

ヘラルド・デ・レオンとその周辺／横断的フィリピン映画史試論

西村 安弘

映像学科

Gerardo de Leon and Philippine Cinema

Yasuhiro NISHIMURA

Department of Imaging Art

(Received October 12, 1998 ; Accepted January 13, 1999)

1. 始めに

1980年代後半から90年代初頭にかけての日本において、急成長したレンタル・ビデオ市場に映像ソフトを滞りなく供給するため、低予算の外国映画の輸入が一大ブームとなった。しかも、小売店（レンタル・ビデオ店）や消費者（鑑賞者）に対して、作品の品質を保証する一つの方法として、輸入業者（配給会社）は相当数の映画を2本立てとして劇場公開を敢行した。その結果、映画人口の長期的な低落傾向に歯止めがかからなかったにも拘わらず、1989年には戦後最高に当たる522本の外国映画が封切られるという、わが国の映画興行史上においても希有な輸入超過現象が現出した¹⁾。その大半はアメリカの独立プロ系映画や、英語版のイタリア映画で占められ、TV用映画として製作されたものや、本国では劇場公開されていないZ級映画を含み、活劇からホラーやSF、更にはソフト・ポルノまで、広範なジャンルをカバーしていた。

こうした外国映画の輸入ラッシュの中で、従来は国際交流基金や地方自治体等が主催する各種映画祭等の特別な機会に、非商業的で限定的に紹介されるだけだった所謂「第三世界」の映画、なかでもアジア諸国の映画が少なからず一般上映に漕ぎ着けたことは、それだけでも特筆に価するだろう。しかし、これだけ膨大な数の新作を網羅的に鑑賞することは殆ど不可能であるし、映画専門誌の紙面にも限りがあるので、新作映画の洪水は結果として個々の作品情報すらも押し流してしまった。例えば、インドネシア映画として日本で最初に劇場公開されたジャリル・ジャクソンの『スネーク・ターミネーター／蛇女は二度死ぬ』Nasty Hunter (1989) は、邦題が端的に示しているように、アメリカ製SF映画、すなわち、ジェイムズ・キャメロンの『ターミネーター』The Terminator (1984) のプロットを、土着的なフォークロワ（民話）に

偽装したものであるが、ナショナル映画の文脈においても、ジャンル映画の文脈においても、批評家や研究家からは完全に黙殺されてしまったように思われる。

近年、アジア映画一般に対する関心が高まり、アジア映画に関する書物の出版も活況を呈していると喧伝されているが、その反面、伝統的に広範な文化圏を形成している中国語映画や、欧米での認知を経ることで特権化された一部の作家映画（サタジット・レイやアッバス・キアロスタミ）を除けば、その殆どは一過性のブームの中で消費されるや否や忽ち忘れ去られてしまうことを繰り返している。（ユルマズ・ギュネイ以後のトルコ映画の現況は？）そして、アジア映画に関する興味も、ともすればテキストとしての映画作品そのものにも、作品の背後に控えている多層的な歴史や社会にも向けられず、依然として異国情緒（エキゾティシズム）へと一足飛びに結び付けられがちである。勿論、視聴覚メディアとしての映画を、ある国の文化を写し出す鏡と見なすことは、必ずしも的外れではないだろうが、植民地主義に根差したエキゾティシズムは、ともすれば西欧中心主義的なイデオロギーに絡み取られてしまい、その結果として、アジア映画を語る語彙を貧弱なものとしているとも言えよう²⁾。

一方、今日我々が見ることの出るアジア映画の総数が極めて限定されている状況に根本的な変化はない。単に日本で上映される機会が以前として少ないということだけでなく、フィルム・アーカイヴの完備されていないアジア諸国においては、既に歴史的な作品の多くが失われてしまっているからである。本稿の目的は、ナショナル映画としてのフィリピン映画史ではなく、複数の国の映画史との相互関係の中から横断的にフィリピン映画史を調査する端緒として、とりあえずヘラルド・デ・レオンにまつわる文献資料を整理することにある³⁾。阿部豊に協力した『あの旗を撃て！』（1944）が、1991年の山形

国際ドキュメンタリー映画祭中の企画「日米映画戦」で紹介されたり、ホセ・リサールの国民文学を映画化した『ノリ・メ・タンヘレ』Noli me tangere (1961) が、1995年国際交流基金アジア・センターで上映されるなど、日本の南方政策やフィリピン映画のナショナリズム形成という文脈において、彼の作品が再評価されながら、1966年に日本でも公開され、世界市場でも広く知られたフィリピン映画の一本である『残酷の人獣』Terror Is a Man (1959) など一連のジャンル映画が、日本では殆ど省みられていない現況に対する補足の意味も込められている。

2. フィリピン映画の史的概観

フィリピン映画の黎明期は、民族運動（ナショナリズム）の高まりと共に、統治国がスペインからアメリカへと代わった変動の時代でもあった。パリでリュミエール兄弟のシネマトグラフが一般公開された翌年（1896年）、フィリピンではスペインに対する叛乱（カティプーナンの叛乱）が起こり、エミリオ・アギナルドが指導的立場についた。更に1898年、キューバの独立を巡って米西戦争が勃発すると、アギナルドを大統領とする臨時政府が樹立され、独立が宣言された。しかし、米西戦争の終結により、フィリピンはスペインからアメリカに割譲されることとなった。1899年、アギナルドがアメリカに対して宣戦布告したものの、1902年には完全に平定され、これ以後、1941年に日本の進攻が始まるまで、フィリピンはアメリカの統治下に置かれることになる。

元々スペイン統治下のフィリピンでは、イベリア半島生まれのスペイン人をカスティーラ（ペニンスーラ）、植民地生まれのスペイン人をインスラール（クリオリョ）、スペイン人、中国人、先住民の混血をメスティーツォ、先住民をインディオと呼び、幾層にも別れた縦社会を形成していた⁴⁾。7000を超える島々で構成されるフィリピンは、100近い言語の存在する多言語国家であるが、カソリック教会がマニラの政庁の権威が先住民に及ぶことを望まなかったために、先住民に対するスペイン語教育は積極的に促進されず、フィリピンは旧スペイン領の中で唯一スペイン語圏に含まれない国になった⁵⁾。統治国がスペインからアメリカへと移行すると、公用語もスペイン語から英語に代わるが、庶民階級にはどちらの言語も普及しなかった。マニラ周辺で使用されていたタガログ語は、元来セブアノ語やイロカノ語などと並んで、国内の一地方で使用される言語に過ぎなかった。しかし、トーキー映画の大多数がタガログ語で製作されるようになったために、国内で急速に広まり、1937年にはフィリピンの国語に指定された⁶⁾。その後、1987年の新憲法においては、タガログ語を基礎とするフィリピン語が新たな国語

として制定されて今日に至っている。

フィリピンの首都マニラの市民は芝居好きであり、各階層の人々がそれぞれのジャンルの演劇を楽しんでいた。19世紀末に市内の常設劇場は26館に上り、その中で最大のテアトロ・ソリーリャは1893年に建てられた。スペイン人のためには、スペイン語でサルスエラ sarsuwela や喜劇が演じられ、中国人のためには、サルスウェラ・インチック（中国人のサルスエラ）とかコメディア・チニカ（中国語劇）と呼ばれる芝居が上演された。庶民のためには旅回りの公演があり、子供たちは野外劇場で催される影絵芝居（カリリーヨ）を楽しんだ⁷⁾。サルスエラの他には、イスラム教徒に対するキリスト教徒の勝利を描いたモロモロ Moro-moro（コメディア Komedya とも呼称される）や、キリストの受難劇であるセナクロ Sinakulo、喜劇とメロドラマの両方を包括するドラマ drama があり、これらはフィリピン映画の形成に大きな影響を与えることになる⁸⁾。

このように演劇の土壌の豊かなフィリピンに、映画が初めて紹介されたのは、1897年のことである。1896年の末、マニラのラ・エストレリャ・デル・ノルテ商会が、スペイン人ペルティエラのために、バルセロナからゴーマン社のクロノフォトグラフを輸入した。当初、ペルティエラはクリスマスの公開を予定していたが、何らかの理由によって、翌1897年1月1日まで延期された。マニラ市内のエスコルタ街12番地のサロン・デ・ペルティエラにおいて上映されたのは、「帽子を被った男」Man with the Hat、「日本の踊り」Japanese Dance、「ボクシングの勝負」Boxing Bout、「パリ・オペラ座広場」The Plaza of Paris Opera House と題された45秒以下の短編4本である。各々の映画は着色され、グラモフォンによる伴奏音楽が附せられた。入場料金は、クッション席で50セントボ、ベンチ席で30セントボだった⁹⁾。

次いで8月31日には、スイス人商人ライブマンとペリッツの二人が、リュミエール兄弟のシネマトグラフを輸入し、同じくエスコルタ街312番に映画上映館を開設した。上映されたのは、「アラブの行列」Cortège arabe、「雪合戦」Bataille de neige (1897)、「エカルテ遊び」Partie d'écarté (1896)、「ラ・シオタ駅に到着する列車」L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1897) などの映画である¹⁰⁾。これらのフィルムと一緒に、シネマトグラフを輸入したのは、スペイン軍将校アントニオ・ラモスであり、彼は1898年に「マニラの風景」Panorama de Manila、「クイアポ祭」Fiesta de Quiapo、「スペイン橋」Puente de Espana などの映画を撮影した。

1912年になると、フィリピンの国民的英雄であるホセ・リサール医師を描いた劇映画が競作された。（フィリ

ピン人と中国人との混血であるリサルは、ヨーロッパに留学した知的エリートであり、1892年にマニラで非暴力主義のフィリピン同盟を設立した。しかし、1896年にカティプーナンの叛乱が起こると、無実の罪で死刑を宣告され、同年12月30日に銃殺されてしまった。)アメリカ人エドワード・マイヤー・グロスとハリー・ブラウンの二人が製作した「リサルの生涯」La vida Rizal (1912)は、サルスエラの人気女優で、グロスの妻だったティティ・モリーナが出演している。また、マニラ市内にエンパイヤーとマジステックという2つの劇場を所有していたアメリカ人のアルバート・イヤースリは、20分ほどの長さの「リサル博士の受難と死／リサルの処刑」La pasion y muerte de Dr. Rizal/El fusilamiento de Rizal (1912)を製作した。アメリカ人によって競作されたこの2本は、リサルを主人公に据えることで、スペインには批判的であったかもしれないが、フィリピンのナショナリズムを顕彰しようという意図があった否か疑わしい。寧ろ、リサルの大衆的人気を当て込み、フィリピン人の集客を図ったと見るのが妥当であり、エクスプロイテーション(搾取)映画の一種と見做すことも可能かも知れない。

フィリピン人監督による最初の長編は、ホセ・ネポムセノの「田舎の乙女」Ang Dalagang Bukid (1919)とされている。1893年5月14日生まれ、ネポムセノは、エンジニアからフィリピンで最も成功した写真スタジオのオーナーとなった人物で、グロスから映画の機材を買い上げて、最初はドキュメンタリー映画の製作から出発した。ヘラルド・デ・レオンの父親であるエルモヘネス・イラガンが執筆したサルスエラを下敷にした「田舎の乙女」は、舞台の人気俳優だったマルセリーノ・イラガンとアタング・デ・ラ・ラマが出演したミュージカル映画であった。当然のことながら、この作品はサイレント映画であったが、二人の主演俳優は、スクリーンに合わせて、オーケストラ付きで歌ったのであった。1959年12月1日に亡くなるまで、生涯に300本を超える映画を残した。〈フィリピン映画の父〉と呼ばれるネポムセノは、トリック映画の先駆者として、〈フィリピン映画のメリエス〉とも呼ばれている¹¹⁾。

サイレント映画に伴奏音楽を付けた最初のサウンド版は、ピセンテ・サルンビデスの「大学生の恋」Collegian Love (1930)であり、最初のトーキー映画は、アメリカ人のジョージ・P・ムッサーが監督した恐怖映画「魔女(吸血鬼)」Ang Asuwang (1932)であった。エスコルタ街のリリック劇場で初公開された「魔女」は、英語とスペイン語の台詞にタガログ語の字幕が附せられていた¹²⁾。その後、ネポムセノがフィリピン人による最初のトーキ

ー「黄金の短剣」Punyal na ginto (1933)を発表する。

トーキー初期において、フィリピンの映画産業は急速に発展した。サンパギータ社(1937年ペドロ・ヴェラ創立)やエクセルシオール・ピクチャーズ社(1938年ドン・ラモン創立)、LVN社(1938年ドーニャ創立)を代表とするメジャー・プロダクションが中心となり、メロドラマやミュージカルを主体に製作本数を増やし、1938年には劇映画32本、音楽短編7本、ニュース映画17本が製作された。この内スペイン語版は1本を数えるだけで、残りはタガログ語版で占められた¹³⁾。フィリピン映画界におけるタガログ語の勝利は、その観客層がスペイン語や英語を理解する支配階級ではなく、飽くまでも庶民階級であったことを示している¹⁴⁾。政治的には、フィリピンを統治していたアメリカとの関係が密接であったように、フィリピン映画の内容と形式は、サルスエラを始めとする演劇的伝統に加えて、アメリカのジャンル映画の影響が濃厚であった。ランベルト・アヴリャーナやヘラルド・デ・レオンなど、フィリピン映画の黄金時代と呼ばれる1950年代から60年代に活躍する監督がデビューしたのも、丁度この時期のことである。

3. ヘラルド・デ・レオンの映画

(1) 植民地主義とナショナリズム

生涯に72本の映画を残したと言われるヘラルド・イラガン・デ・レオンは、1913年に生まれた。イラガン家は演劇と映画の世界で、〈フィリピンのバリモア家〉と呼ばれる名門であった。少年時代のヘラルドは、映画館でサイレント映画のピアノ伴奏を勤め、無数の映画を浴びるように観た。高校卒業後、医学部で優秀な成績を修めると同時に、俳優兼脚本家として映画界での活動も始めた。「椰子の家」Bahay Kubo (1938)で監督デビュー、当時まだ10代だったエディ・ロメロの脚本を映画化した「教師」Ang Maestra (1941)を大ヒットさせた。

ところが、1942年日本軍がマニラを占領すると、フィリピン映画界も南方政策の一環として組み込まれることになった。小国英雄の脚本、衣笠貞之助の監督で、ホセ・リサルとエミリオ・アギナルドを描いた国策映画が東宝で企画されたのも、同じ時期のことである¹⁵⁾。結局のところ、この企画は陽の目を見なかったが、かつてスペインから覇権を奪ったアメリカ人がリサルを取り上げたように、アメリカに代わる支配的立場についた日本人が同じ題材を選択することで、西欧列強の帝国主義を批判しながら、日本の立場を正当化しようと試みたことは興味深い事実である。(しかしながら後述するように、リサルの国民文学は、戦後デ・レオンによって映画されることになる。)[マニラに医者はいるが、監督は一人

しかない」¹⁶⁾と決め付けられたデ・レオンも、反米主義を掲げた『あの旗を撃て』を始めとする日本の国策映画に協力することを余儀なくされるのであった。

アメリカで映画俳優として活躍した経歴のある阿部豊は、1925年の日活入社後、エルンスト・ルビッチばりのソフィスティケイティッド喜劇を連発して瞬く間に一流監督の座に就いたが、1938年の東宝移籍後は国策映画を手がけたことで知られている。『燃ゆる大空』(1940)と『南海の花束』(1942)に続く『あの旗を撃て』は、占領下のフィリピンで製作された最初の日本映画であり、日本軍のフィリピン進攻の正当化を意図したものである。

この作品について、アメリカ人のマーク・ノーネスは次のように述べている。

「『あの旗を撃て』は作品の価値から言えば、最も優れた日本の戦争映画の一本である。批評家の中にはこの作品の優れた効果を阿部の戦前のハリウッドでの経験のためという人もいるかもしれないが、私の場合は、フィリピンの偉大な監督であるジェラルド・ド・レオンにその名誉のいくぶんかを与えたいという誘惑に駆られる。スタイルの点では、『あの旗を撃て』は分裂症気味である。シーン毎に二つの明らかに異なるスタイルの間を行き来するのだ。一つはド・レオンを有名にしたメロドラマ風のスタイルだ。もう一つは、阿部のスタイルと言ってもいいと思うが、典型的なファシズムのスタイルである。」¹⁷⁾

英語に堪能だった阿部が、レオンを始めとするフィリピン人スタッフと意志の疎通に格別の苦労があったとは思われないし、アメリカ生活を経験した阿部とアメリカの支配下で育ったレオンは、アメリカ文化の圧倒的な影響を受けていることでは共通していた。その一方、戦中の日本の国策映画の中で、積極的に戦意高揚の効果を上げた作品が少なかったことは知られている。従って、国策映画の成功作である『あの旗を撃て』のスタイルが、典型的なファシズムのものであったとしても、この作品が先行するハリウッドの戦争映画を如何に消化・吸収しているかという点の解明を待たなければ、ファシズムのスタイルがアメリカ映画に由来するのか、あるいは日本映画に由来するのかも不明のままであろう¹⁸⁾。

『あの旗を撃て』の直後にデ・レオンが監督した「三人のマリア」Tatlong Maria (1944) は、1943年1月から6月にかけて『リワイワイ』誌に連載され、1944年の「大東亜文学賞」を受賞したホセ・エスペランサ・クルスの同名小説を映画化したものである。梗概は次の通りである。

「マニラ郊外の田舎にマリア・エスペランサ、マリア・フェ、マリア・カリダッドという三人の姉妹がいたが一

番下のカリダッドは未亡人の母を助け農業を営む。あと二人の姉たちはマニラに出て働き、それぞれ家庭を持つが、「田舎者」の妹とはだんだん中が疎遠になる。やがてマニラも戦火に見舞われ、食料も乏しくなると二人の姉は夫を伴ってカリダッドのもとに頼ってくる。彼女らを快く迎え入れた妹は姉妹力を合わせて田を耕し農民として生きてゆくことを勧める。」¹⁹⁾

この映画の脚本は、『上海陸戦隊』(1939)や『指導物語』(1941)、『海軍』(1943)など、国策映画で知られる沢村勉が担当したものだが、新聞や雑誌の広告では、ベン・アロンソの名でクレジットされた。つまり、本来は日本の占領政策に従った作品なのであるが、「田園風景をふんだんに写し」、「ユーモアありミュージックあり」の『三人のマリア』のテーマは、「農村の豊かさ、美しさ、土を愛する心を描くと共に、「東洋の徳である謙虚さ、両親への孝行」を主人公カリダッドを通じて描こう」としたとも評されている²⁰⁾。

1945年7月、アメリカのマッカーサー将軍がフィリピンを日本から解放した。翌46年7月には、フィリピン共和国が樹立され、400年間にわたる植民地支配に終止符が打たれた。1950年代に入ると、マヌエル・コンデの「ジンギス・カン」(1951)が、ユナイテッド・アーティスツ社の配給でアメリカへ輸出され、国内市場ではサンパギータ社、LVN社、プレミア社(1946年シリアシオ・サンチャゴ創立)が三大メジャー(レブラン社を加えると四大メジャー)として君臨した。サンパギータ社はメロドラマ、LVN社はコメディ、プレミア社はアクション(活劇)を得意としていた。

こうしたフィリピン共和国の揺籃期に、レオンはリサールの二編の長編小説「ノリ・メ・タンヘレ」と「エル・フィリプステリスモ」に基づいた三部作「シーサ」Sisa (1951)、『ノリ・メ・タンヘレ』、「エル・フィリプステリスモ」El Filibusterismo (1962)を完成している。スペイン語で書かれた小説「ノリ・メ・タンヘレ」は、1887年ベルリンで刊行された。ラテン語でノリ・メ・タンゲレと読める題名は、ヨハネの福音書で、復活したキリストがマグダラのマリアに対して発した言葉「我に触るな」に由来する²¹⁾。既にサイレント時代の1915年、エドワード・メイヤー・グロスが二作を当時としては破格の上映時間で映画化しているし²²⁾、トーキー初期にもネボムセオが「ノリ・メ・タンヘレ」の二度目の映画化を果たしている。何れにしても、フィリピンの国民文学と言われながら、原著の読めるフィリピン人が限定されていたことは留意する必要があるだろう。デ・レオンの『ノリ・メ・タンヘレ』について、佐藤忠男は次のように述べている。

「(前略) 有名な小説「ノリ・メ・タンヘレ」からストーリーを得たもので、スペイン統治時代の教会に働く少年たちとその母親の物語であり、教会の偽善を告発する内容である。アメリカ映画的なきびきびした運びで、虐げられた人々の人生を描いている。

ディッケンズの小説を読んでいるような感じ、と言ったらいいだろうか。ストーリーの波乱を追いながら、リアリズムの骨格も確かなものがある。

フィリピン映画は、明らかに、圧倒的に強力なアメリカ映画の影響下に育っている。感傷を排したきびきびしたストーリー展開や、登場人物たちがあんまりしんみり考え込んだり涙にかきくれたりしないで、それぞれの目標をめざして積極的に行動するところなどに、アメリカ映画的なものがくっきりと見てとれる。」²³⁾

フィリピン映画史上において、デ・レオンのリサル三部作が純粋なナショナリズムの発露という点において注目されるのは当然のことであるが、フィリピンにおけるキリスト教修道会の腐敗と民族意識の芽生えを主題として取り上げる時に、リサルがスペイン語を用いたように、デ・レオンがアメリカ映画の文体に倣ったことを無視することは出来ないだろう。残念なことには、デ・レオンのリサル三部作は、フィリピンの歴史や社会に無関心な欧米や日本の観客には、鑑賞する機会さえ殆ど与えられなかった。

(2) ジャンル映画の密林

第二次世界大戦がハリウッドに新しい戦争映画を誕生させると、フランスやイタリアと並んで、フィリピン(太平洋に浮かぶジャングルの島)はその重要な舞台となった。ティ・ガーネットの「バターン」Bataan (1943) やジョン・フォードの『コレヒドール戦記』They Were Expendable (1945)、フリッツ・ラングの「フィリピンのアメリカ人ゲリラ」American Guerilla in the Phillipines (1950) など、フィリピンにおける対日戦を題材にした戦争映画は、イスラム教徒との戦いを扱っていたモロモロ映画に、対日ゲリラ運動という新しい題材を与えることになった²⁴⁾。更にその後は、日本で最初に一般公開されたフィリピン映画として知られるエディ・インファンティの『ゲリラ部隊未だ降伏せず』Nenita Unit (1953) のように、日本軍の代わりに共産ゲリラを扱ったものも作られるようになる²⁵⁾。ともかく、低予算の戦争映画であるモロモロ映画は、比較的外国市場でも流通したが、その文化的背景は看過されるのが常であった。

エディ・ロメロ製作、デ・レオンとロメロ共同監督の「地獄の城壁」The Walls of Hell/Intramuros (1964) は、モロモロ映画の系譜上にある戦争映画で、第二次世界大戦中、フィリピン人捕虜を人質にして、イントラムロス

と呼ばれるマニラの旧城址に立て籠もった日本軍を、アメリカ軍中尉がゲリラと協力しあって打ち破るというものである。死んだものと思われていた中尉のフィリピン人妻が、実は日本軍の捕虜になっていたというプロットから、アメリカでは戦争メロドラマとして受容された²⁶⁾。

同じくエディ・ロメロ製作、デ・レオンとロメロ共同監督の「モロ祈禱師」Moro Witch Doctor (1964) も、アメリカで公開されている。フィリピンで農園を所有する二人のアメリカ人が殺害されたため、CIAのエージェントが現地に派遣されるが、被害者の一人の妹と協力して捜査を進めて行くうちに、殺されたと思われた二人が生きていて、農園が麻薬の密売を隠蔽するものだったことが明かされるという物語内容を持っている。キャロル・リードの『第三の男』The Third Man (1949) を思わせるミステリー仕立てのプロットは、戦争映画とは異なっているものの、アメリカでは冒険メロドラマとして理解された²⁷⁾。

こうした活劇とメロドラマの融合に、デ・レオンの作家的特徴が現れていると見ることも可能だが、その一方、彼が得意としたジャンルに、フロイト的精神分析に依拠したエロティシズム志向を示す恐怖映画があった。1950年代後半から1960年代にかけては、モノクロからカラーへの転換期を迎えた恐怖映画が、夥しい量の血をスクリーンに撒き散らし始めると同時に、イタリアやスペイン、メキシコなどの各国に広く定着した時期である²⁸⁾。このほぼ同時期に、デ・レオンはロメロと共に、フィリピンに恐怖映画を定着させた先駆者としても知られている²⁹⁾。

デ・レオンとロメロ共同監督の『残酷の人獣』Terror Is a Man (1959) は、H・G・ウェルズの古典的なSF恐怖小説「モロー博士の島」(1896)の3度目の映画化作品である³⁰⁾。太平洋に浮かぶジャングルの島という地誌学的特徴は、既に第二次世界大戦映画でも使い古された背景ではあったが、ドライブ=イン・シアター向けの低予算映画としては十分であり、アメリカを始めとする海外市場で最も広く流通したフィリピン映画の一本になった。1966年には日本でもNCC社によって輸入されたが、「公開にさいし“恐怖場面には目をつぶって下さい”というキャッチ・フレーズが強調された半人半獣が画面を荒れ狂う恐怖映画」³¹⁾として記録された以外は、殆ど忘れられてしまった。梗概は次の通りである。

「この映画は、豹を人間のような生き物に変える実験に成功した元パーク・アヴェニューの外科医ジラード博士の物語を語っていた。物語は、難破船の唯一の生存者であるアメリカ人技師が孤島のイスラ・サングレ(血まみれ島)の浜辺に打ち上げられたところから始まる。次第

に彼はジラードが成し遂げようとしていること、つまり野生動物の肉体から思考し感情を持つ人獣を創造することの真の恐ろしさに気付いて行く。」³²⁾

『残酷の人獣』以後のほぼ一〇年の間に、デ・レオンは〈血まみれ島サーガ〉とも呼ばれる一連の恐怖映画、「血まみれ島の花嫁たち」Brides of Blood Island (1965)、「血を飲む人」The Blood Drinkers (1966)、「吸血鬼の呪い」Curse of The Vampires (1967)、「血まみれ島の気狂い博士」The Mad Doctor of Blood Island (1969)を完成し、最後の作品で「モロー博士の島」の主題に回帰することになる³³⁾。キリスト教と深く結び付いたヴァンパイア（吸血鬼）神話を、カソリック信仰の根強いフィリピンに移植した「血を飲む人」と「吸血鬼の呪い」については、このジャンル研究の第一人者とも言うべきジョン・L・フリンが次のように言及している。

「ヘラルド・デ・レオンによる二本の吸血鬼映画の一作目の「血を飲む人」は、パートリ・エルジェベト物語の奇妙な改作である。愛しいクリスティーネを死から呼び返そうと願う貴族マルコ（中略）は、恋人の双子の姉妹チャリータの心臓と血を盗むために田舎町に旅行する。彼と三人の同胞—蝙蝠、セクシーな誘惑者、そしてせむしの小人—は、幾つかの企てを失敗して、ある旅行者が彼らの危険性を悟る。彼は村人を結集し、“吸血人”たちを追いつめて、（実現されなかった続編のために）逃げたマルコを除く全てを殺す。何のひねりもない筋はかなりだれていて、お粗末なダビングと不適当な編集がこの長編を見るに耐えないものになっている。」³⁴⁾

「デ・レオンの二本目の吸血鬼映画「吸血鬼の呪い」は、現代に生きるある吸血鬼の一家の苦難と試練を扱っている。レオノーラと彼女の兄弟は帰宅して、ママが吸血鬼になってしまったことを知る。二人は、パパが鎖でつないだ地下の倉庫から彼女を解放するが、間もなく一家の全員が“悪の怪物”になる。一家はある小さな村を襲撃し、土地の人たちの血を吸い始める。本来けばけばしくエディプス・コンプレックス的なヘラルド・デ・レオンの映画は、派手なカラーの血と近親相姦のイメージに凝り、気取ったものを試みている。」³⁵⁾

正統的なゴシック・ホラーを高く評価するフリンは、ドライブ＝イン・シアター向けのデ・レオンの作品にはやや厳しい。1960年代におけるデ・レオンの活動が、多分にアメリカ映画の下請け仕事のような印象を与えることは否定出来ないが、このことは彼の長年のパートナーだったロメロの場合には、寧ろ積極的な選択であったように思われる。『残酷の人獣』の時から既にアメリカ資本を導入していたロメロは、1970年に俳優のジョン・アシュレーと共同でフォー・アソシエイツ社を設立、第一回

作品「黄色い夜の獣」The Beast of Yellow Night (1971)を完成する。偶々アシュレーの旧友だったロジャー・コーマンは、「黄色い夜の獣」のセットを訪れた契機に、ジャック・ヒルのWIP映画『残酷女囚刑務所』The Big Doll House (1971)のロケーション撮影をブエル・トリコの代わりにフィリピンで行うことに決めた。一般社会から隔絶された刑務所や少年院などを舞台とした映画は、映画史の上では「監獄もの」とでも称するジャンルを形成して来たが³⁶⁾、「監獄もの」の女性版であるWIP (Women in Prison) 映画では、屢々女優たちのヌードやサディスティックな拷問の場面がしつらえてあり、クライマックスの暴動、脱獄へと至る³⁷⁾。独裁的な権力者が監獄を支配するという前提から、架空の国が舞台となることも少なくないが、フィリピンの気候風土が一見中南米に似ていることも、フィリピン・ロケが重用された一因である。

コーマンのニュー・ワールド社では、『残酷女囚刑務所』に続いて、同じくヒルの「大きな鳥籠」The Big Bird Cage (1972) やジョナサン・デミの『女囚刑務所／白昼の暴動』Caged Heat (1974) などのWIP映画を連発したが、その中にはシリオ・H・サンチャゴ製作、デ・レオン監督の「女囚たち」Women in Prison (1971) も含まれていた。（因みに、デミの作品を除く三本に出演していた黒人女優がパム・グリアーであり、最近クエンティン・タランティーノの『ジャッキー・ブラウン』Jackie Brown (1997) でタイトル・ロールに起用された彼女は、再び脚光を浴びることになる。）³⁸⁾ 「ルーム69」Room 69 (1969) をデ・レオンと共同監督しているサンチャゴは、既にプロデューサーとして、アメリカ資本でロメロ監督の「機甲部隊」Cavalry Command (1963) と「誘拐者たち」Kidnappers (1964) を手がけた遣り手である。コーマンと配給契約を結んだサンチャゴは、その後「私を飛ばして」Fly Me (1972)、「TNT ジャクソン」TNT Jackson (1974)、「カヴァー・ガールのモデルたち」Cover Girl Models (1975)、『エンジェルコマンド』The Sisterhood (1987)、「絹2」Silk 2 (1990)、「鷲の眼3」Eye of the Eagle 3 (1992)、「炎の戦場」Field of Fire (1992)、「炎の鷹」Firehawk (1993)を自ら監督しているが、一般には低予算映画の職人と見なされ、フィリピン映画史の中では殆ど言及されることはない。

サンチャゴよりは知名度の高いロメロも、1970年代にはコーマンの古巣であるAIP社のために、「女狩り」The Woman Hunt (1972) や「野蛮な娘たち」Savage Sisters (1974)を完成している。共に女性に対するサディスティックな暴力場面のある映画であるが、女性版スパイ映画の〈ジンジャー〉シリーズ、ドン・シェーンの『女猫の

舌』Ginger (1972) や『金髪ドラゴン／ブロード・フィンガー』Ginger for Loving (1972) の主演女優チェリー・キャッファローをヒロインに起用した後者は、戦争映画とWIP映画を融合させていることで注目に値しよう³⁹⁾。この後も、フランシス・フォード・コッポラの『地獄の黙示録』Apocalypse Now (1979) の現地スタッフとして協力するなど、ロメロとアメリカ映画界との結び付きは緊密に保たれて行く一方、デ・レオンは1970年代後半には新作を撮る機会を失い、1981年に亡くなってしまうのである。

4. 終わりに

アメリカにおけるヴェトナム戦争映画の第一次ブームが、『地獄の黙示録』に代表される1970年代後半であったとすれば、第二次ブームはオリヴァー・ストーンの『プラトーン』Platoon (1986) に始まったと言えるだろう。この第二次ブームにおいて、アメリカ映画はヴェトナムの戦闘場面を本格的に取り上げたのだが、ヴェトナム・ロケが行われることはなく、フィリピンやタイで撮影されることが多かった。(ストーンのヴェトナム戦争三部作の中、『プラトーン』と『七月四日に生まれて』Born on the Fourth of July (1989) はフィリピンで、『天と地』Heaven and Earth (1993) はタイで撮影されている。) ヴェトナム戦争映画ブームはイタリアにも波及し、ブルーノ・マッティの『サイバーロボ』Robowar (1988) や『サイゴン野獣刑事』Cop Game/Giochi di poliziotto (1988)、ステルヴィオ・マッシの『ブラック・コブラ2』The Black Cobra 2 (1989) など、遙かに低予算ながら、同じフィリピン・ロケを行った。同じ頃、イタリア映画として日本に紹介されたアーヴィング・ジョンソンの『ファントム・ソルジャー』Phantom Soldier (1987) とポール・D・ロビンソンの『ザ・コマンダー』Commander: The Last American Soldier (1987) は、実際にはフィリピンの大手プロダクションであるリーガル映画社の作品であった。紛らわしいことは、ポール・D・ロビンソンがイタリア人のイグナツィオ・ドルチェの変名であるではなく、イタリア映画もフィリピン映画も、アメリカ映画の同ジャンルを意図的に剽窃しながら、其々微妙に異なった作品となっていることである。

映画史の上において映画作品のナショナリティが問題にされる時、少なくとも次の二つの水準で論じられることになる。一つは映画作品の国籍であり、もう一つは映画作品の国民性である。経済学的視点に立てば、映画作品の国籍は資本の問題であり、製作に当たったプロダクションの国籍に順じるものと見なされる。一方、広い意味での社会学的視点に立つならば、映画作品に何らかの

国民性(民族性)の反映を読みとることも可能になる。ところが、主題的にも形式的にも、国民性以上にジャンルの規則が映画作品にドミナントな要素として作用することもあるのである。例えば、本来はアメリカ合衆国の建国史であり、建国精神と不可分な西部劇が、1960年代のヨーロッパにおいて量産されたように、ジャンル映画は屢々国境を軽々と越えて来た。とりわけ、限定された国や地域で消費されることを念頭に置いて製作されたローカル映画とは異なり、当初から海外市場を目指すジャンル映画の場合には、寧ろ無国籍性を装うのが当然であろう。

100近い言語を有する多言語国家であるのみならず、スペインやアメリカ、そして日本に支配された歴史を持つフィリピンは、実際には非常に複雑な文化社会を形成している。デ・レオンだけに限定した場合でも、西欧演劇に由来する大衆演劇を下地に、日本の占領政策に協力しながら、フィリピンのナショナリズムを鼓舞し、更にはアメリカ映画の下請け仕事もこなしてしまうという混沌ぶりであり、民族作家というよりは無国籍な職人といった趣を持っている。我々に課せられた責務とは、徒にデ・レオンを新たなアジアの映画作家として発見することではなく、彼の残した作品を一つ一つ検証することで、植民地主義がフィリピン映画に及ぼした影響を明らかにすることだろう。

注

- 1) 『映画ビデオ・イヤーブック1998』、キネマ旬報社、1998年、542-543頁。
- 2) 所謂「第三世界」の映画について論じる際に求められるパラダイムの変化の必要性については、以下の文献を参照のこと。斎藤綾子「解説／民族・文化・国家」、(『新映画理論集成1』岩本憲児、武田潔、斎藤綾子編、フィルムアート社、1998年、170-175頁。)
- 3) 横断的な映画史の詳細については、拙稿「越境するイタリア映画」(『東京工芸大学芸術学部紀要』、Vol. 3、1997年、29-34頁。)を参照のこと。
- 4) ラモン・マリア・サラゴサ『マニラ／都市の歴史』西村幸夫監、城所哲夫、木田健一訳、学芸出版社、1996年、66-68頁。
- 5) 前掲書『マニラ／都市の歴史』、34頁。
- 6) 『フィリピン裏町探検隊』小池あきら編、トラベルジャーナル、52-53頁。
- 7) 前掲書『マニラ／都市の歴史』、68-70頁。
- 8) Cf. Nicanor G. Tiongson, "Dal palcoscenico allo schermo: Le tradizioni teatrali e il cinema filippino", traduzione di Philip Hill, in *Cinemasia 2.: Thailandia, Vietnam, Filippine, Indonesia*, Marsilio Editori, Venezia, 1983, pp. 81-89. [ニコノール・G・チョンソン「ステージからスクリーンへ」(『フィリピンの大衆文化』所収、めこん、1992年、10-26頁。)] 邦訳は英語版を定本にしているものと思われるが、英語版の原著'From stage to screen', in "Readings in Philippine Cinema", Rafael Ma. Guerrero (ed.), *Experimental cinema of Philippines*, 1983. を参照する機会は無かった。

- 9) Cf. Ernie A. de Pedro, "The First Movies in the Philippines", in *Panorama of Philippine Cinema*, pp. 8-9.
- 10) この時上映された作品中に、『フランス＝ロシア祭り』Fetes franco-russesのタイトルも見られるが、1907年版のリュミエール映画のカatalogには、この項目に分類された7本の作品が含まれ、どれに該当するのかわからない。
- 11) Ricardo Esposito, Max Della Mora e Massimo Monteleone, *Fant'asia : Il cinema fantastico dell'estremo oriente*, Granata Press, Bologna, 1994, pp. 256.
- 12) Mario A. Hernando, "A History of Philippine Cinema", in *The Golden Years Memorable Tagalog Movie Ads 1946-1956*, Danny Dolor, Manila, 1994, p. 28.
- 13) 『昭和十八年映画年鑑』、日本映画雑誌協会、1943年、680頁。(同復刻版、岩本憲児、牧野守監、日本図書センター、1994年。)
- 14) 当時の記録によると、1938年には長編67本、1939年には同70本が製作された。『昭和十九年映画年鑑』、日本映画雑誌協会、1944年、16-9頁。(同復刻版、岩本憲児、牧野守監、日本図書センター、1994年。)
- 15) Ibid., *Fant'asia : Il cinema fantastico dell'estremo oriente*, p. 258.
- 16) ピーター B. ハーイ『帝国の銀幕／十五年戦争と日本映画』、名古屋大学出版会、1995年、398頁。
- 17) マーク・ノーネス『「あの旗を撃て」』(『山形国際ドキュメンタリー映画祭'91／日米映画戦』福島行雄、マーク・ノーネス(編)、創人舎、1991年、258頁。)
Abe Mark Nornes, "Dawn of Freedom", in *The Japan/America Film Wars*, edited by Abe Mark Nornes & Fukushima Yukio, Harwood Academic Publishers, Switzerland, 1994, pp. 238-239.
- 18) 四方田犬彦によると、『あの旗を撃て』のある挿話は、日本軍が接収したジョン・フォードの『わが谷は緑なりき』How Green Was My Valley (1941) を見てヒントにしているという。テディ・コー、阿部マーク・ノーネス、四方田犬彦「シンポジウム『あの旗を撃て』をめぐって」、(『アジア映画史発掘シリーズ①「ヘラルド・デ・レオン監督をめぐって」報告書』、国際交流基金アジアセンター、1996年、33-34頁。)
- 19) 寺見元恵「日本占領下のフィリピン映画」、『講座・日本映画4／戦争と日本映画』、岩波書店、1986年、297頁。
- 20) 前掲の「日本占領下のフィリピン映画」、297-298頁。
- 21) ホセ・リサル『ノリ・メ・タンヘレ』岩崎玄訳、井村文化事業社、1976年、419頁。
- 22) Op. cit., *The Golden Years : Memorable Tagalog Movie Ads 1946-1956*, p. 28.
- 23) 佐藤忠男『世界映画史〔下〕』、第三文明社、1996年、168頁。
- 24) モロモロ映画及び戦後の対日ゲリラ戦映画については、次の文献を参照のこと。Agustin L. Sotto, "Notes on the Filipino Action Film", in *East-West Film Journal*, vol. 1, no. 2, June, 1987, pp. 1-14. クロデュアルド・デル・ムンド「『モロモロ映画』—『アダルナ鳥』再考—」、中山信子、永積けい、佐藤千広訳、(『映画学』11号所収、1997年、127-139頁)。
- 25) Lars, "Nenita Unit", in *Variety* 4. 21. 1954, reprinted in *Variety : Film Reviews 1954-1958*.
- 26) *American Film Institute Catalog : Feature Films, 1961-1970*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1976, p. 1190.
- 27) Ibid., p. 731.
- 28) 例えば、アルフレッド・ヒッチコックにとって最後のモノクロ作品『サイコ』Psycho (1960) における有名なシャワー・ルームの場面では、惨殺されるジャネット・リーの血は黒で表象されたが、ウィリアム・キャッスルのパート・カラー作品『戦慄させるもの』Tingler (1959) では、ジュディス・イヴリンをショック死させるのは、浴槽から溢れんばかりの鮮やかな血の色であった。ロジャー・コーマンが『アッシャー家の惨劇』The Fall of the House of Usher (1960) に始めるカラーのエドガー・アラン・ポーものを連作し、ハーシェル・ゴードン・ルイスが『血の祝祭日』Blood Fest (1963) でゴア(血糊)映画の先駆者となるのも、同じ60年代のことである。ゴア映画については、次の文献を参照のこと。Philippe Rouyer, *Le Cinema gore : une esthétique du sang*, Editions du cerf, Paris, 1997.
- 29) Cf. "The Philippines" in *The BFI Companion to Horror*, edited by Kim Newman, British Film Institute, London, 1996, pp. 245-246. "Shoe Queen of Blood Irland", in Pete Toms, *Mondo Macabro : Weird & Wonderful Cinema around the World*, Titan Books, London, 1997, pp. 49-63.
- 30) H・G・ウェルズの原作小説『モロー博士の島』(1896) は、サイレント期にフランスのエクリプス社によって、アリゾナ・ビル・シリーズの『恐怖の島』L'Ile d'épouvante (1913) として映画化されたのを筆頭に、トーキー初期には米パラマウント社で、アール・C・ケントンの『獣人島』Island of Lost Soul (1932) としてリメイク。『残酷の人獣』の後、米AIP社でドン・テイラーの『ドクター・モローの島』The Island of Dr. Moreau (1977)、ジョン・フランケンハイマーの『D.N.A.』The Island of Dr. Moreau (1996) としてリメイクされている。
- 31) 『世界映画作品・記録全集1975年版』、キネマ旬報社、1975年、改訂版、1980年、271頁。
- 32) Cf. Pete Tombs, *Mondo Macabro*, Titan Books, London, 1997, pp. 50-51.
- 33) Ibid., p. 51-52.
- 34) John L. Flynn, *Cinematic Vampires : The Living Dead on Film and Television, from The Devil's Castle (1986) to Bram Stoker's Dracula (1992)*, McFarland, Jefferson, 1992, pp. 159-160. [ジョン・L・フリリン『シネマティック・ヴァンパイア／吸血鬼映画B級大全』濱口幸一、村瀬静二、濱田尚孝訳、フィルムアート社、1995年、165頁。] また、次の文献を参照のこと。*The Aurum Film Encyclopedia*, edited by Phil Hardy, Aurum, London, 1985, p. 176.
- 35) Op. cit., *Cinematic Vampires*, p. 162. [前掲書、167頁。] また、次の文献を参照のこと。op. cit., *The Aurum Film Encyclopedia*, p. 219.
- 36) 有名なフェルディナン・ゼッカの『ある犯罪の物語』Histoire d'un crime (1901) では、銀行家を殺した犯人が逮捕されて死刑に至るまでの監獄生活が描かれている。1910年代以降のサイレント喜劇では、主人公が監獄に入れられるシチュエーションが屢々登場する。ミッキー・マウスのモノクロ時代の短編アニメーション『陽気な囚人』Chain Gang (1930) は、このジャンルが如何にポピュラーだったかを示す好例であろう。トーキー以後は、監獄の非人間性を暴いた社会派映画や、脱獄をモチーフにしたサスペンス映画が盛んに作られるようになる。代表的な作品には、ジョン・フォードの『河上の別荘』Up the River (1930) 及び『虎鯨島脱獄』The Prisoner of Shark Island (1936)、マーヴィン・ルロイの『假面の米國』I Am a Fugitive from a Chain Gang (1932)、プレストン・スタージェスの『サリヴァンの旅』Sullivan's Travels (1941)、ジョン・フランケンハイマーの『終身犯』The Birdman of Alcatraz (1961)、ステュアート・ローゼンバーグの『暴力脱獄』Cool Hand Luke (1967) 及び『ブルベーカー』Brubaker (1980)、フランクリン・J・シャフナーの『パピヨン』Papillon (1973)、ドン・シーゲルの『アルカトラズからの脱出』Escape from Alcatraz (1979)、フランク・ダラボンの『ショーシャ

ンクの空に』The Shawshank Redemption (1994)、バリー・レヴィンソンの『スリーパーズ』Sleepers (1996) などがある。また、捕虜収容所や強制収容所を舞台にした映画も、この「監獄もの」のヴァリエーションと見なすことが出来よう。

- 37) ヘスス・フランコの「99人の女たち」99 mujeres (1968) の興行的成功が、ロジャー・コーマンに WIP 映画の製作を思い付かせた。Cf. op. cit., *Mondo Macabro*, p. 54. また、代表的な WIP 映画には、次のような題名が上げられる。ロジェ・リシュベの「女刑務所」Prisons de femmes (1928)、マリオン・ガーリングの「刑務所の淑女たち」Ladies in the Big House (1931)、ランバート・ヒルヤーの「刑務所の女たち」Women in the Big House (1936)、レオニード・モギーの『格子なき牢獄』Prison sans barreaux (1938)、エドガー・G・ウルマーの「鎖に繋がれた娘たち」Girls in Chained (1943)、ジュリアン・デュヴィヴィエの『神々の王国』Au royaume des cieux (1949)、モーリス・クロシュの「娘たちの檻」La cage aux filles (1949) 及び「女刑務所」Prisons de femmes (1958) ジョン・クロムウェルの「獄舎に繋がれて」Caged (1950)、バーナード・ヴォルハウスの「こんなに若く、こんなに悪く」So Young, So Bad (1950)、J・リー・トンプソンの「弱き者と邪悪な者」The Weak and the Wicked (1953)、リュイス・R・セイラーの「女刑務所」Women's Prison (1955)、エドワード・L・カーンの「刑務所の娘たち」Girls in Prison (1956)、エドワード・バーンズの「感化院の娘」Reform School Girl (1957)、チャールズ・ハースの「娘の街」Girl's Town (1960)、ドメニコ・パオレッタの「悪魔島の女囚たち」Le prigioniere dell'isola del Diavolo (1962)、ヘスス・フランコの『女刑務

所発情狂』Los amantes de la isla del diablo (1968)、「獄中の女たち」Frauengefängnis/Femmes en cage (1975)、『女体拷問人グレタ』(Greta Haus Ohne Männer) 及び『ウーマン・プリズン/死刑』Sadomania (1980)、トーマス・デ・サイモンの『女囚残酷性地獄』Prison Girls (1972)、ブルネッロ・ロンディの「女刑務所」Prigione di donne (1974)、リーノ・ディ・シルヴェストロの「ある女刑務所の秘日誌」Diario segreto da un carcere femminile (1974)、エドアルド・ムラルジャの『女囚SEX集団』Orinoco, prigioniera del sesso (1979) 及び『虐待女刑務所』Femmine infernali (1979)、ブルーノ・マッテイの「エマニュエル、ある女刑務所のルポルタージュ」Emanuelle: reportage da un carcere femminile (1982)、ポール・ニコラスの『チェーンヒート』Chained Heat (1983)、セルジョ・ガッローネの「極悪な格子」Perverse oltre le sbarre (1983) 及び「暴力囚人」Detenute violenti (1984)、セルジュ・ルロワの『密室の渴き』Contrainte par corps (1987)、ミケーレ・マッシモ・タランティーニの「逃亡する女たち」Femmine in fuga (1984)、レアンドロ・ルッケッティの『アマゾネス・プリズン』Caged - le prede umane (1991)。cf. op. cit., *Fant'asia*, pp. 274-275.

- 38) ジャック・ヒルはやはりパム・グリアーをタイトル・ロールに配した『COFFY/コフィ』Coffy (1973) をAIP社のために完成した後、『スイッチブレイド・シスターズ』Switchblade Sisters (1976) で再び WIP 映画の主題を取り上げている。

39) Op. cit., pp. 260-261.