

## 政治と映像（補）

### — 映画を教材とする政治学教育 —

内 藤 俊 彦  
兵 藤 守 男

## 1 諷刺

### (1) 「諷刺」の意味について

「風刺・諷刺」は、『広辞苑』に定義して「①遠まわしに社会・人物の欠陥や罪惡などを批判すること。②それとなくそしること。あてこすり。」とある。この定義は『辞源』のそれと大きな違いはない、『辞源』には「含蓄地に進め、譏刺を行う。詩周南關雎序：“上は風を以て下を化し、下は風を以て上を刺す（上以風化下下以風刺上）”。箋：“風化・風刺は皆譬喩して斥言せざるを謂うなり”」とある。また「風」は去声 fèng、今音 fēng とあり、「微言勸告。“諷”に通ず。詩周南關雎序：“風以て之を動かす”。疏：“風は訓諷なり、教なり。諷は微かに曉告を加わう”」とある。要するに、事柄の得失をあからさまに斥言せず譬喩によって譏刺することである。「風刺」は「諷刺」と書いても意味は変わらない。「譏・刺」はいづれも「そしる」、「譏刺」の二字で諷刺の意味を持つ。「詩周南關雎序」は「詩經國風」の首におかれた「周南」の「關雎」（「關關タル雎鳩ハ、河之洲ニ在リ」）に付された毛氏（「毛伝」）の序（「大序」）、「箋」は鄭玄<sup>ジョウゲン</sup>の注釈いわゆる「鄭箋<sup>テイ</sup>」、「疏」は孔穎達の注釈。「微」は「幽深・精妙」あるいは「隱蔽・藏匿」、「曉」は「告訴・喩告」とある。付言すれば、「詩周南關雎序」に「風は風なり、教なり、風以て之を動かし、教以て之を化す」とある。

『辭源』の説明は、しかしながら、儒教的にかなり取り澄ましている気配がある。『莊子』や『韓非子』やあるいは『戦国策』に載せられた戦国時代の遊説家の言説には、もっと人間的に生々しい躍動感に満ち、あからさまな寓意が込められている諷刺が多いように思う。

近代日本語の「諷刺」は、英語の 'satire' の訳語として意図的にあるいは無意識に使用されている場合も多いだろう。'satire' の語義については、OEDに、「広く行われている悪徳や愚行を笑いのめす詩、あるいは近代の慣行では時に散文形式の文章。正確さにやや欠けるが、時には、特定の人物あるいは特定の人物たちよりなる社会的グループを笑いのものにする意図を持った韻文なしは散文による文章に適用される。a lampoon.」とあり、また「話すことまたは書くことでもって、いかなる種類のものであれ、悪徳 (vice)、愚行 (folly)、不作法 (indecorum)、悪弊 (abuses) あるいは不善 (evils) を、曝露し (exposing)、非難し (denouncing)、虚仮にし (deriding) あるいは嘲笑する (ridiculing) ことによって、反語的嘲罵 (sarcasm)、皮肉 (irony)、嘲笑 (ridicule) などを浴びせること。」とある。

現代においてわれわれは、後述するように夏目漱石がスウィフトの文章を「諷刺」と表記していることに見られるように、「諷刺」を『広辞苑』、ないしは『大言海』の「ホノメカシ、ソシルコト。ウガチ云フコト。ソレトナク、イマシムルコト。アテコスリ。」といった、相手に対する気遣い（あるいは、発話主体を隠蔽するとき態度）をかなぐり捨てた、「反語的嘲罵 (sarcasm)、皮肉 (irony)、嘲笑 (ridicule)」などをも、「諷刺」の範疇に加えなければならない事態に立ち至っているのかもしれない。

いづれにしろ、古典的用法では「諷刺」は「風を以て上を刺する」、つまり「微言する」ものであるから、人間と社会とを凝視する透徹した眼光を持つ者のみが発信でき、またそのような眼光を持つ者のみが明敏に感受できるものなのであろう。夏目漱石はこの表現技法を「側面憎悪」と呼んで、「敘述は慇懃である。用筆は丁寧である。時々微笑する。それが嘲弄とは取れぬ程の微笑である。激していないから讀者からは品が良く見え

る。又毒惡でないように見える。然しながら其齋らす結果は好くない。遣られたものに取つては随分辛いものである。（中略）斯う云ふ冷嘲には手際が入る。正直に怒る様な愛すべき人には一寸遣り悪い藝である」<sup>1</sup>と書いた後、『ガリヴァ旅行記』の風刺を論じるに先立って、「只今では何か小兒だけが讀む書物に成り下つた様で、『かちかち山』の長いのだと心得て居る人が大分ある」<sup>2</sup>と諷している。「諷刺」は縁なき衆生にはご縁がないということである。

言語や映像による表現の世界では、諷刺は、正規軍が旗鼓を連ねて正面から決戦を挑む堂々の会戦ではなく、機敏迅速に敵の裏をかき不意を突くゲリラ戦の形態を採ることが多いといえなくもない。三たび漱石を引けば、スウィフトのスタンスについて、「其表現は必ず裏から来る、決して正面からは出掛けない」と書いている。戦術としては、パロディー、譬喩（メタファーやシミリー）、皮肉、反語、誇張、意表を衝いた視点の転換などのレトリックが多用されよう。先に短く引いた漱石は、「スウィフトは世の中を見ても、人間を見ても、誰を見ても彼を見ても、皆諷刺的に見て仕舞ふ人である。彼の諷刺は一時的の態度ではなくて、彼の一生を貫いた、牢として抜くべからざる生來の性癖である。（中略）スウィフトに至つては、何時でも一定不變の態度を以て物を見て居る。何時でも不満足と云ふ消極的態度を取つてゐて、而も其表現は必ず裏から来る、決して正面からは出掛けない。彼は此態度以外には殆ど出ることが出来なかつたのである。従て此方面は他人の及ぶ能はざる迄に發達して居る」<sup>3</sup>と書いているから、スウィフトを論じれば、風刺の技法は尽くせるのかも知れない。しかしここは文学を論じる場ではないし、筆者にはもとよりその能力もない。碩学

---

1 夏目漱石『文学評論』（『漱石全集 第十九巻』）（岩波書店 1979）p.202。  
因みに、これに対する「正面憎惡」とは、「作中人物の醜、惡、劣を曝露して、如何にも醜、惡、劣なるが如くに感ぜしむるのを云ふ」（同上）としている。

2 夏目漱石、同上、p.240。

3 夏目漱石、同上、p.220。

中野好夫が名著『スウィフト考』<sup>4</sup>に、風刺の技法の一端を論じている。そこで、本稿は『スウィフト考』を話の緒としてこれを手繰りながら稿を進めていこう。

## （2）『ガリヴァ旅行記』（ジョナサン・スウィフト）

『ガリヴァ旅行記』<sup>5</sup> タイジンコク「大人国」の、特に第六章、第七章は主人公ガリヴァが開陳するヨーロッパと英国の国家社会や歴史宗教などの説明に対する大人国国王の辛辣な論評と主人公の弁明が展開されている。こうした議論の数々は、当代英国に対する紛れもない諷刺なのだろうが、そもそも小人や大人を我々人間の視線で、また彼らの我々人間に向けられた逆の視線で、見るという発想それ自体が、もっと有り体に言えば、人間とその社会を遠眼鏡越しに、あるいはそれを逆さまにして見るという発想それ自体が、諷刺あるいは人間侮蔑とならざるを得ないのではなかろうか。『ガルガンチャとパンタグリユエル物語』が当代のフランスとヨーロッパ世界に対する痛烈な諷刺となった有力な理由の一つは、我々の想像を絶した巨人の創造に大きく依存しているはずである。我々の想像力などは映笑一番蹴散らして通る巨人の視線こそ、「風以て上を刺しる」ちまちました「譏刺」を超えた、雄渾なる「諷刺」の尤なるものと言うべきであろう<sup>6</sup>。

対象を拡大して見る諷刺の効果は、映画の場合にはアップの映像によって得られるようである。『チャップリンの独裁者』<sup>7</sup>で演説するヒンケルの、口角の沫・ザラザラした皮膚・太いひげの一本一本・むき出された眼を映し出す顔面のアップは、「大人国」の女性の乳首や肌や黒子とそこから生

4 中野好夫『スウィフト考』（岩波新書 1969）

5 スイフト『ガリヴァ旅行記』（中野好夫訳 新潮文庫 1951 初版、1992 改版）。

6 フランソワ・ラブレー（渡辺一夫訳）『ガルガンチュワ物語』（岩波文庫 1973）および、同『パンタグリユエル物語（一〜四）』（岩波文庫 1973-1975）。

7 監督：チャーリー・チャップリン、1940年、アメリカ。

えている剛毛（「荷作り紐にまだ輪をかけた太い毛がぶらぶら下がっているのだ」（p.148））の描写<sup>8</sup>と同様、醜怪でありグロテスクである。ここでチャップリンはヒトラーの演説のパロディーを演じて、その無内容（ドイツ語を連想させる無意味な怒声の連続、しかし声帯模写的な物真似は、ジェスチャーの模倣と共に、ヒトラー演説のカリカチュアーとして秀抜な出来である、で表現される）やこけおどし、自己陶醉を諷しているのである<sup>9</sup>。

小人や大人の眼は、異邦人の眼に置き換えられ、ついには異類の眼になって人間蔑視は最高潮に達する。人間批評をする異類といえ、『吾輩は猫である』の「吾輩」はかなり人間臭い猫であるが、ガリヴァの場合は「フウイヌム国渡航記」で描かれる過度に理性的な存在フウイヌム＝馬である。この国で労役獣として飼われているヤフー＝人間に対する彼らの批評は辛辣であり、そうした批評に同調するガリヴァの言い種もそれに劣ら

8 前掲『ガリヴァ旅行記』（p.111及びp.148）。例えばこうある、「正直にいうと、あの巨大異様な乳房、吾輩あれほど不快きわまるものをまだ知らない。大きさといい、形といい、色合いといい、実は好きな読者諸君に、輪郭なりと伝えたいが、あいにくなにに譬えてよいか、それさえわからない。なにしろ六フィートばかりも聳え立ち、周囲はこれも十六フィートはあったろう。乳首はざっと吾輩の頭の半分くらい、しかも乳房全体にかけて、あざやら、そばかすやら、吹出物で、それはひどい斑点だらけだ、いやもうこれほど胸の悪くなる代物は<sup>しろもの</sup>ない。（中略）そこで吾輩思ったのは、英国の婦人の美しい肌である。なるほど、美しくは見える。だがそれは身体<sup>からだ</sup>の大きさがわれわれと同じだから<sup>はだ</sup>のことで、たまたま虫眼鏡<sup>めがね</sup>でも見なければ、欠点が目につかないというだけだ」（p.111）。なお、中野好夫、前掲『スウィフト考』、「スウィフトと女性呪詛」を参照。

9 高田博行（『ヒトラー演説』中公新書 2014、p.104）は、「ヒトラーは何かを論理的に説明することなく、具体的なことを避けて曖昧なことを言う。入場料を払ってヒトラーの演説会場に来る聴衆が望んでいるのはまさに、名誉、権利、勝利などといった漠然とした一般的な訴えを行進音楽、歌、党旗などの道具立てのなかで聞くことなのであった」と、テオドール・ホイス『ヒトラーの道』（1931）に依拠して述べている。

ず冷酷である。たとえば、フウイヌムの主人がヤフーを評して「普通どんな動物にしても、生まれつき清潔好きなものときまっているらしいのに、これはまた不潔、汚穢おわいが大好きだという、実に奇妙な性質」というのに、弁護に窮して「もしこの国に豚さえいれば、これはもうぞうさなくすぐに弁護できることだった。（ただ不幸にして、それがいなかったのである。）なるほど、豚という奴は、ヤフーよりは多少かわいらしい動物であるかもしれないが、どう考えても清潔好きだとはいえない代物しろものだ、だから主人が、もしこの豚の不潔な食事ぶりだとか、泥の中に転がって寝てしまう習性などを見てくれたなら、彼といえども、これはきっとわかってくれたらと思うのである。」（p.348-349）と書いている。人間は唯一の最低の動物ではない、人間よりも少し増しではあるが同等の仲間に豚がいるではないか、というのである。

漱石は先に挙げた評論の中で、人間の心の中の「不満足」が諷刺を生み出すと述べ、しかしその「不満足」は多くの場合部分的である、そのほかの部分については「大得意」なのだ。しかし「スウィフトの不満足には此對立がない。だから其不満足の表現は、ある目的があつての表現ではない。不満足は不満足として表現する丈である。過去、現在、未来を通じて、古今東西を盡して、苟しくも人間たる以上は、悉く嫌悪すべき動物であると云ふ不満足である。従つて希望がない。救はれ様がない。免かれ様がない。彼の諷刺は噴火口から迸る氷のようなものである。非常に猛烈であるけれども、非常に冷たい。人を動かす爲の不平でもなければ、自から免かれる爲の不平でもない、どうしたつて世界のあらん限りつゞく、不平の爲の不平だから、スウィフト自身は嘗て激して居ない。冷然平然としてゐる」<sup>10</sup>と評している。スウィフトを読めば、諷刺なのか冷酷な罵倒に過ぎないのか判然しないところもある。判然しないところが諷刺の妙諦なのかもしれない。

---

10 夏目漱石 前掲『文学評論』、p.203-204。

### (3) 『リア王』（監督：グレゴリー・コージンツェフ）

諷刺の言葉は、大人国や小人国、あるいは異類の国で飛び交うものだけとは限らない。阿呆や道化の言葉もまた諷刺の意味を持つ。シェイクスピア『リア王』<sup>11</sup>は、年老いたリア王が、巧言を以て王の歓心を買う二人の姉娘に王国を両分して与え、父王と夫となるべき男に対する等分の愛を真心込めて語る最愛の末娘コーディリアを無一物でフランス王に与え、王国から追放する。これが悲劇の発端である。物語の進展は特に説明するまでもあるまい。面を犯して王の乱心を諫める忠臣ケント伯の言葉は、漱石の所謂「正直に怒る様な愛すべき人」の言であって「諷刺」ではない。

ケント お待ちを、今日まで吾が王と敬い、吾が父とも慕い、吾が  
主として仕え、吾が大いなる庇護者として祈りのうちにそ  
の名を唱え奉って参りましたリア王ならば—

リア 弓は引き絞られた、矢面に立つな。

ケント 何でそれを怖れましょう、たとえ鏃に心臓を射抜かれようと  
も！リアが狂えば、ケントは弁えを棄てねばなりませぬ。ど  
うしようお積りか、御老人！権力が阿諛に膝を屈するのを目  
の前にして、義務は恐れて口を開かぬとでも思召すのか？直  
言こそ臣下の名誉、主君が愚行に身を委ねて顧みぬ以上、仕  
方はございませぬ。何とぞ国土はその御手に、なお、よろし  
く御熟慮あそばし、御軽率極る唯今のお言葉を直ちにお取消  
しになりますよう。己が一命に賭けて申し上げます。一番末の  
姫君が情においても一番欠けているとは申せませぬ、空ろな  
こだまを響かせぬ低い声の持主が、心のみ空ろであろう筈は

---

11 監督：グレゴリー・コージンツェフ、1970年、ソ連。原作は『リア王』（福田恆存訳 新潮文庫 1967）による。

ありませぬ。(p.15-16)

しかしながら、道化の言葉は、諧謔を弄し、反語をもてあそぶ、言葉の多義性に乗じて相手を翻弄し煙に巻く。どこからでも良いが例の一つ引こう。道化は、王国を両分して娘たちに分かち、国王が無一物になってしまったことを当てつけている。いささか長くなるが、引用する誘惑に抵抗することは難しい。

道化 おい、小僧、お前さんには解っているのかい、苦い道化と甘い道化とどう違うか？

リア 知らぬ、言ってみろ。

道化 領地譲れと そそのかし  
お前をその気に させた奴  
面<sup>つら</sup>みたい 連れて来な  
そうだ お前が 身代わりだ  
即席ながら この通り  
甘辛道化の 見本とござい  
甘いはこちら まだら服（自分を指差す）  
苦いはあちら それ そこに（リアを指差す）

リア 俺を阿呆呼ばわりする気か、小僧？

道化 お前さん、ほかの肩書は皆捨ててしまったもの、持って生まれたのしか残っていないよ。

ケント こいつ、阿呆とばかりは言切れませぬ。

道化 いや、全く、そうとばかりは言えないね、お歴々、お偉方の面々と来たら、俺だけを道化にしてはおけないらしいのでね、たとえ俺だけに独占のお許しが出たとしても、寄ってたかって株を分けてくれと言うに決っている、女房連までそうさ、阿呆役は俺一人に任せ切れないとおっしゃる、将に引つ

たくらんばかりの勢だ。おっさん、卵を一つおくれ、金冠を二つ遣<sup>や</sup>るぜ。

リア その二つの金貨とやらはどうして作る？

道化 ふむ、貰った卵を真二つに割って、中身を食ってしまえば、卵の金貨が二つ出来るだろうが。お前さん、冠を真二つに叩<sup>たたき</sup>割<sup>わ</sup>って、両方共くれてしまったが、それからというもの、お前さんは手前の驢馬<sup>ろば</sup>を手前の背中に乗せてぬかるみを這いずり廻る事になったのさ。あの金の冠を脱いでしまった裸のお頭<sup>つわり</sup>には、もう大して智慧<sup>ちえ</sup>が残っていないと見える。こういう俺の話が如何<sup>いか</sup>にも阿呆らしいとあれば、真先にそう思った奴にこそ鞭をくれてやったらよからう。

これでは阿呆も 上ったり

利口な奴まで 馬鹿になり

智慧も廻らず 身に附かず

猿まね小まねの 阿呆らしさ

リア いつからそんなに歌を歌うようになったのだ？

道化 あの時以来さ、お前さんが二人の娘をお袋代りに奉り始めた、その日からさ、おっさんーだって、そうだろうが、娘の手に鞭を預けて、それに丸出し<sup>しり</sup>の尻を向けたのだから、

二人はわっと 嬉し泣き

こっちはがっかり ベそをかく

何と王様 狂うたか

阿呆を相手に いないーいないーばあ

お願いだ、おっさん、お前の阿呆に先生<sup>うそ</sup>を付けて、嘘のつき方を仕込んでやったほうがいいぜ、俺は嘘のつき方を習いたいのだよ。(p.40-42) <sup>12</sup>

---

12 道化の台詞の中の「金冠」・「金貨」・「冠」・「頭」は孰れも ‘crown (s)’

この映画それ自体の諷刺的場面は、映画の最後の場面である。戯曲『リア王』の大詰めでは、コーディーリアとリアの悲劇的死の後、二人の姉妹とエドモンドもまたそれぞれに殺害されあるいは自殺する。ここにアルバニー公のもとで秩序が回復され、王国が再建されるかすかな予兆がエドガーによって述べられる。エドガーの言葉はいかにも自信なげで弱々しい。

- アルバニー <sup>なきがら</sup> 亡骸をお運びするように。吾との務めはまず国を挙げて喪に服する事だ。(ケントとエドガーに) 心の友としてお二人にお願いする、この国の <sup>まつりごと</sup> 政 <sup>あずか</sup> に与り、<sup>おもて</sup> 重傷を負った国家を立ち直らせて頂きたい。
- ケント 私は旅に出ねばなりませぬ、それも間も無く、主君のお召しです、否とは申せませぬ。
- エドガー この不幸な時代の重荷は吾とが背負って行かねばなりませぬ。言うべき事かどうか、とにかく己れの感じた事を在りのままに申しましょう。最も老いたる者が最も苦しみに堪えた、若い吾とは今後これほど辛い目に遭いもしますまい、これほど長く生きもしますまい。(死骸が運去られ葬送曲と共に一同その後に随う) (p.174)

映画はエドガーの台詞の後に一つの場면을付け加える。密かに思いを寄せていたコーディーリアとリアとを同時に失った道化が、喪心の態で葬列の向かう前方に踞っている。アルバニー公とエドガーを囲む葬列を先導する兵士が道化を足蹴にして道を空け、葬列が歩み去る。座り直した道化が縦笛で葬送の曲を吹く。二人の死者のための葬送であるようにも見え、また、アルバニー公とエドガーによって担われる新しい王国への葬送曲であ

---

である。「卵の金貨」とは、卵の両端の円頂部分（‘the two crowns of the egg’）を指している。

るようにも見える。映画音楽はドミトリー・ショスタコーヴィチが作曲している。

道化は狂気に陥ったりアに付き添い行を共にしていたのだが、戯曲の第三幕第六場で、佯狂のエドガーとあたかもその役割を交代するように退場して姿を消してしまい、その後舞台に現れることはない。しかるに、映画の大詰めに道化を登場させて、兵士に足蹴にされ、葬送曲を吹く道化を敢えて演出した監督の意図は奈辺にあるのだろうか。道化の社会的文化的機能<sup>13</sup>と、その王権との関係を探る必要があるように思われるのだが、とりあえず、近代西欧における道化の退場を哀惜するイーニッド・ウェルズフォードの次の文章を引いて、問題の一端を示すことにしよう。曰く、道化が歴史から退場した後で「誰が我々のことを笑って呉れ、人間の不充分さを思い出させて呉れるのだろうか。誰が我々のヒューマニストや独裁者に道化師の鈴のついた帽子を進呈するのであろう。悪魔の目を引きよせるような多くの事が前世紀と今世紀に言われてきた。多分もう少し多くのナンセンスと自己嘲笑があれば、我々によりましな運がもたらされたかも知れないのに」と<sup>14</sup>。ウェルズフォードの言わんとするところを文化人類学者とユング派の文化史家の説く所に従って敷衍すれば次のようにならうか。

王国の創建に当たって、王権はその効力のおよぶ限界点に境界線を引かなければならなかった。その結果、王国の内部に秩序が与えられ、王権はその中心に位置した。そして同時に、境界線の外部は、王国の秩序から閉め出された反秩序、敵対的勢力あるいは魔術や渾沌の世界となった。とはいえ、王国は外部と交渉を持たずに内部だけでは自足できない。一方では境界線を防衛し、他方では外部との交易や平和的な関係を作ることによっ

---

13 イーニッド・ウェルズフォード（内藤健二訳）『道化』（晶文社 1979）、特に「第五章 中世の宮廷愚者」から「第七章 英国の宮廷愚者」、および、大室幹雄『滑稽古代中国の異人<sup>ストレンジャー</sup>たち』（岩波現代文庫 2001）、特に「第七章 〈滑稽〉の帝国」が示唆的である。

14 イーニッド・ウェルズフォード、同上、p.183-184。

て自らを裨益しなければならない。しかしより積極的な側面で、王権は自らの再生と永続化のために、その創建に当たって外部に排除した反秩序ないしは渾沌が秘めている根源的な力を取り込む必要がある<sup>15</sup>。なぜならば、山口昌男に従えば、王権は非日常的な反秩序、あるいは渾沌の中に起源を持つからである。エディプス王の王権神話が、父ライオスの殺害と母イオカステとの婚姻から始まっているように。それ故に、「王権は常にその基底に反倫理性を持つ」。そしてこのような起源を持つことから、王権は非日常的な意識を引き起こす媒体となり、「日常的な意識に対する脅威を構成する」。それらの脅威は王権に対する畏怖心や神聖視として現れる。「王権にまつわるこの罪の状況は、日常生活において堆積される生活への脅威を王権に転移させることを可能にする」。いいかえれば、「日常生活における災厄を王権の罪の状況と結びつけることによって、災厄を祓う役割を王権に担わせることを可能にする」。つまり、王権は常にスケープ・ゴートへと転化する危険を内に秘めていることになる<sup>16</sup>。たとえば、西欧中世のカーニヴァルなどにおいて、身分低い者たちから選び出された一人の王が、一定期間何らかの権威を与えられた後、スケープ・ゴートとして虐待され、儀礼的に殺害される偽の王（mock king）の制度は、世界の再生を願い祝う祭りであると同時に、王国と王の汚れを祓い再生を祈念する行事でもある<sup>17</sup>。道化と王権あるいは王国との関係もこのようなものとして捉

---

15 ウィリアム・ウィルフォード（高山宏訳）『道化と笏杖』（晶文社 1984）、p.211-213、219-229。

16 山口昌男「王権の象徴性」、同『新編人類学的思考』（筑摩書房 1979）、p.210-211。

17 同上、p.214。

ミハイール・バフチン（川端香男里訳）『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（せりか書房 新装版1980、p.12-32）、も参照。王権と道化の関係を直接論じてはいないが、バフチンは中世・ルネッサンス期のカーニヴァルや愚者の祭りなどの民衆の笑いの文化に現れるグロテスク・リアリズム（バフチンはこれを「生活の物質的・肉体的原理、つま

えることができる。王権は外部に排除された反秩序に対処しなければならないが、そうした力との制度化された繋がりを保証してくれるのが道化である。道化は、外部の渾沌の中にある力を秩序の側に媒介することによって、王権を再生する役割を果たすことになる。すなわち、秩序の中心から道化が退場するならば、王権はそれを発生させた根源的な力を失い、渾沌の中へ、王国の崩壊へと退行しなければならないのである<sup>18</sup>。山口昌男は王権の発生と没落のプロセスを、エディプス王神話とトマス・ハーディ『キャスターブリッジの町長』の構造分析によって、解析している<sup>19</sup>。

#### (4) 『ヴェニスの商人』（監督：マイケル・ラトフォード）

つけたり

附、『生きるべきか死すべきか』（監督：エルンスト・ルビッチ）

シェイクスピア『ヴェニスの商人』<sup>20</sup>は、物語の展開から見れば、アントニオ、バッサーニオ、ポーシャを主役と見なければならぬように思われるのだが、彼らの存在はいかにも軽く、冷酷非情で吝嗇強欲なユダヤ人の金貸しシャイロックが中心人物として強烈な存在感を示している。このことについては定評があり、疑問の余地はない。裁判の結果全財産を没収され、あまつさえキリスト教徒の青年と駆け落ちした愛嬢ジェシカに見捨てられたシャイロックを、喜劇的人物とみるか悲劇的人物とみるかにつ

---

り、肉体それ自体のイメージ、飲み食い、排泄、性生活のイメージがもつぱら圧倒的な役割を占めている」、「生に対するあの独特な美的概念」と説明している（p.23-24）は、陽気で祝祭的であり、世界を再生する力に満ちているのだ、と論じている。また、ロマン主義時代と近代のグロテスク概念との比較も示唆的であるが、本稿の論点から逸脱するからここでは触れない。

18 ウィリアム・ウィルフォード、前掲、p.230-234。

19 山口昌男、前掲、p.203-210。

20 監督：マイケル・ラトフォード、2004年、アメリカ・イタリア・ルクセンブルグ・イギリス合作。原作は『ヴェニスの商人』（中野好夫訳 岩波文庫 1978 改訳）による。

いては意見が分かれるようであるが、映画は後者の見方に立って作られている。アル・パチーノはこの悲劇的シャイロックの憤りと怨恨と悲哀を的確に演じていると思われる。

シェイクスピアの創造したシャイロックはヨーロッパ人のユダヤ人像を具象化し、彼らの貶視と差別意識を一層強化することに役立ったように思う。西欧世界において、ユダヤ人は何故にこうも疎外され蔑視され虐待されるのであろうか。十九世紀前半に書かれた歴史小説、ウォルター・スコット『アイヴァンホー』に登場するユダヤ人の金貸しヨークのアイザックは、吝嗇で強欲であり、ユダヤ人として人々に蔑まれながら、どこかに人の良さを持った人物として描かれ、狂言廻しの役を担わされている。そしてその娘レベッカは、美しく聡明で心優しくしかも凜とした気品があり、魅力に富んだヒロインとして描かれている。文学におけるユダヤ人に対するかくも異なる取り扱いは何に由来するのだろうか。

サレーリオ おっと、違<sup>い</sup>約したからって、まさかあの肉を取るって  
んじゃあるまい？そんなことして、なんになる？

シャイロック なに、魚釣<sup>さかなつり</sup>の餌<sup>えさ</sup>にゃなる。なんの足<sup>たし</sup>にもならんかも  
しらんが、遺恨<sup>いこん</sup>を晴<sup>たし</sup>らす足<sup>あし</sup>にゃなる。奴<sup>やつ</sup>め、この俺<sup>わし</sup>に  
恥をかかせやがって、五十万ダカットが儲<sup>もうけ</sup>は邪魔<sup>あざわら</sup>ァし  
くさった。損をすりや嗤<sup>あざわら</sup>笑いやがるし、儲けりや儲け  
るで嘲弄<sup>ちやうろう</sup>する。俺<sup>わし</sup>たち同族をさげすみやがって、商  
売の邪魔はするし、友情にや水をさす、敵意にや油を  
注<sup>そそ</sup>ぐ、いったいなんの理<sup>わけ</sup>由があって、そうするんだ？  
俺<sup>わし</sup>がジユウだからだ。ジユウには眼がないってのか？  
手がないってのか？いやさ、臟腑<sup>ぞうふ</sup>、五体、感覚、感情、  
そしてまた喜怒哀楽がないとでもいうのか？食物<sup>くいもの</sup>が  
同じなら、同じ刃物<sup>おんな</sup>で傷<sup>おんな</sup>がつく、懼<sup>は</sup>る病氣<sup>はもの</sup>も一緒な  
ら、治す治療も同じだ。冬は寒<sup>か</sup>けりや、夏は暑<sup>か</sup>い、ど

こが<sup>やそ</sup>耶蘇らとちがうんだ？針で突いても、血が出ぬとでもいうのか？くすぐられても笑わぬ、毒を盛っても死なぬとでもいうのか？ひどい目にあわされて、<sup>しかえし</sup>復讐するのが、なぜ悪い？ほかんところがすべて一緒なら、これだって、なにも同じだろうじゃないか？かりにジュウが耶蘇を<sup>おんな</sup>侮辱するとする、奴らの忍従とはどうなんだ？復讐だ。してみりゃ、耶蘇がジュウを侮辱した場合、いまのお手本に従えばだよ、<sup>わし</sup>俺たちの忍従はどうすればいい？もちろん、復讐さ。せっかく教わった<sup>もぎどう</sup>没義道を、どうしてやらずにおくもんか。たとえどんなことがあろうともな、きつと御指導以上にやってお目にかけるから。(p.86-87)

シャイロックのこの台詞（「ジュウには眼がないってのか？」以下「毒を盛っても死なぬとでもいうのか？」まで）は、映画『生きるべきか死すべきか』<sup>21</sup>の中で、下積みのユダヤ人俳優グリーンバーグによって三たび繰り返される。最初は所属する劇団の「ハムレット」で槍持ち役に甘んじなければならぬ自らを託ち、友人の同じく槍持ち役ブロンスキーにシャイロックを演ずる夢を語りこの独白を朗唱する。二度目は、ドイツ軍の空爆によって破壊されたワルソーの町並みをブロンスキーと眺めながら、哀しげに呟く。三度目、劇団の所属する劇場を訪れたヒトラーを護衛する親衛隊の注意を逸らすために、変質者を装い女性用トイレから飛び出して親衛隊に取り押さえられたときに、ナチの暴虐に抗議してこの台詞を述べる。ヒトラーに扮したブロンスキーと親衛隊員に扮した劇団員は、グリーンバーグを連行する態を装って、ポーランド脱出を謀り、イギリス亡命に成功するのだが、三度目は命懸けの強い口調で語られる。そしてグリーンバーグの

---

21 監督：エルンスト・ルビッチ、1942、アメリカ。

三度目の台詞は、被差別民族としてのユダヤ人シャイロックの抗議の言葉を越えて、抑圧されている人々の声として普遍化されているように思う。古典が現代に再生されているといえる。

この映画は、いわゆるルビッチ・タッチの喜劇としても、諷刺映画としても品よくできている。舞台上でジャック・ベニー扮するジョゼフがハムレットの「生きるべきか死ぬべきか」の長台詞を演じている間に、オフェリア役の女房マリア（キャロル・ロンバードが演じている。彼女はこの映画完成直後飛行機事故で長逝した。嗚呼！）が、客席を抜け出したポーランド空軍の青年将校と楽屋で軽い逢い引きを楽しんでいるという場面に題名の由来の一つがある。他の一つ。暴虐なナチスの支配のもとで、戦々恐々として一時の安きを偷むことが生きることなのか、蹶然として起って死を賭してこれに抵抗することが生きることなのか、「生きること」とはどういうことであるのか。「生か、死か、それが疑問だ、どちらが男らしい生きかたか、じっと身を伏せ、不法な運命の矢弾を堪え忍ぶのと、それとも剣をとって、押しよせる苦難に立ち向かい、とどめを刺すまであとにひかぬのと、一体どちらが」(p.82)<sup>22</sup>。これが題名の第二の含意である。観客に問題を投げ掛けているといえなくもない。

映画の主演はおしどり俳優のマリアとジョゼフであるが、主役級ともいふべき小道具は、髭である。ドイツのスパイであるシレッスキー教授は見事な口髭と顎髭を付けている。ブロンスキーは上演される筈だった舞台でヒトラー役を演ずることになっていた。彼が扮するヒトラーはワルソー市民の多くにとって本物と見分けの付かないほどに見事なものであった。とりわけその口髭については。それらの髭が変装の小道具として大活躍することになる。こうして、「髭」が映画のヒトラーとナチスの親衛隊を翻弄し、愚弄する。ヒトラーのアイデンティティの唯一の拠り所はあの口髭であ

---

22 映画『ハムレット』は、監督：グレゴリー・コージンツェフ、1964、ソ連。原作は、福田恆存訳『ハムレット』（新潮文庫 1967）。

と言わんばかりである。従って、髭をめぐる洒脱軽妙なコメディーはそれだけで、ヒトラーと彼が率いるナチスを愚弄し茶化すことになるのである。

さて『ヴェニスの商人』に戻るとして、原作でも映画でも物語のクライマックスは、法廷の場であると思われるのだが、借金の担保としてアントーニオの胸の肉一ポンドを切り取るという要求は誠に酷薄非道であるように見える。映画では、肉屋で山羊が屠られ、続いて肉を買ったシャイロックがその肉塊の包みを手にしながら、アントーニオとの話に臨んでいる。まことにリアルな演出なのだが、人肉一ポンドを担保に取るシャイロック像が、後世の人々にユダヤ人の負の典型と見られるようになったのは、悲しむべきことではないだろうか。産業資本家や高利貸しに具象化された金融資本家が善良な一般市民と消費者の膏血を搾り取って肥え太るという構図があからさまになった現代においては、法廷におけるシャイロックの大袈裟な身振りと熱弁は誠に慎ましやかな所作に見える。ここで産業資本家を引き合いに出したのをアナクロニズムと冷笑してほしくない、既にシェイクスピアよりも一世紀ほど前にトマス・モアが『ユートピア』の中で、イングランドでは「(羊が) 以前は大変おとなしい、小食の動物だったそうですが、この頃では、なんでも途方もない大喰いで、その上荒々しくなったそうで、そのため人間さえもさかんに喰殺しているとのことです」<sup>23</sup>と登場人物の一人に語らせていることは、周知の通りである。ここで囲い込み運動に励んでいる地主たちが、一八世紀後半に産業革命の上げ潮に乗って世界を制覇した産業資本家たちの遠い祖先であるとは言えないだろうか。

芝居の冒頭でアントーニオは友人たちに語る、「なぜこう気がめいるのか、まったくわからん。／實にくさくさする／君らもそうだということのか？／だが、どうして取っつかれたのやら、見つけたのやら、／いや、背負い

---

23 トマス・モア（平田正穂訳）『ユートピア』（岩波文庫 1957）、p.26。

こんだのやら、何でできているのか、どこで生まれたのか、／とんとわからん。／<sup>きうつ</sup>氣鬱も氣鬱、からっきしの腑抜けて奴で、／まるで自分の心が自分でもわからんという始末」(p.11)。映画の導入の場面で‘Venice 1596’と事件の所と時が表示される。映画に描かれるヴェニス<sup>1</sup>は暗い、室内や夜の場面だけではない、日中の屋外の場面でも暗さが目立つのである。シャイロックを除いて、登場人物は囁くような低声で語る。シャイロックを演じるアル・パチーノの囁れた声は屈辱にうち拉がれ続けた老人シャイロックの人間的な深い絶望を表現していると思う。これに反してアントーニオの表情や声音や動作は活気に缺けて無気力にさえ見える。レバントからメキシコや北海<sup>2</sup>までを股にかけた遠隔地貿易を宰領している大商人の気宇を感じ取ることは難しい。さらに、裁判官の指示でシャイロックの肉切り包丁の前に曝された彼の胸は、そこから一ポンドの肉を削ぎ取ることが可能だろうかと疑わせるほどに、貧弱である。友人たちは彼の氣鬱を、彼の全財産が今や海上にあることによるのだと説くが、彼は否定している。しかし映画のアントーニオの表情も暗い、その暗さは、彼が否定したにも拘わらず、全財産が今や海の上にあるという不安定な状態に原因があるのかもしれないが、何よりもヴェニスに繁栄を齎した遠隔地貿易が衰退の兆しを見せていることによるのかも知れない。

ヴェニスの公道で緋色のベレーを着用したユダヤ人たちが群衆の暴力によって、或いは着衣を剥ぎ取られ、或いは運河に投げ込まれる情景が映し出される。この群衆の憎悪に巻き込まれたシャイロックがアントーニオの名を呼びながら通り掛かった彼に取りすがる、アントーニオはそのシャイロックの顔面に唾を吐きかけて無言で足早に立ち去る。シャイロックは借金の申し入れの場面でアントーニオを詰って言う、「アントーニオの旦那、旦那は取引所<sup>リアルトー</sup>で、／ずいぶんこの俺を罵詈謗<sup>わし ぼり ざんぼう</sup>なすったことがある、／俺<sup>わし</sup>の貸金<sup>かし</sup>のこと、また利息のことな。／だが、俺はいつも肩をすばめて、じっと我慢してきた。／なにしろ辛抱<sup>しるし</sup>つてのは、俺たち同族の帽章<sup>しるし</sup>みたいなものだからね。／旦那は俺を罰当たりだとおっしゃった、人殺しだ

ともおっしゃった、／そして俺たちのこの<sup>ガバディーン</sup>上衣に、<sup>つばき</sup>唾液まで吐っかけなすった、／それもみんな、俺が俺のものをを使うのが悪いんだそうだ」(p.34-35)。唾を吐きかける場面は映画の導入部に映し出されるのだが、物語の中で示される両者の深刻な確執の背景を解き明かすためのものである。立ち去るアントーニオの後ろ姿をじっと見つめるシャイロックの深い愁いを湛えた、絶望的な眼差しは印象的である。キリスト教徒たちを遠くから見つめるこのシャイロックの姿は、映画の中で何度か場面を変えて映し出される。

ヴェニス<sup>の</sup>の街では、街娼は両の<sup>むなぢ</sup>胸乳をさらけ出し、アントーニオの友人たちは娼家の寝椅子で胸乳を露わにした女たちに戯れながら、アントーニオの商船の遭難について会話を交わす。映画が描き出すヴェニスは経済的にも社会的文化的にも沈滞と頹廢の淵で澱んでいるように見える。こうした沈滞と頹廢がユダヤ人に対する深刻な差別と迫害を生み出し、人肉裁判という陰惨な事件が起きる理由だと映画は主張しているように見える。ヴェニスの街自体が氣鬱を病んでいるのである。

現代に通じるシャイロックの真実の一部は、高利貸しであったということにあるのではなく、被差別人種に属していたことにある。アントーニオは本人を前にしてシャイロックを罵倒する、「聞いたか、パッサーニオ？／悪魔でも聖書を引くことができる、身勝手な目的にな。／根性の曲った人間が、聖句を引合いに身をまもるとは、／まるであの悪党の見せる作り笑いも同然だ、／見かけはよいが、<sup>しん</sup>芯の腐った<sup>りんご</sup>林檎も同然。／あゝあゝ、まがい物に限って、立派な<sup>そとづら</sup>外面ときやがる」(p.34)。この台詞は、映画では省かれているのだが、これが三千ダカットの借用を申し入れる時に吐かれるものだとすることを銘記したい。軽蔑すべき守銭奴シャイロックは、どのように侮辱されようとも利殖の機会を掴み取るのだ、とアントーニオは信じて疑わないのだ。そしてまた、シャイロックは法廷の場でキリスト教徒たちの冷笑と罵倒の中で訴える、「悪事も<sup>さばき</sup>働かぬ手前が、何のお裁判を恐れましようや。／あなた方は、たくさんの奴隷を買って持っておいでな

さる、／そして驢馬<sup>ろば</sup>や犬馬同然の卑しい仕事にこきつかっておいでなさる。／なぜだ、それは？金を出してお買いになったからだ。／そこで、もしもこの手前が、こう申上げたら、／どんなもんでございましょうかねえ？まず彼奴<sup>あいつ</sup>らを、／自由にしておやんなさいまし。／なんなら跡取りのお婿様にでも？／なぜ彼奴<sup>あいつ</sup>だけが汗水たらして喘<sup>あえ</sup>いでるのか？ベッドも同じ柔らかくめ、／食べものも同じ御馳走くめで？とでもね。おそらくお返事は／「彼奴<sup>わし</sup>らは俺のもの」と、こうでございましょうな。手前もその通り。欲しいと申す肉一ポンドは、いわば大金を払って買ったものなんです」(p.130-131)。こうした侮蔑と怨恨、憎悪と憎悪とが解け難く絡み合っているヴェニスでは、ポーシャ＝裁判官がシャイロック相手に説く慈悲の説教も、白々しく響くしかないのだ。「慈悲というものはな、強制されるべきものではない。／慈雨<sup>うるお</sup>が天から注いで、この大地を潤すようにだな、／まさにそうあるべきもの。祝福は二重にある。まず与える者を祝福し、また受ける者をも祝福する（以下略）」(p.136)。

##### (5) 『女だけの都』（監督：ジャック・フェデー）

どうも洋の東西を問わず、また昔も今も、奥方たちの方が亭主族よりも根性が据わって逞しいようである。西については映画で確認して頂くとして、東については、きだみのる『気違い部落周遊記』にこうある。「もしも読者がこの部落に来て英雄の誰かに物を頼んでご覧なさい。頼とらちが明かないから。これは聖人或は僧を介して神様に物を頼むようなものだ。返事は神仏にお伺いを立ててからあなたに与えられる。だからむしろ神仏に直接に頼む方がよい。まるでパリのブルジョア社会である。男に物を頼んで、それでうまく行くことは滅多にない」。文化人類学者きだみのる（山田吉彦）の現地報告ではなく、現場の生の声を拾えばこうである。「いや男女同権のおふれが出てからここの女房衆の勢いが豪<sup>えら</sup>くなって、困るよ。前々でも女房衆はきつかったんだからなあ。何処を見たって部落では

女房のえ張らねえ家はなかんべえ。よっさんの家じゃ何を云ってもお嬢次第だし、兄の家でもさださんの家でも河辺の家でもそうだよな。（中略）いや全く男女同権なんて大変なことになったもんだよ。家の納まりはつきやしねえ。／サダ英雄はこう云って嘆息するのだった」<sup>24</sup>。もっとも、これらの証言は男性のものであり、女性にとって公正を缺くものであるかもしれない。

漢族の古典も女性に対して公平ではない。『書経』「牧誓」に「牝雞之晨あしたするは、惟れ家の索なり」、伝に「索は盡なり。婦人の外事を知るに喩う、雌の代わりて鳴くときは則ち家盡るなり、婦の夫の政を奪うときは則ち国亡ぶなり」とあり、また「今商王惟れ婦の言を受けて是れ用う」、伝に「妲己紂を惑わし、紂信じて之れを用う」とあるではないか、「牝雞之晨」ことはどの世界でも禍々しい事態なのだ、との反論もあるかもしれない。しかしこの記事は言うまでもなく希代の悪女妲己についての逸話であり、すべての婦人が妲己である筈は断じてない、『書経』は特異な事例を記録したまでである、と信ずる。また翻って思うに、假令にあるいは「牝雞之晨」ことがあったとしても、そのことの責任の大半は「牝雞」に帰するのだといえないこともないのではなからうか。妲己が妲己となるについては紂王の責任が大に与ったに違いないのだ。

ジャック・フェデー『女だけの都』<sup>25</sup>は、十七世紀初頭のフランドルの小さな町が舞台である。フランドルとは、ほぼ現在のフランス北部とベルギーに跨がる地域であるが、映画はどの地方の都市であるかについては伝えていない。当時この地方はスペイン・ハプスブルク家の所領であり、前世紀にはスペインからの独立運動が闘われ、運動の指導者が多数処刑され、住民も略奪・陵辱・虐殺といった弾圧を経験していた。

24 きだみのる『気違い部落周遊記』（富山房百科文庫 1981、元版は1948）、p.185-186。

25 監督：ジャック・フェデー、フランス、1935年。

さて、このフランドル地方の平和な町に、ある日スペインの公爵とその衛兵の宿営が告げられる。町長を始めとする町政当局のお歴々は、残虐野蛮なスペイン軍による町の破壊と略奪、婦女子の陵辱あるいは当局者の処刑の予感に恐れおののく。伝令兵たちの粗暴で傍若無人な態度が町民たちの不安を掻き立て、町長夫人の「町長が最初に首を落とされるのね」のひと言が、町長の脅えに一層拍車をかける。先発のスペイン軍宣伝隊は街頭で布告する。「独断で抵抗する者は厳罰に処せられる。住民は平常心を保ちスペイン人に服従するように」。日頃は己の言い分を通すために、「家長は私なのだ」と妻を沈黙させる町長が、軍隊の暴虐を免れるために考え出した窮余の一策は、町の男達は家に引き籠もり、町長が突然の死を装って軍隊の宿営をかわすことだった。彼らは武器や財産を隠匿し、ひたすら恭順の意を示し平和を購おうというのである。町人の一人はいう「そうとも町長は正しい、触らぬ神に祟りなしだ、スペイン人相手じゃ無理だ」、「国家を護るためには生き延びることが必要だ」。腰の引けた男たちに対する女たちの嘲笑非難に、男たちは応ずる。「国家存亡の危機なのだ、女の出る幕ではない」、「国家存亡の危機に女はいらん」、「国家存亡の危機」が男たちの遁辞として頻りに口にされる。女が男を捉まえて言う、「お店が襲われるかもしれないわ」、「店には女房がいる」、「奥さんだって連れて行かれるかもしれないわね」、「問題なкаろう」、「奥さんに対してそう言える？」。

映画の脇筋として、町長の長女と相愛のジャン・ブリューゲルと名乗る青年画家と中年の町の助役との間の求婚争いが挟まるのだが、長女に味方する夫人と牧畜業を営む町長の肉屋を生業とする助役との商売がらみの取引が点描される。が、それはそれとして、画家の名前から連想されるように、風車が長閑に回る郊外の農村風景や酒場や市場の喧噪などにフランドル派やペーター・（大）ブリューゲルの絵画を思わせる画面が映し出されるのは、制作者たちの遊びであろう。町のお偉方の一人が青年画家に向かって、お前の父親はいい画家だったと語る場面がある。公爵がオリヴァ

レス（le Duc d'Olivarès）と名乗っているのも、物語に本当らしさを添える遊びと思われる。映画は、言うまでもなく、アリストファネス『女の議会』や『女の戦争』に想を借りたものである。

ここに、情けない男たちの振る舞いに抗して立ち上がったのは、町長夫人に率いられる町の女性たちであった。町長夫人はポーチの階段から町の婦人たちに呼びかける。「ヒゲもズボンも、銃だって役に立たない。男に頼れない今、私たちが何とかするのよ。そうよ、大昔から、女のほうが武装した男たちより強い。私たちが家や子供を護っているのよ。私たち女性は、フランドルすべての模範となって、女性の名誉と精神力と勇気を示すのです」、「男性には関係のない国家の危機よ」。

彼女たちは正装して市門の橋のたもとで一行を待ち受け、公爵に町の鍵を渡しスペイン軍を迎え入れる。さて軍鼓に合わせて整然と町に入城したスペイン軍は、町の人々の恐怖を知らぬげに、軍律厳しく（鴨一羽を強奪した兵士は、たちまち逆さ吊りの刑を宣告される）、公爵を始め将校達は皆男前で、騎士道精神に忠実な、典雅なフェミニストたちであった。当時繁栄を極めたフランドル地方である、町は小なりといえども、居酒屋兼宿屋は将校の三四人を止宿させるに十分な余裕がある。町人の家に落ち着いた将校たちを主婦たちは浮き浮きと懇ろに歓待する。男と女の洒落た遣り取りはフランス映画の十八番である。将校の軍服の綻びに気付いた主婦は、イソイソと繕いを申し出る。部屋に入って繕いを始めた主婦と将校の会話、「あら、なんてことを!」、「魅力的な人だ」、「よして!」、「つれない人だ」、「せめてカーテンを閉めて」。場面変わって、先ほどの主婦が胸元を身繕いしながら部屋の前を通りかかる、開いたドアから部屋の中でドラムを手入れしている鼓手が見える、鼓手に向かって、「笛も好きだけれど、太鼓が好きよ、演奏して」、「喜んで!陽気なヤツを?」、「攻撃の合図を」、「変わってますね」、勢いよく太鼓を敲く、「ドアを閉めないで迷惑ですよ」、太鼓が鳴る、音が暫時止む、弱々しい音が緩やかに響く、腕が伸びてカーテンが引かれる、太鼓の音はもう聞こえない。何やら邪まな連想

を観客に抱かせる、同じような場面が趣向を変えて何度か繰り返される。映画は観る者たちの品性を試そうとしているのかしら。軍人と町人の微笑ましくユーモラスな交流を描く場面もある。刺繍をしている軍人の部屋をこの家の主が訪れる、「妻が来ていないかと」、「先ほど町長夫人に呼ばれて出掛けましたが」、「宴会には?」、「欠席します、護衛隊長ですし、賑やかなのは苦手で」、「私もです、儀礼的な席はどうも」、辞去しようとする主に席を勧める、「見事な刺繍ですね」、「器用なほうで。針仕事に興味か?」、「好きですが、これほど器用では」、「ご謙遜を、見せて下さいよ」、主は遣り掛けの編み物を持ち出す、「編み物だ」、「そうなんです、これを前に引っ掛けて……」、編みながら遣り方を説明する、「私の遣り方は違いますね、それは後ろに引っ掛けますね」、「珍しい」、二人は刺繍と編み物に精を出す。主が編み棒で髪の毛を梳く仕草は編み物をする女性たちの日常の所作を模して、ほのほのとした滑稽味を醸し出している。

町の庁舎を訪れた公爵は、青年画家が描きかけている町政首脳たちを描いた群像画に見入る。エスコートしている町長夫人に、「よく描かれてる、ヴェニス派の影響が見られますね」、傍らの従軍司祭が言う「この町で見る初めての男性です。しかしモデルに深みがありませんね。このモデルたちが実在するなら、この町の女性たちに同情しますね」。この従軍司祭にルイ・ジューヴェが扮して、何やら胡散臭い坊主を一坊主はおおむね胡散臭いと相場が決まっており、そのことで却って有難味を増しているのかもしれないが—あのギョロリとした目で好演している。ジューヴェの存在によって映画が引き締まり、物語の展開に鋭いアクセントが刻まれる。死体に扮してベッドに横たわる町長を弔問した公爵は悔やみを述べる。「死んでよかったと思いますわ」、不審な顔をする公爵に町長夫人は答える、「ある者にとって死は解放ではありません?」、相手は納得した風に頷く。「ある者」とは、死んだ者を指しているのだろうか、それとも生き残った町長夫人のことだろうか。従軍司祭は鋭い目で死体と周囲をじろじろ眺めて訊ねる、「死因は何ですか」、夫人、一瞬言い淀んだ後「突然死ですわ」、「過

去にも例があるのですか」、「大勢おります」、「伝染病かもしれない、大事を取って火葬がよいかと」、「ヒッ」。酒場では兵士と市民たちの賑やかな交歓が繰り広げられる、酔客たちが去った後で、居酒屋の亭主はおかみさんを顧みて言う、「大きな声では言えないが、何処の国のものでも、軍隊が一番の上客だな」。

後朝<sup>きぬぎぬ</sup>、かどうかは判らないが、翌朝出立する兵士たちと町民たちとの離別はことに懇ろである。町人たちは総出で別れを惜しみながら一行を見送る。町長夫人はバルコニーから町人たちに公爵の布告を読み上げる。「町民たちの心からの歓迎に対するお礼として、今後一年間町の税金を特別に優遇する」、そして町長夫人は付け加える、「この恩恵はひとえに町長の采配によるものです」。布告の証書を渡されて町人たちの歓呼に応える町長の照れくさそうにはにかんだ表情は秀抜である。そして夫の姿をその背後で見守る夫人の威厳を備えた冷ややかな表情を見逃してはならない。それにしても、最後に夫君の面目を立てる町長夫人の振る舞いは婦徳の尤なるものと言うべきであろう。このような醇風美俗は、余所は識らず、かつて我が国でも見られたし、今日でも見られる筈である。フェミニズムを謳歌した作品である。あるいは男性の見かけ倒しを諷したといっているかもしれない。フランソワーズ・ロゼーは堂々たる主婦を演じて画面に圧倒的な存在感を示している。

## （6）リアリズムについて

喜劇も悲劇も多くは、人間とその社会のある部分を誇張することによって、人々の笑い（あるいは、戦慄）を誘い出して諷刺する有力な表現形式である。だがもちろん、誇張だけが諷刺の手法ではない、世俗生活のゴミやホコリに塗れて見えにくくなっている眼球を洗い清めて対象の真に迫れば迫るほど、そのものの真相が我々の眼に明晰に映し出され、対象に対する冷徹な批判・諷刺ともなり得るのではなからうか。ゴヤが描いたスペイ

ン・ブルボン王家「カルロス四世家族図」について、堀田善衛は書いている。「かくも美々しい衣装をまとい、金銀宝石に飾られていて、しかもなおかくも資質愚鈍かつ低劣な人間群像をかつて見たことがない、とでもいうことになるであろうか。この大作を見てテオフィル・ゴーティエは、「富籤にあたった角のパン屋の一族」のようだと書いているが、それではパン屋に失礼にあたるであろう」、「この大作は、これこそがゴヤそのものである。主席宮廷画家として、公式の仕事をしながらも、彼は彼自身で見たものだけを表現しているのである」<sup>26</sup>と。

絵画や彫刻はもちろんであるが、一級品であれば、文学・絵画であれ映画であれ、人間とその社会を描く作品は、醜であれ美であれ、はたまた悪であれ善であれ、極限を追求する理想化の作用が働くことになる。従ってこの場合、作品は白雪姫の魔女の鏡のように、真実を映し出して現実と対立する作用を果たすことになろう。「ラスコーリニコフ」にしろ「ジュリアン・ソレル」にしろ、あるいは「ボヴァリー夫人」にしろ「アンナ・カレーニナ」にしろ、これらの人々が現実の社会に生存している筈はない。しかしそれにも拘わらず、彼ら／彼女たちは、その生きた現実社会の実相の真を映し出しているものであり、そのことによって、時代に対する批判あるいは諷刺の機能を果たしているのである。

とはいえ、「生きた現実社会の実相の真を映す」とは、とりわけ映像において、どのような意味であろうか。たとえば、ロベルト・ロッセリーニ、ヴィットリオ・デ・シーカ、ルキノ・ヴィスコンティなどに代表される戦後イタリアのネオ・リアリズム運動の特徴は以下のように整理される。いわく、「現実告発の厳しい態度とさわめてドキュメンタリー的な撮影方法」、「主人公は貧しく、主としてしろうと」を使用すること、「ロケを主体とする現場主義」、「即興的演出」、「生きたスラングや方言の採用」、「ク

---

26 堀田善衛『ゴヤ\*\*—マドリッド・砂漠と緑』（新潮社 1975）p.375-376。

ローズアップを少なくし、ロングショットを多用」したこと等々<sup>27</sup>。代表的作品としては、『無防備都市』（1945）・『ロベレ將軍』（1959）（ロッセリーニ）、『靴みがき』（1947）・『自転車泥棒』（1948）（デ・シーカ）、『揺れる大地』（1948）・『夏の嵐』（1954）・『ロッコとその兄弟たち』（1960）（ヴィスコンティ）などが挙げられる。

ネオ・リアリズム運動の映画史上における独自の意義をいささかも否定するものではないが、しかし上に引いたネオ・リアリズム運動の特徴の多くは、必ずしもそれに固有のものではないのではなかろうか。さきに取り上げた『女だけの都』（1935）や、ジュリアン・デヴィヴィエ『旅路の果て』（1936）、ジョン・フォード『怒りの葡萄』（1941）などを始めとする戦前の映画の多くにも、上記の項目の幾つかを備えた作品はある。そしてそもそも、「ドキュメンタリー的な撮影方法」や「現場主義」などは本物らしさを追求するために採用された技術的な方法であり、「生きた現実社会の実相の真を映す」こと、言い換えればリアリズムをいかに追求するかという問題とは次元が異なるのではなかろうか。一方は方法の問題であり、他は理念の問題である。

映画のみならず、小説・絵画・彫刻などのジャンルにおいて、リアリズムの要諦は細部への執着であるように思われる。プルタルコスは一アレクサンドロス伝を始めるに当たって、彼の執筆方法を、「ちょっとした行動や言葉や冗談などが、しばしば、万をもって算える死者を出した戦闘や大規模な陣立てや多くの都市の包囲などよりもむしろ人々の性格を明らかに示す」のであるから、「大事業や戦闘は他人にまかせて、心の特徴に立ち入り、それによってそれぞれの伝記を記述しようと思う」<sup>28</sup>と述べている。

---

27 『世界大百科事典（22）』「ネオリアリズム」（吉村信二郎執筆）（平凡社 1990）、p.28。

28 「アレクサンドロス」（井上一訳）、村川堅太郎編『プルタルコス（世界古典文学全集23）』（筑摩書房 1966）、p.179。

要するに対象の日常の言動に示される細部を凝視することが、対象を生き活きと描くことになるというのである。こうした伝記叙述の態度は西欧世界に現代まで受け継がれているように思う。伝記文学中の白眉とされるボスウェル『サムウェル・ジョンソン伝』について、夏目漱石は以下のように評している。「ジョンソンが橙の皮をどうしたとか、往來を歩くときにポストに必ず手を觸れるとかいふ事はスペンサー流にいへば何等の價値もない事である。然しながら活きたジョンソンは此處から生じて来る。活動して居るジョンソンは此手段で始めて吾人に傳へられる。若し傳記の目的が其人物の起臥し、寢食し、喜樂し、憂愁する人間らしき行爲言動を吾人に示してはならぬと云へば格別、然らざる以上はボスウェルは傳記者として卓絶せる見識を有せる人である。若し彼がジョンソンの生涯を敘せるに當つて、此方法によらず、ジョンソンの著書、ジョンソンの人生觀、ジョンソンの時代と云ふ様に今の人のやる様な手段を用ひたらば、成程吾人の頭に訴へて條理は井然として来るだらう。智性<sup>インテレクト</sup>の満足は得らるゝだらう。然し活きたジョンソンの影もなくなつて了ふ。ジョンソンは骨と皮と、肉と眼玉と髪と別々に吾人の前に陳列せらゝに過ぎぬ」<sup>29</sup>。

蛇足ながら、これをデ・シーカ『自転車泥棒』の一場面に即して見れば、自転車を取り戻すことに望みを失い、悄然と歩道の縁石に腰を落として項垂れる主人公の姿、胸に埋められた顔、力なく膝から垂れ下がった腕と手と指の一つ一つ、粗末な着衣、父親に寄り添っておずおずとその肩に差し伸べられた覺束なげな子供の手、背景を通り過ぎる人々の姿、迫り来る夕

---

29 夏目漱石、前掲、p.48-49。なお、引用文中に「スペンサー流にいへば」とあるのは、スペンサーが「歴史教育などで徒らに年代や事件を記憶させる事を非難した事」を指している。このことについて漱石は、「年代はいざ知らず、事件に至ては殊にスペンサーなどが瑣事として棄て、顧みざる様な事件が却て見方によると抽象的な源因とか結果とか云ふ者よりも大切かも知れない」(p.48)と書いている。要するに漱石は、伝記や歴史の叙述に当たっては、瑣事に執着し書き込むことこそが重要だと言っているのである。

暮れなどなど、これらの瑣事すべてがこの映画が伝えようとする「生きた現実社会の実相の真」なのであり、リアリズムの精髓がここにあると言える。そしてここに映し出された「現実」が見る人々の感動を呼び起こし、作者の意図とは関わりなく、諷刺となり、批判となり、あるいは「現実告発」ともなるように思われる。

### （7）『マクベス』（監督：ロマン・ポランスキー）

文学作品の古典を映画化する場合には、映画制作者の作品解釈と同時代に対する何らかのメッセージが込められることになるのは当然である。このことは、先に取り上げた『リア王』について簡単に触れた。この方向にさらに一步を踏み込んで、原作が表現している世界を一つの方向に極限まで追求することを通して、古典は現代的意味を帯びて、もっと鮮明に、もっと冷厳に甦る場合がある。ロマン・ポランスキー監督『マクベス』<sup>30</sup>はそのような映画の一つである。ポランスキーはポーランド出身の劇評家ヤン・コットのマクベス論を採用しているように見える。ヤン・コットは書いている。「『マクベス』は殺人で始まり殺人で終わる。血は血を呼び、誰もが血に足をひたす。舞台一面が血の海になる。『マクベス』を上演してみても、世界が血の海になっているという感じが出ないようであれば、その上演はまちがっているというほかない。（中略）『マクベス』は野望の悲劇とか恐怖の悲劇とか呼ばれてきたが、これは正しくない。『マクベス』の主題はただ一つ、《殺人》なのである。歴史は最も単純な形に要約されている。そこには一つの像しかない。あるのはただ一つの区別―殺す者と殺される者という区別だけなのである」<sup>31</sup>と。ポランスキーはいわゆる

---

30 監督：ロマン・ポランスキー、1971年。原作は『マクベス』（福田恆存訳 新潮文庫 1969）による。

31 ヤン・コット「『マクベス』―死に毒された人々―」、同（蜂谷昭雄・喜志

シャロン・テート事件で、オカルト教の狂信者によって、妊娠中の妻を惨殺されている。映画はこの事件ののち最初に作られたものである。映画ではマクダフ一族の殺害現場に幼児の惨殺死体を点描し、魔女たちの黒ミサの場面に妊婦の腹を裂いて胎児を取り出す場面が描かれる。監督自らが出会った惨劇を画面に再現したような感がある。だが、血にまみれた「マクベス」像は、ヤン・コットのナチス体験<sup>32</sup>やボランスキーの個人的な体験に帰するだけではすまない一般性を持っているように思われる。映画「マクベス」は血に塗れた世界を描いている。血塗れの陰謀と裏切りと不信の世界を描いて、第二次世界大戦とそれに続く現代に至るまでの我々の歴史、(いな、太古以来の人類の歴史、と言うべきであろうか)をなぞって見せているように思われる。

映画は場面の展開の前後が原作と入れ替わっている場合がある。短いエピソード的な場面や台詞で省略されているものはいくつもある。台詞については多少改変されているものもあるようだ。しかし映画に採り入れられた台詞については物語の展開に関わる重要な改変はないと思われる。本稿で重要な意味を持つ場面の入れ替えは、登場人物ロスに関わるものであるから、そこで取り上げよう。

本稿のテーマに即していえば、作中人物の中で最も注目すべきはロス(the thane of Ross)と呼ばれる地方豪族である。この男はダンカンとマクベスの宮廷で重く用いられている封臣の一人である。映画におけるロスの性格と劇中の役割は原作から大きく変えられているように見える。ロスが最初に登場するのは、マクベスの奮戦とノールウェイ軍の敗北を王に報告し、反逆者コーダの領主から剥奪した印綬を王の命を受けてマクベスに

---

哲雄訳)『シェイクスピアはわれらの同時代人』(白水社 1968)、p.90-91。

32 同上書の「訳者あとがき」はこのことについて軽く触れている (p.365)。

しかし、個人の直接的な体験を越えて、本書と映画の「マクベス」観の中に、共産党支配下の東欧世界における権力闘争の反映を見て取ろうとする誘惑に打ち勝つことは難しい。

伝達する役柄としてである（第一幕第三場）。次は第二幕第四場の最後の場面、老人と国王弑逆後の自然界の異変を語り、マクダフにマクベス戴冠の地スコーンへ赴くことを告げて分かれる場面である。映画のその後の展開に即して言えば、新国王戴冠の地でロスとマクベスと会って何事かを示し合っていると推測されが、その場面は映画にはもちろん原作にもない。次に登場する場面が問題なのだが、バンクォー暗殺の場である（第三幕第三場）。マクベスの直接の指示を受けて二人の刺客が待ち伏せているところに、原作では単に第三の刺客と指示されている人物が現れる。映画ではこの人物がロスなのだ。原作でもこの第三の刺客の出現は不審な点がないではない。

**第一の刺客** しかし、誰なのだ、ここでおれたちに会えと言ったのは？

**第三の刺客** マクベスだ。

**第二の刺客** 疑うにもおよぶまい、仕事はちゃんと御承知らしいし、逐一、述べたてたところ、すべてこっちの言いつかったとおりだからな。(p.60)

つまり、二人の刺客は第三の刺客とは初対面であり、第三の刺客の言い分によれば、彼は二人とは別個に、マクベスの指示によって動いていること、敢えて深読みをすれば、国王弑逆後のマクベスに深く関わっていること、を窺わせるからである。刺客たちはバンクォーを倒して、息子のフリーアンスを取り逃がしてしまう。魔女は、マクベスへの予言と同時に、バンクォーに「子孫が王になる、自分がならんでもな」と予言している（p.16）。第三の刺客の最後の台詞は、原作では「一人しかやれなかった、息子の方は逃げてしまったぞ」（p.61）である。映画では、逃げるフリーアンスを追う第三の刺客の乗馬を（この場面は遠景で映されている）川を距てて弓で倒した直後、バンクォーは戦斧で殺戮される。第一の刺客が事の顛末を

マクベスに報告した後、原作では刺客たちは再び姿を現さない。しかし映画では、第一と第二の刺客は城の地下道に導かれ、死骸の捨て場と思われる地下の穴蔵に突き落とされて消される。この時、第三の刺客が背後から第二の刺客を棒で突き落とす役を勤めている。この第三の刺客＝ロスは、バンクォーの亡霊が出現するマクベス王の招宴にやや遅れて現れ、王と意味ありげな視線を交わした後宴席に着く。そして、

マクベス　これで国中の名門が一堂に会したわけだ、ただ、バンクォーだけが欠けているが、その不実も、なじって済ませられるものなら、これに越したことはない、不慮の災いなど起こらぬように！

ロス　お招きをお受けしておきながら、姿を現さぬのは、よろしくごまかせぬ。ともあれ、王にも、ご同席ねがいたいとう存じます。(p.64-65)

と、マクベスに席を勧める。映画の展開をたどってここに至れば、二人の陰謀家の冷血に慄然たらざるを得ないではないか。

次にロスが重要な役割を担って登場するのは第四幕第二場、マクダフの城の場面である。マクダフは妻子に別れも告げず、単身でイングランドのエドワード懺悔王の宮廷に亡命している。第一場の最後の部分でマクダフ亡命の報告に接したマクベスは、「マクダフの城に不意打ちを仕かけ、ファイフを乗とり、奴の妻子をはじめ、その血をひく哀れな奴どもを、かたはしから刀の錆にしてくれるぞ」(p.81)とマクダフ一族への報復の決意を口にするのだが、これに続く第二場で、ロスはマクダフの城に現れ、夫マクダフの不信の亡命を咎める夫人を慰めて、「とにかくひどい御時勢です、自分でも知らないうちに謀反人にされている、恐怖のあまり、手あたりしだい噂を信じてしまう、それでいて、何が恐ろしいのか、皆目その正体がわからない、ただ荒れ狂う波間に漂うにまかせ、あちこちうろろす

るばかりだ」と、マクベス治下の恐怖を述べた後、「自分の愚に愛想がつかる、これ以上、長居をすれば、醜態をさらけだし、ご迷惑をおかけしましょう。本当に失礼します」(p.83)と、急いで退場する。その後、夫人と子供の会話がしかるべくあった後、使者が登場して、夫人に危険が迫っていることを告げ、一刻も早い逃亡を勧めて去る。その直後に刺客たちが現れ、妻子を虐殺する。映画では使者の登場は省かれる、ロスが先の台詞を述べて夫人の許を辞去した後、城の門番に目配せして門を出ると、その後ろで門番が両扉を開け放つ、待ち構えていたように間髪を入れずに刺客たちが殺到する、ロスが示し合わせて彼らをおびき入れたように描かれている。

この場面続く原作の第三場では、ロスはイングランド王の宮廷に亡命して、ダンカンの息マルコムに蹶起を促し、妻子と一族の悲報をマグダフに告げる。しかし映画では、ロスがマルコムの許に合流するのはこの時ではない。マルコムの軍勢とイングランドの援軍が、マクベスの立て籠もるダンシネインの城を取り巻くパーナムの森まで進出したときにはじめて、ロスは単騎で城を抜けて包囲軍に加わる。そしてここにマクダフ一族を襲った惨劇を語る先の第三場の場面が入るのである。

ロスの役割を軸にして映画『マクベス』の梗概を辿ってきた。マクベスは復讐の怒りに燃えるマクダフの刃にかかって首を打ち落とされ、首はゴロゴロと転がる。ロスがゆっくりとした動作でその首から王冠を取り外し、血糊を拭い、微かな笑みを浮かべて、「万歳、スコットランド王!」と讃えながら、王冠を高くかざし新王マルコムに捧げる、一同がこれに唱和する。

原作では、旗竿の上に括り付けたマクベスの首を翳してマクダフが登場し、新王マルコムを讃えるしかるべき台詞の後「スコットランド王、万歳!」を唱え、一同が唱和する。新王はこれに応じて、一同の忠節を労い、身方への報償とマクベスの党類に対する処罰を宣言する。一同をスコーンの戴冠式へ招待するマルコムの言葉は、清新な統治の開始を予告するもの

であろう。(p.117-118)

新王の統治の開始に対するマクダフの言祝ぎと一同の歓呼、これに応える新王の宣言は悲劇「マクベス」の大団円である。ポランスキーは言祝ぎと新王の労いの言葉と宣言を敢えて省き、新王がロスの捧げる王冠を受け取り、自らの手で鎖かたびらを纏った頭上に戴せる場面に代える。象徴的場面である。ロスによる王冠捧呈と新王自らの手による戴冠。

このことから予想されるとおり、映画「マクベス」の幕切れは、続く一場によって悲劇「マクベス」の大団円とは全く別のものになる。一同の歓呼の場面が消えると、第四幕第一場でマクベスが訪れた岩山が映し出され、そこに王弟ドナルベインが単騎で登場する。馬を下りた王弟は跛足を引き摺りながら、魔女たちの棲み家の扉を押してその中に消えていく。これが映画の大結め（カタストローフ）である。映画は終わる。しかし映画が語った「マクベスの世界」は終わったのだろうか。ダンカン弑逆直後にマクベスが聞いた声、「もう眠りはないぞ！マクベスは眠りを殺してしまった」(p.37)は、「マクベスの世界」を生きる人々がみな聞いた、あるいは聞くことになる、声ではあるまいか。映画は「マクベスの世界」に終わりが無いことを辛辣に伝えている。

この映画でロスが演ずる役割とドナルベインの魔女の棲み家への登場を面白いと見る観客は、よほど慧眼の見巧者であろう。この映画は諷刺であろうか。諷刺である。肉を切り裂き、魂を引きちぎる、慄然たる諷刺である。「マクベスの世界」に棲む人々、マクベス・マクベス夫人・ロス・その他大勢の登場人物たちを、我々は小さな分身として身内に棲まわせているのではないだろうか。この映画に限らず、そもそも諷刺を感得する人々は、身内に諷刺が表現する世界（愚行であれ、悪逆であれ、善行であれ）を持っているのだと言えないこともない。諷刺を感得せざる人々はそんな世界をいささかも持ち合わせていない？そんなことはない、彼らはただ、自らの深淵を瞬時でも覗き見た経験を持たない、「正直に怒る様な愛すべき人」であるのだ。

魔女の吹き込んだ悪夢の中でマクベスが覗き込んだ己が魂の深淵に見た己の姿は、虚無に操られる木偶であった。第五幕第五場のモノローグは極度に内向的になった男の自己－戯画化である。

マクベス 何を泣いていたのだ？

シートン は、お妃様が、お亡くなりあそばして。

マクベス あれも、いつかは死なねばならなかったのだ、一度は来ると思っていた、そういう知らせを聞くときが。あすが来、あすが去り、そうして一日一日と小さき<sup>きざし</sup>に、時の階<sup>きざし</sup>を滑り落ちて行く、この世の終わりに<sup>たど</sup>辿り着くまで。いつも、きのうという日が、愚か者の塵<sup>ちり</sup>にまみれて死ぬ道筋を照らしてきたのだ。消えろ、消えろ、つかの間の燭<sup>とも</sup>し火！人の生涯は動きまわる影にすぎぬ。あわれな役者だ、ほんの自分の出場<sup>デバ</sup>のときだけ、舞台の上で、みえを切ったり、喚<sup>わめ</sup>いたり、そしてとどのつまりは消えてなくなる。白痴のおしゃべり同然、がやがやわやわや、すさまじいばかり、何の取りとめもありはせぬ。(p.110)

(内藤)

## 2 責任

### (1) 政治学教材としての映像の長と短

政治現象は何とも複雑怪奇である。この特性が政治学の教えづらさの第1原因であり、政治学が1つのdisciplineであると言いづらい・言えない理由でもある。この辺りのもどかしさは、「通常の意味での1つのディシプリンとして政治学をとらえるのではなく、[中略]ある具体的な政治現象をさまざまな角度から様々なディシプリンを適用しつつ分析する学問とし

て」捉える（大嶽秀夫）<sup>33</sup>、「政治学は一個の学問分野ではないということになろう。むしろ政治学とは一つの問題領域なのであって、それは折衷的にあれ、寄生的にであれ、他の学問分野に依存しているのである」（バーナード・クリック）<sup>34</sup>、あるいは「政治学教育は単なる専門性、または単なる一般性をもつものではない。専門性を媒介とする一般性、または一般性を媒介とする専門性をもつのであって、それが政治学教育の総合性である」（三谷太一郎）と表現される<sup>35</sup>。

政治学の教授経験がある方なら、映画をはじめとする映像は政治現象の説明に便利であり、有効であることに同意されるだろう。しかし、映像の使用には本来悩むべき点がある。映像に較べれば、文字や音声は学生に与える情報量に乏しい。だからこそ、書物や（片方向の）講義の方が想像を働かせる訓練になるという説である。数学者の岡潔は、50年以上前ではあるが、真善美や情操の教育が次第に損なわれているとの主張の文脈で、「シネマは外の物が感覚から入って人の感情を支配する。つまり外から心の鼻づらをとって引き回されるのがうれしいという気持ちになる」として批判した。それだけ映像が放つ影響力の大きさを認めていたといえる<sup>36</sup>。Seeing is believing.あるいはSeeing makes believing.である。

確かにこの映像批判論には一理ある。想像はしばしば視覚化作業を伴うから、映像の提供が想像力の涵養を阻害する可能性はある。但しこの論の成立には前提条件がある。現象の理解の基礎となる相応の実体験が、おそ

---

33 大嶽秀夫『戦後政治と政治学』（東京大学出版会、1996年）211頁。

34 バーナード・クリック『現代政治学入門』添谷育志・金田耕一訳（新評論、1992年）15頁。この点に関連して、中金聡『政治の生理学』（勁草書房、2000年）プロローグ・エピローグ、あとがきに現代の同業者はどのように応答されるのか興味深い。

35 参照、三谷太一郎『学問は現実に関わるか』（東京大学出版会、2013年）30頁。

36 岡潔『春宵十話』（光文社文庫、2006年）112頁。

らくは歳を重ねてようやく得られる種類の社会経験が備わっていることである。そうした実体験や社会経験を欠く学生には文字や音声による情報だけでは想像を働かせようがない。もちろん、教員には文章や語りを視覚的な物語（narrative）として提供し、学生の想像力を助ける技能が求められる。ただその技能は芸に近い。そこで技能不足を映像で補うのが手っ取り早く、教育効果を高めるという考え方が今時の主流になりつつあるのだろう。これは技能不足の言い訳とも言い切れない。

映像を用いる手法の長所と短所との比較考量は悩ましい。ただ、実は教える側もいつかどこかで観た映像をてがかりに政治現象を語っているのも事実である。従って、補助教材としての映像の長短は結局その内容次第で論じられるべきである。

映像といっても、その種類（動画と静止画、映像と画像）や媒体や態様（写真、テレビ（ドラマ）、映画）でその効果や影響は大きく異なる。視覚情報が認識を助け、同時に制約し制御することは説明を要しない。音声の有無も相当の違いを生む。マンガが想像力の涵養に役立つのか、阻害するののかも一概には言えない。絵本が幼児の想像力を養うことは認めても、マンガは大の大人が読むものではないという批判が常識だった。しかし、そんな批判をする人も『カムイ伝』（白土三平）などは誉め讃えるから要は質である。むしろ、マンガの方が動画よりも想像力涵養には効果的だという議論さえありうる。マンガとアニメとの優劣も判然としない。宮崎駿作品を例に挙げれば、『風の谷のナウシカ』のマンガ版と映画版とでは、内容の違いを捨象しても相当異なった作品に映り、『シュナの旅』と『もののけ姫』を較べても仕方ない。ただ、結局は動画の方がわかりやすいとして好まれるだろう。あるいはアニメを観た後で原作（のマンガ）を読み返すと、初読の時とは違った味わいが得られるだろう。

想像力涵養の点では、マンガやアニメと（実際に撮影された映像という意味での）実写との優劣比較も難しい。『スター・レッド』（萩尾望都）で異星人エルグが漂って描かれる場面を紙媒体で読むのと、『2001年宇宙の

旅（A Space Odyssey）』で宇宙飛行士が宇宙空間に放り出される場面でスクリーンで観るのとでは、宇宙空間の広さや深さの印象が異なってくる。前者だと読んでいる内に宇宙が脳内に拡がるが、後者だと観ているうちに身体の平衡が奪われそうになる。一方で、アニメの『火垂るの墓』を実写化するとして、どんな名子役も主人公の節子を同等には演じられないだろう。アニメにはアニメ特有の様式（美）があり、観る側に余計な情報を与えない利点もある。

マンガやアニメがただの絵であって、俳優の演技の方が現実に近いとも言い難い。演技力に乏しい俳優による実写はリアルであることを目指してかえって実際から遠のく。演技はリアリティと関わるが、リアルな演技は必ずしもリアリティに近くない<sup>37</sup>。「実生活ではなにかをするのに、正しく予想される方法などはない。まちがった予想をする方法もない。ただ現実あるのみ!」、「実生活では、どれもパタン化されたことばでは話してはいない」、「実生活では、どうしゃべるかという計画などたてはしない」<sup>38</sup>ということだろう。テレビドラマや映画での俳優の演技は不自然である。よくできた似顔絵もよく見ればあまり似ていないが、あるいはそれだからこそリアルだとされることと似ている。一方で受け手側の頭中のイメージに近いから、想像をかき立てる効果はある。やはり「演技とは要するに説得の芸術」（ローレンス・オリヴィエ）<sup>39</sup>である。

このように、視覚情報の種類や媒体・態様による違いは大きい。同じ動

---

37 参照、平田オリザ『演技と演出』（講談社現代新書、2004年）43頁他、阿久悠『作詞入門』（岩波現代文庫、2010年）163頁以下、中川勇樹『テレビ局の裏側』（新潮新書、2010年）第4章。

38 エドワード・D. イースティ『メソッド演技』米村哲訳（劇書房、1995年）88頁、130頁、131頁。また、ロバート・H. ヘスマン『リー・ストラスバーグとアクターズ・スタジオの俳優たち』高山図南雄訳（劇書房、1984年）218頁の「先ばしり」、244頁の「自然」、512頁・530頁の「リアル」。

39 ハル・パートン『名優 演技を語る』福田逸訳（玉川大学出版部、1981年）28頁。

画でも、テレビと映画との違いも小さくない。テレビには「（生放送でさえも演出がこっそりと仕込まれた）生の迫力」がある。戦争の爆撃シーンも全国ネットのテレビ局などとの打ち合わせがあると考えの方が自然である。この当たりの事情は記録映画には当てはまるだろう。政治学教材としてどのタイプの映像が優れているかは一概にはいえない。それを活用する教員の教授内容や技能の問題も関連してくる。そこで、以下では講義室に備わっているスクリーンを用いることを念頭に、映画を中心とした映像の利用が政治学教育に有効だと見なせるテーマや分野について考察を進める。

## （2）映像の「独壇場」

映像の利用が有効だと見なせるテーマや分野はいくつかある。羅列すると、その第1は、異なる社会や異なる時代を素材として扱う場合である。渡辺京二『逝きし世の面影』や宮本常一『忘れられた日本人』などの名著も、現代の学生には時代感覚がつかみづらい。戦後の高度経済成長期でさえ、長い停滞感や閉塞感の時代に生まれ育った学生には異国の遠い話だろう。今の子供はメンコ、ビー玉、ペーゴマで遊ばず、蠟石で落書きしない。学校では脱脂粉乳や肝油を飲まされない。家からは七輪や火鉢、蚊帳が消え、雨漏りはなくなり、水洗式のトイレとなる。街で欠食児童も傷痍軍人も見かけなくなり、貸本屋や名画座が消えた。紙芝居のおじさんの呼び掛ける声やチンドン屋の音楽も聞こえない。もはや「誰も戦後を覚えていない」<sup>40</sup>。そうであるならば『ALWAYS 三丁目の夕日』を見せるという方法がある。原作の西岸良平のマンガでも時代が十分に描かれていると云えるのはあの時代を生きた者たちである。テレビが初めてわが家にやって来て、宝物のように扱い、また近所の人がテレビを覗に集まってくる情景など、映像が雄弁である。

---

40 参照、鴨下信一『誰も「戦後」を覚えていない』（文春新書、2005年）。

日本の時代説明についてもこれほど苦勞するのだから、外国史の場合はどのように教えればいいのか、講義ノートを作りながらため息をついてきた同業者の方も多いただろう。外国史の授業では、時代の違いよりも、異国の地理や文化の説明が難しい。その点で風景や景観、人々の日常生活などを説明するのに映画は向いている。例を挙げても切りが無いが、フランス革命から第一次世界大戦勃発に至るヨーロッパの「平和の100年（1815－1914）」の政治史、社会史に限っても、『二都物語（A Tale of Two Cities）』、『レ・ミゼラブル（Les Misérables）』、『嵐が丘（Wuthering Heights）』、『ジェイン・エア（Jane Eyre）』、『アメイジング・グレイス（Amazing Grace）』、『天井桟敷の人々（Les enfants du Paradis）』、『ダントン（Danton）』、『ナポレオン（Napoléon）』、『戦争と平和（Война и мир）』、『ワテルロー（Waterloo）』、『パルムの僧院（La Chartreuse de Parme）』、『オリバー！（Oliver!）』、『ヴィクトリア女王 世紀の愛（The Young Victoria）』、『赤と黒（Le Rouge et le Noir）』、『会議は踊る（Der Kongreß tanzt.）』、『プライドと偏見（Pride and Prejudice）』、『山猫（Il gattopardo, Le Guépard）』、『夏の嵐（Senso）』、『ルートヴィヒ・神々の黄昏（Ludwig）』、『バベットの晩餐会（Babettes gæstebud）』、『戦艦ポチョムキン（Броненосец 《Потёмкин》）』といった名作を見せれば、時代風景や社会背景の説明は相当に省略できる。

このリストでは19世紀後半が手薄であるが、イギリスに限れば、シャーロック・ホームズの映画やテレビドラマで充分補える。19世紀末から映画化が進んでおり、初期の映画作品の1コマ1コマが同時代の様子を映している。またテーマに沿った適当な映画がなくとも、19世紀後半ともなれば写真が普及し、20世紀が近づけば記録映画も多くなる。NHKの放送開始70周年記念番組として制作されたドキュメンタリー番組『映像の世紀』（全11集）は19世紀末から始まる。

映像の有効活用が期待できる第2の領域は、サスペンス性やスペクタクル性が高いものである。ワクワク、ハラハラ、ドキドキで、迫力で説明し

てしまう。確かに、上田秀人の『奥右筆秘張』シリーズで主人公の剣客が敵と対決する活劇場面を読んでも十分に楽しめるが、結局は読んでいうちに自然と映像化している。ただ、サスペンスでは文章と映像の優劣比較は難しいという向きもあるだろう。推理小説が映画化された場合には、両者の出来の優劣はマニアの酒の肴の定番である。それでも映像に（時として意外な程）魅せられる。この分野では、『第三の男（The Third Man）』、『マルタの鷹（The Maltese Falcon）』、『スティング（The Sting）』、『サイコ（Psycho）』、『ユージュアル・サスペクツ（The Usual Suspects）』など、推理小説を好む人も認める名画は数知れない。

スペクタクルでいえば、各種の儀礼や儀式は映像で見せた方が話が早い。豪華な衣装や壮麗な舞台、集会やデモの群衆の熱気など、名弁士でもなければ言葉だけでは上手く伝えづらい。『王は踊る（Le Roi danse）』では、「踊りの名手、太陽王ルイ14世と宮廷音楽家リュリ、そしてモリエール。三者の息づまる葛藤を壮大かつ華麗に描ききった傑作」である原作シナリオ<sup>41</sup>も楽しめるが、映画で太陽王ルイ14世が取り巻きや臣民の崇拜を踊りで獲得しようとする姿に息を吞まされる。『ガンジー（Gandhi）』に登場するエキストラの登場シーンや『ベン・ハー（Ben Hur: A Tale of the Christ）』の戦車競技のシーンなどもスペクタクルの代表である。

特にカラー映像は文字通り色彩の持つ意味の説明を不要にしてくれる点で便利である。例えば、イギリスは道徳的にも財政的にも軍事的にもうんざりする（boring）結果に終わったボーア戦争（Boer War）後、軍服の色をカーキ色にしたが、フランスは1912年でも、青い上着、赤いズボンと目立つ格好だったことなど文字通り一目瞭然である。そしてそれぞれの色の持つ軍事的な意味がよく伝わる。

ドラマ性が高い革命や戦争の雰囲気を伝えるにも映像が役立つ。もちろ

---

41 アンドレ・コルビオ、ジェラール・コルビオ、エーヴ・ド・カストロ『王は踊る』鈴木美穂訳（白水社、2001年）。

ん、大西巨人『神聖喜劇』、大岡昇平『俘虜記』、山本七平『私の中の日本軍』、ティム・オブライエン『本当の戦争の話をしよう』など戦争（とその中での人間）を描いた名著も数知れない。それでも、『乱』、『グラディエーター（Gladiator）』、『ブレイブハート（Braveheart）』、『キングダム・オブ・ヘブン（Kingdom of Heaven）』、『アラビアのロレンス（Lawrence of Arabia）』、『麦の穂をゆらす風（The Wind That Shakes the Barley）』、『レッズ（Reds）』、『U・ボート（Das Boot）』、『プラトーン（Platoon）』などは教材として便利だろう。この場合映像がどれほど史実に忠実かは問題ではない。革命も戦争も知らない世代の想像力を涵養する教材としての有効性である。

第3の領域は所作振舞である。品の上下を問わず、映像はその表現に適しているが、ここでは上品の方を取り上げる。その典型がイギリス社会を扱った映画やドラマだろう。イギリス政治の品位を支えるのは、身分社会あるいは階級社会<sup>42</sup>が作り出した感情の抑制や表現の工夫である。品位という言葉を、文明や理性といった言葉（conception）に置き換えても、その内容（concept）は大して変わらない。政治においては、強い意欲で事業を強力に推し進めることは忌むべきことだという、政治と人生についての哲学に根ざし、緩やかな統治という貴族主義的なスタイル、最後通牒を突きつけない態度こそ、文明にふさわしく、だからこそ、政治はゲームとして扱われた（高坂正堯）<sup>43</sup>。

こうした作品では嫌悪や憎悪も礼儀で包まれる。19世紀末以降、貴族社会が時代の影響を受ける様を描くテレビドラマシリーズ『ダウントン・ア

---

42 身分社会と階級社会との違いは案外説明しづらいが、身分社会は身分（status）が富（wealth）と権力（power）を与え、階級社会では富が身分と権力とを与えるという説明はわかりやすい。参照、M.L.Bush ed., *Social Orders & Social Classes in Europe since 1500* (Longman, 1992) chap.1。

43 高坂正堯『古典外交の成熟と崩壊』（中央公論社、1978年）158頁以下。参照、木村俊道『文明と教養の＜政治＞』（講談社選書メチエ、2013年）。

ビー（Downton Abbey）』では、主人公の伯爵の家族の関係も使用人の関係も良好とは言えない。それでも、嫌い合い、（影で）罵り合う者同士が最低限の礼儀を守る。露骨は野暮、皮肉やあてこすりが多用される。何を語るのかより、どのように語るのかが重んじられる。話したいことを話すまでの抑制、本題の前にどうでもいい会話を挟み込む作法が守られる。恋愛では回りくどさが程良い距離感を保つ秘訣となっている。節度や落ち着き（modesty, moderation, sobriety）である。この種の抑制の表現には俳優の演技が何よりであり、この作品は、主人公グランサム伯爵を演じるニュー・ボネヴィルを始めとして多くの俳優に恵まれている。そして、その品位維持に欠かせない背景装置がイギリス人のお国自慢でもあるカントリーハウスや田園風景の美しさであり、映像全体に落ち着きを与えている。

この種の上等なスタイルやマナー<sup>44</sup>は、特にイギリスに限らず、最も非人間的な心理と行動が求められる戦争や戦闘でも維持されれば一層尊い。米独立戦争や仏革命戦争までの、あるいは第一次世界大戦までといってもいいかもしれない<sup>45</sup>が、戦闘行為で「紳士道」が保たれると救われる気分になる。『眼下の敵』（The Enemy Below）は、アメリカの駆逐艦とドイツの潜水艦との一騎打ちを描く。両方の艦長には次第に相手に対する尊敬の念が生まれる。enemy（抹殺すべき敵）からopponent（ゲームの相手）への変化であり、真っ当な人間と人間との闘いの自覚である<sup>46</sup>。『真夏のオリオン』では、アメリカの駆逐艦と日本の潜水艦の艦長がともに相手の振る舞いへの敬意から次第に無益な殺戮を思いとどまる。同じ戦う者としての敬意であり、「好敵手」としての認知がある。『レッド・バロン（Der

44 参照、内藤俊彦・兵藤守男「政治と映像（3）Ⅲ 政治の気 2 スタイル」『法政理論』（第33巻第4号、2001年）151-175頁。

45 参照、アルフレート・ファークツ『ミリタリズムの歴史』望月幸男訳（福村出版、1994年）、小熊英二『市民と武装』（慶應義塾大学出版会、2004年）28頁他。

46 参照、サム・キーン『敵の顔』佐藤卓己・佐藤八寿子訳（柏書房、1994年）。

rote Baron)』では、ドイツ軍の飛行隊員が自分と戦って亡くなった敵のパイロットに敬意を示すことが当然だといわんばかりに敵地上空から追悼の花を落として捧げる。もちろんこうしたフェアプレイも一次休戦に終わることもある。『ヒート (Heat)』は、強盗団の親玉ニールと敏腕刑事ヴィンセントが対決する物語である。両者はその過程で互いの能力を認め始め、2人で話しあうも、ニールが犯罪を続けたために最後には対決する。ニールはヴィンセントに撃たれるが、死ぬ直前に両者が握手するのは救いである。ロバート・デ・ニーロとアル・パチーノの名演技が単なるドンパチ映画という印象を消している。隆慶一郎の『死ぬことと見つけたり』などの優れた時代小説にも、その種の敬意を表す場面が多く登場するが、やはり映像のわかりやすさは否めない。

第4の領域は、非政治が政治化される場合である。非政治という言葉は幾分業界用語の嫌いがある。「政治とは何か」に対する解答はこれまで数多く出されてきたが、いずれも不十分であり、結局は政治が定義しづらいままになっている。この辺りの事情は岡義達の説明が明快である。長くなるが、引用すれば、「いまかりに甲が政治の概念を規定して、政治はXである、といったとする。するとXでないものは政治ではない。したがってX以外のものは政治問題を構成することはないことになる。甲にたいし乙が政治とはYであると規定したとき、甲と乙との判断の差異は問題関心の差異に発し、おのおのの立場の差異の例証として用いられることになる。ここに政治の認識が、政治の実践へと発展していく契機がある」<sup>47</sup>。

従って、政治の対比語である非政治の内容も個々の政治イメージに左右され、定義しづらいうに見える。しかし、このような学術上の理屈や理論に拘らなくとも、宗教、スポーツ、芸術、音楽などが非政治であることは了解されるだろう。非政治が非政治として保たれることが良き政治の1つの証であるが、実際には非政治の領域は容易に政治利用される。

---

47 岡義達『政治』（岩波新書、1980年）1頁。

非政治が政治化される事態を描く映画は結構多い。宗教は個人消費向けサービスであると同時に、集団・社会統合の制度として機能する。『教祖誕生』は、主人公の青年が「インチキ」新興宗教団体に関わっていくうちに二代目教祖に祀り上げられる話である。信仰と団体維持（金儲け）との狭間で青年の苦悩がよく描かれている。ベルリン・オリンピック（1936年）のように、スポーツの美を作り挙げようとして様々な演出を施した監督の意図が為政者（ヒトラー）の政治利用の前に震んだ例（『民族の祭典（Fest der Völker）』）もあれば、社会的弱者が政治的主張のために利用する場合もある。後者の例に『ブラス！（Brassed Off）』がある。サッチャー政権時代、閉鎖問題が取りざたされる炭鉱で、炭鉱夫のバンドマンたちは自分たちの団結と経営者批判、さらには政府批判のためにも何とか大会出場を続け、優勝して歓声をあげる。Brassed Offとは「もううんざりだ」ぐらいの意味である。『写楽』では、浮世絵などの版元である蔦屋重三郎が幕府の洒落本禁止措置で謹慎生活を強いられるが、大道芸人のとんぼを東洲斎写楽として売り出し、幕政批判を行う。蔦屋重三郎演じるフランキー堺の演技が理解の手引きである。音楽や絵画が政治的象徴として機能する様子がわかりやすい。

以上のように、映像が政治現象の理解を促す上で役立つ領域がいくつかある。そして、心理や心情が問われる場合もその候補であり、何よりも俳優の演技が学生の理解を手助けする。その演技によって、事柄のニュアンス、行為の意味が次第に明らかとなる。本稿で論じようとしている責任はこの領域の代表例である。

### （3）責任論

責任は責任感と関係するとしても、必ずしも心理現象ではない。法的責任は違法性などの自覚といった心理の有無に関わりなく、問われる。責任は感じるものだとすれば、感じなければ責任がないことにもなってしま

う。しかし、その「無機質な」法的責任を問う場面でも、責任の自覚が確認され、また促されやすい。当事者の責任意識を全く配慮せず、ただ自動販売機のように罰則規定を適用すればいいという議論は法的共同体の「自殺」にもつながりかねないからである。

心理の表現でも単なる喜怒哀楽なら、類似の実体験を持つ学生は理解し、共感しやすい。ところが喜怒哀楽よりは複雑な責任感という心理現象では理解や共感が難しい場合がある。責任の感じ方は人による。これは責任の多義性や多様性とも関わっている。責任とは何かを問う議論を責任論と呼べば、責任論は様々な分野の学者を悩ませ続けている。

世の中すべてが必然ならば、責任は負えないし、負わなくても良い。すべては必然か、人間には自由意志（意思）はないのか。もちろん、この問題には今のところ複数の解答がある。責任と自由意志との関係は責任論のベットテーマであり続けている。この問題の立て方そのものが隘路の原因である可能性は高い。しかし、「人間の意志は自由であるというのは振り捨てることのできない幻想である」（バーリン）<sup>48</sup>というのが、結局の処妥当な解答になるのだろう。

責任論という以上、作業は責任の分類から始めるものである。ただ、責任に分類があると考えること自体に疑問が残る。というのも、責任の分類は責任一般の公式や方程式を考え、そこから演繹的に導かれるのではなく、問題に対応する過程で帰責が求められ、それに応じて異なる理由や理屈が作り出された産物に過ぎない考える方が自然だからである。それでも各種の責任をひとまず「実体化」して様々な区分が提起される。その方が論を進めやすいからである。

例えば、戦争責任に関連してヤスパースの4つの罪（責任）の分類が知られている<sup>49</sup>。簡略化すれば、裁判所が審判者となって法律を正式な手続

---

48 I. バーリン『ハリネズミと狐』河合秀和訳（岩波文庫、1997年）50頁。

49 参照、カール・ヤスパース『戦争の罪を問う』橋本文夫訳（平凡社ライブ

で適用する刑法上の罪、戦勝国の権力と意志が審判者となって、敗戦国の為政者としての行為に基づき、また所属する国家などの行為の結果を公民としての地位に基づいて国家の構成員が受ける政治上の罪、自己の良心が審判者となって個人としてなす行為にかされる道德上の罪、そして人間の連帯関係を前提に、神が審判者となって何をなさなかったか、なしえなかった際に自己の無力さを感じさせる形而上の罪である。このうち、政治責任を後述に回せば、わかりづらいのは最後の形而上の罪（責任）である。一神教の部分を描けば、意味が多少変わるが、人間としての連帯を前提に責任の一端があるという意識と読み替えられる。たとえ自らが手を下したわけではないとしても、自らの現前や認識内で起きた不幸な出来事に対して責任の一端があり、さらにそれを引き受けるという意味での責任である。「いわれのない責任」で、罪がないのに引き受けようとする当事者意識である<sup>50</sup>。

道義的責任や形而上的責任を説明するのに適した映画はいくつもある。例えば、東野圭吾の原作が映画化された『白夜行』がある。主人公の男（少年）と女（少女）の二人は小学生低学年で知り合う。二人ともそれぞれに恵まれない家庭環境で育った。少女は幼い頃から「客」ととらされていた。両親が不仲で、母の不倫場面を観てしまった少年は偶然少女の客の一人が自分の父親であることを知ってしまう。少年は父親を刺す。そして二人は少女を「売った」母親を殺す。二人はその後一緒に生きていくが、会わない（ようにみえる）。二人は鏡を使ったモルス信号で連絡をとりあう。少女はスカーレット・オハラ（風と共に去りぬ）に憧れて、社会的上昇を目指す。その過程の邪魔者を少年に排除してもらう。少年は少女の「影」

---

ラリー、2006年）48頁以下。

50 この形而上的責任の理解には、内田樹の一連の著作が役立つ。参照、『私家版・ユダヤ文化論』（文春新書、2006年）第2部、『街場の現代思想』（文春文庫、2010年）231頁他、『ためらいの倫理学』（角川文庫、2003年）297頁以下、特に「とほほ」（従犯感覚）。

として生きることを選び、一連の事件の真相を突き止められて自殺する。少年の協力は自分の父親の罪に対する責任を感じたからだろうか、それとも不幸な家庭環境に置かれた仲間としての連帯ゆえだろうか。青年期の男を演じる高良健吾の表情が考察の手がかりとなる。

無力ゆえの責任の自覚の例もある。例えば、災害や戦争で家族や仲間を失った場合である。残された者は自分を責める。過失はない、悪くないのに責任を感じる。自分の家族や仲間が死んだのに、自分（だけ）が生き残ったことを、自分が死ねなかったこと、死ななかったことを恥じ、悔やむ負い目である。『男たちの大和／YAMATO』では、戦艦大和の元乗組員である漁師が、自分の恩人が養女とした女性の、大和が沈没した地点へ連れて行って欲しいとの頼みを聞き入れ、半ば命を賭してその地点へ向けて舟を出す。その航路で大和沈没に至る経過を語る。漁師を演じる仲代達矢の言葉には残された者の苦悩があり、それはまた親しくしてもらった上官や仲間を「見捨てて」、大和からの離艦命令に従った無念さと絡まっている。

責任の分類は他にも色々考えられる。学術上の分類から離れれば、責任という言葉の指示内容は限りなく広がる。責務や義務など類義語も多い。『英国王のスピーチ（The King's Speech）』は、責務との闘いを描いた作品である。イギリス国王ジョージ5世の次男アルバートは吃音に悩まされており、国王の代理で行った博覧会閉会式の演説も無残な結果となった。1936年兄がエドワード8世として即位したものの、「王冠を賭けた恋」で退位を宣言するというハプニングが起これ、アルバートはジョージ6世として同年に即位する。国際情勢が緊迫化する中で国王という重責を果たすために、吃音の治療を再開し、戴冠式での宣誓もこなし、さらには第二次世界大戦勃発時に国民の士気を高めるラジオ演説にも成功する。エドワード8世を演じるコリン・ファースの表情には、自己実現の模索と責任自覚の重みとが交錯する。

文脈次第では、責任が意地と表現される場合もある。運命や使命と呼

ぶ、あるいはそのように自分に言いきかす場合もあるだろう。責任は文化に規定される。日本語の責任には特有の用法もある。問題が生じた場合の決まり文句に、「ご心配をおかけしました」、「お騒がせしました」があり、分類すれば社会的責任である。法的責任が専ら問われるのなら、その責任が確定していない段階の事件や事故発生直後に謝罪する必要はない。従来より日本の公共性を担保してきた世間に対する責任（世間体）である。これは罪でもあり恥でもあって、「けじめ」（禊ぎ）である。このように、責任という言葉で表現されない責任も数多い。

責任遂行の覚悟が使命感として描かれる例に『虹をつかむ男』がある。これは渥美清・寅さんへの追悼映画である。主人公の映画館主は経営の苦しい映画館を守るかどうか悩み、心を寄せていた女性が町を去ったこともあって映画館を閉鎖しようと仲間に宣言するが、映画技師の貯金を得て映画館を続ける決心をする。映画文化の礼賛だけでなく、映画館の維持こそが地方の文化を守ることになるという使命感がある。その気概は映画館主の西田敏行と映像技師の田中邦衛の演技もあって共有しやすくなっている。

『涙そうそう』も切ない。主人公は死にゆく母親と、血のつながらない妹を母の死後も守っていくと約束した。ここでは責任は母と息子という立場にある二人の約束から生まれる。主人公は妹のために生きることを生活の中心に置く。一方で、妹は兄（にいにい）の想いがよくわかるからこそ、一層重荷と感じ、負担だと表現して兄を責め、家を出る。妹が兄を責める。傷つける方が責める。傷つく方が責められる。兄は妹に責められながら、母にも責められたと感じただろうか。約束を果たそうとする兄（妻夫木聡）の明るく振る舞う姿が自分に課した責任の重さを観客に伝える。主人公が最後に死ぬから「涙そうそう」なのではない。

こうした責務は引き受けなければならないものではない。ただ、特殊な、極限の状況では自分の運命や宿命として引き受けることが当然だと理解される。与えられた生とその役目を全うする責任である。こうした主人公たちに多くの人が共感を覚える理由は、どうしようもない状況に置かれ

た者への同情や哀憐と、彼らの意志の強さや純度の高さへの驚嘆や感銘にある。もちろん、そもそも人は自分の人生に対して責任を負うべきではないのかという正論もあるだろう。この場合の責任自覚は、南直哉風に「他者に課された自己を引き受ける自己」<sup>51</sup>と通じるものがあるだろうし、また、いわばニーチェのいう運命愛（amor fati）であって、人生を他者や所与の条件にせず、あたかも自己が創り出したかのように受け入れることというのが1つの解答である<sup>52</sup>。まさに「超人」であるがゆえに同様・同等の行動は常人には取りがたい。運の悪さといっても、選択の不運ではなく、自然な不運なのだから、責任の阻却理由になる<sup>53</sup>といたくなる気持ちを抑える構えである。ここでは責任は問われるものではなく、引き受けるものである。

この種の責任自覚の例は多いが、やはり『ゴッドファーザー（The Godfather）』が秀逸である。内容の詳細も俳優の演技も紹介するまでもない。三男のマイケル（アル・パチーノ）は「家業」と距離を置く生活を送っており、また一般のアメリカ人のように兵役に従事していたが、父と長兄が襲撃され、重体と死亡という結果になった時、自ら復讐に向かう決意表明を行う。これはイタリア（シチリア）家族らしい文化遺産ともいえるが、闇の世界に入らないという選択もあったはずだといえるのはやはりその立場にないからであるとの反論には抗しがたい。だからこそ、悪の選択が救いに思えるのは奇妙ではあっても、せめてものこと、このマイケルの決断が自由意志の選択の結果だと思いたい向きもあるだろう。

こうして考えると、ここでの責任論は焦点が定まらず、議論が拡散するばかりである。従って腰だめに単純なモデルを想定するより他なさそうである。そのモデルは、何か望ましくない（何らかの規範に反する）事態（出

---

51 参照、南直哉『善の根拠』（講談社現代新書、2014年）。

52 参照、柄谷行人『倫理21』（平凡社ライブラリー、2003年）81頁以下。

53 参照、盛山和夫『リベラリズムとは何か』（勁草書房、2006年）。

来事や行為）が生じた場合の責任である。しかし、これでも話は簡単には整理されない。例えば、責任論では、過去に対する責任と未来に対する責任との区別がある。「今回の弊社の不祥事について、ご心配、ご迷惑をおかけしたことをお詫び申し上げます。私は～～します」である。過去の責任をとって「辞めます」という場合もあれば、未来の責任をとって「職務を果たします、果たすまで辞めません」という場合もある。いずれも責任をとっていることになる不思議がある。そして同時に「勝手に辞めて…」とか「辞めないのは図々しい」といった風に、いずれの場合も無責任だと非難される理由ともなる。

責任という言葉の意味内容が多様であるにも拘わらず、その共通項を探ろうと試みることが責任論の中核にある。しかし、どこからこの責任という問題系に接近すればいいのかは相当に難しい。多くの責任論が苦勞するのは、責任をどのように定義・規定・構成しても、すなわち、どのような責任追及の文法や方程式を作り出しても、そこから漏れる部分が少なからず発生するからだろう。難しいのはグレイゾーンや谷間の処理である。以下では、責任論の分野で最も体系的な考察を進める瀧川裕英をはじめとする先行研究に依拠しながら、責任に関する考察を続ける。

#### （4）選択と責任

責任を考える際に、原因の解明と責任の追及とは別問題だということが案外理解しづらい。責任を追及する場合、原因を探れば責任が明らかになるというのが一般的で直感的な理解だからである。しかし、因果関係の解明からだけでは責任は明らかにならない。そもそも原因（因果の連鎖）を考え始めると責任は霧散する。世の事象は複雑に関係し合っている。社会生活ではお互いに相応の影響を及ぼしあい、共存とは迷惑をかけあうことである。望ましくない結果に対する影響があったから責任があるとする

と、責任のインフレ（北田暁大）<sup>54</sup>が生じてしまい、收拾がつかなくなる。だから、このインフレを程良く制御する知恵が責任論の骨子である。「相当因果関係」は因果関係の程度を指すというよりは、キリのない因果関係にケリを付ける用語である。

責任の基本を過失があったから負う責任（過失責任）に求めると議論が進めやすい。ところが今度は過失とは何かという難問が立ちふさがる。過失論は到底ここで扱えるような問題ではない。そこで角度を変えて、責任の基本形を自由意志を前提とした選択に求めて考え直してみる。

選択は決定と関わっているが、日本語では両者に違いがある。決定には「決める」と「決まる」という表現があり、後者は作為を表に出さない。「来年度の4月1日からキャンパス全面禁煙に決まりました」と言われれば、決定者が匿名化され、あたかも自然の流れでそういう事態に「なった」、従うのは当然で仕方ないと思えてくる。決定者を責任追及からすり抜けさせる表現効果がある。これに対し、選択には決定の「決まる」に当たる表現がない。選択は行為者を明示する。選択者の匿名化を図る表現をあえて探せば、「選択された」という受動表現だが、受動表現では行為者が見え隠れする。

選択は責任の所在を顕示しやすい。もちろんその所在が明示されないように選択者をぼやかす手法もある。例えば、人事異動が頻繁で担当者が数年ごとに交替する自治体の中長期的業務の場合がこれに当たるだろう。事件や事故が起こって責任者に詰問しても「前任者の仕事を引き継いだだけです」と開き直られると、組織に責任を問うしかない。公共事業などの責任の所在が不明確になりがちな理由である。しかも損害賠償には住民の税金が充てられるという「おまけ」までついてくる。この場合国民が負担責任を負わされる。

ただ、事業計画の作成者や事業実施の担当者にも「三分の理」はある。

---

54 北田暁大『責任と正義』（勁草書房、2003年）62頁以下。

計画作成や事業実施の責任者に重過失がなければ、個人責任は問われないことが通常で、せいぜい異動や減棒等人事考課上の内部処置により対応され、対外的には担当者ではなく担当の職位が問責対象となる。多くの場合、個人責任が問われない理由の1つは、そうした業務が複数の人の共同作業の結果だからである（many hands' problem）。

しかも、任務・責任・権限の分離が常態であるから、誰に責任を問うのが難しいという事情もある。責任（と権限）は上司や組織の長にあり、実際に執行する部下は業務命令に従って仕事をしただけである。部下は責任なく仕事をせざるをえず、上司は仕事をしないのに責任を負わされるという、この分裂をどのように扱うべきかが問われる。それに数十、数百の人間の共同行為の結果に対する責任を上司や組織の長が負わされるのは、監督責任などがあるとしても実情とは対応しない。

このような留保はあるとしても選択は責任を伴う。これを基本形として考える。この例は挙げるまでもなく多く、また説明に映像を借りる必要もない。ところが、一見この自明な命題ですら注釈が要る。例えば、選ぶには選択肢が必要である。そもそも存在しないもの、不可能なことは選べない。また選択肢は選択肢として有意味でなければならない。例えば、ある軍人が「この捕虜を殺さなければ、おまえを殺す」と云われ、（仕方なく）殺した後で第三者に「あなたは殺害を選んだのだから責任をとるべきだ」と云われれば、確かに責任はあるように見える。ニュルンベルク裁判では、上官の命令に対する服従は違法性を阻却しないとされた<sup>55</sup>が、その一般化は疑問なしとしない。個々の事情にもよるが、答責を道徳的責任さらには（個人）倫理責任に留める余地はないものかと反発したくもなる。このような場合には選択したとはとても言い難いからである。選ぶという行為は主体的、自発的に見えるが、選ばされて選んだことも多い。

---

55 参照、片岡寛光「行政責任の位相」日本行政学会編『年報行政研究33 行政と責任』（ぎょうせい、1998年）13頁以下。

もちろんそのような選択でも捕虜は死んだのだから自分が殺害に関わったという責任意識は消えないところが辛い。類似の例が『ソフィーの選択 (The Sophie's Choice)』である。母親は、息子と娘のうち1人だけ放せ、さもないと2人とも殺すことになるという状況で言われ、娘を連れて行ってしまう。母親は息子を「選んだ」から、娘を「殺してしまった」と責任を感じるのは妥当だろうか。映像は問いかける。見続けるのは容易ではない。それほど映像は直截語りかける。私たちの日常生活にも、これほどではないとしても「過酷な」選択が少なくない。選択といえる条件が整っておらず、法的責任は問われなくても、結局は選択したという自覚が残り、上手く忘れないと通常の生活に戻れないが、今度は忘却が無責任だと自分で自分を責め続ける。

この実質的な選択肢の存在は、責任論では少し形を変えて「他行為可能性」として議論される。選択を考えると、再び自由意志の存否の問題に戻りそうである。この場合には自由意志の自由の反対語は必然性ではなく、強制である。ただ、他者の強制と状況の強制とは異なる。また、自由な主体が幻想だからといって、主体（性）がないことにはならない。従って、自ら選択したこと、他の選択可能性があったことなどが責任追求の基本にある。しかし、選択は行為そのもののなのか、行為と行為に関する意識を合わせたもののなのかの区別は残る。選択した行為が重要だとすれば、選択した自覚のない選択行為とは何か、その例はアリストテレスが説明しようとして煩悶した「アクラシア」（簡単に言えば、やってはいけないと知りつつ、ついついやってしまう）の問題だろう<sup>56</sup>。また他の選択肢の存在が重要だとすれば、他の選択肢がなくとも責任を負うべき場合は皆無かといった問題もある。「他行為可能性」がないからといって、責任が問えないわ

---

56 アリストテレス『ニコマコス倫理学』下、高田三郎訳（岩波文庫、2004年）第7巻他。参照、大澤真幸『「正義」を考える』（NHK出版新書、2011年）118頁以下。

けではないことも指摘されている。この点に関する瀧川裕英の議論は明快<sup>57</sup>だが、そこで扱われている事例は日常からはやや遠く、おそらく多くの人の皮膚感覚とのギャップがある。

このように実質的な選択肢がない状況に追い込まれた場合の責任の取り方を理解するにも映画が役立つ。例えば『日輪の遺産』である。1945年8月10日、陸軍大臣らは敗戦後の日本の復興資金として、山下将軍が奪ったマッカーサーの財宝を隠すようにとの密命を近衛師団の少佐と軍経理部の主計中尉に与える。少佐と主計中尉は財宝を勤労働員された女学生の協力を得て無事隠すことができたが、次にその女学生たちを秘密漏洩防止のために毒薬で殺害するように命令を受ける。しかし、終戦の詔勅によりその命令執行が不要になる。ところが、その財宝を対英米戦の乾坤一擲の特殊兵器だと信じていた女学生たちは、英米に引き渡してはならないとの1人の女学生の言葉に、その荷物の前で集団自決する。引率の教師も後を追う。後日その場を発見したマッカーサーは、女学生たちの遺体がその「遺産」を囲むように並ぶ姿を見て、その場所を封鎖するように指示する。女学生たちは選択する心理状況ではなく、すべきことをした。そこに責任遂行の覚悟がある。尤もこの場合はアメリカ側の視点から見えない限り、望ましくない状況を生んだ責任ではない。そして偶然別の場所に居て生き残った（てしまっ）た1人の女学生はその後数十年自分が生き残った意味を問い続け、この悲劇を親族に語ることで残された者としての責任を果たそうとする。

このように選択という主体的な行為を基準に考えても、自分に課す責任もあれば、他者や状況に強いられる責任もあって、責任は捉えづらい。ただ、責任が一般の責任論で扱われるよりも広い意味で用いられることは再確認できる。このように様々な責任の例を考えると、責任があるといえる

---

57 参照、瀧川裕英「他行為可能性は責任の必要条件ではない」『大阪市立大学法学雑誌』（第55巻第1号、2008年）31-57頁。

のはどのような場合か、誰に責任あると云えるのか、誰に対する責任か、どのような性質の責任か、責任を生み出した行為（の結果）と責任をとる行為（の結果）との釣り合いはとれているかなどを考えればよいように思える。

しかし、このように責任論を構成する要素を考えても、責任の本質を解明しようとする分析的作業がどの程度有効であるのかという問題は放置されたままである。というのも、そもそも特定の人間に責任を負わせるとは何を意味するのかがまず問われるべきだからである。もちろん、誰の責任でもないという場合もある。みんなの責任ならば、誰の責任でもなく、どうしようもなかったと表現される。あるいは、東日本大震災後によく耳にした想定外という言葉が濫用される。津波による被害は自分たちの責任ではない、天災による事故だというのだろう。何十トンもの隕石が落ちてきたのならともかく、想定を超えた規模の地震であったという発言も、実際には想定され、警告されていた部分もあって見苦しいから、想定外は責務を有するプロとしての失格の告白としかいいようがないが、訴訟を控えていることを別としても、責任の免除・阻却に関する一つの説明の仕方ではある。

そうだとすれば、責任は起こったことにある。あるいは行われたことにある。現象への問責は難しい。また行為に責任の矛先を向けても仕方ない。行為者には責任はないとしても、結局状況や行為への問責は行為者への帰責となる。「[トルストイの中心的なテーゼは] [中略]、人々は[人間の生活を規定する自然法則の] 仮借なき過程に直面することができず、それを一連の自由な選択であるかのように描き出そうとして、起こったことに対する責任を、彼らが英雄的美徳ないし英雄的悪徳を付与した人々、彼らが『偉人』と呼ぶ人々の上に固定しようとするにある」<sup>58</sup>。あるいは

---

58 I. パーリン『ハリネズミと狐』河合秀和訳（岩波文庫、1997年）51頁。

少々乱暴ながら、ケネス・バーク<sup>59</sup>の劇学（ドラマティズム）の鍵語に焼き直せば、行為者（agent）を前面に押し出す見方・見せ方である。こうして、不幸な出来事や事件の責任を考える時、人々の視線は状況（scene）や行為（act）にではなく、特定の人物（行為者）へと向かう。このような責任の構成の1つが政治責任である。

### （5）為政者の政治責任

上述の戦争責任論で、ヤスパースは政治的な罪（責任）の1つとして、戦勝国の権力と意志が審判者となって敗戦国の為政者としての行為に基づいて課される責任を挙げたが、ここでは政治責任を少し広い意味で用いる。為政者としての行為という表現が曖昧だからである。為政者が政治責任を問われる場合は2つある。1つは自らの行為に基づいて責任を問われる場合、もう1つは自らの行為に直接には基づかず、責任を問われる場合である。

為政者の責任は何よりも統治に関する責任である。為政者は国民を被治者という統治の客体として扱う。統治という言葉に対するアレルギーを持つ人が多いかも知れない。これは政治の理解とも関わっている。しかし、「政治の本質とはなにか。国民の意向にしたがい、国民の知的水準にちょうど見合いつつ、平穏な楽しみを維持させ、福祉の利益を得させることです」（萩原延寿）<sup>60</sup>。これが政治の「本質」なのかどうか、知的水準という表現は国民を冒涇しているなど文句を付けたい人はたくさんいるかもしれないが、やはり統治としての政治の基本である。この点で次のクリックの

59 参照、ケネス・バーク『動機の文法』森常治訳（晶文社、1994年）。

60 萩原延寿「人生地図の中の政治」『書書周遊』（朝日選書）25-43頁。これは岡義達『政治』（岩波書店）の書評の部分で、引用は兆民の三酔人の南海先生の議論を要約したものだろう。

定義は権力への参加が加えられていてもむしろ古典的だろう<sup>61</sup>。「政治は、[中略] 秩序問題を解決できる策の1つに過ぎない」、[「政治を単純に定義すると」、一定の支配単位内の相異なる諸利害を、全共同体の福祉と生存とにめいめいが重要な程度におうじて、権力に参加させつつ調停するところの活動」である。同書の日本語版読者のための解説にある福田歓一の説明をさらに簡略すれば、政治とは、統治（government）の1つの特殊な形態であり、不当な暴力を用いずに、一定領域内の、調停を必要とするほど諸利益が分化した社会を支配する方法である。

この議論は一般のデモクラシー論とはどうしても相性が悪い。自治を理想とするデモクラシー論では統治という視点を軽視する傾向があるからである。しかし、政治（の理想）を自治に求めても、その自治システムの中に統治の要素が紛れ込む。現実の政治社会にある統治者と被治者への分離は、国民にも統治者の地位を獲得できる権利が与えられているから、機能的現象（役割分担）に過ぎず、統治者と被治者との一致という基本原則を損なうものではないという立論は可能であるが、それでも統治者と被治者とは分かれることには変わらない。もちろん、デモクラシーを私たちにあって身近な政治と定義づければ、「政治家」は、国民の一部が担う役割や役務に過ぎず、それを生業とする職業政治家のような存在、あるいはプロフェッショナリズムは好ましい存在ではないという議論も可能であるが、職業政治家という存在を駆逐しても統治の要素がなくなりはない。自治と統治とは対比概念ではなく、次元が異なる概念である。

デモクラシーの、あるいは「自治」の実質化を進めると責任は消滅する。

---

61 バーナード・クリック『政治の弁証』前田康博訳（岩波書店、1970年）第1章。なお、福田歓一は、このクリックの政治理解が決して欧米でも通常とはいえない特殊なものだというが、この評価は現代では理解しづらい。福田歓一の政治理解に特有な問題なのか、政治を「友敵関係」や「価値の配分」などに見なした当時（1969年）の影響だろうか、判断しづらいが、知識社会学の観点からも確認しておく価値はある。

みんなの責任では責任の所在が特定されないから、結局無責任となる。統治という観点を導入すれば、政治責任を特定の人間に帰することが可能となる。その統治者を被治者が選ぶという方式を採用するからデモクラシーであるとする仕組みである。問題への対処にあたり、集団の構成員がみんなまで話し合っただけでなく、担当する人を選択して対処を任せると、責任の所在が可視化され、追求できるのは利点である。

統治の責任は政治家（統治者）が国民（被治者）に負う責任である。主権者であり、被治者である国民は、権力を監視し、その権力濫用を抑制する。この政治責任の基本は結果責任である。すなわち、統治者に立派な心情（動機や志）があったからといってその行為がもたらす好ましくない結果の責任は免除されない。このように考えると、統治責任の範囲は統治全般に及ぶように思えるが、本来は合理的に限定される。しかし、その帰責の論理が合理的だとは限らない。文化人類学が教えるように、天候不順による災害が為政者たる国王や族長の責任だとされ（天人災異説）、身をもってあがなわれるべきという事例があるからである。さすがに現代の先進国では「自然災害」が大統領や内閣総理大臣の責任だと公言されることはない。その反面、現代社会は複雑化し、政府の果たすべき役割が増大したため、また科学技術の発達により技術的に解決可能な問題が増えたことから、従来天災だとされたものが人災扱いとなって、主要な為政者にその事態を收拾する政治責任が問われる機会が質量とも増大している。責任範囲の合理的制限は次第に緩くなり始めている。

いわゆる近代民主政治に限定すれば、ここでいう政治責任は権力行使（決定権限）を委任・信任された者がその責務を果たし得ない場合に主権者（国民）に負う責任だろう。その際、委任や信任の内容や態様は特定されない。また、統治の立場にあるのは大統領職や首相職、議員職に就任する政治家には限定されない。君主や官僚など「非選出部分」も統治に深く関わっている。統治に関わる地位や立場に応じた任務を果たすことが責務である。

『クイーン（The Queen）』は、イギリスの王室と政府が国民的、世界的な人気を博したダイアナ元皇太子妃の事故死に「対処」した経過を、実際の映像を交えて描いた作品である。この不幸な事故に対し、その発生に何らの直接的な責任も負わない王室はふさわしい対応を怠っていると批判され、その批判は王制批判へとつながる。ダイアナという「異端」が王室や王制にもたらした「弊害」など国民は一顧だにしない。批判が高まる中で、対応に苦慮するエリザベス女王がブレア首相に対し、短い沈黙と逡巡の後に「duty first, self second（任務第一、私事はその後）」と答える姿は共感を呼ぶ。女王演じるヘレン・ミレンの演技が光る。ブレア首相が、自身の夫人をはじめとする周囲の人とは異なり、次第に女王の人柄に感銘を受け始めるのも、女王と直に接してその覚悟の程を痛切するが故である。「元王室関係者」であり、将来の国王の元妻・母になる人物の不慮の死という国民的悲劇は統治に関わる問題であり、この女王の台詞は統治に関わる責任のみならず、君主として伝統を引き継ぎ、次代へと王位を受け渡すという重い責任を表す。女王は伝統の鎖の一部である。だからこそ、女王はダイアナ最良のマスコミや国民への腹立たしさにも我慢できる。この種の責任自覚の例は、こうした重責を担う地位に置かれなるとなかなか実感も共感も難しいが、責任の軽重を考慮しなければ、家庭や学校、会社など市井の日常生活にも溢れている。

もちろん、政治家が負う統治責任は女王などとは異なる。女王は国民の支持を受けていても、また国家の元首や国家象徴・国民象徴としての役割を務めようとも、その地位の根拠は選出にはない。その点で、政治責任の考察には職業政治家の方がふさわしい。この場合、政治家と国民との関係は、流行の言葉を用いれば、エイジェント（代理人）とプリンシパル（本人）の関係に近づく。

統治の責任を特定の人間に帰するのは1つの知恵である。「原因を特定

の人物に帰属させて物事を理解することが、物事をわかりやすくしたいという人間の心理的欲求の充足」<sup>62</sup>に実に適っている。しかし、忘れられがちな論点がある。責任の前提は責任がとれることであり、本来責任がとれるとは、被害と回復との、問責と答責との「釣り合い」や「均衡」がとれるようにすることである。釣り合いに際して、一般に応報や応益などが考慮され、これらの判断基準で問題解決が図られる。それでも果たして責任を生み出した行為（の結果）と責任をとるとする行為（の結果）との釣り合いはとれているのか、あるいは本来とれるもののなのかは実は怪しい。行為の責任をとろうと思っても原状回復が難しい場合、責任は代替行為で済ますよりない。云っても詮無いことではあるが、例えば、政府の失策により大規模の事故が発生し、多くの人が死傷すれば、関係者の処分や莫大な損害賠償金の支払いがなされたとしても、被害の大きさとそうした償いとは到底釣り合わない。

本来負えない責任を特定の人間に負わせることによって、問題の收拾を図ることがどれほど妥当なのかはそろそろ真剣に再考した方がいいが、特定の人間への帰責の便利さは手離しがたいだろう。この点で、責任を考えることがますます厄介な時代になっている。責任を負うと簡単に発言する為政者が多いが、自己過信であり、傲慢である。責任を負いきれない、果たしきれないから、社会には保険制度が発達し、また責任論の一部はリスク論として理解され、問題が処理される。一方で、保険制度が発達すればするほど、個々人の過失に対する責任追及は弱まるという逆説もある。いわば事故扱いになるからである。従って、政治の場面で、「事故扱い」が望ましくないと判断されれば、やはり特定の人間に対する問責は、集団や組織の長（head）が果たすべき役割論として不可欠ないし不可避となる。いまだに目に見える形で人が処罰されることが求められるものののだ

---

62 豊永郁子「リーダーシップ」福田有広・谷口将紀『デモクラシーの政治学』（東京大学出版会、2003年）293頁。

ろう。統治される実感を持ちたいという欲求の裏返しである。

集団統治の責任は基本的にはヘッド（シップ）論である。すなわち、集団や組織の長（head）の地位にある者が果たす役割論である。しかし、重大な問題状況では、通常の、標準的な解決ループが機能しないことが多いから、リーダー論が浮上しやすい<sup>63</sup>。政治の世界に限らず、リーダー論あるいはリーダーシップ論は、ひっきり無く江湖のビジネス本に登場する。ある種の危機感や閉塞感が集団に共有され、「誰かに」打開して欲しいという願望から、特定の個人への依存が高まるからである<sup>64</sup>。

M. ウェーバーは、第一次世界大戦での母国ドイツ敗北後、政治的混乱が続く中で、学生団体の要望に応じて講演を行った。そして、政治家にとって重要な資質として、事柄への情熱、責任倫理（責任感）、目測力（内的な精神の集中と平静を以て現実には立ちまわう能力、物事と人間に対して距離をおいて見る態度）の3つを挙げた<sup>65</sup>。このうち、責任倫理とは、（予見しうる）結果を自らの責任として引き受けることを指す。政治責任は為政者の行為の直接の結果であるか否かは問わず、その結果を引き受ける責任である。これは政治家論でもあるが、危機状況下のリーダー論でもあろう。

政治家は特定の文化や時代状況に応じて、その指導力を発揮することが求められる。リーダーとしての政治家が問われるのは結果を引き受ける覚悟である。重責にある政治家には孤独な決定がつきまとう。責任感が強ければそれだけ孤独からは逃れがたい。まして自分の決定の結果が重大であると予測されれば、どのような謝罪や処分をもってしても、結局は責任を

---

63 参照、内藤俊彦・兵藤守男「政治と映像（3）Ⅲ 政治の気 1 リーダーシップ」『法政理論』（第33巻第4号、2001年）151-175頁。

64 参照、小林良彰・金泰昌編『公共哲学14 リーダーシップから考える公共性』（東京大学出版会、2004年）244頁。

65 M. ウェーバー『職業としての政治』脇圭平訳（岩波文庫、1985年）77頁以下。

負いきれないからである。責任を特定の人間に負わせる方式をとることで、政治世界の仕組みを見えやすくするという利点はあるとしても、責任を負わされる者には過酷である。「システムならぬ政治社会とは、本来誰のものでもない、この不規則な結果への責任を誰かが負うことをもって、自壊を未然に防ぐことへの保障を信じる人間集団」（中金聡、傍点は原文）<sup>66</sup>である。公益実現を目指すのであれ、名声獲得を図るのであれ、権力欲を満たすのであれ、その動機や目的が何であれ、この過酷な責任を引き受けなければならない政治家という職務を果たそうとする人が輩出され続けることは、その政治社会にとって僥倖である。

集団統治の長の立場にある者は国民の生活や人生に多大な影響を及ぼす決定を最終的には自ら下さなければならない。この孤独な決定から逃避したい気持ちに耐えうる精神力こそが重要だろう。決定は、総合的な判断力と決断力とが求められる点で最も政治らしい現象であり、それゆえに哀れで愛おしい人間ドラマの最たるものとなる。

ケネディ大統領は、いわゆる「キューバ危機」（1962年10月の13日間）に際して、さほどの誇張でもなく、全世界の運命をその肩に背負った。そして、第三次世界大戦は回避された。『13デイズ（Thirteen Days）』は、ケネディ大統領を実弟のロバート・ケネディ司法長官とともに支えたオドネル大統領特別補佐官の視点で構成されているところもあり、史実との違いなども問題となろうし、ケネディ大統領が戦争回避にどれほど貢献したのかは判断が難しいが、核戦争勃発の危機回避という、とうてい一般人の精神力では耐え難い重荷を引き受けたドラマである。

政治家は特定の状況下でリーダーとして表象される。リーダーシップ論は状況論であり、体系的な説明には向かず、長らく不遇をかこってきた<sup>67</sup>

66 中金聡『政治の生理学』（勁草書房、2000年）172頁以下。

67 吉田徹「『選択操作的リーダーシップ』の系譜」日本比較政治学会編『リーダーシップの比較政治学』（早稲田大学出版部、2008年）61頁。

のも自然である。リーダー論は、集団のリーダーイメージに左右され、そのイメージは時の変化を強く受ける。デモラクシーを強調し、リーダーの「支配イメージ」を払拭するなら、エディターやマネジャーのイメージを借りたリーダーシップ論がふさわしい<sup>68</sup>。ただ、前者と後二者は暴力と権力との異同に似て、簡単に分離できない<sup>69</sup>。また、現代では、リーダーは忌避され、むしろヒーローが好まれるという指摘があり<sup>70</sup>、社会関係の変化を上手く表している。両者の違いは色々あるが、状況に対する責任の取り方が異なるだろう。リーダーは、問題状況の原因がいずこにあれ、その結果を引き受ける責任を追われるからである。その点、ヒーローは問題解決の失敗後も名声を失う程度で済むのだから、辛いが気楽ではある。この例でもわかるように、現代ではリーダーとフォロワーの距離感の縮小が著しい。フォロワーあつてのリーダーであることが強調されるだけでなく、リーダーも一人の凡人であることが標榜され、吹聴される。この変化は、ちょうど現代日本の芸能世界でスターが少なくなり、アイドル（的存在）が増えたことと照応しているのだろう。

このようなリーダーイメージの変化があるため、現代の統治者に求められる責任の要点が帰責から応答へと比重を移している。近年 responsibility（応える責任、行為に対する責任）と accountability（答える責任、行為を説明する責任）との区別がよく用いられている。流行の accountability はしばしば説明責任と訳されるが、本来は、自分の命じられた仕事について答責すべき相手に責任を全うしたことを弁明（account for）することである。政治家は国民に説明できなければ、辞任が求められることも含意す

---

68 参照、小林良彰・金泰昌編『公共哲学14 リーダーシップから考える公共性』（東京大学出版会、2004年）125頁以下、341頁以下。

69 参照、内藤俊彦・兵藤守男「政治と映像（5・完）Ⅳ 政治の術 2 暴力」『法政理論』（第37巻3・4号、2005年）178-202頁。

70 参照、小林良彰・金泰昌編『公共哲学14 リーダーシップから考える公共性』（東京大学出版会、2004年）291頁。

る。accountabilityのメカニズムの主旨は政府の行動の統制である。統治のことはわからない素人に対する説明（account for）責任である点が重要となる。国民は判断能力があろうとなかろうと、説明を訊く権利があるというのがデモラクシーの要諦だからである。

このように現代では政治家に求められる最も重要な資質の1つは説明能力となっている。説明能力がなければ説明責任を果たしようがない。戦後保守政治の中心人物であった三木武吉の言葉に「誠心誠意、嘘をつく」<sup>71</sup>があるが、誠実さの演出だけでは赦されない時代だろう。中金聡は「政治家たること（statesmanship）」との関連で、チャーチルが自己の行動を正当化する言葉の才にかぎりなく秀でた政治家であるとして、「青年が政治家になるために必要な資質とは何かと問われ、『それは明日、来週、来月、そして来年、何がおこるかを予言する能力である』と意味ぶかげな答えで煙に巻いたうえで、『そして後日その予言が当たらなかった理由を説明する才能をもつことだ』と付け加えた」<sup>72</sup>ことを紹介しているが、尤もだろう。これが「よくできた冗談」であることがまたしてもその才を示しており、政治家とは生真面目な人間には向かない商売（business）である。

説明責任との関連で「マニフェスト」が流行っている。特に数値化という手法が人気である。（努力）目標を数値化すると、政治家の努力を測定しやすくなるから、国民にとっては統治実績の判断材料となる。これがこれまでの「公約」との違いだとマニフェスト最良の人は云う。確かに、マニフェストは、目標、財源、実行期限などを数値で明記するが、数値自体に作為があることに変わりはなく、マニフェストにはマニフェストにふさわしい演出がある。それに数値満載の政策フェチという特色があつて、素人を騙そうと客寄せに用いられる「スーパーのチラシ」と大差がなくなるの

---

71 水木楊『誠心誠意、嘘をつく』（日本経済新聞社）235頁。308頁の吉田の嘘も面白い。

72 中金聡『政治の生理学』（勁草書房、2000年）147頁。

だろう<sup>73</sup>。

「元来政治とは分裂の存在を控えて一致の要請を掲げるもの」であり、「一致は実体化される運命にある」（岡義達）<sup>74</sup>から、構成員を追放・放置しないことを是とする国家のような集団の場合には、「失敗者」や「落伍者」に対する対策（最近はセイフティ・ネットと呼ばれる）を講ずる必要が生じる。そこで政治家が国民に対して、象徴的行為として反省や謝罪の姿勢を示すことも一層重要になっている。演技の効能でもある。さらには、政治家自らが道化の役割を果たすことさえ、求められるかも知れない。『ニッポン無責任時代』などの「無責任シリーズ」で植木等<sup>75</sup>が演じる無責任男風の言動も集団の統合に必要となる状況があり、アタマから馬鹿にはできない。政治的リーダーには、未来は明るいことを謳う「改革」などの象徴（condensation symbol）による満足（reassurance）の提供が重要となるからである<sup>76</sup>。

## （6）集団の構成員の政治責任

もう1つの政治責任は、集団への帰属を根拠としてその構成員が負う責任である。この責任は一見すると近代の社会原理に反する。近代化は属性主義・帰属原理（ascription）から業績主義・業績原理（achievement）への移行を特徴とし、責任の重点は「属性責任から行為責任へ」と移っているからである。責任は近代に入り、個人化され、さらには自己化される傾

---

73 参照、吉田徹『二大政党制批判論』（光文社新書、2009年）135頁以下。

74 岡義達「権力の循環と象徴の選択」『国家学会雑誌』（66巻11・12号、1953年）623頁。

75 参照、戸井十月『わかっちゃいるけど、やめられない』（小学館文庫、2010年）。

76 参照、M.Edelmann, *The Symbolic Uses of Politics* (U.of Illinois P., 1967), introduction。

向もあり、主観的（主体に関する）事実、つまり故意や過失を問う方向が主流である。

このような近代化の傾向はあっても、特定の集団への帰属を理由として個人が責任を問われることは依然として多い。個人と集団とがどのような関係にある場合、この責任が発生するのかは容易に回答できない。判断基準の候補は、問題となる行為が当該組織の名の下で行われているという外観の有無、あるいは当該行為とその組織の目的との関係の如何などである<sup>77</sup>。

この責任が「いわれなき責任」のように見える場合がある。というのも、行為者の心理的行為とその結果との間に一次的な関係があるという意味での有責性<sup>78</sup>がないのに、刑罰や非難など、結果に対する責任を負わされる場合があるからである。ある集団が責任を取らなければならない場合に、構成員がその集団に自発的に加入し、かつその集団の活動や維持に関与しているような場合には有責性も自覚される。従って、帰属を選択した意識のない集団の場合には有責性の自覚は乏しく、また強いられないはずである。同じ集団に属する他の構成員の問題行動について、（連帯して）責任を負わされることは一般には認められない。責任の基本は行為責任のはずだからである。

しかし、現実には過酷であり、属性責任は残る。日本では特にその集団が家族であれば、当然のごとく有責性が問われ、また自覚されてしまう。例えば東野圭吾の『手紙』である。主人公には仲のいい兄がいた。二人の両親はすでに死んでおり、兄が高校卒業後生活費を稼いでいた。兄は成績が

---

77 参照、瀧川裕英「個人自己責任の原則と集合的責任」井上達夫・嶋津格・松浦好治『法の臨界〔Ⅲ〕法実践への提言』（東京大学出版会、1999年）第6章、瀧川裕英「集合行為と集合責任の相克―群馬司法書士会事件における公共性と強制性―」『法律時報』（2003年7月号）13-19頁。

78 瀧川裕英「責任の意味と制度（1）」『法学協会雑誌』（第115巻第6号、1998年）735頁以下。

いい主人公を何とか大学に進学させようとしていたが、金策に明け暮れる生活で、とても進学費用を捻出できなかった。そこで金を入手しようとする家に窃盗に入ったところ、家人に見つかったために衝動的に殺してしまった。事件は報道され、主人公は「人殺しの弟」としてのレッテルを貼られることとなった。主人公は大学進学を諦め、兄の犯罪を隠して高校の恩師の世話で就職し、また結婚もしたが、時間が経つにつれ、その事実が周囲に知られることとなり、再び「人殺しの弟」としての人生を余儀なくされていく。主人公は、兄の犯罪の動機を知っているだけに責任を感じながらも、兄とは無関係の人生を歩みたいと思い続ける。主人公には責任があるのだろうか、そして主人公が抱く責任意識は妥当だろうか。その際「無過失」と「有責意識」との狭間で個々の決断を、そして結局は諦念を強いられる<sup>79</sup>。東野圭吾の原作を読んでも主人公の居たたまれなさは浸みるが、この責任感を共有しづらい学生にも、主人公を演じる山田孝之の演技が問題の所在を理解する助けになる。犯罪者の家族は非難されることがまだまだ多い。犯罪抑止の可能性を有する機会が多いはずの友人や仲間、同僚は非難されない。ここに家族という集団の特殊な位置づけがある。

国民であるがゆえに、国家が問われる責任を個々の国民も負わされる場合には微妙である。ある日本人が犯罪をおかしたからといって、他の（無関係な）日本人が有責性を感じる必要はなく、また責任を負わされる必要もないのが基本である。それに通常日本人は知らないうちに日本人となっている。さらに、憲法上、「何人も、外国に移住し、又は国籍を離脱する自由を侵されない」（第22条2項）としても、実際には離脱は考えづらい。いわば宿命である。このような場合にも無過失の個人が責任を問われることがある。さらにいえば、国籍を変えても日本人であることは変わらない

---

79 三浦哲郎『忍ぶ川』（新潮文庫、1965年）も重荷を負わされた主人公たち（兄弟たちの「不幸」を自分の血筋だと思いこみ、子供を作るのを躊躇うなど）という観点で読むこともできる。

として責任を問われ続けるだろう。ここでは「民族」のようなフィクションが根拠となる。民族は有責性の意識の有無・強弱とは関係ない、生来（ascribed）の属性と見なされる。

戦争責任に伴う戦後賠償論はこの典型例だろう。「賠償」は「補償」とは異なり、直接責任、すなわち、有責責任のある者が負担することで意味がうまれる責任であって、問責者が非難し、答責者が謝罪する形をとる<sup>80</sup>。戦後賠償では、謝罪という形での直接責任が問われ、単なる金銭補償が求められているのではない。この場合の政治責任は別の行為者の行為結果の責任（間接責任）であるが、戦後の政府や国民が戦前の政府や国民の過失を引き受けるには、清濁・善悪併せて国家を承継しているという理屈や自覚が必要になる。

属性を根拠として責任を負わされるのはともかく、有責性まで追及されれば理不尽だという議論はあるだろう。存在が有責であるとするこの問責の説明にふさわしい映画は多くないが、特定の民族や人種に帰属・分類されることを理由とする問責の結果として差別され、不利益を受ける悲劇を扱うものは多い。『戦場のピアニスト（The Pianist）』は、ユダヤ系ポーランド人ピアニストのシュピルマン<sup>81</sup>の悲劇の人生を描く。シュピルマンは第二次世界大戦勃発後、家族もろとも迫害を受けるが、強制収容所送りの直前に音楽を通じた縁で一人だけ救われ、反ナチス地下組織に匿われてゲットー内で生き延びる。しかしその隠れ家も破壊され、食糧を探して入った廃墟の中でドイツ人将校に見つけられたが、ピアノを演奏することで生き延びる。手がピアノを覚えていた。主人公を演じるエイドリアン・

---

80 瀧川裕英「責任の意味と制度（1）」『法学協会雑誌』（第115巻第6号、1998年）755頁以下、同「（5・完）」（第120巻第12号、2003年）2412頁以下。なお、「象徴的補償」は謝罪を含める金銭の支払いであって負担より応答の意味がある。

81 ポーランド語のスペリングはSzpilmanだが、ドイツ語のSpielmannだと吟遊詩人や辻音楽士を意味する。

ブロディの淡々とした演技と、修飾語のない「ザ・ピアニスト」という題名にこの問責の不条理が表されている。

他にも、『カラーパープル (The Color Purple)』、『ライフ・イズ・ビューティフル (La vita è bella)』、『遠い夜明け (Cry Freedom)』、『ドライビングMissデージー (Driving Miss Daisy)』、『評決のとき (A Time to Kill)』など数多くの名作も、この種の属性責任の文脈を理解する教材となる。理不尽な境遇下の主人公の生き様の描写がどうしても作品の主題となるが、この理不尽を理解するには映像は優れている。問責者がその理由が押しつけてくるのであって、答責者には全く不可避である。単に「ユダヤ人」や「黒人」であるからという理由で差別され、迫害される。通常責任では加害者が責任を問われるが、この場合には、存在が悪であるとして、加害者が被害者の立場で、本来の被害者の責任を問う。

存在が悪であるという理由で有責任性が確定する。複数のアイデンティティを持つ人の苦しみもこれに近いかもしれない。例えば、山崎豊子の『二つの祖国』を原作としたテレビドラマ『山河燃ゆ』である。アメリカ生まれの日系2世である主人公は、ロサンゼルス日本語新聞社の記者であったが、真珠湾以降、家族が強制収容所に入れられる中、日本人とアメリカ人のいずれかであることを選択させられ、その後米軍兵として太平洋戦線に向かい、戦後東京裁判に関わる。そして戦争への関与ゆえ自殺する。これはアイデンティティの問題であるが、選択しようのない選択を強いられ、故無き罪（有責任性）を刻みつけられた点で差別の事例と共通している。

それでもまだ加害の事実があれば、そしてその有責任性を認めれば、集団の一員としてその謝罪に応じるのは立派である。上述の戦争責任の例で云えば、帝国主義時代の仕方ない（条件反射のような）行動（behavior）であったとするような状況への帰責ではなく、行為者の主体的な行為（act）の責任であることを認めた上で、その行為の限りにおいて負の部分も承継するのが愛国者というものだろう。戦争責任論でも応答という観点が重視

される背景である。英語のresponsibility、仏語のresponsabilité、独語のVerantwortungは「答える・応える（response, répondre, antworten）」の派生語である。しかし、加害者側が誠意をもって一生懸命応答しても、努力や反省が足りないと査定される「辛さ」があるのも事実である。誠実な対応をすればするほど、（無いはずの）有責性を自覚し、引き受けるように振る舞えば振る舞うほど辛くなる。集団に罪があるから、その構成員にも罪があるという理屈が成立したとしても、その償い方は個人々様々であっていいはずという内田樹の指摘<sup>82</sup>はまさにその通りだが、責任が正義と深く関わってしまうため、誠意ある応答も問責者にはなかなか届かない。

正義に関わる言説は扱いが難しい。本来正義とは程良い距離感を保つはずの学問の世界ですら、何が正しいかではなく、誰が正しいかで揉める。正義に関する知見が公共財ではなく、一部の人の私的所有物として扱われ、正義論も権力闘争に結び付きやすい。まして現実政治では、誰であれ、どの立場であれ、「正義だけは売り物にしてはならない」（山本夏彦）<sup>83</sup>のだろうが、売り物にする癖は主義の左右を問わず見られる。正義と結び付く問責は自らの権力欲の存在や面目の維持を隠蔽する大義（cause）として機能する。しかも困ったことに、正義感に溢れる言動ほど高く評価されやすい。意地の張り合いも責任で装飾・粉飾されるだろう。責任は実に使い勝手が良い言葉である。

## （7）政治と責任

政治と責任との関係は捉えづらい。為政者の政治責任に限っても、説明すべき点はまだまだ多い。山口昌男は、「政治という現象は、荘重な資格

---

82 内田樹『ためらいの倫理学』（角川文庫、2003年）56頁以下他。

83 参照、山本夏彦『私の岩波物語』（文藝春秋、1994年）。

を帯びた人物を取り捲く、象徴や強大な特権をめぐる焦点化である」<sup>84</sup>と上手く表現する。この説明は為政者の政治責任の考察にも応用できる。「焦点化」は映像の得意分野である。ただ、ここにも微妙な問題が残る。

政治責任の基本は結果責任である。過失などがあるから責任を負う「責任主義」とは異なり、行為者に対して非難できない場合や偶然に起こった事柄にも責任を負う。負おうとするから、統治者にも国民も「値打ち」が出てくる。しかし、映画では人物に焦点が当てられやすいから、どうしてもその人物の生き方や動機が脚本の筋や演出の見せ所となる。観客も俳優の演技を手がかりに状況を理解し、疑似体験するが、その際には心情倫理が前面に出されやすい。良い人は良いことをし、悪い人は悪いことをする。私たちの日常感覚はその捉え方が当然だと教える。結果責任は後景に退く。善人や賢者の愚行は理解されない。「最良にして聡明なエリートがアメリカをヴェトナム戦争に引きずり込んだ理由は何だろうか…」<sup>85</sup>などと平然として問いかけられる。政治責任の意味や様相を上手く伝える教材の開発は喫緊の課題である。

政治家の権力濫用に対する批判的視点を組み込みながら、同時に政治家の心情と適度な距離を保って「統治の苦労」を共有させ、結果責任の自覚と行為選択の葛藤を描くタイプの、いわば政治家の成長を暖かく見守る資質を涵養する映画・テレビドラマが政治学教育に求められる。このあたり、為政者を描く映画やテレビドラマの出来不出来は国による違いが相当大きい。

この点ではイギリスは秀でている。テレビドラマの『めざせダウニング街10番地 (First among Equals)』や『野望の階段 (House of Cards, To Play the King, The Final Cut)』(BBC) ような作品は、原作者・脚本家

---

84 山口昌男『天皇制の文化人類学』（岩波現代文庫、2000年）204頁。

85 参照、D. ハルバースタム『ベスト&ブライテスト』上、浅野輔訳（朝日文庫、2009年）。

と制作者、そして何よりも純度が下がりがちな政界の日常風景を公憤も口吻もなくじっと眺められる国民の政治文化水準の高さを表している。もちろん、前者で有力政治家を演じるトム・ウィルキンソン等や後者で首相を演じるイアン・リチャードソンの演技があつてこそその話である。それにこうした作品が作れるのも、歴史上政治責任の取り方に関して評価の高い政治家に恵まれているからだろう。イギリスの書店に伝記物のコーナーが置かれている理由でもある。『マーガレット・サッチャー 鉄の女の涙 (The Iron Lady)』や『チャーチル 第二次大戦の嵐 (Into the Storm)』のような伝記映画も対象との適度な距離感で描かれていて素晴らしい。サッチャー演じるメリル・ストリープ、チャーチル演じるブレンダン・グリーソン、いずれも見事である。

アメリカについては近年変化が見られるという印象がある。1999年に放送が始まったテレビドラマ『ザ・ホワイトハウス (The West Wing)』は、大統領とホワイトハウスのウェストウイングの住民（首席補佐官、大統領補佐官、報道官など）を描く群像スタイルの政治ドラマである。家庭劇を含む登場人物の人間関係を多く織り込むというアメリカ好みの手法をとりながらも、大統領をヒーローとして描くことにご執心となりがちな従来のアメリカ映画・テレビドラマとはひと味違った仕上がりとなっている。台本・脚本の用意周到に加え、大統領を演じるマーティン・シーンや首席補佐官を演じるジョン・スペンサーなど数多くの名優にも恵まれている。

これに対し、日本については状況は幾分寂しく、こうした良質の作品に恵まれているとは言い難い。清濁（バランス良く）併せ呑むという点では『小説 吉田学校』などがようやく候補に挙がるぐらいなのだろう。もちろん、政治物・政界物の名作は多い。しかし、名作ではあつても、『日本のいちばん長い日』、『悪いやつほどよく眠る』、『不毛地帯』、『迷走地図』、『金環蝕』のような映画や、あるいは木村拓哉主演の『CHANGE』のよう

なテレビドラマでは、尊敬語の政治家（statesman）と軽蔑語の政治屋（politician）との峻別を前提とする仕立てになりがちである<sup>86</sup>。この二分法の傾向は、繰り返し映画やテレビドラマの題材となっている忠臣蔵物では多少軽減されている感があるとしても、この勧善懲悪傾向が採用される最大の理由は、政治劇を国民に楽しませるだけの技量や技能を備えた現実の人材が不足していることにある。

山崎正和は、政治家に求められる資質として、政治家仲間での社交性や、国民（民衆）に対する演技力、演出力を挙げている<sup>87</sup>。尤もである。ただ、近年は政治家が演技の意味を誤解しているきらいがある。ウェーバーの指導者論に関連して（『職業としての政治』から一部引用して）、鹿島茂が次のように書いている（毎日新聞、2011年6月22日）。「問題は、政治家の虚栄心が「自己表現願望」となって現れてくることにある。すなわち「俳優のようにふるまい」、「自分の行為が与える『印象』ばかりを気にする」ようになったら最後、政治は〔中略〕『自己表現のための政治』になってしまう。つまり、カッコよくふるまい、ヒーローとしてマスコミの喝采を浴びたいがために権力を追及して首相の座を射止めようとする。『ドード政治家』のステージと化すのだ」。アメリカ流の「戦略デザイン」（山内昌之）<sup>88</sup>、あるいは自分を売り込む「セールス能力」に注目が集まりがちである。実際の選挙でも効果と結果を伴っていることがこうした「ドード政治家」の簇生を促しているのだろう。

現代の見せる・見られる政治では政治家に相応の演技力が必要だが、責任感を抱き、現実を直視し、問題の解決を図る技能を有していることが大前提である。「リアリズムは単なる権力政治とみなされるべきではなく、人間が自分の行動に責任をもつこと、そしてそれが予期できる結果ばかり

---

86 参照、岡義達『政治』（岩波新書、1980年）9頁。

87 参照、山崎正和『社交する人間』（中央公論新社、2003年）。

88 山内昌之『政治家とリーダーシップ』（岩波現代文庫、2008年）11頁以下。

ではなく、意図せざる結果も生むことを認めるよう求める態度である」<sup>89</sup>。大根役者では批評する気も起こらないし、題材としたいと考える映画・テレビ関係者も現れない。

確かに、政治家のイメージは次第に活字よりも映像に左右される時代ではある。政治はお茶の間に映像を届けるテレビの登場の前後で大きく異なるという指摘は多い<sup>90</sup>。演芸場では客が芸人を育て、芸人が客を育てる。政治舞台に立つ政治家のロールモデルを提供し、また街場やテレビで政治劇を観る国民のpolitical literacy（政治を読み解く能力）を育む映像作品の制作が切望される。そうした作品こそが政治家と国民との間での政治理解と政治実践との好循環を生むからである。

（兵藤）

---

89 ジェームズ・メイヨール『世界政治 進歩と限界』田所昌幸訳（勁草書房、2009年）208頁。

90 参照、逢坂巖『日本政治とメディア』（中公新書、2014年）182頁以下他。