ISSN 1881-5324

Cinema Studies

映画研究

5

2010

日本映画学会
The Japanese Society for Cinema Studies

加藤幹郎［監修］

映画学叢書

全10巻
Ａ５判／上製
各巻本体予価　3,800円

〈第Ⅰ期〉＊2010年12月刊行開始

『映画とネイション』　杉野健太郎 編著

映画は「ネイション」をどのように捉え、映し出してきたのだろうか。
フィルムに刻まれた「20世紀」を映画学の観点から、多角的に考究する。

1 届かないメロディ ――日独合作映画『新しき土』の映画音楽に見る山田耕筰の理想と現実 …大傍正規
2 幼年期の呼び声 ――木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム……御園生涼子
3 ナチ「天才映画」のなかのシラー ――プロパガンダ映画のアンビヴァレンス ……山本佳樹
4 アンダーソンの『if もしも…』における抵抗とコラージュの美学――叙事映画と帝国の表象……佐藤元状
5 キューバ革命と映画 ――トマス・グティエレス・アレアを中心に……越川芳明
6 アメリカ初期映画におけるアメリカニゼーションをめぐって…… 梅本和弘
7 ナショナル／ファミリー・ポートレイト ――『パリ、テキサス』とロードムーヴィーの政治学……塚田幸光
8 ドリーミング・アメリカ ――『フィールド・オブ・ドリームス』とネイション ……杉野健太郎

●ISBN 978-4-623-05907-2　●本体予価 3,800円

＊　＊　＊

『映画の身体論』　塚田幸光 編著

映画のなかで語られる身体とは何か？　俳優論や演技論のほか、ミュージカル、
ポルノグラフィといったテーマをとりあげ、実証的にその論点を明らかにする。

●ISBN 978-4-623-05964-5　●本体予価 3,800円

〈第Ⅱ期〉『映画・メディア・テクノロジー』……塚田　幸光 編著
『映画のなかの社会／社会のなかの映画』……杉野健太郎 編著
〈第Ⅲ期〉『映画の時間・空間』……塚田　幸光 編著
『映画・文学・漫画』……杉野健太郎 編著
〈第Ⅳ期〉『映画とジェンダー』……塚田　幸光 編著
『映画とイデオロギー』……杉野健太郎 編著
〈第Ⅴ期〉『映画の暴力とトラウマ』……塚田　幸光 編著
『映画史の諸問題』……杉野健太郎 編著

ミネルヴァ書房　京都市山科区日ノ岡堤谷町１　TEL.075-581-0296 FAX.075-581-0589

映画研究

Cinema Studies

5 号

2010 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

執 筆 者 紹 介

大傍　正規　（だいぼう　まさき）
早稲田大学演劇博物館グローバル COE 研究助手
平井　克尚　（ひらい　かつなお）
京都大学大学院人間・環境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・環境学研究科博士後期課程、
日本学術振興会特別研究員 DC
羽鳥　隆英　（はとり　たかふさ）
早稲田大学演劇博物館 GCOE 研究生（映像研究）、
京都造形芸術大学芸術学部映画学科非常勤講師
川勝　麻里　（かわかつ　まり）
明海大学非常勤講師

目　次

サウンド映画の源流、音が織り込まれた芸術映画・・ 大傍　正規　*4*
—— フランス・パテ社・蓄音機＝映画・フィルム・ダール

エドガー・G・ウルマー『日曜日の人々』（1929）・・・・・平井　克尚　*20*
—— その製作経緯を中心に

第 3 回（2010 年）日本映画学会賞受賞論文
John Ford's Monument Valley Revisited: ・・・・・・Tohru Kawamoto　*44*
A New Perspective on the Quintessential American Landscape
in *The Searchers*

The Meiji Restoration Film and the Politics of the Look
・・・Takafusa Hatori　*66*

『天空の城ラピュタ』の漫画技法・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 川勝　麻里　*88*
——宮崎駿の手塚治虫批判とジャパニメーションの時代

執筆者紹介・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・*2*
『映画研究』論文投稿規程・・・・・・・・・・・・・・・・・・*108*
日本映画学会役員一覧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・*111*

『映画研究』5 号（2010）
Cinema Studies, no. 5

サウンド映画の源流、音が織り込まれた芸術映画

――フランス・パテ社・蓄音機＝映画・フィルム・ダール

大　傍　正　規

は じ め に

1906 年頃のフランスで、不定期に映画を上映する場として賑わいを見せていたカフェ・コンセール（café-concert）やミュージック・ホールに代わり、日常的に映画を興行する場として映画常設館が姿を見せ始めた。見世物興行の演目の一つに留まっていた映画の役割が、主要なアトラクションとして前景化する。パテ社を筆頭に、ジョルジュ・メリエス、リュミエール社、ゴーモン社などがいたずらにフィルムの販売尺数を競い合う中で、拡大する市場に見合う映画を提供できたのは、1897 年 12 月 28 日の設立以来、世界の映画市場を席巻していたパテ社の 1 社に過ぎなかった（Meusy, *Paris-Palaces* 129）。[1]

そのパテ社が安定期（1904-7）に確立した映画（場面 Scènes）ジャンルの 12 の区分の中に、「蓄音機＝映画場面（Scènes ciné-phonographiques）」（以下、「蓄音機＝映画」と記す）が存在する。[2] フランスの国民的歌手をフィーチャーした蓄音機＝映画とは、蓄音機のシリンダーに録音された歌声、スクリーンに映し出された歌手の身振り、そして、クランクを回してそれらを同期させる映写技師という 3 つの存在が一体となって形作る 50 メートル前後の短編映画である。歌声とイメージを同期させる試みは、蓄音機と映写機を人為的に組み合わせたものから、フィルムそのものに歌声を印画して機械的に同期させる方式へと移行した後も、いわゆる「サウンド映画（Phono-Film, Talkie）」として製作され続けた。すなわち、第一次世界大戦以後にパテ社の覇権を引き継いだアメリカでは、リー・デ・フォレスト博士（Lee De Forest）の「フォノ＝フィルム」（1919 年に特許取得、サウンド・オン・フィルム式）や、ヴァイタフォン方式（サウンド・オン・ディスク式）で撮られたアル・ジョルスンの『ジャズ・シンガー』（*The Jazz Singer*, 1929）などとして、そして日本では、いわゆるミナ・トーキー（サウンド・オン・フィルム式）で撮られた藤原義江の『ふるさと』（1930、溝口健二監督）などとして、国境や時間軸を超えた広がりを見せているのだ。

こうしたサウンド映画の源流にあたる「蓄音機＝映画」を製作したフランス・パテ社は、早くも 1898 年に歌の入った臘管と映像との同期を企図した 2 本の短編映画を製作している。一方は、『音楽好きの聾唖者』（*Le Muet Mélomane*, 歌：シャルルス、フェルディナンド・ゼッカ監督）であり、他方は喜劇『仕事が終わったら！』（*Quand on a travaillé!*、歌手名、監督名共に不詳）であることが、アンリ・ブスケの編纂したパテ社のフィルム・カタログから見てとれる（Bousquet 854-855）。この事が意味するのは、映画事業を開始する以前に蓄音機事業を営んでいたパテ社ならではの蓄音機と映写機の連結の試みが、映画事業の開始当初から行われていたということである。「蓄音機＝映画」と名付けられたジャンル映画の製作本数は、1897 年から 1903 年まではほんの 2 本に過ぎず、1904 年に 8 本、1905 年に 2 本、1906 年に 6 本、1907 年に 3 本、1908 年に 1 本と、決してフィルモグラフィの中心を構成している訳ではない。とはいえ、たとえその他の 11 ジャンルの映画であっても、当時パテ社が販売していた蓄音機パテ・4 シリーズ（Pathé. N°4）を使用しさえすれば、映像と音をゆるやかに同期させる事はさほど難しいことではなかった。[3] さらに後述するように、1908 年に設立されたフィルム・ダール社（Film d'Art）とパテ社との間には、フィルム・ダール社の製作する「芸術映画（文芸映画）」の中に歌手が歌を歌う場面（あるいはそのヴァリアントとしての、登場人物が楽器をかき鳴らす場面）が挿入される時、それを「蓄音機＝映画」として販売することを可能にするオプション契約が取り交わされていた。このようにサウンド映画の源流には、蓄音機という先行メディアと映画という後続メディアが交差し、やがて歌声や音楽が織り込まれた芸術映画の製作へと至る大きな支流が形成されているのだ（芸術映画へと至る音楽以外の支流としては、演劇、美術、文学などが考えられるだろう）。

それでは、1904 年から 1908 年頃まで世界の映画市場を席巻していたパテ社と「蓄音機」はいかなる関係性を有していたのであろうか。そして、その関係性は、パテ社やフィルム・ダール社による芸術映画の製作にどの

ような影響をもたらしたのだろうか。本論では、こうした疑問に応えるため、まずは「蓄音機」を誌名に冠し、パテ社の機関誌的役割を果たしたフランス初の映画雑誌『フォノ・シネ・ガゼット *Phono-Ciné-Gazette*』（1905年10月-1909年12月）の成立過程について触れ、同誌の編集長であるエドモン・ブノワ＝レヴィ（Edmond Benoît-Lévy）とパテ社との関係について素描する（第Ⅰ節）。それらを踏まえた上で、1906年5月13日（日）にパリのトロカデロ宮において開催された同誌主催の「蓄音機・映画祭（Fête-Cinématographique et Phonographique）」で人気を集めたポーランの「蓄音機＝映画」のミディアム的特質について明らかにする（第Ⅱ節）。最後に、パテ社とフィルム・ダール社との間で交わされた「蓄音機＝映画」をめぐる契約書について検討し、「蓄音機＝映画」と芸術映画製作との関わりを詳らかにする（第Ⅲ節）。このようにサウンド映画の源流にあたるフランス・パテ社と「蓄音機」との関係に立ち返ることで、「蓄音機」の音が、パテ社の安定期（1904-7）に製作された蓄音機＝映画や、危機の時代（1908）に製作された芸術映画（Film d'Art）に織り込まれてゆく映画史的な背景が明らかになるだろう。

Ⅰ.『フォノ・シネ・ガゼット』の成立と「蓄音機家」エドモン・ブノワ＝レヴィ

フランス初期映画史の記述に欠かせない重要な資料体である『フォノ・シネ・ガゼット』は当初、月2回発行される蓄音機専門誌であった（図1、1905年4月1日創刊）。その『フォノ・ガゼット』が刊行された当時、フランスには蓄音機産業に特化した機関誌が存在しなかったため、その紙面構成は先行するアメリカ（ニューヨークの *Talking Machine World*）やイギリス（ロンドンの *Talking Machine News*）やドイツ（ベルリンの *Phonographische Zeitschrift*）などの蓄音機雑誌を参考にして、蓄音機や音楽シリンダー（臘管）などの新商品の告知を行なったり、蓄音機の楽しみ方を手ほどきしたり、特許記事や、法令の告知を行なっていた（"A nos confrères" 6）。

ところが同誌はほんの六ヶ月で蓄音機専門誌としての役割を終え、10月1日には「映画 Cinéma」をその名に加えた『フォノ・シネ・ガゼット』（図2）へと誌名を改めた。このとき紙面に付加された情報は、拡大の最中にあった映画市場において、「新たに公開する映画の着想をどこから持って来るか」という課題に一定の解答を与えてくれるものであった。すなわち、次々と発表される新しい文学作品やミュージカル・ドラマの情報にとどまらず、映画の題材となりそうな芸術、スポーツ、旅といった目新しいニュースが新紙面を飾ったのである（D. 1）。こうして、『フォノ・シネ・ガゼット』の紙面上では、フランスにゆかりのある作曲家や歌手をフィーチャーした音楽シリンダーを掲載した頁と、新たに付加された映画関連情報を掲載した頁とが、その表紙（図2）がいみじくも示唆しているように、分ちがたく共存していたのである。

図1 『フォノ・ガゼット』の表紙

図2 『フォノ・シネ・ガゼット』の表紙

フランス初の映画雑誌の前身が蓄音機雑誌であり、その創刊時の編集長エドモン・ブノワ＝レヴィ（1858-1929）が、当時としては例外的な1600mという長編映画『放蕩息子』（*L'Enfant Prodigue*, 1907）を伴奏音楽付きで公開することで、「フィルム・ダール社と翌年の文学者著作家映画協会（SCAGL）の創設に繋がる運動を導いた」人物でもあったことは興味深い（Coissac 345-451, Sain-Mesmin 6）。というのも、フィルム・ダール社の製作した映画の上映時に著名な音楽家が作曲した音楽が伴奏されたり、映画そのものに音楽的な場面が登場することも多く、[4] 当時「蓄音機家」

とも言われたブノワ＝レヴィの存在が、パテ社の映画とそれに相応しい音楽シリンダーとの関わりを想起させるからである（ブノワ＝レヴィが製作を主導した『放蕩息子』は 2 年後の 1909 年にフィルム・ダール社によりリメイクされる）。

さらに『フォノ・シネ・ガゼット』が刊行されていた時期にパテ社が採っていた拡大戦略に目を向けると、ブノワ＝レヴィとパテ社との緊密な関係性が浮かび上がってくる（Abel “In the belly of the beast”）。映画学者リチャード・エイベルによれば、パテ社はまず横への拡大、つまりポジフィルムの販売量の大幅な拡大に焦点をあて、次に 1906 年から翌年にかけて縦への拡大、すなわち配給と興行のいわゆる「垂直統合」を行なうことにより国内外に独占販売網を築いた。そして 1908 年初頭、パテ社は自社が製作した映画を専門的に扱う 6 つの新会社（代理店）を設立し、レンタル（Location）に基づく配給システムを確立する。図 3 に記載された 6 つの代理店のうち、パリに拠点オフィスを持つ 4 つの代理店（シネマ・オムニア、シネマ・エクスプロワタスィヨン、シネマ・テアトル、ベルジュ・シネマ）を統括していたのが蓄音機家ブノワ＝レヴィだったのである（Leproust 34, Valleiry 67, サドゥール『世界映画史 4』26）。

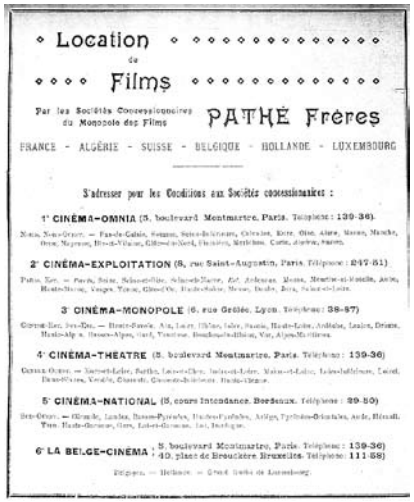

Location
de
Films
Par les Sociétés Concessionnaires du Monopole des Films
PATHÉ Frères
FRANCE - ALGÉRIE - SUISSE - BELGIQUE - HOLLANDE - LUXEMBOURG
S'adresser pour les Conditions aux Sociétés concessionnaires :
1° CINÉMA-OMNIA (5, boulevard Montmartre, Paris. Téléphone : 139-36).
2° CINÉMA-EXPLOITATION (8, rue Saint-Augustin, Paris. Téléphone : 247-51)
3° CINÉMA-MONOPOLE (6, rue Grôlée, Lyon. Téléphone : 38-57)
4° CINÉMA-THEATRE (5, boulevard Montmartre, Paris. Téléphone : 139-36)
5° CINÉMA-NATIONAL (5, cours Intendance, Bordeaux. Téléphone : 29-50)
6° LA BELGE-CINÉMA, 5, boulevard Montmartre, Paris. Téléphone : 139-36)
40, place de Brouckère Bruxelles. Téléphone : 111-68)

図 3　パテの広告（レンタル・システムを支えた六つの代理店）（*PCG*, 15 Avril 1908）

こうして、パテ社のレンタルシステムを補完するフィルム・ダール社との共同作業が、1908 年 3 月 7 日に両者の間に結ばれた契約をきっかけにして始まった。この契約は、パテ社の築き上げたレンタル網を前提としていたが、それと同時に、世界的な経済危機やフランス映画の「主題の危機」を量から質への戦略転換によって解消するという側面もあった（Salmon 69-71）。そこで主導的な役割を果たしたのが、フランス初の映画雑誌の編集長であり、芸術映画製作の先鞭をつけたブノワ＝レヴィだったのである。次節では、パテ社と蓄音機の関わりをより具体的に把握するために、実際の映画興行の場で使用された「蓄音機＝映画」について検討してみたい。

Ⅱ．蓄音機・映画祭の衝撃——ポーランの「蓄音機＝映画」

本論の冒頭で述べたように、「蓄音機＝映画」とは、フランス独自のナショナルな存在である国民的歌手を題材として、蓄音機のシリンダーに録音された歌声、スクリーンに映し出された歌手の身振り、そして、クランクを回してそれらを同期させる映写技師という 3 つの存在に支えられた映画である。その理想的な興行形態は、電話機、蓄音機、立体幻燈機という 3 つの機械的メディアを人間の手というアナログ的な力でうまく統御できた時に最良の結果が得られるものである（図 4）。当時の映写技師は、——もちろん全ての映画興行で、というわけではないが——、イアチューブを介して蓄音機の音を聞きながら、リズムや音色に合わせてイメージを操作していた。つまり、フランス・パテ社の理想とする興行形態で映画が上映されるとき、スクリーン上のイメージは蓄音機の奏でる音とゆるやかに

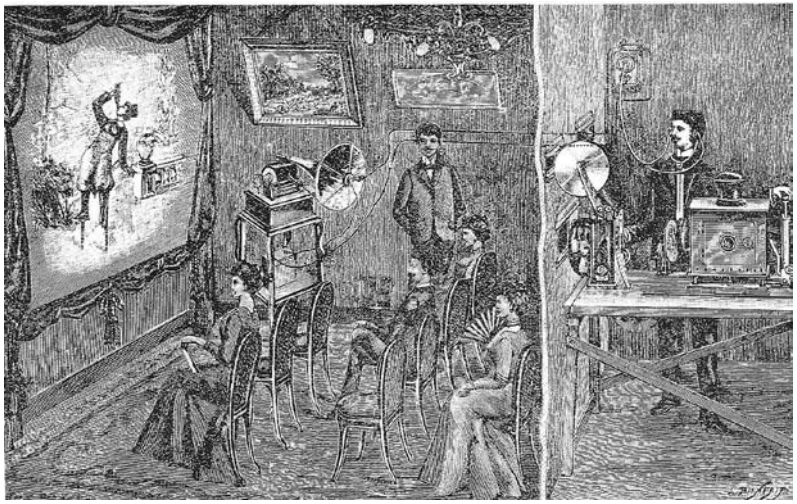


図 4　1904 年における蓄音機と映写機を組み合わせた理想的な上映形態（パテ社の 1904 年版カタログによる）（サドゥール『世界映画史 3』137）

（非）同期していたのである。

1906 年 5 月 13 日（日）、27 日（日）の計 2 回、パリのトロカデロ宮において開催された『フォノ・シネ・ガゼット』主催の「蓄音機・映画祭」（図 5、6）は、その興行形態の類似性に鑑みて、先に挙げたパテ社の理想的な興行空間を大幅に拡張したものであると言えるだろう。まずはフランス芸術史における「歴史的事件」（Talleiry）とも言われた第一回蓄音機・映画祭の模様を伝える『フォノ・シネ・ガゼット』の記事を引用しておきたい。

「3000 人もの観客が集まり、50 サンチームの観覧席は満席だった。上映はオーケストラの演奏に始まり、録音用の蓄音機の前で、共和国親衛隊員による演奏が行なわれた。さらに、パテ社は新しい空気圧縮装置を備えた蓄音機をわれわれに披露してくれた。この圧縮装置のおかげで、音量を著しく増大させることができた。満場一致の喝采を浴びたのは、音楽ディスクの数々のみならず、会場のすみずみに行き渡る音の振動を送り続けたパテ社の装置そのものでした」（Mair）

このように、華々しく蓄音機・映画祭の模様が喧伝される一方で、蓄音機・映画祭の主催者側のスポークスマンであるフランシス・メア（Francis Mair）が言うように、その興行には次のような不安定性もつきまとっていた。すなわち、「すべてがうまくいくとは限りません。そこで皆様には少し寛大になって頂きたい。初めてのことで、設営や照明、見世物の構成の問題など、われわれには解決すべき問題が山積しているのです」（Mair）という漠然とした不安定性である。実際、蓄音機や映画関連機材に何らかの支障があれば映写予定の映画がプログラムから削除されること、フィルムに傷がついた場合も同様にプログラムの変更が行われる可能性があることが事前に告知されていた。さらに、第一回蓄音機・映画祭では 17 本の上映作品のうち 9 本が新作だったため、まだそれに見合う蓄音機のシリンダーが準備できておらず、それが映画祭に間に合わない場合は埋め合わせとして「オーケストラの生伴奏を聞いて下さい」と断わりを入れていた。このように、主催者たる『フォノ・シネ・ガゼット』は蓄音機・映画祭が終了するまで、絶えずプログラムの変更を迫られる不安定な状況下で映画祭を運営せざるを得なかった。

PROGRAMME
DE LA
Fête Cinématographique
ET
Phonographique
ORGANISÉE PAR
PHONO-CINÉ-GAZETTE
Dimanche 13 Mai, à 9 heures du soir
GRANDE SALLE DU TROCADÉRO
(APPAREILS ET FILMS PATHE FRERES)

LES INVISIBLES
LE CHEMINEAU (Scène des Misérables)
*JE VAIS CHERCHER DU PAIN

TOTO GATE-SAUCE
DRAME EN MER
* LES TRÉSORS DU RADJAH

* VUES DE L'AFRIQUE FRANÇAISE
LES MALHEURS DE MADAME DURAND
LES VOLEURS DE BICYCLETTE

ENTR'ACTE

CRIME D'UN AUTRE
* PITOU AMOUREUX
* L'HONNEUR EST SATISFAIT
* LE POULET EMPOISONNÉ
* BICYCLETTE PRÉSENTÉE EN LIBERTÉ

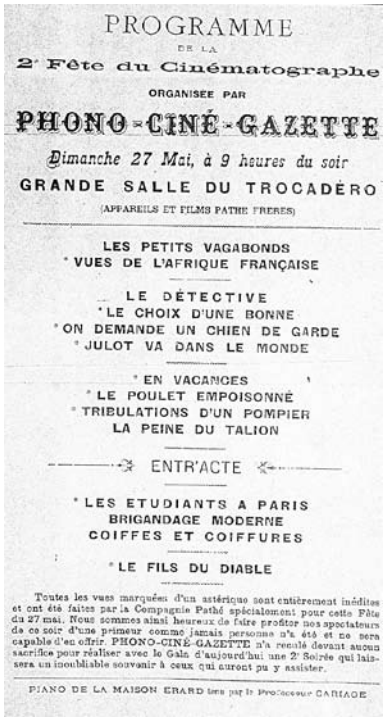
* BOIREAU DÉMÉNAGE
* RICHESSE D'UN JOUR
FLEURS ANIMÉES

Toutes les vues marquées d'un astérique sont entièrement inédites et ont été faites par la Compagnie Pathé spécialement pour cette Fête du 13 mai. Nous sommes ainsi heureux de faire profiter nos spectateurs de ce soir d'une primeur comme jamais personne n'a été et ne sera capable d'en offrir. PHONO-CINÉ-GAZETTE n'a reculé devant aucun sacrifice pour réaliser avec le Gala d'aujourd'hui une Soirée qui sera un événement dans l'histoire du cinématographe et laissera un inoubliable souvenir à ceux qui auront pu y assister.

2e SOIRÉE: DIMANCHE 27 MAI 1906

Programme entièrement nouveau

図 5　第一回蓄音機・映画祭（*PCG*, 1906 年 5 月 13 日）


PROGRAMME
DE LA
2e Fête du Cinématographe
ORGANISÉE PAR
PHONO-CINÉ-GAZETTE
Dimanche 27 Mai, à 9 heures du soir
GRANDE SALLE DU TROCADÉRO
(APPAREILS ET FILMS PATHE FRERES)

LES PETITS VAGABONDS
* VUES DE L'AFRIQUE FRANÇAISE

LE DÉTECTIVE
* LE CHOIX D'UNE BONNE
* ON DEMANDE UN CHIEN DE GARDE
* JULOT VA DANS LE MONDE

* EN VACANCES
* LE POULET EMPOISONNÉ
* TRIBULATIONS D'UN POMPIER
LA PEINE DU TALION

ENTR'ACTE

* LES ETUDIANTS A PARIS
BRIGANDAGE MODERNE
COIFFES ET COIFFURES

* LE FILS DU DIABLE

Toutes les vues marquées d'un astérique sont entièrement inédites et ont été faites par la Compagnie Pathé spécialement pour cette Fête du 27 mai. Nous sommes ainsi heureux de faire profiter nos spectateurs de ce soir d'une primeur comme jamais personne n'a été et ne sera capable d'en offrir. PHONO-CINÉ-GAZETTE n'a reculé devant aucun sacrifice pour réaliser avec le Gala d'aujourd'hui une 2e Soirée qui laissera un inoubliable souvenir à ceux qui auront pu y assister.

PIANO DE LA MAISON ERARD tenu par le Professeur CARIAGE

図 6　第二回蓄音機・映画祭（*PCG*, 1906 年 5 月 27 日）

さらに映画というミディアムそのものの不安定性も存在していた。それは、3 千から 5 千人が集まったとされる蓄音機・映画祭のスクリーンの大きさが、縦横 6m × 6m（表面積 36㎡）という、収容人数に見合う大きさでは無かった点にも見られる。スポークスマンのメアはスクリーンの大きさについて、登場人物がデフォルメすることもなく、程よい大きさで画面に納まるよう、「注意深く検討した」と述べている。しかしながら、これだけの大きさでは 3 千人あまりの観客全てがスクリーン上の映像を同時に見て楽しむことは不可能だろう。アメリカにおいて 1910 年代から 20 年代にかけて建設されたいわゆる映画宮殿（Picture Palace）の収容人数が 1 千から 3 千人だったと言われているが、この映画祭が開催されたのはまだ 1906 年の事であり、主催者の言うように音声の問題はクリアして

いたとしても、全ての観客が同時にスクリーンを見る事はおそらく不可能であっただろう。それゆえに観客は映画そのものを楽しむという事に加え、興行空間そのものを楽しんでいたと言えるのではないだろうか。つまり、スクリーン上の映像を目にすることもなく、家族や友人達と一緒に音楽的空間を楽しんだ観客も大勢いた可能性があるのではないだろうか。

実のところ、この第一回蓄音機・映画祭で一番の人気をさらったのは、プログラムには記載されていない、ある一本の「蓄音機＝映画」であった。それは、パリのカフェ・コンセールのスター・シャンソン歌手ポーラン（Polin）をフィーチャーした蓄音機＝映画『ルクセンブルクの天使』（*Vénus du Luxembourg*）である。[5] 伝えられる所によれば、映像と蓄音機の音が、完全に同期していたという（Mair）。この蓄音機・映画祭のプログラムに組み込まれていた作品群は、プリミティヴなトリックが物語の中にうまく組み込まれた作品として知られるトリック映画『目に見えぬもの』（*Les Invisibles*, 1906）や、ヴィクトル・ユゴーの『レ・ミゼラブル』から数章を盗用した演出の萌芽的作品と言われる『浮浪者』（*Le Chemineau*, 1905）や、モンタージュの原形の一つと言われる喜劇映画『パンを探して』（*Je vais chercher du pain*, 1906）など、比較的新しいパースペクティヴのもとに製作されたものであるにもかかわらず（Abel, *The Ciné goes to town* 170, サドゥール『世界映画史 4』105, Gaudreault 239）、観客はそうした革新的な映像表現以上に、「蓄音機＝映画」と言う自分たちにより馴染みのある作品を歓迎したのである。[6]

ここで、パテ社の発行していた蓄音機シリンダー（ディスク）の中から、より芸術性の高いオペラ歌手よりもむしろカフェ・コンセールのスター歌手という、より民衆的な被写体が映像化されていたという事実は注目して良いだろう。おそらく、このことは蓄音機会社が当時のスター歌手に対して専属権を持っていなかった事と無縁ではない。なるほどパテ社は、1906 年 5 月 13 日（日）の第一回蓄音機・映画祭で実験的に映写し、見事に成功を収めた『ルクセンブルクの天使』を 1907 年のカタログに掲載している。ところが、この国民的歌手ポーランは、なにもパテ社を専属として活躍していたわけではない。ライバル会社であるゴーモン社の「蓄音機＝映画（Phono-Scène）」（図 10）や、アメリカ・エジソン社のフランス支店が販売したレコード（図 11）においても、ポーランの歌声が利用され

図 7　ゴーモン社製クロノフォンで撮影されたポーラン（『新兵の解剖』［*L'Anatomie du conscrit*, 1905］）（*Gaumont*）

図 9　中国人歌手の蓄音機シリンダー（*Catalogue Pathé*, 製作年不詳）

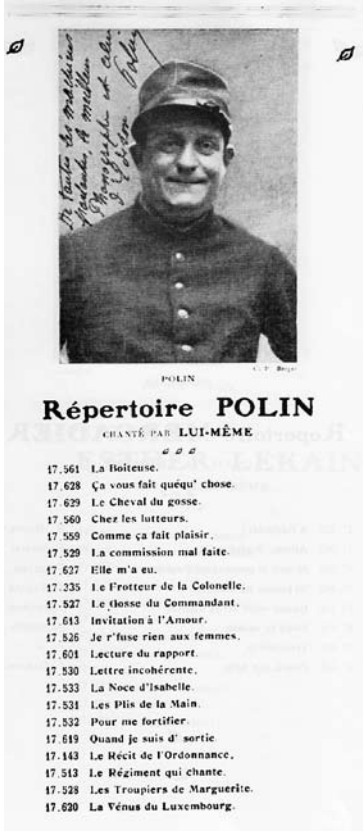


図 8　エジソン社のポーランの蓄音機シリンダー（*Catalogue Edison*, 1906）

ているのだ。国民性の希薄な無声映画は易々と国境を越えたが、こと蓄音機シリンダーの題材は国境を超えることができず、ナショナルなものに留まったのである（中国でパテ社が発行した蓄音機のカタログでは中国人歌手がフィーチャーされている。図 12）。こうして、当時の蓄音機産業は専属スターを抱えた後の映画産業とは異なり、一部のドメスティックなスターを国内外の複数の企業で共有／競合し、無尽蔵に利用したのである。

フランス初期映画における匿名の映画俳優と、固有名を持つ歌手との関

係性に着目した映画学者の小松弘は、「映画は無人格的なものから人格のある表象へと移ってゆく」と指摘している（小松 91）。小松はその理由について詳らかにしてはいないが、本節で見て来たように、蓄音機シリンダーに収められた歌手（「人格のある表象」）の歌声を元に製作された「蓄音機＝映画」が、無声映画の被写体が人格を獲得してゆく過程で、一定の役割を果たしていたと考えることができるだろう。それでは、「蓄音機＝映画」が国民的なスター歌手をフィーチャーした映画だけでなく、芸術映画にさえ利用されたことを次に見てゆこう。

Ⅲ. 芸術映画に織り込まれた音――パテ社とフィルム・ダール社との間に交わされた「蓄音機＝映画」に関する契約[7]

映画事業を開始する以前に蓄音機事業を営んでいたパテ社は創業当初から「蓄音機＝映画」を製作し、『フォノ・シネ・ガゼット』主催の「蓄音機・映画祭」においても、喜劇映画を中心に蓄音機の音とゆるやかに同期する映画を提供していた（結果的には、プログラムに記載されていないポーランやメルカディエの「蓄音機＝映画」が一番の人気を集めた）。そして、カミーユ・サン＝サーンス（Camille Saint-Saëns）の作曲した伴奏音楽と共に公開された『ギーズ公の暗殺』（*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908）をはじめ、フィルム・ダール社の製作する映画にしばしば音楽的場面が挿入されているのを見るにつけ、1924 年頃に蓄音機レコードの電気録音が可能になり、映画産業が音楽産業と提携して数多くの音楽映画を製作した様に、パテ社もまた単独でミディアム・ミックス的興行に乗り出していたと見なす事ができるだろう。実際、フィルム・ダール社のフィルモグラフィの中には、『トスカ』（*La Tosca*, 1908）や『カルメン』（*Carmen*, 1910）のように、すでにパテ社が蓄音機シリンダーとして販売していた作品の映画化作品が含まれているし（Humbert）、次に見るように、パテ社とフィルム・ダール社との間には、「蓄音機＝映画」をめぐる契約さえ取り交わされていたのである。

フランス・パテ社の現存資料を収蔵するパテ・ジェローム・セイドゥの歴史活用アーカイヴ長ステファニー・サルモンは、映画雑誌『1895』の「フィルム・ダール」特集号（2008）において、論文「フィルム・ダールとパテ社――創業時のつかの間の関係」を発表した（Salmon）。サルモンは同論文において、これまで未使用にとどまっていたパテ社とフィルム・ダール社との間で結ばれた複数の契約書に詳細な分析を施し、パテ社がフィルム・ダール社との契約をたびたび自らに有利な方向に更新することで、1908 年以降の危機の時代に対処してゆくプロセスを明らかにしている。ところが、同論文では論点の違いから言及の対象とならなかった契約条項の中に、「蓄音機＝映画」に関する条項も含まれていたことが、同アーカイヴにおける契約書の調査により判明した。[8] 1908 年 3 月 23 日、パテ社は世界的不況の中で著作権を求める作家たちの主張を抑え込むために子会社スカグルを設置する。この時、同社は主題に行き詰まった短編映画に代わる文芸作品を題材とした長編の「芸術映画」を製作するために、フィルム・ダール社とスカグルという性質の似通った組織を 2 つ同時に抱え込む事になったのだが、その背景にも「蓄音機＝映画」の存在があったのである。それでは、パテ社が芸術映画の製作に「蓄音機」の音を織り込もうとしていた事を示す契約書番号 1 の第 6 条項を見ておこう（1908 年 3 月 7 日）。

> ポジフィルムの販売価格は、「フィルム・ダール」社が決定する。ただし、その価格は少なくとも、パテ社が一般の映画館経営者向けに低価格に抑えたフィルムの 2 倍以上の価格にしなければならない。着色のための追加料金は、1 メートルあたり 1 フランである。通関費用は、パテ社がフィルムを送る国ごとに販売料金に付加される。蓄音器＝映画（Ciné-Phono）が製作された場合、映写時の伴奏に必要なディスクについては、次の価格分パテ社が割引を行う。
>
> 片面ディスク＝ 3 フラン
>
> 両面ディスク＝ 4 フラン
>
> 蓄音機＝映画の販売価格は、1 メートルあたり 5 フランとする。この価格には、蓄音器＝映画（シネ・フォノ）のために必要なディスクに関連する備品代も含まれている。蓄音機＝映画のディスクの一般向け販売価格は以下のとおり。
>
> 片面ディスク＝ 10 フラン
>
> 両面ディスク＝ 15 フラン
>
> ディスク販売から得た利潤は、第 2 条項で定められた割合で分配される。[9]

契約書の中身を敷衍しておこう。主な顧客である映画常設館側がフィルム・ダール社の製作する「芸術映画」を購入するには、パテ社が一般的に販売してきたフィルムの 2 倍以上の費用がかかる。仮にフィルムの芸術性を高める着色フィルムを購入するのであれば、1 メートルあたり 1 フランの追加料金がかかり、無声映画上映時の伴奏ディスクを入手するには、片面ディスク 1 枚あたり 3 フランの費用がかかる。さらに「蓄音機＝映画」そのものを購入する場合には、1 メートルあたり 5 フランの経費がかかる。この契約条項が示しているように、パテ社は映画の芸術性を高める為にフィルムに着色を施すオプションと、音楽を付加するオプションを設けていた事が理解される。芸術映画を製作する上で、「蓄音機の音」のみならず、「映像の色彩」もまた重要な要素であったのだ。こうして、サウンド映画の源流にあたるフランス・パテ社の「蓄音機＝映画」が、フィルム・ダール社の製作する「芸術映画」に織り込まれ、多彩な音楽的場面を産み出していた事が裏付けられるだろう。

おわりに

本論では、フランスにおけるサウンド映画の源流に立ち返り、既存の映画史においてほとんど扱われた事の無いパテ社やエジソン社のレコードカタログのみならず、パテ社とフィルム・ダール社との間に結ばれた「蓄音機＝映画」を巡る契約書などの資料を発掘しながら、第一次世界大戦以前に世界の映画市場を占有していたフランス・パテ社の製作する「芸術映画」の中に「蓄音機の音」が織り込まれている事を明らかにしてきた。

こうした事実は、フランス・パテ社の芸術映画に織り込まれていた「蓄音機の音」が、パテ社の映画を受容していた国々が「芸術映画(ないし文芸映画)」を製作する過程では、その国独自のナショナルな「蓄音機の音」へと付け替えられるという事実を考察する際に役立つかもしれない。例えば、フランス・パテ社の主導で映画産業が確立された帝政期ロシアにおいて、ドランコフ社によるロシア初の劇映画『ステンカ・ラージン』(Стенька-Разинъ, 1908) が製作される際、ロシアのフォークソング〈母なるヴォルガ〉に基づいて音楽家ミハイル・イッポリート＝イワノフが作曲を行なった事が知られているが(その序曲に合わせて口ずさむ観客もいた)、こうした試みを、パテ社の「蓄音機＝映画」の伝播と見なす可能性が開けているのだ。今後、帝政期ロシアにおいて発行された映画雑誌群の網羅的な調査を通じてその事を明らかにする際に、本論をその基礎的研究として捉えたい。

図 10　契約書番号 1(条項 1、*Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*)

図 11　契約書番号 1（条項 2-5、*Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*）

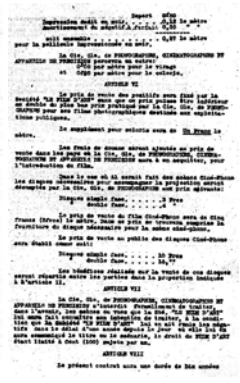


図 12　契約書番号 1（条項 5-6、*Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*）

註

1　1905 年時点でパテ社は縁日の映画プログラムの約 90%を占有していた (Bousquet 30)。

2　12 のジャンル区分は以下の通り。野外場面、喜劇場面、トリック場面、スポーツ・アクロバット場面、歴史・政治・ニュース場面（軍事場面）、刺激的できわどい場面、ダンス・バレエ場面、ドラマ・リアリズム場面、夢幻劇場面、宗教・聖書場面、蓄音機＝映画場面、芸術・産業場面（Bousquet I）。

3　パテ社の製作する映画ジャンルとパテ社が販売していた蓄音機シリンダーのジャンル区分との間にゆるやかな相同性があることは、すでに拙論において明らかにした（2008）。パリで「蓄音機ギャラリー（Phonogalerie）」を営むアロ・ジャラル（Jalal ARO）氏によれば、初期の映画常設館では、しばしばパテ・4 シリーズの蓄音機を用いて映像と音をゆるやかに同期させていたという。本論を執筆するにあたり、ジャラル氏から多くの助言とエールを頂いた。ここに記して感謝申し上げたい（http://www.phonogalerie.com/lang-francais/index.php）。

4　フィルム・ダール社が製作する映画におけるアトラクションとしての被写体の身振りの中に、音楽やダンスの要素が織り込まれていることを分析した論文に、

Guido がある。

5　第二回蓄音機・映画祭でもまた、ポーランの蓄音機・映画と同様に、プログラムに記載されていないメルカディエ（Mercadier）の蓄音機＝映画『愛しのあなた *Ma jolie*』が熱烈な喝采を受けた（Mair）。

6　2 度に渡り開催された蓄音機・映画祭において、半数以上のプログラムが「喜劇映画」であったことは、パテ社の製作する喜劇映画に登場する俳優たちのせわしなく動き回る身体、痙攣する身振り、繰り返されるギャグと蓄音機の奏でる音楽との相性の良さを裏付けている。ボワダルシー（Bois d'Arcy）のアルシーヴ・フランセーズ・デュ・フィルムが所蔵する『見習いコックのトト』（*Toto Gâte-Sauce*）、『マダム・デュランの不幸』（*Les Malheures de Madame Durand*）、『毒入りチキン』（*Le Poulet Empoisonné*）、『引越しするボワロー』（*Boireau Démenager*）などを参照。

7　「契約書番号 1 ～ 3」はパテ・ジェローム・セイドゥ財団コレクション（Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé）が所蔵している。パテ社とフィルム・ダール社との間に交わされた契約書の閲覧を許可し、その複写を提供して下さったステファニー・サルモン氏にこの場を借りて感謝申し上げたい。

8　フランス・パテ社は 1907-8 の間でレンタルシステムを徐々に確立してゆくが、レンタルシステムが実効力を持ちはじめる 1909 年初頭まであいまいな戦略をとっていたため、この契約書の中ではレンタルに基づくフィルムの提供ではなく、フィルム販売についての契約が結ばれている。レンタルシステムの詳細については、（Meusy, "La stratégies", Alovisio）を参照。

9　第 2 条項によれば、3 分の 2 がフィルムダール社、3 分の 1 がパテ社の取り分となる。しかしながら、パテ社は契約更新を重ね、2 年後にはこの利益配分の割合を 1 対 1 にまで持ち込んだ。

引用文献リスト

サドゥール、ジョルジュ『世界映画史 2 初期の見世物 1895-1897』村山匡一郎、出口丈人、小松弘訳（国書刊行会、1993 年）。

――『世界映画史 3 映画の先駆者たち メリエスの時代 1897-1902』村山匡一郎、出口丈人、小松弘訳（国書刊行会、1994 年）。

――『世界映画史 4　映画の先駆者たち　パテの時代 1903-1909』村山匡一郎、出口丈人、小松弘訳（国書刊行会、1995 年）。

小松弘「肉体なき俳優たち―無声映画における演劇的ファンタズマ」『演劇映像学 報告集』2007 年、73-94 頁。

大傍正規「フランス初期映画期の映画雑誌に見る映画伴奏音楽の変容―ルイ・ヤンセンの「音楽・映画同期化」システムをめぐって」『映画研究』3 号、2008 年、4-25 頁。

Abel, Richard. "In the belly of the beast: The early years of Pathé-Frères." *Film History*, vol. 5, pp.363-385, 1993.

――. *The Cine Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Alovisio, Silvio. "Naissance d'une notion. La première réception du film d'art français en Italie." *1895*, 56 (décembre 2008): 205-223.

Bousquet, Anri. dir. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Édition Henri Bousquet, 1993-1996.

Coissac, G.M. *Histoire du cinematographe de ses origines a nos jours*. Paris : Editions du "Cineopse" : Librairie Gauthier-Villars, 1925.

D. "Extension de notre but." *Phono-Ciné-Gazette*, 1 octobre 1905.

Gaudreault, André. "Les vues cinématographiques selon Pathé ou comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme." in Marie, Michel et Laurent Le Forestier (dir.) La firme Pathé frères 1896-1914. AFRHC, 2004 : 237-246.

Guido. Laurent. "«Quel théâtre groupera jamais tant d'étoile?» Musique, danse et intégration narrative dans les attractions gestuelles du Film d'Art." *1895*, 56 (décembre 2008): 149-172.

Humbert, Gilbert. *Musique pour Orchestre chez Pathé*. Fuveau: L'auteur., version provisoire de Juillet 1998.

Leproust, Maxime. "Le Théâtre-Cinéma." *Phono-Ciné-Gazette*, 1 janvier 1907.

"A nos confrères", *Phono-Ciné-Gazette*, 1 avril 1905.

Mair, Francis. "Notre première Fête 13 MAI 1906." *Phono-Ciné-Gazette*, 01 juin 1906.

Meusy, Jean-Jacques. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas* (*1894-1918*). CNRS Éditions, Paris 1995, 2002.

―― "La stratégies des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films en France (1907-1908)" in Marie, Michel et Laurent Le Forestier (dir.) *La firme Pathé frères 1896-1914* : 21-48.

Sain-Mesmin. "Notre Directeur." *Phono-Ciné-Gazette*, 1 avril 1905.

Salmon, Stéphanie. "Le film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice." *1895*, 56 (décembre 2008): 69-80.

Talleiry, Fraiçois. "La première fête Cinématographique organisée par *Phono-Ciné-Gazette* au Trocadéro." *Phono-Ciné-Gazette*, 1. juin. 1906.

Valleiry, François. "Le Cinématographe au Salon de l'Automobile." *Phono-Ciné-Gazette*, 1 Janvier, 1908.

Gaumont- Le Cinéma Premier 1897-1913. volume.1, DVD. Gaumont video, 2008.

『映画研究』5号（2010）
Cinema Studies, no. 5

エドガー・G・ウルマー『日曜日の人々』（1929）

――その製作経緯を中心に

平　井　克　尚

は　じ　め　に

2003年に出版されたシュテファン・グリッセマンによる初めてのモノグラフ（Grissemann）により、エドガー・ウルマーの全体像が知られることになる。これまで「B級映画の帝王（the king of the B's）」として知られることの多かったウルマーであるが、断片的にしか知られていなかったそれ以外の様々な映画的遍歴が、全体像のもと照らし出されることになる。つまり「B級映画の帝王」としてのウルマー以外にも、イディッシュ映画をはじめとするマイノリティー映画を製作していたことなどが一部のシネフィル以外にも広く知られることになるのである。ここではそのようなウルマーの初期の映画、ロバート・シオドマクらと共同して撮られた『日曜日の人々』（*Menschen am Sonntag*, 1929）を考察したい。この映画の可能性はどこにあるのか。今までにもこの映画は様々に論じられてきた。例えば、この映画にはスナップ・ショットの静止画像が挿入される（詳しくは後述）。なるほどそれはこの映画の存立可能性にかかわるという意味で批評的＝危機的なポイントつまりクリティカル・ポイントとなっている。したがってそれについては幾つもの理論的考察がなされてきた。これまでこの映画が論じられる際、このことが中心になされ、この映画の製作経緯などについては部分的には触れられることはあっても、それほど詳細に目が向けられることはなかった。しかし映像上のそのクリティカル・ポイントを論じる上でも、製作経緯を見る必要があると思われる。それは、このクリティカル・ポイントに見られる人々が「小さき人々（無名の人々）[kleine Menschen]」であるのみならず、この映画の製作経緯を見ると、製作者たちの無名性もがうかがえるからである。この映画を論じる際、無名

性の議論は重要なものと考えられるが、本論では楕円軌道を描く議論を回避して無名性の議論は後景化し稿を改めて論じることとし、製作経緯を前景化し中心に論じたい。第Ⅰ節では、この映画が確固たるスタジオ・システムを擁する巨大製作会社で製作されたものではなく、そこから離れて製作されたものであることを見る。第Ⅱ節では、この映画の製作に参加した人々を、製作の様子を語るF・ジンネマンの回想からうかがう。第Ⅲ節では、通常この映画の共同監督者と考えられているウルマーとシオドマクであるが、そのことについては様々な歴史的言説が存在するものであり、実は監督は彼らふたりだけにはとどまらないことを見る。第Ⅳ節では、この映画の製作者たち及び登場人物たちの無名さに呼応するこの映画の簡略なプロットと製作のインディペンデント的身振りの幾つか、さらにはこの映画が小規模な映画館で上映されたことを見る。最後の第Ⅴ節では、この映画が製作されるにあたり、同時期に製作されたソヴィエト・ロシアの革命的映画から刺激を受けつつも意図的にそこから後退する自覚があったこと、すなわち自主検閲的作用が働いたことを見る。

Ⅰ．巨大製作会社から離れて

今からもう50年以上も前の1957年、ヌーヴェル・ヴァーグの映画の到来を告げるかのようにフランソワ・トリュフォーは次のように語っている。「明日の映画は私小説や自伝小説よりもいっそう個人的なものになるにちがいない。告白のようなもの、あるいは日記のようなものに。若い映画作家たちは個人的で日常的なすべての事柄を一人称で描き、自分自身の体験をいきいきと語ることになろう。初恋の思い出からいま進行中の恋愛に至るまで、あるいは政治意識のめざめ、旅行談、病気のこと、兵役のこと、結婚のこと、夏のバカンスの出来事、等々。そういったすべてが観客の心をとらえ、新鮮な感動でゆさぶるはずだ。なぜなら、そういったすべては真実のものであり、これまで映画では語られたことのなかったものであるからだ」。[1] そしてその発言のほぼ30年前の1929年に、すでにベルリンでそのような映画が撮られている。エドガー・ウルマーらによる『日曜日の人々』である。[2] この映画は、まさに上のトリュフォーの言葉を体現するかのような実に瑞々しいものとなっている。しかし当該作品へと進

む前に、ここではまずこの映画が撮られた 1930 年前後の状況を少し見渡してみたい。

1927 年には同じドイツでヴァルター・ルットマンによる『ベルリン、大都市の交響曲』（*Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt*）という、今日言われるところの「都市映画」に含まれうる映画が製作されている。ルットマンによるこの映画は、この後、当時の言葉で言えば「横断面（Querschnitt）映画」あるいは「モンタージュ映画」とされるものの流行を招くことになる。その種の映画が低コストで作ることができたことがその理由である。当時ドイツにあってはウーファ（UFA）などの確固たるスタジオ・システムのもと、潤沢な資金、余裕のある撮影日数、豪華な俳優らによる絢爛豪華ともいいうる映画が製作されていた。[3] そのような絢爛豪華な映画群の間をくぐり抜けるようにして、低予算で製作しうる「横断面映画」とされるものが製作されることになったのだ。

そんな中でこの種の映画については、色々なものを見せはするが何事をも明らかにしないといった否定的な批評はかねてからあった。[4] しかしながら中でも 2 つの映画に対しては肯定的に着目されている。その一つが重要なルポルタージュの小品ともされる、『日曜日の人々』である。[5] 両者はともにドキュメンタリー・ショットの組み合わせにより現実の生活が描かれるといったものである。この映画の製作に参加していた者たちの中には、今では名作といわれる作品の傍らにその名前を目にする者さえいるが、この映画に対する評価はその無名性と関わることになる。

Ⅱ．ジンネマンの回想

『日曜日の人々』に参加したフレッド・ジンネマン[6] が、後にこの映画が製作される際の撮影について触れている。ここではまずそれを導入としたい。「私は偉大なカメラマン、オイゲン・シュフタンのアシスタントをすることが出来た。[7] 彼は、2 人の女の子とそのボーイフレンドがベルリン近郊のヴァンゼーという湖で週末を過ごす小さな映画の製作にかかわっていた。俳優はアマチュアで、[8] 監督は若いロバート・シオドマク。[9] 脚本家は非常に緊張した若者でビリー・ワイルダー。[10] エドガー・ウルマーもこの映画の製作にかかわっていて、この映画は実際にほとんど製作費が

かけられることなく製作された。私がこの映画の製作に貢献したことと言えば、カメラをあちこちに運んだり、トラブルに巻き込まれないようにしていることだけだった。車で移動するなどは問題外であった。つまり私たちはバスでロケ撮影に行き、そして夕方にはビリーとシオドマクが撮影して感光させたネガを現像所に持って行き現像させた。ある日彼らは口論になり、ネガを置いてバスに乗らずに怒って歩いて帰ってしまった。おかげで 3 日分の仕事が再び発見されず、また撮りなおさなければならなかった。その映画は『日曜日の人々』と呼ばれ、その成功は皆の興奮した期待を上回るものであった。それは後にカルト・フィルムとなり、ネオ・レアリスモの先駆とみなされるようになった」（Zinnemann 14-16）とジンネマンは書いている。俳優がアマチュアであり、監督らにしても無名であり、予算もなく時間もなく、そして撮影における綿密さなどといったことからも懸け離れているところなど、まさに後のヌーヴェル・ヴァーグを予想させるものとなっている。そして俳優がアマチュアであるということに、この映画は自覚的である。冒頭、「『日曜日の人々』―俳優無しの映画―」というキャプションが挿入される。もちろんこのことも後に触れることになる『カメラを持った男』（*Tschelowek s kinoapparatom*、ジガ・ヴェルトフ、1929）から刺激を受けた結果だろう。[11]

Ⅲ．ウルマー、シオドマク、そしてロフス・グリーゼ

ところでこの映画はウルマーとシオドマクの共同監督により製作されている。そのためどちらがどの程度この製作に関わったのかということは、以前から気がかりな問題とされていたが詳細に論じられることはなかった。現在見ることが出来る修復版において、インタータイトルのかたちで監督名を見ることができるが（shot no. 4[12]、図

図 1　『日曜日の人々』修復版
shot no.4　監 督（Regie）Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer

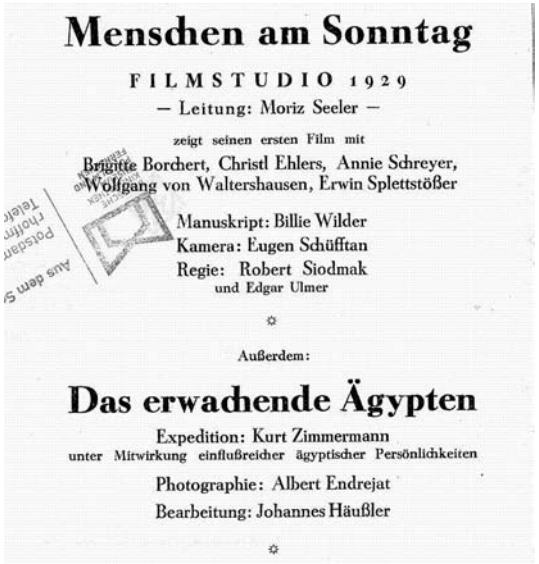
1)、そこでは同じ大きさの字体でシオドマクとウルマーの名前が併記されている。これは当時の検閲カードを参照して修復されたものであるが、この検閲カードも幸いにも残されており、そのことを確認することができる（Zensurkarte 24926、図 2）。であるならば当時もこのようなかたちで公開され、上映プログラムにもそう記されていたのであろうと推測するのが一般的であろう。しかし、どうやらそうではない。当時の劇場用のプログラムも幸いに残されているのであるが（Borchert [c]）、[13] それを見ると見開き左項には顔写真と共に 4 人の名前が見られる。上から、企画モーリッツ・ゼーラー、監督ロベルト・ジオドマーク、原稿ビリー・ヴィルダー、撮影オイゲン・シュフタンとある。つまりここに

Prüf-Nr.
24926
Zulassungskarten für Bildstreifen [illegible] § 267 Reichsstrafgesetzbuch. [illegible] Änderungen dürfen nur von der [illegible] werden.

Antragsteller: Filmstudio 1929, Berlin SW 48
Ursprungs-Firma: Friedrichstraße 24
Titel des Bildes: Menschen am Sonntag.

Filmstudio 1929 zeigt seinen ersten Versuch.
Menschen am Sonntag,
ein Film ohne Schauspieler.
Leitung: Moriz Seeler.
Manuskript: Billie Wilder, nach einer Reportage von Kurt Siodmak.
Kamera: Eugen Schüfftan.
Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer.
Diese fünf Leute standen hier zum ersten Mal in ihrem Leben vor einer Kamera. Heute gehen sie alle wieder ihren Berufen nach.

図 2　検閲カード No.24926　監督（Regie）Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer


Menschen am Sonntag

FILMSTUDIO 1929
— Leitung: Moriz Seeler —
zeigt seinen ersten Film mit
Brigitte Borchert, Christl Ehlers, Annie Schreyer,
Wolfgang von Waltershausen, Erwin Splettstößer

Manuskript: Billie Wilder
Kamera: Eugen Schüfftan
Regie: Robert Siodmak
und Edgar Ulmer

Außerdem:

Das erwachende Ägypten

Expedition: Kurt Zimmermann
unter Mitwirkung einflußreicher ägyptischer Persönlichkeiten
Photographie: Albert Endrejat
Bearbeitung: Johannes Häußler

図 3　1930 年 2 月 4 日、ウーファ・シアター・クーアフュルステンダムでのプレミア上映時、B. Borchert への招待状に記載されたプログラム。監督（Regie）Robert Siodmak und Edgar Ulmer

はウルマーの名前を見ることができない。また個人への招待状も同じく残されている（Borchert [d]、図 3）[14] が、それを見ると、見開き右項には、監修、出演、原稿、撮影、監督の順に名前が記されている。ここには監督としてロベルト・ジオドマークとエドガー・ウルマーが記されているが、エドガー・ウルマーの文字体は小さく印字されている。

では、この映画の製作に携わった者たちの証言はどうなのであろうか。当事者の一人ウルマーは、共同監督したと 1970 年に行われたインタビューで強く言っている（Bogdanovich 565）。他方のシオドマクも、ウルマーと共同監督したと 1980 年に出版された自伝に書いている（R. Siodmak [a] 42）。つまり当事者間にあっては自分たちを共同監督であると規定しているのである。それでは、この映画の製作に携わった他の者たちはどうであろうか。例えば、この映画に脚本原稿で参加しているワイルダーは、シオドマクが監督で、後はみな彼のアシスタントだと 1979 年に言っている（Rasner, Wulff 15）。アシスタントとして参加しているジンネマンも、先に見たように、シオドマクが監督でウルマーもその製作に関わっていたとしている（Zinnemann 16）。また同じくこの映画に原案作成で参加しているカート・シオドマクは、その自伝（1997 年）において、ウルマーは 2 日間撮影に参加しただけでハリウッドへと去ってしまい（C. Siodmak 98）[15]、この作品の成功は兄ロバートに負うものとしている（C. Siodmak 173）。

では、批評家、研究者らの見解はどうなのであろうか。例えば、批評家のクルト・リースによると、シオドマクはこの映画の出演者を街頭で見出そうと何週間も長きにわたりベルリン中を歩き回る（Riess 316）。[16] 先にも触れたようにこの映画の登場人物はプロの俳優ではなく、すべて普通の人々である。役者は一人も登場していない。[17] シオドマク＝ジオドマーク [18] は、演技者は路上で見つけたいと考えていた。さて、シオドマクはこの映画に相応しいタイプと思われるような人々を見つけ、話しかける。耳を澄ましてもらえもすれば、あざ笑われもし、無愛想にはねつけられもする。まるで実りがないように思われることも多々あったが、そう容易には屈せず粘り強く続ける。そんな風にして数限りない困難を経つつ映画は出来上がるかと思われたが、最後には費用もが底を尽いてしまう。[19] しかし、シオドマクは必要なフィルムをなんとかして手に入れ、最後の一週間食うや食わずでフィルムを自ら切ったり繋いだりし、ようやく映画を完成させること

になる。

ところでこのように言われるシオドマクであるが、「フィルムスタジオ 1929」[20] の設置に責任を負っていたロマーニッシェス・カフェの常連であるハンス・ルスティッヒは、この映画についての論稿でシオドマクの名をひいてもいない。[21] 逆に映画批評家・研究者のロッテ・アイスナー（Eisner 335）、クルト・リース（Riess 315-316）さらにはハンス・H・プリンツラー（C. Siodmak xvii-xix）はウルマーの名をひいていない。[22] アイスナー、リースの著作はそれぞれ 1952 年、1956 年のものであるが、例えば、1950 年代後半から 60 年代初頭にかけてのドイツの映画雑誌 ***Film-Dienst*** 誌に見られるこの映画の寸評においても、ウルマーの名前をその製作者の中に見出すことすらできない（***Film-Dienst***, Nr. 14, Nr. 27）。そこには、この時期には世界的に有名になっていたワイルダー、ジンネマン、シオドマクによるものであるという力学が働いているかのようである。したがってこの時期まだそれほど有名ではないトリュフォーが、ウルマーによる『ネイキッド・ドーン』（***Naked Dawn***, 1954）に刺激を受け『突然炎のごとく』（***Jules et Jim***, 1962）を撮っていることは尋常な身振りではない。

このようにそれぞれの発言が「矛盾」（Sinyard, Turner 404）するこのような状況にあって、例えば、ドイツ時代さらにはハリウッド時代にもウルマーと共に F・W・ムルナウの作品のアシスタントをしていたロフス・グリーゼが、1968 年のインタビューで『日曜日の人々』の製作について振り返り、興味深い話をしている。そこでの発言はウルマーかシオドマクかといったことではないことをわれわれに教えている。つまり彼によればこの作品はそもそもグリーゼ自身のために書かれたものであるというのである。「この作品は私のために書かれたものなんだ。その時私はモーリッツ・ゼーラー（『日曜日の人々』の創案者）と知り合いだったんだ。彼は熱狂家だった。現代芸術、現代演劇に熱中していたよ。それで彼はドイツの劇場で日曜日の昼間興行を催していたんだ。それは「若きドイツ」と名づけられていた。[23]（中略）ゼーラーはいつも望んでいたんだ。私がそれを作ることを。そして私がアメリカから戻って来た時、彼は私のところにこの案を持ってビリー・ワイルダーと一緒にやって来たんだ。私たちはそれを一緒に協議したよ。それで私はカメラを回し始めた。製作会社はあいまいなものだったよ。それは会社と呼べるようなものじゃなかったよ」。ここで会社と呼ばれているものが即席で作られた「フィルムスタジオ 1929」である。しかしここで製作されたものはこの映画のみで、この製作会社はこの映画のために作られたものと言っていい。「それで、そこにシオドマクの叔父さんだよ。シオドマクが手助けとして彼の叔父さんによって私に添えられたんだ」（Gandert, Gregor und Gregor 15）。つまり創案者モーリッツ・ゼーラーが誰のために考えたかと言えば、グリーゼによれば彼自身にであると言っているのである。たしかにワイルダーの証言からもグリーゼも実際に撮影してはいる（Wilder [b] 70）。例えば、浜辺でのシーンがそれである。しかも撮影に平行して書かれたワイルダーによるエッセイもこのことを裏付ける。グリーゼは長く F・W・ムルナウと共に製作に携わっていたわけであるが、その彼がこの映画では「監督をした」とワイルダーはそこで言う（つまりワイルダー自身の内部でも発言が矛盾していることになる）。「モーリッツ・ゼーラー、永遠の探求者で実験者があらゆる状況を完全に掌握していた。ロベルト・ジオドマークとエドガー・ウルマーはベルリンにとっては新しい 2 人の名前であるが、カメラマンのシュフタンと共にカメラの横に立っていた」（Wilder [b] 70）。実際シオドマクやウルマーよりも年長のグリーゼ（1891 年生まれであるから、この映画の製作時は 30 代後半である。この時シオドマクは 20 代後半、ウルマーは 20 代半ばである）の映画的キャリアを考えても、このことはおかしなものではない（ただシオドマクによればウルマーが監督をグリーゼに委ねてはどうかとの提案をしてきて、歯軋りしながらもその提案を了承したとしている［R. Siodmak [a] 42］）。

それではウルマーは？　なるほどウルマーとグリーゼとが共同作業にしばしば携わってきたことは知られている。しかし、グリーゼは、ウルマーのことには触れず、手助けに加わったのがシオドマクだと触れている。またグリーゼはここではシオドマクの叔父の名前に触れていないが、叔父はハインリッヒ・ネーベンツァール（ネベンザル）という人物である。当時彼はネロ・フィルムの重役であった。[24] そしてこのハインリッヒ・ネーベンツァールの息子がシーモアであり、彼が PRC 時代のウルマーに絡んでくることになるのであるが、この時点にあってはそのようなことは予想もされていないであろう。しかしここではこれ以上このことには触れないでおこう。ともかくも今までの資料では、ロフス・グリーゼといった名前に

MENSCHEN AM SONNTAG								
Protokoll der								
	Wortlaut der neuen Zwischentitel nach Zensurkarte B 24926. Schrift nach Kopie Lausanne. Titel sind im Protokoll kursiv dargestellt							
NFM = Nederlands Filmmuseum, Amsterdam; FCI = Fondazione Cineteca Italiana, Milano; CR = Cinemathèque Royale, Bruxelles; DFI = Det Dansk								
Num	FCC	Quelle	Restaurierung NFM	frames	FCI, Milano	frames	Anmerk.	NFM Nitro
1	0	neu	Filmstudio 1929 zeigt seinen ersten	98	Div. Titel ähnlich NFM			Holl. Titel
2		neu	Menschen am Sonntag. Ein Film ob	120	einige fehlen jedoch			
3		neu	Leitung/Manuskript/Kamera	244				
4		neu	Regie: Robert Siodmak , Edgar G.	104				
5		neu	Diese fünf Leute...	253	insgesamt	881		insgesamt
6		NFM	Aufblende Taxi, blendet in	123	dto			dto
7		NFM	Totale Taxi, Passagier	108	dto, 6 und 7 insgesamt	250		dto 6 und 7 insgesamt
8		neu	Erwin Splettstoesser....	97	De taxichauffeur	82		De taxichauffeur
9		NFM	Erwin gross, Taxameter	66	dto	65		dto
10		NFM	Passagier steigt ein, wie 7	39	dto	39		dto
11		NFM	Erwin gross, blendet in	79	dto			dto
12		NFM	Totale Abfahrt Taxi, Abblende	123	dto, 11 und 12 insgesamt	200		dto, 11 und 12 insgesamt
13		neu	Brigitte Borchert...	200	De winnezijger	98	Nr. 16	De winnezijger
14		CR	Totale Electrola	77	Aufblende Weinhandlung	136	Nr. 17	Aufblende Weinhandlung
15		NFM	Brigitte durch Fenster	60	Wolf gross	77	Nr. 18	Wolf gross
16		neu	Wolfgang von Walterhausen...	180	Weinhandlung, wie 17	90	Nr. 19	Weinhandlung, wie 17
17		NFM	Aufblende Weinhandlung	134	Het meisje uitsen gramofonwinke	128	Nr. 13	Het meisje...
18		NFM	Wolf gross	78	Totale Elektrola fehlt	0	Nr. 14	Totale Elektrola fehlt
19		NFM	Weinhandlung, wie 17	90	Brigitte durch Fenster	60	Nr. 15	Brigitte durch Fenster
20		neu	Christl Ehlers laueft sich...	116	De winkeljuffrouw - Christl Ehlers	152		De mannequin - Christl Ehlers (falsc

図 4　1997/98 年、M. Koerber により作成されたエクセル・シートの一部分。現行の修復版『日曜日の人々』の各ショットがどの版から選択されたものかなどを知ることが出来る。

はほとんど着目されることがなかったわけであるが、実は彼もこの映画の製作に大きな役割を果たしていた。しかし、この映画『日曜日の人々』のドキュメンタリー的な肌理を見て、それに限りなく近いものがイディッシュ時代のウルマーであることを思えば、この映画へのウルマーの関与が如何ほどのものかということ、あるいはこの映画に忠実であったかということはうかがえようというものである。ただこの言い方はやはりシオドマクに厳しい言い方になっているのかもしれない。それについては別のシオドマクに関する論稿に譲りたいが、或る時期シオドマクはその計画が実現されることはなかったが、『日曜日の人々』に呼応する映画を撮ろうとしている。

Ⅳ．簡略なプロット、インディペンデント的身振り、小規模な映画館

さてこの映画の脚本を担当したのはビリー・ワイルダーである。そしてそこにはカート・シオドマクも参加していたことが知られている。しかし実は、ここにも複雑な事情が存在している。このことについては後でまた触れることになるが（第Ⅵ節）、後年カートがその自伝（1997 年）においてこの映画について当時考えていたアイデアを回想している。ここではまずそれを挙げ、この映画の特徴であるプロットの簡略さをみてみたい。「ベルリンのような大きな都市、日曜日の午後。或る若者が地下鉄で魅力的な女の子に出会う。そして次の日曜日にデートをしようと誘う。彼女は女友

図 5　左から E・シュプレットシュテッサー、C・エーラーズ、B・ボルヒャルト、W・v・ヴァルターシャオゼン

達を連れてくる。彼も、彼の親友を連れてくる。2 人目の女の子は最初の女の子よりも魅力的である。そして最初の若者が 2 番目の女の子に恋することから、話がこの 4 人の若者たちの間で始まる。日曜日の空虚な大都市のショットのインターカット。ベルリン近郊の大きな湖で話が進む。浜辺は人で溢れている。街全体がその場所に移動する。或るカップルがベルリンに滞在していて、遅く眠り、人気のない通りを楽しげに歩き、日々の仕事の忙しさの後リラックスをしている。そして日曜日が終わる。月曜日、再び街は人で混雑する」（C. Siodmak 97）。レコード店の店員の女性（B・ボルヒャルト）、映画のエキストラの女性（C・エーラーズ）、ワイン商の男性（W・v・ヴァルターシャオゼン）、そしてタクシー・ドライバーの男性（E・シュプレットシュテッサー）らがこの映画の主役である（図 5）。[25] そんな彼、彼女らが日曜日に物寂しい住居を去り、ベルリン近郊の湖に行き、泳ぎ、料理し、湖畔で陽を浴び、お互いに自分たちと同じような人々と束の間仲良くなるといったものである。[26] そしてそれ以外に何かがあるかと言えばさしてなく、これでほぼ全てである。そしてこのことがこの映画が評価されるにあたってのその分水嶺ともなってくる。

しかもこの映画はこのように簡略なプロットを持つものであるが、この映画の製作における撮影に綿密さが無かったことに関して、登場人物の一人 B・ボルヒャルトは、いかにしっかりした台本もなく、その場で即興的になされたものであるかを後に回想している。「朝にしばしば私たちは駅とヴァンゼーの屋外プールとの間にあるカフェで長い間待たねばならなかった。撮影スタッフの人々が隣のテーブルで激しく議論していた。ワイルダーも次の日のシーンを仕上げるためにそこに活発に参加していた」（Zander, 15.8.1998）。ただ撮影に綿密さが伴うものでは無かったが、出演

者との間にはそれなりの契約がなされていたことが、上のB・ボルヒャルトの遺稿の一つとして残されている契約書（1929.7.16）からうかがうことができる（Borchert [a]）。[27] さらに彼女の職場での上司から、この映画の企画者モーリッツ・ゼーラーとシオドマクに宛てられた、映画への彼女の出演を巡る苦情の書簡（1930.10.30）からも、この映画製作にそれなりの煩雑さが伴っていたことを垣間見ることができる（Borchert [b]）。[28] 他にも例えば、製作にあたっての撮影の大変さについて、スタッフの一人であるビリー・ワイルダーも同時期に次のように語っている。「われわれは熱狂的なテンポで仕事を始めた。ニコラゼーにあるパン屋からがたのきたぼろ車を借りて、それで機材道具をひきずるようにして砂浜まで運んだ。砂浜では14時間カメラの傍に立って全てに整然と着手した。日よけをあてがって、一日中浜辺でひざまずいて熱射病になりそうであったので、われわれは頭をさっと水の中に突っ込んだよ」（Wilder [b] 69）。

ただこのような如何にもインディペンデント的な製作の手際に着目し、評価する批評は同時代からあることはあった。「われわれは超産業化されたベルリンでこの映画を作る勇気を持ちこの映画を売り出そうとする機会をもった一握りの人々が見出されることを喜ぶべきである。（中略）。われわれは彼らを祝福する理由をもっている。というのは彼らは「プロ」という地位を価値のないものとしてしまった。ただ、能力のある人物が存在し能力のない人物が存在するというだけのことである。人は両方のグループに彼らを見出すであろう」。[29] ただ、この評価はある意味において正しくある意味において誤りである。彼らは大規模な映画製作会社に属するプロフェッショナルではないが、彼らはいずれも何らかの形で映画製作に携わってきたということでは単なるアマチュアではない。シューマンを愛するロラン・バルトのように、真の意味においてアマチュアかもしれないが、ウルマーはF・W・ムルナウのアシスタントであったし、シオドマクにしてもF・ラングのアシスタントであった。

さらにこの映画の小規模な上映と、それゆえになしえた種々の試みについてみたい。この映画は1930年2月4日に公開されているが、ブロックバスター的な映画が公開されるような仕方でそれがなされたわけではない。当時、上流階級の人々がそこで共感し、彼らの階層の文化目録を見出すことができるような数多くの高級な社交映画が上映される場所があった。映画劇場といった場所である。例えば、グロリア・パラスト（Haensel, Schmitt 47-48）は、そのような映画劇場の一つである。しかし、この映画が公開されたのはそのような映画劇場ではなかった。それが公開されたのは、ウーファが製作会社PAGU（Projektions AG Union）の全ての劇場チェーンとともに引き継ぎ、そしてまた、芸術性の高い映画の実験の舞台ともなっていた、1913年開館でより小さな規模のウーファ・シアター・クーアフュルステンダム（UTK）であった（Kreimeier 136）。[30] 1920年代後期におけるアヴァンギャルド映画の成果ともされる『日曜日の人々』が上映されたのもここにおいてである。そしてこの映画により、それまでは知られていなかったドキュメンタリー的特質によるリアリズムの出現も促される。加えてこの映画の製作者たちの中には後にハリウッドで仕事をし、成功することになる者もいる。しかし1929年当時にあってはベルリンでも無名で、ウーファも彼らを信用してはいなかった。『メトロポリス』（F・ラング、1927）以来起用も増えた、特殊撮影の専門家シュフタンがカメラを回していたのにもかかわらず、ウーファはこの映画の配給にあたり商業的成功をあてにはしていなかったのである。しかしベルリン・ウーファ・シアターの支配人であったハンス・ブロードニッツの映画の質に対する勘のおかげで、[31] 幸いにもこの映画はUTKで封切られることになる。封切り当日の午前には、ブレヒトとの共同作業で知られるパウル・デッサウが指揮者として短い音楽を付けて試演してもいる（R. Siodmak [a] 44）。また当時ラジオ放送に携わっていたパウル・ラーフェンが、西南ドイツ・ラジオ放送の聴取者のために、映画館の観客席に設置された電話ボックス内からこの映画を生き生きと中継するという実験的な試みもなされた（Benninghaus 252）。

V．自己言及的構造の回避、後退の自覚、自主検閲

さて『日曜日の人々』に一人の海浜写真師が忙しく撮影しているシーンがある（shot no.522以下）。三脚のついた写真機を持った海浜写真師自身の映像が映画の中に現れる（shot no.523他、図6）。そしてこの海浜写真師により撮影されたと思われる写真も映画自体の中に現れることになる（shot no.527他）。しかもそれは撮られた写真を映画のカメラで捉えて提示

するといったものではなく、静止画像（＝スティル）として挿入されることになる。

ところでこの海浜写真師が写真カメラマンではなく映画カメラマンであれば、この映画は自己言及的な構造を持つことになる。この静止画像の挿入とそれを巡る歴史的言説に関する詳細は別稿に譲りたいが、[32] ではそのような自己言及的な構造を持った映像上の実験が当時存在していなかったのかと言えば、存在していた。この映画『日曜日の人々』は、後にウルマー自身がインタビューでも答えているように（Bogdanovich 565）、同時代のジガ・ヴェルトフによる『カメラを持った男』（1929）に刺激を受けて製作されたものである。この映画における街頭撮影といい、素人の登場人物を出演させることといい、突然閃いたものではない。実際、『カメラを持った男』は 1929 年 1 月 8 日にキエフで初上映され、4 月 9 日にはモスクワで、そして 5 月 19 日にはベルリンでプレス上映、7 月 2 日には一般上映されて（Tode, Gramatke 227）、7 月 5 日にはドイツの *Die Rote Fahne* 紙にこの映画についての論評が掲載されていることからしても（Berger 125-126）、『日曜日の人々』の製作にあたった者たちがこの映画を見たであろうことが推測される。時間的順序として、ウルマーが述べるように、まずウルマーらはヴェルトフの映画に刺激を受けているのである。

図 6　shot no.523 海浜写真師

実際ヴェルトフの『カメラを持った男』では、この映画を撮影しているという設定の映画カメラマン自身の映像が挿入されている。移動する馬車などを捉えたショットのみならず、その移動する馬車と併走する自動車から撮影しているところを捉えたショットも、画面に挿入されている。つまりこの映画は先述したように自己言及的な構造をも持っているのである。この点からすると、『カメラを持った男』は観客に今自分たちが見ている

ものは映画であるということをあからさまに意識させるものとなっている。その意味でブレヒト的な異化効果を持つものである。つまりこの映画は、観客が映画の中に入り込み単に映画を見るといったことではなく、自己言及的構造を映画の流れの中断に使用し、映画を見ているということはどういうことなのかといった批判的な態度を観客に要請する映画であろう。1930 年代から 30 年ほど経った 1960 年代にあってもブレヒト的試行が反復され、事態はよりわかりやすくなったのかもしれない。しかし、1930 年頃のこの時点にあっては、まだまだ手探りのところがある。

ところが、『カメラを持った男』から刺激を受けて製作された『日曜日の人々』には問題がある。つまり先にも触れられたように、ここにあっては『カメラを持った男』における映画カメラマンが写真カメラマン（海浜写真師）へと変容させられ、自己言及的な構造が回避されている。また『日曜日の人々』にあってもヴェルトフの『カメラを持った男』と同様に、写真の静止画像のショット（shot no. 526, 527 他）が挿入されるという類似性も見られはするが、それでも相違点がある。つまり『カメラを持った男』においては、動く映像から静止する写真へ、あるいは静止する写真から動く映像へというプロセスのみならず、編集作業の様子などもあわせて提示されているが、『日曜日の人々』においては編集作業の様子などは提示されることはない。

このように、『日曜日の人々』には『カメラを持った男』と類似した試みが見られるとは言え、自己言及的な構造も回避され、ある意味刺激を欠いたものとなっている（ただ、この「刺激」は『カメラを持った男』という映画が当時共有していた共産主義という理念を現在から省みるなら、必ずしも肯定的に捉えうるものでもないということは検討されなければならないであろう）。しかしこのことにはどうやら事情があると考えられる。そもそもこの映画『日曜日の人々』は『カメラを持った男』に刺激されて企図されたのであるから、当初は野心的な試みに溢れたものが製作され、それが検閲に提出されたのであろうか。しかし、どうやらそうでないことがうかがわれる。というのはこの映画は 1930 年 1 月 29 日にベルリンの検閲に提示されているが、カット無しで流通を許可されているからだ。それは、いかなる事情であろうか。

この映画が製作される前、1929 年 5 月 18 日から 7 月 7 日まで、ドイ

ツ労働同盟の国際的な展覧会『映画と写真』がシュツットゥガルトで催されている（引き続きチューリヒ、ベルリン、ウィーンでも開催される）。それはH・リヒターにより企画・構成され、およそ1000の展示品と並び独自の映画プログラム（1929年6月13日から26日）を含むものであり、シュツットゥガルトのKoenigsbau-Lichtspilenで観覧に供された。プログラムは全部で16の催し物と映画上映から構成され、6月16日にはヴェルトフによる映画の講演も行われている。[33] その際、6月20日に『カメラを持った男』が他のロシア映画と組み合わされて抜粋のかたちで上映されたのであるが、それは1929年6月17日にベルリンの映画検閲機関により364メートルの長さだけ認可されたものであった（Kracauer [c] 250-251）。[34] したがっておそらく『日曜日の人々』は、その製作に際し、ヴェルトフによる『カメラを持った男』がドイツで上映される際に検閲局によりカットされたことを配慮したものと考えられるのだ。そしてその経緯は以下のようであると思われる。

『日曜日の人々』製作にあたり、実は当初は、ソヴィエト・ロシア映画のスタイルで辛辣な社会的批評が計画されていた。ところでこの映画の脚本原稿者の名は、監督名らと同様、映画の冒頭部にインタータイトルのかたちで挿入されているが、そこには当時の検閲カードどおりに（Zensurkarte 24926）、「原稿：ビリー・ヴィルダー、クルト・ジオドマークによるルポルタージュに従う」と記されている（カート・シオドマクもこの時点ではクルトで、後にカートと呼ばれることになる）。ここから推測するに、当初計画されていた辛辣な社会的批評を含むコンセプトはワイルダーが念頭においていたのではないであろうか（ただ、後にロバート・シオドマクによれば、ワイルダーはこの映画に「ただ1時間だけ協同して働いただけだ」（R. Siodmak [b] 11）[35] とも言われる）。というのもワイルダーはF・W・ムルナウの『最後の人』（*Der letzte Mann*, 1924）の脚本でも知られる辛辣な社会批評をなすカール・マイヤーから脚本を学んでいるからである。ここでワイルダーがこの映画製作にあたって草案のようなものを書きそれが残されているのであれば、さらにそれを手掛かりとすることが可能であろう。しかしワイルダー自身、製作にあたりタイプライターで7ページの簡単な草案を書いたとはしているのであるが（Wilder [a] 73）、[36] 残念ながら、ワイルダーによるその草案は残されていない。[37] したがって他の資料を手掛かりとするしかないのであるが、この映画の製作と平行して書かれたエッセイが幸いにも存在している。そこにおいてワイルダーは、「私が簡単な草案を書いたシナリオの根底にはルポルタージュ」があったと書いている（Wilder [b] 70, [a] 71）。ワイルダーたちは土曜日の夕方と日曜日に5人の若者たちを後から追跡し、彼女、彼らが週末をどのように過ごすかを観察する。そしてその観察により得られたものからこの映画が製作されていくことになる。ワイルダーは次のように言う。「全く単純な物語、微かだがしかし十分にメロディアス、それは日々われわれの耳に鳴り響いているものである」。そこには「ギャグも意図的に考え出されたものもない」。そしてこの映画に登場する5人の人々は、「それはあなたであり、私である」。そして確かにこの映画において、2人の男女が部屋で壁に貼り付けたお気に入りのスターの写真を引き裂き、やがて再び嗜眠（しみん）に沈んでいくシーン（shot no.199以下）に、小市民的環境・精神がアイロニカルに表現されたものを垣間見ることは出来る（Sinyard, Turner 405）。しかしヴェルトフの『カメラを持った男』がドイツで上映された際に検閲局によりカットされたことに配慮がなされ、結局当初予定されていた辛辣な社会的批評を含むコンセプトは放棄されてしまうことになるのである。そしてカート・シオドマクにより日曜日に外で飛び跳ねる2組のカップルについての甘辛いファルスにするように示唆され、その方向に沿って製作がなされることになるのである。つまりここにおいて製作者たちの間にある種の自主検閲機能が働いていたと言いうる。[38]『日曜日の人々』の当初のコンセプトが放棄されたことにはこのような事情がある。

お わ り に

以上見てきたように、この映画は複雑な製作事情をあわせ持つ。すなわち第Ⅰ、Ⅱ節と第Ⅳ節の一部で見たように、この映画は確固たるスタジオ・システムを擁する巨大製作会社により注目を浴びることが予め念頭に置かれて製作されたものではなく、そこから離れて独立製作的に製作されたものであること。また第Ⅲ節で見たように、この映画は共同監督者としてシオドマク、ウルマーらが考えられているが簡単にそう規定しえるものではなく、その製作については歴史的に様々な言説が見られ、現在にあっては

忘れられあまり省みられることのない人物（ロフス・グリーゼ）もがその製作におおいに関わっていること。また第Ⅳ節と第Ⅴ節で見たように、この映画はその無名さゆえに幾つかの実験的試みも併せて為しえたものではあるが、しかし同時代の野心的な試みに呼応するかのようにみえて、実はそこには自主検閲的な身振りも見られることなどである。そこで次に課題となるのは、本論で製作諸条件における角度から触れてきたこの映画に関して、その無名性の主題を前景化して議論し、さらにその映像上の工夫を加えられたクリティカルなポイントを中心にして批評的分析を加え、この映画の可能性を引き続き探ることである。

註

1　François Truffaut, Vous êtes tous témoins dans ce procès: Le Cinéma français crève sous les fausses légendes, *Arts* No. 619「 15. -21. Mai 1957」, p.1, 3-4. Zitiert nach: François Truffaut, *Die Filme meines Leben: Aufsaetze und Kritiken*, Verlag der Autoren, 1997, S. 34（ 山田宏一『増補　友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』、平凡社、2002、318-319 ページ）

2　この映画は、1930 年 2 月 4 日、ベルリンで公開される。その時は 2014 メートルの長さであった。しかしオリジナル・ネガは失われてしまい、現在完全なコピーも存在していない。2001 年に BFI により発売されたヴィデオ（DVD は 2005 年）はネーデルラント映画博物館所蔵の修復されたものに基づく。しかしその修復版が出来上がるまでには様々な経過があった。アムステルダムの配給会社が所有していたものが同じくアムステルダムのアイトカイク・シネマのコレクションとなる。それが戦禍を免れ、ネーデルラント映画博物館に譲渡される。しかし、それは短く 1615 メートルのものであった。そこにスイス・シネマテーク、ベルギー王立シネマテークからのコピーが利用され、さらにはイタリアのフォンダツィオーネ・チネティカが失われたシーンを供給するなどして、再挿入され修復される。加えて検閲記録に基づき、新しいドイツ語インタータイトルが作られる。その結果、現在、フィルムは 1839 メートルにまで修復されることになった。このことに関しては、Koerber 231-241 を参照のこと。またこの映画についての Material, Aufsaetze/Analysen, Kritiken に関しては、Jacobsen, Prinzler 224-226 を参照。さらにこの映画の概略は以下に詳しい。Toeplitz 432. Brennicke,Hembus 164-169. Kaes 66. Krusche 356-357. Kramer 218. Pruemm 202-205. Rother 371-372.

3　ただ、当時の UFA は 1920 年代半ばには財政的にも苦しい上に、『メトロポリス』（F・ラング、1927）でも興行的に成功せず、1926 年にはパルファメト協定を結ばざるをえないような状況であった。

4　Kracauer[a] 188f.; dt. 198-199.

5　もう一つは *Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz*（W.Basse, 1929）である。

6　フレッド・ジンネマンも、当時はフリードリッヒ・ツィマーマン（Friedrich Zimmermann）と呼ばれるウィーン出身のオーストリア系ユダヤ人である。

7　シュフタンは建築家の H・ペルツィヒ、カメラマンの K・フロイントの助手として学ぶ。

8　このことに関しては、Riess 315-316 を参照のこと。

9　シオドマクらが「フィルムスタジオ 1929」を設立したことについては、Riess 316.

10　ワイルダーもウィーン出身のユダヤ人であり、もともとはビリー・ヴィルダー（Billie Wilder）と呼ばれる。ワイルダーは連日カフェ・クランツラーで脚本家カール・マイヤーと食事をし、脚本の秘儀について学ぶ。

11　このことへの着目は当時からあった。この映画がドイツの資本主義映画産業の外にあること、ストーリーが生活から切り取られた単純で簡素なものであること、ここに登場する人々がロシア映画における「演技」のように全く劇場無しにそこに現実の人々が生きていること。Durus, Alfréd Kemény 183.

12　以下、shot no. は、M.Koerber 作成によるエクセル・シート（図 4）に従う。エクセル・シートの閲覧に関しては、Stiftung Deutsche Kinemathek（＝ SDK）, Fachhochschule fuer Technik und Wirtschaft Berlin の M.Koerber 氏の協力を得た。

13　この映画の出演者の一人 B・ボルヒャルトの遺品として SDK に所蔵。

14　同じく B・ボルヒャルトの遺品として SDK に所蔵。またこの招待状から『日曜日の人々』の単独上映ではなく、*Das erwachende Ægypten* といった文化映画と併映されていることがうかがえる。K・ツィマーマンの調査団によるこの映画については、Ihering 301 を参照のこと。

15　カートの思い出によると、兄ロバートとカメラマンのシュフタンを主にした仕事ということになる。彼らは辛抱強く 9 ヶ月間この仕事に携わる。このことはロバートの自伝でもそのように考えられている。なるほど当時アメリカのユニヴァーサルでセット設計を担当していたウルマーのことを「共同監督」としつつも、主に仕事をしたのは自分と仲の良かったシュフタンであったというふうに。ただロバート自身の記憶によると 9 ヶ月ではなく 6 ヶ月とされる（R. Siodmak [a] 42-43）。さらにこの映画の完成後にワイルダーにより書かれたエッセイでは製作日数は 9 ヶ月とされている（Wilder [a] 71）。また以下にあっては製作期間は 1929 年 7 月 10 日から 12 月 11 日と正確に確定されている。Dumont 31f, Jacobsen, Prinzler 192. また上述のようにウルマーはこの時期アメリカのユニヴァーサルに所属している。そのウルマーがアメリカでムルナウと協力するというのはまだわかるが、どうしてベルリンに戻り実験的映画の製作に参加できるのかといえば、

貸与なども可能であり比較的自由がきいたことがある（Krohn 60）。さらに当時UFAはパラマウント、MGMと提携協定（パルファメト協定）を結びつつも、ユニヴァーサルとも提携協定を取り結んでいる。したがってウルマーがベルリンでの映画製作に携わることは、映画製作に携わる他の友人との交友関係をあわせても十分推測しうる（ウルマーは、『日曜日の人々』製作に同じく関わっているR・グリーゼとは、ムルナウの映画製作に共同して携わっている）。また上述のようにUFAはパルファメト協定によりパラマウント、MGMと提携協定を取り結んでいるが、或るフィルモグラフィによれば（*Edgar G Ulmer, le bandit démasqué*）、1929年中ほどにParamount-UFA-Metro-Goldwyn-Mayer Corporation（PUMGMC）のために、彼はベルリンで映画の仕事に従事し、この映画の撮影6ヵ月後にハリウッドに戻ったとされている（p.270）。また同じこのフィルモグラフィによれば、この映画の製作・配給はPUMGMCともされている（「製作：フィルムスタジオ」とも付記されているが）。ただこの映画がパルファメト協定にもとづいてPUMGMCにより製作・配給されたとするのは、2002年以前、以後の他の資料を見てもこのフィルモグラフィにおいてのみであり、この映画の製作に関して論じられる際通常言われることは以下のことである。まずこの映画は独立系映画製作会社「フィルムスタジオ1929」により製作されたこと。資金に関してはシオドマクの叔父ハインリッヒ・ネーベンツァール（当時、息子シーモアと共同して設立したネロ・フィルム（前身はHeinrich Nebenzahl & Co GmbH）の重役）の援助を得ていたこと。上映劇場に関しては、当時UFAは豪華な映画劇場を所有しているが、この映画が上映されたのは、一応はUFAの系列劇場であるがウーファ・シアター・クーアフュルステンダムという小規模な映画劇場であり、上映にあたってはこの劇場の支配人H・ブロードニッツの勘所に負うということである。

16 ここには5人の人物が登場するが、タクシー・ドライバーのE・シュプレットシュテッサーはこの映画の創案者であるゼーラーにより見出される。見出される経緯などはロバートの自伝でも触れられている。R. Siodmak [a] 43, Wilder [a] 72-73. ただC・リースはシオドマクのみにこの映画の登場人物の探し出しにあたっての労苦をあてているが、ワイルダーの上記のエッセイに「われわれはくまなく探した」とあるように、シオドマク一人にあてるのも疑問が残るところではある。

17 この時点にあって彼の名はジオドマークと発音される。彼の名は、Robert Siodmakと綴られるが、ドイツ系ユダヤ人である彼は当時ロベルト・ジオドマークと呼ばれ、本国ドイツから亡命し、F・ラングと同じようにパリ経由でハリウッドに渡る。そのハリウッドで生き残っていくためには、自らをシオドマクと発音してもらわざるをえなくなる。もちろん英語読みの発音である。われわれは彼がそう発音してほしいがために、SEE － ODD － MACKと綴られたプラカードを胸元にぶら下げている写真を今では眼にすることができる（『日曜日の人々』はシオドマクに変容する以前のものであるが、以下煩雑さを避けるために原則的にシオドマクと記す）。

18 Ihering 300, Eisner 335, Riess 316.

19 最初に手渡されたフィルムは1000メートルであったようである。Wilder [a] 73.

20 設立は1929年7月（Wilder [a] 72, Riess 316）。また、当時の所在地はFriedrichstrasse 24であった（Zensurkarte 24926）。

21 *La Cinematographie Francaise No. 992*, 1937.

22 この映画の製作背景については、Hervé Dumont, *Robert Siodmak, Le maître du film noir* にも詳しい。

23 ゼーラーがインフレーションの厳しい日々の中、Junge Buenеを開始したこと、さらには映画への移行期に「フィルムスタジオ1929」を開始したことについては以下。Ihering 300. ここでは「無名の人々」の連帯、共同作業に1921年のJunge Buehneを忘れないだろうことに触れられている。

24 1925年、父ハインリッヒと息子シーモアとによりネロ・フィルムの前身Heinrich Nebenzahl & Co GmbHが設立される。その後、1926年にNero-Film GmbHに、1927年にNero-Film AGへと変遷する。Heinrich und Seymour Nebenzahl（Lg.24）in: *Cinegraph*　またこの事典のNero-Film AGのフィルモグラフィには『日曜日の人々』が挙げられている。

25 役者を登場させず普通の人々を使うという点ではヴェルトフの『カメラを持った男』に倣うものであるが、同時代的には他にB・ブレヒト脚本による次の映画が参照されるべきであろう。*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt ?*（Manuskript B. Brecht, E. Ottwald; Regie S. Dudow; Musik H. Eisler, 1932）

26 この映画は『日曜日の人々』と題されているが、当初は様々な表題が挙げられていた。例えば、『サマー29』、『若者はみな似たようなもの』など。Wilder[b] 70. 最終的に表題を決めたのはロバート・シオドマクであったようである。

27 契約書と同じくB・ボルヒャルトの遺品としてSDKに所蔵。

28 同じくB・ボルヒャルトの遺品としてSDKに所蔵。

29 Pol 121. zit. in: Alpi 23. またアマチュアリズムへの着目は以下、Eisner 335.

30 ここで上映されたものとしては例えば他に以下、*Scherben*（L.Pick, 1921）, *Sylvester*（L.Pick, 1923）, *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins*（B.Viertel, 1926）

31 Alpi 24-27, Riess 316, Wilder [a] 74.

32 近年ではR・ベルールがこの映画『日曜日の人々』を巡るモノグラフの中で、「不確かな2分間」として詳細な興味深い議論を展開している。Bellour 58-87.

33 ヴェルトフによるこの講演の旅は以下のように続けられる。6月3、4日にハノーヴァーのKestner-Gesellschaftにて、6月9日にベルリンのPhoebus Palastにおける映画芸術のための国民同盟にて、6月10日にデッサウのバウハウスにて、6月11日にエッセンのFolgwang博物館にて、6月16日にシュツットゥガルトのKoenigsbau-Lichtspilenにて、6月23日にフランクフルトのフランクフルト・ラ

ジオ放送協会にて、6 月 19、30 日にミュンヘンの Bayerrische Landesfilmbuehne にて、7 月 2 日にベルリンの Marmorhaus にて。Kracauer [b] 259.

34 ただ、ここにもやや複雑な事情が見られる。『カメラを持った男』のドイツでの最初の上映は 6 月 3 日のハノーヴァーにおけるものであるが、一般上映されるにあたりドイツの検閲機関により認可されるのは 6 月 21 日である（この際の版は 1839 メートルのものである）。この件に関しては、Tode, Gramatke 227 を参照のこと。

35 ただ、このロバートの発言はワイルダーに厳しいものかもしれない。というのもそもそもこの映画の製作においては、しっかりした脚本が用意されていたわけではなく、簡潔な構想がその場に応じて即興的に改変されてなされたものであったからである。

36 ただ 1979 年のインタビューでは 30 － 40 ページと語っている。Rasner, Wulff 14.

37 ワイルダーによる草案の残存、さらにはこの映画の検閲カードの調査にあたっては、Lisa Roth（SDK）、M.Koerber 氏らの協力を得た。

38 そしてこの議論は積極的な意味で可能性に開かれたものとしたい。つまりこの映画の製作にあたり書かれたとされるワイルダーによる簡単な草案、あるいはそれ以外の資料の発見により書き換えられていくことが望まれる。またこの映画の内容における放棄された社会的批評性と、同じく構造化されなかった自己言及的構造（形式）との繋がりに関してはさらに議論を要する今後の課題であろう。

引用文献リスト

Alpi, Deborah Lazaroff, *Robert Siodmak: A Biography, With Critical Analyses of His Films Noirs and a Filmography of All His Works*, McFarland & Company, 1998.

Bellour, Raymond, *Les Hommes, le dimanche de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer*, Yellow Now, 2009.

Benninghaus, Wolfgang Muehl, D*as Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*, Duesseldorf 1999.

Bock, Hans-Michael（Hg.), *Cinegraph : Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München : Edition Text ＋ Kritik, 1984-.

Bogdanovich, Peter, Edgar G. Ulmer, Interview in: *Film Culture, Nr. 58-60*, 1974; deutsch in: *Filmhefte, Nr. l*, Sommer, 1975（u. a. über Murnau). in *Who the devil made it*, Alfred A. Knopf, 1997.

Borchert, Brigitte, [a]: Filmstudio 1929 Vertrag fuer Brigitte Borchert mit handschriftlichen Anmerkungen von Moritz Seeler und Robert Siodmak. Nachlass: Brigitte Borchert. SDK.

——, [b]: Beschwerdebrief von Brigitte Borcherts Chef an Dr. Seeler und Siodmak, Berlin, 30. 10 1930. Nachlass: Brigitte Borchert. SDK.

——, [c]: Stein-Film Programm zu MENSCHEN AM SONNTAG, Deutschland 1930, Regie: Robert Siodmak u.a.. Nachlass: Brigitte Borchert. SDK.

——, [d]: MENSCHEN AM SONNTAG, Ufa-Theather am Kurfuerstendamm, Einladung und Eintrittskarte zur Premiere am 4. Februar 1930. Nachlass: Brigitte Borchert. SDK.

Brennicke, Ilona und Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930*. Muenchen: Goldmann, 1983.

Charles, Jr. Tatum, *Edgar G Ulmer, le bandit démasqué*. Crisnée, Belgium: Editions Yellow Now, 2002.

Dumont, Hervé, *Robert Siodmak. Le maître du film noir*. Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1981.

Durus, Alfréd Keményi, Ein interessanter Filmversuch *Menschen am Sonntag, Die Rote Fahne, Nr. 32*, 7. 2. 1930. in: Juergen Berger u. a.（Red.): *Erobert den Film!*. Berlin: Neue Gesellschaft fuer Bildende Kunst/Freunde der Deutschen Kinemathek, 1977.

Eisner, Lotte H., *L'Ecran Démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionisme*. Paris: Editions André Bonne, 1952; dt.: *Die daemonische Leinwand*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980.

Gandert, Gero und Erika Gregor und Ulrich Gregor: Interview mit Rochus Gliese in: *Kinemathek 40*, SDK, 1968.

Grissemann, Stefan, *Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar E. Ulmer*, Zsolnay-Verlag, 2003.

Haensel, Sylvaine und Angelika Schmitt（Hg.) Unter Mitarb. Von Astrid Baehr, *Kinoarchitektur in Berlin: 1895-1995*, Berlin: Reimer, 1995.

Ihering, Herbert in : *Berliner Boersen-Courier, Nr. 60*, 5. 2. 1930; Ndr. in: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Band 3*. Berlin/DDR: Aufbau-Verlag, 1961.

Jacobsen, Wolfgang und Hans Helmut Prinzler,（Hg.), *Siodmak Bros: Berlin-Paris-London-Hollywood*, Berlin: SDK / Argon, 1998.

Kaes, Anton, Film in der Weimarer Republik. in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler（Hg.), *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.

Koerber, Martin, MENSCHEN AM SONNTAG: a restoration and documentation case study. in: M-P. Meyer, P. Read, *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth and Heinemann, Oxford, 2000.

Kracauer, Siegfried, [a]: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton: University Press 1947; dt.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Schriften. Band 2)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

——, [b]: Wertoff in Frankfurt, *Frankfurter Zeitung vom 21. 6. 1929* in: *Kleine Schriften zum Film Band 6. 2 1928-1931*, herausgegeben von Inka Muelder-Bach Unter Mitarbeiter von Mirjam Wenzel und Sabine Biebel, Suhrkamp, 2004.

——, [c]: Der Mann mit dem Kinoapparat Ein neuer russischer Film, *Frankfurter Zeitung vom 19. 5. 1929* in: *Kleine Schriften zum Film Band 6. 2 1928-1931*.

Kramer, Thomas in: ders. (Hg.), *Reclam Lexikon des deutschen Films*. Stuttgart: Reclam, 1995.

Kreimeier, Klaus, *Die Ufa-Story : Geschichte eines Filmkonzerns*, Muenchen: Hanser, 1992.

Krohn, Bill, King of the Bs, *Film Comment, Vol. 19, No. 4*, 7/8 1983.

Pol, Heinz in: *Die Vorsicht Zeitung. Die Filmwoche* in: *20 Years of German Cinema, 1913-1933*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.

Pruemm, Karl in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Band 1*. Stuttgart: Reclam, 1995.

Krusche, Dieter, *Reclams Filmfuehrer*. Stuttgart: Reclam, 1993.

Rasner, Heinz-Gerd und Reinhard Wulff: ›Bisschen dies und bisschen das‹. Billy Wilders deutsche Drehbuecher 1929-1933. in: Neil Sinyard, Adrian Turner, *Billy Wilders Filme*, Berlin: Spiess, 1980.

Riess, Curt, *Das Gab's nur Einmal* , Verl. d . Sternbuecher, 1956.

Rother, Rainer in: Michael Toeteberg (Hg.), *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.

Sinyard, Neil und Adrian Turner, *Billy Wilders Filme*, Berlin: Spiess, 1980.

Siodmak, Curt, *Wolf Man's Maker: Memoir of a Hollywood Writer (Filmmakers Series)*, Scarecrow Pr; Revised, 2001.

Siodmak, Robert, [a]: *Zwischen Berlin und Hollywood: Erinnerungen eines grossen Filmregisseurs*, Herbig Verlag, 1980.

——, [b]: *Filmkundliche Hefte*, Wiesbaden, 6. Jg., Nr. 1-2/ 1973.

Toeplitz,Jerzy, *Geschichte des Films. Band 1: 1895-1928*. Berlin/DDR: Henschel 1972.

Tode, Thomas und Alexandra Gramatke (Ed.): *Dziga Vertov. Tagebuecher / Arbeitshefte*, Konstanz: UVK Medien, 2000.

Wilder, Billie, [a]: Wie wir unseren Studio-Film drehten, *Der Montag Morgen, Berlin, Nr. 6*, 10. 2. 1930; Ndr. in: Billy Wilder, *Der Prinz von Wales geht auf Urlaub. Berliner Reportagen, Feuilletons und Kritiken der zwanziger Jahre*, Berlin: Fannei & Walz, 1996.

——, [b]: Wir vom Filmstudio 1929, *Tempo, Berlin, Nr. 169*, 23. 7. 1929; Ndr. in: Billy Wilder, *a. a. O*.

Zander, Peter, Die Wahrheit ueber den Wannsee, *Berliner Morgenpost*, 15. 8. 1998.

Zinnemann, Fred, *A life in the movies : an autobiography*, New York: C. Scribner's Sons: Maxwell Macmillan International, 1992.

Zensurkarte Pruef Nr. 24926. SDK.

Film-Dienst, Nr. 14, 3. 4. 1958, Nr. 27, 1. 7. 1960.

Die Rote Fahne, 2. 7. 1929, Material zur Retrospektive Proletarischer Film – Proletariat im Film. in: Juergen Berger u. a. (Red.), *a. a. O*.

Menschen am Sonntag, R. Siodmak [R,D], E.G. Ulmer [R,P], Deutschland, 1929 (*People on Sunday* : [DVD Video], BFI , 2005).

Celovek z kinoapparatom, Dziga Vertov [R,D], Sowjetunion, 1929 (*Man with a movie camera* [Video], BFI , [ca. 1998]).

『映画研究』5 号（2010）
Cinema Studies, no. 5

第 3 回（2010 年）日本映画学会賞受賞論文

John Ford's Monument Valley Revisited:

A New Perspective on the Quintessential American Landscape in *The Searchers*

Tohru Kawamoto

"I'll take you home again, Kathleen
Across the ocean wild and wide."[1]

Introduction

Whether amidst the dust of the location or in a crowded theatre, the undulating landscape of Monument Valley,[2] stretching between northern Arizona and southern Utah, always infuses the viewer with awe and excitement. It was only about seventy years ago, however, that this unique geographical configuration formed by millions of years of erosion gained worldwide, even nationwide, recognition. In 1939, when John Ford released his classic Western *Stagecoach*, the valley eventually rose to the status of the quintessential American landscape. But what social and cultural conditions motivated this achievement? What place, first of all, does it hold in the history of landscape representation in America? This essay charts the process by which Monument Valley lifted itself from obscurity to the status of an American icon, tracing its history back to the emergence of landscape painting in nineteenth-century America.

This does not end the inquiry, however. The overview of the valley's history in American culture is followed by a closer reading of its representation in cinematic texts, an investigation that has not yet been conducted in a satisfactory fashion. This essay treats in particular *The Searchers* (1956), one of the masterpieces of Ford's oeuvre, intending not to reaffirm the cultural significance of the landscape identified above, but rather to renew it. *The Searchers* has been both praised and criticized for its representations of race, but what are the relationships between these and the methods of landscape representation with which they are inevitably intertwined? This question is considered in detail, which in turn necessitates a description of the characteristics of Ford's representation of the valley from a new perspective, using a metaphor concerning the neglected side of the director's life and imagination. The combination of multi-aspectual inquiry and metaphorical description will help distinguish our analysis from the previous literature on this subject.

The following chapters do not attempt to cover the entire representation of Monument Valley in film, but rather present an interpretation of one aspect of the valley that still merits social and aesthetic reevaluation today. Hopefully, it will generate prolonged study of this most celebrated American landscape.

I. The Advent of Monument Valley[3]

Landscape assumed a significant role in promoting the cultural independence of America. In the early to mid-nineteenth century, when the country had already achieved political and economic independence, but was still part of the European cultural sphere, the untamed nature believed lost in those already-modernized countries attracted much attention from painters and, later, photographers as a marker of differentiation between the New World and the Old World.[4] As the westward movement progressed, their interest likewise shifted from the wilderness of the East to that of the West, and the Rocky Mountains in particular gained wide popularity.[5]

Meanwhile, an aesthetic concept that had swept eighteenth-century English society was given new life in the society of nineteenth-century America: the sublime.[6] To recall Edmund Burke's classical argument, the sublime is an aesthetic category for analyzing the experience we have when confronting something vast, fearful, and incomprehensible that causes in us a delightful

awakening from our indolence in spite of — or because of — the resultant disturbing awareness of human insignificance. This paradoxical exaltation at the core of the concept rendered it highly appealing to the American society increasing in political, economic, and cultural power, which explains its import from Europe in the nineteenth century. American cultural figures of the day declared the prosperity and unity of the country by asserting that American — not European — landscapes were the ones worthy of being called sublime, providing a common source of pride for the citizens without a common cultural background.

American landscapes known at the time were not, however, necessarily all that distinct from their European counterparts. The Rockies, for instance, had similar mountain scenery to the Alps, though they were quite different in scale. But the late nineteenth century witnessed the discovery of an evidently uniquely American landscape: the Grand Canyon. Nowhere in Europe was a counterpart to this immense gorge to be found, with its many colorful strata carved by the Colorado River over millions of years. It is also worth stressing that, as David E. Nye points out, the landscape of the Grand Canyon contained "virtually all of the elements Burke associated with the sublime in natural landscapes, including power, vacuity, darkness, solitude, silence, vastness, infinity, magnificence, and color" (10).

Monument Valley, then, can be seen in this light. Edward Buscombe, in his seminal essay, "Inventing Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film," has already suggested this viewpoint: distinguishing relatively American landscapes (e.g. the Rocky Mountains) from absolutely American landscapes (e.g. the Grand Canyon), he classifies Monument Valley in the latter category (121-27). With its bleak yet stunning rocky hill landscape, Monument Valley, too, could certainly serve as a sign of American uniqueness and greatness. Quite interestingly, however, it took another half-century for this peculiar landscape to burst into the spotlight of American culture, although, as I shall explain later, the timing was more than simple coincidence.

The reason for such a long delay of the advent of Monument Valley in the

American mind was simply that, as Buscombe notes, "It was then, when John Ford first went there [in 1938], the furthest point in the continental United States from a railroad — 180 miles" (125). Most Americans at that time had never visited or even heard of the place; when *Stagecoach* was released in 1939, there were only two advertisements that overtly featured the landscape (Poague 91). Its present worldwide recognition owes much to the film's critical and commercial success,[7] which then encouraged at least three other directors to use it as a backdrop in their films within a space of several years: *Kit Carson* (George B. Seitz, 1940), *Billy the Kid* (David Miller, 1941), and *The Harvey Girls* (George Sidney, 1946).

It was not, however, with *Stagecoach* that Ford's use of the valley and its iconic status in American culture were fully established. Joseph McBride writes: "Compared with Ford's later Western classics shot in Monument Valley, *Stagecoach* contains a relatively small number of scenes actually shot there and none featuring John Wayne or the other principals. . . . Only the first seven days of that schedule [forty-seven days of shooting] were spent in Monument Valley" (290). Even the famous, or rather infamous, "Indian attack" scene in the film was shot in Lucerne Dry Lake in California's Mojave Desert, not in Monument Valley.

But after the war, the valley gradually and steadily strengthened its presence, as Ford shot a series of Westerns there, such as *My Darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948) and *She Wore a Yellow Ribbon* (1949). The frequency of its appearance on the screen increased, as did Ford's choices of camera placement in the area. Jean-Louis Leutrat and Suzanne Liandrat-Guigues, in carefully tracing the development of Ford's shooting in Monument Valley, regard *She Wore a Yellow Ribbon* as a turning point (166): Ford shot an entire film there for the first time, and, more importantly, inserted self-referential outdoor shots. Leutrat and Liandrat-Guigues write: "*She Wore a Yellow Ribbon* is . . . characterized by at least five panoramic shots which refer back to the previous films. . . . The audience is invited to evoke the films which have gone before" (166). Indeed, one can argue that Ford here demonstrated to the viewer his mastery of shooting on the location; subse-

quently, he added three more Westerns to his Monument Valley canon — *The Searchers* (1956), *Sergeant Rutledge* (1960), and finally *Cheyenne Autumn* (1964),[8] one of which I will discuss later in detail.

The valley's increasing presence after 1939 and especially in the postwar period was also conditioned by the social situations of the time. After its initial hesitation, America suddenly shifted onto a war footing, triggered by the attack on Pearl Harbor in 1941, and brought victory to the Allies with minimal damage on the mainland, gaining a new political, economic, and cultural hegemony in the postwar world on the momentum it had established during the war. It is not hard to imagine what role Monument Valley played with its rocky hill landscape in this at least seemingly glorious period. As mentioned above, in nineteenth-century America, the sublime landscape functioned as a shared symbol of the uniqueness and superiority of this multicultural nation; Monument Valley was then newly "discovered" and distributed throughout the world just as such an ideologically laden landscape as the Grand Canyon had been in the previous century.[9] (Most of the later appearances of the valley in media, though often clichéd as in Marlboro ads, could also be understood in this respect.)

Ford's representation of the valley is, in fact, most prominently characterized by the stunning size contrast between the rocks and the characters that inspires a feeling of the sublime in the viewer. Film critics have enthusiastically praised these soul-stirring images of contrast. For instance, let us refer to figures 1 and 2 (*Stagecoach*; *She Wore a Yellow Ribbon*). Their ideological effect aside, these extreme long shots of tiny human figures against massive buttes are undeniably overwhelming — this is all the more true since the viewer is identified with these miniscule figures throughout the course of the narrative. Of course, such images can be found in other directors' Westerns as well — *The Last of the Mohicans* (Clarence Brown and Maurice Tourneur, 1920) and *Pursed* (Raoul Walsh, 1947), to name but a few. Western films, though with a number of exceptions, have preferred deserts and canyons as their settings to mountains, trees, and lakes since the early stages of the genre's history (Buscombe 118-19). It was nevertheless John

Fig. 1

Fig. 2

Ford who presented these images in the most dramatic fashion, engraving them most deeply in the minds of Americans and people all over the world.

Another important feature of Ford's representation of the valley is its omnipresence. In his Westerns, Monument Valley could be transferred to any late nineteenth-century American frontier. Though it is actually located on the Utah/Arizona border, Ford used the valley as a stand-in for southern Arizona in *My Darling Clementine*; Texas in *The Searchers*; even Oklahoma in *Cheyenne Autumn*. (Don Graham half-jokingly writes: "[In *The Searchers*,] Monument Valley is transported to the Panhandle [of Texas]. One can drive forever in the Panhandle and never find those gorgeous red buttes" [73].) This, curiously enough, homogenized the diverse landscapes of the American West – making it seem as though the peculiar rock formations existed everywhere – and thereby privileged the valley as an American symbol. In other words, the transposition of landscape from one place onto another qualified this local scenery as a representative of the entire West. Here lies another key to the valley's wide popularity; and this feature, too, is less clearly recognizable in the films of other directors – most of them rendered the valley faithfully to actual geography, except for Stanley Kubrick, who used it as the surface of an alien planet in *2001: A Space Odyssey* (1968).

The discussion I have presented above, however, offers only a static reading of the quintessential American landscape, an understanding that is pictorial and photographic but not cinematic at all. Film is a medium that de-

picts, to borrow Samuel Fuller's famous remark, "love, hate, action, violence death — in one word, emotion"[10] in the flow of time and space in the narrative. Landscape in film therefore cannot be considered separately from the narrative and the characters inhabiting it. Indeed, Buscombe notes the necessity of analyzing Ford's use of Monument Valley in relation to the narrative (127), but leaves the detailed research untouched. The following chapters will carry it on as far as possible.

Ⅱ. Circular Narrative and Racial Representation in *The Searchers*

As mentioned earlier, each of Ford's Westerns portrays Monument Valley from a different real-life location. This omnipresence, however, can also be recognized within a single text; *The Searchers* is representative of this phenomenon.[11] In this film, one of the most critically acclaimed Westerns ever made, the buttes and mesas are almost constantly present on the screen while two men track down an abducted girl over five years. The landscape, as a result, seems to cover a much wider spread than it actually does. This peculiarity becomes immediately clear upon a comparison of the film to *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) and *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), two of the later American films that include a sequence filmed on the same location, where Monument Valley comprises only a part of the landscape during the protagonists' journeys (19:41-26:46; 1:51:19-1:58:45). If the differences in the objectives of their traveling are considered, one can still hardly deny that there is something unusual, even unnatural, in the representations of landscape in *The Searchers*.

How, then, can we interpret this in relation to the narrative as the film unfolds? Joan Dagle's "Linear Patterns and Ethnic Encounters in the Ford Western" is highly suggestive in this regard.[12] Skillfully blending narratology and post-colonial theory, Dagle points out: "In the Ford Western, [the] movement away from linearity [of story and narration] in the postwar period is coincident with an increasingly complex investigation of the racial implications of the Western's meta-narrative" (102). That is, the more interracial interaction and the subsequent merging of racial identities progress, the more the spatiotemporal complexity and vagueness of the narrative increase. As usual, Dagle treats *The Searchers* as the most conspicuous example of this (119-28). Since landscape in film is essentially constructed in — and therefore bound up with — the flow of time and space of the narrative, her argument seems to logically overlap with — or at least can be applied to — our argument on landscape representation, as I will explore later in detail.

To clarify Dagle's point, the film's controversial and innovative racial representation needs explanation. The 1950s were the heyday of revisionist or "pro-Indian" Westerns, an aftereffect of wartime democratic propaganda that awakened awareness of social minorities.[13] A great number of Westerns in this period, such as *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950) and *Apache* (Robert Aldrich, 1954), put themselves at odds with the traditional depiction of the Native American-white relationship. *The Searchers* is arguably the most complex of these, so complex that it "cannot easily be slotted into the liberal, pro-Indian cycle" (Neale 9). Instead of simply inverting the "whites good, Indians bad" dichotomy, the film calls into question the very gesture of drawing a boundary between these two races. More interestingly, this is done not by casting a mixed race hero (as in *Flaming Star* [Don Siegel, 1960]) or an Indian heroine brought up by whites (as in *The Unforgiven* [John Huston, 1960]), but by casting a white hero and then establishing a mirror-like relationship between him and an Indian chief.[14]

Ethan Edwards (John Wayne), the white hero of the film, hates Indians. But this hatred does not derive from a racial difference; on the contrary, it derives from his sameness with them. Ethan is disgusted by Indians because he cannot help seeing in them his own hideous nature — insatiable sexual and destructive impulses. Ford scholars have often pointed out that the story of the film properly begins when the Comanche chief, Scar (Henry Brandon), acts out Ethan's repressed desire: Scar rapes the wife of Ethan's brother, whom he secretly loves, and even massacres his brother's family that he cannot be part of despite his desires to the contrary. (A claim to the film's racial stereotyping can thus hardly be dismissed; yet one should also not over-

look how Ford used it to demystify the white hero's persona, as I shall explain below.) The only survivors are their youngest daughter, Debbie (Lana Wood), and their adopted son, Martin (Jeffrey Hunter), who is one-eighth Cherokee with otherwise white heritage.[15] Scar takes Debbie into captivity; Ethan, accompanied by Martin, starts on a journey in search of the missing girl. The search for the white female captive by the white hero is, of course, one of the most basic Western plots, but *The Searchers* adds a new twist to it. As the journey drags on, and as Debbie moves from childhood to marriageable age in Comanche society, Ethan's motive shifts from rescuing Debbie to killing her. As Richard Slotkin aptly puts it, "search and rescue" transforms into "search and destroy" (467). Ethan's racist feelings are so deeply embedded in him that he thinks a "racially tainted" white woman, even if she is a blood relative, deserves only death.

But what strikes us most is that, as Ethan's hatred for Indians is disclosed, so also is his "Indianness," or his closeness to the despised racial other. No other whites know them better than he does. It is true that the hero of the Western film is by definition a mediator between civilization and the wilderness — the territory of whites and that of "the savages" — and is therefore usually represented as a man with considerable knowledge of Indian customs and ways of life. The radical nature of *The Searchers*, however, lies in that this knowledge not only proves the hero's skillfulness in mediating those contrasting worlds, but also "includes an intimate acquaintance, even an identification with stereotypically 'savage' qualities" (Slotkin 465). Surprisingly enough, Ethan massacres the Comanche as they do whites, and mutilates their dead bodies in ways based on their beliefs and customs. At one point in the story, he shoots the eyes of a buried Comanche, explaining that, in the beliefs of the Comanche, an eyeless body "can't enter the spirit land" and "has to wander forever between the winds" (25:09-27:16); near the end of the film, he even scalps a dead Comanche, this time Scar, who is said to have scalped Martin's birth mother (1:54:29-1:54:38).

Like many scholars, Dagle treats the sequence where Ethan and Scar meet (1:20:56-1:25:24) as a manifestation of their mirror-like relationship

(123-24). After years of wandering, Ethan and Martin finally locate and confront the Comanche chief. What characterizes this confrontation is, first of all, a well-formed shot/reverse shot cutting between the now long-time enemies, Ethan and Scar, literally and blatantly establishing them as mirror-images of each other (figures 3 and 4). The sequence likewise discloses their mirroring in various ways, but above all in the verbal exchange that follows. As an accusation of marrying a white woman, Ethan says to Scar: "You speak good American for a Comanch'. Someone teach ya?" A few moments later, Scar responds to him: "You speak good Comanche. Someone teach you?" — a striking remark that alludes not only to their pairing but also, and more importantly, to the white hero's intimate contact with a non-white woman. What is revealed here, in other words, are the traces of interracial interaction inextricably entangled with his command of the Comanche tongue.

Fig. 3

Fig. 4

The film's daring representation of race had been widely studied even before Dagle. What distinguishes her essay from most of the previous works is the attention to the parallelism between the vagueness of racial representation and that of spatiotemporal representation in the same film, the latter of which she specifies as follows: the repetition of images and sounds that

remind us of the well-known opening sequence (121); the obscurity of temporal and spatial markers during the protagonists' journey (121); the insertion of a complex flashback sequence in the middle of the film that is rarely seen in Ford's Westerns (125-26). Dagle rightly relates these external complexities to the internal ones concerning racial identity described above

There is likely to be some dissatisfaction with Dagle's argument, however. First, she stops short of enumerating some of the contortions of spatiotemporal representation in *The Searchers*, and does not fully explore the idiosyncratic nature of the film's landscape representation that is interwoven with the space and time of the narrative. Dagle describes Monument Valley in the film as "the space of cultural confrontation" and "the landscape of a psychological journey" (122). While these are valid characterizations, she nevertheless fails to closely examine the innovation of Ford's representation of the valley, its intriguing impression on the viewer, and the director's peculiar imagination behind it. Second, she treats space/landscape and characters as two interrelated but separate entities and overlooks the significance of their interaction that the film carefully explores. Indeed, what seems to be lacking is a phenomenological perspective that regards characters as bodily beings living in, or rather with, space/landscape. The aims of the next (and final) chapter are, then, as follows: (1) to redescribe the film's landscape representation in a more vivid and evocative way suited to its uniqueness and originality, and (2) to reexamine the dynamic relations between the characters and the world that encompasses — even constitutes — their beings.

Ⅲ. Across the Ocean Wild and Wide

We have already seen that, due to its omnipresence, Monument Valley in *The Searchers* seems to extend almost endlessly in the flow of time and space of the narrative. Fully appreciating this unexpected spread, then, stimulates our metaphorical imagination and leads us to wonder whether Monument Valley is no longer a land with buttes and mesas but rather a vast sea with islands of various sizes. That is, it begins to appear not as a desert of sand and

rocks, but as an archipelago.[16] We should recall here that J. A. Place, in discussing *The Searchers* in her classic book, *The Western Films of John Ford*, states: "Ford uses it as Homer used the sea. It is rather like the sea in its changes, its colors, its moods" (171).

Although Place does not offer a detailed explanation, the analogy between *The Searchers* and the *Odyssey* is pertinent: Monument Valley in the Fordian text can rightly be compared to the Mediterranean Sea of the Homeric text in its imaginary size (vast enough for several years of wandering), its rolling scenery (undulating with rocky hills or islands), and its disorienting magnetism (preventing the travelers from proceeding immediately to their destination).[17] Ethan and Martin are then, as it were, the drifting sailors of the American West.

John Ford was a man of the sea. His well-known statement at a Director's Guild meeting in 1950 ("My name is John Ford. I make Westerns.") often associates him with the dry land of the Southwest, but a further review of his biography reveals the importance of the ocean in his life. Born in Cape Elizabeth and brought up in Portland, both coastal towns in southern Maine, he sailed for his father's homeland, Ireland, in his twenties. He took two long voyages to the Far East in his thirties, and bought a ketch that he was going to use as an alternate home in his early forties. After the attack on Pearl Harbor, he made war documentaries for the Navy Department in the Pacific with his own photographic unit, part of the Office of Strategic Services (OSS). There is no doubt of the deep influence these maritime experiences exerted on his sea films, such as *The Long Voyage Home* (1940) and *They Were Expendable* (1945). Is it, then, an unreasonable assumption that the same holds true for his Westerns? That is, is it not the same rhythm of U.S. Marines sailing through the Philippine Islands in *They Were Expendable* that reverberates in *The Searchers*, where Ethan and Martin thread their ways through a series of buttes and mesas?

From such a point of view, we can shed new light on the often forgotten but beautiful scene in *The Searchers* (1:25:24-1:29:30) that Shigehiko Hasumi has praised as a "magic moment" in his thought-provoking discussion on the

gestures of throwing in Ford's films. After a brief reunion with the now-grown Debbie (Natalie Wood), Ethan and Martin, knowing that she has already been absorbed into the alien society, pitch a tent by the creek near the Comanche camp for the next day's negotiation with Scar. Irritated and disappointed, Ethan picks up a small rock at his feet and throws it into the creek, which gently ripples the surface of the water; then, as if responding to the spreading waves, Debbie suddenly appears on the top of a sand hill across the creek and comes down from it (figure 5). It is indeed a "magic moment" in which it seems as if the ripple Ethan caused surged over the land and brought Debbie back to him on its reactive waves; it is even reminiscent of the breathtaking scene in D. W. Griffith's *The Unchanging Sea* (1910), in which the sea waves crashing against the shore take the long-missing husband back to his wife (10:30-13:30) (figure 6). Ford's unique directing here imbues the land of the American West with the semantics of the sea.

Fig. 5

Fig. 6

Also noteworthy is the film's frequent use of dissolves. According to Peter Stowell, *The Searchers* has 41 dissolves within 675 shots, whereas *Stagecoach* has only 18 dissolves within 636 shots (133). In narrative cinema, the dissolve is often a vehicle for indicating the passage of time; since *The*

Searchers tells a story that covers five years, Ford's decision to link a considerable number of shots with dissolves seems perfectly reasonable. It should be added, however, that, as Peter Lehman writes: "At times he [Ford] uses dissolves within scenes which do not in any sense require their continuity broken" (Luhr and Lehman 111). This encourages us to put forth a more flexible and productive interpretation: those dissolves can be construed as an artistic device providing a sea-like seamlessness and mobility for the landscape that unfolds in the film, which would otherwise be segmented and immutable, rather than merely as an index of the passage of time (figure 7). Monument Valley in *The Searchers* is thus like the sea in montage as well as in mise-en-scène ("its changes, its colors, its moods" [Place 171]).

Fig. 7

In this amorphous landscape — a space not only complex, vague, and twisted, but also changing, fluctuating, and even intertwining with another space — live the unsettled and unsettling travelers who ceaselessly merge their identity with the cultural other. But this statement by itself is not enough to fully grasp the dynamics between landscape and characters. We should say, rather, that it is this landscape that prompts and makes possible the cross-cultural negotiations between the self and the other and the constant transformations of their identities. Landscape is, as Mikiro Kato defines it, "a mobile place, or an emotional device, in which human beings have varied experience ranging from stupidity to revelation" (129); and, as Kato asserts, in spite of their physical constraints, some filmmakers have succeeded in scrutinizing that complex interaction between landscape and characters (123-33). He cites Federico Fellini and Michelangelo Antonioni as examples; we should add John Ford to the list — at least as far as *The Searchers* is con-

cerned. The film's innovative racial representation would be much less vivid, persuasive, and compelling if Ford did not allow us to experience the ever-shifting landscape through the eyes and bodies of the leading characters.

But here we might ask: do cross-cultural encounters between the self and the other in the amorphous landscape only cause hatred, jealousy, and revenge, as in Ethan's case? Is it impossible to escape from the vicious cycle of mutual hatred and violence? At first, it may seem so; yet later Ford suggests an alternative answer. While traveling through the landscape, Ethan himself has, though somewhat in spite of himself, effected a gradual transformation in his racist attitude. After the bitter reunion with Debbie, Ethan tells Martin that he has decided to leave all his property to him (1:29:30-1:32:08); on the one hand, this signifies Ethan's abandonment of Debbie, but it also signals his acceptance of Martin, whom he had despised for his part-Cherokee lineage. Significantly, Ford helps us to apprehend this transformation less through the dialogue than through the shifting and changing landscape that encompasses and embraces the white hero.

Ethan is not an observer of the landscape; rather, he is a resident — even a participant — of it. In the aforementioned rock-throwing scene, it was Ethan who mobilized the landscape, drawing Debbie back to him across the sand hill. It can be said, then, that this act anticipates Ethan's acceptance of Debbie in the climax scene, although at this moment he mercilessly brandishes his gun at her — in other words, the attractive force Ethan caused in the landscape foretells the later disappearance of his repulsion toward Debbie. There is, in fact, a correspondence between the rock-throwing scene and the climax scene, where Ford once again makes Debbie run down a sand hill, this time pursed by Ethan (figure 8); when she stumbles at the entrance of a cave under the hill, at the very moment the viewer expects him to kill her, Ethan reaches for her and lifts her up in his arms, saying: "Let's go home, Debbie." (1:55:16-1:56:17) (figure 9). The correspondence is, then, as follows: in the rock-throwing scene, Ethan picking up a rock is followed by Debbie's descent from the hill (figure 5); whereas in the climax scene, Debbie and Ethan descend from the hill, and then he holds her up — a beautiful

alternation of downward and upward motion as if the imaginary waves Ethan caused in the former scene still continue. This is how Ford visualizes "search and destroy" once again turning into "search and rescue" (Slotkin 467).

Fig. 8

Fig. 9

For a further understanding of the interaction between the landscape and the characters, we should also take a look at the heroine of the film, Laurie (Vera Miles). Laurie is Martin's lover who awaits his return at home throughout the story, and is hence less associated with the landscape. Ford scholars have recently devoted increasing attention to her because it is in Laurie that the white society's racism emerges most visibly in its most remarkable form. As Gaylyn Studlar observes, although "Westerns normally are expected to assert the good woman's role in bringing civilization to the frontier and maintaining it there," the white heroine in *The Searchers* delivers a "bloodthirsty speech . . . while [quite ironically] she sits in her white wedding dress" (54). At one point in the story, Laurie insists to Martin that he should abandon his beloved sister, saying: "Fetch what home? The leavings of a Comanche buck . . . sold time and again to the highest bidder . . . with savage brats of her own?" (1:47:08-1:47:52).[18]

This is certainly a surprising remark; more important, however, is that

this "bloodthirsty speech" comes between the two occasions of Ethan's acceptance of his "racially tainted" relatives, Martin and Debbie. In such a way, Ford encourages us to compare the reactions of Ethan and Laurie — the former a drifter, the latter a settler — against their racial others, only one of which shows a significant, if slight, possibility of changing one's racist attitude. Consequently, a simple yet profound truth is revealed: although it can cause a chain of hatred, drifting in an amorphous landscape and subsequently merging with the racial other is also the only effective way to foster interracial understanding, solidarity, and tolerance. Landscape is indeed "a mobile place, or an emotional device, in which human beings have varied experience ranging *from stupidity to revelation*" (Kato 129, italics added).

The Searchers does leave many questions "unanswered and unanswerable" (Dalge 126), which could be taken as a virtue or a weakness. We are never told why and when Ethan decides to save Debbie instead of killing her; neither are we sure whether he completely abandoned his racist thinking, since Ethan, having taken Debbie home, leaves alone without saying a word at the film's close. That said, we may still conclude that, in *The Searchers*, Ford carried out an extraordinary cinematic attempt — allowing the viewer to live the problem of racial heterogeneity and the difficulty/possibility of mutual understanding through the unprecedented rendering of the landscape, ever-changing and ever-shifting like the sea.

Conclusion

Whether one stresses its vertical sublimity in a single image or its horizontal spread in an interracial narrative, Monument Valley assumes different, even contrasting, roles — it can serve as both a privileged sign of American unity, uniqueness, and superiority, as well as an evocative stage of racial merging in that country once assumed to be uniform. John Ford in *The Searchers* used the valley as a dynamic, archipelago-like space, where the self, like the waves of the sea, inevitably encounters, superimposes itself on, and passes into the racial other. This introduction of the aspect of race and

the metaphor of the sea aims to represent a new, more mature stage in the study of Monument Valley, though it is still one tentative reading of the quintessential American landscape in cinematic/cultural texts. When Ford died in 1973, Woody Strode, who collaborated with the director on four films (including *Sergeant Rutledge*), said at the funeral: "He should be buried in Monument Valley" (qtd. in Sinclair 212). Perhaps his soul rests there; yet the Monument Valley he and other artists represented should continue to live on in the vast, even endless field of our interpretations.

Notes

1 These are from the lyrics of "I'll Take You Home Again, Kathleen," a song written by Thomas P. Westendorf in 1875 and sung by Ken Curtis and The Sons of the Pioneers in John Ford's *Rio Grande* (1950).

2 For a concise survey of the valley's history and the life of the Navajo there, see *Monument Valley: Navajo Homeland* (DVD).

3 Due to space considerations, this chapter provides only a minimal context in favor of a closer examination of cinematic texts in the following chapters. For a broader investigation of the place and function of nature in American culture, see, for instance, Engel.

4 For a detailed study of landscape painting in the nineteenth century and its cultural context, see Novak.

5 After the Civil War, the relationships between American landscapes and national identity were further strengthened by the creation of the national park system and the development of domestic tourism that continued into the twentieth century. For a thorough discussion of this subject, see Shaffer.

6 Although an extended discussion cannot be carried out here, the sublime, loaded with more meanings than in Burke's argument, has been widely employed to analyze key aspects of the modern world. Maurizia Natali, for instance, uses the notion to discuss shock-and-awe spectacles in American visual culture, their ideological and psychoanalytical impact on the viewer, and their contribution to the reenactment of the country's imperial fantasies.

7 Monument Valley appeared in a few cultural texts even before *Stagecoach*. George Herriman, for instance, used the distinctive rock formations for backgrounds of his comic strip, *Krazy Kat*, since the 1910s (see Drabelle). In fact, *Stagecoach* was not

even the first film featuring the valley; it was *The Vanishing American* (George B. Seitz, 1925), an early successful example of a "pro-Indian" Western, although the film was not influential enough to raise the landscape to an iconic status. Likewise, in spite of his well-known claim, Ford did not know the place before 1938. In reality, Harry Goulding, the owner of the trading post in the valley, attracted Ford to shoot a Western there. For further reading, see McCarthy.

8 *Wagon Master* (1950) and *Rio Grande* are often considered to have been filmed in Monument Valley, but McBride notes that they were actually filmed 120 miles north of there, around Moab, Utah (288).

9 Significantly, the postwar period also saw a reappraisal of the sublime – a new aspiration to immensity and grandeur — in the American art world, which is most prominently recognizable in Barnett Newman's well-known essay, "The Sublime is Now." For a good survey of this tendency, see Alloway 31-41. Some scholars observe in this revival of the sublime a belief in American exceptionalism and superiority similar to those found in eighteenth-century discourse of the sublime, although one should not forget to respect the uniqueness of each artist's works in addition to the tendencies they have in common. See, for instance, Balfe.

10 This remark is addressed in *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965).

11 Another notable example is *Cheyenne Autumn*, where the buttes and mesas never disappear from the screen while the Cheyenne migrate from an Oklahoma reservation to their Wyoming homelands. I have a detailed discussion of this film for future study.

12 For another interesting reading of the valley in the film, see, for instance, Hutson. Hutson here points out the parallelism between "the vast holes or laconism in the landscape" and "the inexplicable holes in the story" (103).

13 For a further discussion of the cycle, see Slotkin 366-78; Neale.

14 In this essay, I use the term "Indian" as far as Western films are concerned, although "Native American," too, is a problematic term.

15 Debbie's elder sister, Lucy (Pippa Scott), is also taken away alive, but soon found to have been killed.

16 In his recent work, *Treatise on the Archipelago-World* (Guntō-sekai ron), cultural anthropologist Ryuta Imafuku illuminates the transboundary cultural imagination of some of the world's greatest artists from a new epistemological standpoint — a standpoint that understands the world not as isolated continents but as an archipelago. (This is a remarkable practice of Édouard Glissant's "archipelagic thinking.") The following section is partly indebted to his work.

17 Day presents a detailed comparison between *The Searchers* and the *Odyssey* in terms of character formation and narrative structure.

18 While delivering a "bloodthirsty" speech against Debbie, Laurie does not seem to mind Martin's part-Cherokee lineage, which indirectly endorses the white society's deeply rooted discrimination against "Indianized" white female captives. For a concise discussion on this subject, see Slotkin 461-73.

Works Cited

Alloway, Lawrence. *Topics in American Art Since 1945*. New York: Norton, 1975.

Balfe, Judith Huggins. "Sociology and the Sublime." *New Literary History* 16.2 (1985): 237-49.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Buscombe, Edward. "Inventing Monument Valley: Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film." *Fugitive Images: From Photography to Video*. Ed. Patrice Petro. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 87-108. Rpt. in *The Western Reader*. Ed. Jim Kitses and Gregg Rickman. New York: Limelight Editions, 1998. 115-30.

Buscombe, Edward, and Roberta E. Pearson, eds. *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. London: British Film Institute, 1998.

Dagle, Joan. "Linear Patterns and Ethnic Encounters in the Ford Western." Studlar and Bernstein 102-31.

Day, Kirsten. "'What Makes a Man to Wander?': *The Searchers* as a Western Odyssey." *Arethusa* 41.1 (2008): 11-49.

Drabelle, Dennis. "Deep into a Vale of Inspiration." *Preservation* 51.3 (1999): 90-95.

Engel, Leonard, ed. *The Big Empty: Essays on the Land as Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.

Graham, Don. "A Short History of Texas in the Movies: An Overview." *Literature/Film Quarterly* 14.2 (1986): 70-81.

Hasumi, Shigehiko. "John Ford, or The Eloquence of Gesture." *Rouge* 7 (2005). 18 June 2010 <http://www.rouge.com.au/7/ford.html>.

Hutson, Richard. "Sermons in Stone: Monument Valley in *The Searchers*." Engel 187-205. Rpt. in The Searchers*: Essays and Reflections on John Ford's Classic Western*. Ed. Arthur M. Eckstein and Peter Lehman. Detroit: Wayne State University Press, 2004. 93-108.

Imafuku, Ryuta. *Treatise on the Archipelago-World* (Guntō-sekai ron). Tokyo: Iwanami Shoten, 2010.

Kato, Mikiro. *Representation and Criticism: Film, Animation and Manga* (Hyōshō to hihyō: Eiga, animēshon, manga). Tokyo: Iwanami Shoten, 2010.

Leutrat, Jean-Louis, and Suzanne Liandrat-Guigues. "John Ford and Monument Valley." Buscombe and Pearson 160-68.

Luhr, William, and Peter Lehman. *Authorship and Narrative in the Cinema: Issues in Contemporary Aesthetics and Criticism*. New York: Capricorn Books, 1977.

McBride, Joseph. *Searching for John Ford*. London: Faber and Faber, 2003.

McCarthy, Todd. "John Ford and Monument Valley." *American Film* 3.7 (1978): 10-16.

Natali, Maurizia. "The Course of the Empire: Sublime Landscape in the American Cinema." Ed. Martin Lefebvre. *Landscape and Film*. New York: Routledge, 2006. 91-123.

Neale, Steve. "Vanishing Americans: Racial and Ethnic Issues in the Interpretation and Context of Post-war 'Pro-Indian' Westerns." Buscombe, *Back in the Saddle Again* 8-28.

Newman, Barnett. "The Sublime is Now." *Tiger's Eye* 1.6 (1948): 1-3. Rpt. in *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2003. 580-82.

Novak, Barbara. *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Nye, David E. *American Technological Sublime*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

Poague, Leland. "The Past, This Present: Historicizing John Ford, 1939." Ed. Barry Keith Grant. *John Ford's* Stagecoach. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 82-112.

Place, J. A. *The Western Films of John Ford*. Secaucus: Citadel Press, 1974.

Shaffer, S. Marguerite. *See America First: Tourism and National Identity, 1880-1940*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2001.

Sinclair, Andrew. *John Ford*. New York: The Dial Press/James Wade, 1979.

Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

Stowell, Peter. *John Ford*. Boston: Twayne Publishers, 1986.

Studlar, Gaylyn. "Sacred Duties, Poetic Passions: John Ford and the Issue of Femininity in the Western." Studlar and Bernstein 43-74.

Studlar, Gaylyn, and Matthew Bernstein, eds. *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Selected Filmography

Easy Rider. Dir. Dennis Hopper. 1969. DVD. Sony Pictures, 2002.

Forrest Gump. Dir. Robert Zemeckis. 1994. DVD. Paramount, 2001.

Monument Valley: Navajo Homeland. 2006. DVD. Finley-Holiday Films, 2006.

The Searchers. Dir. John Ford. 1956. DVD. Warner Home Video, 2006.

She Wore a Yellow Ribbon. Dir. John Ford. 1949. DVD. Turner Home Entertainment, 2002.

Stagecoach. Dir. John Ford. 1939. DVD. Criterion, 2010.

The Unchanging Sea. Dir. D. W. Griffith. 1910. *Corner in Wheat & Selected Biograph Shorts 1909-1913: The Masterworks of D. W. Griffith Vol. 1*. VHS. Kino Video, 2002.

Acknowledgements

This work was supported by Grant-in-Aid for JSPS Fellows (No. 09J00240).

『映画研究』5号（2010）
Cinema Studies, no. 5

The Meiji Restoration Film and the Politics of the Look

Takafusa Hatori

Introduction

Genres composing Japanese period cinema have received short shrift in cinema studies. [1] A few scholars have noted the necessity for full-blown research, only to postpone it. [2] Before everything, the Meiji Restoration film, a genre of the period cinema featuring the convulsion at the end of the Tokugawa shogunate and the birth of Japan as a nation state, deserves diligent attention in that diverse problematiques of modernity such as nation and cinema, history and melodrama or family and memory critically intersect with it. The present author has already published an article focusing on the Unasaka trilogy — *The Twilight Samurai* (*Tasogare Seibei*, Dir. Yamada Yoji, 2002), *The Hidden Blade* (*Kakushiken Oni no Tsume*, Dir. Yamada Yoji, 2004) and *Love and Honor* (*Bushi no Ichibun*, Dir. Yamada Yoji, 2006) — in order to trace the process of almost unnoticed fading-out of the Meiji Restoration film from the generic imagination circulating through the film-discursive community of the twenty-first century Japan (Hatori). The ensuing article aims at compensating for what was excluded from the former one because of its limited space: synchronic but mutually independent attempts of three stimulating filmic texts created circa 1968, i.e. at the demise of not only the period cinema but the Japanese studio system — *The Assassin* (*Ansatsu*, Dir. Shinoda Masahiro, 1964), *A Cruel Story at the End of the Shogunate* (*Bakumatsu Zankoku Monogatari*, Dir. Kato Tai, 1964) and *The Assassination of Ryoma* (*Ryoma Ansatsu*, Dir. Kuroki Kazuo, 1974), in the order of release date — to distance themselves from the conventions established by the preceding Meiji Restoration films.

To begin with, in Chapter I, we will take up for preliminary discussion the Meiji Restoration film of the classical stage, i.e. those released circa 1928, the year of the sixtieth anniversary of the Meiji Restoration, when the genre finally emerged identifiably within the generic configuration of the film-discursive community. According to one historian, the 1930s was a time of "reconsideration of the Meiji Restoration as the point of departure for the present 'Modern Japan'" (Narita 14). The Meiji Restoration film of the classical stage, then, must be interpreted in terms of the prevailing vernacular concern about "the birth of a nation." At the same time, however, if what follows is an article for cinema studies, we must know better than to reduce a filmic text recklessly to its political context. Instead, we must be sensitive to the politics of the text itself. [3] This is the reason that we will focus on one of the most critical constituents of cinema, the look, to capture the dynamism between the Meiji Restoration film and its spectators.

Ⅰ. The Meiji Restoration Film circa 1928

1. The Homosocial Male Bonding

First, it is necessary to correct one lingering misapprehension about the classical Meiji Restoration film. Film historian Sato Tadao claims: (1) "the Reverence-for-the-Emperor film (*Sonno-mono*) and the drifting gambler film (*Matatabi-mono*) […] occupied the most important position of the 1930s" (Sato 146); (2) "the requirement for a period-film star throughout the 1930s was that he had aptitude for an imperial loyalist (*Sonno no Shishi*) and a drifting gambler (*Matatabi no Yakuza*)" (Sato 149). His opinion presupposes that the period cinema of the early Showa era representing the Meiji Restoration was always on behalf of the Emperor's camp (*Sonno-ha*), featuring clear-cut struggle between the heroic imperial loyalists and the villainous shogunate officers. His premise is, however, at odds with the fact that quite a few filmic texts putting sympathetic stress on the shogunate's camp (*Sabaku-ha*) also enjoyed considerable popularity; those featuring the Shinsengumi are good

examples. Hence, the period cinema on the Meiji Restoration must be labeled not as the Reverence-for-the-Emperor film but more objectively as the Meiji Restoration film. [4] A few extant filmic texts circa 1928 rarely articulate the political enmity between the Emperor's camp and the shogunate's camp in terms of the moral dualism; if we borrow literature scholar Peter Brooks' phrase, they conventionally eschew molding the Meiji Restoration into a melodramatic "conflict of good and evil as opposites not subject to compromise" (Brooks 36).

In the classical Meiji Restoration film, homosocial male bonding overcomes political antagonism, though provisionally but readily. A sequence from *Kurama Tengu* (*Kurama Tengu*, Dir. Yamaguchi Teppei, 1928) typifies the principle, where Sugisaku (played by Arashi Keiichi), a juvenile street performer (*Kakubei-jishi*) and a disciple of imperial loyalist Kurama Tengu (played by Arashi Kanjuro), confronts Kondo Isami (played by Yamamoto Reizaburo), the Shinsengumi's commander heading toward Osaka to deal with Tengu. Inspired in a dream by Tengu's comrade Saigo Takamori (played by Ichikawa Kobunji) "to test your natural pluck," Sugisaku stands in Kondo's way by himself to dissuade him from making for Osaka. His dialogue intertitles read:

> Intertitle: "Mr. Kondo! I've heard that you are an honorable samurai, a sympathetic samurai." (0:34:13)
> Intertitle: "My […] Kurama Tengu is a treasure of Japan. You […] are a traitor to Japan." (0:34:36)

Impressed by Sugisaku's integrity, Kondo retraces his way. Here, the male bonding among Sugisaku, Kondo, Tengu (and Saigo), cemented in the name of Japan, dissolves a political difference instantaneously.

Even if an act of terrorism eventually leads to the protagonist's sorrowful death, the Manichean moral dualism is carefully disrupted. In *Sakamoto Ryoma* (*Sakamoto Ryoma*, Dir. Edamasa Yoshiro, 1928), protagonist Sakamoto Ryoma (played by Bando Tsumasaburo), a leading imperial loyalist, and Sasaki Tadasaburo (played by Kasuga Kiyoshi), a capable assassin at the shogunate's command, seem to express their mutual respect for each other through their repeated sword fights. In one scene, for example, noting a troop of the Shinsengumi approaching, Sasaki suddenly asks Sakamoto to put off their ongoing fighting:

> Intertitle: "I won't let anyone but myself kill you. […] It will be a lifelong disgrace to me to receive assistance from things like them. Please sheathe your sword. I beg you." (0:21:58)

Sasaki confronts the Shinsengumi troop, in order to enable Sakamoto and his wife Oryo (played by Mori Shizuko) to withdraw peacefully.

Sasaki's deed is to be recompensed in the climactic scene, where he succeeds in assassinating Sakamoto and his comrade Nakaoka Shintaro (played by Haruji Kensaku), who is also a leading imperial loyalist, at length. Here, as if in return, Sakamoto celebrates Sasaki:

> Intertitle: "There still is a high-spirited fellow among the shogunate officials, isn't there?" (0:27:52)

The grim scene of terrorism is imbued with the virtue of homosocial "sportsmanship," repressing a sense of the Manichean moral dualism.

Our final example, *Revere the Emperor! Expel the Barbarians* (*Sonno Joi*, Dir. Ikeda Tomiyasu, 1927) ends with a similar climax of terrorism, through the political relationship between the protagonist and the assassin is opposite to that of *Sakamoto Ryoma*. In the filmic text, the convulsion at the end of the Tokugawa shogunate is by and large narrativized from the viewpoint of Ii Naosuke (played by Okochi Denjiro), who holds the post of *Tairo*, or the prime minister of the shogunate. His policy of opening Japan for commerce to the West having provoked enthusiastic antagonism against him, he is to be assaulted by a group of radical imperial loyalists. In the climax, staring at assassin Arimura Jizaemon (played by Onoe Tamitaro) resolutely, Ii utters:

Intertitle: "Though we've become mutual enemies, steering different ways due to ideological distance, our loyalty to the state is the same. Don't call me a traitor!" (1:39:21)

Through a similar process to *Kurama Tengu*, with the protagonist's magnificence overwhelming the assassin, homogeneity between the Emperor's camp and the shogunate's camp comes to the fore, putting primary emphasis on the virtue inherently shared by both of them.[5]

2. The Melodrama of Pathos

Our discussion in the previous section is one of the necessary steps to comprehend the classical Meiji Restoration film. At the same time, however, it still remains where scholars of the related fields — literature, sociology, history or cultural studies, among others — could reach. Given that Japan of the early Showa era was engulfed by "the crisis consciousness […] for the communality of a nation state" (Narita 13), it is understandable that the classical Meiji Restoration film avoided rehashing the political tension of the past in terms of the moral conflict, soothing the uncertainty of the present.[6] What is important for cinema studies is to determine whatever sort of the melodramatic imagination underlies the Meiji restoration film of the classical stage.

Borrowing film scholar Ben Singer's ideas on melodrama,[7] the point is that the classical Meiji Restoration film lays more stress on "pathos" than "moral polarization"; instead, its plot usually centers on the protagonist's solitary situation, designed to elicit the feeling of compassion from the spectators, precisely due to the dislocation of the moral dualism. On the one hand, the above-mentioned homosocial male bonding among the hero and his adversaries rarely culminates in a happy ending; rather, as *Revere the Emperor! Expel the Barbarians!* and *Sakamoto Ryoma* testify, he eventually faces a tearing dilemma in which he has to confront an otherwise respectable terrorist in order not to compromise his own political vision. On the other

hand, his relation to his comrades, aides or family members is never uncomplicated; it is always imperiled by potential infighting and/or lack of understanding.

In one scene from *Sakamoto Ryoma*, the protagonist is put in a pitiful situation in which his well-conceived stratagem is completely beyond the reach of the imagination of some of his comrades; instead, it is misinterpreted as the result of his cowardice. Here, Edamasa Yoshiro carefully translates the hero's solitude into the direction of the look:

Shot A: Long shot of the comrades (Fig. 1). The most furious one in the middle ground stares at the camera and shouts:

Intertitle: "All right! I'll leave this meek Kaientai right now!"

Shot B: Medium shot of Sakamoto (Fig. 2). He shows the right side of his face to the camera, keeping his eyes front.

Fig. 1 (0:15:40)

Fig. 2 (0:15:46)

Through the shot/reverse shot, the looks of the seething comrades and Sakamoto are designed never to intersect properly, clarifying their strained relationship and the protagonist's consequent solitude.

Sakamoto's refusal, or

reluctance, to return his look toward his thoughtless comrades derives from the same reason as his tolerance to terrorist Sasaki. As mentioned above, in the classical Meiji Restoration film, Manichean head-on struggles among the putatively all-virtuous Japanese nation should be dislocated with every effort, in order to stabilize the national communality of the present. Interestingly enough, Sakamoto's consequent passivity in terms of the look reminds us of the heroines of the Hollywood female melodrama such as the girl (played by Joan Fontaine) in *Rebecca* (Dir. Alfred Hitchcock, 1940).[8] Heroes of the Meiji Restoration film and heroines of the Hollywood female melodrama have much in common. Peter Brooks, referring to the archetypal female melodrama *Orphans of the Storm* (Dir. D. W. Griffith, 1921), points out the significance of the "aesthetics of hysteria" with which "the maximal conversion of psychic affect into somatic meaning — meaning enacted on the body itself" is realized on the surface of a filmic text (Brooks xi). He continues that "The hysterical body is of course […] a victimized woman's body" (Brooks xii); nevertheless, it also characterizes the hero's body at his critical moments in the Meiji Restoration film.

In the climactic scene from *Sakamoto Ryoma*, the moribund hero desperately crawls across a room to approach his comrade, who is also fatally wounded (Fig. 3). His excessively convulsing body is hardly explicable in terms of realism. ("Melodrama's relation to realism is always oblique" [Brooks ix].) Instead, it expresses his psychic crisis because of his impasse in which there is no outlet among all-virtuous Japanese for his feeling of chagrin, hatred or anger at being killed.

The premonition of death also provokes the hero's hysterical reaction in *Revere the Emperor! Expel the Barbarians!*. Gathering that the radical imperial loyalists plot to assault Ii, his aides sincerely ask him to retreat from the front line of administration. Ii's answer is:

> Intertitle: "The fate of a hero is pitiful. […] Unless I die in a timely manner, the world will become all the more turbulent." (1:31:35)
> Intertitle: "I'm exhausted from bearing the national crisis […]. What redeems me is the light of death." (1:31:49)

Fig. 3 (0:27:12)

Fig. 4 (1:32:00)

Addressing his aides, he laughs hysterically all of a sudden, his face trembling and his eyes vague (Fig. 4). His outburst of hysteria stems not only from the impossibility of molding his confrontation with the terrorists into the melodramatic moral dualism but from his benevolent aides' incomprehension for whom "the national crisis" is completely beyond the reach of the imagination and his retreat could solve all the issues.[9] That is, his hysteria critically correlates with his pathetic isolation wherein he is the sole statesperson who is able to imagine Japan as a nation state, which necessarily encompasses not only the terrorists but his uncomprehending aides under the flag of the virtue.

3. The Imaginary Shot/Reverse Shot

Through the previous section, we have surveyed the nature of the dilemmas which the protagonists of the classical Meiji Restoration film conventionally face; there is no outlet for them to discharge their psychic burdens among the all-virtuous but all-shortsighted Japanese nation. Nevertheless, there still remains only one position from which one is able to communicate

with the solitary protagonist with almost complete mutual understanding: that of the spectators at the time of release. Interestingly enough, in the classical Meiji Restoration film, the "aesthetics of hysteria" is often coupled with, or accompanied by, the protagonist's sincere look toward the camera, i.e. the spectators.

In *Sakamoto Ryoma*, the shots of Sakamoto's convulsing body are followed by those of him and his comrade worshiping the Imperial Palace, i.e. the Emperor, from afar. Here, the dialogue title reads:

> Intertitle: "Even if Sakamoto Ryoma's body dies, my soul will guard the Empire's mighty ocean forever." (0:29:24)

The point is that, though their looks are directed toward the Imperial Palace within the diegesis, they nevertheless seem as if to stare into the camera, or at the spectators (Fig. 5); consequently, the proper exchange of the looks, which is thwarted when Sakamoto was rebuked by his furious comrades (Figs. 1-2), is ephemerally completed between him and the spectators. Furthermore, his reference to the "future" ("my soul will guard the Empire's mighty ocean forever" [emphasis added]) cements their bond all the more; at least according to the narrative we have just followed, only the Japanese nation of the "future," i.e. those of the early Showa era, are able to make sense of his (inter)national vision and consequent unreasonableness of his heartbreaking death.[10]

Fig. 5 (0:29:17)

In *Revere the Emperor! Expel the Barbarians!*, we also encounter a moment of the imaginary shot/reverse shot between the protagonist and the spectators. Just before the scene analyzed

in the previous section (Fig. 4), Ii is also eagerly persuaded by his wife Masako (played by Komatsu Midori) into his peaceful retreat. In the middle of their conversation, Ii, captured in a medium shot, slowly averts his look from her toward the camera (Fig. 6), laying bare his heart plainly:

Fig. 6 (1:28:50)

> Intertitle: "Life is nothing. Even if my body perishes, my soul will […] become a demon guarding the state. […] I'll do nothing but let things take their course." (1:28:53)

Through a similar process to *Sakamoto Ryoma*, i.e. the almost direct exchange of the looks between the spectators and the protagonist on the road to death, which is accompanied by the mention of the time to come, he barely succeeds in releasing his psychic burden toward the "future."

Ⅱ. The Meiji Restoration Film circa 1968

1. *A Cruel Story at the End of the Shogunate*

As we have discussed in Chapter I, the protagonist's sincere look almost directly aimed at the spectators circa 1928, i.e. the sixtieth anniversary of the Meiji Restoration, played a melodramatically crucial role in the classical Meiji Restoration film. In this chapter, then, we will concentrate on how the look is alienated by the ensuing generation of filmmakers circa 1968, i.e. the centennial anniversary of the Meiji Restoration. Interestingly enough, notwithstanding the downfall of the popularity of the period cinema as a whole during the 1960s and 70s, several filmmakers exploit the framework of the

Meiji Restoration film as their ideological vehicle. The imaginary shot/reverse shot through the screen is a subject of their artistic revisions. First, we will take up for discussion *A Cruel Story at the End of the Shogunate* in 1964.

The filmic text begins with a scene of the well-known Ikedaya Incident, into which protagonist Enami Saburo (played by Okawa Hashizo) is introduced as one of onlookers.[11] In his first close-up shot, he talks to himself: "That is the Shinsengumi" (Fig. 7). What is interesting is that, regardless of his soliloquy received by none but the spectators, his look is not aimed at them. The shot works as a reverse shot to its previous one, a close-up of Okita Soji (played by Kawarazaki Choichiro), though it is uncertain if they recognize each other (Fig. 8). The shot/reverse shot moderately foreshadows the filmic text is not a drama of the look through the screen but of that within the diegesis.

Most of the ensuing sequences unfold within the limited space of the

Fig. 7 (0:01:08)

Fig. 8 (0:01:00)

Shinsengumi's headquarters. The sense of its closedness is metonymically amplified by one Shinsengumi member confined to the headquarters' prison for his madness. Its claustrophobic atmosphere, then, metaphorically resonates with the main characters' lack of vision into the outer world. The Shinsengumi members, including Enami himself as a recruit, are by and large occupied with infighting, power games or homoerotic love affairs within the headquarters, then almost completely indifferent to the (inter)national vision for the "future."

The shortsightedness of the Shinsengumi members also comes to the fore in terms of gender. Live-in housekeeper of the headquarter Sato (played by Fuji Junko), the only female character playing a significant role in the narrative, asks Enami: "If […] the reign of the Emperor comes true, will peasants really be relieved?" (0:29:10). Her reference to the time to come, though casual and ephemeral, contrasts with Enami's lack of (inter)national vision. In the end, he is to be revealed as an agent of the Kaientai on a private mission to avenge upon the Shinsengumi officers the murder of his uncle Serizawa Kamo (played by Harada Koshiro), the ex-commander of the Shinsengumi having been assassinated through the process of cruel infighting.

The climax is a sequence in which Enami's identity as an agent is discovered in front of present commander Kondo Isami (played by Nakamura Takeya) and other officers. When, after his long confession of his malice toward them, he is rebutted by Okita pointing out his own cruel deeds while disguised as one Shinsengumi member, his psychic conflict culminates in screaming: "Otherwise, I couldn't deceive and approach you! Kondo! You are the root of the human evil!" (Fig. 9). What matters in this close-up of Enami is that, regardless of his look directly aimed at the camera and his face hysterically convulsing, Kondo's look staring him in his face corresponds with that of the camera. Here, he faces a dilemma in which he, wishing to articulate his confrontation with the Shinsengumi officers in terms of the Manichean moral struggle ("Kondo! You are the root of the human evil!" [emphasis added]), cannot deny his own contamination from the vicious enemies. At

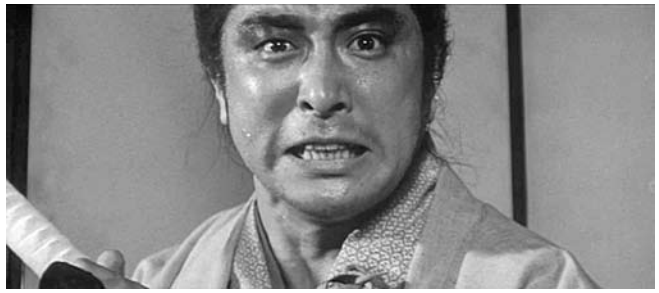


Fig. 9 (1:31:10)

the same time, however, his direct confession of the psychic conflict to the spectators is completely thwarted by Kondo's intervention. His above-mentioned lack of vision for the time to come, then, also discourages his successful communication with the spectators of 1964. In other words, his look at the camera, completely failing to break through the Shinsengumi's claustrophobic atmosphere for the "future," generically contradicts the critical convention established by the classical Meiji Restoration film.

2. *The Assassin*

The Assassin, also released in 1964, is a filmic adaptation from novelist Shiba Ryotaro's *How Strange Hachiro is* (*Kimyo nari Hachiro*). As the original title indicates, the filmic text centers on the oddness and solitude of Kiyokawa Hachiro (played by Tamba Tetsuro) whom his contemporaries, not only those in the shogunate's camp but in the Emperor's camp, consider more or less incomprehensible. His solitude may, as was the case with the heroes of the classical Meiji Restoration film, stem from his (inter)national vision completely beyond the reach of his contemporaries' imagination. At the same time, however, similar to the case of Enami in *A Cruel Story at the End of the Shogunate*, his private reason may take precedence; he seems to make Machiavellian plots to conceal his inferiority complex as a man of humble origin.

One literature scholar negatively interprets the filmic text in that it subordinates Kiyokawa's oddity to "a psychological analysis," i.e. the inferiority complex and his "desire for power," resulting in a commonplace filmic dis-

course (Kono 287-8). However, he overlooks the fact that the filmic text comprises quite a few flash-back sequences competing with each other, with a variety of focalizing characters including both favorable and unfavorable ones to the protagonist, turning out to be reminiscent of *Citizen Kane* (Dir. Orson Welles, 1941). In other words, his psychology at each critical moment of his life is narratologically relativized and distanced as a result of interpretation by not-all-knowing focalizer in charge of reconstructing the flash-back.

The distance between the protagonist and the spectators, which is mediated by the contradictory focalizers, smoothly resonates with that between *The Assassin* and the preceding Meiji Restoration films. The alienating device in *A Cruel Story at the End of the Shogunate* is stylistically radicalized in the climax where Kiyokawa is to be killed: most of the sequence is composed of a series of unstable subjective shots of Sasaki Tadasaburo (played by Kimura Isao), an assassin at the shogunate's command vindictively tailing Kiyokawa; the image at times jumps as if to represent Sasaki's blinks; and characters conversing with Sasaki address the camera directly (Fig. 10). Finally, Sasaki salutes Kiyokawa on a street, when the look of the camera/Sasaki collides head-on with that of Kiyokawa (Fig. 11). In the next moment, Sasaki catches Kiyokawa off guard, succeeding in his bloody mission.

The Assassin's generic challenge is corresponding with that of *A Cruel Story at the End of the Shogunate*. The direction at the climax transforms the protagonist's look toward the camera/spectators into that toward the assassin, then nipping the possibility that spectators, even though ephemerally,

Fig. 10 (1:39:12)

Fig. 11 (1:43:00)

receive his look at his last moment directly, in order to probe into the real reason for his eccentricity. To put it differently, the spectators no longer function as a melodramatic outlet for what is supposed to lie within the strange and solitary protagonist.

3. *The Assassination of Ryoma*

Our final example is *The Assassination of Ryoma*. In the filmic text, no less than *The Assassin* and *A Cruel Story at the End of the Shogunate*, the binary opposition between the Emperor's camp and the shogunate's camp disintegrates desperately, let alone the melodramatic moral polarity. Most of the characters are uncertain as to their vision of the time to come, almost completely overwhelmed by the ongoing race for power. Even the relation between protagonist Sakamoto Ryoma (played by Harada Yoshio) and his closest comrade Nakaoka Shintaro (played by Ishibashi Renji) changes in the twinkling of an eye; they intersperse treacheries, confrontation and reconciliation endlessly.

Generically critical scene comes when Sakamoto, Nakaoka, terrorist Uta (played by Matsuda Yusaku) and mistress Hata (played by Nakagawa Rie) try to take a photograph. In the middle of the scene, a static shot of the four staring at the spectators appears (Fig. 12), as if the look of the still camera overlaps with that of the motion picture camera shooting *The Assassination of Ryoma*, or as if a successfully developed photograph is flash-forwardly inserted. The protagonist's direct look to the spectators here is, however, caricaturely

demystified by negatively referring to the "future." At the end of the scene, the following intertitle, a mimic of those in the silent cinema, appears:

Fig. 12 (1:32:45)

> Intertitle: "Failure. Therefore, this picture does not survive today, does it?"
> (1:33:45, the italicized part is jokingly written in katakana)

As discussed in Chapter I, in the classical Meiji Restoration film, the imaginary shot/reverse shot through the screen was coupled with the reference to the "future." In so doing, the hero's psychic burdens were discharged to the spectators of the "future." On the contrary, in *The Assassination of Ryoma*, the possibility that a successfully developed picture carries to the "future" the hero's psychic conflict, which stems from the unrest in the chaotic political situation, is contradicted. Then, the affiliation between him and the spectators by way of the exchange of their looks becomes uncertain. The witty tone of the intertitle turns the convention of the classical Meiji Restoration film into a joke. [12]

Conclusion

With recourse to the methods of melodrama studies and textual analysis in cinema studies, this article has surveyed the history of the Meiji Restoration film in terms of the politics of the look, i.e. the imaginary shot/reverse shot between the hero of "the birth of a nation" and the spectators. Through the early Showa era, circa the year of the sixtieth anniversary of the Meiji Restoration, the protagonist of the genre was figured, or rather purposefully

reconstructed, to be solitary in that his virtuous contemporaries, whether his political adherents or enemies, were mostly incapable of comprehending his (inter)national vision. The dislocation of the melodramatic moral dualism, or the comparative absence of the overwhelming evil, drew the melodramatic pathos to the fore. His pathetic situation was, then, ephemerally eased by his exchange of the looks with the spectators through the screen. His psychic crisis was soothed through the imaginary shot/reverse shot.

The convention of the look in the classical Meiji Restoration film is significantly subverted by the following generation of filmmakers. Though each of the three filmic texts — *A Cruel Story at the End of the Shogunate*, *The Assassin* and *The Assassination of Ryoma* — includes a shot of a protagonist staring into the camera, his look no longer reaches the spectators without interference. The transition of the nature of the look represents each filmic text's critical attitude toward the classical Meiji Restoration film as the above-mentioned melodrama of pathos.

What is significant here is that the revisionist approaches to the classical Meiji Restoration film are made synchronically but mutually independently at the demise of the studio system of Japanese film industry, when the popularity of the period cinema also considerably wanes. *A Cruel Story at the End of the Shogunate* is one of the program pictures produced by Toei at the twilight of its prime as a kingdom of the period cinema; *The Assassin* is the first period film of Shinoda Masahiro, one of the leading directors of the Shochiku Nouvelle Vague; and *The Assassination of Ryoma* is co-produced and distributed by ATG, the Art Theater Guild, and directed by Kuroki Kazuo from the post-war documentary cinema. The fact that three novel and stimulating filmic texts with such diverse backgrounds alienate the generic convention of the look coincidentally but contemporaneously proves the gravity of the imaginary shot/reverse shot in the Meiji Restoration film all the better. The next step of our research is putting back the films' challenges into the political contexts in a broad sense circa 1968, i.e. the centennial anniversary of the Meiji Restoration, when not only the Japanese film industry but Japan itself experienced far-reaching reconfigurations.

Notes

1 In this article, borrowing one film scholar's terminology, the Meiji Restoration film is considered to be a genre; and the period cinema and the modern cinema are to be the "mega-genres" (Wada-Marciano 44).

2 Film scholar Iwamoto Kenji, the editor of an anthology on the period cinema, states in his introduction that "there is no room [...] to touch on the breadth and diversity of [...] the period cinema"; hence "another volume must be indispensible for surveying the whole" (Iwamoto 8).

3 Sociologist Tsutsui Kiyotada published a handbook on the Japanese period cinema, one chapter of which he allotted to the Meiji Restoration film. He claims that, borrowing such cliches of the so-called Japanese culture as "impermanence (*Mujokan*)" or "sensitivity to things (*Mono no Aware*)," *The Tale of the Taira Clan* (*Heike Monogatari*) and the Shinsengumi film are homogeneous in that they share a common feeling of pathos or "condolence to those on the road to defeat" (Tsutsui 135-6). His interpretation overlooks the critical difference of pathos between them, especially for the spectators of the early Showa era. As the present author has pointed out in the former article, the classical Meiji Restoration films often end with reference to the "present," i.e. scenes after the Meiji Restoration. The sense that the "present" adjoins the Meiji Restoration is further amplified by several leading filmmakers' discourses relating their artistic interest in the Meiji Restoration to their filial interest in their grandfathers who have gone through it personally (Hatori ch. 2). The contemporary spectators' feeling of intimacy with the Meiji Restoration, which is generated on both textual and paratextual level, decisively distinguishes the nature of the pathos of the Meiji Restoration film from that of *The Tale of the Taira Clan*. Indeed, the diegesis of *The Tale of the Taira Clan* is unconditionally beyond the filial imagination even for those in the early Showa era.

4 Though most of Sato Tadao's research has become considered obsolete in cinema studies, his incisive attention to the interaction between the Meiji Restoration film and the drifting gambler film still remains valuable in that it indicates an almost unnoticed clue to thoroughly understanding the gravity of the period cinema in the modern Japan.

5 The Meiji Restoration films we have covered in this section never prove that all the sword fights of the genre exclude any sense of the moral dualism. In *Kurama Tengu: The Age of Terror* (*Kurama Tengu: Kyofu Jidai*, Dir. Yamaguchi Teppei, 1928), Kurama Tengu (played by Arashi Kanjuro) stands up to a notorious bandit whose

nonpolitical chieftain personates his name; so that their sword fight is represented as a melodrama of moral polarity. The point is that, in the classical Meiji Restoration film, the political distinction between the Emperor's camp and the shogunate's camp is designed not to correspond with the moral one. The principle is to be inherited by subsequent examples to a certain extent: *The Convulsion at the End of the Shogunate* (*Soretsu Shinsengumi: Bakumatsu no Doran*, Dir. Sasaki Yasushi, 1960), where hero Kondo Isami (played by Kataoka Chiezo) makes common cause with imperial loyalists to struggle against Machiavellians, is a good one.

6 In the classical Meiji Restoration film, the image of the sea, whether appearing on the screen or not, functions as a metonymy for the unity of Japan as a nation state. *Revere the Emperor! Expel the Barbarians!,* for example, opens with a sequence of the arrival of the Black Ships and ends with a scene representing a modernized and peaceful port; the Meiji Restoration is symbolically narrativized as a process of "the birth of a nation" through which the crisis of the seaboard is finally eased. As we will refer to in the next section, we find a corresponding rhetoric in Sakamoto Ryoma, where the dying protagonist swears to the Emperor that his "soul will guard the Empire's mighty ocean forever" (emphasis added). In addition, *The Splendid Achievements of the Kaientai* (*Kaientai Kaikyo*, Dir. Shiba Seika, 1933), which also represents the life and death of Sakamoto Ryoma (played by Tsukigata Ryunosuke), ends with a shot of a modernized warship at sea. Though it is difficult to conclude from the extant version, the image of the warship and the sea should also symbolize the communality of Japan as a nation state.

7 In his groundbreaking work on the American early cinema, Ben Singer advocates regarding "melodrama as a 'cluster concept,'" i.e. "as a term whose meaning varies [...] in relation to different configurations of a range of basic features" and enumerates "five key constitutive factors" as follows: "Pathos," "Overwrought Emotion," "Moral Polarization," "Nonclassical Narrative Structure" and "Sensationalism" (Singer 44-9).

8 Film scholar Kato Mikiro pays attention to Joan Fontaine's "action of facing away (or withdrawing her eyes instinctively)" in *Rebecca* as the essential carriage to the heroine of the female melodrama (Kato 43-4).

9 Sakamoto Ryoma also includes a scene in which the protagonist's (inter)national vision collides with the provincial one of samurais in the Choshu Clan. Here, he barely succeeds in winning them over and arranging the military alliance between the Choshu and the Satsuma.

10 In *The Splendid Achievements of the Kaientai*, director Shiba Seika takes a corresponding direction to *Sakamoto Ryoma* for its climactic scene of assassination, including the imaginary shot/reverse shot between the protagonist and the spectators. On the contrary, in *The March of the Restoration* (*Ishin no Kyoku*, Dir. Ushihara Kiyohiko, 1942), though dying Sakamoto Ryoma (played by Bando Tsumasaburo) worships the Imperial Palace from afar, speaking almost the same line as in *Sakamoto Ryoma*, the tension between him and the spectators in terms of the look eases completely. The difference should indicate a clue to probe into the influence of the Fifteen-Year War and the History Film Movement upon the convention of the Meiji Restoration film.

11 At the very beginning of the scene, an explanatory intertitle, which is reminiscent of those in the silent cinema, summarizes the whole story of the Ikedaya Incident: "The fifth day of the sixth month of the first year of Genji. The Ikedaya Incident. The Shinsengumi has killed seven anti-shogunate masterless samurais and arrested twenty-three" (0:00:17). Similar direction is also taken in *The Assassin* and, as we will discuss later, radicalized in *The Assassination of Ryoma*. Their synchronic self-reference to the silent film history represents their shared revisionistic perspective on the classical Meiji Restoration film.

12 The witty tone of the scene also comes from a comical allusion. In the middle of the scene, when the four pose in front of the still camera, an intertitle appears: "Wait for ten minutes, *understand?*" (1:33:13, the italicized part is jokingly written in katakana). It is a parody of a famous TV commercial message for the Bon Curry, whose popularity was contemporaneous with *The Assassination of Ryoma*. In addition, it is also possible to point out the generic significance of the scene from two other viewpoints. First, in terms of the setting, the fact that the scene unfolds at a cemetery makes an indirect reference to the preceding Meiji Restoration film's convention in that, as discussed in Chapter I, the imaginary shot/reverse shot through the screen was imbued with the shadow of death in the classical stage. Second, the fact that the objects of the photography include one female character, mistress Hata, who is surely staring into the camera, deserves careful attention. As our examples through this article demonstrate, only male characters are entitled to release their psychic burdens by means of the imaginary shot/reverse shot in most of the Meiji Restoration films. The presence of Hata is, therefore, generically exceptional and subversive in terms of gender. At the same time, however, we must be critical of the shallow association between a mistress, a "sexually deviant" female character, and subversiveness within the male-centered Meiji Restoration film.

Works Cited

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. 1976. New Haven: Yale UP, 1995.

Hatori, Takafusa. "Japanese Period Cinema and 'the Birth of a Nation': From *The Twilight Samurai* to *The Hidden Blade*." *CineMagaziNet!* 10 (2006). 31 Jul. 2010 <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp>.

Iwamoto, Kenji. "Jidaigeki Densetsu." *Jidaigeki Densetsu: Chambara Eiga no Kagayaki*. Ed. Iwamoto Kenji. Tokyo: Shinwasha, 2005. 7-32.

Kato, Mikiro. *Eiga no Merodoramateki Sozoryoku*. Tokyo: Filmartsha, 1988.

Kono, Kensuke. "Shiba Ryotaro to Eiga: 1960 Nendai ni okeru Puroguramu Pikucha no Henyo." *Hyosho no Gendai: Bungaku, Shiso, Eizo no 20 Seiki*. Ed. Seki Reiko and Hara Hitoshi. Tokyo: Kanrin Shobo, 2008. 269-99.

Narita Ryuichi. *"Rekishi" wa Ikani Katarareruka: 1930 Nendai "Kokumin no Monogatari" Hihan*. Tokyo: Nippon Hoso Kyokai, 2001.

Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia UP, 2001.

Sato, Tadao. *Hasegawa Shin Ron: Giri Ninjo towa Nanika*. 1975. Tokyo: Iwanami Shoten, 2004.

Tsutsui, Kiyotada. *Jidaigeki Eiga no Shiso: Nosutaruji no Yukue*. 2000. Tokyo: Wedge, 2008.

Wada-Marciano, Mitsuyo. *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. Honolulu: Hawaii UP, 2008.

Filmography

The Assassin (*Ansatsu*). Dir. Shinoda Masahiro. Perf. Tamba Tetsuro, Kimura Isao, Iwashita Shima and Sada Keiji. 1964. DVD. Shochiku, 2007.

The Assassination of Ryoma (*Ryoma Ansatsu*). Dir. Kuroki Kazuo. Perf. Harada Yoshio, Ishibashi Renji, Nakagawa Rie and Matsuda Yusaku. 1974. DVD. Geneon, 2008.

The Convulsion at the End of the Shogunate (*Soretsu Shinsengumi: Bakumatsu no Doran*). Dir. Sasaki Yasushi. Perf. Kataoka Chiezo, Okawa Hashizo, Otomo Ryutaro and Tsukigata Ryunosuke. 1960. DVD. Toei, 2004.

A Cruel Story at the End of the Shogunate (*Bakumatsu Zankoku Monogatari*). Dir. Kato Tai. Perf. Okawa Hashizo, Fuji Junko, Kawarazaki Choichiro and Nakamura Takeya. 1964. DVD. Toei, 2004.

Kurama Tengu (*Kurama Tengu*). Dir. Yamaguchi Teppei. Perf. Arashi Kanjuro, Yamamoto Reizaburo, Ichikawa Kobunji and Arashi Keiichi. 1928. DVD. Digital Meme, 2008.

Kurama Tengu: The Age of Terror (*Kurama Tengu: Kyofu Jidai*). Dir. Yamaguchi Teppei. Perf. Arashi Kanjuro, Gomi Kunie, Onoe Shoroku and Ichikawa Kobunji. 1928. DVD. Digital Meme, 2008.

The March of the Restoration (*Ishin no Kyoku*). Dir. Ushihara Kiyohiko. Perf. Bando Tsumasaburo, Ichikawa Utaemon, Kataoka Chiezo and Arashi Kanjuro. 1942. VHS. Daiei, n.d.

Revere the Emperor! Expel the Barbarians! (*Sonno Joi*). Dir. Ikeda Tomiyasu. Perf. Okochi Denjiro, Yamamoto Kaichi, Onoe Tamitaro and Komatsu Midori. 1927. DVD. Disc Plan, 2009.

Sakamoto Ryoma (*Sakamoto Ryoma*). Dir. Edamasa Yoshiro. Perf. Bando Tsumasaburo, Kasuga Kiyoshi, Haruji Kensaku and Mori Shizuko. 1928. Kobe Planet Film Archive.

The Splendid Achievements of the Kaientai (*Kaientai Kaikyo*). Dir. Shiba Seika. Perf. Tsukigata Ryunosuke, Yuki Juzaburo, Ukita Katsusaburo and Shiba Kaisuke. 1933. National Film Center, 27 May 2003.

Acknowledgements

The origin of this article is my senior thesis presented to the faculty of the International Christian University for the baccalaureate degree in 2005. I wish to express my sincere appreciation to Dr. Richard Wilson (International Christian University), Dr. Komatsu Hiroshi (Waseda University) and Mr. Yasui Yoshio (Kobe Planet Film Archive).

『映画研究』5 号（2010）
Cinema Studies, no. 5

『天空の城ラピュタ』の漫画技法

――宮崎駿の手塚治虫批判とジャパニメーションの時代

川　勝　麻　里

Ⅰ．手塚批判

『天空の城ラピュタ』は 1986 年に公開された宮崎駿の「漫画映画」（上映予告の表現）である。パズーが空から飛行石をまとって降りてきたシータを海賊・軍隊から守りながら、2 人で浮遊する島ラピュタを軍事利用の陰謀から救うという話である。『風の谷のナウシカ』（徳間書店、1984 年、『名探偵ホームズ』同時上映）に次ぐ宮崎の監督第 3 作であり、本作から製作は、創設されたばかりのスタジオジブリに移った。

この『ラピュタ』の 3 年後、手塚治虫が亡くなった 1989 年に、宮崎は追悼インタビューで手塚を批判した（宮崎 1996 年 231-236）。かつて手塚が東映動画の『西遊記』で、演出理由もないのに、孫悟空が帰って来ると恋人が死んでいたというエンディングを主張したことや、手塚アニメ『ある街角の物語』『しずく』『人魚』などのペシミズムが安っぽいことを指摘し、手塚作品には意図的に感動させようとする手管が見られると批判して、手塚との「訣別」を宣言する。このインタビューによると、宮崎はもともと漫画家を目指しており、小中学生の頃、漫画では手塚作品が一番好きで『鉄腕アトム』など手塚の「影響を強くうけた」。しかし、18 歳を過ぎて漫画家を目指し始めると、「全然真似した覚えはない」のに何を描いても「描いたものが手塚さんに似ているといわれ」、手塚の影響をどう、こそぎ落とすかが重荷になった。その気持ちを「屈辱感」と表現している。その後、漫画家からアニメーターに転向するが、「本当に抜け出せたのは、東映動画に入ってから」だったという。

この発言は伝記的研究としては取り上げられても（西川 138-140）、作品としての相違点が検討されたこともほとんどなく、宮崎を含む東映動画

のアニメーターはフル・アニメ志向を持っていくので、宮崎も、手塚的なリミテッド・アニメから卒業したと見なされている（津堅 33-36、石子 66-70）。唯一、村瀬学が手塚『ジャングル大帝』と『ナウシカ』を比較し、『ナウシカ』は腐海という新しいジャングルを創造したとする意見と、『もののけ姫』のサンが仲間の毛皮を被る姿は、ヒゲオヤジが仲間内であるレオの皮を被って生き延びる手塚『ジャングル大帝』の場面と似ているという意見を出している（村瀬 25, 156）。だが、前者には手塚の影響が直接的に認められるかどうかに関しては留保があり、後者では村瀬自身がそれを宮沢賢治の頃から続いている古いテーマと捉えているので、影響関係がはっきりしない（宮崎は宮沢賢治の愛読者でもある）。このような影響を示唆するモチーフへの着目は今後、注目されるべきだと考えるが、本論では技術面での影響関係に注目し、宮崎アニメに手塚の影響が認められるかどうか論じてみたい。それは手塚がいかに偉大かを論じるためのものではなく、宮崎が手塚からの影響という自らの出発点をなぜ隠すに至ったのかを解き明かすためのものである。

手塚の影響から脱したと本人が言う東映動画時代の作品、ズイヨー映像（日本アニメーション）その他で作ったテレビアニメ、劇場用映画の『ルパン三世 カリオストロの城』や『ナウシカ』、『ラピュタ』から 2010 年現在までのスタジオジブリ作品には、手塚の影響はないのだろうか。上の文章で宮崎は手塚の影響から抜け出した理由を、「キャラクターを自分の持ち物にすることではなくて、それをどうやって動かすかとかどうやって演技を表現するかという、動きを追求することのほうが自分にとって問題になっていったから」と語っている。手塚流リミテッド・アニメからの卒業宣言である。しかし、この言葉は本当だろうか。

Ⅱ．キャラクター

宮崎は 1963 年に東映動画に 23 歳で入社して、『わんわん忠臣蔵』『狼少年ケン』『ガリバーの宇宙旅行』で動画に携わり、1968 年には『太陽の王子ホルスの大冒険』（宮崎の場面設計・原画）で岩男の絵が採用されて作品全体に深く関わるポジションを占めた。この頃、キャラクター性よりも、動きや演技の表現に重点を置くようになったと本人は言う。動きと演

図 1　グルンワルド　**図 2**　プルートウ　**図 3**　雪の女王

技についてはその通りだが、逆に言うと、宮崎はオリジナルのキャラクターは作り出してはいなかったとも言えるのではないだろうか。『ホルス』に出てくる悪魔のグルンワルド（図 1）は、『鉄腕アトム』に出てくる悪役ロボットのプルートウ（図 2）そっくりである。宮崎はロシア版『雪の女王』に影響を受けたと語っており（宮崎 1996 年 101）、マントを使う点に雪の女王（図 3）のキャラクターの影響も見られる。悪魔の妹ヒルダが『雪の女王』の山賊の娘にイメージを借りているという指摘もある（切通 187）。しかし、長く延びた 2 本の角、白目部分が多い瞳の描き方、豊齢線を強調した四角い口元など、漫画的でロボットのように角張った金属質な肌は、人間の女性の姿をかたどり柔らかな頬を持った雪の女王よりも、ロボットのプルートウに近い。妹ヒルダは人間の姿で描かれるにもかかわらず、兄の悪魔だけが人間ではなくロボットにそっくりな理由は、手塚漫画の影響なのだと解釈することが出来るだろう。

東映動画は、魔法使いサリー、ゲゲゲの鬼太郎、ひみつのアッコちゃん、キューティーハニー、マジンガー Z、キャンディ・キャンディ、Dr. スランプ　アラレちゃん、キン肉マンなどのキャラクター・アニメを、しばしば原作漫画をもとに製作し続けていく会社である。キャラクター・アニメを作るべきときに、宮崎はオリジナリティを出せず、手塚漫画から影響を受けていた。それは「描いたものが手塚さんに似ている」と言われ葛藤したコンプレックスを刺激するものだったと考えられる。手塚の影が「いまだに『ナウシカ』（1982 年から連載の漫画版――筆者注）の中にあり」、「漫画を描くとね、手塚さんと全然違うように見えるかもしれないけども、やっぱり手塚さんの背負ってた時代的な制約みたいなものが、僕の世代の制約

図 4　ブロンX

としてちゃんと影を落としてると思いますね、例えば、女の子の描き方とか」（宮崎 2002 年 252）とも言っている。東映動画から遠く隔たったはずの『ナウシカ』の時点でさえ、「女の子の描き方」などが手塚から卒業できていないというのである（キャラクターに漫画版とアニメ版で違いはないので、アニメ版『ナウシカ』も同様である）。

そして、手塚からの卒業宣言以後に作られた『もののけ姫』（ジブリ、1997 年）に出てくるダイダラボッチ（シシ神がタタリ神になった姿）も、手塚の『鉄腕アトム』に出てくるブロン X そっくりである（図 4）。ブロン X は首が外されてしまい、胴体だけの姿で登場するが、この姿は首を失ったダイダラボッチに似ている。

このように見てくると、本人の発言は実態と食い違う。卒業宣言したはずなのに、まだ手塚のキャラクターの影響から抜け出していないのである。だから「キャラクターを自分の持ち物にする」より「動き」が大切だと言わざるを得なかったのではないだろうか。そもそも「自分の持ち物にする」という言い方自体に、他人のものを借りてきて自分のものにする、というニュアンスが含まれてもいる。

もっとも、手塚からの影響だけでなく、欧米アニメからの影響も否定できない。1980 年のテレビ版『ルパン三世（新）』（テレコム、宮崎は脚本・演出・絵コンテの 145 と最終話。以下カッコ内は宮崎の役職）155 話「死の翼アルバトロス」に出てくる飛行ロボット兵ラムダは、フライシャー兄弟のアニメ版『スーパーマン』（1941-2 年）に出てくるメカニカルモンスターをモデルとしている（叶 2006 年 84、西川 143）。作中、銭形警部が「まるでスーパーマンですなあ」とつぶやいていることから、そのことが分かる。このラムダは後に『ラピュタ』でもロボット兵のモデルとなっている。ただし、ロボット兵のルーツは『スーパーマン』のみにあるわけではないだろう。『スーパーマン』のメカニカルモンスターは、擬人化されておらず人間が操縦しているが、『ラピュタ』のロボット兵は擬人化されていて、ヒタキの巣や墓を守り、キツネリスと対話し（警備兵）、シータと心を通わし合う（戦闘兵）という点で、『ラピュタ』の数年前に世界中で大ヒッ

図 5　ロボット兵

図 6　E.T.

トした『E.T.』（1982 年）の影響もあると考えるべきだろう。特にラピュタ城・玉座の間の周辺の部屋で、壊れたままで樹木の根の間に倒れている、首の傾いた形のロボット兵たち（図 5）は、顔が E.T.（図 6）そっくりである。E.T. が地球外からやって来たように、ロボット兵も突然、空から落ちてきた謎の存在である。宮崎はこのように、他からイメージを借りてキャラクターを作っていたと結論づけられるだろう。

Ⅲ．垂直的動作

次に、『ラピュタ』を中心に、技法の面において、手塚の宮崎への影響を検討していくことにしたい。『ラピュタ』冒頭、飛行船から地上へシータが落下していくところ（3 分 36―45 秒）で、エクスパンド・ドリーが使われる。エクスパンド・ドリーは、去っていく人物を追うとき使われる映画の技法で、カメラが前方へ進むのと同時に、それよりも速く役者が後方へ下がっていくことで、見る者と役者の距離を広げる。逆に、役者がカメラに向かってやって来るのと同時にカメラも役者に近づいていくのが、コントラクト・ドリーである。カメラは真上からシータを捉え、カメラがシータに近づくより早く、シータは落ちて遠ざかる（3 分 40―45 秒）。通常、このような落下シーンは、人物・カメラ位置を固定して背景だけ動かすことで落下したように見せるが、そうではない。タイトルクレジットを挟んで続くシーンでは、逆さまに落ちて行くシータをカメラが真横から捉える構図（5 分 34―48 秒）で、シータもカメラも動かず背景だけが上に動くことで、目の錯覚により落下したように見せている。飛行石が威力を発揮し身体が安定してからは背景は動かず、今度はシータだけが落下していくが（5 分 51―59 秒）、カメラの構図が横ではなく、シータの真上から写し出すアングルに切り替わると（6 分 0―11 秒）、カメラは雲間に留まり、シータだけが町の灯りの中へ落ちて遠ざかる。カメラが雲間にとどまったことは、雲を境として、天上の世界と地上の世界が 2 つに切り分けられたことを意味する。カメラは 2 つの世界を行き来することはない。つまり、シータは天上とは異なる地上世界へ足を踏み入れたことになる。以後、物語は地上で展開する。カメラアイは天上と地上を分ける役割を持っており、視点の位置はかなり厳密に作られている。

これに先立つ『アルプスの少女ハイジ』（ズイヨー映像、1974 年）でも、第 1 話冒頭、エクスパンド・ドリーが応用されていた。ハイジがおじいさんに預けられに行くとき、車上のハイジの目と一体化したカメラは、遠ざかっていく山々を映して後退していくが（4 分 5 秒―）、アングルが 180 度切り替わってカメラは荷車に乗っているハイジを正面から映し出し（4 分 10 秒―）、ハイジは次第に遠ざかって小さくなっていく（―4 分 15 秒）。各回タイトルシーンでブランコに乗って、手前に向かってきたり、奥に遠ざかったりするハイジの姿も、エクスパンド・ドリー、コントラクト・ドリーを組み合わせて描かれている。また、『ハイジ』には道のシーンが多く、ペーターや村人が正面を向いたまま画面に対して垂直的にこちらへ向かってくることもある（第 5 話 1 分 49 秒―53 秒、2 分 5 秒―10 秒）。

宮崎は、レイアウトの工程を『ハイジ』でシステム化し、毎週 1 話分の 300 カット以上のレイアウトを一人で描いていた（田中 46）。レイアウトとは、内容・構図についての絵コンテ指示が、以後の工程で間違いなく表現できるよう、「全体的構図、カメラアングル、人物のサイズと配置、その動きの概略、そして背景の空間的構成要素、とくに人物の動きと関連する箇所」を、「実際の作画・作景とまったく同サイズの用紙上に、鉛筆画で設計すること」（高畑 26）である。日動が東映に買収されて東映動画が設立されるとき、日動から東映に移った藪下泰司と森康二によって、宮崎らにレイアウトの技法が伝授されたと見られている（叶 2008 年 75）。スタジオジブリ時代以降も、アニメーターもしくは宮崎本人がレイアウトを描き、宮崎がチェックをするという態勢であり、『ハイジ』が『ラピュタ』の技法に発展したと考えることが出来るだろう。

さらに『ラピュタ』の後の『千と千尋の神隠し』（ジブリ、2001 年）に

は、「スーパーフラット」（超平面性）の概念が建築物の描き方などに見られると指摘されている（渡邉 61-79）。垂直・平行を強調するスーパーフラットは、村上隆によって名づけられ（村上 8-24）、1990 年代に広まった日本美術の概念で、カメラアイがないゆえに視線が多角的に移動すること、遠近法が機能しないことを特色とする。『千と千尋』では、奥行きがあるはずの建物の内部に遠近感がなく、登場人物は激しく移動するが、視点（カメラアイ）がどこにあるのかも分からず、視点人物がなくなって、その代わりに視線は複数存在する。また、『千と千尋』にはカオナシや千尋の顔などを正面・真横から捉え、画面に対して垂直・平行に動かすシーンも多いが、それもスーパーフラットと言えるだろう。また、油屋内エレベーター昇降時の垂直的動作、湯婆婆の家の鏡に向かって千尋が走るシーン（1 時間 18 分 38 秒―42 秒）、龍に姿を変えたハクがこちらへ向かってくるところなど（1 時間 25 分 28 秒―33 秒）、まるで時間や動きが止まっているようだが、むしろキャラクターは画面に向かって垂直に動き続けているからこそ、止まっているように見えるのである。まるで漫画のコマを見ているように平面的である。千尋の顔を正面から捉えるシーンで涙がずっと落下せず宙に留まっているところも（1 時間 54 分 24 秒―42 秒）、涙が落下しないのは、溢れ続ける涙が、垂直に後方へ流れ続けるためである。風が吹きつけているから、上方に吹き飛んだ涙の粒は見えているが、千尋は数度、涙をこぼしたのではなく、涙をこぼし続けている。画面に対して垂直的動作を表現する点が同じであることから、このスーパーフラットの技法は『ハイジ』『ラピュタ』の手前から奥、奥から手前への動きをルーツとすると言える。『ラピュタ』では人物と一体化したカメラアイや視線の集中（後述の図 8―11 も参照）、遠近感の奥行きに意識を注ぐ。『ハイジ』も、例外を除き「少女の目の高さにキャメラワークを想定したレイアウト」（切通 204）であるとされているが、ここから視点人物（カメラアイ）を取り除き、視点を多角的にするとスーパーフラットとなる。

ジブリの鈴木敏夫プロデューサーは、特に作品名は明言していないが、『千と千尋』公開時に至るまでの、こうした手前から奥、奥から手前への動きは、宮崎アニメが発見した技法であり、それがアメリカのディズニーに影響を与えたと言っている（鈴木 38-40）。こうした言い方は日本製の宮崎作品が『雪の女王』『スーパーマン』『E.T.』など欧米アニメに影響を

受けているという起源を隠す方向性を持つ。また、鈴木はこれが宮崎アニメの発見だとするが、同様の表現は手塚漫画にもある。竹内一郎は、手塚は映像表現から学んで漫画を描いたと指摘して、飛行機から落ちる人間が遠ざかっていく様子を示した『来るべき世界』からの 3 コマ（図 7）を挙げている（竹内 107）。ここにはエクスパンド・ドリーが使われている。

宮崎は、こうした手塚の技法をアニメーションに用いることによって、手前と奥を行き来する動作を可能にしたのではないだろうか。動画というものが、レイアウトや絵コンテで漫画風にコマ割りをしながら作られていくことを考えると、漫画からの影響は看過出来ない。宮崎は大学時代、「革命モノ」の劇画や、時代劇漫画を描いていた。『ラピュタ』みたいな「少年が出掛けてく冒険物語」を作るのが漫画を描く「最初の動機」であり、『ラピュタ』原案は「東映動画に入る前の、漫画を描こうと思っていたときから、すでにあった」という（宮崎 2002 年 113, 280）。自作映画のうち自作漫画（未発表）を原案とするのは『ラピュタ』の他、『未来少年コナン』（1978 年）、『ルパン三世カリオストロの城』（1979 年）、『紅の豚』（1992 年）もそうだという（宮崎 2002 年 253, 88）。つまり、宮崎の言う「漫画映画」は東映動画以前に書かれた自作漫画と密接な関係を持っている。『ラピュタ』原案を含むその自作漫画は、Ⅰ章で見たように手塚漫画の影響を強く受けて書かれたものなのだから、「漫画映画」と言うとき、手塚漫画は強く意識されていることになる。『ラピュタ』については、出した企画案はいくつかあったが、「手塚治虫の漫画以来、少年少女が出てくるような無国籍な舞台というのは、僕は子供時代から知っていますし、何となくわかりやすいですから、

図 7　『来るべき世界』

これにしましょうかという形で、最終的に「ラピュタ」に決めちゃった」（宮崎 1986 年 43）とも述べている。こうした舞台設定についてのコメントにも、手塚への意識が窺える。また、スーパーフラットに発展していくことになる手前から奥、奥から手前への動きの垂直性は、平面的だという意味において、二次元の漫画的技法である。そのように考えると『ラピュタ』の垂直的動作は、遠近法に迫力を与えるためのエクスパンド・ドリー、コントラクト・ドリーといった映画の技法を利用したものというより、それら技法を用いつつも、遠近感をコマの上に平面的に表現した手塚漫画を意識したものだと結論づけられるのではないだろうか。平面的であることを意識していることについては、さらに後述していきたい。

Ⅳ．構　図

『ラピュタ』には、ラピュタ島の造型をブリューゲルの『バベルの塔』の絵に借りたり（叶 2006 年 90）、空からロボット兵が落下してくるシーンで、農夫婦の姿をミレーの『晩鐘』に重ねたり、というように、明示的な絵画の引用が見られる他、タイトルクレジット「天空の書」にボッティチェルリ『ヴィーナスの誕生』に出てくる風の神ゼフュロスが引用されるなど、暗示的な絵画の引用もふんだんにある（詳細は別稿に譲る）。詳述の余裕はないが、地下坑道から出てきたパズーとシータがムスカら一味に取り囲まれて、捕らえられるシーン（図 8）でも、ナポレオンの軍事政権に反抗したために処刑されていく人々を描いた、ゴヤの『1808 年 5 月 3 日』が暗示的に引用されている。ただし、ゴヤと違って見る人の視点を中央に集中させる構図になっており、2 人がムスカに捕らえられる緊迫感を出している。パズーに視線が集中するように、剣の先が弧を描いて連なって緊迫感が誇張されているだけでなく、さらに上から襲い掛かってくる黒メガネの男が、画面中央でパズーの頭を殴りつけることで、常に観客の視線が中央に集まるよう、工夫されている。こうした構図は絵画一般によく見られるもので、手塚の引用と特定できないが、手塚『ジャングル魔境』（図 9）でも使われている構図である（宮崎以前のアニメ映画での使用例はまだ確認できていない）。しかしとにかく、名画引用はその場面を平面的静止画として見せるためになされたものである。

図8　『天空の城ラピュタ』

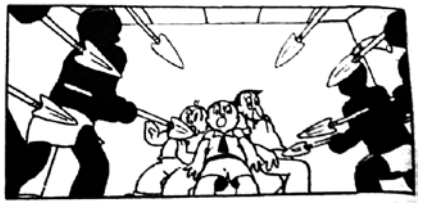


図9　『ジャングル魔境』

次に、四コマ漫画のように縦に 4 分割された、ラピュタの墓所に生える大樹のレイアウト（図 10）は、画面に対して平行にカメラが上昇するライズ・アップを表現したものである。手塚の四コマ漫画『マアチャンの日記帳』（図 11）に見られるフォール・ダウン（竹内 106）は、ちょうどその逆に、カメラが下降する技法だが、どちらのレイアウトも、コマ割は残しながらも、一本の木が 4 コマにまたがって描かれ、木がカメラフレームに収まりきらないほど大きいことを表現している。『ラピュタ』では、画面に対して平行の動きをする、縦長レイアウトが多く、ラピュタ不時着後、聳え立つラピュタ城を眺めるところで 4 カット分を使い、下から上にカメラを動かして視点を移動させ、ミノノハシが飛び込んだ水中のシーンで 3 カット分、やはり下から上へカメラを動かしている。こうした高いもの、深いものを表現するときの見上げる視線は、以前は見られなかったもので、例えば『ホルス』に出てくる巨大な岩男は、見上げる視線ではなく、地中から体の部分部分が次々に現れるという、順序をつけた形で、巨大さが表現されている。あるいは、極端に斜角をつけた構図を設け、高さを表現することも可能だろう。これに対し、『ラピュタ』では縦長レイアウトを使うことで、巨大なものを見上げる登場人物の視線そのものを表現したと言える。先述のように、人物の視線とカメラアイは一体化しているのである。これらは手塚の影響に限定できないが、レイアウトを平面的な 4 カットで割っていること、カメラ移動が画面に対して平行的であることから見て、これは四コマ漫画の平面的表現を応用したものとも考え得る。

こうした視線の表現には、いかに巨大かという誇張や人物の感情が含まれている。巨大樹のシーンでは、パズーとシータの感嘆の声が挿入されて

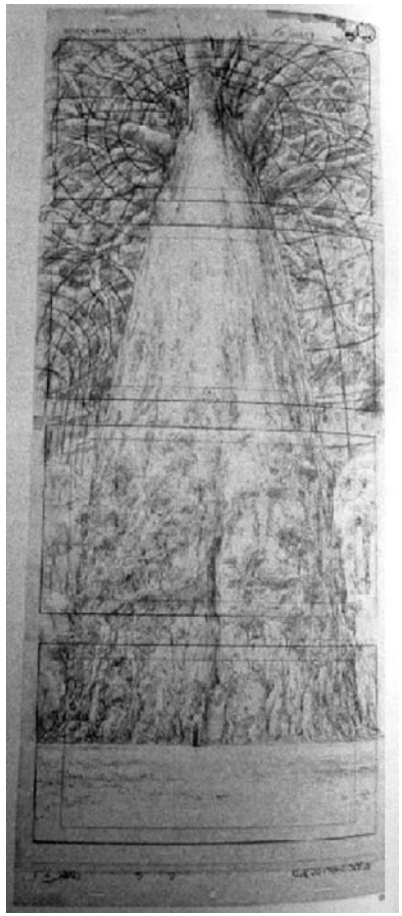


図 10　大樹のレイアウト

図 11　『マアチャンの日記帳』

いて、樹木を見上げる視線の中には、偉大なラピュタの歴史や、木の生命力に対する尊敬の念が含まれている。『ラピュタ』において、下降する視線ではなく、見上げる視線ばかりが使われるのは、視点人物であるパズーとシータが、ラピュタに憧れの気持ちを抱いているためである。そうした憧れが、見上げる視線によって表現されているのである。

また塩田明彦は、『ラピュタ』が島を空に浮かばせるという「視覚的に

は風景の逆転」したアニメだとして次のように言う（塩田 67）。飛行石の秘密を地下坑道でパズーとシータが知る場面について、「洞窟の中にいきなり天空の星座が出現するわけ。飛行石の原石が放つ光がそうみえるわけだけど（略）空を飛ぶ島に対置されるかたちで地底に夜空が再現される。天地軸が正確無比に逆転しているわけです。これは東映動画以来宮崎が執着してきた倒置された風景ってやつの最も優れた達成」だと述べて、宮崎が東映動画時代から「倒置された風景」にこだわってきたとしている。『太陽の王子ホルスの大冒険』の氷や水に映る風景の倒置、『パンダコパンダ』（1972 年）の水に映る転倒した風景、嬉しくなると逆立ちするミミコ（これも一種の転倒である）、『フランダースの犬』（1975 年、図 12）の転倒風景などがこの指摘に当たるだろう。また『ラピュタ』では、塩田は地下坑道についてのみ指摘しているが、劇場パンフレットに描かれた上下対称のラピュタ（図 13）、地上と対比的に水中に沈んだ町の遺跡、シータの落下など、至るところに倒置が見られる。

図 12　『フランダースの犬』

図 13　『天空の城ラピュタ』劇場用パンフレット

こうした倒置が、他のアニメや映画に描かれていないかどうかは断定できないが、『ラピュタ』の典拠の一つスウィフト著『ガリバー旅行記』（パズーの愛読書）の、アニメ版（フライシャー）にも見られない構図である。そして、こうした転倒は、すでに手塚漫画にある。手塚は、コマを逆さまにして描いたり、水などに映る影だけ描いたりと、転倒した風景や物を好んで描いた。一例を挙げると、『鉄腕アトム』（図 14）では、氷の下で耳を澄ませるアトムが倒

図 14 『鉄腕アトム』

置の構図で描かれている。『鉄腕アトム』は宮崎のかつての愛読書なのでこの場面も見ていたと考えられ、仮に見過ごしていたとしても、初期の手塚漫画には倒置の構図は至るところに見られるので、『ラピュタ』が手塚漫画を意識して作られていることを考えても、影響を想定できる。転倒風景は構図の面白さを一枚の絵として切り取ってみることに味わいがあり、名画引用同様、平面を意識したものである。

これら漫画由来の、それも特に手塚漫画を意識したと思われるレイアウトをふんだんに使っているのが『ラピュタ』であると結論づけられるだろう。さらに名画引用についても考慮すると、『ラピュタ』は二次元の平面的で漫画的（絵画的）な技法を意識的に使っていると言える。その意味で、『ラピュタ』があえて「漫画映画」として劇場宣伝されたのは、象徴的である。

V.「漫画映画」

切通理作（切通 178―206, 177, 140）は、『ホームズ』（1984―86 年に TV 版・映画版公開）は宮崎が「無心に漫画映画を作り得た時代の最後」の作品だとしつつも、宮崎の「漫画映画」の範疇を東映動画時代の作品から『コナン』、『赤毛のアン』（1979 年）までと分類する。脱漫画映画の路線を打ち出したのは『ナウシカ』からと言えるが、『ナウシカ』から一転して『ラピュタ』は「漫画映画」というコピーで公開・宣伝され、昔に退行したかのようである。事実、宮崎自身も大人でも楽しめる『ナウシカ』から子供でも楽しめるものに「U ターン」した（『読売新聞』夕刊、1986 年 8 月 1 日）、「自分の原点に……まんが映画に戻らなければならない」（『スターログ』1986 年 9 月）などとして、意識的に退行させたとしている。「漫画映画」とは、草創期のアニメを指して言った古めかしい言葉だが、そこには漫画のコマを動かして動画にしたもの、という意味が込められている。アニメが「漫画映画」ではなく「映画」として歩き始めたのは『宇宙戦艦ヤマト』『銀河鉄道 999』を境目とするとされ（山口 115-116）、漫画映画から卒業する傾向に向かってきた日本アニメ史の観点（大塚／ササキバラ 138）から見ても、宮崎の行動は逆行している。なぜ逆行したのだろうか。

『ナウシカ』は、大友克洋『AKIRA』と並んで、「仮構世界における歴史」

（言い換えると「偽史」）が肥大化した作品だと評価されており、これらによってサブカルチャーの新しい方向性が決定したと見なされている（大塚220）。ところが、宮崎自身は、『ナウシカ』が重たすぎて自分たちアニメーターの首を絞めると思い、『ナウシカ』に続く『ラピュタ』では「簡単な方法」に戻したいと考えた（宮崎 1986 年 44）。だから漫画映画の方法を取ったのだろう。『ラピュタ』と併映された『名探偵ホームズ』でも、ホームズを犬にしてしまうといった、重い動機を必要としない世界を目指したという。『ラピュタ』も『ホームズ』も漫画映画にふさわしく軽い冒険活劇である。これらの方法を宮崎は〈軽い文体〉と呼ぶ。〈軽い文体〉とは、パンダ、犬、といったファンシー・キャラクターが擬人化されていたり、監督が視聴者との間で交わす約束事（喋るパンダの存在を受け入れる、ホームズは人間ではなく犬ということにするなど）が単純明快で、主人公の動機づけや行動にも深刻さや現実味が見られない作り方を指す。また、逆立てた髪型、複雑なロボットなど、ディテールにこだわること自体は悪くないが、「飾りつけ」にこだわるのは単なる「流行」だとした。それは、ディテールである「仮想敵国」を先に決めてから、次に最も主眼とすべき登場人物の心情を作っていくという、作成順序の逆転したアニメに対する否定でもあった。先に「仮想敵国」を作り、それと戦う動機を後から付与するのでは、肝心の動機づけがあいまいにならざるを得ないからである。

この考えだと、キャラクターを先に作ってから世界観やストーリーを組み立てる方法も当然、批判されることになる。だから『ラピュタ』のシータとパズーは、キャラクターが物語の進行と共に成長する。シータについて、宮崎は「主人公に仕立てるのが大変だったが、結局、最後にようやく主人公になれたんでしょうね。自分の運命を自分で決めるという主人公に」とコメントしている（『朝日新聞』夕刊、1986 年 7 月 29 日付）。主人公は最初から主人公なのではなく、物語進行と共に主人公になったということである。物語がキャラクターを作り出していることは、以下からも確かめられる。

シータは、着替えることによって、内面の成長を遂げる。ドーラ一家から逃れるため、青いワンピースから少年の格好に着替えて列車に乗ると、石炭の釜焚きを手伝ってくれようとするパズーに、自分でこの男性的仕事をやりたいと言い出す。男性の服装に着替えたことで活発になっている。

これに対して、地下坑道出口でムスカに捕らえられた後、白いワンピース姿になると、「石が欲しいならあげます、私たちをほっといて」と受動的になり、パズーを助けるため言いなりになる。ドーラの仲間になってラピュタに向かう折には、パンタロンに着替えて間もなく、女の子だから母船に帰るよう指示するドーラに反論し、偵察用グライダーに乗り込む。身体能力・思考が機敏で活発になっている。ラピュタ到着後は、城内の王の間で、命乞いをしろと言われながら、三つ編みをムスカに切られる。ラピュタから帰還後、髪を切られることは女にとってつらいことだと、ドーラに言われていることからも分かるように、髪を切られることは一種の通過儀礼である。三つ編みは少女性の象徴で、これを切ることは大人になることを意味する。この隠喩的儀式によって、シータはナウシカとそっくり同じ外見になる。主人公に似つかわしくない内向的な少女が意志で行動できるようになったとき、シータは前作の主人公ナウシカに重なり、ラピュタ王女としての自己を確立させてバルスという滅びの呪文を唱える。着替えや髪型の変化を通じてラストでシータがナウシカに似るまで成熟するのは、前半、中盤と続いた「漫画映画」が後半、前作『ナウシカ』に接続するリアルな表現を持つことにも対応する。パズーも前半、石頭として描かれ、高所から落ちても怪我一つしないが、後半では傷つく身体が描かれる。シータやパズーは物語の深刻さに応じて変化し、そのために後半は傷つく身体が描かれ、内面的成長も遂げる。

手塚のキャラクターは超人的だったり、「成長」しなかったり、傷ついたり死んだりしないことから、成熟やリアルさが見られないとされる（大塚／ササキバラ 20-35）。手塚を意識したはずの『ラピュタ』も手塚と違い、後半でリアルになりキャラクターも成長していく。成長していくシータ、パズーのキャラクター変化は、キャラクターよりもストーリー（お話）本位であることによって生じたが、この考えは手塚批判と表裏一体であると言える。宮崎は手塚批判の中で、手塚はお話自体が駄目だと評価するが、この評価は生前、手塚が語っていた次の発言を、転倒させることで皮肉ったものだからである。

『それほど動いてなくたって、口が動いているだけでもかまいません。要するに、お話がおもしろければいいのです。（略）』という意見は、ひ

どく間違っていると思う。お話だけで感動して、動きがいらないのなら、それはまんがの本で感動すればいいし、紙芝居でもいいわけだ（手塚 13-32）

手塚は、動かすことが下手だという自作に対する世間の評価を知っていて、話だけではなく動きも大事だと言ったが、宮崎はむしろその肝心の話こそが手塚は駄目だと言うのである。手塚を批判することで、自らがストーリー形成に成功しているとする口ぶりである。

宮崎と共にジャパニメーションを担う大友克洋『AKIRA』も、大友自身による漫画版をもとに作られたが、漫画版は「手塚治虫先生に」とエンドクレジットにある通り、手塚に捧げられた。しかし、心内語、背景に「べた書き」されるナレーション、主人公の回想の語りなどが一切なく、フキダシで囲まれる会話文だけで成り立っている。見えているもの、聞こえているものだけを描こうとするリアル志向であり、手塚の作風とは違う。アニメ版では、薬やカプセルで子供のまま「成長」を止められている、超能力を持つキヨコらが、暴走するテツオの破壊力を止めるために死ぬ。この場合、死は人生の岐路を選ぶ内面の成熟であると同時に、エネルギーを使うことと引き換えに、身体的な「成長」（老化）を受け入れることでもあるから、やはり手塚と違う。宮崎と大友に共通するのは、手塚に対する反動形成である。宮崎の場合、傷つく身体は手塚批判以後の『もののけ姫』でいっそう顕著でもある（流血、手首が切り落とされるなど）。

Ⅵ. 手塚というルーツ

宮崎は、『ラピュタ』製作に際し、「簡単な方法」に戻した結果、「軽さだけの世界」になってしまうから、自分たちの「今まで持っていた文体はダメ」（宮崎 1986 年 44）だと分かったという。前半とは異なる後半の手塚離れ（リアルに人間が傷つく姿が描かれた）は、そのために引き起こされたと見るべきだろうから、「今まで持っていた文体」とは、主人公が超人的能力を持つか、傷ついたり死んだりせず、キャラクター本位で子供向けの、手塚的アニメの作り方を指していると言える。

しかし一方で、宮崎の手塚からの卒業宣言に拭いがたいコンプレックスが貼り付いているのも事実である。『ラピュタ』以後の『となりのトトロ』『崖の上のポニョ』において、丸っこさを意識したトトロやポニョのキャラクターが人気であることを考えても、手塚風のファンシー・キャラクターは宮崎監督作品からは切り落とせない。もっとも、だからこそ手塚批判は漫画ではなくアニメについてだけ行われたのだろう（宮崎 2002 年 72）。漫画のキャラクターは批判せず、アニメの動きについてだけ批判するのである。

本論冒頭で述べたように、これまでの研究史では、宮崎は、手塚によって一般に広まったリミテッド・アニメにおける動画枚数の省力化を、手抜きだと考えて、フル・アニメを作り、手塚を批判したのだと見られてきた。もちろんそれは正しいが、宮崎の手塚批判は、単なるフル・アニメ宣言なのではなく、むしろ手塚という自らの出発点を覆い隠すためのものだという点に留意すべきである。高畑勲は宮崎について、「彼が何かを口をきわめて罵っているからといって、それに彼が絶対反対していると速断してはならない。罵ることは、それに引き寄せられる自分の気持ちや欲望を懸命に抑えるために必要な、いわば過剰な攻撃行動かもしれない」（宮崎 1996 年 574）と言っている。宮崎の手塚批判も、まさにそれである。手塚の影響をどう削ぎ落とすかに苦心したほど強い影響を受けたコンプレックスが、手塚批判に繋がったのである。中でも『ラピュタ』は手塚的漫画を平面的技法として意識的に取り入れていたが、宮崎は手塚から卒業したはずの東映動画時代、さらにそれ以後でさえ、手塚の影響を変わらず受け続けてきたと言うべきである。先述のように、漫画では女の子の描き方などは手塚から卒業できていないと本人は控えめに述べるだけだったが、アニメでももちろん影響が見られ、『鉄腕アトム』のプルートウやブロン X のキャラクターを借りたり、キャラクター以外でも、風景の倒置、手前から奥、奥から手前への垂直的動作、構図など、やはり影響を受けていると考えられる。

手塚批判は同時に欧米アニメに対する劣等感の表れでもある。手塚漫画は、四本指の手、丸っこいキャラクター、人物の動き（突っ立っていない）など、アメリカのディズニー・アニメを模している（竹内 78-79,85-86）。手塚がアニメにこだわるのは「日本の漫画」ではなく「ディズニーのアニメから出発」しているからだと宮崎は見ていたが（宮崎 2002 年 79）、欧

米を模倣するのではない日本製アニメを担っている自負が宮崎にはある。2 章で見たように、宮崎は欧米アニメからキャラクターのイメージを借りることもあった。欧米でジャパニメーションに注目が集まったのは 1996 年頃で、押井守、大友克洋と並んで宮崎も代表格とされ、アニメというよりは映画に近い世界観の大きさが人気を呼んだ（山口 125）。『雪の女王』『スーパーマン』『E.T.』など欧米のキャラクターを取り入れていることは、欧米人に理解されやすい素地を作ったと考えられもする。しかし、宮崎は、例えば自作に外国（特にヨーロッパ）への憧れがあり、外国の舞台が多いことについて、それは「通俗文化全体が持ってる一種の文明開化以来のコンプレックス」（宮崎 2002 年 47）だとし、「僕は通俗文化の担い手の一人だっていう自覚が強烈にあ」る（宮崎 2002 年 269）とも言う。欧米コンプレックスが読み取れる。無国籍の顔を描くのは「日本人は日本人の顔が嫌い」だからだという、押井守が紹介して有名になった宮崎の発言（押井 78）も、その延長線上にあると考えられる。そう考えると手塚批判は、欧米製のものを輸入してきた時代から、日本製のものを輸出しようとする時代に転じた、ジャパニメーション時代の象徴的出来事だとも言えるのではないだろうか。ジャパニメーションの看板を担う者として、手塚というルーツは切り落とさねばならなかったのだろう。そして『ラピュタ』はまさに宮崎が言うように「無国籍」（宮崎 1986 年 43）なアニメとして作られたものでもあったと結論づけられるだろう。

引用文献リスト

石子順「宮崎駿と手塚治虫」、『キネマ旬報』（1997 年 9 月号）所収。

大塚英志／ササキバラ・ゴウ『教養としての〈まんが・アニメ〉』、講談社現代新書、2001 年。

大塚英志『「おたく」の精神史』、講談社、2004 年。

押井守／伊藤和典／上野俊哉「映画とは実はアニメーションだった」、『ユリイカ』、1996 年 8 月号。

叶精二『宮崎駿全書』フィルムアート社、2006 年。

――「レイアウトの変遷」、『美術手帖』（2008 年 9 月）所収。

切通理作『宮崎駿の〈世界〉』、筑摩書房、2001 年 8 月。

鈴木敏夫『仕事道楽』、岩波新書、2008 年。

高橋洋／塩田明彦／新谷尚之「徹底討論「宮崎駿」とは何だったのか？」、『ユリイカ』（1997 年 8 月臨時増刊号）所収。

高畑勲「高畑勲さんにとってレイアウトとは何ですか？」、『美術手帖』（2008 年 9 月号）所収。

竹内一郎『手塚治虫＝ストーリーマンガの起源』、講談社、2006 年。

田中千義の発言「手で描いた絵の魅力を感じてもらいたい」、『美術手帖』（2008 年 9 月号）所収。

津堅信之『日本アニメーションの力』、NTT 出版株式会社、2004 年。

手塚治虫「アニメーションは〝動き〟を描く」、『12 人の作家によるアニメーションフィルムの作り方』主婦と生活社、1980 年。

西川正也「振幅する想像力―物語作家としての宮崎駿論（1）」、『共愛学園前橋国際大学論集』（2005 年 3 月号）所収。

「宮崎駿監督インタビュー」、『キネマ旬報』（1986 年 7 月号）所収。

宮崎駿『出発点 1976 ～ 1996』、スタジオジブリ、1996 年。

――『風の帰る場所』、ロッキング・オン、2002 年。

村上隆編著『SUPERFLAT』、マドラ出版、2000 年。

村瀬学『宮崎駿の「深み」へ』、平凡社新書、2004 年。

山口康男『日本のアニメ全史』、テン・ブックス、2004 年。

渡邉大輔「宮崎駿試論「ポストモダン」をめぐって」、『映像研究』（2004 年 3 月）所収。

『アルプスの少女ハイジ』1974 年（DVD、バンダイビジュアル、35 周年メモリアルボックス、2008 年）。

『千と千尋の神隠し』2001 年（DVD、ブエナビスタ、2002 年）。

『天空の城ラピュタ』1986 年（DVD、ブエナビスタ、2002 年）。

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。
   ⑴ 投稿論文ファイル（タイトルのみで、氏名は書かないこと）。
   ⑵ 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://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

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

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

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

役　員　一　覧

名誉顧問
波多野　哲　朗　　日本大学

会長
加　藤　幹　郎　　京都大学

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

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

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

会計
川　本　　徹　　日本学術振興会特別研究員
羽　鳥　隆　英　　京都造形芸術大学非常勤講師

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

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

人文書院

ポスト満洲　映画論

四方田犬彦・晏妮編　―日中映画往還　日中間の映画往来はどのようになされ、どのように表象されてきたのか？満映で映画の編集に携わり、その後も新中国にとどまり『白毛女』の編集を手がけた岸富美子氏の貴重なインタヴューも収録する。　¥1995

映像論序説

北野圭介　―〈デジタル／アナログ〉を越えて　北米のニューメディア研究、欧州のイメージの科学をはじめ、情報理論、認知科学、脳科学、分析哲学、映画、ゲーム、メディアアート、フィクション論など、多岐にわたる分野を大胆に横断し、来るべき「映像の理論」を構築する、挑発的な一書。　¥2730

入門・現代ハリウッド映画講義

藤井仁子編　90年代以後、ハリウッド映画はその製作と受容形態において深甚なる変化を引き起こしている。それらの映画に対し従来の方法論のみで分析することは可能なのか。新たな研究手法の導入を試みるとともに、「映画」との遭遇が呼び起こす豊かな経験に寄り添う、気鋭研究者らによる最新の成果。¥2310

映画学的想像力

加藤幹郎編　―シネマ・スタディーズの冒険　映画館、都市、ニュース映画、ナショナル・シネマ、教育映画などをテーマに8本の論考を収める。「本書は旧来の問題機制から漏れていた映画史の諸局面に光をあてる試みである。その意味で本書を映画史の冒険の書と呼んでもいいだろう。」　¥2730

〒612-8447　京都市伏見区竹田西内畑町9　TEL 075-603-1344 FAX 075-603-1814　http://www.jimbunshoin.co.jp/

映画研究　5号

Cinema Studies, no. 5

2010年12月3日印刷　2010年12月4日発行

編集
発行　日本映画学会

〒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　株式会社イニュニック
〒173-0026　東京都板橋区中丸町31-3

21世紀の映画をめぐる状況の中で問う，日本映画の全貌

【内容案内進呈】

シリーズ
日本映画は生きている
全8巻

【編集委員】
黒沢清
吉見俊哉
四方田犬彦
李鳳宇（りぼんう）

【編集協力】
石坂健治・上野俊哉・加藤幹郎・小松弘・アーロン・ジェロー

既刊

1 日本映画は生きている
日本映画はどのように変貌し、どこへ向かおうとしているのか。映画史や内外の最新の研究成果をふまえ、根源的に問い直す、日本映画の現在。

2 映画史を読み直す
映画史は名作の羅列ではない。国内外のさまざまな文化的影響を受けてきた日本映画。その考察から、映画史のあらたな地平を提示する。

3 観る人、作る人、掛ける人
いま、映画の鑑賞・製作・流通は、メディアや市場の多様化によって大きく変貌しつつある。映画と社会の多様な関わりを論じる。

6 アニメは越境する
全世界の注目を浴び、最先端の文化現象と化した日本アニメ。その特質と普遍性について、国内外の視点から、歴史的、理論的に分析する。

A5判　定価各2940円

続刊

4 スクリーンのなかの他者
5 監督と俳優の美学
7 踏み越えるドキュメンタリー
8 日本映画はどこまで行くか

◆映画、アニメ、漫画を見る目が変わる！　待望の評論集

表象と批評
―映画・アニメーション・漫画
加藤幹郎
ヒッチコック、スピルバーグ、イーストウッド、新海誠、荒木飛呂彦、楳図かずおetc。ジャンルを超えて、幾多の最重要作品に肉薄する、待望の評論集。
四六判　定価2940円

◆「国民的」神話はいかにスクリーンに映されたか

日本映画と戦後の神話
四方田犬彦
昭和天皇、山口百恵、ヨン様――戦後、ヒーローはどのような神話を構築してきたか。現代の神話は可能か。著者最新の日本映画論！
四六判　定価2940円

［定価は消費税5%込みです］

岩波書店　〒101-8002 東京都千代田区一ツ橋2-5-5
http://www.iwanami.co.jp/