

慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resources

Title	少女ゲリラ考：3つのゲリラ映画
Sub Title	
Author	許, 光俊(Kyo, Mitsutoshi)
Publisher	慶應義塾大学法学部
Publication year	2008
Jtitle	慶應の教養学： 慶應義塾創立一五〇年記念法学部論文集 (2008.) ,p.265- 285
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Book
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=BA88455348-00000012-0265

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.

少女ゲリラ考
— 3つのゲリラ映画 —

許 光俊

- I 少女たちはゲリラになれるか？
- II サラリーマンはゲリラになれるか？
- III 少女たちは「テロリスト」にされるか？

I 少女たちはゲリラになれるか？

「東大の安田塾は2日で負けたらしいけど、ここならどれくらいもつかない？」
「永久によ」

1960年代から70年代にかけて、経済的にはほぼ回復を遂げ、そう遠くないうちに物質的には未曾有の繁栄を迎えることになる戦後日本は、しかし社会を揺るがす大きな衝撃を経験する。そのひとつが大学紛争だったわけだが、足立正生監督の映画『女学生ゲリラ』⁽¹⁾が制作された1969年は、東大紛争が山場を迎えた時期に当たっていた。1月、安田講堂に立てこもっていた学生たちは機動隊によって制圧され、以後、学生運動自体が急速に変質あるいは衰退に向かうのである。そんな時期に構想が練られ、秋に完成された『女学生ゲリラ』に、同時代に制作された他の映画や芸術作品同様、その時代特有の社会状況が濃い影を落としているのはむろんのことだ。というより、この映画の中で社会へ反抗を企てる若者たちの姿には、学生運動の様子が露骨に模写されていると言ったほうがよいのだろう。いずれにしる『女学生ゲリラ』は、終わってしまった東大紛争を醒めた目で見直そうとするにはまだ残り火が熱すぎるという微妙な時期ならではの作品である。

と同時に、この作品には、ある特定の時代を反映した映画と言い切ってはすまされない何かがあるようにも感じられる。一例を挙げるなら、アメリカが世界を軍事支配することに対するプロテストが学生運動においては重要な要素のひとつであったはずなのに、この映画からはそのような政治性がもの見事に欠落している。『女学生ゲリラ』は以下に述べるように、一見政治的なようでいてその実不思議なほど政治的ではない物語なのである。そのプロットは――

広々とした富士の裾野に男子生徒が2人いる。彼らはまもなく高校を卒業するが、大学に行けるあてもなし、つまらないサラリーマンになるほかないと嘆いている。そこへ女子生徒3人が自転車に乗ってやってきて、男子生徒がいる

のに気づかず、秘密の話を始める。彼女らは学校に忍び込み、卒業証書や成績表を盗み出して、まもなく行われる予定の卒業式を「粉碎」しようと目論んでいるのだ。この話を盗み聞きしていた男子生徒たちが姿を現し、「おもしろそうだな、おれたちも仲間に入れてくれよ」と言いつつ、彼女らに肉体関係を強要するが、逆にたたきのめされてしまう。

計画通り卒業証書を盗み出した彼・彼女らは、次に演習中の自衛隊員に近づき、色仕掛けで武器や制服を奪ってしまう。続いて家から食料品を持ち出し、溪流をさかのぼって山の奥へと向かう。そこを「解放区」として、学校側と戦うつもりなのである。日の丸の赤白を逆転させ（時にはそのまんなかをくり抜いた旗が「解放区」には掲げられる。

キャンプにでも来たように楽しげな高校生たちを、遠くから双眼鏡で偵察している男がいる。兵士の姿をし銃を持った彼は、若者たちの様子を無線でどこかへ伝える。のちに「軍曹」と名乗ることになる彼は、はたして本物の自衛隊員なのか（ただし、自衛隊には軍曹という階級はない）。それとも、自分は軍曹だと妄想する狂人か。にわかになどどちらとも判じ難いが、自衛隊（員）あるいはもっと広い意味で軍隊・軍人が狂人と識別し難いように設定されているとも解釈できるだろう。いずれにしても、高校生たちはその自称「軍曹」によってあっけなく降伏させられ、捕虜となる（ただし、このはなはだ頼りない「軍曹」は、時を経ずして逆に若者たちに捕らえられ、捕虜にされてしまう）。

学校から教師と優等生たちがやって来て、説得を試みるが、「ゲリラ」たちは耳を貸さない。「友人として話し合おう」という教師の言葉は空々しく響くだけだし、しょせんは教師の飼い犬に過ぎない優等生たちの偽善的な言動も醜悪である。卒業証書がこちらの手中にある以上、強いのは自分たちだと信じて疑わない「ゲリラ」たちはあくまで強気で、彼らを追い返してしまう（この映画は大部分が白黒映像だが、この直後から部分的にカラーフィルムが使用される）。

彼女らは再び教師がやって来るのを待つが、待てど暮らせど誰も来ない。時間だけが無為に過ぎてゆき、しびれを切らした男子生徒のひとり、これなら家に帰ったほうがましだと言い出す。険悪な雰囲気は漂い、激しい喧嘩が始まる。

やがて自分たちは無視されたのだ、弱すぎて無視されたのだ、そう思い知らされた若者たちは、捕虜の「軍曹」を引き連れて、山を下り、再び富士の裾野

をどこかに向かって歩いていく。軽やかな音楽を背景にして、その姿には明るさがある――

中でも冒頭のシーンには、この映画の特質が見事に集約されていると言えるのではないか。最初にカメラは富士山を写し、荘重な「君が代」の旋律が流れる。その富士山の裾野では戦車が動き回っているが（ただしその音はどこかあっけい）、突然「君が代」は思いがけずジャズ風にアレンジされ、妙な軽みを帯びてしまう。富士山、「君が代」、自衛隊という組み合わせは、もちろん日本を表象するものだが、かと言ってこの映画にはことさら真剣に〈日本〉を考え抜こうというまっすぐな意志がなさそうなのは、この冒頭のような軽妙、脱力、ずらしが全体を覆っていることから明らかと言ってよいだろう。

その自衛隊演習場にたたずむ男子生徒たちは、「つまらないサラリーマンになるしかないのなら、いっそ自衛隊に入って楽しくドンパチでもするか」という台詞を口にするが、つまりこのさして優秀でもない男子生徒でさえ、自衛隊員もサラリーマンの一種であることを見抜いており、入隊したところで企業同様のシステムに支配されるだけだと理解しているわけだ。自衛隊員がサラリーマンだということは、「君が代」も富士山もサラリーマン性によって汚染されているということにもなる。この映画においてはまじめとふまじめ、軽妙と重苦しさ、愚かさと知恵、センスとナンセンスが交錯しており、それが一筋縄ではゆかない印象を与えることになる。白黒映像とカラー映像が混在することも含めて、この映画は常に分裂状態にあり、片方が他方を異質化しているのである。もちろん『女学生ゲリラ』という題名自体が、「女学生」と「ゲリラ」というおよそ無縁な言葉を結びつけたものである。本来、学校というきっちりした形式の中に収まるはずの女学生と、枠を突き破って暴れようとする「ゲリラ」は、正反対の性質を帯びているのだから。

だが、そもそも若者たちはなぜ卒業式を「粉碎」しようとするのか。彼女らが卒業証書を奪った代わりに校長室に置いてきたメッセージには行動の理由が明快に記されているし、発言にも明らかだ。(1) 自分たちは花嫁修業のために学校に来ているのではない。(2) 集団就職は人身売買の一種である。

(3) 学校は受験のための予備校化している。すなわち、彼女らは、家、企業、学校という3つの大きな枠によって封じ込められ、窒息しているのである。彼女らが乱暴な行動に走ったのは、決して壮大なイデオロギーや理念に魅了されたからではなく、きわめて直接的な生活感情ゆえである。結婚制度の中でおとなしい妻としての生き方を強要されるのを嫌がり、企業の都合によって行きたくもない工場で働かされるのを恐れ、したくもない勉強を強要されるのを不満に思う、というのは小難しい理屈で説明するほどのこともない、誰もが直感的に理解できることであろう。

彼女らは具体的な未来像や理想などを頭に浮かべることはできないし、自分のことだけで頭が一杯である。彼女らには、息が詰まるような現在を破壊することしか考えられないのだ。具体的に日本の国家や法を破壊したり改善したりするつもりはさらさらない。その点で、見かけに反して彼女らの行動は反社会的であるよりは個人的なのである。だから、彼女らの行為には遊戯的な楽しさや非現実感が漂っている。「本当のゲリラになったような気分がする」とは、女子生徒のひとりが山中のアジト「解放区」にたどりついた時の台詞であるが、彼女らは現実に卒業証書を盗むという犯罪を行ったあとでもなお遊戯的、シミュレーション的な非現実感を持ち続けている。こうした遊戯感覚や「ごっこ」感は、女子生徒と男子生徒の間のセックスのさなかにおいても示されている。女子生徒は実はその気もなさそうなのに「愛してる、死ぬほど愛してる」と口走り、むしろ冷静な男子生徒に「あまり大げさなことは言うなよ」とたしなめられるのである。のちに男子生徒のひとり、このゲリラごっこがつまらなくなり、家に帰ったほうがましだと言い出す。彼にとって、「卒業式粉碎」とは、嫌になったら止められる、簡単に取り消せる遊びなのである。

この映画では、繰り返し性交や裸体が描かれているが、ピンク映画として当然期待されている、観客のためのサービスと言い切るには暗示的であり過ぎるだろう。女子生徒はセーラー服を、男子生徒は詰め襟の制服を着ている。彼らがこれから大人に連れていかれようとしているのは、やはり制服を着た自衛隊の世界、背広を着たサラリーマンの世界でしかあり得ない。女子生徒たちがほとんど意味もなくトップレスの姿をさらし続けるのは一見馬鹿馬鹿

しいほどだが、彼らがぼんやりと夢想するのは、制服などという校則＝拘束が存在しない、あるがままで自由な裸体の人生、自然そのものの人生であるはずなのだ。若者たちが都市ではなく、人里離れた滝のほとりにアジトを設営するのも暗示的である。もちろんそこにはアルカディア的な楽園が——この場合は「解放区」と称されるわけだが——期待されている。「東大の安田砦は2日で負けたらしいけど、ここならどれくらもつかないか?」「永久によ」という台詞のやりとりも象徴的である。青春のまっただ中にいる高校生たちには〈終わる〉という残酷な経験があまりないのであろう。あたかも青春の幸福が、あるいは一片の自由が永遠に続くかのような幻想を若者たちは抱いているのだ。

さらに付け加えるなら、この映画には何か所か激しい暴力的なシーンが存在するが、誰も死なない。男子生徒や「軍曹」は、石で頭を打ち砕かれ、後者に至ってはライフルで撃たれもする。どう見ても死んだとしか思えないが、すぐあとの場面で何事もなかったかのように元気である。この映画には現実的な死は存在しないのだ。

ほとんど最後に、ひとりの女子生徒の口からきわめて深刻な様子で発せられる「結局、こんな戦いは小さすぎるのよ。もっと勝たなきゃ……起きて、初めから始めるのよ」という台詞が全体の中でも特に重要な言葉であることを見逃す者はいないはずである。これを口にするのは、3人の女子生徒の中ではもっとも享乐的で、意識が低い者だった。よりによってその彼女が、体験によってある真実——自分たちの日々の閉塞感を壊そうとするくらいでは駄目なのだ、個人的な戦いではなく、社会的な戦いが必要なのだ——をつかんだのである。この台詞は、終始カリカチュアめいた滑稽さを一貫して感じさせ続ける『女学生ゲリラ』の中で、もっとも重たく真剣である。この作品では思いがけなく、だが頻繁に、関節がはずれてしまったかのようなあるいは脱力したような瞬間がやって来て、見る者の感情移入を故意に回避するように思われる。が、この台詞はそうではない。これだけは、あたかも鋭いナイフを突きつけるような、せっぱ詰まった趣がある。そして、こう口にした少女は、倒れている男たちに胸を吸わせ、活力を与えるのだ。

ところで、一時は若者たちを捕虜にした「軍曹」は、本当に若者たちの敵

なのであろうか。なるほど、若者たちには軽快でいながらややセンチメンタルないかにも青春風の前進行曲が当てられているのに対し、「軍曹」には人間的な感情の乏しい、不気味な無調音楽が与えられている。だが、頭の調子がおかしく、妄想に導かれて行動する彼は、現実には根っこを持たないという点では、若者たちとそう遠くないところに立っているのではないか。若者たちが真正のゲリラではなく〈ゲリラのようなもの〉であるのと同様、彼は〈軍曹のようなもの〉である。最後、若者たちが「軍曹」を捕虜にしたまま、彼といっしょにどこかへ向かうシーンにも、両者の親近性が示されているだろう。事実、軍曹は若者たちに向かって「私は何もしていない。おまえたちは何もできなかった。おまえたちは何もしていない」という意味深い言葉を吐く。男は、おそらくは彼の頭の中でだけ軍曹であるという点において、何者でもない。軍曹という立場で行った行為は、実は彼は軍曹ではないのだから何事でもないし、何もしていないことになる。若者たちのゲリラ活動は、大人によって完全に無視された。たぶん卒業式はもうすまされてしまったのだろう。とするなら、彼らもまた「何もしていない」と同じことなのである。「軍曹」は「おまえたちの敵は自分ではない。もっと偉いやつだろう?」とも言う。むろんである。

先ほどカリカチュアめいた滑稽さがこの映画にはあると私は書いたが、苦さや皮肉、あるいは冷たさのニュアンスは皆無であると言ってよい。この映画のおかしみは、共感を伴った視線から生まれるおかしみであり、それがこの作品を青春映画としている。たとえ挫折や敗北という結果であろうとも、それは終わりではない。その結果から、希望という未来が生まれてくるからである。「たかが10日間くらいかもしれん。でも、おれはそれでいいんだ。生き甲斐を感じてるんだから。……負けてもいい、こうして今の生き方をしているおれがあればそれでいい」という、自己肯定が滲んだ男子生徒の台詞には、それが端的に表されているだろう。

加えて、漠然とした自由への憧れ、大人が作りだした社会への反発、無責任、死の観念がないこと、まじめとふまじめの間に区切りがないこと、挫折、無力感、再生……。この映画に含まれているさまざまな要素ゆえに、『女学生ゲリラ』は純然たる青春映画であると断言しても、そう的是はずれではない

だろう。もしこの映画が、制作後40年を経た現在でも観る者に何か魅力を感じさせるとしたら、それが最大の理由かもしれない。映画の最後で、音楽は最後の一音を欠いているように聞こえる。それはこの、これからどこかへ行こうとしている、開かれた未来を持つ若者たちにはふさわしいエンディングである。

II サラリーマンはゲリラになれるか？

「国家権力の壊滅？ そりゃあ、おもしろそうだ。しばらく見物させてもらおうかな」

『女学生ゲリラ』に登場した若者たちが1969年の時点で18歳前後だとしたら、そして20年後、彼らが嘆いたようにつまらないサラリーマンにしかかなりようがなく、そのような人生を送っていたとしたら、会社で中堅と呼ばれる世代になっているはずの彼らは、沖島勲監督の映画『出張 New Black Comedy』（1988年）⁽²⁾で描かれたような惨めな事件を自ら経験することになったかもしれない。『出張』の主人公は、自ら「十代、二十代で人生への期待をふくらませすぎた」と告白する男である。

50歳を目前にした主人公の熊井は、ある大会社で課長をしている。出張を繰り返す彼は、今日も山形に向かって蔵王近くを電車で走っているところだ。彼がローカル線の中で弁当を食べるシーンから映画は始まる。

突然ある駅で電車が止まってしまう。その先で落石事故が起きたのだ。復旧のめどは立たず、代替の交通機関もない。彼は会社と連絡を取ったうえで、近くの温泉で予定外ののんびりとした一晩を過ごすことになる。

旅館で食事をすませた熊井は、近くの飲み屋に出かける。店は暇で、経営する女ふたりは手持ちぶさたの様子だ。彼ら3人は飲み交わしているうちにすっかり酩酊してしまい、熊井は女たちが住むアパートになだれ込み、両方と肉体関係を持つ。

翌朝、熊井がバス停に向かって歩きながら、昨夜の楽しい経験を思い出してニヤついていると、突然銃声が聞こえてくる。好奇心に駆られた彼が銃声のする方向へ進むと、戦闘服を着た男が姿を現し、彼は捕らわれてしまう。その男は、「国家権力を壊滅」しようと企むゲリラの一員だったのである。

ゲリラは熊井を人質にし、彼の会社と家族から身代金五千万円をせしめようと電話をかける。ところが、熊井の期待に反し、妻も会社も冷淡そのものの反応を示す。妻は「家と子どもがあれば、夫はいらない」と言うし、会社は「人命軽視の会社だと噂が立つと困る」ので仕方なく身代金の一部を支払うことに同意するだけだ。妻も会社も、熊井に対しては一片の同情も示さず、逆に、捕らわれた彼が間抜けだと罵る始末である。あまりのことに熊井は、いったい自分とは、自分の人生とは何だったのかと絶望し、ゲリラたちも彼に同情する。

身代金は無事に支払われたものの、自らの存在を完全に否定されたと感じた熊井は、悄然として家に帰る。案の定、妻は彼を歓迎しない。妻はねぎらいのひとことすら口にせず、今回の借金のせいで死ぬまで苦勞しなければならぬと、怒りと絶望を夫におつける。一人娘は、父親が生命の危険にさらされていたというのに、テニスの合宿に行ってしまう。

灰皿に大量の吸い殻を見つけた熊井は、どうやら昨夜、上司の部長がここに泊まり、妻と情交したらしいと勘ぐる。その部長から電話があり、明後日からまた出張に行くように命じられる。これにはさすがの熊井も啞然とするが、作り笑いで承諾することしかできない。

翌日会社に出た熊井は、このたびはたいへん迷惑をかけましたと上司たちに土下座して感謝し、再び出張に出かけていく。皮肉なことに、今度もまた出張の行き先は、つい数日前までゲリラに捕らわれていたあの地域である。

ちょうどゲリラが活動しているあたりを電車が通りかかったとき、熊井は車窓を開ける。ゲリラの銃火が見える。今日も彼らは国家権力と対決しているのだ。熊井は窓から身を乗り出し、声の続く限り「がんばれよー」と叫び続ける。

『女学生ゲリラ』はことさらコメディ仕立てではなかったし、滑稽味を非常に強調していたわけでもないが、十分に荒唐無稽の内容ではあった。他方、『出張』のほうは明確に「ブラックコメディ」と名乗り、荒唐無稽でありつ

つも、強すぎるくらい強いリアリティを含んだ作品である。『女学生ゲリラ』において、現実と非現実が境界線なく混じり合っているのに対し、『出張』では、非現実的な事件はまるで照明弾のように一瞬だけ眩く輝き、現実の醜い姿を浮かび上がらせる。

熊井は、これ以上はないくらい陳腐な中年男性あるいは会社員として描かれている。立場が上の者に対してはひたすら卑屈である一方、自分のほうが強ければ居丈高になる。彼は搾取されると同時に搾取する存在であり、上から下まで無数の段階がある社会の権力システムの一部として機能する部品に過ぎない。彼は個性を奪われており、ほとんど匿名の存在と呼ばれても奇妙ではないほどだ。彼が人質となって生命の危険にさらされたときに、誰も心配しなかったのは、彼の代わりはいくらでもいるからである（身代金を届けに来る他の会社員の姿は、本質的に熊井と同様である）。人間は金銭によって価値を計られていて、彼には五千万円の価値はないと考えられている。にもかかわらず身代金が準備されたのは、彼のためではなく、会社のためであり、また会社も含めた社会システムを潤滑に機能させるためである。とはいえ、悲惨なのは主人公だけとは限らない。実は、彼に辛く当たる妻にしてからが、同様に交換可能な一部品にすぎない。彼女は会社員の妻の役割を理想的に演じてみせるが、その限りにおいて、誰とでも交換可能なのである。事実、熊井は妻を顧みず、他の女2人と情交する。夫は妻を独占せず、妻も夫を独占しないのである。また、熊井が示す亭主関白ぶりとは、彼が実際にマッチョな性格を持っているから生じるのではなく、そのようにふるまうべしという社会的要請・習慣から生じている。これは、ひどく立腹しているうえもともと勝ち気そうに見えるくせに、熊井の命令に妙に恭順であり続ける妻にも当てはまることである。

この牢獄のような社会システムとしがらみになって生き、悲しさと怒りを感じながらも、主人公はそこを逃れようとは考えない。「毎朝起きると必ず、これでいいのかと思う」し、しょせん自分は会社が金を儲けるための道具にすぎないとわかっている、だ。「サラリーマンをやっている限り、出口は見つからない」と諦めているのである。最後、彼は声のかぎりにゲリラに声援を送るが、しかし彼ができること、しようとすることはそれだけでしかな

い。彼にはゲリラになることはできない。というのも、彼は鞭で打たれると同時に、飴を与えられているからだ。彼は妻を寝取った上司の前に土下座して感謝するという屈辱をなめる一方で、温泉町でささやかな情事を楽しんでもいるのである。こうした悲しくもたくましい庶民像は、われわれが古今の小説や戯曲でしばしば遭遇する類のものだ。

『出張』で描かれているゲリラたちには、緊張感はほとんどない。彼らは機動隊だかと銃器でやり合っているのだが、妙に間が抜けている。人質に対しても、まるで近所の人間のような接し方をする。彼らが何者で、なぜ戦っているのか、詳しくは語られない。あるいは熊井の心の中に潜む、社会システムへの漠然とした批判が視覚化されたものと考えてもよいのかもしれない。ゲリラたちは「国家権力の壊滅」を目指すと明言し、身代金を人質の会社と家族に要求する。国家、会社、家族、それに学校は（熊井の娘が学校のテニス合宿に行っているのは暗示的である）、まさに私たちの社会システムを構成する大小の枠組みである。ゲリラは、こうしたものに反抗しているのである。

『女学生ゲリラ』は、ゲリラになったつむりのうら若い男女の物語だった。だが、『出張』は実物のゲリラを目の当たりにしながら、決してそこに加わってはゆけない中年男性の物語である。こうも考えられるのではないか。1960年代には、人はまだゲリラになる可能性を持っていたし、ゲリラになれるとも思っていた。ゲリラが社会の中で許容されてもいた。高校生は社会に対する不満をはっきりと口にしようとした。だが、バブル時代が絶頂を迎えようとしていた1980年代の終わりには、人はさまざまな安定と豊かさ引き替えに、内面の自由を奪われていた。『出張』の主人公は、ゲリラを目の当たりにしつつも、彼らに加わろうとはしないし、できるとも思っていないのである。

『出張』を監督した沖島がこの作品から遡ること二十年前、偶然にも『女学生ゲリラ』と同じ1969年に、しかも同じ若松プロダクションで『ニュー・ジャック・アンド・ヴェティ』というきわめて興味深い作品を制作しているのには、何か因縁めいたものが感じられなくもない。『女学生ゲリラ』を監督した足立正生が、のちにパレスチナ解放運動に身を投じ、文字通りゲリラ的・革命家の人生を歩もうとしたのに対し、沖島勲は、テレビの人気ア

ニメシシリーズ『まんが日本昔ばなし』の台本をコツコツと千本以上書き続ける人生を送った。沖島の監督デビュー作『ニュー・ジャック・アンド・ヴェティ』は、さまざまな実験精神がうかがえる、若者の衝動がたっぷり注ぎ込まれた意欲作だが、それから二十年後に彼が制作した『出張』は、鋭利なデビュー作を作った人間の作品とはとうてい信じられないような、恐ろしく平凡で冴えない映画である（その冴えなさが内容に対応しているとは言えるが。ことに主人公の冴えなさは、まさにこのような冴えない映画であればこそ、うんざりするほどのリアリティを持ち得たとは言えるが）。意図するかしなないかは別として、結果として熊井という主人公の姿には沖島自身の人生が色濃く映り込んでいるのではないかと推測することはそれほど的是はずれでもないだろう。その後も沖島は映画を作り続けているが、精神の弛緩ぶりはどうにも隠せない。沖島は『出張』をコメディと規定し、当時の世相はコメディとしてしか描きようがなかったと語っている。が、残念ながら、このコメディはすり切れたような既知の滑稽、約束事のような滑稽を再生産するだけに留まる。この程度の生ぬるい話を自ら「ブラックコメディ」と平気で呼べてしまう鈍感さには驚かされる。沖島には、社会批判のもくろみがあったのだろうが、その批判は、社会が許容する安全で使い古したような枠組みや常識の中で行われているにすぎない。それでは、社会にとって真に危険な批判などになり得る可能性は万にひとつもない。西洋のあるいは日本の古典的な喜劇においては、登場人物はひとつの〈タイプ〉として造型されるが、この熊井という登場人物も同様である。おそらく映画であれ文学であれ大量の作品が流通している現代において、〈タイプ〉はもはや批判性を持ち得ないのではあるまいか。というのも〈タイプ〉は、マスカルチャーにおいては、制作者を助けるよりも鑑賞者を助けるのであり、理解すなわち消費を容易にする手だてのひとつだからだ。

最後、熊井がゲリラに向かって声援を送るシーンは、救いようがないほど安っぽく、センチメンタルである。だがもしかしたら、この救いのなさや安っぽさは主人公のそれであると同時に、1988年という時代においてゲリラを表現するときに必然的につきまってしまったものなのかもしれない。金と物質によって完全に支配された世界の内部で、ゲリラですらもタバコを入

手するために日本国が制定した貨幣を用いなければならない。そこでは、反抗すらが権力の内部でゆるやかに行われるだけにすぎない。とするなら、『出張』は、反ユートピア的ユートピアの実現という、20世紀の大きな問題に触れ得ているということになるだろう。

Ⅲ 少女たちは「テロリスト」にされるか？

「私は死ねない。死なないのだ」

世紀をまたいだ21世紀初頭、2004年に制作された『独立少女紅蓮隊』（安里麻里監督³⁾は、正真正銘、4人の少女たちが「テロリスト」になり、死ぬ物語である。今、わざわざテロリストという語に「 」を付けたのは他でもない、一般的にテロリストとはその攻撃の標的となる側が一方的に非難を込めて呼び捨てる名前であり、彼女たちは自らを「スパイ」と規定している。

作品中で具体的に沖縄と名指しされてはいないものの、沖縄以外と受け取ることはどうにも不可能と思われる南の島、「昔貿易で栄えた平和な王国だった」とされるその島は、もう長い間日本の一部であり、抑圧され続けている。島には独立を願う人々がおおり、ひそかに「スパイ」を養成している。4人の少女たちは、島出身の人気歌手COCOEのような芸能人になりたくて、「オリオン・ダンサーズアカデミー」に通っているが、このスクールこそがスパイを訓練する秘密機関のアジトなのである。『Independence』という歌を歌うCOCOEも実はこの秘密組織の一員であり、彼女や彼女の歌は、王国独立運動の象徴である。

優秀な成績を収め、「特別課程」に編入を許された4人の少女たちが、スクールの地下で見たものは信じられないような光景だった。そこでは大勢の若者たちが暗号を学んだり、戦闘や変装の訓練をしていたのである。あらゆる感情を捨てると命じられた少女たちは「その日から優秀なスパイとなるためにすべてを捨て」、期待以上の進歩を示して、さっそく東京に派遣されることになる。別れしな、校長は彼女たちに「無知は罪だ。歴史を凝視しろ」と言う。そうすれば、

すべきことはおのずと明らかだと。

少女たちに与えられた任務は治安大臣の暗殺だった。この大臣は住民台帳や破防法を利用して、島出身のスパイを一網打尽にしると部下に檄を飛ばしている。反抗的な者を押さえつけるためには、島のいっそうの基地化も厭わない。

少女たちの奇襲は不首尾に終わる。それどころか、ひとりには捕らえられ、拷問されたあげく、無惨にも焼き殺される。「王国万歳！」と叫びながら処刑される彼女の姿を見ても、他の少女たちはひるまず、ますます戦闘意欲をかき立てられる。

その後も少女たちの攻撃はなかなか成功せず、メンバーはひとりまたひとりと殺されていく。しかもダンスアカデミーが敵の攻撃によって全焼し、そこにいた者は捕らえられるか殺されてしまう。

最後まで生き残ったユキは、母親の霊に助けられ、島出身で今は東京で居酒屋を営む男に匿われる。部屋で傷ついた体を休めるユキのもとに、殺された3人の少女の霊がやってきて、捕らえられている COCOE の居場所を知らせる。

ユキはただひとりで COCOE が収容されている精神病院を襲う。反体制的な危険人物と見なされた者はここで精神が異常を来すまで拷問され、廃人にされ、殺されているのだ。ユキはようやく治安大臣暗殺に成功する。

ユキは COCOE を連れだし、手近にあったボートに乗せ、「必ずあとで行くから、王国で待っていて」と言いながら、海へと押し出す。そして再び銃弾の雨の中を、唯一の武器、沖縄三線という楽器に仕込まれた刀だけを手にして、追っ手を殲滅するべく歩いていく。

最後に COCOE の声が語る。「それが私の見たユキの最後の姿だった。でも私の中で（このあとは老婆の声に変わりつつ）ユキはきっとどこかでみんなに守られて生きておる。どうじゃ、おまえさんたちもアカデミーに入らんか。わしとユキとおまえさんたちとで独立のために戦おうぞ」。

この映画の中では「ゲリラ」という言葉がただの一度も使われないことは象徴的である。たぶんこの映画を作った安里麻理監督の世代にとって、あるいは21世紀にとって「ゲリラ」という言葉は死語に近いのではないか。少女たちは自らを「スパイ」と呼び、他方日本政府側は彼女らを「テロリス

ト」と呼ぶ。もちろん、少女たちは自分を負の意味を帯びた「テロリスト」とは呼ばない。秘密工作を行うという点において「スパイ」という呼称は、確かに中立的ではある。

『独立少女紅蓮隊』の外観は、現代風のアクション映画そのものである。ドライな暴力描写は典型的だし、美少女たちが厳しい訓練を受け、悪と戦うというプロットは、「女戦士もの」と分類されもするだろう。この映画のさまざまなディテールは、まさにありふれていると言うしかないような種類のものである。にもかかわらず、『独立少女紅蓮隊』を月並みな娯楽作品と呼ぶわけにはどうもいゆかない。この映画の背景にあるのは、漠然とした悪ではなく、沖縄と日本の歴史そのものだからである。ここで描かれる悪は、想像上の悪ではない。私たちが沖縄史についての本を一冊でも開いてみるなら、そこには日本政府が、あるいはアメリカ政府が沖縄に対してどのような非道を行っているかが誤解の余地なく明快に記されているはずである。「私は戦前の日本政府、官僚がどのように沖縄人に対したかということを知った。廃藩置県後、沖縄県として施政されるようになってからの統治政策や教育方針など、そのいやったらしさにうんざりする」というのは、画家の岡本太郎が沖縄がまだ日本に返還されていない1950年代に記した言葉⁽⁴⁾だが、それから半世紀の間あいかわらず「いやったらし」いことが続けられている。このフィクション映画は、醜悪な事実そのものを写し取ったわけではないにしても、少なくともその醜悪さを相当の強度で予感させはするのである。

それにしても、『女学生ゲリラ』と比べるなら、同じようにうら若い女性が権力に反抗する物語ではあっても、『独立少女紅蓮隊』はなんと多くの暴力や死で溢れていることだろう。『女学生ゲリラ』には本当の死が存在しなかったことを思い起こすなら、その違いには慄然とするしかない。たとえば、少女たちのひとりには捕らえられ、火炎放射器で焼き殺される。太平洋戦争で沖縄に上陸した米軍が実際火炎放射器を使用したことを思い出すなら、これは象徴的なシーンである。かつて米軍に火炎放射器を向けられた日本の権力者が、今度はそれを少女たちに向けるのである。

ユキが12歳のとき、彼女の母親は、米軍機が飛行中に落としたボルトによって頭を打ち砕かれて死んだ。ユキがみずからの命も顧みず王国独立のた

めに戦うのは、それが最大の理由である。母の死が回想されるシーンは簡潔にして鮮明であり、全編の中でもっとも印象的な部分に数えられるだろう。

少女たちは、手裏剣のような原始的な武器で、あるいは肉体そのものを武器として敵と戦う。他方、日本政府のほうは、さまざまな近代兵器を備えている。単にアクション映画の定石的な設定と呼ぶには意味深長である。元来ゲリラとは、政府正規軍が持つような最新の装備をほとんど持たず、ひたすら土地勘と、そして何より人間の命でもって戦う。彼女たちが行っているのは、まさにこの執念深い持久戦なのである⁽⁵⁾。それもあってか、この作品の場合ひとつひとつの死が重く、いかにも死屍累々という印象を受ける。

『独立少女紅蓮隊』の最後の場面は、この映画が通俗の水準を超えた作品であることをくっきりと示して余すところがない。ユキは、COCOE（この名前には、もちろん「独立の戦いのためにここへ集え」という含意があるはずだ）を手こぎボートに乗せ、海へと押し出す。そして、自分はそこに居残って、押し寄せてくる敵に対したただひとりで立ち向かうのだ。発狂させられ、まともな思考力を失ったCOCOEをボートに乗せたところで、彼女が「南の島」にたどり着くことは、常識的に考えられない。そもそも手こぎボートで東京から「南の島」に向かうことなど、不可能である。しかし、だからこそ、このシーンはリアリズムの限界や、リアリズムが示し得る事実的な本当らしさを一挙に飛び越して、神話の領域に入り込むのである。流れ弾によって理性を取り戻したCOCOEの声がかぶさってくる——「それが私の見たユキの最後の姿だった」。その若い声は、だんだんと老婆のそれへと変わっていく。このできごとから数十年たった今でも、島は征服されたままであり、独立のための地下活動が執念深く継続していることを見る者に理解させる。

死んだ母親と3人の少女の霊がユキを助けるというエピソードも哀切である。彼女たちは死んでも死に切れず、島の独立をいまだに願ってやまない。生者と死者の交流は、神話や伝説においてはたびたび見られる。最後、ひとりで立ち向かうユキの独白はこうなっている。「私は死ねない。死なないのだ。王国独立のためにはいつまでも」。『女学生ゲリラ』において現実的な死が存在しないことは先ほど指摘したが、それにしても何という違いであろうか。ここでは、現実的に死が存在するにもかかわらず、死者の思いは消える

ことがなく、生者の思いと一体化している。その意味で、やはり死は存在しない。「人は殺せても思想は殺せない」という台詞は、キューバのカストロがゲリラ戦のおり生命の危険にさらされたとき、彼を殺すことのできる状態にあった敵が、あえて殺害を思い留まったときの台詞⁽⁶⁾だが、正義のために悲惨な死を遂げた少女たちは、まさにゲリラの榮譽をまっとうしたのである。

この映画でもっともやるせないのは、沖縄問題が、今やこのような半ばエンターテインメントのような外見、フィクショナルな設定によってしか力強く描写され得ないかもしれないと考えさせてしまうことではないか⁽⁷⁾。すなわち沖縄問題は、正面から真摯に相対して解決する目途が立つような問題では、もはやないのである。それは見る者によっては馬鹿馬鹿しいと感じてしまうようなアクション映画という体裁の中で、まさに実際にはあり得ないような少女たちの活躍と闘争という形でしか、夢想もされ得ない。そして、いくら戦闘訓練を積んだからといって、ほとんど徒手空拳で敵と戦わねばならない少女たちは、もう最初から敗北と死を運命づけられているのだ。少女たちは、王国の独立というきわめて明快な目的を持っているが、しかし目的はあっても希望はないのである。『独立少女紅蓮隊』が陰惨な物語であるのは、何よりもこのことにもよるはずだ。登場人物はすべて——独立運動の象徴たる COCOE を除いて——死んでしまう（COCOE は象徴だからこそ、死なないのである）。美少女 4 人を中心に据えながらも、『独立少女紅蓮隊』がまるでと言ってよいほど性の匂いをさせないのは不思議とも思えるほどだ。その点で、この映画はおそろしく禁欲的であり、昨今の時流にきっぱりと背を向けている。むやみやたらと裸を写す『女学生ゲリラ』、やはり性的要素が決して乏しいとは言えない『出張』との大きな違いである。『女学生ゲリラ』では、若者たちが求める自由の中には、性的な自由も含まれている（日本でウーマンリブ運動が盛り上がったのが、この作品が作られた 1960 年代後半である）。ところが、『出張』の場合、夫は飲み屋の女と浮気をし、妻も夫の上司と情交しているようである。完全とは言えないにせよ、性的自由は日常の中ですでに相当実現されてしまっている。ようやく帰還した夫は、風呂を炊け、飯を出せと何かにつけて亭主関白ぶりを見せるが、そうしたジェンダー的命命に従っているようであり、すでに妻は自己を確立している。だからこそ、愚

凶な夫を激しく罵りもするのだ。

それにしても、なぜゲリラは少女たちでなければならないのか。映画制作の諸事情が存在するのは当然のこととして、改めてこう問うてみる。監督自身が語る事情は、こうである^⑧。安里は渋谷の街角で沖縄出身の歌手、安室奈美恵そっくりの格好をした女の子たちが、巨大なテレビ画面に映し出される安室の姿に見入っているのを見た。そのとき、彼女は、安室の歌の背景（それを安室そっくりの格好をしている少女たちは知らないだろうが）を自分は知っているという強い思いに打たれたというのである。そこから、安室的な存在である COCOE に憧れる少女たちが、独立のために戦うというストーリーが紡ぎ出されたのだという。

しかし、より根源的に考えるなら、男よりもいっそう大地や自然に近いと考えられる女が、その大地や自然の本来性と独立を回復するために戦うという発想が生まれるはずである。さらには、日本が邪悪な大臣が支配するような、非人間的な父権社会であり、それに対して、失われた王国はもっとゆるやかな生活が営まれている母権社会だったはずだというしる向きの期待も存在するはずだ。古代母権社会に対する憧憬にも似た期待は、私たちがさまざまな歴史研究や伝説研究などで見知っている通りである。偶然にも、『女学生ゲリラ』の中にはこんな台詞があった——「この世で一番強いのは母なる女……母なる女」。この台詞は、『独立少女紅蓮隊』とも共鳴する。

『女学生ゲリラ』では、少女たちはごく単純にゲリラに憧れ、まねてみることができた。幼稚な闘争ではあるが、その中に生き甲斐を見つけ、未来への希望を抱くことができた。『出張』では、主人公はもはや生き甲斐も希望も持っていないが、少なくともゲリラを応援することはできた。彼にとって思いがけず目撃したゲリラは青春の蘇りであり、ゲリラを応援することで、自分もかつては持っていた〈希望〉に花を手向けたのである。しかしながら、『独立少女紅蓮隊』においては、もはや「ゲリラ」という言葉すら現れない。代わりに「テロリスト」という完全に否定的なニュアンスの言葉が登場する。少女たちはごく少数の仲間だけを頼りに、孤独に戦うしかない。この組織は、島の内部においても秘匿されていなければならない、ましてや東京においては

誰の助力も期待できない。しかも、『女学生ゲリラ』の登場人物たちが凡庸ではあるかもしれないが生き生きとした人間だったのに比べるまでもなく、『独立少女紅蓮隊』の少女たちは、戦うロボットのように無機質なものになってしまっている。王国の独立というイデオロギーは、たとえいくら正当性を持つ悲願であろうとも、非人間的な色調を帯びてしまわないわけではない。これら3作品に、1969年、1988年、2004年という時代を代表させてしまうのはあまりにも性急で乱暴だろうが、かといってこれらの映画が時代と無関係に成立したわけでもない。たとえば、沖島監督ははっきりと、自分は時代を描きかかったと言っている⁽⁹⁾。

ここで取り上げた3つの映画の中でゲリラが戦いを挑んでいるのは、目の前の卒業式であり、日本国であるが、つまるところアメリカ帝国主義に収斂していくはずである。「ぼくらのすべての行動は、帝国主義に対する戦いの雄叫びであり、人類の敵・北アメリカに対する戦いなのだ」とチェ・ゲバラは書いたが⁽¹⁰⁾、たとえ意識せずとも、3つの映画に登場する抵抗者たちは帝国主義に対して抗議の声を上げているはずである。ただし、社会主義国家の崩壊を目の当たりにした今となっては、アメリカ帝国主義を打倒して社会主義体制に転換するという道筋は容易に想像できるものではない。それゆえ、『独立少女紅蓮隊』においては未来の新国家が期待されるのではなく、「王国」という過去が呼び戻されるほかないのである。もちろんいにしへの（琉球）王国において人間的、理想的、牧歌的な生活が営まれていたと簡単に信じるなら、ナイーヴにすぎると言うほかないだろう。そこに、21世紀の抵抗者の悲哀と困難がある。

はたして十年後、二十年後、私たちはどのようなゲリラ映画を持つことができるのだろうか。そのときゲリラという言葉は、あるいはゲリラという概念は、存続しているのだろうか。ゲリラは消滅し、「テロリスト」という言葉だけが恐れと蔑みをもって口にされる時代が完成しているのだろうか。ゲリラという存在はもの悲しいが、ゲリラが存在しないということはもっと悲しいことなのではないか、とは考えられるだろう。

- (1) 足立正生『女学生ゲリラ』（DVD）、2002年、アップリンク。
- (2) 沖島勲『出張 New Black Comedy』（DVD）、2005年、エースデューズ。
- (3) 安里麻里『独立少女紅蓮隊』（DVD）、2005年。ユーロスペース。
- (4) 沖縄の歴史については、高良倉吉『琉球王国』1993年、岩波書店。外間守善『沖縄の歴史と文化』、1986年、中央公論新社。中野好夫、新崎盛輝『沖縄戦後史』、1976年、岩波書店。新崎盛輝『沖縄現代史』、2005年、岩波書店。
岡本太郎の引用は、岡本太郎『沖縄文化論—忘れられた日本』、1996年、中央公論新社、p.31。
- (5) ゲリラの戦い方については、松村劭『ゲリラの戦争学』、文藝春秋、2002年。また、テロリスト、テロリズムについてはC・タウンゼンド『テロリズム』宮坂直史訳、2003年、岩波書店。ことに第2章。
- (6) 三好徹『チェ・ゲバラ伝』、2001年、原書房、p.83。
- (7) 意図的であるかどうかはともかく、この映画の最後には私たちがしばしば映画やテレビドラマのあとで目にする「この作品は実際に存在するいかなる……とも無関係です」というテロップが流れないのは意味深長に思われる。その一方で「撮影協力 国土交通省」と表示されるのには苦笑させられる。
- (8) DVD『独立少女紅蓮隊』収録の監督インタビュー。
- (9) DVD『出張』収録の監督インタビュー。
- (10) 『チェ・ゲバラ伝』、p.374。