

# 日本映画学会会報

第34号 (2013年3月29日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 松田英男) / 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

学会誌『映画研究』第7号の編集を終えて 塚田幸光 2

第5回(2012年度)日本映画学会賞の選考過程について 塚田幸光 4

視点 私の論文の前提事項について 大野哲宏 5

視点 ホームムービー研究の展望と映画学への貢献 久保豊 7

視点 『分別と多感』とアダプテーション 諏訪暁 9

視点 『新宿インシデント』にみる在日チャイニーズ・ディアスポラ 李明 11

視点 松竹キネマ蒲田撮影所を舞台とする思考の逍遙 因幡純雄 14

視点 字幕という映像表現、概略 西岡英和 16

視点 映画「遺体 明日への10日間」における 極限状態に置かれた人々を分けたものについて 山中祐子 28

視点 観客の運動の歴史としての「地域の映画祭」～湯布院映画祭を中心に～（上） 藤田修平 31

書評 加藤幹郎著『列車映画史特別講義 — 芸術の条件』 山本佳樹 42

書評 佐藤元状著『ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴの映像学—イギリス映画と社会的リアリズムの系譜学』 日臺晴子 45

書評 世良利和著『沖縄映画史の復元—戦前編—』 藤城孝輔 49

書評 ニコル・ブルネーズ著『映画の前衛とは何か』 菅原裕子 52

出版紹介 56

新入会員紹介 56

事務局から 57

## ● 学会誌『映画研究』第7号の編集を終えて

塚田幸光（関西学院大学）

本年度より、日本映画学会学会誌『映画研究』編集委員会のまとめ役を務めます塚田と申します。昨年度まで完璧な仕事をしてくられた杉野編集委員長の後任だけに、緊張の連続でしたが、無事に編集を終えてほっとしております。また、本年度より、編集委員に佐藤元状先生（慶応義塾大学）と碓井みちこ先生（関東学院大学）が加わりました。頼もしい戦力です。

『映画研究』第6号の審査結果を報告致します。本号には17編の投稿があり、最終的に6編が掲載となりました。審査手続きは、従来と同じです。第4号の審査から正式に再審査を導入いたしました。前回のご報告のくりかえしになりますが、審査は、次のような過程を経ます。一定の期間を経て編集委員がそれぞれの査読結果を持ち寄ります。当然のことですが、複数の査読委員が各論文を担当します。査読の評価点は次の4段階です。

4点 = 掲載します

3点 = 修正を施した最終版を掲載します

2点 = 再審査します

1点 = 掲載不可

査読結果において評価が割れた論文に関しては、合議期間においてさらに討議を重ねます。審査の結果は、投稿規程の通り「9月中旬頃」に、コメントとともに投稿者に通知されます。この通知以降、ほぼ一か月間は、脱稿準備期間です。3点以上の評価を受けた論文の執筆者は脱稿用の最終版原稿の作成を行い、2点の評価を受けた論文の執筆者は、再審査用原稿を作成します。当然のことながら、再審査対象論文は、再審査を受け、委員全員の投票の上で採否が決定します。掲載論文がすべてそろったところで、日本映画学会賞の選考に移ります。今回も、賞の選考まで含めると、審査が始まってから終わるまでに3か月半ほどかかりました。夏の終わりからの3ヶ月半です。編集委員の皆さま、杉野事務局長、印刷実務担当の井上常任理事、そして投稿者の皆さま、長丁場をおつきあい下さりありがとうございました。

日本映画学会学会誌『映画研究』は、本学会及び日本における映画学の発展に寄与することを主眼とし、そこに存在意義があります。本号では、投稿論文が17編に上り、かなり充実した学術雑誌になってきた感はあります。ですが、それに慢心せず、さらなる発展を目指すのが筋でしょう。そのためには、投稿論文のレベルアップは不可欠です。今回の投稿論文に関して言えば、17編すべてが審査のボーダーではないからです。何を論じ、如何に語るのか。明晰な言語や明解な論理展開も不可欠です。そして、先行研究を踏まえ、独自性を有していることが望まれます。論文の基本に立ち返り、研鑽して頂けたらと思います。不遜ながら、1点だけ助言するならば、論文である以上、「読者」を意識して欲しいということに尽きます。難解で自己韜晦／陶酔的な文章や、結論不在の論理展開では、誰が査読しても同じ結果です。分かりやすさが論文の全てではありませんが、読者が分からない論文はやはり良質の論文とは言えません。読者を意識してこそその論文だという点だけをご確認下さい。最後に、日本映画学会会報第27号（2011年6月号）で加藤顧問が書いておられますように、日本映画学会および本学会誌は、研究成果の「比較検証と議論がおこなわれる場所」です。映画研究の発展のためにも、この場所へ多くの方々に参加され、本学会誌にも多くの投稿があることを祈念いたしております。来年度は、良質の投稿論文が20編超えとなれば、それは嬉しい悲鳴です。

## ●第5回（2012年度）日本映画学会賞の選考過程について

塚田幸光（関西学院大学）

日本映画学会の編集委員会を代表して、第5回（2012年度）日本映画学会賞の選考の経過をお知らせ申し上げます。日本映画学会賞とは、学会誌『映画研究』投稿論文のなかで「傑出した学問的成果を示した論文」に与えられる賞です。今回の選考対象論文は、『映画研究』第7号に掲載されました6編です。

すでにご存じのように、選考は二つの手続きを必要とします。第一の手続きで、最優秀論文を選びます。第二は、その最優秀論文が学会賞に相応しいかどうかを審議します。両手続きとも、審議を経て、投票によって決定されます。もちろん、学会誌『映画研究』と同様に匿名審査ですので、各論文の執筆者は伏せられたまま審議されます。

最優秀論文は「植民地発コグ映画」における二重言語問題と女優の表象 — 大東亜映画圏の「国際的女優」はいかに誕生するかでした（以下、「植民地発コグ映画」と略記）。審査委員6名中4名が1位に選出しています。ですが、この選出後、「植民地発コグ映画」論が日本映画学会賞に相応しいかどうかの審議では評価が分かれ、本年度の学会賞は「該当論文なし」とあいなりました。最優秀論文ですが、学会賞とするには決め手に欠けるというのが編集委員会の判断です。

本年度は、学会賞「該当論文なし」ですので、詳しく紹介するのはためらわれますが、「植民地発コグ映画」論は最優秀論文に相応しい論文であったことは確かです。この論文では、日本語と朝鮮語の二重言語状態を前提に、「二つの舌」を宿命づけられた朝鮮人女優・文芸峰を論じ、映画とナショナリズムとの関係を考察しています。論文としての構成も巧みで、的確な日本語で論述されており、かつ日本と朝鮮の資料を丁寧に読み解いています。論文の完成度は高いのですが、先行研究との関連、位置付け等の整理を求める声が編集委員の間で多かったのは事実です。従来の映画学の関連研究に対し、如何なる研究スタイルを取っているのかが見えにくかった点が残念です。

「植民地発コグ映画」論に限らず、2位論文や3位論文もかなりの力作であり、若手研究者の台頭が顕著です。将来のエース候補が育っている現状は嬉しい限りです。編集委員会では、今後も全力を尽くして、かつ公平／公正に選考を行っていきます。本賞を目指して投稿されることを切に望みます。

## ● 視点

### 私の論文の前提事項について

大野哲宏（阪急阪神テクノサービス）

私は、2002年に、京都精華大学人文学研究科修士課程で、宮崎駿に関する論文を提出し、卒業しました。その後、大学や映像業界とは全く関係のない職に就いておりました。それが、二年前、加藤幹郎先生に師事していたという外国の方に偶然出会ったことがきっかけで、この学会の存在を知りました。私が、自身の論文の内容に対して卑下するのを、「そういう風に自己を貶めるのは、日本人の悪いくせです。」と、その方に指摘されたことを思いだし、私みたいな者でもいいのかなと思いましたが、今回入会させていただきました。

私の修士論文のテーマは、宮崎駿が、非常に影響を受けたと自身でも発言している、中尾佐助の文化論「照葉樹林文化」を巡り、いわゆる宮崎駿作品を論考するものでした。本論自体は、未熟な点の多いものですので、今回は、論考を始める際の前提として、私が配慮した点について述べたいと思います。

一般に宮崎作品と呼ばれている作品群は、宮崎駿が関わっているアニメーションがその枠組みに入れられている訳ですが、その中には、彼が監督としてクレジットされていない作品も多く含まれています。全国的に劇場公開されるような商業アニメーションは、その制作に多くの人間が参与しているものなので、映像表現の中で特定の個人の個性を特定しようとする場合、慎重さが必要になってきます。

宮崎が、東映動画に入社して、まだ若手だった時代の作品も、制作に関して重要な役割を担ってはいるものの、監督以外の別の役割であったものなども全て「宮崎作品」として一様な取り扱いをされている場合が多いのです。私の論考は、彼の思想や個性を考えようとするものなので、これらをどう取り扱うかは、大問題でした。

例えば、高畑勲監督の『太陽の王子・ホルスの大冒険』（1968）制作時、宮崎はまだ新人でありましたが、この作品の美術の基になる世界を作った、という評価によって場面設計という役職名称を与えられています。当時の東映動画は、スタッフのアイデアを積極的に取り入れる柔軟な組織形態だったようです。そのため、この作品において、宮崎の個性は大いに活かされていると言えます。

TVシリーズ『アルプスの少女ハイジ』（1974）では、宮崎は、同監督の下で場面設定・画面構成を担当しています。この作品は、都市及び文明社会と自然とを対立構造で捉え、それぞれの対立項と人間との係わりを描きながら、人間にとってあるべき生活のあり方とは何か、ということを追究しているものだと言えるでしょう。この作品は、宮崎が監督として独り立ちしてからの作品群と対比して、

彼の思想を考える時、非常に重要な作品であることは間違いないと思われます。しかし、この作品の監督は高畑勲であり、高畑の意向も強く反映されているはずですし、宮崎の作品への参加がいかに積極的なものであったとしても、こういった作品を宮崎駿の思想と直結して語ってしまうのは無理があると思います。

ところで、このように商業アニメーションを、集団的創造の産物であるとすれば、その作者を設定して考えることには無理があるはずですが。それなのに、宮崎駿の思想や表現といったものを論考しようというのは、論理的に破綻しているのではないのでしょうか。しかし、にもかかわらず、私は、宮崎駿の際だった個性というものが、彼の名が入ったアニメーションの中に脈打っているのを感じます。ですから私は、一方では、テキスト論を認めつつも、映画の中の宮崎駿の個性を問題にすることは、無理なことではないだろうと思うのです。私は、例えば、映像テキストとして『風の谷のナウシカ』を論じるのとは違う次元で、宮崎駿の主体的表現を論じることはできるのではないかと考えているのです。

私の論考の場合、彼の関わった作品の中で、宮崎駿の意向や個性が強く反映されていると主張できるパーセンテージの高い箇所を絞っていく必要がありました。彼の原作、脚本、監督と銘打っているものは、間違いがないだろうということで中心とし、絵コンテのみの参加で監督はしていないものや、原作は別にあって監督しているもの、彼の描いた絵本や漫画などを周縁部とすることにしました。私の論考の場合、アニメーション作品論であったため、漫画が周縁部に位置されることになりました。

また、資料となるものは、アニメーションの封切り当時の雑誌の記事が多くありました。これは、宮崎本人へのインタビュー記事が多数あり、論考を進める上では、非常にありがたいものでした。しかし、指導していただいた先生からも指摘されましたが、雑誌の記事は、発言内容が変えられている可能性があるため、記事のどこまでを信用していいのかが、問題でした。

しかし、そういったことを配慮しながら、過去の記事やインタビューを読み進めると、時代によつての宮崎のアニメーションに対する関わり様を含めた、当時の制作スタッフの組織のあり方や雰囲気が見えてきて、大変興味深いものでした。その中には、宮崎自身が、オートメーション化したアニメ産業の一角で、分業化する業務のあり方に、彼なりに苦悶し格闘していた姿が、僅かながら垣間見えるものもありました。

商業アニメーションでは、通例、絵コンテを基にアニメーションを制作します。絵コンテとは、アニメーションの各カットの画とそのカットにおける台詞とを定めるものですが、宮崎の監督する作品は、宮崎本人がこの絵コンテを作るので、これを中心として宮崎作品及び彼の思想を考えるのは妥当であると考えられます。

また、スタジオジブリでは、絵コンテや制作された個々のアニメーションに関する美術設定などの設定資料を、特に多く出版しており、非常に助かりました。これは単に、アニメ人気にあやかっただけ、いわゆるアニメオタクに向けての販売というより、時代の流れの中での自分

達の仕事を、何らかの形で継承してほしいと願う後進への配慮である他に、きちんと評価、批評して欲しいという意向のあらわれではないかと思います。私は、こういう所に、彼等の自分達の仕事にたいする矜持を感じるのです。

## ● 視点

### ホームムービー研究の展望と映画学への貢献

久保豊（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）

はじめまして。現在、私は日本のホームムービーの研究をしています。学部では映画学を集中研究として、主に世界文学を学んでいました。卒業論文では、移民にとっての「ホーム」とはという関心から、サルマン・ラシュディ文学と映画『オズの魔法使い』（ビクター・フレミング監督、1939年）の連関性について書きました。「家族」と「ホーム」というテーマは私個人にとっても非常に大切な意味をもっていたため、修士課程でのホームムービー研究へとつなげることとなりました。この場をお借りして、近年のホームムービー研究とそれに関わる映画保存運動、そして私が研究で目指すものを簡単にお話しさせていただきます。

1980年代からの Patricia R. Zimmerman によるアマチュア映画研究を出発点とし、欧米諸国では 2000 年代初頭からホームムービーが有する歴史学的、文化人類学的、社会学的価値について様々な分野から注目されて研究が進み、ホームムービーの保存運動が盛んに行われています。2006 年には、*Mining the Home Movies: Excavations in Histories and Memories* (Zimmerman, et al) という本格的なホームムービー研究書も出版されました。

歴史的価値をもつホームムービーは、アメリカ国立フィルム登記簿にも登録されています。1963 年のケネディ大統領暗殺の瞬間を収めたエイブラハム・ザプルーダー氏の 8 ミリ映画がその一例です。国やコミュニティ視点の歴史ではなく、個人の視点からの歴史を知るためには、ホームムービーは多大な価値をもっています。しかしながら、デジタル化が進む私たちの時代には、撮影者の死去やホームムービーを家庭で鑑賞する機会の減少から、16 ミリや 8 ミリフィルムが内容を確認されることなく破棄されてしまうことも少なくありません。

そういったフィルムの保存運動の一環として、2003 年には家庭に眠るホームムービーを持ち寄り、家族、友人、地域の人々と一緒に鑑賞する映画イベント「Home Movie Day」がアメリカで始まりました。このイベントは、地元で暮らしてきた人々の過去を映像

として共有するだけでなく、フィルムや映写機の操作技術の伝承や保存にも貢献しています。日本ではNPO 法人映画保存協会が中心となり、昨年で10回目の「ホームムービーの日」を迎えました。

私が所属する京都大学の近くでは、一乗寺の焼肉屋「いちなん」を貸し切って「ホームムービーの日 in 京都」が昨年10月20日に開かれました。地域の伝統工芸職人の作業風景、蒸気機関車の最後の運営日、家族旅行を撮影したものなど1950年代以降に撮影された多くのフィルムが上映されました。昔の京都の都市風景や、スクリーン上で動き回る若々しい撮影者の友人たちや家族を見つける度に、観客は「あー懐かしい」と声を上げ、笑いが会場を満たしました。このように、ホームムービーは視聴覚媒体である映画のモーションという性質を活かして、観客の過去の記憶と感情（エモーション）に再び息吹を与える力があるのです。

では、2013年のデジタル社会において、ホームムービーはどのように人々に受容されているのでしょうか。1895年のリュミエール兄弟の『赤ちゃんの食事』以降、撮影媒体は変化を続けてきましたが、ホームムービーという概念自体は映画史と共に生き続けています。例えば、iPhoneやスマートフォン、小型軽量化されたデジタルカメラの普及は、家族との日常の一コマを映像データとして未来に残すことに大いに貢献しています。仮説に過ぎませんが、過去へと執着し、記憶や思い出を映像として残したいと願う人間がいる限り、ホームムービーは継続していくのではないのでしょうか。

ホームとは人間身体の誕生、成長、衰退、そして死という一連の過程が存在する空間です。誕生日、運動会、結婚式、葬式といった家族イベントを収めたホームムービーを分析対象とすることで、修士論文では人間の生と死、そしてホームという概念がホームムービー内にどのように形成、もしくは表象されるかについて私は考えていきたいと思っています。

比較的新しい学問分野である映画学の領域においても、ホームムービー研究はまだまだ初期段階だと言えます。これまでの研究では、歴史的価値のある瞬間などを収めたホームムービーが主要な分析対象とされてきました。たしかに、フィルムの保存を推進するためには、歴史学的、文化人類学的側面からホームムービーの重要性を唱えることは大変価値のあることだと言えます。しかしながら、映画史誕生から現在まで継続するホームムービーという概念は、映画史的側面からも熟考され、これまでの映画学研究との関連性を見出される必要があるのではないのでしょうか。その関連性を構成する一本の糸として、ホームムービーと日本映画におけるホームドラマやメロドラマといった商業的映画ジャンルを対比することが重要だと考えます。そうすることで、ホームムービーと商業映画が「家族」と「ホーム」をどのように表象しているのか、その共通性と異質性を分析することができます。このようなホームムービー研究を行うことで、将来的に映画学のさらなる発展に貢献できると考えます。



## ● 視点

### 『分別と多感』とアダプテーション

諏訪暁（イギリス・ヨーク大学大学院英文学科修士課程修了）

イギリスにおいて、ジェイン・オースティンの作品は映画やテレビで何度も映像化がされてきた。その中でも、エマ・トンプソンが脚本を手がけ、アン・リーが監督を務めた『いつか晴れた日に』(*Sense and Sensibility*, 1995)は高い評価を受けたものとして有名である（第 68 回アカデミー賞において、この映画は脚色賞を受賞、その他作品賞、主演女優賞など 6 部門にノミネートされた）。スー・パリルは著書の中で興奮気味に「立派な脚本、実力のあるキャスト、才能ある監督、素晴らしいサウンドトラックで、どの点からみても文句のない作品」(Parrill 24)と絶賛している。『いつか晴れた日に』が制作されたのはコスチュームドラマが全盛の時期であったという点は、この映画を語る上で不可欠であるように思われる。アンドリュー・ヒグソンの分析によれば、コスチュームドラマの魅力は「明らかに正統とされるような — そして多くの場合美しい — 過去の映像」(Higson 48)であり、イギリスのイメージをノスタルジックに表現する作品のスタイルが流行していた。このような「ヘリテージ映画」と呼ばれる作品の特徴は、『いつか晴れた日に』の高い評価と合わせて、『分別と多感』の映像化にあたって異なったアプローチを困難にするものであるように思われる。

しかし、どんなに「ヘリテージ映画」のスタイルが魅力的なものであっても、作品の中で強調されるメッセージやそれを表現するスタイルは作品が制作される時代に合わせて必然的に変化していくものである。ゲイリー・R・ボートロッチとリンダ・ハッチオンは、生物学的なアダプテーションと比較する形で文学から映像へのアダプテーションを論じている：

反復子（ナラティブ）の視点からすると、媒体が適切でなくなったときには（生物学のように、媒体にはそれぞれ異なるライフパンがあったり、環境が大きく変化したりするので）話を広めるための新しい媒体が必要となる。(Bortolotti and Hutcheon 448)

ヘリテージ映画流行の背景には、マーガレット・サッチャーおよびトニー・ブレア政権下でのイギリスのイメージ政策と深く結びついている。伝統を重視しながらも未来志向的な、肯定的なイギリスのイメージを創造するという動機が媒体となって、『分別と多感』のストーリーが広められていったのである。このような動機と現在の状況との間に差異が生じると、新たなアダプテーションのアプローチが必要になる。

多くのオースティン原作のドラマ脚本を手がけているアンドリュー・デイビスが脚色した『分別と多感』(*Sense and Sensibility*, 2008)は、『いつか晴れた日に』とは異なったアプローチでオースティンの原作を脚色している。『いつか晴れた日に』ではカメラが室内にあり、屋外にいるキャラクターだけでなく玄関のフレームもショットに含まれている、ということが多い（イギリスの伝統的な家庭の重要性を強調しているものと思われる）が、『分別と多感』では洞窟や海岸などの自然のショットが多く使われている。「ヘリテージ映画」にあるようなノスタルジックな風景ではなく、荒々しい自然の映像を多用することによって、例えば恋い焦がれていた相手に婚約者がいると知った後のエレナの深い落胆や、ウィロビーに対するマリアンヌの抑えの利かない恋心など、繊細に揺れ動くキャラクターたちの感情を表現するだけでなく、伝統的な価値観からの解放も示唆されているのではないかと感じる。これからはオースティンの作品だけにとどまらず、様々な形態の翻案に接しながら、アダプテーションの可能性を考察して行きたいと考えている。

#### 参考文献

Higson, Andrew. *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford University Press, 2003.

Hutcheon, Linda and Bortolotti, Gary R. 'On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success" – Biologically'. *New Literary Theory*, 2007, 38: 443-458.

Parrill, Sue. *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptation*. Jefferson, NC: MacFarland & Company, 2002.

## ● 視点

### 『新宿インシデント』にみる在日チャイニーズ・ディアスポラ

李明（大阪大学言語文化研究科博士課程）

映画『新宿インシデント』(2009)は、中国香港の監督イー・トンシン自身のおよそ 10 年間にも及ぶ構想を映画化した作品である。彼の作品は、主に芸術映画と社会写実映画であり、彼が描くのは、香港で生きる庶民だったり、弱者だったりする。心洗われる人情のもの、感動のラブストーリー、犯罪事件など、テーマが広い。商業映画が主流の香港映画界にあっては、社会派として希有な存在といえる。『新宿インシデント』には、ジャッキー・チェンがプロデューサー兼主演として参加している。この映画は、1990 年代初頭の日本の新宿・歌舞伎町を舞台に、密航でやって来た中国人の男たちが裏社会で生きていく姿を描いている。密入国者たちは、暴力団の力を借りて日本社会の最下層の労働者から最大の華人集団になり、合法的な身分と生存空間を獲得するが、金銭、権力、欲望のはざままで、それまでの自己のアイデンティティを見失ってしまう。

グローバル化が進行するとともに、人の移動が現代社会の大きな特徴として顕在化してきた。地理的な境界を超えて世界に散在する移民たちは、言語、社会文化、経済などの問題に直面している。このような状況のなかで、異質なものととの出会いや社会文化的な変化によって、アイデンティティが影響を受けることになる。統一的なナショナル・アイデンティティではなく、多様で柔軟な個人のアイデンティティが問題になってくるのである。祖国を離れて新しい土地に渡り、時間が経過するとともに、ディアスポラのアイデンティティがいかに変容していくかを知ることが、彼らを理解する上で重要である。映画に示される密入国者の表象は、その考察の可能性を提供してくれる。

ディアスポラという言葉は、ギリシャ語の動詞 *speiro*（種をまく）と前置詞 *dia*（分散する）からできた言葉である。ユダヤ人の離散の意味で使われてきたが、近年、グローバルな人の移動がより頻繁になった状況のなかで、ユダヤ人だけでなく、一般に民族の離散・分散、散在した現象を表す語として広義に使われるようになっていく。追放され故郷や祖国の外で生活するという不吉で悲惨な消極的意味合いから、移動、空間、場所を強調する積極的意味合いの語へと変化し、海外に住み、強力な集団的アイデンティティを継続的に保持している分散した民族集団をディアスポラと呼ぶようになっていく。

ポール・ギルロイ（Paul Gilroy）が指摘するように、ディアスポラという新しい言葉は、空間、空間性、距離、移動、回帰などの本質的な潜在力をもっている。彼は、ディアスポラは、複数の分散する空間であることを強調している。<sup>1</sup> 映画のなかでは、この空間は新宿歌舞伎町である。映画で描かれる 90 年代初めの歌舞伎町は日本のヤクザばかりか、中国、台湾をはじめ、アジア各国、南

米のマフィア組織の集結地である。そのなかで、中国系の人々は出身地によって異なる派閥に分かれており、相互にあまりつながりがない。離散の空間にいる中国人ディアスポラの特徴として、Stephane Dufoix は *Diasporas* という著作において、中国南方の複雑な方言構成により、民族言語が多様で、多くの場合、方言相互の理解ができないため、類似の移民ネットワークとパターンが出現しやすい点を指摘している。<sup>2</sup> 映画では、台湾人、福建人、広東・香港人、上海人などが自らのグループを形成している。このような人々が故郷を離れて異国に滞在した場合、方言を話すことに慣れていないために、方言が通じない人を排除して、自然に同じ出身地の者によりグループを形成することは容易に理解できるだろう。したがって、チャイニーズ・ディアスポラは祖国とのつながりよりも、同じ方言と文化伝統をもつ地域あるいは故郷との一体感が強いと言ってよい。

映画の冒頭において、座礁した貨物船から逃亡する密入国者たちの中に主人公鉄頭（ティエトウ）の姿がある。鉄頭は中国東北部出身で、日本で消息を断った恋人の秀秀（シュウシュウ）を捜すため、不法入国して新宿にいる同郷の阿傑（アージェ）のところに行こうとしたのである。阿傑は、鉄頭のように密入国をした中国人たちを集めて寄合を結成し、小さな貸家ですべての屋根の下に暮らしている。グループの形成は先に述べた地域の要素のほか、移住の期間、身分、権力などによりグループのあいだに異なる等級が存在する。鉄頭らのグループは日本に来て期間が長くない、まだ貧しい生活している等級に属する。最底辺の仕事をこなしながら日本の警察の取り締まりはもちろん、日本のヤクザや中国マフィアの圧迫によって、周縁に追いやられている。Laurence J. C. Ma が指摘するように、ディアスポラは、プロセスであり、グループであり、地理的場所と空間のネットワークである。<sup>3</sup> 鉄頭らのグループは不法滞在者であるから、日本の表社会とは隔離された空間に生活しており、自分たちのグループへの精神的な帰属意識が比較的強く感じられる。また、空間的隔離により、異文化への同化も起こりにくい。映画では、旧正月を祝う場面があり、中国の東北部の風習どおりに、部屋には中国の旧正月を祝う春聯が貼られ、みんなで水餃子を食べている。

グローバリゼーションの時代において、アイデンティティのあり方は変化している。アイデンティティは、国民国家のシステムのなかに簡単に組み込むことができなくなっている。人々のアイデンティティは、特定の地域や領土に限定されない個人の単位で形成されるようになっていく。しかも、この個人的なアイデンティティは、特別なこととの出会いや社会的な変化によって影響されやすい。

映画『新宿インシデント』において、鉄頭と阿傑は、ディアスポラとしてのプロセスにおいて個人的なアイデンティティを変容させていく。鉄頭はもともと故郷でトラクターの整備士として働いていた。誠実な働き者である。日本に来て、最初は、汚くて給料が低い仕事をしながら、恋人を捜している。周りの人に裏仕事へと誘われるが、送還されると恋人と会えないので、手を染めなかった。その後、恋人がヤクザの組長の妻となったことを知り、すべての希望を失ってしまう。だが、傷心の彼は帰郷することもできない。映画には、フラッシュバックの手法により、中国辺境を脱出した際、鉄頭が警備人を殺したシーンが再現されている。つまり、日本に不法滞在する彼は、日本で生きてゆけぬ道はないのである。それを意識した鉄頭は「お金を稼いで、身分も確かにしたい。一生日陰ではいやだ」という決意

をする。そして、永住権を獲得するためヤクザ抗争の殺人に手を貸すことになる。Ma の指摘によると、チャイニーズ・ディアスポラは、特別のことに遭遇したり、明確な目的を果たそうとしたりすることによって、異なるアイデンティティが形成されることは珍しくないと述べている。<sup>4</sup> 映画では、裏社会から抜け出そうとする際に、鉄頭のアイデンティティの変化がみられる。ヤクザに手を貸して表社会へのパスポートともいえる永住権を獲得したことで、堅気の仕事をする可能性が開ける。鉄頭はこのまま犯罪を続けようとはせず、歌舞伎町を離れ、トラクターの販売のビジネスをやり始める。昔の愛着ある仕事と関連する仕事に従事することは、個人的なアイデンティティの帰りを暗示している。こうした鉄頭の変化が指し示しているのは、アイデンティティの柔軟性である。

一方、同じ村の出身で、兄弟のような存在である阿傑はどうなったのだろう。阿傑は大人しくて善良な若者である。臆病であるため、裏仕事をやる勇気がない。彼の夢は単に甘栗の屋台を持って、小さな商売をやることである。それで、グループのメンバーは稼いだお金で彼に屋台を買ってやる。やっと夢が叶った阿傑だったが、心を寄せていた女子高生と親しくしたせいで、ヤクザに殴られる。その後、さらに台湾マフィアの幹部の逆鱗に触れてしまい、拷問を受けて、顔に深い傷を負い、右手も切られてしまう。好きな女性と一緒にいれなくなり、表社会への道が断ち切られてから、阿傑は人柄が豹変する。柔和だった性格は凶暴になり、麻薬取引にも手を出すようになる。阿傑の場合は、かつてのアイデンティティを喪失し、以前と完全に対立した行動にでる。以前好きだった女性に再会した彼は、彼女の恋人に暴力を振るう。攻撃される人物から、人を攻撃する人物へと、性格が 180 度転換しているのである。

スチュワート・ホール (Stuart Hall) は、ディアスポラの経験を異種性と多様性の認知、アイデンティティの差異の概念、及び雑種性と定義している。<sup>5</sup> ディアスポラとしての個人のアイデンティティは、共通のエスニシティ、言語、価値観などによって、共通の部分が形成されるばかりでなく、個人の実践、複数のシステムの相互作用、移住の環境などによって、多様性と柔軟性が示される。しかも、ディアスポラというプロセスにおいて、アイデンティティは変化しうるのである。

映画『新宿インシデント』は、普通の人になかなか触れられない暴力に満ちた裏社会を観客の前に提示している。だが、我々は監督が在日中国人の不法移民に注目した意図を見誤ってはいけない。密入国者である主要登場人物たちは、在日チャイニーズ・ディアスポラのなかの少数派かもしれないが、世界に散在する中国人移民の離散の空間での特徴をよく現している。しかも、個人的なアイデンティティの問題が、不法な身分、社会環境の変化、グループの相互関係などによって、きめ細かく描かれている。国境を超えて異国に点在するディアスポラのアイデンティティを考察する際、彼らを統一的均質的なカテゴリーに押し込めるのではなく、個人のアイデンティティの雑種性への認識が必要であることを、この映画は示唆しているのである。

---

1 Gilroy, Paul. "Diaspora." *Paragraph* 17, no.1 (March 1994): 207-12.

- 2 Dufoix, Stephane. *Diasporas*. Trans. by William Rodarmor. University of California Press, 2008: 49.
- 3 Ma, Laurence J. C. and Carolyn L. Cartier (Ed.). *The Chinese Diaspora: Space, Place, Mobility, and Identity*. Rowman & Littlefield Pub Inc, 2003: 7.
- 4 *ibid.*, 32.
- 5 Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford, London: Lawrence and Wishart, 1990: 235.

## ● 視点

### 松竹キネマ蒲田撮影所を舞台とする思考の逍遥

因幡純雄（会社員）

日本映画について私に関心を抱いている人物と舞台と時期は限られています。「城戸四郎」と「水島あやめ」というふたりの人物であり、そのふたりの接点があった「松竹キネマ蒲田撮影所」での「およそ 10 年間（大正 14 年～昭和 10 年）」です。しかし、このふたりを中心に据えて映画と蒲田と昭和初期というキーワードにスポットを当てることで、関心領域は 360 度いな球形を形成する骨格のように放射状に広がります。

城戸が蒲田撮影所第 3 代所長に就任したのが大正 13 年。若干 30 歳の若さでした。松竹が映画産業に進出（大正 9 年）して 4 年目のことで、城戸は先発の日活をキャッチアップすべく強烈なリーダーシップを発揮。数年で松竹蒲田を日活に比肩する映画会社に押し上げます。そのプロセスには城戸の構想とリーダーシップが不可欠の要素でした。さらに、そうした城戸の構想と行動を支援する後ろ盾と組織が必要でした。大正 9 年に開設され昭和 10 年に閉鎖された松竹キネマ蒲田撮影所の 10 数年間は「東洋のハリウッド」と称され大衆の憧れの街と持て囃されましたが、その黄金期は松竹キネマの社運を担って蒲田映画のオリジナリティを模索し撮影所の製作体制の骨格を組み立てることに腐心した城戸の歳月があってこそ結実したと言って過言ではありません。城戸は後発の蒲田映画を率いて如何に日活と競い凌駕していったのか。その図式が蒲田を舞台にした 10 年間に見出せはしまいか。城戸の

プロデュース手法とは果たして如何なるものだったのか。これが私の研究テーマのひとつです。関連して、当時の映画は大衆娯楽の花形でしたが、大衆があつてこそその産業であり文化であり表現手法である以上、今日でいうところのメディアに関する確認も無視することができません。城戸は大衆という社会構造のマジョリティをどう捉えどうアプローチしていったのか。これもまた私の関心領域に属します。

水島あやめという名は、映画史を研究される諸先生諸先輩にさえなじみが薄いマイナーな存在であることは否めません。しかし水島の肩書を「映画脚本家」とした場合、私の中における研究対象の領域は複数に広がります。水島は同時代に活躍した日活の林義子とともに我が国における女性脚本家の先駆者として映画史に登場します。十分な検証は未済ですが「日本初の女性脚本家」という指摘さえあります。ただ昭和初期において松竹蒲田脚本部で唯一の女性脚本家であったことは、当時の専門雑誌などから明らかです。この視点は今日映画やテレビにおいて活躍する女性脚本家のルーツと歴史を検証することになります。また大正末期から昭和初期にかけての時代は、「職業婦人」という言葉に象徴されるように女性の社会進出が進んだ時代です。水島の歩んだ10年あまりの脚本家生活は、水島自身のエッセイ「仕事の苦しみ」に語られているように女性史の視点を含んでいます。女性脚本家水島あやめが得意としたジャンルが「母もの」「少女哀話」という女性や少女を対象と見定めた作品群です。さらに水島が松竹蒲田を退職したのち少女小説作家として活躍したことを考え合わせると、女性にとって映画や大衆文学が果たした役割もまた関心領域に加わります。女性史における「移行期」もこの時代に符合します。

このように、私が関心を抱く領域は多岐に拡散し收拾がつかないほどになっています。しかしそれは本学会の設立趣意書にある「隣接人文芸術社会諸科学」への波及だと勝手に思い込んでいます。おそらく浅学の素人ゆえの妄想にちがひありません。そう自覚しつつも、日本映画学会が「自由な学問交流の場たらん」と唱っていることに勇気を得て入会を申請させていただきました。専門的で系統的な教育も学術的な手ほどきも受けた経験のないまま趣味的で我流の調査を積み重ねて今日に至っている者を受け入れてくださった本学会の寛容に心から感謝いたします。そのご好意に甘え自らの問答に決着をつけることを目標に取り組んでゆきたいと思っています。願わくは私が挙げた関心分野で先んじていらっしゃる諸先生諸先輩にご教導をいただければと存じます。

## ● 視点

### 字幕という映像表現、概略

西岡英和（宮澤動画工房）

私は現在、九州は佐賀県佐賀市に住まい、先年より国立大学法人佐賀大学に拠点を置き映画関係の資料収集、研究の基礎構築を図る一方、アマチュア映画作家として 8mm フィルムを用いた映像製作を行っております。また西日本では希なフィルム取扱の熟練者としてフィルム製作(小型映画)環境の維持活動、その技術を生かした佐賀にまつわるフィルム・アーカイブ構想、中でも日本のアニメーション草創期に重大な役割を果たし、佐賀とも深い所縁のあるアニメーション・人形アニメーション監督・持永只仁氏の再評価、未だ持永氏の正式な研究施設を築くべく励んでおります。

アカデミックな研究対象としては、先に挙げた持永只仁作品はもちろん、日本の映像現場教育ではおろそかにされがちな製作者として学ばべき映画理論、例えば哲学を学んだ身としてドゥルーズやウンベルト・エーコ、アンドレ・バザン、エイゼンシュテインなど哲学的な視点で語られる映画映像論、そして演劇舞台公開に発した草創期より現代のネット環境における個人発信動画にまで至る映画史・映像史と左対象を分析するメディア論・メディア史論、などを志向しております。

そして表題の本論に至る前に、一つお断りを入れておきます。私は通常の手簡や企画書といった、一般の読者の目に触れる頻度の高い文章ではほぼ所謂です・ます調を用いますが、読者が研究者など特殊な語彙・文調の読解が可能である場合、一般的に論文調とされる堅目の文体で著わすことにしておりますので、この度もその自らの則に従わせて頂きます。

\* \* \*

一般的に映像作品を構成する要素は、大きく二つに分けられる。

映像と、音声である。

更に、音声が演者の肉声、音楽、状況音、抽象的・また人工的に作られた擬音などの要素に分けられるように、映像も演者、実景、抽象映像(極端なクローズアップや人工的な非現実対象)などと分けることが出来る。

しかし映像を対象とした分析において、一つだけ、少なくとも筆者が知り得る限り、分析対象としてほぼ取り上げられる頻度の極めて少ない要素が存在する、と筆者は考える。



それは文字映像、つまり字幕である。

私があることに気付かされたのは一冊の本、小松充著「市川崑のタイポグラフィ」(水曜社刊)に触れたことに依る。この書籍は市川崑監督作品に見られるタイトル使用の著しいこだわりを、映画論ではなくタイポグラフィという美学美術論の視点から語っているものである。もちろん私自身も、その好例である「犬神家の一族」を筆頭とする市川崑作品の字幕表現に圧倒された映画マニアの一人であり、そのフォロワーである「新世紀エヴァンゲリオン」など庵野秀明監督のアニメーション作品を同時代的に体感している。

しかしそれだけなら、字幕を映像表現の重要な一要素と捉え論ずるまでには至らないであつたらう。せめて字幕の奇矯な使用例、に留まっていたはずだ。その、論ずるに足る着想を得るには、後に述べる現役アニメーション監督の作品群が現行で製作される事態を待たなければならなかった。

それでは字幕という映像について、映画史的に整理をしておこう。なお、時間的分量的制約があるので、論の半ばまでは出典元の素材記載を省略させていただく。

映像に字幕という手段が用いられたのは、まさにその草創期からと推測される。リュミエール商会製作の「工場の出口」「列車の到着」といった one roll 単位の Early film である。草創期の上映環境では、この映像を以って何を指しているのか、観客にはにわかには捉え難かつたはずだ。

もちろん演劇の劇場を上映施設にしているのだから、話術の巧みな説明者が解説を加えていたという事態も想定される。現在、映像資料として残されているこれらのフィルムには字幕説明が施されているが、それも後年において加えられたものが多いように見受けられる。草創期は観客にとって、映像そのものが奇矯な見物対象であったことは想像に堅く、製作者においても映像のインパクトに囚われて字幕を製作する必要性を覚えなかった可能性がある。(その推測は、現在流布しているジョルジュ・メリエスの「月世界旅行」のタイトルが版毎に違っていること、そして劇中の字幕使用が皆無であることに依る。エドウィン・S・ポーターの「大列車強盗」にしても劇中は無字幕)。

そして映像がストーリー性を帯び映画として成立する過程において、次第に字幕は不可欠なものとなっていく。劇映画成立以前はリュミエール社やエディソン社などが発表した one roll 作品の他、「月世界旅行」前後のメリエスによるトリック映画(舞台魔術の映像による再現)、新約聖書を元にした受難劇など、字幕が不要か了解事項として文脈が既に観客の頭にある題材が専らであったが、プリミティブな劇映画やドキュメンタリーが製作される時勢となり、実写映像とは別の解題無しには観客の理解が得られなくなったのだ。

ここで特筆すべきは、当時の欧米にも日本の弁士にあたる説明者が存在したがその陰は薄く、日本の弁士の如く話芸で以って解説する伝統は育たず、専ら字幕と伴奏音楽により上映が行なわれたことだ。その理由はおよそ史的資料では何れも仔細は明らかで

はないが、筆者が推測するに、恐らく日本の弁士という存在・概念自体が世界でも特例なのではないかと思われる。欧米における解説の話芸には、芸というよりむしろ演説や教会での説教といった堅いイメージが筆者には纏わりつく。もちろん演劇やボードヴィル、民話の語り部などといった存在もあり、娯楽としての話芸そのものが成立していない訳ではないはずだが、こと映画に関して欧米で特段の解説で好評を博したという例は私の視界にはない。翻って日本における弁士の確立には、民間の講談・講釈師といった謡曲を基調とした語り部や落語家の先例が大きな影響を与えたと思われる。(この論題はまた別項にて取り上げたい所存である)。

かくてサイレント映画に字幕は欠かせない存在となったが、タイプ文字様の台詞表記・説明に特化した文字では物足りないと思われたのか、字幕は現在でいうフォントの概念に当たる多様な形態を持つこととなる。俗に言うシネマ調や、髭文字などの見た目に流麗な様式が好んで用いられた。これは活版印刷が主流になる以前の、聖書の写本や公文書など高級な手書き文書の様式に起源を見ることが出来る。作品によっては字幕一説の文頭の文字が一個だけ大きく描かれる例もあり、これは明らかに聖書写本の書式と一致する。

この様式の発想が後にメインタイトルの多様な装飾性につながるのだが、この時点ではメインタイトルと劇中字幕の著しい乖離はない。というより、トーキー開発以降に劇中字幕がほぼ不要になり、メインタイトルに装飾性の力点が置かれた、という風に見ることも出来よう。サイレント映画期においてもすべての字幕が流麗体であった訳ではなく、話が本題に入ると字幕がタイプ文字様に統一された例もある。

そして装飾性は字幕の文字そのものに留まらない。作品によっては字幕の上下に、額縁のように製作会社名やシンボリック的文章が配されることもあり、文字どおり額縁が描かれる例もある。それには他社作品との差別化を図る意図が見られ、同時に作品としての質、格調を持たせるための演出が施されたとも取れる。

ここで重要な論点として、実写映像と字幕との有機的な編集、つまりモンタージュ技法にも触れる必要が本来あるが、本論では字幕表現そのものを対象としているので、この場では割愛させて頂きたい。筆者としても、字幕込みのサイレント期モンタージュ論は腰を据えて取り組みたい論題ではある。

しかし字幕が映画の構成要素として重用される一方、字幕による説明を極力抑えたり、あるいはまったく字幕を用いず実写映像のみで製作される作品も次第に増えてくる。いわゆる無字幕映画、純粹映画の製作が行われるようになる。邦画では「狂つた一頁」、洋画の例として「バレエ・メカニック」「最後の人」など。ルイス＝ブニュエル・サルバドール＝ダリによる「アンダルシアの犬」の字幕も説明の体を成しておらず、その映像との非関連性が却って詩的表現を成しているようにも見える。これはサイレント末期に咲いた芸術的発

想であり、裏を返せば製作技術の発展により劇中で扱う情報量が多くならざるを得ず、サイレント的作劇術が時代遅れになってしまったことを示唆している。

そしてトーキー技術が発達し発声映画が製作されるようになると、製作者も観客も、劇中の字幕が観劇の際に一種の枷になっていたことに気付く。全編トーキーとなった嚆矢が「ジャズ・シンガー」であることもその証左だ。ここでは演者の肉声が、リップシンクロの楽曲となって展開される。サイレント映画に欠けていたのは演者自身の語調やリズムであり、それを如実に表出しているのが、歌、であった。それから堰を切ったように映画はハリウッドを中心に変質し、ミュージカル映画が多産されることとなる。ストーリーの重厚さを尊重するヨーロッパでさえ、「会議は躍る」といった歌唱がメインのオペレッタ映画が作られた。

一方、後に映画作家・巨匠と呼ばれる、名作を送り出す映画監督の中には、芸術性や自身の方法論が損なわれるとして、トーキー映画製作を拒む者もいた。日本での好例は小津安二郎監督であり、本来は歌唱も演目の一つであるボードヴィル出身のチャールズ・チャップリンも「モダン・タイムズ」のラスト直前までサイレント様式を保った。しかし時代の趨勢には勝てず、製作者はほぼなし崩しでトーキーに完全移行し、サイレント期は花形だった俳優が、トーキー製作において悪声であることが仇となり撤退するケースが多発した。そのあたりはミュージカルの名作「雨に唄えば」において、コミカルかつ詳細に描写されている。ちなみに演劇人、歌舞伎俳優が多く演者を務めた日本では、悪声で名高い坂東妻三郎のみがトーキー非適合の憂き目に遭ったが、後にグレッタ＝ガルボと同様にそのキャラクター性を生かした起用がなされるようになった。

もちろんタイトル・キャスト・スタッフロール以外において、字幕が全廃された訳ではない。文字による説明が効果的、もしくは或る状況や事態を強調する文脈において字幕は有効活用された。しかしサイレント期のような多用は陰を潜め、看板や新聞書籍、店頭ポップなど、なるべく実写の範疇で説明の補足が図られるようになる。

字幕使用による強調・誇張は、後年になるがテレビ放映用のCMにおける商品名の明記やバラエティ番組の「ネタ拾い」の為の字幕使用にその効用が伺われる。先も述べたようにトーキー導入以降は劇中字幕の使用が著しく抑えられるが、着目すべき特異な例として、日本における戦前・戦時中の戦意高揚映画、いわゆるプロパガンダ映画の文脈で、字幕表現が頻用されたことが挙げられる。他国の同様な映画の資料を筆者が目にする機会は今のところないが、少なくとも山本嘉次郎監督の「ハワイ・マレー沖海戦」「加藤隼戦闘隊」などの作品において、仰々しいほどの太明朝体でタイトルの書体が統一され、劇中はまるで定時報告でもするかのように時間経過を表す日時、その時点での現在位置・状態・戦績の表記がなされ、間合や末尾には大本営発表さながらのスローガンが掲げられる。こういった映像表現を放棄するかのごとき字幕使用を敢行した背景には、この時代、日本の映画監督は大概にしてリベ

ラルな思想の持ち主であり、己の内的動機で戦意鼓舞を演出で盛り込むことが出来ず、また海軍省・陸軍省が背後に存在し不適切と判断された表現は検閲により容赦なくカットされるので、やむなく軍が報道管制下で用いていた広告表現を字体ごとそのまま援用したもの、と推測される。

そして周辺事情として付記しておくべきなのは、戦後に移り勃興した左翼作家たちが喧伝したように、戦前もその国民の大半が心情的に戦争大反対の立場を執っていた、と証明し得る記録は残っておらず、映画監督にしてもその例に漏れない。その旨が伊丹万作監督(伊丹十三監督の父)の残した戦中戦後のエッセイに、片鱗として綴られている。

しかしながらここで日本の映像製作者は、トーキーの文脈で敢えて字幕表現を用いる効能を、初めて体感したのではないだろうか。それまで日本では、サイレント映画の解説は字幕よりも、前述もした弁士に重きが置かれていた。その役割はスター俳優にも比するほどで、戦前よりの名士としてトップ弁士とも言える徳川無声の名がまず挙がるし、黒澤明監督の兄・黒澤丙午は須田貞明という名で活躍した弁士の一人であった。後に新東宝の社長となる大蔵貢も出身は弁士で、その弁舌により洋画の一般婦人がまるでポルノ女優のように仕立てられ、人気を博し大蔵が弁士を務めた際は客の入り違ったという逸話もある。洋画の字幕も当然ながら日本語訳されたのだろうが、当地の邦画でもそうであるように字幕は添え物に過ぎず、およそ弁士の口上が観客に文脈を与えていた。恐らく武蔵野館のような高級映画クラブめいたマニアの集う映画館では、洋画の字幕すらそのまま使われていたのではないだろうか。無字幕映画「狂った一頁」が同館で上映された際も、徳川夢声の解説でただでさえ難解な本編を観客に納得させてしまった、と監督の衣笠貞之助も自著に綴っている。

このように一種、字幕軽視の色彩さえあった日本映画界において、字幕の効用が見出されたのがトーキー以降のプロパガンダ映画、なのは時代の皮肉というより他にない。しかしそれが結果的に、世界でも希な字幕という映像表現の形態に結実することになるのも事実である。

そして戦後を迎え、邦画は再び字幕を失った。これも目にする機会が少ないが、同じくスローガンが主眼である労働組合映画でも、中国の文化大革命時のような文字使用は控えられたように感じる。唯一筆者が観た亀井文夫監督の「戦争と平和」にも、効果的な字幕表現は少なかった記憶がある。これは占領下の時局にあり、ファシズム否定のためにGHQが労働運動も認めざるを得なかったが、時代劇など同様に表現の規制は掛けた、そのあたりに起因するものと読める。

また戦後より輸入を再開された洋画においては、録音技術が整わないなどの理由で、欧米などに対する外国映画では常識となっていた吹き替えが行なわれず、日本語字幕が打字式スーパーインポーズで以って映画の台詞及び内容の説明に用いられ、その技法は現在にも至る。その製作現場では専ら英語原義の訳の仕方に注意が傾き、未だに字幕表現という視点は損なわれている。

しかし戦後の日本映画における、字幕表現の萌芽は別の文脈から現れた。

アニメーションである。

アニメーションとて映画の一種、実写に代わり線画が主体であり文字表現に頼るのは避けられるところであるが、また文字にはデザイン、タイポグラフィという、今で言うフォントに当たる美的概念が存在する。

そしてその効能をフル活用するに至った映画監督が、市川崑である。

市川崑は実はアニメーター出身であり、東宝の前身・J.O.スタジオの発声漫画部(つまりアニメーション製作部)が映画界の入り口だった。しかし実動には結びつかず製作したのも「新説カチカチ山」など数点に過ぎず、戦後は実写の演出部に転身した。その助監督時代、市川崑は担当した作品のタイトルを手掛け、そこで独特の美的センスを展開する。そのあたりは前述の「市川崑のタイポグラフィ」に詳しいが、それまでは書道様のドローイング(手書き)が主流であったタイトルにタイポグラフィの概念を導入し、監督となった暁には活字体、こと1954年公開の「億万長者」では、遂に太明朝体を用い、劇中でも大胆な字幕使用を敢行する。

これは、まるっきり戦時中の戦意高揚映画と同じ構成である。しかも、「億万長者」は痛烈な社会風刺を主題にしたものだからある意味、戦意高揚映画とは真逆の効果を狙っていた。面白いので例を挙げれば、汚職官僚が立ち寄る料亭や逮捕後に拘留される拘留所といった場所が文字通り「名所」として字幕で紹介される。これは戦意高揚映画で展開部隊の現在位置を示す字幕使用を裏返した、笑うに笑えない冗談になっている。その先鋭性で「億万長者」は一般客からも批評家からも芳しき評価を受けなかったが、以降も市川崑は活字による字幕構成にこだわり作品に文字を織り込んでいく。

「市川崑のタイポグラフィ」にもあるように、あくまでその視点は美術表現を専らとする者にしか理解されず、字幕使用に関してはその追従も含め、その時点での邦画の伝統を越えることはなかった。ただ時折、メインタイトルの題字が異様に小さくされている例も複数あり、そのデザイン的な突出は陰ながら評価されていた。

同様に字幕に着目したのが、同じ東宝出身の岡本喜八監督だった。軍務に就いた立場から太平洋戦争に否定的だった岡本喜八は、戦争を題材にした際それを極めてエキセントリックに描き、中でも「激動の昭和史 沖縄決戦」では、その内容の壮絶さを補完するかのよう、戦前の戦意高揚映画を超える物量の、状況説明の字幕を本編にこれでもかとまで叩き込み、その手腕は庵野秀明監督が同じく影響を受けたとする、先人の一人として名を挙げているほどである。

しかし市川崑はその後も独自に、自身の作品において進化を果たす。

1976年、角川映画として公開された「犬神家の一族」を観た者は、誰もがその巻頭より仰天した。

タイトル字幕が折れ曲がっているのである。

キャスト-スタッフロールの自由な構成は市川崑以前にもよく見られる例ではあるが、主演の金田一耕介役「石坂浩二」の文字列がL字型に曲がっている事態は、観客批評家はもちろん同業者も驚いた。キャスト-スタッフの記載が正確なのは映像製作の現場では鉄則で、その誤記や損壊は、特に出演者にはあってはならないことである。

それが主演でいきなり曲がっていたのである。そして自由な字幕構成が次々と展開され、極め付けは「監督市川崑」の文字列が二回も、さながら今で言うTVゲーム・テトリスのブロックのように曲がりくねっていた。ここで用いられた活字体(フォント)も、市川崑お気に入りの太明朝体である。

ここでレイアウトだけ再現すれば、

石  
坂浩二

監  
督 市川  
崑

と。

関係者の危惧は去り、来歴からしてそうであるが、これが確信犯であることはもう誰の目にも明らかだった。

「犬神家の一族」で曲がっていた人名はその二例だけだったが、横溝正史原作-市川崑監督作品がシリーズ化され続編が作られるごとに、まるで私も曲げてくれと言わんばかりにスタッフ-キャストの文字列が曲げられ、バラバラにされていった。あたかも、劇中の被害者のように。

ちなみに後追いではあるが、筆者もTV放映で追体験した際は大変驚いた。字幕構成の自由さもさることながら、もちろんこれが最も大きな驚愕であったから本論を綴っているのだが、本編の撮影・編集構成技術も、現在においても他を圧倒しているように映った。これと並び評されるのは、国内ではこれも構成の自由さを薬籠中とする、実相寺昭雄監督作品くらいではないかと、私見では思う。

こうして世界でも希な、字幕そのものを、表象的意味付与を超えた表現態とする市川崑作品が連作されたが、なぜかシリーズ五本目でその最後を飾る「病院坂の首縊りの家」ではタイトルが曲がらず自由度も陰を潜め、以降の市川作品でも字幕は屈折を収める。余談だが、金田一耕介最後の事件として書かれた「病院坂の首縊りの家」のモチーフとなった風鈴は、横溝正史氏自宅の近所

にあった、世田谷区成城の個人書店に掛かっていた横溝作品販促用の風鈴(「病院坂の首縊りの家」以前の)がモデルとされていて、その風鈴はいま、その話を店主より直に聞いた筆者の手元にある。

以降の市川崑作品でも印象的な字幕の使用は見られるものの、それ自体を表現態として用いた作品は表出されなかった。この手段は「金田一シリーズ」一代のもの、フォロワーなど現れないものと世間では思われ、恐らく監督自身もそう考えていたであろう。

しかしそれを下ること 19 年後、端数を入ると丁度 20 年後、思わぬ形でその継承者が現れる。

言うまでもなく「新世紀エヴァンゲリオン」を製作した庵野秀明監督である。

庵野監督一派は学生時代より DAICON FILM、GAINAX として法人化した後は「王立宇宙軍 オネアミスの翼」「トップをねらえ！」などで業界を騒がせ、「ふしぎの海のナディア」の次回作として、製作発表時も鳴り物入りの騒ぎが一部で起こった。

庵野秀明はすでに学生時代、DAICON FILM の 8mm 作品においてそのタイトルに明朝体を用いていた。市川崑作品に倣ったとは後年語ったことであるが、庵野秀明や一派の赤井孝美氏も当初は特撮志向だったが同時にアニメーションにも手を染めていて、彼らが初めて経験したプロの現場がアニメ製作だったことなどからアニメーションに志向が移った。そして作られたプロ初製作アニメ「オネアミス」で庵野秀明は作画監督を務め、現実を超えた現実的な映像を満足な CG 技術もない時代、手描きで展開してみせた。

その彼の新作が放映されるということで、筆者もテレビの前で待機していたが、事前の情報により「ああ、ガイナ(GAINAX を知る者はこう略す)風なロボットもののバリエーションか」とたかをくくっていたところ、オープニング映像の末尾を観て背中に電流が走った。

金田一シリーズに見られた「監督市川崑」と全く同じ様態で、「監督庵野秀明」のタイトルが曲がりくねっていたのである。

字体も全く同じ太明朝体、後に雑誌コラムでこれを、太明朝体をパソコンで変形させた独自の「極太明朝体」と称している旨の記事を目にした。現在では「庵野明朝体」とも呼ばれているという。

筆者もその時点で映像業界に触れていて、一般公開作品においてタイトルを弄ることがいかに難しいか、正直不可能であることを知っていた。当然、それを目にした際の衝撃は「犬神家の一族」初見時に勝るとも劣らぬものだった。

さすがに業界の慣行には逆らえなかったのか、他のスタッフ-キャストロールを自由に曲げることは出来なかったが、次に驚いたのは各話サブタイトルも曲がりかつ離れ、そのバラバラ度合いは市川崑作品に勝る勢이었다。以下、図案例を表示する。

監督 庵野秀明	第壹話 使徒、襲来	第貳話 見知らぬ、天井	鳴らない、電 話	第参話
---------	--------------	-------------	-------------	-----

(第三話〔第参話〕のサブタイトル表記は、市川崑字幕のベースがないと初見ではまず読解不能であろう)。

その内容、展開も加味して、これは只事では済まない、ということを感じていたが、話数が進むにつれて展開が過激になり、遂に最終二話は大風呂敷を畳めず話自体を投げ出す始末になった、と世間では見られた。

筆者はそう観なかった。その先鋭性が市川崑監督に倣ったものであり、「エヴァ」の話の主眼がメタフィクションに至る過程も、あたかも金田一耕介が殺人事件の謎を解き且つ当事者の心の闇を暴いていくように、登場人物の自己動機を暴いていくものと、途中から検討はついていた。

しかし心理学・哲学用語が頻用、字幕でも表出される事態に至って「更に只事では済まない」と察した。その後に最終二話を観た筆者は「これは自分の内的な製作動機を暴き、よりによって作品内で以って監督、己自身を解き放ってしまったものではないか」と思った。後に庵野監督が語った対談本に拠れば、その読みは当たっていた。その製作内部の壮絶な混乱は、庵野監督に自由な製作環境を与えるため外部圧力のブロックに撤していたプロデューサー大月俊倫氏でさえ、放映終了後に初めて全話を総覧し、話が進む毎の超展開に驚き「これ(事前に)知ってたら(各話原案の実現を)止めてたよ」と語ったことから伺える。

話が本論より逸れた向きはあるが、庵野監督がTVアニメ製作上で暴走することで拡散したその功績の一つは、「キャストを含めて表現的にタイトルを弄っても良かった」ことであった。その後の数々の模倣者がプロアマ含めて続出し、「監督演出に何かの意図がある際、タイトルは弄られる」という傾向、了解事項が出来た。

洋画においてこのような文脈でタイトルがデザインされた例は、ヒッチコック(!)監督作品など単純なデザイン使用の他は、ジョージ・ルーカス監督の「スターウォーズ」初回作品で、あたかも先行してエピソードⅢまで製作されたかのように、冒頭で「これまでのあらすじ」を壮大に流してしまった件を除いて、筆者のよく知るところではない。

そして庵野秀明監督の手により、字幕表現はほんの僅か進化した。が、そこで打ち止めだろう、と筆者は考えていた。そのフォローも市川崑作品の単純な模倣に墮し、庵野秀明監督が打ち出す続編も「エヴァ」の内容に沿って展開されており、字幕の表現的な進化は総体として見られなかった。

かと思われた。

2008年、地方のUHF系列アニメ枠として製作された、久米田康治原作のTVアニメ「さよなら絶望先生」がBS、CSで拡散され、これを観た筆者の頭は正直、混乱を来たした。

これも字幕表現を自由に用いた作品であるが、これは自由というより字幕使用そのものの破綻、と当初は映った。オープニング映像でコマ切れの映像が恐ろしいほどの速さでカットバックされ、その中には文字表現も含まれていた。スタッフ・キャストのタイトルそのもの



は、フォントの独自の様式美こそ呈していたものの従来の概念を超えない範囲の用いられ方だったが、本編に入るや OP と同じ要領で膨大な字幕がインサートされ、そのほとんどが通常の動態視力を以っては視認出来ないほどの高速で紡がれていった。

話の本題に入っても視認できない速さで字幕のカットバック、インサートが続き、その領域も字幕に留まらず白墨による黒板字、看板や書道体、書籍の一頁など自由自在に広がり、各話タイトルは日本文学の名文句をパロディ化して、ご丁寧に額縁付きシネマ調のサイレント字幕様式を以って著わされていた。

回想シーンでサイレント様式を援用する例は、字幕込みで映像作品ではよく用いられる手だが、この作品では全編を通して(実際のサイレント形式ではなく)描写され、しかも明らかに何らかの意味を持つ語句なのに早過ぎて意味をつかむことすら出来ない、という前代未聞の文字表現が「さよなら絶望先生」上において展開されているのだ。

登場人物の台詞によって一応話は流れるし、視聴者はそれを淀みなく受け取り楽しむことは出来る。単純に言ってしまうと、教師を主人公に据えた学園もののパロディで、語り口は過激だが軽く楽しめる「萌え」ギャグアニメである。

この論述の初端で示唆した作品群とは、これのことである。現在、アニメはワンクール一期で「俗・さよなら絶望先生」「懺・さよなら絶望先生」とシリーズ化され、それぞれ受注生産限定の OAD なる形でも発表されている。そして不意を突き、また新作が発表されるかも知れない、というファンにはたまらない危機感を常に孕んでいる。

そして、どうしても筆者には画面上で以ってこの表現の起源を計ることが出来ず、ようやく私的に導入したネットの情報をたどると、「ムダな文字ネタ」などと揶揄する文言があった。

それが原作に由来するらしい、ということを見取った筆者は原作マンガを読み、ある程度だが、疑問は解かれた。

内容そのものはもとより、字体や書式も原作に準拠しており、単純に原作の様式を映像化しているもの、とは言える。しかしその文字情報量をも膨大なものであり、特にネガティブな思考をしがちな主人公の教師が、大人げなく生徒に向け身勝手な主張をする際、その背後に同趣向のネタが少なくとも十個は文字列によって配置されている。レトロな雰囲気も原作の表紙などの表現より導入されたものだが、何よりこの文字情報量をそのまま映像化することは不可能で、通常のアニメならばその箇所は省略されるところを、この作品では上記の方法で処理し、それを上回る字幕や映像までも演出家によって加味され、原作のスタティックな過激さを損なうことなく、ダイナミックにも映る演出が施されているのである。

総監督(各話演出を指揮する役割で、映画における監督と同等と言ってよい)は新房昭之。アニメーターを経ていわゆる萌え系のアニメ演出・監督に携わるが、もともとアート志向が高く製作を重ねるに従い、原作準拠でありつつ過剰表現に至る特徴を持ち、所

属する製作会社シャフトそのものの色彩をも変貌させる影響力を放っていて、彼の手法がそのまま「シャフトカラー」と呼ばれることもある。

そして例によりにもよって、新房監督は市川崑監督の大ファンである。

そのシリーズ二期の「俗・さよなら絶望先生」において、セルフパロディを更に本歌取りの形で行い、市川崑作品の「黒い十人の女」を模して「黒い十二人の絶望少女」というオリジナル話回を製作したほどだ。

そのアート志向はその先行作品、これもいまだ製作が続いている「ひだまりスケッチ」シリーズにおいて、主人公たちは高校の美術専攻科に所属しているが、その生徒や教師たちの作品、また実景や抽象表現が完全なアートに仕立てられている部分に発するが、それが更に「さよなら絶望先生」では先鋭化が進み、よほど強者の視聴者ですら視認しがたい程の映像表現にまで至っている。そして字幕の領域では、本来読解させる目的の字幕が読解し得ない形で提示される、といういわば逸脱矛盾した、先例が写実・線画映像でしか存在しない(それ様の表現は市川崑、庵野秀明作品にも適用されている)手法を取って執ったのだ。その意図はもはや視聴者には捉え難く、筆者ですら未だ効能の位置付けに戸惑っている状態にある。

「前提知識がなければ普通の萌えアニメとして楽しめる」という文脈に位置する「萌えの皮を被ったアート」は確信的先行者として、もちろん庵野秀明監督がいるし村上隆氏、会田誠氏の諸作品が存在するが、「新世紀エヴァンゲリオン」あたりまでの GAINAX 作品は厳密には萌えアニメではなく(文学発祥よりの萌え再発見の契機とはなったが)、後二者はアートの領域に完全に足を踏み入れておりそれぞれ物議を醸しているが、より実戦的(実践的のみならず)に間欠を入れず世俗に向け製作発表を連打している、新房昭之監督に一日の長が存するように私見する。

前述の「市川崑のタイポグラフィ」の中でも「黒い十二人の絶望少女」のエピソードなどを市川崑絡みで取り上げてはいるが、この著者も予め述べている通り映像分析論ではないため、字幕表現使用の方法的逸脱については言及されなかった。

そして新房昭之監督は、字幕表現の可能性を広げたのみならず、自らもまた進化を遂げる。次作「化物語」を初端とする『西尾維新アニメプロジェクト』の諸作品にそれが見られ、プロジェクトも「偽物語」を経て現在も製作発表中の「猫物語」に至っている。

今度も引き続き確信犯的な字幕表現の反則技が用いられているが、そもそも西尾維新の原作は映像を伴わない小説であり、西尾維新自身も登場人物たちに「無駄とも取れる饒舌」を並べさせることによって、若者の焦燥感を文体に焼き付ける、という確信的偽ライトノベル様(西尾維新は自作をライト・ノベルとは一線を画すと主張し、また愛読者も同じ考えを抱く)手法を用いており、新房昭之監督の演出手法の意図とほぼ合致するので、この流れは自然なものと言える。

一方、映像表現としては「さよなら絶望先生」で敢行した文字情報の過剰はその時点で既に量的な飽和状態に陥っており、本作も基本的には前例の方法論を踏襲する形となった。

しかし筆者が「新房監督が進化した」とする論拠、少なくともその表現の真意に気付いたのは私を含め恐らく数えるほどしかない、と考えるに足る根拠となった表現は、その過剰な字幕使用の一角に陰向きで存していた。

それは、意味なく挟まれる字幕の中の「黒駒」「赤駒」という表記である。

上記の説明では、作品を一覧していても何のことかわからない方が大多数と思される。「黒駒」とは黒コマを意味し、辛うじてフィルムと言う黒味、デジタル編集で言うブラックビデオに相当することは想起され得るだろう。

しかし「赤駒」とは何であろうか。先の説明を援用し赤コマであることは検討がつかだろうが、そもそも赤コマとは何を指すのか？同じ書式で提示される「黒駒」との関係は？

実のところこれはフィルム従事経験者、及びアニメ製作の深部にまで入らないと理解できない、一種の業界用語である。

フィルムの文脈では赤コマは赤く着色されたフィルムのことを指し、これは劇中で用いられるのではなく、上映の際に本編フィルムの初端と末端につなぎリールに掛ける際に用いる捨てフィルム、いわゆるリーダーなのである。

更にアニメ製作の文脈では、アフレコの際に本編映像が間に合わない際、声優が台詞を入れるタイミングをとるために、仮に本来リーダーとして用いられる種々の着色フィルムをつなぎ合わせて間を作る、そのうちの赤いフィルムを指す。つまりアフレコ現場のスクリーンに、赤コマが映っている際は声優一、青コマの際は声優二、緑コマの場合は声優三、黒コマの時は声優五が台詞を入れる、という段取りを作るために用いられるのである。黒コマも左記のように、赤コマ同様アフレコ時に画が間に合わない際に用いられる。(ちなみに現在はデジタル環境の普及により、本編が間に合わない場合は原画や画コンテのキャプチャー画像を編集処理し、フィルム時より明解なアフレコ用映像が用いられる)

つまり本編上映で観客がまず目にはすることはあり得ない、少なくともその存在自体が業界関係者にしか知られていない映像(とも呼べないもの)が字幕で表現されるという、間を取るためとつまず用いる理由がまったく解しがたい、その意味では三重のメタビジュアルとも言うことが出来るだろう。さすがに筆者も元ネタを理解しているだけ、余計にその効能を察することすらも難しい。監督自身に『何故こんな内輪すぎる表現を用いたのですか？』と直接尋ねるよりほかに、解読の方法が思い浮かばないのである。

もちろんこれまで援用されてきた字幕使用における意味無化のメタ表現を更に押し進めたもの、と形だけの分析を並べることは出来る。

ちなみに、新房昭之監督の近年話題になった作品は、「魔法少女まどか☆マギカ」(本来「魔」の表題記載に用いられた文字は、廣にマを重ねた簡体字)という題名で、こちらは逆に字幕表現が極力控えられ、むしろ過剰、そして過激な映像表現を多用して、魔

法を使う契約を交わした乙女たちの不条理な青春像(この主題は前作二枠とも重なる)を描き、残酷描写の連続で物議を醸しつつ主題とアート両面で高い評価を得ている。

概略と表題に付帯した通り、かなりの駆け足で字幕表現の変遷をたどる形になってしまった。筆者としても映画史を志向する以上、字幕表現の推移を総覧し得る形の Index を整理する必要がある、という事情も存したが、本論に入るとしたらもちろん個々の事例の詳細な分析を執り行わなければならないし、本論で取りこぼした他の映像作品、こと洋画の事例も発掘する責務がある。

従ってここで一概に総括するに足る文章を綴ることは極めて難しいが、ここで断言できるのは、文字を用いた表現態が確実に存立し得るといふこと、また映像表現と同列に扱える可能性が字幕に内包されているということ、そしてこれも映像表現と同等に、製作に当たる作家の個性が如実に反映されることある。

敢えてひとつ総括点として挙げられるのは、作家が製作に際し困難や障壁にぶつかった際、字幕表現がこれまでの文脈とは異なつたいびつな形で表出されるのではないか、という推測である。

その初端とも言える市川崑監督にしても、「犬神家の一族」製作の際は制作サイドがその母体を巡って迷走していて、市川崑自身も彼ら(東宝、松竹、角川書店)の態度のぶれ方に触れ大概に立腹していた。それによる一時の鬱屈が、慣行を曲げてタイトルを曲げるといふ、大事にも至るべき発想を得たのではないだろうか。あくまで私見ではあるが。

そしてこれも偶然の突発事象ではないと筆者は思いたい、市川崑を源泉とする字幕表現の拡大に携わった製作者はすべて、市川崑当人を含めてアニメーター出身で、アニメーション演出を経験している、という外面上の事実もまた存在している。

## ● 視点

映画「遺体 明日への10日間」における 極限状態に置かれた人々を分けたものについて

山中祐子 (広島大学非常勤講師)

2011年3月11日の震災を扱った映画『遺体～明日への十日間～』(監督: 君塚良一、出演 西田敏行、緒形直人他)を観て、この映画が3月11日に起こった記録映画であることを踏まえ、極限状態に置かれた人間が、大きく二つのグループに分かれることを感じた。

その2つの中の一つである、極限状態の中で、自分のためではなく、人のために働く人が多数いたことに着目し、彼らを自己犠牲的な仕事に取り付かせるモチベーションはどこから生まれるのか、その探究に視点を置いてこの映画を観た。

この映画は石井光太著 新潮社 2011年10月発行の「遺体 震災・津波の果てに」というドキュメンタリー作品を映画化したものである。

原作者の石井光太は、アジアの物乞いを扱った「乞う仏陀」、イスラムの性と売春を扱った「神の捨てた裸体」、インドで故意に体を傷つけられて物乞いさせられる子供を描いた「レンタルチャイルド」など、社会で隠されている問題を表舞台に引き出す作品を書く異色のドキュメンタリー作家である。

「遺体 震災・津波の果てに」という作品は、震災に関してあれほどの報道がなされた中で、一切報道されなかった遺体の捜索から搬送、安置所、火葬の問題など、地域が抱え込んだ重苦しい課題を解決するために、個人の損得を超えて地域の人々のために献身的に働いた声なき人々の活動記録である。

演出、脚本の君塚良一は、原作を読みまずは被災地を訪れ、被災地の人達に、この原作を映画化することをどう思うか尋ねて回った。その結果、被災地の人達は、今後の為に「伝えて欲しい」、ただ、「真実だけは曲げないで欲しい」との声を多く得た。そこで、君塚氏は、大まかな台本はあるものの、演出はなく、台詞も細かくは決めず俳優たちに任せることにした。彼は、2年経った今、自分には何が出来るのか、そしてまた、自分を律するためにこの映画を作った面もある、とも述べている。(2013年3月10日NHKラジオ第一放送より)

映画は、西田敏行演じる葬儀社勤務経験のある民生委員の千葉淳が、地震の被害を確認するため遺体安置所を訪れたとき、遺体の扱いを知らない多くの人たちの遺体の扱い方を見ていくうち、遺体を人として扱わない様子に愕然とする。遺体の扱いを知る自分が率先して安置所の環境を変えなくてはならないと自分の役割を自覚するところから始まる。

彼はブルーシートを敷いただけの泥だらけになった体育館に靴を脱いで裸足で入る。雑然と置かれた遺体を並べていき、遺体一人ひとりに語りかけて、生きている人のように接していく。その彼の態度が市職員や消防隊、自衛隊の人達の心に響き、安置所でのぎこちなかった市職員達の中にも徐々に、千葉の「ことば」をかける態度が浸透し、真似ていくようになっていく様が描かれている。

他に、遺体確認のために、釜石の医師や歯型確認をするために呼ばれた釜石の歯科医師などが、日頃の警察などでの検死とは大きく異なる異様な環境下、遺体安置所で懸命な確認作業が進められている様が描かれている。医師たちは身近な人の遺体に出くわす中でも感傷に浸る間もなく確認作業に追われる。彼らは当初は警察や市役所からの依頼を受けて状況のわからぬまま出勤するのであるが、次第に状況を呑み込み、過酷な状況下であるにも関わらず泥まみれになりながら黙々と作業を続ける。

市職員のグループは遺体の搬送班をするようにとの命令を受け、今まで経験したことのない遺体の搜索・運搬作業に従事する。泥まみれの人間か物体か判らないほどに痛んだ遺体を彼らが運ぶのは精神的に耐えられない苦痛を伴う。体調を崩して脱落していくメンバーが続出する中で、「我々がやるしかない。やるべし！」といい奮い立たせる職員がいる。また、映画では強調されていないが、黙々と作業する自衛隊員たちも一人ひとりは無残な遺体を扱うのは初めてであろうに、愚痴や不平を言うことなく任務を遂行していく。

一方、中学生の娘を失って、夜になっても娘の遺体の傍を離れない母親、返事をしなくなった妻の遺体に、「早く起きろ!」とやっている夫。そして、遺体の夫に「長い間ご苦労様」とお礼を言っている妻、いずれもありのままの自分の感情を素直に出して、悲しみを吐き出している姿がある。

以上に述べた人達の行為を "極限下における人間の行動"として検証するとき、大きく分けて二つに分かれることが判った。一つは、個人の感情や損得を離れて「自分が人々に対して何ができるのか」、との使命感から自らを律して行動する人達。二つは、自分の感情、欲求に生きる人々。仕事上、個人の立場を超えて行動することを決断せざるを得ない人達と、全く任意だが、自ら進んで人の役に立つ苦難の道を自ら選択する人達である。

東日本大震災の惨禍の中で、人々が助け合い励ましあって乗り越えてきた事実は他国には見られない日本特有、あるいは東北特有の隣人愛の文化に深く根ざしているとも思える。アメリカのハリケーンの惨禍を受けたニューオリンズなどでは災害後の盗難事件が勃発した事実がそれを裏付ける。

特に主人公の千葉淳の生き様は、事実であるが故に重い。彼を動かすものは長い人生を生きてきた男が持つ、「自己存在の証し」を求める心の欲求だったのかもしれない。人間は、自分が生きた証しを何らかの形で残したい欲求を持つ。千葉淳は遺体安置所の中に、自分が地域の人達に貢献できる場と損得なしに感じたのではないだろうか。

3.11 地震や 9.11 テロ等、人間が極限状態に追い込まれたとき、一部の人は日頃からは想像もできない自己犠牲的な働きをすることを実証したとも思える。

この映画は日本人の未来に希望を繋ぐ光と言えないだろうか。

## ● 視点

### 観客の運動の歴史としての「地域の映画祭」～湯布院映画祭を中心に～（上）

藤田修平（慶應義塾大学准教授）

大分県の中央に位置し、由布岳を望む盆地にある由布院<sup>1</sup>は、美しい風景と豊富な湧出量を持つ温泉に恵まれながら、近くに別府温泉があったため、鄙びた農村に留まっていたが、住民主導のまちづくり<sup>2</sup>によって、毎年、400万近い観光客が訪れる日本でも有数の人気観光地になっていった（木谷 3-8）。それは町長や老舗旅館の若い経営者たちが、農村の自然や静けさを守り、村の個性を生かしたドイツの保養地のまちづくりを参考にして、家族や個人を対象とした長期滞在型の温泉地を目指し、団体客が中心である別府温泉と差別化を図ったことに始まったとされる（木谷 91-100）。その実現のために小規模の宿泊施設が連携し、また地元の食材を使うことで農家も巻き込んで、地域全体で自然を守り、田舎らしい居心地のいい空間を作ることをまちづくりの方針として、住民の間で共有する努力を続けてきた（溝口 232-250）。その結果、由布院は歓楽街のない、のどかで美しい農村の風景が広がる温泉地となり、他の由緒ある温泉街にはない魅力を持つことになったのである。

さて、こうしたまちづくりが始まったばかりの1975年、由布院の近くを震源とした大分県中部地震が起こる。町にあったホテルが倒壊し、一部の住民の家屋は全壊となり、また幹線道路が寸断されるなど、由布院温泉を抱える湯布院町は大きな被害を受けたが（読売新聞 1975年4月21日）、その惨状を伝えるニュースが全国的に報道されたことで、損害を免れた宿泊施設にもキャンセルが相次いだ。こうした悪影響を払い退けるべく、牛喰い絶叫大会や辻馬車、野外の音楽祭といった、テレビや新聞、雑誌に取り上げてもらえそうなユニークな企画を由布院温泉観光協会は次々と打ち出すのだが（岡田 117）、その一つに映画祭があり、それは湯布院映画祭と名付けられた。そして、その映画祭は回を重ねるごとに、歓楽街のない町の大切な芸術イベントとして、由布院のまちづくりに組み込まれ、毎年、夏になると2千から3千人の入場者を集めることになる（メイムプレス 23）。これが由布院（湯布院町）のまちづくりから見た映画祭の開催に至る経緯とその位置づけであり、1980年代に入り、多くの地方自治体で地域の文化行政（政策）の所管が教育委員会から首長部局へ変更されると<sup>3</sup>、観光や地域活性化を目的の一つとした映画祭が各地で開催されていったが、湯布院映画祭は地域の映画祭の先駆けとして、その時のモデルとなったのである<sup>4</sup>。

ただ、この映画祭の運営を長年にわたって続けてきたのは、湯布院町ではなく大分市の自主上映団体であった。また、「映画館一つない町、しかし、そこに映画は在る」と銘打って行われた映画祭で上映されたのは、ヤクザ映画とロマン・ポルノ、青春映画であり（横田 1156号 117-118）、その青春映画にも性的な表現が多く、「映画館のない」湯布院町やその住民のために映画が選ば

れた、とは言えなかった。それが映画祭の成功の一つの要因となるのだが、この映画祭の中心的な役割を担ってきた自主上映団体「大分良い映画を見る会」に注目し、その団体の発足から湯布院映画祭の誕生に至るまでの歴史を辿った時、そこに姿を現すのは、まちづくりと映画祭の関係ではなく、観客の上映運動としての歴史である。そして、この観客の運動は、同じ時期に「映画ファンのための映画まつり」（1976年）、「くまもと映画祭」（1976年）、ヨコハマ映画祭（1980年）を誕生させることになる。本稿では湯布院映画祭を中心として、こうした映画祭が誕生するまでの背景を映画サークルやシネクラブ、名画座との関係を通して考察し、初期の地域の映画祭を観客の上映運動として、映画史のなかに位置づける。それによって、まちづくりとの関連で考察されることの多い地域の映画祭に新しい視点を与え、地域との映画（祭）の関係を再考する一つの手がかりとしたい。

### 「良い（よい）映画を見る会」という自主上映団体

湯布院映画祭の事務局長を長年にわたって務めた横田茂美は「湯布院映画祭 20年の記録」と題したキネマ旬報の連載で、最初の年の映画祭の内容と開催に至るまでの経緯を詳細に綴っている。それによれば由布院温泉の老舗旅館である亀の井別荘の経営者であり、由布院のまちづくりのリーダーであった中谷健太郎が、大分市の自主上映団体「大分良い映画を見る会」と関係を深める中で、映画祭を開催することを提案し、東宝の助監督であった時の人脈を用いて映画関係者を招待した（1155号 116-121）。そして、映画祭の開催中には、自らが経営する旅館で関係者を歓待する一方で、実行委員長として湯布院町や由布院観光協会と「大分良い映画を見る会」の間に立ってその調整に尽力したとされる（1156号 119-122）。中谷の果たした大きな役割や由布院温泉観光協会の協力、（小さな額ではあったが）湯布院町からの助成<sup>5</sup>、そして住民がスタッフとして参加したことを考えれば、湯布院映画祭は地域を挙げて取り組んだ（まちづくりの一環というべき）「手作り」（木谷）の映画祭であったことがわかる。その一方で、上映プログラムの選定からフィルムの手配、パンフレットやチラシ、ポスターの作成、ゲストのアテンドといった映画祭の実務の大半を担ったのは「大分良い映画を見る会」であり（1156号 119-122）、こうした運営業務が無給で行われただけでなく、映画祭によって生じた赤字まで中谷とともに、この団体の個人が負担したのである（メムプレス 23号）。この時、この団体は何を求めて、大分市から1時間ほど離れた、会員の間でそれほど馴染みがあったとは言えない地域で、総力を挙げて映画祭の開催に取り組んだのか、という問いが生じることになる。

「大分良い映画を見る会」は1974年に発足し、大分市の公営や民間のホールを借りて、毎月1回の上映会を開始したが（10年の歩み 8-9）、ちょうどその頃、「良い（よい）映画を見る会」という名前を持つ自主上映団体が、各地で相次いで誕生していた。月刊『共同映画』では「熊谷、良い映画を見る会」、「（東京・）港良い映画を見る会」、「河北町良い映画を見る会」、「（宮城県・）若柳よい映画を見る会」（いずれも1970年発足）、「ふたば良い映画を見る会」（1971年発足）、「相馬よい



映画をみる会」、「南陽市よい映画を見る会」（いずれも 1974 年発足）、「豊島よい映画を見る会」（1975 年発足）といった団体を紹介したが、「大分良い映画を見る会」もこうした団体の一つであった。1960年代にはテレビが家庭に急速に普及し、またボーリング場や遊園地といったレジャー産業も拡大したことで、映画館の入場者は減少を続け、1970年の観客数は最も多かった1958年と比べると約4分の1になり、映画館の数も最盛期と比べて半減したのだが<sup>6</sup>、若者が就職や進学のために都会に出ることが多かった地方では、特にその影響は大きかった。宮城県若柳町（現在の栗原市）では「かつては私たちの町でも三軒もあった映画館は、スーパーマーケットや、自動車整備工場の変身し、車で三〇分もかかる一関市、町体育館で出張映写される映画を観るくらいなもの」（共同 59）であり、茨城県の結城市では「映画館は市内に一館ありますが、土・日のみ開館、上映される作品はポルノ映画が中心」（共同 128）というありさまだった。1960年代を通して映画館の集客力は低下を続け、映画会社の経営は悪化し、1971年に大映が倒産、日活も倒産に近い状態になり、低予算の成人映画に活路を求めた（瓜生 363）。また同年、東宝は製作部門を切り離し、興行中心の経営に転換を図り、子会社として設立された東宝映画では製作本数を大幅に減らしたが、それは人員整理を行った松竹も同様であり、1970年代後半まで製作本数を維持できたのは、ヤクザ映画を送り出した東映だけであった（瓜生 363-364）。そして、1972年には洋画の成人映画も含めて、全封切映画の約7割が成人映画となる（瓜生 263）。

こうした状態にあって「良い（よい）映画」とは頹廃（ロマン・ポルノやピンク映画）や暴力（ヤクザ映画）ではなく、「民主的な」日本映画であった。「いかなる理由があっても、人間が人間を殺し合う戦争というものは悪であるという、ふへん的な原則を踏まえて、全町民を対象に自主上映運動を展開する」（小牛田よい映画を見る会）〔共同 88〕ことや「民主的な映画をともに見、映画の正しい発展方向を考えて、多くの人々がこの会に参加されるように努力」（若柳よい映画を見る会）〔共同 59〕すること、「『民主的な良い映画を見たい。また多くの人たちに見てもらいたい、そして館山に、健全な文化と民主的な映画を発展させていきたい』ということが会の主旨として確認」（館山よい映画をみる会）〔共同 90〕したことが、設立の目的や背景とされたが、「大分良い映画を見る会」でも同様の理由で組織されたのである<sup>7</sup>。では民主的な映画とは何か。山形雄策によれば、民主的な映画には「原水爆禁止を中心に反戦平和を追求する流れ」、「民主教育を追求する流れ」、そして「労働者はじめ勤労人民の生活やたたかいを追求する流れ」という三つの流れがあったとし（山形 119-120）、それは『ひめゆりの塔』（今井正 1953 年）、『二十四の瞳』（木下恵介 1954 年）、『キューポラのある街』（浦山桐郎 1962 年）といった大手映画会社が手がけた映画も含まれたが、主に独立プロや実行委員会方式で自主製作<sup>8</sup>された映画を意味した。それらは第一期独立プロと呼ばれる時期の映画『暴力の街』（山本薩夫 1950 年）や『どっこい生きてる』（今井正 1951 年）から始まり、製作が停滞し、本数の少ない1960年代前半の映画『裸の島』（新藤兼人 1960 年）、『武器なき斗い』（山本薩夫 1960 年）、『松川事件』（山本薩夫 1961 年）などを経て、第

三期独立プロと呼ばれ、若い世代の観客を集めた時期の映画『若者たち』（森川時久 1967 年）、『ドレイ工場』（山本薩夫 1968 年）、『橋のない川』（今井正 1969 年）に至る。こうした映画は 1960 年代以降、実行委員会方式で製作されるようになったが、小さな金額を幅広い人たちから集める必要性から、企画の段階でシナリオが映画の専門家以外の人たち、例えば労働組合や政党の関連団体の関係者の間で議論され、また資金集めと上映運動を高める目的から映画完成前からシナリオが販売されたため、政治的な主張が明確に伝わるような映画や社会主義リアリズムの特徴を強く持つ映画となる傾向にあった。

こうした民主的な映画が高い関心を集め、各地で「良い（よい）映画を見る会」の結成につながったのは、ベトナム反戦運動や 70 年安保闘争が高まり、東京と大阪で革新系の知事が誕生するなど「革新志向の強い時代」（岡本 202）であったことに加えて、日本社会には貧しい暮らしを強いられ、学生運動とは無縁の生活を送る若者も多く、彼らにとっては日活のアクション映画や東映の任侠ヤクザ映画といったプログラム・ピクチャーや、祭りの終わり、青春の終わりといった感傷的な気分や喪失感、倦怠感、空虚感を漂わせた青春映画や日活ロマン・ポルノには共感することができず、自らの人生を投影でき、自らの生き方を肯定、応援、あるいはそれにヒントを与えてくれるような「健全な」映画を求めていたのである。（その代表的な映画が『若者たち』であった<sup>9</sup>。）そして、各地の「良い（よい）映画を見る会」では、共同映画系列の会社や映画センターから民主的な映画のフィルムを借りて、公民館などのホールや（観客の少ない時間帯の）映画館を借りて定期的な上映会を行ったのである。

### 映画サークルの変遷と「良い（よい）映画を見る会」～職場から地域へ

「良い（よい）映画を見る会」が各地で相次いで発足したのは、民主的な映画の鑑賞運動に取り組んでいた映画サークルが地方で活動を停止したり、解散したりしていたことも背景にあった。かつて職場や労働組合を中心として結成された映画サークルは全国各地に存在し、例えば大分労演を組織し、県民演劇を立ち上げた中沢とおるによれば、大分では戦後、「各職場一サークルを置くことを基本」として、「市内五十二職場にサークルをつくり千五百人を組織」（148）したとされ、彼の妻である中沢英子は 1954 年からしばらくの間、映画サークルの専従事務局員であったとする（161-162）。「良い（よい）映画を見る会」は民主的な映画の鑑賞を目的とした点では、過去に存在した映画サークルの活動の一部を引き継いだと言えるのである。

映画サークルは東宝争議において、映画と演劇界の労働者によって結成された単一組合の日映演（日本映画演劇労働組合）を支援するために誕生した（山形 114-115）。日映演は産別会議（全日本産業別労働組合会議）に加入したため、東宝争議は一企業の労働争議を超えて、戦後の最大の労働争議の一つとなったが、日本の首都である東京で、映画産業という華やかで、大衆に大きな影響を持つ世界で行われ、また監督や俳優が各地の労働組合に支援を求めて飛び回ったため、世間の大きな注目を集め、戦後日本の労働運動の方向性を決定づける重要な闘争となったのである（岩崎 216）。最終的に米軍が介入して、労働

組合は排除され、二・一ゼネスト中止と並んで占領軍の「逆コース」を象徴する事件となるが、東宝は戦後、他社と比較して、反戦・平和、反ファシズム、反資本主義を主題とした映画を製作しており（岩崎 217）、日本の映画と文化を守る運動として「野火のように」（山形 115）各地の労働組合に広がって映画サークルが結成されたとする。そして、東宝を追われた監督や俳優が独立プロを結成すると、彼らの映画を応援することが、思想、信条、表現の自由を守り、民主的な映画の製作を支え、映画界に民主主義をもたらす、ひいては民主的な社会の実現につながるという理念に基づいて、映画サークルは鑑賞者の立場から運動に取り組んだのであった（木崎 193-194）。

映画サークルとは上下関係のない同好会（仲間の集まり）であり、労働組合の「文化的な存在」（神戸 122）として活動したが、労働組合の組織には属しておらず、異なる職場や労働組合のサークルが集まって協議会が組織された。ただ、映画サークルの鑑賞運動とは日本映画の民主化を目指すだけでなく、「良い映画をより安く」をスローガンに掲げて、会員に対する割引提携を映画館（各地の興行組合）に求めることでもあり、その割引提携によって多くの会員を獲得し、各地のサークル協議会を統合して結成された全国観客団体連絡会議は、60万人を超える巨大な組織になったのである（木崎 119）。そして、各映画サークル協議会は専従の職員を抱えて、割引券や割引会員証の発行業務に加え、映画館での例会（鑑賞会と合評会）を企画し、提携映画館のプログラム、独立プロの製作状況、会員による映画評や座談会などの記事を載せた機関誌を発行した。しかし、1957年に都の興行場組合から割引停止が通告され（読売新聞 1957年12月20日）、全国的に割引提携の廃止が広がると映画サークルは一気に会員を失い、会費によって支えられた活動も停止を余儀なくされた（東京の映画サークルである東京映画愛好会連合の会員数は14万から1万5千人まで激減したとされる〔京都40年15〕）。また、終戦直後は独立座館と呼ばれる地元資本の映画館が存在し、映画サークルの観客動員を支えとして、独立プロの映画が配給されたが（山形 116-118）、この時期までには大手映画会社は映画館の系列化を強化し、毎週2本立てのプログラム・ピクチャーを配給し始めると、独立プロはそれに対抗できず、配給会社は倒産し、映画館の支持を失って、（第一期）独立プロの映画製作は行き詰まるのである（山形 122-124）。

さらに、こうした危機に加えて、1960年代になると文化サークルの活動自体が停滞し始める。うたごえ運動（コーラス活動）や勤労者音楽協議会（労音）、演劇鑑賞団体連絡会議（労演）に参加する人数が大きく減少していった（山下 26）。サークル活動が印象的な形で登場する映画の一つに『キューボラのある街』（浦山桐郎 1962年）がある。吉永小百合が演じる中学生3年生ジュンは家庭が貧しいため、公立進学校ではなく、定時制高校への進学を選択し、働く予定の工場を見学するのだが、そこで彼女が目にするのは、昼休みに女性労働者たちがコーラスの練習している姿である。それで彼女は安心し、将来に希望を抱くのだが、サークル活動はこのように主に職場において組織された。そして、それは機械に向かって単純な作業を続ける労働者が、文化や

芸術を通して人間性を回復し、労働者同士の信頼を高め、政治的に団結するための基盤を作る活動であった。しかし、労働者の賃金が上がり、多様なレジャー産業が生まれ、本格的な消費社会に突入していくと仕事とプライベートな時間が区別され、職場の人間関係は敬遠されていった。

こうした三重苦のなかで、活動を続けた映画サークルに京都勤労者映画協議会（労映）がある。割引提携の停止を受けて、1960年に京都映画サークル協議会は、労働組合の映画製作・配給部門である京都労映と合併し<sup>10</sup>（労映タイムス1号2-3）、封切映画から一本を選んで映画館で鑑賞し合っ、合評会を続けたが、それにふさわしい映画がなくなったことや、企業から与えられた映画を受動的に観ていく活動の意義そのものが問われ（京都30年13）、定期総会すら開けないという危機的な状態に陥っていた（京都30年16）。それを打開するため、1967年に日本ではいち早く、映画館ではなくホールを使って、会員が観たい映画を選び、会員向けに定期的に自主的な上映を行う「自主的な例会」（木崎）を始めることになる。（京都30年12-16）。1957年には700のサークルと1万人以上の会員を抱えていた映画サークルであったが（京都40年15）、第一回目の参加者はわずか300人であった（京都40年17）。この上映会は小劇場例会と称され、神戸映画サークル協議会でも市民映画劇場という名前で1972年に始められるが、当時では画期的な試みであり、上映する映画を話し合って選び、会場とフィルムを借りて、ポスターやチラシを準備し、会場の設営と片付けを行い、最後に打ち上げを行う、という毎月のホールでの上映活動を通して、参加者は同じ地域の人たちとなり、そこで生まれる人間関係は職場から地域へと大きく変化した。そして、6年後には3000人以上の参加者を集めるまでに回復し（京都30年16-17）、ようやく組織を立て直すことに成功するのである。

また、映画サークルは労働組合や反戦・平和団体、文化団体とともに、自主製作映画の資金集めから観客動員にも参加し<sup>11</sup>、1960年代後半には『若者たち』、『ドレイ工場』、『橋のない川』といった、人気を集めた映画の上映運動を行ったが、これらの映画に続いて製作された映画『小林多喜二』（今井正 1974年）を例にして、自主製作と自主上映における映画サークルの役割を説明すれば、映画の製作が決定すると「成功させる会」が日本各地に結成され、1枚500円の製作協力券の配布・回収を通して資金が集められ、映画サークルも他の民主的な団体とともにその活動に加わった。月刊共同映画によれば「各地の『成功させる会』も決起し、製作協力券の普及回収にとり組み、多くの成果をあげました。東京では12月末までに、一五、〇〇〇枚を回収、埼玉、千葉などの首都圏でも40%以上の回収をはかるなど、今後の運動に展望を与えています。（中略）一方、各県の『成功させる会』の結成がつづいています。千葉は12月5日、自治労、高教組、民主主義文学同盟、千葉地区労、民青とよびかけ団体である民主映協などによって結成、残された協力券の回収に全力をあげています」（共同16）とある。そして、この年に京都映画サークル協議会と改称する京都労映でも「京都労映・“多喜二”を成功させる会」を発足させ、京都地区の資金集めと上映運動

の中心となり、「それぞれが十分な確信をもって積極的に活動家として結集」することを求め、この映画の成功は「私たちの使命です」（労映タイムス 157 号 9）と激を飛ばした。そして、上映にあたっては割り当てられた数字の観客動員に取り組むことになる。

映画サークルがなかった大分では、共産党県委員会を中心として製作協力券の配布と回収が行われ、映画の完成後には党県委員会が民主的な団体に呼びかける形で『小林多喜二』上映委員会が結成され<sup>12</sup>、地元の映画館を 2 週間借りて大規模に上映を行った（古宮 21）。そして、自主上映を経験した委員の間で、「真面目な良い映画が少なくなったという話から」（伊藤 21）、定期的に映画を上映する団体を作ることが提案され、「大分良い映画を見る会」の結成に至ったのである。（こうした例として、『ドレイ工場』の上映運動から結成に至った「港良い映画を見る会」〔共同 32〕や『若者たち』の自主上映運動から誕生した明石映画サークルがある〔岡本 201〕。）「大分良い映画を見る会」はその発足にあたっては過去の映画サークルと関係の深かった中沢とおるが後見人となっており、彼の人間関係を通して以前の映画サークルとの連続性が存在していた。

### 映画サークルと「良い（よい）映画を見る会」の活動理念と地域との関係

神戸での「自主的な例会」（神戸市民劇場）を立ち上げた木崎によれば、複製技術を用いた芸術である映画は演劇や音楽と異なり、作り手と見せる人、見る人が製作、配給、興行という映画の産業構造において分断され、また観客は暗闇のなかで「孤立なる存在」となり、「無人格（インパーソナル）化」（木崎 145）する。そのため、映画サークルの鑑賞運動の目的とは、一緒に映画を観て話し合うことで、匿名の孤立した状態をお互いに抜け出して、人間関係を深めることであると考えた。定期的な上映会（「自主的な例会」）に参加するのは地域の人たちであったため、その活動は地域における横のつながりを作り出すことになる。こうして映画サークルは民主的な映画を観ることで民主的な映画製作を支える、という下から上への観客の運動（他人に「見せる」運動）から、地域において人間関係を築く、という横に広げる観客の運動（一緒に「見る」運動）に変化したのである。こうした運動の意義は、一人の若者が映画サークルの活動に青春を捧げた、いささか感動的な記録である『僕を夢中にさせた日々』（森田ミツ夫）に見ることができる。四国の島の小さな町の出身である著者は高校卒業後、就職のために慣れない土地にやってくるが、映画を観ることと上映活動に参加することを通して、異なる仕事を持つ人たちと友人になり、世界や人生を知り、人間的に成長していくのであり、職場と社員寮を往復する生活の外に作られた、地域の人間関係がいかに重要であったかを理解することができる。

こうした横の関係を築くために、映画サークルの活動は映画鑑賞に限定されず、レクリエーションも盛んに企画され、その関係を通して政治的な要請（政党の候補の応援要請）が行われることもあった。「大分良い映画を見る会」も同様の活動を行っており、「当時の会員の欲求は、必ずしも映画を見たいというものではなかった。むしろ、こうした会に入会して友達を作りたい、という欲求の方が強かったようである。そのため、上映会の他の、バス・ハイキングなどが会の主催で行われ、会員相互の親睦が、大いに図られて

いた」(田井 2)とする。また、「良い映画を見る会」では会員名簿を使った選挙での投票依頼もあったとするが(田井 1-2)、京都映画サークル協議会でも特定の候補の応援が機関誌上で行われており、『小林多喜二』の上映にあたって、京都府知事選挙に対する影響が期待されていた(労映タイムス 157号6)。

映画館が失われた、あるいは成人映画しか上映されない地域では、こうして映画サークルや「良い(よい)映画を見る会」の自主的な例会(定期的な上映会)が社交の場所となった。最低限の活動としては、映画を月に一度、観て、会場の準備や片付けを手伝うぐらいであり、コーラスや演劇に参加することに比べれば時間的、精神的な負担は軽く、また音楽や演劇の鑑賞に比べて、多くの人と知り合う機会があり、職場以外で交際相手を探そうとする若い人達が入会し、他の文化サークルが低迷するなか、「良い(よい)映画を見る会」や映画サークルは会員数を増やすことができた。ただ、この二つの団体に違いがあったとすれば、それは映画サークルでは3名以上の単位サークルが基礎となり、それが集まってサークル協議会が構成されるという、ピラミッド型の組織になっており、少数の(一部の)参加者だけでは協議会の方針をすぐに変更するのは難しかった。また、単位サークルによって、人間関係が固定化され、そこになんらか上下関係(パート労働や親族の恋愛関係など)が入り込むと、自由な地域のつながりが失われる懸念が存在する。しかし、「大分良い映画を見る会」は20人ほどの小さな会であり、単位サークルもなく、また単位サークルとして他の協議会にも加わっておらず、細かい会則もなかったため、映画に興味があれば誰でも参加でき、また上映会の活動を積極的に手伝えば、運営に参加することができたのである。

こうして、「大分良い映画を見る会」は、かつての映画サークルの活動を、地域の活動として引き継ぎながら、外部の人たちに開かれた形で、民主的な映画の上映を始めるのだが、そこに加入し、運営の中心を担っていったのは「映画ファン」と称する若者たちであった。そして、定期的な上映活動が行われるなかで、上映される映画が次第に民主的な映画から離れていくのである。(「下」に続く。)

この論文を執筆するにあたり、阿部浩三氏、伊藤雄氏、工藤富博氏、佐藤要子氏、横田茂美氏には資料提供やインタビューを通して多大なご協力をいただきました。この場を借りて御礼申し上げます。また、文中においては関係者の敬称を省略させていただきました。

- 
- 1 多くの観光客が訪れる場所は由布岳を望む由布院盆地であり、全国でも有数の温泉湧出量を誇り、由布院温泉と呼ばれる。そこはかつて由布院町であったが、1955年に湯平町と合併した時、湯布院町となった。2005年にさらに湯布院町

は周辺の二つの町と合併し、由布市となるが、湯布院町の名前は残された。本稿では盆地の地域を指す時、由布院と記載し、行政上の地域を指す時、湯布院町とした。映画祭の会場は盆地にあり、旧由布院町に位置する。

- 2 行政や有識者が行う都市計画とは異なり、地域に関係する様々な人たちが参加し、合意形成を積み上げていく過程を大切にされた地域づくりという（近年、一般的に用いられている）意味（卯月）でこの言葉を用いた。
- 3 1970年代後半に、梅棹忠夫はチャージ・ディスチャージ論を提唱し、地方自治体の文化行政（文化政策）に対する理論付けを行い、大きな影響を与えた。その結果、文部省と文化庁から教育委員会を通して行われていた、文化に関する行政（政策）は首長部局に移管されるようになる（中川 21-23）。また、同じ時期に神奈川県知事であった長洲一二は「地方の時代」というスローガンを打ち出し、高度経済成長が生み出してきた公害、東京一極集中、住環境の悪化を反省し、地域の住民の生活を豊かにするまちづくりを中央省庁の指導監督下ではなく、それぞれの地方自治体が主体的に行う必要性を訴えた。こうして、各自治体は首長部局の下で、地域のまちづくりという観点から文化行政（文化政策）に取り組むことになる（中川 25-26, 149-152）。
- 4 横田によれば、地域の映画祭が数多く誕生した時期に、「町おこし」のための映画祭という側面ばかりに注目して、視察やヒヤリングに訪れる自治体関係者が多かったとする（メイムプレス 65号）。
- 5 第1回の予算については詳細は不明だが、会場となった公民館や体育館は無料で使用できたと思われる。横田によれば、第5回の映画祭では湯布院町からの助成は10万であったとする（メイムプレス 23号）。
- 6 映画製作者連盟によるデータ一覧<<http://www.eiren.org/toukei/data.html>>による。
- 7 「大分良い映画を見る会」の会員であった工藤富博氏の口述による。10周年記念誌の座談会でも同様の記載がある。
- 8 本稿での「自主製作」とは「日本の映画製作と普及の仕組みを支配してきた、最近までの五社（東宝、東映、松竹、日活、大映）、現在の三社（東宝、東映、松竹）の規制や統制を受けず、またはこれに対抗する」（山形 109）映画製作である。
- 9 神戸映画サークル協議会が行った『若者たち』の映画上映では百数十通の感想文が事務所に届いたとする（森田 56）。
- 10 組合運動のために映画を用いることを目的として、東京労働組合映画協議会（労映）が組織され（京都40年 13）、日映演を含め40の労働組合が参加した。映画館のない地域での移動映写、組合向けのスライド製作、ニュース映画の製作を主な活動としたが（共同目録 2）、京都でも1949年に同様の組織が創設された（京都40年 13）。しかし、次第に組合員向け映画館の割引業務が中心となり、映画サークル協議会の業務と重なっていく。京都でも割引提携の

停止が始まったことから、両者は1960年に合併し、業務の内容を再編した（京都40年14-15）。1974年に京都映画サークル協議会と改称された。

11 この時の配給を担ったのが共同映画社（1966年に倒産し、再建後は共同映画(株)となる）であり、後には地域の映画センターも加わった。

12 共産党県委員会の常任委員であった阿部浩三氏の口述による。

## 参考文献

伊藤雄、古宮政和、三宮康裕、広川雅司、横田茂美、丸尾茂樹「歴代会長座談会」、『大分良い映画を見る会10年の歩み』、1984年21-27。

岩崎昶『映画は救えるか、岩崎昶遺稿集』、作品社、2003年。

卯月盛夫「住民参加とまちづくり」、市町村アカデミー編『アカデミア』（101）、市町村アカデミー、2012年30-33。

[http://www.jamp.gr.jp/academia/pdf/101/101\\_06.pdf](http://www.jamp.gr.jp/academia/pdf/101/101_06.pdf)

瓜生忠夫『戦後日本映画小史』、法政大学出版局、1981年。

映画タイムス「戦艦ポチョムキン」上映へ、4月下旬目標に準備すむ、1959年3月号（98）、2頁。

大分良い映画を見る会運営委員会編「'74～'84全上映記録」、『大分良い映画を見る会10周年記念誌』、1984年8-20。

岡田知弘『一人ひとりが輝く地方再生』、新日本出版社、2009年。

岡本健一郎「あとがき」、『僕を夢中にさせた日々、明石映画サークルの20年』、シネ・フロント社、1988年198-218。

木崎敬一郎『見ることの考察、映画鑑賞運動の理論と実践』、シネ・フロント社、1984年。

木谷文弘『由布院の小さな奇跡』、新潮社、2004年。

京都映画サークル協議会編『京都映画サークル協議会三十年の歩み』、1979年。

-----、『映サのあゆみ40周年記念』、1989年。

共同映画株式会社編『共同映画配給作品総目録—共同映画創立三十周年記念出版1950～80』、共同映画(株)、1980年。

-----、『共同映画1973年→1985年縮小版』、共同映画(株)、1985年。



神戸100年映画祭実行委員会、神戸映画サークル協議会編『神戸とシネマの一世紀』、神戸新聞総合出版センター、1998年。

田井肇「大分良い映画を見る会10年の歩み」、大分良い映画を見る会運営委員会編『大分良い映画を見る会10周年記念誌』1984年1-7。

中川幾郎『新市民時代の文化行政、文化・自治体・芸術・論』、公人の友社、1995年。

中沢とおる『ふるさとが舞台、大分県民演劇の25年』、大分合同新聞社、1997年。

溝口薫平「まちづくりは、企画力・調整力・伝達力が必要」（インタビュー、西村幸夫）、西村幸夫・埴正浩編著『証言・まちづくり』学芸出版社、2011年229-256。

森田ミツ夫『僕を夢中にさせた日々、明石映画サークルの20年』、シネ・フロント社、1988年。

山形雄策「自主製作と自主上映」、山田和夫監修『映画論講座4 映画の運動』、合同出版、1977年107-141。

山下文男「新しい情勢と大衆的鑑賞運動—『労音』『労演』運動の発展のための党員活動家の任務』、『文化評論』（152）、新日本出版社、1974年26-52。

横田茂美「湯布院映画祭20年の記録 第1章始まり」、『キネマ旬報』（1155）、1995年114-121。

-----、「湯布院映画祭20年の記録 第2章開幕」、『キネマ旬報』（1156）、1995年117-121。

-----、「会計極秘報告」、『メイムプレス』23号、1998年。

-----、「金銭問題」、『メイムプレス』25号、1998年。

-----、「取材報道」、『メイムプレス』65号、2006年。

読売新聞「映愛連の割引やめる、映画ファン14万のなげき、都興組決定」、1957年12月20日、東京、朝刊、9頁。

-----、「大分で直下型地震被害」、1975年4月21日、東京、夕刊、1頁。

労映タイムス「注目さる！新しい映画運動の前進、京都勤労者映画協議会誕生」、1960年7月号（1）、2-3頁。

-----、「『小林多喜二』いよいよクランク・イン—“成功させる会”に結集し、シナリオを徹底的に普及しよう」、1973年9月号（157）、6頁。

## ● 書評

加藤幹郎著『列車映画史特別講義 — 芸術の条件』、岩波書店、2012年12月。

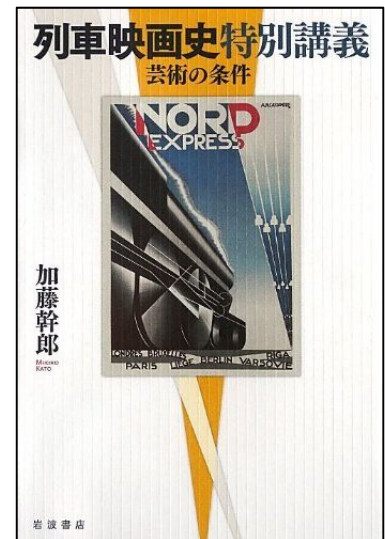
山本佳樹（大阪大学大学院言語文化研究科）

吉田秀和賞を受賞した名著『映画とは何か』（みすず書房、2001年）の第IV章「列車の映画あるいは映画の列車 — モーション・ピクチャの文化史」のなかで、加藤幹郎氏は「映画と列車は1世紀以上を関し多様な関係を結び、それを論ずるには1冊の書物ではたりないくらいの沃野を形成してきた」と書いていた。本書は、それからおよそ10年の歳月を経て、同著者が満を持して「列車映画史」に取り組んだ、待望のモノグラフィである。

リュミエール兄弟の『ラ・シオタ駅への列車の到着』（1895年）をはじめとして、映画史の最初期から、列車は映画の特権的な被写体であった。運動を再現できる最初の

本格的表象媒体であった映画が、自らの特性を生かすために、同時代の最大の運動媒体であった列車を好んで題材としたのは、歴史的必然であったといえる。それからというもの、映画と列車のカップルは、種々の経験をくりぬけながらも、つねに多産であり続けた。それゆえ、「列車映画」という本書のジャンル設定そのものがすでに、汲めどもつきない豊かな可能性を秘めた切り口として、読者の関心を強く惹かずにはいないだろう。

だが、「列車映画」のジャンル規定や歴史の変遷や下位分類などについての体系的な概説を期待して本書をひもとくとすれば、読者は面食らうことになる。というのも、いずれもカンヌ映画祭パルム・ドールを受賞した3人の映画監督エルマンノ・オルミ、アッバス・キアロスタミ、ケン・ローチによるオムニバス映画『明日へのチケット』（2005年）の詳細なテキスト分析から本書は始まるのだが、その分析が終わった時点ですでに全体の半分ほどの頁数に達しており、その後はまた、アンチ・ロマン作家アラン・ロブ＝グリエの監督・脚本・出演による『ヨーロッパ横断特急』（1966年）の詳細なテキスト分析に残りの紙幅の大半が割かれるからである。もちろん、ほかの映画に触れられないわけではない。上記の2作品を緻密に論じていくなかで、必然的に数多くの映画が引きあいになされ、そのつど自由に惜しみなく横道に入って、さらに新たな映画が呼び起こされることになる。こうして、あくまでも映画と映画との関係性のなかで、「列車映画」ジャンルのものの変遷が画期的に説明されていくのである。映画史とは規範的な年代記ではなく、映画テキスト間の参照や引用によって常に編纂され続けるものだ、という映画史記述に対する著者のかねてからの姿勢が、本書でも見事なたちで実践されているといえる。



『明日へのチケット』の分析において卓越した洞察力によってあきらかにされていくのは、たとえば「視線のリレー」といった古典的ハリウッドの「文法」を、この映画が明確に、しかし一見すると見落としそうなほど精妙に回避している点である。とりわけ、第2部（キアロス・タミ監督・脚本）におけるブラインド越しに列車のコンパートメントを撮った4分間のロングテイクに関する指摘はきわめて刺激的であり、ブラインドの鏡面ストライプに（スクリーンオフの列車車窓から太陽に照らされて）映りこんだ、列車の疾走にあわせて揺れ動く田園地帯の明るい緑の光沢と、その等間隔の横縞越しに垣間見える主人公たちのやりとりは、どちらが地でどちらが図なのかという見分けを無意味にし、観客に何をどう見せるかを二元論的に構築してきた古典的映画構成を覆すことになる、と述べられる。一方、『ヨーロッパ横断特急』は、映画（動画像）における写真（静止画像）の意味を強調することで、列車の運動（モーション）と人間の情動（エモーション）を連動させて充溢した虚構空間をつくりあげてきた従来の列車映画の物語構造を脱構築する（その題名にもかかわらず）「反列車映画」とであるとされる。まったく異質なこの2つの映画に共通するのは伝統的物語映画の原型の否定であり、旧弊様式を奔放かつ誠実に転回してみせることこそが、本書の副題のいう「芸術の条件」だということになる。

こうした「芸術」性が問題にされるために、ヴィム・ヴェンダースの『アメリカの友人』（1977年）にせよ、タル・ベールの『ニーチェの馬』（2011年）にせよ、本書でとりあげられる映画の多くが、映画や映画史への言及に満ちた革新的な作品である。『アメリカの友人』では、デニス・ホッパーの起用、男性主人公間の友情、エンディングでの死など、『イージー・ライダー』（1969年）からの直接・間接の引用によって、「ロード・ムービー」へのオマージュが捧げられている。さらには、冒頭部から提示されていた列車の静態的イメージ（贋作家ニコラス・レイが描いた列車絵画、額縁職人ブルーノ・ガンツの息子のベッドに置かれた蒸気機関車の絵のついた動態的電灯など）が、しだいに本物の列車の動態的イメージになり、映画の後半では、アルフレッド・ヒッチコックの『疑惑の影』（1943年）や『見知らぬ乗客』（1951年）を連想させずにはおかない列車内殺人へといたる。ヴェンダースは「ロード・ムービー」と「列車映画」を結合しながら、「列車映画」の映画史的意義を問うのである。また、『ニーチェの馬』については、映画史の終焉を具体的かつ象徴的に映画化した作品として、きわめて示唆に富んだ解釈が行なわれている。西部劇における馬（ホース）と蒸気機関車（アイアン・ホース）の表象の検討を橋渡しにしつつ、本書の「列車映画史」は運動主体としての馬や馬車を被写体とした映画へと視線を伸ばし、そのコンテキストのなかで、映画誕生の契機となったマイブリッジによる馬の走行の連続写真（1878年）と、『ニーチェの馬』における動けなくなった馬が結びつけられるのだ。こうして、19世紀末の最新テクノロジーであった映画の時代が、21世紀におけるコンピュータ産業の浸透とともに終焉を迎えつつあるという、『ニーチェの馬』のメッセージが浮き彫りにされる。むろんベールがそう主張したとしても、映画が突然作られなくなるわけではない。しかし、運動を再現してみせる技術がとくに最新テクノロジーではなくなった現在、列車の出発で始まり列車の到着で終わるような物語映画（これは古典的な映画一般の比喻でもある）が、鋭い自己批判の眼差しなしに「芸術」たりえなくなっていることは、間違いないだろう。

本書ではさまざまな映画間に関連の網の目がはりめぐらされているが、そこでひとつの要となるのが、映画史元年といってよい 1895 年に製作された『ラ・シオタ駅への列車の到着』である。この 50 秒ほどの短編映画は、列車という代表的な運動媒体を表象することで、静止画像が動画像になることの驚きと喜びを真に具象化した記念碑的な作品である。ヴェンダースの『アメリカの友人』冒頭でニコラス・レイが手にしている列車の絵は、『ラ・シオタ駅への列車の到着』の構図（左右逆ではあるが）を想起させる。『アメリカの友人』では、列車はこの 1 枚の絵からしだいに動きを獲得して、ヒッチコックのサスペンスを思わせる殺人事件の舞台となり、列車の運動と人間の生／死のドラマとが精緻に結びあわされていく。ヴェンダースが列車の静態的イメージから動態的イメージへの移行によって映画史の展開を表現したとすれば、ベーラやロブ＝グリエが意図するのは（それぞれ方法は違うが）その逆の方向である。ベーラは、『倫敦から来た男』（2007 年）を港湾列車の出発風景で開始する。それは、『ラ・シオタ駅への列車の到着』のラ・シオタが南フランスの歴史的港湾都市であったためである。そして 4 年後にベーラは、馬（動的媒体）の運動停止でもって『ニーチェの馬』を終わらせる。ベーラは 2 つの作品にまたがって動態的イメージのはじまりと静態的イメージへの回帰を示し、モーションもエモーションもはや冷えきって動かなくなってしまった 21 世紀の映画の現実と、それによる映画史の終焉とを、われわれに突きつけるのである。ロブ＝グリエの『ヨーロッパ横断特急』もまた、港湾都市アントワープの駅を描くことで、港湾列車映画としての『ラ・シオタ駅への列車の到着』と連繋する。しかし、商港のかたわらに山積みされた列車の残骸が暗示するのは、列車＝映画がすでに機能しなくなってしまったことである。ロブ＝グリエのこの「非列車映画」では、写真（静止画像）と動画像との差異をともなった反復のうちにあらゆる運動性が失われ、人間の生／死をめぐる物語（たとえば『アメリカの友人』のような）を成立させてきた虚構空間そのものが解体される（殺されたはずの主人公は最後には生き返って、自分が殺したはずの娼婦と抱きあう）ことになる。動態的イメージと静態的イメージのあいだのこうした諸関係が、映画媒体がはらむ本質的な問題性として、110 年を超える（列車）映画史のなかに組み込まれるのである。

本書は 48 の節からなる。各節は 1 頁から 10 数頁ほどの長さで、大半は 3 頁以内の短いものである。大きな章分けがないために、48 の節はそれぞれ等価であるような感じを与える。目次を開くとその印象はさらに顕著になる。目次では偶数節が半字下げられて、凸凹に並んでおり、長々と連結された車輪のようにも、あるいは、どこまでも続いていく線路のように見える。節の長さは駅間の距離にも思えてくる。評者の深読みかもしれないが、本書では、通例の研究書における秩序だった階層構造があえて避けられて、列車の旅に呼応するような叙述形式が大胆に試みられているのではないだろうか。各節のあいだにはもちろん連続性があるが、ある程度は独立しても読めるようになっており、基本的にどこから乗ってもよいし、どこで降りてもよい、という列車の性格に類似している。ちなみに、最初の 22 節がほぼ『明日へのチケット』論、次の 2 節がヴェンダース論、そこからはベーラ、（古典的ハリウッド映画隆盛期に列車の運動と乗客の情動を結びつける斬新な手法を次々に生みだした）ヒッチコック、（『鉄路の白薔薇』（1922 年）において、本物の機関車の爆走〈動態的イメージ〉と息をひきとる元機関士が手にする機関車の模型〈静態的イメージ〉を稠密に対比してみせた）アベ

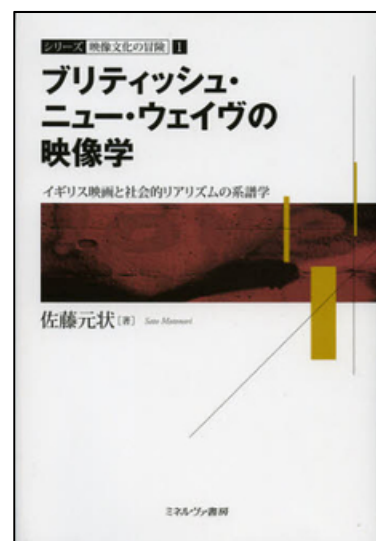
ル・ガンズらに触れられながらも、主として『ヨーロッパ横断特急』論、そして最終節が（スクリーンボール・コメディと「非動態列車映画」を合体させた）ハワード・ホークス論となっている。主役級もいるけれど、多くの脇役もいる。しかし最終節では、主役かと思われていた2作品（『明日へのチケット』と『ヨーロッパ横断特急』）は姿を消し、ホークスの（題名とは裏腹に、列車の走行性を極端に希薄化させた）『特急二十世紀』（1934年）を論じて本書は終わる。まるでオムニバス列車映画『明日へのチケット』での登場人物の扱い（主役と脇役の非区分）を模倣するかのよう。こうして、映画と映画の関係のなかで（列車）映画史全体を再編する本書じたいが、まさしく「オムニバス・トレイン・フィルム」ブックとなるのである。語りかけるような文体もまた（もちろん著者には論述の質を落とすつもりは毛頭ないので、語りかけるように書かれていても必ずしも平易だとはかぎらないのだが）、列車の旅でたまたま同乗した著者にとびきりの映画の話（「特別講義」）を聞かせてもらっているような気分を醸しだしている。いつまでもどこからでも話ができるけれど、降車する駅になったからこの辺で、といった感覚があとに残る。本書の読書そのものが至福の旅の時間のように感じられるのは、このような形式上・文体上の仕掛けのためでもあるだろう。

## ● 書評

佐藤元状著『ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴの映像学 — イギリス映画と社会的リアリズムの系譜学』、シリーズ映像文化の冒険 1、ミネルヴァ書房、2012年10月。

日臺晴子（東京海洋大学）

二月末に『長距離ランナーの孤独』が、そして三月末に『土曜の夜と日曜の朝』がDVDで発売される。『ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴの映像学—イギリス映画と社会的リアリズムの系譜学』はこの時期、とてもタイムリーな本である。現在慶応義塾大学で教鞭を執られている佐藤元状氏の単著であり、イギリスのドキュメンタリー運動に端を発するブリティッシュ・ニュー・ウェイヴを真正面から扱った日本で初めての研究書である。本書は、ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴを担った中心的映画作家であるリンゼイ・アンダーソン、カレル・ライス、トニー・リチャードソンの活動を当時の映画批評を通して浮き彫りにしつつ、ドキュメンタリー運動からニューシネマに至る過程や、その中で模索され続けた理論と実践とその意義を明らかにし、それらを基に彼らの



作品を再評価するものである。

本書は大きく四つに分けられている。第一部「フリー・シネマとイギリスのドキュメンタリー運動」では、ロンドンのナショナル・フィルム・シアターで上演されたフリー・シネマと呼ばれる短編ドキュメンタリープログラムとグリアソンから始まるドキュメンタリー運動との関係、そしてそのブリティッシュ・ニュー・ウェイヴへの影響が解説されている。フリー・シネマのマニフェストの中に、1940年代に活躍したドキュメンタリー作家、ハンフリー・ジェニングズの影響が見出されることから、ジェニングズの『ファミリー・ポートレイト』とアンダーソンの『ロンドンの夜明け前』が比較されている。ここで興味深いのは、ジェニングズの対位法的手法をアンダーソンが踏襲しつつも、ナショナリズム的感情の触発において、グリアソンの美学と政治学とも繋がる点である。そして、第二部からのブリティッシュ・ニュー・ウェイヴのリアリズム論の中心となる社会的、政治的リアリズムと詩的、または美的リアリズムの問題は、グリアソン以来ドキュメンタリー作品に常につきまとう、プロパガンダと芸術の葛藤の遺産でもあることが明らかにされる。この第一部は、フリー・シネマ出身の映画作家とニュー・レフトとの関係を含め、あらゆる面において、ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴだけでなく、後に続くイギリスの社会的リアリズム映画作品の理解には必読と思われる。

続く第二部は、本書の第二章となる『『土曜の夜と日曜の朝』の複眼的リアリズム』から始まり、第三章の『『長距離走者の孤独』における風景のリアリズム』、第四章の「方法としてのフラッシュバック」まで、ライス、リチャードソン、アンダーソンがそれぞれの方法で、ドキュメンタリーから長編映画へと歩みだして行ったブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ時代の作品が分析されている。第二部で取り上げられる作品はすべて労働者階級の世界が主に描かれている。どれもが労働者階級が抱える問題を社会的、政治的な表象として重視する社会的リアリズムと、辛い環境の中で生きる主人公の内面を映し出そうとする心理的、または詩的リアリズムとの間の不協和音を内包している。三人三様の不協和音へのアプローチがテキスト分析の中心となっている。

第二章は、ライスが映画作家として成長を遂げたことを、彼のドキュメンタリー作品である『俺たちはランベス・ボーイだ』と、初の長編映画である『土曜の夜と日曜の朝』の比較によって明らかにしている。ライスの成長は、ニュー・レフトの論客リチャード・ホガートに負うところが多かった。ホガートは『読み書き能力の効用』の中で、閉鎖的な世界に生きる労働者が複眼的な思考をすることは困難であると指摘した。著者は、ホガートがこの複眼的思考を作品に導入することをライスに求めていたことを重視し、テキスト分析の起点の一つとしている。ホガートの要請に応える形で、ライスは『土曜の夜と日曜の朝』に主人公の内的独白を入れるが、主人公の主観性は作品に支配的な客観性との間に不調和をもたらしていることが他の批評家により指摘されている。しかし、ショットの詳細な分析により、主観性と客観性の齟齬の新たな意義が見出され、ライスの映画作家としての成長が見事に裏付けられている。

第三章では、リチャードソンの『長距離走者の孤独』が取り上げられ、アンドリュー・ヒグソンの論考「空間、場所、スペクタクル—『キッチンシンク』映画における風景とタウンスケープ」による詩的リアリズム批判がその分析に応用されている。ヒグソンの考察は、空間、場

所、スペクタクルの三つの要素を中心に、弁証法的に展開し、著者の解説によると、「ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴにおける、社会的なもの、美学的なもの、道徳的なものと詩的なものの葛藤を浮き彫りにし」つつ、最終的に映画作家がもたらす美学的なものが作品を支配し、階級構造が再生産されていることを批判している。これに対し、著者は環境と空間の詳細な分析を通して、マルクス主義者であるヒグソンですら見落としている階級闘争の可能性を感知する。更に、作品の印象的なトラッキング・ショットの分析によって、対立をなしていた社会的なもの、美学的なもの、道徳的なものと詩的なものが弁証法的に統合されることを明らかにするくだりは圧巻であるといえよう。

第二部を締めくくる第四章では、ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴの衰退期に制作されたアンダーソンの『孤独の報酬』が分析され、手垢の付いた社会的リアリズムに新たな可能性を提示した点が評価されている。アンダーソン自身が作品を評した「ほとんど完全に主観的」という表現が示すように、俳優の演技から撮影方法、フラッシュバックの多用まで、徹底的に主観性にこだわった作品である。この章での分析の中心は、作品の約 3 分の 2 を占めるフラッシュバックの場面であるが、フラッシュバックが用いられない場面においても、主人公の感情が、社会的リアリズムの客観的な世界へと接合される方法によって、「感情的な風景」が出現していることを明らかにしている。

第三部では、ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴ後の 1960 年代におけるライスとアンダーソンの作品が取り上げられる。著者は、1960 年代のスウィング・ロンドンの享楽性とポップさのスタイルに関する考察を加えながら、第五章ではライスの『モーガン』を、第六章ではアンダーソンの『if もしも…』を再評価している。特に『モーガン』は当時の批評家から酷評された。キッチンシンクのリアリズム映画/スウィング・ロンドン映画、北イングランドの労働者/メトロポリスの人々という二項対立に整理されたパラダイムによって、『モーガン』は軽佻浮薄な表層性のみ強調された。素早いカットの積み重ねに、『モーガン』のスタイルの過剰が典型的に現れているのだが、著者は批判的となったスタイルに対し、カルチュラル・スタディーズが主張する大衆芸術の階級横断的作用と同様の評価基準を当てはめて、作品分析を行っている。その結果、スウィング・ロンドン映画の中に埋もれかけていた『モーガン』の政治性が露になる。

第六章は、アンダーソンの『if もしも…』を帝国映画の文脈に位置づけ、プレヒト的な叙事映画として再検討しなおすことにより、批評家マッケイブの批判を論破している。マッケイブは、『if もしも…』の中に、プレヒトの叙事演劇の核となる概念である「身振り」（出来事の流れの中断であり、所謂異化効果をもたらすもの）が十分に見出せないことを理由に、観る者が提示されたシーンを自律的に、理論的に分節化するという、アンダーソンが目指した叙事映画の目的が失敗に終わっていることを主張している。これに対し、著者は主人公の部屋の壁を埋め尽くす写真のコラージュに、アンダーソンの抵抗の美学とプレヒト的身振りを発見する。多くの帝国映画が帝国主義を批判しつつも、ノスタルジーによって政治的批判が損なわれてしまう中で、『if もしも…』のコラージュの美学は、帝国

主義をはじめとする世界規模で繰り広げられる闘争において、異なる階級、性、人種、宗教が結びつく可能性を示唆する新たなマルクス主義的ヴィジョンの提示に成功していることが述べられている。

本書最後の第四部では、アンダーソンとライスの中期から後期の作品に光があてられている。第七章では、アンダーソンの『オー！ラッキーマン』にメタフィクションの視座が与えられることによって、新たなテキスト解釈が提示されている。『オー！ラッキーマン』においても、アンダーソンはブレヒトの異化効果の役割を果たすさまざまな装置を作品に散りばめており、それらがメタフィクション的介入として読み取られている。著者はアンダーソン自身によるクライマックス・シーンの解釈が特権化され、テキストが持つ解釈の幅が狭められてしまっている現状に風穴を開け、神のような存在である映画作家の手から、この作品を再び解釈の可能性の場に取り戻すことに成功している。

本書は第八章の『フランス軍中尉の女』の分析で締めくくられている。時間性のモンタージュという極めて映画的方法を得たライスのテキストに着目したこの章の分析を読めば、フリー・シネマの時代から、どれだけライスが映画作家として成長したのかがよくわかり、感動すら覚える。よく見られる解釈として、この作品の構造を「映画内映画」と「映画」の二重構造とみなすものがあるが、映画作家としてライスが行う編集の枠組みを加えることにより、謎めいた『フランス軍中尉の女』のテキストが氷解してゆく。

著者は「はじめに」で、「映画という概念とイギリスという概念には何かまったく相容れないものがある」というフランソワ・トリュフォーの言葉を引いて、トリュフォーの呪縛に挑むという高い理念を掲げている。本書に詳述および考察されているドキュメンタリー運動、フリー・シネマを経て、ブリティッシュ・ニュー・ウェイヴを担ったアンダーソン、リチャードソン、ライスの映画作家としての試行錯誤はまさに、本書にも引用されている映画批評家ペネロピ・ヒューストンの言葉、「もっと映画的な映画へと向かう独自の道」の模索そのものである。ケン・ローチ、マイク・リーといった現代のイギリス映画作家へと繋がる社会的リアリズムの実直な流れに対し、映画史的な再評価を与える本書の意欲的な研究は、日本におけるイギリス映画研究の新たな地平を切り開く契機となるだろう。

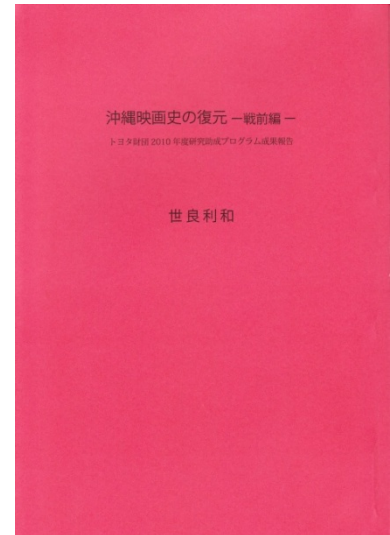


## ● 書評

世良利和著『沖縄映画史の復元—戦前編—』、蜻文庫、2012年10月。

藤城孝輔（ロンドン大学キングズ・カレッジ映画研究科博士課程）

本書は、著者の世良利和が2010年から2年間トヨタ財団による研究助成を受給して実施した沖縄映画史についての調査成果を収録した報告書である。沖縄に関する映画はこれまで Aaron Gerow や Mika Ko、四方田犬彦らをはじめとする映画研究者たちによって論じられてきた他、2003年の山形国際ドキュメンタリー映画祭での特集上映や各種シンポジウムにおいても学術的な注目を集めてきた。これらの研究や上映会では映画の中で沖縄の土地や文化、歴史、あるいは人々がどのように描かれているかという表象面に焦点が当てられ、「癒しの楽園」などのステレオタイプが蔓延する一方で米軍基地の存在や差別をめぐる問題が隠蔽されていることへの批



判がしばしば繰り返された。本書の著者も前著『沖縄劇映画大全』（ポニーインク、2008）の中で沖縄を描いた作品を通覧し、解説を加えている。そもそも「沖縄映画」という呼称が沖縄で制作された作品と沖縄を表象する作品という二重の定義を持つ語として用いられてきたのは、沖縄での制作本数の少なさに比して沖縄を舞台とした本土の作品が非常に多く制作されてきたこと、そして研究者たちの関心が主に表象面に偏っていたことによるものである。本書においても沖縄表象に対する言及は見られるものの、著者の調査範囲は沖縄における映画制作、興行（上映）、そして受容を幅広く網羅している。そのため、文化表象批判や沖縄出身の映画監督高嶺剛など一部の作家・作品論に終始していた今日までの沖縄映画研究に見られた空隙を補完する研究として位置づけることができるだろう。

全10章により構成される本書の各章はほぼ時系列に従って配置されているが、それぞれ独立した研究論文として読むことも可能である。第1章「沖縄への映画伝来をめぐる検証」では、新聞資料による検証を通して沖縄で初めて映画が上映された日が1902年3月27日に特定される。第2章「映画常設館以前の時代」は沖縄県内での巡回興行や芝居小屋を利用した映画興行を概観すると共に、当時映画上映が慈善活動の資金募集や社会教育の手段として用いられていたことを指摘する。第3章「本土で制作された沖縄映画の先駆け」においては、著者の現在までの調査によって劇中で沖縄を描いていることが判明している最古の劇映画である『悲劇 百合子 前編』（監督名不明、1913）に注目し、「癒しの島」や「自分探しの場所」といった沖縄のステレオタイプ

がこの日活向島制作作品において既に存在していたことが示される。また、同作の風俗考証の不正確さに対して当時の沖縄県内で起こった反発も取り上げられる。第4章「映画常設館の始まりと連鎖劇の登場」は1913年10月に始まった県内の映画の常設興行に対する当時の地方紙の反応を詳述すると同時に、映画の人気に対抗する形で連鎖劇が登場したことを確認する。第5章「沖縄における映画制作の始まり」において著者は沖縄における映画制作が連鎖劇用のフィルム撮影を起点とすることを強調し、「独自の歴史と風土に根差した沖縄の連鎖劇」(34)を求めた県内の演劇界と観客双方の願望を描き出す。第6章「昭和天皇の沖縄上陸映像」は1921年の欧州外遊の途上で沖縄に立ち寄った当時の皇太子裕仁の記録映像をめぐる考察を展開し、映像を通して沖縄と皇室との歴史的な関係を把握し得る可能性を示唆している。第7章「常設館の競争時代」では、1910年代末から1930年代にかけて劇場設備の刷新や新技術の導入などによって競い合った県内の常設映画館の盛衰が描かれる。第8章「沖縄芝居のハワイ巡業と連鎖劇」は沖縄本島内の動向に目を向けていた前章から一転して沖縄出身の移民のためにハワイで芝居や巡業を行った県内の劇団に視点を置き、故郷の映像や伝統芸能に対する観客の熱狂的な反響をハワイの日本語新聞の記述を元に明らかにする。最後の2章、第9章「映画『護佐丸誠忠録』とその周辺」および第10章「映画『オヤケ・アカハチ』騒動と糸満のロケ地」では、沖縄で制作された『護佐丸誠忠録』(石川文一、1935)と東宝の前身である東京発声が沖縄でのロケーション撮影を敢行した『オヤケ・アカハチ 南海の風雲児』(重宗務、豊田四郎、1937)の2作品にそれぞれ注目し、制作および公開の顛末、そして作品に対する県内での反応が紹介される。

以上のように本書は20世紀初頭から太平洋戦争に至るまでの約40年にわたる沖縄県内の映画制作および興行の歴史を当時の新聞などの資料を手がかりに解明しようとする試みである。このように戦前の沖縄の映画史を記述しようとする時、映画史研究者はテキストの不在という大きな困難に直面する。沖縄戦のために戦前のフィルムや関連資料の多くが焼失している他、本土資本の作品であってもフィルムが散逸している作品は多い。そのため『悲劇 百合子 前編』を扱った本書の第3章では、作中で描かれる沖縄像を原作となった菊池幽芳の新聞小説と地方紙の批評記事に依拠して論じている。だが、直接テキストを分析できないためにストーリーラインのみをめぐる議論に留まり、どうしてももどかしさを禁じ得ない。この点は第6章の皇太子裕仁の沖縄上陸映像や第10章の『オヤケ・アカハチ 南海の風雲児』についても同様で、未だに映像の所在が確認できていないために我々は当時の報道や証言を通して間接的にその内容に迫る他ない。本書で言及される映画のうち唯一現存している作品である『護佐丸誠忠録』も46分の16ミリ複製版が残っているだけであり、著者の計算によれば約14~20パーセントが欠落していることになるという(64)。映像の収集や修復、そしてアーカイブの構築に潤沢な予算を費やすことができ、過去の作品の多くがDVDやVHSなどの安価なメディアで流通している国や地域の映画であれば、映画史研究に着手するための手がかりや先行研究は比較的多く、実際に調査や研究が多様な観点から盛んに行われている。しかし沖縄の場合には、わずか70年前のことがおぼろげな記憶の中に消えてしまう。

『沖縄映画史の復元』というタイトルが示す通り、本書は映像の失われた映画史をいかに記述するかという問題を提起している。この映画史の「復元」作業における著者の筆致は非常に緻密である。2次資料を鵜呑みにすることなく可能な限り1次資料にあたって検証するという映画史家の基本姿勢を忠実に守り、現存する限りの当時の資料を徹底的に精査した上で慎重に論が進められる。例えば沖縄への映画の伝来を検証する第1章において著者は1900年10月に「映画」興行の届け出がなされたという記事を見ずもの、実際に上映されたという記録（広告や観客の感想など）が見られない点、そして本来幻灯を指す用語であった「映画」が沖縄の新聞で活動写真と同義のものとして用いられ始めたのが1909年以降である点を新聞資料に基づいて証明し、1900年の記事が沖縄初の映画上映の記録である可能性を否定している（9-12）。史料による裏づけが取れなければ自分自身の仮説を見直すこともいとわない態度からは、自分に都合の良い結論を出すために選択的に史料を利用する歴史修正主義とは対照的な誠実さ、史料に向き合って正確に歴史を記述しようとする真摯な心構えが見られる。さらに新聞や雑誌資料の欠落を補うために、著者は生存する関係者からの聞き取り調査も行っている。第10章で紹介される『オヤケ・アカハチ 南海の風雲児』の撮影現場を目撃した人物の証言（72-73）からは、本土の映画会社による沖縄でのロケーション撮影が地元の人々の注目を集めていたことが窺えるだけでなく、実際に撮影された作品の内容が現存する資料に記載されているあらずとは異なっていた可能性が示される。記憶違いなども含まれ得るため新聞資料等と同等に扱うことはできないものの、生存者による証言は失われた作品の実像に迫る材料として貴重である。今後も可能な限り証言の収集と記録を続けて欲しい。

方法論から内容に目を移すと、まず注意を引くのは沖縄の人々の本土に対する意識が本書の随所に散見される点である。例えば、本土の映画会社によって作られた『悲劇 百合子 前編』と『オヤケ・アカハチ 南海の風雲児』は共に風俗考証に関して地元紙上で批判を受けている。特に後者に関しては沖縄観光協会によって観光宣伝の手段として利用され、県内ロケーション撮影の際にも注目されていただけに失望は大きかったようである（71）。著者は映画に対する沖縄の人々の期待と落胆を「沖縄が舞台となった本土映画への大きな関心と、沖縄の描かれ方や風俗考証に対する失望が背中合わせになっている」（25）と説明する。さらに興行面においても、県内で初めて映画の常設興行を行った香霞座パリー館は主に「内地人向き」（28）であると当時の新聞に報じられ、ほどなく新設の映画館に取って代わられる。何をもって香霞座パリー館が「内地人向き」との評価を受けたのかは論じられていないが、沖縄の人間を内地（本土）の人間と区別して捉える言説として興味深い。その一方で、1910年代中期に沖縄県出身の弁士が台頭し始めると「沖縄弁士」（48）として宣伝される。このように本土を外部として見なす県民の感情と、エグゾティックな内なる他者として沖縄を表象してきた日本映画のまなざしは、日本映画史の中の単なる一地方の歴史として沖縄映画史を論じることを難しくしている。沖縄映画史を紐解く本書は同時に20世紀前半の沖縄と日本の関係も明らかにしているといえよう。

また、本書が示す沖縄における映画と舞台芸能との結びつきも注目に値する。「沖縄での映画制作は、沖縄芝居という土壌に育まれて始まった」（34）と著者が力説するように、沖縄で初めて撮影された映像は連鎖劇用のフィルムである。その後、1920年代初頭には県内で撮影された映像がハワイの沖縄出身者コミュニティにおいて連鎖劇の中で上映されて好評を博した（59-60）。そして1935年に県内で制作された劇映画『護佐丸誠忠録』には沖縄芝居の一座である珊瑚座の俳優が多数出演してスタッフにも沖縄芝居に関わった人物が参加している他、同作は連鎖劇のフィルムとしても使用された（63）。日本映画の発達にも舞台芸能が深く関わってきたことは歌舞伎の演舞を撮影した現存する最古の日本映画「紅葉狩」（柴田常吉、1899）に代表される通りであるが、沖縄では今日に至るまで沖縄芝居の映画への影響が色濃く見られる。沖縄芝居出身の俳優や金城哲夫など沖縄芝居の制作にも携わった人物の貢献もさることながら、『ウンタマギルー』（高嶺剛、1989）や『ニライの丘』（大城直也、2010）のように沖縄芝居から題材を取った作品も存在する。本書のように映画と伝統的な舞台芸能の歴史的な関連を探ることで、沖縄映画研究はさらなる広がりとお行きを獲得できるだろう。

本学会会報33号の「視点」によれば、著者は本書を無料で配布しているとのことである。ぜひとも会員名簿を通して著者に連絡をとって本書を入手し、一読されることを勧める。沖縄映画の研究書としてのみならず、映画史研究の方法論の事例としても読み応えのある一冊である。

## ● 書評

ニコル・ブルネーズ著『映画の前衛とは何か』、須藤健太郎訳、現代思潮新社、2012年10月。

菅原裕子（名古屋大学非常勤講師）

「前衛」あるいは「アヴァンギャルド」とは、存外、掴みどころのないものかもしれない。もともとは軍事用語であったこの言葉は、敵陣の状況を偵察しつつ警戒する任務を担わされた斥候の役割を意味し、それが転じて芸術活動において引用されるようになった。基本的に古い伝統を拒絶し新たな実践を志すものであり、あらゆる時代にさまざまな形で出現するが、一方で、社会体制や政治、経済活動への闘争の意義を帯びるため、その教義そのものが「前衛」と見なされる側面も持つ。すると芸術活動は主義を遂行するための道具であるという見方も可能になるが、しかし、そのような拘束から自由であるべきだという立場も当然発生する。また、芸術が立ち

向かう社会において常に明確な敵と味方が存在するわけではなく、時代や国によってもその概念はすこぶる多岐にわたる。しかもその性質上、それらは表舞台に現れるものではなく、常にマイナーな存在なのである。

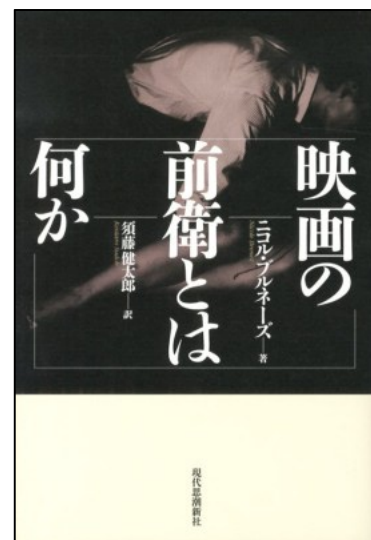
このように多義的に解釈されることを前提として、本書『映画の前衛とは何か』は映画において「前衛」とは何かを問うことで、「映画とは何か」という至極根本的な、しかし言うまでもなく最も重要な問いかけの一つを追究しようとする。著者の目的は前衛の概念を構築することでもなく、ある特定の概念を批判・擁護することでもない。ただ、「前衛映画」の作家たちがいかに映画固有の力、映画という媒体が生来持つ力を最大限に引き出そ

うとしたかを検討することによって、彼らが独自の方法でいかに複雑な思想史に関与しているかを観察することが本書の目的である。

「映画に固有なものの解明という作業は映画作家にとって当然のことであり、前衛映画の王道である」というのが著者の立脚点である。

特徴的なのは、本書は映画黎明期から現在に至るまでの映画史を自由自在に縦断するが、比較的最近の作品、とりわけ2000年以降の作品を多く扱っている点である。したがって本書は、現代における「前衛」は何かと問うことに焦点を置いた最新のフィールドワークとして大いに評価することができる。映画史においては、「前衛映画」というと1920年代から30年代のフランスにおける「純粋映画」、あるいはドイツにおける「絶対映画」運動がまず想起されるが、それらは基礎項目としてわずかに触れられてはいるが、主眼はその後現在に至るまで脈々と受け継がれている現在進行形の「前衛」映画を分析することにある。扱われている作品は数多く、さながら百花繚乱の様相を呈している。

告白すると、筆者は「前衛」映画に特に詳しいわけではなく、本書でとり上げられている(主にフランスおよびフランス語圏の)映画も大半は馴染みのないものである。しかしそれは著者からの断りもあるように、多くが上映の機会を限られた作品であり、「前衛」が広く知られる運命にないという、当然の(残念な)結果によるものである。したがって、そのことが本書に対する理解や、著者が迫る、映画の固有性に関する考察に自らを参与することの妨げとはならない。本書は大まかに言うと、前半が理論編、後半が具体的な作品論という形式をとっているが、特に前半は映画理論全般に関わるもので、汎用性が高く、映画とは何かという映画研究における究極的な考察を深める一助となることはまちがいない。未だ見ぬ映画作品についての考察を読むことはむろん、ある種のもどかしさを伴うが、映画を愛し、映画の魅力を突き止めたいという思いを抱いている者であれば誰でも、本書から多くを得ることができるだろう。ただし先に述べたように、本書がフィールドワーク的要素を備えているため、本稿が書評というよりはそのような作品の紹介に終始する面がある点をご容赦願いたい。



前置きが長くなったが、以下、著者および本書の内容に触れる。著者のニコル・ブルネーズは現在、パリ第三大学映画・視聴覚研究科で映画理論の教鞭をとる気鋭の研究者である。2006年にカイエ・デュ・シネマ社から刊行され原型となった書物に全面的な加筆と改訂が施され、今回初の邦訳出版の運びとなった。著者はすでにジョン・カサヴェテス、アベル・フェラーラ、ジャン＝リュック・ゴダールに関する作家論や映画理論書など多くの論考を著し、主要雑誌にも定期的に寄稿している。しかしそればかりでなく、前衛映画の発掘や上映にも尽力し、1996年からシネマテーク・フランセーズにおいて上映作品の選定と企画に関わり、2000年代にはフランス前衛映画の歴史的回顧上映会をパリだけでなく、ニューヨーク、ブエノスアイレス、東京など世界各地で成功させた立役者でもある。また特筆すべきは、同時に映画製作者としても少なからずの作品と関わり、現在活躍中の前衛映画作家の活動を精力的に支援する顔を併せ持つ点である。日本の前衛映画とも関わりが深い。フィリップ・グランドリュ監督による足立正生についてのドキュメンタリー『美が私たちの決断をいっそう強めたのだらう』が2012年12月日本でも公開されたが、ここにも企画・製作者として名を連ねている。2010年にシネマテークにて若松孝二と足立正生の大規模な回顧上映を企画したのも著者である。

本書は五章から構成される。概観すると、前半・一章と二章では前衛映画の理論的な検討がされ、後半・三章から五章はその実践としての具体的な作品論および紹介である。いずれも特に日本ではほとんど観る機会のない作品が次々と列挙される。一章は、映画が歴史に複雑に関与し、ものごとを正確に描写できるという性質から、眼前にある現象を検証し批判する能力を潜在的に持つという宣言から始まる。映画というイデオロギー装置がどのように体制や政治と関わってきたか、前衛芸術家と組織の活動戦略との関係などが述べられる。前衛という独特の経済形態によって活動してきた集団の中にはヨーロッパだけでなくアルゼンチンや日本（ATGやVAN映画科学研究所）が含まれ、広く目配りがされていることがわかる。二章では、前衛映画が具体的にどのように映画固有のものを表現してきたかが追及される。まず、実験映画作家マルコム・グレイラスが作成した一覧表にある八要素——カメラ、編集、知覚という特性、フィルム処理、上映、映像の意味論など——の観点から、初期映画の時代に遡り、2000年代作品に至るまで多くの実践が参照される。製作と受容についての検討の必要性が著者によって指摘された後、既存の映画装置、設備、フィルム、上映時間の特性や叙述形式の検討、過去および現在の映像の役割と機能が観察される。エジソンの試行錯誤の時代からデジタルとアナログが共存する今日までを横断し、それぞれの試みがある特定の時期に誕生して死ぬのではなく、形を変え、常に生まれ続けている実態が示される。それぞれの具体的な試み——政治闘争としての映画、映画によって映画史を語らせること、ユートピア精神の具現化など——は多岐に及ぶが、いずれも既にあるものからの脱却を出発点とし、時に映画以外の芸術と結びつき、社会活動として変容していく。ただし留意したいのは、それらは常に「実験」であるが、それがすなわち「伝統の破壊」を意味するのではない。それらは時として伝統を保存する役割を付与されており、それこそが商業映画ではなく前衛映画が担う責務でもある。

作品論が中心となる後半、「映画が爆発する」と題された第三章では、フランス、パレスチナ、イスラエル、レバノン、ルーマニア、日本（若松孝二『実録・連合赤軍 あさま山荘への道程』）などから10本の作品を俎上に載せる。インターネット上で閲覧される「無国籍」映画『カメラ・ウォー』（レック・コワルスキー監督、2008-2009年）の紹介はとりわけ貴重である。映像ゲリラとして美学的にも方法論的にも現在の「最良の模範」と著者が評するこの作品は、まず30分程度の短いフィルムがなにも加工されない状態で一時的にインターネット上に試作品として提供され、その後編集が加えられる。そしてさらに共通のモチーフごとにまとめられることによって連続性を帯び、作品として自由に形を変えていく。鑑賞者の国籍は百カ国を越え、リンクによってその輪はさらに広がったという。映画表現の観点からももちろん興味深い試みであるが、映画を通じていかに鑑賞者と社会がつながり、現実に関与する大きな力へと変化していくか、これは現在進行形の実験である。批判が作品を鍛え、アーティストを育てるという社会的な意義も備えるこのムーブメントが日本でも認知されることを願う。第四章「必読テキスト」では、入手しにくい重要なテキスト（衣笠貞の助『狂った一頁』に関するインタビュー、足立正生『赤軍——PFLP・世界戦争宣言』冒頭を含む）が提供される。最終章（第五章）「正典に反対して」では、「正典に反対するリスト」、つまり反逆や無秩序を意味する映画作品に関する聞き取り調査が行われる。最後に読者も自らの映画リストを作り、その理由を添えるよう奨励されるが、本書を読んだ後、映画にいかに向き合うか新たに一考する意味は大きいだろう。

著者の目的が「前衛」の定義を構築することではないにしても、一貫しているのは、前衛映画が映画産業の中に絡めとられず、常に新たな視点から世界を見つめるという使命を負うべきであるという認識である。そしてそのことは、映画を社会の中の産物であるとあらためて意識することから始まるように思える。機能的にも比喩的にも現実を「映し出す」映画であるが、それらがどのように現実を変えていくか、その力を十分に備えているのかに注目することで、「前衛」の意味は想像以上に広がるのではないだろうか。映画の持つ力を最大限に引き出す努力を尽くしているのは作家だけでなく、われわれ鑑賞者も同じであるはずである。

個人的には、このような考察がフランスの研究者から提示されたことが感慨深い。言うまでもなく映画発祥の地として、フランスは映画製作において、そして無論、映画理論および映画研究の中心としてかつて隆盛を誇り、われわれもその活発な議論に大いに触発されてきた。しかし、本書の監修を担当し、補足論文を寄稿する佐古氏の後記にもあるとおり、近年のフランスおよびフランス語圏の映画および映画研究についてわれわれが既知であることは非常に少ないと言える。フランス政府団体などによる映画上映会は根気強く継続されているものの、フランス映画の活気を感じる機会は明らかに減っているし、それ以上に、近年の映画研究の活動はあまり紹介されていないような印象を受ける。いまやアメリカのフィルム・スタディーズが主流であることは否めないが、時代を牽引してきたフランス映画とその周辺の映画研究に触れる場が限られているのは残念である。本書はこのような状況を思い起こさせ、あらためて、フランス映画およびフランス語圏の映画の力を再認識させるものである。

付されたフィルモグラフィーでは前衛映画の全貌を年代順にたどることができる。基本文献と、映画作家別、前衛映画史に区分された文献リストも有益である。また、佐古節子氏の補遺論文『アヴァンギャルドとは何か、何だったのか』を併読することにより、国や文化によって異なる「アヴァンギャルド」の概念やその背景など俯瞰的な見方が増補され、理解が深まるだろう。

## ● 出版紹介

- 世良利和会員（単著）『沖縄映画史の復元—戦前編—』、トヨタ財団 2010 年度研究助成プログラム成果報告書、蜻文庫、2012 年 10 月。
- 竹村和子著／／河野 貴代美・新田 啓子編／／山口菜穂子ほか訳『彼女は何を視ているのか — 映像表象と欲望の深層』、作品社、2012 年 12 月。（会員外惠贈）
- 加藤幹郎／杉野健太郎／板倉史明／川勝麻里／山本佳樹／山口和彦／塚田幸光／川本徹／小野智恵会員（共著書）、加藤幹郎監修／杉野健太郎編『交錯する映画 — アニメ・映画・文学』、映画学叢書、ミネルヴァ書房、2013 年 3 月。

## ● 新入会員紹介

- 朴 眞煥（筑波大学留学生センター日本語日本事情遠隔教育拠点・研究員）映像人類学・ドキュメンタリー映画、日本語教育と映画



## 事務局から

- 会費：本会は、みなさまからの会費によって運営されております。お支払いが済んでおられない方は、公式サイトあるいは公式ブログの記載にしたがって日本映画学会口座（郵便振替口座 00950 - 0 - 297703 ; ゆうちょ銀行 当座預金口座番号 0297703）へご納入いただければ幸いです。なお、会費は、一般3千円 / 学生2千円です。
- 異動：登録メールアドレス、所属・職位、住所などに異動があった場合は、速やかに事務局までご一報ください。
- 出版書の恵贈：事務局までご恵贈いただければ幸いです。会報でご紹介申し上げます。
- 会報への投稿：会報は、会員のみなさまからの投稿も受け付けております。事務局まで電子メールのファイル添付にてお送り下さい。カテゴリーなどに関しては、バックナンバーを参考になさってください。書式は、学会誌に準じます。編集しやすいように、オート機能の使用などはお控えいただければ幸いです。なお、ご投稿は随時受け付けますが、掲載時期などは編集長と事務局の判断にお任せください。

ファイル名 : 日本映画学会会報第 34 号 (2013 年 3 月号)  
フォルダー : E:¥日本映画学会¥日本映画学会報  
テンプレート : C:¥Users¥sugino¥AppData¥Roaming¥Microsoft¥Templat  
es¥ExecutiveNewsletter.dotx  
表題 : 日本映画学会会報  
副題 :  
作成者 : NEC-PCuser  
キーワード :  
説明 :  
作成日時 : 2013/03/28 17:40:00  
変更回数 : 30  
最終保存日時 : 2013/03/29 9:48:00  
最終保存者 : NEC-PCuser  
編集時間 : 106 分  
最終印刷日時 : 2013/03/29 9:48:00  
最終印刷時のカウント  
ページ数 : 57  
単語数 : 10,094 (約)  
文字数 : 57,540 (約)