ISSN 2434-575X

日本映画学会会報

第 58 号（2019 年 11 月 22 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　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 4-1-40

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　メロドラマ的想像力とメロドラマ研究会の活動――日本近現代文学とのかかわりから　横濱雄二　2

書評　セバスティアン・ハイドゥシュケ著／山本佳樹訳『東ドイツ映画――デーファと映画史』　田中雄次　6

書評　北村匡平著『美と破壊の女優　京マチ子』　久保豊　11

書評　木下千花／堀潤之／角井誠編『アンドレ・バザン研究』第３号　ハーン小路恭子　15

書評　加藤幹郎監修／塚田幸光編『映画とジェンダー／エスニシティ』　北村匡平　18

新入会員自己紹介　映画と異文化理解　工藤明美　22

新入会員自己紹介　映画学は文系か理系か？　岩本隆一郎　24

新入会員自己紹介　制作現場から教育・研究の場へ　山﨑達璽　25

新入会員自己紹介　映画と文学のつながり　藤倉ひとみ　28

出版紹介　30

新入会員紹介　30

●視点

メロドラマ的想像力とメロドラマ研究会の活動――日本近現代文学とのかかわりから

横濱雄二（甲南女子大学准教授）

最近、高畑勲のアニメーション映画『火垂るの墓』の風景について調べる機会を得たが、そのとき、少し考えさせられることがあった。

高畑はアニメーションのリアリズムについて、ありえないことを「現実感をもって描く力」と、「よく知っていることをクッキリとした形に定着して、再印象させる力」の 2 側面があると捉えている。後者の例として落語における形態模写を挙げ、『火垂るの墓』のリアリズムはこちらであるとする。同じ文章の後段では「〈演技〉ではなく、無意識に行う日常的な動きの再構成です。細部にできるだけこだわることによって、いつの間にか生きることのいとおしさ、切なさが立ち現れてくる」作品にしたいと抱負を述べる（高畑 1999：429―430）。一方で、この映画における主人公兄妹の死は、必ずしもリアルとはいえない。高畑との対談のなかで、野坂昭如は自分の著したこの小説を「心中物」と呼んでいる（高畑 1999：422）。また、日本文学者越前谷宏（2005）は継子譚と捉えた。いずれの見方も、一定の話型の存在を念頭に置いており、そこには強い情動の喚起があるように見受けられる。

いま、少しながら考えているのは、この作品の「リアルさ」についてである。アニメーションの中で日常の描写を追求するという「リアルさ」は、綿密に取材した結果から作りだした背景など事物の描写と結びつくだろう。いわば、事実に基づく「リアルさ」といえる。一方で、この作品は、作者の意図を越えて反戦映画として受け取られた（越前谷 2005：47―48、高畑 1999：443）。日常性の描写とは別に、死に至る兄妹愛を描くことによって高められる情動の位相がある。その物語が反戦映画と見なされるならば、一定の話型のもつ想像力（イマジネーション）が真に迫っている、つまり迫真性としての「リアルさ」がありうるのではないだろうか。

もちろん、映画のもたらす情動には、日常性の描写によるものもあるだろうし、物語の展開によるものもあるだろう。筆者はここで、日常と事実性、情動と迫真性を一対一に対応づけようとするものではない。しかし、「リアルさ」にはふたつの位相があり、両者あいまって『火垂るの墓』のリアリズムが成り立っているのではないか、と感じたのである。そして、作品に描かれている物語は、兄妹（とりわけ兄）が社会との軋轢から葛藤を経て自立を志向し、ふたりがなかば自滅的に死へと至る過程である。そこに反戦という価値観の表出を見るとき、そこには、一種のメロドラマ的想像力が働いていることになる。くわえて、その背景として繊細に描き込まれる国土は、それが戦禍によって失われる御影の町並みであるにせよ、あるいは戦禍によって逢着した水辺の防空壕であるにせよ、高畑の文脈と隙なく一致するものではないかもしれないが、ある種の「いとおしさ」や「切なさ」をもたらす。

このようなかたちで、『火垂るの墓』においては、物語の展開、人物の日常性の描写、背景の繊細さ、これらがすべて、作品に固有のメロドラマ的想像力をつくりだしているのではないだろうか。すなわち物語の展開から広がったメロドラマ的想像力は反戦というイデオロギーを指し示すが、その際に人物の描写と背景の繊細さというアニメーション表現は、その想像力のあり方を幇助する。一方で、反

戦という価値観を枠組みとして得た物語は、繊細な描写を、その価値観の範囲における「いとおしさ」「切なさ」として位置づける。たがいに左右逆方向を指すベクトルは、作品を軸として一定の場所にとどめるコマ回しのような円運動をかたちづくっているのではないか。この仮説ともつかない着想が正しいかどうか、あるいは『火垂るの墓』にとどまるものか他の作品にも及ぶものかどうか、いま筆者にはわからない。しかし、アニメーションの繊細な風景を前に、想像をほしいままにしてみた次第である。

ところで、アニメーション映画の風景の問題から物語の想像力に話が及んだのは、昨年春から本格的にメロドラマ的想像力をテーマとする研究課題に取り組むようになったからだ。共同研究「日本近現代文学におけるメロドラマ的想像力の展開に関する多角的研究」研究会、通称メロドラマ研究会というものである。会員は研究会の表題通り、日本近現代文学を研究領域とする 10 名の研究者で、筆者もその末席に連なっている。代表は木戸雄一氏（大妻女子大学）が務めている。

会の活動について、議事録等をもとに紹介していこう。共同研究のスタート地点は、その名称通り、日本近現代文学の領域を中心に、メロドラマ的想像力のあり方について、さまざまに調べたいというものである。映画研究では、たとえば御園生涼子氏が捉えていたように、メロドラマをイデオロギー的諸力の葛藤する場とする視座がある（御園生、2012）。従来の日本文学研究では、メロドラマは類型的で、物語上の矛盾や破綻、ご都合主義が目につくものとみなされてきた。しかし、メロドラマにおける矛盾や破綻は、まさにイデオロギー的葛藤の瞬間である。類型的な展開は、しばしば政治的無意識を指し示すものであるし、大胆な省略や飛躍は、同時代の流布された言説によって埋められるものになりうる。このように、方法的にメロドラマを捉え返すことによって、文学を中心とした日本近現代の表象文化の領域を、より広く政治的な諸問題と連関させることができるだろう[1]。

研究会の目的として、以下の 3 つを考えている。1、作品分析やメディア環境の分析をもとに、近現代日本のメロドラマ的想像力の歴史性およびイデオロギー機能を検討すること。2、作品あるいは具体的なメディア内部における時空間把握に着目し、メディア環境を含む近代日本の地政学的な変化を見通すこと。3、アダプテーション研究の知見を応用しつつ、メディアやジャンルを越境しつつ生産（再生産）されていくメロドラマ的想像力の特質を解明すること。とはいえ、これらは截然と分かれるものではなく、作品分析の際にイデオロギー性を捉えることで帝国日本のメディア編成に議論が及ぶこともありうるし、小説の映画化から地理表象や同時代言説に見られる歴史性に進むこともある。いずれにしても、従来の文学研究で暗黙の前提とされてきた評価軸を揺り動かす可能性を具体的な分析の中から探っていくのが、研究会の目的である。

研究会はこれまで 5 回開催された。その概要は以下のとおりである。

第 1 回準備研究会（2018 年 1 月 20 日、大妻女子大学）

- 木戸雄一「“異形”の「不如帰」――「不如帰」二次テクストの問題系――」

第 2 回準備研究会（2018 年 3 月 30 日、大妻女子大学）

- 五味渕典嗣「メロドラマの〈不〉可能性――久米正雄『百蘭の歌』と断片の政治学――」

第 3 回準備研究会（2018 年 8 月 25 日～26 日、静岡）今後の研究会活動、研究課題についての共同討議

第 4 回準備研究会（2019 年 3 月 21 日、大妻女子大学）

- 横濱雄二「異界のメロドラマ――映画『砂の器』のアダプテーション」
- 読書会　岩田ほか編『アダプテーションとは何か』第 1 部　提題：山路敦史

第 5 回研究会（2019 年 8 月 26 日～27 日、小豆島）

- 山路敦史「メロドラマの空間編成――『武蔵野夫人』の小説と映画」
- 副田賢二「戦前期週刊誌メディアの物語／表象空間とメロドラマ――前線／銃後の視線・感覚・身体の拡張と「慰問」のコンテクスト――」

研究発表の内容について、簡単に触れておこう。第 1 回研究会の木戸発表は、徳冨蘆花『不如帰』が発表当時流行したため、これに基づいた模倣作が広まったこと、そしてその具体的なテクストを分析しつつ、そのなかにメロドラマ的想像力の展開をとらえた。第 2 回の五味渕発表は、久米正雄の小説テクストとその映画化をとりあげ、満州を舞台とする作品の性質をふまえ、メロドラマがネーションやナショナリズムとの関係で果たす機能にまで踏み込んで検討した。第 4 回の横濱発表は、映画『砂の器』において加えられたシークエンスにメロドラマ性の付与を見た。第 5 回の山路発表は、『武蔵野夫人』の地理表象、空間の捉え方に着目して、小説テクストと映画テクストを対比的に論じた。副田発表は、週刊誌の雑誌研究を通じて、誌面編成や具体的な写真修正、小説記事の分析を行いつつ、それらを総合して、メロドラマ的想像力を雑誌における表象空間に適用する道を探った。

なお、このほかに会の研究成果として、以下のものがある。

- （口頭発表）五味渕典嗣「プロパガンダとメロドラマ――久米正雄『白蘭の歌』と満洲の表象」（20 世紀メディア研究所第 129 回研究会、2019 年 7 月 20 日、早稲田大学）
- （研究論文）横濱雄二「映画『砂の器』における異界」、『昭和文学研究』79 集、昭和文学会、2019 年
- （口頭発表）大橋崇行「「実録」としての「西洋人情噺」――三遊亭円朝『名人競（錦の舞衣）』」（日本近代文学会 2019 年度秋季大会、2019 年 10 月 27 日、新潟大学）

五味渕発表は、先述した研究会での口頭発表を拡充したものである。横濱論文も同様に研究会での発表をもとにしたもので、松本清張原作の映画『砂の器』（1977、松竹、野村芳太郎監督、橋本忍脚本）をとりあげて、その後半部がミステリにおける謎解きであるように見せつつ、クロスカッティングを用いることで親子の旅路へと映画の焦点を移し、親子の愛情と世間との葛藤を描くメロド

ラマへと変容したことを指摘した。大橋発表は、三遊亭円朝の人情噺の生成と受容に注目しつつ、その背後に、明治 20 年代におけるオペラ「ラ・トスカ」のメロドラマとしての受容をとらえている。興味深い論点であり、論文化が待たれる。

このように、会の視野は、時間的には映画発明以前の明治から 20 世紀後半に、空間的には日本から中国など〈帝国日本〉の範囲に、媒体としては小説、映画、雑誌まで及んでいる。今後は時間的な長さもさることながら、メディアとしてもより広く表象文化を取り上げていきたい。もちろん、メロドラマ研究はとくに映画の領域で長足の進歩を遂げている。その流れに棹さしつつ、文学を視座の中心として日本の表象文化全体におけるメロドラマ的想像力のあり方を探るというのが、この共同研究の最終的なゴールとなるであろう。会のメンバーは文学研究者に限られているが、会の活動はそこにとどまるものではなく、広く開いたものとしたい。ここに活動を紹介する次第である。

付記　本欄の執筆にあたっては、五味渕典嗣氏（事務局担当）および他のメロドラマ研究会のメンバーより、多くの協力を得た。特に記して感謝したい。なお、文責は横濱雄二にある。

註

1　ここで研究史をこまかく述べることはしないが、日本におけるメロドラマ研究の先駆的業績としては加藤（1988；1990）がある。近年では御園生（2012；2016）のほか、木下（2016）、河野（2017）などが管見に入った。文学では高橋編（1997）、関（2007）のほか、五味渕（2018）もこれに深く関わる。

引用文献リスト

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　文学／映画批評の理論と実践』、世織書房、2017 年。

越前谷宏「野坂昭如「火垂るの墓」と高畑勲『火垂るの墓』」、『日本文学』第 54 巻第 4 号、日本文学協会、2005 年、44―53。

加藤幹郎『映画のメロドラマ的想像力』、フィルムアート社、1988 年。

加藤幹郎『愛と偶然の修辞学』、勁草書房、1990 年。

木下千花『溝口健二論　映画の美学と政治学』、法政大学出版局、2016 年。

河野真理江「映画『君の名は』（一九五三～一九五四）論　戦後的メロドラマの通俗性と感傷性」、井川充雄・石川巧・中村秀之編『〈ヤミ市〉文化論』、ひつじ書房、2017 年。

五味渕典嗣『プロパガンダの文学　日中戦争下の表現者たち』、共和国、2018 年。

関肇『新聞小説の時代　メディア・読者・メロドラマ』、新曜社、2007 年。

高橋修ほか編『メディア・表象・イデオロギー』、小沢書店、1997 年。

高畑勲『映画を作りながら考えたこと』、徳間書店、1999 年。

御園生涼子『映画と国民国家　1930 年代松竹メロドラマ映画』、東京大学出版会、2012 年。

御園生涼子『映画の声　戦後日本映画と私たち』、みすず書房、2016 年。

メロドラマ研究会（「日本近現代文学におけるメロドラマ的想像力の展開に関する多角的研究」研究会）

木戸雄一（代表、大妻女子大学）、五味渕典嗣（事務局、早稲田大学）、大島丈志（文教大学）、大橋崇行（東海学園大学）、副田賢二（防衛大学校）、高橋修（共立女子短期大学）、森本智子（甲南女子大学）、山路敦史（武蔵野大学ほか非常勤）、渡邊英理（静岡大学）、横濱雄二（甲南女子大学）。

●書評

セバスティアン・ハイドゥシュケ著／山本佳樹訳『東ドイツ映画――デーファと映画史』、鳥影社、2019 年 2 月。

田中雄次（熊本大学名誉教授）

本書は、ソヴィエト占領地区での 1946 年から 1949 年にかけて、東ドイツ（正確にはドイツ民主共和国）での 1949 年から 1990 年にかけて、そして統一後のドイツで 1990 年から 1992 年にかけて、デーファ（ドイツ映画株式会社）によって製作された映画を対象に書かれた研究書である。本書は、第一部「東ドイツ映画」（21－63 頁）、第二部「氷結と雪解け――デーファの規範集」（66－160 頁）からなっている。後者の比重がかなり高いので、作品分析の一つひとつに触れていく。

著者は本書の目的を東ドイツ映画の外観を提供することであり、デーファについて、その映画、スタジオ、スターや監督、映画の受容などについてもっと知ろうと思うようになってくれることであると述べている。そのために、様々な問いかけを自らに課すことによって論を展

開し深めていく。それらは主に経済的、文化的、社会的な問いかけである。どれくらいの数の人々がその映画を見に来るのか？制作費用はどれぐらいなのか？資金は誰が出し、だれが配給するのか？といった経済的要因、その映画のテーマは平凡なものなのか特殊なものなのか？タブーのテーマに取り組んでいるのか？観客はテーマにどのようにかかわることになるのか？といった文化的要因、メインストリームの映画なのか、アートハウスの映画なのか？その映画は現実とどう交わっているのか、その映画はどのような影響を及ぼすのか？といった社会的要因を分析する。

まず、3 章からなる第一部「東ドイツ映画」から見てみよう。

第 1 章では、デーファ映画の歴史が、東ドイツの政治史・文化史のある重要な点において、東ドイツの特殊性とどうかかわっているかについて検討している。また、ファシズムと第二次世界大戦におけるドイツの敗戦への反応として成立したデーファがいかにして独占スタジオになったのか、スタジオの内部構造がいかにして一党独裁による社会主義国家の中央集権的構造を表象していたのかの解明をも目指す。さらには、政治的決定や重大な歴史的事件が創作活動にいかに影響をおよぼし、政策、配給、また受容の在り方までをも決定づけたかを明らかにする。

第 2 章では、東ドイツ映画とテレビメディアとの関係、西ドイツ映画との絶え間ない対話、東欧のほかの社会主義国の映画との協力といった点に焦点を当てて、デーファが国境内外における視聴覚分野のほかの人々とどのように関わっていたかを分析する。とりわけ、スター崇拝という要素の検討と作家映画の痕跡がどの程度に見出せるかを吟味している。

第 3 章では、映画の過去を現在に結合させるために、いくつかの機関、マーケティング状況、映画の受容になどに目を向けて、デーファ映画の現在を描き出す。現代の観客にとってデーファ映画に触れることで文化背景の知識についての基本的理解を得ることができ、現代のドイツ映画をよりよく解釈できるようになるという著者の確信が述べられる。

続く第二部では、1946 年から 1990 年にすでに私営化されたスタジオで製作された末期の作品までの 12 本の映画の分析を行っている。その目的は、ひとつには、東ドイツの歴史的発展と結びついたデーファの映画史において、各時代を代表する典型的な作品と、それぞれの映画の詳細な背景情報を提供することであり、いまひとつは、その美的価値、ならびにジャンル伝統あるいは国際的動向との類縁性を分析し、それらの映画をより広い映画的文脈のなかに位置づけることである。これら 12 本の作品を選ぶ基準として、著者は次の点を挙げている。一つ目は、第一印象は長く続く印象であるので、観客がもっと見たくなるような映画を慎重に選ぶこと。二つ目は、公開当時にきわめて大きな影響を及ぼした映画や、いまでも多くの観客に見られている映画を選定すること。三つ目に、東ドイツ映画の場合には、中央集権化された独占映画企業が製作した作品に付随する政治的環境や影響を考慮に入れることである。

第一の作品は、著者が最も重要と考える戦後のドイツ人の精神状況を探求した『殺人者は我々の中にいる』（ヴォルフガング・シュタウテ、1946 年）である。瓦礫の都市でのロケーションと戦争犠牲者や大空襲の物語を用いて喪失と希望の物語を語り、ナチの過去と対決しながら国家を再建しようとする、いわゆる瓦礫映画という主に東ドイツで作られたジャンルを切り開いた作品である。傾いたカメラ・アングル、光と影の独特な使用、落ち着かない周囲の風景など、表現主義的様式とメロドラマ的効果を見事に映像化したこの作品を、著者は「デーファ映画における反ファシスト的物語をストーリーの点だけではなく、おそらくはより確信をもって視覚スタイルの点でも確立したのであり、それによってヴァイマル期の映画と戦後ドイツ映画とを結びつけた」と的確に指摘する。

第二の作品は、童話映画『小さなムックの物語』（ヴォルフガング・シュタウテ、1953 年）である。1300 万人観客を動員した東ドイツ映画最大のヒット作である。東ドイツで大規模なストライキや動乱や暴動がおこった 1953 年に公開されたこの映画は、デーファの映画製作者たちが製作のための厳しい指針に従わなければならなかった時期（いわゆる「氷結」と呼ばれる時期）の作品である。この童話作品は、長年にわたってデーファの看板となり、ほかの国々が東ドイツ映画を称賛したジャンルであった。

童話は子供たちが円満な性格をもつ手助けをする教育的メッセージをもたらし、その目的は東ドイツの建国目標と交わるものであった。この童話映画の意義は「普遍的な人間主義的価値観が、社会主義が促進する価値観といかに一致しているかを示す証拠を提供した」と同時に、「童話のハッピーエンドのように、社会主義が最高潮に達して完成するときには、共産主義はそれにあたるものを供給するであろうことを示した」ことである。

第三の作品は、ベルリン映画という映画群を象徴する『ベルリン シェーンハウザーの街角』（ゲルハルト・クライン、1957 年）である。ベルリン映画は、分断された都市という主題に東ドイツの視点から取り組み、イデオロギーの境界を翻訳しようとした、ヨーロッパやほかの諸外国のティーンエイジャーの反乱を映画と比較できるジャンルの作品である。この作品は、反ファシズム的な平和国家に、敵対する西ドイツと比べて「より良い」ドイツとなることへの希求を表現して、東ドイツが包含する理想や課題を追及している。

第四の作品は、デーファで最初の SF 映画であり、最初のジャンル映画であり、最も費用のかさんだ『金星ロケット発信す』（クルト・メーツィヒ、1960 年）である。この作品は、冷戦の一つの産物であり、科学と技術についての深遠な哲学的省察を、核の脅威に直面して国際協力を訴える、社会主義倫理のデモンストレーションと結び合わせたものであった。

第五の作品は、『私はウサギ』（クルト・メーツィヒ、1965 年）である。この映画はイデオロギー的氷結の時代の犠牲となった最初の映画であり、しばしば「ウサギ映画」として知られる。政策変更の結果すべて禁止された 1965 年の東ドイツの長編劇映画群の名前となった作品である。この映画には、東ドイツ映画とほかのヨーロッパ諸国のニュー・ウェイブとの並行性がよく読み取れる。

第六の作品は、『暑い夏』（ヨーアヒム・ハスラー、1968 年）である。ミュージカル映画のジャンルに属し、デーファの明るい面を見せ、同時に爆発的な人気を博したこの映画は、社会主義国家における娯楽映画の役割という問題を惹起する。アメリカン・スタイル

のポップ・ミュージックやスポーツや恋愛を楽しんでいる若者たちが、いかにして社会主義の理想に関わり続けることができるかを示した作品と言える。

第七の作品は、第 11 回総会後に出現したデーファの最も愛されたジャンルである「赤い西部劇」のひとつ『アパッチ』（ゴットフリート・コルディッツ、1973 年）である。この映画は、ゴイゴ・ミティチというひとりのスターが出演し、アメリカ原住民ははまり役となった点でも注目される。また、大衆的娯楽と社会的有用性という相容れない要求を完璧に折衷したこの「インディアン映画」は、社会的・政治的不安を危機に瀕した北米インディアンの文化に置き換えるという社会心理学的機能を裏付けたものである。

第八の作品は、1971 年から始まった「雪解け」期の恩恵を受けて誕生した永遠のヒット作『パウルとパウラの伝説』（ハイナー・カーロウ、1973 年）である。東ドイツにおけるジェンダーの不均衡に新たな標準を打ち立て、あえてスクリーンでセックス・シーンを見せようとした点で、芸術的自由の限度に挑むものであった。愛や結婚や家族や職場を扱ったこのドラマは、様々な層の年配の観客を映画館に呼び戻すことに寄与したと同時に、日常生活に細心の注意を向けたことによって、個人の欲望や、主観的知覚や、個人的な信念を探求する余地を広げた点でも重要である。

第九の作品は、反ファシズム映画『嘘つきヤコブ』（フランク・バイヤー、1974 年）である。デーファで最も長く続いている最大のジャンルに属し、アカデミー賞にノミネートされた東ドイツ映画で唯一の作品である。ソヴィエト軍が近づいている、というヤコブの嘘が、ゲットーの住民に与える大きな影響力は希望というものの持つ力に光を当てるばかりだけでなく、抗議をし、歴史を生み出すものとして、物語の重要性を確認させる。ユダヤ人の戦争犠牲者に注意を向け、ナチスとの闘いにおいて殉教者となった英雄的な反ファシズム共産主義者を描いてきた従来の物語に異議申し立てをしたのがこの映画である。そして、希望と抵抗の可能性が、現実についての矛盾をはらむ定義や真実の意味と解きがたく結び合った作品が『嘘つきヤコブ』である。

第十の作品は、100 万人以上の人々が見た「女性映画」のジャンルに属する映画群の代表である『ソロシンガー』（コンラート・ヴォルフ、1980 年）である。この映画は、ジェンダーの平等と解放をテーマにして、性的・芸術的な自己表現への外的圧迫を心理学的に掘り下げたことが私的領域を主張したいと望む観客の琴線に触れたと言える。

第十一の作品は、東ドイツ解体のドキュメントとして価値を持つデーファ最後の映画『建築家たち』（ペーター・カハーネ、1990 年）である。この作品はまた、デーファの歴史が東ドイツの国民映画であると結論づけるような証拠となる映画である。カハーネは、空間のメタファーを用いつつ、ベルリン近郊の大規模な公共住宅団地内のコミュニティ・センターの設計をめぐる競争を、精神的な無宿状態と社会主義の死とのアレゴリーへと変容させた。2005 年にニューヨーク近代美術館で行われた回顧展「理由ある反抗」において、国際的な観客の前で上映された。それ以来、この映画は、一つの時代の終わりともう一の時代の始まりを同時に告げた、東ドイツ映画の代表作の一つとみなされている。

最後の第十二の映画は、過去を放棄することの不安を表現した『ダ・ダ・エルの近況』（イェルク・フオート、1990 年）である。題名は東ドイツを表す DDR（ドイツ民主共和国）の頭文字と、20 世紀初期のヨーロッパにおけるダダ芸術運動とを混ぜ合わせ、それに「最初」と「最後」の二つの意味を表す L(Letztes)を加えたものである。東ドイツの始まりと統一ドイツへの「転換」を二人の道化師の演技と歌によって描いた作品である。東ドイツの過去は、たしかに偉大ではなかったが、慣れ親しんだものであり、東ドイツが民主主義的な社会に変わるチャンスを提供していた。しかし、この映画は統一ドイツにおいて東ドイツの遺産が見いだせない、という問題を先取りした作品である。デーファの歴史の中で初めて、政治的意図を持つ音楽映画が国家の政治指導部に批判の矛先を向けた映画でもある。

本書の著者は、アメリカのオレゴン州立大学の准教授としてドイツ映画の研究と教育に携わっている。本書は、東ドイツ映画に不案内な学生を対象とした大学教科書として編まれたもので、そのため論理展開も明確で分かりやすいものになっている。

序論の問題提起一つひとつに説得力を持って説明している点が本書の魅力である。また、訳者が「あとがき」で指摘しているように、入門書でありながら、東ドイツ映画史についての本邦初のモノグラフィであり、東ドイツ映画の成立と変遷、映画製作の特殊性、他国の映画現象とのかかわり、具体的な作品の雰囲気や映画史的意義について予備知識がなくても、一読して全体像がつかめる点や、東西映画の交差点として、冷戦期における唯一の汎ヨーロッパ映画現象であったかもしれない東ドイツ映画の存在の重要さが認識される点でも本書の意義がある。

翻訳も読みやすく、また 39 頁にわたる詳細な注、25 頁に及ぶ参考文献、12 本の映画を含めたデーファ映画の視聴を図るためのリストなどの配慮が行き届いている。多くの映画研究者に読んでほしい書である。

東ドイツ映画の歴史的位置づけについては、同じ訳者の『ドイツ映画』（ザビーネ・ハーケ、鳥影社、2010）をお薦めしたい。また、第 7 のジャンルであるインディアン映画については、訳者の論文「ドイツにおける西部劇の変容――ジャンルとイデオロギー」（加藤幹郎監修／杉野健太郎編著『映画とイデオロギー』、ミネルヴァ書房、2015）を参照されたい。

●書評

北村匡平著『美と破壊の女優　京マチ子』、筑摩書房、2019 年 2 月。

久保豊（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館助教）

『美と破壊の女優　京マチ子』は、映画女優・京マチ子が駆け抜けた 1949 年から 1960 年代までの黄金時代を現代に蘇らせるための冒険の書である。本書は KADOKAWA が 2019 年 2 月 23 日から角川シネマ有楽町ほかで開催した「京マチ子映画祭」の直前に刊行された。もともと京マチ子のファンで手に取った読者も多いだろうが、映画祭開催に合わせて入手した読者にとっても、本書は京マチ子の出演作をより一層楽しむためには絶好の冒険の書となったはずだ。実際、評者が著者の北村匡平氏と映画研究者の渡邊大輔氏と同席した映画祭のトークショーでも、『羅生門』上映前に本書を貪るように読む若い来場者の姿も見かけた。緻密に言語化された京マチ子という映画女優について「読んで」からスクリーンで京マチ子を「目撃する」という映画体験は、著者が前著『スター女優の文化社会学　戦後日本が欲望した聖女と魔女』（作品社、2017 年）のあとがきで自身の経験を振り返って書き記したような間メディア的な映画体験の一つとして捉えることができるだろう。かつての著者がそうであったように、デジタル・メディア時代で日常に映像が溢れる現代の若者にとって古い白黒映画は退屈に見えるかもしれない。しかし、中野翠が『ちくま Web』に寄せた本書への書評で喜びを表したように、「リアルタイムでは京マチ子映画（および TV ドラマ）は観られなかった世代」である著者によって上梓されたこの冒険の書を携えて映画祭へと足を運び、京マチ子に衝撃を受けた若い観客の姿を想像するとワクワクするのは私だけだろうか[1]。

2019 年 5 月 12 日に逝去する前、本書を読んだ京マチ子が「よう調べてはるわ」と笑っていたと京マチ子の関係者から聞いた。京マチ子本人を笑わせた本書とはどのような内容なのか。以下では、本書の構成を見ていきたい。

本書は、序章と終章をのぞいて七章構成となっており、1949 年に大映デビューを果たす以前の京マチ子のキャリアから 1960 年代へ至るまでの京マチ子の魅力が再構築される。序章「京マチ子の誕生前夜」では、二つの「欲望」――「『肉体の解放』の体現者」および国際社会において「再び自らのアイデンティティを確立していく[日本の]代弁者」――を引き受けながら、映画という文化装置を通じてナショナル・アイデンティティを体現する「国民的女優」の特徴が確認される（29）。第一章「肉体派ヴァンプ女優の躍進」では、1949 年初めに大阪松竹歌劇団を去り大映の『最後に笑う男』で映画デビューして以降、戦後の民主主義やカストリ文化における肉体の解放といった文脈のもと、どのように初期の京マチ子が「肉体派ヴァンプ」としてスター女優への道を驀進したかが概

観される。著者自身が衝撃を受けたという『痴人の愛』（木村恵吾、1949 年）は「京マチ子の肉体美を売り出すこと」を目的としており、戦前の性規範や検閲では不可能であった肉体のイメージとして、特に彼女の肉体の「ヴォリューム」と「脚」が戦後日本のスクリーンへ差し出されたことだけでなく、その後の『浅草の肌』（木村恵吾、1950 年）や『偽れる偽装』（吉村公三郎、1951 年）へと引き継がれ「肉体派ヴァンプ女優」としてのイメージが形成されていったことが明らかになる（50-51）。「肉体派ヴァンプ女優の極致」と形容する『牝犬』(木村恵吾、1951 年)の分析では、京マチ子の「脚」を見るために「私たち観客はしばらく我慢しなければならない」と著者は書く(71)。ファン雑誌によって巧妙にプロモーションされた京マチ子の「脚」（＝マネーショット）を『牝犬』において目撃するまでのじれったさに悶える観客の姿を容易に（エロティックに）想像させる力を持っている。

第二章「国際派グランプリ女優へ」では、『羅生門』(黒澤明、1950 年)が第 12 回ヴェネツィア国際映画祭で金獅子賞を受賞して以降、京マチ子が「肉体派ヴァンプ女優」から一変して国際派女優あるいは「グランプリ女優」として活躍と演技の幅を広げていくパフォーマンスが読み解かれる。『羅生門』、『雨月物語』（溝口健二、1953 年）、『地獄門』（衣笠貞之助、1953 年）といった国際映画祭で高評価を得た各作品の分析には目を見張る点が多く、特に『羅生門』分析にみる「『肉体派ヴァンプ』から解き放たれて、万華鏡のように多様な表情を見せる京マチ子のパフォーマンス」に対する著者の考察は、京マチ子という映画女優のスペクトラムを理解する上で見逃すことができない点を提示する(83)。また、本章では次の点も特筆すべきだ。「国際映画祭は＜日本＞というアイデンティティーを自ら確認しながら、それを世界に直接的に示す貴重な場だった。それは敗戦によって失墜した日本が文化の力で自らの存在意義を世界へ訴える唯一の場所だったのだ」（93）。近年、国内外の映画（政策）研究やメディア研究において映画祭の意義を考察する研究が増えている。その文脈において、戦後の日本映画産業が国際映画祭に託した希望、また京マチ子が約 5 年程度で国際派路線の限界へ到達した事実は、現代の日本映画と国際映画祭の（政治的）関係性を考察する上で示唆に富むケース・スタディを提供するだろう。

第三章「真実の京マチ子――銀幕を離れて」では、映画以外のメディアで京マチ子がどのように彼女のパーソナリティを構築していったのかが検証される。第一章と第二章が明らかにしたように、1949 年から 1950 年代の京マチ子は「肉体派ヴァンプ女優」と「国際派グランプリ女優」という対極のスターイメージを同一の身体に共在させていた。著者はそのような共在がどのようにして可能となり、なぜ大衆がそれを受け入れていったのかについて、ファン雑誌や娯楽雑誌の言説分析から明らかにする。第三章は『スター女優の文化社会学』と併せて読むことをお勧めする。第四章「躍動するパフォーマンス――文芸映画の京マチ子」では、どのように京マチ子が 1950 年代に出演した数多くの文芸映画において物語の舞台となる地域や時代の規範へ抵抗し、戦後の観客に対して感情を揺さぶる、あるいは特定の共感を抱かせるような女性像を演じてみせたかが明示される。文芸映画とは、簡単に言えば小説を原作とする「芸術的な」格調高い映画群を指す（143）。初期映画にとっての演劇や現在のキラキラ青春映画にとっての少女漫画やベスト

セラー恋愛小説のように、1950 年代の日本映画産業にとっての文芸映画は、観客が原作についてすでにある程度の情報を共有し、どの程度ヒットするかが予想しやすく、プログラム・ピクチャーが大半を占めた 1950 年代の効率的な製作戦略だったと考えられる。著者によれば、文芸映画には「肉体派」と「国際派」のどちらにも位置付けしづらい作品が多く含まれる。だが重要なのは、京マチ子が原作小説にはないキャラクター造形を可能とした女優であったということだ。

国際映画祭での受賞の連続は、映画という文化装置を用いて国外の批評家や観客からの眼差しを受け止めることによって、「＜日本＞が自らのアイデンティティを確かめる」土台を形成した（174）。第五章「＜政治化＞する国民女優――国境を越える恋愛メロドラマ」では、『八月十五夜の茶屋』（ダニエル・マン監督、1956 年）に代表されるような、「一つの物語（映画）において、国籍の異なるキャラクターが共演した場合に、いかなる政治的イメージが浮かび上がるのか」について検証される(174)。『八月十五夜の茶屋』でコメディアンヌとして開花した京マチ子の才能は彼女を「美人女優」という枠組みからさえも解放する力を持つことになる。第六章「＜変身＞する演技派女優――顔の七変化」において、著者はその発見を 1950 年代後半以降にみる京マチ子の卓越した演技の分析へと応用・発展させていく。著者によれば、ハリウッドのコメディ映画への出演をきっかけに、心の優しい醜女役を演じた『いとはん物語』（伊藤大輔、1957 年）で京マチ子のキャリアは次なるステージ――変幻自在な演技――へと移っていった。本章が主に分析対象とする『いとはん物語』、『穴』（市川崑、1957 年）、『大阪の女』（衣笠貞之助、1958 年）、『鍵』(市川崑、1959 年)、『黒蜥蜴』(井上梅次、1962 年)を見直すと、京マチ子の様々な変身を楽しむことができる。第二章の力強い『羅生門』分析を振り返りながら読むことで、変身のモチーフが初期から後期までのキャリアへと差異を伴いながら熟成していった過程を想像することができるだろう。つづく第七章「闘う女――看板女優の共演／競演」では、京マチ子以降に大映でデビューしスターダムの頂点を競い合った若尾文子や山本富士子と共演した作品の分析から、女の情念を演じきる中年女性としての大女優・京マチ子の姿があぶりだされる。

終章「千変万化する映画女優」では、京マチ子の映画史を初期から晩期まで分類し、映画産業が斜陽期へ突入する 1960 年代以降を含めた映画女優・京マチ子の全体像に光を当てていく。終章で展開する京マチ子とマリリン・モンローという二つの異なる映画産業に属した女優の比較には、「ああ、なるほど！」と膝をうった。しかし同時に、レズビアン・ゲイ映画批評とクィア映画理論の視点に立つ評者から二人の比較を考えるとき、二人の間の明確な差異としてゲイ・アイコンであったかどうかという点が気になった。マリリン・モンローに捧げたエルトン・ジョンの“Candle In the Wind”が明示するように、英語圏の男性同性愛者にとってマリリン・モンローはゲイ・アイコンの一人であった。一方で、管見の限り、京マチ子に対するゲイ・アイコン的な受容は知られていない。なぜこのような差異が生まれるのか。おそらくそれを考えるのは評者に求められる仕事の一つであるように思うが、本書が明示する京マチ子とマリリン・モンローを明確に隔てる違いから示唆を得ることで明らかになることを期待したい。

本書は後世に読み継がれるべき冒険の書（＝研究書）である。著者が前著で提示した膨大な資料調査と作品分析の鮮やかさは本書でも健在であり、千変万化する京マチ子という女優を描きなおすリサーチの過程で積まれた経験値へと結実している。このような経験値の集大成である本書はどのような文脈で価値づけることができるだろうか。最後に、本書評ではその一つとして博物館でのキュレーションを例に挙げたい。早稲田大学演劇博物館では 2015 年に企画展「映画女優 京マチ子展」と「京マチ子映画祭」を開催した。以降、京マチ子自身から演劇博物館へプライベートの写真アルバム、谷崎潤一郎や木下恵介などからの書簡、着物、勲章やトロフィーなど数多くの寄贈を受けてきた。2019 年 9 月末からは「追悼 映画女優京マチ子展」を開催し、新しい寄贈資料を中心に展示している。どの資料をどのような文脈で展示するか。このような問いを解決するために評者が手に取ったのが本書であった。演劇博物館が所蔵するプレスシートを活用するには京マチ子のどのようなスター性に着目するようにキャプションを書くべきか、なぜ小野佐世男のデッサンが京マチ子にとって大事なものだったのか、京マチ子と谷崎潤一郎はどのような関係だったのか、黒澤や溝口や小津以外の監督作品にみる京マチ子のイメージをどうやって提示するか、など様々な課題を解決するための指標となってくれたのが本書であった。

日本映画が 100 年以上の歴史を持ち、映画監督、製作スタッフ、映画女優・俳優、あるいはファンたちが残した資料が博物館に収められる時代はすでに到来している。10 年、20 年、あるいは 50 年、100 年と経ったとき、演劇博物館のキュレーターやアーキビストが京マチ子の寄贈資料を再評価する上で、本書は必読書となるだろう。著者が残した冒険の書が、将来の映画研究だけでなくキュレーションやアーカイブといった多分野の道しるべとなることを期待して、本書評を結びたい。

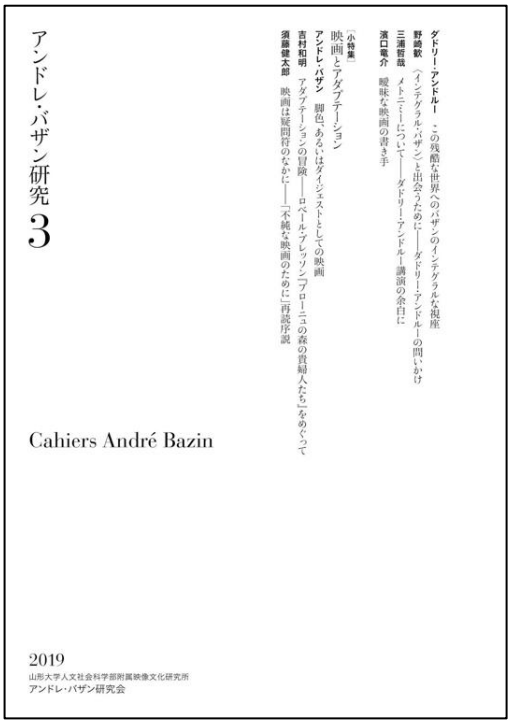
註

1. 中野翠「ついに出た！京マチ子に関する決定版」『ちくま Web』2019 年 4 月 25 日。最終アクセス：2019 年 11 月 5 日 http://www.webchikuma.jp/articles/-/1702

●書評

木下千花／堀潤之／角井誠編『アンドレ・バザン研究』第３号、発行＝アンドレ・バザン研究会、2019年3月。

ハーン小路恭子（金沢大学准教授）



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3号である。バザン誕生百周年にあたる2018年に同研究会はその中心的活動として、バザン研究の第一人者のひとり、ダドリー・アンドルーの招聘を実現した。本号はその成果をまとめたものであり、アンドルーによるシンポジウムの基調講演をベースとした原稿を世界に先駆けて掲載しているほか、多彩なシンポジウム参加者らのダドリー／バザンへの応答となる論考や、バザンのアダプテーション論を皮切りとした小特集「映画とアダプテーション」をも含む、密度の濃い内容となっている。イントロダクションで木下千花（堀潤之とともにアンドルーの論考を翻訳している）が述べているように、アンドルーは近年のバザン受容を「エコクリティシズムや思弁的実在論の先駆としての『ポストヒューマン的バザン』」（3）という文脈において位置づけ直しつつ、自らそうした批評的パラダイム・シフトを実践している。たとえば環境をめぐる現代の危機にもアクチュアルにかかわりうる形でバザンの新たな可能性を追求することにもつながるような、刺激的な問題提起であるといえよう。以下、掲載順に各論考を概観していく。

アンドルーによる「この残酷な世界へのバザンのインテグラルな視座」が強調するのは人間的なものを超えた視点から映画を見つめる「冷ややかなバザン」（6）であり、その空間的／存在論的側面である。バザンにとって映画およびそのテクノロジーは、人間の限定された視点と、その知覚の外部にあるキャメラの非人間的視座が交錯することを通じて、全体性を湛えた現実を提示するようなものだった。それこそがアンドルーが「インテグラル（統合＝積分的）」と評する、バザンの空間的リアリズムの核にあるものだ。このリアリズムをもっともよく体現するものとして、アンドルーはネオ・レアリズモの作品群やルノワールの『ゲームの規則』といった古典的な作品を再訪する一方、『ヴェルクマイスター・ハーモニー』や『象は静かに座っている』といった現代の作品をも取り上げているが、注目に値するのはやはり、各作品における動物の視座だろう。『ウンベルト・D』の蟻から『ゲームの規則』でクリスチーヌの望遠鏡をまっすぐに見つめ返すリス、『ヴェルクマイスター～』の巨大な鯨の死んだ眼差しからフ―・ボー作品の結末において画面外で叫びを上げついにその存在を観客に知らせる象まで、動物たちはキャメラと視線を共有し、登場人物たちの世界に対する外部を垣間見せることで、人間の視座が限られたものに過ぎないことをわたしたちに思い知らせるのだ。アンドルーによるバザン論は、人間が作りだしたキャメラの存在そのものが、逆説的にも人間ならざるものの視座を通じて、わたしたちの知る世界と動物的／非人間的世界の連続性を垣間見せるさまを提示してい

る。

続く野崎歓の「〈インテグラル・バザン〉と出会うために――ダドリー・アンドルーの問いかけ」は、アンドルーの論考を噛み砕いて解説する一方、ときに難解で観念的でもあり、キャノニカルな作品に偏重しがちなアンドルーの議論に対する疑問も含めた総合的な応答になっている。アンドルーが「宇宙論的―存在論的」（38）次元へと拡大したバザンの空間的リアリズムは人間の営為を超えた広大な空間を想定しているが、たとえば現代において新たな発展を見せてきた、CG映像やドローン撮影といったテクノロジーはバザン／アンドルーのリアリズムのなかにどう位置づけられるべきものなのか。あるいは、ヴァーチャルリアリティやアニメーションは、人間的なものを超えた視覚を提示しているという点でバザン的リアリズムにおいてもっと評価されてもいいのではないか。「宇宙論的―存在論的」な深度をもちうる映画とは、アンドルーが好んで取り上げる作家主義のキャノンに適った作品群のみなのだろうか。「シネフィル的作家の選別のためではなく、まさしく『インテグラル』な映画論へと向けてこそ、バザンの理論は開かれているのではないか」という野崎の問いかけは、広く共有されるべきものだろう。野崎が指摘するように、バザン／アンドルーの議論における「非人間的」側面やアンドルーの「インテグラル」な観点は、映画論の枠組みを超えた「文学的、思想的潮流と呼応する可能性をもつ」（41）。壮大で宇宙的な人間の「外部」を垣間見せるバザン／アンドルーの思考は、多様な映像技術をめぐる議論においても、映画を超えた人文学全体における議論においても、より広く参照されるべきものであることは間違いない。

三浦哲哉の「メトニミーについて――ダドリー・アンドルー講演の余白に」は、アンドルーの論考に登場した「メトニミー（換喩）」の役割にフォーカスして議論を展開する。アンドルーは、モンタージュによる省略とは正反対の、限られた視野で世界全体を表現するレトリックとしてのメトニミーに注目していたが、三浦はさらにその議論を発展させ、特に時事的な題材におけるメトニミーの重要な役割を論じている。具体例として挙げられているのは、『11’09’’01／セプテンバー11』のうち、ショーン・ペンによる「アメリカ編」の、世界貿易センタービルの崩落を（シンボリズムやCG映像によるスペクタクルとしてではなく）主人公の老人の部屋に差す影の換喩的表現を用いて描いた場面である。三浦はこの場面を、グローバル化する世界における新たな暴力のアクチュアルな表現として読み解き、ネオ・レアリズモの作品がそうであったように、人間的な意味を付すことなくカタストロフを表現しえているという点でバザン的だと評する。さらに三浦は、ビルの影が連続する空間において現実に起きている出来事を指し示す一方、影は影でしかありえないという両義性に言及し、蓋然性をもって見えないものを表象するというバザンの空間的リアリズムそのものの両義性へと接続する。映画において窓から室内に差し込む人工的な光が、画面の外にある空気や季節をリアルに表現しうるように、映画におけるメトニミーは見る者に、隣接する画面外の出来事を想像する「余白」を与える（54）。限定された視野が外部の全体性を示しうるバザン的逆説は、その意味で厳しい有限性と、認識の外部へと人間的想像を広げることの双方を可能にするものだと、三浦は結論づける。

濱口竜介による「曖昧な映画の書き手」は、実作者の視点からバザンの演技論に切り込んでいる。映画と演劇をめぐる、一見矛

盾するような批評的態度――リアリズムのあくなき擁護者でありつつ、反リアリズム的な演劇性に奉仕する映画を支持すること――のうちに、濱口は演じることへのバザンの深い理解を読み取る。「演技を撮ることはすなわち演劇を撮ることであり、書き言葉を口にすることから必然的に生じる不自然な『表現のあり方や描写のスタイル』と真向かいになることでしかない」（57）。自身の演出論『カメラの前で論じること』（左右社、2015年）をも想起させる形で、濱口はバザンの「せりふ」や俳優の身体性への鋭い感性を高く評価する。興味深いのはその評価の核となるのが、バザン自身がほとんど言及することのなかった俳優の演技の音声的側面である点だろう。濱口は「演技が虚構のままある種の真実性を獲得してしまうあの瞬間」（58）の強度を、バザンがジャン・ルノワールを激賞する際に用いた「猥褻」あるいは「存在の裸」といった語彙によって描写するが、そこで彼が提示するのは、そうした虚構と真実の綯い交ぜになった映画における両義的瞬間を媒介するのは、実はルノワールの「声」に対するこだわりではなかったか、という刺激的なアイデアだ。自ら映画の鋭い読み手であり、かつ「声」や「身体」のもつ力に従うことを演出の要とする作り手である濱口ならではの特異なバザン解釈であると同時に、批評者であることを超えて映画製作の現場に深い理解を寄せていた存在としてのバザンも覗かせてくれる論考である。

本号の後半には、小特集「映画とアダプテーション」としてバザン自身のものを含め三本の論考が掲載されている。アダプテーション概念は昨今の文化批評のトレンドにおいて大きな存在感を示しているが、バザンによる「脚色、あるいはダイジェストとしての映画」（堀潤之訳）では、この批評の流れを先取りするような思考が展開される。その議論のうちでもとりわけ近年のアダプテーション理論との親和性において重要と思われるものを挙げれば、「諸々の形式が孕んでいる意味の等価性」（66）という指摘や、単なる映画の脚色上の問題としてではなく「観客への適応」としてのアダプテーション、つまり作品が受容される文脈そのものを問題にしたこと（67）、さらには「作品の唯一性という観念が損なわれ」、「一つの同じ作品が三つの芸術において取る姿、どれか一つの面をことさらに選び取ることのできないような、芸術の三角錐のごときもの」（74）となる未来の状況を予見していることなどがある。特に最後の指摘などはロラン・バルトのいわゆる「作者の死」概念を彷彿とさせるような記述であり、バザンの関心が作家主義的な作り手の神聖性にではなく、作品の受容行為そのものに向かっていたことを示すうえで大きな重要性をもっている。詳細な訳者解題も併せ、アダプテーション理論の基本文献として広く読まれるべき論考だ。

吉村和明の「アダプテーションの冒険――ロベール・ブレッソンの『ブローニュの森の貴婦人たち』をめぐって」は、ブレッソン作品の読解を通じてバザンが独特のアダプテーション論を深化させていくさまを活写する。公開当初は作品を酷評していたとされるバザンだが、吉村によれば『ブローニュ～』のアダプテーションとしての実験性に思い至ったことで、バザンはブレッソンの演出の根底にある「原作への忠実さと裏切りのあいだの衝突や対位法からなる、驚くほど精緻な働き」（82）を高く評価することとなる。須藤健太郎の「映画は疑問符のなかに――『不純な映画のために』再読序説」もまた、バザンのアダプテーション論の読解からなるが、須藤は「不純な映画のために」においてバザンが実は「不純」という語を一度も用いていないことに注目する。「純粋映画」という語を多用する一方、バザンは

アダプテーションされた映画を指すと思われる「不純な」映画の特質を明示しようとしないが、須藤はその捉えがたさに、映画の定義不可能性、「これが映画だ」と決定するのではなく、「映画とは何か？」と問い続けんとするバザンの意図を読み取る。

最後に、本号はバザン生誕百周年を記念にするにふさわしく、バザンの映画批評史における功績を評価するのみならず、現在の人文学的知のなかに新たにバザンの仕事を再び位置づけようとする重要な試みであることを指摘しておきたい。気候変動やグローバル化する世界における暴力や社会的・経済的危機にわれわれが直面するいまだからこそ、そうしたアクチュアルな問題に取り組むための「宇宙的」スケールを湛えた思想として、バザンの多様な論考は読み直されるべきだろう。

●書評

加藤幹郎監修／塚田幸光編『映画とジェンダー／エスニシティ』、ミネルヴァ書房、2019 年 4 月。

北村匡平（東京工業大学リベラルアーツ研究教育院准教授）

映画学叢書の第 7 巻目として刊行された本書は、映画と「ジェンダー／エスニシティ」をテーマにした 9 章の論考から構成されている。第 1 部が「外国映画」、第 2 部が「日本映画」に分類され、言説の分析から歴史学的なアプローチ、テクスト分析からクィア・スタディーズ、作家論から女優論まで、幅広い方法による事例研究が収められている。

第 1 章の清水知子は、グリム兄弟のおとぎ話から映画の世紀に翻案された『白雪姫』を対象に、女性表象や動物／人間の関係性がいかに改変されたかを分析する。労働を排除するようなブルジョワ的ユートピアの拡散と消費、倒錯した「性」を排除した異性愛主義による支配的イデオロギー構造、美による誘惑（白雪姫）／魔術的な力（魔女）という二者択一性、ディズニー映画は、その興行的成功に反して批判にも晒されてきた [1]。清水は自然／動物を馴致させるディズニー独自の手法「ワイルド・センチメント」を視座に、野生性を骨抜きにされた可愛らしい動物と少女／魔女の関係など、1930 年代から連綿と反復されてきたディズニー映画のエコロジーを読み解いてゆく。

第 2 章の小原文衛による『レオン』の分析では、アクション映画のサブジャンル（師弟・仇討ち／復讐・殺し屋の人間化／死）の規範に本作がいかに準拠し、あるいは逸脱しているのかを切り口に、オリジナル脚本、完成版、オリジナル版という三つのテクストを比

較検討する。差異のシステムを脅かす〈子供〉が、抑圧され、回帰するその様態を見ることで、公開当時のアメリカ人の拒絶反応の内実に迫る。

第３章の塚田幸光は、『11’09”01/セプテンバー11』の２編から性差と民族表象における不可視化されたアメリカの暴力を浮かび上がらせ、『マーシャル・ロー』へと接続させる。ステロタイプに満ちたアラブ表象と、それに対置されるアメリカ。ところがこれらを同時に体現する人物たち――アラブ系アメリカ人とアングロサクソン系帰国子女――は、二つの文化と宗教の間で引き裂かれたハイブリッドな主体にほかならない。9.11 以前に撮影された『マーシャル・ロー』から、ポスト 9.11 を生きる人びとの生々しさ、その「中間地帯」にあるエスニック・アイデンティティの問題を文化翻訳（カルチュラル・トランスレーション）の視座から見事に捉えている。

第４章の吉村いづみは 20 世紀初頭のイギリス映画を対象として、映画とジェンダーの関係を追究する。具体的には、映画法の制定（シネマトグラフ・アクト）から民間の検閲組織（BBFC）の設立、その後の検閲の審査記録を通じて「性」がどのように排除されたのかが社会史的に論じられる。資料調査と精緻な歴史記述から浮かび上がるのは、階級やジェンダーの問題が重なり合いながら、社会的／個人的「性」がいかに分類されていったのかである。とりわけ後半で議論される、アメリカで隆盛してイギリスに流入し、国内で製作された「性病映画」の分析は面白い。徹底して社会や制度のなかの映画を見ようとしている身振りは、今後の実証的映画研究に示唆的なアプローチである。

「ドイツ＝トルコ映画」というとあまり聞き馴染みのない言葉かもしれないが、ドイツとトルコは労働移民問題（トルコはドイツにおける最大の出身国である）、宗教的観点から見てもきわめてアクチュアルな題材である。第５章の山本佳樹は、ドイツ＝トルコ映画の代表的作品を取り上げて、時代ごとに表象される女性イメージの変遷を論じる。第一世代の女性が受けた受苦、そこからの解放、そして近年の作品に見られる伝統的価値観への抵抗と呪縛。周縁に生きるエスニック・アイデンティティがどのような「生」を投影するのかという問題は、ジェンダー・アイデンティティと分かち難く結びついている。

以上、アメリカの実写映画とアニメーション、イギリスの初期映画、現代のドイツ＝トルコ映画とヴァラエティに富む第１部に対して、第２部の日本映画は論じられる対象が占領期／ポスト占領期に集中している点にやや偏りがあるのが残念な点である。とはいえ、それぞれの論考は問題意識や視座が明快で、比較的若手の執筆者が多いものの、学術論文としてのクオリティは高い。

日本映画の俳優／女優の研究では、比較的に先行研究が豊富な李香蘭をあつかうのが、第６章の羽鳥隆英の論考である。先行研究が多いとはいえ、羽鳥はこれまでの李香蘭研究が戦中期に傾倒していることを問題化する。確かに戦後も日本映画のみならずハリウッド映画にも主演し、キャリアを連続的に保ったスター女優であるにもかかわらず、山口淑子やシャーリー・ヤマグチの研究はきわめて少ない[2]。本論考の白眉は、李香蘭を従来のような〈大東亜〉を体現するペルソナから解き放ち、「欧米性」の軸を導入して彼女の戦中／戦後を捉え返した点だろう。戦後の本格的復帰作『わが生涯のかがやける日』では、戦中における彼女のスターペルソナ

が呈示するジェンダー・エスニシティの問題は「階層」へと変奏され、以降、山口淑子は「李香蘭」というテクストと戯れはじめるのだ。他の作品との関係も含めて今後の議論の発展を望みたい。

ピンク映画の「女性監督」として 1970 年代から旺盛な活動をし続けている浜野佐知を論じたのが、第 7 章のキンバリー・イクラベルジーの論考である。映画産業からも映画研究からも周縁化されてきた浜野佐知論がこのような形で刊行されたことがまず喜ばしい。浜野佐知は、本当の意味での解放された女性の主体性を、自身の映画テクストで「女性の視線」を構築することを通じて作り上げてきた。本稿の醍醐味は、支配的な視覚的制度を浜野のテクストがいかにして転覆させ、女性の快楽を視聴覚化しているか、それを明らかにしていくスリリングなショット分析だろう（男根への積極的無関心とその脆弱化、女性の股間を見上げるショット、画面における液体性の運動等々）。「一般映画」を作り始めた浜野は、今後いかなるテクストを紡いでゆくのか、彼女のイデオロギー的闘争が生み出す今後の〈反映画〉を期待して見守りたいと強く思わされる論文である。

第 8 章の久保豊は、戦後に公開された『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』で主演をつとめた高峰秀子と、監督の木下恵介によるリリィ・カルメンの造形のプロセスが、木下的な「クイアな感性」へと至る重要な役割を担ったことを論じる。理想的な女性像からの逸脱の烙印を押されたカルメンは、封建的な村ときっぱりと決別し、異性愛規範から自由になる。久保は子役時代に男の子も演じていた高峰秀子にジェンダーの流動性を見出し、戦後のカルメンによる女性性を過剰に演出したキャンプ的パフォーマンスへと接続させるが、彼女のスターペルソナを同時代的な視点（メディア・テクスト）から考えたとき、こうした見方はあながち間違いではないことがわかる。なぜなら『カルメン故郷に帰る』の公開時期、高峰は 25 歳前後になっても、ファン雑誌で「男のような物の言い方をする。…男のように亂暴な字をかく」[3]と「男性的」なペルソナを構築し、戦前の曖昧なセクシュアリティを呈示し続けていたからである。

最後の第 9 章で紙屋牧子は、占領期に撮られた小津安二郎で評価の高くない『風の中の牝鶏』と『宗方姉妹』を対象に、田中絹代に振るわれる「暴力」の意味を考えていく。田中絹代は敗戦後の占領期に日本を纏ってアメリカに行き、アメリカナイズされて帰朝。紙屋は田中絹代の歴史的「事件」（コンテクスト）と映画テクストを「暴力」というアクションを媒介に結びつけていく。これらの作品に登場する男たちによる暴力は、「制裁」として女性へと向けられている。そしてサンクションを受ける女性身体が逆説的に浮かび上がらせるのは、男性主体の「無力さ」である。ジェンダー規範が大きく揺さぶられた敗戦直後の時代にあって、小津の映像にはそういった男性の「卑劣さ」が露呈しているのだ。

以上、初期から現代の映画まで本書ではさまざまな対象が異なる視座から検討されている。「はしがき」で、本書は必ずしも「網羅的・体系的な議論にはなっていない」と述べられるように、欲を言えば、第 2 部で現代のエスニシティをあつかった論考があれば、なお広がりがあったように思う（第 1 部の外国映画が現代のものまで広くあつかっているのに対して第 2 部の日本映画では初期、現代の映画がない）。しかしながら、本書に収められた各論考は今後の映画研究の展開と批評的可能性を大いに示唆している。たとえば

「アクチュアルな題材」と先に述べた「移民」の問題。日本人は日本が「移民が少ない国」という意識が強いが、平成の 30 年間は、在留外国人の数が約 3 倍に膨れ上がった時代であった。こうした〈混淆の映画〉としての「移民映画」のジェンダー／エスニシティの問題系は、今後率先して取り組むべき事例であり、さらなる研究の展開が期待される。

また本書を貫通するテーマや理論の研究動向が紹介されるパートがあれば尚よかったかもしれない。たとえばエスニック・アイデンティティは、ナショナルシネマ論と議論の親和性が高い。ベネディクト・アンダーソンの「想像の共同体」の影響のもと、流動的で絶え間ない「交渉」に従属する含有／排除のプロセスの実践としてナショナルシネマを捉えたアンドリュー・ヒグソンから [4]、「神話」としての国家／国民の概念に、映画自体がナショナルな表象といかに関わるかを考察したスーザン・ヘイワード [5]、欧米中心主義を批判してハリウッドを相対化しながら「サードシネマ」や地域的／民族的映画に NC 研究を分類するステファン・クロフツまで [6]、NC 論は多くの蓄積と時代に沿った理論の発展がある。アンダーソンを現代的なメディアの布置のなかで再考し、メディア実践によるトランスナショナルな文化的結合が考察すること [7]、あるいは国民映画の可能性を、越境的なものや多国間的なものとの「妥協」のうちに見出すこと [8]。NC 論が描くトランス／ナショナルな境界と、ジェンダー／エスニック・アイデンティティはいかなる「交渉」をするのだろうか。本書を契機とした研究の展開が楽しみでならない。

また第 2 部はスター研究とも関連するアプローチで女優たち（李香蘭、高峰秀子、田中絹代）が焦点化されている [9]。あつかっている時代がアナログメディアの時代だが、デジタル技術時代／SNS 時代においてスターはますます捉えがたい現象となっている。こうした理論的な視点も含めて、初期映画／デジタル技術時代でもジェンダー／エスニシティ研究が膨らんでいくことを期待したい。付言すれば、学術論文がどのように書かれるべきかという意味で、若手の論者である羽鳥・久保論文は、先行研究の批判的検討とその応用、問題設定、方法論など大学院生にとっても大いに参考になるのではないだろうか。

註

1 たとえば、マルクス主義的な批評で文化帝国主義批判を展開し、広く読まれたアリエル・ドルフマン＆アルマン・マトゥラールの名著『ドナルド・ダックを読む』山崎カヲル訳、晶文社、1984 年も合わせて参照されたい（ただし、ディズニー漫画を取り上げ、イデオロギー批判をする本書はその後、テクストの読書経験の内実を捉え損ねているという批判を受ける）。

2 付言すれば、李香蘭の日本と中国における受容の比較研究なども不十分であり、今後の研究が期待される。

3 原光男「スタアのあの癖この癖」『映画読物』1949 年 12 月号, 117 頁.

4 Andrew Higson, “The Concept of National Cinema”, *Screen*, 30(4), 1989, pp. 36–47.

5 Susan Hayward, *French National Cinema*, Routledge, 1993

6 Stephen Crofts, “Reconceptualizing national cinema/s”, *Quarterly Review of Film and Video*, 14(3), 1993, pp. 49-67.

7 ”The Limiting Imagination of National Cinema”, in M Hjort & S MacKenzie (eds), *Cinema and Nation*, Routledge, 2000.

8 Sabine Hake, *German National Cinema*, 2nd Edition, Routledge,［2002］2008.

9 本書にかぎらず、ジェンダー表象の問題は女性に偏りがちで、男性性がメディアとの関係でいかに構築されていったのかは見過ごされる傾向にある。言うまでもなく、男性性はつねに女性性との関係によって、あるいは女性性は男性性との関係のもとで構築されているはずである。今後、ジェンダーを主題とする論集では、こうした視点も含めた議論が望まれる。

●新入会員自己紹介

映画と異文化理解

工藤明美（ニューヨーク市立大学シティカレッジ非常勤助教授）

この度は、日本映画学会に入会させて頂き、ありがとうございます。新入会員の工藤明美と申します。はじめまして。

私は、2008 年から、ニューヨーク市立大学シティカレッジで、アジア学コースを教えています。ニューヨークに来る前は、日本の大学（大阪外国語大学、現、大阪大学外国語学部）とイギリスの大学院（ロンドン大学 SOAS、Ph. D コース）で、1920 年代～30 年代の現代中国文学を専攻し、学位取得後、埼玉大学で約 7 年間、教えていました。

私は、もともと映画を見ることが好きでしたが、ニューヨーク市立大学シティカレッジで、これまで「現代日本文学と映画」、「現代中国文学」、「東アジアの人々と文化」、「現代日本」、「現代中国」、「現代アジア」、「日本のポップカルチャー」などのコースを担当し、授業内容をよりわかりやすくするため、日本、中国、韓国、北朝鮮についての英語字幕付きのドキュメンタリーや映画など約 80 本を、アメリカの学生に見せてきました。私は、文学専攻だったこともあり、小説を映画化した作品に特に興味を持っています。「現代日本文学と映画」と「現代中国文学」のコースでは、小説とその映画化作品を取り上げ、小説と映画のそれぞれについて、学生とディスカッションし、分析した内容について、学生に発表してもらったりしています。クラスには、様々に異なる文化背景や人種、家庭環境の人が集まっており、作品中に描かれた文化・社会背景についての質問や、彼ら自身の文化や体験との比較からの発言も多く、対話することでお互いに気づくことや、学び合う機会も多いです。これらアジア学のコースは、学生が日本語や中国語が履修済みであることが条件ではなく、基本的に全て英語で行うコンテンツコースなので、授業で取り上げることのできる文学作品は英訳版があること、映

画は英語字幕付きであることが必須条件になり、教材として選べる範囲が限られてくるのが、選ぶ者としては、時としてくるしいところです。なので、機会があれば、日本映画に英語字幕を付けたり、映画化される小説の翻訳の仕事にも興味があります。

これまでに見せた映画作品で、学生が特に好んだのは、文芸作品では『羅生門』（1950 年、黒澤明監督）、『トニー滝谷』（2005 年、市川準監督）、『舟を編む』（2013 年、石井裕也監督）、『さらば、わが愛/覇王別姫』（1993 年、陳凱歌監督）、『活きる』（1994 年、張芸謀監督）で、逆に、川端康成原作の『雪国』（1957 年、豊田四郎監督）や『山の音』（1954 年、成瀬巳喜男監督）は、残念ながら、小説も映画も、学生には、いまひとつ、ニュアンスや良さが伝わりにくかった印象でした。他に、『ゴジラ』（1954 年、本田猪四郎監督)、『タンポポ』（1985 年、伊丹十三監督）、『Shall We ダンス？』（1996 年、周防正行監督）、『おばあちゃんの家』（2002 年、イ・ジョンヒャン監督）、『おくりびと』（2008 年、滝田洋二郎監督）、『トウキョウソナタ』（2008 年、黒沢清監督）、『テルマエ・ロマエ』（2012 年、武内英樹監督）、ジブリ作品『となりのトトロ』（1988 年、宮崎駿監督）、『火垂るの墓』（1988 年、高畑勲監督）、『千と千尋の神隠し』（2001 年、宮崎駿監督）、『風立ちぬ』（2013 年、宮崎駿監督）や、アニメ『君の名は。』（2016 年、新海誠監督）などは、やはり好む学生が多かったです。また『黒い雨』（1989 年、今村昌平監督）とドキュメンタリーの『ヒロシマナガサキ』（*White Light /Black Rain: The Destruction of Hiroshima and Nagasaki*、2007 年、スティーブン・オカザキ監督）や、『めぐみ 引き裂かれた家族の 30 年』（*Abduction: The Megumi Yokota Story*、2006 年、パティ・キム、クリス・シェリダン監督) には、多くの学生が「驚き、強い印象を受けた」と話していました。

現在の関心事ですが、私は、昨年（2018 年）の秋学期に、「張芸謀（チャン・イーモウ）の映画」というコースを開講し、小説の映画化作品を中心とした代表作 6 本を取り上げたことから、中国の第五世代や第六世代（特に賈樟柯 [ジャ・ジャンクー]）監督の作品にも興味を持っています。また、今学期（2019 年秋）は、「是枝裕和の映画」というコースを新しく開講し、『誰も知らない』（2004 年）から『万引き家族』（2018 年）までの中から、作品 6 本を選んで取り上げます。日本の家族や社会の特殊性と、人間共通の普遍性などについて考えながら、是枝作品の特徴や世界観について掘り下げてゆきたいと思っています。

ここまで、自己紹介文をお読み下さり、どうもありがとうございました。これから日本映画学会で、できる限り、皆様との交流を通じて、いろいろなことを学び、視野を広げることができたらと存じます。今後とも、どうぞよろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

映画学は文系か理系か？

岩本隆一郎（出光昭和シェル　プロジェクトマネージャー）

皆様、初めまして。このたび日本映画学会に入会しました岩本隆一郎と申します。私の経歴はちょっと特殊かもしれませんが、現在は石油会社のエンジニアとして働いています。この機会に自分の映画人生を簡単に振り返る事で自己紹介としたいと思います。小さい頃のテレビ放映が映画との出会いでその魅力を知り、高校から大学にかけては８ｍｍムービーを片手に仲間と自主映画など撮っていました。また大学時代は「ぴあ」や「シティーロード」を片手に積極的に映画館に足を運び、レンタルビデオ屋（DVDではなくカセットビデオ時代）で色々な作品を借りては映画を観ました。社会人になってからは忙しさにかまけて若干映画から遠ざかった時期もありましたが、今はたまたま海外赴任中でこちらの映画館や動画配信サービスで積極的に映画を観ています。世界中どこでもいつでも邦画が観られるとは本当に便利な世の中になりました。なお鑑賞した映画はFilmarksという映画レビューサイトに記録を残しています（バンドル名：ryusan）。更に空いた時間を利用して自作シナリオを書いて懸賞に応募したり、映画のブログを書いたりしています（http://blog.livedoor.jp/filmactors/）。という訳で、自分としては製作側、評論側の両方の視点をもって映画に接しているつもりです。

さて、本学会の入会に当たり、過去の会報をざっと拝見させていただきましたが、全体に映画を文学や芸術などの表現手段の一つとして捉え、特定の作品の映像表現上の解釈や他の作品の影響などの考察が多いと感じました。しかし映画を学術として見た場合、切り口次第で更に色々なアプローチが出来ると思います。例えば映画を文系としてみるか理系として見るかは大きなポイントであると思います。シナリオの構成や構図、色彩、音楽の使い方、編集、照明効果などの映像表現上のテクニックや理論展開及び様々な作品群の体系的な考察はやはり文系の真骨頂でしょう。ブレイク・スナイダーはすべての映画の構成は大きく８つに分類でき、面白い映画は全体の 3/4 の部分で主人公が一旦すべてを失い、そこからラストに向けて復活するように出来ているとしています[1]。テレビの水戸黄門は必ず何分後に印籠を出すように構成されているからが面白いのというのと同じです。一方、撮影装置や上映装置、ドルビーサウンド、動画配信におけるファイルサイズ圧縮方法、コンピューターグラフィックスの進歩などに目を向ければ、それはもう純粋に理系の世界です。また、いかに映画を商業的にヒットさせるかという観点では、損益分岐点の経済学やマーケット理論的な要素も関わってきます[2]。そして人がなぜ映画に感動したり、恐怖したり、笑ったりするかの本質は脳科学に関係してきます。人間の脳の構造は、チンパンジーの時代から持っている古代脳と、ホモサピエンスになってから発達した大脳新皮質に大別できます。映画からの主なインプット情報である視覚、聴覚、そして最近は 4D の触覚や嗅覚などがまず大脳新皮質で認識されます。ではそれらの情報によりもたらされる感動や恐怖、笑いなどの情動を司っているのはどこでしょう？　映画は人類の長い歴史からすれば比較的新しい芸術な

わけで、さぞかし新しい大脳皮質部分で楽しんでいると思いたいところですが、情動の本質は古代脳の一部が大きな役割を果たしています[3]。古代脳にある腹側被蓋野は快感（喜び、感動）を司る部分で、これが活性化すると快感の元となる脳内麻薬のドーパミンが放出されます。いっぽう恐怖は同じく古代脳の偏桃体が関わっており、ここが活性化するとアドレナリンなどが放出され、心拍数や血圧の上昇などが起こり体が脅威への臨戦態勢に入るように出来ています。脳科学的な研究によればホラー好きかどうかは偏桃体の大きさに依存しており、同じ快感を得るためにより大きな刺激が必要かどうかに関係しているそうです。ちなみに私はホラーは苦手です。このように映画は切り口によって文系でもあり理系でもあり実に奥の深い学術だといえます。私はこれまでずっと理系でやってきましたので、映画の考察・解釈についてもなるべく定量的・統計的なアプローチをしてみたいと思っています。

最後に、私は古今東西の映画を拘りなく幅広く観ておりますが、好みのジャンルという点では特にタイムトラベルをテーマに扱った作品に興味が有ります。入会後はタイムトラベル映画論の研究成果を論文にして発表したいと思っています。新参者ですが今後是非ともご指導・ご鞭撻を賜れれば幸いです。何卒よろしくお願い申し上げます。

参考文献

1 ブレイク・スナイダー『SAVE THE CAT の法則――本当に売れる脚本術』、フィルムアート社（2010)。

2 斉藤守彦『映画館の入場料金は、なぜ 1800 円なのか？』、ダイヤモンド社（2009）。松尾里央『あの映画は何人みれば儲かるのか？』、TAC 出版（2008）。

3 岩田誠『プロが教える脳のすべてがわかる本』、ナツメ社（2011）。

●新入会員自己紹介

制作現場から教育・研究の場へ

山﨑達璽（日本映画監督協会会員／東京映画映像学校非常勤講師）

はじめまして。このたびは入会をご承認いただきましてありがとうございます。自己紹介の機会をいただきまして、これまでの活動内容や研究テーマ、今後の目標などについてお伝えしたいと思います。

私は 2000 年に修士課程を修了した後、今日までずっと（映画だけでなく様々な映像の）制作現場を歩んできました。教育現場にも身を置いてはいましたが、端から見たら“腰掛け”のように見えていたと思います。最近、思うところがありまして、これからは映画監督業をしつつも、アカデミックな道にも軸足を移したいと思ったのが入会のきっかけになります。

以下、もう少し詳しくお話しします。

1998 年、日本大学藝術学部映画学科監督コースを卒業。専攻は映画演出で、実践的な“映画監督術”をたたき込まれました。

2000 年、同大学院修士課程を修了。この時、作品制作と一緒に「日本映画における様式美について」と題した副論文を書きました。日本映画は歌舞伎などの古典芸能の延長上に生まれ、発達してきたと捉え、その影響についての研究内容でした。とはいえ、その時点ではこじつけのようなものであったと思います。私が目指す作風が、溝口健二監督『雨月物語』（53）、木下惠介監督『楢山節考』（58）、篠田正浩監督『心中天網島』（69）などに強い影響を受けていまして、そういった時代劇への愛を語ったようなものでした。

そして、ここから二つの軸で活動していくことになります。

＜クリエイター軸＞

①映画監督として在学中にデビュー

大学の卒業制作として監督した中編『夢二人形』（98）が、1999 年、第 52 回カンヌ国際映画祭シネフォンダシオン部門にノミネートされ、映画監督デビュー。「伝統文化の延長上の映画作り」を研究テーマとして、歌舞伎や浮世絵の様式を融合した映像世界が国内外の映画祭などで評価されました。

②研究テーマ「伝統文化の延長上の映画作り」

上記の研究テーマをより深め、商業映画としての長編『宮城野』（08）を監督。片岡愛之助を主演に据え、元宝塚の毬谷友子、樹木希林や國村隼などの映像のバイプレーヤーを迎えたことが、クラシカルな様式美と現代性をあわせもつ新感覚の時代劇として支持を受けました。

③映像ディレクターとして

映画監督業だけではとても食べていけませんので、活動を映像という場に広げて、企業広告映像やミュージックビデオ、最近では e ラーニング動画なども手掛けています。

＜教育の軸＞

①映像専門学校で 20 年の講師歴

学生時代に学んだ映画の理論と知識、さらに映画監督としての現場実績をベースに、約 20 年間、専門学校の講師として実践的な指導を展開。映画／映像ディレクション、シナリオ作法、作品制作実習などの科目で、常に作品の全体像をイメージする“監督

の視点”を持たせることを重視しています。卒業生は、映画監督や映像ディレクターだけでなく、カメラマン、エディター、サウンドデザイナー、MA ミキサーなど多岐にわたって活躍しています。

②映像に最適化した演技指導

タレントスクールや演技ワークショップなどで、“演出側の視点”で演技を指導。上記の専門学校の実習に参加させて、出演の実績作りなども行っています。初心者や舞台専門の俳優の演技を、映像に最適化させることを得意としています。

③アクティブラーニングとの出会いと取り組み

2015 年から、全国の最先端のアクティブラーニング型教育を e ラーニングコンテンツ化する民間事業に参加。小学校から大学院、専門学校を含めて 150 コマ以上の授業や講義を取材してきました。現在はその知見を自身の授業全般に取り込み、学生が主体的にする授業展開に努めています。

さて、冒頭に書きました「最近、思うところがありまして……」というのは、上記③のアクティブラーニングとの出会いになります。それまでの私にとって、教壇に立つことは“食べるための仕事”であったことは事実ですし、心情的にもまた“副業”でした。しかし、全国の先進的な授業を取材し、最前線の先生のインタビューを重ねるうちに、教育に対する大きなパラダイム・シフトが起こったのです。生徒や学生をアクティブにさせることによる高い習熟度、そして教える立場としての充実感は何物にも代えがたいことだと。私が行ってきた広義の“ものづくり”は、こういった教育の場こそ、そのものであると感じました。これもまたじっくり腰を据えて取り組むべき“本業”であると確信したしだいです。

学校教育の場で、映画史や映画論をどう教えるべきか、そして、映画・映像制作を通じて何を伝えるべきかを研究・実践したいと思っております。現在、ぐんま国際アカデミー高等科（高 1）にも呼んでいただき教壇に立っていますが、特に初等・中等教育での“映画教育のススメ”を深めようとしております。教壇に立つ場のご縁が出来たらとの思いが入会の動機の一つです。

そして、もう一つは、学生時代から研究テーマとしてきた「伝統文化の延長上の映画作り」の追究です。実践としての映画制作は多少なり進めることは出来ましたが、研究することにおいては圧倒的な知識不足であり、思考自体も発展途上であると痛感しています。

江戸時代から続く歌舞伎を映像化することから始まり、テレビなどにも枝分かれし、さらには YouTube にもつながっていく日本映画史を、映像メディアや芸能史の側面からも研究したいと思っております。研究や発表、情報交換にご縁が繋がれば幸いです。

以上、教育者・研究者としてたいへん未熟ではありますが、みなさまのご活動を通じて勉強させていただきたいと思います。どうぞよろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

映画と文学のつながり

藤倉ひとみ（順天堂大学助教）

日本映画学会の皆様、はじめまして。順天堂大学医療看護学部に所属しております藤倉ひとみと申します。この度は日本映画学会への入会を承認していただき、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たいと思います。

私の研究の専門分野は 20 世紀のアメリカ文学で、特に第 2 次世界大戦以降の文学を研究対象としてきました。学部時代から一貫してトルーマン・カポーティを取り上げ、博士課程ではより深い作家論に至るような研究を目指し、論文を執筆しました。

ですが、もともとの自分の関心事はアメリカ文学というよりは、同性愛者が登場する作品や作家自身が同性愛者であったりするようなクィア作品に対してでした。同じくゲイ作家に分類される作家たちの中でも、作品の主題やメッセージ、そして作家自身の生き様に類似点や相違点が見られることに強い研究意欲が湧きました。現在おこなっている研究では、クィア的観点から文学作品を読み解くことでその時代の社会的背景などとの関係性を考察し、作家の創作意図を探ることを目的としております。アメリカ文学と日本文学を比較することを基盤としておりますが、地域や時代を問わずにクィアとされる作品全般を分析・考察することを目指しております。

文学・文化の研究や授業をおこなうにあたり、それは映画とは切っても切れぬ間柄であることを日々感じております。文学作品には映画化されているものも多いため、研究テーマの一つとして、原作と映画の比較をおこなうという楽しさもあります。自分の研究におけるその一例を、ここで紹介させていただきます。

私はこれまで、中国系アメリカ人作家のデイヴィッド・ヘンリー・ウォンの『M・バタフライ』（1988）という戯曲を取り上げ、この作品における男性性の喪失についてと、作品内に見られるジェンダーの交錯についてというテーマでそれぞれ研究発表をおこないました。『M・バタフライ』は、1986 年にフランスで実際に起きた元フランス外交官と京劇俳優が関わったスパイ事件に着想を得た作品であり、当時の新聞記事には「俳優シーと恋に落ちた後、中国へ情報を流していたとして告発されたブリスコーは、20 年間シーを女性だと信じていた」と記されています。ウォン自身、「作者メモ」で、この事件は「性の取り違えの物語」であると述べていますが、本作は女性だと思われていた人物が実は男性だったという物語展開を持っています。

私が『M・バタフライ』を研究対象にしようと思ったのは、デイヴィッド・クローネンバーグ監督による本作の映画版（1993）を見たことに起因します。京劇俳優である中国人男性ソンが異性装によってずっと欺き続けることもさることながら、「従順で内気な東洋人女性」に強く惹かれるフランス人外交官ガリマールの結末に衝撃を与えられました。本作は、プッチーニのオペラ『蝶々夫人』（1904）のプロットを重ね合わせており、ガリマールは自分自身を『蝶々夫人』に登場する海軍士官ピンカートンになぞらえ、女優を偽装しているソンに「従順で内気な東洋人女性」、すなわち蝶々夫人を見出します。しかし結末で、ソンが男性であることを暴露することによっ

て、ガリマールが東洋人女性に抱いていた「バタフライ像」は崩壊しますが、愛を踏みにじられて自殺する蝶々夫人を自らが体現することによって「バタフライ像」を完成させます。ジェレミー・アイアンズ演じるガリマールが京劇の化粧を施し、着物に身を包み、自害するシーンはグロテスクかつ神秘的に映像化されており、原作を読んだだけでは伝わりきれていない視覚的表現が映画では見事に描き上げられています。映画は、監督や脚本家の解釈によって表現が異なるといった魅力が含まれており、原作と併せて二倍の楽しみ方を与えてくれます。私自身、映画がきっかけで原作を読むに至った作品も数多くあります。

その一方で、先に原作を読み、その後に映画版に触れるという場合ももちろんあります。アメリカ人作家テネシー・ウィリアムズの戯曲『去年の夏突然に』（1958）は、前年に亡くなった詩人・セバスチャンの死の理由を、彼を溺愛していた母親と従妹の女性の双方の証言から明らかにしていく作品です。原作から解釈できることは、セバスチャンが（隠蔽されてはいますが明らかに）同性愛者であるということ、年齢的に同性を魅了する美貌にかげりが見えてきたこと、そして同性に食べられたいという被食願望があるといったことが挙げられます。しかし、同名の映画版（1960）では、着眼点が多少異なるように感じられます。本作はアメリカ映画において初めて男性同性愛者を登場させた映画であるとされていますが、セバスチャンの従妹役にエリザベス・テイラー、彼女の主治医役にモンゴメリー・クリフトを起用し、二人のロマンスに見えるシーンは原作よりも多く見受けられます。同性愛に加え、被食願望という強烈な印象を与える原作の主題は、当時のアメリカ社会においては制限されるべき要素であったと考えられます。映画という限られた時間の中で意図的、もしくはやむを得なく省かれた箇所や内容の異なり等を発見するに至ったとき、その地域の文化的背景や時代的背景を捉えることができ、研究題材になり得るという収穫を得ることができます。それこそが映画と原作の比較研究の醍醐味であると言えるでしょう。

以上、簡単にですが自己紹介をさせていただきました。末筆ながら、今後は文学だけでなく映画の分野の知識も深め、より広い視野で研究に取り組んでいきたいと思っております。これまでは文学を専門分野として研究をおこなってまいりましたので、会員の皆様には例会や全国大会、研究会等での発表や懇親会を通じまして、ご指導・ご鞭撻を賜れれば幸いです。これからどうぞよろしくお願いいたします。

●出版紹介

●中村秀之『暁のアーカイヴ――戦後日本映画の歴史的経験』、東京大学出版会、2019 年 7 月。（出版社恵贈）

●塚田幸光会員／中垣恒太郎会員　中山悟視編『ヒッピー世代の先覚者たち――対抗文化とアメリカの伝統』、小島遊書房、2019 年 10 月。

●秦邦生／小川公代会員　松本朗／岩田美喜／木下誠／秦邦生編『イギリス文学と映画』、三修社、2019 年 10 月。

●杉野健太郎／川本徹／辻和彦／中垣恒太郎／大地真介／山口和彦会員　杉野健太郎編『アメリカ文学と映画』、三修社、2019 年 10 月。

※出版情報に関しまして会員の皆様へ

書評対象となる書籍につきましては、ご恵贈いただければ幸いに存じます（書評対象書の選定に関しましては「日本映画学会会報執筆規定」をご参照ください）。また、書評対象ではない書籍の出版に関しましては事務局に情報をいただければ会報にて紹介いたします。

●新入会員紹介

●工藤明美（ニューヨーク市立大学シティカレッジ非常勤講師［アジア学］）、文学と映画学（日本、中国）

●岩本隆一郎（出光昭和シェル製造技術一部プロジェクトマネージャー）、タイムトラベル映画論

●山﨑達璽（日本映画監督協会会員、東京映画映像学校非常勤講師）、映像制作

●中島晋作（明治大学大学院理工学研究科建築・都市学専攻総合芸術系博士後期課程）、増村保造論

●藤倉ひとみ（順天堂大学医療看護学部助教）、アメリカ文学／クィア文学

●吉田眸（京都産業大学名誉教授）、成瀬巳喜男論／文学と映画学

●奥山智佳（国際基督教大大学院修士課程）、Francis Ford Coppola 論／アメリカ映画と日本映画の関係性に関して(主に黒澤作品)

●大原宣久（早稲田大学高等学院・教諭）、アンドレ・バザン研究／フランス文学

●福島勲（早稲田大学人間科学学術院・准教授）、フランス映画／文学と映画／戦後日本映画