らは、強制収容所における自分たちの行為の表象に対しては、完全にコントロールを及ぼすことはできないことも見抜いていた。たとえ彼らの主張に共鳴している自国民に向けてであれ、犠牲者たちの姿を映し出すことは耐えがたく、また逆効果であるということを理解していたのだ。(同前、二六頁)

ナチは、アウシュヴィッツの映像が、アーリア＝ゲルマン民族を讃美するイメージ戦略としては不都合なものであるがゆえに、それを使用禁止としたのである。

最終解決「シヨアー」の実施にともない、「ナチ最高幹部」ハインリッヒ・ヒムラーは「絶対的秘密」をはつきりと命じたが、しかしシヨアーの表象に対する「遮断」はそもそも、絶滅収容所での写真撮影、映画撮影をナチが禁じたことのみには帰せられるものではない。「アウシュヴィッツの秘密」についてはなお多くの謎が残されている。その秘密ゆえに終戦直後、明白な事実があったにもかかわらずほとんどだれもが、例の「知

らなかつた」という言葉を口にしたことになったのである。(同前、二二六頁)

周知のように、こうしたアウシュヴィッツの〈不可視性〉の、いわば逆手を取るようにして、アウシュヴィッツをめぐる夥しい証言を収集して撮影された映画が、ユダヤ系フランス人のクロード・ランズマンが撮った九時間半におよぶ長篇『シヨアー』(一九八五)である。アウシュヴィッツは永遠に表象不可能、伝達不可能、理解不可能なものだ、というのがランズマンの主張であるが、これは神の表象不可能性(偶像崇拜の否定)を説くユダヤ教の信仰と深く関連している。しかし私の考えでは、多くの証言者の姿を映像として写し、彼らの言葉を録音したランズマンもまた、映画という表象行為に加担していることに変わりはないと思うのだが、どうだろう。(アウシュヴィッツの不可視性)については、後段の「補遺」を参照されたい。)フロドンはランズマンの主張について、結論を宙吊りにするかたちで先送りしている。——「アウシュヴィッツがついに表象不可能なままで終わるべきなのか否か——つまり人類が、絶対的恐怖そのものをではなくとも、その表象を(……)表象のメカニズムに固有の効果ともども正面から見据えることによって、何を得、何を失うのかは、今日なお未解決の現代的問題なのである」(同前、二二八頁)。賢明な言葉ではある。

いずれにせよ、ナチ党大会のバロツクの壮麗さが第三帝国の陽画だとすれば、アウシュヴィッツとはまさに、その陰画である「無気味なもの」にほかなるまい。ナチは国民に向けて数多くの愛国主義的、人種差別的映画を撮ったが、ユダヤ人虐殺という現実をあくまで舞台裏に隠し続け、それを表象化することを回避したのである。フロドンによれば、第三帝国において製作された一〇九四本の長篇映画のうち、明らかにユダヤ人告発を目的とする映画はわずかに五本であった。

この点に着目するフロドンは、(映画という)機械による贖罪」という、興味深い概念を提出する。——「善玉」

だけでなく、「悪役」や「怪物」でさえも、彼らがいったんスクリーンに映し出されれば、観客は彼らに同一化し、感情移入してしまう。つまり、「敵」、「ユダヤ人」、「ニグロ」、「ドイツイ野郎」、「狂人」……を映像化することによって、映画は彼らを「救う」のであり、いかえれば映画は、「劣等者として貶められていた」彼らに表象をあたえることで、贖罪を果し、映像の民主主義化を実現するのである。

フロドンはそこで、『フリークス』（トッド・ブラウニング監督）についてのセルジュ・ダネーの論評を援用している。ダネーは、『フリークス』という映画が、人間とモンスターとを一つの画面に一緒に写し込むことで、モンスターを人間と同等な存在として救済する、と言う。いや厳密に言えば、ダネーはむしろ、映画はモンスターをも人間が共感しうるような存在として手なづけて（馴致して）しまう、いつてみれば偽善的なものだ、と主張している——「映画とは恐るべき馴致の機械である。映画はさまざまな差異を、より根本的な相似性の内にくるんで映し出すのだ」（『フットライト』）。フロドンはダネーより、映画のそうした作用をポジティブに、つまり文字どおり〈撮影対象を肯定し、救済すること〉、あるいは前述のごとく〈贖罪を果すこと〉、とみなしている。それは彼がまた、映画の機能のひとつである、「映し出す事柄（人々）を引き立てずにはいない」という点に、「映画の肯定能力」をみていることから明らかだろう（同前、十九—二十五頁）。

つまりフロドンは、ダネーがマイナスの意味で「馴致」とみなした映画の機能に、「救済」「肯定」「贖罪」というプラスの意味をみているわけだが、「映画によって表象された者はだれであれその表象によって〈利益を得る〉」（同前、二四頁）という意味で、両者は同じことを言っているにすぎない。ともあれフロドンによれば、映像化された者は〈利益を得る〉、あるいは〈肯定される〉以上、イメージ戦略に長けていたナチは当然ながら、アウシュヴィッツのユダヤ人にカメラを向けなかったのである。

こうしたフロドンの、〈映画という〉機械による贖罪論には説得力がある。しかし映画の表象機能には、〈撮

影された者は肯定される」というこの論法だけでは、うまく説明しきれない点もある。たとえば、スクリーンに映し出された怪物なり残虐行為なりは、あくまで観客の同一化や感情移入を拒む、おぞましい映像であり続ける場合があるだろう。あるいはそれが、ぞっとするような映像として観客の視界を一瞬かすめ去っていく場合もある。そして、それらはむしろ、映し出されたからといって、かならずしも〈肯定〉されるわけではない。

あるいはまた、「シヨック写真」はいともたやすく紋切型となり無害化される、というロラン・バルトの所見をどう考えるべきか。バルトは言う——「シヨック写真を前にすると、私たちは自分の判断を取り上げられる。人が私たちのために震え、考え、判断してくれる」、と。<sup>10</sup>これは、もつと単純にいえば、どんなシヨック映像でも、何度もそれを見せられると私たちの感覚は麻痺していき、それに慣れてしまう、ということだろう。バルトの論点からはやや逸れるが、恐怖映画でも、恐怖の対象を長々と見せられると、それが少しも恐ろしく感じられなくなる場合がある。それとよく似たことだが、スリラー映画で犯罪者、あるいは悪役が登場する場面が続くと、観客は彼らに同一化、ないしは感情移入してしまう、ということがしばしば起こる。もちろんこれは、「慣れる」ということとは少し違う。むしろ、これこそフロドンのいう、「撮影された者は肯定される」ということではないか。

よく引かれる例だが、ヒッチコックの『サイコ』で、観客は最初、ヒロインのジャネット・リーに感情移入してスクリーンを見ている。だが、彼女が郊外のモーテルのシャワー室で異常者のアンソニー・パーキンスに殺されてしまうと、やがて観客は、彼女の死体を処理し、彼女の妹や警察の追求の手を逃れようとする犯人パーキンスに、感情移入するようになる。それはまさしく、ジャネット・リーが殺害される場面以降、カメラがおおむね異常者パーキンスに寄り添い、彼を画面にとらえ続けるからである。彼はとりもなおさず、カメラによって肯定され、〈利益を得る〉というわけだ。(デイヴィッド・リンチの『エレファント・マン』でも、奇形の主人公ジョン・ハートの生涯をカメラが丹念に追い続けるうちに、私たちは異形の主人公に次第に違和感を感じなくなり、彼に

同一化していく。この場合もまさに映画が撮影対象を肯定し、利益をあたえるのだ。観客はプラスの意味で、撮影対象に慣れるのである。)

こうしてみると、観客の撮影対象への同一化という反応において、フロドンの論法によって説明しうる部分と、説明しえない部分とが明らかになる。つまり、『サイコ』の例が示すように、「殺人者」さえカメラで写されることで肯定され、利益を得る、ということはフロドンの論法で説明がつく。しかし、では、アンソニー・パーキンスがカメラによって救済され、そのことで映画という機械が贖罪を果たしたのかといえ、そうではないだろう。ご存知のとおりアンソニー・パーキンスは、母親の「霊」にいわば憑依された哀れな精神異常者として、(映画によって)裁かれるからである。

あるいは、より微妙なケースとして、私たちが「感情移入する」とか「同一化する」と呼んだ観客の反応のなかには、そう呼んでしまうより、カメラが関心を向ける＝写す＝焦点化するところの対象に、(観客もまた)「関心を向ける」と言ったほうがよいような心の動きもある。たとえば、とうてい感情移入したり同一化したりできない人物に、強い関心を抱く、といった場合がそれである。具体例をあげれば、ジョセフ・ロージの『エヴァの匂い』の悪女ジャンヌ・モローや偽作家スタンリー・ベイカー、やはりロージの『パリの灯は遠く』『暗殺者のメロデー』の、いかがわしさを全身に漂わせたアラン・ドロン、あるいは黒沢清『CURE/キュア』の「催眠術師」萩原聖人、さらには、チャールズ・ロートン『狩人の夜』の狂った宣教師ロバート・ミッチャム、フリッツ・ラングの〈マブゼもの〉のルドルフ・クライン・ロッゲや『死刑執行人もまた死す』の二重スパイ、ジーン・ロックハート……。スクリーン上の彼らの姿に見入る観客は、ある種の嫌悪にも似た感情を抱いている。だが、それは目をそむけたくなるような嫌悪感とは、微妙に、しかし明確に違うものである。といって、同一化や共感とも、明らかに異なる感情だ。しいて言うなら、そこでは、いかがわしさや悪趣味パッド・テイストがきわめて精妙に演出されているの

で、観客はそれらに倒錯的に惹かれてしまうのである。また当然ながら、こうしたケースでは、ハリウッド的「勧善懲悪」の図式は失効してしまふ、といえる。

さて、このようにみえてくると、フロドンの使うキリスト教的な語彙、とりわけ「贖罪」、「救済」といった用語は、『サイコ』などのスリラー映画にはなく、あくまで「国民映画」の分析にこそ有効である、という点が明らかになる。つまり、こうである。「国民映画」を論ずるフロドンはまず、国民／非国民、敵／味方という二分法で論を進めつつ、自国民（味方）にたいする観客の自己同一化に焦点をあてる。フロドンによれば、そこで重要なのは、ナチがアウシュヴィッツの表象化を周到に避けたように、国民映画の多くは「敵」の映像を忌避するか、ほんのわずかしか撮影しない、という点である。くりかえすまでもなく、「敵」を表象化することは、「敵」に〈利益をあたえる〉ことであり、「敵」を〈救済する〉ことであり、ひいては〈映画という〉機械による贖罪〉を果してしまうことになるからだ。フロドンは戦争映画を例にとつて、こう述べる。

……明らかに国民的形象を翼賛しそれ以外の者をないがしろにするジャンルであるはずの戦争映画は、一方の側の陣営内部のみで（原型として）展開されるものであり、自陣ならざるものによつて外部を囲まれ、圧迫され、責め立てられている。そうやって実は自陣の形成を助けてくれているその自陣ならざるものを、そこで目にはできないのである。（同前、二四頁）

このように、国民（的）映画にあつては、〈機械による贖罪〉というメカニズムを發動させないために、「敵」にカメラを向けないか、もしくは、できるかぎりわずかしか「敵」を登場させない（ある種の西部劇におけるイ



ンディアンのように、ロングショットで遠景に登場するだけの不吉な影のような存在として<sup>1)</sup>、といった演出がなされるのだ。もちろん観客はそこで、表象化され（肯定され）た自国民のイメージに、自らの理想を投影しつつ自己同一化するのである。

#### 補遺1 アウシュヴィッツの不可視性？

ユダヤ教の教義にもとづくアウシュヴィッツの表象不可能性という、いささか硬直したランズマンの姿勢にたいしては、ナチ戦犯アドルフ・アイヒマン裁判の記録映画『スペシャリスト』の作り手、ロニー・ブローマンとエイアル・シヴァンが繊細な批判をおこなっている。彼らによれば、アウシュヴィッツの悲劇を表象不可能にして伝達不可能なもの、つまりは「言語に絶するもの」として神秘化し、触れてはならないタブーの領域に閉じ込め封印してしまうランズマンの姿勢は、収容所の犠牲者を「聖なるもの」として絶対化してしまうことであり、また収容所での出来事を脱政治化してしまうことに通じる。「(……) そのように歴史的な出来事を形而上学的な領域へ移行させたり、宗教的なものの目録から何かを借用したりすることは、その性質そのものからいって、事実確認というよりも信仰告白に向けられている(……)。そのような試みは、ナチスの企てを信仰の面に位置づける」(ロニー・ブローマン／エイアル・シヴァン『不服従を讀ませて…「スペシャリスト」アイヒマンと現代』(高橋哲哉、堀潤之訳、産業図書、二〇〇〇、六四頁))

ブローマンとシヴァンはまた、旧約聖書から採られたホロコーストという言葉——神に捧げられた子供の犠牲——が流布したこと、ユダヤ人大量虐殺が聖化されたこととは軌を一にしている、と述べる。そして、ナチスによって絶対的に有罪であると判決を下されたユダヤ人犠牲者たちは、ゆえに絶対的に無罪(無垢)でもある(有



罪を無罪に反転させる)、という論理が、ランスズマンら「シヨアー派」によって主張されている点に触れて、それはやはり、ユダヤ中心的な、アウシュヴィッツの「宗教イデオロギー化」ではないか、と疑問を呈する(同前、六三頁)。すなわち、ナチスとランスズマンは互いに正反対の位置からであれ、(アウシュヴィッツの表象の禁止)という点では奇しくも一致してしまう、というのである。説得力のある指摘だ。<sup>12)</sup>

ところで、ジャン・リュック・ゴダールは絶滅収容所の映像がしばしば引用される彼の『映画史』のなかで、これまで映画というメディアが収容所を映像として記録しなかったことを由々しきことだと語り、ホロコーストの悲劇を映画(映像 image)によつて救済する、という命題を見え隠れさせる。そして、使徒パウロの言葉であるとして、「映像(イマージュ)は(復活)の時に到来するだろう」という文句を何度か引用する。(じつは、このゴダールの(映像による救済)という概念こそが、フロドンの(機械による贖罪)という発想に靈感をあたえた。)ランスズマンを称揚する「シヨアー派」のジェラルド・ヴァイクマンは、そうしたゴダールの姿勢を「映像崇拜」だとして手きびしく批判する。(「聖パウロ」ゴダール対「モーゼ」ランスズマンの試合、『ゴダール・映像・歴史…(映画史)を読む』、産業図書、二〇〇一、一〇七頁以下)。堀潤之の的確な要約によれば、ヴァイクマンのゴダール批判の主旨はこうである。——「ガス室の映像を見せたからといって、一体何が変わるのか? 映像を見せるだけで事態に変化が起これると考えるのは、性急な映像崇拜ではないか?」(同前、二四六頁)。ヴァイクマンのゴダール批判もまた、ユダヤ教の選民思想の立場からの、真摯ではあるがやや硬直した批判であるように思われる。しかしながら、ヴェイクマンがランスズマンを、イスラエルの民に黄金の仔牛の像を崇める偶像崇拜を禁じたモーセに譬え、ゴダールを「映像による伝道師」パウロに譬えているのは面白い。もつとも堀潤之が言うように、「たとえ八〇年代以降のゴダールに表面的にはカトリシズムへの回帰が見られようと、(……) (イマージュによる救

済」のモチーフは、あくまで代替・宗教的なものであって、決して大まじめなキリスト教信仰によるものではない」のである（同前、六九頁）。

また、ヴェイクマンがランズマンと『シヨアー』を擁護しつつ、恐怖を映像化することは、けつきよく恐怖を懐柔し馴致してしまうことだ（その限りではフロドンの見解にも、またバルトの見解にも通ずる）、と言っているのは興味深い。その言い方がなかなか見事なのだ。

（……）（シヨアー）の映像を作ることは、多かれ少なかれつねに、その残酷性においてあらゆる映像を超越している犯罪を懐柔し、些末化することになってしまいうだろう。望もうが望ままいが、あらゆる恐怖の映像化は、結局、恐怖の何らかの人間化、何らかの距離（いわゆる恐怖（ホラー）映画はそれによって作動している）、何らかの馴致、さらに何らかの慰めをもたらす。だからこそランズマンは恐怖を映像ぬきで見せることしかできない（同前、一一七頁、堀潤之訳）。

「映像ぬきで見せる」というのは何とも奇妙な言葉だが、それはともかく、ここで言われていることは、（シヨアー）やゴダール批判の文脈ではなく、今日の映画一般の問題として考えるほうが、「シヨアー派」ではない私たちには意味があるように思われる。つまり、「恐怖」であれ「性愛」であれ、すべてを見せるだけ見せようとして、かえって映像から強度が殺がれてしまっている今日の大半の映画にとつては、省略や間接描写や暗示といった「映像ぬきで見せる」工夫や仕掛けこそが必要ではないか、と思われるのだ。（現在の日本の監督のなかで、そのことを最もよく理解しているのは黒沢清だろう。ハリウッドではM・ナイト・シャマランが『シックス・センス』、『アンブレイカブル』、『サイン』などで、映像の過度なスペクタクル化に抗うように禁欲的な語り口を貫

きつつ、また観客の意表をつく、どんでん返しに工夫を凝らしつつ、健闘している。それにしてもシャマランの、超自然現象へのただならぬ執着は見る者を揺さぶらずにはおかないが、このインド出身の「反時代的」な監督についても機会を改めて論じたい。）

ところでクロード・ランズマンは、スピルバーグの『シンドラーのリスト』におけるホロコーストの描き方が、ハリウッド商業映画特有の紋切り型——「アウシュヴィッツの悲惨さ」の商品化——に墮している、と批判する。映画研究者の加藤幹郎はこの点に触れて、こう言う。

『シヨアー』の監督は『シンドラーのリスト』を批判する。スピルバーグによるホロコーストの表象の再現は、未曾有の事件たる「ホロコーストの唯一性」を「陳腐化」し、「損なっている」と。たしかにそのとおりである。ところがこの典型的ハリウッド映画を批判するランズマン自身が残念ながら映像編集の「陳腐化」の罠から完全に自由ではないのである。（「表象問題としてのホロコースト映画」、『映画とは何か』みすず書房、二〇〇一、九七頁）

こう述べて加藤は、『シヨアー』において、収容所行き列車をめぐる場面の三つのショットが、それぞれを一望のもとに見晴らす視点から「再構成する」かたちで編集されていることに注目し、そのありえないメタ視点を獲得しているがゆえに、ランズマンは自らの主張を裏切つて、ホロコーストを表象し再現してしまっている、と指摘する。（詳しくは加藤の前掲書、八九頁以下を参照。）加藤の、いわば「無編集」あるいは「長回し信仰」もやや頑（かた）なに思われるが、ランズマン自身が超越的な視点から映像を編集している点を見破った加藤の視線は、

鋭い。ちなみに、無編集の映像も、特定のカメラ・ポジションを前提にしている（特権的な撮影者の意図が映り込んでいる）、という点を、加藤はどう考えるのだろうか。（それにしても、アウシュヴィッツやイスラエル／パレスチナについて（あるいは「9・11」や南北問題について）、当事者ではない私（たち）が具体的に思考をめぐらすことは、すこぶる困難なことだ。当事者でもなく傍観者でもないスタンスでそれらの問題に関心をもつ、ということは、いかにして可能だろうか……。）

ついでながら、ホロコーストのものではなく、ナチを単純明快な「悪」の記号としてスクリーンに登場させた数多くのハリウッド商業映画のなかにも、（ハリウッド時代の）フリッツ・ラング『死刑執行人もまた死す』、『恐怖省』、『マンハント』、『外套と短剣』、あるいはエルンスト・ルビッチ『生きるべきか死ぬべきか』などの傑作が存在する点を、強調しておきたい。もともとそれらの映画では、ナチはあたかもプロレスの悪役（ヒール）のように、約束事としての敵役を演じるだけだ。しかしラング映画に登場するナチは、ハリウッド映画特有の勧善懲悪という制約のなかで、スピルバーグの傑作『ジョーズ』の人食い鯨のようなまが・まが・まがを発しながら、フィルム強度をいやがうえにも高めているのである。——まあ、こんなことを言ってもランズマンはけっして承服しないだろうが。

いまひとつ、ホロコーストを間接的に描いた傑作に、さきに触れたジョセフ・ロージーの『パリの灯は遠く』がある。フロドンもいうように、この映画こそは、フランス人自身によって本来問い直すべきだった（ロージーは亡命アメリカ人）、ドイツ占領下におけるフランス人の集団的表象を無気味に描き切った恐るべき映画である（フロドン、前掲書、一五二頁）。

## 補遺2 〈国民映画〉と〈国策映画〉

これまで見てきたように、狭義の「国民映画」とは、大衆を「国民」として心理的に統合するような映画、つまりスクリーン上に登場する英雄や指導者、あるいはメロドラマを演ずる美男美女の俳優を大衆が渴仰し、自らの理想像として感情移入するような映画である。そこではもちろん、ある民族特有の倫理観、世界観、宗教意識がかかわってくるし、それがどんな時代に撮られたかによって、個々のフィルムに刻印された歴史的、文化的コードはさまざまな相違を見せるだろう。

四方田犬彦は狭義の「国民映画」の典型例として、中国における『梁山泊と祝英台』、日本における『忠臣蔵』、フランスにおける『ジャンヌ・ダルク』をあげつつ、「こうした「国民映画」は本来が先行する大衆演劇に由来しながら、民族に固有のメンタリテイと道徳意識とを優れて体現し、国民を統合する機能を担っている」という。『映画史への招待』、岩波書店、一九九八、四二頁。しかしながら、正月に『忠臣蔵』を見ていた日本の映画観客たちが、自分が日本人であることを新年が到来するたびごとに確認してきたわけではないだろう。『忠臣蔵』は確かに「国民的娯楽映画」であり、日本人のメンタリテイに訴える劇的要素を濃厚にもっているにせよ、それが「国民を統合するような機能を担っていた」というのは、言い過ぎだろう。むしろ『忠臣蔵』の人氣は、「国民統合」といったイデオロギー操作などではなく、パターン化された物語の変奏にたいする興味や、スター崇拜という、まさに「国民的」エンターテインメント性に由っているのではないか（もちろん『忠臣蔵』も、特定の文化規範や固定観念という意味でのイデオロギー性を帯びてはいるが）。その意味で『忠臣蔵』は、『鞍馬天狗』や『旗本退屈男』や『愛染かつら』とおなじく、日本人の大衆的想像力を刺激する演目だったのであり、となれば、戦後の日本で大ヒットした『外国映画』『風と共に去りぬ』や『カサブランカ』や『天井桟敷の人々』も、あるい

は二〇〇四年に日本じゅうを席卷した韓国のＴＶドラマ『冬のソナタ』もまた、(日本人にとっての)「国民映画」であると言えざるを恐るる。

もつとも、『忠臣蔵』の主人公たちが、何らかのかたちで日本人の自我理想を表象していないわけではない。主人公たちが日本人のメンタリティを情緒的に刺激する限りで、それはやはり、『ジャンヌ・ダルク』同様、狭義の「国民映画」であることに変わりはない。しかし『忠臣蔵』も『ジャンヌ・ダルク』も、「国民を統合する」という積極的意図のもとに国家の後押しによって撮られた〈国策映画〉、ないしは政治的プロパガンダ映画——たとえば前記のリーフェンシュタール『意志の勝利』や、エイゼンシュテインの諸作、あるいは坂根田鶴子さかねたづこが満映で一九四三年に撮った『開拓の花嫁』<sup>13</sup>のような——とは、明らかに異質な映画である。『忠臣蔵』や『ジャンヌ・ダルク』は「国民的娯楽映画」であつても、国民統合や自民族讚美や戦意昂揚をめざす大衆宣伝映画ではないからだ。(もちろん娯楽映画でありながら、その時代の支配的なイデオロギー——「私生活」を律する〈小さな物語〉をも含めた——が無意識のうちに刷りこまれた映画が数多く存在するように、個々のフィルムによって「国民映画性」にはさまざまな度合いやニュアンスがあるが、ここではさしあたり一般論を述べる余裕しかない。(フロドンは〈国策映画〉と一般的な意味での国民映画とを、戦略的な配慮から、あえて明確に区別してはいないと思われる。しかしフロドンは、第二次大戦後から一九七〇年代半ばまでのイタリア映画の充実ぶりを論じながら、そこでは映画が国家的イデオロギーとは無縁なかたちで「国民的投影」を可能にした、と述べている以下の箇所がある。「映画をとおしてイタリアは、自己を投影でき、好感度が高く魅力的で、しかもその魅力が呪縛や権力発動のメカニズムと無縁であるような国民の観念を自分自身に、そして世界に向けて提供したのだ」(同前、一四七頁)。ロッセリーニ、ヴィスコンティ、アントニオーニ、フェリーニ、パゾリーニ、ベルトルッチ、ベロッキオ……などが活躍した戦後のイタリア映画の黄金時代を見事に要約したフレーズだ)。

ところで、フロドンの『映画と国民国家』にたいして、あまりにフランス中心主義、ないしは欧米中心主義である、という批判がなされている。なるほど、野崎愼が本書の「訳者あとがき」でいうように、本書は「アンドレ・バザンからジャン・リュック・ゴダールにいたるフランス映画思想史の文脈を強力に継承する書物であり、それゆえ（フランス的な、あまりにフランス的な）性格を帯びたものであることもまた確か」である（誤解のないように言っておけば、野崎は本書を批判しているわけでは毛頭ない）。欧米の映画、とりわけフランス映画に割かれた叙述の充実ぶりにくらべて、アジア映画についての叙述はいささか淡泊であり、手薄であるとさえいえるだろう。しかし、一人の批評家にあらゆる地域の映画に通暁することを期待するのは、しよせん無いものねだりではなからうか。ましてやフロドンのような、まずは自らの足元に丹念に視線をそそぎ、精緻な国民映画論を著した批評家の仕事にたいして、自国民中心主義だという非難を投げつけることは、不当である。そうしたレッテルを本書に貼りつけることは、本書の豊かな内容を過小評価する、という愚を犯すことになるだろう。<sup>14</sup>

なお、「国民映画」という切り口で映画史を論ずる、というのは、あくまで一つの仮説的な作業である。映画史に、ひいては映画そのものに、フロドンとは異なる問題の立て方によってアプローチすることは、当然ながら可能である。いや、可能であるという以上に、積極的になされるべきことであろう。そして映画を論じるさいに、国民映画論という仮説によって何が明らかにされ、何が隠されるのか、と問うことも、フロドンが私たちに手渡した問題のひとつであろうが、ともあれ本書から学ぶべきは、何よりもまず、問いの立て方の重要さかもしれない。

## 註

(1) ジャン・ミシエル・フロドン『映画と国民国家』（野崎愼訳、岩波書店、二〇〇二）。原書は Jean-Michel



Frodon, *La Projection nationale: cinéma et nation*, Editions Odile Jacob: Le champ médiologique, 1998

- (2) 湯浅は近代国家・日本が、一九三〇年代には社会の同質化を暴力的にめざすファシズムへと収束したところの、天皇を頭部に戴いた特殊な国民国家であることを指摘する——「幕末から明治維新にかけて成立した、日本型の近代国家は、一方でプロイセンの絶対君主制をモデルにしながらも、江戸時代の国学思想の伝統を踏まえて、古代王権を近代において復活させた天皇制に基づく、独特な国民国家であった。天皇は、対外的には(エンペラー)であったが、実際は古代王権の王という性格を色濃く持ち、古くからの神道を吸収した国家神道の祭祀王であり、(神聖にして侵すべからざる)宗教的権威とされた。また同時に大日本帝国陸海軍の首長(大元帥)であった。こうした天皇への帰依、信従、忠誠という装置が、国民を束ね、社会を同質化する大きな力となったのである。／日本型のウルトラ・ナショナリズムは、金融恐慌、世界恐慌に発する政治・経済・社会の危機と混乱を帝国主義的な対外侵略、植民地獲得によってのり切るために、一九三〇年ごろから極度の天皇神格化を行ない、天皇の宗教的威光を最大限に用いて、危機に瀕した国家(民族)共同体を暴力的に全体主義化したと言うことができる(同前、一七四—一七五頁)。補足するなら、天皇は国民を統合する祭祀王であると同時に、端的に国民を戦争に動員する装置であったのだ。
- (3) フロドンは「フランス国民」が近代の産物であること、すなわちフランスの人々が「自らについての集団的イメージ」を獲得してはじめて形成されたものである点を、以下のように記す——「(……)歴代の王たちによってフランスの国土が少しずつ形成されていったとしても、それで国民が形成されたわけではないのは、まさしくそのとき国民がそこに自己を認めるべく形づくられていったはずのイメージが、「国王」であって「フランス国民」ではなかったからなのだった(……)。大革命によって象徴的に、華々しく産み落とされたフランス国民とは、実際にはナポレオンと第三共和制の子供なのである」(同前、十二—十三頁)。
- (4) フロドンは触れていないが、「国民」の外部への(つまり対外的な)承認欲求はむしろ、「国民」としてのアイデ



ンティティを至上とするナショナリズムによる国家間の対立抗争、ついには戦争へと至る危険性をつねに潜在させている。もつとも歴史的にみれば、それは現実の戦争として何度も顕在化<sup>・</sup>したわけだが。

(5) アンダーソンは「国民」を定義づけるにあたって、国民同士を結びつける紐帯を、キリスト教の聖餐<sup>・</sup>のイメージでとらえている。——「国民は「イメージとして心の中に」想像されたものである。というのは、いかなる小さな国民であろうと、これを構成する人々は、その大多数の同胞を知ること、会うことも、あるいはかれらについて聞くこともなく、それでいてなお、ひとりひとりの心の中には、共同の聖餐<sup>・</sup>のイメージが生きているからである。」(ベネディクト・アンダーソン『増補・想像の共同体』白石さや・白石隆訳、N・T・T出版、一九九七、二四頁)

(6) 〈国民国家〉 nation state についての最大公約数的な定義を記しておく。——「国民国家」とは、近代国家を国民統合に重点を置いてとらえたとき概念。一国家の領土内には一国民しかいないというイデオロギーにもとづく国家を意味する。多数派の言語を土台に標準的な「国語」を作り、学校教育によって全国に浸透させ、国歌や国旗などの表象を通じて、それまでの地域文化・言語・宗教などの点で異なる諸集団(たとえば先住民)に、「国民」としてのアイデンティティを持たせ、政治的に動員しようとする。Ch・ティリによる「国民国家」の特徴は以下の四点に要約される。①明確にして連続的な境による領土を有し、②程度の差こそあれ中央集権的な支配が行われ、③国家組織が教会や職能集団などの他の組織と区別され、④政府が物理的強制手段<sup>・</sup>組織的暴力(軍隊・警察など)を独占する。なお、「国民」の観念には、住民間の平等志向や国家形成の自発的意志を重視するアメリカの独立や、フランス革命の啓蒙主義的観念と、歴史的経験や文化の共通性を重視するロマン主義的観念とがある。だが実際には、国民全体が平等であったり、共通文化を持つ単一民族であったりすることはほとんどない。

(7) ライナー・ローターは、『意志の勝利』の編集形式が『ドキュメンタリー映画』としてはひどく人工的<sup>・</sup>作為的<sup>・</sup>である点を指摘しつつ、このフィルムがヒトラーと歓喜する「国民」とが想像上の視線を交差させるエロティック

な性愛＝恋愛劇でもある、と述べる。ローターによれば、『意志の勝利』ではヒトラーと歓声をあげる群集が映像化されるさい、切り返し(シヨット/リヴァース・シヨット)という(構図＝逆構図)(ある者とそれに対応する者の映像を交互に映す手法)、すなわち架空のまなざしのコンタクト(交換)をもたらす編集形式が、異常なほど反復される。とりわけカメラは、婦人と子供を群集のなかから特権的な存在として選び、(構図＝逆構図)の編集テクニクによって、彼女らが忘我(エクスタシー)のうちに「国民の恋人」ヒトラーとまなざしを交換する、という「恋物語」を描き出す。(むろん忘我＝エクスタシーとは、エロティックな意味でも、自分の外に立つこと＝自分を明け渡すこと)である。)〈ライナー・ローター『レニ・リーフェンシュタール…美の誘惑者』瀬川裕司訳、青土社、二〇〇二、一〇五頁以下〉

ちなみに〈ファシズムの美学〉については、田中純がスーザン・ソントグのものはや古典となった感のある著作(『土星の徴の下に』)を読み直しつつ、なお検討の余地のあるいくつかの論点を提出している(田中純「〈ファシズムの美学〉再考」、『季刊インターコミュニケーション』No. 50, Autumn 2004, NTT出版)。たとえば田中は、ナチスとエロティシズムとの関係、なかならずサド・マゾヒズムとの関係をめぐってこう述べる——「とりわけナチズムは、なぜエロシ化されるのか。ソントグが言うように、一般に左翼運動より右翼の運動のほうが、はるかにエロティックな表層を持っている。例えばヒトラーは女性を民衆に譬え、その性的な統率を語った。ソントグはさらに、制服を着て行なわれるナチスごっこの性的戯れの背後に、サド・マゾヒズム的な感情のうねりを見ている。「ファシズムとは演劇である」(ジャン・ジュネ)が、サド・マゾヒズムもまた演劇だ。そこには共通して、暴力を演劇化して、そこから性的エネルギーを引き出そうとする志向が認められる。(……)イラク・アブグレイブ刑務所で行なわれたアメリカ兵によるイラク人拷問は、まさしくこうした演劇化された暴力の表象＝上演ではないだろうか。」(一六七—一六八頁)。ひじょうに興味深い記述だが、こうした〈ファシズムの美学〉については稿を改めて論じたい。

(8) その後、いったんドイツ・チェ・バンクに払い下げられ、私企業として経営されるようになったUFAは、ナチ政権下ではふたたび国家直属の映画機関となったが、戦後はDFAとなり、規模こそ違え、東ドイツにおいて従来と似た役割を演じることになる。なお東西ドイツの統合後、UFAは現在ヨーロッパ最大のオーディオヴィジュアル・コングロマリットである、ベルテルスマン傘下で復活した。

(9) フロドンがあげている五本のフィルムは以下の通り。——『ロベルトとベルトラント』(一九三九)、『アイルランドの帆』(一九三九)、『ロスタチャイルド家とワートルローの株券』(一九四〇)、『ユダヤ人ジュース』(一九四〇)。以上、劇映画。『永遠のユダヤ人』(一九四〇、モンタージュによる映画)。

(10) 前掲『不従従を讃えよ』(一一〇頁に引用 (Roland Barthes, 〈Photos - chocs〉, in *Mythologies*, Le Seuil, coll. 〈Points - Essais〉, 1992, p. 107)。

(11) アメリカ映画史におけるインディアン、および黒人の表象という「暗部」についても、フロドンは正面から論じている。——「(アメリカ的フィクション) はそれを作り上げると同時に裏切る隠匿と断罪の上にもまた築かれる。すなわち、インディアンの大虐殺と黒人奴隷制、そしての中には黒人差別である。(メルティング・ポット「人種の坩堝」) はたしかに素晴らしい統合の力を発揮した。ただしそれは白人を統合するということであつた——彼らは移民なのだが、自分たちはアメリカにきて初めて白人になつたのであり、それまではアイルランド人やポーランド人やシリア人やユダヤ人であつて、そうした身分ゆえの苦しみを苦しみをなめてきたのだということを忘れてしまつてゐるのだ」(一一二頁)。／具体的には「インディアンと黒人を「スクリーン上で」表象することの禁止である」(一一三頁)。／「インディアンや黒人の俳優を雇うなど問題外で、長いあいだインディアンや黒人はスクリーンでは扮装した白人によつて演じられてきた」(同前)。／「グリフィスの(……)『国民の創生』(一九一五)に至る作品群」において黒人は「引き立て役を演じ、アメリカの(白人)共同体は彼らとの対立の上で形作られ、強化されたのである」

(一一四頁)。／「ハリウッド的スタジオ作品の原型、テクニカラー版大スペクタクルの勝利をしるしづける象徴というべき『風と共に去りぬ』(一九三九)は、南部的イデオロギーに貫かれた小説の映画化である。(……)黒人男優・女優たちはそこで「焦がしたコルク栓」の人種差別的原型に即したニグロ役を演じさせられている(一一五頁)。／「メルティング・ポット」に変わり、現代における共同体細分化の比喩となった(サラダ・ボウル)は、一九六〇年代の公民権運動による統合の試みにもかかわらず、アメリカの起源以来ずっと存続した抑圧物の回帰として理解することができる」(一一六頁、強調引用者)。

(12) ブローマンとシヴァンは、『シヨアー』以前においてはナチスの収容所についての参考資料だったアラン・レネの映画『夜と霧』の『フィクション性』を、こうコメントする——「この作品『夜と霧』は、フィクション映画からの抜粋と、アラン・レネが撮った映像と、識別できない様々な出典からの資料映像を、区別なく混ぜ合わせていた。取り入れられた唯一の目印は、過去と現在を分かち白黒とカラーの対立だが、それは単純でうわべだけの技術的操作によって真实性の二つの地位を図式化してしまっている。映像の真实性という問題は、何よりもまず告発の詩であったものにおいては枢要なものでなかったのは確かだ」(同前、一一四—一一五頁)。

(13) 山室信一によれば、日本における女性監督第一号である坂根の『開拓の花嫁』には、「満州国において対等に労働し、愛し合い、生まれる命を育ていく若き夫婦の生活が描かれている」とはいえ、山室も言うように、「『いわば日本型ファシズム国家の実験場であった』満州国での女性の任務が、自己の希望の実現や自己充実などではなく、あくまで開拓移民男性を満州に定着させ、出産によって満州国の指導民族としての大和民族を増殖させることに」あつた以上、『開拓の花嫁』は典型的な国策映画であつた。(山室信一『キメラ——満州国の肖像(増補版)』中公新書、二〇〇四、三五九頁。)

(14) たとえばフロドンは、第七章「新興諸国」でインド映画についてこう言う。——一九四七年に独立を果たしたイン

ドは、世界で最も多産な映画業界を擁してはいるが、ローカルな（偏頗な）インド映画は、インド人に向かって旧態依然たる物語を無限に語り直し続けることはできても、新しい物語を生み出し、それを他の世界に向かって提供（映画 *producer*）することはできない。映画が完全な力を獲得するのは、それが未来の神話、人々を統合する建築的な「大きな物語」を担うかぎりである。あまりにコード化された、伝統的な神話とそれを何世紀も反復する劇的形態とに基づくインド映画は、「現代的」なものを何も提起しないし、流血の中でのパキスタンとの分離という建国のトラウマを引き受けることもなかった——。（一六六—一六七頁） こうした叙述を、いわゆる〈国民的ローカル映画〉の存在など全く認めようとするしない、啓蒙<sup>リュミエール</sup>の担い手たるフランス人特有の思い上がった傲慢な発言と解すべきか、否か。しかし、フロドンが一方で自国フランス映画もまた、普遍性をもつ「大きな物語」を撮りえなかった点で低迷した、あるいは現に低迷しつつあると（たとえば反ファシズム闘争に捧げられたフランス映画がほとんど存在しなかったという事実をあげつつ）、述べていることを考慮すれば（第三章）、かならずしも彼をフランス中心主義者と断ずることはできない。

また、イランのモフセン・マフマルバフについて、「一見素朴な「アッバス・」キアロスタミ流映画術とは異なるスタイル上の創意に満ちた傑作を撮るに至った「かつてのイスラム主義の熱狂的活動家マフマルバフが」、他の革命同様、イスラム革命もまた約束を守らず、孝行な息子たちをむさぼり食らうのだと悟った」（一七五頁）、と書くフロドンの認識はバランスがとれている。

あるいはポルトガル映画の巨人、マノエル・デ・オリベイラの傑作『ノン、あるいは支配の虚しい栄光』について、フロドンはこう記す。——「至上のアイロニーでもあるような慎重深さのモラルを含んだこの作品は、長きに及ぶ「国民の投影」の原理自体を、映画の力そのものを使って分析した例外的なケースである」（二六四—二六五頁）。ここでフロドンは、独裁政治から抜け出したポルトガルの歴史を視野に入れつつオリベイラの作品を論じているのだが、

つまり彼は、「国民の歴史」という文脈のなかで映画を語りつつ、同時に映画それ自体の魅力をも（シネフィル的、「作家主義」的に）語る、というアクロバティックな「両面作戦」をとっている。そして、そうしたフロドンの論法は、国民的表象が映画において最も充実した（かつ（註11）で触れたような「影の部分」をもつ）展開を示した（アメリカ映画）を語るさいに、いちだんと生彩を帯びるように思われる。たとえばフロドンは、ジョン・フォードという偉大な監督をめぐる、以下のように簡潔に記す——「フォードの天才とはまさしく、国民の建設に対する集団的寄与をドラマチックでスペクタクルに満ちた表現を与えることができた点にある……」（二〇六頁）。もちろんジョン・フォードの映画は、国民的表象という切り口でのみ論じてしまうには、あまりに美しく、またあまりに豊かな広がりをもっているのだが……。

ところで「西欧中心主義」という批判は、ゴダールの『映画史』に対してもなされている。作家の阿部和重はそのきわめて刺激的な映画評論集『映画覚書』<sup>10</sup>（文藝春秋、二〇〇四）において、ゴダールの「西欧中心主義」的な偏りをいったん認めたくえで、それを全否定してしまうのは誤りである、との確に述べている。阿部は、『映画史』のなかに高速度で渦巻き錯綜するおびただしい情報量や思考の圧倒的な密度ゆえに、このフィルムの全体は容易に見渡せない点を強調し、そうである以上、ゴダールの歴史観は単純化して捉えることができない、と言う。——「（……）『映画史』の描き出す歴史観を無批判に受け入れるのは難しいものの、その偏向ぶりゆえに作品自体を拒否するのは有益ではない。というかその歴史観は、当然のことながら作品の部分的な要約にすぎず、『映画史』において巡らしたゴダールの思考の全体ではない。例によってゴダールは高密度な情報配置と迅速な場面展開を試みており（しかも作品の九割近くが引用）、一見した限りでは全体像を把握することなどまず無理だ」（三四二頁）。フロドンの著作についても、同様のことが言えるように思われる。