ISSN 2434-575X

日本映画学会会報

第 59 号（2020 年 3 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

学会誌『映画研究』第 14 号の編集を終えて　碓井みちこ　2

視点　幻のふたり、幻のもうひとり――『火口のふたり』論　谷川拓矢　4

書評　須藤健太郎著『評伝　ジャン・ユスターシュ　映画は人生のように』　東志保　10

書評　ポール・アンドラ著／北村匡平訳『黒澤明の羅生門――フィルムに籠めた告白と鎮魂』　伊藤弘了　13

書評　松本朗責任編集、岩田美喜・木下誠・秦邦生編『イギリス文学と映画』　田中ちはる　15

新入会員自己紹介　成瀬巳喜男研究　黄也　20

新入会員自己紹介　学ぶことの恩寵　谷川拓矢　21

新入会員自己紹介　増村保造論　中島晋作　23

新入会員自己紹介　映画・精神分析・人権宣言　石原陽一郎　25

出版紹介　27

新入会員紹介　27

●学会誌『映画研究』第 14 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）

『映画研究』第 14 号（2019 年発行）には、計 10 編の投稿があり、編集委員会による厳正な査読の結果、4 編の論文が掲載となりました。

審査手続きは、例年通りですが、以下に改めて説明いたします。編集委員会にて、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。

さて、今回、上記の（1）～（4）を経て、10 編の論文中、3 編が掲載可（「改稿のうえ掲載」）、2 編が再審査、5 編が掲載不可となり、そして再審査となった 2 編の論文からは、1 編が掲載可、1 編が掲載不可となりました。最終的には、4 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 4 編の論文に対して、第 12 回（2019 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 4 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、「戦間期におけるパテ・シネマ社の小型映画産業とその興亡」が 4 票、「岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読む―音響と配役を手掛りに」が 2 票、「Adapting Ambiguity, Placing (In)visibility: Geopolitical and Sexual Tension in Lee Chang-dong's *Burning*」が 1 票となり、最優秀論文は、「戦間期におけるパテ・シネマ社の小型映画産業とその興亡」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選んで投票し、多数決によって決定します。投票の結果、「授与してもよい」が 2 票、「授与しない」が 5 票、「判断保留」が 1 票となりました。投票後に議論を行いましたが、最優秀論文に対しては、日本における小型映画研究の発展に寄与する論文であるとの好意的な評価もある一方で、一次資料にあたるというよりは既存の文献を活用するにとどまっている点に若干の物足りなさを表明する意見もあがり、惜しくも日本映画学会賞の受賞には至りませんでした。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 14 号の審査手続きについての報告となります。なお、上で述べた審査手続きの中で、本年度は、編集委員以外の査読者として、門間貴志先生にお加わりいただきました。また、本年度は、掲載可が確定した英語論文に対して、英語話者による英文校閲を編集委員会の責任の下で行いました。校閲には、ウィリアム・キャロル（William Carroll）先生にご協力をいただきました。この場を借りまして、門間先生とキャロル先生には、心より御礼を申し上げます。

学会誌は、学会員のみなさまの積極的な投稿によって支えられております。今期の編集委員会の活動は本年度で最後となりますが、次年度以降も、多数の投稿があることを願ってやみません。引き続き、学会誌『映画研究』、ならびに日本における映画学の発展向上に、みなさまご協力を何卒よろしくお願い申し上げます。

●視点

幻のふたり、幻のもうひとり――『火口のふたり』論

谷川拓矢（アレセイア湘南高等学校常勤講師）

はじめに

日活ロマンポルノで一時代を築いた脚本家・荒井晴彦による、三作目となる監督作品が、2019 年公開の『火口のふたり』である（以下、本作と呼ぶ）。一作目『身も心も』（1997）二作目『この国の空』（2015）と併せ、三作とも監督と脚本を務める。これらの監督作品のみならず、荒井は数多くの脚本担当の作品を持つ。たとえば『赫い髪の女』（1979）『ヴァイブレータ』（2003）『戦争と一人の女』（2013）『共喰い』（2013）『海を感じる時』（2014）などがある[1]。こうして挙げてみれば、荒井脚本作品には、性愛を扱った文学作品をもとにした原作モノ・男女モノに光るものが多いことがわかる。ここから、荒井の仕事は、戦後以降の文学と映画の相関を象徴するような遍歴を持つと言えるだろう。

本作もまた、原作小説を持つ。白石一文『火口のふたり』（2012）である（以下、原作と呼ぶ）。原作は 2011 年の東日本大震災を受けて書かれた震災後文学の一作品である。本作は基本的には原作に忠実だが、同時に複数の相違点を持つ。この点に関しては、本論にて触れる。

まずは、本作の梗概をまとめておこう。

いとこ同士の賢治（柄本佑）と直子（瀧内公美）。ふたりはかつての恋人同士でもある。賢治を追って東京に出た直子だったが、賢治に別の女性との結婚が決まったため、直子は郷里の秋田に戻っていた。賢治は結婚中の浮気が原因で、離婚。以来、無職のままの日々。直子に陸上自衛官との結婚が決まったとの報せを受けた賢治は、結婚式に招待される。長らくぶりに秋田に戻った賢治。久々のふたりの再会。そこでふたりの性愛に再び火がつき、婚約者が出張から戻るまでの間、ふたりは欲望のままに快楽を求め合うのだった。そんな中、直子の婚約者が目前に迫った富士山大噴火の対応部隊の一員として駆り出され、終末的な大災害をふたりで待ち受けることになった賢治と直子は――。

こうした物語が、基本的には時系列順に語られる。

初見の際、本作は稿者に、次のような手触りを残した。モチーフ的には陰湿なドラマに仕上がってもおかしくないのに（近親相姦、浮気、大災害…）、観賞後に残るのはむしろ晴れやかな爽快感、これは一体何なのか。冷静に見ればフィクショナル（あるいはファンタジック、コミカル）な設定の多いおとぎ話（大人向け）とも言えようが、それをいかにも自然に見せる、これは一体何なのか。いままでにないものを観たな、というまだ言葉にならない「わからなさ」を稿者に残した。その「わからなさ」をどうにか言葉にしたいというのが、本作を論じる動機である。また、本作を深く味わうことを通して、さも現実に直結したものしか価値を持たないと言わんばかりの雰囲気が世の中を覆ういま、ではその現実とやらはどれほどのものなのか、そんな中フィクションの側につくことの意味とは何なのか、という問いが跳ね返ってくるだろう。――いま、あらためてフィクションの意義を。この問いに向き合うこともまた、本稿の目的の一つである。

1　原作との異同

本作を論じるにあたって、原作との相違点を確認しておく。ただし、ここでは設定上大きく変更されている点について、取り上げる。

①〔視点〕原作が賢治の一人称視点で語られるのに対して、本作はカメラ位置の三人称視点で語られる。

②〔舞台〕原作が九州（熊本）を舞台とし、ふたりは倉敷旅行に訪れるのに対して、本作は東北（秋田）が舞台である。

③〔作中人物〕原作で登場する複数の人物がカットされ、本作では賢治と直子のふたりに絞られている。

④〔年齢〕原作で 30～40 代の設定であるふたりの年齢は、本作では一回り若返り 20～30 代の設定になっている。

⑤〔作品終結部〕原作では富士山噴火を待つ中で、ふたりの思わぬ「溝」「ズレ」が顕在化するが、本作では戯画化した表現で富士山噴火が描かれ、そこにふたりの濃厚な性交中のあえぎ声が重ねられ、「中出し」に及ぶ。

これらの点を踏まえながら、複数の視点から、本作を論じていく。

2　女性映画としての価値

山根貞男は本作をめぐる論考の中で、直子が賢治を誘うシークエンスについて、原作・シナリオ・本作で表現が変更されていることに言及している[2]。原作では「ソファの縁を軽く叩く」とあり、それがシナリオでは「ソファの縁を叩く」となり、本作の瀧内の演技ではソファの縁を何度も強く叩いている。山根も述べるように、ふたりの性愛に火がつく契機を語って「印象深い」表現である。

もとより着火したのは直子である。誘ったのは直子である。思えば、オープニングロールで楽曲とともに写真アルバム（ふたりが過去に撮影したハメ撮り写真を収めたもの）を手繰っていたのは、直子だったのかもしれない。結婚を前に、婚約者が不在の間に、昔の恋

人である賢治ともう一度だけ逢瀬をとりつける算段を練っている直子だったのかもしれない。ふたりのめくるめく性愛は、いわば直子の「蜘蛛の戦略」によるものだとは、複数の論考やインタビューが指摘するところである。

また、北村匡平は、先述した原作と本作での視点変更の問題に触れている[3]。直子が「「俺」の視界に捕らえられた被写体」にすぎなかった原作の主観視点から、本作では「ふたりの欲望する身体は離れた場所から描写され」る客観描写に移行されることで、「男性による一方的な「見る」快楽、いわば女性身体を「見られるため」のオブジェとするまなざしの回路は成立しな」くなり、「ふたりの身体と愛欲はフラットに映し出されている」。こうした読みにもとづき、北村は本作に「女性映画」としての価値を見るのである。

3　官能的、かつ爽やかなエロス

本作で表現されたエロスは、きわめて官能性が高く、同時に明るく健康的で爽やかな印象を残すという点で、特異である。先述のように、モチーフ的にはいくらでも陰湿なドラマになりうる契機を孕んでいるにもかかわらず、それに反して本作は特異なエロス表現を手にしている。では、そうした表現はいかにして可能となったのか。

本作の官能性はどこからくるか。むろん、まずもってそれは、直子と賢治を演じる瀧内と柄本の官能的な肉体の、おしみない開示からくるだろう。しかし、そればかりでなく、北村や児玉も指摘するように、本作で繰り返し描かれる食事のシークエンスからも醸し出されるものでもあるだろう[4]。また、複数の論考やインタビューで言及される、賢治や直子の長々とした説明台詞、現代青年らしからぬ言葉遣いの問題があるが、私見ではこうしたふたりの言葉もまた「蛇みたい」な官能性の醸成に寄与していると読みたい。いずれにしろ、濃厚な官能性の表現は、これまでピンク映画やロマンポルノで技術を培ってきた荒井にとって、それをおしみなく活用しうる「得意技」なのである。

一方の明るく健康的で爽やかな印象はどこからくるか。むろん、先述の北村が指摘した視点変更による表現効果も、その一因であろう。ここではさらに、荒井によるいわば方法的省略についても触れておきたい。作中人物を賢治と直子のふたりに限定したこと。ある食事のシークエンスにおいてシナリオには地の文で「賢治、手帳に挟んである娘の写真を思う。」とあるが、賢治の言動としてはそれを一切描かないこと。富士山噴火をイラスト一枚で表現すること。こうした方法的省略の技法により、簡潔でシンプルな、風通しのよさが実現されている。さらに言えば、こうした方法的省略が成立するのは、その根底に荒井の俳優および観客への「信」があるからであろうし、また山根の述べるように「虚構に徹底して信を置く」荒井のスタンスがあるからであろう。

また他にも、ロマンポルノ的陰湿感を醸成する常套手段である雨が、本作では描かれない[5]。先述したふたりの年齢設定の変更。ふたりの性器が腫れる、直子が腹を下す（排泄）などの、コミカルなシークエンスの醸し出すユーモア。これらの点もまた、本作の明るく爽やかなエロス表現に寄与しているだろう。

さらに、もう一点だけ付け加えておきたいのが、社会事象の挿入についてである。東日本大震災。ふたりが中華料理屋に向かう道中でしたたかに映し込まれる、イージスショア反対の看板。クライマックスの、富士山大噴火。荒井のインタビューによれば、徹頭徹尾ふたりの世界だけを描いてほしかったという意見もあったようである[6]。稿者はこの点に関して、「正しさ」の顔をして、そのじつ崩壊しつつある現実を活写し、成功していると考える。かつまた、そうした現実の表象が、かえってふたりの世界に強度をもたらしているとも言える。ここに、「正しさ」を言い募る現実への不信、それに対して「誤りうる」かもしれないフィクションへの信、という主題が露見する。つまり、所々に挿し込まれる社会事象は、それらの出来事が直接的には描かれないことによって、むしろふたりの世界の「外部」の存在（＝崩れゆく現実）をはっきりと意識させながら、かえってそれだけますますふたりのドラマに強度を与えもするのである。

本作の官能的かつ爽やかなエロスは、これらに起因して生じる「距離」によるものだと考えられる。直子と賢治の距離、ふたりと視点人物（そして観客）との距離、シリアスとユーモアの距離、現実とフィクションの距離、従来的ロマンポルノとの距離、青春からの距離と中年からの距離（若さと老いの中間）。こうした「距離」により、濃厚な官能性と爽やかな軽妙さの同居したエロス表現を、実現しているのである。

４　幻のふたり、幻のもうひとり

それでは、本作のメインストーリーを成すふたりの道行きは、どのようなドラマとして取り出せるか。

ふたりの再会から始まる本作において、その時点でふたりは象徴的な「死者」であった。直子は賢治を失い郷里に戻り、別の男との結婚を控える身ではあるが、「賢ちゃんの身体をしょっちゅう思い出して」いた。賢治は荒んだ日々を送る。むしろ、タイトルが指し示すところの「火口のふたり」の写真を撮った時から、ふたりは象徴的に死んでいたと言えるかもしれない。このことを示唆する表現は、他にも作中に散りばめられている。たとえば、直子が久々に交わった賢治の身体から「お線香のにおい」を感じたこと。ふたりで西馬音内盆踊りに行ったシークエンスでの、直子「この世とあの世の境目で踊ってるみたい」賢治「亡者踊りって言うらしい」直子「亡者って死んだ人？」賢治「死んで成仏できない人」直子「……私たちみたいだね」賢治「どうして？」直子「だって、私たち、一度、富士山の火口で心中したんだよ」とのやりとり。

このように象徴的な「死者」、いわば「幻のふたり」であったふたりは、踊りの列を群集の彼岸から此岸へと横切る。その際のスローモーションとストップモーション。先の賢治と直子のやりとりを踏まえて考えると、これは「死」から「生」への越境を意味するだろう。ここに、象徴的な「死」と「再生」の道行きを経る男女という主題が露見する。

つまり、賢治と直子はたがいに「再生」のために求めた「幻のもうひとり」、すなわち「分身」であったと言える。ここで「幻のもうひとり」＝「分身」とは、とりもなおさず過去の自分たちのことである。だからこそ、直子は写真アルバムを賢治に見せ「賢ちゃんの身体をしょっちゅ

う思い出してた」と告げて誘うし、賢治は「あの頃さ戻ってみだば、帰りみぢどご見失った」となる。また、賢治が街をひとり歩き、路地の隙間にかつて同じような場所で交わった自分たちを幻視するシークエンスに、このことは象徴的に表れている。

「幻のもうひとり」＝「分身」とは、いわば欲望（＝欠如）の隠喩である。では、ふたりが欲望するもの＝欠如しているものとは何かと言えば、それは過去の自分たちが貪った欲望それ自体である。つまり、ふたりの「死」と「再生」の道行きとは、より丁寧に言えば「欲望の死」と「欲望の再生」のドラマだと言える。そういう意味で、ふたりの間で幾度となく反復される性交は、かつての欲望を失ってしまった象徴的な「死者」による、欲望「再生」のための儀式であった、ということになるだろうか。また、そう考えると、ふたりの性愛が繰り広げられる直子の新居の部屋が海の前にあること、常に海の音が聞こえていることは、象徴的である。渡邉正彦が指摘するように、「分身」が現れる「他界」「異界」「境界」的な場所なのである[7]。

もう一つ指摘しておきたいことは、画面上には登場しない直子の婚約者、賢治の別れた妻子、賢治や直子の親族、視点人物（＝カメラ）、そしてわれわれ観客もまた「幻のもうひとり」なのである。不在であることによってかえってその存在が意識される「不在の存在」（三浦雅士）[8]たちにより、ふたりの欲望はより強くかきたてられるのである。そして、同じく「幻のもうひとり」であるわれわれの欲望もまた――。

「再生」を果たしたふたりは、善悪二元論を超えた「欲望」の肯定に至る。ふたりが言うところの「身体の言い分」の肯定である。ここで、「正しさ」を言い募る現実への不信、「誤りうる」かもしれないフィクションへの信という主題が、あらためて顔を見せる。

ここまできたら、もう富士山噴火をイラスト一枚で処理することに、何のためらいもいらないはずだ。現実を最もフィクショナルな方法で描き、そこにふたりの濃厚な性交（中出し）のあえぎを重ねる。どんなに現実が「正しさ」を突き付けてこようとも、あるいはその現実がどれだけ崩壊していようとも、自分たちの「欲望」の追求を選択すること。その爽快感、多幸感、祝福感。

稿者はここに、フィクションの力、フィクションの意義を見る思いがした。

おわりに

長い道筋を経て、わたしたちは最初の問いに戻ってきた。

およそ現実にしか価値はないと言わんばかりの雰囲気が世の中を覆ういま、フィクションの意義とは――。

現実がままならないいまこそ、フィクションの側につくこと。

そこには、「正しさ」よりも大きい「誤りうる」ことの力、「わかる」ことよりも強い「わからない」ことの力、「つながりよりも深い、切断の力」（加藤典洋）[9]がある。わたしたちは、そうした力をこそ、いま求めているのではないか。賢治と直子がたがいの「幻」を必要としたように。きわめてフィクショナルな性愛を必要としたように。そして、荒井が「映画」を必要としたように――。

そんな荒井の次回作の構想は、野口冨士男『風のない日々』の映画化だそうだ。その実現が待たれてならない。

註

1 ここに挙げた脚本作品は、順に中上健次「赫髪」、赤坂真理『ヴァイブレータ』、坂口安吾「戦争と一人の女」、田中慎弥『共喰い』、中沢けい「海を感じる時」と、それぞれ文学作品を原作に持つ。また、監督作についても、本作のみならず前二作も、順に鈴木貞美、高井有一の同名小説をそれぞれ原作に持つ。

2 山根貞男「日本映画時評 368　荒井晴彦の健闘」（『キネマ旬報　2019 年 10 月下旬号　No.1822』、キネマ旬報社、2019、132－133 頁）。本稿において山根を参照する場合は、すべてこの論考に拠る。

3 北村匡平「荒井晴彦が描く〈血〉と快楽 『火口のふたり』試論」（『映画芸術　2019 年秋号　第 469 号』、編集プロダクション映芸、2019、23－26 頁）。本稿において北村を参照する場合は、すべてこの論考に拠る。

4 児玉美月「あらわになる心と身体のあわい」（『映画芸術　2019 年秋号　第 469 号』、編集プロダクション映芸、2019、26－29 頁）。北村は註 3 前掲論考に拠る。

5 たとえば、脚本作品『赫い髪の女』や監督作品『この国の空』における土砂降りの雨は、印象的である。

6 荒井晴彦「「身体の言い分」に従った方がいい」（『シナリオ　九月号』、日本シナリオ作家協会、2019、55－61 頁）。

7 渡邉正彦『近代文学の分身像』（角川選書、1999）参照。

8 三浦雅士『幻のもうひとり――現代芸術ノート』（冬樹社、1982）参照。

9 加藤典洋「戦後後論」（『群像　8 月号』、講談社、1996）参照。

●書評

須藤健太郎著『評伝　ジャン・ユスターシュ　映画は人生のように』、共和国、2019 年 4 月。

東　志保（大阪大学文学研究科・助教）

本書の構成

本書は、著書がパリ第三大学に提出した博士論文、*Jean Eustache : génétique et fabrique*（『ジャン・ユスターシュ――生成と制作』）を日本語に訳出したものである。序論に「これはジャン・ユスターシュの伝記ではない。あえていうなら、ジャン・ユスターシュの作品の伝記である。私は彼に襲いかかった必然性を探し求め、そこから生じた映画たちの人生を記述した。」とあるように、ユスターシュの作品が生み出される過程を丹念に描き出すことを本書は目的としている。だからこそ、作品は必ずしも時系列順に並べられることはない。もちろん、本書は「映画は経験のように――『わるい仲間』から『ナンバー・ゼロ』」、「映画は鏡のように――『ママと娼婦』と『ぼくの小さな恋人たち』」、「映画は反復のように――『不愉快な話』から『アリックスの写真』」の三部構成で成り立っていることからわかるように、基本的にユスターシュのフィルモグラフィーに沿っている。しかし、やはり注目するべきは、ユスターシュが映画作家としての再出発を試みた『ナンバー・ゼロ』（1971）の著述から第一部が始まるように、作品が生み出される必然性に重点を置くことで、作家の生の軌跡が描かれている点である。それは、人生が映画と分ちがたく結びつき、ついには融合してしまったユスターシュを語るための最良の方法であると、私たちは本書を読み進めて行くうちに気がつかされることになる。また、ユスターシュが世に発表することができなかった、数々の未完の作品についても丁寧に記述している。こうしたことすべてが、本書をユスターシュの世界初の本格的な評伝たらしめているのである。

「呪われた映画作家」の再評価：映像／音声／言葉の境界を問う実験へ

著者が、「ジャン・ユスターシュは制度に殺されたと、私はかたくなに考えている」というフィリップ・ガレルの言葉を引き合いに出しているように、ユスターシュは、ヌーヴェル・ヴァーグの後の時代に、映画が思うように撮れない困難さに終生苦しめられた「呪われた映画作家」として記憶されている。そうしたユスターシュが生きた時代の困難さは、本書が詳述した、作品の製作と公開のプロセスを通して浮き彫りになっていく。たとえば、著者が指摘する「映画を生産するためには、製作から配給にいたるすべての工程を管理しなければなら

ない」という 1970 年代の状況は、「製作の零度であり、配給の零度であり、映画美学の零度」としての『ナンバー・ゼロ』を生み出すひとつの要因であったことがわかる。『ナンバー・ゼロ』は、当時の映画製作をめぐる状況に否応なしに巻き込まれながらも、その流れに呑まれまいと抗ったユスターシュの抵抗の表明であったのだ。そして、ユスターシュは、終生を通じて、時代と格闘し続けて来た作家であったということが、関係者の証言などを通して明らかにされる。このように、本書の特徴のひとつは、ユスターシュが生きた時代を鮮やかに描き出したことにあるだろう。

その一方、本書は、ユスターシュが、ポスト・ヌーヴェル・ヴァーグの困難な時期に映画一筋に生きた映画作家、という一般に流布する印象を超え出て行くようなメディア的感性を持ち合わせていた作家であることも示している。限られた条件のなかで生み出された様々な映像的実験は、映画以外の媒体にユスターシュが強い関心を示していたことを露にするものである。特に、著者が詳述しているユスターシュとテレビとの両義的な関係は興味深い。ユスターシュはテレビを批判し続けながらテレビでの映画制作をやめなかった。『ナンバー・ゼロ』を「テレビあるいは映画の第一作品」とみずから述べたように、ユスターシュは、「テレビとは何か」という問いを持ち続けていた。そして、ユスターシュと同様に、メディアの時代におけるシミュラークルの体制の台頭に対して鋭い批評精神を持ちながらも、「視聴覚メディアの使用法に関して対極にある」と著者が指摘する存在が、実験的テレビのプロデューサーのジャン・フラパであった。作品が成立するプロセスを提示したり、映像と音声を切り離す実験をしたりすることで、テレビの記号的な形式をあぶり出したフラパの方法は、ユスターシュの、内容と形式の一致の追求とは相容れなかった。こうして、フラパのテレビシリーズ『レアリテ＝フィクション』とユスターシュの『不愉快な話』（1977）は、現実と虚構を並列するという点で共通するものの、全く別の「反復」の様態を提示することになるのである。

もちろん、映画作家がテレビで作品を撮るという例は、ユスターシュ以前にも数多くあるし、ORTF（フランス放送協会）の研究部門や INA（国立視聴覚研究所）の勃興など、テレビでの映像実験が模索されていた時期に生きたということからも、ユスターシュのテレビに対する関心も時代の必然だったといえる。しかし、本書の第三部を読み進めて行くうちに、ユスターシュが拘泥していたのは、すべての種類の記録媒体であったことが理解される。特に、ユスターシュが晩年期に家に閉じこもり、様々な種類の録音機械に囲まれながら、電話線上で見知らぬ人々と会話できる「レゾー」に夜な夜なのめりこんでいたというエピソードは、そのことを裏付けるものである。著者は、ユスターシュの未完の作品である『不在のとき』のシナリオのなかに、機械が絶え間なく動き続けるという様子が書き込まれていることに注目している。それは、写真術以来、亡霊的なものと親和性の高い近代の複製技術メディアの本質と関わると同時に、ユスターシュの来るべき死を予感させるものである。ユスターシュの友人で、レゾーでの会話にともにのめりこんでいたジャン・ノエル・ピックが、ユスターシュの死後に、ユスターシュから電話を受け取るという神秘的なエピソードに象徴されるように、ユスターシュは、最終的にみずから複製技術メディアの亡霊性と一体化するのである。

その意味で、ユスターシュは決して「呪われた映画作家」という範疇のみで語られるべきではなく、現代的なメディアのあり方を鋭敏な感性で予見していた作家として再評価されるべきであることがわかる。そして、その実験性は、イメージの次元に留まらず、言葉や文字の次元へと拡張されていた。著者は、『ママと娼婦』（1973）の脚本の生成過程を検討するなかで、マルセル・プルーストへのオマージュや「反近代」の伝統に属する文人たちの引用から成るテクストの重要性に着目している。『ママと娼婦』で表される世界観は、ユスターシュの友人で小説家のジャン＝ジャック・シュルの『ローズ・プシエール』（1972）の「時代がふいに書き込まれる」切れ端の引用が散乱する文学的実験と共鳴するものであったのだ。そして、その言語的実験は、晩年期に構想された未完の作品、『街に明かりが灯る』の、属性のない交換可能な固有名が氾濫する脚本による「声と言葉だけが循環する純粋な空間」の表現へと昇華されていく。このように、本書は、ユスターシュが、映像、音声、言葉から成る、あらゆる種類の記録媒体の可能性を極限まで探求した作家であることを明らかにしたのである。

ユスターシュの「歴史」への視座：個人的な事柄から集合的な記憶へ

本書のもうひとつの特徴は、映画と人生が渾然一体となったユスターシュを、「経験」、「鏡」、「反復」という三つの切り口から捉えなおしたことであろう。自伝的色彩を極限まで押し進めた『ママと娼婦』と『ぼくの小さな恋人たち』（1974）で、「自分のために生きることを突然放棄し、自分を鏡のようなものに変える力を得ること」を重視したユスターシュは、『不愉快な話』以降、それを反復の主題へと発展させる。ユスターシュにおいて、「生きることは、芸術を模倣することを通してのみ実現される」と著者が指摘するように、晩年期の作品における反復に対する探求は、最終的な自死と連動するものであった。しかし、その一方で、ユスターシュは『ママと娼婦』のアレクサンドルに体現されるような「空虚な鏡」ではないことも示唆される。というのも、ユスターシュの作品には「経験」が横たわっているからである。

著者は、ヴァルター・ベンヤミンの議論を参照し、経験は集合的なものであり、「口承によって世代から世代へと受け継がれていくもの」と定義づける。そして、ユスターシュは、特に祖母の語りを記録した『ナンバー・ゼロ』において、「歴史の名の下に消し去られてしまった経験」を救い出そうとした。こうした試みは、ボルドー近郊のペサックに伝わる祭典を記録した『ペサックの薔薇の乙女』(1968)と、その 10 年後に同じ手法で祭典を記録した、反復の探求としての『ペサックの薔薇の乙女 79』（1979）でもみられるものである。ユスターシュによると、この中世にさかのぼる祭典が復活したのは、シネマトグラフが発明された 1 年後の 1896 年のことで、この年に祭典の映像が撮られていなかったことを悔やんだことを理由に『ペサックの薔薇の乙女』を 10 年後に再び撮影したとのことである。そして、著者は、1896 年から毎年同じ儀式を撮影し続けたなら、「フランスの変遷と同時に、映画の変遷」が映されていたはずだというユスターシュの言葉を引用している。このような「映画による純粋な記録に徹することで、記録行為そのものが記録されていく」試みを夢

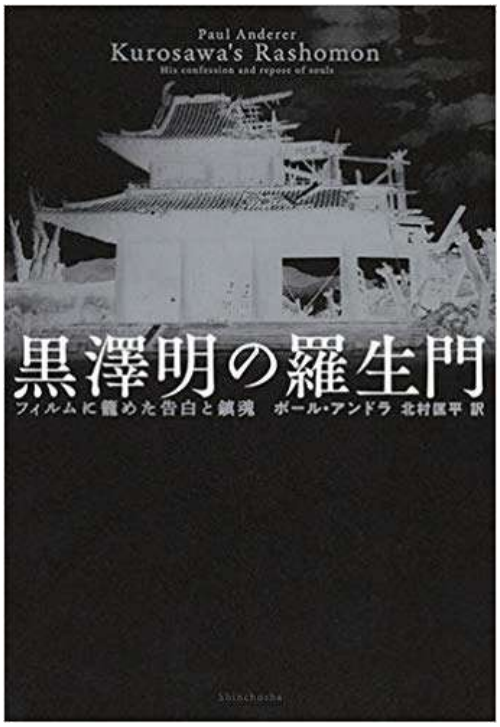
想するユスターシュの、過ぎ去った時間に対する鋭敏な感性は、大文字の歴史に回収されない無名の人々の経験への視座と繋がるものなのだ。

だからこそ、最後の章で紹介される、叔父のジャン＝アンドレ・ユスターシュについての資料を元にした、ユスターシュの晩年の企画のエピソードは興味深い。レジスタンス活動で捕えられ、収容施設で自殺を遂げた叔父について語ろうとしたユスターシュは、無名の人々の記憶についての関心を常に抱き続けていたことがわかる。それは、祖母であれ、叔父であれ、ペサックという生まれ故郷であれ、みずからと近しい存在であるという点で非常に個人的なものであると同時に、映画の世紀である 20 世紀の歴史と深く関わるものである。更に、著者によると、ユスターシュが晩年のめり込んでいたレゾーの源泉は、戦時中のレジスタンスたちの連絡方法であった。ここまで来ると偶然以上のものを感じずにはいられない。本書を通じて明らかになるのは、ユスターシュは、個人的な事柄を極限まで追求することで、20 世紀の無名の人々の集合的な記憶へと接続し、それを浮かび上がらせた映画作家であるということである。

以上に見られるように、本書の美点は、ユスターシュの作品の伝記を通して、映画、文学、歴史を横断するような思考を開いたことである。本書の特徴である、作品の生成過程の緻密な検討は、作家研究や映画史研究の鑑として参照されるべきであると同時に、人文科学のさまざまな領域と共鳴しているという点で極めて意義深いものであろう。

●書評

ポール・アンドラ著／北村匡平訳『黒澤明の羅生門――フィルムに籠めた告白と鎮魂』、新潮社、2019 年 5 月。



伊藤弘了(関西大学非常勤講師)

「彼の物語はネガとポジ、影と光に沿って放物線のように躍動するのだ。その間の影の世界で、私たちは黒澤とともに荒廃のなかを生きてゆく」（本書、272 頁）

フィルムの時代、映画という媒体は撮影用のネガ・フィルムとそこから焼き増しされた上映用のポジ・フィルムによって成立していた。陰画から陽画に反転されることで生まれる映画がスクリーン上に描くのは、文字通り、光と影の織りなす幻影である。そしてその幻影は、大なり小なり我々が生きる現実世界を反映したものにほかならない。スクリーン上にゆらめく幻影と我々が属している現実との間には確固とした境界線が引かれている。そうであればこそ、我々観客は安全圏に身を置くことができ、そこから眼前の幻影を安心して消費できるわけである。だが、じっさいのところ、映画はそれほど生易しい相手ではない。先ほどまでそこにあったはずの境界線は、いつの間にかその位置

を巧妙にずらして、我々にうっかり映画の世界を生きさせてしまうことがある。あるいはそのような極上の没入体験をこそ夢見て、たいていは淡い失望を抱く結果に終わると確かに知っていながらも、我々は性懲りもなく映画館に足を運ぶのではあるまいか。

ポール・アンドラの手になる『黒澤明の羅生門――フィルムに籠めた告白と鎮魂』という書物を一言で形容するならば、ちょうど黒澤明の映画作品がそうであるように、「美しい」という表現がふさわしいだろう。

それでは、本書の何がそんなに美しいのか？　まずは本の構成である。改めて断りを入れるまでもないだろうが、本書はいわゆる学術的な映画研究書ではない。これは著者の学識を疑問視するものではまったくなく、もっぱらフォーマットの問題である。「門」「原光景」「迷路」といったシンプルな題を与えられた 13 のチャプターがゆるやかに連関しつつ、多彩な論点を経由しながら、映画『羅生門』、あるいは映画監督・黒澤明の核心に迫っていく構成は、査読付きの学術論文には許されていない。

誤解のないようにただちに言い添えておくと、当然のことながら学術論文の方が優れているわけでもない（映画をめぐる言葉のすべてが学術論文を目指す必要はない）。「批評」には、学会誌の投稿規定に縛られなくて済む分、斬新なアイデアを自由闊達に提示できる強みがあるが、本書はまさにその強みを体現している（同時に、そのようにして書かれた批評が学術的な貢献を果たしうることは、先行する映画批評家たちの言説に映画研究が負っているものの大きさを考えれば自明である）。著者の筆は『羅生門』から始まり、黒澤の自伝『蝦蟇の油』をたびたび経由しながら、彼の幼年時代とのちの監督作品とを自在に往還していく。原書の持つ美しさを流麗な日本語へと巧みに移し替えた訳者の功績も、ここで強調しておきたい。

本書の核心をなす美しいアイデアは、映画を論じるに当たって、テクスト分析に終始するのではなく、黒澤の実人生を通して彼の監督作品を捉え直そうとする姿勢のうちに宿っている。とりわけ日本の映画研究・批評の分野では、蓮實重彦以降（と言ってしまっていいだろう）、作家の伝記的事実を作品読解に利用することにあまりに懐疑的になりすぎてしまった嫌いがある。作品は真空から突如として出現するわけではなく、あくまで人間の手によって作り出されるのだから、それを作った人間の人生を検討することは当然有効であるはずだ（もちろん、安易に作家と作品を結びつける言説の陳腐さには常に警戒心を持っていなければならない）。

黒澤明（1910～98 年）の人生を見舞った出来事のうち、とりわけ著者が注目するのは、関東大震災（1923 年）、東京大空襲（1945 年）、そして兄・丙午の死（1933 年）である。原題のサブタイトルにある「消えた都市（Vanished City）」は大震災と大空襲で廃墟と化した東京を含意する。灰燼に帰した帝都のイメージは、黒澤に強烈な印象を残し、『羅生門』の崩れかけた門のセットへとつながっていく。兄・丙午が黒澤にとってきわめて重要な存在であったことを裏付け、その自死がもたらしたであろう衝撃の大きさがどのように作品へと昇華されたかを辿る著者の手際もまた美しい（この論点は、サブタイトルの「Lost Brother」に託されている）。

活動弁士として成功していた丙午を通して、黒澤がサイレント映画に親しんでいたことも見過ごしてはならない点である。小津安二郎や溝口健二がそのキャリアをサイレント映画から始めたのに対し、戦時中に『姿三四郎』（1943 年）で監督デビューした黒澤は最初からトーキーを手がけることになった。しかしながら、それは黒澤がサイレント映画を知らなかったことを意味しない。著者の透徹した感性は、黒澤のトーキー作品のうちにサイレント映画の残響を聞き分ける。そこにはまた、弁士だった丙午や、映画『羅生門』の原作者であり黒澤が敬愛していた小説家の芥川龍之介の声、さらには震災や戦争で失われた死者たちの無数の声（Voice）がこだましている。

「もっとも個人的なことがもっともクリエイティヴなこと」とは、先日『パラサイト 半地下の家族』（2019 年）で米国アカデミー賞の作品賞を含む四冠を果たしたポン・ジュノ監督が、マーティン・スコセッシの言葉として引用したものだが、それは黒澤の映画にも当てはまる。黒澤の個人的経験と監督作品に見られる表現とを巧みに重ね合わせてみせた本書は、それ自体が黒澤映画というネガ・フィルムから焼き付けられたポジ・フィルムのようでもある。本書の上映に立ち会えた読者は、黒澤映画に刻み付けられた陰影の美しさに改めて目を開かれることだろう。

●書評

松本朗責任編集、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。

田中　ちはる（近畿大学文芸学部教授）

文学作品の傑作は一般的に凡庸な映画しか生まないというのは、映画批評の定説である。例えばジョン・ヒューストンの『白鯨』の「失敗」を論じたエッセイにおいてエリック・ロメールは、映画は日常的な動作や平凡な物事に叙事詩的な尊厳を与えることができるが、文学がそこから詩情を引き出している、『白鯨』の挿話の幻想的性格や、文体の映像的な豊穣さを、映画が模倣することはできない、と書いている(Rohmer 118)。映画が完璧な小説の彼岸に到達できるとすれば、そこに必要なのは、完璧なミザンセヌと、フラハティのナヌークにおけるような真実のテクスチュアである。ヒッチコックが映画の神様であるのは、彼のミザンセヌを存分に発揮する余地のある、大衆的な犯罪小説を素材にしたからだ。

ここでこの話題にこれ以上深入りをする余裕はないが、そうした映画の性質を鑑み、「文学と映画のあいだ」に分け入ることには、とかく警戒心がつきまとってきた。しかし、生誕から 100 年以上が経過し、第七芸術の自立性を慮る必要のなくなった現代にあって、その快楽を正当化する批評概念が、表舞台に現れてきた。それがアダプテーションの理論である。パロディやポストモダニズムの理論書で有名なリンダ・ハッチオンが、『アダプテーションの理論』を出版したのは、たかだか 2006 年のことにすぎない。沼野充義のいう「アダプテーション論的転回」(2017 12)の機は、着実に熟してきているようであり、この主題に関する書籍も、次々と出版されている。そのひとつが『精神に忠実に』(2011)と題されていることには、表層的な忠実さは問題ではない、という意味が込められている。

これらの本は、アダプテーションとは何か、という理論的な議論と並行して、論者たちがそれぞれに選んだ興味深い例を論じる、という体裁を取っている。そうした批評の潮流をさらに押しすすめた、翻案映画で綴る文学史を、アメリカの英文学者が編纂した。その名も『映画による英文学史 1895-2015』(2015)である。『イギリス文学と映画』は、この同じアイディアを、日本の英文学者が「翻案」したものだ。

序章で秦邦生は、彼らの企画は「狭義のアダプテーション研究」(6)であると書く。つまり、文学が映画作家に与えた影響は分析対象から外し、文学を脚色した映画論に徹する、ということである。それを普遍的なインターテクスト状況で捉え、創造的な緊張に満ちた文学と映画の出会いに、ねらいを定める。具体的にはそのアダプテーションが、ある特定の文化的・政治的条件にどのように介入し、どんな関係を切り結ぼうとしたかが、分析されていく。

文学作品には文学史上「重要な作品」つまり正典を選び、脚色作品もできる限り著名な監督の手になるものを選ぶ、という方針である。編者の野心は、この本が英文学史であると同時に、映画史でもあることだ。シェイクスピアからマキューアンまでの文学作品を脚色した映画が、1925 年から 2011 年までの各時代から、漏れのないように選ばれている。という英文学の学術書なのであるが、以下シネフィルにもやさしそうな章から、紹介していくことにする。

小山太一はグリーンの『権力と栄光』とフォードの『逃亡者』の「擦れ違い」の力学を分析する。フォード自身はもっとも気に入っている自作のひとつであるという『逃亡者』は、批評家には波乱含みのテクストである。自由な脚色がされていることと、アクション性のなさがその原因だが、小山によればそれは、「光と影の入り組んだ構図の束縛力によって、モノクローム画面に囚われた人物が自発的アクションを起こす可能性を極限まで削ぎ落とす」(245)振るまいである。映画にオープン・スペースを求めたフォードは、アクションが抑圧される閉鎖空間を探究する映画の作り手でもあった。そこでは存在論的な追跡を主題として書き続けたグリーンと、迫害され、追い立てられる人間の窮境と孤独を描いたフォードの接近遭遇が、起こっている。

武田将明は一人称小説『ロビンソン・クルーソー』の、ブニュエルによる映画化作品を論じる。全編がヴォイス・オーヴァーによって語られる『ロビンソン漂流記』では、観客の感情移入が妨げられる。ＶＯを用いず、出来事が眼の前で起きているように感じさせる『キャス

ト・アウェイ』の方が、原作の雰囲気を体現している。ここで描かれているのは、冒険者ではなく、孤高の立場を守りながら外部の現実に誘惑される、ブニュエル的存在としてのロビンソンなのだ。突如フライデーが浜辺を疾走する場面は、そうした誘惑の映像化である。しかしドレスと金貨で着飾った彼をロビンソンは叱り、ブニュエル映画の特質であるニーチェ的な永遠回帰の世界（ドゥルーズ）が、ここでも立ちあらわれる。「最初はあまり気乗りがしなかったが、作業をしているうちにこの話が面白くなってきた」と語るブニュエルの言葉を引いて、他人の物語が自分の作品へと変容する過程を楽しんでいたのかもしれない、と書く武田の論考は、ブニュエル映画の快楽の記憶に忠実だ。

大久保譲は、テレビ的な映像の快楽を詰め込みつつ、その精神を現代に蘇らせたとしてホームズ・ファンにもお墨付きのドラマ『シャーロック』の製作者、モーファットとゲイティスの企みを分析する。手のクロースアップが多いことに着目した大久保は、「ピンク色の研究」を「手の物語」と規定する。テレビにクロースアップが多いのは当然だが、ヴィクトリア時代に手へのオブセッションがあったという研究を引き、ドイル最晩年の作品でもホームズが手を凝視していたことなどを、謎解きのように証してゆく彼の手捌きに、たしかにホームズおたくである製作者たちがそのことを意識せずに「ピンク色の研究」を作ったわけはない、と感得する。

中山徹の分析する『ザ・デッド』は、文学者と映画作家の邂逅という意味で、この論集におけるもっとも幸福な例のひとつであろう。ヒューストンは、原作の忠実な解釈を旨とすると、自ら公言する映画作家である。感動的なのは、冒頭とラストに互いに呼応するような邸宅外の夜のショットが置かれていることの意味が、解き明かされる瞬間である。冒頭のガス灯の灯は、グレタが若い頃故郷で知っていた、青年フュアリーの比喩形象であり、ラストの雪は彼を表す象徴である。したがって映画の物語空間は、今は亡きガス会社の元労働者によって、枠づけられている。原作の最後にある「宇宙」に降る雪が、ラストで映像的に再現される一方で、原作の冒頭においてリリーが立ち働く様は、映画ではガス灯の夜景に置き換えられている。この改変は、ヒューストン父子（中山は触れていないが、脚色は息子のトニー）による、原作にない台詞の付加とともに、原作の「急所」にある産業労働者への志向性を、顕現したものだ。論考では言及されていないが、遺作『ザ・デッド』を監督した彼自身の瀕死の状態などを重ねあわせつつ、この映画の複雑な滋味は、じわじわと心に浸透していく。

すべての論考についてこのように書いていくわけにもいかないので、ここから先は簡潔を旨とさせていただく。字数制限規定のため、重要な論点を網羅できないことをお許しいただきたい。栗山智成は、ドイツ表現主義映画とノワールの影響が映像にみなぎるオリヴィエの『ハムレット』におけるセットなどが、すべて原作の詩的台詞と緊密に連動するべく導入されていることを、実証していく。リチャードソンの『トム・ジョーンズの華麗な冒険』を論じる吉田直希は、18 世紀とブリティッシュ・ニューウェイヴの時代の相似性を示す。高桑晴子は、BBC ドラマ『高慢と偏見』が、ポストフェミニズム的なものとしてのオースティンを 21 世紀に引き継ぐ参照点であると説く。木下誠は、フクナガの『ジェイン・エア』における、消費文化に抗うことのないフェミニズムの可能性を論じる。川崎明子によるワイラー『嵐が丘』

論では、嵐が丘と鶫の辻の対立が、ディエゲーシス的（音源が見えるもの）と非ディエゲーシス的（ＢＧＭなど）な二種の音楽の対比によって、効果的に表現されていることが示される。

リーンの『大いなる遺産』の歴史背景を論じる猪熊恵子は、時代精神を映画の分析に照射することは、現代の我々の批評的視野を相対化する試みであると書く。松本朗は、ポランスキーの『テス』における、原作にない哄笑の場面（など）を、男性中心主義に振り回されて転落した運命をメタ的に突き放す瞬間と見る。田中裕介は、ルビッチの『ウィンダミア卿夫人の扇』を、道徳がむしろ欲望の刺激剤であるような想像空間としての社交界の表象と読む。中井亜佐子は、『闇の奥』における小説技法を換骨奪胎した『地獄の黙示録』の映画技術が、主体なき戦争機械に対する批評であると論じる。『ピグマリオン』と『マイ・フェア・レディ』を取り上げる岩田美喜は、女性が自らの声で語る可能性は、観客が各ヴァージョンによって（再）発見するものであると述べる。秦は、映像的知覚の批判を内包したバラードの『太陽の帝国』を映画化する試みが、過去のハリウッド的戦争映画の負の遺産を精算する機会をスピルバーグに与えたと指摘する。板倉厳一郎は『つぐない』のジョー・ライトが、遅れてきた作家主義者であると論じる（現代は作家主義の時代ではない？）。ここまでが第一部で、第二部では初期映画が演劇を追いながら発展してきた例を岩田が、イギリスＳＦ小説の伝統と映画の交錯を秦が、ゴシック映画における怪物の身体性の問題などを小川公代が論じている。これに加えて、12 のコラムが入っている。

映画を媒介にした英文学史であり、英文学という切り口でならべたミニ映画通史でもあるこの本には、重複はあるがいずれ異なる英文学者たちの気合が、各章からみなぎっている。筆者は映画のほぼすべてを観なおし、アダプテーションの本を買い足して読み、一部原作も読み返し、映画作家についての文献も多少渉猟しつつ、十日ほど毎日違う作家たちに取り組む仕儀になった。様々な歴史記述がひしめく、その多岐にわたる内容の充実度を、感得されたい。この本の読者は、各々の論考を読みながら、別の考えが浮かんだり、別の映画も観たくなったり、何かと調べたくなったりするはずである。ここに開けているのは、学生たちにうまく脚色された映画を使って文学を教える、といった旧来の枠組みを遥かに超える、豊穣な世界なのだ。

すでにバザンは、こう喝破していた。

> 『ハムレット』の映画化はシェイクスピアの観客を増やすのみであり、少なくとも観客の一部は舞台でじかにせりふを聞きたいと思うことだろう。ブレッソン版の『田舎司祭の日記』はベルナノスの読者を十倍に増やした。実際、そこにあるのは競争や後退ではなく、ルネッサンス以来芸術が少しずつ失ってきた次元、つまり公衆という次元の新たな獲得なのである。
>
> だれに不満などあるだろうか？(174)

野崎歓も、文学に映画というファクターを加えたときの越境の動き(i)に感嘆し、沼野充義は、文学と映画は「互いに互いを豊かにしあう関係にあり、私たちもその両方をあわせて享受することで、楽しみを何倍にも膨らませることができる」(2013 128)、と書いている。

人文研究がインターテクスト性のオープンフィールドにひらかれてゆく、アダプテーション研究の広がりと深みの世界を知った文学・映画愛好者は、なにやら悦ばしい批評潮流がきたのかも、という驚きに、不意打ちにされることだろう。

MacCabe, Colin, Kathleen Murray, and Rick Warner eds. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford UP, 2011.

Rohmer, Eric. *Le goût de la beauté : Textes réunis et présentés par Jean Narboni.* Editions de l'Etoile, 1984.

Semenza, Greg M. Colón and Bob Hasenfrantz. *The History of British Literature on Film, 1895-2015.* Bloomsbury, 2015.

沼野充義「アヴァンギャルドと古典の間の巨大な振幅」野崎 2013、pp. 107-128.

――. 「「アダプテーション論的転回」に向けて」『文学とアダプテーション――ヨーロッパの文化的変容』小川公代・村田真一・吉村和明編、春風社、2017 年、pp. 5-12.

野崎歓編『文学と映画のあいだ』東京大学出版会、2013 年。

――. 「まえがき」野崎 2013、pp. i-iv.

バザン、アンドレ「不純な映画のために――脚色の擁護」『映画とは何か（上）』野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳、岩波書店、2015 年、pp. 136-76. (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Les Editions du Cerf, 2011.)

ハッチオン、リンダ『アダプテーションの理論』片渕悦久・鴨川啓信・武田雅史訳、晃洋書房、2012 年 (Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006.)

●新入会員自己紹介

成瀬巳喜男研究

黄也（北海道大学文学院　映像現代文化論講座博士後期課程）

この度入会した黄也と申します。現在、北海道大学大学院文学院映像現代文化論講座博士後期課程に所属しています。

私は、映画監督・成瀬巳喜男の作品を研究しています。成瀬は日本映画監督の巨匠の一人として、その名を国内外でも広く知られていますが、実は成瀬作品に関する研究は、いまだ不十分です。

なぜでしょうか？　おそらく以下の理由が考えられます。第一に、作品数の膨大さです。戦前から戦後にかけての映画人生のなかで、成瀬は 87 本の作品を作り、そのうち 69 本が現存しています。『浮雲』（1955）のような傑作がある一方で、明らかな失敗作もあり、玉石混交です。第二に、彼の生きた時代における、撮影状況の変化の激しさが挙げられます。サイレント時代からトーキーへ、そしてカラー・ワイドスクリーン時代への移行、そして、日本撮影所の黄金時期（1920～30、50～65）とその崩壊は、成瀬の全盛期と彼の死による創作活動の終結とに、驚くほど合致しています。第三に、ジャンルの豊かさです。成瀬は、複数の撮影所（松竹蒲田、松竹、東宝、新東宝、大映、独立プロ）にわたって、複数のジャンルを製作しました。それらは、コメディ、ホームドラマ、メロドラマ、子供映画、女性映画、フィルム・ノワール、または日本のジャンル（芸道もの、時代劇、妻ものなど）を横断しています。つまり、成瀬の作品は「まとめられなさ」という言葉で特徴付けられます。成瀬作品の全貌は、極めて掴みづらいものになっているといえるでしょう。

例えば、国外の先行研究は、全作品を漏れなく詳細に分析している一方、評価軸を明瞭にしていないため、いずれも作品紹介の域を出ていません。そして、国内の先行研究には、確かに示唆に富むものが数多く見られますが、いずれも批評的言説の域に止まっています。ちなみに、管見の限り、博士論文としては、スザンネ・シェアマン『成瀬巳喜男:日常のきらめき』（早稲田大学、1998）、マーク・メニッシュ『成瀬巳喜男の作品における空間表象(1951-1960)』（東京大学、1999）、大久保清朗『呪われた映画の詩学：『浮雲』とその時代』（東京大学、2013）があります。しかし、シェアマンとメニッシュのものは、精緻なテクスト分析を行う一方、時代背景を度外視しています。大久保のものは原作と脚本と映画の三者を比較し、徹底的な実証調査に基づき、生成論のアプローチから論じていますが、映像表現の分析は行っていません。これらの先行研究は、成瀬作品の内在的な形式美学、あるいはその外在的な言説の、いずれか片方のみを論じているに過ぎません。これらを鑑みても、成瀬作品の全貌は、いまだ明らかになっていないと言わざるを得ません。

また、多くの先行研究では、作家中心主義が基調にあり、その芸術性を重視する傾向が見られます。無論それは、日本の映画研究自体の特徴に由来することであり、また、成瀬作品を再評価する過程で、彼の映画史的な位置づけをより明確化しようとする動

きとも関係しているでしょう。もちろん、このようなアプローチは必要不可欠です。しかし、その反面、成瀬作品における一種の大衆性ともいうべき要素が、それらと相容れないものとして、しばしば軽視されていることも否定できません。単純な事実として、成瀬は撮影所という制度に従い、社会や観客からの要請に応じていた映画監督です。成瀬作品には興行的な成功を収めたヒット作が多く含まれ、また、女性の観客に人気を博していたという資料も残っています。これらは、先行研究における成瀬の生前の評価とは明らかに矛盾しています。この問題を抜きにして成瀬作品を語るのであれば、形式的特徴を考えるにあたっても不十分であるといえるでしょう。

私は、このような作品と同時代状況との矛盾を孕んだ関係性に注目し、研究を行っています。まず、成瀬作品に内包される政治性を明らかにすることが前提にあります。とはいえそれは、文化社会論によって、成瀬映画と国家権力の共犯関係を告発することだけが目的ではありません。政治性の問題と関係づけることで、はじめて成瀬作品における芸術性を理解することができると考えています。ここでの芸術性は、先行研究などで繰り返し言及されている、「目線の芸」や日本家屋の空間演出などにとどまるものではありません。例えば、『乱れる』（1964）の並行モンタージュにおけるアンチ・メロドラマ的な要素などは、それを端的に示しているのではないでしょうか。確かに、成瀬作品は所謂大衆向けに作られた、社会的・政治的な産物です。しかし同時に、そこから溢れ出る《何か》も確実に存在しています。その《何か》、すなわち、成瀬作品に潜む可能性にほかならないものを取り出していくことが、私の研究の目的です。

以上、研究内容を簡単に説明させていただきました。未熟な考えで紙幅を割かせて頂き大変恐縮ですが、今後皆様との交流を通じて、一層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いたします。

●新入会員自己紹介

学ぶことの恩寵

谷川拓矢（アレセイア湘南高等学校常勤講師）

日本映画学会の皆様。初めまして。この度入会させていただくこととなりました、谷川拓矢と申します。よろしくお願いいたします。

専門は日本近現代文学です。私は日ごろ高校教員として務めていますが、それと並行して複数の学会や研究会に所属し、口頭発表や論文執筆などの形で文学研究活動を続けています。

まずは、私の主な研究テーマをご説明させていただきます。

日本文学における近代と現代の結節点を探ることに関心があります。日本文学はいかにして近代文学から現代文学へと移行したか。たとえば柄谷行人は中上健次の死において「近代文学の終り」を宣告しましたが、私見では近代文学と現代文学の結節点を

80 年代に置いています。つまり、70 年代の戦後文学まで（＝近代文学）とそれ以後（＝現代文学）という形で捉えています。こうした観点から、とくに現代文学の追究に問題意識を持っています。

近代文学から現代文学への推移を問うことは、とりもなおさず近代文学の終焉のすがたを見ることです。しかしそれは、さらに言えば、現代文学が近代文学にどのような楔を打ち込んだのか、いかにして滅ばせたのかを追認することであり、それはつまり現代文学がいかなるものかを確認することでもあります。おそらくその楔は一つではなく、様々な種類の楔が、様々な角度から打ち込まれたはずです。それを一つずつ追認しながら現代文学とはいかなるものかを捉えていこうと試みています。現代文学を扱う際の論点を、一つでも多く提出することを目指しています。

上記の問題意識に関連して、私が追究していることの一つとして、「性」と「文学」というテーマがあります。

「性」の抑圧の時代であった近代以降にあって、「文学」は「性」をいかに扱ってきたか。近代から現代へと広い射程で眺めることで、「文学」が「性」の抑圧あるいは解放といかに関係しているかを捉えたいと考えています。こうした試みを通して、日本近現代という時代や社会のありようを浮かび上がらせることもまた、目論見の一つです。

もっとも、ここでの「文学」は、広義でとらえる必要があると考えています。こと「性」というモチーフに関しては、いわゆる文学作品のみならず、ポルノグラフィ／映画／漫画／アニメーション／写真など多様な表象形態をとる傾向にあるため、ジャンル横断的なパースペクティブが必要だと考えられるからです。

また、「性」と「文学」の遍歴において、一つの結節点として戦後を挙げることができます。そんな中で、戦後以降における文学と映画の相関関係にも関心を抱くようになりました。

この度、本会に入会を希望した理由は、ここにあります。「性」と「文学」というテーマの追究にあたって、狭義の文学とは異ジャンルの映画という視点から眺めてみることで、新たな切り口の発見、視野の広がり、研究の深まりにつながるのではないか、と。

このように、私は文学研究畑の人間であり、映画学に関しては初心者であります。そういう意味では、会員の皆様のご学問に学ばせていただく所存でございます。拙いながら、積極的に学び存分に吸収し、映画と文学の双方にとって実りある学びになるよう努めます。また、このような学びの場を与えていただき、あらためて感謝申し上げます。

さて、奇しくもいま「学び」という言葉を連呼することになりました。最後に、私にとっての学ぶことの意味をお話しして、この稿を閉じようと思います。

なぜ文学などやるのか？　映画まで学ぼうとするのか？

それは、日常生活には役立たないし使わないけれども、人間の生にとっては深い意義を持つ、そういったものがあることを信じているからです。人間の生を根幹で支えているのは、すぐ役立つことよりも、むしろすぐには役立たないことであることの方が多い気がします。

批評家・加藤典洋の次のような言い方を参考にしてみましょう。

> くらがりの中、前方に向かってみんなでボールを投げる。すると一番遠くまで投げた者のボールだけが闇の向こうから帰ってくる。見えないけれども闇のむこうには壁がある。だから一番遠くまで投げられたボールだけがそれにぶつかり、また、手元に戻ってくるのである。（『人類が永遠に続くのではないとしたら』）

「ボール」が「闇のむこう」の「壁」に届くまで、何度でも投げ続けること。より遠くへ投げ続けること。手控えしたり、その場を立ち去ったりせずに、投げ続けること。それをできた者だけが、「ボール」を「闇のむこう」にまで届かせることができ、「帰ってくる」「ボール」を手にすることができる。学ぶことの恩恵に与ることができる。

こんな話をしたときに、ある生徒は「愚鈍ですね」と言いました。たしかに、その生徒が言ったことは「正しい」。しかし、こちらは、その「愚鈍」に誇りを持ってやっているのです。

そうした営為こそが、深い闇に包まれたわたしたちの生を、照らす曙光となるはずなのだ、と――。

●新入会員自己紹介

増村保造論

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）

はじめまして。明治大学大学院で現在博士後期課程に所属しております中島晋作と申します。この度は日本映画学会への入会のご承諾、誠に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いたします。

物心ついた時から映画に夢中になっており、現在も映画館に通う日々が続いています。しかし、映画研究を志すことを決意したのは大学を卒業してから大学院に進学するまでの間で、学部では東京理科大学で数学を専攻していました。学部時代も年数百本単位で映画は見ていたのですが、なぜか自分は数学の先生になるのだと信じ込んでおり、映画館に通いつつ数学の教職免許状取得を目指しておりました。そのような、映画に対してやや不誠実ともいえる態度で過ごしていた学生時代に、衝撃的といえる体験をしました。それが、2014 年に当時のフィルムセンター（現在の国立映画アーカイブ）で開催された増村保造の回顧展だったのです。

その特集に通う前に、増村の映画は 2 本だけ見ておりました。1957 年に発表された『くちづけ』と『青空娘』です。これはレンタルビデオ屋で借りて DVD で視聴して感動し、「増村保造」という名前を自分の頭に深く刻み付けた作品でした。そのような監督の特集が開催されると知り、会期中の 6 月末から 9 月初旬、大学の学年暦でいうと夏休み期間中、私の足は毎日のようにフィルムセンターのある京橋へと向かいました。

その特集に通っているうちに、理由は全く不明なのですが、自分は増村保造を研究しなければならないのだとする使命感のような思いが沸々と湧き上がってくるのを感じました。もちろんこれは映画が素晴らしく面白かったからに他ならないわけですが、見た映画の「面白さ」がうまく言語化できなかったことにもまた気づかされたのです。この監督の作品を自分の言葉で批評・研究することを目的に、大学院で映画研究を始めました。

増村保造で修士論文を書いたのですが、生涯で 57 本もの映画を発表したこの監督のフィルモグラフィーを鑑みると、すべてを扱うのはおよそ不可能と思われましたので、彼のデビュー作『くちづけ』から『巨人と玩具』（1958）までの初期作品に限定して論じました。

修士論文での議論の中心となる作品は、1958 年に発表された『巨人と玩具』です。開高健原作、白坂依志夫脚本のこの作品を、初期から中期以降の増村映画への転換点であると主張したのです。映画批評家の山根貞男は、増村のフィルモグラフィーを 3 つに分類しました。デビューしてから 60 年代初頭までを初期、そこから大映倒産の 71 年までを中期、以降を後期としています。山根は 61 年の『妻は告白する』以降、増村の映画はより狂気的になり凄みを帯びてきたと主張します。修士論文では、山根のいう「狂気的」や「凄み」の正体を探ろうと試みているのです。

ここでキーワードとなるのが、ヒューマニズムとマシニズムです。初期の増村の映画は、彼がイタリアの国立映画実験センターに留学していた事実もあり、ネオレアリズモの作品群と比較して語られることが多いですが、当時の人々が増村の『くちづけ』や『青空娘』を評した文章を調べると、登場人物の自己主張の激しさや野性的ともいえる登場人物の特異さに言及するものが散見されました。これはおそらく増村自身が意図した、早口でセリフをまくしたてる俳優や、ミドルショット中心の画面構成からもたらされたものでしょう。彼の初期作品は、戦後日本に西洋のリアリズム、あるいはヒューマニズムが近代主義的に持ち込まれたこと、その新規性が評価されたと考えられます。

しかるに『巨人と玩具』では、彼の映画に登場する人間に変質が生じます。この映画では、登場人物は会社内部の人間組織のうちに組み込まれています。そして映画は、工場の生産ラインや機械の反復運動と人間をモンタージュするのです。人間は大量生産される機械であり、その身体性は放棄される。初期作品における西洋的ヒューマニズムからマシニズム的思想への変遷が、60 年代以降、特に『妻は告白する』以降の狂気性や凄みを誘発したのではないかと結論づけました。

博士課程に進んだ今、やはり増村保造の研究を継続したいと考えております。学会活動でのご指導ご鞭撻のほど、何卒よろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

映画・精神分析・人権宣言

石原陽一郎（立教大学兼任講師）

このたびは入会の承認をいただきありがとうございます。私はフランス現代思想を主な研究分野とする者の立場から、哲学、精神分析、映画という三つの領域がまじわるあたりのことに関心をいだいてきました。

さいわいにもこれまでに哲学的映画論の代表的な著作であるジル・ドゥルーズの『シネマ２＊時間イメージ』およびスタンリー・カヴェルの『眼に映る世界　映画の存在論についての考察』（いずれも法政大学出版局刊）の翻訳紹介に携わることができ、その経験を糧に映画をめぐる思索をつづけている次第です。

一般にドゥルーズとカヴェルの哲学の文脈は異なるとされていますが、両者の映画論をつきあわせることによっていくつかの重要なテーマが浮かび上がってきます。そのひとつは映画の民主主義的本質というテーマです。カヴェルはつぎのように述べています。「映画では、社会的役割は恣意的ないし偶然的であるように見えるのであり、映画は民主主義、あるいはともかくも人類の平等という考え方への生来の傾向をもっている」。これは被写体を社会的序列によって差別しないカメラの構造そのものを考えるだけで得心がゆくことです。ドゥルーズも、映画においては私的なものが社会的なものに完全に統合されることなく、その中間にある「実に様々な社会段階の不条理なまでの共存」が可能になるといったヴィジョンを提示していますし、さらに、映画を哲学上の重要なモチーフの一つとするいまひとりの哲学者ジャック・ランシエールの平等思想をしかるべき補助線として引くことも有益でしょう。

私がここでとくに注目したいのは、カヴェルが「再婚コメディー」としてカテゴライズする映画（破局を迎えた夫婦がよりを戻すという筋立てを共有する一連のスクリューボール・コメディー）における男女間の対等な「会話」です。このジャンルの映画を特徴づける丁々発止の掛け合いがトーキー映画に固有な「言語的メディウム」のもっとも有効な使用の一例であることは広く認められていますが、カヴェルは「会話」という語を彼が「再婚コメディー」のひとつの思想的源泉に位置づけるジョン・ミルトンの言う意味で使っています。ミルトンにおける「会話」とは、単なる言葉のやりとりにとどまらず、同じ言葉を共有することで成り立つ霊的な水準での平等な共同性のあり方そのものを指しています。こうした考え方に象徴されるミルトンの思想がピューリタン革命の理論的バックボーンともなったことは周知のとおりです。

ところで、言葉をメディウムとすることにおいて映画と精神分析は共通しています。ジャック・ラカンはまさに患者の言葉を精神分析の唯一の「メディウム」と呼んでいます。分析治療において言葉は治療者ではなくもっぱら患者に委ねられており、そのかぎりで自由連想は民主主義的な言説と言えます。同時期に生を享けた映画と精神分析がこのように言葉という民主主義的なメディウムを本質的なものとして共有していることは偶然ではないと思われます。

その一つの論拠を言語学者ジャン＝クロード・ミルネールの所論に求めることができるでしょう。その近著の一つ『フランス革命再読』（*Relire la Révolution*, Verdier, 2016）は、フランス人権宣言における人間の観念がフロイト的な人間の観念を先駆けているとしています。万人の身体的類似性にもとづいて市民と非市民の間の序列を否定するところに成立するそれは、ラカンの「語る身体」という概念によって端的に示されているような、身体と言語能力のみによるミニマムな人間の定義であり、魂や人格といった両者を統合すべき形而上学的あるいは心理学的実体を欠いています。

ミルネールはそこまで述べていませんが、このような人間観がまた映画にも近しいものであることはいうまでもありません。映画は人間をその身体と声だけによって表象します。カヴェルは写真映像と録音された声の総体に帰されるスクリーン上の人間の徹底してマテリアルで、その背後に何ものをも隠していない存在形態に人間のある種の典型を見てとっています。ドゥルーズも、ロベール・ブレッソンの「モデル」に代表されるような「観念からも感情からも離脱」した「自動装置」にスクリーン上の人間のひとつの純粋なあり方をみています。

このように考えると、映画と精神分析の共通の起源をとりあえず人権宣言に求めることができるかもしれません（映画が人権宣言の国フランスで産声を上げたのはその意味では必然なのです）。さらには映画および精神分析における言葉が人権宣言の切り開いた公共圏における自由で平等な言論をその源流にもち、のみならずそうした言論をある意味で純粋なかたちで実現したものであるという仮説を立てることもできるのではないでしょうか。

とりとめのない文章になってしまいましたが、以上をもって自己紹介に代えさせていただきたいと存じます。今後ともご鞭撻の程よろしくお願い申し上げます。

●出版情報

●世良利和会員（単著）『外伝　沖縄映画史　幻に終わった作品たち』、ボーダー新書、2020 年 1 月。

●清水純子会員（単著）『映画と文藝――日本の文豪が表象する映像世界――』、彩流社、2020 年 1 月。

●名嘉山リサ会員　貴志俊彦／泉水英計／名嘉山リサ編著 『よみがえる 沖縄 米国施政権下のテレビ映像――琉球列島米国民政府（USCAR）の時代』、不二出版、2020 年 2 月。

※出版情報に関しまして会員の皆様へ

書評対象に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、そうでない本は事務局に情報いただければ会報で紹介いたします。

●新入会員紹介

●奥山智佳（国際基督教大大学院修士課程）、Francis Ford Coppola／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

●石原陽一郎（立教大学兼任講師）、哲学と映画

●谷川拓矢（アレセイア湘南高等学校常勤講師）、日本近現代文学