

Cinema Studies

映画研究

15

2020

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究
Cinema Studies

15号

2020年

日本映画学会
The Japan Society for Cinema
Studies

編集委員会

碓井 みちこ	関東学院大学
堀 潤之	関西大学
小原 文衛	公立小松大学
小川 順子	中部大学
木下 千花	京都大学
秦 邦生	東京大学
川本 徹	名古屋市立大学
門間 貴志	明治学院大学
北浦 寛之	開智国際大学

目次

女を見る女のまなざし ——映画『華岡青洲の妻』における女同士の絆	徐 玉	4
「美しい四姉妹」の生成と変容 ——『細雪』におけるリメイク／翻案の過程	森 年恵	28
日本占領下の上海における日中合作映画の製作経緯 ——『狼火は上海に揚る』を中心に	朱 芸綺	52
文化大革命後における香港左派映画の戦略 ——『碧水寒山奪命金』の風景描写を中心に	雑賀 広海	74
執筆者紹介		97
『映画研究』論文投稿規程		98
日本映画学会役員一覧		100

女を見る女のまなざし
——映画『華岡青洲の妻』における女同士の絆

徐 玉

概要

本稿は、増村保造の映画『華岡青洲の妻』（1967年）における女同士の欲望や絆の描き方に注目し、有吉佐和子による原作小説と比較しながら、その映画的表現の特色を考察する試みである。まず、この映画において、加恵と於継の心理や欲望が、二人のまなざしのやりとりと連動していることを検証した。続いて、欲望の三角形の概念を援用しながら、青洲、加恵、於継の三者関係を考察し、加恵の青洲への愛や献身は、於継のそれの模倣であると論じた。また、加恵と於継の愛憎を見守る女性「観客」としての小陸の視線を加え、女たちの間には、権力が奪われているがゆえに結ばれる連帯が存在していることを確認した。さらに、加恵が家制度における姑という身分と同一化するように描かれている原作に対して、映画の結末における円環構造は、一度は忘却した於継への愛の蘇生を示唆するものであり、女同士の絆を前景化させていることを指摘した。

キーワード

女同士の絆、増村保造、女性の視線

はじめに

本稿は、1967年に公開された映画『華岡青洲の妻』（増村保造）をとりあげ、女性の視線に注目して、女同士の絆という観点から作品を読み解く試みである。

映画『華岡青洲の妻』は有吉佐和子の同名小説（1966年）に基づいたアダプテーション作品¹であり、江戸時代の紀州の医師華岡青洲が麻酔剤「通仙散」を完成させる際に、妻の加恵と母の於継が自らを人体実験に捧げた史実が題材になっている。この映画については、青洲への女性二人の奉献（麻酔薬の実験台になる）や犠牲（加恵は麻酔薬の副作用に

よって盲目になってしまう) という男性女性間の対立と、加恵と於継の葛藤や競争意識という嫁姑間の対立とが議論の中心になってきたが²、本稿の関心はむしろ、この映画における女性同士の連帯や欲望という側面にある。その映画的表现を支えているのは女性のまなざしであると考えられる。女性たちの視線の送り方、視線の交錯／非交錯などが、彼女たちの心理や欲望と連動し、物語全体を貫いているのである。

1. 映画における女同士の関係

原作『華岡青洲の妻』は有吉佐和子の代表作のひとつであり、先行研究の蓄積がある。本稿の関心に近いものとしては、嫁と姑の確執を第三者的に見つめる小陸³の視線に注目する寺井美奈子の論文が挙げられる。また、米山正信は、加恵と於継の関係を、「ハネムーン的親密の時期」「闘争の時期」「勝敗がきまってからの時期」(193)の三つの時期に分け、加恵の「少女時代からのあこがれの完成」(203)を心理学的に跡づけている。さらに、大越愛子は、華岡家を「最後の植民地」(242)のひとつと規定し、そこで生きる女性たちについて、「家父長男性に仕え、認められることを競っているようでありながら、その実、彼女たちの最大の関心は、むしろ敵対する女性に向けられている」(248)と述べている。

映画『華岡青洲の妻』は原作のかなり忠実な映画化であるといえる。四方田犬彦はこの映画を、「若尾が演じる加恵という少女が、幼くして垣間見た華岡家の夫人於継に深く憧れ、生涯をかけて彼女と対決し、彼女を模倣することに自己同一性を賭ける物語である」(四方田／斉藤 86)と要約し、加恵による於継の「模倣」に着目している。しかし、この物語では「誰もが誰もに対して対立しあい、不断の相対化を行なってやまない、政治的闘争の世界だけが現前している」(四方田／斉藤 88)と述べるなど、四方田はこの作品の本質はあくまでも対立にあると結論づけている。また、山根貞男は、少女時代に於継を見た瞬間、「彼女 [=加恵]は憧れるというより一目惚れをしたのにほかなら」(152)ない、と記しており、於継に対する加恵の気持ちに恋愛側面を読みとっているが、それを裏づけるような具体的な作品分析は行っていない。

映画における女同士の関係を扱った研究としては、竹村和子の著書『彼女は何を視ているのか——映像表象と欲望の深層』がある。竹村は、『悪

魔のような女』(Les Diaboliques 1996年)などのハリウッド映画の分析を通して、女の「ホモソーシャルな欲望」⁴は「政治的の同盟という解釈をこえるもの、さらには異性愛にも同性愛にも分類できず」、「制度にとってはもっとも「語りえぬもの」と論じている(竹村[2012]100-101)。

欧米の研究に目を向ければ、パトリア・ホワイトは、レズビアン的要素が読み取れる女性映画を「ファムフィルム」と名づけ、『この三人』(These Three 1936年)、『イヴの総て』(All about Eve 1950年)、『たたり』(The Haunting 1963年)などの分析を通じて、ヘイズ・コード下のハリウッド映画における「レズビアン的な欲望と特異性の隠微な表象」(White xii)を跡付けている。また、ジャッキー・ステイシーは、二人の女性の間の葛藤を描く『イヴの総て』と『マドンナのスーザンを探して』(Desperately Seeking Susan 1985年)について論じ、どちらもレズビアン映画とは言えないが、しかしこれらの映画は女性観客に女性の積極的な性的欲望と結びついた特殊な快楽を提供しており、それは、「男性の異性愛的な等価物に単純に還元することができない」(Stacey 456)快楽である、と主張する。テレサ・デ・ラウレティスはステイシーの見解に異を唱え、この二つの映画に見られるのは女性の性的欲望ではなく、ナルシシズム的の同一化にすぎないとする(de Lauretis 116-118)。

ハリウッドの映画制度において、女性の女性に対する欲望が屈折した形で現れがちであることは、日本映画においてもあてはまるだろう。菅野優香は、日本映画におけるレズビアン表象を語る際の困難として、「何をもって、女性の女性に対するエロティックな欲望や関係の「証拠」とみなすのか」(156)は厄介な問題である、と述べている。「女性が共同体を構築する映画においては、そこから周到に同性愛的欲望を取り除き、ジェンダーによる同一化の絆で結ばれた女性たちを描くのが慣習である」(169)というのである。本稿では、こうした女性のセクシュアリティ表象の問題性を十分に承知した上で、映画『華岡青洲の妻』に表現された女同士の関係について検討したい。ここでは、加恵と於継の関係を「愛」か「対立」かという二項対立に回収するのではなく、その変化も含めた二人の愛憎関係全体を女同士の「絆」⁵と捉えて考察していく。

2. 映画テキストにおける加恵と於継の視線

この映画において、女性同士の関係の映画的表現を支えているのはそのまなざしである。女性主人公（加恵と於継）の視線の送り方、視線の交錯／非交錯などが、二人の心理や欲望と連動し、物語全体を貫いている。以下では、三つの段階に分けてそれを検証していきたい。

2.1 於継を見つめる加恵

映画のタイトルは『華岡青洲の妻』だが、加恵（若尾文子）は青洲（市川雷蔵）その人を愛して、彼の妻になろうとするのではなく、むしろ8歳のときにその姿を目にしてから憧れ続けていた青洲の母親於継（高峰秀子）に近づくために青洲と結婚するのである。その憧れの気持ちの強度は、しばしば視線によって映像化されている。

18歳の加恵は、祖父の葬式の時、再び於継を見た。図1のように、目を伏せて画面の奥や端に配置された親族に対し、加恵は画面の真ん中にいて、照明を浴びており、アイレベルで真正面向きに撮られている。その視線は射抜くように観客に向いている。実際にはその視線の先にいるのは於継であり、お辞儀も2度忘れるほど、加恵は夢中になって於継の姿を見守っているのである。人物をスクリーンの端に配置する撮り方を増村が好んだことはしばしば指摘されているが⁶、増村としては異例のこの構図は、於継に対する加恵の過剰なほどの憧れの感情を表現しているといえる。



図1 (00:04:34)

結婚はしたものの、夫の青洲は不在である。京都に遊学していた青洲は結婚して3年後に帰宅し、その時初めて加恵と会うのだ。結婚当日の夜、加恵は於継の隣に並んで寝ることになる。向きあって床に就いた後、瞬きもせず、じっと於継の寝顔を見つめている加恵の顔にカメラの焦点

が合わせられる（図2）。さらにこの後、加恵は高ぶる気持ちを抑えるように、布団を上げて口元を覆う。この仕草はほとんど「於継を欲望の対象として見ている」（土坂 [2011] 75）といえるものであり、部屋にはホモセクシュアルな気配が漂っている。



図2 (00:16:29)

2.2 「見つめる者」と「見られる者」

映画には、加恵は於継が風呂場で使い捨てた糠袋を両手に持って、宝物のように、絶えず愛撫しているシーンがある（「私にも使わせていただかして、お母はんのように、美しなりたいんやして」[00:19:10-00:19:18]）⁷。憧れの人のように綺麗になりたい気持ちで自分も於継をまねして糠袋を使うのであれば普通であろうが、自分用の新しい糠袋を作るのではなく、あえて於継が使っていた糠袋をもらい、風呂場で自分の体を拭くという加恵の行為には、エロティックな情動が感じられる。加恵がこれまで於継に抱いてきた欲望が、糠袋を通して、間接的な身体接触というかたちで具現化するともいえるだろう。実際、あとで提示されているように、加恵が於継に対する憎悪を感じ、於継に挑戦しようとする時、最初に行った行動は、自分用の新しい糠袋を作ることであった（「糠袋はいままで、私のをつこてたのに」[00:30:29-00:30:36]）と於継は不満げに言う。こうした意味で、糠袋は女性同士の親密性の象徴だと考えられる。

以上のような女性二人の関係における、片方の美貌によって生じた崇拜や情動、また崇拜の相手に対する執拗な視線の送り方などは、同じ増村による、あからさまなレズビアン関係が描かれた『卍』（1964年）を想起させる。たとえば、いずれも相手への憧れの気持ちを告白する場面である図3と図4において、「見つめる者」である加恵（図3、右）と園子

(図4、右)、「見られる者」である於継(図3、左)と光子(図4、左)の様子(「見られる者」が自意識過剰気味に目を伏せる仕草)や配置(二人の距離感)は類似している⁸。



図3 (00:19:55)



図4 (『卍』00:08:25)

しかし、以上のような親密な視線／関係は夫である青洲の帰宅によって崩れ始める。いままで自分のことを「ほんまの娘よりも愛しいと思うやよつてに」(00:20:42-00:20:46)、優しくしてくれていた姑が、青洲が帰った夜から豹変し、自分の存在を無視するようになる。これまでの「ハネムーンの親密の時期」において、加恵は恋する対象／理想的他者である於継と融合しているようなナルシズム的幻想に浸かっていた。自分より青洲を優先し、於継の青洲に対する欲望を目撃する加恵は、嫉妬の炎を燃やしている。「愛につきものの嫉妬とは、このナルシズムの成就を妨げて、自分が愛の対象と似ている、融合している、ひとつながりであると感じられなくする[...]ものや状況への憎しみにほかならない」(西川 290)と精神分析学において指摘される通りに、於継の態度に失望した加恵は、今度は姑に対する激しい憎しみを視線で差し出すことになる

(図5)。図2のシーンと同じような撮り方に見えるが、異なるのは於継の顔の向きである。加恵の視線を感じているかのように、於継はあえて寝返りをうって、加恵の視線を避けようとするのである。これからしばらく、二人の女性の間にもまるで暗黙のルールができたかのように、お互いの視線を正面から受けなくなる。しかし奇妙なことに、視線は一方通行に見えるものの、どちらかがつねに相手のことを“見ている”(図5、6)。また図6が示しているように、これまでと違って於継の方も加恵を目で追うようになる。土坂が述べるように、「冒頭から加恵に「見られる者」であった於継がこうして「見つめる者」となる」(土坂 [2011] 75)のである。



図5 (00:27:18)



図6 (00:28:33)

2.3 ぶつかる視線と三角形の構図

麻酔薬を仕上げさせるために、実験材料として自分の体を使ってほしいと於継が青洲にせがむ。自分が雲平(青洲の通称)を生んだ親だから、雲平のやりたいことを誰よりもはっきりわかるのだと言いながら、加恵に軽蔑的な目つきを送って、青洲に対する優位を主張する。それを聞いて、いままで目を伏せていた加恵は顔を上げて、久しぶりに於継と目を合わせ、激しく言い争う。女性二人の本格的な争いがこのような視線のぶつかりによって始まる。それと共に、スクリーン上に視覚的三角形が生じる。それはいうまでもなく、加恵、於継、青洲三人による三角形である。古典的なハリウッド映画であれば口論する加恵と於継が交互にカットバックされそうな場面で、三人それぞれの単独ショットがなく、さまざまに変形しつつも、常に三角形で撮られている(図7)。女性二人の緊張関係がこうした視線の送り方や三角形の構図⁹によって強調されることになる。さらに、注意深くみれば、見つめあって、われを忘れるほど激しく論争している女性二人と違って、黙り込んでいる青洲の視線は横を向いたり、俯いたりしている。実際、この映画においては、視線はあくまでも女性登場人物のものであり、男性登場人物は視線の主体としても客体としても存在感が薄い¹⁰。

麻酔薬の実験が始まり、於継と加恵は代わる代わる薬を飲んで、実験の材料になる。しかし青洲は於継には弱い薬を飲ませ、加恵だけを真の実験の対象にする。加恵は薬の副作用によって盲目になってしまう。事実を知った於継は強い衝撃を受け、臨終を遂げる。見つめる対象を失った加恵には、すでに視力はない。こうして、加恵の失明と於継の死によって、視線そのものが消滅することになるのである。



図7 (00:54:54)

3. 欲望の三角形と女の共同体

3.1 欲望の三角形と小陸のまなざし

増村自身はこの映画について次のように述べている。

ドラマになり易い妻と姑の対立を作品の中心に置かず、華岡青洲という異常な天才を描くことに集中し、彼の人物像をリアルに精密に追求することにしたのです。その意味で、この作品はドラマというよりも、ノン・フィクションに近いと思っています。つまり劇というより歴史を狙ったからです。(387)

確かにこの映画の主要な筋は麻酔薬の発明ではある。しかし、映画のタイトルや冒頭と結末が対応する構造が示しているように、増村の意図がどうであれ、この映画の主人公は天才医者である華岡青洲ではなく、彼の妻である加恵という女性であり、映像表現において繰り返し細やかに表現されているのは、麻酔薬の発明の過程よりも、加恵と於継の愛憎関係である。「女性の心理だけは鋭くつつこんで分析しているが、男性の心理はわざとぼかしている」(佐藤 71) という指摘さえある。青洲の天才医者という側面は強調されてはいるものの、彼の心理描写や性格描写は少なく、妻である加恵に対する感情も曖昧に見える。

原作では、青洲の左顎の下には、大きな黒子がある。青洲が落ち着かないとき、怒りを感じるときや悲しいときなどに、その黒子が激しく動く。青洲の感情を代弁するこの黒子については、原作ではたっぷり描かれ(有吉 63, 88, 121, 139, 162, 197)、シナリオの段階でも出てくる(新藤

273,290) のに対して、映画ではあまり目立たない。これによって、青洲という人物は感情表現の手段を失い、人間味に乏しいような印象が生じる。

また、原作やシナリオでは、加恵の両親の会話から青洲の性格や个性的なところが読み取れるが、映画では省略されている。シナリオには残されていた加恵の両親と乳母の民の三人の間でかわされる青洲についての会話（新藤 269）も、やはり映画ではカットされている。

青洲と加恵の関係に関しては、小説では、「いま優しく抱擁されて暮らしているとき、加恵は夫の愛を少しも疑うことはない」（有吉 207）という描写があり、シナリオにも、「雲平 [=青洲] は、微笑して、腕力を入れて引き寄せ、優しく口づけをする」（新藤 276）など夫婦愛を見せる場面があるのに対して、映画では、「この夫と妻は、心から理解し合うことによって協力し合ったのではなく、理想の夫婦のようにふるまうことができたのである」（佐藤 71）という解釈もあるように、夫婦の互いに対する気持ちが不明瞭に見える。

恐らく観客は、この映画を見るとき、中盤からは、青洲という男性をめぐって、青洲への愛の深さを示すために、加恵と於継がわれを忘れたように麻酔薬を飲み比べるという壮絶な行為に眼を奪われ、ほとんど嫁姑の間の葛藤や争いにしか注目しないだろう。では、加恵が於継に感じていた同性愛的ともいえるような強い憧れの気持ちは、そのときにはもう消えてしまっているのだろうか。少女時代（青洲に出会う前）から於継に憧れつつ、於継に近づくために嫁入りした加恵であるから、映画の前半において、於継に対する彼女の肉体的なエロス／欲望がスクリーン上に執拗に表現されていたことは先述のとおりである。青洲が京都での遊学から戻ってくると、まず青洲を独占しようとするのは於継である。すると加恵は於継に対抗するかのように、それまで関心のなかった青洲の愛を求めるようになる。そして青洲の仕事を完成させるために、先に麻酔薬の実験台になることを要求するのも於継である。それによって闘志を湧き立たせられた加恵も、同じことを要求する。こうしてみると、加恵は常になによりも於継を意識しており、青洲への愛も献身も、於継のその模倣であることがわかる。

このような三角関係は、ルネ・ジラルルの欲望の三角形を想起させる。ジラルルの用語を使って整理してみれば、欲望の主体である加恵が人体

実験の材料になるという行為は、一見青洲（欲望される対象）のためのようではあるが、実は「自分の欲望を他者から借用している」（3）といえる。それも、「自己自身であろうとする意志と完全に混同してしまう」

（3）ほどに。先に2.3で確認した三角形の構図（そこでは於継と加恵が視線をぶつけあい、青洲はしばしば横を向いていた）は、この欲望の三角形を視覚化したものといえないだろうか。加恵の本当の目的／欲望は青洲の愛を求めることではなく、むしろ於継と接近することであり、そのために於継の欲望を模倣／借用し、それを自分自身の意志だと思い込んで、一生懸命於継と張りあい、麻酔薬を競って飲むのだ。「媒体の幻惑力は、欲望される対象に伝達されて、それに架空の価値を賦与する」（18）ことは、三角形が崩れたあと（ライバル／媒体の役割を果たしていた於継が死んだあと）、加恵が、夫を助け盲目となった妻の美談を好まなかったし、麻酔薬の成功は全部於継のお蔭だ、と発言することと通底する。青洲への愛から「架空の価値」が奪われたのである。欲望の三角形においては、欲望の主体（加恵）と欲望される対象（青洲）との絆よりも、主体とライバル／媒体（於継）との絆の方が強固なのだ。セジウィックは、「性愛の三角形を対称的に捉える姿勢」（35）に異論を唱え、「ジラールはジェンダーの非対称性を捉え損なっている」（35）と述べている。セジウィックによれば、この三角形は一人の女性をめぐる二人の男性にのみあてはまるものである。しかし、たとえセジウィックのこのような社会装置としての機能が欠如しているにしても、一人の男性をめぐる二人の女性が形成する三角形から、女同士の関係について論じることは無意味ではないだろう。竹村は以下のように述べている。

おそらく男のホモソーシャルな欲望と女同士の絆のもっとも大きな相違は、前者の場合、女を交換価値とする制度を産出し、かつ制度によって裏づけられる社会装置であるのに比べ、後者の場合は、制度によって否定され、制度の隙間で構築される個別的で私的な出来事である点だ。（竹村 [2012] 95）

映画テキスト内にも、二人の女性の愛憎を見守る「観客」が存在している。それは物語の終盤に乳がんで死ぬ青洲の妹小陸である。加恵と於継が競争して麻酔薬の実験台になるときにも、小陸はその様子を部屋の

外から見守っている。於継の死後、「私は見てましたえ。よう見てましたよし、お母さんと姉さんのこと。恐ろしい仲を」(01:28:49-01:29:00)と小陸は加恵に語り始める。小陸が女性の「観客」としてこの映画に埋め込まれていることは重要である。女性二人の愛憎劇を見守り、それに審判を下す存在もまた女性なのである。小陸は続けて、「どこのうちの女子同士の争いも、結局男一人を養う役に立つのと違うんかしらん」

(01:30:54-01:31:03)と言い、於継と加恵の献身が結局は青洲という男性の功績にからめとられてしまうことを嘆く。青洲のためにすべてを投げだすのは於継と加恵だけではない。小陸と姉の於勝は機織りで兄の学資を稼ぐことに青春を捧げ、嫁に行かずじまいになる。土農工商の身分制度の外にあった外科医の経済状態はけっして豊かではなく、なんとか切り盛りできているのは、女たちの勤勉と儉約によるのである。父の直道が「麒麟児」と呼んだ青洲に偉業を達成させ、家名を上げるために、女たちは犠牲になる。家父長制度の支配によって女たちは押しつぶされてしまうのだが、しかしそこにいる女性のあいだには、ある種の連帯が成立しているように思われる。「男のホモソーシャルな絆は社会の権力と同心円上にあるのに比べ、女の絆は、女から権力が剥奪されているがゆえに結ばれる」(竹村 [2012] 100) のである。於継と加恵はもとより、小陸と於勝を含めて、そこには女の共同体¹¹が存在しているといえよう。そこで彼女たちは、「男たちの支配の届かない複雑に錯綜した感情世界を紡ぎ出していく」(大越 249) のだ。

3.2 於継にとっての加恵

加恵から於継に向けて同性愛的ともいえる思慕が寄せられているのは、これまでに見てきたとおりであるが、於継にとって加恵はどのような存在だろうか。一見すると、於継の欲望は家父長的秩序に従順なものに思われる。於継が加恵を息子の嫁として選んだのは、健康で気丈な武家の娘だったからであり、彼女にとっては、夫と息子の利益、家制度を維持することが重要であったように見える。当時の嫁姑関係のあり方は、「家」に入る嫁の一方的服従を強いるものであった(宮下 35)。彼女自身がどこまで加恵に惹かれていたかは議論の余地があるだろう。

米山は原作小説の分析を通じて、於継の方でも加恵に憧れていたとしている。望まずに直道と結婚した於継は娘心を抑圧し、それが「コンプ

レックスとなって、於継の無意識の中にエネルギーを持って存在しつづけていた。理想の男性である息子（＝青洲）と結婚する加恵に、於継はそうした「コンプレックス」を「投影」し、「自分の代理人物としての加恵にあこがれた」というのである（195-196）。

たしかに嫁入りしてから青洲が帰ってくるまでの時期、すなわち米山のいう「ハネムーンの親密の時期」には、双方向的といえそうなやりとりが認められる。二人で曼陀羅華畑の草むしりをしているとき、8歳のころから懂れていたことを告白した加恵に、於継は「吾が腹を痛めたんでもないのにお母はんと呼ばれ、わたしもほんまの娘よりも愛しと思うのよって、その因縁は計り知れんほど深いもんですやろ」（00:20:37-00:20:51）と答えている。もちろんこの発言がどれほど真意のものかはわからないが、青洲が戻ってきて、加恵と於継の関係が嫉妬と敵意に塗りつぶされるようになってからでも、於継が加恵に親愛の情を示すように見える場面が少なくとも2度ある。

1度目は、米山のいう「闘争の時期」の終盤、加恵の娘である小弁が病死した後の場面である。悲嘆にくれた加恵は、意地を張ることもせず、於継の前で涙にくれる。於継は加恵を慰め、娘の於勝を失った悲しみをそれに重ねて語り、涙を流す。それを聞いた加恵は崩れるように於継の膝にすがりつく。於継はそれまでいがみあっていたはずの加恵を優しく受けとめ、二人は泣きながら抱きしめあう。ここには憎しみあっていることをも一瞬忘れさせるような、娘を失った母親としての女同士の共感がたしかに存在している。原作では、抱擁しあう二人を見ているのは青洲の弟子たちであるが、映画では小陸がその唯一の目撃者であり、女だけの空間が成立している。

2度目は、米山のいう「勝敗がきまってからの時期」にあたる於継の臨終の場面である。原作にはこの場面はなく、シナリオでは於継はまず青洲に声をかけるが、映画では於継は最初から加恵だけを見つめており、加恵に手を差し伸べる（図8）。加恵が差しだした右手を両手で握りしめた於継が、「雲平さん、雲平さんを頼みますよし」（01:24:10-01:24:17）と言うと、加恵も両手で於継の手を握り返す。於継が加恵に差し伸べた手は、半生をかけて隠微な敵意の火花を散らしているうちに、いつしか於継にとって加恵がかげがえのない存在になっていたことを垣間見させる身振りであるといえよう。しかし増村は、ここで嫁姑が最終的に和解

し、大団円を迎えるといった解釈が生じることを、巧妙に回避している。二人が両手を握りあった直後、突然のつわりに襲われた加恵は、手を引き、口元を押さえて部屋を出ていく。於継は加恵の去った方向を目で追い、手を差しだしながら、「加恵さん、そないに私が憎いかのし」(01:24:29-01:24:38)と嘆くのだ。於継は加恵の妊娠のことを知らず、誤解したまま臨終を遂げる。このとき加恵が身ごもっていたのは、於継があればほど待ち望んだ後継ぎとなる男の子(雲平)であった。



図8 (01:23:56)

4. 於継と同一化する加恵——原作との比較から

「有吉佐和子の女の一代記的小説や戯曲に顕著なのは、異なった個性や生き方を持つ女たちの間で繰り広げられる激しい葛藤、対立、憎悪である」(大越 246)という指摘がある。特に小説『華岡青洲の妻』では、家父長制における家を守る女たちの複雑な関係性が丁寧に書き込まれており、加恵が於継に憧れる「母と娘」の関係から、そのうちに徐々に青洲の妻として、於継とライバル関係になる「嫁と姑」の関係、そして晩年、於継が亡くなってから、自らが於継になるという「同一化の完成」というような関係の推移が先行研究において繰り返し論じられている。

小説では、そうした関係の変化に伴う加恵の心理が細かく描写されている。小説という文字メディアの特質はもとより、有吉の繊細な筆触がそれをさらに文学的に昇華させているのである。言うまでもなく、加恵と於継の関係の変化においては、夫であり息子である青洲の影響が大きい。

それまで不在であった夫の帰宅が加恵の「娘」から「嫁」への転換の

きっかけになるのは当然のように思えるかもしれないが、実際には、息子を独占しようとした於継がしばらく青洲が一人で寝るように手配したゆえに、加恵はすぐに「妻」になるわけではない。それまで「ずっと前の世から二人は親子になる運命にあったのに違いない」（有吉 58）と思っていた加恵は、於継の青洲に対する欲望を目撃してから、於継の笑い声が「ひどく淫りがましいものに聞え」（有吉 74）たり、いままで感心して見ていた於継の身じまいに「自分の中の女を掻き出されるような焦燥と不快感を覚え」（有吉 81）たりするようになり、於継に対する憎悪が生まれるのである。ジュリア・クリステヴァは^{オブジェクツト}「母的本質から離脱して外＝在するようになるまさにその以前に、母的本質の刻印を消し去ろうとする最も古層にある試み」（19-20）を棄却作用と呼んでいる。加恵が「女」になる目覚めのプロセスは、それまでの於継に対する愛や欲望を放棄し、心の中で生じた憎悪感情によって、おぞましい「母」（＝於継）の棄却を経て、於継とのナルシシズム的な母子一体の魅惑から出て主体になることとも理解できるだろう。

青洲の帰宅によって、加恵が心の中でもう一つ発見したのは、「盃事は済ましても自分がこの家ではまだ他人であるという事実」（有吉 74）である。もともと加恵は於継に憧れるゆえに嫁入りしたし、それまで青洲に対してあまり関心がなかった。青洲が帰って、於継や小陸たちに囲まれた夫の顔を見る加恵は「夫もまた面長で整った美男であろうかと想像していたのだが、その期待はまったく裏切られた。それにも拘らず、こうして孤独を噛みしめていると堪らなく雲平が恋しい相手に思われてくる」（有吉 62-63）。この家の嫁であるはずなのに、他人のように無視された加恵は青洲とろくに会話を交わすこともできず、青洲の好みも一切知らない。この家における自分の立場¹²が分かってきた加恵は、於継に「闘志を湧き立たせ」（有吉 74）、それが「嫉妬という形で外に現われよう」（有吉 74）とする。

映画では、この「娘」から「女」というプロセスをかなり忠実に追っていく。加恵の心理については小説のように詳しく描けないとしても、すでに述べたように、女同士の「まなざし」のやりとり、加恵にとって於継のメトニミーである糠袋に対する態度の変化、視覚的三角形の構図などによって、このプロセスが精確に捉えられ、映像的に表現されている

と言える。

原作、シナリオ、映画の違いが最も顕著に見られるのは結末部である。原作の結末は以下のようになっている。

加恵の墓石は於継の墓を背後にして、於継のものより一まわり以上も大きい。女の墓のこの違いは、そのまま家運の差を示すとも云えるだろうか。[...] しかしこの二人の女たちの墓石を二つ重ねて倍にしても及ばないのは、それから六年後に歿した華岡青洲の墓である。[...] この墓の真正面に立つと、すぐ後に順次に並んでいる加恵の墓石も、於継の墓石も視界から消えてしまう。それほど大きい。(有吉 229)

原作は、加恵の葬式、加恵と於継の墓、そして6年後に歿した青洲の墓の様子を描写して終わっている。加恵と於継の墓の大きさの違いは、加恵の勝利を暗示しているように見えるが、青洲の墓に比べれば、どちらも「視界から消えてしまう」ほど小さい。このことは、青洲の功績に比べれば、女性同士が捧げた犠牲や、女性同士の争いや、女性二人の存在すらも、歴史においては取るに足りないものとみなされることを示している。三人の墓石の大きさを客観的に描写する有吉の淡々とした筆致からは、家父長制の下で押しつぶされてしまう女性たちへのいたわりが滲みでるようである。家父長制と家制度が、男と女の関係、女と女の間をどのようにその制度の下で最終的に「家長」の存続を支えるコマとして使うかという点が批判されているのである。

新藤兼人によるシナリオでは、結末部分は次のようになっている。

171 野の道

加恵、幼い雲平¹³に、手をひかれて逍遙する。

声「ある時は、幼い雲平に手をひかれて野の道を歩いた」

それを見る村人たち。

声「村人の間には、また新たな物語が生まれつつあった。それは夫を助けて盲目となった妻の美談である。加恵はそれを好まなかった」
風の中に一人佇んでいる加恵。

声「加恵は、一層無口になり、人前に出ることを嫌った」

[…]

173 華岡家の墓地

[…]

声「加恵の墓は、於継の墓の前に、立ちはだかるように建てられた。しかし、この二人の女たちの墓石を二つ重ねて倍にしても及ばないのは、それから六年後に歿した華岡青洲の墓である。」

[…]

声「青洲の墓の正面に立つと、その後に順次並んでいる、加恵の墓も、於継の墓も、視界から消えてしまう」（新藤 299）

シナリオでは、最後のシーンの内容は原作と一致しているが、その前に、原作にはない、加恵が野の道に一人立っているシーンが加えられている。

映画はどうだろうか。映画では、原作やシナリオの最後に出てくる三人の墓に関しては一切触れられない。そして、シナリオで付け加えられた野の道ではなく、曼陀羅華畑の中にいる加恵の単独ショットで終わる。

映画の結末の場面（01:37:37-01:38:48）を見てみよう。

盲目の加恵。むかし於継が住んでいた奥部屋にいて、後ろ姿から振り向いて、着物を畳んでいる（昔の於継のように）。同時に、シナリオでは野の道の場面に置かれていたボイスオーバーが流れてくる。

語り手（杉村春子）「村人の間には、また新たな物語が生まれた。それは夫を助けて盲目となった妻の美談である。加恵はそれを好まなかった。一層無口になり、人前に出ることを嫌った。」（01:37:37-01:38:05）

映画の最後のシーケンスでは、超ロングショットで撮られた加恵が画面の奥から曼陀羅華畑の中に入ってくる¹⁴。続いてロングショット（図9）、ミディアムクローズアップとショットが替わり、盲目の加恵は、憂鬱そうな顔で周りの曼陀羅華の花をきよろきよろ“見”ていて、手で花びらを触りながら表情がやや柔らかくなっていく。そして加恵は画面の下方にかがみこむようにして、姿が徐々に消えていく。

興味深いことに、この結末の場面と映画の冒頭場面とは瓜二つである。映画の冒頭場面（00:00:30-00:01:25）と対比してみよう。



図9 (01:38:20)



図10 (00:01:03)

遠くから曼陀羅華畑に入ってきた於継が、超ロングショットで撮られる。構図は結末部の加恵と同一である。同時にボイスオーバーが流れ始める。「加恵は8歳の時、初めて於継を見た。乳母の民と一緒に、華岡家の裏家の葉草畑を覗いた」。この時に、幼い加恵の眼から見た於継の姿(髪型や服装など)もその撮り方も、そのまま結末場面の加恵の身体に重ねられている(図10)。優しく曼陀羅華の花びらを触るという動作も於継を連想させる。なぜなら、「この家で於継を初めて見たときの思い出が抑えても抑えてもこの花を見ていれば甦ってくる」(有吉 81)と原作に書かれているように、映画においても冒頭場面に登場する曼陀羅華の花は於継と結びついているからである。こうして、映画の最初と最後のシーンにおいて、場所の一致、呼応した撮り方によって、於継と加恵が映像的に重ねあわされることになるのだが、このことはいったいどのように解釈すればよいだろうか。

四方田は、加恵を盲目にした葉の原料であるこの曼陀羅華畑の光景を、この作品のアイロニーの頂点とみなす。みずからなった盲目は、結局のところ「社会と家族制度の背後にある封建的な位階的秩序 […] をより補完するための行為」(四方田 216) だったからである。しかし、この映画における女性の視点に注目してきた本稿の観点からすれば、次のようにもいえるだろう。図10は、民に連れられて於継を見つめる8歳の加恵の後ろ姿を写したショットに続くショットであり、加恵の主観ショットである。映画の最後に加恵は視力を失って、かつてみずからが見た映像の中に没入するのだ。結末場面の直前で「私はいままで通りでええんのだよし、お母はんが住んでなした古い奥納屋で暮らしますよってに」

(01:37:26-01:37:37)と発言しているように、晩年の加恵は於継が暮らしていた部屋に引きこもる。於継の死後、麻酔薬を使った初めての手術の成功にも、青洲の名声の高まりや華岡家の繁栄にも、ほとんど心を動かされないように見える、抜け殻のような若尾文子の演技は、加恵のメラニコリー症状¹⁵を見事に表現していると言える。

「メラニコリーは、愛した対象を忘れ去る操作である。だがその結果として体内化された対象はべつの衣を着て、(矮小化された)愛の対象として、再登場してくる。母への愛は忘却せねばならず、しかし娘は、魂の次元で母につねに惹かれつづける」(竹村 [2002] 176)のである。飲み比べで勝利を収め、相手が不在になってからも、加恵の最大の関心は常に於継に向けられ、於継を模倣し、於継のように生き、於継になろうとしていたのではないだろうか。最後に於継と加恵を区別がつかないほど類似させる映像表現は、加恵がかつての自分の主観ショットに入り、於継を体内化することであり、やさしく花びらを触る身振りは、加恵の一度は忘却した愛が蘇ることを示していると思われる。

原作には、「加恵はかつて於継がそうであったように上体をすらりと誇らかに形よく伸ばすようになっていたが、本人は気付いていない」(有吉 201)という描写がある。「加恵はあこがれた於継をそのまま自分の中に摂取して、於継になり代わったということになる」(米山 202-203)が、しかし小説における於継と加恵の関係は、「日本の家の典型」であり、「女が一つの家の主婦の座に同一化するまでの、苦難の道程」(米山 204)である。小説での加恵は、「母殺し」のプロセスを経て、於継になり、於継と同一化するというより、家制度における姑という身分と同一化するように描かれている。

一方、映画の結末の構造は、端的に映像が表す家制度における「嫁と姑」の反復される同一性と円環関係こそが、家父長制の存続を可能にしているとも解釈できるのだが、それだけではなく、家父長制における「母」であった於継への愛を一度は捨て、そしてその喪失の中から自分の忘れた愛を蘇らせるという加恵の「娘のメラニコリー」の現れのようにも見える。映画での加恵が同一化するのは、姑という身分ではなく、かつての自らのまなざしの中に生きている憧れの「於継」その人であり、固有の身体を備えた女同士の絆が前景化されるのである。

おわりに

本稿では、女を見る女のまなざしに注目し、原作やシナリオとも比較しながら、加恵と於継という嫁姑関係を中心に、映画『華岡青洲の妻』における女同士の絆について考察した。加恵と於継の視線の送り方、視線の交錯／非交錯などが、二人の心理や欲望と連動し、物語全体を貫いている。青洲の帰宅によって欲望の三角形が形成され、二人のナルシシズム的「母子一体」状態が打破されるように見えるが、加恵の青洲への献身は、於継の欲望の模倣であるとも言える。一方、於継の感情は加恵ほど明瞭には描かれていないが、いくつかの場面では加恵をいたわり、加恵に文字どおり手を差し伸べている。また、その二人の愛憎関係を見守る「観客」として小姑の小陸がいる。小陸を含めた女たちの間には、権力が奪われているがゆえに結ばれる連帯が存在していると言えよう。嫁姑の火花の散るような対立に目が奪われがちな作品ではあるが、とりわけ映画の冒頭＝結末の独特な円環構造によって、増村の映画には確かに身体性を備えた女同士の絆が書き込まれているのだ。

註

- 1 この映画のほか、これまでに6度テレビドラマ化され、舞台化もされている。
- 2 前者の例としては、四方田犬彦が挙げられる。四方田は、この映画では、「女性がみずから志願して盲目となることを選ぶ。だがそれは[……]社会と家族制度の背後にある封建的な独階的秩序[……]を肯定し、それをより補完するための行為であると解釈することができる」(四方田 216)と述べている。後者の例としては、土坂義樹が挙げられる。土坂は、この映画の中の闘争構造は、「華岡家における妻と母による一種の権力闘争であるとともに、青洲という一人の男性をめぐる二人の女性によるエゴイズムのぶつかり合いともなる」(土坂 [2011] 75)と指摘している。
- 3 小陸は加恵にとって小姑にあたる。小陸の視線については本稿でも後に触れる。
- 4 「ホモソーシャル」という用語は現在ではイヴ・K・セジウィックの『男同士の絆』での議論が前提になっており、セジウィックは「ホモソーシャルな欲望は一種の撞着語法だ」(1)と述べている。ホモソーシャルは「同性間の社会的

絆を表す」のに対して、欲望は「潜在的に官能的なもの」だからである(2)。ホモソーシャルとホモセクシャルは本来「切れ目のない連続体を形成している」が、「私たちの社会では男性の連続体は徹底的に切断されて」いる(2)。それに比べて、「女性の場合、「ホモソーシャル」対「ホモセクシャル」という弁別的対立は、遙かに不完全であるし二項対立的でもない。いまというまさしくこの歴史的瞬間、女性同性愛とそれ以外の女性同士の絆——たとえば母娘の絆、姉妹の絆、女同士の友情 […] など——は、 […] 明らかに連続体を形成している」(3)。セジウィックが主な対象にしたのが男性のホモソーシャルリティであり、男性同士の連帯意識が異性愛主義と同性愛嫌悪を通じて家父長制度を維持していく構造を解明することを主眼にしていたために忘れられがちだが、セジウィックはわずかながら女性のホモソーシャルリティにも言及している。

- 5 竹村和子は「「愛」は恋愛や友情や連帯感や近親感情だけでなく、その裏に失望や侮辱や怒りや敵意や恐怖、そしてそれらゆえの肯定的・否定的な無関心や無理解までも含みもつものである」と定義している(竹村 [2002] 25)。本稿は竹村のこの考えに倣って、加恵と於継の愛憎関係の全体を「絆」と呼ぶ。
- 6 土坂は増村の人物配置について以下のように述べている。「ヒロインが単独で画面を占めることはほとんど無く、彼女は前景としての人物の身体の一部、または家屋の一部等によって画面の三分の一から半分にかけて遮蔽されたのこの空間に縦構図に配されるか、あるいは空間いっぱいにはみこむように配置された多数の人物の間隙に捉えられることが多く、しばしばカメラは視線の先に天井を写し込むやや仰角、あるいは床面を写し込むやや俯角からヒロインを捉えている」(土坂 [2006] 84)。
- 7 糠袋は小説にも出てくるが、小説では、「加恵もわざわざ自分用のものを作るのも面倒なので、いつか於継の使い古しを自分ももらって使うようになっていた」(有吉 54)と書いてある。糠袋を愛撫する場面も、ここでの台詞も小説にはない。
- 8 土坂によれば、増村中期作品において圧倒的に「見られる者」であることの多かったヒロインは、『華岡青洲の妻』においてまず主体的に「見つめる者」として登場する(土坂 [2011] 74)。ここで、『卍』の中の光子(若尾文子)は「見られる者」に当てはまり、『華岡青洲の妻』の中の加恵は「見つめる者」である。
- 9 「三角形のデザインは見る者の胸をときめかせ、バランス感覚を失わせ続け、

- ついには変化に身を委ねさせるのである。」(ジアネッティ 76)
- 10 ローラ・マルヴィは、ハリウッドの古典映画の分析を通して、「視線の担い手としての男性」とその欲望の対象である「性愛的見世物」としての女性という図式を指摘した(131)。しかし、『華岡青洲の妻』においては視線の主体も客体も女性であり、女性の欲望が支配的であるといえる。さらには、後述するように、この二人の女性の愛憎関係を見守る、映画のなかに埋め込まれた「観客」もまた女性である。
 - 11 アドリエンヌ・リッチは、「レズビアン連続体」という概念を提唱し、女性においてはホモセクシュアルな関係とホモソーシャルな関係が境目なく連続しているとした。リッチによれば、「レズビアン連続体」とは、異性愛者と自認する女性も含めた「女同士のもっと多くのかたちの一時的な強い結びつきを包み込んで、ゆたかな内面生活の共有、男の専制に対抗する絆、実践的で政治的な支持の与えあい」を包摂したものである(87)。また、菅野は『女ばかりの夜』(田中絹代 1961年)について、「レズビアニズムを女性共同体から生じる、あるいはその内部あるものとして描き出すことによって、いわば、女性同士の絆の一形態としてのレズビアニズムを表現する」(169)と書いている。
 - 12 小説では、加恵の大きな関心の一つは華岡家における自分の立場や地位である。例えば、以下の例が挙げられる。「葉草島の様子を見ろという思いつきが雲平の妻として相応しいのに気づくと、加恵は一層精が出た。姑や小姑たちから抑え込められているような暮しの中で、自分だけの立場や役目があると思うことで加恵は救われている」(有吉 80)。
 - 13 この雲平は青洲ではなく、青洲と加恵の息子である。
 - 14 加恵は息子の雲平を連れて二人で登場するが、雲平はすぐに画面右に走り、曼陀羅華の下に隠れて姿が見えなくなってしまう。
 - 15 「メランコリーの精神症状は、深刻な苦痛にみちた不機嫌、外界にたいする興味の放棄、愛する能力の喪失、あらゆる行動の制止と自責や自嘲の形をとる自我感情の低下——妄想的に処罰を期待するほどになる——を特色としている」(フロイト 138)。

引用文献リスト

有吉佐和子『華岡青洲の妻』、新潮文庫、2010年(原著1966年)。
大越愛子「最後の植民地」への連帯メッセージ、井上謙ほか編『有吉

- 佐和子の世界』、翰林書房、2004年、240-251頁。
- 菅野優香「パンパン、レズビアン、女の共同体——女性映画としての『女ばかりの夜』」、赤枝香奈子ほか編『セクシュアリティの戦後史』、京都大学学術出版会、2014年、153-170頁。
- クリステヴァ、ジュリア『恐怖の権力——「アブジェクション」試論』、枝川昌雄訳、法政大学出版局、1984年。
- 佐藤忠男「テレビと映画にみる夫婦像——華岡青洲の妻」、『母の友』、1968年1月号、70-71頁。
- ジアネッティ、ルイス『映画技法のリテラシー I ——映像の法則』、堤和子ほか訳、フィルムアート社、2003年。
- ジラルール、ルネ『欲望の現象学——ロマンティックの虚偽とロマネスクの真実』、古田幸男訳、法政大学出版局、1971年。
- 新藤兼人「華岡青洲の妻」、シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集'67』、シナリオ作家協会、1967年、264-299頁。
- セジウィック、K・イヴ『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』、上原早苗ほか訳、名古屋大学出版会、2001年。
- 竹村和子『愛について——アイデンティティと欲望の政治学』、岩波書店、2002年。
- 『彼女は何を視ているのか——映像表象と欲望の深層』、作品社、2012年。
- 土坂義樹「増村保造の映画空間」、『デザイン理論』、2006年48号、84-85頁。
- 『増村保造論——「過剰」と「変容」』京都造形芸術大学博士論文、2011年。
- 寺井美奈子「時代を射ぬいた女の眼——有吉佐和子『華岡青洲の妻』」、『思想の科学』、1982年第7次第17号、68-73頁。
- 西川直子『クリステヴァ ポリロゴス』、講談社、1999年。
- フロイト、ジークムント『フロイト著作集 6 自我論・不安本能論』、井村恒郎ほか訳、人文書院、1970年。
- 増村保造『映画監督増村保造の世界（下）〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録 1947-1986』、ワイズ出版映画文庫、2014年。
- 宮下美智子「近世「家」における母親像——農村における母の実態と女訓書の中の母」、脇田晴子編『母性を問う（下）——歴史的変遷』、

人文書院、1985年、9-40頁。

山根貞男『増村保造——意志としてのエロス』、筑摩書房、1992年。

米山正信『文学作品に学ぶ心の秘密』、誠信書房、1985年。

四方田犬彦「みずからなった盲目」、四方田犬彦／斉藤綾子編『映画と身体／性』、森話社、2006年、197-219頁。

四方田犬彦／斉藤綾子『映画女優 若尾文子』、みすず書房、2003年。

リッチ、アドリエンヌ『血、パン、詩。アドリエンヌ・リッチ女性論 1979-1985』、大島かおり訳、晶文社、1989年。

de Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Indiana UP, 1994.

Stacey, Jackie. “Desperately Seeking Difference.” *Feminism and Film*, edited by E. Ann Kaplan, Oxford UP, 2000, pp. 466-478.

White, Patricia. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Indiana UP, 1999.

『華岡青洲の妻』増村保造監督、1967年（DVD、角川書店、2013年）。

『卍』増村保造監督、1964年（DVD、徳間ジャパンコミュニケーションズ、2001年）。

*本稿は日本映画学会第8回例会（2019年6月22日、国士舘大学）における口頭発表を発展させたものである。

「美しい四姉妹」の生成と変容 ——『細雪』におけるリメイク／翻案の過程

森 年恵

概要

本論は、阿部豊監督作品（1950年、新東宝）、島耕二監督作品（1959年、大映）、市川崑監督作品（1983年、東宝）の三作の『細雪』を、『アダプテーションの理論』（ハッチオン）、『映画リメイク』（Verevis）による「リメイク／翻案」の概念拡大を参照しつつ検討することを目的とする。阿部作品は原作への忠実を旨としながら妙子に焦点を当て、島作品は阿部作品の基本構造を採用してメロドラマ化しつつ雪子と妙子にトラウマの主題を導入し、市川作品は原作からの新たな翻案を試みて貞之助の雪子への欲望の描写と四姉妹の描き分けを行った。三作の製作の中に、「リメイク／翻案」の両者を含む『細雪』＝「美しい四姉妹の物語」の図式の生成過程を見ることができる。「リメイク」および「翻案」の概念は、近年の概念拡大によって、それぞれを「メディア内」「メディア間」の現象として理解することが困難になっているが、産業、受容の側面も含めた三作の検討の結果、多様な現象の総合的な運動として見る「リメイク」と翻案者の動機を含む製作過程を重視する「翻案」という視点の相違が重要と結論づけられた。

キーワード

『細雪』、リメイク、翻案、受容

1. 『細雪』の映画化

谷崎潤一郎作『細雪』の映画化は三回行われている。阿部豊監督作品（1950年、新東宝）、島耕二監督作品（1959年、大映）、市川崑監督作品（1983年、東宝）である。しかし、三作について総合的に論じられたことはほとんどない¹。本論の一つの目的は、その穴を埋めることにある。本論のもう一つの目的は、『細雪』を題材として、近年それぞれの

概念が拡大され、新たな議論が展開されている「リメイク」および「翻案（アダプテーション）」²の観点による映画分析を試みることにある。

両概念は、前者は映画の再映画化に対して、後者は小説を原作とした舞台化、映画化に対して用いられ、いずれも原典に対して「映画版が文学版の高みを目指すことは決してできない。原作が『駄作』でない限り」

（Brandy 333）に象徴されるように二次的なものとみなされてきた。しかし、ヴァーヴィスの『映画リメイク』、ハッチオンの『アダプテーション理論』という、いずれも2006年に出版された著作によって、両概念が大幅に拡張されるとともに、原典主義が否定され、リメイク／翻案の過程に創造性を見るようになっていく。我が国においても、両著作以後の展開を踏まえた議論が行われている（岩田／武田／武田、小川／村田／吉村、北村／志村）。

概念の拡大には、演劇、映画、オペラなどからゲーム、遊園地といった「参加する」メディアまでの拡大（ハッチオン）、メディア間はもちろん、プロット、ショット、キャラクターなどの要素の再現までの拡大（ヴァーヴィス）がある。原典主義の否定、リメイク／翻案の創造性への着目、受容の側面の重視と、両著作には共通点が多く、リメイクと翻案の境界は曖昧になる。ただ、ハッチオンが、かつての「作家主義」（山下／井上／松崎 55）のように監督に作家性を帰すことはないものの、「なぜ」翻案をするのかの問いを重視し、作家性の源を探る（ハッチオン 107-137）のに対し、ヴァーヴィスは、動機よりも、間テクスト的、間メディア的な多様な現象からなるリメイクの運動の全体を捉えようとする。

いずれの概念を用いるとしても、本論にとっては、両者が行う議論、特に、原典主義からの離脱、ハッチオンにおける作家性、受容の理解、ヴァーヴィスによる、産業的、批評的カテゴリーの視点の導入といったものが重要である。そして、それらの議論においてこそ両概念の差異——ハッチオンとヴァーヴィスの論点の差異——が意味を持つ。

『細雪』三作の考察で扱うべきリメイク／翻案は、たとえばゲームへの翻案、一キャラクターの再現などは含まず、古典的な用法での原作からの翻案、あるいは映画間のリメイクのいずれかであり、一部のプロットの再現や、小説、映画以外のメディアへの翻案／リメイクなどの現象は考察の対象とならない。そこで、ここでは、簡便のため、断らない限

り小説からの間メディア的なリメイク／翻案に対して「翻案」、映画の内メディア的なそれに対して「リメイク」と表記する。そして、三作の考察を終えたのちに、総合的に『細雪』における翻案／リメイクの現象と、「翻案」「リメイク」の概念それぞれの有効性について考察を加える。

2. 阿部豊作品

阿部豊監督作の『細雪』は、1946年出版の原作上巻を読んだプロデューサーの竹井諒が、「これは映畫になる」と判断して同年暮に谷崎を訪問し、映画化に懐疑的だった原作者を説得して得た企画である(福田／竹井 41)。1947年の中巻出版および1948年の下巻完成に先立って竹井の熱意で実現した企画であった。小説が翻案の意欲を掻き立てるものであったことは、同年の1950年に新派が舞台化したことにも窺える(日下 81)。

阿部作品は、「先生の文學の匂いとかテーマは、はずしませんから」(福田／竹井 41)と約束した竹井と、「與えられた原作に對して、何よりも先ず忠實であること」(八住 130)という脚本家、八住利雄の姿勢が貫かれ、原作に忠実な映像的再現が目指された。蒔岡家四姉妹の配役と演技にもその姿勢が感じられる。物語前半で東京に移り登場場面が少ない長女鶴子を花井蘭子、「非常にぱつとした派手なお顔だち」と言われる次女幸子を轟夕起子、「細面の淋しいお顔だち」(谷崎 52)で「口数の少い、ゐるのかみないのか分らないやうにひつそりとしてゐる」(谷崎 474)三女雪子を山根寿子、幸子にも似て「一番圓顔で目鼻立がはつきりして」(谷崎 43)いる四女妙子を高峰秀子が演じる。完成前の座談会で、俳優たちが皆出してもらいたがったと監督が言い、高峰秀子も「どの役だってやりたいんばかりですよ」と応じている(谷崎／高峰／阿部 55)。登場人物それぞれの個性が際立っており、俳優にとって魅力的であることを示す発言である。

翻案の方針は、映画に映えない雪子の縁談より、妙子の劇的な経過を「誇張」(福田／竹井 43)することにあつた。幼い日に蒔岡家の榮華を経験せず、嫁入り資金も用意されないなかで、雪子の結婚の遅れに結婚を妨げられたことから、貴金属商、奥畑の三男(田中春男)との駆け落ちで汚名を背負い、洪水で命を救われた写真家の板倉(田崎潤)との恋

愛が発展するが、それも突然絶たれて三好（堀雄二）との生活を始め、雪子の婚礼を前に荷物をまとめて芦屋の蔭岡家を一人離れるラストシーンに至る。

翻案上の演出を見るため、映像化にとって難所である阪神大水害の場面（00:56:30-01:04:11）に触れておく。屋根に上る妙子や濁流の中を泳ぐ板倉を撮影する構想（谷崎／高峰／阿部 56）は、他の場面からの突出を避ける意図（福田／竹井 43）と、おそらくは技術的限界から断念された。雨が次第に激しくなる描写ののち、妙子が通う洋裁学校に押し寄せる濁流が特撮によって映される。原作では、幸子の夫、貞之助が妙子の身を案じて学校のある岡本へ向かうが、その道程や、斜面が海のようにになった景観（谷崎 288）などは映像化されず、安否を気遣いながら待つ家族から、彼女の帰宅場面へ進む。原作の板倉は救出した妙子を貞之助に委ねるが、映画は板倉を玄關まで同行させて登場場面の欠如を補っている。妙子の遭難と救出は、原作でも直接描写によらず、妙子の語りを地の文でまとめる形で描写される（谷崎 314-324）。阿部作品は、この形式を生かし、板倉が辞した後に妙子に体験を語らせる。「板倉はんが来てくれへんかったらうち今頃どないなってたやろ」と語る妙子をクローズアップで捉え、彼女の恐怖を表現しながら、「この着物どないしたん」と尋ねる幸子に答える形で、板倉の家で妹の着物を借りた経緯を語らせる。

脚本について、八住は、「小説の中の人物らしきものがその中に動き、物語らしきものをカメラが追ったという程度の出来にとどまった」と否定的に自己評価している（八住 132）。翻案という挑戦への敗北を告白するようだが、カラー化とスクリーンの拡大によって「映畫には映畫としての勝利がどこかに現れるのではないか？」との期待も記している。

阿部作品によるエピソードの取捨選択や妙子への焦点づけは、島作品にもちの舞台にも受け継がれており（日下 81）、翻案の一つのテンプレートとなった。長編の読破に至っていない観客のために要約版の役割を果たしたという評（登川 37-38）は、その取捨選択の妙に向けられたものだろう。歴史的背景の欠如への否定的評価（高木）があったものの、同年第3位³の興業成績、キネマ旬報第9位の評価（青木[2012] 80）を考えると全般的評判は良好であった。

阿部作品は、プロデューサーの熱意とそれを受けた脚本家、監督、俳

優陣の力の総合によって生まれた翻案作品である。共同製作的な映画には「多数の『翻案者』が存在する」（ハッチオン 105）という考え方に従えば、今挙げたすべての関与者を翻案者と呼ぶべき作品である。

3. 島耕二作品

3-1. 製作の背景

1950年代の日本映画界は、文芸映画の興隆（北村[2019] 142-143）とともに「メロドラマ」ブームの時代であった（河野）。戦前の多くの作品がメロドラマの装いのもとで再映画化される中で、「大映カラー」が確立され、『金色夜叉』（島耕二、1954年）をはじめ多くの「再映画化メロドラマ」が生まれた。そこには新作の企画不足の補填、カラー化のコストに由来するリスク回避の意味があった（河野 148-154、木下 76）。

また、若干遅れてテレビドラマ草創期にも文芸ものが取り上げられ、日本テレビが最初期に取り組んだ文芸ドラマの一本として『細雪』（1957年）が放映された（日本テレビ放送網株式会社史編纂室 78）。

技術革新、新たな映画スター、物語の再構築というリメイクの条件（北村[2017] 17）を揃えた『細雪』企画が成立するのは時間の問題であったと言える。やや遅れた理由には、前作から時が経たないことに加え、リメイクの対象となった多くの作品と比して、描く時代が比較的新しいこと、海外市場の日本趣味に対応していないことを挙げることができる。「文芸超特作」（キネマ旬報社 122）、「大谷崎の代表傑作を最高の適役を得て完璧の映画化」（予告編）と謳う惹句には、言わば文芸映画の最高峰としての『細雪』を女優陣の刷新で売り出す姿勢を読み取ることができる。

『金色夜叉』の他、『残菊物語』（1956年）、『滝の白糸』（1956年）と「再映画化メロドラマ」を何作も手掛けていた（河野 150-151）島耕二が監督に採用されたことに特別な意味を汲み取ることは難しい。前作と同じ八住利雄に脚本が委ねられたことは、書き下ろし脚本に時間をかけずリメイクの利点を活かすためであろう。実際、阿部作品と正確に対応するシーンが多いことから、先の脚本をベースとした改稿であることがわかる。プログラムピクチャーに合わせた時間短縮（阿部作品の145分に対して105分）の課題からしても、製作上の要請に合わせた脚本の調

整に長けていた八住（森 69、佐藤忠男 [1976] 126）は適任であった。

四姉妹は、鶴子を轟夕起子、幸子を京マチ子、雪子を山本富士子、妙子を叶順子が演じた。早い段階で東京に移って登場場面が少ない鶴子に前作で幸子を演じた華やかな轟夕起子を配したことで鶴子の存在感を強めている。雪子の配役は一層重要である。原作の雪子は、その容姿と気質が、特に和服で引き立つ魅力を備えているとしても、身体的に見栄えがせず、見合いの席で幸子の陰に隠れてしまう存在である。雪子が洋装の夏服を着たとき、貞之助は「傷々しいほど痩せた」その体に「ぞうつと寒気を催させ」られ、「俄に汗が引込むやうな心地」がするくらいである（谷崎 171）。ミス日本の経歴を持ち、当時最も人気が高かった山本富士子（北村[2017] 46）との距離は大きい。雪子像の改変があつての配役か、映画会社による配役に即して物語が改変されたのかを示す資料は見当たらないが、この配役が与えた影響は大きい。

その影響は文学解釈にさえ及んだ可能性がある。たとえば、公開から1年半ほど遅れて出版された辞典は、雪子を「一番美貌でありながら婚期に遅れた三十娘」（吉田編 278）と記述する⁴。しかし原作に「一番美貌」に相当する表現はなく、文学研究者にもその根拠は定かでない（北海道大学国文学会 41）。菊田一夫による初舞台化が1966年に実現したときには、原作について、「美しい四姉妹を揃えた内容が、興行上魅力をもっている」（日下 80）と指摘されており、鶴子も含めて「美しい四姉妹」であることが当然視されている。1960年代にこの図式が成立したとすれば島作品の影響を無視できないであろう。

3-2. 時代と雪子像

オープニングシーケンスは、雪子が芦屋川駅から出てくるシーンから始まる。彼女が分家に向かって芦屋川沿いを歩くと、対岸で映画公開前年に大流行したフラフープで遊んでいる幸子の娘、悦子が見え、川を挟んで声を掛け合う（00:02:13-03:04）。時代設定を伝えると共に、駅から一人歩み出て大声で言葉を交わす姿に外向的な雪子像が印象づけられる。家に到着すると、幸子は、雪子に縁談を薦めながら、「死んだお人も・・・あなたに幸せになってほしい思てはるんちがうやろか」と語る（00:07:40-08:35）。本家の場面に移ると、幸子は引越し準備を手伝いながら、鶴子にかつての許婚が交通事故で亡くなった経緯を語り、鶴

子が「もう言わんといて・・・」と耳をふさぐと、「でももう四年も前のことやし、雪子ちゃんの大きな心の傷もだんだん治ってきてると思うわ」と返す(00:13:30-14:00)。雪子が「心の傷」を抱えているという基本設定がここで知らされ、縁談の行く末は心の傷の克服如何となる。

物語構造の基本的改変である雪子像の改変の理由を示す資料が見当たらないが、「再映画化メロドラマ」路線の影響は小さくないと思われる。雪子の極端な引っ込み思案と戦前の家制度の下での細々とした縁談の事情は、高度成長期に入りつつある時代の女性観客の嗜好に合わない判断されたはずである。時代の変更に、カラー化、ワイドスクリーン化を活かすロケ地の選定に制限がかからない現代が好ましかったという理由も想定できる。実際、島作品は、阪神間を中心とする関西の風景を多用した作品となっている。島監督の作家性の観点から改変をすることも可能だが、その点はのちに触れる。

3-3. 洪水、救出、恋愛

妙子のプロットの基本構造は阿部作品に従っているが、演出による差異は少なくない。洪水シーン(00:33:11-37:38)から妙子と板倉の恋愛の発展に至る過程を見てみよう。時代変更によって阪神大水害との関係が失われたことを別にすれば、島作品の洪水シーンはおよそ阿部作品の進行をなぞって構成される。しかし、シーンから与えられる印象はかなり異なる。まず、はるかに精巧なミニチュアを用いて洋裁学校に迫る洪水を描写しつつ、閉じ込められた妙子と校長を救い出す板倉(根上淳)を映像化する。同時代評で「テンポも早く、各場面の切り上げかたが巧み」と評価された熟達の演出(十返 92)がパニック描写にも生かされている。救出場面に板倉が登場するので、家までの同行は不要となり、原作に忠実に帰還途上で貞之助(山茶花究)に妙子を委ねる。

体験を語る妙子のシーンはカットの流れもセリフもおよそ阿部作品を踏襲している。ただし、救出場面が直接描かれていることから事情の説明が切り詰められ、妙子にかかる影が恐怖を強調するなどの映像効果もあいまって妙子の心情により焦点が当たる。幸子が「この着物どないしたん」と尋ねる言葉は阿部作品と同じだが、妙子のクローズアップにオフスクリーンから投げかけられるその言葉は、続く「そやけど助かってよかったなあ」とともに、妙子の恐怖への共感よりは、恐怖からの気

持ちの切替えを促すように響く。オープニングシークエンスと同様、心の傷から距離を置こうとする幸子が表現される。洪水のシークエンスは、阿部作品のようなつなぎのシーンなしに、妙子と板倉の恋愛シーン（00:37:39-38:53）へ接続され、カラー化の効果を最大限に活かした瀬戸の海から紅葉の山へと続くロケシーンが一気に燃え上がる二人の思いを表現する。

洪水から恋愛に至る劇的展開は、洪水の位置づけと妙子の人物像の両者から見て重要である。洪水シーンには、巧みなカットで特撮とセット撮影を組み合わせるパニックを描写した『宇宙人東京に現る』（1958年）（青木[2009]22）の経験が生かされたと思われる。阿部作品の洪水場面が比較的穏やかであったのに対し、洪水の非日常性がむしろ際立つ。「再映画化メロドラマ」路線に沿った劇的展開の結果でもあるが、少なくとも今までの映像化の中でもっとも原作の洪水場面に近づいた映像が実現されている。

デートシーンの美しい映像もメロドラマ的展開に貢献する。男らしい板倉に対する恋愛感情は、阿部作品より激しく、特にこのシークエンスに限れば極めて純粋なものとして描かれる。板倉との交際を打ち明けられた雪子が戸惑いを見せたとき、妙子は、物好きと思う人がいれば「とても助からん命を助けてもらうた思いがないよってや」と言う（00:51:22-51:28）。島作品は、命を救われたことに由来する恋愛という原作にも阿部作品にも存在した要素を極端にまで強調し、続く板倉の死の悲劇性を際立たせる。

ただし、後の経過から、板倉にも妙子にも金銭をめぐる欲望があることが描かれ、必ずしも純粋な恋愛感情にのみ従って二人の関係が進行していたとは言えないことも明らかになる。妙子が姉たちに比べて自由奔放なのは原作とも他の映画作品にも共通するが、島作品では、原作の「冷静な判断と心臓の強さ」（谷崎 833）を備えた妙子ではなく、純粋で世間知らずであるがゆえに、板倉のように決断力のある男を頼りにする、悪く言えば騙されやすいとも言える人物像となっている。この妙子の人物像は、感情を抑制しないその純粋さが雪子の結婚観を揺るがす形で、映画のプロット全体と関わってくる。

妙子のプロットは、「メロドラマ」路線に沿うものだが、この劇的展開を可能にしたのは、妙子のプロットの「誇張」がすでに阿部作品で行

われていたからである。原作の再翻案の手間をかけずとも、前作品の脚本と演出に手を加えることでメロドラマ的に展開することのできるリメイクの利点が見える。

3-4. 女性の生き方を模索する雪子

明るく外向的に見える雪子に潜在する心の傷＝トラウマは、後半の橋寺（菅原謙次）との縁談でもう一度前景化する。雪子を気に入った橋寺が、雪子を誘うために電話し、彼女が動転して断るために破談するのが原作／阿部作品である。「一族の間では有名」な電話嫌い（谷崎 682）が破談をもたらすキーシーンであり、阿部作品は忠実に描いていた。島作品はこのシーンを二つの意味で改変する。第一に、指定される待ち合わせ場所を、許嫁の事故の連絡を受けたレストランとすることで、電話場面での緊張の原因を心の傷に置き換える。幸子に告白するように、雪子は「またあのときと同じようになると思うてぞーとした」と、忌まわしい記憶に襲われる（01:09:47-11:28）。第二に、雪子は不安を乗り越えて誘いを受け入れ、過去の体験を打ち明けながら橋寺と意気投合する（01:11:29-13:54）。同じレストランで、しかもはじめての人にどこか感じが似ている橋寺と会うことで行われるトラウマの克服の機会としているのである⁵。橋寺との縁談が破談になるのは、妙子が三好（北原義郎）と交際していることが知れてのことである。

橋寺と破談した後に雪子を取る行動は、原作とも阿部作品とも大きく異なる。まず、破談の知らせを聞いた後に雪子が一人芦屋の高台を歩くモノログシーンが挿入される（01:17:04-17:46）。高台の住宅街からロックガーデン（六甲山中の岩山）までを背景にするロケシーンである。彼女は、「なんでうちは歩いてんのやろ。悲しいのやろか、寂しいのやろか、もっとはっきりした気持ちをつかまんとあかんわ」と自身に問いかける。映画全体で唯一の直接の内面描写である。「トラウマ」を克服した彼女が直面する課題は、蒔岡家の事情を受け止めつついかにして「個」として立ち上がるかである。

そして、幸子と朝焼けの芦屋海岸を歩く美しいシーン（01:29:24-31:41）で、雪子は妙子の行為を許し、「うちはうちと同じような気持ちで純粋に愛して入れる人」が現れない限り結婚しないと宣言する。さらに雪子は、場末のバーに三好を訪問する（01:33:35-34:40）。原作で貞之助が三

好のアパートを訪問する行動（谷崎 841-842）の翻案であり、阿部作品にないことから、前作からのリメイクだけでなく、原作の新たな翻案が島作品にあることを示している。蒔岡家の立場から三好と交渉するのが原作の貞之助とすれば、雪子の目的は、妙子が選択した相手と人生を、個人の女性として見定めることと見える。三好が妙子を愛していることを感じ取った雪子に納得の表情が浮かぶ。

ラストシークエンス（01:35:45-43:55）は、荷物をまとめて来た妙子を軸として、妙子の部屋のある二階、一階の居間、駅の三箇所を中心に、姉妹の組み合わせを変えながらシーンが連続する複雑に構成されたシークエンスである。この間に、三好に会ったことを妙子に打ち明けて彼女の決断を支持することを伝える雪子、預かっていた妙子の結婚資金を使い込んでいたことを告白して結婚資金を出すことを約束する鶴子、いまだ家名に拘る気持ちから妙子の決断を理解できない幸子と、姉妹それぞれの思いを描く。

ラストシーンは（01:43:29-43:55）、妙子を追いかけて駅に向かった雪子の帰りを待つ、鶴子と幸子である。幸子が「考えてみたらきょうだいの中でうちの考えが一番古いよやなあ」と嘆息すると、鶴子が「それはなあ、幸子ちゃんには苦労がないさかいやわ」と返して映画は幕を閉じる。雪子と妙子が過去に心の傷を持つもの同士として結びつけられ、幸子をそうした傷への理解が及ばない「苦労がないために鈍感な善意の女性」として対置させている。

島作品は時代を現代に移しながら、雪子に、トラウマの主題と、自立と愛を核とする女性の生き方の主題を導入してもう一度雪子を前面に押し出した。トラウマを背後に描きながら、島作品が残す印象が阿部作品よりむしろ明るいのは、トラウマ学の視点から言えば、「人間の弱さと不完全さ」の認識と、「つらい経験をしながらも前向きに生きていく力」の出現（宮地 223-226）を描いているからであろう。

3-5. 島作品に見るリメイクと翻案

島作品が古典としての前作を参照しつつカラー化などによって原作の「完璧の映画化」（惹句）を目指したのであれば、原作、前作、新作の間の三角関係の特徴とするリーチの言うところの「真のリメイク」（Leitch 145）に当たる。しかし内実を見ると、前作との関係は脚本の連

続性によるものであり、原作との関係には忠実性への意識より時代を考慮したアップデート (Leitch 143) の色彩が濃い。つまり、原作、前作いずれとの関係にも「再映画化メロドラマ」路線の影響が強く、同時代のリメイクに関する木下 (75) の言及と同様、産業的側面の強いリメイクである。

ハッチオンに従って翻案の過程を考えるなら、島監督であれ八住であれ、翻案者の動機を検討することが重要である。原作のより優れた映像化を期待した八住の想いは再翻案の一つの動機として重視すべきだが、島作品企画前の短い言葉にすぎず、製作においてどのようにそれが実現されたかを判断するのは難しい。監督の決定に島の動機が強く関わったとは思われないが、製作過程で生まれた動機が演出に作用した可能性は十分ある。判断する資料に乏しいためフィルムグラフィアーに情報を求めると、島には、リメイクの対象にそれがあったことを一要因として、レイプというトラウマ的事象を描いた経験がある⁶。自身の関心からにせよ、それらの作品の演出経験に由来するにせよ、トラウマの回復と新たな人生の模索、トラウマ経験を共有する者と共有しない者の間の齟齬を表現し得ていることは、この主題を島監督の作家性として検討する価値を示唆する。ただ、その検討には島監督の作品歴の詳細な調査が必要であり、ここでは島監督の作家性としてこれ以上論じることは控えておく。

受容の視点から見ると、島作品は、キネマ旬報の時評で「戦後の島耕二作品のうち最もよい出来ばえ」(十辺 92) と評価されたが、全般的評価をキネマ旬報ベスト・テンに見ると 30 位に入らず(青木[2012] 160)、興行成績上位リストにもその名はない(原田 86)。他方、公開から時が経った時点での評価だが、「完全にメロドラマ仕立て」(市川/森 422) と否定的に言及されたり、市川作品の批評の中で、「古典的評価の定まった作品をかりて風俗映画にしたり・・・するのには疑問があつて」(長塚 76) と、名指ししていないものの、島作品が念頭にあると思われる記述があるなど、原典からの改変を否定的に評価する言葉が散見される。当時の文芸映画に一般的に向けられた原典主義による低評価(北村[2019] 154) と一致する評価である。いずれにせよ、評価において、阿部作品のリメイクの側面についての言及はない。前作に古典としての地位がない『細雪』では、名作文学の「翻案」の跡こそが評価の対象となるのである。

4. 市川崑作品

4-1. 企画の成立過程

東宝 50 周年記念映画として製作された市川作品は、前二作と比べて製作の動機を辿るための資料が得られる作品である。市川は、原作出版直後の昭和 23 年頃に製作意欲を持ったが、阿部作品、島作品の登場で断念したと言う（淀川／市川 70-71）。つまり、阿部作品に先立って、映像作家、市川の脳裏に、すでに何らかの作品世界の理解と映像イメージがあったと思われる。市川作品にリメイクより翻案の要素が強いことを示唆する事実である。市川作品の企画は、映画化への情熱を保っていた市川が、東宝 50 周年を前にして東宝のプロデューサー馬場和夫と持った個人的対話から生まれた（市川／森 422-423）。再々映画化であること、製作費が高むことから会社にとってむしろ実現しにくい企画であったと市川は述べている。

企画の実現過程には、脚本家であり妻である和田夏十も大きな役割を演じた。和田は当初、企画に否定的だったが、「どうしてもこれを映画にしたいという気持ちの薄まらない」市川に、現代にはもう存在しない女性たちを描くという視点を提案した。提案に基づき、物語を一年間に凝縮して「蒔岡家の四人姉妹の日常生活だけ」描く構想が成立した（市川／森 423）。市川は、本家の東京行きを物語最後に移動させて鶴子の登場場面を増やし、大水害を削除して、全体を四人姉妹の日常生活の物語とした（淀川／市川 70）。

四姉妹の配役は、岸恵子（鶴子）、佐久間良子（幸子）、吉永小百合（雪子）、古手川祐子（妙子）である。このうち、鶴子と雪子の配役は物語上特に意味を持った。鶴子に市川はまず山本富士子を考えて打診した。船場をよく知る大阪出身の山本は適役であったと思われる。しかし、山本が受けなかったことから、数々の作品を共にしてきたパリ在住の岸恵子を説得した（青木[2008] 87）。後に「最高に良かった」（市川／森 431）と市川自身が評価する岸恵子の存在感は市川作品の重要な要素となった。物語にとってさらに重要な配役は、演技の「新境地を切り拓いた」（市川／森 425）とされる吉永小百合である。その人物造形については作品分析の中で触れる。

日常生活を描くという基本構想に、島作品と舞台の影響によって定着していたと思われる「美しい四姉妹」の枠が加わり、「美しい四人姉妹の日常生活」を描く作品となった。「女の美しさと妖しさ」と謳われる惹句（公開時ポスター）は、50周年記念作品を美人女優で飾る製作会社の意図と市川の基本構想を矛盾しない形で表現している。

4-2. 骨格としての「序」

島作品と同様、オープニングシークエンスに注目する。四姉妹と貞之助（石坂浩二）が登場する京都の桜見物のシークエンス（00:00:22-11:28）である。これを市川は「序」と呼び、「この場面でこの作品の骨格のようなものを、いきなり提示したかった」（淀川／市川 73）と言う。原作では、貞之助、幸子、悦子の親子と妹二人の年中行事だが（谷崎 138）、鶴子を加えることで、四人姉妹それぞれの関係性と、貞之助が雪子に示す関心という物語全体の「骨格」が提示される。貞之助の雪子への関心は、雪子を見つめる貞之助に気づいた幸子が咎める形で示される。貞之助はそれに対して、雪子が「口を O の字にひらいて」上手に食べることに感心していたと弁解するが、原作では他の機会にちらし寿司を食べる妙子を描写した地の文である（谷崎 270）。市川作品は、原作に存在するエピソード、言葉、場面を一度解体し、各ピースを移動させ、変形し、時には語る人を変え、原作になかったピースも加え、吉永小百合の言葉を借りるなら、「ジグゾウパズルを積み重ねるよう」（佐藤利明 119）に再構成される。

映像表現上の市川の作家性もオープニングシークエンスに反映されている。特に、鶴子が登場するまでの冒頭2分間（00:00:22-02:26）は24回のクロースアップショットが連続し、映像と音声のずらしや、極めて短いカットなどを含む市川の「乱調カッティング」（尾崎／モルモット 吉田 150）の例にあげられる箇所である。「数奇な映像テクニックの開発に猛進」（佐藤忠男[2008] 91）した経験がここに活かされている。また、市川的美感覚を視覚的に提示する機会でもある。島作品もカラー化による美的効果があったが、谷崎の世界を再現する意識は少なかった。谷崎が映画化に際して特に着物に期待した（谷崎／高峰／阿部 58-60）ことを考えると、市川の衣装への拘り（市川／森 429-430）による着物の映像化は、はじめて谷崎の期待に応えたものとなった。

4-3. 貞之助の欲望と断念

市川作品におけるプロットの改変で最も重要なものは、貞之助が雪子に向ける性愛的な関心である。市川はこの導入について、「奥さんの美しい妹が同居していたら、血のつながっていない兄が、フッとそういう感情を抱くことはあり得」、それも「日常性を大事にした」表現の一部としている（市川／森 424-425）。

貞之助の雪子に対する性愛感情が描かれることで、幸子を加えた三者の緊張関係が主題となる。幸子の嫉妬感情は表現が抑えられ、家族関係を波立たせることがないが、一箇所それが迸るシークエンスが存在する（00:27:45-00:30:29）。雪子の縁談について本家で鶴子と語る婿養子の辰雄（伊丹十三）が、「5年前にはこりごりしたからなあ」と妙子の駆け落ち事件を思い出すところからそれは始まる。5年前のフラッシュバックシーンも挟みながら、幸子を訪れ妙子との結婚を今も望んでいることを伝える奥畑（桂小米朝〔当時〕）の話を軸に、時間と場所を目まぐるしく移動しつつ駆け落ち事件の顛末を描いた後、雪子の部屋で彼女の肩を持って顔を近づける貞之助が映されると、それを垣間見た幸子があわてて台所に駆け込み、キウイフルーツを手にとって握りつぶし、果汁が飛んだそれにかぶりつく場面へと続く。複雑な編集によって、奥畑-妙子、貞之助-雪子の関係性と、その間で苦悩する幸子が描かれる。これほどの感情の逆りも、それが家庭生活を破壊しない限り、市川にとって「日常性」の範囲にある。

貞之助の雪子への情念は、雪子の縁談成立で断念され、婚礼の後、貞之助が一人杯を重ねるラストシーン（02:16:53-18:32）に至る。これも市川が追加したシーンであり、石坂浩二の最後の涙を撮るために、市川は、役者と助監督のみをセットに残し、壁を取り外したスタジオの外から望遠で撮影させ、丸二日かけて納得のいく涙の映像を実現したという（春日 192-193）。市川作品は、オープニングシークエンスで貞之助の雪子への性愛的関心を描き、ラストシーンでその断念を描いて終わるのである。

4-4. 四人姉妹の人物造形

市川作品のもう一つの重要な要素は、四人姉妹の造形である。日常生

活に焦点を当てることで、それぞれの人生の劇的展開よりも、人物像の描き分け自体に重点が移る。大水害の削除はそのためであり、妙子と板倉の関係も「姉ちゃんらの気いひくためにしてた」(02:07:45-07:50)に過ぎないものとなり、死の悲劇性が薄まる。

「序」に表現された人物像を仮に言葉にするなら、家紋をあしらった羽織を仰角で捉えることで「本家」を背負うことが強調される細面の鶴子、しっかり者が気が強く、妹たちの面倒をみて夫を尻に敷き、桜は京都、鯛は明石というブランド好きのふくよかな幸子、常に微笑みをたたえつつ何を聞かれても「ふん」としか答えず、貞之助との視線の交錯に「妖しさ」を感じさせる謎の雪子、自立心旺盛で血気盛んであり、結婚資金を渡さない本家へ反抗心を見せる妙子、といったところだろうか。市川作品の四人姉妹の血液型を推定している評論があるが(長塚 77)、科学的妥当性はさておき、たしかに血液型で理解したくなるような際立った個性である。まるでアニメのキャラクター紹介のような「キャラの立った」人物像なのである。

このような個性の描き分けは、阿部作品の配役の箇所でも引用したように、原作にすでに存在する。雪子の縁談に奔走する井谷が、「めい／＼特色がおありになり、似てゐるやうでそれ／＼個性がはつきりしておられ」(谷崎 787)と姉妹に語る言葉は、その個性の際立ちをよく示している。そしてその個性は、作品を通じて変わることがない。ラストシーン近くで、本家の人々を駅で見送ったあと、幸子に、「いろいろあったけど、何も変わらへんな」(02:16:15-16:20)と言わせたことについて、市川は、「結局、人間のしていることは、何も変わらへんのですよ」(淀川／市川 73)と言う。島作品のように、出来事を通して考えを深めたり、成長したりする過程を描くのではなく、基本的に変わらない人物像を描くことに市川の情熱が向けられる。

四姉妹の中で、雪子の造形には特にその個性が際立つ。森の言葉を借りれば、「純情可憐なイメージではなくて、ちょっと意地の悪いというか、底意のあるような無いような、しかし間違いなく美しいという、なんとも言えないキャラクター」(市川／森 425)である。雪子の人物像の表現はメタ性を帯びることさえある。見合い相手(橋寺)の娘に話しかけていたことについて幸子に尋ねられて、「何聞いてもふんふんしか言わはらへん」(01:32:55-33:03)と答えるシーンがあるが、「ふんふんし

か言わない人」という人物像を前提として笑いを狙ったセリフと思われる。「ふん」という雪子がしばしば発する肯定とも否定ともつかない応答は、原作の雪子も発するもので、原作に添いながら誇張されている造形である。映画化において扱いが難しい地味な雪子が、美人化と「妖しさ」の導入に加え、「なんとも言えないキャラクター」として前景化されるのである。それに比して、前二作で劇的に描かれた妙子の存在感は相対的に弱くなっている。

四姉妹の人物造形は、すでに形成されていた「美しい四姉妹」の図式をより際立たせることになった。島作品をリメイクする意識は市川にまったくなかったが、島作品が産み出した美しい雪子像は、市川の意識ではなく、すでに社会に共有されている図式、製作会社の意向、配役などを通して、別の形で、しかしより原作に添った形で実現した。そして、作品を通じて変わらないくっきりとした市川の人物造形が、雪子を含む四姉妹の個性を画面に刻むことになった。

4-5. 翻案の動機

市川の翻案の動機は何だろうか。市川は、『細雪』への執着の理由を、「谷崎さんの書かれた関西の風土、風俗、その他のことについて、自分の世界みたいに思い込んでいた」（市川／森 422）と語る。呉服屋に生まれ、関西で若い日を過ごした市川にとって、『細雪』の世界は自分の世界であった。「関西」だけではない、「風俗」に相当する着物への関心を呉服屋の息子として共有し、さらには女性たちに囲まれて育った市川の姉たちへの視線が、四姉妹のモデルとなった妻、松子の姉妹への谷崎の視線に重なる。

家庭という綴じられた空間における性愛的情熱、それも、通常の夫婦間のそれではなく何らかの倒錯を含むような情熱と、女性たちの間で弱体化される男性性は谷崎の主題であり、市川は『鍵』（1959年）で既にその世界の翻案を試みていた。幼い日の女性への視線に基づいて谷崎作品の翻案を行う市川にとって、貞之助の雪子への性愛感情の導入が谷崎の作品世界を裏切るとは思えなかつただろう。オープニングで幸子に「あほらしい、毎日見てはるくせに」と言わせるが、日常的であるがゆえに高まる情念に市川は親和性があった。ただし、『鍵』や『ぼんち』（1960年）のように、家族スキャンダルあるいは病理的な共依存関係

に至らず、その境界線の瀬戸際で踏みとどまるのが『細雪』である。

市川の人生と『細雪』の交錯は、幼少期だけでなく、映画の完成を待たずに亡くなった和田夏十の死に関しても見られる。ラストシーンの最終脚本は、病の進行する彼女が書いたこと、ラッシュを自宅で見せて、「まあまあ、うまくいったんじゃないの」という評価をもらっていたがラストシーンを見せることはできなかったことが市川の発言からわかる(市川/森 433-436)。和田の死を意識したことがないと言っているものの、近い将来あり得る別れとこのシーンを重ねる思いがなかったとは言えないだろう。

あるいは受容者に焦点を当てれば、その事実を知った受容者にとって、市川の和田への思いと重ねずにこのシーンを見ることができない、という事実がある。ハッチオンは、翻案者が死の予感と重ねながら主人公の死の場面を書いたであろう例を示し、「この事実をいったん知れば、いかなる読者であれ、それを無視することなどまずできないだろう」(ハッチオン 135-136)と述べる。つまり、そうした翻案者の情報を、創作の過程にとっても、受容のあり方にとっても重要な要素と考える。この場面の撮影から間も無く市川が和田との別れを経験したことを知る鑑賞者には、市川が映像に収めようとした涙と彼自身の涙が重なって見える。

市川作品は、キネマ旬報第2位を獲得し、「市川崑の代表作と言っていい傑作」(佐藤忠男 [2008] 93)、「『細雪』が初めて映画になった」(淀川/市川 73)と言われる。長塚は大胆な翻案への疑問を呈しながら、「そんな私の視野を広げて見せてくれるような作品」と評価する(長塚 76)。谷崎世界への共感に支えられた市川作品は、原典主義的な評価においても谷崎の小説世界を裏切らないと受け取られた。市川は、自らの人生と作品世界を重ね、作家性を最大限に発揮して、50周年記念作品という産業的な枠や、「美しい四姉妹」という図式の作用も受け止めつつ、翻案の基本的性質として挙げられるストーリーへの忠実(Leitch 142-143)より、自らが理解する作品世界への忠実を旨として、「翻案」した。「芸術の華たり得る武器」と「膨大な資本のがんじがらめ」の両者を、「変転極まりない世相と密接に関連を保ち乍ら合致させる事が出来たらと思うと身の内がゾクゾク」という市川(市川/和田 24)にとっては、その過程こそが創造性の源であったろう。「翻案(アダプテー

ション)」の語が持つ適応の含意（武田 3）にふさわしい過程である。

5. 翻案とリメイクの境界

以上、仮に古典的用法での「翻案」と「リメイク」を用いながら検討してきた。たとえば市川作品において、小説からの翻案と、映画からのリメイクの両要素の腑分けを試み、一定の理解ができた。しかし、ここで古典的な「翻案」、「リメイク」の概念から離れると、この腑分けが可能なのは、市川の「翻案」のほとんどが間メディア的に行われていたからであり、もし前映画をオリジナルとみなし、それに対して翻案の動機を持ったのならば、前映画からの「翻案」と表現できる。つまり、「翻案」の語は、間メディア的、内メディア的に拘らず、アダプテーションという行為の内実、その動機と過程を理解するために力を発揮する。翻案者の複数性については、阿部作品における製作者、脚本家、監督、島作品の脚本家、監督の動機、市川作品の監督と和田夏十の共同作業に触れた。ここで、確認したいことは、翻案（アダプテーション）の含意に沿ったこれらの理解は、この語でなければ描き出せないものであり、これを、再製作を意味するリメイクに置き換えることは難しい。

リメイクの過程については、島作品、市川作品に及ぼした前作の影響について論じた。再映画化を促す産業的側面についても触れた。ヴァーヴィスの用法に従えば、原作からの映画化もリメイクの語で包含することが可能だが、翻案する主体としての個人内的なプロセスよりは、映画製作の反復、舞台化、テレビドラマ化の反復の中で、多様な要因の総合によって生まれるもの、ここでは『『細雪』＝美しい四姉妹』という図式の生成で代表させたような運動が、ヴァーヴィスの用法に相応しく見える。

古典的な用法だけではなく、間テキスト性という両概念に通底する性質のもとで論じる近年の議論でも、明らかに異なる記号体系間の移動については「翻案」、同じような記号体系間の移動は「リメイク」と（北村[2017] 20）、間メディア／内メディアに対応する区別で使い分けることが多い。しかし、本論で行った議論の経験からすれば、翻案（アダプテーション）の語によって浮かび上がる動機や諸条件への適応の側面と、リメイクの語で指し示すことができる多種多様な変容や変奏の集積の

結果、という両概念の差異も重要と思われる。その差異から見ると、間メディア／内メディアのいずれの場合にも、リメイク／翻案の両側面があり得る。

受容者への視点は、いずれの概念を用いても重要である。そもそもメディアの発達によって間テキスト的鑑賞体験が大幅に増大したことがリメイク映画への関心に結びついており（Vervics 18）、一個の作品の鑑賞に作用する多様なテキストとの参照関係を考えるところに、ヴァーヴイスの関心がある。ハッチオンもまた、原作・翻案の対応が明確な場合を想定したものだが、原作に「通じている」かによってその受容のあり方が異なることを指摘し（ハッチオン 149-158）、翻案の魅力を「復復と差異」、つまり「慣れ親しんだものと新規なものと混ぜ合わされている」（141）ことに置く。『細雪』を理解する上で、それぞれの作品が公開された時点での受容から、今日のオーディエンスが、原作小説も含め、複数の作品に接する際の間テキスト的体験まで、受容について考えるべき主題は多い。

「リメイク」「翻案」の語は多くの点で重なり合うが、すべての議論をいずれかの語で包括することは、少なくとも今の段階では難しい。両概念の適切な使い分けは、作品論を重ねる中でさらに検討しなければならないと思われる。

6. 『平成細雪』——結びにかえて

NHK ドラマ（BS プレミアム、2018年）において、バブル崩壊直後に時代を移し、蒔岡家の没落の中で生きる四姉妹を描く『平成細雪』が放映された。惹句、「あの美しい四姉妹が、平成日本にあらわれる」（NHK 2017）に、「美しい四姉妹」が『細雪』のテンプレートとして確立していることを確認できる。詳細な検討はできないが、本論で扱った主題と関係して二点触れておく。

まず雪子（伊藤歩）の人物造形である。ここでの雪子は、口数は少ないものの、内に秘めた人間への関心によって橋寺の家を訪ね、橋寺の娘と交流を持ち「雪子さんみたいなお母さんおったら嬉しい」と言わせる。電話場面は、互いに惹かれながらも橋寺の押しの弱さから発展に至らない別様のキーシーンとなる。現代的「不思議ちゃん」として市川作品を

受けつぎながら島作品の思慮深さも兼ね備えた新しい雪子像の創造と見える。もう一点は、まもなく襲う阪神淡路大震災を示唆してドラマが閉じられることである。小説が持つ迫りつつある太平洋戦争の足音と喪失の予感——三作の映画が十分描かなかつたもの——の「翻案」の試みである。

『平成細雪』は、翻案とリメイクから生成した「美しい四姉妹」が、『細雪』のアイデンティティを維持するテンプレートになっているとともに、「現代では通用しづらいストーリー」（市川南 299）と見えてなお創造的変奏を可能にする——他の作品について用いられた言葉を借用するなら——「映画産業の動産」^{プロパティ}（木下 75）であることを知らせている。

註

- 1 三作について小説『細雪』との異同を検討する作業は小澤によって行われている。
- 2 adaptation と「翻案」の語義は完全に重なるわけではないが、ここでは北村 [2017] などに従って「翻案」を訳語として用いる。特に原義に立ち帰る必要がある場合には「アダプテーション」の表記を添える。
- 3 阿部作品『細雪』DVD のジャケット解説。
- 4 この資料は北海道大学国文学会 (40) に教えられた。
- 5 過去の恐怖体験と同じ状況を体験しながら安心感をもたらすことで治療する「曝露」の原理に一致している (金 23)。
- 6 少なくとも、『十代の性典』(1953年)、『虹いくたび』(1956年) (北村 [2019] 205)、『女の肌』(1957年) (木下 82) を挙げることができる。

引用文献リスト

- 青木眞弥編『キネマ旬報ムック シネアスト 市川崑』、キネマ旬報社、2008年。
——『知っておきたい映画監督 100——日本映画編』、2009年。
——『キネマ旬報ムック キネマ旬報ベスト・テン 95回全史 1924-2011』、キネマ旬報、2012年。

- 市川崑／和田夏十『成城町 271 番地——ある映画作家のたわごと』、白樺書房、1961 年。
- 市川崑／森遊机『市川崑の映画たち』ワイズ出版、1994 年。
- 市川南「市川南インタビュー——六三年目のゴジラ」（北村匡平／志村三代子、聞き手・構成）、北村匡平・志村三代子編『リメイク映画の創造力』、水声社、2017 年、293-303 頁。
- 岩田和男／武田美保子／武田悠一『アダプテーションとは何か——文学／映画批評の理論と実践』、世織書房、2017 年。
- NHK「あの美しい四姉妹が、平成日本にあらわれる——プレミアムドラマ「平成細雪」告知&会見、PR 340 号、2017 年 11 月 10 日。
<https://web.archive.org/web/20171110115321/http://www6.nhk.or.jp/nhkpr/post/original.html?i=12299>、最終 2020 年 6 月 9 日閲覧。
- 小川公代／村田真一／吉村和明『文学とアダプテーション——ヨーロッパの文化的変容』、春風社、2017。
- 尾崎一男／モルモット吉田「市川崑の映像テクニク一覧」、映画秘宝編集部編『市川崑大全』、洋泉社、2008 年、148-151 頁。
- 小澤幸作「「細雪」論——原作と映画を比較して」、日本文学誌要、第 88 号、法政大学国文学会、2013 年、58-69 頁。
- 春日太一『市川崑と『犬神家の一族』』、新潮社、2015 年。
- 北村匡平「リメイク映画論序説——再映画化される物語」、北村匡平・志村三代子編『リメイク映画の創造力』、水声社、2017 年、9-37 頁。
——『美と破壊の女優——京マチ子』、筑摩書房、2019 年。
- 北村匡平・志村三代子編『リメイク映画の創造力』、水声社、2017 年。
キネマ旬報社『キネマ旬報』、1959 年 1 月下旬号。
- 木下千花「システムと才能——一九五〇年代大映における溝口健二、リメイク、ジャンル形成」、北村匡平・志村三代子編『リメイク映画の創造力』、水声社、2017 年、73-106 頁。
- 金吉晴「持続エクスポージャー療法 (PE) ——情動処理による恐怖記憶の修正」、『トラウマティック・ストレス』、日本トラウマティック・ストレス学会、第 17 巻第 1 号、2019 年、21-29 頁。
- 日下令光「見られぬ原作の陰翳」、『演劇界』、第 24 巻、第 3 号、1966 年、80-81 頁。
- 河野真理江「リバイバル・メロドラマ——戦後日本におけるメロドラマ

- の再映画化ブームについて」、谷川健司編『戦後映画の産業空間——資本・娯楽・興行』、森和社、2016年、145-176頁。
- 佐藤忠男「豊田四郎 八住利雄 市川崑」、『シナリオ 32 (2)』、1976年2月号、122-129頁。
- 「映像文化とはなにか (43) 市川崑の世界」、『公表』2008年6月号、88-95頁。
- 佐藤利明「市川崑と吉永小百合」、映画秘宝編集部編『市川崑大全』、洋泉社、2008年、119-121頁。
- 十返肇「細雪」、『キネマ旬報』、1959年3月上旬号、92頁。
- 高木義夫「細雪」、『映画新潮』、第1巻、第1号、1950年、75-76頁。
- 武田悠一「アダプテーション批評に向けて」、岩田和男/武田美保子/武田悠一『アダプテーションとは何か 文学/映画批評の理論と実践』、世織書房、2017年、3-22頁。
- 谷崎潤一郎『細雪』、谷崎潤一郎全集、第十五巻、中央公論社、1982年。
- 谷崎潤一郎/高峰秀子/阿部豊「細雪の世界 座談会」、『婦人公論』、第36巻、第3号、1950年、54-60頁。
- 登川直樹「細雪」、『映画評論』第7巻第7号、1950年、37-40頁。
- 長塚杏子「原作と映画の伝統世界の一体化」、『キネマ旬報』、1983年5月下旬号、76-77頁。
- 日本テレビ放送網株式会社史編纂室『大衆とともに 25年、沿革史』、1978年。
- ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』、片渕悦久/鴨川啓信/武田雅史訳、晃洋書房、2012年。
- 原田雅昭『新版戦後キネマ旬報ベスト・テン全史』キネマ旬報社、1988年。
- 福田恆存/竹井諒「「細雪」と映畫」、『書物』、第1号、1950年、41-43頁。
- 北海道大学国文学会「「細雪」——病の時空<シンポジウム>」、国語国文研究、北海道大学国文学会、1990年、1-49頁。
- 森満二郎「八住利雄」、『キネマ旬報』、No.208、1958年、69頁。
- 宮地尚子『トラウマ』、岩波新書、2013年。
- 八住利雄「谷崎文學の映畫化」、『臨時増刊文藝』、第13巻、第4号、1956年、130-132頁。

- 山下慧／井上健一／松崎健夫『現代映画用語事典』、キネマ旬報社、2012年。
- 吉田精一編『日本文学鑑賞辞典近代編』、東京堂出版、1960年。
- 淀川長治／市川崑「初めて映画化に成功した「細雪」の世界」、『キネマ旬報』5月下旬号、1983年、69-73頁。
- Braudy, L. “Afterword: Rethinking Remakes.” *Play it Again, Sam: Retakes on Remakes*, edited by Horton, A. and McDougal, S. Y., U of California P, 1998, pp. 327-334.
- Leitch, Thomas M. “Twice Told Tales: The Rhetoric of the Remake.” *Literature/Film Quarterly*, Vol. 18, No. 3, 1990, pp. 138-149.
- Verevis, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh UP, 2006.
- 『細雪』阿部豊監督、八住利雄脚本、新東宝製作、1950年。DVD、紀伊國屋書店、2007年。
- 『細雪』島耕二監督、八住利雄脚本、大映製作、1959年。DVD、KADOKAWA/角川書店、2014年。
- 『細雪』市川崑監督、市川崑/日高真也脚本、東宝映画製作、1983年。DVD、東宝、2015年。
- 『平成細雪』NHK ドラマ（2018年1月7日-28日、BSプレミアム全4回）

日本占領下の上海における日中合作映画の製作経緯 ——『狼火は上海に揚る』を中心に

朱 芸綺

概要

太平洋戦争開戦がもたらした政策の転換によって、日本映画界では日中両国の提携による合作映画が要請されることになった。1942年から1944年にかけて、日本国内の三大映画製作会社は、相前後して日本占領下の上海へ渡り、合作映画の道を模索していたが、最終的に実現できたのは『狼火は上海に揚る』一作だけであった。本稿はこの戦時中における日中合作映画の製作経緯を解明するものである。

本稿では、日中映画合作の背景を確認した上で、三社の企画の遂行過程を整理し、中国側にとって複雑な政治情勢から直接取材する現代劇よりも解釈の幅が広い時代劇が受け入れやすいことと、監督主体で企画を具体化していく方法に限界があったことを指摘した。さらに、唯一映画化を実現した『狼火は上海に揚る』の映像の中からは、日本の「国策」に順応する姿勢を示しつつも、固有の文化的文脈を利用した中国側の主体性を読み取ることができることを明らかにした。

キーワード

日中合作映画、中華電影、未映像化、『狼火は上海に揚る』、京劇

はじめに

日中戦争期の上海では、日本軍部の要請によって設立された日中共同出資の映画会社「中華電影股份有限公司」（1939年6月27日創立。以下「中影」）とその関連会社、すなわち、上海既存の映画会社を合併して設立された「中華聯合製片股份有限公司」（1942年4月10日創立。以下「中聯」）、そして、「中影」「中聯」と上海影院股份有限公司の合併・改組によって設立された「中華電影聯合股份有限公司」（1943年5月12日創立。以下「華影」）が中国華中・華南エリアの映画製作・配給・興行の権益を握っていた。いずれも川喜多長政が日本側の中核となって経

営する会社であったため、三社まとめて「中華電影」¹と呼ばれることも多い。本稿の研究対象となる作品は三社とも関わっており、とりわけ一社に特定する必要がない場合、「中華電影」という略称も使用する。

1942年から、日本の東宝、松竹、大映の三社は「中華電影」に日中合作の企画を持ちかけたが、最終的に実現できたのは、大映の『狼火は上海に揚る』（中国語題『春江遺恨』）一作だけであった。本作は占領下の上海で製作された唯一本格的な日中合作映画として、1999年にロシアから残存フィルムが発見されて以来、多くの研究者に注目されてきている。例えば、「中華電影」刊行の華語映画専門誌『新映壇』など当時の雑誌資料における製作当事者たちの言説を中心に、実際の製作現場における日中間の水面下のせめぎ合いを解明した研究²、歴史的事実と照らし合わせながら、映像内容を詳細に説明・分析した上で、公開以来各時代における本作に対する評価の変遷を検証した研究³などが挙げられるが、合作が実現に至る前段階において、とりわけ同時期に進行されていたが映像化に至らなかった他の合作案と比較して考察した先行研究は、管見の限りでは見当たらない。また、具体的な作品論に関しても、日中の台本を緻密に対照するテキスト分析や戦後の香港映画との内在的な連続性を検証した研究⁴があるが、中国側の主体性が窺える伝統芸能など中国既成の文芸作品の運用についての論及はほとんどない。本稿では、合作案が企画されてから実際に映画化されるまでの過程に着目し、映像資料と筆者が新たに発見した文字資料に基づいたうえで、戦時下における合作映画の製作経緯および合作現場における日中映画人の関係のあり様を浮き彫りにすることによって、いわゆる日中合作映画を特徴づけることを試みる。

1. 日中映画合作の背景

上海は従来、中国映画製作の拠点であった。上海の映画人は伝統的に、諸外国が治外法権を持つ租界地区に仕事場を持ち、国民政府の干渉を回避し、租界の特権をできるだけ利用した。1937年の上海戦では、蒋介石の国民政府の行政下にあった上海特別市などの地域が日本軍の占領地となった。残された共同租界の英米軍警備区域とフランス租界は、日中両国からの支配と拘束を受けないため、中国人に「孤島」⁵と名付けら

れ、様々な工作と活動が行われていた。1939年、東和商事の社長川喜多長政が軍部の要請によって上海へ渡り、日中共同出資の映画会社「中影」⁶を設立し、日本側の代表者として専務取締役役に就任した。「中影」はニュース映画と文化映画しか製作していなかった。劇映画に関しては、「中影」は製作事業に触れず、張善琨という当時上海で最も活動的なプロデューサーの協力を得て、上海既存の映画会社による作品を配給することに徹した。

戦争の長期化による物資不足の影響で、日中双方の映画業界にも再編成が要求された。日本では、内閣情報局に再編と統合を求められた日本映画業界が様々な対策を講じたが、1942年1月に、日活（製作部門）、新興、大都の三社を一社にまとめ、「大映」として発足させ、松竹、東宝、大映の三社体制を確定した。一方中国では、日本政府と協力している汪兆銘政府の治下にあった上海で1942年に、既存の十一の映画会社の統合により、劇映画製作専門の「中聯」が設立された。さらに、1943年5月に、「中影」、「中聯」及び上海の主要映画館を管理していた会社が合併され、「華影」として再発足した。これによって、中国華中・華南エリアにおける映画の製作、配給、興行が全て「華影」一社に集約されることになった。

「国策」映画の製作要請は、「中影」設立当初からあったが、「中国人によって中国人の生活を表現する劇映画は、一切日本人の手では作らないこと、国策を押し付けるような宣伝的劇映画は作らないこと」(辻 49)という川喜多の方針をもとに、中国映画人による娯楽映画の製作が続けられ、戦争の影を色濃く表したものはほとんど存在しなかった。しかし、そうした製作方針は元から映画工作の失敗であると本国内から批判を受けており、さらに、汪兆銘政府が対英米に宣戦を布告し、「同甘共苦」の精神に基づき、盟邦日本と共に戦い、東亜の共栄を実現することを宣言してからは、日中の映画界では「大東亜共栄圏映画」についての討論がますます盛んに行われた。日本側だけではなく、汪政権からも宣伝の要求が強まり、双方の「国策」を完全に無視することが不可能になってきた。このような情勢を背景に、「華影」は汪政権治下唯一の映画会社として、日本映画三社から持ちかけられた企画の対応を余儀なくされた。

2. 三つの合作案

「中華電影」製作の日中合作映画に関する従来の研究は、基本的に『狼火は上海に揚る』を中心に展開され、映像化に至らなかった東宝案と松竹案についてはわずかに言及するのみにとどまっている。本章では、筆者が発見した新資料と当時の記事、そして一部当事者の回想に基づき、日本映画三社の企画案の内容を検討する。

2-1. 東宝・衣笠貞之助案：平和建国の理想を語る「大建設」

三社のうち最初に動き出したのは東宝であった。1942年夏に、汪兆銘が提起した平和建国運動を主題とする映画のシナリオハンティングに、衣笠貞之助監督一行を上海に派遣した。一行は1942年7、8月の二ヶ月、1943年4月の一ヶ月、南京、漢口、上海と巡歴し、汪兆銘を始め、日華要人たちに会っていた。「中華電影」側から対応に当たったのは、「中影」企画部所属の筈見恒夫、清水晶、そして陸軍報道部で映画の検閲を担当していた辻久一であった。三人とも、監督本人に映画実現への情熱があったと回想している。これは、監督が三度にわたって辻に説明したファーストシーンの構想からも少し窺える。

第一は、重慶の地下工作者が深夜、和平派（時代背景を汪兆銘政府成立以前に設定しているということで、この名称を当てる）の要人が乗る自動車を襲撃する情景である。

第二は、華中の大平原、目路はるかな地平線上を一列を作って歩き続ける中国農民の描写である。

第三の衣笠の提案は、盧溝橋事件突発直後、華中の一都市、例えば徐州のような要衝の駅の状況である。北京その他から負傷兵、病兵を満載して南下する列車と、これから北方戦線に赴く将兵を運ぶ列車とがすれちがう。主人公は、南下する列車の傷病兵の姿に敵愾心をかきたてられて、北上する列車に勇躍乗り込む（259-260）。

大陸中国を目前にし、壮大な構想を立て、その実現を促進しようとする衣笠監督の情熱には「すさまじい」ものがあったが、結局、いずれの提案も実現困難であると、辻に否定された。具体的には、第一案の効果満足させる条件が上海市街になく、第二案の実現には相当数の中国農

民の出演により、現場の秩序を維持するための大隊単位の兵力の出動が必要となるが、それを軍は受け入れないと予測され、第三案には大量の中国人と軍以外に、当該地区の鉄道会社の協力も必要となるが、その見込みもかなり薄いなどの理由が挙げられている。

映像化は実現できなかったが、衣笠が考案していたこの映画の雰囲気伝える資料がいくつか残っている。現在川喜多記念映画文化財団所蔵の資料に『同生共死』と『大建設』という二冊のシナリオが含まれている。それによって、衣笠監督本人がこの映画の脚本構成を手がけたことがまず確認できる。また、シナリオの扉に書かれている提携会社名から分かるように、「東宝・中華・中聯提携作品」と書かれた『同生共死』（図1-1、図1-2）が先に完成し、「中華電影聯合股份有限公司・東宝映画株式会社提携作品」の『大建設』（図2）がその修正版である。



図1-1

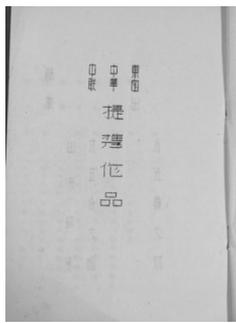


図1-2

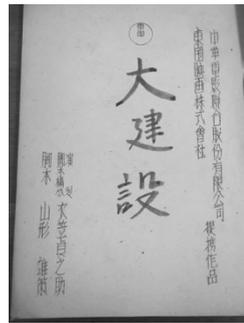


図2

両稿は、いずれも「平和建国」派の日中青年が抗日派の家族や親友を「正しい道」に導くストーリーであるが、最初と最後の描写が大きく書き替えられた。『同生共死』はファーストシーンが上記の第三案に近く、華北と華中を結ぶ大幹線における要衝の駅の状況が描かれ、終盤は南京国民政府主催の慰霊祭式場で「同生共死、米英撃滅」を獅子吼する汪兆銘の演説でエンディングを迎えるようにまとめている。それに対し、修正版の『大建設』には、冒頭シーンの舞台が賑わう鉄道から人影のない一面の棉花畑に変えられ、終盤に実在する政府要人の登場も、露骨な宣伝文句も重慶への言及も削除された。代わりに、行動に失敗した抗戦派の青年が和平派の説得により自殺を諦め、汪政権による新生中国を期待

するようなナレーションに書き替えられた。

「華影」が設立された1943年5月以降でも、題名だけでなく、国民党内部の問題も一定程度配慮に入れ、シナリオの推敲を重ねていたことから、東宝もしくは衣笠監督本人がこの映画の実現に非常に積極的だったことが窺える。しかし、企画はこの段階から進展はなかった。衣笠監督はすぐに同じく東宝製作の『進め独立旗』（1943）というインド独立運動を描く戦意高揚映画の撮影に切り替え、その次も、海軍省の依頼で『間諜 海の薔薇』（1944）という上海から日本に潜入する女スパイを題材にした映画を製作した。

2-2. 松竹・溝口健二案：日中軍民の友情を描く「甦へる山河」

東宝案が修正を重ねていたほぼ同時期の1943年4月頃に、松竹も、溝口健二監督をはじめとする製作チームを上海に派遣した。東宝の自主作品とは違い、陸軍報道部の委嘱によるものであるため、一行は軍嘱託という身分で上海へ赴いた。故に、主に対応に当たったのは当時まだ陸軍報道部に在籍していた辻であった。一行も二回の調査のため、滞在し、上海、南京だけではなく、蘇州、丹陽、揚州、杭州、金華など地方の小都市とその周辺の町まで周遊した。結局『甦へる山河』という小説だけを完成させ、映画化には至らなかった。『甦へる山河』は1944年1月号の『新映画』では新年度の企画として紹介されていたが、4月にその延期が告知された⁷。残念ながら、この小説は未発見のため、詳細については不明だが、筈見によれば、それは「皇軍の将兵の姿と、混乱の中に目覚めつつ、次第に、東亜民族としての自覚に進んで行く中国人たちとの友情、こころの交流を主題」（[1943] 8）とする物語であつたらしい。

戦後、企画中止の理由を聞かれた溝口監督は「なんか気の遠くなるような広いところで何を映していいか分からなかった」とだけ答えた（辻272）が、同行した脚本家の依田義賢によると、この案が廃案となった理由は、現地ロケの困難さ、費用の膨大さよりも、「中華和平の意義の把握の仕方などの難しさ」にあつたらしい。しかも、溝口監督自身に「これを作る積極的な意欲はなかった」（162）とのことである。依田が戦後、戦時中の中国行を感慨深く振り返ったところによると、一行は上海に入ってから初めて知らされたのは、「重慶政府と上海との交通は日本軍の警備にも関わらず、平然と行われている」ということであり、「日本軍

に忠誠を誓っている地方の官庁組織はそのまま二重に抗日機関ともなっている」ということであった（155）。当初、現地軍からは、「中支前線に戦闘を続ける皇軍部隊と平和地区に於ける建設面を描く劇映画」

（野口 38）を依頼されていたが、実際に前線を歩いてみると、「若い将軍たちの間には、日本敗戦論を述べている者もいて暗澹たる気持ち」になり、華中が、日本軍によって広範囲に占拠されていたにもかかわらず、前線地区と平和地区のいずれも決して容易ならぬ状況にあることを思い知らされた（依田 161）。溝口監督は帰国後に軍属の任を解かれ、すぐに時代劇『団十郎三代』（1944）の制作に戻った。

一方、一年前の1942年に、溝口監督は雑誌『映画之友』の取材に対し、次作で現代劇に挑戦する意欲を示し、筈見に日中合作映画の題材について二つの提案をしたと述べていた（小倉 19）。その提案とは「マリア・ルス号事件」と小説『長江デルタ』である。ここで触れておきたいのは『長江デルタ』である。当時中華電影に所属していた多田裕計による小説であり、1941年の芥川賞受賞作でもある。日本と提携を図る汪兆銘政府の設立を背景に、支持派の日本人青年三郎と中国人青年袁天始、そして反対派でありながら、次第に疑問をもつようになり、最後に自死する中国人青年の姉の物語である。上記の東宝・衣笠案と、ストーリーも人物設定も一部類似している。日本の「国策」や時局を反映する中国題材の作品として、このような当時の民衆が思想的に分断する情勢を描いた小説が参照された可能性も十分考えられる。

自主製作の東宝・衣笠案と陸軍委嘱によって企画された松竹・溝口案のいずれも、時局に即応し、日本の「国策」をストレートに反映するものであった。しかし、日本で考えていた理想が、「いざ現地に来て見ると、あまりに現実とかけ離れた甘いものであったことを思い知らされ」（清水 241）、その結果行き詰まったと言えよう。

2-3. 大映案：米英打倒を訴える時代劇『狼火は上海に揚る』

一方、大映との合作案は「トントン拍子に進んだ」らしい。

春に脚本家の八尋不二がプロデューサーの服部静夫とともに来滬して、華影の提案したテーマをもとに書き上げたシナリオを中国側がすんなりOKし、十月には永田・河合の両専務がきて、首脳陣レベ

ルの“詰め”が行われ、来年早々に稲垣浩以下の日本側スタッフや俳優が大挙来滬して、撮影に入ることになった。題名もいち早く日本語は『狼火は上海に揚る』、中国語は『春江遺恨』と決定して、その後変更もなかった。(清水 240)

また、辻の回想によれば、大映側製作陣到着後の撮影現場では全く思いもかけないトラブルが次々と発生したが、合作映画最大の難関であったシナリオのほうは「中国側にすんなり受け入れられた」。それは、「華影側の意見を大映側が了解して作られ」、「八尋、陶秦の共作という形で受け入れられた」(282) 為とされている。

「華影」側のどんな意見を踏まえてシナリオを作ったかを直接示す資料とはいえないが、当時、日華提携による合作映画の製作は、特に日本から注目を浴びていたため、各映画雑誌に取り上げられていた。これらを中国側の資料と照らし合わせてみれば、この企画に対する真意や態度、そしてより具体的な経緯が透けて見えてくる。

『映画の友』は「特ダネ情報」として、早くも 1943 年 2 月号に『狼火は上海に揚る』を紹介する比較的詳しい記事を掲載している。「今度は大映が中華映画と手を握って、おハコ（傍点原文）の時代映画を引き提げて、大東亜映画製作に邁進することに決定した」と明らかにし、企画案のはじまりを次のように述べている。

昨年十一月、別の用務を帯びて上京した中華映画渾大坊製作部長に大映首脳部より話があったのがこの企画の発端で、その後、大映企画審議局中代富士男氏より、中華の企画部次長筈見恒夫氏への正式申し入れとなって急速に具体化するに至ったものである。

脚本は当時売れっ子の八尋不二に白羽の矢が立ち、出来上がった梗概を中心に、一月早々の最高企画会議に於いて大映側の態度は本決まりとなり、後は中華映画川喜多副社長と永田専務との事務的談合を残すのみとなっている。

これによって正式に中華・大映の提携が確定すれば、八尋不二は二月早々上海に渡って、約一ヶ月の予定で、現地の事情を十分考慮に入れながら、脚本執筆という事になるだろう。(井戸川 58)

1942年11月頃に初めて提起された大映の合作案は、ちょうど東宝案と松竹案の間にあり、とりわけ開始時期が早いわけでもなかったが、企画の推進にあたり、上層部や製作部門から「中華電影」に対して、組織レベルへの積極的な働きかけがあったのであろう。そして、東宝や松竹のように、漠然と監督やシナリオライターだけを先に上海に送り込み、ストーリーを原点から発見しようとせず、最初から時代劇のストーリーを用意していた。以下は同記事に掲載された「梗概」である。

文久二年（西暦一八六二年）長崎を發した高杉晋作、五代友厚を載せた千歳丸は五月六日、上海に入港した。

時、恰も清国は太平天国の乱の渦中に在り、中王李秀成の率いる長髮賊の大軍は決河の勢をもって上海に迫り、防御の官軍は各地に敗れ、時の江蘇省巡撫李鴻章は、止むなく英米仏等の外国の武力を借りて撃退すべく決意し、ここに阿片戦争後二十年にして、支那は再び外国軍隊の蹂躪に委すこととなった。

（中略）

高杉は、上海に在住二十五年、今では支那婦人との間に玉瑛という娘を持つ同郷の日本人林同馬の斡旋によって、かつては富商であり名家であった白昌齡の家に仮寓することになった。

阿片戦争の結果、南京条約によって阿片の害毒は急速に支那全土に蝕んでいったが、白昌齡もその中毒者の一人であった。白家は今では廢滅の一路を辿り、夙に外人の感化を受け、クリスチャンになっていた倅の翼周は家出して長髮賊に投じ、妹の桃花のみ巷に胡弓を弾き歌を唄って、辛うじて一家を支えているのであった。

（中略）その頃、一時は英仏連合軍や米人ワードの率いる外人部隊に撃退されていた長髮賊の大軍は、突如逆襲に転じ、夜陰に乗じて城内に雪崩れ込んできた。狼狽した外人部隊は市外に火を放って退却し、暴行掠奪、一瞬して街は修羅の巷と化した。略奪品を携えて我が家に立ち寄った翼周は、クリスチャンにあるまじき所業として桃花の非難を受けるが、彼は此度の戦争がクリスチャンとしての十字軍である事、掠奪の如きは白人が平気でやっていることを説き、猶も自分たちは外人の援助を受けていることを得意気に列挙する。

来合わせた高杉は、国内の争いに外国の力を借りることが如何に危険であり、将来に禍根を残す所以であるかを力説するが、翼周は笑殺して、自分は無力な日本人よりも、優秀な白人を信ずるほかはないと放言して去る。

然し、長髪賊が阿片をして人類の敵なりと断じ、人道上的輸入を許し難しと声明するに及んで、俄然外国商館の態度は一変した。東洋人種を劣等視し、利益追求以外の何もものない彼らは、掌を返すが如く平然と長髪賊を裏切ったのである。翼周などは、彼らの不信に驚愕し、悲憤して脱れんとしたが、時既に遅く遂に外人部隊の捕うる所となった。

(中略) 暁の闇を破る銃声と共に翼周の同志は次々に斃されて行った。惨虐非道の白人の本性を初めてみて、突如として憂々たる蹄の音が近づいてきた。風の如く来た馬上の人こそ、単身日本刀を携えて颯爽たる友邦日本の武士高杉晋作その人であった。冷静沈着なる高杉の妙計は、ようやく翼周救出に成功した。今は目覚めた兄妹の熱い感謝に送られ、高杉は日支提携して東亜の地より米英の徒を一掃し去る日の近きを信じて上海の港を後にするのであった。

そして歳月は流れて八十年。

東亜の盟主日本一度起って米英を撃つや、ここに恨み深き租界への皇軍堂々の進駐は行われ、歓喜の日章旗は燦々たる旭日を受けて、いま全市に翻るのであった。(同 58-59)

筆者が省略した箇所は、高杉、桃花、玉瑛の三角関係を思わせる部分や、翼周が捕まえられたことに対して家族や高杉らが悲憤する様子が描かれる部分である。ここで長文を引用したのは、これが八尋が最初に上海に持ちかけたプロット案である可能性が高いと思われるからである。これを元に作成したシナリオが、中華電影側に受け入れられ、映画化に至ったと考えられる。

服部と八尋はこのプロットを持って上海へ渡り、諸般の打ち合わせと取材活動を終え、帰国して間もなくシナリオの初稿を完成させたが、1943年7月号の『映画評論』によれば、「第一稿を書き上げた『狼火は上海に揚る』は関係者協議の結果、もっと極端な敵愾心昂揚映画とすることになり、改めて第二稿の執筆にかかった」こととなった。敵愾心を

喚起する要素をさらに盛り込むという日本国内の要請を受けてできた第二稿は同誌 8 月号では、「大映としての決定稿成り、社長本読みもパス、大東亜省と打ち合わせの後、近く八尋が再度上海に渡って中華側の意向も容れて、筆を加え、愈々撮影隊が上海に渡る」と伝えている。筈見が同年 10 月 21 日号の『映画旬報』に寄せた文では、第二稿まで出来上がり、第三稿を改訂中として、「脚本の第一稿、第二稿では、上海に於ける高杉晋作のみを主題として扱っていたのであるが、更に改変して、馬関戦争における高杉晋作の立場が強調されるようになるであろう」(8)と語っているところから、第三稿のラストが、日本軍の租界進駐から、帰国した高杉が馬関戦争に出征して活躍する場面に書き替えられた可能性が考えられる。これは、本作の監督稲垣浩が上海へ渡る前に執筆した「日華合作映画製作前記」に「劇の盛り上りは、やはりラストの馬関戦争に置き、そこへ来るまでの高杉たちの親しく見聞した上海日記が、その前提となる」([1944] 41)と言及していることから確認できる。

そして、1943 年 10 月から 11 月に、大映専務の永田雅一が上海へ渡り、中華側代表の馮節、張善琨、川喜多長政と正式に契約を交わした。前記稲垣の記事によれば、その頃に、製作陣に関して、日本側の俳優は主演の阪東妻三郎だけが決定され、中国側については永田が持って帰った写真、印刷物などの参考資料から人選し、さらに監督の方も「多分ト万蒼氏」とされていることから、全て未定のままであったと考えられる。辻によれば、中国側の製作陣構成は「華影の政策責任者としての張善琨が大映の出演者、監督、撮影スタッフたちを迎えるにあたって細心の配慮をした」(284)のである。ちなみに、大映側が当初、想定していた日本側監督も稲垣浩ではなく、五所平之助であった。翌年の 2 月 10 日頃に、監督稲垣浩、撮影技師青島順一郎、および主演者の阪東妻三郎など大映第一陣が上海に入り、3 月 17 日、「華影」第四製作所でクランク・インの式典が行われ、翌日から撮影が始まり、その後、着々と共同製作が進んでいく様子が日本映画各誌の撮影通信所欄から窺える。

三社の企画案を並行して眺めることにより、二つの重要な相違点が浮かび上がる。一つは題材の問題である。一方の政権とは交戦を続け、一方の政権とは提携を促進している日本側にとって、現実から直接取材する現代ものが国策宣伝に好まれる題材であろう。実際、上海から帰国後の永田が「今度の上海土産である」として、「合作ではなく、上海にお

ける憲兵隊の活躍のものを一本撮りたいと思っている。政治、経済、思想、テロ、そういうものの躍っている国際都市上海において、治安確保のために挺身している憲兵隊の姿を描きたいと企画している」([1944] 15)と語っている一文を見ると、やはり大映、少なくとも大映の首脳部も、中国国内の複雑な状況に踏み込もうとする現代劇に高い関心を持っていたといえよう。

しかし、このような物語が、日本国内の単独製作ならともかく、「中華電影」と共同製作するのは不可能に近かったと考えられる。なぜなら、社会的、思想的に分断している中国国内の現状を映画化することは、上海に残っている「中華電影」側の映画人にとって、立場表明にもつながる微妙な問題であり、日本と共同製作の場合には尚更慎重に取り扱わなければならないのである。これまで日本側に干渉されず、中国人だけによる映画製作の一点を死守してきた「中華電影」が抵抗なしに共同製作を担うことが考え難い。この点については、上海へ赴く前の永田が合作の難しさを語る際に、「特にむずかしいのは、満洲の場合は別ですが、何んと言っても重慶を相当頭に入れて、支那方面の映画は製作をしなければなりませんからね」([1943] 12)と明言している。中華電影側の事情を考慮した上で進められた大映案は、中国国内の分断に直接触れず、親日か抗日かを表明することも回避した。19世紀の日中の革命同志が誤解から理解へと変化しつつ、アジアから欧米列強の影響力を排除する意志を固めたという物語は、無論、日本と汪政権が唱える「大東亜共栄圏」の国策から離れていないが、存命の政治家や軍人を登場させ、直接「同生共死」を訴え、敵愾心を煽るような現代劇よりは、かなり国策色を薄めたものであろう。そして、太平天国の乱という歴史的事件を時代背景にしながらも、日本歴史上に実在する幕末志士と架空の中国人一家をミックスするという設定には、「孤島期」の上海で「借古諷今」（昔のことを現代に投影して風刺する）を流行らせた『木蘭従軍』（1939）を製作した「中華電影」の映画人も、活路が開ける可能性を見出せたであろう。

そしてもう一つは、製作経緯の違いである。松竹は現地軍の委嘱で合作を企画したが、推進にあたって、東宝と変わらず、衣笠や溝口といった巨匠の考えに全企画を任せた。中国側の監督や脚本家と共同製作するということはおそらく念頭になく、結局、「合作」映画というより、「大

陸三部作」⁸のような中国側俳優を出演させる現地ロケの「協力／提携」映画になりかねない。その場合、シナリオ次第で「中華電影」側に出演拒否されることも十分考えられる。それに比べて、大映は計画的かつ戦略的であった。合作企画を成功させるために、まず、双方の総責任者総指揮に当たる首脳部の間で複数回の事前協議を経て、先に合作の合意を固め、それに基づいてシナリオを作成・調整している間に、事務的手続きも進め、脚本がほぼ確定してから、演出や配役を決めるというプロセスを経ている。実際、日中両方の監督も数回の人員調整がされた後に決定されたことは前述の通りである。このように、企画を中心に進める大映に比べて、東宝と松竹が日中合作に挫折したのは、題材の問題も大きい。監督主体で企画を具体化していく方法にも限界があったと言えよう。

3. 合作の現場—妥協と抵抗

こうして、合作が決定された大映版の日中合作映画は、ほぼ全ての制作部門において、日中の共同作業の形をとっている。「華影」が映画封切りに合わせて発行したパンフレット『華影新片特刊：春江遺恨』に公表されているスタッフ表は以下の通りである。

製作指揮：張善琨、永田雅一

製作企画：徐欣夫、服部静夫、渾大防^{ママ}五郎

脚本：八尋不二

監督：岳楓、稲垣浩、胡心霊

撮影監督：青島順一郎

撮影：黄紹芬、高橋武則、岡崎宏三

録音：加瀬久、林秉憲

音楽：梁楽音、西梧郎

製作主任：陳翼青、平尾善夫

華語セリフ：陶秦

翻訳：陶滌^{ママ}巫

中国人スタッフの名前が先に並べられているのは、この華語パンフレットが中国人観客向けのものである。このリストには、脚本担当

は八尋不二だけであり、陶秦が華語セリフ担当となっているため、当時、脚本に関しては「共作」という認識はなかったであろう。しかし、翻訳とは別に、過半数を占める中国人役のセリフを中国人脚本家に任せたことは、やはりある程度中国側の意思が尊重され、創作の余地を与えられたといえよう。日本から持ちかけられた合作企画に順応しながらも、中国側の映画人は非協力的な姿勢を最大限に発揮した。

3-1. シナリオの再修正

日本国内の意気込みと映画各誌に大いに取り上げられる盛況ぶりに対して、三社からの申し入れを同時期に処理することを余儀なくされていた「中華電影」側の対応は極めて自制的であった。初めて日中合作映画の企画を明らかにしたのは1944年に入ってからのものであった。すなわち、東宝、松竹案が実質的には中止となり、大映とは正式に契約を結んだ後になる。

1月発行『新影壇』に、まず、管見執筆の記事を中国語に訳した「中日合作影片的理想」が掲載された。同記事は、日中映画のそれぞれの特徴や制限、映画交流を行う意義、日中合作の可能性などを丁寧述べた上で、最後に「初めての国際映画として、大映との『狼火は上海に揚る』がまもなく実現される。それ以外に、東宝からは『大建設』、松竹からは『甦へる山河』の共同製作も求められている。三つとも日本側からの提案である」([1944] 23)と簡潔に合作企画を伝えている。なお、この記事中、『狼火は上海に揚る』の題名は直訳による「上海的烽火」となっているため、1月の時点では、本作の中国語題『春江遺恨』がまだ決められていなかったと考えられる。3月に入ってから、ようやく同誌「記者」名義による記事「国際合作影片春江遺恨」が発表された。中国側の主要な関係者の意見に基づいて五回の改訂を重ねた末に、ようやくシナリオの「定本」が完成できたと紹介されている(24)。前述日本側の記事と合わせてみればわかるように、契約を交わした後の1943年11月から1944年2月までに、「華影」側の意向と思われるシナリオの修正がさらに数回行われた。その間に、「華影」側がようやく中国語題を決めた。日本語題のイメージと全く繋がらない『春江遺恨』にしたことにより、「孤島期」の話劇で明朝の亡国の痛恨を描くヒット作『明末遺恨』に連想させ、「借古諷今」の「抗日劇」の系譜に位置付けさせようとする意

図が読み取れることが、先行研究ですでに指摘されている（晏 163）。

シナリオの再修正について、八尋は帰国してから行われた座談会で、「シナリオで一等苦心したのは太平軍の問題でした...」（23）としているが、詳細については記事では明らかにされていない。『新影壇』に掲載した中国語梗概と当初の日本語梗概を比較してわかるのは、日本人に関しても幾つか改訂されたが、中国人の設定や描写が大分書き替えられたことである。主人公一家の名字を「白」から「沈」に変更したなどの細部以外に、中国人描写に関する大きな変更点として、(1) 太平軍に対する態度が根本的に変えられ、長髪賊という言い方を辞め、掠奪品に関するエピソードなども消したこと、(2) 玉瑛の身分が日中混血児から、高杉らが泊まる「旅館主人の姪、幼い頃に日本の田舎に住んだことがあるから通訳できる」と曖昧にされたこと、(3) 主人公の父が阿片中毒者という設定が削除されたこと、(4) 主人公の妹の婚約者として文祥と呼ばれる人物を新たに登場させたことが挙げられる。これらの変更は前述した第三稿以降からそれ以前に加えた修正なのかは不明であるが、すべて撮影開始までに行われた修正であり、「華影」の意図を反映したものであると考えられる。そして、前述第三稿に書き加えられた馬関戦争の場面もこの時点では消えており、代わりに「高杉が帰国前に、玉瑛に伴われ、翼周を訪ねるため戦場に行く」という場面になっている。これは実際の映画にかなり近いラスト・シーンとなる。

こうして当時の日中両方の資料を辿ってみると、大映の合作案も、プロットの段階ではある程度合意ができたとしても、けっして「すんなり受け入れられた」とは言えないであろう。それでも、中華側が大映案の推進を続けさせたのは、やはり難しい現状に踏み込む現代劇よりも時代劇を作るほうが、まだ解釈の余地があるからであろう。

合作の企画を実現させるために、大映もそれなりに譲歩の姿勢を見せてはいたが、実際の撮影に入ると、双方の立場の違いから生じる意識のずれは避けられず、いよいよ表面化していった。撮影現場における日中映画人のせめぎ合いとそれぞれの複雑な心情が当時の記事などから窺えるが、すでに先行研究によって詳細な分析が行われている。次節では、主に川喜多記念映画文化財団所蔵の日本語シナリオと中国語検閲台本、そして実際の映像を比較しながら、先行研究では十分考察されていないいわゆる戦時下の合作の実態を二点指摘したい。

3-2. 削除された田園詩と挿入された京劇

一つは、本来の日本語シナリオには、幕末志士の三人が中国人主人公の父と一緒に陶淵明の田園詩作『飲酒』と『帰去来辞』を読みながら、路地の胡弓の音に郷愁をそそられる描写がある。しかしこのシーンは実際の映像⁹では削除され、代わりに、一緒に日本刀を鑑賞し(図3)、中国人の老人が「日本刀は美しい、武器であると共に、また藝術品でもある」(図4)という武器/武力の価値を評価するシーンに差し替えられている。主要人物が賞味する対象が、中国古典の田園詩から日本刀に変更されたのは、やはり最終的に「国策」に寄り添ったからと解釈するほかない。「孤島期」には「借古諷今」の抗戦劇を製作してきた「中華電影」側にしては、この差し替えは「後退」であり、「国策」への妥協だと言えよう。「国策を押し付けるような宣伝的劇映画は作らないこと」という川喜多の保証を盾に、それまで娯楽映画の世界に身を隠してきた「中華電影」の映画人たちだったが、この部分では、結果的に日本の国策宣伝に「協力」したとみなされても仕方なからう。



図3 (00:37:18)



図4 (00:37:34)

しかしその一方で、それと対極的な部分もある。日本人主人公一行が中国に到着した直後に、京劇観劇と舞踏会に参加し、東洋と西洋の文化を対比させる場面がある(図5)。これは日本語シナリオにない、映画独自の部分である。注目に値するのはここに挿入される約1分間半の京劇シーンである(図6)。映画において、「支那古劇『三國志』 関羽、顔良を討つ的一幕」と日本語字幕で情報だけ説明されるが、歌詞までは翻訳されていない。また、中国語検閲台本には、この京劇観劇と舞踏会

について、日本使節団の一人が「今日からもう宴会などないから、ゆっくり眠れるぞ」と一言触れるだけで、それ以上の情報が何も書かれていない。



図5 (00:03:34)



図6 (00:04:17)

立ち回りの場面を見せるこのシーンは、中国では「白馬坡」(別名「斬顔良」)という演目名で知られている。映画の中で、関羽が歌ったのは「赤兎追風快如閃、青龍偃月飽血餐。顔良已斬兵将散、報效曹公第一番」の四句であった。第一句の「赤兎馬」と第二句の「青龍偃月刀」は、関羽を描写する作品に、必ずと言ってよいほど付与される代表的な要素である。第三句と第四句は「顔良を討ち取り、敵軍を撃ち破り、曹操にはひとまず恩返しのできた」という意味である。波多野乾一が戦中に書いた『支那劇大観』では、「白馬坡」の内容が次のように要約されている。

「三國志演義第二十五回。曹操のところへ身を寄せていた関羽は、袁紹の将顔良のために、曹軍が切りまくられているを見、気の毒だと思って白馬坡下に於いて顔を一合の下に斬殺す。上海の王鴻寿(三麻子)最も佳。」(121) 上海の京劇(一般的に「海派」京劇または「南派」京劇と呼ばれている)といえ、外国の故事や時事問題に取材した新作劇のイメージが強いが、実は、王鴻寿によって改作・創作された古典題材の「関羽戯」¹⁰も「海派」京劇の代表であり、後進に大きな影響を与えた。ちょうど本作の撮影期間中、王鴻寿の最も人気のある二人の弟子がそれぞれ上海の黄金大戲院と皇后大戲院でほぼ毎週のように「関羽戯」の代表演目を競演していたことは、当時の新聞広告欄などからも確認できる。当時の上海で絶大な人気があった「関羽戯」を映画に取り入れることは、一見、中国国内市場への配慮によって取り入れた要素にしか見えなかっただろう。

ところが、数多い「関羽戯」の中、なぜ「白馬坡」が劇中劇として選ばれたのであろう。その理由は、関羽が劇中で唄う「身在曹營心在漢」（身は曹營に在るも心は漢にあり）という歌詞にあると考えられる。「白馬坡」の物語はこうである。漢の将軍関羽は当時、捕虜になってしまった漢の君主劉備の妻子を守るため、自分もあえて一時的に魏の曹操に降伏する。その間彼は曹操に優遇される。その恩を返すため、白馬の戦いで手柄を立て、曹から漢寿亭侯に封じられる。しかし、関羽は、そのすべての恩賞を断り、やがて漢の劉備のもとに帰るといふ物語である。このような演目を、映画の本筋が展開される前に挿入したところには、やはり中国映画人の意図が込められていたと考えるべきであろう。すなわち、現在占領下の「国策」映画会社において「国策」映画を作っている中国映画人たちは、「白馬坡」の中で曹操の敵である顔良を斬った関羽なのである。身は日本の陣営に置き、やむをえず「国策」映画を製作しているが、心は中国にあり、決して民族の裏切り者ではないということなのである。

このような中国映画人の「画面外」の意図が、当時の日本側に読み取れたか否か記録がなく不明だが、少なくとも川喜多をはじめとする「中華電影」側の日本映画人の間では、「その邊の国家的民族的自尊心は大きな心で容れてやらねばならない」（川喜多 6）という共通認識があった。しかし、「中華電影」の中国人にとっての苦境は、民族の自尊心の問題だけではない。稲垣は帰国後、合作を振り返って「眼に見えぬ謀略が様々な形で私達の精神面を脅かしたり、いらだたせたりした」（[1945] 16）と語っている。「国策」映画に加担した「中華電影」の中国人はそれ以上に困難な立場におかれていたことが容易に想像できる。残念ながら、戦後、特に 1949 年以降の主流の中国映画史において、『狼火は上海に揚る』は「いわゆる『中日提携』、『共存共栄』を露骨に宣伝した反動的な映画」（程 118）とみなされ、製作に当たった中国映画人は長年「漢奸」として批判を受けてきた。中国国内に所蔵されている本作のフィルムはいまだに公開されていない。

おわりに

1939 年の「中影」設立から、1945 年に「華影」が接収されるまでの

5年間、「中華電影」は120本を超える劇映画を製作・配給した。専属女優を日本映画に出演させたり、日本映画の現地ロケにスタジオを提供し撮影協力したりしたケースもあり、また東宝舞踊隊が特別出演したミュージカル映画『萬紫千紅』（1943）が当時、日中合作映画の第一号と言われたため、厳密に言えば、『狼火は上海に揚る』は「中華電影」作品の中でも、唯一の日中合作映画というわけではないが、それまでの現地ロケのみ、或いは数名の中国人俳優を出演させただけの「協力／提携」映画とは比較にならない規模で、日中の共同作業を実現した。

本稿では、この日本占領下の上海における本格的な日中共同作業の遂行過程を考察し、先行研究から抜け落ちた日中合作企画が実現に至るまでの前段階、とりわけ同時期に進行されていたが途中で頓挫した東宝案と松竹案の内容を明らかにしてきた。すなわち、「中華電影」製作の日中合作映画に関する既存の研究においては、大映合作案が決定された後の撮影現場のせめぎ合いや当事者の言説、上映後の評価を中心に分析が展開され、大映から持ちかけられた企画に、「中華電影」側が受動的に関与したように思われている。しかし、日本人と中国人の非対称的な権力関係が厳格に存在している植民地満洲などと違い、日本軍による全面占領下の上海でも従来の製作体制を維持し続けた「中華電影」側は必ずしも完全に受動的な状況ではなかった。「国策」宣伝の一翼を担うことに不可避的に直面せざるをえなかった「中華電影」は、川喜多をはじめとする一部の日本映画人の理解と尊重を得ながら、日中間の複雑な政治情勢に直接取材する現代劇の企画案を回避し、解釈の幅が広い歴史題材を能動的に選択し、これまで積み重ねてきた時代劇の製作経験を生かし、シナリオの推敲を重ねた。そして、日本側が主導する合作映画において、従属的立場に置かれた中国映画人は、「国策」への妥協ないし迎合と思われる場面も演出したが、当時大衆に人気であった京劇演目を取り入れ、固有の文化的文脈を利用し、非協力的姿勢を最大限に発揮したといえよう。

さらに、本稿では、三案の製作経緯を比較し、現代劇か時代劇かの問題以外に、企画の推進にあたり、組織レベルの行動を先行し、合意を固めた上でシナリオ作成し、内容と演出者を具体化していく大映に比べ、東宝や松竹のように、巨匠の考えと情熱に任せ、監督主体で企画を具現化していく方法に限界があったことも指摘した。

かねてから日本映画の国際化を目指していた川喜多長政は、東和商事で企画し東宝が製作した日独合作映画『新しき土』（1937）の興行的成功をおさめ、1938年に自らプロデューサーとして日中合作映画『東洋平和の道』も製作したが、「中華電影」の指揮をとってからは、中国人の映画製作に一切干渉しなかった。しかし、戦争が終わりに近づいたころに、従来の方針に明らかに反している国策宣伝のための合作映画『狼火を上海に揚る』を実現させた。彼によれば、この映画の一等大きな意義は「今度の経験が将来の日華合作映画製作にのこす効果」（6）であった。彼は、この映画を通して将来の日中合作のための基礎を築くことを期待していた。戦後、本作に関わった多くの中国映画人は上海から香港に渡るが、戦時中の日中合作の経験が、1950年代からの香港と日本の映画交流事業の中で開花することになる。戦時下の上海における日中合作映画の経験は、それを失敗と呼ぶかそれとも成功と呼ぶかにかかわらず、今日の日中合作ないし国際合作映画の製作にも示唆を与えるところが多い。

註

- 1 当事者による回想録の多くは「中華電影」と呼んでいる。また鎌倉市川喜多映画記念館が主催した記念イベントも「中華電影とその時代——知られざる映画史入門」と題し、各社各時期に手がけた代表作をまとめて「中華電影」の作品として紹介している。
- 2 好並晶「戦中合作映画の舞台裏——『狼火は上海に揚る』における日中映画人」『野草』第76号、2005年。
- 3 畢克偉（Paul G. Pickowicz）、劉宇清訳《『春江遺恨』的的是是非非与淪陥時期的中国電影》、《文芸研究》2007年第1期。
- 4 邵迎建『『花街』と『春江遺恨』（狼火は上海に揚る）——権力・宣伝・文化耕作者』『Intelligence』第18号、2018年。
- 5 故に、中国では、1937年8月13日第二次上海事変から1941年12月8日に共同租界とフランス租界が日本軍に接収されるまでの4年間を「孤島期」と称している。
- 6 「中影」の資本金は中華民国維新政府（汪政權設立前の臨時政府）50万円、満洲映画協会25万円、日本の民間映画会社による投資組合の25万円で構成されている。上海の共同租界に本社を構えるが、設立の登記は南京で行われ

- た。
- 7 それぞれ「昭和十九年の企劃展望」(『新映画』1944年1月号、52頁)、「春の映画界」(『新映画』1944年4月号、55頁)による。
 - 8 『白蘭の歌』(1939)、『支那の夜』(1940)、『熱砂の誓ひ』(1940)。いずれも東宝が企画・製作し、東宝の長谷川一夫と満映の李香蘭との共演による作品である。現地ロケにそれぞれ満映、中華電影、華北電影の撮影協力を得た。
 - 9 『狼火は上海に揚る』は2002年、東宝・大映・日活・国際放映共同販売機構「キネマ倶楽部」によりビデオ販売されたが、本稿の執筆にあたっては、2003年8月にNHK-BS2で放送された『狼火は上海に揚る』の録画を参考にしている。
 - 10 王鴻寿(1849~1925)、芸名三麻子。徽戲や清朝宮廷における三國志劇の中に関羽関連の演目を京劇に取り入れ、独自の関羽像を創った。代表的な演目として「困土城」「贈袍馬」「白馬坡」「封金掛印」「会古城」などが挙げられる。

引用文献

- 晏妮『戦時下の日中映画交渉史』、岩波書店、2010年。
- 井戸川渉「狼火は上海に揚る 大映・中華の提携成る」『映画之友』、1943年2月号、58-59頁。
- 稲垣浩「日華合作映画製作前記——『狼火は上海に揚る』覚書」『映画評論』、1944年1月号、40-41頁。
- 一、「日華合作映画の技術者観」『映画評論』、1945年2月号、16-17頁。
- 小倉浩一郎「僕も南へ行く 溝口健二氏訪問」『映画之友』、1942年4月号、19頁。
- 川喜多長政「日華合作映画の意義」『新映画』、1944年8月号、6-7頁。
- 清水晶『上海租界映画私史』、新潮社、1995年。
- 白井信太朗、森岩雄、永田雅一「国内体制強化と映画界」『映画旬報』、1943年11月1日、6-12頁。
- 辻久一『中華電影史話——一兵卒の日中映画回想記 [1939-1945]』、凱風社、1987年。
- 永田雅一「大東亜映画人大会を提唱す」『映画評論』、1944年1月号、14-15頁。
- 八尋不二、他「製作雑記」『新映画』、1944年10月号、23-25頁。
- 野口久光「上海映画界の近況」『映画之友』、1943年6月号、36-38頁。
- 筈見恒夫「合作映画について」『映画旬報』、1943年10月21日号、6-9

頁。

波多野乾一『支那劇大観』、大東出版社、1940年。

依田義賢『溝口健二の人と芸術』、映画芸術社、1964年。

『華影新片特刊：春江遺恨』、中華電影聯合股份有限公司宣伝処、1944年。

程季華主編『中国電影發展史（第二卷）』、中国電影出版社、1963年。

筈見恒夫《中日合作影片的理想》、《新影壇》第二卷第三期、1944年1月15日、22-23頁。

本刊記者《国際合作影片春江遺恨》、《新影壇》第二卷第五期、1944年3月25日、24-25頁。

*本稿は、日本映画学会第15回大会（2019年12月7日[土]、京都大学）での口頭発表「『狼火は上海に揚る』の誕生までに——日本占領下の上海における日中映画協力の進め方」の一部を改稿したものである。

文化大革命後における香港左派映画の戦略 ——『碧水寒山奪命金』の風景描写を中心に

雑賀 広海

概要

本論文は、香港の左派映画に注目する。香港映画史における左派映画とは、冷戦期に中国共産党を支持していた映画会社とその作品を意味する。対する右派は国民党を支持し、世界中の広い市場を射程にしていた。第二次世界大戦後しばらくは順調に映画製作をしていた左派は、中国で文化大革命が起きると、その影響で苦境に立たされる。文革が終結して改革開放路線が変わると、左派は中国各地に遠征して、右派には撮影できない中国の風景を作品に取り入れようとした。その目的は、香港の観客には珍しい風景を強調するためだけではなく、右派が描く中国のイメージを実景で更新しようとしたためでもある。本論文は、左派系の『碧水寒山奪命金』と右派系の胡金銓監督作品で描かれる風景を、①人物と風景の画面構成、②アクション・シーン、③仏教思想のイメージという三つの視点から比較する。そこから導出されるのは、『碧水寒山奪命金』における、中国内地の広大さとは矛盾するような、自由を制限して身体を束縛する風景描写である。

キーワード

左派映画、杜琪峯、胡金銓、武侠映画、風景

はじめに

第二次世界大戦後に起きた国共内戦の結果、台湾に逃れた国民党と、中国大陸で新たに政府を樹立した共産党の狭間に香港は置かれた。国民党と共産党の政治的対立は香港の映画産業にも影響を及ぼし、各映画会社は国民党系の右派と共産党系の左派に分類された。右派に属する代表的な映画会社には、邵氏兄弟有限公司（以下、邵氏）、國際電影懋業公司（以下、電懋）、嘉禾電影有限公司（以下、嘉禾）などがある。これらのはかつて香港の映画市場を独占し、海外にも広く知られている。その

一方、左派に属する会社には、長城電影製片有限公司（以下、長城）、鳳凰影業公司（以下、鳳凰）、新聯影業公司（以下、新聯）などがある。これらは 1950 年代に設立され、中国語圏や広東語圏に向けて映画製作をおこない、日本やアメリカのような海外の資本主義社会にその作品が紹介されることはほとんどなかった。ただし、右派の代表例として挙げた映画会社は 1960～80 年代に全盛期を謳歌したあとは、いずれも現在では倒産、あるいは映画製作から撤退している。それに対し、左派の三社は 1982 年に合併して銀都機構有限公司となり現在に至るまで映画製作を続けている。このことから、入れ替わりの激しい香港映画産業において、左派映画は戦後から一貫して独自の地位を保持し続けているといえる。

これまでの香港映画研究の多くは、李小龍（ブルース・リー）や成龍（ジャッキー・チェン）など世界的な人気を得た右派映画に集中しているが、それは香港映画産業が持っていた二面性のうちの一つであることに注意する必要がある。特筆すべきは、現在ではありふれた製作形態となっている中国との合作であり、文化大革命後、その口火をきったのが左派映画だった。その事実は左派映画が香港映画史の重大な転換に関わっていることを示している。近年では左派映画に光をあてる研究も見られるものの、それらは通史的研究であるか（張燕[2010]；趙／張 [2018]）、社会写実主義や共同体というイデオロギー、または主題に軸を置いた作品論に留まっている（Chang[2019]；盧 [2005]）。実際には多様なジャンルを扱っており、たとえば文革直後には複数の武侠映画が撮影された。

本論文は、文革後の香港左派映画が見せた動きに注目する。戦後すぐは中国共産党政府との連携があった左派が右派よりも優勢にあったが、1966年に文革がはじまると事態は一変する。左派は多くの香港市民から忌避されるラベルとなり、それと入れ替わるように登場した右派映画、すなわち、胡金銓（キン・フー）や張徹（チャン・チェ）の武侠映画が話題となり、1970年代に入ると李小龍の功夫映画が香港や世界の市場を席捲した。1977年に文革が終結し、翌年に中国共産党政府が改革開放路線をとると、左派は右派に対抗するため、中国大陸でのロケーション撮影を取り入れた作品の製作を次々と開始させた。前述のとおり、そのほとんどが武侠映画である。以上のことから、文革後の第一波となる左派の武侠映画は、中国で撮影した風景に右派の武侠映画にはない新規性を

託していると推測できる。本論文は、左派映画が戦略的に利用した中国の風景が、作品内にどのように作用しているかを解き明かすことを目的とする。

本論文の構成は以下のとおりである。第一節では、第二次世界大戦後から文革が終結するまでの香港左派映画の歴史を整理し、1970年代末における左派映画の立場を確認する。第二節では、文革後に製作を開始した左派映画がどのような意図と目的をもって中国大陸でのロケーション撮影に臨んだのかを論じる。第三節以降では、文革後に製作された左派映画のなかから代表的な作品として『碧水寒山奪命金』（以下『碧水』、1980）を選び、作品分析をおこなう。そして、ここで比較対象に置くのは、右派に属する胡金銓の武侠映画である。『碧水』の監督を務めた杜琪峯（ジョニー・トー）はインタビューで胡金銓作品の風景描写について批判的に言及しており、右派とは異なる物語世界を模索していた左派の路線が、両者の比較から浮かび上がってくる。第三節では、両監督による主張からそれぞれの風景論を示し、第四節で具体的な分析をおこなう。その結果として導き出されるのは、中国内地の広大さとは矛盾するような、自由を制限して身体を束縛する『碧水』の風景描写である。

なお、本論文で中国と述べるときは、香港と台湾を除く中国内地のことを指すものとする。また、人名や作品名は原語表記として、日本でも広く知られている場合のみ日本での名称を付記する。ただし、邦題が原題と同じときは「邦題まま」とする。

1. 文化大革命と左派映画

第二次世界大戦に国共内戦と、中国では戦争と混乱が長引いた。そのため、1945年に日本軍の占領から解放されてイギリスの植民地に戻った香港には、中国内地から多くの移民や難民が押し寄せた。それにともない、戦時中は60万人まで減少した香港の総人口は、1954年には250万人に達し、これに占める移民の数は三分の二に相当した（張燕 35）。そのなかには映画人も含まれ、彼らは香港で新たに映画会社を設立して活動を再開する。このとき、共産党系の左派映画と国民党系の右派映画に香港の映画産業は分割されることになった。この二項対立は映画作品の内容というよりも、作品を製作した映画会社や監督などの外在的な要因

によって決定され、その線引きは明確である。それにもかかわらず、冷戦体制の中にあってもしばらくの間、その左右の陣営が共存する環境にあったことに香港の特殊性がある。

戦後の冷戦体制は共産党と国民党を政治的な対立関係に置いた。しかし、香港では左右で分かたれながらも両者が共存していたのは、統治国であるイギリスが、中国との貿易における中継地点として香港を利用していたからである。イギリスは香港の扱いについては中立的な立場をとり、1950年1月に西側のなかではいち早く中華人民共和国を国家として認めたとえ、香港での文化芸術には不干渉の態度をとった(同上 39)。とはいえ、完全な自由が保証されていたのではなく、検閲制度によって劇場公開する作品はすべて香港政府の審査を受ける必要があった。検閲によって共産主義の明確な政治プロパガンダは禁じられ、中国で製作された多くの映画が香港では公開禁止、あるいは大幅な削除の処分が下された(同上 40)。したがって、左派映画は下層階級の小市民を描いた啓蒙的な写実映画によって婉曲的に政治思想を反映する。一方の右派映画は左派に比べると検閲も緩く、明確に反共産主義のメッセージを訴えることで、資本主義の宣伝に努めた(同上 33)。こうして左右の映画会社はそれぞれの政治的イデオロギーを背景に、競争しながら規模を拡大していく。ただし、両者の関係は完全に対立していたわけではなく、左派系の長城が製作した作品を、東南アジアに広く配給網を持っていた右派系の邵氏が配給するなど、ときには協力する関係にもあった(同上 45)。こうして、1956年から1966年までの10年間は、趙衛防の『香港電影史』でも香港映画史の黄金期と位置づけられる時代を築く。

1966年に中国内地で文革がはじまると、左右の関係は断絶状態となり、右派よりも左派が大きな影響を受けることになる。その理由はまず一つに、中国共産党政府の支援のもとに長城、鳳凰、新聯の三社が1966年までに製作した262本の作品すべてを、その政府が「文芸黒線」と完全否定したことがある(同上 48)。「祖国の山河を売り渡している」とも非難され、製作者を委縮させることになった。そしてもう一つは、極左の過激な抗議運動によって、左派というラベルが大衆から忌避されたことがある。その契機となったのは、1967年に起きた六七暴動だった。もともとは文革に影響を受けた労働者たちの抗議活動であったが、反植民地を掲げる暴動に発展した。これによって、香港政府の不干渉政策の方針

も転換され、共産主義者は厳しい取り締まりにあう（同上 40-41）。左派映画の立場が不安定になったことで、左派系から多くの映画人が右派系に転向する（趙／張 141）。右派系においては1954年に発足した「港九電影従業人員自由総会」という組合があり、この組合に所属する監督や俳優の作品でない限り、台湾で作品を公開することは許されなかった（張燕 31）。この組合では自由主義のイデオロギーを明確に表明することが条件として要求され、左派系の映画会社で監督をしたり出演をしたりしていた場合には組合から処罰を受けた。

こうして左右の二分化は鮮明となった。左派映画は周囲から孤立した状態になり、文革を契機に製作本数は激減する。1966年から1978年までに製作された左派映画は100本程度にとどまった。そして、左派映画の退潮と反比例するように台頭してくるのが邵氏や嘉禾¹である。とくにこれらの会社が製作する武侠映画や功夫映画は東南アジアを中心に世界的にも知られるところとなり、功夫映画では嘉禾の李小龍が、武侠映画では邵氏にはじまり台湾へと拠点を移した胡金銓が中国のイメージを代表することになった。つまり、文革中はこれらの右派映画が世界に中国のイメージを流布することで、政治的には一面的な部分のみが香港や中国を代表することになったのである。

2. 左派映画の戦略

1977年に文革が終結し、1978年に改革開放路線へと中国共産党政府の方針が転換される。それまで断たれていた中国との交流が復活すると、鳳凰や長城は中国に向いての撮影を開始する。『電影雙週刊』の当時の記事では、以下のように報告されている。

この数年来、国内〔中国：引用者注〕は開放政策を実施し、再び香港の映画製作者が中国に帰って（回国）物語映画を撮影するための申請を受け入れるようになった。するとにわかに活気づき、十年間の静寂が破られた。先んじて中国に戻り（回去）撮影した作品は、『蘇杭姻縁一線牽』、『飛鳳潜龍』、『泰山屠龍』、『密殺令』、『碧水寒山奪命金』、そしてもうすぐ公開される『白髮魔女傳』である。（小樓 34）

ここには先述した『碧水』を含めて6本の作品が明記されている。そのうち『飛鳳潜龍』(1981)、『泰山屠龍』(1980)、『密殺令』(1980)、『碧水』、『白髮魔女傳』(1980)が武俠映画であり、『蘇杭姻縁一線牽』(1980)のみが現代を舞台とするメロドラマである²。また、別の記事では長城に着目して次のように指摘する。

長城は『冤家』を撮ったあと、その製作路線を変えているようだ。最近撮影したのは、風刺喜劇『通天臨記』、風光記録映画『雲南奇趣録』、風光愛情映画『蘇杭姻縁一線牽』、風光俠義映画『白髮魔女傳』などである。これらはどれも製作に特色があり、公開されると観客から非常に歓迎された。四本の作品中、『通天臨記』だけは興行収入が百万に届かなかったが、黄山を背景にした『白髮魔女傳』は二百万に達した。これらの作品を監督したのはどちらも張鑫炎である。(何 35)

上の引用の最後の文が暗に示しているのは、作品が興行的に成功するかどうかは、監督の手腕以上に中国の風景が左右するということである。評者はにわかに起こりはじめたブームを客観的に捉え、中国の風景で魅了する作品群を「風光片(風光映画)」という用語でまとめている。

左派による風景映画は文革後の一時的なブームとなって集中的に製作され、一定の成功をおさめたことは事実である。ただし、そのブームは一過性であり、先に引用した評者は、『雲南奇趣録』(1979)の「奇」の文字に注目し、風光映画は香港の観客には見慣れぬ風景を強調してアピールしているに過ぎないと警鐘を鳴らして議論を結んでいる。しかし、製作側は必ずしも風景を商業的に搾取することだけを意図していたのではない。『白髮魔女傳』のプロデューサーを務めた林炳坤は、中国での撮影は機材の不足やスタッフの遠征費用などに欠点がありつつも、風景に利点があったと述べる。なぜなら、住宅や建造物が密集する香港では「電柱や電線などが無い場所を見つけるのは非常に困難であるが、大陸では至る所にある」からであり、「古装片はまさにこのような[中国の:引用者注]自然の景色を必要とする」(小樓 34)と述べている。古装片とはいわゆる時代劇のことを指し、武俠映画もこれに含まれる。

この当時、武俠映画を積極的に製作していた右派の映画会社の一つで

ある邵氏は、あからさまな書き割りの風景を用いたスタジオでの撮影もおこなっており、風景描写には重点を置いていなかった。それよりも、武術指導者を重用して身体アクションの演出を前面に押し出した。もちろん、屋外で撮影することはあり、『生死門』（1979）のように、クライマックスは山上の開けた場所で戦う例は数多く見られる。しかし、ロングショットとロングテイクによって風景を一望するようなショットが挿まれることはなく、フルショットやクローズアップ、そして両者の間をカメラが激しくズームイン／アウトする動きを多用することで身体アクションを強調する³。開放路線に変わったとはいえ、中国での撮影申請手続きは厳重におこなわれており、右派は中国国内に入ることができず、かわりに台湾や韓国などで撮影がおこなわれていた。だが、邵氏の『生死門』と嘉禾の『師弟出馬（ヤングマスター／師弟出馬）』（1980）のそれぞれのラストシーンのように、まったく異なる作品であるにもかかわらず、類似した風景を背後に据える作品は数多く見られ、風景の選択肢はそう多くなかったことがうかがえる。したがって、邵氏や嘉禾が身体アクションに特化したのは、風景描写に制限が課せられていたことも要因の一つと見ることができる。それに対して左派系の映画会社は、文革以前には中国で撮影するなど親密な関係を結んでいたため、右派よりは比較的容易に申請が許可された（同上）。こうして、文革中は委縮させられていた左派が、右派には描けない風景を撮影する特権を得たのである。

たしかに上述した左派の作品はいずれもロケーション撮影の利点を誇示するように、冒頭からロングショットやロングテイクで山河の自然風景を映し出す演出が特徴的である。たとえば、『泰山屠龍』はボイスオーバーで物語を説明するなか、ロングショットからのパンやズームインで泰山を様々なアングルで捉えたショットが7つ続く（ショットの平均時間は約 8.7 秒）。『蘇杭姻縁一線牽』、『白髮魔女傳』、そして『碧水』は、主題歌が流れる間、同様の断片的な風景のショットがつながれていく。このように、冒頭に風景ショットを重ねていく手法が、風景映画の定型であったようだ。

だが、これだけではまだ文革中に中国政府が香港の左派映画に向けて発した「祖国の山河を売り渡している」という非難から逃れるものではない。次節では、『碧水』に着目して、監督が風景に対してどのような

態度で向かっていたのかを論じる。ここで鍵となってくるのが胡金銓である。

3. 胡金銓と杜琪峯の風景論

前節で引用した林炳坤は、中国の風景を撮影できる特権を活かすために古装片に目をつけたことを述べているものの、左派映画がこぞって武侠映画を製作したのには、当時の香港映画がアクション映画の隆盛期にあったことも関係している。つまり、右派映画が世界に流布していた武侠映画との差異化も意図されていたのだ。とくに『碧水』の監督は、公開当時、『電影雙週刊』のインタビュー記事で明確に胡金銓を比較対象に挙げている。

中国の景色は人々を魅了する。その景色は桂林山水のようなものを指しているのではなく、我々の作品で描いたものがそれである。台湾や香港にこのような特色はなく、印象も程遠い。大陸には人を憧れさせる趣向があり、カメラをまわしさえすれば、ほとんどどんな場所でも撮影することができる。(中略) 外国に行って撮影したならば、胡金銓が韓国でロケーション撮影したように、中国の趣向は失われてしまう。大作映画を撮るなら、なおさら中国に行くべきだ。
(趙力 14)

胡金銓作品は中国ではない場所で撮影されているために、風景が持つ「中国の趣向(中国的味道)」は失われ、そこで描かれる中国は正統的ではないとされる。杜琪峯にとって、正統な中国とは実際の場所によって裏づけられるものであり、イメージ上で表層的に中国を描くだけでは本質的な中国を失ってしまう。裏を返せば、実際の中国であれば、特別な手を加えなくても「カメラをまわしさえすれば」人々を魅了する中国を描くことができる。ほとんど無批判的に中国の風景に価値を見出そうとする態度は、前節で引用した小樓の文章に「回去」や「回国」という言葉が用いられていることとも関係する。つまり、中国は香港市民にとって帰るべき母国であるため、中国の風景はノスタルジ的な魅力となって観客に作用するというのだ。そして、それを香港で生まれ育った杜

琪峯が認めるのである。このようにして、「すべて実景で撮影した」（同上）『碧水』は胡金銓作品よりも「中国の趣向」において優位にあるとする。だが、ここで杜琪峯がおこなった胡金銓批判は、当時では異端的な見解である。というのも、1970年代末における香港の映画批評で注目的にあったのはニューウェーブと名付けられた若い監督たちであり、彼らの先駆的存在であったのが胡金銓だったからだ。

人口のほとんどが大陸からの移民で構成された戦後の香港は、左派系以外は政治的に中国との関係が断たれたディアスポラの状況に置かれた。しかし、左右を問わず、文化的に中国との関係が断絶したわけではない。とくに胡金銓の武侠映画は中国の伝統的な文化を基礎に置いている。ヘクター・ロドリゲスが指摘するように、北京に生まれた胡金銓のディアスポラの状況が中国の伝統文化への傾倒を促した(Rodriguez[1998] 75)。胡金銓は西洋の映画理論を学びつつも、あえてそれから逸脱することで、中国の伝統的な演劇である京劇を映画に組み込むことを試みる(胡 23)。このとき、ロドリゲスやデイヴィッド・ボードウェルが分析しているように、胡金銓は演出や編集などの技術を駆使し、演劇と映画の間メディア的な変換に取り組んだ。そうした彼の映画製作は効率的に短期間での製作を要求する邵氏とは相容れず、『大醉俠(邦題ままだ)』(1966)のあとは台湾に製作の拠点を移し、『龍門客棧(邦題:残酷ドラゴン 血斗竜門の宿)』(1967)や『俠女(邦題ままだ)』(1971)などを監督する。そして、1975年に『俠女』がカンヌ国際映画祭で中国語圏映画としてはじめて受賞を果たしたことで、彼の映画作家としての評価は決定的なものとなる。

『俠女』の受賞は香港の映画批評にとって大きな意味を持つ。というのも、1960年代から活動をはじめた香港の批評誌やシネクラブでは、西洋の映画作品や映画理論を積極的に紹介して「西洋崇拜」の傾向を持っていたからである(張燕 32)。その活動の中心にあったのは戦後生まれの大学生であり、彼らが批評を書いていた雑誌『中國學生週報』の背景にはアメリカ資本があった。つまり、これらの批評誌やシネクラブはアメリカ資本が支えており、中国の共産主義に対する文化的な抵抗の戦略として西洋文化を偏重する方針がとられたのだ。そして、言うまでもなく、この文脈において作家主義批評が導入され、1970年代末の香港ニューウェーブ誕生の下地が整えられていく。西洋から作家として認められ

た胡金銓は、「中国人監督の芸術的価値を確立するために」(Rodriguez [2001] 57) 作家論的批評を実践していた西洋崇拜の批評家にとって、香港映画、あるいは中国語圏映画という枠組みで作家主義の理想的モデルとされた。そして、スティーブン・テオが述べるように、ニューウェーブ監督もまた「胡金銓の熱狂的な讃美者」(2)となる。このような批評の評価に加えて、「『大酔俠』や『龍門客棧』は多くの中国人に愛されており、このことが物語るのは、彼を有名にしたのは生粋の中国人である」(祖沖 42、強調引用者)と主張する当時の記事のように、中国人の大衆的人気が彼の作品が描く中国に正統性を与えることにもなった。このように、大衆性と「より映画を理解している西洋人が評価した」(同上)ことが重なったことで、胡金銓作品は中国文化を理想的な形で具現化するものとして、当時の批評家から評価されたのである。つまり、こうした胡金銓讃美の言説は、右傾化し西洋を崇拝化した 1970 年代の政治体制と無関係ではないのだ。そのことは、『俠女』が公開当時は不評だったにもかかわらず、カンヌで受賞後に再評価されたことが示唆している(同上)。

1978 年に香港ニューウェーブが始動すると、一年後の 1979 年に、ニューウェーブの先駆者である胡金銓は二つの監督作品を公開した。それが、杜琪峯の引用に登場する韓国で撮影された映画、『空山靈雨(邦題ママ)』と『山中傳奇(邦題ママ)』である。韓国で撮影した理由は、胡金銓によれば、「中国で撮影したら、台湾の入学許可が取り消された」(フー/山田/宇田川 214)からであった。つまり、台湾を拠点にしていた彼は、政治的理由で中国ロケを選択肢から除外しなければならなかったのだ。そのほか、韓国は中国と似た寺院が多く、それが狭い範囲に集まっていたという製作上の理由もある。

『空山靈雨』と『山中傳奇』は、奇しくも左派の風景映画と同じ定型が用いられており、風景のショットからはじまる『空山靈雨』は登場人物がただ山を歩く様子だけを 16 のショットでつないでいく。『山中傳奇』はオープニング・クレジットと一緒に風景ショットが映される。『空山靈雨』のように人物は登場せず、風景だけを捉えた 31 のショットがつなげられる。こうした冒頭の風景ショットについて、「『山中傳奇』や『空山靈雨』の自然をとらえたトップ・シーンとか、歩くシーンなどが

あまり意味がない、何かの役に立っていない」と批判された胡金銓は「意味があるとか役に立つかどうかに関係なく、見て美しければいい」と反論する（同上 225）。つまり、スクリーンに映し出されるイメージの表層性を強調し、その背後にある実物や主題は斥けられる。それに対して左派の風景映画は、タイトルに泰山や蘇杭（蘇州、杭州）と地名を明示してもいるように、実景を強調することで映画の物語世界との時空間的な連続性を観客と共有する。『碧水』もタイトルで地名こそ明示されないものの、作品中には「坪石縣衙」の看板が登場し、セリフでも「坪石鎮」と述べられることから、広東省の北に位置する坪石鎮が撮影場所とわかる。

監督自身が認めるように、胡金銓の風景描写は写実的ではなく、むしろ人工的に作り直された表層性を持つ。風景描写を分析したロドリゲスによれば、胡金銓作品はイメージの表層に観客の視線を向けさせ、映像の指示性や明示的意味を脱中心化する作用があるという（Rodriguez [1998] 84）。監督は『空山靈雨』や『山中傳奇』で韓国ロケを実行した理由を、政治と経済の側面からだけで語っているが、それより以前に彼の物語世界は実際の世界と分離されており、表層的なイメージで再構成されることが前提にある。言うまでもなく、実景であることを前面に出す左派映画はこれと正反対のベクトルを向いている。そして、胡金銓が作家性として持つイメージの表層性への志向は、中国の山水画に代表される伝統的な絵画、または道教や仏教などの宗教思想に基づいている。つまり、胡金銓にとっての中国文化は写実性ではなく表層性にあり、何を描くか（内容）よりもどのように描くか（様式）が重要であった。これに対し、実景を重視する杜琪峯は、胡金銓と異なり、イメージの写実性や内容に注目していたと言える。杜琪峯の言葉に従うなら、桂林山水という絵画的風景ではなく、非人工的な自然の風景こそが中国を表象するものであった。このように、風景の写実性を軸として、胡金銓と杜琪峯が理想とする中国は両極に分かれる。重要なのは、どちらが正統的な中国であるかではなく、両者が実際にどのような中国を描出しているか、その差異を見極めることである。

4. 胡金銓作品と『碧水』の風景描写

本節では、胡金銓作品と『碧水』の風景描写を三つのカテゴリーに分けて論じる。その三つはそれぞれ、①風景と人物の画面構成、②アクション・シーン、③仏教思想のイメージとする。

① 風景と人物の画面構成

『碧水』の冒頭では主題歌が流れ、スタッフのクレジットとともに断片的なショットが並べられる。ショットは全部で56あるが、それらは三つに分類することができる。多いものから順に、主人公のショットが31、風景のみのショットが22、ヒロインのショットが3である。ただし、主人公を映す31のショットのなかには、主人公の顔のクローズアップから水面にティルトダウンして、二重露光でヒロインのイメージが浮か上がるショットがひとつ含まれる。そして、ヒロインが映る3つのショットは、水面に反射するか、二重露光で浮かび上がるか、背景が黒一色で煙が漂う空間に微笑しているかであり、いずれも主人公の主観的世界に浮かび上がる抽象的なイメージとなっている。これとは対照的に、主人公のイメージは荒野を走ったり、広大な景色のなかで佇んだり、自然の風景と一緒に現れる。本作のラストでこの女性は敵に殺されることから、抽象的なイメージは彼女がすでにこの世を去っていることを示すものであることが事後的に判明する。このように、本作は冒頭から風景を明確に使い分け、物語のなかに組み込む。

『碧水』で劉松仁(ダミアン・ラウ)演じる主人公の路天君は浪人⁴である。彼の知り合いには盗賊がいる。その盗賊仲間は朝廷の役人たちが輸送していた黄金を強奪する。路天君は仲間を殺害して黄金もどこかに隠匿したという罪で錦衣衛に捕らえられる。物語は監獄に捕らえられた路天君が拷問される場面からはじまる。屋外のショットで錦衣衛が監獄に入っていくが、夜のシーンであるため画面は暗く、建物の背景は見ることができない。監獄内にシーンが移ると、閉ざされた空間にほかの罪人や錦衣衛が密集する閉塞したショットが続き、オープニングで提示した中国の実景をあえて自制しているかのようである。食事の時間になったとき罪人同士で喧嘩が起り、その混乱に乗じて主人公は鍵を奪って牢屋を開け放ち、罪人たちが一斉に外へ逃げ出す。すると、時間の経過は描かれていなかったにもかかわらず、外は日差しが明るく照り付ける日中のシーンとなっている。罪人の多くは錦衣衛と衝突して行く手を阻

まれるなか、主人公は運よく監獄から脱出する。次のシーンになると、それまでの閉塞したショットと対極的に、超ロングショットで主人公が平原を駆ける様子が映し出される。無実の罪で捕らえられ拷問を受ける路天君は、まるで文革中に根拠のない非難を受けて映画製作を委縮させられた左派映画を代理するかのようであり、閉鎖的な監獄と対比的に屋外のシーンを置くことで、中国内地の風景が持つ広大さを際立たせる。超ロングショットでは主人公の姿が風景に紛れ込み、一目で彼を視認することは難しい。風景の一部と化してしまった被写体にズームインすることではじめて、観客は逃亡する主人公を確認することができる。監獄から脱出した直後のショットがこの超ロングショットであり、束縛から解放された主人公や左派映画の回帰する場所として、中国の風景が提示されるのである。

その後、錦衣衛は逃亡した路天君を馬に乗って追跡する。こうして物語の前半は、錦衣衛から追われる身となった主人公の立場を利用して、粵北の自然を移動するシーンが続く。ここで比較の対象となるのは『俠女』である。『俠女』にも同様に主人公が自然のなかを歩くシークエンスが見られ、『碧水』はロングショットとロングテイクに特徴があるとすれば、『俠女』は短いショットで様々なアングルから空間が構築されることに特徴がある。つまり、杜琪峯は風景を不変的な固定の空間として設定するのに対し、胡金銓は可變的に再構築する。たとえば、『俠女』では谷の合間に太陽が位置し、そこから逆光となって光が射し込むようなアングルで撮影されたショットが挿入されるとすれば、『碧水』の類似するショットでは、人物が画面奥から歩いてくるのを正面に据えたカメラで見つめるだけのワンショットであり、胡金銓のように明暗のコントラストを際立たせる照明の設計は見られない。さらに、前者はカメラを傾けて、画面の左手前から右奥へと人物が移動していながら、左奥に光源となる太陽が存在することで、左右奥の二つの焦点から延びる二本の線が交差するような歪んだ画面を構成する。一方の后者は、画面中央上部の一つの焦点を中心とする一点透視図法のような整然として単調な画面となっている。

『碧水』はほとんどが屋外で人物が移動するショットで構成されていると言っても過言ではない。とくに、坪石鎮を流れる武江や金鷄嶺のシーンが繰り返される。杜琪峯は、これらの風景を胡金銓のように「見て

美しい」ショットとしてではなく、物語を構成する一つの要素として利用する。つまり、錦衣衛から逃れる主人公たちが激しく流れる武江を筏で下ったり、金鷄嶺の岩山内部の洞窟や切り立った断崖の傍で敵と戦ったりと、坪石鎮という場所の特性を前提にシーンが組み立てられるのであり、映画の物語世界で新しく再構成することはないのだ。

② アクション・シーン

『碧水』の中盤、路天君の回想において、竹林で黄金を輸送する役人たちが盗賊が襲撃するシーンがある。杜琪峯のモノグラフを執筆した呉晶は、このシーンは『俠女』に刺激を受けたものであるという。たしかに、竹林という場所だけではなく役人を待ち伏せして襲撃する展開まで類似している。しかし、呉晶は指摘していないが、差異も確認することができる。『俠女』では霧が漂う空間に光が斜線となって射し込むように撮られ、やはりここでも光の線と竹の線が幾重にも交差して織物をつくりだしている。そして、画面に刻まれたその編み目を横切るアクションを演出することで、音楽的な抑揚のあるリズムと一体化した「動的な流動性」(Rodriguez[1998] 82)を描く。それに対して『碧水』では光と影の画面設計はほとんど考慮されず、画面全体に光が当たっているため、竹の上下に伸びる線を画面の表層上の線として扱うことはない。そのうえ、『俠女』で自然の霧として演出された白い煙は、『碧水』では煙玉によるものとして理由付けがなされる。このように、『碧水』は実際の風景を重視していながら、その風景を絵画的に回収することが意図的に回避されているのである。

それに加えて、対照的な空間設計のなかで披露される俳優たちのアクションにもまた差異が確認できる。胡金銓はトランポリンやワイヤーを用いて、俳優が空中を舞うようなアクションを演出する。その際、様々な方向を向いて飛ぶショットを瞬間的に複数つなげて空間を組み立てていく。このような「構築的編集」(Bordwell 116)によって、空間は物理法則を逸脱して再構築され、俳優は空中高くを飛翔することが可能となる。一方、『碧水』は俳優の超人的なアクションを描くことはなく、本作で強調されるのは、中国内地の広大な場所を利用して、馬に乗って駆け抜けたり、急流の川をくだったりと、大地を水平に横切る運動である。このとき、カメラは俳優たちから遠く離れた場所に設置され、ロングシ

ショットとロングテイクで運動を捉える。横方向のパンで空間を延長していく世界において、空間はモンタージュで再構成されることはない。そのような不変的な空間のなかで、主人公の身体は胡金銓作品の剣士のようにフレーム外へ飛び出すことはできず、実景のなかの一部として組み込まれ、物理法則が支配する風景の束縛を受けている。

以上のように、杜琪峯は胡金銓の風景描写から意識的に差別化をはかり、カメラを向けるだけの素朴な演出を採用していることは明らかである。そのことによって生じる物語上の効果については、公開当時の批評で石琪が次のように指摘している。

劇中における粵北の実景は激しいようであり粗野でもある。建物や街は古ぼけて荒廃している。画面にこめられた優雅な詩情はまったくないが、映画の陰惨な闘争の雰囲気には十分に適合する。とりわけ、安心して暮らせない民や物語背景にある疫病による災いといった現実的な苦しみを描き出す。プロットとセリフの説明はほとんど完全に省略されており、純粋に映像を信頼している。(55-56)

胡金銓が画面のなかの風景を人工的に再構築していたとすれば、杜琪峯は上記の引用が示唆するように、「映像を信頼」し、演出の手をほとんど加えないことで風景と距離を取る。したがって、『碧水』の風景は不変的な性質を持つことになる。こうして、監督と風景を隔てる距離と、ペシミズムに満ちた物語世界が調和することになる。杜琪峯が重視した写実的な風景に宿る中国は、物語においては不変的な空間が登場人物の身体を束縛するものとして機能するのである。閉塞的な監獄の空間と広さの点では対照的であるが、その広大な場所は自由を意味するものではないのだ。

監督の風景への介入が抑制された画面設計は、石琪のように肯定的に評価されることはあったが、杜琪峯はそれを成功と捉えてはいない。彼によれば、『碧水』では映画の監督にはなれておらず、「操作者(operator)」という「形式的な監督」に過ぎなかったと述懐している(呉 352-353)。つまり、本作での杜琪峯の役割は機材を操作することでしかなく、実質的な監督は他にいたということが示唆される。実際、『碧水』はそもそも杜琪峯が中心となって企画された作品ではない。それまでは助監督を

していた彼に監督する機会を与えたのは、主演俳優の劉松仁である。劉松仁こそが本作を企画した人物であり、彼が撮影スタッフを招集した⁵。本作は彼の理想を実現するために企画され、中国でのロケーション撮影を前提として進められた。ただし、彼は共産党をとくに支持していたわけではなく、本作の前年には嘉禾製作の『豪俠』（1979）に出演もしている。彼によれば、中国での撮影が必要条件であった理由は二つあるという。それは一つに、自身が中国人であるために「中国に戻ることにいつも憧れていた」からであり、そしてもう一つは、作品全体の様式を統一するために、「撮影所のつくられた景色を実景で置き換える」ことが目標とされたからである（趙力 14）。こうした理想を実現するためには、右派ではなく、中国での撮影を可能にしてくれる左派との合作が合理的な選択だった。ここから左右の明確なイデオロギーを見出すことは難しいが、もちろん政治性と無関係ではない。杜琪峯とは異なり、劉松仁が批判の対象とするのは、具体的な監督というよりも商業主義である。邵氏が製作するような作品は「環境的な制約が多くあり、極めて商業化され」（同上）ていたため、そうした制約を受けずに自由に映画を製作するには、逆説的に自由主義を標榜する右派系ではなく、改革開放路線に転換した中国での撮影がふさわしかった。

こうして劉松仁が主体となって製作された『碧水』は、彼自身の評価によれば、「題材の点においては新しく打ち破るものは何もないが、アクションでは実在感に重きを置いている」（同上）ようである。たしかに、これまでに説明したとおり、広大な自然を背景としたロングショットの撮影によって、彼の身体は実景の一部としてそこに回帰し組み込まれる。また、『碧水』は『豪俠』を明確な比較対象とするかのように、最後に戦う敵はどちらも劉江が配役されている。『豪俠』でアクションがおこなわれる空間は実景ではなく、スタジオ内で組み立てられた架空の屋外空間である。そのため、背景は青く塗られた壁であり、閉鎖的な一つの空間のなかにアクションはおさめられている。そして、一連のシーンのなかには、劉江が空中高くに跳躍し、『俠女』のアクションを想起させるような、剣を真下に向けて頭から落下するショットが挿入される。このように、胡金銓作品の強い影響下にある『豪俠』とは対比的に、『碧水』のクライマックスは金鷄嶺の岩山が舞台に設定されている。そのシーンは一か所に固定されず、戦いながら場所を移動していき、空間

を拡張していく。二人とも、超人的な運動を描くことはなく、決着は劉松仁が劉江の首に短刀を突き刺し、次第に息が絶えるまでをスローモーションで描く。その後、劉松仁が身体を硬直させたまま乱れた呼吸を落ち着かせる様子を、彼のバーストショットで30秒ほど提示する。生々しく人間の生死を描くことから、劉松仁が理想とした武侠映画のヒーロー像は、演出の手によって身体的限界を破りながら自由な運動を描く身体ではなく、むしろ演出の手が介入することを拒み、運動することを拒む身体であることがわかる。胡金銓の武侠映画が登場して以後、香港アクション映画は超人的な身体運動を描くことに注力してきたが、『碧水』はそれとは差別化をはかるのである。

③ 仏教思想のイメージ

戦いが終わったあと、路天君が壁面に書かれた「佛」の字の前で一瞬立ち止まるショットが現れる(図1)。これも『俠女』のラストシーンとの連関を示唆するものである。『俠女』のラストは喬宏(ロイ・チャオ)演じる僧侶が敵に腹部を刺されるが、その傷口からは血ではなく金が流れ出る。超人的な身体として描かれる喬宏は、傷を負った状態で丘の上へのぼり、太陽を背後に座禅する。その姿は逆光ゆえに黒く抽象的である(図2)。このシーンの前にある場面では、彼が悟りを開こうとしていることを述べるセリフがあり、このラストシーンの伏線であることは明らかだ。つまり、このショットは、僧侶が悟りを開き解脱する瞬間を捉えているのである。解脱して抽象的なイメージとなった身体は、彼が座っているその場所と切れ目がなく完全に一体となっており、風景の一部となっている。

『俠女』は『聊齋志異』(1679)を原作として翻案したものであるが、上述したような仏教思想の描写は胡金銓が付け加えたものである(Teo 19)。中国文化を京劇だけではなく思想的にも映画に昇華しようとする胡金銓の『俠女』に対し、『碧水』では文字だけで端的に仏教思想との接触を描く。だが、主人公は「佛」の文字には目もくれず、その視線の先にあるのは、地面に倒れたヒロインの死体であり、彼女の傍で彼は跪く。『俠女』では解脱した僧侶を登場人物たちが跪いて見上げるとすれば、『碧水』は死んだ人を吊うために顔は俯き視線は下を向く。中国が概念的なイメージとして形成される胡金銓作品では、それが固定化した

姿や形を持たないために、俳優の身体がそれを象徴するものに転生することができる。したがって、地面に跪いて見上げる人物と解脱した僧侶との切り返し編集は、見つめ合う両者をまなざしの関係で結ぶというよりも、黒一色でまなざしを持たない対象を俗世の人間が一方的に見つめるだけの関係で結び、その視線の先にあるのは仏教思想の風景なのだ。切り返しで結ばれる二つの世界は対等ではなく、触れることもできない。それに対し、杜琪峯は実在の不変的な場所のなかに文字を刻み込み、死んだ人間の身体はその場所に埋葬され埋め込まれる。「佛」と人間は同じ空間に共存し、触知可能な範囲にある。杜琪峯にとって本質的な中国は実在の風景に宿るために、それは触れることができるのだ。言い換えれば、具体的な形しか持たないために、その事物から何物も逃れることはできないのである。

これまでの風景と人物の画面構成やアクション・シーンの分析とあわせて、胡金銓と杜琪峯の風景描写をまとめると次のようになる。胡金銓は出身地である中国を失いそこに回帰できない状況にあり、場所を奪われているがために、表層的で可変的なイメージにおいて中国の文化思想を視覚化する。それに対し、杜琪峯は実在の場所に本質的な中国を求めるあまりに、それを触知可能な具体的な形を持ったものにしてしまう。香港にはない広大な場所をカメラにおさめるにもかかわらず、それを自由とは結び付けず、むしろ身体を束縛することに風景を利用するのである。



図1『碧水』 (01:25:48)



図2『俠女』 (02:58:31)

おわりに

本論文が以上に論じてきたように、文革後、中国の風景を優先的に撮影できる立場を得た左派が、右派に対抗するように武侠映画を製作しはじめた。そのなかでも杜琪峯は胡金銓に批判的であり、実景であるか否かを争点にしていた。このことをもとに、両者の風景描写を比較した。自然のなかを移動するショットからは、編集によって物語世界を再構築する胡金銓と、実景を前提にした物語世界を組み立てる杜琪峯という差異が確認できた。アクション・シーンの比較からは、超人的な身体運動を描く胡金銓に対し、杜琪峯はそれを否定するかのよう、自然の物理法則の束縛を受け硬直する身体を描く。そして、『碧水』のクライマックスでは『俠女』に対抗するかのよう、「佛」の文字が現れる。『俠女』のラストで描かれる仏教思想の概念的なイメージは蝕知不可能の対象として描かれるが、『碧水』においてそれは文字として実在の風景に刻み込まれたものであり、蝕知可能なものとして俗世の人物と同一の世界に存在する。

国際的な評価もある胡金銓に対抗する挑戦的な作品となった『碧水』であるが、監督自らこれを失敗作と認めており、杜琪峯の作家論でもほとんど言及されることがない。しかし、失敗作となった理由を、単純に監督の未熟さだけに還元することはできないだろう。当時のコンテクストに鑑みると、胡金銓を先駆者とするニューウェーブが登場しはじめた時期において、それを批判しながら映画を監督した杜琪峯は異端的であったことが理由の一つにあり、もう一つには西洋との接点がなかったことがあげられる。

鳳凰は『碧水』の翌年、1981年に方育平（アレン・フォン）を監督にして『父子情』を製作する。方育平はニューウェーブ監督の一人であり、『父子情』は『電影雙週刊』で大きく特集された。そのなかの一つは左派映画の展望を論じる記事であるが、その書きだしでは『父子情』がベルリン国際映画祭に出品された6本の香港映画のなかではもっとも評価されたことを謳っている（張弄潮 6）。それに続いて、本作が左派映画の大きな分水嶺となると主張する。『碧水』にも言及するものの、『父子情』では鳳凰が自らの会社名義ではじめて外部から多くの人材を雇い⁶、開放的に製作した点で革新的であるという。四方田犬彦が方育平の演出

を「素人俳優への拘泥とショット繋ぎの表面的な無愛想さ、話法の簡潔な省略法、さらに全体に漂うどこかしら禁欲的な雰囲気」（634）とまとめているように、その内容は左派映画の写実的形式に則っている。また、本作は1982年の第一回香港電影金像奨⁷で作品賞と監督賞を獲得する。

こうした香港の映画批評史が示すように、たしかに『父子情』を転機として、右派が占有していた香港の映画産業で左派が主体性を取り戻していったかのように見える。しかし、四方田の説明から明らかなようにその演出法は『碧水』と類似するものである。杜琪峯がおこなった風景に束縛される人間の身体という演出は、中国内地ではなく植民地の香港都市を舞台としたとき、アクチュアルな問題提起として批評家や観客に注目されることになった。そして、1997年以降、香港都市の実景に執着して映画製作を精力的におこなっているのは杜琪峯である。『碧水』の経験は、失敗作としながらもけっして忘れ去られているわけではない。

註

- 1 嘉禾は邵氏のプロデューサーだった鄒文懷（レイモンド・チョウ）が独立し、電懋の撮影所を引き継いで設立された。
- 2 それぞれの製作会社は、『蘇杭姻縁一線牽』、『飛鳳潜龍』、『白髮魔女傳』が長城であり、『泰山屠龍』、『密殺令』、『碧水』が鳳凰となっている。
- 3 マンファン・イップは、こうした撮影の技巧を駆使した張徹の映画が、香港アクション映画の暴力性を新しい段階に引き上げたと論じる(86)。
- 4 石琪はその容姿が木枯らし紋次郎のようだと述べる(55)。
- 5 クレジットでは、劉松仁と江漢の二人が『碧水』の企画（策劃）である。
- 6 『碧水』は鳳凰ではなく百靈公司という名義を使用して、劉松仁や杜琪峯など外部の人材を採用したという（張弄潮 7）。
- 7 香港電影金像奨はもともと、『中國學生週報』が『キネマ旬報』をモデルとして批評家の投票による各年の十大映画を決めていたことが起点にあり、『大特寫』と『電影雙週刊』での同様の企画を経て金像奨というイベントに変わっていった（陳 9）。

引用文献リスト

- フー、キン／山田宏一／宇田川幸洋『キン・フー武俠電影作法』、草思社、1997年。
- 四方田犬彦『電影風雲』、白水社、1993年。
- Bordwell, David. "Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse." *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, edited by Poshek Fu and David Desser, Cambridge UP, 2000, pp. 113-136.
- Chang, Jing Jing. *Screening Communities: Negotiating Narratives of Empire, Nation, and the Cold War in Hong Kong Cinema*. Hong Kong UP, 2019.
- Rodriguez, Hector. "Questions of Chinese Aesthetics: Film Form and Narrative Space in the Cinema of King Hu." *Cinema Journal*, vol. 38, no. 1, 1998, pp. 73-97.
- Rodriguez, Hector. "The Emergence of the Hong Kong New Wave." *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, edited by Esther C. M. Yau, U of Minnesota P, 2001, pp. 53-69.
- Teo, Stephen. *King Hu's A Touch of Zen*. Hong Kong UP, 2007.
- Yip, Man-Fung. "In the Realm of the Senses: Sensory Realism, Speed, and Hong Kong Martial Arts Cinema." *Cinema Journal*, vol. 53, no. 4, 2014, pp. 76-97.
- 陳柏生「第一屆金像獎報告書」『電影雙周刊』、電影雙周刊出版社、第82期、1982年、pp. 9-12。
- 何其曼「由風光片至『情劫』——長城電影公司的轉變」『電影雙周刊』、電影雙周刊出版社、第49期、1980年、p. 35。
- 胡金銓「中國傳統戲劇與我的電影」『電影雙周刊』、電影雙周刊出版社、第46期、1980年、p. 23。
- 盧偉力「七十年代初左派社會寫實電影的社群框架」、羅貴祥／文潔華編『雜嘜時代——文化身份、性別、日常生活實踐與香港電影 1970s』、牛津大學出版社、2005年。
- 石琪「『碧水寒山奪命金』——實感武俠 映像可觀」『明報晚報』、1980年（『石琪影話集（4）——從興盛到危機（下）』、次文化堂有限公司、1999年、pp. 55-56）。
- 吳晶『杜琪峯的映像世界』、天地圖書有限公司、2010年。
- 小樓「國內拍片的優劣」『電影雙周刊』、電影雙周刊出版社、第39期、1980年、p. 34。

- 張弄潮「從『父子情』談到一些香港左派電影事業的問題」『電影雙周刊』、
電影雙周刊出版社、第 60 期、1981 年、pp. 6-8。
- 張燕『在夾縫中求生存——香港左派電影研究』、北京大学出版社、2010
年。
- 趙力「劉松仁、杜琪峰暢談國內拍戲的經過」『電影雙周刊』、電影雙周
刊出版社、第 36 期、1980 年、pp. 13-15。
- 趙衛防『香港電影史 1897-2006』、中国廣播電視出版社、2007 年。
- 趙衛防／張文燕『政治、芸術抑或商業——1949 年以來內地和香港電影的
互動與影響』、中国電影出版社、2018 年。
- 祖冲「以戲曲揉合現代電影」『電影雙周刊』、電影雙周刊出版社、第 13
期、1979 年、p.42。

フィルモグラフィ

- 『俠女』キン・フー監督、聯邦影業有限公司、1971 年 (Blu-ray、松竹、
2017 年)
- 『碧水寒山奪命金』杜琪峯監督、鳳凰影業公司、1980 年 (DVD、美亞鐳
射影碟有限公司、2003 年)

本論文は、日本映画学会第 8 回例会 (国士舘大学、2019 年 6 月 22 日)
での口頭発表を発展させたものである。

執筆者紹介

徐 玉 (じょ ぎょく)

大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程

森 年恵 (もり としえ)

甲南大学文学部非常勤講師

朱 芸綺 (しゅ げいき)

東京大学教養教育高度化機構 特任研究員

雑賀 広海 (さいか ひろみ)

京都芸術大学非常勤講師 / 神戸学院大学非常勤講師

学会誌『映画研究』（*Cinema Studies*）投稿規定

投稿規定

- 1 投稿資格: 日本映画学会会員であること。共著の場合は著者全員が会員であること。
- 2 内容: 映画に関わる未刊行の研究論文。
- 3 執筆言語: 日本語または英語。
- 4 ネイティブ・チェック: 母語(第一言語)でない言語で執筆した場合は必ずネイティブ・チェックを受けた上で提出すること。また、修正などを行った場合も再度ネイティブ・チェックを受けること。
- 5 投稿数: 原則として、毎年度、会員1名につき1論文。共同執筆の論文もこれに含める。
- 6 投稿締切: 毎年7月1日(必着)。
- 7 採否の審査: 編集委員会が審査を行う。審査は執筆者の氏名が伏せられた状態の匿名審査で行う。また、必要に応じて、委員会の構成員以外が審査に加わることもある。
- 8 採否の通知: 9月初旬頃までに通知することとする。なお審査結果に修正要求が含まれている場合にはそれに従って修正を行うこと。修正後も分量などについて厳密に書式規定通りとすること。
- 9 送付するファイル: 別途示す書式規定に則った投稿論文ファイルとカバーレター(添え手紙)ファイルの2ファイルを下記送付先まで電子メールの添付ファイルとして送付すること。また件名は「投稿論文」とすること。
- 10 送付先: japansocietyforcinemastudies(atmark)yahoo.co.jp [(atmark)の箇所]に@を代入してお送り下さい。]
- 11 送付確認: 提出後3日以内に受領確認メールを送付する。確認メールが届かない場合は、論文未着の可能性があるので、必ず再送信すること。
- 12 校正: 校正は1回とする。連絡を緊密に取り迅速に行うこと。
- 13 電子化: 日本映画学会は掲載論文を電子化して学会ウェブ・サイト上などで公開する権利を有するものとする。
- 14 印刷費用: 原則として学会がすべて負担する。

2017年3月18日 日本映画学会常任理事会承認/ 2017年4月1日発効

2019年3月11日改正 日本映画学会常任理事会承認/ 2019年4月1日発効

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

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

Authors should submit two MS-Word files of their article and curriculum vitae by July 1. Please consult MLA Handbook, 8th edition (2016). The Word prescribed form is 32 letters × 33 lines on one side of “A4” or “8 1/2×11” paper. Use parenthetical references with endnotes and a list of Works Cited. The length of articles should be less than 10,000 words, including stills, charts and the like (each counted as 50 words). In addition to the MLA rules, manuscripts must include an abstract of approximately 200 words and approximately 5 key words or terms. The running time of the film discussed by the text must be also shown.

Submissions will be sent to the following e-mail address by July 1:
japansocietyforcinemastudies<atmark>yahoo.co.jp (use @ instead of <atmark>).

The Editorial Board will make the final decisions on which papers will be published. Authors' names will not be made known to the Editorial Board while submissions are under consideration. For this reason, names may not appear on manuscripts; instead, the curriculum vitae should have a cover sheet with the author's name, address, current position, email address, telephone & fax number. Authors will be notified of the Board's decisions around the beginning of September. After an essay is accepted for publication, we will ask for a final draft file.

*最新の投稿規定および書式規定については、日本映画学会公式サイト
(<https://japansociety-cinemastudies.org/>) をご覧ください。

Please see our website for updated submission guidelines:
<https://japansociety-cinemastudies.org/>

日本映画学会役員 2020年12月現在

名誉顧問	田中 雄次 (熊本大学名誉教授)
顧問	松田 英男 (京都大学)
顧問	山本 佳樹 (大阪大学)
会長	杉野 健太郎 (信州大学)
副会長	吉村 いづみ (名古屋文化短期大学) 大会運営委員会委員長
常任理事長	田代 真 (国土舘大学) 常任理事長
常任理事	大石 和久 (北海学園大学) 事務局長
常任理事	碓井 みちこ (関東学院大学) 学会誌編集委員会委員長
常任理事	堀 潤之 (関西大学) 学会誌編集委員会副委員長
常任理事	板倉 史明 (神戸大学) 報告集査読委員会委員長
常任理事	藤田 修平 (東京情報大学) 編集局局長
常任理事	名嘉山 リサ (和光大学) 副事務局長・事務局分室長・会計
常任理事	須川 いづみ (京都ノートルダム女子大学) 大会運営委員会委員
常任理事	小川 順子 (中部大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	木下千花 (京都大学) 学会誌編集委員会委員
常任理事	塚田幸光 (関西学院大学) 大会運営委員会委員
理事	小原 文衛 (公立小松大学) 学会誌編集委員会委員
理事	小暮 修三 (東京海洋大学) 編集局局長
理事	深谷 公宣 (法政大学) 報告集査読委員会委員
理事	秦 邦生 (東京大学) 学会誌編集委員会委員
理事	川本 徹 (名古屋市立大学) 学会誌編集委員会委員
理事	門間 貴志 (明治学院大学) 学会誌編集委員会委員
理事	北村 匡平 (東京工業大学) 大会運営委員会委員
理事	横濱 雄二 (甲南女子大学) 報告集査読委員会委員
理事	道上 知弘 (岡山ビジネスカレッジ) 報告集査読委員会委員
理事	宗 洋 (高知大学) 編集局局長
理事	大勝 裕史 (東京経営短期大学) 広報PR局長
理事	河原 大輔 (同志社大学) 事務局員
理事	北浦寛之 (開智国際大学) 学会誌編集委員会委員

理事 須川 まり (追手門学院大学) 事務局員・広報PR局局員
理事 伊藤 弘了 (関西大学) 広報PR局局員

会計監査 李 敬淑 (宮城学院女子大学)
会計監査 ハーン小路恭子 (専修大学)

《大会運営委員会》

吉村 いづみ (委員長) / 須川 いづみ (委員) / 塚田 幸光 (委員) / 北村 匡平 (委員)

《学会誌編集委員会》

碓井 みちこ (委員長) / 堀 潤之 (副委員長) / 小原 文衛 (委員) / 小川 順子 (委員) /
木下 千花 (委員) / 秦 邦生 (委員) / 川本 徹 (委員) / 門間 貴志 (委員) /
北浦 寛之 (委員)

《報告集査読校閲委員会》

板倉 史明 (委員長) / 深谷 公宣 (委員) / 道上 知弘 (委員) / 横濱 雄二 (委員)

《編集局》

藤田 修平 (局長) / 小暮 修三 (局員、大会・例会報告集編集長) /
宗 洋 (局員、会報編集長)

《広報PR局》

大勝 裕史 (局長) / 伊藤 弘了 (局員) / 須川 まり (局員、事務局併任)

《事務局》

大石 和久 (事務局長) / 名嘉山 リサ (副事務局長・事務局分室長) / 河原 大輔 (局員)
/ 須川 まり (局員)

【事務局】 北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町4-1-40

【事務局分室】 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内

〒198-8585 東京都町田市金井ヶ丘5-1-1 *会計所在地

日本映画学会は日本学術会議協力学術研究団体です。

映 画 研 究 15号
Cinema Studies, no.15

2020年12月4日印刷 2020年12月5日発行

編集・発行 日本映画学会
北海学園大学人文学部 大石和久研究室内
〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40
印刷製本 インユニック

