筑波大学博士（人文科学）学位請求論文

映画に見るアジア系移民

―北米在住の日中移民像―

章　琳

2018 年度

目　次

序章

研究背景と研究目的.....1

研究対象と研究方法.....2

先行研究.....4

用語の定義.....9

本研究の構成と作品の選択.....10

第一部　非日系監督の映画における日系移民像

第一章　『二世部隊』に見る戦争と日系戦士たち.....21

第一節　アメリカ人兵士たち―敵から仲間へ.....23

第二節　二世兵士たちの意志―我等は負けないアメリカ人兵士.....35

第二章　『愛と哀しみの旅路』に描かれる国際ロマンス.....42

第一節　国際ロマンス―アメリカ人男性と二世女性.....42

第二節　収容所の三種の人生―生きる人生から死に行く人生.....50

第三章　『ヒマラヤ杉に降る雪』に提示する人種差別.....58

第一節　隔離された少年少女.....59

第二節　「ジャップ」と日本人の顔.....63

第四章　『ガン・ホー』に見る異文化交流.....70

第一節　日本式文化―協調性.....70

第二節　日米文化融合の前と後.....74

第二部　日系監督の映画における日系移民像

第五章　『ピクチャーブライド』に描かれる写真花嫁の夢と現実.....83

第一節　理想と現実.....83

第二節　残酷な現実から生み出される郷愁.....88

第六章　『バンクーバーの朝日』に見る日系人チーム.....95

第一節　居場所を求める日系移民.....96

第二節　野球チーム朝日が取った居場所.....98
第七章　『アメリカンパスタイム　俺たちの星条旗』に見る日本男児.....106
第一節　ノムラ兄弟の男性像.....106
第二節　賭け好き老人.....114
第八章　『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』に見る言語の壁.....121
第一節　日本に興味を持たない日系アメリカ人の夫.....123
第二節　英語が話せない日本人の妻.....129

第三部　中国系監督の映画における中国系移民像
第九章　『金山』に提示する中国人労働移民.....136
第一節　中国系移民のアメリカン・ドリームと現実.....136
第二節　自立する女性.....140
第十章　『フルムーン・イン・ニューヨーク』に見る中国人女性たち.....147
第一節　三人の女たち―異国で味わった孤独.....147
第二節　支え合う女たち―異国で味わう友情.....152
第十一章　『推手』に現れる中国の伝統文化.....158
第一節　中国人の父親とアメリカ人の嫁.....158
第二節　繋がらない親子関係.....161
第十二章　『少女小漁』に見る女性成長史.....165
第一節　奉仕する中国の伝統的女性.....165
第二節　自己意識の覚醒―アメリカ文化に影響された中国系女性.....168
第十三章　『グアーシャー』に見る文化の衝突.....172
第一節　切断された親子関係.....172
第二節　理解された文化的差異.....180
第十四章　『北京ロマンinシアトル』に描かれる恋.....187
第一節　金銭に惑う中国の若者.....187
第二節　不倫を乗り越える新しい愛.....195

終章

各章の意義と結論.....201

今後の課題.....212

図版出典一覧表.....214

参考文献.....216

謝辞.....224

映像一覧表

本論文の映像と台詞分析は以下の映画資料に基づく。

日系移民に関する映画作品
表 1

製作年	映画タイトル	製作国	監督
非日系監督の映画作品			
1951	『二世部隊』 (*Go For Broke!*)	アメリカ	ロバート・ピロッシュ (Robert Pirosh)
1986	『ガン・ホー』 (*Gung Ho*)	アメリカ	ロン・ハワード (Ron Howard)
1990	『愛と哀しみの旅路』 (*Come See the Paradise*)	アメリカ	アラン・パーカー (Alan Parker)
1999	『ヒマラヤ杉に降る雪』 (*Snow Falling On Cedars*)	アメリカ	スコット・ヒックス (Scott Hicks)
日系監督の映画作品			
1987	『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』 (*Living On TOKYO Time*)	アメリカ	スティーブン・オカザキ (Steven Okazaki)
1994	『ピクチャーブライド』 (*Picture Bride*)	アメリカ	カヨ・マタノ・ハッタ (Kayo Matano Hatta)
2007	『アメリカンパスタイム　俺たちの星条旗』(*American Pastime*)	アメリカ	デスモンド・ナカノ (Desmond Nakano)
2014	『バンクーバーの朝日』	日本	石井裕也

中国系移民に関する映画作品
表 2

製作年	映画タイトル	製作国	監督
1989	『フルムーン・イン・ニューヨーク』 (*Full Moon in New York*)	中国香港	關錦鵬 (スタンリー・クワン)
1991	『推手』 (*Pushing Hands*)	中国台湾・ アメリカ	李安 (アン・リー)
1995	『少女小漁』 (*Siao Yu*)	中国台湾	張艾嘉 (シルヴィア・チャン)
2001	『グアーシャー』 (*Gua Sha the Treatment*)	中国	鄭曉龍 (シャオロン・ジェン)
2009	『金山』 (*Iron Road*)	中国・ カナダ	胡大為 (デイビッド・ウー)
2013	『北京ロマンinシアトル』 (*Finding Mr. Right*)	中国	薛曉路 (シャオルー・シュエ)

序　章

研究背景と研究目的

「20 世紀は映画と移民の世紀であった[1]。」と映画史研究者の板倉史明(いたくらふみあき)は述べた。映画研究と移民研究は 20 世紀にとって重要な課題だと世間に認識されている。この重要な二つの研究を重ね、学際的な視点から映画の中の移民を考察することで何かを生み出すことができるのかという疑問をもったことがこの研究のきっかけである。

1895 年、フランスのリュミエール兄弟が「動く映像を大きなスクリーンに投影して不特定多数の観客に見せる[2]」という興行形態を定着させたことを映画の起源と考慮すると、映画が誕生して 120 年以上が経った。その後映画は「国境を越えて異なる国や文化を循環するメディア[3]」として発展していた。つまり、映画は誕生から異なる国を連携する機能を持っていた。また、「映画やテレビの映像から楽しみつつ学びとることは沢山ある。人にはそれぞれの生きる思いがある。かくありたいという女性像もあれば、かくあってほしいと思う男性像もあるだろう。映像はそれを目に見える具体的な形にして見せてくれる[4]。」という観点もある。そこで、映画を研究することは、国家や文化を研究するのに有効的な手段と考えられるだろう。

アメリカとカナダは、「多文化主義政策」(multiculturalism)を導入し、「民族や人種の多様性を尊重し、すべての人が平等に社会参加できるような国づくりを目指している」とされている[5]。文化の「モザイク社会[6]」(mosaic society)とも呼ばれている北米にアジア系の移民が到来した初期は、その殆どが労働者としての移住であった。この社会現象は映像作品の中にも反映されている。そこで、一つの疑問がうまれた。映画に見る多民族国家を標榜する北米でのアジア系移住民の移住生活はどのようなものであっただろうか、というものである。

---

[1] 板倉史明(2016)『映画と移民』新曜社、11 頁。
[2] 同上書、10 頁。
[3] 同上書、11 頁。
[4] 太田智朗(1998)『映像とコミニケション』れんが書房新社、2 頁。
[5] 外務省:「移民の増加と多文化主義の導入」篇
https://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/wakaru/topics/vol38/index.html、(最終閲覧日:2018 年 11 月 28 日)。
[6] 同上インターネットサイト、外務省:「カナダに暮らす 200 以上の民族」篇、(最終閲覧日:2018 年 11 月 28 日)。

「映画は世界をまるごと理解するのにいちばんいい表現手段である[7]」という観点が佐藤忠男が主張した。映画にはその社会の文化、思想、歴史などが反映されており、過ぎ去った過去の記録であるため、150 年以上の歴史を持つ移住史と生活像が覗ける重要な資料であると考えられる。「アジア系の移民や移住という内容に関する映画作品の特徴はその地域性に顕著に見られる。ハワイ、西海岸、チャイナタウン、それに強制収容キャンプである。また、「一世」、「二世」の世代の相違に見られるように北米における同化の程度など様々である[8]」など特徴がある。このような研究の背景に基づき、多様な文化の価値が認められる社会でのアジア系移民の移住生活の様子を映画の中でどのように描いているかを明らかにすることがこの研究の目的である。

研究対象と研究方法

移民という立場から始まる新しい世界での定着記を映画というメディアはどのような観点で描いているかを分析することによって、グローバル化が進んだ地球村に住んでいる私たちに文化的、社会的、そして歴史的な示唆を与えることができると考えられる。この研究において、アジア系移民は中国人と日本人に限定する。「北米へのアジア系移民の先駆者は中国人であった[9]」、現在でもアメリカのアジア系移民総数における中国系移民の総数と増加率は 1 位になっている[10]。その後、1890 年代になると、大量の日本人がカリフォルニアに到着し始めた。現代でも、日系人の二世・三世・四世の活躍が目立っている[11]。ゆえに、本論文は北米におけるアジア系移民の中で最も重要な二民族を研究対象に選定した。

従来であれば、「移民」という単語は労働する目的で故国を離れて異国へ渡る人と解釈される。この解釈は明らかに初期の移民の状況に当てはまる意味であろう。時代の変化とともに、150 年以上にわたる日中移民の北米への移住の歴史は現代に至り、移民あるいは移住者の目的は単一な労働ではなくなり、多種多様になっている。従って、本研究に設定する移民の定義も共に変わると考える。一般的に移民あるいは移住者とは異なる国家や文化地域へ移住した人々、またそれらの事象を意味しているものである。つまり、移民と呼ば

---

[7] 佐藤忠男(2008)『映画でわかる世界と日本』キネマ旬報社、2 頁。
[8] 日本マラマッド協会編(1998)『アメリカ映像文学に見る少数民族』大阪教育図書、V 頁。
[9] 今野敏彦・藤崎康夫(1986)『移民史―アメリカ・カナダ編』新泉社、1 頁。
[10] 村上由見子(1997)『アジア系アメリカ人』中央公論社 。v 頁の表 2 により、1990 年のアメリカ国勢調査にて、アジア太平洋系人口統計では、中国系の人数は 1 位、日系人数は 3 位になっている。
[11] 今野敏彦・藤崎康夫、前掲書、2 頁。

れる人々に関する重要なポイントは移動と定着だと思う。本研究で考察する日中移民は母国から北米に移住したもの、とその子孫も含めて研究対象としている。また、映画の中に異国へ渡り、いつか母国に戻る可能性が見える場合もあるが、北米に長期滞在する人たちのことも移民として考察する。

板倉は「映画作品の〈意味〉は、映画観客の能動的な受容があってはじめて生まれるものである[12]。」と映画の意味を定義した。また映画研究のアプローチは大きく「映画評論及びその理論的背景をなす映画学のアプローチ」、「映画の成立、展開の歴史を記述する映画史のアプローチ」、「大衆文化あるいはメディアとして映画を分析する社会学的アプローチ」[13]という三つの観点からなると坂本佳鶴恵が主張した。本論文は映画において日中移民たちは現地人たちといかなる関係を結んできたのか。そして、映画における日中移民の間にはいかなる関係が結ばれてきたのか、を考えながら映画における北米に在住する日系移民と中国系移民の様々なイメージを考察し、映画に見る日中移民の人物像の特徴を解明するものである。

本研究の研究対象は映画における北米在住の日系移民と中国系移民である(次節「用語の定義」を参照)。多民族社会と呼ばれる北米における各民族の研究については、これまでアイランド系、ラテン系、ユダヤ系、イタリア系、先住アメリカ人などに関する研究が多く存在している。しかし、「忘れられたマイノリティーグループ[14]」と呼ばれるアジア系も今は北米に「無視できない[15]」大きな研究テーマになる。歴史的な視点から見ると、本研究で扱った映画はすべて 20 世紀初頭からの日中移民の生活を描いた映画作品である。また、映画に描かれた日中移民は同じくアジアから北米へ移住し移住者という身分を持つという地域性と社会性から見ると同じような方向性がある。

本研究の研究方法、あるいは研究のアプローチは主に映画からシーンを切り取って「ショット分析」を行う。まず、「ショット」と「ショット分析」はどのようなものかを明らかにする。「ショット」の解釈について、日本の映画監督小栗康平は「ショット」が映画の最小単位であり、文章の「単語」に相当すると述べた[16]。映画構成の基本要素として、彼

---

[12] 板倉、前掲書、10 頁。
[13] 坂本佳鶴恵(1997)『〈家族)イメージの誕生―日本映画にいる〈ホームドラマ)の形成』新曜社、53 頁。
[14] 村上、前掲書、ii 頁。
[15] 同上書、iii 頁。「無視できない理由は近年アジア系の「増加率」である。全米アジア系の人口は 2000 には 1200 万人に、2050 年にはへと増えるだろうと予測されている。」とデータによりまとめられている。
[16] 小栗康平(2003)『映画を見る目―映像の文体を考える』日本放送出版協会、17 頁。

は「ショット」の役割と重要性を解釈した。つまり、映画は「ショット」で構成され、「ショット」は映画の基盤となることを明らかにした。また、「ショット分析」について、日本映画研究者の今泉容子はこう述べている。

「映画における文法を説明するのに、映画を「ショット」という映像の最小単位に分解したうえで、ショット内の構成やショットとショットのつながりかたを調べる分析方法は、「ショット分析」とよばれる[17]。」

したがって、映画分析をするとき、文字だけの説明は不完全だと考えられる。映画のショットを分析することを通して映像表現を読み取ることは有効であると考えられる。対象人物の感情、動きなどの様々な像を取り上げ、監督の意図を明らかにし、その理由と結果を探求する。また、これらのショット分析を比較し、映画の中から見られる世界観、価値観などの設定を分析し、このような設定の目的を明らかにする。

本研究の目的である多文化社会の中のアジア系移住民の移住生活はどのようなものであったかを突き止めるため、「移民同士の関係、移住者と定住者との関係の分析」、「多文化の中で守る母国の文化と慣れていく異文化の特徴と相違の分析」、「多文化社会の中のアジア系移民の役割とその地位の分析」、という三つの課題を設定した。これらの三つの課題を考えながら、映画のショット分析を行う。

先行研究

本論文の先行研究は大きく二つの部分に分ける。第一の部分は映画の文法およびショット分析に関する先行研究について述べる。映画は多彩な世界を観客に提示できる重要な文化的な宣伝方法である。映画の文法とは何であろうか。それは、映画撮影と編集の技法である。例えば、映画の文法に関する研究では、南米映画研究者ダニエル・アリホンが先駆者[18]である。彼の 1980 年の著書『映画の文法－実作品に見る撮影と編集の技法』では映画の様々な文法が図によって詳しく解釈されている。

---

[17] 今泉容子(2004)『映画の文法―日本映画のショット分析』彩流社、10 頁。

[18] アリホン, ダニエル(1980)『映画の文法－実作品に見る撮影と編集の技法』(岩本憲児・出口丈人訳)紀伊国屋書店、xxi 頁。彼が本を書いた理由はこのように言った、「映画の物語の技法の発展をその実際面から記録した本がここ二十年ほど書かれていないことである」。

「映画文法のあらゆる規則は長いことスクリーンのなかにあった。それらの規則は日本の黒沢、スウェーデンのベルイマン、イタリアンのフェリーニ、インドのライのように地理的もスタイルの上でも遠く隔った映画作家たちによって使われている。彼らや、その他の無数の人々にとって、この共通の規則集は、物語の視覚的な叙述が引き起こす特殊な問題を解決するのに使われている[19]。」

以上のダニエルの説明によって映画の文法は「映画解読の道具[20]」と評された。映画の文法を解釈するとともに、彼は「映画研究をするために、最上の方法は、映画というメディアの巨匠たちを研究することである。最もはっきりしているやり方は、それら巨匠たちの作品をできる限り数多く見るということだろう。しかし、映画を研究する最も有益な方法は、フィルムを通して見て、そのシーンがどのように自分を興奮させるのかを分析し、どのように組み立てられているのかに注意することである[21]。」と述べた。つまり、当時、映画の文法を使い、映画のシーンを分析するという研究方法はすでに映画研究者に認められていた。ただし、この本では解釈用の図には実際の映画のショットは使われていなかった。

そして、アメリカの映画学者デイヴィッド・ボードウェルによる 1997 年の著書『映画スタイルの歴史について』は、異なる年代と場所で製作されたさまざまなフィルムから、実際のショットを切り取って比較した。ショットによる複数のイメージを比較すると、それぞれに「差異」と「類似」が区別でき、映画というメディアの技法(登場人物や小道具の配置、照明、セッティング、演技、音声、編集など)が、体系的に使用されることにより、映画のスタイルが生み出されると定義した。つまり、映画の文法という技法を用いて、実際のフィルムを通じてショット分析という映画の分析方法を紹介した。そして、映画学の「もっとも包括的で体系的な映画芸術の唯一の解説書[22]」とよばれる『フィルム・アート―映画芸術入門』(デイヴィッド・ボードウェル、クリスティン・トンプソン著、藤木秀明監訳、飯岡詩朗・板倉史明・北野圭介・北村洋・笹川慶子訳、2007)では、映画の各要素(映画形

---

[19] アリホン、前掲書、5 頁。
[20] 同上書、5 頁。
[21] 同上書、764 頁。
[22] ボードウェル,デイヴィッド・トンプソン,クリスティン(2007)『フィルム・アート―映画芸術入門』(藤木秀明監訳、飯岡詩朗・板倉史明・北野圭介・北村洋・笹川慶子訳)名古屋大学出版社、はじめに i 頁。

式、映画のタイプ、映画スタイルなど)を解説する際、すべてショットを用いて説明を行った。従って、映画分析に関わる最も有力な研究方法はショット分析であることを証明するには最強の教科書であろう。日本では、今泉容子が先駆者としてこの映画研究の方法を広げた。2004 年の著書『映画の文法―日本映画のショット分析』で「ショット分析」という映画研究の分析方法の意味を定義[23]し、本の中で映画のシーンを切り取り、極めて具体的に映画の文法という映画研究の技法を説明しながらショットの意味や監督の意図を解読した。日本では、ショット分析という方法を用いて映画研究を行なった研究者と言えば今泉が第一人者である。そして近年では、アメリカの映画学教授ジェニファー・ヴァン・シルによる 2012 年の著書『映画表現の教科書―名シーンに学ぶ決定的テクニック 100』では、「映画史における最初の 20 年間は、映画的ストーリーテリングが映画で物語を伝えるための唯一の方法だった。無声映画時代の『大列車強盗』、『メトロポリス』、『チャップリン』といた作品は、登場人物やストーリーの展開を伝える方法は映像のみである[24]。」といたショット分析の必然性と有効性を改めて強調した。

本研究で分析を行いたい課題は映画におけるアジア系移民の移民像である。様々な移民の「像」を探求するために、映像を切り取り、各ショットに描かれた人物像、例えば人物のショットサイズ、表情、行動、外貌(セッティング)を考察する。また登場人物以外のもの、例えば風や雨や霧など自然の意味、明と暗の照明の意味を分析する。さらに映画の文法によってカメラ位置、ショットの構図、セッティング、人物の位置、環境の変化などを解釈する。さまざまな映画構造の要素を分析することは、監督が観客に伝達したいメッセージや社会に伝えたい倫理などを突き止めるのに、最も有効的な研究方法であろう。したがって、本論文でショット分析という映画研究の方法を日中移民像の分析に応用することは、今までの移民に関わる映画研究と異なる本研究のオリジナリティと考えられる。

第二の部分は映画研究あるいは映像研究の中の移民に関わる文献や学術論文の先行研究について述べる。映画研究とは何であろうか。映画学は社会学でも歴史学でもない。映画

---

[23] 今泉、前掲書、11 頁。

[24] ヴァン, シル・ジェニファー(2012)『映画表現の教科書―名シーンに学ぶ決定的テクニック 100』(吉田俊太郎訳)フィルムアート社。「空間を演出する」、「画面を構成する」、「形状による暗示」、「編集のテクニック」、「時間を操作する」、「音楽の効果」、「音楽の可能性」、「場面転換」、「カメラレンズ」、「カメラの位置」、「カメラの移動」、「照明の技法」、「色の効能」、「小道具を駆使する」、「衣装による表現」、「場所の利用」、「自然を活用する」など映画の技法と効果をシーンやショットの分析によって説明した。映画技法百科事典のような著書である。

研究は映画の見かた、すなわち、映画に何を見るかが問題である。社会や文化の傾向を反映するものとしての映画や映像作品におけるさまざまな特定の「像」を分析することは、文学作品研究に比べると、まだまだ新しいものである。

映像研究に関する先行研究の研究の一つは日本放送協会局長の太田智朗による 1998 年の著書『映像とコミニケション』である。その中では映像を通してどのようなコミニケションが取れるのかが具体的に映画を取り上げて分析されている。映画のショットを一秒単位で紙上に文章イメージで表現するという形式で「映像をスクリーンに平面化する」、「映画的な時間」、「画面構成の視点」、「現実を映す力」、「時間の流れを取る」、「人間の絆」、「緊張と緩和という感情の流れ」、「時代の変化」、「コミュニケションの距離感覚」、「道具の無関心という怖さ」、「日常から非日常の世界へ」など映像でしか表せない効果をまとめた。シンプルな映像分析や説明で映像イメージを述べながら、映画や映像の意味を論じた。映像研究の基本的な理解や意義を一般大衆に広げた。

また、移民映画に関する研究は、現在までに数多くの研究が行われている。日本のフランス語圏の文化・都市映像論研究者の清岡智比古による 2015 年の著書『パリ移民映画―都市空間を読む―1970 年代から現在』では、1970 年代から現在までのパリを舞台とした移民映画作品を通して、パリはどのような場所なのか、パリで移民たちはどのように生きたのか、それぞれのパリ像を解明した。

その他、板倉史明『映画と移民―在米日系移民の映画受容とアイデンティティ』では「映画学において蓄積されてきた先行研究との議論を通じて、映画を媒体とした日本人移民のアイデンティティ構築とその変容[25]」を論じた。主に、アメリカに在住する日系移民と日本映画の関係が論じられた。第二次世界大戦戦前の日本映画というメディアを通じて在米日系移民は自分自身のアイデンティティを蓄積すること、また在米日系移民が映画を製作し、日系移民が映画に影響を与えたりしたことなど、映画と日系移民の人種形成との関係がのべられている。韓燕麗『ナショナル・シネマの彼方にて―中国系移民の映画とナショナル・アイデンティティ』では研究対象を「中国本土以外の場所に居住する中国系移民によって製作された中国語映画[26]」と設定し、研究を行なった。この研究では異国で生活する中国人

---

[25] 板倉、前掲書、13 頁。
[26] 韓燕麗(2014)『ナショナル・シネマの彼方にて―中国系移民の映画とナショナル・アイデンティティ』晃洋書房、1 頁。

が製作した映画を分析し、製作された中国語映画に反映された中国系移民たちのナショナル・アンディティティを解明した。そして、日本マラマッド協会が 1998 年に編集した以下の『アメリカ映像文学に見る少数民族』、『映像文学にみるアメリカ』、『アメリカ映像文学に愛と死』では映画に見る少数民族、アメリカ、愛と死という三つのことが論じられている。特に、『アメリカ映像文学に見る少数民族』では映画の中の少数民族を「ユダヤ系」、「アフリカ系」、「アジア系」、「アメリカ先住民」、「イタリア系」の 5 つの民族に分け、「各民族の過去から現在に至るまでの苦難と希望を描写した映画作品を捉え、分析し、その魅力の秘密を探りながら、できる限り異なる視点でアメリカ社会の問題を深く、鋭く抉ろうとする[27]」としている。特に「アジア系」民族を分析する際、『ピクチャーブライド』、『愛と哀しみの旅路』、『ジョイ・ラック・クラブ』という三つの映画を取り上げて、映画の中に描かれた太平洋を渡っていた日中移民の特徴と歴史を明らかにした。また、『アメリカ映像文学に愛と死』では、映画にみる愛と死をテーマに、さまざまな愛と死に関する映画を取り上げて、愛のかたち、家族の愛、夢、戦争、人種などに関する愛と死、様々な形式な愛と死をまとめた。そして、その中のそれぞれの登場人物像や人間関係を解明した。

他にも、映画の中の女性のイメージや映画の中の「子どものイメージ[28]」など特定のイメージを分析した研究がある[29]。例えば、日本の文化研究者増田幸子による 2004 年の著書『アメリカ映画に現れた「日本」イメージの変遷』、アメリカの文化研究者キャシー・マーロック・ジャクソンによる 2002 年の著書『アメリカ映画における子どものイメージ』では、いずれも幅広い範囲での各種のイメージの比較と分析を行なった。中国人映画研究者の劉文兵による 2004 年の著書『映画のなかの上海－表象としての都市・女性・プロパガンダ』では、映画における上海のイメージについて研究した。各国が製作した上海に関わる映画に見る内容、いわゆる主人公の表情や化粧、服装、行動、セリフ、都市の風景、発生した物語などを取り上げて考察し、上海の風貌、建築、文化、人間関係、政治、経済など様々

---

[27] 日本マラマッド協会編(1998)『アメリカ映像文学に見る少数民族』大阪教育図書、IV 頁。
[28] マーロック,キャシー(2002)『アメリカ映画における子どものイメージ』(牛渡淳訳)東信堂、本書は映画の中の子供のイメージを第二次世界大戦前後を分けて、その変化を分析する。
[29] 日本マラマッド協会編(1998)『映像文学にみるアメリカ』紀伊国屋書店、「14 人の執筆者が述べた映画の中のアメリカ、特にアメリカ文化の特質－闘いを捉え、基本コンセプトをアメリカの闘いと設定した。採用映像作品は 36 編。」という内容である。

な面をまとめ、「上海」のイメージの形成と変遷を論じた[30]。

日系、中国系映画監督を研究する先行研究もある。日本の評論家四方田犬彦による「王顥＝ジョン・ウェインの名を持つ男」ではアジア系監督が製作したアメリカ映画に関するイメージやその変化を論じた。王顥の映画作品を紹介すると共に、アジア系監督が製作した映画作品に描かれた個々の登場人物の内面やその歴史を述べ、「彼らの作品には出自をめぐる強い自伝的要素が察せられた[31]」と主張した。また、彼は映画の題材について「若いアジア系アメリカ人たちがこうして最初に映画の素材としたのは、過去に関していえばルーツの問題であり、未来についていえば文化的自己同一性の問題だった[32]」とまとめた。

以上の先行研究から得た結論は、これまでの研究では映画の中に定められたイメージを分析する研究はあるが、いずれも幅広い範囲での各種のイメージの比較と分析であった、ということである。そして、これまでの日中移民に関わる映画研究の中で多く研究されてきたのは映画と移民の関係であった。例えば移民により映画はどういう風に製作されたのか、映画は移民にどういう影響を与えたのか、が論じられた。つまり、「マイノリティー」と呼ばれるアジア系移民はいつも周縁化され、研究対象の一部として研究されたが、アジア系移民を一つのジャンルとして研究されることは少なかった。従って、本研究ではアジア系移民を一つの研究ジャンルとして設定し、こうしたショット分析を応用して、いままでの研究で研究されてこなかった映画における北米在住の日中移民像の分析を本研究で行うことで、映画での文化研究や文化交流という新たな分野を広げることへの先駆的な役割を果たしたい。

用語の定義

「誰かが何かを＜名指す＞という行為は、常にこの行為を行う人が生きている時代のコンテクストの中で生まれるものであり、このコンテクストを無視して考えることはできない…特に＜移民＞を分類するカテゴリーは、常に歴史性と政治性を帯びたものとして理解する必要がある[33]」。本研究では移民に関する幾つかの特定の名詞用語を使用する。研究内

---

[30] 劉文兵(2004)『映画の中の上海―表象としての都市・女性・プロパガンダ』慶応義塾大学出版会、序 ii 頁。
[31] 四方田犬彦(1995)「王顥＝ジョン・ウェインの名を持つ男」『異人たちのハリウッド―「民族をキーワードに読み解くアメリカ映画史』洋泉社、64 頁。
[32] 同上書、64 頁。
[33] 板倉、前掲書、16-17 頁。

容を明確に理解と把握するために、それらの特定用語の意味を統一する必要がある。本節に定義した用語の意味は本研究だけに適用されるとする。

本研究で述べる「移民」の定義は前文で説明した(「研究対象と研究方法」を参照)。この大きな前提に基づいて、以下のように用語を定義する。

「日本人移民」あるいは「日系移民」は、二つの意味は同じとする。日本から北米に渡った日本人とその子孫のこと。また、「中国人移民」あるいは「中国系移民」とは、中国(本土、香港、マカオ、台湾を含め)から北米に渡った中国人とその子孫のこと。

「一世」、日本から北米へ渡った移民の第一世代のこと。

「二世」、日本人移民の一世の親から生まれた子供(移民の第二世代)のこと。

本来なら、国籍関係なくどの国の人間でも移住した第一世代は一世、一世から生まれた子を二世と呼ぶはずだが、歴史的要因を分析すると、「一世」や「二世」は各国へ移住する日本人を示す日本語であり、北米では昔から日本人の呼称として使われている専門用語である。だから、本研究中に使用される「一世」や「二世」は日本人移民の第一世代と第二世代だけを意味する。したがって、中国人移民の第一世代と第二世代を「中国人一世」及び「中国人二世」と呼ぶ。「日系アメリカ人」、「日系カナダ人」とはアメリカやカナダの国籍を持つ日本人移民のことをさし、「中国系アメリカ人」、「中国系カナダ人」はアメリカやカナダの国籍を持つ中国人移民のことを意味する。

本研究の構成と作品の選択

本研究の構成について

本研究は三部構成をとり、序章と終章を含めて 16 章から構成される。第一部「非日系監督の映画における日系移民像」(第 1〜4 章)では非日系監督が製作した日系移民の物語を語る映画作品を四つ取り上げてシーンやショットを考察する。取り上げる作品は『二世部隊』(1951)、『愛と哀しみの旅路』(1990)、『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)、『ガン・ホー』(1951)である。北米在住の日系移民に関する作品を選択する際、彼らの歴史のなかで起きた重要な出来事が作品に反映されているものを対象とした。重要な出来事とは言うまでもなく第二次世界大戦であり、その前と後では、移民に対する政策は大きく変化した。その大きな変化を表す映画作品として、四作品を選び、映像の構図などショット分析を行いな

がら日系移民と現地の人との関係が具体的にどのように変化していったのかを分析する。

第二部「日系監督の映画における日系移民像」(第 5～8 章)では日系監督が製作した日系移民の物語を語る映画作品を四つ取り上げて考察する。取り上げるのは『ピクチャーブライド』(1994)、『バンクーバーの朝日』(2014)、『アメリカンパスタイム』(2007)、『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』(1987)である。第一部と同様に、第二次世界大戦の前と後において、映画に見る北米在住の日系移民同士の人間関係と日米関係をまとめる。そして、第一部と第二部にわたって、映画における日系移民の特徴を解明するため、選定された作品の映像分析を行い、日系移民の全体像を把握する。また、非日系監督と日系監督のそれぞれの視点から製作された映画を比較し、相違点の有無を探求する。

第三部「中国系監督の映画における中国系移民像」(第 9～14 章)では中国系監督が製作した中国系移民の物語を語る映画作品六つ『金山』(2009)、『フルムーン・イン・ニューヨーク』(1989)、『推手』(1991)、『少女小漁』(1995)、『グアーシャー』(2001)、『北京ロマンinシアトル』(2013)を研究対象として映画における中国系移民像を考察する。映画における北米在住の日中移民の人物像をショット分析という映画研究の方法を用いて分析し、それぞれの特徴を解読して映画に見る中国系移民の移民像をまとめる。中国系監督の移民映画に関しては、映画に描かれた中国系移民社会はどのように変化していくのか、どのように特徴を付けられているのかを解明する。

本研究は以上のように、三部構成から成る。本来なら「非日系監督による日系移民の映画」「日系監督による日系移民の映画」のあとに、「非中国系監督による中国系移民の映画」「中国系監督による中国系移民の映画」が考察されるべきである。しかし、本研究を進めていくなかで、これまで指摘されたことがなかった新たな事実に遭遇した。それは、「非中国系監督による中国系移民の映画」がひとつも存在しない、ということである。これから、その根拠を映画一覧表によって提示し、そのような状況になった理由を分析する。

本論文で考察する映画は、映画に日本人あるいは中国人が登場すれば何でもよい、というわけにはいかない。移民と判断される日系と中国系人物が映画主人公として出演した映画であり、また「映画賞を獲得したような作品であり、キャノンとして認知されたような映画作品群こそが、映画史を形成している[34]」という基準に基づき、作品としての完成度が

[34] 今泉容子(2005)「日米映画に描かれた国際結婚－日本人妻とアメリカ人夫」『Area Studies Tsukuba』36 期、41 頁。

高く、認知度が高い映画が本論文の考察対象になっている。こうした選択基準にしがたい、本研究の研究目的である映画における日中移民像を研究するために、日中移民を中心に描写する映画作品全 77 作を選択した。下記の表にまとめる。

表 3[35](日系移民を描写する映画作品一覧表、製作年代順、全 44 作品)

製作年	映画タイトル	製作国	監督名	移住先[36]
1951	『二世部隊』	アメリカ	ロバート・ピロッシュ	アメリカ
1959	『クリムゾン・キモノ』	アメリカ	サミュエル・フラー	アメリカ
1976	『スリランカの愛と別れ』	日本	木下恵介	スリランカ
1984	『ベスト・キッド』	アメリカ	ジョン・G ・アヴィルドセン	アメリカ
1984	『天国にいちばん近い島』	日本	大林宣彦	フランス
1986	『ガン・ホー』	アメリカ	ロン・ハワード	アメリカ
1987	『リビング・オン・TOKYO ・タイム』	アメリカ	スティーブン ・オカザキ	アメリカ
1989	『男はつらいよ 寅次郎心の旅路』	日本	山田洋次	オーストリア
1990	『愛と哀しみの旅路』	アメリカ	アラン・パーカー	アメリカ
1994	『ピクチャーブライド』	アメリカ	カヨ・ハッタ	アメリカ
1990	『収容所の長い日々』	アメリカ	スティーブン ・オカザキ	アメリカ
1994	『ペインテッド・デザート』	日本	原田眞人	アメリカ
1997	『ニューヨーク・デイドリーム』	韓国	チン・ウォンスク	アメリカ
1999	『ヒマラヤ杉に降る雪』	アメリカ	スコット・ヒックス	アメリカ
1999	『殺人者』	日本	黒川浩行	フィリピン
1999	『無問題』	中国香港	アルフレッド・チョン	中国香港
1999	『発熱天使』	日本	前田和男	中国
1999	『ゴースト・ドッグ』	アメリカ・日本	ジム・ジャームッシュ	アメリカ
2000	『純愛譜』	日本・韓国	イ・ジェヨン	韓国
2000	『リムジンドライブ』	日本	山本政志	アメリカ
2000	『異邦人たち』	中国香港・日本	スタンリー・クワン	中国香港
2001	『ムルデカ 17805』	日本	藤由紀夫	インドネシア
2001	『エイブル』	日本	小栗謙一	アメリカ
2001	『天国から来た男たち』	日本	三池崇史	フィリピン
2001	『ソウル』	日本・韓国	長澤雅彦	韓国
2002	『ＨＡＺＡＲＤ ハザード』	日本	園子温	アメリカ

[35] 映画で国際交流 HP,<http://www16.plala.or.jp/koffice/cinema/index.html>;(Movie & DVD Database) allcinema,<http://www.allcinema.net/>;中国映画ネットワーク,<https://www.chinafilm.com/>;キネマ旬報社,<www.kinejun.com/>;Internet Movie Database(インターネット・ムービー・データベース、略称:IMDb),<https://www.imdb.com/>(すべての最終閲覧日:2018 年 7 月 15 日)。

[36] 映画の中に描かれたアジア系移民が移住した国のことを示す。

2003	『チルソクの夏』	日本	佐々部清	韓国
2003	『最後の恋,初めての恋』	日本・中国	当摩寿史	中国
2004	『北京の恋～四郎探母～』	中国	スン・ティエ	中国
2005	『かもめ食堂』	日本	荻上直子	フィンランド
2005	『プライベート・ムーン』	カナダ	デヴィッド・タマギ	カナダ
2005	『ミラクルバナナ』	日本	錦織良成	ハイチ
2005	『単騎、千里を走る。』	中国・日本	チャン・イーモウ、降旗康男	中国
2005	『星になった少年』	日本	河毛俊作	タイ
2006	『燃ゆるとき』	日本	細野辰興	アメリカ
2007	『アメリカンパスタイム』	アメリカ	デズモンド・ナカノ	アメリカ
2007	『太陽が弾ける日』	日本	横井健司	フィリピン
2008	『海角七号～君想う、国境の南～』	中国台湾	ウェイ・ダーション	中国台湾
2008	『チョコレート・ファイター』	タイ	プラッチャヤー・ピンゲーオ	タイ
2008	『七夜待』	日本	河瀬直美	タイ
2008	『闇の子供たち』	日本	阪本順治	タイ
2009	『アマルフィ女神の報酬』	日本	西谷弘	イタリア
2009	『カフェ・ソウル』	日本	武正晴	韓国
2014	『バンクーバーの朝日』	日本	石井裕也	カナダ

表 4[37](中国系移民を描写する映画作品一覧表、製作年代順、全 33 作品)

製作年	映画タイトル	製作国	監督名	移住先
1985	『非法移民』	中国香港	张婉婷	アメリカ
1987	『秋天的童话』	中国香港	张婉婷	アメリカ
1989	『フルムーン・イン・ニューヨーク』	中国香港	スタンリー・クワン	アメリカ
1989	『北京的西瓜』	日本	大林宣彦	日本
1989	『最後の貴族』	中国	謝晋	アメリカ
1990	『てなもんやコネクション』	日本	山本政志	日本
1991	『推手』	中国台湾・アメリカ	アン・リー	アメリカ
1993	『ジョイ・ラック・クラブ』	アメリカ	ウェイン・ワン	アメリカ
1993	『ウェディング・バンケット』	中国台湾・アメリカ	アン・リー	アメリカ
1995	『少女小漁』	中国台湾	シルウィア・チャン	アメリカ
1996	『ラブソング』	中国香港	ピーター・チャン	中国香港

[37]映画で国際交流 HP,<http://www16.plala.or.jp/koffice/cinema/index.html>;(Movie & DVD Database) allcinema,<http://www.allcinema.net/>;中国映画ネットワーク,<https://www.chinafilm.com/>;キネマ旬報社,<www.kinejun.com/>;Internet Movie Database(インターネット・ムービー・データベース、略称:IMDb),<https://www.imdb.com/>(すべての最終閲覧日:2018 年 7 月 15 日)。

1998	『不見不散』	中国	フォン・シャオガン	アメリカ
1998	『ジャンクフード』	日本	山本政志	日本
1999	『スイート・ムーンライト』	中国香港	ダンテ・ラム	日本
2001	『グアーシャー』	中国	鄭曉龍	アメリカ
2001	『ダイエット・ラブ』	中国香港	ジョニー・トー、ワイ・カーファイ	日本
2001	『ラブ・レター～パイランより～』	韓国	ソン・ヘソン	韓国
2001	『ファイナル・ロマンス』	中国香港	アラン・マック	日本
2004	『素顔の私を見つめて…』	アメリカ	Alice Wu	アメリカ
2004	『留学青春日記』	中国	キーファー・リュウ	イギリス
2004	『歌舞伎町案内人』	日本	張加貝	日本
2005	『ダンサーの純情』	韓国	パク・ヨンフン	韓国
2005	『真夜中のピアニスト』	フランス	ジャック・オーディアール	フランス
2006	『呉清源 極みの棋譜』	中国	ティエン・チュアン	日本
2007	『千年の祈り』	アメリカ	ウェイン・ワン	アメリカ
2007	『ホーム・ソング・ストーリーズ～僕の母の物語～』	オーストラリア	トニー・エアーズ	オーストラリア
2008	『しあわせのかおり』	日本	三原光尋	日本
2009	『金山』	中国・カナダ	胡大為	カナダ
2012	『父子 TCK』	中国・カナダ	胡紀華	カナダ
2012	『東京に来たばかり』	中国・日本	ジャン・チンミン	日本
2013	『北京ロマンinシアトル』	中国	薛暁路	アメリカ
2015	『山河ノスタルジア』	中国	ジャ・ジャンクー	オーストラリア
2016	『北京ロマンinシアトル 2』	中国	薛暁路	アメリカ
2018	『クレイジー・リッチ！』	アメリカ	ジョン・M・チュウ	アメリカ

上記の二つの表にまとめたように、日中移民に関する移民記を描く映画作品は 77 作品がある。つまり、これまで既に多くの日中移民を描いた映画が誕生している。さらに、その中から北米に在住する日中移民を描く映画を精選し、表 5 と表 6 によって提示する。整理した結果、日系移民を語る映画作品は 18 作があり、中国系移民を語る映画作品は 16 作があった。本研究の章立てはこの 34 作の映画作品に基づいて決められる。そこで、それぞれの映画監督の情報を整理したことで、新たな事実を発見し、本研究の部分けの根拠が生まれた。

表 5(北米在住の日系移民映画)非日系監督の映画と日系監督の映画を二つのグループに分け、グループ内では映画が描いた時代背景の前後順によって並ぶ。

製作年[38]	映画タイトル	時代背景	監督名	監督国籍
1951	『二世部隊』	戦時	ロバート・ピロッシュ	アメリカ
1990	『愛と哀しみの旅路』	戦前から戦時	アラン・パーカー	イギリス
1999	『ヒマラヤ杉に降る雪』	1950 年代	スコット・ヒックス	オーストラリア
1959	『クリムゾン・キモノ』	1950 年代	サミュエル・フラー	アメリカ
1984	『ベスト・キッド』	1980 年代	ジョン・G・アヴィルドセン	アメリカ
1986	『ガン・ホー』	1980 年代	ロン・ハワード	アメリカ
1997	『ニューヨーク・デイドリーム』	1990 年代	チン・ウォンスク	韓国
*1994	『ピクチャーブライド』	1918 年	カヨ・ハッタ	アメリカ(日系)
*2014	『バンクーバーの朝日』	戦前	石井裕也	日本
*2007	『アメリカンパスタイム』	戦時強制収容所	デズモンド・ナカノ	アメリカ(日系三世)
*1990	『収容所の長い日々』	戦時強制収容所	スティーブン・オカザキ	アメリカ(日系三世)
*1987	『リビング・オン・TOKYO ・タイム』	1980 年代	スティーブン・オカザキ	アメリカ(日系三世)
*1994	『ペインテッド・デザート』	1980 年代	原田眞人	日本
*2006	『燃ゆるとき』	1980 年代	細野辰興	日本
*2000	『LIMOUSINE DRIVE』	1990 年代	山本政志	日本
*2001	『able』	1990 年代	小栗謙一	日本
*2002	『ＨＡＺＡＲＤ ハザード』	1991 年	温園子	日本
*2005	『プライベート・ムーン』	2000 年代	デヴィッド・タマギ	未知(日系)

表 6(北米在住の中国系移民映画、映画が描いた時代背景の前後順によって並ぶ。)

製作年	映画タイトル	時代背景	監督名	監督国籍
2009	『金山』	1900 年代	胡大為	カナダ(中国系移民一世)
1989	『最後の貴族』	1950 年代	謝晋	中国
1985	『非法移民』	1980 年代	张婉婷	中国香港
1987	『秋天的童话』	1980 年代	张婉婷	

[38] 表 5 において、製作年の前に「*」の記号は、日系監督が製作した映画のしるし。

1989	『フルムーン・イン・ニューヨーク』	1980 年代	スタンリー・クワン	中国香港
1991	『推手』	1990 年代	アン・リー	中華民国
1993	『ウェディング・バンケット』	1990 年代	アン・リー	中華民国
1995	『少女小漁』	1990 年代	シルウィア・チャン	中国
1998	『不見不散』	1990 年代	フォン・シャオガン	中国
2001	『グアーシャー』	2000 年代	鄭曉龍	中国
2004	『素顔の私を見つめて…』	2000 年代	Alice Wu	アメリカ(中国系移民二世)
2007	『千年の祈り』	2000 年代	ウェイン・ワン	アメリカ(中国系移民一世)
2012	『父子 TCK』	2010 年代	胡紀華	中国
2013	『北京ロマンinシアトル』	2010 年代	薛暁路	中国
2016	『北京ロマンinシアトル 2』	2010 年代	薛暁路	中国
1993	『ジョイ・ラック・クラブ』	それぞれ	ウェイン・ワン	アメリカ(中国系移民一世)

上記の二つの表に基づいて、日系移民を描く映画監督の出自と中国系移民を描く映画監督の出自が明らかになった。日系移民を描く映画監督の場合は、アメリカ、イギリス、オーストラリア、韓国そして日本などさまざまな国の出身である。一方、中国系移民を描く映画監督の場合は、中国系監督のみであった。この事実は下記の表 7 によって分かりやすく整理されている。

表 7　映画監督と映画作品の関係を統計したリスト

監督	描写される対象	作品数		監督	描写される対象	作品数
日系監督	日系移民	11 作品		日系監督	中国系移民	0 作品
非日系監督		7 作品		非日系監督		0 作品
中国系監督		0 作品		中国系監督		16 作品
非中国系監督		0 作品		非中国系監督		0 作品

なぜ、非中国系の監督による北米の中の中国人移民を描く映画が存在しないのか。言い換えれば、なぜ、非日系の監督による北米の中の日本人移民を描く映画が存在するのかという問題に関する理由は二点を考えている。最も重要なのは、映画史の伝統と関連があるからではないかと思っていた。2015 年の今泉容子の研究[39]で考察したように、日本人妻とア

[39] 今泉容子(2005)「日米映画に描かれた国際結婚－日本人妻とアメリカ人夫」『Area Studies Tsukuba

メリカ人夫の国際結婚をテーマとする映画がさかんにつくられた時期(1950 年代～60 年代)が、アメリカ映画史のなかに存在した。そうした伝統があったため、「日本人」移民がアメリカ人と結ばれる(あるいは結ばれない)ことをテーマにした映画がアメリカ人など非日系監督によってつくられることが、容易だったのではないか。つまり、下地がすでに存在していたため、「日本人」の移民をアメリカという空間のなかで描くことが容易にできたのではないか、と推察される。例えば、非日系監督による映画作品『愛と哀しみの旅路』(1990)では多くの困難を過ごし、結局再会できた「日本人妻とアメリカ人夫」が描かれた。『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)は、「日本人妻とアメリカ人夫」に「なりそこなった」(結局なれなかった)カップルが登場した。一方、中国人のほうは、そうした映画史の伝統がなかったため、さらにまた、中国人はカンフーで欧米に知れ渡ったため、中国人のカンフーをテーマにした映画がたくさんつくられた。北米にいる中国人をテーマにした映画には、例えば、中国香港出身の映画俳優ジャッキー・チェンシリーズが一番有名[40]である。アメリカ映画監督ブレット・ラトナーによる作られた『ラッシュアワ 1』[41](1998)、『ラッシュアワ 2』(2001)、『ラッシュアワ 3』(2007)がある。三作ともアメリカ映画であり、アメリカ人監督の作品である。主人公中国香港の警察官リーは犯人を追うためにアメリカでアメリカ警察とコンビを組んで事件を解決するというアメリカ監督が中国人警察官を描写したカンフー・アクション映画である。ただし、映画主役の香港警察リーは移民ではなく、この映画も中国系移民を語る映画ではない。また、アメリカ映画監督トム・ダイによるアメリカ映画『シャンハイ・ヌーン』(2000)に語った清の近衛兵チョン、フィンランド映画監督レニー・ハーリンによるアメリカ・中国・香港合作映画『スキップ・トレース』(2016)に描いた中国系刑事ベニー・チャンなどの中国人主人公、いずれもアメリカのなかの中国人像が描写されたが、殆どはコメディとアクション(中国カンフー)をテーマにする映画である。主人公は中国系移民というカテゴリーに当てはまらないため、本研究の考察対象である移民映画ではない。最近では、アメリカ映画監督マイケル・ベイが作ったアメリカ映画『トランスフォーマー/ロストエイジ』(2014)では、中国人女優が演じた中国人女性社長が

』36 期、42 頁。

[40] 第 89 回アカデミー名誉賞受賞した。その賞を受賞したアジア人は 4 人のみ、黒澤明(第 62 回)、サタジット・レイ(第 64 回)、宮崎駿(第 87 回)、ジャッキー・チェン(第 89 回)。<https://www.cinemacafe.net/>(最終閲覧日:2018 年 12 月 15 日)。

[41]この映画はジャッキー・チェンが本格的に全米進出を果たした作品。
中国映画ネットワーク,<https://www.chinafilm.com/>(最終閲覧日:2018 年 12 月 15 日)。

映画に大活躍した。しかし、映画に多く描写された彼女は仕事のためにアメリカへ一日の出張をしただけで、移民とは言えない。このように、「中国人(中国人と設定された人物)が出る映画」で、非中国系の監督がつくった映画が存在するが、中国カンフーをテーマにした作品が多くて、中国系移民を描く映画ではない。

もう一つ考えられる原因は日中米文化交流関係から思考する。第二次世界大戦後アメリカの占領地になった日本は、沢山のアメリカ文化を受け入れ、そして、文化交流を行った。冷戦がはじまり、日本はアメリカの付属国として存在するのではなく、アメリカの同盟国として行動を取っていた。両国の政治、経済、文化交流はどんどん深まり、お互いの社会の中に浸透していった。一方、米中関係はこのような日米関係とは全く異なる。中国歴史研究院顧寧の研究論文「1972 年から 1992 年までの中米文化交流」では、「中華人民共和国成立した後、米中両国は 20 年以上互いに接触してない状況が続いている。その間に、両国の文化交流もほぼ停止している[42]。」と戦後当時の米中関係や文化交流状況を論じた。第二次世界大戦後、中華人民共和国と北米は社会主義と資本主義、あるいはアメリカとソ連の関係などが原因で米中関係は長い間対立の関係にあった。米中文化交流状況の変化が生じたきっかけは 1972 年にニクソン大統領が中国を訪問事件である。そして、正式に文化交流が深め始めたのは 1979 年米中が正式に外交関係を結んだ時である[43]。その後約 20 年は冷戦の時期にあったため、そして、台湾問題やチベット問題により、米中関係は常に良くも悪くもあるので、順調に国際交流はできなかった。やがて、1990 年代になると、米中関係は順調に進み始める。こうした歴史的、政治的な要因によって、米中両国の国際交流は日米関係のように発達していなかった。つまり、それまで中国文化や中華思想などはまだアメリカ社会とアメリカ人に知られておらず、浸透していなかった、ということになる。映画作りの基本は情報と文化であり、特に移民映画を製作する際に文化の相互浸透が欠けると、真実味のある移民映画を作ることができない。こうしたデータに基づき、日本の場合は、日系移民を描写する映画作品に関する監督は日系監督と非日系監督両方存在するが、中国の場合は全くおらず、すべての映画作品は中国系監督が制作したものである、と考える。ゆえに、部分けも当然ながら日本は二部になるが、中国は一部になる。この章立てこそが、本研究の最初のオリジナリティであると主張する。

---

[42] 顧寧(1995)「1972 年から 1992 年までの中米文化交流」『世界歴史』第三期、57 頁。
[43] 同上書、61 頁。

以上のように、映画における北米在住の日系移民像と中国系移民像はショット分析によって考察され、それぞれの特徴がはっきり示されている。本研究は映画におけるアジア系移民が持つ多様な移民像という糸口を映画の中から探り出そうとするものである。

第一部　非日系監督の映画における日系移民像

第一章　『二世部隊』に見る戦争と日系戦士たち

本章では、映画『二世部隊』を取り上げる。『二世部隊』は 1951 年に製作されたアメリカ映画である。監督と脚本はロバート・ピロシュが担当している。第二次世界大戦時のアメリカ軍第 442 連隊戦闘団[44]の欧州戦場での活躍を描いた映画である。特に第 442 連隊戦闘団配属の第 100 歩兵隊を中心に、歩兵隊の日常訓練や戦闘場面の描写を通して、二世兵士とアメリカ人兵士の関係を描いた作品である。映画に二世兵士たちの役で本物の元兵士たちが主演している点は非常に話題になった。

本章では映画の分析を通じて、日系二世が多く存在する第 442 連隊戦闘団はどのような存在であるか、日系二世たちはどのような日々を過ごしていたのかを考察する。第二次世界大戦時、北米に在住する日系人は「敵」と見られ、殆どの財産が没収され、強制収容所に収容された。二世の殆どはアメリカの市民権を持っているため、収容所に抑留された時にアンケートを書いて軍に参加する意思がある場合、アメリカ軍に入れることができた。しかし、一時的には「敵」と見られているが故に、二世だけのアメリカ人部隊が成立した。それが、二世部隊の由来である。「日系がアメリカの一員であることを証明するには、命を捨てるしか道がなかった[45]」というのは当時の真実である。アメリカ軍に従軍した二世たちは、自分はアメリカ人と認識し、アメリカ人としてアメリカを守る意志を貫く。この部隊の活躍で、戦後の日系アメリカ人の地位を上昇した。

まず、考察するのは映画の冒頭のシーンである(図 1－3)。このシーンを考察する理由は、上記の文字だけではなくて、映像からより詳しく二世部隊を紹介するためである。固定カメラで撮った光景は一列の軍隊である。どの年代の戦争なのか、どの国の軍隊なのか、この一列の軍を見ると、観客はそういう疑問を持つだろう。監督は意図的にまずは観客の目線を集め、次にすぐ出現してきたのは重要な情報「挿入タイトル」である。映画の文法で言われる「タイトル」とは、「題目」だけではなく、観客に情報を与えるために、スクリーン上に現れる文字のすべてのことを指す[46]。監督は次のような説明を書いた。

---

[44] 第二次世界大戦中のアメリカ軍の部隊であり、隊員のほとんどが二世(アメリカの市民権を持っている)により構成されていた。

[45] 越智道雄(1995)「映画で見るアメリカ民族ガイドー中国・日本系－西部開拓、影の功労者」『異人たちのハリウッドー「民族をキーワードに読み解くアメリカ映画史』洋泉社、119 頁。

[46] 今泉、前掲書、231 頁。

「日系アメリカ人の戦闘部隊の編成案を認める.我が国の建国の理念は米国国民の精神性ーそれはつまり人種や祖先の問題ではない。———フランクリン・ルーズベルト第 442 戦闘部隊第 100 歩兵隊は日系アメリカ人で構成されていた。彼らの英雄的な活躍は 1943 年ミシシッピ川のシェルビーから始まった[47]」。

これによりやっとこの一列の軍隊の正体がわかる。ここでは映画独特な手法スーパーインポジションが用いられた。フレームの中心では兵士たちが次から次へと道を進んでいる。彼らの面貌、服装、日系(二世)部隊の全体像がよく見える。映画の冒頭に、こういった撮影手法を用いて、映画が語る物語の年代、対象、社会背景を観客に表す。二世部隊の功績をプラスの意味で褒めている内容である。フレームの後ろに日系人兵士たちの全体像と共に挿入タイトルを加えたのは同時に日系アメリカ人が組んだ軍隊の概念をより具体的につかむことができるためだと考えられる。これから発展する物語にとっては、非常に有意義で重要な説明である。それでは、日米関係にはどのような展開が行われるのかをこれからのシーンによって分析する。

図 1

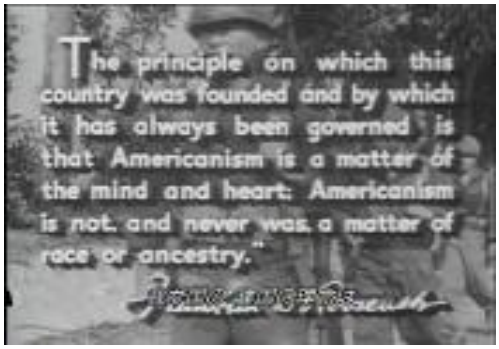

図 2

[47] 監督:バート・ピロシュ／脚本バート・ピロシュ:(1951, kapitell, 00:01:25－00:02:15)。

図 3

本章では二節に分け、映画の中に描かれたアメリカを守りたい日系人たちとアメリカ人として自己認識した日系人たちの描写を分析する。ショット分析を用いて、監督がどのようにアメリカ人の態度や行動の変化、強調された日系人のアメリカに対する帰属感を映画の中に表したかを表明する。

第一節　アメリカ人兵士たち―敵から仲間へ

本節では、主に二世が嫌い[48]のアメリカ軍人と二世を仲間と認めるアメリカ軍人を分析対象として、映画の中のアメリカ軍人の二世兵士に対する態度や行動の表現、変化の分析を行う。最初のシークエンスは映画の冒頭の次のシーンである。まずは両方の初対面を見てみよう。

二世兵士たちに対する不機嫌な態度は図 4 から図 8 で描かれている。このシーンは主人公のアメリカ人将校グレーソン少尉が初めて 442 部隊に加入した時の場面が描かれる。これから、このシークエンスで描かれている主人公の表情や行動をショット分析を用いて考察し、グレーソン少尉の心理活動や態度を確認する。

図 4 について、カメラは固定されていることがわかる。固定カメラで次から次へと進んできた兵士たちの様子が撮られている。遠くから近くに撮られた人物像はカメラの前に通る時のショットサイズはミディアムショットである。ほぼ腰ぐらいの位置から上を撮った

[48] ここに説明したい内容が一つある。ここで「二世が嫌い」という言葉を使う理由は、アメリカ軍人の態度や感情を説明するからだ。最初から主人公(アメリカ人将校グレーソン少尉)は二世部隊を認めていない理由は二世たちは日系人であるから。しかし、認めていなくても、二世たちは同じくアメリカの軍人であって、アメリカのために戦っているから、決して「敵」とはみられていないことは確実である。なので、「嫌い」という言葉を使うと、あくまでもアメリカ人軍人の感情の表現であり、決して立場の対立ではない。

ミディアムショットはより人物の表情や動きがわかる[49]。このサイズのショットを用いて、まずは観客の目線や注目を集める、この兵士たちの顔や体形から、すぐにアジア系の人間だというイメージを観客の心に刻む効果がある。

次に図 5 について、カメラは左へ少し移動する。通った兵士たちの左側正面に置かれたカメラは遠くから走って来る一台の車にフォーカスを合わせた。フレームの中に存在する被写体は二つある。フレームの前にいる兵士とフレームの後ろにいる車と乗っている一人の人物。ショットサイズから見ると前にいる兵士はミディアムショットで撮られ、後ろの車と人物は超ロングショットで撮られるため、ショットサイズの大きさが人物の力関係を左右するルールに従うと、単純に遠くにいる車や上に乗った人物のほうが弱い立場になると思う。しかし、よく見ると、図 5 の中の前にいる兵士のサイズは大きいが、頭の半部はフレームからはみだしており、これは開いた構図と言う。臨場感があふれる効果がある開いた構図で登場人物を撮り、その上にシャローフォーカスを用いて、フォーカスを意図的にフレームの前にいる兵士から外し、後ろにある車に合わせた。この二つの要素を合わせて考えてみると、図 5 の中に描かれている二つの被写体の重要さとその力関係、すなわち注目すべき人物は一目瞭然である。重要なのは車に乗ってカメラに向かってきた人である。しかも、カメラは意図的にその人物を正面から直接映すのではなく、進行中の兵士たちを越えて描写していた。まるで異世界からの侵入者のように描写されている。この人超しの撮り方によって兵士たちの存在する空間はこれから壊される予感を示している。

さらに、シャローフォーカスだけではなく、次にすぐにカットインされ、図 6 のようにミディアム・クロースアップを用いて、一人の将校の顔が映しだされた。主人公の一人、アメリカ人将校グレーソン少尉の初めての出番である。彼は士官学校を卒業し、最初に配属されたのが 442 部隊である。ここで明らかなのはシャーローフォーカスからミディアム・クロースアップにカットインし、カメラの視点がかわり、より少尉の心理活動が表明できるようなショットサイズになったことである。目の前を走行中の兵士たちを見ているグレーソン少尉の表情は明朗ではなく、深く眉を顰めている。怪訝で不愉快な表情がよくわかる。現時点ではまだ不機嫌な理由は判断できないが、ショットサイズの変更の効果によって、強く観客の心の中にイメージを付けられたことは間違いない。

---

[49] 今泉、前掲書、171 頁。

実際に考えると、グレーソン少尉は初めて 442 部隊の様子を見る、すなわち二世部隊の様子を初めてみる。兵士たちの作戦能力や性格などに一切接触していない時から、すでにいやそうな表情が顔に出ている。ようするに、日系人という身分だけで、グレーソン少尉は二世兵士たちを拒否していた。グレーソン少尉が代表する一般のアメリカ人が持っている日系人への偏見を強調したシーンである。さらに、こういった偏見は表情に表されるだけではなく、行動にも出ている。次のシーンを構図から分析することで読み取れる。

図 4

図 5

図 6

図 7－8 を見てみよう。図 6 からカメラの視線は図 7 と図 8 に変わる。監督は非常に面白い構図を用いている。グレーソン少尉は部隊の車に乗り、部隊に来た。まず構図から見ると、左側のグレーソン少尉と右側の日系人兵士は二人ともミディアムショットで撮られている。ややシンメトリに見えるが、実際に画面の中心線を描くと、明らかにグレーソン少尉の方が大きく画面を占めている。人物関係の調和を示す効果があるシンメトリにならないことで、二人の関係は決して調和的な友好関係ではないことは明確できる。また、フレームの中にいる人物の大きさにより、人物の力関係も確認できる。グレーソン少尉をより大きく見せることで、彼が強い立場にいることを示している。

次に、図 7 と図 8 を比較すると、フレームの右側にいる日系人兵士は全く動いていないことがわかる。しかし、グレーソン少尉の位置は少し変わっている。少尉はフレームの中心線から少し離れて、フレームのより左側に寄った。この人物の小さな動きの変化からは、両者の対立的な関係、あるいは、アメリカ人の一方的な不機嫌な態度を表明している。ここまでのシーンにはまだ実際にアメリカ人兵士と日系人兵士の直接な会話や接触はない。ここから、より具体的に二世が嫌いのアメリカ軍人の描写を分析する。

図 7

図 8

これから取り上げるのは前のシーンの繋がりにもなるシーンである(図 9－10)。グレーソン少尉は車に乗って 442 部隊の指揮室に到着した。彼はこれから入隊することを、上官に報告する。ここで分析するショットは、グレーソン少尉が指揮室の前門と後門に入る時の表現である。カメラは固定カメラで門の様子を撮っている。図 9 をみると、入口の門の上に「一般兵士用」という札があることがわかる。一方、図 10 見ると、入口の門の上に「将校専用」という札があることがわかる。なぜ、カメラは意図的にこの二つの札がある門を撮るのだろうか。それは当時の 442 部隊の士官と一般兵士は人種で分けられているからである。成立初期の 442 部隊の兵士は全員日系人だった。反対に、将校は全員、アメリカ人だった。監督は固定カメラを用いて、意図的に二つの門と二つの札を通して、日系人とアメリカ人の現時点での待遇の差を反映した。そして、次にグレーソン少尉が取った行動は当時の日系人の地位の低さや日系人とアメリカ人の不調和な関係をより強調している。映画の前半に描写されたグレーソン少尉は典型的な日系人が嫌いなアメリカ人の代表である。

図 9

図 10

図 11-14 は 442 部隊の日系アメリカ人がヨーロッパ戦場に出征するシーンである。客観カメラを用いて、クロースアップショットで 442 部隊への機密文書を撮っている(図 11)。また画面に情報説明の挿入タイトルが出現する。観客にこれから始まる物語の時間、対象、要件を提示する。「1944 年 5 月 1 月、海外の任務地へ。。。」。突然、次の場面にカットされ、ロングショットで海や軍艦の様子が映される(図 12)。単一な文字からリアリティがある動く場面にカットされ、観客に立体間のある画面を目の前に表した。こういった描写の仕方は、戦争や出征の実際の状況がより把握できる映写法だと考えられる。ロングショットの後は、カメラの角度が変わって軍艦内部の光景をミディアム・ロングショットで撮っている。軍艦の柵にグレーソン少尉が寄り掛かている(図 13)。柵とは二つの土地の境界線の意味がある。柵の作用といえば侵入防止だと多くは認識される。軍艦の柵は軍艦と海という二つの異なる場所を隔てる。軍艦は当然アメリカの領地と認識できる。しかし、ここの海はアメリカの領海ではないと考えられる。海外の任務地へ出征する 442 部隊の軍艦が走っている海は外国の領海の可能性が高いので、フレームの横中心線から下の半分を占める柵は敵、あるいは仲間ではない二つの範囲を分ける効果がある。

そして、カメラの角度は変わり、グレーソン少尉の正面からグレーソン少尉の後ろの光景を撮っている(図 14)。図 14 の角度から、大勢の日系人兵士たちが軍艦の甲板の狭い空間に座っている様子が見える。グレーソン少尉は今度は柵に寄りかかりながら自分の部下、つまり日系人兵士を見ている。前出の柵とこの柵は同じ作用を持ち、二つの異なる領域の境界線という意味を持つ。同じアメリカ領土の軍艦内だが、アメリカ人側と日系人側を柵が分けられている。そして、アメリカ側を代表するグレーソン少尉が柵を越えなかったことにより、まだ日米の融合はできておらず、当時日系人が嫌いのアメリカ人を証明してい

る。今まで分析したシーンはグレーソン少尉の表情や動き、または柵という小道具を使って、上司であるアメリカ人側が日系人に対する不調和の態度を表明した。両方の対立関係がより明らかにされたシーンは次のシーンで考察する。

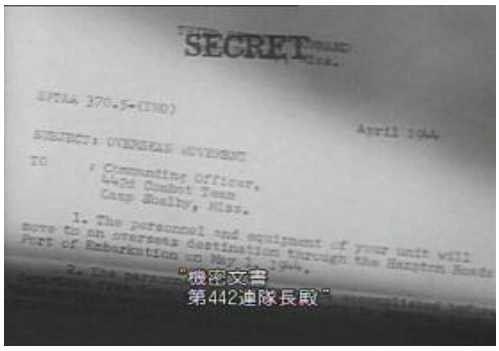

図 11

図 12

図 13

図 14

取り上げるシーンはイタリアの戦場で、442 部隊が前進の途中に休憩を取る際、グレーソン少尉がイタリア人女性の民家に入り、結局出発の際に兵士たちに忘れられて、置いて行かれることになるシーンである(図 15－19)。グレーソン少尉が民家に入る前後の町の様子や兵士の様子を分析し比較すると、当時部隊の中のチームワークが順調ではないという事実を示している。

まずは図 15 のショットを考察する。ショットサイズはミディアムショットでグレーソン少尉と一人の女性が見つめ合っているシーンが映されている。フレームの中心線に壁と窓が用いられ、それによって分けられている。照明も白黒はっきり区別されており、セッティングが巧妙に用いられている。女性がいる空間の背景色は黒であり、グレーソン少尉がいる空間の背景色は白である。まるで二つの世界のように色で空間が区別されている。黒と白は、昔から対立的な関係を表す二色である。要するに、部屋の中の黒い空間と外の白

い空間は対立的な存在を示す。しかし、このふたつの空間にいるイタリア人女性とグレーソン少尉は対立関係ではないことを図 15 ははっきり示している。なぜなら、イタリア人女性は重要な頭と上半身を窓から出して、白の空間に入っているからである。これより、グレーソン少尉と同一の立場、調和的な関係が読み取れる。また、今度はグレーソン少尉が自ら白の空間から黒い空間に入る。

次に、カメラは後ろに下がり、ロングショットでこれらのグレーソン少尉の動きを撮る(図 16－17)。図 15 のミディアムショットからロングショットになり、正面向きから背中向き、フレームの前景から後景になるショットの構図や人物の配置により、グレーソン少尉の重要さが大きく減っていく。登場人物の配置の効果の一つは、力関係や優位順位を示す。図 16 が表す意味は建物の周りに座り出発を待つ二世兵士たちである。彼らは現在白い空間を占めしている。非常に皮肉なことは始める。元々グレーソン少尉は二世兵士たちと同じ場所に待機しており、この時はまだ調和的な関係である。しかしその後、彼は自らの行動で調和を破る(図 16)。さらに、図 17 を見ると、グレーソン少尉は対立的な空間に入り、また自らの空間を封じる。監督は意図的に、グレーソン少尉の手を撮る。この手の動作より、空間が密封されて、完全な対立関係がなりたつことが示されている。また、物語が進むと、この対立関係は逆転する。一見、アメリカ人のグレーソン少尉は日系人(二世)を拒否しているが、実は彼も二世たちに無意識に拒否されている。

黒の空間から白の空間に戻ったグレーソン少尉の姿は再びロングショットで撮られる(図 18)。空っぽの町の様子をフレームに入れるために、ロングショットが使われる。さらに、図 19 は超ロングショットで彼の走る姿と町の全体像を撮る。超ロングショットを用いることで、グレーソン少尉が軍に忘れられて一人取り残される事実を確実に表現できる。映画の前半は主にこのような日系人が嫌いのアメリカ人の様子と行動の描写である。勿論、中には、二世を仲間と認めるアメリカ人はいる。そこで、二世と接触した後に、偏見をなくし、二世を仲間と認めるグレーソン少尉の描写も考察したい。

図 15

図 16

図 17

図 18

図 19

これから考察するのは、映画において日系人を仲間と認めるアメリカ人はどういう風に描写されたのかをショット分析を用いて分析する。まず、前節で主に映画の前半のシーンを取り上げた理由を説明する。それは映画の後半から、二世が嫌いのアメリカ人の代表として描かれた人物グレーソン少尉の様子が大きく変わったからだ。映画は後半になると、二世兵士たちと共に戦場で戦い、助け合うグレーソン少尉の日系二世兵士たちに対する不満な態度は正反対に変化し、日系人たちを心から受け入れる仲間として接する。

図 20－25 はグレーソン少尉の行動を比較することにより、上司の大尉の日系人に対する

態度が異なることが確認できる。フレームの上、三分の一に一人のアメリカ人軍官ーグレーソン少尉がいる。彼は窓から外にいる日系人兵士たちを見ている(図 20)。兵士たちが歌い踊っている。図 20 の構図あるいは登場人物の配置の視点を考察すると、アメリカ人と日系人の重要さがわかる。日系人兵士たちは、フレームの中心に、正面向きで配置され、フレームの三分の二を占めている。一方、グレーソン少尉の場合は、正面向きだが、フレームの中心の位置には配置されておらず、左上にいる。この構図から、監督は日系人の重要さを表したいことがわかる。また、構図上の人物の大きさからも同じことが言える。ここで小さく見えるグレーソン少尉もまた正面を向いている。登場人物の配置の効果を分析すると、正面向きの位置付けも重要人物を強調する手法であるため、グレーソン少尉も重要であることを表している。最後に、窓という小道具を使い、まるで 2 つの世界のように分かれた関係が作られていることがわかる。よく見ると、フレームの大半は白であり、グレーソン少尉がいる窓だけは黒である。色の対立もこの日系人とグレーソン少尉の対立関係を暗示していると考えられる。

次に図 21－22 の、グレーソン少尉と上司の大尉が全く異なる行動を取ったシーンを分析する。二人共一瞬の行動であるが、真逆の結果になっていることはとても面白い。図 20 に続き、グレーソン少尉は歌い踊りをしている日系人兵士たちを見ながら、だんだん眉を顰め、結局我慢の限界になり窓を力強く閉める(図 21)。閉められた窓はミディアム・クロースアップで撮られ、どれほど日系人と同じ空間にいることが嫌かというグレーソン少尉の気持ちを表現している。窓を閉めたグレーソン少尉は窓から離れて、部屋の奥に進む。その途中、壁に貼られている一つの絵に目を引かれ、じーと絵を見ている(図 22)。その時、上司の大尉が部屋に入ってくる。二人の会話が始まる前に、大尉は無意識に先ほどグレーソン少尉がわざと閉めた窓を開ける(図 23)。この無意識的な行動より、大尉の日系人に対する友好的な態度がわかる。もう一つ、観客の目に確実に入るものがある。442 二世部隊のシンボルとして、彼らがスローガンで叫ぶ「*Go For Broke!*」と書かれた旗がとても目立つ(図 22－25)。旗は映画の中の小道具として使用され、旗が出てくるたびに、二世部隊の意志と精神を観客に強調している。

図 20

図 21

図 22

図 23

図 24

図 25

次に、グレーソン少尉の態度が大きく変わるシーンを取り上げる。イタリアとの戦争の最中のある平和な夜のシーンである。グレーソン少尉は用事があって、日系人兵士たちがいる所(ある酒場)を訪ねる。「ハワイ出身の連中だ、少し寄ろう」[50]と言いながら、酒場に入ってくる。酒場の中で、日系人たちは遊びをしている。その中で一番目立つのは酒場の中心でハワイの歌を歌ったり、踊りを踊ったりするカズである。図 26－29 のグレーソン少尉の日系人の歌を聞いた時のこれまでとは異なる表現を考察する。まずは酒場の壁に背を

[50] 監督:バート・ピロシュ／脚本バート・ピロシュ:(1951，01:07:02－01:08:00)。

あずけているグレーソン少尉のミディアムショットである。ここでは、少尉の表情と目が映され、笑顔で何かを見ている様子が現われる(図 26)。次に現れるのはグレーソン少尉の POV ショットで、フレームの中心で日系人兵士のカズが踊っている(図 27)。カズの踊りが続き、カメラは前に移動する。図 27 のロングショットからミディアム・クロースアップショットになり、踊りながらグレーソン少尉の方向に向かって大きな笑顔を向ける(図 28)。図 28 もグレーソン少尉の POV ショットである、そして、ショットサイズの変化により、グレーソン少尉の中でカズとの親密感が増したことを強調する。お互いに視線を合わせ、笑顔を向ける。このシーンを図 29 と比較すると、グレーソン少尉の変化が証明できる。

図 26

図 27

図 28

図 29

映画の後半になると、二世兵士たちに対する態度が変わったのはグレーソン少尉だけではなく、多くのアメリカ人兵士たちは二世たちに敬意を持つようになる。彼らはどのように表現されているのかを次のシーンで考察する。まず、超ロングショットを用いて、遠く森の中から出てくる正体不明の兵士たちの姿が現れた(図 30)。次にアメリカ人兵士たちのミディアムショットが現れ、ここで図 30 はアメリカ兵士たちの POV ショットであることがわかる。アメリカ人兵士のクロースアップされた顔の表情から見えるものは喜び、感謝な

ど、希望を持ってやって来た二世たちへの最高の歓迎である(図 32－34)。彼らは二世たちを仲間として迎えた。

図 30

図 31

図 32

図 33

図 34

本節では、日系人(二世)兵士に対する友的ではない態度や友好的な態度の人物像を分析し、考察した。そして、敵から仲間への態度や感情の変化も考察した。ここで、重要なポイントは偏見と信頼である。なぜ、敵から仲間への態度や感情の変化が起こったのか。それを突き止めるために、第二節で映画の中の二世兵士たちの人物像の分析を通じて明らかにする。

第二節　二世兵士たちの意志―我等は負けないアメリカ人兵士

第一節では、アメリカ人の日系人に対する二種類の態度や人物像を考察した。本節では、本映画における日系二世兵士たちの人物像の描写を考察したい。彼らのアメリカ人に対する態度、戦争に対する態度、二世兵士たちのイメージを探求する。

最初に取り上げるのはアメリカ人と日系人の一対一のシーンである。アメリカ人軍官のグレーソン少尉と日系二世兵士のトミーが初めて対面する。シンメトリになっているグレーソンとトミーはフレームの真ん中に配置されている(図 35)。シンメトリの構図は調和を表すだけではなく、時に対立を表す場合もある。図 36 ではカメラはトミーの後ろからローアングルで撮られている。この構図からグレーソン少尉とトミーの優位性や力関係がはっきり観客の前に表されている。ローアングルを用いて、グレーソン少尉の威厳を強調する。フレームの前景にいるトミーは後ろ向きである一方、グレーソン少尉は正面向きで、更にフレームの中心のもっと近い位置にいる。日系人の体格上の弱さやアメリカ人の強さが明確に出されている。監督は大げさなセッティングで日米の外貌の差異をアピールした。外貌の差異を見せることによって対立関係が示されている。二世兵士は背が低く、制服のサイズも合わないにもかかわらず、堂々と頭を上げてアメリカ人に立ち向かおうとしている。彼の勇気が示される。

図 35

図 36

外貌以外、行動面にはどう表現されるのかを解読するために、次の図 37－45 のシーンを分析、考察する。これらは 442 二世部隊の日常訓練のシーンである。9 枚の図は絶妙な構図になっていて、日米の間の力の差と二世の反抗行動を表す。グレーソン少尉が率いる小隊の最初の訓練項目は溝を跳び越すというものである。客観的カメラで横から全員の跳ぶ姿を超ロングショットで撮っている。超ロングショットは対象人物だけではなく、周りの風

景も映される。このシーンの超ロングショットにより、グレーソン少尉と二世たちの成績をはっきりと見て比較することができ、その成績の差がどれほどあるのかが明示される。グレーソン少尉は溝を跳び越し、水に落ちることなく溝の向こう側への着地に成功する(図37)。続いて出てくる二世たちも跳び越しをするが、全員失敗して水に落ちる(図38)。カメラの視点がかわり、ミディアム・クロースアップで撮られるグレーソン少尉が出てくる(図39)。グレーソン少尉は後ろを見ずに、水に落ちる音を聞いただけで、全員失敗すると予想した。「やっぱり失敗しちゃったね、予想したよ！」という蔑んでいるのような顔をしている。心の底から二世への軽蔑を示す。

次は障害物を跳びこす訓練である。再び、客観的カメラでやや斜めから超ロングショットで撮影され、跳び越す時の全員の全体像を捉える。グレーソン少尉はストップせずに一気に障害物の向こう側へ飛び越える(図40)。一方、二世兵士たちは全員障害物から落ちる(図41)。次のショットは同じくミディアム・クロースアップで壁の向こう側を撮っている。実は図42はグレーソン少尉の視点からのPOVショットである。グレーソン少尉の視点により、跳び越しが成功した二世は一人もいないことがわかる。だから、グレーソン少尉の視点からのPOVショットには壁以外は何も映されていない(図42)。超ロングショットからミディアム・クロースアップになるショットサイズの変化は二世兵士たちの失敗の結果を強調する効果がある。しかし、前述の2セット6枚のショットは、二世兵士たちの不器用さを描写するために存在したわけではない。反対にこれは、二世兵士たちの勇気や努力を誇るために存在する伏線である。図43－45でやっと二世兵士たちの反撃が始まる。

今度は最初からグレーソン少尉と日系人兵士をミディアム・クロースアップで撮っている。二人の表情を強調するために、上記の2セットの最初のショットとは違い超ロングショットは用いられなかった。グレーソン少尉はフレームの上の三分の二を占め、日系人兵士はフレームの下の三分の一しか占めていない(図43)。このような構図により、しばらくの間はグレーソン少尉が優位な立場であることを示している。その後、カメラは右にパンし、グレーソン少尉の移動とともに同じ方向に移動する。ここで、またショットサイズはロングショットになり、グレーソン少尉の顔ではなく彼の全体像が撮られる。グレーソン少尉が日系人兵士に投げられて負ける(図44)。この瞬間のインパクトをより強くするために、投げられて地面に倒れているグレーソン少尉の上半身と顔をミディアム・クロースア

ップで撮っている(図 45)。初めての日系人兵士による反撃であり、これからの起こる様々な反撃の予告にもなる瞬間である。このシーンは参戦する前の 442 部隊の日常訓練の一つである。軍隊や兵士にとって、勇気や精神を挑むところは戦場である。そこで、一番重要な戦場では、二世兵士たちの人物像はどのように描かれるのかを次で述べる。

図 37

図 38

図 39

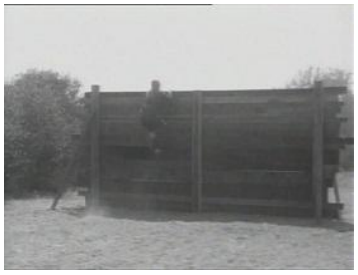

図 40

図 41

図 42

図 43

図 44

図 45

図 46－50 はスーパーインポジション(二重露出)が用いられている。沢山の戦闘に参加し、たくさんの戦場に突撃し、果敢に戦う二世兵士の姿を描写したシーンである。歩いて前進し続ける兵士たちの場面にミディアム・クロースアップで撮られる二世兵士 Sam の顔がスーパーインポーズされる(図 46)。走って攻撃をし続ける兵士たちの場面にミディアム・クロースアップで撮られるハワイ出身の二世 Ohhara の顔がスーパーインポーズされる(図 47)、戦闘が終わった後に戦場を歩いて移動している場面にクロースアップで撮られる二世兵士

Masami の顔がスーパーインポーズされる(図 48)。これらのスーパーインポジションは時間と空間の経過を表す効果と意味がある。ここまでで一旦スーパーインポジションが終わる。ここで、現実の戦場を移動するショットに戻る。その後、ディゾルブが用いられ、連続編集が起きた後に、またスーパーインポジションが始まる。今度はスーパーインポーズされるグレーソン少尉の戦闘姿が戦場の場面に重ねられる(図 49)。グレーソン少尉の戦闘姿をミディアムショットで撮っている。このようなスーパーインポジションー現実ショットースーパーインポジションという映像の流れの中で、二つのスーパーインポジションの間に一瞬現実のショットに戻るという編集手法により、前にスーパーインポーズされる二世兵士と後にスーパーインポーズされるグレーソン少尉が二つの陣営に分けられている。しかし、図 46－49 のグラフィックの類似は日米の運命の共通性を示している。グラフィックの類似の効果により、これから日系人兵士とアメリカ人兵士が調和になる未来を示されている。

最後に、重要な小道具として存在し、この映画の多くの場所に現れる 442 二世部隊のシンボル「*Go For Broke!*」の旗である。442 部隊、日系アメリカ人、二世たちの精神の誇りであるミディアムショットで撮られた「*Go For Broke!*」の旗が戦場の場面の最後に出るのは、二世部隊を象徴する他に、彼らが戦争で巨大な貢献をしたことを表明しているからである(図 50)。戦場での姿以外に、違う立場を持つアメリカの対戦相手のドイツ人の視点では、二世たちはどういう風に描写されているのかをこれからのシーンで見てみたい。

図 46

図 47

図 48

図 49

図 50

戦争相手の視点から違う解釈が得られるだろうと考え、次のシーンを分析する。ある戦いで、グレーソン少尉が率いる小隊が戦いに勝った。捕虜になるドイツ人将校の顔が正面向きでミディアム・クロースアップで撮られる(図 51)。彼は何かを見て驚いた表情をしているので、観客は将校がどんな衝撃を受けたのかという疑問をもつだろう。その答えは次のショットにある。次のショットは彼の視点からの POV ショットが始まる。

彼の視点から撮った POV ショットにミディアム・ロングショットで三人のアメリカ軍兵士はフレームの中に納められている。左から右へ、順番に二世兵士 Masami、Ohhara、アメリカ人兵士グレーソン少尉である。三人の身長に差はあるが、フレームに占める幅はほぼ同じで、三等分に配置されている。このような人物配置の構図により、三人の力関係は均等であることがわかる。次に、カメラはやや左にパンし、二人の日系人兵士に視点を絞る。二人の姿はミディアムショットで撮られる(図 53)。ミディアム・ロングショット(図 52)からミディアムショット(図 53)と、拡大される二人の様子はドイツ将校の視点の POV ショットなので、彼の心理活動、つまりアメリカ軍隊に日系人を見たという事実を信じがたい気持ちを読み取れる。

図 51

図 52

図 53

本章では、第二次世界大戦の時期にヨーロッパの戦場でアメリカ兵士として戦った日系人部隊の姿が描かれた映画『二世部隊』を考察した。映画では日系人部隊とアメリカ軍官グレーソン少尉の関係の変化の過程が描写され、二世兵士たちの精神と身分が明らかになった。監督はカメラを通じて、当時の 442 部隊に参加した二世たちの意志を伝え、勇敢なるアメリカ戦士像を提示した。最後に、映像分析を通じて、二世のアメリカ人として生きていくアイデンティティを解読した。

本章の映像分析を通じて、最も重要な結論は「二つの部隊から一つの部隊になった」という変化である。例えば、映画の前半では、監督は日系戦士のショットサイズとアメリカ人戦士のショットサイズの違いや、グラフィックの類似という映画撮影の文法より強調した日系戦士とアメリカ人戦士の戦闘姿の違いなどを通じて、日系軍とアメリカ軍を明らかに二つのグループに分けた。しかし、映画の後半になると、監督は、アメリカ人戦士の視点からの POV ショットやドイツ将校の視点からの POV ショットなどを用いた。「人物の立場や個性や感情を反映できる[51]」POV ショットは、アメリカ軍の日系戦士たちに対する態度の変化を描き出した。このような映画分析により、映画に描かれた二世戦士たちはアメリ

[51] 今泉、前掲書、278 頁。

カ軍と一つのグループあるいは一つの部隊になることを追求するという、監督のメッセージが明らかになった。

本章では、第二次世界大戦戦中の特定の日系移民グループ二世兵士を分析した。第二章では、映画『愛と哀しみの旅路』を考察し、同時代における二世兵士以外の日系移民像がどのようなものかを述べる。

第二章　『愛と哀しみの旅路』に描かれる国際ロマンス

『愛と哀しみの旅路』(*Come See the Paradise*)は1990年にアメリカ監督アラン・パーカー(Alan Parker)[52]によって製作され、同年にアメリカで公開されたアメリカ映画である。アメリカ人男性と日系人二世女性のロマンスを通じて、第二次世界大戦の環境下での、日系人収容所の生活を描写する映画である。アメリカは日系移民の最大の移住先[53]である。この映画は「はじめて日系収容所の悲劇を描いた[54]」作品である。

第一節　国際ロマンスーアメリカ人男性と二世女性

本節では、アメリカ人主人公Jackとヒロイン Lily KAWAMURAの恋と結婚のロマンスを中心にシーンを取り上げ、二人の関係を分析する。映画の冒頭にはいつも非常に重要なメッセージが含まれる。本映画の原題は“*Come See the Paradise*”で、邦題は『愛と哀しみの旅路』である。映画の冒頭、中盤と最後に、それぞれ三つの「道」が出てくる。これから図1－4のシーンを考察し、映画に出てくる「道」の意味を分析する。

フレームの中心に道がある。これは映画の始まりの最初の一秒めに出てくる映像である(図1)。ロングショットで遠くの彼方から続く道が映されている。この道はフレームの中心に位置され、背景より前景に置かれた道の幅が広いため、この道はフレームに正面向きと言える。これらの構図上の配置やセッティングから考えると、ここで出てくる道はとても重要な存在または小道具であることを示している。観客は自然とこの道はどこから来て、そしてどこまで続くのかという疑問が思い浮かぶだろう。このような構図を映画の冒頭に使い、観客の視線を集中させる。またタイトルの旅路と対応している。

図1の背景に超ロングショットで撮られた人影がある。サイズは非常に小さいが、二人の人間であることは認識できる。カメラは固定され、時間の経過と共に、背景にいる二人

---

[52] allcinema(Movie & DVD Database) :アラン・パーカー、http://www.allcinema.net/prog/show_p.php?num_p=491&ct=、(最終閲覧日:2018年5月15日)。「60年代からコピーライターとして活躍していたが、70年に友人のデヴィッド・パットナムが製作した「小さな恋のメロディ」の脚本を書いたことで映画界入り。76年に「ダウンタウン物語」で劇場映画デビューを果たした。登場人物全員が子供で作られたこの作品の成功によって注目を浴び、次作「ミッドナイト・エクスプレス」がアカデミー賞6部門にノミネートされ、2部門を受賞したことで、名監督としての地位を確立した。」と監督の基本情報がまとめられている。

[53] 祝曙光・張建偉(2011)「19世紀末至20世紀20年代的移民問題与日美関係」『世界歴史』第六期、41頁。

[54] 越智、前掲書、119頁。

はどんどん遠くから前に進んでくる。やっとカメラの手前に到着し、二人の姿は超ロングショットからロングショットになり、フレームの背景から前景に配置される(図 2)。図 1 の分析でも述べたが、映画の冒頭に現れ、フレームの中心に真正面向きに配置されるこの道は重要な小道具である。この重要な小道具に歩いてくる二人の人物は言うまでもなくこれからの物語に重要な人物だと考えられ、実際にそうである。図 2 の左側の女性はこの映画のヒロインの Lily KAWAMURA で隣にいるのは彼女の娘の Mini である。母娘二人は道を歩きながら、Lily は Mini にお父さんの話をする。映画の物語も共に展開していく。

図 1－4 では、監督の巧妙な構想が含まれる。カメラの向きと人物の進行方向に注目すると非常に面白い点が見つかる。まず、図 1 では、超ロングショットで親子二人の小さな姿を撮っている。図 2－4 のカメラの向きがすべて固定され正面をむいているとすると、映画の冒頭に出てくる図 2 の人物の進行方向はカメラに向かっているため、旅の始まりと同時にこれから物語が始まることを暗示する。映画の中盤に出てくる図 3 の人物の進行方向はほぼ左へ進む平行線で、母娘の旅と話しが進むと同時に時間や空間も変化していくことを示している。映画のエンディングに現れる図 4 の人物の進行方向はカメラから離れていくことにより、旅も同時に終わることを表している。こういったカメラの撮り方によって道あるいは旅の意義を確認できる。この映画では、物語を推進するために主に使用された進行方法は回想という形である。これからは、ははの Lily は Mini に話した父の話はどのようなものなのかを次のシーンに考察する。

図 1

図 2

図 3

図 4

図 5－8 を見てみる。映画の男性主人公 Jack が KAWAMURA 映画館で映写技師として働く様子のシーンを取り上げる。このシーンの分析を通して、当時のアメリカ人と日系人の関係を明らかにする。KAWAMURA 映画館の中の光景が映されている(図 5－8)。背景音楽は日本語の歌である[55]。映画の中に映画館や映画スクリーンが現れることは非常に意図的な手法である。二重映画のインパクトでフレームの中の映画に表す内容を強調する。要するに、ここのシーンは KAWAMURA 映画館に放送している映画の内容を強調している。なぜ、強調する必要があるのかをショット分析を用いて分析する。

Jack が映写技師の職に面接する時が一回目の二重映画(図 5)であり、また Jack は働いているときは二回目の二重映画(図 6)である。図 5 と図 6 を映画の各要素や文法から比較すると、大きく二つの差異がある。一つはフレームの中のスクリーンのショットサイズの変化であり、もう一つは観客にフォーカス合わせることの違いである。図 1 では特にフォーカスが外れたところはなく、客観カメラを用いて超ロングショットで映画館のスクリーンと観客たちを撮る。つまり、ディープフォーカスになっているのである。スクリーンにも観客にもフォーカスを合せたのは両方とも同じく重要性を示すためである。実際によく見ると、スクリーンに映される映画は日本映画だが、観客の多くはアメリカ人である。まず、このギャップにより、アメリカ文化と日本文化は調和的に共存しているイメージが作られる。

次に図 2 になると、ショットサイズもフォーカスも変化していく。フレームの中に移されたスクリーンのサイズは二倍ぐらい大きくなり、フレームの中心位置に近寄ってくる。また、フォーカは完全にスクリーンに絞られ、観客たちからはフォーカスが外され、シャローフォーカスの手法が用いられている。この変化により、スクリーンに映される映画の内容の重要さを高くする。このアメリカのロスアンゼルスでは、日系人が映画館を経営し、日本映画をアメリカ人に見せていることがはっきりしている。日系人のアメリカ人の仲間になりたい気持ち、またはアメリカ人が日系人や日本文化を受け入れている態度が証明できる。映画の映写は続いている。既に仕事に慣れた主人公 Jack は映写しながら愉快に日本語の歌を歌っており(図 7)、その様子がミディアムショットで撮られている。そして、Jack は映写室から出て、歌い踊りながら映画館の受付まで行く。そこでは日系人と一緒に踊っ

[55] 曲は「僕は若い殿様」など。

ている。このシーンではシンメトリの構図が用いられており(図 8)、日米の間の調和的な関係を示している。

図 5

図 6

図 7

図 8

次に主人公 Jack とヒロイン Lily は初対面のシーンと結婚のシーンを取り上げる。図 9－14 を考察し、窓という小道具を使って表した日米の「壁」を探求したい。まずは主人公 Jack とヒロイン Lily は初対面のシーン(図 9－12)を見る。Jack と Charlie KAWAMURA-Lily の兄-はお昼ご飯を食べるために映画館から出てくる。町の道路を嬉しそうに走っている。突然、Charlie は左にある一つの店の窓ガラスを叩き、誰かと会話をしているようである。実は、この店は妹の Lily が働いている店である。その時ちょうど、Lily は店にいる。音を聞いて店の外を見る Lily の POV ショットがここから始まる(図 9)。Lily の目に移った Jack と Charlie は店の中を見ている(図 10)。カメラの視点は Lily の視点であり、カメラは店の中に置かれて Jack と Charlie をミディアム・ロングショットで撮る。Jack の前に一枚のガラスが見える(図 10)。

次に、すぐカメラは大きく動いて、Jack の位置にやって来る。ガラス越しで Jack の POV ショットが始まる。彼の視点から一人の女性がミディアム・クロースアップで映される(図 11)。この女性はヒロインの Lily だ。これが二人の初対面である。面白いのは図 10 と図 11 のショットサイズの違いである。Jack と Lily は二人とも見つめ合い、身を動かしていないため、二人の間の距離は変わっていないことがわかる。ただし、Lily の視点から見る Jack

はミディアム・ロングショット、Jack の視点から見る Lily はミディアム・クロースアップである。POV ショットは人物の目から見る風景なので、POV ショットのショットサイズは人物の心理や感情を反映できる。ミディアム・クロースアップで撮られる Lily は初対面の Jack に対して非常に強い印象をもち、重要な存在であることを示す。また、二人の関係はこれから繋がることを暗示しており、実際にもそうである。Jack は Lily に一目惚れする。

その後、Jack は Lily が Charlie の妹であることを知り、慌てて Charlie に「ランチを誘う」と言いながら、Charlie と一緒に店に入る。店に入ってからすぐに Lily に自己紹介をはじめる(図 12)。図 12 の構図を分析すると、三人の力関係の情報が得られる。フレームの中心に、真正面向きで配置される Jack は三人の中で主導権を握っていることがわかる。フレームの右側にいる Lily は斜めに映され、フレームの前景に配置される Charlie は後ろ向きで、顔も全く見えない。この配置によって、Charlie は一番優位ではないという立場が示されている。しかし、Charlie はまた前景という大切な位置に配置される。監督が意図的にこのような構図をセッティングした理由は、Jack と Lily の付き合いについて、三人の間に唯一反対の意見を持つ Charlie の存在を強調するためだ。Charlie が持つ反対意見から当時の日系人はアメリカ人に対する一種の態度が見える。このシーンの中に、Jack は「ランチを誘う」と言うとき、Charlie はこう言った。

Charlie: No, No, No, Jack. The Japanese, Jack!
We find you the nest American girl.[56]

また、Lily がその誘いを受けようとするときには、Charlie はまた「一緒に来ないで」と言う。Jack は Lily の一段上に立ち、Charlie の一段下に立つ、一人と二人の間を木の柵で分ける(図 12)セッティングも両側の不調和な関係あるいは一致ではない態度を暗示している。当時はアメリカ人よりも日系人のほうが差別されるために、アメリカ人とあまり親密になりたくない気持ちが見える。

[56] 監督:アラン・パーカー／脚本アラン・パーカー:(1990, 00:25:33--00:25:37)。

図 9

図 10

図 11

図 12

この日米友好関係の間に存在する「壁」は上記に分析した構図から得られるだけではなく、これから考察する Jack と Lily の結婚のシーンからも見える。このことを映画の要素である小道具を用いて分析したい。肝心な小道具は窓ガラスである。図 10 のように、初対面の Jack と Lily 間には窓ガラスがあり、また二人の結婚のシーンにも窓ガラスがある。

父 KAWAMURA の反対を無視して、Jack と Lily はカリフォルニア[57]で結婚する。二人の結婚式のシーンである。本物の結婚式とは言えない式である。参加者は牧師と新郎新婦の三人だけ、音楽もなく、披露宴も行われない式だった。カメラは意図的に二人の姿を式を行なっている部屋の外から撮っている。最初はロングショット(図 13)で、式の進行と共にカメラはだんだん近寄っていく。最後に新郎新婦がキスをするとき、ミディアム・クロースアップになっている。ショットサイズの変化より、二人の親密関係も増す。しかし、監督のこのシーンの描き方を考察すると、二人のこれからの運命は決して明るいものではないことを予測できる。雨や窓ガラスは堂々とフレームの前景に置かれ、二人の顔もはっきり見えず、二人の結婚は不幸な運命に導かれることが暗示されている。図 10 または図 13－14 における窓ガラスは最早日米関係の壁の化身だと考えられる。これらの窓ガラスのセッティングは非常に意義深い。

[57] 当時では日系人とアメリカ人の結婚が許可されたのはカリフォルニアのみである。

図 13

図 14

二人の初めてのセックスシーンを取り上げる。Jack との結婚が父 KAWAMURA に反対された Lily は家を出て、Jack の住むところに行く。二人が結婚を決めたあとの初めてのベッドシーンを考察し、日米の「架け橋[58]」という使命を持つ二世とアメリカ人の間に生まれた愛情を確認する。ベッドシーンの始めに映ったのは映画の映写機であり、終わりに出てくるのも映画の映写機である。恋人たちは長い間離れ離れで、やっと会えた時には熱く抱き合う。キスをする二人は後ろにある映写機にぶつかり、衝撃を受けた映写機は自動的に動き始め、タイトアップ、フィルムを置くところも回り始める。それが回る様子のクロースアップが出てくる(図 15)。回る盤と共に、背景音楽も流れ、二人の関係はより深く親密になる。次のショットにカットされ、同じく映写機の一部のクロースアップが映る。いつも映画を放映する時、フイルムが現像される場所である。二人の初めてのセックスシーンである。二人の婚姻関係はここから始まる(図 16-20)。

図 15

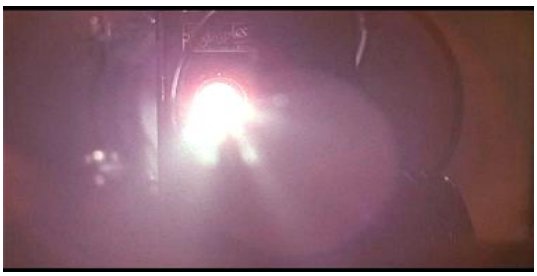

図 16

図 17

図 18

[58] 吉田亮編著(2016)『越境する「二世」—1930 年代アメリカの日系人と教育—』現代資料出版、4 頁。

図 19

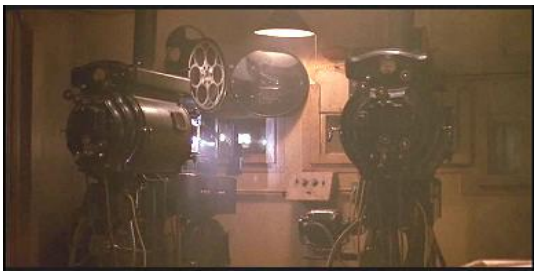

図 20

次に、アメリカ人と二世の間に、すなわち日米婚姻で生まれた子供はアメリカ人の中に、どのように扱われるのかを解明する。アメリカ人の態度を表すシーンを取り上げたい。時はクリスマスである。町中にお祝いの雰囲気が溢れている。クリスマスはイエス・キリストの誕生を祝う祭りで、アメリカでは一番重要な日、アメリカの象徴とも言える。この盛大な祭りの日に、Jack と Mini が町で遊ぶシーンである。シャローフォーカスを用いて、何かを見つめている Mini をミディアム・クロースアップで撮っている(図 21)。フレームの中心に、真正面向きで配置される構図は、Mini の重要さを強調する。フレームの中に唯一フォーカスを合わせた人物 Mini は何を見ているのか、という好奇心で観客の注目を集める。答えは次のショットにある。Mini の POV ショットがはじまる。店の中にサンタクロースがおり、そしてサンタは子供と一緒に写真を撮っている(図 22)。相当羨ましいのだろう。相当憧れているのだろう。監督はなぜここで一人の子供の感情にフォーカスを合わせるのか。その理由は子供の純粋な気持ちを通じて、日系人のアメリカ人への憧れを表すためである。

こういう Mini を見て、父の Jack は Mini を連れて、店の中に入り、サンタと写真を撮ろうと思っただろう。しかしよく考えると、その時日系人はすでに「友好的敵性外国人」と認識され、かなり厳しい状況におかれていた。こういった状況の中、なぜ Jack は堂々と Mini を連れて写真を撮るという行動を取ったのか。それは Jack が三世の Mini は正真正銘のアメリカ人だと思っているからである。親子二人は列に並び、やっと Mini の番になる。しかしその時、Jack に思わぬ展開が起きる。サンタクロースを演じた人物が Mini と一緒に写真を撮ることを拒否したのである。理由は Mini が日本人の子であるから。図 23 は開いた構図である。登場人物をフレームの中に納めず、オフスクーリンとも言う。フレームの外にはみ出しているサンタクロースの手は Mini の顎にタッチし、Mini の顔を上にあげて、日系人かどうかを確認している(図 23)。開いた構図の効果により、シーンに臨場感が生まれる。

監督は意図的に不完全なサンタクロースを撮り、このサンタクロースをMiniは見つめている。開いた構図を撮ることにより、不完全なサンタクロースは壊れている日米関係を示している。次にカメラの角度はやや上にあがり、サンタクロースのミディアム・クロースアップを撮る(図24)。結局、Miniちゃんはサンタクロースと一緒に写真を撮れず、親子二人とも店から追い出された(図25－26)。二人の姿は固定カメラで撮られるロングショットである。フレームの中心にあるドアの枠に納められる親子二人は、まるで当時の政治状況に閉じこめられるような撮り方をされている。Miniがずっと店に背を向ける姿は、閉じた日米友好関係を象徴する。ここにも日米の間の「壁」の象徴である窓ガラスがまた出てくる。

図21

図22

図23

図24

図25

図26

第二節　収容所の人生三種－生きる人生から死に行く人生

日系人たちは西海岸の収容所に閉じ込められ、自由と尊厳が奪われる場所で生活しなければならない日々が続いている。法律上では囚人ではないが、囚人扱いされるのである。

映画の 01:29:00 から 01:30:38 まで、約一分半の長さで客観カメラとボイスオーバーを用いて、収容所の日系人たちの生活像を観客の目の前に再現する。そこに、運命を受け止めアメリカ政府の決断に従う人間たちと、一方で自由と自尊が奪われ、アメリカ政府を憎む人間たちのそれぞれの姿が描かれている。この中の、KAWAMURA 一家の人物像を日系人の人物像の例として取り上げる。

生きる人間たち

このシーンが始まると共に、背景に音楽も流れ始める。背景音楽はアメリカ音楽で、歌う人は収容所に住んでいる日系人たちである。この音楽が象徴する意味は非常に重要である。実はこの約一分半のシーンでは、背景音楽があるとないで、収容所に入った日系人の二つの感情や態度の境界線がわかる。

映画の 01:29:00 から 01:30:28 までのシーンは音楽がある。この背景において、客観的カメラで映ったのは積極的に現実を受け止めて、収容所の生活に慣れるように真剣に生きている強い意志を持った人間たちの姿である。子供たちは小さな教室で勉強している。中にフォーカスを合わせたのは Mini(図 27)である。Mini はミディアム・クロースアップで撮られる。子供たちはまだ天真爛漫の年なので、自分の身に何かが起こったのは全く分かっていない。一方、子供たちの勉強する姿を映したのも、ある意味でアメリカ政府の日系人に対する態度－「友好的敵性外国人」を示している。次に映ったのは大人たちの姿である。同じく、誰かの視点からではない客観的カメラで撮っている。Lily は網を干し(図 28)、ママ KAWAMURA は布を裁ち(図 29)、Harry KAWAMURA(Lily の兄弟の一人)はニワトリに餌をあげている(図 30)。それぞれが今までの生活や仕事と全く違うことをやっている。今までのすべてを失った今、彼らはできる限り生きるために頑張っている。そして、同時にこの一分半の間に、Lily の説明のボイスオーバーは貫いている。

ボイスオーバーは外国のドキュメンタリー映画などによく使われる特殊な映画撮影手法である。ボイスオーバーにより、映画が描いた状況の説明をより一層わかりやすく順調に表現する。Lily が映られているかどうかは関係なく、彼女の話し声がずっと聞こえる。彼たの収容所での日常生活と一緒に出るこのナレーションは、観客へ当時の収容所の様子に対する理解を深める。

図 27

図 28

図 29

図 30

反抗する人間たち

映画の 01:30:28 から 01:30:38 までのシーンは音楽がない。図 31－36 までをみると図 27－30 と全く違う日系人の一つの態度が見える。背景音楽が流れながら、Lily と妹たちは仕事が終わった後、一緒に嬉しそうに家に戻る。姉妹三人の姿はロングショットで撮られる(図 31)。三人の配置された位置を見ると、Lily だけはフレームの真正面向きに配置され、観客の目線を Lily に注目させる効果がある。そして場面はカットされ、ミディアム・クロースアップを用いて Lily の真正面の顔が映され、彼女が部屋の何かを見て表情が変わる(図 32)。ミディアム・クロースアップのショットサイズによって Lily の表情がはっきり見える。部屋に入る時にあった笑顔はもう彼女の顔からなくなっている。この変化は部屋の中のあるものを見てから起こったのである。大きなショットサイズにより、表情の変化を強調することができ、これから描かれることがとても重大なことを暗示している。

これから、Lily の POV ショットがはじまり、背景音楽も突然消えてしまう。代わりに、非常にうるさく聞こえる電動剃刀の音が耳に入る。Charlie が部屋で髪を剃っている姿がミディアムショットで出てくる(図 33－35)。そして、カメラはどんどん Charlie に近づき、Charlie の顔をクロースアップで撮っている(図 34)。このショットサイズの変化は Lily の視点から見た光景であり、大きくなる Charlie の顔は Lily の内心の衝撃を反映している。また、カメラの移動により、観客にも少しずつインパクトをあげることができる。Lily の

POV ショットが続いている。彼女に気づいた Charlie はカメラに向いてくる。この POV ショットは部屋に入ってくる家族をじっと見つめていると考えられるが、実は観客をじっと見つめているとも考えられる(図 35)。Charlie の悔しさ、憎しみ、戦うといった内心活動や感情を POV ショットの効果により少しずつ拡大して観客に示している。

最後に出てくるのは Mini の顔のクロースアップである。Mini のおでこに「大和魂」という布が巻いてある(図 36)。明らかに Charlie によってされたことがわかる。図 33－36 の 10 秒の間には、会話は一切なかった。聞こえる音は剃刀の音だけである。しかし、カメラはミディアムショットからクロースアップまで Charlie を撮って、顔も横向きから正面向きに配置され、このような配置から重要人物の内面が読み取れた。Charlie はこの時から、アメリカ人の身分を捨て、日本人の身分に戻る決意をする。上記の約一分半のシーンから、積極的に生きる日系人の姿やアメリカに反対する日系人の姿を考察した。これからは自分を失った日系人を考察したい。

図 31

図 32

図 33

図 34

図 35

図 36

死に行く人間たち

最後に考察するのは自分を失った日系人の例、パパ KAWAMURA が亡くなるシーンである。日系人の一世は日本本土で生まれ、海を渡ってアメリカでお金持ちになるという夢を叶えるために移民したパターンがほとんどである。映画の中では Lily の父であるパパ KAWAMURA は正にこういう存在である。第二次世界大戦のため日米が敵となり、自分もアメリカから「敵」と見なされ、パパ KAWAMURA はアメリカで何十年も奮闘し続けたにも関わらず、今まで手に入れたものをすべて失い、結果、彼は自分自身を失った。これからはパパ KAWAMURA が死ぬ前のシーンを取り上げ、ショット分析を用いて収容所で自分を失う日系人の人物像を考察する。

図 37－44 を見る。客観的カメラで一つのベッドがミディアム・クロースアップで撮られている(図 37)。ベッドの上には誰もいない。そして、布団が半開きの状態になっている。このディアム・クロースアップで見られることは、まずは誰かが寝ている途中にいきなり起きてどこかに出ていったことを示す。またきちんと畳んでいない布団の状態は出ていく人の心の乱れが示される。観客にも危険な雰囲気や不安な気持ちを与える効果がある。次にカメラはカットされ、足元のクロースアップが出てくる(図 38)。図 37 の後にすぐ出てくるために、「あ、きっとさきほどのベッドの持ち主の足だ」と観客たちは自然に思いつくだろう。このような連続編集はそういう効果を持っている。確かに、これはパパ KAWAMURA の足元のクロースアップである。そして、ハイアングルの足元のクロースアップをカメラはトラッキングしながら撮っていく(図 39)。一つのショットだけではなく、連続のクロースアップは足の重さを表し、進路の行方も強調される。

次に、やっとショットサイズが変わり、ここからカメラはトラッキングをやめ、固定カメラでパパ KAWAMURA のロングショットを撮る(図 40)。向かう前方の前景が見えてくる。前方には監視用の塔があり、監視塔のさらに前には収容所のフェンスがある。また、監視塔を通って、向こう側に徐々に上がってくる太陽が見える。パパ KAWAMURA はその方向に向かっていく。その時、場面は瞬時にカットされ、Lily たちの墓参りをする姿が超ロングショットで出てくる(図 41)。その姿をよく見ると、女性 4 人である。パパ KAWAMURA の姿が見えないが、彼の歌声がボイスオーバーを用いてずっと聞こえる。これによりお墓がパパ KAWAMURA のお墓に間違いないことがわかる。カメラはフレームの前景に現れるフェンスを

強調するため意図的に収容所の外に置かれている。外から撮られる 4 人の姿にフォーカスを合わせているためシャローフォーカスである。その後はまたいきなりカットされ、パパ KAWAMURA のショットに戻り、ますます遠く前に進む彼の姿相変わらず客観的カメラで撮っている(図 42)。後ろ姿はロングショットから超ロングショットになり、やがて姿は消えていく(図 44)。一方、図 42 の次にカットされて出てくる図 43 はお墓詣りが終わって Lily たちが戻っていく姿である。ここで面白いのは、図 40、42、44 と図 42、43 の交互に出現させる編集手法、そしてパパ KAWAMURA と Lily 四人が向かう方向が真逆なことである。図 41、43 のフェンスをフレームの前景に置く構図は、自由を失っている Lily たちの身分や現状が常に注目され、示される。その反対に、パパ KAWAMURA が死に向かっていく方向はフェンスの外で自由が取り戻せる道である。こういった反対に進むシーンが交互に現れる編集手法はパパ KAWAMURA の死の理由を示し、また一方で、Lily たちのような現状を受け入れ、積極的に生きようとする日系人の人物像を表すことができる。

図 37

図 38

図 39

図 40

図 41

図 42

図 43

図 44

本章では、アメリカ人男性と日系人女性の一つの国際的ロマンスが描かれた映画である『愛と哀しみの旅路』を考察し、映像分析を通じて、アメリカ人としてアメリカで生活したいと考える日系人たちの現状が提示されていることがわかった。日系人たちは、戦前は、さまざまな法律的な制限によって抑えられ、戦中は一時的に敵と見なされ収容所に強制的に監禁されていた。彼らが経験したのは、血統により歪んでしまった人生である。それでも愛や希望を持ち、血統による問題を解消しようと努力する彼らの姿が明らかになった。そして、映画の中では一世と二世の差異が提示された。一世は日本で生まれ、その後異国へ移住した。そのため、一世は日系社会に緊密に繋がっている。生活中の様々な面に対しても、二世とは異なり、アメリカ人を拒否する傾向がある。例えば、アメリカ人との結婚を許さないことが、パパ KAWAMURA の描写によって語っている。一方、ほとんどの二世は、アメリカが母国であると考えている。アメリカで生まれ、アメリカの教育を受け、日本に行ったことがなく、日本語に関する知識を持ってはいるが、日本語をほとんど話せないことが二世の一般的な状態である。例えば、Lily と Jack が初対面の時にキスをしたことは、二世の特徴であると言える。挨拶でキスをする習慣がない日本で育った日本人の女性は、初対面の相手と会ってすぐにキスをすることできないだろう。監督は、アメリカ人女性のような行動を取った Lily を意図的に強調したのである。

本章の映像分析を考察すると、二世は日本を母国と考える一世と大きく違うことが明らかになった。また、本章の映像分析を通じて、もう一つ大きな結論が得られる。それは家庭あるいはファミリーの重要さをこの映画が語っているということである。この映画は第二次世界大戦中の日系移民の苦しみを説明するために大きなスペースを割いているが、日系人ヒロイン Lily とアメリカ人の夫 Jack の家族関係は映画全体を通して常に言及されており、映画の最も重要なメインラインである。 例えば、監督が意図的に使用した特別な映画小道具のガラスや強制収容所のフェンスは、日系人とアメリカ人の家庭構成を妨げるこ

とを表現していると見なすことができる。また、 映画の始め、中間、終わりに現れる道路や駅は、Lily と Jack の家族構成の継続と発展を表している。 構図とカメラワークから、監督が伝えたいことをより深く掘り下げることができ、移民が最終的に追求するものは、移民先での家族の幸福と家庭の円満であると言える。

本章では、主に第二次世界大戦の戦前と戦中の日系移民像を考察した。第 1 章と第 2 章の分析を通して、戦前と戦時中の北米に在住する日系移民に関する観察を行ったので、次の第 3 章と第 4 章では、第二次世界大戦後の日系移民のイメージを検証する。まず、第 3 章では、映画『ヒマラヤ杉に降る雪』のショット分析を通して、第二次世界大戦終結直後の北米における日系移民の地位と生活状況を考察する。

第三章　『ヒマラヤ杉に降る雪』に提示する人種差別

本章では映画『ヒマラヤ杉に降る雪』を取り上げて、映画における第二次世界大戦後のアメリカ社会の中の日系移民の社会地位、または当時の日系移民とアメリカ人の関係を検討する。『ヒマラヤ杉に降る雪』は 1999 年にオーストラリア人監督のスコット・ヒックス(Scott Hicks)[59]によって製作され、同年アメリカで公開されたアメリカ映画である。

真珠湾攻撃から 9 年目記念の 12 月のある日、日系アメリカ人漁師カズオ・ミヤモトは、アメリカ人漁師カールを殺害した容疑で逮捕される。やがて裁判が始まり、証拠はカズオを不利な状況におくものであった。カズオの妻で二世の日系アメリカ人ハツエ・ミヤモトが手も足も出せなくなったところに、事件を追う地元新聞の記者、ハツエの幼馴染のアメリカ白人イシュマエルがある重要な証拠を手に入れ、最終的にカズオの無実を証明した物語。映画『ヒマラヤ杉に降る雪』を国際結婚のテーマとして扱う研究はすでにある。「1980 年代をへて、1990 年代になると、女たちの視点から国際結婚がとらえられ、それまで注視されなかった人種・民族問題が浮上し、彼女たちはそれらに取り組んだ[60]。」という映画研究者今泉の観点がある。本章では、幾つかの映像を取り上げて、男女の主人公の行動や感情を中心に、映画に描写された日系移民像、そして日系移民とアメリカ人の関係を詳しく考察する。

---

[59] allcinema(Movie & DVD Database) ：スコット・ヒックス、http://www.allcinema.net/prog/show_p.php?num_p=23812、(最終閲覧日:2018 年 5 月 15 日)。
監督の基本情報は以下のようにまとめられている。「テレビ界でキャリアをスタートしてドラマやドキュメンタリーを手掛ける。ドキュメンタリー「鉄壁・万里の長城」を監督、本作はピーボディ･アワードの最優秀ドキュメンタリー・シリーズ賞に輝いた。９０年に“Sebastian And The Sparrow”で劇映画監督デビューし９０年フランクフルト国際映画祭で作品賞を受賞した他、2 つの国際映画賞を獲得。その後、テレビでミニ・シリーズを手掛け、“Submarines: Sharks Of Steel で 94 年度エミー賞特別功労賞を受賞。続いて完成させた映画「シャイン」が世界各国で話題となり、一流監督とみなされるようになる。」

[60] 今泉容子(2015 年)「日米映画に描かれた国際結婚―日本人妻とアメリカ人夫」『Area Studies Tsukuba』36 期、51 頁。「1950 年代のアメリカ映画で人種や文化や言語の違いが取り上げられなかったのは、バタフライ・ファンタジーゆえであった。男にとって好ましい女性感が形成されるなか、人種や文化の違いを気にかけず、ありえないほど流暢な英語を話す日本の女たちがスクリーン上に出現したのだった。男たちにカップルの将来を決める主導権が握られている時期には、女たちは人種的文化的な問題に苦悩することなく、男たちの腕に飛び込めばよかったのである。しかし、1980 年代をへて、1990 年代になると、女たちの視点から国際結婚がとらえられ、それまで注視されなかった人種・民族問題が浮上し、彼女たちはそれらに取り組んだのである。」と分析した。

第一節　隔離された少年少女

第二次世界大戦がはじまる前にアメリカに在住する日系人たちの生活像、または第二次世界大戦が終わった後の日系人たちの生活像をショット分析を用いて考察する。この映画の主人公は三人おり、それぞれの重要度が少し違っている。ハツエと夫カズオは二世、ハツエの元カレのイシュマエルはアメリカ人である。それぞれの身分の違いにより、三人の生活や境遇も違っている。本節では、主にハツエとイシュマエルの関係を中心に、当時の日系人とアメリカ人の間に生じる恋愛問題はどのように対応されるのを突き止める。

映画の冒頭とエンディングシーンのショットを二つずつ取り上げて分析する。この二つの場面でハツエとイシュマエルの関係は大きく変化している。二人の態度の変化は映像ではどのように語られているのかを説明する。図 1 と図 2 はハツエの夫のカズオが殺人の容疑者として疑われる。裁判がはじまる日にイシュマエルは椅子に座り、裁判開始を待つハツエを見て話し掛けようとする場面である。図 3 と図 4 はカズオの裁判が終わり、彼が無罪になり、イシュマエルへの感謝のため、裁判所の外でハツエとイシュマエルが抱き合う場面である。

カメラはハツエの姿をミディアム・クロースアップで撮っている。ほぼ正面向きのハツエはかなり近い距離で撮られている。ミディアム・クロースアップは人物の表情や行動などを明確に表している。次にフレームの左側、そして後景に置かれるイシュマエルのロングショットが出てくる(図 1)。ハツエとイシュマエルには一様にフォーカスが合っていない、すなわち、図 1 はディープフォーカスではないことが確認できる。フレームの前景に配置されるハツエだけにフォーカスが鮮明に合わせられ、他の物は一切フォーカスが外されている。ここで一つのものだけにフォーカスを合わせるシャローフォーカスという撮影手法が用いられている。図 2 ではシャローフォーカスが続き、カメラはもっとハツエに近づく。ショットサイズはミディアム・クロースアップから人物の顔一つ分を表すクロースアップになり、ハツエの表情やモノの詳細がもっと明白に観客に見せられ、彼女の感情や考えをもっとリアルに表す効果がある。彼女はイシュマエルの接近を拒否している。フォーカスから二人の関係を考えると、フォーカスに絞られるハツエは明らかにフォーカスが外されたイシュマエルより重要な存在であり、女性が主導権を握ることが確認できる。すなわち、ここの場面に存在する二人はハツエの拒否行為によって隔離された。一方、図 3-4 では、

状況が真逆に変わる。抱き合うハツエとイシュマエルは同様にクロースアップで撮られていることが確認でき、二人ともにフォーカスが絞られている。イシュマエルはカズオへの嫉妬やハツエへの憎しみを乗り越え、有利な証拠を提供しカズオの無実を証明する。ハツエはイシュマエルの行動から彼の優しい心を感じて、やっと二人の間に存在する彼らを隔離するモノを破壊した。映画のこのエンディングの構図により、最後に人種差別を乗り越えることが明らかになった。これからは、隔離されるハツエとイシュマエルの表現のより具体的な分析に移る。

図 1

図 2

図 3

図 4

上掲の図 1-2 のシーンの続きに、これから考察するシーンは、ハツエに接近する行為を拒否されたイシュマエルが裁判所の二階から一階に入場するハツエを眺めながら、ハツエとの幼少期の頃のエピソードを思い出している場面である。四つのショットの巧妙的な構図に着目する。

四つのショットをみると、すべてのショットに共通するある一つの重要な要素あるいは小道具の存在が確認できる。すなわち、ハツエとイシュマエルを隔離する柵である。二階から一階にいるハツエの姿をイシュマエルは眺めている。ハツエの姿はハイアングルのロングショットで出てくる。イシュマエルの視点からの POV ショットの手法が用いられていることがわかる(図 5)。なぜこういう構図にするのか。その理由は POV ショットの効果を考える非常に分かりやすくなる。視点を分析することによって人物の性格や人間関係さえ知

ることができる[61]POV ショットはイシュマエルの目に映っているハツエを示している。柵越しで彼女を見るのではなく、柵を通して彼女を見る視点から、二人の親密ではない関係が読み取れる。しかし、イシュマエルが柵を通して一生懸命ハツエを見ていることを分析すると、少なくとも彼の内心にハツエに対する感情が存在していることが明確であるその次に、カメラは角度を変え、低い位置に置かれ、ローアングルでイシュマエルのミディアム・クロースアップが現れ(図 6)、彼がハツエを見ていることが確認できる。次の瞬間、場面は変わって真っ暗な画面に右側だけ一つ細い線がでてくる。実はこの場面もイシュマエルの POV ショットである(図 7)。少年のイシュマエルは少女ハツエを見ている。イシュマエルの正体の超クロースアップが出てくる(図 8)。図 6 と図 8 はグラフィックの類似の手法が用いられている。若い頃のイシュマエルと大人になったイシュマエルは同じ運命になることが強調される。小さい頃から、彼は柵の外から柵の中にいるハツエの姿を見ている。しかも、ハツエは彼が自分を見ていることを知らない。記憶の中のイシュマエルも現実にいるイシュマエルも、同じくハツエから隔離され、接近することが出来なかった。しかし、このような状況は永遠に続く訳ではなく、少年少女はやがて接触しはじめる。少女に接近出来た少年はやがて少女と一緒になることができたのだろうか。これから図 9-14 はこれについて考察する。

図 5

図 6

図 7

図 8

[61] 今泉、前掲書、277 頁。

少年イシュマエルと少女ハツエが海辺で一緒に遊ぶ場面である。若者達の恋の芽が出始める。まずは、図 9 を見てみる、主人公のハツエとイシュマエルの初キスのシーンである。二人はフレームの真ん中に配置され、ミディアム・ロングショットで二人が抱きし合ってキスをしている姿を撮っている。しかし、一見親密的な関係を持っているように見える二人は実際には親密な関係ではない。さらに図 9 を分析すると二人の真の関係を解明できる。フレームの前景に超クロースアップで撮られる非常に太い木の幹がある、フレームの後景に細い木の枝が何本かある。つまり、二人の周囲に木の枝で出来た籠のような空間が確認できる。この木の枝によって完成された空間は二人の特別空間とも考えられる。すなわち、アメリカ人だろうか、日系人だろうか、監督が意図的に構成したこの空間は二人の現実逃避の空間になっている。非現実的な空間から生じる親密関係も非現実的な関係に間違いない。次に出てくる図 10-12 がこれを証明する。

ハツエはイシュマエルから離れて、木の籠から逃げ出す(図 10)。少年イシュマエルの視点からの POV ショットである。図 11 ではカメラは少女ハツエから少年イシュマエルに戻る。彼の顔を超クロースアップで撮っている(図 11-12)。現実に戻ったハツエ、非現実の空間に残されたイシュマエル、少年少女は相変わらず隔離されている。二人の関係は図 14 のように幻想である。二人の結末は図 13 のように死んでゆく。

図 9

図 10

図 11

図 12

図 13

図 14

図 15-16 も似たような四つのショットである。第二次世界大戦がはじまり、日系人たちは強制収容上に送られる。二人の送別シーンである。この場面では、二人を隔離する小道具は車の窓ガラスと太い窓枠である。図 15-16 は二人のショット・リバースショットで撮り始める。図 17-18 では、二人は対視を止め、同じように背中を向けた。これは現状に対する直視的な表現である。日系人は外で、アメリカ人が車内で、別れた二人の様子は当時の日米関係の表現だった。図 15－18 の四つの図の中で、窓とその輪郭は大きな面積を占めている。監督はこの小道具を通して二人が分離された檻を作った。

図 15

図 16

図 17

図 18

第二節　「シャップ」と日本人の顔

映画には「ジャップ」という言葉は二回出てくる。一回目は、映画の 05：10 の時である。アメリカ人漁師カールの屍体が発見され、容疑者と取り調べている。保安官とアメリカ人町民たちの会話から提示されたのはアメリカ人の日系人に対する態度である。

保安官　昨日、カールの船をみたか？

アメリカ人町民　なぜ？

保安官　かれと話したものは？

アメリカ人町民　フェーリ　モウルトン　ミヤモト

アメリカ人町民　ジャップス[62](日本人め)[63]

実際に容疑者になる可能性がある対象は三人もいる。しかし、日系人の名字が出るだけで、アメリカ人の反応は軽蔑である。すでに、この言葉を出したアメリカ人は日本人であることだけで殺人犯の最大容疑者と認定しているだろう。次に、二回目は映画の 01:07:43 の時である。カールの妻はカールとの会話を思い出す、夫カールとカズオの関係が明らかになったシーンである。実は、昔カールの父とカズオの父は友人である。当時のアメリカでは、日系人が土地を持つことは許されなかった。しかし、アメリカ人であるカールの父は日系人であるカズオの父を援助するために、土地を売ってあげた。それで、カールとカズオも幼い頃から一緒に魚を釣る友人だった。カールの妻はずっとそう思っているが、このシーンでは異なる事実を現れた。

ある日、カールがカズオと庭で喧嘩をしている様子である。カールの妻はその場面を見た。その後、カールに事情を尋ねてい。

妻　He go away angry?

カール　I coudn′t tell. You know KAZUO′s a Jap. You can′t read Japs.

妻　Don′t say that. You don′t mean that.

You fished together. You and he were friends.

カール　We were kids then.[64]

「カズオはジャップ、彼とは友達ではない」と、カールと妻の会話からこのような内容

---

[62] 映画吹き替え版では、ここの「ジャップ」は「日本人め」と訳された。軽蔑用語である。
[63] 監督:スコット・ヒックス／脚本:ロン・バス、スコット・ヒックス(2012, kapitel1, 04:56-05:10) 。
[64] 同上記 DVD 情報(2012, 01:07:36-01:07:53) 。

が把握できる。上記の二つのシーンの分析を通じて、一つの事実が読み取れる。当時のアメリカ社会では、日系人に対する称呼は「日本人」ではなく、「ジャップ」である。人種差別が日常に存在する、そして日系人たちが受けている差別の重さが感じる。それから、映画から見る人種差別は台詞から現れるだけではなく、日系人に対する映像描写からも表している。次に、シーンを取り上げて日系人「顔」の映像に注目して考察する。

カズオとカールの対面

アールが死んだ夜に、ハツエはカズオに出会った。深い霧の夜に二人がお互いの顔をはっきりと見たその一瞬の場面である。図 19-20 はシンプルな構図で、どちらも登場人物の胸から上を描くミディアム・クロースアップである。ランプを持っているカールが何かを見ている(図 20)。彼の視点からの POV ショットにカズオの姿が出てくる。「暗い夜に不気味で無表情な日本人」、監督は意図的に図 19 と図 20 を通して、映画の始めから危険そうな日本人のイメージを作った。

図 19

図 20

カズオが裁判されるシーンである。フレームの前景に配置されているカズオにはフォーカスが外されている(図 21-22)。フォーカスはカズオを越え、フレームの後景に置かれる審査員の人たちにあわせられている。アメリカ人にとって日本人のカズオは重要な存在ではないことを示している。審査員の視線は左から右へ、最後はカズオに視線を集中させる。その時、審査員たちに鮮明に合わせられていたフォーカスは外れはじめ、代わりにカズオにフォーカスが鮮明に合わせられる(図 23)。次の瞬間、画面がカットされ、カズオと父親が一緒に剣道をやるシーンに変わった(図 24)。ショットサイズはカズオの顔のクロースアップから親子二人の超ロングショットになり、カズオの遠い昔の記憶であることを示す。そして、このシーンを見ると、日系人のカズオが自らが思う日本人の顔が現れる。次に、

アメリカ人から見る日本人の顔を分析する。

図 21

図 22

図 23

図 24

第二次世界大戦が終わった後に、アメリカ戦士として参戦したカズオは地元に戻った。彼はカールの母を訪ね、自分の父がカールの父から購入した畑の事を相談しようとする場面である。図 25 から、カールの母の視点からの POV ショットがはじまる。超クロースアップを用いてカズオの勲章(図 26)、左半分の顔と目付き(図 27)、口元(図 28)を撮る。カールの母の視点からの POV ショットが使われたので、彼女の心理活動と思考や感情、認識を表している。超クロースアップで撮られるカズオの顔の一部は観客に迫力を感じさせる。当時、日系人は「アメリカの汚名[65]」という偏見を持っているアメリカ人が多く存在する。このような偏見を持つカールの母の目に映されている日系人の顔は相当な危険な存在であるだろう。「アジア人が、酷使されても無言で礼儀正しく動けば動くほど、かえって白人は恐怖をつのらせていた[66]」という「無表情の不気味さ[67]」を演じている。カールの母は日系人が嫌いのアメリカ人の代表であり、彼女から見る日系人の顔を考察した後に、日系人を受け入れるアメリカ人から見た日系人の顔はどのように描かれたのを次のシーンに考察していこう。

---

[65] リーヴス・リチャード著、園部哲訳(2017)『アメリカの汚名―第二次世界大戦下の日系人強制収容所』白水社、1 頁。
[66] 越智道雄(1995)「映画で見るアメリカ民族ガイドー中国・日本系ー西部開拓、影の功労者」『異人たちのハリウッド』、118 頁。
[67] 同上書、118 頁。

図 25

図 26

図 27

図 28

図 25-28 に考察した日系人の危険な顔と違い、これから考察するシーンはアメリカ人に感謝の気持ちを持ったり、アメリカ人に助けられたり、アメリカ人に受け入れらている日系人の顔を描写する場面である。まずは、図 29 はローアングルで下から上へとイシュマエルのミディアム・クロースアップが現れる。かなり近い距離で撮られるショットサイズは彼の表情を明確に提示している。少し驚いた様子である。彼が見ている方向に何か通常ではないことが発生していると、監督からこのメッセージがミディアム・クロースアップを通して観客たちに伝わっている。そして次に、彼の視線からの POV ショットがはじまる。図 30 では垂直程度が大きなハイアングルからカメラはハツエの父ミヤモトのロングショットを撮っている。このようなハイアングルのショットはマスターショットと呼ばれ、全体像を把握するためによく使われる。ハツエの父の次に、家族たちも立ち上がって、イシュマエルに頭を下げて彼に感謝する(図 31-32)。図 33 に注目して欲しい。これまで日系人たちを映す時に、常にハイアングルが用いられていた。ずっと人種差別される日系人たちはこの戦争の中で自尊心も人格も財産も失い、監督は意図的にハイアングルの角度で彼らを撮る。このような設定によって、需要ではない社会地位を表している。しかし、図 33 では、初めてローアングルが使われる。図 34 を見ると、図 33 はイシュマエルの視点からの POV ショットなので、イシュマエルが見た日本人の姿が現れる。日系人たちの居場所が変わっ

てアングルを変わったのではなく、彼らの心理状況が変わり始めたことをあらわしている。アメリカ人のイシュマエルの好意を受けて、これまでの日本人の顔と違って、やっと尊厳を取り戻したことが明確に見える。

図 29

図 30

図 31

図 32

図 33

図 34

本章では、第二次世界大戦後、日系人たちが遭遇した人種差別現象を描いた映画『ヒマラヤ杉に降る雪』を考察した。

「アメリカ人の人種差別といえば、白人の黒人に対する差別と単純にと思う人が多いだろう。しかし、白人対黒人の人種対決の構図ばかりに注意が向き、とかく無視されがちなのがアジア系への差別や偏見の実態である。[68]」と村上由見子は主張した。

第一節では、「柵」あるいは「枠」という小道具[69]が頻繁に使われている。つまり、監督

[68] 村上由見子(1997)『アジア系アメリカ人』中央公論社、83 頁。
[69] 今泉、前掲書、220 頁。

は小道具を用いて「人種における境界線[70]」が存在することを表明したのである。例えば、男女の主人公二人が接触する時、監督は常に意図的に彼らの周囲や間に二人を隔離するための「柵」と「枠」をセッティングした。アメリカ社会では、アジア系人に対する人種差別はさまざまな事実がある[71]。この映画も当時の社会現象を反映している。このような小道具の映像分析により、当時の日系人はアメリカ人と結婚することが不可能であるという社会現象や、日系人女性とアメリカ人男性の恋が破滅していくことが明らかになった。第二節では、映画での日本人の顔を考察した。「人種とは、身体に文化的な意味を付与する様式である。イエローフェイスは、オリエンタル(東洋人)としてのアジア人の、紛れもない身体の記号[72]」と言え、日系人はアメリカ社会に「危険」という存在として認識されることも明らかになった。最後に、第一節の分析によって明らかに二人の関係に女性が主導権を握っていることも確認できた。

そして、本章では日米の融合に対する監督の望みも強調されている。例えば、映画の終わりに男女が抱擁するシーンはその好例である。最初のシーンでは、ヒロインのハツエが主人公のイシュマエルに近づくことを拒否したときにシャローフォーカスの使用や、記憶の中の二人の間に障害物が存在するクロースアップなどのカメラワークが用いられている。これらを用いて、監督はまず、映画の中で日系移民とアメリカ人の関係を強調した。しかし、映画の終わりには大きな転換が訪れた。映画の中では、常に主導権を握っているのはアメリカ人である。日本人は常に受動的な立場であったが、アメリカ人がのれんを出したときに、日本人は受け入れて喜んでいた。最後に考察した主人公のイシュマエルの視点からの POV ショットでは、日系移民たちは、認識され、受け入れられることを望み、アメリカ社会に統合されたいという願望を表明した。

第 3 章では、第二次世界大戦終結直後の 1950 年代の日系移民とアメリカ人の関係や生活状況について分析した。第 4 章では映画の背景が大きく変化し、時代背景は 1980 年になる。戦争の影響が消えてしまった時代背景を持つ映画『ガン．ホー』を取り上げ、ショット分析を通して、日米文化の摩擦と融合が映画の中でどのように語られているかを検討する。

---

[70] 日本マラマッド協会編(1998)『アメリカ映像文学に愛と死』北星堂書店、43 頁。
[71] 例えば、中国移民排斥法や排日移民法等。
[72] リー, L. G. (2007)『オリエンタルズ―大衆文化の中のアジア系アメリカ人』(貴堂嘉之訳)岩波書店、2-3 頁。

第四章　『ガン・ホー』に見る異文化交流

映画『ガン・ホー』[73]は 1986 年に製作されたアメリカ映画で、ロン・ハワード[74]監督が日米の文化関係を描いた映画作品である。「70 年代、日本製品が次第にアメリカ社会に浸透し、貿易摩擦がはじまる時代になる[75]」状況である。本章では、日本側とアメリカ側の衝突や協力し合うなどのいくつかのシーンを取り上げて分析し、日米文化の摩擦と融合を考察する。また日本式の職場はアメリカ文化にどんな衝撃を与えたのか、また映画における日米関係はどうのように変化したのかを突き止めたい。ガン・ホーという言葉は第二次世界大戦の時にアメリカ海兵奇襲部隊のスローガンとして使われて、「協力[76]」という意味の中国語である。

第一節　日本式文化―協調性

初めに取り上げるシーンは映画のオープニングである。この映画の面白い所の一つはこのシーンにある。それは、監督は意図的に映画の最初から日本文化の集団主義を暗示していることである。これから、監督はどういう手法で暗示をしたのかを分析する。

映画の始まりの第一秒から、ボイスオーバーという特殊な映画撮影文法が使用される。人間の叫び声が出た時、画面には人の姿が見えず、フレームは真っ黒だった(図 1)。この大きな真っ黒な画面のおかげで、観客は注意力をもっと声に集中させ、そして、これから出てくる画面に深く興味を持つようになるだろう。その後、いきなりカットされ、一人の人間の姿が現れる(図 2)。ほぼクロースアップで出現した男性の顔の表情を撮っている。クロースアップというサイズのショットを用いた効果は人物の重要さを示す。「ボイスオーバ

---

[73] 増田幸子(2004)『アメリカ映画に現れた「日本」イメージの変遷』大阪大学出版会、155 頁。この映画はアメリカでは好評を得ている。「日本では自動車会社の圧力があったため」、劇場公開になれず、ビデオのみの発売になっている。

[74] allcinema(Movie & DVD Database) :ロン・ハワード、
http://www.allcinema.net/prog/show_p.php?num_p=3331&ct=、(最終閲覧日:2018 年 5 月 15 日)。
監督は家庭の関係で 2 歳から芸能界に入った。両親は共に俳優である。監督の映画歴は「77 年の「バニシングＩＮ　ＴＵＲＢＯ」で監督デビューを果たす。85 年の「コクーン」のヒットにより大作監督となり、「ウィロー」、「バックドラフト」、「アポロ 13」、「身代金」などの大作・話題作を監督。00 年の「グリンチ」は全米で大ヒットを飛ばした。01 年には、実在の天才数学者の半生を描いた「ビューティフル・マインド」で見事アカデミー賞の監督賞に輝いた。」という輝く歴である。

[75] 長坂寿久(2002)『映画で読む 21 世紀－世紀末の映像と来るべき世界』明石書店、254 頁。

[76] 増田、前掲書、210 頁。

ー」プラス「クロースアップ[77]」の手法でこの映画の主人公の一人、日本会社代表の工場長 TAKAHARA をアピールした。

次に、カメラはカットウェア[78]、ロングショットでその場の全体像を撮った(図 3)。同じ服装を着ている人たちが、整列し、一同で何かを叫んでいる。よく聞くと、会社の研修練習をしている。しかも、技術的研修でもなく知識的研修でもない、仕事の精神面に関するトレーニングだった。特に注目してほしいのは工場長 TAKAHARA の前に立っていた人が倒れた後である。、TAKAHARA はその人を助けに行くのではなく、同僚の失敗をみてさらに必死に叫び始めた。この行動からは日本的な「集団(会社)の利益が何より一番大事」という文化が表明されている。また、図 4 の中の、TAKAHARA の胸の前に貼ってある赤い布をよく見ると、「協調」というスローガンが書かれている。監督が伝えたい日本式文化－協調性とは何かがこのシーンにより、明確に見える。映画のこのシーンの分析により、「伝統的な日本文化は『調和』を第一の価値とする[79]」という日本文化に関する観点を証明した。

図 1

図 2

図 3

図 4

[77] 今泉、前掲書、172 頁。
[78] 同上書、55 頁。
[79] 許恵玉(2008)「「日本文化」と「中国文化」のイメージ比較研究―日本人のマインドマップ調査による検討―」山口大学、147 頁。

文化差異ーアメリカに到着

TAKAHARA が代表とする日本側の会社員たちがアメリカに到着後のシーンである。日本からの飛行機はまだ空港に到着していない。ハドリーの市長が市民や歓迎隊を連れて日本人たちの到着を待っている(図 5)。アメリカ人たちは日本文化を表現できる鯉ののぼりなどを手に持ち、視覚的に日米文化が混雑しているというインパクトを与える。日本人社員たちが乗る飛行機が着陸するとこれらは彼らを歓迎するパフォーマンスだろう、赤いカーペットが用意され、TAKAHARA たちの足元まで伸びる。フレームの中心に置かれ、しかもカメラはこのカーペットに焦点を当て、クロースアップショットで撮っていた。これから、この強調された赤いカーペットに何か事件が起こるのではないかと観客が想像する可能性が高い。そして、観客の注目も集めた。図 7 にまたクロースアップが出てきた。TAKAHARA の足元のクロースアップで、非常に微妙な形になっている。アメリカ人市長もこれを見て、自分の靴を脱いだ（図 8）。この一連の動作により現れた意味は、日本側もアメリカ側も本心には文化衝突をなくして、文化の融合をしたいが、事実には文化の差異が存在しているから、文化の衝突も必ず起こるということである。監督は意図的にこういう不自然な足元のクロースアップショットを通じて、日米文化の違いを示した。または、この後に行う日米文化の衝突の伏線になる。

図 5

図 6

図 7

図 8

日本式名刺交換

図 9-12 はグラフィックの一致やグラフィックの類似により、日本式の名刺交換の場面に強いインパクトを与え、職場の日本人男性の力強さを強調した。同じく、出日本文化を表現するシーンである。カメラは左から右へパンしていく。図 9－図 10 と図 12 はミディアム・クロースアップで日本人側のサラリーマンたちが名刺を渡す様子を撮っている。図 11 はミディアムショットでハンドを撮っている。ショットサイズから見ると、アメリカ側のサイズよりカメラは日本側のサイズを大きくとっている。ショットサイズは登場人物の力関係を表現できるという映画の文法効果から考えると、つまりこのシーンでは日本側は強い力関係を持ち、優位な立場に立っていることが明らかになっている。そして、日本人側を表現する時、常に大勢な人々がフレームの中に置かれる(図 9、図 10、図 12)、一方アメリカ人側のハントをとる時、アメリカ人の仲間が存在しない、フレームの中に現れたアメリカ人はハント一人だけになっている。このように、一対多数の構図も両方の力関係がよく読み取れる。

図 9

図 10

図 11

図 12

第一節では、日本の伝統文化ー協調性をボイスオーバーとグラフィックの一致、または小道具としての赤い布などカメラワークと映画技法によって強調された。そして、クロースアップを用いて日米文化の違和感も表現した。第二節では、さらにこの文化衝突はどのように深めたのか、また文化衝突はどのように文化融合に変化していくのかをショット分

析しながら突き止める。

第二節　日米文化融合の前と後

文化差異－衝突の伏線

図 13－21 の 9 枚の図は、巧妙な構図になっている。監督は三つのシーンに分け、三つのことによって日米の差異を描写した。映画の中の日系移民たちは自分の意思を鍛錬させるために、全員一緒に裸で川に入り、(図 13-14)アメリカ人は川辺からそれを見て指をさして笑った(図 15)。映画の中の日系移民たちは工場管理をより良くするために、監視カメラを設置した(図 13-14)。監視カメラは日本でよく使用される管理手段である。しかし、アメリカ人はそれを見って怒った(図 18)。映画の中の日系移民たちは箸を使いお昼ご飯にラーメンをたべている。(図 19-20)アメリカ人はそれを真似したり、笑ったりする(図 21)。「日本人たちの行動は、始終なぞであり、異国から来た他者(ストレンジャー)の行動そのものである[80]」。以上の三つのシーンは視覚的に日米文化の差異を見せた。特に、毎回シーンが始まる前に日本側のクロースアップから撮られ、この対比によってで、力関係が良く分かった。

図 13

図 14

図 15

図 16

図 17

図 18

[80] 赤尾千波(2012)「『ガン・ホー』との遭遇とアンクル・トム―アメリカ映画における黒人ステレオタイプ 研究その 1―」『富山大学人文学部紀要』第 56 号、203 頁。

図 19

図 20

図 21

日米野球大会ー日米関係変化の始まり

初めての日米共同活動ー野球大会を行う。大会の始めから、日本チームは絶好調でずっとリードしている。最後の一球勝負のシーンである。固定されたカメラで登場人物の動きを四つのショットで撮っている。アメリカ側は塁に向かって走り、一方日本側はボールを取ろうとしている。アメリカ側が日本側にわざと衝突した(図 22)。日本側の人は空に飛んでいるボールに集中しているから回避できなかった。図 22 より図 23 の中の二人の距離が近くなって、二人がぶつかった(図 23)。アメリカ側の人がフレームの前にいて、日本側の人がフレームの後ろの配置になっている。この構図から見ると明らかに衝突の勝者はアメリカ側の人であることがわかる(図 24)。最後のショットのフレームの中に、アメリカ側の人は片手しか残っておらず、日本側の人はフレームの中心になっている(図 25) 。監督は固定されたカメラを利用し、人物の動きと登場人物の配置により、この衝突はアメリカ側が始めた、またはアメリカ側の勝利で終了することを強調する。

図 22

図 23

図 24

図 25

ここの野球大会で発生した衝突事件は映画の一つのクライマックスとも考えられる。ミディアム・クロースアップで、TAKAHARA とハントのショット・リバースショットシーンである。二人は遠く離れたが、目線は離れていない。日米両側の関係の転換点がここである。従って、二人のショット・リバースショットシーンで取られた 4 つの場面から日米両側の友好関係が崩れ始めることを暗示する(図 26-29)。また、ショットサイズも変わっていく。図 26-27 は「人物のひざから上を撮った[81]」ミディアム・ロングショットであり、図 28-29 ではカメラは大きく人物に近いて、ミディアム・クロースアップで TAKAHARA とハントを撮っている。ショットサイズの大きさは登場人物の心理を表せる、大きくなった二人の不愉快な表情がよく見えてくる。この事件が日米両側関係が悪化するきっかけになる。

図 26

図 27

図 28

図 29

[81] 今泉、前掲書、170 頁。

日米関係再度変化

日本側が自動車工場閉鎖を通告した翌日の朝。ハントと彼女は車に乗っている(図 30)。ロングショットで撮ることで、車も橋も全部フレーム中に入っている。車はほぼフレームの中心に配置されているから、観客の注目を集める。次の場面は車の中にいるハントの視線からの POV ショットである(図 31)。TAKAHARA は急に横から出てきて、車の前進を阻止した(図 31)。こういう大胆な行動は高原のいつもの性格と大きく違い、このギャップから衝突が始まる予感が訪れる。TAKAHARA の阻止でハントは車から降り、TAKAHARA に続いて、二人並んで歩いているミディアム・ロングショットである(図 32)。並んだ二人のショットサイズは同じであり、その同様なショットサイズは正しく将来の二人の調和になる関係の暗示だと考えられる。また図 33 と図 34 ではショット・リバースショット、カメラの視点を繰り返し、TAKAHARA とハントの表情から二人の心理や感情を捉える。図 35 ではカメラは後ろから TAKAHARA が川に飛び込む姿をロングショットで撮り、表情が見えない TAKAHARA に観客の目線と注目が集まる。TAKAHARA は川に飛び込んで(図 35)、ハントにたすけられた(図 36)。これによって二人は和解し、川辺に座って解決方法を相談する(図 37)ことになる。こういった経過を通じて、TAKAHARA とハントの関係の変化することによって、これから日米両方の関係は変化するのか、また変化する場合、どんな変化になるのかを考えるべきであろう。

図 30

図 31

図 32

図 33

図 34

図 35

図 36

図 37

「二」から「一」になる

ハンドと TAKAHARA が仲直りしたおかげで、二人だけの力で目標を達成すると決めた。そして、工場や町の市民のために二人は必死に車を作っている姿に感動し、アメリカ人社員と日本人社員も仕事に戻ったシーンである。図 38 は綺麗なシンメトリの構図だった。シンメトリは調和を表現する意味がある[82]。光っている左右の照明と中心線になっている自動車の間に、日本人社員とアメリカ人社員たちが入ってくる。シンメトリの構図の中に入った結果はシンメトリになる。結局このシンメトリの構図で両方の調和を視覚的な効果で観客

[82] シンメトリの意味、「人物の調和―中心線で分けられた左右それぞれの配置された人物どうしが調和や整合や同等の関係にある」ことが示される。今泉、前掲書、181 頁。

に与える。セリフも直接な仲直りの行動も不必要になり、この構図だけで日米関係の変化が示されていた。

図 39 はもっと明確に日米関係がいい状況になっていることをしめした。同じフレームの中で二人の人物が似たような行動を取る撮影手法はグラフィックの類似と言う。グラフィックの類似が用いられる場合、「映像を見る私たちの目は、似た形をした二つ以上のものを見つけ出すことが得意である。実際、類似の形をした二つ以上のものには、共通した性質や運命が暗示されることが多い[83]」という効果がある。図 39 の左にいる日本人社員と右にいるアメリカ人社員は見事なグラフィックの類似により、これから運命共同体になることを暗示する。日米関係は二つの国からひとつの会社に、すなわち「二」から「一」になる。

図 38

図 39

日米初朝体操と映画のエンディング

図 40-42 と図 43-45 をそれぞれ比較して分析する。日本人社員がアメリカに来た後、自動車会社は再開する。図 40-42 は工場再開直後の日の朝である。この工場はアメリカにあり、社員の殆どはアメリカ人だが管理層はほぼ日本人なので、日本の職場文化の一つ：早朝体操が主張される。図 40-42 は工場再開後、初めての早朝体操時間の光景である。図 43-45 は映画のエンディングの早朝体操の光景である。図 40 では、TAKAHARA がフレームの前に配置され、ハントは後ろに配置される。この登場人物の配置より、力関係や上下関係を明らかにしている。フレームの前に、そして中心線に近い位置にいる TAKAHARA が代表する日本側が強い位置に立っている。それに比べて、エンディングの図 43 の人物配置は違う。高原とハントは前後ではなく、同じ列に並んでいるし、ほぼ左右対称のシンメトリで撮られて、

[83] 今泉、前掲書、76 頁。

二人の平等な関係を表している。そして、広場にいる労働者の全員の立ち位置にも大きな変化があり、図 41-42 の混雑した光景と違って、図 44-45 の綺麗な整列になっている光景も、とてもインパクトが強いのだ。この比較は衝突した文化(図 40-42)とお互いに理解し、馴れ合った文化(図 43-45)を示した。異文化融合の前と後の違いが明らかになった。

図 40

図 41

図 42

図 43

図 44

図 45

本章では、日本文化とアメリカ文化の摩擦と融合を示した映画『ガン・ホー』を考察した。「アメリカが本格的に「日本」を認識しようとする姿勢が、映画の中に現れるのは、1980 年代からだ。しかも、1980 年代から日本人男性を通してなの[84]」ということが、この映画に反映されている。1980 年代の日米関係は、政治的かつ経済的に親密化してきた。その日米関係の変化も、この映画に反映された。映像分析を通じて考察できたのは、日本式文化ー協調性である。日本人会社のトレーニングや、アメリカで朝に体操をする描写、工場内と工場外にもかかわらず常に団体行動をとっている日本人グループの連続編集などのシーンによって、真実味のある日本式協調性を主張した。一方、アメリカと日本の文化的な差異は映像によってわかりやすく描かれた。ショット分析を通して、「アメリカの主体は相互独立的であり、自分と周囲の境界が明確で、主体性の源は私の中にある。一方、日

[84] 増田、前掲書、152 頁。

本の主体は相互協調的であり、境界が不明確で、主体性は他者との関係の中で初めて立ち上がってくる[85]」という観点を証明できた。さらに、日本の集団主義とチームワークが主に、そして明確に強調されていた。そのため、この映画では、毎朝、朝の体操をしてグループ性を高めたり、休日には冷たい川で水浴びをしたりするなど、アメリカで暮らす日系移民のシーンを多く描いている。日本は、集団の名誉を高めて向上させるため、また、工場の利益を確実に得るために、賃金と休憩時間を減らすことを選んだ。アメリカの人々はそれと異なり、集団的利益を確保しながら個人の権利を保護することを主張している。この場合、映画には日本とアメリカの文化の大きな違いが生じる。従って、経済摩擦、文化摩擦また文化融合の後に、アメリカ人のパフォーマンスや行動パターンの変化により、文化を理解し合うこともできた。このように変化を比較することで、異文化融合の重要性を解読した。最後にまとめると、この映画は、ショットやカメラワークを通して、ファミリーのような存在を表している。それは会社の存在である。会社内の団結と成功は、この映画で描かれた日系移民が追求した目標である。

以上のショット分析により、第一部の 4 つの映画考察が完成した。第一部では、主に非日系監督が描いた第二次世界大戦前後の日系移民像をまとめた。また、このような映画における日系移民と現地人との交流の映像分析を行い、日系人が強調したいアイデンティティを解明した。さらに、映像分析をまとめると、非日系監督が描く日系移民像では、日系移民と現地人の関係に重点が置かれることが明らかになった。これからは本研究の第二部「日系監督の映画における日系移民像」を検討する。映画作品の選択と同様に、第二次世界大戦の前後に分けて述べる。

---

85 マルクス,H.・キタヤマ,S.（1991）「文化と自己：認識、感情、および動機づけに対する意味」『心理学的レビュー』98-2、233 頁。

第二部　日系監督の映画における日系移民像

第五章　『ピクチャーブライド』に描かれる写真花嫁の夢と現実

本章では1994年に製作され、アメリカ映画『ピクチャーブライド』を取り上げる。この映画は1995年にアメリカで、1996年に日本で公開された。日系アメリカ人カヨ・マタノ・ハッタ監督の作品である。「女性監督ならではの視点で作られた[86]」というこの映画作品は監督本人の家族の実体験をベースとして作られたものである。監督姉妹との共同脚本であり、95年サンダンス映画祭で観客賞を受賞という人気高い作品である。これからは、写真花嫁として北米へ渡った日本女性はどういう展開になるかをショット分析をしながら検討する。

第一節　理想と現実

「写真花嫁」の歴史を映る写真－映画のオープニング

図1-4は映画のオープニングである。四つの図の色はカラーでもなく白黒でもなく、基礎色はセピア色である。監督は意図的にセピア色を使用し、古い時代感を感じさせ、「昔」をカメラで話す。港に泊まっている大きな船の様子と乗船を待っている人々の全貌はハイアングルのロングショットで撮られている(図1)。フレームの左上には大きく高い船、フレームの右下には並んでいる沢山の人々の姿が映されており、中央には長い渡り橋がある(図1)。

次に、カメラの視線は空中から下に降りて、アイレベル・アングルで乗船待ちの人々の姿を近くで撮っていた(図2)。図2を見ると、乗船する客の中に女性が非常に多いということが反映されている。当時の日本人女性達はこのように集団で海を渡って長距離見合をして結婚する歴史が見られる図3-4の中の人物の服装や頭にある飾り物から、これは結婚写真と推測できる。女性は着物で、男性はスーツ。女性は日本人だが、男性は日本人ではない可能性もあるだろう。服装の違いから文化の違い、文化の違いから地域性の違いが見られる。しかも、男性の顔が半分無くなっており、その後ハワイについた時に見た現実が理想と違うことを暗示している。夫婦の間には図3－4に見られるとおり距離がある。また、結婚写真なのに、顔の表情に笑顔はない。さらに、背景も綺麗な場所ではなく、何かの工事現場のような背景が見える(図3)。変った形の結婚であることが図の内容から伝えられる。

---

[86] allcinema(Movie & DVD Database) :『ピクチャーブライド』、http://www.allcinema.net/prog/show_c.php?num_c=28711、(最終閲覧日:2018年11月28日)。

日本の写真花嫁現象とは、20 世紀の初期(1920 年前後)に沢山の日本人女性が、写真でしか見たことのない男性と結婚するために海を渡ったことである。男性たちはこの長距離見合い結婚で、日本に行く費用と手間をかけずに済み、日本での貧困生活に明るい将来を見いだすことのなかったできなかった若い女性達にも、アメリカに来て新たな生活を送る可能性を与えた。この映画のオープニングは当時の写真花嫁が実際に渡米した時の写真だ。実物を背景として使用し、観客に明白に内容を予告している。

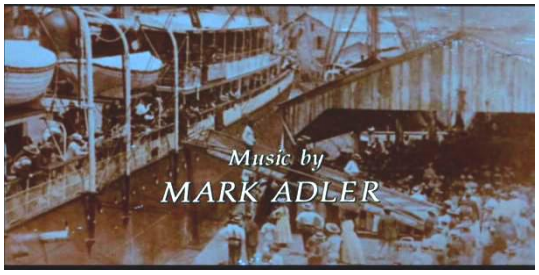

図 1

図 2

図 3

図 4

ヒロインリヨの初登場と夫のマツジとの初対面

図 5 と図 6 はヒロインリヨの初登場シーンである。図 5 のカメラは人と人の隙間に現れたリヨを捕らえ、フレームの中で唯一焦点をあわせた人物を意図的に強調する巧妙な構図である。次に、カメラの角度は下から、ロウ・アングルのミディアム・クロースアップショットでリヨを撮っていた(図 6)。このように下からのカメラの撮り方はリヨの孤独感を強調し、そして彼女の不安を表現できる。

図 5

図 6

狭い室内で小さいベンチに座っている女性達の姿をカメラは正面から撮っていた(図 7)。狭い空間で待っている六人の女性は無言で視線も合わせずただ自分の番を待ち、緊張感を作り出した。リヨはマツジがいた部屋に入り、いよいよ自分の夫と対面するリヨは恥ずかしさで頭をずっと下に下げている(図 8)。図 8 と図 9 はマツジの視線から見たリヨの姿をカメラは POV ショットで撮っている。ここまでまだ監督はマツジの顔をわざと隠している。フレームの右の端っこには顔のラインしか見えない(図 8 と図 9)。そして、頭を下げていたリヨは徐々に頭を上げ、同時に目を大きく開いた(図 9)。ミディアム・クロースアップショットで撮られたリヨの納得できなさそうな表情を見ると、間接的にマツジの顔を説明する。信じられないリヨはまず貰った写真を確認し(図 10)、次に目の前の男性を確認した。この時、やっと初めて夫のマツジの顔が映った(図 11)。マツジの顔が出るまで、かなりの時間がかかったのは、後で知った写真に騙された事実の監督からの暗示である。明らかに違う年齢だと思ったリヨは係りの方に疑問を呈した(図 12)。フレームの中の構図はほぼシンメトリであり、左にいるリヨと右にいるマツジの対立を示した。1920 年までは約 2 万人の写真花嫁が渡米した。しかし残念ながら、このような多くの花嫁たちをアメリカ西海岸で出迎えた男達は、写真よりずっと年を取り、聞いていたような財産もなかったという場合が往々にしてあった。

図 7

図 8

図 9

図 10

図 11

図 12

親友カナとの初対面

図 13 カメラはまずミディアム・ロングショットで馬車の姿と周囲の環境を撮り、暗い環境により夜になったことがわかり、マツジの住所はかなり遠い所にいることを推測できる。次に、いきなり場面がカットされ、赤ちゃんを背負っているカナの顔がフレームの中に映った(図 14)。そこからリヨとカナの間のショット・リバースショットが開始する(図 14-図 16)。暗闇の中にカナの姿が現れ、リヨの視線を捉えた。二人の初対面である。カナは新しく来た人に興味を持ち、手元の灯を少し上にあげて、馬車に座っているリヨを照らした(図 14)。光によって、リヨもカナのことに気付いて、思わずカナと目を合わせた。結婚相手のマツジ以外に、カナはリヨがこの未知な土地に来て始めて目を合わせた人で、ここでわざとカナの出番を撮ることにより、カナの特別性が推測できる。この何秒間かの二人の見つめ合いが証明した。また、馬車にいるリヨと地面に立っているカナの二人の位置を表現するために、カメラは意図的にロウ・アングルでリヨを撮り(図 15)、ハイアングルでカナを撮った(図 16)。

図 13

図 14

図 15

図 16

ここのシーンはリヨとカナの初対面シーンの分析を通じて、これからのカナの重要性を推測できる。お金がなくて日本にも戻れないリヨは畑で仕事を始めた。この畑で働いている日本人は沢山いる。男性も女性もいる。カメラはまず客観的に女性たちの労働現場を撮った(図 17、図 18)。ミディアムショット(図 17)からロングショット(図 18)に切り替えて、畑で働いている女性陣の姿を描いた。リヨもこれから、こういう仕事を始める事を示した。畑の隣の道路の空き地で、簡易テントの下に働いている女性の子供たちが座っている。仕事の合間に水を子供たちに渡す(図 19)、男女共に畑で働く状況では、子供の世話も畑まで連れてきてするしかない現状を表した。お昼の食事も各自の家に戻ってから食事をするのではなく、子供も含めて労働者全員で一緒に畑で食べていた(図 20)。これは仕事の昼休み時間が短く、労働強度が強いことを示した。

図 17

図 18

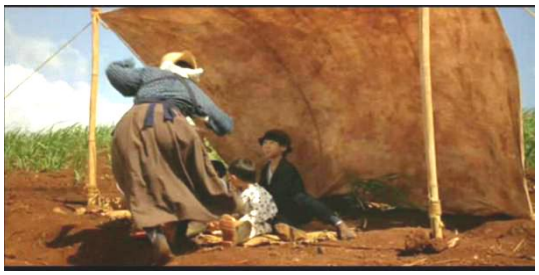

図 19

図 20

第二節　残酷な現実から生み出される郷愁

図 21－25 はリヨとカナは川辺に初めての二人きりで会話をしたシーンを取り上げる。この夜、リヨはマツジの家から走り出して、川辺にたどり着いた。そこで、少しの光を見たリヨは光の方向に行って、木の枝を通し、川辺にいるカナを見た(図 21)。カナは隠れているリヨに気付き、会話が始まる。図 22－24 はショット・リバースショットを用いられた。ショット・リバースショットで撮られ、カメラが向き合った対象を変更するだけで、会話にスピード感が出る。

カナ　You already talk like go back Japan.

リヨ　日本に帰りためにはどのぐらい働いたらお金たまりますか？

カナ　Take long time save money[87].

ここのシーンはリヨとカナの関係が深くなる契機と考えられる。また、図 25 ではロングショットでリヨとカナの姿が撮られている。「Take long time save money」とカナの答えを聞いたリヨはカナと一緒に沈黙にする。二人の姿勢に注目する。リヨは立っている一方、カナは地面に横になっている。フレームの中の人物の配置は人物の間の力関係を表現できる。二人ともフレームの中心に配置され、二人とも重要人物であることがわかる。また、フレームの中の位置を見ると、立っているリヨはカナより明らかに優位な立場になっている(図 25)。リヨは日本に帰りたい、そしてやる気も自信もある、一方、子供を生んだカナはもう日本に帰ることを諦め、ハワイでの生活を受け入れたことを示した。

[87] 監督名／脚本：カヨ・マタノ・ハッタ(1994、00：24：55-00：25：07)。

図 21

図 22

図 23

図 24

図 25

男の夜と女の夜

三つずつショットを取り上げ、映画に描かれた男の夜と女の夜を分析しながら比較する。昼は男も女も畑で働いた。しかし、夜になると、監督が描く男性と女性に違いが出てきた。夜になると、男たちは娯楽をする。賭博や女遊びなど、夜の時間を遊んで過ごす(図 26-28)。一方、女たちは夜になってもまだ自分の夢や生活のために働き続けている(図 29-31)。この映画は二つの真逆な生活方式あるいは生活態度の描写や比較により、この婚姻における最後の失敗の原因や必然性を暗示し、男性より女性の方が精神面が強いことを示した。男性より、女性の方がより積極的に苦しい生活に向きあい、自分の労働で自分の願いを叶えようとする。日系女性移民は強い個人意識を持っていることの証明である。

図 26

図 27

図 28

図 29

図 30

図 31

ライマックス

畑を燃やす仕事が開始する(図 32)。人の安全を確保するために火の束を持っている人達が大きい声で叫んで、全員確認してから一気に火を点す(図 33)。男性たちが火を点す仕事を勤め、女性たちは何もせず隣で待つことになる。ここでは、火の束をフレームの中心に置いて、ミディアム・クロースアップで撮り、観客の視線を火に注目するのは目的である。しかし、カナは本来なら休憩地に居る娘ケイコを呼ぶと、返事がなく、休憩地にケイコの姿も見えない(図 34)。次に、カメラはケイコの様子に切り替わり、場面はクロス編集された。ケイコは畑に居た(図 35)。またもう一度のクロス編集になり、カナがケイコを心配する様子が映される(図 36)。両方の様子を繰り返すショットを通して、カナの緊張や、恐怖の気持ちを表した。この時、ロングショットで撮られた畑は殆ど燃え、煙しか見えない畑にはケイコの姿はまだ見つからない(図 37)。ロングショットの次はハイアングル・ミディアム・ロングショットで撮られたケイコの姿である。フレームの前景は煙、後ろは煙ではっきり姿が見えない小さいケイコがいる。こうして配置されることによって、煙の強さとケイコの弱さを描いた(図 38)。煙でケイコが動けなくなったことがわかる。カナはケイコを助けるために、火の畑に飛び込んだ(図 39)。最後、炎しか見えない畑からカナもケイコも結局逃げ出せなかった。カメラは火をクロースアップで撮り(図 40)、火の無情さやカナ

の終焉を描写した。リヨは一番大切な親友を失った(図 41)。図 32～図 41 ではカメラはロングショットとミディアムショットを交互に撮っている。クロースアップが用いられ、ケイコを探す時のカナの緊張感やカナが畑に飛び込んだ時の絶望、そして火の強さや命を失った悲しみが張りよく表現された。

図 32

図 33

図 34

図 35

図 36

図 37

図 38

図 39

図 40

図 41

カナとの夢の中での再会

ここは親友を失ったリヨは夫のマツジと喧嘩し、一人で家を出て日本に戻ろうとしてる途中で、夢の中にカナと会い、カナの話を聞いて最後日本へ戻すことを諦め、夫マツジの家に戻るシーンを取り上げた。カメラはハイアングルでリヨを撮っている(図 42)、笑っているリヨの表情がカナに会って嬉しい気持ちの表現である。そして、カメラはずっとローアングルカナを撮っている(図 43)。カメラのアングルと二人の位置より、二人の力関係が著しく見られている。カナは支配の立場に立っている。このような構図を通して、映画における友人の力がどのように強いのかを監督は強調している。そして、これからはリヨとカナのショット・リバースショットが開始する。カナは日本に戻る、リヨも一緒に行きたいが、カナに止められた。「Who waiting you for there ?」とカナが言った(図 44)。そして、飾り物をリヨに渡して、子供達をリヨに託して、カナの姿は徐々に消えていた(図 45)。夢から目覚めたリヨは、カナの言った話の真意を理解し、ハワイを本当に家と思ってここにいる家族達と一緒に暮らすことを決めた。

図 42

図 43

図 44

図 45

緑の畑と希望

図 46 と図 47 ではカメラがどんどん高くから撮って、リヨのうしろ姿のミディアム・ショットからロングショットに切り替える。背景の色は少し暗いが、二分の一は生命力を示す緑の草や畑で、遠くの空も明るくなっている。緑は「安定した色であり、片寄らない色[88]」という意味を持つ色彩で、緑色を強調することでこれからは安定する生活を選ぶリヨんの決定を暗示すると考えられる。さらに、その明るさに向かって前進するリヨは新生活に向かうのではないだろうか、と思われる。

図 46

図 47

本章では、映画『ピクチャーブライド』を考察し、「写真花嫁」現象の映像分析により具体像が探り出された。夢を持って海へ渡りハワイまで行った当時の花嫁たちは、現実に失望していた。夢だった目的地は実はパラダイスではなく、貧しい現実であった。映画の最後に、現実を受け入れて移住生活を続けた女性像が描写され、映画で描かれている友情関係は現実を受け入れるという考えを強調している。ショット分析を通して、この映画では日系女性移民の二つの特徴をまとめできる。一つは、日本人女性の強い個人意識である。日本人男性は労働時間内でしか仕事をせず、余分な時間を娯楽に費やしている。男性と比較して、映画の中の日系女性はよりポジティブで、より明確な目的を持っている。つまり、

[88] 稲浪正充・栗山智子・安部美恵子(1994)「色彩と感情について」『島根大学教育学部紀要(人文社会科学)』第 28 巻、38 頁。

この映画では、日系女性は強い個人的な意識を持っている。もう一つの日系女性移民の特徴は、現実を受け入れて家族の幸せを追求することである。女性が最初にハワイへ渡航する目的はファミリーを築くためであった。映画が進行するとともに、彼女は沢山の挫折を会い、一時にその夢と目的を放棄した。しかし、映画の最後は、ヒロインは親友から力を貰って、彼女は日本に戻ることを諦めてハワイに留まり、夫と幸せなファミリーをつくることにしたのである。

本章では、移民の初頭に労働移民と家族移民として移住した日系移民像、特に日系女性移民像を考察した。次の章では映画『バンクーバーの朝日』を取り上げ、ショット分析を通じて第二次世界大戦戦前の日系男性移民像を考察する。

第六章　『バンクーバーの朝日』に見る日系人チーム

本章に取り上げた映画『バンクーバーの朝日』は 2014 年に公開された日本映画である。日本人監督石井裕也の作品であり、第二次世界大戦戦前のバンクーバーに実在した日系移民野球チーム「朝日」を描写した映画作品である。

日本は伝統的な移民国家ではない。江戸時代の鎖国の政策により、日本人はほぼ国を出たことがなかった。明治時代に入り、社会問題、経済問題などが原因で、政府は移民を推進した。アメリカは日系移民の先頭地になった。1868 年、横浜出身の最初の 148 名の日本移民がハワイへ向かって渡航した[89]。日本の移民史では、最初の日系移民のほどんどは労働移民であった。1885 年から 1907 年まで、日系移民の構成は主に労働移民だった。1908 年から 1924 年の日系移民の構成は主に家族移民だった。

1900 年代初頭、多くの日本人がより良い生活を作るために遥か遠くのカナダへ海を渡った。しかし現実は、毎日過酷な肉体労働で、良く働く日本人でも収入はカナダ人の半分しかもらえない貧困な生活だった。どんな待遇でも働く日本人は、カナダ人にとって仕事を奪う敵だった。勿論、日本人はあらゆる所で差別を受けた。カナダのバンクーバーという町で、日本人はカナダ人に受け入れられず、ますます排除されていた。差別や迫害を受けても、日本人は働いた。やがて、カナダで生まれる若者のために、日本人街に一つの日本人野球チーム「朝日」が結成された。体格的にすごく優位な白人チーム相手に負け続け、一度も勝つことができなかった。しかし、彼らはキャプテンレジー笠原の一つのバンドで取った一点をきっかけに、自分スタイルのプレーをやり続け、やがてシーズン優勝を果たす。そして、多くのカナダ人の理解と尊敬を受け、「朝日」は日本人とカナダ人の間の架け橋になっていた。

本章ではショット分析を用いて、この映画のシーンやショットから示した日系移民が現地住民に受け入れられたい気持ち、そして移民として異国で自分たちの居場所を求める感情を解明する。映画の中にいくつかのシーンの描写を通して監督がどのように「位置」、「場所」あるいは「居場所」を暗示したり強調したりしたかを明らかにする。

---

[89] China National Knowledge Infrastructure：http://www.cnki.net/、(最終閲覧日：2018 年 1 月 16 日) 祝曙光・張建偉(2011)「19 世紀末至 20 世紀 20 年代的移民問題与日美関係」『世界歴史』第六期，41 頁。

第一節　居場所を求める日系移民

カナダバンクーバーへ海を渡る

このシーンは映画の冒頭である。広い海の中に一つの船が現れた(図 1)。エスラブリッシングショットで撮られた船は、フレームの真ん中に置かれて、これから始まる物語と重要な関係があることを観客に表明している。そして、何の船だろう？と観客が疑問を持つと予想できる。次のショットでカメラは超ロングショットからロングショットにカットし(図 2)、海を撮った。今までの映画研究では映画で演出された海の風景には「人が孤立した様を演出した雄大な海[90]」などの沢山の意味がある。ここの海はの色は濃厚で、フレームの中に海と空以外何も無く、この「無」は「未知」を暗示している。そしてカメラは右から左へパンし、ロングショットからミディアムショットになり船に乗った人々の姿をとった(図 3)。最後は人々のミディアムショットからまた海の超ロングショットへカットアウェイした(図 4)。図 3 と図 4 を見ると、船の左にいる乗客も右にいる乗客も海を見ている。特に図 4 では、フレームの左の大半は果てのない海である。このような遠く伸ばした終焉の見えない海を何度も監督が映した意味は進行中の船が目指す目的地が未知な道あるいは未知な人生の暗示だと考えられる。

図 1

図 2

図 3

図 4

[90] 照沼博康・横内憲久・岡田智秀(2007)「日本映画にみる海の風景の意味と演出方法に関する研究」、景観・デザイン研究講演集 NO.3、91 頁。

図 5－6 では、ボイスオーバーが使われて、語り手の声により上陸した乗客たちの身分を説明した：夢見てカナダのバンクーバーへ海を渡った日本人移住者たちである。図 5 に現れた女性はこれからの物語のヒロインでも出演者でもない、一人の日系一世の化身である。監督が意図的にハイアングルで彼女の姿を撮った理由は、カナダ人と比べてアジア人である日本人の体格の弱さを示すだけではなく、カナダという国のアジア人の社会的地位の弱さも示していると思う。映画の文法では、何かを見ているような人間の表情を映した後、その人の目線から見た風景がＰＯＶショットで出現するのは多く使用される。だから、次のショットはきっとＰＯＶショットだろうと思ったが、意外にも図 6 はＰＯＶショットではなく、誰の視線からでもない客観カメラで撮られた日本人女性の後ろ姿と非常に高く見えるカナダの建物である。これには深い意味があると思う。移住した日本人にとって上陸した後に初めて見たカナダの風景としての建物はカナダの初印象とも考えられる。フレームのてっぺんまで撮られた建物はカナダの力強さを示している。もしＰＯＶショットで撮ると、日本人女性の姿はフレームに出現できず、下から見ると自分の何十倍も高い建物によって日本とカナダの力関係が決められる。だから、ＰＯＶショットではなくて客観カメラが使用されたのは日本人女性も同じフレームに入れるためである。日本人女性の後ろ姿はフレームの前に置かれ、そして建物より少し高いという描写方法は必ずしも先進国のカナダが強いわけではないことを意味している。そして、監督が意図的に日本人女性の正面ではなく後ろ姿を映ったのは、現在はまだ弱い地位にいる日本人の社会的地位がこれから強くなることを暗示する。

図 5

図 6

次の四つのショットにも図 1－4 と似たような意味がある。マスターショットで上陸したばかりの日本人の全貌(図 7)を撮る時にディゾルヴは始まり、また海がクロースアップで出現してくる(図 8－図 10)。何も見え無い未知を意味する海はディゾルヴでつながれた直前

の移住したばかりの日本人の運命を示す。

図 7

図 8

図 9

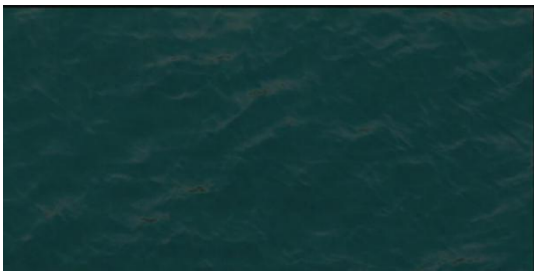

図 10

では、カナダに移住した日本人たちのこれからの運命はどうなるのか。映画における日系移民にはどんなイメージが現れるのか。以下、チーム「朝日」の成功するまでの経過を分析しながら、これらの問題を解こう。

第二節　野球チーム朝日が取った居場所

分かれた日本人とカナダ人

映画での初めての野球試合のシーンである。体格が上回るカナダ人相手で日系移民チーム「朝日」はずっとリーグ最下位だった。カナダ人チームは「朝日」を蔑んで笑っていた。「朝日」のプレイが始まる前に、カメラは左から右へ、または右から左へパンをしながら、ミディアム・ロングショットからミディアムショットで左右両方の観客席を見せた(図 11－図 14)。日系人とカナダ人の居場所は明確に分かれている。図 11-12 が映った右側に座っているのは日系チームを応援する日本移民たち、そして、図 13-14 に映った左側に座っているのはカナダチームを応援するカナダ人たちである。座席の位置あるいは場所をカメラワークにより描写し、日本人を受け入れたくないカナダ人とカナダ人に受け入れられなかった日本人のイメージを表明した。このシーンは映画の後半に描かれた「朝日」のシーズン優勝が決まった最後の試合のあるショットと真逆な光景になる。場所あるいは位置の変化は

関係や地位の変化を証明した。

図 11

図 12

図 13

図 14

変化の転換点

白人チーム相手に「朝日」は常に一点も取れなかった。映画の中で「朝日」の隊長に就いたレジー笠原と隊員の間にこういう会話があった。

隊員　何　考え込んだ
　　さっきから
レジー　やっぱり白人相手に
　　勝てるわけないんだよ
　　あいつらの腕
　　こんなぶっとくてさ
　　俺たちの倍はあるよ
　　まともにやったって勝てない
隊員　分かってんだよ
　　勝てない勝てない
　　言うんじゃねえよ

レジー　ああ　だからこそさ

隊員　　なんだよ

レジー　考えなきゃ[91]

これが「朝日」の勝敗転換になるきっかけである。これから分析するシーンはレジーがバント一本で盗塁をし続け、やがて一点を手に入れたシーンである。この重要な一点は、「朝日」が初めて取った点ということだけではなく、日本人が初めてカナダ人に勝ったシンボルにも思われる。このシーンは映画のクライマックスとも言える。

取り上げたのはレジーが打撃準備する時から、一塁、二塁、三塁、最後にホームに辿り着いたシーンである。図 15 ではカメラはロングショットで打撃が成功して走り出したレジーを撮った。次のショットでは、カメラがカットインして、レジーの顔のクロースアップを撮っている。バントで飛んで来た野球ボールを打った後、一塁に向かって走る映像はスローモーションになり、走る時の必死な表情も大きく映されている(図 15)。なぜここのクロースアップを意図的に取り上げて分析するのは、今まで零点を取り続ける「朝日」の試合を演出する時、監督はほぼロングショットやミディアム・ロングショットで撮影した。「朝日」の選手たちの表情や動きも殆ど注意されなかった。寧ろ、その撮影方法によって今までの「朝日」の試合には注目する必要がないことが伝わる。それと反対に、以下のレジーが初めての一点を取った時、カメラも初めて一連のクロースアップで「朝日」の試合を映し出した。ミディアム・クロースアップやクロースアップショットはレジーの表情や動きの詳細を大きく観客に見せることが出き、その表情や動きから感情も読み取ることが出来る。この一球の重要さを強調し、また、今までと違う一球であることを暗示した。監督はクロースアップ、スローモーションという二重の映画撮影文法を重ねて使うことにより、緊張感を作り出し、観客の注目を集めた。図 17-18 はホームに辿り着いたレジーの足元のクロースアップである。クーロスアップを通して、レジーの緊張、必死さ、不安という心の内面が良く分かった。この一点を取った詳細な経過を拡大して観客に見せることにより、これから日系チーム「朝日」が変わる、これから日系移民の運命や生活も変わるというイメージを観客に強く与えた。そのほかに、特に図 22 はホームと主人公の足元がフレ

[91] 監督:石井裕也／脚本:奥寺佐渡子(2014, kapitel2, 53:08-53:45) 。

ームの中心に置かれ、構図から考えると足元とホームは重要な存在と考えられる。塁やホームはどちらも場所を意味する、足で塁やホームを踏んだことは場所を取ったのと同じ意味をもつ。この映画の中で主人公レジーの足元が良くクロースアップで撮られる。その意味はこれからの分析で考察したいと思う。

図 15

図 16

図 17

図 18

主人公の足元ー居場所のしるし

前の分析と繋がり、これからは映画によく出てくる主人公レジーの足元のクロースアップの意味を分析する。最初に出たレジーの足元のクロースアップのシーンは家族一緒に食事をする時、食卓の下に並んでいる親子三人の足元のクロースアップである。映画の文法によると、クロースアップの意味と効果の一つに、注目させたいものを示す[92]作用がある。その後、またいくつかの重要ではないシーンに:部屋に入った時や試合中の走る前、レジーの足元をクロースアップで映った。なぜ足元に注目させたのはまだ解明できないが、足元は重要な要素だというポイントは心に刻んだ。図 19-20 は具体的に足元のクロースアップを取り上げて説明する。図 19 では、野球場の投球時の足取りと主役レジーの足はそれぞれ画面の左右を占めている。その間にかなりの距離を保ている。しかし、シーンが進むとともに、レジーの足と足取りの穴の距離は段々近づく、やがて、足先はフレームの左の穴に

[92] 今泉、前掲書、94 頁。

辿り着いた(図 20)。実際に、その穴のある場所はレジーの足が置くべき所である。監督は日系人がどのように行くべき場所へ向かたのを強調するため、意図的に一歩一歩の足元の移動姿をスローモーションで撮った。要するに、その穴は日系人の求める居場所の象徴だと考えられる。こうした、足元が映されるたびに、居場所を求める暗号としるしであることと解明した。

図 19

図 20

ASAHI コーナーと頭脳野球

「朝日」のバンドや盗塁を多用するプレイスタイルは「頭脳野球」と呼ばれていた。その戦い続ける姿は、当時のカナダに差別を受けている日系移民達の希望と光になっている。さらに、白人社会からも賞賛と人気を勝ち取っていき、ASAHI コーナーの変化はその証拠である(図 21-22)。次の図 23-26 の四つのショットはその「頭脳野球」プレイの場面である。一連のショットは全部で 7 人のプレイがあり、7 人全員が同じポーズでバンドでボールを打った。図 23-26 では四人の打撃をカメラで表した。見事にグラフィックの一致でつなぎ合わされている。このような連続的な一致するショットは 7 人の打撃は同じで勝って点を取る結果にいたることを暗示する。その打撃パターンと共に、ASAHI コーナーも新聞記事でいっぱいになりつつある。ASAHI コーナーの場所がどんどんと増えたことは、監督が意図的に作った日系移民がカナダ社会の中でどんどん自分の場所あるいは居場所を取った状況の投影だと考えられる。

図 21

図 22

図 23

図 24

図 25

図 26

工場管理人のショットサイズ

工場で管理人と衝突したのは 3 回のみである。日系チーム「朝日」の勝利と共に、管理人のショットサイズは少しずつ変更していく。超ロングショット(図 27)からロングショット(図 28)へ変わり、ロングショット(図 28)からミディアム・ロングショット(図 29)へ変わった。カナダ人を代表する管理人と日系移民を代表するレジーたちの距離も徐々に近くなっていく。両者の会話はずっと管理人が一方的だが、会話の内容は「ジャップ[93]は隙間があったら日本語でおしゃべり」から朝日の試合について。ショットサイズの変化は日系移民とカナダ人の間の関係の変化を表している。

図 27

図 28

[93] ジャップ(英: Jap)は、日本人または日系人がよく呼ばれる軽蔑の意味の差別用語である。

図 29

ASAHI の勝利

図 30-31 は日系野球チーム朝日が初めてシーズンに優勝を取った後に、カナダ人は今までと違うパフォーマンスを表したシーンである。図 30 は観客席にいるカナダ人のミディアムショットとミディアム・ロングショットである。特にフレームの前景に置かれる三人とは、朝日隊員たちと同じ職場で働いて、お互いに不満を持つ関係であった。この重要な三人の行動を重要な前景に配置するという構図で強調すると、十分なインパクトを与え、より力強くカナダ人が変化した態度を表している。図 31 も監督が意図的に構図したショットである。この映画にこれまで朝日チームを映る時、あるいは観客席にいるカナダ人を映る時、両側が同じフレームに置くことはなかった。本章の第二節の図 11-14 のように、日系人とカナダ人は常にはっきり分かれていた。図 31 は初めて監督がカナダ人を朝日チームの背景に置く、両側を同じフレームに配置することになった。こうした構図を通じて、カナダ人は朝日チームあるいは日系人をやっと心から受け入れたことの証明だと考えられる。また、同じフレームに置くことも、また日系人たちがカナダ社会に受け入れてほしい気持ちと居場所を求めたことを暗示した。

図 30

図 31

本章では、「朝日」チームの試合の場面や応援する日系人たちの姿を考察した。これらの映像を分析することにより、北米に在住するアジア系移民は「自分が自分らしくいられ

る場所を求めて[94]」という欲望を持っていることが見えてくる。居場所を求めることやアイデンティティを確認することは、日系移民の特徴の一つと考えられる。また、この映画は、ショットやカメラワークを通して、「チーム」というファミリーのような存在を表している。チーム内の団結と成功は、この映画で描いた日系移民が追求した目標である。

次章では、第二次世界大戦戦時中、強制収容所に収容された日系移民の家族像を描く映画『アメリカンパスタイム 俺たちの星条旗』を考察し、監督が映画を通じて主張する日系移民男性像とファミリー像をまとめる。

---

[94] 田中道代(2001)『アメリカの中のアジア―アイデンティティーを模索するアジア系アメリカ人』社会評論社、195 頁。

第七章　『アメリカンパスタイム 俺たちの星条旗』に見る日本男児

映画『アメリカンパスタイム 俺たちの星条旗』は 2007 年に公開されたアメリカ映画である。監督は日系アメリカ人デズモンド・ナカノである。この映画は日系移民のカズオ一家の生活を中心に、父親のカズ、兄のレーン、弟のライン三人お互いに支え合ったり衝突したり、家族や友達、自分達の尊厳を守るために、残酷な現実と戦い、やがて成長してきたそれぞれの生活シーンを取り上げて分析し、映画の中の日本移民日系移民男性像とファミリー像を考察する。

第一節　ノムラ兄弟の男性像

強制的に離れた「家」

1941 年 12 月 7 日、戦いが始まった。カズ一家は 8000 人の日系アメリカ人がいる強制収容キャンプに住むことになる。図 1-4 は映画のオープニングから取り上げたシーンである。図 1 は超ロングショットで撮られたエスタブリッシング・ショットであり、これから始まる物語の舞台の時間や背景が 1941 年戦争の時期であることを示している。この超ロングショットからいきなり、部屋の中に揃ったカズオ一家のアイレベル・ミディアムショットになる(図 2)。全員が静かに戦争の情報を聞いている姿と厳しい表情はこれからの生活の変化を暗示する。図 3 と図 4 を比較すると、強制収容所に送られる前後の日系人の状況の違いは、両図の構図によって明確に表すことができる。図 3 と図 4 はほぼ同じ構図で、カメラも意図的に同じ角度からカズオ一家のリビングの光景を撮っていた。同時に、ボイスオーバーが行われている。ボイスオーバーによって、「10 日の間に店を閉めて、家具を売り払い、家の中のものを処分した」という語り手が説明しているうちに、図 4 が出てくる。図 3 と図 4 は基本的に同じ構図をしているが、前景にあるものはすべて消えている。家具が無くなることにより、カズオ一家が部屋から姿を消したことも示している。日系人が収容されることが図 3 から図 4 への変化により読み取れる。

図 1

図 2

図 3

図 4

図 5 はハイアングルの超ロングショットである。マスターショットとも言える。カメラは強制収容キャンプの全貌を上から撮り、これからキャンプに入る日系アメリカ人全員の姿をフレームに入れてキャンプの環境を現した。また、カメラはキャンプの全貌からキャンプの住宅の中の人の様子にカットして映る。ライルを励ますカズのミディアムショット(図 6)、頭を下げているレインとライル兄弟のミディアムショット(図 7)を撮っていた。図 6 と図 7 の中の若い兄弟二人、いずれも頭を下げて、未来が見えず元気のない状態である。郷から離れて自由を失い、まるで犯人のように監視されるこれからの生活には相当な失意が見える。一方、兄弟二人の態度と比べて、お父さんの姿は非常に偉大であるように見える。息子を慰めたり(図 6)、皆を集めて秩序を維持したり、周囲の人間を団結させたり(図 8)。困難の前に、一家の心の支えとして心強く信頼できる父親の像が現れた。

図 5

図 6

図 7

図 8

失意のライル

図 9 と図 11 は超ロングショット、図 10 と図 12 はライルの側面のミディアムショットである。図 9 は青い空と白い雲を背景として、注目点はフレームの中央にある強制収容キャンプを包囲する鉄のフェンスである。自由を象徴する空、監禁を象徴する鉄のフェンスはライルの視点から見られた風景なので POV ショットである(図 9-10)。この POV ショットを見ることによって、空とフェンスの激しい対立関係を通じて、ライルの内心の自由への欲求と現状への絶望という衝突的な気持ちが表れる。

図 9

図 10

図 11 はだれの視点からの POV ショットではなくて、全知な視点からの客観カメラで撮っている収容所部屋外の風景である。図 12 は部同じ客観カメラを用いて、部屋の中に横になって見も動けず失意しているライルの姿を撮っている。枯れた大地(図 11)が撮られた後に失意しているライル(図 12)がカットで出てくるという映像の撮り方によって、横たわっているライルは枯れた大地と同じように残酷な運命に打ちひしがれて、類似が見られるだろう。こうした、四つのショットは弟のライルの失意の描写である。高卒の兄レーンと違って、ライルは野球の才能があるから、スポーツ奨学金で大学に行こうと思っているが、戦争のせいで大学に行くチャンスもだめになった。その結果、ライルは大好きな野球を諦め、人生の目標もなくした。お父さんと兄が生活寮や周辺環境を良くするために仲間たちを団

結させ、部屋の修理や必要品の補充に頑張る時、ライルはただひたすらボーとしていた(図12)。困難の前に、若い日本人男性の茫然とする姿が描かれた。

図 11

図 12

日系男性移民のプライド

図 13－15 は、カズとレーンは強制収容キャンプの代表として、日系人たちの必要な日常品を購入するシーンである。最初に、アメリカ人の視点から撮るカズとレーンの姿の POV ショット(図 13)、それにつづいてアメリカ人の表情を見るカズとレーンの POV ショット(図 14)がでてくる。アメリカ人は皮肉な表情をしていた。この表情から、日系人に対する差別的な感情が見える。それでも、カズとレーンは笑ってやるしかないのだ。図 13 にお父さんのカズは差別されても頭を下げず、堂々と笑って自分の要求を話す。図 15 のお父さんの笑顔は息子にとっては勇気の元であり生きる希望でもある。日本人男性移民の自尊自愛の姿が描かれた。ここの分析をまとめると、これらのシーンの中から日本人男性の責任感、勇敢で困難に直面する、冷静さも表現している。また、若いものには挫折に対する力不足な所も見える。

図 13

図 14

図 15

参戦を決意したレーン

　次に取り上げたのは、新年パーティで、強制キャンプに入ってからずっとお父さんの仕事に協力する兄レーンの突然の入隊宣言により、弟ライルは兄のことを心配しながら、「うまく思うな、やめてくれ」と過激な言葉で初めて兄弟喧嘩をするシーンである。カメラは横から客観的視点で撮っているカズとエミの嬉しそうな姿である(図 16)。赤いドレス、スーツで決めた姿、二人の姿勢や笑顔はキャンプでの始めての新年を祝う意志でもあり、来年も頑張るという意志も示した。次に、レーンはミディアム・クロースアップで撮られている(図 17-18)。いつもお父さんの仕事に協力する息子がいきなり軍に参加することは、レーンの決意を示した。レーンは自分の目標を持って、新たな道を開いていくとしている。しかし、ライルは兄の決断を支持しなかった。映画の中の初めての、そして唯一の兄弟喧嘩である(図 19)。お父さんカズはレーンと同じ面に立ち、ライルと対立の反面に居て、カズの手がライルを押しているのは(図 20) レーンの決意を尊重し、そして支持する意味を示した。

図 16

図 17

図 18

図 19

図 20

拒否された散髪

帰ってきた兄のレーンが散髪屋で受けた差別のシーンである。図 21-図 24 はレーンが復員してキャンプに帰る前にアメリカ人の散髪屋に差別され、散髪の要求が拒否されたシーンである。レーンは椅子に座って散髪を待っていた(図 21)。一見、図 20 は美容師の視線からの POV ショットと思うが、実際にはカメラは客観的視線でレーンを撮っていた。フレームの中の人物の配置を見て説明する。レーンはフレームの中心よりやや左側に居て、しかも顔の向き方向は真正面にカメラ向きではなく、カメラの視線より少し左方向に向いている(図 21)。一方、フレームの右脇にいる美容師の頭の後ろ姿から見ると、カメラは真っ直ぐ美容師の後ろ姿を撮っている(図 21)。つまり、美容師の目線はカメラの方向と一致している。この分析により、美容師はフレームの左側に居るレーンを見ていないことを証明した。まは、図 22 から見ると、美容師はずっと新聞を読んでおり、レーンを無視していることがわかる。図 21 は POV ショットではない。図 22 から図 24 まではショット・リバースショットで撮り、レーンの屈辱の表情と美容師の傲慢な表情が映された。当時のアメリカ社会に存在する日本人排除意識を反映している。また、この件は映画のこれからの発展に大きな影響を与えた。

図 21

図 22

図 23

図 24

野球試合の勝利

試合に負けたビリーの表情がミディアム・クロースアップで撮られている。悔しい表情ではなく、ビリーは嬉しくて満足した表情がフレームに映された(図 25)。体もやや右になって、全体的には穏やかな雰囲気であった。これは、ビリーがやっと日本人への偏見を捨てて、お互いに理解しあうことができたことを示した。ビリーを撮った後、カメラはライルとレーンのショット・リバースショットが撮り始めた。試合に勝ったライルはレーンと母を見て、レーンは笑顔でライルに感謝のメッセージを伝えた。フレームに映った人物のサイズから、図 26 と図 27 より、図 28 と図 29 では、カメラはどんどん人物に接近している。

図 25

図 26

図 27

図 28

図 29

差別が無くなる散髪

カメラは超クロースアップでレーンの散髪される所を撮っていた(図 30)。超クロースアップは観客の注目を集め、撮られる場面の重要さを強調する。前に差別を受けたために散髪ができなかったレーンが今散髪をしている事実を強調し、日系チームの勝利も強調された。次に、カメラは切り替わり、ミディアム・ロングショットで美容室の中の全体を撮った(図 31)。フレームの一番後ろに、窓を越えて人々の姿が見える(図 31)。

また、カメラはもう一度ワークして、今度は手持ちカメラでカメラの移動より窓の外に居る人々の姿をミディアム・クロースアップの距離で撮っていた(図 32－35)。この強調的な撮り方は観客に登場した人物の表情や動きに注目させる。窓の外に立っているキャンパスの家族たちや同胞たちはもはや血の繋がりの関係を超えて、すべての人がお互いの大切な存在になっている。店の中はハサミの音のみで、店の外も皆静かにしている。これはもう単なる散髪ではなく、人間として自由、平等など最も普通だが、最も重要な権利を取り戻したいという象徴がある。

図 30

図 31

図 32

図 33

図 34

図 35

第二節　賭け好き老人

賭け好き老人とライルの初対面

ミディアム・ロングショットでカメラは爺さんの後ろ姿を撮っている(図 36)。爺さんは黒い服を着ていて、一人で何かを作っているようだ。ここの登場人物の位置はフレームの真ん中である。ロングショットは人物の周りの環境も良く現していた。そして、黒い服も老人の「一人」という孤独感を強調した。図 37 はライルと爺さんの初対面と初対話で、フレームの中の二人は向かい合っている。ライルは後ろ姿しか映っていないが、爺さんがカメラの正面に向いているのは、登場人物の配置では正面向きと言い、後ろ向きより正面向きの方が力関係では優位な立場になっている[95]。その場で、ライルより爺さんの方が強い立

[95]今泉、前掲書、256 頁。

場であることを示した。実際にも、いつも爺さんが二人の中にはリードしている。さらに、図 38-40 は爺さんの日常生活の描写である。ギャンブルでお金を儲ける爺さんのイメージはこの三つのショットで撮られている。この三つのショットを分析すると、爺さんはいつもフレームの中心に配置され、周囲に籠まれている。こうした構図によって、この人物の優位的な立場を表明し、彼はリード的な存在という状況が見える。さらに、監督は観客に強い印象を与えるために、爺さんのギャンブルシーンを頻繁に撮影した。従って、観客がギャンブルを考えている限り、すぐに爺さんのことを思いつく結果になる。これもまた、映画の後半の発展の伏線になる。映画後半のクライマックスでは、爺さんは野球試合の結果を通して賭けることを提案した。図 38-40 のショットはヒントを作るためにここで使用されている。

図 36

図 37

図 38

図 39

図 40

アメリカ兵士とキャッチボール

ここのシーンはライルとアメリカ人兵士の始めての衝突である。シーンの内容を説明する。二人のアメリカ人兵士がキャッチボールをしている。突然ボールが高く飛び、キャッチされなかったボールはライルの隣に落ちていた。アメリカ人兵士の命令によりライルは落ちてきたボールを投げ返した。その腕を見たアメリカ人兵士は 5 ドルを賭けてライルと勝負すると要求した。しかし、ライル達日系人を差別しているアメリカ人兵士は負けを認めず、ルールを利用しズルをしてライルの負けと判断した。ライルが不公平に怒った時、爺さんに止められたシーンである。重要なポイントは賭け好き爺さんのイメージの変化である。シーンのはじめに監督が描写した爺さんは孤独で、不正手段でお金を儲かる少し悪い老人像だが、ここではいきなり変化が見られた。ミディアム・クロースアップで爺さんの初めての真面目な顔の表情が撮られた(図 41)。

今までのいつもヘラヘラ笑って、真剣に仕事をしたこと無いだめな老人像と違って、若者を守る尊敬すべき人生の先輩になっている。危険を知らず、アメリカ人と喧嘩しようとするライルの行動を厳しく止めて、この賭けに関係ないが、自ら 10 ドルをライルの代わりに出した(図 42)。そして、アメリカ人兵士の怒りを納めるために、頭を下げて、英語でほめてやった(図 43－45)。図 43－45 はショット・リバースショットである。幾ら普段は同胞に関心を持っていない様な人でも、肝心な時に同胞の前に立ち、同胞を守る年寄りの強さを現した。面白いのは英語ではほめ言葉だが、最初の日本語は悪口である。爺さんは笑いながらほめている様で実際は悪口を話す場面も爺さんの強さと表現した。その強さには、アメリカ人も唖然としていた(図 44)。

図 41

図 42

図 43

図 44

図 45

一回の散髪に賭けた

図 46 はミディアム・ロングショットで、図 47 は缶のクロースアップである。ロングショットで撮られた場面はフレームの中に重要人物や環境が全部入っていた。図 46 の構図から見ると、真ん中に爺さんがいる。つまり爺さんがメインであることがわかる。実は今度、日系人チームとアメリカ人チームの野球試合が行われる。「勝負にかけてお金を出してください」と爺さんが皆を説得している。次はクロースアップになった(図 47)。フレームの中心には赤い缶が映された。監督は意図的に観客の視線をこの赤い缶に集中させるためのクロースアップと考えられる。赤い缶の中に入ったのは単なるお金ではなく、キャンプにいる日系人全員の望みである。爺さんは再び肝心な時に、皆を団結させることをした。

図 46

図 47

全員分のお金が集まって、アメリカ人に挑戦するシーンである。光の下でキラキラ光るのはコインで、紙幣ではなくコインを使ったのは監督の故意である。この一枚一枚のコインは他でもなく、一人一人の日系人の心と願いである。この心と願いは今、太陽の下で光っていた。これも後ほど日系人チームの勝利を暗示しているではないだろうか？ショット・リバースショットが始まる(図 49－52)。爺さんの顔のミディアム・クロースアップとビリーの顔のミディアム・クロースアップはクロスで出現している。爺さんの自信とビリーの驚いた表情は非常にわかり易い対比となっている。図 49 と一緒に考えると、爺さんの自信のもとはキャップ全員日系人の支えも考えられる。また、ここのシーンも独立で、団結し、弱い位置にも関わらず、自分の種族を守りたいという強い日系人老人像を描いた。

図 48

図 49

図 50

図 51

図 52

敵側に立ち向かうだけではなく、爺さんは自分が正しいと思った道を進むために同じ日

系人に向かっても責任を持って戦う。勝利に賭けるために、日系人キャップは 2500 ドルを集め、それに対して 2500 ドルを出せないアメリカ人チームは一回の散髪に同意した。驚いたお婆さんは「バカげてる」と言った(図 53)。爺さんは「2500 ドル対散髪だ」、「そうか？金をかえしてほしい？」「だったら私は個人的に返す」と答えた(図 54)。それを聞いた婆さんは唖然とする(図 55)。そして、結局爺さんの言葉に感動して、散髪のことを受け入れ、席に戻って応援をし始める(図 56)。ここの爺さんであろうと、婆さんであろうと、最初は利益のためにしたことかもしれないが、重要な物を守る心境は変らないのだ。ここに日系人の間の団結性が見える。以上の分析を用いて、検証された日系男性移民の特徴は団結性が非常に強くて、自分のプライドを守るという特徴である。また一世と比べ、二世は日本よりアメリカに馴染み、自分がアメリカ人だと思うのが二世移民の特徴である。それにたいして、賭け好き老人のような一世は日本人というアイデンティティを強く思っている。

図 53

図 54

図 55

図 56

この章では、ショット分析から 2 つの結論を引き出すことができる。 第一に、日系移民が直面する差別行為を映画が語っていたことである。例えば、アメリカ人と日系人の間の結婚は許可されていない。また、アメリカ人は、相手がアメリカの兵士であっても日系人であれば散髪をしてあげない。 第二に、第二次世界大戦中に強制収容所に収容されていた日系移民は、その強制収容所を大きなファミリーと見なしている。 映画後半とエンディングに起こった野球試合と兄の散髪の描写を通して、監督は、この大きなファミリーの団結

と幸福を追求するすべての日系移民の努力を強調した。次の章では映画『リビング・オン・TOKYO ・タイム』を取り上げ、第一部第 4 章と同様に 1980 年代における日系移民像を考察する。

第八章　『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』に見る言語の壁

映画『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』[96]は 1989 年に公開されたアメリカ映画である。監督は日系アメリカ人スティーブン・オカザキである。映画が始まる前に以下のように、主演の大橋美奈子と監督スティーブン・オカザキがこの映画の内容について語った。

大橋美奈子：この映画は日本の人が想像するアメリカ映画とは大分違うんじゃない。

S.　オカザキ：全然違うね。サンフランシスコで撮ったけど、日本人が期待する金門橋は出ないし、でもアメリカの若者をよりリアルに描いてるよ[97]。

S.オカザキ：この映画は男の子から見た恋と R&R を描いた作品だね[98]。

これは現実によくある感動と失望を描いた作品だからね[99]。

そして、映画が始まると、映画の中のヒロイン Kyoko も日本人がどのような人間かを語り始める(図 1)。彼女が語り終わった後に、監督情報を表すクレジットが出てきて(図 2)、その後も「DIRECTED BY STEVEN OKASAKI」と出てくる。

図 1

図 2

この映画では、ヒロインの Kyoko は最初から最後まで語り手として台詞を語っている。

---

96 allcinema(Movie & DVD Database) 、
http://www.allcinema.net/prog/show_c.php?num_c=24947、(最終閲覧日:2018 年 5 月 15 日)。
この映画のあらすじは「米・カリフォルニアの日本料理店でアルバイトをしながら英語を勉強している留学生の女の子が、永住権を獲得するために、ロック・スターを目指すアメリカ在住の日本人男性を相手に偽結婚をする。英語が苦手な彼女と、日本語が分からない彼の奇妙な同棲生活が続くなかで、お互いに複雑な感情をいだき合う。」という物語である。結局は、二人は別れて、女は日本に戻ることになる。

97 監督:スティーブン・オカザキ／脚本:ジョン・マコーミック、スティーブン・オカザキ(1987, 00:00:28－00:00:53)。

98 同上 VHS 情報(1987, 00:01:34－00:01:40)。

99 同上 VHS 情報(1987, 00:02:15－00:02:20)。

映画における「語り」について、「何らかの問題を提起しているという共通性を持っている[100]」と浅沼圭司がまとめている。これからのKyokoが語った台詞はどのようなことを定期したのかをこれから文分析していく。

> In Japan we make many plans. We study hard for big exam. We go to the university. We work for good company and then we have family-approved marriage. My fiancée was unfaithful to me, so I had to break up my plan. I quit my job at Matsumoto Electric Campany[101] and decided to America. I told my family I want to have independent American experience, I want to study English and learn about America. I want to visit Yosemite National Park and I want to see Golden Gate Bridge. My friend Chikako wrote me from Japan. She said I will be lonely in America, I told her not to worry, America is very big I can find a friend[102].

ここの「語り」は、観客に重要な情報を与える。一般的に日本人は計画をしっかり立ててから行動する民族であると言われるが、一方でKyokoはただ夢を叶えたいという意志だけでアメリカに来た。これは計画的な行動ではなく、Kyokoが失敗することを暗示している。図2が終わった瞬間に図3が出て、すでにアメリカにいるKyokoが超ロングショットで撮られている。その後、メインタイトルが出てくる(図4)

図3

図4

---

100 浅沼圭司(2005)『映画における「語り」について』水声社、10頁。

101 引用したDVDではこのセリフの字幕は“Campany”になっている。正しくは“Company”だと思われる。役者の発音と意味から考えると、DVD字幕が間違っていると判断する。

102 監督:スティーブン・オカザキ／脚本:ジョン・マコーミック、スティーブン・オカザキ(1987, 00:03:08－00:04:33)。

When I first came to United States, my family wrote me every week. Their letters were always the same. They say "Kyoko come home", "America is not like Japan"[103].

そして、もう一度 Kyoko の語りが述べられる。アメリカで友達がきっとできるという観点も、その後の男性主人公 Ken の登場を暗示している。

第一節　日本に興味を持たない日系アメリカ人の夫

本節では、映画の主人公 Mr.Ken に関するシーンを取り上げ、映画に描写された日本人女性と結婚した日系アメリカ人(三世)男性の人物像や特徴を明らかにする。最初に考察する映像は、主人公の Mr.Ken が初めて登場するシーンである。このシーンでは、Ken は彼女にふられ、二人が別れる場面が描かれる。

映画の冒頭から現れたヒロイン Kyoko と違い、男性主人公 Ken の姿は映画が始まってから 12 分を経過してもまだ現れない。監督は、この映画に男性主人公は存在しないのではないかという印象を意図的に観客の心に刻んでおり、そのため、いざ男性主人公が現れた時に、その存在感が最大限に大きくなる効果がある。12 分 02 秒の箇所で、ヒロイン Kyoko がバイトをする店の店長が調理しながら電話をするシーンで Ken の存在が出される。実はこの電話がきっかけになり、Kyoko と Ken の国際結婚が成立するのである。Ken が電話に出た直後、すなわち映画の 13 分 05 秒の箇所で、男性主人公 Ken が初登場する(図 5-12)。

前のシーンで店長が Ken との電話を切った後の場面は急にカットされ、壁に貼られた一枚の女性の写真がクロースアップで出てくる(図 5)。フレームの中心に配置されるこの一枚の写真に映された女性は重要な人物だと思われるが、実は彼女は Ken の元の彼女である。ここで重要なのは、彼女自身ではなく彼女の身分である。ここのクロースアップは、主人公 Ken の元の彼女が一人のアメリカ人女性だという事実を強調している。次に、カメラの位置が変更され、Ken のベッドの前に固定される。全体像が見えるようにショットサイズはミディアム・ロングショットになる。Ken はベッドに座って朝食を食べており、Ken の近く

---

[103] 監督:スティーブン・オカザキ／脚本:ジョン・マコーミック、スティーブン・オカザキ(1987, 00:04:46－00:05:06)。

の壁に貼られている先ほどの写真が見える(図 6)。この構図により、二人の親密的な関係性が表現されている。

図 7-8 では、カメラの位置が固定されたまま同じ角度で、ベッドで行われた場面をミディアム・ロングショットで撮っている。写真の女性は自分の写真を取り外しており、一枚だけではなく壁に貼られている 2 枚の写真を全て取り外すという行動から、二人の親密な関係は破綻することがわかる。しかし、図 7-8 を考察すると、二人の関係だけではなく、もう一つ重要なことが明らかになる。図 7-8 の女性の行動に対する Ken の態度は、非常に無関心である。彼はその位置に座ったまま、少しだけ首を向けて彼女の行動を見る(図 8)だけで、一切阻止しなかった。すなわち、監督が固定カメラでこの場面を意図的に撮った理由は、固定された画面を通して全く動揺しない Ken の無関心の内心を表現しようとしたからである。

彼女は写真を取り外した後に Ken に別れを告げ、Ken の家から出ていく。図 7-8 は客観的カメラで撮られているが、次にカットされて出てくる場面は Ken の POV ショットである。彼女が強くドアを閉めたため、振動が伝わって壁にかけられているギターも結局床に落ちる(図 9-10)。客観的カメラを使わず、Ken の視点からの POV ショットで撮ることによって、彼女の怒りを Ken に感じさせている。しかし、彼女が怒って部屋から出ていくのを見た Ken の反応は非常に皮肉的である。カメラはもう一度ベッドの前の同じ位置に置かれて、客観的カメラで Ken を撮っている。Ken は動かないままドアを見ているが(図 11)、しかし次の瞬間には再び朝食を食べ始める(図 12)。このシーンで注目したいのは図 6 と図 11 の構図で、Ken はほぼ同じポーズ取っており、グラフィックの類似[104]の効果により Ken の無関心な内心活動や性格を表している。唯一違いが見える所は、壁に貼られた写真である。図 6 にはまだ貼られたままの彼女の写真は、図 11 になるとなくなっている。変わっていない男性主人公と消えてしまう女性写真の構図を通して、二人の今の関係性を明らかにしている。

まとめると、図 5-12 においては、初登場の男性主人公に関する四つの情報が提供されている。まず、写真のクロースアップにおいて、Ken の元の彼女はアメリカ人という情報を与えている。また、グラフィックの類似と固定カメラで撮るショットにおいて、Ken が持っている性格は無口で、情熱的ではないことがわかる。さらに、構図と小道具の使用において、

[104] 今泉、前掲書、76 頁。「グラフィックの類似」の解釈。

Ken の部屋の壁に貼られた英語ポスターや立てかけられたギターを見ると、彼の身分が明らかになり、彼はロックバンドのギタリストであることが確認できる。図 5-12 を考察した結果、映画の男性主人公 Ken の周りの人間や環境もアメリカの要素ばかりで、一つも日系人という身分を提示できる要素はなく、彼が日本に興味を持つ証拠が一つもないということが判明した。そして、彼が日本に興味を持っていないという証拠は、次のシーンの分析でさらに説明することができる。

図 5

図 6

図 7

図 8

図 9

図 10

図 11

図 12

前掲の図 5-12 の場面からは、主人公 Ken は日系人だが、育てられた環境にはアメリカの要素しかなく、彼はすでに正真正銘アメリカ人であるということが判明した。これから図 13-16 を分析し、彼が日本に興味を持っていないことをさらに証明する。彼が友達の店で昼食を食べているシーンを取り上げる。座っている彼にカメラは極めて接近し、彼が右手に持っている食べかけのドーナツをクロースアップで撮っている(図 13)。構図に注目すると、ドーナツはフレームの中心に配置され、画面の前景に置かれている。さらに、フォーカスはフレームの後景に位置している Ken から外され、前景にある食べかけのドーナツに絞られている。フレームの真ん中かつ前景に配置され、その上観客に何かが重要であることを示す効果があるシャローフォーカスに絞られており、ドーナツが重要な小道具であることが明確になる。したがって、この重要な小道具の移動と共に、カメラも移動し始める。Ken は皿に乗っているドーナツを持ち上げ、口に入れて食べる。ドーナツは Ken に食べ切られるまで、重要な小道具として常にフレームの中心に配置されている。こうした構図を通して、重要な情報が反映されている。

その次に Ken が食べるのはドーナツではなく、友達からもらった饅頭である。まんじゅうである理由は、「日本人だろう、だったら好きだ」という彼のセリフからよくわかる。しかし、一般的に日本人が好きだと思われている饅頭だが、その運命はドーナツと全く異なる。その違いも構図によって解明できる。Ken は饅頭を一口食べて、皿に饅頭を戻した。画面はシャローフォーカスではなく、ディープフォーカスが用いられる。テーブルに置かれた饅頭はロングショットで撮られている(図 15)。Ken は食事を終えて席から離れるが、カメラは固定されてずっと饅頭を撮り続けている。配置位置はフレームの右下である。やがて Ken はフレームからはみ出し、開いた構図になっている(図 15-16)。

図 13-14 と図 15-16 を比較すると、四つの点が分かる。まず、ショットサイズから見ると、クロースアップで撮られるドーナツとロングショットで撮られる饅頭では、重要性が異なっていることが強調される。また、構図において、常にフレームの中心に配置されているドーナツと常にフレームの右下に配置されている饅頭は、その後の運命の違いが見える。さらに、結果から見てみると、ドーナツと饅頭は、アメリカと日本の象徴だと考えられる。食べられたドーナツと残された饅頭は、Ken はアメリカ人の象徴であり、今まで日本に全く興味を持っていないということを象徴している。

図 13

図 14

図 15

図 16

図 17-18 から、Ken の視点からの POV ショットが始まる。今まで全く日本に興味を持っていない Ken が日本人女性 Kyoko と結婚するに至ったきっかけが、この場面にある。POV ショットで撮られた日本舞踊を踊っている日本人女性の姿が、Ken の目に大きく映っている(図 18)。このような日本舞踊を踊るシーンは映画において三箇所あり、いずれも Ken と Kyoko の運命が変わり始めるところに現れる。前掲の図 17 と図 18 は一回目の場面で、Ken が日本に興味を持ち始め、やがて Kyoko との結婚を同意するきっかけになる。二回目は二人の結婚が決まる時に、再び登場する(図 19-20)。三回目は Kyoko がアメリカ生活に疲れ、Ken と

別れて日本に戻ると決意する時に登場する(図 21-22)。このような非現実的な人物の登場から、二人の非現実的な空間や思想を表している。

図 17

図 18

図 19

図 20

図 21

図 22

次に、Kyoko が日本に戻った後のアメリカに残された Ken の反応を考察する。まず、図 23 は、青い背景に Kyoko の顔が一つの場面を占める大きさで映されており、人物の重要性を表すクロースアップで撮られている。これから話されることがとても重要な事情であることを示している。最も面白い展開は、図 24-26 に描かれた、Ken が手紙を読み Kyoko が日本に戻る事実を知った後の反応である。本節で最初に考察したシーンでは、元の彼女にふられてベッドに座った Ken は動かずに平然と朝ごはんを食べ続ける。一方、Kyoko が Ken と

別れて日本に戻ることを知ると、Ken は彼にとって一番大事であるはずのギターを壊す(図26)。この Ken の反応のギャップにより、彼の感情の変化が表されている。

図 23

図 24

図 25

図 26

本節でまとめた映画に描かれた日本人女性と結婚した日系アメリカ人(三世)男性の特徴は、日系人であってもアメリカで育てられるとアメリカ人になり、最初は日本に全く興味を持っていないが、日本人女性と結婚した後に日本人女性に憧れるようになり内心に日本と関わる気が生じて日系人の本質が出てくるというものである。監督は日系人として、この映画を通じて、アメリカ在住日系アメリカ男性像を明らかにした。

第二節　英語が話せない日本人の妻

第一節では、日本に興味を持っていないため日本語が全く話せない日系アメリカ人の夫は、国際婚姻が失敗する一つの理由であることが明らかになった。本節では、英語が話せないヒロイン Kyoko に関するシーンを取り上げ、映画に描写されたアメリカに移住するために日系アメリカ人(三世)男性と結婚したリアルな日本人女性の人物像や特徴を明らかにする。

最初に取り上げるシーンは、Kyoko が日本にいる家族に手紙を書いている場面である。深

夜、日本料理店のバイトを終えて家に戻ったKyokoは、日本にいる家族たちに手紙を書き始める。手紙の内容はKyokoが英語で語っている。初めカメラはKyokoの後ろに設置され、Kyokoの頭の横を通り、書かれている手紙をロングショットで撮っている(図27)。全知の視点からどの人物が何をしているのを確認できる。次に、カメラは徐々に手紙に近づき、図28から30まで、ショットサイズはロングショット(図27)、ミディアムショット(図28)、クロースアップ(図29)、超クロースアップ(図30)にと変化して、観客に少しずつ手紙の内容を見せている。図30において、ショットの内容を表す超クロースアップが用いられて、手紙に書いている文字の情報と重要性を示している。Kyokoは日本語で手紙を書いているが、語りは英語である。そしてディゾルヴが始まり、手紙の上に手紙を書いているKyokoの姿がロングショットで出現して(図31)、場面が転換する。Kyokoの全貌が見えて(図32)、監督は机に置かれている「みかん」を通してKyokoから家族への思念を表している。

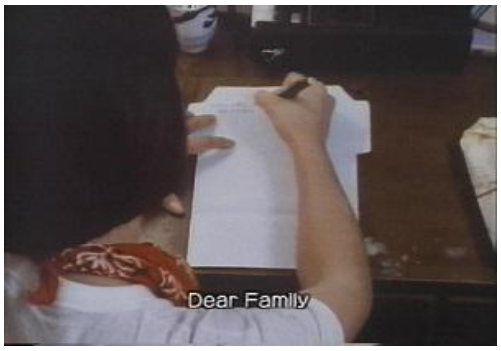

図27

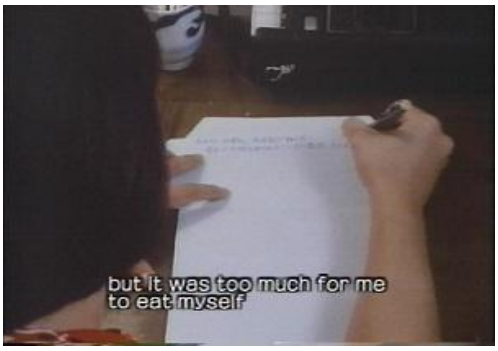

図28

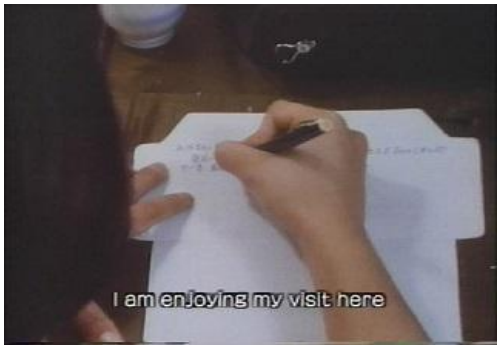

図29

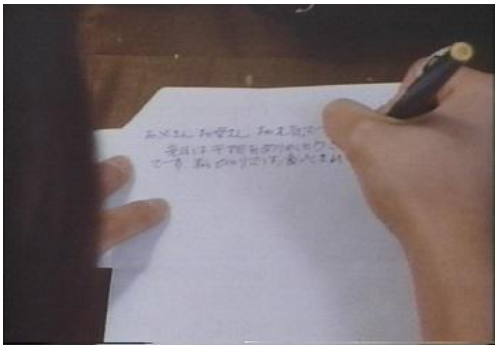

図30

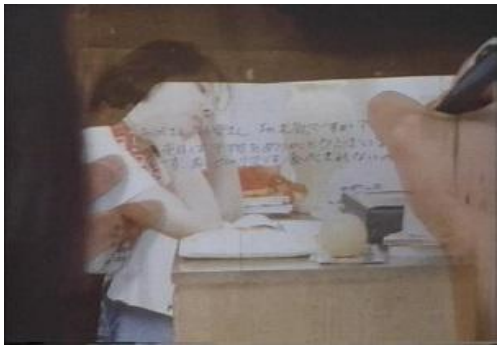

図 31

図 32

英語を勉強したい Kyoko と英語を話すのに疲れた Kyoko、この前と後の変化を、次の図の比較によって解明する。図 33 と図 34 のシーンが行われる場所は同じで、Ken の部屋の屋上である。図 33 は二人の姿を撮っているため、図 34 とカメラの角度とは少し異なる。同じ場所において、図 33 の場面で Ken と Kyoko は英語で話をしている。Kyoko は英語の教科書を持ち、Ken と一緒に会話をしている。一方図 34 では、場面は大きく変化する。Kyoko は一人で屋上にいて、しかも、英語ではなく日本語の歌を歌っている。歌いながら Kyoko の心理を語る声が始まり、このようなセリフがある。

> It is better our marriage is temporary. I can not blame Mr.Ken for my situation. He dose not understand me but it is not his fault. I can not speak my feeling in English. He can not speak his feeling in Japanese[105].

図 33

図 34

[105] 監督:スティーブン・オカザキ／脚本:ジョン・マコーミック、スティーブン・オカザキ(1987, 01:04:15－01:04:42)。

図 33 と図 34 は映画の前半と後半にそれぞれ描かれるシーンである。監督は意図的にこのような類似性があるシーンを用いて、構図の相違点から主人公たちの感情の変化を確認している。また、行為の違いにより、Kyoko の英語に対する態度の変化が解明できる。

これまでの分析では、映像の構図や主人公の行動によって、言語の壁が表現されていた。次に考察するシーンは、Kyoko が初めて言葉で英語の勉強が嫌だという感情を述べる場面である。直接言語の表現になるシーンである。このシーンについては、今泉容子の研究論文「日米映画に描かれた国際結婚」では、「ケンがアメリカ人であることぐらい、キョウコは百も承知しているが、彼に八つ当たりせざるを得ないのである。彼女は間もなく彼の元を去って日本へ帰る。問題の核心が異文化コミュニーケーションの失敗であり、結婚の存続は女に決定権があることを、この映画は明示している[106]。」と主張した。本論文のこのシーンでは、さらに、図 35-38 をとして、空間の感覚から二人の関係を考察する。ギターを修理する Ken が、威厳を失わせる効果があるハイアングルで撮られている(図 35)、一方、ややローアングルで Kyoko が撮られている(図 36)。二人とも顔が隠れて、表情が見えない構図である。目線が合わない二人から、二人はまるで別の空間に存在するような雰囲気が描写されている。図 37 では、Ken は画面の左半分の空間にいて、Kyoko は画面の右半分の空間にいる。一見二人はシンメトリーの構図になっているが、よく見ると二人はフレームの前景と後景になっており、女の主導的な地位が示されている。

Kyoko は Ken に対して、最初と最後に日本語で声をかける。

Kyoko：お茶がなくなっちゃったから店に行って買ってくるけど、
　　何かほしいもんある

Ken：。。。

Kyoko：どうしたの

Ken：。。。

Kyoko：私もう英語しゃべるのを疲れちゃった

Ken：You know I can't speak Japanese

---

106 今泉容子(2015 年)「日米映画に描かれた国際結婚―日本人妻とアメリカ人夫」『Area Studies Tsukuba』36 期、50 頁。

Kyoko：私は日本人なんだもの、日本語喋りたいわ。

あなただって日本人でしょう。

どうして日本語を喋らないの

Ken：Do you want to go out tonight?

Kyoko：いいわ[107]

話が終わった後に、Kyoko は空間から消える(図 38)。図 37 で彼女は最後の一回に Ken とコミュニケーションを取ることを試みているが、失敗してしまう。言語の壁を乗り越えることが出来ず、Kyoko は Ken の世界から離れる。このように空間の構図により、二人の関係や二人の力関係を明らかにした。「言語はその文化固有の考え方を映すか鏡[108]」である。つまり、異文化コミュニケーションをとる時、言語は一番最初で重要なものである。

図 35

図 36

図 37

図 38

本章は、日系アメリカ人男性と日本人女性の失敗した婚姻を描写した映画『リビング・

107　監督:スティーブン・オカザキ／脚本:ジョン・マコーミック、スティーブン・オカザキ(1987, 01:04:15－01:09:4)。

108 伊佐雅子監修(2002)『多文化社会と異文化コミュニケーション』三修社、107 頁。

オン・ TOKYO ・タイム』を考察した。本章のショット分析から二つの結論がまとめできる。第一に、移民として「言語」という壁を越えなければならないということである。言語が通じない場合、コミュニケーションが大体失敗してしまうという現実が表現された。英語を話せない Kyoko は自分の内心を言葉で表現することできないため、この映画では最初から最後までボイスオーバーあるいは語り手を加えて内心を表現した。第二に、本研究の他の章と同様に、この映画でもファミリーの幸せが強調されている。幸せなファミリーを作ることができれば、アメリカビザを手に入れることができる。しかし、結局、Ken と Kyoko のファミリーは失敗したため、Kyoko はアメリカから離れた。このようなショットにより、第二の結論を証明できた。さらに、本研究の第二部に行われた映像分析をまとめると、日系監督は現地人と日系移民との関係よりも、日系移民同士の関係に着眼したことが明示される。

これまでのショット分析によって、第一部と第二部を合わせて全部で八つの映画考察を行い、非日系監督と日系監督がそれぞれ描いた第二次世界大戦前後の日系移民像をまとめた。これからは、本研究の第三部「日系監督の映画における日系移民像」を検討する。中国系監督の移民映画に関しては、映画に描かれた中国系移民社会はどのように変化していくのか、どのように特徴を付けられているのかを解明する。

第三部　中国系監督映の映画における中国系移民像

第九章　『金山』に提示する中国人労働移民

本章では、2009 年に上映された中国・カナダ合作映画『金山』を取り上げる。この映画は、胡大為(David Wu)監督の作品である。「中国移民の物語として最も有名なのは一八六九年のセントラル＝パシフィック大陸横断鉄道建設で、約一万四千人が参加している」、「影の功労者」[109]とも呼ばれる中国系移民たちの物語を描く作品である。

物語は、20 世紀初期にカナダ鉄道会社が南北カナダを貫通する鉄道を建設するために中国香港に中国人労働者を募集するところから始まる。開拓の裏には、中国人労働者の血と涙が隠されていた。当時の香港では、カナダの土地に金があるという噂があり、人々は「Gold Mountain」と呼んでいた。一人の少女小虎(本名：麗君)は長い間所在不明だった父親を探すため、男装して中国の花火工場から遠く、鉄道建設キャンプまで渡る。そこで小虎は鉄道会社の持ち主の息子 James と恋に落ち、自ら自分が女性であるという事実を James に告白する。沢山の困難を乗り越え、二人の心はやっと通じ合う。しかし、小虎が鉄道会社の管理側の不正行為を発見し、それに気付いた管理側は秘密を隠蔽するため小虎を殺そうと計画する。岸を爆発する時、小虎の安全ロープは故意に破壊されており、彼女の命に危険が迫った。しかしその瞬間に、中国労働者側の建設主任が自分の命を捨てて小虎を助けた。実は、その主任の正体は小虎が探していた父親だったのである。映画の最後、小虎は James と別れ、一人で「Gold Mountain」に生きることを決め、自分の道を歩む決意をして建設キャンプを去る。

第一節　中国系移民のアメリカン・ドリームと現実

まずは、小虎が初めてカナダ鉄道建設の労働者募集の広告を見ていたシーンである。図 1 のカメラは、アイレベル・アングルで撮っている。壁に貼られている色付きの大きいポスターのような紙にカメラが真正面に向かっている一方で人物は後ろ向きで、明らかに人物より紙を強調している。それが瞬時にカットされ、次のショットになり、ここでやっと人物を真正面に撮り(図 2)、しかも顔のクロースアップを撮る。クロースアップで撮られた(図 2)ヒロイン小虎の表情が大きく目の前に現れ、彼女の視線や表情からは「希望」「未来」

[109] 越智、前掲書、117 頁。

「興奮」などの感情が垣間見える。また次のショットにカットして、ハイアングル、マスターショットで小虎と募集ポスターの全体がフレームの中に撮られる(図 3)。周りには通りかかった人以外は誰もいないが、小虎は一歩も動かずに募集ポスターを見ている。このような表情や動きのシーンから、監督は小虎のカナダの旅を暗示している。

図 1

図 2

図 3

最初に超ロングショットで星空の風景を映し出す(図 4)。こんな綺麗な星空の下では何かが始まるのではないかという無声の疑問が出てくる。またカメラはすぐに切り替わり、ロングショットでヒロイン小虎と彼女がいる環境を同時にフレームの中に映し出している(図 5)。図 5 を見ると、観客は簡単に小虎の居場所と状態を理解できる。図 4 のカメラは、明らかに小虎の視線である。静かな湖の隣で、小虎が星空を見ながら何かあるいは誰かのことを思っているということを想像できる。図 6 はミディアム・クロースアップである。小虎の顔がフレームの中心になり、笑っている小虎の心情を読み取ることができる。異国にいるにもかかわらず、また、直前のシーンで喧嘩をしたばかりであるにもかかわらず、小虎は泣くのではなく笑っているのである。このシーンでは、静かな夜に、苦しいことを忘れて幸せを感じようとしている小虎の強い心が表現されている。また、図 4 と図 5 の間と、図 5 と図 6 の間に、それぞれカットが入っている。

図 4

図 5

図 6

次のシーンでは、一人で星空の壮大さや湖の静けさを感じている小虎の側に James が来る(図 7)。すでに友達になっている二人の間にはいい雰囲気があり、環境のせいかもしれないが、小虎は James に対して愛する気持ちを抑えられずに、やっと「私はいつもあなたのことを考えている」と言う。しかし、小虎のことを男性だと思っている James は驚いて逃げようとしてしまう。そんな James を見て、小虎はいつも被っていた帽子をはずし、自分は実は女性であるという事実を話す(図 8)。正面のミディアム・クロースアップにより、小虎の勇気ある性格が描写されている。

しかし、James は受け入れることが出来ず、拒否の表情を浮かべる(図 9)。人物はフレームの中央線ではなくやや右側に偏って配置されており、ここから拒否の態度を示していることがわかる。図 8 と図 9 の間には同じ顔のミディアム・クロースアップショットがあり、ショット・リバースショットで二人の無声の交流が撮られている。図 8 の小虎はフレームの殆ど真ん中に真っ直ぐに入っているが、図 9 の James は少し側面でフレームの右側に偏っている。このような構図からは、小虎が James に受け入れてほしいと思う気持ちや、James がこの状況を拒否または回避したいという気持ちが表現されている。結局、James は小虎を残して先に帰ってしまう(図 10－11)。前の図 5 の穏やかな雰囲気とは異なり、図 10－11 の

ロングショットは人物を小さく収めて、小虎の悲しく寂しい気持ちを表現しｒうぃえう。気持ちを抑えられない小虎は夜も眠ることが出来ず、泣いている(図 12)。横から光が差し込み、小虎が涙を流しているのがわかる。この涙は決して失恋の苦しみだけを表現しているのではなく、自分の気持ちを我慢して、願いを達成することを諦めない小虎の覚悟をも表現していると考える。

図 7

図 8

図 9

図 10

図 11

図 12

第二節　自立する女性

小虎と James は一緒にいくつかの難関を乗り越え、二人はやっと心を通じ合わせて恋に落ちる。初めてのベットシーンの後である(図 13－21)。図 13 はミディアム・ロングショットでベッドにいる二人の姿を撮っている。二人はフレームの中心に入っていて、シンメトリーの構図になっている。監督は意図的にフレームの一番前にあるベッドの焦点をぼやかしており、カメラの焦点はフレームの後ろの人物に集中している。図 14 では、カメラは横から二人の表情を撮っている。小虎と James は見つめ合って、幸せな未来を語りながら笑みを浮かべている。左側に配置されたランプの灯りからも、その内容を示していると考えられる。

次のショットは急にカットされ、真夜中に木の枝の向こうにある満月が超ロングショットで撮られる(図 15)。図 13 と図 14 の室内の明るさと異なり、急にフレーム内が暗くなる。James は熟睡しているが、小虎は密かに起きており(図 16)、James に毛布を掛けると小虎は部屋から去っていく(図 17)。図 18－21 はアクションの一致である。小虎は部屋のドアを閉めると(図 18)、変装用の帽子を被ってドアに背を向けてその場を離れようとしていたが(図 19)、やはり未練があって一度振り返り(図 20)、その後やっと去っていく(図 21)。映画のこのシーンを見た観客からは、やっと愛し合って明るい二人の未来まで語っていたのに、なぜ小虎は深夜に一人で去っていくのだろうかという疑問が出ると思われる。その上、小虎は寝る前の幸せな表情(図 16)ではなく、落ち込ようにも見える真顔だった(図 19－21)。監督はこのシーンを通じて、何を表現したいのだろうか。小虎が一般的な恋に落ちた女性の反応と異なる行動を取るのは、小虎の個性と映画の中の社会環境を強調するためである。小虎にとって恋はすべてではなく、また、恋はすべての問題を解決できるでもない。小虎は自分のことをただの異国での労働者であると認識しており、自分にも負わなければならない責任があり、愛し合っても現状は変わらないという事実を見つめている。実際に頑張らなければ幸せは永遠に手に入らず、いつまでも夢を果たすことができないと理解しているのである。そのため、小虎は恋をしている女性と思えないような異常な行動を取ったのであり、これらの行動から小虎の独立した強い性格がうかがえる。

図 13

図 14

図 15

図 16

図 17

図 18

図 19

図 20

図 21

次に、映画の後半のクライマックスのシーンを考察する。小虎が山崖を爆発する時、安全ロープが壊れ、片足だけが縄に繋がった状態になり、今にも落ちてしまいそうになる。その時、主任は崖から飛び降りてロープを掴み、小虎を助けようとする(図 22)。ロングショットで撮られたこのシーンで、カメラは人物と水平になり、周りの状況と主任の動きの両方をフレームに収めている。構図がシンメトリーではなく、重要な人物がややフレームの右に配置されているのは、左側の広い空間を強調するためである。図 22 からは、二人の命が縄一本に賭けられた絶体絶命の状況であることがわかる。火薬が爆発し、主任が爆発の衝撃に打たれて下の岩に落ちるシーンはクロースアップで撮られ(図 23)、観客に爆発した衝撃の感覚を伝えている。仰向けに倒れた主任は家族写真を取り出して小虎に見せると(図 24－25)、故郷まで連れて戻ってほしいと願う。小虎は写真を見てようやく主任が父親ということ知り(図 25)、あまりの衝撃に呆然とし、動けなくなってしまう。ここで急にカットされ、次の場面は主任の手のクロースアップになり(図 26)、これは死の印を表現している。呆然としたまま反応できない小虎と主任のミディアム・ロングショット(図 27)と図 28 の鳥瞰アングルショットは、長年探した父親がやっと現れたにもかかわらず、得たと同時に失ってしまったという小虎の強烈な悲哀感や孤独感を表現している。

図 29－33 は連続編集手法で撮られて、アクションの一致である。映画終了前 12 分に、小虎は初めて“号泣”する。小虎はこれまで、食べ物が無くても、苛められても、失恋しても、危険の前でも笑って生きてきたが、目の前で父親を亡くし、父親の血で染まった写真を強く握ると、涙が止まらなかった。しかし、このシーンで小虎が“号泣”したというのは正しくない。なぜかと言うと、この小虎の号泣は無声だからである。小虎は口を開けて涙を流しているが、声を出していない。しかし、その無声こそ、小虎のとてつもなく大

きな心の傷を極めて鋭く表現する方法であると考える。また、母が亡くなってからずっと一人ぼっちであったという過去ゆえに、小虎は声を出して泣くことができなくなっていたということも考えられる。

図 22

図 23

図 24

図 25

図 26

図 27

図 28

図 29

図 30

図 31

図 32

図 33

次に、別れのシーンを考察する。小虎は父親を失い、James との恋愛関係からも目を覚まし、結局 James と別れて建設キャンプに去っていくことを決める。図 34－39 は、二人の別れのシーンである。移動カメラで遠くから近く、二人の抱き合う場面が撮られた(図 34)。このような撮り方は静止しているシーンよりも時間の長さを感じられるので、二人の別れたくない気持ちを強調している。図 35－36 はショット・リバースショットで小虎と James の表情を撮っている。ここでの注意点は、James の泣きそうな表情(図 35)と小虎の笑顔(図 36)である。最後の小虎の清々しい笑顔からは、すべての苦難を浄化したような神聖さを感じ取れる。小虎のこの笑顔は、カメラを通して「幾らつらくても、私は笑って前に進むのだ。」；「私は大丈夫だ、心配しないで、あなたも幸せになるよ」とは話している。そして、徐々に、汽車と共に小虎の姿が消えていく(図 38－39)。

図 34

図 35

図 36

図 37

図 38

図 39

映画は、二つのクロースアップと一つのミディアムショットで終了を示した。James に向けられた清々しい笑顔(図 36)とは異なり、一人になった時の小虎は泣いていて(図 40－41)、再び小虎の個性が強調されている。James のために笑顔を向けて、涙は自分だけで味わうという、独立した優しい女性のイメージが豊かに表現されている。そして、最後に父親の遺品を抱いて新たな旅に出発する小虎の場面では、カメラが固定されて色も暗くなり(図 42)、小虎の夢だった「Gold Mountain」の終焉と再開を暗示していると考える。

図 40

図 41

図 42

本章では、映画『金山』で描写された中国系女性移民像を考察した。映画の中で主に語られた人間関係は、小虎とカナダ人 James の恋愛関係である。ヒロインは自分の夢を果たすために覚悟して祖国を離れ、遠くの異国へ渡った。しかし、現実は残酷さを物語っていた。小虎は「Gold Mountain」という嘘に騙されたことを知り、挫折してしまう。理想と夢を実現することができない小虎にとって、異国の生活の中で欠けてはならない大事な人物がいる。それは小虎が探していた父親と、恋人の James の二人で、彼らは小虎の心の支えという存在である。大事な人が存在していた小虎は、挫折しても心まで折られることはなかった。しかし残酷にも小虎の父親は小虎を救うために命を失い、その結果小虎は大切な父親を失ってしまい、彼女の心に傷が残った。この映画からは、中国女性移民の独立性が見られる。『金山』のヒロインの小虎は弱気をあまり見せず、むしろ男性よりも強い性格を持っているように表現され、困難の前でも一人で乗り越えて他人を助ける存在である。つまり、この映画で描写された中国人女性移民の独立性は強いと言える。そして、この映画のファミリーというキーワードについて、監督は小虎と彼女の父親のショットを通じて語った。次章では、1980 年代の中国系女性移民を考察する。

第十章　『フルムーン・イン・ニューヨーク』に見る中国人女性たち

本章では、1990 年に上映された中国香港映画『フルムーン・イン・ニューヨーク』を取り上げる。この映画は中国の監督関錦鵬(Stanley Kwan)の作品で、アメリカに移住した三人の中国系女性移民の日常生活と三人の関係を描いている。

中国本土出身で中国系アメリカ人の男性と結婚するためにアメリカに移住した趙虹は、今後のアメリカでの生活に夢を持っている。彼女は婚姻が人生の勝ち点だと思っており、自信満々に本当に自分もアメリカ人になると思っている。趙虹の披露宴で、彼女は中国台湾出身の女性黄雄屏と知り合った。黄雄屏は十年以上前に両親と共にアメリカに移住し、十年以上のアメリカ生活を経て、すでに自分はアメリカ人であると考えている。彼女は舞台に熱心で、アメリカで勝ち抜くために一所懸命劇の世界に奮闘していた。もう一人はプライド高い中国香港出身の女性李鳳嬌で、彼女は亡くなった父親の命によって一人でアメリカに辿り着いた。正真正銘の香港人のように、どこでも生存できる、お金を儲けることを何でもやる、信用できる人間は自分しかいないと信じている彼女は天真爛漫な趙虹と夢だけ見ている黄雄屏とレストランで知り合い、二人のことを無知な人だと思った。この三人の女性はそれぞれ、出身・社会背景・教育・思想などが大きく異なっているが、一緒に過ごす中で互いに影響され始める。自分たちだけでいる時の三人はいつも意見が合わないが、外国人に向かう時だけ一致団結する。この映画では、その矛盾した生活の状況が描かれている。

第一節　三人の女たちー異国で味わった孤独

まず、映画のオープニングを考察する。映画は趙虹の結婚披露宴から始まる。映画のオープニングは、主人公の三人の女性として相次いで登場し、三人の生活の中で 1 つの普通のシーンを描いた。映画の最初の描写は、中国人女性三人の重要性を強調した。そして、三人それぞれの生活シーンの描写によって、観客は三人の女性にとって初歩的な認識を持っていて、三人の違いを簡単に知ることができた。具体的なショット分析を見てみましょう。図 1 はミディアム・ロングショットで宴会の様子が目の前に映される。図 2 も同じ手法で一つの大きいケーキがフレームの殆ど中心に入っている。図 1 と図 2 を見ると、観客は、ここは披露宴であるということを予想することができる。図 3 はミディアム・クロー

スアップで主人公の一人の趙虹が登場し、しかもクロースアップで彼女の笑顔を強調することで、彼女の自信満々の性格と態度を観客に感じさせている。図 4 はロングショットを用いた、趙虹夫婦が中心のシンメトリーの構図のシーンである。ここの図 1－4 までは、明るい場面と人々の喜びの表情から披露宴の幸せな雰囲気を表現しており、主人公の趙虹は常に夫と一緒にフレームの中心に配置されている。趙虹のアメリカ移住後の円満した生活と彼女の心の満足感を観客に見せている。ただし、そこで違和感が出るシーンがある。図 5 のロングショットの披露宴の客達の笑顔と図 6 の英語を理解できず笑うことができない趙虹との間に、対立が存在することが感じられる。ここで、幸せなはずの生活にいずれは衝突が生じることが暗示されている。

図 1

図 2

図 3

図 4

図 5

図 6

図 7－15 は、もう一人の主人公である李鳳嬌の登場シーンである。ここの場面で感じられる雰囲気は前の披露宴の幸福感とは全く異なり、一人の女性が異国で必死に自分を守ろうとする、強気な独立した女性のイメージが描写されている。図 7 はロングショットで撮られ、シンメトリーではないが、道路の殆どの真ん中に遠くから歩いてきた一人の女性がとても目立っている。図 7 から図 8 のクロースアップ場面になると、このようにショットを繋ぐことで、彼女の“心の強さ”が外から観客にも見えるようになる効果がある。図 9 は急にカットシーンが入り、女性のクロースアップから一人の男性の右腕のクロースアップになる。この右腕を強調するのはなぜかと観客の注意を集まった。図 10－15 で衝突が起っていた。知らない男性とぶつかった李鳳嬌は、何かがおかしいと思い、男性を振り返る（図 11）。すると、ちょうど男性も同時に振り返り、二人の目が合う（図 11）。この次の瞬間、李鳳嬌は靴を脱いで男性を追いかける（図 12-13）。李鳳嬌は自分がこの男にセクハラをされたと認識してぶつかった男性を靴で殴り（図 14）、最後には男性は逃げてしまう（図 15）。とても短い衝突シーンであるが、単に道ですれ違っただけの人にもかかわらず、少しでも自分が侮辱された可能性があれば必死に自分を守ろうとする彼女の性格をこのシーンは表現している。趙虹と違って、李鳳嬌の独立性を強調した。

図 7

図 8

図 9

図 10

図 11

図 12

図 13

図 14

図 15

図 16－20 は最後の主人公の黄雄屏が登場するシーンである。黄雄屏は舞台を愛し、いつかアメリカ人顔負けの演出をする夢を持っていた。だが、現実の彼女はまだ人気のない名も無き大根役者だった。ここのシーンは稽古のシーンである。黄雄屏は馬の役の練習をしている。図 15 から図 16 にはカットの手法が取られ、カットの直後、寝ているように見える男性がフレームに現れる(図 16)。そして、カメラが少し遠くに移動して、地面に跪いた黄雄屏が現れるが、その背中しか見えない(図 17)。男性の姿と黄雄屏の姿は、衝撃的に対立しており、重要性と重要性がないというの対比が描写されている。稽古がどんどん進むにつれて、カメラはどんどん近くなる。ミディアム・クロースアップ(図 18)とクロースア

ップ(図 19、図 20、図 21)で被写体としての黄雄屏の表情をフレームの中心に置いて拡大し、彼女の孤独、失意、あるいは夢を果たせない苦しみやその様子を、カメラを通して映している。

図 16

図 17

図 18

図 19

図 20

図 21

映画のオープニングの 8 分のシーンを使って、主人公三人の登場シーンは上記のように撮られた。以上のショット分析を通じて、三種類の女性の移民の性格の相違点を分析する。まず趙虹について分析すると、彼女は夫を頼る移民女性の代表例である。中国系アメリカ人と結婚してアメリカに移住し、これからの新生活を抱いて幸せな人生を送ることができると思っている。しかし、このような女性はすべての希望を夫に頼り、自分の独立した力を持っていない。趙虹と比べると、李鳳嬌は独立した移民女性の代表例である。彼女は一

人で異国のアメリカで生活し、周りに祖国の友人がいないため自分以外の人を信じようとせず、自分一人で奮闘することしか知らない、心が固い女性である。最後の黄雄屏はまた違う性格の代表例になっている。黄雄屏は自らアメリカに移住したのではなく両親と一緒に幼い頃に移住してきたので、所謂二世中国系アメリカ人である。こういうタイプの女性はアメリカ人と思われながらも、実はアメリカ社会にうまく馴染んでいないという現象があり、これは映画にも反映されている。

このように、監督は三人の女性主人公の一連のライフシーンを描写した。趙虹の結婚生活はそれほど幸せではない。 彼女は中国にいる母親をアメリカに連れて一緒に暮らすと夫に要求したが、彼女の中国系アメリカ人の夫はこれを理解することができない。李鳳嬌は強そうに見えるが、実際に彼女の人生は不安に満ちている。黄雄屏は自分が本当のアメリカ人であることを常に宣伝し、友人の前でアメリカ人のように話したり笑ったりした。実際は、アジア系であるため、彼女は仕事場ではよく差別される。 ヒロイン三人の日常生活に関する描写を通して、特に表情のクロースアップが用いられて、監督は中国系移民は異国での孤独感を反映した。特に重要なのは、映画の全体的な色調と色彩である。単純単調を表現できるモノトーンな映画雰囲気を監督が意図的に作った。主に黒、白、およびグレーをメインカラーとして使用された。オープニングでの結婚式を含めて、明るい色彩の使用はまったくない。全体の雰囲気はより重く作られた。そして、主人公の心理や感情も色彩に反映される。

第二節　支え合う女たちー異国で味わう友情

次は、三人が日々を経て関係を深くしつつあるシーンである。ある日、趙虹と黄雄屏は李鳳嬌と父親が経営しているレストランに尋ねていく。ちょうど満席になったため、趙虹と黄雄屏は裏の厨房で飲み始めた。ここで取り上げるシーンは、飲み会の後に三人が酔っ払って街に歩き出し、街頭で歌っているシーンである。このシーンで、三人の関係が深くなり始める。

図 22 と図 23 は、趙虹と黄雄屏が李鳳嬌の店の厨房で酒を飲んでいる場面である。この前に、趙虹は自分の親をアメリカに移住させることで夫と何度も喧嘩をし、本来幸せであったはずの生活が不幸になり始めていた。中国人とアメリカ人の親孝行の理念の違いにより、趙虹と夫の意見はいつも正反対になり、婚姻関係に危機が生じた。同時に、黄雄屏と

李鳳嬌も事業や家庭の問題で落ち込んでいる時期であった。図 22 と図 23 はシンメトリーの手法で、同じように悩みがある三人の初めての乾杯が撮られている。ここから、三人が互いを理解し始めたのである。

図 22

図 23

乾杯の後、三人が街に歩き出したシーンに切り替わった。図 24 では右下に車があり、車は三人の前に位置している。図 25 では左上に車があり、三人の後ろに位置している。図 24 の三人の姿にも注目すると、少し左側に寄っており、一番右側の趙虹の足は跳んでいるように見える。人間が急に立ち止まる時はこのような姿勢になると考えると、三人の目の前を車が通ったために、急に足を止めたということが分かる。図 24 と図 25 の二つの図が連続で撮られ、三人は非常に危険な道路のど真ん中に立っていて、普段は決してしないような危険な行動を取っており、三人が酔っ払っていることがわかる。

図 24

図 25

図 26－29 は、特に趙虹が酔っ払っている姿を描写している。図 26 はアイレベル・アングルで、カメラをミディアム・ロングショットで撮っている。左側の李鳳嬌と黄雄屏はまだ真っ直ぐに立っているが、一番右側の趙虹は斜めになっている。そして、図 27 の場面では、趙虹は李鳳嬌の膝で寝ている。憂鬱と理解されない悲しみが趙虹を襲い、毎日アメリ

カ人に馴染むように英語も家事も人との付き合いも学んで頑張っている彼女の不安が、やっとこの夜に爆発した。つまり、彼女は自分を解放したのである。図 27－29 は、POV ショットとも思われる。画面に映った趙虹と李鳳嬌の二人の姿は、黄雄屏の目から見た光景である。いつも貴婦人のようで一番幸せそうだった趙虹の生活は結局三人の中で最も酷く崩れ、中国とアメリカの社会文化の違いがよく見えた。

図 26

図 27

図 28

図 29

図 30－32 はすべてクロースアップシーンである。趙虹の暴れている姿を見ていた黄雄屏は、故郷の台湾の歌を歌い始める(図 30)。彼女は目を瞑って顔を少々上に上げて、笑いながら歌っていた。祖国の綺麗な歌を聴くと、李鳳嬌もいつもの冷酷な表情ではなく嬉しそうな表情になる(図 31)。同時に趙虹も急に暴れるのをやめて、表情も穏やかになり、故郷の歌を歌い始める(図 32)、酔っ払いが暴れまわっていたシーンが、一瞬にして歌声と共に変化した。懐かしい故郷の歌や愛しい祖国の声を聴いた今度の三人は酒に酔ったのではなく、自分たちの歌声に酔ったのである。二人を見ながら、最後には李鳳嬌も香港の歌を歌い始める。目に涙を浮かべながらも笑っている三人のこのシーンは、映画のクライマックスである。図 33 は超ロングショットである。三人がフレームの左下に配置されたこの構図を、監督は意図的に用いたと考えられる。左側に配置された三人は暗闇の中にいるが、右

側の広い空間は明るく、先に続いている道は街灯の光に照らされている。まるで、深夜の誰もいない道路で異国に居る女性三人が支え合いながら、光のある明日に向かって歩いて行くように感じられる。

図 30

図 31

図 32

図 33

最後の分析は映画の終わりである。映画の最後には、三人が二度目に集まって一緒に酒を飲むシーンを取り上げる。フレームの色彩と照明はずっと暗いままである。趙紅の婚姻、李鳳嬌の恋、黄雄屏の仕事、そして連続な失敗の発生は、三人の女性を圧倒した。そこで監督はこの重要な集会を手配した。ニューヨークが降る最初の雪の中で、彼女たちは一緒に酒を飲み、一緒に乾杯し、そして一緒にグラスを砕けた。最後の一口を終えたとき、彼女たちはボトルを残した。この映画では、ショットリバースショットがよく使われ、このシーンにおいても、ショットリバースショットで終わりにした。ここで重要なのは、登場人物のそれぞれの表情である。 監督はここでショットリバースショットと呼ばれる特別な表現を使用して三人を撮影する。彼女たちはお互いを見て、誠意をこめて美しく笑っている(図 34-35)。 このシーンのボトルとグラスは重要な小道具として使われている。 壊れたグラスは過去の失敗を表し、保存されたボトルは希望のある未来を表している。そして映画では次のシーンもボトルが支柱として演じ続いている。

図 34

図 35

黄雄屏の笑顔と共にフレームは黒くなり、その日の終わりを表す。次に出てくるショットはボトルのクロースアップである(図 36)。この小道具は映画の三人のヒロインの将来の可能性と希望を強調するまたは予測するために使われった。 次に、カメラはゆっくり引き戻され、ボトルは遠くの視界になる。 その后、カメラは徐々に右へパンしていく、マスターショットでニューヨークのパノラマビューを撮り始めた(図 37)。 最後にカメラが固定され、フレームの中央に満月が現れ、映画は終わりを迎え、そしてフレームは次第に暗くなる。明暗の最終的なコントラストは、監督の考えと映画の意味を際立たせている。そして、ニューヨークの満月は映画のタイトルを反映している。

図 36

図 37

図 38

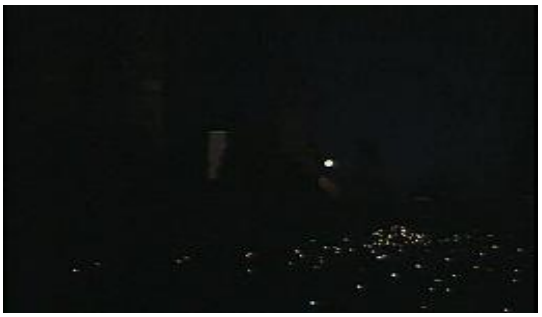

図 39

本章において、監督の焦点は友情と希望に当てられている。映画の至る所でモノトーンが映画のベースカラーとして使われている理由は、監督が異国での生活の失望を示唆するために悲しい雰囲気を作り出そうとしたからだと考えられる。例えば、映画の冒頭では、幸福を表す結婚式であるにもかかわらず、白黒のグレーを基調とした色でしか表現されていない。つまり、皮肉なことに、結婚式の不幸な将来を暗示しているのである。次に、三人の女性主人公の日常生活のシーンでは、それぞれの人生の失敗を示している。趙紅は中国系アメリカ人の夫の理解を得ることができず、彼女が望んだように母親と米国で一緒に暮らすこともできなかった。李鳳嬌は金持ちになりたいと望み、自由な人生を過ごしたいと思っているが、実際はいつも現実に圧迫されていて、好きではない人から追いかけられている。黄雄屏は自分を本当のアメリカ人であると信じているが、人種差別のために、彼女のキャリアの中で承認を得ることができない。監督は、映画の最初から最後まで三人の失敗を描いた。これはまさに監督が観客に見せたい中国系移民の現状である。米国に在住する中国系移民のほとんどは、痛みと不満を経験している。しかし、映画では三人の友情は重要な役割を果たし、影響を与えた。映画の中間と最後では、三人の飲酒シーンの描写が二回ある。そのシーンのショット分析を通して、三人の感情の変化と昇華をはっきりと見ることができる。一回目は、道の光と闇という空間の明暗のコントラストから、未来の希望を示唆した。二回目は、ワイングラスやワインボトルなどの小道具の使用から、三人の未来の希望を明確に表現した。

第十一章　『推手』に現れる中国の伝統文化

本章では、1991 年の台湾・アメリカ合作映画『推手』を取り上げる。主人公「朱老」は定年後、息子のいるアメリカに移住した。しかし、言語もできず、生活習慣も大きく異なり、息子の嫁のマーサともよく喧嘩し、本来幸せであった家庭は朱老の到来によって崩れそうになってしまう。結局、朱老は息子と喧嘩をして家出する。映画の最後で朱老と息子はわかり合うことができ、朱老も自分の新しい家庭を作り、アメリカ生活に馴染むことができたという物語である。

第一節　中国人の父親とアメリカ人の嫁

これから、朱老と息子の嫁マーサの衝突、朱老と息子の衝突などのシーンを分析する。図 1 は、朱老が息子の嫁と一緒に食事をする姿を映している。息子の嫁はアメリカ人で、勿論洋式の食事を取っているが、朱老は中国式の食事を取っている。しかも二人はお互いに向かい合って座っているが、まったく会話をせず、視線すら合わせない。ここで、監督は意図的に二種類の食べ物を同じ画面に映し(図 2)、二人の関係が調和していない事実を明らかに示している。家族との食事の時にマナーとして会話をしないことは理解できるが、視線も合わさず笑顔もないことから、互いに不満の気持ちを有していることを表している。

図 3 のマーサの顔はクロースアップで撮られており、我慢している彼女の表情がわかりやすく、次に POV ショットの手法でマーサが見ている朱老の食事姿が映る（図 4)。しかし、四つの図の中には朱老からマーサに向かう視線は一つも描写されていない。図 1 から図 4 までを見ると、監督のカメラから中国とアメリカの生活習慣の違いがはっきりと見えた。食べ物の種類の違い以外にも、食事の時に使用する道具の違いや食事をする姿の違いなど、沢山の要素が用いられている。そして、画面の構図にも注目する必要があり、白いテーブルが二人の距離感を作っている。白という色は冷色であるので、このシーンの冷たい雰囲気を表していると解釈できる。

図 1

図 2

図 3

図 4

映画の初めから 12 分までは、朱老と嫁のマーサが二人きりで家にいるシーンである。次の図 5－12 を通じて、朱老とマーサの生活像を分析する。図 5－12 では、監督のカメラは色々な角度から朱老とマーサの表情や動きを撮り、構図上でも意図的に空間感覚を作った。これらのシーンは分かりやすくある日の朝である。ここのある日は勿論毎朝とも思われる。図 5 では、カメラは部屋の真正面から水平線アングルで撮っている。構図上では二人は綺麗なシンメトリーになっている。窓を通して人影が見える図 5 からは、二人は二つの部屋で住んでいるように見えるが、図 6 の角度から見ると、二人は実は同じ部屋で過ごしており、距離も近いということが分かる。ただし、二人の間には何の交流もなく、マーサは嫌そうな表情を浮かべている。図 7 では、マーサはまるで朱老がいないとでもいうかのように目を瞑っている。実際の距離の近さと二人の心の距離の遠さは、大きなギャップを感じさせる。図 9 は食事の後のシーンで、カメラは図 6 と同じアングルで撮っている。食事後の二人に相変わらず交流はなく、それぞれ自分のことをし続けている。図 11 と図 12 は POV ショットで撮られており、朱老は食器を洗いながら窓を通してマーサの動きを見ているが、いずれのシーンにも会話はない。映画の初めからの 12 分間に、二人の会話はたったの 4 句しかない(図 13-15)。

マーサ：GOD!

マーサ：No metal in the microwave.

マーサ：No metal!

朱老：谢谢。[110]

11 分半以上の映像は、所謂サイレント映像である。普通の家庭ではこのような日常生活は起こりえず、必要ではない時は絶対に話しかけないという二人の関係を示している。これらのシーンの分析を通じて、一つの現象が明らかになった。異邦人の代表者である朱老と定着者の代表者であるマーサは、お互いを受け入れ合っていないこと、あるいはお互いに相手の文化と習慣に慣れていないということがわかった。

図 5

図 6

図 7

図 8

図 9

図 10

[110] 監督／脚本:アン・リー(2006,00:00:00－00:11:55)。

図 11

図 12

図 13

図 14

図 15

第二節　繋がらない親子関係

次に、夜に息子が家に戻った後に家族四人で食事をするシーンを取り上げて、このシーンの分析により家族関係を明らかにする。まず、図 16 の構図を分析する。登場人物の配置から考察すると、父の朱老はフレームのほぼ中心に配置されて正面を向いており、一家の中心としての重要性が表れている。アメリカ人の嫁のマーサはフレームの左に配置され、しかも背中を向けており、父の朱老より重要性が低いことを示している。しかし、マーサはフレームの前景に置かれることにより、これから彼女の重要性が高まることが暗示されている。次に、カメラはマーサの正面をクロースアップで撮り (図 17)、マーサの重要性を

強調する。図 18 は父の朱老のクロースアップで、二人の顔のクロースアップが交互に撮られることは、これから二人の間で衝突が起こることを暗示している。

図 16

図 17

図 18

やがて、図 17－18 が暗示していた衝突がこれから起こるが、どのような衝突が描かれたのを分析する。朱老は中華料理を食べており、マーサと孫は洋食を食べているが、朱老の息子は中華料理と洋食を半分ずつ食べている。詳しく述べると、朱老の息子の皿には半分ずつご飯とステーキが乗っていて、その上彼は片手に箸とフォークをそれぞれ持っている。息子が食事をする場面は、文化の衝突をそのまま表現しているのである(図 19-23)。一般的には、家族団らんのシーンを描くとき、家族構成員が「お互いの視線や会話が交差し、その場の一体感が高まる[111]」という対人関係と空間を作る。最後の図 24 の構図を分析し、三人の関係を解読する。フレームの中心に配置される息子は正面向きで、一番重要な立場を占めている。嫁のマーサはフレームの前景に置かれてやや中心線に近いため、二番目に重要であることが表されている。この三人の中で最も重要ではない人物は、父親の朱老である。

[111] 伊佐、前掲書、12 頁。

図 19

図 20

図 21

図 22

図 23

図 24

衝突の最後に朱老は部屋から出て、ロングショットでその孤独な後ろ姿が撮られる(図 25)。次に、場面はカットされ、ローアングルで月のミディアムショットが出てくる(図 26)。月は孤独の象徴でもあり、現在の朱老の感情を正しく示している。図 27－28 はラックフォーカスの手法を使って、朱老と一家の家を交互にフォーカスを合わせた。フォーカスがはずれる時と合う時の時間差と対象から、二つの対象の親密ではない関係を解読できる。このように、本章の分析から、近くにもかかわらず疎遠な家族関係や、繋がらない親子関係が明らかになった。

図 25

図 26

図 27

図 28

『推手』において、伝統的な中国老人とアメリカ女性の衝突が重点に置かれ描写されている。アメリカにいる中国系移民が自己アイデンティティを維持するために家族関係と親子関係はどのように変化していくのかを映画が語った。例えば、本章でショット分析した食事シーンの時に、家族位置の構図により、中国人の息子、中国人の父、アメリカ人の嫁の三人の家族関係が明らかになった。中国老人の POV ショットに映された満月と客観カメラで映った部屋の窓などを表現する時に、カメラのフォーカスが変化したことは、ファミリーの円満への追求という中国老人の気持ちを強調している。

第十二章　『少女小漁』に見る女性成長史

本章で扱う映画『少女小漁』は 1995 年の台湾映画で、Sylvia Chang 監督の作品である。江偉と恋人の小漁は、中国大陸からはるばるニューヨークへ渡る。しかしアメリカのグリーンカードを取得できず、小漁はチャイナタウンで不法労働者になり、二人はアメリカで貧しい生活をしていた。江偉はまだ学生の身分のため、貧乏から抜け出すためしかたなく小漁とアメリカ国籍を持つイタリア老人マリオの偽装結婚を手配し、彼女のグリーンカードを取得しようとする物語である。

第一節　奉仕する中国の伝統的女性

不法移民になった中国人の日常

図 1 では、客観カメラで人々が仕事をしている工場の風景が撮られている(図 1)。扇風機を通して撮られていることが、まるで何か良くないことを暗示しているような雰囲気を醸し出している。そして、やはり次のショットでは赤いランプが点滅し始め(図 2)、これはある危険が接近しているを意味している。図 3 は、工場管理者の表情がクロースアップで撮られ、管理者が「移民局」と叫んだ直後、小漁は逃げ始める(図 4-6)。図 7 はフレームが色で二つに分けられており、面白い構図になっている。左の部分は影が濃くなっており、背景は壁である。その一方で右の半分は色が薄く、背景は自由を象徴する空である。ヒロインの小漁は左の部分に配置されており、これは彼女の不自由な身分を暗示していると考えられる。

図 1

図 2

図 3

図 4

図 5

図 6

図 7

アメリカで生活する中国系移民の生活環境

カメラは常に同じ角度で二人の部屋の中を撮っており(図 8-13)、その理由は、カメラを通して二人が生活している環境の狭さと混雑さを見ることができるからである。この狭い空間は二人の貧しさを示し、そして、その後に起こった偽装結婚の原因の貧乏ゆえに通常の手段でグリーンカードを取得することができないということも示している。

図 8

図 9

図 10

図 11

図 12

図 13

江偉と小漁の食事

このシーンでは、江偉と恋人の小漁の二人が一匹のカニを食べている。二匹ではなく一匹なのは、貧乏ゆえに買えるカニが一匹だけだからである。図 14-16 は、ミディアムショットで小漁の行動を撮っている。彼女は積極的にカニのいい部分(カニの身)を江偉にあげ、江偉もそれを堂々と受け取ると、カニの足の部分を小漁にあげている(図 17)。一見幸せそうな恋人同士の食卓シーンに見えるが、実際は女性の地位が低いということがわかり、監督は意図的にこの食卓のシーンを描写している。このシーンで特別説明したいのは図 15 である。図 14 と図 16 では、小漁は常にフレームの右側に設置され、しかも右側の五分の一

ぐらいの面積しか占めていない。さらに、図 17 では小漁の姿が消えている。このような構図により、小漁が重要ではないことを示した。つまり、中国人女性の自己意識の弱さを強調している。しかし、図 15 ではおまわず展開があった。全く発生する可能性がないことを小漁がした。彼女は腕を長く伸ばし、フレームの真ん中に出てきて、さらに、江偉の姿をかぶるようになった(図 15)。この意外な展開がこれから二人の関係は予想外の変化がくることを暗示している。これから、小漁の自己意識が覚醒はじめる。次のシーンを考察しよう。

図 14

図 15

図 16

図 17

第二節　自己意識の覚醒と成長ーアメリカ文化に影響された中国系女性

小漁の自己意識の覚醒

　小漁とマリオの二人の関係に、変化が見え始める。 二人は初めて一緒に食事を取るが、食卓には中華料理が置かれており、異文化の交流と融合が示されている(図 18)。図 19-20 はバストショットを使用し、小漁とマリオの目が合った瞬間を撮っている。小漁とマリオの関係の変化は、小漁が新しい文化と接触し始めたことを意味する。マリオは 「It is your life!」と小漁に伝え、小漁の女性として、また個人としての自己意識が覚醒し始める。

図 18

図 19

図 20

成長してきた小漁の自己意識

マリオとの関係が良好になったのと反対に、小漁と江偉の関係にも少し変化があった。今まで恋人または中国人女性として江偉の言いなりになっていた小漁は、初めて江偉に反抗する。自己意識が成長している証明として、小漁は自分の意見を持っていた(図 21)。二人の間にある文字が乱暴に落書きされた看板(図 21)は、小漁が接触したアメリカ文化を示していると考えられる。図 22-23 は、二人が最後一緒に去っていく姿を、一つの車の鏡を通して映している。鏡が小道具として使用され、そこに映る二人の関係は親密そうに見えるが、結局は鏡のようにイリュージョン(幻想)であるということが次のシーンからわかる。

図 21

図 22

図 23

別れた恋人—完全に成長した自己意識

前のシーンと異なり、このシーンでは、小漁は完全に江偉を拒否した。ハイアングルで江偉が立っている後ろ姿が撮られ(図 24)、彼の表情は見えない。次に右から彼の横顔のクロースアップが出てきて(図 25)、シャローフォーカスで彼の顔にだけ焦点を合わせ、観客の目線を彼の怒っているような表情に集中させる。図 26 でもシャローフォーカスが用いられてドアにだけ焦点が合わされており、小漁が見ているドアの向こう側にまるで江偉がいるように見える。部屋の中と外にいる二人は、まるで二つの世界に、つまり江偉のいる昔の世界と小漁のいる新しい世界に存在しているように見える。図 27 では、マリオは病気で死に、その隣に立っている小漁は新しく生まれ変わったことが暗示されている。

図 24

図 25

図 26

図 27

本章が取り上げた映画『少女小漁』において描かれた中国人女性は、恋人のためにアメリカへ渡り、不法移民になって危険な生活を過ごし、偽装結婚までするなど、旧時代の習慣を持っているイメージを持っている。このように、すべては自分のためではなく他人のために行動するという描写を通じて、監督は中国人女性の自己意識の「無」を表現した。この映画に反映されたものは、中国伝統文化とアメリカ新文化の衝突である。それは「現象学的に言えば、人は二つの文化に違いを認識した時のみ、比較をすることができる。その時、あるものと別のものを比較し、個人の能力の大切さを認める側を選択する[112]」という無意識な行動を行う。異国で生活している中国人女性がアメリカで男女平等の生き方に触れ、これまでの中国人妻としての自分の生き方に疑問を持ち、やがて価値観を変化させる。このように、他人のためだけではなく自分のために生きることを自覚するという自己意識の「無」から「有」への変化は、中国女性移民の一つの特徴であると考えられる。また、婚姻関係がこの映画の始終に存在する。ヒロイン小漁が昔の婚姻を捨てて新たな婚姻を選ぶという映画のエンディングのショット分析から、伝統旧文化よりアメリカの新文化を選んだことが明らかになった。つまり、ヒロイン小漁は幸せな未来に繋がるファミリーを選んだと結論できる。

[112] 伊佐、前掲書、165 頁。

第十三章　『グアーシャー』に見る文化の衝突

本章では、2001 年に上映された中国映画『グアーシャー』を取り上げる。この映画は中国の監督鄭曉龍の作品である。アメリカに移民した中国人許大同は、多年の努力を通して有名なコンピューターゲーム開発者になった。事業に成功した大同は中国にいる父親をアメリカに迎えてきた。ある日、大同の息子のデニスは熱を出してしまい、祖父は灸の一種である中国の民間治療法「グアーシャー」という方法で孫を治療した。しかし、アメリカではグアーシャーの医療手段は存在せず、事情の知らないアメリカ人の医者がデニスを診察した際に彼の背中にある赤い痕を見て、彼の祖父が虐待していると誤解してしまう。大同は父親を守るために、裁判所で自分が「グアーシャー」をしたと認め、児童虐待という罪名を負った。、デニスも両親から引き離されることになった。

その後、大同の上司であり親友であるコンランが「グアーシャー」の真相を知るために中国を訪れ、「グアーシャー」を体験する。その後アメリカへ戻ると、デニスと同じ痕を証拠として大同の無罪を証明した。その結果、大同も妻と息子の元に戻ることができ、ハッピーエンディングを迎える。父親を守るために自らすべての罪名を負い、息子を妻の側に戻すために自ら二人から離れ、息子や妻との約束を果たすために自分の命までもを危険にさらした大同の様々なシーンを取り上げて、中国人男性の移民像を分析したい。

第一節　切断された親子関係

まず、このシーンの内容を説明すると、ここは映画の冒頭の場面である。主人公許大同が開発したコンピューターゲームが賞を受賞し、家族を連れて受賞会に参加する。宴会の途中、大同の息子デニスが大同の上司の息子と喧嘩し、大同がデニスの頭を殴るシーンである。映画は最初から主人公の生活状況や社会地位を紹介し、また、いきなり息子に対して怒る場面もあり、大同の性格を大まかに観客に示している。

カメラはハイアングルの角度で、ロングショットを撮っている。宴会場の全体が映っており、上下二階の宴会場と沢山の参加者がいる光景からは、大同の事業の成功を暗示している(図 1)。図 2 は綺麗なシンメトリーの構図になっおり、左側にいるのは大同の上司であり親友であるコンランで、右側は大同の父親である。ミディアムショットにシンメトリーを加えて、登場人物の配置により二人の重要性を強調し、観客の注目を集めている。次の

シーンではカメラが移動し、大同はフレームの中心で撮られている(図 3－4)。図 2 より観客の注目を集めることができ、この男が主人公ということを暗示している。図 4 の大同は賞を持ち上げて、「8 年前に私はまだ一人の新移民だった。でも、今、私はここに立っていた．．．これは私のアメリカドリームだ」と大きな声で述べる。移民にとって、異国での孤独感は最も強く感じられる。特に、家族を支える存在としての男性にとって、移民する最も重要な目的は事業の成功である。大同の発言は、責任を重く感じる移民の男性の気持ちを代弁したものであると考える。ここの場面は、事業での成功を収めた一人の中国人男性の移民像を描いた。

図 1

図 2

図 3

図 4

次のシーンの宴会の途中、大同の息子デニスとコンランの息子が喧嘩をして、大同がコンランのプライドを守るために、デニスに謝ることを要求する。しかし、デニスは謝らなかったので、大同がデニスの頭を殴る。図 5 は、大同がデニスに「謝ってください」と言っている場面である。フ大同はフレームの左側に配置され、デニスに向かって立っている。その一方で、デニスは右側に大同に背を向けて立っている。デニスが大同に対して反抗している心理が見える。

図 6 では、大同とデニスの位置は変わらなかったが、二人は向かい合った。デニスは大

同に反抗し続けることができなかったため、背中を向け続けることもできなかった。ここで面白いのは、大同はコンランのことを思って自分の息子に怒っているのに、図 6 のコンランは「子供の喧嘩だから、大丈夫だよ」と大同をなだめている。ここから、中国とアメリカの文化の違いが見える。

図 7 から図 10 までは連続編集で、人物の顔のミディアム・クロースアップが編集されている。息子が妥協することを待っている大同の表情(図 7)、コンランがこの展開を見て驚いた表情(図 8)、大同の妻が大同を止めたいと思いながらも我慢している表情(図 9)と息子のデニスの泣き顔(図 10)などがある。大同の表情からは「私はあなたの父親だから、私の言うことを聴け」というメッセージが読み取れ、コンランの表情から見えるメッセージは「本当に子供を殴るのか？」というメッセージが読み取れる。また、大同の妻の表情からは「デニスを守りたいが、大同を止めるとはいけない」というメッセージが読み取れる。このように表情を通して、それぞれの行動の理由が解読できる。大同が自分の息子を殴った理由は父親としての面子を立てるためであり、大同の妻が大同を止めなかった理由は、大同の夫としての面子を守るためであった。これを見たコンランの驚いている表情が一瞬映され(図 8)、中国とアメリカの文化の差異が示されている。

図 5

図 6

図 7

図 8

図 9

図 10

図 11 は大同の父が友人の霍と一緒に賭場で遊ぶシーンである。大同の父は初めてアメリカを訪れ、幸運にも旧友と再会し、アメリカの生活に馴染むために旧友がよく行く賭場に行く。図 12 は、大同の父とその旧友の顔のクロースアップシーンである。構図はシンメトリーで、鮮やかな色で撮られている。左側は大同の父で、右側はの霍である。二人の表情からは、大同の父の緊張しながらもワクワクしている気持ちと、霍の場慣れしている気持ちが読み取れる。そして、周りの他の客も皆楽しそうな表情をしていて、大同の父もその中の一部になろうとしているように見える。この対比を通して、大同の父の外国人、所謂異邦人である気持ちを表している。図 13 と図 14 は、大同の父と霍がバスに乗って賭場から自宅に戻る途中の、大同の父の姿を取り上げたシーンである。

先ほどの図 11-12 の賑やかな場面とまったく逆に、ここの図 13-14 はとても静かなシーンになっている。バスのガラスの窓を通して、大同の父と友人の顔がカメラに映される。ここは「クロースアップ」ショットである。このように静かな環境の中で、大同の父の表情は先の賑やかな環境の表情と違って真面目で少し寂しそうな表情になる。息子のためにアメリカまで来たが、自分は異邦人という身分だという現実を味わい、周囲と慣れ合えないと感じていると思われる。図 14 は真夜中の一両のバスの姿を撮っていて、場面の色も全体的に暗く、黒と青の二色で大同の父の気持ちを表している。

図 11

図 12

図 13

図 14

図 15-16 は、晩ご飯の前に大同がデニスに許しを求めるシーンである。フレームの中ではデニスが前に座り、父親の大同は後ろにしゃがんで、デニスと話をしている。カメラに近いデニスは姿が強調されており、デニスと大同の姿の高さもほぼ同じで(図 15)、二人の力関係が平等であることがわかる。親子の立場が逆になり、大同はデニスの顔をずっと見つめて笑顔で話をしているが、デニスは無表情のまま大同の顔を見ない。図 16 ではデニスは大同に背中を向けて、大同へ反抗している。父親と息子の力関係は勿論父親の方が強いが、ここの図 15 と図 16 を見ると、平等な力関係になっている原因は、大同が息子の許しを求めるためにわざと息子に弱い姿勢を取った結果であると考えられる。ここでは、大同の父親としての息子への思いや優しさが垣間見える。この前の図 5 から図 10 までのシーンでは、大同は原因も問わずデニスに謝罪を要求して彼を殴るなどの酷い行動を取り、暴力的で優しさのない印象だったが、図 15-16 から見ると、それほど過酷な父親には見えない。

図 17 は、大同夫婦の二人のミディアムショットで、カメラはアイレベル・アングルの角

度で二人の表情を撮っている。前述した図 9 のシーンでは、大同の妻は大同の面子を守るために、怒っていた夫を止めなかった。図 17 では、妻は一見弱い立場にいるが彼女のほうが厳しい表情をしていて、大同は相談することをうかがっているような表情だった。フレームの中の二人の位置はシンメトリーで撮られており、二人には上下関係が無く、家庭の中では同じ地位であることがわかる(図 17)。図 15-17 のシーンと図 5-10 シーンを比較すると、息子にも妻にも優しく話し合う大同と、息子に理由も問わずに怒って妻の話も聞かない独断専行的な大同という、二つの異なるイメージが表される。このような二つのイメージがある理由を考えると、主人公の許大同は典型的な「面子一番」という中国人男性がよく持っている性格を有しながら、一方で父親、また夫としての優しさもあり、監督はそれらの性格を併せ持つ男性像を意図的に描写したと考えられる。

図 15

図 16

図 17

図 18-21 までは、大同の態度や気持ちが大きく変化し始めたとても大事なシーンである。部屋の端に屈んでいる大同がロングショットで撮られる(図 18)。今までの大同はプライドが高く、決して弱気を家族以外の人の前に出したくない自己保身が強い人であった。何があっても常に笑って負けを認めようとしない大同が、初めて崩れそうになる(図 18)。家族や息子のために自分のプライドを捨て、弱さを大衆の前にさらす決意をした大同は、三つ

のショットで撮られ、いずれもアイレベル･アングルで撮られている。ミディアムショット(図 19)、ミディアム・クロースアップ(図 20)、超クロースアップ(図 21)といった具合に被写体の大同の目と涙を描写した。男として今まで一番重要であったプライドは息子の安否には勝てず、そのような父親の覚悟を、監督が観客に表現するために存在しているシーンである。

図 18

図 19

図 20

図 21

ここのシーンの内容を簡単に説明する。デニスの背中に「グアーシャー」の痕が見られ、大同はデニスを虐待していると児童保護会に起訴されてしまう。しかし、大同は父親をかばい、裁判長の前で父親のことを隠し、自分が「グアーシャー」をしたと認める。そして、父親に心配をかけないためにデニスの状況や起訴された事実を率直に伝えず、父親を騙すシーンである。

図 22－24 までは裁判所にいるシーンが取り上げられ、妻のジェンニンは大同の父が「グアーシャー」を行った張本人であるという事実を話そうとしたが、大同がそれを止める(図 22)。結局、ジェンニンが何も言えないまま、大同は自分が「グアーシャー」をしたと認めた。(図 24)。いつも笑顔でいる大同の非常に真剣な表情をクロースアップの手法で撮っている。ここで、息子としての大同が認識している親孝行が描写されている。

図 22

図 23

図 24

図 25－28 は､大同夫婦と父親が一緒に児童保護所へデニスを訪ねる途中のシーンである。図 25 では、妻のジェンニンは真顔で運転しており、隣に座っている笑顔の大同は英語で弁解文を練習しており、後ろの座席に座っている大同の父親は不安そうに何かを考えているような表情で外を見ている。三人の表情の描写により、それぞれの気持ちが表されている。デニスを心配しているジェンニンと、同じく息子のことを心配している大同は夫として妻の力になるべき責任感がある一方で、何も知らない父親の前で嘘がばれてしまわないようにわざと英語で弁解文を練習し、表情まで気楽な雰囲気を装っている。図 26 は父親の不安そうな顔が映され、大同の言葉を信じられず不安を抱いている父親が、車の反射鏡に映った(図 27)大同の表情を観察している。鏡の中の大同の表情は真剣で、父親は真実を知りたいと思い大同に事情を尋ねるが、大同は笑顔を浮かべて「お父さん、何変なことを考えていたの？そんなこと無いよ。デニスは大丈夫」と言う(図 28)。ここのシーンからは、自尊心が高く、親を大事にする男性像が見られる。

図 25

図 26

図 27

図 28

第二節　理解された文化的差異

このシーンでは、大同の父親がやっとデニスのことを知り、大同の上司のコンランの住所を尋ね、自分が「グアーシャー」をした真犯人であることを話す。その後、コンランと一緒に家に帰る途中で父親を探し回っていた大同と会い、大同は父親と部屋に戻る。そこで、妻のジェンニンがコンランの質問に答える。ＰＯＶショットとショット・リバースショットで撮られている。図 29－35 では、大同の父親が中国の民間治療法「グアーシャー」という方法で孫を治療した後、デニスの背中の「グアーシャー」の痕をアメリカ人医者が見て、児童虐待と誤解した。大同は告発され、デニスも両親から引き離されることになった。大同のために大同の父は彼の上司の住所を訪ね、「グアーシャー」をしたのは大同ではなく自分であると説明するシーンである。

図 29 では、カメラは上から撮っており、ハイアングルである。構図的にはマスターカメラで、上司と大同の父の配置が見える。図 30－35 は監督がショット・リバースショットの手法で監督が撮っており、連続で後交代的に上司と大同の父のクロースアップが出てくる。

二人の会話は進んでいるように見えるが、実際はお互いの話は全く通じなかった。通常、話が通じない時、話すスピードを遅くするのは普通であるが、ここの連続ショット・リバースショットは全く逆のやり方を取っている。このような非日常的な行動は、大同の父の心の緊迫感と焦る気持ちをとても効果的に表現している。

図 29

図 30

図 31

図 32

図 33

図 34

図 35

真実を知ったコンランは、大同が嘘をつくことに疑問を抱いたが(図 36)、大同に直接尋ねる機会がなく、彼の妻のジェンニンに「なぜ大同は自分がしたと言ったの」と尋ねる(図 38)。すると、ジェンニンは「彼は中国人だから」と答える(図 39)。これを聞いたコンランは、大同親子の後ろ姿(図 40)を見つめながら、何かを考えている(図 41)。ここのシーンを取り上げた理由は、中国とアメリカの文化の衝突を強調するためである。コンランが文化を少しずつ理解し始めようとしていることが見えてくる。

図 36

図 37

図 38

図 39

図 40

図 41

デニスのことを受け、大同の父は帰国することを決める。空港でのシーンで、図 42 はアイレベル・アングルで二人の失意な表情を映している。図 43 と図 44 はショット・リバースショットで撮られている。ただし、祖父はデニスに会いたくて涙を流す(図 44)。泣いている父親を見た大同は法律を無視し、デニスを保護会から連れ出して、祖父と孫は空港で会うことができた(図 45)。

図 42

図 43

図 44

図 45

図 46-49 までのシーンは、デニスを連れ出したことで大同は法律違反になり、警察に逮

捕されてしまうシーンである。父親のために自分を犠牲にして、息子のために犯罪者になり、妻のために自ら家を離れる大同の姿を映すこのシーンでは、感情が豊富な男性像が表現されている。

図 46

図 47

図 48

図 49

次に、図 50-53 の内容を説明する。大同の父親の話を聞いたコンランは、大同を信じているが、「グアーシャー」に疑問を抱き始める。やがて、コンランは真相を探るために、中国へ行き「グアーシャー」を体験する。大同が逮捕されたことが誤解によるものだと理解したコンランは、すぐに児童保護会責任者を訪ね、大同への起訴を解除するよう請う。その後の大同一家が円満になったシーンである。

図 50 はミディアム・ロングショットで撮られている。少し距離感を作り、コンランが未知の空間にいるという雰囲気が作られている。逆に、図 51 はクロースアップで撮られていて、「グアーシャー」療法の神秘と慎重さが強調されている。「グアーシャー」の真相を知ったコンラン(図 52)は、自分の背中を証拠として児童保護会の責任者に見せ(図 53)理解を得ると、大同はようやく無罪になった。この図 53 からは、文化の分かり合いが見える。

図 50

図 51

図 52

図 53

次のシーンは、映画の中で最も感動的な場面である。クリスマスの夜、デニスに会いたいと心から願った大同は、サンタクロースの服を着るとアパートの外の水道管で九階まで登る。そん苦労をほめ尽くして最後に落ちそうになった瞬間にコンランに助けられ、大同がデニスやジェンニンと抱き合ったシーンである。ミディアム・クロースアップで児童保護会の責任者を撮り(図 54)、また、ミディアムショットでコンラン一家を撮っている(図 55)。全ての人が彼の息子への愛による行動を見て感動し、涙を流す。その結果、二つの文化の誤解と衝突が解消したのである。シーンの分析をまとめると、映画から見える中国男性移民像は、責任感が強く、家族のためなら危険をも恐れないという勇気を持っているイメージである。

図 54

図 55

本章では、中国人男性移民の生活像を中心に分析を行った。一つの結果にまとめると、それは家族を大切にする気持ちであると言える。男性は家族全員の精神的・肉体的な支えであり、家庭の柱である。家族のために困難や苦しみを乗り越えて、やがて家族の力になるのである。主人公の許大同は、父親を庇うために自分で罪名を認め、息子や妻の生活を安定させるために自ら二人から離れ、社会の再下層の一人として貧しい生活を送った。それらの行動からは、中国人男性にとっての家族の重要性が強調されている。しかし、大同は一方で、中国の伝統文化の「面子」を重視し、「面子」や「一家の主」の地位を守るための独断専行な行動も多く、内心は優しいかもしれないが、見た目からは厳しい性格であると思われることが多い。さらに、映画の中の中国人男性移民は、困難を自分ひとりで解決しようとする、あるいは自分が犠牲になって問題を解決しようと考えている。ショット分析を通じて、中国男性が持つ自己犠牲のヒロイズムという特徴を証明した。

監督はこの映画の中でグアーシャートリートメントという中国の伝統医療方法を用いて、文化の違いを議論することを働きかけている。グアーシャーは中国で何千年も民間治療法として使用されていて、多くの人々はそれを彼ら自身の経験から主張していた。しかし、それを西洋人に信じるよう説得することは難しく、文化の衝突が起こってしまう。実際、主役である大同は、息子にグアーシャー治療をした人ではなく、ただ彼の父親だった。しかし、大同は自分がスケープゴートになることにした。これは文化の違いの一つである。中国の伝統文化では、「家族の絆[113]」が他の何よりも重要であり、映画『グアーシャー』は伝統的な中国人男性の個々の英雄主義を説明することによって、中国の伝統文化を示している。父と息子としての大同の自己犠牲英雄主義は、すべての責任を担い、自分自身を犠牲にすることである。監督が観客に見せたいのは、中国伝統文化における家族に対する責任感及び自己犠牲的な個人的な英雄主義である。もちろん、映画の最後の一家団欒のシーンにおいては、映画が語った中国系移民が家族あるいはファミリーに追求するものもはっきり表明された。

---

[113] 許恵玉、前掲書、143 頁。

第十四章　『 北京ロマンinシアトル 』に描かれる恋

本章では、映画『北京ロマンinシアトル 』を取り上げて考察する。『北京ロマンinシアトル』は 2013 年に公開された中国映画で、中国人監督シュエ・シャオルーによる作品である。アメリカで子供を産むためにアメリカのシアトルまで来て出産を待っている中国人の若い女性文佳佳(ブンカカ)と、シアトルに移民した中国人男性郝志(カクシ)との出会いから、二人が愛し合うまでのロマンスを描写した映画である。この映画に着目する理由は、「近代中国の主要な移民方式になった投資移民[114]」と呼ばれている海外生活に憧れて金銭に惑わされている中国系移民像を考察し、映画の中から得られる監督のメッセージを探求するためである。本章は二節を分けてショット分析を用いて分析する。

第一節　金銭に惑う中国の若者

まず、この映画の冒頭のシーンを考察する。通常、一時間半以上の長さを持つ映画では、観客の印象に最も残りやすいのは冒頭に違いない。映画の最初のシーンでは、どれほど視聴者の興味を引き付けるのか、また、どのぐらい視聴者に情報を与えるのかなどを計画する必要がある。そのため、映画の冒頭は肝心である。

本章で考察するこの映画の冒頭は、通常な形を越えた非常に特殊なものであると考えられるため、取り上げたい。現実的な映画や物語にもかかわらず、非現実的な冒頭部が使われているのである。0:00:00 から 0:01:42 の一分四十二秒間は、アニメーションである。映画の冒頭部においては、物語に関する最も重要な葛藤が提示される。また、映画の進行に欠かせない登場人物やセッティングが示される。アニメーションは非現実的表現言語であり、夢や幻を示している。

映画の第一秒目は、鮮やかに染められたフレームが出てくる(図 1)。赤と黄色のみでフレームは占められており、「熱い、明るい、軽い、美しい、嬉しい、騒がしい[115]」の赤と黄色は情熱や知性、そして好奇心を表している。情熱で好奇心を持つというのは、明らかに監督が観客に持ってほしいと思っている気持ちだと考えられる。この赤と黄色でいっぱいのフレームを利用して視聴者の注目を集め、強い合図を与えている。次に、カメラの視点は

---

114 路陽(2016)「当前中国富裕阶层的海外移民浅析」『東南アジア研究』03 期、93 頁。
115 稲浪正充・栗山智子・安部美恵子、前掲書、38 頁。

ほんの少し左にパンしていき、手に赤い毛糸玉を持っている一つの手が現れる(図 2)。中国では、運命の恋人同士の間に月下老人が「運命の赤糸」を結んでいるという昔からの伝説がある。これは、『太平廣記』に記載されている。

「杜陵韦固，少孤。思早娶妇，多歧，求婚不成。。。略。。。

斜月尚明，有老人倚巾囊坐于阶上，向月简书。。。略。。。

固曰：“然则君何主？”曰：“天下之婚牍耳。”。。。略。。。

固问：“囊中何物？”曰：“赤绳子耳，以系夫妇之足，虽仇敌之家，贵贱悬隔，天涯从宦，吴楚异乡，此绳一系，终不可逭[116]。」

日本語に訳すると、「中国唐の時代に、韦固という名前の少年がいる。若いごろから両親を無くし、一人で生活している。そのために、早く結婚したいが、なかなかできない。。。略。。。ある日の夜に、韦固は一人で月の下に木を寄り掛かっている老人と会った。。。略。。。韦固が聞く：何を司っておるのか？老人が答える：天下の縁談を管理する。。。略。。。韦固が聞く：カバンの中に何がある？老人が答える：赤い糸である。結ばれる女と男は、足首に赤い糸を結ぶと、どんな人間でも、どんな関係でも、縁が絶対切れない。」これは赤糸と縁談の関係の由来であり、月下老人[117]も縁談を司る神の象徴になる。

これ故に、図 2 に急に出てくる手に握られている赤い毛糸玉は、映画の意味を表す小道具と考えられる。監督は運命の赤い糸という小道具により、観客にこれから恋のロマンスが起こることを暗示する。明るくて鮮やかな色であるため、図 2 を見るだけで、これからどんな恋が起こるのだろうと映画に期待する。次の瞬間にこの手は毛糸玉を離し、毛糸玉は転がり始める。カメラも毛糸玉の動きを撮りながらトラッキングしていく。

次に、女性と男性の足元が出てくる。クロースアップで撮られる足元に注目させ、これから登場する重要人物の足であることを示す。赤い毛糸玉は女側に止まり(図 3)、この二人の足に赤い糸が結ばれている構図により、観客は二人が運命の恋人だと考えると思われるが、次のショットでは、驚くことに女の人が足をあげて赤い糸を切る(図 4)。切られる赤い糸は、恋が切られることを示す。最初に結ばれる人は運命の恋人ではないということが明らかに示されている。

運命の赤い毛糸玉は糸が切られた後にも転がり続ける。ネクタイの下や(図 5)、聴診器の

---

[116] 李復言(唐)「定数十四婚姻·定婚店」『太平廣記』一百五十九卷

[117] 漢典網, http://www.zdic.net/c/8/8D/157491.htm.(最終閲覧日:2018 年 9 月 21 日)

下を通り(図 6)、赤い糸の使命から考えると、目的地は本物の運命の恋人のいる場所であることに間違いない。図 5－6 の構図のセッティングは実に絶妙である。ネクタイは男性を象徴し、聴診器は医者あるいは医療関係者を象徴する。監督は運命の恋を象徴する赤い糸とネクタイや聴診器を組み合わせることにより、本当の運命の恋人は医者かもしれないという重要な情報を観客に与える。

しかし、ここまでではまだ外国の要素が入っていないため、観客に見せる情報としては完全ではない。そして、まだ赤い毛糸玉の行方も不明である。赤い毛糸玉は転がり続けるが、赤い毛糸玉は海を渡ることができない。しかしその時にキューピッドが現れる。西方の愛の象徴的な存在であるキューピッドと中国の愛の象徴的な存在である赤い毛糸玉は、フレームの左右に配置されている(図 7)。ここで外国の要素が出てくる。ここまで見ると、観客が得る情報は増え、本物の運命の恋人は外国人、あるいは外国に定住している人間を示していることがわかる。やがてキューピッドが恋の矢を赤い毛糸玉に撃つ。射手座は半分人間と半分の馬の形をしており、有名な預言者、医者、学者の一人であると言われている。ミディアム・クロースアップで撮られる地球儀に矢が射さり(図 8)、赤い糸は地球儀の上のアメリカ地図に到着し、運命の恋人の行方が明らかになる。

図 1

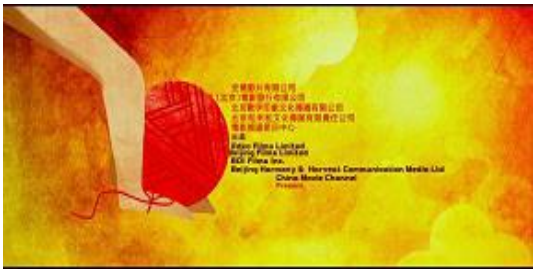

図 2

図 3

図 4

図 5

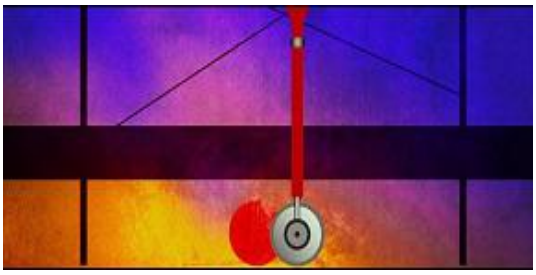

図 6

図 7

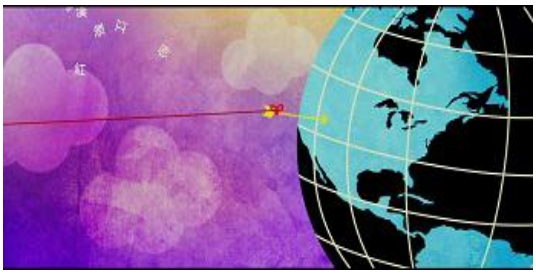

図 8

アニメーションを使用したこの映画の冒頭では、アニメーションでしか表すことができない意味がある。つまり、非現実的な撮り方による、現実のカメラでは実現できないショットがたくさん出てくるのである。第一に、自己意志を持っているような赤い糸は、実はヒロインの心の表現である。明確に行きたい方向へ進んでいく赤い毛糸玉は、アニメーションでなければ自由に動いているのを撮ることができない。第二に、射手座と矢とアメリカ地図の実現は難しいである。移民に関係がある映画は、国から国への移動のシーンはよく出てくるが、現実のカメラで国の全体像を撮ることは不可能である。そして、射手座のような神話から出てくるキャラクターを撮る方法は、非現実の手法しかない。赤い糸と矢がアメリカ大陸に刺さるショット(図 8)を観客に見せたいのであれば、アニメーションでの表現は非常に適切である。このような理由から、映画の冒頭に使われるアニメーションの意義が解明される。

そして、冒頭の最後に、まとめのような撮影セッティングがある(図 9－10)。背景色は黄色に戻り、これはまとめに入る予告である。地球儀から飛行機が飛び立ち、飛行機の尾のと部分に赤い糸が結ばれている。飛行機は赤い糸を引っ張りながらハート形の雲を貫く(図 9)。ハート形の雲を貫く部分は、クロースアップで撮られる。ローマ神話では愛の神のキューピッドが持つ恋の矢に心を撃たれた人間は運命の恋人になるという説が幅広く信じられているが、この説を模擬して図 9 の構図が作られている。最後に、ハート型の雲が消え

て、映画のメインタイトルが出てくる(図 10)。原題は「北京遇上西雅图」で、日本語訳では「北京ロマン in シアトル」である。最後に出てくるメインタイトルを見ると、冒頭アニメーションが与えた情報を掴むことできる。ヒロインは北京で元の恋人と別れて、飛行機に乗ってアメリカのシアトルへ渡り、そこで運命の恋人(職業は医者あるいは医療関係者)と出会うロマンスを描く映画であるということがわかる。冒頭の一分四十二秒間だけで、アニメーションを通じて映画の基本情報を観客に示している。この特殊な冒頭が終わった後に、現実にカメラは戻る。

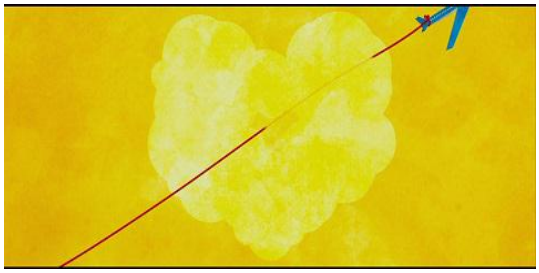

図 9

図 10

シークエンスが変わり、または新しいシーンが始まる時に、エスタブリッシング・ショットが良く出てくる。今までのアニメーションと違う、新しい状況を紹介してくれる。超ロングショットで日が暮れている町の全貌が撮られており(図 11)、新しい状況の時刻を伝えている。そして、これからの物語の舞台がこの都市であるということを示している。夕日が完全に落ちると共に次のショットにカットされ、カメラは低い位置に配置され、ローアングルの超クロースアップで上からフレームの中に入ってくる飛行機を撮っている(図 12)。飛行機は着陸の準備のために、徐々に飛行高度を下げていく。カメラもトラッキングしながら、ずっと飛行機を撮っている。やがて、アイアングル・レベルの超ロングショットになり、飛行機がフレームの中心に配置される(図 13)。図 12-13 に注目すると、監督は意図的にアングル、ショットサイズ、構図と配置の三つの要素から、飛行機の重要性を強調している。ローアングルと超クロースアップの組み合わせにより観客の目線を飛行機に集め、上からフレームに入ってくる大きな飛行機には重要人物が乗っているということを暗示する。そして、カメラはずっと飛行機を追いかけながら撮っており、最後にフレームの中心に飛行機を配置し、再び重要性を示している。物語の重要人物がこの飛行機に乗り、この都市へやって来ることがわかる。これを証明するように、次のシーンではこの

映画の重要人物が登場する。

図 11

図 12

図 13

これからはこの映画のヒロイン文佳佳(ブンカカ)が、アメリカのシアトルに到着するシーンを取り上げたい。このシーンを分析することにより、ヒロインの一つの特徴、あるいは性格に関して、監督がカメラを通して強調したいものが明らかになる。このシーンの最初に出てくるショットは、図 14 のように、客観的カメラで撮られた「WELCOME TO THE USA」というアメリカへの入国を歓迎する看板である。超クロースアップで撮られる看板は、フレームの全部を占めている。客観的カメラは誰の視点にも立たず、全知の視点から状況を観客に示しており、主人公がアメリカへやって来たということがわかる。

次の瞬間にカメラはいきなり下へパンしていき、超ロングショットで入り口に入ってくる人々を撮る(図 15)。登場人物の配置の効果から見ると、中心に配置され真正面を向いて一番前を歩いている女性が重要人物であることは間違いないだろう。カメラはどんどんカットインすると、図 16 のように超ロングショットからミディアム・クロースアップで撮る。その後、カメラはトラッキングしながら、カカの体の一部を連続的に超クロースアップで撮り始める。図 17 から図 19 までに表明されたものは、カカが身につけている服やアクセサリー、鞄などはすべて高価なブランド品である。クロースアップを用いることで対象の細部がよく見えるため、撮られる対象の特徴、あるいは人間の内心まで読み取ることができる。このシーンでは、客観的カメラとクロースアップというカメラワークを用いて、「金

銭」を大事にしているあるいは金銭に相当な執着心を持っているヒロインカカの内心と特徴を映画が語っている。以上の分析を通じて、ヒロインのカカの大体の人物像が作られている。では、このような女性がなぜ一人でアメリカに来たのかという理由を知りたくなる。旅行で来たのか、それとも仕事のために来たのか。次のシーンを考察し、その疑問を突き止めたいと思う。

図 14

図 15

図 16

図 17

図 18

図 19

次のシーンでは、カカが飛行機を降りて、審査を受ける前のシーンを取り上げたい。フレームの中心にカカが配置され、ミディアム・ロングショットで撮られている(図 20)。彼女は何かを見ている様子で、そして次のショットでは彼女の POV ショットが出てくる。カメラに映されたのは警察官のミディアムショットである(図 21)。またカカに戻り、今度はミディアム・クロースアップで彼女の様子を撮っている(図 23)。彼女は妊婦を見ている(図 23)。カカの視点からの二つの POV ショットが撮られ、これはカカがアメリカのシアトルまで来た目的が明らかになる伏線である。

図 20

図 21

図 22

図 23

違法にアメリカへ渡り子供を生む違法移民がアメリはには多く存在する。この事実をカカの視点からの POV ショットで表明し、金があれば何でもできるという思想が表現されている。まずカカと Frank の顔が出てきて(図 24)、二人の共同の POV ショットが始まる。警察に連れて行かれる一人の妊婦(図 25)、玄関の辺りで彼女を見ている他の妊婦と女性たち(図 26)が撮られ、そして最後に超ロングショットで全員の様子と全貌が撮られている(図 27)。

図 24

図 25

図 26

図 27

次のシーンでは、中国人が外国で爆買いするという有名な現象を再現している。監督は、意図的にさらに金銭に惑わされているヒロイン人物像を強調するために、グラフィックの類似で次のシーンを展開していく。ブランドの指輪と服を購入するカカ(図 29、図 31)は、ミディアム・ロングショットで撮られている。その次に必ず出てくる小道具は銀行カードで、しかもクロースアップで機械がカードを読み取る様子を撮っており、銀行カードは非常に重要な小道具であると言える。図 31 のショットサイズが図 29 よりも大きく変更されているのは、金銭を強調するためだと読み取れる。

図 28

図 29

図 30

図 31

外国で爆買いするカカは金銭に惑わされており、彼女の生活に重要なものはお金という事がこのシーンからさらに伝わってきた。しかし、映画の後半では、変化が生じた。不倫相手のお金で贅沢な生活を過ごしている彼女は、やがて本命のカクシに心を動かされ、新しい愛を受け取り金銭と別れる生活を選んだ。次の節で、具体的に映像を考察しながら述べる。

第二節　不倫を乗り越える新しい愛

前節では、ヒロインのカカの生活状態を分析した。中国男性と不倫行為をするカカは、不倫相手の子供を出産するためにアメリカのシアトルにやって来た。心から彼氏を愛するのではなく金持ちの彼氏が持っている金を愛しているカカが、シアトルで本命のカクシと出会い真の愛を知るまでを、これからのシーンを通して分析する。

不倫相手と比べて、カクシと一緒に過ごす時間にはまったく違う状況が起こっておる。カカの POV ショットで、クリスマスの夜にパーティーをしているアメリカ人一家の様子を見ている(図 32-33)。この POV ショットは、カカの彼たちに対する羨望の感情を表す。そして、映画の中では初めてカカは不倫相手に対しても不満が生じる変化はこのシーンから始まる。

図 32

図 33

次のシーンでは恋の芽が出始める。不倫相手が側にいない現状と比較すると、次のカカとカクシとカクシの娘三人の幸せな時間がカカの感情を変化させたきっかけだと考えられる。図 34 は三人の視点から POV ショットである。綺麗な花火は、カカの心の中に花が咲いたことを象徴している。次に出てくるのは花火を楽しく見ている三人のミディアムショットである。(図 35)。図 36－37 は三人の快楽な雰囲気を表したショットである。特に図 35-37 はシンメトリの構図で、現在三人の友好的な関係を表すだけではなく、未来三人が一つのファミリーになるという親密的な関係を暗示している。

図 34

図 35

図 36

図 37

恋の芽はさらに大きくなっていく。クロス編集[118]の手法が用いられている。カカとFrankはカカの妊娠の入国審査のために、二つの部屋で警察官の尋問を受けている。カメラは最初にFrankをミディアム・クロースアップで撮っている(図38)、次にカカのミディアム・クロースアップが出てきて(図39)、もう一度Frankとカカのミディアム・クロースアップが交互に出る時、二人の表情が少し変化する(図40-41)。尋問が進み、二人は相手に対する質問に連続で回答する。回答しているうちに、二人の表情はだんだん柔らかくなり、心からの微笑みが出る。二人の心の中に、相手に対する感情があることを示している。

クロス編集は続いて、カメラは二人に近づいていく。その次に交互に現れる二人の様子のショットサイズ変わり、クロースアップに近いサイズで二人を撮っている(図42-43)。大きく変更されたショットサイズは、カメラの距離を表すだけではなく、二人の心に近づいて行く意味もあり、これはとても重要な意味だと考える。警察にお互いの関係を問われる二人は、どんどん心の中の感情を打ち明ける。クロス編集とショットサイズの変更により、お互いに高感度を持っていることが強調され、強く提示されている。最後の図44はクロス編集の終わりになるショットである。クロス編集の始まりは異なる空間で行われるが、最終的に、二人は必ず一つの場所で繋がる。

図38

図39

図40

図41

[118] 今泉、前掲書、113頁。「二つ以上の異なる場所で進行するアクションのショットを、交互に編集すること」とはクロス編集と言う。

図 42

図 43

図 44

恋の花はやっと咲いた。もう一度のクロス編集。

Empire State Building で、二人は再び会える(図 45-48)。Frank と娘の姿がミディアム・クロースアップで撮られている(図 46)。ミディアム・クロースアップのショットサイズは人物の表情を表しており、同時に、別の場所でカカの顔のミディアム・クロースアップも出てくる(図 47)。監督はクロス編集の手法を用いて、二人の運命の再開を強調している(図 48)。

図 45

図 46

図 47

図 48

運命の場所ーアメリカニューヨークーEmpire State Building

映画では、この場所に特殊な意義を与えた。アメリカニューヨークーEmpire State Buildingはカカの理想な恋の場所、運命の場所である。ゆえに、エンディングをアメリカニューヨーク—Empire State Buildingで撮ることからは、カカの夢が叶うという意義が示されている。このシーンは、カメラの移動により完成する。最初にカメラの位置は二人の真正面の近くに置かれていて、ミディアムショットで二人の様子を撮る(図49)。綺麗なシンメトリーの構図で、二人の調和的な関係をアピールしている。

次に、カメラは徐々に二人から離れていき、超ロングショットで撮られている二人(図50)がある建物にいるということが二人の周囲にあるガラスや柵から読み取れる。そして、カメラは離れ続け、やっと建物の外見が見えてくる(図51)。この映画では、アメリカニューヨーク—Empire State Buildingは何度も出てきたので、ここの部分を見るだけで場所がわかる効果がある。

最後に、鳥瞰アングルで撮られた町の全貌が観客の目の前に現れる。夢のような幻の空間が、監督のカメラにより作られている(図52)。まるで童話の世界に入ったかのように、雲や虹が見えて、完璧な美が表現されている。二人の恋は、外国のこの場所で咲いた花のようだという監督のメッセージだと考えられる。そして、この童話のようなエンディングの構図は、映画の冒頭のアニメーションと対応する効果があり、重要な手法であると考える。

図49

図50

図51

図52

本章では、二節に分けて映画『北京ロマン in シアトル』を考察し、二つの結論をまとめた。一つ目は、カメラワークとショット分析により、 映画前半と後半におけるヒロインであるカカの変化を明らかにした。例えば、第一節のショット分析で考察したシーンの中では、カメラワークは客観的カメラとクロースアップが多く使われている。ブランド品や銀行カードなどの小道具のクロースアップが多く用いられて、ヒロインカカのお金持ちのイメージが作り出されていた。しかし、第二節を分析すると、クロースアップの代わりに、POV ショットが多く用いられていることがわかった。そして、ヒロインカカのイメージもカメラワークと共に変化していき、金銭への執着心はなくなり、金を捨てて、ファミリーと繋がるのである。このようなショット分析による変化も、第二の結論に繋がる。映画の後半では、ヒロインカカは不倫を乗り越えた真実の愛を知り、最後は不倫相手と別れ、カクシと結婚した。ゆえに、監督が焦点を当てた点は、真実の愛だと言える。このようにショット分析を通じて、映画『北京ロマン in シアトル』に描かれた中国系移民像は、移民先でファミリーの幸せを追求しているということを解明した。

終　章

本研究は、日系移民に関する映画作品八つと中国系移民に関する映画作品六つを選び、ショット分析という映画の分析方法を用いて、映画における北米在住の日系移民と中国系移民の表象を探求するものである。終章では、これまでの考察で明らかになったことをまとめて説明する。さらに、映画における移民表象の描写に関する今後の研究課題を述べる。

各章の意義と結論

本研究の第一部では、非日系監督が製作した映画作品四つを研究対象として選択し、各映画が述べた日系移民の生活環境の時代背景に基づいて映像分析を行い、その時代背景下での日系人と現地人の関係と日系人の人物像を明らかにした。これから、第一章から第四章までの映像分析の意義を述べる。

第一章の『二世部隊』(1951)において、監督は二世兵士のヒロイズム[119]とアメリカ人としてのアイデンティティを強調し、アメリカ部隊に融合できることを追求した。描写された日系移民は、第二次世界大戦という特定の時代背景に、ヨーロッパ戦争でアメリカのために戦った日系アメリカ人二世兵士という特定のグループである。映画の中で、戦時中のアメリカで「敵性外国人」として差別を受けた日系移民は、戦争中の実際の行動によりアメリカ人の視点からの敵から仲間になり、アイデンティティの変更ができた。映画で主に描写された場面は二世兵士とアメリカ人兵士の関係の変化、および二世兵士の戦闘姿である。訓練するシーンと戦場シーンの分析から二世兵士のヒロイズムが確認できる。二世兵士とアメリカ人軍官グレーソン少尉の付き合いの場面の分析から、二世のアイデンティティを確認できる。これらの映像分析を通じて、日米関係の変化と共に、最終的に二世兵士とアメリカ人兵士はお互いに敬意を持ったことが明らかになった。戦争終結直後の 1951 年にアメリカ人監督により製作されたこの映画を分析する意義は、戦後アメリカ人の日系人、特に二世兵士に対する肯定的な態度が理解できるということにある。勿論、映画の中では二世兵士たちの低い身長に言及する描写などがあり、当時のアメリカ人が持っていた日系人に対する偏見も見えてくる。

---

[119] 佃陽子(2018)「日本の大衆メディアにおける日系人の表象」成城大学法学会『成城法学，教養論集』27 号、77 頁。

第二章の『愛と哀しみの旅路』(1990)では、「歴史とロマンス[120]」が描かれた。本章で考察する日系移民はアメリカ在住の「一世」と「二世」である。映画では 1936 年から 1945 年までの約 10 年間を時代背景に、アメリカ人男性と二世女性のロマンスを通して、戦前の日系移民の生活像や日米関係と、戦中の強制収容所での生活像を描写した。考察によって三つの結論を得た。まず、「窓ガラス」や「サンタさん」というセッティングの複数回の応用により日米関係の間に壁が作られたということである。これにより、アメリカ人に拒否され、差別された日系移民の社会的地位が明らかになった。一方、市民権を持たない「一世」は自分たちを日本人だと思い、白人との結婚に反対するという描写があり、日系移民もアメリカ人を拒否することを提示した。表面では平和に生活している二つの民族の深層関係は、相互に拒絶している関係である。また、アメリカ人男性主人公と二世女性主人公のセックスシーンの考察により、市民権を持つ「二世」は自身をアメリカ人だと思い、アメリカ人との結婚に賛成するという、「一世」と正反対の婚姻観を提示した。最後に、第二次世界大戦中の強制収容は北米在住の日系人に関わる重要な歴史的事件であり、強制収容所での生活像を比較すると、「一世」と「二世」の違いが明らかになった。1990 年代は冷戦が終わり、日米関係は貿易摩擦により不確定になりつつある時代である。アメリカ人監督が 1990 年にこの映画を製作した意図は、90 年代から変わりつつあった日米関係の反映だと考えられる。

第三章の『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)において、第二次世界大戦後に日系人たちが遭遇した人種差別現象を描いた。本作では、「柵」あるいは「枠」という小道具が頻繁に使われている。アメリカ人男性主人公と日系人女性主人公の二人が接触する時、監督は常に意図的に二人の周囲や二人の間に隔離するための「柵」と「枠」をセッティングした。このような小道具の映像分析により、当時の日本人はアメリカ人と結婚することが不可能という社会現象、そして日系人女性とアメリカ人男性の破滅していく恋が明らかになった。また、映画で日本人の「顔」を考察することで、日系人はアメリカ社会に「危険」な存在として認識されていることも明らかになった。最後に、第一節の分析によって明らかになったことは、二人の関係で女性が主導権を握っていることである。しかし、映画の最後で日系人容疑者が無罪で釈放された要因は、アメリカ人男性主人公の調査のおかげである。

---

[120] 大野一之(2011)「『愛と哀しみの旅路』と『ヒマラヤ杉に降る雪』における歴史とロマンス ： ハリウッド映画に描かれた日系アメリカ人」人文学科編『愛媛大学法文学部論集』vol.30、27-49 頁。

アメリカ人監督が 90 年代のアメリカ人の視点から作ったこの映画は、90 年代におけるアメリカが日本との外交関係では主導権を握ることを示している。

第四章の『ガン・ホー』(1986)において、日米で文化的差異があることが映像によってわかりやすく描かれた。1980 年代初めから 90 年代は日米経済摩擦により、日米関係の非対称性と米国の対日依存度の上昇が生じている。映画『ガン・ホー』はこのような時代背景の中で作られた作品である。日本式文化-協調性の特徴を解明しつつ、文化差異を比較した。最初の生活習慣の映像の比較、職場文化の映像の比較により、日米文化の衝突が明らかになった。そして、文化融合の後、アメリカ人のパフォーマンスや行動パターンの変化により、文化を理解し合うことができた。こうした変化の比較をすることで、異文化融合の重要性を解読した。本章において、文化衝突と文化融合の前と後のシーンの考察によって、日本人が守っている職場での集団主義と、慣れていくアメリカ式の個人主義という異文化交流が明らかになった。しかし、アメリカ人監督が製作した日系移民像のため、変な日本人像が時々作られている。

第一部はすべて非日系監督が製作した日系移民に関する映画を考察した。時代変化とともに、映画における日系移民とアメリカ人の関係も変わっていく。しかし、どちらでもアメリカ人の日系移民に対する肯定的な態度は明らかである。非日系監督の視点から見る日系移民は、確実にアメリカ人のアイデンティティを持ち、尊厳を持つアメリカ人の仲間である存在だと確認できる。本研究の第二部では、日系監督が製作した映画作品四つを研究対象として選択し、それぞれの時代背景に基づいて映像分析を行い、日系移民の関係性を明らかにする。そして、日系監督の視点から見た日系人はどのように表現されたのかを述べる。

第五章の『ピクチャーブライド』(1995)において、「呼び寄せ移民時代(1908-1923)[121]」に「写真結婚[122]」と呼ばれるお見合い結婚で結婚して海外へ移住する日本人女性、つまり「写真花嫁」現象を描写した。本章では、ハワイに移住した日本人移民同士の関係性に着目した。渡航したリヨと夫のマツジの初対面のシーンでは、渡されたマツジの写真とマツジ本

[121] 佐藤佑香(2015)「日米の移民政策における「写真花嫁」の位置付け」和光大学総合文化研究所『東西南北』、217 頁。
[122] 田中景(2002)「20 世紀初頭の日本・カリフォルニア「写真花嫁」修業 ― 日本人移民女性のジェンダーとクラスの形成 ―」和光大学総合文化研究所『社会科学』68 号、303 頁。

人の外見が大きく異なっていたのを見たリヨは、騙されてハワイに来たことを知る。その後、畑で働くリヨは過酷な現実を見た。当時の「写真花嫁」たちは、このような経験をしただろう。この映画では、女性が明らかに主要な立場にいる。映像分析を通じて、歴史上に名が残る「写真花嫁」たちの生活状況や実際に外国に渡った後の境遇、心理状態などが明らかになった。特に、夜の男と夜の女のそれぞれ違う行動パターンの比較によって、日系女性の強さが強調された。そして、ハワイへ渡る女性日系移民をジェンダーの観点から考察すると、独立した女性としての日系女性移民のイメージをアメリカ社会に表明した。

第六章の『バンクーバーの朝日』(2014)に関する映像分析は、日系移民が持つ民族主義を、戦争や軍事ではなくスポーツを通じて表現したものである。時代背景は第二次世界大戦が始まるまで、描写された日系移民は特殊性を持つ日系野球チーム「朝日」と同じ町に住む「一世」、「二世」である。映画でよく用いられるクロースアップの「位置」や「足」などの場所を強調する要素を考察することによって、カナダで生きている日系人たちは自分たちのアイデンティティを求めるために野球で戦い、または居場所を求めるという特徴を解読した。この映画は日本人が監督製作した 2014 年の日本映画であり、主旨は人種差別である。暴力ではなく、特定の戦場で自尊心を取り戻す日系移民像が明らかになった。

第七章の『アメリカンパスタイム　俺たちの星条旗』において、アメリカで生活している日系移民たちが戦時強制収容所に収容される時期の生活像が描かれた。アメリカ兵士になり自分たちの価値を証明する兄の人物像、そしてアメリカに裏切られたと思い込み落ち込んだ弟の人物像を分析することにより、当時の移民の心理の一面が明らかになった。さらに、弟とアメリカ人の娘の恋の話の描写により、アメリカ人に対する日系一世と二世の考え方の違いも解明した。

第八章『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』においては、言語から生じるコミュニケーション問題が描かれた。本章の意義とは、英語ができないアジア系移民のアメリカでの生活を映像分析によってリアルに再現したことである。設定された課題について、移民と現地人の関係、そして言語という「壁」の存在が明らかになった。最後、この映画で描写したファミリー関係は実際に失敗した。ただし、監督は日系人と日系人の間のファミリーの日常を詳しく描いた。映画の後半から、男性主人公は完全にヒロインを好きになった。最初はグリーンカードのためにした偽装結婚だったが、後半になると二人の態度もそれぞれ

変わっていった。映画の前半は大量なカメラワークを運用し、クロスアップやPOVショットを用いて男性主人公が日本に全く興味のない態度を描いた。しかし、映画の最後でヒロインが一人で日本にもどってしまい、男性主人公はギターを壊す、というシーンが出てくる。この表現から見ると、男性が初めて出てくる時に、アメリカ人の彼女が別れを言って部屋から去っていく場面の男性の無関心な表現とは全く違うものになっていた。このような対比と細部の描写によって、日米の文化の間の差を丁寧に表現し、アメリカで育った日本人の日本の家庭への追求と渇望が明らかになった。

第二部は、日系監督が製作した日系移民に関する映画を考察する部分である。本研究の第三部では、中国系監督が製作した映画作品六つを研究対象として映像分析を行い、映画における中国系移民像を探求する。そして、中国系監督の視点から見た中国系移民がどのように描写されたのかを述べた。

第九章の『金山』において、18世紀末から19世紀書初頭に労働移民として移住した中国系移民像を探り出した。映像分析を通して、過酷な生活環境や人間として扱われていなかった当時の中国系移民の社会的地位などを解明した。最後に、残酷な現状から生み出されたのは、成長して独立する中国人女性である。映画の中で最も重要な転換は映画の終わりのシーンである。すべてが終った後にヒロインとカナダ人彼氏は幸せになれると思っていたが、中国人女性ヒロインは彼氏が引き留めるのをよそに、父親の骨を持って一人で旅に出た。それこそが監督の真意をあらわしている。家族の力が愛情の力に勝り、彼女は父親の教えがあってついに成長し、いっそう勇敢になった。この映画の中で主に描かれているのは、父と娘の親子の関係である。そして、エンディングシーンはヒロインがどんどん強くなる明るい未来を暗示している。また、映画を分析したことにより、歴史上の中国人北米移民の苦難史と奮闘史を解読できた。

第十章の『フルムーン・イン・ニューヨーク』において、監督は中国人女性移民の孤独感と友情関係を強調した。映画が描いた時代背景は1980年代である。80年代から90年代は女性の自己意識が覚醒してきた時期であり、女性が主人公となる作品が多くなった。アメリカにいる三人の中国人女性の異国での生活像を考察することにより、移民の孤独感を明らかにした。また、監督が伝える希望というメッセージもショット分析により明らかにした。映画では友情関係を表現しているように見えるが、実は三人の中国女性移民のそれ

ぞれのファミリー関係を描いている。夫婦、恋人、親子、それぞれの関係すべてが挫折と矛盾に満ちている。映画は全体的にモノトーンを採用し、色で力強く雰囲気を引き立たせ、それによって失敗し続ける人生を示唆した。しかし、映画の最後のシーンでは、物語に転換があった。割れていない酒のボトルと最後にようやく現れた満月が、それぞれの家庭関係の円満な未来を示している。

第十一章の『推手』では、伝統的な中国文化を持つ中国人とアメリカ人の衝突により、異国で良い関係を築くことができない親子関係が明らかになった。映画で述べた家族関係とは、まずは中国移民の夫とアメリカ人の妻との婚姻関係である。映画の描写では、夫婦間の関係はずっと成功して調和がとれている。このような国際夫婦の関係に対する描写とショット分析を通じて、安定した中国移民の家族関係を捉えた。そして、ショット分析を通して、この安定した家族関係の中で、不調和な要素を知ることができた。アメリカに渡った息子を見舞いに来た中国人の父とアメリカ人の妻との矛盾である。本章の中で、父のPOVショットやフォーカスの変化に関するショット分析、家庭関係で最も重要な家族の食卓の位置関係を分析することで、父親とこの家族関係の破綻をはっきりと把握した。そして映画の最後に、チャイナタウンでの老人たちの生活を描写することによって、別の家族の構成、父親とお年寄りの女性との新しい家庭が築かれるを暗示した。この映画の中で、監督はカメラを通して、2つの家族の関係と構成を描いた。異国で生活する中国系移民には、矛盾した摩擦があったが、最終的な結末は移民にとっては家庭が大事であるという事実をこの映画のショット分析によって明らかにした。

第十二章の『少女小漁』において、中国系女性がアメリカ人男性と結婚することを通して、中国系女性がアメリカ文化と接触した後にその文化を受け入れ、自身の価値観を大きく変化させたことが描かれ、90年代に中国女性の自己意識が覚醒したことを解明した。この映画も結婚関係と家族関係を強調した。第九章と同じように、監督は映画の中で二つの婚姻関係を説明したが、この映画の違いは、最初に成功した中国人移民同士の家族関係が破綻し、中国人女性とアメリカ人男性との間の偽りの婚姻関係が新しい家庭関係を達成したことにある。 また、この新しい家族関係の成立によって、ヒロインはついに自己意識に目覚め、アメリカで独立した成熟した移民となった。そのため、この章のショット分析によって、正しい家族関係の移民への重要性が明確に強調されている。

第十三章の『グアーシャー』において、中国伝統文化に対する理解とアメリカ人と中国人の人間関係が描かれた。本章では主に主人公大同の行動と表情の描写によって一つの中国式伝統文化を説明した。それは、家族関係が中国文化において最も重要なものである、ということである。グアーシャーは中国では伝統的な医療手法として何千年も伝えられてきたが、アメリカ人には受け入れられなかった。大同のアメリカ人の友人であるコンランが、なぜ彼が父の代わりに自分がグアーシャーをしたと認めるのか、ということを理解できないことと類似している。監督は中米の文化の衝突と理解の描写を通じて、中国式伝統文化における家族関係の重要性を強調した。そのため大同は一家の主として父のためにすべての罪を引き受け、妻と息子の生活のために一人家族と離れ、最後には家族と団欒するために危険を顧みず煙突に沿ってビルに登る。監督は最後のシーンに巧みなセッティングを用いた。大同が高いビルに登ったとき、彼はアメリカで象徴的なサンタクロースの服を着て、煙突に沿って家に入った。彼が妻と息子にとって最高のプレゼントだった。監督が映画全体で貫いている家族というポイントがショット分析によって明確に表現されている。

第十四章の『北京ロマンinシアトル』において、金銭問題と、中国の若者の金銭に対する態度や考えかたを考察した。この映画では、監督はカメラの変化を巧みに駆使し、映画を前後二つに分けた。映画の前半と後半では、ヒロインの表現方法が全く違う。映画前半のヒロインは、高価なブランド品を身につけたり、ショッピングモールで爆買いをしたりするなど、お金を愛する女性という姿が表現された。ヒロインの金銭至上主義的な個性を強調するために、監督は客観的カメラやクロースアップを大量に駆使して女性の姿を描写している。全知の視点を持つ客観的カメラと人間の細部まで拡大できるクロースアップを通して、映画の前半におけるヒロインの金銭に対する執着心を明らかにした。しかし、映画の後半からヒロインの行動や性格は大きく変化した。ヒロインの変化と共に、監督のカメラワークの運用も大きく変化した。この章のショット分析を通して、映画の後半の中でPOVショットやクロス編集が大量に使用されていることが明らかになった。もっとも重要なのは、シンメトリが用いてヒロインが家庭や愛情への渇望を見せ、さらに、カクシ親子とヒロインの調和的な関係を表現していることである。

以上のまとめにより、各章の各映画作品における日中移民のそれぞれの特徴や、監督が伝えたいメッセージが、ショット分析によってはっきり主張されている。これから、各章

のまとめと意義を踏まえて、本研究の結論について述べる。

本研究は主に三つの結論を達成できる。第一に、この研究で論じられた 14 作品の映画で記述された日中移民は共通の特徴を持っており、移民をテーマにした映画において、彼らは移住先でファミリーあるいはそれに準ずるものの幸福を追求していた。第二に、本論では、非日系監督と日系監督のそれぞれ四作品を分析し、分析と比較を通して、非日系監督と日系監督が製作した映画の類似点と相違点をまとめた。第三に、本研究で論じられた映画における日中移民のアイデンティティに関する表示に違いがあることがわかった。以下では、この三つの結論について説明する。

まず、一つ目の結論について、本研究で考察した移民映画から、日中移民は移住先でファミリーあるいはそれに準ずるものの幸福を追求するという特徴を持っていた。この結論について各章のまとめで述べたが、以下にまとめて記述する。『二世部隊』(1951)では、部隊の重要性と二世兵士はアメリカ部隊への帰属感を求めることが、カメラワークを通じて見えてきた。『愛と哀しみの旅路』(1990)、『リビング・オン・TOKYO・タイム』(1987)および『金山』(2009)では、結果に関わらず、三作とも国際的な恋愛と家族の幸せが求められた。『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)では、日系移民のアメリカ社会からの承認を追求した。『ガン・ホー』(1951)においては、会社という場所での成功と幸福が求められた。そして、『ピクチャーブライド』(1994)と『フルムーン・イン・ニューヨーク』(1989)で描かれた日中移民もまた、やはり移住先での生活や家族の安定を追求した。『バンクーバーの朝日』(2014)では、一つの野球チームの勝利が要求された。『アメリカンパスタイム』(2007)では、強制収容所内で生活する者たちが大きなファミリーと見なされ、その中での幸せを追求した。『少女小漁』(1995)および『北京ロマンスinシアトル』(2013)も同様に、アメリカに居た中国人女性は婚姻とファミリーの幸せを求めた。『推手』(1991)においても、国際的なファミリーの矛盾と親子関係が描写され、結局ファミリーは安定と幸せを追求した。最後、『グアーシャー』(2001)では、文化の融合が強調されたが、すべての衝突が発生した原因は破壊されたファミリーを守るためである。ゆえに、この映画の真意もファミリーの幸福を維持することにある。このようにまとめると、ファミリーまたは部隊、チーム、会社、強制収容所、アメリカ社会などのファミリーに準ずるものの成功や幸せを追求することが、本研究にまとめた映画が語った日中移民共通の特徴であると言える。

これらの結論をさらにまとめると、非日系監督、日系監督、中国系監督が製作した映画のなかで描かれた日中移民の、ファミリーあるいはファミリーに準ずるものへの追及に対する表現方法からも相違点がみられる。例えば日系監督の映画では、『ピクチャーブライド』(1994)において、始めから日系人同士がくっついてファミリーになる。アメリカ人と日本人の間の家族を描くという、こういった国際的な構想はなかった。確かに『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』(1987)では最初にアメリカ人の彼女は一度出現したが、出演は一瞬で、アメリカ人と日系移民は婚姻関係に成れなかった。肝心なことは日本人と日本人の家族関係である。つまり、家族の中に現地の人は入ってこない。これが日系人の描くファミリーの大きな枠で、日系人監督はファミリーというものはやはり自分のルーツである日本人同士がくっついてほしいという無意識な願望かもしれないが、それが確かに映画に反映されている。『バンクーバーの朝日』(2014)と『アメリカンパスタイム』(2007)は実際のファミリーは作られていないが、同じ枠で考えられる。日系人同士の朝日チームや強制収容所の中の日系人同士のつながりが力強く描写されていた。しかし、非日系監督が描写した映画に描く移民のファミリーあるいはファミリーに準ずるものは違う。『愛と哀しみの旅路』(1990)では、その国際婚姻は映画の主線になっている。『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)では、結婚したのは日系人同士であるが、映画が最初から最後まで描いた恋愛関係は日系人女性とアメリカ人男性の関係である。やはり自分に関わる現地人と日本人が結成した国際的な家族関係を焦点に当てて描いた。非日系監督の映画に重要なのは、現地人と日系人がファミリーあるいはファミリーに準ずるものになるかならないか、ここが重要な問題として描かれている。実際に成功しても、失敗しても、とにかく映画が第一の主題として追求しているのは現地人と日系移民の関係である。それに対して、日系監督の方は、最初から意図しているのは日系人と日系人のファミリー関係である。つまり、非日系監督と日系監督の映画にはそういった処理の仕方をしている。こうした第一部と第二部から、日系移民が追求したファミリーに関する差が明確に見える。さらに、第三部の中国と比較すると、ショット分析により、そこから映画が語る中国系移民と日系移民のファミリーの差も明らかになった。中国の場合は、現地人とファミリーを作ることもあるし、中国人同士でファミリーを作ることもあるが、映画の結末はハッピーエンディングが圧倒的に占めている。一番悲劇に見える『金山』(2009)を例として説明する。映画の中で中国人女性と

カナダ人男性は恋人同士になったが、結局最後は別れた。一見失敗したファミリー関係だと考えられるかもしれないが、実際にはそれは中国人女性がより強力なファミリー関係を選択した結果である。親子関係を選んだ中国系女性は自らカナダ人男性の側から離れ、その結果こそが独立した勇敢な女性になる道であるとする監督の意志と考えられる。逆に、カナダ人男性との恋愛関係を選ぶヒロインはずっと独立できず、男の付属品として生きる彼女の人生は移民にとって失敗した結果と言える。『フルムーン・イン・ニューヨーク』(1989)も映画の最後のシーンで出演したお酒のボトルや空に浮かぶ満月のような小道具やセッティングを通して、希望が溢れる円満な終わりが作られた。つまり、現地人との関係や中国系移民同士の関係は映画の中であまり重要ではなく、それよりも終わりかたが重要な問題だと見られる。中国系移民のファミリー関係は壊れず、ハッピーエンディングこそが中国系監督の映画が第一な主題として追求しているものである。そこが、日本移民の場合と違う点である。そして、この結論は二つ目の結論にも繋がる。

二つ目の結論は、非日系監督と日系監督が製作した映画の比較である。本論文で扱った非日系監督が製作した映画は『二世部隊』(1951)、『愛と哀しみの旅路』(1990)、『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)、『ガン・ホー』(1951)である。そして、日系監督が製作した映画は『ピクチャーブライド』(1994)、『バンクーバーの朝日』(2014)、『アメリカンパスタイム』(2007)、『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』(1987)である。映像分析によりまとめた非日系監督と日系監督が製作した映画の類似点と相違点を述べる。

まず、映画描写対象と内容について、傾向が異なることが挙げられる。非日系監督が製作した 4 つの映画作品は、いずれも日系移民と現地人の関係を中心に物語が記述された。例えば、『二世部隊』(1951)においては二世兵士とアメリカ人兵士の関係、『愛と哀しみの旅路』(1990)と『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)ではアメリカ人男性と日系人女性の関係、または日本人とアメリカ社会との関係、『ガン・ホー』(1951)においては日本人管理者とアメリカ人社員との関係が記述されている。つまり、非日系監督が考えた日系移民像の描写は、必ず現地人との関係を主要な関係にするのである。日系移民と現地人のシーンを描き、日系移民像を実演する。その一方で、日系監督の考え方は全く異なり、日系移民像への主要なアプローチ方法は日系移民同士の関係を描写することである。例えば、『ピクチャーブライド』(1994)ではリヨとカナの親密性の描写と、リヨと夫のマツジの拒絶から受

容という関係性が変化する描写、『バンクーバーの朝日』(2014)では「朝日」チーム同士、家族、「朝日」チームを応援する日系人たちの団結力の描写、『アメリカンパスタイム』(2007)ではノムラ兄弟や父との関係、『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』(1987)では日系人女性と日系アメリカ人男性との夫婦関係が描かれている。つまり、日系監督の視点は、北米在住の日系人同士に焦点を絞っている。多民族社会を重視するか、あるいは日本人社会を重視するかという、着目点が全く異なっているのである。これは一つ目の発見である。

二つ目の相違点は、真実味の差である。これに関して、まずは類似点を述べる。類似点の一つ目は、日系人役者を起用することである。例えば、『二世部隊』(1951)で二世兵士を演じるレイン・ナカノ、『愛と哀しみの旅路』(1990)でヒロインを演じるタムリン・トミタ、『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)と『ピクチャーブライド』(1994)でヒロインを演じた工藤夕貴、『ガン・ホー』(1951)で日本側主人公を演じたゲディ・ワタナベ、『アメリカンパスタイム』(2007)で主人公を演じた中村雅俊、『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』(1987)でヒロインを演じた大橋美奈子などが挙げられる。『バンクーバーの朝日』(2014)は日本映画なので、主要な役者は全員日本人である。二つ目は、日本文化の要素が含まれていることである。例えば、『二世部隊』(1951)での「バカタレ」という日本語の応用、『愛と哀しみの旅路』(1990)での日本映画と日本酒の演出、『ヒマラヤ杉に降る雪』(1999)で重要な小道具として使われていた日本の「簪」、『ガン・ホー』(1951)で多用された日本の町の風景が挙げられる。つまり、非日系監督であろうと日系監督であろうと、日系移民を描写する映画を製作する際には、日本の文化と要素を重視しているという点が明らかになった。しかし、非日系監督が製作した日系移民を語る映画では、日本文化の理解不足が原因となり、時々「変な日本人像」が現れる。例えば、『ガン・ホー』(1951)での主人公の変な日本語の発音や大げさな日本工場トレーニング方式が挙げられる。要するに、日系監督と比較すると、非日系監督が描いた日系移民像の真実味は不十分なのである。これが、二つ目の相違点である。

最後、三つ目の結論を述べる。監督は時代背景の影響を受けながら、何かの目的を果たすため、あるいは何らかのメッセージを伝えるために、映画を製作した。本研究では、日系移民を描写する映画八作品および中国系移民を描写する映画六作品を考察、分析した。これから、アイデンティティの観点からまとめる。

1960 年代は日本経済の高度成長期であり、日本社会の経済や教育などさまざまな面において発展していく時期であった。従って 1960 年代から、日米関係はアメリカが主導するという関係から日米同盟協力友好関係に変わっていく。そのため、1960 年代以前に製作された映画作品において、日系移民たちは常にアメリカ人やカナダ人というアイデンティティを強調する傾向がある。1960 年代以降の映画作品では、アイデンティティを強調することがなくなり、日米交流あるいは日米融合という要求が現れた。一方で、中国系移民の場合は、アメリカンドリームを持っているが、アイデンティティを強調する傾向がない。第二次世界大戦戦後、中国と北米各国は異なる社会形態(社会主義と資本主義)により、外交関係は調和していなかった。従って、同様のアイデンティティを求めることも不可能であるという主張は、本研究の映画の分析を通じて明らかになった。強く描き出されていることは、その移民の主人公が自分のアイデンティティを自国ではない場所でどのように維持し続け、強固に打ち出すのかである。

以上のまとめにより、映画における北米在住の日系移民と中国系移民の移民像のそれぞれの特徴とオリジナリティが、映像のショット分析からはっきり示されていることがわかった。このように、本研究は、映画におけるアジア系移民が持つ様々な「移民像」という糸口を映画の中から探り出そうとしたものである。

期待される研究意義と今後の課題

映画研究に関して、本研究は日中移民を語る映画作品の一定範囲をまとめた。作品のショット分析を通して映画作品の解読を行うことができたと考えると、映画研究領域における移民というカテゴリーの研究への貢献にも繋がるだろう。移民史研究では、映像のシーンを切り取るショット分析を通じて、映画に表現された移民の歴史や時代と共に移民像の変遷を見ることができるため、移民研究の資料として役に立つだろう。人文社会科学研究に関しては、三部で分析した日系移民の文化や特徴、そして中国系移民の文化や特徴を用いて、日本人移民社会と中国人移民社会の文化特徴を解明するのに貢献できると思う。

映画研究に関して、本研究は日中移民を語る映画作品を一定範囲にまとめた。今後の課題として、第一に本研究がまとめた映画作品は基本的にアメリカ映画、日本映画、中国映画を対象としている。これからは研究を進むと共に、映画作品選択の範囲を拡大する。例

えばヨーロッパの移民映画を考察することなどもっと幅広い映画作品の研究を行うことにより、本研究の不足点をさらに充実させる。第二に、1920 年代以降は排中排日法案により北米へ移住する日中移民は激減した。その後、日本人の多くは南米特にブラジルに移民し、中国人の多くは東南アジアに移民した。今後はブラジルにおける日系移民と東南アジアにおける中国系移民に関する映像研究の考察と比較を行いたいと考えている。

図版出典一覧表

(本論文の章立て順)

『二世部隊』(*Go For Broke!*) 1951 年. アメリカ.ロバート・ピロッシュ監督.ヴァン・ジョンソン,ジャンナ・マリア・カナーレ主演.MGM スタジオ.(DVD),2011 年,ファーストトレーディング.

『愛と哀しみの旅路』(*Come See the Paradise*) 1990 年.アメリカ.アラン・パーカー(Alan Parker)監督.デニス・クエイド,タムリン・トミタ主演.20 世紀フォックス.(DVD),2015 年,20 世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン株式会社.

『ヒマラヤ杉に降る雪』(*Snow Falling On Cedars*) 1999 年, アメリカ.スコット・ヒックス監督.イーサン・ホーク, 工藤夕貴主演.(DVD),2012 年, ジェネオン・ユニバーサル・エンターテイメント.

『ガン・ホー』(*Gung Ho*) 1986 年, 劇場未公開.アメリカ.ロン・ハワード監督.マイケル・キートン,ゲディ・ワタナベ,山村聡主演.(DVD),2008 年,パラマウントホームエンタテインメントジャパン.

『ピクチャーブライド』(*Picture Bride*) 1994 年.アメリカ.カヨ・マタノ・ハッタ監督.工藤夕貴,アキラ・タカヤマ,タムリン・トミタ主演.ミラマックス.(DVD 北米版),販売年記載無,ミラマックス,ライオンズゲート.

『バンクーバーの朝日』2014 年.日本.石井裕也監督.妻夫木聡,亀梨和也主演.東宝.(DVD 通常版),2015 年,東宝株式会社.

『アメリカンパスタイム　俺たちの星条旗』(*American Pastime*) 2007 年.アメリカ.デズモンド・ナカノ監督. ゲイリー・コール,アーロン・ヨー,中村雅俊主演.ワーナーブラザース,(DVD),2008 年,ワーナー・ホーム・ビデオ.

『リビング・オン・ TOKYO ・タイム』(*Living On TOKYO Time*) 1987 年, アメリカ.スティーブン・オカザキ監督.大橋美奈子, ケン・ナカガワ, ケート・コーネル主演.(VHS),1987 年, ポニーキャニオン.

『金山』(*Iron Road*) 2009 年.カナダ・中国合作.胡大為監督.孫麗主演.CBC.(DVD),販売年記載無,中影華納横店影視有限公司.

『フルムーン・イン・ニューヨーク』(*Full Moon in New York*) 1989 年.香港.スタンリー・クワン監督.マギー・チャン,シルヴィア・チャン,スーチン・ガオワー主演.金采製作/学甫影業.(VHS),1997 年,アスク講談社.

『推手』(*Pushing Hands*) 1991 年.台湾・アメリカ合作.アン・リー監督.ラン・シャン,ワ

ン・ボー・チャオ主演.(DVD),2006年,ジェネオンエンタテインメント.

『少女小漁』(*Siao Yu*) 1995年.台湾.シルヴィア・チャン監督.劉若英,庾宗華主演.(DVD),美亜娯楽.

『グアーシャー』(*Gua Sha the Treatment*) 2001年.中国.鄭曉龍監督.梁家輝,蔣雯麗主演.(DVD)北京電視芸術中心音像出版社.

『北京ロマンinシアトル』(*Finding Mr. Right*) 2013年.中国.シュエ・シャオルー監督.タン・ウェイ,ウー・ショウポー主演.(DVD),安楽影片有限公司.

参考文献

日本語文献

(執筆者名五十音順)
青木保(1990)『「日本文化」の変容』中央公論社

赤尾千波(2012)「『ガン・ホー』との遭遇とアンクル・トム―アメリカ映画における黒人ステレオタイプ 研究その 1―」『富山大学人文学部紀要』第 56 号、201－211 頁

浅沼圭司(2005)『映画における「語り」について』水声社

東栄一郎著、飯島正子監訳(2014)『日系アメリカ移民 二つの帝国のはざまで―忘れられた記憶 1868－1945』明石書店

アリホン,ダニエル(1980)『映画の文法－実作品に見る撮影と編集の技法』(岩本憲児・出口丈人訳)紀伊国屋書店

飯島正(1955)『日本映画史　上巻』白水社

飯島渉編(1999)『華僑・華人史研究の現在』汲古書店

伊佐雅子(2007)『多文化社会と異文化コミュニケーション』三修社

泉田英雄(2006)『海域アジアの華人街(チャイナタウン)―移民と植民による都市形成』学芸出版社

板倉史明 (2003)「アメリカ日系移民と日本映画」『Cinemagazinet』NO.7

―――(2016)『映画と移民』新曜社

稲浪正充・栗山智子・安部美恵子(1994)「色彩と感情について」『島根大学教育学部紀要』第 28 巻、35－50 頁

井上一馬(1998)『アメリカ映画の大教科書(上)』新潮社

―――(1998)『アメリカ映画の大教科書(下)』新潮社

今泉容子(1997)『日本シネマの女たち』筑摩書房

―――(2004)『映画の文法―日本映画のショット分析』彩流社

―――(2015)「日米映画に描かれた国際結婚―日本人妻とアメリカ人夫」『Area Studies

Tsukuba』36 期、39－54 頁

岩本憲児(2004)『日本映画とナショナリズム』森話社

ヴァン,シル・ジェニファー(2012)『映画表現の教科書―名シーンに学ぶ決定的テクニック100』(吉田俊太郎訳)フィルムアート社

応雄編著(2010)『中国映画のみかた』大修館書店

大江一道(1994)『世紀末の文化史：19 世紀の暮れかた』山川出版社

大鹿譲(1995)『体験的異文化コミュニケーション』泰流社

太田智朗(1998)『映像とコミニケション』れんが書房新社

大野一之(2011)「『愛と哀しみの旅路』と『ヒマラヤ杉に降る雪』における歴史とロマンス ： ハリウッド映画に描かれた日系アメリカ人」人文学科編『愛媛大学法文学部論集』Vol.30、27－49 頁

岡田温司(2015)『映画は絵画のように―静止・運動・時間』岩波書店

岡田晋(1987)『映画学から映像学へ―戦後映画倫理の系譜－』九州大学出版会

奥村みさ、スーザン・K・バートン、板倉源厳一郎(2007)『映画でわかるアメリカ文化入門』松柏社

越智道雄(1995)「映画で見るアメリカ民族ガイドー中国・日本系ー西部開拓、影の功労者」『異人たちのハリウッドー「民族をキーワードに読み解くアメリカ映画史』洋泉社、117－121 頁

小栗康平(2003)『映画を見る目―映像の文体を考える』日本放送出版協会

垣井道弘 (1992)『ハリウッドの日本人―「映画」に現れた日米文化摩擦』文藝春秋

加藤幹郎(1996)『映画ジャンル論：ハリウッド的快楽のスタイル』平凡社

―――(1996)『映画　視線のポリティクスー古典的ハリウッド映画の戦い』筑摩書房

―――(2001)『映画とは何か』みすず書房

梶田正巳(1997)『異文化に育つ日本の子ども』中公新書

川口恵子(2010)『ジェンダーの比較映画史』彩流社

韓燕麗(2014)『ナショナル・シネマの彼方にて―中国系移民の映画とナショナル・アイデンティティ』 晃洋書房

菊池由紀(1995)『ハワイ日系二世の太平洋戦争』三一書房

貴堂嘉之(2012)『アメリカ合衆国と中国移民―歴史の中の「移民国家」アメリカ』名古屋大学出版社

木下千花 (2016)『溝口健二論―映画の美学と政治学』法政大学出版局

清岡智比古(2015)『パリ移民映画―都市空間を読む―1970 年代から現在』白水社

キヨオカ, ロイ(2002)『カナダに渡った侍の娘―ある日系一世の回想』(増谷松樹訳)草思社

許恵玉(2008)「「日本文化」と「中国文化」のイメージ比較研究―日本人のマインドマップ調査による検討―」山口大学、136-150 頁

熊沢誠・清眞人・木本喜美子編著(1997)『映画マニアの社会学ースクリーンに見る人間と社会』明石書店

粂井輝子(1995)『外国人をめぐる社会史―近代アメリカと日本人移民』雄山閣

クラウス, ケビング(1998)『他者へのまなざし：異文化理解のための比較文化論』(松戸行雄訳)新泉社

栗原小巻(2003)「日中交流　映画が架け橋」『読売新聞』

国分良成編著(1997)『日本・アメリカ・中国―協調へのシナリオ』ティビーエス・ブリタニカ

小坂井敏晶(1996)『異文化受容のパラドックス』朝日新聞社

児玉実英(1995)『アメリカのジャポニズム』中央公論社

児玉正明(1993)『日本移民史研究序説』 溪水社

顧寧(1995)「1972 年から 1992 年までの中米文化交流」『世界歴史』第三期、57-67 頁

今野敏彦・藤崎康夫(1986)『移民史―アメリカ・カナダ編』新泉社

坂口満弘(1998)「移民のアイデンティティと二つの国家―北米における日本人移民史研究序説」『日本史研究』第四に八号

―――(2001)『日本人アメリカ移民史』不二出版社

佐藤忠男(1990)『アメリカ映画』第三文明社

———(1997)『アジア映画小事典』三一書房

———(1999)『知られざる映画を求めて』現代書館

———(2008)『映画でわかる世界と日本』キネマ旬報社

佐藤佑香(2015)「日米の移民政策における「写真花嫁」の位置付け」和光大学総合文化研究所『東西南北』、217-233 頁

重松伸司(1986)『現代アジア移民—その共生原理をもとめて』名古屋大学出版会

白水繁彦・鈴木啓編(2016)『ハワイ日系社会ものがたり: ある帰米二世ジャーナリストの証言』御茶の水書房

スクラー, ロバート(1995)『アメリカ映画の文化史：映画が作ったアメリカ(上)(下)』(鈴木主税訳)平凡社

鈴木透(1998)『現代アメリカを観る—映画が描く超大国の鼓動』丸善ライブラリ

タカキ, ロナルド(1995)『多文化社会アメリカの歴史—別の鏡に映して』(富田虎男訳)明石書店

タカキ, ロナルド(1996 年)『もう一つのアメリカン・ドリーム』(阿部紀子・石松久幸訳)岩波書店

高橋幸春(1997)『日系人　その移民の歴史』三一書房

———(2008)『日系人の歴史を知ろう』岩波書店

竹沢泰子(1994)『日系アメリカ人にエスニシティ—強制収容と補償運動による変遷』東京大学出版社

田中克彦(2001)『言語からみた民族と国家』岩波書店

田中景(2002)「20 世紀初頭の日本・カリフォルニア「写真花嫁」修業—日本人移民女性のジェンダーとクラスの形成—」和光大学総合文化研究所『社会科学』68 号、303－320 頁

田中道代(2001)『アメリカの中のアジア—アイデンティティーを模索するアジア系アメリカ人』社会評論社

谷川建司(2002)『アメリカ映画と占領政策』京都大学出版社

張競(2011)『異文化理解の落とし穴―中国・日本・アメリカ』岩波書店

佃陽子(2018)「日本の大衆メディアにおける日系人の表象」成城大学法学会『成城法学,教養論集』27 号、69－85 頁

津城寛文(2011)『社会的宗教と他界的宗教のあいだ―見え隠れする死者』社会思想社

土橋重治(1978)『サンフランシスコ日本人町』国文社

照沼博康・横内憲久・岡田智秀(2007)「日本映画にみる海の風景の意味と演出方法に関する研究」景観・デザイン研究講演集 NO.3、87－92 頁

戸張東夫(1991)『映画で語る中国・台湾・香港』丸善ライブラリー

長坂寿久(2002)『映画で読む 21 世紀－世紀末の映像と来るべき世界』明石書店

西日本新聞社(2017)『新移民時代―外国人労働者と共に生きる社会へ』明石書店

西山隆行(2016)『移民大国アメリカ』ちくま書店

日本マラマッド協会編(1998)『アメリカ映像文学に見る少数民族』大阪教育図書

―――(1998)『映像文学にみるアメリカ』紀伊国屋書店

―――(1998)『アメリカ映像文学に愛と死』北星堂書店

野崎京子(2007)『強制収容とアイデンティティ・シフト―日系二世・三世の「日本」と「アメリカ」』世界思想社

蓮實重彦(1979)『シネマの記憶装置』フィルムアート社

細川周平(1999)『シネマ屋、ブラジルを行く―日系移民の郷愁とアイデンティティ』新潮社

ボードウェル,デイヴィッド・トンプソン,クリスティン(2007)『フィルム―アート―映画芸術入門』(藤木秀明監訳、飯岡詩朗・板倉史明・北野圭介・北村洋・笹川慶子訳)名古屋大学出版社

マーロック,キャシー(2002)『アメリカ映画における子どものイメージ－社会文化的な分析―』(牛渡淳訳)東信堂

松井健一(2013)『北米先住民族の文化と主権』筑波大学出版会

松岡環(1997)『アジア・映画の都－香港～インド・ムービーロード』めこん

増田幸子(2004)『アメリカ映画に現れた「日本」イメージの変遷』大阪大学出版会

マルクス,H.・キタヤマ,S. (1991)「文化と自己：認識、感情、および動機づけに対する意味」『心理学的レビュー』98－2、224－253 頁

南川文里(2001)『ライブラリ相関社会学七 ネイションの軌跡―二〇世紀を考える』新世界社

―――(2016)『アメリカ多文化社会論:「多からなる一」の系譜と現在』法律文化社

村上由見子(1993)『イエロー・フェイス―ハリウッド映画に見るアジア人の肖像』朝日選書

―――(1997)『アジア系アメリカ人』中央公論社

村山裕三(1989)『アメリカに生きた日本人移民』東洋経済新報社

門間貴志(1995)『アジア映画に見る日本Ⅰ 中国・台湾・香港篇』社会評論社

―――(1995)『欧米映画に見る日本』社会評論社

矢口祐人(2002)『ハワイの歴史と文化―悲劇と誇りのモザイクの中で』中公新書

邱淑婷(yau shuk ting)(2007)『香港・日本映画交流史―アジア映画ネットワークのツールを探る』東京大学出版社

柳田由紀子(2012)『二世兵士 激戦の記録: 日系アメリカ人の第二次大戦』 新潮社

八尋春海(2001)『映画で学ぶアメリカ文化』光版社

山田和夫(2001)『映画で世界を読む』新日本出版社

山田稔(1992)『シネマのある風景』みすず書房

山本須美子(2002)『文化境界とアイデンティティ―ロンドンの中国系第二世代』九州大学出版社

油井大三郎編集(1999)『多文化主義のアメリカ―揺らぐナショナル・アイデンティティ』東京大学出版会

横川眞顯(2006)『ハワイの弁合士』日米映画文化協会

吉田亮(1995)『アメリカ日本人移民とキリスト教社会―カリフォルニア日本人移民の排斥・同化とＥ・Ａ・ストージ』日本図書センター

吉田亮編著(2016)『越境する「二世」―1930 年代アメリカの日系人と教育―』現代資料出版

吉原和男(2004)「中国系移民とチャイニーズ・アメリカンの太平洋ネットワーク」『太平洋世界の中のアメリカ：対立から共生へ』彩流社

米山裕・河原典史(2007)『日系人の経験と国際移動―在外日本人・移民の近現代史』人文書社

―――(2015)『日本人の国際移動と太平洋戦争―日系移民の近現代史』文理閣

四方田犬彦(1995)「王頴＝ジョン・ウェインの名を持つ男」『異人たちのハリウッド―「民族」をキーワードに読み解くアメリカ映画史』洋泉社、62－72 頁

―――(2001)『アジアのなかの日本映画』岩波書店

―――(2003)『アジア映画の大衆的想像力』青土社

―――(2017)『日本映画史 110 年』集英社

リーヴス, リチャード(2017)『アメリカの汚名―第二次世界大戦下の日系人強制収容所』(園部哲訳)白水社

リース, ジェイコブ(1986)『監督ハワード・ホークス「映画」を語る』(千葉喜久枝訳)青土社

―――(2018)『向こう半分の人々の暮らし:19 世紀末ニューヨークの移民下層社会』創元社

劉文兵(2004)『映画の中の上海―表象としての都市・女性・プロパガンダ』慶応義塾大学出版会

―――(2013)「映画の中の『満州国』－『啓民映画』における植民地的眼差し」『日本植民地研究』第 25 号

―――(2016)『日中映画交流史』東京大学出版会

リー, L.G.(2007)『オリエンタルズ―大衆文化の中のアジア系アメリカ人』(貴堂嘉之訳)岩波書店

若桑みどり(2000)『象徴としての女性像―ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房

渡辺正清(2009)『ゴー・フォー・ブローク!―日系二世兵士たちの戦場』光人社

中国語文献

(執筆者名アルファベット順)
李德滨・石方・高凌(1994)『近代中国移民史要』哈尔滨出版社

李復言(1961)「定数十四婚姻・定婚店」『太平廣記四』中華書局

路陽(2016)「当前中国富裕阶层的海外移民浅析」『東南亜研究』03 期、92－102 頁

張建偉(2009)「1885 年至 1924 年日本人移居美国的历程原因」『苏州科技学院学报(社会科学版)』第 26 巻第 2 期、102－107 頁

祝曙光・張建偉(2011)「19 世紀末至 20 世紀 20 年代的移民問題与日美関係」『世界歴史』第 6 期、42－51 頁

ウェブサイト

Allcinema (Movie & DVD Database),<http://www.allcinema.net/>.

China National Knowledge Infrastructure,<http://www.cnki.net/>.

映画で国際交流,<http://www16.plala.or.jp/koffice/cinema/index.html>.

外務省,<http://www.mofa.go.jp/mofaj/press/pr/wakaru/topics/vol38/index.html>.

キネマ旬報社,<www.kinejun.com/>.

中国映画ネットワーク, <https://www.chinafilm.com/>.

謝　辞

本論文は、筆者が筑波大学大学院、人文社会科学研究科、国際日本研究専攻博士後期課程に在学中に行った研究をまとめたものです。最後に、この博士学位論文を進めるにあたってお世話になった方々に、心より感謝とお礼を申し上げます。

まず、筆者の指導教官である筑波大学人文社会系教授、今泉先生に深くお礼を申し上げます。筑波大学での長い在学期間にわたって、今泉教授のご指導ご支援なしでは、現在の私の研究成果はありません。映画における移民像を研究するという大きな研究課題を据え、長い時間をかけて研究を行い、さまざまな悩みと苦悩を経験しました。この間も、今泉先生は始終熱心にご指導くださり、研究の道を導いてくださいました。心より感謝しております。

2011 年の 3 月 3 日、それは運命の出会いだ、と私はずっと信じております。その日、勇気を出して今泉教授の研究生を応募したことは、今までの人生に一番正しい行動だと思っております。今泉教授は筆者の研究生、修士課程の指導教授であり、博士課程の指導教授でもあります。2011 年の 12 月から 2019 年の 3 月まで、先生の下で 7 年間学習してきました。7 年間、先生には大変お世話になり、たくさんのご指導を頂きました。今泉教授には言葉では言い切れないほど感謝しています。最初に日本に留学し、筑波大学に入学したのは、日本の言葉や文化を勉強するためでした。幸運なことに、私は今泉研究室に入り、今まで触れ合ったことのない、ショット分析という映画研究の新分野と繋がることが出来ました。入学後、ショット分析という研究方法を勉強、習得できたことは今泉教授のご指導のおかげです。先生が開講した授業と研究室のゼミに参加し、また、先生との個人面談を頻繁に行い、映画の見かたと映画の分析方法、そして論文の書き方など様々な方面から貴重なご指導を頂きました。今泉教授は私の知識と学問を啓蒙してくださる恩師であり、心より感謝を申し上げます。

修士課程卒業後、今泉教授の助言を頂き、幸せに先生の博士課程の指導生になりました。博士後期課程に入学した後は、研究テーマに非常に苦悩しました。映画研究や移民研究はどちらも大きなテーマであるため、論文の方向性や論文のオリジナリティに悩みました。その際、今泉教授は常に私を励ましてくださり、論文でどのようなことに焦点を絞るかや論文のアプローチの仕方などを丁寧に指導くださり、新たな視点とアイディアに関する助

言をくださいました。実際に、学問指導の面に関して、今泉教授に感謝すべきことは数え切れません。例えば、私の論文上の疑問を解決するために、貴重な時間を割いて徹夜で個人面談をして頂き、誠に感謝しております。近年、今泉教授は学生指導や授業のために、過労状態が続いています。喉に非常にひどい炎症があり、咳がよく止まらない状態だったり、目に負担~~を~~がかかりすぎて、涙が止まらない状況になったりすることもよくあります。先生がたくさんの薬を飲んでいる様子を何度も見ました。しかし、今泉教授はこのような過酷な健康状態にも関わらず、休まずに私への指導を続けてくださいました。私がハワイ国際学会に参加する時、先生は高熱に耐えて原稿の修正や発表のリハーサルをしてくださいました。大学の春休みと夏休みの時期に、先生は私の申請に応じて、個人の貴重な時間を割いて東京での個人面談を行ってくださいました。他にも、研究資料に関して、経済的な原因と資料入手方法の原因により、入手困難の資料が多くありました。しかし、今泉教授はご自分の研究経費を出して援助してくださり、探し、調達した資料を貸してくださり、何度も助けてくださいました。本研究に心血を注いで頂いた今泉教授に心より深く感謝いたします。そして、日ごろ感じた先生の学問や研究に対する熱意と意志は、私に大きな影響を与え、これからの研究への道を導いてくれると思います。

研究活動のみならず、生活面でも経済面でも今泉教授の暖かい励ましにより、無事に困難を乗り越えることができました。研究と博士論文を完成するために、アルバイトをする余裕はありませんでした。収入がない私はずっと論文に専念できたのは今泉教授の援助のおかげです。毎年、TA と RA を分配してください、そして奨学金の面接に関する指導は何回もしてくださいました。先生の援助がなければ、学業の完成は絶対にできませんでした。

さらに、日本での研究生活の六年目、2017 年の 11 月に、日本では難病に指定されている「成人スチル病」という病気にかかり、私の学位取得スケジュールは大きく変わってしまいました。予想外だった入院、そして連日の検査で、学位取得を諦めていました。その時も、今泉教授は毎日私の病状を心配してくださり、病棟まで見舞いに来てくださいました。さらに、病気になった後、延長された博士論文のスケジュールを組み立て直す方法を考えてくださり、他の教授先生方にスケジュール調整を相談してくださいました。退院後、私は薬の副作用で体調や精神がひどい状態になり、論文の執筆や研究を進めるのは困難でした。その時も、今泉教授はさまざまな支援をしてくださり、暖かく優しい言葉や行動で、

私を助けてくださいました。この博士論文が出来上がった恩人は今泉教授だと断言できます。今泉教授がいなければ、本研究を完成することはできませんでした。私の人生の恩人、学問の恩師である今泉教授に、深謝申し上げます。

本論文の副査を務めてくださった筑波大学人文社会系の津城寛文教授と徳丸亜木教授には複数回の個人面談の機会をいただき、貴重な時間を割いてさまざまなアドバイスをいただきました。おかげで視野が広がっただけでなく、日本語の修正をしていただいたり、貴重な資料をいただいたりもしました。また論文の審査においては、同研究科の平石典子准教授に、査読、助言、貴重なコメントを賜りました。津城先生は目の病気にあった時、平石先生は出張の時、私の論文を査読するためにテレビ電話で助言、コメントをくださいました。先生方にも、心より感謝申し上げます。

最後になりますが、七年間、ずっと暖かく見守りそして辛抱強く応援してくださった家族と友人に、申し訳ないと思いながらも、感謝いたします。

皆様、ありがとうございました。