

タイトル	北海学園大学人文学会記録 第4回例会ミニシンポジウム「映画とおもちゃと博物館：アイヌと民族表象をめぐって」（インディアン）としてのアイヌ：日本映画とアイヌ表象
著者	大石，和久；OISHI, Kazuhisa
引用	北海学園大学人文論集(49)：172-185
発行日	2011-07-30

「インディアン」としてのアイヌ —— 日本映画とアイヌ表象 ——

パネリスト：大 石 和 久

○大石 岩崎先生に焼鳥屋さんで話したというのは、日本映画の中でアイヌ民族は、アメリカ映画におけるインディアンのような役目を果たしながら出てくるといことなんですね。僕はその点がおもしろいと思っていたのですが、そういうことをちらっと話したらきょうみたいなミニシンポジウムになってしまったわけで、僕としてはうれしいやら何やらという感じなのですけれども、きょうはその話をさせていただきます。

日本映画におけるアイヌ表象とはどのようなものか、これが私に与えられた課題なのですけれども、この問題をめぐっては、二、三論文が散見されるだけで、ほとんど手つかずの問いである、そういうふうに言っているでしょう。パワーポイントにはその例外を幾つか書いておきました[211-213 頁に掲載した当日配布資料のスライド2を参照のこと]。

とはいえ、北海道を舞台とした映画で、アイヌ民族が描かれる映画は決して少なくありません。民族表象の問題として、映画におけるアイヌ表象の問題はだれかが扱わなければいけないというのは確かなのだと、そういうふうに思います。しかしながら、私はきょうのお話で、アイヌ表象の問題について本格的に展開することはできません。だれかが取り組まなければいけないこの問題の端緒をつける程度のものでしかないことをあらかじめ述べておきます。

私の研究対象は映画ですが、もともと映画におけるアイヌ表象に関心を持っていたわけではありません。このような問題意識を持ったのも、私が北海道にやってきて、日本映画における北海道の表象というものについて考え始めたからなのです。

私は日本映画において、北海道は隠喩的に表象されることが多いのではないかと、そういうふうに思っています。例えばきょう取り上げる映画は、1960年公開の『大草原の渡り鳥』という映画なのですが、この映画は北海道の「大草原」をアメリカ西部に隠喩的に見立てた日本版西部劇でした。北海道は日本なのにアメリカ西部でもあるのです。この映画は『渡り鳥』シリーズに属し、その第6作目です。日本を舞台とした西部劇ということで、この『渡り鳥』シリーズは無国籍映画などと呼ばれていました。

この日本版西部劇の中で、西部劇につきものの平原をさすらいガンマンを演じているのは小林旭ですが、この映画にはインディアンも存在します。それがアイヌなのです。つまり西部劇といえば必ずのように登場するインディアンの代わりとして、それに見立てられてアイヌはこの映画に登場します。

インディアンとはアメリカ先住民のことで、差別的名称として、近年では使用されることが忌避されるようになった名称です。西部劇はかつてアメリカ先住民を白人の敵であるインディアンとして差別的に表象してきました。きょうの話の中では、あくまでもインディアンを括弧つきで、つまり実際のアメリカ先住民ではなくて、西部劇で描かれたその差別的表象を示す語として用いたいというふうに思っています。

アイヌはインディアンの隠喩であり、つまりアイヌ表象も北海道と同様に隠喩的なのです。北海道が隠喩的に異国に見立てられ、その住民もまた異国人として隠喩的に見立てられているわけです。まずその『大草原の渡り鳥』という映画を見ていただきたいというふうに思います（映像放映）。

これは映画のオープニングです。摩周湖があって、その尾根道を馬で移動しているのが、さすらいのガンマン、小林旭演じる滝伸次なのですが、子供と一緒にいるということに注目してください。これは『シェーン』（1953）という映画の日本版なのです。『シェーン』という映画は日本人が西部劇の中でもとりわけ愛した映画ですが、ガンマンと少年のふれあいを描いた西部劇です。この映画はそれの日本版として、北海道を舞台に『シェーン』を再現しているのです。なかなか広大な風景で見ごた



図1 尾根道を馬で移動する小林旭の超ロング・ショット

えがあるスペクタクルになっているというふうに思います(図1)。

こういう画面を見ると、やはり西部劇を思い出さざるを得ないですね。大きな風景があって、人が点のように映っている。『シェーン』もそのような画面から始まります。日本版西部劇、無国籍映画と呼ばれるゆえんがよく分かっていただけるというふうに思います。

これからガンマンと少年は、アイヌの部落に行くのです。アイヌがまさしくインディアンのように描かれているというのを見てください。アイヌが弓矢でガンマンを撃ってくるんですね。ガンマンの小林旭の武器といえば、もちろんピストルです。弓矢とピストルという、この対立は西部劇のおなじみのものですね(図2)。

次にアイヌの家の室内が映るのですが、水晶みたいなもので呪術的な占いをするアイヌの老女がいますが、実に奇妙な占いをするんですね(図3)。このように、インディアンに見立てられたアイヌというのはどういう表象と考えたらいいのかということを、きょう述べていきたいと思っています。



図2 小林旭と彼と旅する子供を弓矢で襲うアイヌ



図3 水晶で占うアイヌの老女

まずは、北海道の表象の隠喩性について述べ、そこからアイヌの表象の隠喩性という話につなげていきたいというふうに思っています。

映画に関して、比喩を二大類型に分けて考えた言語学者にロマン・ヤコブソンという人がいます。もともとヤコブソンは言語の比喩について考えたのですが、それは映画にも当てはまると彼は言います。

まずは「換喩」です。換喩というのは隣接性に基づく比喩でありまして、現前する要素の軸、つまり「連辞」に関係づけられます。

もう一つが「隠喩」なのです。隠喩は相似性、類似性に基づく比喩で、言語における不在の要素の軸、つまり「範列」に関係してきます。

換喩の場合はグリフィスの「カメラのアングル」の変化を考えればいい、あるいは隠喩の場合はチャップリンの「オーバーラップ」を考えればいいのだと、そういうふうにヤコブソンは言っていますが、ここでは、ある場所の表象について考えてみましょう。

換喩に含まれる比喩として、ヤコブソンが「提喩」というのを挙げています。提喩というのは、部分によって全体を代表させる比喩なんですね。これはある場所を表象するのに、一般的なレトリックではないかというふうに私は考えています。例えば札幌であれば時計台を映すとか、東京であれば東京タワーを映す、京都であれば神社仏閣を映す、そのようにして地域全体をあらわすということです。かなり一般的に行われているようなレトリックではないかと思います。

隠喩的表象は、画面には不在の場所を類似性によって喚起させるような映像、そういうふうに考えていいのではないかと思います。言語における不在の軸にかかわる類似性に基づく比喩が言語における隠喩なので、映像に置きかえるとそういうことになるのではないのでしょうか。

北海道というのは隠喩的表象の宝庫ではないかなと僕は思っています。例えば先ほど見ました『大草原の渡り鳥』もそうですし、あるいは山田洋次の『幸福の黄色いハンカチ』（1977）もそうでしょう。この映画は北海道の広大な大地をアメリカ西部の大平原に見立てながらつくった、アメリカ映画お得意のロードムービーの日本版なんですね。あるいは石井輝男監督

の『網走番外地』シリーズ（1965-1972）。これには明らかに西部劇的な作品もあります。あるいは最近の例だと行定勲の『北の零年』（2004）。これは馬の群れが北海道の大草原を疾走するシーンがありますけれども、それを見ると明らかに西部劇の隠喩であるのだと思うんですね。

アメリカ西部だけではなく。北海道は北欧、ロシアの隠喩でもありました。例えば黒澤明の『白痴』（1951）という映画です。黒澤はドストエフスキーの小説『白痴』を映画化するのに札幌を選んだのです。札幌はエキゾチックな町で、サンクトペテルブルグにそっくりだった、そういうふうに黒澤明は言っています〔スライド6を参照のこと〕。

『白痴』以外にも、外国文学の翻案映画化の作品というのは、札幌を舞台にした映画というのは結構あるのです。スライドを御参照ください〔スライド7を参照のこと〕。

北海道を舞台にした映画で外国文学の翻案映画化でなくても、やはり北方の建物や風土が醸し出すエキゾチックな雰囲気がある映画というのは結構多いんだと思います。例えば五所平之助の『挽歌』（1957）。この映画を見るとそういう印象を受けます。

北海道でも、函館というのは北欧に見立てられることが多い町です。ハリストス正教会があるからでしょうか。函館をロシアに見立てた森田芳光の『海猫』（2004）という映画、函館とノルウェーのベンゲルンという都市との相似性を描いた出目昌伸の『霧の子午線』（1996）等々を考えてもらえると分かりやすいと思います。また『渡り鳥』シリーズに『北帰行より・渡り鳥北へ帰る』（1962）という映画がありまして、そのロケ話の中で小林旭が北海道の函館でロケをするのは、ちょっとしたモスクワロケだねと言っているんですね。函館がモスクワに見立てられていたわけです。

こういう例はもっとあるのだろーと思います。

こう考えてきますと、北海道ほど隠喩的に表象され続けてきた地域というのは、他に日本にあるのかなと思ってしまいますね。映画の中の東京や京都と比べてみてください。それらはそれら自体として映画の中では描かれるのではないのでしょうか。それらが他の都市の隠喩として描かれるこ

とがどれほどあるでしょうか。不在の証明というのは難しいのですが、そういうふう思うんですね。

このような比較を通してわかるのは、隠喩性は日本映画における北海道表象の一つの特徴であるし、少なくともその一つの傾向であるということです。

異邦に見立てられたエキゾティシズムあふれる北海道。そのような北海道の表象はだれが生み出したものなのでしょうか。表象とは実在そのものではなくて、イメージであるならば、それを生み出す主体が誰なのか常に問題になります。エキゾティシズムは、北海道にロケにやってきた人々の、あえて言えば「内地」からの眼差しがつくり出したものではなかったのでしょうか。

北海道が「内地」からの眼差しによって、異国の隠喩として表象された要因を幾つか挙げていきたいというふうに思います。

その要因としてまず、北海道の地理的、風土的特殊性、つまりその広大な大地、寒冷な気候等を挙げることができるでしょう。

そして第2に、外国と国境を接するという地政学的な特徴、北海道が日本の北の果てにあるということなのですが、それも挙げるべきでしょう。国境に近いほど外国と相互浸透していくようにイメージされるというわけです。

第3に、明治以降、内国植民地として日本に組み込まれた北海道の特殊な歴史性も、北海道のエキゾティシズムを生み出す一つの要因として挙げておきます〔スライド10の映画評論家・佐藤忠男の言葉を参照のこと〕。

第4に、『渡り鳥』シリーズに典型的に見られるように、戦後、民主化された時代の中で、日本人が抱いた欧米への憧憬というのもその一つの要因となっているのではないのでしょうか。

近年、このようなエキゾティシズムを強化している要因として、北海道の特殊性を売りものとする観光主義も挙げるべきでしょう。

このように、内地からの眼差しは北海道を異国的な憧れの大地として表象してきました。北海道は日本離れした特殊性がゆえに、内地の日本人は

みずからが憧れ続けた西洋をそこにイメージし、自己の理想像として扱ったわけです。なぜ北海道をモンゴルの平原ではなくてアメリカ西部に見立てたのでしょうか。日本人はアメリカ西部にこそ日本のあるべき姿、理想像を見たからではないのでしょうか。

しかしながら、これは同時に、その内地からのまなざしが北海道をみずからと大きく異なった異国のごとき地としてとらえることで、日本の中心から遠く隔たった周縁として位置づけてきたということではないでしょうか。北海道は映画の中で、その地理的、風土的、歴史的特殊性がゆえに、一般的日本とはいかに異なるかという点が強調され、そのようにして周縁化され続けてきたわけです。

『大草原の渡り鳥』も北海道の大自然が映し出されていましたが、北海道ではその大自然に焦点を当てる映画、例えば動物ものなどが多くつくられてきました。この事態を文明化された日本の中心との対立に置いて、北海道がいかに周縁的であり、未開であるかという中心・周縁の図式においてとらえることができます。

あるいは映画の中の北海道は犯罪者が逃げた末に行き着く北の果てであり（大島渚監督の『少年』[1969]）、あるいは孤独な老人が過酷な環境に耐えながら生きている地の果てであり（森繁久弥が主演した久松静児の『地の果てに生きるもの』[1960]）、あるいは脱獄囚が繰り広げるバイオレンスアクションの舞台たる原始の雪原でありました（石井輝男の『網走番外地』シリーズ）。

このように見てくると、北海道は映画の中で、その特殊性がゆえに、周縁であるがための劣等性を帯びた地域として表象されてきたのではないのでしょうか。

中心・周縁論の視点から独自の文化人類学を打ち立てた山口昌男によれば、周縁は中心を活気づける機能を持ちます。というのも、中心はみずからと対立する周縁によってみずからのアイデンティティを確認するからです。それゆえ、例えば、キリスト教社会は——これが中心なのですけども——、みずからと対立するユダヤ人ゲッターを、周縁として必要としたわ

けです。周縁は、中心がみずからのアイデンティティを確認する手段であるのならば、周縁は言ってみれば中心のネガティブな自己像にすぎないでしょう [スライド 11 の山口の言葉を参照のこと]。

映画の中のエキゾチックな北海道、それも内地のネガティブな自己像、あるいはその陰画であることによって、一般的日本のアイデンティティを保証するものなのです。とすれば、中心・周縁図式においては、結局、中心は周縁をみずからのアイデンティティ供給のための道具として用いるだけなので、そのような図式にとらわれた映画では、周縁とされる地域の真のリアリティを見出すことはできないのではないのでしょうか。

映画評論家の渡辺武信は、『渡り鳥』シリーズについてこういうふうに言っています。「これらの作品で实景のロケーションがその効果を発揮したのは、それが地域的な実在性を表現している瞬間ではなく、日本にもこんな場所もあったのかいなと感嘆せしめるほどの奇妙な空間に変貌しおおせた瞬間であったのだ」 [スライド 13 参照のこと]。

北海道を隠喩的に扱う映画というのは、いわば隠喩的な想像力のはばたきを感じ取ることはできますが、北海道の「実在性」、リアルな姿からは遠ざかってしまっている、そういうふうには言えるのではないのでしょうか。北海道の隠喩的表象によって、中心は鏡の中の自己像としか巡りあわず、リアルな北海道へと到達することはできないのではないのでしょうか。

まとめるならば、映画の中の北海道は、内地の二重の意味での鏡です。つまり北海道は、その特殊性がゆえに、映画の中では内地の理想像となり、この意味でそれは内地のポジティブな自己像でありましょう。また同時に、その特殊性は、内地にとっては忌むべき自己像でもあり、この意味で北海道は内地のネガティブな自己像でもありましょう。

北海道表象は、正の方向にも、あるいは負の方向にも振れることはあります。しかしながら、それは北海道がその特殊性においていかに日本一般と異なるかということに由来するのであって、この二つの方向性は北海道の周縁的地位が持つコインの表裏というふうには言えるのではないのでしょうか。

このように北海道映画は内地の日本人にアイデンティティを供給する道具であり続けてきました。北海道映画は内地の日本人が投影する自己イメージにすぎないのだから、リアルな北海道はそれによって露わになることではない、むしろ覆い隠されてしまうのではないのでしょうか。

しかし、中心・周縁図式を克服し、北海道のリアリティを目指すような映画も近年出てきているというふうに思われますが、この点についてはきょうは持ち時間の都合上、ふれません。

さて、ここから、インディアンとしてのアイヌということを述べたいと思います。

『大草原の渡り鳥』の監督の斎藤武市は次のようなことを言っています。「アメリカの西部劇にはよくインディアンが登場しますが、それにかわるものとして、今度の作品ではアイヌを登場させているのです。滅びゆく民族の哀愁をテーマにしています」[スライド 15 を参照のこと]。

『大草原の渡り鳥』の冒頭を思い出してください。馬に乗ったガンマン・小林旭がアイヌに矢を射られる。明らかに西部劇の隠喩が見られるでしょう。近代的武器であるピストルを持ったガンマンが、インディアンに前近代的武器である矢で射られるという西部劇によく見られるシーンが再現してあるわけです。

その後、アイヌは水晶による、まじないによって未来を占います。明らかにアイヌは呪術的なものを信仰する前近代的民族として、西洋人的ガンマンたる小林旭の近代性と対比するように描かれています。

このような冒頭のシーンは、文明人である白人が野蛮人であるインディアンと戦うというアメリカ西部劇を模してあるわけですがけれども、この映画は明治以降の近代日本のいわば文明論的な位置を背景にしなければ決して見えてこないような、そういう側面もあるように思われます。

といいますのも、私は次のように思うからです。この画面からは、福沢諭吉が1875年に『文明論之概略』で提起したような文明、半開、野蛮の三段階に社会の発展をとらえる社会進化論的な考え方が透けて見えるのではないかと。福沢は日本は西洋文明を目的とすべきであると言います。福

沢は日本は「半開」である、と言っています。というのも、西洋に比べて日本は確かに「野蛮」ですが、「蝦夷人」と比較すれば「文明」であるからです。このように、この三者の関係は相対的であります。

福沢は次のように言うのです。「文明も半開に対すればこそ文明なれども、半開といえども、これを野蛮に対すればまたこれを文明と言わざるを得ず」。「我日本上国の人民をもって蝦夷人に比するときは、これを文明と言うべし」[スライド16を参照のこと]。

日本の「半開」としてのアイデンティティは、こうした文明と野蛮の二つの自己像との関係で構造化され、形成されたと言えないでしょうか。

西洋は文明として目的とするものであり、いわば日本の理想的自己像です。西洋はこの意味においてポジティブな自己像です。この文明的な西洋に対して、日本は野蛮です。

しかし、日本人はみずからより文明化が進んでいないアイヌに対しては文明たりえます。つまり、日本人が西洋人に対して野蛮であるように、アイヌは日本人に対して野蛮です。この意味において、アイヌは日本人のネガティブな自己像であり、文明化のために切り捨てるべき忌まわしきものです。

どうしてこの映画では小林旭が文明人たる西洋人の模倣をしなければならず、また、そのような小林旭と、いまだ呪術を信じ、野蛮人たるアイヌとの対比が生じるのでしょうか。日本人は西洋人を目的とし、みずからの理想像として、それに近づこうとするからこそ、西洋人の模倣をし、呪術を信じるような野蛮な状態から抜け出さなければならず、つまりアイヌのようであってはいけないわけです。

このように考えるならば、アイヌは野蛮として否定され、日本人を文明として引き立てるためにこの映画の中で配されたのではないのでしょうか。小林旭がガンマンのふりをしているのは、西洋人からすれば、野蛮人の背伸びにしか見えないかもしれません。しかしながら日本人は、みずからが野蛮人であることを覆い隠すために、みずからよりも野蛮たるアイヌを配した、そういうふうと考えられないのでしょうか。そのとき、日本人は文明

人になるでしょう。こう考えるならば、アイヌをインディアンとして配したのは、日本人が野蛮であることを隠蔽し、みずから文明として僭称するためであった、そういうふうと言えるかもしれません。

しかしながら、否定されるためとはいえ、アイヌがいるということは、そこに日本人は野蛮としてのネガティブな自画像を見るということでもあり、自己を自覚するということであるかもしれません。日本人は所詮、背伸びした野蛮人にすぎないのだと。ガンマンの格好をした日本人の奇妙さは拭い去れないのです。

さて、ここでも、さきほど述べた北海道表象が日本一般のポジティブでかつネガティブな自画像であることと同様のことが指摘できると思います。日本人は自らのポジティブな自画像である西洋人の模倣をしているが、同時にアイヌ人に忌むべきネガティブな自画像を見ているのだと。このような同時に正負にふれる日本の自画像たる位置を映画の中で北海道、そしてアイヌは占めてきたのです。

アイヌをインディアンとして配した日本版西部劇には、以上のように日本の半開状態が表象されているようにも思われます。インディアンとしてのアイヌも単にインディアンへの代わりではなく、このように近代日本の文明論的コンテクストの中で捉え直すならば、この「半開」としての日本という日本のアイデンティティが深く関わってくるだろう、というのが私の考えです。

内国植民地の先住民であるアイヌが日本人のネガティブな自己像であるならば、日本人のアイヌに対するとらえ方に一種のオリエンタリズムを見ることができるかもしれません。ここでアイヌ表象についてオリエンタリズム的分析を本格的に展開することは、私の能力を超えていますが、ただ、一点だけ指摘しておきます。エドワード・サイードは、西洋における東洋についての言説にあつては、ジェンダー的には女性のエロティシズムが強調されるということを述べています。映画においてアイヌの女性はことさらエロティックに描かれることをチュプチセコルが指摘していることをここに挙げておきます。『大草原の渡り鳥』でのアイヌの女性、セトナを演じ

た白木マリや、大庭秀雄の『君の名は 第二部』(1953)でアイヌの女性、ユミを演じた北原美枝はその典型例です[スライド18およびスライド19を参照のこと]。

結びに代えて、最後に若干付け加えたいと思います。

きょうはアイヌのいわば差別的表象についてのみお話ししましたが、しかし、アイヌは近年、映画の中でポジティブな価値を持って描かれるのではないのでしょうか。例えば行定勲監督の『北の零年』。この映画の中では、アイヌは開拓民たちが自然を破壊するのに対比されて、狩猟民族として自然と共生し生きる民族として、徹底的に肯定的に描かれています。いわばエコロジカルなアイヌです。

しかしながら、これは考えてみますと、これも内地の日本人、和人が投影したイメージにすぎないのではないのでしょうか。野蛮や未開であったものが自然との共生をあらわすものへと反転したにすぎないのではないか。和人の理想が投影されているにすぎないのではないのでしょうか。現在を生きる和人たるわれわれが、近年興味を抱いているエコロジーなるものが、アイヌへと投射されているのではないのでしょうか。

この映画の場合も、和人はアイヌに理想的自己像を見ているにすぎないのです。それは呪術をあやつるアイヌの差別的表象と同様に、実在しないものではないのでしょうか。アイヌをひたすらエコロジカルな民族として見るということに対して疑問をとなえる論文に児島恭子さんのこの論文がありますので、御参照ください[スライド22に挙げてある児島恭子「現代アイヌ文化観の歪み：共生とジェンダー」を参照のこと]。

では、アイヌのリアルに迫るにはどうしたらいいのか。芸術は創造です。映画とともに創造されゆくアイヌのリアルというものがあるかもしれません。アイヌ民族のあり方を本質主義的にとらえずに、固定されたものとしてとらえずに、絶えず生成するもの、変わりゆくものとしてとらえるならば、それは芸術によって創造されるというあり方も持つと思っています。

きょうの発表は、芸術的創造がイメージの捏造へと近づく映画のありようを見てきたわけですが、映画とともに創造されるリアルというも

のがあるのではないのでしょうか。

ちょっと時間過ぎたようなのですが、申しわけございません。以上です。
(拍手)

○岩崎 質問もあるかと思うのですけれども、後でまとめて質問を受けたいと思いますので、次の報告の貝澤さんに準備をしてもらいたいと思います。

準備している間ですけれども、この1960年代というのは、アイヌ民族、ほかの地域、ほかの国でも同じですけれども、先住民族が消えゆく民族であるということがおおびらに言われた時代でもありますよね。ですから、その時代と、今の社会的な状況というのはかなり異なっているのではないかなと。その意味で、最後に最近のアイヌ民族のイメージがエコロジカルな、自然との共生というような感じのイメージで語られることが多くなってきたというふうな変化が起きているのではないかなというふうに思います。