

タイトル	北海道と映画：北海道の表象とそのアイデンティティ
著者	大石，和久
引用	開発論集，75：49-63
発行日	2005-03-31

北海道と映画

—— 北海道の表象とそのアイデンティティ ——

大 石 和 久*

はじめに

北海道を舞台とした日本映画は現在に至るまで300本以上あり、これは東京でロケした映画について多い数であると言われている。それら数多くの映画は北海道をどのようなイメージとして描き出してきたのだろうか。そしてその映画の中の北海道のイメージは、北海道のアイデンティティをどのようなものとして形成してしてきたのか。拙論はこの二つの問いに、修辞学的な考察を通して答えるものである。拙論の終わりには、近年、北海道を舞台にした映画に新たな動きが見えることについても述べておきたい。予め述べておけば、日本における北海道の〈特殊性〉をそのアイデンティティとして強調する映画の代わりに、北海道の〈特異性〉、その比類なさに焦点を当てた映画が登場し始めているのである。

拙論では、北海道の映画批評家、竹岡和田男著『映画の中の北海道』に大きな助けを借りた。本書は北海道を舞台にした映画を考える上で大いに参照すべき先駆的な仕事であり、このような分野に関するほとんど稀有な研究文献である。北海道を舞台にした映画の歴史に関しては『映画の中の北海道』に主に依拠しながら、論を展開してゆきたい。

1 北海道の換喩的表象

上述のように、北海道でロケされた映画は300本以上ある。この量は注目に値しよう。それほど、北海道には映画のロケを引き込む力があるのである。『映画の中の北海道』には、その力について次のようにある。

映画にロケーションはつきものだが、どうしてもこれだけはここでなければ撮れぬ、という例が北海道には多い。とくに戦後、自由やロマンを求める人の心をキャッチして、北海道の風景を憧れる気持ちをあおったのは、牧場やポプラ並木や時計台を背にした映画であった。中には、いわば動く絵はがきに過ぎないものも少なくなかったけれども⁽¹⁾。

* (おおいし かずひさ) 開発研究所併任研究員、本学人文学部助教授

この「動く絵はがき」とはどういう意味か。竹岡は「札幌と言えば、時計台、北大のポプラ並木、大通り公園が必ず出てきたものである。それさえあればの安直さが絵はがきの的だとヒンシュクを買ったりした」(176)と伝える。観光産業的なステレオタイプの北海道のイメージを強化する映画が批判され、「動く絵はがき」と呼ばれたのである。北海道にしかない、いわば日本離れした風景の魅力が映画ロケを北海道へ向かわせる力になったこと、これについては後に第2章でふれるとして、第1章ではこの「動く絵はがき」が北海道を表象する仕方について考察を深めてゆきたい。

「動く絵はがき」のような映画は、北海道全体を「ポプラ並木、牧場、時計台」などのその一部分によって〈表象＝代表する〉(represent)。そのような映画を、修辞学の観点から北海道の〈換喩的表象〉と呼んでみたい。修辞学とはもちろん言葉の文彩についての学問であるが、ここでは映画についてその修辞学を試みたいのである。「換喩」とは隣接性に基づく比喩の一種である。換喩を「赤頭巾型」比喩と名付けたのは修辞学者、佐藤信夫であった⁽²⁾。赤頭巾ちゃんというあだ名の命名法は、換喩的である。赤頭巾ちゃんと赤頭巾の間には隣接性の関係があるからである。換喩の中でも部分が全体を代表するとき、それは「提喩」と呼ばれる。(提喩を換喩に含めるかどうかについては議論があるが、ここではそのような議論に立ち入る必要はないだろう。拙論では、提喩は換喩に含まれるものとみなし、論を進めてゆく。)要するに、「動く絵はがき」のような映画は「ポプラ並木、牧場、時計台」などの北海道に特徴的な部分を取り上げることで、それに北海道全体を代表させるのであるから、それは北海道の換喩的な(あるいはより厳密には提喩的な)表象である、と言えるのである。ただし、映画が北海道のそのような一部分にばかりに固執するならば、それは、ステレオタイプの北海道のイメージを強化する否定的側面をもたざるをえなくなることについては、すでに述べた。しかも、換喩的表象は、北海道の一部分を取り上げるに過ぎないのだから、必然的にその他の部分は隠蔽される。ということは、結局、北海道の全体的なあり方は、このような表象形態においては隠されてしまうのである。このように換喩的表象は隠蔽装置としても機能する⁽³⁾。しかしながら、北海道の換喩的表象はこのような否定的側面しかもたないのであろうか。そこには積極的な表現の可能性はないのか。この問いに答えるためにも、ここで、言語学者ロマン・ヤコブソン——ヤコブソンこそが映画に関する修辞学的探究の嚆矢である——による映画における換喩についての議論を、拙論に関係する限りにおいて検討しておきたい。

ヤコブソンは映画監督 D.W. グリフィスを例に挙げ、そのカメラの技法——アングルやショットの変化、クロース・アップ——が換喩的であると指摘する⁽⁴⁾。ヤコブソンによれば換喩は、現前する要素の連なりとしての連辞軸に関連付けられる比喩であるのだが、彼がクロース・アップをとりわけ「提喩」として取り上げていることは、拙論にとって重要である⁽⁵⁾。ヤコブソンが言うようにクロース・アップは提喩的である。クロース・アップは全体から部分を切り抜く性格をもつからである。この点で、それは拙論で指摘した北海道の換喩的(提喩的)表象と重なり合う。たとえば、北海道を代表するあるもの、たとえば時計台をクロース・アップ

で捉えること——北海道の一部に大きな焦点が当てられつつ、粹取られ、それが北海道を表象する。ここから分かるのは、ヤコブソンの説と拙論とが共通の前提としているのは、映像が切り取られた、すなわち粹取られた存在であることである。この粹取られているという映像のあり方に、換喩的表象の積極的な表現の可能性が秘められていると思われる。以下、黒澤明の『白痴』（1951年）を具体例として取り上げながら、北海道の換喩的表象の可能性について考察を進めてゆきたい。

この『白痴』という映画は、黒澤がドストエフスキーの同名の文学作品を、舞台を札幌に移し、翻案、映画化したものである。竹岡は次のように『白痴』を評価する。

原作の魂と真摯に取り組んで、それを札幌の風土の中で昇華させた傑作である。北海道ロケの作品では、最も質の高い映画として記憶されねばならない（12）。

竹岡はまた「札幌の雪と氷がこれほど表情を持って描かれた例はない」（13）とも絶讃する。黒澤が『白痴』の中で白黒のフィルムに焼き付けたあの異様な形態の、黒く艶やかな、そして不気味に迫り上がる凍り付いた雪の塊。『白痴』を見た人ならば、その圧倒的な存在感に驚きを感じたのではないか。おそらく、そのような雪の塊など冬であれば日頃見慣れているはずの北海道に住んでいる人であっても、である。黒澤がフィルムに収めた、安易な意味づけを拒むような、いわばむき出しの雪の塊。この映画は、感性に圧倒的な力をもって訴えかける雪の「表情」を映し出しているだけに、それを見た者は、黒澤が『白痴』の理念を映画的に処理し、表現しえているのを確信する。映像になった雪塊は、ドストエフスキー小説の理念の、映画における〈象徴〉になりえているのである。雪塊のみを粹取り、映像として示すこと、それ自体は、北海道をステレオタイプのイメージに閉じ込めるような換喩的表象に過ぎないだろう。しかしながら、黒澤による雪塊の粹取りは、それを見慣れぬものに変えるのである。

映像には必ず粹がある。したがって映画の中の北海道は粹取られたもの、つまり粹によって切り取られたものにならざるをえない。北海道を撮影するということはその一部分を粹で切り取り、示すということでしかありえないのである。であれば、北海道の表象が換喩的であることはむしろ必然である、と言わざるをえないだろう。ただし、北海道をどう切り取るか、どう粹取るかで北海道の表象は変わってくる。上述したように雪塊のみを粹取ること、これは北海道の風土をステレオタイプのイメージとして示す映像である。しかし、黒澤明は『白痴』の中で雪塊の物質的な無表情から最大限の「表情」を引き出し、それを原作の理念の象徴にまで昇華させたのだった。この映画を北海道の代理表象として見た北海道外に暮らしている人々のみならず、北海道に生活している人々にとっても、その雪塊は新鮮なものではなかったろうか。黒澤の視角からの北海道の粹取りは雪塊に潜む、見慣れぬものを炙り出す。換喩的表象の可能性はここにあるのではないか。換喩的表象は北海道をステレオタイプなイメージに閉じ込めかねないが、新しい視角からの粹取りは、普段は見過ごされている北海道を開示する装置として

も機能するのである⁽⁶⁾。

最後に、「動く絵はがき」のような換喩的表象を一切無視した作品を挙げておこう。相米慎二監督作品『雪の断章——情熱』(1985年)である。相米は時計台、ポプラ並木などをフィルムに収めることは決してなかった。しかしながら、それは単なるいわば天の邪鬼的な、否定的行為なのではない。相米はそのことによって札幌の日常的な風景を「幻想の世界」に変えたのである。「札幌と言っても、さすがに名所なんかに目もくれない。豊平川のほとりや橋など、さりげないところが、相米監督の手にかかると、幻想の世界かと生まれ変わる」(39)。相米は視線を名所から転換し、彼固有の視角から、普段はおそらく見過ごされている、札幌の日常に潜む「幻想の世界」を開示したのである。以上、北海道の換喩的表象について述べてきた。ヤコブソンは、比喩を「換喩」と「隠喩」の二つの類型に大別するのだが、映画における北海道の表象に関しても、換喩的表象のみならず隠喩的表象をも指摘できると思われる。

以下、北海道の隠喩的表象について述べよう。予め述べておけば、隠喩的表象こそ、北海道の表象に特徴的なレトリックであると思われるのである。

2 北海道の隠喩的表象

「隠喩」とは類似性に基づく比喩である。佐藤信夫は換喩を「赤頭巾型」比喩と呼んだのに対し、隠喩の方は「白雪姫型」の比喩と名付ける⁽⁷⁾。白雪姫というあだ名は隠喩的である。雪と白雪姫の肌がどちらも白いという点において類似していることに基づいて、彼女は白雪姫と命名されたからである。ヤコブソンは換喩は連辞軸へと関連付けたが、隠喩は、不在の要素との範列的關係に基づく比喩とみなす。彼は映画においても隠喩を見出すが、彼が具体例として取り上げるのは、チャップリン映画における「ディゾルヴ」である⁽⁸⁾。ディゾルヴとはあるショットがフェイド・アウトすると同時に別のショットがフェイド・インしてきて、重なり合いながらショットが切り替わる手法である。たとえば、『モダン・タイムス』(1936年)の冒頭のシーン。移動する羊たちの群れのショットがフェイド・アウトしてゆき、そこに工場へ向かう労働者の一群のショットが重なり合いながら、フェイド・インしてくる。「労働者は屠所にひかれる羊たちのように仕事に向かう」⁽⁹⁾。このディゾルヴは羊たちと労働者との類似を示しているのであり、この点において隠喩的である。しかしながら、拙論で北海道の〈隠喩的表象〉というとき、このような隠喩的なショットの転換、二つのショットの類似を指しているのではない。拙論では、以下明らかになるように、ワン・ショットであっても十分成立するような隠喩的表象を考えている。

北海道は映画の舞台になる場合、ヨーロッパ(特に北欧)やアメリカ西部の平原との風景・気候等に類似していることから、それらの国や地域に見立てられることがしばしばあった。このように北海道がそれ以外の場所に風景・気候等の点で類似している点に注目し、北海道をその場所に見立てる表象の仕方を〈隠喩的表象〉と呼びたい。ショット間の類似ではなく、ワン・

ショットであれ、映像になった北海道が異国と類似していることが、ここでは問題になっているのである。ヤコブソンは映画の修辞学をショットの結合、すなわちモンタージュのレベルにおいて考えている。ヤコブソンによる映画における換喩の考察にしても、連辞軸に焦点が当たっている限り、そこでは複数のショットの結合が前提とされている。それに対して、拙論はモンタージュのレベルではなく、モンタージュ以前の、写真にも適用できるような映像のより基本的な性質のレベルでの考察である。さて、このような〈隠喩的表象〉こそ映画の中の北海道に特徴的な表象のあり方ではないだろうか。

換喩的表象であれば、東京ならたとえば〈東京タワー〉、京都なら〈神社仏閣〉を見せるなど、北海道以外の場所を表象した映画にも見られる表象形態である。しかし、東京や京都が、異国に見立てられるということがあっただろうか。東京や京都はそれ自体として映画に登場することがほとんどであろう。不在の証明は困難であるが、隠喩的表象は北海道以外の地方では傾向としてはあまり見られないのではなかろうか。北海道は往々にして〈それ自体〉として映画に登場することがない。この日本の島は、異国に見立てられて初めて、映画の舞台として選ばれることがしばしばなのである。

たとえば、ここで再び黒澤明の『白痴』を取り上げよう。『白痴』は先に見たようにドストエフスキーの同名の小説の映画化であったが、黒澤がその舞台に札幌を選んだのは、札幌と小説の舞台であるペテルブルグ（旧レニングラード）との間に類似性を見てとったからである。朝日新聞北海道報道部編『映画 北の舞台』——これは『映画の中の北海道』に並ぶ北海道映画史を語る上で貴重な文献である——には、黒澤の次のような言葉が紹介されている。

札幌はエキゾチックな街で、北欧風の建築物が多く、それが明治風の建築や重々しい蔵作りの建物と入りまじり、不思議なふんい気をもっていた。

白痴を映像化するに当たって、雪というものを強調し、それを象徴的に使った。レニングラードは雪と氷の街だ。

白夜、吹雪、凍結したネバ河なしにはレニングラードは考えられない。昔の札幌はネバ河こそないが、やはり雪と氷の街だったのである⁽¹⁰⁾。

『白痴』の他にも、札幌は多くの外国文学の翻案、映画化の舞台となっている⁽¹¹⁾。また、外国文学の翻案、映画化ではないものであっても、北海道を舞台とした映画には、たとえば北海道ブームを巻き起こした五所平之助監督の『挽歌』（1958年）を見ても分かるように、北欧風の建物や北方の風土が醸し出すエキゾチックな雰囲気があったのは、間違いないだろう。日本を舞台にしながらも日本ではないようなエキゾチックな雰囲気、そこから映画の中の北海道のいわば〈無国籍〉的なイメージが生まれてきたとも言えるだろう。

映画評論家・映画史家の佐藤忠男は、阿部豊監督の『太陽の子』（1938年）と山本薩夫監督の『田園交響楽』（1938年）を戦前の北海道を舞台とした代表的映画として挙げる。それらはどち

らも「キリスト教の善悪二元論的な良心の葛藤」を描いており、「雪の清浄さと人間の心の闇との争いというふうにイメージ化されているのも共通していて、日本映画としては異色の観念性のある作品だった」と佐藤は評している⁽¹²⁾。そして佐藤はこう続ける。

北海道は江戸時代以来の日本的情緒の伝統がしがらみになっていないぶん、日本ばなれの西洋的ドラマの舞台にしやすい土地柄であり、この点で戦後にも、一九五一年に黒澤明がドストエフスキーの『白痴』を翻案映画化するときに舞台として選ばれた⁽¹³⁾。

北海道の風景がエキゾチックであったことはすでに述べたが、佐藤は北海道固有の「土地柄」、その土地に特有の精神的風土とでも言うべきものにも注目している。精神的風土の点においても北海道は、西洋の隠喩でありえたのである。

佐藤は1960年代以降は、自然との繋がりが失われた都市との対比において、自然の豊かな北海道という観点から映画が撮られたと指摘し、その例として山田洋次監督作品『幸福の黄色いハンカチ』(1977年)、『遙かなる山の呼び声』(1980年)を挙げる⁽¹⁴⁾。だが、拙論の視点からは北海道はそれでもなお隠喩的に処理されてきたのだ、と言わなくてはならない。ただし、北海道はもはやヨーロッパ、北欧の隠喩ではなく、アメリカ、特にその西部の隠喩となったのである。「日本で西部劇的な背景は北海道しかない」(202)と竹岡も言う通り、北海道の広々とした大地は、西部劇の舞台の大平原に見立てられた。馬が疾走する西部の大地に北海道はなぞらえられたのである。山田洋次はこう語る。

北海道の場合は、やはりスケールの違いということがありますからね。その土地そのものがすでにドラマチックなんですから⁽¹⁵⁾。

山田は、その「スケール」の違う北海道の大地をアメリカ西部の大平原に見立て、西部劇『シェーン』(1953年、ジョージ・スティーヴンス監督)の筋立てを思い起こさせるような作品を監督する。それが『遙かなる山の呼び声』であった。このタイトルが『シェーン』の主題歌の邦題であることから、『遙かなる山の呼び声』が『シェーン』を下敷きにした作品であることは伺える。根釧原野で牛を飼って生活している母子のところへある男がやってくる。その男はその母子を手伝うようになり、彼らは親交を深めてゆく。しかし、男はやがてそこを去ってゆかざるをえなくなるだろう(彼は殺人犯だったのである)。この映画で、主人公の男を演じる高倉健が、広い根釧原野を馬に乗って走るシーンがある。もちろん、これは西部劇を模倣したシーンである。この映画には北海道の広い平原を強調したこのようなシーンが多い。

『幸福の黄色いハンカチ』はアメリカ映画お得意の〈ロード・ムービー〉を北海道で模倣、再現したものであった。ロード・ムービーと言えば、アメリカの広大な大地を旅する者たちがその旅をつうじて次第に心が通い合うようになる過程を描くものだが、この映画では、その

旅の場所を北海道の大地に移し替えているのである。この映画には、高校時代から北海道の真っ直ぐな一本道をドライブするのが夢だった男（武田鉄矢）が登場する。憧れの大地，北海道の一本道を彼は興奮しながらひた走る。山田はその夢の北海道の広さを強調するために、空撮でその車を捉える。

アメリカ西部の隠喩としての北海道は、山田以前の映画作品にも登場しており、山田はその伝統の中に位置付けられる。たとえば、山崎大助監督の『口笛を吹く無宿者』（1961年）。これは北海道を舞台にしたいわば〈西部劇風時代劇〉であった。竹岡は「時代劇の北海道ロケは数少ない」と指摘し、その理由を「日本離れした風景や風土，歴史などが，チャンバラの舞台としては何となく不釣り合いなこともあろう」と述べる(106)。チャンバラはあまり撮影されなかった北海道でも，この映画のように〈西部劇風時代劇〉というかたちであれば撮影されたという事実は注目に値しよう。北海道の「日本離れした風景や風土，歴史など」が，通常の時代劇ではなく，このような異色チャンバラ映画の発想源になったのは間違いないだろう。竹岡は「広々とした北海道ロケ場面をもつこの映画は，その画面のみずみずしさにより，画一化の壁を破った，などと評されもした」(107)と伝える。広々とした北海道の大地，それは時代劇であってもアメリカ西部の隠喩であり続けたのである。また，この映画はアイヌをインディアンに見立てた西部劇風時代劇でもあった。竹岡は「インディアン代わりのアイヌという設定が目にあまる」(106)と批評する。この映画の中では，北海道という土地がアメリカ西部の隠喩であるのと同じ様に，アイヌは〈それ自体〉として扱われることなく，インディアン隠喩としての役割を担わされており，アイヌはその資格でのみこの映画に登場するのである。映画の中の北海道を語る上で，このアイヌの差別的表象の問題は非常に重要であるが，ここではこれ以上踏み込んで論じる余裕も能力もない。この問題はまた別段に論じられなければならないだろう。

その他，斎藤武市が監督した『ギターを持った渡り鳥』（1959年）の冒頭，主人公の小林旭が馬車に揺られながら函館にやってくるシーンも明らかに西部劇的であり，〈無国籍〉的であろう。また，石井輝男監督の『網走番外地』シリーズの中にも明らかに西部劇を連想させる作品がある。

さらには，北海道の歴史的背景もアメリカ西部との連想を動機付けたのではないと思われる。北海道も西部同様，明治以降日本人にとってはいわば〈フロンティア〉であったからである。佐伯清監督の『大地の侍』（1956年）は維新後，石狩に移住した岩手山藩の人々が数々の苦難を乗り越え，北海道を開拓してゆく物語である。行定勲監督の『北の零年』（2004年）も明治期の開拓物語であった。このような映画は西部劇と〈フロンティア〉の開拓という点で共通性をもっている。『大地の侍』に出てくる北海道の広大な風景，また『北の零年』での馬の群れが疾走するシーンなどに，西部劇の隠喩を見ないほうがむしろ困難である。（北海道の原住民アイヌの立場からすればこの開拓は植民地化であったのであり，アイヌの差別的表象はその植民地化との関連で論じなければならないだろう。しかし，拙論ではすでに述べたように，その余裕はない。）

最後に、竹岡が、北海道は「異国的な風土を持つために、異国そのものとして扱われることが多かった」(6)と指摘しているのを取り上げよう。「サロベツ原野を旧満州の曠野になぞらえた小林正樹『人間の条件』(一九五九～六一年)を代表として、戦後、ロケが困難になった大陸や半島での情景を北海道に再現したのは、日本でほかに求めようがないだけに当然のことであつた」(同上)。これは、北海道が隠喩的に活用されているというよりむしろ、異国そのものとみなされた例である。しかし、このケースは、北海道と異国との類似性が北海道の映像的処理を可能にしているという点において、隠喩的表象と共通している。それゆえ、隠喩的表象ではないにせよ、それに類するものとしてここで取り上げておいたのである。

以上見てきたように、北海道の隠喩的な表象は、北海道を北海道以外のどこか他の土地になぞらえるという仕方で表象する。映画は北海道に隠喩的に異国の代わりをさせるという仕方で、北海道を〈表象＝代理する〉(represent)のである。映画はそのようにしながら、北海道に一定のイメージを与え続けてきた。北海道の隠喩的表象は、北海道を北海道以外の土地に見立てることで、北海道独特のイメージを作り上げるという逆説的な表象なのだ、と言えるだろう。

ここで、隠喩的表象は換喩的表象をもちろん排除するものではないこと、両者は共存できることを指摘しておきたい。両者が共存する場合、換喩的表象は基本的には隠喩的表象に依存する。映画の中の北海道がどのような異国の隠喩的表象であるのかによって、その換喩的表象も変化する。つまり、北海道をどのような土地に見立てるかによって、北海道の何を、あるいはどこを切り取るかは変わるのである。たとえば、黒澤は西部劇風の広大な大地を『白痴』の中でほとんど見せることはなかった。当然のことながら、黒澤には北海道をアメリカ西部に見立てる気はなかったからである。その代わりに、雪塊や北欧風の建物、ポプラ並木は『白痴』に登場してくるだろう。彼は北海道をロシアに見立てたのである。ところが、黒澤がまさしく西部劇風時代劇として『影武者』(1980年)を監督したときは、その舞台を雄大な北海道の平原に求め、北海道ロケをしたのであつた。要するに、どのような隠喩的表象であるかが、どのような換喩的表象であるかを決定するのである。

日本でありながらも異国、日本の内部における外部として、北海道は隠喩的に表象されてきた。その理由をここまでは、北海道の物理的・精神的風土、歴史的要因に求めてきたのだが、さらに、北海道の隠喩的表象を可能にした政治的コンテクストも考慮すべきではないか、と思われる。

北海道が映画の舞台としてブームを巻き起こしたのは「戦後」になってからである。竹岡は以下のように指摘する。

国策が大陸と南方にだけ目を向けた戦前戦時こそ影が薄い、戦後、映画の舞台としての新世界である北海道は、一時はブームと呼ばれるほど、ロケ隊を呼び込み、いままで、傑作から凡作、愚作まで二百五十本もの撮影の足跡が、この地に残されてきたのであつた(6)。

日本の戦時体制が敗戦によって終焉し、戦後民主化されてゆく中で北海道は映画の舞台としてもてはやされるようになる。北海道がロマンあふれる憧れの場所になったのは、戦後になってからである。北海道には戦前から広々とした大地、洋風の建物はあったにもかかわらず、である。すでに引用したのだが、竹岡はこう言っていた。「とくに戦後、自由やロマンを求める人の心をキャッチして、北海道の風景を憧れる気持ちをあおったのは、牧場やポプラ並木や時計台を背にした映画であった」と。敗戦後、戦時中の国家主義によって神聖化された〈日本的なもの〉の権威が瓦解したとき、人々の眼差しが〈日本離れ〉した風土、エキゾチックな風景をもつ北海道に向かったのは、自然なことであると思われる。戦後のこのような政治的コンテクストの中で、北海道は映画の舞台として選ばれるようになった。(むろん、これは戦後そのような傾向が顕著になったということである。戦前に、北海道をエキゾチックな場所としてロケ地を選んだ例が皆無であったわけではない。) 戦後、北海道は〈日本離れ〉した憧れの大地として映画の中で再発見された。日本でありながらも異国、日本の内部にありながらも外部という北海道の隠喩的表象は、戦後日本の政治的コンテクストなしには存在しえなかったのである。

3 映画と北海道のアイデンティティ

エキゾチックで、非日本的な、憧れの大地としての北海道。確かに戦後、北海道は映画の中で隠喩的にそう表象されてきた。しかし、北海道はただ憧れられていただけであっただろうか。憧れとはえてして遠く離れた辺境の地に向かうものである。北海道という辺境の地は、〈内地〉—— あえてこの言葉を用いるが—— からすれば、自らとは遠く離れた異質な地方であるからこそ憧れの地であるとともに、侮蔑的ともなる。北海道は内地にとって、対立し合うが紙の表裏のように相即する二つの感情すなわち憧憬と侮蔑とが向かう、対象となる。エキゾチックで、非日本的な北海道はそのような属性をもつがゆえに、同時に侮蔑されることもあるだろう。この点で、相米慎二が2001年に監督した『風花』は非常に興味深い。というのも、この映画は北海道への憧憬と表裏一体となっている、この辺境の地への侮蔑を暴露するからである。以下しばらく、この『風花』という映画に即しながら、この点について考察を進めてゆきたい。その後、その考察を踏まえた上で、映画における北海道の表象が形成した北海道のアイデンティティについて述べる。

浅野忠信が演じる『風花』の主人公はキャリア官僚である。彼は北海道にやって来て、北海道独特の真っ直ぐな一本道を、風俗嬢(小泉今日子)を乗せてピンクの自動車でドライブする。そのとき、相米は、主人公のキャリア官僚に「ほかの道ないのかよ、単調で眠くなんだよ」と言わせている。同乗している風俗嬢が「気をつけて」と言うと、彼は「なんでわざわざこんな地の果てにまで来て、犬死しなきゃいけないんだよ」と切り返す。山田洋次の『幸福の黄色いハンカチ』では武田鉄矢が高校時代からの夢の北海道の一本道を、興奮気味にひた走っていたにもかかわらず、である。『風花』の主人公であるキャリア官僚にとっては北海道はただの辺境

に過ぎない。北海道の一本道という同一の対象に対する、対立し合い相即する憧憬と侮蔑という二つの感情。この北海道を嘲るキャリア官僚と北海道を夢に見ていた青年とは、前者が北海道への憧憬を、後者がそれへの侮蔑を体現しているとも見ることができよう。

このように主人公のキャリア官僚は北海道にやって来て、とにかく北海道をけなす（そのため、北海道の人に殴られてしまうぐらいである）。たとえば、彼は酔っぱらいながら、エリート意識まるだしでこう言う。「北海道の便所は……、120年かけた、知らないけどね……、ちっちゃいからこぼしちゃってね。120年かけてなにも作っちゃいねえんだよ」と。彼は「120年」を強調する。明治以来120年間、国家の中心にあって政治体制を支えてきた官僚としての自負がそこにはある。このキャリア官僚は、明治以来日本に組み込まれ植民地化されつつも、未だなお日本化されていない、すなわち「文明」化されていない、「野蛮」な北海道に苛立ちつつ、毒づいているのである⁽¹⁶⁾。佐藤忠男が1960年代以降、北海道は都市との対比において自然の豊かな場所という位置付けをもつようになった、と指摘していることはすでに述べた。憧憬のヴェールによって見えにくくなっているものの、この「自然」という言葉は、自然豊かな憧れの地としての北海道を指すと同時に、キャリア官僚のセリフからも聞き取れるように、北海道が侮蔑されるべき野蛮の地であることも暗示しているようにも思われる。

『風花』はロード・ムービーである。上述のように、キャリア官僚と風俗嬢がピンクの自動車ですべて北海道の真っ直ぐな一本道を旅する。その意味では、相米は山田と同様に隠喩的に北海道をアメリカの大地になぞらえていると言ってもいいかもしれない。しかしながら、自らの映画の主人公にこのような発言をさせる相米は、そのようなロード・ムービーを自ら撮影しつつも、北海道を隠喩的に表象し、それを憧れの対象へと祭り上げてきた映画を批判しているのではないか。この意味において、この映画は、それ自体も北海道の隠喩的表象であることによって、その種の映画をいわば内側から批判するメタ映画である。山田洋次のように北海道を遠くの憧れの地と表象することは、同時に、それを辺境であるがゆえの侮蔑の対象として表象することにも繋がる。相米は、北海道への憧れが常に暗示しているようなそれと相即する侮蔑を暴くために、あえてキャリア官僚にはっきりと辺境の地としての北海道を侮蔑させたのではないか。『風花』というメタ映画は、映画そのものによってそのような映画批評を展開しているのである。それで、主人公が北海道への侮蔑を顕わにするこの映画は、それでもなお、北海道を舞台にした映画の中でも最も美しい映画の一本となりえているのだろう。ここでもまた『風花』を、北海道を隠喩的に賛美した山田洋次の作品と比較してみたい。山田の『遙かなる山の呼び声』は北海道をアメリカ西部に見立てた作品であることはすでに述べたが、この映画の中に、主人公の高倉健が夕陽に照らされながらまるでカウボーイのように川辺で馬を洗うシーンがある。夕陽が高倉健とその馬を真っ赤に染め上げるそのシーンは、あまりにもいわば装飾過多で、品がないとさえ言えるかもしれない。相米が『風花』の中に映し出す北海道にはそのような過剰な装飾はなく、山田洋次に比べるとそれはむしろ貧しい光景とさえ言え、憧れの大地には見えない。けれども、『風花』の中で相米が捉えた、抑制された叙情性をたたえる北海道の風景は

素晴らしい。たとえば、この映画の中で映し出された、北海道の春のあの淡い緑。それは、どこか他所に譬えられた北海道を飾る華美な装飾ではなく、北海道の風景それ自体に潜んでいた逃れやすい輝きである。相米は北海道それ自体へ目を向け、そこに潜む叙情を映像によって把捉する。あえて主人公に北海道を罵らせた相米は、北海道に対する憧れから距離を取るが、そうすることによって同時に憧れと相即する北海道への侮蔑も退けることもできた。相米は、憧れと同時に侮蔑からも一歩身を引き、北海道それ自体の叙情を捉える。ところで、そもそも隠喩的な表象形態そのものが、すでに侮蔑的であるとは言えないだろうか。

北海道を隠喩的に表象するということは北海道をそれ自体としては扱わないということであり、北海道そのものには関心が向かわないということを示しているだろう。戦後、北海道は確かに自由とロマンの地として憧れの大地となっただろう。しかしながら、人々は北海道それ自体に関心を向けたのではなく、北海道が風土的に、政治的に日本離れしていて、北欧、アメリカ西部に似ている限りにおいて、関心を向けたに過ぎない。この場合、関心は北海道を通り越して、北欧、アメリカ西部へ向かうのである。北海道は、映画の中でそれ自体で存在価値をもつのではなく、北欧、アメリカ西部の代理としての資格においてのみその存在価値が与えられるのであれば、隠喩的表象自体が北海道そのものに対して侮蔑的であるとも言えるだろう。

以上の北海道の隠喩的表象についての考察から分かることは、映画の中で北海道は、〈内地〉からの隔たりによって測られる、風土的、歴史的、政治的〈特殊性〉(particularité)に基づいて表象されてきたことである。ここで強調しなければならないのは、先に見たように北海道を憧れ同時に蔑視する視点、それが〈内地〉から発せられるものであることである。内地からの眼差しが自らの北海道との偏差を測ることで、北海道を憧憬の地と変え、侮蔑的とする。当然のことながら、北海道から発する視線ではなく、内地の眼差しから見て、北海道は憧憬の地であり、侮蔑的なのである。そうして、内地は北海道という特殊との偏差によってその〈一般性〉(généralité)を獲得するだろう。北海道というあまりにも特殊な地方との比較があって初めて、日本という均質な空間が作られ、日本一般ということも考えられるようになる。そのとき、北海道は日本でありながらも非日本であるという両義的で、無国籍的な位置付けをもたざるをえないだろう。

このような視点から、映画という表象メディアと北海道のアイデンティティとの関係について考察するならば、北海道を舞台とした映画は、北海道に向けてそのアイデンティティを提供したのではなく、内地に向けてそのアイデンティティを供給してきたとは言えないだろうか。人が鏡に映った自らのイメージを基に自己疎外的なかたちで自らのアイデンティティを形成するように、北海道のアイデンティティの形成においても、鏡が必要であると思われる。映画は、その鏡としての大きな役割を果たしてきたメディアの1つである。しかしながら、北海道を舞台とした映画は、北海道それ自体にアイデンティティを与える鏡であるというよりは、実は内地のアイデンティティを保証するための鏡ではなかったか。北海道との風土的、歴史的、政治的隔たりによって内地はそのアイデンティティを獲得する。北海道の表象は北海道を憧れ、同時

に侮蔑する者のアイデンティティを形成するためのよすがであったとすれば、北海道のアイデンティティはそれ自体として存立しているというよりは、むしろ日本の内地のアイデンティティの否定形、いわば〈ネガ〉としてのみ存在しえたのではなかったか。

すでに取り上げた行定勲監督の『北の零年』という映画は、明治期に淡路から北海道開拓にやってきた稲田家の人々を描いている。この映画の中で行定は、淡路は春、花咲き乱れる風景をのみを撮影し、北海道ではそれと対照的に冬の厳しい雪の風景を中心に撮影している。冬の場面のクライマックスは、やはり、この映画のヒロイン（吉永小百合）が娘とともに夫を探し行く途中、吹雪に阻まれ、行き倒れになるシーンであろう。この映画では、淡路の春と北海道の冬とのコントラストがあまりに強烈で、北海道にはまるで花など咲かないのではないかと、思わせるほどである（そのコントラストの強烈さゆえに、この映画にも花の映る場面がわずかにあるにはあるのだが——北海道の春を告げる水辺の花が映る——、その印象は薄れてしまう）。このような北海道の特殊性を強調する——花なき極寒の地としての北海道——映画は、北海道の内地からの偏差を測りそれを際立たせるのみである。結局のところ、そのような映画によって形成される北海道のアイデンティティとは、内地のその否定形として規定されるに過ぎないのである。

その特殊性によって内地へとアイデンティティを供給し続けた北海道は、そろそろその役割から降りることを考えてもいいのではないか。特殊としての北海道では、結局は、内地ないしは日本一般との偏差、ずれによる北海道の相対的な位置付けが問題になるだけであろう。一般からの偏差、ずれによって生じるのではない、つまりは比類なき単独者としての北海道の〈特異性〉（singularité）ということを考えてみたい。この特異性にこそ、〈一般性〉とは異なる〈普遍性〉（universalité）を見出すことができるのではないか。北海道という特殊が包摂される一般性ではなく、北海道が特異なものであるからこそ、比類なきものであるからこそ逆説的ながらもちうる普遍性⁽¹⁷⁾。このように北海道の一般性／特殊性に代えて、特異性／普遍性を追求する試みが実際に映画ですでになされている。もちろん『風花』もそのような映画であった、と言える。以下、もう一本そのような映画を取り上げることで、拙論の結びに代えたい。

結びに代えて——北海道の特異性の表象

北海道の特異性といっても、それは大袈裟な非日常の中に見出されるのではなく、むしろ些細な日常的細部に潜んでいる。その特異性を捉えるためには、たとえば小林政広監督が北海道の増毛町を舞台に撮った『歩く、人』（2001年）のように、冬の北海道の雪の上を歩く男をひたすら映すというのでもよいのではないか。

この映画の中でカメラは、北海道の冬の真っ白な道を歩く男（緒方拳）をただ追いつける。この映画のフランス語のタイトル *L'homme qui marche sur la neige* が示すように、これは「雪の上を歩く男」の映画である。雪の上を歩く男をずっと映す映画を見て、北海道へ憧れを

抱く者はまずいないだろう。ただし、その歩きぶりは、北海道に生きる者に特異な歩き方であった。北海道の冬の凍結した道は、そこを歩く人にとって大きな問題を常に投げかけている——雪の上を滑らず、いかに歩くべきか。この男の歩きぶりは、雪道を歩く人によるそのような問題提起であり、同時にそれに対する答えである。問題を提起しそれに回答を与えて歩くその力強さに、雪道を歩く人の歩きぶりの特異性は宿る。雪道を歩く人にはそれ固有の強度があるのである。それはアスファルトの上を歩く人の強度とも、裸足で大地を駆ける人の強度とも異なる力強さであり、そのような様々な強度の度合いがそれぞれの歩き方に質的な差異を生み出す。北海道の人の歩き方の特異性とは、このような質的な差異に存する。雪道が投げかける問いを自ら受け止めながら、それに答えを与える、その一定の強度が特異性となるのである。

特殊とは一般からの隔たりやずれによって計測されるものであれば、その隔たりやずれは結局は量的な差異を示している、と言えよう。しかしながら特異なものは質的に異なるものである。小林にとっては雪道での歩き方が一般的な歩き方（そのような歩き方があるとしたら）からどれほど離れた風変わりなものなのかを撮ることが重要なのではなく、その歩き方がもつ独特の質的なニュアンス、特異なリズム、それが比類なき足の運びであることをカメラで捉えることが重要なのである。小林は雪道を歩く人に独特の緩やかでリズムミカルなステップを、映画という動く映像によって捉える。むしろ、小林は映像の運動によって、歩く人からそれ独特のリズムを引き出すのである。すでに述べたように確かに緒方拳の歩きぶりを見て、それに憧れる者はおそらくいないだろう。しかしながら、その特異なリズムに心地よさを感じ、〈共感〉する者はいたのではないだろうか。この〈共感〉が示唆するように、その特異な歩き方には一種の普遍性が宿っていたように思われる。比類なく単独的であるものの逆説的な普遍性。特異なものは比類なく単独的なものだから、そこから一般的なものを抽象することなどできないだろう。ここで言う普遍性とは具体的なものの〈反復〉を指す。普遍とはもはや特殊な歩き方からの抽象としての一般ではなく、反復されるべき具体的な歩き方としての普遍である。この普遍は一般のように量的な差異に還元できるような等質性を前提とせず、それ自体が質的な多様体である。特異なものは様々な強度で反復されることで、多様な質の差異を生み出すだろう。すでに述べたように、歩き方の様々な強度の度合いは、歩き方の多様な質的なニュアンスを生じさせるのである。『歩く、人』の歩き方に反復されるべき特異な姿勢を見るとき、人はそれに共感し、歩く人の普遍的な姿を見出すだろう。北海道の特殊性をひたすら強調し、憧憬と侮蔑の大地として表象する映画とは根本的に異なり、『歩く、人』はこのように北海道の特異性と普遍性を追求する映画である。

最終的に、北海道を舞台とした映画を北海道の特殊性を表象する映画とその特異性を表象する映画という異なる二種類に分類ができたことが拙論の成果であったと思う。拙論では本格的に言及することができなかった、北海道を表象した映画に特徴的なジャンルがいくつかある。辺境の労働の厳しさをテーマにした映画、『網走番外地』に見られるようなアクション映画、また動物ものもある。それぞれのジャンル別に修辞学的分析を行っていたなら、拙論とは異なる

展開が見られたかもしれない。さらに本論中でも述べたように、映画におけるアイヌ人の差別的表象の問題もほとんど手がつけられていない。以上のように課題は多く残されている。北海道を舞台とした映画はさらに創られ続けるであろう。今後、そのような映画も視野に入れながら、残された課題に取り組んでゆかなければならない。

註

- (1) 竹岡和田男『映画の中の北海道』、北海道新聞社、1991年、6頁。以後、本書からの引用は、本文中に括弧を用いて示す。
- (2) 佐藤信夫『レトリック感覚』、講談社学術文庫、1992年、142頁（本書は1978年、講談社より出版された同書の文庫版である）。
- (3) 北海道の換喩的な表象が本文で述べたような否定的な側面をもっているとしても、それを見る者は無批判にそのような表象を受け入れるといった傾向はないだろうか。映画（映像）ほど説得力を持つてある場所を〈表象＝代表する〉ことのできるメディアがあるだろうか。この註では、本文では取り上げることができなかったが、映像の修辞学が扱うべきこのような映像固有の問題について述べておきたい。どんなフィクション映画であったとしても北海道でロケーションをしたのであれば、それは一種のドキュメンタリー的記録性をもつ。たとえばポプラ並木が劇映画に出てきたとしても、それは実際にあるポプラ並木を実際に撮影したものなのだから、その点ではそれはドキュメンタリーである。映画は現実そのものの直接的な刻印であり、その形成過程は光学的・化学的であって、そこに人為が介する余地はない。映画は現実そのものを像へと変える。人為が介入してくるのは像の形成そのものではなく、現実をいかに粹取するかという点においてである。映画において人為とは現実そのものの切り取り、現実自体の操作・変形に関わるのである。映画というメディアが同時に持つこのようなドキュメンタリー的（ないしは記録的）側面とフィクション的（ないしは人為的）側面との両義性に、それ独特の危険性が潜んでいる。すなわち映画の中の北海道が換喩的に切り取られたステレオタイプな北海道の表象であったとしても（フィクション的側面）、その説得的な記録性（ドキュメンタリー的側面）がゆえに、何の批判もなく受け入れられるといった危険性である。
- (4) R. ヤコブソン「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」（1956年）『一般言語学』（川本茂雄他訳、みすず書房、1973年）所収、41頁。
- (5) 同上。
- (6) 映像がこのような開示の装置でありうるのは、註(3)で述べたのだが、映像の形成過程そのものにおいては人為が介さないからではないだろうか。この点についても本文では述べることはできなかった。ここで述べておく。映像は、人間の目と手が協働して描く絵画等とは異なり、像の形成そのものにおいては人為が介することがない。よって、映像には人間的関心が介入してくる余地はない、とは言えないか。映像は人間的関心から解放された像である。それゆえ、映像は人間的関心によって見えなくなっている物のリアリティを捉えることができる。人間的関心とは、ここでは生への注意から生まれるような功利的関心を指している。雪塊のもつ表情に、人はその功利的関心がゆえに、日常生活の中では目を向けることができないのではないか。すなわち、映像は、人間的な功利的関心によって曇らされている物のリアリティを開示する能力をもつのである。
- (7) 佐藤、前掲書、142頁。
- (8) R. ヤコブソン、前掲書、41頁。
- (9) G. サドゥール『チャップリン』（鈴木力衛他訳、岩波書店、1966年）、181頁。

- (10) 朝日新聞社北海道報道部編『映画 北の舞台』, 新北海道教育新報社, 1980 年, 10 頁。本書の中には黒澤についての『白痴』の記事があり, その記事を担当したのは武島靖子である。この黒澤の言葉は, 彼女が送った札幌がなぜ『白痴』の舞台に選ばれたかという手紙による質問に, 黒澤が手紙で答えたものである。
- (11) 『白痴』以外の札幌を舞台にした外国文学の翻案, 映画化の例を挙げておく。たとえば, トルストイの『復活』。この小説は, 札幌を舞台に二度映画化されている。1947 年の阿部豊監督による『愛と星と共に』と, 1956 年の山本薩夫監督による『雪崩』である。山本薩夫監督は 1938 年にすでに札幌で, アンドレ・ジッドの『田園交響楽』を同じタイトルで映画化していた。あるいは, ロマン・ロランの『魅せられたる魂』。この小説は同じタイトルで 1953 年, 春原政久監督によって札幌を舞台に映画化されている。
- (12) 佐藤忠男『日本映画史』第 4 巻, 岩波書店, 1995 年, 82 頁。
- (13) 同上。
- (14) 同上。
- (15) 『映画 北の舞台』, 104 頁。山田洋次と谷口千吉, 高峰秀子の三者の座談会「北海道と映画と私」における, 山田の発言。
- (16) 近代日本の植民地主義におけるにおける「文明」と「野蛮」については, 小森陽一「日本の植民地主義・帝国主義への構造的批判」『思想読本 4 ポストコロニアリズム』(姜尚中編, 作品社, 2001 年), 56-59 頁, 参照のこと。
- (17) 哲学の分野で, 特殊性／一般性ではなく特異性／普遍性の概念のペアを追究したのはジル・ドゥルーズであった。特殊なものは交換可能なものだが, 特異なものは交換不可能なものであり反復されるしかないものである。前者が法則の一般性に関するなら, 後者は反復の普遍性に属する。
cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, pp.7-8 (『差異と反復』財津理訳, 河出書房新社, 1992 年, 19-20 頁)。本文中の特異性／普遍性の議論は, ベルクソニアンとしてのドゥルーズに主に依拠するものである。また, 特異性(単独性)を特殊性に鋭く対立させる議論については, 古東哲明『〈在る〉ことの不思議』, 勁草書房, 1992 年, 244 頁, 参照のこと。