

# 日本映画学会会報

第31号 (2012年6月11日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 松田英男) / 編集長 大石和久

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](mailto:japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp)

## 目次

新会長あいさつ 松田英男 2

新役員紹介 2

視点 戦後の「政治と文学」論争からみた映画『わが青春に悔なし』 金普慶 4

視点 韓国映画に見る近代日本映画の遺産 — 「東アジア的見地」からの提言 李敬淑 10

視点 映画の世界と私 坂本玲子 12

書評 加藤幹郎監修 / 杉野健太郎編著『映画のなかの社会 / 社会のなかの映画』 佐久間思帆 13

出版紹介 15

新入会員紹介 15

事務局から 16

## ●新会長あいさつ

松田英男（京都大学）

2005年12月に誕生した日本映画学会は、今年で8年目を迎えました。設立趣意書にもありますように、本学会は自由な学問交流の場となることを目指し、公正かつ民主的な運営を行って参りました。映画を愛し、映画を学ぶ研究者が自由な個人として集い、議論を戦わせ、研究の成果を学会誌『映画研究』ならびに『映画学叢書』などの会員関係書籍を通して発信していく。本学会の会員は、そうした開かれた営為を通して、日本における映画学の学問的・制度的な確立に向けて、日夜努力しています。

すでにご存じの通り、日本映画学会は本年度から新しい体制になりました。これまでの役員を最大限生かしつつ、新進気鋭の先生方をお迎えした形です。名誉顧問になられた田中雄次先生、顧問になられた加藤幹郎先生からは、学会のあり方、映画研究のあり方も含めて、引き続きご指導を賜ります。また、若き研究者のみなさんには、大会、例会、活字媒体を通して存分に活躍していただくとともに、将来を見据えて、運営にもぜひ参画いただきたいと思います。

新緑鮮やかなこの季節は、本学会が新たな一歩を進めるにふさわしい季節と言えるでしょう。学会が日本の映画研究を支える豊かな映画の森となりますよう、役員一同微力を尽くしたいと存じます。会員のみなさまのご協力に改めて御礼申し上げますとともに、今後ともあたたかいご理解とご支援をいただきますよう、なにとぞよろしくお願い申し上げます。

## ●新役員紹介

メーリングリストで既にお知らせ申しあげました通り、役員選挙の結果を踏まえ、今年度から以下の新体制で運営を進めることになりました。会員のみなさまのお役に立つとともに、本会の発展ならびに映画学の発展に微力ながら寄与できればと考えております。ご理解、ご協力のほど、何卒よろしくお願い申し上げます。尚、事務局も移転しメールアドレスなどが変わりましたので、あわせてよろしくお願い申し上げます。

名誉顧問 波多野哲朗 日本大学

名誉顧問 田中雄次 熊本大学

顧問 加藤幹郎 京都大学

会長 松田英男 京都大学

常任理事 板倉史明 東京国立近代美術館フィルムセンター 学会誌編集委員

常任理事 井上 徹 日本商工経済研究所 編集局長

常任理事 杉野健太郎 信州大学 事務局長

常任理事 田代 真 国土館大学 常任理事長

常任理事 塚田幸光 関西学院大学 学会誌編集委員長

常任理事 藤田修平 慶応義塾大学 学会誌編集委員

常任理事 堀 潤之 関西大学 学会誌編集委員

常任理事 山本佳樹 大阪大学 副会長

常任理事 吉村いづみ 名古屋文化短期大学 大会運営委員長

理事 碓井みちこ 関東学院大学 学会誌編集委員

理事 大石和久 北海学園大学 学会会報編集長

理事 佐藤元状 慶応義塾大学 学会誌編集委員

会計監査 須川いづみ 京都ノートルダム女子大学

会計監査 名嘉山リサ 沖縄工業高等専門学校

会計 植田真由 京都大学大学院 会計／学会ウェブサイト管理者

会計 山田 峰大 京都大学大学院 会計／学会ウェブサイト管理者

☆学会誌編集委員会

塚田幸光（編集委員長）／板倉史明（編集委員）／碓井みちこ（編集委員）／佐藤元状（編集委員）／藤田修平（編集委員）

／堀 潤之（編集委員）

## ● 視点

### 戦後の「政治と文学」論争からみた映画『わが青春に悔なし』

金普慶（筑波大学大学院人文社会科学研究所博士課程）

黒澤明の映画『わが青春に悔なし』（東宝製作、1946年、原節子主演）は、1933年京都帝国大学の滝川幸辰教授に対する思想弾圧事件、いわゆる滝川事件（京大事件）と、ゾルゲスパイ事件をモチーフとした民主主義啓蒙映画である。最初、プロデューサーの松崎啓次が滝川事件当時京大に在学していた経験からアイデアを出して、久板栄二郎がシナリオを執筆した。松崎は、1930年前後にはプロキノに所属し、プロキノの解散後にはP.C.L.で活動した経歴を持ち、久板も戦前左翼劇作家として活躍した人物である。

本作について、後に黒澤は「僕はその時、日本が新しく立直るのに大切なのは自我を尊重することだと信じてた。今でも信じてる。そういう自我を貫いた女を僕は描いたんだ」と言及している（小藤田千栄子編 116）。この「自我」については、黒澤は他の自伝でも繰り返し触れて、次のような文章を残している。「撮影所で終戦の詔勅を聞いて、家へ帰るその道は、まるで空気が一変し、商店街の人々は祭りの前日のように、浮々とした表情で立ち働いていた。これは、日本人の性格の柔軟性なのか、それとも虚弱性なのか。（中略）あれが一億玉砕を呼びかけるものだったら、あの祖師谷の道の人達は、それに従って死んだろう。（中略）私達日本人は、自我を悪徳として、自我を捨てる事を良識として教えられ、その教えに慣れて、それを疑う事すらしなかった。私は、その自我を確立しない限り、自由主義も民主主義も無い、と思った。戦後の第一作「わが青春に悔なし」は、その自我の問題をテーマにしている」（黒澤明『蝦蟇の油』268-269）この引用をみると、黒澤は、戦争が終わった後の日本人の変わり身の早さに驚き、それは確固たる「自我」を持っていないためであると思ったようである。そして、その「自我」の問題を取り上げた映画『わが青春に悔なし』の中で、八木原幸枝というヒロインを通して「自我を貫いた女」を描こうとしたのである。しかし、占領下の日本映画に関する研究の中で本作を取り上げた平野共余子は、幸枝という人物について、黒澤とは異なる見解を示している。平野は、本作が主人公の幸枝と野毛が何を信じて、何のために自己犠牲をしたかについて明確に描いていないと述べて、「思想そのものを描くことよりその結果としての〈自己犠牲〉を描くことに執心」している側面は、戦時中の戦意高揚映画とも共通していると指摘して、むしろ、黒澤流の「自我の確立した」主人公の「〈猪突盲進〉的思考と行動」から「主体性の欠如」を見ると分析している（平野 306-312）。

確かに、映画の後半で幸枝の母が「お前つて子は、ほんとに苦勞生に生れついてるんだねえ」（註1）と言っているように、本作は幸枝の「自己犠牲」の物語ともいうべきである。こうした彼女の「犠牲」がはじまるのは、上京して野毛との同居生活に入ってからであ

る。築地に「東亜政治経済問題研究所」という看板をかけて支那問題の権威として活躍している野毛であるが、実は隠れて「当局から睨まれるような仕事」をしていた。ある日、帰宅した野毛は大きな仕事の一つが片付いたと喜ぶが、野毛の仕事にかんして何一つ知らない幸枝は「あたしにはよく分らないけど、何だか嬉しいわ」と答えるだけである。それに対して、野毛は「さう、それでよろしい」「君は、何も知らない。知らうともしなかつた。そして、黙々として僕の身の世話をしてくれた。有難う」と反応する。京都にいた学生の頃、野毛の話を理屈ばかりで退屈だと、美しいものや楽しいものだけを求める幸枝に、彼は「あなたの知つてる人生なんて、この窓から覗いたきれいな事さ」「理論の裏付けのない美しいものだの、楽しいものだのつて、そんなものはアブクみたいなもんさ」（傍点原文）と非難した。しかし、実際に幸枝が野毛の「仕事」を共有したいと覚悟を示して一緒になってからは、彼は自分の言った「理論」について一切語らない。むしろ、幸枝に対して「知らないままでよろしい」、「黙々と身の世話をしてくれればいい」という態度を見せるのである。

このような野毛の態度は、そのモデルであるゾルゲスパイ事件の尾崎秀実以外に、もう一人の人物を思わせるところがある。それは、本作の物語内部の時間的背景（滝川事件）ともなっている 1933 年、「転換時代」という仮題で『中央公論』に発表された小林多喜二の中編小説『党生活者』の主人公「私」である。この小説は、満州事変直後といういわゆる（非合法時代）の軍需工場を背景に、「私」の共産党細胞としての活動を詳細に描いたものである。「私」は個人的な生活など一切なく、黨員としての活動にだけ専心していたが、ある日、当局にアジトが発覚されるという危機にさらされ、笠原という女性の家で一夜を過ごすことになる。その後、笠原と親しくなった「私」は、「非合法の仕事を確実に、永くやって行くために都合がいい」という理由で笠原と一緒にいるが、この同居生活における「私」の笠原に対する認識は野毛のそれと重なる部分が多い。「私」は、「感情の浅い、粘力のない女」という理由などで、笠原は非合法の仕事に適する人間ではないと思っており、ただ、自分が党の活動を続けられるように経済的な面で「世話をしてくれる」ことを要求する。そして、次第に笠原が苦しい生活に不満を抱くようになると、「私」はかえって彼女を「為すことのすべて」が自分の「犠牲であるという風にしか考えられない」と非難して、「もしも犠牲というならば、私にしろ自分の殆んど全部の生涯を犠牲にしている」と不満を漏らす。（註 2）

こうした「私」の笠原という女性の扱い方をめぐって、『わが青春に悔なし』が封切られた 1946 年から翌年の 1947 年にかけて、『近代文学』の平野謙、荒正人と、『新日本文学』の中野重治を中心に、いわゆる「政治と文学」論争が行われた。まず、平野謙は「ひとつの仮措置」（『新生活』1946 年 4・5 月併合号）で、「党生活者」における笠原の描写から「目的のためには手段をえらばぬ」という政治の非人間的特徴を見ると指摘した。また、荒正人は「文学的人間像」（『近代文学』1947 年 2・3 月併合号）の中で、「私」には「季節季節すらも黨生活の一部であり、個人生活といふものがこればかりも残つてゐない。——英雄である。（中略）まさにかれは完全なる革命家である」（39）と言って、しかし、この「私」の女性に対する態度は「近代以前なのである」（傍点

原文) と非難している。また、さらに「ひとりの男が全生活をあげてボルシェヴィキになること、それは自由である。だが、ひとりの小市民たる女がそれに全的にしたがってゆけないこと、これも自然である」「個人生活をもたぬ主人公の犠牲になることは、階級の犠牲になることだ、と合理化されてしまふ。(中略) わたくしはここに主人公の假面を被つたエゴイズムを發見し、不愉快になる」(40) と述べている。この「主人公の假面を被つたエゴイズム」について、荒は、すでに「第二の青春」(『近代文学』1946年2月号)でも言及していた。ここでは、「党生活者」の「私」のような政治的目的だけを重視する「政治の優位性」に対して「往年、小林多喜二は、

(中略) ただ自他ともに、指導者を神々のごとく安置せねばならぬと思ひ謬つたことはあると思ふ。けれども、これは、太陽の子を妄信した、天皇制下の奴隷の感覺を一步も出るものではあるまい。わたくしたちは、こんにちもはやこのやうな魅力なき神々と指導を信じることはできない」(14) と、天皇制と同様であると批判している。換言すると、『近代文学』の同人たちは、天皇制軍国主義と共産党ともに、戦前・戦時中「個人」に対して行った暴力的な抑圧に対して抵抗感を示したのである。ある一方を「敵(悪)」と規定し、片方は正当なものであるとみなすのではなく、絶対的な権力(天皇制)や(共産党の)綱領を想定しそれに反する「個人」を抑圧する、または、「個人」の犠牲を求めるという構造自体を否定しようとしたのである。

一方、このような平野と荒の主張に対して、『新日本文学』の中野重治は「批評の人間性」というタイトルの文章を3回にわたって発表し、彼らを鋭く批判した。(註3) 例えば、中野は「批評の人間性 二」で、平野と荒、そして彼らの文学は「反社会的・反歴史的な自由、人間を主張する。それは民族の民主主義的建設をとおしての個の確立、個の確立をとおしての民族の再建を全体主義として侵略軍国主義になぞらえて非難し、民族の再建に背をむけた個人主義を真の人間主義として立てている」(97-98)と述べている。すなわち、戦後日本の最大の課題とは、「民主主義革命」による「民族の再建」であり、「個の確立」は自然としてそれに伴うものであるがゆえに、この「民主主義革命」の達成という大きな目的のために前進することは、知識人を弾圧し、民衆を戦争に動員した天皇制軍国主義と、決して同質なものではないということである。こうした思考構造の中では、天皇制軍国主義にすべての戦争責任を問うて、その「悪」の権力を肅清するという「正当な政治的目的」が、「個人」より優位に立っていることは明らかである。

映画『わが青春に悔なし』に戻るが、本作冒頭では「満州事変をキッカケとして、軍閥・財閥・官僚は、帝国主義的侵略の野望を強行するために、国内の思想統一を目論見、彼等の侵略主義に反する一切の思想を「赤」なりとして弾圧した。「京大事件」もその一つであった」というインタータイトルが流れる。ここでは、思想弾圧と侵略戦争の責任はすべて「軍閥・財閥・官僚」という「帝国主義的」勢力にあるという認識が読み取れる。そして、映画はその「帝国主義的権力」に立ち向かって闘った「英雄＝革命家」野毛と、その献身的な追従者である幸枝の崇高な「犠牲」について語りはじめるのである。ここから、この物語が、先述した『新日本文学』の戦争責任・戦後処理にかかわる思考と類似していることが確認される。さらに、この野毛という作中人物に注目すると、彼は自分のすべ

てを「十年後に真相がわかって、日本の国民から感謝されるような仕事」のために投げ込んだ主義主張に徹する人物である。彼は10年も会っていない両親の写真を「僕の弱点」だと言って、一瞬感傷にふけても、すぐ「親子の問題も、実際は今やつてる大問題を解決して行くことの中で立派に処理されるんだ」と自分に言い聞かせるように話す。すなわち、彼は、私的生活、または「個人」としての自由や幸福は、大きな政治的目的を達成すれば自然に解決されるはずだという「政治の優位性」の哲学によって行動しているのである。彼自身がそうであるがために、野毛は幸枝の「犠牲」にも感謝はするが、当然視している。彼は、まさに「党生活者」の「私」、すなわち、荒正人のいう「英雄＝革命家」として描かれているのである。野毛だけではなく、「自活」のために上京を決心する幸枝に対しての八木原教授の台詞からも、こうした「大きなテーゼ」のための「犠牲」の美化が読み取れる。八木原は「自由は戦ひとらるべきものであり、その裏には苦しい犠牲と責任があることを忘れちゃいかん」という。この言葉は、それを内面化した幸枝によって、映画の後半で農民たちの迫害に屈せず黙々と働く場面を通して繰り返し登場し、強調されている。

以上のように、本作で黒澤が描こうとしたという「自我を貫いた女」幸枝とは、夫の野毛の遺志を継ぐため、自分を「犠牲」にしながら軍国主義と闘う献身的な女性であった。しかし、封切当時の批評は、原節子が演じたこの幸枝という人物の性格描写に対して疑問を示すものが多かった。これらの映画評は主に、幸枝を「ヒステリジみて見える」「心理は明瞭でない」「おそろしくアブノーマルで人間味のない」「無軌道な娘」などと批判した。（註4）例えば、映画評論家の瓜生忠夫は『映画的精神の系譜』の中で、本作には二つのヒューマンズムがぶつかっていると論じ、野毛のヒューマンズムは「階級的なヒューマンズム」であるのに対して、幸枝のヒューマンズムは、ただ「熱狂的に野毛を信じた」彼女自身の「エキセントリックな空想」による「人間主義的な、小市民的な」ものであると述べている。そして、映画は野毛の「本格的なヒューマンズム」を中心としてプロットを展開すべきであったにもかかわらず、それが「プロットのもつテーマの本道から外れて」幸枝に焦点が当てられてしまって、結果的には幸枝という人物をも「抽象化」され、映画も失敗したのでであると指摘している（瓜生 130-134）。ここで瓜生は、「英雄＝革命家」である野毛の政治的闘争をもっと強調する必要性があったと主張しているのであり、言い換えると、この映画が、描くべき野毛の「思想」や「信念」を十分に伝えるまでには至らず、幸枝という一人の女性の「熱狂的な」、しかし、あくまでも「小市民的な」生き方を表現することだけに偏って、その結果、彼女の性格描写においても説得力を失ってしまったという批判であるといえる。このような観点は、平野と荒が「党生活者」で見た、「私（階級的なヒューマンズム）」の「笠原（小市民的なヒューマンズム）」に対する「優位」を肯定する思考と類似している。すなわち、当時の批評家たちが、幸枝という人物に対して示した違和感は、冒頭で引用した平野が指摘したような「自我を貫いた女」から「猪突盲進」的思考や「主体性の欠如」が見出せるという矛盾に起因するものではなかった。むしろ、それは、映画が追究すべき「自我（瓜生のいうヒューマンズ

ム)」が、作中で「転倒」されたことに対する反応であったといえる。換言すると、「個人」に対する「政治の優位」の言説が、作品自体だけではなく、それをめぐる批評空間で、より強く共有されていたことが確認できるのである。

繰り返すことになるが、本作の中で、政治的使命を持って闘った野毛と、彼の遺志を継ぐために自分を犠牲にした「自我を貫いた女」幸枝の「青春」は輝くものとして、また、その二人の人生は「顧みて悔のない」ものとして美化されている。これは、戦前・戦時中、侵略戦争に反対した唯一の政党であったということから、思想的には共産党が主導権を握っていた敗戦直後という時代状況と、本作の製作にかかわった人物たち（製作者、シナリオライター）が戦前プロレタリア芸術運動に参加していた前歴を考えると、予測可能なものであるかもしれない。しかし、東宝争議の第一次ストライキの勝利の後、共産党員を中心に作られた脚本審議会が、本作と同じくゾルゲスパイ事件をモチーフとして作品を企画していた共産党員の新人監督の肩を持ち、黒澤はシナリオの改変を余儀なくされた。（註5）こうした共産党の権力による「抑圧」をすでに経験して、「この作品は、私にとって、題名とは逆に、大いに悔あり（黒澤『蝦蟇の油』276）」だと述べた黒澤が、なぜその抵抗感を作品の中で表すことができなかつたのかは、多少疑問である。黒澤は、終戦の詔勅を聞いた日、家へ帰る道で見た、商店街の人々の浮々とした表情を忘れたのであろうか。その表情を見て感じた日本人の「柔軟性と虚弱性」、言われるがままに従ってしまう「自我」の欠如を忘れたのであろうか。

敗戦直後の「自我の確立」と「政治への参加」問題（小熊 209）をめぐる論争の季節、「個人」と「自律」の絶対性を主張し、「政治の優位」から「自我」を解放させようと試みた「第二の青春（荒正人）」が唱えられていた一方で、戦後新しく出発した黒澤のスクリーンには、「民主主義的革命」のために、自分の青春を捧げる（滅私奉公）戦前・戦時中の若き英雄たちの亡霊が甦ったのである。

## 註

- (1) 台詞の引用はすべて、久板栄二郎のシナリオ集『わが青春に悔なし』（中央社、1947年）によるものである。
- (2) 引用はすべて、『小林多喜二全集 第四巻』（新日本出版社、1982年）に収録された「党生活者」からのものである。
- (3) 「批評の人間性（一）——平野謙・荒正人について——」『新日本文学』第1巻第4号、1946年7月/「批評の人間性（二）——文学反動の問題など——」『新日本文学』第6号、1947年5月/「批評の人間性（三）——平野謙・荒正人について 二——」『展望』第15号、1947年3月。

(4) 同時代映画評については、岩本憲児「批評史ノート」(黒澤『全集黒澤明』第2巻 345-346)、あるいは、大島渚『体験的戦後映像論』(朝日新聞社、1975年)、41-56頁などを参照のこと。

(5) 楠田清監督の『命ある限り』のことを指す。山形雄策脚本、岡譲司/河津清三郎ほか出演、東宝製作、1946年。

#### 引用文献リスト

荒正人「第二の青春」、『近代文学』1946年2月号、3-15。

——「文学的人間像」、『近代文学』1947年2・3月合併号、37-46。

瓜生忠夫『映画的精神の系譜』、月曜書房、1947年。

大島渚『体験的戦後映像論』、朝日新聞社、1975年。

小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉 — 戦後日本のナショナリズムと公共性』、新曜社、2002年。

小藤田千栄子編『世界の映画作家3 黒澤明編』、キネマ旬報社、1970年。

小林多喜二「党生活者」、『小林多喜二全集』第4巻、新日本出版社、1982年。

黒澤明『全集黒澤明』第2巻、岩波書店、1987年。

——『蝦蟇の油』、岩波書店、1990年。

中野重治『中野重治全集』第12巻、筑摩書房、1979年。

久板栄二郎『わが青春に悔なし』、中央社、1947年。

平野謙「ひとつの仮措定」、『新生活』1946年4・5月合併号、48-49。

平野共余子『天皇と接吻 アメリカ占領下の日本映画検閲』、草思社、1998年。

『わが青春に悔なし』黒澤明監督、久板栄二郎脚本、原節子/藤田進ほか出演、東宝製作、1946年、DVD(東宝ビデオ、2002年)。

## ● 視点

### 韓国映画に見る近代日本映画の遺産——「東アジア的見地」からの提言

李敬淑（東北大学大学院国際文化研究科博士課程・日本学術振興会特別研究員）

私が韓国で大学に入ったのは2000年、日本の大学院に博士後期課程生として入学したのは10年後の2010年のことである。韓国での10年間、私は韓国文学研究で積んだ経験を学問の土台とし、演劇、映画、テレビドラマなど、多様なメディアにおける「劇芸術」を対象とした研究活動を行ってきた。日本への留学は、韓国の近代における「劇芸術」、ことに「植民地朝鮮の映画」（言い換えれば、「日本帝国の朝鮮映画」）に関する理解を深めるためという、今考えればやや単純で漠然とした動機から始まった気がしなくもないが、留学してからの日本での2、3年間の研究経験が、韓国での10年間の研究を改めて振り返り、新たに考え直させてくれる刺激となっているのは間違いない。

そうして、現在、私は「戦時下日本・朝鮮・満州映画における女優表象の比較研究」という題目で博士課程での研究を進めている。田中絹代、原節子、文芸峰、金信哉、李香蘭を主な研究対象とするこの研究は、戦時下統制の圧力下における、大東亜映画圏とも呼ぶうる近代東アジア地域で活動した女優達のあり方に注目するものである。当時、彼女らをめぐって数え切れないほど多くの言説が生まれてきたのだが、それらの言説のすべては彼女たちあるいは映画の中の彼女たちの実態とはいわば「すれ違っている」ということの認識に立ち、そのようなすれ違いをめぐる政治と表象とジェンダーの相関関係を「東アジア的見地」から見極めようとするのが私の研究である。

さて、本文はこのように前置きがいささか長くなってしまったが、それは新入会員の自己紹介を兼ねてという本文の執筆依頼があったからだけではない。そのわけを、これから述べてゆきたい。日本映画研究は、あるいは韓国映画研究は上記した「東アジア的見地」から行われてきただろうか。日本側の研究では、近代日本映画を研究するにあたって、戦時下の朝鮮、満州、台湾などの植民地地域の映画を研究対象とし、確かにその一部分が「帝国の外地映画」という形で近代日本映画の「仲間に入れられて」いる。韓国側での研究でもまた、内地あるいは植民本国の映画としての日本帝国の映画の存在を無視した上で植民地朝鮮の映画について書くことができないと言ってもいいほどであるため、近代日本映画との関わりに注目した研究は確かに存在している。

しかし、日本帝国が敗戦して後の時代——韓国で言う解放(光復)以後——における東アジア映画になると話は違ってくる。韓国側から言うと、韓国では民族主義的映画史叙述という名のもとで、戦時下の植民地朝鮮映画は所謂「暗黒期のネガティブヘリテージ(Negative Heritage)」とみなされるようになった。したがって、日本(内地)映画が韓国映画に与えたはずの肯定的映画遺産——撮影や録音分野における技術、技法、設備などを含む——の継承に対しては、その証拠となるものが意識的に削除され、無意識の内へと忘却されたのである。そのため戦後の韓国映画に対しては、まるでその前史に近代日本という存在がなかったように述べ

られ、独力で発展してきたものとして捉えられがちであった。要は、現在に至る戦後の韓国映画研究には、戦前の日本(内地)映画の跡がないのである。

一方、日本側はどうであろうか。2000年頃から始まった韓流ブーム以来、韓国映画に対して若干関心を持つ研究が出てきつつはあるものの、そこにも「東アジア的見地」からの研究があった印象はない。韓国映画の源流に何があったのか。それに日本はどのように関わっていたのか。日本で映画を学んだ朝鮮人監督達は、日本人監督のうち、誰の系譜に属していたか。そして彼らはその後どこで何をつくったか。そしてそのことはいかに韓国映画なるものの形成に影響を与えたか。朝鮮戦争直後の韓国映画には小津安二郎の痕跡があるのではないか。日本帝国のお涙頂戴メロドラマと韓国映画のメロドラマとはどこですれちがったのか。数多く思い浮かぶような問いに答えてくれる研究を日本側の研究で見つけるのは難しいように思われる。近代日本の遺産が韓国映画の中に残っているはずなのに、「東アジア的見地」のない今のままではそれは見捨てられた遺産になってしまうかもしれない。

要するに、日本映画研究と韓国映画研究は、帝国と植民地の記憶を共有している時期、つまり近代の映画史研究では互いに多少関わっているが、戦後の映画については各々がお互いから目をそらしているのである。それは、韓国人研究者にとっては、植民本国が残した肯定的な遺産を取り扱うよりは、自国映画の優れた点を明らかにすることが第一の優先課題であったためかも知れない。他方、日本側からしてみれば、朝鮮映画に刻まれた日本帝国映画の痕跡を現在の韓国映画に認めてゆく作業の難しさや、それを日本映画史の中でいかに位置づければいいのかという困難な問題があったという事情があるだろう。事実、日本側に、そのような作業がすぐにできるぐらいの韓国映画に対する知識が蓄積されているとも考えにくいのである。

そこで最後に紹介したいのは、世界どこからでも1940～90年代の韓国古典映画に接近できるネット上の窓口が開いたことである。韓国映像資料院は2012年5月10日からグーグル([www.google.com](http://www.google.com))と提携して、70篇の韓国古典映画をユーチューブ([www.youtube.com](http://www.youtube.com))で無料サービスすることになった。ユン・ヨンギュ監督の「心の故郷」(1949)からホン・サンス監督の「豚が井戸に落ちた日」(1996)までの50年間にいたる様々な時期の映画がユーチューブ内「韓国古典映画劇場チャンネル」([www.youtube.com/koreanfilm](http://www.youtube.com/koreanfilm))にてオンラインで上映される。

このサービスの一つの特筆すべき点は、すべての作品に英文字幕が含まれているということである。これは英語圏に韓国古典映画を知らせるきっかけとなるばかりではない。グーグル翻訳を通した他言語の字幕サービスも可能なので、全世界のユーチューブ利用者に韓国映画を見せられるようになったのである。日本語への字幕変換も勿論可能である。このユーチューブを通した韓国映画の無料上映サービスを、韓国映画に残されている日本映画の遺産を見つけるきっかけとしてもらえば幸いである。そのような発見が「東アジア的見地」からのものならば、何よりである、と私は思う。

## ● 視点

### 映画の世界と私

坂本玲子（山梨県立大学教授）

幼い頃から映画館へたびたび行っていた。そういう記憶を持つ世代である。今の若い世代も映画館に行く人々はいるが、虚構性の必要度は低いようだ。彼らは字幕付き映画を好まないし、いわゆるマイナーと言われる映画での若者動員数は限られている。もっと違う領域、膨大な情報データの中から個々人の世界をのぞき、虚構の世界を楽しんでいるのかもしれない。映画や海外ドラマを個室のパソコン画面で楽しむのは若者に限らず、最近の傾向のようだ。

昔の映画館は汚く、館内で煙草を吸う人もいた。かけ声が飛ぶものもあった。人も多く、入れ替えも無いため、一日過ごすことも可能だった。多くの様々な日常を引きずった人々が、固いシートに陣取り、一方向を向いて光の世界に視線を向ける。私もその1人として、成長過程をずっと、スクリーンに食い込んで過ごした。

小学校の担任に「情緒が豊かで空想力が強い」「積極性、協調性がない」と言われていた。先生はよく見ている。そういう子だった。好きだったのは授業時間中、膝に置いた本を読むこと、板塀の陰に隠れて、種々の雑草を油で炒め、匂いを嗅ぐことだった。本の世界に浸る際には現実の色あせ、授業への関心は消えた。学校から解放される瞬間が一番幸せだった。香り豊かな森や里を走り回り、次々と遊びを生み出して大人たちを困らせることも多々あったと思う。生傷が絶えない遊び方だった。

それでも10歳を過ぎる頃には、夜空や海の水平線を見て、ざわめくような切なさや恐れ、ときめきと不安に、「子ども時代」の終わりを感じて呆然としていた。到底、解けなさそうな命題、「どうして人は生まれて死ぬ？」、が浮かんで来て困っていた。大人たちに問うても満足な答えは無く、本を読み、聖書や仏典も読んだが、木端微塵だった。水平線の前ではすべてを知っている気がするのに、何も分からないのはなぜなのか？ 経験や言葉の還元が必要なかもしれないことをその時には気づかなかった。

中学か高校か、途中で「このままでは現実に戻れなくなる」と、本能的に追い詰められ、本を読むのをやめた。代わりに映画の濃度が強くなっていった。映画館に行くには、お金と理由を用意し、生理的な心配もし、他者の中でもまれて、中途半端な子どもなので子どものふりをするという、いろいろな作業を伴う。それらは面倒だったが、そうしている限り、「現実」や「社会」と接点を持っている気がして罪悪感は軽くなった。10代の私は扱いにくい身体とバランスの悪い思考、処理できない感情を映画の中で開放していた気がする。

何でもよく見た。選択することもなく見て、わけのわからないものや批評家が悪く言いそうなものや、子どもが見てはまずいだろと思うものや、幻想的で強烈に引き込まれるものや、やたらと騒がしいものや、こんな世界どこにあると思うものや・いろいろだった。映画館から出てくる時にはけっこうへとへとで、いつのまにか日が落ちた路地や食べ物やらの匂いがわき出る繁華街を倒れそうになりながら歩いていく。あいかわらず、映画の世界から現実に戻りきれず、アカーキー・アカーキエヴィッチ（映画『外套』）を自分ではなぜ助けられなかったのか、白昼夢の中で責めたりしていた。

たぶん、言葉で解決したく無かったし、言葉で解決できない何かを切望していた。空想好きの子どもは、鬱蒼とした森の中の、雑然とした虚構世界の中で育ったし、人間と世界を好きにもなった。経験と言葉が少ない子どもには、周囲の現実だけでは「子ども時代の終わり」に太刀打ちできなかったのだと思う。

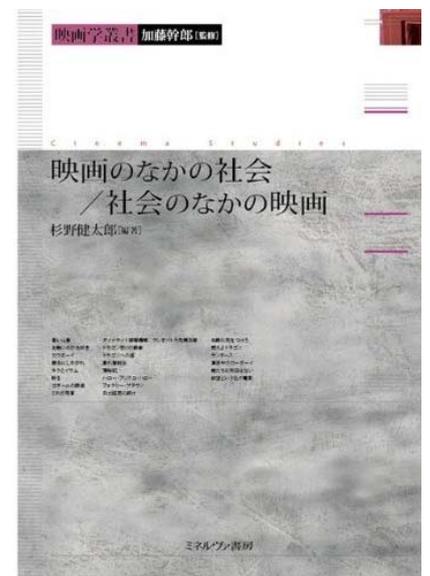
今でも、何に対しても匂いを嗅ぐ。左手のピアニストの曲が好きだ。映画は映画館で見る。暗闇の中で光に照らされながら、言語世界に吸収されない世界を求めている。

## ● 書評

加藤幹郎監修／杉野健太郎編著『映画のなかの社会／社会のなかの映画』、映画学叢書、ミネルヴァ書房、2011年12月。

佐久間思帆（滋賀大学・滋賀県立大学非常勤講師）

先日、東京六本木の森美術館で開催されていた『メタボリズムの未来都市展 ― 戦後日本・今甦る復興の夢とビジョン』を観てきた。メタボリズムとは生命が成長、変化を繰り返すように、建築や都市も有機的にデザインされるべきだという1960年代の建築運動で、川添登、菊竹清訓、黒川紀章などが牽引した。大阪万博や東京浜松町の中銀カプセルタワーなどがこの理論による代表的建築物である。ところで、展示の最初のセクションでは、メタボリズム誕生に影響を与えた戦中から戦後復興期にかけての都市デザインが特集されていて、その大部分を丹下健三ほかの設計による広島ピースセンター、すなわち現在の広島平和記念資料館および平和記念公園を紹介する展示物が占めていた。建築模型、立面図、写真、そして『ヒロシマ、モナムール』（邦題『二十四時間の情事』、1959）を映すモニターがその展示物であった。



『ヒロシマ、モナムール』を初めて観たのは、京都みなみ会館で上映された2010年のこと。フランス人女優と日本人建築家が繰り広げる情事と、再現映画やニュース映画などによる原爆のなまなましい惨状が対置されているなか、平和記念資料館のスタイリッシュ

な外観が正面、側面、クローズアップと、はっきりと他のシーンとは浮いた状態で映し出されていることに興味を覚えたのであった。そして今回の展示を観て、なぜ平和記念資料館が映し出されたのか、その理由を考えるようになった。

『ヒロシマ、モナムール』について考えてみると、一つ大きな壁にぶつかってしまった。それは、作品が製作された時代と現在が離れすぎてしまっているということだ。製作から約 50 年を経た現在、当時の感覚が全く分からない。私たちはどうしても現在の感覚で作品を観て考える。なぜなら、スクリーンに映し出された作品のなかの社会は、過去も現在も未来もそのまま不変であるために、どうしても作品を観る人は、作品のなかの時代と観ている現在を同期させてしまい、今の延長線上にあるのだと錯覚してしまうからだ。実はこのようなときに、本書、『映画のなかの社会／社会のなかの映画』を手にした。偶然にも堀潤之「アラン・レネを見るゴダール」（第 7 章）で『ヒロシマ、モナムール』が論じられていたのであった。

本章では、レネの『ヒロシマ、モナムール』がゴダールに現実社会の凄惨な出来事を表象する新たな映画的手法を示したのではないかということ、①『ヒロシマ、モナムール』公開当時のゴダール周辺の映画文化において、政治的、社会的な関心が欠如していた。そのためレネの初期作品は斬新さが際立っていたこと②『ヒロシマ、モナムール』をめぐる座談会でのゴダールの発言③『映画史』にレネの影響が見て取れること、を確認したうえで論じている。確かに本章は、ゴダールを論の中心に置いてはいるが、『ヒロシマ、モナムール』を考えようとしている私に対して、大きなヒントを提示してくれた。すなわち、ゴダールが『ヒロシマ、モナムール』について発言していることは、当時の社会の証言の一つであるからだ。当時の発言を丁寧に拾っていく本章の研究方法は、映画と当時の社会を結びつけるモデルとして利用させていただこうと思う。

さて、本書『映画のなかの社会／社会のなかの映画』は、社会を「人々の相互関係ならびにその関係が形成する集団」とした上で、映画が社会に与える影響並びに社会が映画製作、上映に与える影響を扱う「社会の中の映画」と映画が映し出す社会とその外部の社会との複雑な関係を扱う「映画のなかの社会」について、さまざまな角度から検討したものである。以下に、先に取り上げた第 7 章を除いた各章の内容を、いささか乱暴ではあるが簡単に紹介する。

第 1 章、『愚者ありき』から社会におけるステレオタイプ的な女性表象に関する問題を考察する。第 2 章、昭和初年に流行した幕末映画についてメロドラマを援用して考察する。第 3 章、ポール・ストランドを手掛かりに、写真と映画に共通する社会表象、表現を考察する。第 4 章、『ラブ・パレード』を手掛かりに、文化貿易の視点からアメリカ初期検閲制度を論じた。第 5 章アメリカにおける産業映画と社会の関係を考察した。第 6 章、『処刑の部屋』や『牝犬』を取り上げ、1949 から 56 年の間における日本映画における映画検閲を考察する。第 8 章、『ニクソン』を取り上げ、ニクソンの表象とアメリカ社会の持つ共同幻想の関係を考察する。第 9

章、『素晴らしき哉、人生！』と『クラッシュ』を比較することにより、アメリカ映画における社会変動と映画スタイルの変容を考察する。

第10章、再統一後にドイツで製作された東ドイツを扱った作品を取り上げ、ドイツにおける旧東ドイツの社会表象を考察する。

以上のように、ジャンル、国籍を問わず、様々な作品が、『映画のなかの社会／社会のなかの映画』をキーワードに、多様な視点からの現段階での成果がまとめられている。つまり、映画と社会の関わり合いを考察する最先端の視点が集まった「見本市」であると言ってよいのではないだろうか。この分野を論じる際の基礎論として、そして研究方法を参照するレファレンスツールまたはモデルとして、本書の利用価値は可能性に満ちている。私は「映画学」を研究し始めたばかりの者であるが、本書を参照しつつ「映画学」について学んでいきたいと思う。

## ● 出版紹介

- 中垣恒太郎会員（単著）『マーク・トウェインと近代国家アメリカ』、音羽書房鶴見書店、2012年2月。
- 藤田秀樹／後藤史子／中垣恒太郎／新屋敷健会員（共著）、新英米文学会編『英米文学を読み継ぐ ― 歴史・階級・ジェンダー・エスニシティの視点から』、開文社出版、2012年3月。
- カヴェル、スタンリー『眼に映る世界 ― 映画の存在論についての考察』、石原陽一郎訳、法政大学出版局、2012年4月。（会員外恵贈）
- 御園生涼子『映画と国民国家 ― 1930年代松竹メロドラマ』、東京大学出版会、2012年6月。（会員外恵贈）

## ● 新入会員紹介

- 金普慶（筑波大学大学院人文社会科学科博士課程）占領下の日本映画研究
- 李敬淑（東北大学大学院国際文化研究科博士課程）戦時下の日本映画史、朝鮮映画史／女優表象論
- 吉川龍生（慶應義塾大学経済学部准教授）中国映画史／中国近現代文学
- 坂本玲子（山梨県立大学人間福祉学部教授）精神医学／精神療法
- 門間貴志（明治学院大学文学部准教授）東アジア映画史
- 佐久間雄基（東北大学大学院工学研究科博士後期課程）建築理論、近代建築史（映画館研究）

## 事務局から

- 学会誌： 学会誌『映画研究』のしめきりは、例年通り7月末日です。「投稿規程」ならびに「書式規程」にしたがって、ふるって投稿お願い申し上げます。
- 異動： 登録メールアドレス、所属・職位、住所などに異動があった場合は、速やかに事務局までご一報ください。
- メーリングリスト： メーリングリストを開設しました。現在のところ配信エラーは1%程度で、メールアドレスが無効になったと判断いたしております。学会登録アドレスにメールが届いていない場合がありますれば、別メールアドレス、書面などによって事務局までお知らせください。その際、お使いのサーバ・アカウントのセキュリティ設定、メーラー（メールソフト）、セキュリティソフトなどをまずご確認くださいませ幸いです。
- 出版書の恵贈： 事務局までご恵贈いただければ幸いです。会報でご紹介申し上げます。
- 会報への投稿： 会報は、会員のみなさまからの投稿も受け付けております。事務局まで電子メールのファイル添付にてお送り下さい。書式、カテゴリーなどに関しては、バックナンバーを参考になさってください。ご投稿は随時受け付けますが、掲載時期などは編集長と事務局の判断にお任せください。
- 会費： 経費節減によって会費を一般3千円／学生2千円に値下げしました。本会は、みなさまからの会費によって運営されております。お支払いが済んでおられない方は、公式サイトあるいは公式ブログの記載にしたがってご納入いただければ幸いです。