

日本映画学会

第12回例会

報告集

2023年6月24日（土）10:00～18:20

東京工業大学 大岡山キャンパス
西8号館10階 大会議室（E1001）

目次

例会タイムテーブル 3

研究発表記録

『新宿インシデント』と『不夜城』における在日中国人の映画表象をめぐって

——ヘテロトピア的な生存空間における差別と共生

崔 鵬（北海道大学 国際広報メディア・観光大学院 博士課程） 5

日本統治期の台湾人弁士に関する映画史的検討——詹天馬のスターペルソナに見る複層性

原口 直希（京都大学大学院 人間・環境学研究科 修士課程） 10

レズビアン映画とスター女優——パフォーマンスから見るスクリーン・アイデンティティ

LEE Ka Sin（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） 13

研究発表論文

葛藤と決断——『真昼の決闘』における闘う女たち

飯島 さや（東京女子大学大学院 人間科学研究科 博士後期課程） 17

ワークショップ記録

私はなぜ戦うか——ノワール西部劇としての『真昼の決闘』

大勝 裕史（千葉商科大学 講師） 33

メイン・ストリートのはぐれ者——『真昼の決闘』と分裂する共同体

井上 博之（東京大学大学院 総合文化研究科 准教授） 37

女たちの葛藤——『真昼の決闘』における闘う女性像

飯島 さや（東京女子大学大学院 人間科学研究科 博士後期課程） 40

タイムテーブル

10:00 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 セッション A：ジェンダー、ペルソナ、エスニシティ> 10:05-12:10

座長：渡邊 俊（杏林大学 専任講師）

10:05-10:40 『新宿インシデント』と『不夜城』における在日中国人の映画表象をめぐって

——ヘテロトピア的な生存空間における差別と共生

崔 鵬（北海道大学 国際広報メディア観光大学院 博士課程）

10:50-11:25 日本統治期の台湾人弁士に関する映画史的検討——詹天馬のスターペルソナに見る複層性

原口 直希（京都大学大学院 人間・環境学研究科 修士課程）

11:35-12:10 Performance and Screen Identities in the Star-Embodied Lesbian Cinema

LEE Ka Sin（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）

<昼休憩> 12:10-13:10

<研究発表 セッション B：映画と音> 13:10-13:45

座長：田代 真（国土舘大学 教授）

13:10-13:45 エリック・ロメール映画における同時録音と画面外の声

——『モード家の一夜』(1969)の対話シーンの分析

正清 健介（日本学術振興会特別研究員 PD）

<研究発表 セッション C：アダプテーション> 13:55-15:15

座長：藤倉 ひとみ（創価大学 専任講師）

13:55-14:30 勅使河原宏『燃えつきた地図』(1968)における都市表象

胡 響楽（大阪大学大学院 人文学研究科 博士後期課程）

14:40 -15:15 戦後日本映画と女性作家——有吉佐和子原作・豊田四郎監督『恍惚の人』を中心に

徐 玉（名古屋大学 ジェンダーダイバーシティセンター 研究員）

<第1回ワークショップ> 15:25-17:55

『真昼の決闘』への挑戦——西部劇の古典を読み直す

司会：川本 徹（名古屋市立大学）

講師：大勝 裕史（千葉商科大学） 「私はなぜ戦うか——ノワール西部劇としての『真昼の決闘』」

井上 博之（東京大学） 「メイン・ストリートのはぐれ者——『真昼の決闘』と分裂する共同体」

飯島 さや（東京女子大学 大学院） 「女たちの葛藤——『真昼の決闘』における闘う女性像」

川本 徹（名古屋市立大学） 「クロックワーク・ウェスタン——『真昼の決闘』、ジャンル、時間」

18:00 閉会の辞：吉村 いづみ（会長、名古屋文化短期大学）

18:30 懇親会（東京工業大学 本館地階 B58 コミュニティ・ワークラウンジ）

【研究発表記録】

『新宿インシデント』と『不夜城』における在日中国人の映画表象をめぐって

——ヘテロトピア的な生存空間における差別と共生

崔 鵬（さい ほう、北海道大学 国際広報メディア・観光大学院 博士課程）

本発表では『新宿インシデント』（2009）と『不夜城』（1998）において、新宿と歌舞伎町という空間で、日本人との戦いを続けると同時に、内部からバラバラに崩れていく在日中国人の映画表象を考察する。

I. 在日中国人の表象 = 犯罪化の表象

一橋文哉によれば、90年代以降、密入国者が増加しつつあり、台湾と香港のマフィアに続き、上海のマフィアが登場した。さらにそこに福建と広東のマフィアも加わって、日本の闇世界で活躍する（『進化する中国系犯罪集団』、PHP 新書、2015、143）。この社会現象は、映画における在日中国人がマフィアとして描かれる契機を設け、社会的根拠を提供したものとなっている。

考えてみれば、90年代の在日中国人は、マフィアとして映画に描かれる必然性がある。『新宿インシデント』の脚本の顧問である李小牧という人物がいる。長年歌舞伎町に立ち続け、中国人のマフィア事情を詳しく知っている李が提供した情報に基づく物語は、当時の日本社会における実在していたマフィアの裏事情と関連していることが分かる。

『新宿インシデント』は冒頭から、ジャッキー・チェンが演じる鉄頭は密入国者で、夜の新宿で道に迷い、繁華の都会で居場所がないように、身を隠すしかできないことを描写している。『不夜城』は冒頭から、長回しのショットで、主人公の劉健一（金城武）は夜の歌舞伎町を彷徨っている姿、欲望と金銭に支配されているこの「無国籍化」の街の様子を描いている。また、『新宿インシデント』は結末に「90年代始め、中国人の集団密航が始まるが、経済の発展に伴い2000年以降は減少した。」の字幕を添付したことで、密入国のピークは90年代から00年代の10年間にあることを示唆している。故に、90年代の在日中国人は犯罪者のように描き出されることの必然性が見て取れる。

II. 他者性と差別化される表象

人種マイノリティーの映画表象には、主流社会から差別を受け、ステレオタイプ化とされることが多く見られる。ビル・ニコルズ（Bill Nichols）は「大衆映画(Popular Cinema)の歴史は、部分的には、国籍、性別、サブカルチャーとともに、異なる人種のステレオタイプ的な表現の進化の歴史である。」（*Engaging Cinema*, 2010, 326）と述べながらも、こうした表象を社会構造の「二項対立（主流と周縁、自分と他者、内と外）」（328）から解釈している。黒川みどりによれば、日本は明治維新以降、人種主義

が国民国家の構成要素になり、その類別化が中核と周辺の対立を表現し維持するように存在している（『近代日本の「他者」と向き合う』、解放出版社、2010、18）。

だとすれば、上記の価値観の面影が見える『新宿インシデント』における在日中国人は、当然ながら「二項対立」における「他者」に当てはまる。この価値観も彼らが差別されるような映画表象の誕生に、動機付けを高めていると考えられる。価値観の他には、ニコルズによれば、映画がマイノリティーへの差別を表象する目的は、製作者が人物を描くためであり、観客が映画を通じて差別を直接に体感したり、理解したりするために、役に立たせるためである（329）。

『新宿インシデント』の鉄頭は同郷の阿傑（ダニエル・ウー）と一緒に銭湯に行く（図 1）。中国語を話すと、日本人の不良たちに「馬鹿野郎、うるさいぞ、変な人が増えてしまったなあ、東京も治安は悪くなったもんだぜ」（図 2）と言われ、差別を受けた二人のショックな気持ちが視聴者に伝わってくる。



（図 1） 00 : 09 : 12



（図 2） 00 : 09 : 15

『新宿インシデント』の中で、差別が不良たちから受けたとすれば、『不夜城』において主人公に対する差別は、映画の冒頭から、警察と同胞の露骨な言葉から始まったものである。外国人登録証をめぐり、主人公の劉健一は若い警察官に職務質問を受けた時に（図 3）、「日本国籍」を伝えても、警察官に信じてもらえずに怒られた。その時に、周りにいる劉の「同胞」である野次馬たちから、「ヤツは日本人との混血だ。どっちつかずの雑種だというわけだよ。」のような騒ぎ声が聞こえてきた。その後、職質をやめさせた先輩の警察官が現れ、「面倒を起こすな、中国人に絡まないで。ここはなあ、歌舞伎町なんだぞ。」と言い、若い警察官を注意した（図 4）。



(図 3) 00 : 01 : 01



(図 4) 00 : 01 : 20

こうした差別の描写は、映画の作り手にとって、むしろ好都合な作り方である。「二項対立」の価値観における「差別」の側面から、90年代の日本社会がいかに移民を受け入れるかの可視化を可能にし、映画のクライマックスに到達させやすい効率的な手法だと考えられる。だが、このように描写すれば、「内と外」を兼ね備える多民族共生の社会に生まれ変わりつつある日本社会において、「拒否の声」がわざと大げさにされるのであろう。なお、映画の表現を通し、日本の排外主義が盛んになるような認識誤差が生まれ、視聴者の心に根付く恐れがあるのも考えざるを得ない。

Ⅲ. 新宿と歌舞伎町＝ヘテロトピア的な空間

加藤政洋によれば、「ユートピア（非現実空間）」と「ヘテロトピア（現実空間）」という言葉説を唱えるミシェル・フーコーは、「ヘテロトピア」をあらゆる空間と関わると同時にいずれにも所属されていない「他なる空間」と位置付けている（「『他なる空間』のあわいに－ミシェル・フーコーの「ヘテロトピア」をめぐる－」、『空間・社会・地理思想』第3号、1998、4）。二つの映画における新宿と歌舞伎町は、日本社会と中国社会のいずれにも属していない「他なる空間」のように機能しており、あたかも日本人を主体とした社会から逸脱し、他者性を生産する「ヘテロトピア的な空間」のように見える。

本研究は「在日」という「空間的他者性」、「中国人」という「人種的他者性」を統一する新宿と歌舞伎町をヘテロトピア的な生存空間に想定する。また、「マイノリティーの他者性」と「マジョリティーの特権」を結びつける新宿と歌舞伎町という空間を埋めているのが、三つのダイナミックな関係性だと考えられる。一つ目は差別される側＝マイノリティーの他者性と差別する側＝マジョリティーの特権との対抗、二つ目は同じ差別される側の内部崩壊、三つ目は内と外の和解と合作による共生である。

『新宿インシデント』においては、互いに敵対する日本人のヤクザと中国人のマフィアは、共同の利益を得るため、新宿の街頭で交渉を行い、結局のところ互いにまだわだかまりが残っているように、譲歩をしてその間に存する争いをやめて和解した（図5）（図6）。共同利益を提供できる新宿と歌舞伎町は、暗雲が立ち込めるような和解に場を設けている。所謂、同じ空間内で対立と和解という関係性を持ち合わせるように機能している新宿と歌舞伎町は、対立していた雰囲気満ちる空間を共生空間までに転換させ、風変わりな雰囲気を醸し出している。また、物語を貫き通す新宿と歌舞伎町のヘテロトピア的な空間表象は、空間自体の機能

転換に支配され、顕在化されている。最初は密入国者の理想郷から、差別による抗争の場に転換した。その後、抗争の場から共生の空間に変貌し、拳銃の果てには同化のできない場に戻り、殺し合う空間に成り果ててしまった。



(図 5) 01 : 13 : 27



(図 6) 01 : 13 : 38

『不夜城』の新宿と歌舞伎町は、同じ差別される側 = 在日中国人の内部崩壊を目撃した空間であり、在日中国人の犯罪者の隠れ家のように表象されている。また、日本人の「不在」がこの映画の特徴である。こうした新宿と歌舞伎町の空間表象は、『新宿インシデント』における共生空間と異なる。日本人の不在によって、自分 = 主体を失った新宿と歌舞伎町は、単なる空間と人種の他者性を強調し、主流社会から隔離される空間のように見える。

映画における新宿と歌舞伎町は様々な在日中国人のマフィア同士が縄張りを懸けて相争う唯一の場所となる(図 7)(図 8)。そこでは、ヘテロトピア的な空間表象が成立する前提は、当時の在日中国人のマフィアたちは、利益を得られる場所がそこしかないことである。その面積の小さな空間に依存せざるを得なく、限られた資源を奪い合いつつある。こうした在日中国人の離れられない空間は、段々と囲まれるミニチャイナタウンのようになり、外部の世界と絶縁する空間までに変貌した。したがって、その空間の中で、内部崩壊、統一、殺し合い、再統一などの関係変化が繰り返して発生するにつれて、新宿と歌舞伎町のヘテロトピア的な空間表象は、あたかも小さな容器の中で行われる闘蟋(コオロギを容器内で闘わせる遊び)のように表象されている(図 9)(図 10)。



(図 7) 00 : 23 : 20



(図 8) 01 : 49 : 42



(図 9) 01 : 37 : 57



(図 10) 01 : 49 : 50

総じて、映画に描き出される新宿と歌舞伎町は、抗争の場として、対抗と崩壊という関係性に、活動の舞台を提供している。また、抗争の場は同化のできない場と化し、差別する側の秩序を覆そうとする差別される側の野望の拡張を助長する。さらに、その場は差別される側の異質性を封印する壺のようにも機能している。即ち、新宿と歌舞伎町は、大勢の在日中国人のいる空間を、日本人と中国人、中国人同士の間にある排他性を浮き彫りにする空間と成し、無法地帯までに歪んでいく。一方で、その空間はマイノリティーの異質性を封ずるため、日本人と中国人、中国人同士の間、共生空間を構築する可能性 = 和解と合作の場を探っている。

【研究発表記録】

日本統治期の台湾人弁士に関する映画史的検討——詹天馬のスターペルソナに見る複層性

原口 直希（はらぐち なおき、京都大学大学院 人間・環境学研究所 修士課程）

本発表の目的は台湾人弁士の様相を明らかにすることである。特に今回は代表的な台湾人弁士詹天馬（せんてんま）を対象に、一次史料の精査を通して、そのスターペルソナに見られる複層性を探求した。

第一次大戦以降、映画はプロパガンダに利用された。なかでも台湾では、統治者の台湾総督府（以下、総督府）と抵抗者の台湾文化協会（以下、文協）のそれぞれにプロパガンダとして用いられた。その結果既存の研究も映画を二項対立図式に基づくプロパガンダとして捉え、それ以外は等閑視されてきた。

他方でその規模を見ると、文協などの運動は数の上で総督府に遠く及ばず、期間や支持者も限られている。また総督府がプロパガンダ映画を製作していたのに対して、文協と関連団体による映画製作は行われず、そこでは弁士の説明が映画をプロパガンダとして成り立たせていた。そのため確かに文教の弁士の活動は特徴的である。しかし大多数の弁士は各都市部においてある種のスターダムを形成することが一般的であり、文教の弁士は一部の特殊な事例に過ぎない。そのためいくらその活動が特徴的であるとしても、そのみをもって同時代の台湾人の映画文化全体へ敷衍するには不足がある。

これに対して既存の研究では、文協の弁士以外は等閑視されており、その様相を明らかにすることは同時代の台湾映画史を考える上で大きな貢献となることが予想される。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する。

本発表は全 6 章で構成され、まず上記研究目的を提示し、次いで台湾における映画受容、詹天馬のパフォーマンス、詹天馬のスターペルソナ、最後に結論の順で行った。

第 2 章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、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。なお居住地が限られる先住民は映画受容が例外的なものであったため、本発表の考察対象外とする。三澤真美恵が指摘するように、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（『「帝国」と「祖国」のはざま』、岩波書店、2010 年、56 頁）、台湾人観客は台湾人観客のみで受容し、台湾人弁士の台湾語の説明が付随していた。また台湾におけるトーキー化は日本に比して遅れ、1930 年代半ばに進展した。

ここで弁士の数的変遷を確認すると、トーキー化のなされた 1936 年を境に日本人は減少するのに対し、台湾人は増加もしくは現状維持のままであった。しかも同時代に弁士として活動した陳勇陞（ちんゆうしょう）が実際には許可証なしで活躍した者も多いと発言するなど、実数はさらに大きい（同前、290 頁）。ここから台湾人弁士はトーキー化以降も影響力を保持し続けたことがわか

る。そしてこれには言語上の必要性和台湾語の魅力という 2 つの理由が考えられる。前者に関して、朝鮮半島や中国大陸とは異なり、同時代の台湾では民族資本による映画の産業化はなされず、トーキーや字幕における台湾語映画は存在しなかった。そして日本映画、中国映画、欧米映画のどの場合においても、映画の発話と字幕が日本語である以上、トーキー化以降も台湾語の説明が必要であった。後者に関して、1936 年後半以降の台湾では皇民化政策が進められ、基本的に台湾語の使用は抑圧される。しかし他方で映画の隣接領域では、たとえば文学においては 1920 年代後半以降に中国とも日本とも異なる台湾語文学が提唱され、音楽においても 30 年代に文学と同様に台湾の独自性を追求する台湾語流行歌ジャンルが登場していた。つまり台湾人は台湾語のメディア・コンテンツを希求していた。

第 3 章では詹天馬のパフォーマンスを確認した。詹天馬は最大の人気を博した台湾人弁士であり、市川彩や岸松雄の同時代史料からは林天風と徳川夢声の影響が予想される。これに対して当時台北に暮らした海野幸一の回顧録にあるように、そのパフォーマンスに徳川夢声の顕著な影響は見られない（『昭和初期台北の映画界⑦』、『大阪映画教育』第 325 号、1981 年、7 頁）。また林天風は音源が現存しないため厳密な比較は不可能であった。そのため林天風に関しては断言が難しいものの、詹天馬のパフォーマンスからは顕著な特徴を見いだすことはできない。

第 4 章では詹天馬のスターペルソナを確認した。当時最大手の新聞『臺灣日日新報』を確認すると、詹天馬に関して 1929 年は 6 回以上、翌 30 年は 10 回以上の記載があり、大半はラジオ放送に関するものとなっている。つまり詹天馬はラジオを通して広範な人気を獲得した著名弁士であった。

他方で詹天馬は実業家としてのペルソナを有する。1931 年の『キネマ旬報』には、永楽座の興行主として天馬映画社、支配人として詹天馬の記載がある（『キネマ旬報』396 号、1931 年、218 頁）。天馬映画社は映画配給業者であり、上述の『臺灣日日新報』に中国大陸への渡航が複数回記載されているように、詹天馬はしばしば中国大陸で映画を買付けていた。また後には台湾第一劇場や双連座の経営実務も手掛けるなど劇場経営にも熱心であった。さらに映画を離れたところでは天馬茶房というカフェを経営して当時は珍しいコーヒーを提供し、多くの文化人に愛用されていた。また詹天馬は雑誌『風月報』の経営にも参画している（『風月報』48 号、1937 年、1 頁）。このように詹天馬は弁士と実業家の 2 つのペルソナを有している。

そしてそこには特徴的な 2 つの要素が見いだされる。1 つ目はナショナリズムである。同時代は 1917 年のレーニンによる「平和に関する布告」と翌 18 年のウィルソンによる「十四か条の原則」を受けて世界中に民族自決の機運が高まり、台湾においては文協を筆頭として複数の分野にその発露が見られた。これに関して山口守は、上述の 1920 年代後半以降に提唱された台湾語文学に、台湾ナショナリズムを指摘している（「郷土文学から台湾文学へ」、黄春明ほか／山口守編訳『鹿港からきた男』国書刊行会、2001 年、346 頁）。またナショナリズムとの語こそ用いていないものの、陳君玉は、1930 年代に張福興が推進した「新小曲」と呼

ばれるジャンルの台湾語流行歌に日本とも中国とも異なる台湾の独自性の追求を指摘している（「日據時期臺語流行歌概略」、『台北文物』4期2巻、1955年、台北、27頁）。そして文協がそうであるように、同時代は中国ナショナリズムもまた台湾人のナショナリズムの一部であった。これに対して詹天馬は、たびたび中国大陸で中国映画を買付け、その台湾語の映画説明を行いうラジオでも放送していた。さらに田村志津枝が指摘するように、天馬茶房には秘密の小部屋があり、そこに総督府に禁止された台湾語演劇などの芸術青年が集まっていることは公然の秘密となっていた（『はじめに映画があった』、中央公論新社、2000年、283-8頁）。また上述の通り皇民化政策以降、基本的にマス・メディアにおいて台湾語は禁止され、『臺灣日日新報』も37年4月には漢文欄を廃止するものの、詹天馬が経営に参画する『風月報』は、唯一漢文欄を維持した雑誌であった。さらに詹天馬は台湾語で土着芸能を改良した作詞を行い、その曲は史上初の台湾語流行歌として大ヒットしている。

2つ目は「親日」である。上述の通り詹天馬は林天風に師事し、両名は共に三文字で中央に「天」の字と名前が類似している。林の高弟の谷天郎も同様であることから、これは林天風一門に共通の慣習と思しい。他方で同時代の台北における有名弁士としては、「詹天馬、王雲峰、周日星、黄梁夢、蕭天狗、黄鑫（阿漂仔）、謝天貓、蔡蕃王（天龍）、呉錦春、天猪」（呂訴上『臺灣電影戲劇史』、銀華出版部、台北、1961年、20頁）が挙げられ、そこには蕭天狗（しょうてんこう）、謝天貓（しゃてんびょう）、蔡天龍（さいてんりゅう）と3名の類似の名前の弁士が存在する。そしてこれら3名は、天馬映画社の広告その他に駐在員や支店長などとして記載されているため、全員、天馬映画社の社員といえる。つまり詹天馬は林天風一門の風習を踏襲して台湾で一門を形成していた。そしてそれは同時に「改姓名」に類似する行為でもあった。「改姓名」は強制ではなく許可制で、時に愛憎入り混じる意見が提出されることはあるものの、基本的には神道崇拜と並び台湾人に嫌われた政策の一つであるため、詹天馬の一門形成の方式は、日本への親近感を思わせるものとなっている。

実際に詹天馬の「親日」は台湾人にも認識されていたようであり、戦後に中華民国となった台湾では、漢民族の裏切り者である漢奸が取り締まられるものの、1946年2月21日付の林獻堂（りんけんどう）の日記（「灌園先生日記」、1946年、41頁）には、詹天馬が漢奸として逮捕拘留されたと記載されている。これに関して警務局の史料には詹天馬の処罰に関する記載は見られず、逮捕拘留のみで釈放されたのか、もしくは誤報であったのか定かではない。しかし漢奸として逮捕との情報が信憑性を持つほどには、その「親日」は台湾人に認識されていた。

第5章ではそれまでの議論をまとめた。若林正文が指摘するように、台湾のナショナリズムは「1920年代以降の抵抗的な政治・文化・社会運動の言説の中で初めて主体的に『想像』され、しだいに広まっていったもの」（「現代台湾における台湾ナショナリズムの展開とその現代的帰結」、『日本台湾学会報』第5号、2003年、144頁）であり、本質的に「親日」とは相いれない。しかしながら詹天馬のスターペルソナには、ナショナリズムと「親日」という二つの要素の、撞着的な両義性が認められることを確認した。

【研究発表記録】

レズビアン映画とスター女優——パフォーマンスから見るスクリーン・アイデンティティ

LEE Ka Sin (リー か しん、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)

本研究の目的は、『キャロル』(Carol, 2015)と『アンモナイトの目覚め』(Ammonite, 2020)を分析し、スター女優のスクリーン・アイデンティティがレズビアン役にどう活かされているかを、『真夜中のパーティー』(The Boys in the Band, 1970)や『レズビアンの旅立ち』(Desert Hearts, 1985)といった昔のクィア映画との比較を通じて、明らかにすることである。

I. スターペルソナの観点から見るレズビアン役

レズビアン役のスター女優への観客の捉え方を明らかにする上で、最も重要なのは、スターペルソナやスターの演技が、映画の物語や映像にどのような影響を与えるのか、という問いである。スター女優はあるスターペルソナを持つと同時に、多様なイメージを持たれており、演じる役によって違う表情を見せる。観客は見る映画によって、スター女優に持つイメージが変わるが、彼女には、観客によく知られている特有の身体と声がある。単に主人公という能動的な主体を表すだけでなく、レズビアン役は、今やスターの身体とペルソナによっても提示される。「スターの存在は最終的に顔によって認証される」という Paul McDonald (Hollywood Stardom, 2013, 189)の示唆を踏まえると、スターが登場する近年の主流のレズビアン映画の多くで見られる顔のクローズアップは、俳優と役の境界を曖昧にしつつ、両者の真実性を高めてくれる。このようなスターが演じるレズビアン像の構成は、スターのかつての役柄やメディアパフォーマンスに対する観客自身の既存知識に依存するが、スクリーン内外の一部のイメージは、必然的に映画で現れるレズビアン像に付加することになり、観客の共感プロセスを複雑にする。

II. スター女優のクローズアップ

スター俳優の外見と内面の両方を写し出す技法としてのクローズアップは、「親密さや内面性のイデオロギーを、公共空間や人類の壮大さに結びつける結節点」と Mary Ann Doane (“The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema,” *differences*, 2003, 109)によって定義されている。言い換えると、スター女優の特徴と感情を注視することによって、もしくは、自分の感情を投影することによって、観客はスター女優に共感するのである。一方で、クローズアップを通して、スター女優のアイデンティティと感情が把握し難くなるという不透明性がさらに強調される。それは、スター女優と役が、彼女にイデオロギー性を帯びさせる操作の結果として、「細部と全体、部分と全体、ミクロコスモスとマクロコスモス、ミニチュアと巨大の間の混同」(Doane 108)を助長するからである。ク

ローズアップによって対象人物の細部までもが顕わになること、また、それに伴い非人間性が生じることは、観客にスター女優のこれまでの役で培われてきた女優像の中に広く見出される「何か向こう側」（同上）を求めるよう駆り立てる。

Ⅲ. 映画分析——スター女優の演じるレズビアン役

1. 『アンモナイトの目覚め』とケイト・ウインスレット

『アンモナイトの目覚め』の舞台となった19世紀半ばの時代背景は、それまで主流の映画で隠されていたレズビアン像のイメージを今日の観客に伝える歴史的な導線を開くものである。スター女優が映画を通じて異性愛規範に反し、女性のホモソーシャル／同性愛者の関係を描くことは、タイムズ・アップ運動の時代に女優や女性映画監督が映画制作における主導権を握ったことを映し出している。

ケイト・ウインスレットのスターペルソナは、「不従順さ」の言説を中心に構築されてきた。スレンダーではない身体を持ち、ハリウッドにおけるエイジングの問題について発言し、スクリーン外での親しみやすいイメージを持っている。近年の彼女のスクリーン上の役柄は、これらの特徴を示している。例えば、『女と男の観覧車』（*Wonder Wheel*, 2017）の悩める中年妻と『メア・オブ・イーストタウン』（*Mare of Easttown*, 2021）のアウトサイダーの不機嫌な刑事である。そして『アンモナイトの目覚め』の孤独な古生物学者のメアリーは、彼女のスターペルソナを十分に生かした初めてのオープンなレズビアン役である。Lisa Stead（“There’s more to middle age than a saggy belly,” *Celebrity Studies*, 2022, 8）が指摘するように、ウインスレットが演じた年上のメアリーは、「肩の凝り」、「たどたどしい歩き方、常に眉をひそめた顔」など、疎外感と孤独感を身体で体現している。このような疎外感や抑圧された性的欲求は、海辺のシーンでシアーシャ・ローナンの演じるシャーロットを見つめ、視線を交わすメアリーのクローズアップによく現れている。このクローズアップによって、彼女は社会と人間から孤立し、同時に、最も控えめな方法でシャーロットへの欲望を明らかにする。二人のそれぞれのクローズアップが繋がることで、欲望の存在が言葉を発することなく二人と観客に明らかにされる。さらに、ウインスレットの身体性と裸体は、スポットライトを浴び、胸、腹、太ももは、欲望の対象として表現されるように撮影されている。

2. 『キャロル』とケイト・ブランシェット

ケイト・ブランシェットとルーニー・マラーという女優二人による『キャロル』の主演は、よくある主流の映画のキャスティングとは異なり、それ自体が挑戦的なマーケティングだった。本映画の中でのレズビアン像が成り立っているのは、彼女らの演技力だけでなく、控えめなスター像にも依拠している。彼女らはそれぞれ、自信があって自立したレズビアンと、無表情だが感情的に複雑なレズビアンを表現している。

Charlie Keil (“Kate Winslet and Cate Blanchett: The Performance Is the Star,” *Shining in Shadows: Movie Stars of the 2000s*, 2011) が言うように、ブランシェットのスターとしての比類なき功績は、そのダイナミックな演技に宿っており、それはスターダムで注目されがちな、個性的な魅力を奇跡的に凌駕している。『キャロル』に関して、Patricia White (“Sketchy Lesbians: *Carol* as History and Fantasy,” *Film Quarterly*, 2015, 15) は、「艶めかしいレズビアンを演じるブランシェットは、この映画の歴史的な重要性を示し、戦後映画の大物女優が観客一人一人の誘惑者として体験される」と述べるように、彼女のスターとしてのレズビアンの表象が一個人のパフォーマンスを超えている。スター女優たちの業界での影響力とトッド・ヘインズ監督が「言説を変えるある種の力を映画に与える」(Eve Ng, “Contesting the Queer Subfield of Cultural Production: Paratextual Framings of *Carol* and *Freeheld*,” *Journal of Film and Video*, 2018, 12) ことで、映画化にあたっては、キャロルが夫のハージと子どもの親権について交渉するというオリジナルのクライマックスシーンが追加された。これは、ブランシェットに小説のキャロルよりも大きな役を与え、こうしたクライマックスシーンを使用することで「第二（筆者注：キャロル）の主観」(Mandy Merck, “Negative Oedipus: *Carol* as Lesbian Romance and Maternal Melodrama,” *SEQUENCE*, 2017, 19) を物語に加えている。同時に、小説では十分に表現されなかった当時の社会文化的環境についての考察も提供している。つまり、私的な妄想や文化的な衝突の場としてのスターの身体と演技は、役を演じるスターと、架空の状況に応える役という二重の観点や認識を可能にする。

IV. クィア映画の今昔

1. 『真夜中のパーティー』

スター俳優を利用するこのような戦略や、クローズアップによって表現される前述の感情のニュアンスは、昔のクィア映画では見られない。例えば、一般観客向けの初期のゲイ映画『真夜中のパーティー』で多用されている顔のクローズアップは、主観や内面性を伝えるのではなく、「同性愛者と異性愛者を分ける」(Joe Carrithers, “The Audiences of *The Boys in the Band*,” *Journal of Popular Film and Television*, 1995, 65) 道具として機能する。このようなクローズアップでは、登場人物たちは「人生の悲しみ」、「失われた愛、カミングアウトの痛み、しばしば感じる空虚感や自己嫌悪」(同上) を語っている。こういったステレオタイプに満ちた描写は、異性愛者の観客と同性愛者の役との間の距離を無意識のうちに顕著にし、クローズアップで形成されるはずの感情的な繋がりは薄くなる。それに対して、『アンモナイトの目覚め』と『キャロル』のクローズアップでは、主演女優の沈黙と表情だけが描かれ、解釈の余地がある形で並置される。同性愛者の分身に過ぎない無名の俳優のセリフをそのまま観客に受け取らせようとした『真夜中のパーティー』に対し、上記二本のレズビアン映画では、スターの演じるレズビアンの表層美とその奥の思考をしっかりと見つめるよう、観客に求めている。

2. 『レズビアンの旅立ち』

もう一つの先駆的な主流のクィア映画『レズビアンの旅立ち』では、二人のレズビアン主人公と並んで、同性愛嫌悪で性的に不安定な二人の脇役を登場させることで、異性愛者の観客にレズビアンカップルへの共感を求めている。この脇役は、それ以前のクィア映画とは異なり、主人公への片思いを発端として二人の恋愛に反対する。この人物描写は、同性愛嫌悪の概念を問題化し、異性愛者の観客に主人公への共感と異性愛者の脇役への不支持を呼び起こすのに役立っている（Thomas E. Wartenberg, *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*, 1999, 196-99）。理想主義的に見えるかもしれないが、このような読み方は、異性愛者の観客の同一化の重要性を証明している。難しい、あるいは見慣れないテーマ、特に自分の信念とは正反対のテーマに関しては、似た特徴を持つ役との共感とその役の描写という課題が、主流のレズビアン映画ではより重みを持つ。スター女優がレズビアン役を演じ、宣伝でクィアコミュニティを積極的に支持している近年のレズビアン映画は、異性愛者の分身を立てる必要はなく、スター女優の顔や身体に異性愛と同性愛、マジョリティとマイノリティの境界線をまたぎ、異性愛者であると公言しているスターの役柄の選択と演技について考えを促す。

本研究では、ケイト・ウィンスレットとケイト・ブランシェットを対象として、観客が彼女らのレズビアン役をどのように受容するかを検討した。スター女優はレズビアン役を演じる時、自分のスターペルソナを使用することで、現代のレズビアン役の表象を多面的に捉えると同時に、観客はレズビアン役をこれまでスター女優が演じてきた役と重ね合わせて受容することが分かった。

【研究発表論文】

葛藤と決断——『真昼の決闘』における闘う女たち

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、1930年代から50年代の西部劇やその関連作と比較させながら、『真昼の決闘』（*High Noon*、フレッド・ジンネマン監督、1952）における女性像に着眼点を置き、女性登場人物の新たな関係性を明らかにすることを目的とする。その際、グウェンドリン・フォスター（Gwendolyn Foster）の見解を参照するが、フォスターのショット分析は不十分であり、作品内に見られる女性像の変化を見落としている。それ故、本稿は詳細なショット分析に基づき、女性たちのシスターフッドを検証する。加えて、男性主人公との関係性を考察することを通して、葛藤を乗り越えて決断を下す女性たちの姿を見出し、新たな解釈を加える。とりわけ、今まで見過ごされてきたエンディングの行為に注目し、西部劇における女性たちの贖罪について検討することを試みる。

キーワード

フレッド・ジンネマン、『真昼の決闘』、西部劇、シスターフッド、女性像

はじめに

『真昼の決闘』は、4人の無法者に立ち向かう保安官と女性たちの葛藤と決断を描いた西部劇である。ルイ・ジアネッティ（Louis Giannetti）が「男の宿命」（6）という表題を付けているように、「町に留まらなければならない（I've got to stay）」（0:16:01）という台詞は、保安官として、或いは男として共同体を守らなければならないという主人公ウィル・ケインの宿命を表している。加えて、ウィルは自らの宿命を果たさなければならないという義務感に苛まれているといえる。なぜなら、妻エイミーと引き返し、保安官事務所で口論となる際、ウィルは彼女に向かって「私が好き好んで町に留まると考えると思っているならば、あなたは正気でない（If you think I like this, you're crazy）」（0:14:58）と訴えかけているからである。この台詞にはウィルの心理的葛藤が示唆されている。結婚して間もないエイミーは彼の決断を受け入れることができず、結果的に2人の夫婦関係に亀裂が生じることになる。ウィルに翻弄されるのはエイミーだけではない。元交際相手のヘレンも重要な決断を迫られ、町を出ることを決意する。したがって、『真昼の決闘』において、突如人生の岐路に立たされる2人の女性たちが描かれているのである。

ウィルに翻弄されつつも、エイミーとヘレンは彼の犠牲になることはない。一度は夫を見捨てて町を出る決断したエイミーであるが、最終的に決闘に加わり、ウィルの手助けをすることによって夫婦関係を修復させる。ヘレンは自らが経営する酒場を売却し、全ての人間関係を終わらせ、一人で町を出ることを決意する。エイミーとヘレンは相容れない関係であったが、共に葛藤を乗り越える過程において、絆、いわゆるシスターフッドが芽生えるのである。本稿は自らの葛藤と闘い、人生における決断を下す女性たちについて論じる。加えて、エンディングにおいてエイミーがウィルから渡された手綱を取り、馬車を走らせる行為に着目し、この行為に示唆される女性像を明らかにする。

1. 『真昼の決闘』と西部劇の典型的な女性像

フィリップ・フレンチが提唱した西部劇における 2 つの女性像がある。フェア・レディと呼ばれる「汚れない開拓者のヒロインで、すなわち貞淑な妻、純潔な牧場主の娘、教師など」と、ダーク・レディと呼ばれる「酒場の女とりまきのダンサーたち」（77）である。後者は「性的に役立てられる共有財産」（フレンチ 77）として捉えられている。このような典型的な女性像を描く代表的な作品は『荒野の決闘』（*My Darling Clementine*、ジョン・フォード監督、1946）であり、東部の女クレメンタインと娼婦チワワが挙げられる。『真昼の決闘』においては、クエーカー教徒のエイミーと実業家のヘレンという対照的な女性が描かれている。しかし、ヘレンは交際経験が多いとはいえ娼婦ではなく、経済的に自立した実業家であるため、典型的な女性像には当てはまらないといえる。

まず、脚本における人物設定を確認しよう。主人公の妻、エイミー・ファウラー（Amy Fowler）（註 1）は脚本において、「その時代（註 2）を代表する新しい女（new woman）であり、ヴィクトリア朝における制約に抗う第一歩を踏み出す女性」（*Film Scripts Two* 41）として設定されている。年齢は明記されていないが、彼女は若く、魅力的で、賢く、強い意思を持ち、クエーカー教徒として平和主義を強く訴える女性である。エイミーがクエーカー教徒に転身した発端となる出来事は兄弟の死であり、脚本では彼らが自警団活動に参加していたことが記されている。

エイミーの女性像にかんする先行研究において、しばしば言及されているのは、映画ではカットされたエイミーの台詞である。脚本におけるヘレンの部屋でのシーンには次のようなエイミーの台詞がある。

そもそも、私の家族はウィルとの結婚を反対していました。私は何をしても家族を不幸にしてしまうような気がします。私が家に帰れば、家族は私を場違いな存在だと思うでしょう。私はフェミニストです。女性の権利とか、そういうことです。（*Film Scripts Two* 142）（註 3）

この台詞がカットされた理由についての記録は残されていないが、ジョアンナ・E・ラップ（Joanna E. Rapf）の説が有力とされている。上記の台詞は『真昼の決闘』の舞台とされる 1870 年代ではなく、映画公開当時の 1950 年代のエイミーの立場を反映しており、

台詞がカットされた最大の要因は時代錯誤であることが考えられる（“Myth” 79）とラップは述べている。夫の手助けをするために決闘に加わり、銃殺をするという行為から考えると、エイミーは先駆的な女性であり、典型的な女性とはいえない。

次に、ヘレン・ラミレス（Helen Ramirez）はメキシコ系アメリカ人の 30 代後半の女性である。脚本では 30 代半ばの主人公ウィルの 2 歳或いは 3 歳年上という年齢設定である。ヘレンの交際歴を詳述することを通して、彼女の交際経験の豊富さを明らかにしていこう。ヘレンは計 4 人の男性と交際した経験があり、最初の男性は酒場の主人のラミレスである。ヘレンは財産目当てでラミレスと結婚し、死別する。次に、フランク・ミラーと交際するが、フランクは 5 年前に投獄されており、その時点で破局したことが推察できる。3 人目の交際相手は主人公ウィルであり、1 年前に破局する。フランクが投獄された直後にウィルとヘレンが交際を開始したとするならば、2 人の交際期間は最長で 4 年間であるといえる。そして、4 人目の男性は保安官助手ハーヴェイ・ペルである。町を出ることを決意したヘレンは、ハーヴェイとの関係性を終わらせる。このように、ヘレンは未亡人でありながら 3 人の男性と交際した経験がある。とはいえ、彼女は亡き夫の遺産を相続していたため、経済的に依存するために交際を繰り返していたとはいえないだろう。

エイミーと同様に、脚本においてヘレンは賢く、意思が強いという女性であることが示されている（註 4）。しかし、「凛々しい」（handsome）（*Film Scripts Two* 41）という表現はヘレンだけに用いられており、1 人で生き抜く未亡人としての強靭さが表されている。ヘレンは商才のある実業家として亡き夫の資産を運用しており、男性に依存する女性ではない。

本章の冒頭で提示した西部劇における女性像と比較すると、エイミーとヘレンは典型的な女性ではないことが明らかである。エイミーはクエーカー教徒であるとはいえ、銃殺行為に及ぶため、純潔な女性とはいえない。一方でヘレンは交際歴が豊富であるとはいえ、男性から性的欲望の対象として見なされているわけではない。むしろ、彼女はウィルの最大の理解者である。決闘を避けられないという本心を伝えるウィルに対して、「わかっているわ（I know）」（0:32:01）とヘレンは即答する。彼の事情を理解するヘレンの姿を考察する限り、性的な魅力で男性を揺り動かす女性とは程遠い。したがって、『真昼の決闘』のエイミーとヘレンは、西部劇における典型的な女性像から脱却していることが明らかである。

2. 女たちの葛藤と決断

エイミーとヘレンはウィルに翻弄されつつも、自らの意思を持って人生の大きな決断を下したという点で似通っているが、2 人の境遇に顕著な違いが見られる。エイミーはウィルと結婚して間もない妻であり、ヘレンは夫の遺産を相続したとはいえ、未亡人である。加えて、ヘレンはメキシコ系アメリカ人である（註 5）。それ故、彼女は強靭な女性として振舞っているとはいえ、社会の周縁を生きるマイリティである。エイミーに対して「あなたのことなんて分からないわ（I don't understand you）」（1:03:01）と投げかけるヘレンの言葉は、エイミーとヘレンの社会的格差を浮き彫りにしていると解釈できる。

両者の置かれた境遇は異なるが、ウィルとの関係性のある女性という共通点がある。エイミーはウィルの妻、ヘレンは元交際相手であり、ヘレンはフランク・ミラーとも交際経験がある。彼女たちの人生はウィルとフランクの決闘によって大きく左右されるといえるだろう。エイミーとヘレンは町に留まるか否かの決断しなければならない。2人は突如大きな決断を迫られ、ウィルの行く末を見届けるべきか葛藤するのである。

2-1. 別れを告げる女——ヘレンの葛藤

酒場の売却を決意したヘレンは無事に交渉を成立させ、1年ぶりにウィルと再会する。ホテルの部屋での再会のシーンにおいて、ヘレンの心の迷いが示唆されており、強靱さだけではない彼女の新たな一面が見受けられる。本節では2人のやり取りや行為を分析することによって、ウィルに翻弄されるヘレンの姿を明らかにする。

まず、2人の再会のシーンにおける冒頭のやり取りに注目しよう。ヘレンが滞在するホテルの部屋のドアを開け、無言で見つめるウィルに対して、ヘレンは「何を見ているの。私、変わったかしら（What are you looking at? You think I have changed?）」（0:30:36）と強い口調で問い詰める。それでも無言を貫き、彼女を見つめ続けるウィルに対してショットが切り返された後、再びヘレンはミディアム・クローズアップで映し出される（図1）。その際、彼女は背筋を伸ばす動きを見せる。2人の再会シーンにおいてヘレンの胸元をとらえるショットはこのミディアム・クローズアップのみであり、背筋を伸ばすという行為は彼女の胸元を強調しているかのようである。このようなヘレンの台詞と行為から読み取れるように、ヘレンは自らの容姿を気につけ、ウィルを過去の人として捉えず、依然として恋愛感情を抱いていることがうかがえる。



図1 (0:30:43)

このようなヘレンの心境は、ウィルを見送る際のジェスチャーによってあらわにされる。部屋を出る彼の後ろ姿を見つめながら、両手を動かすヘレンの後ろ姿が映し出されている（図2）。彼の姿を名残惜しそうに見つめ、広げていた両手の拳を握りしめることにより、ウ

イルとの別れの切なさを必死にこらえようとしている姿が描かれている。同時に、町を出るという自らの決断に戸惑うヘレンの葛藤が示唆されている。



図 2 (0:32:05)

再会のシーンの最後で交わされるスペイン語の台詞について触れておきたい。『真昼の決闘』において、第 1 言語の英語以外の台詞は以下の 2 つだけである（註 6）。「1 年ぶりだね (Un año sin verte) 」(0:31:41) というヘレンの問いかけと、それに対する「そうだな、それは分かっている (Si, lo sé) 」(0:31:44) というウィルの応答である。その際に彼はクローズアップで映し出され、意味深長な表情を浮かべつつも、ヘレンとの 1 年ぶりの再会であることを認めている。

ヘレンの心境を更に明確にするために、映画ではカットされた、もう 1 つのスペイン語の台詞について言及しておこう。脚本は全て英語表記であるが、ヘレンがスペイン語で語りかけたことが明記されている。彼女は「別れのキスをしてくれないかしら (Do you want to kiss me goodbye?) 」(Film Scripts Two 142) とウィルに語りかけ、彼はその言葉を受け入れずに別れを告げる。町を出ることを決意したヘレンにとってはウィルとの永遠の別れとなるため、彼女の切なさうかがえる。したがって、これらのやり取りは 2 人が単なる友人関係ではないことを表す。ヘレンは未だにウィルを恋愛対象として意識しているといえるだろう。

2-2. エイミーとヘレンの関係性

当初、エイミーとヘレンは互いに分かり合える存在とは到底いえず、むしろ両者の関係性は複雑であった。なぜなら、エイミーは結婚して間もない妻、ヘレンはウィルの元交際相手であり、ヘレンは依然としてウィルに対して恋愛感情を抱いていたからである。エイミーがヘレンの部屋を訪ねるシーンを分析すると、着席を拒否するエイミーの姿が描かれている。ヘレンに対する嫌悪感すら見受けられるだろう。次第に両者の間のわだかまりが解け、ヘレンの提案によりエイミーはヘレンの部屋で列車を待機することを決める。しかし、室内の 2 人の描写は対等ではない。窓辺に立ってエイミーに語りかけるヘレン（図 3）に対して、エイミーは椅子に座ってヘレンの意見

に耳を傾ける（図 4）。このシーンにおいて両者が同一フレーム内に収められたショットはないが、エイミーが着席し、ヘレンがエイミーを見下ろす形で会話が進められている。それ故、ヘレンの立場の優位性が仄めかされている。



図 3 (1:02:57)



図 4 (1:02:55)

このような描写は、西部劇における年長者と若者の師弟関係を彷彿とさせる。フィリップ・フレンチは「若い人たちは沢山のことを年長者から学ばねばならず、逆に教えることはほとんどない」（86）と述べている。つまり、エイミーは年上且つ未亡人のヘレンから人生における困難を乗り越える術を学び取っていると解釈できる。「彼 [ウィル] は私の男ではない。あなたの男でしょ (He's not my man. He's yours)」（1:03:12）というヘレンの言葉は、エイミーを突き放しているかのようである。したがって、西部劇における若者が修行を通して生きる術を学び取るように、エイミーもウィルの妻としての覚悟をヘレンから教示されているといえるだろう。

エイミーとヘレンの描写から浮かび上がる関係性として重要であるのは、両者の間に芽生えるシスターフッドである。シスターフッドは同性の友人関係における「同土愛」を指し、19世紀半ばにおいて、西部移住の幌馬車の旅の途上でシスターフッドが生まれたといわれている（篠田 165）。グwendolyn Foster によると、メキシコ系アメリカ人のヘレンは最終的に町を出る決断をしたため、エイミーとの人種の違いを超えたシスターフッドは成立しなかった（79）と解釈されている。確かに両者の関係性は一時的なものであるが、2人が馬車で駅に向かうシーンにおいて、シスターフッドが顕著に示されているといえる。エイミーとヘレンをとらえたツーショットを細かく分析しよう（図 5）。馬車を走らせるエイミーの隣にヘレンが座り、2人は共にオフスクリーン空間のウィルに対して視線を向けている。ここで特筆すべきなのは、両者の服装の変化である。まず、エイミーの手首にボンネットがぶら下げられており、ボンネットを脱いだことは明らかである（註 7）。G.N. フェニンと W.K. エヴァソンは、西部の人々における帽子の役割について以下のように提示する。

フロンティア時代、西部の照り付ける日差しと砂嵐は、荒くれ男だけに襲いかかったわけではない。男たちがテンガロン・ハットを必需品としたように、女たちも野外では日よけの帽子を必要とした。（245）

このように、外出時にエイミーはボンネットを脱ぐ必要が全くないにもかかわらず、駅に向かう際には着用していない。その一方できちんとまとめられた髪型も相まって、ボンネットを脱いだエイミーとヘレンの一体感が高められているといえるだろう。次に、ヘレンも同様に服装が変化し、上着を羽織ることで胸元の露出を抑え、上着のチュール素材の装飾は首元の露出を抑えている。更に、彼女の手袋によって肌の露出がほとんど見られない。ドレスの色やデザインはエイミーと対照的ではあるが、ヘレンの見た目は似通っており、このことがエイミーとの親密な関係性を表している。



図 5 (1:11:51)

列車内においても、エイミーとヘレンは隣り合わせに座っている(図 6)。他の乗客は各シートに単独で座っているため、2人が並んで座る姿が強調されているように見える。銃声を耳にして2人で顔を見合わせた後、エイミーは急遽席を立ち、列車を下りる。何も言わずに不安げにエイミーの姿を見つめるヘレンはミディアム・クローズアップで映し出される。単なる知り合いの女性同士とは思えない親密な関係性がうかがえる。ヘレンとの出会いを通して心境が変化し、エイミーは列車を下りて夫の元へ向かうという行動を起こしたといえるだろう。したがって、2人の間にはシスターフッドが芽生え、関係性が変化していることは明らかである。



図 6 (1:16:21)

2-3. 待つ女から闘う女へ——エイミーの変貌

エイミーはヘレンと共に列車を待っていたが、ウィルのことを待つのではなく、町を出る決断をした。エイミーの主張は台詞によって示されている。保安官事務所での口論のシーンにおいて、エイミーはウィルに向かって次のように宣言する。

妻になるか、未亡人になるか、1 時間待つてほしいと言うのですか、私は長くて待ちきれません。無理です。(You're asking me to wait an hour to find out if I'm going to be a wife or a widow, and I say it's too long to wait! I won't do it!) (0:15:48)

メアリー・アン・ドーンによると、待つという行為は「受動的」(166)であり、女性映画において夫の帰りを待つことで自らの人生を犠牲にする主人公が描かれている。ドーンの説を援用するならば、ウィルとフランクの決闘を見届けることなく、町を出る決断をしたエイミーは非常に自発的な女性であるといえる。町を出るために駅に向かった時点で、彼女が自分の意志で行動したことは言うまでもない。しかし、エイミーは最終的に町を出る計画を中止して決闘に加わり、平和主義に反して銃殺行為に及ぶという決断を下したのである。本節において列車を下りた後のエイミーの行為を分析し、女性像の変化について検討していく。

まず、エイミーは発車直前の列車の中で銃声を耳にし、急遽列車を下りることを決意し、わき目もふらずにウィルの元へ走る。その途中、フランク・ミラーの弟、ベン の遺体を前に立ちすくむのではなく、周囲に目を配りながら保安官事務所へ向かう。事務所に入った瞬間にエイミーが咄嗟に取った行動は注目に値する。彼女はドア付近の壁に元保安官助手のハーヴィーのガンベルトがかかっていることに気付くのである(図7)。したがって、事務所に入った時点で彼女が銃で戦う覚悟していたことが示されている。



図7 (1:17:25)

その後、エイミーは事務所の机に置かれた遺書を読み、うなだれる(図8)。彼女の行為はウィルと同様であり、彼も保安官仲間に協力を断られた後に苛立ちを覚え、うなだれる(図9)。ウィルの遺書の内容は明示されていないため、エイミーの心境をうかがい

知ることはできない。しかし、うなだれるという行為の繰り返しは、孤立無援の状態に置かれたウィルの心境が、保安官事務所を身を潜めるエイミーの孤独と不安に重ね合わされているといえる。



図 8 (1:20:39)



図 9 (1:06:40)

そして、エイミーは銃を持って決闘に加わる。フランクの仲間のジム・ピアースを背後から銃殺し、平和主義に反する行動を起こすのである。エイミーが発砲する瞬間の曲調を分析すると、長調に転調している(1:22:04)。あたかも銃殺行為が正当化され、エイミーは英雄であるかのようである。彼女はウィルの協力者として一役買ったという錯覚に陥っているといえるだろう。しかし、エイミーが発砲した銃弾を受けてジムが倒れる瞬間、短調に転調している(1:22:13)。クエーカー教徒としての教えに背いたことに対する彼女の自責の念がうかがえる。銃殺行為に対するエイミーの揺れ動く感情は、曲調の変化によって表されていると解釈できる。

エイミーの銃殺行為について注目すべきなのは、彼女が保安官事務所の窓越しに背後から発砲したことである。とりわけ、西部劇において背後から撃つことは卑怯だと考えられているが、エイミーが発砲したのはたった 1 発である。ジムが地面に倒れるとすぐに銃を手放し、執拗に発砲し続けることはない(註 8)。つまり、エイミーはウィルの手助けをするためだけに銃を用いたことが明らかであり、必ずしも卑怯者であるとはいえない。

銃殺行為をしたエイミーに更なる変化が見られる。フランクに取り押さえられた彼女は、彼の右手の銃に気付いているにもかかわらず、恐れることはない(図 10)。エイミーはフランクの顔を引っかき、抵抗するのである。フィリップ・ドラモンド (Philip Drummond) の解釈にもあるように、「エイミーは受動的な人質から能動的な行為者」(77) に変貌するのである。エイミーはウィルとフランクの決闘を妨害せず、彼らを結んだ直線上ではなく、そこから外れたところに倒れ込む(図 11)。つまり、エイミーが盾となってウィルを守るのではなく、彼は自らでフランクを撃ち殺して決闘を終わらせる。決闘によって物事の決着をつけるという男たちの流儀を理解するエイミーの姿が描かれているといえるだろう。



図 10 (1:23:00)



図 11 (1:23:13)

先行研究において、エイミーはウィルの犠牲となる女性として解釈されている。パム・クック (Pam Cook) は、クエーカー教徒のエイミーは夫のために平和主義を捨てたと解釈し、『真昼の決闘』を男性の犠牲となる女性像を描く代表作としている (241)。しかし、エイミーは決闘に巻き込まれることを覚悟した上で列車を下りたのである。それ故、先行研究の解釈は必ずしも正しいとはいえない。加えて、エイミーがフランクに抵抗した後に倒れ込んだ位置から考えても、彼女が自己犠牲を望んではいないことが明らかである。『死の谷』(Colorado Territory、ラオール・ウォルシュ監督、1949) のエンディングにおいて、男性主人公の制止を振り切って自らが盾となり、命を犠牲にした女性像が描かれているが、エイミーはそうではない。このように、エイミーは夫を見捨てることなく決闘に加わった。彼女は男性の犠牲になることを強いられたのではなく、自らの判断で行動を起こしたのである。決闘後のエイミーの心境とウィルとの関係性の変化について、次章において明らかにする。

3. エイミーとウィルとの関係性の修復

ジェニー・コルダー (Jenni Calder) は、西部劇のエンディングにおいて作品内のロマンスや和解を成立させ、将来に向けての兆しを示すために妻、或いは結婚予定の女性の存在が必要不可欠である (171) ことを明らかにしている。『真昼の決闘』においても、夫婦間の和解と関係性の修復が成立する。エイミーがフランクに拘束された後の行為を分析すると、彼女はフランクの顔を引っ掻いて地面に倒れ込む。そして、ウィルがフランクを銃殺して決闘が終わり、エイミーとウィルは抱擁する。その際、エイミーの左手がフレーム内に映し出され、薬指の結婚指輪が示される (図 12)。ウィルを見捨てる決意をしていたにもかかわらず、エイミーは終始にわたって指輪を外さなかったことが明らかにされている。この指輪はゆるぎない夫婦関係の象徴であり、2 人の抱擁は関係性の修復を表している。



図 12 (1:23:29)

しかし、この抱擁は単なるハリウッド映画の常套表現 (Hollywood cliché) ではないといえるだろう。なぜなら、エイミーとウィルの疲弊した姿が描かれているからだ。全てが終わり、ウィルと抱擁して安堵したにもかかわらず、エイミーの表情には覇気がなく、視線を落としている (図 13)。絶対的な平和主義を訴えるクエーカー教徒にとって、暴力はもちろんのこと、銃で人を殺めることは決して許されることではない。全てが終わった喜びよりも良心の呵責に苛まれるエイミーの姿が強調されている。



図 13 (1:23:43)

このような絶望的なエイミーの姿とは対照的に、南北戦争での困難を乗り越えたクエーカー教徒の妻と家族が描かれている西部劇がある。その作品は『友情ある説得』 (*Friendly Persuasion*、ウィリアム・ワイラー監督、1956) である。エンディングにおいて、自宅の玄関前で夫ジェスは妻イライザに向かって「さあ行こう、帰還兵たち (Come on, veterans) 」 (2:16:32) と声をかける。負傷した息子を助けるために夫が戦地に赴いていた際、敬虔なクエーカー教徒であるイライザは非暴力の教えに背く行動を取る。自宅を占拠した南軍の兵士に対してほうきを振りかざしてしまい、自らの行為を悔いている。しかし、ジェスは「帰還兵」(veteran) と呼びかけ、玄関前のポーチから庭につながる階段の 2 段目に立ち、夫婦と息子は横一列に映し出されている (図 14) (註 9)。このショットにおいて夫婦の対等な関係性が示されている。ジェスは戦時中に家を守り抜いたイライザを労っていると解釈できるだろう。

彼女がほうきで兵士を叩いたことはクエーカー教徒の教えに背いているが、教会へ向かうエンディングのシーンにおいて信仰生活を続ける一家の姿が描かれている。



図 14『友情ある説得』(2:16:32)

2 作品を比較すると、『友情ある説得』のイライザと『真昼の決闘』のエイミーは、戦争や決闘といった平和主義に反する争いの中で葛藤を抱くクエーカー教徒であるが、両者の描写は大きく異なる。イライザは非暴力の教えに背いたとはいえ、南軍の兵士を負傷させたわけではない。一方でエイミーは決闘に加わり、フランクの仲間を銃殺する。エイミーは、親族が銃で命を落としたことによってクエーカー教徒に転身したにもかかわらず、彼女自らが人を殺めてしまうのである。それ故、エイミーは銃殺行為を悔やみ、クエーカー教徒としての将来を悲観していると解釈できるだろう。

4. 手綱を取る女——『真昼の決闘』のエンディングにおける女性像

保安官バッジを地面に投げ捨てた後、馬車に乗り込むウィルはエイミーに手綱を渡す。エンディングにおいて町を出るために馬車を走らせるのはウィルではなく、エイミーである。本章では今まで指摘されなかったエイミーの行為に着目し、彼女の姿から導き出される女性の贖罪について明らかにする。

まず、エイミーが馬車を走らせるという行為を確認すると、エンディング以外に 2 回描かれている。保安官事務所での口論のシーンにおいて、ウィルの身勝手且つ突然の決断を受け入れられず、エイミーは馬車で駅に向かう。その後、駅で切符を購入してからホテルに向かい、ヘレンが滞在する部屋で待機し、再び駅に向かう。この際もエイミー自らが手綱を取って馬車を走らせる。しかし、エンディングにおいては、ウィルから手綱を渡されるという顕著な違いがある。夫から手綱を受け取るという妻の行為は、『静かなる男』(The Quiet Man、ジョン・フォード監督、1952) においても描かれている。新婚の妻メアリーが夫ショーンから贈られた馬車を初めて走らせ、胸を躍らせる女性の姿が表されている。その一方で『真昼の決闘』においては、決闘で負傷したウィルがエイミーに手綱を渡し、エイミーが馬車を走らせて町を出る。共同体から離脱するために旅立つ 2 人の後ろ姿によってエンディングを迎える。

フィリップ・フレンチによると、このような悲劇的な結末は 1950 年代初頭以降の西部劇において顕著にあらわれ、「勝利や成功ではなく敗北」(64) が強められている。『真昼の決闘』においても当時の西部劇の傾向が見られ、無言のまま旅立つエイミーとウィルの後ろ姿が描かれている。両者の行く末は示されていないが、エイミーは銃殺行為によってクエーカー教徒から追放される可能性がある。それ故、エンディングの旅立ちはエイミーの贖罪が目的であると推察できる。

女性の贖罪を扱った他の西部劇を参照すると、『女群西部へ』(Westward the Women、ウィリアム・A・ウェルマン監督、1951) においては、貞操を守らない女性の罪が幌馬車での旅を通して贖われ(フレンチ 79)、西部への旅の途上で命を落とす多くの女性たちが描かれている。その一方で『駅馬車』(Stagecoach、ジョン・フォード監督、1939) においては、主人公リングと結ばれて旅立つ娼婦ダラスが描かれている。このような女性像は「罪をきびしく償わされずにすんだ女性の特殊なケース」(フレンチ 78) であると解釈されている。大半の西部劇において、貞操を守らない娼婦たちは命を落とすことによって罪を贖うのである。『荒野の決闘』のチワワや『砂塵』(Destry Rides Again、ジョージ・マーシャル監督、1939) のフレンチも娼婦であるが、銃撃の犠牲となり命を落とす。したがって、『真昼の決闘』においても銃殺行為という罪を償うために自らが手綱を取り、贖罪の旅に出るエイミーの姿が描かれていると解釈できる。

主人公の旅立ちによって締めくくられる代表的な西部劇は『シェーン』(Shane、ジョージ・スティーヴンス監督、1953) である。「もう後戻りできない (There's no going back)」(1:55:32) という主人公の言葉は、殺人を犯した者の宿命を表している。『拳銃王』(The Gunfighter、ヘンリー・キング監督、1950) の主人公ジミーも死に際に、息も絶え絶えになりながら人から追われ続けた自らの人生を語る。このように、『真昼の決闘』のエンディングにおける旅立ちもまた、クエーカー教徒として取り返しのつかない銃殺行為に及び、追われ続けるという運命を背負って生きていかなばならないエイミーの姿を表しているといえるだろう。

おわりに

本稿では、『真昼の決闘』における妻エイミーとウィルの元交際相手のヘレンの女性像に着目し、新たな関係性としてシスターフッドを提示することを試みた。その際に脚本の人物設定を参照し、西部劇における典型的な女性像と照らし合わせながら 2 人の女性像を読み解いた。加えて、主人公ウィルとのやり取りやヘレンの行為の分析を通して、彼の元交際相手としてのヘレンの心理的葛藤について明らかにした。エイミーについても同様に、ウィルに翻弄される女性としての葛藤について論じた。更に、エイミーが列車を下りた後の行為を取り上げ、夫婦関係の修復に至るまでの過程を分析した。先行研究では指摘されていない曲調の変化を指摘することによって、エイミーが銃殺行為を犯した際の複雑な心境を読み取ることを試みた。彼女が犯した罪はウィルと共に町から出る、つまり共同体から追放されることによって償われるといえる。現時点ではエンディングをエイミーの贖罪の旅立ちと捉え、クエーカー教徒からの追放される女性像が描かれていると結論付けるが、西部劇における女性の贖罪については更なる考察が必要である。

註

1. *Oxford English Dictionary* によると、エイミーの旧姓であるファウラー（Fowler）は「娯楽として、或いは食糧を得るために、とりわけ網を使って野鳥の狩りを行う人」を意味する。
2. 脚本において『真昼の決闘』の舞台とされている時代は、1870年或いは1875年である。しかし、フィリップ・ドラモンド（Philip Drummond）の指摘にもあるように、冒頭で十字を切る女性の背後に映る建物の外壁（0:03:18）には1888と記されている。加えて、婦人洋品店付近の壁の掲示物にはMazepaという演目名が記されている（1:15:31）。『マゼッパ』は1860年代に人気を博したメロドラマである。それ故、時代設定が一貫していないといえる（Drummond 56-58）。
3. 映画ではカットされたエイミーの台詞の原文は以下を参照されたい。

My family didn't want me to marry Will in the first place... I seem to make the unhappy no matter what I do. Back home they think I'm very strange. I'm a feminist. You know, women's rights-things like that... (*Film Scripts Two* 142).
4. ジョアンナ・E・ラップ（Joanna E. Rapf）の説によると、賢さと強い意志を持った女性像は *Member of the Wedding*（フレッド・ジンネマン監督、1952）にも描かれ、主人公フランキーと家政婦ベレニス（『真昼の決闘』の女性像を受け継いでいる（“Mythic Figures”143））。女性像の関連性についてはジンネマン自らも語っているため、アラン・マーカス（Alan Marcus）のインタビュー記録を参照されたい。
5. メキシコ人女性が登場する西部劇として、『真昼の決闘』、『荒野の決闘』、『ガンファイターの最後』（*Death of a Gunfighter*, ロバート・トッテン監督、ドン・シーゲル監督、1969）が挙げられる。3作品の女性に共通しているのは、男性登場人物との離別、或いは死別である（Pettit 206）。『荒野の決闘』においてはチワワが亡くなり、『ガンファイターの最後』においては男性主人公が銃殺されて、妻は町を出る。『真昼の決闘』ではウィルもヘレンも命を落とすことはないが、両者の離別が描かれている。
6. 第1言語以外の台詞によって恋人同士のやり取りを描く作品として、ゲーリー・クーパー主演の西部劇が挙げられる。『戦ふ隊商』（*Fighting Caravans*, オットー・ブローワー監督、デヴィッド・バートン監督、1931）のエンディングにおいて、作品を締めくくるフランス語の台詞が取り入れられている。幌馬車での旅の終わりにプロポーズをする男性主人公は「結婚してくれますか（Will you marry me? Yes or No?）」（1:19:40）と問いかけると、フランス出身の女性は「はい、旦那様（Oui, monsieur）」（1:19:42）と答える。それに対して主人公はフランス語の応答の意味を理解できないまま、2人の抱擁によって作品は締めくくられる。女性がプロポーズに承諾したことを表しているが、突然の愛の告白に驚き、恥じらいを感じる姿を表すために、第1言語以外の台詞が意図的に用いられたと推察できる。

7. 『真昼の決闘』においてボンネットは効果的に用いられている。グwendolyn・フォスター (Gwendolyn Foster) の解釈によると、フランクの弟が婦人洋品店のショーウィンドウのガラスを割ってボンネットを盗み、ガンベルトにボンネットを結びつける行為は、レイプを仄めかしている (78)。
8. エイミーとは対照的に、フィルム・ノワールにおけるファム・ファタールは執拗に銃を撃ち続ける。『月光の女』 (The Letter、ウィリアム・ワイラー監督、1940) において女性が不倫相手を背後から銃殺する際、男性が息絶えていることを把握しているにもかかわらず、女性は弾切れを起こすまで銃を発砲し続けている。
9. 『友情ある説得』の主人公ジェスは3人の子供がおり、幼い息子 (リトル・ジェス) はオフスクリーン空間に立っている。フレーム内の一番左にいる少女はリトル・ジェスの姉マティーであり、彼女は玄関前のポーチの上に立っている。

引用文献リスト

篠田靖子『アメリカ西部の女性史』、明石書店、1999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。

フェニン、G.N./W.K. エヴァンソン『西部劇——サイレントから70年代まで』高橋千尋訳、研究社出版、1977年。

フレンチ、フィリップ『西部劇・夢の伝説』、波多野哲朗訳、フィルムアート社、1977年。

Cook, Pam. "Women." *The BFI Companion to the Western*, edited by Edward Buscombe, Da Capo Press, 1988, pp. 240-243.

Drummond, Philip. *High Noon: BFI Film Classics*. BFI, 1997.

Film Scripts Two: High Noon, Twelve Angry Men, The Defiant Ones. Irvington, 1989.

Foster, Gwendolyn. "The Woman in "High Noon": A Metanarrative of Difference." *Film Criticism*, vol. 18/19, no. 3/1. Allegheny College, 1994, pp. 72-81.

"fowler, n.1." *Oxford English Dictionary Online*, Oxford UP, 2023,

https://www.oed.com/dictionary/fowler_n1?tab=meaning_and_use#3615600. Accessed 18 Aug. 2023.

Giannetti, Louis. "Fred Zinnemann's "High Noon." *Film Criticism*, Winter 1976-77, vol. 1, no. 3. Allegheny College, 1976, pp. 2-12.

Marcus, Alan. "Uncovering an Auteur: Fred Zinnemann." *Film History*, vol. 12, no. 1, Indiana UP, 2000, pp. 49-56.

Pettit, Arthur G. *Images of the Mexican American in Fiction and Film*. Texas A&M UP, 1980.

Rapf, Joanna E. "Myth, Ideology, and Feminism in *High Noon*." *Journal of Popular Culture*, vol. 23, iss. 4, Wiley-Blackwell, 1990, pp. 75-80.

---. "Mythic Figures: Women and Co-Being in Three Films by Fred Zinnemann." *Film Criticism*, vol. 18/19, no. 3/1, Allegheny College, 1994, pp. 140-154.

フィルモグラフィ

『ガンファイターの最後』 (*Death of a Gunfighter*) ロバート・トッテン監督、ドン・シーゲル監督、1969年 (DVD、復刻シネマライブラリー、2022年)。

『月光の女』 (*The Letter*) ウィリアム・ワイラー監督、1940年 (DVD、ジュネス企画、2010年)。

『拳銃王』 (*The Gunfighter*) ヘンリー・キング監督、1950年 (DVD、20世紀フォックス、2005年)。

『砂塵』 (*Destry Rides Again*) ジョージ・マーシャル監督、1939年 (DVD、ユニバーサル、2012年)。

『静かなる男』 (*The Quiet Man*) ジョン・フォード監督、1952年 (DVD、復刻シネマライブラリー、2021年)。

『死の谷』 (*Colorado Territory*) ラオール・ウォルシュ監督、1949年 (DVD、ジュネス企画、2006年)。

『女群西部へ』 (*Westward the Women*) ウィリアム・A・ウェルマン監督、1951年 (DVD、ブロードウェイ、2013年)。

『真昼の決闘』 (*High Noon*) フレッド・ジンネマン監督、1952年 (DVD、パラマウント、2017年)。

『友情ある説得』 (*Friendly Persuasion*) ウィリアム・ワイラー監督、1956年 (DVD、復刻シネマライブラリー、2012年)。

Fighting Caravans. Dir. Otto Brower and David Burton. 1931. DVD. Alpha Video, 2019.

Member of the Wedding. Dir. Fred Zinnemann. 1952. Blu-ray. Twilight Time, 2016.

My Darling Clementine. Dir. John Ford. 1946. Blu-ray. Criterion, 2014.

Shane. Dir. George Stevens. 1953. DVD. Paramount, 2000.

Stagecoach. Dir. John Ford. 1939. DVD. Criterion, 2010.

* ワークショップの準備段階において、発表者の先生方から数多くの助言をいただきました。また、本稿の査読者の先生方から非常に有益なご指摘をいただきました。ここに深く感謝の意を表します。

【ワークショップ記録】

私はなぜ戦うか——ノワール西部劇としての『真昼の決闘』

大勝 裕史（おおかつ ひろふみ、千葉商科大学 講師）

『真昼の決闘』（*High Noon*, 1952）は西部劇の屈指の名作だと言えるが、ジョン・ウェインとハワード・ホークスがこの西部劇を嫌ったことも有名である。リチャード・コムズによれば、作品の相反する評価の原因は「西部劇、だが違う」という言葉に要約できる（Richard Combs, “Retrospective: High Noon,” *The Western Reader*, 2004, p. 168）。すなわち、『真昼の決闘』は西部劇でないものを含む西部劇である。アンドレ・バザンは、第二次世界大戦という歴史的な転換期を経て自己刷新した西部劇を「超 = 西部劇」と名付け、その最良の例として『真昼の決闘』と『シェーン』を挙げている（『映画とは何か（下）』岩波書店、2015年、34頁）。特に『真昼の決闘』の脚本に関してバザンは「他の映画ジャンルでも十分に展開しうる物語を西部劇の伝統的なテーマに重ね合わせている」と指摘している。『真昼の決闘』に移植された他のジャンルこそ、フィルム・ノワールである（Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas Filmmaking and the Studio System*, 1981, p. 112）。本発表では、フィルム・ノワールが第二次世界大戦の負の影響を表象するジャンルだという点に着目し、西部劇『真昼の決闘』を戦争の暗い影響を被ったノワール西部劇として読み直した。

I. 戦後の幻滅感と共同体の腐敗

脚本家のポール・シュレイダーは、フィルム・ノワールの特徴として「戦後の幻滅感」を挙げている。例えば『影を追う男』（*Cornered*, 1945）や『青い戦慄』（*The Blue Dahlia*, 1946）や『大いなる別れ』（*Dead Reckoning*, 1947）といった帰還兵ノワールにおいて、復員した兵士が直面するのは、妻や恋人の不貞や死、または仲間の裏切り、いわば戦って守るに値しない社会の姿である（“Notes on Film Noir,” *Film Noir Reader*, 1996, pp. 54-55）。

『真昼の決闘』では、保安官事務所の貼り紙「宣戦布告 大統領、75,000人の義勇兵を求める」が南北戦争の時代を喚起している。これは、南北戦争の勃発に際してリンカーン大統領が発布したものだ。南北戦争の義勇兵や合衆国憲法において正当化された民兵隊は、アメリカの歴史的伝統であると同時に、古典的な西部劇の慣習でもある。したがって貼り紙が参照する南北戦争の歴史は、民兵隊（posse）への参加を市民が拒否するという『真昼の決闘』の世界が、アメリカの歴史と西部劇の伝統からいかに変わってしまったかを暗示するだろう。戦いを終えた保安官がバッジを捨てる行為は、この腐敗してしまった町、すなわち「守るに値しない社会」に対する深い幻滅感の表明に他ならず、それは戦後の社会に対する幻滅感というノワール的なテーマと通底している。

II. ファム・ファタル

『真昼の決闘』のヘレン・ラムレスには、フィルム・ノワールに不可欠なファム・ファタルの片鱗がある。ファム・ファタルの表象にも第二次世界大戦の影響がある。ファム・ファタルは「リベット打ちロージー」に象徴される、徴兵された男性の代わりに国内の労働力を埋めた女性に対する、男性側の不安を表象していると言われる。戦時中に労働力として社会進出した女性は、経済的にも性的にも独立した存在として、いまや男性の優位性を脅かすという男性的な不安の幻想こそが、ファム・ファタルには投影されている（Sheri Chinen Biesen, *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, 2005, pp. 124-28）。

メキシコ人女性であるヘレンは「西部劇の伝統的なセクシズムの転覆」を象徴していると指摘される（Karl Kroeber, *Make Believe in Film and Fiction: Visual Vs. Verbal Storytelling*, 2006, p. 141）。ヘレンは有能な実業家として経済的に男性優位を脅かす立場にいる。またヘレンの性的な魅力と自立性も際立っている。白いドレスで露出部分の少ない清楚な身なりのエイミーとは対照的に、ヘレンの着る黒いドレスは胸元が大きく開き、黒いレースが腕を覆う。さらにヘレンのセクシャリティで注目すべき点は、結果的に、関係する男性たちが次々と疑似的な三角関係へと導かれてしまうことである。実際にヘレンが交際した無法者のフランク・ミラー、保安官のウィル・ケイン、保安官代理のハーヴェイは、相互に対立する羽目になる。無論、ヘレンは性的魅力を利用して犯罪を教唆する悪女ではないが、男たちを性的に魅了しつつ、結果的に、彼らに対立関係に導いてしまうという点で、ファム・ファタルの片鱗があると言えるだろう。

III. 宿命の男ケイン

ヘレンよりも遥かに宿命的なのが保安官ケインである（彼はオム・ファタルとでも言えるかもしれない）。過去の執拗な襲来、すなわち宿命性は『真昼の決闘』をジンネマンの作品群と、さらにはフィルム・ノワールへと繋ぐテーマである。主人公ケインは宿命の暗さで染め上げられている。彼が着用するのは、黒いハット、ベスト、パンツである。西部劇では「白い帽子と黒い帽子の対立」というシンボリズムが伝統的に使われてきた（Richard Etulain, *Re-imagining the Modern American West: A Century of Fiction, History, and Art*, 1996, p. 29）。例えば、ゲイリー・クーパーの出世作と言えるトーキー初期の『ヴァージニアン』（*The Virginian*, 1929）では、クーパー演じるヴァージニアンの白いハットに対して、悪役トランプスの黒いハットと黒いシャツが対置される。しかし『真昼の決闘』は伝統的な配色に逆らって、無法者フランク・ミラーに白いハットを被せる一方で、ヒーローを黒く染める。またケインの表情もまた一貫して暗い。町の人々から悉く協力を拒まれた保安官の不安に満ちた、疲れ切った表情は頻繁にクローズアップされる。これもフィルム・ノワールが宿命に慄く人物の表情をクローズアップするのに似ている。

主人公を取り巻く暗さは宿命の影を象徴する。ここで言う宿命とは、決別したい過去が執拗に迫り来ることである。ケインが保安官を引退して町を去ろうとする時に、過去に逮捕した無法者フランク・ミラーが釈放されて、正午の汽車で復讐にやって来るという知らせが届く。この時点で、既に解決したはずの過去が現在に迫って来る危機としてトラウマ的な質を帯びる。映画は、このトラウマ的な宿命を表象するのに、刻一刻と正午に近づく時計と、無法者の乗る汽車を町へと運ぶ線路という二つのショットを反復強迫的に挿入している。特に後者のショットは、文字通り地を這う線路が地平線の果てまで伸びていく様をローアングルから捉えている。線路は、釈放された無法者と保安官を結ぶ線、つまり抑圧されたが回帰せんとする過去と現在の必然的な繋がりを表象するだろう。

《現在を襲う過去》はフィルム・ノワールとジンネマンのフィルモグラフィを繋ぐ決定的なテーマである。ジル・メネガルドは「取り憑いて離れない強迫的な記憶はフィルム・ノワールの本質的特徴である」と述べる（Gilles Menegaldo, "Flashbacks in *Film Noir*," *Sillages Critiques*, vol. 6, 2004, *Open Edition Journals*, <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.1561>）。事後的な語りやフラッシュバックで構成されるフィルム・ノワールでは、しばしば、映画の冒頭で主体は既に宿命の裁きを受けている。例えば『深夜の告白』（*Double Indemnity*, 1944）では、瀕死の重傷を負った男が犯罪の過程を告白していく。そして男を破滅に導いた取り返しのつかない過去が語り直されて現在に繋がった時に、映画は終わる。このようにフィルム・ノワールには、トラウマ的な過去が必ず現在に追い付くという時間構造を持つものがある（フラッシュバック構造は『殺人者たち』（*The Killers*, 1946）や『サンセット大通り』（*Sunset Boulevard*, 1950）でも見られる。

第二次世界大戦後のジンネマンの監督作品は、戦争のトラウマを描いてきた。『山河遥かなり』（*The Search*, 1947）では、強制収容所から解放された子供が、絵本に描かれた柵を見て収容所の有刺鉄線を思い出して怯える。傷痍軍人の困難な社会復帰を描く『男たち』（*The Men*, 1950）において、身体障害は消えない過去の刻印である。とりわけ重要なのはフィルム・ノワール『暴力行為』（*Act of Violence*, 1948）だろう。復員兵エンリーはロサンゼルス郊外の一軒家で妻子と幸せに暮らしているが、男に命を狙われるようになる。男の正体は、ヨーロッパ戦線でナチスの捕虜収容所にエンリーと共に入れられた部下のジョーだった。捕虜の脱獄計画をナチに密告したエンリーに、戦後になってジョーが復讐を企てているのである。エンリーからすればジョーは「抑圧されたものの回帰」でありトラウマ的な過去の侵入に他ならない。

《現在を襲う過去》のテーマは、さらにジンネマン自身の暗い過去にも繋がる。J・E・スミスは、反復される線路のショットとアウシュビッツの正門に通じる線路の写真との類似から、線路のショットでジンネマンがアウシュビッツに至る線路を思い描いていたはずだと指摘する（J.E. Smyth, *Fred Zinnemann and the Cinema of Resistance*, 2014, 105-107）。オーストリア生まれのユダヤ人であるジンネマンは、映画監督を志して1920年代末に故郷を離れ、その後、ハリウッドに渡った。ナチスが台頭してから、ジンネマンは両親をアメリカに呼び寄せようと試みたが、それは実現しなかった。途絶えていた両親の消息が判明したのは戦後だった。父オス

カーは 1941 年にポーランドで、母アンナは 1942 年にアウシュビッツで殺されていたという事実を、ジンネマンは戦後になってはじめて知る。しかもジンネマンは両親の死と自身の罪悪感について、公的なインタビューでは 1978 年まで沈黙し続けた (Smyth, 57-58)。ジンネマンが沈黙した自身の戦争体験を考慮すれば、《現在を襲う過去》というジンネマン作品の主題は、ジンネマンが自身の戦争体験の核心を、直接語ることなく、映画のうちに寓話として表象したものだと言えるだろう。したがって、『真昼の決闘』においてジンネマンが戦争の負の影響を表象する、後にフィルム・ノワールと呼ばれるスタイルを選択してしまっていたことは、必然だったとさえ思われる。

【ワークショップ記録】

メイン・ストリートのはぐれ者——『真昼の決闘』と分裂する共同体

井上 博之（いのうえ ひろゆき、東京大学大学院 総合文化研究科 准教授）

この発表では空間と共同体の表象という観点から『真昼の決闘』（*High Noon*, 1952）を検討した。西部劇はしばしば善と悪、文明と自然、東部と西部、白人入植者と先住民といった複数の二項対立によって物語を構築するジャンルである。本発表においても『駅馬車』（*Stagecoach*, 1939）と『真昼の決闘』の共同体を対比し、『真昼の決闘』における内部と外部との関係を論じるというかたちでやはり二項対立を軸にした議論を展開したが、それらが解体される様子にも同時に目を向けることを目指した。

どのような物語ジャンルも簡潔に定義することは困難である。ここではあくまでも作業仮説として、古典的西部劇とはおもに 19 世紀後半のアメリカ合衆国西部を舞台に、ヒーロイックな人物の活躍によってなんらかの脅威が排除され、安定的な共同体が成立・再生するプロセスを提示する叙事詩的な物語である、と考える。無数の西部劇において敵や脅威を排除して共同体の内部と外部のあいだに境界線を引き直す作業が繰り返され、西部を舞台に社会の成立をめぐる物語が何度も語られるなかで、再生の空間としての西部が神話化されることになった。

例としてジョン・フォード監督による西部劇の古典『駅馬車』を考えるならば、この映画においては西部が複数の登場人物にとって個人のレベルでの再生の空間として機能すると同時に、集団のレベルでも似た現象が起こっているのが分かる。騎兵隊が駅馬車を襲撃する先住民を追い散らしたり、映画終盤の決闘によってローズバーグの町から荒くれ者が排除されたりすることもあるのだが、より大きなスケールにおいて、『駅馬車』が南北戦争で一度大きく 2 つに分裂した国家が南部の敗北を経て西部において和解し、1 つの国家として再生する過程を語る寓話的な物語を展開しているからだ。『駅馬車』において描かれるのは、白人入植者にとっての脅威である先住民を排除し、ならず者を敗北させたうえで、合衆国が分断の危機を乗り越えて安定的な共同体として蘇る過程であるといえる。

このうえで共同体の内部と外部という主題に注目しながら『真昼の決闘』を考えてみると、この映画の舞台となるハドリーヴィルの町に関しても、守られるべき共同体の内部と排除されるべき外部の構図は一見明白にあらわれている。悪役フランク・ミラーとその手下たちの一味はつねに町の外部あるいは屋外空間と結びつけられている。一方、ハドリーヴィルの共同体は日曜日の教会の鐘の音として、そして教会の建物に入っていき人々の姿として最初に登場するため、信仰を共有する住人たちが町の内部、および屋内空間と結

びつけられる。守られるべき人々と彼らへの脅威が町の内部と外部、建物の内部と外部というかたちで二重の空間的な区分を与えられている。

教会の存在が示唆するように、『真昼の決闘』はすでに成立した共同体を前提とする。『駅馬車』とは対照的に、この映画は共同体の成立過程というよりも、一度成立した関係性が崩壊していく様子にこそ焦点を当てる西部劇である。かつて町から排除されたフランク・ミラーが正午に戻ってくるという緊張感、そしてミラー一味にもう一度対峙すると決意した保安官ウィル・ケインの覚悟が引き金となり、共同体に存在していた関係性が次々と崩壊していく。町から最初に撤退するのが判事のパーシー・メトリックであることは一度確立されたはずの法と秩序の脆弱さを示唆するし、『駅馬車』が南北戦争後の西部を舞台に南北再統合のナラティブを提示していたことを考慮するならば、判事が最初に片づけるのが壁にかかった国旗であるのも象徴的である。実際、この映画のいくつかの場面では北部の人間に対して自分たちは南の人間であるという意識がハドリーヴィルの住民に共有されていること、大きなスケールにおいて南と北の地理的・政治的分裂が生じていることが示される。教会のシーンからは信仰を共有する人々の連帯の脆弱さが観察できるし、映画はほかにも複数の人物間に存在していた恋人関係、夫婦関係、疑似的な父子関係が揺らぐ様子を次々と提示する。多くの場合、ケインが町にとどまっていることがこうした関係性の崩壊の原因となることから、保安官のケインこそが町の人々にとって排除されるべき存在であるのが分かる。また、映画は人物間の関係性の崩壊の過程と並行して、信仰、人種、エスニシティ、ジェンダー規範などをめぐる暗黙の境界線が共同体内にすでに存在していたことを示しもする。守られるべき共同体と外部から到来する脅威という一見明確な二項対立を提示したうえでその共同体の内部を次々と分裂させる『真昼の決闘』は、内部と外部、善と悪の境界線が実際にはよく分からない状況を作り出す。

共同体にとっての保安官ケインの位置づけは、この映画に特徴的な室内空間と屋外空間の使い方も関連する。『真昼の決闘』は室内での会話シーンの連続として構成されているが、それらの屋内シーンをつなぐのは保安官補を求めて汗をかきながらひたすら町を歩き回るケインの歩行である。悪役と同じように屋外空間と結びつけられていることから、ケインが法と秩序を体現する存在でありながらも共同体にとって外部性を帯びた人物であるのが分かる。彼はまた、屋内空間から窓越しに見られる対象でもある。カール・フォアマンによるスクリプトにも関連した記述があるが、いくつかのシーンでは実際にだれかが窓から路上にいるケインを観察する様子が映される。加えて、ケインが不安げに左右に目をやりながら路上を歩く様子を観客は何度も目にする。彼は保安官補を探すよりも、無数の窓の奥から共同体の人々に自分が見られていることを意識しているようである。ケインがこのような集合的な視線によって見られる対象となる様子は彼が教会に入った瞬間にあらわれる視点ショットからも読みとれるし、はぐれ者となった保安官の孤立を表現する映像としてよく知られる決闘前のクレーン・ショットもまた、特定の個人に帰することのできない匿名かつ集合的な視線にさらされる彼が、だれのものでもない視線によって見られる対象へと還元される様子を示すものである。

興味深いことに、集合的な視線の対象となっていたケインは一度決闘が始まると見る主体へと立場を変える。ここで内部と外部の反転が再び生じる。ケインと妻エイミーの 2 人は基本的に屋内の空間から、なんらかのフレーム越しに外にいる敵を見る状態となる。登場人物の視点、複数のフレームの効果的な使用、コンティニューイティの観点からは一見編集上のミスと感じられるようなショットとショットの接続／切断をとおして、映画は屋内から屋外を見ることがどれだけ有利な立場をもたらすかを繰り返し表現する。決闘が終わった瞬間に無数の窓の背後で様子を見ていた住人たちが通りに出てくるとき、無言の観客であり続けた共同体の人々の罪がこの映画に苦い後味を与えることになる。屋内空間にとどまり続けた彼らこそがケインが最後まで克服できなかった敵であると分かるとき、映画は共同体の内部と外部の境界線を再び攪乱する。決闘のあいだに 3 回、屋内と屋外の境界線としての窓が割れる瞬間がある。その様子も外部と内部を隔てる境界線の崩壊と共同体の分裂を象徴的に示すかのようだ。

『真昼の決闘』は共同体の内部に無数の亀裂を入れ、内部と外部との境界線を何度も攪乱することで、善と悪、法と無法、味方と敵といった西部劇的な二項対立を解体する。今回のワークショップのサブタイトルには「西部劇の古典を読み直す」とあった。『真昼の決闘』という「西部劇の古典」が空間と共同体の表象をとおしてこうした複雑な物語を展開していることを考慮するならば、古典的な西部劇、あるいは典型的な西部劇とはいったいなにを指すのか、それはいったいどこにあるのかという問題にあらためて突き当たらざるをえない。

【ワークショップ記録】

女たちの葛藤——『真昼の決闘』における闘う女性像

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）

本発表において、フレッド・ジンネマン監督の『真昼の決闘』（*High Noon*, 1952）における女性像に焦点を当て、主人公ウィル・ケインに翻弄される女性たちの心理的葛藤を分析し、新たな女性像を提示した。加えて、先行研究において指摘されることがなかったエイミーの行為に注目した。ウィルから手綱を受け取って馬車を走らせるというエイミーの行為から推察できるその後の展開についても考察し、エンディングの新たな解釈を明らかにすることを試みた。

まず、脚本における設定を確認しながら、主人公の妻エイミー、メキシコ系アメリカ人のヘレンの人物像について論じた。『真昼の決闘』の女性たちは西部劇に典型的な女性像と完全に一致していないというのが結論である。それを裏付けるものとして、フィリップ・フレンチが『西部劇・夢の伝説』（波多野哲朗訳、フィルムアート社、1977年）において提唱した「典型的で伝統的な西部劇」（77）における女性像が挙げられる。フレンチは「汚れない開拓者のヒロインで、すなわち貞淑な妻、純潔な牧場主の娘、教師など」と、「酒場の女とりまきのダンサーたち」（77）といった2つの女性像を提示している。代表的な作品として『荒野の決闘』（*My Darling Clementine*、ジョン・フォード監督、1946）の東部の女クレメンタインと娼婦のチワワが挙げられている。『真昼の決闘』においては、エイミーはクエーカー教徒であるし、ヘレンは女性実業家である。エイミーについては、脚本において「その時代を代表する新しい女（new woman）」（*Film Scripts Two* 41）であることが示されている。彼女はクエーカー教徒として平和主義を掲げていたが、意を決して決闘に参加し、夫を助けるために悪党を背後から撃ち殺す。自ら闘う姿にはエイミーの強い意志が表されている。一方でヘレンは夫の死後に3人の男性と交際した経験があるが、男性を性的に魅了する娼婦ではない。賢く、意思が強いという設定はエイミーと共通しているが、「凛々しい」（handsome）（*Film Scripts Two* 41）女性という設定は、ヘレン独自のものである。したがって、『真昼の決闘』における2人の女性は対照的であり、フレンチが示した典型的な女性像には当てはまらないといえる。

次に、主人公ウィルに翻弄されるヘレンとエイミーの葛藤と女性像の変化について論じた。ヘレンは気性の荒い女性として捉えられることが多い。グwendolyn・フォスター（Gwendolyn Foster）の“The Woman in “High Noon”: A Metanarrative of Difference”（*Film Criticism*, vol. 18/19, no. 3/1. Allegheny College, 1994, pp. 72-81）においても、「ヘレンが平手打ちをしてハーヴィーをフレームアウトさせるということは、男性の暴力（male violence）に報復しているかのようだ」（78）と述べられている。しかし、ウィルとの1年ぶりの再会のシーンにおいて、2人の間で突如交わされるスペイン語での会話や、部屋を出る

彼の後ろ姿を見つめるヘレンの姿やジェスチャーから、元交際相手としてのヘレンの葛藤がうかがえる。ゲーリー・クーパー主演の西部劇『戦ふ隊商』(*Fighting Caravans*、オットー・ブローワー監督、デヴィッド・バートン監督、1931)においても、エンディングでフランス語が取り入れられ、動揺する主人公の姿が描かれている。『真昼の決闘』におけるスペイン語も同様に、突如異なる言語が挿入されることにより、男女間の揺れ動く心境があらわにされている。したがって、ヘレンはウィルとの関係性において、依然として恋愛感情を抱いており、別れを惜しむヘレンの姿が示されているといえるだろう。

ヘレンと同様に、エイミーも町を出ることを決意する。結婚式の直後にもかかわらず、夫を見捨てる決断をした彼女は非常に身勝手な女性だといえるだろう。しかし、終盤に近づくにつれてエイミーの姿は変わり、葛藤を乗り越える女性として描かれている。以下にエイミーの4つの変化について提示する。

まず、エイミーの服装に注目しよう。クエーカー教徒が登場する西部劇は『拳銃無宿』(*Angel and the Badman*、ジェームズ・エドワード・グラント監督、1947)などが挙げられるが、女性はクエーカー色と呼ばれる灰色の服と、クエーカー・ボンネットと呼ばれる帽子を着用している。ボンネットが華美ではあることはさておき、エイミーもボンネットをかぶっている。しかし、ヘレンと駅に向かうシーンではエイミーはボンネットをかぶっておらず、2人の姿は非常に似通っている。そのため、馬車でのツーショットにおいて「シスターフッド」(Foster 79)が描かれているといえるだろう。エイミーの2つ目の変化について、彼女はヘレンの部屋を出た後のシーンで一切言葉を発することなく、沈黙を守る。馬車を走らせて駅に向かう途上でウィルとすれ違う際、彼に対して声をかけることも、視線を合わせることもない。

そして、エイミーは大きな変貌を遂げる。3つ目の変化は、彼女がクエーカー教徒として平和主義を完全に捨てて決闘に参加し、悪党を銃殺することである。エイミーはフランク・ミラーの仲間のジム・ピアースを背後から銃殺する。しかし、エイミーは最終的にウィルの行動を妨害することはない。これがエイミーに見られる4つ目の変化であり、冒頭でウィルが町に残ることを必死に止めようとした彼女の姿はもはや見られない。『死の谷』(*Colorado Territory*、ラオール・ウォルシュ監督、1949)において、男性の犠牲になる女性像が印象付けられているが、エイミーは自らが盾となって命を犠牲にするのではなく、フランクの顔を引っかけた後に地面に倒れこむのである。したがって、町に留まり、自らの手で敵を撃ち倒すというウィルの宿命を理解するエイミーの姿が明示されているといえる。

先行研究における『真昼の決闘』のエイミーは、男性の犠牲となる女性であると解釈されている。パム・クック(Pam Cook)は“Women”という論考(*The BFI Companion to the Western* 所収、エドワード・バスコム編集、Da Capo Press, 1988)において、エイミーは夫のために平和主義を捨てなければならなかったと述べている(241)。しかし、彼女は銃声を耳にしてから列車を下りて決闘の渦中にある町に戻ったため、自らが殺人を犯すかもしれないことを心得ていたと考えられる。それ故、エイミーがウィルから犠牲になることを強いられたという解釈は正しくないだろう。

本発表の最後に、『真昼の決闘』のエンディングにおける手綱を取るエイミーの姿について論じた。ウィルから手綱を受け取るという行為は瞬時に描かれているため、先行研究では見落とされた可能性がある。しかし、『静かなる男』(The Quiet Man、ジョン・フォード 監督、1952) や『女群西部へ』(Westward the Women、ウィリアム・A・ウェルマン監督、1951) において馬車或いは幌馬車を走らせる女性像が描かれているため、女性たちが手綱を取るという行為を考察する必要性はあるといえる。『真昼の決闘』において、馬車を走らせたエイミーとウィルが無事に目的地にたどり着けるのか、明示されていない。とはいえ、エイミーは平和主義に反して殺人という罪を犯したのは言うまでもなく、異端者として生きなければならないのは確かである。フィリップ・フレンチが提示しているように、『駅馬車』(Stagecoach、ジョン・フォード監督、1939) においては、過去の「罪をきびしく償わされずにすんだ女性の特殊なケース」(78) が描かれ、娼婦と主人公が結ばれる姿によって締めくくられている。一方で、『真昼の決闘』のエンディングにおけるエイミーとウィルの疲れ切った表情を見ると、町を出た 2 人が将来を楽観視しているとはいえない。殺人という罪を償うために旅立つエイミーの贖罪が仄めかされているというのが現時点での結論である。

本発表において、先行研究とは異なる観点から『真昼の決闘』における女性像について論じ、エンディングの行為から推察できる結末を明らかにした。今回、ワークショップでの発表を行うにあたり、西部劇における女性像を考察する機会を与えて下さったことに心より感謝申し上げたい。

日本映画学会

2023年10月24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/>