

# Cinema Studies

映画研究

3

2008

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

# アニメーションの映画学

.....加藤幹郎 編 [2009年2月発売] 約280頁 予価2700円

# マンガのなかの〈他者〉

.....伊藤公雄 他 編 [最新刊] 232頁 2520円

# アニメーションとライフサイクルの心理学

.....横田正夫 著 278頁 2730円

# 戦後漫画のトップランナー 横井福次郎

.....手塚治虫もひれ伏した天才漫画家の軌跡 清水勲 編・著 244頁 2835円

# 差別と向き合うマンガたち

.....吉村和真・田中聡・表智之 共著 [重版出来] 250頁 2415円

# 日本初のアニメーション作家 北山清太郎

.....津堅信之 著 288頁 2520円

# メディアのなかのマンガ -新聞-コマンガの世界

.....茨木正治 著 252頁 2415円

# 年表 日本漫画史

.....清水勲 著 276頁 2310円

# 視覚とマンガ表現 -科学とマンガのナベ〈鍋?〉ゲーション

.....牧野圭一・上島豊 共著 232頁 2100円

ビジュアル文化シリーズ関連書籍

# マンガの教科書 -マンガの歴史がわかる60話

.....吉村和真 編・著/清水勲・内記稔夫・秋田孝宏 著 ■四六判並製・224頁 1890円

## 《以後続刊》

シネマとジェンダー (塚田幸光 著)

マンガとミュージアムが会うとき (表智之・村田麻里子・金澤韻共著)

エロマンガ・コード -マンガに見る女と男の性的欲望 (堀あきこ 著)

# 映画研究

Cinema Studies

3 号

2008 年

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies



臨川書店

本社 606-8204 京都市左京区田中下柳町八番地 TEL075-721-7111 FAX075-781-6168  
東京 101-0062 千代田区神田駿河台2-11-16 TEL03-3293-5021 FAX03-3293-5023  
京都 kyoto@rinsen.com 東京 tokyo@rinsen.com www.rinsen.com \*価格は税込

# 目次

|                                           |          |
|-------------------------------------------|----------|
| フランス初期映画期の映画雑誌に見る<br>映画伴奏音楽の変容 .....      | 大傍 正規 4  |
| —— ルイ・ヤンセンの「音楽・映画同期化」システムをめぐる             |          |
| 「映画の怪物」が生まれる場所 .....                      | 岡田 尚文 26 |
| —— ギャスパール・ノエ『カルネ』の屠場描写をめぐる                |          |
| ヒップホップ映画におけるストリートダンスによる<br>公民権運動への応答..... | 川村 亜樹 42 |

## 編集委員会

|         |                   |
|---------|-------------------|
| 杉野健太郎   | 信州大学              |
| 板倉 史 明  | 東京国立近代美術館フィルムセンター |
| 塚 田 幸 光 | 関西学院大学            |
| 藤 田 修 平 | 慶應義塾大学            |
| 堀 潤 之   | 関西大学              |

|                    |    |
|--------------------|----|
| 執筆者紹介 .....        | 59 |
| 『映画研究』論文投稿規程 ..... | 60 |
| 日本映画学会役員一覧 .....   | 63 |

## フランス初期映画期の映画雑誌に 見る映画伴奏音楽の変容

——ルイ・ヤンセンの「音楽・映画同期化」システムをめぐって——

大 傍 正 規

### はじめに

初期映画研究には主として二通りの方向性がある。第一には、映画誕生後の10年間を世界規模で再評価するという方向性である。その時期は、かつて「プリミティヴ・シネマ」と呼ばれていたが、アンドレ・ゴドロやトム・ガニングらが、当時の興行形態を的確に踏まえて名付けた「アトラクションの映画」(1896～1904年頃)によって、取って代わられた。もう一方は、ノエル・バーチやバリー・ソルトらが先鞭をつけた1910年代初期のいわゆる「古典的ハリウッド映画」と、そのコンティニュイティシステムのゆるやかな形成過程に焦点をあてる方向性である(Abel xiv-xv)。リチャード・エイベルは、この「アトラクションの映画」から「古典的ハリウッド映画」への移行期(1904～1907年頃)をアメリカだけに生じた過渡期として矮小化することなく、映画史の最初の20年間に起こったパラダイムシフトとして捉えた上で、パテ社を中心とするフランス映画をそうした枠組みの変化に不可欠な誘因とした。ところが、フランスの初期映画期を国際的な視点から捉え直すこうした試みは、これまでしかるべき関心を払われてこなかった。フランスには初期映画に関する当時の膨大な資料が存在するにもかかわらず、エイベルの一連の著作やフランス系研究者の一部の著作をのぞいて、初期の物語映画の出現に対するフランス映画の貢献については、十分に語られてこなかったのである。<sup>1</sup>

そのエイベルにならえば、本稿が射程におさめる1908年から1914年の期間は、おおむね次のように分割することができるだろう。第一に、1908年から1911年の間は、映画が長編化する以前の一巻ものの時代であ

る。この時期にアメリカ本土の映画市場を支配していたパテ社への対抗意識が、アメリカ映画そのもののジャンルを変容してゆく過程で、アメリカ映画固有の「表象と物語の統合モデル」が打ち立てられた。第二に、1911年から14年の間は、映画の長編化に不可欠な複数リールを用いた映写システムの発達に合わせて、「統合モデル」がコンティニュイティ編集に依存するようになった時期にあたる。その間、長編映画は、瞬く間に一巻ものの物語映画を駆逐してしまった。当初は、パテ社やゴーモン等のフランスの映画会社が、映画興行者から著作権や編集権を奪取すべく物語映画の製作を主導していたが、大型化したピクチャー・パレスの建造とともに、徐々にバイオグラフ社をはじめとするアメリカの映画製作会社が彼らの独占的地位を奪っていった。この時期、スクリーン上で「沈黙」するイメージと、その周囲で奏でられた饒舌な音楽との間にさまざまな関係が取り結ばれた。本稿は、こうした諸関係の子細な検討を通じて、フランスの「無声」映画史を聴覚的側面から再構築することを主な目的の一つとする。

無声映画期において、スクリーンの周辺で音が恒常的に存在していた例は、枚挙にいとまがない(Pisano 15-36)。実際、視覚的見世物たるロバートソン(エティエンヌ・ガスパール・ロベール)のファンタスマゴリアから、エミール・レイノーのテアトル・オプティークに至るまで、見世物に彩りを添えるべく音楽が伴奏されていた。そうした音楽は、ほどなく縁日で供されるスペクタクルに溶け込むこととなり、当初は客引きという目的のために用いられた音楽も、音響効果や映画解説者の説明などとともに、映画上映に欠かせないものとなった。

ところが、最初期の映画伴奏音楽について、正確に把握する手掛かりをわれわれはほとんど持ち得ていない。ただし、その存在を裏付けるものはいくつか残っている。当時の映画雑誌の批評欄や、映画館のプログラムといった複数の物証である。<sup>2</sup> 1910年代を通してフランスで最も重要であった二つの映画雑誌が、映画伴奏や音響効果について、ほぼ毎週のように専門のコラムを設けていた。目立ったものとして、1908年8月15日創刊のCiné-Journal誌は、1912年9月28日から、1913年6月21日にかけて、編集長のジョルジュ・デュローが主導する形で「映画音楽について」という批評欄を設けていたし、Le Courrier cinématographique誌では、創刊2号目(1911年7月20日)から1913年8月9日に至るまで、計8回にわ

たって「映画音楽」欄を設けていた。これらに留まらず、様々な利害関係者による手紙のやり取りや、投稿記事に対する反応などが掲載されていた。しかし、一定の編集方針を伴った記事が反復的に掲載されていたため、掲載された記事の量に比べて、議論の幅は驚くほどに小さい。様々な伴奏音楽に関する問題点を刷新する方法は、ほとんどすべて、海外ベルギー商工発展局長ルイ・ヤンセンによる「音楽・映画の同期化」(la synchronisation musico-cinématographique) システムに関する議論のうちに集約されているのである。本稿の第二の目的は、フランスにおける映画伴奏音楽の起源へと遡行した後に、主として上記二誌におけるヤンセンのシステムについての言説を分析することで、フランスの無声映画期において制度化された音響実践とその変容について明らかにすることである。

### 1. 映画伴奏音楽の起源の方へ——パテ社の蓄音機事業

イメージと音を同期させるという試みは、映画誕生と同時にというよりむしろ、映画誕生以前から、実現の待たれた課題であった。事実、映画発明前夜において、蓄音機と映写機を結合させることがトマス・アルヴァ・エディソンの企図であったし(シオン 25)、1914 年以前の映画草創期に世界の映画市場を席卷したパテ社もまた、映画事業に携わる前に蓄音機事業を営んでいた。イメージと音を同期させることが技術的に可能でさえあれば、「無声映画」は存在し得なかったと言っても過言ではない(当時は技術的制約から自然音や登場人物の発話ではなく、イメージと「音楽」との同期化が志向されていた。<sup>3</sup> しばしば対話字幕が発話の役割を担ったものの、1910 年前後の映画雑誌では、その存在は伴奏音楽への度重なる言及とは対照的にほとんど議論にのぼらなかった)。本節では、シャルル・パテのエディソン蓄音機との出会いに立ち戻り、パテ社の蓄音機事業(シリンドラー=臘管、ディスク=平円盤レコード)について考察することで、フランスの無声映画期における音響実践の基盤について素描してみたい。

1863 年生まれのシャルル・パテは、決して丈夫とは言えない体で 14 歳から働きはじめ、5 年の兵役から解放された時には、すでに 25 歳を迎えていた。海外へ資本を移すことが自らの社会的地位の向上につながると考え、シャルルはアメリカ南部に居を構えた。しかしながら、実入りの良い

仕事は見つからず、気候にも苦しみ、28 歳を迎えて失意うちにフランスに帰国する。1894 年 8 月、ヴァンセンヌの縁日をさまよいながらシャルルが目にした新奇なアトラクション、それが、エディソン蓄音機であった。翌月には、パリ郊外の縁日に、エディソン蓄音機 1 台を携えた彼の姿があった。シャルルが蓄音機代 1000 フランとそれに附随する費用 800 フラン(シリンドラーや電池など)の初期投資を短期間で決断できたのは、エディソン蓄音機がイアチューブを介して一度に約 20 人もの聴衆を抱えることができ、2 分間の再生ごとに、観客から 1.5 ~ 2 フランの料金を徴収することで、早期に初期投資費用を回収できるという算段があったからである(Marty 87)。



図 1 エミール・パテとシャルル・パテ  
「世界の征服へ」  
Projet d'affiche d'Adrien Barrère  
(1907)

こうして、弟エミールがいくぶん先行した蓄音機事業を指揮し、兄シャルルが新事業たるシネマトグラフ(映画)事業を担当した。パテ社の世界戦略を象徴する一枚のポスターが存在する(図 1)。左側の男性が蓄音機とレコードを手にしているのに対して、その背中を追うかのように映写機とフィルムを携えた男性が右側にいる。もちろん、左側の男性がエミールであり、右側の男性がシャルルである。パテ社は、このポスターがいみじくも言い表しているように、蓄音機事業に映画事業が付加される形で誕生した。<sup>4</sup>

両事業をほぼ同時期に創業したとはいえ、パテ社は当初より自社製の蓄音機を販売していたわけではない。最初に取り組んだのは、エディソン蓄

音機と、これもアメリカの製品で、求めやすい価格だったグラフォフォン（Graphophone）の販売である。次に取り組んだ録音用シリンダーの製造販売は、とりわけ 1898 年以降、急速な発展を遂げることになる。録音可能な未使用シリンダーは 1.5 フラン、録音済みシリンダーが 3.5 フランであった。それが 1899 年にはおのおの、1.25 フランと 2.5 フランに値下げされ、さらに普及が加速する。毎月販売されたシリンダーのカタログはより魅力的なものとなっていた。<sup>5</sup>

パテ社の映画事業と蓄音機事業の関係をj知る上で、ジルベール・アンペールがまとめた未刊行の目録『パテ社におけるオーケストラのための音楽』（1998 年）が、ここで役立つ。この書物には、1898 年から 1910 年にかけてパテが製造した音楽シリンダーと、1908 年から 1912 年 10 月にかけて製造された音楽ディスクがジャンル別に、通し番号、曲名、作曲家名とともに網羅的に記載されている。まずは、その音楽ジャンルに目を通してみよう。

前奏曲、幻想曲（Fantaisies）、バレエ音楽・管弦楽組曲（Air de ballet et Suites d'orchestre）、楽団行進曲（Marches de concert）、風俗場面用の楽曲<sup>6</sup>、管弦楽組曲（Morceaux de genre et Suites d'orchestre）、宗教音楽、各種ダンス音楽（ワルツ、ポルカ、マズルカ、スコティッシュ、カドリール、フォー・ステップス、ギャロップ）、国歌、軍歌、アメリカ行進曲、外国の行進曲、ダンス集、ユーモア音楽、ジブシー音楽

これまでさほど注目されて来なかった事実であるが、パテ社の音楽シリンダー（ディスク）のジャンル区分と、パテ社自身が規定した映画のジャンル区分との間には相同性がある。<sup>7</sup> パテ社創業以来の資料を保存しているアーカイヴ「パテ財団・ジェローム・セイドゥー（Fondation Pathé-Jérôme Seydoux）」において、当時発行されていたプログラムやカタログを綿密に調査し、アルシーヴ・フランセーズ・デュ・フィルム（Archives françaises du film）やシネマテーク・フランセーズ（Cinémathèque française）に赴いて、いまだデジタル化されていない膨大な未見のフィルムで実証的に再検討する必要はある。<sup>8</sup> しかし、下記のように、左側にパテ社が規定する自社映画（場面）のジャンル区分、右側にそれに対応すると思われる音楽シリンダー／ディスクのジャンル区分を随意並べたうえ

|     |                                                                                       |                            |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|
| 1.  | 野外場面（一般的場面、風俗場面）（Scène de plein air encore nommées Vues générales ou Scènes de genre） | 全てのジャンル、風俗場面用の楽曲           |
| 2.  | 喜劇場面（Scènes comiques）                                                                 | ユーモア音楽                     |
| 3.  | トリック場面（変身場面）（Scènes à trucs ou à transformations）                                     | 幻想曲                        |
| 4.  | スポーツ・アクロバット場面（Scènes de sports-acrobaties）                                            | 各種ダンス音楽                    |
| 5.  | 歴史・政治・ニュース場面、軍事場面（Scènes historiques, politiques et d'actualités, Scènes militaires）  | 楽団行進曲、国歌、軍歌、アメリカ行進曲、外国の行進曲 |
| 6.  | 刺激的できわどい場面（Scènes grivoises d'un caractère piquant）                                   | 全てのジャンル                    |
| 7.  | ダンス・バレエ場面（Scènes de danses et ballets）                                                | 各種ダンス音楽、バレエ音楽              |
| 8.  | ドラマ、リアリズム場面（Scènes dramatiques et réalistes）                                          | 管弦楽組曲、ジャンル音楽               |
| 9.  | 夢幻劇場場面（Scènes de féeries et comtes）                                                   | 幻想曲                        |
| 10. | 宗教・聖書場面（Scènes religieuses et bibliques）                                              | 宗教音楽                       |
| 11. | 映画・蓄音機場面（Scènes ciné-phonographiques）                                                 | （次頁図 2）                    |
| 12. | 芸術・産業場面（Scènes arts et industries）                                                    | 全てのジャンル                    |

で、そのゆるやかな対応ぶりを見れば（むしろ、左欄の場面に対応する右欄の音楽との組み合わせは記載したものだけに留まらず、映画興行者が恣意的に他の組み合わせを選択することは可能である）、パテ社が 1898 年から 1912 年末にかけて、それぞれの映画とおおまかな対応関係をもった音楽シリンダー／ディスクを、意図的に販売しようとしていたことが伺い知れるだろう。

仮にエイベルの言うように、「フランスにおける物語映画への移行が、パテ社の映画制作を特徴づけるジャンル区分によって特徴づけることができる」（105）とすれば、それらにゆるやかに対応している音楽ジャンルの分類もまた、フランス映画の物語化に相応の役割を果たしていたと言えるのではないだろうか。つまり、もはや今日ではジャンル映画として名前の挙がることのない、「野外（風俗）、トリック、スポーツ・アクロバット、

11<sup>me</sup> SÉRIE

Scènes Ciné-phonographiques

| CODE<br>cinématographique | N°   | TITRE DES SUJETS                                                                                                                                                               | LONG | PRIX       |
|---------------------------|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|------------|
| Antique...                | 1039 | La Femme est un jouet.....                                                                                                                                                     | 50   | 150        |
| Anxiété...                | 1041 | Bonsoir, Madame la Lune.....<br>(Scènes représentées et chantées par MERCADIER).                                                                                               | 60   | 180        |
| Axiome...                 | 1220 | Marche émoustillante.....                                                                                                                                                      | 50   | 225<br>net |
| Aris.....                 | 1221 | La Vénus du Luxembourg.....<br><br>Chantées par POLIN.<br><br>Ces bandes ne se vendent qu'en couleurs.<br>Demander l'affiche en couleurs 120 x 160<br>la pièce : 0 fr. 50 net. | 50   | 225<br>net |
| Bourgeon...               | 1338 | Ma jolie.....<br><br>Chantée et mimée par MERCADIER.                                                                                                                           | 55   | 165        |
| Bourrasche...             | 1339 | La ronde du garde-champêtre.....                                                                                                                                               | 50   | 150        |
| Bourrade...               | 1340 | Le pendu.....                                                                                                                                                                  | 50   | 150        |
| Bourre...                 | 1341 | La marche des cambrioleurs.....<br><br>Scènes représentées et chantées par MARÉCHAL.                                                                                           | 45   | 135        |

Le métrage indiqué à côté de chaque vue est approximatif.

図2 映画・蓄音機場面 (Catalogue Pathé, 1907)

刺激的、ダンス・バレエ、夢幻劇」といった、かつてパテ社の映画（場面）ジャンルを形容していた被写体の「運動」という視覚的な印象を与える言葉は、時折、断片的な一要素としてその後の物語映画を活気づけるにとどまり（もちろん、そうした映画というメディアムに相応しい諸特徴こそが、今日の映画を輝かせることも多いのだが）、物語映画に不可欠な「発話＝台詞」を必要としないジャンル群は、もはや特定の自立したジャンルとして自らを定位できなくなったのである。おそらくは、こうして、映写スピードの問題や同時録音の困難さといった問題を徐々に乗り越えながら、一巻ものの断片的イメージに、ジャンル別レコード伴奏音楽を組み合わせる同期化するという、断片的な映画伴奏スタイルが生まれた。実際、歌手や音楽家やオーケストラを直接登場させる場面を設けて、映画と蓄音機の同期化を目指した11番目の「映画・蓄音機場面」というジャンルは、そうした断片的スタイルの際立った先例である（図2）。

かくして、パテ社の蓄音機事業と映画事業との関係が、後の映画産業に一定の役割を果たしたことが理解できるのではないだろうか。映画音楽は、映画館ごとに恣意的に行なわれていたピアニストの即興演奏や、オーケストラによる映画伴奏などを通じて徐々に形成されたものである。これまで確認してきたように、その原形は発生期の蓄音機産業に垣間みることができた。映画史において常に顕在化するジャンルへの志向さえ、蓄音機産業側の要請に影響を受けていたのである。映画学者リック・アルトマンも述べているように、こうした蓄音機産業に起源を持つ音響実践は、単純かつ安定した登場人物の使用によって強化されたスターシステムの発展や、広範に適用された主題的伴奏システムなどによって、差異を伴いつつ今日に至るまで維持されている（*Silent*, 389-392）。

次節以降では、こうした断片的伴奏システムの存在を踏まえ、映像と音楽の同一化の観点から、無声映画期の音響実践の変容について見てゆくことにしよう。

## II. 身振りと音の(不)一致

1910年頃まで、フランスで映画を上映していた大部分のミュージック・ホールやカフェ・コンセールや映画館では、無声映画というメディアムが

要求する館内の重たい沈黙を破るような、映画の魅力を引き立たせる伴奏音楽が求められていた。スクリーン上では、テンポ良く、多種多様な「場面」が繰り広げられていたが、実際に行なわれていた蓄音機やピアノやオーケストラによる伴奏は、技術的、能力的制約から、映画館主や映画制作者だけでなく、多様な観客の思惑に応えることができなかった。<sup>9</sup>

映画業界紙は、こうした幅広い利害関係者の思惑を調整すべく、映画をとりまく諸問題に対して様々な提言を行なっていた。映画業界紙だけでなく、世界各国の新聞や地方紙にさえ、映画伴奏に対する関心の高まりが見られた。<sup>10</sup> 1911年中頃、*Ciné-Journal* 誌の編集長ジョルジュ・デュローは、こうした思惑のズレに対して、ある伴奏改善策を提言した。「なるほど観客に旋律的なフレーズで感銘を与えるという方針は素晴らしいものである。映画の芸術性を引き上げ、ヴァイオリンの音によって引き立つ映画の一場面が、芸術的価値を帯びるのだから。ただし、音楽的表現と映画の意味との調和という条件が揃っていなければならない」(“Le Cinéma & la Musique d'Accompagnement” 3)。スクリーン上で繰り広げられるイメージの状況と音楽とが食い違えば、観客は時にいらだち、退屈しながら映画を見なくてはならない。伴奏音楽は、イメージに見合うように、「控え目で、軽いもの」にし、必要な時にだけ、介入することをデュローは要求した。優れたピアニストであれば、自らの芸術家気質を押し隠し、「いかにも音楽的な」場面にだけ芸術的伴奏を行なってくれるだろう、と。つまり、デュローは最小限の介入で最大の効果をあげるような映画伴奏を求めているのである。かつてのように、幕間にだけ間奏曲を奏したり、ベートーベンやサン＝サーンスといった著名な音楽家による「芸術的」レコード伴奏に頼ったり、蓄音機や自動ピアノが漫然と伴奏を継続したり、オーケストラが平凡なメドレーを伴奏するといった「モザイク模様の」伴奏は、観客にとって我慢ならないものとなっていた。

デュローの理想は、フィルム・ダール社の『ギーズ公の暗殺』(*L'assassinat du Duc de Guise*, 1908 年) 用に作曲されたサン＝サーンスの楽曲のように、「めいめいのフィルムが固有のオリジナルな楽曲を持つ事」であった。とはいえ、当時はまだ、全ての作曲家が、イメージとそれに見合った途切れる事のない音楽という共通認識を持ち合わせていたわけではなかったし、週代わりで次々と上映プログラムを変えてゆく映画産業側の要請には到底

対応できなかった。デュローの言うように、作曲のための時間不足を補うには、「即興ピアノ演奏家に映画伴奏させること」こそが、唯一の解決策であるように思われた(即興演奏が求められた別の理由——著作権問題——については、第四節に詳しい)。

ところで、こうした複雑な条件下でイメージと音が齟齬をきたす一方で、その「一致」については、どのような見方がされていたのだろうか。1910年頃のフランスの観客は、現実の生活を映した場面が「無声」のまま再現されることにもはや満足できず、<sup>11</sup> 「発話と身振りがつながり、蓄音機のおかげで、スクリーン上で動き回る登場人物が話し、歌うのを理解する」(*Journal* 誌) ことを理想とした(“Le cinéma parlant” 11)。エディソン(蓄音機)とリュミエール(シネマトグラフ)の発明の親密な同盟関係はもはや神話ではなく、いまや実現の段階に入っていた。実際、1911年という年が、映画草創期と同様に、「蓄音機と映画の年になる気配がする」、と言ったコラムニストもいる(“Le dernier mot de la photographie” 4)。とはいえ、この頃に理想とされ始めた音響実践は、前節で確認したレコード伴奏のように個々の場面に断片的な音楽伴奏をつけるというだけのものではなく、スクリーン上のエモーションや雰囲気に見合った断続的な伴奏音楽を作曲すると同時に、音やノイズまでも受け取ることの出来る同時録音を志向するものであった(L. 4)。この「話す映画 *cinéma parlant*」の実現に必要なことは、声(音)と身振りとの完全な一致であり、「同時性 *synchronisme*」こそが当時のフランス映画業界紙にとって、解決すべき最大の課題であった。

### Ⅲ. ヤンセンの音楽・映画同期化システム

それでは、音声や物音までも映像と同期させる同時録音は、実現したのであろうか。やはり、否、である。1925年に技術開発された電気蓄音機が、それまでとは次元を異にする高品質な「声」を導入するまで、映像と同期化される対象は、あくまでも音楽であった。

フランスにおける無声映画期の伴奏音楽は、じつに多様で、地域ごと、映画館ごとに変化に富んでいた。資金的な余裕があれば、ピアニストだけでなくオーケストラを雇うこともできたとし、蓄音機と音楽シリンダー(ディ

スク)を購入して映画の伴奏にあてることもできた。余裕の無い興行場では、当然のように、無音の映画上映が行なわれることもあった。フランスでは、ピアニストが単独で伴奏を担当する場合が多かったが、ピアノ、チェロ、三人の第一ヴァイオリン、コントラバス、パイプオルガン、ハーモニウム、リードオルガンといった複数の楽器で伴奏することを推奨する者もいた(Deshayes “Conseils Pratique” 24)。

1910年代、フランスの映画雑誌は、こぞって映画と伴奏音楽に関する記事を掲載しはじめる。先述したように、イメージと伴奏音楽との「同期化」こそが、映画関係者がまず取り組まなくてはいけない課題であった。*Ciné-journal* 誌の編集長デュローは、1912年1月20日と翌週の27日付け誌上に、L・ヤンセン自身が寄稿した「音楽・映画の同期化」に関する特許記事を掲載し(“Synchronisation musico-cinématographique”)、それが下記のような課題を克服し、映画に新しく豊穡な地平を開く特許だとして積極的に評価した(Dureau, “Le Cinéma ne peut se passer de Musique” 6)。

映画音楽は、1) 映画の「威信」を高め、2) 画面の弱さを補い、3) 画面のエモーションに見合った音楽でなくてはならず、4) スクリーンに投影された映画に固有のオリジナルな曲が作曲されなければならない。

複数の記事が同様の主張を行なうことで、こうした論点が様々な方面から強化されていった。ヤンセンのシステムの詳細は、以下のとおりである(Janssens, “Notice sur la synchronisation Ciné-musicale” 5)。まず、フィルムの販売元は、販売前に一、二度、傑出した能力を持つ即興ピアノ演奏家に映像を見てもらう。こうしたピアニストなら一度目の試写の後には主題を見出し、二度目の試写で簡単な即興演奏を試み、三度目の試写後には、確実にそれに相応しい音楽を即興してくれるだろう。次に、そうした即興と、登場人物の身振り、言葉、状況、精神状態、あるいは風景の移り変わりなどを、音楽的に同期化させる(登場人物の発話もまた音楽的に処理されるのだ)。最後に、フィルム販売元で、即興ピアノ演奏家が演奏した音楽を同期的かつ機械的に録音する。こうして、演奏家の能力いかにかわらず、いかなる曲であっても、興行の場で映画に伴奏させることが可能となる。一旦録音が済めば、ロールに穿たれたパーフォレーションによって、

何度でも再生することができるようになったのである(Dureau, “De la musique au cinématographe” 6)。

さて、ヤンセンのシステムが映画伴奏音楽にもたらしたものと、一体何であろうか。それは一つには、事前の複数回にわたる試写によって、映画の断片的な情報だけでなく、映画の主題が音楽的に把握されるようになったことであり、またもう一つは、その即興的演奏の自動録音と複製が可能になったことで、映画興行者やレンタル業者にフィルムと一緒に販売することが容易になったことである(Janssens, “M. Janssens et la Synchronisation” 22)。ヤンセンのシステムは、1910年代はじめにきわめて重要な役割を果たしていた二大映画雑誌において、頻繁に言及されていた。それにもかかわらず、数年後には誌面を賑わす話題となることもなく歴史の闇に葬られてしまったというのは、一体どうしてなのだろうか。その原因はおそらく、次に見るように、当時の二大フランス映画会社たるパテ社とゴーモンの同システムに対する無関心ぶりにあったと言えるだろう。

マルセイユの有名な指揮者であったガブリエル・マリーは、ヤンセンのシステムが身振りを強調した場面に対する即興演奏頼りで、音楽的創作の予備段階にすぎないものだとして批判した上で、代替案として、「上映場面に対する、より長い音楽伴奏こそ、観客に演劇的現実のただ中にいるという印象を与えるだろう」と発言した。具体的には、1910年4月16日、マリーはフィルムの長さを測定し、場面のエピソードごとの時間をはかることで、重要なフィルムや文学的フィルムに見合った音楽を自ら作曲することをパテ社とゴーモンに手紙で直訴したのだ(“La Musique Cinématographique” 44-45)。<sup>12</sup> その後の両社の回答を見てみよう。

#### パテ社の回答

「当社といたしましては、あなたのご提案には同意いたしかねます。ご提案は当社の関心外にあるのです。さらに、われわれはあなたがお住まいの地域にございます *Cinéma-Monopole* 社に専売権を委譲しております。そちらにお問い合わせください」

#### ゴーモンの回答

「残念ながらそうした楽曲は使用できません。それは当社にとって喫緊

の課題ではないのです。確かにわれわれも音楽は活用してはいますが、それには単なる広告塔としての役割しか与えていないからです。それぞれの作品に見合った映画音楽を映画館経営者に売却したり貸し出したりすることは不可能です」

この二つの回答において注目すべき点は、パテとゴーマン両社はこの1910年の時点で、蓄音機を含めたシリンドラー（あるいはレコード）販売や貸し出しを行っていたにもかかわらず、音楽に対して無関心を装っている点である。デシャイエ（Deshayes）の指摘するとおり、「フィルム販売元から与えられた楽曲から特別に構成したレパートリーを主任ピアニストが用いて」いた映画館が数多く存在したにもかかわらず（“La musique au cinéma” 09 août 1913 4）、両社が映画専用の音楽を制作することに反対したのは、その背景に、両社にとって著名作曲家のレパートリーからなる自社シリンドラー（レコード）販売を脅かされる恐れがあったからかもしれない。いずれにせよ、ヤンセンのシステムをも凌ぐ可能性を秘めたマリーのアイデアはここで頓挫した。しかしながら、いわばヤンセンのシステムの改良版とも言えるこのアイデアは、のちのキューシート<sup>13</sup>の販売という、フランス無声映画期を事実上支配していた音響実践へとつながってゆく。

オーケストラ指揮者のマックス・リデルは、フィルムの発売元でさえ完全には理解していない「映画音楽」に対する理論的考察を独自に進めていた。当時の映画伴奏は、軍隊の厳めしい速歩にゆったりとしたワルツがかけられたり、観客が視覚的に笑うべき場面で聴覚的に泣かせてしまうといったことが頻繁に起こるような状態であった。それに対してリデルが提示した改善策は、音楽の牽引力を使って表現力をひきだすために、シナリオに相応しい音楽を割り当てることであり、オッフェンバックやグルック（Gluck）やベートーベンといった巨匠の音楽に頼ることであった。リデルの言説が重要な意味を帯びてくるのは、彼がいわゆるキューシート（図3）の存在に間接的に言及しているからである。つまり、「音楽の適合はどうあってもぞんざいに扱ってはならず、画面構成と同調し、それ自身がカタログに記載されていることが必要不可欠である」（20）と言うのである。

パリ在住のピアニスト、ユゴ（Hougnot）の伴奏音楽改善策もまた、上記のキューシートに関わる言説を反復している。音楽家に映画の画面を制

| LE LION DE VENISE                                                                   |                            |       |                                    |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|-------|------------------------------------|------------|
| Adaptation Musicale de M. MILLOT, Chef d'Orchestre<br>de Pathé-Consortium-Cinéma    |                            |       |                                    |            |
| SCÈNES                                                                              | GENRE                      | DURÉE | MORCEAUX                           | AUTEURS    |
| Ce jour-là . . . . .                                                                | Pompeux                    | 1.30  | Marche Jubilaire                   | JACQUET.   |
| Je vous remets cette œuvre d'art. . . .                                             | Plus aimable               | 2     | Gaillarde de Lorenzaccio . . . . . | MORET.     |
| Ragus est en pleine révolte. . . . .                                                | Mouvementé, dramatique     | 0.30  | Allegro dramatique.                | P. FOSSE.  |
| Conseiller - Grand Conseil. . . . .                                                 | Symphonique, grave         | 2.30  | La fuyante chimère.                | P. ABRIÈS. |
| Fille du Doge en train de coudre . . . .                                            | Gracieux                   | 1.30  | A la fiancée . . .                 | FÉVRIER.   |
| Petit conseil de guerre - Départ. . . .                                             | Sérieux                    | 2     | Louis XI. . . . .                  | GRÉCOURT.  |
| Après "De la plus haute tour" - Arrivée des ennemis . . . . .                       | Très mouvementé, dram.     | 5     | Imploration à Neptune . . . . .    | MASSENET.  |
| Fin bataille. - Père tué - Courrier - Etc.                                          | Symphonique, dramatique    | 7.30  | Incidental . . . . .               | X. . . .   |
| Ouverture des écluses . . . . .                                                     | Mouvementé, dramatique     | 0.30  | Icare. . . . .                     | TRÉMISOT.  |
| Retour triomphal - Banquet . . . . .                                                | Gai                        | 2     | L'Océan . . . . .                  | TRÉMISOT.  |
| "La Signora Lucia vous prie de venir..."                                            | Nocturne, calm. puis dram. | 6     | Fêtes Romaines, n° 1.              | FOURDRAIN. |
| Venise célèbre la victoire de Benedetto. .                                          | Gai                        | 1.45  | Fêtes Romaines, n° 2.              | FOURDRAIN. |
| "L'homme que vous honorez est un traître" - Femmes du peuple chez le Doge - Conseil | Dramatique et symphonique  | 8     | Fêtes Romaines, n° 3.              | FOURDRAIN. |
| Dans chambre Alinda . . . . .                                                       | Nocturne                   | 2     | Le Chevalier Bayard.               | V. DYCK.   |
| Duel - Noyade. . . . .                                                              | Mouvementé                 | 1.30  | Le Château Féodal.                 | MESSIER.   |
| Dans chambre . . . . .                                                              | Amoureux, triste           | 1.30  | Nocturne . . . . .                 | P. PARAY.  |
| Fuite - Etc . . . . .                                                               | Symphonique, dramatique    | 10.30 | Incidental . . . . .               | X. . . .   |
| Le jour de l'épreuve . . . . .                                                      | Dramatique                 | 4.30  | Peine d'Amour. . .                 | SPORCK.    |
| En gondole . . . . .                                                                | Aimable                    | 1     | 5 <sup>e</sup> Symphonie. . .      | BEETHOVEN. |
|                                                                                     |                            |       | Quo Vadis. . . . .                 | SCASSOLA.  |
|                                                                                     |                            |       | Chanson Italienne                  | PORRET.    |

図3 キューシート（notice musicale）の一例（Pisano 29）

作過程から研究させ、画面の長さ、その状況に見合った音楽ジャンルを綿密に検討するように助言しているのだ（38）。こうした新しいアプローチは、徐々に映画業界誌内で擁護されるようになり、おおむね当該ジャンルごとにつけられていた多種多様な伴奏音楽に代わって、雰囲気や場面のエモーションに見合った伴奏音楽が必要不可欠と考えられるようになり、最終的にはそれらが「刊行物」という形で提供された（こうした映画伴奏音楽の「参考書」がもたらした伴奏の平板化を改善することが、次世代の映画音楽担当者の課題として残された）。つまり、音楽そのものというよりは、物語映画の主題が重視され、結果的に、映画伴奏音楽は、複数の楽曲で構成されたキューシートを一本の映画に割り当てる方式へと変容してゆくのである。

#### Ⅳ. 著作権問題と経費節減

映画伴奏音楽は、理論上、ヤンセンのシステムによってスクリーン上の登場人物のアクションや身振り、精神状態、思考の表白、感情などと同期化させることが可能になった（Le Fraper 4）。ヤンセンのシステムの導入の前提は、同期化システムの精巧さだけではない。同システムを採用する映画興行者側が著名作曲家の楽曲を自由に使用できることもまた必要であった。

ヤンセンのシステムは即興演奏を機械的に録音するものであったが、音楽出版著作権協会（S.A.C.E.M = Société des Auteurs et Compositeurs, Editeurs de Musique、以下、著作権協会と記す）の所有する楽曲からモチーフを借りずに作曲することは、困難を極めた。<sup>14</sup> さらに興行側に追い討ちをかけるように、著作権協会は下記二点を後ろ盾にして、ヤンセンの特許に対して訴訟を起こした（La Commission 12）。

1. 著作権協会が抱える作曲家の作品を用いなければ、即興はできない。
2. 著作権協会の劇場視察官があらゆる作曲家の曲目を頭の中に記憶している鑑定家であるゆえ、無断に即興演奏することはできない。

幸いなことに、著作権協会側の主張は却下され、映画伴奏を行なう際に、

協会側が所有する旧作を即興のモチーフにすることは可能になった。同システムは、パテ社やゴーモン等の大手映画会社からは冷淡に扱われていたものの、一応の法的な後ろ盾を得たのである。

ところで、フランスにおける無声映画期の音響実践を知る上で、映画雑誌のコラムニストやヤンセン自身が「音楽・映画同期化」システムを推奨するに際して、積極的に映画館経営の経費節減をアピールしていた点も見逃せない（“Notice sur la synchronisation Ciné-musicale” 5-6）。映画伴奏者は、諸説があるものの、概ね一日あたり 5～10 フランで雇用されていた（低賃金労働者の石工でさえ、一日 7 フランを稼ぐと言われていた）。最低でも一晩あたり全長 2000 メートルのフィルムが上映されていたというから、それら全てに伴奏をつけるには、30 から 35 曲もの楽曲を演奏する事が求められた（Deshayes, “La musique au cinéma” 26 juillet 1913 4）。多くの音楽芸術家が「映画に伴奏する」ことに嫌悪感を覚えていたということもまた、忘れてはならない。1880 年代以降、プロの音楽家がカフェ・コンサートで演奏しようものなら、即座に音楽家としての権威を失ったからである。

それでは具体的に、ヤンセン自身が説明する映画館経営の経費節減策に耳を傾けてみよう。まず、週ごとの伴奏音楽に必要な諸経費に関する比較を試みるなら、下記のようなになるだろう。

##### 旧来方式

1. ピアニストの賃金＝一日最低 10 フラン（70 フラン／週）
  2. 著作権料＝一日最低 3 フラン（21 フラン／週）
- 総計＝ 91 フラン／週

##### ヤンセンのシステム

1. 音楽ロール（des rouleaux musicaux）のレンタル代＝ 15 フラン／週
  2. 毎週ロールを交換する係員のための経費＝ 21 フラン／週
- 総計＝ 36 フラン／週

つまり、旧来方式で重くのしかかっていたピアニストの人件費と著作権料負担が、ヤンセンのシステムでは、小額の人件費と音楽ロールを毎週買い替える負担へと軽減されるのだ。経済的理由から、ピアニストを雇用で

きない映画館も存在したとはいえ、ヤンセンのシステムを導入しさえすれば、著作権料を支払う必要がなくなるため、興行主側にとって毎週 55 フランの負担減となる。仮にオーケストラを雇えば、毎週 3～400 フランの負担になるので、同システムの導入によって、少なくとも一年で約 3000 フランの経費節減になった。したがって、フォノラ、ピアノラ等を含めた同システムの購入代金はこの節約で充分まかなうことができた。

著作権問題を乗り越えたヤンセンの「音楽・映画同期化」システムが謳う華やかな未来とは対照的に、過酷な労働条件下で働かされてきた映画伴奏者らが、トーキーという新たな機械的システムによって完全に淘汰されるには、その後 20 数年あまりを要する（象徴的な出来事として、1929 年、パテ社がマルコーニ・パテ社 [のちのグループ会社 Gramophone, Columbia et Pathé 社の前身] に吸収合併されると同時に、エディソン社もまたレコードと蓄音機の製造を全面停止した）。こうして、発話と映像の同期化を促した歴史的イベントとも言える、1925 年のマイクロフォンによる電気録音技術の発明と、それに伴う電気蓄音機の完成とともに、発話よりむしろ音楽との同期化を重視していた無声映画期の音響実践は、大きな転換点を迎えることになる。

## おわりに

本稿では、「アトラクションの映画」から「古典的ハリウッド映画」への移行期において、パテ社を中心とするフランス映画が果たした役割を重視したりチャード・エイベルの視点をふまえ、第一節において、シャルル・パテのエディソン蓄音機との出会いに立ち戻り、パテ社の音楽シリンダーや音楽ディスクのジャンル区分と、パテ社自身が規定した映画（場面）のジャンル区分との間に相同性があることを指摘した。断片的イメージに、レコード伴奏音楽を組み合わせると同期化するという、断片的なスタイルはこの相同性を担保としていた。

第二節では、フランス初期映画期の映画雑誌における映像と音の（不）一致に関する言説を検討した。その言説空間内では、上記の相同性と矛盾する断片的イメージと断片的音楽の不一致という問題が、画面上のエモーションや雰囲気に見合った断続的な伴奏音楽のみならず、音声やノイズま

でも受け取ることの出来る同時録音を志向することで乗り越えようとしていた点を明らかにした。

さらに第三節では、一方で、ヤンセンの「音楽・映画同期化」システムが映画の主題を音楽的に把握し、他方で、キューシートという新しいアプローチが、当該ジャンルごとにつけられていた多種多様な無声映画音楽に代わって、雰囲気や場面のエモーションを示す伴奏音楽の導入を可能にし、それによって映像と音楽の不一致の問題が実際に乗り越えられる様を見た（第四節では、ヤンセンの音響システムの背後にあった著作権問題と、当時の無声映画音楽伴奏者の境遇について明らかにした）。

最終的に、本稿で採り上げた二誌がヤンセンのシステムに関する議論の中で推奨した音響実践は、映画を理解する際に、これまでのような断片的対象ではなく、画面が惹起するエモーションや雰囲気といったより物語的な対象へと関心が移ったことを示していた。すなわち、このことは、「アトラクションの映画」から物語映画への移行期において、伴奏音楽そのものも、長編化する物語映画に相応しいミディアムへと変貌を遂げたことを示唆していたのである。

## 註

1. 初期映画研究に関するマッサー（Musser）、ガニング（Gunning）、ハンセン（Hansen）、パウザー（Bowser）の優れた業績もまた例に漏れない。エイベルは、バーチ（Burch）だけが、その分析がいくぶん表面的なものに留まっているとはいえ、こうした沈黙を免れた唯一の例外だと述べている（463）。付言すれば、Marie et Le Forestier のようなフランス人らによるフランス初期映画研究の最近の成果もまた、こうした映画史的欠落を埋めるものとして重要である。
2. フランスの無声映画期に行なわれていた多様な伴奏音楽について知るには、地方紙について調査することも求められる。近年行なわれた地域研究のリストについては、Gili を参照。こうした情報を提供して下さったリヨン第二大学のマルタン・バルニエ（Martin Barnier）に記して感謝の意を表したい。
3. 無声映画期におけるパテ社の映画とシナリオに現れる「可視的音響」の問題については、レイノー（Raynauld）を参照されたい。イザベル・レイノーは、1907 年から 1914 年にかけてパテ社が製作した無声映画とシナリオにおける、物語内の音（le son intra-diégétique）の演出について調査した。われわれは、無声映画における物語内の音を実際に耳にすることはできない。にもかかわらず、登場人

物自身は、その音を聞き、反応することがある。事実、登場人物の身振りによって、われわれは、画面外の音や、音に関係する出来事（オペラ、バレエ、訴訟、確執など）を認識することがある。レイノーによれば、当該期間におけるパテ社のフィルモグラフィーにおさめられた 5042 本のシナリオの内、実に 1639 本のシナリオに「音」が出現する場面が確認できると言う。このように、音声を視覚的に表現し、音楽をレコード伴奏やピアノ、オーケストラによって聴覚的に表現するという分業体制が、無声映画の「沈黙」をにぎやかなものにしていった。こうした現象はアメリカやカナダにおいても同様に確認できる。詳しくは、下記のレイノーによるリサーチプロジェクトを参照されたい。“Présence, fonction et représentation du son dans les scénarios et les films «dits» muets de 1895 à 1930 en France, au Canada et aux États-Unis”, Fonds du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, subvention 1998-2001.

4. パテ社の総事業に占める映画事業の割合は、映画に対する関心の高まりとともに、1901 年の 14%から、1905 年の 46.3%に大幅に跳ね上がった（Meusy 21-48）。
  5. 「鷹（Eagle）」をトレードマークとするグラフォフォンを真似た蓄音機の製造を開始したパテ社は、自社が販売する蓄音機の名を「雄鶏（Coq）」と命名した（これが後にパテ社のトレードマークとなる）。パテ社は蓄音機の製造販売において、文字通り（鷹→雄鶏）、アメリカのフランス化という形で事業を開始した。1901 年、映画・蓄音機・フィルム総合商社（la Compagnie Générale des Cinématographes, Phonographes et Pellicules、1897 年にシャルルが設立）は、蓄音機・映画・精密機器総合商社（Compagnie Générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision）へと社名を変え、アメリカ製蓄音機の輸入量を徐々に減らしてゆく。それに加え、同社の分割払いによる独占販売戦略が、蓄音機とシリンドラーの幅広い普及を可能にした（Marty 87）。
  6. 一般に、さまざまな風俗や日常生活を描いた風俗画のことをフランス語で tableau de genre と言う。このことを踏まえて本稿では、パテ社のカタログにおいて、Scène du genre と記載されている場面のことを「風俗場面」、それに対応する楽曲である Morceau du genre のことを「風俗場面用の楽曲」と呼ぶことにする。パテ社が「風俗場面」と分類した作品の具体例を挙げておけば、『ベルリンにおける死刑執行』（*Exécution capitale à Berlin*、1897 年）、『スーダンの水浴』（*Baignade de Soudanais*、1897 年から 1899 年の間に製作）などがある。
- また、1900 年から 1901 年のパテ社のカタログには、風俗場面用の楽曲として、カミーユ・サン＝サーンスの『死の舞踏』（*Danse macabre*）や『アルジェリア組曲』（*Suite algérienne*）などが、1901 年から 1902 年のカタログには、グリーンカの『皇帝に捧げし命』（*La vie pour le tsar, mazurka*）、キューバの民俗舞曲『ラ・パロマ』（*La Paloma, habanera*）、ジョンシエールの『ハンガリー風セレナーデ』（*Sérénade hongroise*）、マスネの管弦楽曲『ハンガリーの風景』（*Scènes*

*hongroises*）や『ナポリの風景』（*Scènes napolitaines*）などが掲載されており、世界各国の風俗、慣習を扱った「風俗場面」を想定した選曲が行なわれていると言えるだろう。このことは、「場面」と「音楽」とのゆるやかな対応ぶりを裏付けているように思われる。

7. 1903 年以降、パテ社が発行するカタログの中で、フィルムの分類項目は決定的なものとなった（Bousquet I）。
8. こうした情報を快く提供して下さった、アルシーヴ・フランセーズ・デュ・フィルムのエリック・ル・ロワ（Eric Le Roy）国際アーカイヴ連盟（FIAF）副会長に感謝したい。
9. マルセイユの映画館「エデン・シネマ・パテ（l'Eden Cinéma Pathé）」のオーケストラ指揮者タミンの誇張的表現によれば、1913 年頃、映画上映時間の四分の三は、投影された場面とは関係のない音楽が流れていた（Dureau, “L'accompagnement Musical des Films” 8）。
10. フランス映画界を主導していたパリの二大雑誌（*Ciné-Journal*, *Le Courrier cinématographique*）は言うまでもなく、*Cinématographia*（トリノ）、*l'Illustrazione Cinématographia*（ミラノ）、*Lichtbildbühne*（ベルリン）、*The Kinematographie and Lantern Weekly*（ロンドン）、*Revue Belge du Cinéma*（ベルギー）といった海外の映画雑誌も映画と音楽の問題をとり上げており、これらは、無声映画期の音響実践を知る上で、今後の重要な研究対象となるだろう（d'Acosta 9）。
11. ゴーモン・パレスは、音楽伴奏付きで映画を上映することで知られていたが、1913 年 7 月頃、オーケストラがストライキを行ない、映画が無音で上映された日がある。経営陣は、解雇した演奏家の復讐を恐れつつ、三日間新しい伴奏者を臨時雇用しなくてはならなかった（D. 6）。
12. この *Ciné-Journal* 誌に掲載されたマリーの記事と全く同じ文面の記事が、題目を小変更した上で、何の断りもなく *Le Courrier cinématographique* 誌にも約一ヶ月遅れで掲載されている（“La musique au cinéma” 62, 64）。
13. リック・アルトマンによれば、1910 年代中頃より、この用語は映画上映中に音楽を伴奏すべき箇所を指し示した刊行物のことを指すようになった。アメリカでは 1909 年から 1910 年の間に、「音楽指示書 musical suggestion」の名でエディソン社が発行したものがキューシートの起源にあたる（“cue sheets” 160-161）。他方、この時期のフランスでは、このキューシートにあたるものは、「notice musicale」と呼ばれていた。
14. 映画館 Le Cinéma Universel において、映画伴奏の即興を担当していたウィレム（Willems）によれば、映画館側は著作権協会から相当数の楽曲をレンタルする義務を課されていたようである（10）。

## 引用文献リスト

- 三浦玄樹著、マック杉崎監修『図説 世界の蓄音機』（星雲社、1996年）。  
 シオン、ミシェル『映画の音楽』伊藤制子／二本木かおり訳（みすず書房、2002年〔原著 1995年〕）。
- Abel, Richard. "Preface." *The Ciné goes to town: French Cinema 1896-1914*. Updated and Expanded Ed. Berkeley: University of California Press, 1998: xiii-xix.
- Altman, Rick. "cue sheets." *Encyclopedia of early cinema*. Ed. Richard Abel. London: Routledge, 2005: 160-161.
- . *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Bousquet, Henri. dir. Préface. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1896 à 1906*. Édition Henri Bousquet, 1996.
- Bowser, Eileen. *A History of the American Cinema II: The Transformation of Cinema, 1908-1915*. New York: Scribner's, 1991.
- Burch, Noël. *Life to those Shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- "Le cinéma parlant." *Ciné-Journal*, 03 juin 1911: 11-12.
- La Commission. "La société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique." *Le Courrier cinématographique*, 09 décembre 1911: 12.
- d'Acosta, Paul. "De la musique au Cinéma." *Ciné-Journal*, 04 janvier 1913: 9, 11, 14.
- D., E. "La musique au cinéma," *Le Courrier cinématographique*, 26 juillet 1913: 6.
- "Le dernier mot de la photographie. Le synchronisme des image et des sons." *Ciné-Journal*, 04 mars 1911: 4.
- Deshayes, Eug. "Conseils Pratique." *Le Courrier cinématographique*, 21 juin 1913: 22, 24, 26.
- . "La musique au cinéma." *Le Courrier cinématographique*, 26 juillet 1913: 4, 6.
- . "La musique au cinéma." *Le Courrier cinématographique*, 09 août 1913: 4, 6.
- Dureau, G. "De la musique au cinématographe. Une Solution intéressante." *Ciné-Journal*, 05 octobre 1912: 6, 7, 10.
- . "Le Cinéma & la Musique d'Accompagnement." *Ciné-Journal*, 29 juillet 1911: 3-4.
- . "Le Cinéma ne peut se passer de Musique mais il en veut une pour lui." *Ciné-Journal*, 28 septembre 1912: 5-6.
- . "L'accompagnement Musical des Films." *Ciné-Journal*, 26 avril 1913: 8.
- Gili, Jean A. "Olivier Poupion, *Histoire du cinéma à Rouen: Les origines 1892-1919* / Odile Gozillon Fronsacq, *Cinématographiques(1896-1939)*." 1895 43 (juin 2004) : 129-132.

- Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon : Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Hougot, J.J. "La musique au cinéma." *Le Courrier cinématographique*, 26 juillet 1913: 38.
- Humbert, Gilbert. *Musique pour Orchestre chez Pathé*. Fuveau: L'auteur., version provisoire de Juillet 1998.
- Janssens, L. "M.Janssens et la Synchronisation. Musico-cinématographique." *Ciné-Journal*, 24 mai 1913: 21-23.
- . "Notice sur la synchronisation Ciné-musicale." *Le Courrier cinématographique*, 09 septembre 1911: 4-6.
- . "Synchronisation musico-cinématographique." *Ciné-Journal*, 20 janvier 1912: 41-42.
- . "Synchronisation musico-cinématographique. Suite et Fin." *Ciné-Journal*, 27 janvier 1912: 17, 19.
- Le Fraper, Charles. "La Synchronisation Musico-Cinématographique est un fait accompli L'inventeur: M.Louis Janssens." *Le Courrier cinématographique*, 10 août 1912: 3-4.
- L., N. "La musique au cinéma." *Le Courrier cinématographique*, 28 juin 1913: 4.
- Mannoni, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*. Paris: Nathan, 1994.
- Marie, Gabriel. "La musique au cinéma." *Le Courrier cinématographique*, 05 juillet 1913: 62, 64.
- . "La Musique Cinématographique." *Ciné-Journal*, 07 juin 1913: 44, 45, 48.
- Marie, Michel. et Laurent Le Forestier, dir. *La Firme Pathé Frères 1896-1914*. Paris: AFRHC, 2004.
- Marty, Daniel. *Histoire illustrée du Phonographe*. Édition Vilo, 1979.
- Meusy, Jean-Jacques. "La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films en France (1907-1908)." Marie et Le Forestier: 21-48.
- Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Poter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Pisano, Giusy. "Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet." «Musique!», 1895 38 (octobre 2002) : 15-36.
- Raynald, Isabelle. "Le «Sonore visible» dans les scénarios et dans les films Pathé dits «Muet»." Marie et Le Forestier: 213-218.
- Ridel, Max. "De la musique au cinématographe." *Ciné-Journal*, 28 Septembre 1912: 17, 20.
- Willems. "De la musique au cinématographe." *Ciné-Journal*, 26 octobre 1912: 10.

## 「映画の怪物」が生まれる場所

—— ギャスパール・ノエ『カルネ』の屠場描写をめぐって

岡 田 尚 文

### はじめに

「屠（殺）場」とは食肉を得るために家畜を屠り解体／加工する場所／施設の総称である。この屠場と映画との関連性が顧みられることはおそらく稀だろうが、しかし、ある種の映画、とりわけ60年代以降の欧米製恐怖（ホラー）映画において、屠場（ないしそれに従属する施設）は常に重要なトピクス／背景であり続けているように思われる。<sup>1</sup> 著名なところでは『悪魔のいけにえ』（*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974）や『羊たちの沈黙』（*The Silence of the Lambs*, 1990）に端緒を開くシリーズ作品、最近では『ソウ3』（*Saw III*, 2006）、『フロンティア』（*Frontière(s)*, 2007）などで屠場が前景・背景に配置されていた。<sup>2</sup> それにしても、こういった映画に、人間であることを逸脱しほとんど「怪物」といえるような人物たち——本稿で怪物という場合、ラテン語でそれを意味する《monstrum》に対応する諸語を想定している——が登場しているのは偶然であろうか。むろん怪物の登場する映画が屠場とはなんら関係を持たない場合も多く、また屠場が舞台となる作品に必ずしも怪物が出現するわけでもないが、上記作品におけるようにレザーフェイス、ハンニバル・レクター、ジグソーといった各時代のアイコン的な「映画の怪物」たちが屠場と何らかの関わりを持っていることもまた確かであるように見える。

本稿ではギャスパール・ノエの『カルネ』（*Carne*, 1991）を取り上げ、これを手がかりとして「怪物映画」——とりあえず怪物ないし怪物的人物の登場する映画をそう呼びたい——と屠場の関係について考察したい。この作品は、後述するように中年の馬肉屋を主人公とするファミリー・メロド

ラマとしての基本構造を持つ一方、他方で「並みの怪物の並外れた道行き（*trajectoire extraordinaire d'un monstre ordinaire*）」と時評に喩えられたように（Gans “Festival”）、「怪物映画」と看做し得る性格をも併せ持つ。そのとき本作における屠場描写は主人公が怪物的相貌をまとうのにどう関与しているのだろうか。本稿では以下これを検証するために、まず本作の物語パートが切断を強調する画面構成によって馬肉に見立てられていること（Ⅰ）、その「見立て」が本来馬肉屋が関与していない冒頭の屠畜シーケンスを彼の仕事の一部であるかのように見誤らせること（Ⅱ）、しかし結局は馬肉店と屠場との間の断層が、悪夢的に描かれる終盤の性交シーケンスで露呈し主人公を怪物的に見せる主因となっていること（Ⅲ）を確認する。そして最後に『カルネ』が怪物映画であるという仮定がジャンル論的にも了解可能かどうかを検証する（Ⅳ）。結論を先取りするのなら「映画の怪物」は不可視の領域にある屠場と我々一般消費者の世界の「中間」にしばしば現れる。

具体的な検証に入る前に『カルネ』について簡単に触れておく。これはギャスパール・ノエが製作／脚本／監督を務めたフランス製中編映画（カラー、上映時間40分）である。本国では1991年に、日本では1994年に公開され、特に冒頭の屠畜シーンが「衝撃的」として注目された（奥田92）。邦題にいう「カルネ（carne）」——ただしフランス語本来の発音をカナ書きするなら「カルヌ」と表記するのがより正確だろう——とは一般に質の悪い肉を指すが、ここでは特に、もっとも安価である「馬肉」の謂いである。以下に粗筋を示す。

舞台は1965年から79年のパリ北東部郊外。まずラ・ヴィレット屠場における馬の屠殺／解体の様子が映される。次いでオーベルヴィリエで馬肉店を営む中年男（フィリップ・ナオン）が登場する。男はある女性との間に娘を授かるも、女は赤ん坊を残して彼の元を去る。男手ひとつで育てられた娘はすくすくと成長するが一言も口を聞くことがない。男は15歳に達した娘（ここからブランディーヌ・ルノワール）の姿にその母親の面影を見出し性的欲望すら抱くようになる。ある日、娘のスカートに血が付着しているのを認めた男は彼女が暴行されたものと早合点し、近くにいた無関係な男を肉包丁で刺し殺人未遂で収監される。店とマンションとを手放した金で保釈されると、彼はそれを機になじみのカフェの女主人（フ

ランキー・パン）と同棲を始め、結果、女は妊娠する。その間、娘は施設に預けられていたが、男は娘にしばしの別れを告げるとカフェを売った資金で余所で馬肉屋を始めるべく、女と二人パリを発つ。<sup>3</sup>

## I. 『カルネ』の構造

本作の終盤、「あなた（方）はカルヌを見た（VOUS AVEZ VU CARNE）」という文字画面が挿入される。ここでいう《CARNE》とは映画のタイトルであることはもちろんだが同時にこの作品自体が「馬肉」に見立てられていることをも示唆する。まず、この「見立て」を可能にしていると思われる画面構成について見る。

40分しかない本作において頻繁に挿入されもっとも強い印象を与えるのが上記のようなゴシック体の文字画面である（文字は一部を除いて全て黒地に描かれる）。それが特に集中するのは導入部である。まず製作者および協賛者クレジットがトリコロールに染められて表れる。<sup>4</sup> 引き続き馬肉が「カルヌ」と呼ばれる理由を説明する黄色い文字列が示された後、「1965年3月23日、日没間近のパリ郊外ポルト・ド・ラ・ヴィレット」という画面が出て物語の起点を示す（爾後、文字は白／わずかに黄色身がかった白／黄色のいずれかで表示される）。次いで主人公の住まいを背景に本作の内容を暗示するかのような会話文スーパーが流れ、それが「パリ郊外の馬肉屋の物語」という固定文字画面に切り替わる。これ以降も登場人物たちが移動した場所／期日、そして観客への呼びかけなどが同様の（あるいはこれに準ずる）画面によって示されるのだが、これは物語を一定のリズムで前進させる一方でシーンやシークエンスの繋がりを細かく分断し、同時に文字説明の付与によってそれらが画面外に広がりを持つことを制限する。実際、主人公が馬肉を骨ごと叩き切る場面で文字画面は象徴的に機能する。男が包丁を振り下ろす瞬間に黒地に年号を記した画面が弦をはじくような効果音や屠畜銃の炸裂音を伴って挿入されるので、あたかも実写と文字画面のつなぎ目が包丁によって断ち切られているかのような印象を与えるのである。

縦横比1:2.35のワイドスクリーン（シネマスコープ）を採用しクローズ・アップを多用する本作の構図もまた切断を強調する。例えば屠場シーケ

ンスの直後、食卓の馬肉ステーキが画面に大写しになる。そこからカメラが引いて、肉をナイフで切って口に運んでいたのが女性であると分かるのだが、そのとき上半身を正面から捉えられて画面外の馬肉屋と自らの妊娠について語り合う彼女の顔の目から上の部分も縦方向に狭いフレームによって断ち切られているのだ。二重に切断を強調する構図の中で告げられたこの妊娠は、即座に娘の出生シークエンスに帰結する。そのとき、実際に病院で撮影された出産映像が流用されることもあって、母親の顔はおろか上半身までもが映されず、赤ん坊が取り出される局部付近だけがアップ・ショットで切り出される。こうして生まれた娘もまた上下のフレームによりしばしば身体を切り取られる。むろんこういった構図は、演者の入れ替わり（女優／出産者、乳児／少女）を隠すための方便でもあろう。しかし、ルノワールが15歳に達した娘を継続的に演じるようになってからも、あるいはカフェの女主人が登場しても、部分を強調したショットは依然として多用される。勢い、フレームは肉／女の傍らに佇む馬肉屋をも部分に断ち切ることになる。これらショットは多く固定フレームの中に捉えられているが、それは加藤幹郎が指摘するが如く「対象をその環境から絶対的に切断する機能を持つ」のである（加藤『鏡の迷路』104）。

また、特に馬肉屋は音声レベルにおいても切断される。そもそも彼はその姿を現す以前にまず「オフの声」の主として本作に登場し、身体を画面上に曝して後も頻繁にヴォイス・オーバーによって内的独白（女性への侮蔑／娘への欲望の吐露）を行なうのである。ところが、画面上のナオンの口が開くことはほとんどない。メアリ・アン・ドーンが「内的独白においては、声と身体とが同時に表象されるが、しかしその声は、身体の延長であるどころか、身体の内層を明らかにする」というように（ドーン318）、ここにおける声は主人公の内面と外見の乖離（切断）を印象付ける。

以上のように切断を強調／反復する各要素から成る画面には全編を通じて意図的に強い赤味を加えられている。建物や家具、衣装や小道具における暖色の採用、及び照明によってこの色調——チーフ・カメラマン、ドミニク・コランの名をとって「コラン・カラー（Colin Color）」と呼ばれた——は保たれている。ノエ自身の言葉を借りれば、画調は赤、黄土色、黄色を主とし「ひどく変質したフィルムの色味」を帯び「肉の赤身と脂の色」になるように、即ち「映画が肉についてだけ語っているように」見えるよ

う、上述した通り文字に至るまで、工夫されている（Gans “Festival”）。北浦寛之が指摘するように元来ワイドスクリーンは奥行き表現に困難を伴うが（北浦 23-24）、この色調の統一は作品全体にさらに平板な印象を与えている。

「『CARNE』を見た」という言葉にノエが含まれた意図はここに明らかにあっただろう。本作は赤黒く染められたフィルムの肌理と切断を強調／反復する構造をもって馬肉に擬せられていたのである。映画評論家パスカル・ミュラの表現を借りれば、「結果としてこれらショットはワイドスクリーン上で顔の断片や身体の一部を腐った肉同様に捉え」ていたのである（Murat）。<sup>5</sup>

## Ⅱ. 屠場と馬肉店の「中間」

上記分析から冒頭の屠場描写の含意を遡及的に推測できよう。『カルネ』とは他でもない、そこで屠殺され解体されていた馬の肉の謂いだったのである。だが、ここで考えてみたいのはその屠畜シーケンスとそれ以降の馬肉屋を主人公とする物語とのつながりがそれほど自明なのかどうかだ。例えば映画ライターの金原由佳がこれについて「観客の度肝を抜いた衝撃的なファーストシーンも、蓋を開ければある馬肉屋の亭主の日常的な風景のひとつに過ぎ」ないと、いかにも主人公が屠畜に携わっているかのように解釈している（奥田 92）。ところが、実際には説話上においても画面の上でも馬肉屋はそれを一瞥だにしないのだ。

西洋食肉文化史を専門にする立場から私見を述べれば、こういった誤認の背景には西洋近代社会（ないし西洋化社会）の屠場の不可視化という問題がある。非常に乱暴にいうなら、西洋では 19 世紀以降、それまで町の中心部に位置した「肉屋」から屠畜を行なう部門が分離され漸次郊外に「屠場（abattoir）」として移設されるようになった。他方、町なかの施設は屠場から運ばれてきた枝肉を再加工／販売する小売専門店として特化する。屠場と食肉小売店の間にはまずこういった歴史背景が形作る地理的な断層が存在する。<sup>6</sup> 要するに、そのときから——むろん映画史もここに内包される——屠場は一般の人々の目には触れることがなくなり、家畜がどのように食肉にされるかが全く分からなくなったのである。よって馬肉屋が屠

畜業にも携わっているという誤解は金原のみならず現代の家庭消費者（『カルネ』の観客）にも広く共有されているといえるだろう。そしてこういった誤解を本作の屠場描写が助長する。

ではそれを明らかにするために『カルネ』の主人公には見えていなかった屠畜シーケンスを見てみよう。それは以下のごときショットから成り立っている（丸囲み数字はシーケンス内のショット番号。尚、ここでは実際の屠畜映像が流用されるが、ラ・ヴィレット屠場は既に存在しないため別の屠場で撮影されている）。

映画が始まり件の文字画面が続く。これが①赤い柵の中にいる馬の右半身を横から捉えたショットに切り替わる（屋内）。②その馬の横顔（目の付近）がアップになる。③「注意この映画はもっとも年若い観客を動揺させる危険のある映像を含んでいます」との文字画面が挿まれる。④馬の横顔ショットに戻るや否や火薬の炸裂音が響き渡り馬が倒れる。⑤その頸動脈に職人のナイフが刺し込まれ、切り口から大量の血が流れ出す。⑥未だ首から血を流し続ける馬がクレーンで逆に吊るされる。⑦吊られた馬体を職人が画面左手から右手に押しやる。⑧職人のナイフにより首に切込みが入られる。⑨／⑩吊り下げられた馬頭が画面中央に捉えられ、面皮が剥かれる（同様の構図で 2 ショット）。⑪血が流れる排水口のアップ・ショットがシーケンスの終わりを告げる。

わずか 1 分 11 ショットで構成されるこのシーケンスはそこで何が行なわれていたかを我々にも限定的にしか物語らない。むろん直前に「馬肉」に関する作品であることが宣言されているので、そこが屠場であることぐらい観客にも察しがつくだろう。だがここでも多用される赤味の濃いアップ・ショットは、屠場／屠畜の全体像の把握を妨げる方向に作用している。特に④のショットでは空包銃による「打額」が行なわれているのだが、逆光下で撮影されていることもあって具体的な工程を知らない者にはそういった事情は全く了解されないだろう。<sup>7</sup> 実際に馬一頭を枝肉に加工するにはここに見られるより遥かに多くの過程を要するが、本作では打額／放血／断頭といった見た目に「衝撃的な」工程のイメージだけが抽出される。屠手の顔も一切映らず、後の登場人物たちに先駆けてその手元／下半身だけがフレームに切り出されていたことが伺われる。

ところで、この屠場シーケンスはジョルジュ・フランジュの『獣の血』

(*Le sang des bêtes*, 1949) を準拠枠に持つ (*Carne* AC)。これは 40 年代末のラ・ヴィレットと、同じくパリ郊外のヴォジラールにあった二つの屠場取材した 22 分の短篇ドキュメンタリー (黒白) であり、やはり冒頭で (ただし馬専門のヴォジラール屠場において) 屠殺／解体される馬の様子を 6 分間、カメラに収めている。だが、当作では馬の打額／放血といった工程を前面化しつつも、他の工程を『カルネ』のように捨象してはいない。屠場周辺の様子、様々な屠畜道具、屠手の経歴などをナレーション付きで解説し、その後ラ・ヴィレットにおける牛 (仔牛)／羊の屠殺／解体の様子をも取り上げる。また、フランジュは職人／家畜の全身像を捉えるために中距離のパン／ティルト・ショットを多用する (岡田 133-137)。同じ題材を同じ冒頭部で扱う両作は黒白かカラーかの違いを除けば一見類似しているように見えるが、こういった比較から浮かび上がるのはむしろ両者の演出手法の相違であり、ノエの屠場を見せないための工夫である。

一方の馬肉店経営の描写はどうだろうか。実はこちらについても、先述の通り包丁で馬肉を叩き切る様子が強調されるばかりで周辺の事情はほとんど知らされない (先の屠場から実際に肉を仕入れているのかどうかも定かでない)、やはり彼がそれに熟達しているようには見えないのである。それどころか、男は途中から店を失って馬肉屋ですらなくなるのであって、ここで明らかになるのは、冒頭に「馬肉屋の物語」と宣言された本作の主人公が実際には小売業にすら専念できていないという事実だ。

中盤の「殺人未遂」シーケンスは『カルネ』の主人公のこうした中途半端な状況を浮き彫りにする。確かにそのとき彼は未だ馬肉屋であり食肉整形用ナイフを持って店を飛び出すのだが、ノエが「ブライアン・デパルマを参考にした」(*Carne* AC) という本シーケンスでは、被害者は開いた口にそのナイフを差し込まれて重症を負うだけだ。結局、馬肉屋は屠畜するように人を殺すわけでもなく、また食肉を加工するように彼を切り刻むのでもない。この屠場と馬肉店の間で起こる殺人未遂は、上述の歴史的地理的断層を象徴的ななぞるのである。

### Ⅲ. 怪物と性交

ときに西洋的文脈でいう「怪物」とは何だろうか。それ自体議論百出の

主題であろうが、ここでは英米文学者ジェフリー・ジェローム・コーエンを引いてみたい。彼によればそれは「解釈体系の目に見える境目」に棲む。常に「中間」に逃避して「どちらかひとつ」(either / or) ではなく「どちらもあり」(and / or) という価値観で二分法による位置付けを拒絶する (コーエン 65-67)。前章で見たように、近代の食肉形態が規定する「屠場／食肉店」という分類に背きそのどちらにも属さず (しかしどちらでもあるように錯覚され)、逃げるように町を去る『カルネ』の主人公は、そのいたって一般的な白人労働者としての装いの下にコーエンのいう怪物の属性を秘していたことが分かるだろう。よって彼を「並みの怪物」といった先の時評は主人公の説話論的境遇を的確に表現していたわけだが、ここでは終盤のクライマックス、同棲相手たるカフェの女主人との性交描写について検証し、主人公が実際の画面上でどのように怪物的に描かれるかを具体的に見てみよう。まずは内容を概観する (本シーケンスの長さは 1 分 30 秒ほどであるが、ショット数が非常に多いためシーン概要のみを丸囲み数字と共に示す)。

「元」馬肉屋は、①台所仕事をする女主人の頭を背後から食卓に押さえつけ性交を開始する。②男が身体を前後する様子にコイン式電動馬の頭の動きが重ねられる。③同時に上方から捉えられた女の様子に電動馬の臀部の動きが重ねられる。④前後に身体を揺する男は途中から劇中の白黒テレビでやっていた映画——ノエが本作のために撮影した覆面プロレスラーが主人公の擬メキシコ製怪奇映画——の主人公と同じマスクを被っている。⑤その画面が激しく揺れ出し、それが施設のベッドにうつ伏せで眠る娘、及びマスクをしていない男の顔のショットと激しく入れ替わる。⑥屹立する男根に見立てられたかのような男の拳のショットに⑦それを断ち切るが如く画面左手上方から振り下ろされる斧のショットが被さる。⑧その瞬間、娘が施設のベッドで目を覚ます。

本シーケンスにおいてコイン式電動馬の頭／臀部がそれぞれ主人公と女主人の性器を代替していることは②-③からも明らかだが、男女の性的律動に同調するこの馬は他にもいくつかの象徴的な意味を担う。それは、まずもって馬肉店の傍らで娘が幼いころから跨っていた電動馬であり、結果として常に彼女の身体と共に映し出されていた。よって男の主観による⑤、⑧の娘の肢体ショットの挿入は彼の近親相姦願望を強く暗示する。ま

た、このとき女主人は既に妊娠しているのだから、電動馬の身体は「女／子供（娘／胎児）」を一度に体現しているといえる。そこからこの性交は、いまやカフェの居候に過ぎない主人公が「彼女ら」をマッチョなレスラーのように攻撃的に犯すことで、男性としてのアイデンティティを回復しようとする試みと理解できる。同時にそれは男の父（家長）としての「家族」再生の試みとも解釈できるだろう。

けれども、電動馬はそうした統合的機能を果たす一方でより深刻な矛盾をも同時に体現してしまう。そもそも、馬が己の頭（男性器）を己の尻（女性器）にあてがうことができない以上、初めからこの性交は失敗しているといえる。結局それは、男の男性性をまったく保証しないのである（⑥-⑦の斧はテレビ番組内でレスラーの首を落とさんとしていたもので、男の性的不能ないし去勢を暗示する）。また、件の「あなた（方）はカルヌを見た」という画面は⑧の直後に挿入されるが、既に見たように「カルヌ」とは冒頭で屠られた馬の肉や女たちの肉体であるばかりか男の身体をも表象していたのだから、この性交がやはり屠場でも馬肉店でもない「中間」、カフェの「食卓」上で行われていたことに注目するならば、そこで男は遂に食卓に供されるだけの肉片であり、そういった雑多な断片で構成されたこの両性具有馬は、馬肉屋とも屠手ともつかない、「男／父」とも「女／母」ともつかない主人公の境界性／流動性を露呈する。

当初の脚本では終盤にはより現実的で露骨な性交描写が予定されていたという。しかしノエは、本作が屠畜／出産描写を含むなど「既に非常に過激であった」ため、結局は「モンタージュ」と「モノローグ」の追加による演出をそこで選択した（Gans “La baise”）。加藤幹郎は平均ショット数とリアリズムが反比例することを指摘するが（加藤『鏡の迷路』129）、上記のような無数の異質なショットのモンタージュと分裂的モノローグの組み合わせによって構成される本シーケンスは悪夢的／感情的な様相を帯び、主人公の怪物的相貌の獲得に加担する。文字通りここで「怪物は『無から』創造されるのではなく、断片化と組み替えの過程を通して創造され」ており、怪物として再構成された男はまた「行なわれてはいけな性的行為、もしくは、怪物の身体を通してのみ行なわれ得る性的行為を体現する」のである（コーエン 71 / 73）。

#### Ⅳ. 『カルネ』のジャンル

ここまでの考察からも『カルネ』を怪物的性格を付与された主人公の映画という意味で「怪物映画」と見なすことは可能だろう。しかしそれはジャンル論的な視線にも耐え得る見立てだろうか。もしそれが可能だとすれば本作は怪物映画の上位ジャンルたるハリウッド製「恐怖映画」と何らかの共通性を持つはずである。そしてその中で屠場は何らかのトポス足りていているのだろうか。

「衝撃的な」シーケンスにばかり耳目を奪われがちであるが、前章で見たように『カルネ』は達成されなかった家族の物語ともいえる。つまり、男女及び父娘関係を軸に据えた本作は、まずもって「ファミリー・メロドラマ」に比定されるだろう。<sup>8</sup> そこで想起したいのは、1960年に『サイコ』（*Psycho*）が公開されて以降のアメリカ恐怖映画の基底には常に「家族」という「単一の統合的な主題」が存在しているという映画批評家ロビン・ウッドの指摘だ。いわばそれらはすべて「家族ホラー映画」としての性格を持っているという（ウッド 59-61）。あるいは加藤幹郎の言葉を借りるならばそれらには「ファミリー・メロドラマのパロディ」としての側面がある（加藤『映画ジャンル論』226）。強気な女たちに輕輕に扱われた独善的な男が従順な娘を馬肉同様に「食い物」にする様子を映像化する『カルネ』はまさに家族映画パロディとして60年代以降のハリウッド恐怖映画と底を通ずる。その意味で娘が凝視する白黒テレビに映りこむかたちでハーシェル・ゴードン・ルイスの『血の祝祭日』（*Blood Feast*, 1963）が引用されているのは興味深い。というのも、連続殺人犯が若い女ばかりを切り刻んで料理するというこの映画は恐怖映画史の中でも特に「ミート・ムービー」と称されるサブジャンルの先駆けであるからだ（プロウアー 293）。娘の肉体を馬肉と混同する父親が食人鬼という名の怪物に変ずる可能性を秘めていることをこの引用は示唆する。

恐怖映画としての『カルネ』の可能性はまたもう一つ別の角度から得られる。ここでもまたウッドの指摘が参考になる。アメリカの恐怖映画を支配体制の中で抑圧された「他者」が復活する場として捉える彼は他者の一例として「労働者階級」をまず引き、そしてその代表例としてジェームズ・

ホエールの『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, 1931)の「怪物」と『悪魔のいけにえ』(74年)の食人一家を挙げる(ウッド 48-50)。確かにフランケンシュタインの「怪物」は「シルクハットに燕尾服に蝶ネクタイ」の正装ではなく「労働者の服装」を身につけているし、『悪魔のいけにえ』の一家は「元」屠場の従業員で、職を失って以来、家畜の代わりに人間を屠っている(同 50)。だから、より正確には彼らは労働者の風采をしてはいるが職には就いていない、いわば失業状態にあるのだが、馬肉店を失う男をもこの列に加えることができるだろう。もちろんここで『悪魔のいけにえ』が基本的に食人家族の物語でありファミリー・メロドラマとミート・ムービーの両方の性格を併せ持っている事実は指摘しておきたい。しかし、今はその列の先頭に恐怖映画の嚆矢たる『フランケンシュタイン』の「怪物」が並んでいることに注目しよう。というのも、このジャンルが自らの輪郭を獲得した1930年代のアメリカにまで『カルネ』の源流を遡れる可能性がそこに浮上するからだ。

ところで、これらの共通性について議論する前に「怪物」のある変質について確認しておきたい。ここまで60年代以降の映画に「怪物的人物」が登場することをもって「怪物映画」といいまわしてきたが、これに対しフランケンシュタインの「怪物」は純然たる「怪物(被造物)」である。各所でいわれるように、1950年代までのアメリカの恐怖映画においてはアメリカの外から非日常的怪物(ドラキュラ/狼男/半魚人/宇宙人)がやってくるのが常だった(加藤 [同] 240/四方田 153)。それが60年代以降、怪物染みてはいるが人間そのもの(ノーマン・ベイツ/ゾンビ/ジェイソン/ハンニバル・レクター)が同じ人間を襲うようになった。当然、この変質の背後には時代の恐怖の変化があって、今取り上げている3本についても、30年代の中欧由来の城の「怪物」(『フランケンシュタイン』)から70年代のテキサスで給油所を営む「食人一家」(『悪魔のいけにえ』)、さらには90年代バリ郊外の「殺人未遂犯/近親相姦願望者」(『カルネ』)へと変化する彼らの資質を次第に偏在化/内在化/平凡化する恐怖の変質の反映と読めるだろう。<sup>9</sup> だが、それを踏まえつつも、これら3組の「怪物」がなお準労働者として肩を並べているという不変性に立ち戻ろう。なぜなら、図らずも上記3組の「失業者」たちのごく近くに屠場が置かれているからだ。彼らはいわば「屠場(由来)の失業者」としての伝統を保ってい

るのだ。

まず、ほとんど知られていない事実だがメアリ・シェリーの小説『フランケンシュタイン』(*Frankenstein or the Modern Prometheus*)では、「怪物」の身体創生に解剖室の人間の死体だけでなく「屠場」で得られた「材料」、即ち食用家畜の死体を用いている(Shelley 52)。原作が映画の無数にある参照項の一つに過ぎないことはいうまでもない。だからここではむしろホエール版を含めた数多の「フランケンシュタイン映画」(ユニヴァーサル社製、ハマー・プロ製、メル・ブルックス作、ケネス・ブラナー作等)のおそらくすべてが原作の「屠場」の一語を完全に看過/無視し、劇中に屠場を配置せしめることが全くないという事実の方に注目したい。つまり映画版の「怪物」は初めからその起源を知らないことによって屠場に近づく得ない(しかしその文化的背景に不可視の屠場を持つ)。『悪魔のいけにえ』の家族については前述した通りだ。換言すれば、これら2作の主人公たちは『カルネ』の主人公同様、そのすぐ側に配置されながら「屠場(由来)の労働者」たり得ず、かといって我々の世界の住人でもない。<sup>10</sup> 怪物は解釈体系の目に見える境目に棲むという先のコーエンのテーゼを再度想起しよう。彼らは屠場と日常世界(食肉店/消費者の世界)の「中間」にいてことをもって「怪物映画」の主役たるを得る。

本章の最後に『カルネ』とシュールレアリスムの関係についても瞥見しておきたい。なぜならフランジュに冒頭で言及する『カルネ』がそれを意識していることは明らかだからだ。実際、フランジュのみならず、シュールレアリスム運動に関わったルイス・ブニエールやジョルジュ・バタイユへからの影響はノエ自らも公言するところである(Gans “La baise” / Bonnaud 39)。またこの運動にとって屠場が常に重要な主題であったことは、1929年、ブニエールとも親交のあった写真家/映画監督エリ・ロタールがフランジュに先駆けてラ・ヴィレット屠場の写真を発表していたことから伺える(*Eli Lotar* 15)。よってノエにとっての屠場を理解するにはそういった文脈への目配せが不可欠だろう。しかし、『カルネ』それ自体はシュールレアリスム映画なのだろうか。

四方田犬彦が指摘するようにブニエールとダリが『アンダルシアの犬』(*Un chien andalou*, 1928)で目指したのは「観客にショックを与えること」(四方田 152)であった。ノエは『カルネ』の屠畜/出産シーンをかの眼

球切断シーンに自ら比しているが（Gens “La baise”）、まさにそれらをもって「衝撃的」と評された本作は、確かに当該ジャンルの資格を満たしているかもしれない。とはいえ「夢の情景を再現」するシュールレアリスム映画が無意識下に抑圧されたものをそのまま表出させる試みであるのに対し、最終的には興行成績を追求する怪物映画は、他者としての怪物に抑圧されたものを仮託しこれを捨て去ることで社会の安寧を取り戻すための仕組みである（四方田 152-153）。不可視領域の「驚異」を現前化しようとしたブニュエルやフランジュに比して、ノエの屠場／出産描写はむしろ「おぞましさのスペクタクル」（加藤 [同] 223）を引き寄せ、恐怖映画（ないしポルノグラフィ）であることを志向してしまう。『カルネ』はシュールレアリスムよりもアメリカ製恐怖映画／怪物映画の伝統をより積極的に生きる。

## おわりに

ここまで『カルネ』を具体例に映画における屠場と怪物との関係について検証してきた。結果として、屠場と馬肉店の「中間」への主人公の配置が彼に怪物的相貌を付与していたということができよう。その背景には近代肉食社会が不可避免的に孕む問題があった。同時に、「中間」の生成には本作の切断を強調／反復する構造が深く関係しており、それが集約的に帰結したのが主人公をもっとも怪物的に見せる終盤の性交シーケンスであった。またジャンル論的にも『カルネ』を「怪物映画」と看做しうることにより一定の左証を得た。

さて、最後に本稿で議論できなかった点について触れておきたい。まず、映画におけるフィクショナルな屠畜描写はリュミエール兄弟の『機械式豚肉加工』（*Charcuterie mécanique*, 1896）で既に行なわれているということである。これは、とある機械の一方の口から豚を入れハンドルを一回転ほどしてやるとたちまち他方から豚肉製品が出てくるという作品であった（Rittaud-Hutinet 157）。<sup>11</sup> 屠場描写と怪物出現との相関、ひいては怪物のトポグラフィを 60 年代以降のアメリカ製恐怖映画のみならず映画史全体の枠の中で考察するに当たっては、可視と不可視の「あいまい」をもっとも端的に提示するこの最初期の作品の分析は必須となろう。また、本稿では

屠場描写についてはある程度見ることはできたが、「肉屋」、即ち食肉小売店に従事する人々が登場する数多の作品についてはほとんど言及できなかった。それらの検証は屠場と「映画の怪物」の関係をより明らかにするだろう。

## 註

- 1 ドキュメンタリー映画の屠場表現については岡田を参照のこと。
- 2 『悪魔のいけにえ』については後述する（『フロンティア』はいわばそのフランス版といえる）。『羊たちの沈黙』に始まる「ハンニバル・シリーズ」では屠畜が常に重要なモチーフとなっている。『ソウ3』では荒唐無稽な屠場めいた施設（セット）が舞台となる。
- 3 尚、『カルネ』には同監督による『カノン』（*Seul contre tous*, 1997）という続編が存在するが、本稿では前者に論を限定し、後者については作家論的アプローチも含めて機会を改めて考えたい。
- 4 こういった文字画面の使用についてノエはゴダールからの影響を公言している。DVD オーディオ・コメンタリーを参照のこと（以下、同様の場合、AC と本文中括弧書きで示す）。
- 5 ノエは本作で所有するレンズの種類が限られていたために期待したより接近できなかったと述べて、部分のアップへの大きなこだわりを明かしている（Gans “La Baise”）。
- 6 詳細については岡田を参照されたい。
- 7 筒状の空包銃が家畜の額に充てられると火薬が爆発し本体から瞬間的に棒状の突起物が射出される。これによって頭蓋骨に穴を穿たれた家畜は気絶する（岡田 149）。
- 8 加藤幹郎は特に「男性の悪夢を記述する」映画をメロドラマのサブジャンル、「男性映画」として規定したが（加藤『映画ジャンル論』178-189）、本作はこれにも該当するだろう。実際、男性映画作家ライナー・ヴェルナー・ファスビンダーからの影響はノエも自作全般に対して認めるところである（Bonnaud 37）。
- 9 もちろんこの「変質」には、ハリウッド・スタジオの崩壊、それに伴う独立系プロダクションの登場（60 年代）、ヘイズ・コードに代わるレーティング・システムの誕生（68 年）といった一連の映画史的事情も介在する。また、例えば 90 年代に撮られた『カルネ』がパリ郊外における白人貧困層の問題や彼らの移民排斥志向、ホモフォビアを参照するように、他の二本もそれぞれの時代／地域の社会問題を参照項に持つだろう。
- 10 この列にファスビンダー『13 回の新月のある年に』（*In einem Jahr mit 13*

*Monden*, 1978) を加えることもできるだろう。「男性映画」たる当作はやはり「元」屠場従業員の性転換者を主人公として持つのである。

11 1907 年版リュミエール映画総カタログ 107 番。

### 引用文献リスト

ウッド、ロビン「アメリカのホラー映画——序説」藤原敏史訳『「新」映画理論集成

①——歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児／武田潔／斉藤綾子編（フィルムアート社、1998 年）、44-76。

岡田尚文「欧米のドキュメンタリー映画と屠場表現——フィルムの血肉、そして糧」『人文』第 6 号（2007 年度）、131-153。

奥田鉄人画『MIMI（ミミ）』、ルシール・アザリロヴィック／ギヤスパール・ノエ原案、金原由佳解説（青山出版社、1998 年）。

加藤幹郎『映画ジャンル論——ハリウッド的快楽のスタイル』（平凡社、1996 年）。

——『鏡の迷路——映画分類学序説』（みすず書房、1993 年）。

北浦寛之「ワイドスクリーンにおける奥行きを利用した映画演出の美学——加藤泰『幕末残酷物語』のテキスト分析」『映画研究』2 号（2007 年）、23-44。

コーエン、ジェフリー・ジェローム「怪物文化（七つの命題）」上岡伸雄／田辺章訳『ユリイカ』第 418 号（1999 年 5 月号）、64-82。

ドーン、メアリ・アン「映画における声——身体と空間の分節」松田英男訳『「新」映画理論集成②——知覚／表象／読解』岩本憲児／武田潔／斉藤綾子編（フィルムアート社、1999 年）、312-325。

プロウアー、S. S. 『カリガリ博士の子どもたち——恐怖映画の世界』福岡健二／藤井寛訳（晶文社、1983 年）。

四方田犬彦『映画史への招待』（岩波書店、1998 年）。

Bonnaud, Frédéric. “La bouche de Gaspar.” *Les Inrockuptibles* du 17 février, 1999 : 36-39.

*Eli Lotar*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1993 (Catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Eli Lotar* en 1992-1993).

Gans, Christophe. “La baise crade de Gaspar Noé.” *7 à Paris* du 17 juin, 1992.

——. “Festival de Carne.” *ibid*.

Murat, Pierre. “Carne.” *Télérama* du 17 juin, 1992.

Rittaud-Hutinet, Jacques. *Auguste et Louis Lumière: Les 1000 premiers films*. Pairs: Philippe Sers, 1990.

Shelley, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. 1818. London: Penguin Books, 1994.

『悪魔のいけにえ』（*The Texas Chainsaw Massacre*）、トビー・フーパー監督、1974 年。

『アンダルシアの犬』（*Un chien andalou*）、ルイス・ブニュエル監督、1928 年。

『カノン』（*Seul contre tous*）、ギヤスパール・ノエ監督、1997 年／『カルネ』（*Carne*）、同前、1991 年、（DVD, Studio Canal Vidéo, 2005）。

『獣の血』（*Le sang des bêtes*）、ジョルジュ・フランジュ監督、1949 年。

『サイコ』（*Psycho*）、アルフレッド・ヒッチコック監督、1960 年。

『13 回の新月のある年に』（*In einem Jahr mit 13 Monden*）、ライナー・ヴェルナー・ファスビンダー監督、1978 年。

『ソウ 3』（*Saw III*）、ダーレン・リン・バウズマン監督、2006 年。

『血の祝祭日』（*Blood Feast*）、ハーシェル・ゴードン・ルイス監督、1963 年。

『羊たちの沈黙』（*The Silence of the Lambs*）、ジョナサン・デミ監督、1990 年。

『フランケンシュタイン』（*Frankenstein*）、ジェームズ・ホエール監督、1931 年。

『フロンティア』（*Frontière(s)*）、グザヴィエ・ジャン監督、2007 年。

*Charcuterie mécanique*. Dirs. Auguste et Louis Lumière, 1896.

## ヒップホップ映画におけるスト リートダンスによる公民権運動へ の応答

川 村 亜 樹

### は じ め に

ノーベル賞作家トニ・モリスン (Toni Morrison) は『ラヴ』(Love, 2003)において、「マルコム X、キング牧師 [...] ワッツを巡る争いに塗り固められた何十年もの確執は消えた。自分たちの人種にとって最上のものは何かという問題も死んだ」(141)と、公民権運動以後のアフリカ系アメリカ人にとっての政治的な理想の不在を問題視する。ヒップホップ・ジャーナリストのジェフ・チャン (Jeff Chang) の言葉を借りれば、公民権運動を戦った親たちにとって若者たちは「無関心で自己陶酔的な存在」(Can't Stop Won't Stop 215)に映っている。<sup>1</sup>しかし実際には彼らの政治意識は不在ではなく、ヒップホップの主要雑誌『ザ・ソース』の元編集者バカリ・キトワナ (Bakari Kitwana) は『ヒップホップ・ジェネレーション』(The Hip Hop Generation, 2002)や『なぜ白人の若者はヒップホップが好きなのか』(Why White Kids Love Hip Hop, 2005)で、1965年から1984年の間に誕生した黒人をヒップホップ世代と名づけ、彼らが置かれている厳しい生活環境を説明する一方で、旧来の白人対黒人という二項対立的枠組みにとらわれない、ヒップホップを通じた政治連合を模索する。彼はその具体的取り組みの一例として、2008年のアメリカ大統領選挙でも動向が注目されるヒップホップ界の第一人者、ラッセル・シモンズ主催のヒップホップ・サミットによる若者の積極的な政治参加を推進する活動を取り上げている。

とはいえ、本来ヒップホップは1970年代以降に顕在化したDJ、グラフィ

ティ (落書き)、ラップ、ダンスを四大要素とする文化であり政治運動ではない。文化が政治と無縁であることはないが、それでもなぜここまで直接的に政治と結び付けられるのかといえば、この文化様式によって物語られる内容が社会的周縁に位置する若者たちの過酷な現実——低賃金労働や就職困難による貧困、父親の不在、ドラッグの蔓延と闇ビジネスへの関与、ギャングの横行、それらの結果としての自殺や殺人の連鎖と刑務所生活——、そしてそこから這い上がってつかむ「グッド・ライフ」だからである。また、もしヒップホップ世代がポスト公民権運動の世界における自由を享受できる最初の世代だとしたら、彼らは公民権運動によって約束されたことがうわべだけの中身の無いものであることを認識する最初の世代である、とチャンが述べるように (“Hip Hop Arts” xi)、その世代が公民権運動の「ポスト」を引き継がざるおえないからでもある。

ヒップホップの政治学は“street credibility” (都会の若者たちの間での人気や信用、また、そこでの流行に通じていること)や“keep it real” (自分らしくあり続けること)といった言葉を流通させ、アフアーマティヴ・アクションの行き届かない「本物の現実」の可視化を最優先する。ヒップホップを扱った映画のなかでも特に1990年以降に現れたフッド (ゲットーを意味するスラング) 映画——サントラとしてラップを用いて、ギャングによるハスリング (麻薬の販売) や殺人を含む暴力など、都会での黒人の生活を描くジャンル——はそのことを如実に示す。だが、フッド映画や黒人の若者に関する議論に最も欠けているのは希望が見えないなかでの可能性であるとキトワナが主張するように (The Hip Hop Generation 140)、ヒップホップが政治性を維持するためには、絶望的な現実の目撃に満足せず、その現実の再生へ向けて個別のテキストのメッセージを考察することこそが重要であろう。そこで本稿では、フッド映画を代表するテキストであるジョン・シングルトン (John Singleton) の『ボーイズ・ザ・フッド』(Boyz n the Hood, 1991)を通してフッド表象における支配的言説を探り、その上で従来のヒップホップ研究では等閑視されてきたストリートダンス——路上やクラブなどで踊られるダンスで、ブレイクダンス、ロッキング、ヒップホップダンス (ブレイクダンスやロッキングと区別されることのあるスタイル)、その他の新しいダンスも含む——をテーマとする映画がフッド表象を書き換える政治的な可能性を公民権運動に応答する形で検討したい。

## I. 「本物のフッド」からの逃走

ラウトレッジ社から出版されたヒップホップ研究論文のアンソロジーの編集を務めたノースイースタン大学のマリー・フォアマン（Murray Forman）は、フッドを「ヒップホップ文化に浸透している独特の空間的な感性の産物」（343）と捉え、そのなかで「リアル」は比類なく意義ある概念だと主張する（xviii）。つまり、フッドは若者世代にとって個別の生活環境に密着した文化的な構築物であり、「本物であるかないか」はそれを構成する支配的なイデオロギーということになる。これを裏書きするように、ヒップホップ映画のコラムニスト、エリック・K・アーノルド（Eric K. Arnold）の企画で行われたヒップホップ映像の美学に関する円卓会議では、一人称の視点にカメラを置くドキュメンタリーの価値——他者との対話を最も容易に実行可能にする——が唱えられ、“keep it real”というイデオロギーをメインストリームの美学に組み込むのは悪用であり、ハリウッドはいまだ本物のヒップホップ映画を作っていないとする（306, 316）。ハリウッドはフッドの現実への焦点を曖昧にするという言説は、ストリートダンス映画における批評でも支配的である。事実このジャンルのテキストの多くが酷評されるなか、<sup>2</sup> 比較的高い評価を得たのはやはりロサンゼルス、サウスセントラル地区でのダンスによる地域活性を捉えたディヴィッド・ラシャペル（David LaChapelle）のドキュメンタリー『ライズ』（*Rize*, 2005）である。

だが、公民権運動の夢から漏れ落ちたフッドの現実の可視化がヒップホップの政治学の第一段階だとすれば、ハリウッドに組み込まれ、そのなかでフッドの個別のアイデンティティを維持しつつ、メインストリームの美学に従って形成されたフッド映画のステレオタイプと交渉してその書き換えを試みることも政治的に必要ではないだろうか。メディアやアフリカ系アメリカ人研究を専門とするテキサス大学のS・クレイグ・ワトキンス（S. Craig Watkins）は、映画の表象がいかにリアルかではなく、映画製作者やその他の文化生産者が、複合的な場でゲットーの生活をより理解できるようにするための共通の見解を巡っていかに交渉するかが重要だと述べている（229）。「本物であるかないか」という感覚的な判断ではなく、認

知のレベルで明確な見取図を示すことが困難な現実を議論の場として展開することこそが政治的緊張を孕んだ現実を見失わないために必要であり、したがって、ヒップホップ研究は「本物のフッド」というイデオロギーから逃走しなければならないのである。

興行的成功を収めヒップホップ映画の議論では頻繁に言及される『ボーイズ・ザ・フッド』は、サウスセントラルでの暴力の連鎖や荒廃した生活環境を前景化する。露骨な黒人の殺害の瞬間や悪臭を放つ死体とともに、銃声、パトカーのサイレン、ヘリコプターの飛行音を効果音として頻繁に使用し、潜在的恐怖により支配された監獄としてのフッドを映し出している。フットボールでの大学進学が有望視されていたリッキーがギャング闘争に巻き込まれ殺害されたあと、ニヒリズムを漂わせる兄ダウボーイは、報復行動を取った翌朝、テレビは世界に暴力が蔓延しているといって外国の事件を報道するのに、この町で発生している殺人の悪循環は取り上げないと語って微かな怒りや悲しみや諦めの入り混じった感情を表す。だとすれば、メディアに無視されたアメリカのなかの第三世界、サウスセントラルの映画による可視化はそれ自体政治的パフォーマンスになる。

しかし、ニュースメディアでも活躍しヒップホップ擁護派を代表する黒人知識人であるジョージタウン大学のマイケル・エリック・ダイソン（Michael Eric Dyson）は、シングルトンの仕事の一部はサウスセントラルでの生活体験を表現する支配的な比喩やイメージの脱神話化でありギャング闘争は背景でしかないと述べ（338）、ジェンダーの問題を提起する。黒人家庭での責任ある父親の不在がこの地区のような社会的荒廃を産み出す原因だという支配的言説に対していかに対抗するかは、確かに本テキストが提示する一つの大きな政治的テーマである。フッドで生き残るためにフューリアスは息子トレを責任ある一人前の「男」に育てようと積極的に父親の役割を演じる。彼の信念を形成しているのはアフリカに起源を求める差異の政治学であり、環境改善と称して黒人を追い出す“gentrification”（ゲットーの高級住宅化）に対して黒人自らが自分たちの地域を守る必要性を訴え、メディアが繰り返す「ドラッグの売人＝黒人」というようなネガティブなイメージに対してはそれを捏造として反論し、銃や酒に溺れることで黒人の新しい世代が断たれてはならないと若者たちを前に熱弁を振る。結果的に、トレは殺害されたり刑務所に収監されたりすることなく

無事高校生活を終え、フューリアスの政治的態度は成功しているように見えるが、その反面学歴と経済的成功を追い求める母リーバは子育てから排除され黒人家庭の問題が解決されているとはいいい難く、この点において新たな政治的火種が飛び散ることになる。

ワトキンスはシングルトンの描写が、黒人家庭の病理が若者の犯罪や暴力の主な原因であるというマントラを繰り返すことになり、その結果、保守的な政治家やジャーナリストから評価されていると批判する(223-24)。フッドには、人種、貧困、ジェンダーといった複合的な問題が入り組んでいるため、一つの視点からの政治的アプローチでは全体の解決には至らず、フューリアスが人種の誇りを優先する限り、本テキストが保守的であるというそしりは免れない。また、トレがアトランタのモアハウス大学、彼女のブランディがスペルマン大学へ進学する結末にダイソンが希望を見出すのに対し、ヒップホップ研究でダイソンと並んで引合いに出される南カリフォルニア大学のトッド・ボイド(Todd Boyd)は、『ボーイズン・ザ・フッド』は明白に政治的だがブルジョア的な政治観を反映し(97)、黒人の未来の世代がこの映画で描かれる障害から解放される象徴的な空間としてアトランタの中流階級を無批判に提供する一方で、ロサンゼルス景色を悪しきものにしていると断罪する(98)。それゆえ、フューリアスの理想が図らずも保守的でブルジョワ的だという批判に応答してオルタナティブな政治観を提示する使命はトレたちヒップホップ世代に託される。彼が小学生の頃教室で、父に教えられるまま全人類の祖先はアフリカ人だというのに対し、クラスメートが俺はこの町の出だと反論して二人が喧嘩するように、アトランタの黒人中流社会に参入して人種的アイデンティティを誇りに社会的地位の向上を目指すことと、故郷のサウスセントラルにとどまって地域の活性化に尽力することに優先順位を付けることはできず同時に視野に収める必要がある。そこで、ストリートダンス映画を通してこの問題を検討したい。

## Ⅱ. 重なり合うアフリカ、フッド、メディア

『ライズ』に登場する、ピエロのフェイスペインティングをしてクランプ(krump)というダンスを踊る若者たちは、サウスセントラルやその他

のフッドでの過酷な現実と向き合いつつその目線はアフリカをも向いている。また、世界の音楽セレブ、ブリトニー・スピアーズやカニエ・ウェストからディヴィッド・ベッカムまでも手掛けるシュールでユーモラスな写真家として知られるラシャペルが監督している点で、このストリートダンスの様式がグローバルなポップアートシーンの中心にあることは明白である。それゆえ、黒人のアイデンティティの根幹を成す、彼らの精神的帰属場所が生まれ育ったフッドかそれとも祖先のいるアフリカかという旧来の二項対立的な枠組みは、グローバルな注目を浴びるなかで娯楽的要素を伴って脱臼させられることになる。

フォアマンが、このフッドとあのフッド、より正確に言えば、俺たちのフッドと奴らのフッドの区別は、重大な時に命に関わる意味を持つと述べるように(269)、今いる生活環境をいかに生き抜くかは『ライズ』でも重要なテーマである。だが、ラシャペルはその膠着した閉塞感のあるフッドを、快晴の下でのダンスシーンを多く取り入れることで際限ない広がりを持つ、笑みある希望に満ちた場へと置き換えようとする。その結果、フッド映画というジャンルを支配する暴力に満ちたニヒリズムは、『ライズ』では影響力あるコンテキストでありつつも、シーンの背景が開放的雰囲気包まれることで抵抗を受ける。『ボーイズン・ザ・フッド』でトレが威圧的な黒人警察官に呼び止められ理由もなく殺害されかけたとき、涙を流しながらサウスセントラルから抜け出したいと叫び最終的に町を出るが、『ライズ』もダンスが好きであった15歳の少女がギャング闘争に巻き込まれ殺害された事件とともに日常的光景として起こる強盗や殺人に対する嫌気を生の声として取り上げている。だがその一方で、そうした声に混じって、「ハリウッドに憧れたりしないし、この町が居心地いい」といった諦観とは異なるフッドへの愛着も捉えられており、サウスセントラルを支配する閉ざされたディストピア的な空間表象にズレを引き起こす。

クランプダンスはアフリカの部族の儀式をルーツとした、黒人に生来的に備わったリズムを継承するという人種的イデオロギーを堅持しつつも、「ゲットーのバレエ」と喩えられるようにアメリカで黒人の若者が産み出したストリートダンス、さらにはストリップにも影響を受けており、排他的ではない可変性に富んだダンスといえる。フェイスペインティングに関しても同様で、アフリカの部族との類似性を否定できないが、そもそもフッ

ドのパーティを盛り上げるためのピエロの化粧であり、これらの点でクランパダンスはアフリカとフッドとの間を決定不可能に揺れ動く。したがって、ピエロたちは公民権運動世代までの黒人が代々受け継いできた人種的イデオロギーに盲従する、あるいは逆にそれと決別するというよりはむしろ、それをフッドの実情に合う形で更新するべく対話交渉する余地を持つ。さらに言えば、ヒップホップ世代はアフリカを神話化された不変の理想郷として祭り上げるのではなく、積極的介入が可能な双方向的繋がりのある空間に書き換える。実際ヒップホップ世代はアパルトヘイト反対運動において公民権運動世代とは異なる自らの声を見出し（*Can't Stop Won't Stop* 215-16）、最近ではラッパー、ジェイ・ジーが国連に協力してアフリカの水問題に取り組み、それをアメリカを代表する音楽メディア MTV でドキュメンタリーとして放送するといったように、アフリカの社会問題にヒップホップが積極的に関わる例は枚挙にいとまがない。

さらに、『ライズ』は1965年のワッツ暴動とその事件に対するキング牧師の宣言——「いかなる暴力の再発をも阻止する」——で始まり、「私には夢がある。いつかこの国が立ち上がると」で締めくくられているように非暴力の精神を掲げて暴力に満ちたフッドに抵抗する。また、『ボーイズン・ザ・フッド』同様、黒人家庭における責任ある父親の不在も重要なテーマとして扱われ、ロドニー・キング事件が起こった1992年にギャングから転身してピエロになったトミー・ザ・クラウンは、ピエロのダンスアカデミーを創設し、父親のいない若者たちにとっての代理父としての役割を果たし、ダンスクルーは家族としての絆を持つ。このように先祖返り的とも受け取れる政治的姿勢がテキスト全体を覆っているが、その一方で日常生活において抑圧を感じる若者たちに潜在する暴力への衝動を昇華する方法はダンスバトルであり、敵対する二つのダンスクルーによる暴力行為すれすれの動き——相手を突き飛ばしたり、野球のバットを振り回したりしながら踊る——は、鬱積する怒りの激しさを表現して、単に非暴力の精神というお題目の唱和にとどまらないヒップホップ世代独自の自己表現様式の萌芽を示す。

特に、バトルゾーンと呼ばれるダンスバトル大会の決勝戦で、トミー・ザ・クラウン率いるクラウンズはかつて彼の弟子たちであったクランパーと対戦し、クランパーがクラウンズのダンススタイルとは異なる新たなスタイ

ルを模索している点でこの対戦は（代理）父殺しの様相を呈する。結局、対決はクラウンズの勝利に終わるが、大会後トミー・ザ・クラウンの自宅は強盗に荒らされ、彼も再びからのスタートを余議なくされる。ここで重視すべきは、ヒップホップ世代の若者がルーツとしてのアフリカ探求や父親への羨望といった庇護を求めるスローガンを打破し、今彼らが存在するフッドのなかでギャングや闇ビジネスに取って代わるダンスを交えたピエロ興行によって社会的に可視化され経済的自立を果たし、それだけでなく地域活性にも貢献できる手段を獲得したことである。

このようにヒップホップ世代が黒人の歴史と伝統、特に公民権運動をいかに引き継ぐかという問題はストリートダンス映画に少なからず影を落とす。シルヴァン・ホワイト（Sylvain White）の『ストンプ・ザ・ヤード』（*Stomp the Yard*, 2007）でも、「教養と人格形成が教育のゴールである」というキング牧師の言葉が基調をなす。ストリートダンサーDJは金の懸かったダンスバトルによって兄Dを殺害されたあと、ロサンゼルスを離れてアトランタの大学に入学し、ストンプというダンスを通して兄の死によるトラウマを克服するとともに地に足のついた自己の居場所を確立する。しかし『ライズ』が掲げたダンスによる暴力の昇華という希望は裏切られ、教育によってサウスセントラルから抜け出しアトランタの大学に進学した『ボーイズン・ザ・フッド』のトレを引き継いだDJは、フューリアスを彷彿させる伯父のおかげで労働学習プログラムに参加し成績で常に上位を取ることを約束するが、生活環境が変わっても暴力によるトラウマに悩まされる。そして伯父が発するスリー・ストライク・アウト（前科二犯の者が再度罪を犯し起訴された場合、終身刑や他の重刑に処するという法律）という言葉は、DJの過去——兄を殺害された乱闘事件による前科——が拭い去れないことを示す。

ホワイトはDが殺害される乱闘シーンで、事件を追う報道カメラのようにカメラのフレームを揺らして緊迫感を演出し、DJの脳裏にフラッシュバックするその映像は大学生活に容易に適合できない彼の心理状況をも暗示する。さらに言えば、この揺れは『ボーイズン・ザ・フッド』のエリート主義や『ライズ』の平和主義のイデオロギーが粉碎される際の衝撃波と捉えることもできる。フッドの壁にぽっかり空いた穴の向こうに現れるアトランタの大学において、DJは黒人中流階級の伝統と対峙しなければな

らない。そこでは友愛会によるダンスチームが存在し、彼がクラブでストリート仕込みのフリースタイルのダンスを周囲に見せつけることを契機に、二つのダンスチーム——ガンマとテータ——が彼の獲得に乗り出す。しかし、彼は大学の雰囲気になじめないだけでなく、それらダンスチームの伝統あるストンプというステップを基本にしたダンスにも窮屈さを覚える。恋人エイプリルとの関係の成り行きで彼はテータに入会するが、その中でもリーダー、シルベスターを伝統にとらわれて時代遅れだと批判する。その結果、チームが分裂して彼は仲間とストリートダンスを取り入れた新ユニットを組み、伝統に固執するシルベスターのユニットとダンスバトルをするが、個人技で暴走してしまい仲間の信頼を一時失ってしまう。このように DJ は伝統に対する革新、共同体に対する個人を体現するが、公民権運動の英雄が鎮座する歴史館を訪れ、根無し草であった自身を黒人の系譜に位置付ける意識が芽生え、その一方でシルベスターもダンス大会での悲願の優勝を勝ち取るために変化が必要なことを悟り、彼らは公民権運動とヒップホップ世代を橋渡しし、黒人の共同体と個人の双方向的な緊張関係を成立させる。

また DJ はカメラを向けられるのを拒むが、彼の動きは盗撮されて敵チームのグラントによって盗まれ、さらには彼のチームが参加する第 17 回全米ストンプ大会が MTV によって中継されるようにカメラのフレームからは逃れられない。だがその空間で彼は自己を確立する。このダンス大会は、各チームが個々にパフォーマンスを行って審査されるが、決勝戦でガンマとテータが同点となり、決着を付ける方法は二チームが向かい合うダンスバトル方式であり、そこで彼はチームと絡み合いながらソロパフォーマンスを遂行し、結果として、彼は社会的注目を浴びるメディアの場にフッド生まれのストリートダンスを持ち込むことになる。

『ニューヨーク・タイムズ』のレビューでレイチェル・サルツ (Rachel Saltz) は、男子学生の友好はキング牧師を含む系図のなかで生涯続き成功を約束するが、人種や社会的公正は付随的であって DJ は世界を変える必要はなく、そのなかでダンスができる道を探せばよいと (n. pag.)、ストリートダンスの政治的価値を矮小化する。しかし逆に本テキストは、人種問題を人種というそれ自体イデオロギー性を帯びた範疇において扱うことの問題を提起しているともいえる。世界を変えるという革命思想は、サウスセ

ントラルからアトランタへ場所を変えれば問題は解決するというレトリックと大差ない。むしろ、ストリートダンスはアフリカや公民権運動という過去を引き受けつつフッドや大学、そして、メディアを循環する政治的緊張を孕んだパフォーマンスであって、どこであろうと今いる場所と交渉関係を保ちつつ、個人がいかに関わりなく振舞えるか (“keep it real”)、すなわち、政治的な主体性の獲得が重要なのである。

### Ⅲ. 人種間のコンタクトゾーンとしてのストリートダンス

ハリウッドでは黒人の政治的な言説が容易く明白な形で売りさばかれているとボイドは問題提起しており (4)、『ストンプ・ザ・ヤード』の結末も MTV というフィルターを通過している点で市場やメディアによるヒップホップの占有と商品化を投影していると言える。結果として、ノマド的に振る舞うストリートダンサーの政治的な主体性は必ずしも約束されなくなる。『ライズ』でクランプダンスをする若者たちは、それを嫌気して自分たちが長年商業的なシーンが続いているヒップホップとは一線を画する独自のモラルと価値観を持っていると主張する。だが皮肉にもそのテキスト自体はヒップホップ映画のジャンルに入れられグローバルな市場で流通している。

『フォーブス』紙でのジュリー・ワトソン (Julie Watson) によるレポート——20 年以上前にヒップホップが現れたとき、アメリカ企業は無視したがそれは大きな間違いだった。今やヒップホップは年間百億ドルを動かす、音楽的ルーツを超えてますます富をもたらすライフスタイルへと変貌した (n. pag.) ——は、この文化の市場価値に関する支配的言説となった。彼女はこの現象の原因を、ヒップホップの顧客の土台が 13 ～ 34 歳の消費者で、その 8 割が白人であるという点に見出す (n. pag.)。ワトキンスも若い白人男性が黒人のポップカルチャー商品の主要な消費者として現れていると同調するように (187)、ヒップホップにおいて黒人が行為遂行性を奪われ、市場の要求する台本をこなすだけの役回りを押し付けられているのではないかという不安は看過できない。

このように経済的観点から見ると、ヒップホップの政治学を黒人の共同体において議論するだけでは不十分であり、脱領土化されたヒップホップ

の世界において、そのパフォーマーの政治的主体性は危うく、また公民権運動を支配していた白と黒の境界線は政治的影響力を弱められているようにも見える。しかし、その境界線が決して無意味になったわけではなく、コンタクトゾーンとしてのストリートダンスにおける白人と黒人のせめぎあいは継続している。異人種間の直接対決は、白人ラッパー、エミネムが主演した、カーティス・ハンソン（Curtis Hanson）の『8 マイル』（8 Mile, 2002）のようにラップを扱った映画でも行われるが、ストリートダンス映画の方が断然その数は多い。そこで、ストリートダンスを白人が受容するプロセスのなかで黒人のパフォーマーたちがいかに公民権運動に応答しつつ個人の政治的な主体性を獲得するかを、近年の主だったストリートダンス映画を比較することで検証したい。

ワトソンの記事は 2004 年のものであるが、ヒップホップが白人の関心を引くのは、ストリートダンス映画においては 1984 年に制作されたジョエル・シルバーク（Joel Silberg）の『ブレイクダンス』（*Breakin'*）に遡ることができる。ジャズダンスでプロを目指す白人のケリーが黒人のオゾンとダーボのブレイクダンス、ロッキングに触発され、白人の芸能エージェントのジェームスを巻き込みながら人種を巡る社会的偏見を乗り越え、ストリートダンスをストリート・ジャズという形で興行舞台に持ち込むストーリーになっている。1980 年代前半にはヒップホップ映画の第一波があり、<sup>3</sup> その時期のテキスト同様、新しい黒人文化の紹介に終始するくらいはあるが、これ以後白人のプロ志望のダンサーがストリートダンスと出会うサクセスストーリーは一つのモデルとなる。

MTV が制作に関わったトーマス・カーター（Thomas Carter）の『セイブ・ザ・ラストダンス』（*Save the Last Dance*, 2001）でも、バレエでジュリアード音楽院を目指す白人のサラは、黒人デレクにヒップホップダンスを習うことで一度諦めた夢を叶える。母との死別により黒人ゲッターに移り住み、学生のほとんどが黒人の高校に通うことでフッドの生活を体験する。暴力やドラッグの蔓延を目の当たりにしつつも、以前の学校の友人に誰か撃たれるのを見たかという質問にボスニアと間違えないでと返答するように、メディアのスクリーンの向こう側にあったフッドを現実として受け入れる。それと同時に注目すべきは、白人をフッドに受け入れるべきかどうか、そして、フッドで育った黒人は成功するためにフッドを捨てて

もいいのか、といった決定不可能な問題を巡る黒人同士の葛藤である。デレクの幼馴染マラカイは、ギャングのリーダー的存在として、仲間がいるからこそ（フッド）にいと現状の生活での成功を求め、サラに向かって「お前は重油のなかのミルクだ」と排他的姿勢を見せる。その一方、サラと恋愛関係を持つデレクはジョージタウン大学に合格し、マラカイに対して「狭い世界に自分を閉じ込めて満足なのか」といってギャングの活動から足を洗わせようとする。結局二人の溝は埋まらず、フッドでの生き残りを賭けた彼らの思想の真正面からの衝突は、ヒップホップダンスが白人の主流文化に持ち込まれるサクセスストーリーのエンディングに修復困難な亀裂を生む。

とはいえ、『8 マイル』のダンス・ヴァージョンとも言えるアン・フレッチャー（Anne Fletcher）の『ステップ・アップ』（*Step-up*, 2006）では、白人によるヒップホップの包摂は勢いをとどめない。中流階級の家庭でバレエダンサーを目指す白人ノラは、将来を賭けた発表会を目前にパートナーが怪我をし、また歌手志望の白人の恋人が自分の目標のために黒人の仲間を見捨てることに幻滅するといった事態を契機に、ストリートを彷徨するタイラーに出会ってストリートダンスを教わることで希望を叶えるが、彼は白人である。里親によって生活の厳しい家庭で養われている彼が、その階級的位置ゆえに黒人の世界に溶け込み、いつ暴発するとも限らない人種的衝突と背中合わせでバスケットをして黒人クラブへ出入りし、『セイブ・ザ・ラストダンス』と同様に、仲間とのトラブルの種になることを承知で白人の女を追いかけるように、本テキストはストリートダンス、そしてフッドがもはや黒人のものだけではないことを明示する。また、フレッチャーは実在した伝説的ラッパー、トゥパックも芸術学院に通っていたというセリフを挿入し、ヒップホップをバレエやジャズといった主流文化に新鮮さを加える補足物ではなく主流文化自体にまで価値を引き上げる。

ここまで見てきた三つのテキストでは、ストリートダンスは白人と接触しながら主流文化に組み込まれて芸術的価値を認められ、どちらかと言えば人種の境界線の政治性が弱まる方向性を持つ。しかし、ビリー・ウッドラフ（Bille Woodruff）の『ダンス・レボリューション』（*Honey*, 2003）のように、ストリートダンスがカメラの撮影を伴った経済活動領域に達するとき、その境界線には今一度緊張がみなぎる。ヒップホップの音楽・ダン

スシーンにおける実在のカリスマ的アーティスト、ミッシー・エリオットに憧れるダンサー兼振付師で黒人の父と白人の母を持つハニーは、白人のビデオ監督マイケルの誘惑を退け業界から締め出しの扱いを受けながらも、黒人文化にとって伝統的価値を持つ床屋の経営で生計を立てる黒人チャズの助けを借りて、子供たちをギャングの生活から救うためにダンススクールを開設する。テキスト冒頭、黒人が集まるクラブの階上通路から音楽ビデオ制作会社のスタッフが才能あるフロアーの客をカメラで撮影しており、ビデオ撮影が中心的モチーフであることが示されメタフィクショナルな要素を帯びる。また、ヒップホップ世代がいかに経済的に自立するかという問題が提起され、間人種的と言えるハニーが黒人を恋人に選び、白人によるヒップホップの経済的支配に対抗して慈善興業というオルタナティブな経済活動を提示する点において、ヒップホップの音楽・ダンスが白人に支配されるのではないかという不安が露呈する。

だが、ラストシーンでミッシーに見守られながらハニーが音楽ビデオの振り付けをしてその完成品が流れるように、結局本テキストは音楽ビデオという白人の若者を主要な消費者とする市場に積極的に参加しようとする。その理由はヒップホップがもはや若者文化を扱うメディアと不可分な関係といった程度にとどまらずその中心を成しているからであり、MTVでの振舞いはその文化の未来を左右するのである。その際キトワナが、もし白人の若者がヒップホップの歴史を無視し、古い人種の政治を繰り返す誘惑に抵抗しなければ、アメリカの若者によって口火をきられた民主主義は勢いを失うことになるだろうというように (*Why White Kids Love Hip Hop* 106)、ヒップホップが白人の主流文化に組み込まれるなかで今一度黒人にとってのストリートダンスの存在意義を問い直さねばならない。

クリストファー・B・ストークス (Christopher B. Stokes) の『ユー・ガット・サーブド』 (*You Got Served*, 2004) では、黒人男性は白人女性に恋心を抱くダンストレーナーではなく、白人も「野蛮な」黒人文化の良き理解者ではなく、互いが五分五分の実力でしのぎを削るダンスバトルを繰り広げる。とりわけ、白人がリーダーのチームは、黒人がリーダーのチーム (白人も混じっている) から実力あるメンバーを引き抜いて動きを盗み、なりふりかまわず黒人文化の取り込みを露骨に示す。両人種入り乱れての二チームの争いの決着は、5万ドルの懸かったMTV主催のダンス大会に持

ち越される。『ストンプ・ザ・ヤード』同様、各チームが個別に演技し、ここでも二つのチームが同点となって最後はストリートスタイルのダンスバトルで黒人チームが勝利する。だが、勝敗以上に重要なことは、MTVという全米放送の場でのフッドの存在感と、同じ土俵での白人と黒人が入り乱れてのせめぎ合いであり、これこそ公民権運動を骨抜きにしたアフーマティヴ・アクションという優遇措置では叶えられない、まさにキング牧師が夢見た「人種の協和」を更新する、白人と黒人の個々人が一つの目標を目指して自発的に「対等に戦える」空間の出現なのである。しかも、白人チームはこの勝負後も敵意剥き出しで、つまり、黒人にストリートダンスを返上するつもりはなく、ダンスバトルが終わることはない。

## お わ り に

公民権運動以後、黒人が一枚岩で政治的目標に向かって運動を行わなくなったことは、黒人ではなくアメリカの政治のリーダーとしてのバラク・オバマの登場を見れば必ずしも悲観することではないかもしれない。しかし、だからといって黒人の若者を取り巻く貧困、教育、犯罪などの問題がなくなったわけではなく、黒人のための政治は依然として必要である。こうした政治的矛盾をヒップホップは引き受けることができる。この文化は今やアメリカを代表する産業の一つとなってグローバルなマーケットで流通すると同時に、社会的に周縁化されたディストピアとしてのフッドの現実を可視化するだけでなく再生までもする。

さらに、ヒップホップが娯楽として市場やメディアに回収された結果、フッドはニュースメディアのスクリーンの向こう側の戦闘地帯ではなく日常的空間となり、白と黒の境界線はキング牧師が乗り越えようとした壁から、それぞれの人種がプライドをかけて直接戦いを繰り広げるコンタクトゾーンへと変容する。ノマド的な個々のストリートダンスのパフォーマーたちは操り人形と予測不可能な動きをするピエロの間を不安定に揺れ動き、自らを産み出したコンテキストと交渉して政治性を帯びた主体性を獲得する。ストリートダンスの映画に見られる、人種を異にするパフォーマーたちが「対等に戦える」場合は、ヒップホップ世代の黒人が公民権運動を受け継ぎさらにそれを更新する政治性を持つことの何よりの証左なのである。

註

- 1 公民権運動世代の知識人マーティン・キルソン (Martin Kilson) は、ヒップホップが快楽主義的かつ物質主義的で、その概念や価値において真にラディカルで進歩的なものは全くないと非難する。
- 2 クローディア・プーイ (Claudia Puig) は、映画製作者たちがヒップホップ映画で何か新しいことをするのはそんなに難しいことなのだろうかとジャンル自体を非難する。
- 3 チャーリー・エイハーン (Charlie Ahearn) の『ワイルド・スタイル』(*Wild Style*, 1982)、トニー・シルバー (Tony Silver) の『スタイル・ウォーズ』(*Style Wars*, 1983)、スタン・レーザン (Stan Lathan) の『ビート・ストリート』(*Beat Street*, 1984) などを同時期のヒップホップ映画として挙げることができる。

引用文献リスト

- 『8 マイル』(*8 Mile*)、カーティス・ハンソン監督、2002 年 (DVD、ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2005 年)。
- 『ステップ・アップ』(*Step-up*)、アン・フレッチャー監督、2006 年 (DVD、エイベックス・エンタテインメント、2007 年)。
- 『ストンプ・ザ・ヤード』(*Stomp the Yard*)、シルヴァン・ホワイト監督、2007 年 (DVD、ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント、2008 年)。
- 『セイブ・ザ・ラストダンス』(*Save the Last Dance*)、トーマス・カーター監督、2001 年 (VHS、パイオニア LDC、2002 年)。
- 『ダンス・レボリューション』(*Honey*)、ビリー・ウッドラフ監督、2003 年 (DVD、ユニバーサル・ピクチャーズ・ジャパン、2005 年)。
- 『ボーイズ・ザ・フード』(*Boyz n the Hood*)、ジョン・シングルトン監督、1991 年 (DVD、ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント、2005 年)。
- 『ライズ』(*Rize*)、ディヴィッド・ラシャペル監督、2005 年 (DVD、エイベックス・トラックス、2006 年)。
- 『ブレイクダンス』(*Breakin'*)、ジョエル・シルバーク監督、1984 年 (DVD、20 世紀・フォックス・ホーム・エンターテインメント・ジャパン、2007 年)。
- 『ユー・ガット・サーブド』(*You Got Served*)、クリストファー・B・ストークス監督、2004 年 (DVD、ソニー・ピクチャーズ・エンタテインメント、2004 年)。
- Arnold, Eric K., Rachel Raimist, Kevin Epps, Michael Wanguhu. "Put Your Camera Where My Eyes Can See: Hip-Hop Video, Film, and Documentary." *Total Chaos: The Art and Aesthetic of Hip-Hop*. Ed. Jeff Chang. New York: Basic Civitas Books,

2006. 306-320.
- Boyd, Todd. *Am I Black Enough for You? : Popular Culture from the 'Hood and Beyond*. Indiana: Indiana UP, 1997.
- Chang, Jeff. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: Picador, 2005.
- . "Hip Hop Arts: Our Expanding Universe." *Total Chaos: The Art and Aesthetic of Hip-Hop*. Ed. Jeff Chang. New York: Basic Civitas Books, 2006. ix-xv.
- Dyson, Michael Eric. *The Michael Eric Dyson Reader*. New York: Basic Civitas Books, 2004.
- Forman, Murray. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Connecticut: Wesleyan UP, 2002.
- Kilson, Martin. "The Pretense of Hip-Hop Black Leadership." *The Black Commentator* No. 50 (17 July 2003). 20 Nov. 2008 <[http://www.blackcommentator.com/50/50\\_kilson.html](http://www.blackcommentator.com/50/50_kilson.html)>
- Kitwana, Bakari. *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. New York: Basic Civitas Books, 2002.
- . *Why White Kids Love Hip-Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, and the New Reality of Race in America*. New York: Basic Civitas Books, 2005.
- Morrison, Toni. *Love*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.
- Puig, Claudia. "Stomp Never Finds an Inventive Rhythm." *USA Today*. 12 January 2007.
- Saltz, Rachel. "Stomping His Way to Brotherhood." *The New York Times*. 12 January 2007.
- Watkins, S. Craig. *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*. Chicago and London: The U of Chicago P, 1998.
- Watson, Julie. "The Business of Hip-Hop." *Forbes*. 18 February 2004.

— 執 筆 者 紹 介 —

大 傍 正 規 （だいぼう まさき）

京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程

岡 田 尚 文 （おかだ なおぶみ）

パリ第一大学前工業化社会史学科博士課程

川 村 亜 樹 （かわむら あき）

京都産業大学文化学部特約講師

## 学会誌『映画研究』（英語名：Cinema Studies）論文投稿規程

### 【学会誌編集委員会】

杉野健太郎（編集委員長）

板倉史明（編集委員）

塚田幸光（編集委員）

藤田修平（編集委員）

堀潤之（編集委員）

### 【投稿規程】

1. 投稿資格：日本映画学会会員であることを原則とする。
2. 内容：映画に関わる未刊行の研究論文。
3. 執筆言語：日本語または英語。
4. 投稿数：原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論文もこれに含める。
5. 投稿締切：毎年7月末日（必着）。
6. 採否の審査：編集委員会が審査を行う。審査は、執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
7. 採否の通知：9月中旬頃とする。なお、審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も、分量などについて厳密に書式規程通りとすること。
8. 送付するファイル：別途示す書式規程に則った投稿論文ファイルとカバーレター（添え手紙）ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また、件名は「投稿論文」とすること。
  - (1) 投稿論文ファイル（タイトルのみで、氏名は書かないこと）。
  - (2) カバーレターファイル（論文のタイトル、氏名〔ふりがなつき〕、略歴、所属、連絡用の住所、電話・ファックス番号、電子メール

アドレスを明記したもの）。

9. 送付先： cinema@art.mbox.media.kyoto-u.ac.jp
10. 送付確認： 提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
11. 電子化：日本映画学会は、掲載論文を電子化して学会ホームページ上で公開する権利を有するものとする。
12. ネイティブ・チェック：母語（第一言語）でない言語で執筆した場合は、必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。
13. 印刷費用：原則として学会がすべて負担するが、カラー印刷、多くの写真・図版などに必要な超過経費、および抜き刷り経費については投稿者の負担とする（ただし抜き刷りが不要な投稿者はこの限りではない）。

※最新の論文投稿規程および書式規程については、日本映画学会公式サイトを参照。

<http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/>

## Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

The Japanese Society for Cinema Studies welcomes essays in film studies. Only registered members may submit articles to its journal, *Cinema Studies*. A member can submit one article for each issue. Articles are restricted to unpublished work.

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by the end of July. Please consult MLA Handbook for Writers of Research Papers, 6th edition. Manuscripts in English should be typewritten, double-spaced, on one side of "A4" or "8 1/2 × 11" paper of good quality. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 28 sheets.

Submissions will be sent to the following e-mail address: cinema@art.mbox.media.kyoto-u.ac.jp. The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number and the title of the article. Authors will be notified of the Board's decisions around the middle of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

## 役 員 一 覧

### 名誉顧問

波多野 哲 朗 日本大学

### 会長

加 藤 幹 郎 京都大学

### 常任理事

井 上 徹 日本商工経済研究所  
杉 野 健太郎 信州大学 学会誌編集委員長  
田 代 真 国土舘大学 副会長  
田 中 雄 次 熊本大学 常任理事長  
松 田 英 男 京都大学 事務局長  
山 本 佳 樹 大阪大学

### 理事

板 倉 史 明 東京国立近代美術館フィルムセンター 学会誌編集委員  
塚 田 幸 光 関西学院大学 学会誌編集委員  
藤 田 修 平 慶應義塾大学 学会誌編集委員  
堀 潤 之 関西大学 学会誌編集委員

### 会計監査

須 川 いずみ 京都ノートルダム女子大学  
吉 村 いづみ 名古屋文化短期大学

日本映画学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp>

\*最新の論文投稿規定、学会会則、入会案内、全国大会プログラム等につきましては、上記公式サイトをご覧ください。

## 入門・現代ハリウッド映画講義

藤井仁子・編

1990年代以降その制作と受容形態に深甚な変化を引き起こしているハリウッド映画に対して、従来の方法論のみで分析することは可能なのか。新たな研究方法の導入を試み、映画との遭遇が呼び起こす豊かな経験に寄り添い、気鋭の研究者が論じる。四六判並製 2310円

## 映画学的想像力

加藤幹郎・編

「シネマ・スタディーズの冒険」都市と映画館、アニメーション映画と初期映画、教育と映画、多言語映画とナショナル・シネマ等々。多次元的媒介作用のもとに見えてくる新しい映画史のスタイル。新しい映画学トポスの集大成。A5判並製 2730円

## 時代劇映画とはなにか

京都映画祭実行委員会・編

筒井清忠／加藤幹郎・責任編集  
「ニュー・フィルム・スタディーズ」時代劇映画を今世紀の文化遺産としてどう位置づけるか。カラー口絵・写真図版多数収録。A5判上製 2625円

## 世界のアニメーション作家たち

小野耕世・著

戦後のアニメーション史を形づくる一冊。カラー口絵8ページ。A5判並製 2940円

―近刊―

## 映像論序説

北野圭介

デジタル／アナログを超えて

## 戦うビデオカメラ

アクティビズムから映像教育まで

発想を変え、スタンスを変えれば世界が変わる！映像の持つ可能性を最大限に生かす技術とハートをあなたの手に。佐藤博昭著／A5判252ページ／2520円

## 映画の瞬き 映像編集という仕事

画面を息づかせる〈編集〉の極意！ハリウッドで活躍するベテラン映画編集者が映像設計のセンスを話題作を例に披露。W・マーチ著 吉田俊太郎訳／四六判192ページ／1785円

## メディアアートの教科書

PC時代のアート表現とは？美しくクリティックに、芸術と先端技術の融合を目指す理論と実践の総集成！白井雅人ほか編／A5判288ページ／2625円

## 映画監督・キヤメラマンになる

## プロフェッショナル撮影技法

米映画界最高のテクニクを400点以上に及ぶ図版を駆使して詳細に伝授。本気で映画を撮りたい人のバイブル！B・ブラウン著 石渡均訳／菊判320ページ／3150円

## 映画の領分

映像と音響のポイエーシス

感動とは〈新しい意味〉の生産である！溝口健二の視線、アモス・ギタイなど、不可視の構造を読み解く最新映画学。加藤幹郎著／A5判304ページ／3045円

## フィルムアート社

―創業40周年―

TEL03(5561)0008 東京都新宿区三栄町10 www.filmart.co.jp  
TEL03(5561)0283 FAX03(5561)0076

## 映画研究 3号

Cinema Studies, no. 3

2008年12月6日印刷 2008年12月6日発行

編集 日本映画学会  
発行

〒606-8501 京都市左京区吉田二本松町  
京都大学大学院人間・環境学研究所  
松田英男 研究室 気付  
cinema@art.mbox.media.kyoto-u.ac.jp

印刷 株式会社イニユニック  
〒173-0025 東京都板橋区熊野町30-3

