

Title	コード・スキーマ・登場人物 : フィクション映画の 物語叙述における俳優の演技の問題についての試論
Author(s)	木下, 耕介
Citation	演劇学論叢. 2006, 8, p. 131-157
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97505
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

コード・スキーマ・登場人物

――フィクション映画の物語叙述における俳優の演技の問題についての試論

木下耕

はじめに 研究史の文脈

を、いくらかでも細部にわたって説明しようとしてはたいているにもかかわらず、映画における演技についてのた衆的な議論はほとんど存在しない。批評や評論を含たないていの大衆的な書き物は、単に特定の演技が良むたいていの大衆的な書き物は、単に特定の演技が良むたいていの大衆的な書き物は、単に特定の演技が良むたいていの大衆的な書き物は、単に特定の演技が良むたいていの大衆的な書き物は、単に特定の演技が良むたいていの大衆的な書き物は、単に特定の演技が良いものか質の低いものかと述べることを超えて、身体かものか質の低いものかと述べることを超えて、身体がものか質の低いものかと述べることを超えて、身体がものか質がある。例えば作品批評、一般的な議論が数多く存在する。例えば作品批評、一般的な議論が数多く存在する。例えば作品批評、スター俳優と映画における彼らの役割については、スター俳優と映画における彼らの役割については、スター俳優と映画における彼らの役割については、

論を軽視する傾向にあった。 一方で、学術的な映画研究は映画の演技についての議画にとって、確かに俳優が中心的な位置を占めている映画の大部分にとって、また大学および大学院の専な著作において大部分は見過ごされてきた。製作されな技はまた、最近になるまで、映画に関する学術的演技はまた、最近になるまで、映画に関する学術的

ある。

本るまで」、手付かずの領野を広く残してきたというのでは優の演技の問題は、二○○四年の時点における「最近にな言述で始まっている。物語映画研究の歴史においては、な言述で始まっている。物語映画研究の歴史においては、なるまで」、手付かずの領野を広く残してきたというのでなるまで」、手付かずの領野を広く残してきたというのでなるまで」、手付かずの領野を広く残してきたというのである。

確かに研究史を概観してみると、このような見解は決し

て独創的なものではなく、むしろかなり正当性のあるものであるように思える。実際彼女はこのあと、同文中で様々であるように思える。実際彼女はこのあと、同文中で様々であるように思える。実際彼女はこのあと、同文中で様々な先行研究に言及してこのことを論証している。彼女の言及した研究者の中から主だったものを挙げると、古典的映及した研究者の中から主だったものを挙げると、古典的映及した研究者の中から主だったものを挙げると、古典的映及した研究に言及してこのことを論証している。彼女の言うル・スタディーズ、およびパフォーマンス研究の文脈で)といった名前が列挙されている。

こう。まずは作家主義理論について、彼女はこのように分ないので、ここではそれが分かる部分を二、三引用しておの詳細については紙幅の都合上すべてに触れることはできの無集能力の優位性を主張してきたという事実である。その大半が、多かれ少なかれ、俳優の演技に対するフィルムの大行研究について彼女が注目するところは、そ

れる②

カメラマンのそれとともに「雑音」と表現している。ター・ウォーレンは俳優の貢献を、プロデューサーやさについての最も際立った言述のひとつとして、ピーいて無視された。、作家、理論における俳優の場違いは、監督の世界観に強調が置かれ、俳優は大部分におたとえば、一九七〇年代の、作家、理論においてたとえば、一九七〇年代の、作家、理論において

なもの、付随的なもの、放棄さるべきものとみなさなもの、付随的なもの、放棄さるべきものとみなさなもの、付随的なものである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これに無関係なものの構造を分析することである。これと可以表述という。

多様性の結果であること、また数多くの異なった貢密な仕上げが必要である。映画がさまざまな要因の

この「雑音」という概念は、もっとつっこんだ綿

れている。 次に『スクリーン』理論については次のようにまとめら

て、観客が同一化可能であるところの登場人物としてならに移行していくにつれて、演技についての議論さらに移行していくにつれて、演技についての議論さらに移行していくにつれて、演技についての議論がドリーらの研究は、一次的同一化の様態として現をがドリーらの研究は、一次的同一化の様態として観客がドリーらの研究は、一次的同一化の様態として観客がドリーらの研究は、一次的同一化の様態として観客がようにはでいる。クリスチャン・メッツ、ジャン=ルイ・ボーなった。クリスチャン・メッツ、ジャン=ルイ・ボーなった。クリスチャン・メッツ、ジャン=ルイ・ボーなった。クリスチャン・メッツ、ジャン・と呼ばれることの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの登場人物として、観客が同一化可能であるところの表にないます。

刊行されたもう一冊の選集『スクリーンの演技』もそのひ書と同じラトリッジから(前掲書よりも若干早い一九九九年に)わずかずつであるが刊行され始めている。たとえば、前掲くとも英米語圏ではそのような種類の研究書ないし選集がくめまが、ひとつの潮流を成そうとしているようだ。少な年行されたもう一冊の選集『スクリーンの演技』もそのひ書と前でいるができるこのような反省に基づ

ことができる。とつだ。この書の序文にも、我々は同様の表現を見つける

展を助けるよう設計されている。 昨今、映画の演技に対する関心の復興が見られる。 昨今、映画の演技に対する関心の復興が見られる。 昨今、映画の演技に対する関心の復興が見られる。 昨今、映画の演技に対する関心の復興が見られる。 昨今、映画の演技に対する関心の復興が見られる。 に対する関心の復興が見られる。 に対する関心の復興が見られる。

章を担当したポール・マクドナルドにも共有されている。フィルム・スタディーズ』において「映画の演技」というシリーズ中の一冊『オックスフォード・ガイド・トゥー・このような見解はまた、『オックスフォード・ガイド』

の役割においてのみ、言及するに過ぎない。

かの継続した調査を提出してはいない。るが、映画研究はいまだに映画の演技についての何ら演技は物語映画の主要な構成要素であり続けてい

心を反映していた。そのひとつは、個々の映画作品に見ら を我々が読解する際の社会学的な構成原理である。このう れるスターの記号論的構成要素であり、もうひとつはそれ 研究の大部分を導いてきた理論的原則を確立した」重要な ル・スタディーズの枠組から登場し、今日までの映画スター アーの著書は、ウォジックの表現を借りれば「カルチュラ に本格的に応用した研究書の一冊と認められる。次にダイ 語論的概念(たとえば「動作主(agent)」)を映画の登場人物 チャード・ダイアーの『スターズ』(一九七九、邦訳題『映画 ろう。その三冊とは、すでに引用中に言及されている、 代の終わりに発表された三冊ほどの研究書に見出されるだ スの研究については、バルトやトドロフ、グレマスらの物 の方法論で、映画の演技にアプローチしてきた。まずヒー スティーヴン・ヒースの『映画の疑問』(「九七七)である。 アによる『映画における演技』(一九八八)、それに加えて スターの〈リアリティ〉拡散する自己』)とジェイムズ・ネアモ らば、それはおそらくそれぞれ一九七○年代と一九八○年 対する「関心の復興」に対し、その端緒をもし措定するな 一冊だが、その内容は彼の映画スターに関する二通りの関 これらの著書はそれぞれに、大なり小なり記号論以降 ij

> だろう。ウォジックもまた次のような表現でこのダイアー 史の文脈からは、前者の記号論的研究が重要になってくる 論的原則」となったわけだが、むしろ今言及している研究 ちの後者が、その後のスター研究にとってより重要な「理 の業績を評価している。

そして比較的未開拓の学問分野」としての映画の演技論に

これらの研究に示されているような、「ごく限定された、

つかの具体的な記述のための変数を提案している。 包含し、映画作品における演技を分析するためのい. を読み解くかという様相としてのパフォーマンスを ちながら、ダイアー[の研究]は我々がいかにスター 主として図像ないし記号としての俳優に関心を持

これまで以上の脚光を浴びるに至ったようである。 ド映画史におけるいくつかの顕著な演技様式の登場に言及 あるだろう)。そこからさらに十年を経た今、俳優の演技が めこの二冊の研究書には、本稿の後の時点で頻繁に立ち戻る必要が しているという点でも必須の研究書となっている(そのた を行ったものである。また、後の二者はともに、ハリウッ いで、映画俳優の演技の分析のための変数を同定する作業 しかしながら、これらの「関心の復興」にもかかわら

ず、俳優の演技をめぐっては、未だ本格的な議論が行われ

されてはいない。ラトリッジからの二冊の選集も多くの研がが――観客の立場から論じたものは未だ知る限り提出――後述するように、これまで各国の映画史は主流の物語映画においていくつかの演技様式の変遷を経験してきたの映画においていくつかの演技様式の変遷を経験してきたのが語との演技の効果についての議論である。とりわけ、俳優でいない問題が存在する。それは、観客受容理論的な立場

おいて著しい効果の差異をもたらすものではない、というあるということを――換言すれば、我々の物語映画受容に題は、観客受容理論的な立場からは取るに足らないものでこのような研究上の動向は、俳優の演技様式の差異の問容論的な立場をとったものではない。

優の演技創造という観点から問題を記述しており、観客受究者による論文を掲載しているが、その多くはもっぱら俳

でに説明可能になっているのだろうか。 の範列(a paradigm of traits)」といった概念――によってす構造主義以降の物語論が提案してきた「行為項」や「特性研究史がこれまでに提案してきた理論的道具――例えばはしてした見解のように思われるが)あるいはまた、この問題はことを――仄めかしているのだろうか。(それはやはり直感ことを――仄めかしているのだろうか。

たそれにより、ここに述べてきた研究史上のある潮流に自本稿はこのような疑問に答えようとする試みである。ま

品に出演している出演者の数だけの資料があるということ資料が個々の演技者に帰属するものであるために、ある作物語映画はそれこそ星の数ほどある、というだけでなく、題だろう。これまで各国の映画史において製作されてきたいての最大の問題のひとつはおそらくその資料体の量の問らを位置づけようとするものである。研究上の方法論につ

提示することを試みたい。換言すれば、あくまで今後の検こではそのような作業の出発点となるべき概念的な枠組をうな実際的な側面はとりあえずは脇に置くことにして、こ度を測る必要が生じるかもしれない。しかしながらそのよの変化の一瞬一瞬についてそれらの抽象的な様式との適合であるので、ある俳優個人の出演作一本とってみても、そついても議論があるだろう。おまけに演技は時間的な技芸

提示している様式の区分が果たして妥当に適合するのかにになる。また、それらのそれぞれについて、歴史研究者が

一 記号論的方法論

証のための材料として、ある着想を提示してみたい。

る作業は、そこでの研究の成果の有効性を再度確認する作一九七〇年代末に求められるのであれば、最初に求められもし先に述べた研究上の「関心の復興」の端緒が

検証することには、その当面の定義を明らかにする目的もして用いられているので、ここでダイアーの理論モデルを意味を含む語として、言い換えれば幾分ゆるやかな概念とことにする。また、「演技」という語は今日かなり広範なアーのものを取り上げ、その理論的モデルを検討してみる業になるだろう。そこで本節では、前掲の二冊のうちダイ

ある。

下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。 下位区分を箇条書きにしてみると次のようになる。

べている。

(ア) 表情

- (ウ) ジェスチャー(基本的には手や腕の動きだが、(イ) 声
- (エ) 体の姿勢(どのように立ちまたは座っているか)

身体部分、たとえば首や脚の動きもふくまれる)

他の

に歩きまたは走るかといった全身の動き)体の動き(どう立ち上がり腰をかけるか、どんなふう

(才)

ように、曖昧さという点でもとびぬけているだろう」と述と考えられている。だがそれは、まさにその重要性と同じ性になぞらえるかたちで、しばしばもっとも重要なものだがキーを認め、「最初の表情が、日常の対人関係での重要アーはこれらについて我々の間に存在する重要性のヒエラアーはこれらについて我々の間に存在する重要性のヒエラアーはこれらについて我々の間に存在する重要性のヒエラッ・と考えられている。だがそれは、まさにその重要性のヒエラーは、かいつまんで言えば「俳優が自らの体を使って成すこと」のような分類はまずは妥当なものに思われるだろう。このような分類はまずは妥当なものに思われるだろう。

というものだ。その下位区分は次のようなものである。わしい記号系を提案している。それは「登場人物の記号」前掲書で、このような記号体系に加えて、もうひとつ紛ら論的問題点に言及しておくほうが良いだろう。ダイアーはが、ひとまずはここでダイアーのモデルが明らかに示す理映画の演技の変遷の歴史を追うことで検証することにする次節ではこのような記号論的解釈の有効性を、実際に次節ではこのような記号論的解釈の有効性を、実際に

①観客の予備知識

⑦ジェスチャー (gesture)

⑥他者の語り

表情や(イ)声が「キャラクターを示す」(⑦=ジェスチャー

③ ② 容 貌 前

. 犹

⑧行為 (action)

一見しただけで、これら二つの記号系の名称には重複が

を示すものであるのに対して、ジェスチャー [身振り] は者 (ウ) とは異なる定義を与えるという過ちを犯している。
育体部分、たとえば首や脚の動きもふくまれる」と定義されたこの語は、もうひとつの記号系では、登場人物の性格を表すものと定義されているのである。当該部分を引用しよう。「行為は何らかのかたちで物語を進展させ、筋立てはかも残念なことにダイアーは後者の⑦ジェスチャーに前とかも残念なことにダイアーは後者の⑦ジェスチャーで、あるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーで、あるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーで、あるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーで、あるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーで、あるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーで、あるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーであるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーで、あるのが分かるだろう。それは (ウ) =⑦ジェスチャーに前

このような二重の定義は単純に混乱を招くばかりでな示すものだといえよう」。 (空)物語を進展させるものではなく、キャラクター [性格] を

(=®行為とみなされる) 場合や、それ以外のもの、例えば(ア)ンスの記号中の(ウ)ジェスチャーが「物語を進展させる」く、 内容的にも不適当である。 我々はそもそもパフォーマこのような二重の定義は単純に混乱を招くばかりでな

二 ハリウッド・スタジオ時代に

おける演技様式の変遷

この議論を簡潔に行うためには、分析の対象とする地域と演技の変遷の歴史を説明するのにどの程度有効だろうか。それでは、このような記号論的理解は果たして、映画の

とが十分に可能だからである。とが十分に可能だからである。とが十分に可能だからであると同時に、演技様式の変遷とい究の大多数が明示的にせよ暗示的にせよその分析対象としたラトリッジの二冊の選集やダイアー、ネアモアの研究をが関点からは最も分析が進んでいるものであり、先に挙げて想定しているものであると同時に、演技様式の変遷といれの大多数が明示的にせよ暗示的にせよその分析対象としたラトリッジの二冊の選集やダイアー、ネアモアの研究をが関点からは最も分析が進んでいるものであり、先に挙げて想定しているものであるとのである。とが十分に可能だからである。本稿では、初期映画時期を多少限定した方が良いだろう。本稿では、初期映画時期を多少限定した方が良いだろう。本稿では、初期映画

二一一 コード化されたパントマイム

ち込んだのだが、ジェイムズ・ネアモアもこの演技を他とる目的もあって)はじめて本格的に映画研究の議論の中に持らくは彼のコード/コミュニケーションのモデルの有効性を支持すらくは彼のコード/コミュニケーションのモデルの有効性を支持すらくは彼のコード/コミュニケーションのモデルの有効性を支持すいる演技様式の変遷は、今日では概ね大きく四つに区分すいる演技様式の変遷は、今日では概ね大きく四つに区分すいる演技様式の変遷は、今日では概ね大きく四つに区分すいる演技様式の変遷は、今日では概ね大きく四つに区分すいる演技様式の変遷は、今日では概ね大きく四つに区分すいる演技様式の変遷は、今日では概ね大きく四つに区分すいる。

の現われのごく一端である。ネアモアは次のように書いて世紀ヨーロッパおよびアメリカの演劇界を覆っていた発想ルト自身の独創性に満ちた考案物というよりも、広く十九ルト・システム」は個人の名を冠されてはいるが、デルサに詳しい記述を残している。ネアモアによれば、「デルサ明確に区分されるものと認め、自著『映画の中の演技』中明確に区分されるものと認め、自著『映画の中の演技』中

デルマンは述べている――「数千年の歴史を持つもれたパントマイムの基礎的概念は」――とジョン・りものを定義してきたように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように、十九世紀の大半の俳優カーサーが指摘したように思われる。「コード化さうものを定義してきたように思われる。「カーとジョン・カーサーが指摘したように思知な身振りと表現となった。」といるの本が書かれている。

この意味での「パントマイム」はサイレント映画

よりも歴史の浅いものである」。(傍点筆者)一笑に付する現代的な傾向は生きている人間の記憶のであり、その一方で、あらゆるコードと約束事を

だが、偶々、というべきか、デルサルトの訓練法はニュー になったのである。ダイアーの『スターズ』中にはデルサ リカ演劇・映画界で有効な訓練・演技法とみなされるよう サルト・システムは十九世紀後半から二十世紀初頭のアメ 格的な輸入がアメリカではやや遅れたこともあって、 えられる。そこに加えて、スタニスラフスキイの理論の本 ヨークのマディソン・スクウェア劇場の支配人であったス にした「身振り」が「敬うこと、祈ること、依頼すること」 掲載されている。それらの図ではいずれも、例えば手を胸 りやすい例として、シャルル・オベールやエドマンド・シャ アの前掲書にも、同様のコード化されたパントマイムの判 の)動作のバリエーションが図示されているほか、ネアモ ルト・システムの記号系を端的に示すものとして手の(指 ティール・マッケイによって十九世紀後半にアメリカに伝 整備された演技論のひとつが、デルサルトのそれだったの の前で祈るように組み、相手に向かって身を乗り出すよう フツベリーといった人物による演技論書からのイラストが このような「身振りの記号論的機能」を念頭において(18) デル

もわかる。

行したコード化されたパントマイムだということができる対応させようとしたのが、十九世紀から二十世紀初頭に流ある特定の身振りと一種逐語的な意味内容とを一対一的に容との対応図のようなものが示されている。このように、などを意味する、といった具合に、身振りと特定の意味内などを意味する、といった具合に、身振りと特定の意味内

だろう。

意味内容の逐語的対応を図るものであったことがここからの演技法がアメリカに広まっていたこと、それが身振りとデルサルトの名とともにこのコード化されたパントマイムキイの演技論とを比較させることにあるが、いずれにせよ、れる。彼の発言の意図は、このシステムとスタニスラフスれる。でのことは次のストラスバーグの発言からも確かめらこのことは次のストラスバーグの発言からも確かめら

図柄をもっていた。手の置き場所をはじめ、身体の各の、外なくとも過去のシステムでは、まさにそうだっる。少なくとも過去のシステムでは、まさにそうだっなかり方があった。デルサルト・システムでは、それなやり方があった。デルサルト・システムでは、それなやり方があった。デルサルト・システムでは、それなやり方があった。デルサルト・システムでは、それなやり方があった。デルサルト・システムでは、それなやり方があった。デルサルト・システムでは、それなやり方があった。

ていない…。(傍点筆者) でいない…。(傍点筆者) でいない…。(傍点筆者) お分の表現は、どんな表現でも示されていない。それがスタニスラーフスキイの方法はシステムではありがスタニスラーフスキイの方法はシステムではありがスタニスラーフスキイの方法はシステムではありがスタニスラーフスキイの方法はシステムではあり

なものだった。期待できないサイレント映画の俳優や監督にとっては好適ものだったが、そのような大げささは台詞の補助的能力をものであるために、大部分は大げさな身振りを基礎としたこのような演技様式は、本来劇場での使用を前提とした

ケーションのモデルとして構築されているのである。すれば、それ自体が言語学的なコードに依拠したコミュニ語的な意味内容を伝達する記号の機能を満たすものとしてでいる。ここでは表情や体の姿勢のそれぞれが、まさに宣がイアーが提案した演技の記号論的解釈との親和性を示してのような演技様式はその理論的根拠において、まさにこのような演技様式はその理論的根拠において、まさに

二―二 「演劇的コード」から「迫真的コード」へ

しかしながら何人かの研究者によれば、この様式はす

の場を移す一九一二年頃を境に――より抑制の効いた演の場を移す一九一二年頃を境に――より抑制の効いた演の場を移す一九一二年頃を境に――より抑制の効いた演に見えるようになったからである。この二つの様式間の移に見えるようになったからである。この二つの様式間の移に見えるようになったからである。この二つの様式間の移に見えるようになったからである。この二つの様式間の移に見えるようになったからである。この二つの様式間の移に見えるようになったからである。この二つの様式間の移に見えるようになったからである。この一つの様式間の移に見えるようになったからである。この時期に発達したレンズが俳優なれたパントマイムおよびデルサルト・システムとしばしば同一視されたパントマイムおよびデルサルト・システムとしばしば同一視されたパントマイムおよびデルサルト・システムとしばしば同一視されたパントマイムおよびデルサルト・システムとしばしば同一視されたパントマイムおよびデルサルト・システムとしばしば同一視されたパントマイムおよびデルサルト・システムとしばしばの能力がさらただろう。そこでなされる説明はしばしば極めて簡潔なもただろう。そこでなされる説明はしばしば極めて簡潔なものである。デヴィッド・メイヤーは先行研究に見られるそのである。デヴィッド・メイヤーは先行研究に見られるそのである。

され、それから北米において部分的に普及し、後に初ランスにおいてフランソワ・デルサルトによって展開れてきた。このような研究は、はじめ一八三〇年代フの慣習に結びつけるいくつかの研究において提示さ骨な身振りと誇張された演技をヴィクトリア朝演劇「大げさで過剰にも見える演技についての説明は、露

「迫真性のコード」への移行――「変態」――を記述のアプローチに焦点をあてる。その他の映画歴史学者のアプローチに焦点をあてる。その他の映画歴史学者のアプローチに焦点をあてる。その他の映画歴史学者のアプローチに焦点をあてる。その他の映画歴史学者をされるものから、より抑制されたテクニックであるなされるものから、より抑制されたテクニックであるなされるものから、より抑制されたテクニックである。「おして、過剰なり振りによる「演劇的な状況を伝達するである。

における展開を記し付けるものは、俳優は、より親密における展開を記し付けるものは、俳優は、より親密における展開を記し付けるものは、俳優は、より親密における展開を記し付けるものは、俳優は、より親密における展開を記し付けるものは、俳優は、より親密における展開を記し付けるものは、俳優は、より親密

るのである。(中略) それゆえに、これらの最近の研究アリスティックなミザンセーヌと連携するようにな

する。そしてそれゆえに、結果的に、映画の演技はリ

そこで想定されているのは、あるコードにおける項目名のメイヤーが「より抑制されたテクニック」と説明する時、

に見出していたためである。

性のヒエラルキーはこの時期に完成されることになる。でないう変化である。したがってダイアーが指摘する重要存在する。すなわち、ジェスチャーの多用から表情の重視られるかという頻度に関して言うならば、ここには変化がられるかという頻度に関して言うならば、ここには変化がられるかという頻度に関して言うならば、ここには変化がられるかという頻度に関して言うならば、ここには変化がられるかという頻度にしているが、過れているなら、

二一三 ハリウッド黄金時代の演技

の他の演劇からの人材がハリウッドに大量に流入したことの他の演劇からの人材がハリウッドに大量に流入したことれはダイアーが(バロンも自らの論文でこのことを確認していたのは「大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(と実践者自身大部分スタニスラフスキイの理論に基づいた(とませい)には、カードウェイスを表します。

たコードと、映画に特有な慣習的コードとを区別している。も事情はコードの書き換えとして説明されうるだろう。つも事情はコードの書き換えとして説明されうるだろう。つまり、映画の演技のコードの大部分が、我々の日常生活で解のためのコードに、我々の現実生活に用いられるコード解が常に幾分か持ち込まれていることはおそらく自明の事実が常に幾分か持ち込まれていることはおそらく自明の事実が常に幾分か持ち込まれていることはおそらく自明の事実が常に幾分か持ち込まれていることはおそらく自明の事実が常に幾分か持ち込まれていることはおそらく自明の事実が常に幾分か持ち込まれていることはおそらく自明の事実が常に後分か持ち込まれていることはおういうことが。ここでも事情はコードの書き換えとして説明されうるだろう。つも事情はコードと、映画に特有な慣習的コードとを区別している。

修業、すなわちひとつの社会で暮らすこと、そこで育のに)。これらのコードの取り扱いは、なんら特別ないるため、使用者たちは一般にそれらを「自然なもいるため、使用者たちは一般にそれらを「自然なもいるため、使用者たちは一般にそれらを「自然なもいるため、使用者たちは一般にそれらを「自然なもいるため、使用者たちはし般にそれらを「自然なもいるため、使用者たちはところに現前して「同化されて」かっため、使用者たちは一般にそれらを「自然なもいるため、使用者たちは一般にそれらを「自然なもいるため、使用者においてもないに、人間そのものの構成要素と見なしている(それらいるため、使用者においてきるように、というには、ないの、というには、から、というには、いったいない。

い修業を必要とする。(傍点ママ) な一一、つまりそのものが免れることのできない。実以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 業以外のなんらの修業も必要としない。その反対に、 のできないが、映画の場合はかな のできないが、映画の場合はかな のできないが、映画の場合はかな のできないが、映画の場合はかな のできない。その反対に、 など一一という事実そのものが成す修

ロードウェイという演技様式を「ディドロ/コクランのパと考えられる。そのために彼はこのレパートリー演劇/ブとろにダイアーは、この時期の演技様式について二点のとパフォーマンスの記号の極めて理路整然とした使用といとパフォーマンスの記号の極めて理路整然とした使用といきである。前者については、彼の見解ではこの様式をとれてする。前者については、演技に臨む俳優の心的態度を考えられる。そのために彼は、演技に臨む俳優の心的態度を考えられる。そのために彼は、演技に臨む俳優の心的態度を考えられる。そのために彼は、演技に臨む情優の心的態度がある。

フォーマンス理論」と同一視し、そこでは「俳優と役柄の

う表現で説明している。このように、文化的な/規定的コーダイアーも自著でこの文化的なコードを規定的コードとい

た使用という点では、ダイアーは次のように書く。間のへだたりが明確である」と説く。次に、記号の系統だっ

これは、時代的な様式、階級やエスニシティの特殊性などに関する「自然主義的な」正確さに徹底し殊性などに関する「自然主義的な」正確さに徹底しないうかたちをとる。これは実際的には、あらゆるパというかたちをとる。これは実際的には、あらゆるパというかたちをとる。これは実際的には、あらゆるパンォーマンスの記号が、明確な動機を持つと同時に、その立てとの関わりで意味をもたねばならないというかたちをとる。これは実際的には、あらゆるパンォーマンスの記号が、明確な動機を持つと同時に、その対している。

期の演技様式ということになる。 意味をもつ」演技様式、それがダイアーにとってのこの時記号が、明確な動機を持つと同時に、筋立てとの関わりで一つも余計なものが」なく、「あらゆるパフォーマンスのの細やかな注意」を元に、「一つ一つの細部が何かを伝え、「階級やエスニシティの特殊性などに関する」「細部へ

において適切な強度のものであるのか、あるいはこちらのする場合に、その表現の強弱が、その場面が描写する状況ことを可能とさせる。例えば俳優が怒りという感情を表明

二一四 なぜ、演技様式が交代したのか

うる。それでは、演技の様式が文化的コードに接近して にどのような影響をもたらしたのだろうか。ここで直ちに 化的コードないし規定的コードへの接近として説明され 道がスムーズになると考えるからだ。その疑問とは、「なぜ うのはここで、映画の演技の変遷の歴史について生じる一 実際に用いられる社会的・文化的状況との関係で評価する のであるかぎり、我々をして種々の表現の強弱を、それが 活の諸状況において使用される意思疎通のコード)に根ざしたも 演技のコードは、その大部分が文化的コード(我々の日常生 可能な説明は次のようなものだろう。リアリスティックな ティックになっていったこと――は、我々の物語映画理解 いったこと――より一般的な表現をすれば、よりリアリス 演技の様式は交代したのか」というものである。 般的な疑問のひとつに前もって答えておく方が、議論の筋 ここまでの演技様式の変遷を辿る限り、この歴史は文 ここで我々はここまでの内容を再整理してみよう。とい

してまた我々は、それらの強度の差異を、登場人物の感情・は、しばしばこちらには経験的にほとんど明白となる。そ予想を超えて強度のものであるのか、弱いものであるのか

思考に還元することができる。

もちろんパントマイムのコードも、強度の差異は備えて

て位置づけることを可能とするものなのである。 なの日常生活の諸状況に、その感情的なレヴェルにおいているということができるだろう――のに対して、後者における強弱はあくまで、部分的にぜよ演劇的なコード内における強弱はあくまで、部分的にぜよ演劇的なコード内における強弱はあくまで、部分的にぜよ演劇的なコード内における強弱はあくまで、部分的にぜよ演劇的なコード内における強弱はあくまで、部分的にぜよ演劇的なコード内における強弱はあくまで、部分的に世よ演劇的なコード内における強弱が、それが観客自らの社会的・文化的経験における強弱がある。

は、最後期の演技様式であるメソード演技の登場の問題ででもまだ、この説明は未解決な部分を残してしまう。それ的な言い方にせよ幾分かは説明できる。しかしながらそれの演技様式の変遷について、その大部分は、いささか抽象の演技様式の変遷について、その大部分は、いささか抽象

二一五 メソード演技

演技様式の変遷はこれで終わったわけではない。最後

はネアモアが簡潔に指摘している。 になった。もう一度様式の交代が行われたのだ。このこと論の解釈のひとつに過ぎないのだが──名声を得ることソード演技」が──これとてもスタニスラフスキイの演技に、一九五○年代になって、名高いストラスバーグの「メ

な瞬間であり、あまりに力強くこの類型を代表したたな瞬間であり、あまりに力強くこの類型を代表したたい、「サタデー・ナイト・フィーバー」(一九七六)のスタローン、「サタデー・ナイト・フィーバー」(一九七六)の「リチャード・コイン・ペン)を、この役「『波止場』のテリー・マウッド映画のプロレタリア的セックス・シンボルたち(より最近の例では「ロンリー・ブラッド」(一九七六)のスタウッド映画のプロレタリア的セックス・シンボルたち(より最近の例では「ロンリー・ブラッド」(一九七六)のスタローン・ペン)を、この役[『波止場』(一九七二)のバチーノ、『セルピコ』(一九七三)のパチーノ、『ロッキー』(一九七六)のスタローン・ペン)を、いい、「ロッキ」(一九七二)のバーティ、『セルピコ』フォール・ダウン』(一九六二)のビーティ、『セルピコ』フォール・ダウン』(一九六二)のビーティ、『セルピコ』フォール・ダウン』(一九大二)のビーティ、『セルピコ』

『左ききの拳銃』(一九五八) のニューマンや 『オール

俳優の一人である。 (を) めに、それをこの文化の持続的な特徴にしてしまった

ロンは次のように記述している。 では、その交代の質はいかなるものだったのか。ここででは、その違いはまず俳優の心的態度に見出される。ダイアーも、その違いはまず俳優の心的態度に見出される。ダイアーでは、その交代の質はいかなるものだったのか。ここででは、その交代の質はいかなるものだったのか。ここで

演技者は感じなければ演技することができないが、も

が用いられている。

技様式のための安全な基礎を提供すると主張した。 が、個々の台本の独自の要請から立ち表れる演技と演 が、個々の台本の独自の要請から立ち表れる演技と演 が、個々の台本の独自の解決策は、演技の間中、統御さ とって、この逆説への解決策は、演技の間中、統御さ が、個々の台本の独自の要請から立ち表れる演技と演 が、個々の台本の独自の要請から立ち表れる演技と演 が、個々の台本の独自の要請から立ち表れる演技と演 が、個々の台本の独自の要請から立ち表れる演技と のである。一九三〇年代と一九四〇年代の実践者に

もう一方では「余計な(redundant)」という否定的な表現 あいまいである。それは観客の側からはどう異なって見え るのか。メッツの二つのコードという観点からは、どちら もおそらく文化的なコードに大きく負っているごつの印象 に変イアーがそれぞれの様式に宛がっているごつの印象 で変イアーがそれぞれの様式に宛がっているごつの印象 で変イアーがそれぞれの様式に宛がっているごつの印象 る「余計なパフォーマンスの集積」という表現である。ど る「余計なパフォーマンスの集積」という表現である。ど る「余計なパフォーマンスの集積」という表現である。ど る「余計なパフォーマンスの集積」という表現である。ど る「余計なパフォーマンスの集積」というであれば、最後 なものとなったことが考えられる。「余計」とはそういう 現はしばしば、質的に不必要であるかもしくは量的に過剰 成が不可能になり、結果フィルムに残されたいくつかの表 技法では可能だった、コードの細目の緻密で論理だった構 現を模索することになるのである。そのために、以前の演 らの学習している「文化的コード」に依拠し、そこから表 ては、演技者は演技のまさに実践中においてはじめて、 効果も十分に計算されていたのだが、メソード演技におい の使用とその構成について周到な準備があり、その記号的 に大きく依拠するにせよ、撮影の事前にそのコードの細目 考による演技」という表現と対置することで、事態は明確 なものが」なく、「あらゆるパフォーマンスの記号が、明 ない」これを「一つ一つの細部が何かを伝え、一つも余計(⁽²⁾) ゆえ、どうしなければいけないかという規則も作られてい ありません。それは到達すべき結果を扱っていない。それ てみよう。「スタニスラーフスキイの方法はシステムでは る。先に引用したストラスバーグの発言にもう一度注目し 単なる量的な差異以上のものが含まれているように思われ になるだろう。つまり、以前の演技法では、「文化的コード」 確な動機を持つと同時に、筋立てとの関わりで意味をもつ」 「細部への細やかな注意」および「訓練と準備と冷静な思 「余計」であるということはどういうことか。ここには 自

ることからも、さほど牽強付会ではないような印象を与えしばインプロヴィゼーションと結び付けられて語られていのような解釈は、アクターズ・ステューディオの名がしば意味においてのことなのだろう。メソード演技に対するこ

だが、事情としてはこの悪質な演技様式が、良質の演技様先が、事情としてはこの悪質な演技様式が、良質の演技様で、メソード演技は技が取って代わり、一世を風靡したのか」というものであ式に対し、余計なパフォーマンスの集積であるメソード演技は大が取って代わり、一世を風靡したのか」というものであれ、一大三〇年代・一九四〇年代の完成された緻密な演技様ような質問に答えきれない。それは、「それではなぜ、ような質問に答えきれない。それは、「それではなぜ、ただ、ダイアー/バロンのこのような理解は、次のただ、ダイアー/バロンのこのような理解は、次の

要になるのである。次節では先行研究よりこの目的に適しは違うやり方で、俳優の演技の受容について語ることが必明が必要になる。コード/コミュニケーションのモデルと

式を駆逐したということになるのだ。ここでより適当な説

た理論モデルを検討する。

に、その他の演技様式が傍流として存在し、主流の演技様おきたい。ハリウッド・スタジオ時代の歴史においては常様式的区分は極めて単純化した歴史観であることを断ってただし、次節に移る前に、このような大まかな歴史的・

だが――チャップリンやキートンに代表されるコメディに――ダイアーの著書には抜かりなく言及されているのリアスな(あるいは悲劇的な)演技様式の変遷の傍流には常式と交わってきたことは間違いない。例えば、これらのシ

る。そのほかにも、ポーリン・ケイルによれば、『北北西® く、一九一〇年代初頭の移行の後も長きに渡って、ロング・ に進路を取れ』(一九五九)のケーリー・グラントは――メ て「演劇的コード」が使用されていたことを指摘してい ショットや端役の演技、感情的クライマックスなどにおい 劇的コードから迫真的コードへの移行が完全なものではな クリスティン・トンプソンやロバータ・ピアースンは、演 品の中にさえ、それらが混在することもままある。例えば たために、同時代の映画において、ひいては一本の映画作 旧弊のものを完全に追放するという性質のものでもなかっ の演技が存在してきた。 ているし、あるいは、間違いなくメソード演技の名と最も スクリューボール・コメディのそれに似た演技様式を示し おそらくはそれよりも前時代の演技様式、一九三〇年代の ソード演技の台頭以降の作品であるにもかかわらず―― またこれらの新旧の様式自体についても、新奇なものが

においても、リー・J・コッブの演じる波止場のボス、ジョ結び付けられて語られる作品である『波止場』(一九五二)

を進めていくことにする。この理論モデルは、本稿が議論義心理学/ロシア・フォルマリストのモデルに沿って議論

る。これらの点には留意しておかなければならない。(*)(ま) は、一目でわかるほどの演技様式の差異を示してい演技とは、一目でわかるほどの演技様式の差異を示していニーと、主人公テリー・マロイ(マーロン・ブランドー)の

三 先行研究の利点と盲点

あるように思われる。したがってこれ以降は、この構造主要に、 この種の理論モデルが採用できるだろうか。奇妙なことに、のような理論モデルが採用できるだろうか。奇妙なことに、のような理論モデルが採用できるだろうか。奇妙なことに、のような装置を接合する余地のあるモデルがないわけではである。とはいえ、すでに備えていないというだけで、そのは、デヴィッド・ボードウェルによって提唱されエドワーない。この種の理論モデルで昨今強い影響力を持っているのは、デガラニガンやマレー・スミスによって採用された構造であるように思われる。したがってこれ以降は、この構造主要に、可以の表別を持つない。この種の理論モデルで昨今強い影響力を持っているのは、デヴィッド・ボードウェルによって採用された構造であるように思われる。したがってこれ以降は、この構造主要に、が本稿の目的のためには不十分であるとして、それではどが本稿の目的のためには不十分であるとして、それではどが本稿の目的のためには不十分であるとして、それではどが本稿の目的のためには不十分であるとして、それではどが本稿の目的のためには不十分であるとして、それではどいが本稿の目的のためには不一方であるとして、記述というない。

を対象に想定しているという点でも好適である。の対象とするハリウッド・スタジオ時代の主流の物語映画

と呼ぶことにしたい。 と呼ぶことにしたい。 と呼ぶことにしたい。 と呼ぶことにしたい。 と呼ぶことにしたい。 と呼ぶことにしたい。 と呼ぶことにしたい。

を構成していくのである。以下に引用する。 り時には仮説を修正しながら、観客は映画の物語の全体像いう過程の連続と見なされる。それらの情報の整合性によ情報を、観客が予め用意した仮説に照らして検証する」と信報を、観客が予め用意した仮説に照らして検証する」との説理論が観客の作業の中心と見なしているのは、その仮説理論が観客の作業の中心と見なしているのは、その

されたデータによって修正もされる。

揮している。そしてそれらはまた、映画によって供給

な判断基準は知覚的な活動を予期と推論を通して指

物語を理解するということは、それをある一貫性の

な方法で辻褄が合っているだろうか。例えば、一連のして検証しなければならない。それは我々が確認可能より広範には、見るものは物語の情報を一貫性に照らや、ショットの関係などを把握しなければならない。ヴェルでは、見るものは人物の関係性や、対話の台詞ヴェルでは、見るもいうことを要求する。局部的なレもとに割り当てるということを要求する。局部的なレ

身振りや言葉、物の取り扱いは、我々が「一斤のパン

することによっても統一性を見出す。それらの一般的アクションと核心において関連するかどうかを検証或いは人物の行為が)基本的に前に進めようとしている象の関連性を探し、個々の事件が、映画が(或いは場面が、スにまとめ上げられるだろうか。見るものはまた、事を買う」として認識しているアクションのシークエンを買う」として認識しているアクションのシークエン

来事、シナリオ、行為、事物などに関して過去の経験かれば、「構造化された一群の概念から成り立つもので、出明する。スキーマとは、心理学者M・W・アイゼンクによの理論的道具である「スキーマ」という概念を援用して説この仮説検証のサイクルに際し、ボードウェルは心理学

リック・ナイサーだったが、同様の構想をボードウェルは証のサイクルを人間の知覚の活動の根幹においたのはアルのが含まれる。このスキーマを用いた仮説の形成とその検ら政治史や物理学といった複雑な知識まで」のあらゆるもが象には、「Aという文字の形というような単純な知識から得られた一般的な知識」と定義される。このスキーマのら得られた一般的な知識

の行為を説明することも可能だろう。すなわち、「演技スの行為を説明することも可能だろう。すなわち、「演技スの行為を説明することも可能だろう。すなわち、「演技スの中にコードを包含させ、スキーマをより広範な概念として扱うことも不可能ではない。こういった説明が可能であるという点において、演技を解釈すると見なすのである。もしるという点において、演技に関する新しい装置の接合のための余地が、この仮説理論には見出されうるのである。もの余地が、この仮説理論には見出されうるのである。

言及しておくべきだろう。これはひとつにはボードウェモデルが構想されているようである。この点については演技様式の差異をどちらかといえば吸収してしまうようなルが提案した理論の全体像を見渡すと、ここでも俳優のただし、これもいささか奇妙なことだが、ボードウェ

のあるものとして存在してきた同書中の一節が、このことくも、これまで本稿の筆者にとっては常にいくぶん違和感原理を模索したことに由来するものかもしれない。ともか原理を模索したことに由来するものかもしれない。ともか原理を模索したことに由来するものかもしれない。ともかいて、「模倣による物語言説」とルが仮説理論を提唱した自著『フィクション映画の物語ルが仮説理論を提唱した自著『フィクション映画の物語

を端的に表している。以下に引用する。

合図を出す表象なのである。を見ている』という物語上の出来事を推論するように見るとき、彼のアクションは我々に〝ジェフが窓の外窓』の主人公』ジェフが窓の外を見ているショットをンドトラック上に物質的に存在しない。我々が、[『裏ンドトラック上に物質的に存在しない。我々が、[『裏

映画のファーブラは決してスクリーンないしサウ

が抽出し、あるいは構築するものと見なされている。このでは抽象的な構造物であり、映画のテクストから我々観客語を用いている。この両者はどちらもボードウェルの理論はストーリー」の対等物と見なされる。これに対して「プロシア・フォルマリズムの用語で、しばしば英語圏におけここでボードウェルが用いている「ファーブラ」とは、ここでボードウェルが用いている「ファーブラ」とは、

ジェート/ファーブラを構築するわけであり、スタイルのはある一定のスキーマを用いて、映画のスタイルからスものは映画の「スタイル」と表現される。したがって我々で、映画においてこの二重構造の活性化を可能にしている体の差異を超えてあらゆる物語テクストに見出されるものファーブラとスジェートの二重構造はしたがって、表現媒

とチャップリンの演技様式の差異は、我々の物語理解にど可能だろう。それでは、そこでジェイムズ・スチュアートないか。我々はおそらくチャーリーを構築することが概ねなにしても、『裏窓』のストーリーを構築することが概ねなにしても、『裏窓』のストーリーを構築することが概ねに疑念が生じる。「*ジェフが窓の外を見ている*という物に疑念が生じる。「*ジェフが窓の外を見ている*という物に疑念が生じる。「*ジェフが窓の外を見ている*という物に疑念が生じる。「*ジェフが窓の外を見ている*という物に

のような影響を及ぼしうるのか。

どうやらボードウェルの理論は、このような疑問に解

りうると考えるのが妥当であろう。

差異はそれゆえにスジェート/ファーブラの差異につなが

が基本的に注目する過程であるところの、映画の意味生成ウェルの主張することは正しい。換言すれば、仮説理論ジェートのごく概略的なレヴェルでは、おそらくボードる。ストーリーとプロットの、あるいはファーブラとス答するにはきわめて概論的なものに留まっているようであ

(making meaning) や物語理解 (narrative comprehension)、物(making meaning) や物語理解 (narrative comprehension)、物

はこの差異を何らかの形で説明する必要がある。またそ上の効果を我々にもたらしうるのであり、したがって我々ジェフとスチュアートのジェフは間違いなく異なった物語しかしながらより詳細なレヴェルでは、チャップリンの

とを心がけなければならない。り、一世を風靡したのか――にもひとつの回答を見出すこなパフォーマンスの集積であるメソード演技が取って代わ一九四〇年代の完成された緻密な演技様式に対し、余計

の際我々は、前節で挙げた疑問-

――なぜ、一九三〇年代

主義的主人公と人物スキーマ

匹

は重要になるだろう。 ミスが改案した「人物スキーマ(person schema)」がここでドウェルが『意味の生成』(「九八九)で提案しマレー・スうまでもなくスキーマである。その中でもおそらく、ボーこの節の目的にとって最も有効に使われうる道具は言この節の目的にとって最も有効に使われうる道具は言

スミスが自著『登場人物との連繋』でその観客受容論

る一般的見解の諸条項として記述される。スミスによれば 全般に対して、映画の受容に先立って保持すると見なされ 的モデルの中心においているこの人物スキーマという装置 「人間的な行為者」に対して「社会的な役割を満たすために」 簡潔に言えば、我々観客が、文字通り映画の登場人物

1 個別の人間の肉体。個人化され、時間と空間を経 必要とされる条項は以下のようなものである。

3 自己認識を含む知覚能力 意図をもった心理状態。例えば信念や欲望

2

て連続するものとして

5 自然言語を理解し、使用する能力 感情

4

- 6 特性、ないし持続的な属性の可能性(%) 能動的な行動と自己解釈の能力
- 典型的な登場人物を仮定してみよう。そのような人物とそ ド演技台頭期の(すなわち一九五〇年代の)ハリウッド映画の 思える。このスキーマを念頭におきつつ、次に我々はメソー キーマの存在を認めることはさほど不自然ではないように の表現(余計なパフォーマンスの集積)とを、さらにはそれら

々の一般的な物語映画受容においてこのようなス

とこの人物スキーマとを照らし合わせることで、おそらく 何らかの説明が可能になるだろう。

者]お気に入りのリベラルな主題を伴う」ブランドーのマ ンがいうところの「意志疎通の不可能性という [実存主義 る主人公の一人は、言うまでもなく『波止場』のテリー 説明している。しばしばメソード演技の代名詞と見なされ 代の主人公である」。これらの表現からはブランドーのほ ルジョワ社会に憤っており」、フレデリック・ジェイムソ マロイ(マーロン・ブランドー)だが、ネアモアによれば、「ブ ついては、ネアモアが「実存主義的」という表現で的確に ロイは「〝実存主義的に〟反抗的である」「典型的な五十年 メソード演技台頭期のアメリカ映画の典型的主人公に

がった、という点である。ネアモアはこう書いている。 のは見事に合致しており、それがこの演技法の普及につな 主人公の表現に求められるものと、メソードの提供するも 重要な点は、これらの五〇年代の典型的な「実存主義的 かジェームズ・ディーンの演技も素直に想起されるだろう。

ゆえに一九五〇年代の社会派自然主義ドラマの急増 ような、ある種の演劇への傾向を明示しており、それ フスキイの美学が元来それに向けて設計されていた はじめからストラスバーグの教育法は、スタニスラ

獲得し、あるドラマのジャンルと演じられた、個性、ドという用語は速やかにそれ自体の批評的な生命をははっきりそれと判る外見が存在したために、メソーに貢献したのだった。これらのドラマの男性スターに

計なパフォーマンスの集積とも見られるインプロヴィゼーそれでは、登場人物との感情的同一化を奨励し、時に余と関連付けられるようになった。

それでは、登場人物との原情的に一个をああし、明に気をおっているのだが、物語のは、今日の(発達)心理学が「情動制御(emotion に要ulation)」と呼ぶある心理的な活動の表現の問題である。で要ulation)」と呼ぶある心理的な活動の表現の問題である。で要ulation)」と呼ぶある心理的な活動の表現の問題である。で要ulation)」と呼ぶある心理的な活動の表現の問題である。で要ulation)」と呼ぶある心理的な活動の表現の問題である。で要ulation)」と呼ぶある心理的な活動の表現の問題である。で要ulation)」と呼ぶある心理的な活動の表現の問題である。にじてしばしばこれを抑制し、周囲からの否定的な反応を表している感情について、それを表明する際に、社会的保持している感情について、それを表明する際に、社会的保持している感情について、それを表明する際に、社会的保持している感情について、それを表明する際に、社会的保持しているのだが、物語では、ネガティヴな感情の表明に関しては、我々人間が自己の情動制御とは、治力を表明しているのだが、物語がより、方式を表明し、周囲の好意的反応を引き出そうとする。

みせているように見える。

ではディーンは彼の演じる人物の情動制御について演じていて流ではディーンは彼の演じる人物の情動制御について演じているのだ。ここではたとえばジェームズ・ディーンの 『理のなのだ。ここではたとえばジェームズ・ディーンの 『理いる。はじめに廃屋でのナタリー・ウッドとのラブ・シーにする。はじめに廃屋でのナタリー・ウッドとのラブ・シーにする。はじめに廃屋でのナタリー・ウッドとのラブ・シーに賞賛されておどけた歓声をあげてみせる。が、彼の発声には興味深い一瞬の間がある。ディーンはウッドに誉められた後直ちに、反射的におどけてみせる。が、彼の発声には興味深い一瞬の間がある。ディーンはウッドに誉められた後直ちに、反射的におどけてみせるのではなく、一瞬れた後直ちに、反射的におどけてみせるのではなく、一瞬れた後直ちに、反射的におどけてみせるのではなく、一瞬れた後直ちに、反射的におどけてみせるのである。そしてこれの頻度が如実に増加したように見受けられる。そしてこれの頻度が如実に増加したように見受けられる。そしてこれの頻度が如実に増加したように見受けられる。そしてこれの頻度が如実に増加したように関連による。

まフレーム・アウトしてしまう。ここでも彼は自らの抱くはみるが、結局それらのつぶやきをセンテンスにしないまだ "I mean…"とか "What do you…"とか言い出しかけて場面を挙げてみよう。ここでディーンはほとんどスクリプ发親 (ジム・バッカス) のエプロン姿を嘆いてみせる有名な交親 (ジム・バッカス) のエプロン資を嘆いてみせる有名な

映画の世界においては、一九五〇年代以降にこれらの表現

このような情動制御の演技を、翻って先に述べた人物スるが、結局それに失敗したのだという印象を与える。感情について然るべき表現方法を模索しているように見え

このような情重帯後の演打を、歌って先に过へた人牧スできる。このような演技は我々観客をして、当該の登場人物の人物スキーマに照合すべきある意図のもとに表現を修自己の感情を認識し、解釈し、ある意図のもとに表現を修自己の感情を認識し、解釈し、ある意図のもとに表現を修自己の感情を認識し、解釈し、ある意図のもとに表現を修自己の感情を認識し、解釈し、ある意図のもとに表現を修自己の感情を認識し、解釈し、ある意図のもとに表現を修自己の感情を認識し、解釈し、ある意図のもとに表現を修りのようなに関係してくるだろう。情動制御とは、カスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リア物スキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスキーマは活性化し、結果我々は登場人物をより「リアカスを表して、一つである。

のものなのである。

いものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

のものなのである。

らかに異なる。それは身振りと自然言語的意味を一対一でこのような演技術は、確かにそれまでの演技様式とは明

た「メソード」派のスターの台頭とともに、かなりの質的アメリカ映画の演技様式は、ブランドー、ディーンといっフスキイの上陸後いくらかの時差を経て、一九五〇年代にルが大きく関係していたのだが)。しかしながら、スタニスラルが大きく関係していたのだが)。しかしながら、スタニスラーのアメリカ映画においては、あるいはほとんど着想されて「コード化」することが主目的であったグリフィスの時代「コード化」することが主目的であったグリフィスの時代

五 コードの運用者

変化を経験したのである。

と、もっとも古い演技様式であるコード化されたパントマる。ここで議論を分かりやすくするために、メソード演技時と抑揚のコードを用いて、自らの意図に沿った感情を表らも説明することができる。すなわち「誰が、身振りと表らも説明することができる。すなわち「誰が、身振りと表らも説明することができる。すなわち「誰が、身振りと表らも説明することができる。すなわち「誰が、身振りと表らも説明することができる。すなわち「誰が、身振りと表らも説明することができる。

イムとを対照してみよう。

に整備された慣習的なものだったことを考えれば、論を俟目指した、「俳優⇔観客」間のコミュニケーションのためというよりも、身振りと言語的意味内容との逐語的対応をことは、そこに介在するコードが、文化的/規定的コードる。一方で、その解読にあたるのは「観客」である。この現する側に立ってコードを運用しているのは「俳優」であ

たないだろう。

一方で、アクターズ・ステューディオの台頭以降多くの 一方で、アクターズ・ステューディオの台頭以降多くの

はじめて、「意志疎通の不可能性という [実存主義者] お

ある。このようなイリュージョンを達成することによって

技様式の差異の問題を多少なりとも反映しうる装置を接合ように説明することで、先行研究の枠組の中に、俳優の演キーマに作用して物語の迫真性に貢献するのである。この造と登場人物の関係を構築するのではなく、我々の人物スでの人物造形を十分に行うことが可能になったのである。の人物造形を十分に行うことが可能になったのである。気に入りのリベラルな主題を伴う」五〇年代以降の主人公気に入りのリベラルな主題を伴う」五〇年代以降の主人公

六 結びに代えて

する方法が提案できるだろう。

器官と脳と神経組織の中で起こっている現象だけに、容易的は成式の差異を議論する方法を検討してきた。しかしながち本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題点も少なくない。最大の問題点は、これらら本稿には問題でもある。

「と脳と神経組織の中で起こっている現象だけに、容易とは様式の差異を議論する方法を検討してきた。しかしなが技様式の差異を議論する方法を検討してきた。しかしなが技様式の差異を議論する方法を検討してきた。しかしなが技様式の差異を表する。

注

あるものとすることだろうが、残念ながら筆者にはまだそ 程を本稿での論旨に添う形で詳細に説明し、それを説得力 が対象とした時期/地域の物語映画を対象に、その受容過 は否定しがたい欠点を抱えた試論であるといわざるを得な に観察し検証するすべがない。この点については未だ本稿 の準備もなく、それに割ける十分な紙幅もここにはない。 い。さしあたってこれらの反論に対しできることは、本稿

本稿の主張もいくらかは妥当性を持つのではないかと期待 ものだろう。しかしながらこのような反論は逆に、ある二 過ぎない、という反論は可能だし、おそらくかなり正当な どは存在せず、そこには緩やかなグラデーションがあるに 実際には、このように明確に弁別できるような演技様式な に単純・抽象化してしまっている、という印象は否めない。 り、この問題については今後より詳細な分析が必要だろう。 ある。ならば、それらの差異が十分な距離となったとき、 に必ずいくぶんかの差異が存在することを肯定するもので つの演技を実際に作品に沿って検証してみるならば、そこ したい。いずれにせよ本稿は試論の段階に留まるものであ また、もうひとつの問題としては、議論の図式をあまり

> <u>1</u> Wojcik, Pamela R., Movie Acting: The Film Reader, New

2 York: Routledge, 2004, p.1

岩本憲児訳、フィルムアート社、一九七五年、一一八頁より。 Wojcik, p.4 ウォーレンの著述は『映画における記号と意味』

3 Wojcik, p.6

4

(15) Mcdonald, Paul. "Film Acting", Oxford Guide to Film London: Routledge, 1999, p.1

Lovell, Alan and Peter Kramer, eds. Screen Acting

Studies, Oxford UP, 1998, p.30

6 Wojcik, p.7

7 8 Wojcik, p.7

Structure in Fiction and Film, Cornell University Press Chatman, Seymour. Story and Discourse: Narrative

1978, p.126

9 する「自己」』浅見克彦訳、青弓社、二〇〇六年、二一九頁 リチャード・ダイアー『映画スターの〈リアリティ〉拡散

 $\widehat{11}$ 10 ダイアー、二一七頁 ダイアー、一七九 - 一九三頁

12 ダイアー、一八八頁

その中には「登場人物の語り」や「他者の語り」といった項 おいても、同様の理論的混乱を見出すことができる。例えば このほかにも、彼が列挙する「登場人物の記号」の項目に

目があるが、これらの記号が「何らかのかたちで物語を進展

させる」余地は十分にありそうである。またほかにも、本来

テクスト外的な要素である「観客の予備知識」や「スターの

<u>19</u>

Mayer, p.11

それらの異なる範疇の共存と協働関係について明確な理論的 といったテクスト内的な要素と併置されているだけでなく、 イメージ」といった要素が「記号」として「名前」や「容貌

な言及が成されていないなど、彼の理論は様々な問題を抱え

and analysis, Trans. Christine Shantz, University of Toronto Pavis, Patrice. Dictionary of the Theatre: terms, concepts,

Press, 1998, p.7 Naremore, James. Acting in the cinema, University of

California Press, 1989, p.51. 引用内引用は順に、McArthur,

University Press, Philadelphia, 1984, p.171, なょら Delman, Benjamin, Actors and American Culture 1880-1920, Temple John, Jr. *The Art of Acting*, Harper Press, New York, 1949

<u>17</u> ズ・スタジオの俳優たち』高山図南雄、さきえつや訳、劇書房、 100二年、三一頁 ロバート・H・ヘスマン編『リー・ストラスバーグとアクター

16

Naremore, p.52

Histrionic and Verisimilar codes in the Biograph Films' London: Routledge, 1999. キょち Pearson, Roberta. "The theatre?" Screen Acting, ed. Alan Lovell and Peter Kramer, Mayer, David. "Acting in Silent Film: Which legacy of the

Movie Acting: The Film Reader, New York: Routledge, 2004

Baron, Cynthia. "Crafting in Film Performance: Acting in

and Peter Kramer, London: Routledge, 1999, pp.31-32 the Hollywood studio era" Screen Acting, ed. Alan Lovell

21 淺沼圭司監訳、水声社、二〇〇五年、二〇二頁 クリスチャン・メッツ『映画における意味作用に関する試論

22 ダイアー、二二七頁 ダイアー、二二〇頁

23 節不可能なものである。この点においても純粋な物語言説と 模倣による物語言説との間の差異が確かめられるが、これは ちなみに、この強弱は無段階のものであり、それゆえに文

26 25 本稿の主旨からは外れるので詳述は避ける。 ダイアー、二二八頁 Naremore, p.205

29 28 ヘスマン、三一頁 ダイアー、二二九頁 27

Baron, p.43

Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Bordwell, David. Janet Staiger, and Kristin Thompson,

のどろどろしたものを表現するには不向きな俳優である。マー リー・グラントの演技はまったく外面的である。彼は、内面 例えばポーリン・ケイルは自著でこう書いている。「ケー *Production to 1960*, Columbia Up. 1985, pp.189-192

31

えて映画がはじまる ポーリン・ケイル映画評論集』山田宏表面化する口実にすぎない」。ポーリン・ケイル『明かりが消彼のみにおそいかかる事件は、彼の内部でせめぎあうものをは潜在意識を演技に反映させるような現代的なタイプの俳優なるなんて、ケーリー・グラントの柄ではない…(中略)…彼り一次のかのから事件は、彼の内部でせめぎあらものをいたのかにおそいかかる事件は、彼の内部でせめざあらものをいたのがではない…(中略)…彼なるなんで、ケーリー・グラントの柄ではない…(中略)…彼なるなんで、ケーリー・グラントの病ではない…(中略)…彼なるないが、ディーンやモンゴメリー・クロン・ブランドやジェームズ・ディーンやモンゴメリー・クロン・ブランドやジェームズ・ディーンやモンゴメリー・クロン・ブランドやジェームズ・ディーンやモンゴメリー・クロン・ブランドやジェームズ・ディーンやモンゴメリー・クロン・ブランドやジェームが、

- (32) この点については、Naremore, James, Acting in the一監修、畑中佳樹他訳、草思社、二〇〇三年、六三頁一監修、畑中佳樹他訳、草思社、二〇〇三年、六三頁
- (3) Bordwell, David. Narration in the Fiction Film, University of Wisconsin Press, 1985, p.34
- 半田智久訳、新曜社、一九九八年、二二七頁(34) M・W・アイゼンク編『認知心理学事典』野島久雄、重野純、
- (35) アイゼンク、二二七頁

36

Bordwell, p.49

- ド・スタジオ時代の主流の物語映画を取り扱った、クリスティ)。ボードウェルの理論的な傾向は、本稿が対象とするハリウッ
- トンプソンの担当したわずか三頁ほどしかない。持つ大著において、演技様式の推移について言及した部分は、態』(二九八五)にも反映されている。この四〇〇頁近い本文を的ハリウッド映画 一九六〇年までの映画の文体と製作の様ン・トンプソン、ジャネット・スタイガーらとの共著『古典

Smith, Murray, Engaging Characters: Fiction, emotion and the cinema, Oxford University Press, 1995, p.21

38

- (第) Naremore, p.201
- (4) Naremore, p.200