

日本映画学会

第 13 回大会

プロシーディングス

2017年12月9日（土） 9:55開始

京都大学総合人間学部棟

（〒606-8501 京都府京都市左京区吉田二本松町）

目次

<セッション A>

「民主的なもの」の陰画としての「女教師」——大島渚『白昼の通り魔』（1966 松竹）の分析から…………… 5

杉本和子（大阪府立大学大学院人間社会学研究科博士課程）

<セッション C>

小津映画の無人ショットをめぐる 1980 年代の言説——1970 年代の言説との関係に即して…………… 18

具 慧原（東京大学大学院人文社会系研究科博士課程）

小津安二郎のトーキー移行の遅延問題について——1920 年代末から 1930 年代半ばまでの発言と作品を手掛かりに 31

正清健介（一橋大学大学院博士後期課程）

<セッション D>

リアリズム、メタファー、情動 ——《酔・生夢死》における動物…………… 39

藤城孝輔（映画研究者）

<シンポジウム>…………… 51

ヒッチコック映画を「読む」——研究の意義と難しさ…………… 51

碓井みちこ（関東学院大学国際文化学部准教授）

ヒッチコックの『三十九夜』（1935）における「無実と間違えられた男」…………… 57

木村建哉（成城大学文芸学部准教授）

ゴダールが読むヒッチコック——『映画史』のヒッチコック読解をめぐって…………… 60

堀 潤之（関西大学文学部教授）

タイムテーブル

9:40 受付(第1室) 開始/発表 25分・質疑応答 10分

	第1室(総合人間学部棟 1F1102 教室) 総合司会: 田代真(国士舘大学教授、常任理事長)	
9:55-10:00	開会の辞 松田英男(会場校責任者、顧問、京都大学大学院教授)	第2室(総合人間学部棟地下 1B05)
10:00-10:35	セッション A [Gender] (10:00-11:55) 座長: 佐伯順子(同志社大学大学院社会学研究科教授) (A1) 『ショウ・ポート』におけるジェンダーと人種の表象——エドナ・ファーバーの小説とジョージ・シドニーによる映画化作品をめぐる比較考察 西岡かれん(京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)	セッション B [Media] (10:00-11:55) 座長: 北浦寛之(国際日本文化研究センター助教) (B1) 亀井文夫は戦争末期に何を描いたのか——未公開映画『制空』(1945) 古舘嘉(千葉大学大学院人文社会科学研究科博士課程)
10:40-11:15	(A2) 「民主的なもの」の陰画としての「女教師」——大島渚『白昼の通り魔』(1966 松竹) 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課程)	(B2) 芥川也寸志の映画音楽戦略——戦後日本映画の産業構造とモチーフの流用に着目して 藤原征生(京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)
11:20-11:55	(A3) 喪失と対峙する——『走れ、絶望に追いつかれない速さで』を一例として 久保豊(京都大学国際高等教育院非常勤講師)	(B3) 玩具映画の普及と受容——子供の玩具映画文化とその多様性 福島可奈子(神戸大学大学院国際文化学研究科博士課程)
11:55-13:00	昼休憩	
13:00-13:35	セッション C [Ozu] (13:00-14:15) 座長: 木下千花(京都大学大学院人間・環境学研究科准教授) (C1) 小津映画の無人ショットをめぐる 1980 年代の言説——1970 年代の言説との関係に即して 具慧原(東京大学大学院人文社会系研究科博士課程)	セッション D [Asian Cinema] (13:00-14:15) 座長: 佐藤元状(慶應義塾大学法学部教授) (D1) リアリズム、メタファー、情動 ——《酔・生夢死》における動物 藤城孝輔(映画研究者)

13:40- 14:15	(C2) 小津安二郎のトーキー移行の遅延問題について—— 1920 年代末から 1930 年代半ばまでの発言と作品を手 掛かりに 正清健介（一橋大学大学院言語社会研究科博士課程）	(D2) National Myth Making and Masculinity in Takeshi Kitano's <i>Hana-bi</i> (1997) 唐津理恵（長崎県立大学国際社会学部准教授）
14:20- 16:10	シンポジウム「ヒッチコックを今どう語るか」 於：第 1 室（1F1102 教室） 司会兼パネリスト：碓井みちこ（関東学院大学国際文化学部准教授） 「ヒッチコック映画を「読む」——研究の意義と難しさ」 パネリスト：木村建哉（成城大学文芸学部准教授） 「ヒッチコックの『三十九夜』（1935）における「無実と間違えられた男」」 堀潤之（関西大学文学部教授） 「作家主義の栄華と衰退——ヒッチコックの場合」	
16:30- 17:50	講演「Unwatchable Cinema: Hitchcock's <i>The Birds</i>」 於：第 1 室（1F1102 教室） D. A. Miller（カリフォルニア大学バークレー校大学院教授） コーディネーター 佐藤元状（慶應大学法学部教授） （講演者の詳しいプロフィールはプログラム最終頁をご覧ください。）	
17:55- 18:15	総会 杉野健太郎（事務局長・副会長、信州大学教授） 閉会の辞 山本佳樹（会長、大阪大学大学院教授）	
18:30- 20:30	懇親会（京都大学楽友会館会議室） 懇親会費 4 千円 * 京都大学楽友会館：http://www.kyoto-u.ac.jp/ja/rakuyu/	

●「民主的なもの」の陰画としての「女教師」——大島渚『白昼の通り魔』（1966 松竹）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）

1. はじめに

戦後民主主義啓発映画と初期の大島渚映画を比較して観ていくと、大島渚は戦後民主主義啓発映画を担った監督たちが「民主的なもの」として用いた「女教師」的女性の表象を、意図的に登場させていることに気がきます。たとえば、木下恵介の『女の園』（1954）と大島の『日本の夜と霧』（1960）、今井正の『わが青春に悔いなし』（1946）や『青い山脈』（1949）と大島の『白昼の通り魔』（1966）や『日本春歌考』（1967）との間には、明らかに深い関連があり、大島が戦後民主主義映画を担った監督たちへのオマージュやパロディとして用いたと考えられる「女教師」的表象が存在します。本日の発表では、それらの中から、まず『青い山脈』（1949）や『二十四の瞳』（1955）と『白昼の通り魔』（1966）の関連について取り上げていくこととします。

私はこれまで、木下恵介『女の園』（1954）や『青い山脈』5 作（1949、1957、1963、1975、1988）における「女教師」像の分析をおこなってきました。そして、そこに登場する「女教師」像は日本の戦後民主主義における建前と本音の二重構造を象徴し、「民主的なもの」として提示されることで現実をカムフラージュしかえって戦後日本社会のジェンダー非対称な構造を維持する役割を果たし、1988 年以後は、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へと変容したとの考察をおこないました。大島渚が『白昼の通り魔』（1966）で小山明子に演じさせた「女教師」像は、今井正の『わが青春に悔いなし』（1946）や『青い山脈』（1949）で原節子の演じたリーダーとしての女性像＝「民主的なもの」の欺瞞性や限界の象徴とみなしたパロディとしての表象です。ですからそれは日本の戦後民主主義における建前と本音の二重構造を指摘した私と同様の発想に立つものであるとも考えられます。しかし、私はこの映画においては、パロディとしての「女教師」が「強姦」と結び付けられる表象に強烈な違和感が生じます。この違和感はどこからくるのか。これが本発表の問題意識です。

先行研究における『白昼の通り魔』への評価をたどってみると、次のようなものがあります。まず、秋山邦晴（1966）は、大島の斬新な映像技法と林光という現代音楽家の音響の有機的で対等な結合によって、素朴なセンチメンタリズムからの解放がなされたとその表現手法を評価しています。また、長部日出夫（1966）は、60 年安保闘争の挫折を「強姦」という行為で象徴し、そのトラウマを克服したたかに生き抜くプロレタリア女性を表現することで、主体的な観客を作り出したいと

いう大島の新しい映画運動への思いの結実させた作品であるとの解釈をしています。そして、四方田犬彦（2009）は、視線のクローズアップという表象において、女性が家父長制へ統合されることを拒否し、視線の禁忌から解放された性交の主体として描かれた物語であり、この映画における「強姦」表象は、感傷性や目的意識から自由な記号として位置付けられるとしています。そして、あらかじめ彼が想定している「フェミニストからの批判」に対抗するものとして、「強姦」表象に対する優等生的なフェミニズム糾弾は的はずれなものであるとする言説を展開しています。

しかし、この映画には「民主主義イデオロギーに囚われた優等生的女教師」VS「性的に自由で解放された極貧の女」という構図が存在します。女性解放の概念が「性の解放」に矮小化されることを乗り越えるためにも、「民主的なもの」に対抗するために作られたはずのこの映画を、「女教師」という新たな切り口からの分析し、その背後にある構造を明らかにすることは意義あることであると考えます。

そこで、本発表では『白昼の通り魔』における「女教師」の表象を「民主的なもの」への「陰画」としてとらえ、大島渚と戦後民主主義との複層的な関係をジェンダーの視点から読み解くことを目的とします。大島渚は戦後民主主義啓発映画における「民主的なもの」の矛盾を象徴する表象として「強姦」という性暴力表象を用いる際、なぜ「女教師」像と関連付けた表現を選択したのかという研究設問を立て、『白昼の通り魔』（1966）において「強姦」表象のあるシーンではなく「女教師」像が登場するシーンの映像を、『青い山脈』（1949）や『二十四の瞳』（1955）との比較から検討するという研究手法を用いた分析を行っていきたいと思います。

2. 表象の比較からの分析

では、『青い山脈』（1949）や『二十四の瞳』（1955）と『白昼の通り魔』（1966）における「女教師」像が登場するシーンの映像を比較して分析していきます。

①教室での「女教師」



『青い山脈』(1949)



『白昼の通り魔』(1966)

『青い山脈』(1949)では、英語の時間であるにもかかわらず自らの裁量で主体的に生徒たちに恋愛の自由は人権であると説く「女教師」は、「戦後民主主義」啓発のリーダーとして描かれていました。しかし、『白昼の通り魔』(1966)では、「自由・平等・人権」というテーゼは、「戦後民主主義」の義務教育においてプリントで学習する単なるお題目になってしまい、「女教師」は与えられた仕事としてそれをこなしながらも、仕事に対する主体性や生徒を指導することへの自信や情熱を失っています。

これらの表象を踏まえると、次のような分析が可能となります。『青い山脈』(1949)では「雪子」は「戦後民主主義」のテーゼの中で「恋愛の自由」だけを強調しています。『白昼の通り魔』(1966)における「松子」は、「自由・平等・人権」については投げやりで消極的な指導しかできないが、「無償の愛」という語を黒板に書いて生徒の失笑を買い、夫との過去の顛末を回想するという演出となっています。つまり、職場でもつねにプライベートな情念である恋愛というテーマを優先するのが

「女教師」とあるという発想は公・理性＝男性 VS 私・感情＝女性という近代思想において構築された二項対立の構図に基づいており、両作品に共通しているわけです。

②男性を殴打する「女教師」



『青い山脈』（1949）



『白昼の通り魔』（1966）

『青い山脈』（1949）において「女教師」に殴打される校医「沼田」は教員より社会的威信が上位にある医師であり自分に暴力を行使する「名誉男性」的行動の意外性に新たな女性としての魅力を感じるという設定となっています。それに対し、『白昼の通り魔』（1966）における「女教師」の殴打は、社会的威信が下位にある元教え子に対するもので社会規範へと矯正する行為として描かれているのです。『青い山脈』における「沼田」は結局プロポーズによって「女教師」を医者の子の座という地位へ誘導し「女教師」を貞淑で従順な女性に変身させることに成功します。『白昼の通り魔』においては「女教師」に殴打された男は反作用としてさらに「強姦」という性暴力から殺人へと犯罪をエスカレートさせていくことになります。

つまり、権力のエージェントとして巧妙な管理に成功するのは男性であり、高圧的な矯正に失敗するのは女性である。二つの映画はまったく逆の結末ながらも、男性のヒエラルキーが優先する点においては共通しているというメッセージを潜ませたものであると分析できるのです。

③管理職と対峙する「女教師」



『青い山脈』（1949）



『白昼の通り魔』（1966）

『青い山脈』（1949）においては、医師や旧制高校学生というインテリ男性たちの支援を受けて、「女教師」は管理職と直談判できるほどの自負をもつ旧態然とした女学校における孤高のリーダーであります。しかし、『白昼の通り魔』（1966）では、突然妊娠が発覚した同僚の女性の代わりに修学旅行の引率者としての出張を管理職に依頼され、子のいない既婚女性としての悲哀を管理職に距離を置いて話すシニカルで孤独な存在として描かれています。しかし、どちらも男性に支援される女性 VS 男性から嫌われる女性、妊娠した女性 VS 子なしの女性という女性を二極化し分断する構図にもとづいています。そこには女性同志は連帯できず常にいがみ合う存在であるというミソジニーが潜んでいるといえるでしょう。

④バスと「女教師」



『二十四の瞳』（1955）



『白昼の通り魔』(1966)

『二十四の瞳』(1955)では遠い道のりを歩いてきた子どもたちの前を通り過ぎるバスは、インテリ女性としての「女教師」の位置を象徴しています。そして、子どもたちの姿に気付いた「女教師」は自分を慕ってくれる子どもたちの思いに胸を打たれバスから降りて子どもたちのそばで感極まり涙を流すのです。

一方『白昼の通り魔』(1966)では、『二十四の瞳』(1955)に登場したものとそっくりのボンネットバスが登場しますが、「女教師」は乗っておらず、彼女が元教え子の「栄助」といさかいを起こしているそばを大きな音を立てて通り過ぎていきます。

この二つのカットから次のような分析ができるのではないのでしょうか。

木下恵介は『女の園』(1954)から『二十四の瞳』(1955)への「女教師」のキャラクター移行において、「名誉男性的エリートイズム」を「母性」へと変換させることで観客が受け入れやすい形で近代的なジェンダー規範へと誘導しました。お涙頂戴のセンチメンタリズムは、一見、女性観客の支持を狙ったかに捉えられがちですが、実は敗戦によって傷心に陥っていた当時の男性観客を癒す効果があり、支持されていたものであったからです。

大島渚は、木下恵介の『二十四の瞳』(1955)におけるこのようなセンチメンタリズムを鋭く批判する言説を残していますが、このバスには明らかに彼へのオマージュとしての表現がみうけられます。また、男性の登場人物をすべて自分に自信のもちことができず女性の支配に怯える存在として描かれている点にも木下の作品との共通点があります。つまり、バスを登場させることで木下恵介のセンチメンタリズムを否定していることを表現しているつもりであったのでしょうか、そこまでこだわってしまうということに、大島渚の木下恵介への思いが、溢れ出ています。一方では、マッチョな男らしさを誇示できない男性像の表象は踏

襲しており、ここからも大島の木下への憧れゆえの反発という複雑な揺らぎを垣間みることができるといえるのではないだろうか。

⑤ 求婚シーンの「女教師」



『青い山脈』(1949)



『白昼の通り魔』(1966)

『青い山脈』（1949）では、「女教師」は結婚をゴールとする恋愛を称賛し、最後にはその実践に成功し、若者の憧れの対象となります。しかし、『白昼の通り魔』（1966）では、社会的威信が低位にある男性を恋した「女教師」は結婚に価値を見出さぬ男にあくびをされながらもレイプの責任をとってもらうため結婚を迫ります。対照的に配置された逆転した設定を通して「無償の愛」を貫こうとする結婚というロマンチック・ラブ・イデオロギーの矛盾が暴かれているのです。

しかし、ここではジェンダー非対称な性規範の中で功利的な結婚戦略を取らざるを得ない女性の状況にたいする社会背景への問題意識や共感がないため、ジェンダー非対称な現状を本質的なものとして捉える姿勢が前提となっています。ロマンチック・ラブ・イデオロギーや処女性への嫌悪は、異性愛エロスのなものに対する不信感にもとづくものであるとすれば、後の大島の作品のテーマとの関連からも木下恵介とも相通じるセクシュアリティのゆらぎとも読み取ることができるのではないのでしょうか。

⑥「女教師」VS「性規範から外れた女」の構図



『青い山脈』（1949）



『青い山脈』（1949）



『白昼の通り魔』（1966）



『白昼の通り魔』（1966）

『青い山脈』（1949）において、男に尊重され妻となれる「女教師」VS 男に尽くし棄てられる「芸者」、『白昼の通り魔』（1966）においては 処女性に固執する「女教師」VS 性的に自由な「プロレタリア女性」というように光と影の存在として表現される。「女教師」VS「性規範から外れた女」の構図に配置された女性への評価は、両作品での表象において逆転します。

しかし、たとえその評価は真逆でも、性規範の内と外で女性を分断するという二項対立の構図は共通しています。「戦後民主主義」への不信感＝「近代思想」を打破するラディカリズムという大島の主張を映像化した国家権力のエージェント VS プロレタリアートという二項対立の構図を性規範の内側にいる女性 VS 外側にいる女性という近代資本主義家父長制に依拠した分断の構図に転換したものであります。

3. まとめ

『白昼の通り魔』における「女教師」表象は非対称なジェンダー構造を本質的なものとする「戦後民主主義」の発想の枠組みに依拠しています。感傷性や目的意識から自由な記号として位置付けられたはずの「強姦」表象は「女教師」表象と結び付けられることで異性愛エロスに対する不信感や女性嫌悪という意味を帯びました。ここに女性である発表者がこの映画における「強姦」表象を独立した意味作用を持つ記号として捉えることができず違和感を引き起こした理由があると考えます。

大島渚は、『白昼の通り魔』（1966）において戦後民主主義啓発を担った監督たちの映画における建前と本音の二重構造による欺瞞と限界を見抜き「民主的なもの」の陰画としての「女教師」像として表現しました。

しかし、「戦後民主主義」の限界を打破することをめざしながらも、近代のジェンダーヒエラルキーからはぬけだせていないという反発（パロディ）と憧憬（オマージュ）を行き来する両義性のゆらぎを象徴するものとなっています。彼は戦後日本社会における「民主的なもの」が産みだした優等生でもあり鬼子でもあったといえるのではないのでしょうか。

今後の課題としては、大島渚の映画における「強姦」表象と 1990 年代以降のメディアにおいて異性愛男性の性的対象として市場化された「強姦」表象との関係性をさらに追求していきたいと考えております。ご清聴ありがとうございました。

Q 1

『青い山脈』（1949）では校医「沼田」は結局プロポーズによって「雪子」を医者の子の座という「女教師」よりさらに上位の社会的地位に誘導し、貞淑で従順な女性に変身させることに成功したというメッセージが潜んでいると分析されていました。しかし、「沼田」は、田舎の開業医ということで男性医師の間ではヒエラルキーの下位にあり、東京の女子大を出たエリート女性である「雪子」に対して、自らコンプレックスを持つ存在として、素直に尊敬している表象とも受け取れるのではないのでしょうか？

A 1

確かに、「沼田」は男性医師の間ではヒエラルキーにおいては自らコンプレックスを持つ存在であると表象されていますが、ヒエラルキー上位に位置する保守的な男性にはできない「懐の深さ」で、跳ねっかえりのエリート女性を妻とするという「じゃじゃ馬慣らし」に成功したことで、自尊心を回復しコンプレックスを克服できるというジェンダーの構造があると考えます。これは、今の状況でもいわゆる女性に理解のある「フェミニスト」を自称する男性の心理の裏側にも潜んでいると私は感じています。

Q 2

『二十四の瞳』（1955）におけるセンチメンタリズムは実は敗戦によって傷心であった当時の男性観客に支持されていたものであったという分析は、斉藤綾子さんの研究における見解に依拠したものでしょうか？

はい、先行研究では斉藤綾子さんだけでなく矢嶋翠さんや御園生涼子さんも『二十四の瞳』（1955）において男性観客を癒すセンチメンタリズムの役割について述べられています。私独自の見解ではありませんのに、うっかりそのことへの言及をせず、レジュメの参考文献に入れておりませんでした。ご指摘ありがとうございました。ただ、大島渚が、木下恵介のセンチメンタリズムを否定しながらも、「傷ついた男を癒してくれる」存在としての女性像に強く影響されていたことは、『白昼の通り魔』（1966）においては、男性の登場人物をすべて頼りなく自信のない存在として描かれていることにも現れていると思います。否定したいのだけどつい出てしまった木下のセンチメンタリズムへのオマージュの象徴があのかのバスの表象であったのではないかと考えました。この点は私が気付いた点だといえると思います。

参考文献

- 秋山邦晴 1966 「“耳の感情”による犯罪-『白昼の通り魔』『他人の顔』『映画評論』23(9) : 52-57 映画日本社
- イヴ・K・セジウイック 2001 『男同士の絆—イギリス文学とホモソーシャルな欲望』上原早苗・亀沢美由紀訳 名古屋大学出版会
- 大島渚 1975 『体験的戦後映像論』朝日新聞社
- 2008 『大島渚著作集 第1巻 わが怒り わが悲しみ』四方田犬彦・平沢剛 編 現代思潮新社
- 2008 『大島渚著作集 第2巻 敗者は映像をもたず』四方田犬彦・平沢剛 編 現代思潮新社
- 2009 『大島渚著作集 第3巻 わが映画を解体する』四方田犬彦・平沢剛 編 現代思潮新社
- 2009 『大島渚著作集 第3巻 敵たちよ 同志たちよ』四方田犬彦・平沢剛 編 現代思潮新社
- 長部日出雄 1966 「『白昼の通り魔』-合同捜査→復権されない犯罪者」『映画評論』23(9) : 96-99 映画日本社
- KAWADE 夢ムック編集部 2013 『大島渚 ---〈日本〉を問いつづけた世界的巨匠』(文藝別冊) 河出書房新社
- 柄谷行人 1990 「歴史について 武田泰淳」『マルクス その可能性の中心』: 149-172 講談社
- キネマ旬報編集部 2013 『大島渚 全 キネマ旬報 2013年3月下旬号 No.1632』キネマ旬報社
- スイッチ編集部 2010 『SWITCH vol.28 No.2 特集:闘う、大島渚』スイッチパブリッシング
- 斉藤綾子 2003 「失われたフォルスを求めて—木下恵介の『涙の三部作再考』」中村秀之編『映画の政治学』青弓社

シルヴィア・フェデリーチ 2017 『キャリバンと魔女』小田原 琳・後藤 あゆみ訳 以文社

武田 泰淳 1971 「白昼の通り魔」『武田泰淳全集第 6 巻』：408－431 筑摩書房

御園生涼子 2010 「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」『映画とネーション』ミネルヴァ書房

2016 『映画の声——戦後日本映画と私たち』みすず書房

矢島翠 1979 「勤勉な巫女たち」『出会いの遠近法』潮出版社

四方田犬彦 2009 「大島渚と日本（17）強姦こそわが人生」『ちくま』459：42－47 筑摩書房

2010 『大島渚と日本』筑摩書房

映像資料

大島渚 1960 『日本の夜と霧』松竹

1966 『白昼の通り魔』創造社・松竹

1967 『日本春歌考』 創造社・松竹

1967 『無理心中日本の夏』創造社・松竹

1968 『絞死刑』創造社・ATG

1976 『愛のコリーダ』アルゴス・フィルム＝オセアニック＝大島渚プロ・東宝東和

1978 『愛の亡霊』アルゴス・フィルム＝大島渚プロ・東宝東和

1983 『戦場のメリークリスマス』テレビ朝日・松竹、松竹富士、日本ヘラルド

1987 『マックス、モン・アムール』仏・東宝東和

1999 『御法度』松竹、角川書店、IMAGICA、BS 朝日、衛星劇場・松竹

今井正 1946 『わが青春に悔いなし』東宝

1949 『青い山脈』『続青い山脈』東宝

木下恵介 1954 『女の園』松竹

1955 『二十四の瞳』松竹

● 小津映画の「無人のショット」をめぐる 1980 年代の言説——1970 年代の言説との関係に即して

具 慧原 (東京大学人文社会系研究科博士課程)

序

本稿は、小津安二郎(1903-1963)の映画に現れる「無人のショット」⁽¹⁾をめぐる 1980 年代の議論を、1970 年代の議論との関係に即して検討するものである。無人のショットは小津映画におけるいくつかの代表的な特徴のなかでも、その曖昧さのゆえに最も議論を触発した。無人のショットの捉え方は、その論者の小津に対するアプローチそのものを示していると言えるだろう。このショットは、小津の同時代には当時における映画の文法——フェイドの使用——から逸脱するものと見なされ否定的に捉えられたが、1970 年代のアメリカの論者たちはこれを小津映画の最も肝心な要素と考え、日本の伝統文化と関連づけることで解釈を施した。これらの「文化論的アプローチ」と呼ばれうる解釈こそ、小津の無人のショットに積極的な意味を読み込む初めての試みであった。しかしこの 1970 年代の文化論的アプローチは、1980 年代には日米両国における議論による批判の的となった。本稿では、1980 年代における蓮實重彦とデイヴィッド・ボードウェル(David Bordwell)による文化論的解釈批判の詳細を確認し、彼らの議論が従来の無人のショットに対する解釈をどのように転換させるのかを、とりわけ『晩春』(1949)の「壺のショット」、『麦秋』(1951)の「階段のショット」を中心に検討する。そのうえで、彼らのアプローチにおける限界を指摘することで、文化論的アプローチとの関係を捉え直すことを目指す。

1. 1970 年代のアメリカにおける文化論的解釈——日本的なものとしての無人のショット

1970 年代のアメリカにおいては小津への関心が非常に高まっており、彼についての議論も活発化していた⁽²⁾。本節では、今日に至るまで影響を及ぼすドナルド・リッチー(Donald Richie)とノエル・バーチ(Noel Burch)の論考を中心とし、1970 年代のアメリカにおける言説を手短に概観する。

1960 年代からアメリカで流行し始めた作家主義的アプローチに影響を受けたリッチーは、「家族の解体」という主題を表現する小津の技法的特徴を日本文化との関連で考察し、小津を最も日本的な監督として位置づけようと試みる。このようなアプローチをとるリッチーは、無人のショットを禅芸術における無と同類のものだと考え、これを日本らしさの精髓を示すものだと考える。彼は無人のショットを「空ショット empty shot」と呼び、生け花の枝がその間の余白に引き立てられることで作品が完成するのと同様に、小津映画は台詞や出来事に対して空ショットが意味を与えることで完成していると解釈する(Richie)。なかでも彼は『晩春』の「壺のショット」【図 5、7】を、小津映画においてもっとも禅の無を表すものとして特権化する。

リチーが作家主義的批評の影響下にあったのに対し、バーチは 1970 年代の映画理論の傾向である政治的モダニズムの立場を取り、小津映画をハリウッド映画の支配的なモードに対するオルタナティブとして論じる。彼はハリウッド映画の形式との対比から小津映画の形式を分析するが、この際、ハリウッド映画の人間による「中心化」の諸法則とは対照的に、静物や風景のみを用いることで「非中心化 de-centering」の効果を生じさせる無人のショットを非常に重要視する。彼は日本映画の根底にはイリュージョニズムを拒む平安時代の美学があるとみなしていたため、和歌の枕詞との類似に即して無人のショットを「枕ショット pillow shot」と名付ける(Burch)。彼の考えでは、特定の意味を持たず、代わりに語調を整えたり情緒を喚起したりすることで音律を生み出す枕詞と同様に、無人のショットは非物語世界に属し、人間から離れて物語の展開を中断する「意味の宙吊り」として機能する。

以上の議論からわかるように、日本の伝統文化——禅芸術、和歌——と関連付けることで無人のショットを日本的なものに還元するという点がリチーとバーチの共通点となっている⁽³⁾。彼らはそれぞれ作家主義的アプローチ・政治的アプローチを背景としつつ、小津映画解釈・分析に際して文化論的アプローチをも取っていると言えよう。このようにして彼らは日本の伝統を受け継ぐ監督として小津のイメージを固めたのである。

2. 1980 年代における二つの新たなアプローチの成立——文化論的解釈への反論として

本節では、蓮實重彦とデイヴィッド・ボードウェルを取り上げ、1980 年代に登場した、無人のショットに対する新たなアプローチを検討する。彼らにとって 1970 年代の文化論的なアプローチによる無人のショットの日本的なものへの「還元」は、無反省な「回収」であると批判する。そこで彼らは、文化論的アプローチに対して反論・批判を行ったうえで、独自の路線を展開する。

1) 蓮實重彦の主題論的アプローチ

(1) 1980 年代に起きた映画批評をめぐる変化と蓮實重彦の主題論的批評

1980 年代から小津映画の認知度は高まり、小津に対して伝統主義者のイメージを当てはめる見方からひとびとは脱却し始めた(イム 83)。このような小津批評の転換の中心には、蓮實重彦がいた。

1980 年代には蓮實を通じて、映画から観念的なものを読み取るというよりも、画面に現れる具体的なものに注目する主題論的批評(=表層批評)が若者を中心に広まり、映画批評の傾向に変化が生じた。長谷正人によると、この批評の傾向

は 1980 年代の「歴史的・社会的状況とは無関係に、ただ純粋に映画を見るという鑑賞形式」(長谷『観る人、作る人、掛ける人』260)を生み出した。これによってミニシアターにおけるレトロスペクティヴの上映方式がもたらされ、過去の巨匠として小津のレトロスペクティヴも盛んに行われるようになった(同上)。

さらに蓮實は小津映画に対する主題論的批評である『監督 小津安二郎』(1983)を出版し、小津への再評価を促した。ここで蓮實は小津の現存作品すべてを対象として、繰り返し現れるいくつかの主題を導出し、その主題をショットごとに細かく分析することで作家論を展開していく。蓮實の言う主題とは、複数の作品にわたって繰り返し登場する行為やイメージなどを指しており、説話では見ることのできない映画の豊かさを発見させるものである⁽⁴⁾。小津映画には複数の作品にまたがって多くの類似する要素が反復して現れ、それらが小津映画という一つの大きな作品世界を成しているため、蓮實にとって小津映画は彼の主題論的批評を展開するうえで最も適切な対象のひとつであったと推測できる。

(2) 「無人のショット」に対する主題論的解釈

蓮實は 1970 年代の文化論的な解釈に対して反論する一方、『晩春』の壺のショットはその独特さゆえに説話論的にアプローチすることができると考え、そこには確かな意味があるということを解明する。しかし、その「意味」は日本的なものとは別のものである。以下、これを示そう。

① 小津映画における禅的な無の否定

まず、蓮實は「不可視の階段」と「二階の部屋」が小津映画の主題論的な体系に組み入れられているという彼の解釈から、小津映画を禅の無へと回収することはできないと述べる。

彼によると、小津の後期作品に現れる日本家屋で、二階へと上がる階段がほとんど視覚的に現れないため、二階の部屋は奇妙な仕方で一階から分離されている。二階の部屋は結婚適齢期の娘の聖域で、その部屋から父親を含めて異性は排除されている。そして最終的には結婚などによって二階の部屋からその特権的な主人だった娘が消えるために、その部屋は「無に帰することこそがその唯一の目的であるところの物語的細部である」(蓮實『監督 小津安二郎』118)と蓮實はみなす。ところが、ここで彼の言う無は、リチーの言う禅の無とは全く異なるものである。それは「宗教的で形而上学的な概念ではなく、フィルムの表層に刻み付けられた建築学的 = 形而下的なイメージ」(同上 118)で、「現実として顕在化され」(同上 126)た無である。蓮實は小津映画に見られるこの種の無は、他界や彼岸とは無関係の、「いま、ここであることの体験」(同上

118-120)であると言う。彼によると、この無は『秋刀魚の味』で不可視の存在だった階段のショット【図 8】が最後に登場することによって強調される。なぜならこのショットは、娘の聖域へと至るという機能を持っていた階段がその機能を喪失し、「たんなる建築的な細部へと還元されて」(同上 127)しまったことを示しているからである。このようにして「小津的「作品」の内部には、誰もいなくなった二階という名の「無」が確実に生産され」(同上 126)るのである。

② 「壺のショット」——物質化された父親としての「壺」

蓮實が主題を重視することは先に確認した通りだが、壺のショットに関してはその特殊性に鑑みて、説話論的なアプローチが取られる。彼は、リチャーがこの画面を「壺」のショットと呼んでいることそれ自体が西洋的な視線と思考に支配されていることを明らかに示すと批判する。というのも、壺の象徴性に注意を向けてしまうあまり、リチャーはその説話論的な意味作用を見逃していると考えられるからである。

リチャーが壺のショットを禅の無という非世俗的なものへと回収するのは反対に、蓮實はこのショットに「性」が現れていると主張する⁽⁵⁾。彼はここでの娘の瞳には、父親に対する性的な欲望と期待が存在するという【図 1-2】。しかし父親はそれを拒絶し、すでに眠っている【図 3】。蓮實は父親の拒絶を意識した娘が天井を眺めたのちに壺のショットが出てくことに注意を払い【図 4-7】、壺は娘の愛を拒もうとする父親が物質化されたものであると主張する。これを裏づけるのが、父親の寝顔のショットと壺のショットのあいだの、いくつかのディテールの類似性——逆光の照明、同じ背景(竹の影が映っている障子)など——と、父親のいびきが壺のショットでさらに強調されることである。

また、蓮實はこの画面では壺だけでなく、障子と月影も「娘の性を拒絶する父親による物質の模倣という事態を視覚的に表現する細部として」(同上 253-254)意味作用をしていると述べ、バーチの枕ショットに対して反論する。すでに確認した通り、バーチは枕ショットを、物語の展開に関与しない「意味の宙吊り」だと解釈した⁽⁶⁾。しかし蓮實によると、壺だけでなく障子さえも、物質化された父親である壺のシルエットを逆光によって浮き彫りにする役割を積極的に果たしており、「主題論的にみて、いかなる意味の「空白」もそこにはない」(同上 254)のである。小津映画における画面の諸要素が意味生産に加担しているということは、枕ショットという用語が無人のショットを表すには不適切であるということを示す。このように蓮實は、具体的なイメージを重視することで、オリエンタリズム的見方によってこのショットから意味を捨象してしまった文化論的アプローチを覆している。

(3) 蓮實のアプローチにおける限界——説話内における「いつの間にか」という時間感覚の看過

蓮實は確かに優れた小津批評を展開し、1970年代の文化論的アプローチでは到達しえなかった解釈を提示している。だが彼のアプローチにも当然限界は存在している。それは、まさに彼が主題を説話よりも優位に置くことによって、説話を持つ有意義な要素についてはさほど考慮していないという限界である⁽⁷⁾。この点については、長谷正人が次のように指摘している。長谷は、蓮實の「説話論的な時間軸を越えた」(長谷『映画というテクノロジー経験』212)主題論的分析は、小津が説話内で肝心な場면을省略することによって生じる「「いつの間にか何かが終わってしまった」という時間感覚」(同上 213)を取り逃していると言う。彼にとってこの感覚は、観客のみならず映画の登場人物も経験する、小津映画の重要な源泉である。長谷は「不可視の階段」と「二階の娘の部屋」を取り上げ、この点を説明する。蓮實は、それらの主題が重要なのは、娘が嫁に行くことによって「二階への運動が消失してしまうという説話論的に決定的な変容を引き起こす」(同上 217)からであると述べる。しかし長谷の見立てでは、『秋刀魚の味』で階段のショットと空になった二階のショットを見る時【図 8-11】、娘と父親が「ともに過ごした時間があっという間に過ぎ去ってしまった」(同上 217)と観客が感じるこの方がより重要である。それによって、階段という主題も「娘の結婚をめぐる説話論的に決定的な変化と結びつくことによってはじめて豊かな場面となる」(同上 217)と長谷は主張する。つまり、説話と主題は互いを豊かにしあう関係に立っているのであり、優劣関係を成していない。蓮實のアプローチは、主題を強調するあまり説話をほとんど捨象しているという問題点を持つ。

2) デイヴィッド・ボードウェルのフォーミリズム的アプローチ

(1) ボードウェルの映画理論的立場——歴史的詩学

ボードウェルはロシアのフォーミズム映画理論を汲み、映画における「歴史的詩学」(Historical Poetics)を主張する。これは、歴史的文脈を考慮に入れることで既存のフォーミズム的アプローチの限界を乗り越えつつ、映画の形式・技法・物語の体系と構造を分析・研究する立場である。この立場は政治的モダニズムの支配下に置かれ、他の学問——記号学、精神分析学など——から持ってきた枠組みの中に映画を入れて解釈する映画理論の傾向を批判し、個々の映画に現れる具体的な特徴から映画の分析を行うものである(Rushton and Bettinson 132)。ボードウェルのこの態度は、観念的で抽象的な映画批評から離れ、画面の細部に注目する蓮實の主題論的批評の前提と一致する⁽⁸⁾。だがボードウェルは蓮實とは違い、意味解釈の価値を認めながらも、ある種の映画は意味中心の探索を阻止するという事実から、むしろ意味ではなく形式に注目する。

ボードウェルはこの歴史的詩学を、小津映画を捉える際の準拠枠とする。『小津安二郎 映画の詩学』(1988)において、彼は文化論的アプローチを帝国主義的観点に過ぎないと批判したうえで、小津映画に対してフォーマリズム的な分析を行う。以下、その詳細を見てみよう。

(2) 文化論的アプローチに内在するオリエンタリズムへの批判

ボードウェルは、従来の議論において小津と日本の伝統文化をつなげて解釈する根拠が十分に示されていないということを取り上げ、禅のような日本の伝統文化を持ちだして小津を「最も日本的な監督」とであると定義することに異議を唱える。

ボードウェルによれば、あらゆる人間が自分の属する文化圏からある程度影響を受けるため、小津が日本文化から影響を受けたとすれば、他の日本監督も同様の影響を受けているはずである。しかし他の日本監督には小津のようなスタイルが見られない。このことは小津の独特なスタイルが、日本固有の文化に由来するのではないことを示す。そのため彼は、バーチは枕詞という用語を借用することの妥当性を検証せず、安易に小津映画を「日本的なもの」へと回収してしまっていると批判する。さらに禅についても、それは日本の美学の唯一の源泉でも、「歴史の再解釈によって汚染されない純粋な本質を表すもの」(Bordwell27)でもなく、主題のレベルでもスタイルのレベルでも小津映画の本質へと関係するものではないと指摘する。

それゆえボードウェルは、小津と伝統との媒介物も解明せずに「「伝統」を持ちだすと、それは「日本的なもの」に対する不正確で非論理的な帝国主義的アプローチの隠れみものになってしまう」(同上 146)と主張する。つまり彼は、小津と同時代の思想や歴史的背景のような事情を考慮せず小津映画を日本文化に回収してしまう文化論的アプローチそのものが、西洋による紋切り型のオリエンタリズムを表していると批判するのである。

(3) 無人のショットに対するフォーマリズム的分析——予測から外れる遊戯性

ボードウェルは、小津映画において重要なのは意味の解釈ではなく、その形式的なダイナミズムの考察だと考える。なぜなら小津は映画の古典的規範に従いつつも、その規範のなかで自分自身の技巧を選択することで、視覚的スタイルが際立つユニークな形式を作り出すためである。この点においてボードウェルは、小津映画は伝統的というよりモダン的であると見なす。そして彼は小津映画の遊戯性——常に観客の予測を裏切ったり、困難にさせたりするもの——がこのことを一層強めていると考える。彼はこのような遊戯性がとりわけ無人のショットの使い方によく現れると述べ、それについて多角的に分析を行うが、ここではその一面、すなわち無人のショットにおける視点の問題と関わる遊戯性を取り上げることにしよう。

ボードウェルによると、無人のショットの使いには視点の遊戯性が見られるが、これはカメラのロー・ポジションと結びついている。小津映画に現れる様々なもののショットは、人物の目線であるとみなすには高さが非常に低い。そのため、カメラの位置を人間の視点と一致させることはできない。『晩春』の壺のショットは、ボードウェルにとってはこの「偽りの視点ショット」の一例である。壺は娘の紀子が見ているものだと思うれがちだが、カメラのアングルは人物の目線と一致しない【図4-7】。ここで小津は紀子が見ているものを見せないことによって、視点の手がかりを無効にする。ボードウェルは「小津による視点の手がかりの削減は、このシーンをかなり不安定なものにしており、それに対するいかなる解釈も、こうした曖昧さを考慮に入れなければならない」(同上 117)と主張する。つまり、彼の主張によれば、壺は視点における遊戯性によって不安定で曖昧なものになっており、従って物語上ある特定の意味を持っていると言いきれないものである。これは、娘の性を拒絶するため物質化された父として壺を見る蓮實の解釈に対する反論となりうるだろう。ボードウェルにとって、壺の意味は確定することのできない曖昧なものなので、そこに意味を読み取ろうとするのは有効な解釈ではない。むしろ壺のショットにおける形式の問題——視点を無効化し、特定の登場人物の主観性から離れることで空間的・時間的關係を曖昧にさせ、その結果観客の予測を困難にさせる遊戯性を獲得していること——が、彼にとって一層重要なことであるだろう⁽⁹⁾。というのも、このような形式における遊戯性こそが、小津映画に革新性をもたらしているためである。

(4) ボードウェルのアプローチにおける限界——主題・意味の排除

ボードウェルは極めて戦略的に形式主義的なアプローチをとることによって、小津映画の解釈に新たな視点を供給したことは確かである。しかし 1970 年代の文化論的アプローチを批判するあまり、ショットの持つ意味に対して無頓着になりすぎているのではないか、という批判も可能であろう。奥村賢は、まさにこの点を問題視し、ボードウェルのフォーマリズム的アプローチにおいては「形式が最重要視され、主題は無視されないにしても、軽視されがちになる」(奥村 102)と指摘する。というのも、奥村の考えでは主題も形式と同等に映画にとって重要であるため、ボードウェルが形式を特権化し、主題——蓮實的な意味ではなく、一般的な意味での映画における主題——や意味にはほとんど触れないことは不適切である。確かに前節で確認した、「壺のショット」は視点による不安定性のゆえに意味が確定できないため、そのショットにおいては意味解釈より形式的解明が有効だというボードウェルの主張の説得力はさほど高くないだろう。というのも、意味が曖昧であるからといって、意味解釈が有意義でなくなるわけではない。奥村は「ボードウェルの分析法では、抜け落ちてしまうところが確かに存在」(同上

103)し、ボードウェルによって攻撃されリリーの論が有効性を失っているわけではないと指摘する。彼の考えではむしろ両者は、互いに矯正手段となっている⁽¹⁰⁾。

本節の議論をまとめよう。蓮實とボードウェルは映画を純粹に見ることを妨害する先行知識から距離を取り、画面に見えるものに集中するという点で共通の立場を取る。この立場から彼らは、1970年代における文化論的アプローチが作り上げた先入見——日本的、伝統的な監督としての小津——を、それぞれ異なる方法を用いて打ち破る。蓮實は主題論的アプローチに基づき、文化論的解釈が捨象してしまった無人のショットの豊かな意味を読み取り、小津映画が解釈において開かれたものであることを明確に示す。ボードウェルは小津映画に見られるスタイルを細かく分析し、そこに示される小津に固有のモダンな形式に目を向けるべきであると主張する。このようにして彼らは、無人のショットを「日本的なもの」として短絡的に捉えた1970年代の議論を転覆させる。さらには、小津という監督を日本文化という枠組みから解放し、日本の伝統的な監督ではなく、現代的な監督として見るのである。しかし蓮實とボードウェルの取ったアプローチが小津映画の新しい側面に光を投げかけた一方で、当然そこから漏れてしまう問題もある。すなわち、蓮實は主題を重視するあまり説話内における小津映画にとって重要な時間感覚を看過しており、ボードウェルは形式に傾いた結果として主題・意味を軽視してしまう点において、彼らのアプローチにも限界があるということが指摘できる。

3. 新たな文化論的アプローチの手がかり——J・M・ハモンド(J.M.Hammond)を中心に

本節では、前節で述べた蓮實とボードウェルのアプローチにおける限界と、彼らが指摘した1970年代の文化論的アプローチの問題点の違いを指摘したうえで、文化論的アプローチの新たな展開可能性について考察する。

蓮實とボードウェルが持つ限界は、彼らが批評家・理論家としてある特定のアプローチを取ることによってやむをえず生じてしまうものであると考えられる。映画のすべての側面を捉えた批評アプローチは、想像しにくいだろう。それゆえ蓮實・ボードウェルのアプローチを切り捨てることはできない。一方で、1970年代の文化論的アプローチの問題点は、リリーとバーチがその根底に西洋的眼差しによるオリエンタリズムを前提していることに起因する。たしかに批評家・理論家は、蓮實やボードウェルのように一定の立場を前提することで言説を展開するのではあるが、しかしそれらの「前提」のすべてが許容されるわけではない。1970年代のアプローチは、無人のショットを解釈する際に、ステレオタイプな「日本的なもの」への回収を前提としているのだが、これは許容されるべきではない前提の一種だろう。

だからといって、文化論的アプローチを完全に捨て去る必要はない。このアプローチは、その前提さえ取り除けば、いまだ展開の可能性を持っていると考えられるからである。小津本人が無人のショットの意図・意味を語っていないため、各論者はこのショットに様々な解釈を施してきた。そのため、オリエンタリズムという偏った見方への批判は正当だとしても、無人のショットを日本的なものとして捉えることそのものを単純に「回収」と見なすことはできない。そのような一方的な否定は、小津解釈の豊かさを損なうことでありうると筆者は考える。前提が正された文化論的アプローチは、当然そのアプローチを取ることによって生じてしまう限界を持つはずだが、おそらく蓮實とボードウェルのアプローチと共存することは可能だと考えられる。

そこで本稿は、オリエンタリズムを排してなお小津映画を文化論的アプローチから捉えるための手がかりを提示しておきたい。というのも、小津は現在でも依然として最も日本的な監督と見なされているのにもかかわらず、無人のショット、さらには小津映画自体の日本的な側面については研究されていないのが現状だからである。この点については、J・M・ハモンドの「物事への感受性：晩春と彼岸花におけるもののあわれ」という論文を一つの可能性として提示することができると考えられる。

小津映画を日本の伝統へと「還元」することによってそれは単なる「回収」にすぎないと批判された従来の議論とは違い、ハモンドは小津映画そのものが伝統を「変容」していると考える。ハモンドは、伝統とは「変容」を受けつつ、現代に続いてきていること、そして伝統的なものは文化に浸透し、個人は自分の属する文化に無意識的であれ意識的であれ影響を受けるということを論の前提とする。それゆえ、小津と伝統文化は断絶しているわけではなく、むしろ「変容」を経ることで、日本的なものは小津映画のうちに現れていると言った方が妥当なのだと彼は主張するのだ(Hammond85)。

具体的には、彼は小津映画のうちに小津によって再定式化された「もののあわれ」が現れていると言う。その例として、『彼岸花』の父親が激しく反対していた娘の結婚を最終的には受容することを挙げる。彼によると、もともとのもののあわれとは世界と戦う意志がなく「自然の秩序の「受容」」(同上 86)を意味しており、それゆえ保守主義的である。しかし彼の考えでは、「もし変化(死・結婚・別離)が自然的秩序の不可欠な部分であるならば」(同上 86)、父親の受容の姿勢から感じられるもののあわれはそのような変化をも受け入れており、「変化を受け入れることは潜在的に急進的」(同上 86)である。

ここでハモンドは、固定された絶対的な概念としての「もののあわれ」を小津映画に当てはめて解釈するのではなく、むしろ逆のことを行っている。つまり彼は、小津映画を軸としてもののあわれという概念の方を再解釈しているのである。従来のもののあわれは受動的に物事を受け入れることを示していたのに対して、小津映画のもののあわれは変化をも受け入れるものであり、従って能動的で肯定的なものへと変換されている。

このようなハモンドの小津映画におけるもののあわれの解釈は、その正しさはさておき、オリエンタリズムとは距離を置いた文化論的アプローチのひとつの新たな方向を示唆している。ハモンドは、古来の日本文化の概念に小津映画を当てはめようとはせずに、小津映画がその概念をどのように「変容」させるのかに焦点を当てている。このことは、すでに定められている日本文化の概念に従うのではなく、逆にそれを小津に合わせて拡張したり変換したりするという、文化論的アプローチの新たな方向の手がかりを示すと考えられる。

結

本稿では、1980年代の蓮實・ボードウェルの無人のショットをめぐる議論を、1970年代の文化論的アプローチとの関係に即して検討した。彼らの議論は、無人のショットのみならず小津映画全般を「日本的なもの」から解放し、意味においても形式においても豊かさを持つモダンなものへと転換している。しかし蓮實とボードウェルのアプローチには特定の観点を取ることで必然的に生じてしまう限界があり、それを考慮すれば彼らが否定した文化論的アプローチも、彼らの指摘するオリエンタリズムの問題を取り除けば、いまだ展開できる余地があると筆者は主張した。無人のショット、ひいては小津映画全般に対する文化論的アプローチの新たな展開が小津解釈をさらに豊かにさせることを期待しつつ、本稿を終えることにしたい。

図



図 1



図 2



図 3



図 4

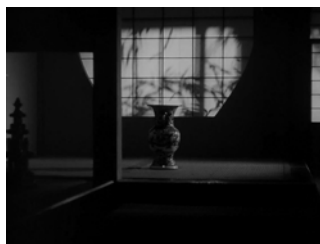


図 5



図 6

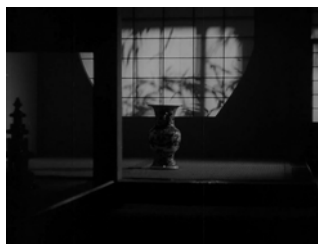


図 7

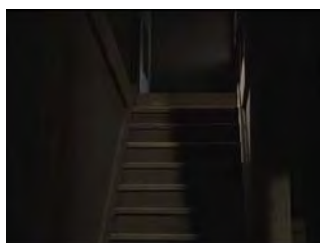


図 8

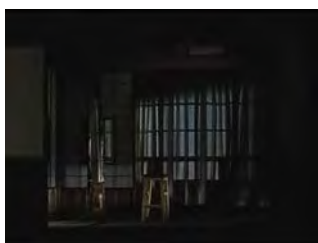


図 9

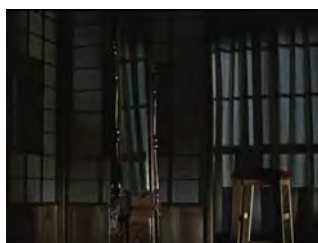


図 10

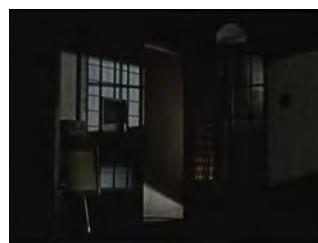


図 11

註

(1) 無人のショットとは、小津映画においてストーリーの流れとはあまり関係なくしばしば登場する、人物のいない風景ないし室内空間、静物などを映すショットである。

(2) 1970 年代は、日本国内での小津に関する議論がさほど活発ではなかった時期である。というのも、日本では 1960 年代から既成の映画を否定し新しいスタイルを求めた「松竹ニューヴェルヴァーグ」の影響が強かったために、小津への批判的な認識が高まっていたからである。大島渚、吉田喜重、篠田正浩に代表される松竹ニューヴェルヴァーグ監督は、小津を保守的な旧時代の象徴そのものとして捉えた。彼らを支持する若手批評家や観客は、小津の「形式主義や時代を遊離したブルジョワ的低徊趣味」(田島 99)を大いに攻撃した。1960 年代後半には大島渚を初めとして松竹ニューヴェルヴァーグの監督たちは国際的に高く評価されるようになり、1970 年代にもその評価は健在であった。このような流れが、1970 代までの日本における小津映画への批評にも影響を及ぼしたと考えられる。

(3) とりわけ、両者の類似点のうち重要なのは小津に禅を関連付ける点である。リチャーについてはすでに述べたが、形式の分析を行ったバーチでさえ、最も純粋な枕ショットは[禅の]悟りのような意味の宙吊りだと述べ、文化論的な意味の解釈の可能性を排除していない(Burch172)。さらに彼は、最終的に、小津の作品の主題と形式的構成がいかなるものであれ、「茶の湯に要約されるような禅に関係するあらゆる修業の、世俗的な性格を思い起こさせる」(同上 183)と付け加えることで、小津映画を日本的伝統——とりわけ禅——へと還元することに同意を表明している。このように、バーチもまた小津映画を禅にも結び付けている。

(4) 蓮實の言う主題と説話の意味を少し補足しておきたい。蓮實の言う主題が一人の監督のフィルモグラフィ全体を貫くものであるなら、説話は語りとはほぼ同じ意味で、一本の映画のみに属するものである。蓮實は、主題論的なアプローチをとると全作にわたって現れる主題を体系的に見ることができるため、映画を継起性に従って直線的に捉える説話論的視点より、一層豊かな解釈を可能にさせる。それゆえ蓮實は、主題を説話と比べて優位に設定するのである。

(5) 興味深いのは、日本では小津の同時代においてすでにここに娘の性的な欲望が読み取られていたことである。杉山は、「『晩春』の娘の父へのかくれた性的なものの表現も物足らぬがある程度出ている」(杉山 29)と指摘している。このことは、小津映画に対する日本の批評家とアメリカの批評家の眼差しがどれほど違うものなのかを示していると考えられる。

(6) バーチの議論は戦前の小津映画に限定されているため、彼は直接壺のショットに言及していない。しかし彼が無人のショットを枕ショットと称したことを考慮すると、バーチにとって壺のショットも枕ショットの一種であると推測できる。

(7) 蓮實は確かに壺のショットについては説話論的な観点で解釈を行っているが、それは極めて例外的なことである。それゆえ説話を軽視しているという批判は、蓮實による批評一般の傾向に対するものとして十分妥当である。

(8) しかし、蓮實はボードウェルが『小津安二郎 映画の詩学』を十六ミリのプリントを使って書いたことを問題視している。蓮實は映画館での体験を重視し、映像を一度止めることのできない映画館での鑑賞こそが映画を見る動体視力を養うと考えているため、ボードウェルがとった方法は問題である。蓮實に言わせれば、ボードウェルの方法は結局のところ、映像を逐一止めながら鑑賞したに等しいのである(蓮實『映画論講義』380)。

(9) 視点の問題については、蓮實も重要視している。蓮實は小津の映画的发展を、目線とその対象との分離過程として把握することができると思う。彼は、初期の小津は視点の基準を綿密に示してくれたが、後期の小津は視点を消して非人称的空間を作り出すという。そしてこのことは、物語における観客のための気配りを排除することであると述べている。この点において、蓮實はボードウェルの言う視点の遊戯性とある程度近い指摘をしていると言えよう。

(10) 矯正手段という表現は、奥村本人ではなく、彼が引用しているウィリアム・ジョンソンの言葉。(「ボードウェルはリリーのアプローチに対する有益な矯正手段を提供するが、リリーのアプローチもまた、ボードウェルに対する有益な矯正手段となっている」(Johnson31))

引用文献リスト

- イム・ジェ Chol「小津の反ヒューマニズム」『国際シンポジウム小津安二郎：生誕 100 年記念「小津 2003」の記録』（朝日新聞社、2004）77-86。
- 奥村賢「映画における形式主義的分析法の意義と問題点—デヴィッド・ボードウェル著『小津安二郎 映画の詩学』をめぐって」、『映像学』通号 51、(日本映像学会、1993)、88-108。
- 杉山平一「小津安二郎論」、『キネマ旬報』1950 年 3 月下旬号、(キネマ旬報社、1950)、28-29。
- 田島良一「戦後映画思潮と小津安二郎」、『日本大学芸術学部紀要』、7 号、(日本大学芸術学部、1977)、99-90。
- 蓮實重彦『映画論講義』(東京大学出版会、2008)
- 蓮實重彦『監督 小津安二郎』（筑摩書房、2009(初出 1983))
- 長谷正人「日本映画のポストモダン——映画文化のパーソナル化をめぐって」、『観る人、作る人、掛ける人』（岩波書店、2010）251-272。
- 長谷正人『映画というテクノロジー経験』（青弓社、2010）
- Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*, 1988, Princeton: Princeton UP, 1988. (デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学』杉山昭夫訳、青土社、2003)
- Burch, Noël. "Ozu Yasujiro " in *To the distant observer : form and meaning in the Japanese cinema*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979(ノエル・バーチ「小津安二郎論 戦前作品にみるそのシステムとコード」西嶋憲生／杉山昭夫訳、『ユリイカ 6月号』13 巻 7 号、青土社、1981、77-103。)
- Hammond, J.M. "A Sensitivity to Things: *Mono no aware* in Late Spring and Equinox Flower", Stein, Wayne and DiPaolo, Marc(eds.), *Ozu International: Essays on the Global Influences of a Japanese Auteur*, New York: Bloomsbury Academic, 2015, pp.77-89.

Johnson, William. "Reviewed Work(s): Ozu and the Poetics of Cinema by David Bordwell", *Film Quarterly*, Vol.42, No.4, Summer, 1989, p.29-31

Richie, Donald. *Ozu*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977(初出 1974)

Rushton, Richard and Bettinson, Gary. *What is Film Theory?*, Maidenhead: Open University Press, 2010

● 小津安二郎のトーキー移行の遅延問題について ― 1920 年代末から 1930 年代半ばまでの発言と作品を手掛かりに

正清健介(一橋大学大学院言語社会研究科博士課程)

はじめに

本発表は、小津安二郎のサイレントからトーキーへの移行の遅延問題を取り上げ、いかなる理由で小津がトーキーへの移行を先延ばしにしたかを、1920 年代末から 1930 年代半ばまでの小津の発言とその作品を参照項として明らかにするものである。その目的は、小津がトーキーへの移行を遅らせることで、トーキー時代における新たなサイレント形式の模索と、その模索を通して来るべきトーキーへの準備を行っていたことを指摘することにある。

1. トーキー移行の遅れ

1934 年、映画批評家・岸松雄は、雑誌『キネマ旬報』において「小津安二郎のトーキー論」と題して小津のトーキーに関する発言をまとめている。その中で小津は次のような発言をしている。

例えば、山の手の大壮な邸宅の一室。来客があつて、話している。夜である。話がふと途切れて、客は時計を見上げる。十一時を指している。もう随分遅くなった。十一時を報ずる音。だが、客は帰らない。と、僅かの時間経過の後、その隣の部屋か、もしくはずっと離れた部屋からか、同じように十一時をうつ時計の音が流れて来る。この僅かの間を置いて聞える時計の音は、広い邸内のほどを思わせ、山の手の夜の寂しい感じをただよわす。そこで、訪問客は初めて辞去して

行くのである。これは音を雰囲気描写の手段として使った場合であるが、更に音をサイレント映画に於ける小道具の如くに用いることも考えなければなるまい。（田中編 1987：29）

1934 年は、小津がサイレント『母を恋はずや』とサウンド版『浮草物語』の 2 本を松竹の蒲田撮影所で製作し発表した年である。松竹ではこの 3 年前の 1931 年にすでに五所平之助が、国産の光学式トーキー・システムの 1 つである土橋式トーキーを用いて『マダムと女房』を発表している。五所は、1934 年、小津を交えた座談会で雑誌記者の「五所さん、トーキーを一番初めに撮ったのはあなたですか」という質問に対し「そうでもありませんが、蒲田ではまず私の『マダムと女房』が一番早いです」と回答している（田中編 1987：26）。この回答通り、『マダムと女房』は松竹で初めてのトーキーだった。しかし、五所が「そうでもありませんが」と先に断りを入れているように、日本でのトーキー製作は、『マダムと女房』以前から試みられている。そもそも日本初のトーキーは 1927 年の小山内薫の『黎明』とされており、それから『マダムと女房』が公開される 1931 年までの約 4 年間、光学式トーキーでは皆川式フォノフィルム、すなわちミナトーキーによるトーキー製作の試みが行われていた。

つまり、日本では 1927 年の時点ですでにトーキー化の流れは始まっており、それから 1931 年の『マダムと女房』を経た 7 年後の 1934 年に至っても小津は依然サイレントを製作していたということになる。確かに、日本におけるトーキーの本格的な始まりをハリウッド製トーキーが日本の映画館で初公開された 1929 年とする見方もある（木下 114）。しかし、たとえ 1929 年を起点にしたとしても 1934 年はその 5 年も後である。小津が初めてトーキーを発表するのは、それからさらに 2 年後の 1936 年だった。1936 年、小津は自身初のトーキー『鏡獅子』を発表する。日本文化の海外への紹介のため、財団法人・国際文化振興会が松竹に委嘱して撮影させたもので、国内での一般公開をしない条件で製作された。6 月 29 日に帝国ホテルの演芸場で同振興会主催の試写会が行われており、この日が小津が初めてトーキーを世に送り出した日ということになる。『鏡獅子』は、24 分の短編記録映画で、6 代目・尾上菊五郎による『春興鏡獅子』の舞台を記録したものである。撮影は戦前の小津の片腕であったカメラマン・茂原英雄によるもので、小津にとっては初のトーキーと同時に初の記録映画で、小津のフィルモグラフィーにおいて唯一の記録映画になる。この作品は土橋式トーキーによるものだった。

茂原はカメラマンだったが、1928 年頃より蒲田で独自のトーキー・システムを開発していた。それがのちに、スーパー・モハラ・サウンドシステム、いわゆる茂原式トーキーと呼ばれるものである。『鏡獅子』が発表された同じ 1936 年、茂原は撮影から録音にまわり、この茂原式トーキーを使って小津と共にトーキー第 2 作目『一人息子』を製作することになる。これは小津に

とって初のトーキー劇映画となった。佐藤忠男はその『一人息子』に関する文章の中で「当時、日本映画の多くはすでにトーキーとなっており、小津はトーキーを撮るのがもっとも遅れた監督であると自他ともに認めていた」（佐藤 357）と述べている。小津が「自他ともに認めていた」と言われるこのトーキー移行の遅れに関しては、当時の映画批評家と小津のやり取りからも明らかである。1935 年、『キネマ旬報』の座談会において、映画批評家・筈見恒夫が小津に対してトーキーを撮ることを「とにかく余り延ばさないで貰いたいね」と述べると、小津は「僕が日本のサイレントの最後のフェイド・アウトを撮るとするのはいいからね。日本で一番最後なら世界で一番最後だしするしね」と述べている。さらに、この発言に対して筈見と、同席の映画批評家の北川冬彦と飯田心美は、次のように応酬している。

北川 それは悪趣味だね。

筈見 心の中では撮りたくてしょうがないのだ。だから撮らないのだ。実に卑怯だ。小津氏のトーキーが出て、第一回というハンディキャップを付けるのはよそう。

飯田 その為に遅^{ママ}くれているのだからね。一番いいトーキーと比較してやろう。（田中編 1987：65）

ここで飯田が「遅れている」と明確に述べているように、少なくとも当時の映画批評家達の間では小津がトーキー移行に出遅れているという認識があったことがわかる。むしろ小津自身も遅れを自覚しており、「僕が日本のサイレントの最後のフェイド・アウトを撮る」という発言からは遅れは意図的なものでさえあったことがうかがえる。また、1952 年、小津は『一人息子』を次のように振り返っている。

骨の髄からのサイレント的なものが除けなくてね、まごついたよ。サイレントとトーキーではすべての事柄が違っただってことは判っていながら、結局サイレント的になってしまうんだね。大いにまごついて、他人より四五年あとになって、こりゃ俺も一寸立遅れたかな、とさえ思った。今になってみれば、却ってサイレントをとことんまでやっていたことがためになっているのだね。（田中編 1989：129）

このように、小津はトーキー『一人息子』を製作する中で「サイレント的なもの」を排除できない自分を発見し、改めて自身の遅れを思い知らされたようである。では、どうして小津はトーキー移行に遅れ、さらにはその遅れを自覚しながらもすぐにはトーキーに移行しなかったのか。

2. サイレントの「勉強」

この遅れの理由として、滝浪佑紀が指摘するように、先行研究では「新しい技術の導入に際して慎重を期す小津の気質、あるいは、長年彼のカメラマンを務めた茂原英雄に対する友情」といった「小津個人に関わるエピソード」が挙げられてきた傾向がある（滝浪 21）。例えば、佐藤は「彼の友人であり、もっともよきパートナーであったカメラマンの茂原英雄がトーキー技術の研究をすすめており、それが完成したら自分がそれで最初に撮ってやると約束していて、それを実行した」（佐藤 357）からだと言明している。実際、1936 年、『一人息子』の撮影中、小津は『都新聞』の記者の「もう無声映画に未練はありませんか」という質問に対し、「もともと無声に未練があって殊更トーキーを撮らなかった訳じゃなく、僕の第一回のトーキーは茂原君の機械が出来たらと二人で申し合せていたので、それを待っていたのに過ぎないのです」と回答している（田中編 1987 : 83）。しかし、佐藤は「おそらく、そういう事情がなくても、こと技術的な問題に関しては徹底的に慎重を期した小津のことであるから、そう早急にはトーキーは撮らなかったであろう」（佐藤 357-358）と推測する。小津の遅れの理由は、単に茂原式トーキーの完成を待っていたからというものだけでは留まらない。「サイレント映画の最後のフェード・アウトを撮ってやろう」という発言は冗談だとしても、他に理由はあったと思われる。しかし、その理由は田中眞澄が「トーキー問題については言葉を濁してきた」（田中編 1987 : 263）と的確に指摘するように、小津の発言から明確に読み取ることはできない。どうしてか小津はこの点に関して明言を避けている。先に引用した 1935 年の『キネマ旬報』の座談会で小津は批評家達に次々にトーキーに移行しない理由を単刀直入に尋ねられるが、いずれも漠然とした回答しかしていない。座談会是最終的に次のようなやり取りで締めくくられる。

友田 何と云われても小津さんは黙っているね。

飯田 少しその黙り方が変だね。小津さん何かありませんか。

小津 何にもありません。

筈見 永久に撮らないのじゃないか。

小津 いや、撮るですよ。もう少し勉強してね。（田中編 1987：65）

ここでやっと理由らしきものが言われる。「もう少し勉強してね」である。遅れの理由の 1 つとして、「勉強」があったことは次の発言からもわかる。同年 1935 年の雑誌『スタア』の座談会での筈見とのやりとりである。

筈見 それにしても小津ちゃんも愈々^{いよいよ}トーキーでなくてはならなかったんじゃないかな。『東京の宿』を最後に、トーキーを撮るつもり。

小津 何もそう慌ててトーキーを撮る必要はないよ。お互いにまだ若いんだからな。サイレントを充分に勉強してそれからトーキーにかかったって遅くはない。

筈見 もうサイレントの方は充分に勉強しつくしたろうに。これからはトーキーでなければ駄目だァ。（田中編 1987：75）

ここでとりあえず、小津がトーキーへの移行に遅れた理由の 1 つとして「勉強」を挙げることができる。注目すべきは、それがトーキーの「勉強」でなく、サイレントの「勉強」であるという点である。というのは、筈見が「もうサイレントの方は充分に勉強しつくしたろうに」と言っているように、この発言がなされる 1935 年までに小津は 4 本のサウンド版を含めた 33 本のサイレントを発表しており、サイレント製作に関する「勉強」はもはや十分なように思われるからである。ではどうして当時の小津にとってサイレントの「勉強」がトーキーへの移行を遅らせてまでも必要だったのか。

その理由の 1 つとして、当時、日本においてトーキー化が進む中、サイレント製作がトーキーの影響を受け始めたという点が挙げられる。つまり、トーキーの到来によってサイレントがそれまでとは形式面において異なるものに変容したという事実がある。例えば、サイレントでは従来、話し手のショットの後に字幕を配置することが原則となっていたが、1930 年代前半、トーキーの到来により日本では字幕の後に話し手のショットを配置したり、話し手のショットを排し字幕を聞き手の 2 ショット間に挟んだりするようになった。例えば、『東京の女』（1933）の冒頭、オフィス内の応接所のシーンで、給仕の台詞字幕の後にその聞き手である巡査のショットが続き、最後に話し手・給仕のショットが配置されている。また、同シーンで、課長の台詞字幕がその聞き手である巡査の 2 つのショットに挟まる形で挿入されてもいる。御園生涼子が「画面外」の音声を想起させる字幕」（御園生 88）と述べるように、この話し手のショットを排した台詞字幕はトーキーの画面外の声に由来するとされる。

小津が「勉強」の対象としたのは、このようなトーキーの時代という新たな局面におけるサイレント製作ではなかっただろうか。つまり、小津の言うサイレントの「勉強」とは、トーキーの手法を取り入れた新たなサイレント製作である。1933 年、現に小津は「日本映画も、いずれは全部トーキーになって了う時が来るにはちがいないのだが、トーキーに全く移る前にサイレントとしての一つの新しい形式をつくり出すべきだ、と思います」（田中編 1987：15）と決意表明のような発言を残している。

しかし、それは言葉で言うほど簡単ではなく、この時期の小津はサイレントを製作しながら常にトーキーの方に意識が行ってしまっていたようである。1934 年、雑誌『映画と演藝』で、筈見がキング・ヴィダーのトーキー『南風』を例に挙げ、「あんないいトーキーを見ると、あなたの様にサイレントばかりとっている人は影響を受けて困りやしませんか」と質問すると、小津は次のように答えている。

だからと云って、サイレントをバカにして掛っているわけじゃない、が、サイレントをとり乍ら、トーキーの心構えになってしまうことがある。これはいかん！ と思うんだ。けれど実際、或る情景を遠景で考え出す、どうしてもロングでなければ感じが出ないんだが、サイレントでは仕方なしにアップにする。トーキーなら、それと反対に、ロングで充分にアップの感じが出せる。そんな時に、サイレントなんて、トーキーに較べて月にスッポンだなあ、と思うよ。それに、サイレントの字幕という奴は、監督の仕事でなく、既にシナリオの一部だからなあ。（田中編 1987：31-32）

このように、当時、小津がサイレントを製作しながらトーキーのことを考え、トーキーに利点を見出していたことがわかる。小津はサイレント製作中、「トーキーの心構え」になってしまい「これはいかん！」と自分を戒める。そこで小津が発見するのは、サイレントとの比較からわかるトーキーの利点であり、そのトーキーの手法をサイレントで使うことの不適切さである。筈見がこれに続けて「小津安二郎のサイレント映画はずい分トーキーの影響を受けていると云える」と述べると小津は次のように答えている。

こういう失敗はあるんだ。さっき云った様にロングの場合、声のあるトーキー手法でサイレントを片付けてしまう。が、実際にやってみると、カットを細かくして、俳優のアクションを丁寧に拾うべきだったと後悔することがある。（田中編 1987：32）

ここで言われる「ロングの場合」の「声のあるトーキー手法」とは、離れた場所から人物のアクションを比較的長い1つのショットで撮る手法、すなわちロングショット・ロングテイクと思われる。サイレントでは一般に、人物のアクションは短い複数の「アップ」のショットでこと細かく示される傾向にあった。それはサイレントでは人物の表情を含めたアクションに重きが置かれたためと考えられる。ところが、トーキーでは台詞音声の導入により人物同士の会話に重点を置くことができるようになったため、サイレントのように人物のアクションをこと細かく示す必要がなくなったとされる。トーキーではたとえ1つのロングショットだけでも台詞音声で物語を進行させることが可能である。トーキーにおいて「ロングで充分にアップの感じが出せる」のはこの台詞音声の存在による。台詞音声はトーキーにおいて人物のアクションに匹敵する役割を担っている。筈見が「トーキーの影響を受けている」と指摘するように、小津はこのトーキーのロングショット・ロングテイクをサイレント製作の際に利用した。しかし、利用しておきながら後悔し「失敗」と断じている。ロングショット・ロングテイクを採用すれば、当然のことながらサイレントの要である人物の細かいアクションは不明瞭になってしまう。ロングショット・ロングテイクは、あくまでトーキーの手法であり、台詞音声の無いサイレントには適しているとは言えない。サイレントの「勉強」とはトーキーの手法を利用した新たなサイレント製作のことを意味したが、それはこの「失敗」のように必ずしもうまくとは限らない。この「失敗」には小津の当時の試行錯誤が表れている。小津はこの「失敗」の経験から「僕にしてもトーキーの技巧に思い至らずサイレントを作っているわけではない。だがそれは絶対な考え方ではない」（田中編 1987：32）と述べている。

しかし、この「失敗」は、近い将来トーキーを製作することになる映画監督・小津にとって決して無駄なものではなかった。なぜなら、こうしたトーキーの時代における新たなサイレント製作の試行錯誤と「失敗」は、サイレントとの比較からトーキーの利点を発見するという点において、少なくともトーキーの「勉強」になったことは想像に難くないからである。それは先に引用した1952年の「今になってみれば、却ってサイレントをとことんまでやっていたことがためになっているのだがね」という発言からも明らかだろう。もちろん、サイレントの「勉強」はあくまでサイレントの「勉強」であって、トーキーの利点を発見することだけが「勉強」の成果であったわけでない。小津は、新たなサイレントの形式を模索する中で、トーキーとの比較から、サイレントの性質を見出したと思われる。そのサイレントの性質は、今後トーキーでも活用可能なサイレントの性質として小津の中に残存したと予想される。しかし、ここでとりあえず着目したいのは、小津がサイレント製作を通してトーキーを学んだという側面である。小津がサイレント製作を通してトーキーを学んだという本発表の視点は、滝浪と共有している。滝浪は、1934年から1936年までの小津映画に「断片的ショットの編集に基づく映画美学から、ロングショットとロングテイクを基礎とした〈演出〉の美学への移

行」を読み取り、その「〈演出〉の美学の練り上げ」という点から小津がこの時期「サイレントを撮りながら、トーキー作品製作の準備をしていた」という主張に至っている（滝浪）。

おわりに

最初に引用した「小津安二郎のトーキー論」は次の小津の言葉で始まる。

トーキーを撮って失敗しない監督というものは、サイレント映画をよく呑みこんでいる人か、さもないと、サイレント映画を全く知らない人か、どちらかである。（田中編 1987：27）

1927 年、『懺悔の刃』でサイレントの映画監督として映画人としてのキャリアを開始した小津にとって、「サイレント映画を全く知らない人」であることは不可能である。しかし、「サイレント映画をよく呑みこんでいる人」であることは努力次第で不可能なことではない。トーキーを開始するにあたり、トーキー移行期にサイレント製作を続けることは小津にとって必要不可欠であったと思われる。なぜなら、サイレント製作をトーキーの手法を取り入れながら「とことんまで」突き詰めて行うことは、話し手のショットを排した字幕に代表される新たなサイレントの形式を生んだと同時に、サイレントとの比較対照からトーキーとはどのようなものを把握することにつながったからである。繰り返すが、もちろんサイレントの「勉強」の成果はそれだけでは還元できないが、「小津安二郎のトーキー論」ではまさにその小津なりの把握が示されている。ここでも相変わらずトーキーの利点が説かれており、最初に引用した時計の音の話はその一部である。小津は最後に「これは音を雰囲気描写の手段として使った場合であるが、更に音をサイレント映画に於ける小道具の如くに用いることも考えなければなるまい」と述べている。これ以上の説明はなく、小津が具体的に何を考えてこの発言をしたかは明確ではない。「小津安二郎のトーキー論」と題してこれをまとめた岸自身「これは「論」でなく、やがて手を染めるであろうトーキーへの小津安二郎の心構えの一端を、記者が聴き書きしたものに他ならぬ」（田中編 1987：30）と述べており、「小津安二郎のトーキー論」は論と言えるほど小津の考えが明確にまとめられているものではない。しかし、この発言から少なくとも小津の中にトーキーの時代におけるサイレント製作の試行錯誤から生まれたトーキーに対する考えがあったことは確かである。これまでに引用で挙げた座談会やインタビューでしきりに小津はサイレントとトーキーの違い、そしてトーキーに対する意見を表明しているのだ。

引用文献リスト

木下千花『溝口健二論 映画の美学と政治学』（法政大学出版局、2016 年）。

佐藤忠男『完本 小津安二郎の芸術』（朝日新聞社、2004 年）。

田中眞澄編『小津安二郎全発言（1933～1945）』（泰流社、1987 年）。

田中眞澄編『小津安二郎戦後語録集成 昭和 21（1946）年——昭和 38（1963）年』（フィルムアート社、1989 年）。

滝浪佑紀「小津安二郎映画における〈演出〉の美学——1934 年から 1936 年までの作品とトーキー化の問題」、『城西国際大学紀要』、Vol. 24, No. 5 メディア学部（2016 年 3 月）、城西国際大学、pp. 19-36。

御園生涼子『映画と国民国家——1930 年代松竹メロドラマ映画』（東京大学出版会、2012 年）。

●リアリズム、メタファー、情動——《酔・生夢死》における動物

藤城孝輔（映画研究者）

ホウ・シャオシェン（侯孝賢）以降の中国語圏映画はリアリズムの手法に注目が向けられることが多い。ロング・ショット、ロング・テイクを用いた映画技法は現実の時空間を記録し、保存するというアンドレ・バザンが提唱した映画の存在論的意義の観点から評価されている（Chen 58）。また、長回しを基調とする一見難解で退屈な作風は、単に国際映画祭に出品されるアート・シネマの流行に追従しているわけではなく、特定の人物や空間をカメラで凝視することによって社会の倫理的・政治的な真実を明らかにする狙いがあることも指摘されている（Chesney 17-8）。

ホウの『悲情城市』（1989）の助監督などを経て映画監督になったチャン・ツォーチ（張作驥）は、しばしば台湾ニューシネマに続いて台頭した「第二の波」（“the second wave”）の一人として位置づけられる（Zhang 278-9）。だが、彼の作品のリアリズムはホウやエドワード・ヤン（楊徳昌）らニューシネマ世代のリアリズムとは異なる。社会の周縁に追いやられた人間の日常を主題とする社会的リアリズムという点では多少の共通点が見られるものの、ロング・ショット、ロング・テイクという台湾ニューシネマおよび 90 年代以降のアジアン・ミニマリズムに特徴的な手法はほとんど見られない。むしろ彼の作品におけるリアリズムは、ショット／リヴァース・ショットをはじめとする古典的ハリウッド映画の手法を踏襲して現実らしさを演出する

「リアリティ効果」(“reality effect”, Hayward 334) の傾向が強い。だが、その一方で彼の作品ではしばしば死者がよみがえり、水の中で人間が魚のように戯れるなど非現実的な現象が描かれる。ルー・フェイイー（盧非易）やクリス・ベリーは、『最愛の夏』（黑暗之光、1999）や『きらめきの季節』（美麗時光、2002）といった作品の劇中で非現実の出来事が導入される際にショット／リヴァース・ショットで構成されたアイライン・マッチが用いられていることを指摘し、カメラと登場人物の視点が同一になることで出来事の客観性が曖昧にされ、リアリズムとファンタジーが継ぎ目なく連続していることを映像分析によって明らかにした（Lu 143-7; Berry 33-49）。また、イエ・ジュー（叶基固）は登場人物が自分が目撃する現象に疑念を挟むことがなく、非現実の出来事は物語が描くリアリスティックな日常の延長として了解されることに着目し、マジックリアリズムに連なる作風として位置づけた（叶 126-7）。「現実のファンタジー」(“real-life fantasy”, Lu 138) や「取り憑かれたリアリズム」(“haunted realism”, Berry 33)、あるいは「マジックリアリズム」(“魔幻的写实主义”, 叶 126) といった表現は、リアリズムとファンタジーが結びついたチャン・ツォーチ作品の特徴を端的に言い表している。

先行研究の多くがチャンの映画におけるリアリズムとファンタジーの関係について論じているのに対し、本稿ではチャンの映画に見られるリアリズムの働きを動物表象の分析を通して検討しようと思う。私はチャンが動物を描く際、リアリズムの手法がメタファーと情動という二つの効果を出すために用いられていると考える。登場人物たちを動物に見立てて彼らの社会的な疎外を暗示するとともに、動物に対する身体的・感情的な反応を描くことでリアルさを演出しているのである。以下、まず第 I 節で本稿の分析の対象となるチャンの 2015 年の映画《酔・生夢死》の内容について簡単に説明し、続いて第 II 節において同作における登場人物を動物に見立てるメタファーの手法を映像分析を通して示す。そして第 III 節では、動物のイメージが情動を喚起する効果について、リアリズムの文学における情動の働きについて論じたフレドリック・ジェイムソンの 19 世紀リアリスト小説論を参照しながら考察する。

I. 《酔・生夢死》について

最初に本稿の中で、映画祭公開時の日本語タイトル『酔生夢死』ではなく、原題の《酔・生夢死》を一貫して用いる理由を説明する。原題が繁体字であることを除けば、邦題と原題の最も大きな違いはタイトルの中に用いられている点——中国語では間隔点、日本語では中黒と呼ばれている点——の有無である。本来、「酔生夢死」とは、「酒に酔い、夢を見ているような気持ちで、何もなすことなくむなしく一生を過ごすこと」という意味の、北宋の儒学者・程顥と程頤の言葉に由来する四字熟語である（「酔生夢死」624）。しかし、映画のタイトルの途中に打たれたささやかな中黒は、この熟語を「酔（酔う）」

と「生夢死（生が死を夢見る）」という二つの要素に分けて読むことを可能にする。そうすることで、四字熟語の本来の意味である、何事もなすことのない無為な人生に潜在する「死への欲求」を浮かび上がらせる。¹ 英語タイトルを付ける際、英語字幕を担当したトニー・レインズは分かち書きされて現れる意味を反映して *Thanatos, Drunk* という訳を与えた（Huang and Rayns）。一方、この作品が 2015 年の東京フィルメックスで上映されたときには、四字熟語の形式を重視し、中黒のない『酔生夢死』が日本語タイトルとなった（「第 16 回東京フィルメックス」）。しかし意味を訳した英題も、熟語に従った邦題も慣用的に用いられる四字熟語から別の意味を引き出す中黒の効果を十分に反映できているとは言い難い。私がこの中黒に注目するのは、熟語のような既存の形式に従いながらも、小さな逸脱を忍び込ませることで違った意味を浮かび上がらせる手法こそが、古典的リアリズムを踏襲しているかに見えていつの間にか幻想的な要素が侵入し、登場人物の主観と現実の区別が曖昧になるチャン・ツォーチの作品に共通して見られる顕著な美的特徴であるからだ。

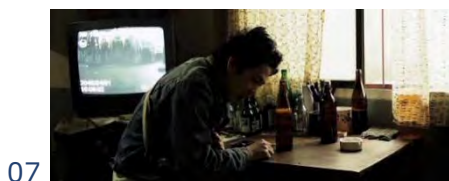
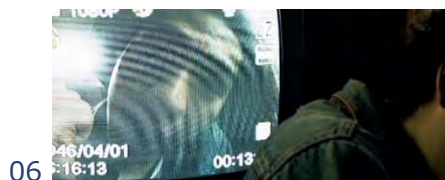
チャンの他の作品と同様、『酔・生夢死』に登場する人物たちは台湾社会の周縁を生きている。主人公は「ネズミ」という意味のラオシュー（老鼠）というあだ名をもち、ナイトクラブで働くジゴロのシュオ（仁碩）を兄のように慕っている。アメリカから帰ってきた実の兄のシャンホ（上禾）は、昼は映画配給会社で、夜はゲイバーのダンサーとして働き始める。ラオシューが市場で出会った口のきけないコールガールと交際を始める一方、シュオはシャンホに惹かれ始め、ラオシューとシャンホの従妹であり、シュオの交際相手であるダーション（大雄）を当惑させる。同性愛や売春、アルコール依存といった本作のテーマに関して、チェン・ボー（程波）とジャン・ヤンルー（張彦茹）は外省人と本省人の対立といった台湾の歴史に根ざした主題を離れ、現代社会においてより普遍性のある主題を扱うようになった点をチャン・ツォーチ作品の新しい傾向であると見なしている（程／張 92）。とはいえ、やくざ者をはじめ社会からはみだして生きる人間たちの世界は『きらめきの季節』などの作品でも描かれた主題である。また、登場人物たちは台湾語や強い台湾訛りのある北京語（台湾華語）を話し、台湾の地域性は全編を通して色濃く見受けられる。

劇中、ラオシューはネズミやテラピアの死を繰り返し目の当たりにする。志賀直哉の短編小説「城の崎にて」（1917）で語り手が目撃するハチとネズミ、イモリの死と同じく、ラオシューが目にする小動物の死は死の身近さや生命の卑小さを体現している。さらに中黒で分かち書きされた本作のタイトルに込められた「生が死を夢見る」という含意を示唆するかのよう、アリやウジムシなどの屍食性をもつ虫が登場し、ハエの羽音が挿入される。それぞれの動物に象徴的な意味を見出そうとする先行研究もあるが（向 34-5）、本稿の第 II 節において関心の対象となるのは各動物の文化的イメージが担う象徴性ではなく、人間を動物に見立てるメタファーの技法である。

《酔・生夢死》の終盤には、シャンホの渡米中に死んだアルコール依存症の母親が幽霊となってラオシューの前に登場するシーンがあるが、幽霊の出現が実際に起こっている出来事なのか主人公の回想および想像に過ぎないのかをストーリー上から判断することは容易ではない。²しかし、第 III 節で詳しく見るように、腐乱死体に群がるウジムシに対するラオシューの情動的反応が描写されることで、過去の出来事があたかも現在の出来事のように描かれる。そのような動物表象が情動を喚起する働きを明らかにすることが第 III 節の目的である。

II. メタファーとしての動物

まずは、メタファーとしての動物から検討してみよう。《酔・生夢死》では主人公のあだ名が「老いた鼠」と書くラオシューであることをはじめ、動物の比喻が繰り返し用いられる。これから分析するのは、ラオシューが盗品のカメラで遊び、シュオがシャンホと屋根の上で話し、そして浴室の窓からダーションが二人を見ているというシーケンスである（0:42:59-0:46:33）。19 のショットで構成されるこのシーケンスにおいて注目すべきは、古典的ハリウッド映画における基本的な手法であるショット／リヴァース・ショットが動物の比喻を視覚化させる目的で用いられているという点である。以下に各ショットのスクリーンショットを番号を振って示す。



09



10



11



12



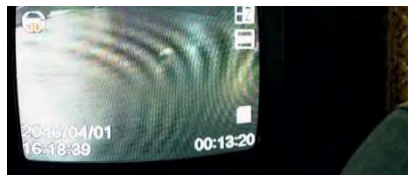
13



14



15



16



17



18



19



このシーケンスでは「ラオシューがアリとウジムシを見る」と「ダーションが二人の踊りを見始める」という二つのアクションが描かれる。シュオとシャンホが踊る様子はダーションの視点ショットである浴室の窓とカーテンのまかれた飾り窓の二つの窓から撮られているが、飾り窓のある部屋はラオシューがカメラでアリとウジムシと観察する部屋とは別物であり、出来事の同時性はクロスカッティングによって演出されたものである。ラオシューがテーブルの上にいる虫を見つけるのはショット 7、ダーションが踊りを見始めるのはショット 12 であるが、見る主体と見られる対象の関係が成立する以前に 4 人の登場人物は見る主体と見られる対象に振り分けられている。ショット 3 以降、カメラによってまなざしを強調されたラオシューは見る主体として特徴づけられている。そして、ショット 4 ではシュオがダーションの姿を探すかのようにカメラをちらりと見てシャンホに耳打ちし、彼がダーションのまなざ

しを気にしている様子が描かれる。このことから、ダーションも見るとして位置づけられていることが分かる。一方、冒頭から格子越しに後ろ姿で登場するシュオとシャンホは物理的に見る主体から隔てられ、視線を返すことを否定された見られる対象である。このシーンの特徴づけているのは、ジョン・バージャーが動物園における観客と動物の関係として論じた視線の一方方向性である（Berger 16）。動物園において動物は常に観客に見られる対象であり、たとえ偶然動物の目が観客と合ったとしても、安全な檻の外から見ている観客にとって動物のまなざしは脅威とはならない。このシーケンスにおけるシュオとシャンホもまた、まなざしを一方向的に向けられるだけの見られる対象に過ぎない。

ラオシューが虫を見つけ、男たちのダンスが始まると、ショット／リヴァース・ショットの構成が一貫して用いられる。ショット 8～10 および、ショット 12～14 はいずれも「見る主体の顔 → 見られる対象 → 見る主体の反応」という典型的なショット／リヴァース・ショットの構成である。そしてシーンの切り替えが起こる 10 から 11 と 14 から 15 では、虫を見る主体であるラオシューからダーションに見られる対象の二人へ、二人を見るダーションからカメラによって見られ、テレビ画面上に映し出された虫へと切り替わることによって、見る主体から見られる対象へという構成が維持される。さらにショット 16 から 18 にかけては、「見る主体 → 見られる対象 → 見る主体の反応」というショット／リヴァース・ショットの構成を模してシーンが切り替わり、あたかも虫にカメラを向けるラオシューの視線の先にシュオとシャンホがいるかのような効果を生み出している。このように二つの異なるシーンをアイライン・マッチの形式に似せて交錯させることで、本作は見られる対象である人物と動物を同一のものとして提示する。ショット／リヴァース・ショットという伝統的な映画技法を用いつつも、シーンの交錯という逸脱を加えることで、動物のメタファーを表現しているのである。

人種や階級、ジェンダーをめぐる言説において、動物のメタファーはしばしば社会的な序列を形成するレトリックとして用いられてきた（Anderson 302）。このようなレトリックにおいては理性や文明といったものが人間的な価値として扱われる一方、対照的に身体性、エロティシズム、暴力への衝動といったものが動物的なものと見なされ、他者の属性として言及される。文明対野蛮、貞操対放埒といった対立関係は、人間が自己の中にある動物的なものを分離して他者に投影するというアイデンティティ形成の役割をもつ。ジョルジョ・アガンベンはそのような人間の境界を定め、動物から区別する言説を「人類学機械」（“the anthropological machine”, Agamben 37）と呼んだ。彼はナチス・ドイツによるユダヤ人虐殺の例を挙げ、ユダヤ人が人間の定義から除外され、生殺与奪権を権力者に握られた「剥き出しの生」（“bare life”, 38; 強調ママ）であったと説く。「剥き出しの生」とは市民化された生の定義から外され、共同体の庇護の埒外に排除された生を意味する。

ヤクザやゲイバーのダンサー、コールガールといった本作の登場人物たちもまた、人間と非人間を区別する権力によって人間

ならざる存在として排除された「剥き出しの生」である。彼らは社会が抑圧し、目を背けるセックスと暴力によって定義され、社会から存在や生き方を認められることなく生物学的な生のみを生きることを強いられている。彼らは四字熟語としての「酔生夢死」の本来の意味である無為な日常を生きることしか許されないのだ。本作において登場人物を動物に喩える視線の交錯は、アリやウジムシが文化的にもつ不潔さや卑しさのステレオタイプを登場人物に与えているというよりは、ステレオタイプを与えて嫌悪の対象にする比喩行為そのものに焦点を当てている。そうすることで、社会の中で人間として扱われない「剥き出しの生」に向けられたまなざしの政治性を可視化させているといえるだろう。つまり、本作においてチャン・ツォーチはこれまで現実と非現実の境界を曖昧にするために用いてきた映画技法を活用して人間と非人間の境界を曖昧にすることで、周縁に追いやられた人間の生について問いかけているのである。

III. リアリズムにおける情動

メタファーに次ぐ、本作におけるリアリズムのもう一つの働きは情動の表現である。情動は精神分析論や現象学などの幅広い分野で多様な意味をもって用いられる用語であるが、ここではフレドリック・ジェイムソンの 19 世紀リアリスト文学論での定義に従うことにする。ジェイムソンは情動を怒りや悲しみなどのように明確に意識され、名前がついている感情と区別し、情動を言語化されない身体感覚や知覚として用いた (Jameson ch. 2)。19 世紀半ばごろまで、リアリスト小説の描写は人物の性格を象徴的に説明するなどのストーリーテリング上の意味を担っており、感情を説明する表現もストーリーを語るという物語の目的に従属していた。ところが、ストーリーに従属することなく情動を喚起する描写が現れ始める。ストーリーの直線の時間の流れを止めてさえも、身体感覚に訴えかけ、言葉で説明できない体の反応や心の動きを伝え、感じさせることに文学者たちは腐心するようになった。ジェイムソンは文学におけるこのような情動表現の出現を絵画における印象派の台頭などと同列に並べ、当時のヨーロッパのブルジョワ階級の間で起こった個人の身体や主観性に対する関心の高まりの表れのひとつと位置づけている。

ジェイムソンが論じた 19 世紀半ば以降のヨーロッパの小説において情動の表現が目指していたのは、まさしく「映画」的な感覚であったと言い換えることも可能であろう。19 世紀末に映画技術が生まれる以前から、フィルムの運動が見る者にもたらす身体的な反応を希求する土壌が形成されつつあったといえる。このとき、「映画」という言葉が指すのは、直線的な時間展開と因果関係の連鎖をたどって物語を理解する快楽とは別物の、トム・ガニングが「アトラクションの映画」 (“the cinema of attractions”, 64) という言葉で言い表した即時的かつ直接的な刺激や衝撃の快楽である。ガニングの初

期映画論を踏まえたヴィヴィアン・ソブチャックによれば、初期映画が観客にもたらした衝撃は向かってくる列車の映像を実物と混同したという神話に代表される実写イメージのリアリティではなく、イメージが身体をもった意識に働きかける「リアルな感覚」(*"real grip"*; 強調ママ) にこそあったという (Sobchack 339-40)。リアリズムにおける情動の表現は、このような「リアルな感覚」を呼び起こす役割を担っているのである。

映画は基本的に視聴覚のみに働きかける媒体であるものの、《酔・生夢死》の動物描写においては動物に対する登場人物の身体的な反応や五感を喚起する描写を盛り込むことで情動を演出する例が見られる。例えば、水槽から飛び出して死んだテラピアに対しては、ラオシューの母親やシュオら登場人物が台詞の中で「臭い」と言い、においに言及する。また別のシーンでは、ラオシューが手にアリを這い回らせるさまがクローズアップで映し出され、皮膚感覚が強調される。また、庭先で死ぬネズミや家の中を飛び回るハエが登場するシーンでは、ネズミの鳴き声やハエの羽音といった音声が実際の動物の映像に先行して挿入される。そして映画の終盤で無数のウジムシにたかられた母親の死体をラオシューが発見するシーンでは、再びショット／リヴァース・ショットの構成を用いて嘔吐するラオシューとウジムシを交互に映し出して死体発見に対する彼の身体的な反応を描き出すことで、それまで直線的に進んでいた時間の流れが「リアルな感覚」を伴う過去の闖入によって攪乱されている (1:35:26-1:37:05)。

以上のような情動を喚起する表現は、19 世紀後半以降のリアリズムにおける情動描写の伝統に連なるものである。身体感覚に直接訴えかける描写を盛り込むことで、本作はストーリーの直線の時間性と因果関係の連鎖にあらがい、ジェイムソンが「永遠の現在」(*"the eternal present"*, ch. 2) と呼んだ時間性を獲得している。だから例えば死体発見のシーンでは、腐乱死体にたかるウジムシとそれに対するラオシューの反応の生々しさ、そして回想シーンであることを示すキューの少なさのために、このシーンがラオシューの回想つまり過去の出来事であるにもかかわらず、母親が幽霊となって現前したかのような印象を与える。たとえ登場人物の主観や記憶の中の出来事であっても、本作は出来事をフィジカルリティをもったリアルな現在として観客に体験させるのである。

メタファーと情動という本作の動物表象の二つの働きに共通して見られるのは、身体に対する関心である。動物のメタファーは動物的と見なされ、抑圧されてきた人間の身体性、性や暴力に焦点を当てる。一方、五感に訴えかける動物描写は観客が映画と身体的に関わることを可能にする。ここから映画のリアリズムにおける身体性の位置づけについて何か結論を導き出せるのではないかと私は考えているのだが、ここではボルスターとグルーシンのメディア論に倣い、イミディエシーとハイパーミディエシーという対立軸を仮説として導入して筆を置きたいと思う (Bolster and Grusin 21-50)。私の頭にあるのは《酔・

生夢死」とは真逆の映画である。2013 年のジャ・ジャンクー（贾樟柯）監督作品『罪の手ざわり』では《酔・生夢死》と同様に社会の周縁に生き、他人や自分自身に対する暴力に走る 4 人の主人公を動物に見立てるメタファーが繰り返し用いられている。しかし、その動物表象には大きな違いがある。《酔・生夢死》が身体感覚を強調する描写で動物のリアルな存在感を演出したのに対し、『罪の手ざわり』の動物は多くの場合実体を欠いた存在として描かれるのだ（藤城 129）。例えば、猟銃に巻かれた布に織られたトラとして、あるいは帽子に刺繍されたウシの顔として、あるいはコンピュータ・グラフィックスで作られたヘビとして、あるいはソーシャル・メディアのハンドル名として用いられる小鳥や魚としてといったふうに、動物は媒介された表象や身体の不在として特徴づけられる。イメージの人工性を強調した動物描写は、自然から断絶され、身体感覚を見失った登場人物たちの疎外された生を体現するものである。

『罪の手ざわり』に登場する過剰に媒介された動物表象をハイパーメディアシーという言葉で特徴づけるならば、《酔・生夢死》のように表象であることの限界の中でもイミディエートな、つまり即時的で媒介のない身体感覚を表現する動物表象をその対立項として把握できるのではないか？ さらに理論化を進めることで、この対立軸が映画のリアリズムを語るうえで点と点を結ぶ線になってくれるのではないかと私は期待している。

註

1 タイトルについては、本稿で示した解釈とは別に「酔」「生」「夢」「死」の 4 文字がそれぞれ劇中の登場人物 4 人を象徴するものであるという見方も示されている。ただし、文字と人物の対応関係は、論者によってばらつきが見られる。例えば、チェン・ボー（程波）とジャン・ヤンルー（张彦茹）の二人は「酔」が母親、「生」がシュオ、「夢」がシャンホ、「死」がラオシューを表していると論じる一方（程／张 93）、リウ・イン（柳莺）は「生」をラオシュー、「死」をシュオに対応させている（柳 104）。両者ともタイトルの中にある中黒の意味については言及していない。映画の公式フェイスブック・ページにおいても 2015 年 7 月 12 日から 31 日にかけて“本日主打星”（本日のメイン・スター）と銘打って、“……字代表”という形で登場人物をその人物を象徴する 1 文字と共に写真つきで紹介しているが、ここで紹介されている人物は 8 人であり、タイトルに登場しない文字も用いられている（「酔・生夢死」）。

2 ラオシューが母親の死体を発見するシーケンス（1:35:26-1:37:03）では、（1）ラオシューが同じ服を着ている、（2）現在のシーンから回想シーンへの切り替わりを示す映像的キュー（ディゾルグや白画面へのフェードなど）がない、（3）現在から過去のシーン、そして現在のシーンに戻るまで同一のダイエジェシス外音楽が連続して流れている、などの理由から

彼の回想であることが一見して分かりにくくなっている。回想が始まるのは、直前のシーケンスでやくざのアーチン（阿祥）の胸にナイフを突き立てたラオシューが帰宅し、血で汚れたナイフを机の上に置き、自分の両手を見ながらテーブルの前に座って涙を流すシーンである（1:35:08、下記図 20）。このシーンの直後、ラオシューが廊下を歩く、倉庫で母親の腐乱死体を発見して嘔吐する、死体のそばから酒瓶を拾い上げて外に出る、酒瓶をベランダの手すりに置くというアクションが描かれ、13ショット後に血染めのナイフが置かれた机の上に両手を載せているラオシューのショットに戻ってくる（1:37:04、図 21）。机の前に座るラオシューという同一のシーンが死体発見のシーケンスを挟んでいることから、母親の死体が幻となって現在に突如として現れているわけではなく、机の前で思いを巡らせるラオシューの回想であると判断できる。このシーンの後、ラオシューが死んだテラピアを川に捨てに行くところで川辺に母親の幽霊が出現する。幽霊の登場はラオシューの肩越しのロング・ショットで映し出され、我々はラオシューとほぼ同時に幽霊を発見する形になる。幽霊を見るラオシューの顔のショットよりも幽霊の姿が先行していることから、このシーンはラオシューの主観ではなく、実際に幽霊が現前しているという印象を生み出している。



引用文献リスト

- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Trans. Kevin Attell. Stanford, CA: Stanford UP, 2004. Print.
- Anderson, Kay. "'The Beast Within': Race, Humanity, and Animality." *Environment and Planning D: Society and Space* 18.3 (2000): 301-20. Print.
- Berger, John. "Why Look at Animals?" 1977. *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980. 3-28. Print.
- Berry, Chris. "Haunted Realism: Postcoloniality and the Cinema of Chang Tso-chi." *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. Ed. Darrel William Davis and Ru-shou Robert Chen. Oxon: Routledge, 2007. 33-50. Print.
- Bolster, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge,

MA: MIT Press, 1999. Print.

Chen, Ru-shou Robert. "Bazin at Work: The Concept of Realism in Chinese-Language Films."

Journal of Chinese Cinemas 4.1 (2010): 57-64. Print.

程波／张彦茹 "从《醉·生梦死》看张作骥创作倾向的改变"《电影新作》225号(2016年): 92-5、99。

Chesney, Duncan. "The Long Take and the Time Image in Recent 'Chinese' Cinemas: Realism

Reconsidered." *Asian Cinema* 24.1 (2013): 7-20. Print.

「第16回東京フィルメックス」2015年。東京フィルメックス事務局。2018年2月25日

<<http://filmex.net/2015/program/competition/fc06>>。

藤城孝輔「『罪の手ざわり』と触感のない動物たち」『ドキュメンタリーマガジン neoneo』10号(2017年): 125-32。

Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Wide*

Angle 8.3 (1986): 63-70. Print.

Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 3rd ed. London: Routledge, 2006. Print.

Huang, Shang-ho, and Tony Rayns. "CVF 2016 Vision Taiwan: *Thanatos, Drunk*." Chinese Visual

Festival. King's College London, London. 14 May 2016. Q&A.

Jameson, Fredric. *The Antimonies of Realism*. London: Verso, 2013. Electronic.

柳菟 "《醉·生梦死》: 满是酒精气息"《电影世界》2015年4月: 104-5。

Lu, Feii. "Another Cinema: *Darkness and Light*." *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and*

After. Ed. Chris Berry and Feii Lu. Aberdeen: Hong Kong UP, 2005. 137-147. Print.

志賀直哉「城の崎にて」1917年。『小僧の神様 他十篇』東京: 岩波書店、2002年。107-17。

Sobchack, Vivian. "'Cutting to the Quick': *Techne, Physis, and Poiesis* and the Attractions of

Slow Motion." *The Cinema of Attractions Reloaded*. Ed. Wanda Strauven. Amsterdam:

Amsterdam UP, 2006. Print.

「醉生夢死」『成語大辞苑』西岡弘ほか監修。東京: 主婦と生活社、1995年。624-5。

向曙曦 "蝼蚁与生命——《醉·生梦死》的表现主义人物隐喻分析"《电影评介》24号(2016年): 34-6。

叶基固 "隐晦之后的显影——找寻张作骥的情感与人生"《当代电影》193号(2012年): 123-8。

Zhang, Yingjin. *Chinese National Cinema*. New York: Routledge, 2004. Print.

「酔・生夢死」2015 年。フェイスブック・ページ。2018 年 2 月 28 日

<<https://www.facebook.com/thanatosdrunk>>。

映像資料リスト

『きらめきの季節』(美麗時光)、チャン・ツォーチ監督、2002 年、DVD (日本コロムビア、2005 年)。

『最愛の夏』(黑暗之光)、チャン・ツォーチ監督、1999 年、DVD (日本コロムビア、2005 年)。

《酔・生夢死》、チャン・ツォーチ監督、2015 年、DVD (安樂影視有限公司、2015 年)。

『罪の手ざわり』(天注定)、ジャ・ジャンクー監督、2013 年、DVD (バンダイビジュアル、2015 年)。

『悲情城市』、ホウ・シャオシェン監督、1989 年、DVD (紀伊國屋書店、2003 年)。

シンポジウム「ヒッチコックを今どう語るか」

【司会より】当日は、3 人のパネリストから、まずはそれぞれ報告がなされた。報告の次はディスカッション、となるのが、シンポジウムの通常の流れであるが、司会兼パネリストの 1 人である碓井の不幸により、報告後にほとんど時間が残っておらず、各報告をディスカッションにうまくつなげていくことができなかった。そこで、この大会プロシーディングスでは、3 人のパネリストの報告を、発表順に掲載する形を取らせていただいた。ヒッチコック映画についてのさらなる議論は、もし許されるのであれば、別の機会に委ねたい。（碓井）

●ヒッチコック映画を「読む」——研究の意義と難しさ

碓井みちこ（関東学院大学国際文化学部准教授）

はじめに

次々にあらわれては消える映像・音の意味を、観客はその都度どう読み取っていくのか。ヒッチコック映画は、この点に非常に意識的で、その映像・音の特徴については、それを見聞きし、解釈する「観客」の存在を抜きにしてはもはや考えられません。ヒッチコック映画において観客の「解釈」がいかに重要であるかはこれまでも指摘されていますが、観客の読みが具体的にどうなっているのかについてはまだまだ語りつくされていないのではないのでしょうか。

ヒッチコック映画における観客の解釈の重要性を指摘した先行研究としてよく知られているのは、ドゥルーズ『シネマ』です。『シネマ 1 * 運動イメージ』によれば、ヒッチコック映画には、カメラの存在、または具体的な対象が、登場人物の身体よりも前面に出て、本来登場人物の身体がなければ互いに結びつかないような諸イメージ（イメージ）を、観客がその解釈によって連携させるようなシーンが多数あるとされます。ドゥルーズは、登場人物の身体よりも観客の解釈が諸イメージを関係づけるという意味で「関係」、あるいは観客の解釈がすでにそこに折り込まれているという意味で「心的イメージ」とも呼び、登場人物の身体（行動イメージ）とそれによって開かれる状況を中心にして物語が展開する古典的物語映画の諸イメージから区別します（ドゥルーズ 341-373）。『シネマ 1』では、ヒッチコック映画の「心的イメージ」は、諸イメージが登場人物の身体の制御を徐々にはみ出していき、ついにはドゥルーズが現代映画の特徴のひとつとして捉えている「純粋に光学的・音響的な状況」を出現させるきっかけを作るものとして位置付けられています（ドゥルーズ 355-356）。

私は、ヒッチコック映画の映像・音に観客の解釈が織り込まれていることを明確に指摘したものと、ドゥルーズの研究はまずは押さえておく必要があると思っています。但し、ここで注意しなければならないのは、ドゥルーズにとってヒッチコック映画における「心的（メンタル）」とは、あくまでも観客のメンタルであり、登場人物のメンタル（内面・心理の表象）については、それまた観客の解釈の対象になることがしばしばあるにもかかわらず、詳しくは論じられていないということです。ドゥルーズ『シネマ1』がヒッチコック映画の心的イメージについて論じるときには、登場人物よりはむしろ、登場人物とは独立して取り上げることができる具体的なモノのイメージ、つまり、離脱表徴や象徴（ドゥルーズ 352-354）に着目していくことになります。

本報告で私は、ドゥルーズ『シネマ』ではあまり論じられていなかった、ヒッチコック映画における登場人物の内面・心理の表象、なかでもそれに対する観客の解釈が、初見のときと結末を知って後で見直すときとでかなり違ってくるケースに注目したいと思います。もちろんドゥルーズの考え方を援用し、ヒッチコック映画の視線つなぎを「心的イマージュ」の観点から分析している研究ならばすでにあります（McElhaney など）。しかし、初見のときと結末を知って後で見直すときとで解釈の変わることに着目した分析については、私の知る限りではほとんどありません。

そもそも登場人物の心理描写は、それが他の人に見せるものではない形で提示される場合には、そこに嘘はないことを前提に観客は受け取ります。では、登場人物の内面の心理状態を観客に推理させる表現とはどのようなものでしょうか。例えば、登場人物がフレームの外にある何かを見つめ（それを見つめていることは他の登場人物には知られていない）、その次に、その人物のアイラインとほぼ同じ高さにあるものをうつしたショットがあらわれる。だが、その人物は、見ているものに行動ですぐに反応せず、何かを考えているようである。このような視線つなぎ（アイライン・マッチ）です。彼・彼女がいつどのようにして次の行動を起こすつもりなのか、その心の内を観客はこの視線つなぎを見て推理することになります。

では、これから見ていただく予定の、『私は告白する』（*I confess*, 1953）における、モンゴメリー・クリフト演ずる主人公ローガン神父（以下、ローガンと略記）の視線つなぎはどのように説明できるのでしょうか。「ローガンが警察に捕まるかもしれない」と観客がハラハラしながら見守るサスペンス・シーンです。いくつかの視線つなぎが挿入されているために、後から明らかとなるローガンの行動と照らし合わせたときに、それとは矛盾するような彼の心理状態を観客に推理させているのではないのでしょうか。但し、ここでは、視線つなぎそのものが嘘をついているわけではありません。彼が見ているものについて何かを考えている、それ自体は本当なのですが、彼の考えについての観客の解釈が、初見のときと、結末を知ってから見るときとで大きく変わってしまうのです。

『私は告白する』より（1:04:19-1:10:08）

（まずは該当シーンを会場で上映し、その後、報告）

後から明らかになるローガンの行動とは、彼が自ら警察に出頭する、しかも警察には真犯人が教会で働くケラーであることを告げない（ケラーの罪の告白を警察には漏らさなかった）ということです。つまり、この行動だけを取り出して考えると、彼は警察から逃げるつもりは最初からなかった、ということになります。「警察に捕まるかもしれない」というサスペンス・シーンでしたが、その実態は「自ら捕まりに行った」のです。また、ローガンには外出しなければならないような別の用事は特になかったことなども踏まえると（これは刑事が教会に来たときに他の神父がそう発言しています）、最初から警察に出頭するつもりで外出したと考えられます。

ではなぜ、ローガンが「自ら警察に出頭する」ことを初見の観客が予測するのが難しくなっているのでしょうか。第一に、ローガンからカメラがいったん離れ、ローガンの外出後すぐに警察が彼を訪ねて教会に来るのを先に描いているからです。真犯人であるケラーは、ローガンの外出の理由を把握していないのに、警察がローガンを疑っていることを察知し、訪ねてきた刑事に対して「私は見かけましたが怯えているようでした 声をかけたのですが聞こうともしませんでした あのドアから 20 分前に出て行きました 30 分かも」と言います。ケラーの言葉を聞いた刑事から報告を受けた上司の刑事が、「ローガンが逃げた」と判断します。この「ローガンが逃げた」というのは、ケラーの言葉を聞き、警察が判断したことであって、ローガンの外出の理由を客観的に説明したものではありません。ただ、警察がとうとう彼の逮捕に動き出したが、それをローガンはまだ知らないというのは示されたこととなります。初見の観客であれば、彼の外出の本当の理由はまだ分からないのですが、何も知らないローガンが今どこでどうしているのかを気にかけるようになります。

そして、第二に、このシーンでローガンが「自ら出頭する」と初見の観客が予測するのが難しくなっているのは、警察が「逃げた」と判断した後のくだりで、ローガンと彼が見ているものを結び付けた視線つなぎがいくつか出てくるのですが、それらが、ローガンの「恐れているような」表情のショットと組み合わせられたり、さらには、警察が彼を探し回っているところとクロスカットで交互に示されたりするからです。

では、具体的に、ローガンの見ているものとしてあらわれる二つのショットを取り上げてみましょう。

視線つなぎ①：スチル写真のショット

一つ目として、手錠をかけられた人物を映した映画のスチル写真のショットを取り上げます。手錠をかけられていることからその人物が「逮捕」されていることをあらわしたスチル写真であることは分かります。このスチル写真の後、ローガンの顔のクローズ・アップと、彼が額に手をやり、それ以上見たくないという仕草でそこから離れていくのが示されます。スチル写真を、ローガンの顔・仕草と組み合わせてみることで、警察の逮捕を彼が嫌がっていること自体はよく伝わります。

ただ、少し立ち止まって、思い出したいことがあります。それは、ここでのローガンが、警察に捕まるかもしれないとは思っているが、教会に警察が来ていることまではまだ知らないはずであるということです。今すぐにでも捕まるかもしれないと恐れているのは、教会に警察が来たことをすでに知っている観客のほうではないでしょうか。それなのに、なぜ彼は今、警察の逮捕を嫌がっているのでしょうか。それは、彼が、この段階から、自分が逮捕されると確信しているからではないでしょうか。つまり、ローガンは、これから出頭するつもりであるからこそ、スチル写真を見て、自分が逮捕されることを具体的に想像し、恐れているのではないのでしょうか。「自ら出頭する」という結末を知ってからだと、そうしか見えなくなります。

しかし、これはあくまで結末を知り、その結末からさかのぼって分析的に見ればそう言えるという話で、初見の観客には、彼の外出の理由は依然として伏せられたままです。その状態で、彼がこのスチル写真を嫌がっているのを見れば、彼が自分の逮捕を覚悟しているとはまず連想できないため、彼が自ら出頭すると予測するのはほとんど不可能になると思われます。そして、彼の嫌がる様子を見れば見るほど、「神父であるためケラーに告白されたことを話せない彼が、逮捕を避けるには、もはや逃げられないのでは（逃げたほうがよい、早く逃げてほしい）」と考え、そこから中には、彼自身にも「逃げたい」という気持ちがあるのではないかと思う人もいるのではないのでしょうか。

なお、ローガンはこの映画のポスターの横を通り過ぎるだけで、主にスチル写真だけを見ているので、この映画そのものに関心があるようには描かれていません。但し、観客に対して、この映画のポスターはそれと分かるようにはっきりと示されており、主演がハンフリー・ボガードであることと、映画のタイトルが『脅迫者』（*The Enforcer*, 1951）であることは十分に読み取れます。『脅迫者』は、『私は告白する』と同じワーナー・ブラザーズの配給作品で、撮影監督は、『私は告白する』ほかヒッチコックとよくコンビを組んだことで知られるロバート・パークスがつとめています。公開は1951年で、1953年公開の『私は告白する』より2年も前の作品となるので、『私は告白する』のこのシーンを撮影するために、スチル写真もポスターもわざわざ用意したのでしょう（このシーンの一部はスタジオのセットで撮影されているので、セットに自社作品のスチル写真とポスターを用意するのは容易でしょう）。

『脅迫者』では、電話 1 本で殺人を引き受ける殺人請負業のボス、なかなかしっぽを出さないそのボスの殺人への関与について、ボガート演じる地方検事補のファーガスンが果たして証拠固めができるのかどうかというのが物語の軸になっています。ボスの有罪の証明が難しい中で、そのボスの最も身近にいた仲間のひとりで、ボスの命令通りに殺人請負を殺し屋たちに指示していた男（リコという人物です）が、自分の命を守ってくれることを交換条件に、ボスについて自分が証言すると持ち掛けて、警察に自主的に逮捕されます。しかしこのリコという男は、ボスの手先が警察署の向かいの建物から自分を狙撃しようとしたことから、警察署にいても命があぶないと考え、そこから脱出しようとします。途中でリコは足を滑らせ、ファーガスン（ボガート）が助けようとするも、結局、転落死します。

さて、『私は告白する』で用いられているスチル写真に写っているのは、この転落死したリコであり、写真のシーンは、自主的に逮捕された後、ボスの犯罪を証言するためにリコが警察署に入ってくる映画の冒頭部分にあたります。『脅迫者』を観たことのある観客であれば、このリコのスチル写真を見て、「リコは警察に自ら捕まった」ことをある程度は思い出すはずです。よって、そのような観客であれば、リコ同様、ローガンも自ら警察に行く（但し、リコのように自分の命を守るためではありませんが）と予想することができたかもしれません。とはいえ、リコが警察に行っても結局死ぬことになったように、ローガンも自らの無実が証明できなくてやはり死ぬことになるかもしれない、そのような不吉な予感も抱くことになるかもしれませんが。要するに、このスチル写真には、『脅迫者』をすでに見ているような犯罪映画のファンであれば、ローガンの真意（自ら警察に行く）を当てることができるかもしれない、そんな作り手側からのメッセージも込められているように思われます。

スチル写真のショットについて、やや説明が長くなりましたが、次のようにまとめたいと思います。スチル写真のショットは、ローガンが「自ら出頭する」ことを知らずに見るときも、あるいはそれを知ってから繰り返し見るときにも、どちらでもうまく機能します。映像としては、心の内をさらけ出している嘘のないものです。しかしだからこそ、初見のときは、彼の恐れを自己保身の意味で考えてしまい、「自ら出頭する」という決断がその背後にあることは簡単には見破れません。

視線つなぎ②：ショウウィンドウに飾られたスーツのショット

ここからは、二つ目のショット——ローガンがフレーム外に視線を投げかけると、「店のショウウィンドウに飾られたスーツ」のショットがあらわれる——について見ていきたいと思います（この二つ目のショットについては仮説の域を超えていないかもしれませんが、るのでご容赦ください）。

このスーツのショットは、まだ結末を知らない観客にはどう見えるのでしょうか。彼が、神父の黒い服（スータン）を脱ぎ捨てて、このスーツを着たいと思っているように見えるのでしょうか。着たいと思っているかどうかはともかく、スータンに縛られない自由な世界を彼に具体的に示しているものが、このスーツなののでしょうか。初見のときにはこれらの解釈も成り立つかもしれません。

しかし、「自ら出頭する」という結末を知ってからこのショットを見ると、ローガンがスーツを見ているのは自分を束縛しているスータンを脱いで代わりにこれを着たいからだとか、もしくはスーツにスータンにはない自由を見ているからだといった解釈では、うまく説明できません。「自ら出頭する」、つまり、ケラーの罪の告白を警察には漏らさなかったことで、ローガンは神父であり続けること、スータンを着続けることを、自ら選んだからです（この後は、ローガンの裁判のシーンになりますが、裁判中も彼はずっとスータンを着ています）。

では、このショウウィンドウに飾られたスーツのショットは、初見の観客をミスリードするためだけに挿入されたもので、その役割が終われば、意味のないものになってしまうのでしょうか。再見したときに異なる解釈ができるようにはなっていないのでしょうか。「自ら出頭する」彼は、ショウウィンドウのスーツをどんな気持ちで見ているのでしょうか。初見のときに解釈したことをすべて忘れて、「自ら出頭する」こととの関係だけで考えてみれば、彼がショウウィンドウのスーツを見るのは、そのスーツに刑事たちの着ていたスーツを連想しているからではないでしょうか。この映画では、刑事たちはみなスーツを着ています。ローガン自身、スーツを着た刑事たちとはすでに何度も話をしています。そして、ショウウィンドウのスーツのショットの前には、複数の刑事（その後ろにPOLICE（警察署）のサインがつけられた建物が見える）が車に乗り込み、その車でローガンを探しに行くくだりが挿入されていますが、彼らも皆スーツを着ています。ローガンのいない場所で起こっている出来事ではありますが、観客に、スーツ＝刑事の連想を強調しているとも言えます。ショウウィンドウの中に飾られている売り物のスーツであるので、見ている人物がこれに着たいと思っているのではないかと特に初見では思いがちです。ですが、実はローガンがその背後に見ているのは、スーツをすでに身につけている人たち（すなわち刑事）のほうであって、ローガンはこれから彼ら刑事のもとに行く、そのような覚悟の一端をそこから読み取ることができるのではないのでしょうか。

ただ、スーツ＝刑事という連想で、このショットの意味が再読できるのではないかという私の考えには、まだ検討の余地があります。よって説明の最初に、仮説の域を超えていないかもしれないと述べさせていただきました。

最後に

以上、『私は告白する』を例に、ローガンと彼の見ているものとを結びつける視線つなぎから、観客が彼の心の中をどう推理するかを見てきました。初見のときと繰り返し見るときでは観客の解釈の内容はかなり異なるものの、どちらの解釈も成立させる、これは推理小説ならば「叙述のトリック」とも言えるものです。ヒッチコック映画は、このようなトリックを、言葉ではなく映像でどこまで表現できるかを追求していたのではないのでしょうか。

ヒッチコック映画において、登場人物の心理状態を観客に推理させるのは、たいていがサスペンス・シーンでもあります。登場人物の心の中を（それが正しいか否かはともかく）先に知られることによって、その人物が次はどのように行動するのか、その行動の結果はどうなるのか、観客はその行く末を注視することになるからです。サスペンスはミステリーとは違うと、ヒッチコックは述べていましたが（ヒッチコック 60）、その彼の発言を額面通りに受け取ってはなりません。なぜなら、『私が告白する』のサスペンス・シーンで用いられている視線つなぎによる「叙述のトリック」は、極めて推理小説的であるからです。ヒッチコック映画と推理小説の関係は、今後、もっと真剣に検討すべきではないかと私は考えています。

引用・参考文献リスト

ドゥルーズ、ジル『シネマ 1 * 運動イメージ』財津理/齋藤範訳、法政大学出版局、2008 年（原著刊行 1983 年）。
ヒッチコック、アルフレッド、フランソワ・トリュフォー『定本 映画術』蓮實重彦・山田宏一訳、晶文社、増補版 1990 年（原著刊行 1966 年）。

McElhaney, Joe, "Touching the Surface: *Marnie*, Melodrama, Modernism," in *Alfred Hitchcock Centenary Essays*, ed. Richard Allen and Sam Ishii Gonzalès, BFI publishing, 1999, 87-105.

●ヒッチコックの『三十九夜』(1935)における「無実と間違えられた男」

木村建哉（成城大学文芸学部准教授）

アルフレッド・ヒッチコックの『間違えられた男』(*The Wrong Man*, 1956)のフランス語タイトルは *Le faux coupable* であり、これは文字通りに訳せば「間違えられた犯人（犯人だと間違えられた男）」である。この映画に関してエリック・ロメールとクロード・シャブロールは次のように語っている。

結局、我々の間違えられた犯人は、〈墮罪〉以来の地上の彼の兄弟すべてと同様に、無実と間違えられた者[un faux innocent]に他ならない。（『ヒッチコック』、木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト、2015年、183頁。原著は1957年。）

キリスト教の教えに従うならば、人間は全て生まれながらに原罪を背負っているものであり、その限りにおいて、「間違えられた男」とは「無実と間違えられた男」、「無実と間違えられた罪人（犯人）」に他ならない。ロメールとシャブロールが、「罪の移動〔転移〕」という主題、あるいは「無実なのに誤って罪を着せられて、警察（と時に犯罪者達）から追われつつ真犯人を追う」という典型的にヒッチコック的な主人公の姿の中に見て取ったのがこうした原罪の教えである。

人は生まれつき罪深いことから、いつ何時罪ある者とされて追われることになっても実は全く不思議ではない、というこうした考え方は、少なくともある時期以降のヒッチコック映画の中核を占めていると言って良い。それが一体いつからのことであるのかについては議論があろう。人間が全て原罪を背負った罪深い存在であるというテーマは、ヒッチコックのデビュー作『快楽の園』（1925）に既に濃厚に現れているし、冤罪のテーマも『下宿人』（1927）以来見られるものである。

しかし、「追われつつ追う」というヒッチコックの典型的な主題を決定的に確立した映画としては、スラヴォイ・ジジエクも指摘する通り（ジジエク（監修）『ヒッチコックによるラカン』、露崎俊和他訳、トレヴィル、1994年（原著は1988年初版）、第1章を参照）、やはり『三十九夜』（1935）を挙げるべきであろう。木村は今回の提題において、「追われつつ追う」「無実」の主人公が、実はいかに罪深い存在として描かれているか、しかしそうした主人公の罪深さを見詰めつつも、神がそうした罪人をいかに慈悲深く救済するかが『三十九夜』の中でどのように示されているかを、幾つかの場面に基づいて明らかにすることを試みた。

まずは、この映画を観たものならば誰でも理解するであろう自明とも言うべき前提を確認することから始めよう。主人公ハネイは、居合わせたミュージック・ホールで発砲騒ぎがあった後に、偶然知り合った女（実はスパイ＝エージェント）を家に連れ帰ることになるのだが、彼は「あなたの家に行きたい」という女の申し出を売春の誘いであると勘違いしている。カナダから仕事のためにイギリスに来ているこの技師は、少し羽目を外してかなり下品なミュージック・ホール（映画の最後に登場する少し高級なホールとは違って、このホールはゴミだらけで、客席と仕切り無しにバーカウンターが設置されている）に行ったついでに、旅

の恥はかき捨てで女を買おうとしているのである。そのことはハネイの部屋に入る前に交わされる次のような女エージェントと彼の会話によって明らかである。

女エージェント：私が何をして食べてると思う？

ハネイ：女優？

女エージェント：あなたの思っている意味ではないわ。

ハネイ：コーラス・ガール？

女エージェント：違う。

ハネイが、女エージェントのことを、売春目的で近づいてきた食えない女優ないしはコーラス・ガールと誤認していることは明らかである。

そもそも、彼女がハネイの家と一緒にいきたいと言い出したときに、彼は「君、死んじゃうよ。(Well, it's your funeral.)」という、セックスと死を結び付けた凡庸でかなり下品なジョークを口にしていたことも思い出そう（それが翌朝には文字通りに現実となるのだが）。(なお、『三十九夜』が男性中心主義的なセクシズムに基づく発言（洒落）を多数含むことについては Charles L. P. Silet, “Through a Woman’s Eye: Sexuality and Memory in *The 39 Steps*”, Marshall Deutelbaum and Leland Poague, *A Hitchcock Reader*, second edition, 2009, pp.114-125 が既に論じている。)

主人公はハネイは、映画の冒頭から罪に塗れているのである。そして神は、こうしたハネイの罪深さを見逃しはしない。上記の会話が交わされる廊下奥の上部の窓の中の枠が十字架形であることが、わざわざ縦の木を太くすることで強調されている。二人が部屋に入ると、窓の中の枠の影が二人の背後の壁に差している。言うまでもなく撮影はセット撮影であり、十字架の影の強調は意図的な照明によるものである。2 階とはいえ外から丸見えの部屋で、女エージェントが先ずハネイに頼むのは、自分の姿が外から見えないように鏡を裏返すことであり、その後彼女は、場所を移動することをハネイに頼み、二人は台所へと移動する（因みに、最初の部屋にはベッドが置かれていたことにも注意すべきであろう）。移動した後にも十字架のモチーフの提示は続くのだが、時間の関係もあって、次に木村が取り上げたのは、翌明け方、女エージェントが殺された後で、謎のスパイ達（秘密組織「三十九階段」のメンバー）の監視の眼を潜ってハネイがアパートを脱出するシーンである。

ハネイは牛乳配達の人に頼んでその服や牛乳瓶を借り受け変装して脱出するのだが、彼が牛乳配達の人と会話する階段の壁にも、十字架形の影がハッキリと差しているのである。

神は、ハネイが原罪を背負った罪深い人間の一人であることを厳しく見続けつつも、その罪深い彼が救済されるべきであることも知っているのである。

駅で汽車のコンパートメントに乗ったハネイを追ってくる「三十九階段」の二人組の、走る足下のみを捉えたショットは、映画の冒頭でハネイの脚のみを捉える撮り方をハッキリと思い出させ、ハネイの罪深さを改めて印象付けずにはおかないが、しかし、神は彼がこの二人組から辛うじて逃れるところを見守ってもいるであろう。

この後も、『三十九夜』には、十字架を始めとする様々なキリスト教的なモチーフが登場し、一方ではハネイや人間達の罪深さを示しつつも、同時にハネイの救済を見守ることにもなるのであるが、その更なる詳細については、場所を変えてより詳細に論じることとしたい。

●ゴダールが読むヒッチコック——『映画史』のヒッチコック読解をめぐって

堀 潤之（関西大学文学部教授）

はじめに

この報告では、20 世紀末にヒッチコックを読解する一つのユニークな試みとして、ゴダールの『映画史』*Histoire(s) du cinéma* (1988-98)におけるヒッチコックをめぐるシーケンスを取り上げ、それをゴダール自身のヒッチコック評、および 1950 年代フランスのヒッチコック論争と関連づけながら読解することを試みる。その作業を通じて、シンポジウムのテーマである「ヒッチコックを今どう語るか」という大きな問いに対しても、何らかの問題提起ができればと思う。

このシーケンスは、とりわけフランスの哲学者ジャック・ランシエールがその『映画史』論で取り上げたことをきっかけに（Rancière, *La fable cinématographique* および Rancière, “Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image”）、複数の論者によって繰り返し論じられてきた。たとえば、リック・ワーナーはこのシーケンスをきわめて詳細に分析し（Warner）、ダニエル・モーガンはゴダールの操作をバザンの二重焼き付け論と結びつけるというア

クロバティックな論を展開している（Morgan）。本報告では、より基礎的な作業として、このシーケンスにゴダール自身のヒッチコック体験がどのように反映しているのか、その特異性が何かを明らかにすることを目指す。

I. シーケンスの概要

まず、基本的な情報を確認しておこう。ゴダールは 1988 年から 98 年にかけて足かけ 10 年にわたって作成した 4 時間半、全 8 章に及ぶビデオ大作『映画史』の 4A「宇宙のコントロール」という章の一部で、ヒッチコックを中心的に扱っている（11:30-16:30）。この 5 分間の稠密なシーケンスに出現する映像と音声の情報を整理すると、以下のようになる（シーケンスは一続きのものだが、ここでは便宜的に三つのセクションに分割した）。

【『映画史』4A におけるヒッチコックをめぐるシーケンスの概要】

映像	音声
<A> ブレソン、ラング、コクトー、ロメール、トリュフォー、リヴェット、ヴィスコンティ、ガレル、ファスビンダーの写真に合わせて「芸術家（l'artiste）」という文字。 カラヴァッジオの聖母像。 ヒッチコックの顔が明滅しながら登場。	綱渡り師についてのヴァレリーの文章の朗読に合わせて、ヒッチコックの声。“Any art form is there for the artist to interpret it in his own way and thus create an emotion. Literature can do it by the way that the language is used or the words are put together. Sometimes you find that <u>a film is looked at solely for its content without any recourse for the style or manner in which the story is told</u> and after all this basically is the art of cinema. Start with scene one, in cinema terms.”
 「アルフレッド・ヒッチコックの方法への序説」 以下の映像が黒画面で区切られて登場する。 『サイコ』のバックミラー 『ダイヤル M を廻せ！』の殺人 『北北西に進路を取れ』の炎上するトラック 『海外特派員』の風車 『断崖』の牛乳入りのコップ 『マーニー』の下水に捨てられる鍵 『知りすぎていた男』の楽譜	ゴダールの声によるナレーション。「人はジョン・フォントインがなぜ断崖から身を乗り出すのか、ジョエル・マクリーがオランダに何をしに行ったかを忘れている。人はモンゴメリー・クリフトが何について永遠の沈黙を守っているか、ジャネット・リーがなぜベイツ・モテルに立ち寄るのか、なぜテレサ・ライトがまだチャーリー叔父さんに恋しているのかを忘れている。人はヘンリー・フォンダが何について完全に有罪ではないのか、正確になぜアメリカ政府がイングリッド・バーグマ

『汚名』のポマールのボトル 『見知らぬ乗客』の眼鏡に映る殺人 『マーニー』の洗髪 『めまい』のキム・ノヴァクの髪型 『見知らぬ乗客』のライター 『マーニー』の冒頭 『間違えられた男』のヘアブラシ 『サイコ』でモテルに向かうマリオン 『サイコ』のシャワーシーン 『断崖』で海を見下ろすヒロイン 『めまい』で水に浮かぶマデリン	ンを雇うのかを忘れている。 だが、人はハンドバッグを覚えている。だが、人は砂漠のなかのバスを覚えている。だが、人は牛乳の入ったコップを、風車小屋の羽根を、ヘアブラシを覚えている。だが、人は並んだボトルを、眼鏡を、一枚の楽譜を、鍵束を覚えている。なぜならそれらによって、そしてそれらを通じて、アルフレッド・ヒッチコックは、アレキサンダー、ユリウス・カエサル、ヒトラー、ナポレオンが失敗したところを成功したからだ。つまり、宇宙を制^{コントロール}御することに。」
<C> 『見知らぬ乗客』冒頭の足 『汚名』で鍵をカーペットの下に隠すバーグマン 『泥棒成金』のキスシーンと花火 『めまい』クライマックスのキスシーン 「ドライバーを別とすれば 奇跡を撮影できたのは彼だけ」 『めまい』のセコイアの森、『私は告白する』のヘンリー・フォンダー→真犯人の重ね合わせに、さらにヒッチコックの顔が明滅しながら重ね合わされる。「芸術（家） [l'arti (ste)]」という文字。	ゴダール（続き）。「一万人の人々が、<u>セザンヌのリンゴ</u>を覚えているかもしれない。だが『見知らぬ乗客』のライターを覚えているのは、十億もの観客だ。そしてアルフレッド・ヒッチコックが、呪われた詩人としては唯一成功したのは、彼が <u>20 世紀のもっとも偉大な形式の発明者</u> だったからであり、また事物の根底をなすのは何なのかを教えてくれるのは、結局形式だからだ。それに<u>形式を様式に変えるものでない</u>としたら、芸術とはいったい何なのか。 そして<u>様式</u>とはいったい何なのか、人間でないとしたら。つまりブラジャーをしていないブロンドの女と、それを尾行する、空虚を恐れるひとりの刑事が、それらはみな映画のことなのだという証拠をもたらしてくれるであろう。言いかえればそれは、芸術の幼年期だ。」 ゴダールの声にかぶさって、ヒッチコックの声（続き）。“We have a rectangular screen in a movie house and this rectangular screen has got to be filled with a succession of images. That’s where the ideas come from. One picture comes up after another. <u>The public aren’t aware of what we call montage,</u>

	<u>or in other words the cutting of one image to another. They go by so rapidly, so that they are absorbed by the content that they look at on the screen."</u>
--	---

II. ゴダールと「作家主義」

このシーケンスは、大筋では「作家政策（作家主義）」に基づくヒッチコックへのオマージュであるようにみえる。プレッソン、ラング、コクトーなどの肖像が、字幕で強調されるように「芸術家」として次々に提示されるという導入で、すでにヒッチコックが「作家」たちの仲間之列せられている。また、このシーケンスの以降の映像はすべてヒッチコック作品からの引用であり、『映画史』全体を見渡しても、このように一人の映画作家の映像だけを連続して用いている箇所はきわめて例外的である。さらに、このシーケンスの末尾では、『間違えられた男』で真犯人が判明するシーンの引用に、あたかもその「奇跡」を統御している存在であるかのようにヒッチコックの顔が明滅しながらオーバーラップする。こうした操作によっても、これまでに引用してきた映像のすべてを統括する主体としてのヒッチコックの存在が強調されているようにみえる。

しかし、ゴダールは 20 世紀の末頃からインタビューで、「作家政策」で重要なのは、「作家」ではなく「政策」の方だったと繰り返し主張している。『映画史』3B 末尾でも、博物館の守衛を戯画的に演じるゴダール自身が、来館者の青年に「作家政策とは、作家ではなく、作品なんだ」と言わせている。これは、かつてトリュフォーがジロドゥを引いて用いた「作品はない、作家だけが存在する」という文句を反転させたものだ。つまり、1950 年代に特にトリュフォーが中心となって推進した「作家政策」とは、ゴダールにとってはあくまでも批評的戦略であり、それを使って特にハリウッド映画をめぐる価値基準を転覆させ、さらにはそのようなラディカルな主張をする自分たちに世間の注目を集めるための道具立てだったのであり、失敗作ですらその「作家」の作品である限り擁護しなければならないといった類いの教条主義とは無縁のものだった。このような視点は、1980 年に過去を振り返った述懐によっても（「われわれはヒッチコックの名は題名の上に置くべきだとか、彼はシャトーブリアンと同じくらい重要な人物だとか言いながら、こう言えば人々は少なくともわれわれに耳を傾けようとするはずだ[……]」などと考えていました」（ゴダール『全評論・全発言 II』 322））、50 年代当時の文章からも（「われわれは人々に、たとえばヒッチコックの一本の映画はアラゴンの一冊の本と同じくらい重要なものだ」という原則を認めさせ、それによって勝利を獲得した。^{オトゥール・ド・フィルム}映画の作家たちはわれわれのおかげで、決定的に芸術の歴史に登場することになった」（ゴダール『全評論・全発言 I』 432））明らかに見て取れる。トリュフォーによって初めて「作家主義」の言葉が発せられ（Truffaut）、『カイエ・デュ・シネマ』で最初のヒッチコック特集

が生まれ、ヒッチコックが「作家」としていわば聖別された 1954 年秋に、ゴダールがパリから遠く離れて活動していたという事情も、こうしたゴダールの作家主義に対する冷静な態度に寄与しているのかもしれない。

こうしたゴダールの「作家政策」を相対化しようとする立場を考慮に入れると、『映画史』において、彼がヒッチコックに対してだけは例外的に「作家主義」的なアプローチを取っていることは示唆的である。ヒッチコックとは、少なくともゴダールにとっては、他の映画作家にもまして、「作家主義」的なアプローチを要請するような監督であると言えるのかもしれない。しかし、『映画史』のこのシーケンスでゴダールが実際に行っていることは両義的である。ゴダールは、単にヒッチコックを賞賛しようとしているのではなく、その賞賛を通じて、むしろ、ヒッチコックの「作家」としての演出の技を無効化し、みずからの主張のためにヒッチコックのイメージを横領しているのである。

III. 「筋立てに対するイメージの優位」

シーケンスの内実に分け入ることで、そのことを確認していこう。このシーケンスの主要部分、つまりの箇所のナレーションでゴダールが主張するのは、ヒッチコックの作品において、人は物語を忘れるが、事物の映像は覚えている、というものだ。ひと言で言えば、ゴダールはヒッチコックにおける筋立て（物語）に対するイメージの優位を主張している。

このテーゼの妥当性を検証する前に、まずはそれがこのシーケンス内でどのように位置づけられているかを一瞥しておこう。まず、このテーゼは、シーケンスの最初と最後に挿入されているヒッチコックの声——1967 年のトリュフォーとのインタビューの音声テープから撮られている——と鋭く対立するものである。というのも、ヒッチコックの主張は、<A>の箇所では「映画作品が、スタイルや物語の語り方においてではなく、もっぱら内容に沿って見られている」ということであり、<C>の箇所では「観客は内容に没頭しているので、モンタージュ（編集）を気にすることはない」ということだからである。ゴダールは、自分が主張する「筋立てに対するイメージの優位」というテーゼのいわば対位法を奏でる要素として、観客は映画の物語しか気にしないとする宣告するヒッチコックの声をサウンドトラックの背景に配置している。しかも、<A>の箇所では、ちょうどヒッチコックの声を遮るような形で「まずイメージ」というゴダールの声が入っている。このように意味論的に対比的な要素を至る所で衝突させるというやり方は、ゴダール特有の意味での「モンタージュ」として、『映画史』全体を統御している原則のひとつである。

また、この「筋立てに対するイメージの優位」というゴダールのテーゼは、彼自身の 50 年代の批評とも対照的であるように思われる。たとえば、ゴダールがハンス・ルカスの筆名で 1952 年に初めて執筆したヒッチコック論は、いみじくも「主題の優位性」と題されており、まさに『見知らぬ乗客』の主題とは何かをめぐって論が展開されているのだ。当時のフランス映画批評のコンテ

クストを踏まえれば、ヒッチコック映画には真剣に取り上げるに値する「主題」が欠けているとみなされており（ジョルジュ・サドゥールやルイ・ダカンがそのような立場の代表者だった）、アンドレ・バザンでさえヒューストンの『勇者の赤いバッジ』や『アフリカの女王』の方が、主題という観点からは、『ロープ』や『見知らぬ乗客』よりも優れていると述べていたことに対して、この批評は『見知らぬ乗客』には深遠な主題が存在すると言って、ゴダールなりに反論を試みたものと考えられる。ゴダールの言葉を借りれば、『見知らぬ乗客』は、「現代の人間が背負った条件——神々の助けを借りることなく失墜状態から抜け出さなければならないという条件」を描き出した映画なのである（ゴダール『全評論・全発言 I』 115）。もちろん、ゴダールはそのような主題がどのように「演出」に結びついているか、という点に論を進める。しかし、ヒッチコックの「演出」はあくまでも主題に基づいて、それをいかに引き立てるか、という点にあるとみなされている（「アメリカ映画の若々しさのすべては、主題を演出の存在理由そのものにつくりかえようとするところにある」、ゴダール『全評論・全発言 I』 120）。

ゴダールは、『映画史』のシーケンスを印象深く締めくくる『間違えられた男』についても、封切り時に「映画とその分身」と題された長い記事を書いている。ゴダールは後年、この作品がヒッチコックを改めて「発見」するきっかけになったとも述懐しており（ゴダール『全評論・全発言 I』 14）、とりわけ思い入れのある作品なのだろう。ひとまず、『見知らぬ乗客』論の延長線上にあると言えるこの評論では、ゴダールは映画の冒頭から結末まで物語を詳細にたどりながら、事細かにその「演出」上の工夫を分析している（この批評は、実際、ほとんど教科書的な「映画の分析」として読める）。その過程で、彼はヒッチコックのあらゆるショットが「筋立て」に寄与するものであることを認めている。たとえば、ヘンリー・フォンダが地下鉄で新聞に目を通す場面に触れて、「最も精彩のないカットでさえもが結局は、つねに筋立ての役に立ち、〔……〕筋立てを豊かなものにしている」（ゴダール『全評論・全発言 I』 189-191）と言われているように。

他方で、この記事には、『映画史』のシーケンスに繋がる視点も見て取れる。錯乱した妻のヴェラ・マイルズがブラシを振り上げるショット（このシーケンスにも引用されている）に言及したくだけで、ゴダールは「巧みなテクニック」は、「形式（フォルム）」の獲得を経て「スタイル」をもたらそうとするものでなければ無意味であると主張して、「芸術とは、それを通して形式がスタイルになるものことだ」というマルローの言葉（『沈黙の声』第二部「アポロンの変貌」）を引いている（ゴダール『全評論・全発言 I』 201）。50年代の映画批評のコンテキストからすれば、これはヒッチコックが単なるテクニシャンであるとする当時の一般的な評価に対する反論である。同時に、<C>の箇所と同じマルローの言葉が使われているように、この認識は『映画史』のゴダールにも直結している。

とはいえ、50 年代の批評ではあくまでも「筋立て」に即した演出という点で「形式」や「スタイル」が考えられていたのに対して、『映画史』のシーケンスでは「形式」という語がほとんど観客の印象に残る事物のイメージという意味合いに還元されてしまっている（ついでに言えば、「スタイル」という語もヒッチコックという「人間」に還元されてしまっている）。しかしその点こそが、このシーケンスで展開されているゴダールのヒッチコック読解の特異性を形作っているように思われる。

この視点を、ゴダールはどうか、1980 年頃には固めていたように思われる。ヒッチコックの死に際して行われたゴダールへのインタビュー「アルフレッド・ヒッチコックが死んだ」（1980）で、彼はすでにこのシーケンスの根本的な着想を語っており、ヒッチコックの映画において人は「事物の映像」を記憶にとどめるという点、それが「セザンヌの林檎」のような、いわば絵画的アイコンの地位を持っている点がすでに指摘されている（ゴダール『全評論・全発言Ⅱ』237-238）。さらに、1985 年のインタビュー「人生を出発点とする芸術」では、ヒッチコックを 50 年代前半にはあまりうまく評価できていなかったことを告白し、「フォルムの創出者」*un créateur de formes* としてのヒッチコックという『映画史』にもつながる論点が、シャブローやロメールらによるヒッチコック論との対比において捉えられている（ゴダール『全評論・全発言Ⅰ』14-15）。とはいえ、この「フォルムの創出者」という言葉そのものは、シャブロー & ロメールのヒッチコック論を締めくくる言葉、つまり「全映画史の中で最も偉大な、形式の発明者の一人」*l'un des plus grands inventeurs de formes de toute l'histoire du cinéma* という言葉と呼应しているし（Rohmer et Chabrol, 154/187）、ヴェア・マイルズの妻の錯乱、正確には彼女がマニーの保釈時に弁護士に長々と電話をするショットに触れて、ゴダールは「罪の転移」、「偽の罪をめぐる偽の転移」という彼らに由来する言葉も使っている。ここで想起されるのは、ゴダールがフランスにおいては少数派であるプロテスタントであるということだ。『映画史』のシーケンスでは『間違えられた男』における「奇跡」を強調しているにもかかわらず、もしかしたら、「罪の転移」、「摂理」等々のカトリック神学的な語彙に充ちたシャブローとロメールの分析が、ゴダールにはしっくりこなかったということなのかもしれない。

さて、以上、『映画史』のシーケンスの中心的主張と、ゴダール自身のかつての批評や発言との断絶と連続性を探ってきた。だが、「筋立てに対するイメージの優位」というテーゼは、じっくり検討してみるまでもなく、奇妙なテーゼである。もちろん、ヒッチコックにおいては、シナリオの辻褄が合っていないことはしばしばあり、シナリオの完成度よりも、イメージの強度を優先させているということは観客が持つ全般的な印象としては当たっているだろう。しかしそれでも、ヒッチコック映画のあるイメージが観客に強い印象を残すのは、物語の展開においてそれに感情的な負荷がかかっているからであって、事物のイメージにもともとアイコン的な力が備わっているからではない。ゴダールは、これらのイメージをもととの物語的文脈から切り離すことで、ヒッチコックの

「物語」の力をいっさい捨象している。しかも、それぞれのイメージを黒画面で区切り、適宜、スローモーションを施すことによって、もともとヒッチコックが物語的な負荷を加えていたイメージの性質を変えているのだ。このシーケンスを批判的に考察したジャック・ランシエールの言葉を借りれば、ゴダールの操作によって、ヒッチコックのイメージ群は「ある原初的な感覚中枢に属するようなユニット」、「相互-表出性の世界」へと変容するのである（Ranciere 220-222）。

これも踏まえて言い換えれば、要するに、「筋立てに対するイメージの優位」というテーゼは、まさにゴダールがこのシーケンスで行っているヒッチコックのイメージ群の「アイコン化」の操作によって、いわばパフォーマティヴに構築される主張として存在している。ヒッチコックのイメージにもともと「アイコン」としての性質が備わっているわけではなく、ほかならぬゴダールの操作によって、イメージが「アイコン」と化しているのである。その意味で、ゴダールによる「ヒッチコックの方法への序説」は、ヒッチコック研究の文脈で、より整合的に読解できるものなのかどうか疑問である。というのも、これはヒッチコック映画の正当な解釈を目指したものというよりは、ヒッチコックのイメージを横領して、逆説的なことにモンタージュの操作によってそれとは正反対の「原初的な感覚中枢」をもたらすような、しかもそこにいかにも一抹の真理が宿っているように思わせるような、人騒がせなシーケンスなのだから。

おわりに

最後に、このシーケンスに含まれている要素のうち、これまで取り上げなかったある要素にも注目しておきたい。それは、ヒッチコック映画の大衆性という論点に関わる。＜C＞の箇所では、10億もの観客がヒッチコックのアイコン的なイメージを記憶しているのだから、彼は「呪われた詩人としては唯一成功した」と言われている（この論点も1980年のインタビューで、「アルフレッド・ヒッチコックというのは、ばかでかい商業的成功をおさめることのできた唯一の呪われた詩人だ。」（236頁）という言い方ですでに言われていたことでもある）。＜B＞の箇所では、そのことが、セザンヌはおろか、ナポレオンやヒトラーですら達成できなかった「宇宙の制^{コントロール}御」と結びつけられている。ここには、映画をあくまでも大衆的なメディアとみなす観点、言い換えれば、一つのアイコン的なイメージがこれほど絶大な波及力を持ちうるのはなぜか、古典的ハリウッド映画という体制下においてこそ初めて持ちうるこの波及力はいったい何なのか、という疑問が窺っているように思われる。

以上、ゴダール『映画史』におけるヒッチコックをめぐるシーケンスを、ヒッチコック解釈の興味深い一事例として取り上げて、特に50年代フランスにおける映画批評のコンテキストも踏まえながら、作家主義や、物語とイメージの関係性や、大衆的なメディアとしての映画という観点に即して読解してきた。ゴダールによるヒッチコック解釈は、その中心的なテーゼからしても、そしてまた何よりも「作品」という形で実現されていることからしても、いささか特殊な事例にすぎ、ヒッチコック研究に寄与するも

のではないかもしれない。だが、たとえばクリス・マルケルも『サン・ソレイユ』で『めまい』をめぐるシーケンスを挿入しているように、またあるいはダグラス・ゴードンが『サイコ』を 24 時間に引き延ばしたように、「作品」という形で何らかのヒッチコック解釈を提示するという事例は連綿と存在している。ゴダールの実践は、そのような系譜に連なる強力な事例として際立っていると言えるのではないだろうか。

引用・参考文献リスト

ゴダール、ジャン＝リュック『ゴダール全評論・全発言 I』奥村昭夫訳、筑摩書房、1998 年

---『ゴダール全評論・全発言 II』奥村昭夫訳、筑摩書房、1998 年

Morgan, Daniel, “The Afterlife of Superimposition”, in *Opening Bazin*, ed. Dudley Andrew and Hervé Joubert-Laurencin, (Oxford UP, 2010), 127–141.

Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Seuil, 2001.〔部分訳「教訓なき寓話——ゴダール・映画・歴史」、堀潤之訳、『批評空間』第Ⅲ期第 3 号、2002 年 3 月、173-186 頁〕

---, “Godard, Hitchcock, and the Cinematographic Image”, in *For Ever Godard*, ed. Michael Temple, James S. Williams, and Michael Witt, London: Black Dog, 2004, 214–31.

Rohmer, Eric et Claude Chabrol, *Hitchcock*, Editions Ramsay, 2006 [1957].〔『ヒッチコック』、木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト、2015 年〕

Truffaut, François, “Sir Abel Gance”, in *Arts* 479, September 1, 1954, p. 3.

Vest, James M., *Hitchcock and France: The Forging of an Auteur*, Praeger, 2003.

---, “French Hitchcock, 1945-55”, in *A Companion to Alfred Hitchcock*, ed. Thomas Leitch and Leland Poague, Wiley-Blackwell, 2011, 367–386.

Warner, Rick, “Difficult Work in a Popular Medium: Godard on Hitchcock’s Method,” *Critical Quarterly*, 51:3 (Fall 2009), 63–84.

日本映画学会

2018 年 3 月 26 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

大会運営委員長 吉村いづみ、運営委員 塚田幸光

開催校責任者 松田英男

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/>