

日本映画学会会報

第46号 (2016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 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

学会誌『映画研究』第10号の編集を終えて 塚田幸光 2

第8回(2015年度)日本映画学会賞の選考過程について 塚田幸光 3

視点 映画館学をめぐるあれこれ 世良利和 5

新入会員自己紹介 <見る・観る・視る>という行為の意識拡大 山下万吉 10

新入会員自己紹介 文化政策から映画産業へ 商業娯楽映画への関心 照井敬生 13

新入会員自己紹介 宮崎駿の自然観と「森の表象」 出嶋千尋 15

書評 バザンとウェルズ 画面の深さと実存の深遠——アンドレ・バザン著・堀潤之訳『オーソン・ウェルズ』 吉岡ちはる 17

書評 清岡智比古著『パリ移民映画 都市空間を読む——1970年代から現在』 新田孝行 25

訳書紹介 チャールズ・マッサー著、岩本憲児編・監訳、仁井田千絵・藤田純一訳『エジソンと映画の時代』 仁井田千絵 28

出版紹介／新入会員紹介 33

● 学会誌『映画研究』第10号の編集を終えて

塚田幸光（関西学院大学教授）

本年度の日本映画学会学会誌『映画研究』における編集委員会の総括をします。

『映画研究』第10号（2015）には、13編の投稿があり、3編が掲載となりました。9編の投稿に終わった昨年度に比べると、若干数は増えたことは喜ばしい限りです。ですが、採用は13編中3編ですので、投稿論文のクオリティにはそれほどの変化はないと言わざるをえません。実際、厳しい評価に変わりありません。学会誌のクオリティを保つために、審査委員会が何度も議論を重ねた結果です。ご理解下さればと思います。

審査手続きは、例年通りです。前号報告の繰り返しになりますが、新規加入された学会員の方々もおられますので、説明します。審査には、3ステップあります。

ステップ1では、各審査委員が担当論文を審査し、期日までに査読結果を提出します。各論文に対して、審査委員は必ず複数名です。審査の評価点は、次の4段階です。委員の得点の平均で算出します。

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。このステップ1の結果は、投稿規定の通り「9月初旬頃」までに、コメントとともに投稿者に通知されます。

次に、ステップ2です。3点以上の論文執筆者は、脱稿用の最終版原稿の作成を行います。2点台の論文執筆者は、再審査用の原稿を作成しなくてはなりません。リライト期間は1ヶ月もありませんので、論文の大手術はそもそも不可能です。その後、提出された再審査論文は、委員全員の「投票」で採決が決定されます。この投票は、あくまで掲載の「可否」を問うものです。

ステップ3は、論文の脱稿と学会賞の選考です。査読から賞の選考までを含めると、約4ヶ月間かかります。編集委員の皆さま、杉野事務局長、そして投稿者の皆さま、長丁場をおつきあい下さり、感謝致します。

日本映画学会学会誌『映画研究』は、本学会及び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。だからこそ、学会誌のクオリティ維持は、その生命線と言えるはずで、今年度に投稿された13編の論文は、実のところ、掲載の「ボーダー」に相当する論文が大半です。その「ボーダー」論文を取って掲載せず、一定の基準を厳守していることに、我々委員は意味があると思っております。何を論じ、如何に語るのか。論文執筆では、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。論文執筆の基本に立ち返り、研鑽して頂けたらと思います。当然のことながら、論文である以上、「読者」を意識することは重要でしょう。本年も、難解で自己韜晦／陶酔的な文章や、論理が破綻した論文が散見されました。分かりやすさが論文の全てではありませんが、読者を無視した論文はやはり良質な論文とはなり得ません。

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」（加藤顧問）です。映画研究の発展のためにも、この「場所」に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。

● 第8回（2015年度）日本映画学会賞の選考過程について

塚田幸光（関西学院大学教授）

日本映画学会の編集委員会を代表して、第8回（2015年度）日本映画学会賞の選考の経過をお知らせします。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10号に掲載されました3編です。

選考のプロセスは、2ステップを必要とします。

ステップ1では、「最優秀論文」を選びます。投票によって、編集委員全員が1位と2位の論文を選びます（同数の場合は、委員長を除く編集委員の票で決定します）。ステップ2では、「最優秀論文」が学会賞に相応しいかどうかを審議します。こちらも、審

議後の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。

最優秀論文であり、学会賞を受賞したのが、The Aesthetic of Montage in the Films of Kamei Fumio です。戦時中の亀井文夫作品におけるモンタージュと「ソヴィエト・モンタージュ」との関わりを考察した論文です。ソヴィエト映画やそれに関連する資料の扱いも丁寧であり、これまで軽視されてきた亀井映画とソヴィエト・モンタージュに焦点を当てるなど、実直さと大胆さを兼ね備えた力作です。欲を言えば、論文構成が堅実過ぎるため、論点のアクセントが弱い点でしょうか。論文のコアは、やはり最初から強調して、読者を誘導するのがベストでしょう。

今回受賞を逃した「文化映画における海女の〈健康美〉と〈野性味〉——『和具の海女』に映る民族／俗学的眼差し」と『夕やけ雲』（1956）における木下恵介のクシアな感性——少年同士の情動表象をめぐって」も興味深い視点を提供していたように思います。海女の身体、或いは木下恵介のクシア表象。共に視点の鋭さとセンスを伺わせます。研究を重ね、次の投稿に繋げて下さればと思います。

編集委員会では、今後も全力で選考に取り組みます。

公平／公正な選考を目指し、我々も研鑽しながら、研究の発展に寄与できればと思っております。

● 視点

映画館学をめぐるあれこれ

世良利和（沖縄県立芸大附属研究所共同研究員・映画批評家）

1

主に沖縄映画史を研究している世良です。今回は映画館学というテーマで、思いつくままに書かせていただきます。ここ数年、映画館をめぐる書籍や映画が相次いで刊行・制作されていることはご存じでしょう。たとえば沖縄では戦後に興亡した映画館をめぐる『沖縄まぼろし映画館』（2014）、北海道では明治から平成までの映画館をピックアップした『ほっかいどう映画館グラフィティ』（2015）が刊行されています。映写技師でもある中馬聡の『映画館』（2015）は、北海道から沖縄まで全国各地のフィルム上映館をモノクロで撮影した写真集でした。少しさかのぼれば、新潟の市民型映画館「シネ・ウインド」による『街の記憶 劇場のあかり 新潟県映画館と観客の歴史』（2007）もあります。

映画館を取り上げた映画では、森田恵子監督の『小さな町の小さな映画館』（2011）と『旅する映写機』（2013）というドキュメンタリーをご覧になったでしょうか。内容はタイトルから推察できると思います。また福山・大黒座の閉館を描いた時川英之監督の『シネマの天使』（2015）も公開されました。個人的な話で恐縮ですが、かつて福山に暮らし、大黒座で映画を観ていた私にとって、この映画は物語内容そのものよりも、現実に映画館が重機によって破壊解体される終盤のシーンが一番の見所でした。映画館の閉館というテーマでは、蔡明亮（ツァイ・ミンリャン）監督の『楽日』（2003）を思い浮かべる人もいるでしょう。一方、福岡、静岡、那覇などに残るピンク映画館を舞台にしたシリーズを35ミリで撮り続けたのは荒木太郎監督でした。さらに演劇の舞台でも、2013年に坂手洋二の作・演出による『ここには映画館があった』が上演されました。

インターネット上にも映画館をテーマにしたサイトが開設されています。たとえば大屋尚浩の「港町キネマ通り」（<http://www.cinema-st.com/>）は、ピンク館からシネコンまで全国の映画館を訪ねて取材し、写真入りで丁寧に紹介しています。『沖縄まぼろし映画館』の著者の一人であり、映画監督でもある當間早志は、戦後の米軍統治下に存在した映画館の詳細データを「沖縄映画興行伝説」（<http://tokkan-kozo.com/bind3-eikoden/index.html>）として公表しています。映画館をテーマにした催しも、全国で数多く開かれてきました。

こうした一連の流れには、次々に閉館してゆく旧来型の映画館へのノスタルジーが少なからず反映されており、それはまたしばしばフィルム素材による撮影と上映に対する思い入れとも深く結びついているようです。映画はDVDかネット視聴できれば十分であり、映

画館に行く必要はないという立場であれば、そもそも映画館は興味の対象にはならないでしょう。しかし映画は単に作品としてだけ存在することはまれで、一般的には製作、流通・配給、上映、鑑賞、批評行為などの総体として存在しています。DVD、あるいはネット視聴ですら、こうした旧来からの仕組みと無関係ではられません。また映画を観るという個人的な体験は、いつ、どこで、だれと、どんな上映方式で観たのかによって微妙に、場合によっては決定的に意味も様相も違ってきます。

さらに映画館は、単に興行があって客がそれを観るだけの場所ではありませんでした。戦後の映画黄金時代に映画館が開業し、その周囲に商店や飲食店、自転車預かり所、遊技場などが集まり、繁華街を形作った例も少なくありません。たとえば那覇の中心部にある「国際通り」、「平和通り」、「沖映通り」は、いずれもかつてそこにあった映画館の名前に由来しています。もし映画館学が必要とされるとすれば、それは映画の作品分析や作家論の場合とは異なり、地域史や興行史だけでなく、こうした街並みの形成と盛衰や建築・装飾、教育、犯罪、音楽受容の場としての役割といった視点も含まれなくてはなりません。

2

2013年12月の本学会第9回大会で、芝山豊による「北信濃の映画館からみる『映画館学』の可能性」という発表が行われました。その中で芝山は、2010年に長野で開かれた映画館シンポジウムを踏まえつつ、地方都市の映画館が置かれている現状と課題、街に映画館が存続する意味と条件について、様々な分野からの視点を提示しました。そして翌2014年6月、芝山の呼びかけで第一回映画館学会が長野で開催されました。

前出「シネ・ウインド」代表の齋藤正行、映画批評家の重政隆文、ポレポレ東中野支配人の大槻貴宏、映画監督の森田恵子から多彩な顔ぶれがパネリストを務め、制作、配給、興行、経営、鑑賞、研究、評論、郷土史、街づくりなど、立場の異なる参加者が映画と映画館をめぐって集い、意見を交わす機会が持たれたのです。私もパネリストの一人として参加し、那覇・桜坂劇場の状況を中心に少し話をさせていただきました。カフェや書店を併設する桜坂劇場は、地方都市の単館系映画館としては最も活気のある場所の一つでしょう。約1万人の会員を中心に低料金で映画を提供するだけでなく、ライブやイベントも頻繁に行われ、150種類を超える市民講座も開講されているのです。映画を軸に、地元市民に限らず県外からの来訪者も含めて、娯楽と文化を共有する拠点として機能しています。

ひとまずスタートした映画館学会ですが、実はまだ二回目を開催することができておらず、研究集会あるいは組織として今後どう展開してゆけばいいのか、今のところ方向性は不透明な状態です。私自身も、機会を見つけては古くからの映画館を訪ねて観客となり、あるいは閉館した映画館の建物や跡地を確認して写真を撮り、近在の方に話をうかがうといった程度のことしかしていません。映画館学の看板を掲げるほどの調査や研究をしてきたわけではありませんし、海外における映画館学の情報にも疎いままです。

これまでに私が目にした映画館に関する近年の研究としては、まず本学会名誉顧問・加藤幹郎の『映画館と観客の文化史』（2006）があります。すでに多くの読者を持つ同書については改めて紹介する必要はないと思いますが、映画館を論じる前提とその必要性を含め、映画上映をめぐる幅広い考察がなされています。この他にも、日本初の映画常設館である浅草・電気館の改築を検証した上田学の『映画常設館の出現と変容』（2009）や大阪における初期の映画館の歴史を含む笹川慶子の『明治・大正大阪映画文化の誕生』（2012）を挙げる事ができるでしょう。また長野の郷土史研究者・小林竜太郎は長野の映画館史を調査し、『未来に伝えたい「日本一古い映画館」相生座の価値』（2014）を発表しています。映画館学は地域映画史と深く関わりを持つため、今後も笹川や小林のように地域に密着した立場からの研究が盛んになるのではないのでしょうか。

3

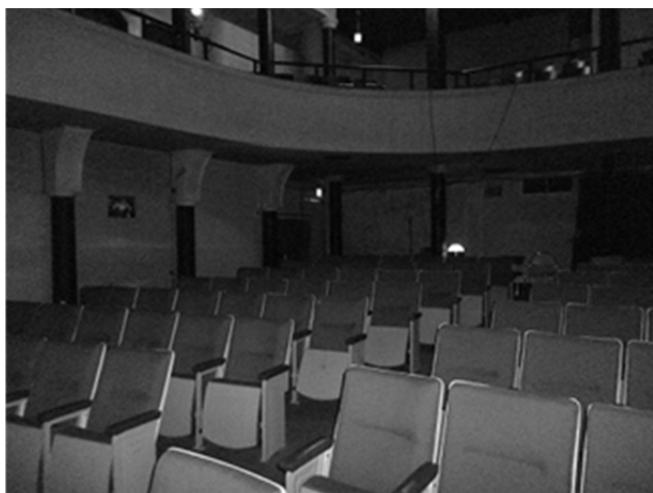
ところで映画館学は、過去に向かって映画館の歴史を扱うだけにとどまりません。現在営業し、映画を上映している映画館の役割や可能性と運営支援についての議論・研究・提言なくして、活きた映画館学はありえません。歴史的研究と現状研究が両輪となって機能する場が望まれるところです。「映画芸術」誌の連載記事を中心にまとめられた『映画館（ミニシアター）のつくり方』（2010）には、映画館運営に携わる現場の声が集められています。全国各地にミニシアターが生まれた多様な経緯や、その特色と工夫がうかがえると同時に、ほとんどのケースで厳しい経営の現状が浮き彫りになっています。

あるいは過去の映画遺産の活用、建物の保存や施設の再生利用と言った視点も重要です。現在の映画館の主流であるモールや複合施設内のシネコン、ビルの中に入ったり新たに建てられたりしたミニシアターとは異なり、旧来の映画館の多くは、一目でそれとわかる独特のフォルムとスケールを持ち、街の中でも存在感がありました。閉館後は内部の広さを利用して倉庫、公会堂、工場、屋根付き駐車場などに転用されたものも少なくありません。都市部では取り壊されて露天駐車場になったり、再開発で新しいビルが建ったりして名残はほとんどありませんが、郊外や地方の小さな町を探索すると、思いがけず古い映画館の建物に出会い、かつての映画館名の文字跡を見つけることがあります。

こうした廃館の再生利用のためには取得費だけでなく、使用目的によっては改修費や耐震補強費も必要となりますし、地域の合意と住民の意欲の問題もかかわってくるでしょう。しかし地方が疲弊し、人口の急激な減少や財源不足、活力低下に直面しつつある現在、莫大な予算を投じて新しい設備を建てる前に、場を持つ歴史の積み重ねや人々の記憶をつなぐことのできる映画館の再生利用は、十分に検討する価値があるはずです。車でしか行けない郊外や山中に新たな施設を作るのではなく、街中の至便な場所に立地している旧映画館を利用すれば、地域コミュニティのシンボルにもなり、地域間・世代間交流の拠点としても効果が期待されます。

古い映画館の再利用や復活、あるいは現役上映館としての可能性について、いくつか事例を紹介してみましょう。一つ目は瀬戸内海に浮かぶ岡山県笠岡市の北木（ぎ）島という、面積約 7.5 km²、人口 1000 人足らずの小さな離島です。この島は良質な花崗岩の産地として知られ、採掘の最盛期には映画館が 4 館もありましたが、1960 年代後半までにはすべて閉館したそうです。2014 年、そのうちの一つ「光映劇」が、島に移住した映像作家・吉川寿人らの再生プロジェクトで約半世紀ぶりに「光劇場」として復活し、島の歴史を描いた吉川のドキュメンタリーが上映されました。その後も遊牧民音楽の催しなどが行われ、コミュニティスペースとしての役割も果たしています。

二つ目は新潟県上越市の高田世界館です。一帯は日本屈指の豪雪地帯で、雪よけの雁木で有名です。高田世界館は 1911（明治 44）年に芝居小屋として開館し、1916（大正 5）年に映画常設館となりました。現存する日本最古の映画館の一つとされ、芝居小屋以来の建物がそのまま引き継がれています。2009 年にはいったん閉館しますが、その後 NPO 法人によって運営が引き継がれ、映画の上映以外に地域のイベントにも利用されています。今も 35 ミリ映写機が稼働し、83 歳の撮影技師が在籍しています。先述した長野での第一回映画館学会の折に、私もオプション・ツアーでこの高田世界館を訪れ、地元を舞台に撮影された近藤明男監督の『ふみ子の海』（2007）を観る機会がありました。



（高田世界館の内部・筆者撮影）

三つ目の那覇・首里劇場は、住宅街のど真ん中にあるピンク上映館です。米軍統治下、1947 年頃に開場した露天の劇場が 1950 年に有蓋化されたもので、芝居の一座が寝泊まりする際に使ったかまども残っています。ファサードは鉄筋コンクリートですが、

本体部分は木造で内部は傷みがひどく、トイレは超旧式です。私も関わりを持つ地元の映画サークルが積極的に上映会やライブイ



(首里劇場外観・平良竜次撮影)

イベントを行い、近年その存在が再評価されつつあります。私は密かにこの首里劇場を、国立劇場おきなわ、桜坂劇場と並ぶ「沖縄三大劇場」の一つに数えています。営業の維持は館長の心意気が頼りですが、残念ながらフィルム上映は 2014 年で終了しました。先述した荒木太郎はこの首里劇場を舞台に『人妻がうづく夜に ～身悶え淫水～』（2008）と『空に咲く愛の地図』（2011）を 35 ミリで撮り、かつ同館でも上映しています。これら三館の事例からは、旧来の映画館の現状と文化拠点としての可能性が見て取れるだけでなく、地域を描いた低予算映画との親和性も指摘できるでしょう。

以上とりとめのない内容になりましたが、今後一人でも多くの方がそれぞれの視点と問題意識から映画館学に取り組み、その成果をいずれ開催されるであろう第二回映画館学会に持ち寄っていただけるよう願っています。

●新入会員自己紹介

<見る・観る・視る>という行為の意識拡大

山下 万吉（岡山県立大学デザイン学部造形デザイン学科・講師）

日本映画学会会員の皆さま、はじめまして。山下万吉と申します。自己紹介ということで、まずはこれまでの実績や研究のテーマ等について書かせて頂きます。

私は 2011 年までドキュメンタリー番組の制作プロダクションに所属し、ディレクターとして NHK の教育番組・学校放送番組を制作してきました。そのほか、携帯サイトや Web サイトのディレクションとコンテンツ制作に携わってきました。2011 年 9 月より、縁あって母校である岡山県立大学デザイン学部にも所属し、動画撮影・編集の基礎やコンピュータを用いたアニメーション制作、デザイン分野における映像活用などについて指導しています。

研究については、本学の所在地である岡山県総社市の市民及び総社フィルムコミッションとともに「シビックプライドを育むための映画製作」や、国際交流基金・関西国際センター及び本学学生とともに「非漢字圏の日本語学習者に向けた漢字アニメーション教材の制作」というテーマのもと、漢字学習への興味付けを目的としたアニメーション制作などを行って参りました。さらに研究の一環として、NHK の番組を年に数本制作させて頂いております。なお、上記の映画及び漢字アニメーションは Web 上で見る事が出来ますので、ご興味を持たれた方は以下を参照し、是非ご覧下さい。

・市民参加型映画製作『鬼の城』/Youtube チャンネル・総社市動画チャンネル「citysoja」内

URL <https://www.youtube.com/watch?v=8EDVihR5pk>

・漢字アニメーション/ Youtube チャンネル「岡山県立大学造形デザイン学科 IT コンテンツデザインコース/ビジュアルデザイン領域」内

URL <https://www.youtube.com/channel/UCeQLdcF0QZ1UyZCQSybubTg>

私は幼少時より父に頻りに映画館に連れて行ってもらったことがきっかけで映画に興味を持つようになりました。訳も分からず『砂の器』のリバイバル上映について行ったこと。子どもに見せなければという親心で「スターウォーズ/ジェダイの復讐」に連れて行ってもらった

こと。家族4人で『グーニーズ』と『バック・トゥ・ザ・フューチャー』を一日の内に立て続けに鑑賞したこと。『エイリアン2』と『サンダーアーム/龍兄虎弟』という今から思えば奇跡的な同時上映を鑑賞出来たことなど、今でも当時の風景を匂いまでまざまざと出すことの出来る映画体験が数多くあります。そもそも<映画を観に行く>という行為そのものに陶酔していたのかもしれませんが。その後、現在に至るまで映画に対する興味が尽きません。

私は<映像をみる>という行為について大変興味があります。特に、私たちは映画という映像メディアを見ている時、または見終わった時に、何を見て何を見落としているのか。<みる>とはどういう行為なのか、ということについてです。

大学という職場に着任して最初に感じたことは、学生の映像メディアに対する身体感覚が薄いということです。動画投稿サイトなどに面白い映像や手の込んだ映像がすぐにアップされ、どのような映像もWeb上で見る事が出来るようになった手軽さの反面、映像制作者が施した演出やカット一つひとつに込めた気持ちに想いを馳せながら<映像をみる>という行為を疎かにしている学生が多いと感じています。ストーリーや世界観の設定、キャラクターデザインばかりに目がいき、画面には映っていない部分だけでなく、演出表現にさえ目が届かないという見方しか出来ないようでは、見たいものしか見ない、見えているものしか見ないということであり、映像の作り手になるのであれば、それではいけないと思うのです。

こうしたことを踏まえ、私の授業では、映像を見る・作る時の視点の修得を目的として、<映像をみる>という行為に意識的になってもらうべく、まず『千と千尋の神隠し（以下、千と千尋）』のファーストカットは何であったか、という質問をします。『千と千尋』は言わずもがな日本歴代興行収入ランキング1位であり、これまで日本で最も見られた映画であると言っても過言ではありません。テレビでも何度も放送されており、人によっては繰り返し見ている映画です。しかし、多くの人がどのようなファーストカットであったか、答えることが出来ません。

次に、『千と千尋』の内容をワンセンテンスで説明してもらいます。これもうまく答えることが出来ません。千尋という少女が異世界に迷い込んで成長して現実世界に戻ってくる話、といった<行きて帰りし物語>の定型のような説明しか出来ない人が多いのです。しかし私は、その説明では『千と千尋』ならでは説明になっているとは言い難いと思うのです。この、何度も見ているのに実像が捉え難いというミステフィカシオンが『千と千尋』の大きな魅力であり、人々はそこに惹きつけられるのではないかと考えています。

『千と千尋』を『千と千尋』たらしめている核の部分、ワンセンテンスでどのように説明するか。私は<千尋という少女が幼い時に神様と出会い、会う約束をして、再び出会う話>であると答えます。<神様と約束をし、出会う>ということの大切さや神秘性は、そこにどういう意味があるのかはさておき、多くの人が身に染みて実感出来る感覚でしょう。私が何故このように考えたかという、『千と千尋』

のファーストカットがあまりにも凡庸なものであったからです。ファーストカット及びファーストシーンは映画のトーンやムードを印象づけ、映画を読み解くためのヒントを提示するべく、映像の作り手であれば必ずこだわる部分です。また、意識的/無意識的に関わらず、作り手のこだわりやメッセージが出やすい部分でもあります。なぜ宮崎駿監督ほどの名手がこのようなファーストカットにしたのか。もしかすると宮崎は『千と千尋』という難解な内容の映画を見るためのヒントを提示しているのではないかと考えました。そして正にこのファーストカットこそが、私がこの映画の核だと考えている内容とリンクしていると感じずにはいられないのです。皆さんもご自身の眼でファーストカットをご確認下さい。

授業では、意識的に映画を見ることを促しつつ、さらに『スタンド・バイ・ミー』と『ダーティ・ハリー』を鑑賞し、いくつかの質問をしていきます。この2つの映画は、いくら注意を促しても、映画の核となっているカットや演出を見落とす、もしくは気付かない映画だと私は考えています。私たちは果たして<本当に見ている>のか。何を見て、何を見ていないのか。実際に皆で映画を確認しつつ、話し合い、みる、という行為について考えてもらいます。これは、映像として見せたから視聴者は理解しているだろう、という映像制作者が陥りがちな驕りについて考えてもらうこともねらいの一つです。

上述の考察については、私なりの解釈であり、あくまでも映画の見方の一つの視点として学生に提示しています。「『千と千尋の神隠し』におけるファーストカット」については、自身の分析を深め、貴学会に寄稿できればと考えておりますので、ご意見や持論がある方がおられれば、是非ご指導頂きたく存じます。

このように映画を通して、映像デザインにおける様々な視点や映像制作そのものの楽しさについて、また<見る・観る・視る>という行為の意識拡大について、学生たちに指導しています。テレビ番組制作を行ってきたものの、映画研究に関しては門外漢の私ですが、貴学会においては「映画の教育への活用」「子どもに対する映画教育」について研究を深めたく入会した次第です。このような私でも映画に救われ、映像で活計を立ててきた身として、映画研究に何か資することがあればと日々精進しております。研究者としてはまことに未熟な私ですが、皆さまの研究を通して、映画及び映像制作に対する新たな視点を得たいと考えておりますので、ご指導賜りますようよろしくお願い致します。

●新入会員自己紹介

文化政策から映画産業へ 商業娯楽映画への関心

照井敬生（東京大学教養学部後期課程地域文化研究分科イギリス研究コース）

日本映画学会会員の皆様、初めまして東京大学教養学部四年生の照井敬生と申します。

ここでは、私のこれまで学んできたテーマと今後の研究テーマ、そして現在関心を持っている映画研究について説明することで、自己紹介とさせていただきます。

私の現在（といっても、2016年3月には卒業する予定なのですが）の所属は、東京大学教養学部後期課程地域文化研究科イギリス研究コースです。この地域文化研究科はイギリスを中心に特定の地域文化を研究するための政治学・経済学・文学研究・社会研究・歴史研究といった多様な学問領域を織り交ぜて学ぶコースとなっております。

この地域文化研究コースで、僕はイギリスという国において「文化」と「政治経済」が結びつく過程に興味を持ち、イギリスにおける芸術振興運動や文化政策を題材とした研究を始めたところですが。

このような研究テーマをお話するとあまり映画研究と結びつかないように思われるかもしれませんが、そもそも僕が文化政策研究を志した背景には、映画それもハリウッドを中心とした商業映画への強い関心があったことが最近分かってきました。とりわけ、僕が選択したイギリスという国は映画産業に対してもクリエイティブ産業の一つとして経済的動機と文化的動機の双方から支援を行っていることから、映画産業に関する文化政策の地域研究を行う対象としては非常に興味深いものと言えます。

もちろん、僕が所属する地域文化研究コースでも（アジア研究やフランス研究を中心に）映画について専門とする学生や教員はいるのですが、僕が個人的に好み、研究対象として魅力的だと感じているのは、一般的に「芸術」とされている映画というよりはむしろ、シネコンで上映されているような商業娯楽映画であり、それらが作品として魅力的だと感じるのみならず、商業娯楽映画とは「文化」と「経済」の結節点として非常に興味深いジャンルではないかと感じるようになりました。今でも、（2016年2月現在、直近で観た映画だと）『ブリッジ・オブ・スパイ』や『オデッセイ』といった作品的価値と商業的成功を両立させる映画作品に対して、心の底から尊敬し、感動してしまいます。同時に、商業的成功が求められるというハリウッド映画産業の基本的条件が「イラク戦争を批判的に描いた映画」のような一般受けしにくい題材の作品に独特の難しさを与えているとも考えており、そうした興行面への配慮とその作品への影響がハリウッドに限らず、一般的な映画産業の特色だと考えています。

このように「文化的価値と経済的価値の両立」という文化政策研究の主題を扱ううえで、商業映画は非常に魅力的な研究対象なのですが、加えて、地域文化を理解するうえでも「どのような映画が製作・配給・上映され、それらがどのように受容されてきたか」を研究することは非常に有益であると痛感する機会が多々ありました。地域文化研究コースの副専攻として各国の映画産業に関する講義・ゼミを履修する中で、イギリス映画・中国映画・ハリウッド映画・戦前日本映画・インド映画（タミル映画）がいかにして製作され、社会を反映してきたかを知る経験を通じて、映画研究の奥深さを知り、地域文化研究という観点から映画研究を自分でも行いたい、と考えるようになりました。

以上のように、僕は地域文化研究・文化政策研究という切り口から映画研究に関心を持ったのですが、同時に「日本の映画産業・映画製作についてより深く知りたい」と考えたことから、著名な日本映画監督に対する取材と記事作成も学外活動として行ってきました。黒沢清監督や想田和弘監督に対して取材を行う中で、日本の映画産業の現状や一線の作り手が何を考えて創作を行っているのかを知ることが出来、そうした経験も映画研究についての関心を深める契機となりました。

以上の経験をもとに、僕は今後、イギリスの大学院(University of Warwick, University of Glasgow, University of Oxford のいずれか)に進学し、日本とイギリスの映画産業・映画政策の比較研究を行うことを予定しております。より具体的には、日本の文化庁・経済産業省やイギリスの British Film Institute・British Council といった機関が映画産業に対してどのような政策を行い、それが両国の映画産業にどのような影響を及ぼしているのか、そして両国の映画産業がどのような実態となっているかを研究することを計画しています。そうした文化政策・文化産業の研究を行うにあたって、産業構造や政策を分析するだけでなく、そこから生み出された作品がどのような価値を持つものなのかを議論・研究することが必要であり、映画研究を学ぶことによって、文化政策研究が一層進展するものであると確信しています。

その為にも、まずは映画研究、それも作品研究をしっかりと学ぶべく、日本映画学会に参加し、他の研究者の方々から映画研究の手法と知見を学びたいと考えております。第一歩として、これまで慣れ親しんできたハリウッド映画を題材として作品研究の論文を一本書いてみよう、と、研究者の方々の先行研究や映画理論を基に作品を観返しているところです。

映画研究の論じ方、とりわけ商業娯楽映画を論じる方法についてはまだまだ手探りの状態ですが、昨年度の日本映画学会に参加し、ここにいらっしゃる方々から、そうした自分のやりたい映画研究について非常に多くのことを勉強させて頂けそうだと改めて確信を持ちました。

研究を志すものとしてまだまだ未熟ですが、今後ともよろしくお願ひ申し上げます。

●新入会員自己紹介

宮崎駿の自然観と「森の表象」

出嶋千尋（名古屋大学大学院・文学研究科 比較人文研究室所属 博士前期課程）

日本映画学会の皆さま、はじめまして。名古屋大学大学院・文学研究科・博士前期課程に所属しております出嶋千尋と申します。入会を承諾していただき感謝いたします、これからよろしくお願いいたします。

私は現在、宮崎駿作品を中心に宮崎駿の描く「森の表象」について研究しています。宮崎駿の作品には森が多く描かれています。『風の谷のナウシカ』『となりのトトロ』『もののけ姫』『千と千尋の神隠し』『ハウルの動く城』など、森が物語の主な舞台である作品もあれば、ワンシーンのみで使用される作品もあります。それぞれの作品で森の描かれ方や、空間の描き方は異なっています。私は現在、それらの違いを分析しようとしています。特に『もののけ姫』で描かれている森について研究をしています。

研究を始めたきっかけは、大学生の頃に『千と千尋の神隠し』で卒業論文を書いたことからです。当時、私は日本近代文学を専攻していました。授業では近代作家を扱っていましたが、ジブリ作品が文学研究の世界でも扱われている分野であると知り、『千と千尋の神隠し』で卒業論文を書いてみようと思いました。文学研究の他にも、心理学、歴史学など様々な分野からのアプローチがあり、一つの作品を多面的に見る楽しさを感じました。自分自身も文学という枠に捕らわれず、より広い視野を持って研究をしたいと思いました。それがきっかけで、現在でもジブリ作品を研究しています。

『もののけ姫』を研究しようとする理由は、宮崎駿の作品の中で最も難解なものであるからです。映画公開時には何度も映画館に足を運ぶ人がいました。その理由が、『もののけ姫』という作品が一度見ただけでは理解できず、もう一度、映画を観に来るためです。新聞や『キネマ旬報』の映画感想欄に、そういった感想が掲載されています。それまでのジブリ作品はスッキリした設定や物語展開であったため、子どもが楽しめる作品でした。しかし、この作品では人間と動物の対立関係だけではなく、人間の闘争や複雑な組織関係が描かれています。さらに登場人物たちの身分や階級は中世をモチーフにされているため、専門知識の無い人は「エボシやジコ坊と一体何者なのか？」という疑問が出てきてしまいます。こういった理由によって、鑑賞者の作品解釈を困難にしているのです。

『もののけ姫』の先行研究では、そういった分からないものを明らかにしようと、歴史学などの側面から研究がなされてきました。物語解釈が頻繁に行われ、登場人物の説明や世界観の解釈が行われていました。また、今までのジブリ作品と関連付けて、論説をおこなうものも多数あります。特に『風の谷のナウシカ』との比較が多くあり、当時の環境破壊問題と関連させながら論じるものがあります。そのような問題と、この作品を安易に関連付け作品意図を突き止めようとする動きに、私は疑問を持ちました。

作品が製作者の意図を汲むものであるという考え方には賛同します。ただ、メディアの挙げていたような環境破壊への考え方と、この作品の考え方が同じものではないと考えています。宮崎駿が自然に対する思いが強いというのは自明のことですが、その自然観は彼独特のものがあります。昨今のメディアが取り上げるような、「自然は守らなければならないもの」という考え方に、宮崎駿は否定的です。むしろ自然は強く、私たち人間が守らなくてはならないような、ひ弱な存在ではないという思想を持っています。それを考慮せず、環境破壊問題との関連性を『もののけ姫』に求めることは出来ないのです。宮崎駿にとって自然とは一元的な存在ではなく、複雑な感情が絡み合うように重層的な意味をもつ存在だと考えられます。その自然観を考慮し、『もののけ姫』に描かれる「森の表象」から作品を再度解釈しようとしています。宮崎駿にとって「森」は創作の核となると思います。なぜなら、どの作品にも森が描かれ、作品の中心舞台として、または異世界への入口といった作用を持つ装置として、さまざまな描かれ方がされているからです。それだけ、作品創作において「森」は欠かせない存在であるのではないのでしょうか。その「森」を中心にジブリ作品を比較し、『もののけ姫』独自の「森の表象」を論じることで、そこから作品の解釈へとつながると考えています。先行研究において、宮崎駿と自然観については研究がなされています。ですが『もののけ姫』を重点に置いて、自然観を論じるものは少数です。宮崎駿の自然観を表すといっても過言ではない「森の表象」を、より詳細に研究することは従来の研究とは異なると思います。また、今後のジブリ作品研究において、特に自然を取り扱う研究への貢献ともなりうるでしょう。

今後の課題としては、どれだけ宮崎駿の自然観について独自の論述が出来るかということです。主観的なものではなく、客観的なデータをもとに自然観という抽象的なものを定義付けられるようにしたいと思います。

● 書評

バザンとウェルズ 画面の深さと実存の深遠——アンドレ・バザン著・堀潤之訳『オーソン・ウェルズ』、インスクリプト社、2015年

吉岡ちはる（近畿大学文芸学部准教授）

バザンの文章は、本質的に明晰である。

この場合明晰とは、一つ一つの文章が、一枚岩のイデオロギーに資するために積み上がっているような事態であったり、道徳的な浅薄さの証明でしかないような善悪二元論に終始していることであったり、ましてや、リアリズムとは保守的イデオロギーの権力の隠蔽であるといった類の言説¹のことを、指しているわけではない。現実ないし実存の限りなく曖昧な深みを十全に表象するという営みを、それに見合った深みを持つ文章で的確に書いているという意味で、明晰なのだ。

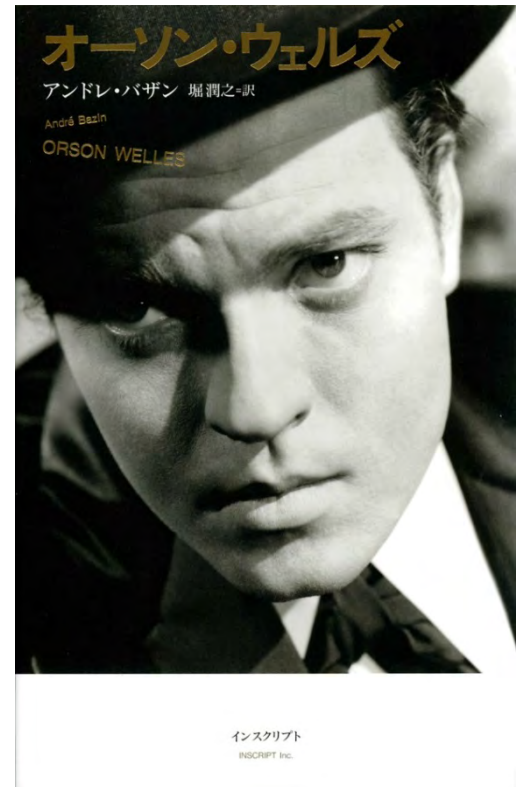
つまりバザンの見通している先は、つねに真実の彼岸なのである。

従って、彼の言説そのものは、豊穡でこそあれ、悪い意味で曖昧であると、感じられることはない。その主張にはつねに、頑とした筋が通っている。にもかかわらず、バザンの言う「リアリズム」の内容について、いろいろな見解が生じてしまうのは、バザン自身が様々な意味でその言葉を使っていることにも、起因しているだろう。

彼自身が、写実性という意味のリアリズム概念と、実在論としてのリアリズム概念を、同じリアリズムという言葉で、呼んでいるからだ。

リアリズムという概念の重層性を解きほぐすことは、第七芸術の存在論を解きほぐすことと、ほぼ同意の営みであるように思われる。

主著『映画とは何か』の巻頭を飾るエッセイ「写真映像の存在論」においてバザンは、「造形芸術の歴史が、単に芸術美学の歴史であるだけでなく、まず第一に心理学の歴史であるとすれば、それは本質的に類似性の歴史であり、言うなればリアリズムの歴史なのである」(11)²と書く。リアリズムの歴史とは、その進化の歴史、ということだろう。芸術上のリアリズムをめぐる論争は、美学と心理学の混同という誤解から生じる、と彼はいう。真のリアリズムとは、世界の具体的な意味、真の意味を表現したいという欲求のことなのに、それを形態上の錯覚でよしとする、騙し絵（目を、あるいは精神を欺くもの）の疑似リアリズムと、混同してしまうのだ。



たとえば中世の芸術が、そうした相克に悩んでいないように見えるのは、美学と心理学の混同が生じていなかったためである。

荒々しいまでにリアルであると同時に、高度な精神性をも備えた中世の芸術は、やがて技術的な進歩とともに明るみに出ることとなったそのような葛藤を知らなかった。遠近法が西欧絵画の原罪だったのである。(14)

バザンの思想の根幹は、この辺りにその相貌を現している。「荒々しいまでにリアル」であると同時に、「高度な精神性」を備えていること。「擬似」リアリズムへの心理的欲望によって容易に亡きものにされてしまう、そのような「真の」リアリズムの力をもった芸術を、見いだすこと。

それがバザンにとって、実存の倫理的な投企としての、映画批評だったのではないか。

わずか四〇歳で亡くなったバザンは、死の直前までジャーナリズムに、膨大な量のエッセイを、書き続けていた。それらのうち重要と考えられている部分は、トリュフォーや現代のバザン学者の手によって編纂され、出版されている。堀潤之のまさに明晰な翻訳によって、美しい日本語で読めるようになった『オーソン・ウェルズ』は、バザンがまだ比較的良好な健康状態を保っていた一九五〇年に、本人が最後まで関わって刊行した、モノグラフである。つまりバザンにとっては、その映画批評の原点となるような書物である、ということができらるだろう。

現在フランスで出版されている『オーソン・ウェルズ』は、トリュフォーが一九七二年に編纂した版である。ジョナサン・ローゼンバウムによる英訳も、この版に依っている。³しかし堀は翻訳にあたって、オリジナル版を使用している。その理由は訳者解説に詳しいので、屋上屋を架すことは控えるが、バザンの処女作の息吹と迫力を感じ取りたいのであれば、確かにこの版が優れている。⁴

さて、本書のテキストに即して、バザンの考えを追っていこう。本論は四つのパートに分かれており、(一)は「二〇世紀アメリカのルネサンス人」と題されている。その部分の「論旨」のみが映画理論の教科書に抜書きされることになってしまった(四)の、「主題の深さから画面の深さへ」におけるバザンの具体的な分析は、確かに本書の白眉である。しかし、総論としての(一)も、バザンの確かな眼力を伝えている。例えばこういう箇所だ。

ウェルズの才能を一語で統括し、彼がものにした諸芸術をひとつだけに還元しなければならないとしたら、私は進んで、彼は本質的には演劇人であり、演出家であると言うだろう…。(24)

確かなのは、彼が、ルネサンス以来、私たちの芸術的文明をますます細分化している例の諸芸術の分割なるものを一望することができ、それによって、それらの芸術の各々を、彼がみずからのうちに育てている独創的な着想から出発して再創造することができる稀有な人物のひとりであるということだ。(26)

ウェルズの本質があっさり、しかしすべてが含まれているような演劇人という一語によって、統括される（狭義の舞台人という意味ではない）。次の文章は、最初に引用した「写真映像の存在論」と、呼応している。バザンは筋が通っているというのは、こういう意味においてである。つまりウェルズこそ、遠近法という絵画芸術の原罪を贖うに足る活力を持った芸術的巨人である、ということだ。

(二)「幼年期の虜になった食人鬼」では、『市民ケーン』におけるケーンの一生が、自分の幼年期が奪われたことへの仕返しであると論じられる。私たちはケーンを糾弾するし、ウェルズもまた彼を糾弾していると考えられるが、共感を呼ぶ理由もたくさんあり、ウェルズは人物たちを人生と同じように両義的で曖昧な存在として描いている。すべてがさほど単純ではないような世界、たとえ私たちの抱く共感に反していても、自由に態度を決定しなければならないような世界を敢えて私たちに課してくるような映画作品は、ごくわずかしかない。ウェルズは自分の映画作品の土台に複雑な人物たちを置いて、私たちの糾弾と共感を同時に要求することで、映画を最も進化した物語の芸術——つまり、小説——に少しだけ近づけた。

(三)『『市民ケーン』から『マクベス』』では、その後の映画作品に触れられているが、バザンにとって究極のウェルズ作品とは『市民ケーン』だったようだ。そして(四)「主題の深さから画面の深さへ」である。古典的デクパージュの問題点は、現実をアクションの「意味」に全面的に従属させ、一連の抽象的な「記号」に変化させてしまうところにある。それに対してウェルズの映画における「奥行きのある深い画面(profondeur de champ)」は、観客にみずから注意を向ける自由を行使することを強い、同時に、現実の曖昧さを感じ取らせ、現実を私たちの精神に重くのしかからせる。チキンを切り分けるようにアクションをばらばらにしてしまう分析的な演出の代わりに、ウェルズのデクパージュは、意味が詰まった出来事をとらえる。それが隣り合った現実との間に取り持つ自然な関係が、都合よく取り除かれてしまう、というようなことはない。それによって、物体や舞台背景にその本来の存在の密度、重みのある存在感を復元するような、存在論的なリアリズム、俳優と舞台背景、前景と後景を分け隔てることを拒む劇的なリアリズム、観客を知覚の真の条件—知覚は決して完全に先験的に決められることはない—の中に置き直すような心理的なリアリズムが、「増大」するのだ(“un soucroît de réalisme”, Cocteau et Bazin 60)。ここでバザンが用いているリアリズムの増大、という興味深い言辭に注意したい。先に引用したように、バザンは真のリアリズムと、世界の具体的な意味、真の意味を表現したいという欲求を結びつけて考えている。ここで増大するものは、例えば「世界の具体的な意味、真の意味」の感覚、実存の深遠に他ならないだろう。

以上のようにバザンのテキストそのものを、それこそ記号に変化させてしまうことなく丁寧に読んでいけば、彼が「ディープ・フォーカスは現実をありのままに画面上に提示する」と言っていたわけでは全くないことが、よく理解される。じつはこの命題の責任者は、当のウェルズとトランドなのであるが。⁵

ここから先は筆者の議論になるが、例えば『市民ケーン』、すべて真実』のキャリンジャーが、スーザンの自殺未遂の場面が実際は合成画面であったことから、そのキャプションに、「バザンの論点自体は正しいが、彼が強調しようとした前提は誤っている——このショットが象徴しているのは写真的リアリズムの実践者ではなく、幻想の巨匠としてのウェルズである」(133)、と書いているが、バザンがウェルズを「写真的リアリズム」の実践者だとした（！）というキャリンジャーの前提の方が、間違っている。

また『映画とは何か』の一巻本の、素晴らしい翻訳を上梓した野崎歓が、彼のバザン論で、現実の「塊」に触れたと観客が思うその瞬間、実は画面が観客を裏切っているのかもしれない(40)、と考えているのも、心配には及ばないだろう。スーザンの自殺未遂の画面を見て、観客はおそらく（写實的）現実の塊、とは思わない。

右前方（上方）に大写しになったゲティスが、枠越しに左下方の小人のようなケーンを見下ろしているやはり合成の画面も、それを「本当らしい」、とは思わない。その場面において対峙されているのは、無垢の時間と経験の時間であり、画面の深さは、そのダイナミクスを引き出す、まさに存在論的な意味の深さを表すものだからだ。

奥行き深い画面における、無垢の時間と経験の時間や、相異なる現実意識・時間意識の共存や対峙は、ケーンをサッチャーに売り渡す際の、右前方のケーンの母親のアップに対し、中心後方のガラス越しに雪の中で橋遊びをする少年ケーンの画面とか、調子に乗ってダンサーとともに踊りまくっている青年新聞王ケーンがやはり中央のガラス窓に映るのを、右手にアップになっている、この映画の世界における良心の中心ともいべきリーランドが、ニヤリとした表情で眺めている画面など、他にも枚挙に暇がない。

スーザンの自殺未遂の奥行き深い画面の効果は、その画面が「ディープ・フォーカス」という手法で一時に撮られているかどうかということとは関係なく（いないのだが）、それ以前に積み掛けられた、彼女の舞台におけるモンタージュの後にそれが置かれていることで、迫力（存在論的リアリティ）が増すことである。ここでの画面の深さは、時間の重層性、持続を現している。⁶モンタージュによって積み重ねられたオペラの舞台の失敗の結果として、左前方に大写しにされるガラス。舞台をスーザンに強いたケーンは、後方の閉ざされた扉の向こうで、スーザン、と叫びながら扉を叩く音として、この画面に加担する。コップの背後で息を荒げているスーザンは、映像としてはぼんやりとしており、その声によって音楽的に、画面に重層的な効果を生み出す。

現代の3D映像は、古典的デクパージュのように、観客に立体感を押し付ける。ウェルズのヴァーチュオーゾによって生じる劇的な過電圧によって、観客の視聴覚が不安定にかつ激しく揺さぶられるこの画面は、疑いなくより深遠な経験をもたらすであろう。

ジャン・ルノワールが以下のインタビューで述べていることは、深い画面のリアリズムが何を意味するかということ、的確に表現している。

わたしにとって重要なのは、人間だったのです。わたしは、魂を、人間たちの内面にある理性の光を、つまりは人間たちの実体を、描こうと努めてきたのです。その人間たちの実体というのは、きわめて親密な、かけがえのないもので、周囲にあるすべての事物の意味とともに個人に結びついています。というのも、周囲にある事物全体がひとつの意味を持っているからであり、事物を見つめるだれかがいるからであり、すくなくとも、だれかが事物を見つめるという事実によって、その意味はかけがえのないものとなるからなのです。（山田 269）

ルノワール同様、俳優たちに十分な空間を与えて彼らの演技を尊重し、それが可能である場合は深い画面で撮影した演劇人＝映画人としてのウェルズもまた、「魂を、人間たちの内面にある理性の光を、つまりは人間たちの実体を」描こうと、努めていたに違いない。映画には素人だったウェルズのマーキュリー劇団の俳優たちは、『市民ケーン』において、いずれ劣らぬ見事な演技を披露しているのだが、ジョセフ・コットンを除いては、ウェルズ以外の映画で活躍することはなかった。このことは、ウェルズのチームによる世界劇場創造の魔力を、物語っているだろう。

ウェルズは幼少の頃より、シェイクスピアに親しんでいた。シェイクスピアは登場人物すべての心に乗り移り、シェイクスピアの魂がどこにあったのかと、人は通常考えない。その作品には登場人間たちそれぞれの実体が、波打っている。しかしウェルズの作品を見るものの心に突き刺さってくるのは、何よりもウェルズの魂である。ウェルズは、己がマクベス、オセロ、リア王そして何よりフォルスタッフに、つまり悲劇のそして道化の王に、おそらく公私共々、なりきっていたのだろう。ウェルズが表現した人間の实体とは、そうした破綻した王たちの実体だった。彼らは人間の深淵に、もっとも深く降りていった人物たちである。

ケーンもそのような人物である。その当初の鋳型を提供したハーストとは、魂の問題として、全く関係がない。ハーストが『市民ケーン』の興行を潰したという事実は、まさに「映画」がそれに抗するべき、醜悪で俗悪な「現実」によくある、人間性の表れである。ちなみにサルトルが、ケーンはハーストの諷刺であり、だからこの映画は知的に構成されており、「私たちは、何も証明することを望まず、写実的な素朴さ（！）がその最大の美点であるようなアメリカの古典的映画から、かなり遠く離れている。だが、私たちはおまけに、映画一般からも遠ざかっているのではないか」(107)⁷と書いていることには、全く驚くほかはない。サルトル、サドゥール、レーナルトのケーン論が歴史的資料として付されているのは、本訳書の売りの一つであるので、書いておいた。⁸

他方ウェルズは、ケーンと自分を同一視されることも嫌った。『市民ケーン』はウェルズの象徴的自叙伝であって、自叙伝ではないからである。撮影、メイクアップ、音響、美術、脚本等々、スタッフはいずれも、その象徴性を存分に表現するためにウェルズと共同して素晴らしい働きをし（例えば、ウェルズのヴィジョンを体現するために、そのメイクアップは本質的なものだ）、結果として映画史上における、決定的な一つの映画を作ったのだ。

当時のハリウッドの一般的な人間たちには、ウェルズの魂の深さと苦悩が、理解できるはずもなかった。まさに表面的なウェルズの行状や嫉妬心から、彼らはウェルズいじめに没頭した。バザンはそうした、現実世界で誤解されてしまう偉大な魂のエクリチュール／デクパーージュを、徹底的に擁護したのである。

そうしたバザンの根源的な精神に共感することができる人間には、「バザンを進化させてゆく」⁹ことで、魂の現実性を追求する倫理的な映画研究を進めていくという経路が、開かれている。

バザンのエクリチュールのうち、出版されて容易に読めるものは、5%に過ぎないのだという（堀 156）。バフチンがドストエフスキの小説について言ったように、様々なメディアが交錯する地点として映画を捉えていたらしいバザンの言説を出発点にして、様々な可能性が広がっていくに違いない。

ここに詳細な解説とともに見事に翻訳されたバザンのウェルズ論は、そのような可能性をひらく、原石のような書物なのである。

引用文献

Andrew, Dudley. *André Bazin Revised Edition*. New York: Oxford UP, 2013.

Andrew, Dudley and Hervé Jouvart-Laurencin, eds. *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. New York: Oxford UP, 2013.

バザン、アンドレ 『オーソン・ウェルズ』 堀潤之訳 東京：インスクリプト、2015.

Bazin, André. *Orson Welles: A Critical View*. Trans. Jonathan Rosenbaum. Venice: Acrobat Books, 1991.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Editions du Cerf, 2011.

バザン、アンドレ 『映画とは何か』（上） 野崎歓、大原宣久、谷本道昭訳 東京：岩波書店、2015.

キャリンジャー、ロバート L. 『「市民ケーン」、すべて真実』 藤原敏史訳 東京：筑摩書房、1995.

Cocteau, Jean et André Bazin. *Orson Welles*. Paris: Chavane, 1950.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: L'image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985. ドゥルーズ、ジル 『シネマ2 *

時間イメージ』 宇野邦一他訳 東京：法政大学出版局、2006.

堀潤之「訳者解説 ウェルズとバザン、ふたたび」バザン 2015, 155-85.

三浦哲哉『映画とは何か フランス映画思想史』東京：筑摩書房、2014.

野崎敏『アンドレ・バザン 映画を信じた男』横浜：春風社、2015.

サルトル、ジャン＝ポール「ハリウッドが考えさせようとする…オーソン・ウェルズの映画『市民ケーン』」バザン 2015, 104-16.

山田宏一『増補 友よ映画よ、わがヌーヴェル・ヴァーグ誌』東京：平凡社、2002.

Welles, Orson, dir. *Citizen Kane*. RKO Pictures, 1941. 70th Anniversary Edition Blu-ray, 2011.

Welles, Orson and Peter Bogdanovich. *This is Orson Welles*. Ed. Jonathan Rosenbaum. New York: Harper Perennial, 1993.

¹ Cf. 「ジャン＝ルイ・コモリは一九七一年に「カイエ・デュ・シネマ」で連載した論考「技術とイデオロギー—カメラ、遠近法、ディープ・フォーカス」において、バザンの名前を引きながら、透明な表象などというものはないし、無媒介的な現実の経験などということもありえないとして、そのリアリズム論を根底から批判している。そのような主張は、透明を自称する映像の下で絶えず作動する保守的な権力から目を背けさせるためのフィクションであるにすぎないと言うのだ」（三浦 70）。

² 『映画とは何か』のページ数は、翻訳に対するものとする。ちなみにこの箇所の最後の部分の原文は、‘si l’on veut, du réalisme’ (11)「お望みであればリアリズム（の歴史）といっても良い」。

³ Bazin, 1991.

⁴ もっとも、不完全な形でしか遺せなかったとはいえ、生前のバザンが用意していた原稿を彼の死後纏めた形となった七二年版も、併せ読まれる価値はある。七二年版は、より包括的な評伝が目指されていることにより、五十年版の論述が縮小された形になっているという恨みがあるのだが、バザン自身がウェルズの人生全体を描こうとした前者における意図もまた、貴重なものだ。『アーカディン氏』論におけるロメールの引用からは、バザンがそのどこにどのように感銘を受けたかということがよく分かるし、『黒い罫』論でウェルズ自身の発言を引用していることについても、然りである。

⁵ “PB[Bogdanovich]: An elementary question: why did you *want* so much depth-of-focus and so on...

OW[Welles]: Well, in life you see everything in focus at the same time, so why not in the movies? We used split-screen sometimes, but mostly a wide-angle lens, lots of juice, and stopped way the hell down. We called it ‘pan focus’ in some idiot interview—just for the fun of it— PB: Didn’t mean anything? OW: Of

course not; but for quite a while that word kept turning up in books and highbrow articles—as though there really was something you could do called ‘pan focusing’!” (Welles and Bogdanovich 60).

⁶ Cf. 「周知のように、バザンは奥行きのある深い画面に現実性の機能を割り当てた。なぜなら観客は、自分の知覚を出来合いのものとして受けとるかわりに、それをイメージにおいて自分で組織しなくてはならないからである。ミトリはこれを否定する。彼は奥行きのある深い画面に拘束的な組織化を見た。それが観客に対角線あるいは開口部にしがたって知覚することを強いるからだ。しかしながら、バザンの問題提起は複合的なものであった。彼はこの現実性の増加が、『ゲームの規則』に見られるように、「演劇性の増大」によって獲得されることを示した。しかし、演劇性あるいは現実性の機能がこの複雑な問題をくみつくすようには思えない。奥行きのある深い画面には多くの機能があり、それらはすべて直接的な時間イメージのうちに結びつくようにわれわれには思われる。奥行きのある深い画面の特性とは、時間が運動に従属している状態を反転させることであり、時間をそれ自体として提示することだろう・・・」(ドゥルーズ 150-51)。

“profondeur de champ”に充てられた「パンフォーカス」という訳語は、「奥行きのある深い画面」と入れ替えている。Deleuze 142-43.

⁷ (!) は筆者。

⁸ 彼らの「ウェルズ論争」については、堀に解説されている。

⁹ “Bazin tracked the evolution of Chaplin, Welles, and Renoir through their films and projects, and he then projected the influence they exerted. We can do the same, by following Bazin from his arrival on the cultural scene in 1943 to his death in 1958, and then following out the evolution of his ideas as these have found their way into later films and into the expanding discourse about cinema. Bazin never questioned ‘evolution’” (Andrew xv). アンドリューらが2011年に編纂したバザンの思想を開き進化させるための論文集は、『バザンを開く』(*Opening Bazin*)と題されている。

● 書評

清岡智比古著『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

新田孝行（早稲田大学総合研究機構招聘研究員）

「パリ移民映画」とは、著者によれば、「主役が移民系の人間」であり、かつ「パリという土地の特性が、彼らの在りようと深く関わっている」映画作品群を指す。確かに本書では、パリに暮らすユダヤ系やアラブ系、中国系の移民を主要登場人物とする映画が考察される。もっとも、その総称としての「パリ移民映画」が意味するところは抽象的である。「移民映画」という言葉自体、日本に住む多くの一般読者は特別違和感をもたないかもしれないが、映画研究の用語としては耳慣れない名称であり、概念としても曖昧である。

この点を著者は自覚しており、むしろそれは意図的な選択とも言える。『「移民映画」というものを厳密に定義することはせず、ただ、映画内の移民が背負う『移民性』なしでは、作品の主題の意味が変質してしまうような映画、と断言しておこう』と清岡氏は述べている。それでも、「移民映画」（と本書で分類される

映画）を論じる際、人物の「移民性」に焦点を当て、エスニックなラベリングに一義的な重要性を与えることに基本的な疑問を感じる向きもあろう。

そもそも、フランス語で「○○系（移民）の映画監督」という紹介の仕方はあっても、「移民映画」に相当するはずの「cinéma immigré」や「cinéma des immigrés」、あるいは「cinéma de l'immigration」や「cinéma migrant」は必ずしもよく使われる言葉ではない。それだけでは内容が漠然としているからである。本書では先行研究としてキャリア・ターの著作が繰り返し引用されるが、その主題は精確には「移民映画」ではなく「郊外映画（cinéma de banlieue）」、及び、1980年代以後現れた「ブル映画（cinéma beur）」、すなわち、フランスで生まれ育った移民第二世代のマグレブ系監督が撮った、より限定された映画作品群である。

もう一つ注意すべきは、「パリ移民映画」の場合、監督が移民であることがそう呼ばれる直接的な要因とはなっていないことである。したがって、その前史として戦前のフランス映画が引き合いに出される際、両大戦間期に活動した亡命映画監督——シオドマク、リト



ヴァク、ラングなど——の作品が触れられなかったとしても不思議はない。そのかわり、ルノワールやギトリといった——あえて対比的に言えば——フランス系フランス人監督の「移民映画」に関しては言及がある。本書で取り上げられる「パリ移民映画」の監督たちも、実は「移民系の人間」がほとんどだが、あくまで作品の作り手ではなく、物語が「移民系の人間」によって担われている点に「パリ移民映画」の本質が存する。

すでに明らかなように、本書は作家（主義的）研究とは一線を画している。製作の経緯や監督の出自が紹介されるものの、個々の作品の作家性や芸術的側面の説明は論述の主たる目的とはなっていない（付言するならば「パリ移民映画」、あるいは「郊外映画」は、移民を主人公とするがゆえに社会問題を扱っているとされ、それによって肯定的に評価されたり、逆に質的に劣っていると決めつけられたりする場合もある。自作にレッテルを貼られることを嫌う映画作家は少なくない）。

一方で、従来「移民映画」を扱ってきたという「社会学的なアプローチ」も、著者は選ばない。例えば、映画を切り口としてフランスの移民政策を語るといったタイプの議論が本書で大々的に展開されることはない。また、映画社会学では重要な観客の問題、あるいは、メディアや批評的言説を媒介としたフィルムの生産と受容との間の相互作用、特にその結節点としてのスター俳優——「パリ移民映画」にも数多く主演している——をめぐる問題も、概ね検討の対象外となっている。

本書の方法論は、著者自身が強調する「都市空間論的な視点」に基づいている。まず序章では、パリという都市の成り立ちが解説される。それは度重なる城壁建設の歴史であり、パリの「内」と「外」を仕切る境界線が引かれ、それぞれの住人の中でそれぞれのアイデンティティが形成されていく過程である。続く「〈パリ移民映画〉の誕生と発展」と題された第一章では、1960年代後半に始まり、1970年代以降本格化するその歴史が豊富な実例とともに記述される。1995年のヒット作『憎しみ』（マシュー・カソヴィッツ監督）を契機の一つのジャンルにまで確立された「郊外映画」は、描かれるテーマにおいて「移民映画」と重なり合う面も多いが、著者が関心を寄せるのは、「地勢的な指標」によって明確に規定される「郊外映画」ではなく、理想化されたパリと現実の生活との間の乖離を話の背景とする「パリ移民映画」である。

18世紀に始まるパリの神話化とその裏面としての排除の論理は、フランス以外のヨーロッパの国々やアフリカ、アジアから流入した移民に宿命のように重く押し掛かり、本書の「パリ移民映画」に登場する人物たちがそれぞれに覚えるような、単なる疎外感や孤独とは異なる、より複雑で繊細な感情を醸成してきた。著者はその感情を「パリに暮らしながら、『パリ』に属していない」というアイロニックな表現で要約する。それは必ずしもパリの「外」、すなわち郊外に住んでいるということではない。移民たち、特に第二、第三世代の移民たちは、たとえ郊外に住んでいなくても、「意味としての『郊外』」を抜け出せず、美的象徴としての「パリ」に自分たちの居場所を見出すことがなかなかできない。

第二章以降は諸々の「パリ移民映画」が具体的に分析される。物理的、それ以上に心理的な「不在としてのパリ」に登場人物たちが抱く痛切な思いが、「作品が生成するトポロジカルな意味空間を解きほぐす」ように描出される。綿密な地誌的調査に加え、フィールドワークの成果も十二分に生かされている。ロケ地となった実際の場所と比較したり、背景となった事件の歴史的因縁を喚起したり、原作の設定との違いから製作者たちの意図を類推したりしながら、著者はそれぞれの作品の物語世界となる空間について、優れた探偵作家のように詳細かつ重層的に言語化していく。この本をガイドブックに映画を見る、あるいは見直す興味にかられる読者も少なくないだろう。

都市論的映画研究という方法論もさることながら、本書の独自性として注目すべきは、著者自身「特定のエスニック・グループに偏らないことを心がけた」と語るように、異なる「移民映画」が並列的に考察されるその構成にある。私たちは読みながら様々な「パリ移民」に出会う。『イブラヒムおじさんとコーランの花たち』（フランソワ・デュペイロン監督、2003年）はユダヤ系の少年とアラブ系の老人を（第二章）、『サンドイッチの年』（ピエール・ブートロン監督、1988年）はユダヤ系の少年を（第三章）、『オーギュスタン、恋々風塵』（アンヌ・フォンテーヌ監督、1999年）は中国系の女性を（第四章）、『アイシャ』（ヤミナ・ベンギギ監督、2009年）はアラブ系の女性を（第五章）、それぞれ主人公とする。これらの映画の分析が一冊の書籍にまとめられていること、その事実が画期的である。

諸々の「移民映画」はこれまで、例えば、アラブ系フランス人の研究者がアラブ系フランス人監督の作品を対象とするように、監督や映画の主人公と同じバックグラウンドをもつ学者によって個別的に論じられることが多かった。この種のアイデンティティ・ポリティクスはフランス以外でも、映画研究以外でも、よく見られるものであり、それ自体批判されるべき理由はない。フランス系フランス人研究者がこの分野に必ずしも積極的でなかったならば、なおさらである。フランスで製作された「移民映画」に関する研究をリードしてきたのは、英国の学者たちだったと著者は指摘している。

同様に外国人である彼／彼女らの仕事と比べてもなお清岡氏の本書が特徴的なのは、「パリに暮らしながら、『パリ』に属していない」という共通する根本感情を根拠に、諸々の「移民映画」それぞれの特殊性や差異を横断するような形で、この大都市に生活する移民そのものの映画的表象というより普遍的な問題を提示した点である。「パリ移民映画」の抽象性はこれに由来する（そこには日本人フランス研究者という立場が反映しているように思われるが、それについて詳述することは書評の範囲を超える）。

むしろ、そうした包括的な視点への批判もありえよう。「パリ移民映画」が暗示する抽象的な全体性こそ——あえて強い言葉を使えば——欺瞞的ではないか。第六章はこの疑念に対する間接的な答えとなっているかもしれない。この最後の章では、著者が「ユダヤ人-アラブ人映画」と呼ぶ「パリ移民映画」が論じられる。1977年の『これからの人生』（モーシェ・ミズラヒ監督）から2010年の『戦争より愛のカンケイ』（ミシェル・ルクレルク監督）まで、ユダヤ系移民とアラブ系移民いずれもが登場する、ジャンルの異なる計7

本を年代順に検証しながら、そこに見られる人物間の関係性の変化に、著者は両者の「雑種」的共生への道が開かれる確かな可能性を読み取っている。

それは裏切られたのだろうか。本書は 2015 年 1 月 7 日のシャルリ・エブド襲撃事件直後に出版された。その後、難民への対応が欧州喫緊の課題となるなか、11 月 13 日にはパリの同時襲撃事件が起きた。第二、第三世代の「パリ移民」だったとも言われる、少なくとも街をよく知っていたにちがいない犯人たちもまた、パリに住みながら「パリ」にいないという意識に苦しめられていたのだろうか。フランスも、ヨーロッパも、映画も変わるだろう。その節目となる年に出版された本書は、フランス映画における移民に関する一つの時代の記録であり、今後への道標である。

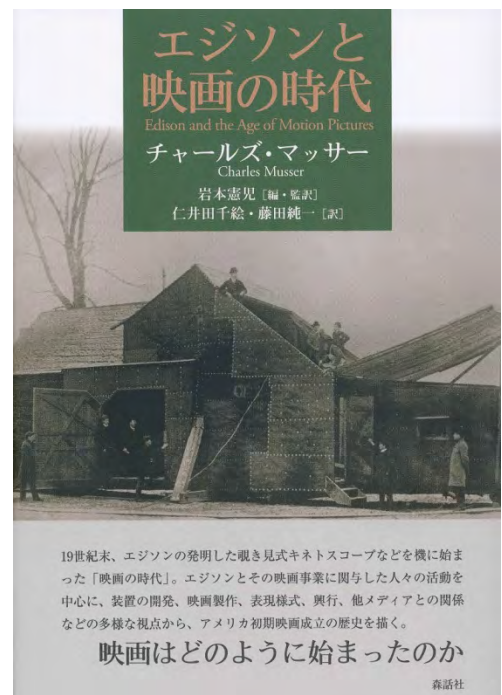
● 訳書紹介

チャールズ・マッサー著、岩本憲児編・監訳、仁井田千絵・藤田純一訳『エジソンと映画の時代』、森話社、2015年 (<http://www.shinwasha.com/077-7.html>)

仁井田千絵（日本学術振興会特別研究員 PD）

本書は、映画史家チャールズ・マッサーによる著書 1 冊と論文 4 本を合わせて構成された、日本オリジナルの本である。収められている論考はすべてトマス・エジソン、あるいはエジソン社と関わりのある題材を取り上げており、エジソンがキネトスコープの公開を行う 1890 年代から、彼が映画事業を売却する 1910 年代までをカバーしている。この期間はいうまでもなく、映画が初期から古典期に移行する重要な転換期であり、各章は映画のテクノロジー、製作、興行、演劇との関係といったテーマから、アメリカ初期映画史の一端を明らかにしている。

著書のチャールズ・マッサーは現在イェール大学の教授であるが、有名なブライトンの FIAF 会議（1978 年）に出席した研究者の一人であり、トム・ガ



ニング、アンドレ・ゴドロなど並んで、1980年代から初期映画研究において大きな業績をあげてきた。特にマッサーによる初期映画の研究は、彼が1990～1991年の間に立て続けに出した三冊の著作——『映画の登場——1907年までのアメリカのスクリーン』¹、『ニッケルオデオン以前——エドウィン・S・ポーターとエジソン製造会社』²、『高級映画——ライマン・H・ハウと巡回興行の忘れられた時代、1880-1920』³——に代表されるだろう。『映画の登場』は、「アメリカ映画史叢書」(History of the American Cinema)の第一巻でもあり、今日においても映画史研究の基礎文献の一つになっている。またポーターの映画を分析した『ニッケルオデオン以前』は彼の博士論文が下敷きになっているが、元々映画の実作からキャリアをスタートさせているマッサーは、同題のドキュメンタリー映画⁴を1982年に製作している(またこの映画の日本公開のために1985年に初来日している)。

初期映画研究におけるマッサーのおそらく最も大きな貢献は、「スクリーン・プラクティス」の概念を導入したことだろう。映画の歴史とえば、その始まりをいつにするのが問題になり、しばしば装置の発明がその起源とされ、特権化されていた。それに対してマッサーは、17世紀のマジック・ランタンから19世紀の写真の投影、20世紀の無声映画の上映に至るまで、イメージをスクリーンに映し出し、そこに興行者が解説や音楽などのサウンドをつけて観客に提示するという、より大きな慣習(プラクティス)の中に映画を位置付けようとした。前述した『映画の登場』の冒頭で掲げられているこの概念を採用することにより、映画の歴史は装置の発明を境に「映画前史」から分断されるものではなくなり、同時代の映画以外の様々な慣習——演劇の慣習、文化の慣習——などと共存しながら、補完し合うものになった。本書は、1990年代に編まれた初期映画研究の論集にマッサーが執筆した映画の製作、興行に関する代表的な論文に加え、2000年代に入ってから彼が執筆した、とりわけ映画と演劇の間メディア性に着目した論文を含んでおり、「発明王」の功罪が問われるエジソンと彼の映画が、アメリカの多様な慣習の中であってそれらとどのように関わり合い、影響し合っていたのかを論じている。

本書は全5章から成り、各章はそれぞれ異なる時期に発表された論文であるが、基本的に扱っている題材の年代順に並べられている。全体に通じる問題意識と研究の方法論については、マッサーが本書の出版にあたって寄せた序文に簡潔にまとめられているが、それぞれの章のテーマからみるならば、エジソン映画の歴史を概観する1章、1908年前後の映画の大きな変化を製作と興行の点から論じる3、4章、映画と他の文化的慣習(とりわけ演劇)との関係を論じる2、5章、というようにまとめることもできる。第1章「映画の始まり——トーマス・A・エジソンとキネトグラフによる動く写真」は、エジソン国立歴史史跡後援会から出された同題の本⁵の全訳である。一般の読者向けの紹介冊子として刊行されたものであるため、エジソンの映画事業が順を追って分かりやすく記されており、本書においても図版を豊富に掲載している。エジソン社を支えた重要人物であるW・K・L・ディクソン、エドウィン・S・ポーターの活動はもちろんのこと、映画の技術史やエジソンのトラストといった産業の変遷についても満遍なく触れている。

第2章「メイ・アーウィンの接吻——パフォーマンスと映画」は、エジソン社の最初のヒット作の一つである『メイ・アーウィンの接吻』を、アメリカの劇場文化との関係から見直す論考である。黒い背景に一組の男女が大写しになり、彼らがしばし頬をつきあわせて話した後、おもむろにキスをするというこの映画は、当時上演されていたミュージカル・コメディの一場面を再現したものであり、舞台と同じ俳優がカメラの前に立って撮影されたものだった。撮影されたフィルムは、覗き見式のキネトスコープではなく、上映式のヴァイタスコープによって劇場公開され、ここから生の俳優のパフォーマンスと、映画の仮想のパフォーマンスが同じ劇場の慣習の中で奇妙な追いかけてこ始める。マッサーは当時の新聞記事や劇評を丁寧にたどりながら、この映画が演劇（さらには広くアメリカ文化）におけるタブーを壊していく破壊的な影響力について指摘し、映画を複数の枠組みから捉え直す必要性を問っている。

第3章「古典期以前のアメリカ映画——変わりゆく映画製作様式」は、1907～1909年のアメリカにみられた映画製作のあり方の根本的な変化について論じている。初出が1991年であるこの論文は、ボードウェル、スタイガー、トンブソンによる『古典的ハリウッド映画——1960年までの映画スタイルと製作様式』（1985年）において提示された命題に対して二つの点から異なる見解を出している。まず一つは、ジャネット・スタイガーによって提示された初期の製作様式に起こった変遷の構図（カメラマン・システム → 監督システム → 監督ユニット・システム → 中央プロデューサー・システム）に対して、マッサーは1908年頃を境に、舞台演出家とカメラマンといった異なる役割を持つ、しかし対等の立場にある人物が共同で映画を製作するシステムから、複数の製作ユニットを中央のプロデューサーが管轄する、ヒエラルキーと分業を伴うシステムに移行するという、一つの大きな変化として捉えている。マッサーは、映画製作にみられたこの横から縦の構造への変化が、当時のアメリカにおける一般的なビジネス・モデルの変化とも合致し、映画の表現様式の変化と対応していることを論じる（この表現様式の変化については、第4章で詳細に述べられる）。特に、1907年以前の映画においてパートナーを組みながら共同で映画を製作する方式が一般的であったことは、映画のオーサーシップの問題を考える上でも重要な点であり、例えば「監督システム」の代表例としてみられるD・W・グリフィスについても、マッサーは当時グリフィスがいたバイオグラフ社の状況から、グリフィスが持っていた映画製作における強い権限は当時の典型ではなく、あくまでも特異なケースであったと指摘する。本章のもう一つの論点は、『古典的ハリウッド映画』に限らず、映画のスタジオ・システムに関する言説でしばしば前提とされている「大量生産」について、その所在を明らかにしていることである。マッサーは、映画が大量生産になったのは一般的に言われているように映画作りのプロセスにおいてではなく、そこで作られたネガフィルムが複製され、映画館で受容される現場においてであるとし、興行者が各自のプログラムに合わせてフィルムを組み合わせていたのが、ニッケルオデオン以降、製作会社の作ったフィルムをひたすら映写機で機械的に回すようになった変化にこそ、労働の画一化をみるのである。

こうした映画の製作（production）の変化に対して、同時期の映画の表現（representation）の変化に着目しているのが、第4章「ニッケルオデオンの幕開け——ハリウッド表現様式の枠組みの成立」である。本章はアメリカ映画がどのように、そしてなぜ、ポ

ーターの『アメリカ消防夫の生活』（1903年）からグリフィスの『淋しい別荘』（1909年）に変化したのかという問いから始まるが、ここでのマッサーの主眼は二つの映画の詳細なテキスト分析を行うことではなく、両者の間に起こった映画の興行（exhibition）の変化を説明することにある。つまり、マッサーによれば、映画が古典的なナラティブの様式へ移行したのは、ノエル・バーチやトム・ガニングが論じるように映画の社会的地位の向上や中産階級の観客を取り入れるためというよりも（もちろんその要因もあるが、それ以上に決定的なのは）、映画の受容が1905年以降ニッケルオデオンの登場によってマス・エンターテインメント化し、商品である映画をより効率よく画一化して提供するための最も妥当な手段として、自己充足した物語映画が選択されたためである。ここでマッサーは、直線的な時間の進行やアクションの一致といったテクニックを使う古典的な表象モードが主流になる以前、つまり1907年以前において映画の物語を観客に伝えるためにとられた様々な方法を挙げている（観客に馴染みのある逸話を題材にする、チェイスなどの反復や明解な構図を使う、等々）。中でも、映画の上映中に解説者が内容を説明するレクチャー、スクリーンの裏で声をあてる俳優、あるいはその俳優を機械で置き換えた「トーキング・ピクチャー」などは、当時の映画興行におけるサウンドの実践を知る上でも有益だろう。

第5章「複製技術時代のサラ・ベルナル——転向と集約・1910-1913」は、いわば第2章の「メイ・アーウィンとの接吻」と対を成す内容であり、フランスの大女優であるサラ・ベルナルが行ったメディア横断的活動を、女性参政権運動という当時の社会的動向の中で捉えている。ここで扱っている1910年代初頭は、アメリカ映画史においてはニッケルオデオンから豪華映画館の時代に移行し、長編の特作映画（フィーチャー）が普及してくる時期であり、ベルナルが出演した『エリザベス女王』（1912年）などは、著名な演劇人が出演する特作映画の登場を決定づけた作品として知られている。学術誌『フィルム・ヒストリー』（*Film History*）の2013年特別号に寄せられたこの論考は、こうした既存の映画史におけるサラ・ベルナルの位置づけを、彼女が1912～1913年にアメリカで行ったヴォードヴィル・ツアー、エジソン社のレコード出演、新聞のコラム執筆といった多彩な活動から見直している。マッサーは、ベルナルが異なるメディアを効果的に集約させていったことと、彼女がアメリカ滞在中に女性参政権の反対論者から支持者に転向したことが互いに共鳴しながら、彼女のペルソナの再定義とキャリアの再生につながったと論じる。

以上のように、本書は1890～1910年代のアメリカ映画史において中心的な存在であったエジソンを銘打ってはいるが、収められている論考はエジソン個人やエジソン社の映画に限定されるものではなく、初期映画の製作や興行に関する基本的な議論をおさえたい内容になっている。また、演劇と映画の間メディア性に注目した章などは、今日のメディア横断的な文化活動を考察する上でも多くの示唆を含むものだろう。もちろん、本書はアメリカ初期映画史を網羅するものではないし、映画史家チャールズ・マッサーの代表的な業績をすべて収めたものでもないが、これまで邦訳で紹介されてきたノエル・バーチ、トム・ガニング、デイヴィッド・ボードウェルらによる初期／古典期の映画表象モードに重点を置いた論考に対して、広くアメリカ文化史との関係から、様々な「プラクティス」が交錯する場として初期映画を捉える視点を提供している。

本書の出版にあたっては、著者と編・監訳者により掲載する論文の選択と全体の構成が企画され、翻訳は二人の訳者が章ごとに分担して行った。巻末には訳者解説の他に、日本語で出ている初期映画関連の文献一覧、関連年表を付している。また、本書で登場する人名、映画タイトルは極めて多いが、それらは基本的に本文中にはカタカナ／邦題のみで表記し、巻末の索引にカタカナ／邦題と英語の原名の両方を記した。本書で扱われている映画の多くは、例えばアメリカ議会図書館のサイトなどから YouTube でも容易に閲覧できるものである。そうした際の検索にも、索引の英語表記を活用されたい。

¹ Charles Musser, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907* (New York: Scribner's Sons, 1990).

² Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (Berkeley: University of California Press, 1991).

³ Musser, in collaboration with Carol Nelson, *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920* (Princeton: Princeton University Press, 1991).

⁴ *Before the Nickelodeon: The Early Cinema of Edwin S. Porter* (Charles Musser, 1982). BFI と Kino から DVD が発売されている。

⁵ Musser, *Thomas A. Edison and His Kinetographic Motion Pictures* (New Brunswick: Rutgers University Press for the Friends of Edison National Historic Site, 1995). 他の章の原著については、本書の初出一覧を参照されたい。また、3、4章の論文については雑誌にかつて日本語訳が掲載されたことがあるが、原文の改訂や訳語の統一の問題から本書では新たに訳出している。

● 出版紹介

- 羽鳥隆英会員（単著書） 『日本映画の大衆的想像力 《幕末》と《股旅》の相関史』、雄山閣、2016年2月刊行。
- 塚田幸光会員（共著書） 金澤哲編／塚田幸光、田中敬子ほか著 『ウィリアム・フォークナーと老いの表象』、松籟社、2016年2月刊行。
- 本城誠二（単著書） 『ジャズ／ノワール／アメリカ文化』、英宝社、2016年3月刊行。（会員外恵贈）

● 新入会員紹介

- 渡邊裕之（秋田市商工会議所会員、（株）秋田財産）美学・芸術学