

日本映画学会会報

第51号 (2017年7月27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

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	神風とシン・ゴジラのしっぽ 芝山 豊	2
視点	デュヴィヴィエとバザン、ヌーヴェル・ヴァーグー 作家と作家主義をめぐる 新田 孝行	5
書評	木下千花著『溝口健二論 映画の美学と政治学』 佐伯 順子	13
新入会員自己紹介	団地からみる映画 今井 瞳良	17
新入会員自己紹介	自己紹介 名取 雅航	19
新入会員自己紹介	映画の中のアニメ 康村 諒	21
出版紹介 / 新入会員紹介		24

● 視点

神風とシン・ゴジラのしっぽ

芝山 豊（清泉女学院大学）

『かくて神風は吹く』は、国策会社として誕生した大映（大日本映画製作株式会社）が1944年11月に公開した作品である。初代社長菊池寛の原作を、情報局企画、陸軍省、海軍省、軍事保護院後援で製作したこの映画は、当時のプレスシートによれば、「大映全機能動員」で、「今ぞ総反撃！一億の闘魂に点火する」ために作られた。執権北条時宗に片岡千恵蔵、日蓮上人に市川右太衛門、伊予で反目しあう武将、忽那重義に嵐寛寿郎、同じく河野通有に阪東妻三郎、という豪華オールスター競演の娯楽大作で、連合軍の本土上陸が想定される絶望的な戦況下、数において圧倒的優位をほこる元軍を撥ね返した鎌倉時代の武士たちの活躍を描き、国民に逆転勝利の希望を与え、本土決戦へ向け奮い立たせることを期待した、典型的な戦意高揚映画として知られている。

モンゴリストとしては、映画の中のモンゴル観に関心をもたざるを得ないのだが、今回それはさておき、「神風」について考えてみたい。『かくて神風は吹く』は、そのタイトルが示す通り、元寇に際し、神風がいかに吹いたのかをテーマにしている。

まず、念のため、「神風」という語の共時的な意味を確認しておく。近頃、国有地払い下げ問題の国会証言で興味深い idiolect（個人方言）的な用法も耳にするが、広辞苑では、「①神の威徳によって起こるという風。特に元寇の際に元艦を沈没させた大風をいう。②第二次世界大戦中の特攻隊の呼称 ③転じて、命知らずでむこうみずなさま。」と定義している。

共時的な意味をおさえた上で、「神風」という語の歴史的な側面についても触れておこう。和歌のデータベースに基づいて分析した山村孝一「歌語「神風」考～古代の和歌と政治と神祇信仰の相互関係について～」(『日本文学』46(5), 1-13, 1997-05)によれば、神風は古来、地名としての伊勢にかかる枕詞であったが、律令時代には、伊勢神宮に結びつけて、伊勢神宮に祀られる皇祖神によるものと意識され、枕詞を超える範囲でも使用されるようになった後、しばらく使われなくなり、11世紀ぐらいから復活し、13世紀初頭、後鳥羽院の時代に大流行したと言う。

試みに復活後の時代の和歌の用例をさがしてみたところ、「神風に心やすくそまかせつる桜の宮の花のさかりを」（西行法師家集 春）など、春の季語として、特に政治性を感じさせないものが多い。

広辞苑①の意味としての神風が盛んに使われだしたのは、やはり、攘夷思想が現れる幕末の頃からである。漢学者や国学者でなく、庶民一般に、元寇と神風が刷り込まれたのは、「四百余州を挙る 十万余騎の敵 国難ここに見る 弘安四年夏の頃」で始まる軍歌「元寇」あたりからだろう。日清戦争の頃から昭和まで、軍人のみならず、広く国民に歌い継がれてきた永井建子作詞作曲の軍歌を通して、元寇と神風のイメージが定着しただろうと想像するのは、筆者自身、大正生まれの母が子守唄がわりにこの軍歌を歌って

いたことを覚えているからである。しかし、実際のところ、この歌は「天は怒りて 海は逆巻く大浪に 国に仇をなす 十余万の蒙古勢は 底の藻屑と消えて 残るは唯三人 いつしか雲はれて 玄界灘 月清し」と終わり、神風という語は出てこない。

この軍歌のもととなった頼山陽の漢詩「蒙古来」にも、「可恨東風一驅附大濤 不使羶血盡膏日本刀」とあるのみで、神風という語は用いられてはいない。

軍歌「元寇」の描く視覚イメージと神風の語を重ねて定着させたのは、『かくて神風は吹く』の特撮シーンであった。『ハワイ・マレー沖海戦』等で評判をとった東宝円谷英二らが特殊効果を担当した嵐の場面は、CGのスペクタクルに慣れた今も、それなりの迫力をもって迫ってくる。古川隆久『戦時下の日本映画』（吉川弘文館、2002年）にも引用されている山田風太郎の感想からも分かる通り、この東宝技術陣による特撮場面は、国策映画臭さを批判し得る知的な層も含め、当時の観客を十分に魅了するものであった。

弘安四年の戦いで、大風が本当に吹いたかについては、歴史家たちの間にも諸説あるが、勝敗の決定要因としては、現在、否定的な意見が多い。ただ、1940年代当時、日本ばかりでなく、台風説は広く歴史的事実として信じられていた。そのことは、ゲーリー・クーパー主演の1938年のハリウッド映画『マルコ・ポーロの冒険』（The Adventures of Marco Polo）の中でも確認することができる。（この作品のオリエンタリズムについては語るべきことが多いがそれは別稿としたい。）

軍人たちが企画した『かくて神風は吹く』は、当然ながら、理想の軍人像を体現する武士、河野通有らの活躍に重きをおいて描かれる。河野らの（1944年当時の軍の窮状を思わせる）船の不足を反目していた忽那重義が救うことになる。河野家と忽那家の間には、ロミオとジュリエット型のロマンス要素を担保する長年の確執があるのだが、それは唐突に解消してしまう。この唐突な和解は、南無妙法蓮華經の旗指物を揮毫する日蓮上人の「諸々の確執は国難のまえには水の如く流れさった」というメッセージによって合理化される。

勿論、勝因は河野通有らの活躍ではなく、あくまで神風である。そして、神風を吹かせる契機は、南無妙法蓮華經法の旗指物の行進ではない。文字以外では映像化されることのない龜山上皇の伊勢神宮での祈願と、その後に映し出される社殿前に平伏する庶民の熱禱から、風が起り、九州に集う武士たちにとって不利かに見えたその風が、河野通有が三島明神へ祈願をする場面あたりから暴風雨となり、「みよ 神々の憤怒」とばかり、「神國を侵さんとする暴慢なる敵」を襲い、殲滅することになる。この顛末は、下々のもののけなげな努力も、武士の奮戦も、日蓮上人の法力も、三島明神のご利益も、すべてひっくり、一首の和歌によって、シンプルに言語化され画面に文字として映し出される。

「人毎に 力の限りをつくしてぞ 後こそ吹かめ 伊勢の神風」

この和歌は上述のプレスシートで菊池寛名義の物語紹介の最後に孝明天皇御製としてあげた歌とほぼ同趣のものであり、クランクインを前に軍報道部関係者が語った「神風はひとりでなく、国民がすべての力を出しつくし総決起してはじめて吹くのだ」という趣旨の発言に一致している。注意すべきは、風を吹かせるのは軍人や国民の努力ではないということである。国民が死力を尽きた後に、皇孫による皇祖祭祀によって伊勢の風が吹くのである。逆転勝利の後、武将たちを前にして、「ただただありがたきお国柄と申すより他に言葉なし」と、次の国難にも必ず神風が吹くと予言する執権時宗の姿は、軍事政権の指導者というより、むしろ宗教家のものである。

1944年、大日本帝国政府は「戦時宗教教化活動強化方策要綱」を決定し、宗教心によって、国民の士気高揚を図ろうとしていた。この映画はこうした宗教政策の文脈での「宗教映画」として読み直す必要があるだろう。

さて、東宝の特撮技術を用いて、陸・海軍の協力により製作された『かくて神風は吹く』と、防衛省、自衛隊からの破格とも思える協力を得た東宝映画、『シン・ゴジラ』（2016年）との間に類似性を見出すことはできるだろうか。

ゴジラ来襲という「おもったより想定外」の事態に際し、縦割り行政の官僚も、決断できない政治家も、愚かしい学界関係者も、己が本分に目覚め、様々な確執を解いて、挙国一致でゴジラ打倒に結集、常に、分限を守り、いざ鎌倉の時に備えてきた自衛隊は沈着に祖国防衛の責務を果たす。

国難を前にしての挙国一致が奇蹟を呼ぶという点では、両作の基本構造は同じである。

ウォールストリート・ジャーナルは『シン・ゴジラ』に、新たなナショナリズムへの懸念（<https://www.wsj.com/articles/a-new-godzilla-faces-a-more-nationalistic-japan-1472834845>）を示したが、『シン・ゴジラ』における、長谷川博己演ずる危機管理担当の若き世襲政治家矢口蘭堂の、民主主義的手続きを無視してでも、国家としての日本を残すことを優先するという立場は、例え鎌倉幕府の崩壊をみよとも、神国日本を守れば、いささかの悔いもないという、『かくて神風は吹く』の時宗の立場に酷似している。

では、『シン・ゴジラ』の宗教的性格はどうだろうか？

映画に登場する宗教施設は、品川神社と多摩浅間神社であり、他にめだつた仏閣や教会は登場しない。東京を蹂躪するゴジラの進路や首相官邸の避難が語られるとき、皇居に関する情報が出ることはない。東京への熱核攻撃に際しても、ハリウッド映画なら紋切り型に登場する類の倫理的葛藤や宗教的言説もない。登場人物たちの中に見出せるのは、どちらかと言えば20世紀的な、経済合理主義と放射能は無害化できるといったテクノロジーに対する極めて素朴な信頼だけである。（科学の負の部分は科学によって克服できるという考えはゴジラの産みの親、本多猪四郎の思想の継承を意図しているのかも知れない。）

勿論、語られないものが映画の中に存在しないわけではない。世界中で宗教とナショナリズムについての議論が渦巻いている中で、国家の存亡を肯定的であれ否定的であれ、宗教を語らずに物語ることは困難である。

『シン・ゴジラ』の中で、ゴジラは、神の化身、あらゆる神として言説されるが、アメリカ的名づけ、Godzilla も登場する。米国政府関係者から Godzilla の名称が提示されると、矢口は、カミの化身の大文字の神への同化を嫌悪するかのように、即座に、日本の伝統的な呼び名、(オリジナル版『ゴジラ』(1954年)に登場する) 大戸島の海神の名、呉爾羅 = ゴジラを正式に採用し、命名する。これはオリジナルへのオマージュに留まらない意味をもつ。ゴジラは普遍世界ではなく、日本のお国柄の中に囲いこまれるのである。

2014年ハリウッド版『Godzilla』の大ヒットや、2016年の『君の名は。』に比べて、『シン・ゴジラ』の海外興行収入が遥かに低い数字に留まったことは、製作者たちが、日本製のゴジラに拘り、かつ、ゴジラをお国柄の内に留めることを決めた時点で、既に決まっていたことだと言えるだろう。

主人公矢口が「日本の未来を自衛隊に託します」と演説する背水の陣の作戦名は、須佐之男命八岐大蛇退治ゆかりの「ヤシオリ作戦」である。大団円に至り、国難はゴジラから、アメリカによる首都東京への熱核攻撃へと変わる。八塩折之酒により退治された八岐大蛇は草薙の剣をもたらしたが、凍ったシン・ゴジラは、新元素への希望と「好きなことができる」日本の政治的変化をもたらしたことが示される。

国難に際して吹く風は、やはり、大戸島の土地神の神風ではなく、伊勢の神風ということなのだろうか。「スクラップ&ビルドでこの国はのし上がってきた。今度も立ち直れる」という矢口の台詞は、スクラップ&ビルドを余儀なくされた種々の災害の被災者への激励を意識したものに思えるが、「ただただありがたきお国柄」護持と国家としてのスクラップ&ビルドは本来相容れない概念である。果たして、『シン・ゴジラ』のラストで、思わせぶりな謎として現れるゴジラのしっぽは、『かくて神風は吹く』とのつながりを断ち切っているものか、それとも、つながっているものなのだろうか？

● 視点

デュヴィヴィエとバザン、ヌーヴェル・ヴァーグ——作家と作家主義をめぐって

新田 孝行 (早稲田大学)

はじめに——ジュリアン・デュヴィヴィエについて

先日（5月19日）、東京のアンステイチュ・フランセ東京で行われた『我等の仲間』（*La Belle équipe*、1936年、ジュリアン・デュヴィヴィエ監督）の上映会で終了後、本作や監督のデュヴィヴィエについて話す機会を頂いた。これは、「フランス映画史への旅」と題された企画の第三弾で、初回は『ゲームの規則』（*La Règle du jeu*、1939年、ジャン・ルノワール監督）が、続く第二回では『カドリユー』（*Quadrille*、1938年、サッシャ・ギトリ監督）が取り上げられた。

ルノワール、ギトリ、そしてデュヴィヴィエは、作風も経歴も異なるが、ヌーヴェル・ヴァーグ登場以前のフランス映画を代表する監督たちである。とはいえ、前二者と、筆者が講演を担当することになったデュヴィヴィエとの間には今日、歴然とした評価の差があるように思われる。後にヌーヴェル・ヴァーグを牽引する監督たちが1950年代後半、批評家として、「良質のフランス映画」（la «*qualité française*»）や「パパの映画」（le *cinéma de papa*）と呼ばれた年長世代のフランス人監督の映画の大半を糾弾したことはよく知られている。そのなかでルノワールやギトリは批判を逃れた数少ない例外的存在だった。「パトロン」ルノワールは言うまでもなく、フランソワ・トリュフォーを熱狂させた『とらんぶ譚』（*Le Roman d'un tricheur*、1936年）の監督であり、エリック・ロメールやアラン・レネに影響を与えたギトリも、ヌーヴェル・ヴァーグによって、そして、この運動の美学に基づいて形成され現在に到るフランス映画史において承認され、称揚された幸福な監督たちと言える。今回の上映シリーズで真っ先に取り上げられた所以でもあるだろう。

一方、戦前のフランスにおいて批評的かつ興行的に最も成功した映画監督だったデュヴィヴィエの名声は、ヌーヴェル・ヴァーグの登場とともに大きな打撃を受け、現在に到っている。日本でも事情は変わらない。2010年に出版された『映画監督ジュリアン・デュヴィヴィエ』は、熱心なファンだった故・小林隆之氏の遺稿を山本眞吾氏がまとめた大変に充実した評伝であり、また、日本公開時の批評が豊富に引用されている点で日本におけるデュヴィヴィエの受容史としても読める興味深い著作だが¹、これによればトーキー以後のデュヴィヴィエの映画のうちおよそ8割は日本で公開されていることがわかる。そんな日本でさえ、いったい今、『望郷』（*Pépé le Moko*、1937年）以外にデュヴィヴィエの映画はどれくらい見られているだろうか。

折りしも昨年（2016年）山形大学人文社会学部映像文化研究所内に発足した研究会「アンドレ・バザン研究会」が、その機関誌となる『アンドレ・バザン研究』を今年創刊した。「特集 作家主義再考」と銘打った第一号には、1940年代から60年代に書かれたフランス語及び英語の批評的テキストの日本語訳が、それぞれの訳者たちによる改題とともに収録されている。訳出されているのは、バザン自身による3本のテキスト——（「ジャック・ベッケル『エストラパード街』」（1953年、角井誠訳）、「誰が映画の本当の作者か」（1955年、大久保清朗・堀潤之訳）、「作家主義について」（野崎歓訳）——の他に、ヌーヴェル・ヴァーグの先行者と言ふべきアレクサンドル・アストリュックとロジェ・レーナルトのテキストがそれぞれ1本——「新しいアヴァンギャルドの誕生——カメ

ラ万年筆」(1948年、堀潤之訳)と「フォード打倒! ワイラー万歳!」(1948年、堀潤之訳)、トリュフォーの「アリババと「作家主義」」(1955年、大久保清朗訳)、そして、フランスの「作家主義」(politique des auteurs)が英語圏において「作家理論」(the auteur theory)として受容される契機となったアンドリュウ・サリスの「作家理論についての覚え書き、一九六二年」(1962-1963年、木下千花訳)である。加えて、トリュフォーによる『アラブの盗賊』(*Ali Baba et les quarante voleurs*, ジャック・ベッケル監督、1954年)評が「資料」として収録されている(大久保清朗訳)²。

いずれの訳文も映画批評の翻訳としては稀なほど読みやすく、訳注や改題は内容を理解するうえで必要な情報を的確に教えてくれる。作家主義という言葉が生まれる以前に作家主義を提唱、あるいは展開したテキスト(アストリュック、レーナルト、バザンのベッケル論)に始まり、作家主義のマニフェスト(トリュフォー)とそれに対するバザンの応答を挟んで、最後にサリスの「覚え書き」を置いた構成は、作家主義という情熱的でパフォーマンス的な言説が、より冷静でコンスタティヴな性格をもつ作家理論に変容していく過程を端的に伝える。

『アンドレ・バザン研究』第一号に関しては、本会報に書評が掲載される予定であり、詳しい紹介や検討はそちらに委ねたい。その出版を機会に、デュヴィヴィエとバザン、ヌーヴェル・ヴァーグの関係をめぐって作家主義を再考することが本稿の目的である。

バザンとデュヴィヴィエ

まず、アンドレ・バザンはデュヴィヴィエの映画をどう見ていただろうか。現在比較的簡単にアクセスできるテキストにおいて、バザンはデュヴィヴィエについて多くを語っていない。彼の著作のうち単行本に収録されたものがほんのわずかであるとしても、フランス映画に関する批評を集めた著作にさえ、デュヴィヴィエのような大監督を正面から論じたテキストが含まれていないのは意外である。管見の及ぶ範囲で最も興味深いのは、ロジェ・レーナルトの『最後の休暇』(*Les Dernière vacances*, 1947年)を論じた『ルヴュ・デュ・シネマ』誌 1948年6月号掲載の記事における以下の下りである。

クリスチャン・ジャック氏の映画も、あるいはデュヴィヴィエ氏の映画ですら、そのスタイルによってではなく、ただ単に、全く常套的なある種の効果の多少頻繁な使用によって、彼の作品だということが認められるにすぎない。彼らは単にその常套的な効果に若干

の個人的な改良を加えたにすぎない。これに反して、たいていの場合いっさいの映画文法を軽視し良識を無視したコンテ作りをするルノワールの映画は、スタイルそのものである³。

クリスティアン＝ジャック（クリスチャン・ジャック）は『パルムの僧院』（*La Chartreuse de Parme*、1948年）のような文芸映画、『幻想交響楽』（*La Symphonie fantastique*、1942年）のような伝記映画から『サンタクロース殺人事件』（*L'Assassinat du père Noël*、1941年）のような犯罪映画、あるいは一製作はバザンのテキストが書かれた後だが『花咲ける騎士道』（*Fanfan la Tulipe*、1952年）のような冒険活劇まで、様々なジャンルの映画をそつなく仕上げる職人的な監督として評価されていた。「良質のフランス映画」を代表する監督である。このクリスティアン＝ジャックに比べればデュヴィヴィエはまだ作家性のある監督だが、そんな彼の「映画ですら」、映画の「文法」を守った「常套的な」映画にすぎない。そう考えるバザンは、デュヴィヴィエの監督としての個性に一定の敬意を示しつつ、その個性はあくまで既存の映画作りの枠組み内部における新機軸のようなものにとすぎず、ルノワールのように個人的な「スタイル」と認められるほどではないと述べる。

ルノワールが「文法を軽視」しているというのは、高名な画家の息子によるアマチュア的余技と批判されることもあった彼の映画を、むしろその規格外の自由さにおいて称賛する際に繰り返されてきた言説に属する。死後トリュフォーによって一冊の本にまとめられることになるバザンのルノワール論は、そうした言説の形成に、そして彼こそ最も偉大なフランス人映画監督とする評価の定着に大いに貢献してきた。ルノワールの映画にはルールを大胆に破るような個性的なスタイルがあるが、デュヴィヴィエは、見かけ上は工夫があっても実際は普通の映画にすぎない—これが1948年当時のバザンの見解である。

しかし現在、フランスであれ日本であれどこであれ、ルノワールの映画を見なくてはいけない映画として見てきたシネフィルにとっては、むしろデュヴィヴィエの映画の方が異常に感じられる場合も多いのではないか。例えば、『我等の仲間』や『望郷』といった1930年代のデュヴィヴィエの代表作はその歪な形式的特徴、例えば、頻繁なカメラの動き、画面連鎖の唐突さ、編集のギクシャクしたリズムにおいて、ルノワールと同様かそれ以上に「文法」の「軽視」や「スタイル」を感じさせるのではないか。たとえそれが否定的な、不快な印象を与えたとしても。

バザンの見解は二つのことを示している。第一に、彼がデュヴィヴィエよりルノワールが好きだということ、第二に、彼がデュヴィヴィエよりルノワールの方が優れていると考えていることである。バザンは、時期や製作形態の違いによるそれぞれの監督の作風の変化を顧慮することなく、一般論として両者を比較している。つまり、いつどんな映画を撮ろうと、デュヴィヴィエよりルノワールは上なのだ。これが一般

的な評価となった今では理解しにくいかもしれないが、バザンの発言は、好きな監督への愛を表明する—「文法」の「軽視」云々は、少なくともそれが具体的に何が掘り下げられることのないこの記事の文脈では、愛を読者に説得する効果的なレトリックにすぎないとも言えるだろう—一点で作家主義的であり、監督の力量は生まれながらに決まっているとする点で、その極端な形としての個人崇拜を予感させなくもない。

ヌーヴェル・ヴァーグとデュヴィヴィエ

次に 1950 年代半ば、すなわち、作家主義の名のもと映画をめぐる批評的価値基準の再編成が進行していた頃、デュヴィヴィエがどのように評価されていたのかを見てみよう。『カイエ・デュ・シネマ』恒例の星取表でこの時期公開されたデュヴィヴィエ作品は 4 点（あるいは 3 点）満点中、よくても 2 点しか獲得していない。例えば、『殺意の瞬間』（*Voici le temps des assassins*, 1956 年）は、トリュフォーにとってデュヴィヴィエのなかでは好きな作品だったが、それでも彼の採点は 2 点に留まっている。星取表で多いのは星なし、つまり×という判断で、各作品に与えられた点数の平均を計算すると 1 点以下になる。その一方で棄権も目立つ。例えばロメールは、戦前から活躍するフランス人監督のなかで、ルノワールは別格として、デュヴィヴィエ同様ヌーヴェル・ヴァーグによって貶められたとされるマルセル・カルネに関してかなり好意的だったが、デュヴィヴィエについては関心がなかったのか公開作を全くといっていいほど見ておらず、格付けにそもそも参加していない。

ルネ・クレールの映画が積極的に攻撃されたというより消極的な無関心をもって迎えられたのだとしたら⁴、デュヴィヴィエの映画は最初から問題外とされていたのかもしれない。『アール』誌 1959 年 4 月 22 日号の記事におけるゴダールの発言は、この推測を間接的に裏づける。

われわれは五年前からこの欄で、ジル・グランジェ、ラルフ・アビブ、イヴ・アレグレ、クロード＝オータン・ララ、ピエール・シュナル、ジャン・ステリ、ジャン・ドラノワ、アンドレ・ユヌベル、ジュリアン・デュヴィヴィエ、モーリス・ラブロ、イヴ・シャンピ、マルセル・カルネ、ミシェル・ボワロン、ラウル・アンドレ、ルイ・ダカン、アンドレ・ベルトミュー、アンリ・ドコワン、ジャン・ラヴィロン、イヴ・ロベール、エドモン・グレヴィル、ロベール・ダレーヌ等々の間違っただけの技法を攻撃してきたのだが、そのときわれわれがかれらに言おうとしているのは次のことにほかならない。つまり、あなたがたのカメラの動きが醜いのは、あなたがたの主題がくだらないものだからだ、あなたがたの俳優たち

の演技がわるいのは、あなたがたの台詞がとるにたらないものだからだ、ひとことで言えば、あなたがたが映画をつくるすべを知らないのは、あなたがたがもはや映画とはなにかを知らないからなのだとすることである⁵。

ゴダールのいう「間違った技法」がデュヴィヴィエほどあてはまる監督もいないかもしれない。1930年代のフランスにおいて、あるいは、ゴダールが一緒くたにした戦後の監督たちの作品と比較しても、デュヴィヴィエの映画が、高度な技術に基づく演出上の細心の配慮に特徴づけられた個性的な作品であることは明らかである。だからこそバザンはデュヴィヴィエに、クリスティアン＝ジャックにはない作家性を、たとえルノワールのような本物のスタイルではないにせよ、認めていた。しかし、作家性の有無は才能の有無と一致しない。才能に恵まれない人が個性や作家性を発揮してしまう場合もある。デュヴィヴィエはそうした例、ゴダール風にいえば「間違った作家」、偽りの作家ということになるのだろう。

いずれにせよゴダール、あるいは「われわれ」にとって、デュヴィヴィエがその個性などどうでもよいくらい悪い監督であったのは、彼の名前がワンノブゼンとして列挙されていることが如実に示している。槍玉に挙げられた計 21 人のなかには、1930年代から活動を始めたオータン・ララやカルネといったヴェテラン、第二次大戦中に本格デビューしたドラノワやダカン、戦後世代のグランジェやボワロンなど、キャリアの異なる監督たちが含まれている。デュヴィヴィエは唯一、1910年代から 20年代のサイレント時代を知る巨匠である。そうした世代の違いをあえて無視し、大監督と新進監督を並べる乱暴さにゴダールがどこまで意識的だったのかはわからない。ただ、十把一からげに「どれもこれもダメ」と言い切ってしまう痛快さ、そして、短編を試作していたものの、監督としてはほぼ素人の 28 歳の青年——ゴダールの長編デビュー作『勝手にしやがれ』 (*À bout de souffle*) が公開されるのは翌 1960 年 3 月である——が、すでにそれなりに経験を積んだ監督たちに向かって「あなたがたは映画とはなにか知らない」と諭す非常識な挑発、両者が醸すタカ派的ユーモアには注意しておきたい。

ゴダールの記事は批評というより「攻撃文書」(パンフレ、pamphlet) であり、戦前の右翼系作家の文学的伝統を継承する『アール』誌ではお馴染みの言説だった。映画に関するその最も有能な書き手がトリュフォーにほかならない。本来こうした戦闘的な調子からは距離を取っていた『カイエ・デュ・シネマ』の誌面も、次第にトリュフォーや彼に感化された批評家たちが映画人を名指しでこきおろす攻撃文書で埋められていく。その最も有名なテキストが、「良質のフランス映画」、特にその代表的な脚本家コンビ、ジャン・オーランシュとピエール・ポストをトリュフォーが排撃した「フランス映画のある種の傾向」(1954 年 1 月号) であることはすでによく知られた事実だろう。

攻撃文書の攻撃性は、愛する監督たちへの愛を告白すると同時に読者たちに説得する作家主義の裏面にほかならない。忘れてならないのは、ゴダールやトリュフォーによる主張には嘘とは言わないまでもユーモア、あるいはネタ的な側面があったことである。彼らがフランス映画よりハリウッド映画を評価したのは純粋に芸術的な理由だけでなく、ドイツによる占領から自力ではなくアメリカによって救われながら勝利を寿ぐ戦後フランスの欺瞞のなかで、不名誉な過去を引きずるフランス映画を否定し、アメリカ人にはわからないが自分たちにはわかるアメリカ映画の偉大さを顕揚することで精神的な優位に立とうとする戦略でもあった。ヌーヴェル・ヴァーグが次第に歴史化するなかで、作家主義におけるネタは、観客の間でベタに転じていった。その傾向は、上述した文脈を共有せず、かつヌーヴェル・ヴァーグの神話がいまだに素朴に機能している日本において一層強いように思われる。

おわりに——作家主義再考の社会学的アプローチ

最後に、作家主義の成立がヌーヴェル・ヴァーグの監督たちの社会的出自や、1950年代当時のフランスにおける映画をめぐる状況に大きく依存していたことを指摘しておきたい。例えば、作家主義の名のもとに当時の名脚本家たちが批判される一方、映画に関わる様々なスタッフのなかで技術職とは縁遠い演出家としての監督の役割が特権化されたのは、それを主張する若くて撮影現場での経験には乏しい、しかしインテリでエリートのヌーヴェル・ヴァーグの批評家たちが、自らの弱点をそのまま強みとして肯定するためだった。さらに、新人の監督デビューを後押しすることを目的とした映画製作の前借金（l'avance sur recette）制度の創設（1959年）や、映画作品に関して著作権を有する諸々の作者（脚本家、脚色家、台本作者、音楽家、原作者）のうち監督にのみ上映権を認める法律上の改定（1957年）も、作家主義の言説上の展開と相互作用的に関連していた。

作家主義をめぐる社会学的な再検討は、フランスでは2000年代以降、盛んに行われてきた。例えば、ブルデューの芸術社会学をヌーヴェル・ヴァーグ誕生過程の分析に応用し、その代表的監督たちそれぞれの生い立ちや思想的傾きにまで踏み込みつつ、彼らがいかにして映画をめぐる言説上の戦いに勝利を収めていったかを詳細に記述したフィリップ・マリーの『ヌーヴェル・ヴァーグと作家の映画——ある芸術的革命的な社会分析』（2006年）は、その代表的文献である⁶。出版は遡るが、同様の観点から1960年代のゴダールに焦点を当てたジャン＝ピエール・エスケナジの『ゴダールと1960年代フランス社会』もある⁷。また、ローラン・ジュリエールとジャン＝マルク・ルヴェラットの『シネフィルとシネフィリー』（2010）は、観客がある種の映画愛ゆえに作家主義や作家の映画を希求する心理や文化的実践に関する貴重な考察を含んでいる⁸。

もう一つ、忘れてならないのは、作家主義と男性中心主義的イデオロギーとの関係である。『アンドレ・バザン研究』第一号における「作家主義再考」では、サリスのテキストを翻訳した木下千花が、ポーリーン・ケイルによる作家理論の男性性批判を紹介しているのみだが、ジュヌヴィエーヴ・セリエの『ヌーヴェル・ヴァーグ—男性単数形の映画』以来、ジェンダー・スタディーズ的批判はヌーヴェル・ヴァーグや作家主義に対する重要な論点を形成している⁹。セリエによれば、ヌーヴェル・ヴァーグは社会に反抗する芸術家志望の若き男性を主人公とする19世紀のロマン主義を継承しており、例えば、創造力を萎えさせるほど危険な魅力をもつ女というその女性像に含まれるミソジニーは、1950年代の女性の社会進出に恐怖を抱く保守的な男性だったヌーヴェル・ヴァーグの監督たちの映画に様々な形で表明されている。作家主義の再検討において、セリエの著書はすでに英訳もされている必読文献である。この場を借りてその日本語訳を強く提案しておきたい。

註

- 1 小林隆之・山本眞吾著『映画監督ジュリアン・デュヴィヴィエ』、国書刊行会、2010年。
- 2 本誌は非売品だが、以下のサイトから入手可能である。http://cahiersandrebazin.blogspot.jp/2017/05/blog-post_8.html
- 3 アンドレ・バザン『映画とは何か 1 その社会学的考察』、小海永二訳、美術出版社（美術選書）、1967年、49頁。
- 4 武田潔『明るい鏡——ルネ・クレールの逆説』、早稲田大学出版部、2006年、「第6章 果たされなかった出会い——ヌーヴェル・ヴァーグによるクレール論」参照。
- 5 ジャン＝リュック・ゴダール『ゴダール全評論・全発言 1 1950-1967』、アラン・ベルガラ編、奥村昭夫訳、筑摩書房（リュミエール叢書 30）、1998年、430–432頁。
- 6 Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*, Seuil, 2006.
- 7 Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, 2004.

8 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Armand Colin, 2010.

9 Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, CNRS, 2005.

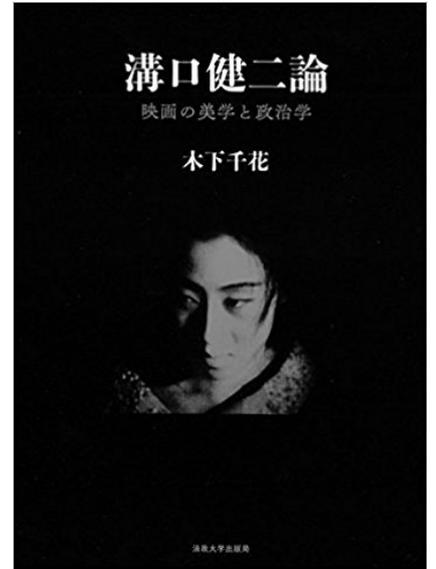
● 書評

木下千花著『溝口健二論 映画の美学と政治学』、法政大学出版局、2016年。

佐伯 順子（同志社大学）

本書は、溝口健二監督の映画作品に関する緻密な作家・作品研究であるとともに、日本の映画史を溝口という窓口から考察した大作である。

全体は四部構成であり、第一部では、溝口の映画製作の歩みを概ね時間軸にそって、日本映画史の歴史的背景とともにたどりつつ（「序章」）、英語圏、フランス語圏の溝口論を分析し（「第一章 世界の中のミゾグチ、溝口の中の世界」）、『元禄忠臣蔵』を主な分析対象として、溝口映画が欧米のフィルム・スタディーズにとって、研究対象であるとともに、その学問的発展にも寄与したことを指摘する。「第二部 トーキョーの間メディア美学」に含まれる合計三章では、それぞれ、『唐人お吉』（第二章）『折鶴お千』『マリヤのお雪』『虞美人草』『浪華悲歌』（第三章）が分析され、第四章では、『祇園の姉妹』『折鶴お千』の検閲の実態の研究を通じて、溝口健二と内務省の論理、規範が明らかにされる。「第三部 溝口の「女性映画」——松竹京都時代」においては、第五章「芸道物考」において、「歌舞伎、人形浄瑠璃、三味線、能など日本の伝統芸能、とりわけパフォーミング・アーツの世界を舞台に、芸道に精進する人物と恋人、家族、師匠などとの人間関係を描いた映画」（296頁）である「芸道物」を、総動員体制という歴史的な脈に位置付けて論じる。「第六章 占領下の女性表象——大衆フェミニストプロパガンダとしての溝口映画」では、GHQの占領下に作られた『女性の勝利』から『我が恋は燃えぬ』までの四作品を中心に、連合軍占領下に撮られた溝口映画がフェミニスト映画といえるのかを検証する。「第四部 『現代映画』としての溝口作品」では、「第七章 欲望の演出（ミザンセヌ）と妊娠の身体」において、「第八章 伝統と近代——溝口健二のポ



スト占領期」では、寺田寅彦らの絵巻物モンタージュ論を参照しながら、溝口が『雨月物語』や『近松物語』を通じて、戦前の家制度や公娼制度の背後にある日本の家父長制と、同時代の日本社会の変化を映画によって接続したと指摘する。

本書の詳細な作品分析と緻密な実証研究がもたらす知見のすべてについて、ここで論評しつくすことは難しいが、書評者は泉鏡花の文学作品の映像化を研究する過程で、映像表象分析を含むメディア学研究へと進んだ人間であるため、文学的言説や、新派等の先行芸能を映像と比較するという観点から、また、メディアとジェンダーについて研究を進めている観点から、本書の意義について考えたい。

上記の観点から注目されるのは、「第五章 第二節 芸道物の誕生」である。本書で芸道物の「創造主」（307頁）と位置付けられる川口松太郎『鶴八鶴次郎』は、三味線の芸という邦楽の世界を主要舞台とし、それにふさわしい、着物を中心としたコスチュームにより、いかにも、これを舞台化した新派らしい日本の情緒に満たされたビジュアル・イメージを提供しているが、その実、「芸道物」は「ハリウッド映画のリメイクに始まった」（323頁）とするアメリカ映画の「芸道物」への影響論は、極めて重要である。安易に「日本的伝統」と信じられるものが、実は長い歴史的な背景に裏打ちされた現象ではないという点は、どのような学問分野においても、注意すべき論点である。しかも、成瀬巳喜男による映画『鶴八鶴次郎』は、溝口作品『浪華悲歌』『祇園の姉妹』において「高い教育を受け、早口の関西弁で男を圧倒するモダンガール」（316頁）を演じた山田五十鈴の演技力にも助けられ、「エゴイスティックな男の芸人の伝記映画」である『ボレロ』を、「芸道に支えられた「新しい女性の創造」の物語に置き換え」、「女性にとっての恋愛／結婚と芸の相剋という主題」（316）へと改変させたと論じられる。

著者の議論は、同時期の日本映画が、「職業婦人映画」という用語も存在したほど「魅力的な職業婦人に溢れており」（324頁）、実際に同時代のメディアにおいても「職業婦人」が注目され、そうした女性たちをターゲットにした娯楽として、「職業」を「芸」に変えた「芸道物」が、「女性のアメリカ化・個人主義化」（323頁）を危惧する当局の検閲も免れて、興業的にも成功したと進められており、「芸道物」をもつば美学的にとらえるのではなく、同時代の女性の職業の状況、オーディエンスとしての位置づけ、検閲との関係を含めて、広く社会的、歴史的な背景とともに、映像のメッセージを読み解いてゆく手法は実に見事である。

故・平幹二郎の鶴次郎、波野久里子、水谷八重子らの鶴八による新派劇を観劇してきた書評者としては、新派初演と成瀬巳喜男による映画化が同じ1938（昭和13）年の1月と9月という近接した時期に実現したにもかかわらず、ヒロイン像が異なるメッセージを発していることが極めて興味深く思われた。書評者もちろん、1938年の初演舞台は観ていないが、新派随一の名女形とたわれた花柳章太郎の「花柳十種」のひとつに数えられる『鶴八鶴次郎』の舞台の継承として、昭和から平成への新派上演を観た場合、女形を模範として役作りをしてきた女優が演じる新派の舞台における鶴八と、近代的な「職業」との置換が可能な「芸」を演じる山田五十鈴の鶴八像では、女性表象が伝えるメッセージが、同時代のオーディエンスに対しても、異なってくると考えられるから

である。明治の演劇史において、女優は歌舞伎の女形とは異なる「天然自然」な女性を演じるために、近代リアリズム演劇にとって不可欠な存在とみなされたが（佐伯順子『「自然」と「真実」』）、その実、観客は、女優が演じる“リアルな女性”よりも様式的な演技、台詞回しを近代的にアレンジした新派女形芸を好んだ。著者が論じるような近代女性としての「職業婦人」が共感するような「新しい女」は、新派劇ではなく、女優が活躍する新劇の領分となったのであるが、映画がむしろ、「新派悲劇」として共感される女性像ではなく、「花柳十種」のひとつである『鶴八鶴次郎』とキャラクター、プロットを共有しながらも、女優である山田五十鈴を起用することで、そして何よりも映画と、舞台芸能として新派の媒体の相違によって、同時代の「職業婦人」に共感される女性像を提示したという指摘は、日本の近代女性史を考える上でも示唆に富む。「新派悲劇」の主たる観客も女性であったが、明治の女子教育が掲げた「良妻賢母主義」は結婚退職を理想とし、専業主婦化を促進する女性観は、ウーマン・リブの高まりのなかでも、戦後民主主義社会に実態として根強く継承され、昭和の高度成長期に頂点を迎えた。戦前に初演された『鶴八鶴次郎』の舞台は、こうした歴史的経緯のなかで再演を繰り返してきたわけであるが、再演可能性の根拠は、鶴八が芸に戻る意欲をみせたにもかかわらず、鶴次郎がそれを女性としての不幸とみなして拒絶したことで、鶴八が、今風の用語でいえば男女共同参画的な芸人夫婦の道を選ばず、生活が安定した大店の夫人へと帰る結末を主流的価値観として提示する点にある。“やはり女性は家庭の主婦におさまるのが幸せなのね”と、専業主婦化促進の社会的動向のもとにあった新派の女性観客を安堵させ、一方、同時代の表象であるにもかかわらず、映画における鶴八は、女優が演じるヒロインの表象という意味で、逆に「職業婦人」の共感を得たとすれば、舞台と映画という媒体の相違が、同時代の女性表象であるにもかかわらず、異質な観客に異質なメッセージを提供することで共感を与えた、ということになる。つまり、本書における映画『鶴八鶴次郎』に関する議論を新派劇と比較するとき、メディアが発するメッセージを単純に時代で区切ることはできないということ、同時代におけるメディアのメッセージの多様性を理解する上での重要な事例が提示されたとみることができよう。

本書における映像分析には、上記のように、女性表象の解釈という意味で、随所にジェンダー論の観点が含まれているが、既婚女性の姦通を描く溝口映画を、1947年の参議院司法委員会における姦通罪廃止の議論とてらしあわせ、「女性のセクシュアリティと生殖機能を管理する法的基盤が消失」する危機感が、女性の貞操の綻びから民族の「純潔＝純血」が汚されかねないと危惧するアメリカ占領下における、「家父長制との女性の身体を戦場とした絶えざる折衝であり争闘」（563頁）としての、『雪夫人絵図』『武蔵野夫人』『お遊さま』『近松物語』といった映像表象をうみ出したとする議論も、現実社会における女性をめぐる制度と、表象上の女性との有機的関連性を考える上で重要である。

「閉域が晩年の溝口にとって特権的な主題となった」（566頁）とも論じる著者は、「溝口が終生追及した贈与交換が生み出す支配と従属の関係がなお生々しく息づいているのは、このような閉域」（同前）と指摘する。『近松物語』の場合は、「物語世界

全体が閉域と化し」（569頁）であり、脱出としての「外部」は「性愛と死のなかに」（同前）求められているとされるが、こうした作品のメッセージは、「自由恋愛」という概念が存在しなかった近松、西鶴の時代にも、不義、密通が社会的制裁を受け（氏家幹人『不義密通』）、個人的、私的感情の発露としてのエロスの関係が、社会的不寛容のなかで悲劇に終わるという意味で、類似のメッセージを発しているといえる。つまり、いわゆる「古典文学」の近現代の映像メディアにおける受容という意味では、近松、西鶴が描く男女のエロスの関係を、一面で忠実に継承しているといえるのだが、一方で、近世と近代の社会における性道徳やセクシュアリティをめぐる規範には甚だしい相違があるのも事実であり、「長橋の頼みをかけても短きは、我々が楽しむ」と浪は枕のとこの山、あらはるるまでの乱髪」（小学館『日本古典文学全集 井原西鶴集（1）』366頁）と、西鶴『好色五人女』のテキストが描く船上の逢引きの場面では、言語表象のレベルであらさまに性的な交わりが描写されているのに対し、江戸時代の「色事」ではなく近代的な性愛として描写される溝口映画における男女の交わりは、「愛の告白」（573頁）の結果なのである。それは、和田勉による一連の近松もののテレビドラマ化を連想させるような近代的恋愛観、性愛観の結果である。

『君の名は』の真知子の「純潔」への固執も比較されるように（563頁）、昭和の「純潔」ブームの盛り上がりぶりは、『愛と死をみつめて』のヒットにも明らかであり、昭和期の「純潔」規範は、身分秩序を守るための江戸期の「不義密通」への社会的制裁とは明らかに異質である。「古典」が映像メディアとして再読され、近世の原テキストをいかに昭和の社会に新たなメッセージとして送りなおしているかが、本書の議論はその事例についての豊潤な議論を展開している。（もちろん、本書の主題は、原典と映画の単純比較ではないので、いささか論点がずれたかもしれない）。

『キネマ旬報』をはじめとする映画関係の雑誌はもちろん、同時代の社会、女性の状況等を知る手がかりとなる新聞記事等を幅広くメディア資料を駆使し、「アーカイバル・プリントの蔵出し上映」（13頁）という新しい映像資料を活用してハリウッド映画の技法を「映画性」とみなす映画論を相対化しつつ、最新の溝口論を提示した本書は、映画研究はもとより、女性表象を通じたセクシュアリティ、ジェンダーの研究においても、多くの示唆を与えてくれる。

文学研究からの映画へのアプローチは、谷崎潤一郎作品の映画化の例など、いわゆる「文芸映画」への論究として一部には存在しているものの、文学研究における作家・作品研究の方法論を応用した、プロットとキャラクター分析にとどまることが多く、狭い意味でのテキストとしての言語情報の分析が中心となるため、照明やコスチューム、カメラワークなどを含めたショット分析までは及んでいない。しかしそれでは、厳密な意味での映像「研究」とはいえない。書評者はかつて、北米の映画学に学び、ジェンダー論や比較文学など、多様なクラスで取り入れられている映像分析の豊穡な可能性に目を拓かれたのだが、帰国後、日本ではいつまでも映画「研究」が定着しないことに、長年、違和感を抱いおり、「映画学（Cinema Studies/ Film Studies）は、世界各地の研究教育機関で

長い歴史を誇り、……メディア・スタディーズやカルチュラル・スタディーズの範となった学問領域です」(日本映画学会設立趣意書)
という一節に我が意を得たり、喜んだのであった。

ただ、インディアナ大学において映像分析のクラスをとった90年代のなかば、授業では、黒澤明『羅生門』や小津安二郎『東京物語』がとりあげられ、「タミ・ショット」という用語が、日本人としては奇異に感じたものであった。帰国後、文学系の学会で当時の映画学について話をした際、70年代に北米に留学した英文学者から、自分がつけた授業と全く同じようなことを、まだやっているのか、と驚かれたこともあった。しかし、それ以来ほぼ20年。海外における日本映画論を精査し、欧米の最新の映画研究の学術的動向をふまえたうえで、日本映画を論じた本格的な研究が本書である。

日本においては、映画批評がもたらした映画に関する言論をリードし、映画学会がなかなか日本で誕生しなかったことによる「知的損失は日本の映画学と世界の映画学との交流を妨げてきたばかりでなく、さまざまな弊害を隣接人文芸術社会諸科学にもたらす結果となってきました」(同前)という指摘にもうなずいたものであるが、映画評論ももちろん、映画をめぐる作家・作品論の重要な一部分ではあるものの、厳密に学問的な手続きをふんだ「研究」とは区別されるべきである。しかし、映画批評が隆盛であるだけに(それ自体は喜ばしいことなのだが)、映画について文章を書くと、学術的な研究ではなく批評に“すぎない”(こういう表現も、映画評論に対して大変失礼な姿勢であると思うが)との浅はかな非難を受ける傾向があり、映画学をけん引する学問分野のひとつであるべきメディア学の分野においても、映像表象分析に関して十分な学問的理解があることは言い難い(ドキュメンタリーの分析に関しては、近年、充実した成果が生まれつつあるが、物語映画やテレビドラマ研究については、文学研究であるとの偏見がある)。しかし、本書は日本における映像研究をめぐる閉そく状態の打破に貢献し、前述のように、映画学のみならず、日本の多くの学問分野へも貢献する可能性を含んでいる。

「日本映画学会は自由な学問交流の場たらんとしています」という目的どおり、映画研究が、人文・社会科学の狭い枠組みをこえ、学際的で国際的な知の源となりえることを示す豊潤な一冊である。

● 新入会員自己紹介

団地からみる映画

今井瞳良(京都大学大学院人間環境学研究科博士後期課程、茨木市立川端康成文学館)

日本映画学会の皆様、はじめまして、今井瞳良と申します。この度は、日本映画学会にご入会させていただき、ありがとうございます。私は昨年度より大阪府茨木市立川端康成文学館で学芸員をしており、今年度からは京都大学大学院人間・環境学研究所の博士課程にも所属しております。

研究対象は団地映画であり、修士論文では1960年代の日本映画における団地表象を分析しました。団地で映画というと「団地妻」というイメージが強いかもしれませんが、1971年に日活ロマンポルノの『団地妻 昼下がりの情事』(西村昭五郎監督)が製作される以前にも団地映画はありました。まずは分析対象とした作品名を列举しておきたいと思います。『お早よう』(小津安二郎監督、1959年)、『喜劇 駅前団地』(久松静児監督、1961年)、『私は二歳』(市川崑監督、1962年)、『しとやかな獣』(川島雄三監督、1962年)、『下町の太陽』(山田洋次監督、1963年)、『彼女と彼』(羽仁進監督、1963年)、『団地 七つの大罪』(千葉泰樹・筧正典監督 1963年)。他にも、60年代には『フランケンシュタイン対地底怪獣』(本多猪四郎監督、1965年)や『壁の中の秘事』(若松孝二監督、1965年)、『燃えつきた地図』(勅使河原宏監督、1968年)などがあり、様々なジャンルや監督の作品を「団地」という空間の観点から、まとめて考えられるというのは団地映画の利点の一つだと考えています。

さて、「団地映画」という言葉を使いましたが、少し説明が必要だと思います。いつから日本映画に団地が出るようになったのか、確定するのは難しいのですが、タイトルに初めて「団地」という言葉を入れたのは、東宝駅前シリーズの第二作『喜劇 駅前団地』だと言われています。1960年には、日本住宅公団が監修した啓蒙映画『団地への招待』という作品も製作されています。団地映画は、団地が登場する映画であることに間違いはないのですが、それ以上に「団地」を問題化する意義があるかどうかが重要です。例えば、『下町の太陽』で団地が登場するのは、1シーンのみですが、作中で重要な役割を果たしており、団地映画として論じることは可能です。その一方で、『しとやかな獣』は、ほぼ全編が団地を舞台にしていますが、団地を問題にすることなく論じられることもあります。団地を通して映画を考えるのが、団地映画と言えるでしょう。

それでは、「団地」とは何なのか、はっきりさせる必要があります。「団地」を字義通りに考えると、一団の土地に立地している建物・住宅のことを指しており、工業団地や農業団地、一戸建ての住宅地が団地と呼ばれることもあります。しかし、団地映画が想定している「団地」は、基本的には日本住宅公団(以下、公団)が建築した鉄筋コンクリート造の集合住宅です。公団による集合住宅を「団地」とすると、戦後というコンテキストと切り離せなくなります。公団は、戦後の住宅不足を背景に制定された1955年の日本住宅公団法に伴って、設置されました。早期量産が求められた団地は、全国共通の標準設計と、ステンレス製の流しやシンダー錠、

水洗トイレなど新しい設備が採用されました。また、空襲と火災の記憶が強く残っていた時代に、新しい住宅には耐火性能が求められ、鉄筋コンクリート造で建てられました。映画における団地イメージは、年代によって変わっていきませんが、団地映画史の始まりを考えるにあたっては、戦後という時空間と強く結びついています。

60年代の団地イメージはどのようなものだったのでしょうか。「団地妻」が登場する以前の団地を象徴する言葉は「団地族」という、雑誌『週刊朝日』が1958年に作り出した言葉でした。この「団地族」という言葉は、団地を憧れの存在として描き出し、雑誌や新聞で広く使われました。団地は「団地族」というメディアによって作り出されたイメージを伴って、人気を博していきます。ここで重要な点は、団地映画は現実を単純に反映しているのではなく、雑誌や新聞・団地住民によるエッセイなど様々なメディアによるイメージが互いに影響を与え合う中で、存在していたということです。その中で、団地映画は団地を憧れの存在としてポジティブに描く一方で、ネガティブな側面を問題化していました。

団地映画の特徴を、①団地という空間、②戦後史、③イメージのせめぎ合いという3つの観点から見てきました。これまでの研究では、60年代をメインに扱ってきたため、今後は時間軸を伸ばし、現代までを見据えていく予定です。70年代は日活ロマンポルノだけでも団地妻シリーズが20作以上製作され、80年代には『ねらわれた学園』(大林宣彦監督、1981年)や『家族ゲーム』(森田芳光監督、1983年)など、不気味な存在としても団地は描かれるようになり、2000年代に入るとノスタルジーの対象にもなってきます。こうした団地映画の変遷を追っていきたいと考えています。

それでは皆さま、どうぞよろしくお願い申し上げます。

● 新入会員自己紹介

自己紹介

名取 雅航 (名古屋大学大学院人文学研究科博士後期課程)

日本映画学会のみなさま、はじめまして、今年度より会員となりました名取雅航と申します。名古屋大学大学院文学研究科（本年度より人文学研究科）の博士後期課程に在籍しております。これからどうぞよろしくお願いいたします。今般は、ご挨拶とともに、研究内容を紹介させていただく機会を頂きました。

私の研究テーマを一言でまとめれば、日本映画における男性表象となります。「女性表象」に比べ、「男性表象」には耳馴染みの無い響きを感じるかもしれません。これまで、ジェンダー研究やジェンダー表象研究において、フェミニズムの観点から、父権社会構造の中で女性の性が構築され、抑圧的なポジションに位置づけられる過程が鋭敏に指摘されてきたことは周知の通りです。その一方で、男性は父権社会一般、また男性一般として、普遍的・画一的に捉えられてきたことは批判的に検討する必要があります。私の研究の最も大きな目的は、ジェンダー化された存在として男性を捉え、男性性（男らしさ）が構築されるプロセスを明らかにすることです。そこで、映画は男性性を表象、媒介するメディアとして考えることができます。1980年代から、第二波フェミニズムに触発され、男らしさへの意識や男性の権利意識に基づいた男性運動や、学問領域としての男性学が胎動していたアメリカでは、映画を含めた文化作品における男性論が提出されていました（例えば、Anthony Easthope. *What A Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture* (1986)、Yvonne Tasker. *Spectacular Bodies – Gender, Genre and the Action Cinema* (1993)、Steven Cohan. *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties* (1997)）。それらの研究では、ハリウッドの男性スターの身体が考察の対象とされていました。数多くのメディアの中で、身体を活写し、拡大あるいは縮小させることもできる映画（映像）は、女性のみならず、男性の身体、そして男性のジェンダー/セクシュアリティの議論の場として注目されてきたのです。欧米で男性身体表象への注目が継続している一方で、日本映画研究においては、上述した通り、男性は権力や社会構造といった非身体的な存在として捉えられる傾向にあり、身体・肉体へのアプローチは女性に偏ってきたと言えます。そのような問題意識に基づき、日本映画においても、男性身体を読み解くという作業から、男性ジェンダーのあり方を見出そうと、研究を進めています。

先に触れた欧米の研究では、ハリウッドスターの身体・肉体（筋肉）とマチズモ（男性優位のイデオロギー）との関係が議論の中心となっていました。しかし、それはただちに日本映画に援用できるものではありません。日本の銀幕において、刺青の入った高倉健の上半身以外に、スターの筋肉を思い出すことができるでしょうか。少なくとも、日本において筋肉と男性性の結びつきはさほど強くないと言えます。日本映画の男性スターの評価も、歌舞伎役者が演じる戦前の時代劇から、肉体そのものよりも身体技法、そして顔が重要視されてきたと考えています。

その中で、興味深いスターのひとりに石原裕次郎がいます。ややもすれば、娯楽映画として軽視されがちな裕次郎作品ですが、私にとってそれらは、〈敗戦—戦後—昭和〉という時代のパラダイムを紐解く貴重なテキストです。加えて、「カモシカのような脚」、「3

2 インチの股下は世界中の俳優の中でも二番目、怪物、裕次郎！」といった言説が示すように、日本映画史においては稀有な、身体・肉体に注目が集まった男性スターであることも見逃せません。昭和の大スター、もとい昭和そのものとして、テレビで裕次郎の特集番組が組まれ続ける中、石原裕次郎の神話が彼のライフスタイルや病との闘いといった映画以外の部分で語られたものであるという波多野哲郎の指摘（「ある俳優の生と死——石原裕次郎神話をめぐって」、『映像学』、第 37 号、1988 年 5 月）は示唆に富みます。今一度、裕次郎映画のテキストと言説の両方に目を向けることは、今日に至る一定の裕次郎像の再考につながるのです。例えば、マッチョなイメージは、デビュー当時の長門裕之や津川雅彦といった小柄な俳優とのペアリング、そして足の長さや身体の運動性を強調するカメラワークによって生成されていたと言えます。実際、それから間もない 1958 年にはすでに、「裕次郎の肉体は力強さに欠ける」という批評があり（瓜生忠夫「裕次郎映画の本質」、1958 年 9 月）、その後の体重の増加は、「力士のような裕ちゃんの身体」というジョークを生んだことが指摘されています（マイケル・レイン、「石原裕次郎——1950 年代後半の日本における若さ、人気、男性の身体」、2006 年 4 月）。このように、裕次郎作品を、戦後日本というナショナルな言説空間と映画的身体との相克として捉え、裕次郎神話を脱構築/脱神話化（偶像破壊ではなく）することで、男性ジェンダーの分析と作品の再評価が可能となると考えています。

Robert・W・Connell（*Masculinities* (1995)）を始めとして、近年のオタクや草食系男子といった男性の存在は、規範とされる男らしさである「覇権的男性性」に対するオルタナティブとしての、またはそれと協働する男性性のあり方を浮き彫りにしてきました。そのような「男性性の多様化」の議論は、現代に限られたものではなく、歴史的にメインストリームの男らしさを表象してきたと考えられている映画を再考察する際にも有益です。博士論文では、戦争映画ややくざ映画など、男性登場人物が活躍し、男性観客によって消費される、いわゆる「男性ジャンル」に加え、上述の裕次郎映画や、サラリーマン映画における植木するなど、これまで男性性の議論において取りあげられることの少なかったジャンルも対象に、覇権的男性性が認知されるまで/多様な男性性のポリティクスを明らかにしたいと考えています。

以上、研究の概要を紹介させていただきました。末筆ながら、これからの例会、大会等における発表や懇親会を通じ、学知と親交を深めさせていただきたいと存じます。重ねて、どうぞよろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

映画の中のアニメ

日本映画学会の皆さま、はじめまして。康村諒と申します。入会をご承認いただき、ありがとうございます。この場をお借りして、簡単に自己紹介をさせていただきます。

私は、映画学の中におけるアニメを研究しています。

私は、40年以上日本及び海外のアニメ・アニメーション製作の現場におります。制作進行から始まり、演出助手、演出、脚本、監督等の職務を務めてきました。ディズニー・アニメーションでシリーズ・コントローラーや桐朋芸術短期大学で非常勤講師などを経て、現在は、アニメ制作会社である株式会社セブン・アークス・ピクチャーズの代表を務め、主にプロデュース業務を行っております。

この40年間に、日本のアニメは子供のための、子供に向けたテレビ番組から、大人も鑑賞し得る映像メディアとして発展し、海外でも認められるようになりました。邦画産業におけるアニメの位置は高まり、直近3年間の興行収入を見ても、上位ベストテンの半数以上は常にアニメです。

産業としてのアニメは映画業界の中に確固たる地位を得ましたが、学術としてのアニメはどうでしょうか。

アニメの研究はここ数年、やっと始まったばかりです。そして、このアニメの研究は、映画の中におけるアニメというより、アニメーション全般から始まり、アニメーションとアニメ、あるいはマンガとアニメの関係性を論じるのが主となっています。しかし、産業としてのアニメに関わってきた私は、アニメーションとアニメは別種のものであると考えています。

私は放送大学大学院の修士課程で映像文化を研究いたしました。修士論文は『映像文化論～現代日本のアニメの視点から～』と題し、映像原理の起源から現代日本のアニメの誕生までを概観し、「映画」「アニメーション」「アニメ」の再定義を試み、現代日本のアニメを論じたものです。その研究の過程で得た一つの結論は映画とアニメーションは非常に良く似た表現形式であるが、確実に違う点があるということです。それは、アニメーションは動きであり、それ自体が生命の表現であるという純粋性です。アニメーションは静止していたものが動くことで成り立っているので、メディアを選びません。フェナキスティスコープやゾーイトロープ等を例に出すまでも無く、端的に言えば、フリッカー・ブック（パラパラマンガ）のように紙だけで存在することが可能です。つまり、フィルムである必要がありません。メディア・フリーの芸術形態です。一方、映画は映像として写真・フィルムやビデオ・テープやデジタル・データなど、映像として記録することが前提であり、絶対条件です。実世界の動く映像を記録するために生まれた機械が映画であったのですから、これは当然のことでしょう。しかし、この一点は実に大きな違いです。

岡田晋は『現代映画事典』（美術出版社、1967年）で、映画とアニメーションの共通点を指摘した上で、両者は「似て非なるもの」と言い、「むしろ映画のひとつのジャンルというより、映画とは別の、もうひとつの視覚的表現媒体ではあるまいか。」と結論づけました。その『現代映画事典』が出版された頃に前後して、（1963年1月1日）初めてのアニメである『鉄腕アトム』が放送されました。日本で最初のテレビアニメである『鉄腕アトム』は、その経済的理由から、動きではなく、物語性を重視したのです。長編アニメーション『動物農場』などの監督で知られるジョン・ハラスはアニメーションの動きの意味について次のように述べています。

アニメーションの本質は、明らかに動きである。動きこそ、生命そのものの、本質的特徴の一つであり、連続する一枚一枚の絵は、初めと終わりがあり、一つの動きの一部であり、この動きこそが、アニメーションの芸術的な意味合いが最も高く評価される点なのである。アニメーションが一つの独立した芸術分野を形成し得るといふ、理由の一つになっているのである。

（ジョン・ハラス／ロジャー・マンベル『アニメーション（理論・実際・応用）』伊藤逸平訳（ダヴィッド社、1972年）23-25頁）

動きではなく、多種多様な物語世界を構築することによって、日本のアニメは、アニメーションとは異質の芸術媒体になったのです。アニメは「動きの面白さではなく、物語の面白さ」を追求しました。動きではなく、物語や演出を迫及した時点で、アニメはアニメーションではなく、映画の一ジャンルになったと私は考えています。動きこそがアニメーションの芸術としての価値を決定づけるものだからです。私はアニメーションを映画の一ジャンルとして分類することに反対するものです。しかし、アニメはアニメーションとは違う芸術形態です。アニメとアニメーションの違いをより明確にする必要があります。アニメはフル・アニメーションに対するリミテッド・アニメーションと捉えるのではなく、映画の中の一ジャンルとして捉え、映画の文脈の中で考察する必要があると信じます。

映画学におけるアニメを、もちろんアニメーションとの関連性も考慮しながら研究を進めて行きたいと考えています。それは単にジャンル分けや定義づけなどのプリミティブな思考ではなく、アニメの製作者としての視点も生かしながら、映画としてのアニメを正面から研究していこうと考えています。

研究者としてはまだまだ未熟者ですが、皆様の研究・発表を通じて、見識を深めてまいりたいと思います。どうぞよろしくお願いいたします。

● 出版情報

- 堀潤之／木下千花／須藤健太郎会員 『アンドレ・バザン研究』第1号、発行＝アンドレ・バザン研究会、編集＝大久保清朗・堀潤之、2017年3月。
- ハーン小路恭子会員（共著書） 風呂本惇子ほか編 『新たなるトニ・モリソン その小説世界を拓く』、金星堂、2017年3月。
- 井原慶一郎会員（単訳書） トッド・マガウアン 『クリストファー・ノーランの嘘 思想で読む映画論』、井原慶一郎訳、フィルムアート社、2017年5月。
- 大野美砂／日臺晴子会員（共著書） 塩田弘ほか編『エコクリティシズムの波を超えて——人新世の地球を生きる』、音羽書房鶴見書店、2017年5月。
- 武田美保子／武田悠一編『増殖するフランケンシュタイン——批評とアダプテーション』、彩流社、2017年3月。（会員外恵贈）
- 岩田和男／武田美保子／武田悠一編『アダプテーションとは何か／映画批評の理論と実践』、世織書房、2017年3月。（会員外恵贈）

● 新入会員紹介

- 古池 雄治（茨城大学教育学部教授）医学／小児科学／学校保健
- 鄭 知硯（東北大学国際文化研究科国際日本講座修士課程）香港映画
- 康村 諒（株式会社セブン・アークス・ピクチャーズ代表取締役／日本映画監督協会会員）アニメと映画学／映像文化論
- 土屋武久（武蔵大学人文学部教授）メディア批評／言語教育への映画の利用／映画と社会
- 名取雅航（名古屋大学大学院文学研究科博士後期課程）ジェンダー表象、特に日本映画におけるマスキュリニティー表象
- 森年恵（甲南大学文学部非常勤講師）日本映画論

- タタルチュック、マルチン（京都大学大学院文学研究科博士後期課程）伝統文化と現代文化の関わり／観光学／メディア論
- 今井 瞳良（京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程、茨木市立川端康成文学館学芸員）団地映画／ハンセン病と映画
- ハーン小路恭子（金沢大学国際基幹教育院准教授）20世紀アメリカ文学・映画学
- 鷺山啓輔（映像作家、帝京平成大学現代ライフ学部人間文化学科メディア文化コース専任助教）映像、現代美術、映画、写真、アニメーション
- 石井登（小樽商科大学言語センター准教授）ラテンアメリカ文学／スペイン・ラテンアメリカ映画
- 沈 念（京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）日本映画史
- 塚原 真梨佳（情報科学芸術大学院大学 研究生）戦後日本映画論、戦争映画論 表象文化論
- 後藤 慧（一橋大学大学院言語社会研究科修士課程）映画・映像理論、スペイン映画
- 吉田 咲（東京都立府中工業高等学校教諭）映画と文学