

# 日米の現実認識の差 映画への視点を巡って

前田 譲治

## 要旨

日米が各々制作した2種のゴジラの characterization の比較と、日米の映画題名の方向性の比較と、アメリカ映画の素材の検討を行った。これらの作業を通して、アメリカ人は荒唐無稽な映画内容を、現実との連続性を有した、現実と近い世界と眺める傾向が強いのにに対して、日本人は、映画内容を現実と完全に乖離した別世界と認識する傾向が強いことを明確化した。次に、現実の日本人とアメリカ人の行動形態に注目した。まず、日本人とは異なり、アメリカ人は映画内容に対して、それが現実であるかの如き反応を示す点を明らかにした。次いで、日本人が決して現実とは認識できない荒唐無稽な噂を、アメリカ人は現実として受容する点に注目した。以上の在り方を論拠として、アメリカ人が現実として受容可能な領域は、日本人よりも格段に広く、日米間では現実認識のあり方に多大な差異が存在すると結論付けた。

## キーワード

*GODZILLA* (1998)、『ゴジラ』(1954)、映画の題材、映画題名、噂、虚構、現実

## 序論

アメリカ人と日本人の間には、現実に対する認識のあり方に、どのような差異があるのだろうか。本稿においては、日本人とアメリカ人の、映画内容に対する認識の差異に特に注目したい。日米双方の映画に対する認識の特質に特に注目することにより、日本人とアメリカ人の間の、現実認識のあり方の違いの本質の一端を明確化し、日米の文化の差異の一側面を把握することを本稿の最終目的とする。

## I 日米のゴジラの差異

ゴジラは、日米両国で各々異なった映画が制作されている。日米のゴジラの characterization に注意すると、興味深い差異が見られる。この点に注目しつつ議論を開始したい。アメリカで制作された *GODZILLA* (1998)<sup>1</sup>には、ゴジラの食生活の詳細が紹介されている。具体的

には、ゴジラが、人間にとっても一般的な食物である魚を主食とする事実が紹介され、食べる分量や食べる際の様子も具体的に描かれている。加えて、ゴジラの生殖に関する詳細も描かれている。すなわち、ゴジラが無性生殖であること、産卵した卵が孵化する様子、孵化直後の幼虫ゴジラの様子など、ゴジラの生殖の一部始終が描かれ、親ゴジラが有する母性本能も描かれる。また、ゴジラは南太平洋から遠路はるばる、ニューヨークにまで到来する。この奇異なゴジラの遠出の動機は繁殖のためと明確に説明され、さらに、その行動パターンが動物全般に普遍的に共有されている点も指摘される。ゴジラが両生類であることも指摘されている。このように、一般的な動物が持つ常識的な属性、普通の動物との共通項を、アメリカ版ゴジラは数多く与えられている。つまり、現実の動物を描く感覚で、アメリカ版ゴジラは一貫して描かれている。この点は、人間用妊娠検査薬で、ゴジラの妊娠が判明する設定からも指摘できる。生殖に関しては、ゴジラと人間との間の類縁関係すら暗示されている。このように、アメリカ版ゴジラには、現実の生物との共通性が幾重にも描き込まれている。現実の生物とゴジラとの間に関連性を設けることに、*GODZILLA* は没頭している。

アメリカ版ゴジラの characterization に注目し続けると、ゴジラは、銃弾の被弾によって出血し、重火器の砲弾の命中により容易に絶命する。これは、動物として、ごく常識的なあり方である。やはり、現実的な生物として、アメリカ版ゴジラは一貫して造形されている。ゴジラを、現実に存在する動物の体を単に大きく拡大した存在として描くことに *GODZILLA* は専念している。虚構性の強いゴジラを、何とかして現実の枠内に押し込めようとする感覚が *GODZILLA* には横溢している。この事実は、別視点からも明確化できる。

この映画は、フランスの核実験の場面で幕を開ける。その際に、核爆発の閃光に曝されるトカゲ様の生物と、その卵に死の灰が降りかかる様子が描かれる。このオープニングの次の次に登場する場面では、放射能汚染によって巨大化したミミズが登場している。当然ながら、これらの場面の組み合わせは、観客に対して、ゴジラはトカゲ様の生物が放射能の影響で巨大化した存在との憶測を促す。ゴジラが、なぜ現実にはありえない巨大化を経たのかに関して、放射能の実態に精通しない大半の観客を漠然と納得させる状況設定が準備されている。ゴジラの非現実的な巨大化に関する似非科学的な理由付けを観客に示唆するように、冒頭場面とその後の場面との組み合わせは慎重に計算されている。ゴジラが存在に合理性、現実味を付与しようとする映画の姿勢は、この形でも読み取れる。

また、冒頭の核実験の場面のみは、カラーではない、現在の映画では稀な 2 色構成が用いられ、画像には頻繁な振動、傷のようなライン等の乱れが数多く伴い、画像の粒子も粗いものが使用されている。3 分弱続く、この場面の大半では映写機のリールの回転音が効果音として用いられ、この場面が、録画（あるいは再生）されつつあるイメージが与えられている。また、

画面に登場する標識から核実験場が仏領ムルロア環礁であることが分る。この映画は1998年初夏に公開されているため、映画の冒頭は、1995年9月にフランスがムルロア環礁で現実に行なった核実験を観客に想起させるだろう。この形で、冒頭場面は、二重に記録映像としての色彩を帯びさせられている。冒頭場面に加えられた工夫の数々も、この映画に現実的なイメージを付加しようとする姿勢と解釈できる。

このように、アメリカ版ゴジラは、現実離れた虚構性の強い存在と割り切っては決して描かれていない。ゴジラを、現実に存在する動物の延長や変種として描こうとする確固たる意識が *GODZILLA* の中には満ちている。この作品は、絶対に存在しえない虚構であり、超現実的存在であるゴジラと、現実との間に接点を設けようとして、一貫して多様な試みを行っている。

*GODZILLA* に見られる映画制作姿勢に通じるものを、『インデペンデンス・デイ』にも見出せる。アメリカには、「ロズウエル事件」と呼ばれる、新聞にも掲載された未確認情報がある。それは、1947年に、ニューメキシコ州ロズウエル付近に墜落した宇宙船と宇宙船に乗っていたエイリアンの死体を、政府が「エリア51」という秘密基地に回収したというものである。エリア51が現実に存在するか否か、あるいは、この事件全体が現実に起こったか否かは、共に不明である。しかし、これらのエピソードはアメリカ人の間では伝説として伝わり、多くの国民がこの事件を事実と認識している。例えば、ロズウエルという単語をインターネットで検索すると、この事件に関するホームページが無数にヒットする。極めて限定された個数ではあるが、筆者の周辺のアメリカ人に尋ねてみても、ロズウエル事件は事実であるだろうとの回答が多く返ってくる。このように、ロズウエル事件は真偽不明な伝説であるが、多くのアメリカ人にとっての神話的な現実となっている。

『インデペンデンス・デイ』は、そのロズウエル事件の宇宙人が、地球を侵略する設定になっている。さらに、この映画には、ロズウエル事件の重要な構成要素である施設、エリア51も登場している。つまり、多くのアメリカ人が、現実として漠然と認識している宇宙人や施設が、登場しているのである。この設定によって、『インデペンデンス・デイ』は、アメリカ人の視点からは現実と目されている事件との関連性を有することになる。この映画は、現実性が極端に希薄な、エイリアンの地球侵略を描いている。そのような、虚構性が究極的に強い映画内容に対してすら、国民の多くが事実として認識している情報との連続性が与えられている。やはり、虚構性の強いSF作品でありながらも、『インデペンデンス・デイ』は純然たる非現実と割り切っては提示されていない。この映画は、あくまで、アメリカ人固有の視点を通して見た場合の現実の延長、変種として描かれているのである。

*GODZILLA* と『インデペンデンス・デイ』は共に、荒唐無稽な状況設定を、現実の変種や

延長として描こうとする感性に支えられている。映画の内容を、非現実的な虚構として突き放しては描かない点で共通性が認められる。このような、2作品に共通して確認できた、映画の全体的構造を支配している感性は、日本映画の方向性と対置した際に、その独自性が際立つ。

以下に、日本で制作された『ゴジラ』(1954)の映画内容を検証したい。本作品は洋上を航行中の船舶の描写で幕を開ける。この場面において、突然、海面に白熱光が浮上し、直後には、船舶に白熱光が浴びせられ、船は炎上沈没する。陸上の描写を少し挟んだ後、今度は、航行中の別の船舶が突然、爆発炎上する場面が再登場する。この白熱光は後になって、ゴジラが発したものと判明する。つまり、アメリカ版 *GODZILLA* が冒頭でゴジラの現実性、合理性を演出しようとして試みていたのとは正反対に、日本版はゴジラに関する極めて荒唐無稽で不条理な描写を連ね、ゴジラの非現実性を前景化する冒頭となっている。

冒頭で荒唐無稽さを演出する、ゴジラが口から放射する白熱光は、鉄でさえも瞬時に溶解させるほどの高熱の炎である。ここにも、鋼鉄よりもゴジラの肉体の方が耐熱性の点で圧倒的に勝るといふ、極めて不条理な設定が見られる。他方、アメリカ版ゴジラは、息の急激な噴出によって外敵と戦う、生物として自然なあり方を与えられている。一貫して *GODZILLA* は、ゴジラを現実離れした存在として描くことを忌避している。さらに、日本版ゴジラは、強力な重火器の砲弾や爆雷の度重なる直撃にも全く肉体的損傷を被らず、流血は絶無で、5万ボルトの高圧電流が通電している電線に接触しても、全くの常態を保つ。さらには、物的証拠ゆえに説得力のある、古生物学者の説明を通して、水爆の爆発に複数回巻き込まれながらもゴジラは生存し続けていることが分る。日本版ゴジラは、生物として現実には絶対にありえない肉体を与えられている。このように、日本版ゴジラは、現実の動物との共通項が皆無の、不死不滅の存在として登場している。日本版の場合、ゴジラが極限的に現実離れし、一般的な生物とは全くの別次元の存在であることを強調することに、映画制作者の意識が向けられている。アメリカ版ゴジラとは対照的な *characterization* が成されている。

このようなゴジラも、最後には、孤高の科学者によって考案された、水中の酸素を破壊する設定の新兵器によって絶命する。この場面で、船から海中に潜水した先の科学者が、球体状の新兵器を、ゴジラ近辺で作動させると、球体から泡が多量に噴出する。泡に巻き込まれたゴジラは、すぐに苦悶を始め、しばらくの後に白骨化し、間もなく白骨も蒸発してしまう。しかし、一見して老朽化が目立つ潜水服を着用したのみで潜水した科学者は、この新兵器の発する泡の直近にいながら、その影響を受けない。また、科学者の頭上に停泊中の船も、この泡に巻き込まれるが、その影響を受けずに、常態を保っている。他方、ゴジラの肉体が複数回の核爆発にも耐えたことを考慮すれば、この新兵器が水中に引き起こす泡は、水爆以上の破壊力を有していることになる。そうであるならば、老朽化した脆弱な潜水服のみで保護された人間や、通常

の船舶が、新兵器が発する泡の破壊力に耐えるのは極めて不自然である。このように、ゴジラの死も、極めて不条理、非現実的な色彩で彩られている。

同様に、ゴジラの足音も、ゴジラの非現実性の前景化に連なるよう計算されている。ゴジラは上半身を初めて観客に見せる際と、2度目に見せる際に、打楽器の音調に類似した足音を、間断なく響かせている。その足音は等間隔で規則的に響き、ゴジラの静止状態においても継続して響き続け、その規則性は決して乱れない。2度目にゴジラが観客に上半身を見せる際には、海上を浮遊し、一地点に止まっている。しかしながら、足音は相変わらず、規則的に等間隔で響き続ける。3度目に観客の前に姿を現す際にも、ゴジラが海上に位置する間は、同様の足音が響き続ける。このように、ゴジラの姿勢、居場所いかんにかかわらず、足音が等間隔で響き続けるのは不条理である。しかしながら、ゴジラが3度目に姿を見せた際には、東京都内への上陸後に、その足音はかすかに聞こえる程度に微弱化し、やがて完全に消失する。ゴジラが4度目に登場し、都内に上陸した際は、硬質の地面を踏み続けているにもかかわらず、ゴジラは全く足音を響かせない。足音の異様な規則性、打楽器的な音調、合理的説明を拒絶する生じ方と消え方、これら足音の特徴は全て、ゴジラの非現実性をさらに増幅する。

日本版『ゴジラ』においては、ゴジラの食生活、生殖に関する情報は絶無のまま終わる。確かに、ゴジラの出現と同時に不漁が続くことが描かれている。しかし、ゴジラが食料として魚を捕食した結果なのか、それとも、ゴジラが帯びている放射能の結果なのかは説明されない。ゴジラは夜間に2度上陸し、都内を破壊する。その行動の動機も不明のまま終わる。つまり、ゴジラ存在に関する合理的説明が殆ど無いのである。他方、ゴジラが、ある島に上陸した際に招来した被害の報告には、詳細な数値が伴い、島が国会に派遣した陳情団も現実的に描かれている。さらには、ゴジラの東京での破壊活動の結果生じる人的被害も、多数の負傷者、母親と死別した遺児の描写など、詳細かつ具体的であり、極めて現実的に描かれている。ゴジラが登場していない場面での人間の描写には、一貫して確固たるリアリティーが認められる。つまり、映画は明らかに、ゴジラ存在のみを非現実の極致として描こうとしている。

ゴジラ登場の背景としては、僅かに、ゴジラが長年の安住の地から水爆実験で追い出された点と、核爆発の光への私怨ゆえに、地上の光に対して敵愾心を示すという情報が登場する。以上は、先の古生物学者の科学的根拠を伴った指摘により明らかになる。しかし、これらの設定は全て、映画の重要な主題である核批判の導入に大きく寄与している。これらの情報は、ゴジラの生態の明示を主目的とするというより、反核の主題の表現手段としての色彩が勝っている。

ゴジラも、例外的に、一点だけ現実との接点がある。それは、ゴジラが最初に観客に姿を見せる、ある島に伝わる島独自の伝説である。その伝説にゴジラの生態に関する情報が登場する。しかし、その神話は一老人によってのみ語られ、他の島民は神話を語る老人を嘲笑する

のみである。つまり、ゴジラに関する伝説は島民全体が共有するものですらく、かつ、島の外では説得力や信憑性が絶無なのである。ゴジラの現実との唯一の接点といえる伝説は、二重に普遍性が否定されている。

このように眺めると、ゴジラを現実の延長・変種として、現実との接点を設けつつ描くことに拘泥するアメリカ版ゴジラとは対極の形で、日本版は、ゴジラを完全な虚構と描くことに専念しているといえる。ゴジラを徹頭徹尾、荒唐無稽な存在として描くことに、映画のエネルギーは注がれている。日本の場合、虚構であるゴジラを、現実からかけ離れた存在として突き放して見る感覚が映画を統括していると判断できる。このように、ゴジラの日米比較を通して、アメリカ人は日本人以上に、現実と関連性を有した存在として虚構を眺めている可能性が見えてきた。この点を、以下において、さらに確認したい。

## Ⅱ アメリカ映画が取り込む素材の方向性

現実起きた事件や現実に存在する(した)人物を下敷きとして、多額の制作費を投入した大作映画が、他国には例を見ないほど、アメリカでは数多く制作されている。2000年以降に日本で公開された映画に限定して、現実の事件を題材にした映画のごく一部を挙げても、『キングダム・オブ・ヘブン』、『アラモ』、『ニュー・ワールド』、『ミュンヘン』、『トロイ』、『テキサス・チェーンソー』、『テキサス・チェーンソー・ピギニング』、『ユナイテッド93』、『ワールド・トレード・センター』、『ブラック・ダリア』、『硫黄島二部作』の多きに渡る。歴史上の有名人、もしくは、歴史に名は残してはいないが、実在する人物をモデルにして制作された映画のごく一部としても、『アリ』、『8 Mile』、『ネバーランド』、『ブラックホーク・タウン』、『ビューティフル・マインド』、『アビエーター』、『キャッチ・ミー・イフ・ユー・キャン』、『遠い空の向こうに』、『ミュージック・オブ・ハート』、『オールド・ルーキー』、『パッション』、『シンデレラマン』、『エリン・ブロコピッチ』、『戦場のピアニスト』、『ターミナル』、『カポティ』など、無数にある。このような映画の題材の選択の方向性は、邦画には見られない。

現実の状況を前提とした映画を作製すれば、映画内容をある程度現実に符合させなければならない制約が生じ、必然的に、娯楽性を自由自在に盛り込める度合いは低下するだろう。また、一部のアニメーションを除いては国内のみをその主な市場とする邦画とは異なり、平均するとアメリカ映画の興行収入のおよそ半分は、北米市場以外の海外から得られている。当然ながら、アメリカ以外の国の観客は、アメリカ固有の歴史、現実の忠実な再現に、アメリカ人と同次元の感情移入はできない。アメリカ映画の消費者の国籍を考えると、アメリカの現実を映画の素材にすることは、アメリカ映画の増益に必ずしも資するものとは言えない。このような前提にも関わらず、アメリカの現実に依拠した映画を制作することに、アメリカ映画は固執し

ている。しかも、『トロイ』、『ミュンヘン』、『戦場のピアニスト』といった作品から分る通り、必ずしも、アメリカ固有の歴史を映画化しているのではない。現実に密着し、観客が映画を鑑賞した際に、何らかの現実の歴史・事件・人物を想起することを促す作品を、アメリカ映画は制作する傾向が強い。このようなアメリカ映画固有のあり方にも、前章で確認した、現実と映画内容（虚構）との間に連続性を設けようとする感性を再度、読み取れるのである。

現実を単に忠実に映像化する形では、映画内容がニュース映像と大差のないものとなり、映画の本分である娯楽性の減退を招くだろう。そのため、映画内容は、現実と完全に同一ではありえない。当然、現実を素材にした映画でも、娯楽性への配慮に根ざした、大々的な粉飾、脚色加わり、虚構が多くを占めることになる。例えば、『ユナイテッド93』の場合、搭乗客以外は知りえない機内の状況や乗客同士の会話内容が、憶測によって詳細に再現されている。そのような前提があるにもかかわらず、映画が実話に合致していることを取り立てて強調するテロップが本編終了後に入ることが多い。例えば、『ユナイテッド93』と『ワールド・トレード・センター』の場合、本編終了直後に、映画の素材となった現実に関する解説文が登場する。『アポロ13』や、『遠い空の向こうに』のように、本編終了後に、映画の登場人物に対応する現実に存在した人々が、現在、現実にどのような状況にあるかが説明されることもある。また、『エリン・ブロコビッチ』では、映画の主人公のモデルとなった実在の女性が、端役のウエイトレスとして登場し、主人公を演じた女優ジュリア・ロバーツの名前であるジュリアの名札を付けていた。このように、アメリカ映画は、本質的には虚構である映画と現実との結びつきの強さを、観客に強調や暗示することに拘泥する。あるいは、『ユナイテッド93』は、映画の登場人物である航空管制官や軍関係者に、俳優ではない、テロ勃発当日に実際に勤務していた現実の航空管制官や軍関係者を多く配している。この映画では、映画の中で管制官に届く機内からの音声やモニターに登場するニュース映像も、テロ勃発当日の現実のものが一部、使用されたという。これらのあり方には、虚構の中に現実を移入しようとする強い執念を指摘できる。映画の世界と現実との境界線を不分明にすることを、アメリカ映画は強く好むのである。この傾向は、『フォレスト・ガンプ』の構成においても、指摘できる。

『フォレスト・ガンプ』には純然たる虚構の主人公が登場し、主人公に関するストーリーも全て完全な虚構である。しかしながら、この映画では、記録映像の中に納められている、現実の姿のケネディ大統領、ジョンソン大統領、ニクソン大統領、ジョン・レノンらが、映画の一場面とSFXによって合成されている。その結果、それらの現実に実在した人物が、映画の中で、虚構のフォレスト・ガンプと対面し、言葉を交わしている。例えば、存命中の姿そのもののケネディ大統領とフォレストとが、ホワイトハウスで握手し、言葉を交す場面が登場する。加えて、アラバマ大学への黒人入学に関連したウォーレス・アラバマ州知事の演説、ウォーレ

ス大統領候補暗殺未遂、人類初の月面着陸、ウォーターゲート事件、レーガン大統領暗殺未遂などの歴史的事実を伝える、現実には用いられたテレビ映像や音声の傍らに、フォレストは繰り返し居合わせる。フォレストは完全な虚構でありながらも、知名度の高い有名人と自然な様子で何度も会話を交し、誰もが知る歴史的事件と繰り返し隣接して登場するため、完全な虚構である映画内容に、現実との接点が与えられる。同様に、宇宙人と地球人との交流を描いたSF映画『コンタクト』には、公開当時のアメリカのクリントン大統領が現実の姿で登場している。この場合、大統領は、『フォレスト・ガンプ』とは違って、映画の登場人物と接触はしない。しかしながら、やはり、虚構であるはずの映画を、現実と接点を持った世界として描こうとしている姿勢の点では、同根といえる

『宇宙戦争』(2005)は、『インデペンデンス・デイ』と同様に、荒唐無稽なエイリアンの地球侵略を描いた、虚構性が極めて強い映画である。この映画には、エイリアンに撃墜された旅客機が墜落する際の大音響や、墜落後に四散した機体が登場する。さらには、突発的に開始されたエイリアンの侵略のために、家族などと離れ離れになった人々が、相手を探すために張り出した無数の写真が登場する。これらの描写は、スピルバーグ監督自身の談話によると、2001年の同時多発テロのイメージを観客に喚起することを目的とした結果という。さらに、エイリアンが発射する光線が引き起こす街の破壊を目撃した主人公の娘は、「テロリストがやっているの？」と主人公に尋ねる。その数分後、主人公が、子供たちに先んじて目撃したエイリアンによる破壊と殺戮の様子を息子に語ると、息子も誤解して、「テロリストがやったのか？」と聞き返す。映画の中の惨状と「テロリスト」とが反復して連鎖させられる点も、同様の監督の意図に支えられているだろう。『宇宙戦争』も、『インデペンデンス・デイ』と同じく、荒唐無稽な内容ながら、現実との接点となりうるイメージを散在させている。このような姿勢を日本映画に見出すことは困難であるだろう。

以上の通り概観すると、アメリカ映画においては、現実と映画内容との間に関連性が設けられた作品を制作しようとする姿勢が極めて強いことに疑いの余地は無くなった。虚構であるはずの映画内容を、現実から乖離した純然たる別世界とは見なさず、現実に近い存在として認識するアメリカ人の感性を再度確認できた。この点は、アメリカ映画の命名法の検討により、さらに鮮明になる。

### Ⅲ 映画の命名法の日米の差

日本で公開されるアメリカ映画の邦題の大半は、原題の単純なカタカナ読みを採用している。日本人が通常耳にしない英単語を、日本語の発音に置き換えた題名は、当然、非日常的、非現実的な雰囲気をもたらし、日本人に対して伝える。例えば、原題 *Collateral* のカタカナ読みを採用



した邦題『コラテラル』は、英語を特に専門としない大半の日本人に対しては、非日常的な響きを伝えるだろう。しかし、原題 *Collateral* の単語の意味は、「相並んだ」、「傍系の」、「縁者」、「付帯事項」といった、ごく日常的なものだ。つまり、同一映画の題名でありながら、アメリカ人と日本人が、題名から受ける印象には大きな隔たりが発生する。同じく、原題 *Matrix* は、「母体」、「発生源」といった日常的な意味しか伝ええないが、カタカナ読みの邦題は日本人には耳慣れない非日常的な響きを伝える。ここから、日本人は、アメリカ映画に、映画内容の非日常性を前景化する題名を好んで配している可能性を否定できない。

過去に、興行収入記録を更新する成功を収めた邦画の題名に目を向けると、『日本沈没』(1973)、『南極物語』、『もののけ姫』、『千と千尋の神隠し』、『ハウルの動く城』などがある。これらの題名から日常性を連想する観客はいまい。「もののけ」、「神隠し」は、あくまで超常現象であり、日常性の枠から大きく逸脱している。『ハウルの動く城』の場合、城は常識的には動かないため、一般的でない単語の連結は、非日常的な響きを醸し出す。通常は見られない単語の結合が非日常性を示唆する題名は、他にも、『踊る大捜査線』がある。ファンタジーやSFとは異なり、現実起こりうる可能性が皆無ではない実写映画にも、現実との距離感を暗示する題名が配されている。映画に、現実との距離の大きさを暗示する題名を配置するのが日本人好みの映画の命名法と言えるだろう。この点は、原題 *The Pianist* (そのピアニスト)が、邦題になると『戦場のピアニスト』に改変されていることから指摘できる。邦題を決定した人物は、日常性しか伝ええない原題のカタカナ読みを採用せずに、ピアニストとは常識的に結びつかない、「戦場の」という単語の付加を通して、映画内容の非日常性を暗示する邦題を採用している。同様の例を挙げると、1969年時点にいる父親と1999年時点にいる息子が無線で交信し、その交信が結果的に殉職した父親を再生させるという荒唐無稽な映画の原題は *Frequency* (周波数)であり、日常性しか伝ええない。この作品の邦題も直訳を採用せず、『オーロラの彼方へ』という、映画の非日常性を強調する創作を用いている。ここにおいて、アメリカ映画の邦題の傾向には、明確な一貫性があることが判明した。

再度、アメリカ映画の題名に目を向けると、SF映画『インデペンデンス・デイ』は「独立記念日」を意味し、極めて日常的な祝日名がそのまま題名に流用されている。日本映画が虚構性の強いSF映画の題名に、祝祭日名を配する可能性はないだろう。原題をカタカナ読みした『ターミネーター』は「終わりをもたらす人物」にしか過ぎず、『トータル・リコール』は「完全な記憶」、「フェイス／オフ」は「対決」の意である。もちろん、日常的に英語に接する機会が少ない大半の日本人は、英語のカタカナ読みの意味が不分明なので、少なくとも初めて耳にした段階では、非日常的な響きを感じるだろう。しかし、それらの題名は、アメリカ人には日常的なニュアンスのみを伝える。日本人とは対照的に、アメリカ人は、非現実的な映画に、ご

く一般的な日常性を想起させる題名を好んで付している。更に例示すると、近未来SFアクション映画、『バトル・ランナー』(邦題)の原題は、*The Running Man* (その走っている男性)である。作品の非現実性を前景化した邦題の『悪魔のいけにえ』も、原題は *The Texas Chainsaw Massacre* (テキサスでの電動ノコによる大虐殺)であり、新聞の見出しを思わせる。このような、同一映画に付される、日米の異なった題名の中に、多大なニュアンスの格差がある例は枚挙に暇がない。

邦題の場合は、映画内容が非日常的で、現実とは別世界であることを暗示する傾向が一貫して強い。日本人観客は、現実離れたニュアンスの映画題名を歓迎すると解釈することも可能だろう。邦題が有する一貫性からも、日本人は映画内容を、非日常的な虚構であり、現実と乖離した存在であると割り切る傾向が強い事実が分る。対照的にアメリカ人の選択による映画タイトルは、アメリカ人が、映画内容を日常との連続性を持った、現実に近い存在として認識していることを物語る。アメリカ人観客は、映画内容と現実との間の距離感の不在を暗示する題名を好むとも考えられる。つまり、日米のゴジラの比較や、アメリカ映画の素材の選択の方向性から明らかになった、日米間の映画に対する認識の本質的な違いが、日米の映画題名の選択の方向性の差からも指摘できるのである。

#### Ⅳ 映画に対するアメリカ人の姿勢

以上で明らかになった、アメリカ人の現実認識のあり方は、映画館での彼らの映画に対する反応によっても例証が可能である。例えば、『スター・ウォーズ』(1978)でダース・ベーダーが初めて登場した際、場内にブーイングが一斉に起きたことを、『インデペンデンス・デイ』の制作者、ディーン・デブリンは述懐している。ある劇場では『インデペンデンス・デイ』の終末部で、アメリカ軍への大声援が起きたという。スクリーン上の登場人物のランボーやロッキーに対して、大の大人が席を立てて声援を送る姿も、アメリカの劇場ではよく見られたという(亀井7-8)。『キネマ旬報』には、『エクソシスト』を上映したアメリカの劇場で、悪魔を捕まえようとしてスクリーンに体当たりした観客がいたことが記録されている。

そもそも、スクリーン上の映像は錯覚が生み出す非現実(幻)であり、加えて、現実には絶対に起こりえない状況も描かれ、映像は二重の意味での虚構性を伴う。そのような映像に対して、アメリカ人は熱心かつ真剣に対話を行う傾向を示している。このことは、映像という虚構を現実と混同しがちなアメリカ人の傾向を物語っている。以下のエピソードは、そのようなアメリカ人の感性をさらに示す。

『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』は、ドキュメンタリーの体裁を究極に至るまで採用した映画である。具体的には、行方不明になった登場人物達がハンディカムビデオで録画した

テープが後になって発見された設定になっており、その録画の再生が、そのまま、映画内容を構成する。録画が映画内容と一致するため、この映画においては、場面を映し出す際の視点が手持ちのビデオからのものに限定され、映像が不規則にぶれたり、突如、斜め写しになったり、急に場面が飛躍したりし、映画の一般的な描写手法から完全に逸脱した体裁を取っている。また、この映画は、ヴィスタサイズのスクリーンに、ヴィスタよりも横幅が狭いスタンダードサイズで録画内容が映写される。そのため、観客が劇場で目にするヴィスタサイズのスクリーンの両端には黒い余白が生じる。この設定により、録画ビデオを再生するイメージが更に増幅されている。映画には不可欠なサントラも一切使用されず、ハリウッド映画が通常使用する音質に優れたデジタル音響ではないアナログ音響を採用している。観客は、現実の録画の再生を見るが如き印象を受けるよう徹底的に工夫され、観客に映画内容を現実と錯覚させることを強く意図した映画といえる。

この映画が公開された後に、鑑賞した人々が、大挙して映画が撮影された村を訪問し、木が折られたり、村の標識が盗まれたりするなどの多大な被害が生じたという有名な逸話がある。当然、大人が、押しかけて来ている。この事実からは、リアルさを極限まで追求した映画を見た場合、それと現実とを混同しがちなアメリカ人の傾向が分る。あるいは、自動車泥棒を描いた『60秒』が公開されると、北米で自動車泥棒が多発したという。ここにも、映画の内容と現実とを、混同しがちなアメリカ人の姿を見出せる。アメリカ人は映画の内容を現実と厳密に区分して鑑賞する度合いが小さい。

以上のような、映画に対する反応も、アメリカ人が映画内容に現実との連続性を感じ、虚構を現実の延長と認識する傾向が強いことを物語る。虚構と現実とを連続させた形で認識するのが、アメリカ人の特質といえる。アメリカ人の場合、現実と映画（虚構）との境界線が、日本人と比較すると極めて曖昧といえる。

以上のような映画に対する認識は、日本人の間では絶無であるだろう。日本人は、子供を除けば、映画鑑賞中にスクリーンに対して対話は行わない。上映映画に心酔している観客が大挙して鑑賞する先行上映や、特定のテーマの下に複数作品の上映がなされる特集上映を除けば、観客のスクリーンに対する拍手もまずはない。日本人は、虚構（映画内容）を現実とは全く別世界として認識する傾向が強いのである。日本人は、アメリカ人と異なって、虚構と現実との間に常に明瞭な境界線を設けるのだ。

更にアメリカ人の国民性に注意すると、アメリカでは有名人に関する荒唐無稽な噂が流布し、それが多数の人々に信じられる例が多い。例えば、ジェームス・ディーンの死を信じない人がいる。この点は、彼の死の翌年、彼の口述筆記と称される本が、50万部も売れていることから判明する。また、エルビス・プレスリーの死後の肉声を録音したテープも売られている

という。『インデペンデンス・デイ』にも、「エルピスをエイリアンが連れてきてくれる」と絶叫する女性が登場していた。これは、アメリカ人の間の、いまだにプレスリーが生きているという伝説の根深さを意識した登場人物の描写といえる。アメリカ人の間には、ケネディが冷凍人間として生きているとの噂もある。以上の事実も、虚構性が強い発想と現実との区分を、アメリカ人が厳密に行わないことを物語っている。他方、上記で確認したものと同類の噂が、日本人の間に流布する可能性は極めて希薄であろう。

### 結論

以上の通り、日本人であれば見世物として突き放して冷徹な目で見てしまいがちな、超現実的な虚構を、現実的存在として受容する認識の柔軟性をアメリカ人は持っている。アメリカ人は、存在が現実に確認されたもの、理性や経験によって存在が証明できる事物のみに、現実的存在感を認めるのではない。アメリカ人にとっての現実世界と虚構との間の境界線は、日本人の場合よりも遥かに曖昧なのである。アメリカ人が、現実として受容できる世界の範囲は、日本人のものと同様に照らし合わせると、極めて広範囲であり、ここに日米の現実認識のあり方、日米の文化の大きな違いを明確に指摘できるのである。

### 注

- 1 複数の同一タイトル映画がある場合にのみ、映画の日本公開年を付す。

### 引用文献

亀井俊介 『アメリカンヒーローの系譜』 東京：研究社、1993.