

物語映画における

苦悩、危機、超越の映像イメージ

ジェローム・シャピロ
翻訳 安西信一

一序

実存的な苦悩と危機の瞬間にある時、我々には自分の苦しみしか見えなくなる。他者の苦しみなど目に入らない。そればかりか、苦しみを乗り越える啓示的な超越があり得ることに対してすら盲目になってしまう。そこで本稿では、日本とアメリカの物語的(narrative)フィクション映画における、人間の苦しみとその超越を描いた映像を論じてみたいと思う。

全体の流れは以下になる。――まず、映画研究における若干の理論的・方法的問題をスケッチし、その解説となる二三の映画のシーンを分析する。それから、良い映画とは何かを定義したい。次に、極めて異なる文化的コンテクストの中で製作された幾つかの映画のシーンを記述する。それらのシーンはいずれも、人間がいかに苦しみ、いかにして苦しみを超越するのかが描いたものである。これらの映画を分析することによって、様々な文化が、苦しみを超越するために、いかなる戦略

や心理的機制を発達させてきたのかを示したい。最後に、間近に迫った広島原爆および終戦五〇周年に関して、これらの映画が何を語り得るのかコメントする。

二 映画理論史概観

映画が出現したのは、今からちょうど百年前のパリである。爾来、映画の本性と衝撃力とをめぐって、様々な考察がなされてきた。J・ダドリー・アンドリュースは、現在では標準的な教科書となった『主要映画理論入門』の中で、映画理論の歴史を三つの基本的な時期ないし伝統に分けている。^(注)一…形成期の伝統。二…リアリズムの映画理論。三…現代フランスの映画理論。最後の第三の流れをくむものが、今日でも映画をめぐる学問的議論を支配している。その基礎をなすのは、ソシュールの記号論、マルクス主義、ラカンの精神分析的言語学、フェミニズムの映画理論などを独自に解釈したものである。この伝統に属する理論家たち

によれば、そもそも映画は、演劇や写真とは違って、何ら物理的実在と
いうものを持たない。映画は、ただ鑑賞者の心の中でのみ生起するので
ある。この理論にとって範例的な隠喩となるのは、映画装置が生み出す
あの「夢のような(Dream-like)」体験であろう。尤もこの体験は、実際
には夢をひっくり返したものと云わねばならない。なぜなら、先ず映像
がカメラの中で記録され、次いでこの映像が映写機によって光に変わり、
さらにこの光がスクリーンから鑑賞者の眼の中へと飛び込んで、最後に
鑑賞者の心の中で、夢のような出来事として体験されるからである。

このように映画体験は、実際には鑑賞者の心の中で生起する。それゆ
え映画は、鑑賞者の主観的な体験を決定してしまう力を持つ。言い換え
れば映画は、鑑賞者の映画体験を、予め規定された文化の諸範疇に従っ
て決定してしまう。例えば、家父長的な文化にあっては、女性は映画を
マゾヒスティックな楽しみとして体験し、逆に男性は、サディスティッ
クで窃視的な楽しみとして体験するであろう。つまり夢のような状態に
ある鑑賞者は、映画によって操作されるがままの無防備な状態にあり、
当の映画のイデオロギー的構築物を受け入れる他はない。映画装置の全
体が、鑑賞者の主観的な映画体験を決定してしまうからである。

なるほど、この「夢のような」体験としての映画という隠喩は、色々
と考えさせてくれる強力な道具ではある。しかし、それ自体やはり一つ
の文化的構築物に過ぎない。というのも、映画の環境と鑑賞者の行動と
は、社会や文化が異なることに異なるからである。例えば、アメリカの
映画館は真っ暗である。しかし日本の映画館では、映画が終わるまで明

る照明がついている。さらにアメリカの観客の内部でも、様々な文化
的差異がある。例えば、プロテスタント的な自制の伝統の中で育ったヨー
ロッパ系アメリカ人ならば、たとえ映画館の中でも、プロテスタントの
教会で説教を聞いているような不動の姿勢で座り続けるだろう。他方、
アフリカ系の自己表現の伝統で育った黒人のアメリカ人は、映画に対し
てしばしば言葉や身ぶりを交えた反応を示す。これはまるで彼らが、黒
人のゴスペルの教会における「呼びかけと応答(call-and-response)」の
技法に動かされているかのようなのである。したがって結局、「夢のような」
体験という精神的なモデルが最も良く説明しているのは、このモデ
ルを主張する当の理論家たち自身の、文化的に条件づけられた特殊な映
画反応に過ぎないように思われる。

三 物語と(story telling)とステンドグラス

人間は物語を語る生き物である。人間が創造する科学技術もまた、物
語を語るための新しい媒体となってゆく。なるほど、例えばマン・レイ
(Man Ray) のような映画製作者たちは、非物語的、さらには非再現的
ですらある映画製作の実験を行い、素晴らしい映画を作り出してはいる。
しかし概して言えば、映画製作の技法・様式・象徴体系は、物語を語り、
物語を飾るために用いられるのである。それゆえ少なくとも私の考えで
は、映画を表す一層適切な隠喩は、ステンドグラス(stained glass
window)ではないかと思う。

映画と同じく、ステンドグラスもまた、光が或る色の付いた透明な媒体を通過し、驚嘆すべき物理的効果と、印象深い心理的情動を生み出すことに基づいている。ステンドグラスには、映像・象徴・幾つかの単語が描かれ、それらが一つの物語を語る。ステンドグラスは、これら映像・象徴・単語の組み合わせなのであるから、例えば単なる印刷されたテキストよりも、ずっと広い解釈の幅へと開かれている。確かに、通常そこに描かれた物語それ自体は、誰にでも判る類いのものである。しかしそれさえも、地域が異なり語り手が異なれば、やはり異なってくる。さらに見る人によっても、描かれた図像や象徴の持つ秘教的な意味合いについての知識の程度が異なる。人々は、はるばる旅してステンドグラスを見に来るわけだが、その際彼らが携えているのは、個人個人で異なった自分なりのその物語のヴァージョンなのである。それゆえ、なるほど誰でもその物語が何であるかはすぐに判るが、それに対する反応は、個人で固有のものとなる。こうした様々な差異のお陰で、このステンドグラスは何を意味するのかをめぐる健全な議論がまき起る。そして、個人は同一のステンドグラスを異なった仕方では知覚していることが思い起こされる。哲学者のドナルド・デイヴィドソンが指摘しているように、そもそも同一のステンドグラスの意味をめぐって様々な意見を戦わせることができるという事実自体が、既にそのステンドグラスに関する一つの共有された了解を指し示している。映画学者は、ここから次のことを認めねばならない。物語的フィクション映画もまた、一つの共有された現実を或る程度まで正確に再現し表象しているのである（もとより映画

学者は、同時にこの再現し表象が、どれほどまでにイデオロギー的な行動規範によって操作されているのかをも探らねばならないのであるが。）さらにこの共有された了解は、自分が何を観たのかをめぐって互いに様々な解釈を議論し合うことにより、一層深化・拡大されて行く。

もしかすると読者諸兄は、このステンドグラスという隠喩を拒みたいと思うかも知れない。というのもこの隠喩は、批評理論を捨てて、代りに過去の美術などを持ち出してくるからというのである。例えばポール・ヴェーヌは、『ギリシャ人は神話を信じたか』の中で言う。「もしも現代の歴史家が、自分では信じていない事実や伝説を、科学の世界に提出するならば、科学の完全性は弱体化してしまうだろう」。同様にしても、現代人がステンドグラスを見る時でも中世のように神の神々しい光に感動するのなどと言えば、非合理的と思われる他はない。現代にあっては、超自然的な力よりも、人間の科学技術、さらには隠れた心の力の方が、はるかに信憑性を有するからである。

とはいえ、ヴェーヌはこうも主張する。——なるほど科学は進歩した。実証主義的な推論法は、人文諸学においても発展してきている。にもかかわらず、現代の我々もまた、依然として神話や伝説によって混乱させられているのである。この点では我々も、初期の民俗学者や、さらにはフロイトと変わるところがない。というのも「実証主義的な批評は、神話や超自然的なものを決して十分に扱うことはできない」からである。ヴェーヌの結論によればその理由は、我々もまた、現代を規定するパラダイム、「真理のパラダイム」に拘束されていることにある。それゆえ

映画分析、とりわけ異文化間の映画分析にあっては、性急に自己の信念を受け入れたり、他者の信念を拒まないよう注意せねばならない。なるほど現代的な分析や批判の手法を、映画等に具現された神話や伝説の分析に適用するならば、とんでもない結果が生ずることもあるろう。しかしそれらの結果から得られる満足は、余りに大きく、捨てがたい場合もあり得るのである。なにも私は、ステンドグラスのような隠喩を用いるからといって、神の光が力を持つなどといったことを主張したいのではない。それどころかむしろ、我々自身の説明にあっては、他の説明のシステムが入り込む余地を残しておくべきだと思う。ただ我々もフロイトのひそみに倣って、神話や伝説を理解するための古いシステムを、再び分析の中に導入せねばならないと思うのである。ステンドグラスという隠喩は、新たな解釈の可能性を開いてくれる。なぜなら、ステンドグラスは、映像分析を開始するための発見的な道具であると同時に、それ自体、映画製作者たちが再利用し続ける映像の収蔵庫だからでもある。

三二 『スミス都へ行く』

ここでこの、映画とステンドグラスの隠喩的な関係を示す二つの具体例を示そう。第一の例は、フランク・キャプラ (Frank Capra) による一九三九年の映画、『スミス都へ行く』(Mr. Smith goes to Washington) である。この映画では、西部生まれの土地っ子スミスが、西部を出て首都ワシントンに赴き、新米の議員となる。彼は純朴であるがゆえに、冷笑的で腐敗した先輩の議員連中によって、易々と誤った方

向に導かれてしまう。これら先輩の議員連中は、余りにも長いあいだ人民との接触を欠き、東部の墮落した影響にさらされた結果、たやすく腐敗してしまふのである。けれども土地っ子スミスは、それに反旗を翻し、終には腐敗した議員たちと人民の心をつかむ。こうして一人の土地っ子が、首都ワシントンに人民の精神をもたらし、人民のために働くという使命を新たにすることによって、政治システムを再び活性化するのである。しかしその際に彼は、このシステム自体を変化させはしない。クライマックス・シーンでは、主人公スミスが、議会と人民の前に自説を切々と説く。終に彼は精根尽きて倒れてしまう。その時点で、腐敗した議員連中は、自らの罪とスミスの犠牲を認める。スミスは一同が喝采する中、部屋から担ぎ出される。このシーンを、キリストの十字架降下や埋葬を描いたヨーロッパの著名な美術作品と比較して頂きたい。例えば、ロンドン・フィオレンティーノの『十字架降下』(一五二二年)、ヤコボ・ポントルモの『十字架降下』(一五二五〜二八年)、ラファエロの『パリオニの祭壇画——キリストの埋葬』(一五一〇年頃) などである。スミスが議事堂から担ぎ出される映像は、キリストが十字架から下ろされ埋葬される周知の映像と酷似している。

『スミス都へ行く』は、象徴的な形でキリストの犠牲の物語を再現する。すなわち、キリストの犠牲がいかにして我々の罪を清め、人類の再生をもたらし、同時に旧約聖書の怒れる嫉妬深い神を、新約聖書の愛と赦しに満ちた神へと変容したのか。それを再現するのである。こうしてアメリカ人は、キリストの犠牲の物語を、土地っ子の犠牲の物語へと翻

案した。このアメリカ独自のテーマは、アメリカ人が互いに語り合う物語、とりわけアメリカの映画の中に繰り返し出現する。既に『スミス都へ行く』が封切られてから半世紀以上が経った。しかし正しくこの同じ神話と象徴が、いまだに現在のアメリカの政治状況を生気づけているのである。例えば、昨年十一月の全米中間選挙でも、人々が口々に叫んでいたのは、首都ワシントンは腐敗した影響を及ぼすだとか、議員が民意との接触を欠いているとか、議員の任期を削減し新たな血で政治過程を活性化せねばならないといったことであった。これらのテーマは、キャブラの映画『スミス都へ行く』の中心をなしている。

三二 『宇宙戦争』(図一)

ステンドグラスと映画の隠喩的な関係を示す第一の例を見よう。ジョージ・パル (George Pal) が一九五三年に製作した映画、『宇宙戦争』(The War of the Worlds (図一)) である。言うまでもなくパルの映画は、H・G・ウェルズが書いた火星人の物語を翻案したものである。この物語では、火星人が自らの滅びゆく惑星を離れ、人類を征服し、地球に新たな生命をもたらそうとする。しかし、実際にこの映画の中心となっているのは、釣りに出ている一人の科学者、クレイトン・フォレスターである。あらゆるヒーロー同様フォレスターもまた、無意識的にはあるが、自己発見と新たな生命へと向かう旅に駆り立てられる。すなわち火星人と同じくフォレスターも、実験室での不毛な生活を逃れ、人間を駆り立てる原始的な自然の力に触れることによって、自分を再創造し

リクリエーションしようとしているのである。このように火星人とフォレスターとは、互いが互いを象徴する関係にある。一方に影響を与えるものは、翻って他方にも影響を与えることになる。

この象徴的な関係は、既に冒頭シーンにも見られる。そこでは、火星人の宇宙船がカリフォルニアの山中に飛来する。火星人が着陸する場所は、フォレスターと同僚が再創造しリクリエーションのための釣り旅行に出ているすぐ近くであり、これは偶然ではない。このシーンでカメラは、火星人たちの宿营地からフォレスターの宿营地へ移動する。ここで一つの場所から他の場所に移るために、製作者たちは、ラップ・ディゾルヴ (Lap dissolve: ないしディゾルヴ) の技法を用いている。つまり燃え盛る宇宙船が徐々に薄れてゆき、終にはフォレスターのキャンプ・ファイアーへと変わるのである。それによって、火星人とフォレスターとは象徴的な形で繋がれる。かくしてこのラップ・ディゾルヴは、ステンドグラスのような効果し情動を生み出していると言える。

確かに、『宇宙戦争』の幾つかのシーンにおける形式上の戦略 (編集やカメラの移動など) は、ステンドグラスという隠喩を示す格好の例となる。しかしもとよりあらゆる映画が、そこまで正確にステンドグラスの複合的な映像に類似すると期待してはならない。一般に映画が提示するシーンはむしろ、『スミス都へ行く』のように、当該文化の伝統や神話から取られた映像を再利用し、複雑な物語的コードを、一つの凝縮された視覚形式の内に表す。正しくこうした方法を取る点においてこそ、映画は、ステンドグラスが様々なアイコン・象徴・指標を用いて物語を伝

達するのに似ているのである。

リチャード・スロトキンは、初期アメリカ文学に関する画期的な分析『暴力による再生』の中で言う。——神話は三つの部分からなる。一…主人公。二…主人公が行動する宇宙。三…主人公と宇宙との相互交渉を記述する物語。このうち「物語は、(主人公や宇宙の)映像に一定の相互交渉の方式を与えることで、それらの映像に生命を与える」。他方「主人公と宇宙は、容易に『映像』へと抽象化してしまう。しかしこれらの映像は、それ自体で新たに十分強い喚起力を持つこともある。その場合、当の神話の全体は、我々の心の中ではこれらの映像以外の何物でもなくなる」。さらにスロトキンは、フィリップ・ホイールライトを引きつつ述べている。「神話の形成は、心の活動であると同時に、社会の活動でもある」。神話は、意識的・無意識的に、人々によって使用される。だからこそ神話は、単に反復することもできれば、逆に新たな解釈や改訂を受け入れることもできるのである。またそこから神話は、常にイデオロギー的な行動規範に服することにもなる^(注)。

この神話的「映像」の抽象化と改訂という現象は、映画にも見られる。下で分析する映画について言えば、例えば『モスラ対ゴジラ』(図7)では、日本における絹の複雑な歴史が、二三の印象的な視覚的映像へと凝縮されている。また『プロデューサーズ』(図9)では、ナチの神話体系が二三の映像によって抽象化される。しかもこの映画では、陶酔的で華麗なナチのページェントが、諸々のナチのアイコンによって呼び覚まされるのと同時に、徹底的に異質な物語的コンテクストの内に置かれる

ことで、化けの皮を剥がされてしまうのである。このステンドグラスの隠喩はまた、『生きる』(図6)によっても例証される。すなわち『生きる』では、子供のブランコに腰掛けて歌う老人の映像が、ブッダの生涯を呼び起こさせるのである。あるいは既に示した通り、『スミス都へ行く』におけるキリストを思わせるような映像群も同様である。

これらの全てから次のように言うことができる。映画は、ステンドグラス同様、可塑的な媒体である。すなわちそれは、周知の映像や話の物語的・イデオロギー的な内容を、単に反復することもできれば、改変することもできるのである。ここから明らかに、視覚的側面と物語的側面の両面から映画を分析する必要がある。

四 異文化間の映画分析

方法的・理論的に見て大きな障害となるのは、異なる文化の映画を分析することである。例えば、日本人以外の者が、日本の映画や文化について意味のある分析を行うことができるのか。あるいは日本人が、日本以外の映画や文化について意味のある分析を行うことができるのか。——これに対する河合雄雄の答えは、紛れもなく「できる」である。ただし彼は警告する。「象徴は……人類一般に極めて普遍的なものと、文化によって相当影響されるものがある。……その点を考慮して……読みとりを行わないと……大きい誤りを犯すことになる^(注)」。そこで私は、いかなる映画を分析する際にも、その象徴体系に厳密な注意を払ってゆきた

いと思う。

五 良い映画とは何か

最も重要な映画理論家の一人、クリスチャン・メッツは警告する。——良い映画とは何かなどと議論していると、必ずや映画自体の本性を理解することからは遠ざかってしまう。^(註)彼によれば、「どれが良い映画かを判断する」映画批評は、(恐らく映画理論とは違って)それ自身、映画制度の一部を成している。したがってそれは、映画の心理的・イデオロギー的な機構を一層見え難くするだけだと言うのである。

メッツの議論は正しいのかも知れない。しかしどうも私には、映画がもたらす快を回避する、露骨にビューリタンの見方と思えてしまう。あらゆる事物は我々に影響を与え、多くの事物は快をもたらす。そして確かに、事物がいかんして影響や快をもたらすのかを理解することは大切だろう。しかし哲学者デイヴィッド・ヒュームが述べた通り、だからといってその快や影響を捨てる必要はないのである。

では良い映画とは何か。私にとって答えは単純である。良い映画とは、何度も見ることのできる映画であり、見る度に新たな発見があり、新たな理解の得られる映画である。そもそも美的体験、さらには娯楽に對してすら、それ以上のことを望み得るであろうか。

さて以上の考察によって、議論のための歴史的・理論的・方法論的枠組みは確立された。以下では、苦しみとその超越の映像を含む幾つかの

映画を見たい。

六 「私的問題」と「公的問題」

ティム・バートン (Tim Burton) による一九八九年の映画、「バットマン」(Batman [図2]) は、登場人物が苦悩から危機を抜け超越に至るといふ点で、優れた実例となっている。主人公ブルース・ウェインは、幼少のころ両親が殺害される場面を目撃し、そのために苦しんでいる。この体験によってウェインの心は歪み、復讐に取り憑かれる。確かに彼の理想は高邁である。すなわちバットマンとしての彼は、「翼のある自警団員」であり、自らの法を持ち、自らの正義を行使する。しかし彼は、両親を殺した犯人ジャック・ネーピアを、無意識の内に廃棄液体の入った樽の中へ突き落とす。この体験のせいで、ネーピアの方もまた心と体が歪んだ人間となり、復讐に取り憑かれる。そしてネーピアはジョーカーになる。かくして二人の登場人物、ウェインとバットマンと、ネーピアとジョーカーとは、互いに互いを映し合う鏡像となるのである。心理学者C・G・ユングなら言うであろう。二人は、単一だが引き裂かれた人格の持つ、二つの影の面、二つの潜在的可能性である。映画の中では、二人の知的素養が類似し、芸術、文化、さらには女性に対する好みさえ似ていることが明らかになる。二人の主な違いは、ウェインが内向的なものに対して、ネーピアが外向的な点である。例えば、ウェインとジョーカーが、共に狙っている女性ビッキー・ベールを一緒

に訪ねてしまうシーンを考えてみよう。二人のプレゼントはほとんど同じであり、彼女のアパートについても同じコメントを加えている。さらに二人が最後にゴッサム教会のついでで対決する場面でも〔図2〕、バットマンの人生とジョーカーの人生とは互いに絡み合っていることが明かとなる。なぜなら二人は、互いが互いを創造したのだからである。

この映画の弁証法的構造からすれば、その真の中心は、これら二つの心理学的タイプが、いかにして自分の苦しみを表現し、超越へと向かうかにある。したがってこの映画の関心は、局所的・伝記的であって、社会的・普遍的ではない。それは社会や犯罪の本性をめぐるものではなく、一個人が自らの心の危機を超越する苦闘を描いている。社会文化の理論家、C・W・ミルズの言葉を借りれば、この映画は「個人環境にかんずる私的問題 (personal troubles of milieu)」をめぐるものである^(註6)。

しかし映画の中には、より普遍的な焦点を持ち、一人ないし複数の個人を、社会や制度といった枠組みの中で捉えようとするものもある。こうした映画は、例えば戦争や大破局が、社会の全体にいかなる影響を与えるのかを吟味するであろう。再びミルズの言葉を借りれば、この種の映画は、「社会構造にかんずる公的問題 (public issues of social structure)」をめぐるものである。ほとんど専らこの「社会構造にかんずる公的問題」のみに焦点を当てた最良の映画の一つは、メル・ブルックスによる一九八一年の映画、『珍説世界史 Part II』であろう。この映画は、西洋史の大事件をオムニバス風にパロディー化したもので、人物展開はほとんど無視されている。今ここでこの映画を論ずることはせ

ず、本稿の最後近くでもう一度戻ることにした。

苦しみと超越をめぐる映画のほとんどは、「個人環境にかんずる私的問題」と「社会構造にかんずる公的問題」の両者を併用することで、登場人物とその環境との間のダイナミックな緊張関係を生み出している。

この種の映画を形作っているのは、ミルズが「社会学的想像力」と呼ぶ精神である。ミルズによれば、社会学的想像力とは、私的問題と公的問題との区別と結合に関わる。以下では、この社会学的想像力を表わした映画を二三見よう。先ず核戦争をめぐる日本映画から始めたい。

七 苦しみを描いた日本映画

黒澤明は、海外で最も著名な日本人監督である。彼は核戦争をめぐる映画を三本撮っている。一九五五年の『生きものの記録』、一九九〇年の『夢』、一九九一年の『八月の狂詩曲』である。このうち『夢』は除外する。理由は単純で、この映画は術学的すぎて良い映画とは言えないからである。ここでは他の二つの映画に注目したい。

七-1 『生きものの記録』〔図2・3〕

『生きものの記録』の主人公は、多くの場合「老人」と呼ばれる。彼は徐々に核戦争のことで頭を悩ませるようになり、自分の大家族を安全な場所に移そうと考える。終には一家で南米に移住することまで持ち出す。他方、周囲の人たちは、核の危機など存在しないかのように、あく

せくと日常生活を送っている。色々と諍いのあった後、第一の妾（妾は二人いる）を含む老人の家族は、この問題を家庭裁判所に持ちかける。最後まで老人に忠誠を尽くすのは、第二の妾だけである。終に老人は完全な精神錯乱に陥り、家族に見捨てられて精神病院に送られる。映画全体を通じて見られるのは、老人が他の人々と離れて座り、徐々に女性（特に若い女性）から切り離されてゆくシーンである。ふすま、窓、棒、最後には固い壁が、老人を女性との接触から遠ざける（図3）。しかし最終シーンでは、家庭裁判所の調停員である男性が、病院の階段を降りて来るのと同時に、第二の妾とその幼子が階段を昇ってゆく。

この映画を見ると、我々は否応なく自問させられる。——どちらの方がより狂っているのか。核破壊の縁に立つ世界を憂う老人の方か。それともその危機を無視する人々の方か。映画の結末は、一見殺伐としているように思われる。しかし最終シーンでは、男性の降下と、女性の上昇という象徴によって、一つの希望が示されているのである。老人は幼子のような状態に戻った時に初めて、精神的・心理的再生へと向い得る。そしてこの再生は、上昇する女性原理との接触によってもたらされるのである。

七一 「八月の狂詩曲」〔図5〕

『八月の狂詩曲』では、長崎の原爆で夫を亡くした老女が、余命幾ばくもないにもかかわらず、己の怒りを捨てることを拒んでいる。しかし老女のもとに、彼女の兄とその白人の妻との間にできた甥がやって来る

〔図5〕。この甥を通じて老女は、アメリカ人のみならず、日本人や自分自身をも許せるようになる。さらには、彼女を現世へと縛り付けていた怒りをも捨てるに至る。そして怒りを捨てる、彼女は突然狂ってしまった。これは暴風雨の中で彼女がさしている傘によって象徴される。彼女はその傘と同じく、内と外が反転しているのである。（この映像を見ると、少なくとも私は歌舞伎の俊寛を思い出す。俊寛は生涯の最後あたり、思わず松の枝を手折るのである。）老女は再び幼子となり、平穏な死へと向かう人生最後の時を受け入れられるようになる。

心の内と外との反転をめぐるこれらの象徴・映像・語りは、黒澤映画のみならず、日本の哲学、心理学、宗教に広く見られるものである。例えば仏教がしばしば教えるところでは、ブッダは世界への開けにおいて幼子のようなであった。また禅の教義は、多くの場合、幼子の比喩を用いて「無心」に至らせようとする。

この心の反転、ないし幼子の状態への逆転を描いた黒澤の最も名高い映像は、映画『生きる』〔図6〕の中にある。主人公は、自分が癌で間もなく死ぬことを知る。初め彼はそれを拒もうとするが、やがて何か社会のためになることをしようと決意し、子供のための公園を作る。主人公は雪の降る公園で、放心した幼子のように、楽しげにブランコで揺れながら死んでゆく。つまり彼は現世を超越し、「ほとけさま」になったのである。

八 本多猪四郎

黒澤の親友であり、協同制作者でもある本多猪四郎は、私の評価によれば日本で最も重要な監督である。黒澤の場合、映画そのものよりも名前の方がよく知られているが、実は世界で最も有名かつ人気の高い日本の映画は、本多の手によるものなのである。しかし本多の名を知る人は皆無に近い。悲しむべきことに、本多の映画の多くは、彼の特撮監督、円谷英二の作品とされてしまっている。本多は多数の映画を監督しており、彼のドラマの評価も高い。

多くの本多映画の中心的要素をなしているのは、黒澤の場合と同様、核戦争の恐怖である。本多の最も有名な映画『ゴジラ』は、一九五四年に封切られた。この映画では、核実験によって眠りを覚まされたゴジラが、現代の東京を破壊し始める。一人の女性（山根恵美子）が、自分の婚約者（芹澤）を説いて彼の秘密兵器を使わせ、この怪物を倒させる。黒澤の映画と同じく、『ゴジラ』においてもまた、心に傷を負い、完全な自己崩壊に直面している人物が登場する。それが芹澤であり、彼はその秘密兵器を開発した科学者である。^(注1)

本多は多くの怪物映画を監督しており、一作ごとに自分の創出したこのジャンルのアイディアに磨きをかけている。

八一 『モスラ対ゴジラ』^(注2)（図7）

本多の最も代表的な映画は、一九六四年の『モスラ対ゴジラ』である。

悪知恵に長けた金儲け主義の企業家たちが、モスラの卵の一つを利用してようと考える。同時にゴジラが再び現われ、今にもその卵を壊すところまで迫る。一人の女性記者と、モスラの鳥から来た二人の小人の女性が、卵救出の先頭に立つ。（この三人の女性は、モスラ映画の全作品において主人公である。）モスラは、彼女自身の卵を救いにやって来るが、ゴジラに殺されてしまう。映画の終わりの幾つかのシーンでは、孵化した二匹の幼虫がゴジラと戦う。幼虫たちはゴジラを繭で包み、ゴジラは再び海に落ちる。

この映画における象徴の諸関係を考えてみよう。——天皇は稲を植え初穂を摘むがゆえに、コメ文化の象徴的な頂点である。同様に皇后は、幼虫に最初の葉を与え、絹のための最初の繭を取るがゆえに、絹文化の象徴的な頂点である。女性文化と絹との関係は、既に『古事記』において確立され、第三三代（推古）天皇によって制度化されている。二匹の幼虫は、ゴジラを繭で包む。繭は、心の変容を表す象徴として広く見られるものである。私が本多と夫人にインタビューした際、繭が一種の子宮であることを指摘してくれたのは夫人であった。かくして繭は、生命を再組織化し生み出す女性の能力をも表すことになる。しかも詩人、三次達治が書いているように、日本人の心の中で、「母」ないし女性と海とは深い所で結びついている。一般に深い水や海は、生命の起源、無意識、心的再生の場を表す象徴なのである。そして最後に、日本の哲学において中心をなしているのは、対立物のバランスという観念、自然と調和して生きるという観念である。これらの観念は、『華厳経』、鈴木大拙

の著作、河合隼雄の心理学に散見される。

本多の怪獣映画は、神話と似た構造を持っており、黒澤映画のような論理的・一貫性を欠いている。しかし、それなりの存立根拠がないわけではない。本多の怪獣映画において、日本は自然とのバランスを失っている。だからこそ怒れるゴジラは、しばしば日本の最も近代的な都市、東京を襲うのである。そして少なくとも一九三〇年代以降、男性は余りに強すぎたのであり、女性的な要素を搾取し脅かしてきた。まさしくこの女性的な要素を、モスラと幼虫は象徴的な形で表しているのである。ゴジラは苦しみ、日本人も苦しむ。この苦しみを超越する唯一の途は、男性的要素が幼子の状態へと戻り、女性的要素が認知されて上昇し、女性が政治的な力を持つこと以外にはない。『生きものの記録』における老人と全く同様に、ゴジラもまた、女性である幼虫が彼を子宮のような繭で包む時、幼子の状態へと戻る。そうして初めて、ゴジラと日本は苦しみを超越し、再生することができるのである。

皮肉なことに、これらの映画は、次の両方の理由から批判されてきた。先ず一方でそれは、女性を文化・文明・道徳の安置所とし、社会・経済・政治をつかさどる男性に依存した弱者として描くことによって、性に関する因習的な考えを強化したとされる。しかし、他方でこれらの映画は、受動性という、日本社会における女性の行動規範に合わない登場人物を描いたとしても批判されるのである。皮肉なことにこれら二つの批判は、ともに性に関するイデオロギー的な仮定を物象化している。そして映画を、(現実に対する「批判」とは逆行する) 現実の貧弱な「再現」とし

て非難する。さらにこれら二つの立場はともに、性差をめぐる最近の文献を無視している。すなわち近年増え続けるその種の文献(それは先のような議論をむしろ回避するものだが)によれば、男女の間には行動学的・心理学的・生物学的な差異がある。そしてこの差異が、核のジレンマに対する女性の反応をも形作っている。

一九七〇年代の末以来、キャロル・ギリガンや、後にはデボラ・タネンのような学者たちは、男性優位のバイアスが、伝統的な心理学とラディカルな心理学の両方を支配してきたと告発している。彼女らの主張によれば、女性は男性とは異なった風に発達し、異なった風にコミュニケーションし、異なる世界経験の現象学を持ち、異なる道徳的前提を有する。これらの特徴が、後天的か先天的かは問題ではない。ただギリガンの示す所によれば、女性は非暴力、慈しみ、対人関係、協調、交渉、他者の欲求への感受性、自己犠牲性を強調する。それに反して男性は、正義や法という抽象的な観念、競争、個性を強調するのである。さらにギリガンは言う。こうした差異があるからといって、女性の方が男性より弱く、劣っている訳ではない。端的に、女性は男性と違うのである。しかも、男性が女性の一方にしか属さないような特徴は一つもない。こうした差異が後天的であれ先天的であれ、それらは生物医学的な研究と併せて考えねばならない。すなわち、生物医学的な研究の示唆するところによると、男性と女性では、同じ課題をこなす場合でも、それどころか同じ成果を達成する場合ですら、違った風に脳を働かせるのである。

女性の行動に関するギリガンの研究から、社会の現実やフィクション

に見られるより大きなパターンを理解するヒントが得られよう。なるほど、全ての女性が核に反対しているわけではない。戦争一般にさえ反対しない女性はいる。しかし近年のギャラップ統計によれば、調査したアメリカ人男性の六一%が、日本に対する原爆の使用を支持している。それに反して女性は、わずか二九%しか支持していない。これは相当な違いと言わねばならない。^{（注16）}しかも女性は、世界中でコミュニティー運動の中心をなしている。例えば、何百人という女性が、何年にもわたってイギリスの米軍基地前に泊まり込み、謂ば受動的だが能動的な仕方、政府の核政策に反対した。あるいはヘレン・カルディコット博士を考えてもよい。誰にもまして彼女こそ、戦争や核の危険に対する大衆の意識を喚起した人である。ドイツ緑の党を設立したのも女性であるし、アメリカ公民権運動の火付け役となったのもローザ・パークスであった。日本でも、地域のコミュニティー団体をつかさどるのは、大抵の場合女性である。広島においても、反核・反戦団体の中心は女性が占めている。

その結果、女性を描いた映像は、苦しみと超越をめぐる象徴や物語の中でもとりわけ力強い要素となる（もとよりそれらの象徴や物語のアイデアオロギー的内容は様々であり得るが）。それゆえ「地球を救おう」をテーマにしたポスターのコンクールで環境厅长官賞に輝いたのが、あの小学校六年生のものであったのも不思議ではない（図8）。そのポスターに描かれていたのは、女性の看護婦が腕の中で地球を抱き、哺乳壺を持つ姿なのであった。なるほど、そうした映像の是非については議論の余地がある。しかしいずれにせよ、超越へと至る象徴的な触媒となり、日

本の観客に慈しみと超越の感情を抱かせるのは、力強い女性の姿なのである。^{（注16）}

以上論じてきた映画が示唆しているのは、日本社会において男性と女性に割り当てられた性的な役割が、劇的なまでに異なることである。例えば『ゴジラ』や『モスラ対ゴジラ』では、女性は諍いを調停し、同意を形成することで自己を主張しようとする。それに反して男性は、権力と暴力に訴えることで支配権を握ろうとする。こうした男女の差異は、より少ない程度にはあるが、『生きものの記録』や『八月の狂詩曲』にも見られる。言うまでもなく、女性や、女性性を表す他の象徴だけが、超越や自己実現を表す唯一の象徴であるわけではない。しかし以上の映画が示す通り、それらは確かに力強い映像である。そしてしばしば男女を問わず個人の心的能力を鼓舞し、文化を問わず集団の心性を鼓舞するために用いられ、それによって苦しみを超越させてくれる。

九 苦しみと超越を描いた非主流のアメリカ映画

これまで語ってきたのは、日本映画と、三本のアメリカ映画（『スミス都へ行く』『宇宙戦争』『バットマン』）についてであった。この三本のアメリカ映画が代弁しているのは、主流のヨーロッパ系アメリカ文化であって、アメリカ文化の多様性に関してはほとんど示唆するところがない。そこで今度は、アメリカの非主流の諸文化に発言権を与えている二二三の映画に注目してみよう。

一〇 メル・ブルックス

メル・ブルックス (Mel Brooks) は、東ヨーロッパ出身のユダヤの家系に生まれた。彼に強い影響を与えているのは、イディッシュ文化、ユダヤ系アメリカの演劇、バーレスク、ヴォードヴィル、ナイト・クラブである。それらの内に見られる伝統的な演劇形式は、馬鹿らしい不条理な喜劇にパロディーと風刺を組み合わせることで、娯楽と啓蒙を与え、政治的なメッセージを隠そうとするものである。

一〇一 『プロデューサーズ』〔図9〕

ブルックスの一九六八年の映画、『プロデューサーズ』(The Producers)では、かつて名を馳せたブロードウェイのプロデューサー、マックス・ビアリストックが、三文芝居のために、婆さん連中から金を騙し取らねばならない羽目に陥る。或る日、怯えたノイローゼ気味の会計士、レオ・ブルームが来て言うことには、いんちきのプロデューサーすれば、成功した芝居よりも、失敗した芝居の方がはるかに大儲けできる。そこでマックスとレオの二人は、かつて上演されたこともないほどひどい芝居を見つけてプロデュースしようと決める。二人が選んだのは、元ナチス兵が書いた『ヒトラーの春』なる芝居である。二人はそれをサイケなミュージカルに仕立て、これで観客を完全に侮辱できると思う〔図9〕。ところが観客は、これを風刺喜劇として見てしまう。芝居は爆発的な成功を収め、マックスとレオは投資家を騙したかどで監獄行き

となる。なるほど二人は失敗したわけだが、にもかかわらず真に英雄的である。『プロデューサーズ』は、娯楽を提供するエンターテナーに捧げられた、愛に満ちた「弁明」^{オポキヤ}である。そして娯楽を望みながらもエンターテナーの方は軽蔑する、気まぐれな観客に対する告発でもある。

一〇二 『珍説世界史 Part 1』〔図10〕

ブルックスの一九八一年の映画、『珍説世界史 Part 1』(History of the World-Part 1)は、人類誕生からフランス革命に至る西洋史をカバーするものである。ブルックスの風刺技法は、それらの歴史事件を徹底的に脱コンテクスト化してしまう。その結果この映画は、過去の事件を攻撃した返す刀で、現代社会をも攻撃するものとなっている。今日こうした脱コンテクスト化の技法は、「ポスト・モダン」の映画製作と呼ばれる。しかしブルックスの仕事は、黒澤のような国際的芸術映画の様式ではなく、むしろ現在では庶民的・下層階級と見なされる伝統に従っている。それゆえ、ブルックスの名前はほとんど知られていない。いずれにせよ彼の技法は、歴史をミュージカルに変えてしまうところにある。尤もこの映画では、単なるブロードウェイのミュージカル以上のものが用いられている。すなわち、スペイン宗教裁判を描いた場面は、ハリウッドの水中バレーやテレビのゲーム・ショーをこき下ろしながら、それによってユダヤ人の血に塗られた歴史を語るのである〔図10〕。

ユダヤ人は、二千年以上の長きにわたって辛い苦しみを嘗めてきた。ユダヤ思想の多くは、一つの問いに捧げられている。——いかにしてこ

の抜け難い苦しみを超越する端緒をつかむのか、という問いである。この知的遺産は、ユダヤ人のみならず、西洋文化一般に対しても深甚な影響を及ぼしてきた。例えばC・S・シュライナーは、「混乱した責任のプロフィール」というエッセーの中で、非ユダヤの作家、トーマス・ベルンハルト(Thomas Bernhard)について語る。ベルンハルトは、フロイト時代のウィーンにおける抑圧的なブルジョワ的束縛に反抗した人である。ザルツブルグの寄宿学校では、絶望の余り自殺寸前にまで追い込まれる。彼はナチスも「全面戦争」もくぐり抜け、生涯のほとんどを通じて結核と闘う。ドストエフスキーを見出すことで、己の人生の目的は、「反対方向に進む厄介者の作家」になることであると悟る。この「反対方向」とはいかなる方向か。シュライナーによれば、それを知るためのヒントは、ベルンハルトが瀕死の患者と無能なスタッフで溢れかえった療養所でみせた回復に対する、彼自身の反応の内に見出される。すなわち、「馬鹿らしさ」不条理のみが、前進する唯一の途(注)なのである。

ブルックスもまた、同じ反対方向に進む厄介者である。ブルックスにとって、苦しみに対処する唯一有効な反応は、笑いである。人間存在の信じ難い馬鹿らしさ「不条理」に対しては、泣くことができるのと同様に、笑うこともできるのである。

ブルックスは、スペイン宗教裁判とナチの大虐殺を描く(図9・10)。この二つは、何百万というユダヤ人が、単に殺されたばかりか、想像を絶する拷問を受けた大事件である。スペインの宗教裁判官もナチスも、

音楽・演劇・ページェントを用いて、自らの残虐行為を神秘化し正当化した。同様にブルックスも、音楽・演劇・ページェントを用いて、これらの出来事を脱コンテクスト化してしまう。それによって、これらの残忍な事件を脱神秘化し、その馬鹿らしさ「不条理」を際立たせるのである。最も重要なことは、彼が力のない犠牲者たちに、自分の受けている拷問を笑う力を授けていることであろう。つまりブルックスは、人種差別のイデオロギーを暴露しつつ、同時に、馬鹿らしい「不条理」な人間の残酷さを超越して、人間存在の複雑さを認識するための手助けをも提供しているのである。

一 スパイク・リー『ドゥー・ザ・ライト・シング』

アフリカ系の諸民族も、ユダヤ人や先住民のアメリカ・インディアン同様、極めて長いあいだ苦しみを嘗めてきた。他の植民地化・奴隷化された民族と同じく、アメリカの黒人もまた、しばしば聖書、ユダヤの歴史、ヨーロッパ系アメリカ文化、その他の地方文化に由来する要素を摂取し、それを自らのアフリカの伝統と融合させている。こうした多様な伝統の融合は、多くのアフリカ系アメリカ人(黒人)の教会に見られる。ヨーロッパ系アメリカ人の教会であれば、会衆は大抵の場合黙って説教に耳を傾けるだけである。しかし黒人のゴスペルの教会では、説教者は会衆に参加を呼びかける。そのため説教者は、会衆が応答せねばならない問いを叫ぶ。このレトリックの技法は、「呼びかけと応答」(call-and-

response)として知られる。個々人はこの呼びかけに応答することで、自分の苦しみを超越し、コミュニティの一員となる。そして個人の苦しみをコミュニティが共有することによって、個人は力を得るのである。

この「呼びかけと応答」は、スパイク・リー (Spike Lee) の監督による一九八九年の映画、『ドゥー・ザ・ライト・シングス』 (Do The Right Thing) でも用いられている。とりわけ扇情的な一つのシーンでは、幾人かの登場人物が互いに人種差別的な罵詈雑言を浴びせ合い、鬱積した民族の怒りをぶちまける。各登場人物は、互いの呼びかけに次から次へと素早く応答する。このシーンに一種の終結感をもたらしているのは、最後に出てくる地元DJの忠告である。彼は、自分の怒りばかりぶちまけて他人の痛みに盲目なことが、どれほど危険であるかを皆に忠告する。さらに役者の鋭敏な言葉と組み合わせられたカメラ・スタイルは、鑑賞者を映画のアクションに引き入れると同時に、これが映画であることも思い出させる。映画館の観衆は、この「呼びかけと応答」の製作技法に衝き動かされて、役者のセリフに応答するであろう。実際、スパイク・リーの映画に対しては、いつでもあらゆるタイプのアメリカ人が、身ぶりや言葉を変えた応答をしている。

一一 結論

本稿を通じて論じてきたのは次のことである。——我々は学者として、

他の様々な説明の体系に対しても自らを開くことにより、自分の説明を改善することができる。しかしそれには先ず、我々自身の実存的な盲目を脱し、他者の自己表現へと開かれねばならない。広島在住のユダヤ系アメリカ人である私にとって、この努力は、私自身を日本(人)の体験に対して開くことに他ならない。とはいえ広島で暮らすことは、時として余りにも圧倒的な体験であり、再び実存的な盲目に陥ってしまうこともあり得る。

広島に住んでいると、どうしても一つの決定的な歴史事件を通して世界を眺めてしまう。言うまでもなく、人類最初の原爆による破壊のことである。この都市の住民が被った苦しみで、我々は盲目となり、歴史的な正確さを見失う。広島は自ら「平和都市 (The City of Peace)」を標榜する。確かに、現在の広島は平和な都市かもしれない。しかし、過去においては必ずしもそうではなかった。広島は第二次世界大戦に深く関与し、戦争から多大な利益を被っていた。広島は戦争都市だったのである。しかし広島は、破壊されたことで、自らが他者に与えた苦しみを忘れてしまった。五十年近くのあいだ、広島や日本人々は、自分をもっぱら戦争の犠牲者としてだけ見、自らが世界の中で信じ難い苦しみを引き起こし、現在も引き起こしつつあることを、自分にも世界にも否定する傾向があった。アメリカ人は、第二次世界大戦における自らの行動が道徳的で正当だったのか否か、激しく議論している。それに反し、概して日本は、自らが犯した犯罪行為を語ろうとしない。恐らく広島にとって一層適切な標語は、「平和的たらんと努める一都市 (A City

Striving to Be Peaceful)」であろう。もとより、他者の苦しみに対して盲目なのは日本人に限ったことではない。ユダヤ人、パレスチナ人、アフリカ人、ヨーロッパ系アメリカ人、セルビア人、クロアチア人、イスラム教徒、世界中の人々が、他者も苦しんでいるという事実に対して盲目になっている。実存的な苦しみの瞬間にあると、自分の苦痛以外のものを見る能力は奪われ、自分も他者を苦しめているのだという事実を否定してもよい気になってしまう。しかし本稿で論じた映画はいずれも、他者も苦しんでいるという事実に対して我々を鋭敏にしてくれる。これらの映画が思い起こさせてくれるのは、我々だけが苦しんでいるのではないこと、そして我々もまた、他者の苦しみに責任を負うのだということである。さらに、これらの映画が示唆する一層重要なことは、危機こそが人生の新たな意味を教え、個人と社会の再生に向かう途を示してくれるということである。これらの映画は、我々を苦しめる「私的問題」や「公的問題」を超越する様々な途を指し示す。泣くことを教える映画もあれば、笑うことを教える映画もある。あるいはただこう呼びかけることを教える映画もある。——同胞よ、絶望してはならない。私もまた、あなたの苦しみを分かち持つのだから。

注

注1 J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction* (London: Oxford University Press, 1976).

注2 例えは次のものを参照。Laura Mulvey, "Visual Pleasure and

Narrative Cinema," *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, ed. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 198-309. (初出は *Screen* [Autumn 1975], Vol.16, No.3) これらの問題、特に「縫合 (suture)」の概念に関する極めて有益な手引をよこして、Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983).

注3 Donald Davidson, *Inquiries into Truth and Interpretation* (New York: Oxford University Press, 1984), 157. [邦訳: ユナ ルフ・デイヴィッドソン、野本和幸・植木哲也・金子洋之・高橋要訳『真理と解釈』(勁草書房、一九九二)一七二頁]

注4 Paul Veyne, *Did the Greeks Believe in Their Myths?: An Essay on the Constitutive Imagination*, trans. Paula Wissing (Chicago: The University of Chicago Press, 1988), 12. [邦訳: ポール・ヴェーヌ、大津真作訳『ギリシア人は神話を信じたか——世界を構成する想像力にかんする試論』(法政大学出版会、一九八五)、二七頁参照。ただし本稿における翻訳は英訳に基づいており、大津訳とはかなり異なる]

一九九四年一〇月一〇日、広島映像文化ライブラリーにおいて行った広島芸術学会での口頭発表の席上、ステンドグラスに関する中世の信念について御教示下さった齋藤松広島大学教育学部教授(当時)。

現在山形大学教育学部教授)に感謝したい。

注5 Veyne, *op.cit.*, 2. [「ヴァーヌ」前掲訳書 九頁参照]

注9 Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973), 5-9, 569 n.4 and 17.

注7 河合隼雄『昔話と日本人の心』(岩波書店 一九八二) 三八頁。

注8 Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, trans. Celia Britton, *et al.* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1982), 3-16.

注9 C. Wright Mills, *The Sociological Imagination* (New York: Oxford University Press, 1959), 8-9. [「ミルズ」鈴木大広訳『社会学的思想力』(紀伊國屋書店、一九六五:新装版、一九九五)、一〇一—一一頁]

注10 *Ibid.* [同前]

注11 私が本多氏に行ったインタビューの中で、氏自身が指摘された所によると、一九五四年当時の日本の観客は、芹澤の眼帯を見て、彼が戦争で負傷したことを明らかに理解したであろうとのことであった。映画の最後で芹澤は、人類が再び彼の兵器を使わないようにと、ゴジラとともに自決する。しかしこの映画の中心となる登場人物は、芹澤ではなく、山根恵美子である。というのも、男たちが何もせず議論ばかりしているのに対して、彼女だけが、芹澤の秘密兵器を公

表し、彼を説いて人類救出のためにそれを使わせる力を持つからである。芹澤はゴジラと共に海中で死ぬ。海は、無意識・心的再生の場・女性を表す象徴として広く見られるものである。

注12 コジラ映画のより深層にわたる分析として、次の拙稿参照。シエロム・シャピロ、西村美須寿訳「天照大神、ヒルコト『コジラV Sパスラ』における日本の家族」『Image Forum』No.160 (青土社 一九九三年五月) : 44-50.

注13 *Kojiki*, trans. Donald L. Philippi, (Tokyo: University of Tokyo Press, 1968), 87, 404-406. 『古事記』倉野憲司校注・岩波文庫版(一九六三) 三八頁: 武田祐吉訳注・角川文庫版(一九七二) 三八頁: 次田真幸全訳注・講談社学術文庫版(一九七七) 上・九五頁 三好達治『郷愁』、『測量船』、『三好達治全集』第一卷(筑摩書房、一九六四)所収 五八頁。Keigon-Kyo, trans., Thomas F. Cleary, *The Flower Ornament Scripture: A Translation of the Avatamsaka Sutra* (New York: Random House, 1984-1987), 3 vols. 『華嚴經』この經典に関する文献は多いが、例えば、河合隼雄『明恵 夢を生きる』(京都松柏社、一九八七)。Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (New York: Bollingen Foundation, Inc., 1959). [邦訳: 鈴木大拙、北川桃雄訳・工藤澄子補『禅と日本文化』・『續 禅と日本文化』、『鈴木大拙全集』第十一卷(岩波書店、一九七〇)所収] 特 に『Love of Nature』の章(329-397)「禅と日本人の自然愛(一)

く(四)「一七五〜二三六頁」。さらに、鈴木の次のエッセイも参照。"Lectures on Zen Buddhism," Eric From, Richard De Martino, Daisetz Teitaro Suzuki, *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, ed., Eric From (New York: Harper & Row Publishers, 1960). [邦訳:「禅仏教に関する講演」鈴木大拙・日・フロム・R・ニマルターノ、小堀宗柏・佐藤幸治・豊村左知・阿部正雄訳『禅と精神分析』(東京創元社、一九六〇)所収] Kawai Hayao, "The Hidden Gods in Japanese Mythology," *Eranos Yearbook*, vol. 54 (1985): 397-426.

注14 Carol Gilligan, *In a Different Voice* (Cambridge: Harvard University Press, 1982). [邦訳: キャロル・ギリガン、岩男寿美子監訳、生田久美子・並木美智子共訳『もう一つの声——男女の道徳観のちがいとアイデンティティ』(川島書店、一九八六)]

Deborah Tannen, *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation* (New York: Ballantine Books, 1990). 生物医学的研究と関しては、例へば、Steve Connor, "Emotionally, Men Really are Lizards," *The Independent*, reprinted in *The Daily Yomiuri* (January 1, 1995): 5.

注15 "U.S. Poll Finds Widespread Ignorance About A-Bomb," Kyodo News Service, *The Daily Yomiuri* (March 3, 1995): 2.

注16 "Drawing to Save the Earth," *The Daily Yomiuri* (December 29, 1994): 8.

注17 「ユアリストック」(Bialystock) とららるる前の中の「ユアリ」(Bialy) とは、イェーレン文化、あるいはモーロンのユタヤ文化と結びついた一種の焼き菓子のジャンルである。

注18 C. S. Schreiner, "Profiles in Perplexed Responsibility: Raymond Carver, Robert Stone, and Thomas Bernhard," 『大島大学総合科学部紀要 V』XX (一九九四年二月一〇日): 13-30.

注19 Joseph L. White, *The Psychology of Blacks: An Afro-American Perspective* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1984), 35-36.

(「」内は全て訳者が補ったものである)

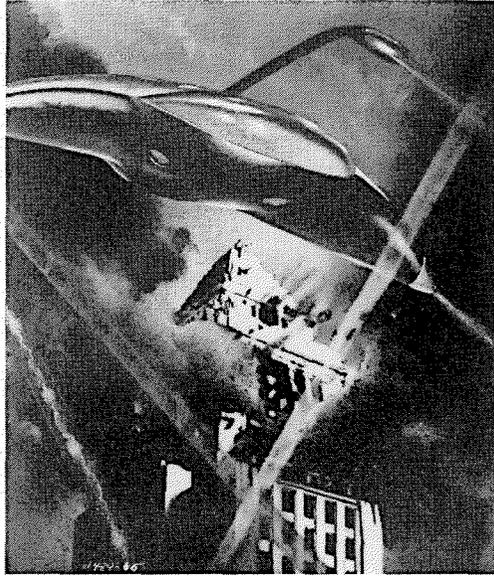


図1 『宇宙戦争』〔地球をおそう火星人の宇宙船〕



図2 『バットマン』〔ゴッサム教会でのバットマンとジョーカーの最後の対決〕



図3 『生きものの記録』〔老人と家族〕



図4 『生きものの記録』〔隔離される老人〕

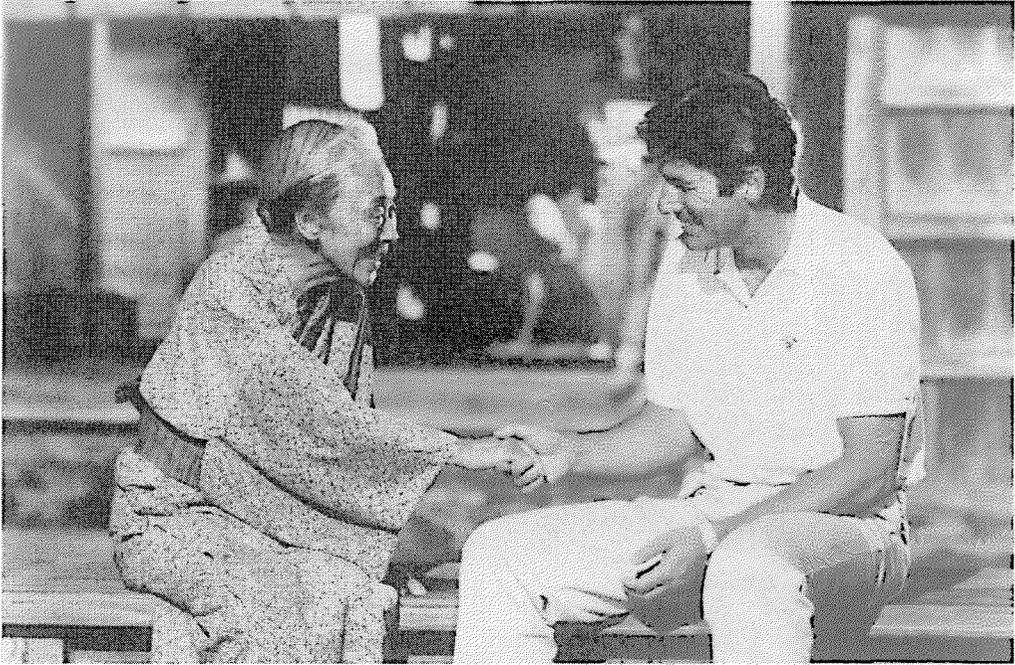


図5 『八月の狂詩曲』(老女とその甥)



図6 『生きる』(公園のブランコで揺れる主人公)

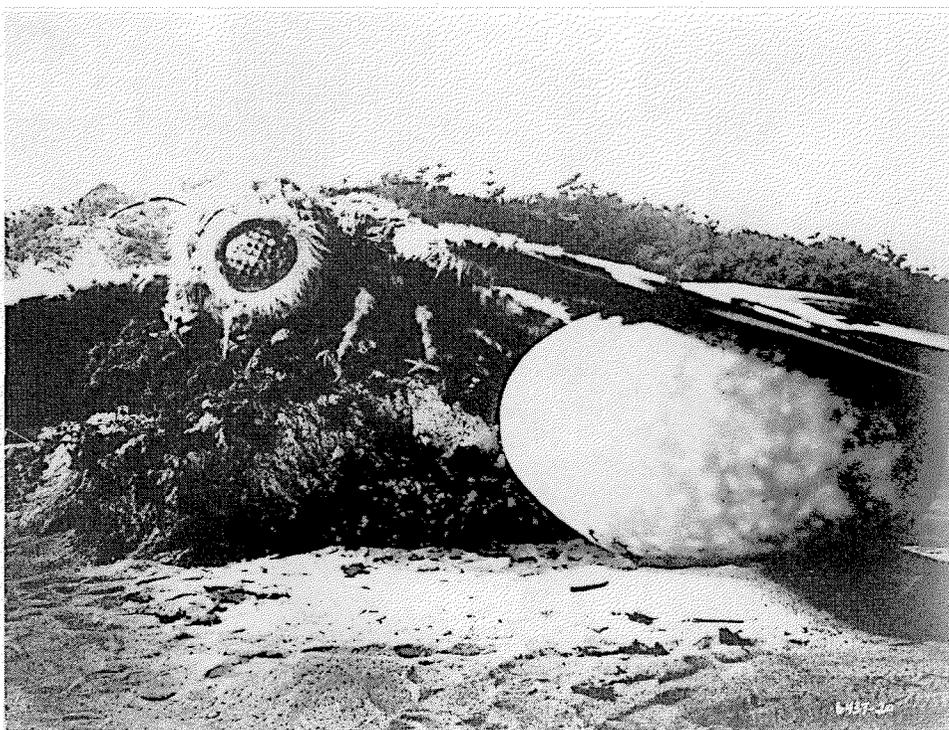


図7 『モスラ対ゴジラ』〔卵をかばいつつ死ぬモスラ〕



図8 「地球を救おう」環境庁長官賞
受賞ポスター



図9 『プロデューサーズ』〔脱コンテキスト化されたナチのページェント〕



図10 『珍説世界史 Part 1』〔スペイン宗教裁判のシーン〕