日本映画学会会報

第 55 号（2018 年 11 月 20 日）

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集　日本映画学会（会長　杉野健太郎）／ 編集長　深谷公宣

事務局　信州大学人文学部　杉野健太郎研究室内　〒390-8621　長野県松本市旭 3－1－1

事務局メールアドレス　japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト　http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/　学会公式ブログ　http://jscs.exblog.jp/

目次

視点　ディケンズと映画 井原慶一郎　2

書評　北村匡平・志村三代子編『リメイク映画の創造力』 森年恵　7

書評　須藤健太郎編訳『エリー・フォール映画論集　1920-1937』 新田孝行　12

書評　佐藤元状著『グレアム・グリーン　ある映画的人生』 深谷公宣　16

書評　フィオードロワ・アナスタシア著『リアリズムの幻想――日ソ映画交流史[1925-1955]』 溝渕久美子　21

新入会員自己紹介 『ゴッドファーザー』三部作における女性表象　大黒優子　26

新入会員自己紹介　戦後の日本映画における「男性同性愛」の表象　ストキンジェル・アルノー　28

出版紹介　33

新入会員紹介　33

●視点

ディケンズと映画

井原慶一郎（鹿児島大学法文学部教授）

ディケンズと映画と言ったときに、必ずと言ってよいほど言及される逸話がある。D・W・グリフィスが映画『時は流れて』（*After Many Years*、1908 年）のなかで初めてクロス・カッティングを使おうとして、会社の上役から観客が混乱するのでやめるように説得された際、彼が「でもディケンズはそんなふうに書いていないかね？」と答え、会社の上役が小説と映画は違うと反論すると、「いや、そんなに違いはない。私は映画で小説をつくっているのだ」と言い放ったという逸話（D・W・グリフィス夫人による回想）である。そしてこの逸話の紹介者が誰あろうセルゲイ・エイゼンシュテインであり、彼が書いた論文「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」（1944 年発表、のち全集用に改作）は、ディケンズと映画という問題を考えるときの最重要文献となっている。

エイゼンシュテイン曰く、「ディケンズの方法や様式、視覚的・叙述的な特性が映画のさまざまな特徴によく似ていることは、実に驚くべきことである。（中略）ディケンズの小説が当時かちえた、目もくらむすばらしい大衆的人気は、その規模において、今日のセンセイショナルな映画がもつ、あの猛烈な人気だけが比肩できる。そしておそらくその秘密は、ディケンズの小説がもつ驚くべき変幻自在な造型性が、何よりも映画に似ているというところにあるのだろう。その小説の驚くべき視覚性。光学性」（171-3）。エイゼンシュテインは、ディケンズの小説に見られる数々の「映画的」表現――『炉ばたのこおろぎ』（1845 年）の冒頭におけるクロースアップや、『オリヴァー・トゥイスト』（1837-9 年）の第 14 章から第 17 章にかけての平行モンタージュなど――を例として挙げ、これらの技法はまさしくグリフィス流だと論じている。

エイゼンシュテインの議論は、ややアナクロニスティックな印象を与えるが、確かにディケンズの小説を読んでいると、「映画的（cinematic）」としか言いようのないような描写がいくつも登場する。たとえば、『クリスマス・キャロル』（1843 年）のなかの次のような場面を、クロースアップと言わずして何と言うべきだろうか。

> スクルージがドアの鍵穴に鍵を差し込んだとき、彼がドアのノッカーのなかに見たもの――彼の目にいきなり飛び込んできたものは――ノッカーではなく、マーレイの顔でした。
>
> マーレイの顔。庭にあるものはすべて漆黒の闇のなかに溶け込んでいたにもかかわらず、薄暗い地下の食料品貯蔵庫のなかで鈍く光る腐りかけのロブスターのように、そのまわりに薄気味悪い光を帯びたマーレイの顔。それは怒っている顔でも、荒れ狂っている顔でもなく、いつもマーレイがスクルージを見ていたように、スクルージの顔を見つめています。（ディケンズ 30）

『クリスマス・キャロル』には他のディケンズの作品と比べて「映画的」な描写がとりわけ多く見られるが、特に興味深いのは、ある場所から別の場所への突然の場面の転換である。

精霊は（中略）力強い手を伸ばし、スクルージの腕を優しくつかみました。

「さあ、立ち上がって！　一緒に行くよ！」

（中略）スクルージは立ち上がりました。しかし、精霊が窓のほうに行くのを見て、彼は精霊の衣服を握りしめ、やめてくださいと懇願しました。

「わしは人間だ」スクルージは抗議しました。「落ちちゃう！」

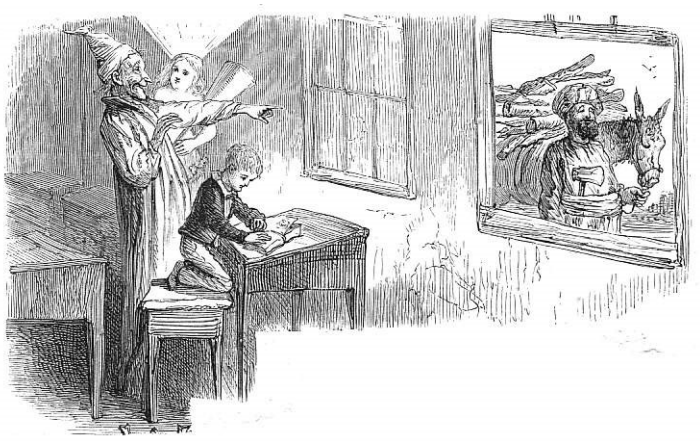
「僕の手がそこに触れていれば」精霊は自分の手をスクルージの胸のうえに置いて言いました。「落ちる心配はないよ！」

精霊がそう言うと同時に、二人は壁を通り抜け、次の瞬間には牧草地が両側に広がる田舎道に立っていました。街は完全に姿を消していました。わずかな痕跡も見あたりませんでした。暗闇も霧も姿を消し、晴れた寒い冬の日になっていました。

（中略）

「これは驚いた！」スクルージは、あたりを見まわすと、両手を握りしめて言いました。「わしはここで育ったんだ。少年時代を過ごした場所だ！」（ディケンズ 62-3）

現代の映画の特殊効果としてはおなじみの、ある場所から別の場所への突然の移動（しかも時間移動でもある）を、小説のなかでこのようにドラマティックに用いた例は、おそらく『クリスマス・キャロル』が初めてであろう。ディケンズはどうやってこのようなシークェンスを思いついたのだろうか。ひとつの仮説が、マジック・ランタン、パノラマ、ジオラマといった前映画的装置からのインスピレーションである。マジック・ランタンは、スライドの切り替えやディゾルブによる場面転換が可能であり、360 度の円筒形の絵画パノラマは、都市空間のなかに別の場所と時間を出現させる装置であり、ジオラマは照明と動きによって時間を自由自在に操った[1]。



ここでさらに興味深いのは、ソロモン・アイティンジが 1868 年にアメリカで出版された『クリスマス・キャロル』（アメリカで唯一のディケンズ公認の出版社であるティクナー・アンド・フィールズ社刊）のために描いた挿絵である（上図、ディケンズ 53）。少年のスクルージが読書をしており、その脳内の視覚的イメージが「窓」の外に現れる。まさにアン・フリードバーグが言う意味での「ヴァーチャル・ウィンドウ」である[2]。過去のクリスマスの精霊の頭の頂から出る「明るく透明な光（a bright clear jet of light）」は、レンズ筒を通して投射されたマジック・ランタンの強い光（projected light）を想起させる。さらに言えば、見えないものを出現させるファンタスマゴリアは、幽霊や超常現象（『クリスマス・キャロル』は、夜の暗闇のなか、幽霊と三人の精霊がスクルージのもとを訪れ、さまざまな幻影を見せる物語である）との相性が抜群によかった。

エイゼンシュテインのように、映画からディケンズを読み解くのも面白いが、やはり 19 世紀の視覚文化史のなかにディケンズ文学を位置づけ、それがのちの映画に与えた影響を分析するほうが正統な研究の筋道と言えそうである[3]。ディケンズが前映画的装置からインスピレーションを得ていただけではなく、ディケンズの小説自体が舞台やマジック・ランタンのスライドなどで頻繁にアダプテーションの対象になっていたので、映画がそれらを（言わば「テンプレート」として）利用するのは自然な流れだった。

映画の黎明期からこれまで数多くのディケンズ作品が映画化されているが（ディケンズは映画化された回数が最も多い小説家のひとり）、ディケンズの作品のなかで最も多く映画化されているのが『クリスマス・キャロル』である[4]。正統な翻案だけではなく、引用やパロディまで含めるといったいいくつの『クリスマス・キャロル』が存在するのか、把握するのが難しいほどである[5]。たとえば、ごく最近の例では、細田守監督の『未来のミライ』（2018 年）が『クリスマス・キャロル』の構成を下敷きにしていた。まさに、『クリスマス・キャロル』は一つの「文化テクスト（culture-text）」になっているのである[6]。『クリスマス・キャロル』に基づく 400 もの映像の断片をつなぎ合わせ、お気に入りの『クリスマス・キャロル』（マッシュアップ映像）を作り上げたつわものも存在する[7]。

映画化された『クリスマス・キヤロル』のうち、代表的なものとしては以下のものがある。白黒版（日本未公開）『クリスマス・キャロル』（ブライアン・デズモンド・ハースト監督、アラステア・シム主演、1951 年）、ミュージカル版『クリスマス・キャロル』（ロナルド・ニーム監督、アルバート・フィニー主演、1970 年）、ディズニーアニメ版『ミッキーのクリスマスキャロル』（バーニー・マティンソン監督、1983 年）、テレビ映画版『クリスマス・キャロル』（クライブ・ドナー監督、ジョージ・C・スコット主演、1984 年）、現代風アレンジ版『3 人のゴースト』（リチャード・ドナー監督、ビル・マーレー主演、1988 年）、マペット版『マペットのクリスマス・キャロル』（ブライアン・ヘンソン監督、マイケル・ケイン主演、1992 年）、3DCG アニメ版『Disney's クリスマス・キャロル』（ロバート・ゼメキス監督、ジム・キャリー主演、2009 年）。番外編としては、『クリスマス・キャロル』とよく似たプロットをもつ、アメリカのクリスマス映画の定番『素晴らしき哉、人生！』（フランク・キャプラ監督、ジェームズ・ステュアート主演、1946 年）を挙げてもよいかもしれない。というのも、貪欲な銀行家ヘンリー・ポッターを演じるライオネル・バリモアは、アメリカではラジオドラマでスクルージを演じる役者として定評があったからである

（ただし、改心するのはポッターではなく、ボブ・クラチット［スクルージの事務所で働いている家族思いの事務員］のような善良な男のほうである）。

そして、今年また新たな『クリスマス・キャロル』が日本で公開される。伝記版とも言うべき、『Merry Christmas! ロンドンに奇跡を起こした男』（バハラット・ナルルーリ監督、ダン・スティーブンス主演、2017 年）である[8]。ダン・スティーブンスが演じるのはスクルージではなく（スクルージは名優クリストファー・プラマーが演じる）、この映画の主人公であるチャールズ・ディケンズである。『クリスマス・キャロル』の映画化は数多くあれど、『クリスマス・キャロル』を書くディケンズの映画化は初めてである。レス・スタンディフォードの伝記的著作 *The Man Who Invented Christmas*（2011 年）を原作とした映画ということになっているが、実際は脚本家スーザン・コインによる自由な創作であり、むしろ『クリスマス・キャロル』にインスパイアされた伝記風映画と言ったほうが適切であろう。研究者的視点からはツッコミどころ満載なのだが、エンターテイメントとしては良くできた作品に仕上がっている。『クリスマス・キャロル』を書いたのが 31 歳の若きディケンズであり、わずか 6 週間という驚異的なスピードで原稿を書き上げたという事実が（作者についてほとんど何も知らない）観客に伝われば、まあ御の字であろう。

真偽のほどは定かではないが、昨年末に「『TABOO』トム・ハーディ＆リドリー・スコット監督、英 BBC One で『クリスマス・キャロル』を製作」というニュースも報じられたことだし[9]、今後も新たな展開を期待したい。

註

[1] 前映画的装置については、フリードバーグ『ウィンドウ・ショッピング／映画とポストモダン』の第 1 章を参照。

[2] フリードバーグ『ヴァーチャル・ウィンドウ／アルベルティからマイクロソフトまで』。

[3] 今のところ、最も包括的な研究は、Smith, *Dickens and the Dream of Cinema*。スミスによれば、ディケンズは、次に続く時代である 20 世紀の映画を夢見ていた。

[4] この作品の大衆性や内容とは別に、中編小説という長さが 2 時間の映画のフォーマットにふさわしいということがその理由として挙げられる。私の考えでは、ディケンズの長編小説の映像化は、何時間もかけて描くテレビシリーズのフォーマットによりふさわしい。BBC 制作による『マーティン・チャズルウィット』（ペドロ・ジェームズ監督、ポール・スコフィールド主演、1994 年）はその数少ない成功例である。

[5] 1901 年から 1998 年までのアダプテーションについては、Guida を参照。

[6] ポール・デイヴィスの言葉。“Chapter1: The Carol as Culture-Text,” in Davis, *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*.

[7] Heath Waterman, Twelve Hundred Ghosts - A Christmas Carol in Supercut (400 versions, plus extras): https://youtu.be/UF_rKE3nIoI.

[8] 公式サイト: https://merrychristmas-movie.jp.

[9] https://www.thewrap.com/ridley-scott-tom-hardy-steven-knight-christmas-carol-bbc-one/.

参考文献

エイゼンシュテイン、セルゲイ「ディケンズ、グリフィス、そして私たち」田中ひろし訳、『エイゼンシュテイン全集』第 6 巻、キネマ旬報、1980 年、163-218 頁。

ディケンズ、チャールズ『クリスマス・キャロル』井原慶一郎訳・解説、春風社、2015 年。

フリードバーグ、アン『ウィンドウ・ショッピング／映画とポストモダン』井原慶一郎・宗洋・小林朋子訳、松柏社、2008 年。

――――『ヴァーチャル・ウィンドウ／アルベルティからマイクロソフトまで』井原慶一郎・宗洋訳、産業図書、2012 年。

Davis, Paul, *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*, Yale University Press, 1990.

Guida, Fred, *A Christmas Carol and Its Adaptations: A Critical Examination of Dickens's Story and Its Productions On Screen and Television*, McFarland & Company, 2000.

Smith, Grahame, *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester University Press, 2003.

●書評

北村匡平・志村三代子編『リメイク映画の創造力』 、水声社、2017年。

森年恵（甲南大学非常勤講師）

本書は、『ザ・リング』を見てリメイク映画への関心を高めた志村三代子氏の、「リメイク映画に関する研究書を編みたいというささやかな願い」(p.306) が実現したものである。もう一人の編集者、北村匡平氏によれば、「日本映画史におけるリメイクについては皆無と言っていいほど学術的研究が進んでいない」(p.25) ことを踏まえ、「日本映画の最初期から現代にいたるまでの重要な『リメイク』について分析した本邦初のリメイク映画論」(p.25) を目指して本書は編まれた。

本邦初の仕事である本書は、今後進むリメイク映画研究の中で常に引用され続ける基本図書に値する質と網羅性を備えている。ただ網羅性については少し注釈が必要だろう。というのも決して日本映画におけるリメイク作品の諸問題の全体が扱われているわけではないからである。各章の著者は各々異なった関心の元で、異なった視角からリメイク映画に迫る。各章は、「リメイク映画」という「お題」を与えられて急ごしらえでしつらえた論考ではなく、執筆者の研究主題に沿って、その主題を深める形で展開されている。「リメイク映画」は普遍的な問題領域に対応しており、どのような主題を扱っている研究者も、自身の仕事の範囲からその対象を見出すことができるのだろう。しかも、その視点が探求作業を深める結果となっているように思われることに驚かされる。

その意味で、編者のお二人が担当する、『野火』と『沈黙』は、本書の機会に新たに手をつけた仕事なのかもしれない。リメイク映画研究の論集を今出すならこの二作は外せない、この二作を特に専門とする研究者が見当たらない、では編者である二人がそれらを担当しようという流れであったのか、と想像してしまう。興味深いことは、この二作品の塚本晋也監督とマーティン・スコセッシ監督のどちらもがこれらを原作小説からの再映画化であってリメイクではないと言っていることである。塚本監督のその言葉は本書に収録されている対談でのもので、二つの対談も本書の重要な資料である。

これは「リメイク映画」の定義に関わる一つの（二つの）エピソードである。「リメイク映画」という言葉でどの範囲の映画、どの範囲の問題を扱うのかという問題は本書の重要な主題である。これについては「序説」で研究史のレビューを踏まえて詳しく扱われている。

北村氏による「序説」の議論から少し拾っておこう。まず、スクリーン上に投影した過去の作品との「類似／差異」が、「批評家や研究者から饒舌な語り」(p.9) を引き出した『シン・ゴジラ』が導入に取り上げられる。しかし、「リメイク」の典型という意味ではない。むしろ「『リメイク』を象徴する存在であると同時に、『リメイク映画』を語る困難さを体現する存在」(p.11) としてである。リメイク映画の「語りがたさ／捉えがたさ」、リメイクで「あること」「ないこと」の境界の曖昧性、複雑性こそが「序説」が示そうとするものである。

歴史を振り返れば、映画初期から、映画は「翻案／リメイク」とともに発展してきた。「技術革新の前景化」「新たな映画スターによる刷新」「物語の再構築」(p.17) などが行われプロモーションされる。他方、「オリジナル映画にきわめて忠実なリメイク」(p.17) では、偉大な「オリジナル」との差異を観客は経験する。いずれの場合も、リメイク映画は、「普通の『映画を観る』こととはまったく異なる間テクスト的な身体経験」(p.18) を観客に提供する。

1980 年後半からハリウッドにおいて活発化し 2000 年代以降さらに加速した外国作品のリメイクは、徹底的な商業主義に基づくが、アニメーションを代表とするメディアの越境の意味や、「人種や民族、ジェンダーなどの表象の暴力」(p.15) が浮き彫りになる場でもある。メディアの多岐化は、「翻案」と「リメイク」の境界を複雑化し、アニメと映画も、別体系への移動ではなく、両者が入り混じる現象を生んでいる。さらに「リブート」「リ・イマジネーション」、といった概念とも地続きとなっている。

映画研究や評論の分野では、かつてネガティヴな評価の対象にとどまっていたが、2000 年頃にリメイクを主題化する書物、研究書が次々登場することで、むしろその独特の性質を分析する意義に焦点が当たりだした。そして、『映画リメイク』（コンスタンティン・ヴァーヴィス著、2006 年）が登場し、映画産業と映画受容の視点が分析に導入された。その結果、テクスト的カテゴリーだけでなく産業的カテゴリー、批評的カテゴリーの視点からリメイク映画を扱うことが可能になった。本書も、基本的にヴァーヴィスによるリメイク概念の拡大の上に成立している。

ただ、こうした議論の存在を踏まえながら、本書は、リメイク映画の定義のために議論を「消尽」(p.25) することを避け、各章の著者に視点の選択を委ねている。結果、本書は、リメイク映画の今日的議論を広範にカヴァーすることになった。各章の主題は、議論の範囲を協議した上で分担したのではと思えるほど多様であり、また、だぶりが少ない。最後に収められている、映画監督、塚本晋也、映画プロデューサー市川南の各氏へのインタビューもまた、作家の立場から見たリメイクへの視点を加え、本書の視野を押し広げている。

第 1 章（小川佐和子[敬称略、以下同様]）は、初期日本映画において夥しい数の作品が生み出された外国作品のリメイクについて検討する。それは「『リメイク』という映画生産のあり方が機能していない時代」に「『リメイク』の意識」が「芽生え」る過程の検討である (p.41)。そして、現代の「リメイク」の定義に近い作品群である、ドイツ映画『憲兵モエビウス』（1913）の

リメイク作品『大尉の娘』を取り上げ、演劇２作品、映画７作品を詳細に検討する。一つのリメイクの系列のなかに、未だ舞台的形式が主であった日本映画に映画的様式が導入されていく過程が見える。最後の作品（1936）しか現存していない状況の中、同時代の文献で確認できる限り、技術的、映画技法的変遷をたどるが、必ずしも後ほど質が向上するわけではなく、同時代的評価は個々の事情に依存している。これはリメイクの常かもしれない。内容的には、結末部の改訂に焦点が当たる。この改訂は、映画化以前の舞台上演ですでに始まっていた。娘がかつての恋人の家に放火したことから、憲兵である娘の父親が入水自殺をするオリジナルが、日本の武士道に叶うとして受け入れられたが、改訂の中で、父親による娘との無理心中に変わり、それが同時代的に「日本の軍人気質らしくてよい」(p.60) と評された。映画化第１作（1923）はオリジナルの入水自殺を描いたが、翌年作（1924）では、娘を刺殺したのちの自刃となった。この時の批評には「如何にも武士気質の老軍人らしく･･･此方が自然でかうあるべきだ」(p.62) と好意的であった。同時代の批評だが、一方が、「武士道」と「軍人気質」を対照させているのに対し、他方は、「武士気質の老軍人」と両者を融合的に捉えている。そして最後の映画化（1936）では入水自殺も心中も描かれなかった。「映画の現存率が低い現状」(p.65) のなかでこれ以上の分析は不可能であろうが、当時の映画に「武士道」「軍人気質」がどう描き分けられ、どう受容されていたのかという主題は、研究に値するのではないか。詳細に『大尉の娘』を検討することで著者が提出する視点である。

第２章で木下千花氏は、溝口健二の『残菊物語』と戦後の２本のリメイク作品を取り上げる。議論は、ヴァーヴィスの議論を受けて、それらがどこまで溝口作品のリメイクなのかという問いを巡って展開する。その問いは、戦後の廓物の位置付けに及ぶ。この辺りの議論は評者にとってまことに興味深く、想いは尽きないが、それを経て「結論にかえて」の記述が感動的である。つまり、まず「溝口健二のリメイクを思考することは、作家性を嘲笑するかのような数の論理に向き合うことだった」(p.99) と記したのち、1956 年の『祇園の姉妹』がいかに原作を裏切っているかを怒りとともに（と評者には映る）語り、最後に「作家主義的枠組みにとらわれているのは私の方なのかもしれない」(p.100) と締めくくる。リメイクにいかなる多相性があるにせよ、溝口のような巨匠作品のリメイクをめぐる議論が作家性を見失わせるとすれば虚しい。

第３章（渡邉大輔）の対象は、小津によるセルフリメイク（『浮草物語』（1934）『浮草』（1959））である。これもまたリメイク論が扱うべき主題の一つと考えられるが、小津の場合、他にも「もはやセルフリメイクと呼んでも良い要素を多く含んだ作品群」(p.108) がある。したがって、この章の議論はおのずと小津という作家の本質への問いとなる。「カラー化、スコープ化との格闘」(p.122) という戦後の小津の映画制作の一側面の探究でもある。しかしここでも興味深いのは、最後に、「嘘をつくこと」、ここでは出生の秘密の秘匿、という小津的主題が「一層『小津的』にリメイクされていた」(p.130) という指摘にたどり

着くことである。産業としての映画、技法としての映画の詳細な分析の後にたどり着くのが、作家論にとっての本質的問いであることは前章と共通している。

第４章では志村三代子氏が、『野火』の再映画化を扱う。すでに触れたように、塚本晋也監督自身は、本書に収録されているインタビューでリメイクの意識はなかったと言っており、「リメイク」の範囲を考えるための良い例である。さて、本論の方は、大岡の『野火』、市川版『野火』、塚本版『野火』それぞれの検討と、比較検討である。市川版、塚本版について、特に「人肉食」と「フィリピン人女性の殺害」というキーシーンの詳細なテクスト分析により、視点の相違をあぶり出す。しかし、最後には、大岡の原作の記述に帰り、同時代的な「次第に右傾化している社会に対する異議申し立て」(p.161) の意識を塚本が共有することを指摘する。ただ、これが「リメイク」の一例であることは間違いないとして、最終的にリメイク論のなかにどう位置付けられるのか見えなくなったきらいがある。

第５章の『沈黙』論（北村匡平）の対象は、ある意味前章と同じ構造を持っている。同一小説を原作として製作された２作品が扱われているからである。新作監督が、前作のリメイクではなく、小説からの映画化であると語っていることでも共通する。違うとすれば、近年しばしば見られる、日本映画あるいはその原作小説に基づく海外におけるリメイクの一例である点である。本論は各作品の描く信仰の問題により焦点を当て、「転ぶ」場面の詳細なテキスト分析に基づき、原作小説が「弱い心理」をキチジローに投影していたのに対し、スコセッシが「信仰の強さを紐帯にした意志の強い共同体」(p.199) を描くと指摘する。遠藤文学が信仰の母性的イメージを描いたのに対し、スコセッシ版は「父権的な信仰に回帰している」(p.199) 。原作の物語構造を使いながら、監督の宗教観を表現したことになる。他方で著者は、原作が持つ、その後のロドリゴの深い意味をいずれの映画化も扱っていないことも指摘している。

第６章は、黒澤作品のハリウッドリメイクを扱うが、鷲谷花氏が展開するのは、「男同士の絆」という黒澤の諸作品を貫く主題がいかにリメイクによって変質しているか、である。つまり、「ホモセクシュアルな欲望」と「ホモソーシャルな連帯」の区分が曖昧で、異性愛ロマンスを回避する黒澤作品が、リメイクによって異性愛ロマンスの成就へと変質するのである。

しかし近年に至って、『隠し砦の三悪人』からモチーフを受け継ぐ『スター・ウォーズ』の近作では、それらの点において黒澤作品に接近していることが指摘される。「遥か過去へのプログレッシヴな回帰」(p.239) と表現される指摘は、黒澤作品の先駆性、現代性をあらためて浮かび上がらせている。

最終章は、川崎公平氏による怪談映画論である。氏は怪談映画の歴史は「絶えざるリメイクと翻案の歴史」(p.243) であると言う。論は極めて複雑に展開し、怪談とは何かの本質論に迫る。リメイクが重ねられる中で、「女の怨霊」から「お化けになる」運動を描く怪談と、運動が静止して死に至ったのちを描く「ホラー」との境界が明らかにされる。その観点から見て、1968 年

の数作品が、「怨念の外部化」によって「怨念の運動」を回避していることに注目し、「個人の怨念を描くものとしての怪談映画が・・・終わり・・・に向かっている」(p.262) 徴候と見る。

その観点から言えば、著者によれば、『リング』はビデオという媒体を利用し、「お化けになる」運動を再生することで怪談に立ち戻っていたが、ハリウッド版『ザ・リング』においては、「怪談」が消えて「ホラー」としてリメイクされた。ここでは、ハリウッドにおける怪談映画のリメイクも、海外に転移したことで文化的議論への可能性を生んでいるものの、怪談とホラーの間を行き来する怪談映画のリメイクの一部に過ぎない。

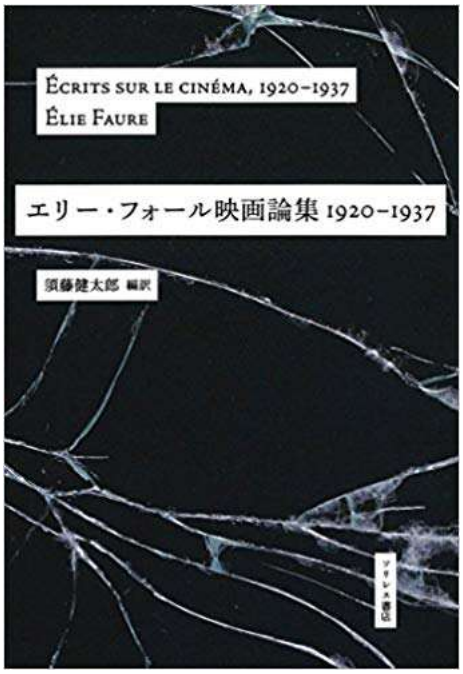
それにしても、『沈黙』、黒澤映画、『リング』と海外における日本映画のリメイクが議論の俎上に上がるが、すべての場合において、リメイクは、リメイクする側の土壌への移植であり、そこで繰りかえされるものは、最も重要なモチーフにおいて、原作の思想の表現よりは、作者や製作者が元々持っていた思想や文化である。オリジナルに照らされることでそれらがむしろ鮮明化される機会となる。

研究が進んでいないということは、逆に言えば、「リメイク映画」は研究者にとって研究主題の宝庫である。実際、本書を読むと、おびただしい数の研究主題があるのがわかるし、また実際研究が生み出されるであろうこともわかる。これほどの「宝庫」が新発見されることは珍しいのではないだろうか。それは喜ばしいことだが、一抹の不安も感じる。「リメイク」の観点から、膨大な数の作品、膨大な数の作家、あるいはその周辺の産業に焦点が当てられるとしたら、議論のうちどれが生産的でどれが非生産的かを見極める目が必要になる。とりあえずリメイクに関する事実を跡付けるだけでも研究になるが、そこに映画研究上重要な主題を見出すことはまた別の課題である。

最後に少し個人的なことに触れさせていただきたい。評者がこの役割を担ったのは、小説、舞台、映画、テレビドラマという一連の「春団治もの」の流れを扱った拙論の経験によるのではないかと想像する。筆者は、リメイクを通して現れ出る作家性に関心があるのだが、「それが生成する産業・技術的条件や受容にまで射程を拡げて多角的に解き明かす」(p.25) ことをもくろむ本書では、正面から「リメイク作品の作家性」に光が当たることは少ない。ところがよく見ると、「多角的」検討の中から作家性への論者の関心が浮き上がってくることが少なくない。それは、著者たちの作家性へのこだわりがそうさせるのだろうか。あるいはもしかして、リメイクという映画製作の形は、むしろ作家性を浮き彫りにする機会、あるいは製作者自身の作家性が色濃く現れる機会なのかもしれないと感じた。もちろんこれは綿密な検討を欠く感想に過ぎないが。

●書評

須藤健太郎編訳『エリー・フォール映画論集　1920-1937』、ソリレス書店、2018年。



新田孝行（早稲田大学総合研究機構オペラ／音楽劇研究所招聘研究員）

フランスの美術史家エリー・フォール（1863－1937）と映画の関係は、日本において、美術の専門家や映画美学・映画理論に強い関心をもつ研究者を除けば、主に挿話的な形で、すなわち、その主著『美術史』がチャップリンに称賛され、ゴダールの『気狂いピエロ』のなかで引用され、ドゥルーズの『シネマ２＊時間イメージ』で言及され……といった幾つかの事実によって知られてきた。『エリー・フォール映画論集　1920-1937』はフォールの映画論を本格的に紹介する著作である。本書には、いずれも今回初めて日本語訳される彼の映画に関するテクストが、合計 16 本収録されている。同種の著作はフランスでも出版されているが、ここに集められたテクストの選択と構成は編訳者の須藤健太郎氏によるオリジナルである。

全体は 4 つのセクションから構成される。フォールの映画論のなかで最も有名な「映画造形（シネプラスティック）について」（1920）に捧げられた最初のセクション「映画の発見」。彼の映画論の結論と目される「映画神秘主義序説」（1934）をはじめ、映画という新しい芸術のありうべき姿を問う 4 本の論考を含む第 2 セクション「芸術・文化・文明」。これに続く「映画作家のかたわらで」は、個別の監督たちについて述べた文章を集めたもの。チャップリン、アベル・ガンス、エイゼンシュタイン、ジャン・ヴィゴらの映画作品を出発点として議論が展開される。最後の「講演録から」は、3 本の講演原稿の書き起こしを通して、聴衆を前に映画について語るフォールの姿を再現する。

本書は体系的な映画理論書ではないので以下、構成にはあまりしばられず、フォールの映画思想に関する書評子なりの整理――というのも、幅広い主題を扱い、かつ様々な理論的示唆に富む本書は、人によって読み方がだいぶ異なるだろうから――を試みることにする（引用の後に本書で該当する頁数を示す）。

「シネプラスティック」――造形芸術としての映画

その最初の映画論「映画造形（シネプラスティック）について」（1920）をフォールは、自らの演劇嫌いを告白することから始める。演劇が様式を失ったことを嘆いた後、やや唐突に「映画と演劇にはなんの共通点もない」（17 頁）と彼は宣言する。このテクストが書かれた当時のフラン

スでは、他の芸術との比較によって映画を芸術として位置づけようという議論が盛んに行われていた。それは、映画に固有なものを、他芸術との共通点と差異によって説明するという、一種倒錯した試みである。フォールの宣言は、映画を演劇の代替物と考える通俗的な見方――これに基づきトーキー時代の 1930 年代以後、「映画化された演劇」が粗製乱造されることになる――を標的としている。

では、フォールにとって映画はどのような芸術か。音楽やダンス、パントマイムと比較しつつ、それ以上に「映画には、造形芸術のみが備える性格が与えられている」（18-19 頁）と彼は主張する。デジタル映像による映画製作が一般化した現在、映画の造形性は様々な角度から再検討されているが、フォールは映画の固有性をその造形性に見た最初の論者、少なくともその一人であった。

美術史家が映画の造形性に注目するのは自然なことに思える。しかし、映画が造形的だと述べる時、フォールは「造形的（プラスティック）」という言葉に通常の理解とは異なる意味を与えている。彼いわく、「造形という語は一般的に、いわゆる彫刻的な、固定した、色彩に乏しい形態を思わせる」が、「造形とはもっぱら形態を表現する術のことである。その形態が止まっているか、動いているかは問題ではない」（19 頁）。つまり、時間の継起のなかで刻々と変化しリズムを刻む形態こそ、フォールの考える映画の造形性にほかならない。「映画はまずもって造形的である。映画はいってみれば、動く建築なのだ。」（19 頁）。

コミュニオン――映画の宗教的機能

「映画造形（シネプラスティック）について」の約 15 年後に書かれた「映画神秘主義序説」（1934 年）や「映画の知的役割」（1937 年）においても、映画に対するフォールの基本的な姿勢は変わらない。しかし、一方で新たな問題提起も見られる。映画の社会的機能の強調である。彼は言う。「もし個人主義からわれわれを解放しうる社会の一体的な応力に奉仕し、社会を一つにまとめるこうした応力の発展を保障するべく、個人の精神的資源の一切を刺激し使用するのだとすれば、映画を比類なき交感（コミュニオン）の道具と見なすことはあながち間違いではない」（「映画神秘主義序説」、86 頁）。

フォールは近代人が悪しき個人主義を乗り越えるための役割を映画に期待する。個人主義の克服と全体性の回復は、1930 年代のフランスにおける思想的課題だった。それが一方で共産主義を、他方でファシズムを生んだことはよく知られている。反ファシズムの側に立ったフォールだが、「交感（コミュニオン）」――言うまでもなく、この語はキリスト教的含意をもつ――の道具としての映画というアイディアは、政治的左右のどちらにも属さないオルタナティヴを求める運動から生まれたカトリック左派――ちなみに、フォールとは全く異なる映画観をもつアンドレ・バザンも青年時代にその強い影響を受けた――の考えとも言える。「映画の知的役割」のなかの次の一節はそれを端的に示す。

美しい映画作品とは畢竟（ひっきょう）のところ、そのリズムが醸し出す音楽性とそこで必要とされるスペクタクルとしての一体感（コミュニオン）という点では、ほとんどミサの儀式であり、それを通して目覚めさせられる感覚と動かされる感情という点では、聴衆の群れを聖堂（カテドラル）に津々浦々から集めてみせる「神秘」にも比せられる。映画とは今日においてもっとも「カトリック」的な表現手段である（111 頁）。

チャップリンと映画の非人称性

「映画造形（シネプラスティック）について」において「動く建築」にたとえられた映画は、1930 年代フランスの思想的政治的文脈において、「コミュニオン」を発生させる「聖堂（カテドラル）」として、より個別的に再定義された。フォールは「映画は単純に、映画なのである」（「映画神秘主義序説」、94 頁）と言いつつ、繰り返し他の諸芸術――演劇、音楽、ダンス、絵画、建築――との比較を試みているが、建築は以下のような意味でフォールの映画論において特別の重要性をもつように思われる。

彼によれば偉大な芸術の条件とは「非人称性」である（「映画造形（シネプラスティック）について」、12 頁）。「あらゆる芸術のなかでもっとも個人主義的」（「映画神秘主義序説」、81 頁）な絵画、通俗化しいまや「個人ばかりが徘徊」（「映画造形（シネプラスティック）について」、14 頁）するようになった演劇と異なり、「匿名的」、かつ「集合的」な原則に基づく（「映画神秘主義序説」、82 頁）、すなわち、それをつくるのに大量の人間を必要とする建築は、芸術の本質である「非人称性」を最もよく体現する。

フォールが映画を建築に比するのは、建築の「非人称性」を来たるべき映画に予感するからである。彼に映画の「非人称性」に対する啓示を与えたのがチャップリンだった。フォールは最も熱狂的な「シャルロ」（フランスにおける彼の愛称）の賛美者だが、必ずしも彼の監督や役者、ストーリーテラーとしての才能を讃えたり、彼が創造した愛すべきキャラクターに感情移入したりするわけではない。フォールにとってチャップリンの偉大さとは、映画の「非人称性」への献身ぶりにある。

例えば、「映画は構想し、構成し、創造する。そして、脚本家と演出家と撮影技師といった三人の人物を通して、画面上に書き込む」（「映画造形（シネプラスティック）について」、23 頁）とフォールは言う。つまり、誰かが映画を創造するのではない。映画は自ら創造する。人間たちはそれを助ける。この非人称的な自動性に基づく映画の生産で望ましいのは、俳優――フォールは、パントマイムの役者を「パントミーム」と呼ぶのに倣って映画俳優を「シネミーム」と呼ぶ――が監督を兼ねることであり、チャップリンはその理想的な実践者にほかならない。

また、別の文章――「シャルロ礼賛」（1921）――では、画面上のチャップリンが画家の筆遣いや幾何学者による図面の制作、音楽家の演奏に比せられる。「カメラのレンズやフィルムやスクリーンは、画布であり、絵筆であり、色彩であり、コンパスであり、楽器であるのと変わらない」（147 頁）。つまり、シネミームとしてのチャップリンという個人は、演技する一人の人間＝役者ではもはやなく、

人称性を失い、機械的に記録された動的な造形性に還元される。フォールの映画論が、『アヴァター』（ジェームズ・キャメロン監督、2009 年）のような現代の CG を駆使した映画製作を遥かに予告したと指摘される所以である。

須藤健太郎「シネプラスティックとその彼方――訳者後記にかえて」について

以上はこの『エリー・フォール映画論集』の、本当にごく簡単な紹介にすぎない。何気ない、謎めいた一節に最新の映画や映像について考えるヒントが隠されていた、そんな有意義な読書体験をぜひ多くの方に味わっていただきたい。もっとも、フォールの文章は、わかりやすい訳文にもかかわらず、少々とっつきにくいかもしれない。同じ議論が繰り返されたり、話の焦点が次第にずれていったり、矛盾しているように思われる箇所もあったりする。

本書の価値を高めているのは編訳者、須藤健太郎氏による「シネプラスティックとその彼方――訳者後記にかえて」である。冒頭は映画思想家としてのエリー・フォールに関する模範的な紹介文だが、残りの部分は極めて刺激的なフォール論となっている。

須藤氏は「シネプラスティック」という概念が孕む理論的可能性を探索する。この造語はフォールの最初の映画論である 1920 年の「映画造形（シネプラスティック）について」で提唱されたものだが、1930 年代半ばの彼の映画論では使われなくなる。それはなぜか。確かに、1920 年代のフランスでは映画に関する新たな用語が生み出されては消えていった。この時期、イタリア出身の理論家リチョット・カヌードの影響のもと映画を「動く造形芸術」とする論者は大勢いたが、彼らは「造形」をあくまで固定した形態と捉えていた。これはフォールの考えに反する。誤解を避けるためフォールは自らの造語を使うのを止めたのではないか、と須藤氏は推測する。

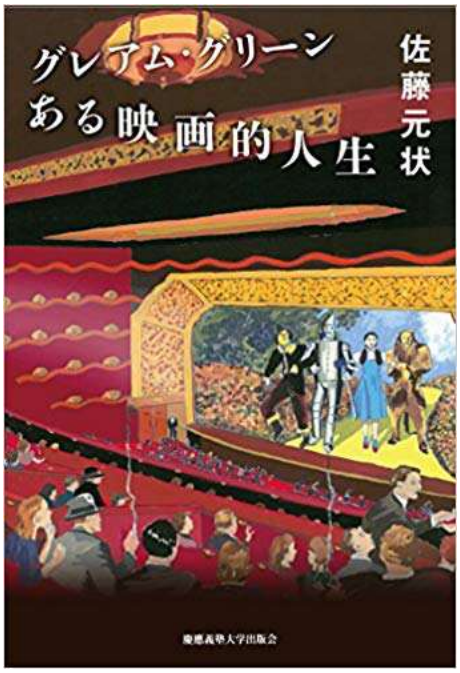
「『シネプラスティック』はカヌードに見られるような一般的な造形観とは相容れない。しかし、語の本来の姿により近いのである」（244 頁）。こう述べる須藤氏は、デリダの「エクリチュール」に代わる概念としてカトリーヌ・マラブ―が構想した「プラスティシテ plasticité」に関する議論を参照する。彼女はそこで「書く」に対して「形をなす」ことを、「痕跡」ではなく「形態」を問題にしていた。「プラスティシテ」には「形を与える」（造形）と「形を受け入れる」（可塑）、そして「形を破壊する」という意味がある。一方で、「シネマ」の語源であるギリシア語の「kinema」は運動を指す。したがって、「『シネプラスティック』は『運動』と『造形／可塑』とを組み合わせた造語」（246 頁）と言える。須藤氏は「シネプラスティック」について以下のように明快に説明する。

> 映画は「運動のエクリチュール」ではない。映画は「運動の痕跡」ではない。映画は運動の可塑的な造形であり、形態を破壊する可能性をうちに秘めながら、形態を受け取っては与え返す。シネプラスティックのこのような語義解釈は、フォールの主張となんら背反しない（246 頁）。

以下、須藤氏の議論のテーマは、「形象」をめぐる映画論から（フォールの著作のタイトルでもある）「形態の精神」へとシフトしていくのだが、その筋道を辿ることは読者に委ねる。本文の紹介に比して要約が思いのほか長くなったが、この後書きはそれに値する。今回書評を担当するにあたって、私は手に入るフォールの映画論に関する論文をできるだけ読んだ。しかし、これほど興味深いテクストは他になかった。

●書評

佐藤元状著『グレアム・グリーン　ある映画的人生』、慶應義塾大学出版会、2018 年。



深谷公宣（法政大学国際文化学部准教授）

佐藤元状『グレアム・グリーン　ある映画的人生』はグレアム・グリーンの小説にみられる「映画的」要素の考察である。グリーンの「映画的人生」をシネフィル時代、映画批評家時代、それ以後に分け、各時代に対応する三部構成でその軌跡を辿っている。そこでは、それぞれの時期のグリーンの映画との関わりが彼の小説にいかに反映しているか、検証がなされている。

しかし本書の議論や用語・概念の捉え方には粗さが目立ち、出版前にもう少し記述内容を点検すべきだったのではないかと思わせる箇所が散見される。以下、重箱の隅をつつくような指摘になるが、若島正氏の好意的な書評が発表済であることも踏まえ[1]、本書評ではあえて評者が違和感を持った部分について問題提起をしておきたい。

（１）「プロット・パターン」について

第１章では『スタンブール特急』とその映画化作品 *Orient Express*（1934）（『オリエント急行』）との「フォーマット」の共通性が取り上げられる。著者は映画化作品のブックレットから次の一節を引用する。「『オリエント急行』は、オステンドからコンスタンチノープルへ向かう列車で出会う七人の乗客の物語である。各自がそれぞれの野心と人生の目的を持っているが、運命の策略によって彼らは出会い、旅の終わりには自身の人生が変わってしまっていることに気づく」（48）。この引用を踏まえ著者はこう述べる。「このプロット・パターンこそ、数多くの差異にもかかわらず、映画と小説が共有しているものである。つまり、アダプテーションの観点から明らかになるのは、グリーンがすでに確立していた映画のフォーマットを自身の小説世界の構築に盗用していた可能性である」（48）。

しかし――鉄道という舞台設定が近代的であるにせよ――登場人物が旅に出て旅の終わりに人生が変わっていることに気づくとは、ホメロス以来いくらでも見出せるパターンである。それをグリーンが新興ジャンルの映画から「盗用」したのであろうか。

その実証は、本章で充分展開されたとは言えない。著者は『スタンブール特急』と『グランド・ホテル』との影響関係を検証し、この映画と当時の「鉄道映画」が先の「プロット・パターン」を共有していると述べて（50）『スタンブール特急』と「鉄道映画」の「プロット・パターン」の共通性も示唆している。たしかに『スタンブール特急』を読む限り、複数の人物の視点・動機づけの存在という点で『グランド・ホテル』との類似は理解できる。けれども「旅」の部分はどうであろうか。著者はこの部分には言及しない。議論はそのまま「プロット・パターン」から離れ伝記的事実との照合（グリーン本人の証言に反して本作執筆時に彼は『グランド・ホテル』を未見であったとの主張）を経て、カメラの流動性、鉄道映画における乗客の移動、列車の移動へと移っていく。「プロット・パターン」の検証が不徹底のまま描写のあり方へ論点を横滑りさせるこうした記述は、グリーンの映画への負債の根拠をフォーマットの類似に求める著者の分析に限界があることを示している。

もちろん乗客の移動、列車の移動のようなプロットに還元されない描写には検証の価値があり、その主題だけで 1 章分に値する。そう考えると本章における「プロット・パターン」への言及はむしろ不要であり、議論を複雑にしているだけのようにみえる。

（２）「映画的」と「演劇的」の対比について

同じく第 1 章の後半で著者は『スタンブール特急』とアガサ・クリスティの『オリエント急行殺人事件』を対比し、両者の「運動の扱い方」（76）に着目する。すなわち、ポワロ[2]の物理的移動が少なく列車移動への関心が薄いクリスティの小説は「演劇的」であり、グリーンの小説に特有の運動性は「映画的」である。たしかに『スタンブール特急』に限らずグリーンの小説にはアクションとそのつなぎを映画のように鮮やかに描き出す場面が多い。だがこれは彼の文章を読めばすぐにわかる類の特徴である。よってそれを「映画的」と呼ぶためにあえてクリスティを参照する必要はない。一方、戯曲も書いているクリスティの小説が演劇的であるとの見方も特に目新しいものではない[3]。もちろん著者が着目する「ミドルブラウ」の文脈や、両作品が同じ鉄道を舞台設定としていることを考えれば対比の必然性はある。だが社会的文脈はさておき表現上の特徴を比べるなら、列車の運動への関心の有無といった描写の表層を取り上げるのではなく、もう一歩踏み込んで「映画的」な描写と「演劇的」な描写の統語的メカニズムの違いに目を向けてもよいのではないか。すなわち、映画と演劇の言語学的特性を理論的に比較検証し、両作品に適応させたほうが議論が深まるのではないか。

（３）「カメラ・アイ」と「自由間接話法」について

『ここは戦場だ』を取り上げる第 2 章で著者はジョウゼフ・コンラッド『密偵』を参照点とし、映画のカメラによる語りの技法とグリーンの小説における「自由間接話法」との類似を指摘する（92-94）。その裏付けとして著者が引用するのが文芸批評家プリチェットの次の一節である。「一人一人の登場人物がカメラマンであり、撮影されたショットは、登場人物が目にしたものだけではなく、その目にした

ものが各自の人生のなかで通り過ぎていく思考とどのように混じりあうかを明らかにしている」（92）。だがこの引用をもとに映画カメラの撮影技法と自由間接話法の類似を実証するには本章の考察以上の分析が必要である。たとえば登場人物の「思考」に着目するなら自由間接話法における speech と thought の差にも目を配るべきだろう。著者が依拠するバーナード・バーゴンジィも“free indirect speech”ではなく“free indirect style”（Bergonzi 38）との表記を採用しており、おそらく「思考」を含めて考えている。さらにジェフリー・リーチとマイケル・ショートが指摘しているように、人物の内面を表現する深さの度合いには speech と thought で差が見られる[4]。カメラ撮影と自由間接話法の類似性を丁寧に見ようとすれば、そうした観点からの分析も重要となる。

また著者はコンラッド『密偵』の描写をバーゴンジィに依拠しながら「ウィニーの眼差しをカメラに喩え、そのカメラが映し出す」「映画的な技法」（92）と捉えている。だがこのような描写の特徴はその後「カメラ・アイ」（94）と呼ばれるにとどまり、映画との対応関係は充分明らかにされていない。そもそも「カメラ・アイ」とは何であろうか[5]。仮に登場人物の「眼差し」を映画の「カメラ」に喩えるなら、それは「主観カメラ（subjective camera）」または「視点ショット（point-of-view shot）」と言うべきではないか。もし著者が「カメラ・アイ」という表現で主観カメラあるいは視点ショットのことを意味しているのであれば、「映画的な技法」と自由間接話法の類似を例証するために「視点」と「話法」のふたつの線がどこで重なり合うのか、根拠を示す必要がある。すなわち、自由間接話法の特徴である「登場人物の意識」への「出入り」（93）が主観カメラ・視点ショットでどのようになされるのか、詳述すべきである。しかし本章にはそうした記述はない。「いまやこう断言してもよいだろう。映画的技法の文学的な対応物こそ、自由間接話法なのだと」（93）と言うからには、映画撮影技法と自由間接話法との関係を具体的かつ詳細に論じてほしい。

（４）「メロドラマ」について

第３章では『拳銃売ります』のメロドラマ性が主題となる。だが演劇史を踏まえている者にとって著者のこの用語の扱い方はもったいつけたような印象を与える。たとえば著者はグリーンがエンターテインメントとメロドラマの語を交換可能なものとして使っている、と指摘する。けれども著者の引用するグリーンの『サボタージュ』評[6]を読めば、グリーンが「メロドラマ」と「悲劇」を区別し、後者をいわゆる大文字の芸術に、前者をエンターテインメントに含めていることは自明である。

また本章は、メロドラマが「善悪の二元論的葛藤」（the manichaeistic struggle of good and evil）を含むことについてピーター・ブルックス『メロドラマ的想像力』を引用しながら説明している。だが「善悪の二元論的葛藤」から導き出される「激しい感情的倫理的ドラマ」（an intense emotional and ethical drama）とは、ブルックスを引用するに及ばない演劇史的な前提である。著者は「彼（ブルックス――引用者注）のメロドラマの明察は、『ある表象の過剰』の背後に、『登場人物たちの意識に作用する道徳的主張の強度』を見出した点にある」（160）と述べているが、これもメロドラマの古典的な捉え方にすぎない。何よりブルックス自身そのつもりでメロドラマの概念を使用しており、フランス演劇史から離れないように注意を払っている[7]。著者は「グリーンには彼自

身の『メロドラマ』のヴィジョンがあり、それはブルックスが提示した『メロドラマ』の概念と響き合うものであった」（161）と指摘するが、両者が「響き合う」のは古典的な定義を踏まえていれば当然のことである。グリーンが独自のヴィジョンを持っていたかのような著者の記述は、逆にグリーンに教養が不足していたという印象を与えかねない。

（５）「スクリューボール・コメディ」について

第３章では、メロドラマという観点から進められてきた話の途中にスクリューボール・コメディに関する議論が導入される。アンとレイヴンの疑似恋愛関係にスクリューボール・コメディの影響が見出せるというのだが（175）、ジャンルの特性を踏まえると、その議論は一面的である。たしかにスクリューボール・コメディは風変わりな男女が登場し、特に快活な女性が活躍するジャンルである。その点で本章が指摘するとおりアンの造形に同ジャンルの影響を見て取ることもできる。だがこのジャンルでもう一つ重要な点は、機知に富んだスピード感のある男女の会話の展開である。著者自身、グリーンが『レッド・サルート』についての論考でその特徴を「口論する恋人たち」と見抜いていたことを指摘している（169-170）。しかしこの特徴に鑑みた時、『拳銃売ります』のレイヴンがアンのユーモアをほとんど理解できていないということは問題である。「この黒くうずくまった姿は彼女のいおうとすることを何ひとつ理解できないのだ。彼女は、自分がからかっていることを相手が悟らないと見定めていたので、彼を軽くからかった」（『拳銃売ります』129）。著者は、登場人物たちが一夜をともにする状況設定を理由に本作をスクリューボール・コメディ的だとするが、彼等がこのジャンルの特徴である機知に富んだテンポの早い会話を展開しているとは言いがたく、その指摘には疑問が残る。

（６）「魂」と「情事」――修辞について

「エピローグ」で著者は、グリーンが映画批評活動から離れ、映画への距離の取り方を変化させた時期の作品である『恐怖省』や『第三の男』にも「映画への愛がくすぶっている」ことを指摘し「グリーンのテキスト自体が映画的な魂を帯びていると言ったら大袈裟だろうか」（325）と述べている。この発言は重要である。なぜなら書かれたテクストの映画的な性質という、小説家グリーンの映画への態度とは異なる位相の問題を提示しているからである。しかしながら作家とテクストというふたつの位相の差異は、「魂」という比喩的表現で曖昧にされてしまっている。この曖昧さは実際には本書全体を貫く曖昧さである。作家グリーンの映画への態度を分析するのか、彼のテクストの映画的性質を分析するのか、両者を明確に区別しないまま議論を進めてきたため、結論への道筋が極めて見えにくくなっているからである。

同じく「エピローグ」には『情事の終わり』の題名に導かれた「グリーンと映画との情事」（323, 325）という比喩も用いられる。だが本書が三部構成で扱ってきたグリーンと映画との関係の変遷がここでも「情事」という比喩によってひと括りにされてしまう。段階的に述べられてきた時代ごとの関係性の変化は本書が導き出した結論のひとつであるはずだが、その結論が比喩によって立ち消えになってし

まう。比喩の使用が悪いわけではない。しかしながら本書で使用される比喩は、数は少なくとも、要所で議論の方向性を曖昧にしている。

『グレアム・グリーン　ある映画的人生』という書名が包括的なものであることからもわかるとおり、本書はグリーンと映画との関係について多くの事実や論点を提示している。だが包括性は同時に本書の弱点でもある。アダプテーション研究や文体論など多方面の知識の導入は包括性の裏返しでもあるが、議論は拡散気味であり、不完全な用語・概念理解によって知識の導入がうまくいっていない箇所も目立つ。著者は執筆段階で論点をもう少し整理し、出版前にもっと推敲を重ねるべきだったのではないか。

注

1「今週の本棚：若島正・評『グレアム・グリーン　ある映画的人生』＝佐藤元状・著」『毎日新聞』2018 年 6 月 3 日。WEB 版 https://mainichi.jp/articles/20180603/ddm/015/070/030000c

2 本書には「ポアロ」との表記もあり、統一されていない。

3 田村隆一は『田村隆一　ミステリーの料理事典』で次のように述べている。「クリスティーの探偵小説の構造は、舞台劇の構造を持っているものがほとんどです。とりわけマープルものにその特徴が顕著ですが、ポワロものもそうです、大部分は……。／舞台が列車だったり、飛行機だったり、ホテルであったりするだけなんです。登場人物も舞台と書き割りを背景に、いろいろと演技する。手法としてはまさに劇作と言えますね」（33）。

4 “…while FIS distances us somewhat from the characters producing the speech, FIT has the opposite effect, apparently putting us directly inside the character’s mind” (276) . FIS は free indirect speech, FIT は free indirect thought を示す。

5「カメラ・アイ」に関し著者は別の箇所で、グリーンの小説が「映画的であると称される」ときに「よく引き合いに出される」と述べている（61-62）。しかしその根拠として提示されるノーマン・シェリーが引用した『スタンブール特急』の一節（62）は語り手による客観描写の形式をとっており、自由間接話法ではない。本書における「カメラ・アイ」という語の使用に横たわるこの一貫性の無さを著者はどう説明するのか。評者はむしろその語からジョン・ドス・パソスの『U・S・A』を想起するが、本書に言及はない。

6「のろまで優しい自暴自棄のヴァーロック氏を演じたオスカー・ホモルカと、彼の無邪気な妻を演じたシルヴィア・シドニーは、ときにこのメロドラマを悲劇のレヴェルにまで高めている」（159）。

7 著者が本書 160-161 頁で引用したブルックスによる「善悪二元論的な葛藤」の説明の直前には、次のような一節が置かれている。「バルザックやジェイムズのような小説家を説明するために使われた『メロドラマ的な』という形容詞の由来を辿ってみると、本来のメ

ロドラマ、つまり舞台のメロドラマが有効で重要な役割を果たしているとわかる。主として十九世紀の初頭フランスで最初に確立された『古典的な』メロドラマを考えてみると一貫した演劇モードがキチンと実現されているのである。」（ブルックス 36）この一節を踏まえれば、「メロドラマの定義に関するブルックスの多大なる貢献」（160）という著者の評価は言い過ぎである。

参考文献

グリーン、グレアム（加島祥造訳）『拳銃売ります』（グレアム・グリーン全集 5）東京、早川書房、1980 年。

田村隆一『田村隆一　ミステリーの料理事典』東京、三省堂、1984 年。

Bergonzi, Bernard. *A Study in Greene*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1995. ブルックス、ピーター（四方田犬彦・木村慧子訳）『メロドラマ的想像力』東京、産業図書、2002 年。

Leech, Geoffrey and Mick Short. *Style in Fiction*. 2nd edition. Harlow: Pearson Education Limited, 2007.

●書評

フィオードロワ・アナスタシア著『リアリズムの幻想――日ソ映画交流史[1925-1955]』、森話社、2018 年。

溝渕久美子(中京大学他非常勤講師)

本書は、ソビエトの記号学者であるユーリ・ロトマンの「文化の対話」というモデルによって、1925 年から 1955 年までの日本とソビエトの映画を通じた文化的な「対話」を読み解いていく試みである。

著者であるフィオードロワ・アナスタシアによると、ロトマンのモデルでは 5 つの段階を経て、文化交流の当事者たちの影響関係が次のように変化していくという。①文化圏 A から文化圏 B にテクストが持ち込まれ、A のテクストはその異質性ゆえに賞賛され、既存の B が悪いものとして差異化される、②文化圏 B で文化圏 A の翻訳や適応化が進み、A に内在する支配的なコードが B の文化に溶け込む、③文化圏 B において文化圏 A のコードを A から切り離そうとする試みを経て、それらが B に特徴的なものとして再提示されるようになる、④文化圏 A のテクストは文化圏 B の中に浸透し、B で A

のコードが見られる新たなテクストが生み出され賞賛されるようになる、⑤外から影響を受けるばかりであった B は新たなテクストを次々と生み出し、それらを世界各国に発信するようになる。つまり、ロトマンの「文化の対話」モデルのポイントは、文化交流の当事者たちの影響の関係が固定的なものではなく、互いに影響を及ぼし合いながら、ついには逆転が起こるという点にある。

著者は日本とソビエトで製作された映画テクストやそれらをめぐる言説の中でも、とりわけ「リアリズム」という概念に注目し、両国間にあった「文化の対話」を描き出していく。1920 年代の日本では映像表現としての「リアリズム」がソビエト映画の特性として賞賛されるが、1950 年代には逆に日本映画の特性としてソビエト国内で価値を見出されることになる。そのプロセスを、戦前から戦後にかけての約 30 年にわたる日本とソビエトの映画交流の歴史として、5 つの段階のそれぞれに 1 章を充てて記述していくのが本書の構成となる。

第 1 章から第 3 章では、戦前から戦中の日本とソビエトの映画交流の歴史が、両国の社会史的な背景や文化政策に関する丁寧な解説とともに考察される。

ロトマンのモデルの最初の段階にあたる第 1 章では、日本とソビエトの国交が樹立した 1925 年以降の日本でのソビエトの無声映画の公開と受容を扱う。ソビエトで製作された映像作品の中でも、とりわけ紀行映画という記録映画に注目し、社会主義リアリズムに依拠するソビエト映画が「リアリズム」を象徴するものとして、日本の映画作品よりも優れたものとして受け止められるようになった過程を明らかにしていく。ソビエトは日本との国交樹立を機に、全ソ対外文化協会（BOKS＝ヴォクス）を通して文化政策を展開し、日本国内でソビエト映画を公開していった。戦前の日本で公開された映画の半数以上が記録映画であり、旅を主題とする紀行映画が目立った。革命後のソビエト映画は、他の芸術同様、社会主義建設への貢献が求められ、ソビエト共産党のプロパガンダの手段として重視された。国の領土を巡る旅を主題とする紀行映画は、新興国であるロシアのアイデンティティ形成を担い、それゆえに「リアリズム」に基づいた記録性が必要であった。ソ連の映画人たちは、綿密な取材・調査で収集した資料を用いた記録映画を製作することで、そうした要請に応えていったのだ。とりわけ、マルクス主義的な階級認識から生まれるリアリズムに基づいた『トゥルクシブ』は、日本の知識人にソ連映画＝リアリズムという認識をもたらし、日本映画にソ連映画のようなリアリズムを切望することになった。そのことは、本章の最後で行われた、樺太を題材にした日ソそれぞれの記録映画における当地の表象と、その背景にある両国の地理的啓蒙政策イデオロギーや文化的特徴の違いからも浮き彫りにされる。

ロトマンの第 2 の段階を示す第 2 章では、これまで現存しないと考えられていたソビエトと日本の合作映画『大東京』（1933 年）の製作・公開の背景と、ロシアで保管されていた同作のフィルムを用いた映像分析を行うことで、日本の知識人や映画人がソビエト映画に対して抱いていた「リアリズム」を同作を通していかに翻訳・加工・適応化しようとしたのか、それがいかに挫折したのかを考察する。『大東京』が製作・公開された 1930 年代初頭は、映画史の文脈においてはサイレントからトーキーへの移行期であり、社

会史の文脈においては満州事変以降の日本とソビエトの外交のあり方が変化した時期である。『大東京』は、日本との不可侵条約締結を望むソビエトと、国外における自国のイメージ改善を期する日本双方にとって都合の良い企画であった。音響がつけられる以前のサイレント版の『大東京』は、欧米人が日本に対するエキゾチシズムのシンボルとして用いていた富士山や神社、天守閣といったモチーフが避けられており、その点で日本の知識人たちにとって期待通りの「リアリズム」を実現した映画であった。この映画の製作時に全ソ対外文化協会と良好な関係にあったことから音響を担当した山田耕筰は、こうした映像に対し、日本の伝統的な音楽と当時の日本社会に日常的に存在していた音を編集し付加することで、歴史や伝統を重んじながら近代化を遂げた日本の姿を表現しようと試みた。しかし、ソビエト側は、日本の音に対する文化的認識を欠いていた。それに加えて、日ソ間の政治的摩擦によって日本を西洋の模倣国として表象する必要があった。その結果、ジャズを模倣した「東京行進曲」のような一昔前の流行歌が高頻度で用いられることとなり、日本の観客にはあたかも時代遅れの「小唄映画」のようなスタイルに受け取られた。トーキー映画として音声の点から「リアリズム」を達成することができなかった『大東京』は、日本の知識人の観客が信奉していたソビエト映画のイメージを大きく損なうことになったのだ。

続く第 3 章では「文化の対話」の 3 番目の段階となる、ソ連の「リアリズム」が当のソ連からは切り離され、日本に特徴的なものとして再提示されたことを論じる。そのために焦点が当てられるのは、記録映像作家・亀井文夫の活動とその背景にある彼のモンタージュ美学だ。1929 年からの亀井のソビエト留学等の伝記的事実を踏まえながら同時期のソビエト映画人の作品や映画製作に対する発言と比較することで、ソビエトで台頭したモンタージュ理論や記録映画における「リアリズム」への認識が、「近代の超克」を目指した戦時下の日本で日本文化の文脈に置かれる形で再解釈され浸透していったことが明らかにされる。ここで分析対象となるのは、『上海』（1938）や『北京』（1938）、『戦ふ兵隊』（1939）、『小林一茶』（1941）といった亀井の代表作だが、彼の作品が反戦的か否かという従来の二元論的な作品分析論争から著者は距離を置く。その上で、クレショフ効果や知的モンタージュ、対照のモンタージュ、敵対するイデオロギーを持つ映像の再編集、反復の美学といったソビエトの映画人たちの映画製作法や理論、さらにはソビエト映画に用いられていた編集や演出、具体的なショットの組み合わせが亀井映画にいかに用いられているのかということや、一方で亀井が「近代の超克」の文脈で機械（カメラ）よりも監督を優位に置こうとしていたという、ソビエト映画人たちとの違いも指摘する。つまり、著者は亀井作品が多様で曖昧な意味を持つという立場を取り、作品が内包する多様性や曖昧さ自体を日ソの映画交流史の中に位置づけているのだ。そして、ソビエトと日本の両国で映画製作に携わった亀井が、両国の映画の特徴を併せ持ちながらどちらにも完全には属してはおらず、それゆえに日本にソビエトのモンタージュ理論や社会主義リアリズムが輸入されたときに「境界」として両国をつなぐ役割を果たしたと論じる。

第 4 章以降は、戦後の日本とソビエトそれぞれの映画が互いの国でいかに受容されたかが考察される。まず第 4 章では、ロトマンのモデルの第 4 の段階にあたる、占領期からその直後の日本でのソビエト映画人気に注目し、この時期の日本においてソビエト映画にいかなる社会的役割が課せられていたのかを解明していく。1948 年に導入された外国映画の輸入クォーター制度によって、当時の日本で公開できるソビエト映画の本数は年間 6 本であった。また、終戦直後のソビエトにおいても、スターリン体制の末期という社会的状況の中で映画産業は停滞し、文化人への政治的弾圧によって実験的な様式美よりもイデオロギー的な正統性と物語のわかりやすさが求められることとなる。だが、ソビエトの全体主義的な政治体制の下で製作された社会主義リアリズム映画は、占領期の日本の観客によって戦時下を想起させる懐かしさを感じさせるものであり、占領政策の中での抑圧されたナショナリズムの代理として機能した。また、終戦時にソビエト軍がドイツから持ち込んだアグファのカラーフィルムは、色彩豊かなカラー映画を作り出し、それが国民参加型の明るい未来を想像させる内容と結びつくことで、楽観的な明るさを求める占領期の日本において大きな人気を博すことになった。また、左翼的な団体が自主的に行うソビエト映画の上映会は、日本共産党が支援するうたごえ運動などとともに、戦後日本の若者文化の文脈においても、既存の社会に対するオルタナティヴな活動として大きな役割を果たしていくことになる。

こうした日本とソビエトの映画交流史の記述は、最終章である第 5 章に結実していく。ここでは、戦後のソビエトで初めて一般公開された亀井文夫の劇映画『女ひとり大地を行く』（1953）に焦点を当てて、ソビエトの映画を受容してきた日本がそれらをもとにして新たな作品を製作し、今度は逆にソビエトへ影響を与えたことが論じられる。ソビエトでは日本と敵対することになる 1930 年代半ばから日本映画の上映が途絶えていたが、1953 年のスターリンの死を機に 1954 年から日本映画が再上映されることになった。その第一作として選定されたのが亀井の『女ひとり大地を行く』だった。この映画では、女性主人公・サヨの人生を通して昭和初年代以降の日本の炭坑業や労働運動の歩みが描かれ、その中でも階級闘争に目覚める母親像、女性の解放、日中の労働者の連帯と反米感情の拡大といった要素が、当時のソビエト政府の外交路線にマッチするものとして「進歩的」「革新的」であるとの評価を受けた。一方で、性愛や身体を強調する描写、動的なカメラの操作、指導者が存在せず人々の立場も流動的な物語世界といった要素は、そうした要素を欠いている社会主義リアリズムに依拠する映画の製作・公開が進んでいた 1950 年代のソビエトにおいて、目新しい日本の文化的特性として迎え入れられた。『女ひとり大地を行く』は、かつてソビエトから輸入されて日本に浸透していた「リアリズム」と、新たにソビエトで構築された「リアリズム」を含む両義的なテクストであり、前者がソビエトの観客にとって目新しい日本映画の独自性としてとらえられたのだ。

本書で最も注目すべき点は、日本とソ連の映画の関係を考えていく上で、日本映画がソ連からどのような影響を受けたのか、もしくはソビエト映画が日本からどのような影響を受けたのかといった一方通行的な影響関係に閉じることなく、双方向的な影響関係を論じたことにあるだろう。本書で先行研究として挙げられているノエル・バーチの *To the Distant Observer: Form and Meaning*

in the Japanese Cinema（Berkeley, University of California Press, 1979）や山本喜久男の『日本映画における外国映画の影響――比較映画研究史』（早稲田大学出版部、1983）等では、日本が外国映画からどのような影響を受け、変化や抵抗を見せたのかといった、外国映画な受容の有り様に関する議論が中心であった。だが、本書ではロトマンの「文化の対話」モデルを採用することで、映画というメディアを軸にして日本とソビエトがいかに影響を及ぼしあい、いかに変化を遂げたのか、そのダイナミズムを描き出している。2 つの国が双方向的に長期間にわたって交渉を続けた結果、その中で生み出されるテクストも両国の要素を備え、その受容も多様なものとなる。そのことは、先述した通り、本書の最終章で扱われた亀井文夫の『女ひとり大地を行く』が、そのテクストも受容のあり方も再帰的かつ両義的であったという考察が示している。複数の国の間での文化交渉の複雑さを、実証的な手法を用いて丁寧にかつ他にはないモデルによって描き出した本書は、今後の比較映画史にとってひとつの指標となることは間違いない。

本書で行われた議論を支えるのは、著者が日本とロシアを股にかけて収集した貴重な史料の数々だ。日本で発行された映画雑誌や新聞のみならず、ペレストロイカ以降公開されるようになったロシア連邦国立公文書館やロシア連邦外交政策公文書館をはじめとする国立のアーカイヴの史料、映画史家・牧野守らのプライベートコレクションやインタビューが扱われている。さらに、巻末にはソビエト版『大東京』の構成採録が収録されており、これまで現存が確認されていなかった映像作品がいかなる映像、字幕、台詞、音楽で構成されていたのかをショット単位で知ることができるため、大きな史料的価値も担っている。特に、日本語で書かれた本書の中でソビエトの文化政策に関わる史料が豊富に用いられていることは、地理的な条件や言語の壁といった理由でそうした史料にアクセスが容易ではない日本の読者や研究者がソビエト映画史を理解するために貢献することになるだろう。

本書は 30 年間にわたる日本とソビエトの映画交流の歴史を通時的に記述していく試みだが、各章での議論は、これまでの日本映画研究では論じられてこなかったものを含めた多様な映像作品の分析や豊富な一次史料に基づいているため、それぞれ個別の分析対象の研究にとっても重要な論考である。例えば、第 1 章の樺太に関する日ソの記録映画の比較分析は、三澤真美恵編『植民地期台湾の映画: 発見されたプロパガンダ・フィルムの研究』（東京大学出版会、2017）で台湾や南方を対象に行われたような「外地」の映像表象に関する研究の文脈にも置かれるべきだし、第 2 章での日ソ合作映画における映像と音声との間にある「リアリズム」の齟齬の問題は、日本表象の記述の歴史の中にも置かれるべきだ。また、反戦的か否かという論点からは離れ、日ソ二つの文化圏の「境界」として亀井文夫や彼の作品をとらえなおした第 3 章や、それを踏まえた第 5 章での劇映画『女ひとり大地を行く』のテクストとその受容に関する分析は、これからの亀井論の中でも重要な論考となるだろう。戦後の左翼映画運動の当事者へのインタビューからなる第 4 章は、左翼映画運動史にとって貴重な歴史的史料でもある。このように、本書の各章の議論は、「外地」研究、日本表象研究、亀井文夫研究、左翼運動史といったものに携わる研究者にとっても必読の論考になるはずだ。

優れた学術研究は、その研究対象に閉じることはなく、それを中心とした知のマトリックスを描き出せるものである。そして、いったんそれに触れた人間が隣り合う知識を次々に得たいと考えてしまう。本書は、私たちにそうした知に対する喜びを思い出させてくれるということを最後に書き添えておきたい。

●新入会員自己紹介

『ゴッドファーザー』三部作における女性表象

大黒優子（関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科修士課程）

日本映画学会の皆様、初めまして、この度入会させていただきました大黒優子と申します。現在、関西学院大学大学院言語コミュニケーション研究科に所属しております。修士課程であり、今までの研究の実績も無いにも関わらず、自己紹介の機会を与えていただき、誠にありがとうございます。

現在、研究の対象として、フランシス・フォード・コッポラ監督の代表作『ゴッドファーザー』の三部作を取り上げています。この作品はご存知のように、マフィアの男性社会において、男らしさ、男性優位のイデオロギーを表現した作品です。そして一方では、監督コッポラ自らが言及しているように家族の崩壊といったテーマも共存しています。また、映画スタイルにおいては、光と闇とが交差する独特なスタイルを持ったフィルム・ノワール作品であると言えます。そこで、次の二つの点に注目しています。一つ目は、『ゴッドファーザー』の三部作のそれぞれの作品が制作された年代です。初作『ゴッドファーザー』は 1972 年、次いでパート２は 1974 年、そしてパート３に至っては、初作から 18 年もの年月を経た 1990 年の作品です。物語は一貫して、男性主人公のマイケルの人生を通して語られます。1970 年代初期の２作品と 1990 年のパート３とでは、アメリカの激動する社会背景を踏まえ、映画の登場人物の変化をどのように描いているかという点です。２つ目は、フィルム・ノワールの作品群が、1970 年代になってフェミニズム映画批評家たちによって、研究のターゲットにされたという点です。

フィルム・ノワールの様式を持つ『ゴッドファーザー』に関しては、多くの映画批評家たちには、人生に翻弄されていく主人公マイケルの姿を通して、アメリカ社会、資本主義社会を論じています。このことから分かるように、『ゴッドファーザー』三部作では、男性の登場人物に焦点が当てられ、概して女性たちはあまり注目されていません。

クリスティン・グレンヒル（Christine Glendhill）は、『ゴッドファーザー』（1972）と同時代の映画『コールガール』(*Klute*,1971) をフィルム・ノワールのプロットや人物構成を利用し、現代社会の矛盾や心理的葛藤を描き出しているフィル・ノワールの定型を持った作品としてとらえ、フェミニズムの観点から批評しています。フィルム・ノワールの定型が映画の中での女性表現に必

然的な制約をもたらしている従来の型に、新しい試みを加えることで 1970 年代の映画のスタイルに仕上げ、現代性を映えさせていると分析しています。そこで、グレンヒルが 『コールガール』で試みたのと同様に、『ゴッドファーザー』 三部作をフェミニズムの観点から批評することで、フィルム・ノワールの様式が作りだす特徴が、時代とともに女性にとってどのような意味をもつかを指摘できないかと考えています。

コッポラ監督はこの作品の中で、イタリア系アメリカ人家族の生活をきめ細かく描いています。『ゴッドファーザー』三部作では、様々な食卓の場面が登場します。日常の食卓を囲んだ状況が変化する様子が食卓を通して見えてきます。そこでアプローチの方法の一つとして、家族の縮図でもある食卓に注目しています。家族の食卓は、家族がどのように機能しているかを物語っています。食卓を囲む家族のシーンは、家族構成、会話、食べ物、座席、上下関係、距離感、など様々な情報を提供しています。家族が変化していく様子を通して、その中で女性はどのような役割を果たしているのかを分析したいと考えています。

また、『ゴッドファーザーPARTⅡ』では、特に父と息子を対照的に描いていることが注目されています。若き日の父と現在のマイケルとが時系列を超えて交互に映し出されています。女性たちに目を向けると、妻である女性たちも対照的に描かれていることに気づきます。例えば、二人で小さなテーブルで食事をする場面があります。マイケルの母カルメラは、夫の行動に対し何一つ問いかけることはありません。一方マイケルの妻となるケイという女性は、マイケルと全ての情報を共有することを望んでいます。このように同じようなショットからも二人は比較対照的に描かれています。『ゴッドファーザー』三部作に登場する女性たちは、限られた場面の中でもそれぞれが、自身のアイデンティティを表現しています。今回は 2 人の女性の生き方にスポットライトを当て、ハリウッド映画が時代とともにスクリーンに映してきた理想の女性像との関わりについても考えていきたいと思っています。映画史において、映画の中の女性表象は時代の流れを敏感に捉え、父権社会の根幹は崩さないものの、変化してきています。『ゴッドファーザー』三部作において、新たな女性表象を映像分析によって探りだすことを研究の目的として取り組んでいます。

以上、研究の概要を紹介させていただきました。まだまだ試行錯誤の状態で日々取り組んでいる現状です。今はまず、もっと広範な知識を蓄積していかなければいけないと痛感しています。会員の皆様の研究・発表を通じて勉強させていただける機会を頂けたことに感謝しております。どうかご指導ご鞭撻のほどどうぞよろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

戦後の日本映画における「男性同性愛」の表象

Stockinger Arnaud（ジャン・ムーラン・リヨン第三大学大学院日本研究科博士課程（フランス）/
神戸大学国際文化学研究科 研究生）

日本映画学会の皆様、はじめまして、ストキンジェル・アルノーと申します。この度は、日本映画学会にご入会させていただき、誠にありがとうございます。この場をお借りして、簡単に私の研究について紹介したいと思います。

現在、私は戦後の日本映画における「男性同性愛」（「ゲイ」と略して言ったりします）の表象を研究しています。ここで使う「同性愛」は、日本のゲイ・コミューニティを研究したLaurent(2011)が分類したように、三つの要素を含めています。まずは、性的アイデンティティを指す広義の「同性愛」（Homosexuality）です。それから、男性同士の性的行為を指す狭義の「ホモエロティズム」（Homo-erotism）と、性的な意味を持たない男性同士の親密さを指す狭義の「ホモソーシャリティ」（Homosociality）です。もちろん、それら要素をそれぞれ一つのみを描いた作品も分析の対象となっています。

この研究テーマにたどりついた経路を先に述べておきます。まず、私自身は同性愛者（「ゲイ」と自称）です。それが研究とどんな関係があるかと思われるのかもしれませんが、ゲイであることがこの研究への契機となりました。思春期において、自己性アイデンティティを確認する際に、「ゲイ文化」/「ゲイメディア」を小説や映画という形で取り入れました。その時に、欧米の映画はもとより、世界の映画、特に日本の映画も鑑賞しました。鑑賞した邦画の中で『Boys Love』（寺内康太郎監督、2006）、『体育館ベイビー』（深川栄洋監督、2008）と『ハッシュ！』（橋口亮輔監督、2001）がありました。私はこれまで多くの日本映画を見てきましたが、最も新鮮な印象を与えてくれた映画は『ハッシュ！』でした。

フランスで修士課程に入った際に『ハッシュ！』の魅力を分析して研究しようと思い、修士論文の分析対象にしました。当時はゲイである私と、研究者である私を混ぜて研究しないように、『ハッシュ！』における「ゲイ」の表象を、男性学（=men studies）の観点から研究しました。最終的に提出した論文の題名は、「橋口亮輔監督作品『ハッシュ！』における日本の男性性表象――現代日本の男性同性愛表象とジェンダー秩序の批判」となりました。この論文では、まず日本のジェンダー秩序、特に男性性に関して歴史的に論じてきました。日本の男性性を研究することにあたって、伊藤（1996）、田中（2009）やDasgupta（2013）などの先行研究が大変参考になりました。彼らの論述によると、戦後から現在までの日本社会において、もっとも支配的な男性性の代表は、「サラリーマン」という労働形態とそのパラダイム（サラリーマンに関連する様々な表象や言説）でした。サラリーマンが日本社会で支配的な立場を維持してきたとすると、サラリーマン以外の男性たちの表象はどのように位置つけられてきたのか、という疑問が湧いてきました。その問いに答えるため、男性学に大きな影響を与えたオーストラリアの社会学者Connel（1995）による「複数性」

（plurality）と「序列組織」（hierarchic organization）という男性性の特徴を、日本の男性性にも使えるかを試みたく、いくつかの具体例を挙げました。そうするなかで、日本においても男性性というものは複数的で序列組織を持つものであることが明らかになったいっぽうで、欧米と比べて、「仕事」へのかかわり方と、「大黒柱」的な考え方が異常に強いことが分かりました。そして、異性愛主義である現代日本社会では、男性のリプロダクティヴィティ（生殖性）も重大な要素だと言えます。

次に、日本の男性性のなかで、リプロダクティヴィティを肯定する異性愛主義に従わない日本の男性同性愛者は、社会のなかでどのように位置付けられ、どのような表象体系（パラダイム）のなかで表現されてきたのかという点を問題提起しました。日本の大衆文化におけるゲイの表象を研究したDobbins（2000）は、1990年代の日本メディアのなかで同性愛の表現が急増しているにもかかわらず、ほとんどの表現・イメージが偏見に満ちていると指摘しています。Dobbinsの議論を受け入れつつ、私はいくつかの例を挙げて日本メディアにおける典型的な男性同性愛者のイメージの特徴を明らかにしました。その結果、日本のメディアにおいて、三つの表象パターンが見られることが分かりました。一つ目はゲイたち、またゲイの日常生活の「過剰な性化」（oversexualization）です。例えば、芸能人のレイザーラモンHGによる「ハード・ゲイ」というキャラクター/ペルソナによって、ゲイたちの間でサドマゾヒズムが一般な行為とする誤ったパラダイムが広まってしまいました。二つ目はゲイたちの「病化」（pathologization）といい、身体的な病気（エイズなど）から精神的な病気（鬱病など）まで、メディアでは「病化」されたゲイの登場人物がしばしば登場します。三つ目の表象パターンは、日本のメディアでもっとも普及しているもので、それはゲイ登場人物の「女性化」（feminization）です。例えば、大衆文化にある「オカマ」の登場人物や、「女々し」く表現されている男性同性愛者の登場人物のことです。それら表象パターンは、現代日本社会において一種の差別であり、男性同性愛者の不可視化に関わると考えられます。

Dobbins（2000）は偏見に基づいた表象の中に、橋口亮輔の作品を含めています。しかし、私はDobbinsの意見とは異なり、橋口亮輔の作品におけるゲイ登場人物の描写は、上記の三つのパターンとは異なっていると考えました。つまり、橋口監督はゲイであることをオープンにしているため、男性同性愛者の表象が一つの表現に限らず、「ゲイであること」の経験の多様性を描写をしているのではないか、と考えました。最終的に、『ハッシュ！』の登場人物は、日本のメディアに見られるゲイたちに関する偏見に追従したり、逆にその偏見を否定したりしており、その傾向がこの映画全体に現れていると結論付けました。さらに『ハッシュ！』は、表層的で一面的な男性同性愛者の表現を否定するだけでなく、現代日本社会のジェンダー秩序を批判し、その中核となっている「家族」のありかたを考え直す空間としても読み取ることができました。

最後に、この映画をはじめとする現代のさまざまな文化生産物は、現在の日本社会一般に本当に必要なものなのかを論じました。現在、大多数の人は、男性同性愛者を積極的かつ肯定的に表現する必要はないと感じているかもしれません。なぜなら、日本社会というシステムのなかで、セクシュアリティは私的領域にあるべきものだ、とされているからです。つまり、ゲイであることを内緒にしておけ

ば（パッシング passingの様態のひとつ）、社会的な不利益をこうむることが少ないと認識されているのです。まして、Laurent（2011）の調査によれば、一部のゲイたちが社会の中で「二重生活」を送ることは、その社会における支配的な規範に従いつつ、同時に自らのセクシュアリティを生きる困難な？（肯定的に言っているのか、否定的に言っているのか）行為だとされています。

日本の多くのゲイたちは、彼らが実践してきたパッシング行為以上に積極的に改善案を考える必要はないと考えてきました。但しMcLelland（2005）は、職場や学校などの公的領域の多くが異性愛主義下に置かれているため、昇進やローンを組む可能性といった社会的な利益のほとんどは、異性愛者たちが得てしまうのだと言っています。さらに、上記のような利益だけではなく、雑談をするときでさえも、常に周りに配慮しなければならないことの不自由さも確認できるとしています。このような私的領域にまで侵入する強制と制約は、日本において男性同性愛者の不可視化を促進し、ゲイ同士の連帯を阻害するともMcLellandが述べています。

論文の最後では、今後、多様性と対等性を持つ社会を創造するために、ゲイたちが正当だと認める新しい表象を持つメディアや、ゲイたちが自由に自らの経験を表現できるメディアを生み出していくべきだと結論付けました。

上記のような修士論文を完成させたあと、今年度から博士論文の準備を進めています。いま進めている課題は、戦後日本のゲイ文化を映画における「男性同性愛」の表象から研究するというものです。

現時点では、分析に必要な映画や文献資料を漁ることが主な研究活動となっています。これまで数か月間進めてきた研究によって、次の論点に辿り着きました。まず、私は1990年代以降の「ゲイ映画」を以下の二つに分類して考察しようとしています。ゲイの監督が製作した映画作品（「当事者映画」）と、BL小説やBL漫画を原作にした「ボーイズ・ラブ映画」です。しかし、久保（2015）による木下恵介監督作品の論文を読むと、私が定義して「同性愛」を表現する要素を持つ映画が、すでに1950年代から暗示されていたことが分かりました。このことから、私の考える「同性愛」の要素が、戦後の日本の中で連綿と続いてきたのではないか、という仮説が成り立ちます。

従って、1950年代から1990年代以降のゲイ表象を俯瞰的に考える際に、近年注目されているクイア映画研究（Queer film studies）を積極的に導入する必要があると考えています。Benshoff & Griffin（2004）、新城（2010）や久保（2015）などの先行研究を読み込むことで、私はクイア映画研究の意義を次のように考えています。クイア映画研究は、映画に表象されてきた多様なセクシュアリティを、歴史とともに変化する「複雑かつ複層的」なものとして理解し、映画作品に記録されたクイアな痕跡を意図的に誤読（再読）することを通じて、支配的な読みや解釈に対抗する新たな観点から、映画作品の新たな価値を再発見することができるものです。

また、これまでの考察を通じて、「男性同性愛」は、任侠映画、ファミリードラマ、実験映画やピンク映画など幅広いジャンルの中でさまざまな表現がなされてきましたが、先述した「女性化」や「過剰な性化」された「男性同性愛」の表現が主流となってきたことも明確

になってきました。

以上のような特徴を踏まえて、今後の研究課題を次のように計画しています。まず、「男性同性愛」につながる表象や表現をクイアな観点から細部まで分析し、現在まで日本のゲイをめぐるどのようなパラダイムが構築され、変容してきたのかを明らかにしたいです。それから、その変化するパラダイムが、観客側から（特にゲイの観客から）どのようにとらえられたのかも考察したいと思います。最後に、そのパラダイムがどのように流用され、再使用され、ゲイ文化に貢献したかを考えたいです。つまり、表象の側面に限らず、映画製作や観客による映画受容の側面も含めて総合的に考察することによって、「ゲイ映画」というオブジェクト（＝「もの」、概念化したジャンルとしての映画と同時に、消費されるものとしての映画を指す語）がどのような過程から生み出され、どのような影響を社会に与えてきたのかを明らかにしたいです。このような観点から戦後の日本における「ゲイ映画」を研究することによって、日本のゲイ文化の特徴をより一層理解できるようになるとともに、日本映画史全体を新たな観点から読み直すことができると思います。

この研究を進めることにあたって、日本の映画が独自にもっている要素を理解するために、研究者としての私の立場（positionality, 日本の文化を研究している中流階級ゲイ「白人」という立場）を意識しなければなりません。私の体にしみこんでいるこの立場性から一旦離れることを通じて、「文化」というものの形成を、現地のコンテクストに根差すとともに、グローバルな観点から細部まで考えることが可能になると思います。

以上、私がこれまで取り組んできた研究内容と、これから取り掛かろうとしている研究課題をご紹介させて頂きました。まだ未熟な研究計画ではありますが、皆様との交流、発表会を通じて、さらに学知を深めさせていただきたいと存じています。重ねてどうぞ宜しくお願い申し上げます。

引用文献リスト

伊藤公雄『男性学入門』、作品社、1996 年。

伊藤公雄（編集）『新編 日本のフェミニズム 12 男性学』、岩波書店、2009 年。

久保豊「『夕やけ雲』（1956）における木下恵介のクィア感性―少年同士の情動表象をめぐって」、『映画研究』、10 号、2015 年、40-62 頁。

久保豊「切り返し編集による男性間の親密性表象：木下恵介『海の花火』をクイア映画として読む」、『京都大学大学院人間・環境学研究科』 第 24 巻、2015 年、69-80 頁。

新城郁夫「日本クィア映画論序説ー大島渚『戦場のメリークリスマス』を光源として」、黒沢清、四方田犬彦、吉見俊哉、李鳳宇編『日本映画は生きている―スクリーンのなかの他者』、岩波書店、2010 年、113-139 頁。

田中俊之「現代日本社会における男性性の諸形態：複数の男性性の競合によるジェンダー秩序の形成と再生産」、武蔵大学大学院博士論文、武蔵大学大学院、2008 年。

田中俊之『男性学の新展開』、青弓社、2009 年。

CONNELL Raewyn *Masculinities*, Sydney, Allen & Unwin, 2005 (1995).

DASGUPTA Romit et McLELLAND Mark (dir.), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*, Oxford, Routledge, 2005.

DASGUPTA Romit, *Re-reading the Salaryman in Japan: Crafting masculinities*, Oxford, Routledge, 2013.

DOBBINS Jeffey, *Becoming Imaginable : Japanese Gay Male Identity as Mediated Through Popular Culture*, Ann Arbor, UMI Dissertation service, 2000.

LAURENT Erick, *Les Chrysanthèmes roses : Homosexualités masculines dans le Japon contemporain*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

●出版紹介

●山口和彦会員　山口和彦／中谷崇 編集『揺れ動く〈保守〉――現代アメリカ文学と社会』、春風社、2018 年 9 月刊。

●新入会員紹介

●大黒優子（関西学院大学大学院・言語コミュニケーション文化研究科）映画における女性表象の研究

●ストキンジェル・アルノー（神戸大学大学院国際文化学研究科研究生）クイア映画理論　（日本映画における男性同性愛者の表象）

●五十嵐脩太郎（自営業）特になし

●スザンネ・シェアマン（明治大学法学部教授）日本映画史（最近は、映画館、新派映画）

●山川雅行（有限会社サカエマチ中央ビル取締役社長/大阪観光大学観光学部非常勤講師）、日本映画史（帝国キネマ研究）