

日本映画学会会報

第43号 (2015年6月22日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 山本佳樹) / 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

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

視点 テレビへの接近 —— 東映の「一元的経営」について 北浦寛之 2

書評 加藤幹郎著『映画とは何か —— 映画学講義』 川本徹 6

新入会員自己紹介 パプーシャの黒い瞳でヨーロッパを見る 阿部津々子 11

新入会員自己紹介 映画鑑賞と映画研究 伊野連 13

新入会員自己紹介 日本映画学会のみなさま 李東真 15

出版紹介 17

新入会員紹介 18

事務局からのお知らせ 19

● 視点

テレビへの接近 ―― 東映の「一元的経営」について

北浦寛之（国際日本文化研究センター）

現代の日本の商業映画は、「製作委員会方式」なる共同出資型製作システムによって成立している。製作資金が集まりやすく、興行が失敗したときにはリスクを分散できるというメリットがあることや、純粋な映画興行収入よりも DVD 販売や関連する漫画・小説などの書籍の販売も含めた 2 次利用の利益が期待できるという理由で製作委員会に参加している企業が多い。なかでも、圧倒的な宣伝能力を保持し、劇場公開後の展開でも力を発揮するテレビ局の参加は必須であり、その存在はもはや映画会社にとって不可欠なビジネス・パートナーと言っていいだろう。

そうした両者の関係を、ここでは歴史的に振り返って考えてみたい。そもそも、1953 年に登場し普及していったテレビは当時、映画の脅威として捉えられていた。1950 年代我が世の春を謳歌していた日本の映画界が、59 年以降著しい観客動員の低下に直面してしまうのだが、その要因となったのがテレビの普及だと考えられてきたのである。それゆえ大手映画会社はテレビ業界に対して、1956 年から 64 年まで自社作品の提供を停止するなど、敵対姿勢を強く打ち出していった¹。私は以前別のところで、テレビをはじめとする娯楽の勃興だけが映画産業の大きな問題だったわけではないことを論じたが²、引き続き映画とテレビの歴史的な関係を従来とは違う視点から研究していこうと考えている。そこで以下では現在関心を寄せているテーマで、こんにちのようなビジネス・パートナーとしての両者の関係の原点ともみなせる、1950 年代から 60 年代にかけての映画とテレビの親和的展開について考察してみたい。

テレビ業界への進出

日本の映画とテレビの産業的な攻防を叙述した先行研究に、元 NHK 局員で放送史家の古田尚輝による『「鉄腕アトム」の時代 ―― 映像産業の攻防』（世界思想社、2009 年）がある。彼の論考では、前述の大手映画会社の劇映画提供停止の推移について述べられているが（109-124）、一方で各映画会社がテレビ業界へ接近を図っていたことも紹介されている（124-128）。現在のテレビ朝日である日本教育テレビ（NET）が 1959 年に開局し、そこに東映、日活、新東宝が出資する。同じく 59 年開局のフジテレビには松竹、東宝、大映が資金提供をしている。古田は各映画会社のテレビ戦略を深く掘り下げることはしていないが、本論ではもう少し突っ込んで映画会社の動向を見ていきたい。なかでも特に注目したいのが東映のテレビ戦略である。

テレビ業界への参入をいち早く表明したのが東映だった。東映はテレビ会社「国際テレビ放送株式会社」を設立し、1956年6月7日郵政省にテレビ免許申請書を提出する。この年、映画会社の劇映画提供が停止される年でもあり、そうした敵対工作の裏側で東映のしたたかなテレビ戦略が幕を切ったのである。東映の当時の社長大川博は、進行中の劇映画の放映禁止措置については映画館主の希望だと断りを入れながら、テレビ会社設立の趣旨を次のように語っている。

私が今回テレビ会社を設立しようとする目的は、もっと大きな観点からなのである。テレビの番組を見ても判るように、80%は娯楽演芸で占められている。云いかえれば80%の分野は、映画にも置きかえられるものだと言えるのだ。映画、テレビ、ラジオの一元的な経営は、将来もっとも有望なものだと私は思う。社会一般へのサービスとして最適のものだろう。こんな意味合いから、さきに発起人会を作りテレビ会社設立の申請をした。[中略]映画会社が、テレビをやるとなれば、まず企画、俳優、それにスタジオと共用出来るし、従来の生の芝居を全部フィルム化して放送するなど、コストを安くする方法をとるつもりだ。そうすれば、スポンサーの利用度も高くなるだろうし、テレビの普及にも寄与するところ大であると考えている(2-3)。

こうして、大川は「一元的経営」という理念のもとみずからの構想を開陳しながら、映画会社がテレビ局経営に携わる意義を強調している。当時ここまで、テレビ経営について積極的な発言をした映画会社の経営者はいなかった。東映大川は、「テレビ攻勢に対抗して、映画が生きて行こうとする道」は、「映画、テレビ、ラジオの一元化経営にある」とまで言い切り、テレビ局の経営をとっても重要視した発言をしている。

他社も、半年以上遅れてではあるがテレビ局の申請に動いた。1957年2月に松竹「芸術テレビ」、東宝「東洋テレビ」、大映「アジア・テレビ」、3月には、日活「日活国際テレビ」、新東宝「富士テレビ」がそれぞれ申請された。結局テレビ局申請については統合調整が進められたのち、東映が旺文社と日本短波放送と共に3割ずつ1億8000万円を出資して1957年に日本教育テレビ(NET)を設立し、59年2月に開局を果たす。ここに、日活、新東宝も資本参加する。また、松竹、東宝、大映は文化放送とニッポン放送と共にフジテレビに出資し、1959年3月に開局を見る。ただ、文化放送、ニッポン放送がそれぞれ4割出資したのに対し、映画会社3社は残りの2割を3等分するかたちで各4000万円の出資に留まり、NETに対する東映の出資額と比べて大きな開きがあった(古田125)。この比較からも東映がいかにテレビを含めた「一元的経営」に本気だったかが理解できる。じっさい大川博は東映の社長を務めながらNET設立時に会長に就任すると、次には開局から無配が続いたNETを立て直すべく60年11月から社長として陣頭指揮を執るのである(瓜生「テレビ映画と映画産業(上)」8)。

テレビ映画製作

さて、それでは東映大川が盛んに提唱した「一元的経営」とはいかなるものだったのか。大川は前述のテレビ会社設立時の発言で、「映画会社が、テレビをやるとなれば、まず企画、俳優、それにスタジオと共用出来るし、従来の生の芝居を全部フィルム化して放送する」という構想を明らかにしていた。また、1950年代のテレビ・ドラマと言えば生放送が主流であったが、彼はフィルムでの製作を推進しようとしていたのである。1958年7月に東映はテレビ・プロダクションを設立すると、東京と京都の両撮影所で劇映画と同様に、それぞれ現代劇、時代劇を製作する（東映 257）。大映、松竹、東宝も同時期に子会社や傍系会社を通して、出資先のフジテレビに番組を提供すべくテレビ映画の製作に乗り出すが、それでも東映の場合は、テレビ映画のために東京撮影所にステージ二棟を新設するなど、「テレビ映画製作に必要な、専用の設備機構を持った我が国最初にして唯一のスタジオ」と言われるくらい（野坂 22）、直接的な形で製作に関わっていった。

東映のテレビ映画製作は1958年10月からいよいよ始動する。京都で「風小僧シリーズ」、東京で「捜査本部シリーズ」の製作が始まり、それぞれ12月にまだNETが開局前だったこともあり、西日本放送、東海テレビから放映される。また、11月に「コロちゃん冒険」、12月には「源義経」が東京で製作されていくという具合に、テレビ映画の量産体制が進む中、前述の通りステージが不足し、東京にステージ二棟が新設されたのである。

完成したテレビ映画は1959年2月のNETの開局から順次、放映されていった。一年の間に放映された東映のテレビ映画は、1クールで1本とみると全部で17本にのぼった（瓜生「NETの開局と東映映画」42）。劇映画を作りながら、これほどの数のテレビ映画を量産できるのは驚異的だと言っていい。さらに注目すべきは、東映のテレビ映画製作は単にNETの放送を成立させるためだけに機能したわけではないということである。すなわち東映は、自作の「テレビ映画」を「テレビ」の枠を取っ払い、劇場で「映画」として二次利用を図ったのである。

東映は1959年5月の第一週から、30分のテレビ映画2話分をまとめて50分程度の中編劇映画にし、「特別娯楽版」（16ミリを35ミリにエンラージ）として東映系劇場に3本立てとして配給したり、非東映系の劇場に売り込んだりした。この「特別娯楽版」の配給を形式的にはテレビ・プロが担当したため、同社は「第二東映株式会社」と同年5月8日より商号されることになる（東映 259）。この第二東映に近い将来、新たな配給システムを保持させようと考えていた東映は、同じ年の11月2日に再び東映テレビ・プロダクションを興して第二東映からテレビ映画製作業務を引き継がせ、従来東京と京都でおこなわれていた製作を東京だけに集中させた。

1960年3月、東映のこうした戦略がついに実現される。第二東映の配給システムが確立し（東映 173）、東映だけで2系統の配給が開始する。第二東映では、第一東映の過去の封切作品などと共にテレビ映画の「特別娯楽版」によって、しばしば3本立て

興行がおこなわれた。もっとも、この第二東映の活動自体は長く続くことはなく、1961年11月と1年半ほどで終了してしまうのであり、こうして短命に終わったこともあって第二東映は映画史的には、特別言及されることが少ない。ただ、こうして整理してみると、東映が「一元的経営」の理念のもと推し進めたテレビ戦略の延長に第二東映の誕生があるのであり、映画会社のテレビ産業への接近が映画史にも変化を及ぼしたことが確認できるのである。

今後の展開

これからの研究においては、東映だけでなく他の大手映画会社のテレビ戦略についても、調査していく必要があるだろう。くわえて東映のテレビ参入についてもまた、その功罪をじゅうぶんに検証するまでには至っていないし、それゆえどれほど有意義な事業であったかが不透明である。東映に代表されるように、映画会社はテレビ局への出資と連動して、テレビ映画というコンテンツも供給するようになったが、今後は特にそうしたテレビ映画製作の実態に迫ってきたい。大手映画会社のテレビ映画製作が各社にとってどのような意味を持つ事業だったかを明らかにするとともに、当時は生放送が主流のテレビ番組に、大手のテレビ映画がどれほどのインパクトを残したのかを解き明かしていければと考えている。

注

- 1 大手映画会社の中で、日活だけが1958年から自社作品の提供を停止する。
- 2 詳しくは、拙論を参照されたい。

引用文献

瓜生忠夫「テレビ映画と映画産業（上）」、『調査情報』（TBS調査部、1964年7月号）、3-9頁。

——「NETの開局と東映映画 —— 放送と映画の交流と疎外13」、『調査情報』（TBS調査部、1967年9月号）、39-42頁。

大川博「テレビ・二本立・直営館」、『合同通信映画特信版』1956年7月8日、2-3頁。

拙論「興行者たちの挑戦 —— 1950年代から60年代の日本の映画産業」、黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編『日本映画は生きている（第3巻） 観る人、作る人、掛ける人』（岩波書店、2010年）、43-68頁。

東映十年史編纂委員会編『東映十年史 —— 1951年-1961年』（東映株式会社、1962年）。

野坂和馬「テレビ映画／プロダクションとして」、『テレビドラマ』（ソノブックス社、1962年6月号）、22頁。

古田尚輝『「鉄腕アトム」の時代——映像産業の攻防』（世界思想社、2009年）。

● 書評

加藤幹郎著『映画とは何か——映画学講義』、文遊社、2015年。

川本徹（名古屋市立大学）

たとえばゴダールのように絶えざる自己刷新、自己変革を遂げてきた人物の著作であるから、代表作という言葉をやたらに用いることは憚られるものの、『映画とは何か』（みすず書房、2001年）は日本の映画研究、映画批評の先端に立ち続けてきた加藤幹郎（京都大学名誉教授、日本映画学会初代会長、現名誉顧問）の多数の著作のなかでも、とりわけ鮮やかな光彩を放ってわれわれを魅了してきた一冊である。テキスト分析の深度、アプローチの多彩さ、文章の透徹なる美しさ、人間精神への深い洞察、美への繊細きわまる感性——このどの点をとっても本書はまちがいない世界の映画芸術批評書の最高峰である。第Ⅱ章のフリッツ・ラング論、第Ⅴ章のD・W・グリフィス論、第Ⅵ章のオスカー・ミショー論はそれぞれ今日まで各映画作家について書かれた文章のなかでもっとも刺激に富むものであるし、第Ⅰ章のヒッチコック『サイコ』（*Psycho*, 1960）論はいま読み返しても身体が痺れるほどの衝撃がある。第Ⅳ章の列車映画史はあまりの面白さに各節を読み終えるごとに興奮を禁じえない。さらに第Ⅲ章のホロコースト映画論の鋭敏さときたらどうだろうか。あとでも触れるように、ただ映画学にのみ可能な視点から、人類史上最大の惨禍の表象問題に深く切り込んだ本章は、暴力と映像がこれまで以上に錯綜した関係を結びつつある2010年代に、よりいっそうその価値を増していると言ってさしつかえない。



本年2月に文遊社から刊行された『映画とは何か——映画学講義』は、その歴史的名著（映画の領野では初となる吉田秀和賞も2001年に受賞）の待望の増補新版である。書き下ろしの序章「映画（film）のコミュニケーション変遷史」、終章「映画の身体性／身体性の映画」、第Ⅱ章補遺「ハリウッド裁判映画」が加わり、旧来の章についても全面改訂が施され、『映画とは何か』

は新たな息吹を得た。旧版の刊行から現在までの十数年のうちに、本書に掛け替えなき啓発を受けて数多くの映画言説が紡がれてきたが（書評者が昨年上梓した『荒野のオデュッセイア——西部劇映画論』[みすず書房、2014年]もそのささやかな一例である）、この新版の登場によってさらに多くの読者が映画的思考を未知なる地平へと飛翔させるにちがいない。

私的な述懐をお許しいただくなら、本書の旧版に出会ったのは2005年、まだ学部生のころであった。当時在籍していた大学の図書館の映画の棚から、直感的に選び出されたのが『映画とは何か』だった。最初の数ページをめくり、これがただごとではない読書体験になると予感した。そして第I章の『サイコ』論を読み終えたとき、予感は実感に変わった。それまでにくりかえし見たはずの『サイコ』の細部が不可視にとどまっていた事実を知り、私は愕然とした。しかし同時に、そうした細部を捉える新しい眼を与えられたこと、あるいはこう言ってよければ映画と接する新しい身体性を得たことに、私は狂喜した。加藤幹郎のテキストを読むこと、それは詰まるところ、そのようにして読者自身の視覚的（さらには聴覚的）存在様態を一新する経験にほかならない（加藤氏自身は映画書籍の執筆について、次のように述べている——「映画について書く暇があれば、映画を見に行ったらほうがよいと言うひとがいるかもしれない。しかしわたしは映画をもう一度見るために書く。書くことはよりよく見ることだからである」[『ブレードランナー』論序説]243)。『映画とは何か』では第I章につづく五つの章でも、見るということ、または観客の審級がありとあらゆる角度から再考に付され、本書は加藤氏の全著作がそうであるように、いやそのなかでも際立って、どこまでも具体的な映画論でありながら同時にすぐれた映画の存在論となる。そのようにして本書は読者を新たな映画学の冒険へと誘い出す奇蹟の一冊となる。私が映画学の途に進むと決めたのは、本書を読み終えると同時であった。

新しい眼で見ること、新しい耳で聴くこと。それはともすれば映画の政治性の探究とは切り離された営為に映るかもしれないが、これが途方もない思い違い、人類にとって危険ですらある誤解であることは、『映画とは何か』の旧版がすでに鋭利に示すとおりであり、新版に加えられた二つの章の意義もまたこの文脈から理解されねばならない。新版の二つの章については後述するが、そもそも旧版の序言は「マイナー映画のために」と題されていた。「マイナー映画」とは一義的にはその流通の度合いや評価においてマイナーである映画を指すが、加藤氏にとっての「マイナー映画」は逸脱的文体によって独自の美を湛える革新的映画である（それゆえメジャー映画『サイコ』もまた「倒錯的な論理と肌理」[旧版13]ゆえに「マイナー映画」たりうる）。逆に言えば、その逸脱的文体が映画学者＝批評家の手で正しく同定されなければ、当該作品は後者の意味での「マイナー映画」たりうることはない。実際、加藤氏が本書において世界で初めてD・W・グリフィスやオスカー・ミショーの映画的文体の真の画期性——視点編集による物語の生成と主人公への観客の感情移入や、観客の脳裡のみで象徴的にクロスする並行編集等——を解明することがなければ、彼らの初期インディアン映画や黒人劇場専用映画は今日なお前者の意味でのマイナー映画にとどまっていたにちがいない。「世界映画史正典は、アフリカ系

アメリカ人オスカー・ミショーが白人文化を凌駕する大胆にして繊細な映画的文体を確立したという事実を認知できないまま今日にいたっているのである」(264)。畢竟、観客の主体の審級こそが映画の政治を左右するのである。

にもかかわらず、すぐれた批評家や映画監督までもが、この事実にもあまりにも無自覚でありつづけたのではないか。この問題を鮮やかに浮き彫りにした点に、『映画とは何か』第Ⅲ章のホロコースト映画論の意義がある。1990年代の批評界における特筆すべき出来事として、いまなおひとびとに記憶されている『ショアー』(Shoah, 1985)と『シンドラーのリスト』(Schindler's List, 1993)をめぐる苛烈な論争。この映像の倫理をめぐる、しかし映像の本質には無頓着なまま展開されてきた議論に、加藤氏は映画学者＝批評家として決定的な一石を投じた。ハリウッド映画『映画とは何か』はホロコーストの歴史を「再構成」するがゆえに、この未曾有の事件を陳腐化しているという『ショアー』の作り手の主張にたいして、そのじつ『ショアー』もまたハリウッド的な歴史の「再構成」を回避できていないこと、しかしその内部には、ロング・テイクの撮影によって可能となった語ることの不可能性の表象の瞬間(「映画の真実の探求」[121]の瞬間)が存在することを卓越した分析によって示したのである。表象問題に関する映画学の記念碑的な仕事と言って過言ではない。

その仕事をなした著者が、さらなる表象問題、イメージがその伝播力ゆえに回避できない類型化の問題に取り組んだのが、新版の序章「映画(film)のコミュニケーション変遷史」である。映像の氾濫するこの社会にあっては、棒切れのようなユダヤ人の屍体の山という人類史上最大の蛮行のイメージですら、固定化された反応しか惹起しなくなる危険性を抱えている。こうした絶対的なイメージの陳腐化を前に、われわれに何ができるのか。いったいどこに光明を見いだせばよいのか。「第四のイメージ」に、と加藤氏は言う。「第四のイメージ」とは何か。ハルーン・ファロッキの特異なドキュメンタリー映画『執行猶予(一時中断)』(Respite, 2007)にその希少な例がある。『執行猶予(一時中断)』は被収容者自身の手になる——むろん検閲済みの——強制収容所の記録映像を再編集したものである。その記録映像にはユダヤ人被収容者の笑顔まで映し出されている。そのなかでファロッキが見逃すことなく再編集したものが、議論のポイントとなる。被収容者たるこの記録映画の撮影者が捉えた、ひとりのユダヤ人少女の虚ろな表情がそれである。さらにここが肝要なのだが、ファロッキのすぐれた編集手腕ゆえに、その少女の茫漠たる顔の風景は、前述した大多数の笑顔のイメージと劇的なコントラストを織りなすことはなく、むしろそれとの絶対的な間隙のうちに、ホロコーストの常態化された意味を強く揺さぶる「第四のイメージ」となる。加藤氏はここでファロッキとともに、映像、そしてその読みをめぐる新たな可能性を立ち上げている。すなわち、検閲されて意味が固定された映像の内部に潜り込み、そこにその意味を掻い潜る不可視のイメージを見いだすこと。その困難だが掛け替えのない営為に、稀有なる「第四のイメージ」の創出に、あらゆる映像に運命づけられた類型化を打破する可能性が秘められている。この「第四のイメージ」の煌きとともに、新版の序章は映画の存在論の新たなステージを開示している。

だが、さらに注目すべきなのは、終章「映画の身体性／身体性の映画」における断章形式の啓発的なエクリチュールである。すでにわれわれは、『映画とは何か』がわれわれの見るという所作、その視覚的存在様態を根源から問い直す書籍であると述べた。イメージを抹殺するのにも救済するのにも、一人ひとりの観客の眼にほかならないことを、『映画とは何か』はありありと教えてくれる。終章ではこの議論が一見反転する。映画と向きあう観客の身体性ではなく、観客と向きあう映画の身体性／身体性の映画が問題となるのである。だが、これは議論の意外な反転というよりは、必然的深化と言うべきである。新版の序章で定義されるように、映画（film）がコミュニケーション媒体である以上、暗闇で対峙し交錯し、ときに融解する複数の身体性——観客の身体性と映画の身体性／身体性の映画——をめぐる高水準の分析は、映画理論をさらに豊饒にするものである。その意味で新版の終章は、そのほかの章と一見異なる問題機制に属するかに見えながら、実際にはそれらと有機的に結合して『映画とは何か』をよりすぐれた映画書物身体に仕上げていく。より具体的に言えば、ここでは三種類の身体性——現実の人間身体、それが映像と音響に翻訳された映画的身体、さらにはそれ自体「諸器官の錯綜的集合体」（271）たる映画（film）の身体——が考察の対象となる。章の前半では身体的映画に、後半では映画的身体に議論の力点が置かれているが、著者の関心はこれら諸水準の身体性の交錯にこそある。デヴィッド・リンチ監督の『イレイザーヘッド』（*Eraserhead*, 1977）について「映画的身体が悪夢を具現化して身体的映画となる」（279）と記されているように（映画的身体が悪夢を見、映画が悪夢を見せるにとどまらず、映画の組織全体が悪夢と化す）。あるいはヒッチコック映画の全体から個別的な内的環境にいたるイスタブリッシング・ショットについて「超越的身体の視覚領域が経験的身体の視覚活動と連鎖する」（275）と述べられているように。管見によれば、たとえば映画的身体がその両手によって文字どおり映画の視覚領域を押し広げる、グザヴィエ・ドラン監督『Mommy／マミー』（*Mommy*, 2014）の印象的なシーンなど、スクリーンサイズをめぐる昨今の多様な映画的実践を分析するさいにも、本章の映画の身体性／身体性の映画についての有機的議論はきわめて有益だろう。西部劇ジャンルの視野とイデオロギーについての論攷を準備中の書評者自身、本章から多くの示唆を得たことを申し添えておく。

実際、終章の最大の魅力は、その文章の圧倒的な喚起力にある。それは読者を身体の水準で強く揺さぶる。フェリーニの映画を「幻肢と実肢が同化する身体的映画」（276）と記し、ロブ＝グリエの映画を「頭部、体躯、四肢などの人間的接合＝分節を包容せず、美しい海牛のような軟体動物の飛流身体」（288）と記す、そのような具体的かつ詩的な映画論が生まれたのである。本章を読み終えた私はこれまでにないタイプの映画論の誕生に驚嘆した。いやそれよりも、映画を生きる自分のありかたを深く内省することになった。観客一人ひとりと同様に、固有の身体性をそなえた一本一本の映画、その映画の諸器官にわれわれの諸器官をさらし、映画の身体性／身体性の映画を具体的に感知すること。あらゆる映画が同じサイズのディスクに収納され、そのディスクすら姿を消しつつある現在、そうした生々しい経験をどのくらい保持できるのか。私は加藤氏があるところで、映画における「雨降り」現象が忘却されつつあることを嘆いていたのを思い出す（さらには現実世界でも雨が少なくなっていることを）（「芸術映画・娯楽映画による人間

精神の活性化」24)。2015年2月16日に開催された加藤氏の京都大学最終講義も、原将人監督の『あなたにみてほしい』(2015)における、映画の物質的テクノロジーと人間精神の活性化をめぐる感動的な省察であった。そうした映画の物質性もふくめ、映画をその身体の水準で愛でること。一つ一つの身体との出会いを胸に刻むこと。結局のところ、その姿勢を抜きにして、「第四のイメージ」の創出など到底無理な相談であろうし、逆に映画と観客のコミュニケーションは一元化、平板化し、加藤氏の言うとおり「現実世界は蒙昧化する」(22) ほかないのである。

そうしたなかで、『映画とは何か』は映画 (film) とのあの瑞々しい遭遇をふたたび約束してくれる。読むたびに映画との新たなコミュニケーションの旅に誘い出してくれる、そんな素晴らしい文章が世界にはいくつか存在するが、加藤幹郎『映画とは何か』とはまさに全体がそのような文章で綴られた書物である。その素晴らしき身体がさらなる拡張と変貌、充実を遂げてわれわれの前に姿を見せたことを、この書物に魅了されて映画学を志したひとりとして、心から慶賀したい。

引用文献リスト

加藤幹郎『映画とは何か』(みすず書房、2001年)。

——『映画とは何か —— 映画学講義』(文遊社、2015年)。

——「芸術映画・娯楽映画による人間精神の活性化」、『わたしがつくる物語 —— 13歳からの大学授業』(水曜社、2014年)、18-30。

——『「ブレードランナー」論序説 —— 映画学特別講義』(筑摩書房、2004年)。

●新入会員自己紹介

パプーシャの黒い瞳でヨーロッパを見る

阿部津々子（大阪大学大学院言語文化研究科後期博士課程）

日本映画学会の皆様、こんにちは！新入会員の阿部津々子（つづこ）と申します。私は大学院でヨーロッパの少数民族について研究しています。

先日、十三の第七芸術劇場という小さな映画館で、めずらしくポーランド映画をやっているというので、行ってみました。上映されていたのは『パプーシャの黒い瞳』（2013年、クシシュトフ・クラウゼ監督）という実話に基づく作品でした。私は映像が専門ではないのですが、素人目に見ても一つ一つのシーンが美しく、ロマの音楽と言葉（ロマニ語）がとても印象的でした。字幕も読みやすく、2時間を超える大作であるにもかかわらず、リラックスして鑑賞することができました。

主人公のパプーシャ（本名：ブロニスワヴァ・ヴァイス）は、1910年に当時のロシア領ルブリンに生まれ、両世界大戦とポーランドの社会主義時代を生き抜いたロマの女性です。パプーシャは独学で文字を習得し、詩人のイェジ・フィツォフスキ（1924-2006）との出会いを通して詩人としての才能を開花させてゆきますが、詩集が刊行されると、彼女は一族の秘密を外部に漏らした裏切り者としてロマの社会から迫害を受け、晩年は精神を病み、失意のうちに一生を終えるのです。

ポーランドのロマの歴史は古く、15世紀にはすでにロマの最初の足跡があるといわれています。彼らは差別と迫害を乗り越えてきましたが、ナチスドイツによる大量虐殺に遭い、人口が激減しました。社会主義ポーランドでは、ロマを貧困と差別から解放するという大義の下、ロマに対する強制的な定住政策が進められました。1989年の民主化の後、ポーランドは「西欧への回帰」を急速に進め、早くも1991年に欧州評議会に加盟しました。1997年に制定された共和国憲法は、第35条に少数民族の権利を明記しています。社会主義時代には、少数民族の存在が公式に認められていなかったことを想起すれば、画期的な進歩と言えます。2002年には、国民の民族的背景を問う初めての国勢調査が実施されました。この調査で、家庭でロマニ語を話すと答えた人は15,657人で、これは総人口（約3800万）の約0.04%に過ぎませんが、実際にはもっと多くの人々がロマニ語を話していると考えられています。ポーランドは2004年に念願のEU加盟を果たし、その翌年の2005年、上記調査を元に制定された『少数民族法』は、第2条で、ロマをエスニック・マイノリティーに認定しています。また、ポーランドは2009年に欧州評議会の『欧州地域・少数言語憲章』を批准し、ロマニ語は保護の対象となりました。

しかし「保護」としても、そう簡単なことではないようです。ロマニ語は口頭で継承された言語で、標準的な書き言葉がないからです。ポーランドには「ポーランド・ロマニ語」と「カルパート（山岳）ロマニ語」の二方言があるそうですが、ポーランド語とのクレオール化を防いで両方言を保全し、ロマニ語による教育制度を確立する目的で、両方言の標準化が試みられたことが何度かあったといいます。しかし、自分たち以外の方がロマニ語を習得する可能性を開くことに不安を感じるロマも多く、標準化の作業は停滞したままだということです。

ロマはヨーロッパ最大のエスニック・マイノリティーで、現在ヨーロッパ全体で約 1000 – 1200 万人、EU 域内だけでも約 600 万人のロマが生活していると言われています。EU は、ロマの社会統合に向けた措置を数多く講じていますが、残念ながらまだ十分とは言えず、それどころか、これらの措置が思わぬ結果を招いてしまったこともあるようです。例えば、ハンガリーやチェコでネオナチやスキンヘッドから迫害を受け、庇護民としてカナダに移住したロマに対し、カナダ当局は「EU の取り組みによって、ロマを取り巻く環境が改善した」として、ビザの更新を認めない方針に転じました。ロマたちはまだ危険の残る祖国への帰還を余儀なくされているのです。この経緯は『Never Come Back』というドキュメンタリー映画で詳しく描かれています。YouTube でも公開されていますので、拙文をお読みの皆様にもぜひご覧いただきたいと思います。

私は『パプーシャの黒い瞳』を鑑賞して、ロマの人々が大好きになりました。映画を見ていると、私も幌馬車に乗り、パプーシャの隣の席で旅をしているような気持ちになりました。『Never Come Back』を見たときは、人種主義の恐ろしさを改めて感じました。日本でもヘイトスピーチによる被害が広がっている今、ロマの問題も決して他人事ではないと痛感しました。これは、国際人権条約について書かれた書物を読むだけでは得られない体験です。映画を通して少数者の目線で世界を見られることは、とても素晴らしいことではないでしょうか。これからもスクリーンの向こうにいる人々に共感できる作品を日本映画学会の皆様と一緒に見てゆけたら、と思います。どうぞよろしく願いいたします！

【参考資料】

水谷驥「パプーシャの生きた時代」、『Equipe de Cinema』（2015年4月4日号）、10-11。

Lebsanft, Franz and Wingender, Monika. *Europäische Charta der Reginal- oder Minderheitensprachen – Ein Handbuch zur Sprachpolitik des Europarats*. Berlin: De Gruyter, 2012, 219-224. Print.

Never Come Back. Nerenberg, Karl. OMNI Television, 2011. Film.

●新入会員自己紹介

映画鑑賞と映画研究

伊野連(早稲田大学文学学術院非常勤講師)

日本映画学会会員のみなさん、はじめまして。2015年5月より新しく入会いたしました伊野 連と申します。どうぞよろしくお願いいたします。

自己紹介の場を与えていただいたので、映画に関すること、自身の専攻に関することなど、少しお話ししたいと思います。

私は多くのみなさんと同様、映画とは趣味の対象として長く接してきました。最も古い記憶は或る夜に家族とともにテレビで見たネ・クレマン監督の『禁じられた遊び』だったと思います。劇場では、家族とともに船橋で観た『男はつらいよ』シリーズだったと思います(あらためて調べてみると、一番古い記憶の寅さんは第20作「寅次郎頑張れ!」で1977/78年の正月映画です)。

十代半ばまではあくまで映画は親に連れられて観たものばかりでした。伊野家は盆暮れに寅さんを観るのが恒例でしたから、前田陽一『神様がくれた赤ん坊』をはじめとする併映作品はすべて観ました。その他で覚えているのを順不同で挙げると、同じ山田洋二の『幸福の黄色いハンカチ』や木下恵介の『衝動殺人 息子よ!』、岡本喜八の『ダイナマイトどんどん』等々があります。

映画の嗜好が変わったのは『キネマ旬報』1979年11月下旬号(No. 774)「創刊60周年記念特別号 日本映画史上のベストテン」を読んだのがきっかけです。第1位は『生きる』、第2位は『七人の侍』と黒澤明のツートップ、第3位は内田吐夢『飢餓海峡』でした。また、その他にも山中貞雄『人情紙風船』や成瀬巳喜男『浮雲』が登場していました。

さらにこの後、1980年12月下旬号「戦後復刊800号記念特別号 外国映画史上のベストテン」も発表され、マルセル・カルネ『天井桟敷の人々』、スタンリー・キューブリック『2001年宇宙の旅』、キャロル・リード『第三の男』がベスト3でした。その他にもサム・ペキンパー『ワイルドバンチ』やルキノ・ヴィスコンティ『地獄に堕ちた勇者ども』が登場していました。

日常的に映画を観るようになったのは16歳、1984年からです。実家は鷺ノ宮にあり、急行で一駅の高田馬場にあったA C Tミニ・シアターに日参しました(特別会員で1万円払うとレギュラー上映は1年間フリーパスでした)。このラインナップはキネ旬のベストテンに記録されたような外国映画の名作(アンジェイ・ワイダから、ジョージ・ロイ・ヒルまで広く)が主でした。

当時は情報誌『ぴあ』で名画座はもちろん自主上映の欄をチェックして通えるかぎり通っていました(私は高校に行っていないので、時間に恵まれていたのです)。名画座では歩いて行けた阿佐ヶ谷オデオン、中央線沿線の三鷹オスカー(生涯ベストワンの『地獄

に『堕ちた勇者ども』はここで観ました) など。自主上映では、現在でも会員として参加しているマツダ映画社の無声映画鑑賞会で故松田春翠の名調子を堪能しました(ラオール・ウォルシュ『バグダッドの盗賊』などよく覚えています)。

あと重要な区切りになったのが、1983年の芸術祭主催公演「黒澤明の全貌」です。実際に観たのは開催された千石の三百人劇場ではなく、後年に池袋(旧)文芸坐などで公開されたときに、ほとんどの作品を観ました。当時は日本の古い映画のビデオソフトはまだ高価でかつ作品数も少なく、レンタルなどでもなかなか観られなかったため、黒澤のように全作品がたびたびリバイバル上映される監督はとても鑑賞機会に恵まれていました。ちなみに1985年の『乱』は新宿のシアター・アプルで初日に観ました。

もう一つは1984年11月に閉館した有楽座・日比谷映画の「生まれて半世紀! さよならフェスティバル」です。『第三の男』とルイ・マル『死刑台のエレベーター』、フランク・ポセージ『歴史は夜作られる』とジャック・フェーデ『ミモザ館』、ジュリアン・デュヴィヴィエ『舞踏会の手帖』とフランク・キャブラ『ある夜の出来事』、デヴィッド・リーン『アラビアのロレンス』、そして『天井桟敷の人々』と、5回券を買って観に行きました。

なんで黒澤や日比谷のイベントが重要だったかという、冊子をその後も長く読み続け、記録としても残っているからです。思うに、映画を本格的に観はじめたころから、何をどう観たのかという印象だけでなく、記録として接するという習慣はあったようです(それは今日の研究活動にも反映されていると思います)。ただし、このころ観た年間三百本余りをすべて記録に採るということはしませんでした。やっておけばよかったですね。

話は大きく跳んで現在へ移りますが、2012年度には著書を出して少し精神的に余裕ができたので、趣味と仕事で観た映画をすべて記録してみました。実はこのころは映画の嗜好が大きく変わり、古い(サイレントを中心とする)日本映画と、1960年代から70年代にかけての東映の時代劇・任侠映画・実録やくざ映画をしらみ潰しに、その他もなかなか観る機会の無い作品を優先して観てました。4月6日の倉田準三『十兵衛暗殺剣』と丸根賛太郎『天狗飛脚』(渋谷シネマヴェーラ)から、2013年3月29日の石井輝男『江戸川乱歩全集 恐怖奇形人間』(銀座シネパトス、この月末をもって閉館)まで、劇場のスクリーンで275本、その他講義などのDVD上映で50本ほど観ました。

この年は感慨深く、秋の10月21日には浅草中映劇場、浅草新劇場、そして愛する浅草名画座と、六区の劇場4軒が相次いで閉館しました。浅新と浅名をはしごして一日に6本観ることもよくありました。最後に観たのは浅新で安田公義『東京博徒』・沢島忠『新撰組』・斎藤武市『南国土佐を後にして』、浅名は深作欣二『仁義なき戦い 完結篇』・佐伯清『昭和残侠伝 破れ傘』・山田洋次『男はつらいよ 寅次郎紅の花』でした。

と、いうわけで、字数が過ぎましたので最後だけ駆け足になりましたが、映画を愛する気持ちはとても大きいものがあります。現在の研究は哲学・美学ということで、趣味としての映画と研究対象としての映画とは分けて考えざるをえないところです。大学・専門学校

の講義などで用いている作品はミロシュ・フォアマン『アマデウス』など多数あります。それらについては論文や研究発表で、今後自説をご紹介する機会もあるかと思えます。

しかしそれ以外に、大衆芸能としての映画とその周辺（歌舞伎、講談、小説、浪曲、演劇等々）にも大いに関心があり、そちらも学究的に考察できればとつねに模索しております。ご意見やご教示などいただけましたらありがたく存じます。

氏名 伊野 連（いの れん）

学歴 早稲田大学第一文学部哲学科卒業、東洋大学大学院文学研究科哲学専攻博士後期課程単位取得満期退学。博士（文学）。

教歴 早稲田大学文学学術院他非常勤講師。

専攻 近現代ドイツ哲学（美学・倫理学・宗教学を含む）、およびそれに関連して、古代ギリシャ哲学・中世哲学・近世哲学（プラトン、アリストテレス、アウグスティヌス、F・バイコン等に関する業績あり）。

業績 『ドイツ近代哲学における藝術の形而上学——カント、シェリング、ヤスパースと「哲学のオルガン」の問題——』リベルタス出版、2012年（単著）

『現代美学の射程』三恵社、2015年（近刊・単著）

●新入会員自己紹介

日本映画学会のみなさま

李東真(中央大学大学院博士後期課程)

中央大学大学院の博士後期課程にて、図書館情報学を専攻しております、李東真と申します。この度は入会をご承認いただきありがとうございます。自己紹介をかねて、私の研究について少しお話ししたいと思います。私の研究テーマは動的映像（moving image）資料の組織化あるいは映画フィルム組織化です。一般的に、組織化とは資料をいつでも検索できるよう一定の秩序を与えること、あるいは整理することと定義されます。利用者の方々が、資料を素早く見つけれられるような仕組みを構築することが、私の主な研究目的です。

近年、動的映像資料の価値が再評価され、資料保存の取り組みが注目されるようになりました。その中でとりわけ議論されるのが、当時の様子を生々しく伝えられるという、動的映像資料の持つ記録としての価値についてではないかと思います。そうした価値については、映画が発明されて間もない1898年に、ポーランド人カメラマンのマツツェフスキ（Matuszewski）が、動的映像には劇場における上映以上の価値がある、すなわち、記録としての価値を既に主張していました。その後も、さまざまな価値が議論され、1980年、UNESCOが『Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images』の中で、動的映像資料の5つの価値（教育的、文化的、芸術的、学術的、歴史的）を定義し、それらを十分に保存(preservation)するよう求めました。

多様な価値を持つ動的映像資料ですが、それをただとっておくだけではその価値を実感することはできません。その点について、視聴覚アーキビストのエドモンドソン（Edmondson）は、『Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles』の中で、次のように述べています。

Preservation and access are two sides of the same coin. For convenience, they are considered separately in the following discussion, but they are so interdependent that access can be seen as an integral part of preservation. Indeed, the widest definition of preservation embraces almost the totality of an archive's curatorial functions.

「保存」と「アクセス」は、コインの表裏のような関係にある。わかりやすくするために、以下の議論ではそれらを分けて考察するが、それらは相互依存的な関係にあるため、「アクセス」は、「保存」という概念の不可欠な部分であると見做すこともできる。最広義では、「保存」は、アーカイブにおける責任的機能をほとんど網羅している。

エドモンドソンは、「保存」という概念の形成において、利用（access）は不可欠な要素である、すなわち「保管（conserve）」するだけでなく、資料を利用できることが「保存」を考えるうえで重要であると主張しています。

いずれにせよ、映画フィルムの「保存」を考えるのであれば、それにはさまざま作業が伴います。まず、保管に関しては、フィルムが劣化しないように低温低湿に保たれた保管環境を用意する必要がありますし、劣化してしまったフィルムは複製や復元などの処置を施す必要もあるでしょう。また、上映を考えるのであれば、再生機器の整備やデジタル化も必要となります。

一方、利用を促すには原資料の保管に加えて、それらを利用できる環境の整備が必要となります。たとえば、整理されていない資料の中から、ある特定の資料を探し出そうとする場合、最悪のケースを想定するとすべての資料を確認する必要があります。本当に必要な資料であれば探すのかもしれませんが、無秩序な状態で放置されている資料を利用しようとする人はほとんどいないでしょう。利用者の便宜を図るためには、資料をきちんと整理し、いつでもそれを見つけ出すことのできる仕組みを作っておく必要があります。それこそが組織化です。

私の研究は、主に、後者の「利用」に焦点を当てています。現在では、動的映像資料用の標準目録規則、あるいはメタデータ標準の特徴を考察、選定を行い、実際に研究対象としている資料を用いて目録データベース、閲覧システムの構築を行っております。

これまで、私の研究内容について少し紹介しましたが、問題解決に向けた課題は山積みです。実際に映画フィルムの保存活動に携わってみると、さまざまな困難に直面します。予算や著作権の問題なども当然ありますし、私の経験、技術、知識不足などもあります。今回、日本映画学会に入会させていただきましたが、さまざまな知識や経験をお持ちの先生方から多くのことを学びたいと考えております。至らない点多々あるかとは存じますが、ご指導のほどよろしくお願い申し上げます。

● 出版紹介

- 清岡智比古会員（単著書）『パリ移民映画 都市空間を読む —— 1970年代から現在』、白水社、2015年3月刊行。
- 加藤幹郎会員／杉野健太郎会員／李敬淑会員／フィオードロワ・アナスタシア会員／井原慶一郎会員／山本佳樹会員／大勝裕史会員／堀潤之会員／藤城孝輔会員（共著書）『映画とイデオロギー』、ミネルヴァ書房、2015年4月刊行。
- 加藤幹郎会員／塚田幸光会員／中垣恒太郎会員／北浦寛之会員／小野智恵会員／碓井みちこ会員／波多野哲朗会員／板倉史明会員（共著書）『映画とテクノロジー』、ミネルヴァ書房、2015年4月刊行。
- 仁井田千絵会員（共訳書）『エジソンと映画の時代』、岩本憲児編・監訳／仁井田千絵・藤田純一訳、森話社、2015年4月刊行。

- 塚田幸光会員（共著書）『映画で読む解く現代アメリカ オバマの時代』、越智道雄監修／小澤奈美恵・塩谷幸子編、明石書店、2015年4月刊行。

●新入会員紹介

- 李東真（中央大学大学院博士後期課程）図書館情報学、情報組織論
- 土屋陽子（愛知文教大学人文学部専任講師）映画化されたアメリカ文学
- 雑賀広海（京都大学大学院博士課程）香港映画論
- 余語毅憲（青山学院大学、法政大学兼任講師）フランス文学、フランス語教育学
- 風間正（ビジュアル・ブレインズ代表、元明星大学教授）映像芸術表現、実験映画、ビデオ・アートの制作・理論
- 佐伯順子（同志社大学大学院社会学研究科メディア学専攻教授）映像表現と女性・ジェンダー、文学と映画
- 伊野連（早稲田大学文学学術院非常勤講師）哲学・美学、映画史、大衆演芸論
- 岡村ビクトル勇（神戸市外国語大学、関西大学、京都産業大学非常勤講師）文学と映画学、スペイン映画論
- 若井尚子（立教大学文学研究科日本文学専攻博士後期課程）初期日本映画史／シナリオ
- 古寺綾香（松竹株式会社映画宣伝部パブリシティ室）映画宣伝、映画制作
- 松田健太郎（京都大学大学院人間・環境学研究科）教育映画
- 飯田道子（立教大学非常勤講師）ドイツ映画

事務局からのお知らせ

- 会費納入のお願い：本会は、みなさまからの年会費によって運営されております。お済みでない方は、年会費納入をお願いします。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。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。