

Cinema Studies

映画研究

18

2023

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

18 号

(2023 年)

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

堀 潤之	関西大学
碓井 みちこ	関東学院大学
小原 文衛	公立小松大学
小川 順子	中部大学
木下 千花	京都大学
川本 徹	名古屋市立大学
門間 貴志	明治学院大学
北浦 寛之	開智国際大学
佐野 明子	同志社大学
田中 ちはる	近畿大学

目次

「日本初の女性脚本家」再考 ——1920年代後半日活における時代劇の脚本家・林義子	森宗 厚子	4
The Art of Subtext: Examining the Film Dialogue in <i>Sweet Smell of Success</i>	Hikari MORIMOTO	26
カンフーマスターの老い ——『ライジング・ドラゴン』におけるスター・イメージの再創造	雑賀 広海	42
執筆者紹介		67
『映画研究』論文投稿規程		68
日本映画学会役員一覧		70

「日本初の女性脚本家」再考
——1920年代後半日活における時代劇の脚本家・林義子

森宗 厚子

概要

1924年から1930年に日活で尾上松之助作品など22本を手がけた脚本家・林義子を再評価する。当時「日本最初的女流ライター」と称されたが、日本映画史の通説では看過され、先行研究もみられない。林のフィルムやシナリオは散逸しているため、現存する雑誌、新聞広告、映画館プログラムなどの資料を通して、作品内容を明らかにした。

全て時代劇ながら当時の潮流に呼応した幅広い題材を扱い、松之助の座付作家に限定されない活動が判った。全作とも男性主人公による映画で、戦後に女性脚本家が女性映画に携わったのとは対照的である。また、背景にある日活京都の脚本部の状況を見直し、後期松之助の変革を担った林が、読者投稿家出身ゆえに観客層との双方向性を促す媒介となり得た点を考察した。さらに、日本映画史上、無声映画の勃興期となった大正末期に、確立され始めた脚本家という存在が可視化された例として林義子を位置づけて捉えることを試みた。

キーワード

林義子、尾上松之助、時代劇、脚本家、女性映画人

はじめに

欧米では1990年代から女性映画人パイオニアの研究が活性化し¹、黎明期の監督たちや脚本家たちが既に再評価されている。一方、日本では、1995年に佐藤忠男が『日本映画史1』で戦前の女性映画人について監督・坂根田鶴子のみを取り上げて脚本家たちに触れずに概説したものが通説となっていた(86-88)。ようやく近年、松竹蒲田の水島あやめの伝記『水島あやめの生涯——日本初の女流脚本家・少女小説作家』が出版され²

(因幡)、同じく松竹蒲田の女優で脚本も執筆した松井千枝子が論文の対象となるなど(入倉)、注目され始めている。

翻って、1920年代当時の言説を顧みると、日本初の本格的な映画人名鑑である『日本映画俳優年鑑 昭和四年版』では、「映画脚本家」の章で全60名中に、林義子、水島あやめ、内田菊子の女性3名を立項している³(橘 162、177、168)。特に、林は「日本最初の女流ライター」という記述がある。戦後には岸松雄が「大正一三年の二月、松之助は日本最初の女流シナリオ・ライター林義子を入社させ『雨の山寺』の原作を書かせた。古いといわれる松之助が日本最初の女流シナリオ・ライターを登用したのだから意外というほかはない」と述べた(91)。他に、尾上松之助論での林への言及や(三船 134、田島 77)、無声映画伴奏の研究での引用はあるが(柴田 5)、林を正面から扱った先行研究は見当たらない。

そこで、本稿では林義子に焦点を当て、日本初の女性脚本家としての業績を掘りおこすとともに、後期松之助の変革に彼女が起用された背景を解明したい。だが、無声映画期のフィルムやシナリオの大半は散逸しており、林の携わった作品も例外ではない。作品が残っていないゆえ埋没している無声映画期の大勢の作り手たちの一人として、ノンフィルム資料を通じてその輪郭を照らし出すことを目指す。具体的には、現存する映画雑誌、新聞広告、映画館プログラム、後援会会報誌などの資料調査によって彼女の足跡を辿る。また、仮説として、架空の人物であり男性脚本家が筆名で執筆した可能性も検討したが、林の写真が複数の雑誌に掲載されており、1926年に『芝居とキネマ』に女流シナリオライターとして林が寄稿していることから(13)、実在した女性と考えられる(図1)⁴。

第1章では、現在確認できている林の手がけた全22作品の内容を明らかにする。また、本人の寄稿文を通じて作家意識を照らし出す。第2章では、林が登場した背景を探るため、日活に時代劇の脚本家が置かれた経緯を見直す⁵。そして、松之助作品の新機軸のため、読者投稿家出身の林が観客層との双方向性を促す媒介としての役割も担う存在であったことを考察する。



図1 林義子写真

林義子を論じる本稿の狙いは三つある。第一に、変革期の脚本家・林に着眼することにより尾上松之助作品に対してシナリオ発達史の面から光を当てる。第二に、多様な方面から研究が進んでいる無声映画期について、女性脚本家という観点から新たな視座を拓く。第三に、日本の女性映画人に関する研究を戦後期に偏重せず、1920-30年代にも遡って対象として、歴史的な再検討を試みる。

1. 林義子の足跡

1-1. 1924～1930年の22作品

林義子は、松之助出演作を中心に時代物を扱う日活第一部で1924年から活動し⁶、携わった作品は確認できた限り全22本である。しかし、フィルムの現存は僅かな断片が確認されているのみで⁷、シナリオも現存は見出されていない。そのため、映画雑誌の梗概や批評および読者投稿、新聞広告、映画館プログラムなどの資料を通じて、作品内容について明らかにする。それらの紙面で林のプレゼンスは顕著であり、早い時期の例では、1924年秋の『日活画報』のスタジオ通信欄に「松之助映画に一新機軸を出せる若き天才作家である」と紹介がある(柿右衛門47)。なお、林のこのような扱いは当時としては異例のことで、従来の松之助作品では歌舞伎や講談などを下敷きにしてシナリオは軽視されており、監督による脚色の兼務も多く未分化であったので、脚本家への注目は低く、松之助作品の林以外の脚本家に対する評価はほとんど見出せなかった⁸。

林の第1作は、松之助主演『雨の山寺』(1924年2月24日公開、小林弥六監督)である⁹。『日本映画年鑑 大正13・4年度』の「大正十三年度内外封切映画表」には、『雨の山寺』の「【三】原作又は脚色」の項目に「林義子」と記載がある(アサヒグラフ編輯局381)。また、戦後に綿密な調査のうえ編まれた『日本映画作品大鑑』の「日本映画作品総目録 第1集」では、当該作の「原作」として林の名が載っている(153)。これは日活の旧劇では歌舞伎や講談などを下敷きにした作品が大半であったので、オリジナル脚本では書き手を「原作」と表記して「脚色」を併記しないという慣例表記を反映したといえる。実際、同誌に掲載された1924年の他の松之助作品でも、オリジナル脚本を書いた船橋碧川や高橋筑峰

なども原作として記され脚色の併記はない(151-152)。したがって、『雨の山寺』はオリジナル脚本を書いた林の脚本家デビュー作と捉えられる。

『雨の山寺』は、吉山旭光によると、松之助扮する白狐の吉次という悪漢が父の仇を探して旅する若き兄弟に感化され改心して、自らを犠牲にして助太刀する物語である(128-133)。旧劇として作られ、女形俳優が女性の役を演じた。映画雑誌での作品評は見出せなかったが、読者投稿では『活動雑誌』に「脚色において非常に突き詰めたテーマを持ってゐる」と評された(T・S生 136-137)。また、作品内容は具体的に記述されていないものの感想として「おゝ『雨の山寺』その映画こそ私に取つては忘れ得ぬ印象深い映画でした。涙とほほ笑みの映画とはこれではなくて何でせう」と近江の女性から寄せられた(中村 133)。

2作目『憂国の志士 前篇』(1924年10月17日公開)では¹⁰、松之助が公木之雄という変名で初めて監督し、旧劇からの変革を打ち出した。これを皮切りに松之助作品では上映スタイルを改め、声色弁士の蔭せりふを廃して説明弁士に変え、和楽器ではなく洋楽器を用いるようになったと『活動雑誌』の「大正一三年度の我映画界」に記述がある(73)。『日活画報』の「新作映画の役割と梗概」には、原作は林、脚色監督は公木こと松之助と載っているが(41)、蔭せりふによる芝居調の叙述から説明弁士での映画的な話法への転換という意味でもオリジナルストーリーを構成した林が脚本面で貢献したと推測される。同誌によると、松之助扮する長州藩士の尾形龍之助が家老の陰謀を防ぐため、覆面の志士となって活躍する幕末物である(41)。『キネマ旬報』で山本緑葉は「松之助映画の革新映画とは確かに云へる」と認め、「史劇らしい落付きを失なはずして充分連続映画式の興味をもつて観客を引いて行く点に成功し」「武士道鼓舞の気分を全篇に横溢させて居る」「脚色技巧は中々味を見せる」「松之助ものを一概にけなす人には一見を薦めても好い映画である」と評価している([1924]21)。『大日活』の読者投稿でも、「松之助映画が此の様な新しい道に進んで呉れたのを大いに喜ぶ。(略)筋も未だ後篇を見ないが、前篇に於ては賞賛するに値ひするものであった」と好評であった(極楽院 46)。

『憂国の志士 後篇』(1924年10月22日公開)にも携わった林は、続いて4~5作目に『血涙の記 前後篇』(前篇1925年1月18日公開、後篇1月25日公開)を手がけた。オリジナル脚本で、公木こと松之助の総指

揮のもと、波多野安正が監督した。東京朝日新聞広告（図2）では、『憂国の志士』の姉妹篇と示され、「日本の有する唯一の婦人シナリオ・ライター」の謳い文句で林の名が大書きされた。

日本の有する唯一の婦人
シナリオ・ライター
林 義子 原作
波多野 安正 監督
憂国の志士の姉妹篇
大森 隼人 主演
本映画の原作者は入場者が最後の一人になる迄興行持続を主張すること程左様に強い自信を持つてゐるのです。先づ前篇の批判を乞ひ更に後篇の御鑑賞を、お願いたし
富士館

（図2 『東京朝日新聞』〔1925年1月20日〕）

『日活画報』に林が寄稿した「映画物語」によれば、元禄を舞台に松之助扮する忠臣・大森隼人が奸臣たちの悪事に連座すると見せかけて覆面の怪傑となって主君の危機を救うという内容である（26-30）。

6~7作目の『慕ひ行く影 前後篇』（前篇1925年2月28日公開、後篇3月7日公開）では、大衆文芸作家として人気を博していた前田曙山の小説を原作として林は初めて脚色を担当した。『活動倶楽部』には、松之助扮する勤王の忠僕・隼武平が幕末の水戸での密書をめぐる騒動で活躍するとある（94-98）。後年に大井廣介は、原作はフランス文学を扱う翻案作家の前田が『鉄仮面』を下敷きにしたものと指摘した（117）。公木こと松之助の総指揮により、監督は前篇を波多野安正、後篇を高橋寿康が務めている。女形と並んで女優も起用し、澤村春子、瀧澤静子、源八千代らが出演した。

8作目『木曾の木枯』（1925年4月24日公開、辻吉郎監督）で、林は初めて松之助作品以外にも手がけた。中村吉十郎主演、澤村春子、尾上華丈の助演による、オリジナル脚本作である。東京朝日新聞広告では「新時代映画」と銘打たれた（1925年4月24日）。『大日活』によると、木

曾の温泉場を舞台にした仇討哀話で、奸智により恋敵を退けて妻を得た若侍が新婚旅行先の温泉で恋敵と再会して鬨討ちを因って返り討ちにあい、新妻は元恋人を夫の仇として討つ羽目に陥るといふ悲劇である(51)。英雄譚を扱う旧劇にはなかつた題材で、恋愛を軸とした情緒豊かな物語である点は注目に値する。

再び松之助主演作となつた9~10作目は、公木総指揮で『中山安兵衛前後篇』(前篇1925年5月8日公開・波多野安正監督、後篇5月15日公開・高橋寿康監督)を脚色した。歌舞伎や講談でも知られ過去にも松之助が演じた題材にあたり林は、「思ひ切つて変わったものでないと不可ないと考へましたので全部創意的に作り上げました」と述べ(林[1925b])、『映画と演芸』では「有名な安兵衛の人間味の籠つた、情に脆い半面を面白く描いた」と紹介された(18)。『富士館プログラム』によると、安兵衛が隣家の孝女・お時を援助する前日譚が加えられて大幅な脚色が施され女性登場人物たちが目立つ筋立てとなり、瀧澤静子、澤村春子、浦邊糸子ら女優勢が出演した。

11~15作目には、松之助主演の『鞍馬天狗』全五篇(前篇1925年8月31日公開、中篇9月10日公開、後篇9月25日公開、第四篇12月18日公開、終篇12月25日公開)の脚色を手がけた。大佛次郎が1924年に大衆文芸誌『ポケット』で発表し始めて人気となつた時代小説をもとに、登場人物の鞍馬天狗を主人公にした初映画化である¹¹。当初、公木総指揮・高橋寿康監督の連作三篇が8月末から9月にかけて公開され、好評により第四篇と終篇が波多野安正監督で撮られて12月に公開された。従来の旧劇のように歌舞伎や講談からではなく、大衆文芸小説を取り上げて、他社で打ち出されていた時代劇映画の潮流に日活も呼応した。

さらに、林は16~17作目の『孔雀の光 第一篇・第二篇』(第一篇1926年3月5日公開、第二篇3月19日公開)で、村田実が帰朝後初監督する時代劇を脚色した。前田曙山が大阪毎日新聞に連載中の小説を原作として、マキノ、松竹蒲田、帝キネ小阪との4社競作となり同時期に公開された¹²。『キネマ旬報』では山本緑葉が4社の第一篇を比較して、日活作品は他社とは「段違い」と褒め、「脚色は日活の林義子嬢のが最も優れてゐる」と評価している(山本[1926]75-76)。若手の谷崎十郎を主演に抜擢して売り出す企画であり、林の活躍は松之助の座付作家という立場に限定されていなかつたと言える。

そして、松之助が1926年9月に逝去後も、林は日活で脚本の執筆を続けた。1927年2月には清瀬英次郎の監督昇進作『紅雪乱舞』の原作・脚色に携わったと『キネマ旬報』の「撮影所通信」で報じられたが(57)、撮影中の事故により主演の谷崎十郎が負傷して製作が一旦中止された。そのため、18作目は『髑髏組』(1927年9月24日公開、中山呑海監督)となり、桂武男主演のナンセンス喜劇をオリジナル脚本で執筆した。『キネマ旬報』によると、犬猿の仲の若侍2人が海賊「髑髏組」の征伐をする活劇をギャグを織り交ぜて描いた作品である(48、北川[1927]65)。

『紅雪乱舞』(1928年3月25日公開、清瀬英次郎監督)は主演を葛木香一に改めて再び製作され、林の19作目となった。映画館プログラム『富士週報』によれば、家出して侠客となった若者が捕縛され、故郷の母懐かしさに逃亡するが、仇の返り討ちにあい雪上で悶絶するというアウトローの破滅劇をオリジナル脚本で描いた。

20作目『助太刀御難』(1928年4月8日公開、吉本清濤監督)もオリジナル脚本で、『キネマ旬報』によれば、父の仇討ちの若侍に南光明扮する豪傑が助太刀するという人情味あふれる物語である(53、北川[1928]79)。

21作目は、片岡千恵蔵プロと日活の提携作品『宮本武蔵』(1929年10月17日公開、井上金太郎監督)の原作・脚色を手がけた。『キネマ旬報』で友田純一郎が「時代劇映画には珍しく女流の脚色であるが、なかなかの練達、武蔵剣法武者修業の道程に於けるカリカチュアと奉納試合に於ける武蔵の點出のうまさとに感心した」と評価した(127)。『日活画報』の読者投稿では、女性からの感想として「右近の酒井米子様も美しいやさしい女でした。あれ程思ひつめて居た武蔵ではあるものを、小萩への心尽しは姉らしいやさしさではありませんか」と細やかな心理描写が特筆された(初恵 103)。宮本武蔵という高名な題材をもとに独自性豊かな脚色をしたことが推測できる。

最後の作品となった22作目『吠えろ鉄平』(1930年3月7日公開)では、林は原作を手がけ、脚色監督を高橋寿康が務めた。清川荘司の剣戟俳優から性格俳優への転身を打ち出した企画である。前作『刀を抜いて』

(1929年10月25日公開、原作：岡本一平、脚色：山本嘉次郎)で斬新さが評価された高橋の意欲作として作られた。武家奉公人を主役に、権力者への抵抗をオリジナルストーリーで描いたが、『キネマ旬報』では池

田重近が「女ライター林義子の筆致には矢張り女性として弱さが暴露されてゐる。突つ込みが足りない。傾向的たらんとして生半可に終局している」と手厳しく評した(78)。『日活画報』の読者投稿では、「痛快な鉄平が或時は罵詈雑笑され又或時は命までおとされさうな危地に入れられながらも遂にはその権力者をして改心せしめ反抗出来ぬ弱い意志をして奮発克起せしめた手柄を興味深く扱つたもの。軽い!それでみて淋しいどこか皮肉めいた作品であった」と作品の多面性が指摘された(清閑寺 69-70)。

以上のように、林が携わった22本は全て時代物であるが、第2作『憂国の志士』以来、旧劇からの変革を常に打ち出していた。大正末から昭和初頭にかけて日本映画全体が大きな飛躍への足掛かりを築いた時期に、日活も他社も含めて後述のように旧劇を脱して新たな純映画劇としての時代劇を模索していた潮流の中、幕末物から大衆文芸やナンセンス喜劇、アウトロー物や傾向映画的な作品といった幅広い題材に挑んだことが判った。また、日活では1925年頃から池田富保が進めた大作路線が1926年9月の松之助の逝去後に強まった状況下で、林は傍流的作品に携わったと言える。林の活動のピークとなった1926年3月の『孔雀の光』での高評価に比べ、以降は作品の小ささも関係して脚本に対する言及は目立たなくなり、例外は1929年の『宮本武蔵』のみである。

なお、全作とも男性を主人公とする作品であり、戦後の女性脚本家たちが女性主人公の映画を中心に手がけたのとは対照的である。

1-2. 高い作家意識

林の人物像に関して、確認できている情報は少ない。まず、林義子の名は本名であると1925年3月の『日活画報』に読者質問への編集部の回答がある(50)。生没年月日も不詳だが、1925年12月時点で20歳だと『大日活』の読者質問欄に編集部から回答されている(72)。経歴は、大阪出身で高等女学校を卒業後に日活第一部に所属したと記されている(橋 162)。

では、林はどのような作家意識¹³を持っていたのかについて、雑誌等の紙面で探ってみよう。確認できた最も早い時期の林による寄稿は、1920年12月号の『活動雑誌』への読者投稿である。当時、林はペンネーム「房櫻」を用いていた¹⁴。時代遅れという批判を浴びていた松之助を擁

護する文面である。

松之助丈へ 大阪三鶴会 房櫻

オ、我が松之助丈よ、御身は何を考えて居るの！過去？現在？未来？しかり御身の心は絶えず改革を叫び、それに向つて専心に歩を進めてゐる。松之助丈よ、私が御身を敬愛する所以は御身の勇ましい芸風か御身の男性的な姿か、オ、それよりも御身の永続的の努力と熱心とにかゝるのだ。

松之助よ、御身は私をよく御存じだ、私も御身をよう知つてゐる。御身は多忙だ。そしていか程頭を痛める事だらう。私は御身の事を考えるとどれだけの同情を捧げていゝかわからない。

丈よ、曾つて御身が云つた。あの「倒れるまで」の凛々しい言葉を胸の中にくりかへす度に私の頬には思はず微笑が浮ぶ。私が御身に送りたいものは世の中の勝れた脚本のすべてと、そして御身に忠実で勝れた技量を持つカメラマンとである。(165)

林は大阪三鶴会という後援会を通じて松之助と面識があつたうえでの激励の弁である¹⁵。約3年後に脚本家デビューするに至る強い動機が窺える。

1924年のデビュー後、林は『日活画報』5月号に辻吉郎脚色監督による松之助の新作『井伊大老と船大工』（1924年3月8日公開）の作品評を寄稿した。純映画劇への志向を表明して「歌舞伎ではよく人物が筋の説明をするべく独り言を申しますが、写実的の映画芸術になるとそれを応用する事は出来ません」と旧態依然とした作劇を批判している（林[1924]14-15）。

1925年秋には、林は松之助後援会の会報誌『富士』に寄稿し、「活劇本位のものには自分の活々した元気と若さを吹き込む、映画となつてから活気が充ちてゐる時の嬉しさ、反対の時には非常に悲しい。然しいゝ加減に人殺し本位だの筋の面白さだけで持てゝゐるやうなものから逃れたい。心にふれるものもう暫くすれば皆さんと共にそこへ進めるであらう事を予想して大変に嬉しい」と、情感深い作品への意欲を表している（林[1925a]12-13）。

1925年12月、林が日活第一部の脚本部の専属になつたと『日活画報』

が報じた後（口絵 31）、1926 年 1 月の『富士』では日活京都の宣伝部の清水映三による談話として、「女のシネリオライター珍らしいから世間から騒がれて居ます。駄作鞍馬天狗を脚色して締りが付かなくなつて悲観して居ります若う十年も立つて恋を知り練てこの社会の裏面を研究すれば可成な物が出来るでせうまだ未完成品だと自分で(言)ふて居ります」と林の顔写真入りで紹介した（8）。

そして、高評価を受けた『孔雀の光』を経て、1926 年 7 月の『芝居とキネマ』に、近頃の日本映画界に対する感想を林は寄稿し、芸術価値と営業価値との融和を目指すべきだと意見を述べている。「いつまでも観客を甘く見すぎることは一番よくない」（13）と、現状維持路線の製作者側を批判している点は、読者投稿家出身ゆえの鋭い視線によるものだ。文末は「ただ珍しいだけで女流シナリオライターなどと持ち上げられるのではなく、女性らしい独特の手腕を是非とも映画脚本のうえで、認めさせるように努力する事」と結ばれている。

実際、林の脚本家デビュー以降、読者投稿家たちから作品批評を含めて叱咤激励や応援する投稿が『活動雑誌』『日活画報』『大日活』『富士』などに散見し、林も苦言をありがたいものと受け止め精進の糧にしたいと紙面で応えていた（林[1925a] 12-13）。林を批判した極端な例では、1926 年 6 月に繁男生が、当初は契約シナリオライターとして日活作品に携わっていた林が日活入社後には執筆本数が減つたと指摘して「林義子氏は今では日活会社の月給取だ。一つの脚色、原作に対しても費用と云ふ「関所」が彼の前道を横斬つてゐるのではないか？（略）我等は林義子氏の日活入社に対して心から嘆かわしき次第である」と投稿した（69）。

寡作となって久しい 1930 年、『日活スタジオ』にて林はスランプに悩みながらも意欲を表している。

お前よ、口惜しかったら、勉強おし。

忘れる事の出来ないような、喜劇の一本でも書ける位ひに勉強おし。

（[1930] 44-45）

なお、岸松雄によれば、林は良家の出自で、大阪の高等女学校を卒業後に脚本家デビューし、大阪市西区立売堀北通り四丁目二番地に在住していたが、1930 年の『吠えろ鉄平』以降「完全に消息を絶つた」とのこ

とだ(91)。その理由について岸は言及しておらず、他の雑誌等の周辺資料にも林の進退について事情を示した記事は見出せていない。

2. 林義子が登場した背景

2-1. 日活京都に時代劇の脚本家が置かれるまで

脚本家として林が登場した以前の状況を捉えるため、日活京都撮影所における脚本の在り方を見直す必要がある。大正初期の日活京都では映画脚本そのものが未確立といえる状態で当初は脚本部が存在していなかった。いかなる変遷を経て脚本家が置かれるに至ったのだろうか。

日活での脚本部設立の経緯について、1917年の「脚本研究号」と銘打たれた『活動之世界』および脚本部に関して記載がある『日活の社史と現勢』『日活四十年史』などを総合すると下記の通りである(29-31、45-50、74-99)。現代劇を扱う向島撮影所では、1912年創業時から旧・吉澤商店の考案部を引き継ぎ、小口忠や榎本清らが脚本を執筆した。一方、京都では旧劇を扱い、主に牧野省三監督が口立てにより撮影し、脚本家を置いていなかった。なぜなら、興行側の立場が強く、浅草の封切館3館では各々の館付作者が執筆した台本を日活東京本社経由で京都へ送り、それにより牧野省三が松之助作品を撮っていたからだ。館付作者とは、富士館では船橋碧川、千代田館では竹芝秀葉や高橋筑峰、そして遊楽館では演芸部が担当して弁士などが持ち回りで書き、期日までに台本が間に合わない場合は牧野省三に一任された。3館は互いに観客の取り合いを避けるべく作品内容の棲み分けを図り、富士館では世話物や史劇など、千代田館は向いの天活封切の大勝館に対抗すべく類似の企画で侠客物や立川文庫など、遊楽館は侠客物や世話物などを路線とした。

浅草の封切館独自の館付作者という仕組みは、芝居小屋の座付作家の延長線上と言えるが、興行側の要請に応じて作品を撮ることによって新作を供給するサイクルが成り立っていたと指摘できる。

もっとも、当然の帰結として、この方式で量産された脚本はマンネリ化を招き、「千篇一律」の作品に出演し続けざるを得ない状況に対して松之助は「脚本の選定」が大事だという変革への意志を、『活動之世界』の談話記事にて1917年の最盛期と1919年の人気下降期に表明している(一記者72、北村53)。

やがて、1923年の関東大震災後に向島撮影所が閉鎖され京都へ合流した後、京都に文芸部が設けられ現代劇の脚本を担当したが、この時期でも松之助作品は監督が脚色を兼ねて脚本家の分業が確立されていなかった（田中[1967] 17）。

しかし、純映画劇運動が波及して映画独自の表現が重視され、時代物もその影響を受けて、旧劇から時代劇映画への転換期を迎える。具体的には、伊藤大輔脚本による松竹蒲田の『女と海賊』（1923年7月1日公開、野村芳亭監督）や寿々喜多呂九平脚本によるマキノの『浮世絵師 紫頭巾』（1923年7月9日公開、金森万象監督）が評判となり、遅ればせながら、日活でも『渡し守と武士』（1923年11月14日公開、池田富保監督）を皮切りに旧劇の変革に取り組むようになる。その流れの中で新機軸となる時代劇の書き手として林がデビューした。

そして、1925年に日活では文芸部から脚本部に改組され、現代劇と並んで時代劇の脚本家も在籍するようになった。10月の『大日活』の創刊一周年を祝す賛助広告での社員名簿では篠井大江丸と清瀬英次郎の名が見られ、12月に林も専属になったと『日活画報』が伝えた¹⁶。さらに、松之助逝去後の1926年後半に行なわれた撮影所改革に伴い、脚本部が現代劇と時代劇に二分割され「時代劇脚本部」が改めて設立された（松本 81）。

概括すると、日活では松之助主演による旧劇の量産体制のもと新作の供給に追われていたため脚本を重視する契機を逸し、シナリオ発達史的には現代劇に立ち遅れた。しかし、大正末期の旧劇から時代劇への変革の流れによって脚本の重要性が高まり、日活社内でも時代劇にも脚本家の必要性が認知された。

2-2. 読者投稿家出身の脚本家として

松之助は、前述のように、より良い脚本を希求していた。小説家・劇作家であり映画雑誌編集にも携わった近藤経一が1924年頃に松之助から脚本執筆を依頼されたことを回想した記事は、松之助がどれほど新たな脚本家を渴望していたかを示している。

「何しろ過去十五年の間といふもの、五日半に一本という割で写真を作って来ましたのですからなあ……、こゝらで少し何とかしても

らはねば……」子供とも見ゆるであらう私に初めて会ったとき、すがりつく様にして言った氏の言葉、音声そして顔付き、まなざし、目をつぶれば目の前に見える。

「何か一本書きませう……」その誠意に動かされて私はさう答へた。そして私は氏の写真を見た。一本、二本、三本、そして私は映画俳優としての氏に絶望した。そして私は、とうとうその「何か一本」さえ書かなかった。(88-89)

近藤は松之助を映画俳優として評価することができず脚本を執筆せずに終わったが、対照的な事例が林だったといえる。熱心な松之助ファンだった林は、彼を支援するため良い脚本が必要という意見を投稿したのみならず、ついには松之助作品の脚本家となり変革に貢献した。

林が読者投稿をしていたのは女学生時代で、松之助の観客層は子供や職工が中心とされており意外な印象を受けるが、実際には幅広く、女性や学生からも好評を得ていたと映画雑誌の興行館ニュースなどに記述がある¹⁷。考察するに、松之助側にとっても林のような読者投稿家たちは観客層の核となる存在と言えるのではないか。例えば、『活動之世界』『活動画報』『活動写真雑誌』『活動雑誌』などの読書投稿欄では、女性や学生と推定される多数のファンが書き送った松之助への称賛および批判に対する擁護の投稿を散見する。

林が脚本家デビューに至った具体的な経緯は確認できておらず、判然としなない。上述のような松之助を支持する読者投稿を通じて浮かび上がってくる女性ファン層の熱意からの類推として、後援会活動などによって松之助と面識があった林がオリジナル脚本を提案した可能性も考えられる。または、後援会で訪問した機会にファン層の一人として林に対して松之助から脚本のアイデアについて相談が持ちかけられることもあり得たのではないか。

松之助にとっては女性ファン層という点が頼もしく、支えになったと考えられる。つまり、林は松之助の一信奉者であるのみならず、大勢の女性観客層を代表する存在となり得たと言える。考察するに、松之助と女性観客層との媒介を担った林は、彼女たちの意見を吸い上げるとともに新たな松之助像を提案していくような双方向性をとりもつ脚本家として位置づけられるだろう。

脚本家デビューした林が観客層とのパイプ役になったと考える根拠に、林による度重なる観客への言及が挙げられる。例えば、1925年5月『中山安兵衛』公開時の『富士館プログラム』に載った「林義子さんの手紙」の洋楽伴奏ではなく和洋合奏をという要望では「御台松栄会の方々や一部の方なども、矢張り同じ希望を持ってられるやうに思はれます。(中略)自分の作品に就て伴奏楽までのことに立入ることは考へやうでは余計なおせつかいだとも解されませうが、これも矢張り皆さんに御満足を、ちつとでも多くして頂かうと思ふ心に外ならぬのであります」

([1925b])と観客の意見を代弁するものと述べている。松栄会とは、浅草富士館を拠点にして1920年に発足した松之助の後援会であり、林は1924年10月から賛助員となり1926年には顧問に就任している。月刊の会報誌『富士』に度々に寄稿をした林は、松之助新作の撮影見学記なども執筆した([1925a] 12-13)。同誌の読者投稿では林に対する作品評から応援まで多くの掲載があり、会員たちからも林は松之助ファン代表のような存在と目されていたと判る。

林は、日活京都では映画脚本が未確立だった時期に、弟子入りや脚本研究生といった養成ルートを経ずにデビューしたと推測される。日活や他社も含め全般的な当時の脚本家たちの出自としては、監督による兼務および監督昇進を目指して脚本執筆で実績を積む者、舞台戯曲や小説などから転じた者、映画雑誌編集や評論家を経て脚本で実作に携わるようになった者もいた。林と同様に読者投稿家出身で脚本家デビューした者では、内田徳司が1920年頃の『活動雑誌』を中心に投稿活動をしたうえ1924年3月に松竹下加茂に入社以降、時代劇を執筆している。

林の場合、ファンから脚本家になった成功譚というよりも、むしろ、脚本家という立場で女性観客層が希求する松之助作品を提案して双方向性を担う存在となり得た点が本質と言えよう。林に対して、女性という属性をネガティブに捉える反感が撮影所やジャーナリズムや観客にどの程度あったのか検証することは難しい。一方で映画評論家の杉山静夫は欧米の女性脚本家たちが日本でも評価されていることに関連して日本映画にも女性脚本家の活躍が望ましく、林義子の健闘を祈ると述べている(31)。

なお、林が推定年齢25歳の1930年以降、脚本執筆をなぜ続けなかったのかの記述は見当たらず、理由は判然としない。結婚や病気などが直

接的な原因となった可能性もあり得る。また、松之助逝去後の1926年9月から執筆頻度が鈍って添え物作品を担当したように林の立場が疎んじられた間接的な環境要因のひとつに、撮影所の近代化の影響が推察できる。

1926年8月、『映画往来』に山本嘉次郎と益田甫が、メンバーとして参加している金曜会の脚本開発について寄稿した(山本 60-61、益田 76-77)。1926年に日活東京本社に設けられた金曜会は村田実や森岩雄らを中心とする「ブレイン集団」として、脚本開発やマーケティング・リサーチを行ない、現代劇のみならず京都の時代劇にも企画提案して、如月敏が西南戦争物『灰燼』(1929年2月25日公開、村田実監督)と股旅物『沓掛時次郎』(1929年6月14日公開、辻吉郎監督)の脚本を担う流れに至った(佐伯 83-84)。金曜会の働きは、松之助逝去後に大河内伝次郎などの新進スターを盛り立てて改革を進める池永浩久撮影所長にとって好都合であり受け入れられた(森 140-141)。池永は1927年に大將軍から太秦へと撮影所を移転させて刷新し、近代化を推し進めている。

他方、林と入れ替わるように1930年には女性による脚本の日活作品として、助監督の笹木一子が現代劇『嘘から嘘』(5月15日公開、木村次郎監督)を脚本第1作とし、時代劇では芝静子が辻吉郎監督と海江田譲二と酒井米子のトリオ作『股旅しぐれ』(9月5日公開)と『十四郎御用篇』(11月28日公開)を手がけている。しかし、この2名も脚本執筆を継続してはいない。1931年から32年に不況とトーキー化の圧迫により日活の経営は沈滞した(田中[1957]19)。さらにトーキー移行のため男性脚本家の多くも継続が困難となり、その状況下に女性の執筆機会も縮小したと推測される。女性脚本家たちが書き続けられるかの隘路は、彼女たちを起用する撮影所長など意思決定権者側の問題でもある。当時、それらの立場は男性が独占しており、93年後の今日も男性の寡占状態がみられる。

むすび

本稿では日活第一部の脚本家・林義子に焦点を当て、携わった22本の内容を明らかにした。フィルムが散逸してほとんど作品を見られないながらも、本稿では現存する映画雑誌や新聞などの調査により林の足跡を

掘りおこした。全作とも時代物ながら潮流に呼応した幅広い題材だったことを示し、松之助の座付作家に限定されない業績を再評価した。林の作品は全て男性が主人公であり、戦後の女性脚本家たちが女性主人公の作品を中心に手がけたのとは対照的である。女性脚本家ゆえ“女性的な”映画を担当するという偏見を払拭する日本映画史上の貴重な足跡と言える。また、寄稿文から彼女の高い作家意識を確認した。

林が登場した背景として、日活京都での脚本の在り方を見直し、大正末期の旧劇の変革によって脚本家が置かれるようになった経緯を辿った。さらに、後期松之助の新機軸を担い、読者投稿家出身の林が観客層との双方向性を促す媒介ともなったことを考察した。

脚本家・林義子は、従来の日本映画史の通史記述では埋もれていたが、無声映画の勃興期となった大正末期に確立され始めた脚本家という存在が可視化された例として位置づけて捉えた。

また、松之助作品をシナリオ発達史の側面から扱った研究が見当たらず、同時代の脚本家についても、山中貞雄や伊藤大輔など監督兼務者を除き、寿々喜多呂九平や山上伊太郎をはじめとする男性脚本家に対しても学術的な研究対象として先行研究が進んでいないことが判った。

今後の課題として、林義子を映画史的にどう位置付けるかという観点で俯瞰的な視野から探究すべく、後期松之助に関する再検討とともに、1920～30年代の旧劇から時代劇への変遷とトーキー移行にかけてのシナリオ発達史についても研究をさらに深めたい。

註

- 1 欧米の女性映画人パイオニア研究について概説した、木下千花「女性パイオニアとは何か」『日本映画における女性パイオニア』、wpjc.h.kyoto-u.ac.jp/ (2022年6月26日)を参照。
- 2 因幡は、水島あやめの脚本家デビュー作を『落葉の唄』（1924年11月22日公開、小笠原明峰監督）としている（60-61）。
- 3 内田菊子は1925年から1936年に約40本に携わった女性脚本家。マキノや東亜など中小プロダクションを渡り歩き、1930年以降は筆名「社喜久江」を使用した。例外的に夫・塩田一の監督昇進作『仇討双刃録』（1936年）は本名で執筆した。生没年不詳。
- 4 図1の写真の出典は、『富士』、第4巻18号、1926年1月、8頁。

- 5 日活京都と総称するが、正式名称は移転により時期毎に異なる。横田商会の法華堂撮影所を引き継ぎ 1912 年に日活関西撮影所が設けられ、1918 年に日活大將軍撮影所に移った。その後 1927 年に日活太秦撮影所に移転した。本稿の対象は、主に 1910 年代半ばから 1930 年にかけてである。
- 6 関東大震災後に日活向島撮影所が閉鎖されて京都に合流し、日活京都撮影所で現代劇を扱うことになり、第一部は時代劇、第二部は現代劇とした。なお、1920～21 年に第一部で尾上松之助主演作品、第二部で市川姉蔵主演作品を製作していた際は別途の二部制である。
- 7 フィルム現存が確認されているのは、玩具フィルムとして残っていた断片で、4 分弱の『中山安兵衛』（1925 年、波多野安正監督、おもちゃ映画ミュージアム所蔵）および 1 分の『宮本武蔵』（1929 年、井上金太郎監督、国立映画アーカイブ所蔵）である。
- 8 林義子以外の松之助作品の脚本家に対する評価は、文献ではほとんど見当たらなかった。林の先行世代の高橋築峰や林と同時代に活動した篠井大江丸は、当時のキネマ旬報では担当作品が掲載されていない。『活動雑誌』『日活画報』等でも、林義子以外の松之助作品の脚本家に対する作品単位での評価は見出せなかった。
- 9 林の脚本家デビュー作は『慕い行く影 前篇』とする説もあるが（Kitnik 110、因幡 62）、これは林が初めて小説から脚色をした作品である。『雨の山寺』『憂国の志士 前後篇』『血涙の記 前後篇』での「原作」というクレジットを、字義通りに狭義の原作と捉えたと思われる。
- 10 別題名『憂国の士』『憂国の怪傑』『尾形龍之助』なども映画雑誌に散見する。
- 11 鞍馬天狗が脇役として初映画化されたのは、帝国キネマ演藝小阪作品で、鈴木楠諸が脚色した『女人地獄』（1924 年 12 月 25 日公開、長尾史録監督）である。近藤勇役で阪東豊昇が主演し、鞍馬天狗を実川延松が演じた。後に、嵐寛寿郎主演による 1927 年『鞍馬天狗異聞 角兵衛獅子』を発端とした連作がヒットするが、これは 1927 年から少年向け雑誌『少年倶楽部』に執筆を依頼された大佛次郎が登場人物に杉作少年を新たに加えて語り部とした少年向けの鞍馬天狗小説の映画化である。『少年倶楽部』の中からやりたい役を選べとマキノ省三から言われた嵐は「角兵衛獅子」を選んだと証言している（竹中 39）。林が携わった松之助版『鞍馬天狗』（1925 年）は、嵐寛寿郎版への直接的な影響は薄いですが、間接的には、松之助版により新たなヒーローとしての鞍馬天狗の人氣が呼び水となり、少年向け小説を書いたことがなかった大佛次郎が『少年倶楽部』に新連載の執筆を依頼されるに至ったという波及効果が指摘できる。
- 12 他社作品は公開順に、帝キネ小阪（後藤秋声監督、澤田晩紅脚色、2 月 14 日公開）、マキノ御室（沼田紅緑監督・脚色、2 月 21 日公開）、松竹蒲田（吉野二郎監督、吉田武三脚色、3 月 1 日公開）。

- 13 1920年代の脚本家における“作家性”は自明のものではない（板倉 108-111）。
- 14 読者投稿家の小野が「読者欄を読んだ人は一度は大阪の房櫻と言う人の投書を見たことがあるだろう。松之助讚美！音羽屋党！等々と口のする人は房櫻と言う名を記憶して居よう。“憂国の士”の原作者林義子さんがその房櫻さんなのである」と述べている（小野 52）。
- 15 林は3ヵ月後に、大阪三鶴会の会員たちと共に松之助を京都に訪問した報告も投稿した（房櫻[1921] 66）。
- 16 林は1926年時点では日活脚本部に在社していたと『日本映画事業総覧 昭和二年版』で確認できる（174）。同年『日活花形』の賛助広告の社員一覧の脚本部に「林茂子」とあるのは誤字と思われる（広告頁）。『キネマ旬報』の1924～30年の「撮影所通信」や1929～30年の「日本撮影所録」において、林の日活への専属契約および入社・退社などに関する情報は見当たらない。したがって、1927年以降に林が日活に在籍していた記載は確認できておらず、社員から専属契約に変更となっていたとも推測される。
- 17 例えば、『活動之世界』で1916年の名古屋興行ニュースに「中京電気館等は日活特約で尾上松之助の旧劇で婦人学生達に好評を得て居る」と記述がある（紫樓 161）。

引用文献リスト

- アサヒグラフ編輯局『日本映画年鑑 大正13・4年度』、東京朝日新聞発行所、1925年、381頁。
- 池田重近『『吠えろ鉄平』、『キネマ旬報』、第360号、1930年3月21日、78頁。
- 板倉史明「旧劇」から「時代劇」へ——映画製作者と映画興行者のヘゲモニー闘争』、『時代劇伝説：チャンバラ映画の輝き』、岩本憲児編、森話社、2005年、89-114頁。
- 一記者「尾上松之助を訪ふの記」、『活動之世界』、2巻3号、1917年3月、70-73頁。
- 因幡純雄『水島あやめの生涯——日本初の女流脚本家・少女小説作家』、銀の鈴社、2019年。
- 入倉友紀「松竹蒲田撮影所における女性の映画製作への参画：女優脚本家、松井千枝子の活動を通して」、『映像学』、第108号、日本映像学会、2022年、144-163頁。
- 大井廣介『ちゃんばら藝術史』、深夜叢書社、1995年。

- 小野進「“憂國の士”の原作者に與ふ」、『日活画報』、第2巻18号、
日活画報社、1924年12月号、52頁。
- 柿右衛門「京都スタジオ通信」、『日活画報』、第2巻17号、1924年11
月、47頁。
- 加茂令堂『日活の社史と現勢』、日活の社史と現勢刊行会、1930年、
45-50頁。
- 岸松雄「尾上松之助」、『人物・日本映画史I』、ダヴィッド社、1970
年、91頁。
- 「『木曾の木枯』」、『大日活』、第2巻3号、1925年3月、51頁。
- 「『木曾の木枯』広告」、『東京朝日新聞』、1925年4月24日夕刊、3
面。
- 北川冬彦「『助太刀御難』」、『キネマ旬報』、第294号、1928年5月
1日、79頁。
- 「『髑髏組』」、『キネマ旬報』、第278号、1927年11月1日、65頁。
- 北村蓑人「尾上松之助君対面記」、『活動之世界』第4巻1号、1919年
1月、50-53頁。
- 「『血涙の記』広告」、『東京朝日新聞』、1925年1月20日夕刊、2面。
- 「『紅雪乱舞』」、『富士週報』59号、浅草富士館、1928年3月25日。
- 極楽院「憂國の士を見て」、『大日活』、第1巻3号、1924年12月、46頁。
- 近藤経一「秋夜松之助の死を憶ふ」、『映画時代』、第1巻5号、1926
年11月、88-89頁。
- 佐伯知紀「書評 羽鳥隆英著『日本映画の大衆的想像力《幕末》と《股
旅》の相関史』」、『映像学』、第98号、日本映像学会、2017年、
83-84頁。
- 「撮影所通信」、『キネマ旬報』、第251号、1927年2月1日、57頁。
- 佐藤忠男「女性の貢献」、『日本映画史1』、岩波書店、1995年、86-88頁。
- 「三会社の脚本募集と選択法」、『活動之世界』、第2巻7号、1917年
7月、29-31頁。
- 繁男生「今後の林義子氏」、『大日活』、第3巻6号、1926年6月、69頁。
- 「『慕ひ行く影』広告」、『東京朝日新聞』、1925年3月14日夕刊、3
面／1925年3月21日夕刊、3面。
- 「『慕ひ行く影』」、『活動俱樂部』、第8巻第4・5号、1925年5月、
94-98頁。

- 「質疑応答」、『日活画報』、第3巻21号、1925年3月、50頁。
- 柴田康太郎「1920年代後半の時代劇映画における音楽伴奏の折衷性——和洋合奏・選曲・新作曲」、『音楽学』、第64巻1号、日本音楽学会、2018年、5頁。
- 「女流シナリオ・ライターとしてお馴染深い林義子さんは今度脚本部の専属となりました。“鞍馬天狗”第四篇で大いに腕を振られて居ります。」、『日活画報』、第3巻30号、1925年12月、口絵31頁。
- 紫樓「地方常設館だより 四月の名古屋活動界」、『活動之世界』、第1巻6号、1916年6月、161頁。
- 「新作映画の役割と梗概『憂国の士』」、『日活画報』、第2巻17号、1924年11月、41頁。
- 「『助太刀御難』、『キネマ旬報』、第290号、1928年3月21日、53頁。
- 清閑寺櫻「読者寄書 吠えろ鉄平」、『日活画報』、第8巻7号、1930年7月、69-70頁。
- 杉山静夫「雑記」、『映画往来』、第1巻7号、1925年7月、31頁。
- 「大正13年」、『キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑 第1集』、キネマ旬報社、1960年、151-153頁。
- 「大正十三年度の我映画界」、『活動雑誌』、第11巻1号、1925年1月、73頁。
- 竹中芳『聞書アラカン一代：鞍馬天狗のおじさんは』、徳間書店、1985年。
- 田島良一「時代劇の誕生と尾上松之助」、『時代劇伝説——チャンバラ映画の輝き（日本映画史叢書 4）』、森話社、2005、59-88頁。
- 橘弘一路「映画脚本家」、『日本映画俳優年鑑 昭和四年版』、映画世界社、1928年（復刻版『明治～昭和初期俳優名鑑集成』第8巻、ゆまに書房、2005年、162-177頁）。
- 田中純一郎「経済界不況と日活」、『日本映画発達史 第2巻』、中央公論社、1957年、19頁。
- 「日本シナリオの開発とその作者たち」、『シナリオ』、第23巻8号、1967年8月、12-17頁。
- T・S生「自由論壇 雨の山寺について」、『活動雑誌』、第10巻5号、1925年5月、136-137頁。
- 「読者質問欄」、『大日活』、第2巻12号、1925年12月、72頁。

「『鬮籠組』」、『キネマ旬報』、第270号、1927年8月11日、48頁。
友田純一郎「『宮本武蔵』」、『キネマ旬報』、第347号、1929年11月
1日、127頁。

中村澄子「読者倶楽部」、『活動雑誌』、第10巻5号、1924年11月、133頁。
「『中山安兵衛』」、『富士館プログラム』、浅草富士館、1925年5月
15日。

「日活映画集 中山安兵衛」、『映画と演芸』第2巻6号、朝日新聞社、
1925年6月、18頁。

「日活大將軍通信 日本各社撮影所通信」、『キネマ旬報』、第251号、
1927年2月1日、57頁。

「日活花形賛助員芳名録」、『日活花形』、第2巻2号、1926年11月、
広告頁。

『日活四十年史』、日活、1952年。

「日本の有する唯一の婦人シナリオ・ライター」、『東京朝日新聞』、
1925年1月20日夕刊、2面。

初惠「『宮本武蔵』」、『日活画報』、第8巻1号、1930年1月、103頁。
林義子「荒木又右衛門雑記」、『富士』、第3巻7号、1925年11月、松
栄会、12-13頁。（林[1925a]）

——「「井伊大老と船大工」を観て」、『日活画報』、第2巻11号、
1924年5月、14-15頁。

——「言うて聞かせる あるときの日記」、『日活スタジオ』、第6巻
4号、1930年4月、44-45頁。

——「映画物語『血涙の記』」、『日活画報』、第3巻20号、1925年2
月、26-30頁。

——「婦人シナリオ、ライター 林義子さんの手紙」、『富士館プログ
ラム』、浅草富士館、1925年5月1日。（林[1925b]）

——「貧しい感想——女流シナリオライターから」、『芝居とキネマ』、
第3巻7号、1926年7月、13頁。

「林義子嬢」、『富士』、第4巻18号、1926年1月、松栄会、8頁。

房櫻「自由論壇」、『活動雑誌』、第6巻12号、1920年12月、165頁。

——「読者倶楽部」、『活動雑誌』、第7巻3号、1921年3月、活動雑誌
社、66頁。

「本邦各社撮影所所在地並に施設内容一覧」、『日本映画事業総覧 昭

- 和二年版』、国際映画通信社、1926年、474頁。
- 益田甫「金曜会の事」、『映画往来』、第2巻8号、1926年8月、76-79頁。
- 松本常夫「お先真暗提灯つけて 時代劇脚本部確立のこと」、『日活画報』、第5巻1号、日活画報社、1927年7月号、80-81頁。
- 「満一周年記念を祝す」、『大日活』、第2巻10号、1925年10月、広告頁。
- 三船清「活動写真の大スター尾上松之助」、『日本映画の誕生／講座 日本映画1』、佐藤忠男他編、岩波書店、1985年、128-149頁。
- 森岩雄「日活金曜会」、『私の藝界遍歴』、青蛙房、1975年、140-143頁。
- 山本嘉次郎「金曜会脚本応募について」、『映画往来』、第2巻8号、1926年8月、60-61頁。
- 山本緑葉「『孔雀の光』」、『キネマ旬報』、第221号、1926年3月11日、76-75頁。
- 「『憂国の志士』」、『キネマ旬報』、第177号、1924年11月11日、21頁。
- 吉山旭光「『雨の山寺 白狐の吉次』」、『活動雑誌』、第10巻5号、1924年5月号、128-133頁。
- Kitsnik, Lauri, Jule Selbo, and Michael Smith. "Japan." *Women Screenwriters: An International Guide*, edited by Jill Nelmes and Jule Selbo, Palgrave Macmillan, 2015, pp.104-126.

*本稿は、日本映像学会第49回大会（2023年6月11日、明治学院大学）での口頭発表「無声映画期における女性脚本家たちの台頭——時代劇の林義子（日活）・社喜久江（マキノ・東亜）と現代劇の水島あやめ（松竹）を中心に」を発展させたものである。

付記：本稿では、引用文の旧字体などを適宜に新字体に改めて表記した。

The Art of Subtext: Examining the Film Dialogue in *Sweet Smell of Success*

Hikari MORIMOTO

Abstract

This article examines the dialogue in *Sweet Smell of Success* (1957), with a particular focus on the use of subtext. Although director Alexander Mackendrick admits it as a box-office flop, *Sweet Smell* is arguably one of the most iconic films of the 1950s. In recent years, this film has come to be highly acclaimed by some critics and considered one of the true classics in Hollywood cinema. The film has many stylistic virtues, but most unique of all is its dialogue. Based on Ernest Lehman's novella and written for the screen by playwright Clifford Odets, the film's dialogue deserves critical attention and detailed analysis. In particular, the meaningful use of subtext is noteworthy. The word "subtext" generally means the hidden meaning beneath the surface of human speech. In scriptwriting, subtext is essential for dramatic purposes, but, furthermore, *Sweet Smell* develops it as a part of its main theme. So this article considers how the film utilizes subtext in the dialogue and reveals its dramatic and thematic dimensions.

Keywords

film dialogue, language, screenplay, subtext, communication

Introduction

While the director Alexander Mackendrick recalls it with some bitterness as "a big flop at the box office" (119), *Sweet Smell of Success* (1957) is arguably one of the most iconic films of the 1950s. At the time of its release, despite some respectful reviews of *Variety* and the *New York Herald Tribune*,¹ the film's unsavory portrayal of an aspect of American life was not well received by audiences. In recent years, however, this so-called "cult movie," enthusiastically acclaimed by some filmmakers and critics,² has come to be considered one of the true classics in Hollywood cinema. Gary Giddins observes: "It wasn't intended. No one could have predicted it. But *Sweet Smell of Success* turned out to be a terminus where several movie genres and subgenres

converged and curdled, producing a uniquely delicious perfume of everlasting cynicism” (3).

As it should be, there are numerous virtues in *Sweet Smell*. First, the film presents the neon-lit 1950s Manhattan taken by master cinematographer James Wong Howe. The gleam of nocturnal cityscape shot in black and white is breathtaking, reminiscent of classic *noir* films of the same period such as *In a Lonely Place* (1950) and *Kiss Me Deadly* (1955). The performances of the actors are outstanding, with Burt Lancaster as the harsh gossip columnist J. J. Hunsecker and Tony Curtis as the slimy press agent Sidney Falco. Curtis’ performance, in particular, has been considered not just the high point in his career but one of the greatest in the history of American cinema.³ It is also worth noting that Elmer Bernstein’s jazz-inflected score, featuring Chico Hamilton and Fred Katz, enhances the hysterical mood in the city.⁴ And of course, Mackendrick’s decisions about camera work and editing are so effective throughout the film, creating a cinematic space permeated with urban energy and neurotic tension.

Among other things, however, the artistic grace of *Sweet Smell* lies in the film dialogue. It is rare in modern films to have such poetic, pungent language, and indeed some critics have noted this point. Philip Kemp, for instance, says, “*Sweet Smell*’s status as a cult movie derives above all from its dialogue” (152). James Naremore also argues that “Although movies are usually said to be a visual medium, many good pictures have depended upon powerful dialogue; where *Sweet Smell* is concerned, it is almost impossible to discuss the film or even understand it without quoting a good deal of what the characters say” (4-7). The director Mackendrick himself, in *On Film-making*, the collection of his lecture notes at CalArts, appreciates his two screenwriters and writes, “much credit must be given the gutter-poetry quality of [Clifford] Odets’ melodramatic lines” (120).

Based on these remarks, this article examines the unique quality of the dialogue in *Sweet Smell*, with a special focus on its linguistic subtleties and deliberate uses of dramatic subtext.⁵ The word “subtext” generally means the hidden meaning beneath the surface of the words. In our lives, we often do not talk about our feelings and intentions openly and tend to mask and disguise them. The same thing happens in fiction, and Jill Nelmes defines it as follows: “characters not saying what they mean and having different underlying motives to the apparent and obvious one is termed subtext” (229). Subtext in films has various merits. For example, it gives a touch of

reality and dramatic tension to the dialogue and attracts the audience's curiosity by making them aware of the characters' inner feelings and real intentions. Moreover, *Sweet Smell* utilizes subtext not just for such dramatic purposes but also to reveal its moral theme. Thus, in the following, while examining the film's language qualities, I will discuss the ingenuity of the dialogue and its thematic concerns chiefly in terms of subtext.⁶

1. Film à Clef

Sweet Smell of Success is now critically acclaimed and recognized as a classic, but it is not a very popular film in general. So before examining the film, it would be better to briefly describe the story and give an overview of it. The film centers on Sidney Falco (originally named "Sidney Wallace"),⁷ a cynical press agent who is rabidly driven by a thirst for success in the columnist world. He is not hesitant to do unwilling things to earn the gratitude of J. J. Hunsecker (originally named "Harvey Hunsecker"), the chief columnist of the New York *Globe*, who established his status in a few short years to the point where he can proclaim himself "king of show business." Hunsecker is basically a controlling figure who can make or break the careers of celebrities with his scathing gossip column, but, at the same time, this ruthless king has a young sister named Susan and cares for her excessively. Falco is desperate to have Hunsecker promote his clients' work in the column, but he faces a moral dilemma when Hunsecker asks him to break up a romantic relationship involving Susan, who is dating a jazz musician named Steve Dallas. Falco's journey to please the megalomaniacal columnist and achieve success leads him down a morally compromising path, with bringing innocent Susan to the brink of suicide.

The story is based on Ernest Lehman's novella, which appeared in 1950 in *Cosmopolitan* under the title *Tell Me about It Tomorrow*.⁸ Lehman is one of the most critically successful Hollywood screenwriters, perhaps best known as the writer of *North by Northwest* (1959), *West Side Story* (1961), and *The Sound of Music* (1965). However, as Lehman's biographer Jon Krampner notes, "While he's remembered mainly for his iconic films, he's an important writer of mid-twentieth century American short stories and novellas" (20). Many of Lehman's early short fiction focus on people trying to survive around show businesses and portray their moral depravity and inner

conflicts. Lehman wrote those stories chiefly out of his own experiences. In fact, before becoming a screenwriter, he worked as a real press agent on Broadway and struggled to make a living in the harsh world.⁹ The original idea for *Sweet Smell* also came from Lehman's own observations of the popular journalism industry, to which he himself belonged at one point in his career.

Thus, the most common and plausible view of the film is to see it as a *film à clef*. Given the historical and biographical contexts, each of the main characters has a clear source. As has been pointed out, the primary inspiration for "J. J." Hunsecker was from Walter Winchell, the real king of New York gossip columnists. Winchell, well-known as "W. W." during the 1930s and 1940s, "was obsessively and some believed unnaturally attached to his daughter Walda" (Naremore 12-14). And Falco's model is said to be Irving Hoffman, who was a famous press agent at the time. Hoffman was one of Winchell's few friends, and besides, he was Lehman's boss on Broadway. Based on those real-life figures, *Sweet Smell* critiques the tabloid newspaper industry in Manhattan in the 1950s, where some big-name columnists had enormous influence and power. There we see contemporary issues of mass media-dominated communities—the prevalence of misinformation, fake news, and political manipulation—which are becoming more serious today. Murray Pomerance underlines the film's relevance to today's society by stating that "Now, as in the 1950s, the world of celebrity and show business are lubricated by a systematic flow of reputations manufactured as information, news, and publicity" (186). In other words, the film can be seen as foreshadowing the social climate of the 21st century, which we understand by the term "post-truth."

Sweet Smell was released in 1957 when the film market was dominated by widescreen spectacles such as *Peyton Place* and *Bridge on the River Kwai*. In contrast to those two hits, *Sweet Smell*, a downbeat black-and-white film, experienced a box-office disaster. However, this film attracted the attention of later generations and came to receive high critical praise for its "black humour, stylized dialogue, swift performances, and sleek evocation of New York jazz in the 1950s" (Naremore 102). The importance of the film can be discussed in terms of its historical significance and continuing relevance to the present day, but this should not obscure the fact that its critical success owes much to the artistry of the dialogue. Some writers have pointed this out. For instance, Kate Buford states that the film has "dialogue made up of some of the most crackerjack language in American movies" (180). But most critics merely

assert the poetic brilliance of the dialogue, but do not go into what is clever about it. Therefore, the dialogue of *Sweet Smell* needs to be examined in detail, and, in fact, the art of subtext found in it deserves attention as a method of social criticism.

2. Examining Film Dialogue

After signing a contract with Paramount Pictures and making his screenwriting debut with *Executive Suite* (1954), Lehman, attempting to bring *Sweet Smell* to the screen, sold the rights to Hecht-Hill-Lancaster (HHL). He was initially hired by them not just as a writer but also as a director and he began writing the first draft in early 1956. But soon afterwards HHL's attitude changed and Lehman was deemed too inexperienced to direct the film. Furthermore, he was unable to even finish the screenplay due to his illness caused by work stress. For these reasons, Mackendrick and Clifford Odets were newly hired to replace Lehman as director and screenwriter respectively. They had many meetings (in the presence of producer James Hill) to elaborate the story structure, and Odets was in charge of completing the script.

The screenplay of *Sweet Smell* is therefore the product of the collaborative work by those three people. The original novella and the first draft were by Lehman, but Mackendrick and Odets did important work on the adaptation and rewrite. While largely keeping the characters and the storyline intact, the latter two thoroughly reshaped Lehman's draft. One of the major changes was about the number of participants in each conversation. Mackendrick felt that "the original screenplay seemed to have a great many scenes that were simple duologues, interaction between two people" (127), so they added many polylogues with the speeches of three, four, five characters interwoven. Another important thing is the theatrical touch Odets brought to the dialogue. For example, rhetorical phrases such as "The cat is in the bag and the bag is in the river" (00:31:20)¹⁰ owe much to the playwright's sense of language. The use of diverse imagery is also attributed to Odets. "Dog" imagery is particularly noticeable among them. Throughout the film, Falco is likened to a dog: "Dog eat dog" (00:06:56), "Every dog will have his day" (00:07:08), "Who could love a man who makes you jump through burning hoops like a trained poodle?" (00:16:23). These lines subliminally impress upon the audience that Falco is a "dog" of Hunsecker.¹¹

Sweet Smell is highly clever in terms of the overall narrative form. As for the manner

of distributing story information, the narration can be said as relatively “restricted.”¹² That is, the camera mostly follows the protagonist’s actions and provides us with only limited knowledge. The dialogue is always appropriate to the context of the narrative and the audience mostly knows less than many of the characters about the background information. What is the most ingenious in this respect is that the camera withholds the figure of Hunsecker in the early part. As James Mangold (who used to be a student of Mackendrick at CalArts) discusses in detail, for the first twenty minutes, the central character does not appear on the screen (only his name and face are seen on the side of the newspaper truck and the banner atop his column) (167-72). In the meantime, we are informed of Hunsecker only in the dialogue, as if the gossip columnist himself exists as a “rumor.” All the characters know who and what kind of person J. J. Hunsecker is. They frequently mention his name and talk about him, but he is remaining unknown only to the audience for a long stretch of time.

The film is not only well-designed in its overall narrative structure, but each part is carefully crafted using various dialogue techniques. In particular, through the effective use of dramatic subtext, the dialogue never becomes “on-the-nose” but rather emotionally alive and deep. As an example, let’s take the following conversation between Susan and Falco (who have argued with Steve in the previous scene) when they get into a cab together:

SUSAN: I wish you and Steve could like each other.

FALCO: We stick in each other’s crowd.

SUSAN: Yes, but why?

FALCO: For one thing, he thinks J. J. is some kind of a monster.

SUSAN: Don’t you?

FALCO: Susie, J. J. happens to be one of my very best friends.

SUSAN: I know. But someday I’d like to look into your clever little mind and see what you really think of him. (00:15:57-00:16:20)

Here, in contrast to the previous noisy club sequence, the camera captures the characters talking in low voices alongside the back seat of the car. In this part of the dialogue, Falco says that Hunsecker is one of his “very best friends.” But it is evident from the context that Hunsecker is the primary source of his suffering. Therefore, it is hard to believe that

he likes the person. Nevertheless, we do not feel that Falco is lying in the conversation above. Rather, it is assumed that he is unable to express his true feelings in front of Susan because her brother is his “golden ladder” (00:06:32) to success. Falco cannot admit that he really fears or even hates Hunsecker deep down inside, and Susan’s lines reveal that she knows Falco’s honest feelings are hidden beneath his words as subtext.

In other scenes, subtext is often utilized more deliberately for implicit communication. Characters in film, especially in classical Hollywood cinema, have their own goals they want to achieve. Sometimes, however, their goals may conflict with each other, and in such cases, they use subtext to implicitly communicate their intentions. In *Sweet Smell*, in particular, characters often rely on subtext to discuss morally or legally objectionable matters that cannot be spoken of openly. It is used, for instance, in the scene when Falco is trying to get Rita, a cigarette girl at a jazz club, to prostitute herself to columnist Otis Elwell in order to get him to write a false article about Steve. The deed would serve each of their goals, but it is so morally shameful thing that the two men try to get Rita’s consent in the subtext:

ELWELL: Don’t I know you from somewhere? Saratoga? Last summer?

FALCO: Relax. Take the weight off those lovely gams. Look, I fixed your drink.

ELWELL: Sure. Relax, Rita. When you look at me, you look at a friend in disguise. Miami Beach?

RITA: Haven’t been to Florida since I was a little girl. (00:39:58-00:40:30)

Here, Otis asks Rita if they have ever met somewhere and tries to find out the place. Talking about one thing and meaning another is a common tactic of dramatic subtext (Segar 44). Rita soon comes to realize what these guys are up to and tries to avoid falling into their scheme. But Falco brings Rita into the backroom and talks it over. Otis is a “perfect stranger” to Rita and she does not want to do “this sort of thing” (00:42:32), but, at the same time, she is unwilling to lose her job. Falco, knowing that she cannot refuse, offers her a drink and asks her, “How many drinks does it take to put you in that tropical-island mood?” (00:43:29). Unable to say no, finally, she provides her consent to the ruse by answering the “where they met” question. She just says, “Palm Springs. Two years ago,” and Otis gets laughing (00:44:32). Then, their agreement is established.

In this manner, the characters implicitly negotiate the shameful thing by translating the issue into the irrelevant topic.

Lastly, the “ricochet effect” must be mentioned as one of the dialogue techniques for indirect communication.¹³ The term “ricochet” refers to the moment when character A talks to character B but aims at character C in the subtext. This technical term was originally used in one of the chapters of *On Film-making*, where the director himself analyzes the screenplay of *Sweet Smell*. As already mentioned, it was Mackendrick himself who suggested that more polylogues should be added, and, in fact, this technique is effectively utilized in such situations where the speeches of multiple characters are intertwined.

The ricochet effect is used, for instance, in the scene where Hunsecker appears for the first time. Falco visits the lounge of the Twenty-One Club to inform Hunsecker about Susan’s wish to marry Steve. But, for the moment, Hunsecker is dining with his old friend Senator Walker, an attractive young lady named Miss Linda James, and her agent Manny Davis. Linda is a beautiful but fatuous girl who aspires to be an actor, and the situation implies that she is favored by the Senator. Hunsecker feels displeased that his old friend appears willing to benefit the untalented woman even though it may possibly damage his political career. Still, he cannot openly criticize the Senator in the restaurant out of courtesy. The complicated situation allows Hunsecker to use the ricochet effect for indirect communication. In the following conversation, his critical comment lies beneath the surface of the words:

HUNSECKER: Manny, tell me. What exactly are the unseen gifts of this lovely young thing that you manage?

DAVIS: Well, she sings a little. You know, she sings...

JAMES: Manny’s faith in me is simply awe-inspiring, Mr. Hunsecker. Actually, I’m still studying.

HUNSECKER: What subject?

JAMES: Singing, of course. Straight concert and...

HUNSECKER: Why “of course”? You might, for instance, be studying politics.

JAMES: Me? I mean “I”? You must be kidding, Mr. Hunsecker. Me, with my Jersey City brains?

HUNSECKER: The brains may be Jersey City, but the clothes are Traina-Norell. (00:22:23-00:23:02)

Evidently, it is not that Hunsecker wants to insult Miss James. But he is sending an implicit message to the Senator by humiliating his mistress in front of him. The subtext here is “why are you fooling around with this young girl? You should stop seeing her as soon as possible.” Indeed, while listening to them, the Senator lowers his eyes and just remains silent (Fig. 1, 2). Thus, subtext is an indirect means of communication without facing each other.



Fig. 1 (00:22:49)



Fig. 2 (00:22:54)

3. Subtext as a Theme

As discussed above, subtext can be seen as a means to send implicit messages. In real life, people tend not to speak what they are thinking or feeling openly. It is because, if they do so, they invariably end up confronting each other or have to break off the relationship. But subtext allows them to avoid unnecessary confrontation. In fiction, filmmakers and screenwriters want to heighten the dramatic tension as much as possible, while at the same time they want to keep it high for as long as possible. Thus, to satisfy both demands, they make use of subtext. If opposed characters openly express themselves and easily face each other, the conflict will be quickly resolved. One side will win over the other side, or they will separate forever. It does not make it a dramatic narrative. However, subtext enables them to keep the tension and engage the audience's imagination without resolving conflicts.

In *Sweet Smell* as well, the subtext is basically used as a means for such dramatic purposes. But, more than that, in this film, the use of subtext itself forms part of the main

theme—the theme of friction between the ruthless side of society, full of lies, deception, and manipulation, and the innocent side, based on honesty, sincerity, and integrity. In general, subtext itself does not involve any moral judgment of good or bad, right or wrong. But, in the worldview of *Sweet Smell*, the use of subtext is associated with injustice and immorality since it is useful and often utilized in discussing morally or legally objectionable matters that should not be spoken of openly.

The moral theme linked to the extent of such openness and directness in communication is first revealed in the scene where Falco meets and talks to columnist Leo Bartha at a nightclub. Falco learns from Rita that she was seduced by Bartha at his house, where he had invited her for an interview. Falco uses this scandal to blackmail Bartha into writing an article with false information that tarnish Steve’s public image. Once rejected, Falco goes to the table where Bartha is sitting with his wife and, taking advantage of Mrs. Bartha’s presence, blackmails him again by using the ricochet effect. Falco meets her and pretends to speak to her politely, thereby sending an implicit message. Falco asks Mrs. Bartha, who is reading a racing column in a tabloid, “Is there anything with a name like ‘cigarette girl’?” (00:34:02). The subtext here is “you must use my item for tomorrow’s column, or I will tell your wife about your shame.” However, Falco’s scheme fails, and Bartha, unable to bear the press agent’s nasty attitude, confesses to his wife by himself:

BARTHA: Sorry, Lorrie. I can’t let this man blackmail me.

W I F E : Blackmail?

BARTHA: Wants me to print a dirty smear item in exchange for keeping his mouth shut.

W I F E : About what?

BARTHA: Foolishly, Lorry, I... I hope you’ll understand that...this cigarette girl...I... I was kidding around. With the girl, I mean. I was kidding. She took it seriously. A case of bad judgment. Bad taste. I’m just sorry, that’s all. (00:34:45-00:35:22)

Then he turns to Falco, and firmly replies, “Your friend, Hunsecker—you tell him for me—he’s a disgrace to his profession” (00:35:24). Mrs. Bartha, hearing the whole words, is so impressed with her husband that, instead of being angry, she says, “Leo,

this is the first clean thing I've seen you do in years" (00:36:00). In this film, as in this line, honesty is directly linked to cleanliness. Regardless of what Bartha did, his honest attitude itself is admired as clean. In the worldview of *Sweet Smell*, openness in speech is associated with fairness and morality, and, opposingly, implicit communication is considered evil and corrupted.

However, from a different perspective, such openness in speech can also be seen as a sign of immaturity. In fact, the development of the ability to exchange implicit messages in communication parallels the process of acquisition of social skills in children. Linda Seger explains this followingly: "Children will usually be quite direct, until adults teach them to be less direct so they become more 'socially appropriate.' They learn subtext as they come to understand social behavior, social norms, what is acceptable and what is not" (4). In fact, in *Sweet Smell*, it is precisely the young and immature characters like Susan and Steve who speak without subtext. And openness in communication is not necessarily a good thing as it can annoy or even offend others. For example, Steve is sincere and honest, but he is too ignorant of the rules of adult society. He often speaks recklessly without self-control, which often results in friction with others. Indeed, Steve, who is too concerned with being honest and fair, gets into unnecessary trouble with Falco by saying as follows: "Look, the next time you want any information, don't scratch for it like a dog. Just ask for it like a man!" (00:12:45).

As a natural consequence, Steve almost loses his job and makes it difficult for himself to marry Susan. Adult society is likely to be harsh on young people who do not follow their conventions and rules of communication. Naturally, it is Steve's immaturity—being honest and incapable of lying—that Falco takes advantage of to achieve his end:

HUNSECKER: What has this boy got that Susie likes?

SIDNEY: Integrity. Acute, like indigestion.

HUNSECKER: What does that mean, "integrity"?

SIDNEY: A pocket full of firecrackers—waitin' for a match. You know, it's a new wrinkle. To tell you the truth, I never thought I'd make a killing on some guy's "integrity." (01:03:03-01:03:24)

Sure enough, falling for Falco's tricks, Steve cannot help but insult Hunsecker in front

of him and ends up making his marriage to Susan almost impossible. Steve is honest, but too naive and ignorant of adult society. So, just out of a sense of justice, he says disrespectful things to his fiancée's brother even though it will do him no good.

Thus, this film's narrative develops the dichotomy between openness and implicitness in language. Subtextual communication is associated with moral corruption and social injustice, yet it is also an essential skill or manner to survive in adult society. On the other hand, being direct in conversation is certainly important and valuable, however, it sometimes brings unnecessary conflict and division into society. In some cases, openness can be seen as childish and socially inappropriate. And, in *Sweet Smell*, these polarized attitudes in communication are allegorized in two sets of characters. That is, Susan and Steve represent honesty and immaturity, while Hunsecker and Falco represent deception and social conformity.

The film's final attitude toward this opposition is revealed in the relationship of Hunsecker and Susan. Even though they live together, ironically, they are far apart in spirit. Hunsecker loves Susan so much that he must always put on an act in front of his sister, pretending to be a caring brother. He cannot say anything directly to her for fear that she will hate him. Susan is also too afraid of her brother's power and manipulative nature to act against his will. Although Hunsecker says that Susan is "free to say anything she wants" (01:09:01), in fact, she is deprived of her voice in front of him. However, after Susan is informed that Falco planted marijuana in Steve's pocket to get him arrested, she decides to leave her brother. Then, eventually, the film ends with the following dialogue between the two:

HUNSECKER: Where do you think you're going?

SUSAN: I'm leaving. I'm going to Steve.

HUNSECKER: No, you're not. You're going into the hands of a good psychiatrist. You tried to kill yourself tonight!

SUSAN: Yes. I'd rather be dead than living with you. For all the things you've done, J. J., I know I should hate you. But I don't. I pity you.
(01:34:27-01:35:26)

These final lines are impressive not only because Susan expresses her true feelings for the first time, but also because her language is so simple and direct. The fact that there

is no subtext and implication there at all makes the dialogue so powerful and moving to the audience. Hunsecker, being rejected by his beloved sister, can only stand behind the door, unable to say anything (Fig. 3). Susan knows beneath her brother's silence underlie mournful meanings, but, nevertheless, she refuses to live with him and chooses to go with Steve. Thus, this film closes with a final triumph of the power of direct speech and Susan's honest words will forever ring in Hunsecker's ears.



Fig. 3 (01:35:13)

Conclusion

The above textual analysis reveals that the ingenuity of the dialogue in *Sweet Smell* lies in the use of dramatic subtext. First, I described the linguistic nuances and poetic touches of the dialogue as well as several techniques, and then discussed that the use of subtext forms part of the main theme. This film develops the dichotomy between openness and implicitness in human speech. Open speech is a fair and transparent approach to communication, but it often leads to unnecessary conflicts. On the other hand, subtextual communication, while a necessary social skill, is often used to talk about morally or legally objectionable matters. The narrative of *Sweet Smell* revolves around this dichotomy and draws dramatic tension from the opposition. Overall, the cinematic language in *Sweet Smell* deserves aesthetic appreciation and detailed analysis. As we have seen, the film's brilliance is due not only to its compelling plot, powerful characters, and other stylistic virtues, but also to the poetic and meaningful lines. With the unique dialogue created by the three talented screenwriters and filmmakers, *Sweet Smell* will forever hold its status as one of the most iconic American films of the 1950s.

Notes

- 1 The *Variety* reviews that the film is a “savage indictment of a powerful and unscrupulous syndicated columnist and an unconscionable, slippery press agent,” and the *New York Herald Tribune* that “*Sweet Smell of Success* is such a sordid movie that you might want to go outside occasionally for a breath of fresh air. But it is so good that you will end up by keeping your seat.” (qtd. in Pomerance 186)
- 2 Along with the critics mentioned in this article, many filmmakers have admired this film, including Martin Scorsese, Sydney Pollack, Barry Levinson, Paul Thomas Anderson, and James Mangold. See “Afterword” by James Mangold (177).
- 3 Tony Curtis was known as a “duck-tailed heart-throb for teenage girls” (Naremore 31) in the 1950s, so his portrayal of Falco baffled his audiences and critics upon the film’s release. However, in recent years it has come to be counted as one of the greatest performances in the history of American cinema. On this point, see John Bruns’ article “Tony Curtis in *Sweet Smell of Success*.”
- 4 As for the significance of jazz-inspired music in this film, see the chapter titled “Filming Jazz” in Giles Mouëllic’s *Improvising Cinema* (143-61).
- 5 The idea that cinema is a purely visual medium had long placed language outside of film aesthetics. But, in recent years, academic interest in film dialogue has gradually increased. Especially after the publication of Sarah Kozloff’s landmark book *Overhearing Film Dialogue*, the stylistic analysis of filmic language has emerged as a new field of study. This article is part of the practice of dialogue analysis based on such theoretical background. In addition to Sarah Kozloff’s book, *Film Dialogue*, a collection of papers edited by Jeff Jaeckle, is essential for those trying to learn about this area of study. In particular, the introduction to the book written by Jaeckle is worth reading as a brief primer for the practice of film dialogue analysis (1-16).
- 6 As a handful introduction to subtext in fiction, Linda Seger’s book *Writing Subtext: What Lies Beneath* is useful. As for the function of subtext in film dialogue, see “Chapter 2: Dialogue and subtext” in Paolo Braga’s book-length study *Words in Action: Forms and Techniques of Film Dialogue* (91-139).
- 7 The screenwriter Lehman initially named the characters “Sidney Wallace” and “Harvey Hunsecker.” It was Odets who renamed them “Sidney Falco” and “J. J. Hunsecker.”
- 8 Lehman’s *Sweet Smell* was first published as *Tell Me about It Tomorrow* (a phrase Sidney uses in the novella) because the word “smell” in the original title discomfited Cosmopolitan editor Herbert Mayes. However, when it was later republished, it was again retitled *Sweet Smell of Success* (See, Krampner 24).
- 9 The information on Lehman’s life and works in this article derives mainly from Jon Krampner’s recently published biography, *Ernest Lehman: The Sweet Smell of Success*. As for Lehman’s early fiction, see the collection of his stories titled *Sweet Smell of Success: The*

Short Fiction of Ernest Lehman.

- 10 The quotations from the dialogue in *Sweet Smell* are based on the film itself and the film script published as one of Faber Classic Screenplay Series. The total running time is added after each part of the dialogue.
- 11 In addition to “dog,” this film’s dialogue uses a wide variety of imagery about animals and food. Philip Kemp discusses this point in detail (152-53).
- 12 For the difference between “restricted” or “unrestricted” in narration, see David Bordwell’s *Film Art: An Introduction* (88-91).
- 13 David Sterritt observes that “‘ricochet dialogue,’ whereby words are spoken to one person but aimed at another, is crucial to the story’s power” (Sterritt, “Sweet Smell of Success”).

Works Cited

- Bordwell, David, Kristin Thompson, and Jeff Smith. *Film Art: An Introduction*. 12th ed., McGraw-Hill Education, 2020.
- Braga, Paolo. “Mapping Subtext by Using Thematic Coordinates.” *JOMEC Journal*, vol. 13, 2019, pp. 51-69.
- . *Words in Action: Forms and Techniques of Film Dialogue*. Peter Lang, 2015.
- Bruns, John. “Tony Curtis in *Sweet Smell of Success*.” *Close-Up: Great Cinematic Performances Volume 1: America*, edited by Murray Pomerance and Kyle Stevens, Edinburgh UP, 2018, pp. 124-34.
- Buford, Kate. *Burt Lancaster: An American Life*. Knopf, 2000.
- Giddins, Gary. “The Fantastic-Falco.” Booklet included in the Blu-ray Edition of *Sweet Smell of Success*, the Criterion Collection, 2010.
- Jaecle, Jeff, editor. *Film Dialogue*. Wallflower Press, 2013.
- Kemp, Philip. *Lethal Innocence: The Cinema of Alexander Mackendrick*. Methuen, 1991.
- Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. U of California P, 2000.
- Krampner, John. *Ernest Lehman: Sweet Smell of Success*. UP of Kentucky, 2022.
- Lehman, Ernest. *Sweet Smell of Success: The Short Fiction of Ernest Lehman*. The Overlook Press, 2000.
- Mackendrick, Alexander. *On Film-making: An Introduction to the Craft of the Director*. Edited by Paul Cronin, Faber and Faber, 2004.
- Mangold, James. “Afterword.” *Faber Classic Screenplay Series: Sweet Smell of*

- Success*. Faber and Faber, 1998, pp. 163-78.
- Mouëllic, Gilles. *Improvising Cinema*. Translated by Caroline Taylor Bouché, Amsterdam UP, 2013.
- Naremore, James. *Screen Studies: Sweet Smell of Success*. British Film Institute, 2010.
- Nelmes, Jill. "Realism and Screenplay Dialogue." *Analysing the Screenplay*, edited by Jill Nelmes, Routledge, 2011, pp. 217-36.
- Odets, Clifford, and Ernest Lehman. *Faber Classic Screenplay Series: Sweet Smell of Success*. Faber and Faber, 1998.
- Pomerance, Murray. "1957: Movies and the Search for Proportion." *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, edited by Murray Pomerance, Rutgers UP, 2005, pp. 177-200.
- Seger, Linda. *Writing Subtext: What Lies Beneath*. Michael Wiese Productions, 2017.
- Sterritt, David. "Sweet Smell of Success." *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, vol. XXXVI, No. 3, 2011, www.cineaste.com/summer2011/sweet-smell-of-success-web-exclusive.

カンフーマスターの老い

——『ライジング・ドラゴン』におけるスター・イメージの再創造

雑賀 広海

概要

黄金期が過ぎた香港映画では、監督や俳優の高齢化が産業の衰退との関連で問題視されてきた。しかし、香港人アイデンティティが1970年代ごろから定着しはじめたものであれば、老いた香港人は2000年代以降に描かれはじめた新しいイメージである。とりわけ身体を酷使するカンフー映画のアクション俳優にとって、老いはスター・イメージの維持において否定的に作用しやすい。本論文は黄金期香港映画を代表するアクション・スターのジャッキー・チェンをとりあげる。1990年代までの彼は若く健康で強靱な身体を誇示していたが、2000年代以降は老いの演技を実践しながらCGIをとり入れるようになる。これはアクション俳優としての退化ではなく、彼の演技が新たなモードにはいったことを示している。それは、1990年代までの虚構に打ち勝つ実体的な身体イメージからデジタル映像をとりこみ生成変化する身体イメージへの移行であり、老いた彼の身体は柔軟なマスキュリニティを手に入れる。

キーワード

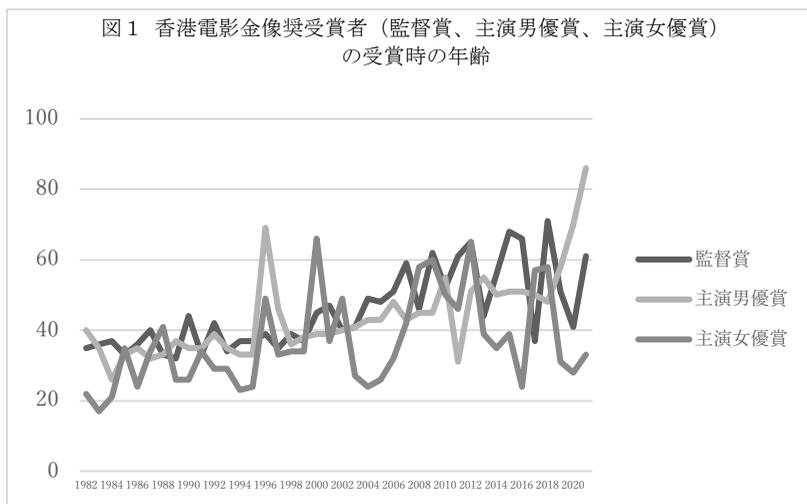
ジャッキー・チェン、老い、香港映画、カンフー、デジタル化

はじめに

中国に返還されてからの香港映画産業はもはや単体で存続することはできず、中国との共同製作は香港の映画人にとっては生き残るためのもっとも現実的な選択肢となっている。香港映画の自立性が危うくなるなか、2020年に施行された国家安全維持法は香港映画の表現の自由に大幅な規制をかけた。この法によって香港の死が危惧された（藤本 140）が、死の予言や宣告はこれが最初ではない。中国に返還される1997年の

直前にも香港の死が宣言され (Kraar and McGowan)、さらに返還が決定事項となる 1980 年代から、香港文化は死や消失の危機と隣りあわせて論じられてきた (Abbas)。世界中が香港の将来を注視していたこの時期、ちょうど香港映画は黄金期にあり、映画研究の多くは香港映画が放つ魅力の源泉を特異な状況にある香港社会、すなわち、もうすぐ消失しようとしている危機的状況に求めた¹。こうして香港映画は常に死のイメージと結びつけられてきたと言える。その一方で、死のイメージと関連するものでありながら、これまでほとんど注目されてこなかった問題は老いの表象である。

香港映画産業は 1990 年代以降、高齢化の道をたどっている。イウワイ・チュウによれば、香港電影金像獎の主演男優賞と主演女優賞を 1997 年から 2006 年までのあいだに受賞したのは、1980 年代から知られている俳優ばかりであり、いくつかの例外も香港を出自としておらず、香港映画は「もはや中華圏の大衆文化にとって流行の先端にはなく、大衆文化のスターを輩出する能力を失っている」(Chu 113)。この指摘をもとにデータの範囲を広げて、香港電影金像獎がはじまった 1982 年から 2022 年までの監督賞、主演男優賞、主演女優賞の受賞者の年齢をグラフ化した²(図 1)。たしかに、全体として高齢化の傾向を確認することができ、監督賞と主演男優賞に注目するとその傾向はより顕著である。



香港映画産業は世代交代が起きず、徐々に高齢化している。その理由の一つに中国との関係がある。チュウによれば、香港映画産業は1990年代なかばから製作本数が減少するのにもなって中規模作品がほとんど消滅し、大作映画と低予算映画に二極化している。この「M型」の構造が現在の香港映画産業が抱える問題とされる。

香港映画産業は、近年、中間層の消滅を目のあたりにしてきた。ある意味、香港映画はまだ死んでいないが、そのM型の構造は香港映画で働く多くの人間を退職に追いやったのだ。(中略) 私が指摘したのは、俳優だけが、とりわけ高く評価されている俳優だけが中国市場に参入できるということである。ほとんどの共同製作映画は製作費を抑えるために中国で撮影される。それゆえ香港映画のスタッフは一部の人間を除き、そのような共同製作から利益を得ることはない。(Chu 114)

資金力を失った香港の映画会社がかつてのような大作映画を手がけるには、中国資本が必要不可欠になる。中国資本が製作に加われれば、中国市場での興行を視野にいれなければならない、そうなると中国ですでに名の知れたスター俳優や名監督が起用されやすく、中国の検閲にも従わなければならない。その問題を避けようとするれば、今度は製作費が集まらない。その結果、香港映画は若い才能を育てることができないという悪循環に陥る。香港映画の死は1997年香港返還や2020年国家安全維持法による突然死のイメージで語られることが多いが、実態は高齢化し衰えた先に訪れる死である。したがって、返還後の香港映画を論じる際には中国化や香港人アイデンティティが主要なキーワードであり続けてきたが、そこに老いも加えるべきかもしれない。近年では、「香港特別行政区ニューウェーブ」と呼ばれる新世代監督による地元文化に根ざした映画が注目を集める(Szeto and Chen)。老いに目を向けたとき、このような香港人としてのアイデンティティを探求する新世代の香港人だけではなく、どのように年を重ねていくかを思考する旧世代の香港人も注目すべき主題になる。ここでいう旧世代とは、1980年代の香港映画黄金期を支えた世代であり、戦後すぐに生まれた彼らは、1970年代ごろから香港で映像製作や映画出演をはじめ、1997年の返還に直面して自分自身のアイ

デンティティを問いながら作品製作に従事していた、香港人としての第一世代にあたる。第一世代である彼らには指針となる香港人の老いのイメージがなく、彼ら自身で作りださなければならない。問題は、2000年代以降の香港映画の高齢化だけではなく、1980年代の香港映画において老いのイメージが欠落していることにもある。香港映画は老いた香港人の姿を模索しているのだとすれば、高齢化する監督や俳優たちはけっして時代遅れの老人ではない。むしろ彼らは香港人の老いのイメージを切り開くべく、香港映画文化の最先端に立っている。

以上が大きな問題提起だとすれば、本論文では、1980年代の香港映画を代表するスターであるジャッキー・チェンの老いという一つの具体例を検討する。俳優のなかでも身体を酷使するアクション俳優は老いが否定的な評価につながりやすく、とくにジャッキーは身体の真正性が彼のスター・イメージの中核にある (Hunt; magasa)。したがって、俳優自身が老いに対処することが求められ、映画作品でもしばしば老いが主題とされる。第一節で論じるのは、ジャッキーの基礎にあるカンフー映画というジャンルが描く老いである。ハリウッドのアクション映画は老いを身体的衰えとして描くことが多いが、カンフー映画では必ずしもそうではない。というのも、儒教社会において老いは若者よりも優位に立つ強さを持ちうるからだ。そこに中国伝統に抵抗するブルース・リーの西洋的身体が変革をもたらしたとすれば、ジャッキーはただブルース・リーを模倣するのではなく、西洋的身体をカンフー映画の文化に溶けこませる。第二節では、2000年代以降のジャッキー作品を概観し、中年に達し、老いの問題と向きあう彼の身体を考察する。この時期はハリウッドでスターとしての地位を固める時期でもあり、老いとハリウッドへの適応を同時に考慮する必要がある。ここで同世代のアクション・スターであるシルヴェスター・スタローンの老いとの比較が、ジャッキーの老いの独自性を見きわめるのに有効になる。第三節は彼自身が監督した『ライジング・ドラゴン』(2012年)を分析し、自分で自身の老いた身体を過去の若い身体とどのような差異をもって描きだしているかを明らかにする。

I カンフーマスターの老い

戦後の香港でカンフー映画の基礎を築いたのは、クワン・タクヒンが

演じたウォン・フェイホンのシリーズである。1949年に一作目がつくられてから1970年代に至るまでクワンは77本の映画でウォン・フェイホンを演じ続けた。1905年生まれのクワンは、一作目の時点ですでに40代なかばであり、1970年代のカンフー映画のほとんどが主題とした未熟な若者の成長というよりも、すでに完成されたカンフーマスターが悪を懲罰する物語をくり返し演じた。その傾向はクワンが年齢を重ねるにつれて強くなり、「厳格な儒教的な家長としてのウォン・フェイホンのイメージはさらに定着していった」(Teo 60-61)。つまり、彼が体現するのは儒教社会における抽象的な理想像であり、彼の身体は未熟も衰退も備えていない。それゆえ89歳のときに出演し遺作となった『幸せはイブの夜に』(クリフトン・コー、1994年)で、老人であることを理由に嘲笑する若者にたいし、クワンはカンフーで撃退し、衰えていないことを顕示する様がコミカルに描かれる(0:52:30-0:53:10)。香港映画においてクワンはいかに年をとっていたとしてもカンフーマスターであり、衰退とは無縁の男性として位置している。もちろん、スタントダブルが代理で演じている部分もあり、スクリーン上で演じられる彼の身体は明らかに虚構である。このようにして形成される映画的イメージにおいて、カンフーマスターのマスキュリティは実際の身体と直接結びつくものではない。この点で、第二節で論じるシルヴェスター・スタローンのようなハリウッドのアクション・スターの老いとは異なる文化をカンフー映画が持っていることがわかる。

そもそも中国の伝統的な儒教文化において強さを示すものは筋肉だけではない。カム・ルイが論じているように、中国文化におけるマスキュリティは文化的素養をあらわす文と武勇をあらわす武、この二つの概念で捉えなければならず、さらに「文は武に優ると考えられていた」

(Louie 17)。文の武にたいする優位が特徴的に描かれるのは、『燃えよデブゴン7』(ユエン・ウーピン、1979年)で70代のクワン・タクヒンが書をしながらか敵と戦うシーンである(0:10:00-0:14:05)。敵も老いたカンフーマスターだが、当時30代の俳優リー・ホイサンが老人のメイクをして演じている。年齢では大きな差がある二人の俳優は、映像上では対等な戦いをくり広げる。そのうえ、クワンはいかなる状況になろうとも、敵と戦うことよりも書を完成することを優先し、書が完成したとき敵との戦いにも勝利する。ここで描かれているのは、カンフーマスタ

一の強さが筋肉というよりも優美な身体運動を可能とする技能によって体現されているということである。したがって、クワンはけっして服を脱いで裸体を見せることはなく、高齢になってからも、身体運動の技能は映画編集の技術によって補うことができる。たとえば、カメラに正面を向いて武術を披露するのは主に敵のリーで、クワンはカメラに背を向けたり手や足の一部だけが画面に切りとられたりして、スタントダブルの身体運動とクワンの身体を接合している。このようなモンタージュを駆使したシーン構成は、クワンのウォン・フェイホンシリーズでは後期にあらわれはじめた技法である。中期にあたる『黄飛鴻獅王爭霸』(ウォン・パン、1957年)のラストはおよそ4分間におよぶアクション・シーンであるが、それを構成する33のショットのうちフルショットより被写体に近づくのは戦いを見守る女性のウエストショットのみで、それ以外はロングショットからフルショットのサイズになっている(1:22:38-1:26:41)。ショットの切りかえも、一つのアクションを細かく刻むのではなく、複数の場所で起きている戦いを並行編集でつなぐために用いられている。後期の『黄飛鴻虎鶴門五狼』(ウォン・フォン、1969年)のアクション・シーンになると、身体の特定の部位を切りとるクローズアップ・ショットや1秒にも満たない瞬間的なショットが挿入されることもある。たとえば、戦いの決着がつく場面は、敵に弾かれた主人公の武器が宙を舞うショットがあり、落ちてきたそれを主人公が打ち返すバストショットが挿まれると、次の瞬間には敵の胸に突き刺さるバストショットへとつながれる(1:09:34-1:09:36)。主人公のショットはまさに一瞬のできごとであり、敵のショットに移るとき、カメラはわずかにパンしている。つまり、このカメラの動きと編集は、この戦いを観戦する観客の視線移動をあらわしており、その視線は空間を高速で移動する武器を追いかける。この比較からわかるのは、シリーズを重ねるなかで、カメラがまなざしを向ける先が変わっていることである。初期から中期では俳優の身体運動を把握することが重視されていたとすれば、後期ではもはや全体像を把握することはできず断片を追いかけて全体を想像するしかない。老いによる身体能力の低下を隠蔽するための編集という側面がたしかにあるとしても、画面上にあらわれる効果としては、むしろカンフーマスターの身体能力を向上させている。『黄飛鴻虎鶴門五狼』の戦いでは、京劇を思わせる打楽器が鳴っており、本作は『残酷ドラゴン 血斗竜

門の宿』(キン・フー、1967年)の影響が色濃い。ショウ・ブラザーズのもとで新派武俠映画をつくりはじめたキン・フーやチャン・チェの作品は、旧派よりも迫真的な映像であることが特徴とされるが(Yip 65-66)、実際には運動の描写を省略して高速モンタージュでアクションを構築することで超現実的な運動を視覚化している(Bordwell[2000])。そこに西洋的マスキュリニティ、すなわち筋肉の強度をもたらしたのがブルース・リーである。筋肉は編集によって虚構的に形成されることを拒む。『ドラゴンへの道』(ブルース・リー、1972年)のラストに顕著のように、俳優自身はその筋肉を持つことを証明する道具としてカメラが用いられる(1:24:15-1:33:40)。ブルース・リーは全身をフレームに入れるフルショットや身体運動を記録する長回しとスローモーションを多用する。クワンの初期作品への回帰とも見てとれるが、異なるのは筋肉へのフェティシズムのまなざしである。相手の裸体を見つめる目の超クローズアップ、筋肉の隆起を凝視するカメラ、相手の身体をつかむ感覚は、男性同士のホモエロティシズムを喚起する(新田)。このように、ブルース・リーはカンフー映画の技能の戦いを、筋肉という身体的強度の戦いに置きかえ、男性身体にセクシュアルな意味まで付与した。こうして、カンフー映画の魅力的な男性身体は、演じる俳優自身の身体と強く結びつく。

ブルース・リーは世界的なカンフー映画ブームを引き起こしたが、もちろん、このジャンルの流行は彼だけの功績ではない。彼が登場する前から、チャン・チェやジミー・ウォングが筋肉質な男性の裸体をスクリーンに登場させていた。ただし、武俠映画で描かれる虚構の身体性と完全に切り分けられていたわけではない。たとえば、『吼えろ！ドラゴン起て！ジャガー』(ジミー・ウォング、1970年)には、主人公が身体を硬化させる修行をするシーンがある(0:49:28-0:51:00)。彼は熱い砂に指を突き刺して耐える行為をくり返すことで、硬質な身体を獲得する。ここで彼は強靱な筋肉を手に入れるというよりも、身体自体を武器につくりかえるのであり、彼の身体は修行による精神的達成を視覚化する比喩的な身体である。それにたいし、ブルース・リーの身体は物語世界のみを表れる映画的イメージではない。彼は現実でも機能しうる真正な身体性を持って登場し、それが香港映画史にとって革新的だった。だがそれは同時に、映画のイメージが現実の束縛を受けることにもつながっていく。つまり、演じる俳優の身体能力が映画で演じられる人物の持つ能

力の限界を規定してしまうのだ。したがって、俳優が年齢を重ねれば重ねるほど、映画内の人物に許されるアクションは制限される。

ブルース・リーの影響は絶大とはいえ、後続のカンフー映画が筋肉の戦いへと完全な移行を遂げたわけではなく、1970年代は折衷的な様式となる。その例はジャッキー・チェンの初期のカンフー映画にもあらわれる。ジャッキーのスター・イメージは彼の出世作となった『スネーキーモンキー／蛇拳』（ユエン・ウーピン、1978年、以下『蛇拳』）と『ドラクモンキー／酔拳』（ユエン・ウーピン、1978年、以下『酔拳』）で確立され、『クレージーモンキー／笑拳』（1979年、以下『笑拳』）はこの二作品の物語を踏襲している。三作品とも、ジャッキーはまずカンフーの技能が未熟な若者として登場する。そして、彼を導く師匠は白髪の老人である。それに加えて、『蛇拳』の師匠は浮浪者、『酔拳』の師匠はアルコール中毒者、『笑拳』の師匠は足が不自由な身体障害者といった役割を与えられている。いずれの師匠も、長年の修行によって身につけたと思われる技能によって傲慢な若者を圧倒する。彼らの指導によって成長する青年は、技能の修得と同時に筋肉の鍛錬をおこなう。この鍛錬はジミー・ウォングのように比喩的身体を獲得するためではなく、実践的な筋肉を身につけるためのトレーニングとなっている。修行によってジャッキーはブルース・リーを髣髴させる筋肉を獲得するが、アクション・シーンでは依然として技能による戦いがおこなわれる。つまり、カンフーをマスターすることが敵に勝利する条件であり、ブルース・リーのようにけっして身体の硬さを争っているわけではない。それがより明白なのは『笑拳』の敵である。ヤム・サイグン演じる人物は、俳優自身の年齢は30代前半だが、白髪で白い眉毛に白い髭と、主人公の祖父や師匠と同年代の年老いた男性を装っている。偽装によって成立する人物であるため、この敵は衣服を脱ぐことができない。ジャッキーのように筋肉を見せないにもかかわらず、強敵として立ちはだかることができるのは、その戦いが筋肉ではなく技能の争いであるからであり、文を修得したカンフーマスターは老いてもなお若い主人公を圧倒する強いマスキュリニティを維持することが可能である。

このように、カンフー映画における老いとは文の修得を示す記号でもあり、単純に身体的衰退とは結びつけられてはいない。したがって、20代や30代の若い俳優が鬢や髭をつけて老人に扮することもあれば、た

たとえば、『酔拳2』（ラウ・カーリョン、1994年）のように、すでに40歳にあったジャッキーが未熟な息子を演じることもある。『酔拳2』での主人公の成長は、筋肉の鍛錬ではなく文の修得によって示され(1:20:09)、文を修得しない限り外見によらず若く未熟なキャラクターに留まる。こうしたことから、カンフー映画は、老いとは学習することでありパフォーマンスであることをよく理解しているジャンルと言える。しかし、その一方で1980年代以降の香港映画で流行となるのは壮大なスタントを敢行するアクション映画である。このアクション映画はカンフー映画を基礎としつつも時代設定を近代から現在に移し、ハリウッド映画のような現代アクション映画に接近していく。現代化を果たすことによって、カンフー映画は折衷的様式からより現実的なブルース・リーの様式に変わる。それにともない、カンフーマスターの老いは記号性を失い、俳優たちは実際の年齢にあわせた人物を演じるようになる。換言すれば、演じられる人物の年齢が演じる俳優の身体に従属するようになる。さらに、この時期のジャッキーが売りとしたのは、身体を酷使する危険なスタントである。それによって彼は世界的スターとしての地位を確立したが、加齢による身体的な衰えは彼のスター・イメージにとって障害となった。彼が老いの問題と直面する40代後半は、ハリウッドスターとしてのキャリアを確実なものにする時期にもあたる。つまり、ジャッキーが老いを受け入れる過程と彼のハリウッドへの適応は連動しており、二つの文化が混淆していく。

II ハリウッドへの適応と老い

カンフーの技能は、香港映画では筋肉の強さだけではなく文や老いとの関連で理解されていたのにたいし、ハリウッドでは、中国文化の記号として捉えられた。すなわち、香港映画では老いの記号をまとうことでカンフーマスターを示すことができたとすれば、ハリウッド映画で非アジア人がカンフーをマスターするときは中国文化の記号をまとうことになる。典型的な例はウォンシャウスキー姉妹が監督したヒット作『マトリックス』（1999年）で描かれるように、武術はソフトウェアであり身体というハードウェアにインストールすることで修得される。

『タキシード』はこのような理解のもとでつくられたハリウッド製の

カンフー映画である。本作のジャッキーはカンフーを修得していない普通の男性であるが、ハイテク機器であるタキシードを着用することによって、カンフーマスターになる。カンフーの技能と身体、すなわち、ソフトウェアとハードウェアが分離しているため、ジャッキーは無意識に動く身体に動揺するという演技を強いられる。ジャッキー映画の特徴を身体の真正性に見だし、カンフーの技能は彼の身体に内在すると捉える立場からすると、本作はハリウッドが「彼のイメージを真正で現実的な領域からデジタルで仮想の領域に翻訳した」(Li 60) 映画ということになる。しかし、ジャッキーのフィルモグラフィを見ると、1990年代にはCGのアクションを「幼稚」(同上)としていたものの、その身体能力を補強するテクノロジーを拒絶するというよりも、むしろ、それと融合する方法を彼自身が模索しているように見える。『メダリオン』(ゴードン・チャン、2003年)、『THE MYTH/神話』(スタンリー・トン、2005年)、『ドラゴン・キングダム』(ロブ・ミンコフ、2008年)、近年では『ポリス・ストーリー/REBORN』(レオ・チャン、2017年)や『ナイト・オブ・シャドー魔法拳』(ヴァッシュ・ヤン、2019年)といったように、ハリウッドか中国・香港かに関係なく、CGを駆使した超現実的な映画に頻繁に出演している。2000年代以降の彼のキャリアは、ハリウッドへの適応を目指す過程で「神話的なカンフーの身体を完全に解体し、テクノロジーを肯定するようになっていく」ことを示しており、中国のカンフー文化と西洋近代の折衝を経た結果として「望ましい」変化であるのかもしれない(Li 60-61)。それと同時に、近年では彼が裸体をさらして筋肉を見せることもなくなっていく。例外的に裸体を見せる『ザ・フォーリナー/復讐者』(マーティン・キャンベル、2017年、以下『ザ・フォーリナー』)におけるジャッキーの身体は、かつてのような健康な身体ではなく、年老いて脆弱な身体である(0:59:49)。

ここでシルヴェスター・スタローンとの比較が有効だろう。スタローンが自身で監督した『ロッキー・ザ・ファイナル』(2006年)で描くのは、年老いてもなお若い身体と競うことができる筋肉である。そのために筋肉を鍛えなおすシーンも描かれ、若い身体との互角の戦いが説得力をもって描かれる。また、同じく監督と主演を兼任した『ランボー/最後の戦場』(2008年)は、イヴォンヌ・タスカーが論じるように、年老いたにもかかわらず、過去作よりも巨大化したランボーの身体は真正性が

ら遠ざかり、そのかわりに暴力性を強めるためのグロテスク描写に CGI の技術を利用している。

この特殊効果は、本作の視覚様式をアクションの場としての身体が本物であると証明することからさらに遠ざけている。2008 年の『ランボー／最後の戦場』のスタローンが、以前の作品の彼よりも著しく巨体であるという事実はもちろん非常に示唆的であり、このスターが衣服を着たままであるという事実もまたそうである。映画の暴力の過剰な凶暴性と組みあわせて、最新の『ランボー／最後の戦場』はスタローンの以前のスターダムを修正するようであり、その過程で『ロッキー・ザ・ファイナル』が明確な主題としてとりあげた老いを暗黙のうちに認めているのだ。(Tasker[2014] 258)

ステロイドで増強されたスタローンの身体は自然な状態にはなく過剰である。人工的につくられた異常な身体を持つヒーローが戦闘に臨めば、彼に立ち向かう自然な身体の間人は粉々に砕け散る。タスカーは、異常な筋肉が放つ過剰なマスキュリティが、グロテスクな暴力描写となって描出されていることを指摘している。つまり、その身体の異常性をスタローンが自覚しているというのだ。それでもなお強調すべきは、彼が老いた身体を増強してまでも、現役で戦う身体を自作自演していることであり、その意味でやはり彼の身体は老いに抗っている。より老いが顕在化する『ランボー ラスト・ブラッド』(エイドリアン・グランバーグ、2019 年) のラストでは老いて静止する身体が示される (1:29:50) が、その直前にあるシーンで、彼は敵の胸をナイフで切り裂き心臓をつかみだす (1:28:11)。彼は最後まで敵の柔らかい身体 (ソフトボディ) と対比的に置かれる硬い身体 (ハードボディ) を体現しており (Jeffords)、筋肉を露出していないとしても、硬い筋肉を持つことが示される。

スタローンにとって、硬い筋肉の維持は加齢による衰退に抵抗する手段であり、それに依存することが自身のスター・イメージの維持につながるのだとすれば、ジャッキーは老いた身体を受け入れ、マスキュリティを維持するというよりも変化させる。ジャッキーが師匠役を務めた『ベスト・キッド』(ハラルド・ズワルト、2010 年) の冒頭、蠅をしとめるために、右手に持つ箸ではなくフレーム外に隠されていた左手に持つ

蠅叩きを使うというギャグは、カンフーマスターという自分自身のスター・イメージにたいするパロディであることは明らかである(0:12:08)。多くの観客は『蛇拳』や『笑拳』で箸を自在に操る老師匠を想起するが、ジャッキーはそれを反復するのではなく差異化する。彼は身体の衰えを筋肉の鍛錬によって克服したり文を修得したりするのではなく、欠落する技能を外在的な道具や CGI によって補完するのだ。カンフー映画や 1980 年代のジャッキーの場合、『酔拳』の師匠が雑巾を鞭のような武器として用いていたように(0:40:03)、身体に内在する技能は道具の役割を自在に変えることができた。しかし、老いるジャッキーはかつての技能を保持する場面も部分的にあるものの、それよりも際立つのは、道具や CGI を使って身体能力の補完や変形を積極的に実践していることである。もっとも顕著なのは『ポリス・ストーリー／REBORN』における戦いの結末だろう。『ポリス・ストーリー／香港国際警察』(ジャッキー・チェン、1985 年)の主題歌を使用していることから、自身の代表作との連続性を意識している本作であるが、戦いのなかで右腕を切断したジャッキー演じる主人公は優れた再生能力を持つ血液を注入されたことで、欠落部分が再生していく(1:36:35)。こうして彼は老いてもなお敵に勝利する。この敵も人工心臓で強化されたサイボーグのような人間であるが、主人公はランボーのように再生した右手を敵の胸に突き刺し、人工心臓をつかみだす(1:37:16)。ランボーと類似した決着でありながら、スタローンは筋肉の硬さを競っているのにたいし、ジャッキーはテクノロジーの戦いに移行している。このように、老いたジャッキーの身体はハリウッドとカンフーの文化が混ざりあった複合的な身体と言える。つまり、依然としてカンフーの技能で若者と対等に戦うこともできるし、師匠として弟子を鍛えあげる役割も果たすが、同時に欠落する身体能力もあり、その部分は道具や CGI など外からの力の付与によって身体を補強することをいとわない。前者の身体を使って戦う姿は 1970 年代からの香港映画で形成されたイメージを継いでおり、後者の補完される身体は『タキシード』から続くハリウッドに適應した姿である。ジャッキーはアクション・スターとして現役を続けるが、ハードウェアである自身の身体をスタローンのようにトレーニングや薬物によって再男性化することはしない。ジャッキーにとっての主題は、老いへの抵抗ではなく、老いによる身体性の変化をどのように受け入れるかである。

クリス・ホルムランドはジャッキーの2000年代の作品を分析し、彼が老いを受け入れ柔軟に対応している俳優と論じている。すなわち、「[問題はジャッキー・チェンがいつまでアクションを演じられるかではなく]本当に問われなければならないのは、観客である我々が、ジャッキー・チェンの老いを、彼が新たな役を演じ、別の役割に移るための、もう一つの仮装と見ることができるかどうかである」(Holmlund 108)。たとえば、『ドラゴン・キングダム』で、ジャッキーは一人二役を演じている。二役のうちの一つは現代のアメリカで質店を営む中国系の老人である。特殊メイクを施され老人になりきるジャッキーは得意のカンフーを披露することなく、若い強盗団に襲われ銃弾に倒れる。本作のジャッキーは、『ヤングマスター／師弟出馬』(ジャッキー・チェン、1980年、以下『ヤングマスター』)のように老いを偽装する(0:10:00-0:14:05)のではなく、ホルムランドの言葉を借りれば、彼はアメリカのチャイナタウンに暮らす無力な老人を完璧に演じきる。

マーガレット・モーガンロス・ガレットはデフォルトの身体という言葉を使って、老いを受け入れて新しい自我を形成していく実践を論じている(Gullette 159-162)。現実よりも老いた年齢の役柄を演じることによって、ジャッキーはどのようなデフォルトの身体を組み立てているのだろうか。一つはカンフーマスターの身体であるが、クワン・タクヒンのように家父長制の理想を体現する抽象的身体ではない。『ポリス・ストーリー／レジェンド』(ディン・シェン、2013年)や『ザ・フォーリナー』のように、むしろ彼は威厳を失った父親を演じることが多く、深く傷ついて疲弊することもある。もう一つはブルース・リーの身体であるが、筋肉を維持し増強することもない。ジャッキーはカンフー映画からもハリウッド映画からも逸脱する自分自身の老いを探求している。『ドラゴン・キングダム』のラストでは、死亡したかに見えた老人が一命をとりとめており、「死んでたまるか、わしは不死だぞ」というセリフを口にする(1:35:19)。ジャッキーが演じるもう一人の役は、古代中国のカンフーマスターで不老不死の薬を飲む。ジャッキーが演じる二人のキャラクターが同一人物であるかは曖昧にされているが、そのあいだにかすかな連続性が残されていることは示唆的である。ハリウッド映画とカンフー映画、二つの文化における老いを横断してそれらを同時に演じ、両者を縫合しながらジャッキーの老いは形成されていく。次節では、彼がみ

ずから監督もした『ライジング・ドラゴン』を分析し、彼が自分の老いをどのように演出するかを考察する。

III スター・イメージの結節点としての『ライジング・ドラゴン』

『ライジング・ドラゴン』はジャッキー・チェンの単独監督作品としては『プロジェクト・イーグル』(1991年)以来となる、彼のキャリアの集大成として宣伝された。映画のおわりにジャッキーが語りかけるように、アクション映画からの引退も示唆されたことで、彼の最後の映画という印象を強めた。実際にはその後もアクション映画への出演は続いているが、監督作品としては現時点では本作が最後の作品となっている。こうした文脈から、本作は彼のキャリアを懐古する映画として見られることが多い。つまり、彼は自身がこれまで演じてきたキャラクターやアクションを反復し、観客はそれを懐かしむ。たしかに、本作は彼が監督を兼任した『サンダーアーム／龍兄虎弟』(1986年、以下『サンダーアーム』)と『プロジェクト・イーグル』に連なる「アジアの鷹」シリーズの一作であり、プロットやガムの食べ方など過去作が反復されている部分もある。しかし、本作はただ過去を振り返る懐古的な作品ではなく、彼が新たにスター・イメージを再創造することに挑んだ作品と見ることもできる。すなわち、若さを誇る身体から身体的な衰えを自覚した身体へと、ジャッキー自身の手によってみずからのスター・イメージが更新されている。

「アジアの鷹」シリーズは、ジャッキーがインディ・ジョーンズのようなトレジャー・ハンターに扮して世界を駆けめぐる物語である。『ライジング・ドラゴン』は過去作と同様に、とある場所からジャッキーが脱出する場面からはじまる。ただし、過去作と異なり、彼は全身を覆う黒いスーツに身を包んで登場する。そのスーツには至る所にローラーを装着してあり、斜面を滑って追手から逃れる。この冒頭のアクション・シーンは、1980～90年代のジャッキー作品とは決定的に異なる点がある。それは、彼自身によるアクションであるという真正性こそが彼のスター・イメージの根幹にあるとすれば、ほとんど顔を確認することができない冒頭のシーンは、アクションの真正性にたいし何ら保証を与えてくれないことである。また、硬いアーマーのようにも見えるスーツは、彼の生

身の身体を防護する役目もあり、筋肉の代理になっている。きわめつけは、狭いトンネルを抜けて、仲間が準備していたネットにつかまるまでのアクションが CGI によってつくられていることだ。そこではじめてジャッキーはヘルメットを脱いで顔を明らかにするが、CGI の背景から実物のジャッキーの身体は浮きあがって乖離している。過去作の冒頭シーンでは、たとえジャッキーを追いかける部族がステレオタイプに描かれる虚構の部族であるとしても、現実のアクションであることを訴える超ロングショットがあり、それがイメージの真正性を保証する。しかし、『ライジング・ドラゴン』は中盤のジャングルから脱出するシーンやクライマックスでも明らかな CGI の映像を用いており、真正なアクション・シーンを描くことにはほとんど興味がないように見える。過剰な演技や特殊メイクは観客が抱くそのような虚構性の印象を強める。その結果、壮大なアクション・シーンも「期待するほど人目を引くものではない」(Lee) し、中国国宝を奪還するという『酔拳2』と同様の中国ナショナリズムを明確にあらわす作品でありながら、表層的な物語とアニメーションのようなギャグにより「皮相な愛国主義」(刈) とする否定的な見解もある。

こうした演出や演技の変化は、彼のスター・イメージを真正な肉体性に見ていたとすれば、老化であり退化を示すものとなるが、彼はそもそも 1980 年代の時代からけっして真正なイメージだけで形成されていたわけではない。彼のスタントを象徴する『プロジェクト A』(ジャッキー・チェン、1983 年) や『ポリス・ストーリー／香港国際警察』での落下が複数回反復されていることが示しているのは、監督としてのジャッキーが俳優としての自分自身の身体を表層的なイメージと見て操作していることである(雑賀 99-120)。つまり、ジャッキーの身体には実体的な肉体性だけでなく、すでに表層的な形象性も含まれている。彼のギャグやアクションは、肉体性と形象性の境界線上を自在に往復することに特徴がある。彼は身体を酷使するアクションを披露しながら、映像製作者としての彼はその肉体性を帳消しにするような編集や演技をすることで、笑いやスペクタクルを生みだす。『ライジング・ドラゴン』ではこの形象的なイメージが過剰な形で前景化したものと見ることができる。

ここでまたスタローンと比較すれば、1980 年代のハードボディを象徴するこの俳優は、若い世代やデジタル技術といった時代の流れに生身の

身体で抗うのにたいし、ジャッキーはこれをむしろ積極的にとりいれる。ディンツァン・リーは 1980 年代の香港映画が世界的に流行していた理由を他者への服属という点から論じた。ジャッキーの映画を例に説明するリーによると、ハリウッド映画は帝国主義的にアジアを野蛮な他者として描き、アジアを西洋近代に服属させるのにたいし、香港映画はむしろみずからを他者に服属させる (Lii 132-134)。たとえば、『奇蹟／ミラクル』(ジャッキー・チェン、1989 年) では粗暴なギャングである香港人は上品な西洋人や中国人を見習う必要があり(受動的服属)、「アジアの鷹」シリーズの主人公は香港人というよりもアジア人として他者に溶けこむ(能動的服属)。ハリウッドスターとしての地位を確立した現在の老いたジャッキーは、新しい世代やデジタル技術にたいして能動的に服属し、それと混ざりあう。たとえば、『ライジング・ドラゴン』のジャッキーには若い仲間がおり、チームで行動する。しかし、一番の年長者であるジャッキーが常に最前線で任務をこなし、若者は安全な場所から彼を監視する。中盤にあるシーンで、ジャッキーが迷路のような庭にはいりこむと、若者は画面上でゲームをプレイするようにジャッキーに指示をだす(0:26:37-0:29:46)。監督が彼であることを念頭に置いて換言すれば、ジャッキーが若者に指示をだすように指示する。彼は能動的に従属的な見られる立場に自分自身を位置づけ、さらにデジタル映像と同化する。

映画のラストは『ロッキー・ザ・ファイナル』と類似しており、両方とも、スペクタクルとして演じられるアクションが観衆の注目の的となる。ただし、『ロッキー・ザ・ファイナル』はスポーツ中継の形式を引用し、テロップやカメラポジションといった演出に加え、アナウンサーや解説者なども本人役での出演となっている(1:13:22-1:35:46)。こうして「『ロッキー・ザ・ファイナル』の観客は HBO のペイ・パー・ビューの視聴者に変換」(Keller and Ward 190)される。したがって、カメラの視線はスタローンではなく、試合をテレビや現場で観戦する観客の目の動きを代理し、試合が終盤に近づくにつれ「よりはやく動くカメラはリングにさらに近づき、より複雑なカッティングやフレームの切りとりをすることで、身体的な応酬についてのより現実的な感覚を得ることができる」(同上 191)。俳優は実践的な身体を持つアスリートの身体となり、筋肉の衝突がスペクタクルとなる。一方、ジャッキーは CGI でつ

くられる虚構の運動である。やはり特殊なスーツで全身を包まれたジャッキーの身体の真正性は曖昧にされている。全身が空気で膨らんで、まるでボールのように斜面を転がる様はコミカルであり(1:48:41)、『プロジェクト・イーグル』の冒頭を想起させる(0:06:26-0:04:44)。しかし、演出の方向は逆を向いている。『プロジェクト・イーグル』では目をまわしたジャッキーがボールから抜けでてふらつくコミカルな演技をするが、『ライジング・ドラゴン』では回転するうちに空気が破れていき、岩に頭を打ちつけたジャッキーは目を充血させ、鼻から血を流し、片足は骨折して折れ曲がり地面に倒れこむ(1:50:31)。かつての彼はスタントを演じるなかで怪我を負ったとしても、映画のなかの彼はほとんど無傷だった。しかし、本作では実際には演じていないスタントによって、重傷を負ってしまう。かつて傷を帳消しにしていた演出が、むしろ傷を増幅する演出に変わっている。

『ライジング・ドラゴン』の最後は全身を包帯で巻かれたジャッキーのもとに仲間や家族が集まる。同様のシーンで締め括られる『ヤングマスター』を想起させるが、やはりここにも差異がある。『ヤングマスター』の最後の敵は関節技を使うカンフーマスターであり、不自然に折れ曲がるジャッキーの身体と骨が鳴る効果音は観客に痛みの感覚をもたらす。本作において、主人公よりも年長のカンフーマスターを克服するための仕掛けは、カンフーを修得することではなく、痛覚を麻痺させるという物語上の展開である。水たばこの水を飲んだジャッキーは感覚が麻痺して敵からいかなる攻撃を受けたとしても動じず、それによって形勢が逆転し勝利をおさめる。そして、身体に蓄積された傷は戦いが終わったあとに視覚化する。全身を包帯で巻かれて過剰に傷ついた身体で、ジャッキーはカメラに笑いかけピースサインをしてみせる。その彼を画面中央に置いて、両端はスプリットスクリーンで作中に見せたアクション・シーンの断片が再生される。デイヴィッド・ボードウェルが指摘するように、のちに定番となるNGシーンの先駆けであり、「スターとキャラクターを一つに組みあわせ、ヒーローが目標に向けて粘り強く献身することが、演技者の観客を楽しませるための献身へと、とくに死に直面したとき、近づいていく」(Bordwell[2011] 37)。ジャッキーはスペクタクルを撮り上げるために犠牲となったみずからの身体をも、観客に見られる消費の対象としてさらけ出す。『ライジング・ドラゴン』でも、エンドクレジット

ットで彼が実際にスタントを演じて失敗し、苦痛に顔を歪めるNGシーンが示される。観客にさらけ出すその真正性は『ヤングマスター』から連続するものであるが、そのほかにもこのエンドクレジットには本編ではデジタル合成されたシーンの撮影風景も含まれる。ここには、もはや真正性に執着せず、現実と虚構の対立を克服したスターの姿がある。1990年代のジャッキーは、映画産業で支配的になりつつあるデジタル映像に立ち向かう、実体的な身体性を持つスターとしてそのイメージは固定化され、『ジャッキー・チェン マイ・スタント』（ジャッキー・チェン、1999年）の最後では彼が自分自身のデジタルの身体を打ち消すシーンもある（1:34:06）。それから時を経て、ハリウッドへの適応を果たした彼は同時にデジタル化も実践する。『ライジング・ドラゴン』のラストにおいて包帯で示される傷は、この映画の物語ではなく、彼のこれまでのキャリアのなかで受けた傷であり、大団円で幕を閉じる本作はノスタルジーというよりも自分自身の映画史のパロディである。

おわりに

これまで論じてきたように、ジャッキーが1980年代に演じてきた肉体性と形象性の境界線上の往復は、ハリウッドとデジタルへの適応を経て、老いた身体とデジタル化された身体のあいだの往復に移行したと見ることができる。かつて、ジャッキーが命がけで挑んだアクションやスタントは、CGIによって置きかえられることを、観客に与える効果に差異はあるとしても、少なくとも類似する運動をデジタル映像は描くことができることをジャッキーは認める。そのかわり、彼は老いて脆弱となりゆく身体を積極的にカメラに見せ、巧みに老いを演じることもある。タスクカーはアクション俳優について、肉体美を見せるスター、優れた身体能力を見せるパフォーマー、演技に重点を置くアクターの三つに分類している（Tasker[1993] 74）。さらにスティーヴ・フォーによると、香港映画のジャッキーは身を挺して香港社会を守ることでパフォーマーでありつつスターにもなったが、『レッド・ブルックス』（スタンリー・トン、1995年）をアメリカで公開する際、まだアメリカでは知名度の低い彼を売りだすためパフォーマーの側面が強調されて宣伝された（Fore 252）。本作の成功からハリウッドに馴染んでいくジャッキーは、アメリカ人のよき

パートナーとして背が低く陽気で無害な役を演じ、まるでチャーリー・チャンのような実体のないステレオタイプな中国人像を復活させているとクワイ・ジョン・ローは批判的に述べている (Lo 140-144)。すなわち、ジャッキーは既存の中国人像を実演してみせているに過ぎない。したがって、ハリウッドに適応した彼はもはや香港のスターではなく、香港人は彼に同一化することはできない。そして、現在の彼は老いの演技を手にして新たにアクターの領域に足を踏みいれている。ただし、この領域は彼にとってまったく新しいものではない。たとえば、『新ポリス・ストーリー』(カーク・ウォン、1993年)でも試みられているが、香港映画のスターであった1990年代において、本作での演技は彼のスター・イメージとは相容れなかった。しかし、『ポリス・ストーリー／レジェンド』や『ザ・フォーリナー』のように、現在の彼はそれを演じることができる。

クリス・ベリーとメアリー・ファークアーは、1990年代までのジャッキー・チェンが香港を代表することができたのは、保守的な大人に抵抗する思春期の若者を演じ、それが当時の香港政治のアレゴリーでもあったからだとしている (Berry and Farquhar 144-152)。つまり、かつての彼のスター・イメージは若さが核にあり、アクションやスタントは若い身体性を表現するためのパフォーマンスである。そして老いた彼は、欠落する身体をデジタル化で補強する柔軟な身体性を獲得する。『カンフースタントマン 龍虎武師』(ウェイ・ジュンツウ、2021年)でも描かれているように、黄金期の香港アクション映画は俳優の身体を搾取することで成り立っていた。俳優たちの身体的犠牲が娯楽として消費されていたのだ。そのように酷使されていた青年期の第一世代香港人が大人になり、後進を育成する立場になる2000年代以降、俳優を搾取する構造は時代遅れとなる。香港アクション映画を象徴するジャッキーが『ライジング・ドラゴン』を最後のアクション映画と位置づけたことは、このジャンルの歴史が転換を迎えたことを確実にする。カンフー映画はデジタルと融合することができ、老いたジャッキーの身体は腕の切断や脚の骨折など深刻な傷を演技することができる。それでも再生して立ちあがる彼は、かつてよりも柔軟な身体を獲得したと言える。その身体はスタローンのような硬い身体ではないが強さがある。

註

- 1 とくにジョン・ウーのギャング映画は、トニー・ウィリアムズのように返還直前の香港社会との関連から解釈されることが多い (Williams)。
- 2 受賞者が複数いる場合は、平均の数値を用いている (香港電影金像獎)。

引用文献リスト

- 雑賀広海『混乱と遊戯の香港映画——作家性、産業、境界線』、水声社、2023年。
- 新田啓子「間を生きる男の美学——ブルース・リーとカンフー映画のパラドックス」、『現代思想』第31巻第8号、2003年6月臨時増刊号、237-255頁。
- 藤本欣也『香港人は本当に敗れたのか』、産経新聞出版、2021年。
- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. U of Minnesota P, 1997.
- Berry, Chris and Mary Farquhar. *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia UP, 2006.
- Bordwell, David. "Richness Through Imperfection: King Fu and the Glimpse." *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, edited by Poshek Fu and David Desser, Cambridge UP, 2000, pp. 113-136.
- Bordwell, David. *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, 2nd ed., Irvington Way Institute, 2011.
- Chu, Yiu-wai. *Lost in Transition: Hong Kong Culture in the Age of China*. State U of New York P, 2013.
- Fore, Steve. "Jackie Chan and the Cultural Dynamics of Global Entertainment." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, edited by Sheldon Hsiao-peng Lu, U of Hawai'i P, 1997, pp. 239-262.
- Gullete, Margaret Morganroth. *Aged by Culture*. The U of Chicago P, 2004.
- Holmlund, Chris. "Celebrity, Ageing and Jackie Chan: Middle-aged Asian in Transnational Action." *Cerebrity Studies*, vol. 1, no. 1, 2010, pp. 96-112.
- Hunt, Leon. *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger*. Wallflower Press, 2003.
- Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. Rutgers

- UP, 1994.
- Keller, Alexandra and Frazer Ward. "The Rocky Effect: Sylvester Stallone as Sport Hero." *The Ultimate Stallone Reader: Sylvester Stallone as Star, Icon, Auteur*, edited by Chris Holmlund, Wallflower Press, 2014, pp. 171-195.
- Kraar, Louis and Joe McGowan. "The Death of Hong Kong." *Fortune*, June 26, 1995, money.cnn.com/magazines/fortune/fortune_archive/1995/06/26/203948/index.htm. (最終閲覧日：2023年6月30日)
- Lee, Maggie. "CZ12." *Variety*, January 7-13, 2013.
- Li, Siu Leung. "The Myth Continues: Cinematic Kung Fu in Modernity." *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, edited by Meaghan Morris, Siu Leung Li and Stephen Chan Ching-kiu, Hong Kong UP, 2005, pp. 49-61.
- Lii, Ding-tzann. "A Colonized Empire: Reflections on the Expansion of Hong Kong Films in Asian Countries." *Trajectories: Inter-Asia Cultural Studies*, edited by Kuan-hsing Chen, Routledge, 1998, pp. 112-141.
- Lo, Kwai-cheung. *Chinese Face/Off: The Transnational Popular Culture of Hong Kong*. U of Illinois P, 2005.
- Louie, Kam. *Theorising Chinese Masculinity: Society and Gender in China*. Cambridge UP, 2002.
- Szeto, Mirana May and Yun-chung Chen. "Hong Kong Cinema in the Age of Neoliberalization and Mainlandization: Hong Kong SAR New Wave as a Cinema of Anxiety." *A Companion to Hong Kong Cinema*, edited by Esther M. K. Cheung, Gina Marchetti, and Esther C. M. Yau, Wiley Blackwell, 2015, pp. 89-115.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Routledge, 1993.
- Tasker, Yvonne. "Stallone, Ageing and Action Authenticity." *The Ultimate Stallone Reader: Sylvester Stallone as Star, Icon, Auteur*, edited by Chris Holmlund, Wallflower Press, 2014, pp. 241-262.
- Teo, Stephen. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, 2nd ed., Edinburgh UP, 2016.
- Williams, Tony. "Space, Place, and Spectacle: The Crisis Cinema of John Woo." *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, edited by Poshek Fu and David Desser, Cambridge UP, 2000, pp. 137-157.

Yip, Man-fung. *Martial Arts Cinema and Hong Kong Modernity: Aesthetics, Representation, Circulation*. Hong Kong UP, 2017.

刘帆「皮相爱国主义与伪英雄赞歌——评电影《十二生肖》」、『电影艺术』第2期、2013年、pp. 34-36。

magasa「成龙老了」、『中国企业家』第16期、2016年、pp. 106-107。

「香港電影金像獎」、www.hkfaa.com/winnerlist.html。(最終閲覧日：2023年6月30日)

フィルムグラフィ

『ザ・フォーリナー／復讐者』、マーティン・キャンベル監督、2017年 (Blu-ray、松竹、2019年)。

『幸せはイブの夜に』、クリフトン・コー監督、1994年 (DVD、キングレコード、2003年)。

『ジャッキー・チェン マイ・スタント』、ジャッキー・チェン監督、1999年 (DVD、クリエイティブアクザ、2000年)。

『酔拳2』、ラウ・カーリョン監督、1994年 (Blu-ray、ワーナー、2018年)。

『ドラゴン・キングダム』、ロブ・ミンコフ監督、2008年 (Blu-ray、ギャガ、2023年)。

『ドラゴンへの道』、ブルース・リー監督、1972年 (Blu-ray、パラマウント、2010年)。

『ドラクモンスター／酔拳』、ユエン・ウーピン監督、1978年 (Blu-ray、ソニー、2013年)。

『プロジェクト・イーグル』、ジャッキー・チェン監督、1991年 (Blu-ray、パラマウント、2011年)。

『ベスト・キッド』、ハラルド・ズワルト監督、2010年 (Blu-ray、ソニー、2011年)。

『吼えろ！ドラゴン起て！ジャガー』、ジミー・ウォング監督、1970年 (DVD、パラマウント、2013年)。

『ポリス・ストーリー／REBORN』、レオ・チャン監督、2017年 (Blu-ray、松竹、2019年)。

『燃えよデブゴン7』、ユエン・ウーピン監督、1979年 (DVD、パラマウント、2012年)。

『ヤングマスター／師弟出馬』、ジャッキー・チェン監督、1980年 (Blu-ray、パラマウント、2012年)。

『ライジング・ドラゴン』、ジャッキー・チェン監督、2012年 (Blu-ray、KADOKAWA、2013年)。

『ランボー ラスト・ブラッド』、エイドリアン・グランバーグ監督、2019年 (Blu-ray、ポニーキャニオン、2020年)。

『ロッキー・ザ・ファイナル』、シルヴェスター・スタローン監督、2006年 (Blu-ray、20世紀フォックス、2010年)。

『黄飛鴻獅王爭霸』、ウー・パン監督、1957年 (youtu.be/l5_VjkAVcTI)。

『黄飛鴻虎鶴門五狼』、ウォン・フォン監督、1969年 (youtu.be/clcQg_yUf18)。

本論文は、日本映画学会第 18 回全国大会 (大阪大学豊中キャンパス、2022年12月10日) での口頭発表の一部を改稿したものである。

執筆者紹介

森宗 厚子 (もりむね あつこ)

国立映画アーカイブ 特定研究員

Hikari MORIMOTO / **森本 光 (もりもと ひかり)**

近畿大学非常勤講師

雑賀 広海 (さいか ひろみ)

日本学術振興会特別研究員PD

学会誌『映画研究』（*Cinema Studies*）投稿規定

投稿規定

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

2017年3月18日 日本映画学会常任理事会承認/ 2017年4月1日発効

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

Call for Submissions (Auxiliary Explanation in English)

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

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

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

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

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

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

日本映画学会役員 2023年12月現在

名誉顧問	田中 雄次（熊本大学名誉教授）
顧問	松田 英男（京都大学名誉教授）
顧問	山本 佳樹（大阪大学）
顧問	杉野 健太郎（信州大学）
会長	吉村 いづみ（名古屋文化短期大学）
副会長	大石 和久（北海学園大学）事務局長
常任理事長	田代 真（国土舘大学）常任理事長
常任理事	碓井 みちこ（関東学院大学）学会誌編集委員会副委員長
常任理事	木下 千花（京都大学）学会誌編集委員会委員
常任理事	名嘉山 リサ（和光大学）副事務局長
常任理事	板倉 史明（神戸大学）報告集査読委員会委員長
常任理事	堀 潤之（関西大学）学会誌編集委員会委員長
常任理事	小川 順子（中部大学）学会誌編集委員会委員
常任理事	藤田 修平（東京情報大学）編集局局長
常任理事	塚田幸光（関西学院大学）大会運営委員会委員長
常任理事	須川 いづみ（京都ノートルダム女子大学）大会運営委員会委員
常任理事	北村 匡平（東京工業大学）大会運営委員会委員
理事	小原 文衛（公立小松大学）学会誌編集委員会委員
理事	小暮 修三（東京海洋大学）編集局局員
理事	深谷 公宣（法政大学）報告集査読委員会委員
理事	川本 徹（名古屋市立大学）学会誌編集委員会委員
理事	門間 貴志（明治学院大学）学会誌編集委員会委員
理事	横濱 雄二（甲南女子大学）報告集査読委員会委員
理事	道上 知弘（岡山ビジネスカレッジ）報告集査読委員会委員
理事	宗 洋（高知大学）編集局局員
理事	大勝 裕史（千葉商科大学）広報PR局局長
理事	河原 大輔（同志社大学）事務局局員
理事	北浦 寛之（開智国際大学）学会誌編集委員会委員
理事	須川 まり（流通経済大学）事務局分室長

理事 伊藤 弘了（熊本大学）広報PR局局員
理事 佐野 明子（同志社大学）学会誌編集委員会委員
理事 中垣 恒太郎（専修大学）大会運営委員会委員
理事 久保 豊（金沢大学）広報PR局／事務局局員併任
理事 藤城 孝輔（岡山理科大学）事務局局員
理事 田中 ちはる（近畿大学）学会誌編集委員会委員
会計監査 李 敬淑（宮城学院女子大学）
会計監査 ハーン 小路恭子（専修大学）

《大会運営委員会》

塚田 幸光（委員長）／須川 いづみ（委員）／北村 匡平（委員）／中垣 恒太郎（委員）

《学会誌編集委員会》

堀 潤之（委員長）／碓井 みちこ（副委員長）／小原 文衛（委員）／小川 順子（委員）／
木下 千花（委員）／川本 徹（委員）／門間 貴志（委員）／北浦 寛之（委員）／
佐野 明子（委員）／田中 ちはる（委員）

《報告集査読校閲委員会》

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

《編集局》

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

《広報PR局》

大勝 裕史（局長）／伊藤 弘了（局員）／久保 豊（局員、事務局併任）

《事務局》

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

【事務局】 北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町4-1-40

【事務局分室】 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 *会計所在地

日本映画学会は日本学術会議協力学術研究団体です。

映 画 研 究 18号
Cinema Studies, no. 18

2023年12月8日印刷 2023年12月9日発行

編集・発行 日本映画学会
北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

印刷製本 イニユニック