

# 日本映画学会会報

第48号 (2016年9月28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 小川順子

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

書評 小野智恵著『ロバート・アルトマン 即興性のパラドクス ニュー・シネマ時代のスタイル』河原大輔 2

書評 板倉史明著『映画と移民 在米日系移民の映画受容とアイデンティティ』福田京一 7

書評 加藤幹郎著『映画ジャンル論——ハリウッド映画史の多様な芸術主義』山本佳樹 11

新入会員自己紹介 入会のご挨拶 有江和美 17

新入会員自己紹介 映画を見る、映画を読む——二次表現としての映画作品分析を中心に 徳永直彰 19

新入会員自己紹介 映画で観る家族 POISSON Charly 21

新入会員自己紹介 アジア系アメリカ映画における日常を語るまなざし 松本ユキ 23

新入会員自己紹介 続編映画試論 宮川裕陽 25

新入会員自己紹介 制約の中から生まれる新たな発想 余田有希子 27

出版紹介／新入会員紹介 29

## 書評

小野智恵著『ロバート・アルトマン 即興性のパラドクス ニュー・シネマ時代のスタイル』、勁草書房、2016年。

河原大輔（九州大学）

本書はニュー・ハリウッド（ハリウッド・ルネッサンス）期におけるロバート・アルトマンと彼が古典的ハリウッド映画の規範的物語構造にもたらした革新を様式レベルから検討するものである。著者である小野智恵が京都大学に提出した博士学位論文を基に、より多くの読者に向けて加筆修正が加えられている。アルトマンとその革新性をめぐって先行研究や批評言説で繰り返されてきた「即興」というクリシェに疑問符をつきつけながら、多面的かつとらえどころのないアルトマンの実験を様式レベルから検証、解明しようとする意欲的な試みである。大衆言説において頻繁に用いられる「アルトマネスク」という語が本書から周到に排除されているのもそうしたクリシェ化に抗う著者の批評的態度によるものと思われる。



映画学領域における本書の位置づけから始めると、本書は、広くは、スタジオ・システムを基盤とした古典的ハリウッド映画の崩壊開始以降のいわゆるポスト古典的ハリウッド映画に関する重要な研究成果だといえるだろう。ただし、古典期以降という歴史的文脈を踏まえつつ、ニュー・ハリウッドの同時代性や支配的様式の発見というよりも、アルトマン独自の映画様式とその美学の検討に議論の主眼が置かれているように、本書は何よりもまず作家論として書かれている。そのような意味において、ハリウッドの崩壊と復活のはざまに現れたニュー・ハリウッドという特異な時代におけるアルトマンの実験的様式を論じる本書はニュー・ハリウッドにおける作家主義の再検討という側面を持っている。

ポスト古典期における時代区分と映画研究における「ニュー・ハリウッド」という用語の混乱した使用法についても簡単に触れておく必要があるだろう。小野が序で簡潔に整理しているように、本書がニュー・ハリウッドという用語で言及するのは、1960年代後半から1970年代半ばにかけて、大手スタジオの不況とスタジオ・システムの機能不全の時代に生まれたいわゆる「ハリウッド・ルネッサンス」とその作品群である。その後、1976年の『ジョーズ』に始まる映画製作のブロックバスター化とレーガン政権下におけるメディア・オーナーシップの規制緩和によりハリウッドはグローバルなメディア・コンглоメリットとして再統合されるかたちで復活をみせる訳だが、映画研究において、この新自由主義の政治経済下のハリウッドを指してニュー・ハリウッドという用語が用いられることも多い。<sup>1</sup> ジェフ・キングも指摘するように、ハリウッド・ルネッサンスかブロックバスター時代のハリウッドのどちらかに限定して用いるものから、両者を広くニュー・ハリウ

ドの異なるフェーズとして記述するものまであり、研究者間の合意は定まっていない（King 3）。本書評では、とりいそぎトマス・エルセサーにならって、本書が対象とするハリウッド・ルネッサンスを「ニュー・ハリウッド」、ブロックバスター時代のハリウッドを「第二次ニュー・ハリウッド（second New Hollywood）」（Elsaesser 43）と呼ぶことで区別したい。<sup>2</sup>

アルトマン作品の様式の独自性を探求するために、本書がとるアプローチは体系的かつ綿密なものである。小野は、まず、序において、アルトマンの作家的独自性を明らかにするための三つの参照枠を設定する。すなわち、（1）古典的ハリウッド映画、（2）オーソン・ウェルズ、アルフレッド・ヒッチコック、ニコラス・レイら、古典的ハリウッド・システム内部で様式実験を行い、戦後の作家主義批評によって発見されることになったいわゆる「システム内部の反逆者」たちの作品群、（3）ニュー・ハリウッドの同時代的作品群。これらとの比較検討を通して、古典的ハリウッド映画の物語規範との連続性と差異を丹念に追ひ、またニュー・ハリウッドの支配的文法と十把一絡げに定義することを避けながら、本書は通時的視座と通時的な視座の双方から古典的物語規範の革新者としてのアルトマン像を立体的に描き出していく。

本書は序と結のほかには4つの章から構成されている。以下に各章の内容を略述しながら本書の学術的意義を確認していきたい。

まず、第1章「オーヴァーラッピング・ダイアログからオーヴァーラッピング・ナラティブへ——『M\*A\*S\*H マッシュ』『カリフォルニア・スプリット』『ナッシュビル』」は、しばしばアルトマンによる実験的様式の代表的なものとされるオーヴァーラッピング・ダイアログを取り上げ、それがいかにして古典的ハリウッド映画の規範的物語構造に変容をもたらしたのかを論じている。従来、複数の中心人物が偶発的かつ有機的につながり合うことで物語世界を構築する構造は『グランドホテル』（1932年）から『大空港』（1970年）にいたるまで見られ、それはボードウェルによって「ネットワーク・ナラティブ」として定式化され、アルトマン作品との共通性が指摘されてきた。しかしながら、小野は複数の中心人物が登場し、ときにお互いに遭遇しながらも最終的に有機的なつながりを生み出さない『ナッシュビル』の物語構造につながるの回避を見、ネットワーク・ナラティブとの差異を指摘する。その差異の由来として小野が着目するのが複数の音声为重なり合うオーヴァーラッピング・ダイアログである。オーヴァーラッピング・ダイアログは古くは1939年のハワード・ホークスによる『コンドル』やアルトマンによる1970年の『M\*A\*S\*H マッシュ』にも見られるが、これらの作品においては、複数の音声の重なりが多少の観客の混乱を引き起こしつつも均衡を保ったイメージが観客の注意を物語世界の中心（人物）へと誘導することで、物語の「中心」世界と「周縁」の二項対立を残存させていた。しかし、アルトマン自身も開発に携わったマルチトラック録音システムの導入がもたらしたオーヴァーラッピング・ダイアログの様式的洗練により、1974年の『カリフォルニア・スプリット』と翌年に公開された『ナッシュビル』においては、物語世界の「中心」と「周縁」がたどるところに入れ替わり、絶対的な中心の不在を強調することで「各々の物語世界が独立したまま重なり合い、多元的に共存する構造をもつナラティブ」（60）を形成していると小野は説得的に論じている。そのような物語構造をオーヴァーラッピング・ナラティブと名付けた上で、著者は多元的な音声的中心を内包する『カリフォルニア・スプリッ

ト』と『ナッシュビル』の物語構造の中に古典的物語映画が規範とする「中心性」に対するオルタナティブとしての「遍中心性」を確認し、その革新性を評価している。

第2章「モチヴェーションの曖昧な主人公——『ビッグ・アメリカン』『ボウイ&キーチ』『ギャンブラー』『ロング・グッドバイ』『カリフォルニア・スプリット』」ではハリウッド・ルネッサンス期のアルトマン作品における主人公の表象とその非古典的特性が論じられる。本章が議論の参照枠として設定する古典的特性とは語りの「明瞭性」、すなわち、古典的物語映画が至上命題とする目的志向（goal-oriented）で、直線的かつ効率的な語りの根幹をなす「原因—結果」の因果性の論理であり、その論理を駆動させる登場人物の「動機（モチヴェーション）」である。ニュー・ハリウッド映画における主人公のモチヴェーションの曖昧さを様式レベルから解明することに本章の目的を設定した上で、小野はアルトマンと彼の演出がいかにして古典的物語映画の慣例にしたがって主人公の内面世界を読みとろうとする観客の期待の地平を裏切り、直線的かつ明瞭な語りから逸脱するのかを正確かつ丹念なテキスト分析を通じて明らかにしている。著者によれば、アルトマンが提示する「不・明瞭性」は1974年の『ボウイ&キーチ』の強盗シーンにおける主人公の内面を観客に伝えるための手段としてのミディアム・クローズアップやクローズアップの回避と「カメラが主人公に対してとる淡泊な態度」

(88) や望遠レンズを使用したシャロウ・フォーカスが多用される『ビッグ・アメリカン』（1976年）における遠近感の圧縮と登場人物の内面世界との非連動性、そしてポスト・プロダクション段階において画面のコントラストを調整するポスト・フラッシングによって実現された『ギャンブラー』（1971年）と『ロング・グッドバイ』（1973年）のコントラストの抑制された不明瞭な画面設計と登場人物の目的意識の希薄さとの連関に特徴的に見出されるとしている。ここでの議論自体説得的ではあるものの、古典的物語規範の差異化という本書に通底するテーマが際立つのは第五節「マッチしないアライン」においてである。『カリフォルニア・スプリット』と『シンシナティ・キッド』（ノーマン・ジュイソン、1965年）におけるポーカーのシーンを比較しながら、前者でのアルトマンが主人公のモチヴェーション／原因と目的／結果を作品のマイクロなレベルで連結することで物語に一貫性と空間的な方向づけを与える技法（コンティニューイ編集）であるアライン・マッチを回避することで語りに時空間的な迂回の連鎖を導入し、それが古典的ハリウッド映画の直線的な語りが基盤とする「原因—結果」の因果性の論理を様式レベルから侵食するものであることを描き出す小野の分析は洞察に溢れている。

第3章「ズーム・インが無効にする奥行きという錯覚——『ギャンブラー』」ではズーム・ショットとその物語機能が俎上に載せられる。ここで小野は、従来テレビから映画へと輸入された技法であるズーム・ショットをドリー・ショットの劣った代替物とする見方と、その独自性を即興的な転換のための手段として限定的に捉える見方の両方への異議申し立てを行っている。アルトマン作品におけるズーム・ショットが持つ物語機能の捉え直しを行うために、小野は、まず、慣習的なインの機能を大きく「導入・終幕のイン」、「緊張あるいは恐怖のイン」、そして「記憶あるいは没入のイン」の三つに分類した上で、アルトマン作品におけるズーム・インがこれらの慣習的な物語

機能からいかに逸脱するかを本章の議論の中心に据える。その中で、小野は 1971 年に公開された修正主義西部劇『ギャンブラー』とその中のズーム・ショットを例にとり、分析を行っている。『忘れじの面影』に見られるようなドリー・インが空間的な奥行きと立体感を強調することで登場人物の内面世界への観客のなめらかな没入を促すのに対して、『ギャンブラー』の終結部における女性主人公へのズーム・インはイメージの平面性と物質性を強調し、そのことで観客の没入は妨げられると小野は指摘する。第二章における様式と心理描写の非連動性についての議論とも一貫性を保ちつつ、ここでの小野もまた、登場人物の内面世界へと観客を心理的に没入させるために構築された古典的様式としてのインを換骨墮胎し、内面表象の不可能性を前景化させるアルトマンに古典的物語規範の修正主義者としての顔を見る。

第 2 章と第 3 章において提示された、アルトマン作品の様式が見せる登場人物の内面世界との非連動ならびに因果性の論理からの逸脱という問題系に関する議論が再確認され、さらなる発展を見せるのが第四章「ポスト・ノワールに迷い込んだ古典的ハリウッド映画——『ロング・グッドバイ』」である。本章は、先行研究において、フィルム・ノワールの刷新という狭義のジャンル論の文脈に評価が限定されてきた『ロング・グッドバイ』（1973）に関する議論の射程を古典的物語規範に拡大することで同作の再評価を行う。その中で中心的に分析されるのが『ロング・グッドバイ』の音楽、主人公表象、ズーム・イン、暴力である。まず、『ロング・グッドバイ』中で変奏されながら繰り返されるメロディがメロドラマ・ジャンルとの類縁性を強調すると同時に、同ジャンルのメロディが慣習的に持つ登場人物の「内面を外在化する情感的機能」（175）を転倒させていることが明らかにされる。次に、音声レベルで主人公の内面を明瞭に伝える台詞と不明瞭に映し出される主人公の顔の表象とがきたす様式間の物語機能の齟齬や、そして頻繁に用いられるズーム・インが減退させる物語機能を確認しながら、小野は古典的様式を視覚的に模倣すると同時に、それが本来持っていた物語機能——小野はそれを様式と内面との「一致性」と呼ぶ——を戦略的に無効化するアルトマンの手つきを丹念に浮かび上がらせていく。最後には、『ロング・グッドバイ』の暴力シーンが古典的なコンティニューティ編集を踏襲しながらも因果性（とそれを駆動させる主人公の動機）を欠落させていることが論じられるのだが、これを第 2 章の『カリフォルニア・スプリット』におけるモチヴェーションの不明瞭さとコンティニューティ編集（アイライン・マッチ）の回避に関する議論と照らし合わせることは、アルトマンの古典的様式へのアプローチの多様性を考察する上でも有益だろう。

以上のように、ハリウッドという制度の内部からその古典期に終わりを告げる映画作家としてのアルトマンと彼の様式実験を多角的に論じる本書の成果は、何よりもまず、ハリウッド映画の様式研究への大きな貢献であると考えられる。アルトマンの映画様式の革新性とは新テクノロジーの技術的特性だけでなく、それを古典的物語規範の異化に連結させたことにあるとする本書の議論の正当性は、理論的先入観を周到に排除しながら行われる精緻かつ模範的なテキスト分析に下支えされている。抽象化と一般化に抗いながらアルトマンの作家的署名を様式レベルから丹念に読み取ることで、先行研究において固定化した作家像を解きほぐし、再構築

していく手さばきは見事である。そのような意味において、本書は修正主義的作家論と言えるのかもしれないが、その批評的態度は古典的物語規範に説話論的洗練をもたらした「修正主義者」としてのアルトマンの身ぶりを記述するのにふさわしいものと言えるだろう。とはいえ、本書が狭義のニュー・ハリウッド時代の作家論にとどまらないことは強調しておく必要がある。映画史を縦断し、ジャンルを横断しながらアルトマンをニュー・ハリウッドの地政図に巧みに位置づける本書は、古典的ハリウッド映画研究、ジャンル論、映画技術史、アダプテーション、間メディア性についての議論に対しても数多くの有益な示唆を提供している。また、本書の魅力はニュー・ハリウッド期に議論の焦点を置きながらも、その設定された時間軸を超えた通時的で多様な問いを読者の内に喚起することにもある。例えば、テレビ時代のアルトマン作品とその様式はニュー・ハリウッド期における彼の様式実験をどのように準備したのだろうか。アルトマンが映画製作の技術革新とメディア環境の変容に対してとる態度はハリウッド・ルネッサンス終焉後、すなわちブロックバスター化と視覚的スペクタクルの前面化に特徴づけられる第二次ニュー・ハリウッドへの移行の中でどのような変化を見せたのだろうか。テレビ、映画、戯曲、オペラとメディアの境界がクロスオーバーするアルトマンのキャリアと作品は映画作家（auteur）としてのアルトマン像にいかなる変容をもたらすのだろうか。今後、テレビ時代のアルトマンについて、そして第二次ニュー・ハリウッド時代のアルトマンについての論稿が小野の手によって書かれる時、これらの問いに対する答えが提示され、さらに立体的なアルトマン像を浮かび上がらせてくれることを確信しつつ、まずはこの本格的なアルトマン論の刊行を祝い、本書が幅広く読まれることを期待したい。

## 註

- 1 例えば、Holt を参照。
- 2 ニュー・ハリウッドという用語の使用法とその変遷については McLean に詳しい。

## 引用文献リスト

- Elsaesser, Thomas. 'American Auteur Cinema: The Last - or First - Great Picture Show.' *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Eds. Thomas Elsaesser, Noel King and Alexander Horwath. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- Holt, Jennifer. 'The Age of Conglomerate or How Six Companies Ate New Hollywood.' *Media Ownership: Research and Regulation*. Ed. Ronald Rice. New York: Hampton Press, 2008.
- King, Geoff. *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York: Columbia University Press, 2002.

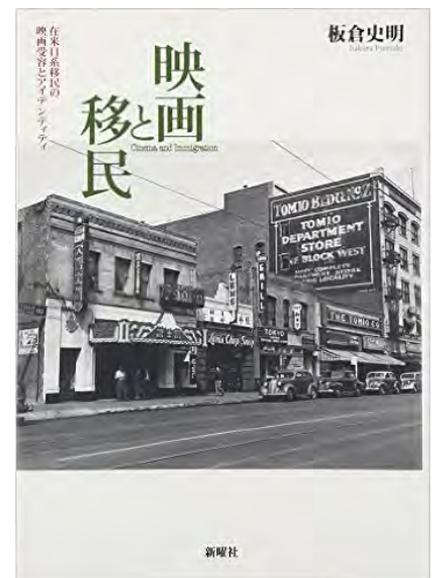
McLean, Duncan. 'The Evolution of the Term 'New Hollywood Cinema,' *NEO: Journal for Higher Degree Research in the Social Sciences and Humanities* (2009). 26 June 2016  
<[http://www.arts.mq.edu.au/documents/NEO\\_Article\\_7\\_2009\\_Duncan\\_McLean.pdf](http://www.arts.mq.edu.au/documents/NEO_Article_7_2009_Duncan_McLean.pdf)>.

## ● 書評

板倉史明著『映画と移民 在米日系移民の映画受容とアイデンティティ』、新曜社、2016年。

福田京一（京都外国語大学）

本書は、日本映画研究とアメリカ映画研究それぞれの分野において、今まで見落とされてきた日本人移民と映画の関係をトランスナショナルな観点から捉えようとする刺激的な研究書である。著者の目的は、日米戦争勃発以前の日本人移民、特に一世とアメリカにおける日本映画の興行、観客、製作の実態を浮き上がらせて、そこに日本映画の役割と彼ら/彼女らのアイデンティティ構築と変容の様態を明らかにするところにある。まず、本書の内容を紹介しよう。



「はじめに」で、著者は本書の目的を次のように述べる。「戦前のアメリカで生まれた日本人移民たちが、日本映画をどのように見たのか、そしてそれらの日本映画は移民たちにとってどのような役割を担っていたのか、ということ考察するものである」(10)。

そして、移民と映画の関係を次のように捉える。「ある国家や社会という共同体においてナショナリズムが高揚したとき、その共同体を統合しようとする体制の枠に収まることができない要素は、同化（assimilation）を迫られるか、さもなければ迫害（persecution）される。国境を越えて移動する〈移民〉とは、国民主義や民族主義という統合原理の裏面として、二〇世紀の歴史のなかで生まれざるをえない存在であった。このように映画と移民は、ともに国民国家の枠組みを強化する媒体として機能してきたと同時に、その枠組み自体を問題化し、揺さぶりをかける役割も果たしてきた」(11)。

次に、問題を観察・分析する方法論を説明する。「本書においては映画学の方法論をベースにしているが、より幅の広い視点から位置づけると、日本人移民たちのアイデンティティを考察する際に重視しているのは、社会構築主義的(social constructionism)な言説分析(discourse analysis)である。本質主義に対立する社会構築主義の観点に立つならば、「日系アメリカ人」または「在米日本人」という集団は、それ自体に固有の本質がそなわったものではなく、それぞれの歴史的な状況において独自のアイデンティティが日本映画とのまじわりのなかで形成され、変容していく力学は、彼ら/彼女らが生み出した言説を歴史的なコンテキストにおける布置のなかで分析することを通じて明らかになるはずである。したがってアメリカの日本人移民に関する資料を批判的に読解することによって見えてくるのは、それらの言説が生み出された時代の支配的な言説編成----換言すれば、各時代の支配的な諸概念〈ナショナリティ、エスニシティ、人種についての概念〉をめぐる文化の政治学（ある社会や共同体における力関係の分析）である」(15)。

本書の構成は次の四部からなりたっている。以下、著者の記述にしたがって紹介する。

第一部では、関連する先行研究を批判的に再検討する。第一章では、アメリカの大学制度のなかで、日本映画および日系移民の研究が、いずれの学問域(エスニック研究、日本学、映画学)においても、国民国家の枠組みを前提にして展開してきたことを明らかにすることによって、日系移民と日本映画との関係性においてこれまで等閑視されてきた制度的・構造的な理由をうかがいあがらせる。第二章では、アメリカにおけるユダヤ系移民、イタリア系移民、さらにアフリカ系「移民」（南部から北部への国内大移住）の映画受容とアイデンティティ形成について、先行研究をもとに考察して、移民の映画受容に共通する特徴を見いだす。これを基盤としてアメリカにおける日本映画の配給と興行の実態、および日系移民による日本映画の受容を考察する。

第二部(第三章～第五章)では、日系人による日本映画の配給と興行の実践と、彼ら/彼女らの日本映画受容を論じる。第三章では、1910年代における日系移民の日本映画興行と受容の実態を、日系新聞の調査を通じて解明するとともに、1911年に白人が経営する映画館で開催された日本映画興行をケース・スタディとして、その興行に参加した日本人移民観客の〈不安定な観客性〉を明らかにする。第四章では、1920年代における日系移民の映画受容を論じる。日系人が運営する日本映画の配給会社と興行会社が数多く設立されたが、やがてそれらは統合されて、各日系移民地に日本映画が定期的に配給・興行されるネットワークが構築された。そこで活躍した活動弁士たちの社会的な役割を分析する。また、1926年にリトル・トーキョーに日本映画専門館として開館した富士館が日系移民社会に果たした（果たそうとした）さまざまな社会的・経済的機能についても考察する。第五章では、1930年代における日本映画の上映実践に内包された文化の政治学を、キリスト教牧師伴武がおこなった二世に対する教育活動を具体例に考察する。満州事変以降、日系社会でも日本に対するナショナリズムの高揚が見られたが、彼の日本映画

上映活動と言説を分析することによって、1930年代の日系人社会における「人種形成」の力学と、「在米日本人」としての独自のアイデンティティ構築の特徴をうかびあがらせる。

第三部(第六章)では、戦前の日系人がアメリカに輸入した日本映画のフィルムが、戦中と戦後にたどった〈循環〉の歴史をあとづける。真珠湾攻撃以降、アメリカ政府が接収した日本映画をどのように軍事利用したのかを、アメリカ国立公文書館収蔵の敵性財産管理局の一次資料を分析することによって解明する。

第四部(第七章、第八章)では、日系人による映画製作の実態を解明する。第七章では、1910年代に設立された日系移民による映画製作会社「ヤマトグラフ社」や、『写真結婚』(1914)を作った「日米フィルム」の活動の実態を明らかにして、日系移民の〈われわれ〉の映像が彼らのアイデンティティ形成に果たした役割を検証する。第八章では、日系人による初のトーキー映画『地軸を廻す力』(1930)の製作過程と、作品をめぐる言説分析を通じて二世の存在の不安定さと、〈日本語〉の真正性の問題を扱う。これによって「在米日本人」のエスニック/ナショナル・アイデンティティの複雑さを見る。

「おわりに」では、各章のテーマと結論をまとめて終わる。本書から浮かび上がってくる戦前の日系移民(特に一世)のアイデンティティ構築の特色として、次の点をあげる。日系移民は、帝国日本における「人種形成」と、アメリカにおける「人種形成」のあいだの軋轢をたくみに調整しながら、みずからのナショナルかつエスニックなアイデンティティを構築していた。日本人移民は、アメリカ社会における統合の力(同化=アメリカ化)の力学に戦略的に同調しつつ、いっぽうで日本人民としてのエスニック/アイデンティティも保持しようとしてバランスをとりながら、「在米日本人」としての独自のアイデンティティを構築していったのである。(192)

率直に言って、私たち日本人は、日本について知らないことがまだまだ沢山あることを本書は教えてくれる。ここで知りえたことは、日本人移民のことを今後考える際に、必ず頭の片隅に留まることになるだろう。そして、なによりも、在米日本人のアイデンティティの問題を、アメリカの歴史と社会の周縁の問題として捉えるのではなく、日本人のアイデンティティの問題と関連させて捉えるというトランスナショナルな視点に立って、アメリカにおける日系移民と日本映画を関係づけて論じた研究として、この分野における先駆的な先行研究の役割を果たすものとなるだろう。

この研究書のなかで中心をなしているのは第二部であろう。1910年代から30年代の日本映画の上演と受容を多文化的状況における興行と日系人の経済活動との面から捉え、そこに在米日本人の「同化」の問題と日本人としてのエスニック/ナショナルなアイデンティティとの葛藤と調整の交渉の姿を読みとろうとしている。この分野における先行研究を批判的に検討した上で、新しい視座を提出しようとする著者の研究者としての真摯な姿勢と意気込みを賞賛したい。

特に、第5章は著者の着眼点の独創性を最も顕著に表している。一世のキリスト教牧師伴武が、自給独立教会設立し、日米における「人種形成」のアイデンティティ・ポリティクス文脈の中で、日本映画上映運動を通じて「日本民族の海外発展」というイデオロギー的大義が、アメリカ建国の歴史と重ね合わせたというくだりは(127-28)、伴の「歴史的制作」であるとしても、日系人によるナショナル/エスニックなアイデンティティの構築のひとつの事例として見事である。

他にも多くの傾注すべき分析と指摘のある本書の優れた点を認めた上で、ふたつの点を疑問として、いやそれは今後の課題と言う方が適切かもしれないが、記しておきたい。

そのひとつは、一次資料に関するものである。本書は、著者が認めているように、在米日本人の日本映画受容の実態をあきらかにするために、利用可能な様々な資料を使いながら、日系新聞の記事を中心に、分析を行っている。新聞記事を精査し、埋もれた歴史を蘇らせようとするその態度に何ら異議を差し挟む余地はない。しかし、観客の受容に関して言えば、実際に日本映画を見たさまざまな在米日本人観客の、そして日本人以外の観客の受容を示す一定数以上の生の「声」(D. Takaki, *Strangers from a Different Shore*, 7-8)にも耳を傾けねばならないのではないか。新聞の記事に限っても、『日米新聞』の記者として1918年に渡米した浅野七之助は、写真結婚の是非をめぐる対立のように、「まだ発展途上にある在米邦人社会で異論があると、この二紙[『新世界』と『日米新聞』]は意見の衝突があったんです」と証言している(北村崇郎『一世として生きて』88)。入手できる資料に制限があることは承知しているが、彼ら/彼女ら日本人移民が日本映画を見た経験が、アイデンティティの構築と変容にどう係わったのかについての報告があれば、より説得力をもつ結論が導かれたのではないか。

もうひとつは、方法論に関するものである。著者は「社会的構築主義的な言説分析」を重視すると述べているが、この点で、本書の長所は同時に短所にもなる。現象分析に理論的視座が欠かせないのは当然だが、所々で理論的概念に現象が閉じ込められて、生の現実はどうであったのかという隔靴搔痒を感じる場合がある。一例をあげる。

1930年代、ハリウッド映画ではユダヤ人のアイデンティティが抹消されているのに対して、イデッシュ映画が隆盛し、「エスニック・アイデンティティとコミュニティの結束の強化を目指したのである」(158-59)。この指摘は事実在即しているが、一方でユダヤ系のハリウッド映画産業が発展していくために、新旧含めてのキリスト教文化の中でユダヤ系移民が彼らの宗教的特性とエスニシティを隠す、あるいは中和することが必要であった。これも「<われわれ>の<物語>」(161)の重要な一部ではなかったか。第二章の題(「同化」物語からの解放)に見られるように、「同化」に対する「文化的抵抗」の行き着く先に「解放」があると想定することは言説のコードに従っているのかもしれないが、現象の豊かさがそこからこぼれ落ちるのではないかと恐れる。

早い話、30年代に映画が本格的にトーキーの時代に入ったとき、差別に晒されて、母国に帰ることもできずに、しかも英語を解しないほとんどの新移民の一世が、母語の映画を以前に増して強く求めるようになるのは極めて自然な成り行きであろう。同じことが、

在米日本人による映画館経営と日本映画の上映と製作に関しても同じのことが言えるのではないかと。言い換えれば、アメリカ映画史上の転換期における新移民の映画観客の行き場を社会学的な観点から観察する補完作業がほしい気がする。

第三部は、これ自体としては啓蒙的な情報を与えてくれるが、「本書に与えられた命題」(12)との関連はどうなのか。少し、気になった。

第四部の第八章で『地軸を廻す力』で二世が真正な日本語を話せないことで、「悲劇が滑稽劇になり」、映画として失敗した。それは1930年代に一世と二世の間で「日系社会の認識の枠組みが再文節化される転換期を象徴するものであった」(188)。一世と二世の間にあるアイデンティティの連続性と断絶の問題として、著者の指摘する通りであろう。母語の継承については、日本人移民に限らず、いずれの新移民の場合も、同様の問題を抱えていたと考えられる。映画が現存していないから仕方がないが、実際にこの映画で一世も含めてどのような日本語が話されていたのか分かれば、興味はさらに深まったと思われる。

## ● 書評

加藤幹郎著『映画ジャンル論 — ハリウッド映画史の多様な芸術主義』、文遊社、2016年3月。

山本佳樹（大阪大学大学院言語文化研究科）

本書は加藤幹郎氏の数ある著作のなかでも屈指の名著『映画ジャンル論 — ハリウッド的快樂のスタイル』（平凡社、1996）の「増補改訂版」である。旧版は日本語で書かれた唯一無比の、また世界的にみても類のない本格的映画ジャンル論として、長く映画研究者の道標となってきた。筆者もことあるごとに旧版をひもとき、映画研究を志す学生に推薦してきた。20年の月日を経てこのたびこの名著が強力にアップデートされ、装いも新たに出版されたことを心から慶びたい。

本書は「増補改訂版」であるから、まずは旧版との比較をしておくべきだろう。並べてみると、若干小ぶりの版にはなったが、あきらかに分厚くなった。「すくなくとも12万字（130ページ）ほど増大」したという。副題が「ハリウッド的快樂のスタイル」から「ハリウッド映画史の多様な芸術主義」に改められた。扱っている10のジャンルは同じだが、配列が変更されている。（たとえば、旧版は「フィルム・ノワール」という成立史的に特殊なジャンルから論を起こして、「西部劇映画」で終わっていたが、新版は「西部劇映画」という比較的安定したジャンルから始めて、「フィルム・ノワール」は最後に置かれてい



る。) 章末の「付論」が 3 つから 6 つに倍増した。(新たに加わった 3 つの「付論」は、「マーヴェル・コミック映画による人類史イデオロギーの変則浸透」、「悪夢の詩学 デイヴィッド・リンチ論」、「映画における記憶とトラウマの表象」)。著作権の関係もあるのだろうが、写真が大幅に入れ替えられ、結果として枚数がかかなり増加した。一見して目につく新旧両版の異同はこんなところである。では、各章の内容はどうかというと、たしかに旧版出版以降 20 年の映画史や研究史に鑑みてつけ加えられた部分も多いのだが、全体としては単純に足し算されたというよりも、細部に肉付けがほどこされ、映画作品どうし、本書の各章どうし、また加藤氏自身のこれまでの仕事とのリンクがいっそう濃密に張りめぐらされて、骨太になったという印象である。この意味では、それを解きほぐして旧版に付加された点を指摘するよりも、副題の変更にみられる旧版との力点のおかれ方の微妙な差異を意識しつつも、基本的に新しい 1 冊の研究書として本書に対峙するほうが、書評者の態度としてふさわしいように思われる。

本書でいう「ジャンル映画」は、青春映画、文芸映画といった映画愛好者による自由なジャンル分けとは異なり、基本的に、古典期ハリウッドにおける製作・配給・興行を統合した垂直支配体制を背景に産みだされた映画の一定のパターンのことをいう。パターンの反復可能性によって効率的で継続的な大量生産・消費が可能になるため、各映画会社は自社製品をよりよく売ろうと人目を惹くラベル(=ジャンル)をはったのである。本書では、こうしたジャンルが 10 種類扱われる(正確には「フィルム・ノワール」は上記定義のジャンルではない)。扱われるジャンルの個性によって記述のされ方はさまざまだが、①当該ジャンルの古典的枠組みについての記述(興亡史、中心的世界観、特権的トポスなど)、および、②古典期終了後にそのジャンルにふたたび命を吹きこもうとする試みに対する評価、のふたつが、本書各章を貫く柱になっているといえる。この 2 点を中心にして、以下に各章の要点を整理してみたい。

(以下の各章の紹介は各 2 段落からなり、第 1 段落が上記①、第 2 段落が上記②に対応している。)

第 1 章の「西部劇映画」は、1920 年代から 1950 年代までに膨大な数の作品が作られたジャンルである。(ピークであった 1925 年と 1935 年には、それぞれ 300 本以上製作された。) 西部劇映画は荒野に法と秩序が立ちあがるプロセスを描くが、それはあくまで入植者である白人中心の物語であり、先住民族や黒人を不当に遇してきた。古典期の西部劇映画がアカデミー賞とほとんど無縁であったのは、このためである。西部劇映画に欠かせない道具立てとしては銃撃戦がすぐに思い浮かぶが、加藤氏の慧眼によって特権的トポスとして指摘されるのは、荒野と文明の境界に位置する緩衝地帯としてまさに西部劇映画を象徴する、ポーチである。ポーチは、馬寄せ、監視所、法廷、決闘の場、出会いの場など、西部劇映画のなかで多様な機能を果たしてきたのである。

1980 年代に死滅したかに思われた西部劇映画は、1990 年代になって復調の兆しを見せ、なかでも『ダンス・ウィズ・ウルヴズ』(1990)と『許されざる者』(1992)は、作品賞、監督賞を含む多くのアカデミー賞を受賞する。この西部劇映画ルネサンスは、「政治的に正しい」とみなされる作品群からなっており、アカデミー賞の受賞もそれゆえであった。だが、「政治的に正しい」とされる修正主義西部劇にも歴史があり、それはまず 1950 年代の「赤狩り」時代の左翼映画人の手になる。その後、1970 年代のアメリカン・

ニューシネマも、しばしばベトナム戦争への批判と重ねあわせて修正主義西部劇を作った。これらの修正主義西部劇は、手放しのインディアン讃美か、白人の残虐な戦闘行為の過度の告発に陥りがちで、1990年代の作品群も例外ではない。加藤氏はさらに、『許されざる者』の精密な映像分析から、そこにこめられた銃規制法反対のメッセージをとりだしてみせる。こうしてこの章ではとりわけジャンルと政治的イデオロギーの関係、そして、アカデミー賞の政治性があきらかにされる。

第2章の「道化喜劇（クラウン・コメディ）映画」は、1920年代を席卷したジャンルである。映画初期の「マイム」や「スラップスティック・コメディ」の系譜をひくこのジャンルは、トーキー導入とともに身体の動きから台詞へと関心が移ると、1930年代には同じく「コメディ」のサブジャンルである「スクリーンボール・コメディ」や「人民喜劇」に道を譲った。「道化喜劇映画」は、現実社会に受け入れられようと努力するがなかなかうまくいかなかった主人公が、現在ないし未来の幸福にいたることを示唆して終わる、という図式をもつ。加藤氏はここでは、4人の代表的な道化師の比較によって、このジャンルの振幅を示している。4人とは、仕事、愛情、友情のすべてを手に入れるために好きでもない冒険に挑む「市民」ハロルド・ロイド、愛する者を救出するためなら、幾多の障碍にも屈せず、超人的な運動能力を発揮する「準市民」バスター・キートン、奇跡のような無垢さによって悪に染まった社会を漂白する「永遠の子供」ハリー・ラングドン、そして、笑いに社会的メッセージをこめる「風来坊」チャールズ・チャップリンである。

チャップリンは自身初の本格的トーキー映画『チャップリンの独裁者』（1940）において、25年前の記憶喪失が完治していないユダヤ人理髪師チャーリーという設定で、「風来坊チャーリー」を復活させた。エンディングでチャーリーがヒンケルの代わりに演説をしなければならないとき、ヒンケルの参照元のヒトラーの参照元がチャーリーであるがゆえに、この三項を根底から支えているチャップリン本人が話しだすしかない、という加藤氏の説明には、痛快な謎解きを見せられた思いがする。

第3章の「スワッシュバックラー映画」は、1920年代から1930年代にかけて流行したジャンルである。1940年代初頭に、「戦争映画」のサブジャンルである「第二次世界大戦映画」にとって代わられた。最古典といえる『バグダッドの盗賊』（1924）に顕著なように、このジャンルの要件は、スワッシュバックラー（向こう見ずな剣士）たる主人公の身体運動的ダイナミズムと、海賊船や城壁といった舞台の細部にこだわるプロダクション・デザインにある。物語論的な水準では、「スワッシュバックラー映画」の主人公たちは盗賊や海賊と呼ばれながらも危機に瀕した国家を再興させる英雄であり、愛国主義的できわめて保守的な世界観をもつジャンルである。

1980年代に大ヒットした映画シリーズ「スター・ウォーズ」3部作（1977－83）と「インディ・ジョーンズ」（1981－89）3部作は、国体護持的な「スワッシュバックラー映画」の後裔であり、大統領ドナルド・レーガンに代表される合衆国の力の政治による右傾化を、大衆の想像力のレベルで後押しするものであった。加藤氏が注目するのは、「スワッシュバックラー映画」の代表作『ロビンフッドの冒険』（1938）を製作中のハリウッドを舞台に、ハリウッド文化史への陶酔的なまでの自己言及をちりばめた冒険活劇映画『ロケッティア』（1991）である。

第4章の「ミュージカル映画」の全盛期は、トーキー化が完成する1930年ごろから1950年代半ばにかけてである。1930年代のRKO（アステア＝ロジャーズの静的エレガンス）とワーナー（バズビー・バークリーによる動的バロック）の両雄時代、1940年代のMGM（アーサー・フリードによるプロデュース）黄金時代と、スタジオ単位でその歴史の変遷が記述できるように、チームワークが要となる「ミュージカル映画」は他のどのジャンルにもましてスタジオ・システムの産物であった。さまざまなサブジャンルに共通する表象とテーマは、軽やかなステップと楽しい歌で地上の重力から逃れて、楽園を追求することである。

加藤氏は、スパイク・リーの『スクール・デイズ』（1988）を、1930年代に流行した「ミュージカル映画」のサブジャンル「カレッジ・ミュージカル映画」の伝統を踏まえたとうえで、それを革新化した作品として称揚する。黒人学生の大学生活を描いたこの映画では、華やかな歌と踊りは商業主義的意匠にすぎないことがほめかされ、大学は未来に通じる楽園ではなく、ただ順応主義者を養成する場所になっている。黒人学生が享受する楽しい幻惑的な日々は、未来の黒人共同体のために投資されることはないのである。

第5章の「ファミリー・メロドラマ映画」は広大なジャンルだが、その下位ジャンルのひとつである「女性映画」は女性観客動員をもくろんで第二次世界大戦中の1940年代に盛んに製作された。「メロドラマ」とは、愛しあう男女がそれを阻止しようとする他者によって苦難を強いられ、勝つか負けるかの二元論的葛藤を描くものであり、極言すれば、すべての映画がメロドラマか非メロドラマかのいずれかに分類しようとさえいえる。そのため他のジャンルにもまたがってたくさんのサブジャンルが存在するが、最も支配的なのは、恋愛、結婚、家庭を中心にすえた「ファミリー・メロドラマ映画」である。そこでは、悪しき旧世代の退場とよりよき新世代の誕生とによって幸福の可能性が暗示される。

女性中心の「女性映画」とは反対に、男性の本質的脆弱性に焦点をあわせたのが「男性映画」である。「男性映画」はアイダ・ルピノの『重婚者』（1953）によって始まり、ライナー・W・ファスビンダーによって1980年ごろまでに完成した。「男性映画」では、単婚制や異性愛という「ファミリー・メロドラマ映画」の前提となっていた価値体系にひびが入れられ、世代交代による未来の幸福の夢が閉ざされてしまう。なお、デイヴィッド・リンチの『ワイルド・アット・ハート』（1990）は、ホラーとコメディを不器用につなぎあわせたような外観に目を奪われがちだが、物語の骨格をなしているのは伝統的な「ファミリー・メロドラマ映画」であることを、加藤氏は指摘している。

第6章の「ギャング映画」は、すでに1910年代に現れ、1930年代末まで重要な位置を占め続けたジャンルである。最盛期の1932年には年間37本製作されたが、1934年の映画製作倫理規定（＝プロダクションコード＝ヘイズ・コード）の制定により、徐々に衰退した。「ギャング映画」は、暴力によって資本主義社会をのぼりつめるひとりの男の野心と挫折を描く物語であり、その上昇志向においてすぐれてアメリカ的なジャンルである。最後にならず主人公のギャングが死ぬのは、物語の論理というよりも社会の倫理的要請によるものであった。「犯罪者を英雄視したり、正当化したりしてはいけない」という映画製作倫理規定の条項は、このジャンルにさらに追い討ちをかけ、さまざまな延命策がとられることになる。

「ゴッドファーザー」3部作（1972－90）は、栄光の絶頂にある主人公の路上での被弾死という「ギャング映画」の正統な結末パターンを回避し、シリーズの最後で老主人公が故郷の庭の椅子で穏やかに永眠することで、家族の物語の壮大な回想という一面を獲得している。また、マリオ・ヴァン・ピープلزの『ニュー・ジャック・シティ』（1991）は、黒人ギャングを主人公にして暴力しか資本のない「もたざるもの」の社会的上昇を描いており、「ギャング映画」の映画史的文脈を踏まえつつ、現実の社会不安とも連動する、すぐれた映画となっている。

第7章の「スクリーボール・コメディ映画」は、『或る夜の出来事』（1934）を最初の作品として、1940年代まで量産された。映画製作倫理規定による性愛描写の制限を背景に、セリフを重視した男女間のコメディであり、大恐慌から戦時体制へと変貌する時代の暗い影を笑いとばすものであった。中流階級以上の男女が出会い、さまざまな葛藤を経て恋愛が成就するというのが基本構造である。スクリーボールとは「変人」のことで、自分の目論見に耽溺している変わり者の男に対して、自由闊達なヒロインがつねに勝利をおさめる。ほぼ同時代に流行した「人民喜劇」（たとえば『オペラハット』（1934））とは、「スクリーボール・コメディ映画」の主人公の非政治性という点で、大きな相違がある。

1970年代以降に、「スクリーボール・コメディ」を復活させようという試みが何度か行なわれた（成功例は『愛しのロクサーヌ』（1987））。恋愛結婚をした男女が中年になって離婚戦争を起し、死に瀕しても女が男の手に身をゆだねることのない『ローズ家の戦争』（1989）は、加藤氏によれば、「スクリーボール・コメディ映画」の準拠枠によりながら、同時に「スクリーボール・コメディ」の枠組みに揺さぶりをかける映画であり、このジャンルにひとまずの終止符を打った作品である。

第8章の「恐怖映画」は、1931年に始まり、いまなお健在のジャンルである。古典期ということであれば、1930年代から1950年代のあいだであろう。長いあいだ映画会社は「恐怖映画」の製作を敬遠してきたが、1931年にユニヴァーサル映画社が『魔人ドラキュラ』と『フランケンシュタイン』で大成功を収め、「恐怖映画」ブームを巻き起こす。ユニヴァーサルの「恐怖映画」は、不気味でありながらも人をいざなうような典雅なセット・デザインをもち、そのモンスターたちはアメリカからは遠い地域の出身者だった。アメリカの観客は自分たちの日常とは無縁の出来事として、その恐怖を楽しむことができた。

転換点となったのはアルフレッド・ヒッチコックの『サイコ』（1960）である。恐怖の対象はもはやモンスターや異星人ではなく、不快な人間そのものとなる。殺人の舞台となるのも、アメリカ人ならだれでも見知っている、旧道沿いのモーテルである。やがて1968年に映画製作倫理規定が廃棄されると、『サイコ』のシャワー室での残虐な刺殺場面は、血みどろのショッキングな場面を売りものにする「スプラッター」に引き継がれた。加藤氏は、「おぞましさのスペクタクル」という共通性をもつという点で、「スプラッター」と「ポルノグラフィ」（ハリウッドのジャンル映画ではない）を比較している。

第9章の「ベトナム戦争映画」は「戦争映画」のサブジャンルのひとつである。「第二次世界大戦映画」や「朝鮮戦争映画」といった他のサブジャンルが、開戦とともに量産され、戦争が終わるとその数が激減したのとは対照的に、「ベトナム戦争映画」は、1965年のアメリカの本格的介入から1975年の終結までの約10年のあいだにわずか10本ほどしか製作されず、それから数年後によく活性化した。この「ベトナム戦争をめぐる映画史的難題」の理由としては、国内の反戦ムード、ハリウッド映画産業の変容（ニューシネマ期になり、ベトナム戦争を直接描かずに、その不条理さや残虐性を婉曲的に表現するスタイルが流行した）、TVニュースが映画に代わって戦場のイメージを伝えていたこと、などが挙げられる。ベトナム戦争の特定のイコノグラフィは、ジャングル上空を飛ばすヘリコプターであり、それは朝鮮戦争までの何かを吊り下げる単機のヘリコプターではなく、地上を攻撃するミツバチの群れのようなヘリコプターの編隊である。

TVニュースが伝えるベトナム戦争の戦場のイメージはきわめて定型化されたものであった。後に量産されることになる「ベトナム戦争映画」でも、その定型化されたイメージが再利用されたが、そのなかで異彩を放つのがフランシス・コッポラの『地獄の黙示録』（1979）である。コッポラはTV取材班を登場させ、戦場の定型イメージを自己言及的に相対化する。ベトナム戦争とは無関係の原作（ジョゼフ・コンラッドの小説『闇の奥』（1899））をもち、ときおりフェデリコ・フェリーニを思わせる超現実的な映像と音響がさしはさまれるこの映画は、単純な「戦争映画」であることを回避している。

第10章の「フィルム・ノワール」は、1941年の『マルタの鷹』に始まり、1958年の『黒い罌』以降、急速に衰退していく、というのが定説である。加藤氏はこの定説に異議を唱え、ナチス・ドイツから逃れてアメリカに亡命したユダヤ系映画作家たちの最初期の作品（具体的にはフリッツ・ラングの『激怒』（1936））を、「フィルム・ノワール」の始まりとする。「フィルム・ノワール」は孤独と頹廃をめぐる、あくまでも個人精神的な暗黒犯罪映画である。支配的なトポスはネオンが点滅する夜の都市であり、そこに篠つく雨である。頻りに用いられる「ヴォイスオーバー」は、声の主である主人公をしばしば裏切ることになる。1950年代半ばからのカラー化の進行とワイド画面の普及とともに、相対的に小さなスクリーンとモノクロームの色調によって閉所恐怖症的效果をあげてきた「フィルム・ノワール」はしだいに劇場から退き、このジャンルはTVドラマにとって代わられることになった。

1980年代以降、「フィルム・ノワール」に新しい潮流が生じているが（たとえば、『ブレードランナー』（1982））、それを支えているのはこのジャンルそのものに対する批評的関心である。「フィルム・ノワール」は、ナチス・ドイツによるホロコースト以降の「現代」についての考察であり、ひとつのジャンルというよりも、光と闇が交錯する独特のスタイルとペシミズムによって規定される一連の映画サイクルであって、他のさまざまなジャンルを縦断する。そもそも「フィルム・ノワール」は、フランスの映画批評家ジャン＝ピエール・シャルティエの論文に端を発する名称であり、本書で扱われている他のジャンルとは違ってスタジオ側の営業的なカテゴリーではない。「フィルム・ノワール」は、映画作品の総合的交換関係における力学の推移を示す、興味深い現象だといえる。

以上、各章を2つの観点から筆者なりに素描してみたが、本書の力点はどちらかといえばそれぞれの要約の第2段落、すなわち、古典期に完成したジャンルの伝統を生かしつつ、そこにいかに新たな問題や芸術性を盛りこむことができるか、という点にあると思われる。この傾向はとりわけ新版たる「増補改訂版」で顕著になっている。加筆された部分や、新たに加えられた「付論」では、真の芸術はその伝統的革新性によって既存の権威的イデオロギーを改変しうるものが、現代における芸術の役割として強調されているのだ。副題が「ハリウッド的快樂のスタイル」から「ハリウッド映画史の多様な芸術主義」になったのも、それに対応した変更だといえるだろう。

もちろん、筆者がしたようにいくら要点をまとめてみても、本書の魅力を本当に伝えることは不可能である。加藤氏の著書はいずれもそうであるが、本書の本領も、フィルムとフィルムの関係にはりめぐらされた考察の網の目や、個々の作品の肌理を読むはっとさせるような精緻なまなざしにこそ、存在するからである。それを体験するには、実際に本書を手にとりていただくしかない。映画ジャンル論についての膨大な知識を得ながら映画を見る態度を学べる本書は、旧版からの愛読者にとっても、旧版に触れたことのない若い読者にとっても、何度も立ちかえるべき映画研究のための新しい基本図書となるだろう。

## ●新入会員自己紹介

入会のご挨拶

有江和美（上智大学短期大学）

日本映画学会の会員の皆様、はじめまして。有江和美と申します。

現在は上智大学短期大学部英語科にて主にアカデミックライティングの指導をしております。以前は衛星放送の字幕翻訳をはじめ、メディア業界で翻訳業に従事しておりました。

現在は映画に関する研究を行っているわけでも映画界に携わっているわけでもございませんが、大学院修士課程にて映画、及びメディア学の研究をしておりましたので、この度日本映画学会に入会させていただきました。自己紹介を兼ねて簡単に修士課程で学んだことについて書かせてさせていただきます。

イギリスウエストミンスター大学大学院メディアアートデザイン学部にて映画テレビ学修士（MA in Film and Television）を取得、続けてロンドン大学ゴールドスミスカレッジ大学院メディアコミュニケーション学部にてメディアコミュニケーション学修士（MA in Media and Communications）を取得致しました。

ウエストミンスター大学在学中は 映画理論の幅広い知識を得ることが出来たと思っています。みずからのフォトジェニー論を自身の監督作品に反映させたジャンエプSTEIN、各国の映画製作に影響を与えたクラシックハリウッドシステム、イギリス社会派映画のケンローチ監督の作品分析など、その他幅広い分野の授業を受講致しました。様々な国より学びに来ている学友と日々 映画の話をし、彼らの国の政治的な事情などの話を聞く経験もとても有意義な時間で、各国の政府による映画検閲に関心を抱くようにもなりました。また、この頃より 小学生の頃 WOWOW で観て感銘を受けた中国映画 紅夢(1991)の チャンイーモウ監督属する中国第五世代監督の作品や、香港返還前後の政治的社会的色彩を濃く反映した香港ニューウェーブの監督の作品に強くひき込まれるようになりました。ゴールデンハーベスト社が作り出した ブルースリーやジャッキーチェンのアクション映画などにも興味を覚えました。

修士論文は The Impact of the hand over in Hong Kong film industry というタイトルで、1997 年に香港が 150 年のイギリス統治を終え、香港特別行政区として中国本土の法律とは異なる法律を保持しながら 香港映画業界がどのように変貌をとげていくのか、どの程度中国政府及び中国本土の映画業界が介入しているのか、製作資出資の比率、香港の言語広東語ではなく本土の中国語（普通語）がどの程度映画の中で使用されているかなどを検証しました。またウォンカーワイ監督の恋する惑星(1994)や花様年華(2000)やメイベルチャン監督の瑠璃の城(1998)のなど香港返還を比喻しているとされる作品についても 検証しました。

ロンドン大学ゴールドスミス、メディアコミュニケーション学部は 映画学ではなくメディアと社会の関わりについて学ぶコミュニケーション学部ではありましたが、コースワークのエッセイ等は映画に関することを執筆しておりました。

階級社会であるイギリスで生活しておりますと 必然的に白人社会におけるアジア人に対するイメージについて 考える機会が度々ありました。エドワードサイドのオリエンタリズム的思考方が未だに根強く息づいていると感じる事もありました。映画テレビにおけるアジア人表象が如実にそれを表しています。欧米社会ではアジア人男性がセクシャルでダンディなイメージを持たれる事は少なく、中国人カンフーマスターあるいは規律正しく会社に忠実な堅物日本人サラリーマン。一方アジア人女性に関しては サイレント映画時代から今日まで変わらず、欧米人目線でクワイエットされた妖艶な中国のドラゴンレディや日本のゲイシャなどが多く登場します。その点に着目し、修士論文は How Hollywood construct Chinese Masculinity と題し、欧米におけるアジア人に対するステレオタイプなイメー

ジがどのようなものか、またステレオタイプなイメージが定着した歴史的背景についても述べつつ ジャッキーチェンやジェットリー、ブルースリーなどをキャストしたハリウッドアクション映画を例に用いハリウッド映画におけるアジア人、特に中国人俳優の表象についてを検証、またアジア人俳優や監督によるアジア人であることを逆手にとったようなセルフオリエンタリズムの傾向などを エドワードサイドのオリエンタリズム、及びホミナーバのステレオタイプ理論を照らし合わせつつ論じました。

話はずれますが、上記でも述べましたようにウエストミンスター大学院での学友はイギリス人だけでなく世界各国から留学してきている学生が多く、今では皆母国の映画会社、あるいは各国の映画祭で仕事をしている学友ばかりです。世界中に散らばった仲間ですので、なかなか全員で集まることは難しいですが、数年に一度はロンドンで集まり、同窓会をしています。また東京国際映画祭の際に、仕事で来日する友人と日本で会うのも、近年秋の楽しみになっています。この夏香港に遊びに行った際、現地の映画会社で働いている学友の計らいで、映画『インファナル・アフェア無間序曲(2003)』に出演していた香港の俳優フランシス・ンの監督及び主演映画の撮影に同行させてもらえるという機会に恵まれました。銃撃戦シーンのエキストラに参加するという面白い体験をしました。私にとりましては映画を通じて得た友人は一生の友人だと思っています。

どうぞこれからよろしくお願い申し上げます。

## ● 新入会員自己紹介

映画を見る、映画を読む——二次表現としての映画作品分析を中心に

徳永直彰（大正大学表現学部表現文化学科クリエイティブライティングコース専任講師）

新入会員の徳永直彰（とくなが・ただあき）と申します。大正大学表現学部表現文化学科クリエイティブライティングコース教員として、文芸創作（主として小説作品）を志す学生を指導しています。研究者としての主専攻は近現代文学研究で、夏目漱石・三島由紀夫・村上春樹などの作品解釈を中心に論考を発表してきました。また、文学の近接分野である映画・演劇・漫画等の虚構表現にも深い関心を抱いています。特に映画については、文芸作品と映画作品の比較というテーマで研究ならびに講義・演習をおこなってきました。以下、これまで発表してきた映画に関わる論考の要点ならびに関連捕捉を記し、自己紹介とさせていただきます。

「小説の映像化に関する研究——『春の雪』『世界の中心で、愛をさけぶ』を題材として——」（大正大学表現学部紀要「表現学」1号、2015年3月）では、一次表現（原作小説）と二次表現（映像化作品）比較作業の意義をまず示した。以下がその概要である。

二次表現作品の作者は、まず原作を鑑賞し、解釈した後に、変更・追加・削除、などの作業に移る。上記のうち、原作を鑑賞し解釈するという段階までは、二次表現作者もオーディエンスもまったく同じ作業をおこなっていると言え、作者＝送り手、オーディエンス＝受け手、という単純な役割分担と一線を画す共通点を持っている。このことを前提とする二次表現作品の研究は、それ自体にみられる表現上の様々な工夫や効果を知ることのみにとどまらず、二次表現作品の作者が創作の出発点としてまず一次表現作品をどのように解釈したかを探ることも重要な作業になり、解釈研究・創作過程研究双方に資するところが大きい。

次いで上記をふまえ、行定勲監督『春の雪』『世界の中心で、愛をさけぶ』と原作小説の比較分析をおこなった。両作それぞれの二次表現研究もおこなったが、上記二つの映画作品は監督だけでなく脚本スタッフも重なっていることに着目し、『春の雪』原作の重要な台詞《もし永遠があるとすれば、それは今だけなのでございますわ》が映画版『春の雪』から削除され、その代わりに『世界の中心…』原作の台詞《またわたしを見つけてね》と酷似する台詞が加えられている（興味深いことに映画『世界の中心…』にはこれに相当する台詞がない）ことなども発見でき、一対一対応にとどまらない比較分析の意義を示すこともできた。

「『潮騒』の矛盾—その解釈と二次表現—」（大正大学表現学部紀要「表現学」2号、2016年3月）では、素朴な信仰をもつ若者たちの恋を描く『潮騒』原作末尾の不可解な一文《彼はあの冒険を切り抜けたのが自分の力であることを知つてゐた。》

（←上記信仰心と矛盾する）を複数ある映画化作品がどのように描いているかを検討した。多くの作品がこの台詞を削除、あるいは全体の主題との矛盾をそのままぞっているが、森谷司郎監督によるものは明らかに原作の矛盾をふまえ、上記の一文を暗転した画面に浮かび上がる文字列にするという形で映像化しており、素晴らしい効果を生んでいることを指摘した。さらに、同時代作品との共時性や後発作品への影響関係の実例として『ゴジラ』第一作や『あまちゃん』に言及し、考察を加えた。

また、上記比較研究とは別に、時代劇映画における日本刀の効果音（抜いた刀がカチャカチャ鳴る、実際にはきわめて起こりにくい現象）についても調査と考察をおこなっている。中間報告として、論文ではなくエッセイの形（「抜き身のカチャカチャ音——『椿三十郎』を中心に」〈日本デザイン保護協会「DESIGN PROTECT」No.120、2014年6月〉で黒澤明監督『椿三十郎』が上記効果音の起源ではないかという仮説を提示した。同作では敵（仲代達矢）が主人公（三船敏郎）の首元に刀を突きつけた後に刃を首に向けるべく回転させるさい「カチャッ」という音が鳴るのだが、これは西部劇映画の銃器による威嚇表現（＝敵に銃口を向け撃鉄を起こして「撃つぞ」という意志を示す）を日本刀に移植したのではないかと考えられる（傍証として、前作『用心棒』では拳銃使いの敵〈仲代達矢〉が主人公〈三船敏郎〉を西部劇映画と同じ要領で脅す場面がある）。さらに上記効果音にはBGMの打楽

器音がかぶせられており、現在の時代劇のように この効果音が説明無用で使用されるようになる以前の「照れ隠し」のようなものが感じられ、興味深い。この分析自体は妥当と自覚しているが、その後の調査で、『椿三十郎』以前に公開された松田定次監督『新吾十番勝負』がこの効果音を使用している（上記「照れ隠し」の要素が一切なく、現在の時代劇とほぼ同じような使い方）ことを知り、その起源についてはさらなる継続調査が必要であると痛感している。

以上です。よろしくお願いたします。

## ●新入会員自己紹介

映画で観る家族

POISSON Charly (リヨン第三大学日本語学科博士課程)

日本映画学会の皆様、はじめまして。2013年9月からフランスのリヨン第三大学日本語学科の博士課程に所属しているポワソン・シャリーと申します。文部科学省の奨学金を頂いて、2016年4月から二年間、山本佳樹先生の指導のもと大阪大学にて研究することになりました。博士論文のテーマは、〈2000年代の日本映画における家族像〉です。

このテーマへ至るまで、長い道りを歩きました。修士論文では黒沢清監督作品『キューア』（1997）を分析しました。そのタイトルは〈『キューア』:現代の自分探し物語。映画による日本社会の検討。〉でした。論文の結論としては、この映画で、社会や人々があたかも病気であるように描写されていることはニヒリズム的な視点を観客に見せるという結論に至りました。

それから、博士論文のテーマを決める時期が来ました。『キューア』以外にもその頃には内容の暗い日本映画が多くあると判断し、〈グローバル化時代の日本映画のアイデンティティ — 90年代からの日本映画におけるニヒリズムの表象〉というテーマについて研究し始めました。しかし、論文のために映画を多く観てきて、二つ気が付いたことがあります。一つは内容の暗い映画があるとしても、それが大半ではないこと。二つは、ニヒリズムという抽象的な概念より、家族を表現している映画の方が多いこと。その時は研究を上手く進めることが出来なかったため、研究方向性を変えることにしました。

日本映画の面で非常に興味深いと思っている2000年代に焦点をおくことにしましたが、その前に家族を素材としている映画がないわけではありません。日本映画における家族像の出発点を検討するために、映画の最初期の明治時代まで遡る必要があります。

近代化のために、1871年に戸籍制度が、そして1898年に明治民法が公布されました。それらの法律は家制度を庶民まで広げることを目指した上で、家族を国家の重要な単位に化しました。それは家族国家観の成立であるとも、近代家族の誕生であるともいっても過言ではないでしょう。

西洋の影響で家族国家観のイデオロギーを支えるために、「家庭」という家族を示す言葉・概念が日本のインテリにより提案されました。やがて、その新しい家族のあり方を紹介している家庭小説も現れました。家庭小説の影響を受けた新派劇の芝居は段々増えていき、そのまま撮影されたこともあります。それらの活動写真は新派映画と名乗られて、初めて家族を表象していた映画と見なされています。

続いて、家族を素材とした映画が次々と製作されることになりました。「母もの映画」というジャンルが1920年代前半から1950年代にかけて観客を集めました。母もの映画では、①未婚の若い女性は、愛人関係を持ち、男との間に子ができるが、その男は約束を守らず、違う女性と結婚してしまいます。一人になった女性は貧困のため、子の未来を考え、②知り合いのもう少しお金持ちの家族に子どもを譲ります。数年が経つと、③子の実父と奥さんに子が出来ないため、その奥さんは夫の庶子を自分の子のように育てることを決めます。しかし、子どもが寂しくなり、生みの母（①）、育ての母（②）と義理の母（③）という三人の母の中から一人を選ばせるとき、必ず育ての母を選んでしまいます。それらの映画は母性愛や良妻賢母イデオロギーを強調しながら、家族国家観を支える映画と言えます。

30年代には「小市民映画」もあります。小市民映画はサラリーマンとその家族という新中間層の生活の苦勞を描いていました。小市民映画にある家族は核家族で、父親は大黒柱で家族のためにお金を稼いで、母親は専業主婦で家庭の世話をやり、子供は二人ぐらいいます。その意味で今の現代家族のあり方に近いと言えますが、そこにある家族イメージでは父はまだ戸主で、権威を持っている人として描写されています。

50年代には、アメリカ軍に押し付けられていた民主主義や男女平等の影響で、「ホームドラマ」という新しい映画ジャンルが製作され始めました。ホームドラマも中間層を肖像していますが、小市民映画と異なり、新しく珍しいものとしてではなく、当たり前の家族、誰にでもありうる家族として見せました。尚、父親の権威がすこしばかり緩くなり、母親は夫の言うことに従いつつも、自分の意見を持つようになりました。ホームドラマはあたかも70年代の「一億総中流」現象を予言しものたように理解できるのではないのでしょうか。60年代にはホームドラマはテレビのドラマへ移り、家族を扱っている映画ジャンルも消えてきましたが、家族が映画から姿を消したというわけではありません。例えば、「男はつらいよ」シリーズなどの山田洋次の映画、森田芳光の『家族ゲーム』（1983）や相米慎二の『お引越し』（1993）等々があります。ここで簡単に説明した日本映画における家族像の変貌は論文の第一章になります。映画や映画のジャンルの羅列にとどまらず、それぞれの映画が製作された時期の家族を巡って社会状況を考慮しながら分析します。研究

テーマの妥当性を強調しながら、第一章で引き出した考察対象になる 2000 年代以前の様々な家族イメージは論文の続きの重要な根拠となります。2000 年代の大量の映画を分析し、現代の家族イメージを引き出すことだけでなく、それを前の時代のイメージと比べ、相違点や類似点を考察します。

この論文の目的は次の作業仮説を検討することです。2000 年代の日本社会には、現代家族の現実を反映していない家族イメージがあります。その共通のイメージは 50 年代に結晶化され、70 年代から共通のものとなりましたが、80 年代のバブルがはじけて、失われた十年と言われている 90 年代にはいると、そのイメージに従う家族が段々減ってきました。但し、いくら現実から外れていても、現代においても大半の人はそれが家族の正しいあり方であると見なしているようです。その点は社会学の分野なので、分析の際に考慮しても、主な分析対象にしません。しかし、映画を作っている人々もその社会に属しているため、家族を表象するときにはその共通のイメージから出発する必要があると思えます。

従って、2000 年代の映画には三つのパターンがあります。一つは、そのイメージが妥当だと考え、そのまま使っている映画。二つは、そのイメージが妥当ではないと考え、それを批判する映画。そして、最後に、そのイメージが妥当か妥当ではないかを問わず、家族の違うあり方を模索している映画。ということで、2000 年代の映画における家族像の特徴を一言で言うと、「多様性」にあるのではないのでしょうか。

それでは皆さん、どうぞ宜しくお願い致します。

## ● 新入会員自己紹介

アジア系アメリカ映画における日常を語るまなざし

松本ユキ（近畿大学）

日本映画学会の皆様、はじめまして。近畿大学文芸学部、特任講師の松本ユキと申します。入会は本年度からになりますが、実は以前に例会に参加させていただいたことがあります。まだ院生だったころに、当時私の副指導教官であった先生から学会のことを伺い、会場のお手伝いをさせてもらったことを覚えています。とても自由な雰囲気のある学会で、分野も発表形式も人それぞれ違ってとても興味深く、発表時間内には収まりきれないほどの映画好きのトークに魅了されてしまいました。

私はアメリカ文学のなかでもとくに人種やジェンダーの問題に関心があり、アジア系アメリカ文学を中心に研究しております。アメリカ留学中には多くの映画を鑑賞する機会がありましたし、アジア系アメリカ映画や文化に関する授業を受講しました。現在を生きるアジア系の学部生に囲まれながら、アジア系アメリカ文化について議論した経験は、現在日本の大学で学生に映画の授業を教える際に役立っています。

大学院時代には授業で映画についての理論を学び、様々な作品を分析しました。久しぶりに以前書いたレポートを探してみたのですが、『王様と私』『モナリザ・スマイル』『愛についてのキンゼイ・レポート』などの作品をジェンダーとまなざしという観点から分析することに関心がありました。ローラ・マルヴィは、映画におけるまなざしとは、視覚的快楽をとまなうコントロールのメカニズムであるとしています。彼女の論を参照しながら、観客が伝統的な物語映画における支配的ジェンダー構造の虚構をいかに認識し、見る主体である男性から見られる対象として位置づけられてきた女性の主体性を見つめ直すことができるのかという問題について考えてきました。

このようなまなざしをめぐる支配の構造は、人種の問題についてもいえることです。ベル・フックスは、黒人たちが白人の前では、目をふせたりそらしたりする不可視の存在を演じながら、彼らの日常生活における語りを通じて、「白さ」を批判的に見つめなおしていることを主張しました。私の関心はこのようなジェンダーや人種における支配的構造とまなざしの関係性であり、女性や人種マイノリティが日常生活で常日頃おこなっているまなざすという視覚的な抵抗が、映画ではどのように実践されているのかを考えてみることです。

文化的実践としてのアジア系アメリカ映画はハリウッド映画における白さの想像力やオリエンタリズム表象に抗うためにより「リアリティ」のある人物像や時代背景、日常生活におけるより身近な物語を提示しようとしてきました。その中でも特に力をいれてきたのはドキュメンタリー映画やインディペンデント映画などです。例えば、アン・リー、ウェイン・ワン、ミラ・ナイルなどの監督たちはアジア系アメリカ人を題材としたインディペンデント映画の製作からスタートし、アメリカの主流の映画製作でも名前を知られるようになりました。またドキュメンタリー映画の分野では、スティーヴン・オカザキ監督の『待ちわびる日々』やクリスティン・チョイ監督の『誰がビンセント・チンを殺したか？』などが日本でも知られていると思いますが、アメリカのアジア系のコミュニティにおいては、映画祭以外でも、様々なイベントにおいてドキュメンタリー映画の上演が行われており、大学でも監督を招いての上演会が行われるなど、アジア系の人々にとっては非常に日常に近い身近なものとなっています。ドキュメンタリー映画は、教育や社会的活動の一環であるだけでなく、アジア系の人々が自分たちの日常における経験、記憶、物語を語るうえで欠かすことのできないものであると言えます。

エレイン・キム監督の『ハリウッドとアジア女性』において紹介されていたように、現在では You Tube など新たな映像メディアにおいて様々な文化的実践が行われており、メディアの形態や発信の方法自体が大きく変化しつつあります。一般のプロガーやユーチューバーが、あまりお金をかけることなく、気軽に映像作品を制作し、世界中の人々に動画を再生してもらうことが可能になりました。インディペンデント映画やドキュメンタリー映画がアジア系アメリカ人のコミュニティでは主流であると先ほど書きましたが、それはアジア系の監督

や観客が好んで自主的に選択したというよりは、主流のメディアへの参入が制限されていたからであり、そこでは表現できないことを伝えるための手段の一つとして自ら選び取ったジャンルであるのかもしれませんが。同じように、今日においても、主流のメディアや既存のツールでは表現できないこと、伝えることができないことがあると感じているアジア系の若者は新たな表現手段を模索し続けています。

これまで二年間ほど「欧米文化論」という授業でアメリカ映画について講義をしてきましたが、初回の授業ではいつも、アジア系の俳優や役柄、イメージについて学生に尋ねることにしています。大体の学生は、渡辺謙、成龍、章子怡、ルーシー・リューなどの名前を挙げますが、その俳優たちがどんな役を演じ、観客にどのようなイメージを与えているのかについてはあまり深く考えたことはないようです。授業の前半では、ハリウッド映画における東洋人表象について考え、後半ではアジア系アメリカ映画における人種やジェンダーなどの問題について考察しています。最後の授業では、グループディスカッションをすることにしています。「どの登場人物に同一化したか」「印象的な場面はあったか」「映画の伝えようとしているテーマは何か」について学生同士で意見を交換してもらい、最後にそれをまとめたものをレポートとして提出してもらっています。

学生たちにとっても、映画はある意味自分自身の日常と切り離すことのできないものであると思います。グループディスカッションの目的は、他の学生と意見を交換することで、だれがどこからどのような視点で捉えるかによって、見えてくる風景や聞こえてくる声は変わってくることを意識してもらうことです。私自身も、今後とも授業での実践や学会への参加を通じて、様々な物の見方や考えに触れ、映画における日常を語るまなざしについて更に考察をしていきたいと考えております。

## 参考文献

hooks, bell. *Killing Rage: Ending Racism*. New York: Henry Holt, 1995.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

『「新」映画理論集成①』岩本憲児, 武田潔, 斉藤綾子編, フィルムアート社, 1998.

## ● 新入会員自己紹介

### 続編映画試論

宮川裕陽（一橋大学院社会学研究科総合社会専攻社会動態研究分野修士課程）

日本映画学会会員の皆様、初めまして。この度日本映画学会に入会させていただきました宮川裕陽と申します。現在の所属は一橋大学院の社会学研究科で、学部時代から継続して社会学を専攻しておりますが、大学院進学と共に自身の研究テーマを「映画」に定めて日々過ごしております。自己紹介文ということで、自らの研究テーマについて、現時点で書けることを書ける範囲で書いてみたいと思います。

私の研究課題は一言で表すならば「続編映画研究」とでも言うべき類のものです。私も一応映画研究を志す者の端くれでありますので人並み以上には映画を鑑賞していますが、不幸にも周囲に映画好きの大人がいなかったこともあり、幼少期から習慣的、精神的に映画を観続けてきたという訳ではありません。「映画を観る」という行為を上手く身体化できないまま（未だに身体に馴染んだとは思えません）盲滅法に映画を鑑賞し、時々映画研究の論文や著作を読んだりしていく中で問題意識として浮かび上がってきたのが（何故か明確に論じられておらず、よく分からないままぼっかりと空いた穴のようなもの、として感じられるようになった、という方が正確でしょうか）「続編映画」に関する一連の問いでした。

例えば『ゴジラ』シリーズや『007』シリーズのような「シリーズ」と呼ばれる一連の作品群をまとめて論じる研究や『バック・トゥー・ザ・フューチャー』三部作のような作品を○部作として括って論じるような研究は比較的多くなされてきたと思います。他にも多種多様な批評理論、文学理論を援用し、「オマージュ」や「パロディ」といった概念から作品を横断的に論じたり、「メロドラマ」「フィルム・ノワール」「ニューシネマ」といった「ジャンル」論的切り口から、プロット上の関連こそ薄いある特定の作品群の背後に潜む構造、背景を炙り出すような研究も広く市民権を得ていると思います。

では翻って、「映画における続編とは」「続編映画とは何か」と考えてみると、簡単に答えが出せるような問題ではなさそうなのです。私は個人的にホラー映画をよく見るので、タイトルにナンバリングが付された作品には馴染みがありますが、『ハロウィン 3』は『ハロウィン』の続編なのか？と問われると答えに窮しますし、『リング 0/バースデイ』や『エルム街の悪夢 ザ・リアルナイトメア』など分類困難な作品の例は枚挙に暇がありません。これにリメイク作品やリブート、クロスオーバー、vs 物などが更に加わってくるので「続編映画」を巡る状況は控え目に言ってかなり複雑であると言えます。単純にある特定の物語世界を共有している、とか時系列的なつながりが観察できる、現実的な映画産業の経済的戦略から云々といった議論では「続編映画」を論じたことにはなりそうにありません。

また、上述したような「シリーズ」や「オマージュ」「パロディ」「ジャンル」といった概念は「続編」という概念をブラックボックスにした上で成り立っている側面がある上、現在の映画界に目をやってみると、未だに収まらないどころか『インディペンデンス・デイ』や『ブレードランナー』のような一作目の公開から長い年月が経過した作品にまで押し寄せるリメイクブームやマンガ、ゲーム、アニメ作品などからのアダプテーションの流行、ひとつの作品を「PART1」「PART2」に分割して連続公開するという新たな上映形式など、「続編映画」に関連する話題には事欠かない。それゆえ本研究は現代の映画を論じる上でも有意義なものと言えるでしょう。

さて、現段階での研究方針ですが、今のところ大きく分けて二つのアプローチを考えています。一つ目はまさに映画理論、映像理論的アプローチで、ある作品がある作品の続編として機能するメカニズムをモデル化する作業です。この種の原論的分野に関しては既に十二分に複雑で入り組んだ議論が積極的に展開されており、苦しいところではありますが、可能な限り取り組む所存です。

もう一つのアプローチは、冒頭で書きました通り私の専攻が社会学であることもあり、映画を鑑賞する主体である観客に寄り添った理論構築です。特に『ディスタクシオン』や『芸術の規則』などで示されたピエール・ブルデューのハビトゥスや各種資本といった概念やそれらを賭け金として行われる象徴闘争のゲームといった議論は SNS の普及以降の映画を巡る言説状況に対し有効に適用できると考えており、スチュアート・ホールらのカルチュラル・スタディーズやポピュラーカルチャー研究、メディア研究の文脈と適宜結びつけながら議論をしていきたいと考えております。なお現在の所、具体的に扱う映画作品としては 80 年代のシリアル・キラー物や『リング』『呪怨』のような所謂 J ホラーと呼ばれる人気シリーズを取り上げたいと考えております。

長くなりましたが、以上をもちまして自己紹介及び研究テーマ紹介とさせていただきます。今後共どうかよろしくお願いいたします。

## ● 新入会員自己紹介

制約の中から生まれる新たな発想

余田有希子(東京藝術大学音楽学部非常勤講師)

日本映画学会会員の皆様、はじめまして。この度新しく入会いたしました余田有希子と申します。私は 2002 年に東京藝術大学音楽学部到新設された音楽環境創造科に入学し、学内外で映画やアニメーションなど様々な映像作品の音楽制作やサウンドの音響作品制作、イベントやパフォーマンスの音楽制作を行ってきました。音楽制作者として映像と音楽の関係性について模索する中で、映画音楽、特に、深井史郎、早坂文雄といった純音楽で活躍していた作曲家が次々と映画音楽の制作に携わっていったトニー初期の日本の映画音楽に関心を持ち、当時の映画音楽にみられる特有な作曲方法について研究し、博士論文を執筆しました。現在は、母校にて映像の音楽制作の演習授業を担当しながら、引き続き、映画やアニメーションなどの音楽制作に携わっており、最近では、VR 技術を用いた映像の音楽制作にも挑戦いたしました。

コンサート用の音楽を作る際と比べ、映画の音楽の制作過程では、映像の持つ感情や長さ、時代背景や舞台設定との関係をはじめ、監督の意向、音楽予算、テクノロジーなど様々な面から制約を受けます。その為、作曲家は自由に感性やコンセプトをもとに音

楽を作っていくのではなく、与えられた条件の中で創意工夫を凝らします。こうした制作上の制約があることはとても不自由であるように思えますが、その一方で新たな発想を生み出すきっかけともなってきました。

例えば、トーキー初期には、未熟であった当時の録音・再生技術の制約から、従来の西洋音楽の作曲では考えられなかったような新しい音楽制作の手法が生まれています。

トーキーの誕生と共に、映画音楽の委嘱を受け始めるようになった作曲家の多くは、まずコンサート作品において実践してきた楽器編成法をそのまま映画音楽の作曲に持ち込みました。しかし、今日のように録音・再生技術の性能が良くなかった当時、録音・再生という過程を経ることで、各楽器の音色を聞き分けることが困難となってしまうケースも多く、音響技術上の特性を無視して制作した音楽は効果的な映画音楽とはならなかったのです。トーキー初期における録音と音楽の問題については、国内外を問わず、作曲家や技術者の言及が多数残されています。このようなトーキー初期の状況の中、映画音楽は「マイクロフォン音楽」と称され、新しい重要なジャンルとして新たな音楽美学が確立されていくことが期待されていました。そして、この実情に即し、多くの作曲家がどのような楽器編成が映画音楽に向いているのか、“マイクロフォンに適する楽器編成”を考えていくようになった結果、珍しい楽器編成の音楽が多く作られました。また楽器の選択だけでなく、録音に適した奏法や和声法についても模索され、さらには、録音の際のマイクの位置を工夫することで、実音では得られないような音量バランスを作り出す試みもなされました。つまり、マイクロフォンの配置は、音色や音量を変化させる一種の楽器法として扱われていたといえます。また、楽器の編成法や作曲法、録音の際の楽器やマイクロフォンの配置の工夫にとどまらず、トーキー初期には、録音に適した楽器の改良や開発まで行われました。

このように録音・再生方法の技術が過渡期であったトーキー初期においては、テクノロジーの未熟さをカバーする目的をきっかけとして、従来の枠組みにとらわれない新たな音楽制作の発想が生まれた訳ですが、“録音された音楽”である映画音楽の制作では、その後もテクノロジーの変遷に応じた様々な新しい表現方法が生み出され続けています。また、同時に、映画音楽の制作現場は、コンサート作品では為すことのできない様々な作曲技法の実験場へと昇華していき、映画音楽での制作経験が、コンサート作品の制作に還元される例もありました。

映画音楽の研究は、近年盛んになってきてはいるものの、未だ充分ではありません。その理由として、1つには、映画音楽が映像と切り離しては考えることのできない“付属的なもの”という捉え方が強い上に、映画自体の持つ大衆性と相まって、一つの音楽芸術として扱うことに警戒されてきたことがあげられます。また、様々な側面からの制約や影響を受ける映画音楽は、その制作方法や音楽のスタイルが非常に多種多様となる為、研究上の理論が一定の方向に集約されにくいことも、映画音楽が研究対象として敬遠されてきた一因といえます。しかし、その一方で、映画音楽が音楽芸術の新しい可能性を切り開く存在として意識されていたのも事実で

す。音楽制作者としての視点を活かしながら、今後も映画音楽の制作における様々な制約から生まれた新しい表現方法に着目し、研究に取り組んでいきたいと考えています。

研究者としてはまだまだ未熟者ですが、様々な視点から映画を研究されている会員の皆様のお話を伺い、見識を深めてまいりたいと考え入会いたしました。ご指導賜りますようお願い申し上げます。

## ● 出版紹介

- 野田高梧『シナリオ構造論』、フィルムアート社、2016年7月刊行。（出版社より恵贈）

## ● 新入会員紹介

- 有江和美（上智大学短期大学部）香港返還後の香港映画／ハリウッド映画におけるオリエンタリズム
- ポワソン, シャーリー（リヨン第三大学博士号課程・大阪大学研究生）日本映画／家族像
- 李清揚（大阪大学大学院博士前期課程修了）文学と映画学
- 藤谷律代（大阪府立大学大学院経済学研究科観光・地域創造専攻博士後期課程）映画祭