

# 日本映画学会

## 第 18 回大会

### 報告集

2022年 12 月 10 日（土） 9:50～18:50

大阪大学文法経講義棟「文41」「文11」（豊中キャンパス）

（〒560-0043 大阪府豊中市待兼山町 1－8）

# 目次

|                                                          |    |
|----------------------------------------------------------|----|
| 大会タイムテーブル .....                                          | 4  |
| 研究発表記録                                                   |    |
| 『義人呉鳳』において喚起される台湾ナショナリズム——没入感の欠落と弁士の機能 .....             | 6  |
| 原口 直希（はらぐち なおき、京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）                     |    |
| 90年代の日本を舞台とした映画における中国人の表象の形成と原因——岩井俊二監督の『スワロウテイル』を中心に .. | 9  |
| 崔 鵬（さい ほう、北海道大学国際広報メディア・観光大学院博士後期課程）                     |    |
| 成瀬巳喜男『女が階段を上る時』（1960）の黒水仙にみる他者の侵犯と嗅覚的表現 .....            | 12 |
| 早川 唯（はやかわ ゆい、筑波大学大学院人文社会ビジネス科学学術院博士後期課程）                 |    |
| 増村保造における場所——故郷喪失と移動する身体 .....                            | 15 |
| 中島 晋作（なかじま しんさく、明治大学大学院理工学研究科博士課程）                       |    |
| 映画のジャンルと猛獣映画——『ロアーズ』を中心に .....                           | 19 |
| 中田 真梨子（なかた まりこ、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程）           |    |
| 映画『神の子どもたちはみな踊る』における多文化共生とポスト9・11のアメリカ .....             | 23 |
| 藤城 孝輔（ふじき こうすけ、岡山理科大学教育学部講師）                             |    |
| キャサリンの家——『女相続人』におけるジェンダーと階級 .....                        | 27 |
| 飯島 さや（いいじま さや、東京女子大学大学院人間科学研究科博士後期課程）                    |    |
| 映し出すものの効果——映画『ストリーマーズ』に見られるクシア性を中心に .....                | 30 |
| 藤倉 ひとみ（ふじくら ひとみ、順天堂大学医療看護学部助教）                           |    |

## 研究発表論文

- キャサリンの家—『女相続人』におけるジェンダーと階級 ..... 33  
飯島 さや（いじま さや、東京女子大学大学院人間科学研究科博士後期課程）

## シンポジウム発表記録

- アンドレ・バザン——魔術と露呈 ..... 48  
大石 和久（北海学園大学教授）

## 講演記録（概要）

- 「作家主義（auteurism）」と「作者性（authorship）」 ..... 51  
中村 秀之（映画研究者）

# 大会タイムテーブル

9 : 30 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

|             |                                                                                                                       |                                                                                 |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| 9:50-9:55   | 開会の辞：山本 佳樹（大阪大学／開催校責任者）<br>於：第 1 室（文 41）                                                                              |                                                                                 |
|             | <b>第 1 室（文 41）</b>                                                                                                    | <b>第 2 室（文 11）</b>                                                              |
|             | <b>セッション A【フィルム・テクニーク】</b><br>司会：田中 ちはる（近畿大学教授）                                                                       | <b>セッション C【アクション／アトラクション】</b><br>司会：塚田 幸光（関西学院大学教授）                             |
| 10:00-10:35 | (A1) 東日本大震災に関わるドキュメンタリー映画における〈飯舘村〉の表象——「3 がつ 11 にちをわすれないためにセンター」映画アーカイブによるメディア実践の視座から<br><br>齋 知硯（東北大学大学院国際文化研究科博士課程） | (C1) ソ連映画における空手表現の変遷 —— 空手への規制に着目して<br><br>米山 貴文（筑波大学大学院人文社会科学研究科博士課程）          |
| 10:40-11:15 | (A2) 『義人呉鳳』において喚起される台湾ナショナリズム —— 没入感の欠落と弁士の機能<br><br>原口 直希（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）                                      | (C2) ジャッキー・チェンと老い —— 『ライジング・ドラゴン』におけるスター・イメージの再創造<br><br>雑賀 広海（日本学術振興会特別研究員 PD） |
| 11:20-11:55 | (A3) 麥秋／ニコライ堂／幽霊／セザンヌ<br><br>山本 一郎（国立映画アーカイブ特定専門員）                                                                    | (C3) 映画のジャンルと猛獣映画 —— 『ロアーズ』を中心に<br><br>中田 真梨子（学習院大学大学院人文科学研究科博士課程）              |
| 11:55-13:00 | 総会（12:05-12:20）名嘉山 リサ（和光大学准教授／副事務局長）<br>昼休憩（12:20-13:00）                                                              |                                                                                 |
|             | <b>セッション B【ジェンダー／身体／人種】</b><br>司会：久保 豊（金沢大学准教授）                                                                       | <b>セッション D【アダプテーション】</b><br>司会：川村 亜樹（愛知大学教授）                                    |
| 13:00-13:35 | (B1) シスターボーイ大流行 —— 日本映画における「女々しさ」と消費社会<br><br>加藤 健太（早稲田大学大学院国際コミュニケーション研究科博士課程）                                       | (D1) 映画『神の子どもたちはみな踊る』における 多文化共生とポスト 9・11 のアメリカ<br><br>藤城 孝輔（岡山理科大学教育学部講師）       |
| 13:40-14:15 | (B2) 90 年代の日本を舞台とした映画における中国人の表象の形成と原因 —— 岩井俊二監督の『スワロウテイル』を中心に<br><br>崔 鵬（北海道大学大学院博士課程／札幌国際大学観光学部非常勤講師）                | (D2) 勅使河原宏『他人の顔』（1966）における カメラと空間表象<br><br>胡 響楽（大阪大学大学院人文学研究科博士課程）              |

|                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                      |
|-----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 14:20-<br>14:55 | (B3) 成瀬巳喜男『女が階段を上る時』(1960)の黒水仙にみる他者の侵犯と嗅覚的表現<br><br>早川 唯 (筑波大学大学院人文社会ビジネス科学学術院博士課程)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | (D3) キャサリンの家——『女相続人』におけるジェンダーと階級<br><br>飯島 さや (東京女子大学大学院人間科学研究科博士課程) |
| 15:00-<br>15:35 | (B4) 増村保造における場所—故郷喪失と移動する身体<br><br>中島 晋作 (明治大学大学院理工学研究科博士課程)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | (D4) 映し出すものの効果——クィア性を中心に<br><br>藤倉 ひとみ (順天堂大学医療看護学部助教)               |
| 15:45-<br>17:30 | <p><b>シンポジウム『映像とは何か——デジタルとアナログの間』</b></p> <p style="text-align: right;">於：第1室 (文41)</p> <p>司会進行: 大石 和久 (北海学園大学教授)</p> <p>パネリスト</p> <div> <div>大石 和久</div> <div>「アンドレ・バザン——魔術と露呈」</div> </div> <div> <div>堀 潤之 (関西大学教授)</div> <div>「レフ・マンヴィッチ——デジタル映像のプラグマティクス」</div> </div> <div> <div>小原 文衛 (公立小松大学教授)</div> <div>「ガレット・スチュワート——ナラトグラフィーについて」</div> </div> <div> <div>伊集院 敬行 (島根大学准教授)</div> <div>「精神分析学——観客がスクリーンで出会うもの／出会い損ねるもの」</div> </div> |                                                                      |
| 17:40-<br>18:40 | <p><b>講演「作家主義 (auteurism) と作者性 (authorship)」</b></p> <p style="text-align: right;">於：第1室 (文41)</p> <p>中村 秀之 (映画研究者)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                      |
| 18:40           | <p>閉会の辞：大石 和久 (事務局長・副会長)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                      |

## 【研究発表記録】『義人呉鳳』において喚起される台湾ナショナリズム——没入感の欠落と弁士の機能

原口 直希（はらぐち なおき、京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）

本発表では日本統治期の台湾において公開された映画『義人呉鳳』（1932 年）が、映像面における没入感の欠落と音声面における弁士の機能により、従来言われてきた日本への同化促進プロパガンダとは真逆の、台湾ナショナリズムを喚起する作品であったことを明らかにしようと試みた。

『義人呉鳳』はデビュー間もない千葉泰樹と台湾生まれの日本人安藤太郎が監督を務め、多藪韶啓が脚本、池田専太郎が撮影を担当し、秋田伸一・湊明子・津村博などが出演、日本合同通信社映画部台湾映画製作所、通称台湾プロダクションが製作を行った無声映画である。あくまでも民間で娯楽目的に製作されているものの、呂訴上が「この映画は教育映画であるので国民学校の後援を受けた」（『臺灣電影戲劇史』、銀華出版、1961 年、7 頁）と述べていることから、その配給に際しては台湾総督府文教局もしくは台湾教育会の後援を受けたと思しく、李道明が「明らかに〔総督府の〕政策に適合した『蕃社教化』に関する劇映画」（『近一百年來台灣電影及電視對台灣原住民的呈現』『電影欣賞』69 期 55-64 頁、1994 年、国家電影資料館、57 頁）と指摘する点に顕著のように、既存の研究においては台湾総督府のプロパガンダ映画とされ、その存在が等閑視されてきた作品である。

これに対して発表者は既存の研究の大半が映画の物語、それも簡略化されたあらすじのみに依拠し、映画テキストに対する精緻な検討を欠く点を懸念する。映画というメディアの特徴は映像と音声を伴うところにあり、物語のみを対象とするのではその映画の核心的要素ですら取り逃がす危険性があるためである。確かに同時代の映画の大半はフィルムが散逸されており、そうした場合には残された文字情報から物語のみに依拠した研究となることは仕方のない部分があるものの、『義人呉鳳』はフィルムが残されている。また同時代の劇映画のうち現存するのは『義人呉鳳』を含む 2 本のみであり、その映像と音声に注目した研究により当該映画の核心的要素を見出すことができるのであれば、それは同時代の台湾映画の研究全般に資する可能性を秘めている。なお台湾映画研究の一環として、観客には同時代の台湾人を想定している。

本発表は全 6 節で構成され、まず上記研究目的を提示し、次いで物語の特徴、没入感の欠落、台湾における映画受容、台湾人弁士により喚起される台湾ナショナリズム、最後に結論の順で行った。

第 2 節では物語について確認した。端的にいえば『義人呉鳳』は篤実な漢人官吏の呉鳳が自らの命を犠牲にして蕃人に首狩りの風習をやめさせる物語の映画であり、それは 1932 年 8 月 21 日付の「台湾日日新報」に「真面目に国定教科書に従って製作されている」とあるとおり同時代の義務教育課程における教科書の記述を踏襲している。そしてそこには駒込武による「呉鳳顕彰事業」をめぐる議論に顕著のように（駒込武「植民地教育と異文化認識：『呉鳳伝説』の変容課程」『思想』802 号 104-26 頁、1991 年、岩波書店）、漢人と先住民間の緊張の拡大再生産および漢人の日本人への同化促進というプロパガンダ要素が多分

に含まれているほか、下村作次郎が『自分を犠牲にして仁をなす（殺身成仁）』という自己犠牲の精神は、漢民族〔＝漢人〕にとっては儒教精神に通じ、日本人にとっては武士道精神に通ずる考え方である」（『呉鳳』の誕生地・諸羅県（嘉義）：呉鳳物語の生成』『中国文化研究』第 28 号 1-28 頁、2012 年、20 頁）と指摘するように、物語の根幹をなす呉鳳の自己犠牲は日本人のみならず漢人の価値観にも合致したものとなっている。

また映画独自の部分に呉鳳が先住民に憤る漢人をなだめるエピソード、および呉鳳が熱病の先住民を薬で救うエピソードがある。前者からは呉鳳の漢人側への帰属、および漢人と先住民の対立関係が読み取られ、後者からは先住民が前近代性を強調する形で描かれていることを基層に、呉鳳が近代合理主義的要素の強い薬を用いて先住民を熱病から救うところに、「文明」側の呉鳳と「野蛮」側の先住民という二項対立が読み取られる。台湾において先住民はマラリアに悩まされていたことが知られており、それは漢方薬などでは対処できないためこの薬は近代医学に基づくものであることが看取され、そこには近代医学を持ち込んだ日本人と漢人の同一化が見られる。そしてこれらの要素が合わさることで、「文明」側の漢人・呉鳳／「野蛮」側の先住民という二項対立が看取される。なお清朝期を舞台とする以上、日本人は不在となっており、それもまた日本人と漢人の同一化を補強している。

第 3 節では映像面について特徴的なモンタージュとクローズアップに注目した。アクションおよびグラフィックの一致、そしてクレショフ効果のモンタージュは首狩りに根ざした前近代性と先住民の繋がりを際立たせ、クローズアップはそこで語られる首狩りの停止・放棄というメッセージを際立たせている。そしてその結果として確かに『義人呉鳳』は先住民の前近代性および文明すなわち日本人への同化促進というプロパガンダを伝える作りになっている。

しかし他方で、まずクレショフ効果のモンタージュに関しては岩本憲児が述べるように、日本において 1932 年以前に上映されたソビエトのモンタージュ理論との関連を示す作品は 1930 年公開のブドフキン『アジアの嵐』、31 年のエイゼンシュテイン『全線』とドヴジエンコ『大地』の 3 本のみでしかなく（『日本におけるモンタージュ理論の紹介』『比較文学年誌』第 10 号 67-85 頁、1974 年、72 頁）、台湾ではそれらすべてが上映されたとは考え難いうえ、仮に行われてもわずか 3 本に過ぎない。またアクションおよびグラフィックの一致はアメリカ映画にも散見されるものの 1920 年代には一般化されるほどには普及しておらず、日本において小津安二郎や成瀬巳喜男が自覚的にそれを用い始めるのは 1930 年代以降となっている。つまりモンタージュは同時代の台湾人観客に対して斬新であるために、当該箇所を際立たせるというよりも、むしろ驚きや戸惑いを前景化させ没入感を損ねていたと考えられる。

次いでクローズアップは登場人物がカメラ目線で正面から観客を見据えたものとなっている。現代に比して視覚メディアが限られた同時代、現実社会における顔への接近は、恋人や夫婦、親子間などのごく限られたシチュエーション以外あり得ず確かにクローズアップは強い印象を与える。しかしカメラ目線のショットは、現代でも没入感を重視する商業映画全般において忌避される点に顕著なように、異化効果を生じさせ没入感は損なわれる。つまりクローズアップもまた没入感を損ねている。そしてこのように没入感を損ねた状況で、先住民の前近代性の強調および文明への同化というプロパガンダが伝えられるため、それはむしろ製作者側の作為が看取されるものになっていると考えられる。

第 4 節では台湾における映画受容を確認した。同時代の台湾には母語の異なる複数のエスニックグループが混在し、1932 年度の学齡期漢人児童の不就学率が 64.6%（『臺灣總督府第 36 統計書（昭和七年）』122-3 頁）となっている点に顕著なように、マジョリティである本島人漢民族すなわち漢人の大半は非日本語話者であった。なお居住地が特別行政区の蕃地に限られる先住民に関しては、三澤真美恵が指摘する通りその映画受容が限定的かつ例外的なものであったために（「植民地期台湾における映画受容の特徴」小山三郎編『台湾映画』30-70 頁、2008 年、晃洋書房、64 頁）、本発表では考察対象外とする。また同時代の台湾ではエスニックグループ毎に分かれた映画受容が一般的であり（『「帝国」と「祖国」のはざま』、2010 年、岩波書店、56 頁）、『義人呉鳳』の場合にも受容空間に台湾人のみという状況が発生していた。さらに『義人呉鳳』は無声映画であるため弁士の説明が付随し、受容者が台湾人のみであるならば弁士もまた台湾人となり、説明は台湾語で行われることとなる。台湾人弁士に関して付言すると、トーキー化以降も台湾人弁士は減少せず影響力を保持し続けていた。さらに台湾人弁士の説明は映画の印象を左右する力を有し、しかもそれは社会風刺と政談演説的要素が含まれるものであった。

第 5 節ではラストシークエンスをその直前から確認した。ここでの一連のショット構成からは先住民による、宗教的信仰を含む漢人文化への同化が看取される。同時代、漢人は日本人による神道信仰の奨励をかたく拒否していたため、こうした描写は先住民に対して、日本人にはできない信仰面の同化を自らが達成したとの意識に繋がるものであった。またラストシークエンスは登場人物が不在となっているため、弁士の説明の自由度が増加し、しかもそこでは台湾人にとって母語である台湾語の説明がなされる。つまりラストシークエンスでは宗教的信仰、弁士の自由度の増加、台湾語の説明といった台湾人弁士が台湾ナショナリズムを喚起する条件が揃っている。

第 6 節では議論をまとめ、『義人呉鳳』は映像面において没入感が妨げられ作為が看取される一方で、物語面において台湾人弁士の感情移入が容易な上に、音声面ではその台湾語の説明により台湾ナショナリズムの喚起される条件が揃っており、その結果として台湾人観客に対して日本への同化を促すプロパガンダというよりも、むしろそれとは真逆の台湾ナショナリズムを喚起する作品として提示されていたと結論付けた。



## 【研究発表記録】 90 年代の日本を舞台とした映画における中国人の表象の形成と原因

——岩井俊二監督の『スワロウテイル』を中心に

崔 鵬（さい ほう、北海道大学国際広報メディア・観光大学院博士後期課程）

1990 年代から、日本の経済は不景気が長く続くと共に、不法滞在者を含め、在日外国人が急増したので、この時期からの一部の映画は、在日中国人の物語を描き始めた。例えば、映画監督岩井俊二の『スワロウテイル』（1996）、香港人の監督が制作した北京語、台湾語、広東語、日本語を混雑させつつ映画『不夜城』（1998）や『新宿インシデント』（2009）が現れた。これらの映画は、日本との地縁性が強く、日本社会の発展に基づく映画である。本研究は『スワロウテイル』を中心に、映画における「他者」としての中国人の周縁化された表象の形成と原因を解明するものである。映画におけるマフィア、違法滞在者、チンピラ、娼婦などの犯罪者の設定を分析し、ステレオタイプ化の描写と社会的な原因を明らかにする。

### I. 観察者による人物の映画表象

ビル・ニコルズ（Bill Nichols）は、映画におけるマイノリティーの差別表象を社会構造から解釈した（Nichols, *Engaging Cinema*, 2010）。社会構造における差別の原因は「支配的な国民グループ（dominant national group）」と「劣勢グループ（subordinate group）」という二つの集団が存在することに基づくのである。また、ニコルズは映画における「差別」を「劣勢グループは常に、差別を受けたり、我慢したりしなければならない」（328）と述べている。さらに、ニコルズによれば、社会構造における異なるグループ間に、経済的にも圧倒的な優劣があることで、差別が生じるのである。

確かに、1990 年代以降は、中国人の不法入国は日々に多くなった時期であり、マイノリティーとしての在日中国人は社会の劣勢グループのひとつであることは当然だと考えられる。こういう社会の情勢は、監督たちに観察され、映画にも反映されている。こうして周縁化された在日中国人の表象は、当時の日本社会の「階級対立」を示唆する。即ち、主流と周縁、内部と外部、優位と劣位などの社会構造が映画によって訴えられている。監督たちは社会構造を観察し、映画における在日中国人の周縁化された表象を作り出した。例えば、マフィア、日本語が下手な違法滞在者、苦しい労働者、娼婦などのキャラクターが、90 年代の日本を舞台とした映画における在日中国人の表象を構成している。

### II. 架空の街で『スワロウテイル』の物語が始まる

本研究はグリコ、アゲハ、ヒオ・フェイホン、リョウ・リャンキという四人のキャラクターを分析し、キャラクターの多様性を問いながら、ステレオタイプ化された描写を含め、彼らの表象を明らかにする。

## 1. 「歌手」になる夢を抱く「娼婦」のグリコ

「円都」に住んでいるグリコはフェイホンという人物の恋人である。彼女は歌手として、デビューしたが、結局は「円都」の娼婦という出身を隠しおおせることができず、歌手としてのデビューは失敗して円都に戻った。映画のエンディングで、アゲハは偶然にリョウ・ランキと会った時に、「グリコを知らない？ 娼婦グリコ」とリョウ・ランキに声を掛けたことで、グリコが娼婦の道に戻った可能性を示唆する。

映画の一つのシーンで、グリコは風俗業者にセクハラされているアゲハの姿を見た後、正義感と責任感が喚起され、乱暴されているアゲハを必死に守ろうとした。家族の温もりに憧れるグリコの表象が視聴者の心を揺さぶる。

## 2. 「第三文化の子供」(Third Culture Kids)であるアゲハ

関口知子によれば、作家であるフェイス・イデス (Faith Eide) とニーナ・シチェル (Nina Sichel) は、「第三文化」の子供を「彼らの帰属意識は『母文化』でも『ホスト文化』でもない、『排除』の経験と『違和』の感情を共有する『文化の境界者』の中に見出すようになるのである」と述べている（『移動する家族と異文化間に育つ子どもたち——CCK/TCK 研究動向』『南山短期大学紀要』(35)、2007、208）。

中国にも日本にも所属していない第三文化の子供という特徴が、アゲハの映画表象となった。彼女はアゲハ蝶（＝スワロウテイル）のタトゥーを彫られる時に、蝶のように成長し、脱皮し、解放された象徴の意味を映画に示されている。たとえ不安定の運命を変えなくても、三つの想いが彼女の生活を支えている。母への想い＝親への憧れ、グリコとフェイホンへの想い＝円都への帰属感、蝶への想い＝自分のアイデンティティーへの迷い、成長への不安と旧生活から生まれ変わりたいという決意が見て取れる。

## 3. 「理想家」のヒオ・フェイホン、「マフィア」のリョウ・ランキ

フェイホンとリョウ・ランキは、犯罪者化とされた在日中国人を代表する人物である。フェイホンは、日本語を話せず、英語と中国語を操り、天国の存在を信じず、独自の人生哲学を持つ人物である。日本語が下手な彼は日本社会の周縁の位置に押し付けられることを容易に推察される。映画に描かれるフェイホンは純粋な悪人ではなく、違法滞在の罪で逮捕された彼は、刑務所に閉じ込められている間、グリコのシングル『上海ベビー』は売り切れたことを聞いた後、「マジかよ、それはすげえや」と言いながら、喜びに満ちた表情を浮かべた。そこでは、「楽天」、「理想家」、「素直」、「自己犠牲」などの良い性格も映画に描かれることが分かった。

続いて、リョウ・ランキは中国人マフィアのボスとして、老練で陰険な人物である。初登するや否や日本人のヤクザの組長を殺した描写は、彼の人物にさらに悪人の印象を与えられる。だが、リョウ・ランキにも弱点があり、それは妹への想いである。彼はマフィアのボスであっても、円都の人々に恩義を感じ面倒を見ることも描かれる。英語、日本語と中国語という三つの言語を混用している彼は、日本社会から隔離された円都にしか所属していない「他者」である。

リョウ・ランキは残忍で狡い性格を持つ一方、「家族への想い」という優しいところもある。アゲハはヘロインを注射し、意識が失って倒れた時に、円都の子供は通りかかるリョウ・ランキに助けを求める。リョウ・ランキは迷わずアゲハを病院に連れていく。途中でアゲハの手をしっかりと握ることで、アゲハを自分の妹のように思う「家族への想い」が視聴者の心に触れる。

### III. 人物と映画舞台に関する考察

岩井監督は「移民を使って社会派ってのも悪くはないんだけど、個人的に移民っていう人たちを題材にしてネガティブなことをやりたくなかったから」と述べている（岩井俊二『NOW and THEN 岩井俊二自身による全作品解説 + 50 の質問』、1998、79）。それ故に、映画において、周縁化され犯罪者化された人物のステレオタイプが見られる一方、彼らの成長、愛情、夢と人間性の描写も絶えず見られ、観客の心に響く。

監督はこの映画における人物を犯罪者化すると同時に、彼らの人間性における「理義」の部分もよく描写している。例えば、フェイホンの「楽観」、リョウ・リャンキとアゲハの「家族への想い」、フェイホンとグリコの「責任感」、グリコの「夢を持つ」、フェイホンの「自己犠牲」などのポジティブな描写が、人物の様々な世界観を構成し、人物のそれぞれの表象につながる。

この映画の見所は人物の表象だけではなく、日本人に隔離された「円都」という舞台の表象でもある。松田有紀子によれば、『スワロウテイル』における都市の表象は、漢字表記のネオンサイン、薄暗い路地、雑多な町並み、溢れる生活感、中華料理屋、チャイナタウンといった記号である（『日本映画におけるアジア的都市の表象——『スワロウテイル』・『イノセンス』から』『立命館言語文化研究』21 巻 3 号、2010、148）。映画の冒頭から、円都の全貌を目に収められる。生活感が溢れる汚い街で、様々な移民が雑居し、どこから見ても、貧者の世界しか見受けられない。この表象は、現代文明から隔離され、貧しい生活を送る在日中国人たちの周縁化された存在を示唆する。監督は 90 年代以降のバブル社会において、在日中国人の存在を可視化するために、主流社会から隔離された「円都」という舞台を作り出した。そこでは様々な言語と人が混雑し、まるで『水滸伝』における「梁山泊」という理想郷のように、犯罪者たちの避難所と楽園である。

映画において、もっとも恐怖感に満ちた舞台は違法滞在者が集う貧民街である。そこはまるで精神病院のように思われる。麻薬の売人は中国語を話し、病院の看板も全部中国語で書いてあり、まるで麻薬中毒者だけが集まる不法地帯のようである。松田は、「また映画の後半でアゲハが刺青を入れる闇医者のある地区は、かつて香港にあった九龍城を連想される日の射さない雑居地帯であり、薄い霧の中にドラッグの中毒者たちが転がっている様は明らかに阿片窟をイメージしたものである」（145）と指摘している。そうした阿片窟の表象はまた、日本社会に受け入れられない在日中国人を庇う最後の楽園と避難所のように見られる一方、香港の九龍城の面影を彷彿とさせる。

特筆に値することは、映画の舞台としての中華料理店である。中華料理店の設定は、古風な屏風と中国の漢字の書道（「龍」と「虎」）が見られる。古い中国風の花瓶と提燈などの上品な中国的要素は日本の雰囲気をも弱め、異邦の雰囲気をも高められる。こうした舞台設定は、日本社会と文化を異にする在日中国人の異邦化される表象に、土台を固められると考えられる。

## はじめに

成瀬巳喜男（1905-69）は、戦後日本映画において代表的なホームドラマ監督として位置づけられており、現在に至るまで、同じ松竹蒲田撮影所出身の小津安二郎（1903-63）や同時代の溝口健二（1898-1956）らの作品と比較、検討されてきた。殊に、Joanne Bernardi や Catherine Russell らによる国外の成瀬研究においては女性表象に着目したものが多く、小津や溝口と共に女性の苦悩にみる女性像とモダニティについて論及されていた。本研究では、成瀬巳喜男『女が階段を上る時』（1960）における黒水仙という香水や線香といった劇中の嗅覚的表現と女性表象の関係に着目し、シャンタル・ジャケの『匂いの哲学』（岩崎陽子監訳、晃洋書房、2015）における自己—他者間を行き来する匂いや香水と身体性に関する議論を参照しながら、両作品において匂いが象徴する外部からの他者による領域侵犯およびそれに伴う領域内部の存在としての女性の揺らぎという共通点や、匂いによる他者との同化と抵抗という観点から、女性表象について明らかにした。ここでの「同化」は、本来「外部」にいるはずの他者が匂いを介して特定の領域に侵入することを示す。

## I. 先行研究と『女が階段を上る時』（1960）の作品受容

『女が階段を上る時』の主人公圭子（高峰秀子）は、銀座のバーの「雇われマダム」として働く戦争未亡人であり、マネージャーの小松（仲代達矢）らと共に独立するための資金援助を求めて奔走する中で、一足先に独立した元同僚ユリ（淡路恵子）との死別や自らの体調不良や家族が抱える金銭問題に直面した。こうした過酷な状況下で彼女を援助し、親切に振舞う関根（加東大介）の求婚を受け入れようとするが、彼の妻から虚言であることを聞かされた彼女は、誰かと結ばれることも、独立することもなく、銀座のマダムとして元の日常へと回帰していく姿が描かれた。

このような貧困という苦難を抱えながら独立を目指して生きていく圭子の生き方や一度は再婚を決意するものの結局は未亡人として生きる彼女の運命は、Joanne Bernardi が “The Suffering Heroine: Women in the Films of Mizoguchi Kenji, Naruse Mikio, and Ozu Yasujiro”（『茨城大学教養部紀要』（20）、1988）の中で言及した成瀬映画のヒロイン像、そして未亡人の運命の典型例であった。また、Catherine Russell は *Classical Japanese Cinema Revisited*（Continuum, 2011）において、物語終盤までは亡き夫に操を立てようとしていた圭子の未亡人としての姿を退廃した環境下における道德規範、善性の象徴と評しており、再婚を決意したことは関根に恋をしたのではなく、家庭や夫というものの誘惑への敗北と指摘した（127）。

このように、先行研究における圭子は従来の成瀬映画のヒロイン同様に、経済的困難を抱えながらもたくましく生きる女性として見なされていたうえに、銀座のバーという荒廃した空間とは対照的な、規範的な女性として受容されていた。ここで「再婚」は彼女の「未亡人」としての規範から逸脱した行為であると同時に、運命から逃れる手段として否定的な選択肢として描かれていることから、本作品における関根の虚言もその価値観に依拠していると見なすことができた。

## II. 黒水仙に象徴される領域侵犯

本研究で着目する『女が階段を上る時』の領域侵犯を象徴とする匂いとして、まず登場するのが黒水仙である。正式名称を Narcisse Noir とするこの香水は、計り知れない美しさと同時に、最もダークなムードを表現していると称された（〈<https://www.parfumscaron.com/en/products/narcisse-noir>〉（最終閲覧日:2023 年 1 月 22 日））。ここで香水の効用についてシャンタル・ジャケ（2015）は、汚れの悪臭同様に他者のプライバシーを侵犯するかのように他者の身体に侵入すると指摘し（27）、香水を「愛の印」が「肉体への憎悪」となりうる、「単なる外見的な美容の枠を越える社会的役割を果たす」ものとしながらも「隠蔽と幻惑」、「軽薄なもの」として拒絶する者もいると述べた（32-33）。

本研究では、前述の特性を持つ黒水仙を媒介とした領域侵犯が起こる際に、その匂いが他者からどのように受容されるのか、そして黒水仙の内包する 2 つの側面はどのような効果をもたらすのかに着目することで、その領域侵犯が意味するところを明らかにした。まず、本作品の銀座のバーで働く圭子と、彼女の客として現れる外部からの他者としての関根との間に生じる黒水仙を介した領域侵犯のシーンは大きく分けて 2 つある。第 1 に、圭子が関根に借金をしようと昼間に会ったシーン、そして第 2 に、関根が圭子に求婚した後に彼女の住居を訪れ、黒水仙を贈るシーンである。

第 1 のシーンでは、関根は彼女の匂いを嗅ぐと、「店と違ってこういうとこだとバカに強くにおうよ」と匂いの違和感を指摘した（00:49:09-00:49:11）。Russell（2011）が本作品における黒水仙を「プロフェッショナル」の日常を見せるためのディテールの 1 つと見なしたように（131）、銀座のバーという特定の空間において馴染む匂いであるため、領域外の空間では、「快」と見なされる以上に「バカに強くにおう」ことになってしまっていたと捉えられた。本作品で圭子に対して黒水仙の匂いを指摘するのは関根のみであることから、圭子と関根の間に生じる領域侵犯を予感させると同時に、それが不自然なものとされていることが分かる。そして同時に、関根が香水の値打ちを推測するような言葉をかけたように匂いを介して圭子を押し測ろうとする嗅ぐ男性/嗅がれる女性という不均衡な関係がうかがえる。

つづく第 2 のシーンでは、兄に息子（圭子の甥）の治療費を無心されるなどの経済的な困難に直面していたこともあり、関根が黒水仙を贈って帰ろうとすると、圭子は彼に縋りついて泣き、その後再婚を決意するシーンへと移行していた。ここで、黒水仙を関根が圭子に贈るということは、他者からの匂いを介した干渉であり、ここでの黒水仙は領域内（銀座のバー/圭子の部屋）の人間の元へやって来た外部からの他者（関根）によって持ち込まれたものであった。また本研究では、外部からの他者としての男性によって広まった黒水仙の匂いが、「恋愛」が排除されるべき女性の空間に持ち込まれることによって、その判断を狂わせた点で、マイケル・パウエ



ル、エメリック・プレスバガー監督『黒水仙（Black Narcissus）』（1947）との類似性を指摘した。『黒水仙』では尼僧院を舞台とし、黒水仙の香りが尼僧たちの恋人の記憶・恋愛感情の誘発と「信仰」の放棄を引き起こしたように、圭子と関根という本来同化するはずのない二人の間に黒水仙が介在することで「再婚」という未亡人として生きる圭子の倫理観を逸脱した決意が発生したのではないかと分析した。

### III. 同化と抵抗にみる女性表象

前述したように圭子の関根との間に発生した黒水仙を介した領域侵犯は、領域内部と外部が銀座のバーのマダムと客という間柄や嗅ぐ男性/嗅がれる女性という関係であったこともあり、その不自然さが強調されていた。本作品冒頭の、圭子が昼間のバーを「化粧をしていない女の素顔」と喩えるナレーション（00:01:05-00:01:08）は、客が立ち入ることのない領域があることを示すと同時に、夜のバーは「化粧をした女の顔」であり、銀座のバーで働く女性たちと客としての男性たちの線引きを強固にしていた。したがってこの「領域侵犯」の不自然さは、物語において関根の求婚が虚言であることやその後の圭子の過酷な運命に象徴されるように、圭子と関根の同化への抵抗を表していたと捉えることができた。

その一方で、圭子よりも先に独立し、借金に追われたことで狂言自殺を試みた結果、誤って死んでしまった元同僚のユリとの間に見られる線香を媒介とした女性同士の同化には対照的な反応が見られた。ユリは圭子の元同僚という意味でも領域内部の存在であり、圭子は、昼間にユリから直接狂言自殺の計画を聞くことから、互いの「素顔」を知っている関係であると考えられた。そして誤って死んだ彼女に線香をあげた後、圭子は利権屋の美濃部を非難し、「私の体にはまだユリちゃんとお線香のにおいが染みついているわ」（00:58:44-00:58:47）という言葉からも分かるように、線香を媒介としたユリとの同化を自発的に主張していた。さらに、その後病にかかり、借金に追われるなどの運命の類似性からも、同じ苦しみ（職業、経済的困難）を抱える女性として表象されている圭子とユリの間に生じた同化は、自然なものとして受容されていたことがうかがえた。

### IV. おわりに

本研究では、『女が階段を上る時』の嗅覚的表現にみる外部からの領域侵犯に着目し、同化と抵抗について考えてきた。まず、黒水仙については、匂いへの価値判断やその後の圭子の運命から、領域内部の存在の判断を狂わせるものとして位置づけた。そして黒水仙は、領域内でのルールや理（ことわり）が「崩壊」する契機であると同時にその匂いにはネガティブな意味が付与されており、男女間そしてマダムと客との間の同化には抵抗が見られたことを示した。一方、女性同士、領域内部同士で見られた線香を媒介とした領域侵犯においては、精神的あるいは物理的な同化と共に、その後の運命の類似性が強調されたことを明らかにした。今後の研究では、本研究で触れた嗅ぐ男性/嗅がれる女性との関係と領域侵犯および同化に対する抵抗の影響関係、映画女優と香水の文化的な背景をふまえた匂いへの価値判断について明確にしながら、この領域と「親密圏」との関係にも焦点を当てていきたい。

## 【研究発表記録】 増村保造における場所——故郷喪失と移動する身体

中島 晋作（なかじま しんさく、明治大学大学院理工学研究科博士課程）

増村保造の映画における「歩くこと」に着目し、移動性の観点から映画を考察した。増村の映画における人物の移動性が、機械装置で移動する身体から自分の足で歩く身体への変遷、という観点で捉えることが可能ではないかと提示する試みである。そのうえで、増村における「歩くこと」の意味性を探ってゆく。

### I. 場所の喪失

山根貞男の著作（『増村保造—意志としてのエロス』、筑摩書房、1992 年）をはじめとした先行研究では、増村保造の映画における風景の欠如が指摘されてきた。風景の欠如がもたらすものとは、映画における情緒性の欠如なのだと増村本人は言う。増村の有名な言説として挙げられるのが以下である。

かように私は、「情緒」と「真実」と「雰囲気」に背を向けて、生きる人間の意志と情熱だけを誇張的に描くことを目的としている。『くちづけ』の若い恋人たち、『青空娘』の女中娘、『暖流』の石渡ぎんがその具体的な例で、環境に拘束されない青春や恋愛の、ひたむきな姿をみつめたかった。（増村保造『映画監督増村保造の世界〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録 1947-1986』、ワイズ出版、1999 年、118 頁）

つまり、増村にとっての「情緒」「真実」「雰囲気」にあたるのが風景であり、増村の映画は、山根も含めて、このような監督の言説をそのまま踏襲するかたちで分析されてきた傾向がある。

このような「風景の欠如」を「場所の喪失」と読み替えることで、増村の映画から移動性（mobility）という主題が浮かび上がってくるのではないか。この仮説を論証する前に、これからの議論で用いられる「場所」という言葉は、イーファー・トゥアンの場所論を意識していることを説明する。

人文地理学者のイーファー・トゥアンは「場所（place）」という概念を「空間（space）」と対比させながら、「場所は確立した諸価値の安定した中心である」（トゥアン、イーファー『空間の経験 身体から都市へ』、山本浩訳、筑摩書房、1993 年、101 頁）と措定している。さらにこのような場所は、地理的な場所を介さずとも、人間同士の結び付きの親密さによっても現れるものだという（248 頁）。トゥアンにとっての「場所」には、文明、安定性、幸福、といった概念が紐づけられている。

トゥアンの文脈に従えば、増村の映画には場所はなく、空間しかないといえるだろう。山根のいう「風景の欠如」によって、地理的な場所が見えづらく、また人間関係においては、殺伐とした「取引」関係が増村の映画を支配している。増村の映画には、トゥアンが措定するような意味における「場所」が入り込む余地はない。

そのような、空間に宙づりにされた人間たちが映画でどのような動きをしているのかに関して、まずもって人物たちは移動をしている、具体的には、列車や自動車といった機械装置によって移動しているといえる。

## II. 映画の移動性

増村のデビュー作『くちづけ』（1957）と第二作『青空娘』（1957）には、映画のスピード感を高める要素として、オートバイ、新幹線、自動車、といった機械装置が登場する。機械装置による移動は、主に映画のスピード感に関する議論で言及されるのだが、ここでは、場所喪失がこのような移動性をもたらしていると解釈してみたい。

たとえば『青空娘』におけるタイトルクレジットは、列車から始まり、東京駅を空撮したショットが続く。この映画は、伊豆に住んでいた女性が、祖母の死をきっかけに東京へと移動することで幕を開ける。場所を喪失した女性が、新たな場所を求めて東京へとやってくる物語。

『青空娘』の主人公である有子（若尾文子）は、場所を探す存在として、常に伊豆と東京を反復する移動する身体であり、映画の構成としては、主人公が伊豆という、親密さを内包した土地を場所として選び取るまでの物語といえる。そのような場所を探し求める際の移動手段として、列車が用いられ、映画ではたびたび列車が走るショットが挿入される。

ジョン・アーリは、移動を機械化した最初のシステムが鉄道であったとして、鉄道こそが、人々が自然環境に「住まう」ことから変容していく際の鍵だと述べている（アーリ、ジョン『モビリティーズ——移動の社会学』、吉原直樹・伊藤嘉高訳、作品社、2015年、153頁）。『青空娘』をはじめとした増村の初期作品は、オートバイや鉄道といった機械装置と身体が強く結びつき、映画に移動性をもたらしている。

『青空娘』の主人公は最終的に場所を発見することができたが、場所を失うことを結末に置いた映画もまた存在する。その例のひとつとして『黒の試走車』（1964）を挙げてみたい。この映画内では、場所の喪失を象徴するものとして、歩く身体が現れているのである。

『黒の試走車』は、日本の高度経済成長を背景として、自動車会社に勤める産業スパイたちの生態を描いた作品である。この映画の最終場面では、朝比奈（田宮二郎）が恋人とともに幹線道路沿いを歩くショットが現れる。このとき、新婚旅行で使えるはずだった車を失ったことを嘆く台詞が発せられる。つまりこのショットは、車が走る道路と歩く身体が対比されることで、高度成長社会から取り残された身体が画面に立ち現れている。朝比奈は、会社という場所を失ったことによって、車で走行するという移動性を失い、「歩くこと」をその身にまもっている。



### III. 歩く身体の現れ

このように、初期作品では顕著だった機械性を帯びた身体が、『黒の試走車』においては、車に乗ることのできない、自分の足で歩くことしかできない身体として画面に現れている。このような、増村における「歩くこと」が顕著に現れている作品としては、『大地の子守歌』（1976）と『曽根崎心中』（1978）が挙げられる。

『大地の子守歌』で注目すべきは、盲目となったりんが巡礼するシーン、つまり彼女が歩くシーンが映画のなかで8か所にわたって挿入されていることである。素九鬼子の原作小説においては、りんの経験を時系列順で描写するため、巡礼の描写はエピローグで触れられるのみであることから、この歩く身体の詳細は映画固有の特徴であり、これによって映画は、主人公の女性が遍路となって歩く巡礼が強く印象付けられる。

失明して四国に戻ったりんは、過去に自分と対峙した人々の声を、大地のなかから聞く。りんが大地にうつぶせになるショットは、四国という大地に半永久的に縛り付けられること、この大地からどこにも行けないこと、解放というよりもむしろ閉塞を、巡礼のシーンに付与しているように思われる。『大地の子守歌』における「歩くこと」は、人間をその大地にとらえ続けること、その場所にとどまらせることという、いわば「非」移動性の表出としてとらえることが可能ではないか。

また『曽根崎心中』においても、道行きのシーンが頻繁に映画に挿入されることで、人間が「歩くこと」が強調されている。上野昂志は、この映画全体を通して頻出する道行きに注目し、「お初と徳兵衛が生きるあらゆる空間が道として撮られている」と論じている（上野昂志『黄昏映画館』、国書刊行会、2022年、295頁）。

そして、『曽根崎心中』における道行きのシーンは、全体が深い暗闇に包まれており、風景が前景化することはない。空間の中のある一点を凝視しながら歩くお初と徳兵衛の道行きは、場所を喪失し、道の上でしか存在を許されないことを示しているように思われる。『曽根崎心中』における道行きは、場所を喪失した人間が死へと向かう一方通行の道であり、道が頻出することで、必然的に歩く身体が強調されることになるのである。

### IV. 結論

以上、増村保造における「歩くこと」が映画にどのように現れているのかを概観した。『くちづけ』や『青空娘』における移動性は、日本の高度成長を背景とした機械装置と、身体との結びつきによってもたらされていたが、作品を重ねていくと、その機械性が身体から剥がれ落ちるようなかたちで、歩く身体が現れている。

『黒の試走車』における田宮二郎の歩く身体は、会社、あるいは高度成長社会からの脱落として現われていた。『大地の子守歌』におけるりんの盲目となった目も、『曽根崎心中』におけるお初の視線も、ともに風景、つまり場所を捉えてはいない。増村における「歩くこと」は、風景や他者たちと出会うことではなく、また近松における道行きのように、蘇生や成仏といったゴールもない、きわめて閉塞性の強い行為であり、それはつまり、そこに留まること、閉じること、あるいはどこにも行けないことの映画的な現れなのではないか。

以上が発表の概要である。発表後の質疑応答では、まず『くちづけ』でのオートバイで移動する身体と、『青空娘』において新幹線で移動する身体とでは、「機械装置で移動する身体」と大雑把にまとめることのできない差異があるのではないかとの問題提起があり、そのうえで、増村のフィルモグラフィが質的に変化していく上での転換点となった作品は何か、たとえば『偽大学生』などが重要ではないのか、と質問をいただいた。

また、発表ではジョン・アーリといった社会学者の移動に関する議論も参考にしたが、そのような他分野の方法論を、映画研究にどのように接続するのか、つまり、議論を進めるうえでの方法論を、もう少し具体化すべきではないのか、と指摘を受けた。

このような質問に、発表者はうまく答えることができなかったが、これらの問題提起を踏まえたうえで、議論の完成度を高めていきたい。

本発表は、156 匹のライオンやヒョウなどの猛獣とひと家族の共同生活を描く実写のフィクション映画『ロアーズ』(Roar, 1981) を取り上げ、本作におけるジャンルの混淆によって生じる観客の「宙吊り」のメカニズムを明らかにする試みである。

人間と猛獣との共生をテーマにしている本作では、監督兼主演を務めたノエル・マーシャルらによって繁殖・飼育された、しかし、調教はされていない猛獣が出演者と「共演」している。動物が登場する実写映画では、調教された動物を使うのが一般的だが、本作は CG 前時代に物語と制作の両面において、人間と動物との共生を実践した動物映画である。

本作は 80 年代にはアメリカ以外の国で愉快的家族向けの動物映画として公開されたが、2010 年代のアメリカでは出演者と猛獣の「共演」が注目され、「危険」な映画として公開された。本作に関する批評も、それぞれの公開時のジャンルにならって展開された。無論、ジャンルの形式は映画のなかで混淆しているものだが、ひとつの映画が時代を経て一貫しない「ラベル」を貼られて宣伝され、語られてきたことは商業映画としては稀である。

本発表では、本作におけるジャンルの問題は、時代によって変容する動物の倫理観の反映によるものなのかを検討したのち、ジャンルの混淆に由縁しているのではないかという仮説を提示した。この仮説を検証するにあたり、まずは、80 年代と 2010 年代における本作の宣伝と批評を概観した。次に、ギャング映画、ホラー映画、コメディ映画、ファミリー・メロドラマ映画のジャンルの観点からシーケンス分析を行い、「ジャンルの切り返し」によって、ジャンルをめぐる観客と映画の共犯性に揺らぎが生じ、観客を「宙吊り」にさせていると結論づけた。以下が発表の概略である。

## I. 『ロアーズ』の宣伝と批評

本作は 81 年にオーストラリアでコメディ映画として、82 年の日本では「恐怖の悲鳴 100 回！ ケタはずれの爆笑 200 回！ 前代未聞！ 猛獣チェイス大作！」という宣伝文とともに、夏休みのファミリー映画として上映された。一方、2015 年のアメリカでは、撮影時に多発した猛獣による出演者の事故を強調する「映画制作時に被害を受けたのは動物ではなく、70 人のキャストとスタッフだった」というタグラインとともに上映された。

批評については、82 年の日本では、映画評論家の林冬子が本作を猛獣との共生をドラマ仕立てにした娯楽性の高いファミリー映画と評する一方で（「試写室『ロアーズ』」『キネマ旬報』839 号、1982 年、158 頁）、映画評論家の児玉数夫は爆笑を狙いすぎたわざとらしいコメディ映画だと冷評している（「外国映画批評『ロアーズ』」『キネマ旬報』843 号、1982 年、167 頁）。他方、2015 年のアメリカの批評では、出演者と猛獣の「共演」による撮影時の事故に注目し、本作を「これまで作られたなかで最も危険な

映画」と述べているものが多い（Clark Collis, “Fifty Shades of Grrrrrr: The Insane Story of ‘Roar’”, *Entertainment*, 2015）（Matt Singer, “The Lion Stalks Tonight: ‘Roar’ Is One of the Craziest, Most Misguided Movies Ever Made”, *Screen Crush*, 2015）。80年代と2010年代におけるジャンルをめぐる宣伝と批評の違いは、時代を経て変容する観客の動物に対する倫理観を表していると言えるだろう。

しかし、このようなジャンルの違いを、動物の倫理観の変容という映画外の影響によるものと結論づけるのは早計である。というのも、ジャンルは、映画において同質的な特徴が反復され慣例化されたものであるため、『ロアーズ』におけるジャンルの違いについては、映画が内に抱えるジャンルの問題として捉えるべきだからだ。先述した林も、本作には従来の動物映画のどのジャンルにもおさまりそうもない世界があると述べている（同前）。この林の指摘を真面目に受け取るならば、本作は映画のジャンル論の観点から検討される必要がある。つまり、人間と猛獣との共生を物語と制作の両面で実践し、愉快／恐怖を内包する本作には、さまざまなジャンルが混淆しており、その混淆によって映画と観客の共犯性が揺らぎ、観客を居心地の悪い「宙吊り」にさせているのではないかと考えられるのだ。

この仮説を検証するために、発表ではデヴィッド・ボードウェルとクリスティン・トンブソンが示した「ジャンルの切り替えし」を参考にして、以下の4つのジャンルの形式を本作の物語進行と照らし合わせてシーケンス分析を行った（『フィルム・アート——映画芸術入門』2007年、417-421頁）。

## II. 『ロアーズ』の分析

### 1. ギャング映画と社会的メッセージを示す字幕

一般的に、フィクション映画の撮影時における動物の権利に配慮した扱いについては、映画の虚構性や娯楽性を保持するため、アメリカ人道協会のロゴとともにエンドロールで表記される。しかし、『ロアーズ』の場合、「動物が傷つく場面がありますが実際には無傷です」という字幕が映画の冒頭で示される。このネタバレの字幕が先に示されても、出演者と猛獣の「共演」を観たときの居心地の悪さは解消されない。なぜなら、字幕で「言っていること」と映画内で「やっていること」が違うからだ。

このような字幕と内容との不一致は、30年代のアメリカのギャング映画でしばしば見受けられる。たとえば、『民衆の敵』（*The Public Enemy*, 1931）は、「この映画はギャングを英雄視するためではない」という反ギャング的なメッセージから始まるが、そのメッセージと、禁酒法時代のアメリカで、主人公の不良少年が進んで暗黒街へと乗り込み、悪のヒーローとして急速にのしていくという映画の内容は一致しない。『ロアーズ』も同様に、動物の権利を主張する内容の字幕と、出演者と猛獣の「共演」という過激な映像は矛盾しているのだ。

### 2. ホラー映画と情報の遅延による映画の緊張

本作は主に、登場人物と猛獣の「追いかけ」によって構成されている。アフリカで野生動物保護官として猛獣たちと暮らすハンクをアメリカから訪ねてきた妻のマドレンと3人の子どもたちは、ハンクと空港で行き違いになり、ハンクの家で人間を襲う気は毛頭ない（とい

う設定の) 猛獣たちに追いかけて回される。猛獣たちとの共生のことを知らないマドレンたちにとって、猛獣たちは脅威を与える「怪物」であり、ハンクの家は「恐怖の館」と化す。この場面は、マドレンたちが猛獣たちから見下ろされる構図になっている【図 1】【図 2】。



【図 1 00:31:45】



【図 2 00:32:43】

この上下の構図は、マドレンたちが猛獣たちに上から見られていることには気づいてはいない、しかし、観客は全てを知っているという緊張を生み出している。この緊張は、ボードウェルが述べる、登場人物と観客への情報提示の「遅れ」によるものである (David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, p. 55)。本作は次の「追いかけ」の場面で、この映画的緊張をあっさりと手放し、ホラー映画から一転してコメディ映画の形式へと移行する。

### 3. ノックアウト・コメディと過激なアクション

本作におけるコメディの形式は、過激で破壊的なギャグが連発する超絶ドタバタのノックアウト・コメディに近いと言える。このコメディが重視するのは、破壊と曲芸の「規模の意外性」と、ここ一番という「アクション」をスローモーションで捉えるパフォーマンス的なスペクタクル性である (新野敏也『サイレント・コメディ全史』1992 年、269-274 頁)。

先述したホラー的要素が盛りこまれた「追いかけ」とは異なり、2 階を埋めつくす大量の猛獣は「規模の意外性」を、バイクが池に飛び込む場面のスローモーションはパフォーマンス的なスペクタクル性を前景化している【図 3】。



【図 3 01:02:06】



しかし、このコメディの形式も継続することはなく、映画は最後ファミリー・メロドラマの形式へと切り替わり、唐突に家族の再会によるハッピー・エンディングを提示する。

#### 4. ファミリー・メロドラマ映画と家族の再生

本作の支柱である「追いかけ」の場面は、ホラーとコメディの形式で作られているが、映画全体を支配しているのは、恋愛・結婚・家庭を中心とするファミリー・メロドラマの形式である。映画の序盤で、ハンクとマドレンの夫婦の不仲が娘によって明かされる場面がある。この場面は、映画がこの夫婦の関係の修復と家族の再生を物語の中心にすえていることを示唆している。

また、本作ではファミリー・メロドラマの 3 つの要素、主人公は被害者、主人公は息子か娘か母親、父親は不在あるいは死亡している場合がある、が網羅されている（ジョン・マーサー、マーティン・シングラー『メロドラマ映画を学ぶ——ジャンル・スタイル・感性』2013 年、40 頁）。「追いかけ」の場面に、父親のハンクは登場しない。妻のマドレンと子どもたちは、父親が「不在」の「恐怖の館」で猛獣たちに追いかけ回される被害者である。しかし、最後、家族は再会を果たし、物語は一気にハッピー・エンディングへと加速する。この幸福感を演出するのが、動物の赤ちゃんである【図 4】。



【図 4 01:26:49】

加藤幹郎によると、「赤ちゃん」の登場は、より良き新世代の家族の形態を表し、主人公と観客に幸福の可能性を暗示するという（『映画ジャンル論——ハリウッド映画史の多様な芸術主義』2016 年、230-231 頁）。映画はホラーとコメディの形式による「追いかけ」を、唐突な動物の赤ちゃんの登場により半ば強制的に終了し、アフリカで猛獣たちと共生する幸せな家族像を提示するのである。

以上の分析を通して、本発表では『ロアーズ』がこれまで指摘されていたように、愉快／恐怖の両面の要素を内包する映画であるということを明らかにした。CG 前時代において、人間と調教されていない動物が「共演」する場面をさまざまなジャンルで描き替えることは、ジャンルの操作力を物語っている。しかしながら、その強力さゆえ、過度な「ジャンルの切り替えし」は、ジャンル間における映画と観客の共犯性に揺らぎを生じさせる。本作を観たときの居心地の悪さというのは、人間と猛獣が「共演」という強烈な映像に加え、ジャンルの混淆による観客の「宙吊り」によるものなのである。



## 【研究発表記録】 映画『神の子どもたちはみな踊る』における多文化共生とポスト9・11 のアメリカ

藤城 孝輔（ふじき こうすけ、岡山理科大学教育学部講師）

村上春樹の短編小説「神の子どもたちはみな踊る」（1999 年）は、2007 年にスウェーデン出身のロバート・ログヴァルによって *All God's Children Can Dance* のタイトルで映画化されている。映画はロサンゼルスに舞台を移しており、作中の地震は阪神大震災のちょうど一年前にあたる 1994 年 1 月 17 日に発生したノースリッジ地震に置き換えられている。また、映画の主人公はケンゴという日本人の名前をもち、母親とコリアタウンに住む中国系アメリカ人となっている。原作となった小説は、2002 年に *after the quake* の題でジェイ・ルービンによる英訳が刊行された短編集『神の子どもたちはみな踊る』（2000 年）の表題作である。小説の英訳がアメリカにおいて 9・11 同時多発テロ事件以降の文脈で受容されていることはこれまでも指摘されているが、本発表では、民族と宗教の対立が焦点化された 9・11 というコンテキストから生じたアダプテーションにおける差異が、近親相姦の欲望から多文化共生社会におけるアイデンティティーの模索という主人公の葛藤の変更、さらに物語で中心的な位置を占める宗教の扱いといった内容の決定的な改変にまで及んでいることを明らかにした。

原作小説において、主人公である善也の葛藤は母親との近親相姦に対する恐怖と深く関わっている。彼の母親は「善也が中学校に上がり、性的な関心に目覚めてからも、平気で下着姿で、ときには全裸で、家の中を歩き回り、ときには「ほとんど何も身につけなかつた」善也のベッドに入ってくる（村上『神の子どもたちはみな踊る』新潮文庫、83-84）。過剰な男性性を象徴する巨大なペニスをもつ善也は「母親と致命的な関係におちいることを恐怖するがゆえに」マスターベーションや風俗店通いで性欲を処理する（85）。ラカン派心理学において、父親は子どもに記号／秩序の体系であるシンフィアンを導入し、母親と未分化につながっている子どもを象徴的に去勢して個としての主体を確立させる存在である。そのため、善也が父親を追い求めるのは、近親相姦の危機に瀕した母親との関係からみずからを切り離す象徴的な父親を希求しているからだと解釈できる。

小説の善也とは異なり、映画のケンゴにおいては母親との近親相姦に対する恐怖が彼の葛藤を生み出す要因として描かれていない。この違いは原作における学生時代の恋人に相当するサンドラの登場シーンが原作よりも拡大され、彼女が母親の身代わりの役割を担っていることに由来している。本作におけるサンドラの位置づけは、二日酔いにさいなまれながら目覚めるケンゴが母親のイヴリンに起こされる冒頭付近のシーケンスのなかでクロスカッティングを通して示される。

ここではケンゴとイヴリンの朝の寝室でのやりとりと、前夜のケンゴとサンドラのデートの回想シーンが交差させられる。二つのシーンの関係が示されたのち、下着姿でケンゴのベッドに入ってきたイヴリンが彼の首すじに顔を寄せるとサンドラの首すじにケンゴがキスをし、二人が路傍でセックスをはじめるシーンにディゾルヴで切り替わる（図 1、2）。寝室のシーンに戻ると、イヴリンはブリジット・バルドー主演作『月夜の宝石』（1958 年）の英語版ポスターに背中をつけてベッドに座っており、ポスターのなかのバルドーとイヴリンがともに片方の肩から服をずり落ちさせていることで両者の類似性が強調されている（図 3）。イヴリンがケンゴの履いているブリーフパンツのゴムを

挑発的に弾いてベッドを離れると、ケンゴの顔の短いショットを挟んで、寝具店の看板の《침대》(寝台)というハングル文字が窓に反射する車のなかでカーセックスに及ぶケンゴとサンドラのシーンにディゾルヴする(図4)。さらに、デート帰りのタクシーでサンドラについてケンゴに話しかける運転手が「Does she smell good?」(においも いいの?)と訊くと(図5)、ワイプで朝の寝室のシーンに戻り、イヴリンが煙の立つお香を手に入ってくる(図6)。



【図1 00:06:47】



【図2 00:06:52】



【図3 00:07:52】



【図4 00:08:09】



【図5 00:09:07】



【図6 00:09:11】

以上ではセックス・シンボルとして知られるブリジット・バルドーとイヴリンが画面内で文字どおり重ねられているのみならず、首すじへのキス、寝室のベッドとカーセックス、会話中の匂いへの言及とお香といった点でイヴリンとサンドラを結びつけ、イヴリンによってかき立てられるケンゴの性的な欲求が恋人とのサンドラとの関係によって代償的に解消されていることが暗示される。善也に拒絶されて結婚を諦める原作の恋人とは異なり、映画のサンドラはケンゴと母親の関係について理解しようと努め、彼とは別れない。ケンゴとイヴリン、サンドラという三者の関係が彼にとっての深刻な葛藤に発展することは最後までない。

主人公の葛藤の内容と並んで映画が原作小説から決定的に離れているもう一つの点は、作中における宗教の扱いである。村上の小説における宗教は『アンダーグラウンド』（1997 年）と『約束された場所で underground 2』（1998 年）という二作のノンフィクション作品にはじまり、長編小説『1Q84』（2009-10 年）にいたるまでの一連の文脈から切り離すことはできない。小説のなかで善也の母親や信者の田端が信奉する宗教は『1Q84』のさきがけのように倫理的な疑わしさや暴力性を有した組織として描かれているわけではないものの、教団が有する「社会通念とは相いれない教団独自の厳格な戒律」が善也の棄教の一因として言及されるほか（98）、「知り合いの信者さん」に出版社の就職を紹介してもらったことが語られるなど彼が棄教後も母親を介して教団内部のネットワークに依存している様子が描かれる（83）。また、善也が用いる「神様」とは別に信者たちが用いる「お方」という呼称などの表現は、日常的な社会とは異なる信仰の世界の奇異さの演出に貢献している。

ところが、ジェイ・ルービンによって原作が英訳された時点で、言葉遣いの面での「奇異さ」は大幅に減じられている。「お方」（87）は「Our Lord」（Murakami, *after the quake*, 45）と、キリスト教では教派を超えて広く用いられ、日本語では「主」と訳されることが多い語である Lord を用いて訳されている。また、「社会通念とは相いれない教団独自の厳格な戒律」という記述は、英訳では「the strict codes of the sect that clashed with ordinary values」（52）とされている。「教団」の訳語である sect には否定的なニュアンスが伴うものの、「社会通念」という表現が「普通の価値観」と直訳できる「ordinary values」となることで教団の潜在的な反社会性への言及は失われ、「独自」という語が示唆する教義の特殊さも曖昧になっている。作中の新興宗教はキリスト教の教派の一つとして受け取れるが、社会からかけ離れた異端の世界という印象は抱きにくい。

英訳におけるこのような変化には、村上を含めオウム真理教事件を経験した日本社会が共有する新興宗教に対する態度とアメリカ社会における宗教の位置づけの違いが反映されているように見える。『1Q84』をめぐる論考のなかで、安志那はオウム真理教事件によって「新宗教教団の反社会性」がメディアを通して広く日本社会に浸透したことにより、「新興宗教、新宗教、『カルト』と呼ばれた宗教団体らは、オウム真理教がもたらした極めて否定的なイメージに覆われてしまった」と指摘している（『『カルト』と新宗教の間——『1Q84』における新宗教の表象』『1Q84 スタディーズ BOOK 2』若草書房、2010 年、158）。カルトと新興宗教の区別が希薄で、新興宗教を一律に嫌悪するオウム真理教事件以降の日本社会における宗教への態度は、原作における村上の新興宗教の描き方にも共通して見られるものである。

アメリカでも 1978 年の人民寺院の信者による集団自殺事件のように新興宗教にまつわる事件が世間を騒がせることはたびたびあったものの、宗教に対する社会の態度は大きく異なる。キリスト教徒が多数を占めるアメリカにおいて信仰心が篤いことは決して珍しいことではない。さらに宗教の多様性もアメリカ社会に見られる特徴であろう。キリスト教の教派だけでもプロテスタントとカトリックという大きな区別から派生した教派が多数存在する。19 世紀後半から 20 世紀初頭にキリスト教から派生したモルモン教やエホバの証人など比較的新しい教派もあるが、それらすべてが社会全体から一律に異端視されているわけではない。

むしろ、映画ではケンゴとイヴリンの親子が地域のコミュニティーのなかで生活していることが強調されている。善也が性欲の発散のために利用する「風俗店」（村上 86）をルービンが「porn shop」（Murakami 83）（ポルノグッズ店）と誤訳した英訳にもとづくと

見られるアダルト DVD 店のシーンでは、店主が「イヴリンの息子だろ／このあいだ教会の寄付を集めに来たよ／いい女だ」と、ケンゴにイヴリンの話を持ち出す。このような地域の住民とのやりとりのシーンは映画では繰り返し描かれ、ケンゴが望むと望まざるとにかかわらず信者以外の地域社会とつながっていることが示されるのだ。

阪神大震災とオウム真理教事件という 1990 年代の日本の社会的コンテキストを背景にもつ村上の小説と 2000 年代のポスト 9・11 の背景に根ざした映画を対照させることは、映画内で描かれるアイデンティティーや宗教の位置づけをめぐる社会的な意味を明らかにするのみならず、小説が露呈させている日本社会の新興宗教に対する態度を鏡のように映し出す。2010 年代以降、村上作品の映画アダプテーションはにわかに活発化し、国内でも複数の映画化が行われただけでなく韓国やフランスでも作品が生まれている。それらのアダプテーションをつぶさに検討するさいにも、社会や文化のコンテキストに目を向けることは有意義な営みであるはずだ。

なお、本発表の議論に関連する拙論文「K タウンのかえるくん——映画『神の子どもたちはみな踊る』における多文化共生社会とポスト 9・11 のアメリカ」を収録した『層——映像と表現』15 号が近日刊行予定である。



## 【研究発表記録】 キャサリンの家——『女相続人』におけるジェンダーと階級

飯島 さや（いいじま さや、東京女子大学大学院人間科学研究科博士後期課程）

『女相続人』（*The Heiress*）は1949年に公開された女性映画であり、ウィリアム・ワイラー（William Wyler）が初めて監督とプロデューサーを兼任した作品として知られる。原作は1947年にブロードウェイで初演された演劇 *The Heiress* であり、この作品はヘンリー・ジェイムズ（Henry James）の長編小説『ワシントン・スクエア』（*Washington Square*, 1880）が原作とされている。したがって、映画は演劇のアダプテーションであるが、オープニング・クレジットにおいて示されているように、小説から着想を得ている。本発表では映画『女相続人』と演劇、小説の三つのテキストを参照し、エンディングにおけるジェンダー表象に着眼点を置いて、メアリ・アン・ドーン（Mary Ann Doane）による定説に対して反論を述べるアリソン・マッキー（Alison L. McKee）の見解を明らかにした。加えて、今まで論じられることがなかった男性登場人物に焦点を当て、『二重結婚者』（*The Bigamist*, アイダ・ルピノ監督、1953）における男性像との類似性を指摘し、『女相続人』を男性映画として捉え直すことを試みた。

まず、映画のエンディングの女性像にかんする二つの先行研究を紹介した。定説とされてきたメアリ・アン・ドーンの見解は、『欲望への欲望——1940年代の女性映画』（松田英男監訳、1994年〔原書 *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, 1987〕）において提示されている。ドーンは女性主人公の復讐行為について、「キャサリンが反復という現象を支配する。女が自分自身のために、自分自身の快楽のために、物語の反復を演出するのだ。」（175）と述べている。駆け落ち計画を放棄した求婚者モリスのように、キャサリンはモリスと再会時に交わした結婚の約束を破り、自らの意思で復讐を行ったという解釈である。先行研究の大半はドーンの見解を支持し、エンディングにおける自立した女性像を明らかにしている。それに対して、アリソン・マッキーは *The Woman's Film of the 1940s: Gender, Narrative, and History*（2018）において、「キャサリンが演出する反復は、欲望にかんする彼女自身の反復ではなく、モリスが無能で貪欲な求婚者であるとみなすスローパー博士の物語の反復である」（McKee 188）と主張する。加えて、父親の影響を受けて行動するキャサリンに注目し、エンディングにおいて女性の「勝利というよりもむしろ個人的な悲劇に近い究極のアイロニカルな行為」（McKee 186）が描かれていると述べ、マッキーは初めて映画における悲劇性に焦点を当てたのである。

次に、映画のショットと各テキストを比較させながら、マッキーが提示した映画の悲劇性について説明した。エンディングに関して、映画は原作の演劇と同様にキャサリンの復讐行為によって締め括られているが、小説はキャサリンとモリスとの絶縁によって結末を迎える。とりわけ、小説においてモリスがキャサリンの財産目当てであることが明示にされ、語り手は「キャサリンの人生の中で重大なことは、モリスに弄ばれたことであった（the great facts of her career were that Morris Townsend had trifled with her affection）」（James 157-158）と述べている。加えて、再会時のモリスは年老いた薄毛の男へと変わり、「モリスの存在は彼女にとって苦痛であった（his presence was painful to her）」（James 168）ことが示されているため、キャサリンがモリスに未

練を残していたとは言い難い。小説の先行研究において、ミルセント・ベル（Millicent Bell）は、「小説の結末は、女性の人生において結婚しないことが悲劇的な失敗であるといったお涙頂戴の定型表現に従っている」（*Meaning in Henry James*, 1991, 78）と解釈している。。したがって、キャサリンが独身女性として生涯を終えることが小説における悲劇である。それに対して映画では、キャサリンがモリスに対して未練を残したまま復讐を行ったことが悲劇として捉えられている。この悲劇に起因するのはモリスの描写であると考えられる。キャサリンの親戚のアーモンド夫人が「この男性はキャサリンと彼女の財産の両方を大切にし、キャサリンを幸せにするかもしれない（This man may take good care of Catherine and her money and make her very happy）」（0:53:15）と述べているように、モリスが財産目当てであることが曖昧にされている。加えて、小説とは対照的に、再会時のモリスは口髭以外に顕著な見た目の変化はなく、キャサリンを魅了し続ける美しい男性として描かれており、このようなモリスの姿が映画における悲劇性を高めている。

二つの先行研究の見解を踏まえ、発表者による新たな女性像を提示した。それはエンディングにおいて示唆されている父親に成り代わった女家父長としてのキャサリンの姿である。ステラ・ブルツィ（Stella Bruzzi）は *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Postwar Hollywood*（2005）において、『女相続人』を「厳格で権威主義的な父親を優遇するハリウッドの傾向」（Bruzzi 20）を表す作品として位置付け、キャサリンの父親スローパー博士のクローズアップを強権的男性像の象徴として解釈している（24-25）。この解釈を基に考察すると、映画のエンディングにおいて父親と同じ行為をするキャサリンが映し出されているのが分かる。カメラの前を横切り、フレーム内を覆い尽くすキャサリンを捉えたクローズアップ（1:54:16）において父親の行為が反復されている。したがって、映画において女家父長としてキャサリンの姿が示されていると同時に、キャサリンが父親の男性像を受け継ぐことによって強権的男性像が一貫して描かれていると言えるだろう。

最後に、映画のエンディングにおけるモリスを捉えた二つのショットに注目し、『二重結婚者』の男性主人公と照らし合わせながら、『女相続人』における脆弱なモリスの姿を明らかにした。まず、キャサリンの自宅のドアの前で立ち尽くすモリスをローアングルで捉えたショット（1:54:20）について、ドアはあたかも二人の間に立ちはだかる大きな壁のようであり、キャサリンとモリスの階級差が仄めかされている。次に、エンド・クレジットと共に映し出されているモリス（1:54:51）は、男性映画の主人公のように脆弱な男として描かれている。加藤幹郎は『映画ジャンル論——ハリウッド映画史の多様な芸術主義』（2016）において、『二重結婚者』をハリウッド映画史上初の男性映画とし、「愛を求めて傷つくのは、もはや女性ではなく、重婚罪に問われる男性」（218）であると述べている。『女相続人』においても同様に、キャサリンの復讐行為によってドアの前で苦悶するモリスの姿が浮き彫りにされていると解釈できる。『二重結婚者』の男性主人公が不倫によって二人の女性からの信頼を失ったように、モリスはキャサリンと結婚できないことによって、彼女が相続したスローパー邸も財産も何一つ手に入れることができないのである。したがって、女家父長として冷酷に振舞うキャサリンとは対照的に、何もできずに惨めな姿を晒されるモリスを男性映画における脆弱な主人公として捉えることは可能である。

本発表の結論は、キャサリンが父親のジェンダー規範を受け継いで女家父長になることによって、モリスの脆弱性がより一層引き立てられ、階級差に太刀打ちできない男性の姿が浮き彫りにされているということである。このような男性像について質疑応答の際に、



他のワイラー監督作品にも類似した男性像が見られるかという質問が出された。それに対して、発表者は『我等の生涯の最良の年』(*The Best Years of Our Lives*, 1946)における男性像との類似性を示し、戦後の社会に適応できずに思い悩む帰還兵と、『女相続人』のモリスが似通っていると述べた。加えて、*Fifty Hollywood Directors* (イヴォンヌ・タスカー、スザンヌ・レナード編集、2014)におけるセーラ・コズロフの論考(“William Wyler”)の一節を引き合いに出し、ワイラー監督作品において社会的弱者の葛藤が描かれていることを明らかにした。加えて、『女相続人』は社会的格差に阻まれた結婚とジェンダー規範から逸脱する男性の葛藤を描いた作品であり、エンディングにおいて苦悶するモリスには社会的弱者の姿が暗示されているという見解を示した。

本発表では演劇について具体的に論じることができず、演劇と映画の内容や舞台設定の違いを指摘しただけにとどまった。その理由としては、映画が原作に忠実であるため、映画と小説における間テキスト性の考察に重点を置いたことが挙げられる。今後の課題としては、演劇のテキストを細部にわたって分析し、映画と演劇の台詞を比較することによって、映画における特異な人物像をより明確にすることである。

## 【研究発表記録】 映し出すものの効果——映画『ストリーマーズ』に見られるクィア性を中心に

藤倉 ひとみ（ふじくら ひとみ、順天堂大学医療看護学部助教）

デイヴィッド・レイブ（David Rabe）原作の戯曲『ストリーマーズ』（*Streamers*）は1976年にオフ・ブロードウェイで初演され、その後1983年にロバート・アルトマン（Robert Altman）監督によって映画化された作品である。アルトマン自身の若い頃の戦争体験をもとにして撮影された本作は、戦場ではなく兵舎での緊迫した日常を描く。アルトマン作品『M★A★S★H マッシュ』（*M★A★S★H*, 1970）は本作と同じく戦場の出てこない戦争映画であるため比較されやすいが、『ストリーマーズ』は『M★A★S★H』に比べると先行研究も少なく、作品評価もかなり低い。しかし、本作は舞台である兵舎からカメラが一步も出ないという特殊な設定などからアルトマンの創造性が感じられるため、作品的価値を見出すことは十分可能であると考え。

本発表では、セクシュアリティ（同性愛者かどうか）を中心に原作ならびに映画に見られる作品の主題に迫り、それと関連付けて、原作や舞台では描かれず映画でのみ映し出されたカメラワークによる繊細な描写とその効果について分析した。アルトマンは様々な撮影技法を駆使し、また「窓」や「鏡」といった道具を用いてクィア要素を引き立てていることに着目し、窓越し・鏡越しに映る視線が何を意味するかを分析し、この作品のメッセージ性についての考察を試みた。

### I. 主題の考察

まず、原作と映画のどちらにも共通している作品の主題について確認した。ビリー、ロジャー、リッチーの3人は「スペック4」という特殊部隊に所属し、同じ兵舎で良き同志としてともに過ごしていたが、そこに黒人兵カーライルが出入りするようになり、3人の日常に亀裂が生じ始める。カーライルは同じく黒人兵のロジャーに会うためにこの兵舎にやって来たが、ロジャーは白人優位の現状に劣等感を抱きながらも、うまく環境に溶け込んでおり、白人兵達との関係も良好である。カーライルの目にロジャーは白人の敷いた規律を重んじ、白人と馴れ合っているように映り、そういう姿勢は良くないとロジャーを責める。また、大卒者で真面目で融通の利かない性格のビリーに対し、周囲は妬みから「インテリだ」と揶揄するのだが、そのことでビリーは自身の高学歴をコンプレックスとを感じるようになる。自分の掌を切ったカーライルに仕返しをしにナイフ片手に戻って来たビリーからは、高学歴への偏見を払拭させようという思いが感じ取れる。一般的には低学歴のほうが差別の対象になりやすいが、ここでは低学歴がマジョリティ、高学歴がマイノリティという環境であるため、その構図が逆転している。

そして、顕著なテーマは「同性愛」であり、作品中何度もリッチーが同性愛者かどうかということが話題に上る。ビリーとロジャーは軍人らしいと言える「男らしさ」を持ち、肉体的な言動を通じてコミュニケーションを図る。一方、リッチーは読書や映画鑑賞など、ビリーとロジャーとは対照的に静的な活動を行い、体を手入れするなど彼の仕草や振舞いには女性的な面が見られる。そのことについて、ビリーとロジャーにからかわれたりするが、リッチー本人に特に気にした様子は見られない。注目すべきは、同性愛に対し過剰な偏見を示

すビリーである。リッチーはビリーが本当はゲイ当事者なのではないのかと疑い、暴こうとする。同性愛の話になると当事者ではないかとビリーを疑うリッチーに対し、ビリーは怒りを露わにして彼を罵るが、その姿は極めてホモフォビックである。村山敏勝はイヴ・セジウィックの言葉を援用し、「クローゼットはホモセクシュアルのそれではなく、ホモフォビアのそれであるというものだ。[その人物]は自分が同性愛者であるかもしれないという可能性に直面できないがために、麻痺的状态におかれているのである」(村山敏勝『(見えない)欲望へ向けて——クィア批評との対話』、筑摩書房、2022年、46頁)と指摘する。つまり、実はビリーはクローゼットのゲイであり、ホモフォビックな発言がそのことを表していると言える。

この兵舎で人種、学歴、性といった様々な観点から起こる差別は、まさに当時のアメリカ社会を投影している。そのことを教えてくれるのがカーライルの存在である。カーライルは「スペック 4」の 3 人に暴挙を働いているようにしか見えないが、彼の行動の根底には自分が必要とされる証を求めていたと推測できる。口論の末にビリーに「ここは俺の場所だ」と断言され、「ケダモノ」呼ばわりされたことがきっかけで殺人事件へと発展していることから、カーライルは居場所を与えてもらうことと、人間として周囲に対等に扱ってほしいという二つの願望を強く抱えていたと捉えられる。彼は映画では「一つの大家族を俺は夢見ていたのに」と悲痛な叫びをあげるが、居場所のない彼には死と隣り合わせの戦地に行くこと以外、選択肢は残されていない。前線に送り込まれることへの恐怖は、カーライル以外の 3 人からも伝わり、特にビリーは、「この戦争は何だ?」「人が人を撃つ。殺すために。なぜ?」とこの戦争に疑問を抱くようになる。アルトマンは『M★A★S★H』においてはブラックユーモアを用いて反戦を訴えたが、『ストリーマーズ』はコメディ要素とはかけ離れた陰鬱な空気を始終漂わせている。生と死のはざまで宙ぶらりんの状態にある若者たちを通してアメリカ社会の闇を赤裸々に描くことで、アルトマンは自身の反戦思想をより強く提示する。

## II. 映像の効果——映画『ストリーマーズ』に見られる巧みな仕掛け

次に、原作や舞台では描かれず、映画でのみ用いられた表現を紐解き、それがどのように作品解釈に影響を与えているかを検証し、アルトマンが見せた演出とその効果から、観客に伝えたかったことを分析した。

本作は会話劇であり、会話によってストーリーが展開していく。映画では、特に重要な場面では、フレーム内にその場にいる複数名を映すのではなく、一人だけをワンショットで映し、一人ひとりのミディアムショット、もしくはアップショットで映し出される表情をつないでいく。この技法の連続により、場の緊張感は一気に高まり、クライマックスに向けて映画はシリアスさを増していく。殺人が起こる場面では、起きている状況を全体的に映すのではなく、怒り・不安・悲しみといった負の感情が露わになる人物の表情をクローズアップするため、緊迫感に満ちた空気を演出することに成功している。また、映画にのみ登場する人物・ブッシュは映画冒頭から登場し、この兵舎の行く末を見届ける傍観者としての役割を担っている。彼はベッドに潜って兵舎の日常を観察し、作品終盤で新兵 4 人が揉め始めるときもその異変にいち早く気づき、布団の隙間から 4 人のやり取りを観察する。一連の騒動の渦中に置かれた主要人物とは別の客観的視点が加わることで、観客は第三者であるブッシュの驚き・戸惑い・恐れといった感情に自らのそれを重ね合わせて、この事件を外側から捉えることを可能にしている。

この作品において同性愛の問題が最も重要になり、映画では「窓」や「鏡」という道具を用いて、そのクィア要素を戦略的に表現している。まずは「窓」であるが、大きく分けて 3 種類の窓が存在する。一つは軍曹の部屋の窓で、2 人の軍曹ルーニーとコークスとのホモソーシャルな関係から、この窓に映し出されるものはクィアとは無縁であるとは言い難い。二つ目の窓は、シャワールームと寝床を隔てる窓である。リッチーのシャワー中、ビリーはリッチーの裸を眺めながら彼がゲイ疑惑についてロジャーと議論するが、「馬鹿な女よりまともだ」とゲイを擁護するような発言をする。ビリーはクローゼットのゲイであるとされているため、リッチーのこのように見せかけて、実は自分自身が知りたい質問をぶつけ、ほしい答えへとロジャーを誘導尋問していると考えられる。リッチーの話だとするために、彼の姿が見えるこの窓を利用するビリーは、ロジャーに「お互い正直になるべきだ」とまで詰め寄る。三つ目の窓は、兵舎と外の世界との間にある窓である。兵舎の窓から外を眺めるビリーの視線の先には、友人たちに祝福されて幸せそうな雰囲気のある男女のカップルが映し出されるが、それを見つめるビリーは浮かない様子である。隠れゲイだとされるビリーが、男女のカップル、すなわち異性愛の成就に対し不信感を抱いているように見える。

「鏡」の効果については、シャワールームの洗面台前とリッチーのロッカーに備え付けられた 2 つの鏡について取り上げた。特に注目すべきは、リッチーのロッカー内の鏡である。ロッカー内に鏡があるのはリッチーだけである。鏡はナルキッソスを想起させ、それはさらにはクィアに結び付く。マーク・D・ホーソー（Mark D. Hawthorne）は、ナルキッソスのように自分の姿をひたすら見つめるのは「男らしくない」若者の典型的なイメージで、フロイトが同性愛として刻み込んだ欲望の鏡だと述べる（Hawthorne, “The Alexandria Quartet: The Homosexual as Teacher/Guide.” *Twentieth Century Literature*, vol. 44, no.3, Fall 1998, p.339）。つまり、鏡で自分を見つめる行為は「男らしくない」とされ、心理学的にも同性愛と関係すると指摘する。一方で、リッチーのロッカーが開いた状態であったとき、ロジャーは鏡には目もくれず、裸のピンナップ女性しか眼中にないことはロジャーのヘテロセクシュアルを決定付けるようである。

本発表のおわりに、『ストリーマーズ』は同性愛を中心に様々なテーマがちりばめられているものの、最後には「命の在り方」を問う作品であることに言及した。主題として見てきた性や人種、学歴差別は衝突のきっかけに過ぎず、やはり死を強く意識させるベトナム戦争が暗い影を落としていることは紛れもない事実である。どんなことが差別の対象になり得ても、最後には生きてさえいればいいのだ、というのがこの作品の結末における最大のメッセージであると捉えられる。

## 【研究発表論文】 キャサリンの家——『女相続人』におけるジェンダーと階級

飯島 さや（いいじま さや、東京女子大学大学院人間科学研究科博士後期課程）

### 概要

本稿は『女相続人』（*The Heiress*, 1949）のエンディングにおけるジェンダー表象に注目し、定説とされてきたメアリ・アン・ドーン（Mary Ann Doane）の解釈に対する反論を提示する。その際、ドーンの説に反論を述べるアリソン・マッキー（Alison L. McKee）の説に注目するが、マッキーはショットの分析結果を十分に示しておらず、さらに映画以外のテキストについて触れていない。それ故、本稿はショットの精細な分析に基づき、映画の原作である演劇および、映画が改めて参照した小説のテキストとの間テクスト性を視野に入れ、マッキーが提示した女性像をより明確にすることにより、エンディングの持つ意味を明らかにすることを目的とする。とりわけ、今まで指摘されることがなかったエンディングにおける男性像に注目し、女性映画として捉えられてきた『女相続人』を男性映画として捉え直すことを試みる。

### キーワード

ウィリアム・ワイラー、『女相続人』、アダプテーション、間テクスト性、男性映画

### はじめに

ウィリアム・ワイラー（William Wyler）は多岐にわたるジャンルの作品を手掛け、監督作品の大半の原作は演劇や小説である。それ故、アダプテーションの巨匠と言っても過言ではないだろう。1949年に公開された映画『女相続人』も演劇のアダプテーションであり、ワイラーが初めて監督とプロデューサーを兼任し、演劇の脚本家のルース・ゲーツ（Ruth Goetz）とオーガスタ・ゲーツ（Augustus Goetz）と共に作り上げた作品である。映画の原作となる演劇 *The Heiress* は1947年にブロードウェイで初演され、ヘンリー・ジェイムズ（Henry James）の長編小説『ワシントン・スクエア』（*Washington Square*, 1880）を原作とする。

映画のあらすじを簡単に述べると、19世紀中頃、ニューヨーク市マンハッタンのワシントン・スクエアにある主人公の自宅が舞台とされ、主要登場人物は主人公キャサリンと父親スローパー博士、キャサリンの母方の叔母ペニマン夫人、求婚者モリスである。母親と死別したキャサリンは父親と叔母と共に生活し、親戚の婚約パーティーでモリスと出会う。二人は恋に落ち、スローパー博士の反対を押し切って駆け落ちを計画するが、モリスはキャサリンとの約束を破って失踪する。スローパー博士の死から数年後、二人は再会して再び結婚の約束を交わすが、最終的にキャサリンはモリスに復讐し、彼と絶縁することとなる。

原作の演劇と同様に、映画はキャサリンの復讐行為によって締め括られているが、オープニング・クレジットで明示されているように小説からも着想を得ている（註1）。演劇は主人公の自宅内のみを舞台としているのに対して、映画は小説における屋外のシーンを



取り入れ、小説の描写を用いている。しかし、キャサリンの復讐行為が小説で描かれていないという点で映画と小説は切り離されてきた。加えて、映画と演劇の脚本家が同じであるため、映画は原作に忠実であるとみなされた結果、先行研究において映画と演劇が合わせて論じられてこなかったと考えられる。

本稿では、映画と演劇、加えて小説のテキストを比較することを通して間テキスト性を考察し、『女相続人』におけるジェンダーと階級に焦点を当てて論じる。各テキストを仔細に分析し、映画と原作、或いは映画と小説のテキストを関連付けながら、登場人物像を解き明かすことを狙いとする。まず、映画のエンディングにおける主人公キャサリンの女性像について、今まで定説とされてきたメアリ・アン・ドーンに対するアリソン・マッキーの反論を紹介する。しかし、マッキーは映画だけを分析対象としているため、本稿では他のテキストを合わせて論じることによって映画のエンディングにおける人物像を再考察し、マッキーの見解をより明確にする。次に、キャサリンの変貌に焦点を当ててショット分析を行うことにより、父親と同じように振舞う女家父長としてのキャサリンを明らかにする。最後に、『女相続人』のエンディングにおけるモリスの男性像に注目し、代表的な男性映画である『二重結婚者』（*The Bigamist*, アイダ・ルピノ監督、1953）を引き合いに出すことで、『女相続人』を女性映画としてではなく、むしろ男性映画として位置付けるという新たな試みを行いたい。

## 1. 先行研究における女性像

アンドレア・ウォルシュ（Andrea S. Walsh）は「1949 年においてフェミニズムの主義主張を強く行うには至っていなかった」一方で、映画界において『女相続人』をはじめとする 1949 年に公開された作品は「強い意思のある自立した女性が主人公であった」（160）ことを明らかにしている。このように、第二次世界大戦後のアメリカにおいて、戦時中に社会進出を果たした女性たちは再び主婦として家事に専念するようになったが、映画では社会で活躍し続ける女性が描かれているということは言うまでもない。それ故、『女相続人』のキャサリンも女性映画における自立した主人公として捉えられ、自らの意思で復讐を行った女性であると解釈されてきた。メアリ・アン・ドーンは「キャサリンが反復という現象を支配する。女が自分自身のために、自分自身の快楽のために、物語の反復を演出するのだ」（175）と主張する。求婚者モリスがキャサリンを裏切ったように、キャサリンは復讐行為としてモリスと交わした結婚の約束を破り、今までの屈辱を晴らすためにモリスの行為を反復したというのがドーンの見解である。この見解が定説とされ、先行研究の大半はドーンの説を支持し、エンディングのキャサリンを英雄視するかのように復讐行為を女性の「勝利」（Gambill 230; Rivkin 157）として捉えている。

これに対して、アリソン・マッキーは『女相続人』のエンディングの「キャサリンが演出する反復は、欲望にかんする彼女自身の反復ではなく、モリスが無能で貪欲な求婚者であるとみなすスローパー博士の物語の反復である」（188）という新たな見解を示した。加えて、エンディングを女性の「勝利というよりもむしろ個人的な悲劇に近い究極のアイロニカルな行為」（McKee 186）が描かれているという新たな解釈を提示し、映画における悲劇性を明らかにした。マッキーは『女相続人』のエンディングを「より一層悲観的に読む」（181）ことを狙いとし、キャサリンの行為を女性の自立と結びつけるべきではないと主張したのである。

## 2. 『女相続人』における悲劇性

このようにマッキーはドーンが作り上げた女性像に対して異を唱え、映画における悲劇的な側面に光を当てた。しかし、映画における悲劇の描写については具体的に論じておらず、「キャサリンは未練が残っているにもかかわらず、恋人を自分から遠ざけ、モリスのことを待ち焦がれることのないように感情を抑えているとも解釈できる」(McKee 187)と述べるだけにとどまっている。ドーンの見解を完全に覆すためにも、映画のエンディングの登場人物像を吟味すべきであろう。本節では演劇や小説のテキストを参照し、映画における悲劇について具体的に論じていく。

まず、エンディングにおけるキャサリンの復讐行為について整理しておこう。モリスが駆け落ち計画を放棄したように、キャサリンはモリスと交わした約束を破り、自宅に迎えに来たモリスの呼びかけを無視して階段を上る。キャサリンの名を何度も呼びかけ、彼女からの応答を全く得られないモリスは、駆け落ちを放棄された際のキャサリンの姿を想起させる。モリスのかつての裏切り行為を繰り返し、結婚の約束を放棄するというのがキャサリンの復讐である。ここで特筆すべきなのは、復讐を行った際の彼女の真意は何かということである。果たしてキャサリンはモリスを懲らしめるためだけに復讐を行ったのだろうか。映画におけるモリスの人物像を解き明かすことにより、キャサリンの復讐行為の目的について考察する。

モリスがキャサリンの財産目当てか否かについて、リチャード・ダイアー (Richard Dyer) は、モリスが「誠実かそうでないかについて、彼を観察することによって答えを出さなければならない」(218)と述べている。つまり、映画においてモリスの結婚の目的はスローパー家の財産を得ることなのか、愛するキャサリンと結ばれることなのか、明確にされていない。これは原作とは異なる描写である。演劇において、スローパー博士は「モリスにとってここ【スローパー邸】はあたかも狩猟小屋のようであり、キャサリンと私【スローパー博士】は鳩のようだ (He has walked in here as if this were a shooting box, and Catherine and I were the pigeons)」(Goetz 47)と述べており、財産目当てのモリスを警戒する姿がうかがえる。小説においても、語り手が「キャサリンの人生の中で重大なことは、モリスに弄ばれたことであつた (the great facts of her career were that Morris Townsend had trifled with her affection)」(James 157-58)と述べており、モリスのキャサリンへの接近は財産目当てであることが暗示されている。

確かに、映画においてもモリスはスローパー邸での生活に惹かれていたが、スローパー家の財産獲得を目論んでいたと完全には断言できない。これを裏付けるものとしてアーモンド夫人(註2)の台詞が挙げられる。アーモンド夫人は「この男性はキャサリンと彼女の財産の両方を大切に、キャサリンを幸せにするかもしれない (This man may take good care of Catherine and her money and make her very happy)」(0:53:15)と述べてモリスを非難するスローパー博士に対して忠告し、モリスに対して肯定的な見方を示している。とりわけ、アーモンド夫人はスローパー博士の唯一の相談相手であるため、スローパー博士のモリスに対する反感を弱め、モリスが財産目当てではないという印象を与えていると言える。

次に、モリスの容姿について小説のテキストと比較して考察する。小説ではスローパー博士がモリスの近況に関する情報を得て、「彼【モリス】は太って頭がはげてしまった (He has grown fat and bald)」(James 159) (註3)ことをキャサリンに伝え

る。そして、スローパー博士の死から数年後に再会した際（註 4）、キャサリンにとって「モリスの存在は苦痛であった（his presence was painful to her）」（James 168）という事実が語り手によって示されている。更に、口論の末にキャサリンと絶縁することになったモリスは彼女の前では平静を装ったものの、ペニマン夫人に暴言を吐いていることから、彼はもはや紳士ではない（註 5）。一方、映画においてモリスは最終場面に至っても美貌を保っており、再会時のモリスには口髭以外の顕著な変化は見られない（註 6）。それ故、キャサリンにとって魅力的な男性であり続けるモリスが悲劇性を高めているのである。

悲劇性については、小説の先行研究においてもミリセント・ベル（Millicent Bell）が「小説の結末は、女性の人生において結婚しないことが悲劇的な失敗であるといったお涙頂戴の定型表現に従っている」（78）という見方を示している（註 7）。つまり、独身女性として生涯を終えることが悲劇として解釈されている。とりわけ、小説ではモリスとの駆け落ちの失敗後も他の男性と交際するキャサリンが描かれており、婚期を逃したオールドミス姿が強調されている（註 8）。しかし、映画においてはキャサリンがモリスに未練を残したまま復讐を行うことが悲劇であると言えるだろう。依然として美しいモリスの姿に加え、モリス以外の求婚者が登場しないという設定も、その悲劇を盛り上げるために効果的である。

このように、映画におけるキャサリンの復讐行為は女性の「勝利というよりもむしろ個人的な悲劇に近い究極のアイロニカルな行為」（McKee 186）であり、キャサリンが単にモリスに対する恨みを晴らすために復讐を行ったのではないことは明らかである。それ故、ドーンの主張は理に適っているとは言えない。復讐という行為を表面的に捉えずにキャサリンの心理状態を分析したマッキーの見解は、今まで定説とされてきたドーンに対する反論として有効であるだろう。

### 3. 女家父長としてのキャサリン

マッキーの解釈から浮かび上がる女性像は、モリスに対して未練を残す悲劇のヒロインとしてのキャサリンの姿である。しかし、モリスを想い続けた故に引き起こされた悲劇よりも、キャサリンが父親の強権的男性像を受け継いで家父長に成り代わったということが映画において大きな意味を持つと言えるだろう。ステラ・ブルツィ（Stella Bruzzi）が「厳格で権威主義的な父親を優遇するハリウッドの傾向」（20）を表す作品として『女相続人』を挙げているように、映画において強権的男性像が暗に強調されている（註 9）。ブルツィの指摘はスローパー博士の男性像にとどまっているが、父親の男性性がキャサリンに受け継がれることによって、強権的男性像が一貫していると考えられる。加えて、『女相続人』というタイトルに示唆されているように、「キャサリンは立派な家や多額の財産を相続するだけでなく、彼女が愛した二人の男たちの冷酷さや知性に加え、人を思い通りに操るという能力を受け継ぐ相続人である」（Rivkin 154）。本稿においてエンディングにおけるキャサリンの行為を分析し、女家父長という表現はオクシモロンではあるが、スローパー博士に成り代わった女家父長としてのキャサリンの姿を明らかにしたい。

### 3-1. 父親の行為の反復

女家父長に変貌したキャサリンを表す最も顕著なショットは、スローパー博士との口論のシーンにおいて見られる。スローパー博士は自己診察によって自らの深刻な病状を把握し、家族に告白した後、キャサリンと遺言内容をめぐって言い争う。その際に座っているスローパー博士に対して、キャサリンは父親を見下すように冷たい視線を投げかける（図 1）。このミザンセンはヨーロッパ旅行中のパリのカフェでのショット（図 2）の反復であり、スローパー博士が病を患うことにより立場の逆転が生じている。



図 1 (1:35:22)



図 2 (1:05:25)

加えて、台詞においても立場の逆転が顕著に示されている。スローパー博士はキャサリンに対して「キャサリン、ついにそういう口の利き方をするようになったのか。それは私にひどいことを言うためなのか（You have found a tongue at last, Catherine. It is only to say such terrible things to me）」（1:33:22）と嘆く。この台詞は、ヨーロッパ旅行から帰宅直後の口論の際にキャサリンが発した「なんてひどいことを言うの（What a terrible thing to say to me）」（1:10:06）という悲痛な叫びを彷彿とさせる。今まで蔑まれていたキャサリンは父親を冷たくあしらうようになり、今度は父親がキャサリンに対して嘆くようになるのだ。ジュリー・リヴキン（Julie Rivkin）が述べているように、キャサリンは父親の前でひるむことはなく、「モリスに見捨てられたことを対抗手段として、今まで自分が傷つけられてきたのと同じように父親を傷つけ」（159）、スローパー博士のような冷酷な人間に変貌するのである。

女家父長としてのキャサリンをより明確にするために、映画を締め括る二つの行為を吟味する必要がある。まず、キャサリンが自室へと向かうために階段を上る直前の行為を分析しよう。玄関ドアの脇に置かれたガス灯を手にとってドアの前で一瞬立ち止まった後、階段へと向かうキャサリンはカメラの前を横切り、フレーム全体を覆いつくす（図 3）。これはスローパー博士の行為の反復である。なぜなら、結婚をめぐってキャサリンとモリスの三人で口論中にスローパー博士もカメラの目の前を横切っていたからだ（図 4）。ブルツィは、フレーム内を覆いつくすスローパー博士のクローズアップが強権的男性像の象徴であることを明らかにしている（24-25）が、このような男性像はスローパー博士の死後も失われることなく、キャサリンを通して引き続き提示される。





図 3 (1:54:16)



図 4 (1:00:01)

次に、階段を上るという映画におけるキャサリンの最後の行為は、父親と同じである。スローパー博士は病によって衰えつつも自室に戻るために自力で階段を上る（註 10）。そして、キャサリンも同じ階段を上り、スローパー博士の行為を繰り返す（註 11）。したがって、キャサリンは父親の行為や台詞の反復させることによって、自らの女家父長としての姿を確立しているのである。

### 3-2. 家に留まるという決断

深刻な病を患う父親に対して同情を示さないキャサリンは、父親の看病にも全く関与せず、最期に立ち会うことすら拒否する（註 12）。小説ではキャサリンの献身的な看病もむなしく、スローパー博士は遺言補足書を作成し、最終的にキャサリンが相続することができた遺産は当初の 5 分の 1 であった（註 13）。一方で、映画において父親の全財産を相続したキャサリンはスローパー邸の主となり、ワシントン・スクエアから出ようとしなかった。このように女家父長としての家に留まるという彼女の信念は、アーモンド夫人との対話によって明確にされている。外出を控えるキャサリンを気遣うアーモンド夫人に対して、キャサリンは、「私はワシントン・スクエアが好きなの (I like the Square)」(1:33:46) と宣言する。これは駆け落ちの際にモリスの迎えを待つ間に発せられた言葉とは相反するものである。キャサリンは「この家には二度と戻らないわ (Because I will never be in this house again)」(1:19:43) と主張していたにもかかわらず、スローパー博士の死後もモリスと結婚せずに家に残る。このように家から出ないという決断はキャサリンが父親の立場に立つことを暗示しており、女家父長としての姿を際立たせている。

映画におけるスローパー邸は登場人物ごとに異なる意味合いがある。美術監督のハリー・ホーナー (Harry Horner) は「家」に「登場人物それぞれの」性格を投影させ、キャサリンにとって家は「彼女を苦しめる囿いの象徴」(2) として設計したことを明らかにしている（註 14）。しかし、アーモンド夫人に対する意思表示や結婚しないという決断には、家に縛られて生きなければならないと悲観的に考えるキャサリンの姿は見受けられない。キャサリンは父親の考え方を受け継ぎ、女家父長としてスローパー邸を守るという人生を選択したと言えるだろう。



### 3-3. 冷酷な女になるという意思表示

ペニマン夫人は「そんなに残酷なことができるの（Can you be so cruel?）」（1:51:32）と問いかけると、キャサリンは「そうよ、冷たい女になれるわ（Yes, I can be very cruel）」（1:51:35）と主張する。この応答には、あたかも亡き父親が乗り移ったかのようなキャサリンの姿が浮き彫りにされている。演劇のテキストにおいても映画と同様のやり取りが描かれているが、映画にはない台詞が存在する。キャサリンはモリスに同情を示したペニマン夫人に対して、今後一切モリスの名前を口にしないよう警告する。加えて、ペニマン夫人に追い打ちをかけるかのように、「それ [モリスの名を口にすること] をワシントン・スクエアには一生戻らないというあなたの意向として受け止めるわ（I shall take it as a sign that you are leaving Washington Square for ever）」（Goetz 103）と述べる。このようなキャサリンの発言にペニマン夫人は愕然とし、「キャサリン、そんなに残酷なことができるの（Catherine, Can you be so cruel?）」（Goetz 103）と嘆く。このように、演劇ではペニマン夫人に対して冷酷な態度を取るキャサリンの姿が描かれていることが分かる。その一方で、映画においてはペニマン夫人を罵倒する台詞はなく、ペニマン夫人はモリスに対するキャサリンの復讐行為に疑問を呈している。つまり、スローパー博士が抱いていたモリスに対する評価を受け入れ、復讐行為を通して無情にもモリスを突き放すキャサリンの冷酷さが強調されている。したがって、映画はキャサリンが父親に成り代わったということに重きを置いていると解釈できる。

### 3-4. 最後の刺繍作業

オープニング・クレジットにおいてキャサリンの姿が刺繍で表現されているように、映画において刺繍はキャサリンを象徴する作業である（註 15）。演劇と小説ではペニマン夫人も刺繍を行っているため、女性のたしなみとして刺繍作業が取り入れられているが、映画では刺繍をするのはキャサリンだけである。それ故、刺繍作業が彼女の唯一の取り柄であることが強く印象付けられている。映画において特異であるのは、自らの象徴とも言える刺繍を止めるというキャサリンの決断である。刺繍を続ける小説の結末に対して、映画のエンディングでは使用人がドアの施錠をすると同時にキャサリンが糸を切り、最後の刺繍作業を終える。刺繍糸を切るという行為は、モリスとの縁を断ち切ることを暗示しているとも言える。

キャサリンの刺繍作業に対してスローパー博士は常に嫌悪感を示し、皮肉交じりに「お前は丁寧に刺繍をする（You embroider neatly）」（1:10:19）と述べている。それでも彼女は刺繍を続けていたが、モリスに対する復讐行為とともに刺繍を止める決断をする。このような行いは、キャサリンが自らのアイデンティティーと決別した証ではないだろうか。なぜなら、刺繍作業を止めることによってキャサリンは父親が嫌悪する、刺繍作業が象徴する女であることをやめるからである。刺繍を続けることで「称賛すべきオールドミス（an admirable old maid）」（James 157）として位置付けられている小説に対して、スローパー博士の意向に沿って刺繍を止めるキャサリンを描いた映画は、女家父長としての姿を露わにしていると言えるだろう。

#### 4. エンディングにおける男性像

先行研究において映画における女性像ばかりが取り上げられ、自立した女性像、或いは悲劇のヒロインとしての女性像が論じられてきた。しかし、モリスについてあまり議論されてこなかったため、エンディングにおける苦悶するモリスについては宙吊りにされたままである。モリスはなぜあのような惨めな姿を晒され、脆弱な男性として描かれているのだろうか。本節において、女家父長に変貌したキャサリンとは対照的な脆弱なモリスの姿を明らかにしたい。加えて、男性映画の代表作と言われる『二重結婚者』の男性主人公ハリーにモリスを重ね合わせることによって、『女相続人』を男性映画として捉えることを試みたい。

##### 4-1. 社会的格差に阻まれたモリス

スローパー博士は「相応しくない部類の男だと言っただけだ (I simply said you are in the wrong category) 」 (0:56:07) という言葉を突きつけ、モリスがキャサリンの結婚相手には不適格であるという烙印を押す (註 16) 。ヨーロッパで親戚の財産を使い果たした挙句、帰国後も定職に就かないモリスはスローパー博士のジェンダー規範から逸脱しているため、スローパー博士は結婚を断固として認めようしないのである。ここで重要なのは、モリスがキャサリンの結婚相手に相応しくない理由はジェンダー規範からの逸脱だけではなく、社会的格差であると言える。

まず、モリスは経済的に余裕がないことを自覚し、スローパー博士から結婚を反対される最大の要因は、「自分には金がないこと (The fact that I'm poor) 」 (0:55:25) であると認めている。それに対して、スローパー博士は「What are you living on now? (何で生計を立てているのか) 」 (0:56:55) と責め立て、親戚のモンゴメリー夫人宅に身を寄せるモリスを非難する。キャサリンと出会った後に仕事に就く小説とは異なり、映画においてモリスは定職に就かず親戚の子供たちの面倒を見ている。キャサリンとの駆け落ち計画を放棄した後、船員としての勤務経験があるとはいえ、モリスには一家を支える経済力はない。それ故、スローパー博士が亡くなる前、既に亡き母の遺産の 1 万ドルを相続していたキャサリンと比べると、モリスは経済的に困窮しており、両者の間には財産面で大きな隔たりがあるのは言うまでもない。

次に、モリスの社会的立場について、演劇ではアーモンド夫人が「彼は遠い親戚のようだ (He's a distant cousin, it seems) 」 (Goetz 17) と述べる。この言葉によって、従兄弟のアーサー (註 17) と比べるとモリスの家系の格が低いことが暗示されている。また、小説においてはモンゴメリー夫人宅についての記述がある。2 番街にある家は「質素な佇まいの住宅 (the modest proportions of her dwelling) 」 (James 62) であり、スローパー邸のような豪邸ではない。加えて、小説の先行研究ではマーカス・クライン (Marcus Klein) がモリスの姓に着目し、「おそらくタウンSEND (Townsend) はワシントン・スクエアという町の外れから来た男を意味する」 (12) と述べている。したがって、モリスの姓そのものにも町の中心部に住んでいない男という含意があり、モリスの素性をうかがい知ることができる。

その一方で、映画の冒頭において高級素材の手袋や香水を身に付けてピアノを嗜むなど、裕福で教養のあるモリスの姿が提示されている。しかし、エンディングにおいてスローパー邸の前に佇む姿から以前のモリスの面影は消え、財産と社会的階級の双方での劣

位が示され、女家父長であるキャサリンとの階級差が浮き彫りにされている。スローパー邸のドアの前で立ち往生するモリスを捉えたショットに着目すると、彼はローアングルで捉えられ、あたかもドアが二人の間に立ちはだかる壁のように映し出されている（図 5）。ドアの上部のガラス窓に反射するガス燈の灯の動きによって、キャサリンが自室に向かって階段を上っていることを把握することができ、上階の自室にいる彼女に対してモリスは家の中に入ることさえ許されない。キャサリンが階段を上ったことで二人は引き離され、ローアングルが両者の格差をより一層引き立てている。このような構図はキャサリンとの結婚を阻む社会的格差を仄めかしており、財産もなく、スローパー家とは程遠い階級に属するモリスが格差結婚を果たせない姿が露わにされている。



図 5 (1:54:20)

#### 4-2. モリスの失敗と絶望

モリスの最大の目的は、キャサリンと結婚することによって自分の家を持つことである。小説でモリスはスローパー邸を「極端に快適な家 (a devilish comfortable house)」(James 80) だと皮肉交じりに述べている。一方で、映画においてスローパー邸での生活を心待ちにするモリスの心境が表わされている。先述したように、スローパー邸には複数の意味合いがあり、モリスにとってスローパー邸は「人間を誘き寄せるもの」(Horner 2) として設計されたと言われている。それ故、スローパー邸はモリスを魅了するものであり、キャサリンとの再会のシーンにおける「本当に自分の家に帰ってきた (I'm home, really truly home)」(1:48:49) という言葉には、スローパー邸に対する彼の想いが込められている。加えて、両手を広げて居間を見渡すという行為は、念願の自宅を獲得して興奮するモリスの姿を顕著に示している（図 6）（註 18）。しかし、この喜びは束の間であり、モリスはスローパー邸から閉め出されることになる。キャサリンの名を叫びながらドアを叩き続け、窮地に追い込まれた彼の姿はエンド・クレジットと共に示される（1:54:51）（註 19）。モリスはキャサリンと結婚できないという状況に追い込まれたのと同時に、スローパー邸の獲得という目標を達成することができないのである。



図 6 (1:48:48)

ここで注目すべきことは、キャサリンの名を叫び続けるというモリスの行為である。これはキャサリンの行為の反復であり、駆け落ちを放棄された際にモリスの名を何度も叫びながらうろたえるキャサリンと重なる（図 7）。キャサリンがモリスの裏切りによって精神的に追い詰められたように、エンディングにおいてモリスもキャサリンの復讐行為によって苦境に立たされている。しかし、絶望の淵に追い込まれるモリスはドアの前、つまり屋外にいるにもかかわらず、開放感が一切感じられず、密室に閉じ込められているような閉塞感がうかがえる。先述したローアングルのショット（図 5）以降、カメラはモリスの背後から徐々にクローズアップしていき、最終的に彼を真横から捉える（図 8）。ドアを連打する手の動きを映し出し、額から流れる汗や彼の横顔を提示することによって、焦り狂うモリスがより鮮明に表現されている。ジョージ・トールズ（George Toles）が解釈しているように、「モリスはあたかも苦痛や束縛を訴えている傷ついた動物のように飛びかかっており」（67）、そのような姿からスローパー邸を獲得できないという事実を未だ受け入れられずに苦悶するモリスが見受けられる。



図 7 (1:54:16)



図 8 (1:54:47)



#### 4-3. 男性映画の主人公としてのモリス

強権的男性像を受け継いだキャサリンとは対照的に、何も成し遂げることができなかったモリスは無力である。女家父長としてのキャサリンの姿がモリスの愚かさを暴き立て、男性映画の主人公の弱々しい姿を思い起こさせる。本節では『二重結婚者』のエンディングにおける男性主人公と照らし合わせながら、モリスを男性映画の主人公として改めて考察したい。

加藤幹郎は『二重結婚者』を「ハリウッド映画史上初の男性映画」と称し、その上で「ふりまわされる女の弱さではなく、ふりまわす男の弱さ」（『【解題】男性映画の系譜』329）を主題とするのが男性映画であると論じている。つまり、加藤によると、男性映画における男性像は絶対的権力を持つ家父長とは相反する脆弱な男性であり、主人公は家庭内だけにとどまらず社会においても様々な問題を引き起こす存在である。そして、それらの問題は主人公自らの精神的な弱さに起因する。『二重結婚者』は孤独に苛まれ、不倫という過ちを犯した主人公のハリーの葛藤を露骨に示した男性映画である。「愛を求めて傷つくのは、もはや女性ではなく、重婚罪に問われる男性」であり、「社会的弱者の記号を担わされるような人間は、何も女性にかぎったことではないという当然の事実」（加藤、『映画ジャンル論』218）が明らかにされている。このような男性像は、まさに第二次世界大戦後のアメリカ映画において典型的な「自己を見出すために不安に苛まれ、落胆する男性」（Schatz 369）として解釈できるだろう。

『二重結婚者』の主人公ハリーと『女相続人』のモリスとの共通点は、男性映画に典型的なものがき苦しむ男性像である。『二重結婚者』において、終始にわたって男性性を欠いたハリーが見受けられるが、とりわけエンディングで苦悶する主人公の姿が浮き彫りにされている。法廷でのシーンでは、裁判官がハリーに対して情状酌量の余地があると判断する。しかし、ハリーは発言が許可されていないにもかかわらず、裁判長が発言中に突如不服を申し立て、「やめてください、私は有罪だ。もう、説明はやめてくれ（Please stop. I'm guilty. Why go on talking about?）」（1:16:23）と主張する（図9）。有罪を訴えても聞き入れられないハリーの無力さはクローズアップされることで強調され、自暴自棄になるモリスと似通っていると言えるだろう。スローパー邸のドアを叩いても、キャサリンの名を叫び続けても応答はなく、焦り狂うモリスはフレーム内に窮屈に映し出されている（図10）。とりわけ、映画の終わりを示すエンド・クレジットは、映画を締めくくるだけではなく、モリスの人生の終わりを仄めかしているとも解釈できる。したがって、囚われの身であるハリーと、ドアの前で立ち往生となるモリスの姿から、窮地に追いやられて身動きが取れない男性の無力さがうかがえる。



図9『二重結婚者』（1:16:23）



図10『女相続人』（1:54:51）



加えて、両者の共通点として挙げられるのは、二つのものを同時に失うということである。ハリーの場合、裁判長が「今回の事で二人を失ってしまったのかもしれない（I also suspect that he may have lost them both）」（1:16:41）と述べているように、ハリーの妻だけでなく不倫相手の女性も精神的な傷を負い、ハリーは結果的に二人の女性を同時に失うことになる。『女相続人』においてモリスは迂闊にも駆け落ち計画を放棄し、最終的にキャサリンから復讐されることになる。彼女と結婚できないだけでなく、スローパー邸という憧れの家や財産を何一つ得ることができないのである。したがって、『二重結婚者』の主人公と同様に自らの軽率な行いによって不幸を招き、その現実を受け入れられずに苦悶するモリスは、まさに男性映画における脆弱な主人公そのものである。

## おわりに

本稿において、演劇と小説のテキストを参照することを通して、映画のエンディングの女性像を捉え直すとともに、男性登場人物を男性映画の主人公として論じることを試みた。また、映画と小説の間テキスト性を考察することにより、父親に成り代わった女家父長としてのキャサリンという新たな女性像を確立することにつながった。今まで論じてきたように、キャサリンはモリスに対して復讐を行ったとはいえ、スローパー邸から出ずに家に留まった。このような行動はキャサリンが家父長の位置に立つことを示し、映画における女家父長としてのキャサリンは強権的男性像のメタファーであると言えるだろう。それに対して、モリスは社会的格差を乗り越えて結婚することは許されず、最終的にキャサリンの復讐の対象となる。父親に成り代わったキャサリンとは対照的な弱々しいモリスの姿は、『女相続人』が実は男性映画であるという解釈を可能にしていると言える。『女相続人』を男性映画として捉えるならば、今まで定説とされてきた勝利を獲得する女性像だけでなく、キャサリンが主人公であるという見方すら否定される可能性がある。結婚を迫ってキャサリンを翻弄し、その報いを受ける主人公モリスの弱さを露呈する男性映画として捉えることができるだろう。

セーラ・コズロフ（Sarah Kozloff）が明らかにしているように、ウィリアム・ワイラーは「社会格差や差別を非難するということに関心を抱いていた」（297）。『女相続人』においてもジェンダー規範に適応できず、社会的格差を乗り越えることができなかったモリスの姿が見受けられる。そのような無力な男性像を提示している映画は、演劇や小説の人物像を反映しつつ、社会的弱者の葛藤を鮮明に描き出しているのではないだろうか。

## 註

1. オープニング・クレジットにおいて、Suggested by the Henry James novel “Washington Square”（0:00:45）と表記されている。
2. アーモンド夫人はキャサリンの母方の叔母である。パーティー会場でのシーン（0:11:31-0:12:22）において、キャサリンの平凡さを嘆くスローパー博士に助言をしており、アーモンド夫人はスローパー博士と対等な立場の女性として描かれている。

3. 演劇においてもモリスの老いが表現され、ペニマン夫人は「彼 [モリス] はとても美しいが、年を取っており、かつてのような魅力はない (he is very handsome, but he looks older, and he is not so animated as he used to be) 」(Goetz 93) と述べている。
4. 小説において二人が初めて出会ったのはキャサリンが 21 歳、モリスが 30 歳過ぎの時である。再会時はモリスが 45 歳であり、彼の一度の離婚経験も示されている (James 171) 。
5. 小説では復讐劇は描かれず、口論の末にモリスとキャサリンが絶縁するという結末になっている。モリスはスローパー邸を後にする際にペニマン夫人に対して、「戻ってくるなんて冗談じゃない (Come back? Damnation!) 」 (James 171) と述べており、このような捨て台詞から彼の下品さがうかがえる。
6. 演劇では二人の再会を描いた第 2 幕第 4 場の時間は、駆け落ちの失敗を描いた第 3 場からおよそ 2 年後とされている。映画では再会時期は明示されていないが、演劇と同様の時間設定であると考えられる。
7. キャサリンが結婚できなかったことを悲観的に捉える大半の先行研究に対して、ベルは小説内での「称賛すべきオールドミス (an admirable old maid) 」 (James 157) という表現を用いて、独身を貫いたキャサリンを肯定的に捉えている。
8. 小説において、キャサリンは駆け落ち失敗後に 3 人の男性と交際している (James 157) 。
9. ブルツィイは『女相続人』以外に、『アパッチ砦』 (*Fort Apache*、ジョン・フォード監督、1948)、『他人の家』 (*House of Strangers*、ジョーゼフ・L・マンキーウィッツ監督、1949) を挙げ、強権的男性像の象徴として父親の肖像画が映し出されていることを明らかにしている。
10. 病を患った後に階段を下りるというスローパー博士の行為が「家父長としての地位からの下落」 (Rivkin 158) を示唆するという見解がある。しかし、キャサリンと最後に口論した後に自力で階段を上るスローパー博士が捉えたショット (1:35:52) があるため、階段を下りることが権力の喪失であるという解釈は正しくないだろう。
11. ジョージ・トールズ (George Toles) によると、復讐を行うキャサリンはワイラーの監督作品『偽りの花園』 (*The Little Foxes*, 1941) の女性主人公レジーナを思い起こす (67) 。発作を起こしてもがき苦しむ夫の姿を見て見ぬ振りするレジーナと、モリスの呼びかけに一切応えずに彼を閉め出すキャサリンは似通っているという解釈である。また、ピーター・スワブ (Peter Swaab) は、キャサリンがフィルム・ノワールのファム・ファタールを想起させる (64) という見解を示している。
12. スローパー家の使用人のマリアはスローパー博士が危篤状態になったことをキャサリンに告げるが、キャサリンは父親を看取することを頑なに拒否する (1:36:15-1:36:22) 。これは映画独自のシーンである。
13. 小説ではスローパー博士が遺言書を書き直している。最初の遺言書は亡くなる 10 年前に作成され、補足遺言書の作成時期は明記されていないが、日付が最近であったとされている。なお、キャサリンが相続予定であった遺産の差額は、合衆国各地の都市や医学校 7 か所に寄付されたと記されている (James 161) 。

14. ホーナーが考案した家のイメージを基に、ノルマン・ガンビル（Norman Gambill）はスローパー邸を「彼女を閉じ込める鳥籠」（227）のようであると解釈する。また、自宅の窓辺に立つキャサリンのショット（1:11:43）に映し出される非常に入り組んだ窓枠を牢獄の格子に例え、キャサリンが家に束縛された囚われの身であるという見解を示している。
15. ワイラーの監督作品『嵐が丘』（*Wuthering Heights*, 1939）においても女性主人公が刺繍に勤しんでいるが、刺繍台は『女相続人』の半分くらいの大きさである。したがって、『女相続人』においてキャサリンが刺繍作業に没頭していたことを顕著に表すために、極端に大きい刺繍台が用いられたと推察できる。
16. 「相応しくない部類（the wrong category）」という表現は、演劇（Goetz 51）と小説（James 56）においても用いられている。全てのテキストにおいて、モリスがキャサリンの結婚相手には相応しくない家柄で、スローパー家よりも格下の男であることに重点が置かれている。
17. アーサー・タウンセンドはモリスの従兄弟であり、キャサリンの従姉妹のマリアンを妻とする。マリアンはアーモンド夫人の娘である。映画と小説において、キャサリンとモリスの出会いの場はアーサーの婚約パーティーとされている。
18. ダイアーはスローパー邸の居間を見渡すモリスの演技を高く評価し、「これはたんなる時間の埋め合わせとも違うし、メソッド演技の余計な顔の痙攣とも違う」（227）と述べている。このショットは幸せの絶頂に達したモリスの姿を顕著に示しており、エンディングにおけるモリスの惨めさを際立たせるために非常に効果的であると言える。
19. 映画におけるエンディングのモリスの行為は原作に忠実であるが、演劇はスローパー邸の居間だけで繰り広げられているため、ドアだけがセットとして独立しているわけでない。加えて、モリスの行為はト書きで示されているだけである（Goetz 104）。したがって、演劇のエンディングにおいてモリスの姿が舞台上で強調されているとは言えない。

### 引用文献リスト

加藤幹郎「【解題】男性映画の系譜」、『文藝』第32巻、第3号、河出書房新社、1993年、327-329頁。

——『映画ジャンル論—ハリウッド映画史の多様な芸術主義』、文遊社、2016年。

ダイアー、リチャード『映画スターの〈リアリティ〉—拡散する「自己」』、浅見克彦訳、青弓社、2006年。

ドーン、メアリ・アン『欲望への欲望—1940年代の女性映画』、松田英男監訳、勁草書房、1994年。

Bell, Millicent. *Meaning in Henry James*. Harvard UP, 1991.

Bruzzi, Stella. *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Postwar Hollywood*. BFI, 2006.

Gambill, Norman. "Harry Horner's Design Program for 'The Heiress.'" *Art Journal*, vol. 43, no. 3, 1983, pp.223-230.

Goetz, Ruth, and Augustus Goetz. *The Heiress*. Samuel French, 1970.

Horner, Harry. "Designing 'The Heiress.'" *Hollywood Quarterly*, vol. 5, no. 1, 1950, pp. 1-7.

James, Henry. *Washington Square*. Oxford UP, 2010.

Klein, Marcus. "Washington Square, or Downtown with Henry James." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, vol. 53, no. 4. Arizona UP, 1997, pp. 7-21.

Kozloff, Sarah. "William Wyler." *Fifty Hollywood Directors*, edited by Yvonne Tasker, and Suzanne Leonard. Routledge, 2014, pp. 296-302.

McKee, Alison L. *The Woman's Film of the 1940s: Gender, Narrative, and History*. Routledge, 2018.

Rivkin, Julie. "'Prospects of Entertainment': Film Adaptations of *Washington Square*." *Henry James Goes to the Movies*, edited by Susan M. Griffin. UP of Kentucky, 2001, pp. 147-69.

Schatz, Thomas. *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, vol. 6. U of California P, 1999.

Swaab, Peter. "The End of Embroidery: From *Washington Square* to *The Heiress*." *Henry James on Stage and Screen*, edited by John R. Bradley. Palgrave Macmillan. 2000, pp. 56-71.

Toles, George. "Eloquent Objects, Mesmerizing Commodities in William Wyler's *The Heiress*." *Film International*, issue 22, vol. 4, no. 4, Sep. 2006, pp. 48-67.

Walsh, Andrea S. *Women's Film and Female Experience: 1940-1950*. Praeger, 1986.

### フィルムグラフィ

『二重結婚者』(*The Bigamist*) アイダ・ルピノ監督、1953年(DVD、ファースト・トレーディング、2011年)。

*The Heiress*. Dir. William Wyler. 1949. DVD. Criterion, 2019.

\* 本稿の査読に携わってくださった先生方より非常に有益なご指摘を賜りました。ここに深く感謝の意を表します。

本発表では、まず、アンドレ・バザンの映像理論を「写真映像の存在論」（1945）を中心に「魔術」と「露呈」という概念に焦点を当て明らかにする。バザンは映像表現の基層に写真映像を見る。バザンの写真の捉え方にその映像理論を探りたい。その後、その映像理論の視点からデジタル画像に言及する。

### I. 写真と魔術

バザンによれば、写真はカメラという機械によって「人間の創造的介入なしに自動的に」形成されるがゆえに「客観的」である。絵画など、写真に先行するいかなるイメージもこのような客観性を持ち得なかった。バザンは、写真はその客観性がゆえに対象の「存在 existence」そのものである、とさえる。これは、写真が対象と「存在論的同一性」を持つことを意味している。

バザンの映像概念は、C・S・パースの記号分類におけるインデックスによってしばしば説明されてきた。インデックスは物質的因果関係によって対象を意味する記号である。写真は、ある対象から発せられた光（原因）が残した痕跡（結果）として、当の対象を意味するインデックスとみなし得る。

しかし、ダニエル・モーガンの指摘通り、インデックスと対象の間には「存在論的区別」がある（Daniel Morgan, “Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics,” 2006）。例えば、弾痕はインデックスとして、かつて撃たれた弾丸を意味するが、むしろ弾丸そのものではない。それに対し、バザンは写真と対象の間には「存在論的同一性」があり、写真は対象そのものである、と言う。人は、写真の被写体が現前しているかのような「現実性」を感じているとバザンは主張するのである。この点で、バザンの考える写真映像はインデックスに還元できず、それ以上のものである。

不在であるはずのものが写真によって現前する。ここに写真の「魔術」がある。知性はこの魔術を退けることができよう。しかし、バザンは、写真が「われわれの批判精神をもとめせず、われわれの信頼を獲得する不合理な力」を有する、と指摘する。バザンによれば、写真と現実の同一性は「単なる物質的完全性」ではなく「心理学的事実」である。写真は色の欠如や平面性等から現実と明確に区別されよう。しかし、それらの同一性は、人間を排した写真の形成過程が鑑賞者に与えた〈心理学的効果〉として成立するのである。



## II. 魔術と想像

ダドリー・アンドルーは、ジャン＝ポール・サルトルの『想像力の問題』（1940）における魔術概念が、上述のバザンの写真論の発想源となったと指摘する（『フェティッシュの存在論』[2008]）。しかし、本発表では両者の差異に注目したい。

サルトルは肖像画に魔術を見る。肖像画はモデルと類似するため、不在であるはずのモデルが現前しているかのような印象を受ける、というのである。ここで注目したいのは、サルトルがおそらく新プラトン主義の「流出説」を念頭に置きながら、「イメージとモデルの間の第一の絆は流出のそれ」であり、「オリジナルが存在論的優位性を持つ」と言っていることである。新プラトン主義やその源となったプラトン哲学において、原型としてのイデアは、その似姿に過ぎない現象に対し存在性において優位に立つ。これは絵画には当てはまる。しかし、バザンによれば、写真はモデルと同一であった。バザンはその論考「リアリズムについて」（1944）の中で、写真はモデルと「存在論的に同等なもの」であるとも言う。写真はモデルと同一、同等のイメージである。この点で、写真はオリジナルをコピーより優位に位置付けるプラトンの存在論的ヒエラルキーを逸脱してしまっている。

バザンは、モデルと同一的な写真においては「想像的なものと現実的なものの論理的区別は廃止されようとしている」と指摘する。サルトルは、想像的なものに今この現実を否定し、そこから解放されてゆく、人間の「自由」を見た。サルトルは、イメージに対するモデルの優位を説くプラトン哲学を反転させたのである。ただし、サルトルは、プラトンが前提としていた想像的なものと現実的なものの二項対立そのものを疑うことはなかった。それに対して、バザンは、写真においてはそれらの論理的区別がなくなったがゆえに、それらの二項対立自体が無効になっていることを見ていたのである。

## III. 映像と露呈

ただし、不在の現前、つまり魔術としての写真はそれ自体では「錯覚」でしかない。バザンはそれを「疑似リアリズム」と呼ぶ。それに対し、「真のリアリズム」は「世界の具体的かつ本質的な意味を表現したいという欲求」に存する。それは、現実そのものを「露呈」することでかなえられる。バザンによれば、「対物レンズ」が人間の「先入観」を取り払い汚れなき世界を露わにする。写真は、先入観に囚われた人間の知覚を超え出た光景を露呈するのである。

先行研究ではほとんど触れられないが、ここで注目したいのは、バザンが、アンリ・グイエが「劇的範疇」と「美的範疇」を区別したことと言及し、次のように言っていることである。「劇的緊張そのものはいかなる芸術的価値も約束しないように、模倣の完全性は美と同一ではない。それは芸術的事象が刻み込まれるべき原材料に過ぎない」。グイエは『演劇の本質』（1943）において美的範疇と劇的範疇を、それぞれ芸術における形式と内容に対応するものとして区別する。ならば、「模倣の完全性」は映像の内容を指し、「芸術的事象」とはその形式を指すであろう。「模倣の完全性」はそれ自体では、内容すなわち「原材料」でしかなく、形式が付与されて初めてそれは「美」へと昇華される。バザンはグイエへの言及を通して、錯覚としての「疑似リアリズム」が現実露呈としての「真のリアリズム」へと至るためには、形式が必要であることを示唆していると思われる。ならば、一般にリアリストとしてのみ見られがちなバザンは、同時にフォーマリストでもあることになる。

バザンは、写真のリアリズムがそのメディウムの固有性に由来するものとする点において、しばしば指摘されるように、本質主義的である。しかし、バザンが同時に、リアリズムの創造性に繰り返し言及していたことにも注意すべきである。バザンによれば、「リアリズム」の芸術は、現実を捉えるために不可欠な美学を創造しなければならない」（「ウィリアム・ワイラー、または演出のジャンセニスト」[1948]）。それぞれの監督は現実露呈のために独自の形式、すなわち自らの「スタイル」を創造しなければならない。本質はリアリズムとして規定されてはいても、その内実是个々の形式によって創造的に明らかになるまでは未規定でしかない。この点でバザンは実存主義的でもある。つまり、リアリズムという本質は個々の映画の形式、すなわちその実存に開かれている。例えば、真のリアリズムを実現するのはディープ・フォーカスやロング・テイクなどの現実の連続性を重んじた、いわゆるリアリズム的スタイルのみではない。バザンは「省略」によって現実を断片化するネオリアリズムのスタイルにも真のリアリズムを見た（「映画におけるリアリズムと解放時のイタリア派」[1948]）。一つの現実とは多様な映画的理解に開かれている。ならば、バザンにとって、リアリズムは、映像とその内容としての現実との同一性にだけに存するだけではない。それはまた形式の創造によって、差異化される反復である。

#### IV. バザンとデジタル画像

バザンは映像と現実の同一性を説く以上、カメラの前の実在を前提としている。しかし、現在、デジタル技術によって、そのような実在を必ずしも必要としない映像が可能となった。このデジタル時代における、バザンの映像理論の可能性とはいかなるものか。

例えば恐竜のCG。もちろん、恐竜はカメラの前に実在するはずもなかったが、そのCGにはバザンの言う「魔術」、つまり恐竜が現前するかのような現実性を感じないか。トマス・エルセッサーとウォーレン・バックランドはこう言っている。デジタル画像は、アナログ画像のような「光学的に生み出されたものという印象」を作り出しており、それは、バザンが写真に指摘したような現実性をシミュレートしているのである、と（『現代アメリカ映画研究入門』[2002]）。デジタル画像では、バザンがアナログ画像に指摘したのと同様の（心理学的効果）を観客に与えることが問題になっているのである。これは映像の錯覚、「疑似リアリズム」に関わる。では「真のリアリズム」はどのようなのか。

デジタル画像はカメラの前の実在、つまり現実を真に必要としないのか。もしそうならば、現実露呈などあり得ない。たしかに、対象を数量化し二進法による情報として記録するデジタルカメラは、対象を光学的に記録するかつてのカメラとは異なる原理に基づいている。しかし、多くの論者が指摘するように、それらは対象を自動的に記録するという「機能」において同一である。しかも、トム・ガニングが言うように、対象が放つ光を数量化し記録するデジタル画像は対象と物質的因果関係にある限り、インデックスとみなし得る（「インデックスの何が問題なのか？ あらうは、さまざまな偽造写真」[2008]）。とすれば、デジタル画像はインデックスのように対象の実在を必要とする。そして、それは対象の現前である限り、インデックス以上の存在である。ならば、デジタル画像においても、形式の創造による現実露呈が可能であろう。例えば、バザンの映像理論に共感を寄せる濱口竜介のロング・テイク。それは、デジタル技術時代に現実露呈へと捧げられた、彼ならではのスタイルではなかったか。

## 【講演記録（概要）】

### 「作家主義（auteurism）」と「作者性（authorship）」

中村 秀之（なかむら ひでゆき、映画研究者）

中村秀之氏：

映画研究者。東京大学大学院社会学研究科博士課程満期退学。桃山学院大学社会学部助教授を経て、立教大学現代心理学部教授。2021年3月をもって定年退職。その後は、明治学院大学大学院、早稲田大学大学院などで非常勤講師を務める。

著書に、『暁のアーカイヴ——戦後日本映画の歴史的経験』（東京大学出版会、2019年）、『特攻隊映画の系譜学——敗戦日本の哀悼劇』（岩波書店、2017年）、『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』（岩波書店、2014年）、『瓦礫の天使たち——ベンヤミンから〈映画〉の見果てぬ夢へ』（せりか書房、2010年）、『映像／言説の文化社会学——フィルム・ノワールとモダニティ』（岩波書店、2003年）など。最新論文は“‘What’s Happened to Abe?’ ——『若き日のリンカーン』の〈語られないこと〉”『立教映像身体学研究』第10号。

#### 付記

今回、貴重な機会を与えて下さった日本映画学会の皆様には厚くお礼を申し上げます。当日の講演では、原稿（約1万7千字）を読み上げ、引用などの資料12頁（A3両面印刷3枚）を配布しました。以下の「記録」は原稿と資料の再録ではなく、概要です。将来、本講演にしかるべき改訂を施し、論文または著書の一部として出版したいと考えています。

#### はじめに

##### 1. 表題の説明

ここでの「作家主義（auteurism）」は、英語圏での使い方にもとづく緩やかな術語で、『カイエ・デュ・シネマ』の「作家政策（la politique des auteurs）」から、アンドリュー・サリスの「作家理論（auteur theory）」、さらにピーター・ウォーレンに代表される「作家＝構造主義（auteur-structuralism）」と呼ばれるアプローチまで含む。「作者性」は日本語として生硬だけれども、「authorship」（作者であること）のまにあわせの訳語として用いる（「作家主義」を前提とした「作家性」とは違う）。

「作者（author）」は、一般に、作品の一元的な起源としてその作品を帰属させるべき権威（authority）を持つ人格を意味する。その点、概念的に、伝記的個人（biographical individual）と異なるだけでなく、専門従事者（professional worker）としての「監督」とも峻別される。また、「作者」が価値中立的な用語であるのに対して、日本語の「作家」という語は「作者」の中でも

特別に価値付与された創造的主体を含意する傾向がある。したがって、以下では、原則として「作家」を「作者」の部分集合として扱う。

## 2. 問題関心と内容のあらまし

「作者」概念は、社会的事実として、法や経済の領域では実効的な意味と機能を有している。しかし、本講演では、映画作品の研究や批評にとっての「作者」概念の意味と機能と価値を問う。端的に言って、「作者」概念は、しばしば作品の明晰な認識にとって障害になっているのではないだろうか。この問題を考える手がかりとして、本講演では、まず、映画批評と映画研究における「作者」概念の歴史を瞥見する。次に、ケース・スタディーとして、批評や研究のテキストにおける監督の名（ここでは「ジョン・フォード」）の意味と機能を考察する。最後に、ポール・ヴァレリーの芸術論に依拠して、生産と作品と受容の分離にもとづく「作者なき作品」の分析という方向を仮説的に提示する。

### 1. 「作家主義」と「作者性」——生産と受容を区別する視点から

#### 1. 「作家主義」の形成

よく知られているとおり、『カイエ・デュ・シネマ』の「作家政策」批評は、専門従事者としての監督から創造的な主体としての「作家」を差別化して価値評価の対象とした。ここで重視すべき点は、その担い手たちの多くが、まさにそのような「作家」になることを熱望していた若い批評家たちだったということだ。彼らにとって「作家」はキャリアの目標ないしモデルだった。つまり、「作家政策」批評は、いわば未来の生産者による先取りされた卓越化の戦略の具体化であり、〈生産の場にまだ所属していない者〉によるけれども〈生産の場にすでに準拠した言説〉であった。とはいえ、それが批評であるかぎり「作家政策」は受容の言説でもあった。「作家」の「作家性」は、監督個人の経歴や作品の生産過程よりも、まずは完成した作品の中に求められた（形式、スタイル、そして「署名」）。こうして、「作家政策」批評は、生産の場と受容の場の両側に準拠した批評の態度として生まれたのであり、そのことによって、後の批評や研究に大きな影響を及ぼすことになった。

「作家政策」を起源として発展した「作家主義」批評は、しかし、担い手という点では、主として「作家」志望ではない専門的批評家によって担われてゆく。つまり、言説の準拠先が受容の場に限定されることになった。アンドリュ・サリスの「作家理論」やピーター・ウォーレンの「作家＝構造主義」である。サリスにおいてはまだ専門従事者としての監督の概念が維持されていたけれども、ウォーレンになると「作家」の名は作品の構造を意味するもので、伝記的個人や専門従事者としての監督を指すものではないとされた（にもかかわらず、その人物の名が用いられた）。

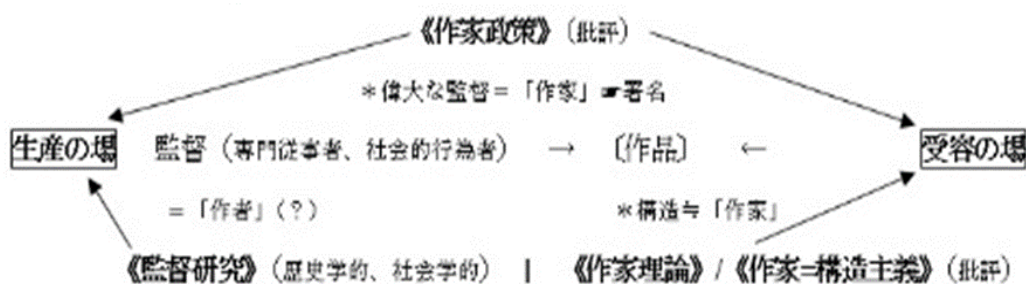
## 2. 「作者性」へのシフト

ディシプリンとして確立された英語圏のフィルム・スタディーズにおいて、議論の焦点は「作家主義」から「作者性」へ移行する。特に1990年代以降、「作者性」を生産の場に準拠させ、受容の言説としての「作家主義」批評に対して否定的な議論が現れる。「作者」概念に関して生産の場へのシフトが起ったと言える。その背景には、いわゆるポスト構造主義の主体批判の議論があった。

例えばデナ・ポランは、“Auteur Desire”（2001年）で、「作家主義」批評と「監督研究（director study）」を対比させる。ポランによると、「作家主義」批評には「作家」に対する論者自身の欲望ゆえに非歴史的な議論に陥るという悪しき傾向が見られる。映画は集団の営みであるから、それを研究する際に特定の個人である監督に焦点を合わせることも、その特定の個人を作品の「作者」と規定することも、決して自明なことではない。監督を研究したいのであれば、自分の欲望を自己反省的に考察し、監督と社会との複雑な関係を歴史的に究明することが必要である、とポランは提唱する。

ジャネット・スタイガーの“Authorship Approaches”（2003年）も生産の場に準拠して「作家主義」批評を批判しているが、理由は異なる。スタイガーによれば、マイノリティーの監督にとって「作者性」の概念は生死に関わるほどの重大な問題なのであり、慣習や権力に規定されながらも、それをずらしつつ反復や引用によって抵抗する、そのような監督の「エイジェンシー」（ジュディス・バトラー）に焦点を合わせるべきである。他方、スタイガーは受容の場に準拠する言説を厳しく批判する。特に、「構造としての作者」（ウォーレン）、「フィクションとしての作者」（スティーヴン・ヒース）、「サブコードとしての作者」（ジェフリー・ノウェル＝スミス）など、作品の特性にもとづいて「作者」なるものを事後的に構築する批評が標的とされる。スタイガーによれば、これらはみな「作者」と言いながら監督のエイジェンシーの問題を回避する「ごまかし（dodge）」にすぎない。

作者性へのアプローチの布置（矢印は準拠先）



私の見るところ、監督を専門従事者や社会的行為者として歴史的に研究することが重要な課題であることに異論の余地はない。また、政治的理由で「作者」概念を堅持することの意味も、ひとまず理解できる。しかし、作品研究の観点からすると、以上の議論には、作品を監督の意図伝達の透明な媒体とみなすような単純なコミュニケーション・モデルに退行する危険もひそんでいる。やはり、作品と「作者性」の関係を明確に認識することが肝要だ。



## II. 監督の名と「作者性」——「ジョン・フォード」を論じる 3 つのテキスト

作品と「作者性」の関係を考える手がかりとして、批評や研究のテキストにおける（まずは）監督（である人）の名の意味と機能を具体的に検討してみよう。

### 1. 蓮實重彦『ジョン・フォード論』（2022 年）

本書における「ジョン・フォード」という名前について、著者は、それが伝記的個人とは無縁の「いわばフィクションの存在に与えられたとりあえずの名前にほかならず、それを正当化するものは撮られた作品でしかない」（蓮實：5）と明言している。その「ジョン・フォード」を「映画作家」と繰り返し呼んでいることからしても、その名が、受容の場に準拠し、作品の特性にもとづいて事後的に仮構された存在を意味することは明らかである。

しかし、著者が主な対象として論じる「主題」は、具体的には「演出家としてのフォード」に特有の演出の要素にほかならない。だからといって生産の場における専門従事者としての監督の仕事が論じられているわけではない。むしろ、監督フォードの演出の特徴をなすものをフィクションとしての「映画作家」の（「フィルムの現実」における）「主題」と規定することによって、監督と現実の社会的状況との関係を曖昧にやり過ごすことになる。

さらに、この「主題」は、ある特定の作品全体における意味や機能に照らして系統的に抽出されたものではなく、観客としての著者を感動させた断片的要素の集合として語られている。つまり、本書は、受容の場に準拠した映画体験の自己観察の記録とも言うべき（著者自身によれば）「批評の実践」であり、「ジョン・フォード」という名は、個々の作品の認識に貢献する記号というよりも、むしろ、著者の映画体験に統一性を与えてくれる名称、あるいは体験のコレクションに貼られたラベルのようなものとして機能している。

### 2. 集団執筆（カイエ・デュ・シネマ同人）「ジョン・フォードの『若き日のリンカーン』」（1970 年）

この批評テキストにおける「ジョン・フォード」という名の用法は、テキストのユニークな成立事情を反映している。先行研究の示唆によれば、このテキストは、最初にジャン＝ピエール・ウダールが単独で書いた批評（末尾に第 25 節として収録）をいわば叩き台にして集団討議をおこない、その記録をまとめたもの（他のすべての節）である。ウダールのテキストはあらかじめ「作家主義」的で、フォードの名を多用し、フォードが作品の単一の起源ないし創造主であることが自明であるかのように書いている。ただし、このフォードは実在の監督というよりも作品の特性を意味している。他方、集団執筆のすべての節を通してフォードの名は相対的に少なく、しかも、その半数近くは専門従事者としての監督を意味する。論述の上で重要な役割を担っている語はフォードの名ではなく「映画作品（film）」である。

このテキストは、『カイエ・デュ・シネマ』が急進的なマルクス主義の立場をとった時期の代表的成果であり、いわば、「作家政策」批評の伝統が 1960 年代のネオマルクス主義やポスト構造主義の主体批判と遭遇した〈事件の現場〉である。匿名執筆の部分（つまり本論）を読むと、集団討議においては作品分析を「作家主義」や「作者性」一般から切り離そうとする立場が優勢であったのだら

うと推測できる。異なる立場の妥協の産物とおぼしき「フォード的エクリチュール」という概念が重要な役割を果たしているとはいえ、このテキストには、（生産の場でも受容の場でもなく）作品それ自体に準拠して作品を論じる、さらには、作品を自己産出の過程としてとらえようとする新しい作品概念が示唆されてもいる。

### 3. Lea Jacobs, “Making John Ford’s *How Green Was My Valley*” (2016 年)

前の 2 つのテキストとは異なり、ジャーナルに掲載された学術論文である。著者自身が「製作史 (production history)」と呼ぶとおり、アーカイブ資料によって『わが谷は緑なりき』の共同作業の過程を解明することを課題としている。まさに生産の場に準拠した仕事であり、この論文の「ジョン・フォード」という名が監督その人を指しているのは明白である。

しかし、表題にも示唆されているように、著者の根本的な目的は、従来、この作品に関しては現場での演出に携わっただけと言われていたフォードが、実は、作品の構成にも介入し、重要な変更を加えたことを論証して、フォードの「作者性」を擁護することにあつた。フォードによる最終段階の変更は物語構造に関するフォードの好みに照らすことでよく理解できるものであり、「フォード的 (Fordian)」な一貫性を示していると著者は主張する。

とはいえ、著者の入念な実証は、フォード以外の主要なスタッフ（プロデューサーのダリル・F・ザナック、脚本家のフィリップ・ダン、前任の監督ウィリアム・ワイラーなど）のそれぞれの貴重な貢献も浮き彫りにし、結果として、フォードがこの作品の一元的な源泉としての「作者」だと主張することを妨げている。それどころか、最終的に、そのような「作者」の不在それ自体を明らかにしていると言っても過言ではない。

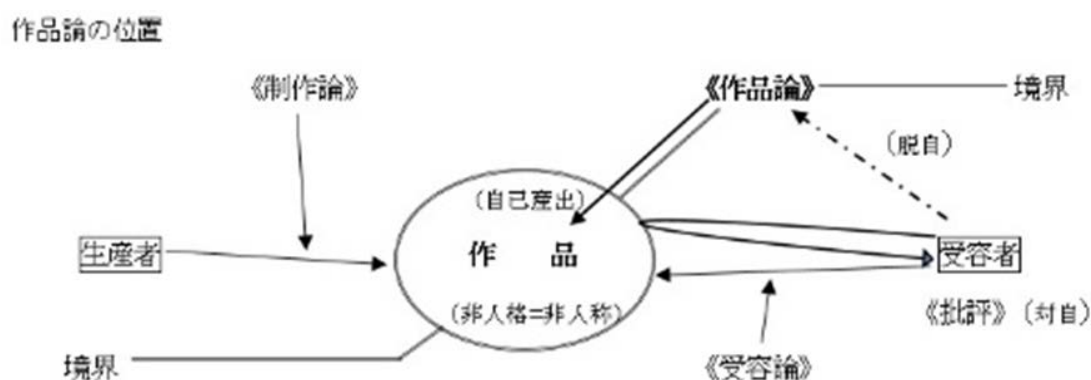
### III. 〈作者なき作品〉に向けて——〈生産／作品／受容〉の分離と「作者性」

最後に、映画から芸術一般の領域へ跳んで、この話を締め括ることにする。取り上げるのはポール・ヴァレリーの芸術論である。ヴァレリーはみずから詩人として詩作に力を注いだのはもちろん、マラルメやドガなどの先達と親しく交わり、その経験や交流を踏まえて思索を深めた。私はヴァレリー研究の専門的事情には通じていないが、〈生産と作品と受容の分離〉に関する独特な見解は事態の核心をついていると、以前から強い関心を寄せてきた。例えば次の一節はよく引用される。「みなさま方は、作者、作品、観客あるいは聴き手という 3 つの項を登場させて命題をお立てになる。しかし、この 3 つの項を統合するような観察の機会には、けっしてみなさま方のまえにあらわれないだろうという意味で、そういう命題はすべて無意味な命題なのです」（「芸術についての考察」）。別の講義では、「生産者と消費者は本質的に切り離された 2 つのシステムなのです」とも語っている（「詩学叙説第一講」）。

生産と作品と受容は互いに分離している。その境界は越えることができない。まず、受容者が作品を通して生産者に到達することができると考えるのは幻想である。「作者」は受容者の想像の産物にすぎない（「芸術についての考察」）。他方、生産者は作品に到達することができない。「作者」というものは、他の人々が彼の作品と呼ぶものを識るに、およそ最も都合の悪い位置にある人間であるということです。最も意識的な、最も批評的な作者たちについてさえも、人は作者については、彼らは己がなすところを知らざるものと

言うことができます」(「芸術的創造」)。「作者(auteur)」という言葉を使っているけれども、その主旨は、生産者はついに「作者」たりえないという(ヴァレリー自身によると)「パラドクス」である。そして、作品と生産者や受容者との関係についてのヴァレリーの言葉はどれも難解だが示唆に富んでいる。「規定可能な作者がない制作物」(「芸術的創造」)とか、「詩的形式は自動的に元の状態を回復する」(「詩話」)とか、「精神の作品は、詩であろうと他の何であろうと、作品そのものを生じさせたところのものを生じさせるものに関係しているのであって、他のいかなるものにも絶対に関係ないのです」(「詩学叙説第一講」) などなど、要するに、作品を自己産出の過程として考えていたのではないかと思わせる表現を重ねている。まさに「作者なき作品」である。最後に、私たちにとって指針となりそうな箴言を引用する。「作品からひとりの人間を、断じてひき出してはならない。作品から一つの仮面を——仮面からあやつりの仕掛け(la machine)を——思うべきなのだ」(「カイエ B 1910」)。

まだまだ課題は多いけれども、とりあえずの結び、あるいは考察の叩き台として、生産と作品と受容の関係およびそれらに関する研究や批評の位置づけを「作品論の位置」として図示しておく。



いかにも単純で大まかな図であり、そもそも生産者と作品と受容者を 1 つの平面上に並べるのは不正確だと言わざるをえない。実際には、生産者と作品、そして、作品と受容者は、それぞれ別箇のシステムを形成している。また、表示の便宜上、作品が生産者の場と受容者の場を分かち境界の上に置かれている。

ここでのポイントは受容者について 3 つの存在様態を区別できることだ。まず、作品の価値を自分の快楽として生産して自足する受容者で、ふつうの意味での消費者。図には表記していないが「即自的な受容者」と言える。次に、作品の体験を作品との関係において自己観察する対自的な受容者で、典型的には批評家。最後に、自己の体験ではなく、作品に準拠し、作品の自己産出の過程を観察する脱自的な受容者、この特殊な受容者こそ、私がそうあるべきだと考える作品論の研究者である。

もう 1 つのポイントは、「作品論の位置」を示したこの図に「作者」が記載されていないことである。もちろん、「作者」が占めることができる場所はないからだ。この図は生産者と作品と受容者を同一平面上に並べた点で不正確だと言ったけれども、それに対して、まさに、生産者と作品と受容者の関係をあたかも統一的に観察できる視点があるかのように信じさせること、それこそが「作者」の幻想的な機能にほかならない。

## 主要参考文献

『アンドレ・バザン研究』第1号（特集「作家主義再考」）、2017。

*Cahiers du cinéma*, texte rédigé collectivement, 1970, “Young Mr Lincoln de John Ford,” *Cahiers du cinéma*, 223: 29-47. (= 1999、「ジョン・フォードの『若き日のリンカーン』」荒尾信子訳、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成 ② 知覚／表象／読解』フィルムアート社: 256-301 頁。)

Caughie, John ed., 1981, *Theories of Authorship*. London: Routledge.

フーコー、ミシェル、2006 [1969]、「作者とは何か」清水徹・根本美作子訳、小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編『フーコー・コレクション 2 文学・侵犯』ちくま学芸文庫、371-437 頁。

蓮實重彦、2022、『ジョン・フォード論』文藝春秋。

Jacobs, Lea, 2016, “Making John Ford’s *How Green Was My Valley*,” *Film History*, 28 (2): 32-80.

Polan, Dana, 2001, “Auteur Desire,” *Screening the Past*. 2022 年 12 月 7 日確認。

[www.screeningthepast.com/issue-12-first-release/auteur-desire/](http://www.screeningthepast.com/issue-12-first-release/auteur-desire/)

Sarris, Andrew, 1996 [1968], *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: Da Capo Press.

Staiger, Janet, 2003, “Authorship Approaches.” In D. A. Gerstner and Janet Staiger eds., *Authorship and Film*. New York: Routledge, 27-59.

『ヴァレリー全集』、1967、筑摩書房。

Valéry, Paul 2016, *Œuvres*. Édition, présentation et notes de Michel Jarrety. Le livre de poche,

Wollen, Peter, 1972 [1969], *Signs and Meaning in the Cinema*. 3rd edition, revised and enlarged. London: Secker and Warburg in association with the British Film Institute. (= 1975、ピーター・ウォーレン『映画における記号と意味』岩本憲児訳、フィルムアート社。)

## 日本映画学会

2023 年 3 月 25 日発行

発行・編集：日本映画学会（会長：吉村 いづみ）／編集長：小暮 修三

大会運営委員長：塚田 幸光 運営委員：北村 匡平、須川 いずみ、中垣 恒太郎

開催校責任者：山本 佳樹

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：流通経済大学社会学部 須川まり研究室内

〒270-8555 千葉県松戸市新松戸 3-2-1

事務局メールアドレス [japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp](mailto:japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp)

学会公式サイト <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>