

日本映画学会会報

第60号 (2020年7月31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 宗 洋

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 <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

目次

書評 世良利和著『外伝 沖縄映画史 幻に終わった作品たち』 藤城 孝輔 2

書評 杉野健太郎編『アメリカ文学と映画』 國友 万裕 6

新入会員自己紹介 映画館は劇場か？映画館という施設は何か？ 佐久間 雄基 11

新入会員自己紹介 ハリウッド映画における「中国像」の変遷 孫 蘇渝 14

新入会員自己紹介 映画と衣裳 辰巳 知広 16

新入会員自己紹介 現代映画における「動物」の不在 中田 真梨子 18

新入会員自己紹介 シネマカフェ神戸の活動とエンターテインメント・エデュケーション 中塚 志麻 20

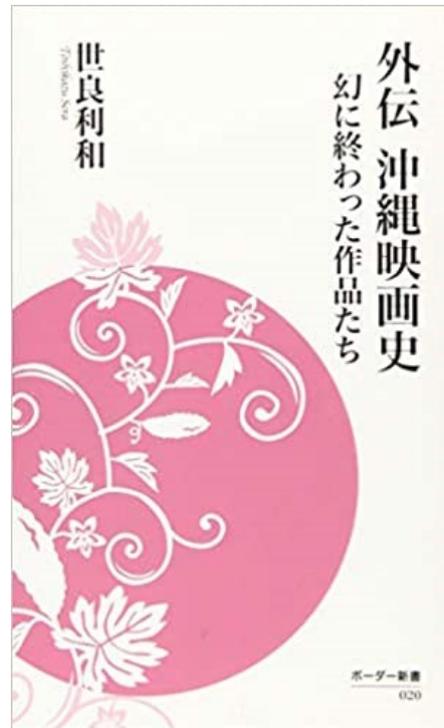
出版紹介 22

新入会員紹介 22

● 書評

世良 利和著『外伝 沖縄映画史 幻に終わった作品たち』、ボーダーインク、2020年1月。

藤城 孝輔（岡山理科大学教育推進機構教育講師）



今からさかのぼること12年前の2008年、本書の著者、世良利和は当時さかんに行われていた沖縄映画の研究と批評について地方紙のコラムの中で次のように論評した。

たとえば特定の監督だけを絶対視してベタ誉めしながら、別な監督については盗人が犯罪者のようにこきおろす […]。また時代的に見ると、戦前の古い劇映画や米軍政下で撮られた作品群については、ほとんど言及がない。しかも現地調査や資料確認が行われていないため、重大な事実誤認やいい加減な記述がまかり通っている。(17)

『ナビィの恋』（中江裕司、1999年）の全国的なヒット、NHKの連続テレビ小説『ちゅらさん』（榎戸崇泰ほか、2001年）の放映などを契機とした2000年代前後の日本映画における「沖縄映画」ブームに応答する形で、2000年代半ばにカルチュラル・スタディーズや映画学、表象文化論を専門とする研究者、批評家らによる沖縄表象批判が活発に展開された。世良の記事では、特に明治学院大学で2007年6月に催されたシンポジウムに基づく四方田犬彦／大嶺沙和編『沖縄映画論』（2008年）や、後

年『君よ観るや南の島 沖縄映画論』（2016年）を上梓する川村湊の評論「沖縄をめぐる映画という物語」（2007年）が念頭に置かれていると見られる。沖縄の近現代史および地域映画史の知識を欠いた川村による根拠の乏しい決めつけや思い込み、共著者（シンポジウム登壇者）の高嶺剛を手放して絶賛する一方で中江裕司を罵倒する四方田らの党派根性を世良は的確に指摘している。アカデミックな場を主体とするこういった沖縄表象批判は沖縄映画ブームの沈静化とともに薄れていき、結局のところ映画研究にも映画製作の面にもそれほど大きな影響を残さなかった。青い海、白い砂浜を誇る南国の楽園としての沖縄のステレオタイプは今でも健在であり、基地問題をはじめとする沖縄が抱える現実とは無関係に本土の人間にとって都合の良いイメージを振りまき続けている。四方田が技術的な巧拙を差し置いて「ここに高嶺剛の鬼子が出てくる」（東ほか 286）と期待を寄せた『独立少女紅蓮隊』（2004年）の新人監督、安里麻里は低予算ホラー映画やKADOKAWA製作の原作モノ映画で職人的な活躍を続けており、四方田の予想とは裏腹に自身の出身地である沖縄を舞台にした映画はデビュー作以外一本も撮っていない。

本書は以上のような先行研究に対する著者の批判精神から生まれたと見なすことが可能だろう。本書が取り上げるのは沖縄での製作やロケーション撮影が実現に至らなかった映画企画であり、表象をめぐる議論や作品分析を中心とするこれまでの沖縄映画研究の主流とは一線を画す。また、同時代の新聞や雑誌記事、台本、シナプシスといった現存する一次資料の調査が研究方法として採用され、資料的な裏付けの取れた事実と著者の推測は明確に区別されている。そして本書は「戦前・戦中」「米軍統治下」「本土復帰後」の3章に大別されており、大正時代の連鎖劇に端を発する100年強の沖縄映画史のほぼ全体が網羅されている。DVD等で容易に視聴可能な戦後から最近にかけての作品を好き勝手に解釈する批評や研究に対するアンチテーゼであると言ってよい。以下、各章の多岐にわたる内容をかいつまんで紹介したい。

第1章「戦前・戦中」では、本土の映画会社が沖縄で長編劇映画の撮影を行った最初の例とされる『オヤケアカハチ 南海の風雲児』（重宗務／豊田四郎監督、1937年）と同時期、あるいはさらに以前に県内外で企画された作品が紹介され、沖縄における劇映画製作の草創期の状況が明らかにされる。東京発声が大日方傳と琉球芸能のスター新垣芳子を主役に迎えて製作するはずだった恋愛映画をめぐる議論では、新垣と妹の澄子が指導にあたった日劇ダンシングチームによる「琉球レビュー」「八重山レビュー」の人气が戦前の日本における沖縄への注目の背景として示される。さらに、沖縄でのロケーション撮影が計画されたものの実現に至らなかった本土の作品として鈴木傳明監督・主演のサイレント映画『海人 南国篇』（1926年）と溝口健二の『浪花女』

（1940年）が論じられる。結局沖縄ロケなしで製作・公開されたこれら二作品はどちらもフィルムが現存していないため、作品そのものが幻となってしまった。他方、県内の映画人の活躍としては、月刊誌編集者の本山豊（裕児）が新垣芳子・澄子姉妹をモデルにしたと見られる映画企画を山本嘉次郎と構想する一方で、沖縄の黒糖産業をテーマにした文化映画を企画した。那覇市の映

画館、旭館の経営者である馬上太郎が実施した映画企画の一般公募に際しても本山は応募作を読み、誌面で講評を加えている。

1940年代に本山が関わったこれらの企画は太平洋戦争勃発のあおりを受け、製作に至ることなく立ち消えとなった。

第2章「米軍統治下」では、沖縄戦からの復興の中で映画興行に尽力した地元の映画人の映画製作に向けた野心と、本土の撮影所や独立系映画会社が進めた沖縄映画の企画が取り上げられる。1950年、アーニーパイル国際劇場の劇場主であった高良一が米国軍政府の支持を得て映画製作を試みるも、朝鮮戦争の影響により製作中止となった。その約十年後、米国軍政府の下で本土からのフィルム輸入と配給を取り仕切っていた宮城嗣吉は大映を招き、みずからの戦争体験に基づく映画「太陽は撃てない」を在沖米軍の協力を得て製作しようとする。しかし、1961年8月のベルリン危機で世界情勢が変わったことを受けて米軍が撮影から手を引いたことにより、これも実現しなかった。また、この時期には本土の大手撮影所が何度も沖縄でのロケーション撮影を試みている。1951年には松竹が三船敏郎や松竹時代の鶴田浩二らを主演に迎えて親米映画を撮るべく現地の下見を行ったほか、1960年にはベギー葉山が出演し、主題歌を歌う映画も準備している。翌61年には石井輝男監督、鶴田浩二主演の沖縄ロケ作品や内田吐夢監督による『オヤケアカハチ』のリメイク企画が東映によって検討されるが、どちらも実現せず。日活も同年『嵐を突っ切るジェット機』（蔵原惟繕監督、1961年）の沖縄ロケの準備を進めたものの台風被害で頓挫し、本土での撮影のみで完成させた。このほか、1960年代末から70年代初頭にかけては『夏の妹』（1972年）に先立って沖縄を舞台とするミュージカル映画を構想した大島渚やATG製作で集団自決の映画を撮ろうとしていた熊井啓が沖縄に造詣の深いルポライター、竹中労の協力を仰いで準備を進めたが、いずれも挫折に終わっている。

第3章「本土復帰後」では、1972年の沖縄の日本復帰から現在に至るまでに浮上した企画の数々が紹介される。竹中労がみずから製作を企て、先島諸島でロケハンと実景の撮影を行った「あかばな心中」、竹中と交流のあった笠原和夫脚本による「沖縄進撃作戦」、ウルトラマンの生みの親として知られる沖縄出身の金城哲夫が満田かずほと共同でシノプシスを執筆した琉球列島を舞台とするゴジラ映画の企画、東映の深作欣二が松田優作主演で映画化しようとした佐木隆三の小説『海燕ジョーの奇跡』といった具合に、話題に上る作品は多種多様である。もともと、笠原の脚本は『沖縄やくざ戦争』（中島貞夫監督、1978年）へと生まれ変わり、沖縄が舞台のゴジラ映画は金城らによる物語とは別の脚本に基づく『ゴジラ対メガゴジラ』（福田純監督、1974年）の形で現実のものとなり、『海燕ジョーの奇跡』は藤田敏八監督、三船プロと松竹富士の共同製作で1984年に映画化されている（ちなみに深作は佐木の直木賞受賞作『復讐するは我にあり』の映画化に際しても今村昌平より先に佐木と口約束を取りつけており、後に佐木が今村プロダクションと正式な契約を結んだことでひと悶着を起こしている）。これらの幻に終わった映画企画は、実際に完成した映画の成立背景を理解する上で重要な知見を与え得るものである。そして、あたかも先行研究が長い沖縄映画史のほんのわずかな時期にしか注目してこなかったことを強調するかのよう、巻末に至ってようやくこれまで沖縄映画をめぐる議論の中心となつ

てきた映画作家である中江裕司と高嶺剛の作品に話題が及ぶ。1980年代の琉球大学映画研究会で中江とともに自主映画の製作に取り組んだ内村浩和は、映研メンバーたちの商業デビュー作となったオムニバス映画『パイナップル・ツアーズ』（真喜屋カ／中江裕司／當間早志監督、1992年）への4人目の監督としての参加を辞退した。一方、高嶺剛が長年温めてきた企画「ラブーの恋」は一部が『夢幻琉球つるヘンリー』（1998年）の映画内映画として組み込まれたものの、今日に至るまで実現には至っていない。

本書は新書という体裁であるため専門的な知識がなくても読みやすい反面、雑駁な話題が細切れに並べられている印象が強い。地方紙の連載コラムが元になっている事情からか、全3章の中身は数ページごとの項目に区切られ、次から次へと話題が移り変わる。個々の作品をじっくり検討したい読者にとっては物足りない部分もあるだろう。今回本書を読みながら、私は特に人名や会社名の索引が欲しいと感じた。本山豊、馬上太郎、高良一、宮城嗣吉、竹中労をはじめ、本書に繰り返し登場する人物は少なくない。複数の映画企画に携わったこれらの人物は言うなれば沖縄映画史のキープレイヤーたちであり、彼らの足跡をたどる形で本書を読むことでより体系的に歴史を見る視座が得られるはずである。東京や京都に拠点を置く映画作家や映画スターの解説を中心とする一般的な日本映画史では詳述されることの少ない地方の映画史、しかも完成に至ることすらなかった作品に力を注いだこれらの人物の活躍を史料精査を通して明らかにしているところに本書の価値がある。幻に終わった彼らの映画は20世紀を通した沖縄と日本の関係の変遷、アメリカ統治の歴史、地方独自の映画文化を実在する作品と同程度、あるいはそれ以上に鮮やかに描き出す。まさに本書は『日本映画史〇〇年』といった類の入門書の横に並べられるべき「外伝」といえよう。

引用文献リスト

川村湊「沖縄をめぐる映画という物語」、『すばる』29巻2号（2007年）、256-271頁。

——『君よ観るや南の島 沖縄映画論』、春秋社、2016年。

世良利和「落ち穂『沖縄劇映画大全』」、『琉球新報』、朝刊、2008年6月16日、17頁。

東琢磨／仲里効／大嶺沙和／越川芳明／新城郁夫／高嶺剛／四方田犬彦「沖縄から世界を見る」、『沖縄映画論』、242-287頁。

四方田犬彦／大嶺沙和編『沖縄映画論』、作品社、2008年。

● 書評

杉野 健太郎編『アメリカ文学と映画』、三修社、2019年、10月

國友 万裕（同志社大学嘱託講師）



あらためて書き立てることでもないが、大学生の活字離れはどんどん進んでいる。大学の授業で小説を読ませようと思っても学生の方は関心を示さない。多少でも学生の気を引くためにはその小説の映画版を見せるしかない。映画であっても文学作品の映画化になると関心を示してくれない学生が多いのだが、文学に比べれば娯楽性があるのでまだ観てくれる。そこを糸口にして、徐々に文学や文化にも関心を持つように話をつなげていくしかない。

そういう思いで、授業で映画を使う教員は多いだろう。そうすると、本書はアメリカ文学史のテキストとして絶好の書なのではないか。ジェイムズ・フェニモア・クーパーからコーマック・マッカーシーに至るまで、年代順に的確に時代を代表するキャンオンが選出され、17人の研究者が自分の専門とする作家の映画化された作品について語っている。壮大な書であり、読み返すごとに新たなものが見えてくる本である。

本書の趣旨から考えるならば、文学と映画の表現方法の違いに着目すべきなのかもしれないのだが、筆者がこの本で何よりも興味深く感じたのは、「抑圧するもの・抑圧されるもの」が繰り広げるドラマの歴史である。先住民、黒人、ユダヤ人、女性（男性）、LGBT、共産主義者、下層農民、アンドロイドなど、抑圧の対象は様々だが、そこにはアイデンティティで自分と他者を分けるポリティ

クスが浮かび上がっていく。アメリカは多様な人々からなる国なので、何よりも差別の問題が文学や映画の題材となることを思わずにはいられない。取り上げられる文学作品の中には複数回映画化されているものもあるが、映画化時の時代背景、映画の作り手の解釈、観客の求めるものの変化など、多重のフィルターにかけられ、覇権を調整しながら、新たな映画が完成する。そのことが理解できる本とも言えるだろう。

残念ながら、文字数の関係で語られていること全てに言及することは難しい。また大きなテーマの本であるため、これを概観するような書評は筆者の力ではできそうもない。言い訳がましくて申し訳ないのだが、筆者はジェンダー研究者なので、ジェンダーのステレオタイプがどう変遷していくかに関心があり、その角度からいくつか私見を述べさせていただきたいと思う。

結論から先に言うと、本書を読んで、アン・カプランが『フェミニスト映画』のなかでいう「本質的」な要素を変えず「表面」だけを変えながらハリウッドはその歴史を作ってきたということを、再確認することになった。文学よりも映画の方がヘイズコードなどの規制や製作費を回収するために観客を動員しなくてはならないという商業的制約があるため、描き方は保守的であるように思われる。

(1) 揺がぬ処女娼婦コンプレックス

アメリカで女性の参政権が達成されたのは1920年。その後20年代は、F・L・アレンの『オンリーイェスタデイ』などにも述べられているように、フラッパーなどの新しい女性が登場した時期であり、性のモラルが大きく変化したのだが、女性は道徳や純潔をつかさどるという認識はハリウッドでは変わってはいない。

クーパーの『モヒカン族の最後』(1826)は、1920年の映画版では黒髪だったヒロインが、36年版では金髪に変化する。彼女は先住民の男に結婚を迫られ、それを拒んで崖を落下するのだが、ヒロインの金髪は先住民の黒さに対置される白さ(「人種的な純潔さ」)を強調する(18)。ブロンドの髪には、マリリン・モンローのような知能が低い女性のイメージ、あるいは男を惑わすファムファタルのイメージもあるのだが、ここでは女性の清純さのシンボルとして用いられているのだ。

時代が流れて、60年代以降のラディカル・フェミニズムの嵐が吹き荒れた後の映画でも、この基本的なラインは守られている。

イーディス・ウォートンの『エイジ・オブ・イノセンス』(1920)は、原作では「フェア・レディ(無垢で清純) / ダーク・レディ(官能的で危険)」という女性のステレオタイプを批判的に用いているのだが、映画版(1993)ではそのフェミニズム的な批判が弱められている(94)。これは主人公の「アーチャーとエレンをめぐるラブ・ストーリー」をより中心に据えるためで、アーチャーをめぐる二人の女性の髪の色が原作とは逆になる(原作はアメリカの娘のメイが金髪、ヨーロッパの自由奔放なエレンは黒髪)のも、意図的なことではなく、むしろ成熟した恋愛を描くためにあえて髪の色ことは問題にしなかったことが考察されている(95)。しかし、映画はアーチャーのエレ

ンへの一途な恋愛が原作よりも強調されるため、結果として、愛される女性はフェア・レディであるという伝統を強化してしまったようにも筆者には思える。

ヘンリー・ジェームズの『鳩の翼』（1902）の映画版（1997）では、お金や人を操る策略をする「捕食動物」のようなケイトと「決断力が希薄な」デンシャーという組み合わせに（86）、女が肉食で男が草食と揶揄される最近のジェンダーにつながっていく現代性を見出すことができる。しかし、最終的にデンシャーは、ケイトに対比されるミリーの思い出に生きることを選択する。ミリーのヴェニスでの葬儀は、原作にはない場面で、葬儀の時に棺の上に置かれた「白百合」が映し出され、ミリーが、「聖母」のような「寛恕の精神」を持つ女性であったことが強調されるのである（85）。

America on Film で分析されているように、アメリカ映画には「処女娼婦コンプレックス」の伝統が存在し、文学のアダプテーションを見ても、清純な女性を崇拝する精神は健在である。表面的な女性の描き方に変化は見られても、男の思考の側から見て、女性を聖女的な女性と娼婦的な女性に二分し、最終的には聖女的な女性の方に凱歌をあげるステレオタイプな本質は続いているのだ。女性は男性にその価値を判断される存在であり、トニ・モリスンが言うところの「他者」なのである。

（2）異性愛主義と同性愛の匂い

処女娼婦コンプレックスに加えて、ハリウッドがなかなかその枠組みを変えようしないのは異性愛主義である。本書によれば、シオドア・ドライサーの『アメリカの悲劇』（1925）の映画版『陽のあたる場所』（1951）は、原作とは「力の入れどころ」が全く異なり、エリザベス・テーラーが演じるアンジェラとモンゴメリー・クリフト演じるジョージを「理想的なカップル像」として提示し、「アイコンックなカップルへと昇華」を目指している。

同性愛に目を転じると、リアン・ヘルマンの『子供の時間』（1934）は、ウィリアム・ワイラー監督により2度映画化されているが、2度目の映画版の『噂の二人』（1961）は、最初の映画版『この三人』（1936）に比べればレズビアニズムをある程度は匂わせていて、そこにヘイズコード廃止に向かう時代の匂いを感じることができるものの、ハリウッド映画史上、「同性愛者が自殺する最初の映画」として後世に名を残すことになった(148)。同性愛者を死すべき人間として描いていることが問題含みである。

また、本書で取り上げられる作家の中で、テネシー・ウィリアムズ、トルーマン・カポーティ、アリス・ウォーカーはLGBTの作家として有名なはずだが、彼らの作品の映画版である『欲望という名の電車』（原作1947年、映画化1951年）、『冷血』（原作1965年、映画化1967年）、『カラーパープル』（原作1982年、映画化1985年）はいずれも同性愛性の部分を曖昧にする作り方となっている。

F・スコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』（1925）も、最新の映画版『華麗なるギャツビー』（2013）はギャツビーとデイジーの恋愛よりも、ニックとギャツビーの関係に焦点を当てている部分が同性愛的ではあるのだが、原作にあるニックの同性愛を示唆する箇所を割愛している(134)。

こう見てくると、アメリカ映画は同性愛的な匂いを漂わせながらも、異性愛主義を死守していると言っていいだろう。時代の流れから考えれば、異性愛の原作をファンフィクション（日本のやおい、アメリカのスラッシュ）的に同性愛に読み替える試みの映画があっても良さそうなのだが、映画は文学よりも視覚的な生々しいメディアであるため、むしろ同性愛の表象を露骨に描いてしまうと観客の足が遠のくという危惧もあるのだろうか。

（3）女性原理を男性原理に注入すれば・・・

男性性の描写に目を転じて、基本的な部分は変わっていない。レスリー・フィードラーはアメリカ文学のヒーローを「グッド・バッド・ボーイ」と形容し、ジョン・メレンは アメリカ映画のヒーローを『ビッグ・バッド・ウルヴス』と形容している。

最近になってアメリカでは Toxic Masculinity(有害な男らしさ)という言葉が生まれ、男性性の規範は暴力性、支配性、反社会性につながる事が問題となっているが、本書で取り上げられている作品の男性主人公たちにも犯罪の匂いが漂う。アメリカ社会における悲劇のヒーローは「周囲に振り回されているばかりの非力な若者」(109) であるのだが、彼らは「彼らを規定する掟やシステムの境界の厳格さに面と向かうことができないか、気づいてもない」(293) ため、自己破壊的な行動へのめり込んでいくのである。

本書で取り上げられる文学のうちの三作は女性作家（ウォートン、ヘルマン、ウォーカー）によるものだが、女性の監督による映画化は一作もないと言う事実は、ハリウッドはジェンダーに関して進化していないことを物語っている。しかし、マッカーシーの『血と暴力の国』（2005）の映画化である『ノーカントリー』（2007）では、男性原理的な暴力と死の世界に「風穴を開ける存在」として女性登場人物の導入がされていることが考察されている（293）。この映画が本書の最終章に来たことは、ハリウッドがジェンダーのステレオタイプから抜け出す未来への希望を示唆するものなのかもしれない。

筆者が最近劇場で観た、グレッタ・ガーウィグ監督の『ストーリー・オブ・マイライフ 私の若草物語』（2019）は思わず引き込まれる傑作であった。言うまでもなくルイーザ・メイ・オルコットの『若草物語』（1868）の再映画化だが女性の自立が爽やかに描かれ、過去の映画化よりも優れた大人の鑑賞に耐えるものになっている。これからガーウィグのような才能ある女性監督が躍進していけば、文学のアダプテーションもさらに面白くなるのではないかな。

そんなことを考えさせてくれる読書経験であった。本書は映画や文学の研究者は参考書として持っておきたい一冊とっていいだろう。

引用文献

Benshoff, Harry M. Sean Griffin *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Wiley-Blackwell, 2011.

Mellen, Joan. *Big Bad Wolves*. Elm Tree Books, 1977.

アレン、F・L 『オンリーイエステイ』 藤久ミネ訳、筑摩書房、1993年。

カプラン、アン 『フェミニスト映画』 水田宗子訳、田畑書店、1985年。

フィードラー、レスリー・A 『アメリカ小説における愛と死』 佐伯彰一他訳、新潮社、1989年。

モリスン、トニ 『「他者」の起源』 荒このみ訳、集英社新書、2019年。

●新入会員自己紹介

映画館は劇場か？映画館という施設は何か？

佐久間 雄基（東北大学大学院工学研究科都市建築学専攻研究生）

映画学会員の皆様、この度はご承認いただきましてありがとうございます。以前も入会していた時期がありましたが、この度再入会させていただくことになりました。以前は自己紹介をしてはいなかったため、この場をお借りして簡単にですが自己紹介させていただきます。

私はもともと映画が好きで、大学の学部時代はほぼ毎日映画鑑賞して過ごしていました。当時、付近にシネマコンプレックスがオープンするという事でアルバイトに応募、映写技師に憧れていたこともあって映写部門（プロジェクション）を強く希望した意気込みのおかげで採用され、そこから大学院修了まで4年近く映写技師としてアルバイトしました。当時は勿論全てフィルムでしたので、自分自身で業務編集を行い、深夜に大きなシアターを一人独占して業務試写をし、音量やフォーカスの調整、プレイノイズ、フリックや傷の有無、またリールが切り替わる際の一瞬のチェンジマーク、エンドロールに入る時間などをストップウォッチで正確に計測する必要があるため、かなり神経を使う作業ですが、自身が責任を持って編集した公開直前の作品を先立って鑑賞できるという特権は何物にも変えられない貴重な体験であると同時に喜びでした。逆に映画の掛け間違いなどの人為的な映写事故や、地震や落雷による停電などによる事故などの苦い思い出もあります。当時はDLPという機材が徐々に導入され、フィルムからデジタルへの一つの時代の転換期を興行の現場で直に感じる事が出来たのも幸いでした。その際に、今後の映画館はどう変わってしまうのか？ということが気になり、その経験が現在の研究の契機になりました。それ以降、何か映画や映画館についての研究を行おうかと思い、地元である仙台の東北大学の博士課程に進学し、研究に取り組んできました。

私は専攻が建築ですので、そのまま映画館建築の歴史的展開を研究のテーマとしています。研究を始めて驚いたのは、近代建築史を対象とした研究の多くは帝国劇場を始めとする西洋を規範とする劇場建築についてばかりで、活動写真館という建築を主として研究対象として扱った学術研究が極めて少なく、あるのは消えていく既存館と回顧談を掲載した写真集を除いてほぼないということでした（1920年代に建築家による論考が活発化するのですが、そうした記事の多くは建築雑誌よりも映画雑誌の方が圧倒的に多いことは後に知りました）。逆に映画史やメディア研究の方に目を向けると、板倉史明氏や藤岡篤弘氏の論考、また長谷正人氏の検閲を扱った研究など、映画館と観客の興味深い論文が散見され、ちょうど加藤幹郎氏の『映画館と観客の文化史』が2008年に上梓されたことを受けて体系化され、それまで作品分析が主流であった映画研究に映画観客論というべき研究視座が提示されたように感じます。実際、それまで散見されていた論考などは以降再評価され、徐々にですが興味深く示唆に富む研究が行われてきて

いると感じています。とりわけ、上田学氏が草創期の状況を、建築家の図面などを用いて研究されている事などは、近代建築史の研究が後手にまわり、活動写真館や映画館については見過ごされてきたということを露見しているように感じています。

建築学では近代化に伴ってビルディングタイプという建築類型という捉え方が提示されます。その中に劇場という項目がありますが、この劇場という概念は非常に抽象的であるが故に、定義が難しいと私は感じています。例えば、演劇関係者は上演を含めた組織そのものを劇場と呼びます。それは通称劇場法と呼ばれる法律によっても明らかです。しかし、建築関係者は劇場とはすなわち劇場建築を指すような傾向があり、すぐにプロセニウム形式やオープン形式といった劇場建築の舞台形式の話を指す場面が非常に多いのです。そして、映画館もまた〈専用〉劇場というものに含まれ、シューボックス形式という一種の型に押し込められてしまうという状況が、多くの建築の教科書的な書籍で見受けられます。しかし、そもそも建築学における劇場建築の定義というのは、〈舞台の上で戯曲等を演じる者がいて、それを観客席で観る者がいる〉となっており、基本的に一回性の高いライブパフォーマンスが生まれる場となっていますが、この定義に則して映画館を考える時、映画館は劇場建築であると言えるでしょうか？

時は遡りますが、1923年に観物場/寄席/演劇/活動写真それぞれの取締法がまとめられ、今日まで続く興行及興行場取締規則が施行されました。その条文においても劇場と活動写真館（現在では映画館）は別表記されています。また、建築基準法の前身である1919年の市街地建築物法においても、劇場と活動写真館は別表記されている事を考慮すれば、本来全く別の演目であり、異なる概念を持った施設であることは法的にも明らかなはずなのです。活動弁士がいた頃は、野次を含めた弁士との掛け合いがあった事が明らかになっているので、ライブパフォーマンスとも捉える事ができる点で、一回性の高い演劇の劇場の要素はありますが、サイレントからトーキーに以降する1920年後半から徐々に活動弁士の数が減少していく中において、もはやライブパフォーマンスを演じる演者がいなくなるので舞台も必要なくなります。そして、映画館とは映写機材と観客席、そしてもっとも重要なことですが、本質的には光である映画を鑑賞するための暗闇を作り出す機構があれば済むようになっていきます。そのように考えれば、もはや先に述べた劇場や劇場建築の定義から、映画館は明らかに外れているように思います。

今日のシネマコンプレックスは、映画館の代名詞になりつつありますが、シネコンは劇場あるいは劇場建築と呼べるでしょうか？ 私個人は映画館は映画館でしかないため、劇場でも劇場建築でもないと考えています。しかしながら、TVドラマやアニメやマンガが映画化する際に、決まりきったように〈劇場版〉と名が付き、それを市井の人々は恐らく全く気にも留めず、疑問にも思わないほど一般化して定着しているこの現状は極めて不可解です。また、舞台すらないシネコンにおいて、舞台挨拶が行われるのは、かつての名残のようなものではないでしょうか。

こうした現状、疑問を紐解いて解明していくためには、西洋のオペラハウスやコンサートホールと、日本の歌舞伎を行うための芝居小屋などの芸能、芸術といった文化的背景、また劇場という概念と言葉について歴史的に問い改めて追究する事が必要であり、映画

館という施設を考える一つの重要なヒントのような気がしています。以降は、視点などに積極的に投稿してゆき、映画館について考えていく所存ですので、ご指導ご鞭撻のほど、よろしくお願い致します。

●新入会員自己紹介

ハリウッド映画における「中国像」の変遷

孫 蘇渝（東北大学大学院国際文化研究科博士後期課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。この度日本映画学会に入会の承認をいただきました孫蘇渝と申します。現在は東北大学大学院国際文化研究科に所属しており、ハリウッド映画における「中国像」の変遷をテーマにして研究しております。この度はこの場をお借りして自己紹介と共に、自分の研究テーマと現在の研究に至る経緯を簡単に説明させていただきます。

博士前期課程では、心理小説と位置付けられるウィリアム・サマセット・モームの長編小説『五彩のヴェール』（1925）が、いかに『ペインテッド・ヴェール——ある貴婦人の過ち——』（2006）という映画作品に変化するののかについて考察しました。分析にあたっては、特に翻案映画での二種類の「外」の要素、すなわち表現様式上という観点から内面心理の「外化表現」、そして表現内容上の観点から中国に関する「外面的な」要素に注目し、それぞれの対応するショットを分析し、その意義を考察しました。

「内面心理の外化表現」の意義として指摘できたことは、第一にこの「外化表現」によって、小説の中心的な登場人物の内面的な心理描写が、翻案映画では具象的な映像に変更されたことです。そういった「外化表現」によって、翻案映画の研究における一般的な問題、つまり、文学メディアと映像メディアとの表現様式の変化という問題が、具体的な作品においていかに表現されるのかをある程度解明したと考えられます。第二に、このような「外化表現」によって、モームの同一の小説から翻案した三つの映画作品において、最後に製作された2006年の『ペインテッド・ヴェール——ある貴婦人の過ち——』の特殊性が明確になったと思われま

す。表現内容上の点から見た、中国に関する「外面的な」要素の意義としては、翻案映画において中国に関する「外面的な」要素が大幅に拡大・増加されたことによって主題の複層化がなされ、欧米中心主義の現れの一つであるオリエンタリズムの相対化と批判的な乗り越えを、映像表現それ自体によって達成しようとしている点を指摘しました。

小説『五彩のヴェール』には中国を醜悪化する傾向が強く見られ、この作品は、エドワード・サイードによって定式化されたオリエンタリズムに立脚する欧米人の一方的な対アジア観に基づく小説であると見做されます。それに対して、2006年に翻案された映画作品では中国に関する要素が大幅に増加され、主題化されています。特に、映画製作者は、小説には存在しなかった中国に関する「外面的な」要素を新たに映画脚本に付与し、植民地支配を続ける植民者に対する中国人の心的態度と行動を表現します。こうして、映画『ペインテッド・ヴェール』（2006）には欧米中心主義に基づくオリエンタリズムという重い足枷を外し、偏見を通して見てきたことを新たな目で見直し、無視されていたことに敢えて目を向けるという、語りの真の意味でのグローバルな世界観を築く方向に向かって進もうとしていると見做されるでしょう。

以上のように、修士論文は、「内面心理の外化表現」とその意義を検討する上で、文学メディアによる西洋本位の物語が、いかにオリエンタリズムを乗り越えようとする翻案映画に変化しているのかを考察しました。その中で、上記の二つの作品に伏在する異なる時代精神は欧米社会においていかなる経緯を辿ってきたのか、またそうした相反するイデオロギーが他の作品でいかに表現されているのかをより広範に考察する必要があると考えられます。したがって、現在、博士後期課程では、欧米の大衆文化を代表するハリウッド映画へと研究対象を拡張し、映画作品と時代精神との関連という視点から、ハリウッド映画における「中国像」の変遷を考察しております。研究の目的としては、ハリウッド映画における「中国像」の構築・変容の過程を検討することによって、欧米人の〈他者〉観の変容とそのメカニズムをより明確にし、西洋による東洋の認識のプロセスの重要な部分と、その下に潜む時代精神の変化を詳細に究明することです。

現段階では、1910年代末から1930年代までのハリウッド映画での「中国像」を研究しております。「中国人像」に関する考察はアメリカの研究者ロバート・G・リー（Robert G. Lee）が集約した19世紀以来のアメリカ人にとってのオリエンタルの六つのイメージを参照して進めております。現段階の結果として指摘できるのは、この時代のハリウッド映画での「中国人像」はステレオタイプ化される傾向が強く見られ、典型的な中国人は「汚染物」(pollutant)、「黄禍」(yellow peril)と「モデル・マイノリティ」(model minority)として描かれるということです。つまり、当時のハリウッド映画における「中国人像」は「邪悪」と「順従」の二つの両極を揺れ動いていたと考えられます。「中国人像」以外に、中国の全体像に関しては過度に理想化された傾向があり、〈ユートピアとしての中国像〉が見出されると思われます。その目的は、中国の鏡像である西洋を批判し、西洋人の自己像への批判と危機感を含意すると考えられます。

以上、研究の概要と現状を簡単に紹介させていただきました。まだまだ未熟な構想であり、勉強不足の部分も多くあると存じますが、今後の例会や全国大会で皆様との交流を通じて改善させていただきたく存じます。ご指導ご鞭撻のほどどうぞよろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

映画と衣裳

辰巳 知広（京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）

映画学会の皆様、はじめまして。この度は、日本映画学会への入会を承認いただきましてありがとうございます。この場をお借りして、研究テーマのご説明や簡単な自己紹介をさせていただきます。

当初はハリウッド映画ばかりを鑑賞対象としていたものの、学部時代にポーランド語を学び始めると、関心はロシア東欧地域の映画に移って行きました。そして映画を本格的に学問の対象として考えるようになったのは、修士号取得を目指して渡米した後のことです。

日本では映画を「学ぶ」機会と縁がなかったため、アメリカではじめて体験した Film Studies の授業は発見の連続でした。学生たちが、画面に映るものを手掛かりに思ったこと、感じたことを、時に辛辣に、時にユーモアを交えて早口で話す姿は新鮮であり、吸い寄せられるように映画関連の講義に参加するようになりました。そこで、ポーランド映画に関する修士論文を書くこととし、今までにない内容を目指した結果、生活に身近な衣服をテーマに据え、「ポーランド映画における衣裳の役割」について執筆しました。

分析対象としたのは、『大理石の男』（アンジェイ・ワイダ、1975）、『デカローク』（クシシュトフ・キェシロフスキ、1989）、『Kontrakt』（クシシュトフ・ザムシ、1980、日本未公開）における女性の衣裳です。映画学について門外漢でありながら映画に関する論文を執筆するというのは、振り返って考えると非常に無謀なもので、実際に書き始めると指導教員から手厳しい指摘が次々となされました。当時、映画衣裳に関する学術書を可能な限り手に入れ、参考にしながら何とか書き上げたものの、その内容は満足いくものとは言えず、結果、その後 15 年間は企業人としての生活を歩んでまいりました。

帰国して社会人となってからは、それまであまり見ることのなかった日本映画、特に戦中から戦後にかけての作品に目を向けるようになりました。海外生活を通じて直面した、まだまだ日本のことを知らない自分への忸怩たる思いが大きな要因です。また、一旦職に就くと映画のための時間を確保するのは思いの外難しくなり、アカデミズムの世界は遠のくばかりでした。しかし 2012 年より断続的に大学で働くようになり、仕事を通じた研究者との関わりが、学ぶことを再考するきっかけとなります。そんな中、嘗て自らが取り掛かっていた映画衣裳に関する研究を、日本で本格的に取り掛かっている人は依然いない状態であることを知りました。映画における最重要構成物のひとつである衣裳が、学術対象として俎上に載らないことは、日本の映画学にとってもったいないことではないか。アメリカでは欧米発の映画衣裳関連書籍や論文が多数入手できたのに、日本では誰も取り掛からないのはなぜだろうか。こうした疑問や思いから、久しぶりに学生となったのです。

衣裳をテーマにするからには、衣裳デザイナー、特に、日本映画界が撮影所システムで成り立っていた頃に活躍していた、衣裳製作に特化した人に焦点を絞ることができないか。そんな思いを持ちつつ調べていくうちに、かつて日活が、ファッションデザイナーとして有名な森英恵に衣裳製作を行わせていたことがわかってきました。森は 1954 年に日活が映画製作を再開してからの第一作品より参加し、石原裕次郎の事実上のデビュー作である『狂った果実』（56）では、男女両方の主役から端役まで、あらゆる登場人物の衣裳を手掛け、衣裳に似た服装をした多数の若者が街を闊歩するほどの影響力を發揮しました。その仕事ぶりが映画界で話題となり、松竹、大映、東宝、ATG 等、あらゆる映画会社から仕事を依頼されるようになります。しかしその仕事の内容については明らかになっていないことが依然多いのが実情です。そこで、ファッションデザイナーという個人ではなく、映画製作スタッフの一員としての森英恵に注目しました。製作人のほとんどが男性スタッフであった当時、森が女性として映画製作に参加し、キャリアの初期から大衆文化と深く関わっていたことの意味や、日本映画が衣裳を通じて描いた人物描写の特性、ジェンダー、セクシュアリティを、カメラの背後にいる監督以外の技術者とその仕事への着目により問うことを試みるつもりです。

映画衣裳に関わる日本人では、『乱』（黒澤明、1985）でアカデミー衣装デザイン賞を受賞したワダエミ、『ドラキュラ』（フランシス・フォード・コッポラ、1992）で同じくアカデミー賞を受賞した石岡瑛子、映画の現代劇からテレビの時代劇まで幅広い活躍を見せる黒澤和子等が、映画という大画面や、壮大な物語のスケールに見合った、絢爛豪華な衣裳の製作者として知られています。一方で、映画衣裳は嘗て個々の作品のために製作されるものであったものの、映画界の斜陽化に伴い、衣裳は借りるもの、使い回すものとなり、「映画衣裳」の定義自体が時と共に多様化しているのも事実です。そんな、新たな映画史を浮き彫りにする衣裳を見つめることを通し、今までにない映画の見方を呈示できればと考えております。

●新入会員自己紹介

現代映画における「動物」の不在

中田 真梨子（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程）

日本映画学会のみなさま、はじめまして。学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程に所属しております中田真梨子と申します。この度は、入会を承諾して頂きありがとうございます。どうぞよろしくお願い致します。

現在、私は動物映画の研究を行っています。中でも特に、現代ハリウッド映画における動物表象に着目して研究を進めています。なぜ動物映画なのか、と言いますと、今日の動物映画は大きな転換期を迎えていると言えるからです。1990年代から飛躍的に発展したデジタル技術は、現在進行形で発展し続けており、その影響は『スパイダーマン』（2002）における滑らかで超人的な人間の身体を描くことに成功しただけでなく、映画における動物表象にも大きな変化をもたらしています。その変化の中で特に重要視すべき点と考えるのは、CGI（コンピューター生成画像）やモーションキャプチャ（現実の人物や物体の動きをデジタル化して記録し、立体的でリアルな動きを表現できる技術）などの視覚効果技術によって再現された動物が、本物の動物の代替になるという現象についてです。そのような作品の代表として、『ライフ・オブ・パイ トラと漂流した 227 日』（2012）、『ジャングル・ブック』（2015）、そして『ライオン・キング』（2019）などが挙げられます。すなわち、今日の映画における動物表象にも、アナログからデジタルへの移行が如実に見て取れるのです。

そのようなデジタル技術を駆使する動物映画に関心、正しく言えば違和感を抱いた理由は、私がディズニー映画やハリウッドの実写動物映画を見て育ってきたからです。ディズニー映画では、『ダンボ』（1941）や『バンビ』（1942）など例を挙げればきりがありませんが、実写映画では『ラッシー／家路』（1943）、『フリッパー』（1963）、そして『ベンジー』（1974）など、また『オズの魔法使』（1939）のドロシーの愛犬・トトの動きを熱心に見たものです。

そもそも、映画における動物表象の歴史は長く、初めて映画に登場した動物は、世界最初の実写商業映画であるリュミエール兄弟の『工場の出口』（1895）の馬と犬と言われています。また、無声映画時代のアメリカでは、ジャーマン・シェパードのリン・チン・チンがその跳躍的なアクションで人気を博していました。したがって、映画史の観点からも、映画における動物表象は映画を論じるうえで重要視されるべき点と考えています。しかし、90年代のデジタル技術の発展から、ハリウッドの動物映画は次第に本物の動物とデジタル技術の融合をさせ、そして現在では、多くの大衆的な動物映画がデジタル動物を多用するという手法を取っています。

現在、本物の動物とデジタル技術の融合が見られる 90 年代のハリウッドの動物映画を研究対象とし、修士論文を執筆しています。特に、子豚が主役の作品『ベイブ』（1995）における本物の動物、特殊効果技術のアニマトロニクス（動物の動きを精巧に再現するロボット）、そしてデジタル技術を融合させた動物表象に着目し、『ベイブ』がいかに従来のハリウッドの動物映画から「ズレ」ているのかを明らかにしようと思っています。『ベイブ』を研究対象とした理由は、まず、これまでの研究が物語分析に集中しており、「映画」としての視覚的な特性について十分に議論をしていないと感じたからです。物語は、食用にされるためだけに生きている純粹無垢な子豚が牧羊犬さながらの活躍を見せることによって、主人（人間）と他の家畜からその存在意義を認められるというもので、先行研究では、家畜におけるヒエラルキーの脱構築化や食肉という動物に対する人間の無自覚な暴力に着目したエコフェミニストによる分析が行われてきました。さらに、映画研究家のウォーレン・バックランドが「写真画像とデジタル画像におけるリアリズム－ジュラシック・パークとロストワールド」（2014）で、90 年代を代表する作品は『ジュラシック・パーク』（1993）であると述べているように、映画史の観点からも『ベイブ』という作品自体の存在感は薄いままです。先述したように、私の関心がデジタル動物の多用とそれに伴う本物の動物の不在という点にあるため、恐竜のような現存しない動物ではなく、『ベイブ』のように実在する動物が登場する作品を分析すべきだと考えています。したがって、「映画」として『ベイブ』を分析する場合、動物たちが 90 年代当時の最新テクノロジーによってどのように表象されているのか、という点を軽視することはできません。研究方法としては、牧羊犬のように活躍する主役の子豚を「犬」として描かれていると仮定し、ハリウッドにおける犬が主役の動物映画の形式および「犬」のアクション性と『ベイブ』の子豚を比較分析すること、また『ベイブ』で用いられた視覚効果技術に着目して分析し、「映画」としての『ベイブ』の視覚的な特性を明らかにすることを目的にしています。

修士論文を執筆した後は、博士後期課程に進み、デジタル技術によって再現された動物が本物の動物の代替となる点により注視して研究を進めていく予定です。その際には、研究対象および領域をさらに広げ、アニメーションやロバール・ブレッソンの『バルタザールどこへ行く』（1964）や蔵原惟繕の『南極物語』（1983）などハリウッド以外の動物映画、最新デジタル技術、そして動物をめぐる権利や保護の観点からも分析し、現在の動物映画を研究するための指針を確立することを目的にしたいと考えています。また、動物とジェンダーに関する議論にも関心があり、動物映画をジェンダー論の視点から分析する試みも考えています。

このような未熟な内容となり大変恐縮ですが、学会の皆さま方には今後例会や大会でお会いできる機会があるかと思えます。その節は是非ご指導・ご鞭撻を賜れば幸いです。どうぞよろしくお願い致します。

●新入会員自己紹介

シネマカフェ神戸の活動とエンターテイメント・エデュケーション

中塚 志麻（兵庫県こころのケアセンター主任研究員・神戸大学大学院保健学研究科研究員）

皆様、はじめまして。中塚 志麻と申します。この度は、日本映画学会に入会させていただき、本当にありがとうございます。現在、私は兵庫県こころのケアセンターの主任研究員として covid-19 に関する心のケアの研究をしています。研究のキーワードは、特別支援教育、レジリエンス、エンターテイメント・エデュケーションです。本年度からは covid-19 とスティグマもキーワードに加わりました。私が日本映画学会に入会したいと思ったきっかけは、タイトルのシネマカフェ神戸の活動とエンターテイメント・エデュケーションです。自己紹介とともに、これらについて述べさせていただきたいと思います。

シネマカフェ神戸の活動

シネマカフェ神戸は、特別支援教育や障害者福祉に関係する映画を鑑賞しながら、人に対する高い共感性（温かいハート）を習得し、その成果を医師・看護師・理学療法士・作業療法士・介護福祉士や特別支援学校教員等の多職種の医療・福祉・教育関係者で共有することを目的として活動しています。2014年1月から活動を開始し、2020年6月までで26本の映画を鑑賞しました。基本的な活動内容は、映画鑑賞後、グループワークを実施し、それぞれの立場からの意見交換を行い、交流を深める形式で行っています。活動場所は、大学や施設、病院などで、2018年からは、神戸市長田区内のN病院の協力を得て、同病院の多目的ホールで年4回（1月・3月・5月・9月）開催しています。シネマカフェの活動を通して、いつも感じることは、同じ映画を視聴していても、それぞれの立場によって、感じ方や考え方が違うということです。映画を通しての新たな考え方の発見は、相手の意見を尊重し、穏やかに受け止めることができます。ですから、シネマカフェの活動後は、参加された方と共にいつも心地よい気持ちになります。映画分野のプロの皆様には恐縮ではございますが、いつの日か皆様にも参加していただく機会があればと思っています。

エンターテイメント・エデュケーション

以前、私は特別支援学校の教員をしており、現場の児童・生徒や保護者、同僚との関わりの中で特別支援教育に関わる人々にはレジリエンス（立ち直り力）が重要と考え、研究テーマとしました。現在も継続して研究を行っていますが、その中でエンターテイメント・エデュケーションという方法論にたどり着きました。エンターテイメント・エデュケーションとは、エンターテイメントと教育の融合のこと

で、物語の力を通して社会的な課題にアプローチする有用な手法で、主にヘルスコミュニケーションの領域で実践されている方法論です。エンターテインメント・エデュケーションの近年における定義は「理論に基づくコミュニケーション戦略であり、望ましい個人、コミュニティ、組織、社会の変化を成し遂げるために、教育的・社会的な課題を意図的にエンターテインメント性の高いプログラムの企画、制作、普及の過程に織り込むこと」とされています。日本の昔話や「イソップ物語」等西洋の童話においても、人生の教訓が織り込まれているように、エンターテインメントと教育を融合させる試みは、古くから存在しますが、エンターテインメント・エデュケーションは比較的新しい概念とされています。

エンターテインメント・エデュケーションは、米国や欧州諸国以外に、中南米やアジア等の発展途上国でも活用されています。その多くは、予防接種の促進、家族計画・HIV/AIDS 予防、青少年の性行動や喫煙、健康情報等の社会問題を課題として取り組まれています。エンターテインメント・エデュケーションの効果については、様々な報告がありますが、近年では米国がん研究所が、医療ドラマ「ER」にエンターテインメント・エデュケーションを取り入れ、患者の相談サービスの利用意識の向上を検証した報告があります。また、パーキンソン病を罹患している俳優のマイケル・J・フォックス自身がパーキンソン病患者を演じるエンターテインメント・エデュケーション形式の『マイケル・J・フォックス・ショウ』では、パーキンソン病の理解の向上や向社会的行動の変化に一躍を担っていると記されています。このようにエンターテインメント・エデュケーションの多くは、公衆衛生、健康教育、ヘルスプロモーション、ヘルスコミュニケーションの領域で実践されています。今日においては、偏見を軽減する手法として、また、ジェンダー等の人権にかかわる問題や障害に対する意識変革等にも活用されています。これらのことからエンターテインメント・エデュケーションは、より良い社会作りのための社会技術とされて、covid-19 等のスティグマ軽減のアプローチの 1 つになるのではと考えています。

以上、簡単ではありますが、自己紹介と共に研究概要を記させていただきました。私の学びは、映画を通じたものが多かったと思います。これからも日本映画学会で、多くのことを学んでいきたいと思えます。皆様、どうぞよろしくお願いいたします。

● 出版紹介

● 塚田幸光会員（単著）『クロスメディア・ヘミングウェイ アメリカ文化の政治学（関西学院大学研究叢書）』、小鳥遊書房、2020年4月。

● 堀潤之会員（編著） 堀潤之／伊津野知多／角井誠編『アンドレ・バザン研究』第4号、アンドレ・バザン研究会、2020年4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、ご惠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

● 桑子順子（文京学院大学外国語学部教授）、イギリス演劇と映画

● 孫 蘇渝（東北大学大学院国際文化研究科博士後期課程）、ハリウッド映画における中国（人）の表象

● 辰已知広（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）、日本映画と映画衣裳

● 中田真梨子（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程）、動物映画

● 中塚志麻（神戸大学大学院保健学研究科研究員／兵庫県こころのケアセンター研究員／兵庫大学生涯福祉学部子ども福祉学科非常勤講師）、エンターテインメント・エデュケーション／メディアと障害／特別支援教育

● 佐久間雄基（東北大学大学院工学研究科研究生）、日本近代建築史／建築理論／映画観客論／活動写真館・映画常設館

● 原田麻衣（京都大学大学院博士後期課程／日本学術振興会特別研究員 DC）、フランソワ・トリュフォー研究／フランス映画／生成論／物語論／アダプテーション論

● 戴 周杰（木下恵介記念館・キュレーター）、映像キュレーション／映像プログラミング／映像マネジメント／映像アーカイブ研究／映画祭・フェスティバル研究／映像制作