

日本映画学会

第11回例会

報告集

2022年6月26日（土）14:00～18:20

オンライン開催

目次

例会タイムテーブル

研究発表記録

中国本土のクエア運動の歴史——運動家自ら制作の歴史ドキュメンタリー作品群から読み解く

于 寧（東京大学大学院 総合文化研究科 特任研究員）…… 4

「スター・ヴィークル」としての「歴史映画」試論

——『冬のライオン』（1968年）におけるキャサリン・ヘップバーンの老いゆく身体

國永 孟（京都大学大学院 人間・環境学研究科 博士課程）…… 8

招聘講演記録

『オズの魔法使』と封じ込めの戦略——アダプテーション研究の可能性

杉野 健太郎（信州大学 人文学部 教授）…… 12

タイムテーブル

14:00 開会の辞：塚田 幸光（大会運営委員長、関西学院大学）

<研究発表> 14:05-16:15

座長：板倉 史明（神戸大学 国際人間科学部 准教授）

14:05-14:40 中国本土のクア運動の歴史——運動家自ら制作の歴史ドキュメンタリー作品群から読み解く

于 寧（東京大学大学院 総合文化研究科 特任研究員）

14:50-15:25 「スター・ヴィークル」としての「歴史映画」試論

——『冬のライオン』（1968年）におけるキャサリン・ヘップバーンの老いゆく身体

國永 孟（京都大学大学院 人間・環境学研究科 博士課程）

15:40-16:15 東日本大震災に関わるドキュメンタリー映画における〈当事者性〉と〈他者性〉の表現

——「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を視座として

麿 知硯（東北大学大学院 国際文化研究科 博士課程）

<招聘講演> 16:30-17:30

杉野 健太郎（信州大学 人文学部 教授）

『オズの魔法使』と封じ込めの戦略——アダプテーション研究の可能性

司会：須川 いずみ（京都ノートルダム女子大学 人間文化学部大学院 教授）

17:35 閉会の辞：吉村 いづみ（会長、名古屋文化短期大学）

17:40～18:20 オンライン懇親会

【研究発表記録】中国本土のクィア運動の歴史

——運動家自ら制作の歴史ドキュメンタリー作品群から読み解く

于 寧（う ねい、東京大学大学院 総合文化研究科 特任研究員）

クィア・スタディーズにおけるトランスナショナル・ターンに伴い、近年、中国クィア史研究が大きな進歩を遂げている。学術研究において中国本土のクィア運動にも脚光が当たるようになったが、その歴史に対する考証や分析はまだ不十分である。一方で、性的マイノリティの NGO や運動家らは積極的に活動し、オーラル・ヒストリーなどの手法による資料収集を行ったほか、一連の中国本土のクィア運動の歴史を振り返るドキュメンタリーも制作し、クィア運動史に関するナラティブを形成してきた。

本発表は中国本土のアクティビスト自らが制作した歴史ドキュメンタリー作品群を取り上げ、そのドキュメンタリー制作を通じて、中国本土のクィア運動について、どのような歴史認識が形成され、その中にどのようなクィア・コミュニティとクィア・アイデンティティが構築されたのかを明らかにしていこうとしたものである。

Ⅰ. 中国本土のアクティビスト自らが制作した歴史ドキュメンタリー作品群

中国本土のアクティビスト自らが制作した歴史ドキュメンタリー作品群の実例としては、改革開放政策が実施された 1978 年から 2008 年までの 30 年間近くにわたる中国の性的マイノリティの権利をめぐる変化を追究した『誌同志』（崔子恩、2008 年）、中国本土初のクィア映画祭「北京クィア映画祭」が 2001 年に誕生してから最初の 10 年の歴史を記録した『わたしたちの物語～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』（原題：『我們的故事——北京酷兒影展十年遊擊戰』楊洋、2011 年）、1995 年に北京で開催された第四回世界女性会議を振り返りながら、20 年にわたる中国本土のレズビアン権利運動の発展プロセスを追いかけた『私たちはここにいる！：北京女性会議と中国レズビアン運動の記録』（原題：『我們在這裡』趙静／石頭、2015 年。以下『私たちはここにいる！』と略す）、上海のクィア・コミュニティに焦点を当て、監督自身が上海のクィア運動に携わり始めた 2003 年から 2018 年までの 15 年間の歴史を振り返った『上海酷兒』（陳想起、2019 年）が挙げられる。

本研究はこれらの作品群を取り上げ、1978 年から 2018 年までの 40 年間の性的マイノリティにまつわる歴史を読み解き、中国本土のクィア運動の歴史に対するナラティブを再考する。その再考をより正確にするため、中国本土のクィア運動の歴史を振り返るドキュメンタリーではないものの、性的マイノリティがテーマの中国本土初のドキュメンタリーで、当時の北京に現れ始めた同性愛コミュニティの現状を記録し、歴史資料として残すために制作された『同志：1995-1996 中国・北京同性恋群落生存備忘録』（王鋒／吳春生、1996 年。以下『同志』と略す）を分析対象に加える必要があると発表者は考える。

性的マイノリティをテーマとする中国本土初のドキュメンタリーでありながらも、『同志』はこれまでの中国クィア映画史研究では言及されず、1990年代の歴史資料としても上述のドキュメンタリーに取り扱われていなかった。上述の『私たちはここにいる!』は、一部の研究者に1995年以前のクィア運動の歴史を無視していると批判されているが、それと同様に、『誌同志』も1990年代初期のクィア運動の歴史に対する網羅が不十分であると発表者は考える。『同志』は上述の過去を振り返る形式のドキュメンタリーとは異なり、当時の「今」を歴史資料として将来のために残す未来志向の作品ではあるが、中国本土のクィア運動の起点に一番近い作品として、上述の作品群に分析対象として加えることで、運動家による中国本土のクィア運動史の初期のナラティブに見落とされてしまったことが分かる。

II. 分析要点

これらのドキュメンタリー作品に描かれたクィア運動を読み解く際に、それに対する監督たちの歴史的認識を重視する。特に、作品間の比較によって監督間の差異を浮き彫りにし、その認識の差異が監督本人の立場を反映するものであると同時に、その時代の歴史性をある程度体現するものとして認識し、その差異に重きを置く。そのため、上述の5作品に対して、主に以下の3点を中心に比較分析を試みる。

1. 上述の運動家らは、それぞれゲイ男性、ストレート女性のアライ、レズビアン女性であり、それらの異なる主体性が歴史と自己への認識にもたらした影響を解明する。この歴史のナラティブとクィア・コミュニティ構築には主体間の不均衡が見られ、レズビアン女性の存在が小さくされ、トランスジェンダーへの言及に明らかな遅れがある。

2. クィア運動史のナラティブを形成する際、専門家と当事者それぞれが中国本土のクィア運動の発展に果たした役割に対する評価に非対称性が生じている点を解明する。特に1990年代初期のクィア当事者によるクィア運動が見落とされたことで、専門家の活動と言説が重視される傾向が見られる。

3. 中国本土のクィア・コミュニティとクィア・アイデンティティの構築プロセスにおける国際連携や、現地の政治・文化状況との関係性に対する理解への偏りが見られるため、これを解明する。中国の性的マイノリティにまつわる多くの先行研究が示すように、中国本土のクィア・アイデンティティの構築は中国本土という特定の文脈から切り離すことはできない。それと同時に、国際社会との連携が果たした役割も無視できない。この両方との関係性に対する偏った認識を明らかにすることで運動家らがいかなる自己を想像してきたかを探求する。

Ⅲ. 分析作品

本発表では、時間に限りがあるため、上述した 5 作品のうち、『同志』、『誌同志』、『私たちはここにいる！』の 3 作品の分析を発表する。

1. 『同志』について

『同志』の制作背景や、内容構成、登場人物、取り上げられた象徴的な出来事、ナレーションと字幕などを分析したことを通じて、以下のことが判明した。

『同志』からは 1990 年代半ばの北京には、クィア当事者の個人的なネットワークが出来ており、バーなどの公に集まることができる商業スペースも出来ていたことが分かる。しかし、そのほかの公の場での当事者の活動がまだ難しく、私的空間あるいはセミ・パブリックな空間においてコミュニティを構築し、権利意識の啓蒙活動が行われていた。そして、作品には当事者 6 人のインタビューがあるが、その語りは個人のストーリーであり、同性愛全体の共通の歴史に対するナラティブではなく、コミュニティの構築がまだ初期段階にあったことが読み取れる。

また、1990 年代において、中国本土の同性愛コミュニティの構築には、海外、特に英米との連携が重要な役割を果たしていたことが分かる。しかし、後述する『誌同志』の監督である崔子恩は 1990 年代におけるこのような中国本土にいる欧米人の特権性に依存して当事者が活動することに対して、批判的な態度を取っていた。彼が 2000 年代に制作した『誌同志』には、1990 年代における海外との連携の歴史が描かれていないが、それは中国本土の当事者が欧米人に依存して活動していたことへの批判の現れとも言えるだろう。

『同志』では、国家権力との関係に対して、政府とは敵対関係ではないという制作者側の認識が示され、抑圧の源は社会認識の方にあると監督が考えていることが読み取れる。しかし、ドキュメンタリーの撮影期間中、監督の一人である呉春生はレズビアンダンスパーティーを開催したことで警察に一時拘束されたが、この作品ではそれに触れていない。

2. 『誌同志』について

『誌同志』の制作の時代背景や、構成、取り上げられた象徴的な出来事などを分析したことを通じて、以下のことが明らかになった。

『誌同志』では徐々に公なクィア・コミュニティが形成され、公共空間に進出しつつ、公共議題へ参与していく動きが読み取れる。性的マイノリティの NGO のような組織化により、「専門」のクィア運動家という主体が生まれてきたことが描かれ、レズビアン女性のクィア運動における存在が『同志』で描かれている時代より大きくなっていることが分かる。

そのほか、本作品では 1990 年代における欧米人に依存するような運動形式に対する批判から、中国本土の当事者が主体となった運動に焦点を当てている。中国本土の当事者のクィア運動における主体性を重視する一方で、海外との連携に対する言及は不十分である。

また、国家権力に対する態度については、『誌同志』ではアクティビストたちが公共領域に進出する際の当局との衝突が描かれ、『同志』での国家権力との関係に対する認識の限界を暴き出している。

3. 『私たちはここにいる！』について

『私たちはここにいる！』の制作背景や、構成、取り上げられた象徴的な出来事などを分析したことを通じて、以下のことを解明した。

『私たちはここにいる！』は、世界女性会議を起点にして中国本土のレズビアン運動の歴史を整理することから、海外からの影響を重視していることが分かる。しかし、世界女性会議が与えた中国本土のレズビアン・コミュニティへの影響は大きい、それ以前にクィア運動や現地におけるレズビアン・コミュニティがすでに出現していた可能性があるため、本作品はそれに対する考証は不十分と言えるだろう。

また、本作品では、1990 年代のレズビアンやゲイにまつわる状況に対して、20 年以上も前の資料を用いた時代錯誤的な引用などを行ったことで、2000 年代に制作された『誌同志』より、2010 年代に制作された本作は 1990 年代における同性愛者にまつわる状況に対して、更に「暗い」イメージを与えてしまう恐れがある。また、制作者の持つ 1990 年代に対しての「暗い」という歴史認識を反映していると考えられる。

本作品では、1990 年代の当事者の主体性に対して十分な認識を行うことができないが、2010 年代以降におけるラディカルな外向的な志向を持つクィア・フェミニストを知ることができる。しかし、遅れていた過去と進歩を遂げている現在という対比という歴史認識を与えてしまう恐れがある。

【研究発表記録】「スター・ヴィークル」としての「歴史映画」試論

——『冬のライオン』（1968年）におけるキャサリン・ヘップバーンの老いゆく身体

國永 孟（くになが はじめ、京都大学大学院 人間・環境学研究所 博士後期課程）

本発表では、1968年公開の英米合作映画『冬のライオン』を取り上げ、物語に登場する中年女性エレノアの「老い」をめぐる表象分析を通して、歴史上に実在した人物や出来事を扱う「歴史映画」が、エレノアを演じるキャサリン・ヘップバーンのスター・イメージによって製作方針が規定される「スター・ヴィークル」でもあるのではないかという問題提起を行った。

分析を行うにあたり、はじめに作業定義を確認した。リチャード・ダイアーの先行研究を参照し、本発表では「スター・ヴィークル」を「あるスターが何度も出演するジャンルの映画、典型的な登場人物が観客に認識されている見せ場を演じる映画、スターの存在を製作方式の頂点として、物語とミザンセンが演出されている映画」と定義した（リチャード・ダイアー『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、115頁）。また、「歴史映画」（historical films）についてはスー・ハーパーの議論に倣って「歴史上に存在した人物、出来事についての物語を扱う映画」と広く定義づけを行い、想像上のキャラクターと過去の設定を神話的あるいは象徴的に用いるコスチューム・ドラマと区別した（Sue Harper, “Bonnie Picture Charlie Revisited: British Costume Film in the 1950s”, *British Cinema Book*, edited by Robert Murphy, 3rd edition, BFI, 2009, p276.）。「スター・ヴィークル」におけるスターは、スクリーン上にありのまま存在しているとみなされる一方、「歴史映画」の場合、キャラクターはあらかじめ歴史的事実にある程度規定され、パフォーマーはキャラクターに従属している。この点に鑑みると、キャラクターとパフォーマーの関係は「スター・ヴィークル」と「歴史映画」では正反対と言ってよいだろう。

だが発表者は、ある映画作品においては2つの概念が両立するのではないかと仮説を立てた。それを立証するため、『冬のライオン』においてヘップバーンが演じるエレノアの「老い」、「母親」、「身体」の要素にそれぞれ着目している。ヘップバーンに関する主要な先行研究は、①スター研究、②フェミニズム映画批評、③ジャンル論・演技論の観点から行われてきた。代表的な議論には、①モリー・ハスケル『崇拜からレイプまで——映画の女性史』海野弘訳、平凡社、1992年、②Andrew Britton, *Katharine Hepburn: Star as Feminist*, Columbia University Press, 2008.、③スタンリー・カヴェル『幸福の追求——ハリウッドの再婚喜劇』石原陽一郎訳、法政大学出版局、2022年、などがあるが、これらの言説ではヘップバーンのスター・イメージの変遷、とくにスターの「老い」についての考察に乏しい。そこで本発表では、後継者を産むことに貢献できなくなったキャラクターの「老い」の表象が、スター自身の「老い」を観客に想起させることによって「スター・ヴィークル」として成立していることを「歴史映画」との関係から明らかにしようと試みた。そして同作での母親像をヘップバーンが他作品で演じた母親像と比較することで、彼女の老いていく身体の言説と演出が、若

い世代との関係によって変化して語られていることを示した。これらの分析から、『冬のライオン』という「歴史映画」がキャサリン・ヘップバーンのスター・イメージを用いることで、周縁化される女性の「老い」を表象可能にしていること、スターが「老い」をパフォーマンスすることについて考察を行っている。

発表は3節構成になっており、第1節では中年女性エレノアの「老い」の表象に着目した。物語はピーター・オートゥール演じるヘンリー、彼の妻エレノア、夫婦の3人の息子、ヘンリーの愛人アレース、フランス王のフィリップの7人によって繰り広げられ、エレノアの物語上の立場はアレースとの関係によって決定されている。映画版で追加されたエレノアの初登場シーンにおいて、両者の対照性は身体の演出によって明示されている。エレノアは「静」の演技、アレースは「動」の演技を執拗に繰り返すことによって、身体の「動」と「静」の対比が「若さ」と「老い」に対応し、両者の違いを決定づけている。

年老いたエレノアにとって、アレースは妻としての地位を揺るがす脅威的な存在である。高齢になったエレノアは生殖能力を喪失し、次世代再生産にこれ以上寄与することができないため、妻としてのアイデンティティを剥奪されようとしている。クア理論家のリー・エーデルマンは、社会秩序を維持するために異性愛規範と次世代再生産を至上のものとするこうした「信仰」を「再生産的未來主義 (reproductive-futurism)」と呼んだ (Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and Death Drive*, Duke University Press, 2004, Kindle, no.61.)。

『冬のライオン』と同時代に製作された「歴史映画」には、生殖能力を喪失した、もしくは高齢になり強大な権力を握ってきた登場人物たちが、台頭する若い世代によって地位を追われ、処刑されるという物語的特徴を持った作品が複数存在する。『ベケット』(1963)、『わが命つきるとも』(1966)、『1000日のアン』(1969)はその代表的な作品だ。これらの作品と『冬のライオン』の違いは、未来を阻む存在とみなされ、周縁に追いやられる登場人物が、自らを虐げる存在に対して抵抗を試みる点にある。だが抵抗する中年女性エレノアは常軌を逸しており、過剰でグロテスクな存在として否定的に描かれている。

第2節では、グロテスクで支配的な母親として表象されるエレノアと、パフォーマーであるヘップバーン自身の「老い」を関連づけるために、「顔」の演出に着目した。なぜなら、「静」の演技によって身体が抑制されている状態では、「顔」の演技・演出がキャラクターについて最も雄弁に語るからである。アレースの肌の色や照明の当たり方と比較すると、忘却の淵に追いやられようとしているエレノアがヘンリーに対して抵抗する際、彼女の顔は常に上を向いており、役者の加齢を意味する身体的特徴が露わになる。こうした特徴はメイクアップによって隠されておらず、その結果エレノアは視覚的に他の登場人物とは異質で、未来を脅かす支配的な中年女性としてのイメージを強く帯びることになる。

2人の女性が「若さ」と「老い」をめぐる対立する物語の状況設定は、ヘップバーンの過去の出演作にも見られた。彼女は1930年代にハリウッドのメジャー・スタジオのひとつRKOラジオ・ピクチャーズに在籍しており、その際に出演した『メアリー・オブ・スコットランド』

(ジョン・フォード、1936)において、全く同様の状況設定が採用されている。この作品では、若く生殖能力を備えた女性と、そうでない女性の対立が物語を駆動させるのだが、当時 29 歳のヘップバーンが演じたメアリーは若さと美を体現する存在として、子供を産むことができないフローレンス・エルドリッチ演じるエリザベスの権威を脅かしている。それから 30 年後、今度は逆に、61 歳になったヘップバーンが、生殖能力を喪失し、若さと美貌を兼ね備えたアレースによって自らの地位を脅かされる中年の王妃を演じるのだ。

つまりヘップバーンが、映画女優としてのキャリアの初期に頻繁に出演した映画ジャンルに舞い戻り、スターに結びつけられた物語設定を再演する時、再生産的未來主義に対するエレノアの抵抗の物語は、ハリウッド・スタジオ・システムの崩壊と共に老いゆくキャサリン・ヘップバーンの忘却に対する抵抗の物語としても解釈可能である。そうした意味で、「歴史映画」である『冬のライオン』はキャサリン・ヘップバーンの「スター・ヴィークル」なのだ。

中年女性エレノアの「老い」を表象するためにパフォーマーであるヘップバーンのスター・イメージが有効に機能していることがこれまでに明らかになった。だが、映画女優としてのキャリア後期におけるヘップバーンのスター・イメージは、支配的でグロテスクな母親役だけではない。第 3 節では、「良い」母親を演じるヘップバーンと身体の演出の關係に着目した。『招かれざる客』（1967）や『黄昏』（1981）、それから『ライフ』紙（1968 年 1 月）のインタビューに登場するヘップバーンは、未來を担う若い世代の子どもたちにとって脅威的な存在ではなく、むしろ彼／女らを理解し導く理想的な女性であり、指導者的な存在として語られる。そのような場合、「老い」を示す彼女の身体的な特徴はメイクアップによって入念に隠され、若い世代と同じように振る舞うことのできる若々しい身体の持ち主として描かれる。こうした考察によって、未來を担う若い世代との關係性によってヘップバーンの身体的特徴が示す意味はいかようにも変化し得ることを指摘した。

以上の分析によって、『冬のライオン』ではヘップバーンが過去のスター・イメージと結び付けられた映画ジャンルに再歸することで、世代交代によってアイデンティティを脅かされる中年女性エレノアの「老い」の物語が、パフォーマーの「老い」と重なりあうことが明白になった。同時代の「歴史映画」が、台頭する子供たち＝未來によって社会のなかで周縁に追いやられる中高年層らの喪失を描いていたなか、『冬のライオン』がヘップバーンの「スター・ヴィークル」であることで、忘れ去られゆく者たちの抵抗を描くことが可能になったのではないだろうか。そして、「独立した女性」としてスクリーン内外で一貫したスター・イメージを築いてきたヘップバーンは、歳を重ね母親役を演じることが不可避になった時、未來＝子供との關係性に規定された女性の「老い」をパフォーマンスするようになるのである。

最後の質疑応答では、フロアから今後の研究の発展にとって有意義な質問を複数いただいた。なかでもスター研究の方法論に関する指摘は示唆に富んでいた。質問は、スクリーン外のスター・イメージを分析する際にどのような雑誌を参照するのか具体的な戦略はあるかという問いであった。つまり、高級紙の言説とファン雑誌のそれとでは読者層も編集方針も異なるため、研究目的に沿って参照する雑誌等を戦略的に選択しなければならないのではないか、という指摘である。現状では言説のイデオロギー性を把握し、選択

的に資料を使用するに至っていないが、2022 年夏から発表者はイギリスでのアーカイブ調査を予定しており、ご指摘いただいた点に留意しながら研究を進めたい。

【招聘講演記録】

『オズの魔法使』と封じ込めの戦略——アダプテーション研究の可能性

杉野 健太郎（信州大学 人文学部 教授）

杉野健太郎氏：

1961 年岐阜県生まれ。日本映画学会顧問（前会長）。日本 F. スコット・フィッツジェラルド協会会長。上智大学文学部哲学科ならびに英文学科卒業。1989 年上智大学大学院文学研究科博士前期課程（英米文学専攻）修了。1989 年駒澤大学苫小牧短期大学専任講師、1992 年広島大学総合科学部専任講師、その後同大学助教授、ウィスコンシン大学マディソン校客員研究員、カリフォルニア大学バークレー校客員などを経て、現在、信州大学人文学部教授。専門はアメリカ文学・文化、映画学。

主要業績に、映画学叢書シリーズ（加藤幹郎監修、ミネルヴァ書房）、『アメリカ文学と映画』（編著書、三修社、2019 年）、『アメリカ文化入門』（編著書、三修社、2010 年）、『フィルム・スタディーズ事典』（共訳書、フィルムアート社、2004 年）、『ポストモダン事典』（共訳書、松柏社、2001 年）、『現代文学・文化理論家事典』（共訳書、松柏社、1999 年）、『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』（共訳書、松柏社、1998 年）などがある。映画学叢書『映画史の論点』が近刊予定。

映画『オズの魔法使』（*The Wizard of Oz*, 1939）の原作は、映画からさかのぼること 39 年前、1900 年刊行の小説『オズのふしぎな魔法使い』（*The Wonderful Wizard of Oz*）です。ライマン・フランク・ボームの書いたこの小説は、シリーズ化され、1904 年から 1920 年までの間に、さらに 13 冊刊行されました。映画『オズの魔法使』は、1956 年のテレビ初放映からくり返しテレビ放送されることによって、現在のような知名度を得たと思われます。

さて、小説のアカデミックな研究が始まったのは、テレビ放映によってオズの知名度が高まった 1956 年以降のことで、初めて大きな影響力を持った研究は、1964 年のヘンリー・リトルフィールドの論文「オズの魔法使い—ポピュリズムに関するたとえ話」（“*The Wizard of Oz: A Parable on Populism.*”）です。リトルフィールドは、小説の刊行当時盛んであったポピュリズム運動が唱える通貨制度のアレゴリーとしてオズの物語を解釈しました。19 世紀末のアメリカでは、金本位制のため金の保有量が増えない限り通貨を増やすことはできなかったので、通貨が不足していました。そのために、借金の返済に苦労した人々は、銀も通貨の本位として通貨を増やすことを求め、人民党を中心としたポピュリズム運動が起きました。小説刊行 4 年前の 1896 年の大統領選挙では、通貨の金本位制と金銀複本位制が争点になり、金本位制を支持する共和党のウィリアム・マッキンレーと金銀複本位制を主張する民主党のウィリアム・ジェニングズ・ブライアンとの一騎打ちとなりましたが、マッキンレーの勝利に終わり、金銀複本位制運動は終焉しました。

リトルフィールドは、ちょうど 1900 年に刊行された小説『オズのふしぎな魔法使い』がこの動きのアレゴリーとなっていると解釈します。リトルフィールドはこう解釈します。ドロシーは、東の魔女の銀の靴（銀本位制のメタファー）を履きイエロー・ブリック・ロード（金本位制のメタファー）をたどってエメラルド・シティに行くものの、オズの魔法では帰れません。よい魔女にその銀の靴の魔力を教わり無事カンザスに帰ることができますが、カンザスに帰ると銀の靴が無くなっているのは、アメリカでは銀本位制が結局採用されなかったことのアレゴリーだという解釈です。

この解釈に対して、すぐに反論する人も多いでしょう。例えば、最も肝要な通貨制度、換言すれば、金と銀に関しては、テキストでは、「金」は「金」として別の箇所でも 6 回使われているので、ドロシーが通るイエロー・ブリック・ロードのイエロー（黄色）を金本位制のメタファーと理解するのは無理があると室田哲は指摘します。また、「詐欺師」であることが判明するオズをリトルフィールドはアメリカ大統領のメタファーとみなしますが、北のよい魔女が「いままで文明化されたことのない国」と説明するオズの国をアメリカ合衆国のメタファーとは言えないのでオズをアメリカ大統領のメタファーだと見なすことはできないでしょう。ちなみに、ジャック・ザイプスもオズの国をアメリカ合衆国のメタファーだとする考えには反対しています。したがって、アメリカ合衆国ではないオズの国にアメリカの通貨論争のアレゴリーを見て取ることは困難になるでしょう。いずれにせよ、リトルフィールドの論は、さまざまな問題がありそうです。

別のアレゴリー解釈を行う秋元は、その紙幣とアメリカ文学との関係を扱ったすぐれた著書『ドルと紙幣のアメリカ文学——貨幣制度と物語の共振』（2018）のなかで、この小説のオズとエメラルド・シティに紙幣制度のアレゴリーを読み取ります。世界をグリーン色に見せるメガネをかけなければならないエメラルド・シティに住み、実体とは異なる姿を装うオズは、本質的には価値のないグリーンバック紙幣が価値を持つと装うことのアレゴリーとなっていると秋元は書きます。本講演は、オズの映画版『オズの魔法使』を主な研究対象としますが、秋元も指摘する通り、映画版では、ドロシーの靴は銀ではなくルビー色（赤色）なので、少なくともアメリカ 19 世紀末の通貨論争のアレゴリーを映画から読み取ることはまったくできません。秋元によれば、したがって、映画では金銀は消えるが、エメラルド・シティのグリーンのみ残り、それが紙幣の色であり、1915 年から発行されるアメリカの連邦準備券のアレゴリーとなっているのです。

さて、本講演が導入する方法は、アダプテーション研究です。映画研究では、長らく原作との関係の研究は封印されてきた、あるいはかなりの程度タブーだったのかもしれませんが、明示的な原作が存在するのに、顧慮しないのは、不思議です。そこには、少し先行して確立した芸術領域かつ研究領域であった文学への対抗意識があったのかもしれませんが、アダプテーション研究の方法を取り入れると言っても、大げさなことではなく、テキスト分析や映画研究の成果に加えて、原作と比較し、原作の研究も参照することを実際的には意味します。

映画と原作小説には様々な違いがありますが、とりわけ、二点をまず指摘しておきます。一つは、夢落ち構造、英語ではこの用語しなかいのですが dream vision です。小説ではドロシーが行ったオズの国は実在するという設定ですが、映画ではオズの国を舞台

とする出来事はドロシーが見た夢のなかの出来事です。ドロシーが窓枠とドア枠を通して外の世界を見るショットは、ドロシーが見たオズの国の夢が映画を見ることのメタファーになっていることを示します。もう一つは、映画ではカンザスの場面が長く、小説より多くのキャストが登場しますが、そのキャストがドロシーが見た夢の世界にも登場するというダブル・キャストになっている点です。



杉野健太郎

杉野氏近影（講演当日の ZOOM 画像より）

I. 「虹の向こうどこか」——ドロシーとユートピア願望

まずドロシーから始めましょう。小説のドロシーは、年齢は明示されていないのですがティーンエイジャーには達していません。映画でドロシーを演じるジュディ・ガーランドは当時 16 才でしたので、ティーンエイジャーに見えます。映画のドロシーは、思春期という悩みの多い年齢に達しているためか、カンザスを脱出し別の場所に行きたいという願望、ユートピア願望を明確に抱きます。ドロシー・ゲイルの具体的な悩みは、愛犬トトがガルチさんに噛みついたために、ガルチが保安官から殺処分の許可を得てトトを連れ去ろうとしていることです。エムおばさんがガルチのことを大地主と怒りを込めて呼び示唆するように、この問題には社会階層の問題、階級闘争も絡んでいます。この悩みをエムおばさんたちに訴えるものの忙しさで取り合ってもらえず、エムおばさんに「トラブルに巻き込まれない場所を探しなさい」と言われてドロシーが歌いだすのが、アメリカ映画史上に名高い「虹の彼方に」です。映画におけるドロシーの明示的なユートピア願望は、この歌によって表現されます。歌詞は、広く知られていますが、「虹の彼方に」「あなたが夢見る夢が／実現する」「トラブルがレモンのしずくのようになくなる」「場所（Land）」があるというものです。

こういったドロシーの悩みと明示的なユートピア願望および社会階層の問題は、小説には登場しません。いずれにせよ、小説のドロシーも映画のドロシーも、自分の意志ではなく、竜巻によってオズの国へと飛ばされるわけです。その飛ばされた先の世界は、小説で

も彩り豊かな国ですが、映画ではテクニカラーによって映し出され、カンザスとオズの国という、二つの世界の差異を際立たせます。ただし、すでに少し述べましたように、オズの国は、文明化前の世界、エデン的世界とさえいいのでしょうか、そういった世界です。

しかし、小説でも映画でもドロシーは、すぐに家のあるカンザスに帰りたいと言い出し、その願望をかなえてくれるはずのオズに会うようにすすめられます。ドロシーは、カンザスに帰れるのでしょうか。そのドロシーが抱える問題の結末を論じる前に、物語の順序にしたがって、三人の男たちが抱える自己にまつわる問題とその結末を論じましょう。

Ⅱ. 「脳みそがないのにどうして話せるの」——三人の男たちと自分を肯定すること

ドロシーの抱える問題が世界に関する問題だとすれば、旅のお伴をする三人の男たちが抱える問題は自己にまつわる問題です。かかしの問題は、「脳みそ (brain) 」がないこと、換言すれば、おバカなことです。ブリキの木こりの自己にまつわる問題は、「心 = 心臓 (heart) 」がないこと、やさしさがなく残酷なことです。最後に、ライオンの問題は「勇気 (courage) 」がないことです。三人は、社会的あるいは個人的かもしれない規範 (norm) を基準に自分には欠けているものがあると言っていると推測できます。彼らは、自分がその (おそらくジェンダー) 規範から逸脱していると思いつき苦しんでいるのだと思われます。

さて、三人の男たちは、自らの自己に関する問題を克服できるのでしょうか。この問題に関しては、なぜか日本の論者が指摘するのを見たことがないのですが、ジャック・ザイプス、ウォルステンホルム、ウィリアム・リーチ、さらには、さきほどのリトルフィールドという 60 年ほど前の大昔の学者も指摘する、定説と呼べるような解釈がすでにあり、映画にも同様な解釈が当てはまるでしょう。それは、三人の男たちはそれぞれ自分が欠いていると思っている性質をすでにかかなりの程度持っているという解釈です。それを説明します。

まず、自己認識と行動の乖離を指摘します。要するに、彼らは、心理的欠損があるという自己認識が間違いであることを行動で示してしまうのです。三人の男たちが、西の魔女にとらわれの身となったドロシーを助けようとするなかで、心を欠いているはずのブリキの男は、ドロシーがかわいそうだと泣きます。脳みそがなくおバカなはずのかかしは、ドロシーを救うために「城に入る計画」を思いつき、さらには「もう一つのアイデア」をも思いつき、その上、追い詰められたときに照明の吊り縄に気づき、それを切り追手から逃れます。バカではなさそうです。勇気を欠くはずのライオンは、少し臆病風を吹かせながらも勇気を持ってブリキの男とともにかかしの「計画」にしたがいドロシーを救い出そうとします。そもそも、ドロシーはかかしに「脳みそがないのにどうして話せるの」と疑問を呈していましたが、三人の男は、それぞれの自己認識とは異なり、それぞれ「脳みそ」、「心」、「勇気」を完全に欠いているわけではなく、ある程度は持っていることを行動で示してしまいます。

「詐欺師 (humbug) 」であり「下手な魔法使い」であると告白するオズ、魔法を持たない魔法使いのオズが行うのは、欠いていると自分では思っている性質をすでに持っていることを彼らに自覚させることです。オズは、かかしには、「誰でも脳みそを持つことができ

る。それは大変平凡なものだ。」と言い、脳みそを持っている証拠に、自分の出身地では君ほどの脳を持っていなくても深く考える思想家たちが持っている「卒業証書」を授与することによってかかしの自己意識を変えようとする。これに、かかしは「自分は脳みそを持っている」と応えます。ライオンには、「危険から逃げるから自分が勇気を持っていないと思い違いをしている。勇気と知恵を混同しているんだ。」と臆病な気持ちは知恵でもあることをライオンに指摘し、自分の出身地には英雄と呼ばれる人たちがいるが彼らは君ほどの勇気を持っていないことを指摘し、勇気の証拠であるメダルを授与します。ブリキの木こりには、自分の出身地では一日中善行しかしない人たちがいるが「彼らの心は君の心より決して大きくない」と、その心=心臓の「記念品」としてハート型の赤い時計を授与します。

小説では映画よりも明示的ですが、いずれにせよ、映画においても、三人の男たちは、自分には欠落しているものがあると思っていたものの、ドロシーにお伴する過程で彼らの行動が彼ら自身の低い自己評価を裏切り、最後は、オズによってそれぞれの自己評価が必ずしも正しくないことを認識させられたということです。また、映画でも小説でも、自信を取り戻した彼ら三人は、為政者、国やコミュニティを司る者となります。危機にあった父権制は、再建されるのです。

アメリカ文化史家ウィリアム・リーチがそのアメリカの 1890 年代からの消費文化の登場を扱った著書 (*Land of Desire*, 1994.) で指摘する通り、こういった楽観的な人間観あるいは治療法は、ボームが信奉し会員でもあった神智学 (Theosophy) の影響です。神智学は、後に述べるフェミニズムや女権論と同様に、義母で高名なフェミニストでもあったマチルダ・ゲージを媒介としての影響とする説が定説です。

Ⅲ. 「おうちがいちばん」——現状肯定

さて、ドロシーは、ユートピアと現実の世界にまつわる問題をどのように解決するのでしょうか。三人の男たちとドロシーの問題は別々に論じられることが多いのですが、両者の関連性を指摘しましょう。ドロシーの解決は、三人の男たちの問題の解決と同様だと私は思います。すなわち、ザイプスもリーチも誰も指摘しませんが、オズの国に来てからずっと東の魔法のルビーの靴を履いていたドロシーは、三人の男と同様に、最初から自分の願望を叶える力を自分の内に持っていたということです。北の魔法に教えられて、オズの国に着いた直後から履いていたルビーの靴の力に気づきますが、北の魔法が言うようにドロシーは「カンザスへ帰る力はずっと持って」います。また、「それがおうちにないとしたら、最初からそもそもそれは実在しないものなので」とドロシー自身が述べるように、現状のみが実在するものでありユートピア的な場所は実在しないとしてドロシーによってその実在性を否定されます。よって、ドロシーは、ここで、ユートピアニズムを完全に否定し、現状、すなわち「おうち = 故郷」、すなわち家庭とカンザスを肯定することになります。

他方、オズも自らの現状を受容します。受容せざるをえなくなりますというのが、正しい表現でしょう。オズは、ショー的な仕掛けで自己偽装していましたが、最後はカーテンを開けてしまう犬のトトとドロシーに正体を暴かれ、魔法すなわち超現実的あるいは超自然的

能力を持たないことが明らかになり、自らの現実を認めざるを得なくなるのです。偽装した自己を他者に提示することを諦め、オズまでもが、現実の自己を受け入れざるを得ないことは、ドロシーと三人の男たちが自分の現状を認識し肯定し受容すること、現状肯定あるいは受容という点で共通しています。

作者ボーム自身が、ショー・ビジネスどころか映画にまで手を染め、さらには 1897 年に『ショー・ウィンドウ』という、商人のためのウィンドウ・ディスプレイの雑誌を創刊し、アメリカ・ウィンドウ装飾協会まで設立し、雑誌への寄稿をまとめ、ショー・ウィンドウのディスプレイに関する『装飾の技法』（1900）という本まで、『オズのふしぎな魔法使い』の直前に刊行していたことを考え合わせると興味深いでしょう。さらには、ボームが映画製作にも携わっていたことを考えるといっそう興味深いでしょう。実際、映画では、オズは二度とも映画的な投影像として自己偽装して一行の前に現れます。いずれにせよ、この映画では（小説でも）、作者ボームが関わったショー・ビジネスやウィンドウ・ディスプレイが、さらには映画が人々に示そうとする仮象（appearance）が否定され、現実（reality）あるいは現状（status quo）を肯定あるいは受容するよう促すドミナントな動きがあるのです。

IV. 現状肯定と封じ込めの戦略

デジレー・J・ガルシア（Gracia, Desirée J. “There’s No Place Like Home: The Hollywood Folk Musical.” 2012.）は、『オズの魔法使』、『青春一座』（*Babes in Arms*、バスビー・パークレー監督、1939）、『若草の頃』（*Meet Me in St. Louis*、ヴァンセント・ミネリ監督、1944）という、MGM でアーサー・フリードがプロデュースした戦争期ミュージカルに、リック・アルトマンの分類である「民衆ミュージカル（folk musical）」という名称を与え、共通点を見出しています。フリード班によるこれらの戦争期民衆ミュージカル三作品は、20 世紀はじめの時代という映画公開より少し前の過去を舞台にしていますが、過去を賛美し、「家族という集団とおうち = 故郷（home）を強調」しているとガルシアは主張します。またフリードと政府の役人はこの傾向を好ましいと思い推進したのだからことには賛同できます。

しかし、『オズの魔法使』に関してのみガルシアが述べる、「虹の向こうに何があるかを知ってしまい、家に帰りたいと必死に願うドロシーは、アメリカが望んでいたような約束の場所ではないことに気づくという移民／移住者（im/migrant）の共通の経験を再演する。」という主張には賛同できません。なぜなら、すでに述べました通り、ドロシーが旅するのは、アメリカ以外の場所だからです。

キャサリン・フォウクス（Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*. 2010.）にいたっては、この映画の夢落ちを指摘はしますが、それまでのテキスト論的研究を最後は観客受容論的な考察にすりかえて「オズの国の夢としての地位は、オズの国が観客に与える経験のリアルさを決して減じることはない。なぜなら、オズの国は、カンザスが夢ではないのと同じく、夢ではない。あるいは、言い方を変えれば、カンザスは、オズと同様にファンタジーである。両者は、映画というファンタジーを生み出す共生的関係として意図された映

画的構築物なのだ。」と主張します。テキスト分析を諦め、物語のなかの夢とノンフィクションの区別、フィクションとノンフィクションの区別を無視し、このような観客論的なあいまいな結びで論を終えているのは、率直に申し上げて、映画の夢落ち構造およびダブル・キャストが映画のなかでどのような機能を果たしているのか説明できないからだと思います。本日これまでお話したことを基に、この映画の夢落ち構造とダブル・キャストが何をもたらすかを考えてみましょう。

ドロシーの抱える問題の解決方法と三人の男たちが抱える問題の解決方法、さらにはオズの自己受容には、現状あるいは現実肯定原則というドミナントな論理が共通していました。さらには、映画では、ドロシーの悩みには社会階層の問題が関わっていましたが、現状の気づきあるいは肯定という心理的問題に還元されたのか、社会問題はおざなりにされてしまっています。ジャック・ザイブス（『おとぎ話の社会史』[原書 1983]）は、オズの国をアメリカ合衆国と同一視する批評に警鐘を鳴らしていますが、オズ・シリーズ全 14 冊がオータナティブなユートピアを描き、このユートピアはアメリカ合衆国を転覆（subversion）しようとする試みであるとしています。「ボームの偉大なところは、大人になってからほぼ二十年近くにわたって、おとぎ話のユートピアを社会主義的・母権的な強い信念に基づいて描き、ヨーロッパにおける文明化の方向一般への幻滅ではないにせよ、アメリカへの幻滅を表現しつつけたことである」と書いています。

ちなみに、母権制に関しては、2019 年にケイラ・ウィリアムズの *Amazons in America: Matriarchs, Utopians, and Wonder Women in U. S. Popular Culture* という本が出ました。彼女によると、オズ・シリーズ、第一作だけではなくシリーズ全体は、アメリカ文化史上で初めて母権制をメインストリームに押し上げた作品です。

しかし、これらの見解は、オズ・シリーズ第一作とこの映画には当てはまりません。第一作とその映画化では、「社会主義的・母権的な強い信念」は見られず、三人の男たちは自信を取り戻し為政者になり父権制的社会は維持されます。そして何より、第一作の『オズのふしぎな魔法使い』とその映画化作品では、アメリカのカンザスとは異なるオータナティブなオズの国が示されるものの、ドロシーはオズの国に着くやいなや故郷だからという理由でカンザスに帰ることを強く希望し、実際、オズの国と異なり色彩がなく、エメラルド・シティと異なり消費文化の萌芽もなさそうなカンザスに帰ってしまうからです。

さらに、この映画『オズの魔法使』では、オズの国は実在するオータナティブな世界ではなく、ドロシーが見た夢のなかでしか存在しない非現実的な世界にすぎません。すでに論じたように、ドロシーがオズの国での出来事を夢で見ることは、映画を見ることのアレゴリーでしたが、そのオズの国での出来事がフィクションであることを示すこの映画は、映画の物語世界が現実世界ではなくフィクションであることを自ら暴露しているのです。夢落ち構造およびダブル・キャストを持つこの映画は、原作には明示されていないユートピアニズムを導入するものの、それに反対する力も同時に強力であり、ユートピアあるいは夢の世界の意義を最高強度で減じ、現実、現状あるいは、いま・ここを最大限肯定するのです。

まとめれば、ザイブスが述べる通りオズ・シリーズはアメリカ社会とは別の世界を提示しアメリカ社会の転覆の可能性を示していますが、その第一作、小説『オズのふしぎな魔法使い』は、アメリカ社会とは別の世界、オータナティブな世界を提示はするものの、ドロシーがカンザスに帰りたがり実際カンザスに帰ることによって、また階級闘争や社会問題を暗示するものの個人心理還元原則によって社会問題を個人の心理問題に還元することによって、アメリカ社会の転覆の可能性を最大限に封じるのです。映画『オズの魔法使』に至っては、さらに、ダブル・キャストの大地主ガルチの存在によって階級闘争や社会問題が明示されるものの、ユートピア願望を明確に抱いたドロシーが結局はカンザスの現状を強く肯定し、アメリカ社会とは別の社会であるオズの国は夢のなかの世界すなわちドロシーの心理的投影による非現実的な社会にすぎないことが示され、アメリカの転覆の可能性を最大限に封じ込めるのです。封じ込め、封じ込めの戦略（strategy of containment）とは、第二次世界大戦後の冷戦期にアメリカ合衆国が採った外交戦略であり、東側（共産主義側）の勢力拡大をあらゆる面において阻止しようとする戦略です。

この映画は、格差という社会問題を明確に提示し、明確なユートビアニズムすなわち現状とは異なる世界の可能性を提示しますが、社会主義国家などアメリカとは異なる社会全般を最大限に封じ、アメリカ合衆国の現状を最大限に肯定してしまいます。しかし、このエンディングには、大人たちの強烈な封じ込めに対する少女のささやかな抵抗が刻印されていることも見逃すことはできません。この映画のオズの世界は映画を見ることのメタファーあるいはアレゴリーになっていることをすでに指摘させていただきましたが、「それ [オズの国] は場所（place）なの」「本当に生き生きした場所なの」と夢で見たオズの世界の実在性を主張するドロシーの最後のささやかな抵抗には、映画や小説などのささやかな意義、ひいては表象作用や想像力のささやかな意義が刻印されているのかもしれませんが。また、この抵抗は、小説や映画やマンガやテレビやネットばかりに夢中になってはいけなく、そんな非現実的なものに夢中になっていては立派な人間にはなれない、メディアを介さず直接的に世界に対峙しないといけない、映画や文学やマンガなんて何の役に立つんだ、と言う私のような教師に対するささやかな抵抗も刻印されているのかもしれませんが。メディアを介しての世界、さらには表象的物語世界には、直接的な世界経験からは得られない何かがあるのかもしれませんが。

了

日本映画学会

2022年10月1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：須川 いずみ、北村 匡平、中垣 恒太郎

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

事務局分室：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

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

学会公式ブログ：<http://jscs.exblog.jp/>