ISSN 2434-575X

日本映画学会会報

第 56 号（2019 年 3 月 25 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

学会誌『映画研究』第 13 号の編集を終えて　碓井みちこ　2

視点　映画上映のソーシャル・ポリティクス――パラマウント同意判決の見直しをめぐって　河原大輔　4

書評　堀潤之／伊津野知多／角井誠編『アンドレ・バザン研究』第 2 号　大石和久　9

書評　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』　仁井田千絵　13

新入会員自己紹介　「帝キネ」100 周年に向けて　山川雅行　17

新入会員自己紹介　話劇と映画の間――上海「孤島」期への関心――　朱熙　19

新入会員自己紹介　映画と志賀直哉――原作者として、観客として、芸術家として――　唐澤聖月　21

出版紹介　23

新入会員紹介　23

●学会誌『映画研究』第 13 号の編集を終えて

碓井　みちこ（学会誌編集委員長、関東学院大学国際文化学部准教授）

本年度より、日本映画学会学会誌『映画研究』編集委員会の編集委員長を務めます碓井と申します。また、本年度より新たに、小川順子先生（中部大学）、川本徹先生（名古屋市立大学）、木下千花先生（京都大学）、秦邦生先生（青山学院大学）の 4 名の先生方に、編集委員にお加わりいただきました。これからどうぞよろしくお願い申し上げます。なお、編集委員は、昨年度までの 6 名から今年度は 8 名と、2 名の増員となりましたことも、ここで併せてご報告いたします。

さて、『映画研究』第 13 号（2018 年発行）の編集過程について報告いたします。今回、学会事務局に計 15 編の投稿があり、編集委員会による厳正な査読の結果、2 編が掲載となりました。

審査のプロセスは、昨年度と基本的には変更ありませんが、編集委員会が新たな体制でスタートいたしましたので、改めまして以下に説明いたします。

投稿論文について、編集委員長を含む計 8 名の編集委員が、査読を担当する論文を議論の上で決定します。各論文に対して、査読者は必ず複数名（通常は 2 名）います。査読者に論文の執筆者名は知らされません。審査は次の（1）～（4）で進められます。

（1）査読者は A から D の 4 段階で論文を評価します（なお、各評価に対応する点数を（　）内に記します）。査読コメントも併せて執筆します。

A：ほぼそのまま掲載できる（4 点）

B：若干の修正を施せば掲載できる（3 点）

C：抜本的な修正を必要とする（2 点）

D：掲載できない。（1 点）

（2）編集委員長が各評価を集計し、以下の基準にしたがって査読結果の原案を編集委員会に提案します。

・2 名の査読者の点数が 4 点＋4 点，4 点＋3 点，3 点＋3 点の場合→掲載

・2 名の査読者の点数が 4 点＋2 点，4 点＋1 点，3 点＋2 点，3 点＋1 点，2 点＋2 点の場合→編集委員会で議論したうえで掲載か、再審査か、掲載不可かを判断する。

・2 名の査読者の点数が 2 点＋1 点，1 点＋1 点の場合→掲載不可

（3）上記のプロセスで査読結果を確定させ、編集委員長より学会事務局に報告します。学会事務局は、各投稿者に査読結果を査読コメントとともに通知します。その後、掲載が決定した論文の投稿者は、査読コメントを参照しながら入稿用の最終版原稿の作成をおこないます。リライト期間は１ヶ月ほどあります。

（4）再査読になった論文の審査は、最初の査読担当者（通常は２名）に、編集委員長あるいは副編集委員長のいずれか１名（論文の内容によっては正・副委員長以外からもう１名の査読担当者を選ぶ場合もあります）を加えて、計３名で担当します。３名の査読者は、コメント付きで、採択か不採択かの二択で評価し、その後、編集委員全員の多数決で採否を決定します。

今回、15 編の論文中、2 編が掲載可（「改稿のうえ掲載」）、4 編が再審査、9 編が掲載不可となりました。そして再審査となった 4 編の論文からは、掲載可となった論文はありませんでした。このような審査のプロセスを経て、今回 2 編の論文が掲載されることになりました。

その後、掲載が決定した 2 編の論文に対して、第 11 回（2018 年度）日本映画学会賞を授与するかどうかの選考を行いました。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。選考のプロセスは次の通りです。まず 2 編の掲載決定論文の中から「最優秀論文」を選びます。編集委員全員の投票によって、掲載決定論文のなかで最も優れた論文を、相対評価で 1 編選びます（こちらも、各論文の執筆者は伏せられたまま審議されます）。その結果、「成龍の初期作品における父子関係の転倒と自作自演の視線」が 7 票、「香港の新派武侠映画における日本映画の影響とその後の新たな発展――武侠映画におけるワイヤーアクションに見る技術の吸収と改良」が 1 票となり、最優秀論文は、「成龍の初期作品における父子関係の転倒と自作自演の視線」と決定しました。次に、最優秀論文に対して、日本映画学会賞を授与するかどうかの判断を編集委員で行いました。「授与してもよい」か、「授与しない」か、のいずれかを各編集委員が判断し、多数決によって決定します（同数の場合は編集委員会で審議します）。その結果、「授与してもよい」が 3 票、「授与しない」が 5 票となり、日本映画学会賞は「該当なし」となりました。

以上が、本年の『映画研究』第 13 号の編集過程についての報告です。

掲載された論文は、いずれも、先行研究との対話をきちんと行った上で、オリジナリティのある問いが設定され、さらには、その問いに対する答えが、無理なく、かつ明快に論証されていました。そのうち、惜しくも日本映画学会賞の受賞には至らなかったものの、「成龍

の初期作品における父子関係の転倒と自作自演の視線」に対しては、『笑拳怪招』のエンディングの新たな解釈は興味深いなど、好意的な評価も多く寄せられていたことをここで申し添えます。再審査となった論文 4 編については、編集委員会で慎重に議論し、今回は掲載を見送ることになりましたが、リライトの上、次号に投稿されることを期待しております。投稿される際には、今回の査読コメントを、是非参考にしていただければ幸いです。

編集委員会では、今後も公正かつ丁寧な選考を行っていきます。本学会誌に今後も多くの投稿が寄せられることを願っております。

●視点

映画上映のソーシャル・ポリティクス――パラマウント同意判決の見直しをめぐって

河原大輔（同志社大学グローバル・コミュニケーション学部助教）

2018 年 8 月 2 日に、アメリカ合衆国司法省反トラスト局が、映画産業規制をめぐる司法判決のなかでも最も知られたものの一つである 1948 年のパラマウント同意判決の見直し開始を発表したとき、報道メディアの反応は驚くほどに鈍かった。司法省による判決の見直しは定期的に行われており、それ自体珍しいものではない。とはいえ、今回の発表に対しては、いくつかの主要紙が 70 年前に出された判決の古めかしさに触れながら見直しの事実を伝える程度で、*Variety* 等の業界紙による散発的な特集記事が産業の枠を超えた論争に発展する様子もこれまでのところない。

このパラマウント同意判決に関しては、映画史的常識と言ってよいものであり、ここで詳述する必要はないだろう。1910 年代半ばから、主要スタジオは劇場を直接保有し、地域での競合他社に配給しないよう取り決めを行うクリアランスや、非系列の劇場に対して自社作品をまとめて購入させるブロック・ブッキング、劇場ごとにではなくチェーンごとに契約を取りまとめるサーキット・ディーリングと呼ばれる商慣行を用いて、製作、配給、上映を垂直的に支配するスタジオ・システムを確立した。パラマウント同意判決は、この少数スタジオによる非競争的な映画市場の寡占的支配を違法とし、裁判所の認可なく劇場を保有することとブロック・ブッキング等の非競争的商慣行を禁止することで、配給と上映の収益源を切り離し、ハリウッドの栄華を支えたスタジオ・システムの解体と終焉を決定づけた歴史的事件として映画史に記憶されている。なぜ――いまさら、と付け加えるのがより正確かもしれないが――歴史のカテゴリーに属すると思われたこの判決が、現代の、2018 年というタイミングにおいて呼び出されることになったのか。

今回の判決見直し開始について、司法省は現代社会における映画鑑賞形態の変容、とりわけマルチプレックス劇場の増加やデジタル配信の急速な成長と普及を大きな理由に挙げている。曰く、訴訟が開始された 1930 年代終わりから 40 年代とは異なり、現在では同一都市圏に複数の映画館が存在しており（これには映画館チェーン同士の競争が適切に行われているという含意があ

る）、複数の配給業者から提供された作品を複数のスクリーンで上映するマルチプレックス劇場が主流化しており（これにはブロック・ブッキングは成立しえないと言う含意がある）、さらには Netflix や Amazon Prime、Hulu 等の配信サービスが急成長を遂げている（これには映画を映画館で観ることはもはや主要な形態ではなくなったという含意がある）。これらの映画上映環境の変化を踏まえれば、同意判決に産業内の競争を保護あるいは維持する効果が今でもあるのかを再点検し、判決の無効化を含めた見直しを行う必要があるというのが、司法省の言い分である。

判決以降の 70 年間に、映画上映環境や技術が大きく変化したことについては疑いの余地がない。この発表の数ヶ月前には、エコノミスト誌が Netflix がもたらし得るテレビ視聴革命についてのカバーストーリーを掲載し、古典期の大物プロデューサー、ルイ・B・メイヤーやポスト古典期の名物エージェント、マイケル・オーヴィッツを引き合いに出しながら、現代メディア界の大立者の称号を Netflix コンテンツ最高責任者のテッド・サランドスに与えていたところであったし（"Netflixonomics"）、アルフォンソ・キュアロンによる Netflix 製作のネット配信映画『ROMA／ローマ』(*Roma*, 2018)のコンペティション選出をめぐって、国際映画祭サーキットが紛糾するのはこれから間もなくのことである。今回の見直しは、まさに、デジタル配信型視聴の確立と、それが必然的に要請する映画上映の再定義の必要性が社会的に共有される中でなされた決定だと言える。はたして、今回の見直しとその結果は、どのような歴史的連続性の中から生じ、また、映画産業の政治経済にどのような変容をもたらし得るのだろうか。

配給業者に対する規制緩和となりうる今回の方針に対して、上映側から強い危機感が表明されるのはもっともなことである。全米劇場所有者協会（NATO）は 19 頁に渡るパブリック・コメントを提出し、パラマウント同意判決は「かつてないほど必要とされている」としながら、判決の無効化に強く反対している（National Association of Theatre Owners）。NATO は、ブロック・ブッキング規制の撤廃は、製作予算を少数の大規模予算作品に集中させてきた大手スタジオのブロックバスター戦略を加速させ、それらの作品の上映期間や利益配分に対するスタジオの決定権を増大させることで、結果的に上映プログラムの多様性が失われ、消費者である観客の選択の自由を奪うと主張している。

しかしながら、1 サイト 1 スクリーンのシングル・スクリーナーから 1,000 サイト 11,000 スクリーン規模のメガチェーンまでを加盟館に抱える NATO が、今回のすべての問題に関して一枚岩になっている訳ではないことも記しておく必要がある。というのも、AMC、リーガル、シネマークの三大メガ映画館チェーンとスタジオ間の取り決めにより作品へのアクセスが妨害されている（すなわちクリアランスが行われている）という独立系映画館チェーンからの訴訟が全米各地で相次ぎ、NATO 内部での利害対立が発生しているからだ。2015 年 4 月には、司法省反トラスト局が三大チェーンに対する取り調べを開始するなど、政府による介入の動きが見られていた（Verrier）。実際、NATO が提出したパブリック・コメントの中で、同意判決によって規制された商行為のうち、ブロック・ブッキング以外のものについては、全く触れられていない。これには、加盟者間の対立を横に置き、共通利益を代弁しようとする NATO の事情

（あるいは、身も蓋もない言い方をすれば、ブロック・ブッキング反対以外に連帯の契機を見つけることが困難な現状）が反映されているようにも見える。司法省がウェブサイトで公表したパブリック・コメントには、NATO の内部ですらその声が十分には反映されない全米各地の小規模の独立系映画館チェーン、シングル・スクリーナー、二番館やドライブインシアターを含めた小規模映画館主からの声が寄せられ、その多くが大手映画館チェーンとスタジオによるクリアランスの横行に言及している（"Paramount Consent Decree Review Public Comments 2018"）。

配給と上映という、映画史を通して激しく利害を戦わせてきた両者の対立がここで再び表面化した訳だが、今回の判決見直しを正しく歴史化するためには、同意判決以降の、配給優位の状況をかたちづくった起源へと遡る必要があるだろう。トーマス・シャッツ、ジェニファー・ホルト、ダグラス・ゴメリー、チャールズ・アクランドらによる映画産業研究は、1980 年代のロナルド・レーガン政権期に始まるメディア所有権の規制緩和政策と反トラスト法の新自由主義的な再解釈を、スタジオ復権の政治経済的条件と見ることで一致している。シャッツは、同時期のメディア所有権緩和が引き起こした合併・買収ブームにより変貌を遂げたグローバルなメディア・コングロマリットとしての新しいハリウッド（ニュー・ハリウッド）の姿に、製作から上映までの再垂直統合化とスタジオ・システムの復活を見る（Schatz）。また、ホルトは、レーガン政権のメディア産業政策を鋭く分析した著書 *Empires of Entertainment* において、反トラスト三法が時の政権のイデオロギーによって解釈が大きく変更されてきた玉虫色の法であることを指摘しながら、同政権期における娯楽産業規制の自由放任主義的転換が、大手スタジオによる興行への再進出を可能にし、パラマウント同意判決を実質的に形骸化させたと主張している（Holt 97）。

この時期、新自由主義的規制緩和政策の一環として実施されたのが、パラマウント同意判決の見直しと大手スタジオによる劇場の直接保有の解禁である。パラマウント同意判決の見直しは 2018 年の今回が初めてではなく、レーガン政権発足直後の 1980 年から 85 年にかけても行われている。その際、判決の無効化こそされなかったものの、政権が発する規制緩和へのメッセージは、劇場再保有へのお墨付きをスタジオに与える役割を果たした。1986 年には、当時ユニバーサルの親会社であった MCA による大手映画館チェーン、シネプレックス・オデオン（1,176 スクリーン）の買収と司法省の不介入を皮切りに、その年だけで総計 16.2 億ドル、4,377 スクリーンの売買がスタジオもしくはコングロマリットのグループ企業によって行われ、1980 年代の終わりにはスタジオが合衆国内で所有するスクリーンのシェアはゼロから瞬く間に 10.7%まで上昇した（Tusher 3; Gold 25）。スタジオ・システム時代に大手スタジオ 5 社（ビッグ・ファイブ）が持っていた劇場シェアが約 15%であることを考えれば、この数年間での劇場買収ブームの激しさがうかがえるだろう。シェアの拡大は上映期間や上映地域、入場料、プログラミングの決定、入札、収益配分に対するスタジオの影響力の増大を意味した。このスタジオによる興行への再進出について、ホルトは、「突如として、古かったものすべてが再び新しいものとなり、スタジオによる劇場の保有は 40 年前にとられた方法と著しく似通っていた」（Holt 104）と述べている。

その後、大手スタジオによる劇場保有と全体に占めるシェアこそ落ち着きを見せたものの、配給と上映のパワーバランスの変容は、後者における所有権の再編成と大手チェーンへの寡占的な資本の集中を促した。ダグラス・ゴメリーは、2000 年代まで続くことになる大手映画館チェーン数社によるスクリーン・シェアの拡大と寡占の萌芽を 1980 年代のマルチプレックス（日本ではシネマ・コンプレックス）建設ブームに見ている（Gomery）。その後、シネマ・コンプレックスの過剰供給による 2000 年代初頭からの映画館チェーンの相次ぐ倒産と映画館業界の不況は、スクリーン・シェアの寡占的集中を加速させた。チャールズ・アクランドによれば、上位 5 チェーンの北米市場に占めるシェアは 1995 年の 31.7%（カーマイク、UATC、AMC、シネプレックス・オデオン、シネマーク USA）から 2005 年には 44.4%（リーガル、AMC、シネマーク USA、ロウズ、カーマイク）に増加した（Acland 94）。アクランドは、ここに配給業者の権限強化と所有構造の垂直的な拡大を確認しながら、「過去には独占的と見做されていた行為が、テクノロジーと市場原理の変化に適応するための自然かつ当然の成り行きとみられるようになった」（95）との見解を示している。

スタジオ・システムの再強化と上映市場のシェア集中、そして技術移行の時代の産業政策のなかで経済的に周縁化される産業従事者――今回のパラマウント同意判決見直し発表のさなかに私たちが見る風景は、ここで素描したような、1980 年代に端を発するアメリカ映画産業政策の規制緩和と寡占という政治経済的文脈の延長線上に位置しており、その歴史的連続性の中に批判の契機を見出す必要がある。

大手スタジオによる劇場所有が公然と認められているこの日本で、今回のニュースが報じられないことは何ら驚きに値しないにしても、今回の問題をめぐる世論の静けさは、例えば、ほぼ同時期にハリウッドで発生した Me Too 運動の熱狂と比較したとき、映画産業とその制度的権力に直面する私たちの、ある問題――あるいはジレンマ――を示しているように思われる。ハリウッドの大物プロデューサーであったハーヴェイ・ワインスタインに対するセクシュアル・ハラスメントの告発に端を発した Me Too 運動は、産業の枠を超え、爆発的な広がりとグローバルな共感の波をもたらした。映画という芸術制度の基盤となる産業構造に内包された男性中心主義を暴き出し、女性のアイデンティティ承認をめぐるカルチュラル・ポリティクスとしての Me Too 運動の意義については、ここで改めて繰り返すまでもない。むしろ、ここで私たちが問われているのは、アイデンティティをめぐる文化的支配の問題については鋭敏な感性を向けることのできる私たちが、同じ産業内の経済的支配と搾取の問題には鈍感であり続けているのはなぜなのだろうかということである[1]。

仮に、今回の判決見直しが一産業セクター内の些末な事例だと感じるならば、その思考自体がジレンマの症候なのだけれども、そこに多文化的想像力が賞賛を浴びたアン・リーによる『ライフ・オブ・パイ』(*Life of Pi,* 2012)が最優秀作品賞を獲得した 2013 年のオスカー授賞式の陰で行われた、ランナウェイ・プロダクションの増加による経済的苦境を訴えるビジュアル・エフェクト・アーティストたちのデモや、ディズニーのフォックス買収に対する司法省の承認、あるいは Amazon による劇場チェーン買収の動向を加えてみてもよいだろう。これらのスタジオの垂直的支配と富の不均衡な分配をめぐる問題は、賛否を呼びつつも最終的には見過ごされることで、

徐々に、しかし確実に産業構造に浸透し、ここで述べてきたような新自由主義状況下のハリウッドをかたちづくってきた（あるいは、今後、強化することになるだろう）。

執筆時点において、司法省の最終的な判断は示されておらず、1980 年代と同様に、同意判決がスタジオの隠れ蓑として温存されるのか、当初は規制にやや積極的とみられたトランプ政権のメディア産業政策の方向転換を決定づけることになるのかは分からない。とまれ、今回の判決見直しは、左派の政治運動が直面する「文化」と「経済」の分離を浮かび上がらせつつ、映画産業の現在が具体的な政策と商慣行、創造労働の結果であるというあまりに単純な、しかししばしば自然淘汰や進化といった用語で自然化されがちな事実を私たちに再認識させる。そして、すでにいくつかの充実した映画産業研究が示唆しているように、産業の政治経済に対する批判的介入をいかに再起動させ、実践していくのかが、技術移行とメディア寡占の現在を生きる私たちにとっての、今後の重要な課題であるように思われる。

註

1　紙幅の都合上、詳細な議論は別稿に譲りたいが、ここにナンシー・フレイザーの承認と再分配のジレンマをめぐる議論を重ね合わせてみたくなる。フレイザーは、アイデンティティをめぐる政治としてのカルチュラル・ポリティクスが、左派が従来重視していた経済的不平等と富の再分配をめぐるソーシャル・ポリティクスと乖離したまま進行していると批判し、両者の結合を訴えた（Fraser）。

参考文献

Acland, Charles. *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture.* Duke University Press, 2003.

Fraser, Nancy. *Justice Interruptus: Critical Reflections on the "Postsocialist" Condition*, Routledge, 1997.
〔ナンシー・フレイザー『中断された正義：「ポスト社会主義的」条件をめぐる省察』仲正昌樹監訳、御茶の水書房、2003 年。〕

Gold, Richard. “No Exit? Studios Itch to Ditch Exhib Biz,” *Variety*, 8 Oct. 1990, p.84.

Gomery, Douglas. “Building a Movie Theater Giant: The Rise of Cineplex Odeon.” *Hollywood in the Age of Television*, edited by Tino Balio, Routledge, 2015, pp. 377-392

Holt, Jennifer. *Empires of Entertainment: Media Industries and the Politics of Deregulation, 1980 - 1996.* Rutgers University Press, 2011.

National Association of Theatre Owners. "Review of Paramount Consent Decrees." The United States Department of Justice, 1 Oct. 2018, https://www.justice.gov/atr/page/file/1102536/download.

Accessed 22 Feb. 2019.

"Netflixonomics: The television will be revolutionised." *The Economist*, vol. 427, no. 9098, 2018, pp.16-18.

"Paramount Consent Decree Review Public Comments 2018." The United States Department of Justice, 20 Dec. 2018. https://www.justice.gov/atr/paramount-consent-decree-review-public-comments-2018. Accessed 22 Feb. 2019.

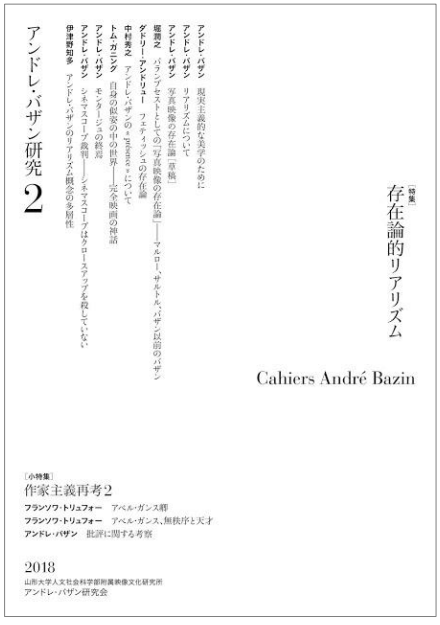
Schatz, Thomas. "The Return of the Hollywood Studio System." *Conglomerates and the Media*, The New Press, 1997, pp. 73-106.

Tusher, Will. "Distribution's Theater Buys Near Peak, '86 a Watershed in Acquisitions." *Variety*, 7 Jan. 1987, p. 3.

Verrier, Richard. "Department of Justice probes major theater chains over antitrust claims." *Los Angeles Times*, 16 Apr. 2015, https://www.latimes.com/entertainment/envelope/cotown/la-et-ct-justice-theaters-20150416-story.html. Accessed 22 Feb. 2019.

●書評

堀潤之／伊津野知多／角井誠編『アンドレ・バザン研究』第 2 号、発行＝アンドレ・バザン研究会、2018 年 3 月。



大石和久（北海学園大学教授）

本号は、2017 年に発足したアンドレ・バザン研究会の年会誌『アンドレ・バザン研究』の第 2 号である。2018 年はバザン誕生百周年にあたる年。この記念の年、本号の特集は「存在論的リアリズム」である。バザンが、そのリアリズム概念を提起したのは「写真映像の存在論」（1945 年）においてであった。それは画期的な概念とみなされつつも、ときには誤解と言ってもいいような批判にさらされ、毀誉褒貶の間を漂わされてきた。このバザンのリアリズム概念の再吟味が本特集の主たる目的である。また、本号では前号からの継続として作家主義についての小特集（「作家主義再考 2」）も組まれている。特集はバザンの翻訳 5 本、論文 4 本お

よび研究ノート 1 本、小特集はフランソワ・トリュフォーの翻訳 2 本とバザンの翻訳 1 本からなる。本特集掲載の論文および研究ノートは、近年のバザン再評価の機運を踏まえて論じられた考察であり、それぞれがバザン研究の現在の趨勢を知る上で貴重な論考であることを予め述べておく。以下、掲載順に見ていきたい。

1　特集：存在論的リアリズム

冒頭の「現実主義的な美学のために」（1943 年）「リアリズムについて」（1944 年）［どちらも堀潤之訳］は、バザンのリアリズムをめぐる最初期の論考であり、その概念を理解する上で重要なテクストである。前者では、バザンは、映画美学において映画のコンテクストとしての「社会環境」（6）への考察が不可欠になると言う。後者において、バザンは映画に固有の形式はその「客観的なリアリズム」（11）にあると述べる。これら 2 編の論考が「写真映像の存在論」の源流としてそこへと収斂してゆく。

次に掲載されているのは「写真映像の存在論［草稿］」［堀潤之訳］である。翻訳の堀は、本草稿および 45 年版と 58 年版の完成稿の間に見られる異同について緻密な文献学的考察を行っている。その成果が「パランプセストとしての「写真映像の存在論」――マルロー、サルトル、バザン以前のバザン」にまとめられた。堀は、まずマルローとサルトルがバザンに及ぼした影響を明らかする。これについては草稿なしにも論じられようが、堀は草稿が強く喚起する第三の人物としてアンリ・ベルクソンを挙げる。草稿には、映画では写真が「機械仕掛け［une mécanique］のおかげで、一時的な流動性［fluidité］を取り戻す」（18）とある。これは、映画は写真をいくら連続させたとしても運動を再構成できず、その錯覚を見せるのみであるというベルクソンの映画批判を想起させ、かつそれに抵触するかのような言葉遣いである。完成稿では、バザンはこのような言い回しは避け、映画において「事物のイメージは初めて、同時にその持続のイメージとなり、変化のミイラのようなものとなった」(44, Bazin 14) と述べるようになる。堀は草稿に焦点を当てることで、バザンがベルクソンの映画批判を超克してゆくその思考の軌跡を浮かび上がらせた。さらに、堀は、草稿の中でのみバザンが写真の見せる時間性について「外見と持続の総合（サンテーズ）」（16）と呼んでいることに注目し、そこにロラン・バルトの写真論との親近性を見出す（47-50）。バルトは写真が示す時間の厚みにそのプンクトゥムを見たのだった。堀が草稿の示す新たな視角から炙り出したのは、そのリアリズム概念そのものに比して見逃されがちな、映像の時間性へのバザンの洞察である。

「フェティッシュの存在論」（2008 年）［須藤健太郎訳］は、ダドリー・アンドリューが彼所有のバザンの遺品、サルトルの『想像力の問題』に一枚のタイプ原稿が挟まれていたのを偶然見つけ、それに注釈を施したものである。アンドリューはサルトルの想像力論を基に書かれたこの原稿に、バザンの映像論がもつバタイユの思想やシュルレアリスムとの親近性、そしてそのバルトの写真論への影響を読み取る（60-62）。最終的に、アンドリューは「あたかもデリダを見越していたかのよう」な「ずれと遅延のバザン」、「オフ・スクリーンや

不可視のもの」を論じるバザンについてふれる（63）。こうしてアンドリューは、訳者の須藤の言葉を借りれば、バザンの「思考の真の可能性を探る時期」（67）が、今、来ていることを告げるのである。

しかし、中村秀之はその研究ノート「アンドレ・バザンの« présence »について」において、バザンの映像論に現代哲学の先触れを回顧的に見出すことに警告を与えている。「写真とはモデルそのものなのだ」と言うバザンは、映像による事物の「現前」を主張する（73-75，Bazin 14）。この点において、中村によれば、バザンの映像論はまさしくデリダの「差延」（75）の視点からの批判を免れない。また、バザンは、その「現前」が自動的に生成される映像に特有の「人間の不在」によって保証されると考える（76，Bazin 13）。しかし、中村はこうした考察においては、映像が「人類の歴史的投企の所産」であることが見落とされてしまうと批判する（76）。ただし、バザンは映像を先史時代から現代に至るイメージの歴史の到達点と位置づけており、彼にとっても映像は歴史性をもつ。逆説的にもそれは「人間の不在」による客観性も帯びているのである。このような視点に立つとき、映画史家トム・ガニングの以下の論文は実に興味深いものとなる。

ガニングの「自身の似姿の中の世界――完全映画の神話」（2011 年）［三浦哲哉訳］は、バザンの論考「完全映画の神話」に焦点を当てる。バザンは、映画発明の動因となったのが「完全映画」という「観念」すなわち「音、色彩、立体感を備えた外部世界の完全な錯覚の再現」への欲求であると主張する（85，Bazin 22）。この観点から、バザンは、映画の発明は科学、技術、経済的コンテクストのいずれにも依存しないと言うが、むろん歴史学者たるガニングはバザンのこの観念論に与することはない（84）。しかし、同時に、ガニングはバザンの観念論が歴史学に対して位置するところを見定めることで、それを擁護さえしている。すなわち、バザンは「歴史学の下に潜行し」、「完全映画」という映画発明の「原初的な動因」を見出したのであり、彼はこの「観念」が特定の歴史的文脈の中で「具体化」されるとするのである（84-85）。ここで鍵になるのが「自身の似姿の中の世界 le monde à son image」と呼ばれる「完全映画」の概念である（88-89，Bazin 23）。それが再現するのは観念的でありながらも、芸術家の恣意を排した客観的世界であるとされる。このようなバザンの映画論はまさしく観念論的であるとして退けることもできよう。しかし、ガニングによれば、むしろ重要なのはその観念論を歴史学との関係において位置づけることであり、そうしてバザンの映画論のポテンシャルを引き出すことである。

次は、ワイドスクリーンという当時の新しい映画技術の発展についてバザンが論じた「モンタージュの終焉」（1954 年）、「シネマスコープ裁判――シネマスコープはクロースアップを殺していない」（1954 年）［どちらも伊津野知多訳］である。バザンはモンタージュに否定的で、現実の連続性を活かしたシークエンス・ショットやディープ・フォーカスの技法を称賛したことはよく知られていよう。バザンは幅広のワイドスクリーンを「モンタージュを決定的に破壊しにきた」(98)、と言う。彼はワイドスクリーンを、自らの美学を補強するものと見ていたのである。

本特集を締めくくる論文が、伊津野知多「アンドレ・バザンのリアリズム概念の多層性」である。本論文は、その「多層性」をバザンのテクストを横断しながら解き明そうとする試みである。伊津野によれば、バザンの言うリアリズムは「存在論的」「心理的」および「美学的」リアリズムの三つに分類できる。「非人間的カメラ」が形成する映像は「現実の「存在の密度」（現実との存在論的同一性）」を備えている点で、「存在論的リアリズム」をもつ(128)。「心理的リアリズム」は観客に「人間的知覚の限界を超えることを強いる作用」であり(129)、そして「美学的リアリズム」は「「存在論的リアリズム」を尊重し「心理的リアリズム」を実現する映画の表現的スタイル（映画言語）」を指す(131)。伊津野はバザンの言う三つのリアリズムが織りなす関係を概念的に整理してくれた。既に述べたように、本論文はテクスト横断的な包括性をもつ。この包括性は本論文の優れた点でもあるが、同時に弱みとなってはいないか。テクスト横断的にバザンのリアリズム概念が捉えられるとき、それが個々のテクストの中でもっていた意味やニュアンスが見落とされてしまう嫌いがあるように思われるのである。

堀が草稿から炙り出した映像の時間性へのバザンの洞察や、伊津野が指摘したその多層的なリアリズム概念は今なお映画理論として刺激的である。また、中村のバザン批判は傾聴に値するにせよ、アンドリューやガニングが示した通り、バザンの理論は現代哲学や歴史学と接合されることで、映画理論を更新させる力をもっている。現在においてもなお、バザンの映画論が理論的なポテンシャルをもち続けていることを本特集は示してくれたのである。

2　小特集：作家主義再考 2

この小特集ではまず、トリュフォーがアベル・ガンスを「作家」として褒め称えた「アベル・ガンス卿」（1954 年）「アベル・ガンス、無秩序と天才」（1955 年）［どちらも大久保清朗訳］が掲載されている。前者は「作家主義［作家という戦略］la politique des auteurs」という用語が初めて用いられた記念すべき評論であり、これらは作家主義とは何かを理解する上で重要なテクストである。トリュフォーはガンスの『悪の塔』は失敗作であると認めつつも、「失敗は才能である」（148）と主張し、ガンスを擁護する。作家主義の極みと言えようか。このような逆説を用いるトリュフォーの狙いは、一般に成功作と呼ばれる「完璧な」（149）作品の規範に収まりきれない強度をもつ作品を評価することであった。

本号は、バザンの生涯最後の評論「批評に関する考察」（1958 年）［野崎歓訳］で締めくくられる。作家主義に大きな影響を与えたバザンであるが、当の本人は作家主義を「信じていない」(171）と言い切る。ただし、同時に彼はその意義を認め、擁護してもいる。作家主義的批評はたしかに客観性を欠く。しかし、「批評における真実は何か計測可能な客観的正確さなどというものによってではなく、何よりもまず批評が読者に引き起こす知的昂奮によって決められる」(171）。この言葉から分かるように、バザンは、批評は映画の創造の方に向かうのではなく、映画作品を人々に向けて媒介するところにその本分があると考えていた。バザンは宗教

的語彙によって、「迷える観客」に「映画的真実」を「啓示」することが映画評論家の使命であると語る（164）。バザン批評の宗教性はつとに指摘されてきた。バザンは批評を個人的快楽などではなく、宗教活動にも比せられるような社会的実践と捉えていたのである。彼にとって、批評は一種の〈伝道〉だったと言えようか。

最後に、それぞれの翻訳には詳細な註、および解題が付されており、読者の読解を大いに助けるものであることを言い添えておきたい。2018 年、バザン生誕百周年のこの年には、2681 本におよぶバザンの全作を網羅した『アンドレ・バザン全集』（エルヴェ・ジュベール＝ローランサン編）が刊行された。バザンの批評の全貌がとうとうその姿を現したのである。今後、バザン再評価の機運はさらに高まると思われる。日本でその一翼を担うのは、当然、アンドレ・バザン研究会であろう。期待したい。

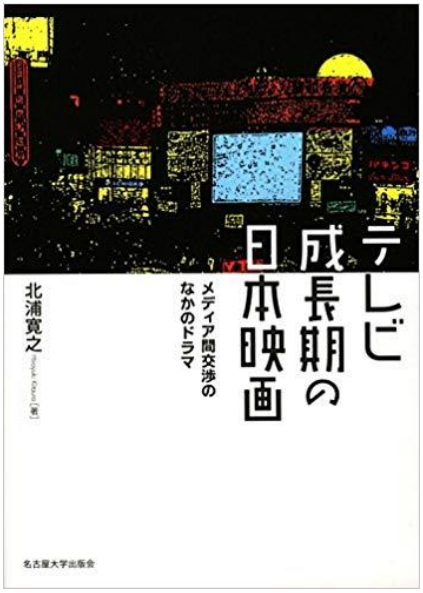
引用文献

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, 1975. (アンドレ・バザン『映画とは何か』上巻、野崎歓他訳、岩波文庫、2015 年。)

●書評

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。

仁井田千絵（早稲田大学非常勤講師）



本書は、1950 年代から 1970 年代までの日本映画史を、テレビとの交渉の歴史から捉え直した研究である。1950 年代から 1970 年代の日本映画史といえば、戦後復興の中で 1950 年代末にピークを迎える映画の観客数がその後減少に転じ、わずか 10 年後の 1970 年代初頭には大手の映画会社が倒産するという、繁栄から衰退へと一気にベクトルの方向が変わった時期である。この映画業界の劇的な転落の要因として必ず挙げられていたのが、ライバル・メディアとしてのテレビの影響であった。テレビといえば、1953 年にテレビ放送が開始されてから高度成長期の中で台頭し、1959 年の皇太子ご成婚パレードや 1964 年の東京オリンピックといった国民的イベントをきっかけに広く普及したことが知られている。当時のテレビがいかに家庭の団欒の中心となったか、あるいは

国民性の形成にどれだけ大きな役割を担ったかが日本のメディア史や社会文化史で強調される中で（あるいは、本書でも言及されている『ALWAYS 三丁目の夕日』といった映画で神話化されることで）、同時期のより古いメディアとしての映画が衰退し、それがテレビの普及に起因するものであると考えることは、当然のことだったともいえよう。しかし、この時期の映画産業の斜陽をすべてテレビに観客を取られたせいだと片付けてしまってよいものだろうか。映画とテレビの対立関係を強調することで、逆に見逃されているメディア交渉の実態があるのではないか。本書はこうした疑問に答えるべく、1950 年代から 1970 年代の映画史を多角的に検証し、映画とテレビの対立以外の関係、あるいはテレビ以外に起因する映画産業の変化を明らかにしている。

本書は全部で四部構成となっており、それぞれ産業間の提携、配給・興行形態の変化、映像のテクスト分析、ジャンル論という異なる視点から考察されている。映画とテレビの関係を最も直接的に扱っているのが I 部「「電気紙芝居」ならざるもの」であり、第 1 章「テレビ登場――映画のなかのテレビ・メディア」では、当時の映画業界にとってテレビがどのような意味を持っていたのかを、映画作品に描かれるテレビの表象のレベルから探っている。第 2 章「テレビとは何か、テレビ・ドラマとは何か――映画との差異を求めて」では逆に、初期のテレビ・ドラマに焦点をあて、テレビ・ドラマの独自性が映画との差異の中でどのように形成されていったのかを指摘する。第 3 章「テレビ映画をつくってやろう――映画会社、テレビ産業へ行く」では、対立関係とは相反する映画とテレビの積極的な提携関係について、主に東映のテレビ映画製作から論じている。このように I 部では、映画とテレビの交渉が、劇映画／テレビ・ドラマの製作に関わる産業史の視点からカバーされている。映画人がテレビを揶揄して「電気紙芝居」と呼んでいたことや、大手映画会社が 1956 年から 1964 年の間テレビに劇映画の提供を停止したことなど、映画とテレビの対立関係を裏付けする基本事項を確認できる一方で、「映画ではない」が故に映画史の記述から抜け落ちていた、映画会社が製作するテレビ作品についての実態も明らかにされている。

同じく映画とテレビの交渉を、ジャンル論から考察しているのが IV 部「もはやテレビなくしては」になる。ここでは、第 9 章「変貌する時代劇ヒーロー――身のふり方とこなし方」で時代劇、第 10 章「メロドラマと女性観客――よろめく女たち」でメロドラマという、二つのジャンルが取り上げられている。時代劇、メロドラマは共に日本映画史において歴史も古く、論じられることが多いジャンルであるが、とりわけ映画産業が衰退していく 1960 年代にそれらのジャンルの人気はテレビに移ったとされてきた。では、テレビで数多くの時代劇やメロドラマが放映されている時、それによって映画の時代劇やメロドラマはどう変わったのか。第 9 章では、1950 年代の時代劇映画で活躍した映画人が、1960 年代にはテレビの時代劇に活動の場を見出した実例が提示され、映画とテレビにおける時代劇の交渉が、忍者といったヒーローの身体表象から論じられている。また、第 10 章のメロドラマに関しては、女性の観客層という新たな軸が導入され、1960 年代の女性の映画離れとテレビにおける女性向けのメロドラマの隆盛の相関をみながら、メロドラマを映画とテレビの

交渉の重要な接点として位置づけている。いずれにせよ、時代劇とメロドラマの映画ジャンル論において、テレビとの交渉という新たな視点を提示するものになっている。

本書のⅠ部とⅣ部が劇映画とテレビ・ドラマの双方にあたりながら映画とテレビの交渉を直接扱っているのに対し、Ⅱ部とⅢ部では、テレビとは直接関係ない映画の興行、テクストの問題を扱っている。ここで関係ないというはもちろん、本論の主眼である映画とテレビの交渉の視点からずれているという意味ではなく、これまでの映画史でテレビの影響や対抗策とだけ語られてきた映画産業の衰退やワイドスクリーンの導入を、映画館の興行や作品の画面演出といった映画側の問題から詳しく検証し直しているという意味である。まさに本書の大きな意義の一つは、映画とテレビの交渉を扱っているだけでなく、テレビを契機として、映画の興行史やワイドスクリーンの美学といった、従来の映画史で手薄だった領域に踏み込んでいる点だといえるだろう。

Ⅱ部「過剰投資の果てに」からは、1950 年代から 1960 年代にかけて日本の映画興行がいかに多様化していったのかが垣間見られる。第 4 章「映画館の乱立と奮闘――映画興行者たちの困難」では、映画の好景気だった 1950 年代の間に映画館数が急増し、既に興行者の間で競争の激化による困難が生じていた実態が明らかにされる。その中で、一概に 1960 年代から起こった映画産業の斜陽や映画館数の減少といっても、入場料金の引き上げを加味した全体の興行収入や、都市と地方との格差を考慮する必要が問われている。こうした興行者の実践に対して、第 5 章「配給・興行に力を入れろ――映画会社の動員戦略」では、映画の製作会社が行なった当時の配給・興行の実践が明らかにされる。映画会社の主眼が映画の量産よりもマスコミとタイアップした宣伝に向けられるようになったという変化は、東宝・松竹・東映といった大手の映画会社が、テレビを含む複数のメディアを巻き込んだ企業として成り立っている現在の産業形態の端緒となっていることが示唆される。第 6 章「「不良性感度」で勝負――映画会社の宣伝戦略」では、こうした映画会社の宣伝戦略の一例として、1960 年代に流行したエロ映画とヤクザ映画のジャンルが取り上げられ、それらの映画のプレスシートから映画会社が各映画館に出していた宣伝方針の内容が明らかにされている。

続くⅢ部「テレビとの差異を求めて」では、テレビの対抗策として導入されたとされるワイドスクリーンがテーマになっている。ワイドスクリーンに限らず、映画史において技術革新は常に作り手に困難と新たな表現の可能性を与えてきたが、実際にワイドスクリーンによって日本映画の演出に何がもたらされたのか。本書ではそれを、映画作品の綿密なテクスト分析から明らかにしている。第 7 章「ワイドスクリーンの挑戦――撮影様式の変化」ではまず、ワイドスクリーンによって長くなったとされるワン・ショットあたりの平均時間（ASL）が、実際には（黒澤明、川島雄三といった一部の監督作品を除いて）短くなっていることが立証される。第 8 章では具体的な作品として、加藤泰監督の『幕末残酷物語』（1964 年）が分析され、一般的に奥行きの演出が難しいとされてきたワイドスクリーンの映画において、加藤泰が「縦の構図」を使って奥行きを見事に演出していることが示されている。

以上みてきたように、本書はテレビ成長期の日本映画を複数の視点から見直し、映画史における様々な定説を覆している。本書でも何度か言及されているように、アメリカの映画史の文脈ではテレビの問題やそれに付随した映画産業の変化について既にいくつかの研究が発表されている。では日本ではどうだったのか。類似点ももちろん多いとはいえ、産業の成り立ちは各国で異なるものであり、それがテレビという元々通信手段としてのラジオに端を発するローカル性の強いメディアとの交渉であればなおさら、具体的な検証が必要とされるだろう。言説の上ではよく知られていながら内実が研究されてこなかった映画とテレビの関係を正面から扱っているという点で、本書の意義は大きい。

以下、本書の射程を出る領域にはなるが、本書の内容を踏まえた上で今後の研究で取り上げられるべきテーマや問題意識について（あるいは単純に評者がより詳しく知りたいと思った事項について）、いくつか指摘したい。まず、映画とテレビの交渉を考察する際の分析対象である。本書では序章でも明記されている通り（10-15 頁）、映画とテレビの交渉の場として「ドラマ」のジャンルが取り上げられている。これは日本映画史の文脈で、当時の映画がテレビに対して持っていた最も大きなアドバンテージが映像と音声を使ったドラマの構築であったことを考えれば、至極妥当な選択である。しかし、本書でも指摘されているように（第 2 章）、映画に対してテレビ・ドラマが持っていた独自性が「同時性」や「アクチュアリティ」であったとすれば、「報道」や「ドキュメンタリー」のジャンルにおける両者の交渉についても今後検証されるべきだろう。テレビのニュースがニュース映画を衰退させたと端的にまとめることはもちろん可能だが、テレビ・ニュースの製作にニュース映画はどのように生かされたのか、あるいはテレビ・ニュースの登場によって映画におけるリアリティやアクチュアリティの構築はどのように変わったのか、「ドラマ」における交渉と並置してみた場合、より複合的な視点が得られるのではないか。もう一点は、映画とテレビの観客層をめぐる問題だが、それはさらに映画研究とテレビ研究の交渉の問題もはらんでいる。伝統的に作品のテクスト分析を重視してきた映画学に対して（本書でもその成果は III 部で最も良く生かされている）、テレビ研究の中心を担ってきたメディア・スタディーズ、カルチュラル・スタディーズはオーディエンス研究に関する長い蓄積を持っている。本書でも、エロ映画とヤクザ映画における男性観客（6 章）、メロドラマにおける女性観客（10 章）が取り上げられているが、映画の興行における観客のジェンダーや年齢に関する実証的研究は、今後の日本映画史でさらに開拓されるべき領域だろう。本書はタイトルが端的に示す通り、テレビ成長期の「日本映画」があくまでも主眼ではあるが、映画とテレビの交渉の歴史を紐解くことは、必然的に映画研究とテレビ研究の交渉を促すものになるはずである。本書はそうした研究領域の交渉の可能性をも秘めたものだと評者は感じた。

●新入会員自己紹介

「帝キネ」100 周年に向けて

山川雅行（大阪観光大学観光学部非常勤講師/有限会社サカエマチ中央ビル取締役社長）

日本映画学会の会員の皆様、はじめまして。2018 年 10 月に入会をさせて頂きました山川雅行と申します。 現在、大阪市淀川区で映画館「第七芸術劇場」が入る商業施設を経営する傍ら大阪観光大学・大阪学院大学で非常勤講師を 12 年間務めております。 研究領域は、フードビジネス・リスクマネジメント・観光経営学で、昨今はフードツーリズム・イベントリスクマネジメント・コンテンツツーリズムの研究、更に 2020 年に設立 100 周年を迎える「帝国キネマ」に関する研究を進めております。

自己紹介として（１）帝国キネマについて、（２）山川吉太郎について、（３）コンテンツツーリズムについて触れたいと思います。

（１）帝国キネマについて

「帝国キネマ演芸株式会社」（以下「帝キネ」）と私の関係をご説明申し上げます。「帝キネ」は大正 9（1920）年大阪に設立された映画製作会社で、創業者の山川吉太郎（1877～1934）は、私の曽祖父に当たります。

今や「帝キネ」の事を知る方は映画関係者ですら少なくなり、一般的にはその存在は無名に近いものとなりました。残念ながら日本映画史の研究においても、書籍や研究論文を見る限り一部を除けは不当に低い評価を受けていると言わざるを得ません。創業者・山川吉太郎の子孫である山川家に取材やヒアリングもなく、裏付けのない事実と違う文献が世に出てしまっていることは誠に遺憾であり、忸怩たる思いを抱いております。但し、私も研究者の一人として歴史的事実や客観的な評価を検証しつつ、曾祖父が残した未公表の資料や最新の「帝キネ」関連研究をもとに、今一度「帝キネ」とは日本映画史上どのような存在だったのかを検証し、機会があれば本学会で研究発表の機会を得たいと思いますのでよろしくお願いいたします。

ここで改めて「帝キネ」について簡単に触れたいと思います。「帝国キネマ演芸株式会社」、通称「帝キネ」は、山川吉太郎が大阪北浜の相場師・松井伊助（1863～1931）の出資を得て大正 9（1920）年 5 月 12 日に登記を済ませ、大阪市南区（現・大阪市中央区）に発足した大阪に拠点を置く初の大手映画製作・配給会社でありました。大正 12（1923）年 9 月 1 日の関東大震災で首都圏の撮影所が壊滅的被害により大阪に本社・撮影所を置いた「帝キネ」は、日活・松竹に次ぐ日本第三位のメジャー映画会社へと急成長を遂げました。大正 13（1924）年には小唄映画『籠の鳥』が空前の大ヒットをするなど、娯楽作品を中心に多くの作品を世に送り出しました。昭和 3（1928）年には「東洋のハリウッド」とも呼ばれた「帝キネ長瀬撮影所」が完成し、「帝キネ」の代表作となる『何が彼女をそうさせたか』は昭和 5（1930）年「キネマ旬報第 7 回ベスト・テン」日本映画第 1 位に輝きました。しかし、昭和 5 （1930）年 9 月 3 0 日「帝キネ長瀬撮影所」は工作室からの出火で全焼し、撮影所は再建

されることなく太秦へ移転しました。その後、松竹資本による「新興キネマ」に吸収され、「帝キネ」は昭和６（1931）年には事実上消滅し歴史の舞台から消え去りました。

（２）山川吉太郎について

山川吉太郎は近江商人発祥地と言われる滋賀県神崎郡北五個荘村（現・東近江市）に明治 10（1877）年 3 月 15 日誕生しました。11 歳で大阪の呉服商に丁稚奉公をし、18 歳で大阪市東区（現・大阪市中央区）にあった父親が経営する甲斐絹商で卸商に励みました。日露戦争（1904～1905）で出征し帰還後、20 歳の頃に見た活動写真への思いを断ち切れず 28 歳で父親の反対を押し切り家業を実弟に譲り興行界に身を投じました。映画会社「横田商会」（京都市）で興行のノウハウを学んだのち独立、明治 42（1909）年 3 月 25 日に大阪・千日前に活動写真館「三友倶楽部」（さんゆうくらぶ）を開業しました。この地は現在「千日前商店街」というアーケード商店街となっており、商店街組合により『三友倶楽部創業の地』というモニュメントが設置されています。活動写真館で映画や連鎖劇とよばれる作品上映を続けながら、大正 3（1914）年には小林喜三郎（1880～1961）と本格的な映画製作会社「天然色活動写真」（以下「天活」）を創設しました。大正 5（1916）年には南海電鉄が千日前に建設した映画館・劇場・展望台などを備えた娯楽の殿堂「楽天地」の社長に就任するなど天活直営館を増やし、製作・配給・興行を一括支配するバーティカル・インテグレーションを確立しました。しかし、天活の内紛や楽天地の経営不振で山川吉太郎はこれらから手を引き、前述した「帝キネ」を大正 9（1920）年に設立しました。「帝キネ」は紆余曲折をへながらも日本第 3 位のメジャー映画会社へと成長するも、長瀬撮影所への過剰投資や火災等で経営が悪化し「帝キネ」社長の座を追われました。「新興キネマ」発足後は昭和 8（1933）年まで実体のない幽霊会社となった「帝キネ」の専務にとどまり失意のまま興行界から消えて行ったというのが既存の研究で明らかにされています。確かに映画製作会社における山川吉太郎の経歴は史実通りである一方、幽霊会社と化した「帝キネ」にしがみつき晩年何もせず過ごしたわけではありません。山川吉太郎の最晩年については、今後未公開の資料の検証し研究を進めてまいりたいと思います。

（３）コンテンツツーリズムについて

映画やアニメをはじめとするコンテンツ作品をめぐる「聖地巡礼型」の観光行動が活発になるとともにコンテンツツーリズムに関する研究も進んできています。コンテンツツーリズム学会によるとコンテンツツーリズムとは、「地域に『コンテンツを通じて醸成された地域固有のイメージ』としての『物語性』『テーマ性』を付加し、その物語性を観光資源として活用することである。」と定義されています。

コンテンツの対象として映画、アニメ、マンガ、小説、テレビドラマなどが挙げられるが、その中でも作品の舞台となった地域に長期間にわたり影響を与え続けるのがアニメも含む映画であると考えます。映画作品の「聖地巡礼」による「コンテンツツ

ーリズム」は地域活性化に悩む都市にとって観光客増加に伴う「にぎわいの創出」で観光関連産業の雇用が増加し地域経済の活性化が期待できるなど、「まちおこし」の切り札として期待が寄せられています。このように観光行動に及ぼす映画の持つポテンシャルの高さに注目し研究を続けてまいりたいと思います。

最後に会員の皆様のご研究を通じて得られた知見を学ばせていただき、「帝キネ」や「コンテンツツーリズム」の研究を進めてまいりたいと思います。今後ともご指導ご鞭撻のほどよろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

話劇と映画の間――上海「孤島」期への関心――

朱熙（東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻博士課程）

日本映画学会の皆様、はじめまして。このたび入会させていただきました朱熙（シュキ）と申します。現在、東京大学大学院・総合文化研究科超域文化科学専攻（表象文化論コース）博士課程に所属しており、1930～40 年代の映画・話劇、とりわけ、上海「孤島」期（1937 年 11 月～1941 年 12 月 7 日）の歴史劇について研究しております。この場を借りて、簡単に自己紹介をさせていただきたいと思います。

修士論文は、中国話劇の古典的作品『雷雨』（1934 年）とイギリスの心理学者ヘンリー・ハヴロック・エリス（Henry Havelock Ellis、1859 年～1939 年）の性の心理学的研究との関連を提示し、戯曲『雷雨』をテクストとして分析を行い、作中の女性人物像を考察することを通じて、長きにわたって『雷雨』解釈の主流となってきた社会問題劇という枠組みの盲点を指摘し、作品の主旨を見つめ直しました。文化大革命期の十年の空白を除き、七十年間にわたって議論・上演されてきた『雷雨』は、家父長的な資本家一家の屋敷を舞台に、八人の人物の複雑な血縁と愛憎関係を通して二つの家庭の悲劇的崩壊を描いたもので、中国文学史においても話劇上演史においても重要な地位を占めています。しかし『雷雨』は極めて難解なテクストで、作品のテーマは何なのか、最も主要な人物は誰なのか、繰り返し行われた改訂作業の動機は何なのかといった問題をめぐって研究者達の意見が分かれ、いまだに論争が続いています。私は作中の三人の女性人物を中心に、『雷雨』において「恋愛」がいかに表象されたのかを検討し、『雷雨』の両面性を示しました。つまり社会問題劇としての表面と、作家曹禺によって考案された「詩」としての内面という両面を『雷雨』は備えているのです。社会問題劇としての『雷雨』は、五四時期に流行していた複数のテーマが混ざりあって成立しているため、多くの側面を持ち、中心テーマや中心人物を一つに決めることは困難です。しかし「詩」としての内面から考察を行えば、これまで議論されてきた様々な問題は自ずと解消することが分かりました。詩としての『雷雨』は蘩漪を中心人物とし、蘩漪の独立した精神を主張すること及び自己の精神を保つべく、気が違って「上」の部屋に引きこもってもなお「普通の尺度」に妥協しない彼女の悲壮な結

末を通じて、真に独立した精神が世に受け入れない悲劇を描きました。つまり作家は執筆当時に広く認知されていた社会問題劇というタグを巧妙に操り、『雷雨』に「仮面」を与えることで、社会問題劇が盛んだった当時の中国話劇界では受け入れられにくかった本当の主旨を隠そうとした可能性があるのです。

そして上記のような修士論文の作成中に、従来の研究家・演出家があまり言及してこなかったある点が私の注意を引きました。それは戯曲『雷雨』の映画史的意義です。『雷雨』は日中戦争期の上海租界、戦後の香港、改革開放初期の上海で四度も映画化されたことがあります。つまり中国 20 世紀の歴史上の特殊な時期ごとに、戯曲『雷雨』のような深い意味のある文芸作品が映画人によって参照され脚色されてきたのです。中国映画人が如何に文学・戯曲の脚色を通して政治権力の抑圧に抵抗してきたのか、『雷雨』の映画の系譜を通じて、探ることができるのです。四つの映画『雷雨』の中で、最も私の関心を引いたのは、戯曲原作のシナリオに極めて忠実な 1938 年版です。こうした背景から、文学・話劇・映画研究の壁を超えて、「孤島」期の上海という特殊な創作空間を見直す必要があると、私は考えています。博士課程に入ってからは、上海「孤島」期に話劇・映画界で起きた歴史劇ブームを課題として研究を進めてきました。

1937 年 8 月 13 日、第二次上海事変が勃発しました。三ヶ月の戦争を経て、11 月 12 日には上海はほぼ日本軍に占領され、共同租界とフランス租界だけが日本の統制を免れて相対的な自由を保ちました。そして上海の外国租界が 1941 年 12 月 8 月に日本軍に占領されるまでの間、中国知識人はこの「孤島」という空間で文学、話劇、映画などの文化活動を続け、抗戦の宣伝を行なっていました。しかし租界当局の厳しい検閲制度のため、反戦メッセージが明白な抗戦劇は上演不可能です。また堅苦しい教訓に満ちた抗戦劇よりも、伝統的な演劇のほうが観客の好みに合います。1939 年からの歴史劇ブームは、そうした背景の下で起きました。大きな商業的成功を収めた最初の作品は、のちに張善琨によって映画化された阿英の南明歴史劇シリーズ第 1 作目『碧血花』（1939 年戯曲発表、上演別名『明末遺恨』『葛嫩娘』）です。

上海「孤島」期における話劇・映画の「古を借りて今に喩える」という作法については既に多くの先行研究が存在しますが、主に二つの問題点を挙げることができます。第一に、映画あるいは話劇のジャンル内部に限定して考察を行うものがその大部分を占めています。この時期、文化人の多くが映画界と話劇界の両方で活躍していたことを前提に議論を展開することが必要だと思われます。また第二に、「孤島」という極めて短く特殊な時空間の範疇の内部に限定して考察を行うものが多く、この時期に流行っていた「古を借りて今に喩える」という作法を歴史化する研究は、管見の限り未だなされていません。私は博士論文において、阿英の南明歴史劇シリーズを例に、「南明」という歴史が上海「孤島」期の話劇・映画において如何に表象され、如何に反戦メッセージを伝えるモチーフとして用いられたのかを考察し、上海「孤島」期の歴史劇ブームと、清末に南社グループによって考案された戯劇改革との間に多くの共通点が存在することを明らかにしたいと思っています。また、文学・話劇・映画研究の壁を超えて、各自の異なる芸術形式において、

同じテクストが如何に表現されたのかを比較・分析し、上海「孤島」期における話劇と映画の内在的な関連性を示したいと考えています。

以上、現在の研究テーマとそれに至るまでの経歴について簡単に説明させていただきました。研究者としてまだまだ未熟な点も多いですが、会員の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。どうかご指導ご鞭撻のほど、よろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

映画と志賀直哉――原作者として、観客として、芸術家として――

唐澤聖月（明治大学法学部兼任講師）

日本映画学会への入会を承認していただきまして、ありがとうございます。新入会員の唐澤聖月と申します。雑多な内容になりますが、自己紹介をさせていただきます。

私の専門領域は日本近代文学、そのなかでも志賀直哉の文学です。映像の分析は専門ではないのですが、映画と文学との関係などに興味をもっています。

作家として生きた期間の長さに比して、志賀の書いた小説は多くありません。その中で映画化された志賀の小説は 5 編あります。『赤西蠣太』（伊丹万作監督 1936 年）、『好人物の夫婦』（千葉泰樹監督 1956 年）、『正義派』（渋谷実監督 1957 年）、『いたづら』（中村登監督 1959 年）、『暗夜行路』（豊田四郎監督 1959 年）です。小津安二郎は志賀の小説を監督として映画化することはありませんでしたが、志賀直哉に強い憧憬と尊敬の念を抱いていたことがよく知られています。小津安二郎監督の『風の中の牝鶏』（1948 年）のストーリーや夫が妻を階段から突き落とすシーンには、「暗夜行路」からの影響が見られることも、これまでに多くの論者によって指摘されてきました。

上記のように映画化の事例はあるものの、志賀は自分の小説のかたちが崩されることには否定的であり、経済的な事情がある場合を除いて、自身の小説の映画化には同意していません。映画化されたものの中でも、『好人物の夫婦』は原作に近いといわれています。志賀があらかじめシナリオに目を通しているからです。もうずいぶん前になりますが、映画との関連とは別に「好人物の夫婦」を研究対象としたことがあるので、取り上げさせてください。

「好人物の夫婦」は、浮気性の良人とそれを心配する細君、夫婦二人が中心になって話が進んでいく、わかりやすい筋の小説です。祖母の看病のため、細君がしばらく家を空けた後、女中の瀧が妊娠している気配を見せます。それに気付いた良人が、元気をなくしている細君に対して、「それは俺ぢやあない」と言い、その一言を聞いた細君は「貴方が何時それを云つて下さるか待つて居たの」と

泣きながら言います。祖母の病気が快方に向かい、瀧の妊娠にまつわる懸案も解消する、というように、夫婦関係の安定が示されて小説は終わります。

小説全体は五つに分けられ、冒頭の「一」と末尾の「五」の対応は、この小説の内容と形式を考えるうえで重要です。例えば、「一」と「五」では、夫婦の視線の上下関係が逆になっており、シンメトリーを構成していることは先行研究で指摘されています。寝転んでいる良人と、針仕事をして下を向く細君（一）。声をかける良人、その良人を見上げる細君（五）。しかし、結末での二人は「対座してゐる」のであり、その姿勢に夫婦関係の安定が読み取れること、夫婦が向き合う小説であることを論じました。「一」と「五」はまた、夫婦二人の会話が中心になっています。会話を読んでいくと、良人が細君にかける言葉のうち「利口」と「馬鹿」がキーワードといえます。「利口」も「馬鹿」も、「一」と「五」の両方に見られるのですが、「一」と「五」ではその「馬鹿」の方の意味内容が変化しています。本来の否定的な意味は薄れていることに注目しました。視線の上下関係や同じ単語の使用によるシンメトリーよりもむしろ、それらが崩れるところにこそ、注目すべき点があるのではないかと考えました。

会話が多く、戯曲的な雰囲気をもつ小説ですが、映画版の評価は芳しくなく、小説における特徴的な描写に引けを取らないほどの表現は実現できなかったようです。夫婦の言葉のやりとり、良人と細君の心理描写など、小説の読者としては映像としても見てみたいところです。小説の映画化にあたっては、制作者側の解釈が反映されます。原作者自身が介入したことによって、「好人物の夫婦」が映画制作者にどのように解釈されていたのか、わかりづらいものとなってしまいました。

さて、観客としての志賀はというと、日本に一番初めに映画が輸入された青年期からずっと映画を見続けています。大衆的な娯楽としての映画に対して、志賀が強い興味をもっていたことが指摘されています（貴田庄『志賀直哉、映画に行く エジソンから小津安二郎まで見た男』〔朝日新聞出版、2015 年 2 月〕。志賀直哉には、日記、ノート、書簡など、完成された小説とはまた別に残された資料があり、それらを読んでいくと、たしかに映画に関して頻繁に記述していることがわかります。ただし、個々の映画についての批評や感想はほとんどありません。一方で、座談会で映画に話が及んだ際には、具体的に役者の演技にコメントをするなど、映画に対しての評価軸は明確であったようです。小津安二郎の映画については、ストーリーや演技だけでなく、人物の映し方やカメラの位置など撮影上の特徴を指摘し、映像として表現されることの効果を考えています。

映画が日本に入ってきたばかりのころ、志賀はその芸術性を問題視していました。後には、映画の中でも立派なものは芸術として認める旨の発言をするようになっています。『白樺』から出発した作家の中には、例えば里見弴のように、通俗性の強い小説を書くようになった人物もいます。しかし、志賀直哉は、芸術性を追求した作家とみなされています（宮越勉『志賀直哉 芸術小説を描き続けた文豪』（おうふう、2018 年 12 月））。芸術分野における表現者の一人として、志賀は他の芸術にも向き合っていたようです。志賀の言う〈パスタイム（気晴らし）〉である以上に、映画を見に行く行為にはより大きな意味があったのではないかと思えてきます。

以上、志賀直哉を中心に書いてきましたが、興味の対象は幅広くもちたいです。映画に関する学びによって、これまでとはまた違った方向から物事を考察できるように取り組みたいです。どうぞよろしくお願いいたします。

●出版紹介

●北村匡平/具 珉姈/山本一郎会員　川崎公平・北村匡平・志村三代子編『川島雄三は二度生まれる』、水声社、2018 年 11 月。

●山本佳樹会員　ハイドゥシュケ、セバスティアン『東ドイツ映画――デーファと映画史』、山本佳樹訳、鳥影社、2018 年 12 月 。

●北村匡平会員　北村匡平『美と破壊の女優　京マチ子』、筑摩書房、2019 年 2 月。

●新入会員紹介

●唐澤聖月(明治大学法学部兼任講師)、日本近代文学・志賀直哉・白樺

●朱熙(東京大学大学院博士課程超域文化科学専攻表象文化論コース)、中国上海（戦争期）の映画

●五十嵐由香(東洋大学人間科学総合研究所客員研究員)、チャールズ・チャップリンの映画