

Cinema Studies

映画研究

4

2009

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies

♣ **シネマとジェンダー** -アメリカ映画の性と戦争
.....塚田幸光著 [H22年春発売予定] 約250頁 予価 2835円

♣ **セクシュアリティの表象と身体**
.....川村邦光編 [H21年12月発売] 約270頁 2835円

♣ **日韓アニメーションの心理分析**
-出会い・交わり・閉じこもり.....横田正夫著 280頁 2835円

♣ **マンガとミュージアムが出会うとき**
.....表智之・金澤韻・村田麻里子共著 250頁 2730円

♣ **欲望のコード** -マンガにみるセクシュアリティの男女差
.....堀あきこ著 256頁 2520円

♣ **アニメーションの映画学**
.....加藤幹郎編 320頁 2835円

♣ **マンガのなかの〈他者〉**.....伊藤公雄編 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 [好評二刷] 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・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

♣ **マンガの教科書** -マンガの歴史がわかる60話 [ビジュアル文化シリーズ関連書籍]
.....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



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

映画研究

Cinema Studies

4 号

2009 年

日本映画学会

The Japanese Society for Cinema Studies



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

目 次

第 2 回（2009 年）日本映画学会賞受賞論文

- トーキー時代の弁士……………・北田 理恵 4
—— 外国映画の日本語字幕あるいは「日本版」生成をめぐる考察

- Spectacle as the Resisting Site: Josephine Baker's Dance and Song
Scenes in *ZouZou* (1934) and *Princess Tam Tam* (1935)
…………… Risa NAKAYAMA 22

- ギャングとカウボーイ……………・長谷川 功一 42
—— 『ハイ・シェラ』と 1930 年代ギャング映画サイクルの終焉

- 田園、直線、殺人事件……………・川本 徹 58
—— アンソニー・マン映画『国境事件』のテキスト分析

- ロバート・アルトマン作品における
音と物語のプルラリズム……………・小野 智恵 74
—— オーヴァーラッピング・ダイアログからオーヴァーラッピング・
ナラティヴへ

- 『映画研究』論文投稿規程…………… 92
日本映画学会役員一覧…………… 95
執筆者紹介…………… 96

第2回（2009年）日本映画学会賞受賞論文

トーキー時代の弁士

——外国映画の日本語字幕あるいは「日本版」生成
をめぐる考察

北 田 理 恵

はじめに

サイレント時代の日本の映画館では弁士とよばれる説明者が銀幕の傍ら直接生の声で解説をし、しばしば映画作品以上に観客を魅了していた。映画興行が普及し始めた初期には、日本以外の国々でも類似の活動が行われていたことは、初期映画史の先行研究によって明らかにされている。¹ 日本映画史における弁士の存在については本論であらためて説明するまでもないが、日本の弁士の多様な活動に関して、まだまだ言及されていない、または評価されていない部分が多く残されている。日本映画史にとって不可欠なサイレント時代の彼らの活躍や歴史に関する記述は数限りなくある一方で、トーキーが到来した1929年以降の弁士に関する研究はほとんど手つかずのままである。そこで本論はサイレント時代ではなく、トーキー移行期の日本における外国映画上映について当時の新聞、雑誌などの一次資料による網羅的な調査研究を試み、その主軸として当時の弁士の活動の軌跡に焦点をあてることとする。また本論は、国産映画製作の歴史をたどる既存の映画史とは異なり、実際の劇場での外国映画興行や受容、特に外国映画の日本語字幕の問題を機軸に、新たな視点から日本映画史の記述を試みようとする。

トーキー映画登場後の1930年代、弁士は映画伴奏者（楽士）と同様にデモやストライキなど無駄な抵抗にも拘わらず、映画館から姿を消していったと一般的に理解されている。しかしながら1930年代のトーキー移行期、彼らはひたすらトーキーに抵抗するだけでいかに消え行く儚い存在だったのではない。実際には積極的にトーキー作品の製作や上映に協力

し、トーキー定着後でさえ多様なかたちで活動を継続し、それはある意味現在も続いているといえる。

本論の第一の目的は、トーキー到来後の弁士が外国映画上映に深く関与し、1930年代を通じて顕著な存在だったことを証明することである。また本稿の第二の目的は、当時の弁士の活動と並行し、よりよい外国映画上映手段を模索しながら製作され、当時「日本版」と呼ばれた作品群の生成過程に着目し、日本におけるトーキー移行期の映画史について考察することである。

ここで「日本版」といえば、恐らく日本語で話されたいわゆる日本語吹替版を想像するだろう。しかし当時の日本版は、現在の視点からすれば大きく異なる作品群であった。現在では映画用語として使用されない「日本版」の概念そのものが、トーキー移行期によりわかりやすい外国語映画上映手段を模索する過程で、微妙なニュアンスを含みながら変遷していく。本稿では日本版と当時呼ばれた外国映画が生成する過程を詳しく辿りながら、日本版をめぐる展開される、日本映画史とは切り離せない弁士の多様な活動について、当時の言説を基に両者に言及しながら展開する。またトーキー時代の弁士の活動と日本版生成過程の二点を機軸に、1930年代のトーキー移行期を詳細に分析することで、日本映画史における弁士の重要性を再評価したい。

I. 日本におけるトーキー化と『モロッコ』

1931年2月11日、東京の電気館、武蔵野館、邦楽座においてジョゼフ・フォン・スタンバーグ監督の『モロッコ』(*Morocco*, 1930)が、パラマウント第一回日本版発声映画として、日本で初めて「二重焼付の日本語」(東京日日2月10日)、つまり日本語翻訳文をスクリーンに焼き付けた、今日一般的に流通する日本語スーパー字幕つきで公開された。現在、外国映画は日本語の字幕が吹替で上映されているが、日本映画史において『モロッコ』は、外国映画の日本語字幕版の第一号としてひろく認知されている(清水俊7-9、田中215-219、御園114)。また本作の日本語字幕によって、日本の伝統的な弁士の職業的生命が決定的に絶たれたと、日本映画史では簡潔に記述されることが多い(清水俊9、田中219、四方田)。しかし実際

には『モロッコ』の成功が、日本における外国語映画上映の問題をすぐさま解決したのではなく（清水俊 10）、あくまでもその前後数年間にかけて混沌とする日本のトーキー化の歴史における象徴的な通過点、または単なる出発点にすぎない。本稿は『モロッコ』前後のトーキー移行期の歴史を、外国映画上映の問題をめぐって詳細に分析するが、第Ⅰ章ではまず日本における外国映画上映のトーキー化について簡単に述べ、ついで『モロッコ』上映に関して、本論の中心議題となる重要な二点、①日本版と②弁士に関して順に言及していこう。

1. 日本における外国映画のトーキー化

1929年5月9日、フォックス社のムーヴィートーンによる短編トーキー作品『南海の唄』、『進軍』が武蔵野館と電気館において公開され、これが日本映画史における初の外国トーキー映画上映だとされる（田中 139-141）。「発声映画の時代遂に来る!!」（進軍）として大々的に宣伝され、「百パーセントトーキー出現」と紹介された本作は、「従来の日本製トーキーにつきもののように思われていた「雑音」がほとんど全くなり、ラッパの声、犬の遠ぼえ、汽車出発の音響、演説の音声等、すこぶる感じがいい。（中略）まず日本最初のトーキー興行は祝福されたわけである」（百パーセント）と歓迎された。ついで同じアメリカのパラマウント社が、同年5月30日に『レッドスキン』を「第一回提供発声映画、パラマウント発声映画」（レッドスキン）² として邦楽座で封切り、6月13日には『底抜け騒ぎ』を「百パーセント発声映画」（底抜け騒ぎ）として松竹座と邦楽座で公開した。1929年後半から外国産の「トーキー（発声）」と称される作品が次々と日本に進出し、外国映画上映のトーキー化は急速に展開し始める。しかし、トーキー作品の製作や上映設備が完全にトーキー化するまでは、日本でも諸外国でも数年にわたる移行期間を要した。

『キネマ旬報』の統計によれば、外国トーキーが日本に上陸した1929年度の「外国映画封切数」の内訳は、発声が54本、無声が300本、計354本（1929）でまだサイレントが主流である。1930年には発声が137本、無声が126本、計263本（1930）で発声・無声がほぼ半分ずつとなり上映作品のトーキー化が着実に進行する。1931年度は、統計の内訳に無声・発声の区別そのものがなくなり、ほぼトーキー作品が主流になったと考え

られる (1931)。

ここで 1931 年度の『キネマ旬報』読者投稿ベストテンの結果を見てみよう (優秀映画)。この年の外国映画部門の第一位には、ダントツで『モロッコ』が選ばれている。1158 票を獲得した『モロッコ』は、378 票の第二位『巴里の屋根の下』、313 票の第三位『市街』に大差での圧倒的な勝利であった。ベストテンのうち第六位のエイゼンシュテインの『全線』以外は全てトーキー作品が選出され、上映外国映画のトーキー化がほぼ完了したともいえるだろう。³ 1931 年度の大ヒット・トーキー『モロッコ』は、1930 年代に何度もリバイバル上映され、日本におけるトーキー化の象徴的作品となる。⁴

2. 日本版として公開された『モロッコ』

さて、『モロッコ』上映に関して、封切直前の新聞広告 (図 1) を参照しよう (東京朝日 2 月 8 日)。この広告は新聞一面の三分の二以上を占め、当時の他の作品に較べ巨大な宣伝記事である。まず左上スチール写真の映像の右横側に二重焼付された日本語字幕に注目しよう。このような日本語スーパー字幕つきスチール写真は当時の新聞、雑誌で何度も見かけられ、この日本語スーパー字幕を宣伝要素として強調していることが読み取れる。今日では外国語映画の字幕版といえば、この写真のようにスクリーンの横側が下側に流れてくる映像の上に焼付けられた日本語翻訳文のついたフィルムのことであると、誰もが説明なしに理解できる。しかし『モロッコ』公開当時の新聞、雑誌の作品広告では、本邦初の試みに先立ち観客にあてて丁寧な説明が



図 1 『モロッコ』封切時の新聞広告

付されている。とりわけ映像と映像の間に挿入されるサイレント時代の字幕とは異なる、この新しい日本語スーパー字幕に関して、「邦文タイトル(画面に浮き出し 好評の邦文タイトル)」（時事新報）、「邦文字幕（「期待される…最初の邦文字幕洋映画）」（東京日日 2月8日）、「二重焼付の日本語」（東京日日 2月10日）など多種多様の呼び名で解説された。

また、図1 広告の右側には大きく「パラマウント第一回日本版発声映画」と紹介されている。つまりこの作品は、それ以前の単なる発声（トーキー）映画とは異なり、日本語での翻訳が付された日本版トーキーであると宣伝されているのだ。『モロッコ』登場以前に日本で上映されていた外国映画は、サイレント映画や音響録音のみのサウンド映画、そしてトーキー映画がまだまだ混在し、各作品を無声版、音響版、発声版などと区別紹介していた。『モロッコ』とともに誕生したともいえる「日本版」という用語そのものの概念に関しては次章で詳しく説明するが、この日本版『モロッコ』の成功のあと、日本の映画館で上映される外国映画には、単なる発声版に対する「発声日本版」という新たなカテゴリーが加わることになる。

3. 弁士の無説明上映

次に弁士に関して言及するが、封切直前のある新聞広告にはタイトル『モロッコ』の上に小さく「毎日無説明上映」と明記されている（東京朝日 2月11日）。つまり、この作品の上映には「弁士の説明がない」ことがあえて強調されている。外国映画のトーキー上映が開始されて既に二年近く経っていた当時も、プログラムには変らず弁士の名前が明記され、一部例外を除けば当然ながらトーキー作品にも弁士の説明がついていたのである。『モロッコ』以前にも少数の映画館で限定的に無説明の試みが行われたが、⁵ 全体として無説明が定着する傾向は全く見られなかった。当時の外国映画は外国語のみで上映され、観客は弁士の説明（通訳）なしに外国語の台詞を理解できないため、むしろ当然のことであった。同時通訳のような無謀なトーキー説明をする当時の弁士の苦労話やエピソードは列挙しきれないほどで、例えばトーキーの音声を落としたり、台詞のない間に説明をいれたり、外国語の台詞と掛け合い説明をするなど、相当の混乱状況にあった。

弁士や映画館が観客によりわかりやすく外国語トーキーを上映するため

の手段を模索する過程で、やがて「サイド・タイトル」と呼ばれるスクリーンを画面の隣におき、そこに日本語翻訳文を映写する手法が取られる。『モロッコ』と併映の『喧嘩商会』もサイド・タイトル使用で上映されている。『モロッコ』封切の前に登場したサイド・タイトルは、スーパー字幕の前身のような手法であるが、観客が映像を見ながら同時にサイド・タイトルを読むことは困難であった。

最後に特に着目すべき点は、日本語スーパー字幕つき『モロッコ』の成功後も無説明上映に切り替える劇場が即座に増えなかったことである。例えば『モロッコ』に続くパラマウント社の日本語スーパー字幕版第二作として公開された『トム・ソーヤーの冒険』は、同時封切りした電気館、武蔵野館、邦楽座のうち邦楽座のみが無説明上映である（トム・ソーヤー）。また大阪での『モロッコ』初公開の広告には通常どおり解説者（弁士）の名前が明記され（大阪朝日）、『モロッコ』ですら無説明が徹底されたわけではない。もともとパラマウント側も無説明を目指すために日本版『モロッコ』を製作したのではなく、とにかく当時解りにくいと不評であった外国語トーキーを少しでもより解りやすく一般観客に提供するのが目的であった。パラマウント社のコクレンは「観客が日本字幕の上に尚説明を要求するならば、説明をこれに加えます。或は亦、説明を本位にしてこのタイトルというものを附加物として考えてもいゝのです。それに依ってトーキーは解らないという一般観念が除かれゝば結構です」（邦文日本版問題）と述べ、逆に当時の弁士の存在の絶対的な強さを物語っているともいえる。実際、『モロッコ』公開後も大半の映画言説は弁士が劇場から姿を消すことなど殆ど信じていなかった。サイレント時代から弁士独自の説明によってオリジナル版に付加される魅力を常に期待してきた当時の観客にとって、台詞を翻訳しただけの単なる字幕文では不十分な映画興行であったのだ。⁶

Ⅱ. 弁士の活動と「日本版」の変遷

第Ⅱ章では具体的にトーキー移行期の弁士の活動と、日本版の変遷をめぐって詳細に検討しよう。日本版は、トーキー移行期にわかり易い外国映画上映の方法を模索する過程で、複数の意味を持ちながら変遷していくのだが、最終的には『モロッコ』と同様の「日本語スーパー字幕つき外国映

画」を意味するようになる。本章は、弁士が本来もつ役割を大きく三つ——①司会者、紹介者、②通訳者、翻訳者、③解説者、ナレーター——に分類し、トーキー移行期に実際に行われた弁士の活動と「日本版」概念の変遷を便宜上関連づけながら、両者を年代順に説明していく。⁷ つまりトーキー移行期の各時期において、どのように外国映画が上映され、どのような外国映画を日本版と呼んでいたのかを、当時の一次資料をもとに具体的に解明していこう。

1. 司会者、紹介者としての弁士（『モロッコ』以前）

本稿の冒頭で述べた通り、映画史初期には日本の弁士のような説明者が諸外国にも存在し、映画装置そのものや作品の解説や紹介を行っていた。しかしほとんどの国では、やがて大部分が姿を消していく。また日本の弁士も、サイレント期の三十年以上の活動の歴史の中で説明スタイルに変化があった。当初は上映前に観客の前にまず弁士が登場し、内容を簡単に紹介する「前説」と呼ばれる習慣があり、さらに実際の上映にあわせて詳しく解説を加えていく「中説」があり、この二種の説明が弁士の主要な仕事であった（御園 33）。しかし前説の伝統は、1917 年 3 月 26 日に封切られた『シヴィリゼーション』をきっかけに廃止されたとされる。前説廃止に直接関与したとされる徳川夢聲によると、作品の一卷目がすべて字幕だったため試しに前説を省略し、いきなり映画館内を暗くして上映を始めたところ、これが好評となり、結果的にその後弁士は観客にはほとんど姿を見せず、暗がりの中で上映中の解説（中説）のみをするようになった（御園 80-82）。

日本版とは最終的に「日本語スーパー字幕つき外国映画」を意味すると述べたが、この本格的日本版が登場する前に、トーキー移行期特有の「複数ヴァージョン」の日本版が存在する。複数ヴァージョンとは、狭義にはトーキー初期アメリカ、ドイツを中心に欧米で大々的に試みられた共同製作の成果であり、一般的に一つのシナリオを基に言語の異なる同一作品を並行して複数撮影した作品群の総称をさす（北田 1997、2006）。個々の言語能力に応じて監督や俳優を取り替え、上映国の言語に合わせて各国語版が撮影されたのだが、とりわけ各国または各言語を象徴するスターの存在が作品の成功に深く関与していた。この複数ヴァージョンの日本版とは、

つまりアメリカ（英語）版やフランス（語）版などと同時に撮影、製作された日本（語）版を意味する。

筆者の調査によると、この種のアメリカ映画の日本版は1930年に以下の三本（邦題、日本公開日、司会者）が製作されている。全作ともトーキー初期に多く作られたレビュー作品の「司会者」として、日本語で上演内容を紹介する日本人が登場する場面を撮影し、挿入した外国映画である。

①『ハッピー・デイズ』（1930年8月30日、上山草人）

②『パラマウント・オン・パレード』（1930年9月11日、松井翠聲）

③『キング・オブ・ジャズ』（1931年1月8日、駒井哲、山岡アイリス）
司会者に選ばれたのは、アメリカ在住の日本人俳優と、日本から撮影のため特別にアメリカに呼び寄せられた弁士・松井翠聲であった。日本人俳優駒井によると、『キング・オブ・ジャズ』の場合、日本版と同時にドイツ、イタリア、スペイン、フランス、オーストリア、スウェーデン、チェコ・スロヴァキアと八カ国もの外国語版、つまり複数ヴァージョンが撮影されたようである（駒井）。

トーキー最初期にわずかに製作された複数ヴァージョンの「日本人司会者つき外国映画」を、初期の弁士の前説の習慣のように、本論では「初期・日本版」としてとらえたい。大ヒット日本版『モロッコ』に先立ち、当時の『キネマ旬報』では、恐らく『パラマウント・オン・パレード』の広告から日本版という表現が使われ始めた（パラマウント）。わずか三作のみで用語として定着しなかったものの、最後の『キング・オブ・ジャズ』も日本版として紹介されている（キング・オブ・ジャズ）。とりわけ『パラマウント・オン・パレード』に出演した弁士・松井翠聲の本業でもある司会者、紹介者ぶりは、マスター・オブ・セレモニーとして、他の二作に較べ当時の映画雑誌でもその話術が高く評価された。例えば田村は「加うるに松井翠聲君がマスター・オブ・セレモニーとして、日本語による出演俳優の紹介をやる。これが相当大掛りなもので、燕尾服で、或は扮装をして、前後十七回現われる。彼のユーモラスな歯切れの良い日本語が明瞭に聞けることは、この映画の面白さを倍加して居ると云って良い」（田村、パラマウント）と絶賛し、古川は「此の映画の半分以上の面白味は、わが松井翠聲が、マスター・オブ・セレモニーとして出演していることで、翠聲の出演場面は、頗る緊張して見物することが出来た」（古川）と評した。

2. 通訳者、翻訳者としての弁士（『モロッコ』以後）

サイレント時代の日本では諸外国のように外国映画の挿入字幕を日本語に翻訳する習慣がなかった。外国語の字幕は外国語のまま残され、かわりに弁士が翻訳者または同時通訳者のような役割を果たしていた（Komatsu）。

1931年2月の日本版『モロッコ』の成功後、1931年半ば頃から映画雑誌や日刊紙の映画広告欄では、サイレントではなくトーキーであること、さらに日本語字幕つきであることを強調して、発声日本版と明示した作品が続出する。しかし実は当初の日本版とは、日本語字幕を二重焼付した手法のみならず、サイレント時代のように映像と映像の間に日本語字幕を挿入する手法も含まれ、日本語翻訳が施された外国映画のすべてを指していた。例えば、外国トーキー上陸から数ヶ月後の1929年9月12日、初めて「邦文字幕挿入版」の『ドノヴァン』が上映されている。この邦文字幕版の製作経緯は不明であるが、多くは各巻の変わり目に次の展開を説明した日本語字幕が挿入されていたようである（村上、ドノヴァン）。

さらに1930年後半から、日本語ではなく英文字幕を挿入した「エックス・ヴァージョン（X版）」と呼ばれる作品群も登場する。オリジナル会話を聞かせながら画面に英語の会話字幕を挿入した「英文字幕挿入版」で、後に『モロッコ』の日本語字幕を翻訳する田村幸彦は「この字幕を若し日本語に直せば、トーキーの演出に新しい境地が見出されるかも判らない」とX版を評価している（田村、河宿）。その後パラマウント社に呼ばれ1930年11月7日に日本を出発し、アメリカで『モロッコ』の日本語字幕を製作した田村は、『モロッコ』の日本語字幕は、日本に送られてきた『テキサス無宿』の英語スーパー版をみて、英文を日本語に翻訳したら絶好だと考案されたと述べている（田村1986）。

こうして『モロッコ』成功後の日本では一種の字幕ブームが起り、作品の広告には「邦文字幕挿入版」（ビリー・ザ・キッド）、⁸「英文字幕挿入版」（女が第一）、⁹「日本文英文並列字幕挿入版」（女性に捧ぐ）、「スーパー・イムポーズ版」（インスピレーション）、¹⁰「日本字幕二重焼付版」（恋愛即興詩）など、多種多様の字幕を強調した宣伝文句が並ぶ。つまり日本語（邦文）字幕のみならず、英文字幕も存在し、ときには日英二ヶ国語の字幕までもが登場し、さらに字幕の種類も、『モロッコ』同様のスーパー字幕の

みならず、サイレント時代と同様に映像と映像の間に挿入された挿入字幕も存在していたのである。一方、「外国版」とも称された英文字幕つきX版が日本版より先に存在していたからこそ、日本語字幕のついた日本版がこの時期とくに強調されたのかもしれない。

スーパー字幕ではなく日本語字幕を挿入した日本版は、特に「カット・イン・タイトル」と呼ばれ、『アンナ・クリスティ』公開時の広告に詳しく内容が説明されている（アンナ・クリスティ）。¹¹ 具体的には、トーキーの台詞の代わりに、オリジナル音声を残したまま映像を中断し、サイレント式の日本語翻訳字幕の説明を適宜挿入するという、トーキー移行期特有の手法であった。これは、フランス映画史でイカルが「アダプタシオン」（Icart）と紹介し、日本でX版と呼ばれた英文字幕挿入版と同じ手法だと推測されるが、トーキー初期、外国映画を上映するため世界中で多く試みられていた。¹² この手法の是非はともかく、日本特有の現象としてむしろ注目したいのは、『アンナ・クリスティ』の広告で強調されているのが、実は邦文字幕監修者である弁士・徳川夢聲の名前なのである。徳川夢聲はこの後も日本語挿入字幕監修者としていくつかの日本版製作に協力している。サイレント時代の外国映画の字幕は、実際は弁士がその場で翻訳していたわけではないが、ここで彼は本来弁士の役割とみなされていた文字通りの翻訳者、通訳者の仕事もこなしていたと言えるだろう。

さて、『モロッコ』成功後も大半の劇場では弁士の説明は存続される。実際、無説明上映は少数の劇場で週に一度の割合から開始され、少しずつその回数や日数、劇場を増やしていくのだが、ほどなくして日刊紙のプログラムに「無説明」の明記そのものがなくなり、あらゆる劇場において、いつ完全に説明が撤廃されたかを調査することは残念ながらほぼ不可能であると思われる。しかし1931年当時、日本の映画館では、弁士、サイド・タイトル、X版、カット・イン・タイトル版、スーパー字幕版などが共存し、まさに混沌とした状況であった。

ここで当時の混沌とした状況の一例として、『キネマ旬報』の柳田秀の記事（次頁図2）を参照しよう（柳田）。

柳田は1931年11月17日からの週に東京の複数の劇場で外国映画上映方法を調査し、一覧表を作成している。図2を見ると、スーパー字幕または挿入字幕による日本語翻訳のついた日本版であるなしにかかわらず、

シメマ銀座	本郷座	芝園銀	電気銀	新松竹座	大勝銀	武蔵野銀	邦楽座	新
二つの世界	陽炎の未春	（舶来文明街） アメリカは語る	（舶来文明街） アメリカの悲劇 （巴里）子	（舶来文明街） アメリカの悲劇 （巴里）子	（舶来文明街） 赤熱の抱擁 （赤合馬車）	（舶来文明街） 赤熱の抱擁 （赤合馬車）	（舶来文明街） アメリカの悲劇 （赤合馬車）	映
タイトル無し （金銭）	（サウロの嘆息） 邦太の苦悶 タイトル無し （金銭）	（サウロの嘆息） 邦太の苦悶 タイトル無し （金銭）	（サウロの嘆息） 邦太の苦悶 タイトル無し （金銭）	（サウロの嘆息） 邦太の苦悶 タイトル無し （金銭）	（サウロの嘆息） 邦太の苦悶 タイトル無し （金銭）	（サウロの嘆息） 邦太の苦悶 タイトル無し （金銭）	（サウロの嘆息） 邦太の苦悶 タイトル無し （金銭）	名
説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	名

図2 映画館別外国映画上映方法一覧表

各映画館が独自によりよい外国映画上映の手法を模索していたことが理解できる。¹³

挿入にせよ、スーパーインポーズにせよ邦文字幕つき日本版はその後も続出するが、やがて 1932 年度の『キネマ旬報』には日本版とだけ表示され、実際の字幕の種類は分からなくなる。もともと日本語で字幕という用語だけでは、挿入字幕も二重焼付字幕も両方の意味に解釈でき、挿入やスーパーインポーズの明示なしで字幕の種類は判別できない。他方で 1932 年末には英文字幕挿入の X 版は姿を消し、字幕は日本語であることが定着したように思われる。よって、この時期の日本版とは「あらゆる種類の日本語（邦文）字幕を含む外国映画」を意味していたといえるだろう。

3. 解説者、ナレーターとしての弁士（1934 年以降）

最後に、日本で当時「説明者（解説者）」¹⁴と呼ばれていた弁士の重要な役割として、文字通りの作品解説がある。弁士の解説は、台詞の話者に応じて声を変えて字幕を読み、さらには臨機応変に書かれていない説明も付け加えながら行われ、弁士の良し悪しはこの説明の上手下手によって評価された。また作品全体に解説を加えることで、一作品を通じたナレーター

のような役割も果たしていたと考えられる。

日本語字幕つき日本版上映がほぼ主流となった1934年に入って、書き言葉つきの日本版に対して、日本語で話される「日本語版」が登場する。日本語版とは日本語でのいわゆる「吹替版」のことであるが、日本の場合、日本語版としてまず登場するのは、弁士の解説を吹き込んだ「解説日本語版」であった。¹⁵ 松井翠聲など弁士たちが日本語で解説を録音し、公開時には弁士の名前が大きく宣伝され、その解説ぶりが高く評価されている。¹⁶ 解説日本語版の大部分は記録映画であり、ナレーター役として弁士が起用されたのだが、『コングの復讐』など劇映画の解説日本語版も製作されている。¹⁷

一方、弁士ひとりの力量による解説日本語版ではなく、いわゆる登場人物ごとに「一人一役」（東宝系）の一般的な日本語吹替版は、日系移民が吹替を担当した第一作『再生の港』が1931年12月27日に公開されている。日本国内に先立ちアメリカで公開されたが、日系移民の日本語発音の不自然さのためか、この試みは後に続かなかった。¹⁸ しかし解説日本語版の出現から少し遅れて、1934年5月17日、新劇俳優が吹替えた第二作『空飛ぶ悪魔』が公開され、さらに『モロッコ』字幕の田村幸彦が監修し、映画俳優藤原鎌足が声の吹替を担当した第三作『ロイドの足が一番』が1935年8月21日に上映される。この『ロイドの足が一番』上映が思いの外好評だったため（東宝系）、1935年後半に吹替の日本語版が頻出する。¹⁹ しかしこれら弁士の「解説なし」日本語版は、結局それほど成果を上げられなかったようで、1936年に入ると突如姿を消し、日本語版で公開予定されていた作品も日本版、つまり日本語スーパー字幕版で公開された。また1930年代後半には、トーキー初期に字幕なしで公開された作品が、新たに日本語字幕をつけた日本版として何度も再上映された。

最後に、冒頭で言及した「日本版」概念の話題に戻ろう。毎年四月に発行される『キネマ旬報』特集号の「映画用語辞典」には、現在のスーパー字幕を意味する「スーパーインポーズ Superimpose」という項目が『モロッコ』公開直後の1931年号から登場した。1931年の初出では、「普通トーキー外国版に用いられる方法。かくして出来た映画を我が映画界ではスーパーインポーズ版と称している」（映画用語、下線は筆者による）と説明されていたが、1936年号では「普通外国トーキーの日本版はこの方法による」

(改定映画用語、下線は筆者による)と改定される。つまり1936年初頭には、日本版とはスーパー字幕方式であると定義され、「日本版＝日本語スーパー字幕つき外国映画」という概念がようやく定着したと考えられる。最後にここまで述べた弁士の役割と「日本版」概念を、対照表(図3)として以下に整理しておこう。

弁士の役割	「日本版」概念の変遷とトーキー移行期の弁士の活動
『モロッコ』以前	
①司会者、紹介者 (前説)	日本人司会者つき日本版(「複数ヴァージョン」の日本版) 弁士・松井翠聲の司会(『パラマウント・オン・パレード』) 初期・日本版＝日本人司会者つき外国映画
『モロッコ』以後	
②通訳者、翻訳者	「外国版＝X版(英文字幕挿入版)」に対する「日本版」 弁士・徳川夢聲監修の邦文字幕挿入「日本版」(『アンナ・クリスティ』) 日本版＝日本語字幕(スーパー字幕および挿入字幕)つき外国映画
1934年以降	
③解説者、ナレーター	吹替「日本語版」に対する字幕「日本版」 弁士の解説入り「解説日本語版」(→後の「解説版」日本映画) 日本版＝日本語スーパー字幕つき外国映画

図3 弁士の役割と「日本版」対照表

単なる吹替日本語版が消えてしまった一方で、解説者弁士の名前を強調した解説日本語版はその後多数製作された。基本的に記録映画がほとんどであったが、例えば1939年に公開されたサッシャ・ギトリの『とらんぷ譚』はギトリのナレーション全編を代弁者として徳川夢聲が解説を吹き込み、『キネマ旬報』ベストテンでも第九位に選出された。

おわりに

1930年代後半から外国映画の解説日本語版を担当した弁士の松井翠聲や徳川夢聲たちは、日本映画においても同様に記録映画のナレーターとして活躍する。²⁰ ここで図4の統計を見てみよう。²¹ トーキー化がゆっくりと進展していた日本映画界では、メジャー映画会社が完全トーキー化に向かう1936年以降、日本映画もほぼトーキー化されたと一般的には説明されている。しかし次頁図4が示すように、実際はその後サイレント製

トーキー時代の弁士

作は継続されていく。さらに1936年にはサイレントでもなくいわゆるトーキーでもない日本特有の作品群が出現する。これらは当初製作会社松竹が「ネオ・スーパー・トーキー」²²と命名して公開されるが、その後他社も同種の作品製作に着手し、一般的には「解説版」と呼ばれている（御園 122-125）。解説版とは、サイレント撮影したフィルムに、後から解説日本語版のような弁士の解説を吹き込んだ作品群である。1930年代後半、特に極東、全勝などの映画会社が解説版を生産し、短期間の現象で終わることなく、図4からもわかるように、少なくとも1940年頃までは確実に製作が続いていた。

もともと弁士の説明は、サイレント時代から映画館内だけに存在していたのではない。例えば「映画説明」や「映画物語」と呼ばれる弁士が解説を録音したレコードが広く普及し、1925年3月に開始されたラジオでも同様の番組が多く放送されていた。たとえ映像を伴わなくとも、弁士の説明は録音され複製され繰り返し聴かれ、声の芸術だけで人々を魅了していた。よってサイレント末期の日本映画の解説版は、トーキー移行期の一時しのぎ的な手法というより、当時の観客のニーズにもっとも即した作品群だったと言えるかもしれない。

1930年代のトーキー導入後のサイレント映画回顧上映は、もちろん弁

種類 年	発声 %	音響 部分発声 %	無声 %	解説 %	計	
1930	-	-	653 100	-	653	士つきで行われ、東京と地方では観客の好みやトーキー化の
1931	4 0.7	2 0.3	592 99.0	-	598	速度も大きく異なり、本当にひとり残
1932	28 5.5	16 3.2	463 91.3	-	507	らず弁士が劇場から
1933	36 7.3	19 3.9	435 88.8	-	490	消えてしまったかど
1934	72 16.5	49 11.2	316 72.3	-	437	うか、筆者の調査で
1935	142 30.2	139 29.5	190 40.3	-	471	は明らかではない。
1936	274 50.7	80 14.8	137 25.4	49 9.1	540	第二次大戦終了後、
1937	371 63.6	10 1.7	138 23.7	64 11.0	583	やがて弁士つき無声
1938	386 69.7	16 2.9	25 4.5	127 22.9	554	映画上映会が定期的
1939	467 84.8	-	3 0.5	81 14.7	551	に行われるようになり、それは現在も続

図4 種類別主要日本映画製作本数統計表

いている。さらには映画館よりもテレビやビデオ、DVD で映画鑑賞をする観客がはるかに多い日本では、現在テレビやビデオでも無声映画の多くは、「活弁トーキー」版として弁士つきで鑑賞されている。以上のことから、日本映画史における弁士はサイレント時代だけに存在していたのではなく、本論で述べたトーキー移行期の場合も含め、様々な活動と変容を通じて、今日もなお生き続けていると言えるだろう。

註

- 1 フランス、ベルギー、スペイン、ポーランドなどで映画史初期に弁士の存在が確認され（Gaudreault 4）、カナダでは 1920 年代半ばまで、オランダではトーキー化されるまで弁士が活動していたとされる（Gaudreault 3）。
- 2 全編が美しい天然色で製作された本作は、同新聞広告で「当座上映発声映画は常に「せりふ」を含まず」と明記してあるように、アメリカの議会図書館に現存するフィルムを確認しても、実際には文字通りのトーキーで録音された台詞は全くなく、サイレント式挿入字幕を多用し、音響と音楽のみを映像に同調させたサウンド映画（ただし現存フィルムは無声版）である。
- 3 日本映画は、第一位の『マダムと女房』（五所平之助監督）と第五位の部分発声映画『舶来文明街』（冬島泰三監督）以外は無声作品である。
- 4 1935 年の『モロッコ』上映では「装いを新たに。江湖の待望に答えて、颯爽たる再登場！再上映十回の大記録!! 使用し盡した数十本のプリントの山!! 十七回見たと云うファン!! 而も尚、果て知れぬ吸引力を有す!! 映画史上最高の燦然たる大記録!!」と宣伝されている（モロッコ 1935）。
- 5 例えば新聞の映画広告欄では、1929 年 11 月 22 日に初めて芝園館で「トオキイ興行 注意 木曜画無説明」と記載されている（芝園館）。
- 6 この問題の議論は当時盛んになされ、岩瀬は「これだけの素晴らしいトーキーで、賢明な田村氏の巧みな翻訳をかりて猶邦文字幕そのものは、今日までの日本に於ける映画説明者が常に採って来た「画の突込み」という根本的な演出上の重大問題を補い得なかったのである」と述べている（岩瀬）。
- 7 ただし実際の弁士の役割は単純に年代区分できるものではなく、常に複数の側面を携え多様な活動を行っていたことを断りおきたい。
- 8 『ビリー・ザ・キッド』の場合、徳川夢聲が担当した後述の「カット・イン・タイトル」と同じ手法である。
- 9 『女が第一』は、厳密には X 版の一変型で、実際は『モロッコ』同様に英文を二重焼付した手法のようである（村上、女が第一）。
- 10 「字幕スーパー」を意味する当時の用語は英語の Superimpose をカタカナ表記す

る場合が多い。ただし表記にはばらつきがある。

- 11 「その特色とする処は（1）画面の美を傷わず（2）長い台詞のある画面は適宜字幕に代り、画面の固定を避けると共に、筋を了解せしむる（3）而も台詞は原型のまゝ残し（4）サイレント映画としても立派に使用出来る」。
- 12 筆者はベルリンの **Bundesarchiv** に現存するデンマーク語字幕挿入版ドイツ語トーキー映画『カラマゾフの兄弟』（1931）を視聴したが、比較的台詞も少なく字幕による中断はそれほど不自然でもなかった。また現存フィルムには挿入字幕のみならず、スーパー字幕もつけられていた。
- 13 図2にある当時の用語「タイトル」は字幕を意味し、恐らく挿入字幕だと思われる。なお『舶来文明街』は日本映画である。
- 14 御園京平によると、弁士は大正のはじめ頃から「映画説明者」と呼ばれるようになり、関西以西では「映画解説者」と呼ばれたとされる（御園13）。
- 15 『キネマ旬報』では、『世界の屋根を行く』で初めて日本語版と明記され、「誰方にでも分る日本語版」と宣伝し（世界の屋根）、『海底の暴君』で初めて「オール日本語解説版」と宣伝されている（海底の暴君）。
- 16 例えば註15の『世界の屋根を行く』に関して村上は「松井翠聲の日本語解説は当を得た方法だった。願わくば之を終始一貫せしめたかった」（村上、世界の屋根）とし、『海底の暴君』は「これに対して樋口旭琅の日本語版解説がそれ等動物の機能、性状に詳しく及んでいる。時折、索漠たる画面を救う為に、画面とは全く遊離したことを話術に乗せているが、この映画を実体よりは数倍面白く見せる効果を挙げていた。全く、樋口旭琅の解説なくば、蹤いて行けなかった映画に違いない」と評されている（友田）。
- 17 岸によると、松井翠聲による解説日本語版は英語の台詞をそのまま残した上に、日本語で説明者的に解説を吹き込んでであるとされる（岸）。
- 18 例えば清水千代太は「また此の映画に於ける日本語の台白の欠点は、右に述べたる理由による制限以外に、言語学的に正しい日本語でないことである。即ちアメリカ移民語とでも呼ぶべき、雑多な方言が混淆して使われていることである。これもまた甚だ耳障りな、滑稽感を伴うものであった。であるから全般的に見れば、此の日本語版は技術的には成功しているにも拘らず、演出としては失敗である、と言うのほかはない」と述べている（清水千）。実はアメリカの **UCLA** に現存する日本語吹替版フィルムを筆者は視聴したが、日系移民の方言によるためか、または素人による吹替であるためか判断はできないが、技術的に申し分ない状態で録音されている一方で、吹替日本語の発音や抑揚は言葉では説明できないほど不自然であった。
- 19 1935年後半に上映された一連の吹替作品（邦題、公開日）は、『ヴェルダン』（10月1日）、『キートンの爆弾成金』（10月11日）、『生命の雑沓』（10月31日）、『母性の秘密』（11月1日）、『ウィリアム・テル』（11月21日）、『人生は四十二から』

(11月28日)である。

- 20 例えば松井翠聲には『上海 支那事変後方記録』（亀井文夫監督、1938）、徳川夢聲には『小林一茶』（亀井文夫監督、1941）などがある。
- 21 1930-1938年は『キネマ旬報』各年4月1日号「特別付録」の「日本映画製作統計」、1939年は「日本映画データベース」を基に筆者が作成。
- 22 『キネマ旬報』では『下田夜曲』の作品紹介で初めて「ネオ・スーパー・トーキー」と説明されている。解説は弁士・静田錦波が録音した（下田夜曲）。

引用文献リスト

- 『アンナ・クリスティ』広告、『キネマ旬報』1931年6月11日号、20。
岩瀬利雄「日本版『モロッコ』の持つ悩み」、『映画往来』1931年3月号、44。
『インスピレーション』広告、『キネマ旬報』1931年8月11日号、12。
「映画用語辞典」1931年度、『キネマ旬報』1931年4月1日号、239。
『女が第一』広告、『キネマ旬報』1931年3月21日号、1。
「外国映画封切数」1929年度、『キネマ旬報』1930年4月1日号、228。
——1930年度、『キネマ旬報』1931年4月1日号、245。
——1931年度、『キネマ旬報』1932年4月1日号、187。
「改定映画用語辞典」、『キネマ旬報』1936年4月1日号、290。
『海底の暴君』広告、『キネマ旬報』1934年7月11日号、47。
岸松雄「コングの復讐」、『キネマ旬報』1935年1月1日号、129。
北田理恵「サイレントからトーキー移行期における映画の字幕と吹き替えの諸問題」、
『映像学』第59号（1997年）、47-51。
——「バベルの映画ースイスにおける多言語映画製作」、『映画学的想像力』加藤幹郎
編（人文書院、2006年）、152-155。
『キング・オブ・ジャズ』広告、『キネマ旬報』1931年1月1日号、55。
駒井哲「『キング・オブ・ジャズ』の司会者をする迄」、『キネマ旬報』1931年2月
21日号、77。
「芝園館」広告、『東京朝日新聞』（夕刊）1929年11月22日、3。
清水俊二『映画字幕（スーパー）五十年』（早川書房、1985年）。
清水千代太「再生の港」、『キネマ旬報』1932年1月1日号、55。
「下田夜曲」、『キネマ旬報』1936年5月21日号、97。
『女性に捧ぐ』広告、『キネマ旬報』1931年10月21日号、17。
『進軍』広告、『東京朝日新聞』（夕刊）1929年5月9日、3。
『世界の屋根を行く』広告、『キネマ旬報』1934年3月11日号、74-75。
『底抜け騒ぎ』広告、『東京朝日新聞』（夕刊）1929年6月13日、3。
田中純一郎『日本映画発達史Ⅱ』（中央公論社、1976年）。

トーキー時代の弁士

- 田村幸彦「河宿の夜」、『キネマ旬報』1930年8月11日号、29。
——「パラマウント・オン・パレード」、『キネマ旬報』1930年9月1日号、64。
——「モロッコの思い出」 *Screen Central*, no. 16、『モロッコ』公開時パンフレット複製版（1986年、オリジナルパンフレットの発行年は不明）。
- 「東宝系欧州映画は全部日本語版に」、『キネマ旬報』1935年9月11日号、11。
『トム・ソーヤーの冒険』広告、『東京朝日新聞』1931年2月26日、3。
友田純一郎「海底の暴君」、『キネマ旬報』1934年7月21日号、53。
「日本映画製作統計」、『キネマ旬報』1931-1939年各4月1日号。
「日本映画データベース」(<http://www.jmdb.ne.jp>)。
- 『パラマウント・オン・パレード』広告、『キネマ旬報』1930年8月11日号、94。
「百パーセントトーキー出現」、『東京朝日新聞』1929年5月12日、5。
『ビリー・ザ・キッド』広告、『キネマ旬報』1931年7月21日号、25。
古川緑波「翠聲—絶対トーキー」、『キネマ旬報』1930年9月1日号、101。
「邦文日本版問題について—日本パ社代表者コクレン氏と語る」、『キネマ週報』第48号（1931年2月13日）、32-33。
- 御園京平『活辯時代』（岩波書店、1990年）。
- 村上久雄「女が第一」、『キネマ旬報』1931年4月1日号、73-74。
——「世界の屋根を行く」、『キネマ旬報』1934年5月1日号、71。
——「ドノヴァン」、『キネマ旬報』1929年11月21日号、27。
『モロッコ』広告、『大阪朝日新聞』（夕刊）1931年3月28日、2。
——広告、『キネマ旬報』1935年7月21日号、104。
——映画評、『時事新報』1931年2月7日、3。
——広告、『東京朝日新聞』（夕刊）1931年2月8日、3。
——広告、『東京朝日新聞』（夕刊）1931年2月11日、2。
——試写評、『東京日日新聞』1931年2月8日、6。
——広告、『東京日日新聞』1931年2月10日、3。
- 柳田秀「プリゼンテーションの問題」、『キネマ旬報』1932年1月21日号、22-23。
「優秀映画投票得点発表」、『キネマ旬報』1932年3月11日号、8-9。
- 四方田犬彦『日本映画史100年』（集英社、2000年）、81。
『レッドスキン』広告、『東京朝日新聞』（夕刊）1929年5月29日、3。
『恋愛即興詩』広告、『キネマ旬報』1932年3月11日号、28。
- Gaudreault, André/Lacasse, Germain. “Editorial.” *Le bonimenteur de vues animées, iris*, no. 22 (automne, 1996): 3-16.
- Icart, Roger. “b) les Adaptations.” *La révolution du parlant, vue par la presse française*. Institut Jean Vigo, 1988: 110-113.
- Komatsu, Hiroshi/Loden, Frances. “Mastering the Mute Image : The Role of the *Benshi* in Japanese Cinema.” *iris*, no. 22 (*ibid*): 43.

Spectacle as the Resisting Site

—Josephine Baker's Dance and Song Scenes in
ZouZou (1934) and *Princess Tam Tam* (1935)

Risa NAKAYAMA

Introduction

ZouZou (Marc Allégret, 1934) and *Princess Tam Tam* (Edmond Gréville, 1935) are the star vehicle musicals written for Josephine Baker by her partner Pepito Abatino.¹ By the mid 1930s, Baker had widely been known as a dancer/singer in France. The French film industry at that time was in a situation where a large amount of production companies were producing a few films with little available capital.² Therefore, French stars could “get out of hand” or their eccentricities could flourish, making their films as “personal showcases” (Rose 160). Mary Kate Kelly also contends that Baker “likely had much more agency than she would have had she been working within the U.S. studio system” (122).

In addition, subordinate groups play an important role in entertainment, though the entertainment industry, like the majority of other industries, has usually been controlled by white male producers or management. For example, (female) professional entertainers have had some control over the production, for it produces forms instead of things, allowing performers to have more leeway to determine the form of the products (Dyer 18).³ Also, Baker's African American background adds another meaning to her performance. bell hooks contends that performance in African American culture is the site “where one could transgress the boundaries of accepted speech, both in relationship to the dominant white culture, and to the decorum of African-American cultural mores” (212). African American performance, therefore, could

be more than a cultural form and be utilized for voicing their opinions. In other words, performance of the underprivileged can possess subversive elements. Although Baker could not change the ending of *Zouzou* and *Princess Tam Tam* in which her character does not get the man she loves,⁴ Baker had fairly strong artistic control over the performance side of the films.⁵

This paper focuses on Baker's song and dance performance in *Zouzou* and *Princess Tam Tam* in order to examine the role of spectacle in creating ambiguous or subversive meaning in the texts which are explicitly colonialist or orientalist. These films are also her first and second sound films, and her star persona was changing from primitivism to elegance around that time, though the primitive image did not disappear. The two star vehicle musicals well present this aspect of Baker's persona, and have similar themes and structure: for example, Baker is depicted as savage or exotic other; there are three to four musical numbers; the Baker characters fall in love with a white man but interracial union is a taboo. These films still present stereotypical notions of black woman in European settings in the narrative; however, the song and dance sequences in these films create specific meaning in the fantastic structure. In other words, the song and dance sequences could be the sites where the colonial or patriarchal power structure collapses and a new and different order emerges. Just as her complex or hybrid persona, song and dance scenes in *Zouzou* and *Princess Tam Tam* present complex images and meaning of the black body embodying positive energy and freedom, and project images of communal, utopian harmony.

I. *Zouzou*

Zouzou is not the first film Josephine Baker starred in, but it is her first sound film.⁶ It became a successful film when it was released, though critics dismissed it as "a conventional Hollywood knockoff" (Ezra 100). The film opens with a freak show scene at the circus of which Papa Melé is the ringmaster. Dark-skinned Zouzou and white-skinned Jean, who were adopted by Papa Melé, are introduced as twins born between a Chinese woman and an

Indian man on a Polynesian island.⁷ After the brief childhood sequence of Zouzou, Baker's Zouzou first appears while she is tapping on a table after a child asks her to "do the crown again" (00:10:06). At first, the camera only shows her legs tapping and then pans right to the mirror on the wall to show the full body of Zouzou, bending her knees and imitating Papa Melé inviting an audience to the show.

Here we see the fragmented or fetishized body part. This may suggest a Freudian or colonial sense of the fetish;⁸ however, the tapping feet present different implications. Dyer explains the importance and the complex history of tap dance in African American culture:

tap dance has had an improvisatory, self-expressive function similar to that in jazz; in minstrelsy, it took on an aspect of jolly mindlessness, inane good humor, in accord with minstrelsy's image of the Negro; in vaudeville, elements of mechanical skill, tap dance as a feat, were stressed as art of vaudeville's celebration of the machine and the brilliant performer. Clearly there are connections between these different significations, and there are residues of all of them in tap as used in films, television and contemporary theatre shows.⁹ (22)

Even though Zouzou is imitating a clown in the circus, it is unlikely to see a clown tap-dancing in a French circus scene. (The first circus scene in this film at least does not show a tap-dancing clown). In addition, as I described above, Zouzou briefly bends her knees, which is a familiar Charleston posture Baker often presents. The Charleston is an African American vernacular dance about letting go or "liberty, freedom, the throwing off of old restraints, including, of course, sexual ones" (Rose 24).¹⁰ Along with her clown gestures such as eye crossing in the same scene, her dance here indicates the importance of Baker's African-American oriented performance¹¹ which has little to do with the plot of the film. Tap or the Charleston presents its intrinsic significance in the beginning of the film.

These characteristics in Baker's performance can be elucidated by apply-

ing Henry Louis Gates, Jr.'s notion of Signifyin (g). It is a trope or figuration in black discourse that subverts the standard mode of literary practices. Metaphor, metonymy, synecdoche, irony, etc. are utilized in the practice of Signifyin (g), and African-American rhetorical tropes such as "marking, loud-talking, testifying, calling out (of one's name), sounding, rapping, playing the dozens, and so on" are subsumed under Signifyin (g) (Gates 52). Also, "formal revision and an intertextual relation" as well as "[r]epetition, with a signal difference, is fundamental to the nature of Signifying (g) [sic]" (51). Although Baker's performance in these films may not seem to be ironic or to explicitly critique the dominant white culture, repetition and formal revision exist in her application of minstrel gestures, white performance, etc., possibly subverting stereotypes.¹²

It is also noteworthy that Zouzou appears in the mirror as reflection in this scene.¹³ It is easy or normal to continue to tilt up to show the main character but the camera pans right and shows her reflection in the mirror. She is literally performing in the frame, foreshadowing the cage performance in the latter part of the film.¹⁴ It may suggest that her image is objectified; however, it seems to assume different implications here. The image of Zouzou in the mirror appears to be a kind of trick or shock. In either case, the film does not give us a chance to gaze upon her in a normal manner. In addition, Baker is also doing a kind of peculiar pausing, imitating a chicken, or some bird, which is one of her repertoires, and is different from the usual objectification of the female body.

Lacan's notion of image/screen and subject identity is relevant to the objectification of Baker's body in the mirror. Kaja Silverman offers useful explanations of this idea: in Lacan's third diagram, the point where image and screen conflate is the place where the subject's identity gets established (75). She then emphasizes "the social and historical status of the screen," which is "culturally generated image or repertoire of images through which subjects are not only constituted, but differentiated in relation to class, race, sexuality, age and nationality" (75-76). Therefore, "[t]he possibility of 'playing' with these images then assumes a critical importance opening up as it does an

arena for political contestation" (76). By tricking the audience, Zouzou/Baker seems to present her specific identity as a black, female performer in this brief scene. In other words, Baker/Zouzou is both the subject and object, suggesting her agency in constructing her image.¹⁵

After performing a clown, Zouzou plays the ukulele and sings a song. In contrast to her "primitive" dance performance, her singing assumes sophistication. The song is actually the one sang by the circus troop. In the childhood sequence, Zouzou memorizes and sings the song in her bedroom when Papa Melé enters to check if the kids were sleeping. Throughout this performance sequence, the small girl is the only audience member, which suggests a kind of a utopian moment free of the male gaze. The "primitive" and improvisational dance and singing in the domestic setting, as well as the child audience in this sequence could imply innocence or purity.

In the next part, Jean (Jean Gabin) who is now a sailor comes back home just before he gets discharged from the Navy. He soon gets a job at a music hall, and also finds a job for Zouzou as a laundress. She irons clothes and delivers them to the music hall. The next "performance" occurs in the laundry when the girls urge Zouzou to imitate the revue star, Barbara, singing the song, "C'est lui" (00:27:11).¹⁶ Zouzou puts a shirt around her waist, sings the song, and also crosses her eyes, which was her trademark. So, although Zouzou sings the same song as Barbara does, and this scene crosscuts with Barbara practicing singing the same song on stage, their styles are marked as significantly different. While Barbara sings reluctantly and sometimes off key in front of the male piano player and the director/producer, even forgetting the lyrics, Zouzou performs the song more passionately or animatedly, surrounded by an enthusiastic all-female audience. This juxtaposition helps to stress their differences. In addition, the laundry is another alternative space made up solely of women and governed by a woman. In other words, the matriarchal community contrasts with the patriarchal space of the music hall production.¹⁷ Zouzou proceeds to throw the laundry to the back and at the end, puts her hands on her waist and shakes her upper body, which is another trademark move of hers. Zouzou/Baker, in this sequence, is Signifyin

(g) Barbara/Meery; that is, we see repetition, revision, parody, and possibly irony, typical tropes of Signifyin (g), in this song and dance sequence. Additionally, Zouzou is the one who finishes this sequence, which foreshadows that she is going to take the scene and become the star.

When Zouzou delivers the laundry in this scene, she takes Claire, another laundress and the daughter of the laundry owner, to the music hall. Zouzou, Claire, and Jean later go to a dance hall and Claire and Jean, who dance cheek to cheek, fall in love. Although Jean also asks Zouzou to dance with him, she doesn't. She is supposed to love Jean and dancing but it seems that she does not want to dance the European-style ballroom dance because it is not her kind of dance unless she arranges it.¹⁸ When Zouzou is alone at a table, a man approaches her and tries to force her to dance with him but she strongly refuses.

Later in the film where she delivers the laundry to the music hall, Zouzou is once again surrounded by girls when she tries on a stage costume in the back stage of the music hall. They appear happy to see Zouzou in costume and cheer and powder her because she is in love with Jean. She then shows herself in garb to Jean, and he asks her to be on stage because he wants to adjust the stage light. She looks embarrassed but immediately breaks into an improvised "primitive" dance again. Since Jean is testing the light from the side, it creates a large shadow of Zouzou upon stage. She is curious of the shadow, and tries the "index finger dance" while looking at the back side of the stage where she can observe her movements (00:50:10). She then tries various moves, shaking her head, "shooting a gun" with her arms, crossing knees, putting her hand on the head, maneuvering her head like a chicken, circulating, walking with "four legs," and kicking her legs high. A large amount of these movements are derived from the Charleston. This dance sequence is more thorough and dynamic than the first one. Like the tap, the Charleston also produces meaning as a dance form. On an emotional level, it is suggestive of a subversive aspect owing to the fact that her dance is unique and more powerful than the ones performed by the dance troupe in the film.

This contrast becomes conspicuous later in the film when Zouzou goes to

the music hall to get a part for the musical. When Jean gets arrested though he is innocent, Zouzou decides to perform on stage to earn money to release him from prison. By then, Barbara the former star elopes with her Brazilian lover and leaves the stage. The producer/director of the show who has already seen Zouzou performing her peculiar dance gives her the main part.

Before Zouzou appears on stage, a lot of white dancers open the show. In fact, in both of Baker's films, elaborate musical numbers similar to the ones in Busby Berkeley musicals are used in the climactic musical sequence, making a contrast between the black and white performers. These white female dancers are what Siegfried Kracauer calls the mass ornament, whereas Baker's is coded as the sole, individual, star with a "face" and agency. According to Kracauer, these girls are no longer individuals, and the "bearer of the ornaments is the mass and not the people, for whenever the people form figures, the latter do not hover in midair but arise out of a community" (76). He goes on to state: these girls "are selected and combined in the aesthetic medium according to a principle which represents form-bursting reason in a purer way than those other principles that preserve man as an organic unity" (83). Therefore, for Kracauer, the mass ornament does not have "any explicit meaning" and thus "inferior to nature" (84). In addition, these girls "are a linear system that no longer has any erotic meaning" (77), thus contrasting with Baker's erotic body. Compared to the mass ornament, Baker's dance is more organic, erotic, individualistic, and has reason.

After the musical numbers by the white dancers, the film presents Zouzou in a cage, singing a nostalgic number, "Haiti" (01:13:08). She is scantily clad save for jewelry and gossamer clothing. She literally embodies a canary in a cage, singing beautifully. Although it is a pretty bird inside the cage and not a fierce beast, this image of her evokes primitivism, plus the stereotypical equation of black people with animals.¹⁹ In addition, at the end of the number, Zouzou jumps off and gets out of the cage (like the birds she lets out in the first part of the film) and pauses like a flapper, which is similar to her image drawn by Paul Colin.²⁰ Although it is problematical, the scene also presents a utopian sensibility in the image of a freed bird and of the free-minded

flapper, and in the nostalgic tune sung in her soprano voice.²¹

Her half naked, erotic body and exotically waxed hair distinguish her from other girls. These attributes also consist of possible sites of power, and what Wendy Martin notes about Baker's tactic is also applicable to Zouzou's:

What needs to be emphasized here is that Josephine Baker used the conventions of gender as well as those of race to achieve success; that is, in addition to playing with the trope of the black savage, she used feminine artifice to successfully arouse the sexual appetites of the white male audience. (313)

The fact that Josephine Baker worked on the construction of the image of primitive woman, either on stage or screen, differentiated her as the other and thus became important for the purposes of political contestation. Her "primitive" and "sexual" image not only lured the audience but also became the resisting site, eventually multiplying her positive attraction as the twofold other.

Baker's racial and sexual otherness, or her singing, dancing, and semi-nude body can consist of Michel Foucault's notion of "multiplicity of points of resistance," which Linda Williams uses in her discussion of pornography:²² "Just as power exists as a multiplicity of force relations rather than a single force, state, or individual, so resistance to power is a 'multiplicity of points of resistance'" (quoted in Williams 56). Williams states:

The value of this plural conceptualization of power, pleasure, and resistance lies in its potential to prevent the feminist critique of phallogocentrism being criticized. It also suggests that resistance can begin anywhere, wherever this power is felt to be oppressed. (56)

Baker's spectacular, erotic body thus assumes "power, pleasure, and resistance," projecting a distinctive image and meaning in the musical.

II. *Princess Tam Tam*

After the success of *Zouzou*, the same production team created another star vehicle musical, *Princess Tam Tam*. Baker's character, Alwina, is a Tunisian Bedouin. Max, a European writer, goes to Africa to seek inspiration for his next novel, and sees Alwina when she is stealing oranges because she does not have any money to buy them. He becomes fascinated by her because she is so different and "natural." The film is overtly colonialist or orientalist from the beginning and the dichotomy between nature and civilization is repeatedly utilized throughout the film.

One day, Max and Cotton, his coworker, are invited to the ruins of Dougga, the remains of an old Roman city, to have lunch with some European tourists. The scene cuts to the ruins and we see Alwina/Baker dance for the first time. Because of the outdoor setting and her costume, the scene probably assumes the most "Africanist" feel among the other dance scenes. Before Alwina starts dancing, we see her descending the steps of the ruins, waving to children who cheer her (00:11:10). The children surround her, and she picks up a black doll whose legs and left arm are bent, bends the other arm of the doll, and imitates its posture with a funny face.²³ She then climbs up the steps while imitating the moves of a chicken, moving her head back and forth, and starts dancing. Her posture still looks like the doll's, implying that Alwina is an incarnation of the black doll. She performs an "authentic" African dance: shaking her head, tapping, and kicking her leg. Baker's use of parody or clowning again implies Henry Louis Gates Jr.'s notion of Signifyin(g) — repetition and revision.

While this part is presented in a long shot, the next move, shaking her breasts, is presented in a closer shot (breasts up), emphasizing the movement and possibly fetishizing her breasts, though they are totally covered.²⁴ Again, this dance also implies the power of Baker's dance and body. The scene also adopts the effective use of cinematic codes, i.e. the use of different shot scale to emphasize movement.

In addition to Baker's dance, the scene also presents a lot of children participating in the "show," playing a flute-like instrument or a drum, clapping with the music, and moving the body with the music or with Alwina's dance. By showing the smiling happy faces of the children, who are sincerely enjoying her dance, not like Max, who always laughs at Alwina, the scene indicates communal harmony between Alwina and children,²⁵ free of any white gaze. This sense of community is also expressed by the horizontal camera movement over the children. Just as the first dance performance in *Zouzzou*, Baker performs in front of a child audience and entertains them with her unusual dance.

While she is dancing, Alwina sees Max and other Europeans on camel. The long shot of them is Alwina's point of view.²⁶ She stops dancing and accompanies them. The Europeans treat her badly, so Alwina puts some soil in a salt container, passes it to them, and runs off. They all make funny faces after eating soil sprinkled food. Max sees what she does and gets even more amused by her. He tries to find her, which is also similar to the plot of *Zouzzou* when the musical director tries to find Zouzzou after seeing her perform. Max then hits upon an idea that he will civilize her and write about the process in his next novel. He pretends to love Alwina and she falls in love with him, although she does not seem to clearly understand what that is.

Baker's singing is also an important spectacle in this film, just like in *Zouzzou*. In a kind of a date scene, where Alwina and Dar, Max's servant, go on a boat ride, she sings a song about celebrating the ocean (00:30:59).²⁷ She is presented in a close-up, and the scene cuts to close-up shots of the tip of the boat and the man's rowing hand, which are Alwina's points of view. The scene shows fragmented parts of the man and the boat, suggesting that she is the one watching, although she is also watched by Dar. In addition to the song's calm pace, Alwina/Baker's soprano voice and the shots of the ocean, which match the lyrics, present a sublime sensibility quite different from other scenes. Additionally, the camera also moves horizontally as she sings, which recalls the camera movement used in the first dance sequence with the children.

As soon as Max and Coton start the project, however, Max decides to go back home because his wife back there has been seeing Maharajah, a rich Indian man. Being jealous, Max decides to finish his novel in one day, using his imagination. The following part of the film presents the content of his novel, *Civilization*.

Alwina gets dressed nicely, takes piano and math lessons, and becomes ready to go to Europe. Max introduces Alwina as the princess of Paradou, and takes her to the opera, horse races, etc., making his wife jealous. However, Alwina is not really happy about staying in the lavish room with no sunshine and visiting various places where the high-society people go. In fact, in the scene where Alwina sits alone in her room, listening to eastern music on the radio, the long shot of her behind a fence-like object appears similar to Zouzou in the birdcage; she is longing to go back home.

Being fed up with pretending to be a princess, Alwina decides to go to the places where “real people are having fun.” She and Dar go to an amusement park and a bar. Then they enter a sailors’ dive where black people are playing music and singing songs. After listening to the band’s performance for a moment, Alwina starts singing a sentimental song (00:53:51). The lyrics, “Under the African sky, each moment seems better than anywhere else,” remind us of the “Haiti” number in *Zouzou*. Just as Zouzou presents a nostalgic sense with the Haiti song, Alwina’s singing offers a similar quality and tone. Everybody in the bar listens to her song in quiet contentment, which implies that her song creates a sense of community among the working class people. This communal sense is reinforced in the circular camera movement while Alwina is singing. The shot seems to get disrupted when some upper-class white customers enter the bar but the camera nonetheless completes its 360-degree circular movement, returning to Alwina. Although these upper-class white people somewhat interrupt the scene by entering late during the “show,” the shot implies an all inclusive, utopian sense.²⁸

Alwina then performs her “savage” dance in front of the customers. She shows her back side to the camera/us, proving that “the rear end exists,”²⁹ taps, and kicks her legs high to the left and right. She also imitates the

moves of the swimmer and the wave, probably because the place is a sailors' dive. Then, as the tempo of the music quickens, she taps faster, jumps forward, drinks a glass of liquid without using her hands, and shakes her breasts quickly. She also dances with a man to slower music, kicking her legs to the back, and finishing with ballet turns.

This dance sequence also presents an African American vernacular style; however, compared to the first one, it is more improvisational and hybrid, incorporating European style or different moves such as the wave which also looks like the hula. Baker is probably most well known for her banana dance or her image of a primitive African; however, as critics point out, her dance and persona are more complex and ambiguous as this dance sequence implies. Karen C. C. Dalton and Henry Louis Gates Jr. state that she is "a true *vedette*. She was at once erotic and comic, suggestive and playful, intense and insouciant, primitive and civilized" (918). They also describe her as the embodiment of both "the energy of *le jazz hot* and the elegance of the black Venus" (918). Farimah Tobing Rony also points to the hybridity of Baker's image: "Because of the hybridity of the stereotyped images she embodied, both spectacular Primitive and fashionable French star, the figure of Baker is susceptible to disparate interpretations" (199).³⁰ The pastiche style in this sequence suggests this hybrid image of half-civilized Alwina, as well as her creativity, improvisational skill, and subversive potential.

In addition, this scene also presents a lot of reaction shots of the "audience" or the customers, black or white, in the night club, looking curious and admiring or enjoying her dance, except for Lucie (Max's wife)'s friend who scorns the "princess." The scene additionally suggests Alwina's power to attract the audience, breaking the boundaries among people through dance and creating a community; the "princess" dances with a lower-class European, and everybody including the black musicians and the white bartender is equally fascinated by her dance. Furthermore, there is a woman who appears to be "wearing a blackface" among the audience. This could imply the filmmaker's effort to add more diversity within the community.

In the next scene, Lucy's friend immediately tells Lucy about what she

saw at the sailors' dive, and Lucy comes up with an idea that everybody should see the princess's dance to make a fool of her husband. She asks Maharajah to hold a large party and invite aristocrats, the princess and her husband.

Like the last stage performance in *Zouzou*, the party starts with a show by the "mass ornament." As Lucy planned, Alwina dances her "savage dance" at the party after being made to get drunk by Lucy's friend. Alwina takes off her shoes, descends the spiral stairs, removing her silver dress, underneath which she wears a black dress with long slits, and dances energetically. As in the first dance scene, she pauses like the black doll, shakes her bottom, breasts, and head, shows her back to the audience, and kicks her legs. In this sequence, we also see close-ups of her face as well as of a black percussionist and his drum along with other musical instruments. There seems to be no such a percussionist in the diegetic space,³¹ however, the film shows him by juxtaposing images of the percussionist and Alwina through editing. As the dance gets close to the end and reaches the climax, the pace of the editing concurrently increases. This interaction also implies the call and response style of an African American tradition.

In addition, Brenda Dixon Gottschild's definition of Africanist dance—polyrhythm ("dancing with two or more centres operating simultaneously"), ephebism ("youthful energy and dynamism"), and high affect juxtaposition ("the sudden changes of dynamics")—characterizes Alwina/Baker's dance in this sequence, which is also applicable to Baker's banana dance (Burt 68).³² In other words, the circular hip movement, a flexible and sensitive body movement, quick, unexpected moves, her smile, etc. in this sequence are Africanist. However, as I state above, Alwina/Baker's dance is not only Africanist but very much in the tradition of African American vernacular dance practice. That is, Baker's dance in this scene is her creation or Signifyin (g) that assumes "irony, multiple meaning and innuendo" (68). Therefore, her dance is not just a performance but a site of contention.

In addition, the juxtaposition of two different kinds of dance in this part of the film again plays an important role. This juxtaposition helps to emphasize

the energy, vitality, spontaneity, and freedom of black dance, providing an alternative to civilization and dehumanization of the Western dance.³³ The fact that Baker is dancing in front of the white dancers moving mechanically in the background, also helps to emphasize her energetic dancing body.

When Alwina finishes dancing, the aristocrats applaud and go up to the stage, surrounding and cheering Alwina. They even chase her off the stage. In addition, the scene includes the camera panning over clapping hands, though briefly, which is the similar camera movement seen in other performance scenes. The scene projects the image of a black performer succeeding in captivating the white audience and being successful through creative, African American dance, subverting a traditional sense of race and sexuality.

Conclusion

The performance sequences therefore present not only Baker's natural, primitive, or erotic body, which contrasts with the "civilized" one, but also Josephine Baker's creative force and powerful dancing body, which provides multiple and subversive meaning. Each scene implies the complex mixture of various signifying practices as well as black female sexuality that affected the constitution of Baker's performance. As a musical or entertainment, *Zou-zou* and *Princess Tam Tam* present the slippage of colonialism and patriarchy through the dance music numbers, presenting utopian moments in the interaction of the performer and the audience, in which racial, gender, and class boundaries becomes blurred into a communal fusion. Spectacle in *Zou-zou* and *Princess Tam Tam* is thus not just some necessary element of the musical but a site where Baker's complex persona and subversive energy emerge.

Notes

- 1 Baker and Abatino said they were married but marriage was nonexistent (Rose 115-16).
- 2 Their financial situation also restricted their access to new technologies, and filmmakers also had to improvise on occasion (Rose 160). See also Vincendeau

(11) for the industrial situation.

3 Dyer goes on to state:

Just as it [entertainment] does not simply 'give people what they want' (since it actually defines those wants), so, as a relatively autonomous mode of cultural production, it does not simply reproduce unproblematically patriarchal-capitalist ideology. Indeed, it is precisely on seeming to achieve both these often opposed functions simultaneously that its survival largely depends. (18)

4 When she asked Abatino why Zouzou couldn't both be successful as a performer and get the man, he answered, "Zou-Zou is a star. She lives for her work. Like you" (Rose 162).

5 According to Rose, Baker was taught by ballet choreographers, but she apparently forgot the steps, ending up improvising her own (58). Sieglinde Lemke also states, "Baker created dance movements as she went along, apparently on the spot" during her early career (109).

6 *Zouzou* can loosely be categorized as what Rick Altman calls the "show musical," which presents the production process of the performance and the way show girls, producers, etc. interact with each other behind the stage, as well as the show itself. See Altman, "The Musical" (300). *Princess Tam Tam*, on the other hand, is not about show biz per se, but the film also includes elaborate dance performance by professional dancers.

7 Papa Melé seems actually to say "a Chinese woman and a redskin [peau-rouge]" (Ezra 100), but in this paper, I will quote from the English subtitles of the DVD because of my limited command of French.

8 For a useful account of Freudian and Marxist fetish, see Williams, 103-06.

9 For a detailed analysis on the importance of African American tap dance in the musical, see Clover, 722-47.

10 Another example of the step Baker performed is called "Through-the-Trenches," in which "she crouched, bent at the waist, and pulled each leg forward while seeming always about to fallen her face," mimicking "the way soldiers moved in a crouch to avoid sniper fire" after WW I (Rose 47). See Sterns and Sterns for the details about the Charleston and other dance styles.

11 Kraut also notes that Baker's dance practice is "firmly rooted in African American vernacular dance traditions" (437). She continues: "The black vernacular dances [...] were indeed repositories for African retentions and transformations. And with its polycentric, polyrhythmic, and angular qualities, Baker's dancing manifested a number of African-derived aesthetic imperatives" (440). It is also of note that in the scene where Jean is writing a postcard in an "exotic country," we see a Polynesian kind of dance by a bare-breast woman (00:09:06). Although she may be coded as a

- same kind of “savage” like Zouzou, her smooth dance contrasts with Baker’s angular dance in the following scene.
- 12 Kraut also notes that Baker was signifying and argues, “Baker developed ways of distancing herself from the stereotypes even as she reproduced them” (438).
 - 13 Child Zouzou also appears in a mirror when she is introduced, and in two mirrors in a later scene.
 - 14 In fact, she jumps off the table she is on and “gets out of the frame” just like she jumps off the birdcage later in the film, although she again gets in the frame with the girl soon afterward.
 - 15 Another oft-discussed issue surrounding Baker is her race and gender in relation to her black/Creole, erotic body. In the critical discourse of the black woman’s body, the Hottentot Venus of the 19th century is often compared to Josephine Baker. Because of her huge buttocks, Hottentot Venus excited scientific and ethnographic curiosity, and participated in or aroused the discourse of black female sexuality as deviant or hypersexualized. In the 1920s in Europe, however, Baker rewrote the collective image of black female sexuality, represented by Hottentot Venus, in the process of constructing her stardom and became popular among Europeans (Lemke 100). In other words, Baker’s nude body could project an image of a normal, healthy black female, even though it was still an exotic one. Lemke also notes, “Far from being a passive object of the voyeuristic gaze, as the Hottentot Venus had been, Baker was an exhibitionist who did everything possible to turn her spectators into voyeurs” (103). See Coffman, Stuart, and Kelly among others for the details about Hottentot Venus and comparisons of her to Baker.
 - 16 Kelly Conway calls this singing performance “realist,” distinguishing it from the latter one performed in the *bal musette* or “spectacular.” For a close analysis of this and other singing performance scenes, see Conway, 139-44.
 - 17 The film’s presentation of communities has to do with the contemporaneous climate in France. Elizabeth Ezra argues that the film is about nostalgia, and states that in 1934:

traditional structures of community were being threatened by both the right and the left; between the right-wing leagues and the Popular Front, blueprints for new communities were projected onto the ruins of the Third Republic. Film was rapidly creating new representations of community as well as new communities of spectators. (102)
 - 18 Because Baker’s dance did not apply the static poses derived from European tradition, supporters of the Resistance admired Baker as a symbol of freedom during WW II (Martin 320).
 - 19 This scene suggests Baker as an ethnographic and erotic spectacle, and being

- doubly fetishized. For a discussion of Homi Bhabha's "ambivalence" and Freudian fetish in relation to Baker, see Coffman, 387-90.
- 20 His primitivist/modernist drawing of Baker and other black people are among the famous representation widely circulated at that time. He also created posters for Baker's shows. In the film, Zouzou walks in front of her poster drawn by Colin (his signature appears in the upper right side of the poster). Colin's *Le Tumulte Noir* which contains a few images of Baker is one of the famous collections on black subjects. See Whelchel for details.
 - 21 Dyer emphasizes the way in which musicals present utopianism "at the level of sensibility, [...] an affective code" for which nonrepresentational signs such as "colour, texture, movement, rhythm, melody, camerawork" play a significant role (18).
 - 22 Kobena Mercer also offers positive or subversive interpretations of the pornographic image. See "Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe" in *Welcome to the Jungle*, 171-220. Also, issues of the black female body in the 19th century and the early 20th century are often discussed in relation to painting and also photography and the white body, although they are not limited to these areas. See, for example, Wilson, Gilman, and Chadwick.
 - 23 This scene has an autobiographical implication, since Baker "learned a lot from mimicking rag dolls whose arms flopped around at wonderful, awkward angles and in odd, unpremeditated gestures" (Rose 47).
 - 24 For a discussion of black body parts and gaze, see Coffman, 381-83.
 - 25 This scene also has an autobiographical connection; Baker adopted many children of different races to prove that "race" is a constructed notion.
 - 26 In both films, we see several POV shots of Alwina. It is of note that in many cases, she is watching men or the man she loves with another woman; for example, in *Zouzou*, she accidentally sees Jean and Barbara hugging, and Jean and Claire smiling to each other and waking hand in hand when he gets out of prison. In *Princess Tam Tam*, Alwina peeps at Max in the villa from outside after she rides on the bumper of his car to escape from the police and comes to the villa by accident. In the last part, she also sees Max and Lucy kissing in the car.
 - 27 The lyrics express a positive aspect of the ocean: "The sea responds to our efforts. And tomorrow will make us strong. The road of happiness is the ocean."
 - 28 For a discussion of a utopian vision of the working class in this scene in relation to the Third Republic, see Ezra, 126-27.
 - 29 A comment by Baker. She goes on to state, "I see no reason to be ashamed of it. It's true there are rear ends so stupid, so pretentious so insignificant that they're

- good only for sitting on" (Rose 24).
- 30 Michel Fabre argues that Baker's dance was "a highbrow aesthetic contribution" in Europe, in the same way that Jazz was received there, making her success exceptional (128). According to Archer-Straw, Baker was packaged to provide an identity that satisfied refined bourgeois taste (133).
- 31 In fact, a series of close-ups in the latter part seems to be shot in a different space and edited together.
- 32 For a detailed description of the banana dance and Africanist implications, see Burt, 67-68.
- 33 Joel Dinerstein's comments on Ziegfeld girls are relevant; they "represented precision, not individuality. Energized, dynamic, individualized motion was reserved for the ethnic stars" (192).

Works Cited

- Altman, Rick. "The Musical." *Oxford History of World Cinema*. Ed. Geoffrey Nowell-Smith. New York: Oxford University Press, 1996: 294-303.
- Archer-Straw, Petrine. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. New York: Thames & Hudson, 2000.
- Burt, Ramsay. "'Savage' Dancer: Tout Paris Goes to See Josephine Baker." *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*. London; New York: Routledge, 1998: 57-83.
- Chadwick, Whitney. "Fetishizing Fashion / Fetishizing Culture: Man Ray's *Noire et blanche*." *The Oxford Art Journal* 18:2 (1995): 3-17.
- Clover, Carol. "Dancin' in the Rain." *Critical Inquiry* 21 (Summer 1995): 722-47.
- Coffman, Elizabeth. "Uncanny Performances in Colonial Narratives: Josephine Baker in *Princess Tam Tam*." *Paradoxa*, 3.3/4, 1997: 379-94.
- Conway, Kelley. *Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film*. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004.
- Dalton, Karen C. C. and Henry Louis Gates, Jr. "Josephine Baker and Paul Colin: African American Dance Seen through Parisian Eyes." *Critical Inquiry* 24 (Summer 1998): 903-34.
- Dinerstein, Joel. *Swinging the Machine: Modernity, Technology, and African American Culture between the World Wars*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2003.
- Dyer, Richard. *Only Entertainment*. London; New York: Routledge, 1992.
- Ezra, Elizabeth. "A Colonial Princess: Josephine Baker's French Films." *The Colonial*

- Unconscious: Race and Culture in Interwar France*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2000: 97-128.
- Fabre, Michel. "International Beacons of American Memory: Alexandre dumas Père, Henry O. Tanner, and Josephine Baker as Examples of Recognition." *History and Memory in African-American Culture*. Ed. Geneviève Fabre and Robert O'Meally. New York; Oxford: Oxford University Press, 1994: 122-29.
- Gates, Louis Henry. Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Gilman, Sander L. "Black Bodies, White Bodies: Toward and Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." *Critical Inquiry* 12 (Autumn 1985): 204-42.
- hooks, bell. "Performance Practice as a Site of Opposition." *Let's Get It On: The Politics of Black Performance*. Ed. Catherine Ugwu. Seattle: Bay Press, 1995: 210-21.
- Kelly, Mary Kate. "Performing the Other: A Consideration of Two Cages." *College Literature* 26.1 (Winter 1999): 113-36.
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimer Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Kraut, Anthea. "Between Primitivism and Diaspora: The Dance Performances of Josephine Baker, Zora Neale Hurston, and Katherine Dunham." *Theatre Journal* 55 (2003): 433-450.
- Lemke, Sieglinde. *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998.
- Martin, Wendy. "'Remembering the Jungle': Josephine Baker and Modernist Parody." *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Ed. Elazar Barkan and Ronald Bush. Stanford, California: Stanford University Press, 1995: 310-25.
- Mercer, Kobena. *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.
- Rony, Farimah Tobing. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham; London: Duke University Press, 1996.
- Rose, Phyllis. *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*. New York: Doubleday, 1989.
- Silverman, Kaja. "Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image." *Camera Obscura* 19 (Winter 1989): 55-85.
- Sterns, Jean and Marshall Sterns. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. New York: Schirmer Books, 1968.
- Stuart, Andrea. "Looking at Josephine Baker." *Women: A Cultural Review* 5.2 (1994): 137-43.

- Vincendeau, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. London; New York: Continuum, 2000.
- Welchel, Harriet, ed. *Josephine Baker and La Revue Nègre: Paul Colin's Lithographs of LeTumulte Noir in Paris, 1927*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1997.
- Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible."* Berkley: University of California Press, 1989.
- Wilson, Judith. "Getting Down to Get Over: Romare Bearden's Use of Pornography and The Problem of the Black Female Body in Afro-U.S. Art." *Black Popular Culture*. Ed. Gina Dent. Seattle: Bat Press, 1992: 112-122.

Filmography

- Princess Tam Tam*. Dir. Edmond T. Gréville. Perf. Josephine Baker, Albert Préjean, Robert Arnoux, and Germaine Aussey. Arys Production, 1935. DVD. Kino International, 2005.
- Zou Zou*. Dir. Marc Allégret. Perf. Josephine Baker, Jean Gabin, Pierre Larquey, and Yvette Lebon. Arys Production, 1934. DVD. Kino International, 2005.

Acknowledgement

I would like to express my appreciation to Dr. Rosalind Galt, Mr. Yukinori Tokuyama, and the anonymous reviewers of the editorial board for their helpful comments on the previous versions of this paper.

ギャングとカウボーイ

—『ハイ・シエラ』と1930年代ギャング映画
サイクルの終焉

長谷川 功一

はじめに

ハンフリー・ボガート主演、ラオール・ウォルシュ監督の『ハイ・シエラ』(*High Sierra*, 1941)は、1930年代のギャング映画サイクル¹の終焉を告げる作品として一般的に位置づけられている。周知のようにギャング映画のブームは、『犯罪王リコ』(*Little Caser*, 1931)、『民衆の敵』(*The Public Enemy*, 1931)、『暗黒街の顔役』(*Scarface*, 1932)といった作品の相次ぐ公開と興行的成功により始まった。どの作品も野心的な主人公が犯罪組織の底辺からトップまで登りつめ、富と権力を獲得する軌跡を描く点で共通している。このようなアメリカン・ドリームの暗黒版の達成が、アル・カポネのような大衆ヒーロー的犯罪者の存在や大恐慌後の社会不安を背景に、大衆に強くアピールしたのである。だが最後には必ず殺される運命にあるとはいえ、犯罪者を英雄視する姿勢への世論やマスコミ、それにヘイズ・オフィス(1934年から倫理コードを強制的に映画会社に守らせる権限が付与された)からの批判や圧力が高まり、なおかつ多くの類似作品が映画市場に流れ込んだために、ギャング映画の古典期はわずか数年で終わってしまう。その後はこのフォーミュラの変奏期に入り、典型的なギャング俳優であるジェームズ・ギャグニーやエドワード・G・ロビンソンを悪と闘う捜査官の側に置いてみたり、あるいは『汚れた顔の天使』(*Anges With Dirty Faces*, 1938)や『彼奴は顔役だ!』(*The Roaring Twenties*, 1939)などのように、ギャングの発生と存在を一種の社会問題として捉える視点が導入されたりする(Balio 283-285, 290-293)。

『ハイ・シエラ』はこのように多様化してきたギャング映画に対して、

もうひとつの「新しいヴァリエーション」(Gomery 9)として登場した。この映画が古典的ギャング映画に対して示した新しさとは、次の三点に要約できる。主人公ロイ・アール(ボガート)のギャングらしからぬロマンティックな性格、彼の犯罪活動の舞台が都市ではなくカリフォルニアの荒野と山地であること、そして彼の軌跡が古典的なギャング・ヒーローの運命とは異なることである。トーマス・シャッツが指摘するように、『ハイ・シエラ』は古典的なギャング組織の武勇伝の特徴を有していたが、このジャンルの月並みなセッティングとキャラクターの限定をかなり大胆に押し広げたのである(Schatz 113)。だがそのようなフォーミュラの大胆な拡張は、その有効性が既に失われつつある事実を逆説的に物語るものでもあった。フランク・マンチェルの言葉を借りれば、「そのノスタルジックなプロットは、大恐慌期のフォーク・ヒーローに対するハリウッド流の決別の辞だった」のである(Manchel 104)。ハリウッドの犯罪映画は、『ハイ・シエラ』の九ヵ月後に公開された、同じボガート主演の『マルタの鷹』(*The Maltese Falcon*, 1941)からフィルム・ノワールの時代に入る。

本稿は、今要約したような『ハイ・シエラ』の一般的な映画史的理解を引き継ぎつつ、古典的ギャング映画のフォーミュラの有効性がまさに失効してゆく運動を同作品のなかに読み込もうと試みるものである。以下で議論してゆくように、30年代ギャング映画には西部劇の裏面的側面があり、それは都市文明とフロンティア(自然)との対比という形式で内在している。この内在関係が『ハイ・シエラ』では、荒野をさまよう都会のギャングであるロイに反転されて投影されているために、ロイは30年代ギャング映画の映画史的位相を象徴する指標としても機能しているのである。それゆえロイがラストで死ぬとき、それはまさしくギャング映画サイクル終焉の象徴として読み取れるのだ。ただし『ハイ・シエラ』はクライマックスにおいてギャング映画から急速に離脱して、それまでは潜在的文脈であった西部劇的モチーフを前面に押し出してくる。その結果、ロイはギャングではなく一種の西部劇的ヒーローとして死ぬことになるのである。この物語空間の土壇場での転換が、ギャング映画サイクルに終止符を打つだけでなく、それをボガートというペルソナと共にフィルム・ノワールへと媒介してゆくのである。それゆえ本稿の主眼は、同作品におけるギャング映画と西部劇の内在関係がロイの人物像にどのように反映され、そしてそれ

がラストでどのように変換されるかを読み解くことに置かれるであろう。

I. 『ハイ・シェラ』と古典的ギャング映画

『ハイ・シェラ』には古典的ギャング映画と共通する要素と、それから逸脱する側面がある。物語は主人公ロイ・アールがシカゴの刑務所を特赦で出所する場面から始まり、入獄以前のボスに頼まれて、他のメンバーと共に強盗を計画し実行する様子を描く。標的は山間地にある高級リゾートホテルの金庫である。この計画は成功するが、ロイは仲間の密告により指名手配されてしまい、警官隊によってシェラネバダ山脈に追いつまれ、最後はそこで射殺される。このように、主人公がギャングであること、彼による強盗と殺人の大胆な実行、そしてラストにおける警官隊との撃ち合いという要素は、古典的ギャング映画と共通しており、この作品が確かに同ジャンルの延長線上にあることを示している。だがこの映画を特徴付けるのはむしろ、古典的作品からは逸脱する側面である。それらは先にも触れたように、ロイのギャングとしての人物像、ロイが行動する環境、そして彼の運命の軌跡の三点である。

ロイは、古典的なギャング・ヒーローであるリコ(『犯罪王リコ』)、トム(『民衆の敵』)、トニー(『暗黒街の顔役』)の人物像とは明らかに異なる人物である。これら先行する三人は野心と自信と攻撃性の固まりであり、金と地位の獲得のためならば徹底的に冷酷になれる人間である。一方のロイはギャング特有の冷酷さの裏に、犯罪者らしからぬロマンティックな資質を秘めている。映画がロイの性格に関して最初に与える示唆は彼の冷酷さではなく、詩人的な側面なのである。出所したロイが最初に行く場所は、子供たちの歓声が響き渡る公園だ。そこでロイは木々の緑や自然の環境に浸るのである(DVD再生における経過時間では2:22→2:52)。またその後もロイは、子供時代を過ごした、故郷のインディアナの農村にも立ち寄ったり(5:07→6:24)、彼がやがて好意を寄せるようになる娘ヴェルマといっしょに夜空を見上げて、星の話に興じたりもする(27:11→28:23)。またロイが社会的弱者(足に障害があるヴェルマ、農地を没収されたヴェルマの祖父、バンガローの黒人ボーイ)に対して共感を抱く人物であることも描写されている。ロイは必要とあれば躊躇なく相手を殴り、銃の引き

金を引く暴力性を有しているが、同時に、ダグラス・ゴメリーの言葉を借りれば、「夢見る人、自然の人 (a dreamer, a man of nature)」(Gomery 25)でもあるのだ。

このようなロイの人物像は、ボガートがそれまでの犯罪映画で演じ続けてきた、決まりきった悪役像から脱却する機会を彼に与えることにもなった。ボガートはブロードウェイ劇『化石の森』(*The Petrified Forest*)で演じた脱獄囚役によって、初めて俳優としての注目を浴び、この戯曲の映画化作品(同一タイトルで1936年公開)で再び同じ悪人役を演じたことにより、その「冷笑的な無情のギャングスター」像が定着してしまったのである。そのためボガートは以後も、映画のエンディングを待たずに途中で殺されてしまうような二流の悪役ばかりをやらされるはめに陥ったのだ(ベンチリー 81-91 / Manchel 99)。『ハイ・シェラ』はそうしたボガートのキャリアの転換点となったのであり、彼はこの作品で初の主役を演じると同時に、「ロマンティックなヒーローとなり得る脱獄囚を初めて演じるチャンス」を得たのである(フリードリック 126)。そしてボガートが、続く『マルタの鷹』と『カサブランカ』(*Casablanca*, 1942)の成功によってスターとしての地位を不動のものとし、ノワール期を代表する俳優の一人になっていったことは、誰もが知っている映画史的事実である(加藤 56 / Schatz 218)。

『ハイ・シェラ』の二点目の特徴は、ロイの活動場所が古典的ギャング映画の舞台設定とは異なっている点である。従来のギャングは都市で悪事をなす。「彼は高度な都市文明の産物なのである」(Shadoian 4)。ところが都会的環境はロイには無縁である。彼の舞台は広大な荒野であり、アメリカ有数の山脈地帯である。強盗計画を練る場所も建物の一室や地下室ではなく、豊かな自然に囲まれたバンガローの中だ。このように『ハイ・シェラ』はギャング本来の生息場所である都市からロイを引離して、自然のなかに置く。ギャング映画の慣習を大きく逸脱するこの設定は、都市人ではなく自然人としてのロイの側面を引き出すように機能している。ギャングとして都市文明を背負いながらも、同時に広大な自然空間を愛するロイには、カウボーイ的な資質が色濃くにじんでいるといえよう。

このように新たなギャングスター像と活動環境を与えられたロイはまた、従来のギャング・ヒーローとは異なる運命の軌跡を描く。古典的ギャ

ング映画では、主人公は犯罪組織の最低辺から頂点までのぼりつめ、その直後に転落するのが常であった（敵対する組織または警察に殺されるか、貧民街の住民に逆戻りする）。ところが『ハイ・シェラ』ではそうした出世と没落という定式から、出世という局面が抜け落ちているのである。ロイの出所というオープニングからして、物語の開始以前に彼の転落（逮捕と入獄）を示唆しているし、強盗成功後もロイの運命は好転せず、警察に射殺されてしまうからである。ここにはロイの上昇の契機は存在せず、あるのは転落一辺倒の軌跡だけである。

ジャック・シャドイアンはこうしたロイの没落のみの過程に、この映画がギャング映画のフォーミュラにもたらした大きな変化を読み取っている。

その基本的な構造は古典的なパターン、つまり大物の出世と没落に則っているが、違いがひとつあり、それはこのパターンが転倒させられていることである。ここには出世はなく、全て没落であるのだが、落ちることによってヒーローは上昇するのである。彼は排水溝のなかでみすばらしく死ぬのではなく、高貴に、山のふもとで死ぬのであり、彼の死は自由と等値されている。世界と道徳的判断を超越することにより、古典的なギャングは望みうるものの中で最高のものを獲得したのである (Shadoian 79)

すなわちロイが希求していたものは、古典的ギャングが欲求していたような財産・地位・権力のような現世的な欲望ではなく、現状を超越するような精神的な価値だったのである。この理想主義に殉じる死は、ロイが映画のラストにおいてギャングとは異質な人物に変容していたことを示唆しよう。この変容プロセスこそが 30 年代ギャング映画に終止符を打つ運動なのであるが、それを解く鍵はロイ独特の性格のなかにある。

Ⅱ. 都会人と自然人

古典的フォーミュラから逸脱する『ハイ・シェラ』の三つの特徴はそれぞれ個別のものではなく、いずれもロイの特異な性格の反映とみなせる。その特異性とは、ロイの内面における都会的資質と自然的資質との葛藤で

ある。既に見たように、ロイはギャングであるが、同時に森や夜空に想いをさせることもできる人物だ。彼には都会人と自然人の二面性があるのだ。問題なのはその二面性が共存せずに、対立してロイを内面から苦しめていることである。この葛藤がもっとも明快に示されるのは、ある深夜のバンガローでの場面である(44:06 → 45:17)。睡眠中のロイは悪夢でうなされながら、脱獄して田舎に帰りたい、子供時代を過ごした「さわやかなインディアナの農場」に戻りたいと切々に訴えるのだ。ここでは刑務所と農村が対立する価値観として提示されている。前者は都市的な価値観の象徴であり、彼の自由を束縛する制度(「俺を引き止めるな!」とロイは思わず叫ぶ)として表象されている。後者は言うまでもなく彼の自然人の資質の反映である。この悪夢の場面は、それら二つの価値観がロイの内面において矛盾し衝突していることを端的に物語っているのだ。

こうしたロイの内面における都会人と自然人という二つの資質の衝突は、二つの対立軸に沿って構造化されている。ひとつが現在と過去という時間軸における対立である。既に述べたようにこの対立軸では、ギャングという現在の境遇に対してインディアナの田舎で過ごした子供時代が肯定的に捉えられている。この葛藤はロイの内面に秘められており、悪夢のような間接的な形でしか表出しない。これに対してもうひとつの対立軸では、この葛藤がロイの前に現れる二人の女性、マリー(アイダ・ルピーノ)とヴェルマに投影されている。彼女たちは対照的な女性である。マリーはいわばロイの同類であり、家族という監獄を逃げ出してダンサーになった後、強盗実行メンバーのひとりに連れられてアジトまで来た女だ。一方のヴェルマは、オハイオの農場が没収された後、祖父母に連れられてロサンジェルスまでやって来た生娘であり、足に障害を持っている。彼女たちの存在がロイの二面性に対応していることは容易に見て取れる。マリーは都市人としてのロイを理解する女性であり、ヴェルマはロイの自然人の側面を引き出す女性だからである(農民であるヴェルマの祖父とロイの相性の良さも、ロイの自然的気質を強調する)。パム・クックとクレア・ジョンストンが、ウォルシュ作品では「女性の主人公は男性のヒーローにとって、彼の隠れた秘密に光を投げかける、映画テキスト内におけるエージェントとなる」と指摘しているように(Cook / Johnston 95)、彼女たちはロイが抱えこんでいる葛藤を照射する存在なのである。言い換えると、ロイの葛

藤は、二人の女性のどちらを選ぶかという具体的な選択の問題としても提示されているわけだ。この対立軸は、ロイがマリーのいるアジトとヴェルマが住む都会の住居の間を何度も往復することによって示されるように、空間軸に沿って配置された現在形の対立構図である。

以上のようにロイの葛藤は時間軸と空間軸に沿って構造化されているが、両者はもちろん連動している。この葛藤を解消するためにロイが出来ることは、マリーとヴェルマのどちらかを選ぶかということだ。ここでロイが正しい選択、すなわち自然人としての本能に従ってヴェルマを選択するならば、現在の葛藤が解消されると同時に、現在と過去のねじれも消失することになる。そしてロイは実際に彼女に求婚するのだが、ヴェルマはロイの申し出を断ってしまう(51:30 → 54:05)。この時点でロイがそれまでの人生を清算する機会は失われてしまうのだ。唯一残された選択は葛藤を抱えたままマリーと一っしょになり、強盗を成し遂げ、ギャング人生を続けることである。そして映画はロイの運命をまさにそのように描くのである。

このようにロイの内面における都市人と自然人の対立が彼の行動力の源泉であり、物語の駆動力となっている。この葛藤を解消しようとする衝動、すなわち現在の障害を乗り越えて自然と調和した生活を取り戻そうとする理想主義がロイを突き動かすのである。一方でロイに体现される都市と自然の対立構図は、ギャング映画には収まりきれない広がりも有している。それはフロンティア神話という大きな文化的文脈とも呼応するのである。

Ⅲ. ギャング映画とフロンティア神話

30年代ギャング映画はフロンティア神話を内包している。ギャング映画は都会に渦巻く欲望を描きながらも、フロンティア閉鎖という歴史的事実を含意しているからである。ステュアート・M・カミンスキーは『犯罪王リコ』の主人公が田舎から大都市に出てきて出世したことに言及して、「リコは、アメリカの新フロンティアである巨大な複合産業都市で出世するために、フロンティアの残響が響く田舎のアメリカを去るのだ」と指摘する(Kaminsky 51)。全ての西部劇の前提には、たとえ明確に言及されない場合でも、出世と栄達の機会を求めて東部のメトロポリスから荒野へと

旅立った白人たちによる西部開拓の史実が横たわっている。それゆえギャング・ヒーローが出世のために田舎から都市へおもむくことは、そのような西部開拓の歴史とは逆のパターンとなるのだ。この意味でギャング映画は、フロンティア神話の最大の媒介者である西部劇のちょうど裏返しともみなせるであろう。西部劇がアメリカン・ドリーム of 表の顔を描くならば、ギャング映画はその裏面を取り上げるのである。

しかし両者はフロンティアの意義を正反対に捉える。西部劇の暗黙の了解事項が、依然として開いているフロンティアの存在ならば、ギャング映画のそれはフロンティアの閉鎖だからである（フロンティア消滅は一般に1890年頃とされている）。シャドイアンが指摘するように、「すべてのギャング映画は、フロンティアが消失して久しい時代を舞台にしており、都市で成り上がるという以外の華々しい出世の可能性はしぼんでしまったのである」（Shadoian 7）。ここで都市とフロンティアが時間的及び空間的に対照的に捉えられていることに留意すべきであろう。都市の表象としてのギャング映画はフロンティア閉鎖後に出現したのであり、両者の間には空間的かつ時間的な懸隔が存在する。つまり30年代ギャング映画とは、フロンティア閉鎖という歴史的出来事が、当時の都市文明に対して与えた影響を内包したジャンルなのである。

だが『ハイ・シエラ』はこの都市とフロンティアの関係を転倒させている。この映画の主な舞台は荒野か山地であり、ギャング本来の活動場所である大都市はほとんど登場しない。だが都市はこの映画から消失しているわけではなく、ちょうど古典的ギャング映画がフロンティア閉鎖を内包しているように、『ハイ・シエラ』はギャングの起源としての概念的な都市を内包しているのだ。この都市の概念は、病床からロイに強盗を指示する高齢のボスの存在によって象徴されている。このボスはロイに向かってギャングの現役時代をひたすら懐かしみ（29:41→31:43）、また強盗の成功を知ることなく途中で息絶えてしまう（1:04:51→1:05:23）。彼の死はギャングの栄光時代、すなわち出世の可能性に満ちた都市の時代がもはや過ぎ去った事実を端的に示しているのだ（現実の世界においても『ハイ・シエラ』公開までに、ギャングの全盛期は過ぎていた）。それはギャングがやりたい放題に暴れていたかつての都市環境なのだ（Shadoian 72, 75）。すなわち荒野を舞台とする『ハイ・シエラ』は、かつてギャングが華々しく活

躍した時代のノスタルジックな都市像を内包しているのである。

このように古典的ギャング映画と『ハイ・シエラ』は、都市とフロンティア（自然）との関係という側面から見ると、表裏の関係にあることが分かる。どちらにおいても都市とフロンティアは単純に空間的に対立しているのではなく、時間的なズレを含んだ対抗関係に置かれている。それぞれが過去のフロンティア像、過去の都市像を自らの世界の立脚点に据えているのである。ここで先に論じたロイの葛藤、すなわち彼の内面における都市と自然の対立が、時間軸と空間軸の二つの軸に沿って構造化されていたことを想起するならば、このロイの立場とは、古典的ギャング映画がアメリカ映画史に占める位相のメタファーとなっていると解釈できよう。それゆえロイの死は、ギャング映画サイクルの終焉を飾るのに相応しい出来事と化すのである。

だがラストで英雄的な抵抗の末にロイが迎える死は、一時代を風靡したジャンル映画の終焉の象徴という次元では回収し切れない意味の重層性を抱えている。ロイの死は、一方では古典的ギャング映画のフォーミュラの失効を暗示する出来事であるが、他方では、既に触れたように、ボガートというペルソナを媒介して、ギャング映画をフィルム・ノワールへと橋渡ししているからである。すなわちロイの死においては、ある重層的な運動が生起していると考えられるのだ。そしてこの運動の様相を解く鍵は、クライマックスのカーチェイス・シーンとそれに続くロイと警官隊との包囲戦にある。

Ⅳ. 西部劇的運動としてのカーチェイス

『ハイ・シエラ』のカーチェイスは、ウォルシュが「本当にセンセーショナルなチェイス」(Schickel 43)と胸をはるアクションである。ロイとマリーは指名手配されていることを知ると、それぞれ自動車とバスで別々に東部を目指し始める。だがロイは検問中の警官に見つかってしまい、シエラネバダ山脈へと逃走する。それを警察の車列が追う。前半が荒野、後半が山中を舞台に展開される、約3分半にも及ぶ長い追跡劇の始まりである。このカーチェイスはアンダー・クランクとスクリーン・プロセスの使用において、今ではやや時代遅れのアクションのようにも感じられるのだが、

ギャングの物語空間を西部劇的世界へと転換するという重要な役割を果たしている。この変換運動は、特に前半の荒野のチェイスによって推進されている。後半のアクションが並走ショットや主観的ショットの使用によってスリル感の描写に重点を置く一般的なアクションであるのに対して、前半はこの映画独特の運動として表象されているからである。この運動の様相を、特にその表象スタイルに着目して分析してみる。

荒野を舞台とするチェイスの前半部 (1:25:38 → 1:26:54) は、追跡する警察の描写とアクションの撮影・編集形式の二つの点で特徴的である。警察は三台の自動車と四台のオートバイでロイを追跡するのだが、ゴメリーは彼らが集団として描写されている点を指摘している。「この長い追跡劇の間、警察は並行編集によって、決して個人ではなく、単純に一組の自動車の列として孤立させられている」(Gomery 20)。逃げるロイが一人の人格ある人間として描写されているのに対して、追う警察側は匿名の人間たちが集まっただけの集団として表象されているのである。そしてこの追跡劇は、シャドイアンが「幾何学的な編集 (geometrical editing)」(Shadoian 78) と形容するような規則的なリズムで編集されている。カメラは高速で逃げるロイの車を、背景の荒野も入れ込んで右から左へパンニングして捉えると、次のショットでも追跡車両を同様に右から左へのパンニングで捉えるのである。運動の方向性を乱さないために180度ルールが遵守されていて、それらのショットは全て進行方向の左側から撮影されている。途中でロイの運転姿がインサートされるものの、全体的にはこのパターンの繰り返しである。チェイス前半部のこれらの特徴、集団としての警察の表象と規則的な編集スタイルは何を意味しているのだろうか。それはこのカーチェイスが、西部劇におけるインディアンのかつ馬車襲撃(チェイス)の運動を原型に演出されていることを物語っているのだ。

西部劇では、どこからともなく現れた馬上のインディアンたちがかつ馬車を襲うシーンは、クリシェと言っていいほど必ず描かれるアクションのひとつである。この場合のインディアンの描写はステレオタイプ化している。フェニンとエヴァーソンによれば、インディアンは「本当の個人としては決して描かれず」、「常に集団として示された」のであり、また彼らの白人に対する敵対的行動はほとんど動機付けられてもない。西部劇におけるインディアンを一言でいえば、「重宝な集団の敵」なのである (Fenin /

Everson 38-39)。

このようなインディアンの表象は、カーチェイスにおける警察の描写にもそのまま該当する。彼らを個人として特定できるようなショットはなく、常に複数の車両からなる集団として描かれている。動機の不在も共通する。インディアンが白人の幌馬車を襲撃する理由は、それが西部劇だからである。映画の世界ではそれ以上の動機付けは必要ない。同様にロイを発見した警察が彼を追いつめるのも、それが警察という組織の自動的な反応だからであり、物語的な意味での動機と呼べるものではないのだ。

撮影・編集形式も、このカーチェイスを西部劇の運動の表象に近づけている。西部劇における追跡劇の演出スタイルのひとつに、方向性の維持のために180度ルールを遵守しながら、敵対する集団を交互に提示してゆくパターンがあるが、これは視界をさえぎるものがない広大な平地を舞台とするチェイスにのみ可能な形式である。例えばウォルシュがノワール西部劇『追跡』(*Pursued*, 1947)において演出した、砂漠地帯を舞台とするロバート・ミッチャムと強盗団との騎乗チェイス(1:32:00 → 1:33:19)は、撮影および編集スタイルの両点において、『ハイ・シエラ』のカーチェイス前半部と酷似している。また同じくウォルシュのコメディ西部劇『不死身の保安官』(*The Sheriff of Fractured Jaw*, 1958)でのインディアンによる幌馬車襲撃シーンの導入部でも、類似の表象形式が見られる(11:22 → 11:57)。

逆に言えば、見通しが効かない都市を舞台にしたカーチェイスは、『ハイ・シエラ』とは対照的な運動に仕上がることになるはずだ。そのような例の際たるものが犯罪劇『横丁』(*Side Street*, 1950)のクライマックスにあるカーチェイスである(1:16:01 → 1:19:40)。一台のイエロー・キャブを何台ものパトカーが追跡するこのチェイスも、3分以上に及ぶ長いアクションであるが、『ハイ・シエラ』とはあらゆる点で運動の様相が異なっている。舞台は高層ビルが乱立するマンハッタンであり、密集した建物の間を縫う様に通っている、狭くて見通しの効かない道路を自動車が駆け巡ってゆく。当然ではあるが、このような場所では180度ルールや二項間を往復する編集パターンの適用は難しい。代わりにここで表象されているのは、方向性や目的を欠いた迷宮運動としてのカーチェイスであり、これはシエラネバダ山脈という明確な終着点を有する『ハイ・シエラ』の直線的運動とは

まったく正反対のアクションなのである。

このようにロイと警察のカーチェイスは複数の仕掛けによって、カウボーイとインディアンを追跡劇のメタファーとなっている。『懐かしのアリゾナ』(*In Old Arizona*, 1929)での監督業への転進後、数多くの西部劇を手がけてきたウォルシュであれば、荒野のカーチェイスを西部劇の追跡をモデルに演出したとしても何の不思議もないであろう。そしてこの西部劇的運動は、『ハイ・シエラ』に内在する西部劇的文脈の表出として解釈できる。カーチェイスの運動の強度が、それまでは潜在的であったフロンティア神話をいわば活性化させたともいえよう。このようにして動き始めた西部劇的な運動は、続く包囲戦へと一気に流れ込んでゆく。

V. ラスト・スタンドにおける二重表象

ラストはロイと警官隊との攻防戦である。ロイは道路の閉鎖地点で車を乗り捨てると、マシンガン片手に崖を登り中腹の岩陰に陣取る。その麓に集結した警官隊は、マシンガンの威力の前に接近できない。やがてロイ包囲のニュースを聴いたマリーが現場に駆けつける。ロイはマリーの存在を知ると、彼女の名前を叫びながら岩陰から姿を現す。この衝動的な行動がスナイパーに絶好の機会を与えてしまい、ロイは背中を撃たれて崖を転がり落ちてゆくのである。この攻防戦は外観上、ギャング映画には欠かせないラストの撃ちあいに見えるが、その本質はある評論家が形容するようにロイの「ラスト・スタンド」に他ならない (Silver / Ward 126)。

ロイの抵抗がラスト・スタンドとして表象されるのは、彼の孤立無援さがフロンティア神話と呼応するからである。白い崖の中腹にひとり籠城するロイの姿は、加藤幹郎やマンチェルが指摘するように (加藤 254 / Manchel 104)、周囲の世界からの絶対的な断絶を示している。デイビッド・トムソンの言葉を借りれば、「このアウトサイダーは、敵対的で非人間的な、あらゆる世界の勢力と対峙していた」のである (Thomson 90)。このロイの孤独さは、ひとりのギャングの末路には納まりきれない深度を抱えている。それは大勢のインディアン (すなわち警官) と無慈悲な自然に取り囲まれながらも、一切の救援を期待できない文明人だけが経験する孤独さなのである。エドワード・バスコンベが指摘するロイの「疎外」の「形而上

学的な次元」とは、この神話的レベルで発生しているものに他ならないのだ (Buscombe 57)。演出スタイルもロイの孤立を強調する。それまでロイにほぼ付随していたカメラはこの攻防戦で初めて彼から離れ、警官隊・マスコミ・野次馬側に主として位置するようになる。ロイが見る世界ではなく、世界の中に孤立するロイが描かれるのだ。ラジオ・リポーターが電波に乗せて国中に送り続ける現場の描写も、ロイの客観視を助長する。この世界からの断絶状態がロイの戦いをラスト・スタンドとして表象するのである。ここに至って『ハイ・シェラ』における古典的フォーミュラの反転は、行き着く所まで行ったといえよう。ロイと警官隊との対峙という極めてギャング映画的な攻防戦の本質は、圧倒的な数の野蛮人に包囲されながらも戦い続けるカウボーイの最後の抵抗なのである。

このように外観上はギャング映画、本質は西部劇的という二重表象の形式を取った舞台設定が、ロイの最後を単なるギャングスターの死ではなく、肯定的な価値観を生産する出来事に変換する。既に指摘したように、ロイの死は自由と等値されており、それは泣き崩れたマリーがロイの死を「自由 (free)」と形容するエンディングによっても明示されている。この場合、ロイにとっての自由とは、刑務所と同一視されている社会全体からの逃避を指していることは明白であるが、より本質的なレベルでは、彼の内面で葛藤している都市人と自然人との対立の解消を意味していることは、これまでの議論から明らかであろう。つまりロイの死とは、この葛藤の解消が達成される契機に他ならないわけであるが、問題はその解消がどのように表象されているかである。ここで彼の死に際して生起している、下降と上昇という二重の運動に着目したい。この二重の運動とは、ひとつが転落するロイの身体という物理的な運動であり、もうひとつが、ラスト・ショットにおいてマリーの泣き顔から白く輝く高峰へと、ティルト・アップしながら焦点をずらしてゆくカメラワークが示唆しているように、象徴的な次元で上昇してゆく運動である。前者のロイの転落はいわゆる悪人の末路としての落下運動であり、同時代の犯罪劇でも演出されているように (例えば『裸の町』[*The Naked City*, 1948] や『粗野な仕打ち』[*Raw Deal*, 1948] など)、ある意味で犯罪映画には定型的な結末のひとつだ。すなわち悪 = 都市人としてのロイの最後を表象する運動である。だがこの見かけ上の運動の背後では、逆に上昇してゆく運動が生起している。それは視線

の行き先が美しく威厳を備えた山並であることから、自然人としてのロイの最終的な勝利を象徴する運動であると解釈できよう。このようにしてロイは転落しながらも、同時に上昇するわけである。

映画史的な転換点をこの二重運動に読み込むとするならば、次のようになる。すなわちロイ＝都市人の身体的転落が30年代ギャング映画の終焉を象徴しているのに対して、自然人としてのロイはその落下運動から逃れて、新たなペルソナの獲得に向かったのである。これはシャツツやトムソンが指摘するように (Schatz 115/Thomson 90)、ロイの人物像が、ボガートが『マルタの鷹』で演じた私立探偵の人物造形にも強い影響を与えていることから示唆されよう。この映画で「自分自身の個人的な名誉と正義のコード」に従って行動するボガートは、「ギャング、警官、シャーロック・ホームズ型のより伝統的な探偵よりも、西部劇のヒーローとより共通するものを持っている」とシャツツは指摘している (Schatz 115)。『ハイ・シエラ』がギャング映画とフィルム・ノワールを橋渡しする場所に位置していることは従来から言われているが、その媒介作用は本稿で論じたように、ギャング映画／西部劇の二重表象という複雑なメカニズムによって生起しているのである。

おわりに

本稿で議論してきたように、『ハイ・シエラ』は都市と自然、現在と過去という二つの軸から成る座標系において、古典的ギャング映画のフォーミュラを反転させた構造を有しており、それが自然をさまよう都会人であるロイに、アメリカ映画史における30年代ギャング映画の位相を象徴させていた。そのロイが最後に死ぬことはギャング映画サイクルの終焉を象徴する出来事であるのだが、この映画のユニークさは、そこにロイによる自由の獲得という積極的な意味生産の契機も含ませたことである。この二重運動が可能になったのは、『ハイ・シエラ』が他の変奏されたギャング映画のようにジャンルのルール内における要素の配置転換によって物語を構築したのではなく、そこに内在する西部劇的文脈を活性化することにより、そのフォーミュラを内部から開放したからである。ここに同作品の映画史的意義があると思われる。

註

- 1 「サイクル (cycle)」という単語は、次のように定義された意味で使用している。「特定のジャンル内における個々の映画が、ある共通の特徴的なアプローチで短期間ではあるが比較的集中的に製作された時期及びその作品群」(フィルム・スタディーズ事典、123)。

引用文献リスト

- 加藤幹郎『映画ジャンル論—ハリウッドの快樂のスタイル』(平凡社、1996年)。
フリードリック、オットー『ハリウッド帝国の興亡—夢工場の1940年代』柴田京子訳(文藝春秋社、1994年[原著1986年])。
ブランドフォード、スティーブ/グラント、バリー・キース/ヒリアー、ジム『フィルム・スタディーズ事典—映画・映像用語のすべて』杉野健太郎/中村裕英監修・訳(フィルム・アート社、2004年[原著2001年])
ベンチリー、ナサニエル『ボギー』石田善彦訳(晶文社、1980年[原著1975年])。
Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood As a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.
Buscombe, Edward. "Walsh and Warner Brothers." *Raoul Walsh*. Ed. Phil Hardy. Colchester: Vineyard Press, 1974. 51-61.
Cook, Pam/Johnston, Claire. "The Place of Woman in the Cinema of Walsh." *Raoul Walsh*. 93-109.
Fenin, George N./Everson, William K. *The Western: From Silents to the Seventies*. Revised ed. New York: Penguin Books, 1977.
Gomery, Douglas. *High Sierra*. Madison: University of Wisconsin Press, 1979.
Kaminsky, Stuart M. "Little Caesar and Its Role in the Gangster Film Genre." *Gangster Film Reader*. Eds. Alain Silver and James Ursini. Pompton Plains: Limelight, 2007. 47-63.
Kirgo, Julie. "High Sierra." *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Eds. Alain Silver and Elizabeth Ward. Third ed. New York: The Overlook Press, 1992. 125-126.
Manchel, Frank. "Post-Code Gangster Movies." *Gangster Film Reader*. 97-105.
Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
Schickel, Richard. *The Men Who Made the Movies*. London: Elm Tree Books, 1977.
Shadoian, Jack. *Dreams and Dead Ends: the American Gangster Film*. New York: Oxford

ギャングとカウボーイ

University Press, 2003.

Thomson, David. *The New Biographical Dictionary of Film*. New York: Alfred A. Knopf, 2002.

『暗黒街の顔役』(*Scarface*)、ハワード・ホークス監督、1932年。(DVD、Universal Studio、2007年)

『カサブランカ』(*Casablanca*)、マイケル・カーティス監督、1942年。(DVD、コスミック出版、2004年)

『化石の森』(*The Petrified Forrest*)、アーチ・L・メイヨ監督、1936年。(DVD、ワーナー・ホーム・ビデオ、2005年)

『粗野な仕打ち』(*Raw Deal*)、アンソニー・マン監督、1948年。(DVD、Sony BMG Music Entertainment、2005年)

『追跡』(*Pursued*)、ラオール・ウォルシュ監督、1947年。(DVD、Artisan Entertainment、2003年)

『ハイ・シエラ』(*High Sierra*)、ラオール・ウォルシュ監督、1941年。(DVD、ワーナー・ホーム・ビデオ、2003年)

『裸の町』(*The Naked City*)、ジュールス・ダッシン監督、1948年。(DVD、pdentertainment、2008年)

『犯罪王リコ』(*Little Caser*)、マービン・ルロイ監督、1931年。(DVD、アイ・ヴィー・シー、2000年)

『不死身の保安官』(*The Sheriff of Fractured Jaw*)、ラオール・ウォルシュ監督、1958年。(DVD、20世紀フォックス・ホーム・エンターテイメント・ジャパン、2008年)

『マルタの鷹』(*The Maltese Falcon*)、ジョン・ヒューストン監督、1941年。(DVD、コスミック出版、2005年)

『民衆の敵』(*The Public Enemy*)、ウィリアム・A・ウエルマン監督、1931年。(DVD、ファースト・トレーディング、2006年)

『彼奴は顔役だ!』(*The Roaring Twenties*)、ラオール・ウォルシュ監督、1939年。(DVD、ワーナー・ホーム・ビデオ、2005年)

『横丁』(*Side Street*)、アンソニー・マン監督、1949年。(DVD、Warner Home Video、2007年)

『汚れた顔の天使』(*Angles With Dirty Faces*)、マイケル・カーティス監督、1938年。(DVD、ファースト・トレーディング、2006年)

田園、直線、殺人事件

——アンソニー・マン映画『国境事件』のテキスト
分析

川 本 徹

はじめに

すでに一世紀におよぶハリウッド映画史のなかでも、とりわけ興味を惹くのは第二次世界大戦後の約10年間である。それは一方において、ハリウッドが産業としての輝きを加速度的に失った時代であるが——その背景には独占禁止法の適用、赤狩りの脅威、テレビの躍進がある——、しかし他方で、そのような危機的状況であるがゆえにこそ、それまでのハリウッド映画の臨界を越えうるような秀作が数多く製作された時期でもある。そのハリウッドの爛熟期に活躍した映画作家の一人に、アンソニー・マンがいる。本稿の目的は、マンの知られざる傑作『国境事件』(*Border Incident*, 1949)にテキスト分析をほどこすことによって、当時のハリウッド映画の特異な一面を浮き彫りにすることにある。それはまた同時に、これまで少なからぬ賞賛を浴びながら、いまなお発見すべき点を数多く残している映画作家、アンソニー・マンを再評価する試みにもなるであろう。

I. 都会の喧騒を離れて

第二次世界大戦の終結後、「セミドキュメンタリーもの」と呼ばれる犯罪映画の新しい潮流がアメリカに生まれた。その名称から察することができるとおり、セミドキュメンタリーものはドキュメンタリー映画への接近と、それにとまうリアリズムの拡大をめざした映画群であり、とりわけロケーション撮影を製作の中心にすえたことが映画史的に重要である（それ以前のハリウッド映画はスタジオでのセット撮影を基本としていた）。ニューヨークの实在の街路や建物で撮影されたその第一作、『Gメン対間

謀』(*The House on 92nd Street*、ヘンリー・ハサウェイ、1945)は、ロケーション撮影ならではの映像のみずみずしさが評判となり、名の知れたスターが一人も出演していなかったにもかかわらず、興行的にも批評的にも大きな成功をおさめた。

注目すべきは、セミドキュメンタリーものが誕生してからまもなく、それがフィルム・ノワールという犯罪映画のもうひとつの潮流にむすびついたことである。¹ フィルム・ノワールとは1940年代から50年代にかけてアメリカで量産された、映像的にも内容的にも陰鬱な闇におおわれた犯罪映画のことを指す。セミドキュメンタリーものは元来、そうしたフィルム・ノワールとはきわめて対照的な映画ジャンルであった。前者がリアリズム的な傾向を持っているのにたいして、後者は表現主義的な傾向を持っているからである。ところが、しだいにこれらの傾向はひとつの映画のなかで融合されるようになった。すなわち、ロケーション撮影といったセミドキュメンタリーものの特徴を残しつつも、それと同時に陰影や逆光をきわだたせる照明設計といった、フィルム・ノワールの特徴をも積極的にとり入れたテキストがあらわれはじめたのである。

本稿の分析対象たるアンソニー・マンの『国境事件』も、そうしたセミドキュメンタリーものとフィルム・ノワールの混淆体である。もっとも事はそれだけにとどまらない。『国境事件』はさらに、両ジャンルの一般的な作品とは大きく異なる特徴をもっているからである。それは物語の主要な舞台が——つまりはロケーション地が——都市ではなく田園だということである。² 周知のとおり、セミドキュメンタリーものにせよ、フィルム・ノワールにせよ、そのほとんどは都市の暴力と頹廃を描いているのだが、一方で田園の暴力と頹廃を描いた映画もたしかに存在しているのである。そして農業労働者の密輸を題材としたマンの『国境事件』は、田園での少女殺害を題材としたニコラス・レイの『危険な場所で』(*On Dangerous Ground*, 1951)とともに、そうした特異性を発揮した作品なのである(さらには『過去を逃れて』[*Out of the Past*、ジャック・ターナー、1947]や、『深夜復讐便』[*Thieves' Highway*、ジュールス・ダッシン、1949]なども、そのサブジャンルに加えることができよう)。

ここで少し視野を広げて、1930年代から50年代にかけて、ハリウッド映画が田園や田舎町——いずれも都市に対置される空間である——をどの

ように表象していたかを一瞥しておこう。この論点にかんしては、映画学者ピーター・ロフマンとベヴァリー・シンプソン (Roffman and Simpson) の手際よい概説があるので、それを参照しながら議論を進めるとよいであろう。1930年代のニューディール時代、ハリウッドはしばしば都市を頹廃したディストピアとして、一方の田園／田舎町を汚れなきユートピアとして描いていた (395-96)。産業資本主義がゆきづまり、農本主義や田園主義への回帰が叫ばれるなか、ハリウッドもまた田園／田舎町に希望の光を見出していたのである。たとえばフランク・キャブラの『オペラハット』 (*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) で、ゲイリー・クーパー演じる青年は、その田園的価値観によって都市の腐敗を浄化する (396)。あるいはバスビー・パークレーの『私は犯人にされた』 (*They Made Me a Criminal*, 1939) で、ジョン・ガーフィールド演じる不品行な都会のボクサーは、田舎の青少年矯正施設で生活するなかで徐々に心をいれかえてゆく (396)。

ところが40年代に入ると、そうした素朴な田園主義、あるいは田舎賛美にたいして疑問を呈した映画も見られるようになり、その傾向は戦後、弱まるどころかむしろ強まってゆく (397-98)。実際、キャブラの『素晴らしき哉、人生!』 (*It's a Wonderful Life*, 1946) で、ジェームズ・スチュワート演じる主人公が対峙するのは、もはや都市の腐敗ではなく田舎町の腐敗である (398)。あるいはジョン・スタージェスの『日本人の勲章』 (*Bad Day at Black Rock*, 1955) で、スペンサー・トレイシー演じる元兵士が出会うのは、もはや善良な田舎住人ではなく人種差別に染まった偏狭な田舎住人である (398)。むろん30年代にも田舎町の暗部に目を向けた映画はあるし (フリッツ・ラングの『激怒』 [*Fury*, 1936])、逆に40年代以降にも田舎生活の美しさを描いた映画は少なくない。³ とはいえ全体として見れば、先述したキャブラ映画の変容が端的に示しているように、40年代以降、田園／田舎町のイメージの見直しが徐々に活発化したのは疑いえない。時代状況をふりかえると、アメリカは40年代前半、ニューディールの管理体制を維持したまま戦争に突入し、戦後は、めざましい経済成長をとげる背後で共産主義の脅威に震え、またその脅威から自由を守ろうとしてかえって自国の自由を縛りつけていった。その息苦しさ。逃げ場のなさ。いささか図式的な見方をすれば、40年代以降のハリウッドは、そうした

たえまない閉塞感を、ひとつには田園／田舎町の開放感の消失としてあらわしていたのだとも言えよう。少なくとも、両者のあいだにある種の共振性が認められることはたしかである。⁴

そうした同時代の暗がりとの共振性は、しかしハリウッドが転換期を迎えていたからこそ真に可能となったものであろう。本稿冒頭でも指摘したように、ハリウッドは戦後、独占禁止法の適用、赤狩りの脅威、テレビの普及といった不安要素によって右往左往していたが、まさにそうした混乱があったからこそ、若くて冒険的な映画作家たちが、ハリウッドの従来の表象に変更を迫ることができたのである。変更を迫られた具体的な対象としては、たとえば屈強な男性のイメージというのがよく知られているが、開放感あふれる田園／田舎町のイメージもまたそのひとつであった。話をまとめておけば、本来は都市映画であるセミドキュメンタリーものや、フィルム・ノワールまでもが田園の暗部に手を伸ばしはじめたのは、以上のような文脈においてである（ところで『国境事件』の製作に、戦後のハリウッドに数々の新風をもたらしたプロデューサー、ドーリ・シャリーが関与していることは本作の革新性を考える上で注目すべき事実であろう。当時MGMの製作担当副社長であったシャリーは本作の企画をイーグル＝ライオンから買い取り、さらにはマンと撮影監督のジョン・オルトンを同社からMGMに招いたのである〔吉田152-53〕）。

もっとも、ここまでは先行研究も教えてくれることである。本稿ですらに追究したいのは、田園の翳りを描いたフィルム・ノワールが、具体的にはどのような相貌をしているかである。映画的文脈の表情を仔細に検討することによって、上述した当時のハリウッド映画の特異性を、さらに掘り下げてみようというのである。またそれはとりもなおさず、映画作家が都市映画たるジャンルの語彙でもって、いかにして田園映画を描きえたのかと問うことでもある。その意味でそれは、作家論的にもジャンル論的にも価値ある論点となるにちがいない。なお『危険な場所で』については、すでに光と闇の交錯という点からの緻密なテキスト分析がなされているので（加藤『映画の論理』62-74）、本稿では次節以降『国境事件』に照準を絞り、ある図形的なモチーフに寄り添いながら、田園映画としての本作の新しさを明らかにしてゆきたい（以下、DVDの経過時間を括弧内に記して分析箇所を示す）。

Ⅱ. 直線模様のモチーフ

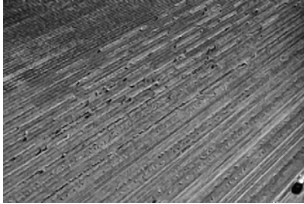


図 1

『国境事件』の本編は、田園風景を上空よりおさめたロケーション撮影からはじまる。耕されたばかりの畑が果てしなくつづいている (0:02:04) (図 1)。セミドキュメンタリーものの面目躍如たるこの美しい空撮シーンに、『国境事件』をつらぬく視覚的統一パターンがすでに出現してい

ることを見逃さないでおう。直線模様である。⁵ 田園風景のかたちづくる、そのきわめて端正な直線模様は、これからこの映画のテクストの肌理を特徴づけるさまざまな直線模様とむすびつきながら、ひとつの大きなモチーフを織りなしてゆく。実際、上述の空撮シーンの直後にも、そのひとつの変奏例を見ることができる。メキシコ人労働者たちの行く手をはばむ金網がそれである (0:02:22)。

さて先述のとおり、『国境事件』はセミドキュメンタリーものであると同時にフィルム・ノワールでもある。そこでひとつ確認しておけば、直線模様は、本作にかぎらずフィルム・ノワール一般に広く見られるモチーフである。なかでもきわめつけの例が、ニコラス・レイの秀作『孤独な場所』(*In a Lonely Place*, 1950)にある。映画学者ジェイニー・プレイスとロウウェル・ピータースンが共著論文のなかで言及しているそのショットには (75)、数え切れないほどの直線が、所狭しと言わんばかりに画面上にあらわれているのである。画面前景には、主人公の羽織った格子柄のガウンが見えており、一方、画面中景には、横縞のブラインドと格子柄のカーテンが映っている。そして主人公が窓を開くと、画面中景にあらたに縦縞の柵があらわれ、さらには画面後景にもいまひとつの縦縞の柵が姿をのぞかせる。

ここで、映画学者・加藤幹郎の言う「ブラインド効果」にも触れておきたい (『映画ジャンル論』26)。ブラインド効果とは、窓から差しこんだ光がブラインドによって部分的にさえぎられ、その結果、縞状の影が部屋中を覆いつくす現象の謂である。たとえば『深夜の告白』(*Double*

Indemnity、ビリー・ワイルダー、1944)
はどうであろうか。『深夜の告白』は一般に、
フィルム・ノワールにおけるヴォイスオー
ヴァの代表例として知られているが、同時
に本作は、フィルム・ノワールにおけるブ
ラインド効果の代表例でもある。昼であれ
夜であれ、公的空間（保険会社のオフィス）



図 2

であれ私的空間（ファム・ファタールの邸宅）であれ、本作では、外光と
ブラインドがいたるところで縞状の影をつくるべく共謀している
（図 2）。

しかしそれにしても、なぜフィルム・ノワールには直線模様がたびたび
あらわれるのか。それは一言で言って、この図形が、登場人物の孤立ない
しは幽閉状態を象徴するのにふさわしいものだからである。フィルム・ノ
ワールの登場人物は、心身両面において囚われたひとびとである。現実に
刑務所に閉じこめられている場合も少なくないし、そうでなくとも刑務所
にいたのと同じように、あるいはそれ以上に心的自由を奪われている。フィ
ルム・ノワールの直線模様は、そうした虜囚の前景や後景にあらわれては、
彼／彼女を映像的に囲いこみ、そしてその監禁状態をきわめて視覚的、象
徴的に註釈するものである。それはいわば人間の孤独と窮地をめぐるひと
つの映画の修辞である。すでに触れた『孤独の場所』や『深夜の告白』の
場合にしても、直線模様は、それに囲まれた主人公たち（ハンフリー・ボ
ガード／フレッド・マクマレイ）の孤立と絶望的な運命をわたしたちに強
く印象づける効果を果たしている。

フィルム・ノワールにおける直線模様の頻出。そのことを踏まえた上で、
あらためて『国境事件』に目を向けてみよう。そのとき、ふたつの事実に
気づくはずである。ひとつは、本作ではある直線から別の直線への変奏ぶ
りが、ほかのフィルム・ノワールに比べてひときわ精妙だということ。そ
していまひとつは、本作には、従来のフィルム・ノワールの直線模様とは
一線を画する、注目すべきヴァリエーションが登場するということである。
一般的に言って、フィルム・ノワールのなかで直線模様をかたちづくる要素
にはさしたるヴァリエーションが見られない。すぐに思い浮かぶものと言
えば、せいぜいブラインドであるとか、窓枠やベッドの柵であるとか、あ

るいは刑務所の鉄格子などであろう。これにたいして『国境事件』では、思いがけないものが直線模様のモチーフを奏でているのである。現にわたしたちはその一例をすでに目にしている。ロケーション撮影によってとらえられた、あの田園の直線模様である（図1）。

もっとも、ここでつぎのような反論が唱えられるかもしれない。田園の直線模様と、フィルム・ノワールに典型的な直線模様を、同一視することはできないという反論である。なぜなら田園の直線模様は、冒頭の空撮シーンを見るかぎりでは、登場人物の幽閉状態を視覚的に描出しているように思われなからである。この反論には、しかし後ほどテキスト自身が再反論を加えてくれるであろう。田園の直線が実際に登場人物をとりにこみ、そしてその人物の幽閉状態をはっきりと物語る。そのような震撼すべきシーンを、この映画のテキストは物語後半に用意しているのである。まさにその瞬間、都市のみならず、田園までもがひとの心身を縛りつける空間になりうるということが明示されるであろう。

問題のシーンについては後ほど詳述するとして、そのまえに『国境事件』のあらすじと、本作の序盤における直線模様の変奏ぶりを見ておきたい。先述のとおり、『国境事件』は農業労働者の密輸を描いた映画である。ある犯罪組織がメキシコの農民たちを甘い言葉で誘惑し、彼らをアメリカ合衆国に不法入国させた上で、低賃金で働かせている。この事態を受けて、アメリカ政府の捜査官とメキシコ政府の捜査官は、労働者密輸の実態を明らかにするために、それぞれ犯罪組織に接近を試みる。わたしたちの関心の的である直線模様のモチーフは、捜査官の二人が犯罪組織に近づくにつれて、つまりは彼らが悪の網にからめとられるにつれて、徐々に響きを強めてゆく。

まず論じておきたいのは、農業労働者に扮したメキシコ側の捜査官パブロ（リカルド・モンタルバン）が、ほかのメキシコ人労働者とともにある建物から別の建物へと移動するシーンである。道先案内人にうながされて、労働者たちは建物を出てゆく。建物の脇では、アメリカ側の捜査官ジャック（ジョージ・マーフィー）が彼らの行方を見張っている。そのさい、ジャックの背後の建物の壁が、横縞の直線模様をなしていることに注目しよう（0:19:20）。この壁板を起点として、これから直線模様のモチーフのあざやかな展開がはじまる。

道先案内人の先導にしたがって、労働者たちは、谷底へと伸びる長い階段を下ってゆく(0:19:42)。『国境事件』DVD 所収の音声解説のなかで映画学者デーナ・ポーラン(Dana Polan)は、ダンテ『神曲』の有名な一説(「一切の望みは捨てよ 汝ら われをくぐる者」[37])を引きつつ、ここでの労働者たちの降下運動を象徴的に解釈している——この階段の降下を地獄への旅のはじまりととらえている——が、映画のテキスト全体の構造においてより重要なのはつぎのことであろう。それはさきほどの壁板の直線が、ここで階段の直線へと転位していることである。階段が登場する以上、画面に直線が映りこむのは当然のこととも言えようが、ここでは注目すべきことに、撮影監督ジョン・オルトンによるディープフォーカス撮影が、50 段近くはあるだろう長い階段に引かれたあまたの直線を、ワン・ショットでとらえているのである。そればかりではない。わたしたちの目にはすぐに別の直線模様が飛びこんでくる。つまり、ここでは画面後景に大きな橋が見えているのだが、その橋梁が複雑な格子模様をなしているのである(0:19:53)。例によってオルトンのディープフォーカス撮影が数多くの直線を仔細にとらえている。労働者たちは、その直線模様に誘われるかのようにして、橋下のほうへとゆっくり進んでゆく。

もっとも階段や橋梁の直線の描出にかんして言えば、セミドキュメンタリーものの代表作『裸の町』(*The Naked City*、ジュールズ・ダッシン、1948)のラスト・シーンのほうがはるかに印象的であろう。ニューヨークのウィリアムズバーグ橋で撮影された本シーンでは、橋のありとあらゆる構造が吟味され、完璧なまでの直線的世界が生みだされているのである。セミドキュメンタリーものの特徴たるロケーション撮影がみごとに活かされたシーンである。『国境事件』の上述のシーンはその縮小版にすぎないと言えるかもしれない。しかし『国境事件』の直線模様がその独自性を発揮するのは、これからである。

Ⅲ. ジャックと直線

パブロとメキシコ人労働者たちが目的の建物にたどり着き、新しいシーンがはじまる。シーンの冒頭のショットでも、直線模様が彼らを待ち構えている。ポーチに設置された軒のひさしが、横縞模様をなしているのだ

る (0:21:13)。そのとき、まさにその横縞模様の下で、パブロが犯罪組織の一味に取り押さえられる。彼らはパブロが労働者ではないことなど、すでにお見通しなのである。そしてパブロはほかの労働者たちとは別の部屋に連れこまれるのだが、そのさい彼の背中には、その囚われの状況を裏書きするかのように十字模様の影が落ちている (0:21:35)。

とはいえパブロは敏腕の捜査官である。彼はみずからの機転と異変に気づいたジャックの迅速な対応によって、この難局を切り抜けてみせる。パブロの無事を見届けて、ジャックは安堵の表情を浮かべる。ジャックのその表情をとらえたショットで、このシーンは終わるのだが、ここにも直線模様があらわれている。ポーチの軒のひさしが、先述したこのシーンの冒頭のショットのときと同じように、画面背景に横縞模様をなしているのである (0:25:55)。かくしてシーンの冒頭と結尾のあいだで映像的な押韻がなされ、テキストの肌理が整えられる。

さらに注目すべきことがある。いま述べたショットがつぎのシーンの冒頭のショットにかかわるときに、奇妙なことが起こるのである。ここでのシーンの転換は、ディゾルヴという古典的な技法によってなされている。ディゾルヴとは、あるショットを少しずつフェイド・アウトさせる一方で、そのショットの上に新しいショットを徐々にフェイド・インさせる技法である。ここでは連続するふたつのショットのうち、前者のショットには先述のとおりジャックの顔が映っており、後者のショットには労働者を乗せて荒野を疾走するトラックが映っている。重要なのは、その影が、そしてトラックが、ジャックの頭部を一瞬寸断するように見えることである (0:25:56) (図 3)。ディゾルヴでのシーンの転換のさいには、隣接するふたつのショットが重なりあう瞬間が存在するのだが、まさにそうであるがゆえに、ここでは荒野に引かれた影とその上を驀進するトラックが、ジャックの頭部を切り裂いているように見えるのである。そこにはジャックの行く末がみごとに予告されている。

もっとも、それはいずれ明白になることなので、ここでは直線模様のモチーフの広がりをもさらに精査しておこう。つぎに見るべきは、犯罪者になりすましたジャック



図 3

が、労働者密輸の首謀者パークスン（ハワード・ダ・シルヴァ）と移民許可証の売買をおこなう一連のシーンである。交渉がまとまり、ジャックは移民許可証を預けている「友人」——実際には入国管理局の人物——に、それをパークスンの家の付近の郵便局に送るよう依頼する。移民許可証が郵便局に届くと、パークスンの手下がさっそく郵便局を訪れ、その入った小包を受け取り、バイクで首謀者の家へと向かう。そのさいパークスンの手下は、田園地帯をバイクで駆け抜けるのだが、そこでの画面設計はわたしたちを心底圧倒せずにおかない。なにしろ田園に引かれた幾重もの直線が、画面いっぱいに放射状に広がっているのである（1:06:32）（図4）。

しかしさらにおどろくべきは、この田園の直線がパークスンの家の室内をとらえたつぎのショットで、画面後景の天井の直線に転位していることであろう（1:06:33）（図5）。たしかに天井の直線模様を映し出すということだけなら、たとえば『黒い罠』（*Touch of Evil*、オーソン・ウェルズ、1958）の書庫のシーンについても言えることである（そもそも閉塞感を強調するフィルム・ノワールには仰角で天井をとらえたショットが多い）。しかしこのように、地面の直線が天井の直線にいきなり接続される例はきわめて稀だと言ってよいであろう。



図4



図5

むろん田園の直線が放射状であるのにたいして、天井の梁の直線は並行状であるという相違点はある。しかし、ここではわたしたちの視線を田園の直線から天井の直線へと誘導するような、明確な編集がほどこされている。すなわち、前者のショットはバイクが画面右上の直線を通過するところで終わっており（図4）、それゆえにこの時点でわたしたちの視線は画面右上に向けられているのだが、つぎのショットにおける天井の直線は、まさにこの画面右上にあらわれるのである（図5）。そしてここで天井の下にいるジャックは、こうした田園と天井の視覚的照応に誘われるかのようにして、まもなく田園の上へと引き寄せられることになる。

本章を閉じるまえに、さきほど論じた室内のショット以降(図5)、ジャックをとりかこむ直線模様がますます鮮烈になってゆくことも指摘しておきたい。その最たる例は、ジャックがパークスンの部屋で酒をつぐショットである(1:10:08)。画面前景では、垂直の柱がジャックのいる空間を圧迫しており、さらには不自然に首をおりまげたデスクランプが彼の身体を斜めにつらぬいている。一方、画面後景では、天井の梁がこれまでよりもいっそう重々しくジャックに覆いかぶさっている。それにしても、なぜテキストにこのような変化が生じているのか。つまり、なぜジャックのまわりの直線模様がここにきて存在感を高めているのか。それは彼の死が近づいているからかもしれない。

Ⅳ. 田園のブラインド効果

数々の困難があったとはいえ、最終的には成功をおさめるかに見えたジャックの捜査活動は、しかし最後の最後になって思わぬ危機に直面する。ジャックの移民許可証を預かっていた彼の「友人」が、じつは入国管理局の関係者であったことを、パークスンが知ってしまうのである。これにたいするパークスンの対応は素早く、また明快である。彼は手下たちに命じる。事故に見せかけて、ジャックを殺害せよと。

二人の手下にしたがえられて、ジャックはパークスンの家に隣接する田園に連れてこられる。日が暮れてだいぶ時間が経っているのであろう、その空間はフィルム・ノワールの名にふさわしい漆黒の暗闇に満たされている(1:14:42)(図6)。とはいえ同時に、そこにはフィルム・ノワールらしからぬ側面も認められることにも留意しておきたい。いささか開放的すぎるのである。フィルム・ノワールの空間は、一般に、わたしたち観客までも息苦しくさせるような閉鎖的で圧迫的なものである。それにたいしてこの空間は、たしかにフィルム・ノワールの名にた



図6

がわぬ暗闇で彩られてはいるが、一方でかなりの奥行きを感じさせるのである。実際、田園の風景はどこまでも広がっており、画面後景に小さく映りこんでいる一台のト

トラクターがその印象を強めている。ただし、これはある種の罫である。ここで広がり印象をもたらしているトラクターこそが、しばらく後にその開放感を一瞬にして消去してしまうからである。

ともあれ、まずは事のなりゆきを順番に追ってゆこう。ジャックを先頭に、三人が田園の上を歩いてゆく。後ろを歩く二人の手にはライフルが握られているが、それでもジャックは逃走を試みるほかはない。彼は身をひるがし、ライフルを持った男どもを殴り飛ばす。そしてどこまで続くか分からない田園の上を疾走する。しかしそれはやはり無謀な試みである。ライフルの弾丸が彼の足をつらぬく。いかに屈強な男でもライフルにはかなわない。田園に倒れたジャックのもとに手下たちが駆け寄り、苛立った一人が彼をライフルで激しく殴りつける。叫び声はない。鈍い殴打の音だけがあたりに響く。

注目すべきは、大地に横たわるジャックを俯瞰でおさめたつぎのショットである(1:15:13)(図7)。周知のとおり、俯瞰ショットは、しばしばそこに映る人物の非力さや卑小さ、あるいはその人物のかかえる心理的な負荷を強調するために用いられる。現にここでも俯瞰ショットは、そのような役



図7

割を果たしているように思われる。しかし肝心なのはそのことではない。肝心なのは、ここで俯瞰ショットが選ばれた結果、田園の直線模様がきわだっているということである。まさにこの瞬間、田園の直線模様はフィルム・ノワール的な直線模様と化している。さきに述べたとおり、フィルム・ノワール的な直線模様とは、登場人物の前景または背景にあらわれ、そしてその人物の幽閉状態を視覚的に物語るものなのだが、それを例証するかのように、ここでの田園の直線模様はジャックをとりかこみ、そして彼の囚われの状況をこのうえなく能弁に註釈しているのである。それは前代未聞の田園のブラインド効果である(同じく田園を舞台としていながら、『過去を逃れて』、『深夜復讐便』、『危険な場所で』にはこれに類比するショットは見られない)。都市からいくら遠ざかろうとも逃れられない閉塞感が、ここで象徴的に、しかしきわめて端的に表現されている。

そればかりではない。このあとすぐに、またしても思いがけない直線模

様がテキストにあらわれる。大地に横たわるジャックを相棒に任せて、手下の一人が、田園に置かれたトラクターに乗りこみエンジンをかける。それまで静寂に包まれていた田園に、トラクターの奏でる規則的な振動音が広がる。そしてトラクターはゆっくりと、しかし確実に、ジャックのほうへ、大地におかれたカメラのほうへと進んでゆく。迫りくるトラクターに気づき、ジャックは、下半身の自由なくしてなお逃走を試みる。全身を大地につけたまま、土を掻いて前進しようというのである。しかし耕されたばかりの土は柔らかすぎて、彼はなかなか前に進むことができない。それどころか、土を掻けば掻くほど、彼の身体は土のなかに埋もれてゆく。大地と融合しつつあるジャックに向かって、トラクターはさらに迫りくる。そしてその距離がもうあとわずかになったとき、幾筋もの直線がわたしたちの視界を満たす。トラクターのフロント部分とキャタピラ部分が、画面内に多数の直線をあらわしているのである(1:17:05)(図8)。フロント部分とキャタピラ部分が画面を六つの長方形に分割し、さらにはそれらが各々の内側でも縞模様をなしているのである。

トラクターが画面内に構成している六つの長方形のなかでも、とりわけ重要なのは中央下部の長方形——トラクターの車体の下部——であろう。それというのも、ジャックとトラクターとのあいだの距離が消失した後、あろうことかトラクターは、ジャックをその車体の下に幽閉してしまうからである(トラクターはジャックの身体の上をゆっくりと通過してゆく)。そのさいカメラはジャックの視点の位置——つまりはトラクターの車体の下部——に置かれており、カメラとトラクターの腹部のあいだにはほとんど距離がない(1:17:25)(図9)。

まさにここにおいて、さきに予告しておいたもうひとつの事態が生じている。これまで開放的だった田園風景が閉ざされて、いちじるしく閉鎖的で息苦しい空間が現出したのである。さきほどまで画面後景に小さく映りこんでいたトラクターが、かぎりなく開け



図 8



図 9

た空間を突如として閉ざしてしまったのである。フィルム・ノワールは『国境事件』以前にも、あるいは以降にも数多くの閉塞的空間を描いてきたが、そのなかでもこれが屈指のものであることはまちがいない。むろん空間の閉鎖性だけが問題なのではない。きわめて開放的な空間が、それとはまったく正反対な窒息的空間へと変貌したという、その急激な変化の力動性にこそ目をとめなければならない（実際『深夜復讐便』にも主人公が車の下に囲いこまれるシーンがあるが、そこではこれほどまでの開放性から閉鎖性への急激な変化は感じられない）。

トラクターはジャックの身体の上をさらに進んでゆく。そしてしばらくすると、ジャックの眼前にさらに戦慄すべきものがあらわれる。ディスクハロー（円板状の刃を一行にならべた碎土用の農業器具）である。トラクターはその後方にディスクハローをしたがえていたのだが、今度はそれがジャックに迫ってくるのである。ディスクハローを目のあたりにして、ジャックは恐怖のあまり醜いまでに顔をゆがめる。ディスクハローはしかし、容赦なくジャックのほうへ、カメラのほうへと進んでくる。そしてそれがジャックのすぐそばにまで接近したとき、わたしたちはまたしても直線模様の変奏例に遭遇する。縦一列にならんだディスクハローの円板状の刃が、さながら刑務所の鉄格子のごとく、画面上に縦縞模様をつくりあげているのである（1:17:36）（図 10）。たしかにこの縦縞模様は、直線と呼ぶには少しばかり湾曲しているかもしれないが、しかしそれがジャックを幽閉しているという事実を考慮にいれば、この縦縞模様をテキスト内の直線模様のモチーフにつらねるのはあながち不合理なことではないはずである。



図 10

ジャックの運命について語るべきことはもはや少ない。その瞬間こそ描かれないものの、ディスクハローがジャックの身体を文字どおり破碎する。ディスクハローの直線模様は、ジャックを閉じこめるばかりか、彼から生命を奪い去ってしまうのである。たしかにその後、もう一人の主人公パブロの活躍によって、ジャックを殺害した者たちはそれ相応の報いを受けるであろう。そして田園はふたたび自由と平和をとりもどすであろう。とはいえ田園でのジャックの死は、その強烈さ、割り切れなさ、後味の悪さに

において、いつまでもわたしたちの脳裡から離れない。都市のみならず、田園にまで息苦しさが広まっているのだという感覚が、わたしたちの脳裡から消えない。そしてここであらためて強調しておきたいのは、そうした田園でのおぞましき死が、アンソニー・マンのすぐれた筆遣いによって周到に準備されていたことである。テキスト冒頭の空撮シーンで田園風景を目にした時点では、誰もそのようなことは予想しなかったであろうが。

おわりに

本稿の議論をまとめておこう。ハリウッドが1940年代以降、田園／田舎町のイメージを再定位するなかで、もともとは都市映画であるセミドキュメンタリーものやフィルム・ノワールのなかにも、都市ではなく田園／田舎町の翳りに手を伸ばす映画があらわれた。『国境事件』もその一本にほかならないのだが、そうした特色を持つ『国境事件』がいったい具体的にどのような相貌をしているのか、というのが本稿の主たる関心事であった。そしてテキスト分析の結果、明らかになったのはつぎのことである。アンソニー・マンが、フィルム・ノワールの特徴たる息苦しい直線模様を、都市から遠く離れた田園というトposでも実現していたということ。またそのことをつうじて、当時のアメリカの時代精神が抱えていた閉塞感の拡大を、精妙に視覚化していたことである。もっとも本稿で検証可能なのはここまでである。ハリウッド転換期のテキストの目をみはるべき内実、ならびにアンソニー・マンのすぐれた映画的手腕は、いまだ十分に踏査されざる研究領野として、わたしたちの眼前に広がりつつづけている。

註

- 1 セミドキュメンタリーものをフィルム・ノワールに包含してしまう向きもあるが、ここでは慎重を期して両者を別々に説いておいた。両者の相関性についてはSchatz 378-81を参照されたい。
- 2 『国境事件』は田園地帯のほかには山岳地帯も物語の舞台としているが、山岳地帯でのシーンは『追跡』(Pursued、ラオール・ウォルシュ、1947)のそれに類似しており、残念ながらさほど特筆には値しない。マンが山岳地帯を独創的に活用するようになるのは、1950年代に入って西部劇を手がけるようになってからである。
- 3 マンも1958年にアースキン・コードウェルの『神の小さな土地』を映画化している。これはこれで別の検討が必要となるであろう。
- 4 戦後の郊外化の影響も含め、ハリウッド映画における田舎町の表象について、さ

田園、直線、殺人事件

らに詳しくは Levy を参照されたい。また『国境事件』にかんしては、当然のことながらアメリカ国内における都市と田園の一般的な関係のみならず、アメリカとメキシコの国際的な関係も大きな問題となる。この点については同時代の西部劇なども視野に入れながら、また別の機会に詳述することにした。

- 5 英語圏における代表的なマン研究としては Basinger や Darby が挙げられるが、いずれも『国境事件』の直線模様にはいっさい触れていない。他方、ある映画愛好家は自身のウェブ・サイトで本作の直線模様をとりあげているが (Grost)、その象徴機能の同定や有機的連関の分析をおこなっているわけではない。

引用文献リスト

- 加藤幹郎『映画ジャンル論—ハリウッ드의快楽のスタイル』(平凡社、1996年)。
——『映画の論理—新しい映画史のために』(みすず書房、2005年)。
ダンテ・アリギエーリ『神曲—I 地獄篇』寿岳文章訳(集英社文庫ヘリテージシリーズ、2003年)。
ブレイス、ジェイニー／ピータースン、ロウウェル「フィルム・ノワールのいくつかの視覚的主題」(原著 1974年) 細川晋訳、『フィルム・ノワールの光と影』E/M ブックス 6、遠山純夫編(エクスファイア・マガジン・ジャパン、1999年)、60-80。
吉田広明『B級ノワール論—ハリウッド転換期の巨匠たち』(作品社、2008年)。
『深夜の告白』ビリー・ワイルダー監督、1944年(DVD、GPミュージアムソフト、2005年)。
Basinger, Jeanine. *Anthony Mann*. New and Expanded Edition. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2007.
Darby, William. *Anthony Mann: The Film Career*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009.
Grost, Michael E. "Border Incident." *Classic Film and Television*. 4 July 2009 <<http://mikegrost.com/mann.htm#BorderIncident>>
Levy, Emanuel. *Small-town America in Film: The Decline and Fall of Community*. New York: Continuum, 1991.
Polan, Dana. "Audio Commentary on *Border Incident*." *Border Incident*.
Roffman, Peter and Beverly Simpson. "The Small Town in American Cinema." *The Political Companion to American Film*. Ed. Gary Crowds. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1994. 395-402.
Schatz, Thomas. "Postwar Stars, Genres, and Production Trends." *Boom and Burst: American Cinema in the 1940s*. Ed. Thomas Schatz. History of the American Cinema Vol. 6. Berkeley, CA: University of California Press, 1999. 353-94.
Border Incident. Dir. Anthony Mann. 1949. *Film Noir Classic Collection, Vol. 3*. DVD. Warner Home Video, 2006.

本稿は筆者が 2008 年度に京都大学大学院に提出した修士論文の一部を改訂したものである。

ロバート・アルトマン作品における音と物語のプルラリズム

——オーヴァーラッピング・ダイアログからオーヴァーラッピング・ナラティヴへ

小 野 智 恵

はじめに

本稿は、米の映画監督ロバート・アルトマン (Robert Altman 1925-2006) の作品にたびたび現れるあるナラティヴの構築法が、ハリウッドの伝統的な物語フォーマットのひとつを参照しているように見えながらも、実際には、彼の行なった映画の「音声 (サウンド)」における革新と深い関わりを持った、独自の成立過程を持つものであったのではないかという問題の提起を目指すものである。

はじめに、アルトマンの行なった音声上の先駆的な試みについて確認する。その作品群を通じてさまざまな実験を試みた彼は、殊に映画のサウンド面におけるパイオニアであった。そのなかでもとりわけ独創的であるといえるのが「オーヴァーラッピング・ダイアログ (重なり合う会話)」であろう。但し、俳優たちの会話を重ねた例は既にホークス (Howard Hawks 1896-1977) やウェルズ (Orson Welles 1915-85) の作品に見られる。¹ それでもアルトマンがオーヴァーラッピング・ダイアログの歴史において先駆者のひとりといえるのは、より自由な会話の重なりを可能にするある技術を採用したことによるものだ。彼は 1960 年代なかばから音楽業界で用いられていた 8 トラック録音の技術と小型の無線マイクを組み合わせ、映画の同時録音へと導入したのである。現在の映画製作にも引き継がれたこれらの技術をアルトマンが初めて用いたのは、『ジャックポット (未／DVD タイトル)』 (*California Split*, 1974) においてであった。アルトマンらによって開発され、その後の彼の作品の特徴のひとつとなった奔放な台詞の重なりを可能にしたこの新技術は「ライオンズ・ゲイト・8

トラック・サウンド・システムズ」と名付けられ、従来のブームマイク時代から試みられてきたオーヴァーラッピング・ダイアログに変革をもたらした。

次に、マルチトラック録音によって展開されるオーヴァーラッピング・ダイアログが、作品の聴覚的空間にどのような影響を与えたかについて考察する。この技術革新はさらに、作品の視覚的空間にも影響を与え、劇中の登場人物たちの在り方に変化をもたらすこととなった。

最後に、その録音システムのもたらした変化が、アルトマン作品におけるもうひとつの特徴である独自のナラティヴを産み出したのではないかという問題を提起したい。『ナッシュビル』(*Nashville*, 1975) においてはじめて試みられたこの物語形式は、その後の作品のなかで少しずつ変化を遂げながら繰り返される。それは従来、『グランド・ホテル』(*Grand Hotel*, 1932) を嚆矢とする伝統的なナラティヴを踏襲したものと考えられてきた。しかし『ナッシュビル』に代表される物語の構造を、ここでは、アルトマンに特有のものであると捉え、新たな呼称を提案したいと考える。

I

劇中で演奏される音楽が映画史上はじめてライブ録音されたのも、あるいは、電話のシーンでその会話が最初に同時録音されたのも、より新しいサウンドを求めたアルトマンの好奇心から生まれた実験であることは既に知られている (Schreger 350)。しかし、数ある音声上の試みのなかでも、おそらくアルトマンに最も特徴的であり、最も独創的であるといえるのは「オーヴァーラッピング・ダイアログ (重なり合う会話)」であろう。彼のメジャーデビュー作にあたる『宇宙大征服』(*Countdown*, 1968) の撮影終了時、プロデューサーのコンラッドとワーナーによって監督を解雇されたという逸話が残されているが、二人の怒りを誘発したのは劇中の俳優たちが同時に喋っていることによる台詞の聞き取りにくさであった (Plecki

7)。最終的に、その大部分が削除されてしまったとはいえ、宇宙飛行士たちが飛行訓練を終えて宇宙船から出てくるシーンでは数組の登場人物たちによる別々の会話が部分的に重なり、同時に聞こえてくるのを確認できる。TV時代から試みられていたオーヴァーラッピング・ダイアログは、

以後、アルトマンのほぼすべての映画作品のなかで聴かれることとなった。2年後の『マッシュ』(*M*A*S*H*, 1970) では、移動野戦病院へやってきたばかりの主人公ふたりが食堂で仲間たちを紹介される場面において、自己紹介をしようとふたりに話しかけてくる複数の人物たちがバラバラの台詞を同時に発する。ここではまだ従来の録音システムが用いられてはいるものの、これは当時最も大胆に試みられたオーヴァーラッピング・ダイアログの代表例であるといえよう。

とはいえ、映画作品において重なり合う会話が登場するのは彼の作品が最初というわけではではない。登場人物たちによる早口の掛け合いをコメディ作品において試みてきたホークスは『コンドル』(*Only Angels Have Wings*, 1939) と翌年の『ヒズ・ガール・フライデー』(*His Girl Friday*, 1940) で、コミック・リリーフを担う人物を中心に、左右に位置する人物たちがすばやい台詞のやりとりを時に重ね合わせながら行なう場面を完成させた。ウェルズは『市民ケーン』(*Citizen Kane*, 1941) における冒頭のニュース枠内での議会のシーンで、画面後景寄りに位置するこの場面の中心人物が主人公について弁じているさなか、画面手前から奥に向かって中心人物を囲むその他大勢の人物たち、殊に前景に位置する人物が同時に台詞を発するのを許している。これらの作品とアルトマン作品との比較は後ほど行なってみたい。

さて、オーヴァーラッピング・ダイアログの歴史においてアルトマンが先人たちとともにその名を刻むのは、より自由な会話の重なりを可能にする、ある手法を採用したためである。従来、複数の登場人物たちの台詞を映像と同時に拾う録音法は、ブームマイクを持ったオペレーターが録音領域に配慮しながら俳優の頭上へとマイクをその都度近づけ、俳優はそれに合わせて言葉を発するというものであった。前述した『マッシュ』におけるオーヴァーラッピング・ダイアログで各人が画面中央に向かって押し寄せるようにやってきて言葉を発するのは、皆が中央にあるマイクに向かって同時に話しているからである。こうした状況のなかで、アルトマン、サウンド・ミキサーのウェッブ、リレコーディング・ミキサーのポートマンらによって映画用に確立された新しいシステムは、1960年代なかばから音楽業界で用いられていた8トラック録音と複数の無線マイクを映画の同時録音に取り入れるという大胆な発想に基づくものであった。具体的

には、8つのトラックのうち、同期用の1トラックを除いた7つのトラックを7つの無線マイクに割り当て、そのマイクを俳優ひとりひとりに装着し、それぞれの台詞を撮影と同時に個別録音した上で撮影後に改めてミックスするという手法である（LoBrutto 44）。ここに、このシステムを用いて録音された *H.e.a.l.t.H.*（1980）撮影時の資料がある。



The Mini-Mike, made by Ivan English of Colson Communications, shown with and without its antenna. The Mini-Mike was designed to be worn by actors and to record their dialogue as clearly as possible when concealed under clothing. (BBC, 1980) A look at the Mini-Mike, a microphone that can be worn by actors and record their dialogue as clearly as possible when concealed under clothing. (BBC, 1980)



図1

A Mini-Mike is placed on actor James Garner after he has stepped from a swimming pool. He was boom-miked while actually in the pool.

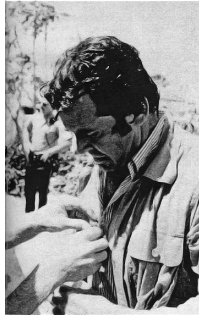
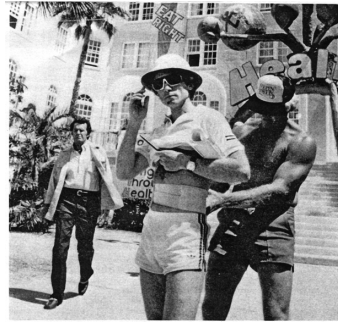


図2



Don Merritt wires a casual Dick Cavett with a wireless microphone for a scene which he plays with James Garner (seen in background). Radio mikes are always the order of the day on an Altman set and as many as 14 recording channels are constantly at his command. Probing long-barreled mikes are kept far away from the actors.

図3

図1・上が当時のマイク、図1・下が当時のトランスミッターである。マイクは衣擦れの音を防ぐためこのようにあらかじめ布で包まれていた。そして、いまではまったく珍しくない風景ではあるが、図2のようにして俳優の襟元や髪の毛のなかにマイクを仕込み、図3のように専用のベルトでワイヤレス・トランスミッターを巻きつけ、そこから音を飛ばして録音する（Levin 336-337）。ライオンズ・ゲイトが開発したのは、バッテリーで動く持ち運び可能な8トラック録音システムであり（Webb 368）、*H.e.a.l.t.H.*では8トラックを2セット用いて14人の声が同時に録音された。このシステムは、1960年代の終わりに設立されたアルトマン自身の製作会社の名前を取って「ライオンズ・ゲイト・8トラック・サウンド・システムズ」と名付けられている。マルチトラックと無線マイクは、登場人物たちが離れた位置にいてもマイクを気にせず、思い通りのタイミングで話すことを可能にした。そして、ブームマイクの影から解放されたカメラに、ロングショットや頻繁なズームなどアルトマンに特徴的な自由な動きを加速させることにも貢献することとなる。

Ⅱ

ここでは、オーヴァーラッピング・ダイアログが画面に与える影響について、前述した先行作品とアルトマンの作品とを比較しながら見てみたい。ホークス監督の『コンドル』では、コミック・リリーフを担う人物と



図 4



図 5



図 6



図 7

女性主人公を中心にして若い男性が左右に陣取り、早口の台詞を重ねる(図4)。『ヒズ・ガール・フライデー』でも同様にコミカルな役どころの男性を中心にしなが、下手に位置する主人公ふたりと、上手に位置する敵役が会話を交わす(図5)。「オーヴァーラッピング・ダイアログ」はここでは、画面に「左右から中心へ」という安定感のある運動を生み出している。一方、『市民ケーン』における議会のシーンの音を映像と音の関係に注意しながらもう一度確認してみると、背景寄りに位置するこのシーンの中心人物と彼を囲むその他の人物たちの発する音声は、視覚的な位置に応じて響き方や音量が異なっているのがよくわかる。この場合、画面右奥が場面上的の中心である(図6)。ここでの「オーヴァーラッピング・ダイアログ」は、美術やディープ・フォーカスを用いたその名高い奥行き感の構築とあいまって、画面に「手前から奥へ」という立体的な動きを作り出すのに成功している。

それでは、マルチトラックシステムによるオーヴァーラッピング・ダイアログは画面にどのような効果をあたえているのだろうか。比較的新しい作品ではあるが、

その特徴が顕著に現れている『ザ・プレイヤー』(*The Player*, 1992)の一場面です。

聴覚的にも視覚的にも「中心」にある前景のテーブルにいる人々の会話がフェイドアウトし、背景にいる主人公たちに「中心」が移動する瞬間である。視覚的な「中心」の変更が、ゆっくりとしたズームインでなされるのに対し、聴覚的な「中心」の変更がすばやく行われることによって、まだ遠くにあるように見えるテーブルの音声が間近に聞こえてきて画面には奇妙な空気が漂う(図7)。

2つの要因がこれを可能にしているのではないかと考えられる。まず、マルチトラック録音ではブームマイクの映り込みを気にすることなく、また、マイクを移動させる必要もないため、原理的には音源がどの位置にいても、各トラックの音量を操作することによって音声的な位置たとえば前景と後景を簡単に入れ替えることが可能となる。もうひとつは、ブームマイクで録音された音声と無線の仕込みマイクで録音された音声の、その音質の違いに起因する。映画録音のための教材映像のなかでこのふたつを比較している部分があるので参考にしてみたい(Green, Jimerson and Gettemeier 11:28)。ブームマイクは、マイクと音源との間にある程度の距離が生じるため多少なりとも反響する。つまり、場所による響き方の違いを反映することによって、音源の位置を伝え、(意図しようとしまいと)空気感あるいは臨場感を示すのである。しかし、無線の仕込みマイクによる録音では基本的にマイクと音源との距離にどれも差はなく、マイクの性質上こもった音となる。それゆえ、登場人物たちがどこにいても均質な響きのない音になり、空気感、臨場感が感じられなくなる。そこで、音を聞いただけでは音源の場所を特定できない、まるでナレーションが流れているような独自の「浮遊感」が生まれる。各トラックの音声はそれぞれの人物たちがどこにいても基本的には同質に聞こえてくるのが可能なのである。

トラックごとに行なえる自由な操作と仕込みマイク特有の音質による「浮遊感」によって、アルトマン作品の画面は前景と後景がたやすく入れ替わる、「安定感」を持たない独自の^{たえず}佇まいを持つことになった。それは、『市民ケーン』のような「手前から奥へ」、あるいは『ヒズ・ガール・フライデー』のような「左右から中心へ」といった動きとは異なるものだ。で

は、「中心から周縁へ」と広がっていくような運動であろうか。それ以上にむしろ、アルトマンのマルチトラック録音によるオーヴァーラッピング・ダイアログが画面に与えるのは、中心が中心として、あるいは周縁が周縁として安定することなく、実は「等価値」である「中心と周縁」が「共存」し、それらが絶えず入れ替わる可能性をはらんだ「多元的」な佇まいといえるのではないだろうか。

Ⅲ

Ⅲでは、マルチトラック録音によるオーヴァーラッピング・ダイアログの実現が、画面の構成に影響を及ぼしただけでなく物語世界の登場人物たちの描き方にも変化を及ぼし、次第にナラティブの構造にも影響を与えたのではないかという可能性について考えてみたい。まずは、8トラック録音システムを初めて用いた作品、前述の『ジャックポット』にある、ギャンブル場に程近いトップレスバーのシークエンスを確認することからはじめよう。ひとつ前のシークエンスではじめてポーカーのテーブルをともにした主人公ふたりが、このバーで初めて会話をし、意気投合する重要な場面である。まず、混沌としたバーの内部の音と映像が捉えられ、姿は見えない話し手たちによる複数の会話が聞こえてくる。重なり合った会話はそれぞれがまるでフワフワと宙に浮かんでいるようだ。そのうちのひとつでは、ギャンブルで負けた女性（「マザー」と呼ばれている）がトップレスダンサーと思われるもうひとりの女性（クレジットは「ゴーゴーガール」）に30ドルを無心している様子である。ゆっくりとカメラがズームアウトするにつれて、その会話は左手前に見えてくる女性ふたりによるものだということがわかってくる（図8）。しばらくして、ゴーゴーガールは下半身はだかのままカウンターに歩み寄り、バーテンダーに30ドルの前借りを要求する（図9）。このとき、彼女とバーテンの間で交わされる会話と、主人公ふたりの間の会話は完全にオーヴァーラップし、その音量はほぼ同程度に聞こえてくる。映像的にも、彼女とバーテンダーは主人公よりも前景に立って一身にライトを浴びているのである。主人公のひとりの顔には彼女たちの身体が作り出す影が重なって真っ黒になり、ときに見えなくなってしまう（図10）。そのままカメラは後景へと移動する彼女を追い、

ロングショットで女性ふたりの姿を捉える。暗がりではふたりの姿はよく見えないが、会話の内容ははっきりと聞こえてくる。視覚的な距離でいうと、ふたりの会話の明瞭度と音量は不自然なほど大きく（図 11）、聴覚的に中心化しているのがわかる。しかし、このふたりのエピソードは主人公ふたりによる中心のストーリーになんら影響を与えるものではなく、ふたりはこの場面以外に登場することはない。

このように、この場面では、音声上の革新であるマルチトラック録音によるオーバーラッピング・ダイアログが画面の構成に影響を及ぼしただけではなく、登場人物たちの描き方に影響を与えたことがはっきりと認められる。

周縁的存在の端役たちを重要人物たちと同等に扱うという表現は『雨にぬれた舗道』（*That Cold Day in the Park*, 1969）にも既に見られる。孤独な主人公が産婦人科を訪れると、待合室では幸せな結婚生活を送っている様子の女性たちが明るくおしゃべりを楽しんでいる。このときカメラはその様子を窓の外から捉えるが、この場面にしか登場しない端役の女性たちを長々とクローズアップで捉え、主人公とまるで同格であるかのように映し出す。その場にいたまれずにトイレへ逃げてしまう主人公をカメラは追うものの、音声はオフスクリーンの彼女たちのおしゃべりをずっと捉えたままである。その後も何度も中心に映し出される端役の女性たちは、不思議な存在感を伴ってわれわれに強い印象を残すのだ。ここでの端役たちは、性愛とは無縁の主人公との対比を示す役割を担っているのだが、しかし、それまでのアメリカ映画の定石からすればあまりに手厚い扱いである。

別々のエピソードを同時進行で重ねる表現に関しては、『BIRD ★



図 8



図 9



図 10



図 11

SHT』(*Brewster McCloud*, 1970) の革新的な試みも忘れてはならない。この映画は、黒板を前に講師が鳥と人間の関係について講義する部分と、空を飛ぶことを夢見て羽根の製作に没頭する青年の話の部分からなる二重構造を採っている。講義の顛末と青年のなりゆきは別々の流れを持って画面に交互に映し出される。

『ジャックポット』におけるゴーゴーガールのシークエンスは、過去の作品において試された実験の成果が、マルチトラック録音による音の革新によって結実したものであるといえる。周縁的な端役の身の上を起こる出来事が、主人公たちのなりゆきと同様にこの場面の中心を担うように描かれ、同時に進行する別々のエピソードとして奇妙に共存しているのである。

端役たちが丁寧に描かれることを含めた彼のいくつかの表現については、“decentralization”、つまり「脱中心化」あるいは「かたよる」と書いた「偏中心化」という指摘を受けることがある(Kolker 338)。しかし、中心は単に外れてしまったわけではない。むしろ、至るところにあり得る可能性を持ったことによって、映像と音の世界に、前述したような「多元性」が生まれたといえるのである。彼の作品における空間の様態をより正しく形容するには「あまねく」と書く「遍中心化」、*“omni-centralization”*と表現した方がよりふさわしい。このように、作品を追うごとに繰り出される新しい試みを経て、オーバーラップするのは次第に台詞だけではなくになっていく。

登場人物たちの会話が重なり合うことのほかにも、アルトマン作品が持つ署名的な特徴はまだある。そのひとつが、同じ場所に集まった大勢の主人公たちの行動が、各々同等に同時進行で描かれるというナラティブの構造である。『ジャックポット』の翌年に製作され、当該のストラクチャーが最初に採用された作品『ナッシュビル』(*Nashville*, 1975)²には24人の主人公が登場する。オムニバス・レコードのTVコマーシャルを模したそのオープニング・クレジットでは、24人が同格に紹介されているのが確認できるはずだ。

同じ場所に集まった複数の登場人物たちそれぞれの行動を同時進行で同等に描く手法を取った作品は『ナッシュビル』以前にもいくつか存在し、米映画においては『グランド・ホテル』が最初のものである。³ また、一見、よく似た構成ではあるものの、ここで問題にしたい構築法とはいえ

ない作品もある。たとえば、*Tales of Manhattan* (1942) や、『黄色いロールスロイス』(*Yellow Rolls-Royce*, 1964) は、どちらも主人公が複数登場し、それぞれ別々のエピソードが並行して描かれる作品である。そして、彼らをつなぐ道具として、前者はコート、後者は車という、手から手へと渡されていく、ひとつの同じ「モノ」が登場する。このように、ひとつのモノが人から人へと巡っていく様子をそれぞれのエピソードとして描く作品は、たとえ同じ場所で同格の物語が展開されるとしても、それが同時に進行するとはいえないため、ここで問題にしたいフォーマットにはあてはまらない。これらを除くと、『ナッシュビル』以前に、同じ時間に同じ場所に集まった複数の登場人物たちの行動を描いた作品は『グランド・ホテル』、*Club Havana* (1945)、*Emergency Hospital* (1956)、『予期せぬ出来事』(*The V.I.P.s*, 1963)、『愚か者の船』(*Ship of Fools*, 1965) などということになる。これらの映画は、どれも狭く特殊な空間を舞台とし、何よりもまず、その装置を利用するところから成立している。『グランド・ホテル』のホテル、*Club Havana* のクラブ、*Emergency Hospital* の病院、『予期せぬ出来事』の空港、『愚か者の船』の客船は、同じような狭い領域を持つ特殊な装置である。『ナッシュビル』も、これらの作品同様、同じ時間に同じ場所に集まる人々を活写する。しかし、ゆるやかに舞台となるナッシュビルの街は、主人公たちを同等に扱うために同じように区切られた装置の役割を果たしてはいない。あるいはまた、先行作品の大部分が『予期せぬ出来事』の原題、*The V.I.P.s* が端的に示すように中心人物たりうる主役級の俳優たちを多数集めることで成り立っている一方で、『ナッシュビル』に主役級の俳優がいないことは言うまでもない。しかし『ナッシュビル』がこれらの作品と決定的に違うのは、これらのほかにもっと大きな理由がある。

複数の8トラック録音と複数のカメラを用いて撮影された事故渋滞のシークエンスでそのことを確認してみたい。ここには主人公たちのほとんどが集まり、『ジャックポット』のゴーゴーガールのシークエンスからさらに一步進んで、大人数の行動が共存し同時に進行していく様子が、音の重なりとクロスカッティングを駆使して表現されている(図12、図13)。このとき、各々の登場人物の背後で大統領選に立候補した人物の街宣カーから流れる選挙演説が絶え間なく語りかける(図14)が、この怪しげな声は映画の冒頭シーンから断続的にスクリーン内外に漂い、随所で

主人公たちの物語の上にかぶってくる。この映画が公開された 1975 年は、米国内にかつてない政治不信が蔓延した時期と重なる。戦死者約 58,000 人を出してようやくベトナムから正規軍が撤退し、ウォーターゲート事件によって現職の大統領が逮捕された直後だ。民主党も共和党も信頼できない米国民に訴える大統領候補の政党名はリプレイスメント党である。この映画のラストでは、大統領候補によるキャンペーンの一環としてのコンサートが開かれ、主人公全員が会場となるモニュメンタルなパルテノンに集まる。むろんそれは歴史的建造物を模した真っ赤な偽物である。スクリーン内外で語りかけていた街宣の声に代わり、故郷と家族を賛美した歌を語りかけるように唱うカントリー歌手の声とともに、カメラは舞台の上方に飾られた



図 12



図 13



図 14



図 15

巨大な星条旗がゆっくりと大きくはためくのを全面に映し出す（図 15）。すると、なま温かい風がまるでこちらに向かって吹いてくるような錯覚を覚えるのだ。それまで主人公たちが織りなす小さな物語を楽しんでいた観客の多くはこのとき、映画全体に覆いかぶさる重苦しい空気にふと気がつく。そこには、いままでは声を通じて画面に漂っていた自国の政治への大きな不信感が映し出されているのである。

バラージュは、優れた芸術作品は個人的な物語を紡ぐことで普遍的な物語を語る力を持つと指摘している（バラージュ 380-81）。どんなに小さく私的な出来事も、大きな歴史的出来事の結果であり反映でありうるのである。例えば『ロビンソン・クルーソー』は、絶海の孤島に居ながらにしてモニュメンタルな物語を紡ぐ。こちらの物語構造は単純で直線的なものである一方、『ナッシュビル』の物語は独自の複雑で多面的な構造を持つ。この映画のなかでは、一見、24 人の主人公たちが紡ぐ個別の物語だけが、ときに重なりを持ちながら進行しているように見える。しかし

実は同時に、共存する小さな物語の頭上を、アーチ状に跨がりつつ進行する大統領選キャンペーンの顛末がスクリーンの内外で綴られている。つまり『ナッシュビル』では、同じ時間に同じ場所に集まった多数の主人公によるオーヴァーラップする出来事の数々と、それらを包みこむモニュメンタルな出来事が関係性を保ちながら、さらなるオーヴァーラップを披露する独自の櫛形構造を持っているのである。⁴

本稿に先立つ考察として、ボードウェルは、東西の数多の作品群から彼が「ネットワーク・ナラティヴ」と呼ぶフォーマットの析出を試み、ふたつの著作のなかでその特徴を論じている (*Bordwell The Way, Poetics*)。用語を見れば明かなように、彼が注目するのは人物たちのつながり具合である。ネットワークでつながった大勢の登場人物たちは、親子や夫婦、兄弟といった深い絆をもった関係の場合もあるが、たいていは「偶然」によるアクシデントによってつながっている。典型的なパターンは、登場人物の「AがBに出会い、それからCに、そしてDに出会う。BとCは既に互いを知っており、われわれはCを通してEに会う。さらにDを通してFに合うに至る。AがDやFを知っているわけではないけれども」(*Bordwell Poetics* 190) といった関係である。こうした、インターネットのようなつながりの様子は、バラバシ (Barabási) やワッツ (Watts) の論じる「ネットワーク理論」に通じるものだ。インターネット的なつながりを持つ作品が1990年代以降急増していることは、ボードウェルの指摘の通りである。⁵「偶然を伴ったつながりを持つ」主人公が多いという点に着目すれば、『ナッシュビル』も「ネットワーク・ナラティヴ」のひとつであるといえるだろう。ただし、本論考では新たなパースペクティヴから『ナッシュビル』のナラティヴを眺めたい。既に見たように、アルトマン作品におけるナラティヴ・ストラクチャーは、その完成に音の革新が深く関わる独自の成立過程を持つ、という視点からである。

『ナッシュビル』における、音の革新とナラティヴとの関わりについては、既にリック・アルトマンによる興味深い考察がある。その論考で展開されているのは、映画における「音の民主化」(R. Altman “24Track” 39) を希求するパラゴーネ⁶である。彼によれば、トーキー導入以降、古典的ハリウッド映画においては、ナラティヴに貢献する音がほかのどんな音よりも優先される伝統があった (25)。中心で展開する「直線的」(50) な一統

きの出来事の提示を邪魔する音声はヴォリュームを下げられ、その都度おとなしくしていなければならなかったのである。音に自由を与えないこの制度に対して、「24トラック録音」(2)によるオーヴァーラッピング・ダイアログは、登場人物たちの音声を「直線的」にではなく「層的」(42)に重ねることによって空間に聴覚的な厚みを増幅させつつ、どこが重要かを自由に選択する新しい音の聞き方を観客にもたらしした。⁷ このことは、音とナラティブの構造的な関係を覆す「映画の夢」(30)の実現を予感させるものであった。(ロバート・)アルトマンは、ウェルズがディープ・フォーカスを通じて視覚面で行なった⁸ のと同様に、スクリーンにおけるナラティブ優位のヒエラルヒーの解体、つまり、伝統的で「直線的」なナラティブが中心を決定することの阻止、を聴覚面で行なおうとしたのである。ところがファイナル・シーンに至って、中心に展開する銃撃シーンに奉仕する音だけが前景化し、それまでアトランダムに聞こえていた24トラックの音たちは自由に鳴り響くのをやめ、最終的に『ナッシュビル』は新しいナラティブの構築に失敗した、と論考は結ばれる。

リック・アルトマンの指摘するように、(ロバート・)「アルトマンのマルチ・チャンネル・サウンド」(52)は、登場人物たちの音声を同時に重ねて提示することによって、古典的ハリウッド映画における伝統を拒み、それらを同等に扱うことを可能にした。そのことは、本稿でも既に見た通りである。にもかかわらず、リック・アルトマンは、『ナッシュビル』「もまた古典的な断続的サウンドミックスと標準的なコンティニュイティ編集に屈する」(59)と断じるのである。この映画もまたその排除を果たせなかったと論じられる「直線的」なナラティブとは、アリストテレス以来、はじめと中間と終わりを持つもの、あるいは「時間と空間のなかで起こる因果関係にある一連続の出来事」(Bordwell and Thompson 75)とされてきた。小説や演劇がそうであったように古典的ハリウッド映画もこのナラティブのなめらかな提示を最も重要視したため、中心は(原則として)ひとつに決まってしまったのである。リック・アルトマンは昨年上梓された著作において、米欧の芸術作品を対象に「マルチプル・フォーカス・ナラティブ」(R. Altman *A Theory* 241)と呼ばれるフォーマットを析出している。ピーテル・ブリューゲル(Pieter Bruegel 1525/30-69)の《子供の遊び》(1560年)に彼が典型を見るようなこのナラティブは、おそらく先の論文におい

て期待された、映画における「音の民主化」を実現するナラティブであると考えられる。その最も大きな特徴は、「直線的で一次的」(251)な古典的ナラティブにはない「深さ」(251)にある。既に見たように「深さ」は、ウェルズの(ディープ・フォーカスのみならず)オーヴァーラッピング・ダイアログの産物でもあった。一方、ホークスのそれが醸し出すのは左右の均衡の取れた「安定感」であった。それでは、アルトマンのオーヴァーラッピング・ダイアログのもたらしたものは何であったかを思い出してみたい。

既に見たように、アルトマンの実践したオーヴァーラッピング・ダイアログは2つの要因によってある独自の質感を帯びていた。ブームマイクの影を気にすることなくトラックごとに行なえる自由な操作と、俳優の身体に装着された無線マイクがもたらす「同質」な音色は、ウェルズの「深さ」ともホークスの「安定感」とも異なる、独自の「浮遊感」をもたらしただのである。音の持つその特質に伴って、アルトマン作品の画面は前景と後景がたやすく入れ替わる独自の佇まいを持つことになった。そこでは、中心が中心として、あるいは周縁が周縁として安定することなく、等価値な中心と周縁が絶えず入れ替わる可能性をはらむ。伝統的で「直線的」なナラティブとは異なる、新しい「多元的」なナラティブはこうして産み出された。『ナッシュビル』のファイナル・シーンでは、登場人物たちによる既にオーヴァーラップした小さな出来事と、いままでスクリーン内外で語りかけていた演説に代わって、カントリー歌手の歌声が現出した大きな出来事とが、何ら「因果関係」を持たずにオーヴァーラップする。そこには在るのは「シングル・チャンネルな直線」(R. Altman “24-Track” 53)ではない。全体を覆うアーチの下で、中心と周縁は各々が「断片」⁹となって浮遊し、その都度入れ替わり前景化する。リック・アルトマンが評価する前述の渋滞シーンにおいても、24の音は常に同時に鳴り響いていたわけではなかった。パルテノンにおいて提示されるのは、既に以前とは異なるナラティブなのである。マルチトラック・サウンドによるオーヴァーラッピング・ダイアログは、アルトマン作品の空間構成に多元性という変化をもたらし、登場人物たちの在り方に変化を与え、さらに、独自のナラティブを生んだといつていい。重なり合う音声による多元化がアルトマンの作品に与えたもの、それは、全員が中心であり周縁でもある大勢の登場人物

たちがそれぞれの物語を重ね合い、その頭上に重なるもうひとつの物語世界のなかで行動する独自の群像劇¹⁰であった。ここではそれを、アルトマンがマルチトラック・サウンドを導入することによって得た自由なオーヴァーラッピング・ダイアログから発展したものと捉え、新たに「オーヴァーラッピング・ナラティヴ」と呼びたいと考える。

註

- 1 アルトマン自身もオーヴァーラッピング・ダイアログはホークスが始めたものだと一度ならず語っている (Williamson 72、Sterritt 140、D. Thompson 29、Lewis par. 7)。
- 2 『ナッシュビル』以降、このナラティヴ構造を全体に採用する映画作品としては、『ウェディング』(*A Wedding*, 1978)、前述の *H.e.a.l.t.h.* (1980)、『ショートカット』(*Short Cuts*, 1993)、『プレタポルテ』(*Prêt-à-Porter*, 1994)、『ゴスフォード・パーク』(*Gosford Park*, 2001)、『今宵、フィッツジェラルド劇場で』(*A Prairie Home Companion*, 2006) が挙げられる。ただし、既に見た『ジャックポット』のゴーゴーガールのシークエンスのように、この構造をほぼすべての作品が部分的に持つのもアルトマン映画の大きな特徴である。
- 3 演劇ではギリシャ悲劇にまで遡る伝統があるという指摘もある (Schreger 349)。
- 4 近年、脚本の教則本では類似の構造を「イベント・フレーム」と呼ぶ (Cowgill 127)。
- 5 1993年の『ショートカット』(*Short Cuts*) 発表以降、急速に増えている。ボードウェルは指摘しないが、『ナッシュビル』を知らない世代の監督たちが、1980年代に主流映画を撮ることのできなかったアルトマンを1990年代に至って再発見したこともひとつの大きな要因であろう。
- 6 詩画比較論。イタリア語で比較の意。レオナルド (da Vinci) は、その手記において「詩：絵画」を始めとした芸術間の比較を行ない、伝統的な「詩 (聴覚) の優位」を批判して「絵画 (視覚) の優位」を主張した。異なる芸術間、あるいは芸術の構成要素間の比較論は、その後もデュボス (Du Bos)、レッシング (Lessing) らを経て、現在も繰り返される。リック・アルトマンは、レオナルド同様、映画における「音：映像」についても考察を試みている (R. Altman "Moving", "Deep-Focus")。
- 7 コルカーもまた、アルトマンによるオーヴァーラッピング・ダイアログがナラティヴに変化を与えたと考え、革新が画面にもたらしたのは前述した「脱中心性」(Kolker 338) であり、結果的に「オープンなナラティヴ構築 (The open narrative construction)」(375) を可能にしたと論じる。たしかに、アルトマン作

品はある種の「オープン性」を持つが、それは別の機会に新たな考察を要する独自のオープン性であり、本論考で問題にしている『ナッシュビル』のナラティヴ・ストラクチャーに「音」が与えた最大の特徴であるとは筆者は考えない。『ナッシュビル』における発話のもたらす「脱中心性」に関しては、ほかにシオンも触れており (Chion 110)、オーヴァーラッピング・ダイアログというメソッドがアルトマン作品全体に与える効果としての「脱中心性」についてはオブライエンも指摘 (O'Brien 8) している。キーサーもまた、『マッシュ』と『ナッシュビル』について、コルカーと同様に、オーヴァーラッピング・ダイアログが観客にナラティヴの自由な選択権を与えると述べている (Keyssar 38)。ほかに、オーヴァーラッピング・ダイアログが直接与えるものと考えているかどうかは不明だが、アルトマン作品におけるナラティヴの独自性を「オープン性」という概念によって捉える先行研究には、カープ (Karp 12) の著作がある。一方、ジェイコブズは、アルトマン映画におけるオーヴァーラッピング・ダイアログは通常、アイロニーと自意識の要素を作品に注入するために使われるものと述べている (Jacobs 64)。

- 8 バザン (Bazin 75ff) に詳しい。
- 9 セルフもまた、『マッシュ』におけるサウンドがナラティヴ・スペースと登場人物たちに断片性を与えると考える (Self 35ff)。
- 10 ブレッキは既に、『ナッシュビル』のナラティヴ・モードが、大小の2層から成ることを指摘している (Plecki 80) が、オーヴァーラッピング・ダイアログとの関連については論じていない。

引用文献リスト

- ベラ・バラージュ『映画の理論』佐々木基一訳 (学藝書林、1992)。
- Altman, Rick. "24-Track Narrative? Robert Altman's Nashville." *CiNéMAS: revue d'études cinématographiques* 1, no. 3 (2000): <<http://www.revue-cinemas.umontreal.ca>>.
- . *A Theory of Narrative*. New York : Columbia University Press: Columbia University Press, 2008.
- . "Deep-Focus Sound: Citizen Kane and the Radio Aesthetic." *Quarterly Review of Film and Video* 15, no. 3 (1994): 1 – 33.
- . "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism." *Yale French Studies*, no. 60 (1980): 67-79
- Aristotle. *Poetics*. Trans. Stephen Halliwell, *Poetics/on the Sublime/on Style*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Barabási, Albert-László. *Linked : The New Science of Networks*. Cambridge: Perseus Publishing, 2002.

- Bazin, André. *Orson Welles: A Critical View*. Trans. Jonathan Rosenbaum. Rev. ed. Los Angeles: Acrobat Books, 1992.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.
- . *The Way Hollywood Tells It : Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art, 8th Edition*. NY: McGraw-Hill, 2008.
- Chion, Michel. "Wasted Words." *Sound Theory, Sound Practice*, Ed. Rick Altman. New York: Routledge, 1992.
- Cowgill, Linda J. *Secrets of Screenplay Structure : How to Recognize and Emulate the Structural Frameworks of Great Film*. New York: Watson-Guptill Publications, 1999.
- da Vinci, Leonardo. *Trattato della pittura*. Vol. 1, 2. Lanciano: Carabba Editore, 1913.
- Du Bos, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Geneve: Slatkine, 1982.
- Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. Cranbury: A. S. Barnes & Co. Inc., 1977.
- Karp, Alan *The Films of Robert Altman*. Metuchen and London: The Scarecrow Press, 1981.
- Keyssar, Helene. *Robert Altman's America*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. 3rd ed. New York; Oxford: Oxford University Press, 2000. Reprint, 3rd ed.
- Levin, Lear. "Robert Altman's Innovative Sound Techniques." *American Cinematographer*, April (1980).
- Lessing, Gotthold Ephraim. "Laokoon: Schriften zur Antiken Kunstgeschichte." *Werke und Briefe in zwölf Banden*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.
- Lewis, Kevin. "Altman's Sound Theory." *editors guild magazine* 27, no. 3 (2006): <<http://www.editorsguild.com>>.
- LoBrutto, Vincent. *Sound-on-Film : Interviews with Creators of Film Sound*. Westport, Conn.: Praeger, 1994.
- O'Brien, Daniel. *Robert Altman: Hollywood Survivor*. New York: Continuum, 1995.
- Plecki, Gerard. *Robert Altman*. Boston: Twayne, 1985.
- Schreger, Charles. "Contemporary Innovators Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution." *Film Sound*, Ed. John Belton and Elisabeth Weis. NY: Columbia University Press, 1985.
- Sterritt, David. *Robert Altman Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- Thompson, David. *Altman on Altman*. London: Faber and Faber Limited, 2006.
- Watts, Duncan J. *Small Worlds : The Dynamics of Networks between Order and Randomness*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.
- Webb Jr, James E. "Multi-Channel Dialogue and Effects Recording During Film Produc-

tion.” *American Cinematographer*, April (1979): 368-69, 424.

Williamson, Bruce. “Robert Altman.” *Playboy*, August (1976): 53-73.

『市民ケーン』 (*Citizen Kane*) オーソン・ウェルズ監督、1941 年 (DVD、アイ・ヴィ・シー、2002 年)。

『コンドル』 (*Only Angels Have Wings*) ハワード・ホークス監督、1939 年 (DVD、ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2007 年)。

『ヒズ・ガール・フライデー』 (*His Girl Friday*) ハワード・ホークス監督、1940 年 (DVD、ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2006 年)。

『ザ・プレイヤー』 (*The Player*) ロバート・アルトマン監督、1992 年 (DVD、パラマウント ホーム エンタテインメント ジャパン、2008 年)。

『ジャックポット』 (*California Split*) ロバート・アルトマン監督、1974 年 (DVD、ソニー・ピクチャーズエンタテインメント、2005 年)。

Nashville. Dir. Robert Altman. 1975. DVD. Paramount Pictures, 2000.

Sound for Film and Television. Dir. Barry Green, David Jimerson, and Matt Gettemeyer. DVD. Wrightsville Beach Studios, 2008.

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. ネイティヴ・チェック：母語（第一言語）でない言語で執筆した場合は、必ずネイティヴ・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://jcs.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

川 本 徹 京都大学大学院博士後期課程／日本学術振興会特別研究員
羽 鳥 隆 英 京都大学大学院博士後期課程／日本学術振興会特別研究員

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://jses.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。

— 執 筆 者 紹 介 —

北田 理恵（きただ りえ）

ローザンヌ大学文学部映画史・映画美学科博士課程

名嘉山 リサ（なかやま りさ）

沖縄工業高等専門学校総合科学科講師

長谷川 功一（はせがわ こういち）

北海道大学大学院文学研究科 博士後期課程

川本 徹（かわもと とおる）

京都大学大学院人間・環境学研究科・日本学術振興
会特別研究員 DC

小野 智恵（おの ともえ）

京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程



映 画 研 究 4 号

Cinema Studies, no. 4

2009 年12 月5 日印刷 2009 年12 月5 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・環境学研究科
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

映像論序説

北野圭介

「デジタル／アナログ」を超えて 画面を通してコミュニケーション技術の進歩と拡大により、眺めるだけではなく「映像」の持つ意味をニューメディア研究、情報理論、哲学など多岐にわたる分野から考察し、来るべき「映像の理論」を構築する、挑発的な一書。

四六判並製 2730円

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

線が顔になるとき

ティエリ・グルンステン 吉永真一【訳】

「バンドネシネとグラフィック・アート マンガ、デッサンなどを題材とした「顔」の図像学。ヨーロッパを代表するマンガ研究家による「鑑賞」「分析」「批評」の華麗な手さばきを見よ。A5判並製 3360円

マッケンドリックが教える

映画の本当の作り方

伝説の名監督かつ名物教師であった著者が確立した、映画という媒体を最大限に活用するために本当に必要な方法論。

A・マッケンドリック著 吉田俊太郎訳／菊判／2940円

いま、ここからの映像術

近未来ヴィジュアルの予感

Next Creator Book

異なる映画鑑賞・映画制作のアプローチを横断的に俯瞰して、一人ひとりにとって必要なヴィジュアル表現を探る！

瀧健太郎編／四六判／1785円

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／2520円

映画監督・カメラマンになる

プロフェッショナル撮影技法

米映画界最高のテクニックを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／3150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／1785円

フィルムアート社

〒160-0008 東京都新宿区三栄町10
TEL03(6357)0260 FAX03(6357)0917
www.filmart.co.jp

