

日本映画学会

第20回大会

報告集

2024年12月14日（土）10:00開始

大阪大学豊中キャンパス言語文化棟

(〒560-0043 大阪府豊中市待兼山町)

目次

大会タイムテーブル 3

研究発表記録

現代レスビアン映画における白人性を超えて 5

Lee Ka Sin (リー カシン、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)

映画『シンデレラ・ストーリー』における現代のシンデレラ像 9

相川 隆行 (あいかわ たかゆき、国際医療福祉大学 総合教育センター 助教)

1924年のパリ・オペラ座における映画『狼の奇跡』の上演

——映画と芸術の埋まらない距離感、調停者たる音楽について 12

佐藤 馨 (さとう かおる、大阪大学大学院 文学研究科音楽学研究室 博士後期課程)

『果てなき路』における三つの映画——モンテ・ヘルマン論 15

森本 光 (もりもと ひかり、和歌山大学 専任講師)

トーキー初期における動物の「身体」と「動き」

——「ドッグヴィル」短編コメディシリーズで歌い、踊り、銃を撃つ犬たちに注目して 18

中田 真梨子 (なかた まりこ、学習院大学大学院 人文科学研究科 博士後期課程)

シンポジウム発表記録「ナチ映画の周辺——その受容と抵抗をめぐって」

バーメン・メーレン保護領 (チェコ) におけるナチスの映画製作——イジー・ブルデチカの回顧を通じて 22

杉林 大毅 (すぎばやし だいき、東京大学大学院 人文社会系研究科 博士課程)

大会タイムテーブル

9:40 受付（第1室）開始／発表25分・質疑応答10分

10:05-10:10	開会の辞：塚田 幸光（関西学院大学／開催校） 於：第1室（大会議室 A）	
	第1室（大会議室 A）	第2室（大会議室 B）
10:10-10:45	セッション A【シネマと性】 司会：久保 豊（金沢大学准教授） (A1)「現代レズビアン映画における白人性を超えて」 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）	/
10:50-11:25	(A2)「『シンデレラ・ストーリー』(A Cinderella Story)における現代のシンデレラ像」 相川 隆行（国際医療福祉大学総合教育センター助教）	セッション C【サイレント映画（フランス）】 司会：福島 可奈子（大阪大学助教） (C1)「1924年のパリ・オペラ座における映画『狼の奇跡』の上演——映画と芸術の埋まらない距離感、調停者たる音楽について」 佐藤 馨（大阪大学大学院文学研究科音楽学研究室博士後期課程）
11:30-13:00	総会（11:30-11:45）大石 和久（北海学園大学教授／事務局長） 昼休憩（11:45-13:00）	
13:00-13:35	セッション D【シネマとロード】 司会：井上 博之（東京大学准教授） (D1)「『果てなき路』における三つの映画——モンテ・ヘルマン論」 森本 光（和歌山大学専任講師）	セッション E【インセクト・ドキュメンタリー】 司会：辻 和彦（近畿大学教授） (E1) "An Authentic Ecological Nightmare: Insect Representation in the Horror-Documentary <i>The Hellstrom Chronicle</i> (1971)" 阪本 杏実（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）
13:40-14:15	(D2)「カウボーイからライダーへ——『イージー・ライダー』における荒野、ロードと男性」 潘 雷（関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科博士後期課程）	セッション F【アニマル・シネマ】 司会：小原 文衛（公立小松大学教授） (F1)「トーキー初期における動物の「身体」と「動き」——「ドッグヴィル」短編コメディシリーズで歌い、踊り、銃を撃つ犬たちに注目して」 中田 真梨子（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程）

<p>14:20- 16:20</p>	<p>シンポジウム「ナチ映画の周辺——その受容と抵抗をめぐって」</p> <p style="text-align: right;">於：第1室（大会議室A）</p> <p>司会進行: 山本 佳樹（大阪大学教授）</p> <p>パネリスト（順不同）</p> <p>杉林 大毅（東京大学大学院博士課程） 「ベームン・メーレン保護領（チェコ）におけるナチスの映画製作——イジー・ブルデチカの回顧を通じて」</p> <p>山本 佳樹（大阪大学教授） 「呪われた映画？——アメリカ、スイス、日本におけるナチ映画の受容」</p> <p>竹峰 義和（東京大学教授） 「暗い鏡——反ナチ映画とフィルム・ノワールとの関係をめぐって」</p> <p>渋谷 哲也（日本大学教授） 「戦後ドイツ映画においてナチスは娯楽化できるのか？——ファスビンダーから現代まで」</p>
<p>16:30- 17:50</p>	<p>講演「張芸謀映画における身体、空間、秩序」</p> <p style="text-align: right;">於：第1室（大会議室A）</p> <p>周 焱（シュウ・イエン）（中国西北大学芸術学部准教授、映像作家）</p>
<p>17:50- 17:55</p>	<p style="text-align: center;">閉会の辞：吉村 いづみ（会長）</p>

【研究発表記録】現代レズビアン映画における白人性を超えて

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)

2010年代には、歴史を背景にする物語を扱うレズビアン映画が増えた。これらの映画は、異性愛中心一家父長制や男性視線の脱構築と破壊を目指して歴史を修正する物語だが、1980年代以前という時代背景は、自動的に黒人の中心人物が（ほぼ）登場しないことを意味している。それによって、レズビアン役は白人が演じるべきという考えが広まった一方で、非白人の女性／クイアは、主流映画で性的少数派を表現する時の対象にならなかった。この考えは主流なレズビアン映画において不変のものであり、実際のレズビアンに近い多様な表現を目指すために、スター俳優が助長する白人性が何を意味するのか、より詳しく調べる必要がある。本研究では、批評的・商業的に成功したブラック・クイア映画『ムーンライト』(Moonlight, 2016)と『カラーパープル』(The Color Purple, 1985 & 2023)を分析し、最近の主流レズビアン映画の顕著なアプローチと並置することで、ブラック・クイアに対する主流規範的な認識を脱構築するために、新たな視点を提供する。

I. クイア映画における「クオリティ」の要素

これまでの主流映画における白人によるクイア映画さえ人気作品になることは難しかった。なぜなら、クイアメディア学者の Stuart Richards (“Overcoming the Stigma: The Queer Denial of Indiewood,” *Journal of Film and Video*, 2016) が非難するように、主流クイア映画の従来のマーケティング手法は、経済的価値を優先し、クイアの描写を否定してきたからだ。主流クイア映画を、クイア観客を超えた大衆に宣伝するプロセスの中で、「クイアネスは、これらの映画が克服すべきものとなる」(Richards 2016, 20) という。

クイアネスが受け入れられるように、監督のストーリーテリングの手法、スター俳優、その映画を生む原作といった「クオリティ」のような特性が重要になる。1993年のヒット作『フィラデルフィア』(*Philadelphia*)を例に取ろう。エイズをテーマにしたこの映画は、トム・ハンクスの演じる主人公アンドリューが、彼がエイズであるという疑いと差別のために解雇された元雇用主をめぐって法廷闘争を繰り広げる過程を、主流映画でよくある法廷ドラマの形で描いている。主人公は、愛情深く、理想的な家族のまっとうな一員として描かれているにもかかわらず、裁判所や社会から不当な扱いを強いられているのだ。

主人公の性格描写だけではなく、主人公を演じる有名な役者のイメージも観客の同情を引き出す。映画ジャーナリストの David Marchese (“Tom Hanks Explains It All,” *The New York Times Magazine*, 2022) は、ハンクスのよく知られたスクリーン上の人物像を「アメリカの善良さのアバター」、「基本的で向上心のある良識」と評し、彼の「リアルな信頼できる人物像を創り出す」能力を称賛した。ハンクスが持つ高潔さと誠実さによって、当初差別され、誹謗中傷されていたクイアに正当性を与え、クイア役に対する反感を乗り越えることを観客に期待させる。このスターペルソナの効果は、映画哲学者の Noël Carroll (“Moral Change:

Fiction, Film, and Family," *Cine-Ethics: Ethical Dimensions of Film Theory, Practice, and Spectatorship*, 2014, 51) が言うところの「同情の対象」としての主人公アンドリューの性格づけによって増幅される。

II. 黒人の人間性に焦点を当てた『ムーンライト』

『フィラデルフィア』での同情を誘う戦略は、2017年のアカデミー賞作品賞を受賞した『ムーンライト』でも採用されている。Dan Flory ("*Moonlight, Film Noir, and Melodrama*," *The Western Journal of Black Studies*, 2019) は、黒人映画における人種差別的抑圧の結果としての機会不足を浮き彫りにするフィルム・ノワールというジャンルの長年の慣例と、観る者に悲しみと称賛の両方を生み出すメロドラマの慣例を、この映画がどのように組み合わせているのかについて詳細な分析を行っている。さらに重要なのは、後にブラックと改名される主人公リトルが、「値しない不幸」を経験しながらも、思春期を乗り越えて驚異的な忍耐力を発揮し、薬物中毒に陥ることなく男らしいドラッグディーラーとなるシーンを通して、観客から称賛と同情の両方を引き出すことだ。

これはまた、黒人の男らしさよりも黒人の脆弱性という人間性に焦点を当てた稀有な映画だ。その脆弱性は、思いがけない感性と深みであり、Flory が「仲間意識」と呼ぶものをリトル／ブラックに生み出すものだ。黒人とゲイの主人公に対する観客の共感を得るためのメロドラマ的な構成は、主な客層に、スクリーン上の伝統的に劣ったとされているキャラクター、つまり黒人役やクィア役に対する偏見を克服させる重要な役割を果たしている。リトル／ブラックの脆弱性と個性に注目することで、この映画は「（特に白人の観客にとって）この役の人種やセクシュアリティに対する嫌悪感や反発の感情を相殺し、中和する傾向にあるという、より大きな人間性」（Flory 2019, 111）を示すことに成功している。Luis M. García-Mainar ("*Personal Cinema, Subjectivity and Emotional Realism in Moonlight*," *Quarterly Review of Film and Video*, 2023) もまた、『ムーンライト』のジャンル特有で美学的な長所について同様の見解を示している。この映画はデジタル時代における「現実の文化的植民地化」を受けて、極度な個人的視点に焦点を当てた「パーソナル・シネマ」と García-Mainar (2023, 1004) が呼ぶものの波に乗った。彼によると、この映画での表象的・文体的戦略は、「アイデンティティと人間性を結びつけることによって、また没入的リアリズムによって達成される主観への集中によって、真正性と個人的視野を提供するものである」（García-Mainar 2023, 1018）という。

III. 『カラーパープル』で描かれる黒人クィアの人間性

この人間性を強調する戦略は、アリス・ウォーカーのピューリッツァー賞受賞作『カラーパープル』にも当てはまる。この小説は、二回実写化されている。第一作目の成功の要因は、人間性、演出とキャスティングの三つである。1985年にスティーブン・スピルバーグ監督によって初めて映画化されたこの作品は、商業的にも批評的にも大成功を収め、以来、黒人女性視聴者にとっては女性、より具体的にはクィアの友情を描いた古典となっている。Andrea Stuart ("*The Color Purple: In Defense of Happy Endings*," *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, 1989) は、この映画の成功の要因は、白人社会の権力と過失を排除し、露骨なレズビアン・セックスを避けたことにあると指摘した。スピルバーグはすでに数々の大ヒット作を生み出した尊敬

すべき映画監督だった。しかし、このような白人異性愛者の男性監督による露骨なレズビアンラブシーンや白人の奴隷商人たちの暴力描写は、白人にとっても黒人の観客にとっても受け入れがたかっただろう。ラブシーンと暴力描写を避けた代わりに、他の要素に力を入れた。具体的に、ウーピー・ゴールドバーグをはじめとする女優陣のキャスティングと、スピルバーグの演出による黒人女性のどんな困難にも打ち勝つ繊細でありながら観客を魅了するに人間性の描写が、この映画が主な客層で成功した決定的な要因だ。白人男性文化、白人フェミニズム、黒人男性に関する描写に対する当時の一般的な思い込みを覆す内容も、当時の文化的な主流における黒人表象の中では際立っていた。

2023 年末、『カラーパープル』の新たな実写化映画が上映された。これは、原作本、原作映画、ブロードウェイ・ミュージカルのファンにとっては間違いなく朗報であり、若い世代にとっては、レズビアン映画のみならずさまざまなジャンルには原作の実写化の過程において起こり得る傾向である「マジックリアリズム」と歴史修正主義を取り入れた作品に夢中になる絶好の機会でもあった。概ね好意的な評価にもかかわらず、2023 年版の興行成績はかなり期待外れで、1 億ドルの予算に対して約 4000 万ドルの赤字だった。この新しい映画化では、タラジ・P・ヘンソンや実写版『リトル・マーメイド』(The Little Mermaid, 2023) のヒットで注目を浴びたばかりのハリー・ベイリーといった黒人スターが出演しているが、視覚的に強い印象を与えるようなものを創出することの課題は、主に映画ミュージカルという「マジック」の要素と、オリジナルのブロードウェイ・ミュージカルでも主人公セリーを演じたが、映画ファンにはあまりなじみのない名前であろうファンタジア・バリノ＝テイラーが担っている。次節では、このリメイクを前に、主流の黒人レズビアン映画が少ないことを考慮し、現在主流のレズビアン映画と、商業的に成功した黒人クィア映画における顕著な表象を比較する。

IV. 白人レズビアン映画対黒人レズビアン映画

ハリウッドのレズビアン映画の多くは、スター女優の極度な個人的視点と、女優自身のスター性やスクリーン上のペルソナとが否応なく並置されている。内面性や内的変化が前景化されることで、物語の中心的な問題を解決したり、主人公たちのレズビアン関係に満足のいく結末（ハリウッドのハッピーエンドを意味する）をもたらしたりする必要性が凌駕される。過去 10 年間、主な客層向けのレズビアンをテーマにした映画のもう一つの顕著な傾向は、歴史を背景にすることだ。これらの映画における歴史修正主義的、あるいは修正的なレズビアン表象は、歴史的に家庭、親子関係、母性に結びついた異性愛的で女性的なものであったロマンスの概念に関連している。したがって、レズビアン恋愛関係の非生殖的本性は、一緒に過ごすことや恋愛関係へのコミットが意味するものについての批判的内省を促す。この批判的内省は、家父長制の権力と女性の依存に焦点を当てた核家族の物語では省略されたり、影が薄くなったりするものだ。それによって、白人たちを中心とした撮影手法やストーリーテリングが成立し、まさに白人性を体現していると言える。そのため、女性の内面性と女性中心の時代設定は、主役の女性二人のレズビアンカップルという、物語における主体性と精神的自律という二つの描写にすることで、主流の文化における女性表象の改善に努めている。なぜなら、この二つの描写は、2010 年代以前には主流の観客がほとんど目にするものなかつたものだからである。

黒人レズビアン映画には、白人が直面している困難の上にさらに乗り越えなければならない壁があるようだ。その壁とは、主人公の人種である。『ムーンライト』と『カラーパープル』を検証することで、黒人とクィアに対する劣等感と嫌悪感は人物描写やストーリーにおいて戦略的に克服しなければならないことであると明らかになった。『ムーンライト』では、主人公のゲイであるリトルの驚くべき心的描写が現れている。『カラーパープル』の場合は、スピルバーグ監督の演出による作品も一昨年のミュージカル映画も、白人がほぼ登場せず、主人公の黒人レズビアンであるセリーの活躍が強調されている。こういった黒人クィア映画はアイデンティティと人間性を融合させ、没入感を与えるリアリズムによって主人公の感情の深さを示すことで、クィアの黒人の真正性（authenticity）と個人の視点を提供するのだ。

【研究発表記録】映画『シンデレラ・ストーリー』における現代のシンデレラ像

相川 隆行（あいかわ たかゆき、国際医療福祉大学 総合教育センター 助教）

映画『シンデレラ・ストーリー』（*A Cinderella Story*, 2004）は、典型的なシンデレラの物語を元にした現代的な作品である。よって、そこには、シンデレラのプロトタイプとは異なる現代的な姿も見られるため、シンデレラの系譜を辿りながら、この作品におけるシンデレラのイメージを分析し、その意義について考察したい。

まず、「シンデレラ」と呼ばれる作品には、世界中に 500 種類とも言われる類型があり、その起源を辿ると、古くは紀元前 5～6 世紀のエジプトの話にまで遡るのだという。その中でも代表的なものは、有名なフランスの『ペロー童話』とドイツの『グリム童話』に収録されたものであるが、ディズニーによるアニメ映画も有名であろう。

しかし、本作品『シンデレラ・ストーリー』にはガラスの靴は登場せず、また、魔法が使われるファンタジー作品でもなく、カボチャの馬車はオープンカー、衣装を用意してくれるのは魔法使いではなく、ダイナーの同僚で面倒見のいい黒人女性である。さらに、パーティーは高校のハロウィン・パーティーであり、設定はあくまで現実的であり、また現代的であるのが特徴だといえるだろう。

次に、作品の分析に移りたい。ヒロインのサムは、父親と 2 人暮らしであったが、父親が再婚した後に亡くなり、意地悪な継母フィオナと 2 人の姉妹と暮らしている。毎日、屋根裏部屋に寝起きして、父親の遺産であり継母が経営するダイナーで働かされている高校生である。彼女には、幼馴染みの男友達カーターがおり、最近ではネットで知り合ったメール友達と連絡を取り合っている。

一方、オースティンは、アメフト部のキャプテンと生徒会長を務める人気者である。恋人は、チアリーディング部のキャプテンを務めるシェルビーであり、父親からはアメフト選手としての将来を囑望されている。そして、彼こそが実はサムのメールの相手であるが、そのことは後にサムに知られることになる。

こうした 2 人の関係に転機が訪れるのは、2 人が通う高校のハロウィン・パーティーでのことである。メールでダンス・パーティで会うことを約束されたサムは、当日ダイナーで働かなければならず、パーティーへ行くことを許されない。そんな状況であるが、ダイナーで働く黒人女性ロンダがドレスを用意し、幼馴染みのカーターが運転する車でパーティーへ行くことが叶う。

そして、パーティーでは目をくりぬいたアイマスクを着用し、王子の衣装に身を包んだオースティンに素性を知られずに会うことになるのだが、そこで彼がメールの相手であることを知っても、自分自身の素性は明かすことができない。サムが自分の正体を明かすことができないのは、この作品のテーマにもなっており、「自信のないヒロインがいかに自立するか」が描かれているという点で、これまでのシンデレラ像とは異なる姿が見られるのである。

では、シンデレラの構成要素とされるものから作品を分析したい。まず、「ガラスの靴」については、ペローやディズニーでは「ガラス」の靴、グリムでは「金や銀」の靴とされているが、この物語ではシンデレラのモチーフとも呼ばれる靴は登場しない。ただし靴については、この作品では、ダイナーで働いている間、ローラーシューズを履いている点が興味深い。伝統的なシンデレラ物語でのガラスの靴は、外

部から与えられたものとして、いわば「女性を社会化」することが指摘されている(マドンナ・コルベンシュラーグ『眠れる森の美女にさよならのキスを——メルヘンと女性の社会神話』、野口啓子・野田隆・橋本美和子(訳)、柏書房、1996年、86頁)。

次に、「義理の姉妹たち」についてだが、姉妹たちの結末における扱いは、ペロー版とグリム版では異なる。前者では、シンデレラの寛大な心によって宮殿に迎え入れられ、貴族との結婚まで取り図られるのだが、グリムでは、鳥に目玉を抉り出されて全盲になってしまう。この作品では、姉妹は全く美しい姿でもなく、取り立てて長所もないようである。そして、最後は継母と共にダイナーで働かされる始末である。

さらに、シンデレラで登場する重要人物として、「フェアリー・ゴッドマザー」の存在が挙げられる。これは、ペロー童話などでは文字通り魔法使いのおばさんといった容貌であるが、グリム童話では鳥として描かれていたり、姿形を変えたりするものであり、この作品ではダイナーの同僚である黒人女性という身近な存在である。ゴッドマザーの役割としては、ヒロインの援助の他に、いじめる側に罰を下すことが挙げられており(浜本隆志『シンデレラの謎——なぜ時代を超えて世界中に広がったのか』、河出書房新社、2017年、99頁)、ここでも、最終的にダイナーの共同経営者となって、継母と姉妹を下働きとして扱う姿が見られる。

最後に、「父親」については、いくつかのパターンがあり、継母と共にシンデレラを粗末に扱う父親もいれば、我が子愛するが継母には逆えない気の弱い父親もいる。あるいは、ディズニーやこの作品のように、再婚後すぐに亡くなってしまふパターンもある。この作品では、父親の遺産としてダイナーの存在があり、その壁に書かれた言葉が、父親からの遺産として受け継がれる。シンデレラの物語においては、何かしらの形になった遺産があり、それを通じてシンデレラが幸せを掴むという筋立てになっている。

次に、アメリカにおいて形成されてきたシンデレラの系譜を辿りたい。シンデレラについては、「シンデレラ・コンプレックス」と呼ばれる、王子様が現われるのを待つ女性の受動的な姿勢が指摘されてきたが、この作品を含むアメリカのシンデレラ像は、「自ら出かけていき、王子を捕まえる姿」となっている。これは、元々グリムのシンデレラも積極的に行動する女性であったことから、シンデレラ像に変化があったという捉え方というより、ペローやディズニーとは対照的な姿であるといった方が正しいだろう。

この点に関しては、ジェーン・ヨーレン(Jane Yolen)が、アメリカのシンデレラ像を歪めてしまったのはディズニーであると指摘している(“America’s Cinderella.” *Cinderella: A Casebook*. Ed. Alan Dundes. The University of Wisconsin Press. 1988, 297)。しかし、ディズニー版シンデレラについては、全面的に他者に依存するというよりも、色々と努力してみた結果頼らざるを得ない状況として描かれており、これは「自立し出した女性像」としての側面も捉えられるだろう。

また、シンデレラは元々高貴な存在であるという前提は、この作品にはあてはまらない。このことはしばしば、アメリカの歴史から言っても、ヨーロッパ的な貴族の物語は当てはまらないといった指摘に見られる(馬場聡「アメリカン・シンデレラの進化論——世紀転換期の海賊版絵本を中心に」『Japan Women's University Studies in English and American literature』、No. 54、2019年、1-21頁)。ただし、アメリカでは、シンデレラ物語を「成功物語」として読み直したことが挙げられ、「シンデレラ・ストーリー」というのは、シンデレラの物語から派生して、「女性が階級的に成功を収める物語」とされるものである。

次に、アメリカのシンデレラ像を考察する上で、2000年代のアメリカの女性像を映画作品から考察してみたい。特に80年代と90年代の映画におけるアメリカの女性像は、斉藤綾子（「既成イメージをうち破るフェミニスト・ヒロイン」、朝日新聞社編『アメリカ映画がわかる。』、朝日新聞社、2003年、72-75頁）や永瀬美智子（「映画に投影するアメリカを読む——1980年代・90年代」、『言語と文化』、No. 34、2016年、1-20頁）が詳細に分析しており、永瀬は「強い女性が社会的に許容されるのは2000年以降である」（同上、19頁）と結んでいるが、この作品は2004年に製作されており、この系譜に一致していると考えられる。

また、伝統的なシンデレラ物語では、「理想的な男性と巡り会い結婚するのが女の幸せである」というテーマが繰り返されてきたが、実際のところ、それは表面上のことであり、作品の冒頭で父親がサムに語ったように、「物語の教訓は、夢を叶えることである」という解釈が適切であると考えられる。それは、ディズニーのシンデレラの歌でも“A dream is a wish your heart makes.”と歌われているように、物語のメッセージは本来は「自己実現」なのである。だからこそ、サムとオースティンが共に大学進学の実現するラストシーンは適切であるといえよう。

最後に、浜本が主張するように、シンデレラが真に愛される理由はハッピー・エンディングだからだろう。物語の根底に流れているのは、生きて苦難に耐えて幸せになることであり、これは人間の根源的な欲求に応えているという（浜本、188頁）。だからこそ、今まで多くの人々の希望となる物語として語り継がれて来たのだろう。

伝統的なシンデレラ物語には様々なパターンがあり、ステレオタイプとされてきたペローやディズニーと違い、グリムに萌芽を見た行動する女性というのは、アメリカのシンデレラにおいてより自立した女性像として確立されたと考えられる。そして、そうした自立の先にハッピー・エンディングが用意されていることが、現代のシンデレラ像と言えるのだろう。

【研究発表記録】1924年のパリ・オペラ座における映画『狼の奇跡』の上演

——映画と芸術の埋まらない距離感、調停者たる音楽について

佐藤 馨（さとう かおる、大阪大学大学院 文学研究科音楽学研究室 博士後期課程）

本発表では、第一次大戦後フランスの「映画と音楽」をめぐる状況に新たな光を当てる試みとして、1924年パリ・オペラ座における映画『狼の奇跡』（*Le Miracle des Loups*）の上映に注目した。フランス映画史に残るイベントと称賛されたこの上映を考察することで、当時の映画と芸術の間に横たわる溝、そして両者を繋ぐ音楽の役割を明らかにする。

大戦勃発とともにフランスでは映画製作が停滞し、映画産業の分野で有していた国際的な覇権はアメリカに奪われ、大戦後は市場を完全に掌握された。しかし国の支援はおろか、法律の整備もなく、製作現場は資金難に喘いでいた。一方で、当時のフランス音楽も貧困の状態に陥っていた。19世紀末以降、芸術音楽はロマン派の語法を脱し、新たにモダンな潮流へと舵を切ったが、その流れについていけない聴衆も多く存在し、そうした大衆と芸術音楽が乖離していくと、やがて現代音楽の不人気という状況が蔓延する。実演の場であるホールや劇場にとってこれは大きな痛手で、聴衆を失った楽壇は貧困の様相を呈していた。

この事態は芸術の殿堂たるパリ・オペラ座も例外ではなかった。客足が減少する半面、支出が莫大なオペラやバレエ公演はほとんど収益が出ず、慢性的な赤字に苦しめられるオペラ座は130万フランもの負債を抱えていた。この状況に鑑み、オペラ座支配人ジャック・ルーシエ（Jacques Rouché）は年80万フランの国家補助金を150万フランに増額してくれるよう申し出ていたが、1921年2月の政府の芸術関連予算会議で否決されてしまう。これにより当面の赤字解消の方策を失ったオペラ座は新たな財源を探す必要に迫られるが、ここで浮上した選択肢が「映画」である。大衆人気のある映画は大きな収益を手早く生み出すと考えられたのだ。ただ、ルーシエ含むオペラ座経営陣は格式あるオペラ座に映画を導入することは例外的で最終手段でしかないと考え、あくまで消極的な態度を見せた。

当時の誌上でもこの話を不安がる議論は多く、長らく「縁日の見世物」と見なされてきた映画が芸術の聖域に侵入することへの拒絶反応が散見された。また、映画上映のアイデアには賛同しつつ、そもそもオペラ座の格式に見合う映画がフランスには存在しないという実情に即した意見もあった。これらの不安は、芸術から映画に対する根深い蔑視と、第一次大戦後のフランス映画の衰退をも物語っている。他方で、映画の導入が旧態依然なオペラ座の演目を刷新し、現代化の端緒になると期待を寄せる声もあった。音楽に関連するものでは、上映の伴奏音楽に言及して、オペラ座での上映という貴重な場を活用すれば、若くまだ一般に知られていない音楽家の認知を助ける機会が生まれるという議論も見られた。

その後、1924年には上映作品が『狼の奇跡』に決定される。新聞各紙はタイトルに加え、上映には大統領や政府要人も臨席し、作曲家アンリ・ラボー（Henri Rabaud）の伴奏音楽が付くことも報じた。上映に関わる錚々たる顔ぶれは、このイベントが極めて特別だと理解するには十分なもので、期待と注目を集めて然るべきものであったことを容易に想像させる。

そもそも映画『狼の奇跡』の製作にはいくつかの目論見があった。まずは、諸外国の作品に対抗できるフランス映画を生み出すこと。特に1924年は、アメリカでは『バグダッドの盗賊』(The Thief of Bagdad)、ドイツでは『ニーベルンゲン』[第1部：ジークフリート](Die Nibelungen: Siegfried)という大作が相次いで公開され、これらに匹敵する作品として巨額の予算をかけて製作された。もう一つは、諸外国へのプロパガンダおよび自国民の歴史教育。つまり映画を通じてフランスの正当な歴史を喧伝し、自国民にも国の偉大な歴史を教育する使命を帯びていた。この目的のために、芸術省が歴史的建築であるカルカソンヌ城塞での撮影を、軍事省が戦闘シーンのエキストラとして4千人規模の駐屯兵団の動員を許可し、まさしく政府が関わる国家的プロダクションが成立した。

かくして1924年11月13日、『狼の奇跡』は5日間にわたる上映の初日を迎えたが、オペラ座の舞台上で映画が上映されるのはこれが初めてだった。新進気鋭の監督レイモン・ベルナル(Raymond Bernard)による本作は、同名の歴史小説を基に、15世紀のルイ11世とブルゴーニュ公シャルルの間で繰り広げられたフランス王国の支配をめぐる戦いを描いている。音楽はアンリ・ラボーが特別に作曲し、上映に際しては作曲家自らがオペラ座管弦楽団を指揮した。上映初日には当時の大統領が直々に臨席し、その他政府高官や政界の要人、各界の大人物やパリの名士たちも一堂に会した。

当時の批評を調べると、多くがこのイベントを称賛していたことが分かる。本作の上映は歴史的快挙で、大統領臨席のお墨付きを得て映画というものが公に承認されたことを祝福するものが注目される。フランスにおいて映画が国や法の援助の埒外にあるという無関心な現状を改善するためにまず必要だったのが「公の関心と承認」であり、それはオペラ座に映画が持ち込まれるという奇跡的な状況で初めて達成されたのだ。

ここから、本発表の主題である音楽について見ていく。『狼の奇跡』の音楽を作曲したアンリ・ラボーは当時、学士院という学術のトップ組織の会員で、また公的音楽教育の最高峰であるパリ音楽院の院長であり、つまりは楽壇の紛うことなき重鎮であった。「ラボー先生に依頼した音楽がなければ、オペラ座を映画に貸すことは認めなかった」(L'Intransigent, 1924.10.18)というジャック・ルーシェの発言は、いかに彼がラボーの音楽を重視していたかを示している。別の発言では、映画を上映してもあくまでオペラ座は音楽の劇場であると念押ししており、再びラボーの音楽が言及されている。これらの発言は、オペラ座が自らの格式と「映画」を繋ぐための弁明として「音楽」を利用する、そうした様相を露呈させる。即ち、オペラ座が映画を取り上げるための唯一にして譲れぬ妥協点がアンリ・ラボーの音楽だった。

音楽に限った批評では、映画に対する圧倒的多数の称賛とは異なり、賛否両論の評価が見られる。好意的なものでは、まず、アンリ・ラボーの音楽が映像に巧みに調和し、スクリーン上に繰り広げられる動きに見事に従って作品を引き立てていると評価する声があった。基本的にはこうした、作曲者の巧みな仕事を称えるものが多くを占めていたと言える。次に、高名な大作曲家アンリ・ラボー氏が自ら筆を執り、映画に特別な音楽を作曲してくれたという事実に価値をおくもの。これは、当時の映画伴奏の主流が、既存曲の繋ぎ合わせかピアニストの即興だったことに由来する意見である。その特別感の反面、作曲者のほとんどは短すぎる納期、映像の相次ぐ編集による音楽の微調整の手間など、映画の音楽を作曲するという作業に特有の煩わしさに苛まれていた。ただ、その煩わしさを圧

してでも映画と音楽は協力しあうべきで、『狼の奇跡』は見事に設計された音楽がいかに映画を高めるかの好例だという意見もあった。これは特に、映画が音楽の将来にとって大きな可能性を秘めているという考えに繋がるものだった。

否定的意見の中では、『自由を我等に』(*À nous la liberté*, 1931) や『ローマの休日』(*Roman Holiday*, 1953) などで映画音楽の作曲家としても名を残したジョルジュ・オーリック (Georges Auric) が厳しい見解を述べている。彼は『狼の奇跡』の音楽が「映画の音楽」に関する問いを投げかけていると述べるが、その音楽内容については酷評している (*Les Nouvelles littéraires*, 1924.11.22, p.7)。サン・サーンス (Camille Saint-Saens) やワーグナー (Richard Wagner) など過去の音楽の作法から抜け出せず、アカデミックな規則に縛られた空疎なものと断じ、この音楽が将来の映画の観客に向けられたものではないと断じる。言い換えれば、彼にとってラボールの音楽はアカデミックかつ旧来的に過ぎ、「映画の音楽」の問いを前進させる革新性に欠けるのだ。まだ発展途上の音楽ジャンルの将来に繋がるような内容がないとする考え方は、しかしオーリックが映画音楽の歴史において今後為すものを考えれば、むしろ誠実で先見的な評価と言えるだろう。

改めてラボールの音楽に対する二分された評価を加味しつつ、『狼の奇跡』上映の音楽の役割について考えると、以下の二点が見えてくる。

第一に、ラボーが作曲したものは映画の見事な「伴奏音楽」だった。映像と完璧に調和し、付き従うよう設計された音楽は、多くの論者によって称賛された。『狼の奇跡』上映は、こうした入念な音楽によって映画がより高度に引き立てられる協働の望ましい例を示したといえる。だがオーリックの指摘によれば、これは「映画の音楽」について提起される問題に答えうる内容をもたず、新たな仕事としての「映画音楽の作曲」の将来に貢献するものではなかった。つまりは、ラボールの音楽は見事な「伴奏音楽」である一方、いまだ旧来的な「伴奏音楽」の域を出なかったのだろう。

しかしもっと重要なのは第二の点で、ラボールの音楽はオペラ座での映画上映を正当化する手段だったということだ。ジャック・ルーシェの発言に表れていたように、格式高いオペラ座への映画の侵入を許すには、音楽の劇場であるオペラ座がせめて最高の音楽で伴奏することが必須だった。再三ルーシェが強調する「ラボー先生が特別な音楽を作曲する」という事実は、楽曲の内容よりも大事な弁明の役割を果たしている。重鎮のアンリ・ラボーによる特別な音楽、またはそれが書かれること自体が「映画」という見世物をオペラ座の格式に見合う「芸術」に仕立て上げる装置の機能を果たしていた。オペラ座と映画、二者の利害を一致させ調停する者として、音楽はまたとない橋渡しの役を演じたといえよう。本発表を通して、特にオペラ座での上映という具体的なイベントの考察を通して、単に映画への美学的役割にとどまらない、音楽のより生々しく政治的な価値付けの役割を示すことができたのではないだろうか。

【研究発表記録】『果てなき路』における三つの映画——モンテ・ヘルマン論

森本 光（もりもと ひかり、和歌山大学 専任講師）

本発表では、『果てなき路』（2010年）を起点にして、モンテ・ヘルマンのフィルモグラフィーに共通するテーマとその監督像について論じた。ニュー・ウェーブの時代に『断絶』（1971年）や『コック・ファイター』（1974年）などのロード・ムービーの傑作を生み出した監督モンテ・ヘルマン。寡作ながら、ヘルマン作品の多くはこれまで映画ファンのあいだでカルト的な人気を博してきた。クエンティン・タランティーノをはじめ、ヘルマンを敬愛する映画人も数多い。『果てなき路』は、『イグアナ——愛と野望の果て』（1988年）、『ヘルブレイン・血塗られた頭脳』（1989年）以降、20年以上も長編映画から遠ざかっていたヘルマンがついに沈黙を破った作品として、公開当時、世界じゅうで話題となった。またこの映画は、ヘルマンが2021年に91歳で惜しまれながら亡くなったため、最後の長編監督作となった。

『果てなき路』は、フランソワ・トリュフォー監督『アメリカの夜』（1973年）やヴィム・ヴェンダース監督『この次第』（1982年）に連なる、映画作りについての映画である。また序盤にフィルム・ノワールにかんする台詞がみられることが示唆するように、ニコラス・レイ監督『孤独な場所で』（1950年）やビリー・ワイルダー監督『サンセット大通り』（1950年）など、映画業界の内幕を描いた犯罪映画の系譜上に位置する映画でもある。映画監督ミッチェル・ヘイヴンが製作した（この映画と同名の）*Road to Nowhere* のディスクをPCで再生するところからはじまるこの映画は、映画内映画、スクリーン内スクリーンの構造を多用し、フィクションと現実が曖昧に入り混じるメタフィクションとなっている。監督自身があるインタビューで語っているように、その多層的な構造から見人によって解釈や感想が異なるタイプの映画なのだ。

その複雑な構成や高度なストーリーテリングを真正面から緻密に分析することは、それなりに有益なアプローチかもしれない。しかし本発表ではあえて正攻法をとらず、ある要素に絞って焦点を当て、この映画およびヘルマンの作家像に迫ってみた。その要素とは、先行する映画作品の引用である。『果てなき路』には、監督ミッチェルと恋人の主演女優ローレル・グレアムが部屋のテレビで鑑賞する作品として、3つの映画史上の名作のシーンが挿入されている。登場する順序どおりに挙げれば、プレストン・スタージェス監督『レディ・イヴ』（1941年）、ビクトル・エリセ監督『ミツバチのささやき』（1973年）、そしてイングマール・ベルイマン監督『第七の封印』（1957年）である。一見すると、3本の作品に共通点は見当たらない。撮影された国・製作された年代・ジャンル・監督は、それぞれまったく異なっている。それではなぜ、ヘルマンはこれらの映画を選んでわざわざ自作に挿入したのか。

本発表では、「悪魔との遊戯」という主題が上記の3作品に共通するものであると主張し、その仮説を検証した。前提として「悪魔との遊戯」には2つの起源を考えることができる。1つは、「死の舞踏」という、中世から近代の時代にかけて流行した、死者と生者との戯れを描くヨーロッパ絵画の様式である。ハンス・ホルバインの木版画がよく知られているが、ベルイマンの『第七の封印』はとくにこのテーマを意識している。もう1つは「悪魔との契約」という題材である。ゲーテの戯曲がもっとも有名だが、ファウスト的な物語は、近現

代の芸術で繰り返し描かれ、とくに 19 世紀前後の、ロマン主義およびゴシック・ロマンスの時代にこの題材は流行した。マチューリンの『メルモス』や、ホフマン、サド、そしてポーの短編など、パロディも含め、さまざまな作家がこの主題を用いた。すなわち「悪魔との遊戯」とは、「死の舞踏」や「魂の取引」の題材がより合わさったものだと考えられ、『果てなき路』における 3 つの映画はこうした伝統を指し示しているように思われる。

上記の仮説を裏付けるため、ヘルマンのキャリアを瞥見しながらアプローチした。ヘルマンは寡作な監督だが、一貫して「悪魔との遊戯」を作品の主題としてきたのではないかと、この点について、4 つの根拠を示した。1 つ目の根拠は、ヘルマンの代表作『断絶』と『コック・ファイター』の主題である。『断絶』は、車の所有権とローリー・バード演じる少女を賭けの対象として、命懸けでカー・レースに興じる男たちの運命を描いたロード・ムービーだ。また、『コック・ファイター』は、そのタイトル通り、闘鶏（コック・ファイティング）に全霊を捧げる物語である。どちらも異色の映画だが、「命を賭けた遊戯」に打ち込む人間の姿を描いている。2 つ目は、初期の作品 *Flight to Fury*（1964 年）というスリラー映画である。ヘルマンが原案を担当し、ジャック・ニコルソンと共同で脚本を書いた映画で、ヘルマンは、この作品がジョン・ヒューストン監督の『悪魔をやっつけろ』（1953 年）から着想を得たもので、当初そのタイトルは *The Devil's Game* だったと語っている。

3 つ目の根拠は、オムニバス映画『デス・ルーム』（2006 年）のなかのエピソード「キューブリックの恋人」である。タイトル通り、若い頃のスタンリー・キューブリックを主演にした話である。ヘルマンは、かつてハリウッドの近くで、行きつけのカフェがキューブリックと同じで、当時、カフェの少し離れた席にキューブリックがいるのを、しばしば目にしてきた。当時のキューブリックはそこで、大抵の場合、友人を相手にチェス・ゲームをしていた。ヘルマンはそこから着想を得て、話を膨らませ、短編映画に仕立てあげたと語っている。そして実際、「キューブリックの恋人」では、チェスが重要な道具として使われている。スタンリーの恋人ニーナは、監督が撮影で不在のあいだ、別の男を家に招き入れ、チェスを教えてもらいたいと誘いつつ、危険な恋愛ゲームの罠に陥れる。物語は次第にゴシック・ロマンスの色合いを帯び、終盤にニーナにまつわる恐ろしい秘密が露見する。スタンリーが残したフィルムが、悪女ニーナがヴァンパイアであったことを明らかにするのである。ちなみに、この作品でキューブリック監督を演じた俳優タイ・ルニャンは、『果てなき路』でも主演を務めている。

最後の根拠は、日本語にも訳されているヘルマンのインタビュー集のなかの言葉である。インタビュアーであるエマヌエル・ビュルドーは、この本をまとめるとき、タイトルをどうするかと監督に訊ねたところ、ヘルマン自身が『悪魔を憐れむ歌』という題を提案した、と明かしている。さらにビュルドーはつづけてこんな風に語っている。「『なぜ映画を撮るのか？』という毎度の質問に対して、あるときあなたはチャーホフを引用しました。『我が人生の喪に服すためだ』。そしてまた『なぜなら悪魔がそれを強いるからだ』と」（『モンテ・ヘルマン語る——悪魔を憐れむ詩』、河出書房新社、2012 年、48 頁）。このヘルマンの言葉から、「悪魔」というモチーフがヘルマンにとってやはり重要であり、そしてそれは「映画を撮ること」そのものの意味合いに通じていることが分かる。これら 4 つの根拠から、やはり「悪魔との遊戯」がヘルマンにとって重要な主題であり続けてきたことが読み取れる。

『果てなき路』に引用された 3 本の映画はやはり「悪魔との遊戯」という主題を指し示していることが明らかになった。続いて、それをもとに『果てなき路』のメタ映画としての特質をあらためて検討した。この作品は、すでに述べたが「映画作りについての映画」である。そ

のメタ的特質から考えるなら、ヘルマンは映画を撮ることそのものを「悪魔との遊戯」と見なしたことが考えられる。『果てなき路』の結末では、監督のハイヴンが仲間を射殺し、その後、拳銃をビデオ・カメラに持ち替えて、その現場を撮影する、というくだりがある。銃声を聞きつけた警察は、窓の外から男の姿を眺め、カメラを向けているハイヴンが銃を構えているのだと勘ちがいのする。ハイヴンはカメラで撮影しているだけだが、「武器を捨てて、両手を上げろ」というふうに警察は指示し、監督もそれにしたがって両手を上げる。この場面が顕著に示しているように、Shoot という動詞の類推によって「カメラと銃」のアナロジーを導くレトリックが、映画の結論部分で強調される。この点から、ヘルマンにとってやはり「映画を撮る」ことは「対象に銃を向ける」のと同様、クリティカルな問題だったことが分かる。

まとめると、本発表では『果てなき路』に挿入された 3 つの映画を起点に、ヘルマン映画が一貫して「悪魔との遊戯」の主題、すなわち「命を賭けた危険なゲーム」を扱っていることを指摘した。さらに「メタ映画」という側面を考え合わせると、やはり、ヘルマンにとって映画を撮ることそのものが「悪魔との遊戯」だったのではないかと考えられる。劇映画の分野で職業監督として仕事をしたヘルマンだが、常にカメラの前の被写体たちと切り結び、下手をすれば命取りになる遊戯に真摯に取り組み続けた。『果てなき路』のエンドロールには、若くして自死を遂げた女優、ローリー・バードへの追悼の言葉が見られ、ヘルマンと彼女の関係は、映画内の監督ハイヴンと主演女優ローレルとの関係とも重なる。ヘルマンにとって映画作りは、やはり命を賭けた戯れであったのだろう。

【研究発表記録】トーキー初期における動物の「身体」と「動き」

——「ドッグヴィル」短編コメディシリーズで歌い、踊り、銃を撃つ犬たちに注目して

中田 真梨子（なかた まりこ、学習院大学大学院 人文科学研究科 博士後期課程）

本発表では、トーキー初期に作られ、擬人化した犬たちが登場する「ドッグヴィル」短編コメディシリーズ（“Dogville Shorts”, 1929-1931、以下「ドッグヴィル」シリーズとする）を取り上げ、動物の人間化の表現技法に着目し、実写映画における動物表象の特性——過度な擬人化が翻って動物が動物であることを強調する——を明らかにすることを試みた。本シリーズの饒舌で二足歩行をする犬たちはアニメーションにおける動物のキャラクターのように表現されることを求められていたと言われている。しかし、先行研究ではアニメーションにおける動物のキャラクターをトーキー初期の実写映画で表現するというこの指摘は論証されていないため、本発表では本シリーズと同時代の初期アニメーションにおける「黒い動物」の議論を援用して、先行研究の指摘を検証した。

I. はじめに

2024年の第96回アカデミー賞では、『落下の解剖学』（*Anatomie d'une chute*, 2023）に出演した俳優犬メシの「拍手」のシーンが話題となった〔図1〕。はじめメシは授賞式に参加する予定だったが、本番前の最終リハーサルでカメラマンの合図を「吠えるサイン」と思い、ひどく吠えてしまったため、「拍手」のシーンは事前収録に切り替えられた（Michael Schneider, “Oscars Team Tells All: Getting John Cena Naked, Jimmy Kimmel’s Trump Joke and Why Al Pacino Skipped the Best Picture Nominees (EXCLUSIVE)”, *Variety*, March 11, 2024）。メシの「拍手」は、スタッフがメシの座席の下に横になり、作りものの「前脚」を操作することで表現された。このような動物の身体を加工するアナログな手法はメシに限ったことではなく、その歴史はトーキー初期の擬人化した犬が登場する「ドッグヴィル」シリーズまで遡ることができる。



【図1】“Oscars 2024: Robert Downey Jr. Wins His First Academy Award for Supporting Actor in ‘Oppenheimer’”, *ABC NEWS*, March 11, 2024 (YouTube, 0:02:23)

II. 「ドッグヴィル」短編コメディシリーズについて

「ドッグヴィル」シリーズは、MGMによって全9作品制作された。日本では未公開である。映画のなかで犬たちは話し、二足歩行をし、服を着て食事をし、歌い、踊り、ときには銃をも使いこなす。人間は登場しない。ロバート・クルス・ジュニア (Robert Cruz Jr.) は、本シリーズには2種類のプロットがあるとし、1つは当時人間が登場する映画ではタブーとされていた姦通や殺人などを敢えて物語の題材にするもので、もう1つは商業的に成功していた1930年前後のMGMの映画をパロディにしたものであると述べている (*The Animated Roots of Wildlife Film: Animals, People, Animation and the Origin of Walt Disney's True-Life Adventures*, Montana State University, 2012, p. 28)。たとえば、5作目の *So Quiet on the Canine Front* (1930) は『西部戦線異常なし』 (*All Quiet on the Western Front*, 1930) のパロディで、軍服を着た犬たちによるコミカルな戦争映画となっており [図2]、2作目の *Hot Dog* (1930) はナイトクラブで妻の浮気現場に遭遇した夫が妻に銃殺されるという貞操観念にかんするタブーを題材にしたコメディである [図3]。



【図2】 0:13:00



【図3】 0:10:20

加えて、クルスは本シリーズのような当時の実写映画に登場する動物には2点要求されていたことがあるとし、1つは風刺的喜劇に登場する人間のように滑稽に描かれること、もう1つはアニメーションで描かれるような人間化された動物として表象されることであると述べ、このような表現方法が用いられた映画の方が、野生動物を撮影した映画よりも人気があったと指摘している (ibid., p. 30)。犬たちの二足歩行は、犬の衣装に付けたワイヤーをスタジオの上から引っ張ることで表現されている (Andrew R. Boone, “Inside Story of How Animals Filmed”, *Popular Science*, vol. 118, no. 1, Bonnier Corporation, January 1931, p. 57)。こうした手法による人間のような犬の振る舞いは、当時の観客から受け入れられて人気を博したが、強制的に犬を直立させる手法が動物虐待であると抗議を受け、シリーズは1931年に終了となった (Stephani Weber, “The 1930s Film Parodies Starring Only Dogs”, *Atlas Obscura*, 7 August 2017)。ジョナサン・バート (Jonathan Burt) は本シリー

ズを引き合いに出しながら、映画制作における動物の扱いは、作り手の要求が動物の扱いを決定していたパターンから、動物の扱いが映画のプログラムを決定するパターンに変わったと述べている (*Animals in Film*, Reaktion Books, 2002, pp. 141-151)。

本シリーズにかんするこれまでの研究は、上記のように犬の「身体」と「動き」を操作し、犬を人間化することについて述べてきた。本シリーズの犬をめぐる表現が興味深いのは、犬の擬人化が単に実写映画で犬を人間のように描くことではなく、クルスが指摘するようにアニメーションに登場する人間化された動物を目指した点である。しかし、本シリーズを観ると、犬たちの「身体」と「動き」は規制されており、犬たちの振る舞いはアニメーションの人間化された動物の動きとは異なる。なぜなら、アニメーションにおける動物は画面内を自由に動きまわるからである。クルスの論文では具体的なアニメーションの作品やキャラクターについては言及されていないため、本発表では同時代に作られた、初期アニメーションに登場する「黒い動物」のフィリックス・ザ・キャットとミッキー・マウスと、「ドッグヴィル」シリーズの犬たちを比較し、「黒い動物」は画面内を駆けまわる野蛮でアバンギャルドな存在として、「ドッグヴィル」シリーズの犬たちは人間(映画)の規則と文化に閉じ込められた単なる「犬」として表象されていることを検証した。

III. 初期アニメーションの「黒い動物」と「ドッグヴィル」シリーズの人間化された犬たち

ササキバラ・ゴウは 1900 年前後の映画、マンガ、アニメーションの相互関係を歴史的観点から整理し、1930 年代までの初期アニメーションの特徴を次のようにまとめている。まずは、初期アニメーションの歴史が、ジェームズ・スチュアート・ブラクトン (James Stuart Blackton) のライトニング・スケッチ (絵描き芸) の実演を映した『愉快な百面相』 (*Humorous Phases of Funny Faces*, 1906) から始まることであり、次に画面内を駆けまわる「黒い動物」——サイレント時代ではフィリックス、トーキー時代ではミッキー——が登場し、多くの人気を集めていたことである (『浮遊するイメージとキャラクター——近代メディア史におけるマンガ・アニメの位置づけ』『新現実』vol. 4、大塚英志編、太田出版、2007 年、243-246 頁)。ササキバラによると、フィリックスは画面内を自由に動きまわる、何にでもなれる空っぽのキャラクターである (同上、257-258 頁)。一方、清水知子が述べるように、ミッキーは指揮者、探検家、ガリヴァーなど、割り当てられたどんな役でも演じてみせるヴォードヴィリアン、且つ少年らしいその奔放な振る舞いによる「野蛮」で「わんぱく」なキャラクターとして描かれており、また、フィリックスのような柔軟で伸縮自在な身体によって繰り出される「動き」に加え、身体と機械の融合による「サイボーグ的性質」も持つと述べている (『ディズニーと動物——王国の魔法をとく』筑摩書房、2021 年、60-64 頁)。野蛮でアバンギャルドなキャラクターとしてのミッキーは、国籍や人種、階級などのコードに回収されない存在として大衆の人気を集めていく。

クルスは、「ドッグヴィル」シリーズの犬たちに求められていたことが、アニメーションで描かれるような人間化された動物として表象されることだと指摘したが、初期アニメーションに登場するフィリックスやミッキーのような「黒い動物」には、自在に伸縮し、被造物との異種混交も可能とする「身体」があり、その「身体」から生み出されるアニメーションならではの「動き」は、ワイヤーで吊るされた「ドッグヴィル」シリーズの犬たちのぎこちない動きとは異なる。本発表では、本シリーズの犬たちの動きが、初期アニメーションにおける「黒い動物」の特徴とは程遠いものであるという主張を補強するために、最後に制作者の「手」の存在に着目して分析した。

今井隆介は前述したライトニング・スケッチを持ち芸とするブラクトンのような作者個人の「描く身体」を映す形式ではじまったアニメーションが、スタジオの集団製作になったことで、作者の姿は「手」というイメージに抽象化され、外から画面内へと介入する「超越的なキャラクター」に変わったと述べている（『描く身体から描かれる身体へー初期アニメーション映画研究』『映画学的想像力ーシネマ・スタディーズの冒険』加藤幹郎編、人文書院、2006年、58-95頁）。今井の議論をより深掘りすると、作者の「描く身体」は次第に全身からペンを持つ右手へ縮小されるが、一方作者によって描かれたキャラクターたちは自らペンや消しゴムを持って作品に関与しはじめ、キャラクター自体も「描く身体」となっていく。今井はこれを描く身体としての作者と、描かれる身体としてのキャラクターとの「描く」権利をめぐる葛藤劇と呼ぶ（同上、87頁）。今井が言うように、フィリックスは『おかしな友好関係』（*Comicalamities*, 1928）でしっぽを描き足すように作者に要求したり、自分でペンと消しゴムを持ってキャラクターを創造したりする〔図4〕。他方、実写映画「ドッグヴィル」シリーズの二足歩行の犬たちをスタジオの上から操る人物は不在とされ、犬の擬人化をめぐる「描く／描かれる」という上下関係が揺さぶられることはない。



【図4】 0:03:00

以上の分析を通して、同時代の初期アニメーションにおける「黒い動物」と、「ドッグヴィル」シリーズの犬たちは真逆の性質を持っていることが明らかとなった。初期アニメーションの「黒い動物」は、画面内を自由に動きまわり、人間社会のコードに回収されない野蛮で近代的な性格を持ち、作者との「描く／描かれる」葛藤劇をも繰り広げるが、人間の役を犬に置き換えた本シリーズの犬たちはその「身体」と「動き」を規制され、特定の年齢・性別・階級といった人間の社会と文化に組み込まれている。本発表では、画面外から操作される犬のぎこちない「動き」が、演者である犬を人間でもなく、アニメーションにおけるキャラクターでもない、単なる「犬」であることを強調していると結論づけた。

【シンポジウム発表記録】「ナチ映画の周辺——その受容と抵抗をめぐって」

ベーメン・メーレン保護領（チェコ）におけるナチスの映画製作——イジー・ブルデチカの回顧を通じて

杉林 大毅 （すぎばやし だいき、東京大学大学院 人文社会系研究科 博士課程）

I. はじめに

本発表は、1939年3月15日のドイツによるチェコスロヴァキアの併合から、1945年5月8日の第二次世界大戦におけるドイツの降伏までに存在していた、ベーメン・メーレン保護領における、ナチスの映画製作（政策）と、それを受けたチェコ人の映画製作状況を概観することを目的とする。これまでの研究で知られている通り、ナチスは芸術分野の中でも、プロパガンダの手段として映画を重要視していた。映画政策のトップである国民啓蒙・宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルスは「映画は単なる娯楽の手段ではなく、教化手段である」と述べ、映画の教化効果に期待していたし、ゲッベルスに次ぐナンバー2であったフリッツ・ヒプラーは、「映画は知性ではなく、心理的に、またプロパガンダとして特に執拗に徹底的に、主に視覚と感情に影響を与えるという特質によって、他の芸術作品よりも効果的である」と書き、ナチスが映画を、優れたプロパガンダの道具と認識していることがうかがえる。

保護領においては、保護領総督府の文化政治部門（kulturně politické oddělení Úřadu říšského protektora）が映画に関する政策を実行し、その中身は、ドイツの宣伝省との相談の上で決められていた。保護領の政策は、基本的にはチェコ映画の製作を規制する方向に進んでいったが、ところどころで妥協もみられる。ナチスにとって保護領は経済的に重要であったため、規制一辺倒では、労働者であるチェコ人の反感を買ってしまい、不都合が生じるからである。

また本発表では、当時映画会社で実際に働いていた当事者の証言として、イジー・ブルデチカの回顧録を都度参照にする。「分類不能な芸術家」と評されるほど、彼の実績は多岐にわたるが、社会主義時代にチェコスロヴァキア映画として2番目の観客動員数を記録した『昔あるところに一人の王様がいました（Byl jednou jeden král...）』（1954）で脚本をつとめたことや、1963年のアヌシー国際アニメーション映画祭の短編部門でグランプリを受賞した『失敗作のニワトリ（Špatně namalovaná slepice）』（1963）で監督をつとめたことから、アニメーション監督と脚本家としてブルデチカは主に評価されている。

彼は1941年春から1942年の末まで、映画会社のルツェルナフィルム（Lucernafilm）で働いていた。ルツェルナフィルムは、保護領成立以前から存在するチェコスロヴァキア系資本の映画会社で、保護領下でも製作を継続していた主な2つの製作会社のうちの1つである。当時の彼の役職は新作の宣伝部門の下働きで、映画製作に直接関わっていたわけではないが、彼は宣伝のためにたびたび製作現場へ出向いており、その状況を記憶する証人となりうる。また、保護領時代に活躍した映画監督や俳優の一部は、戦後、対独協力者のレッテルを貼られ、それが原因でしばしば独立回復後の活動に支障をきたしたことから、彼らの回顧録において、保護領時代の活動を汚点として、またドイツ映画への協力を「強制労働」とすることで、自身をナチスの被害者として描写する傾向が

ある一方、ブルデチカは下働きとして、ある意味で現場を傍観していたことから、回顧としての信憑性が高いと後世の歴史家に評価されていることも、彼の回顧録を扱う理由である。

II. 保護領の成立と映画政策

まず、どのような経緯でベーメン・メーレン保護領が成立したのかを簡単にまとめておく。1918年のチェコスロヴァキア国家の成立以来、ドイツと接するズデーテン地方に多く暮らすドイツ人とチェコスロヴァキア人との間の政治対立はしばし問題となっていた。1938年9月の英仏独伊によるミュンヘン会談で、チェコスロヴァキア代表が不在の中、当地のドイツ人の保護を名目に、ズデーテン地方のドイツへの割譲が承認され、チェコスロヴァキアは領土の約3分の1を失うこととなる。翌1939年3月に、ヒトラーにベルリンへ呼び出されたチェコスロヴァキア大統領ハーハが、ドイツの保護の下に入ることを認めさせられたことにより、独立国としてのチェコスロヴァキアは解体され、スロヴァキアはドイツの保護国として分離し、ボヘミアとモラヴィアにあたる地域が、ベーメン・メーレン保護領として成立した。保護領には大統領職が留め置かれ、保護領成立の布告の上では、保護領にはある程度の自治が認められるとされているが、最終的な決定権は、ヒトラーの任を受ける保護領総督が握っていた。ドイツの方が立場が上であることは明らかであるものの、完全な占領ではなく、あくまで「保護」が名目であるため、チェコ人の文化活動はある程度「保護」されていたともみることができる。

前述の通り、保護領の映画政策は、保護領総督府の文化政治部門がドイツの宣伝省と相談のしたうえで決定されていた。注意すべきは、宣伝省とその首相であるゲッベルスの意向を、ドイツ国内のように保護領へと直接反映することはできなかったということである。なぜなら、保護領総督府のトップは総督であり、その総督に直接指示を出すことができるのは、総統のヒトラーのみであるため、保護領の映画政策は行政の構造上、宣伝省の管轄外だからである。文化政治部門は、宣伝省の意向を、チェコの事情を勘案した上で、場合によっては変更を加えて実行していた一方、ときにその構造が、ドイツ人と行政を担うチェコ人との権力闘争の原因にもなっていた。

保護領初期に実施された政策の一つが、チェコの映画業界の「アーリア化」である。各映画会社は、1939年8月15日までに「非アーリア人」の労働者を追放するよう命じられ、同年9月30日までに、全従業員には「アーリア人」であることの証明が求められた。この場合の「非アーリア人」とは、ユダヤ人やロマなどの、ナチスにとって望ましくないと考えられた人種のことを差しており、チェコ人は「アーリア人」の側に含まれていた。ただし、ここで指摘しておかねばならないのは、併合以前から存在するチェコスロヴァキア商工業省傘下の映画審議委員会（Filmový poradní sbor）でも、同様の動きがあったということである。上記の決定と同時期に、映画審議委員会は、主役としてユダヤ人が出演している映画を許可せず、映画製作にユダヤ人を関わらせないという決定を下している。

III. 検閲について

1939年9月に、文化政治部門の内部に映画試験場（チェコ語：Filmová zkušebna/ドイツ語：Filmprüfstelle、のちに映画許可局へと改称）が設置され、以後はこの機関が映画行政を担うようになっていく。

映画試験場の業務の一つが検閲である。新しく製作される映画はもちろん、併合以前の戦間期には公開されていた映画の検閲も行った。そもそも、チェコスロヴァキアでは映画の人気は高く、戦間期においては、人口 100 万人あたりの映画館数が 315 と、ヨーロッパにおいて 2 番目に大きい数字であった。映画会社も多く設立され、無声映画が主流の 1898 年から 1930 年までに 388 本、トーキー映画が主流となった 1931 年から 1938 年までに 283 本の映画が、チェコスロヴァキアで製作されていた。併合初期には、そのような戦間期の映画の多くが検閲にかけられ、1939 年から 1940 年の 2 年間で、1931 年から 1938 年までに制作されたチェコスロヴァキア映画の約 3 分の 1 にあたる 93 本が禁止されている。禁止理由の多くは、それらの映画がチェコ（スロヴァキア）人の民族意識を刺激する、あるいはチェコスロヴァキア国家を理想化している内容が含まれているというものであった。初代大統領トマーシュ・ガリク・マサリクや、イギリスで亡命政権を樹立したエドヴァルト・ベネシュらの表象も禁止とされた。ソ連製の映画と、ユダヤ人が出演している映画は自動的に禁止となった。一方で、映画試験場がドイツ映画の上映を保護領内で禁止することもあった。その一例が、『黄金都市（Die Goldene Stadt）』（1941）である。この映画において、プラハは墮落したチェコ人が暮らす街として描写されている。イジー・ドレジャル（Jiří Doležal）はこの禁止の理由として、ドイツ人がチェコ人に罵られるシーンが問題だったのではないかと述べている。

【表 1】保護領において上映が禁止された映画の数¹

	1939		1940		1941		1942		1943		1944	
	旧作	新作	旧作	新作	旧作	新作	旧作	新作	旧作	新作	旧作	新作
チェコ	40		53		14		3		1		2	
ドイツ	12	2	27	1	9	5	9	4	9		8	1
アメリカ	63	15	511	12	46	1						
イギリス	58	2										
フランス	95	2						1		2		
イタリア		1		7	1	3		4	2		3	
ソ連	7											

以上のような厳しい措置に対し、映画の反応は意外にも鈍いものであった。ヤロスラフ・プロシュとミルチル・フリーダは、国家の主権がまだ存在した 1938 年のミュンヘン会談での決定に対して、当時の映画は国家の全一性と独立の保護に関してわずかしが触れなかったと指摘している。他の芸術分野、特に文学と演劇が、対独抵抗としてチェコ（スロヴァキア）主義を早くから示したのと比較して、映画に抵抗を思わせる表現が表れるのはまれであった。この理由としては、1938 年までの映画の大半がそもそも「想像力の伴わない安っぽいテーマ」で満足していて、観客もまたそれ以上を求めていなかったこと、保護領成立以後は、ドイツに批判的な立場をとることによってチェコ映画自体が禁止されることへの恐れがあったこと、そもそも映画製作には時間とお金がかかるため、収益面からナイーブなテーマを扱うことに二の足を踏んでしまうことなどが挙げられる。

このような状況下で、チェコ人はどのような映画を撮ったのか？ 検閲に通り、かつ企業として存続するための収益を上げることを両立させるために、映画会社は幅広いラインナップで娯楽映画を作ることに注力するようになったと、ブルデチカは述べている。ルカーシュ・カシュパルによると、保護領時代に製作されたチェコ映画 114 本のうち、約半数にあたる 56 本がコメディに、25 本がメロドラマに分類できるとしている。中でもマルチン・フリッチ（Martin Frič）、ミロスラフ・ツィカーン（Miroslav Cikán）、ヴラジミール・スラヴィーンスキー（Vladimír Slavínský）が多くコメディ作品を撮った。この傾向は、逃避的なテーマが好まれた同時期のドイツ映画と同じといえる。保護領時代をプラハで過ごした映画監督のエルマル・クロス（Elmar Klos）は、コメディや逃避的映画は「観客にとって重要な防衛手段であり、同時に励みとなる」とし、むしろ「見かけの上での非現実性や逃避性は、特定の状況下では大いに時代と共鳴し、政治的意味を帯びる」と、チェコ映画のこの傾向を肯定的に評価している。

当時のコメディでは、貧しい女性が裕福な男性に出会って幸せになるという、昔ながらのシンデレラストoryがしばしば採用されていた。ただしここでは、この時代のチェコスロヴァキア特有のシンデレラストoryの読み替えがあったとブルデチカは主張する。当時のチェコ映画で裕福な男性の代表とされたのは、ヤロスラフ・プライスやユリウス・パチェク⁽²⁾のような、戦間期に実在した銀行家をモデルにした大金持ちではなく、工場経営者であった。続いて医師や法律家も人気があったという。また、その男性の名字にはある種の傾向があり、バルトシュ（Bartoš）、ブレイハ（Brejcha）、ドゥボルスキー（Dvorský）、ハケン（Haken）、ヤーンスキー（Jánský）などといった、二音節のものが特に好まれていたようである。

そのようなシンデレラストoryを十八番とした映画監督が、スラヴィーンスキーである。併合前からすでに流行していたシンデレラストoryの形式は、彼の名前をもじって「スラヴィーンスキーもの（slavínskiáda）」と呼ばれ、キツユとして批評家からは批判を受けていた。一方で製作現場においては、彼は一定の評価を得ており、「妥協しない批評家たちのいきり立った姿勢をもちろん共有していない映画業界の人々は、スラヴィーンスキーの商業的才能に対し最大限の敬意を表し、同時に彼を独創的な人物としてみなしていた」とブルデチカは書いている。スラヴィーンスキーはしばしば、非政治的な映画を撮ることで体制に貢献していたと批判されている。ブルデチカはそれらの批判の妥当性を認めたとうえで、スラヴィーンスキーのそれまでの作品と、保護領時代に製作された、タイトルの通り貧しい人たちの味方となる弁護士を主人公とした『貧者の弁護士（Advokát chudých）』（1941）や、傲慢な富豪が改心する『雲泥（Nebe a dudy）』（1941）といった作品を念頭に、スラヴィーンスキー自身は、自分の信じる人間の善をテーマとしていただけで、彼に政治的な意図は全くなかったであろうと論じている。

以上の点を鑑みると、チェコ映画は、ドイツの保護領に入ったことで政治テーマを扱えなくなったことにより、娯楽映画が増えたというよりは、第一共和国時代から娯楽映画が優勢であり、保護領となったことでその傾向がさらに強化されたと解釈されうるだろう。更にクロスの主張に与すれば、逃避的であることによって、むしろ映画は政治性を帯び始めたとすらいうことができる。意図的ではないにせよ、その騎手の一人となったのがスラヴィーンスキーであった。

IV. チェコ映画の上映規制

映画試験場は、ドイツ映画の優位を確立するため、様々な手段を講じた。第一に、チェコ映画の製作を制限した。1940年には、それまで年間40本程度製作されていたチェコ映画の本数を25本へ、1941年には20本へと減らす決定を行った。使用するフィルムの長さも、同年には2600m以内に収めるよう制限されるようになった⁽³⁾。ついに1942年には、宣伝省と文化政治部門との論争の末、チェコ映画の廃止が合意されることとなる。ただし、具体的な日付は明記されず、あくまで将来的に廃止されると取り決められただけで、実効性は欠いていた。

【表2】1938年から1945年の間に保護領で配給された映画⁽⁴⁾

	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
チェコ	41	41	31	21	11	10	9	1
ドイツ	46	92	98	74	69	65	58	14
アメリカ	171	89	33	6				
イギリス	15	7						
フランス	22	8				11	2	
イタリア	3	5	12	17	27	5	8	
オーストリア	8							
その他	12			16	8	3	10	

映画試験場は、製作だけでなく、映画館での上映にも介入した。保護領成立の当初から、字幕においてはドイツ語とチェコ語の二言語表記が導入されている。1941年には、映画館は上映プログラムのうち60%をドイツ映画に充てることを義務付けられ、1942年には過去作品のレポート上映も30%までに制限されるようになった。このことは、チェコ映画に大きな影響を与えた。新作の本数が減らされ、かつレポート上映も制限されると、相対的にドイツ映画優位の状況が生まれるからである。ドイツがこのようにチェコ映画を締め付けた理由は、一方では経済的理由、すなわちドイツ映画のチケットの売上を高めるためでもあるが、他方では、他民族のゲルマン化という、第三帝国の根幹の思想に基づくものでもあった。

プロシュとフリーダは、当時のチェコ人は以上のような困難な状況でも、ドイツ映画よりもチェコ映画を選択したとしている。ブルデチカはこの意見におおむね同意するものの、一定の留保が必要であると指摘する。彼によると、たしかにチェコ人はチェコ映画の方を好んでいたが、ドイツ映画の人气が無かったかというそうではなく、マリカ・レックのレビュー映画、ハンス・アルバース作品、ハインツ・リューマンの喜劇の人气はチェコ人の間でも高かったという。戦中のドイツ映画の第一義は「純粋な」娯楽を作ることであり、チェコ人の観客にとって、ドイツ映画はドイツ語であること以外に怒りを買う要素は何もなかったと、ブルデチカはその人気の理由を指摘している。それどころか、視聴が義務付けられていたニュース映画が終われば、戦争もナチズムもない世界に浸ることができるため、皮肉交じりではあるが、現実逃避には非常に適していたと、彼はドイツ映画を評価している。

政治によって次第にチェコ映画が苦境に立たされていたことは確かであるが、それによってチェコ人の観客がドイツ映画に背を向けるようになったかといえば、必ずしもそうとはいえない。娯楽に飢える戦時下においては、一時的に政治と切り離して、チェコ人観客はドイツ映画の中にも逃避していたといえる。

V. プラグ・フィルム (Prag Film)

1941 年時点で、保護領での映画製作はミロシュ・ハヴェル (Miloš Havel)⁽⁵⁾ のルツェルナフィルムとカレル・ファイクス (Karel Feix) のナツィオナルフィルム (Nationalfilm) の二社にほぼ限定され、チェコ映画を製作していた。そこに 1941 年、ドイツの映画会社 UFA のプラハにおける製作の拠点として、プラグ・フィルムが設立された。前身は映画スタジオを運営していた A-B 映画会社で、保護領成立以前はハヴェルが経営していた。これにより、プラハの映画スタジオをドイツ人がチェコ人に優先して使用できるようになる。プラグ・フィルムの設立は、一方では、チェコ人の映画人をドイツ映画製作へ従事させることで、チェコ映画へのコミットを減らし、最終的なゲルマン化を目的としており、他方では、従軍などによるドイツ本国の映画人の減少、また、空爆被害によって国内の撮影所の一部が使えなくなり、ドイツ映画の作品本数と質が低下していたことへの対処でもあった。プラグ・フィルムでは、チェコ人の監督、俳優、カメラマンなど、ドイツ語ができる人物を中心に、あらゆる映画関係者がドイツ映画の製作に動員された。彼らがプラグ・フィルムで仕事を行う際は、ドイツ風の名前への改称が強制されていた。映画監督のフリッチのように、Martin Frič から Martin Fritsch と、ただ表記をドイツ語風に改めるだけの場合もあれば、同じく映画監督のツィカーンは、Miloslav Cikán から Friedrich Zittau と、まったく別の名前へと変更される場合もあった。

ゲッベルスは年間 300 から 400 本のドイツ映画が製作されることを望んでいたが、1939 年には年間 118 本であったのに対し、戦況の悪化に伴い戦争末期の 1944 年は年間 75 本とむしろ落ち込み、プラグ・フィルムの設立によっても彼の理想を満たすことはできなかった。

ブルデチカは契約満了でルツェルナフィルムを離れたあと、1943 年にプラグ・フィルムのアニメーション制作部門である AFIT スタジオで制作の仕事に就いていた。このスタジオにはブルデチカ以外にも、スタニスラフ・ラータル (Stanislav Látal)、ブジェチスラフ・ポヤル (Břetislav Pojar)、ズデニェク・ミレル (Zdeněk Miler) といった、のちのチェコスロヴァキアのアニメーションを支える若い才能が集まっていた。このスタジオで彼らは、アニメーション映画である『サンゴの海の結婚 (Svatba v korálovém moři)』(1944)の製作に取り掛かる。これには、人形劇作家として有名なイジー・トルンカも関わっていた。『サンゴの海の結婚』は約一年をかけて完成したが、この一年という製作期間は、なるべく完成を遅らせて比較的安全なプラハで仕事をしてほしいという作家たちの意図と、運営のドイツ人を満足させる質の高い作品を作らなければ、スタジオが閉鎖され、空襲で危険なドイツでの強制労働に従事させられるかもしれないという危機感が反映されたものである。結局、戦況悪化の影響もあり、1944 年のうちにスタジオは閉鎖されてしまう。プラグ・フィルムは実写映画でもアニメーションでも、設立の目的を十分に果たすことはできなかったのである。

VI. おわりに

本発表は、ナチスの映画製作および政策を、ブルデチカの回想を挟みながら概観してきた。ナチスは様々な手法を駆使してチェコ映画に対し圧力を加え、その影響力の減少とドイツ映画の人気獲得、あるいはチェコのゲルマン化に躍起となった一方、経済的にチェコは重要であったため、チェコ人の不満を過度につのらせないよう、完全にチェコ映画を無くすようなことはしなかった。ドイツに占領され、戦地となったポーランドと比較すると、チェコ映画は幸運であったといえる。特にプラグ・フィルムが設立されて以降、プラハの映画スタジオにナチスが設備投資を行ったことは、実写においてもアニメーションにおいても、戦後のチェコスロヴァキア映画の発展に継続性を与えることとなる。また、戦後すぐ、1945年にチェコスロヴァキアの映画産業は国営化されるが、国営化の理想は併合前から存在しており、特筆すべきは、ルツェルナフィルムのハヴェルがこれの支持者であり、保護領時代に強制的にナチスによってチェコ映画の製作がルツェルナフィルムとナツィオナルフィルムに集約されたことにより、国営化にとって好都合な状況が生み出されたということである⁽⁶⁾。アニメーション制作においても、AFIT スタジオへのスタッフの集約は見逃せない。

以上のことから、保護領時代のチェコ映画は、戦前とも戦後ともスムーズにつながっており、全体の流れとして大きな断絶はみられないといえる。もちろん、本発表では取り上げることができなかったが、ユダヤ系、左派系（共産党系）映画人はしばしば強制収容所で悲惨な結末を迎えていて、それは決して看過できるものではない。とはいえ、保護領時代のナチスの政策が、その後のチェコ映画の発展に一部寄与していたこともまた認めざるを得ない。ブルデチカの回想からも、あくまで映画の領域に限った話ではあるが、映画製作者も観客も、複雑な気持ちを抱きつつも、完全に拒絶するわけではなく、それぞれの事情に応じてドイツ映画と関わっていたことが読み取れるだろう。

註

1. Doležal, Jiří. Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie. 1996. 237.
2. ペチェクはユダヤ人であった。
3. ただし、このルールはしばしば守られなかったため、厳密なものではなかったと考えられる。
4. Doležal, Jiří. Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie. 1996. 238.
5. ミロシュ・ハヴェルは、チェコスロヴァキア民主化後の初代大統領ヴァーツラフ・ハヴェルの伯父にあたる人物である。
6. ハヴェルは戦後、対独協力の疑いで告発されている。しかし後世の研究では、彼は映画関係者と契約を交わすことで、彼らが強制労働へ動員されることを防ぎ、チェコ映画の伝統を保全したと再評価されている。

参考文献一覧

- 飯田道子『ナチスと映画——ヒトラーとナチスはどう描かれてきたか』中央公論新社、2008年。
- 瀬川裕司『ナチ娯楽映画の世界』平凡社、2000年。
- ドウトカ、エドガル（赤塚若樹訳）『チェコ・アニメーションの世界』人文書院、2013年。
- ハーケ、ザビーネ（山本佳樹訳）『ドイツ映画』鳥影社・ロゴス企画、2010年。
- 南塚信吾編『ドナウ・ヨーロッパ史（新版世界各国史19）』山川出版社、1999年。
- メラ、フェーリクス（瀬川裕司訳）『映画大臣——ゲッベルスとナチ時代の映画』白水社、2009年。
- Brdečka, Jiří. Pod tou starou lucernou a jiné vzpomínky. Praha: Primus, 1992.
- Brdečková, Tereza. Jiří Brdečka. Řevnice: Arbor vitae, 2013.
- Brdečková, Tereza. Jiří Brdečka Life Animation Magic. Praha: Limonádový Joe, 2015.
- Doležal, Jiří. Česká kultura za protektorátu : školství, písemnictví, kinematografie. Praha: Národní filmový archiv, 1996.
- Hurtová, Jarmila. "AFIT." Badatelské pomůcky, Národní filmový archiv, 22. 12. 2010,
< <https://nfa.cz/cs/sbirka/obsah-sbirky/pisemne-archivalie/institute>>
- Klos, Elmar. Dramaturgie je když.... Praha: Čs. filmový ústav, 1988.
- Kašpar, Lukáš. Český hraný film a filmaři za protektorátu. Praha: Libri, 2007.
- Kalašová, Marcela. "Nationalfilm s. r. o. (1933-1954 /1964/)", Iluminace 20. 3 (2008), 201–203.
- Kalašová, Marcela. "Prag-Film A. G. (A-B, akciové filmové továrny, a. s.)(1920-1958)", Iluminace 26. 1 (2014), 115–117.
- Michlová, Marie. Protentokrát, aneb, Česká každodennost 1939-1945. Řitka: Čas, 2020.
- Ptáček, Luboš and Petr Bilík. Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000.

日本映画学会

2025年3月5日発行

発行・編集：日本映画学会（会長：吉村 いづみ）／編集長：小暮 修三

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

開催校責任者：山本 佳樹

事務局：北海学園大学人文学部 大石和久研究室内

〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

事務局分室：流通経済大学共創社会学部 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/>