

# Cinema Studies

## 映画研究

19

2024

日本映画学会

**The Japan Society for Cinema Studies**

映画研究

Cinema Studies

19号

(2024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
川本 徹	名古屋市立大学
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
門間 貴志	明治学院大学
北浦 寛之	立命館大学
佐野 明子	同志社大学
田中 ちはる	近畿大学

# 目次

『狂った一頁』が見つめる精神病 ——新派映画と病の政治学 .....	今井 瞳良	4
『風と共に去りぬ』(1939)におけるスカーレット・オハラ/ ヴィヴィアン・リーの演技に関する考察 .....	國永 孟	26
<b>第 17 回 (2024 年) 日本映画学会賞受賞論文</b> 『裏窓』、洗脳、テレビ ——ヒッチコックのアイロニーと「純粹映画」 .....	木原 圭翔	46
高畑勲とネオリアリズム ——アニメーションの「新しい」リアリズム .....	劉 雅欣	68
執筆者紹介 .....		91
『映画研究』論文投稿規程 .....		92
日本映画学会役員一覧 .....		94

# 『狂った一頁』が見つめる精神病 ——新派映画と病の政治学

今井 瞳良

## 概要

本稿は、『狂った一頁』（衣笠貞之助監督、1926年）の精神病表象を分析するものである。これまで本作については前衛性に関心が集まり、西洋の前衛映画との影響関係や、近代批判が読み解かれてきた。対して、医療制度の西洋化と病の文学が興隆した時代の新派映画として、本作の精神病表象を分析することで、その両義的な政治性を明らかにすることが本稿の目的である。精神病患者の知覚を前衛的に見せる本作の手法には、これまで近代批判が読み込まれてきたが、精神病患者の身体と精神病院の空間に着目した分析によって、映像技術と病をめぐる近代的な文脈において成立したものであったことを明らかにした。また、新派映画として女性の身体を中心としたジェンダー秩序によって精神病表象が構成されており、そこには病と映画をめぐる政治が刻印されていることを指摘した。

## キーワード

『狂った一頁』、精神病、新派映画、前衛映画、衣笠貞之助

## はじめに

『狂った一頁』（衣笠貞之助監督、1926年）は、製作当時から現在に至るまで逸話に事欠かないフィルムである。衣笠貞之助が「誰からの掣肘も受けずに、思いのままの映画をつくってみたい」（59）という個人的な思いからマキノ・プロダクションから独立し、新進気鋭の作家であった横光利一に相談を持ちかけたことで、企画が動き始める。衣笠らの動きはクラクイン前から話題となり、『報知新聞』によって「新感覚派映画連盟」と名称を与えられる<sup>1</sup>。完成した『狂った一頁』は、1926年6月17日に東京朝日新聞社において字幕・弁士なしという当時としては異例

の形式で試写が行われ、純映画劇運動の文脈で評価されていく。ところが、9月24日から弁士つきで一般公開されると批評的に高い評価を得たものの、興行的には失敗し、国内で上映される機会はほとんどなくなってしまふ。さらに、1950年の松竹下加茂撮影所の火事によってフィルムが焼失したと思われていたため、衣笠と新感覚派の若き文学者たちによる映画製作という野心的な試みは、現物を確認できない状態が続いていた。その後、1954年に衣笠が『地獄門』（1953年）によってカンヌ国際映画祭でグランプリを獲得、1968年には原作にクレジットされていた川端康成が日本人初となるノーベル文学賞を受賞するなど、新感覚派映画連盟のメンバーが国際的な評価を得ていき、幻の『狂った一頁』の名声はますます高まっていく。そして、1971年に衣笠の自宅の蔵からフィルムが発見され、衣笠の手による再編集と音楽が入れられた「サウンド版」が製作される。この公開には1972年に自殺することになる川端や、公開当時に賛辞を寄せていた岩崎昶などが立ち会った。さらに、2021年には衣笠邸で発見されたフィルムに青色の染色が施されていたことが判明し、2022年に国立映画アーカイブにて染色版が作成され<sup>2</sup>、「発掘された映画たち 2022」の一作として公開された（大傍 3-4）。「日本で撮られた最初の本格的な前衛映画」（四方田[2014] 73）とも評される『狂った一頁』は、いまだに全容が見えない前衛映画として逸話を生み出し続けている<sup>3</sup>。

アーロン・ジェローは『狂った一頁』の分析に一冊を捧げた著書において、さまざまな逸話を実証的に検討している。例えば、字幕なしでの上映が純映画劇運動の文脈で評価された一方で、弁士の説明なしでは物語が理解できないほどに難解なことはむしろ「純映画としては失敗だ」と見なされていたことや（56-64）、宣伝で大きく名前が使われていた川端康成が撮影台本に関わった形跡はほとんど見られず、その貢献はクレジット通りの原作に過ぎないことなどを指摘している（26-33）<sup>4</sup>。

そのなかでジェローは、一般公開時に浅草の東京館で配布されたプログラムなどに見られる梗概から、『狂った一頁』がメロドラマあるいは新派映画として受容された可能性を指摘している（1-3）。確かに、家庭を顧みず妻を虐待していた夫、投身自殺を図るも抱えていた赤ん坊だけが亡くなってしまったことで精神に異常をきたす妻、精神病の母親の存在によって破談の危機に瀕する娘と、『狂った一頁』の劇的な家族の物語は新派的である。また、日活向島の女形俳優から映画人としてのキャリア

をスタートさせた衣笠が監督であるならば（上田[2023b] 33-52）、あるいは、主人公たる小使いを演じたのが井上正夫であるならば、その映画に新派を見るのは不自然ではないだろう（上田[2023a] 10）<sup>5</sup>。

ところが、ジェローも『狂った一頁』をメロドラマや新派として受容する可能性をも孕んだ多義性を持ったテキストとして捉えつつ、近代批判を内包した前衛映画と評価しているように思われる。『狂った一頁』が抱える新派性は、その前衛性を支える一要素として重要視されることはなかったと言えよう。本稿は『狂った一頁』の新派的な側面に注目することで、精神病表象に刻まれた映画と病をめぐる政治性を明らかにしたい。

## I 前衛映画としての『狂った一頁』

『狂った一頁』の研究では、前衛性が関心を集めてきた。まず、文学研究では仁平政人が「『狂った一頁』にまつわる研究史は、単純な発展や蓄積ではなく、むしろその進展とともに議論の前提が絶えず問い直され続けるような過程としてあったとみられる」（[2020] 69）とまとめているように、前衛性の創造の主体が誰なのかを問い直す議論が繰り返されてきた。具体的には、衣笠から映画製作の話を持ちかけられ『狂へる一頁』から『狂った一頁』へのタイトル変更や字幕なしを提言した横光利一、原作にクレジットされている川端康成、『キネマ旬報別冊 日本映画代表シナリオ 第二巻』（キネマ旬報社、1958年）などに収録されたシナリオで川端・衣笠以外に脚本に名を連ねている犬塚稔・沢田晩紅、『文藝時代』の同人で横光が声をかけた片岡鉄兵・岸田國士・池谷信三郎など<sup>6</sup>、文学者がいかに貢献したのかを問う探偵的な推理が盛んにおこなわれることで、議論の前提が問い直されてきた<sup>7</sup>。一方、映画研究では四方田犬彦が川端・衣笠の作家性を想定した議論を展開していたが（[2001] 6-10）、文学研究の成果をふまえ横光の存在を強調しつつ、衣笠監督作として詳細な分析を施している<sup>8</sup>。結果として、文学研究では文学者、映画研究では監督と、論者の関心に合わせて『狂った一頁』の前衛性の創造の主体が移り変わってきた。

英語圏においても、『狂った一頁』が関心を集めるのは前衛性においてである。例えば、ノエル・バーチは「古典的ハリウッド映画」が体現す

る西洋的な表象制度の規範に対するオルタナティブとして、日本映画がピークを迎える 1930-1940 年代以前に西洋の様式に同化しつつ、さらにはそれを超えた仕事を成し遂げていた監督として衣笠をあげている。バーチが高く評価する小津安二郎や溝口健二、清水宏の 1920 年代の映画がほとんど失われているという事実を考慮しつつ、フランスのアヴァンギャルドやドイツの表現主義、ソ連映画といったヨーロッパの先進的な映画に並ぶ前衛映画の監督として衣笠を見出し、『狂った一頁』の興行が振るわなかったことや、『十字路』（衣笠貞之助監督、1928 年）に対する日本の批評家の評価が芳しくなかったことから、日本の文脈からはかけ離れていたとしている（123-139）<sup>9</sup>。一方、『狂った一頁』を日本の文脈へと引き戻したエリック・カズディンは、精神病者の身体と日本の国体を重ねるアレゴリー分析を行っている。無気力で凶暴な精神病患者の物語は、西洋（外部）から与えられた近代性によって精神的・身体的ダメージを受けたことで、超国家主義的イデオロギーが内面に生み出され、周辺諸国への侵略という物理的なダメージを生み出す植民地主義へと直走って行くという、日本が近代化によって経験することを予期したアレゴリーと解釈されている。そのなかで、幻想と現実が入り混じった空間で踊り続ける踊子やそれを見て興奮した患者たちが病院という近代的な空間を脅かすこと、そしてそのシーンが前衛的な手法で表現されていることに、西洋の近代化とは異なる経験の可能性を見ている（209-215）<sup>10</sup>。

さまざまな関心から論じられてきた『狂った一頁』の研究状況について、ジェローは次のような的確な整理をしている。

この映画は異なる社会的・文化的勢力の論者たちがコンセンサスに達することなく、さまざまなモダニティあるいはヴァナキュラー・モダニズムのヴィジョンを構想する、一種のロールシャッハ・テストとなったのである。（82）

すなわち、『狂った一頁』は 20 世紀初期の前衛的な芸術動向に位置付ける「モダニズム<sup>11</sup>」、西洋の文脈で表象制度の転覆を試みる前衛的な芸術形式を評価する「政治的モダニズム<sup>12</sup>」、日本の文脈から近代化の経験を捉え直す「ヴァナキュラー・モダニズム<sup>13</sup>」と、論者の関心に合わせてさまざまな「近代性」を読み解くロールシャッハ・テストとして機能

していたが、共通して前衛性に近代批判が見出されてきたと言えよう。

加えて、『狂った一頁』の分析では、精神病表象に用いられる前衛的な手法が重要視されてきた。四方田は、「衣笠は精神病院が狂人を監禁する抑圧装置であることを指摘する一方で、狂人の知覚のなかに人間の日常的な知覚を越えた新しいヴィジョンの可能性を見ていた。それはきわめて脆弱な、壊れやすいものではあるが、世界をことなつた視座から眺め認識することの可能性を示唆している」(〔2016〕 238) と精神病患者の知覚の表現に前衛性を見出し、精神の均衡を失った妻の主観ショットなどを「世界のなかに置き去りにされた人間の寄り添わない心理状態の表象に成功している」(〔2016〕 262) と評価している。また、ジェローはオープニングシーンに見られるフランス印象主義に特徴的なリズムカルな編集である「フラッシュ」などの前衛的な手法と、娘が父親の部屋を訪れるシーンに見られる分析的編集といった分裂したスタイルが混在していると(65-71)。そして、そこに「古典的ハリウッド映画」あるいは西洋近代の統一された主体とは異なる経験とともに、精神病患者の知覚とのゆるやかな近似を見ている<sup>14</sup>。前衛的なスタイルと精神病患者の知覚が一致することで生み出される精神病表象に、『狂った一頁』の近代批判が読み込まれてきたのである。

『狂った一頁』がドイツ表現主義やフランス印象主義と同時代的な前衛映画であることは間違いない(四方田〔2016〕 259)。しかし、『狂った一頁』の前衛性への関心の集中について、二つの問題点を指摘したい。一つ目は、映画のスタイルと精神病患者の知覚の一致に近代批判を見出す視座が、ミシェル・フーコーの指摘する次のような状況と重なることである。

狂者の言葉に対し、他のいかなる言葉にもない異様な力が付与されることがあります。すなわち、狂者の言葉には、隠された真理を語る力、未来を口にする力、他の人々の知恵が感じ取ることでできないものを全くの無邪気さのなかで見る力が備わっているのだ、というわけです。奇妙なことに、ヨーロッパでは何世紀ものあいだ、狂者の言葉は、聴いてもらえないか、もしくは、聴いてもらえる場合には真理の言葉として聴取されるかのいずれかでした。その言葉は——口に出されたたとたん廃棄されて——無に帰されてしまうか、もしくは、その言葉

のうちに、無邪気なあるいは狡猾な一つの理性、理性的な人々の理性よりもさらに理性的な一つの理性が解読されるかの、いずれであったということ。(14-15)

フーコーは精神医学において、いかに精神の病が見出されてきたのかを明らかにしてきたが、見出された「狂者」は沈黙させられるか、「真理」を語る他者として位置づけられた。精神病患者自体が近代に発見された存在であるだけでなく、その声は近代批判の「真理」として価値がある場合のみ利用されてきたのである。『狂った一頁』の前衛性に着目する分析からは、精神病患者を異常な知覚の持ち主として見出すその視座自体が近代的なものであることが、抜け落ちてしまうのだ。

## II 病の表象と新派映画

もう一つの問題点は、西洋の前衛映画との影響関係に注目が集まり、同時代の日本および日本映画との関係が見えにくくなってしまっていることである。

先に日本の精神病政策を簡単に確認しておこう。日本では民間による精神病患者の治療が行われていたが、1875年に日本初の公立精神病院が設立される。1900年には精神病患者保護に関する最初の法律である「精神病精神病患者監護法」が公布され、親族が精神障害者の監護義務者となったことで、私宅監置が増加する。1919年には精神病院不足の対策として、「精神病院法」が制定された。その最中、1919年に開院したのが『狂った一頁』の舞台のモデルとなった東京府松澤病院であった<sup>15</sup>。松澤病院は1878年創設の東京府癲狂院が前身である。

医療制度の西洋化によって、精神病院で患者の言葉が記録されるようになると同時に、精神疾患を主題とした文学が興隆してくる。医学史家の鈴木晃仁は「昭和戦前期の文学において、精神疾患が文学の一つの主題として確立されていた」(45)として、菊池寛「屋上の狂人」(1916年)、梶井基次郎「檸檬」(1925年)、芥川龍之介「河童」(1927年)、島崎藤村『夜明け前』(1935年)、夢野久作『ドグラ・マグラ』(1935年)など、著名な作家が精神疾患を主題にしていたとする<sup>16</sup>。フーコーが指摘するように、精神病患者は「狂人」だからこそ見ることができる「真理」を

語る存在として、積極的に表象されたのである。

このような医療と文学の新たな展開は、精神病だけではなくハンセン病や結核といった病がたどった道程と重なるものでもあった。鈴木は医療制度の発展とともに精神疾患の文学が興隆したのと同じ頃に起こっていたことを次のように指摘している。

ほぼ同じ時期の結核やハンセン病についても、精神医療の臨床と文学で見られるのと、おそらく同じような現象が進んでいたことである。結核とハンセン病の二つの疾患においても、隔離収容を軸とする新しいタイプの医療が導入されて拡散することと、患者自身や患者をよく知る人などが執筆した文学作品が一つのサブジャンルとして定着するという現象が並行して起きていた。(53)

そして、医療制度の西洋化と病の文学の興隆が進んだ大正期において、映画界に現れたのが新派映画であった(上田[2023a] 8)。

この文脈で注目されてきたのは、物語において結核が重要な役割を担い、新派を代表する作品として舞台や歌舞伎だけでなく、繰り返し映画化もなされた徳富蘆花の小説『不如帰』(1898-1899年)であろう。これまで映画との関係に着目した研究として、スザンネ・シェアマンは小説『不如帰』に描かれた結核が日清戦争・家父長制などと同様にアクチュアルだったとし(185-222)、小林貞弘は日活向島で新派映画を量産していた田中栄三監督による『不如帰』の映画化『浪子』(1932年)が上海事変を背景に家庭と国家を接続させていたと論じてきた(67-69)。このように、『不如帰』は結核という病の管理によって家庭という私的空間が公的空間へと取り込まれていく時代の産物であった<sup>17</sup>。新派映画は病の政策によって、国家が家庭を従えていく時代に生まれたのである。

そのため、新派映画は家庭と国家の間に生じる矛盾を積極的にドラマに活用した。斉藤綾子は新派の特徴を次のように整理している。

前近代から近代へと移行する時代や社会の変遷期に翻弄される個人の問題を、恋愛や家庭という通俗的な主題を通じて前景化させた新派は、その後、家庭小説、映画へと広がっていくなかで、時代や地域に応じた変遷を遂げながら、アメリカ映画のメロドラマ的なもの

とも近接し、影響を受けながら、一つの系譜を形作ることになった。それは、近代と前近代、個人と社会、義理と情、搾取と犠牲といった矛盾した相容れない要素を物語叙述と表象モードに共存させ、時にはご都合主義とも荒唐無稽とも言われるような偶然やすれ違いなどに代表される作劇上の常套手段を活用した。(88-89)

齊藤は矛盾する要素を共存させる新派のモードを「新派的なるもの」と名づけ、その「不純な映画」(バザン 136-176)の政治性を捉えようとしている(齊藤 104)。この文脈において見るならば、ジェローが『狂った一頁』を評価する際に用いる多義性は、近代化に伴って生じる両義性を捉えた「不純な」モードとしての「新派的なるもの」として捉え直すことが可能だろう。

実際に『狂った一頁』の新派的な物語は、前衛的な映像表現とは相容れないものとして同時代的に明確に認識されていた。例えば、立石成孚は「『狂った一頁』一篇によって、今までの失望は奇麗に失せ我等にも本当に我等の映画を見ることの出来た喜びを持ち得て欣喜雀躍した次第である」(43)とする一方で、「ただ不満でならないのは、青年になった根本弘と娘になった飯島綾子の二人である」(46)と述べる。「脳病院以外の場面の取扱いが極めて不注意」(45)であり、青年と娘の恋物語は不要だというのである。四方田は「(公開当時の)観客が作品の意図を理解できず、従来の新派メロドラマの物語コードに基づいてそれを受容した」([2016] 286)とするが、同時代評には映像の前衛性への評価とともに、それとは相容れない新派的な物語への批判が表明されていた。<sup>18</sup>

ところが、「新派的なるもの」から『狂った一頁』を捉えるならば、新派的な物語と前衛的な映像表現を相容れないものとして裁断する必要はない。『狂った一頁』の前衛性を重視する見方からは、同時代の新派映画と共有していた「不純さ」が見落とされてしまうのである。

さらに、齊藤は「新派的なるもの」の中心に女性の身体とジェンダー秩序を見ているが(97)、『狂った一頁』の中心には、後述するように精神病の妻と結婚を控えた娘という二人の女性の身体がある。『狂った一頁』は、衣笠や井上といった新派劇の系譜、新進気鋭の文学者であった横光や川端が映画製作に乗り出したというトランスメディア性、物語とモードの「不純さ」だけでなく、ジェンダー秩序においても新派映画として

見るべき点を持っている。前衛映画として精神病患者の知覚を扱う批評性にとどまらず、医療の西洋化が進んだ時代の新派映画として精神病という病をどのように表象しているのかをジェンダーの視点から問う必要があるのだ。

加えて、字幕つまり言葉を排して精神病を表象する『狂った一頁』には、映像と精神医学の政治性も関わってくる。増田展大は精神医学と視覚性について、次のように述べている。

十九世紀の精神医学では、精神や内面に病を患ったとされる人々の変調を、その表情や身ぶりなどの外面的な特徴によって理解しようとする傾向が徐々に強められていった。それとあわせて問題化したのが、それらの症候をわざとおこない、模倣してみせる患者の「シミュレーション（＝詐病）」である。（中略）精神医学の証拠となる身ぶりを写真によって記録しようとするほどに、逆説的にも、患者たちがそのポーズを意図的におこなっているのではないかという疑念が生じることになったのである。（68-69）

表情や身振りといった患者の外面的なものによる精神病を把握には、詐病の疑いが付きまっているのだが、『狂った一頁』は精神病患者の主観的な知覚を前衛的な手法によって見せているため、この区別は明確である。精神病患者の表象には、「正常」と「狂人」を区別することで、「狂人」を他者化する精神医学の視座が内在しており、前衛映画としての分析はこの分割線の政治性を不問にする危険性がある。

新派映画は私的空間が公的空間へと従属させられていく過程を問題化し、病はその一端を担うものであった。『狂った一頁』の前衛性を中心に分析すると、新派映画として抱える「不純さ」を観客の誤解とするか、多義性と言い換えることでその政治性を等閑視してしまう。これらの点を踏まえて、次節では『狂った一頁』の精神病表象を精神病院の空間と患者の身体に注目して、分析していく。

なお、分析では公開当時のバージョンからメロドラマあるいは新派的なシーンが削除され、前衛映画として再編集されたと考えられている現存のバージョンを用いることになる。この点について、ジェローは公開の記録が残る 1928 年から発見された 1971 年までの間に施された編集で

あり、「サウンド版」製作時に衣笠あるいは、関係者の手によって行われた可能性を指摘し(42-43)、四方田はこれに賛同している([2016]216)。ところが、板倉史明は衣笠による再編集版が1927年にも輸出用として作られていることを明らかにし、このときに前衛映画として編集された可能性を指摘する(88-89)。いずれにせよ、本稿で分析に用いる映画テキストが公開当時とは異なるバージョンであるのは間違いない(大傍4)。そのため、前衛映画として編集されたバージョンに残っている新派の痕跡を掘り起こしていきたい。

### Ⅲ 『狂った一頁』の空間と身体

『狂った一頁』の主人公となる小使いが、精神病院という空間にとって最も重要な役割を担っていることから確認したい。小使いは、精神病患者たちが収容されている鉄格子で区切られた監獄のような「病室」の鍵を管理しているのだ。さらに、娘が母親を訪れたときに病院の門が開き(図1)、作中でこの門が閉じることはない(図2)。病院と外界の境界は、門から「病室」へと移動し、精神病患者を隔絶する役割は「病室」の鍵を管理する小使いに一任されることとなる。

小使いと鍵の行く末をたどっていこう。娘は結婚の報告のために母親を訪ねた際に、父親が病院で小使いとして働いていることを知る。母親が精神病となった原因である父親を娘は許すことができない。ところが、精神病院の門を開いてしまった娘は、母親が精神病患者であることを婚約者に知られてしまうこととなる。一方、娘が去った後にうたた寝をした小使いは、福引の一等賞で筆筒を当てる夢を見る。結婚祝いにしようとして娘とともに大喜びする小使いは、父親としての威厳を取り戻すことを夢に見る。しかし、現実に戻ってみると、結婚が破談になりそうだと再び相談に訪れた娘に小使いは断念するよう促したことで完全に仲違いしてしまう。その夜、小使いは鍵を使って妻を病院から連れ出そうとするが、拒否されて失敗に終わる。妻を「病室」に戻すと、小使いは鍵を落として、医者が拾う。

夢で再び妻を連れ出そうとする小使いは、医者や患者を殺害して強行突破を試みるが、患者たちが暴れ出して、病院は混沌に陥る。その最中、男性患者が花嫁姿の娘を連れ去っていく。家庭を顧みなかったために妻

を精神病院に奪われた小使いは、娘も精神病患者に奪われるのである。家庭という私的領域における家長としての小使いの権限は、「病室」の鍵を医師に拾われてしまうと、医療という国家制度に包摂されてしまい、妻と娘を取り戻すのを夢見ることさえ妨げられてしまう。四方田の言うように、ここに近代医療制度への批評性を見ることは可能だろう ([2016] 270-273)。



図 1 (0:13:54)



図 2 (0:26:24)



図 3 (1:07:27)

ところが、続くラストシーンには近代医療制度への批評性よりも、むしろ従順な面が現れる。妻を病院から連れ出すことに失敗した小使いは、患者たちに能面を被せていく。すると、患者たちは大人しくなる。妻にも仮面を被せ、自身も仮面を付けると、妻を従えて、小使いにとって理想的な夫婦のように振舞う (図 3)。このシーンは現実ではないが、夢だとも示されていない。「病室」の鍵を管理する権限を失った小使いは、精神病院が夢か現実か曖昧な空間と化したときに、妻を従える理想を実現させる。

その後、現実に戻ったと思しき小使いは鍵を持っていないため容易に妻に会いに行くことができなくなり、掃除することしかできないまま映画は幕を閉じるのだが、ここで夢のシーンで花嫁姿の娘を連れ去った男性患者が小使いに一礼する (1:09:32-1:09:40)。この身振りによって、精神病院は夢が現実侵食してくる空間となる。

この空間で行われる「義理の息子」と父親の和解という結末は、『不如帰』の結末と同型である。浪子の父親・片岡中將は、姑によって離縁させられた義理の息子である武男と結末で和解する。『不如帰』においては、浪子の死後に再会した武男と片岡が、「台湾の話でも聞こう」(226) と日本統治下となった台湾について語ることで固い絆を結ぶ。対して、『狂った一頁』では、小使いと男性患者が家庭を近代医療体制の管理下に置いた精神病院で和解を果たすこととなる。現実か夢か曖昧な時空間におい

て妻を従える理想を経験した小使いは、娘を介した「義理の息子」との男性同士の絆によって現実の公的空間へと接続されることで、家長としての権威をわずかながらに取り戻すのである。

さらに、映画のスタイルによって「正常」と「狂人」の境界線が精神病患者の身体に引かれていく。視線について見ていこう。冒頭の踊り子による踊りに続いて、「病室」の精神病患者たちを映していくシーンでは、その視線がカメラ目線、あるいは焦点の合わない虚な視線となっている(図4-5)。続く小使いが妻を「病室」の外から眺めるシーンは、複雑な視線の動きを見せる。まず、「病室」で寝転んでいる妻が画面左上方へと視線を向ける。すると、やって来た小使いが画面左下へと視線を向けて妻を見下ろす。次のショットで、妻は「病室」から見上げて小使いに視線を合わせて応答しているように見えるが、視線の向きは一致していない(図6-7)。しかし、それは『狂った一頁』が視線の一致に基づいていないからではない。なぜならその直後、子どもの泣き声を幻聴として聞き取って画面左を向いた妻の視点ショットが提示され(図8-9)、妻が右上を向けるとその視線の先に小使いはいないことが示されるショットでは、適切にショット/切り返しショットが用いられているからである(図10-11)。このシーンの視線の動きによって、妻が小使いの幻影を見て、亡くなった子どもの泣き声の幻聴を聞いているだけでなく、空間認識にも異常をきたしていることが示されている。カメラ目線や虚な視線だけでなく、編集による視線の操作によって、精神病の妻は異常な知覚の持ち主だと示されているのだ。



図4 (0:04:10)



図5 (0:04:36)



図 6 (0:07:25)



図 7 (0:07:28)



図 8 (0:07:37)

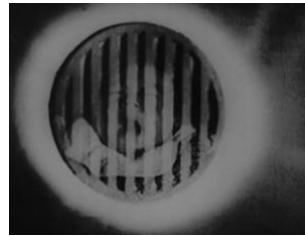


図 9 (0:07:39)



図 10 (0:07:47)

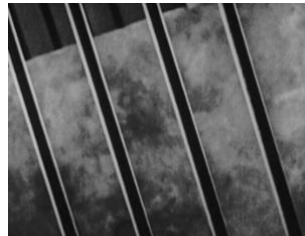


図 11 (0:07:48)

このシーンと対照的なのが、小使いと娘の視線のやり取りである。娘が最初に病院を訪れたシーンで、小使いは涙ながらに赦しを請う。このとき、小使いと娘の視線は一致しておらず(0:14:36-0:15:29)、分析的編集として不十分であることから、四方田は古典的手法が確立していなかった頃に前衛が取り入れられたために生まれたシーンだとしている ([2016] 263-264)。一方、ジェローは娘が二度目の訪問で小使いの部屋へやって来るシーン (0:44:22-0:46:30) を前衛手法に対する分析的編集の例としてあげている (70-71)。厳密にはこのシーンも分析的編集としては不十分ではあるが、「病室」の妻と小使いの視線が一致しないように編集されているのに対して、小使いの部屋という私的空間においては娘と視線を一致させようとしている形跡がみられ、対比的な関係にあることは重要で

あろう。前衛的手法として注目される妻の歪んだ視点ショットや視線の不一致は、娘とのショット／切り返しショットと対比させられることで、「狂人」の知覚であることが際立っているのである。ジェローが言うように前衛的手法と分析的編集は分裂しているのではなく、むしろ使い分けられることで、精神病が表象されていると言えよう。『狂った一頁』の相容れないスタイルが共存する両義性によって、「正常」と「狂人」の境界線が引かれているのだ。

さらに、その境界線によって生じる精神病者の表象にはジェンダーが刻まれている。男性の精神病患者を見てみよう。視線については女性と同じように扱われているが、身体については決定的な差異が刻み込まれている。例えば、男性患者たちは医者による診察を素直に受けた後は整列して「病室」へ戻っていき (0:18:44-0:19:27)、小使いが妻を連れ出そうとしたところでは揃えて口を開け (図 12)、能面を被せられる直前には揃えて腕を振っている (図 13)。男性患者たちは、能面を被せられる以前から動きを揃えた規律正しい身体を持っている。一方、一人で踊り続ける踊子だけでなく、カメラが左へ回転しながら次々に自由に振る舞う女性患者たちを映していくシーンなど (0:19:28-0:20:16)、女性の身体は統制されていない。精神病患者の表象には、明確な男女の差がある。



図 12 (0:56:32)



図 13 (1:05:32)



図 14 (1:07:38)

精神病患者のジェンダーは、騒動を治めることになる仮面によっても分割されている。衣笠は松澤病院で目撃した患者について、次のように述べている。

この映画で仮面を使ったのは、それとはちょっと別で、精神病院を見学した時のわたしの実感によるものであった。正直に言って、おそろしい感じの患者さんもいたし、昂奮している患者さんもいた。しかし多くの患者はまったく動きのない表情で、まじろぎもせず遠

くを見つめていたりして、わたしの方など見向きもしない。その静かな無個性、しかしそうとは言いきれない一人一人の存在——、ふとその時、わたしはこれらの人々にお面をかぶせてみたらと思いついた。(77)

衣笠は精神病患者の表情と視線に関心を持っており、『狂った一頁』ではその双方を隠す仮面によって物語の結末を迎えようとする。このとき、男性は一律に腕を横に動かしていたのが、仮面を付けたことで首を縦に振るという動きに変わっただけで、規律正しい身体を維持している。対して、仮面を付けた妻は小使いに従順になり、座っている女性患者が着物の裾を軽く口元に添えて笑う仕草をする(図 14)。この仕草に衣笠の女形としての経験を見るのは容易い。男性は仮面によって鎮静化されるのに対して、女性は「女性化」されていると言えよう。『狂った一頁』の精神病表象には近代批判としての前衛手法が用いられるのに対して、精神病患者は家父長制に基づいたジェンダーに規定されているのである。

このジェンダー秩序には、精神医学に関する言説との共通点を見ることが出来る。精神疾患に関するメディア報道を分析した佐藤雅浩は次のように述べている。

同時代の医学的・科学的知識の制度化と並行しつつ、この時期には、人間精神と社会環境との直接的な因果関係が、初めて自然科学的な「真理」として表象され始めたと言えるだろう。ただし、この時期に生じたこうした言説の変化は、あくまで男性を対象とした疾患(神経衰弱)を中心に展開されたものであった点には、注意を促しておきたい。(中略) 同時期から構成されていった女性の神経病であるヒステリーに関しては、神経衰弱のようなマクロな社会変動との関連性がほとんど指摘されていないからである。(416)

夫による虐待や赤ん坊の死など、私的空間での出来事によって精神病を発症した妻は、社会変動との関連性が絶たれた女性の精神病患者として表象されている。一方、男性患者は小使いと会話に応じることができ、規律的な身体によって社会性を持っている。『狂った一頁』の精神病には、映像技術と精神医学の慣習が手を取り合った表象として、ジェン

ダーをめぐる政治が刻印されているのである。

## おわりに

本稿は『狂った一頁』を新派映画として読み解くことで、その両義的な政治性を明らかにすることを目的としてきた。第1節では『狂った一頁』の先行研究が前衛性に注目することで近代批判を読み解いてきたことと、精神病という病自体が近代的な視線から生じた分割線であることを確認した。第2節では『狂った一頁』を医療制度の西洋化と病の文学が興隆した時代の新派映画として分析する視座を提示した。第3節では精神病患者の身体と精神病院の空間に着目して『狂った一頁』を分析し、精神医学の分割線が新派映画と結びつくことで生じる政治性について明らかにした。これらは『狂った一頁』の映画史における意義を無効化するものではない。しかし、近代批判が読み解かれる精神病患者の知覚を前衛的に見せる手法は、映画と病をめぐる政治の極めて近代的な文脈において成立したものであった。

※本論文執筆にあたり、国立映画アーカイブで『狂った一頁』[染色版]を特別観覧させていただいた。感謝申し上げます。また、本稿は日本近代文学会東北支部 2022 年冬季大会で発表した「『狂った一頁』が見つめる精神病」の内容に大きく修正を加えたものである。ご意見・質問をいただいた方々に感謝申し上げます。

## 註

- 1 川端康成はプロダクションの名称が決まっていないため、便宜的に「新感覚派映画連盟」という名称を使うとしている。また、川端が「衣笠貞之助氏の「衣笠映画製作所」だと思っていれば間違いない」([1982] 511) と述べているように、「新感覚派映画連盟」は『十字路』などを製作していく「衣笠映画連盟」の母体となった。
- 2 衣笠は日活時代にフィルム染色の作業をしていた現像場に入り浸り、『金色夜叉』の昼間の太陽を青色にすることで月夜に見せる熱海の海岸シーンなどの染色を面白がって手伝っていたと語っている (22-24)。
- 3 古賀重樹は、『狂った一頁』が 2007 年のクロアチアの本トヴン映画祭、2008 年のドイツのフランクフルト、2010 年の奈良前衛映画祭プレイベントで上

- 映されるなど、現在でも国内外で人気のある前衛映画だとしている(56-60)。
- 4 川畑和成は撮影台本・撮影メモ・検閲台本を比較して、川端は映画本編を忠実にシナリオ化したただけだと推測しているが(18-23)、ジェローの指摘に対しては川端研究からの応答がない(仁平[2020] 63-64)。また、川勝麻里は川端名義のシナリオを「共同のシナリオと検閲台本に文章の手直しをただけ」の「代作」だとしている(30-39)。こちらに対しても反論はなく、川勝が重視する晩年の犬塚稔の証言に対する疑問が投げかけられているだけである(仁平[2020] 68、四方田[2016] 214)。唯一、小谷野敦は「娘の父が小使だという設定は、明らかに伊藤初代のケースと同じなので、これは川端の発案と考えるのが自然だろう」(174)と事実を根拠に応答している。
  - 5 『狂った一頁』の物語については、川端名義で発表されたシナリオを参考にした(川端[1980])。
  - 6 「新感覚派映画製作連盟」のメンバーとして『報知新聞』であげられたのは、衣笠、横光、川端、片岡、岸田であった。
  - 7 映画製作への参入が横光や川端に与えた影響としては、十重田[1999]及び[2011]、ジェロー、北野 67-71 などを参照。
  - 8 四方田の変化については、仁平も指摘している([2020] 69)。
  - 9 バーチは衣笠が受け入れられやすいジャンルへと転向していき、『女優』(1947年)や『地獄門』といったマイルドで伝統的な巨匠となっていくとする。また、ハリー・ハルトゥニアンはバーチによる衣笠の評価を「マルクス主義がハリウッド・コードを批判するための戦略的見地を与え、また同時に、衣笠貞之助の人物像と作品におけるその典型化に行き着いた」(151)と評している。
  - 10 そのため、カズディン『狂った一頁』から日本の植民地主義が西洋から与えられた近代化の論理といかに関わりついていたかを読み取っている(209-215)。
  - 11 仁平はモダニズムが近代批判を内包していたことを確認しながら、川端には一貫してモダニズム的な思考があったとしている([2010] iii-ix)。
  - 12 デイヴィッド・ロドウィックはバーチが必ずしも「政治的モダニズム」の完全な代表者ではないとしているが(xvi-xvii)、木下千花が指摘するように『遙かなる観察者』が「政治的モダニズム」を体現する書であることは間違いないだろう(63-67)。
  - 13 ヴァナキュラー・モダニズムについては、ハンセン 206-245 参照。なお、カズディンは超国家主義を生み出す外部(世界システム)に関心を持っており、必ずしも日本の経験を読み解くことに重きを置いていない。
  - 14 さらに、ジェローはこの相剋に西洋近代との格闘という歴史性を見ており、カズディンと視点を共有しているように思われる(81-83)。
  - 15 もともと衣笠はサーカス小屋を舞台にした映画の製作を考えていたが、「新感覚派」の面々との話し合いの中で筋がまとまらなくなり、「その時、ふとわたしの頭に、あるヒントが浮んだ。ひとつ、どこかの精神病院を見学して

- こようという考えである。なぜか、そこからなにか劇がひらけてゆくような予感がした」と精神病院を舞台にすることを提案したという（62-65）。
- 16 この時期は臨床において精神病患者の声が大規模に記録され始めており、「文学作品と臨床の語りにおける並行現象を見て取ることができる（鈴木52）」という。
  - 17 結核は1919年に「結核予防法」が制定され、1937年に国立結核療養所官制が公布され、傷痍軍人向けの施設として国立結核療養所が設置される。また、ハンセン病は1907年の「癩予防ニ関スル件」によって政策が開始され、1931年に「癩予防法」が制定されて、全患者の強制隔離が始まる。明治・大正期に医療の西洋化によって精神病・結核・ハンセン病に対する国家の政策が進んでいくのと平仄を合わせるように、病の文学が興隆した。
  - 18 一般公開に先立って1926年6月20日に行われた合評会では、物語が大きな話題となっている。物語が理解できないことを問題視する立場と物語は重要ではないという立場に分かれたが、いずれにせよ『狂った一頁』の物語は説明なしで理解できるものではなかったようである（「『狂った一頁』合評会速記録」）。一般公開時に詳細な梗概が用意されたことと、弁士付きだったためか、公開後の評では物語を理解したうえで、映像表現とは分けて評価するのが可能になったように思われる。このときの傾向として、物語の責任は「原作」の川端に、映像の功績は衣笠に帰された。『狂った一頁』の物語（川端）を批判していた同時代評として、「先ず、川端康成を黙殺する」（48）と宣言した岩崎秋良（昶）や、「川端氏の原作に、かなりわずらわされていたように思われる」（102）とした武田晃などを参照。一方、別所誠は川端のシナリオがカット毎に切断された物語性の低いものであることから、新派的な要素を強調したのは内務省警保局に提出するために用意され、弁士用の台本としても使用されたと見られる「検閲台本」だとしている（27-30）。

## 引用文献リスト

- 板倉史明「Aaron Gerow, *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*」、『映像学』第87号、2011年、86-89頁。
- 岩崎秋良「主要日本映画批評 狂った一頁」、『キネマ旬報』1926年10月下旬号、48頁。
- 上田学「なぜ映画から「新派」を考えるのか——その多様性をめぐって」、上田学・小川佐和子編『新派映画の系譜学——クロスメディアとしての〈新派〉』、森話社、2023年a、10-16頁。
- 「日活向島再考——その歴史的意義について」、上田・小川編『新派

- 映画の系譜学』、2023年b、33-52頁。
- 川勝麻里「映画『狂った一頁』における代作と『最後の人』——川端康成の未発見シナリオ『狂へる聖』との断絶について」、『敍説III』第7巻、2011年、30-47頁。
- 川畑和成「衣笠資料にみるシナリオ「狂った一頁」の成立過程」、『横光利一研究』第7巻、2009年、12-26頁。
- 川端康成「狂った一頁」、『川端康成全集第二巻』、新潮社、1980年、387-418頁。
- 「新感覚派映画連盟に就て」、『川端康成全集第三十二巻』、新潮社、1982年、511-515頁。
- 北野圭介「初期映画をめぐる文学的想像力」、伊藤守編『メディア文化の権力作用』、せりか書房、2002年、43-72頁。
- 木下千花『溝口健二論——映画の美学と政治学』、法政大学出版局、2016年。
- 「『狂った一頁』合評会速記録」（出席者：内田岐三雄、岩崎秋良、木村千疋男、衣笠貞之助、岡崎眞砂雄、古川緑波、佐藤雪夫、近藤経一）、『映画時代』1926年8月号、59-63頁。
- 衣笠貞之助『わが映画の青春』、中央公論新社、1977年。
- 古賀重樹『時代劇が前衛だった——牧野省三、衣笠貞之助、伊藤大輔、伊丹万作、山中貞雄』、淡交社、2022年。
- 小林貞弘「家庭小説から家庭映画へ——一九一〇年代の新派映画について」、岩本憲児編『家族の肖像——ホームドラマとメロドラマ』、森話社、2007年、47-74頁。
- 小谷野敦『川端康成伝——双面の人』、中央公論新社、2013年。
- 斉藤綾子「新派的なるもの——ある考察」、上田・小川編『新派映画の系譜学』、2023年、85-120頁。
- 佐藤雅浩『精神疾患言説の歴史社会学——「心の病」はなぜ流行するのか』、新曜社、2013年。
- シェアマン、スザンネ『『不如帰』とその時代——その歴史的意義について』、上田・小川編『新派映画の系譜学』、2023年、185-222頁。
- ジェロー、アーロン「川端と映画——「文学的」と「映画的」の近代」、坂井セシル他編『川端康成スタディーズ——21世紀に読み継ぐために』、笠間書院、2016年、64-71頁。

- 鈴木晃仁「精神疾患の声の歴史——近代日本の精神科臨床と文学」、『精神医学の歴史と人類学』、東京大学出版会、2016年、32-58頁。
- 大傍正規「甦る「闇夜」の世界——『狂った一頁』[染色版]の同定と復元をめぐる」、『NFJ ニューズレター』第16号、2022年4-6月号、3-4頁。
- 武田晃「ストオリイに対する反抗、その他」、『映画往来』1927年新年号、102-104頁。
- 立石成孚「私は初めて「日本映画」の良いものを観た」、『映画往来』1926年11月号、43-47頁。
- 十重田裕一「川端康成と映画」、田村充正他編『川端文学の世界4 その背景』、勉誠出版、1999年、251-264頁。
- 「『狂った一頁』の群像序説——新感覚派映画聯盟からの軌跡」、十重田裕一編『横断する映画と文学』、森話社、2011年、7-39頁。
- 徳富蘆花『不如帰』岩波書店、1938年。
- 仁平政人『川端康成の方法——二〇世紀モダニズムと「日本」言説の構成』、東北大学出版会、2011年。
- 「『狂った一頁』研究史」、羽鳥徹哉他編『川端康成作品研究史集成』、鼎書房、2020年、63-79頁。
- バザン、アンドレ『映画とは何か(上)』(野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳)、岩波文庫、2015年。
- ハルトゥニアン、ハリー「「東への迂回」——ノエル・バーチと日本映画の役割」(畑あゆみ・北野圭介訳)、『思想』2011年第4号、136-156頁。
- ハンセン、ミリアム・プラトゥ「感覚の大量生産——ヴァナキュラー・モダニズムとしての古典的映画」(滝浪佑紀訳)、『SITE ZERO/ZERO SITE』No.3、2010年、206-245頁。
- フーコー、ミシェル『言説の領界』(慎改康之訳)、河出書房新社、2014年(原著1971年)。
- 別所誠「『狂った一頁』の周辺——横光利一と映像メディア」、『横光利一研究』第7巻、2009年、27-36頁。
- 増田展大『科学者の網膜——身体をめぐる映像技術論：1880-1910』、青弓社、2017年。
- 四方田犬彦「川端康成と日本映画」、『國文學：解釈と教材の研究』第46

巻第4号、2001年、6-13頁。

——『日本映画史 110年』、集英社、2014年。

——『署名はカリガリ——大正時代の映画と前衛主義』、新潮社、2016年。

Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, U of California P, 1979.

Cazdyn, Eric. *The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan*, Duke UP, 2002.

Gerow, Aaron. *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, Center for Japanese Studies, The U of Michigan, 2008.

Rodwick, D.N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, U of California P, 1994.

#### フィルモグラフィ

『狂った一頁』、衣笠貞之助監督、1926年 (Blu-ray、Flicker Alley、2017年)。



# 『風と共に去りぬ』(1939)におけるスカーレット・オハラ ／ヴィヴィアン・リーの演技に関する考察

國永 孟

## 概要

本稿では、『風と共に去りぬ』(*Gone with the Wind*, 1939年)におけるスカーレット・オハラ／ヴィヴィアン・リー(Vivien Leigh)の演技の特徴について分析する。まず、映画における役柄と、俳優のパフォーマンスの関係の議論に先んじて、小説『風と共に去りぬ』(1936年)に目を向け、ヒロインのスカーレット・オハラを演技者として再定位する。次に、映像におけるリーのパフォーマンスに焦点を当て、スカーレットが他の登場人物に対して演技をしていることが、映画における自然主義的演技との差異や、型の演技によって提示されていることを明らかにする。最後に、リーのパフォーマンスを同時代のハリウッド映画スターと比較することで、リーは、既にスター・ペルソナを確立しているハリウッド・スターの演技スタイルと異なり、彼女自身の存在を役の背後に隠し、小説版の身振りを模倣することや、観客にスカーレットの心理を容易に想像させるようなコード化された身振り表現を通してスカーレット・オハラを演じたのであると結論づける。

キーワード: 『風と共に去りぬ』、ヴィヴィアン・リー、演技、ハリウッド・スター

## I ヴィヴィアン・リーのスター・ペルソナ

本稿の目的は、映像上で観客＝分析者の前に立ち現れるパフォーマンス<sup>1</sup>に着目し、『風と共に去りぬ』(*Gone with the Wind*, 1939年)におけるヴィヴィアン・リー(Vivien Leigh)の演技の特徴について明らかにすることだ。

近年、英語圏のスター研究ではリーを再評価しようとする兆しが見られる。2013年に英国のV&Aミュージアムが、リー関連のメモラビリアを大量に収集してカタログ化し、公開したことで、ケイト・ドーニー／

マギー・ゲイル (Kate Doreny & Maggie B. Gale) による『ヴィヴィアン・リー——女優とアイコン』 (*Vivien Leigh: Actress and Icon*, 2018 年) と、リサ・ステッド (Lisa Stead) の『リフレーミング・ヴィヴィアン・リー——スターダム、ジェンダー、そしてアーカイブ』 (*Reframing Vivien Leigh: Stardom, Gender, and the Archive*, 2021 年) という、リー研究で最も体系的かつ詳細な歴史研究の成果が発表された。2つの研究は、これまでメディアがリーを演劇界の寵児・ローレンス・オリヴィエ (Lawrence Olivier) の「夫人」としてセレブリティ扱いしてきたことや、彼女の美貌を過度に強調してきたことで、映画製作の場における彼女のエージェンシーを過小評価してきたことを批判している。そのため、上述の研究は、リーが残した資料の徹底的なアーカイブ調査とフェミニズム批評のアプローチを用いて、スターの労働という視点から彼女の仕事の再評価を試みた生成研究である。

もちろん見逃されていたリーのエージェンシーを再評価しようという試みが望ましいことは間違いないが、俳優の仕事において全ての起点となるのは、かれらがカメラの前で演技をする、という点である。言うまでもなく、俳優が演技をすることで、映画作品のパブリシティや、ファン雑誌をはじめとする批評言説は初めて可能になる。リチャード・ダイアー (Richard Dyer) の『映画スターの<リアリティ>——拡散する自己』 (*Stars* [初版は 1979 年に出版]) が刊行されて以来、スクリーン内外の言説によって多層的に形成されるスター・ペルソナの研究は、スター研究の主要な課題であり続けてきた。だが、映画研究者のポール・マクドナルド (Paul McDonald) が、「身体を意味の記号として扱う立場は、行為の源としての身体を読み取ることを曖昧にし、身体がまさに行為を通じて意味を生み出すことを無視してしまう可能性がある」ことを危惧し、スター・ペルソナを分析するにあたって演技に着目する「動く身体のスター研究」の必要性を提唱しなければならない程、スターの演技に関する研究は未だ十分になされていない (292)。

そもそも、リーのスター・ペルソナは先行研究でどのように語られてきたのか。フェミニズム映画批評家のモリー・ハスケル (Molley Haskell) は、彼女を「究極のロマンティックなバッド・ガールの幻想」(240) だと評した。そして、リーが聖女と悪女という女性の2つのタイプの間を行き来し、「あるときは明るく優しいかと思えば、次には悪の化身となっ

て、その無邪気さが全くのまやかしにすぎないことを示唆している」(232)と続ける。ここでは、リーのペルソナが持つ二面性が言及され、ジェンダー規範の構築性を示唆する「まやかし」という言葉が使用されていることに注目したい。

ハスケルはリーを、ベティ・デイヴィス (Bette Davis) と並ぶ「超女性」(super female) の代表に挙げた。「超女性」とは、優しさや無邪気さ、官能性など、従来「女性性」と結び付けられてきたイメージが構築されたものであることを暴露する女性を指し (260)、「超女性」は本質的に日常生活における演技者である。彼女たちが日常生活で性規範を役柄として意識的に演じるのは、望む反応を男性から引き出すためであり、演技者と役柄の間には心理的距離がある。

ハスケルは『風と共に去りぬ』のスカーレット役が、リーの「超女性」のスター・ペルソナ形成につながったとみなしているが、ハリウッドにおける女性表象の変遷を辿る議論の性質上、具体的な場面や身体表現と、イメージの形成の因果関係は検討していない。

そこで本稿では、「超女性」ではなく、スカーレット／リーを、上流階級の社交という舞台における役割規範の演技者という視点から分析する<sup>2</sup>。その結果、「女性性」の静止したイメージで取りこぼされる身体動作へと目を向け、俳優のパフォーマンスと、そこから想起されるイメージとのイデオロギー的連関を考察することが可能になる。

議論にあたり、以下の3点に着目する。まず、映画版『風と共に去りぬ』の製作過程で行われたオーディションに関するエピソードに触れ、キャスティング過程を劇的に描いたテレビ映画『ムーヴィオラ——スカーレット・オハラ戦争』(Moviola: The Scarlett O'Hara War, 1980年)において、リーがスカーレットを具現した存在だとみなされていたことを指摘する。そして映画における役柄と、俳優のパフォーマンスの関係の分析に先んじて、小説『風と共に去りぬ』に着目し、ヒロインのスカーレット・オハラを演技者として再定位する。次に、分析の対象を映像におけるリーのパフォーマンスに転じ、スカーレットが他者に対して演技をしていることが、映画における自然主義的演技<sup>3</sup>との差異や、型の演技によって提示されていることを明らかにする。最後に、リーのパフォーマンスを同時代のハリウッド映画スターと比較することで、リーは、既にスター・ペルソナを確立しているハリウッド・スターの演技スタイルと

異なり、彼女自身の存在を役の背後に隠し、小説版の身振りの模倣や、観客にスカーレットの心理を容易に想像させるコード化された身体表現によってスカーレット・オハラを演じたのだと結論づける。

## II スカーレット・オハラを演技者として捉え直す

アメリカ映画史において、ヴィヴィアン・リーの存在は、2010年代後半の再評価以前から認知されていた。とくに、『風と共に去りぬ』の製作過程でスカーレットを巡る全米規模のオーディションが行われ、英国人俳優のヴィヴィアン・リーが「発見」されたことは、ハリウッド・スタジオ・システム期<sup>4</sup>の逸話になっている<sup>5</sup>。この時代のメジャー・スタジオでは、興行収入を安定させるために、専属契約を結ぶスターの、スクリーン内外で形成されたペルソナに合わせて原作の映画化権を購入したり、脚本を執筆させたりするスター・システムを導入していた。このシステムにおいては、トップ・スターがオーディションに出向くことは稀で、スターのペルソナが映画製作の出発点となることが主流であった<sup>6</sup>。そのため、約2年に亘って行われた前代未聞のイベントは、映画監督／脚本家のガースン・ケニン (Garson Kanin) によって小説『ムヴィオラ』 (Moviola, 1979年) としてフィクション化され、その一部がテレビ映画『ムヴィオラ——スカーレット・オハラ戦争』と題されて放送された。

このテレビ映画は、『風と共に去りぬ』のアトランタ炎上シーンの撮影で物語のクライマックスを迎える。プロデューサーのデイヴィッド・O・セルズニック (トニー・カーティス) が、マイロン・セルズニック (ビル・メイシー) からヴィヴィアン・リー (モーガン・ブリタニー) を紹介される。マイロンが「スカーレット・オハラに会って欲しい」と述べると、デイヴィッドは、その女性を見て驚きの表情を見せる。彼の表情からは、目の前の女性が、これまでオーディションに参加した誰よりもスカーレットを具現化しており、ずっと探し求めていた人物にやっと出会うことが出来たことに対する興奮が読み取れる (図1、2)。

クライマックスの劇的な演出は、リーが『風と共に去りぬ』のなかで、自然に振る舞っていただけで演技をしていない、ヴィヴィアン・リーという俳優自身がスカーレット・オハラそのものだという見方を強化しかねない。結果として、リー「発見」に至るキャスティングの逸話ばかり

が『風と共に去りぬ』の言説において喧伝され、映像上のパフォーマンスに関する分析が遠ざけられることになった。



図 1



図 2

『ムヴィオラ』でヴィヴィアン・リーを紹介された時のセルズニックの反応

映画におけるキャスティングとは、理想的には、製作者たちが、脚本や原作といった文字・あるいは絵を通して登場人物に対して抱くイメージや作品の方向性と、生身の人間の演技によって生まれるイメージとの間の距離を埋め合わせようとするプロセスである。例えば、小説やアニメ、マンガの場合、作者の意図によって登場人物の描写をコントロール出来る度合いが高く、歩き方や声の調子に至っては、ある程度読者の想像で補うことも可能だ。それに対し、俳優の場合、長年身につけてきた身体動作のマンネリズムや、それまでスクリーン内外で形成されたペルソナは容易に改変出来ない。俳優にとってのキャスティングとは、演技を通して、解釈の余地を孕む脚本や原作の隙間を自らの想像力でどれだけ埋められるのかを試される場なのだ。

したがって、「アメリカの聖書」<sup>7</sup>と呼ばれるほど大衆に支持された小説の映画化『風と共に去りぬ』の場合、原作小説におけるスカーレット像の検討なしには、ヴィヴィアン・リーの演技を分析することはできない。以下では、マーガレット・ミッチェル (Margaret Mitchell) によって1936年に出版された小説『風と共に去りぬ』の、スカーレットのイメージを再考する。

まず、『風と共に去りぬ』のあらすじを確認しておこう。物語は米国南部・ジョージア州クレイトン郡のプランテーション・タラ農園を舞台とし、16歳のスカーレット・オハラを中心に、南北戦争(1861-5)前後の

激動の時代の生活を 10 年以上に亘り描いている。決して美人ではないが人を惹きつける魅力を備えたスカーレットは、「偉大な母」エレンのおかげで上流階級のしきたりを身につけながらも、アイルランド出身の父ジェラルドの、衝動的で癡癡持ちの性質を受け継いでいた。持ち前の魅力を巧みに駆使して若い男性から熱烈な好意を受けるスカーレットだが、アシュリー・ウィルクスに対して並々ならぬ愛情を抱いている。しかし彼女の意思に反して、アシュリーは従姉妹のメラニーと婚約を発表する。知らせを聞いて激昂したスカーレットが「淑女らしからぬ」行動をとると、運悪く悪名高い封鎖破りのレット・バトラーに目撃される。レットは、彼女の傍若無人で率直な一面を気に入り、彼女の生活に段々と首を突っ込み始める。スカーレットは彼の言動に苛立ちを抑えられなかったが、彼はそれを全く意に介さない。このように、スカーレットは貧困と無縁の豊かな生活を送っていたが、やがて戦争が勃発し、彼女の愛する人びとは死に、街も焦土と化す。そんななか、スカーレットは両親に代わって家長として家族を養い、タラ農園を守るために奔走する。以上が、最低限の人物関係と状況説明だ。

小説版・映画版ともに、先行研究はこの物語がスカーレット・オハラの成長譚であるという点で一致している(例えば、本合 1990、深津 2007、Clum 2018 がある)。南北戦争以前のスカーレットは身勝手に、残酷、傍若無人な女性であったが、両親の死によって彼女は家を出て、家長の役割を果たさなければならなくなる(衣川 386)。文学研究者の深津美和子は、スカーレットが(1) 戦争中、タラ屋敷に略奪に来た北部兵士を銃殺したこと、(2) 南北戦争終結後、タラ屋敷へ不当に課せられた重税への対処を迫られたこと、(3) 屋敷を維持し、貧困から脱して家族を養うため、事業経営を行なったことが、彼女の変化を特徴づけていると指摘する(177-8)。こうして、スカーレットは受け身な存在から、経済的に自立するために能動的に働きかける女性へと成長する(172)。

さて、原作小説を読むと、著者マーガレット・ミッチェルは、日常を演劇の語彙で語ろうとしたのではないかと思わせる記述が随所に見られる。一例として、小説の中盤、エレンの死によって豹変したジェラルドを描写する文章を見てほしい。「いまや永久に幕が下ろされ、フットライトは落ち、観客が忽然と消えてしまった。老優は誰もいない舞台に取り

残され、当惑したまま合図<sup>キョー</sup>を待っている」(3巻 332)。ミッチェルは、「幕」、「フットライト」、「観客」、「老優」、「舞台」、「キュー」といった演劇の用語を用いて、戦争によって失われた南部のプランテーションの暮らしや、新しい価値観に適應できない人々のノスタルジアの感情を、舞台芸術のスペクタクルの魔法が解ける様になぞらえて書き示す。

けれども彼女は単に演劇の語彙を用いるだけでなく、主人公スカーレットが日常生活を送ったり、戦争を経験したりするのを、まるで舞台で俳優が演技をするかのように語っている。以降、スカーレットに着目して原作の文章を詳しく見ていこう。

スカーレットは、失われた南部社会の価値観や慣習を知り尽くしてはいるが、決してそれらを「衷心から信じている」(4巻 281) わけではない演技者である。それは、事前に自身の振る舞いをリハーサルし、他者の注意をコントロールする様を通して明らかになる。例えば、最初の夫・チャールズ・ハミルトンが死亡し、寡婦となってボランティアに参加したアトランタのバザー会場で、着飾った若い女性たちが踊る姿を眺めながら、もし彼女らと入れ替わることができたならと思案する。

・・・若い独身男とは—それは、もちろん別問題！視線を向けてそっと微笑む。その真意を知ろうと飛んできたら答えないでさらに微笑み、その意味がわかるまであなたのまわりから離れられないようにしておく。とても楽しいことがいろいろとあるわと目で伝え、どうにかして二人だけになりたいもんだと男たちをやきもきさせて・・・。(ミッチェル 2巻 93-4)

スカーレットは母から上流階級の「淑女らしい」振る舞いを躰けられたが、それらが体现する価値観を心から信じはしない。彼女にとって「淑女らしさ」とは、それに従うと利益を得られる規範にすぎない。また、スカーレットにとって若い男たちは、演技を通して、その場で男性から最も求愛される魅力的な女性というイメージを与えたいオーディエンスである。

そしてリハーサルは事前に状況を想定するだけに留まらない。「微妙な流し目の意味や、扇子で口を覆って笑うようなしぐさや、鈴のように

丸くスカートがふくらむように腰を振ることや、涙、笑い、お世辞、やさしい同情」(ミッチェル 2巻 94)といった一挙手一投足に至るまで入念に計算しているのだ。つまり、スカーレットはオーディエンスの注目を得るため、かれらにとって望ましい役柄に身体動作を通して外側から変身しようとする。

以上から、小説におけるスカーレットは、他者を前にしたとき、意図的に日常の身振りとは異なる身体動作を行う演技者であることが分かるだろう。極論すれば、彼女の印象管理の方法はオーディエンスの勘違いに依拠している。かれらはスカーレットの身振りを「淑女らしい」内面の発露として捉えるが、スカーレットは、「淑女らしさ」の身振りが躰として訓練された型であることに意識的で、型の身振りが含意する意味を熟知している。従って、彼女はそれを逆手に取り、型を演じることで、自分に都合の良いように「淑女らしさ」を装うのだ。

### III 映画版『風と共に去りぬ』における演技者としてのスカーレット

次に、映画版『風と共に去りぬ』で、どのようにスカーレット・オハラが演技者として視覚的に表象されているのか検討していく。本節では、演劇性の強調と、反復される身振りの2点に焦点を当てる。スカーレットが演技者だということは、彼女が初めて登場する場面で明らかにされる (Part1, 00:06:48-00:07:11)。ここでは3人の登場人物がいる (図3)。画面の中心に座っているのがスカーレットで、両脇に控えているのがタールトン兄弟 (ジョージ・リーヴス／フレッド・クレイン) だ。彼らは戦争の開始を興奮気味に話しているが、彼女は2人に対して不満がある様子で、これ以上話を続けるなら家に入ってしまうと忠告する (Part1, 00:07:14)。このセリフの背景には、開戦が待ち遠しい男性たちが自分を蔑ろにしているので、その場から去るフリをすることで、彼らの視線を再び自分に集めようとする思惑がある。

スカーレットが演技をしていると分かるのは、彼女のパフォーマンスが演劇性を高めているからである。映画研究者のトム・ブラウン (Tom Brown) は3人の位置関係にプロセニウム・アーチのアナロジーを見出したが (169-70)、この場面の演劇性を高めている要素はむしろ、リーがセリフを発するタイミングと身体を動かすタイミングを分けていること

にある。スカーレットは、タールトン兄弟が忠告にも拘らず話し込んでいたので、ふと立ち上がり、カメラに背を向け、スカートの裾を大きく左右に揺らしながら画面奥へ歩き去る (Part1, 00:07:23)。焦った兄弟が引き留めると、彼女は2人の言葉を待っていたかのように立ち止まり、「そうね」と抑揚をつけて呟く (Part1, 00:07:25)。そして優雅に振り返り、身体を正面に向けたところで、「でも、覚えておきなさい。私は言ったわよ」と優しく警告する (Part1, 00:07:29)。また、この場面で見せたリーのパフォーマンスは、原作小説で「鈴のように丸くスカートがふくらむように腰を振る」(ミッチェル 2巻 94) とある、スカーレットの「淑女らしい」役割演技の描写そのものでもある。



図3 演劇性が強調されたミザンセン (Part1, 00:07:09)

立ち上がってから再び元の場所へ戻ってくる一連の流れのなかで、リーは身体を動かすタイミングとセリフを発するタイミングを分離させている。演技論の観点から見ると、映画における自然主義的な演技の慣習から外れており、注目に値するパフォーマンスである。ジェームズ・ネアモー (James Naremore) は、『映画における演技』(Acting in the Cinema, 1990年)のなかで、『アダム氏とマダム』(Adam's Rib, 1949年)のキャサリン・ヘップバーン (Katherine Hepburn) とスペンサー・トレイシー (Spencer Tracy) がマッサージをしながら裁判について語るシーンに言及しているが、自然主義的演技の重要な原理のひとつは、ある事柄について他のことをしながら話すことであると説明する (42)。というのも、セリフを発しながら、その内容と直接関係ない身体の動きをすることで、会話の相手や観客に対して、そのセリフがあたかも発話者の意図しない内心の吐露であり、会話の相手に対する瞬発的な反応であるという幻想

を与えるからだ。しかし、映画版『風と共に去りぬ』の冒頭では逆に、リーはセリフと身体の動きを分離させている。つまり、身体を動かしている時には言葉を発さず、言葉を話している時には身体を静止させることで、スカーレットが言葉と身体の動きに意識を向けており、あらかじめリハーサルしていたパフォーマンスをしているという印象をもたらしている。それによって、スカーレットが言葉の内容や一挙手一投足を意図的にコントロールしており、作為を持っていて、演技をしているのだと表象される。

もちろんこれだけではスカーレットが一貫して「淑女らしさ」に対し心理的距離を取って演技していると判断するのに十分な根拠とならない。したがって、スカーレット／リーが独身男性たちとの会話に特化した動きをし、それがパターンとして反復されていることに着目したい。小説版では、スカーレットが役割演技を行い、己の目的のために男性の注意を引こうとしていることは語り手によって読み手に伝えられるが、映画の場合、パフォーマンスの差異によって役割演技が示される。

そのパターンとは、スカーレット／リーが男性らの前で首を傾げる身振りである(図4)。ウィルクス家の館トウエルヴ・オークスで開かれたパーティで、スカーレットが男性に囲まれているシーンを見てみよう(Part1,00:23:21-00:24:09)。アシュリー(レスリー・ハワード)とメラニー(オリヴィア・デ・ハヴィランド)が言葉を交わす場面が終わると、ショットは、スカーレットがフレームの中心に置かれたベンチに座りながら、屋外で若い男性の参加者たちに取り囲まれている様子に切り替わる。彼女が「野外宴会は良いわね。男性を独占できて」と言うやいなや、ある男性がデザートを取ってこようと声をかけると、チャールズ・ハミルトン(ランド・ブルックス)がすかさず「私に任せてください」と名乗りでる(Part1,00:23:24-00:23:31)。するとスカーレットは、考えているような声を発して、「いいわ。チャールズ・ハミルトンが取ってくることを許すわ」と指名する。スカーレットが思案する声を出した途端、ショットは彼女の顔のクローズ・アップに変わる。彼女は首を右に傾げながらオフスクリーン左を見ている。彼女の目は、ショット冒頭でスクリーン上方を見ていたが、一度目を伏せてから、左を向く。さらに2回まばたきをすると、今度は逆に首を左に傾げ、右下を見る。そして再度左を向き、チャールズを見つめながら彼がデザートを取ってくるのを許可す

る (Part1, 00:23:32-00:23:42)。



図 4 首を傾げる動作の反復 (Part1, 00:23:34)

首を傾げる動きは映画版に固有の演出だ。小説版において、男性たちに囲まれたスカーレットの様子は、「わざと何倍も陽気にはしゃぎ、取り巻きの若者たちと声をたてて笑い合」うとだけ記述されているが、映画版の場合、彼女は一連のやり取りの間、顔や目を動かし続け、ひとつの場所に落ち着けることがない (ミッチェル 1 巻 235)。さらに、牢獄にいるレット・バトラーの元へ金策に行く場面 (Part2, 00:26:14-00:28:14) や、後に 2 人目の夫となるフランク・ケネディ (キャロル・ナイ) に彼の恋人だったスエレンの近況を伝える場面 (Part2, 00:33:12-00:34:14) でも、彼女が首を傾けながら顔の向きを頻繁に変えたり、眼をうろうろさせたりするパフォーマンスが見られる。

リーが特定の動作を反復したり、絶えず身体を動かし続けたりすることによって、スカーレットの身体は『風と共に去りぬ』の物語に内在する意味を帯びる。ネアモーは、映画がトーキー化すると、演技を行う上で、人物の表情やジェスチャーといった外面的な要素は、セリフに次ぐ補助的なものに過ぎなくなったと指摘する (48)。また、俳優の身振りは段々と日常生活のそれに近づき、抑制されていく。映画版のメラニー／デ・ハヴィランドの身振りは抑制された演技の典型だ。彼女は「淑女らしさ」の規範を「衷心から信じて」いて、役割演技を演技と思わずに実践している。二面性の無い彼女の動きは常に抑制されており、身体の前で結ばれている両手はその証左である。対して、スカーレットの身体の動かし方は日常生活における「本心」の意図しない表出の範疇を越えている。スカーレット／リーがメラニー／デ・ハヴィランドと並置される

ことで、スカーレット／リーの身振りの過剰性が一層高まり、観客は、彼女の動きの背後に何か作為があるのではないかと推測するのを促されている。

これらの場面でスカーレットは、男性からの注目を集めようとしたり、タラの屋敷を維持する資金を得るため、彼らが望むような女性像を意識的に演じたりすることで、自らの目的を達成しようとしている。そうした意味で、スカーレットは単に特定の型として既に出来上がっている役柄を演じているだけであり、その役柄に同一化しているわけではない。役柄との距離を明示するために、映画版では、リーの身振りを特定の状況に結びつけて反復する、型の演技が採用されているのである<sup>8</sup>。

#### IV 『黒蘭の女』におけるベティ・デイヴィスの演技と比較して

映画のドラマを作り上げるために、ある身振りを反復し、物語に沿った意味を持たせるリーのパフォーマンスは、2節で指摘した、日常生活の特定の状況下における振る舞いをあらかじめ身体の細部まで想定しておくスカーレットの役割演技の方法と重なり合う。両者に共通するのは、役柄を演じるために、演技者（俳優）は自身の存在を役の背後に隠す、というスタイルである。

俳優の存在を忘れさせ、役柄ごとに異なった存在になれる能力を必要とする演技スタイルは演劇に由来する。バリー・キング (Barry King) はこれを「扮技」(impersonation)と呼んだ(30)。この演技スタイルを身につけた俳優は、物語との関わりのなかで、身体の細部に至る全てを、無駄なく何かの意味を伝えるために使う特徴がある(ダイアー 227)<sup>9</sup>。だが、同じ身体動作のある映画内で繰り返し行ったり、別の作品では全く異質な身振りを用いたりするため、観客に対して役柄の構築性や俳優の演技訓練を意識させることになる。日常生活に近い身体表現が重視される映画において、出演する作品ごとに身体に対して異なる意味を持たせる「扮技」のパフォーマンスは、俳優が演技していることを前景化する。

そのため、「扮技」の演技スタイルは、「演技をしていない」(behaving)ように見えるスターの演技スタイルとは対照的である。リーの「扮技」に対して、ハリウッド映画スターのパフォーマンスは、複数の映画作品を通して何度も同じ動きを繰り返すことによって、かれらを典型的な人

物から個人へと変貌させることを特徴とする。ダイアーはスター演技について、「スターがたくさんの映画をとおして確立してきたジェスチャーの特定のレパートリー、しゃべり方などは、外見の「変化にとぼしい」要素、特有の声、あるいは衣装のスタイルと全く同じように、スターのイメージとして意味づけされる」と指摘する(230)。つまりスターたちは、出演した映画群でのパフォーマンスから想像的な統一された身体を獲得し、個人となる。観客は、繰り返される特定の身振りをそのスター個人に固有のマンネリズムとして幻想的に取り違えるため、映画の役柄と俳優自身を連続した存在とみなし、かれらは「演技していない」、ありのままに振る舞っていると信じ込むのである。

では、ハリウッド映画スターのパフォーマンスと、「扮技」の演技スタイルの影響下にあるリーのパフォーマンスの違いを映画に即して検討してみよう。比較の対象として、『黒蘭の女』(Jezebel, 1938年)におけるベティ・デイヴィスのパフォーマンスを上げたい。デイヴィスは、リー同様、ハスケルが「超女性」の代表に挙げたスターである。ワーナー・ブラザーズが製作し、19世紀半ばの米国南部を舞台に据えた同作は、ベティ・デイヴィス版『風と共に去りぬ』と呼ばれることもある程、『風と共に去りぬ』と物語上の共通点が多い。

リーと同じく、デイヴィスがスクリーン上で演じるキャラクターは二面性を持っている。リーの場合、物語上の会話に特化した動きをすることでスカーレットの二面性を表現していたが、デイヴィスは彼女が演じる人物が言葉で明示されない感情を内に秘めている様を、抑制された目の動きによって提示する。

『黒蘭の女』で、ジュリーが、社会的コードに反して舞踏会に白のドレスではなく赤のドレスを着ていったため、プレス(ヘンリー・フォンダ)との間に距離が生まれ、1年ぶりに彼と再開する場面を例に検討しよう(00:52:13-00:53:51)。プレスは、ジュリーの屋敷の応接間で執事ケイトー(ルウ・ペイトン)と言葉を交わしている。ケイトーが「あなた様と、ジュリー様に神のご加護がありますように」と言い、視線を画面奥にやって部屋から退出すると、プレスは後ろを振り返る(00:52:13)。彼の視線の先には、白いドレスを着たジュリーが、背筋をピンと伸ばしてジッと彼のことを見つめながら立っている。プレス越しにジュリーを捉えるショットから彼女のフル・ショットに切り替わると、彼女は、プ

レスがいる画面手前へ歩き始め、「白いドレスを私に着て欲しかった時のことを思い出しているの？」と優しげな口調で尋ねる (00:52:31)。

特筆すべきは、プレスがジュリーを目にしてから、彼の婚約者が入ってきて会話が中断されるまでの約1分40秒間、ジュリーが殆ど立ち位置を変えず、一度も瞬きをしないことだ。プレスの望む女性になろうと白いドレスを纏ったジュリーが彼の顔をじっと見つめ続ける様子からは、白いドレスの効果を窺おうとする強い意志が感じられる(図5)。さらに、以下の2つの瞬間、ジュリーが身体を静止させながらも、僅かに視線を動かすことで、セリフの背後に何らかの思惑があるのではないかという疑念が生まれる。1つは、これまで拒否してきた白いドレスを身につけ、堂々とプレスに披露したのだが、望む反応が得られなかったので、ジュリーが顎を引き、プレスを下から見上げるように「どうして黙っているの」と言う瞬間だ(00:52:43)。ジュリーは視線を上げ、上目遣いでプレスの反応を窺おうとする。もうひとつは、ジュリーが「あなたがここにいてなんて信じられない。一生とも言えるくらい長い間夢見てきたのよ」と言うタイミングである(00:53:08)。この直後にジュリーは濃いアイラインとアイシャドウが引かれた重い瞼をゆっくりと伏せる。彼女の目の動きはセリフに連動しており、視線の静止／運動のコントラストによって、ジュリーがプレスに対してセリフ以上の思いを抱いていることが暗示される。こうした解釈は、彼女が「いや、それ以上に長い間よ」(00:53:15)と言葉を続けることでさらに強固になる。

映画研究者のマーティン・シングラー (Martin Shingler) が、デイヴィスは『痴人の愛』(*Of Human Bondage*, 1934年)に出演していた頃から、繊細な目の演技が彼女のパフォーマンスの特徴であったと指摘しているように、デイヴィスはからだの動きを抑え、繊細で控えめな目の動きを繰り返すことで、家父長制社会で欲望を抑圧されながらも、自らの望みを叶えようとする「超女性」を体現したスターとなった(50-2)。そして、アンドレ・バザン (André Bazin) が述べたように、デイヴィスと3度タッグを組んだウィリアム・ワイラー (William Wyler) 監督作品では、彼女の視線が映画全体の演出の中心軸になっており、観客は、カメラのフレーミングや照明といった映画装置全体によって、デイヴィスの目を見るよう促されている(353-4)。こうした特徴は複数の作品に亘って共通しており、デイヴィスの目の演技は、「超女性」としての彼女のスター・ペ

ルソナを形成するのに大きく貢献した。

では、リーが演じるスカーレットに目を転じよう。リー／スカーレットの場合、「本心」が表面に溢れ出る様を通して彼女の二面性は表象される。映画版において、リーは、スカーレットが意中の人間であるアシュレーやレットを前にした時、自分の身体を投げ出す動作を繰り返す（図6）。レット（クラーク・ゲブル）がスカーレットに結婚を申し出る場面で、スカーレットはレットからのキスを口では断りながらも、二人の間の距離は限りなく消失し、彼女の身体は前のめりで、目は閉じられ、顎が突き出されている（Part2, 01:03:46）。身を乗り出す様子からは、スカーレットが口づけを求めていることが明らかだ。



図5 プレスの様子を窺うジュリー  
(00:52:42)



図6 身を投げ出すスカーレット  
(Part2, 01:03:46)

それまでスカーレットは演技を行うことで男性たちの注意や場を制御してきた。つまり、求愛してくる男性に対して彼女の心は閉ざされたままだったと言える。そうした心情を視覚的に示していたのが、他の登場人物に対峙するときのスカーレットの立ち方である。彼女が場の支配者として男性たちを翻弄している場面において、スカーレットと男性たちの身体はフレーム内で別々の方向を向き、相対することがない。交わらない身体のあり方は、冒頭でタールトン兄弟と会話をする場面（Part1, 00:06:50）や、トウェルヴ・オクスで挨拶を交わす場面（Part1, 00:21:21）、屋敷の庭で男性たちに囲まれる場面（Part1, 00:23:25）で見られる。

一方、スカーレットがアシュレーやレットと対峙する場合、彼女の身体は男性の身体と正面から向かい合う。スカーレットが身を投げ出すと

きには男性が高い位置から彼女を見おろし、スカーレットが彼らを見上げる構図が確立されている。そしてしばしば彼女は、レットやアシュリーの腕に抱かれてもいる。こうしたスカーレット／リーの身振りは、感情爆発と言うべき型の演技であり、それを反復することによって制御の喪失が表象されている。実際、先述のキスの場面におけるスカーレットの身振りは、「レットは腕の中でスカーレットの顔を反らせ、最初はそっと、それからだんだんと激しくすばやくキスすると、スカーレットは目がくらみ、まわりがぐるぐる回転する中で、唯一安定しているレットにしがみついていた」(ミッチェル 5 巻 337) という原作小説の記述と合致している。もちろん、リーが感情爆発の身振りを繰り返す全ての場面に、あらかじめ小説による具体的な身振りの記述があるわけではないが、スカーレットの外面と内面の物語的な因果関係がリーの過剰な身振りで平明に演出されることで、観客はセリフとして提示されないスカーレットの心理を容易に想像することが可能になる。

「本心」を表象するにあたって、デイヴィスとリーが採用した方法は正反対だ。デイヴィスは身体の運動を極力を抑え、目の動きに頼ることで隠された「本心」の存在を仄めかすのに対し、リーは大袈裟な身振りで感情の激しさを強調して「本心」を明からさまに表現した。全身を使って激しい感情を伝えるリーの身振りは、日常生活のリズムに基づいているというより、劇的な感情の転換を特徴とするメロドラマで用いられるパントマイムに近い。パントマイムの身振りは、動きにコード化された意味を容易に判別することが出来る。スカーレットの外面と内面の物語的な因果関係が平明に演出されることによって、文章を通して既にスカーレットを想像していた小説の読者が、リーが演じるスカーレットを受け入れやすくなるだろう。

本稿では、小説版と映画版『風と共に去りぬ』におけるスカーレット・オハラ／ヴィヴィアン・リーの演技に着目した。小説版では、スカーレットが演技する様子は、身体動作まで詳細に描写されている。それを映像として提示するためには、小説のスカーレットのパフォーマンスを模倣しなければならず、他の俳優と異なる種類の身体動作を行う高い演技力が必要だ。また、仮にデイヴィスがスカーレットを演じたとしても、リーと同じ身振りで演じることは困難だったはずだ。スター・システム下では、スター・ペルソナに結びついたパフォーマンスは映画の見せ場

となり得る。それを行わなかったり、ペルソナから逸脱するような身振りをしたりすると、観客の支持を失う大きなリスクが生じる。デイヴィス版スカーレットは、脚本段階で、小説にみられた彼女の直情的な気質を抑え、もっと抑圧的になっていた可能性が高いだろう。だが、小説のスカーレット像を改変することも、小説読者の支持を失う危険がある。同時代の名の知れたハリウッド映画スターではなく、アメリカではまだ知名度の低かったヴィヴィアン・リーだからこそ、役柄の背後に俳優の存在を隠して原作で記述されたスカーレットの「本心」の身振りを模倣しつつ、演劇性の高いパフォーマンスで演技者としてのスカーレットを演じることが出来たのではないか。そして、『風と共に去りぬ』では単に「本心」の表出を示す型として演出されていた身体の身振りは、同作の商業的成功や、スクリーン外でのイメージと輻湊し、彼女の「超女性」のスター・ペルソナの一部となっていく。

## 註

- 1 本稿では、リチャード・ダイアーによるパフォーマンスの定義を参照する。彼によると、パフォーマンスとは「筋立てのなかでパフォーマンスがおこなう行動／はたらきや、話すように与えられたセリフにくわえて、彼／彼女がおこなうこと」を意味し、「行動／働きがどのようになされるか、セリフがどのように話されるかの問題」で、「パフォーマンスの記号となるものは、表情、声、ジェスチャー、体の姿勢、体の動き」(217)などで構成される。
- 2 日常生活を演劇の視点から分析し、相互行為における演技の重要性を指摘した最も有名なものとしてゴフマンの研究(2023)がある。
- 3 本稿では、自然主義的演技という語を、日常における人々の身体動作に限りなく近く、俳優が演技をしていることを観客に意識させない演技スタイルを指す言葉として用いる。
- 4 ハリウッド・スタジオ・システム期とは、おおよそ1920年代から50年代にかけてのことを指す。とくにこの期間の前半は、スタジオによる映画製作の分業が確立しており、スターをはじめ、製作者たちはスタジオと長期契約を結んでいた。そのため、スタジオによって立案される作品企画の内容の多くは、契約下にある人々の顔ぶれによって左右された(ブランドほか181-2)。

『風と共に去りぬ』(1939)におけるスカーレット・オハラ  
／ヴィヴィアン・リーの演技に関する考察

- 5 約 2 年に亘った製作過程に関する比較的新しい研究の成果については、Wilson 2014 を参照。
- 6 映画研究者のポール・マクドナルドは、スタジオ・システム時代のハリウッドにおいて、キャスティングのためにオーディションを受ける必要があるかどうかを、俳優とスターを区別するための特徴のひとつとして挙げている (2001)。
- 7 小説『風と共に去りぬ』は、出版から半年で 100 万部を超える売り上げを記録した (Taylor 1)。
- 8 スカーレット／リーの演技性は、身体動作だけでなく、発声方法の差異によってさらに高められている。例えば、スカーレットがトウェルヴ・オークスのパーティに出席し、若い男性たちと挨拶を交わす場面や (Part1, 00:19:30-00:21:34)、屋敷を維持するための金策でレットを訪れる場面 (Part2, 00:26:57-00:30:17)、彼女は声のピッチを上げ、会話の主導権を握ろうと、相手からの反応を受けつけずに矢継ぎ早にセリフを発し続ける。こうした発声方法は、彼女の演技性の指標になる。ただし、声は身体動作と異なり目に見えず、より客観的に考察を立証するには音響分析や音声学の手法を用いるのが望ましい。そのため、紙幅の都合からも、本稿では分析の対象を身体動作に限定する。尚、発声方法と演技性の関係について、『映画研究』の匿名の査読者から有益な示唆を頂いた。ここに記して感謝する。
- 9 「扮技」という演技スタイルの名称は必ずしも統一されていない。例えば、リチャード・ダイアーは、同一の演技スタイルに、「レパトリー演劇／ブロードウェイ」という名称を当てている (226)。

### 引用文献リスト

- 衣川清子「『風と共に去りぬ』と母性の問題」、『埼玉女子短期大学研究紀要』、第 9 号、1998 年、385-96 頁。
- ゴフマン、アーヴィング『日常生活における自己呈示』、中河伸俊訳、筑摩書房、2023 年。
- ダイアー、リチャード『映画スターの<リアリティ>——拡散する「自己」』、浅見克彦訳、青弓社、2006 年。
- バザン、アンドレ「ウィリアム・ワイラー、演出のジャンセニスト」、『小海永二翻訳撰集 4——映画とは何か』、小海永二訳、丸善、2008 年、

329-54 頁。

ハスケル、モリー『崇拜からレイプへ——女性の映画史』、海野弘訳、平凡社、1992 年。

深津美和子「土地と共存する南部女性——『風と共に去りぬ』におけるスカーレットとタラ」、『Evergreen』、第 29 号、2007 年、171-87 頁。

ブランドフォード、スティーブほか『フィルム・スタディーズ事典——映画・映像用語のすべて』、杉野健太郎／中村裕英訳、フィルムアート社、2004 年。

本合陽「『風と共に去りぬ』と文学指摘評価」、『岡山大学教養部紀要』、第 26 号、1990 年、279-303 頁。

マクドナルド、ポール「スターダムに関する理解の再構成」、リチャード・ダイアー／ポール・マクドナルド『映画スターの<リアリティ>——拡散する「自己」』、浅見克彦訳、青弓社、2006 年、285-328 頁。

ミッチェル、マーガレット『風と共に去りぬ』、1-5 巻、荒このみ訳、岩波書店、2015-2016 年。

Baciu, Ioana. “Femininity as Performance in Carson McCullers’ *The Ballad of the Sad Café*, *The Member of the Wedding* and *The Heart is a Lonely Hunter*.” *Performing Identity and Gender in Literature, Theatre and Visual Arts*, edited by Panayiota Chrysochou, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp.39–52.

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise. 1930–39*. U of California P, 1995.

Bazin, André. “William Wyler: Qu le janséniste de la mise en scène.” *Qu’est-ce que le cinéma?: Ontologie et langage*, vol.1, Édition du Celf, 1958, pp.149–73.

Brown, Tom. “Spectacle/Gender/History: The Case of *Gone with the Wind*.” *Screen*, vol.49, no.2 (Summer), 2008, pp.157–78.

Clum, John M. “Kisses and Commerce: Belle Watling and Scarlett O’Hara.” *The Southern Quarterly*, vol.55, no.2–3 (Winter/Spring), 2018, pp.191–206.

Doreny, Kate. and Maggie B Gale. *Vivien Leigh: Actress and Icon*. U of Manchester P, 2018.

Haskel, Molley. *Frankly, My Dear: Gone with the Wind Revisited*. Yale UP, 2009.

- King, Barry. "Articulating Stardom." *Screen*, vol.26, no.5, 1985, pp.27–51.
- McDonald, Paul. *Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. Wallflower Press, 2001.
- Naremore, James. *Acting in the Cinema*. U of California P, 1990.
- Shingler, Martin. "Bette Davis: Malevolence in Motion." *Screen Acting*, edited by Alan Lovell and Peter Kramer, Routledge, 1999, pp.46–58.
- Stead, Lisa. *Reframing Vivien Leigh: Stardom, Gender, and the Archive*. Oxford UP, 2021.
- Taylor, Helen. *Scarlett's Woman: Gone with the Wind and Its Female Fans*. Rutgers UP, 1989.
- Wilson, Steve. *The Making of Gone with the Wind*. U of Texas P, 2014.
- . "I Am Scarlett": Fan Mail and the Casting of *Gone with the Wind*. *The Southern Quarterly*, vol.55, no.2–3 (Winter/Spring), 2018, pp.16–52.

### フィルムグラフィ

- Gone with the Wind*. Directed by Victor Fleming, 1939, Warner Home Video, 2010.
- Jezebel*. Directed by William Wyler, 1938, Turner Entertainment / Warner Home Video, 2006.
- Moviola: The Scarlett O'Hara War*. Directed by John Erman, 1980. In *Gone with the Wind*. The Scarlett Edition, Warner Home Video, 2010.

付記：本稿は、第19回日本映画学会全国大会（関西学院大学）で行った研究発表「ハリウッド・スタジオ・システム期における英国人俳優のパフォーマンス——『風と共に去りぬ』(1939年)におけるヴィヴィアン・リーに焦点を当てて」を土台としている。また、本研究は、日本学術振興会若手研究者海外挑戦プログラム202280061の支援を受けた研究の成果である。

## 『裏窓』、洗脳、テレビ ——ヒッチコックのアイロニーと「純粹映画」

木原 圭翔

### 概要

『裏窓』(*Rear Window*, 1954)の主人公ジェフは、しばしば「映画観客」のアレゴリーだとみなされるが、これに対して彼を「テレビ視聴者」だとみなす解釈がある。本稿は後者の解釈の意義をより詳細に検討するために、当時のテレビが「洗脳装置」として警戒されていた点に着目する。1950年代にアメリカを席捲した「洗脳」は、その起源の一つとして『脳の仕組み』(1926)というプドフキンの記録映画が重要な役割を果たしたことが知られている。その一方で、彼のモンタージュ理論こそヒッチコックが『裏窓』を「純粹映画」とみなす際の最大の根拠でもあった。このように、洗脳装置としてのテレビと、純粹映画という二つのメディアの究極形態のキーパーソンとしてプドフキンを想定する時、『裏窓』の「テレビ視聴者」はいかなる意味を持ち得るのか。本稿はこれをテレビに対する「アイロニー」として捉え、その意義を考察する。その結果、『裏窓』は自らがテレビ以上に優れた洗脳装置であることを示すことで、ヒッチコックの理想を体現しているという点を明らかにした。

### キーワード

ヒッチコック、『裏窓』、洗脳、テレビ、プドフキン

### はじめに

アルフレッド・ヒッチコックは、『裏窓』(*Rear Window*, 1954)が映画的なテクニックに対する挑戦ではないかと問うフランソワ・トリュフォーに同意しながら、同作を「純粹に映画的な映画」だと述べている。なぜなら、それは主人公ジェフ(ジェームズ・スチュアート)が見た事柄とそれに対する彼の反応を描くという、フセヴォロド・プドフキンが詳述したモンタージュの理論——いわゆるクレシヨフ効果——を最も忠実に実践した映画だからである(Truffaut 214/邦訳 217-18)。おそらく

## 『裏窓』、洗脳、テレビ

ヒッチコックによるこうした発言は、ジェフを映画観客のアレゴリーだとみなす人口に膾炙した解釈が、正統なものであるという認識を著しく強化してきた。一方で、それに比べるとはるかに異端ではあるものの、この主人公をむしろ「テレビ視聴者」ではないかと解釈する系譜が存在している。当時、アメリカ——とりわけ『裏窓』の舞台であるニューヨーク——では一般家庭にもテレビ受像機が急速に普及しつつあったが、外出ができずに暇を持て余した人間が、退屈しのぎに自宅で「スクリーン」を見続けているという状況は、ごく自然とテレビ視聴を連想させる。実のところ、『裏窓』におけるテレビの比喻はコーネル・ウールリッチの原作においてすでに見られるもので、その発想自体は決して突飛ではない<sup>1</sup>。『裏窓』とテレビの関係については副次的に言及される場合が大半だが、映画・テレビ研究者のスー・ブラウアーはこの問題に正面から取り組み、両者の密接な関連性が歴史的にも形式的にも十分な根拠があるという事実を具体的かつ説得力を持って伝えている (Brower)。特に論考の題名 (“Channeling Rear Window”) が示唆するように、複数の窓を行き来しながら、各々の「物語」を断続的に見守るジェフの様子は、単一の画面に見入る映画観客ではなく、「チャンネル」を自由に切り替えるテレビ視聴者の姿を容易に想起させる。当時テレビは人々を「受動的なマイホーム主義者」にすると考えられていたが、ジェフの状況はまさしくその名に相応しく、そうした意味で怪我によって「家庭に閉じ込められた (domesticated) 観客」が主人公である『裏窓』を、1950年代のアメリカで生じた映像娯楽産業の変化にまつわる寓話だと捉えるブラウアーの視点は大変示唆的である (97)。

本稿もまた、『裏窓』のジェフを映画観客ではなくテレビ視聴者とするアレゴリーの意味を考察していくが、それは後者の方がより正しい解釈であるとか、ヒッチコックの真の意図であるなどと主張するためではない。近年では、ジェフが見つめる窓をマンガの「コマ」とみなす興味深い議論もあるように、「純粹映画」だと豪語するヒッチコックの言い分とは異なり、複数のスクリーンを有する『裏窓』は観客に様々なメディアとの関連を喚起させる「間メディア的」なテキストであり、それゆえ、必然的に「不純な」映画だと考えるべきである (Rossouw)。しかしながら、ジェフを「テレビ視聴者」とみなすことは、ヒッチコックの言う「純粹映画」という理念を阻害するどころか、むしろそれを強化していると

も考えられる。なぜなら、『裏窓』はテレビに対する一種の当てこすり、すなわち「アイロニー」を示した映画だからである。ヒッチコックはこの新しいメディア産業の著しい発展を間近で目の当たりにしていたが、元々テレビ視聴が特別好きだというわけでもなく、自身の創作活動の場としても評価していなかった (McGilligan 514-15)<sup>2</sup>。したがって、『裏窓』におけるテレビへのアイロニカルな言及は、結果として映画という装置の優位を証明することに貢献している。私たちがテレビ視聴者というアレゴリーの内実を吟味しなければならないのは、まさしくヒッチコックが『裏窓』を「純粋映画」だと主張することの意味をより正確に把握するためである。

本稿の目的は、テレビに対するアイロニーという『裏窓』を「純粋映画」たらしめる複合的なメカニズムが、いかに作動しているのかを明らかにすることである。このアイロニーという事態を理解するために、本稿はテレビと『裏窓』を結びつける際にブラウアーが言及しなかった、ある一つの歴史的事実に着目する。それは当時のアメリカにおいて、テレビが社会全体を巻き込む「洗脳 (brainwashing)」装置として警戒されていたという事実である。テレビの「有害性」が様々な立場から喧しく叫ばれていたこの時代において、当時から疑似科学として批判されていた洗脳との結びつきに本稿がとりわけ着目するのは、このマインド・コントロール技法を洗脳と名づけて世に広めたエドワード・ハンターが、ブドフキンによって監督された『脳の仕組み』 (*Mekhanika golovno mozga*, 1926) という映画をその重要な起源とみなしていたからである。すなわち、一方ではモンタージュによって成立する純粋映画の根拠とされながら、他方では洗脳装置としてのテレビの起源ともみなされるように、両陣営が各々のメディアの究極形態のキーパーソンとして、ブドフキンを引き合いに出している。ヒッチコックは、純粋映画によって観客の感情をあたかも「オルガン」のごとく自在に操ることができると事あるごとに吹聴していたが、それはテレビと同じように、彼が大衆に対するある種の洗脳を欲望していたことを意味すると言ってよいだろう (Truffaut 269/邦訳 281; Hitchcock 151/邦訳 179)<sup>3</sup>。『裏窓』の同時期にアメリカの映画やテレビは、朝鮮戦争 (1950-53) における捕虜の洗脳体験を徐々に題材として取り扱うようになっていたが (Carruthers 196-201)、ヒッチコックがテレビに対して向けるアイロニーは、そうした作

品にしばしば見られる洗脳に対する人道的立場——民主主義の優位——からの批判などではなく、むしろその不徹底ぶりに対する揶揄である。つまり、『裏窓』の戦略とは、テレビを危険な洗脳装置として告発することではなく、テレビを用いなくとも映画だけで人をコントロールすることが可能だという事実を示すこと、そしてその結果として、映画こそが真の洗脳装置であると宣言してみせることである。

しかし、仮に『裏窓』が観客の洗脳に成功しているのだとしたら、そもそも私たちは一体そこで何を信じ込ませられているのだろうか。この問題を考察するために、はじめに『裏窓』においてよく知られた議論をあらためて検討する。すなわち、殺人事件は本当に起こったのかどうか、という問題である。

## I 腎臓病と株式市場——『裏窓』における論理の飛躍

あらかじめ述べておけば、本稿は殺人事件が実際には起こらなかったにもかかわらず、主人公も観客もそれが起こったと思い込んでいる、すなわち洗脳されているという主張を支持するわけではない。むしろ、物語世界内で殺人事件は実際に起こったことが最終的に明らかになったという一般的な前提は共有しつつ、それが主人公と観客が推理したものとは別のかたちで起こった可能性について検討する。

殺人事件の有無という観点から『裏窓』を考察する場合、デイヴィッド・ボードウェルの議論が最初の参照点として最適である (Bordwell 40-47)。ボードウェルは、ジェフを映画観客のアレゴリーとみなす議論の系譜を念頭に置きつつも、窃視症といった精神分析的読解からは距離を取り、『裏窓』を映画観客が物語を「認知 (cognition)」する際の一つの模範的なモデルだとみなした。すなわち、観客はジェフが視覚的な手がかりをもとに殺人事件を推理していくのと同じように、物語の展開を推測しながら映画を鑑賞している。ボードウェルの主張で重要なのは、視覚的な情報が提示された後に、言葉によってその内容が検証されるというプロセスを繰り返すのが『裏窓』のパターンだと述べている点であるが(41)、この問題については第III節であらためて触れる。さしあたりここで確認したいのは、ボードウェルの『裏窓』論が、一つの仮説——あるいは彼にとってはむしろ自明な事実——を前提としているという点である。す

なわち、『裏窓』において殺人事件は確かに起こったという前提である。ボードウェルをはじめ、大多数の論者たちのこの暗黙の前提が疑わしいものであるとして、『裏窓』の殺人事件が実際に起きたという確実な証拠など何一つ存在していないと主張したのが加藤幹郎である。加藤によれば、『裏窓』はその「外見（見た目）」と「内実（じっさいに起きたこと）」の乖離こそが焦点となる作品であり、単なるミステリーとしてではなく、「映画史と認識の歴史の問題」という、より大きな枠組みの中で考察すべき映画である（46-47）。加藤の主張は一見すると極端なものに見えるが、『裏窓』の画面に即した論理的帰結の一つとしては妥当な判断だと言える。事実、ソーウォルド（レイモンド・バー）を殺人犯だとする証拠の数々（深夜の外出、妻の不在、大きな包丁と鋸、太いロープを巻いたトランク、犬殺傷に対する無関心、花壇の異変）は、いずれも間接的な状況証拠でしかない。その「最も有力な証拠」（Bordwell 44）だとされる「結婚指輪」の存在——妻が旅行に出かけたのであれば自宅に指輪を置いていくはずがないというリザ（グレース・ケリー）の「女の勘（female intuition）」——にしても、妻が指輪をつけていないことの証拠にしかならず、それが殺害の証拠だというジェフたちの推論には明らかな飛躍がある。それは離婚を示唆している可能性も十分あり得るし（加藤 48）、そもそも、それが本当に妻の結婚指輪なのかどうかも実際には不明確である。

この映画は最終的にソーウォルドが犯行を自供したことを匂わせている。しかし、ジェフの友人であるドイル刑事に伝えられる別の刑事の台詞——「ソーウォルドとイースト・リバーに行く」、「犬が花壇を執拗に嗅ぎ回るからそれ（it）を掘り返した」（01:50:11-30）——はやはり曖昧であり、最後まで決定的な証拠は何一つ提示されないし、ソーウォルドが妻を——さらに犬でさえ——殺害したという事実が直接的に明言されることはない。

では、ソーウォルドはやはりあくまでも「容疑者」（加藤 55）にすぎないのだろうか。そのように理解するには一つ不自然に見える点がある。それはソーウォルド逮捕後の日常風景を描いた『裏窓』のエピローグの存在である。ソーウォルドに窓から突き落とされたジェフは両足にギブスをつけているものの、幸福そうに眠っている。これは早ければ転落事件の翌日、遅くとも数日後の出来事だろう。いずれにしろ、この物語世

界で殺人事件が実際には起こっていなかったと仮定してみよう。そうであれば、その事実はいずれ友人のドイルからジェフに間違いなく伝えられる。そして事件の捜査が警察の手に渡った今、その根本的な争点は、瞬時に解決するはずである。なぜなら、ソーウォルドは生きている妻を見せるだけで冤罪を証明できるのだから。だがジェフも隣にいるリザも、ソーウォルドが無実だったという報告を受け取ったようには見えない。したがって、結局のところ、殺人事件は実際に起こったと判断する方が（確定は決してできないが）物語の理解としては妥当であるように思われる。

このように、本稿は殺人事件が実際に起こったという立場を採るが、真に重要なのは、その確定不可能な問いに最終的な答えを出すことではない。問題は、たとえ事件が実際に起こったのだとしても、「結婚指輪」を殺害の証拠にすることなどできないという点である。それはせいぜいのところ殺人が判明した後の結果論でしかなく、指輪と殺人事件とは本来何の関係もない。ではそれは実際にまったく無関係なものだったのかというと、そう言い切ることもできない。こうした曖昧な状態を理解する突破口として、『裏窓』のある台詞が一つの有力な読解の可能性を仄めかしている。というのも、その台詞は殺人事件へと至る明確な因果関係が明らかになる確実な証拠は存在しないが、指輪と殺人事件を結びつける別の要因、いわゆる「交絡因子」の存在を示唆しているからだ。『裏窓』の脚本は「ほとんどどの交せりふ、どのエピソードも考察するに足るいくつかの奥深い要素をはらんでいる」(Spoto, *Art* 216/邦訳 276)と言われるように、その知的かつ緻密な内容は映像に劣らず詳細な分析に値する。問題の台詞は、看護師ステラ（セルマ・リッター）が事前に予測してみせたという、1929年の株価大暴落にまつわる挿話である(00:09:10-59)。ステラの説明によればこうだ。当時彼女はゼネラルモーターズ(GM)の重役の看護を担当していたが、彼がある時「腎臓病」と診断された。しかし、彼女に言わせればその症状はむしろ一種の「ノイローゼ(nerves)」である。巨大企業の重役が一体何に悩んでいるのか。ステラいわく「過剰生産」である。ならば、このような状態がいつまでも続くはずはなく、いずれ崩壊するに違いない。かくして、ステラは一つの因果関係を導き出す。「GMの社長が1日に10回もトイレに立てば、世界はもうおしまい。」この推測に対して、ジェフは半ば呆れたような口調で言う。「ステ

ラ、経済の世界で腎臓病と株式市場は関係ないよ。」ステラが冷静に反論する。「でも、暴落したでしょう？」

『裏窓』における殺人事件というのは、ステラのこの予測——巨大企業重役の腎臓病が株価暴落の原因であった——と同じ事態が生じていると考えることができる。すなわち、ソーウォルドの妻殺しをめぐるジェフの推理——指輪が部屋にあるのは、妻が殺害されたからだ——は必ずしも正しくないかもしれない、あるいは明らかな論理の飛躍があるが、それでも、その殺人事件は実際に起こったという推測である。ステラの推理で重要なのは、それがまったく的的外れではないかもしれないという点にある。というのも、大企業の重役には、経営に関して自身の体調を崩すほどの甚大な懸念があったかもしれないからだ。しかし、腎臓病と株価暴落の間には、複数の因果関係が存在するはずであるし、それが単線的なものではなく複合的なものであることは明らかだ。にもかかわらず、ステラの直感はそれらを瞬時に結びつけている。それは探偵というよりほとんど——ステラ自身が言うように——「占い師」のようなふるまいである。しかし、それでもある結果（株価暴落）が実際に生じたという事実は、その推測された原因（腎臓病）をもっともらしいものに見せることを強化する。指輪も同様である。ボードウェルのようにそれを「最も有力な証拠」だと言えるのは、実際に殺人が起きたという結果を踏まえた、事後的な判断が大きく影響しているからである。

殺人事件が起こったと観客は思い込んでいるに過ぎないという解釈は、ありもしないフィクションを事実として認識するよう映画が観客を誘導しているということを意味している。加藤が述べるように、これが今日に至るまでほとんど気づかれずに首尾よく行われているならば(47)、それは『裏窓』という作品の狡猾さを端的に示しており、当時の文脈を踏まえれば——加藤自身はこの言葉を使用してはいないが——まさしく「洗脳」だと言えるかもしれない。しかし実際には、主人公と観客が殺人事件は起こったと思い込んでいることが洗脳を意味しているわけではない。なぜなら、1929年に株価暴落が起こったように、殺人事件は（おそらく）起こったからだ。主人公と観客が洗脳されていると言えらば、その根拠は殺人事件の有無ではなく、その根底にある誤った信念である。すなわち、真偽不明の因果関係を正しいものとする思い込み、とりわけ指輪が殺人の動かぬ証拠だと確信しているという事実こそが、

『裏窓』における洗脳効果の核心部分である。

## II 「心の破壊」——洗脳、テレビ、パブロフ

ヒッチコックが具体的にどのような演出で、指輪を殺人の証拠とみなすよう観客を洗脳しているかについては次節で考察するが、その前に洗脳という用語をめぐる当時の歴史的背景を、本稿の議論に必要な範囲で確認しておきたい。

共産主義陣営が用いる思想統制の技術を指すものとして、ジャーナリストのエドワード・ハンターが「洗脳 (brainwashing)」という言葉の記事で最初に使用したのは 1950 年であるが、これがアメリカにおいてより切迫した脅威として認識されるようになったのは、ちょうど『裏窓』が製作・公開された時期 (1953-54) であった。朝鮮戦争で捕虜になった一部のアメリカ兵が「細菌戦」の実行を自供したり、休戦協定締結後も帰還せずに中国に留まる決意をしたりといった、自らの意思に基づいたものとは到底思えない不可解な言動は、洗脳というセンセーショナルな言葉の信憑性を著しく高め、冷戦時代のアメリカを象徴するキーワードの一つとなる (Carruthers 174, 185)。そして、『裏窓』が公開されたのと同じ 1954 年 8 月、アメリカ国防総省は戦争捕虜に対して使用された洗脳技術を調査する特別委員会の設置を発表するにまで至る (Carruthers 234) <sup>4</sup>。

ハンターと同じく、当時洗脳に対して積極的な発言を繰り返していたのが、精神科医のヨースト・メアローという人物である。オランダでのナチス迫害から逃れてアメリカに渡ってきたメアローは、1956 年に『心の破壊』と題した書物を刊行する。これは大半の精神科医が「洗脳」をめぐる非科学的な言説に対して懐疑的だった中、専門家の立場からその脅威を現実のものとして警告した当時の代表的書物である。メアローは自ら「脳殺 (menticide)」という造語も考案し、「自由な人間の心を自動的に反応する機械に変える奇怪な過程」(Meerlo 13/邦訳 1) を明らかにしようとした。メアローの主な論点は、人間性を根本的に破壊する洗脳という事態が一部の人々にみられる精神疾患ではなく、あらゆる人々の脳を破壊する実在の外的脅威だという認識にあった。それは特定の政治的イデオロギー (共産主義) を植えつける意図的な実験によるものだ

けでなく、「私たちの現代社会に存する文化的底流」(Meerlo 13/邦訳 1)によってもたらされるものでもある。メアローにとって、この「文化的底流」の一つがテクノロジーの発展であり、とりわけ日々大衆に消費され続けているテレビであった。当時は様々な論者がテレビの有害性を主張していたが、この新しい視聴覚メディアは家の中の日常生活にまで侵入してきているという点で、映画以上にその悪影響が警戒されていた(メアローは映画ではなく、むしろラジオとの類比でテレビを批判している)。

メアローは同書出版の数年前から、テレビの危険性を度々主張していたが、同様の批判が『心の破壊』においても繰り返されている。メアローによれば、テレビは(1)治療の介入がなければ阻止できない真正の中毒であり、(2)子どもに対して性的、感情的な混乱を引き起こしながら、繰り返し画面を覗き見るよう誘導し(にもかかわらず、自分が何を見ているのかわからなくなり)、(3)犯罪者に対して無意識のうちに共感を覚えさせながら、攻撃的な幻想の満足とそれに伴う罪の意識を与え、(4)時間を剥奪し、(5)画面上の擬似世界を見ることで、自身の現実世界の困難に対峙することから目を背けさせ、能動的な創造性を阻害する(Meerlo 211/邦訳 238-39)。

メアローのテレビ批判は曖昧であったり根拠が薄弱であったりというよりも、その後も他の論者によって繰り返されるようなある種の凡庸さが、近年ではあまり注目されることのない理由の一つだろう。実際、現代の視点から見れば具体的な問題点は指摘できるだろうが、本稿が着目したいのは、メアローがテレビこそ洗脳を広める最も強大なテクノロジーだとみなしているという事実に加え、その洗脳技術の起源の一つとして、ロシアの生理学者イワン・パブロフに言及しているという点である。

当時多くの論者が、パブロフによって明らかにされた「条件反射」に関する生理学的知見を洗脳技術の重要な着想源とみなしていた(Carruthers 293-94)。「パブロフの犬」として知られるその実験は、一定の「条件づけ」——餌を与えるのと同時にベルを鳴らすという行為を繰り返す——を行うことによって、生得的な反射(唾液の分泌)を引き起こす無条件刺激(餌)がなくても、条件刺激(ベル)だけで同様の反応(条件反射)を引き起こすことが可能であることを証明してみせた。メ

アローが問題にしているのは、実際にはパブロフの功績それ自体ではなく、共産主義者たちによるその知見の悪用であったことには注意が必要だが (Meerloo 52-54/邦訳 46-49)、パブロフを「フー・マンチュー」のような架空の悪人と区別しない大衆的言説が当時は広く流布していた (Killen 47)。

エドワード・ハンターもまた、洗脳に関する自著の中でパブロフについて1章を割り、その重要性を詳述している (Hunter 17-41)。特に興味深いのは、ハンターが『神経系』(*Nervous System*) というパブロフの実験を撮影した記録映画について詳細に論じていることである。

パブロフの研究所における動物実験 (蛙、犬、猿) の様子を記録したこの映画に対して、当初ハンターは特別な関心を寄せていなかったが、調査を進めていく過程でこれが実際には短縮された再編集版であり、1時間ほどの長尺版が別に存在するという事実を突き止める。そして、その長尺版を見てハンターは衝撃を受ける。それは子どもを対象とした人体実験によって、パブロフの条件反射の理論が人間にも当てはまることを明らかにした映像であった。ハンターはこの映像の存在によって、洗脳の起源がパブロフにあることを確信することになる。

アンドレアス・キレンが明らかにしているように、ハンターが言及しているのは、一般に『脳の仕組み』という題名で知られるプドフキンのドキュメンタリー映画である (Killen 45)。ハンターが最初に鑑賞したのが動物実験の場面だけで構成された短縮版であったように、この映画には複数のバージョンが存在しており、作品の成立過程や公開に関してもやや込み入った事情がある (Sargeant 35-44) <sup>5</sup>。

『脳の仕組み』が記録している (孤児と推定される) 子どもを対象とした人体実験は、現代の視点からすれば明らかに不適切であり、倫理的に許されないものばかりである。なかでも頬の「瘻孔 (fistula)」に唾液を採取するためのピーカーをぶら下げられた子どもの映像は見る者を強く動揺させるが、その少女の悲痛な面持ちは作り手の意図を明らかに超えた過剰な細部となっている (Olenina 82-84)。ハンターがこの映画に「戦慄 (twinge of horror)」 (Hunter 23) を覚えたと言及する時、こうした非人道的な実験内容それ自体に衝撃を受けたことは間違いないだろう。一方で、ハンターはプドフキンの名前に言及こそしていないが、すでに見ていた動物実験の場面がオリジナル版の文脈に組み込まれることでその意味が

大きく変わり、それによって共産主義者が伝えたいメッセージがはじめて露わになったと記述している (23)。これはその実験内容だけでなく、編集という操作自体が映画においては重大な役割を担っているという事実をいみじくも伝えていると言えるだろう。プドフキン自身もまた、同作品を解説する文章の中で、カメラが記録する映像それ自体の真正性よりも、編集によって再構成された一連の映像——「モンタージュという欺き (montage deception)」——を駆使しながら「最も説得力のある (convincing) 形式の中で素材を提示してみせること」が肝要だと述べている (Pudovkin 17 強調は原文)。そして、ヒッチコックが影響を受けたプドフキンの思想というのも、映画で描かれる内容ではなく、まさしくこのようなモンタージュ技法それ自体が持つ人を操作する力に関する理論であった。

### III 『裏窓』における洗脳のモンタージュ

ヒッチコックが『裏窓』を「純粹映画」と述べる際に問題としているのが、「モンタージュ」だという事実は多くの論者が認識しているところではあるが、これを「クレシヨフ効果」の問題として一般化することには慎重にならねばならない。というのも、ヒッチコックが念頭に置いていたのはあくまでもプドフキンの理論であって、厳密にはクレシヨフではないからである。これは一見すると些細な問題だが、ヒッチコックのモンタージュ理解を正確に把握するためには重要な点である。彼はモンタージュという映画技術の特性よりも、それが観客に与える効果の意義を強調するが、それはまさしくプドフキンによって繰り返し強調されていた点であった<sup>6</sup>。

ヒッチコックがプドフキンに関心を持つのは、『裏窓』よりもはるか以前、1920年代後半のイギリス時代にまで遡る。ロンドンでは1925年に設立された「映画協会」(Film Society)が同時代のドイツ映画やソヴィエト映画を積極的に上映していた。同協会の設立者であるアイヴァー・モンタギューやシドニー・バーンスタイン——いずれも後にヒッチコックの映画製作に直接関与することになる——と親しい間柄にあったヒッチコックはこの上映会の常連であったが (McGilligan 76)、おそらくそこで『母』(1926)や『聖ペテルブルグの最後』(1927)といったプドフキ

ンの代表作を鑑賞したと思われる。さらに、一般公開には適さないと判断され、非公式にしか上映されなかった『脳の仕組み』に関しても、ことによるとヒッチコックは鑑賞していたかもしれない (Sargeant 37)。作品鑑賞の実際についてはさらなる文献調査が必要であるが、ヒッチコックに大きなインパクトを確実に与えたものとしてより重要なのは、モンタギューの翻訳・編纂によって 1929 年に出版されたプドフキンの著作 (*On Film Technique*) であった。『脳の仕組み』の製作と並行して執筆されたこの理論書 (原書は 1926 年出版) は、当時のイギリスの映画業界に絶大な影響を与えたが (Montagu 93)、ヒッチコックがモンタージュについて語る際にいつも念頭にあったのもこのプドフキンの著作である。ヒッチコックは 1965 年版の『ブリタニカ百科事典』に「映画製作」と題した詳細な項目を執筆しているが (Hitchcock 210-26/邦訳 248-66)、そこで説かれる映画製作の極意は、脚本の段階で視覚的に物語を構想する必要性を強調したプドフキンの理論を明らかに踏襲しており (Pudovkin 49-56)、後年になってもその影響が変わらず継続していた様子が窺われる。何より、観客をコントロールする監督の圧倒的力能を強調するプドフキンの次のような言葉は、ヒッチコックにとっては単にモンタージュという技法の解説にとどまらず、映画監督の理想像を伝える金言であったように思われる。

カメラを携えた映画製作者というのは、限りなく強力な存在である。観客の注意は完全に彼が掌握している。カメラのレンズは観客の眼だ。監督が見せたいと思うものだけを、より正確に言えば、ある特定の事象において監督が見ているものだけを、観客は見たり、それに気づいたりしているのだ。(Pudovkin 73)

では、具体的にヒッチコックは観客のコントロールをいかにして成し遂げたのか。すなわち、本稿の文脈で言えば、『裏窓』はいかにして観客に指輪を殺人事件の証拠として思い込むよう洗脳することに成功しているのか。第I節で述べたように、指輪を殺人の根拠とする推測には論理の飛躍があるが、観客をそのように思い込ませるための演出は——それが根拠のないものであるがゆえに、なおのこと——周到なものである。ここでヒッチコックが実践しているのは、プドフキンが『脳の仕組み』で

採用したのと同じ手法、すなわち、途切れないショットによって「真実」を伝えることよりも、モニタージュによって観客を「納得させる (convincing)」ことである。

殺人事件の証拠として指輪が画面に現れるのは、ソーウォルド宅に不法侵入したリザが自らの手にはめた指輪をジェフに見せる、『裏窓』の名高いクライマックス場面である。当初裸眼で状況を観察していたジェフとステラは、警察の到着後は、それぞれ双眼鏡 (ステラ) と望遠レンズ (ジェフ) を手にしている。これによって、裸眼 (ロングショット)、双眼鏡 (ミディアムショット)、望遠レンズ (クロースアップ) という三段階のショットサイズが順番に導入され、観客の視線を巧みに指輪へと誘導している (01:41:40-42:10)。特にジェフの望遠レンズは対象物の周囲を黒いマスクが覆う「アイリス」となっており、それはまるで「全体的で明白な輪郭が消滅し、奥深くに隠されていた細部がスクリーン上で明らかになる時、映画による開示はその外面的表現力の頂点に達する」

(Pudovkin 73) という、クロースアップの効果について述べたプドフキンの言葉が、ヒッチコックによって見事に具現化されているかのようである。しかし、多くの観客をここで指輪を証拠として納得させるには、プドフキンのある意味で常識的な文言との間に親和性を見いだすだけでは全く不十分だろう。ここでのクロースアップの効果を理解するためには、さらにいくつかの要素を加味しなければならない。

重要なのは、指輪が画面に提示されるのは『裏窓』においてこれが 2 度目だという事実である。最初に指輪が画面に現れるのは、ソーウォルドが電話をしながらハンドバックに入れていた宝石群を取り出している時である。ジェフはその様子を望遠レンズで眺めている。ソーウォルドは複数の指輪を取り出し、最後に金色の指輪を手にとると、それをもてあそびながら何気なく見つめている (01:05:33-44)。この時、観客は指輪と他の宝石をあえて区別する必要性をまだ認識していないが、その後、ジェフがその金色の指輪を「結婚指輪」だと仮定してみることで、事態は急展開する。リザは女性がお気に入りの指輪を自宅に置いて旅行に出かけるはずがなく、ましてや結婚指輪であれば絶対に忘れないと主張し、その推測にステラがお墨付きを与えることで、ジェフは金の指輪が「結婚指輪」であり、さらにそれが殺人の証拠にもなるという、2 つの推測の正しさを同時に確信することになる (01:31:12-38)。

## 『裏窓』、洗脳、テレビ

ここに見られる展開は、ボードウェルが『裏窓』のパターンとして抽出した事態——視覚的情報の提示（金の指輪）と台詞によるその意味の検証（「結婚指輪だと仮定しよう」）——であるが、それはカーレース事故の写真（00:03:45）とジェフの骨折の因果関係が、続く場面での編集者との電話によって即座に確証されるのとは根本的に異なっている（00:05:40-50）。なぜなら、それは妻の結婚指輪だとする根拠が薄弱なだけでなく、視覚的情報の提示と台詞による解釈までの間が開きすぎているからである。最初の指輪の提示は 25 分間も宙吊りにされたままであり、そのサスペンスの効果が消滅するほど後になってから、ようやくその意味が解釈されている。すなわち、私たち観客が指輪の存在を半ば忘れかけているところに、「結婚指輪」というジェフの解釈が導入され、その妥当性が曖昧な状態のまま、『裏窓』は指輪の発見——ジェフと観客にとっては再発見——というクライマックスへと突入していくのである。

この点を踏まえて、あらためて指輪のクローズアップの場面を見ると、それは内容的にも形式的にも、観客に立ち止まって考える暇を与えないように構成されていることがわかる。指輪のクローズアップの前には、ソーウォルドがもたらす二つの危機的状況——襲われるリザと覗き見に気づかれるジェフ——が配置されている。警察の介入によって間一髪のところのリザは助かるが、指輪のクローズアップはそのまま途切れることなく、すぐにソーウォルドがカメラを見つめるショットへと変容する。その結果、指輪をはめたリザの手のクローズアップは——最初の金の指輪の提示はたっぴりと 10 秒ほどあったのに対して——わずか 2 秒ほどしか続かない。この短さが極めて重要である。指輪の重要性はクローズアップによって視覚的に十分明確に示されるが、その指輪の意味を観客があらためて吟味するほどには十分な時間的余裕は与えられていない。このように物語上のサスペンスフルな危機的状況と、矢継ぎ早に連なるショットの連続、そして「結婚指輪だ！」というジェフの言葉による確証が最後に加わることで、多くの観客はその指輪が妻の所有物なのかどうか本当は判別できないにもかかわらず、これを殺人事件の決定的証拠として——まるで自分自身の意志に基づく判断であるかのように——認識することになるのである。そしてまさに、このようなジェフの姿を「映画観客」ではなく「テレビ視聴者」とみなすならば、ヒッチコックが『裏窓』で一体何を試みようとしているのかが、より一層鮮明に

なる。

自宅で退屈しのぎに「チャンネル」を切り替えながら様々な「画面」を見ていた後、次第に「ソーウォルド物語」へと釘づけになるジェフの姿はすでにテレビ視聴者を強く連想させていたが、ソーウォルド宅へのリザ侵入の場面は、その緊迫した状況をあたかもテレビの生放送として見ているかのようなのである。そして、スー・ブラウアーも指摘するように、ハンドバックを見つけた際のリザのカメラ視線は視聴者に向かって語られるテレビ番組の慣例と重なるし、終始会話をしながらリザの様子を見守るジェフとステラの状況も、沈黙を強いられる映画観客ではなく一般的なテレビ視聴者を連想させる (Brower 96)。しかし、この状況を単にテレビ視聴と似ていると指摘するだけでは、その真の効果を把握するのに不十分である。では、ジェフをテレビ視聴者とみなすことで一体何が生じているのか。この問いに答えるために、最後にもう一つ別の補助線を引いておきたい。それは、テレビとともに当時の映画業界と密接に関わる重要な歴史的背景、すなわち「3D 映画」の流行という事態である。

ヒッチコックは『裏窓』の直前に自身唯一の 3D 映画『ダイヤル M を廻せ!』(1954) を製作しているが、この新しい技術にはほとんど関心を示さなかった (Truffaut 209-10/邦訳 215)。興味深いのは、中村秀之が鋭く指摘するように、『裏窓』には 3D 映画に対する「皮肉な目配せ」(中村 87) とと思われるような細部が随所で見られるという事実である。ジェフの骨折の原因とされるカーレースの写真を筆頭に、初登場時に不気味な影としてジェフに覆いかぶさるリザの顔や (00:16:05-17)、「孫の手」を使って自分の足のつま先を搔こうとするジェフの伸ばされた腕など (01:00:40-53)、『裏窓』には事物や人物が画面前方に飛び出してくるかのような描写がいくつもあつた。そして極めつけは、向かいの「スクリーン」から実際に飛び出して襲いかかってくるソーウォルドだろう。こうした 3D 的表現の頻出が意味することの肝は、そうした技術やその一過性の流行を単に冷やかしているということではない。重要なのは、本物の 3D 技術を用いなくとも、それと同じ効果が生み出せることを『裏窓』という映画が自ら誇示してみせているという点にある。これが 3D 映画に対するヒッチコックの「皮肉な目配せ」の実態であるならば、まさしく同様の事態がテレビの問題に関しても生じていると言えるのではないか。すなわち、『裏窓』はテレビを称賛したり批判したりしているわけで

## 『裏窓』、洗脳、テレビ

はなく、かといって単に揶揄しているわけでもない。それは自身も否応なく巻き込まれるほどの絶大な影響力によって、映画を凌駕しつつあったテレビという大衆メディアに対して「皮肉な目配せ」を向けながら、映画だけでそれと同じ効果が生み出せることを証明しようとしている。そして、その同じ効果というのが、指輪を事件の確実な証拠だと納得させてしまうような、大衆の心を自在にコントロールする洗脳技法である。このように、ジェフを「テレビ視聴者」とみなすことは、「純粹映画」というヒッチコックの理念を否定するような異端な解釈ではない。それはむしろ、『裏窓』が「純粹映画」の完璧な実現——観客という巨大なオルガンの演奏——を成し遂げたという事実を把握するために要請される、正統な解釈だとみなすことができるだろう。

### おわりに

プドフキンの『脳の仕組み』は、パブロフの理論を的確に解説した啓蒙映画として当初から高く評価されていたが、ソ連共産党の機関紙『プラウダ』は、同作が「反射」という人間の機能を明らかにしたことで、「魂という神話」を完全に打ち砕いてみせた点を称賛した。プドフキン自身もまた、今日において「魂」という概念が確実に消滅したという事実を伝えることが、この映画の重要な目的であったと述べている (Sargeant 49)。人間を一種の機械として認識するこのような思想が、共産主義陣営で重宝され、その後に洗脳技術として悪用されるようになっていくわけだが、一方でヒッチコックがプドフキンから学んだのも、魂のない存在である人間をいかにしてコントロールするかという技術であった。

ヒッチコック映画における悪を論じる中でウィリアム・ロスマンが述べているように、『裏窓』のジェフには紛れもない残酷さがある。なぜなら、何としてでも殺人事件を立証しようとするその容赦ない奮闘は、ソーウォルドの心情に無関心なのは言うまでもなく、殺された妻に対してさえも、彼が「人間的な同情心 (human sympathy)」を一切持ち合わせていないことを意味しているからである (Rothman 256-57)。リザ自身も物語の中盤で、自分たちのことをソーウォルド夫人の死を願う残忍な「屍食鬼」(01:21:31) だと呼んでいるが、こうした人間性の剥奪という

のは、まさしく洗脳の特徴の一つだと言えるだろう。そして、『裏窓』を見る観客もまた、彼らと行動を共にしながら、徐々にその人間性を触れられているのかもしれない。

ヒッチコックは 1963 年に精神科医のフレデリック・ワーサムと対談を行っている。コミックが子どもに与える悪影響を扇動的に告発した悪名高い『無垢なるものの誘惑』(*Seduction of the Innocent*, 1954) の著書として知られるワーサムは、当時テレビの危険性に関心を移していた (Beaty 170-76)。テレビや映画の暴力描写が与える悪影響を——あたかもヒッチコックがそうした問題の首謀者であるかのごとく——執拗に問いただすワーサムに対して、ヒッチコックはまったく動じることなく、自身の作品における暴力描写の正当性を淡々と説明している。『サイコ』(1960) の過激な暴力描写が世間を騒がせていたことを知るワーサムにとって、ヒッチコックは当然批判されるべき人物であったが、興味深いことに、彼は例外的に高く評価するヒッチコック映画として『裏窓』を挙げている (Hitchcock 151-52/邦訳 179)。ワーサムは同作が『レベッカ』(1940) とともに殺人事件そのものを明示的に描いていないことを賞賛しているのだが、本稿で詳述したように、『裏窓』がある種の洗脳に成功しているという意味において、それは画面上の暴力よりも遙かに根源的なレベルで観客に影響を及ぼしている。ワーサムが映画観客というのは「条件づけられた」存在ではないのかと問うのに対して、観客に条件づけなどしておらず、恐怖という人間の本能を利用しているだけだとヒッチコックは反論している (151/邦訳 179)。しかし、『裏窓』において単なる指輪を殺人事件の動かぬ証拠だと多くの人々が信じてしまうのは、本能という無条件反射ではなく、まさしくそのように条件づけられてしまった結果の条件反射にほかならない。『裏窓』という作品は、観客を適切に条件づけさえすれば、いとも簡単にその思考を操れることを実証している。ワーサムのようなメディアの悪影響を率先して警告する専門家が『裏窓』を高く評価するというのは、したがって実にアイロニカルな事態だと言えるだろう。

モニタージュという映画技法を駆使しながら、観客のコントロールというヒッチコックの究極の理想を見事に達成しているという意味で、『裏窓』はたしかに「純粹映画 (pure cinema)」の称号に相応しい。だがその実態は、テレビにアイロニカルな視線を向けながら、魂のない人間であ

## 『裏窓』、洗脳、テレビ

る観客を巧みに洗脳してみせる「不純、不道德 (impure)」な映画である。狡猾なヒッチコックの発言には常に細心の注意が必要であり、大抵鵜呑みにすることはできないが、『裏窓』読解を支配し続けてきた「映画観客」のアレゴリーは、「純粋映画」の神話を長らく保護してきたように思われる。とはいえ、ジェフを「テレビ視聴者」とみなすことは、その神話を解体することではない。それは『裏窓』という作品の置かれた歴史的状況を踏まえながら、「純粋映画」の理念がいかにも実現されていたのか、その複合的な作用の実態をより具体的に明らかにすることに貢献しているのである。

### 註

- 1 主人公がソーワールドに電話をかけようとする際の記述で、映画にも類似したシーンがある。「私はマッチを吹き消し、暗闇のなかで受話器を取った。それはテレビジョンのようであった。私は相手の姿を電話線ではなく、窓を介して直接見ることができた」(Woolrich 26/邦訳 179)。以下、本稿で邦訳のある文献を引用する際は、必要に応じて訳文を修正している場合があることをお断りしておく。
- 2 よく知られるように、ヒッチコックはルー・ワッサーマン——芸能エイジェンシー最大手 MCA 社長で、当時多くのテレビ製作に関与していた——の熱心な提案に応じて、『裏窓』公開の翌年から『ヒッチコック劇場』(1955-62) という番組をスタートさせ、大成功を収めることになる。これはヒッチコックがテレビに対する否定的態度を軟化させたというよりも、テレビ製作での収益貢献の代わりに、映画製作における自由をワッサーマンに許可させるためのいわば交換条件であった (Gomery 207)。
- 3 実際、ヒッチコックはオルガンの比喩を持ち出す際、頭に電極を埋め込んで観客の脳を直接コントロールする、集団催眠という「未来の映画」についても同時に語っている (Spoto, *Dark Side* 406, 491-92/邦訳 163, 276 [下])。リー・エーデルマンも指摘するように、その空想は来るべき映画を夢想しているというよりも、現状の物語映画に対するヒッチコックの実際の認識——観客を完全にコントロールしてみせる自分自身——を示していると見るべきだろう (Edelman 81)。

- 4 『裏窓』はニューヨークのリヴォリ劇場で1954年8月4日にプレミア上映されたが、それは朝鮮戦争を機に発足した「米韓財団 (American-Korean Foundation)」のためのチャリティーイベントとして催されたものであった (Crowther)。『裏窓』にはこの直近の戦争を示唆する描写が散見されるが、脚本によると、ジェフの部屋に飾られた写真の1枚は朝鮮半島の前線における砲弾を捉えている (Hayes 3)。ジェフとドイルが共に過ごしたという戦時中の3年間にまつわる会話や (00:59:47-51, 01:17:14-24)、「ミス・トルソー」のパートナーとして映画の最後に帰還してくる兵士の描写などは (01:51:15-30)、当時の観客に自然と朝鮮戦争を想起させたと思われる。
- 5 本作の映像はオンライン上でも複数確認できるが、いずれも出典が不明瞭であるだけでなく、短縮版と長尺版とが混在しており注意が必要である。長尺版もシークエンスの順序の問題があり、完全版として同定することはできない。したがって、本稿での議論は原則として先行研究の記述に基づいている。
- 6 アンナ・コレスニコフが音声記録との照合によって明らかにしているように、トリュフォーとのインタビューで言及される「クレシヨフ」や「イワン・モジュールヒン」の名はヒッチコックの口から出たものではなく、トリュフォーが書籍化に際して補足的に追加したものである (Kolesnikov 72-74)。またコレスニコフによれば、クレシヨフが自身の実験映像を不特定多数に公開したという証言は確認されておらず (67)、同じ俳優 (モジュールヒン) の顔だという事実を伏せられた観客がそれらを演技の機微として激賞したという証言はプドフキンによるものである (Pudovkin 160)。

## 引用文献リスト

- 加藤幹郎『ヒッチコック『裏窓』ミステリの映画学』、みすず書房、2005年。
- 中村秀之「ヒッチコック的3D——『裏窓』(1954)と『めまい』(1958)における接触と情動」、『立教映像身体学研究』、第4号、2015年、83-102頁。
- Beatty, Bart. *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. UP of Mississippi, 2005.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. U of Wisconsin P, 1985.

- Brower, Sue. "Channeling *Rear Window*." *Journal of Popular Film and Television*, vol. 44, no. 2, 2016, pp. 89-98.
- Carruthers, Susan L. *Cold War Captives: Imprisonment, Escape, and Brainwashing*. U of California P, 2009.
- Crowther, Bosley. "Mr. Hitchcock Peeps: A *Rear Window* View Seen at the Rivoli." *New York Times*, 5 Aug. 1954, p. 18.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke UP, 2004.
- Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System: A History*. BFI, 2005.
- Hayes, John Michael. *Rear Window*, final white script, December 1, 1953.
- Hitchcock, Alfred. *Hitchcock on Hitchcock, Volume 1: Selected Writings and Interviews*, edited by Sidney Gottlieb, U of California P, 1995. (アルフレッド・ヒッチコック『ヒッチコック映画自身』、鈴木圭介訳、筑摩書房、1999年)
- Hunter, Edward. *Brainwashing: The Story of Men Who Defied It*. Farrar, Straus and Cudahy, 1956.
- Killen, Andreas. "Homo Pavlovius: Cinema, Conditioning, and the Cold War Subject." *Grey Room*, no. 45, 2011, pp. 42-59.
- Kolesnikov, Anna. "The Geocultural Provenance of Narratives: The Case of the Kuleshov Effect." *Film History*, vol. 32, no. 2, Summer 2020, pp. 55-79.
- McGilligan, Patrick. *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*. HarperCollins, 2003.
- Meerlo, Joost. *Rape of the Mind: The Psychology of Thought Control, Menticide, and Brainwashing*. World Publishing House, 1956. (J・A・M・メアロー『頭脳への挑戦』、庄野満雄訳、鳳映社、1958年)
- Montagu, Ivor. "Interview with Ivor Montagu." *Screen*, vol. 14, no. 3, Autumn 1972, pp. 71-113.
- Olenina, Ana Hedberg. "The Junctures of Child Psychology and Soviet Avant-Garde Film: Representations, Influences, Applications." *The Brill Companion to Soviet Children's Literature and Film*, edited by Olga Voronina, Brill Press, 2019, pp. 73-100.
- Pudovkin, V. I. *Vsevolod Pudovkin: Selected Essays*, edited by Richard Taylor, Seagull Books, 2006.
- Rossouw, Martin P. "*Rear Window* (1954): Intermedialities of Peeping in the

- Plural.” *One Shot Hitchcock: A Cotemporary Approach to the Screen*, edited by Luke Robinson and Melanie Robson, Oxford UP, 2024, pp. 141-61.
- Rothman, William. *The “I” of the Camera: Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. 2nd ed., Cambridge UP, 2004.
- Sargeant, Amy. *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-garde*. I. B. Tauris, 2000.
- Spoto, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*. Hopkinson and Blake, 1976. (ドナルド・スポトー『アート・オブ・ヒッチコック——53本の映画術』、関美冬訳、キネマ旬報社、1994年)
- . *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. Little, Brown, 1983. (ドナルド・スポトー『ヒッチコック——映画と生涯(上・下)』、勝矢桂子他訳、山田宏一監修、早川書房、1988年)
- Truffaut, François. *Hitchcock*. Rev. ed., Simon & Shuster, 1984. (『定本 映画術 ヒッチコック／トリュフォー』、山田宏一・蓮實重彦訳、晶文社、1990年)
- Woolrich, Cornell. *Rear Window and Other Stories*. Penguin Books, 1994. (コーネル・ウールリッチ「裏窓」、『マネキンさん今晚は——コーネル・ウールリッチ傑作短編集4』、門野集訳、白亜書房、2003年、153-95頁)

### フィルモグラフィ

『裏窓』(*Rear Window*)、アルフレッド・ヒッチコック監督、1954年、Apple TV。



# 高畑勲とネオレアリズモ ——アニメーションの「新しい」リアリズム

劉 雅欣

## 概要

本稿は高畑勲とネオレアリズモの関係性を探求するものである。高畑が愛読していたアンドレ・バザンのネオレアリズモに関する論考にもとづきつつ、高畑作品における「生の瞬間の連続」の描出と「リアリティ」のための配役について分析を行う。まず、高畑作品がいかにか「生の瞬間の連続」を描出したかを「物語構成」の視点から考察する。また、『ホーホケキョ となりの山田くん』（高畑勲、1999年）と『戦火のかなた』（ロベルト・ロッセリーニ、1946年）におけるカメラの使用を対照し、「生の瞬間の連続」の表現における両者の「演出」の類似性を浮上させる。さらに、ネオレアリズモ作品における素人俳優の起用という特徴を手がかりに、高畑作品における非專業声優の起用という配役方法について論じる。こうして、高畑作品とネオレアリズモ作品の類似性を分析しながら、空想やファンタジー的な表現に適するとされるアニメーションに、高畑がいかにか繊細な日常や客観的な姿勢という「新しい」リアリズムを持ち込んだのかを浮き彫りにする。

## キーワード

高畑勲、アンドレ・バザン、ネオレアリズモ、リアリズム、アニメーション

## はじめに

高畑勲監督は「イタリアの敗戦の仕方は日本とは違いますけど、戦後立ち上がろうとしていた時期に現実を見据えた作品が何本も作られました。僕らは大きな影響を受けたんです。代表的な作品を挙げれば『自転車泥棒』」（[2013]310）と、イタリアのネオレアリズモから影響を受けたことを述べている。また、彼はアンドレ・バザンの『映画とは何か』を愛読していた<sup>1</sup>。その中にはバザンによるネオレアリズモに関する論

考が集められており、具体的なネオレアリズムの作品として高畑がとくに関心を持っていた『自転車泥棒』（デ・シーカ、1948年）や、その監督のデ・シーカの作家性についても多くのページを割いて緻密な分析が行われている。高畑のネオリアリズム理解そのものが、ある程度はバザンの評論を介したものである可能性があるため、本稿では、ネオレアリズム作品の特徴などを論じる際に、バザンの批評に重点を置き、それを参照しながら、高畑作品と対照する方法で論を進める。

バザンはネオレアリズムを古典的なリアリズムと比較し、古典的なリアリズムにおける現実が「イデオロギー的な主張の利益」などの「超越的な諸要求」のために働くのと違い、ネオレアリズムは現実の「外観」から「人間存在と世界とが内蔵する種々の教訓を推定しよう」とする、現象学的なものである、と定義する（105-06）。バザンはまた、演技、背景や撮影方式などの演出要素、物語の構成などの面についての特徴を分析することを通して、表現手段の角度からもネオレアリズムを定義した（106-09）。このように、ネオレアリズムには「表現手段」上の特徴があり、バザンは『自転車泥棒』を分析する際にもこのような考えにしたがって「俳優の消滅」、「演出の消滅」、「物語の消滅」という方向から議論を展開している（同上 60-82）。本稿はバザンのこの『自転車泥棒』に対する評論を端緒に、高畑作品における「生の瞬間の連続」の描出と「リアリティ」のための配役について、前者は「物語構成」と「演出」の観点から、後者は「演技」の観点から、それぞれ考察していきたい。また、高畑の作品におけるリアリズムはいろいろな角度から論じられてきたが、それをネオレアリズムとの関連性から具体的に分析した例はまだ皆無に等しい。それでも、高畑自身がネオレアリズムから影響を受けたと述べている以上、その接点は看過できない問題だと言えるだろう。本稿はその検討を通して、高畑がアニメーションに持ち込んだリアリズムを再検討したい。

## I 「生の瞬間の連続」の描出

バザンによると、ネオレアリズムの作品では、「見世物性の強制の放棄」が「物語の消滅」の一側面として捉えられ、「劇的な緊張」のかわりに、出来事はスペクタクルに対して役に立たず、劇的な意味を持たな

い「無意味」なエピソードを繋ぎ合わせたものとして作り上げられており、「《プロット》のない映画フィルム」になっている（バザン[1973]80）。例えば、彼は『自転車泥棒』について、「それらの出来事はすべてみな、入れ換え可能であるように思われ、いかなる意志も劇的な分光像に従ってそれらを構成しているようには見えない」（同上 81）と分析している。この点は彼が同じくネオレアリズモの作品とされる『ウンベルト・D』（ヴィットリオ・デ・シーカ、1952年）について書いた論文の中にも垣間見える。バザンは、この映画の頂点のひとつとして召使いの娘の起床の場面をとりあげながら、それは映画特有の「省略の芸術」ではなく、「[監督のデ・シーカと脚本のザヴァッティーニは] 出来事をさらに小さな出来事へ、それらをさらにいっそう小さな出来事へと、持続性へのわれわれの感受性の極限にまで、分割しようと努力する」（132-34）と述べ、このような形式を「人生の具体的な瞬間瞬間の連続（la succession des instants concrets de la vie）」（132; Bazin 333）と呼ぶ<sup>2</sup>。

「省略」のかわりに「生の瞬間の連続」を描出するというこうした物語構造は、高畑作品にもよく見られる特徴である。例えば『ホーホケキョ となりの山田くん』（高畑勲、1999年）（以下『山田くん』と略記）に関して、企画を出した鈴木敏夫は、「僕が高畑さんに感心したのは、漫画として笑っちゃうものは全部排除するんです」（鈴木／金澤 17）と述懐しており、この笑うものの排除はまさに前述した「見世物性の強制の放棄」や「「無意味」なエピソードの繋ぎ合わせ」というような物語構造に関連していると考えられる。『山田くん』はいしいひさいちによる4コマ漫画が原作になっているため、映画化する際に補足の部分が必要とされることは不思議ではないが、どこをどのように補足するかは監督の意向と強く結びついているだろう。例えば、たかしが酔っぱらって仕事から帰ってくるエピソードがある。原作は以下のようにこのエピソードを描いている（いしい 305、エピソード 589）。

コマ①：たかしは酔っている様子でちゃぶ台のとなりに座り、「腹がへったな、なにかないか」とまつ子に話かける。スーツ姿であることと床に置かれた書類入れの封筒は、彼が仕事帰りであることを示唆している。まつ子は「ハイハイ」と彼を見て食べ物を探しに行く。

コマ②：画面の外にいるまつ子が吹き出しで「どらやきとバナナ」と話しかけると、たかしはガクツとして、ちゃぶ台に「ゴチン」と頭をぶ

つける。

コマ③：たかしは顔を上げて「だれが仕事に疲れて夜おそく帰ってどらやきなんか食うか！」と怒鳴り、それと呼応して、コマの左上にはたかしが嬉しそうにどらやきを食べている様子が小さな吹き出しに描かれている。まつ子はコマの右側から少しだけ顔を出す。

コマ④：同じ構図でまつ子は「じゃ、バナナ？」と三本のバナナを手を持ち、たかしに渡す動作をする。たかしは「バカヤロ！」と激怒する。左上の小さな吹き出しはたかしが嬉しそうにバナナを食べている絵にかわる。

このように、原作は巧妙なキャラ作りや4コマ漫画が得意とする速いテンポと明快なストーリーで、仕事帰りの男が甘いものを食べるわけにはいかないというたかしの見栄を張った様子を描くことを通して、ユーモアを作り上げている。しかし、映画はそのかわりに2分48秒(01:06:53-01:09:41)をかけてゆっくりとした「生の瞬間の連続」を描出することによって、違う雰囲気醸し出している(参考までに、原作を比較的忠実に再現したしげと桜のエピソード[同上 93、エピソード 174]は、映画では37秒[00:53:13-00:53:50]になっている)。映画ではまず、玄関が映され、たかしが扉を開け、家に入る。彼は書類入れの封筒を手を持ち、ふらふらして靴を脱いで家の奥に入る。場面がかわり、まつ子はちゃぶ台の横に座ってテレビを見ている。たかしはネクタイを緩めながら部屋に入り、「腹へったな」と言い、仕事用の資料を床に投げつけて座る。彼は続いて「何かないか」とまつ子に聞く。まつ子は「ハイハイ」と言いながら立ち上がり、画面外(おそらくキッチン)に行ってから、「バナナかどら焼き」と回答する。拍子抜けしたたかしはちゃぶ台の上に一瞬うつぶせてまた起きる。まつ子がバナナとどら焼きを持ってくると、たかしは「誰が仕事に疲れて夜遅く帰ってきてどら焼きなんて食うか！」という不満を言い出す。まつ子は「ほなバナナ」とたかしにバナナを渡す。たかしは「バカヤロ! 誰がバナナなど」と拒絶する。それを聞いたまつ子はバナナとどら焼きを戻そうとするが、途中で引き返し、バナナをちゃぶ台の上に置き、キッチンに戻る。たかしは内ポケットからタバコを取り出し、一本に火をつける。背景から電子レンジの加熱終了の音が聞こえ、まつ子は温かいミルクと灰皿を一緒にちゃぶ台の上に置き、元の位置と姿勢に戻り、引き続きテレビを見る。たかしは恍惚と

した様子で皮ごとバナナを口に入れるが、違和感をおぼえた後、皮を剥き、もぐもぐとバナナを食べ始める。

大まかな筋は原作通りであるが、高畑はいろいろな「生の瞬間」を補足している。玄関から家に入る場面、靴を脱ぐ場面、ネクタイを緩める動作や資料を床に投げ捨てる動作、たかしの泥酔状態に対する繊細な描写、バナナをもぐもぐと食べる様子などは筋に対して必要な部分ではないといえる。また一枚一枚の絵で描かれるアニメーションの場合において、このような場面の表現は膨大な仕事量が必要とされるかわりに、視覚的な刺激や劇的な緊張感などをもたらさないため「地味」になり、または「無意味」になる。しかし、まさにこれらの部分によって、観客はその一つ一つの動きからリアリティを感じ、漫画を見るとときと違う面白さや感覚を味わうことができる。また、こういった視覚情報だけでなく、まつ子が食べ物を探しに行くために立ち上がるときの「ヨッコラショッと」や、ふたたび座るときの「ヨイショ」というようなかけ声やバナナをちゃぶ台の上に置くときに不意に漏らしたため息、そして背景音としてずっと流されているテレビ番組の音などの音声情報も動員され、リアリティに満ちた日常的な風景をわれわれに実感させる。このように、高畑はまさに「『生』の瞬間」を描いているのである。

原作と比較すると、漫画におけるたかしの激怒する顔は映画では出現しておらず、まつ子を責める言葉も映画では駄駄を捏ねているように聞こえる。そして、漫画ではたかしは結局のところバナナを食べなかったように思えるが、映画では、まつ子がたかしのうわべの言葉を見透かしたように結局はバナナをちゃぶ台の上に置き、たかしもそれを食べることでこのエピソードが終わりを迎える。さらに、映画は原作にないまつ子が用意した温かいミルクを登場させている。これらの変更によって、「笑わせる」ことに重点を置く漫画と違い、映画は「現実的」な時間の流れで我々の身近に起こりそうな出来事としてこのエピソードをより淡々と描くことによって、より共感しやすい温かみやリアリティのある一家庭の様子を観客に見せているのである。

そのほか、「演出」の観点から見ると、この場面はバザンが同じくネオレアリズモの代表作の一つとする『戦火のかなた』（ロベルト・ロッセリーニ、1946年）における「公正なルポルターージュ」（44）のようなカメラ、すなわち、古典的な映画における「一つの事件というよりは、

むしろ、最初から、カメラによって引き出された一つの記号<sup>ア・プリオリ</sup>（45）である扉の把手のクローズアップと反対に、扉の「事件＝映像」を示す演出方法との類似性も感じられる<sup>シーニュ</sup>3。例えば、まつ子がバナナとどら焼きを戻そうとするところからミルクと灰皿をちゃぶ台の上に置くまでは44秒（01:07:45-01:08:29）のワンシーン・ワンショットであり、しかもカメラはただこの家の片隅に置かれているように、ずっと固定カメラによるロングショットでその場の様子を撮っている。これによって、この場面において主に映されているのはたかしのためにいろいろ動く「行動の主人公」であるまつ子ではなく、ただ酩酊状態でタバコを吸おうとするたかしとなる。観客はどら焼きを冷蔵庫に戻す、ミルクを温めるなどのまつ子の行動を「見る」のではなく、冷蔵庫のドアの開閉の音、ミルクをコップに入れるときの音（そもそも次のショットまでは観客はコップに入れられた液体がミルクであることを知るすべがない）、電子レンジの作動の音などの音声情報を通して推測するしかない。すなわち、まつ子の行動の表現は、彼女が自らカメラの視野に戻るまでは音声だけに頼り、カメラは従来のように「行動の主体」を撮る役目を果たさず、記号の意味を引き出す道具というより、「無意味」になり、ただそのとき、そこで発生している「事件」や「現実」をそのまま記録する装置として「事件＝映像」を提示するだけである。このように高畑も、登場人物の主観的な心理を表す、カメラによって意味づけられる「ショット」ではなく、「生の現実の断片」である「事件」を提示しているといえるだろう。

『山田くん』は「生の瞬間の連続」を描出し、リアリティを追求する一方で、デフォルメされたキャラクター、余白の多い背景や躍動する輪郭線などによって、極めて「アニメーション的」にもつくられている。『火垂るの墓』（高畑勲、1988年）や『おもひでぼろぼろ』（高畑勲、1991年）のような『山田くん』以前の高畑作品は、全体から見るとより現実に迫る作り方をしていたため、よりネオレアリズムに近いと思われるかもしれないが、以上に分析したように、高畑は『山田くん』や同じ手法を使用した遺作『かぐや姫の物語』（2013年）でも、リアリティを追求することをやめたわけではない。この手法の転換こそが、高畑がネオレアリズムを受け継ぎつつ、「アニメーション」でのリアリティを求

めた結果として、ネオレアリズモから離れたかのように見える要因ではないだろうか。「スケッチは完結していないということを意味してい

(高畑／中条 77) ると高畑が述べているように、このような余白や「未完成」の絵は観客に想像力を要求し、作品を見る時の能動的な姿勢を求めている。また、「生の瞬間」を描くのと同時に、躍動する線などでアニメーションであることをいくども強調することを通して、異化効果を生じさせているとも考えられる。つまり、このようにリアリティを追求しつつも、アニメーションの特性をも利用し、両者を共存、そして融合させる作り方が高畑が感じ取ったアニメーションの表現の可能性の一つの形ではないか<sup>4</sup>。こうして、「生の瞬間」を感じさせると同時に、現実の厳密な再現による限定された空間からの解放が可能になる。

岡田温司はバザンが「事件＝映像」や「ありのままの現実の断片」と見なす『ウンベルト・D』の女中のシーンを再検討して、「一連の人工的な操作 [...] の結果にほかならない」と論じ、またそれはジル・ドゥルーズが主張した「純粋な光学的状況」というより、「ある種メロドラマ的な感傷性」であると指摘している(16-17)。確かに、前述した『山田くん』のバナナのエピソードも、「生の瞬間の連続」を示しているとはいえ、そこに一種の「感傷性」を感じ取ることもできる。しかし、「生の現実の断片」である「事件」は「それ自体複雑で曖昧」であり、「この生の《現実》が持つ《意味》は、精神によって互いに関係づけられる他の《諸事件》のおかげで、ただ後から引き出されてくるものにすぎない」(45)とバザンが述べているように、こういった「感傷性」は監督が観客に押し付けるものではなく、観客の主體的な感受性に委ねられているのではないかと考えられる。つまり、監督は「感情」の提供者ではなく、「事件」や「現実」の提供者であり、その「事件の意味」は観客それぞれが自ら探るような仕組みになっているのである。また、例えば、「親父の背中」というエピソードにおいて、たかしがカメラを探す姿を表現する際にも「事件＝映像」の演出方法を連想させるが(00:39:46-00:40:28)、そこにも一種の「感傷性」を読み取れるかもしれない。しかし、このような「感傷性」は、「メロドラマ的な雰囲気」を作り出すだけではなく、観客の共感を誘うことで、観客に現実世界での自分を思い起こさせ、考えを促すものでもある。そのほか、岡田は女中のシーンに

おける「人工的な操作」の一つとしてデクパージュをあげているが、バザンは『自転車泥棒』におけるデクパージュに関して、それは「中性的なもの」であり、「劇的効果の生まれてくるただ一つのショットすら、思い出せない」（77）と述べている。バザン自身、「芸術上のリアリズムは、明らかに人為的な手段からしか生じ得ない」と認めつつも、イタリアのネオレアリズモを「表現の進歩を、映画言語の堂々たる進化を、その文体論の発展をもたらしている」（26-27）と評価している。このように、ネオレアリズモの監督たちにせよ、高畑にせよ、「人工的な」作品を作りながらも「事件＝映像」に限りなく接近しようとし、「ありのままの現実」を再現するように力を注いだ。そしてそれが実写映画とアニメーションにおけるリアリズムにそれぞれ革新をもたらしたことは確かであろう。

## II 「リアリティ」のための配役

ネオレアリズモの一部を構成している「表現手段」の中で、「俳優」や「演技」の問題は重要な場を占めている。ネオレアリズモと言えば、職業俳優より素人を好んで起用するのが大きな特徴の一つになっていることはよく知られているが、バザンは「写実主義的な」このような方法は、映画史から見ると決して新しいものではないと指摘しつつ、だが、イタリアのネオレアリズモによって系統だてられたと述べている(21)。バザンはネオレアリズモがこの方法を愛用する理由は、ネオレアリズモが「見世物映画スペクタクルの伝統的なカテゴリーを無視」<sup>5</sup>し、「演技者に対して、表現する以前にそこに在ることを要求する」ためであるとしている(106-07)。バザンが例に出すのは『自転車泥棒』である。彼はこの映画を分析する際に、「俳優観念の消滅」という方向から議論を展開しており、そこでは「演技なしの映画 (cinéma sans interprétation)、演技者が多少とも役を演じるなどということがもはや問題にもなり得ない、それほどに人物がその役割と一体化した映画」(75)が求められるようになると主張する。したがって、バザンによると、素人や俳優出身ではない俳優の起用が求めているのは「技巧的」な演技ではなく、「演技のなさ」、「自然さ」であり、言い換えれば、人物の「リアリティ」であると考えられ

る。

しかし、バザンは同時にネオレアリズモが「必ずしも職業俳優の放棄を意味しているわけではない」（107）と強調し、そこで重要なのは「職業俳優の不在ということではなくて、正確には、スター原理の否定と、職業的な俳優と臨時の俳優との無差別の活用」であり、観客に先入観を与えないために「職業俳優をそのいつも通りの役につけない」ことである、と述べる（22）。したがって、ネオレアリズモ作品における素人俳優という存在は、「積極的に必要な一条件というよりはむしろ《演技》の表現主義に落ちこまずにすむ一つの保証に他ならないその演劇的技術への無知、およびその行動様式の一般性という理由だけで選ばれた人間」（107）である。バザンはこのような配役方法を「演技者たちの混成軍<sup>アマルガム</sup>」と呼んだが、こうした「混成状態」は今日のアニメーション映画の中にも存在している。

アニメーションにおいて、俳優の位置と対応する存在になっているのは声で出演する声優であり<sup>6</sup>、声優の配役も作品全体と深く関わっている。そして、「音声」は、「図像や人形を構成する「記号」を手がかりとして「本物」へと続く回路を開くときに重要な役割を果たしている」ため、「声」は「キャラクターを実在させる」（藤津[2018]113）力を持っていると指摘されている<sup>7</sup>。したがって、アニメーションにおける「人物」、つまり「キャラクター」の「リアリティ」を論じる際に、その「声」の役割を無視することはできない。また、日本のテレビアニメが一般に採用する「アフレコ」や口の動きの繰り返ししかない「ロパク」という制作方法によって、声優の技術と演技がとくに求められるようになっており、藤津亮太も吹き替えと比較しながらアニメ声優の仕事の特殊性を指摘している（同上 117）。そのため、テレビアニメでは専業声優を起用するのが一般的である。しかし、それに対して、劇場版などの映画の場合は俳優をはじめ、いろいろなタレントを重要な役に配するという違う様相を見せている。その目的の一つは商業性にあり、つまりプロモーションのためだと考えられる。アニメーションにおけるプロモーションのための俳優の起用は日本初の本格的なトーキーアニメ映画である『力と女の世の中』（政岡憲三、1933年）にまで遡ることができる。当時は声優という職業はまだ定着しておらず、1930年代の日本の代表的コメディアンである古川ロッパと有名なスター女優の澤蘭子が声の出演をして

いることが話題となったと言われている。また、東映動画による日本最初のカラー長編漫画映画『白蛇伝』（藪下泰司、1958年）においても、俳優の森繁久彌と歌手兼女優の宮城まり子とが作中のすべての役を演じたが、それも二人のスター性と深く関わっていたと指摘されている（石田 97-98）。このような宣伝目的のための俳優の声の出演という路線は今日のアニメーション映画にも継承されている。例えば、基本毎年一本のペースで新作が公開される『名探偵コナン』、『映画ドラえもん』、『劇場版ポケットモンスター』などのシリーズものに代表される、テレビアニメから派生した劇場版作品の場合、テレビ版の元の声優の出演が原則になっているが、映画だけに登場するオリジナルのキャラクターに人気の俳優や歌手などの様々な芸能人を「ゲスト声優」として出演させるケースが多い。また、オリジナルの映画作品の場合、例えば、2022年公開のアニメーション映画『バブル』（荒木哲郎）では男性主人公のヒビキとメインキャラクターのマコトを演じたのはそれぞれ人気俳優の志尊淳と女優の広瀬アリスであり、ヒロインをつとめたのは2024年6月時点でTikTok フォロワーが130万人を超える人気のTikTokerの「りりあ。」であったが、この三人以外は宮野真守や梶裕貴などの専門の声優が起用された。とはいえ、これらの専門の声優もアニメファンに限定されないほどの人気の持ち主である。これも「混合体」の状態と呼ぶことができるが、こうした配役の目的はバザンの言うネオレアリズモ作品が提唱する「スター原理の否定」の向こうに立ち、まさに「スター主義のため」だと言えるだろう。

一方、俳優であり声優でもある永井一郎は、「細胞でとらえた演技」という文章の中で、俳優と声優の演技の同一性を主張している（93）。また、声優の山寺宏一も専門声優でない人の声の出演に関して、「宣伝効果と作品の完成度をちゃんと計算して、プラスの方向になるように考えていただければ」（藤津[2017]167）と宣伝の意図を承認しつつも、非専門声優が作品にもたらすプラスの効果を忘れてはいない。今日のアニメーション映画の大半が主に宣伝効果のために非専門声優を起用していることは否認できないが、それらの出演者が作品にもたらす効果をプロモーションだけにまとめることもできないのである。

高畑作品においても「非専門の声優の起用」はよく見られる特徴である。すでに『じゃり子子チエ』（高畑勲、1981年）では声優歴がない漫

才師の西川のりおを起用することがあったが、こうした志向は「格段に制作条件が改善されたと思え、題材や表現においてかなり作家性を押し出す条件が整ったと言える」（叶 1994）スタジオジブリ時代の作品においてより顕著になった（表1参照）。また、これは『アニメージュ』の創刊（1978年）を契機にすすめられた声優のスター化の出発点である1970年代末という時期と重なっており<sup>8</sup>、すなわち、声優を裏から表に出すスター化の進展とうらはらに、声優の起用を控えめにしたということである。したがって、高畑作品における非専門の声優の配役には「スター主義」よりもさらに重要な理由があったと推測できる。

(表1)

作品名	声の出演者（役）	職業
『火垂るの墓』 (1988年)	辰巳努（清太）	元俳優
	白石綾乃（節子）	元子役
『おもひでぼろぼろ』 (1991年)	本名陽子（小学5年生のタエ子）	子役、本作で声優デビュー
	今井美樹（27歳のタエ子）	歌手・女優
	柳葉敏郎（トシオ）	歌手・俳優
『平成狸合戦ぽんぽこ』 (1994年)	落語家や俳優を数多く起用（以下は一部の例）	
	野々村真（正吉）	俳優
	清川虹子（おろく婆）	喜劇女優
	古今亭志ん朝（語り）	落語家
『ホーホケキョ となりの山田くん』 (1999年)	俳優を数多く起用（以下は一部の例）	
	朝丘雪路（まつ子）	女優・舞踊家・歌手
	益岡徹（たかし）	俳優
	荒木雅子（しげ）	女優
『かぐや姫の物語』 (2013年)	朝倉あき（かぐや姫）	女優
	地井武男（翁）	俳優
	宮本信子（媼）	女優・歌手

「非専門の声優の起用」という志向は高畑に限らず、スタジオジブリ作品に共通している特徴である。例えば、宮崎駿監督の『となりのトト

ロ』(宮崎駿、1988年)において、主人公のサツキとメイの父親の声を担当しているのはこの映画のコピーライターである糸井重里であり、宮崎は糸井との対談の中で以下のように述べている。

映画は実際時間のないところで作りますから、声優さんの器用さに頼ってるんです。でもやっぱり、どっかで欲求不満になるときがある。存在感のなさみたいなのところにね。特に女の子の声なんかみんな、「わたし、かわいいでしょ」みたいな声を出すでしょ。あれがたまらんのですよ。なんとかしたいといつも思っている。(185)

つまり、器用さや技巧を凝らす演技よりも、現実世界を彷彿させるような生々しい声や「自然な」演技が求められていたと解釈できる<sup>9</sup>。養成所や専門学校出身の「アニメ声優」はテレビアニメに適する技術や典型的な演技で教育されているため、「個性のない」演技になる恐れがあると宮崎は心配していたのであろう。このような意図を込めた「素人声優」の起用はまさにバザンが述べた「演劇的技術への無知」による「《演技》の表現主義に落ちこまずにすむ一つの保証」(107)であり、作品の「リアリティ」を守るための方法として捉えられるだろう。

しかし、高畑と宮崎はいずれも「演技なしの映画」を成立させるためにこのような方法を使用しているが、二人の目指す先は違う。結論から言うと、宮崎はこの「生々しさ」を物語世界の信憑性を高めるために用いているのに対して、高畑はそれに物語世界と現実世界を連結する機能を持たせているのである。そして、この違いこそが高畑作品をネオレアリズモにより近い存在として捉えることを可能にさせる。バザンは「俳優観念の消滅」を論じる際に、「ここではある役を演じることが問題なのではなく、まさにその役を、役の観念に至るまで消滅させてしまうことが、問題なのだ」と述べているが、この場合に役(バザンが具体的に論じているのは『自転車泥棒』の主人公のリッチ)は「完全で無名で客観的な存在でなければならぬ」と指摘している(107)。役が「客観的な存在」であるかどうかという問題はまさに物語世界と現実世界の関係に関連し、高畑と宮崎の大きな分岐点の一つであり、高畑とネオレアリズモとの接点でもあるように思われる。ここでは『赤毛のアン』(高畑勲、1979年)(以下『アン』と略記)を例としてそれを検証してみたい。

高畑は本作の主人公アン・シャーリーの声を決めるとき、島本須美と山田栄子という2人の候補の中から山田を選んだ。その理由について、高畑は以下のように述べている。

大半の人は島本須美さんを推しました。島本さんが本当にきれいな声だったからです。原作にもアンはきれいな声だとあるし、当然島本さんですよ。しかし、僕が山田さんを選んだんです。[...] [その理由は] ユーモアと客観性に関係するんです。[...] アンはある意味背伸びしてるんだし、子どもには言葉を飾りすぎるわけなんだから、それをちゃんと感じさせたい。そう考えると、山田さんの声のほうがいい。彼女には失礼だけど、まだ上手でもない。でも、その一所懸命さがいい方に働くに決まっている。(〔2013〕307)

すなわち、物語世界においてきれいな声を持つかどうかではなく、アンというキャラクターの身体的状況と彼女が欠点を持つという「現実」に基づき、まだ「上手ではない」山田の声に決めたということである。山田栄子本人の追憶によると、彼女がオーディションに参加した理由は二千元もらえたからであり、オーディションのときは原作も読んでいなかった。しかし、そのときの演技が気に入られ、山田は二回目のオーディションを受けることになり、今度は気合を入れて原作を読み、声も作ったが、高畑に「このあいだやったみたいにやればいいんだ」と怒られた(79)。「実際に本番の収録が始まってからも、私がちょっと可愛い声を意識してしゃべったりすると、高畑さんがみるみる不機嫌にな」(同上) ったと山田は振り返る。「変に作為的になるんじゃないくて、二千元もらえるってワクワクしながら(笑)、普段はあまり言えないような長台詞を楽しんでしゃべっていたのがむしろ高畑さんの考えるアンにはぴったりハマったんでしょね」(同上)と山田は高畑の意図を推測している<sup>10</sup>。

『アン』は演出・高畑、レイアウト・宮崎というコンビで作った最後の作品であり、二人が違う方向に進むきっかけとなった作品である。宮崎は「14話の途中で「アンは嫌いだ。後はよろしく」と言い残して「ルパン三世 カリオストロの城」へ去って行き、それきり戻ってこなかった」(松本 44-45) という。宮崎が島本の声を覚えたのは『アン』のオーデ

イションを通してであり、その後、島本を『ルパン三世 カリオストロの城』（宮崎駿、1988）のヒロインであるクラリス役に抜擢した（同上 45）。島本の演技に関して、「八〇年代における島本須美の声には、〈こちらを見上げるような視線＝慕う心〉があった。相手への無防備な信頼、慕う精神のようなものが声から喚起させられたのである。わかりやすい例としては、『カリオストロの城』のクラリス、そしてナウシカがある」（遊井 28）という記述があるように、島本の声と演技によって、クラリスとナウシカは客観的な批判を求める対象ではなく、観客の主観的な感情移入を促す存在になったのである。従って、もし宮崎が想像していたアンが島本のきれいな声を持つ女の子だったとすれば、高畑が創作したアンを宮崎が嫌いだったのも不思議ではないだろう。

また、この点は同じく「世界名作劇場」シリーズに属し、『アン』の前日譚たる作品『こんにちは アン ～Before Green Gables』（谷田部勝義、2009年）（以下『こんにちは』と略記）におけるアンの配役と比較するとより明快になる。『こんにちは』において、アンの声を担当したのは声優の日高里菜である。アンは日高のアニメ初主演にあたる役であったが、山田版よりむしろ島本版のアンの子供時代として想像されやすい。というのも、日高の声質は甘く、トーンも高いのが特徴であり、この点は彼女が後に多数の「ロリキャラ」や「妹系キャラ」を作りあげたことからもうかがえる。こうした配役からも明確に読み取れるように、『こんにちは』におけるアンは苦しい生活の中でも懸命に生きるという人の同情や憐憫を誘うような可愛らしいキャラクターとして造形されている。実際、荒木陽子は本作をバッジ・ウィルソンによる原作小説 *Before Green Gables*（2008）と比較し、以下のように結論づけている。

英語圏の大人を含む広い読者層に向けて書かれた、アンの成長を軸にした大人たちの自然主義的な群像劇 *Before Green Gables* が、オーディエンスを日本の 21 世紀の子供とその親たちに変え、再話されることによって、「子供としてのアンの生活」を中心に置いて強調し、ヒロインが悲劇や苦難を努力と学習で乗り越えて幸福をつかむ少女小説的ないしは教養小説的な娯楽作品に変化した。（145-46）

したがって、『アン』の前日譚とはいえ、『こんにちは』におけるアン

は、観客の「批判」さえ甘受し、高畑本人の言葉によると「可愛げがない」([2013]299)、「客観的な存在」としての高畑版のアンとはまったく違うのである。

宮崎だけでなく、原作ファンからも『アン』におけるアンの声に対する批判の声が聞こえたことが指摘されているが(松本 44)、高畑の意図はアンを醜悪化することでもなければ、彼女を美化することでもなく、ただ「現実」に基づき、アンという自尊心が高いおしゃべりな女の子を「リアル」に創ることだったのではないだろうか。高畑は『母をたずねて三千里』(高畑勲、1976年)(以下『三千里』と略記)の制作にあたって「人間の両面、要するに人間をまるごと描きたかった」と言い、またこの点はネオレアリズモ作品にも共通しており、「その方が真実だ」と述べていた([2013]311)。高畑のこの志向は『三千里』以後にも貫徹され、アン の造形もその延長線上にあると捉えられる。すなわち、高畑はアンをただ物語世界に存在する顔も声もきれいで誰にも好かれる完璧なヒロインとしてではなく、欠点を持ち、ときに批判さえ受ける人間性を持つ存在として創出したのである。その際、アン の声が重要な役割を果たしたということである。この緻密な人間描写こそ、ネオレアリズモが高畑に与えた影響であり、キャラクターが「客観的な存在」になることを可能にさせたと言えるだろう。

そのほか、『火垂るの墓』において当時5歳の白石綾乃を節子役として選んだことや、『おもひでぼろぼろ』において当時中学1年の本名陽子に小学5年生のタエ子を担当させるなど、高畑作品はキャラクターの年齢と近い役者を起用することが多い。その理由について、高畑本人は以下のように語っている。

人工的にならざるをえないアニメーションの人物に、大人の声優さんの、ある意味では人工的な声をかけ合わせて、それで一種のリアリティに変化させる、そういう方法は十分ありえるし成立するんですが、この映画[『おもひでぼろぼろ』]はもう少し日常的な、普段の空気に近いものを狙っている。別の世界のリアリティを作るといふより、実際に我々が知ってる、そのままのリアリティが欲しいわけですね。(高畑/野村 35-36)

すなわち、虚構の世界にとどまって人工的なキャラクターのリアリティを純化するのではなく、観客が実際に生きている現実でそのリアリティを生じさせたいということである。実際に、『三千里』において、子供のフィオリーナを演じたのは当時 25 歳で、しかも女性としては声が低い声優の信沢三恵子であったが、彼女は「人工的な声」ではなく、「ナチュラルに近い表現」として地声のままフィオリーナを演じる方向に進んだ(永井 95)。これもリアリティをだすためではあるが、彼女の地声によって、人工的なキャラクターとしてのフィオリーナが純粋なファンタジーに置かれるのではなく、現実世界に「実在」する印象を我々に与えることが可能になっている。

また、例えば、『じゃりん子チエ』と『火垂るの墓』における関西地区の出身者の起用のように、出身が物語の舞台と一致する役者の起用も高畑作品における配役の重要な特徴の一つである。『おもひでぼろぼろ』のトシオに柳葉敏郎を選んだのも「彼が秋田出身で[現代編の物語の舞台は秋田の隣の山形である]、しゃべるときの口の形などもすべてリアルに表現できるから」(鈴木 46)という理由であり、やはり「リアリティ」が重要視されている。また、この例でもわかるように、日本アニメーションが一般的に使用している作画に合わせて後から声を入れるアフレコのかわりに、先にセリフの収録を行い、後から音声に合わせて絵を作るプレスコという方法が採用され、これらの非専門の声優をサポートしている。それによって出演者にとって束縛が少ない、彼らの「ありのまま」の演技が最大限に発揮できるような環境が整えられる<sup>11</sup>。このように、高畑は常にキャラクターないし作品世界のリアリティを作り上げようと努めているのである。

とはいえ、これらの「非専門の声優」はネオレアリズモの作品におけるような「完全な素人」ではない。声優史から見ると、「ラジオ放送専門の俳優を指す言葉として誕生した」(小林 3)「声優」はラジオ、テレビ人形劇、吹替映画、テレビアニメという順で様々なメディアで活躍していたが、それらの声優は劇団出身者が主であり、職業声優という「現在の「アニメ声優」の誕生」としては、『宇宙戦艦ヤマト』(松本零士 1974 年)のヒロイン森雪を演じた麻上洋子があげられる(同上 11)。しかし、これらの「声優」はやはり「完全な素人」ではない。これはアニメーションというメディアにも関連する問題だと推測できる。バザンも

述べているように、実写映画における素人俳優の起用は創成期のリュミエールにまで遡ることができるが、アニメーションの場合、「完全な素人」を出演させる例はほぼ皆無だと言える。前述した声優の仕事の特殊性からもわかるように、アニメーションの声優にはアフレコなどの技術が要求され、また「ロパク」などの制作方法によって、キャラクターの内面を表現するにもアニメーション向けの演技が求められるようになっているため、「完全な素人」には困難だからだと考えられる。実際に、『火垂るの墓』で節子を演じた当時5歳と幼かった白石綾乃にとって難しいアフレコのかわりに、彼女だけがプレスコで収録を行ったこともある。たしかに、高畑作品における配役は「スター主義のため」ではないと考えられるが、商業アニメーションを制作する以上、「完全な素人」を出演させることもやや厳しい状況であろう。以上のように、高畑作品における「非専門の声優」は「完全な素人俳優」ではないが、登場人物に命を吹きこむ存在である実写映画における俳優とアニメーションにおける声優の配役の考え方についてはネオレアリズモとの類似性が見られる。俳優であろうと、声優であろうと、ネオレアリズモの監督たちや高畑にとって、一番重要なのは「リアリティ」の創出であるからだ。そして、それをさらに押し進めて、声を武器にして「人間性」を持ち、現実感のあるキャラクター、つまりバザンの言う「完全で無名で客観的な存在」を創出し、「人間をまるごと描きたかった」と主張する高畑を、イタリアのネオレアリズモの「精神の継承者」と呼ぶことも可能であろう。

### III おわりに

高畑と同期に東映動画に入社した池田宏は、高畑との出会いを追憶して以下のように述べている。「特に、高畑さんが興味深く突っ込んできたのが、映画のドキュメンタリー的な作品、イタリアの第二次大戦中、戦後の現実を描いたロッセリーニ、デ・シーカなどの作品を研究対象にしていたことについて話している時でした。やはり何故それがアニメーション制作に移行したかということでした」（24）。この話から、高畑が早い時期からネオレアリズモとアニメーションの関係性に興味を持っていたことがうかがえる。また、高畑自身、『三千里』を評する際に、「私たちは、ここでおそらくはじめて、"主人公"たる資格に欠けた"人物

"と"社会"を主人公にしたアニメーションをつくりあげたのだと。これには必然性がありました。制作準備のとき、スタッフが頭のなかにおもい描いたイメージは、あの"イタリアネオリアリズム"だったのですから」([1991] 88-89) と述べている。

本稿は「生の瞬間の連続」の描出に代表される物語構造と演出方法、そしてリアリティのための声優の配役を中心に高畑作品とネオレアリズモの関係性を論じてみたが、高畑の言葉からもわかるように、彼がネオレアリズモから学んだ一番重要なことは、ありのままの人間像と社会像の提供であり、それらの手法もこの主題を表現するための踏み台でしかないだろう。したがって、本稿では高畑がいかにネオレアリズモから直接的な影響を受けているかを論じるのではなく、高畑作品とネオレアリズモの関係性や類似性を考察してきた。もちろん、メディアの特性を考慮すれば、「本物の現実」をカメラで「記録」する実写映画における「リアリティ」と、すべてを作らなければならない人工的なアニメーションにおける「リアリティ」は、そもそも違うものであるとも言える。しかし、以上の分析からもわかるように、ネオレアリズモと高畑作品が共通するのは、「現象学的」なリアリティの追求とそれを実現するために使用した表現手法の類似性である。ステファヌ・ルルーが「高畑の挑戦は、非現実的なもの、奇譚、魔法にアプリアリに適したジャンル〔アニメーション〕を通してこの真実〔人間的な真実〕を開示することにより、この真実がいつその強度とリアリティをもってあらわれるようにすることなのである」(297-98) と指摘しているように、高畑はまさに空想やファンタジー的な表現に向いているアニメーションというメディアに繊細な日常や客観的な姿勢を持ち込み、現実と連結させることによって、アニメーションに変革をもたらしたのである。このように、戦後のイタリア映画が実写映画に「ネオ」リアリズムをもたらしたのと同じように、高畑がアニメーションに持ち込んだのも「新しい」リアリズムだったといえるだろう。

## 註

- 1 アンдре・バザンの『映画とは何か』四冊(美術出版社)などは緻密で客観的な説得力があり、実践的にも大いに勉強になった」(高畑[2013] 159)。

『映画とは何か』には野崎敏などによる岩波文庫版の新訳（2015）があるが、本稿では高畑が読んだ、この美術出版社版を使用した。

- 2 一方、ジル・ドゥルーズは同じ場面を引用し、女中が「妊娠した自分の腹に目をむける」ことから、ネオリアリズムを「純粋に光学的音声的狀況」の一形態であると定義する（2-3）。
- 3 バザンは古典的なデクパーージュを説明する際に「扉の把っ手のクロースアップ」を例としている。ある収監された登場人物が死刑を待ち構えており、不安がって扉を見つめているが、その死刑執行人が入ってくる瞬間、演出家は男の心理を表現するために、ゆっくりとまわる扉の把っ手のクロースアップを示すのが基本である（29）。しかし、カメラ<sup>なま</sup>によって意味づけられるこうしたショットと違い、『戦火のかなた』は「生の現実の断片」である扉という「事件」をそのまま映し出しているのだとバザンは主張している（45）。
- 4 『山田くん』の前に制作された『平成狸合戦ぽんぽこ』（高畑勲、1994年）もドキュメンタリータッチを一見ファンタスティックなタヌキの物語に融合させることで、違う意味ではあるが、実写的なリアリズムをアニメーション的な要素と共存させ、アニメーションが持つ寓意性や象徴的な機能を発揮させていると考えられる。
- 5 バザンによると、「演劇に由来する古典的な演技観では、俳優は、何かしらを、一つの感情なり、情念なり、欲望なり、観念なりを表現する。彼は、自分の態度と、身ぶり・表情の表現術とによって、観客たちに、自分の顔の上にちょうど開かれた本におけるように何かを読み取ることを、可能にさせる」（106）。
- 6 もちろん、アニメーションにおけるキャラクターは「絵」と「声」の両方で造形されているが、本論文の中心は役者と役の関係や演技についての考察であるため、声優を俳優に近い存在として捉える。
- 7 藤津亮太は「アニメに用いられる図像は記号的なものである。そうした図像の記号性に対して、「音声」は役者の身体に依存する。固有の存在である役者の身体から生まれるからこそ声には生々しさがあり、それがキャラクターに生命を吹き込むことになる」（[2018] 112）と解釈している。
- 8 石田美紀によると、日本の最初の連続テレビアニメ『鉄腕アトム』（手塚治虫、1963）において、「[アトム役の清水マリが女性であるため] 視聴者である子どもたちがキャラクターと物語に寄せる信頼を裏切らないよう、声優の姿が隠されることさえあった。それとは対照的に、「アニメージュ」は読者／視聴者の声優への関心に積極的に応え、声優を表の存在にした」（121）。そして、「声優はキャラクターの音声面を担当するスタッ

- フ以上の存在、つまりはスターとして受容されていったのである」(同上 126)。
- 9 また、宮崎がここで「かわいい」声に言及した背景には、1980年代における声優の存在様式の変化がある。1982年10月から放送された『超時空要塞マクロス』(石黒昇 1982)のヒットをきっかけにアイドルアニメが生まれ、また「女性タレントにアイドルキャラクターを演じさせ、アイドルとしてデビューさせる戦略」をとる「アイドル魔法少女物」によって、スター化にとどまらず、女性声優がアイドルと一体化する状態にいたった(石田 137)。
  - 10 『アルプスの少女ハイジ』(高畑勲、1974年)でハイジの声を担当している杉山佳寿子がオーディションを振り返ったときにも似たような経験を述べている。「当日、私は風邪をひいていて熱があり、可愛らしい高い声が全然出せなかったんです。「困ったなあ」と思いつつオーディションを受けたら、それがすぐ隣にいるような女の子の感じが出ていていい、ということになり、ハイジ役に決まったそうです」(75)。結果として、ハイジはアンより「いい子」として描かれてはいるが、「すぐ隣にいるような女の子」というキャラクターの实在感やリアリティを高畑が追求し続けたことがわかるだろう。
  - 11 アフレコとプレスコの効果の違いについて、藤津は、「アフレコを採用しているアニメの場合、キャラクターの声の演技は、演出家が大枠を示している」のに対して、プレスコの場合、「役者の生理がより前に出た演技になる」と指摘している([2018] 103)。実際に、『かぐや姫の物語』(高畑勲、2013年)のプロデューサーである西村義明はこの作品でプレスコを採用した理由として、「人間の声を先に全部録れば、役者さんの声に実感がこもる」と述べ、「実感を作る」点をあげている(49)。

### 引用文献リスト

- 荒木陽子「バッジ・ウィルソン著、*Before Green Gables* : アニメーション『こんにちはアン〜Before Green Gables』との相違点とその効果」、『人文社会科学研究所年報』9、2011年、pp. 135-48。
- 池田広「アニメーション作家・高畑勲さんとの特異な出会いと知られざる教育活動」、『ユリイカ 総特集 高畑勲の世界——アニメーション監督の軌跡』、青土社、2018年、pp. 23-26。
- いしいひさいち『となりの山田くん全集 1』、徳間書店、1999年。

- 石田美紀『アニメと声優のメディア史——なぜ女性が少年を演じるのか』、青弓社、2020年。
- 岡田温司『ネオレアリズモ——イタリアの戦後と映画』、みすず書房、2022年。
- 叶精二「「平成狸合戦ぽんぽこ」論——「系譜・テーマ・映像・論評」の分析」、1994年、[http://www.yk.rim.or.jp/~rst/rabo/takahata/ponpoko\\_ron.html](http://www.yk.rim.or.jp/~rst/rabo/takahata/ponpoko_ron.html)。（最終閲覧 2024年6月11日）
- 小林翔「声優試論——「アニメブーム」に見る職業声優の転換点」、『アニメーション研究』、16巻2号、2015年、pp. 3-14。
- 杉山佳寿子/佐野亨（取材・構成）「かぐや姫はハイジかもしれない」、『高畑勲——〈世界〉を映すアニメーション』、河出書房新社、2018年、pp. 75-77。
- 鈴木敏夫「高畑勲と宮崎駿。二人の巨匠の「分かれ道」」、『ジブリの教科書6 おもひでぼろぼろ』、文藝春秋、2014年、pp. 37-50。
- 鈴木敏夫/金澤誠（取材・構成）「出会ってから40年。高畑さんとは本当に不思議な関係だったと思います」、『キネマ旬報 追悼 映画監督・高畑勲』、2018年6月上旬特別号、pp. 14-17。
- 高畑勲『映画を作りながら考えたこと』、徳間書店、1991年。
- 『アニメーション、折りにふれて』、岩波書店、2013年。
- 高畑勲/野村正昭（インタビュー）「高畑勲監督インタビュー——子供の頃の自分を探り 自分に光を当てる作品」、『キネマ旬報 おもひでぼろぼろ——高畑勲監督インタビュー』、1991年8月上旬号、pp. 34-36。
- 高畑勲/中条省平（聞き手）「躍動するスケッチを享受する」、『ユリイカ 特集=高畑勲「かぐや姫の物語」の世界』、2013年12月号、青土社、pp. 71-82。
- ドゥルーズ、ジル（宇野邦一ほか訳）『シネマ2——時間イメージ』、法政大学出版局、2006年。
- 永井一郎「細胞でとらえた演技」、『Gundam century——宇宙翔ける戦士達』、樹想社、2000年、pp. 89-96。
- 西村義明/イソガイマサト（取材・構成）「西村義明プロデューサーインタビュー——高畑さんの旗のもとに、日本中の才能が集まった」、『キネマ旬報セレクション 高畑勲「太陽の王子 ホルスの大冒険」

- から「かぐや姫の物語」まで』、キネマ旬報社、2013年、pp.43-50。
- バザン、アンドレ（小海永二訳）『映画とは何かIII 現実の美学・ネオレアリズム』、美術出版社、1973年。
- 藤津亮太『声優語——アニメに命を吹き込むプロフェッショナル』、一迅社、2017年。
- 「声優論——通史的、実証的一考察」、『アニメ研究入門 [応用編——アニメを究める 11 のコツ]』、現代書館、2018年、pp. 93-117。
- 松本正司『世界名作劇場大全（20世紀テレビ読本）』、同文書院、1999年。
- 宮崎駿／糸井重里「読者とか観客をちゃんとやれる人って少ないですよ、いま」、『となりのトトロ ジブリの教科書 3』、文春ジブリ文庫、2013年、pp. 183-208。
- 山田栄子／佐野亨（取材・構成）「あの時、高畑さんはじっと待っていた」、『高畑勲——〈世界〉を映すアニメーション』、河出書房新社、2018年、pp. 78-80。
- 遊井かなめ「島本須美&日高のり子——八〇年代を象徴する二人の女神、それぞれの三〇年」、『声優論 アニメを彩る女神たち:島本須美から雨宮天まで』、河出書房新社、2015年、pp. 25-34。
- ルルー、ステファヌ（岡村民夫訳）『シネアスト高畑勲——アニメの現代性』、みすず書房、2022年。
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Les Éditions du Cerf, 1985.

### フィルモグラフィ

『ホーホケキョ となりの山田くん』高畑勲監督、スタジオジブリ製作、1999年、Blu-ray（ウォルト・ディズニー・ジャパン、2015年）。

\*本稿は日本映画学会第19回大会（2023年12月9日、関西学院大学）および日本アニメーション学会コンテンツ文化研究部会研究会（2024年3月31日、オンライン開催）における口頭発表を発展させたものである。



## 執筆者紹介

**今井 瞳良 (いまい つぶら)**

山形県立米沢女子短期大学国語国文学科准教授

**國永 孟 (くになが はじめ)**

京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程

**木原 圭翔 (きはら けいしょう)**

早稲田大学総合人文科学研究センター招聘研究員

**劉 雅欣 (りゅう がきん)**

大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程

## 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・サイト上など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, 9th edition (2021). 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 2024年12月現在

名誉顧問	田中 雄次 (熊本大学名誉教授)
顧問	山本 佳樹 (大阪大学)
顧問	杉野 健太郎 (信州大学)
顧問	田代 真 (国土舘大学)
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	堀 潤之 (関西大学) 学会誌編集委員会委員長
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	北村 匡平 (東京工業大学) 大会運営委員会委員
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	塚田幸光 (関西学院大学) 大会運営委員会委員長
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	碓井 みちこ (関東学院大学) 学会誌編集委員
常任理事	名嘉山 リサ (和光大学) 副事務局長
常任理事	須川 いずみ (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	川本 徹 (名古屋市立大学) 学会誌編集委員会副委員長
理事	久保 豊 (金沢大学) 広報PR局／事務局局員併任
理事	須川 まり (流通経済大学) 事務局分室長
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	北浦 寛之 (立命舘大学) 学会誌編集委員会委員
理事	田中 ちはる (近畿大学) 学会誌編集委員会委員
理事	藤城 孝輔 (岡山理科大学) 事務局局員
理事	大勝 裕史 (千葉商科大学) 広報PR局局長
理事	小原 文衛 (公立小松大学) 学会誌編集委員会委員
理事	深谷 公宣 (法政大学) 報告集査読委員会委員
理事	横濱 雄二 (甲南女子大学) 報告集査読委員会委員
理事	小暮 修三 (東京海洋大学) 編集局局員

理事 門間 貴志 (明治学院大学) 学会誌編集委員会委員  
理事 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 伊藤 弘了 (熊本大学) 広報PR局局員  
理事 ハーン小路恭子 (専修大学) 報告集査読委員会委員  
理事 羽鳥 隆英 (熊本県立大学) 事務局局員  
理事 東 志保 (大阪大学) 事務局局員  
会計監査 牛田 あや美 (埼玉学園大学)  
会計監査 渡邊 俊 (杏林大学)

《大会運営委員会》

塚田 幸光 (委員長) / 須川 いずみ (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) / 川本 徹 (副委員長) / 碓井 みちこ (委員) / 小原 文衛 (委員) /  
小川 順子 (委員) / 木下 千花 (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) /  
ハーン小路恭子 (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) / 藤城孝輔 (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) /  
久保 豊 (局員) / 羽鳥 隆英 (局員) / 東 志保 (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 \*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 19号  
Cinema Studies, no. 19

2024年12月13日印刷 2024年12月14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