

日本映画学会

第6回例会

プロシーディングス

2017年6月17日(土) 13:55~17:15

国士舘大学世田谷キャンパス 梅ヶ丘校舎メープルセンチュリー・ホール 1F大教室
(〒154-8515 東京都世田谷区世田谷4-28-1)

目次

『三匹の侍』から『辺城三侠』への転換——リメイク映画から見る香港の新派武侠映画における日本映画の影響

鄭 知硯（東北大学国際文化研究科博士前期課程）……4

「女教師 島崎雪子」の変容——戦後日本映画『青い山脈』5作(1949年版、1957年版、1963年版、1975年版、1988年版)の分析から

杉本 和子（大阪府立大学大学院人間社会学研究科博士後期課程）……14

タイムテーブル

13:40 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

13:55 開会の辞 田代真（開催校責任者、国土館大学）

<研究発表 A> 座長 道上知弘（岡山中国語センター センター長）

14:00 -14:35 『三匹の侍』から『辺城三侠』への転換——リメイク映画から見る香港の新派武侠映画における日本映画の影響

鄭 知硯（東北大学国際文化研究科博士前期課程）

<研究発表 B> 座長 大傍正規（東京国立近代美術館フィルムセンター 主任研究員）

14:45-15:20 「女教師 島崎雪子」の変容——戦後日本映画『青い山脈』5 作(1949 年版、1957 年版、1963 年版、1975 年版、1988 年版)の分析から

杉本 和子（大阪府立大学大学院人間社会学研究科博士後期課程）

15:30-16:05 黒澤明『八月の狂詩曲』にみる対位法的解決——薔薇と聖母の修辞に着目して

片岡 佑介（一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程）

<講演>16:15- 17:15 「1946 年のクロノトープ ——ワイラー、キャプラ、ウエルズ」 宮本陽一郎（筑波大学名誉教授）

宮本陽一郎（みやもとよういちろう）氏プロフィール：1955 年東京に生まれる。著書に『モダンの黄昏——帝国主義の改体とポストモダニズムの生成』（研究社）、『アトミック・メロドラマ——冷戦アメリカのドラマトルギー』（彩流社）。主な共著書に、『Hemingway, Cuba, and the Cuban Works』（ケント州立大学出版）、『知の版図——英米文学と知識の枠組み』（悠書館）、『アメリカの文明と自画像』（ミネルヴァ書房）。主な訳書に、ジョン・ガードナー『オクトーバー・ライト』（集英社）、チャールズ・ジョンソン『中間航路』（早川書房）、フィリップ・ロス『いつわり』（集英社）。

17:15 閉会の辞 山本佳樹（会長、大阪大学）

17:30～20:00 懇親会 梅ヶ丘校舎（34 号館）10F レストラン Canteen34 会費 4,000 円

●『三匹の侍』から『辺城三侠』への転換——リメイク映画から見る香港の新派武侠映画における日本映画の影響

鄭 知硯（こう ちけん、東北大学国際文化研究科博士前期課程）

はじめに

香港映画を歴史的に扱う際に、これを 20 世紀後半の経済のグローバル化の枠組みの中で捉えようとしたり、あるいは、世界的な市場の中での業界交流と産業現代化という面から論じられてきた。¹ただし、これまでの先行研究は映画産業と映画製作者と言う観点から検証されることが多かったが、このような交流の歴史的背景によって、映画内容の点においてどのような変化が生じてきたかを、具体的な映像を分析する視点から行う考察は不十分だったと言えるだろう。

そこで、本発表では、邵氏兄弟有限公司（ショウ・ブラザーズ、以下、邵氏と呼ぶ）で監督を務めた張徹（チャン・チェー /Zhang Che /Chang Che 1923-2002）の最初のカラー武侠映画『辺城三侠』（1966）と原作である『三匹の侍』（1964/五社英雄）を取り上げ、1960 年代中期から邵氏によって押し進められた「カラー武侠世紀」の経緯を踏まえ、それと原作との比較考察を行う。本発表の目的は、映画の内容の側面から新派武侠映画の「現代化」及び「国際化」のプロセスを明らかにすることであり、更にこの過程においてどのような日本映画からの影響が存在していたのかを読み取ることである。

I. 『辺城三侠』（1966/張徹）の歴史的な背景——「カラー武侠世紀」

本節では、まず中国の武侠映画の歴史を踏まえ、映画『辺城三侠』の歴史的な背景、即ち「カラー武侠世紀」²の経緯を確認しておきたい。

中国の武侠映画の歴史は、1920 年代まで遡ることができる。ほぼ同時期に、香港の映画業界は 1920 年代から映画を作っていた。日中戦争勃発の期間、上海や香港が日本の軍政下に置かれたことにより、両地の映画界も大きな影響を受け、武侠映画の製作活動は停止に追い込まれた。³1949 年中国内戦の終結をきっかけとして中国映画界では大陸映画、香港映画、台湾映画の三つの支流に分かれた。1949 年からの 30 年間、中国大陸は武侠に関する作品（映画や小説など）を禁止した。武侠映画の中心は香港に移りながら、台湾にも影響を与えた。

1950 年代、映画産業が香港に復活し、広東語映画、とくに、広東語武侠映画の繁栄を迎えた。広東語武侠映画の一つの特徴は 1920、30 年代の上海武侠映画における「オカルト（神怪）」などの要素が摂取されていることであり、もう一つは張徹が分析したとおり、映画の戦闘シーンにおける「真実感」が足りず、京劇における踊りのやり方に近い戦闘が多用されている点であった（張 2002:101）。こういった武侠映画が 60 年代に入って時代遅れと感じられ、「旧派武侠映画」と呼ばれるようになった。

一方、邵氏は東アジア各地の映画館を経営し、香港を拠点として、北京語を中心に様々なジャンル映画を製作した。1949年 中国大陸で政権が交代したことに従い、邵氏など香港の北京語映画会社は大陸市場を失った。そのため、東南アジアにおいて広東語映画会社と競争しながら、新しいマーケット、即ち台湾、及び海外市場を拡大する必要があった。1960年代に入り、創立者である邵逸夫（ランラン・ショウ、1907- 2014）は武侠映画を改革しようと考えた。

1965年10月、邵氏の傘下にある雑誌『南国電影』（第92号）で武侠映画を紹介する特集——「カラー武侠の新しい攻勢」が掲載された。文章の中で、邵氏は既に製作が仕上がったり、あるいは製作中の七本の武侠映画を紹介し、さらに下記のように宣言した。

伝統を打ち破り、新しい人や新しい創造によって、観客の耳目を一新する。以前の偽りで、オカルト的で、舞台的な戦闘といわゆる「特技」を、リアルな「動き」と、すぐに生死を判じられる戦闘で取って代える。この任務は、新人監督、優秀な評論家、有名な脚本家である張徹に委任された（中略）このシリーズの新しい武侠映画は、必ず成功する実験であり、中国と外国のスタイルは違うが、決然として各国のアクション映画に挑戦する！アメリカの西部『カウボーイ』から日本『サムライ』まで、われわれの新しい武侠映画は少しも遜色がない(南国電影 1965:3)。

ここで、以上の宣言を視座とし、邵氏が「カラー武侠世紀」を展開した原因を読み取ることができる。それは、海外市場へ進出する邵氏の野望によるものであろう。1959年、邵氏が発行していた雑誌『南国電影』第17号では、邵氏の発展計画について、下記のように述べられている。

市場の大きさと多寡が、映画の生命に直接に影響を与えるというのは、変わらない定理である。われわれは、北京語映画の水準を高め、東南アジアの市場を勝ち取るだけでなく、さらに国際的な市場（欧米）に進軍すべきである。（中略）近年では、北京語映画の技術的な面では驚くほど速い進歩が見られたが、残念ながら、芸術内容に至っては目覚ましいと言える進歩がなかった(南国電影 1959:46)。

この議論から見ると、1950年代から、邵氏は既に国際市場を開拓することを図っており、さらにこの進出を実現するために、映画の製作技術だけでなく、映画の芸術的な水準も改良すべきことを意識していた。それ故、1960年代に生まれた新派武侠映画は、海外の映画祭あるいはマーケットへの輸出という目的を目指してみずから開発・改良したジャンル映画と言える。

1966 年以後、邵氏は会社の主力商品⁴として、大量の武侠映画を製作した。下記の表 1 には、1966-1972 年の間に上映された邵氏の武侠映画数が示されている。つまり、『辺城三侠』（1966/張徹）は新派武侠映画、及び張徹のカラー武侠映画の初めての作品であり、北京語武侠映画が「現代化」及び「国際化」してゆくプロセスにおける最初の試みとしての影響力があったとも言える。



表 1 1966-1972 年間で上映された邵氏の武侠映画数(羅 2003:110)

以下ではこのような歴史的な背景を踏まえ、『三匹の侍』、『辺城三侠』二つの映画の比較分析を行いたい。分析する目的は、新派武侠映画の「現代化」及び「国際化」のプロセスを明らかにし、さらにこのプロセスにおける日本映画からの影響を明確にすることである。

II. 『三匹の侍』（1964/五社英雄）から『辺城三侠』（1966/張徹）への転換

①オリジナル版とリメイク版についての予備考察

まず、原作の『三匹の侍』についてみていく。『三匹の侍』は、元々1963年から放映された連続テレビ時代劇であった。映画版『三匹の侍』は、第1シリーズ放映終了後に、テレビドラマ版の人気を受けて松竹とさむらいプロの共同制作により、五社英雄監督の演出で映画化されたものであった。香港で上映された記録は管見の限り、残っていないが、DVD版が2002年香港のPanorama会社（鐳射娛樂）によって出版された際のDVDケースには、「映画は、以後香港映画界で流行となった新派武侠映画に甚大な影響を与えた（影片对后来香港影坛流行的新派武侠片有很大影响）」という字が書かれている。ゆえに、『三匹の侍』が新派武侠映画に影響を与えた上で、リメイク『辺城三侠』の製作（公開）が大きく貢献したものと推測される。

また、両者の比較分析に入る前に、この二作の映画の関連性についてもう一度確認してみよう。『中外映画永遠のスーパースター』の記載によれば、『辺城三侠』は日本映画を改編したものである（黄 2010:224）と張徹本人が述べている。同書ではより具体的な出典は提示されていないが、その確実性は他の先行研究から実証することができる。

評論家羅卡は映画の物語構成において、五社英雄の映画を参考した幾つかの点が見られると示した。（羅 2003:110）さらに David Desser は二本の映画の物語における高度な一致性をより明確に指摘した。⁵

だが、David Desser の比較分析の中心は、物語、即ちシナリオについての分析という範囲を超えなかった。そのため、この分析を踏まえ、映画における「ミザンセン」(mise-en-scène)という点に着目し、両者の比較分析を通じて、オリジナル版をリメイクする過程における日本映画からの影響を究明し、さらにこの影響と新派武侠映画の「現代化」及び「国際化」のプロセスとの関連性を探究していく。

②『辺城三侠』からみる「カラー」と「シネスコ」

まず、オリジナル版である『三匹の侍』との差異点として、白黒映画とカラー映画との違いがあげられるだろう。図 1 と図 2 では、『三匹の侍』と『辺城三侠』におけるショットが示されている。



図 1 『三匹の侍』(59:03)

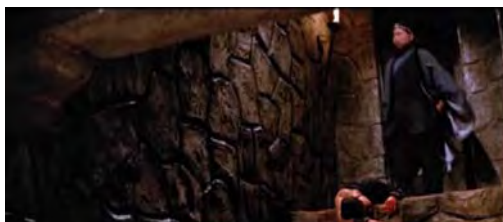


図 2 『辺城三侠』(62:29)

実際に、「カラー武侠世紀」の企画が始まった時期は 1960 年代中期だが、邵氏によって作られたカラー映画の歴史は、1950 年代中期に遡れる。

ここで、かつて邵氏のカメラマンを務めた西本正（1921-1997）という人物の貢献を提示したい。当時、西本の撮影助手として働いていた劉観偉（1949-）によれば、1950 年代、邵氏は、イーストマン・カラー（Eastman Color）⁶ 映画を撮る意欲を持っていたので、元々満洲映画協会のカメラマンであった西本を招き、彼の援助で、邵氏最初のイーストマン・カラー映画が作られた（邱 2012:33）。西本本人によると、1960 年、彼が香港に来たときに撮った映画は李翰祥（リー・ハンシャン、1926-1996）監督の『楊貴妃』（1962）であった。この時期の邵氏の設備について、彼は下記のように述べた。

ところが電力が足りないんですよ、カラーを撮るには、スタジオはそれだけの容量がないわけです。それでもって、ものすごい古いスタジオだから、ライトは古いライトばかりだし。これは現像を日本に出して補正しないといけないから、現像は日本の東洋現像所でやることを僕が指示しました。（西本 2004:111）

西本正の記述によれば、1960 年代初期、カラー映画を撮る際に邵氏のスタッフが直面した苦境、即ち技術・設備の貧困が明らかになる。1960 年から西本正は技術者として邵氏に務め、香港のスタッフにカラーやライティングのやり方を全部教える形になった。

また、西本の指示に沿い、1967年以前、邵氏のカラー映画はすべて日本の東洋現像所で現像していたものであり、長い時間、高額な運送料や保険料がかかっていた。「カラー武俠世紀」の遂行に伴い、このようなやり方の不便さは日々増加しており、従って、邵氏は数名の専門家を日本へ派遣しカラー現像技術を勉強させ、1967年春には邵氏の現像所⁷を発足させた。

もう一つの点については、「シネスコ」の普及が挙げられる。いわゆる「シネスコ」は、元々20世紀フォックス社の登録商標である「シネマスコープ」の略称であり、現在はアナモフィック・レンズ（anamorphic lens）方式⁸ワイドスクリーンを意味する言葉として名詞化しており、一般に普及した画面縦横の比は1:2.35である（岩本/高村 2008:711）。

1950年代から、シネスコの技術は欧米映画の中で活用されたことにより、日本でも1950年代後半から1960年代に流行した。しかし、1963年以前、設備の貧困及び照明技術の不足のために、香港のシネマスコープは技術的に進んでいなかった。⁹当時の中国のカメラマンにはシネスコの実現は不可能と考えられた。よって、西本正は、東宝によって開発された東宝スコープを香港へ持ってきた。彼の指示に従い、『武則天』（1960/李翰祥）という映画が製作され、これは香港での最初のシネスコのカラーで撮った映画である。

邵氏によって導入された「シネスコ」は、「邵氏総芸体弧形闊銀幕（SHAW SCOPE）」と命名され、普及された。1966年「カラー武俠世紀」の最も初期の映画『辺城三俠』では、図3における「邵氏総芸体弧形闊銀幕」のクレジット・タイトルが使われた。その後も、ジャンルを問わず全ての邵氏映画に見られている。図4では、映画『キル・ビル』（Kill Bill、2003）の冒頭で、邵氏映画のクレジット・タイトルと完全に一致している画面が表れ、そこから監督クエンティン・タランティーノが邵氏映画の影響を受けた一面を伺うことができるだろう。



図3 『辺城三俠』（0:11）



図4 『キル・ビル』（0:17）

以上、オリジナル版とリメイク版の差異性について分析を行い、そして1966年まで邵氏で行われた人材の導入、技術の革新や設備の増設などの一連の現代化改革は、リメイク映画『辺城三俠』に、「カラー」映画と「シネスコ」という二つの技術の土台となった要素を貢献したことが明らかとなった。

③「コンテ」と「照明」から見る「国際化」

次に、映画製作過程における革新の視点から、リメイク映画『辺城三侠』における「現代化」について述べていく。設備革新、及び人材導入が行われた一方、香港の監督は、日本映画からもう一つのことを学んだ。それは、コンテを使う映画製作の方法である。いわゆるコンテは「コンティニュイティ（continuity）」の略称であり、映画のシナリオをもとにして、ショットごとに実際の撮影にそくした台詞や動作・撮影法などの細かい指示を書き込んだ撮影台本である。

張徹の回想録で、当時日本で広く使われた制作過程について紹介されている。張徹によれば、映画を撮る際に、もっとも時間をかけるのは照明を設定することである。それ故、日本の監督たちは、一つのシーンを取る時に、まず精確なコンテを作り、さらに光線に従い、コンテにおける第一、三、五、七、九番の順番で撮影を行った。同じ角度の全てのショットを撮った後、カメラや照明の方向を調整して第二、四、六、八、十番のショットを撮り始める。¹⁰そして、香港のプロデューサーや監督たちは、殆ど日本映画に学び、同じくコンテに工夫をし、小規模のセットを用いて照明設定の時間を短くし、光線に従い最後まで撮影する方法を使った(張 2002:176)。

ここで、『辺城三侠』におけるコンテの活用を明らかにするために、映画から一つの具体例を挙げてみよう。前述したように、二本の映画の物語構造での一致性は高いと言える。二本の映画では、同じく「救出」というシーンがあり、地下牢に入った女中桜（レイリュウ）は、柴（盧方）を解放するために守備と戦い、鍵を柴（盧方）に渡そうとするプロットが描かれている。この二つのシーンをショットで比較・整理した結果、『辺城三侠』における構図及び照明などの点で、オリジナル版を高度に模倣する一面を伺うことができる。例えば、『三匹の侍』の「救出」におけるショット 10（図 5）は、『辺城三侠』の「救出」におけるショット 33（図 6）のカメラ角度及びフレーミングとほぼ一致していると言えるだろう。



図 5 『三匹の侍』のショット 10（58:50）



図 6 『辺城三侠』のショット 33（62:09）

次に、照明の一致である。例として、『三匹の侍』のショット 9（図 7）と『辺城三侠』のショット 28（図 8）、30、35、37 が挙げられるだろう。原作の白黒と違い、『辺城三侠』はカラー映画で撮られているが、人物の顔に映されている影とハイライトから見ると、照明の位置はほぼ同じであることが分かる。他には、『三匹の侍』のショット 8 と『辺城三侠』のショット 26、34 から、同様の照明設定が利用されている事が見えるだろう。



図7 『三匹の侍』のショット9 (58:35)



図8 『辺城三侠』のショット28 (62:12)

表1では、両版において、カメラ角度やフレーミングが近似しているショットの統計結果が示されている。これによって、『三匹の侍』の「救出」シーンにおける12個のショットの中で、8個のクローズアップのショットが、『辺城三侠』によって、同じカメラ・アングルやフレーミングでリメイクされたことが分かる。

表2 両版における近似しているショットの統計結果 (F. S. : フル・ショット M. S. : ミディアム・ショット M-C. U. : ミディアム・クローズアップ C. U. : クローズアップ → : ショット内のフレーミング 斜体なし : 図6-9のショット)

『三匹の侍』の「救出」(57:08-59:02)		『辺城三侠』における「救出」(60:08-62:27)	
ショット番号—内容	構図	ショット番号—内容	構図
1-桜は牢屋に入り、監禁された柴と話し合う。	M. S.	対応なし	
2-桜は鍵を探す。	M. S.	対応なし	
3-守備が来て、桜とけんかする。	M. S. → M-C. U.	対応なし	
4-二人が倒れ、鍵が落ちた。	M-C. U. → C. U	19-鍵が落ちた。	<u>C. U.</u>
5-柴の手のクローズアップ。	C. U	25-落ちた鍵とそれを取ろうとする盧方の手。 27-同上。	C. U.
6-桜は守備を倒したが、彼女も瀕死の守備によって重傷を受けた。	M-C. U.	対応なし	
7-桜は柴に近づいていく。	M. S.	31-鍵を取ろうとする二人がフル・ショットで現れている。 32-同上。	F. S.
8-柴の表情。	C. U.	26-努力している盧方の表情。 34-盧方の表情。	C. U.
9-桜の表情。	C. U.	28-レイリュウの苦しそうな表情。 30-同上。 35-同上。 37-レイリュウが死ぬ。	C. U.
10-鍵に近づいていく二人の手。	C. U	33-鍵に近づいていく二人の手。	C. U.
11-守備が警報ベルを鳴らす。	M-C. U.	対応なし	
12-柴の手が鍵を掴む。 鍵を取った柴が牢屋の鍵を開けた。	C. U→ M-C. U.	36-盧方の手が鍵を掴む。 38-鍵を持っている盧方が牢屋の鍵を開けた。	C. U. M. S.

この考察によって、『辺城三侠』をリメイクする過程において、オリジナル作を過度に模倣し、ある意味では「コピー」の一面を読み取ることが出来る一方、完成度の高いオリジナル作を一つ一つショットでリメイクするために、精確なコンテ、照明の設定及びセットの準備を工夫することが必要になった一面も見えるだろう。

日本の映画制作方法を学ぶことの影響として、張徹は香港映画における「映画テンポ」の加速として、「本来の中国語映画におけるショット数は二、三百個に過ぎなかったが、日本の製作法を利用したからこそ、同じ時間の中で七、八百、さらに千個のショットを撮ることも可能になった。これは、大きな進歩とも言えるだろう」と指摘した(張 2002:176)。つまり、日本から映画製作方法を導入したことを通じて、香港北京語映画の製作方法は、革新され、製作水準も日本映画に近くなったと考えられる。

終わりに

本稿は、まず「カラー武俠世紀宣言」に即し、リメイク映画『辺城三侠』が誕生した歴史的なコンテキストを明らかにした。次に、カラー武俠映画『辺城三侠』と原作である『三匹の侍』を取り上げ、ミザンセンの視点から比較分析を行った。そのことによって、明らかになるのは、当時、日本映画の内容だけではなく、日本映画産業における先進的な設備・技術・製作方法まで学んだということである。それらの映画の内容面で生じてきた改良も、日本映画業界との交流によって実現された邵氏の現代化改革の一環に属しており、さらにこれらの日本映画からの影響に基づいて、香港の新派武俠映画の製作水準が高くなり、映画内容面での「国際化」が始まったことが分かった。

60年代末期に入ると、邵氏映画を上映する映画館は大幅に増えたばかりか、日本映画、とくにチャンバラ映画の東南アジアの市場も改良した香港武俠映画によって取って代わられることになった。70年代から、双方の立場の逆転はますます顕在化し、香港の武俠映画も日本へ輸入された(邱淑婷 2006:291)。1971年胡金銓(キン・フー、1932-1997)監督の『俠女』(1971)が、カンヌ国際映画祭高等技術院賞を受賞し、香港の武俠映画は、ついに世界的に注目を浴びた。これらの成果をみる限り、現代化改革を試みた邵氏の新派武俠映画は、国際市場へ進出する宿願を達成し、「国際化」の道を進んでいったと言えるだろう。

註

1 邱淑婷(2006)は1950年代から、香港の北京語映画会社の代表になった邵氏兄弟有限公司は日本映画業界との合作を押し進め、人材の導入、ジャンルの改良、技術の革新と設備増設などによって、大規模な現代化改革を行ったことを指摘し、特に新派武俠映画は「まさに現代化を實行へ邁進した一つの転換期に違いない」と論じた。David Desser(2015)は香港映画のグローバル化に関して考察をおこない、1970年代から香港映画が世界市場で商業的な成功を収めたのは、当時の世界では

なじみが薄かったが、長い歴史と中国的な特徴を兼備する武侠映画というジャンル映画の成し遂げたものであったという見解を述べた。

- 2 中国語の原文では「彩色武侠世紀」である。筆者訳、以下も同じ。
- 3 1941年には、太平洋戦争の勃発と共に上海共同租界、香港は日本軍に接収された。
- 4 それ以前主流となったのは黄梅調映画（中国オペラ）及び宮廷映画であった。羅カ「邵氏カラー武侠映画世紀の縁起と発展」『邵氏電影初探』（香港電影資料館、2003）、105頁参照。
- 5 David Desser の考察結論を要約した結果は、以下のようになる。
 - A) 映画名の関連性がある。
 - B) 人物の外形における異動点が指摘された。
 - C) 基本のシナリオ、人物関係、重要な道具（請願書）の一致性が高いと指摘された。
 - D) 「古典的ハリウッド映画」の三幕構成によって両者の基本構造、物語の時間の長さが対照された。二本の映画における大きな差異点は第3幕のクライマックスにあり、さらにこのクライマックスにおける改編は、作品のテーマの変化をもたらしていることが指摘された（2015:168-184）。
- 6 イーストマン・カラー（Eastman Color）は写真フィルム会社、イーストマン・コダック（Eastman Kodak Co.）によって発明・販売されていた映画用の一本巻のネガ・カラーフィルムである。1950年代半ば以後、主流となっている。
- 7 中国語の名は「邵氏彩色沖印中心」である。
- 8 アナモフィック・レンズ方式、即ちアナモフィック・レンズ（anamorphic lens）を使って1:2.35の比率を得るワイドスクリーン・サイズである。
- 9 西本正によれば、「シネスコ」撮影を行う際に、スコープの精度を追求するために、ライトの強い光量が必要になる。西本正、山田宏一、山根貞男『香港への道：中川信夫からブルース・リーへ』（筑摩書房、2004）、116頁参照。
- 10 ここで、ショットを偶数・奇数で分けた作業方法が使用された原因は、おそらく切り替えるショットに対応するためだろう。

引用文献リスト

岩本憲児/高村倉太郎監修『世界映画大事典』（日本図書センター、2008）、711。

邱淑婷『香港・日本映画交流史：アジア映画ネットワークのルーツを探る』（東京大学出版会 2006）、291。

西本正/山田宏一/山根貞男『香港への道：中川信夫からブルース・リーへ』（筑摩書房、2004）、111。

黄仁「武侠映画を変貌させる監督—張徹」『中外電影永遠的巨星（中外映画永遠のスーパースター）』（秀威出版、2010）、
224。

羅卡「邵氏「彩色武侠世紀」的渊源与発展（邵氏カラー武侠映画世紀の縁起と発展）」『邵氏電影初探』（香港電影資料館、
2003）、105-110。

張徹「源泉編」『張徹回憶錄・影評集』（香港電影資料館、2002）。

南国電影画報社『南国電影』。(17) 1959年第7月号、46。

——『南国電影』(92) 1965年10月号、3。

邱淑婷「劉觀偉」『港日影人口述歴史：化敵為友（敵から友達まで——香港の映画業者が口述した歴史）』（香港大学出版会、2012）、33。

David Desser, "Globalizing Hong Kong Cinema Through Japan", *A Companion to Hong Kong Cinema*,
in Esther M. K., Cheung Gina Marchetti, Esther C. M. Yau, eds. (John Wiley & Sons, 2015), 168-
184.

『キル・ビル』（クエンティン・タランティーノ監督、MIRAMAX FILM2003年）ジェネオン・ユニバーサル、2012。

『三匹の侍』（五社秀雄監督、松竹1964年）松竹ホームビデオ、2003。

『辺城三侠』（張徹監督、邵氏兄弟有限公司1966年）香港：天映娛樂：洲立影視有限公司、2003。

●「女教師 島崎雪子」の変容——戦後日本映画『青い山脈』5作(1949年版、1957年版、1963年版、1975年版、1988年版)の分析から

杉本和子 (すぎもとかずこ、大阪府立大学大学院人間社会学研究科博士後期課程)

はじめに

1949年に公開された今井正監督の『青い山脈』は興業的に大成功をおさめ、¹原節子が演じた「女教師 島崎」の表象は「戦後民主主義」における女性解放理念の象徴的存在として高い評価を得る。そして「戦後民主主義」体制を否定する右傾反動化した政治情勢の出現するたびに、映画『青い山脈』1949年版を戦後民主主義の象徴として肯定的に懐かしむ言説²が登場してきた。しかし、ノスタルジックな再評価だけでよいのか？今こそスマートな統治方法としての「民主的なもの」の限界についてのジェンダーの視点からの検証も必要なのではないか。これが私の問題意識である。

『青い山脈』(藤本プロ・東宝 1949)の反響を受けて、その後も1988年まで4回にわたってリメイクがくりかえされた。1949年から1988年までの期間に戦後日本映画において『青い山脈』五作の「女教師 島崎」像はどのように変化したのか。またその表象変化の背景にはどのようなジェンダーの構造が存在するのか。このような研究設問にもとづき、戦後日本映画という媒体の中で女性解放という民主主義の理念が身近で模倣可能なロールモデルとして消化されていく過程を検証し、戦後民主主義が内包していたジェンダー非対称性を探究することを目的とする。

映画『青い山脈』5作を分析テキストとして選んだ理由は、インテリ層の支持や海外での映画賞を狙う芸術的な作家性の強い作品ではなく、興行成績を上げるために作られた娯楽作品であり、五回のリメイクによる映画化がなされるほど大衆のニーズに対応したものである。そこには当時の観客が「民主的なもの」と受けとめたものは何かを知るには適した表象があると考えた。

先行研究については、まず1949年版に関するものとして波多野(1975)「体験史としての戦後映画3 戦後民主主義映画—その成熟と退廃」や大島(1975)『体験的戦後映像論』³、西尾(1997)「『青い山脈』再考」などがある。波多野や大島は70年代のラディカルな問題意識の追求し、西尾は90年代の歴史修正主義という全く異なる立場から、この映画を批判している。

次に1949版と1963版の比較に関するものとしては関川(1988)「映画館にいる戦後4 吉永小百合という『物語』37 お伽噺としての『青い山脈』」、また、1949版と1963版と1988年版の比較に関するものとしては、千葉(2014)「石坂洋次郎映画はいかに『民主主義』をく消化したか—『青い山脈』の系譜・試論」や同じく千葉の(2015)「『民主主義』のリメイク/リモデル—1950年代以降における石坂洋次郎映画の変容」がある。リメイク版との比較研究では、関川のノスタルジックな肯定派に対

するアイロニカルな視点、千葉の西尾に対する反論としての1949年版からの「民主主義」の日本的消化の過程、1950年代を境に次第にリメイクの内容がマッチョになっていくというジェンダーの視点による指摘も見受けられる。

これらの先行研究を踏まえた上で、本発表ではこれまで入手困難なため論じられてこなかった1957年版と1975年版を探し出し追加することで、⁴ 5作すべてをテキストとすることが出来たため、より丁寧に時代の流れを検証することが可能となった。また、研究手法においては先行研究におけるようにシナリオのプロットの変化を比較するのではなく、「女教師 島崎雪子」の表象の変化をキャスティングイメージ、カメラワーク、プロポーズシーンの構図など映画の独自性に着目して分析する。そして、男性の登場人物の分析（千葉2015）ではなく、「女教師 島崎」の表象分析をもとにジェンダーの観点から考察する。

本発表ではまず映画『青い山脈』5作の概要と製作背景からそのリメイクの軌跡をたどる。次に5作における「女教師 島崎」の表象をカメラワーク、キャスティングイメージ、プロポーズシーンの構図などの差異を分析する。そして、これらの分析結果の背後にあるジェンダーの構造と「民主的なもの」として表象された「女教師」像の役割について考察する。おわりに「民主的なもの」が戦後の日本で果たした役割と今後の課題について提示する。

I. 映画『青い山脈』5作の概要と製作背景

映画『青い山脈』五作には、戦後日本の四十年間の社会背景の推移のなかでの日本映画界の状況を反映した映画会社、監督などの制作側の意図が作用している。映画雑誌などの広告媒体からの作品情報をもとに映画『青い山脈』五作のそれぞれの時代の映画会社、監督などの制作側の意図を次のように読み取ることが出来る。

1949年版では戦前からの大スター原節子主演でありながらGHQの検閲に適う民主主義啓発映画、1957年版では人気歌手雪村いずみと東宝ニューフェイス宝田明、新人司葉子と総天然色キネマスコープなどの話題性による集客力を狙った娯楽大作、1963年版では吉永小百合・浜田光男の人気コンビによる日活青春路線ヒット作をめざしていた。1975年版では山口百恵の相手役だった三浦友和を単体として売り出すための企画であり、1988年版は映画界の衰退を受けてテレビドラマで売れっ子になった館ひろしを目玉に当初から映画館での公開後のビデオ化を狙ったものであった。

このような映画『青い山脈』五作における基本的な作品情報をまとめたものが次の表1である。

表 1 映画『青い山脈』五作の作品情報比較表

公開年	1949年	1957年	1963年	1975年	1988年
タイトル	『青い山脈 (新子の巻)』 『続 青い山脈 (雪子の巻)』	『青い山脈 新子の巻』 『続 青い山脈 雪子の巻』	『青い山脈』	『青い山脈』	『青い山脈'88』
製作	東宝・藤本プロ	東宝	日活	東宝	キネマ東京・ ビデオ東京
監督	今井正	松林宗恵	西河克己	河崎義祐	斎藤耕一
「女教師 島崎」 を演じた女優	原節子	司葉子	芦川いづみ	中野良子	柏原芳恵
「女教師 島崎」の位置・クレジットでの登場順	主役 最初に登場	前編では脇役 3番目 後編では主役 最初に登場	脇役 校医沼田と並んでラスト	脇役 校医沼田の後のラスト	脇役 校医沼田、 女生徒新子に次ぐ3番目
時代背景	G H Qによるレトリック 国鉄3大事件 朝鮮戦争、 警察予備隊 発足	売春防止法施行 ジラード事件 砂川闘争 経済白書 「もはや戦後ではない」	第2次池田内閣所得倍増計画 集団就職 「金の卵」	ベトナム戦争 終結 国際婦人年 オイルショック	東西冷戦終焉 バブル景気
映画界の情勢	東宝争議 G H Q検閲下の民主主義の啓発 日本映画 第1黄金期	G H Q検閲解除 時代劇、戦争回顧映画全盛 日本映画 第2黄金期	テレビの普及により映画 観客動員数 全盛期の半減 日活青春路線 ヒット	映画界衰退 大手5社によるスタジオシステム崩壊 A T Gや日活 ロマンポルノ全盛	映画館閉館続出 フィルム映像のビデオ化を目的として テレビ局広告代理店、大手出版社が参入
時代設定	1949年	1957年	1963年	1949年	1988年
ロケ地	静岡県 下田市	岐阜県中津川市 恵那市	滋賀県彦根市	長野県上田市	青森県弘前市

II. キャスティングイメージによる変化

映画において、作品以前に俳優の容姿や身体が担っていたイメージとキャスティングの関係を史的文脈の中でとらえておくことは重要である。映画製作者は世間に流通しているイメージをふまえて女優を起用するし、それによって役柄の位置づけも変わってくる。そこでまず、映画のクレジットタイトルにおけるキャストの登場順やポスターの構図の分析から、「女教師 島崎」という役柄がどのように位置づけられていたかをたどってみよう。そして、キャスティングイメージによって提示された「女教師」像の変化を明らかにしていきたい。

1949年版は『青い山脈』『続青い山脈』（前後篇）というタイトルで二作に分けて公開された。原節子演じる「女教師 島崎」はクレジットタイトルにおいては最初に登場し、ポスターにおいても中央に位置し圧倒的な強調がなされている。つまり彼女は主役として位置付けられている。

1957年版も『青い山脈 新子の巻』『続青い山脈 雪子の巻』というタイトルで二作に分けて公開された。ポスターにおいては司葉子と雪村いづみがほぼ同等の扱いである。しかし、クレジットタイトルでは順番が変わり、前編では雪村いづみがいた主役の座は後編では司葉子が取って代わっていることがわかる。

1963年版は『青い山脈』というタイトル、今まで2作に分けられていたものが一つになっている。クレジットタイトルでは「新子」役の吉永小百合「六助」役の浜田光男という青春コンビが最初に登場し主役であることがわかる。ポスターでも圧倒的に吉永小百合が強調されている。クレジットタイトルでは「島崎」役の芦川いづみは「沼田」役の二谷英明と並列にラストに登場することから、脇役を固める実力は重視されていることが分かる。

1975年版は『青い山脈』というタイトルで東宝製作、ホリプロ、サンミュージック提携製作された。山口百恵出演の「花の高2トリオ初恋時代」と併映されたので、三浦友和がポスターでも大きく取り上げられている。ここでも1963年版同様若者が主で大人は脇を固めているが、ラストクレジットでは中野良子が村野武範より後ろであることから、準主役的な重視された位置づけであることが分かる。

1988年版は『青い山脈'88』というタイトルで（キネマ東京=ビデオ東京製作、松竹配給）で公開された。館ひろしが演じる「沼田」が主役として位置付けられ、ポスターでも大きく取り上げられている。ここでは「島崎」は館ひろしを引き立てる相手役の存在であるが、クレジットでの登場順は女生徒新子に次ぐ3番目であることから、「島崎」の位置づけは前作より位置づけは下がったと考えられる。

「女教師 島崎雪子」を演じる女優は1949年版の知性科学性で近代女性を象徴する憧れの聖女原節子から1957年版では地方の旧家出身の東京でスカウトされた短大卒の社長秘書司葉子へ、そして1963年版ではお嫁さんにしたい可憐な清纯派日活看板スター 芦川いづみへと変わっていく。その後、1975年版では大ヒットしたNHKTVドラマ『天下御免』の自立したヒロイン役で好評だった中野良子、ついに1988年版ではアイドル歌手出身で女優への転身した柏原芳江へとうつっていく。

それにしなだて彼女らが演じる「女教師 島崎雪子」のイメージは戦後民主主義の旗手、憧れの自由の女神から高嶺の花近寄りたいたい嬢様にしたい清楚なサポーター、生意気だがコケテッシュで自立をめざす女、男に傷つけられた過去を持つ感情ケア教育労働者へと変遷する。

III. カメラワークの差異 — 出演時間とクローズアップ時間

まずカメラワークに着目して、五作それぞれの総上映時間と「女教師 島崎」の出演時間の計測を試みた。そのデータによる棒グラフが次の図 1 である。

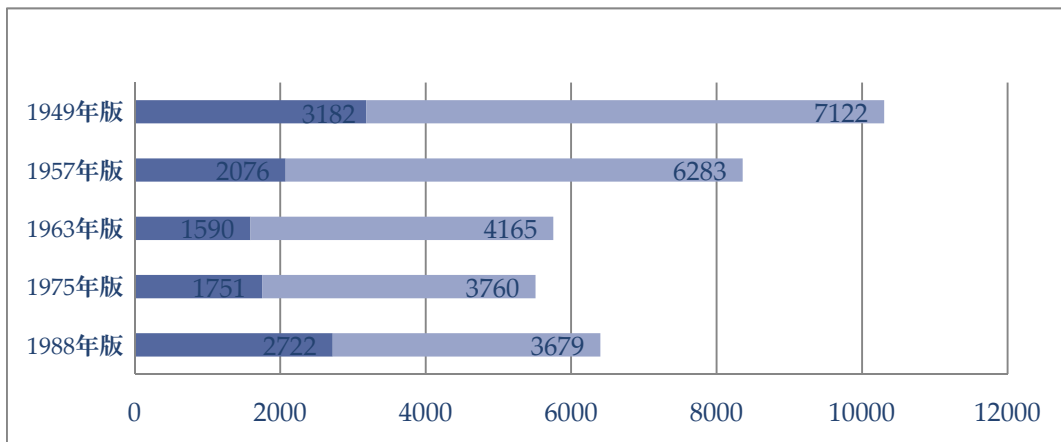


図 1 総上映時間と「女教師 島崎」の出演時間 (単位 秒)

次に「女教師 島崎」の出演時間におけるクローズアップ⁵時間を計測した。そのデータによる棒グラフが図 2 である。

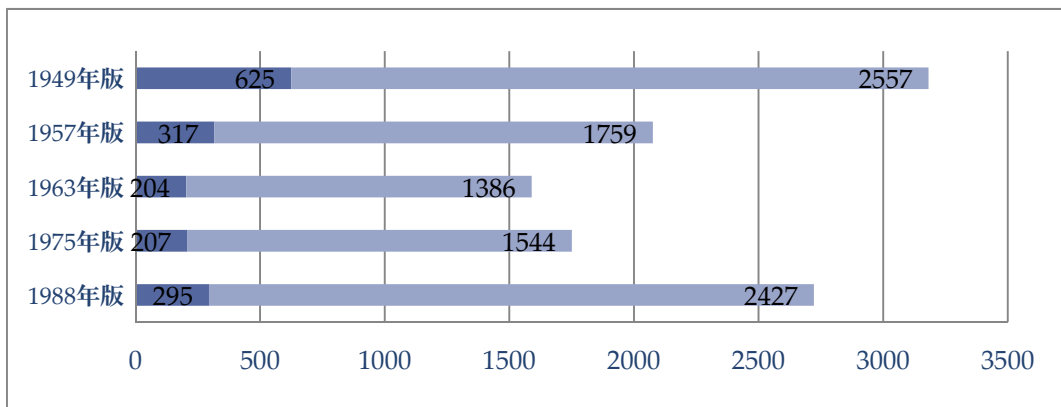


図 2 「女教師 島崎」の出演時間における顔面のクローズアップ時間 (単位 秒)

そこで図 1 と図 2 の比率の相関関係を折れ線グラフで表したのが図 3 である。

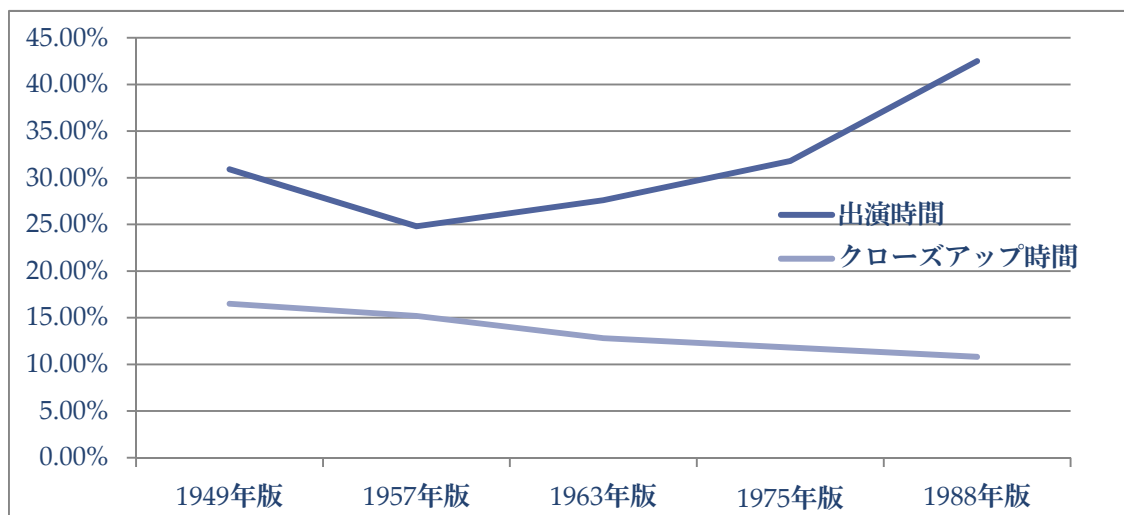


図3「女教師 島崎」の出演時間とクローズアップになる時間の比率の変化

「女教師 島崎雪子」のクローズアップの割合は時代が下ると順次減少していき、総出演時間は1957年版ではいったん減少するが、その後再び増加し、1988年版では1949年版をはるかにしのぐ。この結果は「女教師 島崎雪子」はヒロインとしての主役の座を退くが、脇を固める日常的な存在として扱われていくことを示し、エリート専門職の「名誉男性」としての手の届かぬ憧れの存在から生徒と対等な関係を持つことをめざす資格をもつ教育労働者として日常的な存在と変容したことを示す。これは女性の大学進学率の上昇による教職保持者の増加と対応していると考えられる。

IV. プロポーズシーンの比較

次にこの映画のラストのクライマックスであるプロポーズシーンを分析していく。本発表では絵画作品における構図分析理論を援用し、構図の位置関係から登場人物の権力関係を読み取ることとする。

1949年版においては海を望む高台で左最上位に位置する女教師「島崎」が、下からの若者の憧れのまなざしを受けながら右端の校医「沼田」から求婚され承諾するという構図であり、力関係は島崎 > 沼田 > 女生徒 > 男子学生となる。「島崎」の左から右の視線は主役としての地位を、画面の中央から右側にいる男性たちは防御を、左側にいる女性たちは挑戦を意味する構図である。

(図1参照)



図 1

1957年版では右下位からの「沼田」のプロポーズはカメラのレンズ越しにおこなわれ、レンズ越しのコミュニケーションは、撮影者＝主体>被写体＝客体の力関係を反映しており「沼田」>「島崎」である。

しかし、学生とともに右の高台に座る「島崎」はカメラを通した被写体として「沼田」のまなざしを受容し、承諾するという構図なので、力関係は中央にいる島崎>男子学生＝女子学生<彼らを写真に撮る沼田となる。上手から下手への視線の「沼田」は防御の姿勢を、下手から上手への視線は「島崎」や学生たちの視線は上昇を意味している。周囲からの祝福と尊重を象徴するかのように「島崎」は中央に位置する。(図2参照)



図 2

1963年版では沼田から島崎へのプロポーズを上から見降ろす若者たち、右に位置する「島崎」の目線は「沼田」へ、「沼田」の目線は若者へと向けられている構図なので力関係は男子学生>女生徒>沼田>島崎となる。上手の「島崎」と男子学生对下手の「沼田」と女子学生との関係は防御と挑戦を意味している。(図3参照)



図 3

1975年版では左端で立ってリングをかじりながら背中を向けてプロポーズする「沼田」、右の高台に座る「島崎」はかじっていた赤いリングを投げるように指示し、自らもかじって投げ返す。承諾の返事はせず、この動作を繰り返し森へ消えるという構図で沼田<男子学生=女生徒=島崎と読み取れる。(図4参照)



図4

1988年版ではプロポーズシーンはないので「教師を辞めたい」といった「島崎」を「沼田」がと諭し励ますシーンを代用する。右上位の「沼田」はから左下位の「島崎」を見降ろし、傍観する男子学生六助の視線は「沼田」へ、女子高生「新子」の視線は六助に向かっている。「島崎」は下を向き、腕を組み防御の姿勢の構図となり、力関係は沼田>男子学生>女生徒>島崎となる。沼田の左上から右下への視線は威圧を意味している。「島崎」の腕組みのポーズは防御の姿勢と読みとれるが、「沼田」の視線がそこに向かってることからバストを強調するポーズと読み取れることも可能である。そこには異性愛男性の性的欲望の対象とされた「女教師」へのまなざしが潜んでいる。(図5参照)



図5

V. 考察

1949年版においては原節子の「島崎雪子」は当時の占領者に対する逆転の表象であり、最終的にはジェンダーによるヒエラルキーに服従することにより男性観客の被占領者としての屈辱感を払拭する役割をはたす。彼女は西洋的で近代的な身体や容姿を持ち、戦前から演じていた優等生的な役柄によって知性、科学性といった性格面での条件も満たしていた。原作者の石坂洋次郎は、この映画のキャスティングには大変満足し、原節子の「日本人の概念を遥かに超えたクローズアップのフランス的な美しさ」(石坂

洋次郎 1949) を讃えている。当時の日本人にとってフランスはアメリカより伝統があり文化水準の高い国のイメージがあり、原節子は、敗戦により占領軍であるアメリカに抱いていた日本人男性の劣等感を払拭してくれる存在であった。そこには、近代的な容姿をもつ「新しい女性」さえ最終的には従えてしまうほど価値のある日本の男性（ただし医者などのエリートに限られるが）というメッセージが潜伏しており、「女教師」の権威が「名誉男性」扱いされればされるほど、その女性を妻とすることの出来る男性の価値は上昇するというトリックがある。

1957年版においては司葉子の「島崎雪子」は性規範（婚前の処女性厳守）の優等生として上品で近づきたい良家のお嬢様が男性の憧れとなることを示し、女性の観客を保守的なものへと回帰させるエージェントの役割をはたす。カメラのファインダーを通じたプロポーズは「性的な身体」を担保としながらも、簡単に自己の内面を開示せず、結婚まで距離を保つ「賢い」女性との関係を暗示する。そこには「女教師」という資格は性規範への保守性を保障し女性の結婚市場における付加価値を上げるという意味作用が読みとれる。

1963年版では芦川いずみの「島崎雪子」に若者に許された自由はなくもはや主役ではなく男性や若者のサポーターとして脇役でしかない。それは、ロマンチック・ラブ・イデオロギーによる恋愛結婚に憧れる結婚適齢期の女性に婚前の処女性だけでなくジェンダー・ステロタイプを主体的に内面化させる役割をはたす。なぜならそこには高度経済成長期の日本において実現した専業主婦の大衆化を反映し、「稼ぎ手の夫の内助の功を果たすのが妻」というメッセージを内包されているからである。「女教師」という職業は「女らしく家事と両立できる仕事」として職場でも家庭でも性的役割分業を担うという構造をしめす。

1975年版では中野良子の演じる「島崎雪子」は自立した自我を持つ女性である。1949年版のイメージを復活させながらも「名誉男性」的のエリートにとどまらず、より民主的に生徒との対等な関係を提示する役割をもつ。そしてセクシュアリティの象徴としてのリングは国際婦人年や第二波フェミニズム運動を背景とした世相を意識し、婚姻前の処女性という性規範からの解放、⁶女性自身の主体的な「性的な身体」の提示を表現していると受け取れる。しかしここでは「女教師」は従来の婚前の性規範を打破する存在として期待され、「性の解放」が女性の解放を象徴するかのようにつまみ食いされて捉えられている。女性解放運動の理念が、男性にとって都合の良い解釈としての「性の解放」となってしまった。この後、「女教師」像が性的欲望の対象としてメディアで商品化⁷されていく。

1988年版において柏原芳江の「島崎雪子」は孤独な寂しい独身女性であり、『ミスター・グッドバーを探して』や『ミスプロディの青春』など欧米の映画における「女教師」の表象に見られるステロタイプを喚起する。それは異性愛男性の性的欲望の対象としての役割であり「性的身体」は市場商品化され、強姦神話を正当化するものでもある。そして、そこには「女教師」に「献身」や「寛容」などという特性に基づく感情労働を要求するという新しいジェンダー規範が生じている。「島崎」はもはや、エリート意識や結婚への幻想を持たず、感情ケア労働者として働き続ける地味な存在として表象される。この映画における「女教師」像は、テレビのトレンドドラマ

などで華やかな存在としてもはやされていく企業におけるキャリアウーマンの表象とは対照的である。家庭でのジェンダー役割を果たすために先進的に権利を勝ち取ってきた女性教員が男女雇用機会均等法施行後のバブル経済の中で組合運動の失速とともに分断され孤立していく現実を反映したものであるともいえる。

この映画では「女教師 島崎」はついに憧れのロールモデルを観客に提示できなくなり、もはや「民主的なもの」としてジェンダー非対称な構造をカムフラージュする力を失った。そこには「女教師」としての資格や規範が通用しないジェンダー不平等な現実がむき出しになっている。この後、映画『青い山脈』はリメイクされることはなかった。

おわりに

映画『青い山脈』がリメイクを繰り返しながら提示した「民主的なもの」としての「女教師」像は、戦後日本における男女平等の理念を政治形態としてではなく情緒的な理解へと消化していく装置として機能した。その背後には戦後日本社会における資本主義的家父長制が巧妙に姿を変えて存在していたが、現状との軋轢や自己との葛藤が生じないため、観客に抵抗なく受け入れられ、かえって戦後日本社会が内包していたジェンダー非対称な構造を維持する役割を果たした。しかし、1988年にたって、もはや「女教師」は「民主的なもの」としてジェンダー非対称な現実をカムフラージュする力を失い、性的欲望の対象としてむき出しのジェンダー不平等な現実を象徴する存在となった。

映画「青い山脈」がリメイクされなくなった1990年以降、世界的なフェミニズム運動の流れを受けて、日本の戦後社会のジェンダー非対称な構造は国際的課題ともなり、遅ればせながら男女共同参画基本法など男女平等の理念を法制化したシステムが作られていく。

しかし、日本では今もジェンダー平等な社会を目指すという理念が情緒的に消化される装置は作動し続けている。つまり、かつての「女教師」にかわって、企業における女性エリートが新たなロールモデルとして提示されているからである。現状との軋轢や自己との葛藤を必要としない「女性活躍」という名の新たなイメージは、女と男のそして女々格差による分断の現実を隠蔽する役割も果たしている。それはまた、経済戦略や国民管理のための女性エージェントを生み出す可能性を含んでいる。

戦後民主主義を建前とした「民主的なもの」が剥離して国家支配の本音が露出する昨今の日本の政治情勢の中、新たな半歩先行くロールモデルの出現に惑わされ、再び国家のエージェントの役割を担ってしまうことのないよう、その背後に潜む構造を読み解く力が必要であると考えます。

質疑応答

Q1 プロポーズシーンの分析で権力関係の判断に美術における絵画作品の構図の分析基準を用いておられたが、その方程式はどんなものか。果たしてそれは映画に適用できるのか。

A1 主に西洋絵画の構図の分析から画面の上下左右、中心と周辺などの位置関係や方向性から生じる意味の読み取りとして考えている。私は美術の専門教育をうける中で自然な形で身に着けてきて当たり前のものとして捉えてきたが、動く映像の意味するところを捉えるということでは、さらに複数の構図の分析や登場人物の移動の意味を考慮に入れる必要があるかもしれない。ご指摘ありがとうございます。

Q2 先行研究の紹介で『白昼の通り魔』(1966)では原節子の「女教師 島崎」のパロディとしてレイプされる「中学校女教師」を小山明子に演じさせた大島渚についての言及があったが、『青い山脈』の主題歌の替え歌によく知られた猥歌がある。それも『日本春歌考』(1967)へとつながっているのではないか？

A2 その歌の存在は猥歌としてポピュラーなものなので知っていたが、『日本春歌考』との関連にまでは気付いていなかった。前回の発表で取り上げた木下恵介の『女の園』(1954)と大島渚の関係もつながりが深く、大島の『青い山脈』の「女教師」パロディの強姦は田中登の日活romanポルノ『女教師』(1977)へと継承されていくという流れは把握していたつもりだったが、そこまでは思い至らなかった。今後の研究の展開につながるご示唆をいただきありがとうございます。

註

1 「先行していた主題歌の人気も相まって、前篇・後篇で公開されるや、二週間で 500 万人が観るといふ驚異的な動員数を見せた。それはまさに戦後映画界の事件であった」(四方田犬彦 2011 : 211)

2 戦後の政治情勢が右傾化反動化した際、『青い山脈』1949 年版を戦後民主主義の象徴として肯定的に捉え、その復活を望む言説としてはつぎのようなものが登場する。

・「戦後は、野球とアメリカ映画と民主主義とともにやってきた、というのが定説のようであるが、ぼくの場合はこれに『青い山脈』を加えなければならない」(井上ひさし 2003)

・「私は『青い山脈』という映画によって性について考える初めての機会を与えられたことに間違いはなかった。(中略)主題歌が倫理の『古い上着』に別れを告げて、性の自由の山脈を渡った頃、遅れていた政治解放の方は、まだ首相が労働運動指導者を『不逞の輩』と呼び、ゼネストが GHQ の介入で中止させられていた。『急がばまわれ！』『選ぶなら近道を！』それが現代人を解放するための戦略というものではないでしょうか」(寺山修司 1973)

- ・「この映画のラストシーンにおいて「民主主義」は戦後社会の最も美しい理念になった」（川本三郎 1993）
 - ・「これからは変なおじさんが威張るのではなく、女も自分の生き方を自ら決めることのできる時代になったのだと感じた」（高野悦子 2008）
 - ・「この作品の描く『民主主義の未来図』に胸をときめかせた人々が自由、平等、平和、民主主義の理想をひたすら求め、反公害、環境保護、消費者運動の担い手となって行った」（高山智 2009）
 - ・井上ひさしの言説を引用し、『青い山脈』を草の根革新思想のイデオログとして位置づける。（竹内洋 2011）
 - ・「『青い山脈』には若い女性の先生がおかしいと思うことはおかしいと言いつそれを後押ししてくれる論理がある。すなわちそれが民主主義に他ならない」（廣岡守穂 2014）
 - ・「『青い山脈』の「父兄理事会」のシーンを観ながら、自分が（障害者受験生の合格に反対する）市立尼崎高校の育友会役員会に呼び出されたあの時を思い出していた。教育は国や学校や家族のためにあるのではない個々人を生かすためにあるのである。そして平和で民主的な「青い山脈」をつくるのである」（藤原史郎 2016）
- 3 原作の新聞小説を読んでいる時は、性の解放感にわくわくしたが、映画はきれいごとで失望した。原節子の演じる「女教師 島崎雪子」は「戦後民主主義」の欺瞞性や限界の象徴であり、自作『白昼の通り魔』（1966）では彼女のパロディとして小山明子にレイプされる「中学校女教師」を演じさせた。（大島渚 1975）
- 4 国立近代美術館フィルムセンターにもない希少なものであったが、谷口浩之氏のご厚意によりお借りすることが出来た。ご協力に心より感謝したい。
- 5 「ショット・サイズのひとつで顔の大きさに被写体を画面内に捉える技法を示す撮影用語。人物の目や口、手足の先などを極端なアップはエクストリーム・クローズアップとされ、区別される。映画黎明期にはショット・サイズ概念がなく、主にロングショットで撮影されていたが、D・W・グリフィスが手法として概念を確立させたとされている。被写体の印象や心理表現の強調がなされる効果がある」『現代映画用語事典』：70（山下慧・井上健一・松崎健夫 2012）
- 6 吉澤夏子は雑誌『平凡』の記事の言説分析から1969年から71年の時期に日本の若者文化における「処女性」という価値の終焉を論じている（吉澤夏子 2000）。
- 7 日活ロマンポルノ『女教師』は1977年に公開され好評を博し、それを受けて2006年にかけて「女教師シリーズ」として計17本が制作された。以後総集編としてDVD4本に編集され、現在も販売されている。

参考文献

- 石坂洋次郎(1949)「『映画『青い山脈』を観て』『近代映画』8月号 近代映画社：28。
- 井上ひさし(2003)『座談会 昭和文学史(第3巻)』井上ひさし・小森陽一編、集英社。
- 小澤次郎(2006)「石坂洋次郎『青い山脈』における<青>の象徴的意味-青は愛より出でて-」『北海道医療大学人間基礎科学論集(32)』:9-15、北海道医療大学人間基礎科学部。
- 大島渚(1975)『体験的戦後映像論』、朝日選書。
- 川本三郎(1993)「今ひとたびの戦後日本映画 楽しい民主主義-『青い山脈』の明るさ」『世界(584)』:300-308、岩波書店。
- 更科源蔵(1972)「旧土人保護法と『青い山脈』」『潮(150)』:210-215、潮出版社。
- 杉本和子(2015)「『女教師』へのまなざしの変容についての研究-映画『青い山脈』三作(1949年版、1963年版、1988年版)の表象分析から-」大阪府立大学人間社会学研究科修士論文。」
- 関川夏央(1988)「映画館にいる戦後4 吉永小百合という『物語』37 お伽噺としての『青い山脈』」『諸君(30)』:181-184、文芸春秋。
- 高野悦子(2008)「昭和からの遺言(第2部2)『青い山脈』を見た友人のほっぺたが真っ赤に上気した」『週刊朝日113(59)』:108-111、朝日新聞出版。
- 高山智(2009)「『青い山脈』現象に見る戦後の息吹」『アリーナ=Arena6』:421-424、中部大学国際関係学部。
- 竹内洋(2011)『革新幻想の戦後史』、中央公論新社。
- 千葉慶(2014)「石坂洋次郎映画はいかに『民主主義』を(消化)したか-『青い山脈』の系譜・試論」『千葉大学人文科学研究科 研究プロジェクト報告書279』:181-190、千葉大学人文科学研究科。
- (2015)「『民主主義』のリメイク/リモデル-1950年代以降における石坂洋次郎映画の変容」『千葉大学人文科学研究科 研究プロジェクト報告書294』:189-19、千葉大学人文科学研究科。
- 寺山修司(1973)「小さい巨像17 青い山脈」『朝日ジャーナル15(17)』:94-97、朝日新聞社。
- 中野収(1997)『戦後日本の世相を読む』、岩波書店。
- 西尾幹二(1997)「『青い山脈』再考」『新潮94(7)』:202-234、新潮社。
- 波多野哲朗(1975)「体験史としての戦後映画3 戦後民主主義映画-その成熟と退廃」『美術手帖(394)』:208-211、美術出版社。

バルト,R.(1998)『ロラン・バルト映画論集』沢崎浩平訳、筑摩書房。

廣岡守穂（2014）「『青い山脈』と戦後民主主義」『白門第 66 卷（3）』：27-35、中央大学通信教育部。

藤原史郎（2016）「シネマ夏炉冬扇 第 6 回 『青い山脈』（今井正監督 1949 年）」『季刊 Sai2016 秋/冬号』：57-65、在日コリアン・マイノリティー人権研究センター。

丸川浩（2008）「戦後出発点の石坂洋次郎-三木清体験の意味」『山陽女子短期大学研究紀要（29）』：1-10、山陽女子短期大学。

山下慧・井上健一・松崎健夫（2012）『現代映画用語事典』、キネマ旬報社。

ルドルフ・アルンハイム（1983）『中心の力 美術における構図の研究』、関計夫訳、紀伊国屋書店。

吉澤夏子（2000）「性のダブル・スタンダードをめぐる葛藤『平凡』における<若者>のセクシュアリティ」『近代日本文化論 8 女の文化』青木保他編 岩波書店：201-224。

四方田犬彦（2011）『李香蘭と原節子』岩波書店。

映像資料

東宝セレクション DVD『青い山脈 前・後篇（2枚組）』（1949）東宝

『青い山脈 新子の巻』（1957）東宝

『青い山脈 雪子の巻』（1957）東宝

日活 100 周年邦画クラシック GREAT20 HD リマスター版 DVD『青い山脈』（1963）日活

『青い山脈』（1975）東宝

VHS『青い山脈'88』（1988）キネマ東京/ビデオ東京

松竹 DVD コレクションあの頃映画『白昼の通り魔』（1966）松竹

日活名作ロマンシリーズ『女教師』（1977）

日本映画学会

2017年9月20日発行

発行・編集 日本映画学会（会長 山本佳樹）／編集長 名嘉山リサ

大会運営委員会 吉村いづみ(委員長)、塚田幸光

開催校責任者 田代真

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

事務局分室 北海道学園大学人文学部 大石和久研究室内〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

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/>