

「スター・キャラクター俳優」に関する考察

——『ノートルダムのせむし男』(1939)の

チャールズ・ロートンを例に ——

國 永 孟

1 節 スター性を獲得する「キャラクター俳優」たち

『ノートルダムのせむし男』(*The Hunchback of Notre Dame*, 1939)のあるシーンを見てほしい。これは、ある夜のパリの街中において、ノートルダム大聖堂で鐘撞きを務めているせむし男のカジモド(チャールズ・ロートン)が、ジプシーのエスメラルダ(モーリン・オハラ)を追いかけている場面である¹⁾。まず、カジモドの後見人であるフロロ(セドリック・ハードウィック)にエスメラルダを紹介されて笑みを浮かべたカジモドのバスト・ショットが提示されると、ハイアングルによるエスメラルダのミドル・ショットが続く。その後、カジモドがフロロの指示で、恐怖に駆られて走り去ったエスメラルダを追いかけて、彼女の前に立ち塞がる(図1)。このショッ



図1 夜道を逃げるエスメラルダの前に立ち塞がるカジモド

トでは、カジモドの顔の半分が下からのライティングによって鮮明になり、カメラは彼の全身をロー・アングルで捉えている。ショットの色調は、この映画公開の数年後から盛んに製作されるフィルム・ノワールを彷彿とさせ、明暗法が使用されたライティングは、このシーンにおける2人の善悪の対立の隠喩として読み取ることが可能だ。カジモドが再び不敵な笑みを浮かべて手招きをすると、困惑したエスメラルダの反応をハイアングルのバスト・ショットが捉える。エスメラルダは再び逃げ出すが、彼女のカジモドに対する恐怖は、壁に映る彼女の影として表象される。そしてカメラはもう一度、エスメラルダの顔をほぼ正面から超クロス・アップで捉える。エスメラルダを映した過去2回のリアクション・ショットと異なり、彼女が正面を向いている3回目のショットは強い違和感を生む。それは突然スクリーン上方にカジモドが立ちただかったことに対する、エスメラルダの最も強い恐怖の表れである。一連の繰り返しショットによって提示された彼女の反応は、得体の知れないカジモドに対して観客が抱いたであろうおぞましさの感覚を代理表象している。

ハリウッド映画『ノートルダムのせむし男』(以下『ノートルダム』)において、歪んだ体躯の持ち主・カジモドを入念なメイクアップで演じていたのはイギリス人俳優のチャールズ・ロートン(Charles Laughton、1899-1962)である。『ノートルダム』だけでなく、同時代のハリウッドで製作されたホラー映画においては、イギリス人俳優が怪物役に重用された。映画研究者のマーク・ジャンコヴィッチ(Marc Jancovich)は、1930年代から60年代に至るまで、ホラー映画のジャンルにおいてイギリス人俳優が特権的に怪物を演じてカルト的なスターの地位を獲得してきたと主張する²⁾。ボリス・カーロフやクロード・レインズ、ヴィンセント・プライス、そしてチャールズ・ロートンといったイギリス人俳優たちが怪物役を頻繁に演じた。ジャンコヴィッチは、こうした怪物とブリティッシュネスの結び付きの背景には、この時代に製作されたホラー映画において、怪物が旧世界における専制政治の

亡霊を象徴し、アメリカ合衆国はそれを否定することによって自らの存在を定義したことが関係していると述べる³⁾。つまり、「異質性」がブリテッシュネスと結び付けられたのである。イギリス人俳優をアメリカにとって文化的に他者である役柄に積極的にキャストする傾向は過去の話ではなく、スタジオ・システム崩壊後の1990年代まで継続している⁴⁾。

さらに視野を広げると、イギリス人俳優に限らず、怪物のような特異な役柄は特定の俳優たちが演じる傾向にある。一般的に、似通った役柄を演じ続ける役者を「キャラクター俳優」（性格俳優）と呼ぶ。映画研究において、キャラクター俳優に関する議論は、主にハリウッド映画産業における俳優の労働環境の観点から議論されてきた。映画研究者のジャンニー・ベイジンガー（Jeanine Basinger）は1930年代のハリウッド・メジャー・スタジオが契約していた俳優たちを、スター、キャラクター俳優、助演俳優（supporting players）の3種類に大別している⁵⁾。また、ティノ・バリオ（Tino Balio）はベイジンガーと異なる区分を用いて、1930年代のハリウッドでキャラクター俳優に該当する俳優たちが週に50ドルから350ドル程度の収入を得ていたと指摘している⁶⁾。このように、近年の映画研究では、ハリウッドのスタジオ・システム時代における俳優たちに言及する際、かれらが得ていた収入の多さや映画スタジオとの契約期間の長さといった要因に基づいて分類し、「労働者」としての側面を取り上げる傾向にあった。

こうした経済的な観点で言及されることの多いキャラクター俳優だが、ベイジンガーはキャラクター俳優と助演俳優を区別するための美学的な相違についても短く言及している。それによると、キャラクター俳優は「ただひとつの性格描写によって有名であり」、「たった一シーンで「お決まりのパフォーマンス」（star turn）をするためだけに映画に登場する」という特徴を持っているのに対して、助演俳優は幅のある役柄を演じ、登場時間も長い⁷⁾。すなわち、キャラクター俳優は物語上で最も重要性が低い存在であるということだ。

だが、キャラクター俳優が観客の高い支持を獲得することがある。そうした人物は「スター・キャラクター俳優」と呼ばれた。トーキー化以後のハリウッド・スタジオ・システム時代に活躍した「スター・キャラクター俳優」のひとり、冒頭で引用した『ノートルダム』でせむし男のカジモドを演じたチャールズ・ロートンである⁸⁾。彼は1930年代のハリウッドで最も知名度のある俳優のひとりだった。1938年にウォルト・ディズニー・アニメーション・スタジオが製作した短編アニメーション・シリーズ『シリー・シンフォニー』(*Silly Symphony*)の『マザーグースハリウッドへ行く』(*Mother Goose Goes Hollywood*, 1938)において、ハリウッドを代表する人物としてロートンが『戦艦バウンティ号の叛乱』(*Mutiny on the Bounty*, 1935)で演じたブライ船長として登場していることは当時のロートンの人気の高さの証左である。ロートンは1930年代半ばにパラマウントと週に2500ドルで契約を結んでいた⁹⁾。当時のスターの収入の平均を一律で提示することは難しいが、30年代の終わりにMGMが製作したアンディ少年シリーズで人気を博したミッキー・ルーニー(Mickey Rooney)は、1939年には週に2000ドル超の収入があった¹⁰⁾。こうした点を踏まえると、経済的にはロートンをスターの一員とみなすことができる。

だが、それでもロートンは、後年に出版された彼の生涯を振り返る評伝や映画史の言説のなかで「スター・キャラクター俳優」と呼ばれ、『マザーグースハリウッドへ行く』で彼と同じくハリウッドを代表していたキャサリン・ヘップバーンのようなスターたちとは区別されている。問題なのは、ベイジンを代表とする産業的な側面に着目した俳優区分では、なぜ「スター・キャラクター俳優」の概念が用いられているのかを説明することができないことである。

そこで本稿では、別の観点からこの概念を捉え直してみたい。映画研究者のパメラ・ロバートソン・ヴォイチック(Pamela Robertson Wojcik)は、映画における「タイプキャスティング」を論じるにあたって、「パフォーマ

ンスのスタイル」と「制度上の慣習」の2つのレベルで用語が用いられていると指摘したが、「スター・キャラクター俳優」の概念も同様に、俳優の収入だけではなく、パフォーマンスのスタイルとしても検討することができるのではないだろうか¹¹⁾。先述のベイジンガーは、キャラクター俳優型のスターと助演俳優との違いはかれらが得ていた収入を比較すると明白だったと述べているが、ロートンのように、予算規模の高い映画でスターと同レベルの給与で主演を務めるような俳優がキャラクター俳優と呼ばれたことに対して何らかの答えを用意しているわけでもない¹²⁾。

代わりに、俳優のステータスの違いと演技の関係を考察したルドルフ・アルンハイム（Rudolf Arnheim）の論考は「スター・キャラクター俳優」を理解するための示唆を与えてくれる。アルンハイムは、「キャラクター俳優礼賛」（“In Praise of Character Actors”）という短いエッセーの中で、映画における俳優を「主演俳優」と「キャラクター俳優」に分けながら、両者の違いを以下のように説明する。

「キャラクター」とは芸術の誇張され、戯画化された要素として理解されてきた。しかし逆にここでは、キャラクター俳優は人間をあるがままに表していると主張したい。英雄的な主演俳優は、理想とする人間像を提示する。キャラクター俳優は特別なタイプであり、主演俳優は雑多なタイプである。キャラクター俳優は、純粋な個性のオーラを纏っているのだ・・・¹³⁾。

アルンハイムはスターに関して直接言及してはいないが、他の箇所では主演俳優のコスチュームが美容産業の写真広告をモデルにしていると述べていることから、主演俳優は理想を体現する存在であるスターと同義であることが分かる¹⁴⁾。要するに、スターは複数の映画作品に共通点を持つ類型的な存在として、キャラクター俳優は唯一無二の存在として、パフォーマンスやそれ

が喚起するイメージを通して成立するというわけだ。アルンハイムの議論は抽象的で具体的な分析に応用するのが困難なきらいがあるが、本稿では「キャラクター俳優」を議論するにあたり、アルンハイムの定義を参照する。

これらの点を踏まえて、以下ではチャールズ・ロートンをケース・スタディにしなが、一見矛盾している「スター・キャラクター俳優」の概念の見直しを試みる。この概念をパフォーマンスのスタイルとして捉え直すにあたり、RKOが製作した『ノートルダムのせむし男』を手がかりに、1930年代におけるロートンのスクリーン・ペルソナとパフォーマンスの特徴を明らかにする。2節では、まずロートン演じるカジモドの表象の特徴を指摘し、それをロートンが1930年代に構築したスクリーン・ペルソナと比較する。カジモドの表象をロートンのスクリーン・ペルソナと比較検証することで、カジモドというキャラクターが、ハリウッドのスター・システムのもとに生み出されたキャラクターたちと同様に、ロートンの複数作品に亘って一貫したスクリーン・ペルソナを基盤に成立していることが明らかになる¹⁵⁾。続く3節では、39年版『ノートルダム』でカジモドを演じるロートンのパフォーマンスのスタイルを、それ以前にヴィクトル・ユゴーの原作小説をハリウッドで映画化した1923年の『ノートルダムの偏癡男』におけるロン・チェイニー演じるカジモドと比較する。その際、モードとしてのメロドラマにおける演技に関する議論を参照することで、パントマイムを用いたチェイニーの静止したパフォーマンスとは異なり、ロートンのパフォーマンスが、映画内の登場人物や観客の予期せぬタイミングで動き出したり叫んだりするなど誇張されていることを指摘し、意図的に身体を動かし続けたり、一貫性を欠いた動きを行うことによってカジモドの異質性のイメージ形成に貢献していることを論じる。そして最後に、ロートンのケース・スタディから得られた結果をもとに、非両立関係である「スター・キャラクター俳優」という用語が「扮技」(impersonation)という演劇と親和性のある演技スタイルを持つために、単なるスターと区別されて用いられていたのではないかと主張

する。

2 節 スターとしてのロートン——1930年代におけるロートンのスクリーン・ペルソナ

『ノートルダム』の分析へと論を進める前に、ここで同作のあらすじを簡潔に確認しておこう。映画の物語は15世紀終わりのパリのノートルダム大聖堂を中心に展開する。ロートン演じるカジモドは身体に障害があり、人目を離れて大聖堂の鐘撞きを生業としている。彼はジブシーのエスメラルダを捕まえようとして捉えられ、鞭打ちの刑に処せられてしまう。広場で晒し者にされたカジモドが「水をくれ」と懇願するも、誰も彼のことを真剣に取り合わない。だが、群衆の中からエスメラルダが進み出て、カジモドに水を与える。その後、エスメラルダが他の男性に求愛されていることに嫉妬したフロロは、彼女に求愛したフィーバスを殺害し、エスメラルダに殺人の濡れ衣を着せる。その結果、彼女は絞首刑の宣告を受ける。誰もが途方に暮れ、今にも彼女が首を吊られようとする瞬間、これまで虐げられていたカジモドが突然現れ、颯爽と彼女を救い出す。映画の原作であるヴィクトル・ユゴーの『ノートルダム・ド・パリ』では、カジモドがエスメラルダをフロロから守って死んでしまうが、1939年版のカジモド／ロートンは生きてままだエンディングを迎えるという大きな変更点がある。以上が映画のプロットだ。

では、「スター・キャラクター俳優」と呼ばれたチャールズ・ロートンはどうのようなスクリーン・ペルソナを帯びているのだろうか。『ノートルダム』のカジモドが体現する2種類のイメージを手がかりに解き明かしていこう。本稿の冒頭で取りあげたシーンからも分かるように、カジモドが象徴する1つ目の要素は、映画内の他の登場人物や観客に強い感情的な反応を引き起こす異質な存在としてのイメージである。カジモドが他の登場人物とは異なる存在であるということは、彼が映画内で最初に登場する場面までに明らかに

される。映画が始まって間もなく、ハリー・ダヴェンポート演じるフランス国王ルイ 11 世が、印刷所の窓の外から聞こえてくるノートルダムの鐘の音を耳にしながら、近くにいた印刷工に対して「ノートルダムで鐘をついているのは誰か」と尋ねる。印刷工が「カジモドです、陛下」と答えると、「カジモドか。なんとという風変わりな名前か」と述べる。カジモド本人が未だスクリーン上で不在のまま、周囲の登場人物による言及によってカジモドの異質なイメージが形成されていく。

また、映画内の登場人物同士の差異を築き上げるのは、とりわけ編集に依るところが大きい。例えば、道化王を決めるコンテストのシーンにおいて、カジモドと周囲の登場人物との異質性は、ショット／切り返しショットを用いて構築されている。このシーンはカジモドの姿が初めてカメラによって捉えられる場面だ。広場で楽しそうに踊りを披露しているエスメラルダがオフスクリーン左を向くと、彼女は突然顔を硬直させ、叫び声を上げる。ショットが切り替わり、彼女を覗き込む人物の横顔が超クローズ・アップで映される。この時点ではまだ闖入者の顔は見えていない。カメラは再び民衆とエスメラルダの側へ戻る。一瞬隠れている人物の背中が映るが、すぐにカメラは舞台の下に隠れている人物を引っ張り出そうとする民衆の背後に移動する。観客と民衆の視線の一致によって、隠れている人物が見せ物となり、興味が掻き立てられる。興奮する民衆のショットの後、隠れていた人物＝カジモドが初めて板の間から顔を出すと、カジモドを見て悲鳴をあげた民衆の反応が示される。この後、カジモドと民衆のショット／切り返しショットが 10 回続くが、この間カジモドが映るショットに民衆が映り込むことはなく、彼はフレームによって閉じ込められている。カジモドはショットと編集によって徹底的に民衆から分断され、共同体から逸脱した存在として見せ物の対象にされるのである。

だが、道化王コンテストのシーンからは、カジモドの民衆を恐怖させる異質な存在としての側面だけでなく、犠牲者としてのイメージも同時に読み取

ることができるだろう。これが2つ目のイメージである。片目が見えず、両耳の間聞こえないカジモドは、自らの力の及ばない要因によって民衆から嫌われ者扱いを受ける。そもそも他者として位置付けられるきっかけとなったのは、道化王コンテストで民衆によって醜さを発見されたからである。また、後にカジモドがエスメラルダを誘拐しようとした罪で鞭打ちの刑を受けたのも、フロロがカジモドにエスメラルダを追いかけるよう指示を与えたのが原因だ。つまり、カジモドを犠牲者の位置に追いやるのは、常にマジョリティの側なのであり、そこにカジモドの意思が介入する余地は無い。

己の力の及ばない性質や身体的特徴によって市民から嫌われ、社会の周縁部へと押しやられる異質な怪物の表象は、なにも『ノートルダム』のカジモドに固有なわけではない。例えば、『フランケンシュタイン』(*Frankenstein*, 1931)においてボリス・カーロフが演じた怪物がそうだ。映画内で直接言及されてはいないが、フランケンシュタイン博士が創造した怪物の凶暴な性格は、博士の助手・フリッツが実験に必要な脳を研究室から盗んでくる際に、正常な人間の脳を誤って損傷させ、代わりに犯罪者の脳を用意したこと由来するのではないかと仄めかされている。そのため、怪物が周囲の人物達とは異質な存在であることは、主体の力能を超越している。加えて、フランケンシュタインの怪物が犯す殺人の背景に悪意はなく、少女を湖に放り投げた怪物が自分の手を見ながら呻き声をあげる姿からは、ままたらない自分の身体に対する戸惑いすら感じられる。

だが、カーロフ演じる怪物と『ノートルダム』のカジモドの違いは、カジモドの異質さや無垢な性質が『ノートルダム』以前にロートンが形成してきたスクリーン・ペルソナの延長線上にあるということである。ロートンはホラーの要素を含む映画に複数回起用されている他、ハリウッド・デビュー以前から、舞台上で殺人者や狂人といった役柄を得意とすることが認知されていた¹⁶⁾。そのため、ハリウッド映画出演第1作目の『悪魔と深海』(*Devil and the Deep*, 1932)のオープニングでは、「高名なイギリス人キャラクター俳

優」として映画観客にお披露目されている。マーク・ジャンコビッチは、ロートンのスクリーン・ペルソナを「支配的で残虐趣味の嫌われ者」と、「言われるがままで、こき使われている平凡な人間」の2種類に分けている¹⁷⁾。これらのロートンのペルソナは、カジモドが体现する「異質な」存在と、「無垢な犠牲者」のイメージと類似性がある。以下では、『ノートルダム』以前のロートンのスクリーン・ペルソナを詳しく見ていこう。

ロートンはカジモド以前にも、物語上の人間や観客の感情的な反応を喚起する「支配的で残虐趣味の嫌われ者」役を演じている。そして、ロートンが演じてきたキャラクターの多くは、異質な過剰性を備えている。例えば、『ヘンリー八世の私生活』(*The Private Life of Henry VIII*, 1933)の一シーンからそれを読み取ることができる。同作でロートンは、生涯6度に亘って結婚し、イギリス国教会を設立したイングランド国王ヘンリーを演じた。彼が大広間でゲストを迎えて食事をするシーンにおいて、給仕されたチキンを前にしたヘンリーは、ゲップをしながら銀杯に注がれていたワインを目の前のチキンにかける。銀杯の蓋を勢いよく閉めると、目の前のチキンを右手で2度叩きつける。その瞬間、叩く音に驚いて顔を引き攣らせる臣下が飛んできた液体を拭うリアクション・ショットが挿入される。ヘンリーはそのまま素手でチキンをむしりながら頬張り、残った骨を後ろに放り投げる。その後約1分間、チキンを手で貪り続けるヘンリーと従者のショット／切り返しショットが続く。ロートン演じるヘンリーは、品位など歯牙にも掛けない傲岸不遜な人物で、周囲の人物が思わず目を背けたくなるような、社会規範を超越したエキセントリックな個人なのだ。

さらに、ロートンは過剰なキャラクターを残虐性のある怪物として演じる傾向にあった。セシル・B・デミルの『暴君ネロ』(*The Sign of the Cross*, 1932)において青年や多数の女性を侍らせるローマ皇帝ネロ役、『獣人島』(*Island of Lost Souls*, 1933)で動物実験を行うモロー博士役、『白い蘭』(*The Barrets of Wimpole Street*, 1934)でノーマ・シアラーとフレドリッ

ク・マーチ演じるカップルのロマンスを拒絶する権威的な父エドワード役などが該当する。最も顕著なのは『戦艦バウンティ号の叛乱』のブライ船長役だろう。規則違反を犯した船員は、ブライが無慈悲に縛りあげて船から突き落とす結果、絶命する。船員に対して非人道的な扱いを繰り返したブライに対して、船員たちはクラーク・ゲブル演じる下士官のクリスチャンの下に団結し、反乱を繰り返す。怪物として描かれることによって生じる「善良」な市民との対立構造は、『フランケンシュタイン』や『ノートルダム』など、異質な存在が登場する映画に典型的だ。

翻って、ジャンコヴィッチが指摘するように、ロートンは時に残虐で過剰な怪物とは正反対の、主体性を剥奪された「言われるがままで、こき使われている平凡な人間」というスクリーン・ペルソナも持っている。ジャンコヴィッチは具体的な作品について言及していないが、『百萬圓貰ったら』(*If I Had a Million*, 1932) で演じた大企業の社員フィニアス役や、『人生は四十二から』(*Ruggles of Red Gap*, 1935) においてアメリカ人家族の召使を務めるラグズ役、『セント・マーティンの小径』(*St. Martin's Lane*, 1938) のチャールズ役のことを指しているはずだ。特に『人生は四十二から』は、ロートン演じるキャラクターの意思の介在しないところで降りかかった困難の中で、いかに彼が主体性を取り戻し、自分自身の店を開くアメリカン・ドリームを達成するかを描いている。こうした物語構造は、『ノートルダム』において、民衆に虐げられていたカジモドが、かれらが呆然と立ち尽くす状況下で、今にも絞首刑にされそうになっているエスメラルダを颯爽と救い出すという形で踏襲されている。

ロートンは1930年代を通して、「支配的で残虐趣味の嫌われ者」の役と、「言われるがままで、こき使われている平凡な人間」の役を別々に演じてきた。つまり、『戦艦バウンティ号の叛乱』のブライならば前者のイメージ、『人生は四十二から』のラグズであれば後者のイメージというように、1作品でロートンが演じるキャラクターの体現するスクリーン・ペルソナはひ

とつであった。しかし、本節の前半で検討したように、『ノートルダム』におけるカジモドの場合、他の登場人物から虐げられている異質な嫌われ者という側面と、主体の力の及ばない出来事によって翻弄される犠牲者としての側面を同時に備えている。即ち、『ノートルダム』におけるカジモドの表象と、1930年代のロートンのスクリーン上のペルソナは一致しているということになる。

1930年代を通してロートンは一貫したスクリーン・ペルソナを保持してきた。この特徴は、スター・システム下で映画という高額な商品から安定した収入を得るために、観客や製作者の嗜好に合わせて一貫したイメージを持つ存在として形作られてきたスターたちと共通している。それでも尚、スターと「スター・キャラクター俳優」を区別する要素があるとすれば、イメージとして言語に回収されることに抗う、個別具体的な俳優たちの動きに目を向ける必要がある。

3節 キャラクター俳優としてのロートン——ロン・チェイニー版『ノートルダムの僂僕男』（1923）との比較

2節では、ロートンのスターとしてのペルソナと、キャラクターであるカジモドとのイメージの一致について検討してきた。だが1930年代のロートンのスクリーン・ペルソナは他の一般的なスターと同じように不変であるため、彼が「キャラクター俳優」と呼ばれる理由は、ペルソナとして言語化される前の、カジモドを演じるロートンの俳優としての動き（演技）に由来するのではないかという仮説が立つ。身体の特徴や動かし方と、それらが意味すること（イメージ）の連関には、記号のようなイデオロギー的結びつきがあり、当然視された結びつきを1作品のみで認識し、分節化するのは困難を極める。従って、同じカジモドを演じる2人の異なる俳優の演技を比較することで、ロートンのパフォーマンスが、異質な嫌われ者と無垢な犠牲者の2

つのイメージ形成にどのように貢献しているのかを解き明かすことができるだろう¹⁸⁾。続く3節では『ノートルダムの僵僂男』(*The Hunchback of Notre Dame*, 1923)におけるロン・チェイニーのパフォーマンスと1939年版におけるロートンのそれとを比較することで、ロートンの「スター・キャラクター俳優」としてのパフォーマンス・スタイルを明らかにしたい。分析に際して、文学研究者のピーター・ブルックス (Peter Brooks) が『メロドラマ的想像力』(*The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*) の中で行ったメロドラマと身振りについての議論を援用しながら、39年版カジモドの2つのイメージとロートンのパフォーマンスの関係を比較する。

ロートン／カジモドを比較するために取り上げるユニヴァーサル製作の1923年版『ノートルダムの僵僂男』は、1920年代にキャラクター俳優として名を馳せていたロン・チェイニー (Lon Chaney Sr., 1883-1930) にスターの地位を与えた。チェイニーは幅広い役柄の演技やメイクアップの巧みさから、「千の顔を持つ男」の異名を与えられ、『オペラ座の怪人』(*The Phantom of the Opera*, 1925) の怪人エリック役をはじめ、ロートン同様、人々を恐怖に陥れる怪物役を頻繁に演じている。この、パントマイムを得意とするアメリカ出身のサイレント・スターの演技は、後の世代のキャラクター俳優たちの比較対象として常に語り継がれ、ひとつの指針となっているが、そもそもロートン演じるカジモドの表象はチェイニー版と比べてどのような特徴があるだろうか。

23年版と39年版を比較した際、39年版の演出 (ミザンセン) において最も顕著になる特色は、民衆から迫害を受ける者同士のエスメラルダとカジモドが、美と醜を体現する存在として対照的に描かれ、カジモドが映画の中で最も社会の周縁部に位置付けられている点である。エスメラルダを絞首台から救出したカジモドが、カゴに入った鳥をエスメラルダに差し出すショットのミザンセンは顕示的で、エスメラルダの置かれた状況と、2人の関係性が

平等でないことを視覚的に表象している（図2）。この鳥は、大聖堂の外へ出られないエスメラルダの象徴であり、カジモドはエスメラルダから一段下がった場所にしゃがみ込み、彼女を見上げている。この構図は、虐げられる2人の立場が平等でないことを表している。その後、カジモドは鳥を見つめるエスメラルダを見ながら自分の歪んだ姿を恥じるように盲目の右目を手で隠す。そして「あなたに言うことがあるんだ」と言いながら何かに苛まれたカジモドは取り乱し、頭を抱えて画面奥へと逃げ去ってしまう。逃げた先の回廊にはガーゴイル像が立ち並び、先ほどの鳥とは対照的に、ガーゴイル像はカジモドが醜悪な存在であることの直喩として機能する。エスメラルダを民衆から守るために闘って死ぬカジモドの自己犠牲を描いた23年版のエンディングに代わり、生まれついた身体の歪みから逃れることができず、エスメラルダとのハッピー・エンディングを迎えることのできなかつたカジモドの存在は、民衆から迫害される2人の道徳的葛藤を39年版にもたらした。

こうした虐げられる人々の物語を根底から支えているのは「メロドラマ的想像力」である。「メロドラマ的想像力」とは、物語を構築・展開させるためのモードのひとつである。ピーター・ブルックスは、バルザックやヘン



図2 カゴに入れられた小鳥を見るエスメラルダと、それを見上げるカジモド

リー・ジェイムズなど19世紀の文学作品の分析を通して、これらの作品が善と悪の二項対立や、悪によってもたらされる道徳的葛藤と感情の爆発の特徴によって貫かれていることを指摘した¹⁹⁾。さらに、「メロドラマ的想像力」を持つ作品は「世界の倫理的力と倫理的必要性が強調され、世界は道徳的に解読しやすくなる」とも述べている²⁰⁾。ウィットントン＝ウォルシュ（Whittington-Walsh）が指摘するように、39年版において原作小説や23年版から変更を加えられたエンディングによって、カジモドの身体の歪みは、彼とエスメラルダが親密性を構築するための障害として否定を象徴する²¹⁾。だが同時に、身体の障害を否定的なものとして捉える社会構造の恣意性と暴力性を観客に認識させもする。つまりカジモド／ロートンの存在は、「世界の倫理的力と倫理的必要性」を強調し、世界を「道徳的に解読しやすく」しているのだ²²⁾。

加えて、39年版におけるカジモド／ロートンは、「メロドラマ的想像力」における美德を象徴する。ブルックスは、メロドラマを二元的な対立から生じる差異や、象徴性によって成り立つ「記号」のドラマであると述べ、美德の記号のひとつとして「啞者」の存在を挙げた²³⁾。なぜなら、啞者は自らの無垢なる性格を主張することができないために、潔白としての美德を表しているからである²⁴⁾。39年版『ノートルダム』におけるカジモドはほとんど言葉を発さない。厳密に言えばカジモドは聾者であり啞者ではないが、原作の『ノートルダム・ド・パリ』には、カジモドは耳が「聞こえなくなっからは、人に笑われるのがいやさに人前では口を開くまい」と決心したと説明がある²⁵⁾。39年版の裁判のシーンでは、カジモドは耳が聞こえないために判事の質問に即座に答えることができず、回答するタイミングを間違えることで不当に鞭打ちの刑に処せられる。判事もカジモドと同じように耳がほとんど聞こえないが、社会的地位の高さから周囲の人間の助けを借りることができるため、自らの力能を超えた聾の状態はスティグマにならない。つまり、カジモドと判事が対比されることによって、障害が引き起こす否定的な

経験は個人の問題ではなく、「正常な」人々による社会的な差別の構造や暴力性の結果であることが強調され、カジモドは自らを弁護することもできないために潔白の美德を体現していると言える。

そして潔白さや無垢なイメージは、演技のスタイルを決定する。ブルックスは「無言のテキスト」という章の中で、メロドラマにおいて唾者が道徳的・感情的状態を表すために使う身振りに着目した。言語に代わって特定の感情を象徴する記号化された身体の動作は、メロドラマがパントマイムのスタイルを採用する無声映画と親和性が高い所以である。サイレント映画の23年版『ノートルダムの僵屍男』でカジモドを演じたロン・チェイニーの演技スタイルはパントマイムだ。同作の冒頭でカジモドが初登場するシーンからそれを確認しよう。この場面は、大聖堂の回廊に立つカジモドのアイリス・インで始まる。「奇形のため、人と付き合うことがなく、耳が聞こえず、目も半分見えなくなっている。鐘だけが彼の魂の唯一の声である」という中間字幕が挿入された後、カジモドを映すショットに切り替わる。ミディアム・ショットで映された彼は両手を広げ、口を半分開いて顔を斜め上に向けながら目を薄める。しばらくすると、今度は広場で踊りに興じている民衆を見下ろして指を差し、両手を左右に動かす。このショットの直後に挿入された中間字幕は、民衆に対するカジモドの態度を「軽蔑」と「憎悪」と説明する。チェイニー演じるカジモドは、ユゴーの原作小説で「意地悪」と描写されているカジモド像を踏襲している²⁶⁾。このシーンでチェイニーは殆ど動きを見せることがない。そのため、説明的な中間字幕の前後でチェイニーがポーズをとるショットはタブローさながらである。

一方、39年版のカジモド／ロートンは常に動き続けているという特徴があるが、その動きから明確なカジモドの心理を読み取ることは困難である。道化王に選ばれて歓喜するカジモドがフロロと共にノートルダムへ帰る場面を取り上げ、カジモド／ロートンのパフォーマンスを記述してみよう。

まず、フロロが馬に乗ってカジモド／ロートンのもとへやってくる。する

と、カジモドは口をすぼめ、目線をフロロから地面へ落とす。そしてもう一度フロロへ目線を上げてから下を向き、道化王の玉座を降りる。一連のパフォーマンスはカジモドとフロロのショット／切り返しショットのなかで展開する。不動でカジモドを見つめるフロロの様子からはカジモドに対して軽蔑のような強い意志を感じるのに対して、目をふせるカジモドの様子から、彼がフロロに対して畏怖を感じているようにも解釈できるし、口をすぼめているため、渋々フロロの要求に従っていると読み取ることもできる。いずれにしろ、パフォーマンスがショット／切り返しショットによって構成されているので、カジモド／ロートンの顔の動きはフロロの表情への反応であることが分かる。けれども、カジモドはほとんど言葉を発さないため、セリフによって解釈を補完できず、これらの表情が何を意味しているか確定することができない。

そして見物人たちが地面に降りてしゃがみこんだカジモドに近づくと、彼は立ち上がって目線をオフスクリーン右へ向けながら、右手に握っていた王冠を前後に回し始める。それと同時に視線を左右に動かしながらスクリーン奥へと歩き出す。民衆が2人の後を追いかけると、王冠を振り続けていたカジモドは急に振り返る。やがてフレームの左右に立つ見物人のところまでぐるりと歩き、かれらを見回したと思いきや、フロロの元へ駆けていく。カジモドが王冠を振り回したり、周囲の見物人に近寄っていく動きには何かしらの意図があるようにも読み取れるが、単に気の向くままに身体を動かしていると受け取ることも可能だろう。カジモドの動き続ける身体は、物語の因果関係によって構築された彼の内面に突き動かされているというよりも、もっと遊戯的な色合いを帯びている。チェイニー演じるカジモドのように他の人間を軽蔑する素振りも見せないカジモド／ロートンの姿はまるで無垢な子どものようだ。

『ノートルダム』でのロートンのパフォーマンスにおいては、身体の動きに比重が置かれることによって、カジモドが他の登場人物とは異質な他者で

あるとキャラクター構築されると同時に、内面を持った存在として解釈する余地が生まれ、カジモドと観客の心理的な距離を縮める働きをしている。

一般的に、ハリウッドを含む商業映画は、あるキャラクターが何を考え、何を感じ、何を思っているかの行為がなされる、あるいはこの表情をしているという、キャラクターの内面と外面に因果関係を想定した「心理表象主義」によって成り立っている²⁷⁾。また、ハリウッド映画における演技についての優れた研究を行ったジェイムズ・ネアモーは、映画がサイレントからトーキーに移行するにつれ、顔の表情やジェスチャー、それから声といった俳優の表現手段は日常会話のトーンにより近づき、声によってキャラクターの最も私的な領域（内面）へと観客がアクセスすることが可能になったことで、外面的な身振りは補助的な役割を果たすに過ぎなくなったと述べる²⁸⁾。従って、キャラクターの心理を観客にむやみに想像させないように、キャラクター／俳優の身体の動きは比較的抑制されるか、あるいは、演技ではなく日常的な動作に見えるように演出される傾向にある。

それゆえに、ロートンの動きの一貫した方向性の欠如や不規則な身体動作のリズムは、カジモドが他の登場人物とは異質な存在であるという、キャラクター構築のための手段であることがわかる。しかも、彼はほとんど言葉を発することがなく、23年版で見られた中間字幕もないため、カジモドを取り巻く見物人や映画観客が彼の身体動作から感情を読み取ったり、動作の動機を理解したりすることが難しくなり、それがカジモドの得体の知れないおぞましさを生んでいる。従って、カジモド／ロートンのパフォーマンスは、病や障害を秩序の乱れや日常からの逸脱として捉える観念によって演出されていると言える。その結果、日常の身体の使い方とは異なる動きをすることは、ロートンの俳優としての技術の高さを示す一方で、カジモドを他の登場人物とは異なる身体の持ち主として他者化し、観客達が正常であり、理想的な身体の持ち主であるという安らぎを与えることになる²⁹⁾。

けれども、心理表象主義に基づいたハリウッド映画の例に漏れず、39年

版『ノートルダム』においてもミザンセンが何らかの意味を象徴しようとする力に突き動かされていることによって、ロートンのパフォーマンスにも象徴性を読み込むことができる。それによって、観客には、カジモドを単なる他者化された見せ物ではなく、内面を持った存在として解釈する余地が生まれる。ブルックスはメロドラマのテキストにおいて、家具、衣服、姿勢、身振りといった現実の全てが道徳的葛藤を表象するための記号になると述べた³⁰⁾。本稿で取り上げたシーンの数々を思い出してほしい。夜道のシーンでは、明暗法を用いたライティングによって、得体のしれないカジモドと純真なエスメラルダの対比が強調されていたり、大聖堂でカジモドがエスメラルダに鳥籠を与えたシーンでは、歪んだ体躯を持つカジモドの葛藤がガーゴイル像によって平明に象徴される演出が採用されていたのではなかったか。従って、あらゆるものに象徴的な意味をもたらすメロドラマのミザンセンのように、俳優の身振りもまた「見かけ上の世界の背後にある世界」の存在を仄めかす徴候であると考えるのが当然の帰結である³¹⁾。

最後にカジモドが鞭打ちの刑に処せられるシーンを取り上げよう。広場の前で回転台に縛り付けられたカジモドは50回の鞭打ちを受ける。刑を受けている間、カジモドは天を仰ぎ見ながら目を瞑って刑に耐えており、何も言葉を発さない。そして執行人が回転台を回し始めたところで、民衆がカジモドにモノを投げ始める。ここでやっとカジモドは叫び声をあげる。最初の2回は短く、そして3回目は息が続くまで叫び続ける。この叫びは痛みによってもたらされたのではないだろう。一度は彼を道化王にもちあげた民衆の掌を返す態度に怒りを表しているのかもしれない。繰り返しになるが、カジモド／ロートンは殆ど言葉を発することがないので、セリフによってパフォーマンスの意味が正確には分からない。ゆえに、過剰な叫び声は心理表象主義に則った登場人物の内面世界かもしれないし、イデオロギーの矛盾の表出かもしれないが、観客はただ想像するしかない。よって、観客は意味の曖昧な身振りが喚起する感情や心理を自在に読み替え、観客自身の経験に惹きつけ

て社会の周縁に追いやられるカジモドの経験を解釈することができるのだ³²⁾。

以上の議論をまとめよう。これまでの分析から、39年版『ノートルダム』のカジモド／ロートンのパフォーマンスには、他の登場人物のパフォーマンスとの差異によって成立し、他の登場人物と違って常に身体を動かし続けるという特徴があるにもかかわらず、身体の動きと心理の因果関係を直接的には見出せないことが分かった。それは日常的な人間の振る舞いからの逸脱を意味するが、ロートンがカジモドのキャラクター造形のために意図的に行っている演技である。そのため、ある一面では、心理的な原因が定かではない過剰なパフォーマンスは、カジモドを他の人々とは異なる身体の持ち主として他者化する危険を孕んでいる。しかしながら、それを「自然」ではないと否定的に評価する必要は決してない。なぜなら、商業映画は基本的に心理表象主義に依存しているので、本稿で言及したシーンで見られたようにミザンセンが明白とも言えるほど顕在的に用いられているのと同様、誇張された演技は、そうした動きをさせているカジモドの心理的要因を補おうとする態度を観客に促すことになるからだ。それによって、せむし男であるカジモドは民衆や観客の「正常さ」を保証する他者化されたエキゾチックなスペクタクルにとどまるのではなく、彼を異質で周縁的な存在に押しとどめる社会的な差別の構造があることを読解可能にさせている。『ノートルダム』でカジモドを演じるロートンのパフォーマンスは、他の誰とも違う唯一無二のものだ。

4節 スター・キャラクター俳優のパフォーマンス・スタイル

最後に、ロートン演じるカジモドの分析から得られた結果をもとにして、改めてロートンをキャラクター俳優とスターのパフォーマンスの文脈に位置付けてみよう。

冒頭で引用したアルンハイムは、キャラクター俳優が唯一無二の特別な存

在であるのに対し、主演俳優（スター）は人為的に作られたイメージを体现するタイプであるということ述べた³³⁾。映画研究者のリチャード・ダイアー（Richard Dyer）によると、スターは、他の俳優とは異なるパフォーマンスを複数の作品に亘って何度も繰り返すことによって個人化されることを特徴とする³⁴⁾。つまりスターのイメージは、ジェスチャーの特定のレパートリー、しゃべり方、外見の「変化にとほしい」要素、特有の声、あるいは衣装のスタイルがある特徴を持ち、それが不変であることによって確立するのだ³⁵⁾。また、ハリウッドの映画スタジオが莫大な費用を必要とする不安定な映画製作において、少しでも安定した興行収入を得るために採用されたスター・システムは、スターのイメージが複数の映画作品を通して不変であることに依存している。その結果、映画に登場するキャラクターとそれを演じるパフォーマーのイメージの境界が不明瞭になり、むしろパフォーマー＝スターの存在が前景化する。従って、スターたちは、映画のなかで、演技をしているというよりも自分自身として「自然に振る舞っている」(behaving)ように見えるだろう。バリー・キングは、こうした演技のスタイルを「人格化」(personification)と呼んだ³⁶⁾。

一方、アルンハイムが人間のあるがままの表れと評したキャラクター俳優は、類型ではない存在として位置付けられている。別の言い方をすれば、スターと異なり、キャラクター俳優は複数の映画作品に共通するパフォーマンスの特徴を持たず、演じる役柄にも幅があるということだ。この特徴は、アルンハイムの想定するキャラクター俳優にとって、キャラクターの存在が自らのパフォーマンス・スタイルよりも優先されることを意味する。間テキスト、間メディア的にイメージが形成されるスターと異なり、キャラクター俳優は1本の映画内で内面のあるキャラクターがあたかも現実に存在していると観客を納得させなければならないため、かれらは心理表象主義に則り、台詞回しと身体の細部の動きによって他の登場人物には無い特徴を蓄積しながらキャラクターの構築を行う。このような、身体の外面的な操作をより必要

とする演技スタイルは「扮技」(impersonation)と呼ばれ、映画よりも演劇に固有の演技スタイルとみなされてきた³⁷⁾。すなわち、キャラクター俳優は「扮技」の演技スタイルを通して唯一無二の存在になり、複数の映画作品で同じ演技スタイルを反復しないのだ。

上述したスターとキャラクター俳優の演技スタイルの違いを考慮に入れると、チャールズ・ロートンがなぜ「スター・キャラクター俳優」と呼ばれたのかも自ずと明らかになるだろう。2節では、ロートン演じるカジモドが、容姿の醜悪さを理由に民衆から迫害される異質な嫌われ者としてのイメージと、主体の意思の及ばぬ事象によって苦難を強いられる無垢な犠牲者としてのイメージを同時に体现しており、これらが、『ノートルダム』以前の「支配的で残虐趣味の嫌われ者」と「言われるがままで、こき使われている平凡な人間」という2つのスクリーン・ペルソナの延長線上にあることを、いくつかの作品を検討することで確認した。複数の映画作品に一貫したスクリーン・ペルソナはスターの特徴であって、多様な役柄を演じるキャラクター俳優の特徴ではない。

しかし、個々の作品を仔細に検討すると、ロートンのパフォーマンスは、身体の外面的なコントロールを必要とするキャラクター俳優の「扮技」の演技スタイルと共通している。3節の分析では、ロートンのカジモドのパフォーマンスと1923年版のロン・チェイニーのパフォーマンスの比較を通して、パントマイムを用いた静止的なチェイニーの身体動作とは対照的に、ロートンは常に身体のいずれかの部位を動かし続けることでカジモド像に子供のような無垢の性質を付加していたことを明らかにした。他の登場人物が「自然に振る舞って」いたのに対して、異質性を生み出すために動き続ける身体からは、ロートンがカジモドというキャラクターを作り上げるために意識的に演技を行っていたという事実が露呈している。それはつまり、アルンハイムがキャラクター俳優を唯一無二の存在であると表現したように、ロートンはカジモドを演じるために必要な身体の動きを『ノートルダム』のため

に用いたのであり、その動きが複数の作品で何度も繰り返されているわけではない。その意味で、キャラクターとパフォーマーが同一視されることはない。これはスターの特徴と明らかに異なっている。

以上を踏まえると、ロートンが「スター・キャラクター俳優」と呼ばれるのは、映画における登場人物の創造の仕方が単なるスターと呼ばれる俳優とは異なるから、と一先ず結論を下すことができる。もちろん、こうした役作りのプロセスを経るのはロートンだけではなく、本稿の冒頭で言及したボリス・カーロフやクロード・レインズ、ヴィンセント・プライスといった演劇のバックグラウンドを持つイギリス人俳優たちも同様である。彼らは怪物役を演じることに特徴があったが、怪物とブリティッシュネスの結び付きの要因は、マーク・ジャンコヴィッチが説明したような旧世界の象徴ではなく、演技のスタイルに見出すべきである³⁸⁾。3節で指摘したように、怪物のキャラクターは他の「正常」な登場人物との差異によって成立しているため、演技も「自然な振る舞い」ではなく、「扮技」が求められる。レパートリー・システムによって幅広い役柄を演じることが演劇界で求められてきたイギリス人俳優たちにとって、怪物の役作りのプロセスは「扮技」と相性が良いのである。

ディズニー社の『マザーグースハリウッドへ行く』でハリウッドの代表の一人として取り上げられていたことから分かるように、チャールズ・ロートンは1930年代を通して強いプレゼンスを発揮していた。それにもかかわらず、彼の存在がスター研究の分野で等閑視されてきたのは、従来の研究がハリウッドのスタジオ・システム下で働く俳優たちを給与や雇用形態からラベリングしてきたことに加えて、映画スターを演劇とは異なる映画に固有な現象として探求し、議論してきたことで、演劇と親和性の高い「扮技」の演技スタイルをもつロートンのような俳優を見逃してきたからだ。「スター・キャラクター俳優」の概念は、映画に特有の「自然に振る舞う」演技スタイルを持つ俳優を重視してきた既存のスター研究からこぼれ落ちる存在を掬い

上げ、これまで見えなかった映画史の諸相を立ち上げる力を秘めているはずだ。

注

- 1) 「せむし」および「ジプシー」という呼称は、現在では差別用語として扱われている。前者は、病気によって背中が曲がり、身体が前かがみになっている状態を指す。また後者は、「ロマ」という自称を持ち、ヨーロッパを中心に世界中に点在する、楽士や占いなどを生業としながら移動生活を続ける少数民族のことを意味する。「せむし」と「ジプシー」は差別表現であるが、映画製作時の歴史性を考慮し、本論文ではこれらの呼称をそのまま使用する。
- 2) Jancovich, "It's about Time British Actors Kicked against These Roles in "Horror" Films," 214.
- 3) Ibid., 214-215.
- 4) Spicer, "Acting Nasty?," 141-148.
- 5) 本稿では、従来男性の役者を指す言葉として用いられてきた「俳優」と、女性の役者を指す言葉としての「女優」という区別を用いず、両性ともに「俳優」と表記する。参照する資料で俳優／女優の区別が保持されている場合のみ「女優」という語を用いることとする。
- 6) Balio, *Grand Design*, 155.
- 7) Basinger, *Star Machine*, 455.
- 8) Cowan, *Gay Men and Women Who Enriched the World*, 185. Challahan, *The Art of American Acting*, 158.
- 9) Carrow, *Charles Laughton*, 62.
- 10) Ibid., 147.
- 11) Robertson Wojcik, "Typecasting," 234.
- 12) Basinger, *Star Machine*, 455.
- 13) Arnheim, "In Praise of Character Actors," 205.
- 14) Ibid., 205-206.
- 15) スター・システムとは、とくに古典期のハリウッドにおいてスタジオが中心となってスターを商品としてコントロールし、主演の役者やスターの公的アイデンティティに主に焦点を当てながら映画を企画・製作・マーケティングする方法のことを指す。ブランドフォード／キース・グラント／ヒリアー『フィルム・スターディーズ事典』、179-180頁。
- 16) Jancovich, "It's about Time British Actors Kicked against These Roles in

“Horror” Films,” 230.

- 17) Ibid., 220.
- 18) 俳優の身体と演技の特徴の記号的な意味作用に関する理論的考察としては、Thompson, “Acting,” を参照。
- 19) ブルックス『メロドラマ的想像力』、25 頁および 36 頁。
- 20) 同書、71 頁。
- 21) Whittington-Walsh, “From Freaks to Savants,” 696.
- 22) ブルックス、前掲、71 頁。
- 23) 同書、63 頁、75 頁。
- 24) 同書、81 頁。
- 25) ユゴー『ノートルダム・ド・パリ（上）』、3349/6882。
- 26) 同書、3371/6882。
- 27) 三浦『ハッピーアワー論』、20 頁。
- 28) Naremore, *Acting in the Cinema*, 48.
- 29) デ・メッロ『ボディ・スタディーズ』、20 頁および 27 頁。
- 30) ブルックス、前掲、176 頁。
- 31) 同書、158 頁。
- 32) 観客による解釈の例をひとつ紹介しよう。ロートンの死後、彼の妻であったエルザ・ランチェスターの自伝やロートンの伝記が出版されたことにより、彼が男性同性愛者であったことが公表された。とくに、自らも俳優であり男性同性愛者であるサイモン・カロウが『チャールズ・ロートン——気難しい俳優』（*Charles Laughton: A Difficult Actor*）と題する伝記を出版したことで、イギリスのゲイ・コミュニティではロートンに対する注目が高まった。ゲイ雑誌『アドヴォケイト』（*The Advocate*, 1988 年 6 月 21 日）には、「クィア・カジモド——偉大な俳優の困難な人生」というタイトルで、カロウによる伝記のレビューが掲載されている。評者は『ノートルダムのせむし男』でロートンが演じたキャラクターの名前をもじり、彼が自分自身のことをグロテスクな愚人とみなしていたというカロウの記述を取り上げながら、「ロートン自身が感じていたクィアネスをカジモドのそれと融合させることで、グロテスクなものが普遍的な人間性へと変化した」と言い表している。つまり『ノートルダム』におけるロートンのパフォーマンスは、例えば同性愛者の観客たちが、直接物語に関係ない情報を参照して、ロートンとカジモドの経験を重ね、そして彼ら自身の物語としてパフォーマンスの意味を読み替える余地がある。Carroll Pickett, “Queer Quasimodo,” 57.
- 33) Arnheim, “In Praise of Character Actors,” 205.

- 34) ダイアー 『映画スターの<リアリティ>』、230 頁。
- 35) 同書、230 頁。
- 36) King, “Articulating Stardom,” 30.
- 37) Ibid., 30.
- 38) Jancovich, “It’s about Time British Actors Kicked against These Roles in “Horror” Films,” 214-215.

引用文献一覧

- Arnheim, Rudolf. “In Praise of Character Actors.” In *Movie Acting, The Film Reader*, Robertson Wojcik, Pamela. ed., New York & London: Routledge, 2004, 205-206.
- Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood As a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Basinger, Jeanine. *The Star Machine*. New York: Vintage Books, 2007.
- ピーター・ブルックス、『メロドラマの想像力』四方田犬彦／木村慧子訳、産業図書、2002 年。(Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven & London: Yale University Press, 1995.)
- デイヴィッド・ボードウェル／クリスティン・トンプソン『フィルム・アート——映画芸術入門』藤木秀朗監訳、飯岡詩朗／板倉史明／北野圭介／北村洋／笹川慶子訳、名古屋大学出版会、2007 年。
- スティーヴ・ブランドフォード／バリー・キース・グラント／ジム・ヒリアー『フィルム・スタディーズ事典——映画・映像用語のすべて』杉野健太郎／中村祐英監修・訳、フィルム・アート社、2004 年。
- Carroll Pickett, James. “Queer Quasimodo: A Great Actor’s Difficult Life.” *The Advocate*, 21 June 1988, pp.54+.
- Carrow, Simon. *Charles Laughton: A Difficult Actor*. London: Vintage Books, 2012.
- Challahan, Dan. *The Art of American Film Acting*. Jefferson: McFarland Publishing, 2018.
- Cowan, Thomas. *Gay Men and Women Who Enriched the World*. New Canaan: Mulvey Books, 1988.
- マーゴ・デメッロ『ボディ・スタディーズ—性、人種、階級、エイジング、健康／病の身体学への招待』田中洋美監訳、晃洋書房、2017 年。
- リチャード・ダイアー『映画スターの<リアリティ>—拡散する自己』浅見克彦訳、青弓社、2006 年。(Dyer, Richard, and Paul McDonald. *Stars*. new edition,

London: BFI Publishing, 1998.)

Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Societies*. 2nd ed., London: Routledge, 1986.

ヴィクトル・ユゴー 『ノートルダム・ド・パリ（上）』、辻利／松下和則訳、グーテンベルク 21、2008年、Kindle。

Jancovich, Mark. “It’s about Time British Actors Kicked against These Roles in “Horror” Films: Horror Stars, Psychological Films and the Tyranny of the Old World in Classical Horror Cinema.” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 33, no.2 (2013) : 214-233.

King, Barry. “Articulating Stardom.” *Screen* 26, no.5 (1985): 27-51.

Landy, Marcia. “Charles Laughton in Hobson’s Choice.” In *Close-Up: Great Cinematic Performances Volume 2: International*, Pomerance, Murray, and Kyle Stevens. eds., Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018, 35-45.

三浦哲哉 『『ハッピーアワー』論』、羽鳥書店、2018年。

Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Nugent, Frank. “The Screen in Review.” *The New York Times*, 1 January 1940, 30.

Robertson Wojcik, Pamela. “Typecasting.” In *Criticism* 45, no.2 (Spring 2003): 223-249.

Spicer, Andrew. “Acting Nasty?: British Male Actors in Contemporary Hollywood.” *Journeys of Desire: European Actors in Hollywood*, Fillips, Alastair, and Ginette Vincendeau. eds., London: BFI, 2006, 141-148.

Thompson, John O. “Acting: Screen Acting and the Commutation Test.” *Screen* 19, no. 2 (1978): 55-70.

Whittington-Walsh, Fiona. “From Freaks to Savants: Disability and Hegemony from *The Hunchback of Notre Dame* (1939) to *Sling Blade* (1997).” *Disability & Society* 17, no. 6 (2002): 695-707.

フィルモグラフィ

The Hunchback of Notre Dame. Directed by William Dieterle, Universal Studios International BV, 1939, 2014.

The Hunchback of Notre Dame. Directed by Wallace Worsley, Allied Vaughn, 1923, 2017.

The Private Life of Henry VIII. Directed by Alexander Korda, United Kingdom:

ITV Global Entertainment Limited, 1933, 2009.

本研究は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2110、および日本学術振興会若手研究者海外挑戦プログラム 202280061 の支援を受けた研究の成果である。