

セミナー3：シェイクスピア劇における感情の映画的表現

本セミナーでは、シェイクスピア劇の映画化作品を巡り、とりわけ「感情」という観点から議論を展開した。シェイクスピア劇における感情表現を研究するキャサリン・クレイクが指摘するように、登場人物が言葉で表す感情を観客が自らのものとして感じ取る営みには意義があり、観客との強い共感や連帯感が生じる現象は注目に値する (Craik 8)。この感情にまつわる議論は、舞台とは異なるメディアである映画において、どのように営まれるのだろうか。

映画批評家アンドレ・バザンはかつてオリヴィエの映画『ヘンリー五世』を論じるにあたり、戯曲の映画化について二つの分類を提示している。すなわち、①芝居をそのまま撮影した（記録）映画と、②映画芸術の文法に合わせて再構成した（翻案）映画である。バザンは後者、すなわち芝居の領域を越えて映画独自の表現を探る営みに注目し、その重要性を強調する。彼が念頭においていた映画的要素には、映画ならではの奥行きと現実感、ショットの切り替えによって際立つ演技の瞬間が含まれている（バザン 228-234）。とはいえばバザンは原作を軽視しているわけではなく、芝居の台詞に備わるエネルギーを映画へと移し替え自立した作品として成立させる点に関心を寄せていたのだ（バザン 268-269）。では、その移し替えはいかようになされるのか。そして映画と観客の共感や連隊はどのように構築されるのか。たとえばそれは映画固有のクローズアップやフレーミング、照明、音響、編集のリズム、台詞の取捨選択、あるいは、監督や演者のフィルモグラフィーを含む映画的要素に支えられていると言えるだろう。この点を踏まえつつ、本セミナーでは各発表者がそれぞれ関心のあるシェイクスピア映画を取り上げ独自の視点から論じることとなった。

セミナーはコーディネーター含む各メンバー（小泉、三宅、松岡、岩田）の発表から始めた。一旦の休憩時間を持ち、コメンテーター（末廣）からの論評を踏まえた議論を踏まえ、フロアからの質問も含めつつさらにメンバー間での議論を深めた。次頁より、学会後に各発表者が改めて執筆した概要を掲載する。

最後に、発表者一同を代表し、コメンテーターを快くお引き受けください、ミーティングの段階から運営にもご助言を賜りました末廣先生に、心より御礼申し上げます。当日も各発表者に鋭いご質問をいただき、セミナー全体の批評性を大きく深めてくださいましたこと、重ねて感謝申し上げます。

＜参考文献＞

- Craik, Katharine A., editor. *Shakespeare and Emotion*. Cambridge University Press, 2020.
バザン, アンドレ. 『映画とは何か (上)』. 野崎歓・大原宣久・谷本道昭 訳, 岩波書店, 2015.

1. Stain all your edges on me. ‘Boy’, false hound!

—映画版 *Coriolanus* (2011) における激怒と虚無—

小泉 勇人（東京科学大学准教授）

本発表では、レイフ・ファインズ初監督作品、および主演作である『コリオレイナス』(2011) の最終場面に焦点を当て、激怒と虚無の表現がどのように再定義されているかを議論した。原作と異なり映画はコリオレイナスの無惨な死体がトラックの荷台に投げ込まれるや暗転して幕を閉じるが、コリオレイナスのプライドが重要な鍵を握る芝居としては極めて辛辣な演出であると言えよう。本発表ではこの演出を巡り、ジョン・ローガンの脚本に依拠しつつ、役者ファインズが表現する抑圧された末の激怒の芝居、そしてファインズ本人のパフォーマンス・ヒストリーを主な手がかりとし、本作における感情表現——激怒と虚無——のメカニズムを解明しようと試みた。終幕における感情の突き放しにおけるファインズの作劇術は芝居、撮影、編集を中心とするあらゆる映画的要素を導入して激怒から虚無へと移行するダイナミズム達成し得ている。それは原作の終幕展開を大幅に改変してまでもファインズが望んだ結末であり、虚無感が支配するラスト・カットを経てるが故にコリオレイナスの激怒が永遠に残響する効果を産んだのだ。また監督ファインズが役者である自身に激怒の芝居をさせる本作は、自身のフィルモグラフィーにおいて抑圧と激怒の境目に陥ったキャラクターを執拗に演じてきたファインズにこそ許された倒錯的な映画的実験/冒険ではなかつたか、といささか突飛な論点にも触れつつ本発表は議論を締め括つた。

2. 『蜘蛛巣城』における超自然と感情のシンメトリー

—シェイクスピア『マクベス』と能の様式の受容—

三宅 由利子（関西学院大学大学院博士課程後期課程）

本発表では、黒澤明監督による『マクベス』翻案『蜘蛛巣城』(1957) が、それまでの演劇作品では説得力に欠けていた、劇中の不気味な超自然的側面を、映画技術を用いてどのように再現したかを検証した。冒頭の場面で霧と雨に包まれた蜘蛛手の森を舞台に、鷺津と三木をロングショットで撮影する構図は、現実と幻想が交錯する夢幻能的世界への導入となつてゐる。本発表では、シェイクスピアと感情に関する近年の研究も参考にしながら、黒澤が独特の編集技術とカメラワーク、モノクロ撮影、自然風景、気象条件、音楽、日本の伝統演劇への言及、そしてもちろん俳優の演技を駆使し、シェイクスピアの大悲劇『マクベス』を、一貫して恐ろしくも詩的な意味を持つスタイルで解釈した方法を探つた。本作では、鷺津と浅茅の夫婦が権力への渴望によって盲目になり、無常を受け入れることができないと

いう、能の基盤である仏教における感情の悲劇的な犠牲者となる様子が描かれている。特に老婆や浅茅の能面のような表情、鷺津の大きく見開かれた目は、「静と動」の対立が展開されており、感情を視覚的に描いている。一方、国春暗殺の場面では、激しい鷺津の人格と浅茅の人格が相互に侵入していることを示唆している。さらに太鼓や能管などの能楽的な映画音楽は、人間の悲鳴のように聞こえることで、劇的効果を高めている。宴会の場面では、劇中劇として修羅能『田村』が挿入されており、老人の形式化された動きは抑圧された罪悪感を象徴し、鷺津の身振りと対照性を成している。一方、鷺津が弓矢で射られるクライマックスでは、能の抑制的な表現とは異なり、激しい身体運動や台詞、音響が強調されて描かれることから、様式的制約を超えて感情の解放が描かれている。本発表では『蜘蛛巣城』は形式美のシンメトリーを描き出し、能の様式を取り入れることで、シェイクスピアの『マクベス』の移り変わる感情（自尊心、貪欲さ、怒り、恐怖など）を効果的に表現することに成功していると結論づけた。

3. 亡靈は何を侵犯するのか ——シェイクスピア映画における恐怖表現の変遷とJホラー的美学

松岡 浩史（熊本大学准教授）

本発表は、『ハムレット』映画の亡靈表象を「恐怖表現」の観点から再定位する。理論枠組みはノエル・キャロルのカテゴリー侵犯（生／死・内／外・物質／非物質の境界越境が嫌悪と不安を生む）と、小中千昭のJホラー的コード（可視化の抑制と日常空間への侵食、見えない時間の延長）。これにより、1940年代から現代までの映像技法と文化的恐怖コードの変遷を、ホラー史の中でとして位置づけ直す。戦後のオリヴィエ版（1948）は表現主義とノワールで「見えすぎない」莊厳と内面の裂け目を可視化。リチャードソン版（1970）はオカルト・リバイバルを背景に、電子音響と曖昧映像で不可視の圧を強化。1990年代はゼフィレッリ（1990）の日常への不意の現前と、ブラナー（1996）の過剰可視化という二方向へ。2000年代のアルメレイダ（2000）とドーラン＝テナント（2009/10）は監視カメラやモニターを介した断片化・二重化で「見られる恐怖」を提示し、制度内部の亡靈化を描く。加えて、『リング』以後に共有された不完全な可視化の美学が、こうした現代化の演出に共鳴している点を指摘する。結論として、亡靈は復讐装置ではなく、時代ごとの恐怖コードと可視性／不可視性の力学を媒介する映画的インターフェースであり、古典の枠を越える文化的変容の指標である。すなわち、キャロル的境界侵犯の核に、小中的不可視化戦略が接続されるとき、亡靈は各時代の不安を転写する媒介者となる。

4. 『テンペスト』映画におけるエアリアルとプロスペロー

岩田 美喜（立教大学教授）

本発表では、復讐劇として始まった『テンペスト』が、5幕1場で突然〈赦し〉の劇へと転換するプロスペローの感情の変化に、人間の感情を持たないはずのエアリアルが深く関わっているという逆説に注目し、20世紀後半から21世紀初頭にかけての『テンペスト』映画3本（具体的には、デレク・ジャーマン版（1979）、ピーター・グリーナウェイ版（1991）、ジュリー・ティモア版（2010））を比較検討した。キャンプ性の高いジャーマン版は原作の〈赦し〉の主題を、周縁的なサブカルチャーを寛容に受容する社会の希求へと接続しているのだが、フィナーレに登場するキャンプな仮面劇のMCをエアリアルが務めることによって、彼がプロスペローと赦しのテーマを繋ぐハブになっていることが示唆される。また、作家主義性が強く押し出されたグリーナウェイの『プロスペローの本』では、ジョン・ギールグッド演じるプロスペローが全ての登場人物の台詞を書いている設定だが、そのテクストにエアリアルが「私が人間であれば哀れに思うことでしょう」（5.1.19）と書き込み、プロスペローに外部からの声を届けることに成功している。一方、プロスペローを「プロスペラ」という女魔術師に変換したジェンダー意識の高いティモア版は、ジャーマン版やグリーナウェイ版のようにここぞという決定的瞬間にプロスペローとエアリアルが特別な関係性を取り結ぶのではなく、最初から最後までエアリアルがプロスペラにとって決して脅威にならない「斜め後ろにそっと寄り添う」という立ち位置で彼女を見守り続ける。これは、プロスペラ自身が娘ミランダを見守る立ち位置の変奏になっており、全体としてティモア版は2人の母娘の関係を強調することで、結果的に原作のプロスペローの復讐の礎ともなっている家父長的秩序の感覚を薄くしている。本発表ではこの点に特に注目し、ティモア版が物語の背景にある家父長制度を骨抜きにし、娘との別離を覚悟した疲れた母としてプロスペローを書き直したこと、特異な〈寄り添い型〉のエアリアル表象が生まれたのではないかと結論づけた。