

『新しき土 / Die Tochter des Samurai』 (2)

— その時代・異文化 —

上 田 浩 二

前稿¹⁾では、主として日独初の共同製作映画『新しき土 / Die Tochter des Samurai』の成立事情、ならびにファンク監督の構想や意図を中心に検討を行った。よく知られているように、共同監督ないし協力者の立場にあった伊丹万作とファンクには相当に大きな見解の相違があり、伊丹は途中から撮影現場での共同作業から手を引く。その結果として、この映画には二つのバージョンが存在する²⁾。現在の時点で入手可能なDVD、あるいはYouTubeでも見られるバージョンはファンク・バージョンで、いわばこれが正式版の扱いになっている。一般に、このバージョンは日独版と呼ばれ、伊丹のものは日英版と呼ばれるが、本論では後に見るような製作の過程と意図を考慮して「ファンク版」、「伊丹版」と呼んでおきたい。

この二つのバージョンを比べてみると、明らかに異なるいくつかのシーンを除けば違いはさほど大きくないように見える。しかし、詳しく見れば小さな違いは、映像から台詞にいたるまでかなり多い。これは、伊丹がこのプロジェクトに参加する以前から脚本も撮影も全面的にファンクに任されることとなって

1) 『新しき土 / サムライの娘』——映画と文化交流—— in: 『獨協大学ドイツ学研究』第70号 1-51頁。

2) 伊丹の補佐をしていた佐伯清は、伊丹が撮影の現場では「半分仕事を私に任せて」おり、撮影がすべて終わってからは伊丹と二人で「一週間編集室へ泊まり込みで編集」をしたという（「伊丹さんの演出」 in: 『講座日本映画3 トーキョーの時代』岩波書店1986年 163頁）。ドイツから編集専門家を連れてきてたファンクの独裁的な編集ぶりについては、編集助手だった岸富美子の証言がある（「編集者の思い出」 in: 『新しき土』キネマ旬報社2012年 30-33頁）

おり、最終決定権はファンクにあったからで、伊丹がどんなに頑張っても創造性を発揮する余地は限られていたためだ。意見の違いから二つのバージョンを作る解決策がまとまってからも、伊丹は自由に撮影できたわけではない。せいぜいのところ、同じロケ地あるいは同じセットで同じ俳優を使い、いわばファンクの撮影の「合間」に別バージョンを撮っていたに過ぎなかった。見ようによっては、小さな細部の異同にこそ伊丹の主張がこめられているとも言えよう。これは、当然ながら存在する両監督の「映画観」の違いの結果でもある。しかし、二人の間にはそれ以前の「立場の違い」があったと思われる。図式的に言えば、異文化を自国民に紹介する立場と、自分の文化を異国民に紹介する立場である。しかも、これには基本的な文化観や両者を取り巻く状況の違い、時代の要請、映画人としての立場、政治的な立場が複雑に絡んでくる。伊丹にとってファンク版のどこが受け入れがたかったか、限られた枠の中でそれに対し伊丹はどう対処しようとしたかを論じる前に、本稿では「映画という媒体に記録された異文化」という観点からファンク版の諸特徴を分析しておこう。

1. ファンクの基本スタンス

すでに前稿でも見たように、ファンクはドイツの観客しか眼中になかった。撮影は全面的にファンクの主導で行われていたし、編集段階では二つのバージョンの作成も確定していた。もともとこの映画の配給権は、ドイツ語圏ではドイツ、その他の地域では日本側と契約で決まっていた。ファンクは日本側の意向を気にかけず、自分の思う通りにドイツ語版を製作することができたのだ。そのため、映画の本編の後のクレジットロールには、「脚本」の項にはファンクの名があるだけで、伊丹万作の名は出てこない³⁾。また、ドイツで成功させることが最優先で、遠い日本の事実関係もあまり気にとめていない。この映画のクレジットロールは、日本側がチェックすればあり得ないほど杜撰な

3) 伊丹版でも、監督としてファンクと伊丹の名がクレジットされているが、脚本はファンクの名しか挙げられていない。伊丹のささやかな抵抗であろうか。

ものとなっている。たとえば、映画の中の歌を作詞した北原白秋は Hokuschu *Tikahara* (T と K が逆)、また西条八十は *Vaso Saijo* (Y を V と読み違い) と表記されている。出演者についても、輝男の下の妹を演じる村田かな江が *Kanae Murate* となっているばかりか、主役の小杉勇の名さえ *Isamu Kusogi* と表記されている。極東の映画関係者の名前などドイツの観客にとって何らの重要性も持たないと考えて、こだわる必要性を感じなかったのであろう。また、ファンクは日本の地理や社会をドキュメンタリーのように忠実に再現することにも関心がなかった。たとえば、しばしば指摘されるように阪神電車のネオンが見える梅田周辺が東京の夜景として扱われたり⁴⁾、光子と父親が住む大邸宅の庭先に巖島神社があったり、上高地の大正池の向こうが浅間山だったりする。ファンク自身も当然こうしたロケ現場には自ら立ち会っていたので、混同や誤りでなく、意図的に位置関係を無視したことは明らかだ。ファンクは日本の観客の失笑を買うことなど気にもかけず、もっぱらドイツの観客に与える映像としての効果のみが念頭にあったのだ。

ファンクは無声映画時代には山岳映画というジャンルの先駆者として世界的な地位を確立していた。美しくも荒々しい白銀の世界が主役である。ここで強調しておきたいのは、こうした映画を見る観客の大部分が自らの眼で見ることのない世界を、映像で疑似体験できることだ。後述の『SOS 氷山』の舞台グリーンランドも、映画の中の日本も、この延長線上にある。こうした魅力に支えられたファンクの山岳映画も、10 数年にわたり次々に公開されると飽きられてくる。この間にワイマール期のドイツは大きな社会変革に直面し、左右対立が深まった末にナチが政権を握り、社会も映画界も一変する。しかも、映画そのものも、20 年代後半にトーキーが登場し革命的な転換を迎える。それま

4) ファンク版では、ゲルダが初めて目にする日本の都会について「ねえ、ここ日本の？ベルリンじゃないの？」というだけで、東京とは特定されていない。しかし、それに続くシーンからすれば東京と設定されていることは明らかだ。近代都市の映像であれば、どこでも良かったのだろう。ファンク一行が初めて日本の地を踏んだのが神戸であったから、大阪や神戸の印象が強かったのだとも考えられる。なお、伊丹版でもここで東京とは言っていない。

では中間字幕による短い説明があるだけで、無声映画では言語に大きな役割は与えられていなかった。演技はもっぱら身振りと表情が頼りで視覚中心であった映画が、登場人物間の言語コミュニケーションが主要な表現手段となるトーキーに移行する。くわえて音楽や効果音も用いることで、トーキー映画は複数のチャンネルを通じて観客の反応をコントロールするようになる。ほとんど別なジャンルへの脱皮と言えるほどの大きな変革だった。この結果、複雑でニュアンスに富んだ言葉のやり取りを前提に、魅力的なストーリーをもった劇映画が主流となっていく。

ドイツでは、1930年にマレーネ・ディートリヒを世界的な女優に押し上げた『嘆きの天使』、その翌年にはフリッツ・ラングの『M』、およびパープストの『三文オペラ』が公開されている。『嘆きの天使』にはディートリヒの歌ばかりでなく、階段を上がったたりドアを閉めたりする音、遠くで鳴る霧笛など、いたるところに音が洪水のように溢れかえり、生まれたばかりのトーキーの可能性をこれ見よがしに誇示している。しかし、会話が重視されるトーキーは、新たな重大な問題をもたらした。それは言葉の問題だ。それまでの映像中心の無声映画では、さほど多くない中間字幕の入れ替えで言語の壁は簡単に越えられたが、トーキーになると登場人物が何語を話すかで輸出先が決まってしまう。いわば、映画界における「バベルの混乱」が起きる。『嘆きの天使』を撮ったオーストリア出身のスタンバーグ監督は、若くしてアメリカに渡りハリウッドで活躍しており、自らが英独2言語に精通していたため、英独二つのバージョンを撮ることでこの問題をクリアーしている。他方、無声映画の金字塔といわれる『メトロポリス』を撮ったフリッツ・ラングは、連続少女誘拐・殺害事件を扱った『M』で、トーキーの最大特徴である音声効果を効果的に用いた映画を撮っている。警察と暗黒街が必死になって犯人の手がかりを探す中で、なんと目の見えない風船売りが口笛を耳にして犯人を特定するというストーリー展開である。これは、無声映画への訣別、トーキーの可能性を極度に利用した一種のオマージュである。ちなみに日本では、同じ年に五所平之助監督が日本初の完全なトーキー映画とされる『マダムと女房』を撮っている。

ファンクも、この流れに乗るべくグリーンランドで初めてトーキー映画『SOS 氷山』を撮り、1933年9月に公開している。この映画は、会話・音楽・効果音などの面でトーキー映画の当時の水準に十分に達した作品だ。内容は当時の放送劇で流行していたパニックものを意識して、ファンク映画には珍しい緊密なストーリー展開となっている。これには、このジャンルの放送劇作家として知られる Friedrich Wolf が脚本作成に協力したことが大きかったようだ。しかし、ヴォルフはユダヤ人であり共産党員でもあったために、1933年1月にナチが権力を掌握するとソ連に亡命する⁵⁾。着々とドイツのナチ化を進めていたヒトラーは、この年の9月1日から3日までニュルンベルクで「勝利の党大会」を開き、ヒトラーから依頼を受けたレニ・リーフェンシュタールが、その模様を『信念の勝利』に撮って成功を収めている。『SOS 氷山』が初公開されたのはこの党大会の3週間後であった。このような情勢にあったドイツでは、人種的・政治的な理由から亡命したヴォルフが脚本に携わっていたため、ファンク作品の中でもっとも完成度の高いこの映画は、公開できただけでも運が良かったと言えよう。なお、この映画には、『新しき土』の前史として特筆すべき点がある。それは、この映画が2か国語のバージョンで作られたことだ(英語版はアメリカの Tay Garnett が監督)。トーキー初期の特殊事情だが、ストーリーが同じで一部の出演者が重なる同じ映画に、言語の違う複数バージョンを作ることは、かなりの例があったようだ。ファンクからすれば、『SOS 氷山』で経験済みであったからこそ、ファンク版と伊丹版が併存することに抵抗はなかったのだろう。それにファンクはドイツ上映での成功しか眼中になかったため、世界的にはまったく無名の伊丹がドイツで公開されないどのようなバージョンを作ろうとも無関心でいられたし、これによって資金を半分出す日本側から完全なフリーハンドが得られる方がはるかに重要だったのであろう。

こうしてトーキー時代に向けて作った『SOS 氷山』も大きな話題にならず、ファンクは雪崩を打つように進行するトーキー化の時代にすっかり取り残

5) 戦後は東ドイツに戻り、東の唯一の映画組織 DEFA (ドイツ映画株式会社) の設立に加わる。息子の Konrad は東ドイツの DEFA 映画の代表的な映画監督。

されていく。すでに見たように、ファンクを招くにあたり中心的な役割を果たした川喜多夫妻でさえ、ファンクを「劇映画の名手」とは見えていない。あくまで、世界的に有名な映画先進国の監督がメガフォンをとることが最優先で、劇映画らしさより世界に通じる日本文化の紹介映画を目指していたのだ。そして、ファンクはファンクで別な計算があった。この時期、多くの著名な監督が左翼的傾向や人種的な理由からドイツを去り自分が映画を撮る機会が増えても良いはずなのに、ファンクの活躍の場はほとんどない状況だった⁶⁾。ドイツの映画界はすっかり変わり、かつてのファンク映画の主演レニ・リーフェンシュタールが監督として華々しく登場していた。リーフェンシュタールは、ドイツ映画界を牛耳っていた「映画大臣」ゲッベルスから巨額の補助金を得て、ナチ党の全国大会を映像化した『信念の勝利』（1933年）、『意志の勝利』（1935年）で大成功を収めていた。ファンクの存在はその影にすっかり隠されてしまった。このような状況から抜け出すため、ファンクもゲッベルスと良好な関係を築く必要に迫られ、川喜多のオファーに応じて、政治的・外交的な関係を深めつつあった日独関係に一役買うことを引き受けた⁷⁾。ベルリンでオリンピックが開かれ、ナチ政府の全面的な協力でリーフェンシュタールが映画史上空前の規模の記録映画（後の『オリンピア』）を撮っていた1936年、ファンクは極東の島国日本で酷暑に悩まされながらも、使命感と今後の活躍の場への希望に燃えて『新しき土』を撮っていた。ちなみに、ファンクは1940年4月にナチ党員となっている⁸⁾。

それまでのファンクの映画には、政治的な傾向は見られない。敢えて探せ

6) 前稿で引用したようにファンクは川喜多夫妻に自分の経済状態は「絶望的」と述べている。

7) 1935年から日独の防共協定の計画があり、この交渉の舞台回しを行ったF.ハックとファンクはある時期から近くなり、ファンク以下のスタッフが来日するにあたりハックもその一員という名目で来ている。そして、ハックの暗躍もあって日独防共協定が締結されたのは、ファンクが日本でこの映画の仕上げにかかっている時期であった。

8) Gunther Haarstark: „Dramatische Berge. Der Filmregisseur Dr. Arnold Fanck“ Frankfurt/M., Magisterarbeit, 1990.

ば、荒々しい自然、勇気、仲間の連帯感の賛美など、基礎的な愛国的美学の一部をナチと共有するくらいであろう。社会の現実に関しては、すでに見たようにナチのイデオロギーに関しても天皇制に関しても、かなり素朴な理解しか持ち合わせておらず、両政府の支援を受けて「未知の日本文化」を映像で紹介する初めての試みに心を燃やしている感がある。当時の日本の新聞や雑誌の記事でファンクの扱いを見ると、日本側の歓待ぶりは想像もつかないほど盛大なものであり、ドイツで不遇をかこっていたファンクは悪い気がしたはずはない(前稿参照)。川喜多夫妻のおかげでこの大きなチャンスを得て、カムバックを夢みていたことは想像にかたくない。それまでのファンクは、劇映画に特別な才能を示し得なかったし、いわゆる文化映画も作っていない。両国政府の肝いりで異文化紹介を目的とする劇映画を撮るのは、ファンク自身にとっても初めてであり、他にも例はなかったと思われる。「劇映画式文化映画」(Kulturspielfilm)という標語はこうした背景と目論見から打ち出されたものであろう。自分が「このジャンル」初の映画を撮り開拓者になることへの意気込みと興奮は、この映画の公開1年後にファンクが出した私家版の小冊子に充ち満ちている。かつて山岳映画というジャンルの先駆者となった自分の姿と、この映画で新分野を切り開く自分の姿を重ね合わせて見ていたのだろう。

この映画製作の話が浮上するまで、ファンクは日本に関して特別な関心をもっていなかったようだ。ファンクは、来日前に「日本に關する有らゆる書籍を集め、一萬枚以上の写真を手に入れて調査」したと豪語し、「古い日本と新しい日本の對照の面白さ」に着目している⁹⁾。しかし、それをストーリー、映像、音の面でどう表現するかについて具体的なイメージはなく、日本に着いてからも構想はまとまらない。この間の事情は、この文章に続けて「ただ欧州にゐる机上で書籍から日本をみつめただけなのだから、脚本などを書いて持って

9) 『映畫の友』1936年4月号、73頁。映画での一例を挙げれば、初めて日本の土を踏んでその近代的な街並みに驚いたゲルダが「ねえ、ここ本当に日本？ ベルリンじゃないの？」と言うと、「日本には二つの顔がある。古い顔と若い顔さ」と輝男に言わせている。背景に「東京音頭」が流れる(1932年作曲)。

来たわけではない」と開き直っている。それだけではない。その先で「日本人の精神を撮影する」と称して、目に見える日本の自然よりも、形を取って現れるわけではない「精神」を強調する。雪と氷に覆われた美しい大自然を撮った映画で世界的に名をなしたファンクには、経験のない新しい方向づけであり、いかにも唐突な感じを与える。大見得を切るファンク自身にも、具体的なイメージはなかったようだ。近くでやきもきしながら進行を見守っていた川喜多かしこは、「脚本の書けぬ博士は、再三固辞した伊丹万作氏は是非にと懇望し乍ら脚本上の忠告には耳を貸さなかった」と書いている¹⁰⁾。落ち着く先は、「日本の自然が日本人の性格や精神を作った」という月並みなテーゼであった。

2. 既知のイメージとその修正

完成した映画を見ると、その冒頭から富士の映像は驚くほど多い。それ以外にも、火山や地震、また島国の特徴である海といった自然が好んで取り上げられる。いずれもドイツ人にとって見慣れない自然である。とりわけ、光子が火口へ投身自殺を図り輝男に救われる長い一連のシーンでも、ドイツにはない火山活動に重要な役割が与えられている。このように「ドイツ人にとって既知のイメージ」と「ドイツにはないエキゾチックな自然と生活」の映像が交差する。二か国語が用いられたトーキー映画であるから、映像だけでなく交わされる言葉とバックに流れる音楽や効果音にも注意を払いながら、映画に即して具体的にファンクの描く日本像を見ていこう。

このオープニングの映像は、雪をいただいた富士だ。パラマウント映画のオープニングを思わせるが、昔話の挿絵風に手書きした富士であり、これに製作3社のロゴが重ねられている(図1)。そして、いざ富士の実写映像となると、当時の日本の映画関係者とファンを驚かし魅了した超望遠レンズによる雪煙舞う富士をはじめ、駿河湾からの遠望、一面に咲く桜の向こうに聳える富士、主

10) 「外国を輸入する楽しさ」 in: 『キネマ旬報』昭和36年5月号別冊、36頁。



図1 オープニング

人公である輝男の実家から見える富士など枚挙にいとまがない。富士は日本人にとっては万葉以来ずっと親しくも神々しい存在だが、西欧でも富士は葛飾北斎の浮世絵以来ずっと日本の象徴扱いである¹¹⁾。ファンクは、これをさまざまな角度からじっくり見せる。その映像は、この象徴をそれまでの西欧のどのような映像よりも間近から、誰よりも多面的に提示しようとする意志をうかがわせる。こうした扱いによって、映画史上初めて日本側の全面的な協力を受けて撮影する自分の立場を見せつけんばかりである。富士は西欧における日本の美的イメージを代表する存在だが、それだけではない。この映画に見られる様々な表情を示す富士の映像は、この映画で扱われる日本の家族制度、女性の低い社会的地位とその自己犠牲への傾斜、西洋に学んだ個人主義を放棄して日本への回帰を迫る圧力などを覆い隠す美的象徴である。同時に、多少とも日本に関心をもつ西欧の読者層のステレオタイプな日本観すべてを包含し、それを美化

11) ファンクは当時のドイツの大衆が抱く日本のイメージは、「芸者、富士、サムライ、腹切り、人造真珠、裏表のある性格、安物の自転車」程度と書いている。「私家版」84頁。

する存在である。ファンクには、こうしたステレオタイプの日本観を排除する意図は少しも見られない。むしろ誰よりも近くから、誰よりも「真正な」姿を描き出そうとしているかに思われる。

次に、この映画のオープニングから輝男の乗る船が日本に着くまでを追って、どのような日本のイメージが伝えられるか、何が観客の意識に刻み込まれるかを見ておこう。

- ① お神楽風の太鼓と笛の音が流れる中を、オープニングの富士に次いで、やはり手書きした茅葺き屋根の民家が出てくる。三番目の映像にも花の咲いた桜木と、花祭りのぼんぼりが手書きで描かれている。どことなく日本の民話を思い起こさせる、霞がたなびいたような絵である。これらの絵と音楽を重ねて、制作に関わった会社のロゴ、ファンクの名、映画のタイトルが示される。
- ② 暗転すると、音楽も雅楽を思わせるゆったりした旋律に変わり、雲か煙に覆われた画面の下から、日本列島を俯瞰したような模型が見えてくる。よく見ると、ところどころから煙らしきものが立ち上っている。火山の噴煙を象徴するものらしい。
- ③ これに噴煙を上げる火山の実写が続く。望遠で撮った水蒸気を吐き噴煙と火山礫を吹きあげる恐しげな火口が写し出される。活火山のないドイツ人には、見慣れない激しい火山活動の映像である。雅楽を思わせる背景の音楽をかき消すような火山の爆発音が重なる。日本の文化と火山は不可分であるかの印象を残す。
- ④ 次に岩に砕ける波の映像が映し出され、管弦楽と波の音が重なって聞こえる。ドイツの海は北にしかなく、その北海側は干潟ないし泥海が広がり、バルト海側は砂浜になっているところが多く、岩をも砕く荒々しい海の風景はあまり見られない。
- ⑤ やがて波の向こうに富士が見えてきて、画面一杯に富士の姿が広がる。さ

らに超望遠で撮影した風に舞う雪煙が見えてくる。こうした映像は、ファンクとアングストをはじめとする熟練の山岳映画チームにとってはお手のものだ。

- ⑥ ようやく日本人とその生活が出てくる。富士の麓にある茅葺きの民家が映し出される（ゆったりとした管弦楽が流れる）。8歳ほどの女の子と両親の会話のなかで、主人公輝男の人間関係の一部がそれとなく説明される。そこへ郵便夫が輝男の帰国を知らせる電報を持ってくる。
- ⑦ その直後、この一連のシーンに途切れなく流れていた音楽が消え、不気味な唸りを伴って地震が起きる。お雛様や置物が落ちて割れ、電灯や囲炉裏に掛けた鉄瓶などが大きく揺れる（地震に関わる映像は1分を超える）。父親は娘に向かって、「えみこは偉いんだから、こんな地震などちっとも怖くはないな」と言って落ち着かせる。

これら一連のシーンで強調される日本のイメージは、過酷な自然が支配する島国である。厳しい大自然とその魅力は、それまで一貫してファンク映画のテーマだった。この言葉に続いて船上のシーンとなり、輝男とドイツの女性ジャーナリストのゲルダが初めて登場する。二人の会話の最初に輝男は、「勇敢であれ（Tapfersein）——我が国の自然は日本民族をそのように育ててきたのだ」と切り出す。冒頭の荒々しい自然描写は、直接にはこの言葉を取ったものだったのだ。同時に、トーキー作品の脚本という面から見ると、この言葉は地震の後で父が娘に向けて言う言葉を受けたものと考えられる。片方は日本語、もう一方はドイツ語なので関連が分かりにくい、トーキーで「定番」のように用いられる手法だ。場面の転換に当たって、前の景の人物が用いる単語や表現が、直接的な関連のない次景の人物によって繰り返されるパターンである。前掲で父が娘にいった言葉は「勇敢であれ」という意味なのだ。おそらくファンクの脚本では、父は娘に *tapfer* というドイツ語を使ったはずである。

輝男の言葉を受けて、ゲルダは「地震がそれ？」と聞き返す。それにたいし輝男は「そう地震だ。それに火山と台風。日本の自然は厳しく、国土が狭いの

にひとが多すぎる」と答える。民族の性格が自然環境に決定されるという素朴な決定論と、この映画の主要なキーワードがここに凝縮されている。すでに見たように厳しい自然が日本人の強靱な性格と精神を作り出すと前提し、やがて見るように人口過剰は大陸進出を正当化する。なお、この二人の最初の会話からして、ゲルダはしばしば「聞き出し役」を演じる存在で、ファンクの想定するドイツの観客に代わって素朴な質問をする構図である。

途中で寄港する日本の港では、無数の船が船の荷下ろしを手伝うべく待機している。こうした風景は、日本に限らずアジア一般に対する多数の人間が群がって生きる地域というステレオタイプなイメージである。そして小島が浮かぶ美しい風景にゲルダが感激していると、「2000年来こうした巖のおかげで、日本の歴史が外敵から守られた」と輝男が語る。この唐突な言葉から、話題は歴史的・政治的な方向に転換する。ヨーロッパも外敵だったのかとゲルダが問うと、輝男はむしろ日本に恩恵をもたらしたと答える。これに続く映像が、日本が西欧のおかげでいかに近代化したかを見せる。

やや横道にそれるが、この映画には監督が脚本で想定した進行と日本の俳優の演技にときおりズレが見られる。この場面で目に立つのは、輝男を演じる小杉勇の固さ、ぎこちなさだ。上のセリフに続けて、輝男はヨーロッパからの危険は間接的であり、むしろ「誘惑の方が大きい」という。これは、Galanterie（女性に対する気を持たせるようなリップサービス）のセリフでもある。輝男を演じる小杉勇は、このセリフをそれらしく言えていない。この結果、ファンクの脚本通りに演ずるゲルダのリアクションとの間にズレが生じている。ファンクからすれば、輝男は8年もベルリンにいたという設定だから当然これくらいのリップサービスは言うとして脚本に書き込んだのだろう。しかし輝男とは違い戦前の日本で生きてきた小杉には、照れくさいのか適切に言えない。

このシーンに続いて、特撮で映し出されるこの船の機関室を見下しながら、すべて日本製だと輝男は誇らしげに語り、日本がぎりぎりのタイミングで西欧からの技術を学んでいなかったら今の自由な日本はないとも言う。この言葉を映像で裏書きするように、製鉄工場、紡績工場のかかなり長い映像がこれに続く

(約3分)。いかに日本が近代的であるかを描き、またそれが西欧あつてのことだとドイツ人の自尊心をくすぐる。そして、日本の製品に表示される MADE IN JAPAN の文字が幾度となく画面に踊る。手法としては、無声映画の中間字幕を思わせる。これによって、このシーンの意図も明らかになる。当時の日本は、近代的な工業国家と思われていたわけではない。この半世紀ほど後になって日本の GNP がドイツのそれを抜いたニュースでさえ、ドイツ人の多くには寝耳に水であった。このシーンは、伝統の国日本に対するというステレオタイプのイメージを多少とも修正・拡大するものと言えよう。これには別な要請も関わっている。ファンクが日本でこの映画を撮影している真只中に日独防共協定が結ばれているが、その協定相手の日本が取るに足らない国家では困る以上、近代的な工業の発展した頼りになる味方であることを強調する必要があった。ファンクは、スポンサーであるゲッベルスの期待に応え、ドイツの観客を納得させる課題を自らに課していたのだ。

3. 歌と踊り ― 異質なものを身近に

ドイツの観客に日本の「近代性」を伝えるのに、産業面を強調すれば済むわけではない。現代の発展途上国の「近代的」な映像を思い浮かべればすぐ分かるように、最新式の工場やビルが建ち並ぶ姿は、それだけでは魅力に欠け、信頼に足るイメージにはつながらない。それは、どこか無機的で、生きた人間の生活、生活に根ざした文化的な要素を欠く。『新しき土』では、この紡績工場の場面から、この意味で興味深い様相が映し出される。その前の機関室や製鉄工場はその現場に相応しい大きな騒音が支配しているが、紡績工場の内部の映像に移るとともに、明るい昭和歌謡風の歌のイントロがはじまり、工場の騒音と重なり合う。ここで働く女工は、こうした場面に相応しく、誰もが若くて浣刺としていて、楽しそうに働いている。そして、その中に富士の麓の村から出てきた輝男の妹・日出子の姿もある。日出子は8年ぶりに兄が帰ってくるという知らせを、嬉しそうに職場のみんなに語ったり手紙を見せたりしてまわる。

うきうきした日出子の姿は、明るい歌をバックに今にも踊り出しそうだ。むろん場所が職場なので踊りはないが、その代わりに上から吊られたスピンドルのような棒が同じリズムで前後に揺れ、織り上がった幾枚もの大きな布が踊るように波を打ったりする。こうした映像は、1930年代に流行したドイツのオペレッタ風の映画を思わせる。たとえば1931年の『会議は踊る』で、空っぽの椅子がワルツのリズムに合わせて一斉に揺れるシーンが代表的な例であろう。後に出てくる就寝前の女子寮の場面では、10人ほどの女工が一部屋に寝泊まりする大部屋に明るい女声合唱が流れる。この画面の前面中央にカメラ向きで座り化粧を落とす日出子は歌に合わせて口笛を吹く。その動作も表情もコミカルで軽快だ。やがて日出子は部屋の中を足取りも軽く一廻りし、飛び込むように布団に潜り口笛を吹き続ける。その基調は明らかに「日本的」ではなく、オペレッタ映画の一場面を思わせる。

1930年代のドイツ映画界では、歌って踊れるスターがもてはやされていた。オペレッタの映画化ばかりではなく、オペレッタ風の映画、さらには大ヒットしたドイツ式ミュージカル映画も含めて「オペレッタ映画」と称されたりする。このジャンルの映画では、こうしたシーンが好まれていた。狭義のオペレッタ映画にあつてはマリカ・レック (Marika Röck) がその代表格で、30年代だけでも15本ほどのオペレッタ映画に主演したスターだった。それ以上に観客に好まれたミュージカル風の映画では、20年代から活躍していたリリアン・ハーヴェイ (Lilian Harvey) が圧倒的な人気を誇り、30年代に40本ほどの映画に出ている。なかでも彼女がヴィリー・フリッチ (Willy Fritsch) などと一緒に歌って踊る『ガソリンボーイ三人組』(1930年)は、ドイツ最大の映画会社UFAの史上最高のヒットとなっている。なお、この二人が主役を演じる『会議は踊る』(1931年)は、川喜多夫妻の東和商事が1934年に日本に輸入し、この年のキネマ旬報の外国映画ベスト2位に選ばれている。

もう少し音楽に触れるならば、ファンク版『新しき土』の音楽を担当した山田耕筰は、三菱の岩崎小弥太の援助で1910年から3年間ベルリンに留学していた。その頃のオペレッタ(舞台)は「銀の時代」と呼ばれる第2最盛期にあ

り、ベルリンはウィーンとならんでドイツ語圏オペレッタの舞台の中心だった。ベルリン・オペレッタを代表するジーン・ギルバート (Jean Gilbert) は、山田の滞独中の1910年に代表作“Die keusche Susanne”を発表し、後にはラルフ・ベナツキーの作曲で大ヒットした『白馬亭』(1930年)の台本も書いている。山田耕筈も、留学中に当時評判だったこうしたオペレッタのいくつかを見ていたと考えられる。また当時の無声映画には生演奏がついているケースも少なくないから、そうした「映画音楽」のジャンルも耳にしているはずだ。トーキー時代に入った30年代には日本にもオペレッタ映画が輸入され、山田も1934年日本でも公開され評判の高かった『会議は踊る』を見て、『『トーキーの樂』——樂曲としての樂を脱せよ』という一文を発表し映画音楽に強い関心を寄せている¹²⁾。『新しき土』のなかで、いわゆる「オペレッタ映画」をより強く意識して撮っていると思われるのは、原節子演じる光子が初めて画面に登場する一連のシーンだ。大和家の広大な庭園を歩く光子の姿にかぶせるように、青春を象徴する明るく弾むような歌が歌われる。光子は、屈託なく足取りも軽やかに庭を横切り、池の鯉や亀、鶴に餌を与えて歩く。そして巖島神社の鹿に餌を与えていると、小間使いが走ってきて輝男の帰国の話を告げる。このニュースを聞いた瞬間の光子は、喜びのあまり両手をパッと上に振り上げて、その勢いで手にした鹿せんべい(?)を後ろに放り出す。そして、光子は小走りに屋敷の庭に戻り「輝男兄さんが帰ってくる」と池の生き物たちに告げてまわる。そして、池の畔で芝生の終わるところまで、曲に合わせてくるくる輪を描いて踊り、喜びを一杯に表現する。もちろん華やかな着物姿で白い足袋に草履を履いたままである。いかにも輪を描きにくそうな足取りで「踊られる」このシーンの最後では、芝生の終わるところで足がもつれて倒れ込む(演技ではないかも知れない)。このシーンの音楽は先ほどの歌の続きであるが歌は歌われない。小間使いの知らせからこの踊る姿までの演技はきわめてオーバーで、あまりにも「バタ臭い」。ちょっと日本映画では考えられない演出だが、この

12) 山田耕筈全集第2巻所収。

バタ臭さは当時ドイツで流行っていたオペレッタ映画からすれば、それでも相当に控えめだ。これくらいが和服姿の光子に対する精一杯の要求だろう。日本人は感情を表に出さないことで知られているが、光子の喜びを許容範囲ぎりぎりまで広げ、西欧の観客に目に見えるように伝えようとする演出である。

4. エキゾチックなものへの視点——旅行者目線の日本紹介

今日に至るまで日本を訪れる欧米の旅行者が求めるのは、近代的な日本の姿よりも伝統的な日本の姿であろう。多くの旅行者の目線は、自国にもあるものではなく、自国には見られない異質なものを、その地に固有なものに向けられる。しかし、あまりにも異質であり過ぎたり、感覚的に受けつけられなかったりするもの、自分にとって心理的に脅威になりかねないものは排除される。西欧人の目線から見て、日本の「伝統文化」はこうした受容れ条件を満たすものが数多くあるようだ。いまでも、観光業界はもとより、日本の公的機関の日本紹介にも、こうしたイメージが踊っている。

ファンク版も、これを十分に考慮に入れている。この映画で取り上げられた「伝統」は、富士や海と行った自然から相撲に至るまで日本のエキゾチックなトポスを網羅しており、これを平面上に並べれば今でも通じる日本観光のパンフレットができあがりそうだ。しかし時間軸に沿って展開する映画では、これをまとまった形で提示するにはそれなりの工夫を要する。たしかに、日本の家を訪れさえすれば生活様式が分かるし、食事の場面では箸を使うシーンが展開する。実際にこの映画にもそうした光景が組み込まれているが、二つの枠組みが巧妙に用意され、そこでこの種のイメージが集中的に描き出されている。

光子の夢

8年ぶりに帰国する輝男を出迎えるため、光子と父は夜行列車で東京に向かう。その車中の浅い眠りのなかで、輝男の帰りを待つこの8年間のできごとが、3分ほどの間に光子の回想として次々に紹介される。最初は、セーラー服

姿の光子の目の前で、輝男の乗った船がヨーロッパに向けて出て行くシーンだ。このバックに「アロハオエ」が流れるのは当時の習慣であったろうが、『東京音頭』あるいはプッチーニのオペラで使われる『さくら、さくら』の旋律が繰り返し流れるなど、ヨーロッパ人の「日本」イメージを意識的に利用している面もある¹³⁾ 山田耕筈ないしファンクの背景音楽の選択は東洋趣味の感じが強い。ところで、8年前の光子といえは10歳ほどだから、セーラー服の原節子が演じるには無理がある。もっとも夢の中のシーンである以上、その辺の整合性は気にならないということだろうか。

この枠組みの眼目は別なところにある。光子が受けてきた良家の娘のたしなみ、あるいは花嫁修業の提示だ。最初の回想シーンでは、いつの日かドイツから帰ってくる輝男の妻として恥ずかしくないよう、父親からドイツ語の手ほどきを受ける。これはドイツ向けのサービスだが、この後にバレエのレッスン、日本料理の盛りつけ、ボート漕ぎ、水泳、弓、庭の手入れ、縫い物とミシン、茶道、うるし塗りの机の拭き方、剣道、薙刀、華道、お琴、ピアノが続く。昭和初期の良家の子女だけに多少は和洋混交である。とは言え、「伝統的」な日本の素養が大部分を占める。なかでも薙刀の紹介の長さが目に立ち、時間にしてこの夢の4割を占め、典型的な日本の伝統として西洋でも知られる茶道・華道・剣道の合計時間に匹敵する。ドイツの伝統では、戦闘はもっぱら騎士の役割であって「お姫様」は武器とは無縁だった。近代ドイツの良家の子女のたしなみにも武器の使用は含まれていない。薙刀は、若い日本女性のたしなみとして、ファンクの目によほど「異文化」と映ったのだろう。しかも、ドイツの日本に関心のある層にも、剣道ほどに知られていたわけではないから、ファンクはこの「発見」を伝えることに大いなる喜びを感じているかのようだ。

13) もっとも、音楽についてもファンクの意向が優先しており、いくどとなく山田は悔しい思いをしているので、山田の意向をそのまま反映してはいない(片山杜秀「山田耕筈は日本の映画音楽の元祖である」in:『新しき土』キネマ旬報社2012年34-37頁参照)。

妹の試み

妹の日出子は、父を拒否する兄の仕打ちが悲しく、西欧の個人主義にかぶれた兄の心を日本に取り戻そうと試みる。この一連の試みの前に“Ostwind”（東風）という文字が入る。これには前史がある。日本到着前夜の船上でも、すでに西風と東風という言葉が用いられている。そのときどきに「攻勢」を見せるのが東洋的なものか西洋的なものかを意味する。前稿で見たように、ある時期のファンクは、パール・バックの『東の風・西の風』（1930年）を下敷きにした映画を考えていた。ちなみに、画面の左上から右下に向かって展開するこの文字は、無声映画の中間字幕のように、誰の口から語られるのでもない説明の機能を担っている。それはともかく、先の船上のシーンの「西風」は、西からの影響だけでなく、明瞭には示されないが輝男に好意を抱くゲルダのスタンスを象徴していた。これに対し、ここでは日本文化の方からの輝男に対する「巻き返し」を意味する。これが6分半近い一連の日本紹介の枠となっている。

最初のシーンは桜の時期の川辺。咲き乱れる桜、川面には小船が行き交う。映像に相応しい管弦楽が流れるなか、日本の美しさを見せつける映像が1分半ほど展開する。やがて音楽が軽快なワルツ風の昭和歌謡になると、明かりの灯った料理屋の立ち並ぶ通りが映し出され、二人はその一軒に入る。入り口を入ったところには水車が回り、いかにも日本式のしつらえ。輝男は、心から寛いで酒を味わい、やはり日本は良いなあと口にする。次のシーンは相撲である。今とは違って相撲はほとんど知られてなかったためであろうか、三役揃い踏みとその後の一番、横綱の土俵入りとその後の一番を、克明に描く約1分半の映像が続く。西洋人男性に比べて背も低く華奢な日本人男性とは異なる相撲取りの体型は、意外な存在に見えたに違いない。しかも三役揃い踏みや横綱土俵入りの「セレモニー」には、よほど関心を引かれているようだ。これに続いて京踊りのような芸妓・舞妓の踊る華やかな舞台が映し出される。この「東風」攻勢の締めくくりは、能の道成寺の一景だ。輝男は、能の言葉はよく分からないが「俺の中にある先祖の血が、あれを理解するような気がするんだ」と

妹に告げる。それは、能を愛で育ててきた「先祖の血」を意味するだけであろうか。これは次の章で問題に取り上げる。

こうして日本回帰の第一歩が踏み出されるが、この二つ目の枠組みで取り上げられる対象には共通点がある。妹が輝男に見せるもの（したがって「日本らしきもの」）は、いわゆる日本の「伝統（文化）」であり、これが輝男の心の深層に働きかけるという設定である。この点では、近代の日本はまったく無力である。京都や奈良と同じ規模の都市であっても、「伝統的なもの」を十分に提供できないかぎり、日本を訪れる旅行者に魅力をもたないことに通じる。

この設定は、いかにも 20 年代・30 年代のドイツの日本観を象徴している。日本に来る前に「日本に関する有らゆる書籍を集め、…調査」したとファンクは書いているから、1936 年以前に出版された日本研究書の多くに目を通していたことになる。その頃のドイツの日本研究は、同時代の日本には大きな関心を示していない。第一次世界大戦で敵味方に分かれた日独の関係を修復しようとする試みの一環として、20 年代半ばにドイツで初めて大学の枠外に日本研究の法人組織「バルリン日本研究所」(Das Japaninstitut in Berlin 1926–1945) が設置された。その設置目的に「独日双方の精神生活および公的機関に関する相互の知識を深める」ことが謳われ、この目的達成のために第 2 条で「日本に特定したすべての学術の研究促進」、「出版活動」、「(日本に対する) 関心を有する者への適切な文献情報の提供」、「文献の翻訳」、「個人からの問い合わせへの対応」を挙げている。その最後に「あらゆる政治的・経済的な事業は、これを行わない」との但し書きもある¹⁴⁾。これを論じた Friese はその理由として、ドイツが第 1 次大戦の敗戦国であり、その立場には微妙なものがあつたことを指摘している。この理由に限らず、日本を対象とした戦前の研究は伝統的な文献学に近いスタンスに立っていた。この世代に教育を受けたドイツの日本研究者の証言であるが、戦前のドイツの日本学は明治以前を対象としており、その理由として明治以降は西欧からの影響を受けており、混じりけのない

14) Eberhard Friese: „Das Japaninstitut in Berlin (1926–1945) Bemerkungen zu seiner Struktur und Tätigkeit“ In: NOAG 130–142 1989 74 頁

「純粋な日本」はそれ以前の時代にしかなく、明治以降は研究対象として意味がないというものだった。ちなみに、1983年にケルンの日本文化会館で開かれた日本研究促進に関する会議で、ある著名な日本学教授は若い学生が日本に留学することに反対し、日本は書物を通して学ぶものと主張している。

前稿で述べたように、ファンクは川喜多から日本での映画製作の打診を受けたのは1934年の夏のことであり、その1年後にはベルリンのファンク邸で細目を取り決められているから、日本で映画を撮る準備段階の「日本に関する有らゆる書籍」には、このベルリン日本研究所の資料が含まれていたはずである。撮影の主眼が「日本人の精神」とファンクが言うときには、こうした背景があったと考えられる。しかし映画を見るかぎり、こうしたテーマを深めることはファンクの得意とするところではなく、それを参考にしているようには思えない。実際の日本人の生活に関する情報は、当時フランクフルト新聞の通信員として日本にいた日本育ちの Lily Abegg だった。ファンクは、日本の家族制度や結婚などについて彼女から多くのことを教えてもらったと「私家版」で感謝している¹⁵⁾。映画監督としてファンクの「伝統重視」は、あくまで映像で示すことのできる範囲に絞られる。天皇制イデオロギーや家族制度は、消化不良のまま伝統の背後にあって支配的な立場にあるものとして数回だけ言及されるのみである。

5. イデオロギー、プロパガンダ、メッセージ

ナチの典型的なプロパガンダ映画は、ヒトラーに忠誠を誓う若者が共産主義者に殺された事件を映画化した『ヒトラー青年クヴェックス』（シュタインホフ監督 1933年）に始まり、『ユダヤ人ジュース』（ファーラン監督 1940年）などのユダヤ人排斥映画、『故郷帰還』（仮訳。原題は „Heimkehr“。ウチツキー監督 1941年）のような潜在的敵国人によるドイツ人虐待を描いた扇動映画、

15) 私家版 95頁。なお、Abeggはこの年、“Yamato. Der Sendungsglaube des japanischen Volkes” を出版している (Frankfurt/M. Societäts-Verlag)。

第三帝国の賛美映画、英雄やその死を取り上げた戦意高揚映画などが数多く作られている¹⁶⁾。ファンクの映画は、こうした種類の映画とは同一視できない。ドイツから遠く離れた日本を舞台とした日独合作映画であるから、協力して排除すべき共通のグループを欠き、積極的な扇動も見られず、第三帝国や天皇制日本への直接の賛美もなく、露骨な戦意高揚も見てとれない。主要な登場人物の行動も両国の家族観としか関わりを持たず、輝男との養子関係の清算をめぐる親族会議で、家族制度の崩壊を理由にこれを洩る親族を前に養父が輝男に理解を示すなど、意外に柔軟な面も見られる。日中戦争前夜の緊張した状況にしても、満洲開拓の関連で僅かに示唆されるのみである。たとえば輝男はホテルの地球儀を前に唐突に満洲進出の必要性を口にする。その直後に満洲の映像が差し挟まれる。あるいは映画の終わりに輝男が満洲で機械化された大規模農業にいそむ横で武装した日本の兵士がそれを見守る姿のみだ。狭い国土に人が多すぎて食料生産が追いつかないという理由から満洲進出が正当化されるが、エモーショナルに観客を駆り立てるような扇動的なトーンはない。こうした場面は直接的なプロパガンダというより、日独共通の立場を強調するためだろう。ゲッベルスがこの映画の製作に資金を出したのも、防共協定から軍事同盟へと進みつつあった日本との関係を視野に入れ、この「新しい同盟国」が立場を共有することを国民に宣伝する意図に発している。それは、この映画の中でどのように実現されているのだろうか。これに成功するかどうかは、ファンクにとっても自分の今後のために重大な関心事であったはずだ。

むき出しの政治的メッセージ

どこまでファンクのアイデアが明らかでないが、この映画の主要人物の名は、あきらかに意図的につけられている。特殊なコノテーションを持った養父

16) 戦後、敗戦以前のドイツ映画の著作権は相当部分がムルナウ財団に移り、そのうちの約40本は、いわゆる「留保つき映画」(Vorbefaltsfilm)に指定され、上映後の議論を義務づけなど上映には厳しい条件がつけられている。しかし、この種の映画すべてがこの財団に管理されているわけではなく、この他に別な形で事実上の上映禁止になっている映画もある。

の姓「大和」は、日本に関する文献を数冊読めば必ず出くわす呼称だ。これに対し「巖」という名の意味をファンクが初めから知っていたかは疑問だ¹⁷⁾。この映画全体の中で唯一のむき出しな政治的メッセージは、輝男の養父のモノログである。自分の屋敷にゲルダを招待した大和巖は、やがてドイツに戻るこの女性ジャーナリストにメッセージを託す。このメッセージは「巖」と呼ぶにふさわしい海に突き出した高く大きな岩の上で、吹きつける強風と高波を前に不屈の決意の表明だ。「危険な嵐が地上を吹き荒れている。この嵐は、あなたの地では東から、我々には西から迫って来る。あなたの故国に告げて欲しい。ここ極東の岩に囲まれた国の民族が警戒を怠らず、嵐はこの防壁にぶつかって必ず砕け散ると」。明らかに嵐はソビエト＝ロシアの共産主義を指しており、これに打ち勝つ決意の表明である。結ばれたばかりの防共協定を意識したドイツ国民へのメッセージである。しかし、このむき出しのメッセージは、大和巖の人物設定や映画の展開からして唐突であり、内容にも効果にも乏しい標語に終わっている。ファンクはこうした政治的なメッセージを効果的に映画に盛り込むことは得意ではなかったようだ。「私家版」のなかで、ゲッベルスに熱い感謝の辞を捧げているものの、露骨な政治的メッセージは語られていない。

また、国家イデオロギーの最上位に置かれる天皇制に関しても、言葉としては家族制度の上に立つものとして言及されるものの、映画の中でこれに特別な役割は与えられていない。露骨なナチ賛美との関連も見あたらない。ファンクの描く日本の家族観としては、家父長的な要素は散見するが、「親を敬う」という道徳的な要求をほとんど越えるものではない。大和家の親族会議で輝男との養子関係の解消・光子との婚約破棄を諮るにあたって、親族から一応の懸念は示されるものの、驚くほどの寛容が基調をなしている。この辺りの実態は、ファンクには分かりかね、基本的に関心がなかったようだ。

17) この映画に登場する二つの家族の主な構成員には、姓だけでなく名も明らかに意図的につけられている。大和家の養子となった主人公は「輝男」、大和巖の娘は「光子」であり、ともに太陽の輝きと関わる。東京で働く妹の「日出子」も同様だ。輝男の実家は「神田」であり、父の名は「耕作」。日本語を解さないファンクの命名でないことだけは明らかだ。注 22) 参照。

「血」の継承

ファンクがもっとも手腕を発揮するのは、映画の進行にそれとなく埋め込まれたイデオロギーだ。19世紀以来ドイツでは、小規模の農耕社会に発し地縁と血の繋がりを基礎として地域から国家レベルまで網羅した「民族共同体」のイデオロギーが強まっていった。この結果、人口が増大して農業生産が追いつかないとして、生存のため周辺地域に進出する主張され、しだいに「血と地」(Blut und Boden)の継承と発展という具体的で思い浮かべやすいイメージに結晶し、強くて優秀な民族の「生存権」という考えを生み、「生存圏」の拡大を正当化するイデオロギーとなっていく。ナチは近代科学の「成果」である優生思想をつけくわえてこれを強化する。こうして拡大した共同体の一体性は、「固有の伝統と文化」の共有というイメージに根拠を置き、同時に民族の伝統文化は絶えず維持・共有のために保護されるべきものとして政治的に宣伝されるようになる。この映画を分析的に見ていくと、先ほどの政治的メッセージは例外的で突出しているが、ファンクが日本の「精神」・「文化」と言うときには、こうしたイデオロギー的なニュアンスがちらついている。この映画には、こうした「文化」が、先の不器用な政治的メッセージよりもはるかに巧妙に織り込まれている。

この映画のストーリーは、西欧生活するうちにその個人主義に染まり、日本の「伝統的な」価値体系を否定するに至った輝男が、再びそれに立ち戻る日本回帰の骨組みの上に成り立っている。しかし、これに日本の発想からすれば多少とも違和感のある血の継承の問題が絡まってくる。しかも、これは映画の構成の上で相当に用意周到に組み込まれている。まず、日本到着を間近に控えた船上で、ゲルダは輝男が養子となっていること、それは許嫁がいることと同義であることを知って驚く(この会話シーンのゲルダは明らかに輝男に好意を抱いている)。およそ男が結婚を前提に養子になることも、養子は結婚すると妻の家に入り姓が変わることもゲルダには不可解だ。輝男は、先祖を祀る者が途終えぬよう、そのためにも家族の血統が絶えないことが目的だと説明する。納

得できないゲルダは、その家の娘を通じて血は保たれると反論する。輝男は血だけでなく家名も保たれるためだと主張する。ここで表面化するのは、「血」の繋がりを重視するイデオロギーと、血を通じて「家」の存続を重視するイデオロギーの相違である。ここでは話題として取り上げられていないが、かつての日本では両養子も珍しくなかったから、明らかに「血」よりも「家」の方により大きな重みがある。前稿で実際には撮影されることのなかった光子の父とゲルダの議論のシーンを紹介したが、そこでは家のための結婚と愛に基づく結婚との比較がテーマとなっていた。結果として、日本の「家」イデオロギーを前にしてゲルダが不承不承ひき下がるが、ドイツの観客の反応を考慮してファンクはこのシーンを撮らなかつた¹⁸⁾。ファンクは「家」イデオロギーが日本の「文化」の中心にあると直感していたようだ。もっとも、この考え方は近代の西欧人の目に立ちやすい家族イデオロギーなので、ファンクがベルリンで読んだ書籍のなかで見つけていた可能性もある。

「血」をめぐるイデオロギーの第2ラウンドは、輝男がかつての師である一環和尚を訪ねるシーンだ。これは妹の「東風」攻撃の直後に置かれており、すでに輝男には軟化の兆しが見えていた。この寺のシーンは、日本回帰というテーマから見れば、この映画のクライマックスだ。ファンクの視点からは血のイデオロギーの勝利であるが、日本人の自己理解からすれば日独のイデオロギー上のズレがここに露呈してもいる。

重要なシーンなので、映画の進行に即して詳しく観ておこう。和尚は鐘を撞きながら輝男の訪れを待っており、輝男が来ると門前に出迎え、木魚と鐘の音が響く境内をともに本堂へ向かう¹⁹⁾。ドイツ人にはエキゾチックな仏像の頭が、画面一杯にアップされる。本堂の石段の前まで来た二人は、その内側に向かっ

18) 前稿 48-50 頁。

19) この鐘を撞くシーンは門前で輝男を出迎えることと整合性を欠く。日本文化の象徴として、またこのシーンの最後で輝男の吹っ切れた気持ちを表すための伏線としての重要性を優先させたのだろう。



図2 本堂遠景 下の木組みの模様注意到

て一礼する。和尚は礼もそこそこに、石段の右手方向に進む。この石段の両脇は、本堂の裾に当たる部分に太い木組みが透かし彫りのような模様をなしている(図2)。和尚はこの木組みの前まで来ると、カメラに向かって立ちどまる。輝男はやや遅れて和尚の前を横切って数歩先で立ち止まり、やはりカメラに正対する。この輝男の短いカットにかぶせて和尚の話がはじまる。

このシーンには、いくつも不自然な点がある。なぜ和尚は本堂正面の石段の前で話さないのか。和尚が石段前から右方向に数歩踏み出したところでカットが変わり、次のカットではもう木組みの前に来た和尚の大写しとなる。この位置でカメラ正面を向き、自分の前を横切る輝男を目で追う。和尚の顔は全画面の中程より低いところにある(図3)。輝男もその隣に同じように画面下半分に顔を見せながらカメラ向きに立つ。こうして二人は向かい合いでなく、カメラに向かって横並びの位置に立っている。こうした位置関係で、和尚は諭すように語りだす。どう考えても、観客の注意が二人の頭上に向くような撮り方である。そこにあるのは、木組みの卍模様である。いや、本堂の内側から見れば卍だが、外から見ればカギ部分が逆向きになっている。これは、ナチのシンボルのハーケンクロイツと同じではないか。ファンクは、どうしてもハーケンクロイツのようなこの木組みをここで見せたかったのだ。ちなみに、このカット



図3 「カギ十字」の前に立つ和尚

は伊丹版にはなく、境内を並んで歩きながら和尚が語るだけだ。なお、これと同じような映像が船上のシーンでも見られる。日本到着の前夜パーティーでもあったのか、甲板は提灯や国旗で飾られている。輝男とゲルダの背景には、ハーケンクロイツを中央に配した国旗（鉤十字旗）が目立つように飾られ、その隣には日章旗でなく旭日旗が並んでいる（図4）²⁰⁾。

この映画の主題である輝男の日本回帰は、このハーケンクロイツの前で語る優に2分を超す和尚の論しによって完了するのだ。そして、この明きらかにドイツに向けられたメッセージは、ドイツ語で語られる。輝男の短いカットの後には、見るものに崇高で神秘的な感じを与える木造の寺院建築、仏像、仏具などを背景に和尚の声だけが響く。背景には音楽は流れず、その前半は木魚が柔らかく単調なリズムを刻み、ときおり鐘の音が混じる。先祖からの血について語るクライマックスでは遠くの鐘の音が微かに聞こえるのみで、一切の背景音はない。

この和尚の言葉は、五つの部分から構成されている。

- ① 輝男が西欧で近代の精神と技術を学んだことは正しい。これなくして、立

20) 鉤十字旗は、1935年から正式な唯一の国旗となっている。



図4 鉤十字旗と旭日旗

ち後れた日本は戦いの絶え間ない世界で生き残ることはできない。(「近代化」)

- ② しかし、祖先が数千年にわたり考えてきたことを聞いて欲しい。その精髓は神道に要約されている。(「伝統的価値の重視」)
- ③ 個人は太古から繋がる鎖の一片に過ぎない。したがって個人は重要ではない。だが、それなくして鎖は途切れてしまうので、個人は過去に対しても将来に対しても責任を負う。(「個人主義の否定と個人の義務」)
- ④ お前の血は、太古から未来へ連綿と続く民族の永遠の生命の一部であり、それに畏怖の念をもつべきである。(「民族主義的イデオロギー」)
- ⑤ 常日頃から父に感謝を捧げよ。それは、「日本」という言葉に象徴されるこうした全体を崇めることなのだ。(「家族主義と国家イデオロギーの統合」)

ここには、日本のイデオロギーがファンク流に凝縮されている。個人主義の否定、血の維持の重要性、そのシンボルとしての父の地位、それらすべてを象徴するのが日本という概念だという。その少なからぬ部分はナチの発想と重なりあう。これを聞いた輝男は、心の葛藤から解放され(家を否定し故郷から訪

ねてきた父を追い返したあと飲んだくれる輝男のシーンがこの葛藤を示していた)、晴れ晴れとした顔で鐘を撞く。日本回帰の完了である。この結果、輝男はこの映画の中で初めて和服姿となって故郷の両親のところに戻る。

しかし、和尚の論しはそれほどに説得力があるだろうか。むしろ日本人には違和感がないだろうか。そもそも、僧侶が神道を最高の徳のように説くのが奇妙である²¹⁾。血の喩えにしても、日本のどちらの宗教においても基本的に血は「穢れ」に属する傾向があるようで、この和尚の言うような大きな意味合いは与えられていない。民間にあっても「家系」という言葉が重視されるように「家」の存続は「血統」よりも重視され、両養子も例外ではなかった。先祖からの血の繋がり、天皇や将軍などの特別な家系を除けばさほど重視されていない。この和尚の言葉には無理がある。ちなみに、この和尚の名は「一環」であり、いかにも太古から連綿と続く「血の鎖」を説く和尚に相応しい。こうしたズレは、やはり当時のドイツを席卷していたナチ流の「血と地」イデオロギーを機械的に日本の状況に適用した結果であろう。あるいは、そのズレを感じながらも、敢えてファンクの故国のイデオロギーに迎合したかである。

「地」の表象

輝男の実家は「神田」姓であり、父の名は耕作。母の名は出てこない。姓を文字通りに取ると「神の田」であり、大地と密接に結びついた農民らしさのみでなく、現実とはともかく神聖な仕事のイメージがこの名に付与されている。大和家に養子に入った輝男、その許嫁の光子は、大地を照らす恵みの陽光である²²⁾。米の生産は、この映画でしばしば言及されるように、民族の存続の基盤

21) この混同に対し指摘があったと見え、ファンクは初公開一年後の「私家版」では誤りだったと認めている。

22) 一般のドイツの観客には意味を持たないこの命名が、誰のアイディアによるものかは不明である。考えられるのは、ファンクを呼びこの映画プロジェクトを実現しその進行に神経をつかっていた川喜多夫妻、共同監督であった伊丹万作、それに撮影中ずっと通訳をしていた林文三郎である。林はベルリンで東和商事の事務所を預っており、ファンク一行とともに帰国している。ちなみに、林はドイツ映画に初めて字幕翻訳をつけた人物と思われる。

を支える存在とされる。この映画は土農工商の上位二つのカテゴリーのなかで展開する。その下の工業はこうした世界を支える地位にあり、妹の日出子だけがこのカテゴリーで働いている。商業に関わる人物はひとりも出てこない。日本語タイトル『新しき土』は、この農業と満洲進出を意味するものだ。ドイツ語タイトル『サムライの娘』は「土」の世界であり、映画の内容とズレがある。なお、「サムライの娘」という表現は、前半のかなり早い箇所ですぐ一度だけ出てくる。待ち焦がれていた輝男がドイツで心変わりして光子との結婚を断るが、その直後に泣き崩れる光子に、父が「光子、お前は侍の娘じゃないか」と励ますシーンである。この映画タイトルに関しては、後ほど取り上げる。

山間の小さな田を耕す輝男の実父・神田耕作は、二つのシーンで米作の問題を嘆く。まず、輝男が初めて故郷に戻るシーンで「古くなった土」という表現を使う。もはや豊かな収穫をもたらさない土の意味だろうが、この違和感のある表現で、生存圏の拡大の必要が素朴に語られ、タイトルの『新しき土』の意味が明確となる。もうひとつはこの映画の最後の方で日本の現実を受け入れ光子と結婚する輝男が故郷を訪ねるシーンで、父親がしみじみと述懐する。輝男に決定的な転換をもたらした一環和尚の言葉と同様に、この父親の言葉もドイツ語で語られる。ただし、その手法は異なる。まず父親が田植え歌の流れる中を疲れた表情で、先祖代々この地で苦勞に苦勞を重ねながら米を作ってきたと日本語で語る。それに続き、農作業の映像をバックに父親の言葉がドイツ語で語られる。いわば逐次通訳のような形である。

このドイツ語は、もとの父親の言葉の1.5倍あまりもの長さがある。当然ながら内容にも違いがある。まず、父親が語った先祖代々この地の農作業がいかに大変な作業であるかが、ほぼそのままドイツ語で繰り返される。その後日本語にない「米をなくして日本はない」という言葉が来る。そして牛に犁を引かせて田を耕し、種をまき、水車を踏む農村風景を見せながら春の農作業の過程が説明される。このエキゾチックな風景はドイツ人観客の期待に応えるものであったろう。そこから、話は政治色を帯びてくる。年老いた父は、自分に分

かる唯一の事実として輝男に言い聞かせる言葉だ。日本の狭い土地には、人口が多すぎるというのだ。日本を成り立たせているのは米であり、そこに住む人間の数は多すぎてやっていけない。言葉には出ないが、その行き着く先の結論は食料増産のために国外へ進出することだ。こうして満洲進出が示唆される。生存圏を掲げるナチのイデオロギーと同じである。そして次のシーンは、もう満洲となる。

この結論は突如として出てくるものでなく、いくつもの伏線が張り巡らされている。船の上でゲルダが輝男に「インタビュー」するシーンで、輝男は大学で自然科学を専攻し、農業専門大学校で実務を学んだこと、帰国してから何をするか決まっていないこと、ただ日本の役に立ちたいと願っていることが明らかにされる。そして、直接的な布石は、ホテルのシーンである。輝男が地球儀を眺めていると、ゲルダがやってきてヨーロッパが恋しくなったのかと聞く。輝男は地球儀の上の満洲を指差し、そこには日本やドイツより遙かに広大な土地があり、「正しく開発」して食料をつくれれば多くの人間を養えると話す。そして、それにはまず「秩序と平和」が必要であり、これこそ日本民族の「使命」だと語る。ナチが言ってもおかしくない論法だ。ゲルダとの話の後に、開拓の対象である満洲の映像が続く。日本が引き起こした「満州事変」から5年が経ち、本格的な日中戦争に突入する前夜のことである。

こうして紆余曲折ののち満洲に渡ると、輝男はドイツで習ってきた機械化農業の知識を実地に生かして大規模農業を営む。輝男と光子の間には赤ん坊がいる。作業の合間にひと息入れようとしてトラクターから降りた輝男は、光子の手から赤ん坊を受け取り、そっとトラクターの轍の中に置く。これは思いもかけない行動であり輝男の意図は理解しにくい。輝男は赤ん坊に向かって「坊主、お前も土の子になれよ」と語りかける。これが、この映画の締め括りのセリフである。自分の血を引く赤ん坊と、新しき土がひとつになる寓意なのだ。こうしてこの映画の中で、ナチ・イデオロギーにある「血と地」という二つの構成要素が結びつく。そして、彼らを見守る兵士の顔のアップで、この映画は終わる。その目は優しげだが、その顔の前には銃剣の先が光っている。



図5 噴煙の中に浮かび上がる仏像

火山——死への誘惑

この映画のストーリーの大枠を形づくっているのは、絡み合いながらも平行線をたどる輝男と光子の心理と行動である。輝男の日本回帰の物語の方は、意外にも映画の半ば過ぎで完了する。その後は、輝男の心の変化を知らない大作家を中心に展開する。東京のホテルで会った後、若い二人が再会するのは、光子が投身自殺を図る火口である。実質100分あまりのこの映画で、二人は70分近くも顔を合わさない。ところが光子の「道行き」だけでもこのうちの15分以上を占めている。こうしてみると、二人の関係はストーリーの緩やかな大枠をなしているにすぎない。ストーリー設定や日本紹介の枠組としては、輝男の日本回帰の方が遙かに重要だが、時間配分から見れば繰り返し示される火山の方に重点がある。光子が火口に一步一步近づくとつれ、火山の魅力的な映像が展開する。立ち上る水蒸気にゆらめく山肌、その向こうから幻影のように現れる仏像の姿(図5)、遠くの峰を取り巻くように立ち上る噴煙のシュールリアリスティックな映像などが、ストーリーとは無関係に観客の目を奪う。山岳映画の巨匠の真骨頂が発揮されている。

火山は、映像だけでなくストーリー展開そのものにも、重要な役割を受け持つ。大和家に招かれたゲルダは、自分と輝男の仲を説明し誤解を解く。そのゲルダに向かって、光子のドイツ語の先生は光子の心理状態を心配していると告げる。「小柄な日本人女性の穏やかな表面の裏には、この火山国の男性と変わらない火山のように激しい気性が隠れている」 („Es schlummert in diesen kleinen japanischen Frauen das gleiche vulkanische Temperament wie in den Männern des vulkanischen Landes“²³)。この映画の冒頭で紹介される火山は、ここで初めてストーリーと絡んでくる。この火山の比喩は、別の面からも注目値する。ファンクが川喜多から打診を受けたのは1935年の夏だが、その10年前にアメリカのベストセラーで使われた表現とそっくりなのだ。作者は杉本鉞子、本のタイトルは“A daughter of the Samurai”。アメリカで初めての日本人の手になるベストセラーである。Richard Küasによるこの本のドイツ語訳 „Eine Tochter der Samurai“ がKrüger Verlagから出たのは、まさにこの1935年である。この中で作者の分身の日本人女性が „obwohl unsere Frauen als sanft und demütig dargestellt werden, und obwohl japanische Männer dem nicht widersprechen, sind sie doch unter aller Sanftmut und Demut wie Vulkane“²³) (「日本の婦人は柔和で従順とされ、日本の男性もそれを認めますが、その柔和と従順の下には火山が隠れています」) と友人に語る。この記述とファンク映画のセリフは、偶然にしては一致しすぎている。またファンク版のドイツ語タイトルが „Die Tochter des Samurai“ となっているのも、不定冠詞と定冠詞の違い、サムライが単数形か複数形かを除けば、ほとんど同じである。ファンクは映画の準備段階で日本関係の本を読みあさっていたから竹内のこの本を読んでいたであろう。ドイツ語教師は、先ほどの言葉に続けて、予言でもするように「いつの日か、火山は噴火する。あるいは…自己崩壊する」と言う。そして大和家の庭先から、煙を上げる火山が映し出される。

光子はゲルダに婚礼衣装を見せ、これは一生に一度だけ着るものだと説明

23) 224-225頁。

し、遠くに目をやって「もしかすると…明日」と答える。ドイツ語教師の言葉を聞いたばかりのゲルダは、心配そうに光子を見る。そこへ突然に山鳴りがする。驚くゲルダに向かって、光子は「山の音にすぎません。山は怒っています」と説明する。画面には火口から黒い煙が吹き上げ、それまでの白煙をみるみる押しのける映像が続く。これは、光子の表に出ない心中を表す言葉なのだろうか。ちなみに伊丹版にこのセリフはない。東京に戻るゲルダは一通の手紙を認め光子の父に託す。親族会議のために実家から急いでやってくる輝男宛だ。「今日ここに到着されても、私とお顔を合わせることはないでしょうが、それで良かったと思われる日がいつか来るでしょう」²⁴⁾という別れの手紙である。そして、明日にでも光子は一生に一度の婚礼衣装を身にまとうかも知れない、場合によっては輝男ぬきでもと記し、自殺の可能性を暗示して光子の行動に気をつけるよう警告する。光子の父への言葉とは裏腹に密かに輝男に心を寄せるゲルダは、身を引いて二人の幸せを祈るというのだ²⁵⁾。

その後のゲルダの送別の食事では、箸の使い方をめぐって光子とゲルダは心が通じ合うと思わせるシーンが展開する（むろん食事面の「異文化」を見せる意図もある）。そこへ、また大きな山鳴りがして今にも噴火しそうな音を立てる。光子の心象風景の象徴だ。光子が席を外している間、父とゲルダがお酒を飲んでいると、もう一度大きな地鳴りがして噴煙を上げる火山が大写しになる。ゲルダは「不気味」だと言って顔一杯に不安を表す。大きく広がる黒い噴煙と高まる山鳴りのなか場面が転換する。

到着が遅い輝男を待たずに親族会議が始まる。その一部始終は別室の光子の耳にも入ってくる。養子との縁切り・婚約解消の理由として、光子には妹以上の愛情を持たず、「むしろ光子の存在を邪魔なように考えているらしい」と語

24) 原文はドイツ語で、„Wenn Du heute hier eingetroffen bist und mich nicht auftriffst, wirst Du das später einmal als richtig erkennen.“

25) 前稿 23 頁参照。また、大和家から駅まで送ってもらう途中で、すれ違う車上の輝男に声もかけず 1 枚の写真のみを撮って去って行くのも、ゲルダの気持ちを示すものだろう。このストーリー展開には、この後で論じるように別な背景も考えられる（注 31 参照）。

る父の言葉を聞き、光子は決心を固める。「桜の花はひらひらと地に舞い落ち、迫り来る果実に後を譲る」という意味の辞世の歌を残し、婚礼衣装を抱えて出て行く。行き先はあの山の火口だ。親族会議に遅れてきた輝男は自分の行動を心から詫げる。そこへ光子の失踪が告げられる。光子の部屋に急いだ輝男は、光子の辞世の歌を見つけ、火口に投身自殺をするものと直感する。ただちに車を飛ばして火山へ急ぐ。そこから火口で光子を見つけ、避難小屋に身を潜め、屋敷で輝男の意識が戻るまで救出劇は既述のように延々と続く。近道をするため靴を脱ぎ捨て大正池を泳いで渡り、足の火傷にもかかわらず火口まで登り、危険な火口から光子を抱いて下山する経過は、ストーリー上では一応クライマックスをなす。しかし不思議なほど手に汗を握るような緊張感を欠く。火山の魅力伝えることに一生懸命で、劇映画としての工夫に十分な配慮のない監督の姿勢によるものであろう。雪山ではないがファンクの得意とする山岳の世界で、エキゾチックな火山の光景に監督自身が酔っているような感じがある。ベルリン初公開を見たゲッベルスの感想ならずとも、「あまりにも長い」²⁶⁾という印象が残る。内容的にも、本来のテーマである日本回帰は既に完結し、日本のエキゾチックな生活や文化、その世界観の紹介はほとんど提示済みである。この長い救出劇のシーンは、ロマンチックな冒険物語の仕上げになるはずだが、その結末は誰の目にも初めから明らかであろう。

ドイツにはない活火山は、この映画ではさまざまな意味を与えられている。一方で、火山は人力など遙かに超え、恐怖感ばかりか畏怖の念も引き起こす自然の猛威と危険を体現し、それゆえに心を魅了する。また、あるときは先に見たように柔和な日本人（とりわけ女性）の心底に潜む激情の象徴でもある。ときおりその様相を変えて、光子の胸中を表す役割を担うこともあれば、もう一方では死への誘惑であったりもする。この最後の点に関して、ファンクが撮影していた当時の日本の世相との関連を指摘しておきたい。

ファンクが日本に向かう少し前の1934年に、日本で初めての国立公園法が

26) 前稿。

施行され、瀬戸内海、雲仙天草、霧島錦江湾の3箇所が指定を受けている。さらに同年のうちに、阿寒、大雪、日光、中部山岳、阿蘇がくわわる。そしてファンクが日本に撮影に来た直後の36年2月には、十和田八幡平、富士箱根、伊勢志摩、吉野熊野、大山隠岐が追加される。日本の地形からして山が占める割合が高い。この頃から登山ブームが起きたことも、『セルバン』に載った深田久弥の記事から分かる²⁷⁾。また、気象庁の火山活動リストによれば、1933年以降の日本では火山活動が盛んであり、ファンクがロケ地に選んだ浅間山などでマグマ噴火、火砕物降下が見られた²⁸⁾。こうした状況であったから、山岳映画で名をなしたファンクが、ドイツでは見られない火山の姿と噴火に関心を抱いたのも不思議ではない。これにくわえて、1933年の1月と2月に、東京の女学校の生徒が三原山の火口に投身自殺をするという事件が起きている。地元大島町の公式サイトには「実践女学校生が1月と2月に相次ぎ三原山火口に投身自殺。2件に同じ同級生が立会ったことでセンセーショナルに報道され、この年だけで129人が火口へ投身自殺」と書かれている²⁹⁾。3日にひとりという異常な現象で、一種の「投身自殺ブーム」が起きていたようだ。自殺は、キリスト教では罪と見なされてきた歴史がある。それゆえに日本人の自殺は、腹切りを中心に17世紀以来ずっと西欧人の注目を引き、日本人に特徴的な「文化」のように見られてきた³⁰⁾。こうして、ドイツでは見られない自然現象である噴火と「異文化」の一象徴としての自死が結びつく。ファンクは、火山の誘惑として投身自殺への誘惑をストーリーの中心に据えたのであろう。

さらに、この映画ではドイツでは極めて稀な地震もいくどか取り上げられている。10万人あまりの死者・不明者が出た関東大震災は、ファンク来日の10

27) 前稿。

28) http://www.data.jma.go.jp/svd/vois/data/tokyo/317_Izu-Oshima/317_history.html, および http://www.data.jma.go.jp/svd/vois/data/tokyo/306_Asamayama/306_history.html

29) <https://www.town.oshima.tokyo.jp/soshiki/seisaku/s2.html>

30) 拙論『Japanbild im historischen Wandel』in: Veröffentlichungen des JDZB Bd. 19. 1993年、13頁。また、自害する日本人女性のイメージも、世界的大ヒットとなったブッチャーニの『蝶々夫人』(1904年初演)によって西欧で広く共有されていた。

年あまり前にすぎないし、1933年の昭和三陸地震でもやはり3千人以上が犠牲になっている。ファンクが日本に到着して間もない2月21日に、死者9人を出した河内大和大地震が起きている。このときは東京にいたはずだから身をもって経験していなくとも、新聞や人づてにこのニュースに接していたに違いない。しかし地震は、実体として存在する火山とはことなる。地震そのものを映像に撮ることはできず、それが他の実体的な存在物にもたらす作用を描写するしかない。この映画の最初に登場する、輝男の実家が地震に大きく揺れるシーンがその好例だ。しかし、それさえも後に『ゴジラ』などで有名になる円谷英二による特撮である。このシーン以外にも円谷は、輝男たちの乗った船の機関室、ラストシーンで火山から下りてくる途中で家が破壊されるシーンなどで特撮の腕を振っている。映画の中の地震の役割としては、輝男の実家の例は別として、あくまで火山活動の前兆としてストーリーに組み込まれているに過ぎない。

犠牲精神

輝男と光子の行動には、はっきりしない部分が残る。光子にあっては、火口に投身自殺する決心をする理由である。東京のホテルで養父に対し輝男は西欧で個人の自由を学んだといい、この個人の自由を守るため古い養子＝許嫁制度は受け入れないと宣言する。それを隣室で聞いた光子は絶望して涙にくれる。そこから、最後の火口での救出シーンまで二人は一度も顔を合わせない。投身自殺を決意するまでの心の動きは不明瞭だ。一方の輝男は、映画の半ば過ぎですでに日本回帰を果たす。障碍は取り除かれたはずだ。しかし、そこから輝男は実家に帰り、なんの連絡もせず、ずっと故郷で過ごしている。輝男は大家との関係、光子との婚約は解消したと思っているのだろうか。自分の行動を恥じて連絡もできずにいるのだろうか。そのあたりからして説明不足だ。このため、光子もその父も輝男の考え方が大きく変わったことは知らない。これも不自然な設定だ。やがて親族会議のことで輝男に出席を求める実父の手紙が実家に届く。この設定も理解しにくい。輝男が実家に帰っていることは知れてい

るのに、もっと重要なはずの輝男の心の変化は伝わっていない。この間にゲルダは大和家に招かれる。輝男との仲について養父はゲルダの口から聞きたいのだ。そして特別な間柄でないことを知って養父は満足する。しかし今度は、そのことを父親は光子に告げない。二人きりのシーンで父はゲルダのことを自分の「お客人ですよ」と言い聞かせて、渋る光子をゲルダに会わせるが、輝男とゲルダの仲については話さない。このあとに光子がゲルダに一婚礼衣装を見せるシーンが続く。心に秘かな計画が芽生えているようだ。山鳴りが聞こえるシーンの「山は怒っています」という言葉は、誰に対する怒りの意味なのか。輝男の心変わりか、ゲルダへの対抗意識か。このあと二人は食事の席で打ち解けるが、その結果ゲルダのために光子は身を引こうとするのだろうか。ゲルダが置き手紙にこめた気持ちも光子は知らない。

親族会議が開かれ、その冒頭で父親は親族の足労に対して感謝を述べ、やがて話は本題に入る。窓辺に立って噴煙に目をやりながら光子は、その言葉を聞いている。父親は、輝男の気持ちとして「むしろ光子の存在を邪魔のように考えているらしい」と親族に語る。この言葉で、光子は最後の決断を下す。自分がいると邪魔になるのであれば、姿を消そうと決心し、婚礼衣装を抱えて火口に向かう。画面には、山の噴煙に桜の花が散るさまが二重写しとなる。桜の花は、言うまでもなく散ることの象徴だ。ここに、無声映画の中間字幕のように辞世の歌が差し挟まれる。„Es fallen die zarten Blüten/ Der Kirsche schwebend zu Boden/ Um Raum zu geben/ Der drängenden Frucht“ (「桜の花はひらひら舞い落ち 後に迫る実に席を譲る」)。邪魔な自分が消えて、素晴らしい女性と幸せになって欲しいというメッセージである。こうした自己犠牲は、典型的な日本の「精神」の現れと見られていた。これに三原山の投身自殺ブームが重なる。だが、この歌の「実」とは何を意味するのだろうか。ゲルダのことなのか一般論なのか。ゲルダだとすれば、光子は輝男の心が離れたのは彼女のせいであると考えていたが、訪れた彼女と近しくなり素晴らしい女性と認めて身を引くことになる。あるいは、輝男は「光子のことを邪魔のように」考えていると父が語るのを聞いて、自由な生き方を望む輝男の足手まといにならないよ

う死を選ぶとも考えられる。いずれにせよ、輝男のために自分を犠牲にしようと決心するのだ。

他方、ゲルダにしても、先に見たようにファンクが「私家版」で言っているように、密かに「輝男を愛している」のだから、自殺こそしないが身を引いたとも言える。日本に着く前の船の上でゲルダがインタビューと称して輝男の身上を探り出すシーンで、輝男に許嫁がいると聞いたときの表情にそれが暗示されている。その後のゲルダが、もっぱら輝男が光子と幸せになるようにと願い、言動にもそれが表れるだけでなく、大和家を去る途中で親族会議に急ぐ輝男の車を待つようにして、気づかれぬように写真を撮るところにも表れている。このようにしてゲルダはゲルダなりに犠牲精神を発揮しているとも考えられよう³¹⁾。

さらに、日本人の自己犠牲の例として、輝男が光子を救出する行動も数え上げられよう。必死に光子に追いつこうとする輝男は、大正池を横切る方が早いと考え、靴を脱ぎ捨てて泳いで渡る。そこから熱い火山の岩の上を裸足で火口へ急ぐ。ファンクはこの行動を映像で強調する。輝男が火口で光子に追いつくと、それに気づいた光子が跪いて輝男の足に触れるシーンで、火傷した足がアップで強調される(図6)。そして光子を抱えて避難小屋までたどり着いた輝男が意識を失い、大和家で再び意識を取り戻すシーンでは、長いすに横たわる輝男の包帯に巻かれた足が再びアップで示される。ここでも身の危険を怖れない犠牲精神が強調される。

ファンクが念頭においているのは、どこまでもドイツの観客である。1930年代半ばのドイツの観客は、こうしたオーセンティックな日本の映像を見る機

31) 他方では、二人が結ばれてはならないイデオロギー的な背景もある。ファンクが来日する数か月前の1935年9月に制定された「ニュルンベルク法」では、異人種との血の混交が禁じられている。この法の規定とは別に「血の汚辱」(Blutschande)という表現で、劣等人種の血でゲルマン民族の血が汚されることを断罪するプロパガンダも盛んだった。日本人女性との婚姻は、法的には認められても、女性の断種手術が前提とされた例も少なくないと言われている。



図6 火傷した輝男の足を気遣う光子

会はほとんどなかったから、その平均的な日本のイメージに配慮して映画を撮っている。これにくわえて、ドイツ側の資金提供者であるゲッベルスの意を汲んで、ドイツの同盟国となる日本と日本人のポジティブな紹介に努めている。その際に、今なおステレオタイプとなっている「(超)近代と伝統が併存する国」という図式に留まりながら、ほとんど知られていなかった対象(薙刀や相撲)を付け加え、当時のドイツの一般的な日本観に小さな修正も試みている。そうした意識的な部分に加え、ファンクにも内在化し共有されていた「血と地」のイデオロギーも反映されている。またドイツには見られない火山や地震のような自然現象も、社会現象ないし日本人の心性として、日本文化と関連づけてストーリーに取り込まれている。当時の色濃いナチ的な要素がこの映画の随所に現れていることは別として、映画という媒体の特性ゆえに、書物や写真でしか知らなかった対象が、それまでとは異なる次元の生き生きとした姿で描かれていることだけは事実であろう。

この映画を80年後の今になって見てみると、ファンクの描き出す日本像はこのような時代と社会の刻印を受けていることは明瞭に見てとれるが、直接にこの映画製作に携わった同時代の伊丹万作はどう受けとめたのだろうか。次稿

では、ファンク版と伊丹版を比較しながら、二人の映画観・芸術観の違い、そしてそれ以上に、「異文化の自国への紹介」と「自文化の異国への紹介」という立場の違いがどのように映画に表れているかを検討したい。