

『映画観客とは何者か』

藤木秀朗[著]、名古屋大学出版会、2019年

[評者]

宮原義康

MIYAHARA Yoshiyasu

本書は、映画観客という概念について、近代史における種々の社会主体との関わりから描き出すべく著された書物である。本書を貫く問題意識は、映画観客を既成の普遍/不変の集団として捉える方法ではなく、歴史的な観点から、偶発性を伴って形成された社会主体との関わりから捉え直すこと、そして映画観客の意味を拡張することである。ここでは映画観客は単に映画を観るだけの一義的な存在としてではなく、社会主体と関わる存在として位置付けられ、描かれている。映画観客、また社会主体を単なる構築主体 (subject) という一面的存在としてではなく、同時に行爲主体 (agent) としての両面から記す。映画観客、ひいては社会主体は近現代史によって織りなされる存在だが、同時に近現代史を織りなす存在であると著者は示していく。

本書で扱われる社会主体は「民衆」「国民」「東亜民族」「大衆」「市民」の5つが想定されている。著者は主として言説分析を通じ、それぞれの社会主体概念を論じつつ、同時にそれら諸概念と映画および映画観客との関わりが当時の社会にとってどのような位置付けであったかを検討している。

本書は先行の研究手法を3つ、すなわち「シフト論的歴史記述」「国民国家的・総力戦的歴史記述」「合理主義的歴史記述」として分類して批判している。それぞれに共通している点は、大きな枠組みによって社会主体や映画史記述を試みようとする点である。現実にある偶発性、せめぎ合いのようなものが書き落とされてきたと著者は批判し、再検討している。偶発性をキーワードに設定し、社会主体を主客両面の性質を持った存在として、社会や歴史を動かすかされる相互関係的な存在として記述した。それにより、本書は映画がどのように捉えられてきたかの歴史としても、社会主体がどう構築され、評価されてきたかの歴史としても読むことができる。

まず全体を概観しよう。第I部(第一章)では1900年代から1910年代に社会問題として認知されるようになった「民衆」概念が記述されていく。「民衆」は、日比谷焼打事件のような社会問題を通して、はっきりとした輪

郭が浮かび上がる。「民衆」はそれらの事件や問題を通して、ある社会的な集団として知識人や官僚から調査対象として認知された。しかし、そのような調査される客体としてだけではなく、デモクラシーの担い手として社会主体としても存在していた。「民衆」は事件を通して自らの政治的メッセージを表象していたのである。また、日比谷焼打事件は「民衆」が自らを日本という国家の一員として認識していたことが前提とされる。自らを個々に成立している存在としてではなく、集合的な社会主体として認識していたのである。そのような「民衆」と関わる映画は、当初は寄席に近い余暇の娯楽として、次第に社会教育と称された、近代化教育のための手段として官僚に認識されるようになる。映画は労働者のためのものとして認識されたのだ。

第Ⅱ部(第二章・第三章)では「国民」概念を中心に記述される。1931年の満州事変以降、「国民」概念は当時の日本で重視されるようになる。やがて総動員体制が編成されていくなか、映画はプロパガンダとしての役割を期待される。ここで「国民」はプロパガンダの対象として認識されているのだ。しかし、国家は映画を「国民」に強制的に観せることはできなかった。あくまで観客による自発的な鑑賞が必要であり、国家が推奨した映画が必ずしも人気となるとは限らなかったのである。ここでも映画は娯楽として認識され、国家にとって教育すべき客体である「国民」が、娯楽である映画を自発的に観に行くことで、自発的な「教化」を受けることが期待されている。しかし映画はそれまでのように寄席や劇場と同様なカテゴリーの娯楽としてではなく、ラジオや出版などといったメディアと並列に語られるものであった。ここにおいて、映画はそれら諸メディアと同時に立ち現れて「国民」を取り巻く、「トランスメディア」環境のひとつとされる。一方で「国民」は国家に対して自発的に寄与する存在として主体性を持つ。「国民」は自己規律的であり、自発的に総力戦へと身を投げ入れていく側面があるのだ。映画はそのなかにおいて、「国民」が自発的に鑑賞し、教化される娯楽であった。

第Ⅲ部で検討される「東亜民族」は、総動員体制の只中における日本の帝国主義によって接収されていった被植民地のひとつとを含んだ社会主体である。「東亜民族」は、当時の帝国日本が掲げた大東亜共栄圏構想による帝国拡大路線の結果生まれた。歴史的には創氏改名や日本語の教育などのいわゆる皇民化政策を強制された陶冶される客体として認識される。しかしこの「東亜民族」もまた、客体としてだけでなく、主体として能動的な活動をしていた。それは、支配を被るひとつとがむしろ競って優れた「東亜民族」であろうとする動きである。1941年の朝鮮映画『志願兵』を観た台湾の観客が、よりよい「皇民」になることを競い合う様子が見られ

たという。また、皇民は大和民族だけが独占すべきでないとした言説が登場するなど、支配-被支配の単純で二元的な関係ではなかったと指摘される。しかしもちろんそのあり方は差別的であった。本部で著者が強調するのは「東亜民族」のファンタジー性である。これまでの部でも著者はそれぞれの社会主体は、集団を均質化したものであるように見せるファンタジー性を持ち、差異や差別を覆い隠したと指摘される。第I部で「民衆」として取り扱われたひとびとは、ほとんど男性の都市労働者として想像されていたことがその一例である。女性は、米騒動などで主要な役割を担ったり、いわゆる「モガ」などとして文化の担い手となっていたが、それらのひとびとは逸脱した存在として扱われた。そのような不均衡は「東亜民族」のファンタジー性でより一層強まる。「東亜民族」として大和民族と国籍上は平等であっても、血縁や政治的な権利に基づいて「日本人」は特権化されていた。そして「外地」向け映画は教育的であるべきとされる傾向を有し、「外地」の民族は「内地」と比して理解力が低いとも考えられていた。ここで映画は教育的なものとして扱われ、差別構造を支えていた。

第IV部では「大衆」が扱われる。「大衆」はそれまでも登場した概念であるが、本部ではテレビとの関係性が特に指摘されている。テレビが普及することで映画の人氣が衰える。本部で評者が注目したいのはメディアの社会的地位の移動である。高度経済成長期に男女役割分業が普及し、女性は家庭に押し込められることとなる。女性はテレビを通して世間に触れることとなり、テレビ番組も女性向けに制作されるものが多くなったと指摘される。そこで映画とテレビは芸術と女子供向けの大衆娯楽という位置付けとして認識される。1920年代には大衆娯楽とされ知識人から軽んじられていた映画は、ここにおいて非日常的な芸術、あるいはサブカルチャーとしての存在となる。ここから、メディアはそれを取り巻く社会主体によって地位が大きく変動することが明らかとなっているのだ。新たな映像メディアであるテレビが家庭に闖入することにより、映画は非日常かつ芸術的な、インテリ向けのメディアというオルタナティブな位置へ移動することとなった。ここから現在の状況を照らし返してみると、映画は大衆向け娯楽として認知されつつ、また芸術としても扱われる二重性を持っていると言える。大衆向け娯楽作品として制作されるハリウッドの大規模予算映画であっても研究対象として取り扱われ、芸術的なものとして位置付けられる現在の潮流を見るとき、著者のこの議論は振り返られるべきだろう。

本評で最も注目したいのは第V部（第七章・第八章）で描かれる「市民」概念のネットワーク、そして映画鑑賞の場所性である。「市民」はマルクス主義的な立場からはシステムの権力に対抗する組織的な存在として考えられていた。しかし本書で取り扱われる自主上映会を行う「市民」はそのよう

な強固に組織化された存在ではない。対照的に前節の「大衆」はむしろ、資本主義や冷戦構造、ファシズムといった巨大システムに対抗する存在として認識された。本部で強調されているのは「市民」、また「市民」ネットワークの脆弱さである。特に2011年の東日本大震災以降に発生した自主上映会で形成されるネットワークは、同じ関心（ここでは福島第一原発事故と事故に伴う放射線/能への不安）に基づいている。彼/女らは決して共通の、強固なイデオロギーを持って集合したわけではない。共有する問題関心について語り合い、学び合うことを目的としている。そこで観られる映画は鎌仲ひとみ『内部被ばくを生き抜く』（2012）と『小さきカノン』（2014）、四ノ宮浩『わすれないふくしま』（2013）などの社会問題を取り扱った自主映画が主である。ここで注目されている、「市民」ネットワークにおける行為は、娯楽作品を集まって観るという行為ではないのである。「市民」の特徴として積極的な政治主体であるという側面がここからも浮かび上がるのである。

本部では言説分析だけでなく、参与観察が含まれている。実際に著者が参加した自主上映会では映画を観た後に講演会が行われていた。そこでは映画そのものの話よりもそこで取り上げられている社会問題についての議論が中心となっていた。そこで著者は映画の話がされないことについて不満を持ったとしていたことが興味深い。著者はこの講演会においては映画の話を——映画の話ばかりではないにせよ、ある程度は——すると認識していたようだが、多くの参加者にとって映画は議論するための呼び水に過ぎないものであった。ここにおいて映画は議論の前提となる共通認識を提供する装置としてのみ機能していることが記述される。

さて、著者は「市民」が、それまでに述べてきた他の社会主体に比して、脆弱な存在であるとしている。だが、著者は「市民」連帯のあり方を脆弱と評しつつ、同時に多孔の親密—公共圏として特筆すべきのものであると位置づける。この多孔の親密—公共圏とされる特性に「市民」ネットワークの特徴が集約されているのだ。

まず、「市民」それぞれが自主上映会へ関心を持つあり方は様々である。社会問題への関心であったり、友人に誘われる、映画のパンフレットを見たであったりなどと、入り口が種々あり、門戸が広く開かれている。さらに自主上映会に参加した「市民」が他の自主上映会を開くなど、それぞれのネットワークが拡張するという特徴もある。それらの状況をして著者は「多孔的」だと指摘する。また、自主上映会の参加者は映画鑑賞後の議論を通して普段の交友関係では口に出すことが歓迎されないような政治的関心について意見を交わし合う。そこでは同じ関心を持っているひとが集まっているためか、激しい対立が起こることはほとんどないという。攻撃的な

他者が現れる心配のない「親密圏」が構成されているのである。また同時に、それは他者同士が集合し、万人に開かれている公共圏のネットワークなのである。

「市民」の自主上映会が他の社会主体における映画鑑賞と異なっているのは「鑑賞する場所」も同様である。従来、映画は複製技術に基礎付けられた芸術とされながら、基本的には映画館での鑑賞が前提とされてきた。地方での巡回上映などがあったにせよ、都市部では映画館での映画鑑賞が前提であった。しかし自主上映会は場所を問わない。これは当然ながらDVDやBlu-ray、配信などの記録・視聴覚メディア及び映写装置の技術的発展に支えられている。「市民」の映画鑑賞というだけならばどの時代でも可能であったかもしれない。写真技術の延長としては、家庭で幻燈が映された例もあっただろう。しかし、現在の——本書で問題にされている——自主上映会は、映画の記録媒体やモニター・プロジェクターが携行可能になるという技術的な達成を前提とした、極めて現代的な鑑賞スタイルである。スチュワート・ホールが指摘した「技術的要件」によるコーディングの変化を持ち出すまでもなく、技術などの諸要件によってメディアの社会的位置付けは変化しうることの好例と言えよう。これはテレビによって映画がかっこ付きの「芸術化」を果たしたことと同じ平面上で語ることができる。しかし携行性によって映画鑑賞という場の特別性、「いま・ここ」性が失われるわけではない。自主上映会はむしろ、「市民」が集まって鑑賞し、議論が控えているという点で特別な「場」における映画鑑賞なのである。携行可能になったのは映画だけではなく、映画鑑賞の空間という「場」である。この映画の携行を通して形成される「場」こそ多孔的親密—公共圏にとって最も重要なのだ。

「場」そのものの磁場とも言うべき性質——それはひとが集まり、集める空間である——はファンカルチャーと似た部分があると指摘できる。ファンカルチャーもイデオロギーではなく関心によって集合する。他では話せない（ファン以外とのコミュニケーションでは通じないようなマニアックな）話をここで言い、他者から攻撃されない多孔的親密圏がファンカルチャーにも形成されているのではないだろうか。例えば現在の「応援上映」イベントも、歴史的に辿ればファン有志による自主上映会が発端となった。本書で取り上げられているような政治性の強い関心を元に集まっているわけではないので、上映後の議論や講演会というようなものが開かれることはない。しかしインターネット上の匿名掲示板でイベントの事前事後にコミュニケーションが交わされるなどする様子は、本書で取り扱われる例に類似する親密圏と呼べる。ここから、本書の議論は、これを踏まえてファンカルチャー分析に援用するなど、他分野へ用いる強度を持つものであると評者は考

える。

本評では、著者が全体を貫いて注目しているせめぎ合いについても特筆したい。第三部で繰り返される言葉を使えば「ファンタジー」性などにせめぎ合いが見られる。社会主体を表す概念は、常に周縁のひとつとを覆い隠すものとしても機能してきたと指摘されている。前述したように「東亜民族」は実際には内地の「日本人」と外地の被植民のひとつとの間にある大きな隔たりを覆い隠した。かつて「民衆」と名指された存在のなかに地方在住者や女性の姿は意識されなかった。また、「大衆」の内部には家庭に押し込められた女性の姿があった。脆弱だがそれゆえにネットワークがイデオロギー化しにくいと評価される「市民」ネットワークにしても、完全なものではない。ここでは東日本大震災にまつわる自主上映会に関わるひとつとが中心的に描かれているが、著者も指摘するようにそれだけが多孔の親密-公共圏ではない。いわゆる進歩的であるとか、自由主義的、あるいは反権力的というような、属性がネットワークの条件なのではない。在日外国人へのヘイトスピーチが問題となっている「在日特権を許さない市民の会（以下、在特会）」というような、レイシズム的政治関心に基づく多孔の親密-公共圏もまた存在する。著者は本書で中心的に記述してきた市民上映会などのネットワークを脱領土的、在特会のようなレイシズム的な、自他の境界を策定する志向を持つネットワークを領土的として区別している。

本書は、視線をさまざまな場所に置く。権力の目線、反権力の目線、どこでもない目線。それらの目線によって社会主体に関わってきた映画や、映画を観る映画観客の姿が立ち現れる。巨大システムの言説に潜む「ファンタジー」性を浮かび上がらせながら、「市民」の脆弱さ、そしてその脆弱さから導かれる柔軟性も素描する。あらゆる社会主体は、一義的に存在しているわけではないと本書は語る。社会主体は、体制的的巨大システムに「矯正」されつつ、自らの要求を突きつけてシステムの変化を促す。また、歴史に記述され、歴史を記述する存在である。その歴史のなかから書き落とされたり、視界から削がれたりしたひとつとがいた。主客のせめぎ合い、マイノリティとそれを覆う言説・認識とのせめぎ合い。種々のレベルのせめぎ合いや偶発性によって歴史が組み立てられてきたことが、本書では明らかにされている。歴史が記述される時、意識されねば一方の目線でしか描かれないだろう。いわゆる「勝者の歴史」である。本書はそのような単一的な視線を退ける。過去に生きたひとつとは、決して単に「発見」されたり「教化」されたりするだけの存在ではない。また、上に記したように本書には現代の観客性を捉え返す議論も含まれている。メディアや社会主体は不変なものでも、固定されたものではない。偶発性によって常に変

動する存在である。本書で最後に語られているソーシャルメディアについても、今後より多層化していこう。映画は現在、テレビやスマートフォンといった種々の映像機器を通して個人的に観られる状況が増加してきた。変動しつつあるメディア環境にあって、本書はこれまでの映画や観客について考える際の新しい枠組みを提供する、大きな意義のあるものである。