

ハリウッド探検／冒険映画のイデオロギー的変容

『類猿人ターザン』の〈アフリカ〉

飯岡詩朗

キーワード：古典的ハリウッド映画、類猿人ターザン、アフリカ表象、リア・プロジェクション、受容

ほんとに、たった一度だけでも、なにか途方もない愚行をやらかすような人間が、まだ一人でもいるだろうか？

セーレン・キルケゴール「現代の批判」

1. こちら側で撮ること

この映画のすべてがハリウッドで作られたと新聞が書いているのを読んだよ。この際、その件について率直に話してしまおう！ われわれはまったくアフリカへは行ってないんだ！¹

ハリウッドのとある劇場で行われた『 트레이ダー・ホーン』(Trader Horn, 1931)のプレス試写直後の監督W・S・ヴァン・ダイクの言葉である。大勢のプレスを前に、続けて彼は、映画に登場したライオンや象、猿やカバ、ワニを、アメリカのどこで撮影したのかを、具体的な動物園や飼育場の名前を挙げて説明する。劇場を満たす笑い声の中、誰かが「人食い人種はどこで撮ったんだい、ヴァン？」と大声で質問する。ほくそ笑みながらヴァン・ダイクはこう答える。「ああ、彼らね。彼らなら、ハーレムで撮ったさ！」この答えは大笑いで迎えられたという²。

監督とプレスの間でのこうしたやりとりと、劇場を満たしたこの「笑い」は、『 트레이ダー・ホーン』の監督の「冗談」をプレスが「冗談」として受け取ったことの証と言える。アフリカ大陸でロケーション撮影を敢行する最初の、しかもトーキーのハリウッド映画として広く喧伝され、さらには、その撮影日誌が監督自身の署名で『ニューヨーク・タイムズ』に12回にわたり掲載されながらも³、どこからか湧いて出た作品に対する不名誉な噂を、監督自身が肯定することによって打ち消すことができたのは、プレスにとっても、いまさっき見終えた作品が、(すべてではないとしても)実際にアフリカ大陸で撮影されてきたものであると信じるに足るだけの「真正さ(authenticity)」を持っていたからだろう。

このヴァン・ダイクの冗談は、しかし、翌年には現実になる。同じくMGMのもとで、『 트레이ダー・ホーン』の続編として⁴、『類猿人ターザン』(Tarzan, the Ape Man, 1932)が、すべて「ハリウッド」で撮影されることになるからだ⁵。『 트레이ダー・ホーン』で行われていたのが「〈アフリカ〉をアフリカ大陸で撮る」ということだとすれば、『類猿人ターザン』で行われているのは、「〈アフリカ〉をハリウッドで撮る」ということである。もっ

とも、このことは、なんら驚くに値しない。なぜなら、(少なくともスタジオ・システムが崩壊する以前の)「ハリウッド映画」とは、物語の舞台がどこであろうとも、「ハリウッド」で撮影される映画のことであるからだ。

しかし、1930年代前半という特定の歴史的コンテキストにおいては、「＜アフリカ＞をハリウッドで撮る」という選択は必ずしも自明ではない。『類猿人ターザン』の製作においてなされたその選択は、1930年前後から一般化していくある撮影技術の導入と不可分であるからだ。本稿はまず、作品が製作されるに至るコンテキストを概観するとともに、その撮影技術の採用によって1930年代前半にハリウッドで製作された映画作品のテキスト上で＜アフリカ＞の表象がどのように変容したのかを明らかにする。さらには、そのテキスト上の変容と作品の公開当時の映画をめぐる言説の変容との関係を明らかにしてゆく。

2. あちら側で撮ること

『トレイダー・ホーン』がアフリカ大陸でロケーション撮影を敢行した最初のハリウッド映画であるということ「売り」としたのは、ハリウッド映画以外の映画では、すでに、アフリカ大陸でロケーション撮影を敢行したものが存在したからである。ロバート・フラハティの『極北のナヌーク』⁶ (*Nanook of the North*, 1922) の成功をうけ、熱帯(『チャング』(*Chang*, 1927) など)や南海(『タブウ』(*Tabu*, 1931) など)、あるいは両極圏(『バード提督の南極探検』(*With Byrd at the South Pole*, 1930) など)といった非「西洋＝文明」で探検＝ロケーション撮影を行った映画が次々と製作・公開され話題を博するようになるが⁷、アフリカ大陸も同様にしばしば探検＝ロケーション撮影の舞台となっている。アフリカ大陸での探検＝ロケーション撮影による映画の代表的な製作者がマーティンとオサのジョンソン夫妻であるが、彼らのアフリカ大陸を舞台とする映画のひとつである『ザンバ』(*Simba*, 1928) を例に、「＜アフリカ＞をアフリカで撮る」映画に欠かせない要素を整理しておこう。

『ザンバ』には、アフリカ大陸に生息する野生動物がつぎからつぎへと登場する。中でもライオンをはじめとする猛獣たちはジョンソン夫妻にとって、撮影だけでなくハンティングの対象ともなる。彼らの「探検」の様子が坦々と映し出されるこの作品の最後には、原住民による槍を使ったライオン狩りが置かれている。こうした(少なくとも当時としては)刺激的で暴力的なシーンとともに、原住民の生活や儀式(とりわけ女性の裸)をスペクタクル化する映像が、『ザンバ』のようなアフリカ探検映画の「売り」となっている。

このように、そこに映し出されている事物の単なる紹介からも容易に想像できるように、「＜アフリカ＞をアフリカ大陸で撮る」映画は、いまでは「植民地主義的まなざし」で撮られた映画として批判にさらされている⁸。現代の批判ほどの苛烈さはないが、アンドレ・バザンは、ジョンソン夫妻の映画から本稿の中心的な議論の対象である『トレイダー・ホーン』や『類猿人ターザン』をも視野に入れ、『ザンバ』同様、エキゾティシズムを「売り」とする映画のサイクルを次のように整理している。

エキゾティックな映画の[……]頹廃は、スペクタクルな要素とセンセーショナルな要素とをますます恥知らずに見求めようとする傾向によって、特徴づけられる。単なるライオン

狩りではもはや充分でなく、荷物運びがライオンに喰われなければならない。『アフリカは語る』には、黒人がワニに喰われるシーンがあり、『トレイダー・ホーン』には、黒人がサイに襲われるシーンがあった。(その場合のワニやサイに追いかけるシーンはトリックによるものだとわたしは思うが、そこにセンセーショナルなものを求めようとする意図があったことは確かだろう。) このようにして、野蛮人や猛獣でいっぱいのアフリカという神話が作り出され、遂には『ターザン』や『キング・ソロモン』までが作られなければならないようになった。⁹

このように、バザンは、1930年代以降のエキゾチックな映画は、飽くことなくひたすらスペクタクルとセンセーションを求めて「頹廢」していったと概括する¹⁰。こうした概括は、個々の作品の内容や表現に即してみても正当であるし、現在では「ドキュメンタリー映画」とも分類されうる「旅行／探検映画 the travelogue-expedition film」¹¹とハリウッドで製作される物語映画（フィクション映画）とを区別せずに連続性においてとらえようとしている点も、当時のコンテキストに即してみても正当である。しかし、こうした見方だけでは、『トレイダー・ホーン』と『類猿人ターザン』との間の決定的な差異が見落とされてしまう。では、その差異とは何か。

3. 「視覚的なるもの」の馴致

バザンがエキゾチックな映画の「頹廢」を見た1930年代以降に、蓮實重彦は、より大きな映画史のコンテキストにおいて、「視覚的なるもの」の優位の時代から「説話論的なるもの」の優位の時代への「変貌」を見ようとする。蓮實によれば、1930年代の初頭から中頃にかけて、世界同時的に、「めまぐるしい編集、複雑な移動撮影、きわだった光と影のコントラスト、大胆なカメラ・アングル、極端なクローズアップによる細部の誇張、非日常的な装置、等々といった「前衛的」とも呼びうるサイレント期特有の視覚的効果がいたるところでゆっくり映画から姿を消そうとしていた」という¹²。

こうした「時代の機運」は、本稿の議論の中心となるのは、ほとんど関わりがないように思われるかもしれない。なぜなら、旅行／探検映画では、「視覚的なるもの」が重要であるのはいうまでもないが、そこでの「視覚的なるもの」とは、「美学的」な「効果」とはほとんど無縁の、エキゾチックなスペクタクルにほかならないし、1930年代以降の「エキゾチックな映画」が「スペクタクルな要素とセンセーショナルな要素とをますます恥知らずに求め」ていたというならば、それは、むしろ「時代の機運」に逆行しているように感じられるからである。しかし、ほんとうにそうだろうか？

デーナ・ベネッリは、フラハティの『極北のナヌーク』以降のアメリカ映画における旅行／探検映画の系譜に『トレイダー・ホーン』を接ぎ木し、作品内における旅行／探検映画（「視覚的なるもの」）と古典的ハリウッド映画（「説話論的なるもの」）の交渉的異種混雑性に着目し、それを「ハイブリッド映画」と名付けた上で、詳細にテキスト分析をしている。トム・ガニングの「アトラクションの映画」という概念を援用したベネッリの分析によれば、『トレイダー・ホーン』では、アフリカで撮影された「エキゾチック」な「アトラ

クション」は、基本的にアイライン・マッチや視点ショットなどを用いた古典的編集によって「物語の要素」として活用されているが、いくつかのシーンでは、「アトラクション」が突出し、古典的ハリウッド・スタイルと物語のエコノミーを妨害しているという¹³。そうしたシーンでは、原住民の生活や風習、野生動物の生態（動物間の対決や襲撃、人間への襲撃）などをとらえた映像、すなわち、旅行／探検映画的な要素（アトラクション）が画面を満たし、語りの著しい停滞が見られたり、荒々しい雄大な自然の景観（巨大な滝など）が「アトラクション」として前景化されることにより、アイライン・マッチの不成立が見られるというのである¹⁴。つまり、「美学的」な「視覚効果」を欠いた、いわばハリウッド版の旅行／探検映画である『トレイダー・ホーン』でも、「視覚的なるもの」と「説話論的なるもの」とのせめぎ合いは見られるということである。そして、『トレイダー・ホーン』は、「説話論的なるものの優位」の確立へといたる流れにおける過渡的な作品と位置づけることができるだろう。言い換えれば、『トレイダー・ホーン』では、「視覚的なるもの＝アトラクション」の馴致が試みられているのである。

しかし、その馴致が結果として失敗に終わっているのは、以下に見るように、公開当時の映画評からも明らかである。

『トレイダー・ホーン』では、スリリングなリアリズムが不細工なフィクションに巧妙に継ぎ合わされている。……ハリウッドで作られたシーンもあるのだが、刺激的なシーンはアフリカで撮影されている。(The New York Times, February 4, 1931)

「真正さ」についての一切の誇大宣伝を抜きに、メトロ・ゴールドウィンは、アクションに直結したたっぷりのアフリカの動物の映像と圧倒的なリアリズムをそなえた作品を送り出した。(Life, February 20, 1931)

映画館で目にする作品のうちどの程度が後からハリウッドで作り足されたのかはわからないが、ショットの多くは間違いなく真正であり、さらには、真正であると信じるに足るほど刺激的である。(Outlook and Independent, February 25, 1931)

このように、『トレイダー・ホーン』への賞賛は、アフリカでロケーション撮影された映像の「真正さ」や「リアリズム」に集中しており、せいぜいが「一連のシーケンスを結びつける以外の何物でもない」¹⁵物語——ホーン（ハリー・ケリィ）とペルウ（ダンカン・リナルド）による、原住民たちの「白い女神」として「未開」の「ジャングル」で暮らすニナ（エドウィナ・ブース）の、救出と、その過程でのニナをめぐるロマンス——から「視覚的なるもの」が突出していたことは、上記の映画評からも十分に伺い知ることができる。しかし、翌年の『類猿人ターザン』では、エキゾチックな＜アフリカ＞の映像が、物語に奉仕する要素として徐々に飼い馴らされていく様をわれわれは確認できるだろう。

4. 古典的編集による〈アフリカ〉

一切アフリカ大陸に行かずに作られた『類猿人ターザン』ではあるが、エキゾチックな〈アフリカ〉の映像の利用の仕方は、基本的には、『トレイダー・ホーン』と変わらない¹⁶。つまり、「ハリウッド」で撮影された主人公たちをとらえたショットとアフリカ大陸で撮影されたショットとのアイライン・マッチを用いた利用である。作品中でアイライン・マッチによってアフリカの映像が利用されるシーンの具体例を1つ見てみよう。

交易商／探検家として働く父のもとに到着したジェーン（モーリーン・オサリヴァン）は、父の小屋に入り、涙の再会を終えると、文明を捨て「野蛮人」になるために、化粧を落とし、着替えをはじめ。すると小屋の外から耳慣れない大きな物音が聞こえ出し、興味を惹かれたジェーンは着替えを一時中断して小屋の窓から外を眺める〔図1〕。このフレームの右端の窓から外を眺めるジェーンのショットに続くのは、アフリカ大陸で撮影された物語上は列をなして交易場へ向かう原住民たちのショット〔図2〕である。さらに、ほぼ正面からジェーンと父親をツーショットでフレームに収めたショット〔図3〕が続き、ふたたび、アフリカ大陸で撮影された物語上は二人の視線の先にいる原住民たちのショット〔図4〕へと接合される。このようにして、家屋の壁によって隔てられてはいるものの、アイライン・マッチを用いたコンティニュイティ編集によって、ジェーンたちと原住民たちの空間の近接性と連続性という錯覚^{イリュージョン}がつくり出される。ここでは、「ハリウッド」で撮影されたショットと、『トレイダー・ホーン』の撮影時にアフリカ大陸で撮影されたショットとが、時空間を超えて接合されているが¹⁷、当時の他のハリウッド映画と比較しても、ことさら不自然さを感じることはないだろう。その意味では、「視覚的なるもの」の馴致がここでは成功していると言えるだろう。

しかし、『トレイダー・ホーン』と『類猿人ターザン』を決定的に分つのは、このようなアトラクション



図1

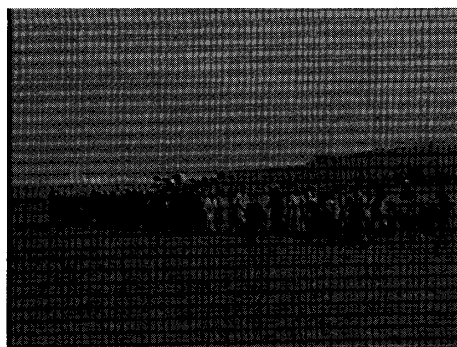


図2

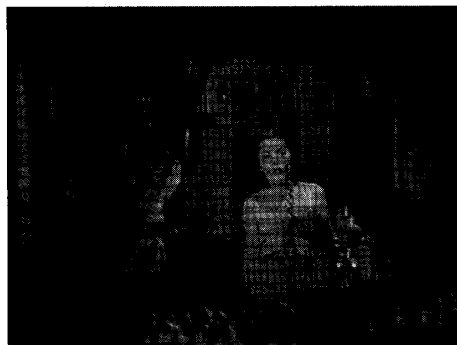


図3

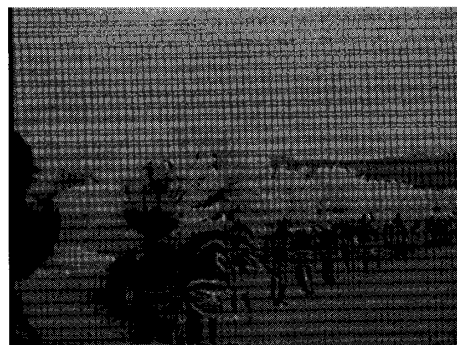


図4



図5

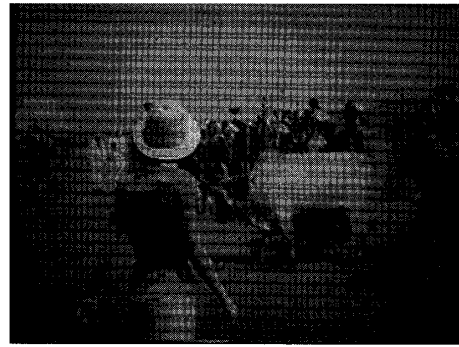


図6



図7



図8



図9

を飼いならず表現上（編集技法上）の洗練ではない。両者の差異を的確にとらえるには、ロケーション撮影のフッテージを物語映画に利用するもうひとつ別の技法、すなわち「リア・プロジェクション」という特殊撮影技法をみなければならない。

5. リア・プロジェクションによる〈アフリカ〉

『類人猿ターザン』では、当時一般化しつつあった撮影技術であるリア・プロジェクションを用いた特殊撮影によっても、〈アフリカ〉の映像を物語に利用しようとする。その特殊撮影を用いたシーンは、前節で見た小屋の内部の空間とその外の空間との間でのアイライン・マッチが用いられたシーンのすぐ後に登場する。

あこがれの「野蛮人」をもっと間近で見るために小屋を飛び出したジェーンは、音のするほうに視線を向ける。するとショットが切り替わり、彼女の視線の先にある原住民たちのダ

ンスが映し出され、ふたたび彼女の視線がとらえられる。ここまではアイライン・マッチ編集が守られている。しかし、原住民にさらに近づこうと右手前に踏み出したジェーンが画面の右端からフレームアウトした次の瞬間〔図5〕、われわれは驚くべきショットを目にすることになる。ジェーンは、ついさっき彼女が視線を向けた原住民たちのダンスが投影されたスクリーンと向かい合い、カメラ＝観客に背を向けるのである〔図6〕。続いて彼女は画面の右外に新たな興味の対象を見つけて歩き出し、ふたたび右端からフレームアウトする。すると新たなショットでもまた、彼女は原住民たちのダンスが投影されたスクリーンに向き合い、カメラ＝観客に背を向けることになる〔図7〕。そして、彼女の視点ショットとおぼしき原住民女性二人のメディアム・クロスアップ〔図8〕を間に挟み、別の映像が投影されたスクリーンに向き合うジェーンのショット〔図9〕へと接合される。このリア・プロジェクション用いた奇妙なシーンは、通常のアイライン・マッチを間に挟みながらさらにしばらく続くのだが、われわれは、このシーンをどのように見ていいのかわからず不安にかられる。

なるほど、このシーンで用いられているのがリア・プロジェクションということは容易に判別できる。しかし、そもそもリア・プロジェクションとはこのような奇妙なショットを作り出すための特殊効果だったのだろうか？ もちろんそうではない。現在容易に手にすることのできる一般的なフィルム・スタディーズの用語事典によれば、リア・プロジェクションとは、以下のようなものである。

スタジオにおいて俳優の背後のスクリーン上に（ふつう動いている）映像を投影する特殊効果の方法。これによりロケーション撮影を偽装する。とりわけ、リア・プロジェクションは、登場人物が動いているような錯覚^{イリュージョン}、あるいは乗り物や馬に乗っているような錯覚を創り出すためにしばしば用いられる。スタジオ・システム時代、特にサウンド導入がロケ撮影を困難にした1930年代には一般的技術であった¹⁸。

なるほど、ここに書かれているような、リア・プロジェクションの使われ方ならば、1930年代以降の映画で、われわれは何度となく目にしてきた。しかし、『類猿人ターザン』の冒頭で、われわれが目にするのは、スクリーンを背にするのではなく、スクリーンに向き合う登場人物である。さらに、冒頭のシーンはあまりに奥行きを欠いており、明らかに「ロケーション撮影の偽装」に失敗している。

果たしてこのシーンは、どのように読み解くことが可能なのだろうか？

6. 「防御幕」としてのリア・スクリーン

『類猿人ターザン』の撮影でリア・プロジェクションが利用された理由であれば、大きく分けて二つの点から容易に説明できる。ひとつは経済性であり、もうひとつは安全性である。

まず、経済性についてだが、『類猿人ターザン』の前年に公開された『トレイダー・ホーン』は、アフリカでロケーション撮影と同時録音を試みたが、登場人物の会話の録音は納得のいくクオリティではなく、帰国後に撮り直しが行われるなど、当初計画していた予算、製

作日数ともに大幅に超過することとなった。こうした経緯から、その記録的な大ヒットにもかかわらず、他のスタジオが同様の試みを行うことはなかったし、MGMも『類猿人ターザン』の製作にあたって新たに製作スタッフや俳優をアフリカに送ることはしなかった¹⁹。

次に安全性についてだが、リア・プロジェクションを利用することによって、製作スタッフにとっても俳優にとっても、ロケーション撮影よりも安全に撮影が可能になるというのは、容易に想像できる。しかし、『類猿人ターザン』におけるリア・プロジェクションの採用は、直接的には『トレイダー・ホーン』の反省によるものだろう。というのも、主演女優のエドウィナ・ブースは、アフリカでの撮影中に風土病に罹り、後にはその病気がもとで命を落とすことにもなったからである。²⁰

このように、『類猿人ターザン』の冒頭でのリア・プロジェクション撮影のスクリーンは、本来の語義どおり、さまざまな危険から、スタジオのみならず現場の製作スタッフと俳優を守る「防御幕」として機能を果たしていることがわかる。²¹

しかし、これでは、なんらあの奇妙なシーンを読み解いたことにはならない。

7. リア・プロジェクションの一般化

ならば、リア・プロジェクションがまだ撮影技術として未熟であったために、図らずもあのような奇妙なショットになってしまったと考えることはできないだろうか？

これは十分にありえそうではあるが、たとえば、1930年公開の独立系映画会社コンゴ・ピクチャーズ製作の旅行・探検映画『アフリカは語る』(*Africa Speaks*)を見ると、この仮説はもろくも崩れさる。リア・プロジェクションが当時としてはまだ発展途上の特殊撮影技術であったのは確かなのだが、『アフリカは語る』ですら、より自然にリア・プロジェクションを用いているからだ。しかも、そこでは、『類猿人ターザン』でジューンたちがしたように、『アフリカは語る』の主人公である探検家とカメラマンも、リア・プロジェクションのスクリーンに向き合い、カメラに背を向けて演技をしている。アフリカ大陸で、ロングショットで撮影された珍しいサイのフッターズがスクリーンに投射され、そのスクリーンに銃とカメラを向けた主人公たちを、『アフリカは語る』の実際の撮影カメラがとらえるのだ。もちろん、現代のわれわれの目であれば、このシーンのリア・プロジェクション撮影による不自然さを指摘することは不可能ではない。しかし、ここでのそれは、漫然と画面を見ていたら見落としかねない程度には「自然さ」を獲得しており、リア・プロジェクション撮影の本来の目的である「ロケーション撮影の偽装」は、一定程度は成功している。

だから、『類猿人ターザン』の撮影当時は、リア・プロジェクションを用いた撮影が未熟な段階にあったため、図らずもあのような奇妙なシーンが生まれてしまったと言うことはできないのだ。

8. 特殊撮影の暴露？

では、あの奇妙なショットが、特殊撮影の「嘘臭さ」を暴露するために、あえて不自然に撮影されたと考えることは可能だろうか？²² こうした読みは歴史的コンテキストから切り

離された恣意的な読みのように思われるかもしれないが、必ずしもそうではない。そのことは、たとえば、『ダグラス・フェアバンクスと80分間世界一周』(Around the World in 80 Minutes with Douglas Fairbanks, 1931)のような作品を見ればわかるだろう。この作品は、タイトルどおり、20年代の大スターであるダグラス・フェアバンクスと共に世界中を観光するという趣向の旅行／探検映画である。われわれが目にし、耳にすることになるのは、フェアバンクスの観光旅行に同行したクルーが撮影した映像と音声、そしてアフレコによるナレーションである。

世界各地で撮影された映像とフェアバンクス自身の声(同時録音とアフレコ)によって、エキゾチックな世界(ハワイ、日本、中国、東南アジア、インド)を紹介するというのが、この映画の最大の「売り」なのは間違いないものの、ここでの議論との関連で重要なのは、この映画が「映画についての映画」^{セルフリファレンシャル}でもあるという点である。たとえば、映画に音が導入されて間もないこともあって、ロケーションでの録音に使われるマイクが紹介され、さらには、そのマイクの集音力の優秀さを示すために、フェアバンクスの懐中時計のムーブメントの作動音を録音することがカメラ目線で告げられ、その駆動をとらえた超クロスアップと同期した駆動音を、われわれは体験することができる。そして、さらに、作品の最後では、当時としてはまだ一般化して間もない特殊撮影技術のからくりすらも暴露されてしまうのだ。それは、どのようにしてか。

「80分間世界一周」とは言いながら、フェアバンクス一行の旅は遅々として進まず、70分を過ぎてもインドに到達するに過ぎない。しかし、そのインドで、一通り現地で撮影された観光的な映像が提示された後、スタジオに組まれたセットとしての〈インド〉の街角で、〈インド人〉から、フェアバンクス一行とわれわれ観客は「魔法のロープ」を見せてもらうことになる(手を触れることなくロープが直立する)。するとその「魔法」に対抗するかのように、今度はフェアバンクス自身が「魔法」をわれわれに見せてくれる。あと数分のうちにハリウッドに戻るために、『バグダッドの盗賊』(Thief of Baghdad, 1924)の主演俳優が率いる一行らしく、彼らは「魔法の絨毯」に乗り、眼下を流れていく風景に合わせたフェアバンクスによる簡潔なレクチャー付きで、ハリウッドにノンストップで舞い戻ることになる。

この映画が最後にわれわれに見せてくれるこれらの「魔法」は、もちろん、特殊撮影によって可能になったものである。そして、「魔法の絨毯」の飛行を可能にしたのが、他にもないリア・プロジェクションなのである。これらの「魔法」をただ「魔法」として見せることで終わっていけば、「魔法＝トリック」というアトラクションを含む一風変わった旅行／探検映画にとどまるが、この作品は最後の最後にこうした「魔法」すなわち「特殊撮影」の種明かしをしてしまうのである。眼下に「HOLLYWOOD」というサインボードが見えてくると、フェアバンクスの掛け声とともに眼下の景色は一瞬にして消え、景色が映写されていた白いスクリーンが現れ、それと同時に「魔法の絨毯」をはためかせていた巨大扇風機など、特殊効果のからくりがすっかり暴かれてしまうのだ²³。もちろん、こうした露出症的な種明かしは、物語映画の観客の幻想を打ち砕く破壊的なものではあるが、この映画は、フェアバンクスがカメラ＝観客に向かって話しかける作品の冒頭ですぐにも明らかになるように「アトラクションの映画」にほかならず、そこでは、映画の「魔法」の種明かし自体もアトラクションとなるだろう²⁴。

しかし、『類猿人ターザン』の場合、あの奇妙なショットが、結果として特殊撮影の「嘘臭さ」を暴露することになっていたとしても（そのような読みをいま創造することは可能だとしても）、『80分間世界一周』のように「嘘臭さ」の暴露をアトラクションとして提示しようとしていたと考えることはできないだろう。なぜなら、冒頭の奇妙なシーンにはすでにエキゾチックな〈アフリカ〉の映像が（リア・スクリーンに投影され）意図的にアトラクションとして取り込まれているからである。

9. 『類猿人ターザン』の受容

では、これまで見た『アフリカは語る』や『80分間世界一周』と同時代の映画として『類猿人ターザン』を見た公開当時の批評家たちは、この奇妙なシーンをどのように見たのだろうか？

重ねて奇妙なことに、当時の批評家たちは、この奇妙なシーンについて口をつぐんでいる。しかし、この事実は、彼らがあの奇妙なシーンに気づかなかったことを必ずしも意味しないだろう。『アフリカは語る』における特殊撮影の可能性を指摘できたり、『80分間世界一周』におけるリア・プロジェクションの暴露の場面を描写できる当時の批評家が、『類猿人ターザン』での奇妙な（失敗した）特殊撮影に気づかないということは到底考えられないからである²⁵。もちろん、当時の批評家が、リア・プロジェクションによる撮影を、それと正確に名指しすることはできなかったとしても、トリック＝特殊撮影だということが見抜けないということもありえない。だから、『類猿人ターザン』の冒頭での奇妙なリア・プロジェクションの利用を彼らが見落としていたということはまずありえないし、今日のわれわれほどではないとしても、多少なりともそれに違和感を抱かなかったということもまず考えられないだろう。だとすれば、当時の映画評が、あのシーンへの違和感や居心地の悪さを語らなかったのは、気づいてはいながらわざわざ触れはしなかったということをおそらく意味するのではないか。

では、逆に、当時の映画評は、『類猿人ターザン』の何について語っていたのだろうか？ この作品に対する評価の仕方はどれもほぼ似通っている。いくつか見てみよう。

事細かに映画を分析する者も『類猿人ターザン』には少なからず喜びを見出すだろう。[……] ジャングルの生活に本当らしさを与えるために全く努力は払われておらず、リアリティを不遜にも侮蔑しているが、私にはそのことに対する文句はない。(The New York Times, April 2, 1932)

『類猿人ターザン』は、あからさまに、そして見事に、擬いものである。宣伝と伝え聞くところによれば、アフリカではなく、本拠地のハリウッドで作られており、猿やワニ、ライオン、虎、小人、象、ゴリラは、演出上のみずからの役割を十二分に承知しているし、その役割を効果的に演じさせることもできている。(Time, April 4, 1931)

まったくの大胆さによって、監督は架空の世界を作り出し、その世界で私たちは1時間45

分間、みずから進んで無邪気に、そして素直に興奮し、その後は、その体験によって意気上がることもなく、映画館を後にして、いつもと変わらぬ生活に精を出すことができる。[……]『ターザン』にはエンタテインメントとして100パーセントの価値があり、正確な情報を提供しているかのように装うのをきっぱりと止めることによって、『トレイダー・ホーン』のような映画をはるかに上回る収益をあげる。(The New Statesman and Nation, May 21, 1932)

このように、当時の映画評はそろって、『類猿人ターザン』を、フィクション映画として、別の言い方をすれば、単なる娯楽映画として賞賛している。もちろん、『類猿人ターザン』が、『トレイダー・ホーン』のように、著名な実在の人物をモデルとするフィクション映画ではなく、著名な大衆小説の主人公を利用したフィクション映画だということは、公開当時においては、周知の事実であり、それがこのように画一化された批評を生む一つの枠組となっていたのは確かだろう。しかし、この事実と『類猿人ターザン』を単なる娯楽映画にすぎないものとして評価する画一化された批評との関係は、『類猿人ターザン』の製作・公開された当時のコンテキストにおいては、必ずしも自明ではない。

すでに述べたように、『類猿人ターザン』は、そもそも、『トレイダー・ホーン』の大ヒットを受けて、いわばその「続編」として場当たりに製作の決まった作品である。しかも、『トレイダー・ホーン』では使い切れずに大量に余ったアフリカでのロケーション撮影のフッターの存在を知ったエドガー・ライス・バローズ株式会社が、それをターザン映画に使ってみたらどうかとMGMに提案した企画ですらあるのだ²⁶。つまり、『類猿人ターザン』は、『トレイダー・ホーン』の話題性とサイレント期に8度も映画化された大衆小説のキャラクターの人気とを掛け合わせることによって、より多くの観客を獲得しようと目論まれた作品なのだ。そして、すでに見たように、『トレイダー・ホーン』の賞賛は、アフリカでロケーション撮影された映像の「真正さ」や「リアリティ」に集中していた。つまり、『トレイダー・ホーン』の「続編」たる『ターザン』においても、製作者側は、製作コストの削減だけでなく、残り物のフッターの持つ「真正さ」や「リアリズム」が興行収益アップに少なからず貢献することを期待していたはずなのである。しかし、すでに見たように、当時の映画評は、「真正さ」や「リアリズム」ではなく、その図々しいまでの「真正さ」や「リアリティ」の軽視や蔑視をこそ賞賛したのである。

10. スクリーンのこちら側と向こう側

このような当時の製作と受容をめぐるコンテキストをふまえて、あらためて『類猿人ターザン』の冒頭に置かれた、あのリア・プロジェクションを用いた奇妙なシーンに立ち返ると、何が見えてくるだろうか？

そもそもこのシーンは、物語上は、「野蛮人」に憧れて＜アフリカ＞へやって来たジェーンが、はじめて＜アフリカ人＞と遭遇するシーンにはかならず、先行する小屋の内と外との間でのアイライン・マッチによるコンティニューイティ編集により、われわれはそのようなものとしてこのシーンを見るようにうながされている。しかし、実際には、このシーンにおい

て彼女たちは、物語世界内においても物語世界外においても、徹底して遭遇を回避しているように見えてしまう。

まず、不器用にリア・プロジェクションを用いたショットによって、物語世界外の撮影の現場において、オサリヴァンら俳優たちがスクリーンに投影された〈アフリカ人〉を見ているにすぎないことは容易に見て取れてしまうし、さらには、ジェーンのアイライン・マッチによって画面に現れる〈アフリカ人〉のジェーンたちを見返すまなざしの不在によって、物語世界内における（錯覚としての）遭遇にすら失敗していることもまた容易に見て取れてしまうのである。

この「失敗した」シーンにわれわれが驚き、居心地の悪さを感じるのは、本来は背を向け背景となるはずのリア・プロジェクションのスクリーンに向き合い、そこに投影されたアフリカ大陸の原住民のイメージを見つめるジェーンたちのふるまいが、まるで映画館でスクリーンに向き合う観客のようだからだろう。つまり、ただもっぱら「見られるもの」として原住民を扱い、「見る」ことの快楽を貪っているジェーンたちとは、われわれ観客のことにはかならないのだ。

しかし、そのような快楽を貪るまなざしが、「植民地主義的まなざし」であり、アフリカやアフリカ人をモノ化しているのは否定できないとしても、それがそのまま実際のアフリカやアフリカ人と映画の〈アフリカ〉と〈アフリカ人〉との混同に直結すると考えるのは早計である。すでに公開当時の映画評で見たように、当時の「知的」な観客は、そこに一切「真正さ」を認めず、スクリーンに投影されたイメージをイメージとして、フィクションをフィクションとして楽しんでいるからである。彼らは、スクリーンに投影されたイメージ——二枚のスクリーンによって、二重に隔てられた〈アフリカ〉や〈アフリカ人〉イメージも同様に——をイメージとして楽しみ、ときにはジェーンのようにスクリーンを見つめながらそのイメージについて論評したり、おしゃべりすらしたかもしれない。公開当時の映画評が語る「喜び」なり「興奮」とは、まさにこのようなものだったのではないか²⁷。

『類猿人ターザン』は、その冒頭でみずからの「嘘臭さ」を誇示することで、それまでの旅行／探検映画が逃れられずにいたイメージの「真正さ」をめぐる議論にかかずらうことを止め、そのイメージの「嘘臭さ」の魅惑において評価を得ようと評価の枠組フレームを設定し、批評もまたその枠組フレームの中で律儀に求められた役割を演じ、そうした受容が製作に折り返されることで、2作目以降のMGM製のターザン映画は、より大胆に「嘘臭さ」の魅惑を追い求めることになる²⁸。

このようなイメージをイメージとして、フィクションをフィクションとして楽しんだ『類猿人ターザン』の「知的」な観客は、しかし、「自動的に」その単なるイメージにすぎない「スクリーン上の野蛮人に重ね合わせ」られ、「石化」するような観客の存在を思い浮かべることができただろうか？²⁹ イメージの「嘘臭さ」に魅惑されながらも、そのイメージと現実世界をあえて混同すること。まさにそのような「愚行」こそが当時の映画評に欠けていたものなのである。そして、現代のわれわれがハリウッドで作られた探検／冒険映画を政治的にとらえ直すときに必要とされるのは、「嘘臭さ」の魅惑をけって否認することなくそうした「愚行」をやらかすことだろう³⁰。

註

- 1 Robert C. Cannom, *Van Dyke and the Mythical City, Hollywood* (Garland, 1977 [1948]), p. 227.
- 2 Cannom, p. 277
- 3 *Variety*, June 20, 1928; *The New York Times*, June 23; June 30; July 7; July 14; July 21; July 28; August 4; September 1; September 22; October 6; October 13; November 10, 1930.
- 4 David Fury, *King of the Jungle: An Illustrated Reference to "Tarzan" on Screen and Television* (McFarland, 1994), pp. 62-71. このことは、MGM時代のジョニー・ワイズミュラー主演のターザン映画に関するドキュメンタリー番組『銀幕の王ターザン』(*Tarzan: Silver Screen King of the Jungle*, 2004) [2004年にワーナー・ホーム・ビデオから発売された『ターザン・フィルムズコレクターズ・ボックス』のボーナス・ディスクに収録]でもはっきりと語られている。もともとは、ホーンが登場することにもなっていた。結局、ホーンの登場という案は実現しなかったが、『類猿人ターザン』が『トレイダー・ホーン』の「続編」であるということは、公開当時の一般観客には周知のことであった。たとえば、予告編には「1932年の『トレイダー・ホーン』」という字句や「『トレイダー・ホーン』に勝るスリル」という字句が見られる。
- 5 ここで、ハリウッドをカギ括弧でかこったのは、実際にそう名指される場所での撮影に限定しないためである。『ターザン』の場合も、カリフォルニア州郊外や、メキシコ西部でも撮影は行われた。
- 6 日本で『極北の怪異』というタイトルで公開されたことはよく知られているが、ここでは『極北のナヌーク』とする。それは、『極北の怪異』というタイトルが差別的だからではなく、そもそも原題には「怪異」に相当するような意味を持った単語は含まれていないし、本稿では日本における受容は取り扱わないからである。
- 7 今日では広義の「ドキュメンタリー」映画史に呑み込まれてしまいかねない、エキゾチックな場所でのロケーション撮影を「売り」とする(しばしばいかがわしい)旅行／探検映画の隆盛については、Dana Nicholas Benelli, "Jungles and National Landscapes: Documentary and the Hollywood Cinema in the 1930s," Ph.D. dissertation (University of Iowa, 1992) および Cynthia Erb, *Tracking King Kong: A Hollywood Icon in World Culture* (Wayne State University Press, 1998) が詳しい。
- 8 その代表的な例として、たとえば、Richard A. Maynard, *Africa on Film: Myth and Reality* (Hayden Book, 1974); Kenneth M. Cameron, *Africa on Film: Beyond Black and White* (Continuum, 1994); Kevin Dunn, "Lights... Camera... Africa: Images of Africa and Africans in Western Popular Films of the 1930s," *African Studies Review* vol. 39, no. 1 (April 1996): 149-175 を参照。
- 9 アンドレ・バザン「映画と探検」『映画とは何かII 映像言語の諸問題』[小海永二訳] (美術出版社, 1970 [1961] 年), 58-59頁。ただし、本文との関係で原文を参照し部分的に訳を変更している。なお、引用部分からもある程度は推察できるように、この引用部分の前で、バザンはエキゾチックな映画の持つ「詩的真實性」や「ポエジー」を評価している。
- 10 実際の作品に即して精確を期すならば、原住民の「荷物運び」が、ライオンに喰われるのが『アフリカは語る』(*Africa Speaks*, 1930) であり、ワニに喰われるのが『ターザン』である。
- 11 ここでいう「旅行／探検映画」を「ドキュメンタリー映画」と言い換えてしまった方が話はす

- つきりするかもしれないが、これらの作品の公開当時には、「ドキュメンタリー」という用語は興業においても批評においても一般化しておらず、「旅行映画」や「探検映画」「冒険映画」(中でも猛獣を「売り」にしているものは「動物映画」)などとさまざまに呼ばれていたため、ここではベネッリに倣い便宜的に「旅行／探検映画」を用いることにする (Benelli 1992; Dana Benelli, "Hollywood and the Travelogue," *Visual Anthropology* 15 (2002): 3-16.)。なお、1930年代のアメリカにおいて「ドキュメンタリー」という言葉がどのように用いられていたかは、藤木秀朗「ドキュメンタリーの意味をめぐる交渉——1930年代のアメリカにおける映画受容——」『映像学』第62号 (1999): 38-52頁を参照されたい。
- 12 蓮實重彦「署名の変貌——ソ連映画史再読のための一つの視角」『レンフィルム祭——映画の共和国へ』〔レンフィルム祭カタログ〕(1992年), 20頁。1930年代初頭から半ばにかけての映画の変容については、蓮實重彦「あらゆるメディアは二度誕生する」浅田彰監修『マルチメディア社会と変容する文化』(NTT出版, 1997年), 51-59頁; 中村秀之「映像の野生を解き放つ——イメージの言説／言説の不安」太田省一編著『分析・現代・社会——制度／身体／物語』(八千代出版, 1997年), 245-275頁; 中村秀之「飛び散った瓦礫のなかを——『複製技術時代の芸術作品』再考」内田隆三編『情報社会の文化2 イメージのなかの社会』(東京大学出版, 1998年), 183-225頁; 藤井仁子「日本映画の1930年代——トーキー移行期の諸問題」『映像学』第62号 (1999): 21-37頁; 長谷正人「映画のメディア化, 気散じの戦略そしてイーストウッド」〔映像のオントロジー [34]〕1999年, <http://www.ipm.jp/ipmj/eizou/eizou51.html> (2005年8月31日) も参照されたい。
- 13 Benelli 2004, pp. 10-13; Benelli 1994, pp. 97-110; トム・ガニング「アトラクションの映画——初期映画とその観客, そしてアヴァンギャルド」〔中村秀之訳〕長谷正人・中村秀之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』(東京大学出版会, 2003 [1990] 年), 304-305頁。ガニングは、「アトラクションの映画は物語が支配するようになってからも消えることはなく, 「ある種のジャンル (例えばミュージカル) では, 他のジャンルよりも顕著である」と述べているが, 「ある種のジャンル」に『トレイダー・ホーン』のような旅行／探検映画を付け加えてもよいだろう。なお, 「アトラクションの映画」という概念を利用したベネッリによる『トレイダー・ホーン』の分析は概ね妥当ではあるものの, ガニングの論文の可能性の中心は取り逃されて (あるいは, あえて無視されて) しまっている。
- 14 しかも, このシークエンスでは, 滝の爆音でホーンたちの会話はほとんど聞き取れない。その点でも古典的ハリウッド映画を逸脱していると言える。
- 15 *Variety*, February 11, 1932.
- 16 とはいえ, 『トレイダー・ホーン』には, 『類猿人ターザン』ではけっして見ることのできない, アフリカ大陸で撮影されたショットがある。それは, ジョンソン夫妻による映画や『アフリカが話す』にも見られるものだが, そのショットは構図によって特徴づけられる。それは, やや俯瞰でアフリカ大陸の大地をとらえることで画面に奥行きを持たせ, 連続する同一平面上の手前に主要人物を, 奥に原住民や動物を配置する縦の構図である。この構図は, アフリカ大陸で撮られた映像の「真正さ」を誇示するような構図だといえる。この構図で撮られたショットは, 物語が著しく停滞しているとベネッリが指摘した, 到着のシークエンスとサヴァンナでの「レクチャー」のシークエンスで見ることができる。
- 17 こうした「実写」のフッターを, アイライン・マッチなどを用いた古典的編集によって物語映画に利用する (取りこむ) 手法は, 例えば, 『ガン・ホー!』(*Gung Ho!*, 1943) における上陸作戦シーンなど, 第二次世界大戦時に製作された戦争映画 (コンバット映画) でも目にすることができる。
- 18 スティーヴ・ブランドフォードほか『フィルム・スタディーズ事典 映画・映像用語のすべて』

〔杉野健太郎ほか監修・訳〕（フィルムアート社，2004年），386頁。

19 Cannom 1977 [1948] を参照

20 帰国後，ブースは，MGM を相手に訴訟を起こしたという（David Fury, *King of the Jungle: An Illustrated Reference to "Tarzan" on Screen and Television* (McFarland, 1994), p. 65)。だから，この事件をきっかけとするアフリカにおけるロケーション撮影からの撤退とリア・プロジェクトン撮影の採用も，経済（金銭）的な理由からであると言っても差し支えないだろう。

21 “screen” の語義の変遷については，Erkki Huhtamo, “Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen,” *ICONICS* 7 (2004): 34-36 が詳しい。

22 松浦寿輝は「フロント・プロジェクトン」を用いた特殊撮影も含めて，「1932年から1968年まで」を「スクリーン・プロセスの時代」と名づけている（松浦寿輝「スクリーン 遮蔽と露出」『Inter Communication』14 (1995年)，86-91頁）。そこで彼は，その「時代」の終わりを「仮に」であれ1968年に設定する根拠を『2001年宇宙の旅』の公開によって説明しているが，始まりの年を1932年に設定する根拠をまったく説明していない（おそらく，その根拠は，ジェイムズ・モナコ『映画の教科書 どのようにして映画を読むか』（フィルムアート社，1983年），114-115頁である）。しかし本文中でみるように，リア・プロジェクトンの特殊撮影技術の仕組みを暴露する『80分間世界一周』が1931年に公開されているし，やはり本文ですでにみたように，その前年には『アフリカは語る』でリア・プロジェクトンが用いられている。また，そもそも，既に写真撮影では用いられていたリア・プロジェクトンの映画撮影への導入は，Norman O. Dawn の西部劇 *The Drifter* (1913) まで遡ることができるとされる（Ira Konigsberg, *The Complete Film Dictionary*, 2nd ed. (Penguin Books, 1998), p. 324)。以上のことから，1932年を「映画にこの技法が導入された日付」とする点については少なくとも修正が必要だろう。

しかし，松浦の論文の核心は，リア・プロジェクトンの導入の日付を精確に確定することにあるのではなく，「映画的イメージにおける「本当らしさ」と「嘘臭さ」との微妙な均衡」状態における「嘘っぽさの魅惑とでも言うべきある奇妙な視覚の快楽」（86-87頁）を記述することであり，こうした「嘘っぽさの魅惑」はトーキー化以後に獲得された音声上の「本当らしさ」に支えられているため，「スクリーン・プロセスの時代」を「1932年から1968年まで」と規定するのは必ずしも外的とは言えない。また，本稿の議論も，同様に，トーキー化によって「真正さ」がそれ以前よりも増大したことを前提としている。

なお，パラマウント・スタジオのプロセス撮影部門長であった Farciot Eduart は1939年に映画技術者の業界誌にこう書いている。

リア・プロジェクトンの方式やプロセス撮影によってこうした経済性を達成できるとしても，二つの基本的な問題が解決されなければならない。第一に，最も重要なことなのだが，合成された映像におけるスクリーン効果のすべてがリアルで，その見た目がもっともらしいものでなければならず，また，前景でのアクションと背景が共に，同一の時間，同一の場所で撮影されたものだというイリュージョンを保持していなければならない。第二に，リア・プロジェクトンによるプロセス撮影の物理的な領域は，監督と脚本家の創造的な取り組みに対する技術的制約が——もし可能なら，まったくないに越したことはないのだが——最小化されなければならない。（A. Farciot Edouart, “Paramount Triple-Head Transparency Process Projector,” *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 33, 2 (August 1939): 171-172）

Eduart によれば，ここで言われている「二つの基本的な問題」が一定程度は「解決」され，リア・プロジェクトンが自身のスタジオで導入されるのは1931年ということになる（“The Para-

- mount Transparency Process Projection Equipment,” *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 40, 6 (June 1943): 369; “The Evolution of Transparency Process Photography,” *American Cinematographer*, 24 (October 1943): 359)。また、映画技術者の専門誌 *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* においてリア・プロジェクションをめぐる議論が登場してくるのも、ほぼ同時期である（たとえば、Vern Walker, “Special Process Technic,” 18, 5 (May 1932): 662-665; Gordon A. Chambers, “Process Photography,” 18, 6 (June 1932): 782-787 など)。1933年以降には、*The New York Times* において、「本当らしさ」というイリュージョンを創り出す特殊撮影技術の進歩として、リア・プロジェクションが紹介されるようになる（たとえば、“Artful Camera Illusion,” November 26, 1933; Douglas W. Churchill, “Clever Studio Illusion,” May 20, 1934 など）。
- 23 Doherty は、ここでのトリックの暴露を、作品に頻出するフェアバンクスゴルフの映像にかけて、「ハリウッドの「不可視のスタイル」を風刺的に破壊するほどまで拡張したフェアバンクスのスポーツマンシップ」と呼び、この作品を「パロディとして洗練された」旅行／探検として評価している。Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934* (Columbia University Press, 1999), pp. 242-243
- 24 この「種明かし」は、もちろん、「暴露」であると同時に、映画芸術／技術の進歩の「誇示」でもある。
- 25 *Variety*, September 21, 1930; *The New York Times*, November 28, 1931.
- 26 Gabe Essoe, *Tarzan of the Movies: A Pictorial History of More Than Fifty Years of Edgar Rice Burroughs' Legendary Hero* (Citadel Press, 1968), p. 67. なお、『ターザン日本へ来る ジャングルの王者たちと全作品』（九藝出版、1978年）として翻訳出版もされている（高橋千尋訳）。
- 27 映画に描かれたスクリーンに観客が対峙する場面の分析をとおした映画体験の歴史の変移については、長谷正人「映画体験の社会史——スクリーンに向かって走る観客」『現代風俗学研究』第2号（1996年）：42-47頁が示唆に富んでいる。
- 28 ここでの「^{フレーム}枠組」の概念は、アーヴィング・ゴッフマンのフレーム分析を参照している（Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (Harvard University Press, 1974)）。映像／イメージ分析におけるゴッフマンのフレーム分析の応用については、中村1997、また同論文の註で言及されている難波功士「広告というコミュニケーション」井上俊ほか編『岩波講座 現代社会学21 デザイン・モード・ファッション』（岩波書店、1996年）から示唆を得た。
- 29 フランツ・ファノン『黒い仮面・白い皮膚』（海老坂武・加藤晴久訳）（みすず書房、1998 [1952] 年）、306-307頁。ファノンは、アンティルの映画館で「黒人」だけでターザン映画を見るとき受容と、フランスの映画館で白人とともに見るとき受容の違いを鮮やかに記述している。
- 30 まさにこの地点から「黒人」観客による『類猿人ターザン』の受容が考察されなければならないのだが、「黒人」観客は、もちろん、一枚岩ではない。きわめて端的に言うなら、いつどこで誰（どのような「黒人」）が見るかによって、受容は変化する。たとえば、1930年代のアメリカの「黒人」によるターザン映画の受容も、一枚岩ではない。たとえば、Loren Miller は、“Uncle Tom in Hollywood” (*Crisis*, November 1938, p. 329) の中で、『トレイダー・ホーン』を見て熱狂する「黒人」観客を目撃した衝撃を記述している（つまり、Miller 自身は、熱狂するどころか、怒りを抱きながら同じ映画を見ている）。アメリカの「黒人」による受容の考察は稿を改めて行う。
- なお、本稿で取り上げた『類猿人ターザン』を含む（ロケーション撮影であれその偽装であれ）アフリカを表象する映画の日本での受容については、藤田みどり『アフリカ「発見」 日本にお

けるアフリカ像の変遷』（岩波書店，2005年）の第4章「イメージの檻——大衆文化にみるアフリカ」が詳しい。

付記：本稿は，日本学術振興会科学研究費補助金・若手研究（B）の研究課題「ハリウッド映画の受容における観客の「植民地化」」（課題番号：15710180）の成果の一部である。

また，本稿は，日本映像学会・第2回テキスト分析研究会における研究発表「探検／冒険映画のイデオロギー的再編——『類猿人ターザン』（1932年）における〈アフリカ〉の表象」（平成15年11月）の一部を基にしている。