

日本映画学会会報

第54号（2018年7月20日）

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会（会長 杉野健太郎）／編集長 深谷公宣

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

新会長あいさつ 杉野健太郎 2

新役員紹介 3

書評 小川公代／村田真一／吉村和明編『文学とアダプテーション——ヨーロッパの文化的変容』 上石田麗子 5

新入会員自己紹介 なぜ、中国映画における分身の表象に関する批評はないか？ 王玉輝 9

新入会員自己紹介 小久保利己 11

新入会員自己紹介 申恩暉 13

新入会員自己紹介 松本晴子 15

新入会員自己紹介 貫戦期における日中映画交流——「中華電影」の場合 朱芸綺 17

出版紹介 19

新入会員紹介 20

●新会長あいさつ

杉野健太郎（信州大学人文学部教授）

昨年度末の選挙結果を受け、日本映画学会の役員は新体制となりました。今年度より新会長に就任いたしました杉野健太郎と申します。身の引き締まる思いです。よろしくお願い申し上げます。

日本映画学会は、加藤幹郎、波多野哲朗、田中雄次、松田英男、山本佳樹をはじめとする 13 名の発起人によって 2005 年 12 月 4 日に創設されました。今月、2018 年 7 月で、創設 12 年 7 ヶ月になります。この間、大会、例会、学会誌『映画研究』そして会報を軸に地道な研究活動が続け、遅ればせながら昨年 2017 年 8 月に日本学術会議学術研究協力団体に指定されました。厳格な会員資格で運営しているものの、現在は会員数も常時 200 名を超えております。これは、ひとえに会員のみなさまのご尽力の賜物です。深く御礼申し上げます。

さて、映画は、誕生してから 120 年を超える歴史を有しています。日本では帝国大学令が 1886 年施行、大学令が 1919 年施行ですので、映画の歴史は、日本の高等教育の歴史とほぼ重なっています。しかし、映画の研究においては、欧米とくにアメリカに 20 年ほど遅れ、日本では 1990 年代より映画の研究が次第に本格的に興隆してきました。この 1990 年代からという時期は、今も続く高等教育改革と軌を一にしております。映画研究の本格化は、日本の高等教育改革あるいは再編成の動きと連動するものでした。

しかし、大学改革と同様に 1990 年代から続き、日本の映画研究どころか研究全体に芳しくない影響を与えているのは、経済後退と少子化です。21 世紀に入って、18 歳人口は 120 万人くらいだと高をくっつけていましたら、ここ 2 年連続で日本の出生数が 100 万人を大きく下回ったという報道がつい先月にありました。こういった 1990 年代から続く、決して楽観的とは表し難い状況下にもかかわらず、日本映画学会が順調に発展し、映画学が確固たる地位を築きつつあることは、映画学の重要さと可能性の証左だと判断いたしております。

日本映画学会の目的は、その名前の通り、映画学およびその関係領域の学術研究によって社会に貢献することです。また、設立趣意書にうたわれておりますように、「映画学徒の相互交流と映画学のより一層の深化と普及をはかり」、「自由な学問交流の場」となることを具体的目標としています。今後とも、映画研究は、他学問諸領域との緊密な協力関係のなかで、重要な役割を果たして

いくと確信しております。会長をはじめとする役員一同は、学問に対する真摯な姿勢と時代の流れを的確にとらえるマインドを持って、効率的で最適な組織とガバナンスづくりに尽力していく所存です。日本の映画研究および本学会の発展のために、みなで力を合わせていきましょう。今後とも、ご理解とご支援をいただきますよう、お願い申し上げます。

●新役員紹介 2018・2019年度

メーリングリストで既にお知らせ申しあげました通り、選挙の結果などを踏まえ、今後2年間は以下の体制で運営を進めることになりました。今後ともご高配とご協力何卒よろしくお願い申し上げます。

名誉顧問 波多野哲朗（東京造形大学名誉教授）

名誉顧問 田中雄次（熊本大学名誉教授）

名誉顧問 加藤幹郎（京都大学名誉教授）

顧問 松田英男（京都大学）

顧問 山本佳樹（大阪大学）

会長 杉野健太郎（信州大学）

副会長 吉村いづみ（名古屋文化短期大学）大会運営委員会委員長

常任理事 田代 真（国土舘大学）常任理事長・学会誌編集委員会委員

常任理事 大石和久（北海学園大学）事務局長

常任理事 板倉史明（神戸大学）副事務局長

常任理事 塚田幸光（関西学院大学）大会運営委員会委員

常任理事 堀 潤之（関西大学）学会誌編集委員会副委員長

常任理事 藤田修平（東京情報大学）編集局局長

常任理事 佐藤元状（慶応義塾大学）大会運営委員会委員

常任理事 碓井みちこ（関東学院大学）学会誌編集委員会委員長

常任理事 須川いづみ（京都ノートルダム女子大学）資料室室長

常任理事 小川順子（中部大学）学会誌編集委員会委員

常任理事 名嘉山リサ（和光大学）事務局分室長・会計

理事 小原文衛（公立小松大学）学会誌編集委員会委員

理事 小暮修三（東京海洋大学）編集局局員

理事 深谷公宣（法政大学）編集局局員

理事 木下千花（京都大学）学会誌編集委員会委員

理事 秦邦生（青山学院大学）学会誌編集委員会委員

理事 川本徹（名古屋市立大学）学会誌編集委員会委員

理事 須川まり（追手門学院大学）資料室員

会計監査 河原大輔（同志社大学）

会計監査 北村匡平（東京工業大学）

学会ウェブサイト担当者 伊藤弘了（京都大学大学院）

《学会誌編集委員会》

碓井みちこ（委員長）／堀 潤之（副委員長）／田代真（委員）／小原文衛（委員）／小川順子（委員）／木下千花（委員）／秦邦生（委員）／川本徹（委員）

《編集局》

藤田修平（局長、学会誌担当）／深谷公宣（局員、会報担当）／小暮修三（局員、プロシーディングス担当）

《大会運営委員会》

吉村いづみ（委員長）／塚田幸光（委員）／佐藤元状（委員）

《資料室》

須川いづみ（室長）／須川まり（室員）

《事務局》

大石和久（事務局長）／板倉史明（副事務局長）／名嘉山リサ（事務局分室長・会計）

【事務局】*2018 年度 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

*2019 年度 北海学園大学人文学部 大石和久研究室内 〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-4 0

【事務局分室】和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町 2 1 6 0 番地

● 書評

小川公代／村田真一／吉村和明編『文学とアダプテーション——ヨーロッパの文化的変容』、春風社、2017 年。

上石田麗子(國學院大學文学部准教授)



『文学とアダプテーション』¹ は、ヨーロッパ文学が映画、演劇、ミュージカル、漫画といったさまざまなメディアへと翻案される様子を、各分野の専門家が分かりやすく解説した論集である。あとがきによると、本書の成り立ちは以下のようなものである。学生たちに「実践的な「言語の変換」の能力を高めるだけでなく、「翻案する」こと——文化やメ

ディアの垣根を超えること——の意味を学び、広い視座、創造性を獲得してほしい」（小川他、2017、377-8）と考えた教員 4 名が、若い世代の文学・文学離れの現状の対策について話し合い、2015 年秋学期に輪 講をおこない、「学生に、映像化された、あるいはミュージカルやバンド・デシネ（漫画）のかたちに翻案された外国文学に触れてもら」った。その成果がまとめられたのが本論集だ。外国語を学ぶ大学生向けの授業に基づくということもあり、本書の論考の多くは原作者の伝記的事実と歴史的背景の説明に多くのページが割かれている。初学者や各論考の対象作品をよく知らない読者にとっては親切な構成である。

複数の執筆者が参照していることから分かる通り、文学批評理論の観点から鑑みてこの論集に大きな影響を与えているのは、リンダ・ハッチオンの『アダプテーションの理論』² だ。ハッチオンは「アダプテーションは反復であるが、複製をしない反復だ。そして翻案行為の背後には、明らかに多くの異なった意図がありうる」（ハッチオン、2012、9）と述べている。『文学とアダプテーション』の序文もまた、「翻案作品は原作を繁殖させる単なるコピーではない」（小川他、14）、「アダプテーション研究（adaptation studies）とは、翻案作品が原作を書いた「作者」の意図に「忠実」（fidelity）かどうかではなく[. . .]、翻案を制作するプロセスやイデオロギーなどに着目する研究分野である」（小川他、17）と明言している。

本書自体が、ハッチオンの理論の変奏、ある意味アダプテーションだと言える。ハッチオンの主張通り翻案もまた自立した作品であることを考えれば、彼女の理論に「忠実」であるかどうかは問題ではないのかもしれない。しかし本書には、理論上大きな影響を与えてであろうハッチオンのテキストとは明確にスタンスが異なると感じた箇所も多い。それが何故なのかは一考の価値があると思う。やや長くなるが、以下にハッチオンのアダプテーション理論のポイントと、書評対象である『文学とアダプテーション』との相違を示しておく。

ハッチオンは、「小説や映画のことだけを考えていても、アダプテーションの魅力はおろか、その本質さえも理解できない」（ハッチオン、vii）と言う。彼女の理論の目標のひとつは、「（アダプテーションを二次的な——時代遅れの、したがって派生的な——様式とさげすむ考え方）に対して異議申し立てをおこなうこと」（ハッチオン、xi）である。彼女は、アダプテーションを「先行する作品を意図的、明言的、拡張的にとらえ直すこと」と定義し、「アダプテーションということばを、製作され受容される作品の完成したかたちと、同時にその過程をも示すために用い」ている。アダプテーションは、「複製なき反復のひとつの形式である」ため、変化は避けがたい。「物語の意味とそれが与えるインパクトが激しく変容するものであるということを示唆」するために彼女が選んだのが、「カルメンの物語」（ハッチオン、189-208）である。実際ハッチオンがこの翻案に関する著書で詳細に分析しているのは、この物語と「カルメル会修道女」（ハッチオン、119-130）の物語だけである。しかしその二つの事例で、彼女が理想とする翻案分析のスタイルが、翻案元テキストに「もとづいておこなわれた多くの異なる翻案にさらに詳しい分析を施した結果、文化的横断性あるいは文化、言語、歴史を越えた順化のプロセス[...]を経て、物語の意味とそれが与えるインパクトが激しく変容する」（ハッチオン、xiii-xv）のを示唆することである点が明瞭になる。ハッチオンは、1845年のプロスペル・メリメによる中編小説、プティパが振り付けをしたコンサートバレエ、ビゼーによるオペラへの翻案、カルメンを描く絵画やサラサーテによる『カルメン幻想曲』といった翻案それぞれの特徴について述べたのち、複数のカルメン映画に言及し、時代、歴史、国といったコンテキストを反映してカルメンという女性の物語が変容していった経緯を、網羅的に説明している。

しかし、『文学とアダプテーション』では、一作の翻案元テキスト（小説や詩）から一本の映画へとどのように翻案されたかの分析に終始しているものが多く³、ハッチオンが縦横無尽に駆使する文化横断的柔軟性がない。それゆえ、『文学とアダプテーション』には、分析の深度はあるのかもしれないが硬直した印象を与えられる。もちろんハッチオンの手法を取る論文がないわけではなく、物語がコンテキストにより変容する様を捉えているという点で、例えば眞鍋正紀「ドイツ語圏の翻案映画」や秦邦生「福祉国家のためのディケンズ？」にはハッチオンの論理展開に近いものを感じた。

ハッチオンはまた、スコットランドの詩人兼学者マイケル・アレクザンダーの言葉を借り、アダプテーションをアダプテーションとして扱うことを、「本質的に「パリンプセスト的」作品、つまり原作テキストを絶えず意識させられる作品として考えること」⁴（ハッチオン、8）と述べる。その理由は、「アダプテーションはそれ自体で独立した美的存在でもあるが、アダプテーションとして理論化できるのは、本質的に二重（または多重）の層からなる作品として見られる場合のみ」だからである。

パリンプセスト的存在としてアダプテーションを位置付けた上で、ハッチオンはアダプテーションをプロダクト（「大規模な、特定の記号変換」（ハッチオン、28））とプロセス（「創造的再解釈やパリンプセスト的インターテクスチュアリティ」）という二重の定義づけを行

い、「アダプテーション研究で伝統的に焦点が合わせられていたのは、メディアの特異性と個別事例の比較研究であった」と述べる。先ほども指摘したが、書評対象である『文学とアダプテーション』にも、映画という「メディアの特異性」と、一つの翻案元テキストと一つの翻案に関する「比較研究」が多い。つまり、アダプテーション同士の相互作用といった、物語の変容の「プロセス」については、あまり重視されていないように感じた。この点には例外もあり、デイヴィッド・リーン監督の映画『オリヴァー・ツイスト』がのちの翻案により批判的に継承されたとする秦論文や、翻案の実作者の立場から『テンペスト』をどのように『佐渡テンペスト』へと翻案したのか述べたウィリアムズ論文「壊れたテンペスト」などがそうである。

また、ハッチオンは「受け手の体験にはさらに別の違いがあるということだ。さまざまなメディアにおける受け手の異なる関与形態、没入の程度、種類といった要素がそこには含まれる」（ハッチオン、158）と述べているが、このような受容者の受容環境についての考察が『文学とアダプテーション』にはない。さまざまなメディアにおける翻案の展開と、その多様な受容者像についての考察が不足している。ハッチオンによると、「読者はもはやテキストの意味を消極的に受容する者ではなく、テキストに働きかけ、記号を解釈し、そこから意味を創造する、審美的過程への積極的貢献者」（ハッチオン、166）である。しかし『文学とアダプテーション』は、翻案元テキストと翻案作品の関係について述べるのみで、読者や鑑賞者の存在には言及していない論考がほとんどであり、その点に物足りなさを感じた。そこでは読者や鑑賞者は、消極的受容者として存在を消されている。さらにハッチオンは、「ブロードバンドやヴァーチャル・テクノロジーによって可能となる「参加型ストーリーテリング」と呼ばれる新しい形式で作品を作る翻案者の思考の中で、物語の受容者がどれだけ重要な存在としてとらえられているか」（ハッチオン、170）を指摘する。2006年に出版されたハッチオンの著書がこのような広い射程を持ち得ているのに、なぜ本書はそうではないのかは、再考する必要があるのではないか。

『アダプテーションの理論』の訳者あとがきは、同書の業績を以下のように評価している。「おそらくハッチオンのアダプテーション理論は、これまでのとすれば固定的であった文学とその映画化作品をもっぱら主要な研究対象としてきたアダプテーション研究を新たな物語研究のひとつとして再定位する意欲的な試みである」（ハッチオン、225）。多様なアダプテーションが変容していくプロセスを把握することの大切さが、ここでは述べられている。『アダプテーションの理論』に比べ、翻案元テキストと翻案の比較研究にとどまり、この変容の様を捉えきれない『文学とアダプテーション』の全体的アプローチには、あまり新味を感じなかった。

各論考の末尾に付属しているコラムで一点、気になる記述があったので指摘しておきたい。コラム「社会派ミュージカル」（小川他、202）で、「女子供の慰みものとみなされるミュージカル」や、「女子供向けのミュージカルではなく、大人の鑑賞にも耐え得るミュージカル」といった女性蔑視、年齢差別的な記述があった。学問的批評や作品の批評記事についてハッチオンは、「作品どうしの関係の

システムの一部、したがって拡散のシステムの一部」(ハッチオン、212)と述べ、「続編や以前の話を扱う続編も、[. . .]そしてファン雑誌やスラッシュ・フィクションもここ(引用者注：拡散のシステム)に入る」と、翻案元テキストから発生した文物を同列に扱う平等主義的なアプローチを取っている。ミュージカルの観客や、ここでハッチオンが言及しているファン雑誌のような翻案を創り出しているのは女性や若年層が多い。創作物を受け取るこれらの人々の存在を軽視し、性差別、年齢差別が強く感じられる言い回しを使うのはいかなものだろうか。翻案元テキストと二次創作の間に上下関係はないとするアダプテーションの理論の平等主義的な精神にも反するのではないか。

要約すると、本書はリンダ・ハッチオンの『アダプテーションの理論』に大きな影響を受けているが、理論の参照の度合いには個人差があり、分析戦略や分析対象の射程、引いては本書が提示しようとしているであろう新しい翻案観といった、全体的なコンセプトの足並みが揃っていない。

ハッチオンの理論と比較して「答え合わせ」を行うような書評はしたくないが、彼女の著書から受けた印象と、彼女の理論を参照し、多くの執筆者が引用している本書の手法との齟齬から感じた違和感を明言しておく必要はあると感じたため、上記のような書評となった次第である。

本書に瑕疵があるとすれば、一つの翻案元テキストから派生した様々な翻案の層が論じられておらず、一作の文学テキストと一作の翻案映画を論じた単線的な論考が目立つ点である。ハッチオンによる情報量の多い多層的なアプローチとは異なり、一人の作者、作品を掘り下げた昔ながらの論文が多い。

しかしこの点は、あくまでも書籍全体における構成上のばらつき、統一感の欠如に対して抱いた印象に過ぎない。ハッチオンの理論との齟齬という分析のアングルから離れて読むと、本書には独創的でエッジが効いた批評が多々収録されている。一つの翻案元テキストと、それを元にした翻案映画や演劇の綿密な比較研究を読みたい読者には、興味深く感じられる論文集ではあるだろう。

註

¹ 小川公代、村田真一、吉村和明編『文学とアダプテーション—ヨーロッパの文化的変容』、春風社、2017。

² リンダ・ハッチオン『アダプテーションの理論』片渕悦久、鴨川啓信、竹田雅史訳、晃洋書房、2012。

³ 実に12本中9本が、翻案映画についての論文である。

⁴ パリンプセスト：「ギリシャ語の「再び」および「こすられた」の意の 2 語からなる複合語に由来する。以前に記された字句を部分的または完全に消去した羊皮紙などの獣皮紙の表面に、新たに字句を記した写本。2 回以上再利用した場合もある」（『図書館情報学用語辞典 第 4 版』）。ハッチオンのアダプテーション理論において重要な用語。

●新入会員自己紹介

なぜ、中国映画における分身の表象に関する批評はないか？

王玉輝（北海道大学文学研究科博士後期課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。今年度より会員となりました、北海道大学映像・表現文化論専修博士課程の王玉輝（オウギョクキ）と申します。自己紹介の機会をお借りして、自らの研究課題と構想を簡単に説明させていただこうと思います。

私の研究課題は一言で表すならば「中国映画史の分身論」とでも言うべきものです。周知のとおり、分身は時々「ドッペルゲンガー」（Doppelgänger）と呼ばれます。文学はともかくとして、映画においてシュテラン・ライの『ブラーグの大学生』（1913）、アルフレッド・ヒッチコックの『めまい』（1958）、クシシュトフ・キエシロフスキの『ふたりのベロニカ』（1991）など、様々な映画作家たちが分身を扱った作品を作っています。また、中国の文人なども分身について多くのものを書きました。中国には「離魂病」の伝承がありますが、東晋時代の『搜神後記』にもこのような話が載っています。そのうえ、中国の映画においても、1930 年代の『深夜の歌声』（1937）、『姉妹花』（1934）から 1980 年代以来の『舞台女優』（1987）、『さらば、わが愛』（1993）、『たまゆらの女』（2002）、『ふたりの人魚』（2000）、また『緑茶』（2003）、『安娜與安娜』（2007）、『二次曝光』（2012）など、分身に関する多くの映像表現が絶えず繰り返されてきました。

しかし、中国の先行研究においては分身に関する考察を追究するものがほとんどありません。分身論と中国映画の相互関係が論じられたことはありますが、分身についての研究が少ない原因の一つは、政治と緊密な関係にあるかもしれません。中国のイデオロギーの歴史において、「分身」をめぐる論争は確かに存在しています。しかし人文科学は現代社会が直面する危機的な諸問題に真摯に取り組んで、その解決への指針を探索するべきだと思います。だから、私は「中国映画における分身の表象に関する史的考察—日本、欧米との比較を交えながら」というテーマを研究するつもりです。中国映画史の脈絡を軸に、1905 年から 1949 年までの民国

期、1949 年から文化大革命が幕を閉じる 1978 年までの共和国期、文革後から今日に至る改革開放期という中国映画史の三つの時期における分身の表象が、それぞれどのような相貌、いかなる変容などを示してきたのかを中心に、研究したいと思います。以下がその概要です。

1930 年代の中国映画は芸術的黄金時代と言われています。中国映画における分身の表象は、この時代から現れています。草創期の分身表現はまだ初級のレベルと言わなければならないと思われるにもかかわらず、分身に関する論述がすでに散見されます。とりわけ魯迅の『論照相之類』や徐卓呆の『影劇学』などがあります。また、『姊妹花』を例として、双子の間の葛藤と分身表象の角度から分析が試みられています。さらに、中国ホラー映画の元祖とされている『深夜の歌声』における影武者または師弟関係という分身形式は非常に複雑な相互関係があります。

1949 年から 20 世紀代にかけて、中国映画は共産党指揮の新時期に入ります。その影響を受けたこの時期の映画は、政治と緊密な関係にありました。全般的にはこの時期の主流映画は意図的に分身のような題材を避けていたようですが、しかし、革命映画とも呼ばれるこの時期の作品において、より隠蔽的な手法によって、あるいは倒錯的なかたちによって、分身なるものは登場していたように思われます。それゆえにイデオロギーに支配されている映画の制作を中心に検討しようと考えています。なぜなら、この作品が取り込んだ越劇そのものもまた、政治性が際立った当時の社会と同調しきれない性質を持つものであったように私には思えてならないからです。

文革が終焉した 1976 年から、とりわけ 1980 年代以降、改革開放の新時期を迎えた中国映画は、新しい発展を遂げてきました。特に、第四、第五世代の監督によって制作された作品が次々と出現し、分身を扱った映画も続々と登場します。その分身表象において顕著に現れるのは、人物とその鏡像の並置です。人物像に鏡像となる分身がつきまっています。すでに言及したように、『舞台女優』で秋芸と鍾馗の分身関係、『さらば、わが愛』で程蝶衣と自らの鏡像など、分身と性別の交錯と混合を読み取ることができます。そのため、「異性愛とホモソーシャルとホモセクシュアル」の視点から分身との関係を分析していく必要もあります。

もし第五世代の監督がまだ鏡像としての分身にとどまっているというならば、第六世代の映画は単なる鏡像とは異なる分身の表現を探り始めたと言えます。これらの映画においては、分身はオリジナルから独立し、コピーとオリジナルの境界線が曖昧になります。作品のなかで主人公と彼のいわゆる分身が時間においては同時に存在していますが、空間においては二人は終始分離の状態が存在しています。だからこそ、人間とそっくりそのままの存在を他者として出現させることはいかにして可能になるのか。また、それを探す「旅」が中心的な内容となっています。

近年、映画作成技術とコンセプトのイノベーションにともなって、分身のテーマにかかわる作品は新たな相貌を見せています。近代化が急速に進んだ現代中国社会において、主体の分裂あるいは多層化がより複雑なものとなりつつありますが、このことはこれらの商業映画と芸術系映画にも反映されているように思われます。商業映画として『安娜與安娜』や『二次曝光』、芸術映画としての少数民族映画『チベットの空』、『長江 愛の詩』などを素材として、比較研究、精神分裂、少数民族性、マジックリアリズムなどの視点から分析したいと考えています。

最後になりましたが、以上の意識に基づき、同時に日本、欧米との比較を交えながら、横断的に研究したいと考えています。中国映画の史的考察については、分身論の視点による中国映画史の再構築を目指しつつあります。未熟な構想となっており大変恐縮ですが、様々な交流の場を通じて、皆様のご指導ご鞭撻を頂戴できれば幸いです。このような貴重な機会を提供していただき、誠にありがとうございました。今後ともよろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

小久保利己（江戸川大学非常勤講師）

日本映画学会の皆様。この度、入会しました。小久保利己と申します。よろしくお願い致します。新入会員の自己紹介との事ですので、簡単な略歴と、関心事について書かせていただきます。

僕は、大学を卒業後、すぐに映画業界のフリーの助監督として働き、1990 年に映画『カレンダー if just now』（東映公開作品）で監督となり、以降テレビドラマや映画の監督、脚本、プロデューサーとして現在に至ります。

そんな中、2006 年より、縁があって江戸川大学の非常勤講師となり、「映画映像論」という講義で、映画企画趣意書作法や、映画シナリオ作成、又、日本映画史、映画の文法、映画監督作家論なども併せて教えています。

僕が映画を学問として初めて触れたのは、まだ 20 代で駆け出しの助監督の見習として、撮影現場で右も左もわからない時。初めてついた作品の大映のカメラマンの方に、「小久保、お前『映画の文法』って知ってるか」と聞かれ、「英語の文法なら知ってますけど、映画にも文法があるのですか」と答えると「映画の文法も知らないのか」と呆れられ「監督になりたいなら、紀伊国屋から『映画の文法』と言う書籍が出ているから、それぐらい勉強してきなさい」と言われました。

僕は、その作品の撮影が終わるとすぐに、初めて貰ったギャラ（給料）を握りしめて、新宿の紀伊国屋に向かい紀伊国屋書店の「映画の文法」はもとより、パリ第三大学の「映画の文法」など映画に関する学術書らしき書籍を片っ端から買って、読み漁りました。（ここ数年それらの書籍を再読するにあたって、当時はその内容の3分の1も理解していなかったと気づいたのですが）

半年後。再びそのカメラマンと再び一緒にすることになった時「映画の文法は読んだか」と聞かれ「読みました。その他にもパリ第三大学の映画の文法、ヒッチコックとトリュフォーの映画術など映画の学術書などを片っ端から読むことができました」と答えるとそのカメラマンはニヤッと笑って「小久保、映画は文法じゃないよ」と言われ当時はがっかりしたものです。しかし今ではその後の映画人生における大切な基礎になったのは間違いありません。

その後、助監督時代に鈴木則文監督と出会い監督に師事する中で、監督から「お前が俺の最後の弟子だ」と言われ鈴木監督の師匠である、内田吐夢監督や、加藤泰監督をはじめ伊藤大輔監督など様々な監督のエピソードを始め当時の撮影や撮影所の様子など本当に沢山のお話をお聞きました。そのうち、それら監督作品を鑑賞するだけでは気が済まず、日本映画史、作家評論、作品分析の書籍を読んだり、自分で分析したりするようになったある日。鈴木監督から「内田吐夢監督が、弟子たちに必ず言う言葉は『映画監督は論理の牙を磨け、感覚の爪を研げ』だけど、小久保はどう思う」と聞かれ「映画においての論理は相手を一撃で仕留める牙であり、感覚の爪は、相手に跡として残らなくても記憶に残るので、映画はそのどちらかだけではなく、論理と感覚のバランスが大切ということですかね」と答えると、監督に「小久保は、吐夢さんそっくりだな」と言われ僕が無邪気に喜んでいて監督は笑いながら「吐夢さんは、ロジックの監督、略してロジカンと呼ばれてスタッフたちに煙たがられていたんだぜ」と話されたので「鈴木監督はどう思いますか」と僕が聞くと「論理は脚本。感覚は演出だよ」と答えられました。その鈴木監督も4年前にお亡くなりになりました。それ以降、監督から伝えられた沢山の教えと自身の研究を一人でも多くの映像を志す若者に伝えたい思いがより一層募っています。

最後に、先日の6月23日に、初めて日本映画学会の第7回例会に参加させていただきました。そこで、皆様の研究内容を非常に興味深く拝聴させていただきました。中でも特にアーロン・ジェロー氏による「日本映画理論史研究の課題 長江道太郎の場合」で、長江道太郎作「映画・表現・形成」から引用された「観点は精神世界の空間性、視点は…自然の空間性」という言葉は、深く自身の心に刺さりました。かねてより、師から聞かされていた「映画ほど表現手段として不自由な芸術はない」という言葉は、実際に自分が脚本や演出に携わるようになって初めて感じた不自由さ難しさでした。それは表現の上で伝えたい精神世界の空間表現のむずかしさです。映画は、カメラの視点によって、自然の空間性（芝居も含めて）を切り取る作業です。そこで映画は、その視点によっていかに精神世界の空間性である観点を観客と共有できるか否かにかかっている。それが「つう（通）じる」ということなのだと、そして

その事こそが映画において『映像が奥行きを持って立ち上がる』という事であると思いました。そして「時間を映像化するのが映画である」というアーロン氏の言葉は、まさに日頃自分が感じている「映画は、観客の時間を拘束する芸術である」という考えに通底していると思いました。

機会があれば、これからもこのような会に参加させていただき、内田吐夢監督を始め映画作家研究を進めると共に、映画理論も研究してみたいと思いますので、今後共よろしく願いいたします。

●新入会員自己紹介

申恩暲（明治学院大学大学院文学研究科博士後期課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。現在明治学院大学大学院の文学研究科に所属しております、申恩暲(シン ウンギョン)と申します。今年度より日本映画学会に入会させていただきました。この度は自己紹介とともに、今までの研究について概観する機会をいただき大変感謝いたします。

私は「1980 年代の日本映画」に興味を持ち、研究を進めております。修士課程では、1970 年代から 8 ミリ映画を撮り始め 2011 年まで活躍した映画監督であり脚本家でもある「森田芳光」を中心に研究してきました。

森田芳光(以下、森田)の映画は、家族全員が一列の横並びに座り食事をする場面で有名な 1983 年の『家族ゲーム』がよく論じられてきました。『家族ゲーム』に関する議論は、1980 年代という当時の社会・文化的文脈から映画の主題やテキストの分析、ポストモダニズムといった思想的背景とともにテキストとコンテキストの関連性を問う作業などが中心となっていました。だが、既存の研究には映画の手法や表象的観点からのアプローチがなされていないことと、森田の多くのインタビューや対談を通じて『家族ゲーム』を「風景」のような表象的観点から考えられる可能性に注目しました。こうした問題意識のもとでまず、映画における「風景」の概念を考えた上で、映画の風景を「ランドスケープとサウンドスケープ」に分けて考察し、紀要論文でまとめました。

この作業を通じて、森田映画を論じる言説には、常に「contemporary(現代的・同時代的)」といった言葉がつかまっているということと、また森田映画が青春映画からロマンポルノ、アイドル映画、ホームドラマ、文芸映画、サスペンス、時代劇などに至る様々な

ジャンルを持つことによって「捕らえどころがない」と言われたことに着目し、修士論文では森田映画の特徴を明らかにすることを目的にしました。

そのために、森田映画の特徴が形成された初期作品に焦点を当て、3本の作品を検討しました。森田の初期作品は1981年から1985年までであると言われており、森田はこの時期に8本の映画を演出しています。その中で、森田映画の特徴が芽生えたと考えられるデビュー作の『の・ようなもの』（1981）、興行的不振によって失敗作と言われ、さほど論じられてこなかったにもかかわらず、森田映画の特徴が際立つ『ときめきに死す』（1984）、森田映画の映像的スタイルが頂点をなしたと言われる『それから』（1985）を分析の対象にしました。

幅広い映画のスペクトラムを持つゆえに森田映画の特徴は、批評家や研究者、製作・興行に関わった関係者の証言によると、「独特な間合いとユーモア」「捉えにくい現代をよく捉える」「ありえない人物」「ユニークな映像感覚」など多岐にわたっています。そこで、「ユーモア」「人物」「イメージ」を切り口に、分析対象になる一本の作品当たり到一个の特徴を分析する方法をとり、『の・ようなもの』では1980年代の社会的現象との関連性から「ユーモア」を、『ときめきに死す』では時代に対する森田の発言や思考が「人物」を通じていかに現れているのかを、『それから』では角川映画の登場とメディアミックスのような映画産業的な変化を受けて生まれた特有の「イメージ」を中心に分析しました。つまり、森田映画が持つ特徴の手法を明らかにした上で、なぜそうした特徴を持つのかを映画を巡る社会、時代、産業との関連性から分析し、その意味を考察しました。

一例として、森田映画の「ユーモア」を考えてみましょう。森田のユーモアは滑稽な身振りや設定されたギャグではなく、意識せずに行われる日常的な事柄を捉え直す過程で生み出されます。例えば『家族ゲーム』の食事場面のよう、その配置を変えたり、順番を逆にしたり、些細なことを大袈裟に膨らませることで、日常の底に潜む可笑しさを露呈させ、逆発想がもたらす異化作用が観客に笑いを誘います。こうしたユーモアは『の・ようなもの』を青春映画として捉えるならば、「性と暴力」で描かれてきた前世代の青春映画に対する対抗意識と差別化させた手法として考えられます。また、当時のお笑いブームといった社会的現象と若者に対する批判的な批評言説や、そのような否定的な意見に対する森田の擁護的な発言を考えると、森田映画のユーモアは世態の反映と森田の同時代に対する批判的態度として捉えられる可能性が示唆されました。

こうした分析を通じて、森田映画には映画の方法論的特徴として「同時代性」が貫かれていることを示しました。言い換えれば、森田映画はユーモア的要素が常に映画の下地として敷かれていて、同時代の様相が反映された人物が用いられ、映画の場面を視覚化する森田特有のイメージ的表現を持っています。そして、その根底には1980年代の社会の反映、既存の映画に対する対抗意

識、変貌した映画産業のような映画を巡る同時代に対する森田の思考が働き、時代の変化や模様を映画に取り入れようとする森田映画の一特徴が明らかになったと思います。

以上をもって、今までの研究を概観させていただきました。森田映画の研究を通じて特に注意を引いたのは、映画における風景表象と 1980 年代の映画からみられる日本の戦後社会の捉え方です。森田のように 1950 年の前後に生まれ、1960 年代の大学紛争を経て 1980 年代に映画を作ってきた監督たちの映画からそういった点を探りたいと思います。

研究者としてまだまだ未熟な部分が多いですが、これからの例会や大会、研究会などにおける発表や懇親会を通じて学知と交流を深めてまいりたいと思います。どうぞ宜しくお願い致します。

●新入会員自己紹介

松本晴子（映画研究家）

このたびは日本映画学会への入会承認をまことにありがとうございます。

私は、学生時代に美学、近現代美術史を学び、大学院ではイタリアの映画監督、ミケランジェロ・アントニオーニに関する研究論文で修士号を取得しました。しばらく中断していたアントニオーニ研究を再開しようと一念発起し、このたび日本映画学会への入会を希望いたしました。会員の皆様の活動から知的刺激を受けつつ、研究を続けることを希望しております。どうぞよろしくお願いいたします。

アントニオーニ作品では、特に都市空間の表象や風景の問題について関心を抱いております。現在は「アントニオーニのプレモダニティ：映画空間における都市の記憶について」論の執筆を準備しています。研究の目的は、映画において都市、風景とはなにか、映画における都市表象の機能を明らかにすることです。

ロラン・バルトは死の直前にアントニオーニにあてた公開書簡で、「あなたの映画のひとつひとつが、あなた自身の尺度では歴史的な経験であり、すなわち古い問題の放棄と新しい問題の表明とであった」と記しました。

アントニオーニは第二次世界大戦後のイタリアにおいて、急速な工業化に伴う社会、文化の変化をフィルムにうつしとり作品化しました。モダニズムの作家としてのイメージの強いアントニオーニですが、本論では、まず、敗戦直後に興隆したネオリアリズム映画が近代／前近代をめぐる葛藤を抱え、ポスト・ネオリアリズム作家としてのアントニオーニが近代／前近代の対立軸を都市風景として表象したという角度から、そうした対立軸が製作においていかに機能したかを検討していきます。アントニオーニの作品は実際には前時代から連綿と続く「古い問題」を抱えながら、「近代／前近代」の対立を都市空間の表象に照応させる試みだったのではないかと仮定して議論を進めていきます。

具体的な調査として、まずファシズム政権下での映画政策システムに焦点をあて、映像における都市表象の役割や機能を検討します。アントニオーニはファシズム政権下でルーチェ学院の認可を受けて最初の映画作品となる『ポー川の人々』の撮影を開始し、アントニオーニの郷里であるフェッラーラで船上暮らしの家族を描きました。この作品で目を引くのは、古びた木造船と高速の蒸気船が川面に波たてて疾走する類推的なショットで、貧しき家族の素朴な生活と現代的なテクノロジーや速度が対置されます。一方で、マーク・シエイは、ネオリアリズム映画における都市空間について、同時代のパリやニューヨークで撮影された映画空間と比べて、前近代性の著しさを指摘しています。本論ではルーチェ学院のアーカイブ資料を参照しつつ、ファシズム政権下で近代化を進める都市空間がいかに映像化されたかを検討し、都市空間と政治的表象について考察します。

また、2000年代から潮流化した観のある映画と都市を結ぶ論文や議論を体系化し、イタリア映画の文脈から映画と都市の接点を明らかにしていきます。ジュリアーナ・ブルーノは風景とは記憶とイマジネーションの軌跡であると記し、都市空間と記憶の接点を動的な視覚イメージとしての映画に求める道筋を示しました。映画における「視線」の特権性は風景を認識する身体に依拠します。都市空間と身体が「視線」で結びつき、都市風景は精神性や主観性を帯び、過去の記憶の堆積となる点で、映画は都市、歴史、集合的記憶が結びつく都市空間の重層性を表出すると考えます。本論では、アントニオーニ映画において都市空間の身体的体験としての「視線」の介在により、個人、都市、歴史、集合的記憶がいかに結びつくか、プロセスを分析します。

さらに都市の記憶の議論を深化させるために、戦後イタリアの都市建築理論を参照します。アルド・ロッシは、都市は時間をかけて構築され、過去の集合的記憶を集積し、モニュメントを通してその記憶を活用すると述べました。戦後のアントニオーニとロッシに共通するのは、イタリアにおいてモダニズム運動を身近に経験した後に、自らの作品のなかで都市空間と個人の記憶を結びつけようとしたことです。アントニオーニ自身は、ローマ万国博覧会の仕事を得てローマに上京し、郊外の新都市 EUR の建設を間近にみていました。またロッシは 1950 年代から 60 年代にかけてイタリアの都市建築批評のただなかにいました。同時代のイタリアの都市空間の変化、

もしくは不変性を眺め表象した点で、二人の歩みは重なります。アントニオーニ、ロッシらの作品を通じ、過去の集合記憶としての都市の記憶とはなにか、映画において「モニュメント」とは何か、それはいかに機能するかを検討します。とくに、アントニオーニについては都市や建築に関する直接的な言及が限られるため、ロッシの言説や活動は映画空間の分析ツールとして有用であると考えます。

論がいまだまとまらず、稚拙な研究計画図となりたいへん恐縮ですが、今後ともご指導ご鞭撻いただけますことよろしく願いいたします。

●新入会員自己紹介

貫戦期における日中映画交流——「中華電影」の場合

朱芸綺（東京大学大学院総合文化研究科博士課程）

初めまして、この度日本映画学会に入会の承認をいただきました朱芸綺と申します。現在、東京大学大学院総合文化研究科の比較文学比較文化コースに所属しており、貫戦期の日中映画交流史、とりわけ、戦時中の上海に存在していた国策映画会社「中華電影」について研究をしています。この場をお借りしまして、自己紹介を兼ねて現在の研究につながるテーマに至るまでの経歴を簡単に説明させていただきます。

修士論文は1949年中国建国以後の戦争映画に注目し、「典型的な日本軍人イメージを描かれた」とされている1955年の映画『平原遊撃隊』を取り上げ、同じ物語をめぐる原作・舞台劇脚本、映画脚本と1974年のリメイク版を比較し、建国以後、文化大革命終焉までの約三十年間における日本人、とりわけ日本兵イメージの変遷を考察しました。中国映画における日本人イメージを語るとき、いわゆるステレオタイプ化された悪役のイメージを容易に思い浮かべるのでしょうか。然し、ひとことで「悪役イメージ」と言っても、実際のイメージの形成過程はそんなに単純なものではありません。修論ではその過程におけるイデオロギー的要素だけではなく、これまであまり言及されていなかった芸術性やエンターテインメント性、さらに古典小説や伝統演劇の受容といった面を重視し、中国建国以後の映画作品における日本兵イメージの変容する過程を動態的、複線的な捉え方で分析してみました。

一方、修論に取り上げられた映画のみならず、戦後の中国映画界においては日本占領下の満州や上海で作られた国策会社の元従業員や日本の映画技術者養成所の出身者がいました。戦争中の人的交流経験と戦後中国映画との関係を博士課程に入

ってからの課題として研究を進めてきました。そこで、長い間中国映画史においてタブー視されていた中華電影会社に関する歴史をもう一度整理する必要性が浮かび上がりました。

中華電影会社とは、1939 年、日・満・華の共同出資によって上海に設立された映画会社です。東宝と松竹など日本の映画業界、元陸軍大尉の甘粕正彦が仕切った満映、そしてのちに汪兆銘政権に合併された臨時政府から出向したスタッフが役員や各部門の責任者の座を占め、組織内の抑制と均衡は時に個々の作品、とりわけ合作映画の製作に及んでいました。東和商事の創立者川喜多長政は軍の要請で「中華電影」の事実上の責任者を務めました。中国の良き理解者として「中国人の、中国人による、中国人のための映画」という方針を最後まで貫こうとしていました。そんな各派勢力が入り組み、様々な思惑がうごめく会社に身を置いた中国映画人は、表現の自由が抑圧されながらも、伝統演劇や文学作品の映画化を進め、1945 年の終戦まで 120 を超える劇映画を製作し続けました。終戦後、「中華電影」に在籍した映画人は一部を除き、香港に活動拠点を移し、戦時中の日中映画交流の経験を生かして香港映画の繁栄に貢献しました。

「中華電影」に関する歴史は、日本と深く関わっていたからだけではなく、国民党政権と複雑に絡んでいたことも原因の一つと考えられ、主流の中国映画史のグレイゾーンとしてこれまで中国大陆の研究では忌避されてきました。論及されてもイデオロギー色の濃いものが多かったです。2010 年前後から、ようやく本格的な研究が始まり、歴史資料の発掘が進み、「中華電影」およびそこに在籍した中国映画人に関する研究論文が発表されるようになりましたが、戦時と戦後、上海と香港を分類するという時間的・空間的な束縛に囚われる傾向にあります。

それに対し、香港や日本、アメリカにいる研究者は比較的早い段階から、「中華電影」の再位置付けおよび日中映画史の書き直しを目指し、史料の収集整理を中心とする研究活動を行ってきました。地理的制約を打破し、戦前と戦後の時間的連続性を重視する先行研究が大変参考になる方法論を提示してくれました。一方、未発見・未使用の新資料が掘り起され、これまでの日中映画史に欠如した部分が補完されていくが、個々の映画作品に対し、緻密な分析がまだ十分に展開されていません。

私は、博士論文において、「貫戦期」という歴史学の視座を借りて、戦前・戦中・戦後を持続する時間と捉えたいと考えています。また、旧満州、上海、香港、中国大陆のその他の地方の空間的領域を超えて「中華電影」に関する歴史的事実や経緯を、多面的なアプローチで把握したいと考えています。昨年度の九月末に、鎌倉市川喜多映画記念館で「中華電影とその時代——知られざる映画史入門」と題する上映イベントに合わせて、小さな展示会も同時に開催されました。展示資料の整理に携わり、基礎的な一次史料を改めて調査・分析し、日本側の当事者の回想記を中国語に翻訳する作業を現在も進めています。

その上、「中華電影」に籍を置き、日中の合作に従事した映画人が製作した映画テキストそのものに注目し、具体的な映像分析を進めながら、中国映画人の複雑な心境を探り、ナショナル・アイデンティティの構築と変容のプロセスを解明してみます。戦時中、「中国人の、中国人による、中国人のための映画」という製作方針の下で、中国映画人には製作上の自由がある程度与えられました。しかし、軍報道部の検閲が実施され、太平洋戦争に入ってから、日本側主導の合作映画も進められていました。抑圧された環境の中、映画人が劇映画の製作に関して、既成の文芸作品や歴史題材を選択したのは、これまでの研究において指摘されている「借古諷今」という理由以外に、中国文化の再確認、国民意識の喚起という意図も考えられます。これから、上記の実証的調査結果に基づき、映像分析を進めながら、日中映画人の認識と感覚を照合し異同を確認しながら、「中国人の映画」は一体どういう内実をもっていたのか、「中国人による映画」はどのような中国の物語を語ったのか、それによってどのような中国像が構築されたのかを解析してみます。また、終戦後の香港と本土では、同被占領経験者として、それぞれどのように中国と日本を表現・再現したのかを考察することによって戦後香港と本土の映画史の内在的な関連性を明らかにしたいと思っています。

以上、未熟な考えで紙幅を割かせて頂きまして大変恐縮ですが、今後皆様との交流を通じて勉強させていただきたいと思います。今後ともどうぞ宜しくお願いいたします。

● 出版紹介

- 北浦寛之会員 北浦寛之『テレビ成長期の日本映画——メディア間交渉のなかのドラマ』、名古屋大学出版会、2018年3月。
- フィオードロワ・アナスタシア会員 フィオードロワ・アナスタシア『リアリズムの幻想 日ソ映画交流史 [1925-1955]』、森話社、2018年3月。
- 堀潤之／須藤健太郎会員 『アンドレ・バザン研究』第2号（特集 存在論的リアリズム、小特集 作家主義再考2）、発行＝アンドレ・バザン研究会、編集＝堀潤之／伊津野知多／角井誠、2018年4月。
- 西山隆行『アメリカ政治入門』、東京大学出版会、2018年4月。（会員外恵贈）
- セルジュ・ティスロン『家族の秘密』、阿部又一郎訳、白水社文庫クセジュ、2018年5月。（出版社恵贈）
- ペドロ・コスタ『歩く、見る、待つ』、土田環編訳、ソリス書店、2018年5月。（出版社恵贈）

●新入会員紹介

- 沢水男規（京都大大学院人間・環境学研究科修士課程）アメリカ映画／青春映画／ティーン映画
- 李 昕（鹿児島大学法文学部研究生）中国映画／アニメーション
- 原 塁（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）武満徹研究
- 小久保利己（江戸川大学非常勤講師）日本映画史／映像作家論
- 王玉輝（北海道大学大学院文学研究科博士後期課程）中国映画史
- 松本晴子（映画研究家）西洋映画史
- 小野綾子（東京大学大学院人文社会系研究員）映画の中の言葉
- 朱芸綺（東京大学大学院総合文化研究科超域文化科博士課程）貫戦期の日中映画交流／戦争映画
- 王温懿（名古屋大学文学研究科博士課程後期課程）日本映画／フェミニズム映画理論／観客論
- 申恩暻（明治学院大学文学研究科博士後期課程）日本映画
- 西脇智也（東京大学大学院総合文化研究科言語情報科学専攻修士課程）モダニズム文学と映画学／サミュエル・ベケットの創作活動と同時代の映画文化の関係