

## The Battle of Miners' Daughters with America: *Hula Girls*, Feminism, and Labor History

(炭鉱娘とアメリカの交渉——  
『フラガール』、フェミニズム、労働の歴史 )

Hogara Matsumoto\*

**SUMMARY:** This paper aims at examining *Hula Girls* (2006), a Japanese film that depicts the 1966 opening of the Joban Hawaiian Center, from the viewpoints of nationality and gender, thereby illuminating the film's ambivalent representation of the problematic relationships between (i) the country and the city, (ii) the residual mining industry and the emergent leisure industry, and (iii) the local, domestic industry and global (American) capitalism. The figures of the Hula Girls, the local girls who receive short-term, intensive training to become professional dancers for the Center, symbolize how Joban Mines Company, rebranding itself using a feminine image, attempts to counter the force of global capitalism and sell the local "resources" anew. The way the Hula Girls work, however, also shows the disturbing problems of "emotional labor" and gender injustice within the deep structures of capitalist society. *Hula Girls*, in summary, while celebrating the rebirth of the Joban Mines Area and a new cultural identity attained by the Girls, at the same time critically represents the transformation of labor from a feminist perspective.

---

\* 松本 朗 Associate Professor, Department of English Literature, Sophia University, Tokyo, Japan.

昭和40年(1965年)前後の常磐炭鉱の経営悪化から常磐ハワイアンセンターのオープンまでを実話を基に描く映画『フラガール』(2006年)は、宇野常寛著『ゼロ年代の想像力』によれば、『ALWAYS 三丁目の夕日』(2005年)や『夕風の街 桜の国』(2007年)など、2000年代に見られた昭和ノスタルジーブームの様々な映像文化のテキストが含む「安全に痛い昭和」という「エッセンス」を有する作品だという(宇野 326-27)。言い換えれば、2000年代には、昭和の高度経済成長期という一種の日本の遺産の功罪が、大衆によって微温的に消費されるエンターテインメントとして商品化され、売れたのであり、『フラガール』もその一部をなしているということになるのだろうか。

しかしながら、1990年代以降に見られるようになったポスト冷戦期のグローバルな文化状況が2001年以降さらに加速し、ハリウッドが世界中でますます支配的な力を揮うようになる中、存立を脅かされた日本映画産業の周辺では「日本映画」はどうあるべきかをめぐって議論が始まるようになっており、<sup>1</sup>上記でノスタルジー映画と一括りにされる映画にもいくつかの異なる製作形態があることが最近の研究で明らかにされている。そのような日本映画産業の歴史の中に再配置されるとき、『フラガール』は、単なる昭和ノスタルジー映画とは異なる、複雑なフィルム・テキストとして立ち現れてくる。本論は、ナショナリティとジェンダーの観点から『フラガール』を分析することによって、このフィルム・テキストが、昭和の日本の産業構造の変容を、男性中心の炭鉱労働(第一次産業)から女性中心の情動労働(第三次産業)への変容という形でメタフォリカルに活写することを明らかにする。とはいえ、この『フラガール』は、そうした時代の変化を表すことによってノスタルジアを喚起するだけのフィルム・テキストではない。このテキストは、もう一方で、炭鉱労働者や情動労働者の〈居場所のなさ〉や〈移動性〉をハワイの土着の文化であるフラダンスの〈宗教性〉と結びつけることによって、日本がアメリカやハワイといった異なる空間と交渉する、混雑的な空間であった可能性を示唆する。こうした分析を通じて、昭和ノスタルジー映画というジャンルを再考することが本論の最終的な目的である。

## 1. 2000年代の日本映画産業の状況

ハリウッドのスタジオ・システムが最盛期を迎えたのは1930年代から1940年代にかけてだが、近年のハリウッドがもはや当時のような純粋な映画製作集団ではなく、金融やメディア関係の企業が参画するメディア・コングロマリット、つまり、アントニオ・ネグリとマイケル・ハートが『〈帝国〉』で論じる〈帝国アメリカ〉をまさに体現するような、多国籍の企業ネットワークから成るメディア帝国であることは現在の映画研究の常識となっている。<sup>2</sup>これは単にハリウッド映画が世界中で収益をあげ続けているという事実を示すにとどまらない。各国の配給会社を傘下に収めて海外での映画の配給の実権を握ったり、DVDやグッズ販売によって二重三重に収益獲得を狙ったりするのはもちろんのこと、ハリウッドは、制作面においても、海外撮影を通して「外国の人材と海外撮影によって提供される創造的な差異と安い労働力を搾取」（テヅカ 160; Miller et al. 216）して、〈帝国〉的に勢力を拡大しつつける、まさに怪物的存在と化している。<sup>3</sup>

このように文字通り国境を越えて展開されるアメリカ型企業文化としてのハリウッドが世界中を覆う現代のグローバリゼーション状況を受けて、各国では取り組みが始まっている。たとえばイギリスでは、映画プロジェクトの企画開発に対する資金助成、グローバルな市場での競争力が高いと思われる映画プロジェクトへの資金助成等を行うために、従来の組織を改編した新組織UKフィルム・カウンシル（英国映画評議会）が2000年に設立されている（河島 22-24）。大陸ヨーロッパ諸国でも、フランス政府がフランス映画の保護と発展を目的とした文化政策を積極的に展開していることは有名だが（河島 6）、それだけでなく、各国が共同製作協定を結び、自国だけではなく協定国にも助成金を出すシステムを確立するなど（堀越 53-55）、資金とクオリティの両面で協同してハリウッドに対抗しようとの取り組みが2000年以降顕著に見られている。

それでは、日本の映画産業の状況はどうであろうか。残念ながら、政府による助成金制度は場当たりので実質的に映画製作振興の役割を果たしておらず（寺脇 70; 堀越 53）、文化庁によって2003年に出された提言もほとんどが未実施のままであるのが現状であるらしい（寺脇 73-82）。政府による援助がそのように機能していないことを踏まえた上で、ここでは、四方田犬彦が示す簡略な見取り図を参考に概略を把握しよう。四方田によると、日本映画産業の制作面における強固

な撮影所体制は1960年前後に最盛期を迎えたが、それ以降は興行収入の激減により衰退し始め、80年代には撮影所体制はほぼ機能停止、2000年代までに日本映画の制作と配給の体制はほぼすべて解体したらしい（四方田 9-11）。2000年代以降の状況については次のように述べられている。

その頃になると、ひとつの映画会社が制作を担当するといった事態は、牧歌的な昔に遠のいていた。新作フィルムの三分の二は資金面において、そのたびごとに立ち上げられる「制作委員会」と称する複数の出資会社によって担われることにいたった。制作委員会は出版社、新聞社、広告会社、芸能プロダクションといった上場企業によって構成され、その主導権を握っているのはTV局である。彼らは何よりもマーケティングを最優先し、メディアの全域にわたって大規模な宣伝を繰り広げることで確実な収益をあげる。消費者である観客の要求を調査した情報に基づいてまず出資者が呼び集められ、作品の外枠が決められる。脚本家と俳優が決まり、最後に監督が呼び寄せられる。もはや制作者が企画を「立てる」ことは稀有な事件となった。企画はニーズに応じて「探す」ものと化したのである。（四方田 11-12）

どうやら日本版メディア・コングロマリットは、TV局の視聴率至上主義の延長線上に映画製作を位置づけている模様である。こうした理念なき映画制作の状況を憂慮するのは、長年作家主義的観点から映画研究を行ってきた映画研究者だけではない。日本の1980年代、90年代のミニシアター文化を牽引し、また『フラガール』や『パッチギ!』（2005年）の製作に携わった李鳳宇は、日本の映画産業においては製作委員会方式によって出資した全社が儲かることを目指す映画が「内向けにだけ . . . . . つくられ消費されていく」状況が見られると厳しく批判する（李「日本映画の現在をめぐって」41-45、52-53）。皮肉にも、グローバリゼーションの波を受けた日本が示した反応は〈内向き志向〉であり、それが昭和ノスタルジーブームのような大衆受けする企画に繋がったようなのである。

本論において重要なのは、ここで李が暗に言及しているのが、製作委員会方式で製作された『ALWAYS 三丁目の夕日』であることであり、<sup>4</sup> 李は『フラガール』や『パッチギ!』をこれとは区別していることである。つまり、『フラガール』や『パッチギ!』もまた昭和を設定と

し、優れた興行成績を挙げた映画ではあるのだが、李は、テレビ局主導の製作委員会方式の映画と比較して、「我々インディペンデントはもっと独自色を鮮明に出すべき」（李「インディペンデント系映画会社の持つ大きな役割」56）と、並々ならぬ矜持と、後進の映画制作者や観客を育てる意図を持って述べる。さらに、映画を「社会文学の最たるもの」と言い切る李は（それがどのような意味を持つのかはさておき）、在日コリアンという自身の出自に言及しつつ、「在日という存在は日本社会をある俯瞰で見れるというか、客観性のもとで見れるところがあるのではないか」（李「日本映画の現在をめぐって」39）と述べ、そうした観点から、社会によって周縁化された存在に光を当てる映画を作ることの重要性を訴えている。

本論は、製作者や監督の出自がその映画の内容に決定的な影響を与えるという考え方をとるものではないが、李の言葉からは、少なくとも『フラガール』が、保守的な心性から昭和ノスタルジーブームに便乗する目的で作られたものや、日本という国のナショナリティや〈日本映画〉の概念<sup>5</sup>を閉じられたものとして想像／創造するものではなく、むしろある種の〈日本的なもの〉を客観的かつ批評的に捕捉することを試みる映画である可能性があることがわかるだろう。また、最近になって、日本映画をアジアとの関係から捉え直すことの重要性を主張する論考や、アジア各国との国境を越えた映画製作、映画研究のあり方を模索することが今後の課題であると述べる論考が見られるようになってきている事情を踏まえると、<sup>6</sup>『フラガール』を、昭和ノスタルジーブームの商品とは異なるフィルム・テキストとして再解釈する余地は十分にあると言える。以下、本論では、『フラガール』をナショナリティとジェンダーの観点から分析することによって、この映画が有する批評性について明らかにしていく。

## 2. 炭鉱人とモダンガール——『フラガール』における ナショナリティとジェンダー

『フラガール』の物語の構造は、比較的単純である。常磐地帯の炭鉱という産業面での行き詰まりを抱える土地に、新設予定のハワイアンセンターのダンサーの養成を目的に、東京の松竹歌劇団（SKD）でプロのダンサーをしていた女性、平山まどか（松雪泰子）が招聘されてくる。この〈よそ者〉の女性が閉鎖的な田舎の共同体に変化をもた

らし、教えを受けた炭鉱娘たちも立派なプロのダンサー、「フラガール」として生まれかわって、常磐の地の再生に貢献する、というのが主筋である。

このように〈ローカルの共同体〉に外部から〈よそ者〉がやって来るといふ設定は、日本に限らず英米の文学作品や映画でもよくみられる。とりわけ、保守色の強い女子校に赴任してくるモダンな女性教師という設定は、スコットランド出身の女性小説家ミュリエル・スパークの同名小説を原作とする、マギー・スミス主演の『ミス・ブロディの青春』(*The Prime of Miss Jean Brodie*, 1968) や、1950年代を設定とするジュリア・ロバーツ主演の『モナリザ・スマイル』(*Mona Lisa Smile*, 2003) など先行例が複数あるし、日本の例で言えば壺井栄の小説を原作とする『二十四の瞳』(1954) も、この設定の変奏と考えてよいかもしれない。典型的なプロットとしては、モダンな女性教師は最終的にその保守的共同体を去らざるを得なくなり、生徒に支持されながらも彼女が共同体から排除されるに至った状況が、大人になった生徒の〈現在〉の視点からささやかな痛みとともに回想されるという点に共通点が見られ、モダンな女性教師が周囲との間に抱えていたずれや軋轢がそれぞれの時代を再歴史化する中で浮かびあがる仕掛けになっている。

『フラガール』は、この系譜を引きながらも、1965年の設定と2006年の〈現在〉を結び現代的なテーマを問うフィルム・テキストである。まず、この映画においても、〈ローカルの共同体〉と〈よそ者〉は、対照的に表されている。たとえば、〈ローカルな共同体〉である常磐の炭鉱は、地下の採掘場や石炭の色を想起させるかのように茶色や黒などの暗い色あいで表現され、炭鉱の人々も同様の暗い色の衣服を身にまとわされている。もちろん、労働組合の集合部屋に「国家経済の再建に寄与」との標語が掲げられ、谷川紀美子(蒼井優)の母親で選炭婦として働く谷川千代(富司純子)が、常磐炭鉱は「天皇陛下までご視察にいらしたヤマ」であり、「うちの父ちゃん、お国の為だって寝る間も惜しんで石炭掘って、ヤマん中で死んだ」と誇りをこめて語るとおり、過去100年に常磐炭鉱が国家の発展を支えてきたことが強調される一面があるのは事実である。とはいえ、1962年の原油の輸入自由化やエネルギー革命以降、石炭は、より効率の高い燃料である石油にエネルギーの主役の座を奪われ、常磐炭鉱でも経営悪化により2000名の「合理化解雇」が行われることになる。つまり、炭鉱は、時代の変容によって急速に過去の遺物と化したのであり、炭鉱地帯の

茶色がかった風景、炭鉱人がまとう暗い色彩、炭鉱娘の動きの鈍重さは、日本の地方に位置する常磐炭鉱の後進性や閉塞感を強調していると言えるだろう。

そうした炭鉱の赤字を補填し、炭鉱で解雇された人員の一部を雇用するべく子会社を作って構想されたのが「常磐ハワイアンセンター」である。このセンターは、石炭を掘り出す際に大量にくみ出され廃棄されていた温泉を観光業に利用し、赤字が増大する常磐炭鉱の起死回生を図ろうとの大きな賭けとも言える試みであった。構想者である吉本部長(岸部一徳)が上着の下に隠すように着る色鮮やかなアロハシャツがハワイのイメージを表してはいるものの、そのイメージを最もよく表すのはヒロイン、平山まどかである。だが、ここで留意すべきは、ハワイでダンスを勉強したという経歴を持ち、「ハワイがやってきた」と指さされる存在であるにもかかわらず、平山まどか自身は一見ハワイのイメージとはあまり関係がないように見えることである。実際、もしハワイのイメージを喚起したいのであれば、この人物にはムームを着せるとか、この人物のモデルである「カレイナニ早川」に近い役名をつけるとかする方がびたりとくるであろう。だが、映画ではそうした選択はなされていない。むしろ、平山まどかは、ロンドンやニューヨークを思わせる60年代ファッションとモデル的な化粧で周囲を圧倒する、都会の新しい女性として登場する。ただし、それは上流階級的な都会性ではない。酔っ払って煙草をふかし、炭鉱人の狭量さや偏見にカッときては率直な物言いと態度で立ち向かう彼女は、出身階級はあまり高くないかもしれないが、都会の能力主義社会<sup>メリトクラシー</sup>でのし上がってきた者が持つ身体的エネルギーとファッションセンスを合わせ持つ人物として描かれているのである。

このような特徴を持つ平山まどかは、ある意味では、1920年代や1960年代のロンドンやニューヨークに登場した、大衆消費文化の申し子的なモダンガールの子孫であると言えるだろう。ここで押さえておくべきは、消費の快楽を体現する大衆消費文化のアイコンである60年代版モダンガールが東京に登場した背景には、日本の高度経済成長があり、それを縁の下で支えたのが炭鉱であったことである。つまり、田舎のモダンガールという場違いな形象は、未来志向の都会と過去と結びつく田舎の異なる空間が実は緊密に絡み合っており、都会が田舎の資源を搾取しつつ田舎を周縁化する強烈なアイロニーを示唆する。平山まどかの登場シーンは、そうした二つの異なる空間の衝突を見事に視覚的に印象づけていると言えるだろう。

とはいえ、平山まどかというモダンガールに関してもう一つ重要なのは、彼女が単なる快樂主義的な消費者ではないことである。かつてSKDのプロのダンサーで現在も有期の契約で常磐ハワイアンセンター付属常磐音楽舞踊学院に雇用されている彼女の経歴や強いプロ意識が示すとおり、彼女は、第三次産業が主流になりつつあった後期資本主義下で不安定ながら専門の職業を持つ女性として、そして、第三次産業の情動労働（のちに詳述する）に要求されるプロフェッショナルリズムを体現する存在として、描かれている。つまり、過去の遺物と化しつつある、男たちの労働組合を中心主体とする集団的な常磐炭鉱とは対照的に、平山まどかという戦後の能力主義社会と1960年代第二波フェミニズムの産物である一個人は、都会や西洋だけでなく、世界的な産業構造や労働のあり方の変化が指し示す未来の記号、コスモポリタンな女性プロフェッショナルとして登場しているのである。

ここで、ダンサーという職業について、20世紀後半に見られた産業構造の変容という観点からも少し詳しく記述しておこう。マイケル・ハートとアントニオ・ネグリによれば、20世紀末の数十年間に、第二次産業の労働（フォーディズム時代の労働）は主導権を失い、その代わりにポストフォーディズム時代の特徴である「非物質的労働」と呼ばれる、知識や情報、コミュニケーション、情緒的反応といった非物質的な生産物を創り出す第三次産業の労働が主導権を握った。この非物質的労働には、知的・言語的表現に関係する労働という形態と、「情動労働」と呼ばれる形態がある（ネグリ&ハート『マルチチュード（上）』184-86）。このポストフォーディズム時代の労働における標語は「個性重視の能力開発、独創性、創造性」、つまりここにおいて労働者は、「主体」として、独創的かつ創造的な「能力」や「資質」を「自助努力」によって「開発」し続け、「自己実現」を図ることを求められる（渋谷&酒井 83-85）。端的に言えば、ここで起こっているのは、労働の脱労働化、つまり、労働者の労働がその人物の自己実現や人間としての喜びと区別できなくなる状況である。

事実、『フラガール』におけるダンサーの仕事は、そのような労働として描かれている。ダンサーなど「へらへら笑いながら男衆に媚びてケツ振ったり足おっ広げる」だけと批判していたはずの谷川千代が、娘紀美子のダンスを初めて見た後にいみじくも「あっだふうに、踊って、人様に喜んで貰える仕事があってもええんでねえか？」と感慨を抱くとおり、この映画においてダンスは、観客の内面に喜びという情緒的反応を引き起こす非物質的労働と見なされている。しかも、ダン



スを習い始めた炭鉱娘たちの表情が日に日に明るくなり、身体の動きも軽くなやかに変化するだけでなく、「今まで生きてきた中で一番楽しかった！」という言葉が表す通り、ダンスの技能を習得した彼女たちの身体は解放感と喜びにあふれている。もちろんここには、色鮮やかな衣装を着て自分を美しく「見せる」という、新しい女性性のあり方に関する快樂も含まれているだろうが、『フラガール』におけるダンサーの労働がポストフォーディズム時代の非物質的労働として描かれており、それが一見〈労働〉には見えないという問題があるがゆえにフラガールたちの現実の賃金や労働条件が映画では話題にもされないことは覚えておいてよいだろう。

もう一点重要なのは、ダンサーの非物質的労働には情動労働の側面もあり、この映画はそれについても意識的であることである。情動労働とは、あらゆる接客業に求められる「笑顔でのサービス」などの好ましい態度と、個人的な感情を抑圧し顧客に対応することができる社会的スキルのことである（ネグリ&ハート 185-87；ホックシールド 12-13）。つまり、ダンサーは舞台上で優れたパフォーマンスを見せさえすればよいのではなく、「笑顔のサービス」も求められる。事実、日本全国を巡る宣伝ツアーの最中に炭鉱娘を坑内での事故による家族の死の知らせが襲うし、彼女たちはまた、温泉の宴会場で酔っ払ってヤジを飛ばし座布団を投げるマナーの悪い客に直面する。しかし、そのように辛く、あるいは腹立たしいときでも、平山まどかは「バカみたいに笑うの。どんなに辛いときだって、舞台の上では笑ってなきゃいけないの。それがプロなんだから」と諭す。彼女のプロフェッショナルリズムは、このように、単なる技術の習得だけではなく、身体的に労働に従事する際に感情をも商品化しなければならない情動労働に対する厳しい認識のもとに成立している。これは、死について強い禁忌がある炭坑労働（森崎）や、常磐炭礦という会社のフォーディズム体制の下での労働とは対照をなす。このように考えると、炭鉱と平山まどかの関係には、〈田舎〉と〈都会〉、〈日本〉と〈西洋的近代〉にとどまらない、〈生産〉と〈消費〉、〈第一次産業〉と〈第三次産業〉、〈物質的労働〉と〈非物質的労働〉など、20世紀後半の産業構造の変化を示すさまざまな対立要素が集約されていることがわかるだろう。

このような二者の力のせめぎあいの中から、「フラガール」は誕生する。ここで重要なのは、フラガールが、平山まどかが示すモダンガール像の複製ではなく、新しい形象であることである。その大きな違いは、フラガールが、平山まどかの指導どおりにダンスの技術や情動労働

働に従事する者としてのプロフェッショナリズムを身につけ、身体や内面を鍛直しながらも、あくまで常磐ハワイアンセンターの一員としてその地に根を張り、〈ローカル性〉と〈集団性〉を維持することにある。彼女たちは個人として東京に打って出ることも、ファッションセンスを磨いて個性を主張することもない。実際、「ハワイアンセンターの理念は、炭鉱人の、炭鉱人による、炭鉱人のための．．．．．」と、〈アメリカ的なもの〉を意識してハワイアンセンターを構想した吉本部長が、そのオープン時に「今日これから、この常磐の地に新しいダイヤモンドが誕生します」と会社スタッフを開発されるべき資源と見なす後期資本主義的なレトリックで紹介するように、フラガールたちは、皆で同じ衣装を着て、新しい産業に進出してイメージアップと収益増大を図る会社の新しい資源のスペクタクルとして商品化されるのである。

これは、ある意味では、グローバル化の猛威を受けてローカルの地域が単に他の地域と同様に平板化されるのではなく、ローカルの産物や資源を新たな形で商品化して世界に売り出す「グローカリゼーション」の過程に近いものと言えるだろう。<sup>7</sup> この過程において、常磐ハワイアンセンターは、元々男性的なイメージで彩られていた常磐炭鉱を、温泉とフラガールという〈癒し〉の感覚を喚起する女性的なイメージで鍛直して売り出している。これは、情動労働がサービスやケアといった女性的な労働であると考えられ、新自由主義において女性の労働が経済成長に必須であると思なされている事実を考慮に入れると、きわめて現代的な産業構造の変化の表象の仕方であると言えるであろう。言い換えれば、『フラガール』は、常磐地方の炭鉱に都会から西洋風の女性がやってくる設定を引用しつつ、それを〈ローカルな土地に根ざした第一次産業〉対〈グローバルに広がるポストフォーディズムの第三次産業〉という対立項に置き換える形で現代化して、二つの対立する要素がせめぎ合う中からフラガールという時代を新しく表す形象がグローカリゼーションの過程を例証するかのごとく立ち上がるさまを活写する、ローカルな地方の再生としての現代的な町おこしを肯定するフィルム・テキストなのである。

### 3. 太平洋、日本、福島ネットワーク

しかし、上記のとおり主筋<sup>メインプロット</sup>をわかりやすく可視化する一方で、『フラガール』は同時に、二つの対立要素が実は裏で繋がっていることを副筋<sup>サブプロット</sup>において示している。それは、このフィルム・テキストのあちらこちらに意味ありげに配置される〈不在〉の要素と関係があるように思われる。たとえば、谷川家の父親は不在の設定となっているし、<sup>8</sup> 平山まどかの父親も不在のようである。また、映画の冒頭に登場し、「ハワイアンダンサー募集」の貼り紙を親友、谷川紀美子に見せ、紀美子をレッスンに引っ張り込むきわめて重要な役割を果たす木村早苗も、父親が炭鉱を解雇されたときに一家で夕張炭鉱へと去り、中盤以降で不在となる。これはなぜなのだろうか。

この不在には、日本、ハワイ、アメリカ合衆国という三つの空間の複雑な関係が示唆されているように思われる。たとえば、第二次世界大戦後にアメリカは日本の占領を通じて米ソ冷戦体制を構築したわけだが、そのアメリカを中心とした新たな象徴体系に日本が西側の一員として組み込まれ、日本のナショナル・アイデンティティが再形成される際に、「アメリカ」が日本にとってラカン的な意味での象徴的な「欠如」を意味するようになったという議論は多い(テヅカ 46; 加藤)。これを踏まえるなら、1965年の日本にとって〈父的なもの〉や〈象徴界〉を体現するのは日本の父親ではなくアメリカ合衆国であり、それゆえ谷川家の父親は不在である必要があったと考えられる。

そのような父親像が不在の戦後の〈日本〉に対して襲いかかるのが英米の後期資本主義を代理的に表象するモダンガール、平山まどかののだが、ここで留意すべきは、平山まどかには、母親が消費者金融から借りた金を返済しなくてはならず、取り立て屋の訪問に怯える日々を過ごすという世間には隠された一面があることである。彼女は、その事情のためにSKDを追われ、常磐での有期の仕事を心得て移動してきた金欠の根無し草であり、そうした彼女が炭鉱娘たちと形作る母娘のような絆がこのフィルム・テキストの副筋<sup>サブプロット</sup>をなしている。平山まどかとハワイが、そして木村早苗一家のような移動する炭鉱人の形象が重なるのは、ここ、つまり、経済状況や産業構造の変化によって居場所を失った者の〈移動性〉である。<sup>9</sup>

ハワイが喚起するような〈移動性〉に『フラガール』が意識的であることは、沖縄と福島にルーツを持つハワイ出身の日系移民5世のウクレレ奏者、ジェイク・シマブクロのオリジナル曲が映画音楽に

採用されていることからもうかがわれる。実際、ハワイには〈憧れ〉の〈労働なき楽園〉というイメージが強くある一方で（もちろん常磐ハワイアンセンターは、このイメージの延長線上にある1950年代の空前のハワイアン・ブームと1964年の海外渡航自由化に見られたハワイ人気の時流にのって設立された（矢口『憧れのハワイ』115-20、123-33）、20世紀の日本人のハワイ観を歴史化する最近の研究<sup>10</sup>や移民史研究や民俗学的研究の深化によって、ハワイの先住民や日系移民の歴史やイメージが、アメリカ合衆国の抑圧的な先住民政策や移民政策の下で複雑なかたちで形成されてきたことが明らかにされつつある。具体的に言えば、1778年のクック船長のハワイ到来後、ハワイはヨーロッパやアメリカの地図に書き加えられ、それに伴って「貿易や軍事戦略を重視する国際関係の中に位置付けられるようになり、欧米の物資や思想、世界各地からの移民が流入するように」（矢口『ハワイの歴史と文化』181）になったのだが、この過程は、徐々に自らを〈ハワイアン〉として意識するようになるハワイの人々や貴族たちが、白檀貿易、捕鯨産業、サトウキビ栽培での利益を狙うヨーロッパ諸国やアメリカ合衆国によって植民地化されていく悲しき歴史でもあった（Howe, Kiste, and Lal）。このように、植民地時代のハワイにおける人とモノの移動がポストコロニアリズムを踏まえた見地から歴史化されるのに加えて、最近では、ハワイを含めた環太平洋地域とアジア地域を結ぶ経済圏をめぐる、多国籍企業による資本主義すなわち現代のグローバリゼーションのありようを、一方が他方を搾取するだけではない、複雑に人や商品やイメージが循環・流通するものとして、ジェンダー、階級、民族性、エコロジーの観点から多角的に捕捉しようとの試みも見られ始めている（Lim and Dissanayake 1-4）。そこでは、移動する人々の言語や文化が、土着の〈伝統〉や新しい〈権力〉〈勢力〉と複雑な交渉を行う混淆的なものとして捉え返されている。<sup>11</sup>

このようなハワイの歴史を通じて炭鉱人と平山まどかの形象が重なり、ハワイ、福島、東京という空間が、アメリカとの関係を軸に、太平洋を越えて新たな形で結びつく。<sup>12</sup>つまり、このネットワークの背後に共通の象徴的な父として不在の存在感を示しているのが、アメリカである。したがって、おそらく1960年前後にハワイに留学したと思われる平山まどかが、彼の地において1960年代以降、土地や権利を白人アメリカ人に奪われたネイティヴ・ハワイアンの権利回復運動が興隆し、フラを含めたハワイ先住民文化の意味を再認識しようとの動きが見られたこと（矢口『憧れのハワイ』157）を背景に、フラを

身体全体で受け継がれる宗教性を有した手話の文学として炭鉱娘たちに教えるのは、当然のことである。言い換えれば、平山まどかが教えるフラは、観光客のエロス化されたオリエンタリズムを刺激するべく商業化されたフラという側面を含みながらも（それは、フラガールの腰の動きをクローズアップで撮るショットがところどころに挿入されていることから明らかである）、文化、土地、権利を奪われた者が自然や人々への愛を表す詩としてのフラでもあるのである。

そうだとするならば、常磐を去ろうと列車に乗る平山まどかを追いかけてきた炭鉱娘たちが、駅のホームに並んで、向こうのホームの列車の中にいる平山まどかに向かって「涙をぬぐって．．．．．愛しています．．．．．愛しい人よ」と“To You Sweet Aloha”という曲の歌詞をハンドモーションで伝えるシーンは、奪われし者としての女性たちが共同体の他の人々や会社の上層部に悟られることなく絆の構築を秘密裏に試みる急進的なシーンである可能性がある。次節では、このシーンとフラガールの形象の現代性をジェンダーとフェミニズムの観点から考察する。

#### 4. フラガールと第三波フェミニズム

事実、『フラガール』がフェミニズムや女性のジェンダー・イメージに意識的であることは、キャスティングからも明瞭である。古い時代の女性を表す谷川千代を演じるのは、1960年代後半に『緋牡丹博徒』シリーズで殺された家父長、父の代理を務め、「男になって」戦う女侠「緋牡丹のお竜」を演じて一時代を築いた富司純子（当時の芸名藤純子）である。「緋牡丹のお竜」としての藤純子は、女侠という立場のジェンダーの捻れを、殺陣のアクションと〈型〉のある演技でもってパフォーマティブに表して、任侠映画のジェンダー・コードを攪乱させ（鷲谷 268-69；齊藤 106）、任侠映画という一種の伝統的な日本性を表すジャンルに1960年代の第二波フェミニズム的なものをもたらした。富司純子が炭鉱の選炭婦役を演じていることに違和感を覚える観客は多いと言われるが、谷川千代に、富司純子が1960年代に演じた、死んだ家長の代理を務める強く美しい女性のイメージが重ね合わせられていると考えれば多少は納得がいくであろう。

一方、平山まどかを演じるのは松雪泰子、バブル時代の大金持ちのお嬢様をコミカルに描く漫画『白鳥麗子でございます！』（1989）の

テレビドラマ版（1993年）でヒロインを演じて一躍話題になった女優である。ブランドものに身を包み「私は世界の白鳥麗子」とプライド高く豪語しつつも生来の小心ゆえに失敗ばかりする白鳥麗子の形象は、世界進出を目指す日本経済の肥大化した意識と消費する女のイメージを重ね合わせた、時代を戯画化する強烈なものであった。これは、ある意味では、物質的・性的欲望の消費による自己実現と快楽を追求するポストフェミニズム<sup>13</sup>時代の女性像の日本版先駆けとも考えられるが、小柄で細身ながら気の強さを感じさせる女優、松雪泰子が演じる平山まどかは、そのような世界への野望を秘めるバブル時代の日本女性のイメージを部分的に引用しつつ、次世代への橋渡しをする人物として造型されていると考えられる。

このように、1960年代後半と1990年代前半の各時代に、ある意味で日本という国家を表した女優のイメージを暗に引用した上で、2006年公開の『フラガール』は、フラガールに新しい女性像を託して女性表象をめぐるネイションとジェンダーの問題を問い直すことを試みているように思われる。それは、フラガールのリーダー、谷川紀美子のフラガールへの変容にフェミニズムの問題が絡められていることからもうかがわれる。谷川紀美子は元々ダンスに関心があったわけではなく、友人の木村早苗に誘われて舞踊学院になんとなくやってきただけの人物だが、平山まどかが一人ダンスの練習をする様子を学院の窓の外から見つめる経験が、彼女を大きく変える。朝の光が差し込むレッスン場で鍛え抜かれた身体で踊る平山まどかの姿は、谷川紀美子にとって、窓枠という境界によって隔てられたまさに〈違う世界〉の人のものに映る。だが、彼女は、自分も「もしかしたら変わるかも知んねえ」、炭鉱から「抜け出せるかも知んねえ」という考えに惹きつけられていく。そして、ダンサーという職業など認めない母親に対して、「これからは女も堂々と働ける時代だっぺよ」、「オレの人生オレのものだ、ダンサーになろうがストリッパーになろうが、オレの勝手だべ」と啖呵を切って家出し、舞踊学院に寝泊まりするようになるのである。谷川紀美子にとって、ダンサーになることは第二波フェミニズムの文脈で新しい文化的アイデンティティを獲得すること、そしてそれによって世の中に〈承認〉されることを意味する。もちろん、ハワイアンセンターのダンスには、従来の伝統的な〈女性性〉をそのまま商品化するところがあるが、彼女が惹かれているのは、〈いままでとは違う私〉や〈自分で選んだ職業〉といった、第二波フェミニズムで目指された目標である。

その文脈で考えると、確かに谷川紀美子やほかのフラガールたちは、エンディングで見事なダンスを見せることによってそうした新しいアイデンティティを獲得し、家族や共同体の人々による〈承認〉を受けているように見える。それは、観客の拍手喝采やフラガールたちの涙によっても雄弁に物語られている。しかし、ここで想起すべきは、平山まどかや解雇される炭鉱夫への給与の受け渡し場面は繰り返し挿入されるにもかかわらず、フラガールたちへの給与の受け渡しの場面は不在である上に言及すらされないという事実である。言い換えれば、フラガールたちの労働に対する報酬の問題は彼女たちの自己実現の達成という〈感動〉や〈涙〉にすり替えられており、この感動的なエンディングは、同時に、情動労働が労働の問題を不透明にするという、現代的な問題を暗に示しているものである。(もちろん、この感動が覆い隠している問題は、多くの観客にとっては死角となるであろう。しかしそれこそがポストフォーディズムが現代の世界を覆いつくしていることの証左である。)

つまり、ハワイアンセンターは、常磐地域を女性的イメージで鍍直して再生を図り、成功するのだが、文化的〈承認〉と経済的〈再配分〉の問題というフェミニズムの長年のジレンマにして、グローバリゼーション以後に立ち上がりつつある第三波フェミニズムの喫緊の問題<sup>14</sup>が、情動労働におけるフラガールたちの自己実現の達成というポストフォーディズム時代の労働が孕む矛盾という形で浮かび上がる結果となる。情動労働に従事する多くの女性は、社会あるいは企業にとって相変わらず搾取の対象であり、フラガールたちの寄る辺ない身の上——家出娘、父を亡くした娘、シングルマザー——がその点を強調している。「保守的な共同体にやってくる女性教師もの」のジャンルの副筋に大抵織り込まれる先生のロマンスのプロットがこのフィルム・テキストではほとんど発展させられることがなく、また、先生が共同体を去るという通常のエンディングも回避されて、代わりに前景化されるのがこうした経済的再配分を必要とする寄る辺ない女たちの小さな共同体であるとき、『フラガール』が、単なる町おこしものの枠組みに収まらない、産業構造の変容に伴う女性の労働や貧困の複雑な問題を指し示すフィルム・テキストである可能性が出てくる。言い換えれば、このエンディングを経た後に新たな重要性を帯びて記憶に甦るのは、先述のハンドモーションのシーンである。このシーンは、非物質的生産に従事する、移動性と〈共〉性を有する寄る辺なき存在が、「労働そのものが生産のための相互作用やコミュニケーション、協働を産

み出す傾向がある」ことを逆手にとり、「新たに生まれたアイデアやイメージの各々」を使って自分たちの力で「新しい協同作業を引き寄せる」(ネグリ&ハート 『マルチチュード(上)』243)、マルチチュードの誕生のシーンとして解釈することができるのではないだろうか。言うなれば、『フラガール』では、新自由主義が猛威を揮う2000年代以降の状況を受けて、個人の力の〈承認〉を重要視する第二波フェミニズムから、新自由主義下で剥き出しの生を生きることを余儀なくされた者たちが移動性と〈共〉性を盾に新たな連帯のあり方を模索する第三波フェミニズムへの移行が、ひそかな形で活写されているのである。

## 5. 昭和ノスタルジー映画という言説空間

本論では、ネイションとジェンダーの問題に着目することによって、『フラガール』が、産業構造の変容の歴史を描きながら、現代的なグローバル化の過程と貧困女性のネットワークという現代の問題を指し示すフィルム・テキストである可能性を示した。さらに、日本という空間を、東京、福島、ハワイという空間とアメリカ合衆国の関係に開くことによって、『フラガール』がナショナルリティの問題の重層性と交錯性を示唆し、〈純粋な日本性〉に還元されるものではない、移動性や混淆的メタファーに支えられた開かれたナショナルリティのありようを想像していることを明らかにした。

そうであるならば、昭和ノスタルジー映画とは、固定的な閉ざされたひとつのジャンルというよりはむしろ、昭和に対するさまざまな感情や相対する言説がせめぎ合う複雑な言説空間なのではないだろうか。一見閉ざされているように見えるナショナルリティの問題も、アジアや太平洋の広い枠組みから見直すことによって、新たに見えてくるものがあるのではないだろうか。

### notes

- 1 映画研究者による日本映画産業に関する議論は本論文第1節で詳細に論じるが、こうした議論はジャーナリズムにおいても行われていることを付記しておく。『創』2007年7月号および2008年7月号の特集「映画界の徹底研究」を参照。
- 2 ハリウッドのスタジオ・システムやその変容についてはEpsteinを参照。



- 3 テヅカ ヨシハルは、『映像のコスモポリティクス——グローバル化と日本、そして映画産業』において、日本におけるトランスナショナルな映画製作の例として、国際共同製作として製作されたソフィア・コッポラ監督の映画『ロスト・イン・トランスレーション』(2003) や清水崇監督の『呪怨 バンドミック』のハリウッド・リメイク版を取り上げ、グローバル化以降の日本映画のローカル・アイデンティティのあり方を複雑な問題を孕むものとして検討している。テヅカによれば、トランスナショナルに活躍できる個人が例外的に輩出される状況も生まれつつあるようだが、全体としては、ハリウッドの〈帝国〉主義的状况に日本の映画産業が従属している状況があることに変わりはないようである。
- 4 その他、同様の製作委員会方式と『ALWAYS 三丁目の夕日』の批判として、阿部と日高を参照。あまり批判的ではない例としては、山下が挙げられる。なお、政治家の安倍晋三は『美しい国へ』においてこの映画を絶賛している。
- 5 「日本映画」の定義が近年ますます問題含みとなってきたことについては、暉峻を参照。
- 6 黒沢清ほか編『日本映画は生きている』および『日本映画はどこまで行くか』に収録された論考を参照。
- 7 最近では、このようなイギリス発祥の「創造都市」と呼ばれる、「文化活動を通して市民、社会、経済の再活性化プロジェクト、地域活性化プロジェクト」を立ち上げ、創造性を「芸術文化と産業経済を繋ぐ媒介項」と位置づける動きが世界各地で注目を集めているが(原田 1-35)、非物質的労働で街の産業の再生を図る人々を描く『フラガール』は、そうした動きとも共振していると思われる。
- 8 大越によると、紀美子のモデルである小野恵美子の父親は不在ではないので、映画では敢えてそのような設定をしたことになる。
- 9 そもそも石炭鉱業も近代産業社会のエネルギー源として明治維新後に急激に発展し、石炭の採掘はまもなく巨大資本の投下による独占的な形態で行われるようになった。当時炭鉱に流入したのは、産業構造の変化によって農村を追われた小作人や貧農であった。こうした炭鉱の歴史や炭坑労働者の精神史については森崎を参照。
- 10 矢口『憧れのハワイ——日本人のハワイ観』を参照。
- 11 一例としては、Wilsonを参照。
- 12 事実、『フラガール』の試写会がハワイのホノルル市でも実施された。そこでは、平山まどかのもとに借金取り立ての男性たちが訪れるシーンがカットされたという興味深い事実がある。
- 13 ポストフェミニズムについては、たとえば Gillを参照。ポストフェミニズムの女性像とは、最近の研究書で論じられるとおり、『ブリジット・ジョーンズの日記』や『セックス・アンド・シティ』の女性像を指す。
- 14 〈承認〉と〈再配分〉の問題が第三波フェミニズムの最重要の課題であることについては、たとえば Fraser, Chapter 1 を参照。

## 参考文献

- Epstein, Edward Jay. *The Big Picture: The New Logic of Money and Power in Hollywood*. New York: Random House, 2005. [エドワード・J・エプスタイン『ビッグ・ピクチャー——ハリウッドを動かす金と権力の新論理』塩谷紘訳、(早川書房、2006年)。]

The Battle of Miner's Daughters with America: *Hula Girls*, Feminism, and Labor History

- Fraser, Nancy. *Justice Interruptus: Critical Reflections on the "Postsocialist" Condition*. New York: Routledge, 1997. [ナンシー・フレイザー『中断された正義——「ポスト社会主義的」条件をめぐる批判的省察』仲正昌樹監訳、ギブソン松井佳子ほか訳、(御茶の水書房、2003年)。]
- Gill, Rosalind. "Postfeminist Media Culture: Elements of A Sensibility." *European Journal of Cultural Studies* 10 (2007): 147-66.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2000. [アントニオ・ネグリ & マイケル・ハート『(帝国)』水嶋一憲ほか訳、(以文社、2003年)。]
- . *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin, 2005. [アントニオ・ネグリ & マイケル・ハート『マルチチュード(上)——(帝国)時代の戦争と民主主義』幾島幸子訳、水嶋一憲・市田良彦監修、(日本放送出版協会、2005年)。]
- Hochschild, Arlie. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Oakland: U of California P, 1983. [A・R・ホックシールド『管理される心——感情が商品になるとき』石田准・室伏亜希訳、(世界思想社、2000年)。]
- Howe, K. R., Robert C. Kiste, and Brij V. Lal, ed. *Tides of History: The Pacific Islands in the Twentieth Century*. Honolulu: U of Hawaii P, 1994.
- Lim, Shirley Geok-lin and Wimal Dissanayake. "Introduction." *Transnational Asia Pacific: Gender, Culture, and the Public Sphere*. Ed. Shirley Geok-lin Lim and Wimal Dissanayake. Urbana: U of Illinois P, 1999. 1-9.
- Miller, Toby, Nitin Govil, John McMurria and Richard Maxwell. *Global Hollywood*. London: British Film Institute, 2001.
- Wilson, Rob. "Bloody Mary Meets Lois-Ann Yamanaka: Imagining Asia/Pacific—from South Pacific to Bamboo Ridge." *Transnational Asia Pacific: Gender, Culture, and the Public Sphere*. Ed. Shirley Geok-lin Lim and Wimal Dissanayake. Urbana: U of Illinois P, 1999. 93-110.
- 安倍晋三『美しい国へ』(文藝春秋社、2006年)。
- 阿部嘉昭「メディアがあたえた映画の組成変化とは何だったか——〇〇年代の『東宝的なもの』をめぐって」『日本映画は生きている』黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編(岩波書店、2010年)、57-83頁。
- 宇野常寛『ゼロ年代の想像力』(早川書房、2008年)。
- 大越章子『踊るこころ——小野恵美子の歳月』(紫草館、2013年)。
- 加藤典洋『アメリカの影』(講談社、1985年)。
- 河島伸子「英国の文化政策と映像文化」『イギリス映画と文化政策——ブレア政権以降のポリティカル・エコノミー』河島伸子ほか編(慶應義塾大学出版会、2012年)、3-25頁。
- 斉藤綾子「緋牡丹お竜論」『戦う女たち——日本映画の女性アクション』四方田犬彦・鷲谷花編(作品社、2009年)、84-149頁。
- 渋谷望・酒井隆史「ポストフォーディズムにおける(人間の条件)——エートス政治と『第三の道』」『現代思想』(2000年8月号)、78-91頁。
- テヅカ ヨシハル『映像のコモポリティクス——グローバル化と日本、そして映画産業』(せりか書房、2011年)。
- 寺脇研「新しい文化支援制度を求めて」『日本映画はどこまで行くか』黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編(岩波書店、2011年)、65-86頁。
- 暉峻創三「アジアの時代が問い直す日本映画の定義」『日本映画は生きている』黒沢清・四方田犬彦・

- 吉見俊哉・李鳳宇編（岩波書店、2010年）、275-76頁。
- 原田泉「ネットワーク創造都市へ向かって」『クリエイティブ・シティ——新コンテンツ産業の創出』  
原田泉編著（NTT出版、2007年）、1-37頁。
- 日高勝之『昭和ノスタルジアとは何か——記憶とラディカル・デモクラシーのメディア学』（世界思想社、2014年）。
- 堀越謙三「グローバル時代における日本映画のゆくえ」『日本映画はどこまで行くか』黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編（岩波書店、2011年）、37-63頁。
- 森崎和江『奈落の神々——炭坑労働精神史』（河出書房新社、1973年、2012年）。
- 矢口祐人『憧れのハワイ——日本人のハワイ観』（中央公論新社、2011年）。
- 、『踊る東大助教授が教えてくれたハワイとフラの歴史物語』（イカロス出版、2005年）。
- 、『ハワイの歴史と文化——悲劇と誇りのモザイクの中で』（中央公論新社、2002年）。
- 山下勝「コンテンツとしての映画産業」『成熟都市のクリエイティブなまちづくり』井口典夫編著（宣伝会議、2007年）、122-60頁。
- 四方田犬彦「総論 日本映画の新しい福音のために」『日本映画は生きている』黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編（岩波書店、2010年）、1-28頁。
- 李鳳宇「インディペンデント系映画会社の持つ大きな役割」『創』（2007年7月号）、54-59頁。
- 、「日本映画の現在をめぐって」『日本映画は生きている』黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編（岩波書店、2010年）、29-55頁。
- 鷲谷花「《女の活劇》の系譜論——女剣劇から『くノ一忍法』まで」『映画と身体／性 日本映画史叢書⑥』齊藤綾子編（森話社、2006年）、267-312頁。

## フィルモグラフィ

- 『ALWAYS 三丁目の夕日』、山崎貴監督、2005年（バップ、DVD、2006年）。
- 『二十四の瞳』、木下恵介監督、1954年（松竹、DVD、2012年）。
- 『パッチギ!』、井筒和幸監督、2005年（ハビネット、DVD、2005年）。
- 『フラガール』、李相日監督、2006年（ハビネット、DVD、2007年）。
- 『ミス・プロディの青春』、ロナルド・ニーム監督、1968年（20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン、2013年）。
- 『モナリザ・スマイル』、マイク・ニューウェル監督、2003年（ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2004年）。
- 『夕風の街 桜の国』、佐々部清監督、2007年（東北新社、2012年）。