

# 日本映画学会会報

第45号 (2015年12月29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](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

視点 映画『博奕打ち 総長賭博』における台詞の改変について 伊野連 2

新入会員自己紹介 映画と歩き 宗洋 9

新入会員自己紹介 入会のご挨拶 飯田道子 11

新入会員自己紹介 日韓映画交流関係史の研究、その地平を広げたい 咸忠範 13

新入会員自己紹介 「少女」と私 山田萌果 14

出版紹介 17

新入会員紹介 17

## ● 視点

### 映画『博奕打ち 総長賭博』における台詞の改変について

伊野連（早稲田大学文学学術院他非常勤講師）

はじめに

東映任侠映画の最高傑作ともいわれる『博奕打ち 総長賭博』（山下耕作監督、1968年）には、笠原和夫による脚本と大小の異同がいくつも存在する。今回はそのうちの二つの大きな改変について考察する（映画の台詞は筆者の聞き取りにより、これを「現行版」とする）。

#### 1 第1の改変（エンディング）

終幕での重要なやりとりに大きな改変がある。

中井「仙波、てめえのせいでみんな死んだ。今度はてめえの番だ」

仙波「叔父貴分の儂に短刀(ドス)を向けるのか！ てめえの仁俠道はそんなもんだったのか!？」

中井「仁俠道？ そんなものは俺には無え。俺はただのケチな人殺しだ。そう思って貰おう！」

主人公の天竜一家中井組組長中井信次郎は、これまでに一家内叔父貴分で仙波組組長仙波の執拗な悪行に苦しめられ、五分の兄弟である松田（藤純子演ずる妹弘江の夫でもある）、二代目総長を襲名した五厘下がりの兄弟分石戸だけでなく、妻つや子、子分の岩吉、自分の組で預かっていた松田の子分音吉など、大事な人々を数多く犠牲にしてきた。ラストでその怒りが爆発し、「仁俠道」を踏みにじってまで敵を討つ印象的な場面である。

しかし脚本の段階では、このやりとりは次のようになっていた。

シーン86 修善寺「呉竹荘」・一室

信次郎「てめえの為に……みんな死んだ……今度はてめえの番だ……」

仙波「中井ッ……叔父貴分の儂にドスを向ける気かッ！ てめえの仁俠道はそんなもんだったのか……！」

信次郎「仁俠道か……そんなもんは俺にはねえ……俺は、ただの、ケチな人殺しなんだ……そう思ってくれ、叔父貴……」

(笠原 2003: 93)

台詞は両者による三回のやりとりであることは変わらない（以下、順に台詞 1、2、3 とする。すなわち、中井による台詞 1 と 3、仙波による台詞 2）。多少は脚本の方が長い言い回しになっている点くらいしか、外見上の違いはない。

仙波役の金子信雄は、言い出しの「叔父貴分」を吃りがちに喋ることによって、文字の表現では十分に伝え切れない動揺をあらわすことに努めている（本作での金子の役作りに関して、東映所属俳優の山城は（山城：1997）、いつもの作品と同じで気持ちで臨んだ撮影だったが、その不自然に突き出した口元などが、本作のもつシリアスな雰囲気に対応しなかったと、金子自身も後に悔んでいたと証言している）。ただし仙波に関するかぎり、両者の違いはあまり認められない。

しかし、中井の二つの台詞が伝える意味合い、あるいはその内面性に関しては、大きな違いがみとれる。台詞 1 は当初「てめえの為に……みんな死んだ……今度はてめえの番だ……」と、「……」すなわち怒りの感情の深さを伝える間が随所に折り込まれている。それが現行版となると、淡々と語られるかのような印象を与える。また、台詞 3 の初めは当初「仁俠道か……」と、やはりやや余韻を感じさせるものであったが、現行版では「仁俠道？」と、明らかにニヒルな色合いが前面に出されている（以上の 2 点は、後述する鶴田の台詞回し（声音、調子）とも関連づけて考えるべきである）。これは同じく台詞 3 の中程が当初「俺は、ただの、ケチな人殺しなんだ……」と、休止と間を伴ったものであったのに対して、現行版で「俺はただのケチな人殺しだ。」と一気に語られていることとともに、現行版の方がよりニヒルさが強調されていることと合致する。台詞 3 の終わりも、当初「……そう思ってくれ、叔父貴……」と万感の思いがにじみ出たかのような間が印象的であったのに対して、現行版では「そう思って貰おう！」と強い決意が示されたものとなっている。

さらに注目してもらいたい（より正確にいうならば傾聴してもらいたい）のは、台詞にともなう声の響きである。現行版の台詞 1 の言い出しで、中井役の鶴田浩二は、彼独特の発声で仙波の「せ」の音をやや歪んだような感じで発している。台詞 3 も「仁俠道？」と、明らかに反語的な響きで命乞いする仙波を突き放している。

本稿でも先ほど「敵を討つ」と述べたが、仙波の前に現れた中井は（それも仙波組の若頭野口を始末し、その背後から現れたのである）、仁俠の徒として義によって仇討ちを果たそうとする者ではなく、冷たい怒りに震えた一人の殺人者、「ただの」「人殺し」にすぎない。その凄みと迫りに観客はみな息を呑む。本作のクライマックスにおけるカタルシスは他のあらゆる仁俠映画と比べても別格といえない。うしかない。

## 2 第2の改変（音楽性の問題）

### 2-1 両者の違いの詳細

もう一つの重大な改変は、中井が遂に松田（若山富三郎）を始末する場面である。これについては、笠原本人の重要な証言がある。その要点をつないでいくと、次のようになる。

「実はあの頃、ギリシャ悲劇を読んだんですよ。それで、ギリシャ悲劇的な、どうにもならない運命みたいなものを書こうということだね。」  
「それで形式そのものもギリシャ悲劇的にして、クロス——合唱団が周りにいて、そこで仮面をつけた役者が出てきてやるというね。「それで、後の若衆だとか女房というものはクロスであって、それで音階を上げていくと。それで、最後にダーツと流れこんでいく。要するにドラマ美というものがあるわけですよ。それはストーリーでもないし、喜怒哀楽でもなしに、全体が音楽として高潮していくと。「僕が書きたかったものは、全体を通して、ひとつの音楽的なもの——序曲があって、次に何があって、最後に盛り上がっていくというようなもの。」  
「だから例えばクライマックスで、鶴田が若山のいる宿屋に乗りこんでくるでしょ。それで、若山の子分が止めようとする。鶴田が「どけッ」「どけッ」と階段を上がろうとすると、子分が「叔父貴！」「叔父貴！」と押し戻そうとする。「それは、やっぱり音楽性の問題であって、ドラマとは違うもののような気がする」。

（笠原 2002: 208-209）

その脚本作家の意図を反映したのがオリジナル版である。少々長いが以下に引いてみる。

#### シーン 8 3 湯ヶ島温泉「佐野屋」旅館・玄関

音吉、階段を駆け下りて来て、ギクッーと立ちすくむ。

玄関に行んでいる信次郎。

云いようのない恐怖と悲痛が音吉を襲う。

信次郎、スラッと懐中の匕首を抜いて上ってくる。

信次郎「二階だな……」

音吉「（後退りしつつ）叔父貴……」

信次郎「どけ……」

音吉「叔父貴……！」

信次郎「おめえに用はねえ……」

音 吉「（夢中で首を振っている）……！」

突き進む信次郎。

後退りに階段に足がかかる音吉。思わず懐中の匕首を抜き放っている。

信次郎「音……！」

音 吉「いけねえ……来ちゃいけねえ……帰ってくれ、叔父貴、帰ってくれッ、帰れッ……帰れッ……!？」

慟哭するように絶叫して真一文字に信次郎にぶつかってゆく音吉。

一瞬早く信次郎の匕首が刺さっている。

悲し気な顔で縋るように信次郎に凭れる音吉。

音 吉「これで……姐さんの……お側に……（薄かに笑って）……叔父貴……おやじさんを……許してやって下さい……

（と絶息）」

凍てついた目で見下ろす信次郎。

松 田「音……！」

階上から声がして、松田が部屋から出てくる。

同時に一気に階段を駆け上がる信次郎、松田に匕首ごと体当たり。

びっくりしたような松田の顔が、信次郎と認めてフツと笑う。

松 田「兄弟……！」

信次郎「松田……！」

松 田「石戸は……どうした……あの野郎に、止めを刺せなかったのが……残念だ……」

思い当たる信次郎。

松田の耳に口を寄せて、

信次郎「石戸は……死んだよ……」

松田、それを聞いてニツと笑うと、崩折れて絶息する。

影のようにその脇に立ち尽くす信次郎。

驚き騒ぐ宿の人々の声と足音がその姿を包んでいる。

フト、人々の気配がシンと静まる。

信次郎、我に返ったように階下に目をやる。

カッ見上げている四ツの目——弘江と、実を抱いた清の二人。

信じられぬように見下ろす信次郎。

蒼白な面の弘江、よろめくように一步步階段を上ってくる。

松田の屍を見つめる。

信次郎「弘江……死んだよ、もう」

針のように信次郎を凝視する弘江。

信次郎「こうするしかなかったんだ……許してくれ……」

弘 江「何の為に!? 何の為に!?!」

不意に狂ったような激しさで信次郎の頬を滅多打ちにする。

弘 江「気狂いッ!! 人殺し!! 人殺しッ、人殺しッ、人殺しッ、人殺しッ……!!」

うめくように慟哭しながら。

実が火がついたように泣き出す。

喚くように嗚咽している清。

信次郎、やっと弘江の手を外らし、ゆっくりと階段を降りてゆく。

弘 江「人殺しッ、人殺しッ、人殺しッ……!!」

(笠原 2003: 90-91)

音吉の「帰ってくれ、叔父貴、帰ってくれッ、帰れッ……帰れッ……!?!」と、弘江の「人殺し!! 人殺しッ、人殺しッ、人殺しッ、人殺しッ……!!」「人殺しッ、人殺しッ、人殺しッ……!!」という繰り返しが、笠原証言の「音楽として高潮していく」あるいは「音楽性」を醸し出す要素だということになる。笠原自身、「それを始めから」「狙っていた」と述べ、「そこはうまくいったと思います」と考えていた。

しかし現行版は、周知のとおり、音吉の台詞は大幅に整理され、むしろ声にならぬ苦悩の表情がスクリーンに映し出される。

そして弘江はといえば、無言で夫の亡骸を抱き寄せ、彼を殺した己れの兄にたった一言、「人殺し……」と呟くだけの、いわば最小限に抑えた表現に改められている。

この件の事情について笠原は、「山下がそれ【引用者註：音楽性】をどこまでわかっていたかは知りませんがね。実はわかってなかったようなところもあるんだけど（笑）」と語っている。

笠原は弘江の「人殺しッ、人殺しッ、人殺しッ……!!」という繰り返しを明確に「一種のコロス」と述べている。「要するに鶴田が階段を上がっていくスピードと同じように、今度は下のほうから「人殺しッ！ 人殺しッ！ 人殺しッ！」という合唱が入る」と。

これが実際のフィルムでそうならなかったのは、ひとえに山下の演出方針にかかる。笠原が意図した古代ギリシャ的表現・主役とクロスとの関係性・音楽性、こうしたものを「山下はイヤがるんだなあ（笑）」と脚本家はなかば嘆息するのである。

ここで笠原が述べている「音楽性」という言葉は含蓄深い。古代のギリシャ悲劇は、文芸作品として残されている今日のかたちにして、断然音楽劇の様式であったという説もある。古典劇＋音楽劇という必然性から、19世紀においてそれを総合したワーグナーが笠原自身によって引き合いに出されるのも合点がいく。

しかし監督の山下は、それを理解していなかった。あるいは、彼はあえて、そうした方針を採らなかったのかもしれない。そして脚本家も、最終的にはそれに合意した。そして今日もお我々が観ることができる、あの名作の名場面が遺されたわけである。

## 2-2 現行版にみられる効果

それでは次に、山下の演出意図について考察してみる。残念ながら、今回本稿を執筆するにあたって、山下がこの作品の演出方針について総括的に述べている文献を参照することはできなかった。山下自身が本作について言及している（山下：1999）のは、三島由紀夫による『映画芸術』掲載の有名な批評文と、桜町ひろ子の役作りに関することだけである。したがって、以下は第三者である本稿の論者による推測・私見にとどまることを、あらかじめお断わりしておく。

弘江が「人殺し……」とポロツと言呟く。それを聞いた中井がハッとした顔をする、まさにそこに実に劇的な音楽が被さる。それは大正琴の旋律を伴った哀切漂うものであって、放心状態といってもよい中井の心情を痛いほどあらわしている（本作は東映やくざ映画における音楽の巨匠津島利章による初期の代表作である。津島の秀でた音楽センスは冒頭すぐのタイトルロールで、背景にかかる威風たる音楽からすぐ伝わってくる。それは表面的には行進曲のように堂々たるものでありながら、やはり大正琴の旋律によってむしろ葬送曲のような哀しみすら予告するものである）。

ここからわかるように、笠原が主張する「音楽性」が、むしろ非旋律的な音楽、あるいは演劇の理念そのものであるのに対して、山下が選択したのは、現実の音楽による劇的效果であった。いうまでもなくそれはBGMによる、ごく単純な手法である。本作で山下が採用した演出方針は、あくまで正調の任侠映画のためのものなのである。

そして私見では、作品の完成度としては山下の判断が正しかったと思わざるをえない。仮に笠原の脚本を映像化してみたとしても、おそらくそれはわかりにくいものに終始していたのではなからうか。そう推測する理由は、本作が任侠映画としてまことに古風な様式で

作られたドラマだということである。その様式性は、やはり三島由紀夫が絶賛した、本作に先立つ鶴田浩二の代表作である、加藤泰監督『明治侠客伝 三代目襲名』（1965年）すら上回るものである。

一方、笠原が当初目指していた演劇の音楽性は、本作に備わる古風な様式とは相容れぬものではあるまいか。それはむしろ表現としては斬新な、或る意味では前衛的なものといってもいいのではなかろうか。

そう考える根拠は確かに存在する。それは論者自身が、ギリシャ国立劇場の東京引越し公演を2度観劇する機会を得たことである（1999年のエウピデス『メデア』と2003年のソフォクレス『オイディプス』）。今日、本場で演じられているギリシャ悲劇こそ、前衛的な音楽によって展開される、文字どおりの「音楽劇」であることを知らしめるものであり、その劇的効果に、まったくもって圧倒された。特に『メデア』は、生涯最高の舞台経験の一つであると断言してもよい。しかしこうした音楽性は、ワーグナーの楽劇であればともかくとしても、任侠映画に相応しいものであるかはやはり疑問の余地がある。

むすび

山下は手堅く古典的な手法で古風な様式を堅持した。だからこそ本作は正調の任侠映画の容貌を見せつつも、それがためにかえてその斬新な設定、すなわち「義兄弟の相克と自滅」という演出家と脚本家の両者が描こうとした設定が活かされたものとなった。比類なき傑作はこうして生まれたと推測されるのである。

#### 【引用文献】

笠原 2002：笠原和夫／荒井晴彦／絳秀実『昭和の劇 映画脚本家 笠原和夫』太田出版

笠原 2003：シナリオ作家協会「笠原和夫 人とシナリオ」出版委員会編『笠原和夫 人とシナリオ』シナリオ作家協会

山城 1997：山城新伍『現代・河原乞食考 役者の世界って何やねん？』解放出版社

山下 1999：山下耕作／円尾敏郎『将軍と呼ばれた男 映画監督山下耕作』ワイズ出版



## ●新入会員自己紹介

### 映画と歩き

宗 洋（高知大学）

日本映画学会の皆様こんにちは。高知大学の宗洋(そう ひろし)と申します。学部および大学院では英文学を学び、現在も本務校にて主に英文学の講義や演習を担当しています。加えて英語圏文化論 II という授業においてハリウッド映画史・映画文法の講義をおこなっています。今回のご挨拶ではこの映画史・映画文法の授業の話をしてから、私の現在の関心の在り処に話を移したいと思います。

英語圏文化論という授業は講義ものなのですが、個人的な経験として、90 分間こちらが話すというやり方ではどうしてもメリハリが出なくなってしまい、たとえ映画を見せても、場合によっては寝てしまう学生も出かねません。講義であっても演習的な要素を取り入れたほうが、緊張感も出るし、眠くなる学生も出ないのではないかと思い、ある時期から毎回学生に発表してもらうようにしました。各学生が映画を見て何を感じているのかを知ることができ、なかにはこちらが考えてもみなかったことを指摘してくれる学生もいることがわかりました。

こうしたやり方で様々な技法を取り上げていったあとに、今年は「ホラー映画のあらすじと脚本を書いてみる」という作業をおこないました。舞台設定、登場人物の設定、あらすじ、もっとも見せたいシーンの脚本、撮影技法、編集技法等の説明を宿題に課しました。翌週の授業ではグループ分けをして、個々人が考えてきたものをグループで話し合ってもらい、グループで再び同じ作業をしてもらいました。それを次回以降に発表というかたちです。学んだ技法をてんこ盛りにしてくるやり過ぎのグループも出ましたが、それは仕方ないかもしれません。とはいえ、映画を受動的にただ見ているだけでは意識しなかった撮影や編集の技法——なぜその場面でそのような方法が用いられているのか——に意識が回るようになったと思います。

映画についての講義をおこなっていると、映画で卒業論文を書きたいと言う学生も出てきます。しかし私が所属している人間文化学科言語表象論コースは一般的な言葉で言えば文学コースであり、映画の授業は限られています。そのため 4 年生の卒業論文指導に 3 年生も同席してもらい、彼らには 1 学期の間、隔週で 1 冊の書籍（日本語）を発表してもらっています。夏休みには 7、8 冊程度の書籍を読んでもらい基礎を固めます。3 年生の 11 月からは隔週で英語論文を発表してもらいます。この作業を繰り返して、4 年生の 6 月の終わりに卒論の第一稿を提出させます。あとは必要な文献をどんどん読んでいって改稿していきます。加えて年

間 300 本映画を見てもらい、毎週の卒論指導の冒頭で彼らが見てきた映画の撮影・編集・音響その他の分析をおこなってもらいます。最初のうちはどうしても物語論的になりがちな分析も徐々に映画研究のかたちを取るように変化していくのがわかります。

2016 年度から高知大学人文学部は人文社会科学部へと改組され、私の所属も人間文化学科言語表象論コースから人文科学コース英米文学プログラムへと移ります。今回のこの改組で、新しく「映像メディア論」という講義を立ち上げました。映画を中心としてその他の様々な映像メディアを取り上げることで授業を立てることができたことをうれしく思います。

私と映画学という学問と出会いは、学部時代に浅沼圭司先生の講義を取ったことに遡ります。技術としての映画の発明から独自の芸術としての映画の成立までを扱った授業でした。それまでは映画文法などは全く意識したことがなかったため、その授業は驚きに満ちたものでした。ちょうどその頃に Anne Friedberg, *Window Shopping : Cinema and the Postmodern* (University of California Press, 1993) との出会いがあり、その少し後に『「新」映画理論集成①歴史・人種・ジェンダー』（フィルムアート社、1998 年）が出版され、その中にフリードバーグの論文が所収されました。もうそろそろ *Window Shopping* も翻訳されるかなと思いき楽しみにしていましたが、その気配はなく、結局自ら『ウィンドウ・ショッピング——映画とポストモダン』（井原慶一郎・小林朋子との共訳、松柏社、2008 年）として翻訳するに至りました。その後、英文学者の高山宏先生から産業図書を紹介して頂き、続編ともいえる『ヴァーチャル・ウィンドウ——アルベルティからマイクロソフトまで』（井原慶一郎との共訳、産業図書、2012 年）も無事に翻訳を出すことができました。共訳者の井原さんからの誘いと「映像メディア論」の授業の立ち上げもあり、この度日本映画学会に入会するに至りました。

現在の私の関心は、是枝裕和監督の映画における歩きの表象にあります。人生はしばしば旅だとか歩くことに例えられますが、是枝監督の各作品は人生の岐路を描くことが多く、各作品の重要な場面で歩く行為が意味をもって描かれており、そこでの撮影や編集の方法には面白いものがあります。フリードバーグは映画の本質として遊歩の内在性を取り上げていましたし、ジブリ映画の宮崎駿監督には歩き（あるいは走り）の映像に特別な思い入れがあることが知られています。それぞれ注目する観点は違うにせよ、あるいは実写とアニメーションという違いがあるにせよ、歩くという行為は映画の移動性や映像を作り上げるという意味で映画と何かしらの親和性があるのかもしれませんが。歩く行為と作り込まれた映像といえば、ヒッチコック監督『見知らぬ乗客』の冒頭はその最たるものでしょう。こうしたことを考えながら、今年のオープンキャンパスでは『見知らぬ乗客』の冒頭と『そして父になる』の最後から二番目のシーンの比較をおこないました。

どうぞこれからよろしく願います。

## ●新入会員自己紹介

### 入会のご挨拶

飯田道子（立教大学非常勤講師）

6月の学会を機に入会させて頂きました。どうぞよろしくお願いいたします。これまでの研究歴等、簡単に自己紹介をさせていただきます。

大学の卒論で1920年代のベルリンをとりあげて以来、映画が研究テーマとなりました。ドイツ映画の歴史をみていますと、映画史と政治的な時代区分とが密接に関わっていることがよくわかります。映画を研究することは映画と時代との関わりを検証することになり、映画の研究にとどまらない広がりを持っています。ベルリンはその現場として昔も今も非常に大きな意味を持つ都市です。ベルリンという街に興味があって卒論のテーマにしようと思ったのですが、ベルリンは映画とつながっていました。

映画の黎明期である20世紀初頭から1920年代にかけて、ドイツ映画は大きな成長をとげます。この時期、メディアとしての映画の急成長と、ベルリンの都市としての拡大成長は歩みを同じくしています。都市が中間大衆を中心とする文化の場として成熟していくにつれて、ほかの芸術に比べて地位の低いものとみなされていた映画も次第に地位を高めていきますが、ベルリンではその傾向を顕著にみることができます。1920年代のベルリンは、映画都市とよぶにふさわしい、映画にとって多産な豊穡期を迎えます。以来長い歴史の中でベルリンと映画とは、深く関わりながらともに変遷をつづけてきました。

この時期のドイツ映画は、同時代の日本の映像作家にも大きな影響を与えていることが、小津安二郎の初期のサイレント作品にもみてとれます。明らかにルットマンを意識したと思われる構図があったり、映画中に突然ドイツ映画のシーケンスが挿入されていたりという発見があり、嬉しい驚きがあります。映画を通してつながっていたんだなと、こうした日本とドイツの関わりも、映画のメディアとしての特徴をよく表していると思います。

ベルリンはその後も、歴史の波にもまれながら常に現代史の現場でありつづけ、現在、若い世代の監督たちがベルリンを舞台とした作品を撮っています。私が留学していたのは壁が存在していた最後の時期ですが、そのころから比べると街は大きな変貌を遂げました。しかし、昔も今も、ベルリンという街の魅力は変わりません。

ベルリンにはパブと併用された小さな映画館がたくさんあります。決して多くはない観客数で上映されることもしばしばで、今年の夏、久々にベルリンを訪れた際ついに、観客は私ひとりという贅沢な環境で映画を観ました。街を知るのに映画館めぐりはとてもいいですよ

ね。タウン誌を片手に映画館を探しながらベルリンの街を歩いたものです。初めての街でも、映画館があって、知っている映画を上映していると嬉しいですし、懐かしいような気分になります。インターネットが浸透した現在、ベルリンのタウン誌はかつてほどの厚みはなくなりましたが、がんばっている小さな映画館がまだまだたくさんあります。

1930年代から40年代前半のナチ時代の映画に娯楽映画が多かったことには驚かされます。多くの人が映画館に足を運んでいて、娯楽としての映画の需要が高かったことがうかがわれます。時代区分と映画史的区分は重なり合うものの、そこで働く人々は時代が変わったからといっていっぺんに入れ替わってしまうわけではなく、20年代の黄金期の遺産は継承されていきます。ナチ時代が終わって、瓦礫の中からドイツ映画の次の時代を作っていくのも、ナチ支配下のドイツで映画を作っていた古参の映画人たちでした。かつてのきらびやかさなどみじんも感じられない焦土と化したベルリン。ベルリンと東京は、その破壊と再生のドラマという点でとてもよく似ていると思います。

私が現在取り組んでいるのは、戦後の映画におけるヒトラーとナチスの表象の変遷です。ヒトラーとナチスは繰り返し映画化されています。ほぼ毎年のように何らかのナチ関連の映画が作られていることからみても、とても人気のある題材といっていいいでしょう。映画の中では戦後一貫して悪の象徴としての役割を担いつづけたヒトラーとナチスですが、最近の映画におけるヒトラー像には大きな変遷がみられます。独裁者としてではなく、そこらへんにいそうな「身近な存在」として描かれたヒトラー像や、部下の統率がとれない「困った上司」的なヒトラーまでバリエーションはさまざまです。現在公開されている作品では、ヒトラーの周辺にいた人々に重点が当てられています。ホロコーストの表象にも大きな変化がみられます。ナチ映画は西部劇から宇宙ものまでジャンルを超えた広がりを見せています。今後はどのような展開をみせていくのでしょうか。日本映画学会入会を機に、違う分野の研究をされている会員の皆様のお話が伺えたらうれしい限りです。今後ともご教示のほど、どうぞよろしくお願いいたします。

#### 著書

『映画の中のベルリン、ウィーン』（三修社 2003）

『ナチスと映画』（中公新書 2008）

#### 共訳書

『ドイツ映画の誕生』（高科書店 1995）

『ウーファ物語 ～ある映画コンツェルンの歴史』（烏影社 2005）

## ●新入会員自己紹介

日韓映画交流関係史の研究、その地平を広げたい

咸忠範（名古屋大学大学院客員研究員）

日本映画学会の会員の皆さま、新入会員の自己紹介をさせていただき咸忠範（ハム・チュンボム）と申します。所属は、韓国のソウルにある漢陽大学の現代映画研究所です。今年7月からは、日韓文化交流基金の研究フェローシップで、名古屋大学大学院文学研究科の客員研究員として研究しております。

専攻は韓国、北朝鮮、日本を中心とする東アジア映画史で、専門分野は植民地朝鮮映画史です。中でも、所謂「植民地末期（日帝末期）」と呼ばれる日中戦争以後のことを主に研究してきました。博士論文のタイトルは「戦時体制下の朝鮮映画・日本映画研究（1937～1945）」（2009. 8）でしたが、その後も関連研究を続けてきました。

私の関心事は、初期からある程度の独自性を持っていながら、戦時体制下には日本映画(界)の一つの部分として位置づけられた朝鮮映画(界)についてでした。1930年代末から1945年までの植民地朝鮮での映画政策と制度、作品の中での言語状況、ニュース映画、劇映画監督論や作品論などに関する様々な主題の論文と単行本をこれまでに発表しました。現在、名古屋大学で行っている研究のテーマも「日本における朝鮮トキー映画の配給過程と上映様相(1935～1945)」です。

2000年代頃から韓国では植民地時代の歴史と文学・芸術をより正確に研究しようという動きがあり、さらに2000年代半ば以後には当時の劇映画が10本ほど新たに発掘された(それまで存在していた映画作品は5本ぐらい)影響で、最近の映画学分野では日本との関係に注目した朝鮮映画(界)についての研究がより活発に行われています。これまでの私の研究も、その流れの一部だと言えます。

日本の場合も、文学分野では1990年代から、映画学では2000年代から、過去の植民地を研究対象にすることも多くなってきたように思います。朝鮮、台湾、満州などにおける映画(界)の研究によって戦前の日本映画史がより総合的に把握できるようになったからではないでしょうか。逆に、朝鮮映画(界)が政策、制度は勿論、産業、資本、設備、技術に至るまで当時の日本映画(界)と密接な関係を持っていたことを考えても、植民地朝鮮映画(史)と戦前日本映画(史)の関連研究や比較研究は非常に重要だと思います。

今後の研究につきましては、これまでの範囲を一層拡大したいと考えています。まず、研究の空間的な範疇を日本を始め、中国大陸や台湾、東南アジアなどに広げ、より巨視的な研究を臨みながら、各地域間の比較研究も試みたいと思います。これを通じて、

日本の植民地（占領地）だったアジア各地における日本映画(人)との関係や影響、そして地域別映画（界）の特徴的様相を幅広く探究することが長期的な目標です。しかし、自分一人だけでは限界があるので、日本、中国、台湾の研究者との交流研究や協同研究が必要だと思います。

私は最近、韓国映画史研究の主な対象時期を解放以後（日本では「戦後」）に拡張しています。文学や他の芸術分野と同じように、当時の韓国映画は二つの排他的対象を通じて「民族－国家」的アイデンティティを確保して行ったと知らされています。一つは「反日」であり、他の一つは「反共」でした。この中でも、私は日本と関連した部分に注目します。

特に、解放期韓国と北朝鮮の映画人たちが、日本映画（論）の影響下にあった植民地時代の映画(論)にいかに関作用しながら「民族－国家」映画（論）を立て(直し)たか、また当時製作された韓国映画や北朝鮮映画に日本(人)の表象がどのように現われ、それが「民族/国家」映画のアイデンティティ形成(過程)といかなる関係を持ったかということに関心があります。これを通じて、今までの私の研究領域とつなげ、解放前後朝鮮-韓国・北朝鮮映画史間の「連続/断絶」の地点を明らかにしたいと考えています。

一方では、1945年以後から日本と韓国の映画交流に関する研究も計画しています。ご存知のように、日韓国交が正常化されたのは1965年で、韓国で日本文化が開放され始めたのは1998年です。しかし、1998年以前にも、1965年以前にも日本と韓国の間には様々なルートで映画交流が行われていました。私は、一次的にはその様相を体系的にまとめようと考えています。1945年までは帝国－植民地の関係であり、その後は同じくアメリカ軍政を経験した日本と韓国という二つの国（の人々）が映画を媒介とし、文化交渉をいかに成し遂げたのかを具体的に究明したいからです。

この時期に日本に渡り、また日本映画学会に加入したのは、私にとってはとても有意義なことだと思います。これから学会員皆さんとの活発な研究交流を期待しております。どうぞ宜しくお願いいたします。

## ●新入会員自己紹介

「少女」と私

山田萌果（北海学園大学大学院文学研究科修士課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。この度、入会させていただきました山田萌果と申します。2015年春から、北海学園大学大学院文学研究科修士課程に所属しております。

私は中学、高校、短期大学で美術を専門とするコースに身を置き、油彩や造形を専攻していました。私の作品の主題は少女でした。当時は自己の内面的な部分を少女に反映させた作品を制作しておりました。私の作品を見ていただいた際に頂く感想は「可愛い」と「怖い」という二つが多かったです。私はなぜか「可愛い」と評されると嬉しく感じ、逆に「可愛い」と評されることに嫌気がさしていました。恐らく、私自身表現したかった部分として、「可愛い」というものが大きかったのだと思います。この感覚が今の研究に繋がったのではと自分では考えています。

短期大学を卒業し、北海学園大学に三年次編入学したことを機に「少女」は私にとって、描く対象から研究対象と変わりました。北海学園大学の二年間、大石和久教授の下で学び完成させた卒業論文『少女とは何か – スクリーンの中の永遠 –』では、少女が印象的に取り上げられている映画を元に少女が一体どのようなものとしてスクリーンの中で表現されているのかといった部分について考察しました。現在、大学院修士課程では、引き続き大石教授のご指導を賜りながら研究対象を映画の中の少女のみではなく、美術（とりわけ現代アート）にまで広げております。それらをジェンダー的観点を取り込んだ新しい美学から見つめ直しています。

少女の役割というのは可愛いというものに限定されているのではなく、実は、「恐怖を与える存在」や「不気味な者」として描かれていることが多くあります。例えば、ホラー映画における幽霊としての少女、悪魔に乗り移られる少女、殺人犯悪の遂行者としての少女などです。皆様はどのような映画を思い浮かべましたでしょうか。私はこの「恐怖を与える少女」を中心において現在、研究をしています。

映画でいうと、2013年にリメイクもされた『キャリア』（1976年、アメリカ）などが良い例です。初潮をきっかけに主人公の少女キャリアは超能力に目覚めますが、痛ましい仕打ちをきっかけに憎しみや怒りを爆発させるように能力を使い、同級生や教師、母親までも恐怖に陥れます。彼女の超能力による破壊行動の様子は、大変恐ろしいものです。同級生の悪巧みにより牛の血を浴びたことによりキャリア自身が血だらけだということも、恐怖を与える視覚的効果として一役買っていると考えられます。

この他にも、『エクソシスト』（1973年、アメリカ）や『ポゼッション』（2012年、アメリカ）、『エミリー・ローズ』（2005年、アメリカ）などの少女に悪魔が憑依することによって恐怖を描く、悪魔憑依ものなども少女が恐怖を与える者として登場する映画だと思います。また、『ひなぎく』（1966年、チェコスロバキア）や『イノセントガーデン』（2013年、アメリカ・イギリス）、さらには昨年話題を呼んだ『濁き。』（2014年、日本）などの、少女が社会的な悪を淡々と（どこか楽しそうに）遂行するような映画も私たちをゾッとさせるような怖さを秘めているのではないのでしょうか。

例に挙げたような「怖い」少女は、カワイイものとして眼差され、消費される少女とはまた異なり、むしろそのような「純粹無垢」で「カワイイ」という期待を裏切るような部分があるのではと私は考えています。このようなことを、フランスの思想家ジュリア・クリステヴァの言う「アブジェクション」の理論から深めていこうとしているのが現在の私の試みになります。

とはいえ、私の最も好きな映画は『エコール』（2004年、ベルギー・フランスなど）なので、少女の無垢な美しさ自体を否定するつもりは全くありません。「少女」を見つめる際の新しい角度として「怖い」という部分を捉えていくつもりです。そもそも、私にとって「少女」や「少女性」とは永遠にそうでありたい憧れであり、私自身が以前から描いていたことも含めて重大なテーマですので、じっくり研究に励みたいと思っています。

映画史もたいして知らないような未熟者ですが、今回の入会を機に映画についてもっと知っていきたいと思います。映画好きを自負しておりますが、今まで自分の感覚と合致しそうな作品にしか触れていなかったため、映画の広い世界をもっと冒険してみたいという気持ちがあります。興味関心は、少女以外にもアイドル文化、ジェンダー学、美学、美術史や現代アートにあります。学会などには積極的に参加したいと考えておりますので、少女について詳しい会員様がいらっしゃいましたら是非お声掛けいただきたく存じます。皆様に教えていただきたいことがたくさんありますので、ぜひともお話を伺わせて頂きたいです。

まだまだ未熟な私ですが、これから研究者として、また日本映画学会の会員として研究に励んでいきたいです。会員の皆様、どうぞよろしくお願いいたします。



## ● 出版紹介

- 堀潤之会員（単訳書） アンドレ・バザン著 『オーソン・ウェルズ』、堀潤之訳、インスクリプト、2015年12月刊行。

## ● 新入会員紹介

- 松山のぞみ（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）映像制作、イギリス社会派映画論
- 清水純子（慶應義塾大学、法政大学、東京理科大学ほか非常勤講師）欧米映画論、英米演劇、英米小説
- 吉岡宏（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）文学と映画学
- 照井敬生（東京大学教養学部イギリス研究コース学部生）文化政策・文化産業研究、ハリウッド映画研究
- 出嶋千尋（名古屋大学大学院博士課程前期課程比較人文学研究室）スタジオジブリ作品研究
- 吉田はるみ（関西学院大学非常勤講師）女性映画
- 床田千晶（大阪市立大学大学院文学研究科表現文化学専修博士課程）映画と色彩、映画と絵画
- 秋本茂（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）ミュージカル映画
- 王逍鵬（島根大学法文学部学部生）文学と映画学
- 閔建宇（韓国延世大学大学院比較文学科博士課程）文学と映画学