

ネオリベラリズム下の文化 (1): 革命から新自由主義への変遷とメキシコ映画

Cultura bajo neoliberalismo: el cine mexicano después de la Revolución

梅本英二

Eiji UMEMOTO

アメリカのアカデミー賞は、その受賞者に贈られる像の名に因んでオスカー賞とも呼ばれている。この筋骨たくましい男性の立像のモデルとなったのは一人のメキシコの若者であったと言われている。彼はエミリオ・フェルナンデスという、後にメキシコ映画黄金時代を代表する監督となる人物であり、ナショナル・スティックな作品群を通して今日流通しているステレオタイプ的なメキシコのビジュアルイメージを定着させたことで記憶される¹⁾。このメキシコとの縁浅からぬとされるオスカー像は、2014年アルフォンソ・キュアロン（スペイン語ではクアロン）、15年ア

レハンドロ・ゴンサレス・イニャリトゥと二年連続してメキシコ国籍を持つ映画監督に手渡されることになった。この三人のメキシコ映画人がいずれも隣国アメリカで最大の映画イベントに関わりを持ったことは、メキシコ映画史のみならずメキシコ現代史にとって象徴的であった。メキシコ映画史を繙いてみれば、フェルナンデスを始めとする多くの映画人たちがハリウッドで、望むと望まざるに拘わらず、その技術を身につけ、その後のメキシコ映画の興隆を支えたことに多くの紙幅が費やされていることに気が付くであろう。また、独立国家としてのメキシコの命運がこの強大な隣国との関係によってしばしば決定されてきたことも広く知られている。これらに比べてより知られることが少ないのが、メキシコの政治とこの映像媒体の間に育まれてきた親密な関係である。映画という媒体はメキシコに上陸して以来、政治的権力を維持するためのイデオロギー装置のひとつとして機能してきた歴史を持っている²⁾。例えば、上記のフェルナンデス監督の代表作には、以下で検討されるものよりも、さらにナショナル・ド

1) 彼の生涯に関しては複数の伝記が書かれており、それらの中でいくつかの異同があるが、以下の点では一致している。1904年に軍人の父とアメリカ合衆国とメキシコの北部に居住する先住民キカプーの母との間に生まれ、9歳のとき父とともにメキシコ革命の渦中に身を投じた。1923年、当時のオブレゴン政権の転覆を企てた前大統領デラ・ウエルタの反乱軍に加わった彼は捕虜となり収監されるが、脱獄しアメリカへと逃れる。シカゴを始め各地を転々とした後、彼はハリウッドにて映画に関わることとなる。無声映画時代のこの映画の都でエキストラとして働いていた彼は、そこで既にスターとして何本かの映画で主演を演じていた同郷の女優ドロレス・デル・リオの知己を得る。こうした事情と、当時彼女の夫がMG Mの美術監督、またアカデミー賞を授与する映画芸術科学アカデミーの創設メンバーの一人であったことを考慮するならば、フェルナンデスがオスカー像のモデルであったことは十分に考えられる (Fernández 1986, García Riera 1987, Taibo 1986)

2) 例えばメキシコの知識人を代表するモンシバイスは映画に関する論考の中で、メキシコの近代化の言説を人々の間に定着させた最大の功労者は映画であるとしている (Monsiváis 1995)。

ラマとしての性格が顕著であるものがいくつか存在する³⁾。また伝記における発言からも、彼がメキシコというネーションに些かの疑問も抱いていなかったことが窺われる。これとは対照的に、2015年四部門を制した『バードマン』の監督であるゴンサレス・イニャリトゥは受賞スピーチの中で、「われわれに相応しい政府が誕生することを願っている」と述べ、現ペーニャ・ニエト政権に対して批判的な姿勢を表明した。このことは、政権と映画の蜜月が既に終わって久しいことを改めてわれわれに思い起こさせたのであった。

メキシコという国の枠組みを越えて映画制作を行っているこの二人の俊英監督に代表される、メキシコのニューシネマ (El Nuevo Cine Mexicano) と呼ばれる潮流は、この国の映画界の動向に興味深い展開を与えつつある。しかしながら、クアロンが監督として長編デビューを飾った1991年、かつてはスペイン語圏随一の制作本数を誇っていた、そして国際的な映画祭においても数々の受賞歴をもつメキシコ映画は、50年代から続いた長い低迷期から未だ抜け出してはいなかった。本稿では二部構成の前編として、20世紀初頭の革命後から1980年代後半まで、つまりメキシコ史における政治、経済、文化的な転換点となった時期の政治的言説を辿りつつ、それと同時期に制作された映画に現れた表象を読み解いてゆく。映画という文化生産物を歴史的な文脈の中に位置づけることで、各時期のヘゲモニー的言説が視覚的にどのような表象として現れてきたのかが明らかにされるであろう⁴⁾。

映画についての語り口には様々なかたち

がある。それを娯楽として享受する人々は、個々の映画作品のストーリーについて語ることもあれば、特定の作品群からある共通性を抽出しそれについて語る、つまり特定の俳優や監督の持つ個性について語ることもある。同様に、映画を学術的な対象とする場合にも様々なアプローチがある。映写された映像と音声をテキスト表現として捉え、そこから語り始める立場がある一方、映画をひとつの作品と考えることで、監督という制作側の人物をその作者として、映画を彼らの意図が反映された固有の表現テキストとして読み解いてゆく語り口がある。また、観客を分析の出発点とし、彼らを消費者、解釈者と捉えることで、映画の受容のされ方を問題にするものもある。こうした映画に関する様々な語り口が存在することからもわかるように、一般に文化と名指しされる対象や現象はそれを見る視座によってキメラの如き様相を呈する。しかしながら、すべて文化と呼ばれるものに共通しているのは、社会という、政治的経済的な諸条件によって規定された具体的な場において生起する現象だということである。本稿で検証されるのは、1940年代から80年代にかけてのメキシコ社会を動かしていた政治と経済の権力のネットワークが作り出すヘゲモニー的言説が、映画という文化的生産物に及ぼす影響である。当時メキシコが経験していた政治経済状況が、そこで形成された政治的であると同時に知的な意味生産に関わる営みである言説を通して、現在メキシコ映画の古典のひとつとされるフェルナンデス監督の映画の中でどのような表象として現れ、どのように権力のあり方を正当化しているのかがまず明らかにされるであろう。社会史的な映画の解読には、映画の中に現れる表象を第一の手掛かりとすべきであることは言を俟たないが、それとともに重要であるのが、政治的に

3) 『Enamorada (エナモラダ)』(1946), 『Rio escondido (リオ・エスコンディード)』(1948) が挙げられる。

4) 政治的でありかつまた知的な営みを指すこの言説ということばは、権力をめぐる闘争が社会における様々な常識を定める意味をめぐる闘争と深く関わっていることを指し示してくれる (Laclau & Mouffe 1985)。

は被支配者であるが、それと同時に映画という文化生産物の消費者でもある、国民=観客と名指しされる人々へと目を向けることである。当時の政権の政策方針やその施策に対して、人々がどのように反応したか、観客たちがどのように映画を見、記憶しているかが検討されるであろう。こうした視座は、ヘゲモニーというものが常に支配する側が支配される側に強いる強制だけではなく、後者の意向を取り込むことで形成されるものであるという、この概念のグラムシの解釈に拠っている(グラムシ 2013)⁵⁾。

変貌するメキシコと先住民表象

近代において、文化という社会的な現象が立ち現れてくる第一の参照枠として機能してきたのが、労働とそれによって生み出された生産物の交換関係の織りなすプロセスが一定の地理的範囲で法的制度的なまとまりを持ったもの、つまり国家という社会の単位である。メキシコは20世紀初頭の革命によって、ヨーロッパを範としたその垂流としての国家モデルに基づく国づくりから、独自の共同体の神話をもった新たな近代国家の建設へと方向を転換することになった。その際、必要であったのが国家と国民の再定義であったが、それはすなわち、国民がどのようなものであるか、誰をもって代表されるのか、どのように表象されるものであるかという、ナショナル・アイデンティティーをめぐる言説の変化でもあった。その後、国家社会主義的な政策からより市場開放的なものへと、政権が交代する度に国家の方向性も変化し、それとともに国際的な文脈の中でのメキシコも、とりわけ隣国アメリカとの関係においては対立から協調へとという変遷をたどることになる。このこと

はすなわち、メキシコの権力ネットワーク間の勢力関係が変容するにつれて、ナショナルな言説もまた異なったニュアンスを帯びるようになったということである。当然その結果、言説の一部をなす国民国家の基盤としての国民像、ナショナル・イメージもまたその形を変えてゆくことになる。

メキシコ映画の黄金時代と呼ばれている1940年代は、政治の分野で大きな転換が図られた時代でもあった。1940年に発足したアブラ・カマチョ政権では、カルデナス前政権の急進的な改革主義が後退し、第二次世界大戦勃発の影響もあって、隣国アメリカとの関係改善が図られ経済発展主義へと舵が切られることとなった。分配的でナショナリスティックな政策からの離反は、46年からのミゲール・アレマン政権でのさらに市場を意識した方向性で加速される。商業的農業の促進と外資誘致を奨励する経済発展重視政策である。これは、政権党の名称がメキシコ革命党から現在の制度的革命党(Partido Revolucionario Institucional)へと変更されたことに象徴されるように、今日のネオリベラル的政策へと連なる、いわば反革命の時代の始まりでもあった。メキシコ革命党と密接な関係を保ってきたメキシコ労働者連合(CTM)の綱領が、「階級のない社会を目指して」から「メキシコの解放を目指して」に書き変えられたのは決して偶然ではない。こうしてメキシコ映画の黄金時代は、階級闘争に代わって国家、国民の統合が前面に押し出される時代と時を同じくして幕を開けることになったのである⁶⁾(Mraz 2009: 120)。1943年に制作されたエミリオ・「エル・インディオ」・フェルナンデス監督の『マリア・カンデラリア』は、国家エ

5) 数多いグラムシ関連の著作の中から、最近出版された、『獄中ノート』中の一巻を挙げておく。

6) 黄金時代の時期に関しては、1946-52 (Mora), 1935-55 (Monsiváis), 1941-45 (García Riera) と識者間で意見が異なる (Noble 2005: 15)。

リートたちが抱いていた国家の方向性と国民に関わる言説が色濃く反映された作品であった⁷⁾。あるアメリカ人ジャーナリストが評したように、この映画をエキゾチックな国の秘められた現実を描いたものとして捉えることは易しい (Garcia Riera 1987: 55)。しかし、そのエキゾチックな装いの下には、以下に検討していくように、権力をめぐる争いの末、当時ヘゲモニーを握った政治的言説が横たわっていることを見逃してはならない。

この作品の基本構造はメロドラマである。18世紀末フランスに源泉を持つこの物語ジャンルでは、善と悪が截然と二分化され、嫉妬や憎しみといった激しい感情表現が物語を進行させてゆく。善の体現者であるヒロインの先住民女性は、同胞たちには差別され、先住民の村人たちに代わって村の代表者として政府行政の窓口となっている村のボスのメスティーソ (混血) には、彼女の許婚共々不当に搾取されている。この映画の二人の主人公は、観客たちが彼らの受けるこのような扱いに憤りをおぼえるように造形されており、こうして物語の外部 (観客) と内部との間で共感の共同体が形づくられることになる。観客は物語内部の村人や村のボスに対して対立的になることでこの先住民カップルに同情し、同時に前者が体現している価値体系を否定的なものとして捉え、その結果、後者が担わされている、映画の制作者たちにとっての理想的な価値体系とされるものに共感するのである。善と悪とは補完関係にあり、前者は後者によって同定されることになるのだ。悪の体現者である村人たちの行動原理を律しているのは、村という閉鎖的な制度、社会単位である。同胞を差別し投石による処刑という蛮行の実施を構成員に強いる、この閉じられた社

会の法とそれを自らの行動律としている村人たちへの反発と嫌悪が、観客たちのヒロインへの自己同一化をもたらし、さらには村から排除されている主人公が、強いられた受動的な形ではあるが体現している、狭く閉鎖的な共同体の持つ拘束力から自由であることへの共感を観客の中に芽生えさせることとなる。ヒロインに執心の村のボスは、この共同体を包摂している、メキシコ革命前の政府、国という外部世界とのほとんど唯一の接点となっている。この混血 (メスティーソ) 商人が示す、先住民に対しての軽蔑的で権威主義的な態度と特権的な地位を利用して私腹を肥やす不道徳性は、差別と私刑という前近代的因習として描かれている行為とともに、否定的な価値体系を構成するものとして明示される。こうして、これら唾棄すべき行動律を持つ村人や村のボスとは対極的位置にあるヒロインへの共感が生まれ、村人やボスが体現するものへのアンチテーゼとしての、出自による差異が存在せず、また働く者が搾取されることのない社会が観客たちの内部で創造 (想像) されることになる。

メキシコ革命後、近代国民国家建設のためのナショナリズム創造の核となったのが先住民であった。『マリア・カンデラリア』においても主人公は先住民の女性である。このナショナリズムの求心点としての先住民表象と現実の先住民との間の矛盾をどのように解決するかが、当時の政府が国民の感情教育のための装置として位置づけていた映画という媒体における課題であった。現実の先住民たちはスペインからの独立後も、新生国家のエリートたちによって近代化を阻害する存在として位置づけられ、また廃止された筈のカスタと呼ばれる人種の位階制が遺した社会構造によって実質的に社会の最底辺に縛り付けられたままであった。革命前のディアス政権

7) 彼は母親が先住民であったという出自から、エル・インディオという愛称で呼ばれることが多い。

時代では、彼らの西欧型社会への統合が図られるが、それは先住民社会が保持してきた共同体所有の土地の収奪をもたらし、その結果現実の先住民たちは大土地所有者たちの労働力（ペオン）として搾取の対象とされる。こうして貧困に喘いでいた先住民の悲惨な状況は、革命後、とりわけ1934年からのカルデナス期の土地分配政策によって改善の兆しを見せるが、40年代になると再び産業構造に変化が現れ、多くの先住民が農村部から流出し、膨張する都市部の底辺を形成することになる。このネーション神話の基礎となる先住民をめぐる理想と現実の齟齬に関して『マリア・カンデラリア』においてとられた方策は、現実の先住民を内なる他者として表象することであった。つまり、理想の先住民を画定するために、現実の先住民が召喚されたのである。無論、これは現実の先住民のリアルで忠実な表象ではなく、発達史的に近代以前の、野蛮で非合理的な過去の時間を象徴するものとしての表象であった。このようにして、キリスト教的道徳に代表される西洋的価値や、産業構造の変化とそれに伴う生活環境の変容といった資本主義的論理と矛盾しない価値体系を体現する、近代国家のルーツとして機能すべき理想的な先住民が同定されることになったのである。

この映画が指し示そうとしている、まだどこにもない共同体がどのようなものであるかを別の方向から示唆しているのが、一瞬ではあるが画面全体が宗教的表象によって占められる一場面である。ヒロインの許婚をめぐって彼女に嫉妬する村人の一人が投げた石が、ヒロインの住む質素な小屋の窓ガラスを突き破り、その石が祭壇に飾ってあるメキシコの守護聖人グアダルーベの聖母の額を直撃するシーンがそれである。この習合的アイコンが大きく画面に映し出されるのは偶然ではない。

この映画の制作時には、急進的改革路線をとったカルデナス大統領期に悪化した、政権とカトリック教会との関係の改善が既に始まっていた。大統領アビラ・カマチョは就任の年の1940年、自らがカトリック信者だと公の場で言明していたのである。それは革命後の大統領として初めて自身の信仰に言及したもので、教会に対する政権からの融和のサインであると解釈されていた（Krauze 1997: 506）。この時代、スクリーンで示唆される理想の共同体とは、反教権的で改革主義的な共和国ではなく、カトリックの伝統の上に立脚している、より穏健な装いを持ったネーションとなっていたのである。褐色の肌を持った聖母というキリスト教的表象がヒロインと結びつけられ、肯定的な意味が与えられているのは、カトリック教会が、メキシコ人のルーツに関わりながら、人々の間で保持し続けてきた大きな影響力を考慮したからである。エリートではない市井の人々の求める信仰というものが、前政権のとった反教権的立場に変更を迫ることになったということである。しかしながら、先住民という出自の称揚が、建国の神話に基づいてなされる単なるレトリック上のものであったのと同様、無条件の賞讃がキリスト教とその信仰に与えられているのではないことに留意すべきである。度を越した信仰は狂信となり、理想の社会実現の妨げとなるのである⁸⁾。

8) この理想の社会では、キリスト教的価値が善き振る舞いの指針のひとつでしかないことは、この映画のプロットから明らかである。村人たちがヒロインを差別するのは、彼女自身の咎によるのではなく彼女の母親が生活のために春を鬻いでいたからであることが示唆されており、またヒロインが村人たちによって死の制裁を加えられるのは、彼女が裸体を晒して画家のモデルとなったという噂を村人たちが信じたからである。ここで起こっている奇妙な逆転は、前近代的な因習に囚われており、否定すべき価値観を体現しているとされる村人たちが、実は西洋の保守的なキリスト教的道徳観の担い手でもあるという点である。そこに窺われるのは、先住民であることも、カトリックであることも、メキシコという想像されるべき共同体に従属すべき補助的な属性や価値にすぎないというメッセージである。

革命後メキシコの国家建設は、ヨーロッパとは異なった独自性のルーツとして先住民文化を称揚しつつ、ヨーロッパ人と先住民の混血であるメスティーソを主体とすることで始まった。この生物学的、文化的な装いを纏った集団を求心点として、慣習や帰属意識を異にする多様な人々を一様に国民として統合する一方、社会経済的カテゴリーとしての農民、労働者を各々組織化することで政権の基盤を固めたカルデナスは、1930年代後半、折衷的で組合主義的な国家のひとつの完成形を作り上げる。しかしその後、カルデナスの後継者たちはこうした国家のありかたに変更を加えて行く。こうして、1940年代第二次世界大戦期から20世紀末にかけてのメキシコでは、模範的、典型的とされる国民の相貌もまた、ナショナリズムをめぐる言説の変化に伴って異なった形をとることになった。この変貌のプロセスが始まりつつあった時代に発表されたのが、この“インディオ”・フェルナンデスの作品であったのだ⁹⁾。

メキシコの換喩としての下層民

建国神話の国民像とは全く異なったメキシコ人像が、やはりこの政治的言説が変容しつつあった時期に登場する。ナショナルイメージというものも、国家の言説に関わる他のメッセージ同様、国家権力をめぐるヘゲモニー闘争のある地点で確立されるひとつの過渡的な表象でしかないがゆえに、決して安定した形で継続してゆくものではありえない。権力とそれを正当化する意味をめぐるヘゲモ

ニー闘争はその後も続いており、従ってナショナル・イメージに変化が現れてくるのは当然のことである。1930年代、メキシコ人像で優先されたのは、そこに住むすべての人々を国民として単一の共同体を作り出すための、つまり国民国家メキシコを創造（想像）するための模範指標としての役割であった。これに対して40年代を分水嶺としてそれ以降には、国家の優先事項が世界の中に位置づけられた、国際資本主義を構成する国のひとつであるメキシコという側面を強調することへと移行したことで、先進各国が共有している国際基準に適合する国民像が求められるようになって行くのである。この国民像の国際化とでも呼べる変化は、一国社会主義的な政治の潮流が発展主義政策へと方向転換されたことで、内向きのナショナリスティックな言説が、市場経済を重視した協調主義的な言説にそのヘゲモニーを譲った結果生じたものであった。国民の表象の果たすべき役割が、言語、文化、階級を異にする人々を統合するための内政用モデルから、国民国家を取り巻く国際資本主義コミュニティに向けての外交的なイメージ戦略用モデルへと変化することになったのだ。前者では、多様に異なった人々が単一の国民として接合されたのに対して、後者のモデルでは後編で見えるように、そのようにして想像された国民が、再び差異化された複数の集団へと分離されることになる。40年代初頭に出現した、“インディオ”・フェルナンデスによって造型されたナショナル・イメージとは異なったメキシコ人像は、こうした分離のプロセスを先取りしたかのようなものであった。但し、それは模範的な国際化された国民の理想像ではなく、同胞をリンチにかけようとする野蛮な先住民たち同様、エリートたちからは最も遠いところに位置する、この国の近代化に伴って現れることになった、

9) この映画は発表当時、国内で大きな批判に晒される。理想的先住民像を同定するための野蛮な先住民の姿が、知識人や経済界のエリートたちの憤激を引き起こしたのである。しかし、その三年後、ヨーロッパはこの「国辱映画」にこの年の最も優れた映画の一本として高い評価を与える。カンヌ映画祭でのグランプリ獲得は、国際的な映画祭における、メキシコ映画史上初の荣誉となった。これを受けて、メキシコ国内での評価も180度転換する。

社会の底辺に属する人々の表象であった。またこの場合、理想のナショナル・イメージを創造する（想像させる）ための、否定的な価値観を担わされた他者として現れたのでもなかった。このアンチ・エリート的な表象は別の大衆娯楽ジャンルの中では以前から親しまれてきたもので、『マリア・カンデラリア』制作時には既に、スクリーンから観客たちを魅了していたのである。

1930年代後半カルデナス時代にとられた社会的公正の実現に向けての土地分配と食料自給のための農業生産という方針は、アメリカとの関係修復と第二次大戦によるメキシコ自国製品への需要の高まりを受け、拡張する工業部門を支えるための、より生産性の高い農業生産を目指すものへと変化していた。そのために実施されたのが技術改良やインフラ整備であり、その結果農業の生産性は向上したが、その恩恵を受けたのは大規模な商業的農業者たちであった。その結果、多くの小規模農民は市場において競争力を失い、農業に見切りをつけて勃興する工業部門の労働力となるべく都市部に流入する。労働集約型の小規模農業から資本集約型の工業へのこうした人口の移動に伴って、都市部では不完全雇用状態が慢性化することになった。余剰労働力の受け皿となったのが、街頭における様々な非公式経済活動や娯楽飲食業における雇用などの、不安定な職種であった (Peña & Aguilar 2006: 387-90)。

国家の近代化プロジェクトによって農村部から都市部へと流入したプロレタリアにさえないこれらの人々の多くは先住民であった。エリートたちによる国民国家建設の基礎となる国民像は、革命後の政権をそれ以前のものから分つ正統性の拠り所としての先住民、そして先住民とヨーロッパ人の混血であるメスティーソという生物学的、社会文化的

な性格を持つカテゴリーに依拠していた。しかしながら、メキシコ政府は、ヨーロッパ人の眼差しが先住民たちの言語的、社会的多様性を捨象することでこの先住民というカテゴリーを誕生させたのと同様に、彼らを一様に小規模農民 (campesino) として捉えた。政府はこれらの人々のために国家の中に民族としての公的な居場所、法的なカテゴリーを設けず、先住民集団に出自を持たない、農村部の所謂メスティーソ人口とともに、彼らを一様にこの本来社会経済的であるカテゴリーの中に位置づけてきたのであった¹⁰⁾。農村部から都市部への大規模な人口移動が起こったことによって、彼らはさらに都市部のルンペン・プロレタリアートの一部を形成することになるのである。こうして現実の社会での、とりわけ都市における人々の自己同一性の根拠は、先住民という民族的なものではなく、政治的経済的に周縁的な存在であるという、社会の中のポジション、階級になっていったのである。こうした人々の間から立ち現れてきたのが、彼らの自画像である、プロレタリア未満とでもいうべきひとつの人物像である。それは一見してメスティーソとわかる身体的特徴を備えるとともに、社会経済的性格によって色濃く徴づけられていた。彼らこそが、サムエル・ラモスが「ペラード」と呼んだ、都市部人口の最底辺を構成する、社会やそのエリートたちに恨みを持ち、その劣等感から生じる攻撃性に満ちた人々であった (Ramos 1997 (1934))。この社会層は、「野卑で下品な庶民 (populacho)」として現在のメキシコの世界文化的文脈の中で呼ばれている人々と重なり合う。メキシコの中の一社会集団を指

10) 革命前から既に先住民をメスティーソから分つ指標は言語、社会組織、宗教儀礼など文化的なものであったが、革命後のカルデナス政権は彼らを小規模農民と同様の抑圧搾取された社会層として捉えていた (González 1981)。

すこの用語は、『マリア・カンデラリア』でヒロインを差別し最後には死に至らしめる村人たちのような、単に経済的に貧しいというだけでなく、文化的にも因習に基づく偏見に囚われている人々のことを意味しており、社会文化的にはリベラル層の対極に位置する社会層を指し示している。

こうした意味において、喜劇俳優マリオ・モレノ、別名カンティンフラスという表象は、メキシコ大衆の完璧な提喩であるといえるのだ。しかしまた、その人気はメキシコだけでなく他のスペイン語圏諸国にまで広がっているという事実は何を意味するのであろうか。それは、彼が駆使する、メキシコのスラングや言い回しに満ちたカンティンフラスモと呼ばれる、饒舌ではあるが矛盾に満ちており、意味あることは何も伝えることのない台詞の数々が持つ微妙なニュアンスの伝わり難いメキシコ以南の諸国でも、メキシコで生じたのと同様の近代化プロセスとそれに伴う社会のひずみが顕現しつつあったことを示しているのだ。カンティンフラスは、同じ言語と文化を基盤に社会の近代化が図られたこの地域が経験した、汎ラテンアメリカ的な歴史が生み出した表象でもある¹¹⁾。彼が体現しているのは、ヨーロッパによる征服と植民地化によって誕生した、先住民でもなくヨーロッパ人でもない、それらの混血としてのメステイーソという「人種」であるだけでなく、メキシコ、あるいはラテンアメリカの近代化に伴って生じた社会変化の落とし子としてのルンペン・プロレタリアートでもある¹²⁾。社

会の権威を象徴する職業を持つ人々に対して、何も意味しない言葉の羅列からなる饒舌だけで対抗し、屈服させてしまう「社会の屑」(Ramos 1997 (1934))に、人々は自己同一化し喝采を送った。1940年、カンティンフラス初の長編主演映画『Ahí está el detalle』が発表されるや、カルパと呼ばれる大衆移動演劇出身のこの若者は一躍メキシコ映画界のスターとなり、翌年までに彼を主役とした3本の長編映画が撮られることとなる。国民の表象をめぐるヘゲモニーが、この下からの、政治経済的周縁に位置する人々の共感によって変質を蒙ったのだ。20世紀初頭のメキシコ革命以降築き上げられてきた虚構としての国民像に、民族性に加えて政治経済的性格が付与されたのである。政治的経済的には周縁的な存在であるが多数派である、「野卑で下品な庶民 (populacho)」と蔑まれる人々が、映画という文化生産物の消費を通じて国民という言説のヘゲモニーに変化を与えたのだ。

ネオリベラリズム下のノスタルジー

メキシコ映画は1940年代から50年代前半、その黄金時代Época de Oroと呼ばれる最盛期を迎えた後、徐々にその作品の質、量ともに下降線をたどり、70年代から80年代には長い低迷期に入っていた。こうした映画界の低迷を招いたのはまず国内政治の変化であった。メキシコの政治システムの特徴のひとつが、大統領に与えられた強大な権限である。大統領の交代によって国が進む方向性は大きく変わり、映画政策もまたその例外ではなかった。1958年に誕生したロペス・マテオス政権

11) 彼の名から派生したcantinflarという動詞は、人名に起源を持つ初めての動詞として、1992年に正則スペイン語を決定するスペイン王立アカデミー発行の辞典に掲載された。この動詞の意味はもちろん「論理的でもなくそして脈絡のない言い方で、何一つ意味あることを伝えないように話すこと」である。

12) 彼のトレードマークである口髭は、先住民系の血を引く人々の間でよく見られる、真ん中の部分

が欠落した、両端の部分にほんの少し生えているものである。また初期のトレードマークであった、襟なしの長袖シャツと、ベルトの代わりにロープでとめた腰まで下げただぶだぶズボン、肩にかけた布は、社会の最下層を構成する労働者の出で立ちである。

は、映画産業を外国の資本や投資家たちの手から守るという名目の下に、既得権を持つ一部の国内の資本家たちの権益保護をはかったことで、この映像産業の状況をこれまでになく悪化させることとなった。この時期、経済は順調に発展していた反面、映画の制作コストも増加した。それに追い討ちをかけたのが、メキシコ映画の外国での不振とテレビの出現であった。しかし、メキシコ映画が以前のように観客を動員できなくなった根本的な原因は、時代に伴って彼らの嗜好も変化することを制作側が認識していなかったことにある。黄金時代を築いてきたプロデューサーたちは、映画の内容に関しては、既に確立されたテーマやジャンルに固執するという保守的な戦略しか取ろうとせず、コストを削減することのみ目下の苦境を乗り切ろうとしたのである。これにより、映画のマンネリ化とクオリティーの低下が進行し、メキシコ映画は暗黒時代へと突入して行く (Mora 2005 : 105)。60年代には、30年代以降メキシコ映画の花形であったメキシコ風のカウボーイ (charro) は、ハリウッド或はイタリア産の西部劇の影響の下、スクリーン上から姿を消しており、それに伴って、彼らが主役となっていたメキシコ発祥のコメディ・ジャンルも変容を遂げていた。メキシコ映画史上初めての国外での成功例となった『あの農園を目指せ』(Allá en el rancho grande) に淵源する、農園を舞台にしたミュージカル仕立ての喜劇 (comedia ranchera) は黄金時代には最も人気のあるジャンルのひとつであったが、産業構造の変化とそれに付随して起こった、農村から都市部への労働力の移動という人口分布の変化によって、喜劇の舞台は都会へと移っていた (Pérez Turrente 1995 : 99)。

皮肉なことに、国家が映画製作に最も深く関わっていたのは、メキシコ映画の最低迷期

である70年代のルイス・エチェベリア政権時代であった。この時期、既に58年からのロペス・マテオス、64年からのディアス・オルダス両政権の下、国立映画銀行 (Banco Nacional Cinematográfico) による資金提供制度の確立、主要な撮影スタジオと多くの系列館を持つ興行チェーンの国有化によって、制作、上映のインフラの国有化は完了していた。こうして、ほぼすべての映画の制作は国営の三つの制作会社によって行われ、それを上映するための映画館もその六割が国の直営となっていた (Mora 2005 : 118-20)。しかしながら、配給部門の大手は依然として民営であり、国産映画よりもハリウッド映画の配給を優先していた。また民間資本によって経営されている劇場、そして国営化された映画館でも、立地、設備の整っているところでは専ら外国映画が上映されており、国産映画の公開は限定的であった。

この後80年代、経済危機がメキシコを襲い、通貨ペソが切り下げられ、国際通貨基金の勧告によって歳出削減が実施されると、国が制作に関わる映画の本数は激減する。この間隙を埋めたのが、テレビ放送で圧倒的なシェアを持つメキシコ最大のメディア企業テレビサ系列の映画制作会社テレシネであった。官と民、このふたつの陣営はそれぞれ主に、文化芸術的作品と、より広い層に向けてのわかり易い利益のあがる作品の制作に携わることになる。この後者の路線は、メロドラマ、コメディ、そして都市の低所得者層地区を舞台にした人情ものといった、四半世紀以上前のメキシコ映画黄金時代に確立されたパターンを踏襲したが、ごく僅かの例外を除いて芳しい興行成績をあげることはできなかった¹³⁾

13) しかしこうした大衆の集団的記憶に訴える戦略の中から、これまでになかった新たなジャンルが誕生する。これは、キャバレーを舞台にした、フィチエラficheraあるいはカバレテラcabareteraと映画

(Pérez Turrent 1995 : 106)。

1988年からのサリーナス政権時代は、40年代以降経済発展主義に転じたメキシコがさらにその市場重視の路線を徹底させた時期であった。サリーナス政権は、政治経済の分野で市場原理を最優先する理論として知られるネオリベラリズム（新自由主義）を実践したひとつの典型であるとされる¹⁴⁾。この時代、1992年に公布されたメキシコ合衆国映画法（Ley Federal de Cinematografía）には依然として、「映画はナショナルアイデンティティーと国の文化を涵養、促進するものである」（第六条）と記されている。しかし、国民国家を取り巻く国際資本主義コミュニティに向けての外交的なイメージ戦略用モデルとしては、もはや先住民や下層階級庶民によって喚起されるナショナル・イメージは相応しいものではなくなっていた。また、サリーナス政権以前の状況と比較すると、文化政策の分野においても規制緩和と国の関与の低下は明らかであった。その象徴的な例が映画の入場料の自由化である。この映画法は、1952年からその額が規定されていた料金を自由に設定することを可能にしたのであった¹⁵⁾（Pérez Turrent 1995 : 102）。このことと連動して起こっていたのが、国营映画館の閉館、あるいは

は民営化であり、その後90年代半ばには、シネマコンプレックスと呼ばれる複数のスクリーンを備えた上映館を展開する外資がメキシコにも参入することになる。こうした資本の国際化と小さな政府の下、1989年から91年の間には既存の劇場のうち、992館が閉鎖されている（Pérez Turrent 1995 : 111）。

インフラ面での状況を反映するかのようには、当時のメキシコ映画の不人気さは特筆すべきものであった。これらに比べて、メキシコ映画の黄金時代と言われる1940年代に制作された作品は依然として高い人気を誇っていた。黄金時代への郷愁は、未だ多くのメキシコ人によって共有されていたということである。90年代初頭に行われた調査によれば、最も好きなメキシコ映画はどの時期のものかという質問に、およそ8割の人が40年代から50年代にかけての黄金時代を挙げている一方、調査と同時期の映画を好むと答えたのは僅か1%にすぎなかった（García Canclini 1994 : 64）。どこの映画が好みであるのかは、明確に社会的階層に対応していた。メキシコ映画を好む人々は、工具、商店経営者や主婦たちで構成されるグループであり、専門職や管理職に就いている人々は外国映画を好んでいるという結果であった¹⁶⁾。

メキシコ映画黄金時代、映画館の設備や入場料には格差が設けられてはいたものの、富裕層の住む地区から労働者地区に至るまで、数多くの映画館が遍在し、広い社会層にこの娯楽の門戸が開かれていた。当時、観客を構成していたのは、入場料の支払いが可能であるという意味での社会の中間層であった。この集団は、マルクスの定義によっては捉えき

黄金時代に呼ばれたジャンルからの、踊り子、売春宿、売春婦等の性的な表象やそこで使われる性的にきわどい言語、都市の低所得者ジャンルからの、煉瓦積職人、修理工、運転手といった多くの庶民層が従事する職業を持つ登場人物、そして彼らが駆使する地口やだじゃれとを一体化させた、sexycmedia セクシーコメディと呼ばれるものである（Pérez Turrent 1995 : 110）。

14) サリーナス政権は、私的な企業活動が自由に行える政治経済的環境が人々の生活向上のためには必要であり、こうした規制のない市場の実現のための条件整備が国家の役割であるとするネオリベラリズム（新自由主義）経済理論が唱える主張を反映して、国营企業の民営化、自由貿易協定、農地改革といった大きな政治的改革を行った（Harvey 2005 : 101）。

15) メキシコの映画料金は、当時のレートで0.3から1.25米ドルで、世界で最も安価であった。

16) このことは、メキシコ映画界が低迷期に入っていた60年代中頃には既によく知られていたことであったが、90年代に改めて社会学的な調査によってそのことが裏付けられたのである。（García Canclini 1994 : 58）。

れない、小資本家からプロレタリアまでをも含む多様な社会層から構成されていた。映画という20世紀初頭以降普及した比較的新しい娯楽には、それ以前から存在していたオペラや古典演劇などヨーロッパの古典文化に親しんでいたメキシコ社会のエリート階級から、闘鶏、そしてカルパと呼ばれる、曲芸や寸劇で構成される巡回大衆演劇を娯楽としていた労働者階級までと多様な社会層が集っていた。1946年のメキシコシティには96の映画館が存在していたが、映画館にはいくつかのカテゴリーがあり、そのうちの9館が新作上映館であったという。階層化された映画観の入場料は、当時の最低賃金を上回るAクラスからその十分の一の料金のもまで様々であり、設備も異なっていた。このことが示しているのは、単にそこで上映される映画が新作か旧作かというだけでなく、映画館の所在地区やカテゴリーで、それぞれが異なった観客層に対応していたということである。これらのうち、比較的裕福な観客が集う、高い入場料を徴収する新作上映館の多くは外国映画（主にアメリカ映画）に特化しており、その中で国産映画を上映するのは1945年の時点でわずか二館だけであった (Tuñon 1998: 57-58)。90年代に行われた調査で明らかにされた、社会の異なった層が異なった映画への嗜好を持っているという傾向は、既に映画黄金時代から現れていたのである。

この広い社会層を含んでいた映画の観客たちのうちで、より経済的に恵まれない人々こそ、黄金時代、国産映画を見るために映画館に足を運んだ者たちであり、そしてネオリベラリズム期の国産映画不毛の時代には、当時の映画への郷愁を最も感じていた社会層なのだ。映画産業が国策事業となり、衰退期を迎える中、自らが自己同一化できるようなドラマのマンネリ化が進んだことで、彼らの映像

表現への関心は過去の栄光の時代へのノスタルジーによって置き換えられていったのである。それと同時に、利益を上げられない事業から国家が撤退し、最大のパトロンを失った映画産業の中で、低所得者層向けであった低料金の上映館は激減した。エリートたちからは遠い社会的位置にある彼らは、サリーナス政権のネオリベラル政策がもたらした映画のインフラ再建によって、映画へのアクセスをほぼ断たれてしまうことになったのである。必然的に、彼らの娯楽の上位に位置づけられることになったのは、テレビという魔法の箱からとめどなく流れてくる、古き良き時代の装いを纏ったドラマであった。本稿の冒頭で見た、国際的な舞台で活躍するメキシコ映画人たちによるニューシネマの胎動が始まるのは、メキシコ社会と映画産業がこうした状況を呈していた時代であった。

参考文献

- グラムシ, アントニオ
2013 知識人とヘゲモニー『知識人論ノート』
注解, イタリア知識人史, 文化史についての覚
書 (グラムシ『獄中ノート』著作集Ⅲ) 東京:
明石書店
- Fernández, Adela
1986 *El Indio Fernández: vida y mito*. México:
Panorama.
- García Canclini, Nestor (ed.)
1994 *Los nuevos espectadores: Cine, televisión
y video en México*. México: IMCINE/
Conaculta.
- García Riera, Emilio
1987 *Emilio Fernández, 1904-1986*. México:
Cineteca Nacional de México y Universidad
de Guadalajara.
- González, Luis
1981 *Historia de la revolución mexicana, 1934-40.
Los días del presidente Cárdenas*. México:
El Colegio de México.

- Harvey, David
2005 *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe
1985 *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Monsiváis, Carlos
1995 “All the People Came and Did Not Fit onto the Screen: Notes on the Cinema Audience in Mexico”, In *Mexican Cinema*, Paulo Antonio Paranaguá (ed.), Ana M. López (trans.), London: British Film Institute, pp.145-151.
- Mora, Carl J
2005 *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson, NC: McFarland & Company.
- Mraz, John
2009 *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press.
- Noble, Andrea
2005 *Mexican National Cinema*. London: Routledge.
- Peña, Sergio de la & Teresa Aguilar
2006 *De la Revolución a la industrialización. (Historia económica de México 4)* México: UNAM.
- Pérez Turrent, Tomás
1995 “Crises and Renovations (1965-1991)”, In *Mexican Cinema*, Paulo Antonio Paranaguá (ed.), London: British Film Institute. pp.94-115.
- Ramos, Samuel
1997 *El perfil del hombre y la cultura en México. (1934)* México: Espasa Calpe.
- Taibo, Paco Ignacio
1986 *El Indio Fernández: el cine por mis pistolas*. México: Planeta.
- Tuñon, Julia
1998 *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.