

Cinema Studies

映画研究

20

2025

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

映画研究

Cinema Studies

20 号

(2025 年)

日本映画学会

The Japan Society for Cinema Studies

編集委員会

堀 潤之	関西大学
碓井 みちこ	関東学院大学
小原 文衛	公立小松大学
小川 順子	中部大学
木下 千花	京都大学
川本 徹	名古屋市立大学
門間 貴志	明治学院大学
北浦 寛之	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

結婚の問い直し

——市川崑と和田夏十によるロマンティック・コメディ

.....加藤 健太 4

Middle-Aged Masculinity Performed:

James Mason in *Bigger Than Life* (1956)

.....Hajime KUNINAGA 26

執筆者紹介 53

『映画研究』論文投稿規程 54

日本映画学会役員一覧 56

結婚の問い直し

——市川崑と和田夏十によるロマンティック・コメディ

加藤 健太

概要

本稿では市川崑と和田夏十が 1950 年代前半から手がけてきたロマンティック・コメディを彼らの喜劇論を通して検証する。作品制作に並行して独自の喜劇論を構築した二人は、対象を自己から突き放すような笑いの客観性に社会批評の可能性を見出していた。本稿ではそうした笑いの表現に着目し、代表作である『結婚行進曲』(1951)、『女性に関する十二章』(1954)、『青春怪談』(1955) のテキスト分析を通じて、これらの作品が結婚にまつわるイデオロギーを問い直す作品として読み解けることを明らかにする。これを通じて、市川のキャリアにおける和田の存在、彼らの喜劇論、そしてロマンティック・コメディという、既存の研究で十分に検討されてこなかった側面に光を当て、市川の長いキャリアの重層性を評価する作業の必要性を示す。

キーワード

市川崑、和田夏十、ロマンティック・コメディ、都会喜劇

はじめに

市川崑は作家主義的な観点から論じるのが難しい映画監督である。92 年に及ぶ人生において、市川は日本映画界の産業的変化に柔軟に対応し、戦前・戦後のスタジオ時代から、アート・シアター・ギルドでの低予算映画の制作、角川映画におけるメディア・ミックス戦略への挑戦、そして現代の製作委員会システムでの映画作りの全てを経験した数少ない監督の一人である。75 年間続いたキャリアにおいて、市川は 70 本以上の長編映画を手掛けており、そのジャンルはメロドラマ、ミステリー、文芸作品、時代劇、ドキュメンタリーなど多岐にわたる。また、これらの

長編映画と並行して、テレビドラマやコマーシャル、舞台作品などの創作活動も積極的に行ってきた。このように、異なったジャンル、メディア、時代を渡り歩いた市川のキャリアは、映画監督の作品と生涯を一貫したテーマで捉えようとする伝統的な作家主義的アプローチに難題を突き付ける¹。

本稿は市川を統一的なテーマやスタイルに還元するのではなく、キャリアの断片に焦点を当て、その多様性を浮かび上がらせる試みである。その断片とは、1950年代前半から市川が続けて制作したロマンティック・コメディだ。そのテンポの速さと型破りな演出から芸術家ジャン・コクトーになぞらえた「コン・コクトー」というニックネームが市川に授けられるほどインパクトが強かったにも関わらず（長部 205）、これらの作品は今まで市川崑研究やロマンティック・コメディの学術的議論で分析される機会は少なかった。作品が取り上げられる際も、市川がハリウッド映画を模倣していた初期時代の軽薄な作品として片付けられる傾向がある。例えば、ドナルド・リチーはこの時期の市川を「小規模なプレストン・スタージェス、小粒なビリー・ワイルダーで、どちらにも及ばないが時折面白い」（53）と評している。このように、市川のロマンティック・コメディはハリウッドの真似事として認識され、それが故に軽視されてきたのだ。

しかし、これらの作品群は市川が喜劇を勉強し、その方法論を構築した成果の結実であった。18歳でJ・Oスタジオのアニメーターとしてキャリアをスタートさせた市川は、大島渚に「ただのイラスト作家」（Bock 38）と揶揄されるなど、視覚的表現に偏った評価を受けがちである。しかし彼のロマンティック・コメディは理論的基盤に裏打ちされており、その喜劇論と実際の作品を分析することで、ヴィジュアルだけの作家という市川の認識を覆し、近年の日本映画研究における監督の方法論と実践の関係性を探る試みに市川の貢献を追加したい²。

忘れてはならないのは、市川による喜劇の探求が実生活上また仕事上のパートナーである和田夏十（本名・市川由美子）と共に行われた点である。東京女子大学の英文科出身の才女であった和田は、1948年に市川と結婚後、彼の多くの作品で脚本を担当し、「市川崑を独善的な野放図さから解脱させた」（荻 43）と評されるほど夫のキャリアに影響を与えた。結婚当初から市川の相談を受けて脚本の手直しをしていた和田は（和田

／岡田 55)、『恋人』(1951)で正式に脚本家としてクレジットされると、その後は『ビルマの豎琴』(1956)や『炎上』(1958)など、市川の代表作と言われる作品の脚本に携わった。二人にとって映画制作は生活の一部であり、日常的に作品の方向性や台詞の内容を考える議論が行われ、それを基に和田が執筆した脚本に、市川がカメラのアングルや動きを加えて視覚化していったという(Richie 56)。市川を「コン・コクトー」と言わしめた実験的な喜劇は和田との共同作業の結実でもあり、その創造性をどこまで監督一人に帰するべきかという問いを投げかける。

しかし、彼らの共同作業がどの程度まで理想的なものであったかは疑問の余地が残る。市川と和田の関係が特異なのは、監督と脚本家が実生活において婚姻関係にあったという単純な事実であろう。和田は自分の立場を誰よりも承知しており、数々の媒体で脚本を書く活動は妻としての役割の一環であると公言してきた(中村 22-23; 和田／岡田 55; 和田／荻 16)。二人の仕事上の関係性は、「夫を支える妻、妻の仕事をサポートする夫」という理想的な夫婦関係に置き換えられ、「おしどりコンビ」(「和田」9)として神聖化されてきたといえる。しかし、そもそも台所でシナリオを書いていた和田にとって主要な仕事場は家庭であり、市川との関係は監督と脚本家、夫と妻という非対称的な権力関係の上に成り立っていたことを忘れてはならない。

更に、彼らのロマンティック・コメディを語る上で市川と有馬稲子の婚外恋愛は避けては通れない話題だ。『愛人』(1953)で初めて仕事をした二人の関係は1954年にはメディアでも取り上げられ、和田との別居や有馬との結婚が噂されていた(「新作」321; 高柳 160)。有馬によると、市川から妻と別居しておりはじめがついたら結婚したいと言われていたが、七年経っても約束は果たされず、「ただ女性を引き留めておくための言葉」(有馬／樋口 45)でしかなかったという。事実がどうであれ、この市川と有馬の「噂」は繰り返し語られてきた市川と和田の理想の夫婦像に大きな影を落とす。もちろん本稿の目的は市川の不貞行為を弾劾することにはなく、むしろ理想化されてきた夫婦像に緊張関係を読み取る視点から、有馬との関係が報じられた1950年代のロマンティック・コメディを検証するところにある³。

このような背景を踏まえて、本稿は市川が監督し和田が脚本を書いたロマンティック・コメディを彼らの喜劇論から検証する。しかし、それ

は必ずしも彼らの作品に作り手の意図や結婚生活の反映を見る試みではない。また、市川と和田の役割分担をめぐってそれぞれの貢献を明らかにすることや、和田が市川の創作活動に与えた具体的な影響を検討することも本稿の主眼ではない。もちろん、作者の思考や制作背景を汲み取る作業は重要であり、本稿でも可能な限り一次資料の調査を行った。しかし結局のところ、和田も言うように「どこ迄が真に芸術担当者の独壇場なのか、何人にも判然としないように出来上がるのが映画」（140）であり、現在入手可能な資料から過去の創作活動の実態や意図を明らかにする方法論には限界が伴う。したがって本稿は作家を「解釈のための装置」（ゲインズ 422-23）として捉え、市川と和田の結婚生活、喜劇論の構築、制作背景をあくまでも作品を読み解くための手がかりとして扱う。そうすることで、彼らのロマンティック・コメディが結婚にまつわるイデオロギーを問い直す社会批評として解釈できる可能性を示す。

Ⅰ. 市川崑と和田夏十の方法

戦後、市川と和田がロマンティック・コメディの制作に取り組み始める 1950 年代に至るまで、恋愛のイデオロギーは敗戦国日本における民主化政策と深く結びついていた。日本占領期（1945-1952）に占領統治を実施した連合軍総司令部（GHQ）は、日本を軍国主義的な過去から切り離し、個人の意思を尊重する国へと導く役目を担った。その一環として、主に男性である戸主に家族を支配する権限を与える家制度が家父長的なシステムとして問題視されるようになる。その結果、結婚の際に両性の合意を求める憲法 24 条 1 項が 1947 年に規定されたことで、夫婦に同等の権利が認められ、社会における女性の地位向上が期待された。また、婚姻関係における女性の主体性を高めるために推奨されたのが自由恋愛である。特に、映画における恋愛を通じて民主主義的な思想を普及させようと尽力したのが民間情報教育局(CIE)の映画班長であったデヴィッド・コンデだ。戦前・戦中ではキスシーンは内務省による検閲の対象であったが、コンデは

映画で恋人同士を描く場合、彼らの恋愛感情の表れとしての接吻があることこそ自然であり、接吻の描写を排除することに、軍国主義

的・封建主義的体制によって個人の感情を抑圧されてきた日本人の悪しき傾向が現れていると考えた。(確井 64-65)

占領下日本における映画の検閲を担った GHQ にとって、恋人同士のキスは恋愛における主体性の表現であり、それ故に自由意志を尊重する民主主義的価値観のシンボルになりえたのである。このように、占領期の日本における恋愛・結婚の言説は民主主義の発展と密接に関わっていたのだ。

このような社会情勢の下で出現した映画ジャンルが都会喜劇である。1940年代後半から徐々に制作された都会喜劇は、ハリウッドのスクリーンボール・コメディの影響を受けロマンスを軽妙に描きながらも、自由恋愛を通じて民主主義的価値観を推進するイデオロギー装置として機能した。しかし、具珉炯による先駆的な研究によれば、都会喜劇は単に民主主義的価値観を賛美し観客に内面化させただけではなく、日本人が占領政策に抱く魅惑と困惑を同時に描くジャンルであったという(36)。戦後日本におけるロマンティック・コメディには、占領政策として推進されたジェンダー平等や婚姻関係に対する両義的な反応が内包されていたのだ。

このような時代にロマンティック・コメディを作り始め、都会喜劇における両義性の表現を発展させていったのが市川と和田である⁴。1951年に彼らの都会喜劇第一弾となる『盗まれた恋』を発表すると、その後は東宝で『結婚行進曲』(1951)、『足にさわった女』(1952)、『青色革命』(1953)、『愛人』、『女性に関する十二章』(1954)を連続して制作した。他のスタジオへ移籍後もロマンティック・コメディへの関心は続いており、日活で『青春怪談』(1955)を、大映で『あなたと私の合言葉 さようなら、今日は』(1959)を発表している。また、作品制作に並行して、喜劇論を構築し発展させていったのもこの時期にあたる。『恋人』に取り掛かったあたりから、和田と共に「喜劇を勉強し直そう。もう少し人間や物事を客観的に見つめる訓練をしてみよう」と思い立った市川は、外国の戯曲や喜劇映画を中心に勉強を開始し、エルンスト・ルビッチの『生活の設計』(1933)と『メリイ・ウィドウ』(1934)、フランク・キャプラの『毒薬と老嬢』(1944)、ジョセフ・L・マンキウィッツの『三人の妻への手紙』(1950)といった作品を繰り返し鑑賞したという(「映画監督」

32)。「勉強」という言葉遣いが示唆するように、市川と和田が日本のロマンティック・コメディに新しい視点を持ち込むために手本として仰いだのはハリウッド映画であったのだ。

それでは彼らの喜劇論は具体的にどのような内容であったのだろうか。現存する資料は限られているものの、その断片を浮かび上がらせることは可能だ。まず、「日本映画の笑い」という市川執筆の記事において、笑いは「心の笑い」と「機械的な笑い」の二つのタイプに分類されている。心の笑いとは「ハートに訴える事を前面に押し立てた笑い」であるのに対し、機械的な笑いは「情からまなくとも笑いを醸成する笑い」であるという(市川/和田 151)。人間の心理にアピールする心の笑いには観客の気持ちを浄化させる作用しか期待できないが(155)、機械的な笑いは「縦横に寸断された現代社会の中を夢中で泳ぐ人間を描く」際に、「個人と社会を外側から同時にとらえる」のに効果的である(153)。更に、笑いには観客を考えさせる力があり、「客観的になっているのですか、笑って考えると明日があるのですよ」(155)と笑いの社会批評の可能性が示される。特に市川は「今の時代は、とにかく人間を組織化しようとしていると思うんですよ。[...] われわれの悩み、個が、これじゃたまらないというので、いろいろ個性を何とかしようとしているんじゃないか」(155-56)と記し、この喜劇論が産業化していく戦後日本社会への危機感に裏打ちされていることがうかがえる。具体的に笑いがどのように批判的思考を促すのか、市川の文書は説明を欠くものの、情を解体し客観的に物事を捉え直す機械的な笑いにその可能性が見出されている。

「日本映画の笑い」で提示された「客観」というキーワードの意味は「演出の視点」という記事から読み解くことが出来る。発展が進み多面化していく社会において、映画監督は観察対象である現実^{リアリティ}に自己を埋没させるべきではないと市川は主張する(市川/和田 178)。むしろ「とらえる対象を自己からつきはなすことが必要」であり、「則物的なとらえ方^{メソッド}をすることによって」客観性を獲得することが出来る(177)。つまり、この喜劇論の中核にあるのは皮肉や風刺のような見慣れた事柄を批判的に捉え直す手法であり、事物の外側という物質的な側面に焦点を当てることで生じる機械的な笑いに批判的思考を促す契機が見出されているのだ。

上記の市川執筆の喜劇論について、夫と共に勉強をした和田がどのように感じていたかは議論の余地が残る。夫が持ってくる企画や原作が気に入らないと幾度となく発言してきたように（和田／岡田 56；和田／荻 11）、和田にとって恋愛喜劇は夫の関心事でしかなかった可能性は否定できない。しかし、ラブシーンについて「男の人を信用しないからよ。それだから書けない」（田中他 16）と言い切り、「私の感じている事、希望している事を書く為には、時には皮肉な眼をもってしか表現出来ないのです」（市川／和田 244）と記したように、冷徹な乾いた視点から社会を見据える喜劇論に和田が親和性を感じたとも考えられる。

いずれにしても、上記の喜劇論は理論としての新鮮味は薄く、ベルトルト・ブレヒトによる異化効果の一種にも聞こえるが、その独創性はハリウッド映画との比較から鮮明になるだろう⁵。まず、ハリウッドのロマンティック・コメディと、市川と和田によるロマンティック・コメディの本質的な共通項は、強い女性と弱い男性という描写を通じたジェンダー規範の揺さぶりにある。伝統的な性別役割への挑戦は、1930年代から1940年代初頭にかけて人気を博したハリウッドのスクリーンボール・コメディの特徴である。スタンリー・カヴェルによると、男女間の戦いに焦点を当てたこの新しいタイプのロマンティック・コメディは「平等の喜劇」（124）であり、『赤ちゃん教育』（1938）のキャサリン・ヘプバーンや『レディ・イヴ』（1941）のバーバラ・スタンウィックのような社会規範にとらわれない型破りな「新しい女性の創造」（26）をもたらした。このように女性の奇抜さを物語の中核に据えたスクリーンボール・コメディは、伝統的なジェンダー規範からの「逸脱」が魅力の源であると同時に、父権の秩序を揺るがす可能性も指摘されてきた（Neale and Krutnik 152）。もちろん、多くの作品で女性が男性と結婚する結末にジャンルの限界を感じさせるものの、自由奔放なヒロインとそれを体現する女優の大胆な演技は、恋愛関係におけるジェンダー規範の恣意性を笑い飛ばすには十分であろう。

市川と和田がロマンティック・コメディで描くヒロインたちは、上記のスクリーンボール・コメディにおけるジャンル形式の産物であり、占領軍によるジェンダー平等の社会変革から出現した戦後日本の新しい女性像を体現している。特に顕著なのは、彼女たちが経済的に自立できる能力を持つ存在として描かれている点である。『結婚行進曲』のカナ子（杉

葉子)は秘書、『青色革命』の美代子(久慈あさみ)は映画雑誌のライター、『さようなら、今日は』の和子(若尾文子)はカー・デザイナーとしての職をそれぞれ得ている。また『女性に関する十二章』のミナ子(津島恵子)と『青春怪談』の千春(北原三枝)はバレリーナとしてのキャリアを夢見ている。たとえ失業に直面していても、『盗まれた恋』の良子(久慈あさみ)と『足にさわった女』のさや(越路吹雪)は、裕福な男性を誘惑したりスリをしたりして自身で生活の糧を得る強さを見せる。これらのヒロインは、占領軍によって女性の自立が促進された戦後日本社会の変化を象徴する新しい女性であった。

戦後に女性が獲得したとされる自由は、劇中においてヒロインの早口をもって表現される。森遊机が述べるように、市川は登場人物の話し方に特別な注意を払う「ことばの作家」(市川/森 159)であった。特に1950年代の市川はテンポの速い台詞回しにこだわっており、その背景には日本語のゆったりとしたリズムを打ち壊そうとする意図があったという(市川/森 76)⁶。また、映画における早口は、女性の主体性を表す手段としても解釈されてきた。例えばマリア・ディバッティスタは、スクリーンボール・コメディにおける多弁で奔放な女性を「早口姉さん」と呼称し、「民主主義的なマナーと言葉づかひの真の申し子」(33)だと述べている。愛憎入り混じる男女の関係が言葉の奔流によって描かれるジャンルにおいて、絶対的な特徴であるヒロインの饒舌さは自らの言葉で語る自由を得た女性たちの最大の武器なのである。

しかし、市川と和田が描くヒロインの早口は、その機能においてハリウッドのスクリーンボール・コメディと本質的に異なっている。性的欲望の露骨な表現を禁じたプロダクション・コードの制約下で制作されたスクリーンボール・コメディにおいて、早口は口論の絶えないカップルの愛情を表す手段となる。つまり、「セックス抜きセックス・コメディ」(Sarris 96)と形容されたように、言語はセックスの代替手段であり、「言葉のやりとりは主に惹かれ合いの感覚を生み出すために機能している」(Shumway 13)のである。一方、市川と和田が描くカップルの早口は、相手への恋愛感情を表す手段として働くことはない。むしろ、彼らの映画における会話の様式は「興奮することの否定」(佐藤『日本映画の巨匠たち』337)であり、「人間の感情、情感、情緒というのを突き放し」(春日 28)たと評されることが多い。市川の助監督を務めた増村保造は、

市川が演技における感情を否定し、無感情で動きが少なく、台詞を平坦に話すスタイルを好んだと述べている（増村 「市川」 285）。この感情の吐露を封じた機械的でテンポの速い台詞回しから生成されるのが客観的な視点であり、そこから生じる笑いに社会批評の可能性が見出されているのではないだろうか。いずれにせよ、市川と和田による喜劇論の構築は、単に欧米から日本へ一方通行的に芸術的価値観が伝達された結果ではなく、彼ら自身が咀嚼し主体的に形成したものであるといえる。

このように、市川と和田はハリウッド映画を社会批判の手段として参照しつつも一定の距離を置いており、その実態は実際の作品を見てみるとより顕著になるであろう。したがって以下では、代表作である『結婚行進曲』、『女性に関する十二章』、『青春怪談』を分析し、彼らの喜劇がいかに関係の先に夫婦の幸せを見出すイデオロギーへの批評精神に溢れた作品であるかを検証していく。

II. 『結婚行進曲』

和田が大部分を執筆したというオリジナル脚本を映画化した『結婚行進曲』では（市川／森 77）、女性が稼ぎ手となる婚姻関係に懐疑的な視点が導入される⁷。作品では、倦怠期にある中原（上原謙）と鳥子（山根寿子）の夫婦間のイザコザも描かれるものの、よりインパクトが強いのはカナ子と伊野（伊豆肇）による若いカップルの恋愛模様であろう。中原の下で働き職場の誰よりも有能なカナ子は、作家を目指す伊野の生活を経済的に支えようと、それ故に二人の関係に亀裂が入る。男性が女性からの経済的依存を受け入れられるかが中心的な課題であるものの、この問題は最後まで解決されることはない。それでも二人が結ばれてハッピーエンドを迎える本作は、結婚によって達成されたかに見える幸せな未来に大きな疑問を投げかける。

本作の魅力は、なんといってもカナ子の型破りな存在感にある。奔放に振る舞うその姿は戦後の自由を謳歌する女性像を体現しているようでありながら、彼女の早口からはそうした存在の内に潜む矛盾が垣間見える⁸。例えば、カナ子が新商品のドアノブを売り込むシーンを見てみよう（00:23:25-00:24:30）。彼女のセールスピッチは誇張された身体表現を交えたマシンガントークで展開され、自社のドアノブがどれだけ頑丈か示

すためにドアを何度も激しく叩きつける大胆なパフォーマンスが繰り返される。このプレゼンテーションの突飛さは、幾度となく叩きつけられるドアのクローズアップと、それを見て驚愕する社員のリアクションショットが交互に提示されることで強調される。その後のモンタージュでは、カナ子が各地で営業に成功し社内で一番の業績を収めていく様子が、高揚感溢れる音楽とテンポの速い編集、さらに和田発案の売上成績のグラフが折れ曲がるギャグを交えて描かれる（市川／森 77）。このシーケンスでは、杉の活気に満ちた演技、クローズアップ、素早いカット割り、音楽など、多彩な映画表現の組み合わせによって、早口のヒロインが戦後日本における近代化と女性の地位向上の担い手として位置付けられている。しかし、そこにはカナ子のどこか非常識な行動が介在していたことを忘れてはならない。ドアを何度も叩きつければ確かにドアノブの機能性は証明できるが、それはセールスピッチとしては一線を越えている。社会進出を果たした女性の人間性が労働によって失われるという矛盾が機械的な笑いの源となっており、この両義的な主体の構築に戦後の新しい女性像が見出されるのではないか。

女性が社会的地位を切り開いていく一方で、男性は弱体化した存在として描かれる。将来の見えない作家志望の伊野は、パートナーであるカナ子が自分の以前の職場で成功し稼ぎを持ってくるのを快く思わない。この問題についてカナ子は伊野と対話を試みるも、彼女の最大の特徴である早口は生産的な議論ではなく恋人間のすれ違いを招く結果になってしまう（00:35:26-00:38:14）。カナ子はマシンガントークで、伊野の文学探求が自分の経済的支援で成り立ってはいるものの、それは決して恥ずべきことではないと熱心かつ論理的に説明する。しかし、この理詰めを展開は伊野の男性としてのプライドを傷付けてしまう。「おやすみ！」とカナ子がその場を後にすると、伊野はカメラ＝観客に向かって長い独白を始め、彼の創作意欲が彼女の余計な施しによって損なわれていると不満をぶちまける。しかし、この男のエゴの大爆発は、突然のカット割りで女性の隣人が登場し、「うるさいのはあんただよ！」と怒鳴られることで中断される。伊野は「すみません」と弱々しく謝罪し、突然にくしゃみをしてシーンは唐突に終わりを告げる。このシーンでは、カップルの関係を批判的に捉えさせるために機械的な笑いが導入されていると考えられる。まずカナ子の無機的な早口は、発話の内容から注意をそらさせ、

恋人間のコミュニケーションが建設的な議論ではなく一方的な伝達であることが示される。また伊野による怒りの独白では、隣人の登場によってシーンの視点が切り替わり、男性的自我の爆発がくしゃみにも似た取るに足りない騒音として扱われる。こうした視点の切り替えを用いた手法は、被写体から一定の距離を保つことで観客に批判的思考を促す機械的な笑いの好例となっている。

このような二人の関係への冷めた視点は、結婚に対しても向けられる。女性が稼ぎ手である現実への明確な解決策がないまま迎えたカナ子と伊野の結婚披露宴のシーンは、仲人を務める中原の妻である鳥子を通して描かれる(01:17:24-01:18:18)。己の結婚観を長々と述べる中原の祝辞は、夫のスピーチの薄っぺらさに対して鳥子が愚痴るヴォイス・オーヴァーによってかき消される。彼女の辛辣なコメントは退屈そうに祝辞を聞いている出席者の容姿や態度にも向けられ、最終的に収入が不均衡で将来が不透明なカナ子と伊野の未来に懐疑の目が向けられる。その後、新婚夫婦が旅行へ旅立つシーンでは(01:18:31-01:18:45)、カナ子と伊野がお世話になった中原と鳥子に笑顔で感謝の気持ちを伝える一見幸せそうなラストを迎える。一方で、その背景には別のカップルが激しく口論している様子が映され、まるでカナ子と伊野の将来を暗示しているかのようだ。このように結婚した二人の将来に対する皮肉と懐疑に満ちた視点が笑いとして挿入され、稼ぎ手となった女性と権威が落ちた男性の婚姻関係が批判的に顧みられている。これは都会喜劇の亜種として『結婚行進曲』を分析し、占領下に流布された理想的な男女の恋愛関係に対する「同時代の人々が抱いていたはずの動揺と混乱を読み取」(187) った具の見解と一致する。この新しい女性と男性による結婚生活に懐疑的なロマンティック・コメディは、機械的な笑いをを用いて戦後日本に溢れた恋愛イデオロギーを問い直しているのだ⁹。

Ⅲ. 『女性に関する十二章』

結婚への懐疑的な眼差しは、キャリアを追求するあまり結婚の機会を逃し続けるカップルを描く『女性に関する十二章』でも貫かれている。本作は、男女関係を軸に結婚、正義、愛の暴力などを論じた十二章から成る同名エッセイ集の映画化であり、伊藤整による原作は当時ベストセ

ラーになるほど人気を博した。しかし、女性への悪口を書いて復讐しようという動機から始まったという本書は(伊藤「私の実験工場」207)、特にその前半部分の内容が物議を醸した。例えば第三章で、伊藤が「男性が貞操を守るということは、これは非常に大きな、ほとんど自己を殺すような努力の結果」(『女性』47)であり、女性は貞操を守る男性に「相当強い感謝と理解とを示すべきだ」(『女性』48)と述べた部分は、「男のかなり身勝手な要求を、上手に、近代女性をたぶらかすように、書き並べられたもの」(石垣 255)との批判を受けた。このような議論を呼んだ原作の映画化に際し、市川、和田、伊藤、プロデューサーの藤本真澄を交えた話し合いが行われ、和田の考えをもとにしたシナリオが出来上がったという(伊藤「原作者」179)。市川は「伊藤さんの恋愛観というか、愛というものに対する解釈には、どこかで共鳴していた」(市川／森 108)と述べているものの、原作への悪口が脚色作業の重要なプロセスだと語る和田が(和田／荻 11)、夫の不貞を正当化すると批判されたエッセイ集の脚色に何を思ったかは定かではない¹⁰。しかし確実に言えるのは、結婚に躊躇する現代カップルを風刺するために、原作者である伊藤を担ぎ出し嘲笑的的に行っている点であろう¹¹。そうすることで、女性が主体的に結婚について意思決定が出来るようになった社会において、結婚とキャリアの板挟みになる男女の婚姻関係に再考を促しているのだ。

『結婚行進曲』と同様に、『女性に関する十二章』でも結婚に対するカップルのズレが強調され、観客に登場人物の関係性を観察させるための距離感が保たれた演出がなされている。その一例が、ミナ子と小平太(小泉博)がカフェで将来について話し合うシーンだ(00:04:49-00:08:18)。この場面では、ミナ子がバレエの研究所からの脱退を考える一方で、小平太は自分の昇進を伝え、それが二人の結婚のチャンスであると語る。しかし、二人の早口な会話はまったく噛み合わず、ミナ子の知人や店員によって頻繁に中断されるため、肝心な対話はまったく成立しない。重要なのは、二人の店員の存在がこの非建設的なコミュニケーションに第三者的な視点を加えている点である。ミナ子が去った後、小平太は店員に「僕たち何の話してたかわかったかい」と尋ね、店員の一人が「脱退」と「結婚」と返答する。それを聞いた小平太は「そうだ！ありがとう！」と声を上げて去っていき、状況を理解できないまま呆然と立ち尽くす店員二人のショットでシーンが終わる。店員の視点の挿入により、形式的

には「脱退」や「結婚」という単語が出て来たにも関わらず、実際にはそれらについて何ら真剣な議論が交わされていなかった現実が浮き彫りになる。観客はこの第三者的な視点を通じて、キャリアと結婚に対するコミュニケーションの齟齬を客観的に捉えることが可能になるのだ。

更に本作は、考えすぎるカップルを風刺するために、原作者の声を挿入し、伊藤に嘲笑の矛先を向けていく。作品冒頭でミナ子が原作を購入すると、伊藤によるヴォイス・オーバーが始まる(00:02:05-00:03:40)。彼は自著の有用性について自慢げに語り、恋愛における男性の性質を講義しようとするも、それは唐突に鳴り響くクラクションの騒音によって遮られる。この原作者による本の解説を一方向的に遮断する戦略は、映画全体の原作に対する立場を象徴している。つまり、風刺の対象が考えすぎて結婚できないカップルから伊藤へと向けられ、エッセイ集が恋愛や結婚を考える上で役に立つのかという疑問が投げかけられているのだ。

原作への風刺的な扱いはその後も維持され、せっかく購入された本が読まれないという形で表現される。例えば、恋愛感情を抱いていない男性から言い寄られたミナ子は、助言を求め伊藤の本を手にする(00:38:55-00:39:56)。するとすぐに伊藤のヴォイス・オーバーが始まり、彼女に女性の結婚と仕事について書かれた第十一章を読むべきだと進言する。しかし家事のために部屋を離れるミナ子が本を無造作に椅子の上に放り投げると、ロング・ショットは誰もいない部屋に放置された原作を映し出し、伊藤は自著が読まれないことを嘆く。この場面でも、原作者はあくまで嘲笑の対象として登場し、本の内容への踏み込みは慎重に回避されている。

しかし、原作と映画版の関係は結婚式のシーンからより複雑になる。千栄里(有馬稲子)との結婚式当日、小平太はミナ子と会話を交わし、彼女の存在の重要性を再認識する。再び伊藤によるヴォイス・オーバーが挿入され、「本当の愛に気づくのは手遅れになってから」という紋切り型な解釈が展開される(01:12:18)。このような一般化に抵抗し、「手遅れ」という状況を打開したい二人は心中を思い立つ。彼らは海へ向かい入水するも、水の冷たさと現世への未練から陸に引き返したところで伊藤の声が入り、「死ぬのをちょっと延ばしてごらんなさい」と助言を与える。すると、まるでその声に呼応するかのようにミナ子が「止めましようか。死ぬの」と発言し、二人は心中を思いとどまる(01:18:03-01:23:03)。

ここでは伊藤の助言とカップルの選択が初めて一致し、両者が必ずしも相反さないことが示される。

このように恋愛の実践と伊藤の理論が複雑に絡み合った本作の結末では (01:25:05-01:26:40)、原作への逆説的な「共鳴」を通じて結婚への風刺が表現される。一緒になることを選択した小平太とミナ子であるが、キャリアと結婚生活の両立という根本的な課題は残されたままであった。具体的な解決策に至らない早口の対話に二人が尽力していると、伊藤のヴォイス・オーバーが「分析したり研究したりすることは大切ですが、それに囚われてはなりません」と説教を始める。すると突然、小平太が「うるさい！ さっきからブツブツ言ってるやつは誰だ！」と伊藤に反発し、ミナ子に対しても「こういう本を読みすぎるからいけないんだ」と叱責する。結局、情熱に突き動かされ二人が結婚を決意すると、伊藤の原作が本棚から床に落ち、「こりゃひどい」と原作者の面目を丸つぶれにする形で映画は幕を閉じる。このユーモアに溢れたラストでは、ヴォイス・オーバーの主である原作者の優越的な立場は否定され、小平太とミナ子は彼を拒むことで恋愛の成就に至る。しかし原作否定に見えるその行動は、「分析に囚われるな」という伊藤の助言と整合性が取れており、その意味で二人は天の声に無意識にも従っているのである。このように伊藤への「共鳴」は歪曲した形で表現されており、カップルの選択は原作の否定を通して肯定され、またその原作も否定されることを通して内容の正当性が担保されるのだ。このように、考えすぎて答えが出ないカップルを風刺するために、考えさせるエッセイを書いた原作者が批判的として担ぎ出され、キャリアと結婚について悩まざるを得ない世相が皮肉られているのである。

IV. 『青春怪談』

最後に、日活による『青春怪談』では生殖に基づいた結婚制度そのものが考察の対象となる。獅子文六の同名小説を映画化した本作では、金融業を営む合理的で女性的な印象を与える慎一（三橋達也）と、男勝りなバレリーナの千春という幼なじみの恋愛が描かれる。原作の映画化は日活と新東宝の競作となり、それぞれの映画版が1955年4月19日に同時公開された。阿部豊監督による新東宝版が原作の路線を踏襲したのに

対して、市川が監督し和田が脚色をした日活版は「原作に対する解釈と好みによっている」(藤本 4)と評された。忠実な映画化を避けた日活版は、性的欲望や性別二元論といった結婚における根本的な概念に疑問を投げかけ、異性愛規範を押し付ける社会において生殖に基づかないパートナーシップの可能性を提示している。

日活版の『青春怪談』は、社会における性的欲望の蔓延を風刺するロマンティック・コメディである。相手の恋愛感情に気が付かない主人公の慎一はトミ(山根寿子)と筆駒(瑛峨三智子)という二人の女性クライアントを抱えており、それぞれの新規事業の立ち上げを支援する。しかし、金銭的また性的関心でしか物事を測らないこの二人の女性はビジネスを口実に慎一と恋愛関係を築こうと邁進する。慎一はその隠れた意図に無頓着であり、市川から「顔の表情を動かさない」(「ふたつ」75)芝居を要求された三橋の無機質な演技がその状況の滑稽さを際立たせる。この慎一の曖昧な性的指向はアセクシュアル/アロマンティックな読みを可能にし、性的感情と恋愛感情が当然とされる社会への風刺が、トミと筆駒の戯画的な描写と慎一の機械的な存在感の落差によって表現されている。

作品の中盤で慎一と千春は婚約をするも、彼らの関係性は従来の結婚の慣習から大きく逸脱している。そもそも二人が結婚を決意したのは、それによって未亡人である慎一の母親と千春の父親を結婚へと駆り立てようと考えたからだ。しかし、この便宜結婚にもお互いへの好意的感情は存在し、それはジェンダー規範に縛られないが故に生まれている。千春は慎一に典型的な男性の特性が欠如している点を評価しており、そのために自らの性別を意識せずに済むと感じている。一方、慎一は社会における性欲の蔓延にうんざりしており、中性的な出で立ちで家庭よりも仕事を優先する千春を理想的なパートナーと認識している。彼らの絆の基盤には社会的に期待される性役割に抗う姿勢が共有されており、既存の結婚観にとらわれないが故に結婚を望むという逆説によって結ばれているのである。

彼らの結婚の価値観への反抗は皮肉に溢れた演出によって表現されている。婚約の場面では(00:57:07-01:01:53)、煌めく照明が窓から差し込み、恋愛による幸福を称えるエディット・ピアフの『バラ色の人生』が流れ、ロマンティックな雰囲気が演出されている。しかし、独り身の両

親を片付けるために計画された結婚プランはビジネスライクに進められ、典型的なロマンスに見られる感情の高まりとは無縁である。三橋と北原による早口で無機的な演技と、ツーショットとショット・リバースショットを組み合わせた編集によって、二人の決断が一貫して論理的思考と対話に基づいていることが明示される。この演出によりロマンティックな雰囲気と非ロマンティックなカップルの間に齟齬が発生し、このズレによって本来ロマンティックであるはずの婚約シーンに客観的な視線が挿入されているのである。

この日活版における規範的な結婚への抵抗は、新東宝版との対比によってより明確に浮かび上がる。作品の終盤において、千春と同じバレエ団に所属し彼女に恋愛感情を抱く新子（芦川いづみ）が、慎一と千春の関係に嫉妬し、「千春は女性ではない」と暴露する手紙をばら撒いたことで、千春の恋愛関係をめぐるスキャンダルが巻き起こる。原作の内容に忠実な新東宝版では、この騒動により社会が強いる性別二元論を内面化し悩む千春（安西郷子）と、婚約相手の性別を疑う慎一（宇津井健）の姿が描かれる。性別の違和感に心当たりがあるという千春の発言は不安を掻き立てられる音楽と驚愕する慎一の表情によってショッキングに表現される一方で（01:14:58-01:15:18）、慎一は髭を生やし男性的に振る舞う千春に尻に敷かれる結婚生活を想像し心を乱す（01:18:11-01:18:25）。この問題を解決するために医学的言説が介入し、慎一が訪ねた医者 of 助言により、生理の有無から千春の「本当の性別」が女性であると確認される。このセックスの揺らぎを扇情的に表現した後に性の秩序を回復させる展開によって、新東宝版は性別二元論を再生産していると考えられる。この騒動を経た千春は「男でも女でもどっちでもよくなっちゃったの」という結論に至るも、この発言は彼女の性別が医学的に断定された直後になされることを忘れてはならない（01:25:32）。つまり新東宝版が思い描く結婚の形では、ジェンダーの揺らぎは認められるも、セックスの逸脱が許容されることはない。結婚の誓詞を口ずさみ、慎一が千春の腰に手を回し去って行くエンディングは（01:42:43-01:43:18）、二人の個人がカップルとして社会的に結合する瞬間で幕を閉じるハリウッドのロマンティック・コメディの典型を踏襲しているといえよう（Neale and Krutnik 156）。

それに対し日活版は、このような性別二元論を再生産する展開を回避

している。千春の苦悩はスキャンダルによる誹謗中傷とキャリアへの影響に起因し、自身の性別への疑念を抱くことはない。代わりに彼女の「本当の性別」に一抹の不安を抱くのは慎一と千春の父親であり、その様子は男二人の間抜けな表情から戯画的に表現される(01:28:28)。その後、婚約者の性別に関する慎一の不安は千春によって「馬鹿ねえ」とあっさり一蹴されるのだ。このように日活版は千春が自身の性別を疑う展開を避け、男女の枠を押し付ける視点自体をナンセンスなものとして一笑に付している。その後二人は、ショット・リバーショットを用いた論理的な対話を通して、新子との友情を優先して結婚を延期したいという千春の決断について理性的に話し合うのだ。こうして日活版は千春の性別に対する扱いを逆手に取り、異性愛規範に基づいた社会の圧力に抗う二人の主体的な意思決定を際立たせているのだ。

最終的に、映画は性的感情に縛られないパートナーシップの実現可能性を示唆して幕を閉じる。最後のショットでは(01:53:24-01:54:14)、慎一と千春が二人の将来について淡々と対話を重ねながら歩く姿が映されるも、まもなく彼らは「さいなら」と、あっさり別れの言葉を交わし異なる方向へ向かっていく。ここにおいても、会話の内容と映し出される映像の間にコミカルな食い違いが生じており、彼らは将来の結婚について語りながらも、実際には別々の道へ向かっているのである。二人が寄り添って終わる新東宝版とは対照的に、日活版は「別離の瞬間」で完結となり、結婚や出産が人生の主たる目的にならない未来が暗示される。笑いに思考の余地を入れる手法は本作でも明確に表れており、感情を排した客観的な演出とそこから生成される機械的な笑いを通して慎一と千春の関係性を描くことで、婚姻関係を性的感情ではなくパートナーシップや相互信頼に基づくものとして捉え直す視点が提示されているのだ。

おわりに

上記のように、市川と和田によるロマンティック・コメディでは、ジャンルにおいて主題となる結婚が批判的に問い直されていると考えられる。その考察を可能にするのが機械的な笑いであり、作品で描く対象を自己から突き放し一定の距離を保つことで、客観的な視点が生まれるのであった。ハリウッドのロマンティック・コメディを参考にしつつも、

彼らは独自の方法論を構築し、戦後日本における民主主義政策によって変容した結婚の形に懐疑の目を持って応答したのである。

本稿は市川の長いキャリアの一部を取り上げ、方法論の確立、和田の存在、そしてロマンティック・コメディといった従来の学術的議論において十分に検討されてこなかった側面に焦点を当てた。特に市川と和田の「おしどりコンビ」を疑問視し、夫婦間の緊張感に着目する視点から作品分析を行うことで、彼らのロマンティック・コメディを結婚の価値観を問い直す特異な作品群として捉える解釈を提示した。市川と和田のコラボレーションは「市川作品」をいかに学術的に捉えるかという課題を突き付けると同時に、彼の長いキャリアを作家性という単純な神話に閉じ込めるのではなく、その重層性を正当に評価する作業の必要性を示している。

註

- 1 近年発表されたカイル・パロウマンによる論文はこの難題に作家主義的アプローチで挑んだ例である。市川の作家性を社会から疎外された人物への関心に見出し、詳細なテキスト分析から孤独感の演出方法を明らかにした点は評価に値する。しかし、英語圏で入手可能な作品のみに基づいて市川の長いキャリアに作家性という一貫したテーマを見出す手法は、彼の多様な側面をあまりにも単純化しているように感じられる。
- 2 例えば、増村保造 (Raine)、大島渚 (Vargas)、吉村公三郎 (Jackson) の理論と実践に関する研究が報告されている。
- 3 市川と和田の関係性を批判的に考察する視点は、以下の発表に着想を得た。Lewis, Diane. "The Marriage Metaphor: Screenwriter Wada Natto and Creative Collaboration." *Kinema Club Conference for Film and Moving Images from Japan XXIV in Kyoto, August 2025*.
- 4 本稿ではセレスティノ・デレイトのジャンル論に従い、ジャンルを非固定的で通時的な概念とみなす。デレイトによれば、「ジャンルは映画の集合ではなく、むしろ多くの映画から抽出された要素によって形成される抽象的なシステムである。ジャンルの袋には慣習や構造、物語のパターンは含まれるが、映画自体は含まれない」(227-28)。つまり映画は一つの特定のジャンルに忠誠を誓う必要はなく、複数のジャンルから慣習や構造の借用が可能に

なる。したがって、本稿は市川と和田の恋愛喜劇が、ロマンティック・コメディなのか、スクリーンボール・コメディなのか、あるいは都会喜劇なのか、という問いは設定しない。また、彼らの恋愛喜劇に言及する際は、最も包括的な表現であるロマンティック・コメディを使用する。

- 5 「日本映画の笑い」がサマセット・モームの『サミング・アップ』からの引用で終わり、「演出の視点」がE・M・フォースターの『小説の諸相』への言及から始まるなど、ハリウッド映画だけではなく外国の文学者や劇作家からの影響も見取れる。また市川が師匠と仰ぐ伊丹万作は、喜劇の種は「対象の中に独立しては存在」せず「結局それは自分の眼の中にある」(189)と考え、表面上は笑えるも「積極的には何一つ主張しない」(12)喜劇を強く批判した。伊丹の『権三と助十』(1937)で助監督を務めた市川は喜劇論の中で伊丹の名前に言及はしていないが、伊丹と市川作品における皮肉の類似点を指摘する批評家がいるように(Jacoby 90)、作家の観察眼から生まれる笑いに社会変革の可能性を見出す点において、市川と和田の方法論は伊丹の喜劇と共鳴していると考えられる。
- 6 日本映画の「遅さ」は当時の日本映画界において広く認識されており、批評家の佐藤忠男(「日本映画のテンポ」)や映画監督の増村保造(「ある弁明」)による論考が有名である。
- 7 クレジットでは、脚本に井手俊郎、和田、市川の名前が記されている。
- 8 『結婚行進曲』の早口は批評家から好評を得たものの、設備の悪い映画館では何を言っているかわからない観客が続出したと報じられた(上野 99; 岡本 84)。
- 9 もちろん、本作の実際上のエンディングは中原と鳥子の和解であり、そこには皮肉の余地がないように見えるかもしれない。仕事ばかりで家庭を顧みない夫に愛想を尽かしていた鳥子であったが、ラストではお互いへの恋愛感情が再燃する。妻に唇を重ねようとした中原が、自分たちが観客に見られていることを自覚すると、扉がひとりでに閉まり映画は幕を閉じる。一般的には、敢えてキスを隠す演出は、夫婦間の性的な営みに関する観客の想像を掻き立てる効果があると考えられる。しかし、占領下においてコンデが接吻を画面上に見せることに主体性の表明を見たことを慮ると、それを敢えて見せない演出は恋愛=民主化というイデオロギーを封じ込める結果に繋がる。夫婦間のキスを国民の民主化という公的な政策から切り離し、家庭という私的な領域に閉じ込める点で、本作は鳥子の女性としての主体性を蔑ろにしていると考えられる一方で、そこには恋愛によって主体性が構築され

るという占領政策への皮肉が込められていると言える。

- 10 もちろん、夫の不貞が当時の和田にとって馴染みのない話題ではなかったことは容易に想像できる。また、主人公がヒロインの代わりに結婚しようとする女性役に有馬が起用されているのは、痛烈な皮肉とも解釈できる。
- 11 当時『チャタレイ夫人の恋人』の翻訳・出版によって猥褻裁判の被告人となっていた伊藤は、原告側への攻撃のため意識的に自己を客観化し、自身の「戯画化を試みた」（大村 389）という。従って伊藤は映画における嘲笑的な扱いの被害者ではなく共犯者と捉えられるべきであろう。

引用文献リスト

- 有馬稲子／樋口尚文『有馬稲子——わが愛と残酷の映画史』、筑摩書房、2018年。
- 石垣綾子「身勝手な男のセリフ」、『婦人公論』、39巻7号、1954年、255-57頁。
- 伊丹万作『伊丹万作全集 第1』、筑摩書房、1961年。
- 市川崑／森遊机『完本 市川崑の映画たち』、洋泉社、2015年。
- 市川崑／和田夏十『成城町271番地——ある映画作家のたわごと』、白樺書房、1961年。
- 伊藤整「原作者の言葉」、『婦人公論』、39巻12号、1954年、179頁。
——『女性に関する十二章』、中央公論社、1974年。
——「私の実験工場と製品」、『中央公論』、69巻9号、1954年、204-11頁。
- 上野一郎「結婚行進曲」、『キネマ旬報』、1952年2月上旬号、99頁。
- 碓井みちこ「接吻映画の勧め——占領下での模索」、岩本憲児編『占領下の映画——解放と検閲』、森話社、2009年、63-90頁。
- 「映画監督市川崑氏(14)「プーサン」——風刺喜劇が出世作に(私の履歴書)」、『日本経済新聞』、1989年2月15日朝刊、32頁。
- 大村彦次郎『文壇栄華物語』、筑摩書房、2009年。
- 岡本博「市川崑論」、『キネマ旬報』、1956年7月上旬号、83-85頁。
- 荻昌弘「市川崑論——試行錯誤法の作家」、『映画芸術』、1957年8月号、40-45頁。
- 長部日出雄『映画監督になる法』、文芸春秋、1985年。

カヴェル、スタンリー『幸福の追求——ハリウッドの再婚喜劇』、石原陽一郎訳、法政大学出版局、2022年。

春日太一『市川崑と『犬神家の一族』』、新潮社、2015年。

具珉炯『都会喜劇と戦後民主主義——占領期の日本映画における和製ロマンチック・コメディ』、水声社、2021年。

ゲインズ、ジェーン・M『映画作家という概念への固執』、角田拓也訳、ハルオ・シラネ他編『〈作者〉とは何か——継承・占有・共同性』、岩波書店、2021年、419-38頁。

佐藤忠男『日本映画の巨匠たちⅡ』、学陽書房、1996年。

——「日本映画のテンポ」、『映画評論』、1955年5月号、27-32頁。

——「新作中の新作」、『文藝春秋』、32巻8号、1954年、321頁。

高柳秀夫「有馬稲子話題の愛人」、『婦人倶楽部』、35巻8号、1954年、156-60頁。

田中澄江他「女性ライターは語る」、『シナリオ』、11巻8号、1955年、8-18頁。

中村メイコ『メイコのお嬢さん探し』、東邦社徳島書房、1954年。

藤本真澄「二つの『青春怪談』」、『読売新聞』、1955年4月18日夕刊、4頁。

「ふたつの青春快談は?」、『近代映画』、11巻7号、1955年、74-79頁。

増村保造「ある弁明——情緒と真実と雰囲気と背を向けて」、『映画評論』、1958年3月号、16-19頁。

——「市川崑の方法」、今村昌平他編『戦後映画の展開』、岩波書店、1987年、280-88頁。

和田夏十『和田夏十の本』、晶文社、2000年。

和田夏十／岡田晋「文学・シナリオ・映画」、『キネマ旬報』、1960年2月下旬号、55-58頁。

和田夏十／荻昌弘「シナリオ作家の個性の生かし方」、シナリオ作家協会編『年鑑代表シナリオ集 1962年版』、ダヴィッド社、1963年、3-16頁。

「和田夏十さん死去」、『朝日新聞』、1983年2月19日夕刊、9頁。

Barrowman, Kyle. "Illustrating Isolation: Visual Strategies in the Films of Kon Ichikawa." *Asian Cinema*, vol. 34, no. 1, 2023, pp. 39-63.

Bock, Audie. "Kon Ichikawa." Quandt, *Kon Ichikawa*, pp. 37-51.

- Deleyto, Celestino. "Film Genres at the Crossroads: What Genres and Films Do to Each Other." *Film Genre Reader IV*, edited by Barry Keith Grant, U of Texas P, 2012, pp. 218-36.
- DiBattista, Maria. *Fast-Talking Dames*. Yale UP, 2008.
- Jackson, Earl. "Passionate Agendas: Melodrama in the Work of Yoshimura Kozaburo." *Asian Cinema*, vol. 30, no. 1, 2019, pp. 3-16.
- Jacoby, Alexander. *A Critical Handbook of Japanese Film Directors: From the Silent Era to the Present Day*. Stone Bridge Press, 2008.
- Neale, Steve, and Frank Krutnik. *Popular Film and Television Comedy*. Routledge, 1990.
- Quandt, James, editor. *Kon Ichikawa*. Cinematheque Ontario, 2001.
- Raine, Michael. "Modernization without Modernity: Masumura Yasuzo's Giants and Toys (1958)." *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, edited by Alastair Phillips and Julian Stringer, Routledge, 2007, pp. 152-67.
- Richie, Donald. "The Several Sides of Kon Ichikawa." Quandt, *Kon Ichikawa*, pp. 53-57.
- Sarris, Andrew. *"You Ain't Heard Nothin' Yet": The American Talking Film: History and Memory, 1927-1949*. Oxford UP, 1998.
- Shumway, David R. "Screwball Comedies: Constructing Romance, Mystifying Marriage." *Cinema Journal*, vol. 30, no. 4, 1991, pp. 7-23.
- Vargas, Ferran de. "Japanese New Left's Political Theories of Subjectivity and Ōshima Nagisa's Practice of Cinema." *positions*, vol. 30, no. 4, 2022, pp. 679-703.

Middle-Aged Masculinity Performed:

James Mason in *Bigger Than Life* (1956)

Hajime KUNINAGA

Abstract

This article examines the intersection of masculinity and performance in *Bigger Than Life* (1956), focusing on British actor James Mason's portrayal of Ed Avery. The analysis is structured into three parts. First, it outlines the dominant trends in male representation in postwar American cinema, particularly the rise of introspective young men shaped by Method acting (Section I). In contrast, middle-aged male characters, such as Ed, have often been pathologised or overlooked in performance analyses (Section II). To address this gap, the second part draws on Konstantin Stanislavski's concept of "the art of representation" to reconsider Ed's bodily performance. It demonstrates how Mason's controlled gestures and mannerisms construct the image of a reliable father and husband and how their disruption at key moments acquires heightened significance, exposing the performative nature and fragility of this constructed identity (Section III, IV, and V). Finally, the study analyses the mirror-shattering scene, where a rupture in these gestures reveals not only the theatricality of Ed's roles, but also the dissonance between Mason's star persona, marked by foreignness, intensity, and sadism, and the normative image of an American middle-class patriarch. Situating this dissonance within the material comfort of the 1950s, the article argues that Mason's performance subtly undermined the era's ideals of male authority, foregrounding the layered and unstable nature of masculine identity onscreen (Section VI and VII).

Key Words

Bigger Than Life, James Mason, Performance, Masculinity, Art of Representation

Introduction

The 1950s marked a transitional period for the representation of masculinity in American cinema. After the end of World War II, American men faced mounting pressure to reintegrate into a rapidly transforming peacetime society. The Cold War intensified anxieties regarding national identity, social conformity, and political allegiance, contributing to a culture of surveillance and ideological scrutiny. Suburbanisation and the rise of consumer culture have placed new expectations on men to become stable providers and emotionally contained patriarchs within the domestic sphere. Meanwhile, shifting gender roles—especially the lingering impact of women’s wartime labour participation—further unsettled the traditional masculine authority. Amid these tensions, cinematic portrayals of male protagonists have become increasingly conflicting.

This study explores how masculinity was performed and represented in the 1950s American cinema, particularly focusing on the 1956 film *Bigger Than Life* directed by Nicholas Ray, and the performance of British actor James Mason, whose work makes one reconsider the representation of middle-aged masculinity on screen. Research argues that the postwar representation of masculinity in films was marked by neurosis and hysteria, and shaped by shifting star personas and the emergence of young actors influenced by Method acting in the United States (Benshoff and Griffin 276). These studies often associate the portrayal of sensitive and introspective masculinity with the psychological depth emphasised by Method acting, thereby privileging the subjectivity of young male figures. Moreover, an overemphasis on the actor’s internal emotional state, as emphasised by traditions upholding Method acting and psychological realism, tends to obscure the importance of analysing their physical behaviour on screen during a performance. Such an approach risks neglecting the crucial fact that the image of a fictional character is primarily constructed through meanings generated by the actor’s body.

In light of this concern, this study turns to *Bigger Than Life* and James Mason’s performance, which exemplify an alternative to Method-based expressions of masculinity. Mason was not a Method actor, and his screen persona, already firmly established in British cinema, offered a productive contrast to the younger, emotionally volatile American actors of the time. Drawing on insights from critical performance theory, this study examines how Mason’s performance negotiates middle-aged masculinity through bodily expressions rather than psychological interiority. To

situate this approach within a broader framework, the discussion first outlines the prevailing trends in the representation of masculinity in 1950s American cinema.

I. Trends in Male Representations in 1950s American Cinema

From a gender perspective, the 1950s marked a significant shift in cinematic representations of masculinity. Television, rapidly becoming a staple in American households, projected idealised images of domestic life—featuring a dependable father, a nurturing mother, and a cheerful child. In contrast, Hollywood films often expose tensions and contradictions beneath this idealised surface. According to film scholars Harry Benshoff and Sean Griffin, as American society became increasingly corporate-centred and conformist, many men, from youth to middle-aged, grew anxious about conforming to normative gender roles (275). These men, who wore nearly identical suits, commuted by train, and worked in interchangeable white-collar jobs requiring little physical exertion, often felt emasculated. This sense of alienation and unease has been frequently expressed by male characters portrayed on screen during this decade. Within this broad context, the emergence of young male characters burdened by the contradictions of masculinity has introduced a new dynamic to the cinematic representations of men. According to Benshoff and Griffin, one major catalyst for this shift was the rise of actors influenced by Method acting, as taught at the Actors Studio under the direction of Lee Strasberg (275). Performers such as Marlon Brando, Montgomery Clift, and James Dean delivered powerful portrayals of introspective men—characters paralysed by emotional complexity and struggling with the psychological weight of conforming to traditional masculine ideals (275). Recent critical discourse often describes such performances as emblematic of what is now termed as, “vulnerable masculinity”¹.

The film scholar Virginia Wright Wexman offers a comparative perspective on why Method acting aligned so closely with these new representations of masculinity. She explains that while British classical acting emphasises external techniques—such as posture, costume, and elocution—, Method acting prioritises subtle emotional expressions rooted in the actor’s own personality, emotional memory, and physical presence, often taking precedence over scripted dialogue (128)².

This emphasis on internal emotional truth over external theatrical techniques was

further illustrated by director Elia Kazan, a key figure associated with the Actors Studio. In his reflections on Method acting, Kazan describes how performers are trained not to consciously plan gestures or movements, but to generate them organically from deeply felt psychological states:

We would work on the actor's disposition at the time of the visit, what Hurstwood feels toward his guest and what he wants to accomplish in the scene that's to follow. Having determined these—no, I'll put it correctly: Having experienced these, that is to say, having found them within ourselves, we'd trust that the detail of how the chair is offered would take care of itself. (144)

These perspectives have been foundational in shaping critical discourse around 1950s masculinity on screen. Method-trained actors, such as Marlon Brando, Montgomery Clift, and James Dean, are frequently celebrated as archetypes of vulnerable masculinity, whose intense subjectivity and psychological nuances articulate the gendered anxieties of the era.

However, while influential, this framework reduces mid-century masculinity to a narrow set of emotional and performative traits, particularly those derived from the Method tradition. It tends to marginalise other acting styles that convey male vulnerability and conflict through more stylised or physically coded means. In privileging interiority and psychological realism, these readings often overlook performances that foreground the actor's body as a vehicle for meaning rather than as a transparent conduit of inner emotion.

This limitation is particularly striking when we shift our attention from the young, emotionally volatile male protagonists who dominate Method-centred analyses to the cinematic depictions of middle-aged men—figures who often bear the brunt of the 1950s' social and familial expectations. These characters frequently appear not as rebellious outsiders but as patriarchs in crisis, struggling to meet the conflicting demands of emotional restraint, authority, and conformity. However, despite their

centrality in postwar domestic narratives, such representations received comparatively little attention in performance-based analyses of 1950s cinema.

II. Shifts in the Representations of Middle-Aged Men

From the late 1940s onwards, with television rapidly spreading into American homes and film audiences' increasing segmentation, studios began producing films targeting young viewers. However, other films were explicitly aimed at adult audiences. For example, the 1951 film adaptation of *Death of a Salesman*, originally written by Arthur Miller in 1949, and the 1956 adaptation of Sloan Wilson's 1955 bestselling novel *The Man in the Gray Flannel Suit* both addressed the masculinity crisis from the perspective of a generation older than Brando and Dean.

Most of these men served in the war and later returned to civilian life to occupy white-collar positions within corporate structures. Unlike their wartime experiences, these men's postwar jobs require little autonomy, creativity, or physical exertion. Within this new context, conforming to institutional norms and supporting a materially comfortable domestic life came to define middle-aged masculinity (Iioka 197). However, not all men can easily adapt to this new ideal; hence, films targeting adult audiences began portraying men struggling with such shifting expectations.

This growing cinematic focus on conflicted masculinity extended beyond domestic dramas to other popular genres of this era. The Western, in particular, began to incorporate male protagonists who were marked by emotional hesitation, psychological distress, or weakened authority. In *Winchester '73* (1950), a male character abandons his female companion during a Native American attack, while even Stewart's expert marksman admits a feeling of fear. In *High Noon* (1952), Gary Cooper's marshal is deserted by his community and nearly loses his wife's support as his unwavering sense of duty alienates those around him. Similarly, *The Searchers* (1956) features John Wayne as a man driven by obsessive rage, whose masculinity is shaped by violent emotions and racial animus.

This thematic concern with fractured masculinity also appears in *Bigger Than Life* (1956), produced by and starring James Mason. Similar to the aforementioned Western works, the film portrays a male protagonist, whose authority is undermined by psychological instability and social dislocation. Critical discourse has often framed

Mason's character Ed Avery in pathological terms. He is frequently described as "tyrannical" or "fascistic", with critics diagnosing him as a megalomaniac or madman suffering from psychosis (Andrew 107; Rosenbaum).

The film centres on Ed Avery (James Mason), a schoolteacher, his wife Lou (Barbara Rush), and their son Richie (Christopher Olsen). They depicted the domestic life of a typical middle-class American family³. To maintain their lifestyle, Ed secretly takes on a second job as a taxi dispatcher. Lou, noticing changes in his behaviour, suspects that he may be having an affair. One day, Ed collapsed with abdominal pain and was hospitalised; he was diagnosed with a rare and potentially fatal illness. After being prescribed a new medication, cortisone, Ed recovers and resumes family life. However, his increasingly erratic mood swings raised concerns among his family members.

Following the film's release, some critics voiced concerns that the film's depiction of cortisone's side effects could provoke public fear of pharmaceuticals ("New Showmanship Maxim" 22). Accordingly, Ed's increasingly threatening behaviour was widely perceived as the result of both his illness and the medication's addictive effects. Within this framework, the film has often been interpreted as representing adult masculinity in a crisis mediated through pharmacological intervention.

While this interpretation foregrounds the pharmacological aspects of Ed's transformation, it may also obscure a deeper ideological function. As William Scheibel argues, *Bigger Than Life* "diagnoses masculinity itself as a social problem under the superficial guise of a medical case history, displacing latent psychosexual issues onto an external cause of concern" (184). For Scheibel, the film's depiction of cortisone addiction functions less as a medical warning than as a representational screen—a narrative device that renders culturally fraught anxieties about masculinity legible to mainstream audiences. In this view, the pharmacological premise is not simply about drugs, but a way to externalise and contain what might otherwise remain as unspeakable social anxiety.

Building on similar observations—though independently developed—, Mikiro Kato examines how such strategies of externalisation are embedded within the conventions of Hollywood melodrama. He identifies *Bigger Than Life* as a "male melodrama" in which the protagonist's breakdown is attributed to a clearly identifiable external force—namely, the drug's effects (83). According to Kato, this narrative

framing affirms the protagonist's fundamental goodness and enables a therapeutic logic of redemption, wherein a middle-aged man's crisis can be resolved through appropriate interventions. In this way, the film ultimately reaffirms normative masculinity by allowing the protagonist to return to his familial role (84–5).

While Kato's reading insightfully identifies *Bigger Than Life* as a "male melodrama" in which the protagonist's breakdown is caused by an external force—cortisone addiction—this framework remains grounded in narrative logic that ultimately resolves the crisis and reaffirms the protagonist's essential goodness. In this reading, Ed's transformation is understood as a medically induced deviation, and the film's dramatic arc participates in a therapeutic model that privileges diagnosis and redemption.

However, this emphasis on causality and resolution risks overlooking the equally significant dimension of James Mason's stylised performance. His portrayal of Ed Avery—through repetitive hand gestures, abrupt shifts in posture, and heightened physicality—renders a visible form of middle-aged masculinity that resists narrative containment. Rather than presenting vulnerability as a temporary lapse cured by the narrative's reassuring resolution, Mason's performance suggests a deeper, ongoing struggle to inhabit the social role of the patriarch. In doing so, *Bigger Than Life* troubles the notion that masculine identity can be restored through narrative closure.

To account for these unresolved tensions, this study shifts focus from narrative causality to performance analysis, with particular attention to how Mason's body enacts middle-aged masculinity as an unstable and contingent construct. Central to this shift is a rupture in the patterned embodiment of patriarchal authority, wherein masculinity is revealed not as something that fails under external pressure, but as something that was never fully secure to begin with.

III. Rethinking Middle-Aged Masculinity through Performance

While previous interpretations of *Bigger Than Life* have centred on the film's narrative structure and thematic preoccupations—particularly its representation of conflicted masculinity as a pathologised or moralised deviation—such readings often remain bound to the logic of causality and resolution. This focus on the "what" of the story (what happens, what causes the breakdown, and what restores order) tends to

marginalise the “how”—how the protagonist’s condition is made visible, how his instability is signified, and how the performance of masculinity is staged and sustained.

To shift attention to this performative dimension, the discussion turns to what may be called “the art of representation”—a mode of acting that does not seek to efface its own theatricality, but rather foregrounds the actor’s expressive choices. In *Bigger Than Life*, James Mason’s performance does not simply illustrate Ed Avery’s psychological decline; it exposes the fragility of the patriarchal role through a heightened, stylised physicality that intermittently ruptures the illusion of stable masculine authority. It is precisely in these moments of stylisation—repetitive gestures, exaggerated postures, and abrupt bodily shifts—that the performance exceeds narrative containment and calls attention to the constructedness of the role itself.

Some studies have analysed the depiction of middle-aged masculinity in the 1950s from a performance perspective. A notable example is Dennis Bingham’s discussion of James Stewart. Focusing on Stewart’s star persona, Bingham examines how his performance style helped construct a widely accepted image of masculine “naturalness”. He draws attention to Stewart’s restrained manner, frequent stammering, and soft-spoken delivery—traits that define his prewar and early postwar persona, conveying sincerity and modesty. These qualities aligned with earlier ideals of individual decency and humility but were increasingly displaced in the 1950s.

According to Bingham, this style evolved in the Westerns Stewart made with Anthony Mann. In these films, Stewart’s speech becomes more abrupt and monotonous, and his earlier signs of vulnerability—such as hesitancy or self-effacement—are replaced by brusque movements and emotionally flat delivery, often signalling toughness and stoicism (26–9, 54).

Although Bingham attempts to deconstruct Stewart’s “naturalness” by attending to its performative construction, he ultimately attributes these shifts to extratextual factors, such as Stewart’s military service or his public image as a devoted father and breadwinner (52–4). Therefore, the depiction of middle-aged masculinity, unlike vulnerable younger men, has not typically been examined in relation to specific acting styles.

Unlike Bingham’s emphasis on masculinity as an extension or confirmation of a star’s “true self”, *Bigger Than Life* foregrounds the dissonance between what is enacted on screen and what is known or assumed about the actor off screen. That is,

the film strategically exploited Mason's performance style and established persona to generate a sense of estrangement. This suggests that masculinity is not merely "expressed" through performance but can be stylised, fragmented, or problematised through it. Instead of treating performance as proof of authenticity, *Bigger Than Life* invites the audience to read it in a constructed form, one in which external techniques and internal expressions do not align seamlessly.

This reading draws on "the art of representation", a concept formulated by Russian theatre practitioner Konstantin Stanislavsky. Rather than constituting a coherent training system like Stanislavsky's own System or Strasberg's Method—both of which have distinct lineages and pedagogies—"the art of representation" emerges from a long-standing tension within performance theory: Should actors prioritise inner psychological experience or external technique? This fundamental dichotomy, which Stanislavsky reformulated as "the art of living a part" versus "the art of representation" (*Creating*, 27), underpins much of modern acting discourse and resonates with broader conceptualisations of performance⁴.

For instance, as noted in Section I, Virginia Wright Wexman has demonstrated how such binaries underpin critical paradigms that contrast "authentic" immersion with "stylised" or "theatrical" self-consciousness in film acting. She associates the latter mode with the so-called "British school of acting", which privileges technique, restraint, and exterior form over spontaneous emotional expressions. Stanislavsky's terminology thus provides a historical and theoretical anchor for examining stylistic divides in screen performances.

According to Stanislavsky, in "the art of representation", the actor begins by discovering a singular, appropriate physical expression of the character's inner life. Mastery of this expression enables the actor to reproduce it fluently and precisely—even in the absence of genuine emotional engagement—through technical training, vocal control, gesture, costume, and repetition (20–3). While Stanislavsky ultimately regarded this mode as inferior because it risks turning it into mechanical repetition, he acknowledged that both approaches often coexist in practice⁵.

Importantly, although Stanislavsky developed the concept from an actor-training perspective, employing it is proposed from an analytical perspective as a tool for examining screen performance. In doing so, it is acknowledged that James Mason himself never explicitly identified his style in these terms. Rather, this concept is

adopted to illuminate how performance is registered onscreen in *Bigger Than Life*, especially in moments in which carefully composed gestures and stylised comportment are foregrounded as performance strategies.

James Naremore's analysis of Marlon Brando's performance in *On the Waterfront* is a useful precedent for employing acting styles as analytical rather than prescriptive tools. Discussing Brando's act of picking up Eva Marie Saint's dropped glove, Naremore notes that the actor's name has often been used metonymically to evoke Method acting as a distinct style or movement, even though Brando was never a direct student of Lee Strasberg and was instead trained by Stella Adler (197). Naremore argues that if critics are to invoke the Method in discussing Brando,

as a description of film acting, the Method therefore seems most useful when it points to something at once broader and more specific than either Brando or the teaching of the Actors Studio—that is, when it indicates a stylistic or ideological leaning within fifties culture, which has left its traces on contemporary Hollywood. (200)

Similarly, this study employs “the art of representation” as an analytical concept, rather than a fixed-acting method. As previously discussed, the term is often associated with the so-called “British school” of acting, which privileges technique and restraint. Yet unlike the Method, it does not originate from a codified system or a single founder, nor did Mason himself ever describe his craft in such terms. Nevertheless, the concept is productive here precisely because Mason's performance departs from the classical rhetoric of vulnerability associated with Method acting (Naremore 201), while still embodying vulnerability through formal, stylised means. In this sense, Mason acts out the paradigms of the 1950s performance culture, revealing the constructedness of masculine expressivity within the period's stylistic and ideological framework (200).

This framework is especially useful, given that critical accounts of postwar Hollywood cinema often interpret performances primarily in relation to external socio-historical factors—such as biography, politics, or industry shifts—rather than treating performance style as an expressive system in its own right. Such tendencies, as discussed above, frequently treat the depiction of masculinity as something externally validated rather than stylistically embodied. In *Bigger Than Life*, however, this logic

is deliberately strained. While the film's representation of Ed Avery is rooted in a recognisable social context, its emotional and ideological charges depend heavily on the formal qualities of Mason's screen performance.

IV. Physical Mannerisms

This section examines how Mason's performance style, rooted in "the art of representation", structures Ed Avery's bodily expressivity in *Bigger Than Life*. In particular, Ed's hand movements formed a pattern of physical mannerisms that, although subtle, were consistently repeated throughout the film⁶. These gestures—clasping, fidgeting, and gripping—create a repertoire of stylised motions that simultaneously signal restraint and self-containment. However, what makes these patterns significant is not only their persistence but also the way the film stages moments of rupture—temporary departures from these codified behaviours. In these moments, the character's attempt to maintain patriarchal authority is betrayed by the body. *Bigger Than Life* constructs vulnerability not through the rejection of style but through the strategic exposure of its constructed nature, as the actor's stylised routine momentarily falters. In these subtle shifts, when Ed instinctively reverts to mannerism, he seems to wish to suppress the fragility of his middle-aged masculine identity that the film crystallises.

A fictional character's physical behaviour is inseparable from the actor's performance. Ed's fictional body is, fundamentally, James Mason's corporeal body. Thus, film acting operates on a dual register, simultaneously invoking the character and the actor, and any analysis of Ed's gestures must be situated within a broader understanding of Mason's style of performance. In a comparative study of the 1937 and 1954 versions of *A Star Is Born*, Roberta E. Pearson identified stark contrasts between the performances of Fredric March and James Mason in the role of Norman Maine. While March embodies a brash yet composed masculinity rooted in the late 1930s, Mason portrays a melancholic figure whose vulnerability is externalised through finely calibrated gestures: changes in gaze, posture, and manipulation of props (61-6).

Pearson notes that Mason's engagement with props constitutes a form of business (65), a term often used to describe physical activity that enhances characterisation, and

one typically associated with Method acting. The film scholar Paul McDonald elaborates on this concept, observing that Method actors frequently make a series of seemingly inconspicuous gestures—smoking a cigarette or drinking alcohol—referred to as business (329). He argues that these characters are generally perceived as sensitive and emotionally vulnerable because, although the actors perform these gestures rapidly, the narrative often provides no clear reason—neither to other characters nor to the audience—for the character’s behaviour (328–9). This observation highlights the strong correlation between the representation of vulnerable masculinity and the use of business in performance.

For an actor, hands serve a function akin to the eyes: they focus the viewer’s attention and convey the character’s inner state (Bordwell et al. 134–5). However, Mason’s approach diverges from that of Method actors. While he employs small-scale physical activities to enrich his characteristics, his gestures in *Bigger Than Life* are more formalised, fewer in number, and frequently repeated. For instance, in an earlier scene in a school corridor, Ed walks alongside a female colleague with his right hand hanging freely. However, upon encountering another colleague, he immediately clasped his hands in front of him, adopting a composed, almost deferential posture (Fig. 1) (00:02:44–00:03:17). A similar shift occurs when Ed returns home and realises that he has forgotten to buy olives as his wife requested. He transitioned from carrying his bag casually to gripping it tightly with both hands at the chest level (00:06:11–00:06:22). Later, as he lies on a hospital bed confessing his financial troubles to Lou, he again clasps his hands over his body, fidgeting with his fingers while speaking (00:20:29). His business—especially in *Bigger Than Life*—does not function primarily to express spontaneous interior states. Rather, it operates as a ritualised physical code, projecting the fragility and overdetermined nature of masculinity through stylised repetition. This performative strategy foregrounds externalised behavioural patterns rather than psychological realism, positioning Mason’s performance distinct from the naturalistic impulses of Method acting.

It is important to stress here that Mason’s stylised use of his hands in *Bigger Than Life* should not be mistaken for personal mannerisms carried out across all his roles. Rather, it is a deliberate performance strategy tailored to the characteristics of Ed. This becomes particularly clear when contrasted with Mason’s performance in *A Star Is Born*, as discussed earlier by Pearson. As Norman Maine, Mason’s physicality is

looser and far more varied. He often lounges, sitting on the stairs or on the edge of a bed, and at times raises his arms above his head in moments of introspection. His posture in that film conveys not rigidity but weariness, in stark contrast to Ed's constant stiffness (see, for example, 01:25:03).

Mason's performance in *The Reckless Moment* (1949) offers another point of contrast. While his bodily movements in that film are generally more restrained and less expressive than in *A Star Is Born*, he does not repeat any specific gestures in the stylised, almost ritualistic way seen in *Bigger Than Life*. His body remained mobile and understated.

These comparisons demonstrate that Mason adapted his physical performance style to the character and context of each film. While many more examples can be cited from both his earlier and later films, it is beyond the scope of this paper to examine each one. The repetitive and formalised gestures that define Ed's presence are, therefore, not default traits of Mason's acting but deliberate, role-specific choices, underscoring how the film constructs masculinity as fragile and overdetermined through performance.

Mason's repeated use of stylised gestures in *Bigger Than Life*, such as lightly clapping his hands or shifting the way he grips a bag, recalls Stanislavsky's notion of "the art of representation" in which a performance is constructed through consciously controlled external techniques rather than spontaneous internal experience. Unlike Method acting, which foregrounds psychological realism through improvisatory gestures or business, Mason's performance in *Bigger Than Life* is composed of deliberate, formalised physical choices.



Fig. 1. Ed clapping his hands in front of the body. (00:03:08)

V. Rupture in Repetition

Moreover, because Mason established this patterned repetition, comprising of stylised gestures dismissed by Stanislavsky as lacking creative vitality, any deviation becomes significant. Such moments of rupture draw attention to the performance itself, exposing its constructed nature and highlighting the fragility of Ed's exterior.

One such rupture occurs in a dinner scene in which Ed reprimands Lou and Richie for drinking milk behind his back. The symmetrical composition—Ed on the right, Lou on the left, and Richie facing the camera—visually underscores the increasing tension between the husband and wife regarding parental authority. After saying grace, Lou pours milk into Richie's glass. Ed's expression darkens upon observing this. He curtly demands the pitcher from Lou, takes Richie's glass, and pours the milk back in. However, traces of milk cling to the glass, indicating that the full volume could not be restored (01:12:23–01:12:54).

Subsequently, struggling to maintain control, Ed asks in a clipped restrained tone:

ED. Quite obviously, one glassful has already been poured out of this. What became of it?

LOU. It's my fault, Ed. I brought it to him while you were upstairs.

ED. Lou, it would be better for all of us if you clearly understand one thing. I will not tolerate your attempts to undermine my programme for Richard.

LOU. Yes, darling.

ED. Be good enough not to speak to me in that hypocritical tone of voice.

(01:13:04–01:13:35)

Lou admits fault softly, and Ed replies in a tightly contained manner, reasserting his authority over the programme; he then raises his voice to accuse her of being two-faced—outwardly compliant but inwardly resistant. Ed erupts with explosive anger, giving Lou no opportunity to respond. He asserts total control over Richie's upbringing and treats Lou as someone to command rather than as a partner. When the shot cuts from a medium angle of Ed to the earlier symmetrical master shot, the visual distance between the couple mirrors their emotional estrangement (01:13:36). Soon after, Ed slams both palms on the desk and says, "I'm staying in this house solely for the boy's sake!" (01:13:40), pressing his right hand against the desk in a controlled, deliberate motion and fixing his gaze on Lou (Fig. 2) (01:13:41). With Lou and Richie remaining

silent, his dominance is absolute.

However, in the next moment, a subtle breach of this carefully maintained control occurs. Upon concluding his speech, Ed lowers his gaze to the table and instinctively begins to clasp his hands in front of his body. Yet, as though suddenly made aware of this habitual gesture, which signifies anxiety or submission elsewhere in the film, he abruptly catches himself and returns his hands to their original positions. His expression is briefly marked by confusion, as if disturbed by this involuntary return to a bodily pattern that he seemingly transcended (Fig. 3) (01:13:56).



Fig. 2. Ed enacting gestures appropriate to a patriarchal role. (01:13:54)



Fig. 3. Moment indicating the re-emergence of Ed's physical mannerism. (01:13:56)

This fleet moment of self-interruption exemplifies the tension between stylised repetition and its breakdown, between what Stanislavsky dismissed as the mechanical “art of representation” and the vulnerability exposed when that representation falters. The gesture functions not as a symbol of psychological depth, but as a fissure on the performance’s formal surface, exposing the instability of Ed’s masculine authority.

This scene also invites a reconsideration of the relationship between vulnerability and what acting manuals often describe as small businesses and seemingly incidental

actions involving props. As Pearson noted, Mason's engagement with props frequently constitutes a form of business, a term associated with Method acting.

Although vulnerable acting is conventionally associated with emotional openness and psychological realism, Mason's performance in *Bigger Than Life* presents a different mode of embodiment. Rather than expressing inner depth through spontaneous expression, he constructed Ed's presence through a rigid code of stylised gestures—clasped hands, stiff postures, and deliberate movements—that shows control rather than reveal emotions. This outwardly fixed routine recalls what Stanislavsky criticised in “the art of representation”: a reliance on external form over inner experience.

However, the power of Mason's stylisation lies in its precision. Because performance is tightly codified, the slightest disruption, such as a momentary falter or the withdrawal of a habitual gesture, becomes charged with meaning, exposing the fragility of the masculine persona it seeks to sustain. These brief slips do not merely betray inner turmoil; rather, they expose the labour of sustaining masculinity as an act of continual self-discipline. In this sense, Mason reclaims “the art of representation” not as a barrier to authenticity but as a mode of performing a layered self that is constantly maintained through ritualised gestures and, at times, momentarily undone by their failure.

VI. Performance that Evokes Star Persona

In the previous section, based on “the art of representation”, this study examined the repetition and variation of hand gestures to show that Ed Avery portrayed the ideal of a reliable father. However, *Bigger Than Life* includes other moments in which such a performance is foregrounded, and Ed's theatrical nature is laid bare. This section focuses on a key sequence that takes place shortly after Ed begins his cortisone treatment: wearing a wine-red nightgown, Ed stands at the bathroom sink and takes the prescribed medication. After finishing a glass of water, he gazes at the mirror, slightly tilting his head from side to side, as if carefully inspecting his reflections (00:38:45–00:38:56). He adjusted a strand of hair falling across his forehead, closed his lips, which had slightly parted previously, and raised the corners of his mouth to smile (00:38:56–00:38:59). Ed suddenly noticed something to the right of the sink and

reached towards it. Draping a towel around his neck, he straightens his posture, lifts the corners of his mouth once again, and gazes satisfactorily at his reflection in the mirror. Subsequently, holding a half-smoked cigarette delicately between his thumb and forefinger, Ed takes a puff and lets the smoke linger. He then shifts the cigarette to another set of fingers and exhales another stream of smoke (00:38:59–00:39:15). Furthermore, by picking up a half-smoked cigarette between his thumb and index finger, he takes a puff and allows the smoke to curl around him before shifting the cigarette to another grip and exhaling (00:39:15–00:39:25).

Throughout this sequence, the camera remains stationary and stable and is committed solely to observing Ed's performance. Consequently, his aristocratic and narcissistic handling of cigarettes clearly communicates with viewers Ed's self-image as an authoritative and important figure who harbours strong feelings of self-love. Moreover, his repeated glances at the mirror underscore the heightened self-consciousness of his own gestures.

However, Ed's narcissistic performance abruptly ends when he hears Lou ascending the stairs. Ed immediately lowered his head, furrowed his brow, set down the cigarette, and moved the bathroom mirror aside (00:39:15–00:39:34). When Lou fills the bathtub, the partially open mirror continues to shake slightly, symbolising the instability of Ed's self-image in her presence. Despite being aware of Lou's movements, Ed feigns indifference by sipping water and brushing his hair away from his forehead and carefully avoids direct eye contact with her (00:39:34–00:39:48). His restlessness is evident when he nervously clasps his hands in front of him and twitches his eyebrows. Nevertheless, just as Lou is about to leave the bathroom, Ed, without turning towards her, orders her to bring in more hot water (00:39:49). Provoked, Lou sharply responds, "You are not in the hospital now!" and roughly slams the bathroom mirror shut (00:39:54). The mirror instantly cracks into countless pieces, startling Ed, who tightly grasps both his upper arms with his hands (Fig. 4). Biting his lower lip and breathing heavily, Ed remained frozen (00:39:54–00:40:22). This image conveys profound fragility. Ed's confident self-image now appears to be on the verge of collapse, and his desperate attempt to maintain composure by clutching his arms reveals that he is far from embodying a reliable father or husband.

Using the bathroom scene as an example, Richard de Cordova observed that melodramas often create spaces foregrounding actors' performances, highlighting

characters' feelings of suffering, hysteria, and madness (156). Similarly, Robin Wood interprets this sequence as “the moment at which his ‘image’ as integrated social man, respected teacher, happy husband and father is decisively shattered” (60). Further, Wood concludes that “the broken mirror becomes an emblem, then, not only of Ed’s plunge into psychosis but also of the extreme fragility of the ‘normal’ family life he and Lou have been living” (60).

While these readings help underscore the psychological and narrative significance of the scene, they pay little attention to the specific textures of Mason’s performance, or how his star persona complicates the character’s breakdown. As such, they remain primarily concerned with character psychology and thematic symbolism, rather than the performative strategies of the foreground.

However, recall Ed’s behaviour immediately before the mirror shatter. He wore a bathrobe with a towel around his neck and smoked cigarettes elegantly. Ed embodies the typical American middle-class man of the 1950s, enjoying suburban comfort—a single-family home, wife and child, refrigerator, and television—and the surname Avery further emphasises his middle-class typicality (Wood 60). Nevertheless, Mason’s performance in front of the mirror carries an aristocratic air that is unusual for suburban men struggling with household finances. This discrepancy between Ed’s refined gestures and his suburban lifestyle also provides a compelling entry point for analysing this vulnerable middle-aged man.



Fig. 4. A frightened Ed clutching his upper arms. (00:39:56)

VII. James Mason’s Star Persona

The performance delivered by Mason immediately before shattering the mirror, evoked his established star persona. Nicholas Ray, director of *Bigger Than Life*, is

often associated with Method acting because of his role in mythologising James Dean in *Rebel Without a Cause*. However, as a director, Ray emphasised the necessity of collaborating with actors rather than excessively manipulating their physical presence through camerawork or editing⁷. Ray states, “(T)he actor, if he has a method of work at all, must be encouraged in his method of work so that he can arrive at the same truth of emotion (...)” (Eisenschitz 76). This statement clearly indicated his respect for each actor’s approach.

In addition, the vulnerable man motif recurs in Ray’s filmography. The film critic Geoff Andrew argues that Ray’s characterisation challenges binary oppositions and subverts audience expectations (12–3). Ray’s examination beneath—or beyond—the surface of conventional cinematic stereotypes reveals refined and gentle sensibilities hidden within violent acts and vulnerabilities and weaknesses concealed beneath seemingly fulfilled lives (12). This nuanced approach helped him uncover genuinely complex human psychology. Hence, this paper argues that the representation of a vulnerable middle-aged man in *Bigger Than Life* is achieved through Mason’s established star persona and the distinctive qualities of his performance.

To explore the incorporation of Mason’s star persona into the film, one should review the contemporary critical responses to *Bigger Than Life* following its release. Critics argued that the film’s depiction of cortisone overdose might create a lasting fear of medication among general movie audiences (“New Showmanship Maxim” 22). Consequently, Mason’s contract with Twentieth-Century Fox as a producer/actor/director was suddenly terminated by the studio (Day 19). Interestingly, years later, Mason claimed in his autobiography that the primary reason for the film’s critical failure was not its portrayal of a cortisone overdose but his own decision to cast himself in the leading role (380):

I made a big mistake in allowing myself to play the central character. I had been an international star for over ten years and, in spite of my determination to play all sorts of different roles, I was stuck with a certain image which was solidly entrenched in the mind of the American movie-goer. He saw me as a foreigner ... and as one who was meant to people.... So, I should not have cast myself as an ordinary American small-town schoolteacher. (380)

Accordingly, Mason identified casting as the film's central issue; he was not alone in highlighting this miscasting. The film scholar Stefan Huntke notes, "(T)he casting of James Mason has always, at best, been a puzzle and, at worst, an annoyance" (102). Huntke further questions, "If the part needed an American Everyman, why not James Stewart? If it needs someone at odds with middle-class gentility, why not John Garfield or Marlon Brando?" (102). These criticisms highlight the discrepancies between fictional characters and Mason's established star personas. However, rather than seeing this tension as a flaw or miscast, it can be reconsidered as a productive site of meaning, where Mason's foreignness and class-coded persona ironically intensify the film's exploration of an unstable middle-class masculinity.

Mason's career can be divided into three distinct phases: a "three-act drama" (William Evans 108). The first act corresponds to Mason's British period, the second to his American period, and the third to the phase during which he frequently moved between Europe, America, and Australia.

Mason was born in 1909 and started acting while studying at Cambridge University. Despite earning a master's degree in architecture, he decided to pursue acting professionally. After performing with repertory companies and appearing on the London stage, he made his screen debut in 1935, denoting the first act of his career. In the early 1940s, Mason gained prominence through his roles in melodramas produced by Gainsborough Pictures, such as *The Man in Grey* (1943), *Fanny by Gaslight* (1944), and *The Wicked Lady* (1945). Following the commercial successes of *The Seventh Veil* (1945) and *Odd Man Out* (1946), Mason moved to Hollywood.

In his second career act, Mason appeared in films directed by some of Hollywood's most acclaimed filmmakers, including Max Ophüls's *Caught* (1948) and *The Reckless Moment* (1949), George Cukor's *A Star is Born* (1954), and Alfred Hitchcock's *North by Northwest* (1959). *Bigger Than Life* was produced during the latter half of his career's second act. Finally, in his third act, Mason starred in Stanley Kubrick's *Lolita* (1962), after which he increasingly appeared in television productions, and continued his career until his death in 1984.

By appearing in these films, Mason cultivated a star persona that distinctly contrasted with the image of the average American man embodied by actors such as James Stewart and Fredric March. In her book-length study on Mason, Sarah Thomas describes this persona as "the man you love to hate" (3), a phrase that was used in an

American fan magazine in 1946 (Mead 34–5). Indeed, ten years later, an article titled “Are You Tired of James Mason?” appeared in the magazine *Picturegoer*; it included an interview in which Mason analysed his own star persona:

‘I believe picturegoers are as bored as I am with the typical James Mason part and performance,’ he said in the typical James Mason style of speech. You know it well: calm and careful enunciation with overtones of boredom. ‘Never again will I play the sort of part I have in this film. It’s the part I’ve had in too many films.’ ‘I mean the role of a man with deep personal worries. He has a permanently wrinkled brow and a lot of troubles. And he takes life very hard.’ ‘It started with *The Seventh Veil* [*sic*] and it has gone on ever since. This is the last of them.’ (Raymond 21)

The persona analysed by Mason, a man who is acutely sensitive to emotional subtleties and tormented by anxiety and inner conflict, is precisely the vulnerable male figure image portrayed throughout his career. In particular, a violent scene in *The Seventh Veil*, in which Mason’s character strikes the female protagonist’s hands with a cane, prompted contemporary off-screen commentary to label him “sadistic”, “unpleasant”, and “threatening” (Mead 36; “James Mason” 50; Wild 54). These descriptions highlight how his persona differs from the image of an average, relatable Hollywood star.

However, despite frequently portraying morally ambiguous or emotionally complex characters, Mason was voted the most popular British actor in a 1946 popularity poll and was sufficiently admired to be labelled a “bobby-soxers’ idol” (“Mason Tops Film Poll” 11; Wilson 90). Reflecting on Mason’s popularity, spreading “like an atomic bomb” in mid-1940s America, one psychologist remarked:

They decided that James Mason typifies exactly the male ideal which women consider desirable these post-war days. They explained that reaction had now set in after all the starkness of international struggle, that women now felt the need for tenderness and sympathy, along with masculine confidence and determination. Instead of being wooed hastily and almost brutally, they wanted elegance and courtesy and a measure of consideration. Mason suggests all this,

and so he appeals overwhelmingly. (Grimstead 74)

The appeal of Mason's persona, particularly to female audiences, lies in the portrayal of a dignified, non-threatening masculinity, whose restraint hints at deeper, concealed emotions. This contrast between the composed surface and hidden intensity creates a dual character identity similar to the Jekyll-and-Hyde figure. The theme of the disjunction between a character's external appearance and the inner world is central to *Bigger Than Life*. In the scene in which the bathroom mirror shatters, Mason's performance in the film's middle-class American domestic setting evokes a screen persona that differs from a typical Hollywood star image. Moreover, his stylised acting exposes the emotional and psychological undercurrents underlying the material affluence of middle-class American households.

Conclusion

This article reconsidered the representation of masculinity in *Bigger Than Life* within the broader context of 1950s American cinema by focusing on performance. It began by observing that previous scholarship had largely overlooked the performance of middle-aged masculinity during this period, in part because the vulnerable male figure was often associated with psychological depth and interiority, particularly through the lens of Method acting. In response, the analysis proposed a rereading of Ed Avery as a vulnerable rather than pathological figure and drew on Stanislavski's notion of "the art of representation" to shift analytical attention towards the external, bodily dimensions of performance.

Based on this framework, the analysis examined Mason's recurrent hand gestures, particularly his habit of clasping his hands or gripping objects in moments of tension, as a behavioural pattern that communicated Ed's desire for control. Despite their subtlety, these gestures accumulated narrative meaning by signalling his attempts to portray a reliable father, especially when they were disrupted or reversed at key dramatic moments. This redundancy created a set of physical mannerisms through which the fictional character Ed was constructed. The significance of these mannerisms became most apparent in moments of rupture, when Ed departed from his established gestures. These moments foregrounded the performative nature of his

roles as husband and father, revealing the precariousness of the postwar ideal of dependable male providers. Furthermore, by examining the disjunction between Ed's inner and outer selves, the analysis identified a qualitatively different form of performance in the bathroom mirror scene.

Ultimately, the analysis demonstrated that this disjunction activated James Mason's star persona by prompting the audience to perceive not only Ed Avery's fictional character but also the actor's well-established screen identity, one that introduced an element of foreignness, sadism, and emotional intensity that clashed with the image of a typical American father. As Mason embodied a dual persona—sadistic and emotionally rich, intellectual, yet threatening—his performance could not fully assimilate the image of an average middle-class American man. This inability did not expose the hidden vulnerability behind the façade of stability but rather the incoherent layering of identities projected onto postwar American manhood, where the ideal of the dependable male provider collides with the foreignness, intensity, and menace embodied by Mason's star persona. Ultimately, the interplay between Mason's patterned gestures and his incongruent screen identity foregrounds the constructedness of middle-class masculinity, as well as the tension between the film and the sociocultural ideals it ostensibly upholds.

Endnotes

- 1 For example, see the discussion by Geoff Andrew (1-22).
- 2 She refers to the contrasting style as the British school when explaining Method acting, partly because figures such as Lee Strasberg and Elia Kazan frequently cited Laurence Olivier as a representative of a performance tradition fundamentally opposed to Method acting. See, for example, Lee Strasberg's discussion on nonrealistic styles (177).
- 3 The film's narrative is based on an article in *The New Yorker* titled "Ten Feet Tall," which recounts a case of drug abuse by a schoolteacher (Rouche 47).
- 4 "The art of representation" (predstavlenie) was one of the three modes of acting classified by Konstantin Stanislavsky, along with "craftsmanship" (remeslo) and "the art of living a part" (perezhivanie). The mode of craftsmanship, not discussed in detail in this paper, is characterised by cliché—those "silly tricks of the trade that may have been vital and communicative at some time in the past, but have lost all connection to 'the life of the human spirit'" (Carnicke 135). It is important to note that "the art of representation" should not be conflated with stereotype. Unlike craftsmanship, it requires the actor to discover a specific external form suited to the role, even if this process occurs outside the presence of an audience. Similarly, James Mason's bodily performance in *Bigger Than Life*—and by extension, Ed Avery's gestures— does not reproduce clichés in a

- mechanical or uncreative way. Rather, Mason's repeated movements acquire expressive precision through deliberate stylisation, aligning with the logic of representation rather than that of rote imitation.
- 5 Despite privileging the actor's psychology in his early writings, Stanislavski later came to reassess the importance of physical training for actors. While developing Method acting, Lee Strasberg concentrated on the actor's psychological state mainly because he based his interpretation on Stanislavski's early works. For further details, see the translator's afterword in the Japanese edition by Shinji Horie in Stanislavski's *An Actor's Work* (642-53).
 - 6 In this study, the term physical mannerism refers to the habitual speech, pronunciation, posture, and gesture patterns that are characteristic of an individual. These behaviours are repeated unconsciously in daily life and typically not considered intentional by the individuals themselves.
 - 7 Nicholas Ray had a background in the theatre and was acquainted with members of the Group Theatre. Among them, Elia Kazan had a particularly strong influence on Ray and played a pivotal role in bringing him to Hollywood. This connection influenced Ray's approach to direction as well. Even before collaborating with Method actor James Dean in *Rebel Without a Cause*, Ray had already begun adopting techniques—such as improvisation—that resonated with the Method style.

Works Cited

- Andrew, Geoff. *The Films of Nicholas Ray: The Poet of Nightfall*. BFI, 2004.
- Benshoff, Harry M, and Sean Griffin. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. 3rd ed., Wiley-Blackwell, 2021.
- Bigger Than Life*. Directed by Nicholas Ray, Twentieth Century Fox, Kinokuniya Shoten, 1956, 2006.
- Bingham, Dennis. *Acting Male: Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*. Rutgers UP, 1994.
- Bordwell, David, et al. *Film Art: An Introduction*. 11th ed., McGraw-Hill, 2017.
- Bumup, Peter. "James Mason the Top Ten Winner in Poll of British Exhibitors." *Motion Picture Herald*, 6 Jan. 1945, p. 45.
- Day, Peter. "Mason Gambles on Harry Lime." *Picturegoer*, 20 Sept. 1958, p. 19.
- DeCordova, Richard. "Genre and Performance: An Overview." *Film Genre Reader IV*, edited by Barry Keith Grant, U of Texas P, 2012, pp. 148–58.
- Eisenschitz, Bernard. *Nicholas Ray: An American Journey*. Translated by Tom Milne, paperback ed., Faber and Faber, 1996.
- Evans, Peter William. "James Mason: The Man Between." *British Stars and Stardom:*

- From Alma Taylor to Sean Connery*, edited by Bruce Babington, Manchester UP, 2001, pp. 108–19.
- Grimstead, Hettie. “Mason Makes It.” *Screenland*, Sept. 1946, p. 74.
- , “This Man Mason.” *Screenland*, Oct. 1946, p. 38.
- Hantke, Steffen. “No Exit: Class Anxiety and Gothic Suburbia in Nicholas Ray’s *Bigger Than Life*.” *Journal of Popular Film and Television*, vol. 47, no. 2, 2019, pp. 101–9.
- Iioka, Shiro. “Okuretekita Otoko: Hanayome no Chichi (1950) ni okeru Kankyaku no inai Englisha” [The Man Who Came Too Late: An Actor Without the Audience in *Father of the Bride* (1950)]. *Shinshu Studies in Humanities*, no. 2, 2015, pp. 197–217.
- “James Mason . . .” *Motion Picture Herald*, 30 Nov. 1946.
- Kato, Mikiro. *Eiga no Ronri: Atarashii Eigashi ni Mukete* [*The Logic of Cinema: For the New Cinema History*]. Misuzu Shobo, 2005.
- Kazan, Elia. *A Life*. Alfred A. Knopf, 1988.
- Marie Carnicke, Sharon. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2nd edition, Routledge, 2009.
- Mason, James. *Before I Forget*. Sphere Books, 1981.
- “Mason Tops Film Poll.” *The New York Times*, 12 Apr. 1947, p. 11.
- McDonald, Paul. “Film Acting and Gender: Method Acting and the Male Tantrum.” *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspective*, edited by Winfried Nöth, De Gruyter, 1997, pp. 321–35.
- McElhaney, Joe. “Nicholas Ray: The Breadth of Modern Gesture.” *Lonely Places, Dangerous Ground: Nicholas Ray in American Cinema*, edited by Steven Rybin and Will Scheibel, State U of New York P, 2014, pp. 19–28.
- Mead, Vera. “The Man You Love to Hate.” *Movieland*, Oct. 1946, pp. 36–8, 88.
- Naremore, James. *Acting in the Cinema*. U of California P, 1990.
- “New Showmanship Maxim: Controversy Pays Off!” *Film Bulletin*, 23 July 1956, pp. 21–2.
- Pearson, Roberta. “A Star Performs: Mr. March, Mr. Mason and Mr. Maine.” *Screen Acting*, edited by Alan Lovell and Peter Krämer, Routledge, 2000, pp. 59–74.
- Raymond, Moore. “Are You Tired of Mason?” *Picturegoer*, 16 Feb. 1957, p. 21.
- Reckless Moment, The*. Directed by Max Ophüls, Columbia Pictures, Powerhouse

- Films Ltd., 1949, 2020.
- Rosenbaum, Jonathan. “*Bigger Than Life*.” *Jonathan Rosenbaum*, 3 Sept. 2022, <https://jonathanrosenbaum.net/2022/09/bigger-than-life/>. Accessed 7 Mar. 2025.
- Roueché, Berton. “Ten Feet Tall.” *The New Yorker*, Sept. 1955, p. 47.
- Scheibel, William. “*Bigger Than Life*: Melodrama, Masculinity, and the American Dream.” *Lonely Places, Dangerous Ground: Nicholas Ray in American Cinema*, edited by Steven Rybin and Will Scheibel, State U of New York P, 2014, pp.177-87.
- Stanislavski, Constantin. *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, Bloomsbury, 2016.
- , *Haiyu no Shigoto: Haiyu Kyoiku Shisutemu vol. 2 [Creating a Role]*. Translated into Japanese by Iwata Takashi et al., Miraisha, 2008.
- A Star is Born*. Directed by George Cukor, Warner Bros, Warner Home Video, 1954, 2003.
- Strasberg, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Plume, 1989.
- Thomas, Sarah. *James Mason*. BFI, 2018.
- Wexman, Virginia Wright. “Masculinity in Crisis: Method Acting in Hollywood.” *Movie Acting: The Film Reader*, edited by Pamela Robertson Wojcik, Routledge, 2004, pp. 127–44.
- Wild, Roland. “One-Man Invasion.” *Photoplay*, Sept. 1949, pp. 54–5, 100.
- Wilson, Virginia. “James Mason Life Story.” *Modern Screen*, Aug. 1947, pp. 44, 88, 90.
- Wood, Robin. “Robin Wood on *Bigger Than Life*.” *Film Comment*, vol. 8, no. 3, Spring/Summer 1972, pp. 56–61.

Additional Notes

This essay is based on the paper presented in Japanese at the 50th Annual Conference of Japan Society of Image Arts & Sciences titled “Varuneraburu na Dansei no Miburi: 1950-nendai Hollywood ni okeru James Mason Saiko” [Performing Masculine Fragility: James Mason in 1950s Hollywood]. (2 Jun 2024, Kyushu Sangyo University)

執筆者紹介

加藤 健太 (かとう けんた)

明治大学商学部専任講師

Hajime KUNINAGA / 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

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 2025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 (広島大学) 事務局局長
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 (大妻女子大学) 報告集査読委員会委員
理事	小暮 修三 (東京海洋大学) 編集局局長

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 (コメニウス大学) 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 20号
Cinema Studies, No. 20

2025年12月13日印刷 2025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