

スペクタクルとしての政治 — メキシコにおける政治と映像文化

Spectacle and politics: Mexican politics and visual culture

梅 本 英 二

Eiji UMEMOTO

2012年12月、制度的革命党（PRI）が2期12年の在野期間の後再びメキシコの政権の座に返り咲いたこの年の大統領就任式の雰囲気は、例年とは少々異なっていた。それはまず、ペニャ・ニエト新大統領が宣誓を行う会場内で、通常政治的な場にはあまり姿を現すことのない多くの芸能関係メディアの存在によって醸し出されていた。この政治儀式の場への闖入者とも呼べる芸能取材陣のお目当ては、新大統領夫人アンヘリカ・リベラであった。それは、このファーストレディーが元テレビ人気女優という経歴の持ち主であったことによる。彼女はテレビ女優としてそのキャリアの頂点にあった2010年に、当時メキシコ州知事であったペニャ・ニエトと結婚し、その後、夫の政治活動を支えるために芸能界を引退していた。一方、新大統領の宣誓式が行われた連邦下院本会議場の外で繰り広げられていた、近年半ば恒例となっていた抗議行動もまた、

1) 従来の抗議行動は、買収、特定候補への投票の強制、開票過程における票の水増しといった、特定の政党の候補が有利になるように行われたとされる不正行為を糾弾するものであったのに対して、今回街頭で繰り広げられていたデモ行進では、「テレビは君の頭脳を退化させる」「我々学生は知っている、決して操られはしない」「ペニャ、テレビはお前のものだ、街頭は我々のものだ」といったスローガンが掲げられていた（La Jornada 12 de junio 2012）。

例年とは毛色を異にしていた。そこでは、大統領選挙の度毎に繰り返されてきた不正行為に対する抗議、そして政権政党に対する糾弾にも増して、デモ隊が掲げる多くのプラカードで厳しく批判されていたのは、テレビという視聴覚媒体と政治権力との癒着であった¹⁾。

メキシコ国立地理情報院の2012年の統計によれば、メキシコの94.7%の世帯がテレビを所有しており、その家庭のほとんどは、視聴が無料である放送でのみこの媒体を利用している²⁾。そこで視聴できる番組の中で最も人気があるのが、テレノベラと呼ばれるテレビドラマである³⁾。新大統領夫人はこのテレノベラで成功を収めた女優であった。こうした経歴が大統領選挙の動向にも影響を及ぼすで

2) Instituto Nacional de Estadística y Geografía 2012 *Estadísticas sobre disponibilidad y uso de tecnología de información y comunicaciones en los Hogares, 2011*

3) 国立文化教育審議会 CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) の資料によれば、ケーブルテレビ等、有料テレビが視聴できる環境にあるのは、テレビを所有する家庭の25%にすぎない。またテレノベラはニュースと並んで20%の人々が最も好んで視聴する番組として挙げられている。（Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales 2010 p.152-4, 171, 187 CONACULTA）別の資料によれば、テレビ視聴者の50%がこのドラマ・ジャンルを最も好きな番組としている。（Jara, R y A. Garnica 2007:111-2）

あろうことに、当時は候補者のひとりであったペニャ・ニエトも自覚的であった。彼が選挙活動中、遊説先に夫人を必ず伴い、また選挙キャンペーンを始めるにあたっては、彼女が選挙遊説の模様をもれなくビデオで撮影し、ユーチューブにアップしていくであろうことを自身のツイッターでつぶやいていたからである。テレノベラに親しんできた人々の目には、シンデレラ・ストーリーによって特徴づけられるこのテレビドラマ・ジャンルで新大統領夫人が女優として演じてきた役柄と、ファーストレディーとなった彼女自身のサクセス・ストーリーとが、重なって見えていた筈である⁴⁾。テレノベラというテレビ番組のジャンルは、メキシコで最も多くの人々がアクセスすることのできるマスメディアであるテレビの中でも飛び抜けた存在であり、ほとんどこのメディアの換喩といっても異論はないであろう。こうしたドラマが人々の間で持っている影響力は、我々が日本で考える娯楽番組の枠を遥かに超えるものなのである⁵⁾。

このような社会の文脈に照らして初めて、宣誓式当日の抗議行動で様々なスローガンと

並んで掲げられていた、「我々はテレノベラ民主主義はいらない」というメッセージの持つ意味が明らかになる。これは、新大統領が自身の私生活を含め、このドラマ番組ジャンルを選挙のために最大限利用してきたことへの痛烈な批判であると同時に、如何にこのドラマ・ジャンルがメキシコの政治と深い関わりを持ってきたかを端的に言い表している⁶⁾。こうした2012年の大統領選挙をめぐるエピソードから見えてくるのは、メディアを通じて消費されるフィクションと、国民、大衆と呼ばれる、伝統や民族等、歴史的な深みや地理的な近接性から生じてくる社会的紐帯とは異なった形で結びつけられた人々の集団との関係である。メキシコの批評家カルロス・モンシバイスの鞏みに倣うならば、テレビがラテンアメリカにおいて果たしてきた役割のひとつに、本来文化的多様性を持っていた人々の間に、保守的な偏見を平凡なありふれたものとして定着させ、さらにはそれを強める働きがある、ということである (Monsiváis 2000: 212)。こういった意味において、テレビを通じて供給されるドラマは娯楽であると同時に、これら本来多様な社会的背景を有する視聴者の間に、ある共通の認識を植え付ける文化的統合機能を備えたイデオロギー装置としても機能しているといえる。

20世紀初頭の革命後、メキシコという国家の領土内に住む人々の間に存在する、地理的文化的な多様性を統合するために考案されたのが、ヨーロッパと先住民の社会的融合の産物としての単一な集団という想像の共同体で

4) 現大統領夫人アンヘリカ・リベラがガビオッタと人々の間で呼ばれているのは、彼女の女優としてのキャリアの掉尾を飾ったテレビドラマでの役柄による。テレビ制作のそのテレノベラ『愛の精 (Destilando amor)』は2007年に高い視聴率を記録し、人々の間に強い印象を残した。ドラマは、テキーラ酒の原料であるアガベ (リュウゼツラン) 収穫に従事する女性労働者が農園の大富豪と結ばれ幸せな家庭を築くという典型的な女性の成功物語のプロットを持っていた。そこで彼女が演じた役柄が、ヒロインのガビオッタであった。

5) メキシコにおける2009年と2010年の二年間の全無料放送時間中、23%がテレノベラによって占められており、この番組ジャンルの2010年の平均視聴率は25ポイントであった (Orozco, 2011: 186)。テレノベラの誕生の地であり、多くの視聴者を有するラテンアメリカ諸国では、このドラマが人々の生活設計にまで影響力を及ぼすことが報告されている。例えば、メキシコと並んで製作本数、視聴者人口の多いブラジルにおいては、テレノベラが出生率の低下と関わりを持っていること、ドラマの主人公や登場人物の名前が子どもの命名に影響を与えていることが、全国レベルの調査で明らかにされている (Ferrara, Eliana, Alberto Chong & Suzanne Duryea 2008)。

6) メキシコ政治の「腐敗」は以前から公然の秘密として人口に膾炙していたが、ペニャ・ニエトの所属する制度的革命党が、選挙用メディア戦略の一環としてメキシコ最大のメディア産業テレビサに資金を提供し、テレビを通して組織的に自らの党の候補に有利となる情報操作を行っていたのではないかとの疑惑が外国の新聞によっても報道されたことで、メキシコにおける政権とメディアの癒着は国際的にも注目を集めるようになった。

あった。このネーション（国家、国民）というフィクションの構築に少なからぬ貢献をしたのが、20世紀の幕開けとほぼ時を同じくして誕生した映像媒体であり、そこで考案されたドラマというフィクションであったのだ。本稿では、映像メディアにおいて、ネーションの共通認識の基礎となるべきメキシコなるものの構築がどのようになされてきたのか、またそうした構築作業が決して円滑に行われたのではなく、ある意味対立を孕んだものであったことを、メキシコ映画の古典とされる作品を参照しつつ、検証して行く。

メキシコでテレビ放送が開始されたのは1940年代後半のアレマン政権（Miguel Alemán 1946-52）の時代である。そこで採用されたのは、放送番組の基本を娯楽に置いた、スポンサーからの広告収入によって制作、放送業務を支えるというアメリカ型の民営放送システムのもうひとつの特徴は、私企業である放送会社と国家との密接な関係である。政府による認可制であるテレビ、ラジオ放送では、その揺籃期から、政権に近い、あるいは大統領自身が直接経済的な利害を有する特定の企業へと放送免許が授与されてきた。その結果、親政権的な財界グループによって放送分野が独占されることとなったのである⁷⁾。企業側は、そうした政府の免許交付、あるいは税制的援助という配慮に應える形で、伝達する情報に対して自ら規制を設け、政権に不都合な情報を意図的にメディアから排除した

7) 1949年にメキシコで最初のテレビ放送免許が交付された。それに続いて51年と52年にそれぞれ異なる企業家に免許が与えられた。55年には、これら三つのテレビ放送局が合併し、現在のテレビサの前身となるテレシステマ・メヒカーノが誕生する。

8) 新聞、雑誌といった他のマスメディアもまた、広告の掲載という形による資金提供や買収を通じて、政権によってコントロールされてきた（Lawson 2002: 25-47）。

り、論点をずらすことで、その意向に沿う装置たりえてきた（Lawson 2002, Toussaint 1998）⁸⁾。

このテレビという媒体の視聴者は、地域的、社会経済的に多様な人々によって構成されている。そうした人々によって消費（視聴）されるテレノベラは、彼らの持つ多様性にも拘わらず、一様に彼らの関心を強く引きつける商品であらねばならない。テレノベラ制作者たちはそのために、新しい番組を放送する前には、そのドラマがターゲットとする年齢層の人々にパイロット版の試写を行い、その反応を番組にフィードバックする⁹⁾。制作者サイドにとっては、視聴率という、商品の価値を決める指標は常に最大の関心事であるゆえ、視聴者の意向はドラマが開始された後も、視聴率をモニタリングすることで常に後のストーリー展開に反映されてゆく。一方、近年ますます顕著になってきたのが、特定の政党や候補者の政治的な実績を強調し、彼らへの投票を奨励しようとする政治的誘導の意図を持った要素のドラマ内への侵入である¹⁰⁾。テレノベラで今日起こりつつあるのが、こうした娯楽と政治的プロパガンダとのコラボレーションである。しかし、娯楽としてのドラマが政治的目的を担わされ、イデオロギー操作に負担するのは、決して今日の社会にのみ見られる現象ではない。このフィクションをその始原へと、テレビから映画へと遡りつつ、映像媒体の歴史を繙いてゆくと、この娯楽とイデ

9) 筆者の知見によれば、このパイロット版試写には、異なった経済的階層から選ばれた10名程度の人々が参加し、その後に行われる、彼らに意見や感想を聞き出す座談会は、マジックミラー越しにプロデューサー、脚本家によって観察されつつ進行してゆく。

10) テレビサ製作の『アグリー・ベティ』La fea mas bella (2006)での、登場人物による与党大統領候補への投票の呼びかけ、同局製作の『わが罪』Mi pecado (2009)、『女主人』Soy tu dueña (2011)、TVアステカ製作の『褐色の情熱』Pasión morena (2009)における、州政府の様々な実績の強調等が挙げられる。

オロギーとの共犯関係は例外的なものではなく、このメディアがその誕生から担わされてきた、いわば本来的な存在理由であったことが明らかになる。

このことは、国家という政治機構の成り立ちに思いを馳せることで、理解が容易となるであろう。そもそも国家というものは単に行政を司る機関の集合体ではない。その背後にあるのは資本の動きである。国家とは、この資本の存在ゆえに、労働によって生み出された価値の収奪によって生じる支配と被支配の関係を基盤とすることになる。こうした関係は、労働とそれによって生産された生産物との交換、あるいは生産物同士の交換を通して行われることになる。ある一定の地理的範囲において、こうした人々の集まりに法的政治的なまとまりを与えるのが、国家と呼ばれるものである。それは何らかの実体を持ったものではないし、またそれを司る元首たちへと還元できるものでもない。それはその社会を構成する人々の間で生起する関係的なプロセスとして捉えることができる (Roux 2005)。国家内における支配、被支配の関係は、支配される者が、支配する者が持っている権力が正統 (正当) なものであることを承認していることで成立する。このような同意に基づく関係が保たれ難い場合には、支配者が自らに集中した権力と暴力装置によって、被支配者の服従を強いることになる。ある一定の領域を区切り、そこで物質的な構成と流通の統制を完成させることだけでは、国家は完成したとは言えないのだ。人々による承認のためには、象徴的な側面においても、統合作用を持った国家の神話、つまり真正性を担保する言説が必要となるからである。

現在の国民国家メキシコの淵源を訪ねるならば、1911年に勃発したメキシコ革命に辿り着く。この革命を経て、現在のメキシコの政

治社会が持つ機構の原型であるコーポラティズム国家が作られた。それはカルデナス政権 (Lázaro Cárdenas 1934-40) 時代に完成したといえるであろう。この時代のメキシコにおいては、物質的、具体的な形で国民の統合を人々に実感させるために、外国資本の手に握られていた資源 (石油) の国有化が行われた。また、社会的に最も不利な立場にある被支配者層の人々の生活と直接繋がっている、生産、労働の場においては、大規模地主から接収した土地の分配によって、共有地エヒードが創設された。この農地改革と平行して、農民、労働者の組織化が行われ、各々政権党の下部組織として取り込まれてゆく。こうしたコーポラティズム的な国家での支配被支配の関係の基本は、利益の授受に基づくパトロン・クライアント関係であった。この関係は、政府、国家官僚が、官営、民営の企業、その組織化された労働者、そして農民たちに対して保護、資源の配分を行う役割を担う一方、庇護下にある農民、労働者はそうした社会的物質的な恩恵に対して、前者が構築運営する政治システムを支持し、承認を与えるという構造を持っていたのである。

カルデナス期に本格化した具体的な社会組織構築作業以前に、既に着手されていたのが、象徴的な側面における統合作用を持った国家の神話構築であった。その根幹になるものとして唱えられたのが、革命前のディアス政権

11) こうした西欧的価値に対して独自の文化的基礎を創出しようとした当時の教育省長官バスコンセロス (José Vasconcelos) が唱えたのが、従来文明を創り出してきた四つの人種の理想的な混血としての普遍的人種 (la raza cósmica) であった。先住民はこうしたメキシコなるものの参照点として捉えられていたと同時に、メキシコ社会が抱えている不公平さの象徴ともされていた。そして先住民たちが置かれている社会的に不利な状況は、彼らを社会の発展に同化させることで克服されると考えられていた (Pérez Montfort 2000: 178)。1920年代のインディヘニスムが目指していたのは、先住民文化を国民の文化として取り入れるのではなく、前者を西欧的近代化に同化させることであったといえる。

時代に称揚されたヨーロッパ主義に対するアンチテーゼとしてのインディヘニスモ（土着主義）¹²⁾である。この概念の具体的な表象の創出に寄与したのが、リベラ（Diego Rivera）、オロスコ（José Clemente Orozco）、シケイロス（David Alfaro Siqueiros）といった壁画家たちであった。彼らの作品は、メキシコというネーションに対する人々の意識を高めるため、国立宮殿、教育省をはじめとする、公共の建築物に描かれることになる。これらの壁画と並んで、メキシコ固有の視覚スタイルを確立するのに重要な役割を果たしたのは映画である。

テレビが20世紀半ばに登場するまで、この映画という媒体こそが、大衆に向けての情報発信と言論形成のための重要な手段であった。メキシコ革命前、この媒体が担わされていた主な役割は、この時代の権力者たちが行った功績を人々に伝えることであった。映画が誕生して間もない1896年には、早くもリュミエール兄弟によって発明されたシネマトグラフの二人の撮影者が、上映用のフィルムと映写機、撮影機と生フィルムを携えて来墨している。彼らによってメキシコでの最初の動く表象として捉えられたのは、第四期目の大統領就任を控えたポルフィリオ・ディアス（Porfirio Díaz）の乗馬姿、士官学校生、市場の映像や先住民の姿、また西部グアダハラで撮影されたのは、馬の水浴、投げ縄による奔馬や牛の捕獲の様子といった、この地域で盛んな牧畜業の労働風景であった（García Riera 1998: 20）。そこからは、権力者の自己顕彰への欲望とともに、ヨーロッパから見たメキシコなるもののイメージを読み取ることができる。このメキシコを代表するものとして最初にフィルムに収められた風景の中には、後のナショナリズムの礎石として革命後の政権によって選び出されることになる、先スペイ

ン期メソアメリカとイベリア半島というふたつの異なった地に淵源する表象群が既に存在していた¹²⁾。

メキシコ革命勃発後は、この映像媒体が担う役割は人々の啓蒙活動へと広がって行く。ディアス体制崩壊後の1911年から13年までのマデロ（Francisco Madero）政権下では、労働者層に対する生活改善のための啓蒙手段として、彼らが多く居住する地区の広場において、メキシコ市当局による教育映画の上映が行われている（Reyes 1993: 131）¹³⁾。20年代に入ると、この視覚媒体は政府による大衆一般啓蒙の主要な装置となり、アルコール依存の生活習慣の改善、保健指導や衛生観念の普及、そして外国の社会の生活や動物の生態を収めた映像による文化教育にまで、広く利用されるようになる（Reyes 1993: 138-40）。一方、映画が商業的に不特定の消費者（観客）を対象とするようになるにつれて、隣国アメリカでは、メキシコ人に対する否定的な描写がこの映像媒体に頻出するようになる。アメリカ映画では、ほぼ例外なくメキシコ人は悪役として設定され、メキシコは不正や汚職が蔓延している社会として描かれた。こうした描写がなされたのは、アメリカ人の中には、メキシコ人は生物学的に白人種からより遠く、生来的に劣っているという人種的偏見があり、また自国に比してメキシコ社会の近代化が遅れているという認識が、この南の隣人たちに

12) これらのエキゾティズムに満ちた表象がドラマを支える両輪の一方であるとするならば、もう一方は因果関係によって構成された物語である。その始原は、メキシコ市の森の中で撮影された決闘の様子の再現である。当時は、まだ映像によるフィクションという概念が存在していなかったがゆえに、それを本物の決闘を撮影したものと思った人々によって物議を醸したというものである（García Riera 1998: 20）。

13) 映画はその誕生間もない頃より教育手段として活用されてきた。1899年には、メキシコにおける最古の高等教育機関である国立高等学院（Escuela Nacional Preparatoria）において、歴史教育の補助教材として使用されている。

対する軽蔑の念をさらに増幅していたからである。メキシコ革命の勃発がもたらした暴力的で無法なイメージは、こうした人種主義的偏見をさらに助長したとされる (García Riera 1987)。メキシコ政府が映画という媒体を重視した背景には、ネーション (国家、国民) 神話を人々に定着させようとする思惑の他に、映画大国アメリカからの、このようなメキシコを貶めるイメージの拡散に対する対抗策として、自国の顕彰を行い、肯定的なイメージを他国に伝播させるという目的も存在したのである。

メキシコでは既に1910年代から20年代にかけて、いくつかの映画制作会社が設立されていたが、それらの社名には、先スペイン期アステカの言語であるナワトル語に由来する、アストラン (Aztlán)、ポポカテペトル (Popocatepetl)、ケツァル (Quetzal) といった地名や名詞が使用されている。また『テペヤック (Tepeyac)』(1918) や『クアウテモック (Cuahutémoc)』(1919) といった宗教的に重要な地名やアステカの皇帝を主題とした作品も制作された。こうした名称やテーマ選択からは、革命後の政府が唱えていたインディヘニスモが、映画産業の経営戦略にも色濃く反映されていることが看取できる (Pérez Montfort 2000: 179)。

1930年代に入ると、メキシコ革命に題材を取った『パンチョ・ビジャと進め (Vámonos con Pancho Villa)』(1935)、『ゴッドファーザー・メンドーサ (El compadre Mendoza)』(1933) に代表される、社会の不正をただす、革命の社会改革的側面を強調するリベラルなナショナリズム映画から、農村部の封建的社会関係に基づいた生活を営んできた、より保守的な社会層を革命国家の一員として取り込むための、彼らの日常に寄り添う映画までが製作される。この後者のタイプの映画は、後

に農園喜劇 (comedia ranchera) と呼ばれることになるジャンルを形成する。このジャンルの嚆矢となったのが、スペイン語圏各地で興行的成功を収めた『ランチョ・グランデへ急げ (Allá en el rancho grande)』(1936) である。この農園という場所に関わる様々な表象からは、異なった社会の階層に属する人々が持つ、異なった出自に由来する感情や利害のせめぎ合いが見て取れる。それは農村部の大土地所有エリートと、この映画の観客の多くを構成したであろう、都市部における労働力の需要によって農村から都会へと流入した人々たちとによって醸し出された。後者が抱いたと思われるのが、自らの労働の場であり生活の基盤であった耕作地とそれを囲繞する風景のひとつとしてあったアシエンダ (大農園)、そしてその場所にまつわる慣習への懐旧の情である。この郷愁という感傷的な感情の動きは、都市部の社会において底辺を構成していた、単純労働力の担い手であった農村部出身の人々が、自らが生まれた場所から時間的空間的に遠く隔てられていることによって生じた。彼らは既に農村にはいないがゆえに、そこで起こりえたであろう出来事や、行われていたであろう慣習を多分に美化することができたのである¹⁴⁾。

しかし、上述の映画作品にも登場することになる、ヨーロッパとは異なる土着的なもの

14) このベネディクト・アンダーソンいうところの「遠距離ナショナリズム」を利用したのが、大土地所有に基づく経済的社会的権益を持った農村部エリートたちであった。彼らが革命前のディアス政権時代に獲得したこうした権益は、カルデナス政権の社会主義的ナショナリズム政策によって危機に曝されていた。カルデナス政権の政策への対抗策として、彼らは封建的な制度であるアシエンダ (大規模農園) を、慈愛に満ちた保護者としての大土地所有者と、その保護下で安寧な生活をおくるペオン (農業労働者) たちが構成する一種の理想郷として描いたのである。こうすることで、彼らはこの農村部における封建的制度的正当性を強調するとともに、今や都市部で新興資本家によって運営される新しいタイプの産業の労働者となった人々の共感を得ようとしたのであった。

を目指した。メキシコ的なものの映像的表現は、皮肉なことに、他国の映像作家の眼差しによってその原型が形づくられていた。今日にまで脈々と受け継がれている、メキシコという視覚イメージに大きな影響を及ぼしたのは、前述のリベラ等、壁画家たちの視覚表象にも増して、ヨーロッパのモンタージュ理論や『戦艦ポチョムキン』といった作品で既に国際的な名声を得ていたソビエトの映画人エイゼンシュテイン (Sergei Eisenstein) によって創造されたイメージであった。彼は以前より、リベラをはじめとする、メキシコの文化人たちと交流があり、先住民文化にも興味を抱いていたことから、アメリカ滞在后、1930年に同じくソビエト人のカメラマン、アシスタントと共に来墨する。先住民とその文化をフィルムに収めようとしていた彼の意図は、国民神話の基礎としての先住民表象に注目し、映画という視覚媒体にも関心を寄せていた当時のメキシコ政府の思惑と合致することとなる¹⁵⁾。彼自身はメキシコで撮影した素材を一卷の映画として完成することはなかったが、その後もメキシコなるものの換喩としてスクリーンに繰り返し登場することになる、彼がフィルムに焼き付けたメキシコのイメージは次のような特徴を持っている¹⁶⁾。物語に

対する視覚イメージの優位とそれら後者の持つ様式性、自然風景の多用、そして理想化され高貴なものとして描かれる先住民とその文化である (Noble 2005: 134)。こうした経緯から、メキシコ映画が当時内面化していた他者の眼差しが明らかになる。その眼差しは「近代」という、ふたつの異なった階層に関わる概念に対するメキシコ社会の自己意識の反映でもあった。そのひとつは、工業化、インフラの整備、消費財の充実といった社会の物質的側面の近代であり、またもうひとつは、人々が内面化している慣習や道徳的側面に関わる近代であった。

メキシコ映画における、ネーションのアイコンとなるべきイメージの選択は、エイゼンシュテインの視点をなぞることとなる。このヨーロッパの近代の視点を体現する映像作家の見たメキシコ像こそが、メキシコなるものの換喩となってゆくのである。こうしたイメージは確かに土着的な文化に根ざしたものであった。しかし、この所謂「先住民の文化」として多様な風土、慣習から撰び出されたのは、過去の文明が築いた栄華の遺構であったり、近代化された都市部での生活様式からかけ離れた、資本主義が生み出す物質文明の恩恵からは遠く隔たった人々の暮らしであった。それは言葉を換えて言うならば、近代的国家建設のためには克服されねばならない、物質的な貧しさや、因習に満ちた時代遅れの生活を象徴するものでもあったのだ。しかしながら、それらは現実生活の文脈から切り離されることで、近代化によって余暇活動に時間を割くことができ、リベラルな価値観を持つ別のネーション (国家、社会) の人々の目に (エイゼンシュテインの目と同様に)、エキゾチックで蠱惑に満ちたイメージとして映ることとなる。エイゼンシュテインがフィルムに焼き付けたイメージとは、近代化された西欧社会

15) メキシコとロシアがそれぞれアメリカ合衆国とヨーロッパに対して持つ関係は様々な類似点を持っている。前者は、政治経済文化的に強い影響力を持つ後者の国と地域から見て、地理的、文化的に周縁部に位置しており、またそこでは、20世紀初頭にそれまでの社会体制が革命によって覆され、政治的そして文化的に新たな国の形が追求されることになった。両者が新しい国家建設のためにまずとった方策は、独自の国家アイデンティティを構築することで文化的にアメリカとヨーロッパの覇権から脱することであった。メキシコにおいては、ヨーロッパ人到達以前の文化への、またソビエト (ロシア) では東方の文化への同一化が、ナショナルなるものの基盤に据えられることになったのである (Salazkina 2009: 16-7)。

16) 現在、彼が残した映像は、アシスタントであったグレゴリー・アレクサンドロフ (Gridorii Alexandrov) によって編集された『¡Qué viva México!』そしてオレグ・コバロフ (Oleg Kovalov) の編集による『Mexican Fantasy』が入手可能である。

の視点から捉えられた、エキゾチックな他者のイメージでもあった。

この他者の眼差しは、こうしたイメージのいわば生産においてだけでなく、スクリーン上に映写されるメキシコのイメージを見る側にも措定されていた。革命後の政権がメキシコ的な表象群の創造を急務としていたのは、ネーション建設のためには、メキシコの多様な人々にこうした共同体を想像させ、共通の象徴的基盤を共有させることが必要であったからである。そうしたイメージをメキシコの多様な風景や慣習から選択する際に、他者（西欧＝エイゼンシュテイン）の眼差しが採用されたのと同様、こうして選ばれた表象ネーション内だけでなく、外の世界（近代化された社会）における消費も前提としていたのである。このように他国からの関心に注意を払うようになった背景には、メキシコ国内の政治的転換によって引き起こされた外交関係の変化がある。ナショナリスティックな急進的改革派のカルデナス政権から、1940年に開発主義的でより保守的なアビラ・カマチョ（Manuel Ávila Camacho）政権に国政が受け継がれる。これによって大きく変化したのは国内における施策ではなかった。外国資本によって独占されていた資源の国有化に見られるような保護主義的政策から、諸外国との貿易関係を重視する政策へとシフトすることにより、アメリカをはじめとする諸外国との関係が大きく変化することとなったのである。これらの国々の中でも、とりわけ重視されていたのは近代化が進んだ西欧諸国であった。イギリスやフランスをはじめとする国々は、近代において政治的経済的ヘゲモニーを握ったことによって、社会的インフラ、高い生活水準を維持していた。こうした物質的な近代化の模範としての国々にはまた、同じ理由によって、その伝統と社会に象徴的な価値

が付与されていたのである。メキシコが目指していた国家像とは、西欧諸国が体現していた、物質的な近代性と、反理性的な因習とは無縁の近代性を備えた社会であった。こうした意味での近代国家として威信を得、政治と経済活動のパートナーとして認識されるためには、アメリカ映画によって拡散されていた、不正に満ちた社会とそこに住む怠惰者でずる賢く不潔な人々という否定的なイメージを修正し、西欧諸国（先進国）によってメキシコというネーションが象徴的なレベルで承認されることが必要であったのだ。国家の大衆文化生産における指導的役割は不変であるが、その「ナショナルなイデオロギーの見せかけを維持するための言説構築」が「トランスナショナル化の時代」に対応するものとなったことによって、当時のメキシコ映画はそのイメージの消費においても、他者の眼差しを内面化せざるを得なくなったのである。（Fein 2001: 163）。

こうしたメキシコのイメージにおける問題を体現していたのは、一本の映画をめぐる起きた、エリートたちの角逐であった。メキシコ映画が初めてヨーロッパで評価されたのは、エミリオ・フェルナンデス（Emilio Fernández）監督による『マリア・カンデラリア』（1943）をもって嚆矢とする。皮肉なことに、この映画が1946年にカンヌ映画祭に出品されパルムドール賞を受賞する以前、国内で行われた試写に参加したメキシコの映画関係者たちの多くは、この作品に否定的な見解を示していたという。そのうちの一人が、テレビネットワークをはじめ、音楽、出版等現在メキシコ最大のメディア産業であるテレビサを創業した人物であった。当時、広く大衆の支持を得ていた映画の興行に深い関わりを持っていたこの企業家エミリオ・アスカラガ・ビダウレタ（Emilio Azcárraga Vidaurreta）

は、作品に漂う悲観主義的なトーンとそこに描かれている先住民の振る舞いや生活が現実からかけ離れていることを挙げて、自らが所有する映画館での上映を拒否する。彼に同調する映画興行関係者は多く、『マリア・カンデラリア』のプロデューサーをはじめとする関係者たちは、この新作を上映するために奔走を余儀なくされたという。ようやく漕ぎ着けた上映の場においてもまた、この作品は、後のインタビューでのフェルナンデスの言によれば、観客の中にいたジャーナリストたちからの抗議の口笛と非難の声によって迎えられることとなった。試写上映後も鳴り止まない怒号を外国訃りのスペイン語の一声が遮ったという。彼らを沈黙させたのは、そこに居合わせた当時の駐メキシコ・ソビエト大使オウマンスキー（Konstantin Oumansky）であった。この今日メキシコ映画を代表するとされる作品はその後メキシコで四週間にわたって上映され、カンヌ映画祭に出品されることとなるが、そこにはこのオウマンスキーの尽力があったとされる（Fernández 1986: 193, Reyes Nevares 1974: 29-30, Taibo 1986: 82）。

こうしたメキシコ映画の古典とされる作品が経た紆余曲折の背後にはまず、当時のメキシコのジャーナリストや知識人たちが持っていた、自国の映画に対する軽蔑の念があった。エミリオ・フェルナンデスの映画の脚本を担当したマウリシオ・マグダレノ（Mauricio Magdaleno）によれば、彼らはヨーロッパ映画の礼賛者たちで、メキシコ映画をそれらより劣ったものとして認識していたがゆえに、今日メキシコ映画の巨匠とされるフェルナンデスや、彼の映画のカメラを担当し、メキシコなるもののイメージの創造に寄与したとされるガブリエル・フィゲロア（Gabriel Figueroa）を始めとするメキシコ映画人た

ちをもまた、軽侮の対象としてしか見ていなかったのである（Taibo 1986: 81）。しかし（あるいはそれ故にというべきであろうか）、『マリア・カンデラリア』がヨーロッパ、それも彼らが映画芸術の中心と考えていたフランスの映画祭で賞を獲得した後は、彼らのこの映画に対する評価は全く異なるものとなる。

これらの事情にも増して重要であるのは、先述のアスカラガが試写を見てコメントしたように、国民国家メキシコの根幹に関わる先住民社会集団の表象がどのようなべきかという問題が、つまりその表象のエンコーディングとデコーディングの問題が、この映画の評価に大きく関わっていたことである。このことは、映画の評価が単に人々の娯楽としてその興行面からのみなされていたのではなく、国民国家メキシコのあり方と深く関わっていたことを強く示唆している。革命後の1920年代の土着主義（インディヘニスム）にその源を持つ、メスティーソ（ヨーロッパ人と先住民の混血）の国家メキシコのナショナリズムの根幹とされ、国家の換喩としての機能さえ持つようになったのが、この先住民の表象であったからである。ジャーナリストたちのこの映画に対する否定的な反応もまた、そこにメキシコの近代性の瑕疵となる言説が含まれていることを看取したからであった。彼ら知識人もその一部を成すところのメキシコ社会が、その出自のひとつとして拠って立っている先住民文化の描かれ方に、より正確にいうならば、他者の視線を先取りして彼らが解釈した先住民文化の描かれ方に、彼らは反発したのであった。

物語は、この作品の副題でもある、メキシコ市郊外のソチミルコ（Xochimilco）という村での、メキシコ革命勃発以前に起きた出来事であるとされる。この先住民の集落の中

で、母親が売春婦であったことで差別されている女性マリア・カンデラリアとその許婚であるロレンソ・ラファエルを中心にストーリーは展開してゆく。彼らが市場で野菜を商っているとき、そこを通りかかった一人の画家がマリア・カンデラリアを目にし、彼女こそが長年探し求めてきた、先住民女性の美を体現する女性だと直感し、ロレンソ・ラファエルに彼女がモデルになってくれるようにと頼む。しかし、見も知らぬ人物のアトリエで、それも白人（ヨーロッパ系メキシコ人）という、彼らとは異なる出自を持つ男性の目に許嫁を晒すことは到底受け入れ難く、彼らは市場を後にする。ある日、マリア・カンデラリアがマラリアに罹る。政府から無料で配布される抗マラリア薬は村の商店主であるメスティソの男の手に委ねられているが、彼はマリア・カンデラリアに横恋慕しており、その願いを聞き入れようとしない彼女に対しては、不当な理由を挙げて、薬を配布しようとしない。思いあまったロレンソ・ラファエルはこの商人の店に忍び込み、薬を手に入れる。その際彼は、マリア・カンデラリアとの結婚のために必要となるであろう花嫁衣装も持ち帰る。彼女は、事情を知った画家の計らいで往診した医師の治療によって快癒するが、ロレンソ・ラファエルは、彼が犯していない咎である、商人の店から現金を盗んだ廉で逮捕されてしまう。画家は彼の釈放のために奔走するが、役人が不在で叶わない。一方、マリア・カンデラリアは、画家の尽力に感謝し彼のモデルを務めるが、衣服を脱ぐことは拒む。画家は体の部分を描くため、別の女性をモデルとして雇い、絵を完成させる。ある日、画家のアトリエでこの絵を見た村の住民が、そこにマリア・カンデラリアの裸身が描かれていることを他の住民たちに伝える。村の尊厳を傷つけられたと感じた住民たちは、マリア・カン

デラリアを投石によって死に至らしめる。ようやく釈放されたロレンソ・ラファエルは、彼女の亡骸を抱いて小舟で村を去って行く。

村人たちがマリア・カンデラリアに制裁を加えるのは、村の一員であるマリア・カンデラリアが夫でもない「白人」男性に裸身を晒したと、彼らが画家の絵から解釈したからである。日頃から彼女は、彼女の母親が売春を生業としていたことによって、村の中で差別の対象となっていた。こうした伏線もあって、村人たちが彼女と裸体のモデルという行為を結びつけることは容易であった。村人たちによって彼女が行ったと想像された行為は、村の女性が共有すべき慎み深さという規範から逸脱していると捉えられ、共同体全体のモラルへの侮辱であると見なされた。この村が蒙ったこうした恥辱は、マリア・カンデラリアへの死の制裁によってのみ雪ぐことができると考えられたのである。しかしながらこうした村人たちのマリア・カンデラリアに対する敵意ある視線とは裏腹に、彼女は正直で、かけられた恩への感謝を忘れない、理性的な振る舞いをする女性として描かれている。事実彼女は着衣でのみ画家の前に立っていた。モデルとなることを承諾したのも、彼が医者を手配してくれたり、許婚のロレンソ・ラファエルの釈放に奔走してくれていたからである。ロレンソ・ラファエルもまた、許嫁の命を救うために盗みを働くが、彼が押し入る先は、村人を搾取している悪徳商人の店である。彼もまた、社会の不正に対して憤る、道徳的に高潔な人物像を与えられている。これに対して、彼らと同じ先住民である村人たちは、怒りに駆られて一人の女性を集団で殺害するという、近代社会のモラルに照らせば、常軌を逸した反理性的な行動に走る人々として描かれている¹⁷⁾。植民地時代から、ヨーロッパ人と先住民との間に引かれてきたのが、理性と

反理性を分ける境界線であったことを思い起こせば、この図式の語っているところは明らかであろう。このような観点から見ると、『マリア・カンデラリア』の主人公とその許婚は、先住民であるにも拘らず、ヨーロッパ系白人である画家や医師たちと同じグループに属しているのである。

革命後の政権、とりわけ1940年以降の政権が目指したのは、近代的な国家の建設であった。この場合、「近代」とは、労働とそれによって作り出される生産物の交換、そして生産物同士の交換が、メキシコの中で、また諸外国との間で、如何に円滑に行われるかにかかっていた。そのために必要であったのが、こうした自由な資本の動きを阻害する可能性のある伝統的慣習、価値観を、労働と生産がより効率的に行われるためのものに置き換えることであった。映画という映像媒体で繰り返して提示されたのが、地縁や血縁といった伝統的な共同体や革命以前の封建的社会組織にはびこる因習とそれを統べる規範であった。そうした負の伝統に起因する行動に対置されたのが、革命の結果誕生したメキシコという想像された共同体に付与されたもうひとつの「近代」、つまり因習から自由な価値の体系である。しかし、メキシコ国民となるべき人々は多様な出自と慣習を持っており、彼らをネーションの旗の下に統合するためには、求心的なシンボルが必要とされた。それが先住民という表象であったのだが、このメキシコなるものの根幹としての「先住民」は、因習の温床とされた地縁や血縁とは無縁なものである

必要があった。『マリア・カンデラリア』で語られているのは、克服されるべき因習的な先住民像と、それに対置されている、近代的な「先住民」の姿であったといえる。この後者の先住民像は、ヨーロッパ的な、つまり物質的な発展のために必要な改革を受け入れるだけの理解力を持つものであるとされているが、基調を形作っているのは保守的なカトリックの倫理観であることを忘れてはならない。

しかしながら、『マリア・カンデラリア』での因習的な先住民像の描写は、メキシコの知識人、企業家に、制作者たちが意図していたのとは異なったメッセージを伝えることとなった。制作者のエンコーディングが、マスコミの人々のデコーディングと齟齬をきたしたのである。村人たちによって行われる集団制裁は、彼らの理性の欠如を示す行為であると同時に、司法権、暴力装置としての警察や軍隊を備えた国家の秩序を紊乱する行為でもある。従って、そもそもこうした物語がプロットの重要な部分として語られること自体が、近代的な国民国家像を提示し、メキシコ社会の肯定的な側面を描こうというこの映画の目的を裏切っているのではないかとの解釈も成り立つ訳である。自国民となるべき人々、それもネーション創造（想像された共同体）の拠り所とされる先住民集団の反理性的、反秩序的性格を描くことは、一種の国辱的行為とも解釈できるからである。事実、アメリカの批評家の一人は、もしこの映画をアメリカ人が作ったとしたら、彼らメキシコ人たちはアンチ・メキシコ映画だと言ったに違いない、とコメントしている（García Riera 1987b: 55）¹⁷⁾。

壁画の大家ディエゴ・リベラもまた、この映画の批判者の一人であった。この映画を監

17) 同様の出来事を扱った作品には、1975年に製作された『カノア (Canoa)』(Felipe Cazals)がある。この作品は、実際に起こった、先住民系住民たちによる旅行者殺害事件をテーマとしたもので、村の祭司が住民たちを煽動したとされるこの事件の解釈に基づいている。映画はこの解釈に沿って、経済的に大きく発展を遂げた60年代末のメキシコの闇の部分、左翼運動に対する保守層からの敵意を描き出している。

18) アメリカでは1944年にオリジナルの形で、46年には英語吹き替えて上映された。

督したフェルナンデスの友人でもあった彼が問題にしていたのも、アスカラガが批判していたのと同じく、先住民の描かれ方であった。しかしリベラは、アスカラガや知識人たちと同じ理由で、この映画の先住民像を恥辱的なものであると感じていたのではなかった。彼が思い描いていた「先住民」、つまり彼による「先住民」表象のエンコーディングは、『マリア・カンデラリア』での先住民像よりも遙かにリベラルな性格を持つものであったのだ。リベラは映画がカンヌで賞を受け、ヨーロッパで評価を得た後も、その成功をメキシコの現実を知らない国々での現象に過ぎないとし、この作品を出来損ないとこきおろしている。彼はソチミルコという場所が先スペイン期より、性の歓楽の地であったことに触れ、映画の中でのように画家のモデルになることで集团的制裁的になることは考えられないと発言している（García Riera 1987b: 53-54）。彼の批判は、先住民像に投影されていた、ヨーロッパの保守的（カトリック的な）倫理観に向けられていたのだ。『マリア・カンデラリア』で描かれる先住民像は、彼らがメキシコという国民国家のルーツであることを尊重しながらも、彼らが祖先から受け継いだ（因習とされた）慣習や価値の体系ではなく、物質的に先進諸国レベルへと発展を遂げるために必要であるとされた西欧的理性を付与されたものであった。そうした描写の基礎となったインディヘニズモ（土着主義）の基本方針は、先住民文化の国民文化への取り込みではなく、先住民を西欧を模範とする近代化社会に同化することであった。当時の政府の方針に沿って構築された先住民像が、カトリックの影響を受けたブルジョワ的道德観に基づいていたのに対して、リベラのそれには、ヨーロッパのカトリック的倫理観に囚われない、奔放で快楽主義的な、しかしこれもまた、外部から

の理想化された価値が投影されていたのである。

ネーションとしてのメキシコが誕生して以来、今日まで、映像媒体は一貫してイデオロギー的なメッセージを人々に刷り込む装置であり続けてきた。その中でも、ドラマというジャンルは革命後の近代国家メキシコの建設を象徴的に支えてきたものであった。今日メキシコ映画を代表する映画作品となった『マリア・カンデラリア』が辿った紆余曲折に満ちた道のりは、こうしたメキシコのネーション神話構築が孕んでいた対立や矛盾を我々に示してくれる。メキシコのアイデンティティー構築はヨーロッパへのアンチテーゼとして開始されながら、結局はヨーロッパへと回帰せざるを得なかった。混血文化としてのアイデンティティーを唱えながら、先住民文化とヨーロッパ文化は同等に扱われることはなく、前者の仮面の下、前者の後者への同化が目指されていたのであった。混血のネーション（国家、国民）の根幹をなすものとされ、象徴的な価値を付与された「先住民」という表象もまた、このヨーロッパという他者の視点から選択されざるを得なかった。エイゼンシュテインの残したメキシコのイメージは、ヨーロッパ的価値観によって理想化されたいわば「聖なる野蛮人」の像であったのだ。このナショナル・アイコンは、多様な人々の共通の象徴的基盤として、大衆を国民化する役割を担っていたと同時に、メキシコの対外的なシンボルとしての機能も果たさねばならなかった。近代化された国々との交易とそのグループへの参入が、社会の近代化に欠かせないものであったからである。しかしメキシコなるものの換喩としての「先住民」が担われたこの二重の役割はまた、物語の中での彼らの描かれ方における対立を生むこととなったのだ。カンヌでのこの映画の肯定的な評価が、リベ

ラをのぞくメキシコの知識人たちの作品に対
する態度を変えさせたのも、「先住民」表象
のヨーロッパでの読み取られ方が、彼らが他
者の目を意識して施した解釈とは異なり、決
してメキシコの威信を傷つけるようなもので
はなかったからである。

『マリア・カンデラリア』がカンヌで発見
されて60余年の歳月が経過した今日では、ピ
ラミッドやアシエンダ（大農園）といったメ
キシコの表象は、世界遺産という制度によっ
て揺るぎない権威を獲得している。同時に、
メキシコの多様性を孕んだ国民、大衆に向け
てのイデオロギー装置としてのドラマは今日
も、ファースト・レディーというシンデレラ
の誕生に見られるように、新たな神話を紡ぎ
出し続けている。

Fein, Seth

2001 "Myths of Cultural Imperilism and
Nationalism in Golden Age Mexican
Cinema", in Josef., Gilbert, Anne
Rubenstein and Eric Zolov (eds.),
*Fragments of Golden Age, The Politics
of Culture in Mexico since 1940.*
Durham: Duke University Press,
pp159-98.

Fernández, Adela

1986 *El Indio Fernández. Vida y mito.*
México: Panorama,.

Ferrara, Eliana, Alberto Chong & Suzanne
Duryea

2008 *Soap Operas and Fertility: Evidence from
Brazil.* Inter-American Development
Bank, Research Department Working
Paper No.633.

Garcia Riera, Emilio

1987a *México visto por el cine extranjero,*
Vol.3. México: Era.

1987b *Emilio Fernández 1904-1986.* Guadalajara:
CIEC-Universidad de Guadalajara,.

1998 *Breve historia del cine mexicano,*

primer siglo 1897-1997. Jalisco:
Ediciones Mapa.

Jara, R y A. Garnica

2007 *¿Cómo la ves? La televisión mexicana y
su público.* México: Ibope-AGB.

Lawson, Chappell H.,

2002 *Building the Fourth Estate:
Democratization and the Rise of a Free
Press in Mexico.* Berkeley: University
of California Press.

Monsiváis, Carlos

2000 *Aires de familia: Cultura y sociedad en
América Latina.* Barcelona: Anagrama.

Noble, Andrea

2005 *Mexican National Cinema.* London:
Routledge.

Orozco, Guillermo

2011 "Entre espectáculo, mercado y política:
la telenovela mexicana en más de cinco
décadas", en *Telenovelas en México:
nuestras íntimas extrañas.* Álvaro
Cueva, et al. México: Delphi. pp185-
218.

Pérez Montfort, Ricardo

2000 *Estampas de nacionalismo popular
mexicano: diez ensayos sobre cultura
popular y nacionalismo.* México:
CIESAS.

Reyes, Aurelio de los

1993 *Cine y sociedad en México 1896-1930:
Bajo el cielo de México, Vol.II (1920-
1924).* México: UNAM.

Reyes Nevares, Beatriz

1974 *Trece directores del cine mexicano.*
México: Secretaria de Educación
Pública (SepSetentas 154)

Roux, Rhina

2005 *El príncipe mexicano: Subalternidad,
historia y estado.* México: Ediciones
Era

Salazkina, Masha

2009 *In excess: Sergei Eisenstein's Mexico.*
Chicago: The University of Chicago
Press.

Taibo, Paco Ignacio

1986 *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*. México: Joaquín Mortiz-Planeta, (Genio y Figura).

Toussaint, Florence

1998 *Televisión sin fronteras*. México: Siglo Veintiuno.