

# 日本映画学会会報

第40号 (2014年9月17日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 山本佳樹) / 編集長 大石和久

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局メールアドレス [japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp](mailto:japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp)

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

## 目次

視点 企画展『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界』の問題意識—映画学の立場から— 羽鳥隆英 2

書評 抑えがたい越境の誘惑 — 堀潤之／菅原慶乃編著『越境の映画史』 門間貴志 7

新入会員自己紹介 映画における動物表象 佐々木真帆美 10

新入会員自己紹介 皆様へご挨拶 —「自分らしく生きること」をある船旅にたとえたお気に入りの映画の紹介とともに— 延原みか子 12

新入会員自己紹介 小説と映画 森木順子 14

出版紹介 15

新入会員紹介 15

## ● 視点

企画展『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界』の問題意識—映画学の立場から—

羽鳥隆英（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館）

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館では、今秋 10 月 1 日より来春 2 月 4 日まで、企画展『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界』（監修：児玉竜一 副館長）を開催する。本展の目的は主に以下の二点である。第一に、映画と演劇にまたがるチャンバラ＝剣劇の魅力を芸能史的に考察したい。20 世紀、剣劇はジャンルやジェンダーを超え、イデオロギーやナショナリティを超え、大衆を熱狂の渦に巻き込んだ。とは言え、剣劇の魅力とは何かを巡る議論は端緒を開いたばかりである。本展では、この難問に様々な角度から挑みたい。

第二に、剣劇を語る上で最も重要な劇団「新国劇」（1917 年-1987 年）の歴史を再検討したい。新国劇は坪内逍遙門下の澤田正二郎が同志とともに旗揚げし、それゆえ演劇博物館とは所縁の深い劇団である。周知の通り、新国劇は『月形半平太』や『国定忠治』など、21 世紀の今日まで演じ継がれる剣劇の古典を数多く創造し、国民的な人気を獲得した。とは言え、新国劇 70 年の歴史を振り返れば、翻訳劇や社会劇、宗教劇や歴史劇、新派劇や歌舞伎劇など、剣劇以外にも驚くほど多彩な演目に同時並行的に挑戦した事実が浮かび上がる。こうした新国劇の多面性に新たな光を投げ、剣劇だけに関心を集中しては捉え切れない、剣劇を取り巻く時代の様相、時代の欲望のようなものにも接近を試みたい。

こうした目的を念頭に、筆者も映画学の立場から準備を進めつつある。新国劇と映画とえば、すぐに想起されるのが立回りの問題である。関東大震災前後、日本映画界は様々な水準での変革を経験したが、特によく知られるのが、尾上松之助の旧劇における様式的な立回りから、阪東妻三郎や大河内傳次郎に代表される時代劇の迫真的な立回りへの移行である。通説によれば、こうした移行を触発したのは、ダグラス・フェアバンクスの軽快な剣劇や、澤田正二郎率いる新国劇の激しい剣劇である。



とは言え、新国劇 70 年の歴史を丁寧に紐解けば、映画学の取り組むべき問題が、立回り以外にも無数に待ち受ける事実が驚かされる。本論では、こうした問題の所在を確認し、今後の研究の可能性を探りたい。

初めに 1930 年代前半の新国劇に着目したい。1929 年 3 月 4 日、劇団の大黒柱である澤田正二郎が満 36 歳の若さで急逝した。当然、劇団は存亡の危機に瀕したが、若手座員から辰巳柳太郎と島田正吾の二人を抜擢する作戦が見事に奏功し、新国劇は第二の黄金期を手繰り寄せる。1930 年代前半とは、辰巳・島田の二枚看板による新体制が次第に落ち着きを見せ始めた時期と理解し得る。当時、新国劇が上演した演目を見渡すと、1931 年 5 月の新宿新歌舞伎座『チャップリン』（辰巳のチャップリン！）、1931 年 8 月の新橋演舞場『モロッコ』（島田のトム・ブラウン！）、また 1932 年 4 月の浪花座『暗黒街の王者カポネ』（辰巳のアル・カポネ！）など、アメリカ映画の最先端との意外な同期性が浮かび上がる。周知の通り、ジョセフ・フォン・スタンバーグ監督『モロッコ』（1930 年）は 1931 年 2 月に日本で封切られ、話題を集めたばかりの新作であり、また 1930 年からの数年間、ギャング映画の束の間の全盛期であると言うのも、アメリカ映画史の重要な一頁である。実際、『暗黒街の王者カポネ』を創作した阿久津源作は次のように語る。

この脚本には、別に意図抱負というようなものはございません。ただ、メリケン・ギャングスターの発声映画を『舞台』に持って来て、『台詞』を邦語に移植してみた。とでもいえましょうか。一まあそれぐらいのところ勘弁していただきたいと思います（阿久津、2 頁）。

さらに言えば、新国劇記録保存会『新国劇 70 年栄光の記録』巻末の「新国劇公演記録」からは漏れた 1932 年 10 月の中座『今日の英雄』も、ハワード・ホークス監督『群衆の喚呼』（1932 年）を額田六福が翻案した拳闘物である。新国劇が『国定忠治』や『丹下左膳』などの剣劇に並行し、喜劇王から犯罪王に至る太平洋の彼方のアイドル達とも同時代的に斬り結んだ事実は興味深い。実際、小津安二郎が松竹蒲田撮影所で小粋な学生喜劇と和製ギャング映画を往還する傍ら、自身の境遇を「アーミー・ジョリーのゐないトム・ブラウン」に擬えつつ日記を認めたのも 1930 年代前半である（小津／田中、51 頁）。若き辰巳・島田と新国劇もまた、小津と同じ時代の空気を呼吸したと言えるかも知れない。

なおギャングと言えば、新国劇が赤色ギャング事件（大森銀行ギャング事件）に着想を得た『警察官』を上演、すぐに新興キネマが同作を映画化し（佐崎、28 頁）、「同時代の世界の二大潮流たるアメリカ中心の『古典的ハリウッド映画様式』とヨーロッパ中心の『アヴァンギャルド都市映画様式』という、本来なら相容れないふたつの映画様式を融合させた」内田吐夢の傑作『警察官』が誕生

したのも 1933 年である（加藤、1 頁）。とは言え、管見の限りでは、15 年戦争が泥沼化の一途を辿る 1930 年代後半以降、新国劇とアメリカ映画の最先端との同期性もほとんど後景に退き、敗戦後も回復されぬままに終る。

こうしたアメリカとの関係を念頭に、今度は被占領期に目を転じよう。『国定忠治』とともに新国劇の象徴的な演目である幕末物の剣劇『月形半平太』は、正確な題名を『維新情史月形半平太』と言うが、被占領期には改題の必要が生じた。ある文芸部員は回顧する。

戦後、アメリカの検閲がきびしかった頃 […] 尊王攘夷は許されなかった。王政復古など、とんでもない話。私は、何んでも脚本のことで、検閲部には足を運んでいたお蔭で、「開国情史月形半平太」なる題名の脚本を提出した。固く殻を閉ざす日本に、開国の条理をとく月形である。月形最後の言葉、「死して護国の鬼となる」のセリフは「死して開国の礎（いしづえ）となる」で、開国の烈士月形半平太は死んでいった（金子、21 頁）。

15 年戦争の敗北に続き、日本の降伏調印式が執り行われたアメリカ海軍の戦艦ミズーリ号には、約 90 年前、二度目の黒船来航時の旗艦ポーハタン号に翻翻とはためき、まさに幕末日本の開国を見届けた星数 31 の星条旗が持ち込まれたと言う（ダワー、27 頁）。『月形半平太』初演の 1919 年当時、幕末は僅かに半世紀前であり、錯綜する歴史認識の只中で幕末を表象する試みには高度の政治性が絡み付いたに違いないが、さらに四半世紀を闊した被占領期とは、こうした政治性が新たな切迫感を孕みつつ、時代遅れの星条旗とともに回帰した時期と言えるかも知れない。倒幕派の志士月形の変貌については、幕末の動乱に荒廃した江戸を舞台に、被占領期の銀幕に復活した鞍馬天狗が戦災孤児を養育する異色作『鞍馬天狗・大江戸異変』（1950 年）なども念頭に置きつつ、さらに考察したい。

ともあれ、新国劇の『月形半平太』は戦前から戦後への大転換を生き延びた。映画でも戦前以来、本家の澤田正二郎を筆頭に、錚々たる剣劇俳優が『月形半平太』に挑んだが、戦後は 1952 年、市川右太衛門主演『月形半平太』で銀幕に復活する。日本映画史の先達も教える通り、検閲者が剣劇を悪しき封建制度の指標と見なし、時代劇に制限を課した被占領期、右太衛門のような剣劇一筋の俳優も現代劇に活路を求めたが、1950 年頃からは日に復し始め、日本の主権回復とともに時代劇の黄金期が再来する。1952 年から 1955 年にかけて、辰巳・島田以下、新国劇総出演による時代劇が松竹、日活、新東宝などの大手映画会社で連続的に製作された背景には、こうした日本映画界を吹き抜ける風向きの変化も介在したに違いない。これらの作品には、松竹『鞍馬天狗・青面夜叉』（1953 年）や日活『沓掛時次郎』（1954 年）、現代劇からは新東宝『王将一代』（1955 年）など、新国劇の当り狂言の映画化も含まれるが、書下ろしの時代劇にも興味深い事例が見られる。

例えば、黒澤明との共同作業などで名高い菊島隆三が脚本術に才を見せたのが、日活『六人の暗殺者』（1955年）である。坂本龍馬（滝沢修）の開明性に心酔した土佐藩士伊吹武四郎（島田）が龍馬暗殺の真相を追い求める物語で、結末では真犯人の元薩摩藩士花俣行蔵（辰巳）から意外な事実が明かされる。菊島と新国劇は所縁が深く、辰巳・島田主演の日活『国定忠治』や『地獄の剣豪・平手造酒』（ともに1954年）などの脚本を手掛けたほか、新国劇も菊島の映画脚本『男ありて』（1955年）やTV脚本『どたんば』（1956年）などを精力的に舞台化し、主に現代劇に進境を示した。『六人の暗殺者』はアクセスが比較的容易であり、壮齢の辰巳・島田の演技と殺陣の記録としても貴重である。

新東宝『風雲三条河原』（1955年）も幕末物の一編である。本作は現在、アクセスが困難であり、筆者も未見のままの映画であるが、監督した並木鏡太郎の回想が興味深い。

この映画は全部京都の撮影所であげました。島田さんがやりたくて持ち込んだ企画でね、原作は外国の作品だそうです。しかしともそのままじゃ時代劇映画にならないからと島田さんと何度も話し合いました。結局、僕が京都ですべて本を書き直しました（二村／二宮、199頁）。

並木は原作の詳細には触れない。とはいえ、『キネマ旬報』誌上の粗筋を見ても（「風雲三条河原」紹介、64頁-65頁）、土佐のテロリスト岡田以蔵（島田）が恋人を救う金欲しさに同志の情報を新撰組に密告し、池田屋騒動を引き起した結果、裏切り者の汚名の下、悲惨な末路を辿るとの筋立は、ジョン・フォード監督『男の敵』（1935年）を容易に想起させる。原作の 아일랜드 独立戦争が幕末の動乱に置き換えられたに違いない。企画を発案した島田の当り狂言が、エドモン・ロスタン『シラノ・ド・ベルジュラク』を幕末物に翻案した『白野弁十郎』であるのも、また歴史の必然と言えよう。とはいえ、新国劇がアメリカ映画の最先端に間髪を入れずに反応した1930年代前半と異なり、『男の敵』と『風雲三条河原』の間には20年の時間差が認められる点にも留意すべきである。

本論では新国劇70年の歴史に対し、映画学が取り組むべき問題の所在を急ぎ足に概観した。本論で言及した以外にも、1950年代半ばからの約10年間、新国劇が試みた映画と演劇の複合的実践である「立体シネドラマ」、あるいは新国劇とフジテレビが共同製作した映画『暁の挑戦』（1971年）など、看過すべからざる問題は数多いが、調査が行き届かないために現時点では触れ切れない。とはいえ、本論の問題意識は、筆者が統括する企画展『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界』にも様々な仕方で反映するはずである。今回の企画展を起点に、新国劇を巡るより多彩な点と点を結び合せ、さらに議論の深化を目指したい。日本映画学会の諸先生のご来場、ご高評を切にお願い申し上げる次第である。

本論の執筆に際し、以下に掲げる引用文献のほか、「日本映画データベース」、新国劇公演の筋書、新国劇記録保存会『新国劇 70 年栄光の記録』（1988 年）などを参照した。

#### 引用文献一覧

阿久津源作「作者の言葉」、浪花座 1932 年 4 月公演筋書、2 頁。

小津安二郎著／田中眞澄編『全日記・小津安二郎』（フィルムアート社、1993 年）。

加藤幹郎『日本映画論 1933-2007 テキストとコンテキスト』（岩波書店、2011 年）。

金子市郎「月形半平太について」、新橋演舞場 1973 年 2 月公演筋書、20 頁-21 頁。

佐崎順昭『警察官』解説、『F C 90 内田吐夢監督特集』（1992 年）、28 頁-29 頁。

ダワー、ジョン『増補版・敗北を抱きしめて（上）』（岩波書店、2004 年）。

二村領一／二宮一晃『並木鏡太郎・アラカンを語る』、渡辺才二／嵐寛寿郎研究会編『剣戟王嵐寛寿郎』（三一書房、1997 年）、169 頁-212 頁。

『風雲三条河原』紹介、『キネマ旬報』1955 年 9 月下旬号、64 頁-65 頁。

企画展『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界』

U R L : <http://web.waseda.jp/enpaku/ex/1092/>

劇団「若獅子」公演『極付国定忠治』『殺陣田村』

U R L : <http://web.waseda.jp/enpaku/ex/1051/>

## ● 書評

抑えがたい越境の誘惑 —— 堀潤之／菅原慶乃編著『越境の映画史』、関西大学出版部、2014年。

門間貴志（明治学院大学）

高校を出るまで日本はおろか地元をほとんど離れる機会の乏しかった自分は、書物や映画によって遠く離れた異郷を夢想したもので、単純に登場人物たちの、距離的越境に羨望し、今でも「越境」という言葉につい反応してしまう。映画は越境するものである。台詞が理解できない外国語によって話されていたとしても、極めて越境性の高いものである。映画人は国境を越えて移動し、映画も国境を越えて運ばれる。もちろん音楽も美術も文学も越境してきた。しかし映画の誕生以前にこれらの作品が持っていた越境性は、映画ほど高くはなかったように思える。複製芸術であることは映画の越境性をさらに高めたであろう。大航海時代とは違い、極めて二〇世紀的な越境なのである。



映画人の越境を考える上で、朝鮮の事例を挙げてみよう。映画監督を目指して日本統治下の朝鮮から日本に渡って来た朝鮮人がいた。彼らはカメラマン、助監督、脚本家として、あるいは俳優として活動し、わずかだが監督デビューを果たした者もいる。一九二〇年代に日活撮影所で石井輝夫の芸名で俳優をしていた姜弘植は、その後京城に戻って俳優を続けたが、一九四七年に北朝鮮に渡って、北朝鮮映画第一号の『我が故郷』を監督した。春山潤の名で豊田四郎の助監督についた尹龍奎は、戦後韓国に戻って劇映画『心の故郷』を監督した後、北朝鮮で時代劇映画の巨匠となった。日本大学で映画を学び千葉尚仁の名で吉村公三郎の助監督を務めた千尚仁も北朝鮮で監督となった。一九二六年に新派映画『長恨夢』（『金色夜叉』の翻案）でデビューした李慶孫監督は、上海に移って映画を一本監督し、さらにタイに渡った。上海では他にも全昌根、鄭基鏐ら朝鮮人が活動していた。日夏英太郎の名で、マキノ映画に助監督、脚本家として籍をおき、衣笠貞之助の助監督だった許泳は、「内鮮一体」をテーマにした国策映画『君と僕』（一九四一）で監督デビューした。陸軍報道班員としてジャワで日本の敗戦を迎えた後は、インドネシアで映画監督を続けた。六〇年代には日本映画社にいた洪弼善、亀井文夫の助監督だった金聖教らが北朝鮮に渡った。また時代は下るが、韓国のヒットメーカーだった申相玉監督が北朝鮮に拉致されそこで映画を監督した。

反対に朝鮮へ渡った日本人もある。朝鮮映画の草創期に撮られた連鎖劇映画『義理的仇討』（一九一九）の撮影は宮川早之助、『月下の誓い』（一九二三）の撮影は太田同が担当した。また王必烈監督は高佐貫長という日本人であり、『春香伝』の

初映画化の際の監督は早川松太郎だった。現在では中国と日本の映画人の交流は珍しくないが、日活のカメラマンだった川谷庄平は一九二〇年代に中国映画で活躍した。日本の国策映画会社であった満洲映画協会もまた越境性を象徴する映画会社であった。そこでは日本人、中国人、朝鮮人、ロシア人、フィリピン人が映画を作っていた。満映のスター女優となった李香蘭は、日本と中国の映画に出演した。戦後、満映の設備を受け継いだ東北電影は、旧満映の日本人職員から技術指導を仰ぎながら新中国の映画を作り上げていった。朝鮮戦争時、米軍の爆撃で撮影所を失った北朝鮮の映画人は東北電影に疎開して映画制作を続けたが、そこでも満映の日本人職員が協力をしている。編集技師だった岸富美子は、中国や北朝鮮の技師たちに同時録音の編集技術を伝えたが、その技術は『新しき土』の編集助手をした時にドイツ人から習ったものだった。しかし東アジアの映画における越境性は、大戦の後、一度失われてしまったように見える。冷戦構造が大きく影響したためである。それでも序文で堀が指摘しているように、一九五〇年代に元満映のカメラマンの西本正が香港に招かれ、李翰祥や胡金銓あるいは李小龍の作品を手がけ、六〇年代には井上梅次ら日本人監督が香港で自作のリメイクを撮った。ながらく日本映画の輸入を禁じてきた韓国も日本と合作映画を撮る時代となった。人ではなく、作品が越境していった事例もあまたある。それを考えると、一国の映画史という概念はかなり崩れてきていると言えよう。

『越境の映画史』は、編者の堀潤之、菅原慶乃の二名に加え、西村正男、大傍正規、韓燕麗、竹峰義和の計六名による論考を収録している。共通のテーマは「越境」である。扱われる事例も、時代的には初期映画から一九六〇年代までと幅広く、空間的にもアメリカ、ヨーロッパから日本を含むアジアまで広がっており、ナショナルな枠組みを超えた映画史を試みようとする意欲が見える。

同書は二部構成になっている。第一部は、映画作品自体の越境をテーマとしている。西村正男の「歌い、悲しみ、覚醒するカチューシャ - トルストイ『復活』と中国語映画」は、トルストイの小説『復活』が国境を越えて伝播した過程を、その歌と音楽を絡めて論じている。日本ではメロドラマとして受容された『復活』が、中国の演劇や映画では抗日精神や知識人の自己改造といった思想性で改編される例があったと同時に、民衆の心を揺さぶるために仕掛けとして歌や音楽が重視されたことを指摘する。さらに戦後の香港で撮られた映画は、上海映画・音楽文化を継承しており、その一本である『一夜風流』は満洲映画協会から上海、日本、ハリウッドと活躍の場を移してきた李香蘭が再び中国語圏映画に戻ってきた作品であり、トルストイの『復活』がいかに越境を経てきたかが語られる。

大傍正規の「越境するスターダム - 帝政ロシアと日本におけるマックス・ランデーの受容」は、初期映画の中でこれまであまり顧みられなかったフランスの喜劇王マックス・ランデーが再評価されている状況を踏まえ、ランデーの帝政ロシアと日本への伝播について考察したものである。革命後のソヴェトでは、ハリウッド映画も盛んに上映され絶大な人気を得ていた。一九二六年にダグラス・フェアバンクスとメアリー・ピックフォードがモスクワを訪れた時は二人の姿を見ようと三万五千人の人々が駅に押し寄せたという。二人が訪問し



た撮影所で撮られた短いフィルムは、後に劇映画の中に組み込まれ、『メアリー・ピックフォードの接吻』（一九二七）という映画となっているほどである。しかし帝政末期のロシアにおいてランデーも熱狂的な人気を誇っていたという。しかもランデーをはじめとするフランスの初期映画は、革命後のアヴァンギャルド映画の急速な進展を陰で支えることになった。また同時期の日本でもランデーの映画は、俳優の演技のみならず編集のリズムに革新をもたらすモデルとして受容されていたことを大傍は指摘している。

菅原慶乃の「中国人を描くべきは誰か — アメリカ対中映画貿易をめぐる表象の政治学」は、ハロルド・ロイド主演の『危険大歓迎』（一九二九）などで描かれた中国人像が、当時の中国で強く批判された事件について分析する。これは私の個人的興味を引く事例である。かつて早川雪洲ら日系の俳優がハリウッド映画で活躍していた時代、彼らの出演する映画が、日系人社会に深刻な影を落としたことがただちに想起される。セシル・B・デミルの『チート』（一九一五）で、日本人の美術コレクターを演じた雪洲はその東洋的な美貌で人気が高まった。しかし残虐で好色な役柄だったため、日本人のイメージの悪化を懸念した在米邦人の批判を浴び、それは本国日本にも伝わり、雪洲は国辱俳優の汚名を被ることになる。しかしアメリカ人にその意味がどれほど理解されていたかは怪しい。一九一八年に『チート』の字幕は日本人からビルマ人に変更されたが、日本が第一次世界大戦でアメリカとともに連合国側であったことから、批判に配慮したものとされているようである。しかし日本では『チート』は輸入されなかったが、中国では中国人の登場する多くのハリウッド映画が輸入され、そこに見える中国人蔑視に対する「義憤」が高まっていたという。それは反帝国ナショナリズムと結びつき、抗議は運動の形をとるようになり、国民党政府が設けた映画の検閲制度に回収される。日本との違いは、これが中国の主権回復運動の一環とみなされた点であると指摘している。中国でも人気の高かった喜劇俳優ハロルド・ロイドの『危険大歓迎』には、サンフランシスコのチャイナタウンを舞台に、準主役として中国人の医学博士も登場する。この映画は中国で激しい義憤を巻き起こした経緯が本論では紹介されている。『チート』のケースとは異なり、中国人役は取り立てて侮辱的な扱いではなく、在米華人からも問題視されなかった。しかしことはロイド自身の釈明文が提出される騒動に発展し、その後のアメリカ映画界は中国人の描写には慎重にならざるを得なくなった。民族表象に関する日中の態度の違いは興味深い。

第二部で扱われるのは映画人の越境である。韓燕麗の「ナショナル・シネマの隙間に — 1920年代のマレー半島における中国系移民の映画製作について」は、一九二〇年代にマレー半島で製作されたサイレント映画『新客』を詳細に分析している。そもそも多種多様な人種が混住するマレー半島自体が越境的な場所である。中国系移民の富豪は香港に映画制作会社を設立し、そこで製作した中国語の映画を東南アジアに配給していた。中国語字幕付きの映画『新客』は、マレー半島生まれの中国系移民の会社が現地の生活を反映させた最初の映画であるにも関わらず、最初の「国産映画」とみなされなかった言わば無国籍映画であるという。この映画のフィルムは残念ながら現存せず、韓は残された字幕をもとに、映画のコンテキストを分析する。そこには移民のアイデ

ンティティや、儒教文化の葛藤など、様々な要素が盛り込まれていることが見える。資料不足のため、一九四五年までのマレー半島での中国語映画制作の状況は不明な点が多いのだが、韓のこの果敢な取り組みが今後の研究進展につながることを期待される。

竹峰義和の論文「西部への呼び声 — ナチス時代のルイス・トレンカーの越境的活動をめぐって」は、ナチス時代に活躍した俳優で監督のルイス・トレンカーのアメリカでの体験を読み解くものである。ヒトラーやゲッペルスのお気に入りだった彼が、体制や国家を越境する活動ぶりにはわかには信じがたいことである。ナチス時代と言っても、このように外に開かれた事例があったことは痛快なことのようにも思える。

堀潤之の「『東洋』から遠く離れて — クリス・マルケルによる中国・北朝鮮・日本」は、一九五〇年代後半から六〇年代前半にマルケルが訪問した中国、北朝鮮、日本について、彼がどのようにそれを作品としたかの分析である。中国ではまだ文化大革命が始まっておらず、北朝鮮では金日成による独裁がまだ完成しておらず、日本は安保闘争と東京オリンピックが同時に熱を帯びている。そのような時期の三ヶ国への取材がドキュメンタリー映画や写真集の形でまとめられた。論者は異なるメディアを往来するマルケルの作品を丁寧に読み解き、「旅する映像作家」の越境的な行為は、作品によって反越境的な意味に到達しているのではないかと述べる。ただ北朝鮮での写真をまとめた『朝鮮の女たち』の解説部分で、開城の観徳亭が済州島（韓国）の同名の建物と混同されていたのが気になった。

このような映画史の越境のケース・スタディはそれ自体非常に興味深いものであり、今後もさらなる検証がなされていくことであろう。その意味でも本書はよい契機を提供している。好企画の好著である。

## ● 新入会員自己紹介

### 映画における動物表象

佐々木真帆美（名古屋大学大学院国際言語文化研究科）

日本映画学会の皆様、はじめまして。名古屋大学大学院国際言語文化研究科博士後期課程に所属しております佐々木真帆美と申します。

私は、修士論文では、Alfred Hitchcock 監督の作品をジェンダーの観点から女性キャラクターや家族表象について研究し、昨年度3月に博士前期課程を修了し、4月から博士後期課程に進学しました。今後は研究対象を少し変え、映画に登場する人物のみでなく、動物にも目を向けていきたいと考えています。

動物と映画の関係は切っても切れないものであると言えます。スクリーンの端に映るものも考慮に入れれば、動物が登場しない映画作品を挙げるの方がより難しいのではないかと思います。ときには登場人物の感情を表現する一つの手段として、ときには人間の代わりに動物たちを主人公にして物語が作られており、人間の敵として、人間の相棒として、様々なジャンルの映画作品に動物は登場するのです。

思い返してみると、私が映画に興味をもったきっかけのひとつに、ディズニーの映画作品があります。近くに映画館もない田舎で育った幼少の頃の私にとって、映画といえば、両親に毎週末連れられて行ったレンタルビデオ店がすべてでありました。そこで私はよく、ディズニー作品選んでかいていました。特に私を魅了したのは、『ピノキオ』(1940)のコロギのジミニー・クリケットや『アラジン』(1992)の猿のアブーなど、主人公の相棒としてコミカルな役を演じる動物たちでした。今考えると、このようなキャラクターに親しみをもった理由のひとつに、彼らの動きには人間らしいところがありながらも、その動物特有の性質や行動を上手く活かして描かれている点にあるのではないかと思います。

私だけでなく、多くの映画の観客は、映画の中の動物を見て「この動作はその動物らしい」とか「この動物はこんな行動をしない」などの評価を下した経験があるのではないかと思います。例えば、犬は人間に忠実、猫は気まぐれなど、どんな人でも多少は動物に対して特定のイメージを無意識にもっていることでしょう。元イギリス首相チャーチルの「猫は人を見下し、犬は人を尊敬する。しかし、豚は自分と同等のものとして人の目を見つめる」という言葉は、人間が動物に対してステレオタイプをもっていることを表す良い例であると言えるのではないのでしょうか。このような動物に対するイメージは、動物たちを私たち人間と区別していることに由来していると考えられます。

そもそも、人間／動物というカテゴリー分けは、人間中心的に構築されたものであり、人間の支配を正当化するためのものであると考えられています。フェミニズム研究では、中心に存在する男性に対して、周縁化されてきた存在としての女性などに注目して研究されてきました。例えば、Laura Mulvey は、物語映画の中で「見る」という行為に関しては、男性＝能動的、女性＝受動的に分割されて描かれ、能動的な男性の視線は、その男性のファンタジーを女性に投影していると主張しています(*The Audience Studies Reader*, 137)。同様にクリティカル・アニマル・スタディーズでは、人間に対して動物 (non-human animal) が周縁化されてきた存在であることを明らかにし、研究が進められています。

Jacques Derrida は、彼以前の研究者たちが動物を観察し記述することを行ってきたものの、動物の視線、動物に「見られる」ということに関しては十分に意識されていなかったことを指摘しています。そして、「完全なる他者である、我々が動物と呼ぶもの」(Critical Inquiry, 380)に見られるという受動性を裸の状態にされることと関連させています。つまり、動物に見られるということは、無意識に自身をさらけ出すことであり、そのことを人間が意識することによって、自身の深層心理が明らかになると述べています。(Critical Inquiry, 380-383)。

ここで、映画に登場する動物はどのように描かれているのだろうかという疑問が浮かんできます。人間である映画の製作者たちによって作られ、演出された映画の中の動物たちは、Derrida のいうように人間を見ることによって、人間の心理を曝け出させているのでしょうか。さらに、動物の視点を作品内に入れることによって、観客はどのように感じるのでしょうか。もしくは、Mulvey が主張する男性キャラクターと女性キャラクターの関係のように、人間が能動的、動物が受動的位置を占め、人間のイメージを動物に押し付けているのでしょうか。映画の中の動物は、どのように人間を見つめ、人間はどのように動物を見つめているのでしょうか。このような疑問から、私の研究はスタートしました。

今後は、動物の視線を中心に、映画作品に登場する動物について研究をしていきたいと考えています。どのような方法を用いて研究をしていったら良いのか、私自身まだ具体的に考えられていません。しかし、足掛かりとして、動物表象を見ていくことで、人間が動物をどのように捉えているかということが分かるのではないかと思います。前述しましたように、動物は多くの作品に登場しています。多くの映画作品を様々な観点から見ている学会員の皆様からたくさんのお話を伺い、自分の研究につなげていくことができると期待して、入会させて頂くことを決意しました。今後ともよろしくお願い致します。

## ●新入会員自己紹介

皆様へご挨拶 —「自分らしく生きること」をある船旅にたとえたお気に入りの映画の紹介とともに—

延原みか子（東京都立産業技術高専）

皆様、はじめまして。このたび新規会員となりました、東京都立産業技術高専の延原みか子と申します。ものづくり工学科で英語の教員をしております。

私ごとですが最近結婚をいたしまして、ファミリーネームが変わりました。旧姓から新姓にかわってから、アメリカでしばらく研究されていたかかりつけの医師のもとで定期健診を行ったときのこと。

看護師が私の名前を呼ぶ。いつものように診察室に入る。

先生は私の顔を見て

「あー、なんだ君か。最初、わかんなかったよ。新しい苗字、なんだって？」

電子カルテを覗き込む。

「名前を変えるなんて、おかしい。響きが違う。サウンドが変だ！僕は前の名前のほうが好きだなあ。アメリカのようにミドルネームにするならまだいいけど。」

私たちは人を識別する時、外見などの特徴だけでなく、名前を使う。名前の力は大きいと、最近感じることが多い。しかし、この世には名前が持たない人だって存在する。意図的に名前を何通りにも変えて生活する人すらいるようだが。

映画の主要な登場人物には、たいてい名前が与えられている。しかし、主人公に名前がない映画を皆さんはご存知だろうか。『海の上のピアニスト』である。英題はここではあえて記載を避けるが、彼の名前は、ある「数字」である。それも、何の数字だと思われるだろうか。

この映画の舞台は、大西洋を渡る豪華客船、ヴァージニアン号が中心である。この客船の中だけで育った主人公は、ピアノの演奏という面で天才的な才能を発揮する。どこか悲しくて、切ない、懐かしいような美しい旋律は、エンニオ・モリコーネが作曲している。

私は、英語の教員になってから、映画を観る時には授業の中で使えるようないいセリフがないかな、とか、インパクトのあるシーンはないかというようなことばかりを気にしていた。しかし、この映画を観て、人間のさまざまな気持ちを言葉に正確に言葉にして表すことが、いかに不可能に近い試みなのかということを知った。その、言語的に表現しきれない部分を、この作品では音楽、登場人物の表情・目線が見事に代弁してくれたと思う。『ニュー・シネマ・パラダイス』のジュゼッペ・トルナトーレ監督のこの映画は私のお気に入りの映画のひとつである。

映画（その他動画など）を部分的に用いて、英語教育にいかせないかと日々精進しております。実際に授業で活用し、これまでほかの学会で何度か発表しておりますが、まだ勉強中であります。

このような未熟な私ですが、これからどうぞ、ご指導賜りますようよろしくお願いいたします。

## ●新入会員自己紹介

### 小説と映画

森木順子（信州大学全学教育機構非常勤講師）

自分自身の映画体験を振り返ってみると、私の世代は洋画全盛時代に青春を迎え、同時に角川映画による日本映画の巻き返しにも立ち会っていた。地方都市にしては映画館が多い所で高校時代を過ごしたおかげで、結構な本数を劇場で見ていたと思う。それでも地方では見られない映画も多々あり、かなり不満を感じていたので、大学に入り、上京したら地方で見られない映画もぜひ見たいと意気込んでいた。そんな中で公開時に見ることができず、原作を読んでからぜひ見たいと思いつけていた1974年版、『華麗なるギャツビー』を東京の名画座のスクリーンで見ることができた。

私の専門はアメリカ文学、主に『華麗なるギャツビー』の原作者、フィッツジェラルドである。もちろん小説が気に入って専門に選んだのだが、1974年の公開当時、映画の原作ということで書店には *The Great Gatsby* の翻訳が何種類も平積みされていた。その中の一冊を購入して読んだことがきっかけになったのだから、私がこの専門に進んだのもこの映画のせいだと言えなくもない。

F. Scott Fitzgerald は1920年代から1940年にかけて活躍した Lost Generation の作家であるが、彼はまた、ハリウッド（映画産業）とかかわりの深い作家としても知られている。フィッツジェラルドは晩年にハリウッドで脚本家の職を得ているのだ。ロマン派の詩人キーツに影響を受けた彼の文体は散文的で、ロマンチック、独特のスタイルを持ち小説の中では魅力的なのだが、どうも dialogue は苦手であったようで、ハリウッドでの仕事はほぼ失敗に終わる。彼の名前がクレジットされた映画は1本あるかどうかだ。しかしフィッツジェラルドはハリウッドでの体験を自分の小説に生かそうとした。最後の、そして未完に終わった *The Love of Last Tycoon* はMGMのプロデューサー、アーヴィング・タルバーグをモデルに、脚本家としての自身の経験を織り交ぜたものになっている。専門とするフィッツジェラルドの映画とかかわりの深い経歴から、また文学専攻の立場から、私は小説、小説家と映画産業の関わり、原作小説と脚色（アダプテーション）の関係に興味を持っている。

1974年版『華麗なるギャツビー』を見たとき、ほぼ原作に忠実に翻案されていたが、原作の独特の文体が醸し出す雰囲気が出ていない、というか、映画という媒体では限界があって出せないのだろうが、もどかしさをおぼえつつ、「華麗なる」という題名のとおり華やかな雰囲気の映像にも関わらず、映画全体に流れる幻滅感、やりきれなさは何なのだろうと疑問に思った。また昨年、2013年にはバズ・ラーマン版『華麗なるギャツビー』が公開されたが、この新作は新しい技術がふんだんに取り入れられており、40年の時を経て、

原作小説が辿った解釈の変化も加味され、74 版に見られた幻滅感も薄められ、全く違った作品になっていた。この違いは何なのか？ トーンの違いはなぜ起こるのか？ 時代、作り手の意図、受け入れる側のスタンスの変容で、作品が自在に変化する様を見て、アダプテーションという問題に興味を持ち、この方向から映画を学術的に考察してみたいと考えた。そのための勉強をしたいと思ったのがこの学会に入ろうとした動機だ。先ほど述べたフィッツジェラルドの *The Love of Last Tycoon* も『ラスト・タイクーン』という題名で 1976 年に映画化されているので、いつか取り組んでみたい。

フィッツジェラルド以外に、グレアム・グリーンにも興味を持っている。グリーンと映画との関わりもよく知られていると思う。彼自身がフランソワ・トリュフォー監督の『アメリカの夜』にゲスト出演しているほどグリーンと映画産業とは親密だろう。代表作『第三の男』の映画化の経緯は有名だ。映画のオリジナル脚本を依頼されたグリーンは「最初に物語を書いてからでないと、脚本は書けない」と先に原作を書き、脚本を書いたと言う。さらに、結末についても監督キャロル・リードと意見が分かれ、リード版エンディングを受け入れたという逸話もある。このように映画という媒体に興味を持ち、深く関わったグリーンの中の他の小説の中にも魅力的、かつ成功した映画化作品があると思うので、今後ぜひ考察してみたいと考えている。

## ● 出版紹介

- エルセサー、トマス／ウォーレン・バックランド 『現代アメリカ映画研究入門』、水島和則訳、書肆心水、2014 年 4 月刊行。（会員外惠贈）
- 北村洋 『敗戦とハリウッド — 占領下日本の文化再建』、名古屋大学出版会、2014 年 8 月刊行。（会員外惠贈）
- 武田悠一 『フランケンシュタインとは何か — 怪物の倫理学』、彩流社、2014 年 9 月刊行。（会員外惠贈）

## ● 新入会員紹介

- 趙 陽（北海道大学大学院博士課程）エドワード・ヤン論