

日本映画学会会報

第61号 (2020年11月30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

視点 タイムトラベル映画に見る日本人の時間志向性 岩本 隆一郎 2

視点 新海誠作品と女子大生たち、あるいは消えて行く夢の気配 大野 真 10

書評 清水純子『映画と文藝 日本の文豪が表象する映像世界』唐澤 聖月 14

書評 塚田幸光『クロスメディア・ヘミングウェイ アメリカ文化の政治学』小原 文衛 18

書評 *Enlightening through TV: USCAR Public Diplomacy, 1950-1972*, Eds. Toshihiko Kishi, Hidekazu Sensui and Risa Nakayama (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) Hanae Kurihara Kramer 22

新入会員自己紹介 日中映画——黒澤明と張芸謀の映画の比較研究 艾 文婷 29

新入会員自己紹介 『女相続人』(The Heiress, 1949)における女性像とウィリアム・ワイラーの作家性 飯島 さや 31

新入会員自己紹介 創作者としての映画表現における物語の介在と地域資源 高橋 紀子 33

新入会員自己紹介 21世紀以降の映画産業を研究することについて 畔堂 洋一 35

新入会員自己紹介 光に翳したフィルムの先に 山田 礼雄 37

報告とお知らせ（オンライン例会開催後記／訃報／出版情報につきまして） 41

新入会員紹介 44

● 視点

タイムトラベル映画に見る日本人の時間志向性

岩本 隆一郎（出光昭和シェル）

タイムトラベルという概念は、今でこそ当たり前に思えるが、歴史的に見れば 19 世紀後半以降に広まった新しい概念である¹⁾。タイムトラベルの概念を世間一般に認知させたのはやはり 1895 年の H・G ウェルズの小説『タイムマシン』によるところが大きい。もともとウェルズにとって小説『タイムマシン』はあくまで空想娯楽小説としての発表であった。しかし、それは「親殺しのパラドックス」や「運命論と自由意志の是非」など、哲学者、文学者、科学者、そして映画界などを巻き込む様々な問題を提起する事となった。

ところで小説『タイムマシン』が発表された 1895 年は、奇しくもリュミエール兄弟が初めて商業映画を公開した年でもある。タイムトラベルは 2020 年の現時点において実現していない(と思われる)し、将来実現可能かも定かではない。しかし編集という技法を駆使して、時間の反復、逆転、スローモーション、ストップモーション、早回し、倒置、省略、場面転換など、時空を自在に操ることが出来る映画ならタイムトラベルはいとも簡単に実行可能である。その点では広義の意味で、全ての映画は疑似タイムトラベルと言えなくもない。タイムトラベルが映画に頻繁に取り上げられるのは、むしろ必然なのかもしれない。元々映画とタイムトラベルは相性が良いのだ。

そこで此处では映画がタイムトラベルをどのように扱ってきたかを映画史全体から考察する事とした。なおタイムトラベルに関する公式なデータベースは存在しないため、今回は著者の調査した邦画 176 本、洋画 469 本、計 645 本のタイムトラベル映画（テレビドラマは除く）について整理した。

(1) タイムトラベル映画の製作数推移

まずはタイムトラベル映画の年代ごとの製作数の推移を確認した。図1及び図2にそれぞれ邦画と洋画の年代別製作数の推移を示す。1980年代前は邦画及び洋画ともタイムトラベル映画は散発的に製作されるのみであったが、1980年代半ば以降に製作数が急激に増加し始めた事が分かる。

世界で最初のタイムトラベル映画と言われているのはウィリス・オブライン監督『スランバー山の幽霊』（1918）である。ある男がスランバー山でキャンプすると先史時代にタイムスリップして恐竜に出会う話である。しかし、最後はすべて夢だったという『不思議の国のアリス』に近い設定である。一方、日本最初のタイムトラベル映画は宮下万三監督『浦島太郎』（1931）あるいは荻野茂二監督『100年後の或る日』（1933）と思われる。『浦島太郎』は日本人にはお馴染みのおとぎ話で、浦島太郎が竜宮城から戻ると一気に年をとる話である。『100年後の或る日』は第一次世界大戦で戦死した男の魂が科学の力で100年後に呼び出され未来を体験する話である。

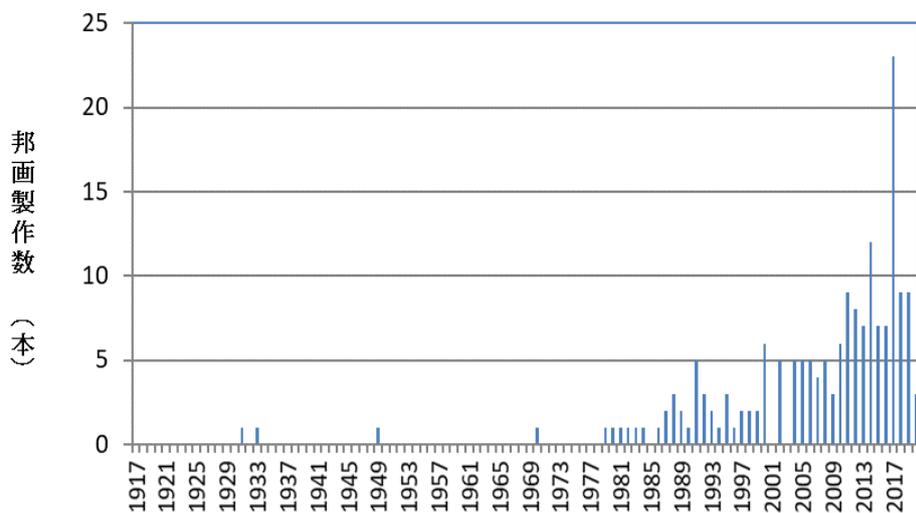


図1 タイムトラベル映画(邦画)の製作本数推移

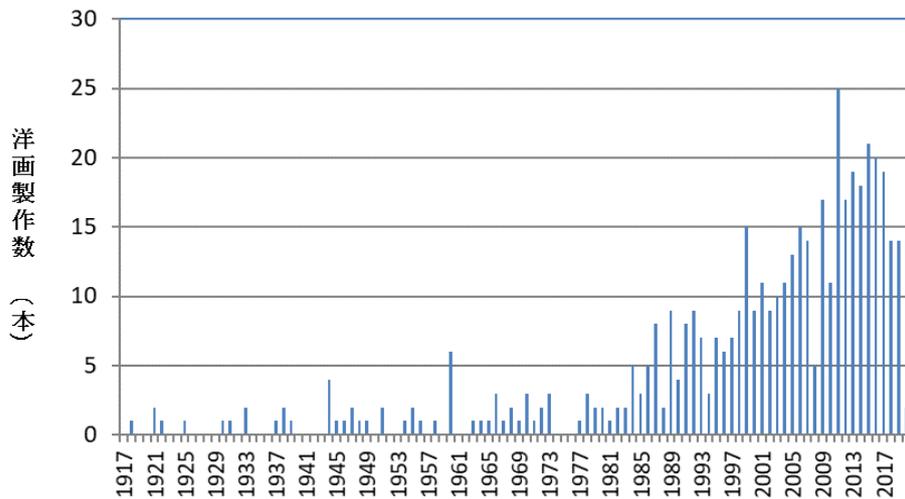


図2 タイムトラベル映画(洋画)の製作本数推移

また日本で最も多くリメイクされたタイムトラベル映画は『時をかける少女』（1983,1997,2006,2010）である。一人の少女がタイムトラベル能力を身に付け、不思議な体験をする話である。一方、洋画で最もリメイクされているのは『クリスマス・キャロル』（1938,1951,1970,1983,1984,1992,1997,1999,2001,2009）である。強欲な商人スクルージが天使に自分の過去、現在、未来を見せられ改心する話である。

ところで 1980 年代半ば以降急激にタイムトラベル映画の製作本数が増加した理由として思いつくのが、ジェームズ・キャメロン監督『ターミネーター』（1984）と、ロバート・ゼメキス監督『バック・トゥ・ザ・フューチャー』（1985）の存在である。アクション映画で言えばジョン・マクアナティン監督の『ダイ・ハード』（1988）、SF 映画で言えばジョージ・ルーカス監督の『スター・ウォーズ』（1977）が映画界に多大な影響を与えたように、上記 2 作品がタイムトラベル映画の普及の大きな要因になったと考えられる。

（2）タイムトラベルの方法

タイムトラベル映画の大きな魅力の一つはどうやってタイムトラベルするかであろう。参考までに代表的な例を表 1 に示した。映画内での時間移動は勿論すべてフィクションであるが、各作品で描かれるタイムトラベルの方法には、王道のタイムマシンに始まり、自然現象、運命、薬、小道具、遺伝的能力、偶然など実にバラエティに富んで観客を楽しませてくれる。

（3）タイムトラベル映画の時間志向性による分類

次に今回抽出したタイムトラベル映画を、作品中の時間移動方向に従い以下の 7 つに分類した。

カテゴリー1A:過去に移動（現在→過去）

カテゴリー1B:過去に移動（未来→現在）

カテゴリー2A:未来に移動（現在→未来）

カテゴリー2B:未来に移動（過去→現在）

カテゴリー3:過去・未来両方

カテゴリー4:ループ

カテゴリー5:意識や声、情報だけタイムトラベル

カテゴリー6:パラレルワールド

カテゴリー7:その他

カテゴリー 1 A（現在→過去）の代表例としてはフランシス・コッポラ監督『ペギー・スーの結婚』（1986）がある。一方カテゴリー 1 B（未来→現在）の代表作にはジェームズ・キャメロン監督の『ターミネーター』（1984）がある。

同様にカテゴリー2A（現在→未来）の代表例としてはジョージ・パル監督の『タイム・マシン 80 万年後の世界へ』（1960）がある。一方、カテゴリー2B（過去→現在）の代表例としてはジャン・マリー・ポワレ監督の『おかしなおかしな訪問者』（1992）や竹内英樹監督『テルマエ・ロマエ』（2012）などがある。

カテゴリー3(過去←現在→未来)の代表作としてはロバート・ゼメキス監督『バック・トゥ・ザ・フューチャー 2』（1989）が挙げられる。

カテゴリー4（ループ）の代表的作品としてはハロルド・ラムス監督『恋はデジャ・ブ』（1993）や松田圭太監督『パーティは銭湯からはじまる』（2012）などがある。

カテゴリー5(情報絡み)の代表的な作品としてはグレゴリー・ホブリット監督『オーロラの彼方へ』（2000）やアレハンドロ・アグレスティ監督『イルマレ』（2006）などがある。

カテゴリー6 はパラレルワールドを扱った作品である。大抵のタイムトラベルものは同じ時間軸（世界線）上での移動であるが、これは異なる世界線や、現実とは異なる時空への移動に関する作品群である。代表例として芝山努監督『ドラえもん のび太の魔界大冒険』（1984）、アンドリュー・アダムソン監督『ナルニア物語／第1章：ライオンと魔女』（2005）などがある。

表 1 タイムトラベル方法一覧

方法	事例	代表作品
タイムマシン	専用機	ターミネーター (1984)
		LOOPER/ルーパー (2012)
	洗濯機	バブルへGO!! タイムマシンはドラム式 (2007)
	機車	ドラえもん のび太の恐竜 (1980)
天変地異	地震	漂流教室 (1987)
	雷	晴天の霹靂 (2014)
タイムホール	ドア	ザ・ドア ～交差する世界～ (2009)
	洞穴	ふたつの昨日と僕の未来 (2018)
	タンス	ナルニア国物語/第1章:ライオンと魔女 (2005)
時空のゆがみ		ファイナル/カウントダウン (1980)
		エアポート2015 (2015)
さまよい	寄席を観てるとタイムトラベル	異人たちとの夏 (1988)
	道に迷うとタイムトラベル	トランスワールド (2011)
	地下鉄でタイムトラベル	地下鉄に乗って (2006)
	エレベーターでタイムトラベル	本能寺ホテル (2017)
アクシデント	転んでタイムトラベル	信長協奏曲 (2016)
	けんかのパンチでタイムトラベル	TSY タイムスリップヤンキー (2011)
	交通事故	いま、会いにゆきます (2004)
	溺れてタイムトラベル	テルマエ・ロマエ (2012)
運命	目覚めるとタイムトラベル	恋はデジャ・ブ (1993)
		天使のくれた時間 (2000)
	死ぬとタイムトラベル	未来の思い出 Last Christmas (1992)
		トライアングル (2009)
		ハッピー・デス・デイ (2017)
薬物	調合液体	時をかける少女 (1983)
	錠剤	あなたそこにくれますか (2016)
	酒	カミュー、恋はふたたび (2012)
小道具	リモコン	もしも昨日が選べたら (2006)
	レコード	君と100回目の恋 (2017)
	ビー玉	打ち上げ花火、上から見るか下から見るか? (2017)
	花火の爆発	三尺魂 (2017)
	メガネ	たいむすりっぷメガネ (2013)
	スマホアプリ	幕末高校生 (2014)
遺伝的体質		きみがぼくを見つけた日 (2009)
		アバウト・タイム～愛おいしい時間について～ (2013)
		コーヒーが冷めないうちに (2018)
魔法		クリスマス・キャロル (1938)
		リンキング・ラブ (2017)
		奥様は魔女 (2005)
願い・意志の力		ある日どこかで (1980)
		クレヨンしんちゃん嵐を呼ぶ アッパレ! 戦国大合戦 (2002)
冬眠	冷凍冬眠	SFゾードキル (1984)
		オースティン・パワーズ (1997)
	生き埋め	ダーク・シャドウ (2012)
	相対性理論	猿の惑星 (1968)

カテゴリー 7 は上記のいずれにも当てはまらない作品とした。この例としては細田守監督『未来のミライ』（2018）やジャック・ヘラール監督『トランス・ワールド』（2011）などがある。

図 3 に邦画と洋画のカテゴリー分布を比較した結果を示す。この図から明らかなように、邦画、洋画ともカテゴリー 1 A（現在→過去）の割合が最も多い事が分かる。これより過去志向は国民性によらない人間特有のものである事が示唆される。しかしカテゴリーごとに比較すると、カテゴリー 1 A は邦画 45.3%に対して洋画 36.0%と邦画の方が明らかに大きくなっている。またカテゴリー 2B（過去→現在）についても邦画の方が洋画よりも大きい。自らが過去に向かうか、過去の人間が現在に来るかの差はあるにしても、日本の方が諸外国よりも過去への関心が高い事が伺える。

一方、カテゴリー 2A（現在→未来）は洋画 6.8%、邦画 5.0%で、カテゴリー 1 B(未来→現在)も洋画 9.1%、邦画 6.1%と、洋画の方が邦画より大きい。またカテゴリー 3（過去・未来両方）も洋画 8.1%に対して邦画 1.7%と、洋画が圧倒的に大きい事から、明らかに諸海外の方が未来への関心が高い結果となっている。

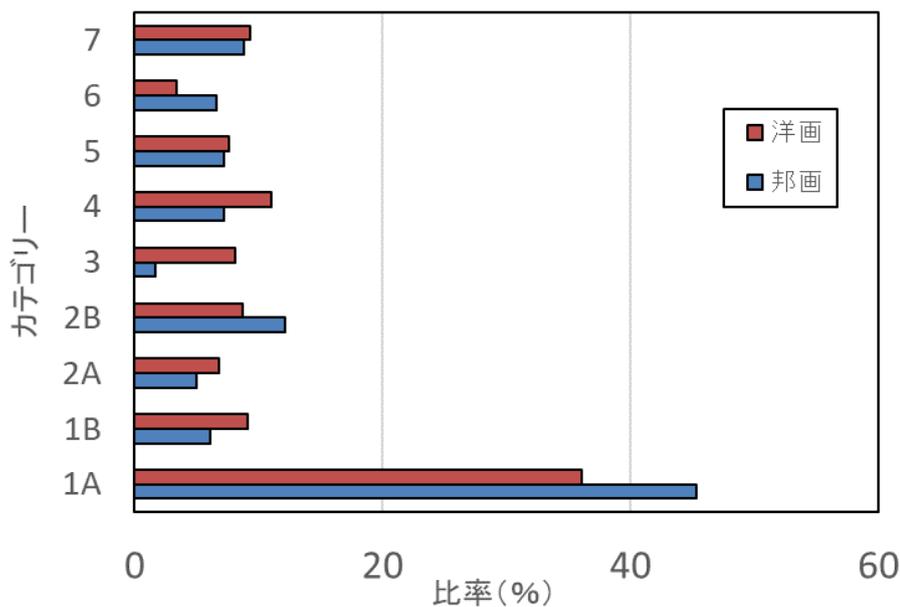


図 3 タイムトラベル映画カテゴリー分布

更に日本人の過去志向性を詳細に解析するため、邦画のタイムトラベルの時間跳躍幅を 1 年未満、1 年～100 年未満、100 年以上の 3 つに分類して、年代ごとに整理した結果を図 12 に示す。これは 1 年未満のタイムトラベルは自分自身に係わる

関心事、100年未満のタイムトラベルは自分を含む家族、友人への関心事、100年以上は自分とは関係ない事と捉えて整理したものである。この図から明らかなように、1970年代以前は100年以上の長期のタイムトラベルがほとんどである。これは初期のタイムトラベル映画は未知の世界を見たいという純SF的な願望が強かったと考えられる。それが1980年以降、時間跳躍幅は減少し、短いものでは本広克行監督『サマータイムマシン・ブルース』（2005）の1日前や、塩出太志監督『時々巡りエブリデイ』（2017）の15分前などが製作されている。内容的にも現状の問題点の原因となった過去の過ちのやり直しや、現状の喪失感の原因である大切な人を救うために過去に飛ぶ内容も多い。その背景には過去を変え、現在を望むべき状態に修正したいという願望が存在していると考えられる。同様に邦画はカテゴリ6の平行ワールド作品も多いが、これもどこかでもっと幸せに暮らしている自分の人生が在るのではという期待と現状否定が根底に存在している事が考えられる。一方、外国映画では明らかに未来志向が強い事から、済んでしまった過去を変えるよりも、今を変えてこれからの未来を良くする事に関心があると考えられる。短絡的に結論は出ないが、欧米では宗教的な「最後の審判」へ備えるという潜在的意識に関連が有るのかもしれない。

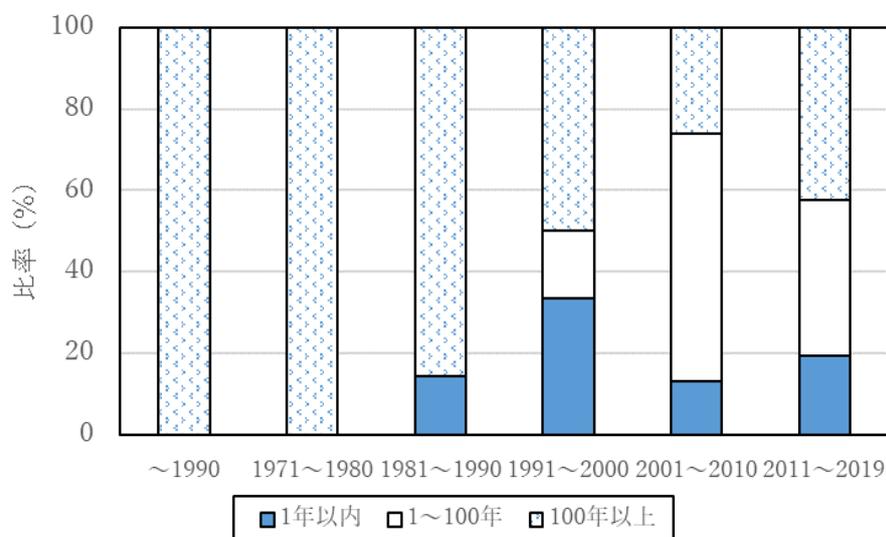


図4 時間跳躍幅の年代推移（邦画）

このようにタイムトラベル映画の移動時間方向に着目した結果、日本人は相対的に過去への後悔が強い事が示唆された。一方、海外では済んだ過去よりも、今を変える事で未来を良いものにしたという願望が強い事が示差される。

今回は映画を中心にタイムトラベルを解析したが、今後はテレビドラマも含め国別に細かく整理をして、それぞれの国民性を明らかにするのも面白い試みと考えられる。

註

- 1 ジェイムズ・グリック『タイムトラベル——「時間」の歴史を物語る』（東京：柏書房、2018年）35頁

● 視点

新海誠作品と女子大生たち、あるいは消えて行く夢の気配

大野 真（大妻女子大学文学部教授）

女子大の授業で新海誠監督の作品を扱っていると、時々学生たちの鋭い抵抗と反発に会うことがあります。抵抗・反発する学生は、全体のごく一部である場合も、半数を超える場合もあり、年度によってもさまざまです。

新海作品の何に対して彼女たちは「否」を掲げるのか？取りあえず作品の古い順に思いつくまを列挙してみましょう。

- ① 『雲のむこう、約束の場所』（2004年）のヒロインであるサユリへの不満と、ストーリー全体への反発。
- ② 『秒速5センチメートル』（2007年）におけるタカキとアカリの、中学1年生同士のキスシーン。
- ③ 『星を追う子ども』（2011年）におけるジブリ・アイテムの多用と、小学6年生のアスナと教師モリサキの妖しい関係性。
- ④ 『言の葉の庭』（2013年）における、高校1年生のタカオと27歳の女教師ユキノの、年齢と立場を超えた恋愛。
- ⑤ 『君の名は。』（2016年）における時間軸のズレの判りにくさ。
- ⑥ 『天気の子』（2019年）で少年少女3人がラブホテルに泊まるシーンと、拳銃というアイテムの無意味さ。

① は私が一番驚き、かつ残念に思ったことです。

『雲のむこう、約束の場所』（2004年）は私が新海誠の名前を知った最初の作品であり、同時に、今に至るも自分にとっての最も愛すべき新海作品であり続けています。彼の他の作品だと、ラストシーンが涙で曇ってよく見えないということは、私の場合めったに起こらない（例外は『君の名は。』）のですが、『雲のむこう～』だけは何度観てもラストのサユリのセリフ「消えちゃった・・・」を耳にする度に、涙腺が決壊を起こすのです。

もう10年以上前になりますが、卒研ゼミで初めてこの作品を採り上げ、2週に亘って完全上映を行った時のこと。我が卒研ゼミは、映画の好きな学生の集まりであり、難しい理論は知らずとも、映画の観方、味わい方を自分なりに身に着けている者ばかりです。私はエンドロールの闇の間に、涙でぐちゃぐちゃになった自分の顔を必死で整形し、明るくなった教室で、胸をときめかせ

ながら学生たちに「・・・どうよ」と問いかけました。当然当方としては、彼女たちが涙に濡れた瞳を輝かせながら、口々に作品への賛辞を述べるものと思いでいたのです。しかしどうも様子がおかしい。反応が「ない」。目が「死んでいる」。聞けば、30人ほどの学生（我々の大学の卒研ゼミは、3年生と4年生の合同クラスなのでこの人数）のうち、「感動した」と答えたのは1人で、あとは軒並み「まあまあだった」「何が言いたいのかよく判らない」「全く共感出来ない」がほとんどでした。

愕然とした私は、半ば本気で「君たち、ほぼ全員破門！」と叫んだものです。彼女たちは笑っていましたが、私自身は力が抜けてしまって、ほとんど崩れ落ちそうだったことを覚えています。学生たちの拒否の理由が全く思いつかなかったのです。

その後のディスカッションで判ったことですが、学生たちが『雲のむこう、約束の場所』を受け入れなかった理由は、大きく分けて三つあったようです。その一、ヒロインのサユリに全く共感出来ない。何故なら彼女はいわゆる「眠れる美女」の系譜に属し、物語の中盤からラスト3分に至るまでずっと「寝たきり」であり（寝たきりの理由は話せば長くなるので省略します）、ひたすら王子様の訪れによる覚醒を待ち続けるだけの、「行動しないヒロイン」だったからです。「闘う戦闘美少女」であるナウシカやセーラムーン、あるいはその後継者たちに憧れて育った彼女たちにとって、物足りないのは当然だったでしょう。サユリには（すでにその昭和清純派を連想させるネーミングからして）彼女たちのヒロインである資格が欠けていたということです。その二、我々のこの世界がいわゆる「並行世界」に呑み込まれようとしており、サユリの眠りがその爆発的侵攻を食い止めている、という物語のSF的枠組みを、女子学生たちはどうも苦手としているようで、理解の前に拒絶が先に立つようです。『君の名は。』を構成する「時間軸のズレ」という枠組みに理解を示さない者が多かったのも、同じ理由によるものでしょう。

その三、実はこれが一番大きな、そして決定的な理由に思えるのですが、主人公の少年少女、ヒロキとサユリの「夢での感応」という出来事に対し、女子学生たちの感受性がほとんど反応しなかったという事実が挙げられます。「世界にたった一人、自分だけが取り残されたような」孤独な夢と夢とが、互いに響き合い、溶け合い、愛の予感に打ち震え合う時、新海誠の恐らくは最も描きたかった世界が、その後のクライマックス・シーンはさておき、我々の眼前に顕現しているのだと、私は思います。こうした「感応する孤独な夢」は、その後の『君の名は。』にも、より大衆受けする判り易い形で現れることとなりますが、『雲のむこう、約束の場所』におけるそれは、もっとプリミティブな、新海誠の感受性の奥底に潜む、寂しさの結晶に違いありません。

『秒速5センチメートル』のラストを完全に裏返してしまった『君の名は。』の結末に対し、「大東宝への身売り」「俗受けへの舵切り」等々の批判がネットや誌面に溢れたことは周知の事実であり、新海がそれまで繰り返し口にしてきた「ロマンチック・ラブの否定」というコンセプトが、彼自身によってあっさり否定されてしまったこともまた事実ではありますが、実のところ、新海自身にとって、

結末はどちらに転んでも大した問題ではなかったのではないのでしょうか。本当に彼が描きたかったのは、自らの記憶の奥底で「表現」へと掬い上げられるのを待っている「癒しがたい寂しさ」であり、同時にはるかな昔、夢で流した涙の甘美な記憶だったと思います。

昨年公開された『天気の子』にもそうした「世界にたった一人取り残された寂しさ」は描かれているのですが、それを感している少女の居場所が、「閉ざされた夢」ならぬ「積乱雲の上」であるため、いくら何でも共感するのは難しい。『雲のむこう、約束の場所』にくっきりと描かれ、『君の名は。』に名残をとどめながら、『天気の子』において完全に失われてしまったものは、新海作品の根幹をなす、そのような「夢の記憶力」あるいは「夢への感受性」に他なりません。いや、「失われてしまった」というのは彼にとっていささか酷な言い方なので、「忘れられてしまった」としておきましょう。

思えばブルーストやホフマンスタール、モローやベックリンといった 19 世紀末芸術家たちによって繰り広げられた夢と現実の^{あわあわ}淡淡とした、しかし自在な往還は、よりくっきりとした光と影を求める時代の要請により、20 世紀の初めにはすでに芸術の表舞台から退く運命にありました。彼らの次世代であるカフカの、キリコを思わせる世界は、夢の領域にも黒々とした影が落ちて来た証であり、夢と現実との往還はもはや不可能であることを意味します。我々はカフカの主人公同様、脱出不可能な悪夢の中に自らが封印された読後感を味わうしかなかったのです。

新海誠は、作品の印象は異なるものの、「夢の記憶力」「夢への感受性」といった側面において（その側面においてのみ）、そうした 19 世紀末象徴主義芸術家たちの末裔に当たると言ってよいでしょう。ブルーストの主人公が紅茶にマドレーヌを浸して口に含んだ時、幼い日々の、あるいはそれ以前の記憶が海のように彼の脳内に開けて行くのと同様に、しかしまたそれとは逆に、『雲のむこう、約束の場所』のサユリは、彼女の眠りを支配していた「並行世界のアンテナである〈塔〉」の破壊の 때가 近づくとともに、「目覚めの予感」に襲われる。それは即ち、夢の中で互いの愛を確信したヒロキとの別れを意味します。ヒロキの手によって、彼らの「雲のむこう、約束の場所」であった塔は破壊され、サユリの目覚めが訪れる。「消えちゃった・・・」とサユリが泣き崩れるのはこの時です。消え去ったのは愛の夢の記憶であり、それでもいいと彼女の目覚めを選択したのは、同じ夢の記憶をこれからも独りで持ち続けるであろうヒロキでした。彼は既に自分との愛の記憶を失ってしまった彼女に手を差し伸べて言います。「お帰り、サユリ」。それは少女への無償の愛の完成であり、少年の日のヒロイズムの夢はここに極まったと言えるでしょう。

それが孤独な少年の渴望の結晶のようなシーンであったがゆえに、下意識のレベルでその青臭い匂いを嗅ぎ取った我が女子大生たちは、「付き合いきれない」とばかりにこの作品を見限ったのかも知れません。しかし前述の「夢の記憶力」「夢への感受性」

が、彼女たちの中で、およそ 40 年前に私が教壇に立ち始めた頃と比べて、明らかに後退していることもまた事実と言えます。

授業の中で折に触れて夢の話を持ち出す私の、これは実感です。勿論、夢の感受性や記憶力に富んだ学生がまだわずかに存在することは、彼女たちの提出するレポートや映画の感想に明らかです。しかし半世紀近い歳月の間に、彼女たちの夢は現実侵食され続け、かつての両者のバランスは明らかに崩壊し、結果として『雲のむこう、約束の場所』の作者は、すでに濃い影の落ちた夢を封印して、白々とした LED の光が観客全員の上に福音さながらに落ちている「こちら側の世界」へと軸足を移動しました。そして『君の名は。』という、すべてを意識下に置いた作品が生まれたのです。^{ゆめたが}「夢違え」の逸話が醸し出す淡いエロスの立ち昇る世界を、「男の子のエッチな反応」として笑い飛ばすギャグ的状况へと「関節外し」することによって、新海誠は「昨今の女子大生」の非抒情的な現実世界に、即ちかつての彼からすればほとんど「並行世界」であったものに向かって、大きく舵を切ったのです。いやむしろ、そうした「並行世界」が、皮肉なことに彼自身を「侵食」し、呑み込みかけていると言えるかも知れません。『君の名は。』に続く『天気の子』では、新海は遂に自らの最大にして最高の持ち味である「記憶の抒情性」^{ノスタルジー}を作品に持ち込むことを止めています。新海作品の援護射撃を勝手に続けて来た私は、これまでに『天気の子』を計 5 回観ましたが、残念ながらこの作品が私の内部の共鳴板（根源的な郷愁を感受するアンテナ）に響くことは遂にありませんでした。今回彼が闘った敵、乗り越えようとした相手は、前作『君の名は。』の巨大な影だけだったと思います。そんなものは意識しなくてよかったのに。少年にピストルなんか構えさせなくてよかったのに。影はどんなに大きくても影にすぎないのに。

女子大生たちのここ半世紀の間の変化・変貌については、社会心理をご専門とされる方が細かく分析してくれることでしょう。私はここではただ自分の体験と実感を述べるにとどめます。冒頭に挙げた②～⑤については新海監督を全面的に援護することが可能であり、既に幾つかの拙文でそれを行っておりますので、こちらでは触れません。

● 書評

清水純子『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

唐澤 聖月（明治大学兼任講師）



著者は「本書の挑戦は、外国で映画化された日本の文豪の小説を原作および日本の映画化と比較して論じることにある」（9）と述べる。ほとんどの章において、はじめに原作の小説や作家を紹介しつつ論じ、次に日本や外国での映画化事情を紹介し批評を加える、という手順を踏んで進んでいく。

全九章からなる章立ては、次の通りである。第一章『枕草子』ピーター・グリーンウェイのパロディ、第二章 芥川龍之介「藪の中」多様な読みを許す複数の視点、第三章 江戸川乱歩『陰獣』闇に葬られた欲望、第四章 谷崎潤一郎『卍』性の境界侵犯か、第五章 谷崎潤一郎『鍵』ファミ・ファタール夢幻（1）、第六章 谷崎潤一郎『瘋癲老人日記』ファミ・ファタール夢幻（2）、第七章 川端康成『眠れる美女』老人の禁じられた遊び、第八章 川端康成『美しさと哀しみと』サイコホラーの側面、第九章 三島由紀夫『午後の曳航』ナルシストの視線。

原作とともに紹介される映画は、黒澤明の『羅生門』（1950年）のような著名な映画から、日本では公開されておらずDVDも入手しがたい映画まで、多岐にわたる。以下、いくつかの意見を述べたい。

映画化の紹介、映画批評

著者の「挑戦」は「日本の文豪の小説」を論じることにこそあるのかもしれないが、まず映画批評の部分が魅力的である。本文の内容から判断するほか、『映画と文藝 日本の文豪が表象する映像世界』という書名や、「観てから読むか、読んでから観るか」という帯の言葉を受けるならば、映画と文藝のどちらか一方ではなく、どちらにも比重が置かれているのだろう。

第一章は、他とは異なる標題が表すように、監督のパロディの手法を多角的に解き明かす。異文化理解や文化交流の観点からも、一般には解釈の容易でない『ザ・ピロー・ブック』（1996年）を著者は高く評価する。第三章ではフランス版『陰獣』（2008年）が映画の構造を巧みに駆使していることを指摘し、「日本に対する誤解と偏見がほとんど見当たらない、稀有な現象を見せる」

（95）点に着目する。日本で製作された2006年版『卍』や1974年版『鍵』に対する辛口の批評は、原作の小説からのイメージを重視しているからであり、評価軸が明確である。イタリア版『鍵』（1984年）では、日本文化の特徴を具体的に挙げ、タイトルでもある「鍵」の重要性を文化的相違から論じている。イタリア版『鍵』への高評価は、監督の手法への理解も含め、短いながらも読み応えがある。イスラエル版『瘋癲老人日記』である『TANIZAKI 吐息』（1987年）において、イエス・キリストの足を清めたマグダラのマリアの神聖なエピソードが戯画化されて用いられているという指摘は、この映画や原作小説への期待も高める。

日本の随筆や小説が映画化される際に、多様なバリエーションがあることが具体的にわかる。映画化される文化圏や時代が異なることで、原作の世界にはまた新たな一面が加わることになる。

しかし、著者は「外国で映画化された日本の文学作品は暗い官能の甘美に満ちたものばかりが選ばれている」（9）というが、本書で取り上げられた「外国」には偏りがあることが少々気になった。製作国は欧米がほとんどで、例外としてオーストラリアやイスラエルでの映画化がある。英米文学と欧米映画を研究対象としてきた著者の経歴としては、自然な選択だろう。また、一冊の書物の中で論じられる小説や映画の数には限りがある。ただ、文豪は欧米以外の文化や地域にも関心を持ち、造詣が深かったはずである。例えば、香港と日本の合作ではあるが、芥川龍之介の小説を原作とした『南京の基督』（1995年）を「日本の文豪が表象する映像世界」としてどのように評価するだろう。本書でも論じられた芥川龍之介文学における女性表象の問題ともあわせて、著者に問いたいところである。

精神分析におけるテーマからの考察

著者は、本書で取り上げた「文豪の多くが活躍した二十世紀は、サイコロジーとその応用が盛んな時代だった。谷崎、川端、三島の小説に表れた SM 嗜好、人格分裂、母性への固着は、フロイトを始めとする精神分析学者がその原因を明らかにして人間の理解を深めようと苦心してきたテーマでもある」（10）という。また、「近代の日本文学者は、欧米経由の精神分析を熟知して、人間の陰の部分への研究を怠らず、関心を深めていた。ほの暗い日本家屋の闇にも似た人間の暗い部分の描写と精緻な分析に、外国の映画関係者は理解を容易にして深く共感したに違いない」（10）と述べる。このような著者の関心から出発している本書での読みには、精神分析学や心理学が参照される。しかし、そのことによって、小説や映画の個別性が見失われてしまうことはないか。

例えば、解離性同一性障害の一つに分類されるドッペルゲンガーの構図は、二つの小説の中で指摘されている。川端康成『美しさと哀しみと』の音子とけい子との関係、三島由紀夫『午後の曳航』の登と竜二の関係である。それぞれのドッペルゲンガーの構造には相違がある。『美しさと哀しみと』の場合は、「抽象的に読むならば、二人は同性愛という以上に、実はドッペルゲンガー、つまり、一人の女、音子の表と裏の顔を演じて」（309）おり、元の人格は音子であるという。ドッペルゲンガーは、「つらい体験や心的外傷、たとえば幼児期の虐待を忘れて自我を守ろうとする時などに現れる症状である」（310）と説明される。ドッペルゲンガーを生み出す契機として大木との恋愛事件があり、症状の説明とは合致している。一方、『午後の曳航』は、登と竜二が「一人の人物の分裂した自我だという読みを可能にする根拠」として、二人が「奇妙に似通った性質を持つ」ことを指摘している（355）。著者は「抽象的な意味において、二人は互いに分身同志であり、作者・三島の自我が分裂して投影されたもの」（360）と考える。「作者の影を作品に読み込むことを嫌う傾向は、二十世紀に入って一世を風靡した」（356）と断りつつも、その立場をあえて選択する。三島が『午後の曳航』執筆の前年に父になった伝記的事実を引用し、「三島のナルシストの視線は、父を主体であると同時に客体としてとらえ、見る自分と見られる自分を同時に提示する」（361）という。

『美しさと哀しみと』、『午後の曳航』、どちらのドッペルゲンガー構造を指摘するにも、著者は「抽象的」な読みや意味であるとする。上述したように、ドッペルゲンガーという同一の語を用いた現象としては、両者の間には差がある。その差異を著者は意識している。にもかかわらず、ドッペルゲンガーという同一の用語を用いて論じることで、差異よりもごく大まかな共通点や曖昧さが強調されてしまうとはいえないだろうか。

イメージ、シンボルという視点

第七章では、『眠れる美女』が世界的に人気を博している理由が複数挙げられる。それらの理由のうち二つを引用すると、「世界的に共有される心理学のイメージあるいはシンボルを盛り込んでいるから」ということと、「日本と西洋という枠組みを超えた川端文学の普遍性」がある。後者については『眠れる美女』に盛り込まれた多くの概念（ネクロフィリア、吸血鬼の欲望、フェティシズム、インセスト、死亡遊戯など）が「古今東西において人間が共通に持つために、共感し、共鳴する確率が高いからである」（293）と説明する。

『眠れる美女』に含まれる多数の概念は、それらがどのように表現され組み合わせられているのか、という点に小説家としての川端の個性が発揮されているはずである。著者はその点を疎かにすることなく論じている。しかし、第七章のみでなく、本書全体を読了したときに思うのは、読みの手がかりとして象徴に重きを置きすぎているのではないかということである。

例えば、第七章の『眠れる美女』では、「江口老人の母胎回帰幻想は、秘密の家の密室をおおう「深紅のびろうどのかあてん」が象徴する」のであり、江口老人が「母の子宮に守られた胎児の状態と酷似した環境に置かれる」（267）という。類似の指摘として、第九章での三島由紀夫『午後の曳航』について、「船も部屋も母胎を象徴する」（357）がある。さらに、登の屈折した願望に、「成長して母胎の外に押し出されるのを嫌がる胎児への退行現象が読み取れる」（369）という。

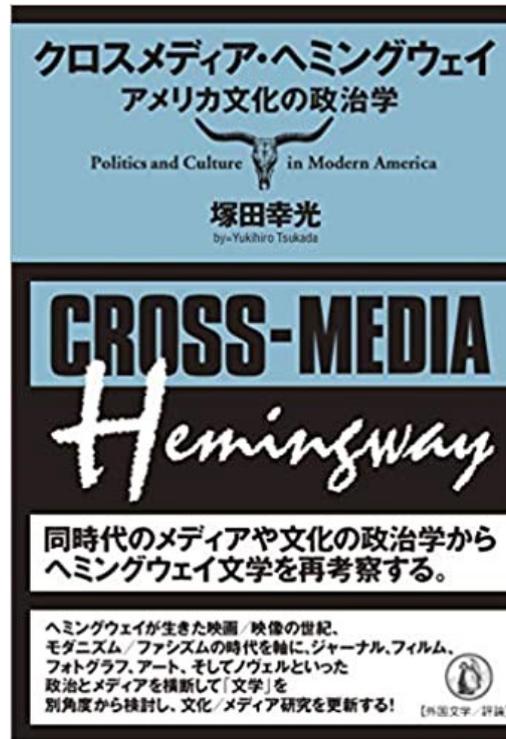
時間や空間を超えて共有されるイメージやシンボル、概念であれば、たしかに多くの人にとって理解しやすい。それらに注目して読むことは、複雑な小説や映画の把握をある意味で容易にするかもしれない。その一方で、象徴の観点からの考察が頻出することは、カテゴライズすることによる単一化の印象も免れないのではないか。登場人物の病理（的な側面）を、専門用語に当てはめて指摘することも同様である。評者自身はむしろ、当てはまらない部分にこそ興味がある。

著者は各章において、優れた映画や文藝には普遍性、国際性があることを述べる。本書で論じられた映画の数々は、日本の文藝が幅広く、ときには奥深く受容されたことを考えさせる。日本の文藝を原作とした映画化について、原作と映画との関係について、海外における日本の文藝の受容についてなど、映画と文藝をテーマに広く考察するきっかけとなる一冊である。

● 書評

塚田幸光著『クロスメディア・ヘミングウェイ アメリカ文化の政治学』、小鳥遊書房、2020年4月

小原 文衛（公立小松大学国際文化交流学部准教授）



テキストの〈読み〉の領域にあって、現在のトレンドは何だろうと考えるとき、（テキスト内部の情報及び構造を分析する）〈内在的な読み〉と（テキスト外部と想定されるコンテキスト＝歴史学的、政治学的、あるいはメディア横断的な情報に基づいた思考運動を展開する）〈外在的な読み〉がこの領域を二分し、後者のコンテキスト重視の〈読み〉が、映画研究と文学研究においてはドミナントな流れを形成していると判断するのが一般的であろう。

ただ、この流れの形成のプロセスというものは必ずしも〈進化〉ではなく、むしろ〈多様化〉であるというのが評者の見解である。一方、この〈多様化〉には問題があり、映画研究においても、文学研究においても、この問題を突き詰めて考察するような議論が活発には行われていない。その問題とは、〈読み〉の〈多様化〉は重要ではあるが、昨今では肝心の〈内在的な読み〉と〈外在的な読み〉との間の対話がほぼ停止しているということである。精読・構造主義・ポスト構造主義の時代から、歴史・（ジェンダー・人種を含む）ポリテックスなどの外的なコンテキストを標的とした〈読み〉への拡大の時代を経て、現在、〈読み〉のトレンドはセルフ・リフレクションの手続きをほとんど経ず、政治学・歴史学的ソースという外的〈コンテキスト〉中心主義といった〈読み〉のイデオロギーに支配されているという印

象を受けるのは評者だけではないだろう。必要なセルフ・リフレクションは、このように〈コンテキスト〉に手を伸ばす際に、我々が〈テキスト〉を単に一義的に文理解釈（construal）し、〈テキスト〉のレトリカルな構造性と意味の多重性ということを看過しているのではないかと問う、セルフ・チェックともいえるプロセスなのではないだろうか。

このようなことを書いたのも、塚田幸光氏による本書が、〈テキスト〉と〈コンテキスト〉についての思考運動を我々の内部で再始動させる重要な書である、と評者は考えているからである。『クロスメディア・ヘミングウェイ』は、塚田氏も断言しているように、タイトルから予想されそうな、文学と映画のアダプテーションを主に扱った書ではない。あるいは、ヘミングウェイの正典的な作品を再度読み直すというような主旨で書かれた書でもない。むしろヘミングウェイ研究においては周縁的とされてきたテキストの〈氷山の下部〉の解釈・可視化に着手することで、この〈周縁の読み〉を起点として、『誰がために鐘は鳴る』、『老人と海』といったキャノンのテキストの読みの歴史＝ヘミングウェイ研究史を再編しよう、というのが塚田氏の狙いなのだと評者は理解している。

塚田氏の〈テキスト〉には、第1章に「クロスメディア・ヘミングウェイ」が置かれている。この論考では、所謂ニュークリティシズム的な「精読」——〈内在的な読み〉の極みとしての——を徹底的に拒絶する「スミルナの棧橋にて」というテキストの〈氷山の下部〉を読み解こうとする。ここで塚田氏は、ニュースリール（報道映像）「スミルナ炎上」と『トロント・スター』に寄せたヘミングウェイの記事、そして、「スミルナの棧橋にて」におけるギリシア・トルコ戦争の難民表象を分析し、横断的に反復する〈難民（多）→母子（個）〉というクローズアップの動きを発見し、この動きこそは〈記録→物語〉というヘミングウェイの作家としての成長の軌跡なのだと同定する。本章は、塚田氏の所謂〈クロスメディア〉の真意を捉えるに特に重要である。映像分析から得られるアナログ的な枠組みが、周縁的テキスト「スミルナの棧橋」深層にあるクロスメディア・コンテキストのネットワークの開示にいかにも有機的につながるのが実践的に開示されている。

第1章の分析を皮切りに、塚田氏はヘミングウェイという闘技場（アリーナ）＝〈読み〉の場を舞台にして、数々のクロスメディア研究の実践を我々に提示して見せる。第2章「鞆丸と鼻」では、猿の鞆丸を老いた身体に移植して若さを回復するという所謂「鞆丸スキャンダル」への反応として、ヘミングウェイの初期の詩編を読み直す。ここから見えてくるのは、テクノロジーが生み出す〈若さ〉によって〈老い〉を補完するフリーク的な身体であり、このフリーク的な身体とは、満身創痕とマッチョなメディア・イメージが共存するヘミングウェイの作家としての身体そのものであることが示唆される。第3章「欲望のスクリーン」では、ヘミングウェイが自らを喩えた「動物園の象」というメタファーに注目し、象＝アフリカという等価関係に潜む政治学を探究する。檻に入った象＝フレーミングされたアフリカは、大恐慌のアメリカに突如登場した「ジャングル・プール」（ハリウッドの熱帯・ジャングル）という安全な〈アフリカ〉、そして、同時代に制作さ

れた『ターザン』シリーズの中に現れる（ターザンの庇護のもと）安全なアフリカについてのイメージを喚起する。このフレーミングされた〈アフリカ〉は、ローズベルトの帝国主義的なアフリカ観、そして、ヘミングウェイのサファリ小説におけるアフリカ観、つまり、〈アメリカ〉というフレーム越しに〈アフリカ〉を見る両者の視線（アフリカ＝新大陸＝無主の地）に接続するものとされる。こうした植民地主義的なイデオロギーから自由ではない書き手ヘミングウェイこそが「動物園の象」なのであり、そしてこの自覚こそが『持つと持たぬと』の執筆に繋がっていくというのである。第4章「ゲルニカ×アメリカ」では、〈シネマティック・ゲルニカ〉と呼ばれたドキュメンタリー映画『スペインの大地』成立のコンテキストから、ヘミングウェイの政治的転向の意味を読み取ろうとする。ここでは、イタリア軍の爆撃を映し出す『スペインの大地』は、共産主義の映画制作者イヴェンスと、ジャーナリストとしてのヘミングウェイの関係性が生成したクロスメディアの実践により想像されたテキストであり、さらに言えば、この関係性は、イヴェンスによるヘミングウェイの〈共産主義教育〉だったのだということが、ヘミングウェイが書いた『NANA 通信』の記事、そして、『スペインの大地』の内在的な映像分析によって事細かに示されている。そして、このイヴェンス体験が、左翼的右翼文学『誰がために鐘は鳴る』の創造につながると塚田氏は指摘している。第5章「ヘミングウェイ、戦争に行く」では、『持つと持たぬと』の映画化『脱出』におけるヒロイン像の〈揺れ〉を、終戦期アメリカのイデオロギーをコンテキストとして解明する。ここで塚田氏は、『脱出』を『カサブランカ』とは違うテキストとして提示し、その差異の深層に、終戦期のジェンダー・イデオロギーの変遷を見ているのだが、ここで開陳される脚本から映画テキストにおける変遷についての考察、女性キャラクターに対する〈父権のフレーミング〉を炙り出す映像分析は極めてスリリングかつ説得力に富む。続く第6章「マン・オン・ザ・ベッド」における分析の軌跡は極めてサスペンスフルである。ヘミングウェイの短編「殺し屋」のシオドマク監督による映画化の深層に1940年代アメリカの政治学（そしてヘイズ・コード）の影響を同定する本章では、コードを逸脱する暴力・性を〈フレーミング〉して安全化する映画装置としての〈フラッシュバック〉と〈ヴォイス・オーバー〉のエフェクト探究が行われる。しかし、典型的なフィルム・ノワール（『深夜の告白』や『ローラ殺人事件』）においては、これら二つの機能が実は〈信頼のおけない語り〉に接続することが示され、コード無効化の可能性を有していることが明らかになる。では、シオドマク版『殺し屋』はどうか。ここからは本書をお読みいただき、何故にヘミングウェイがこの映画化されたテキストに好意的であったのか、という謎の核心に触れていただきたい。第7章「カリブ×アメリカ」では、極めて内在的なテキスト分析を経た上で、『老人と海』が、一方では文化構築という冷戦下アメリカの欲望を背景にした〈アメリカン・ナラティブ〉でありながら、実は、ヘミングウェイのテキストにおいては強調されず、失敗する〈狩り〉のイメージによって示されるように、実は帝国の傲慢を二重化して、老人＝老いたアメリカ・〈老い〉／マカジキ＝若き日の自己・〈若さ〉という極めてナルシスティックな二項対立を内に宿したテキストであることが解明されている。最終章「ライティング・ブラインドネス」は、塚田氏によるヘミングウェイという作家に対する〈喪の仕

事)が結実した研究と言っても過言ではないだろう。ヘミングウェイ晩年の作品、「盲導犬としてではなく」、そして「世慣れた男」。〈眼〉を主題としたこれらのテキスト内部に、塚田氏は、ヘミングウェイ自身の障害、怪我による〈眼〉の欠陥の影を鋭く読み取る。前段階として、塚田氏は若き日のヘミングウェイに見られる〈視覚の特権化〉をこの時期のテキストにおける映画技法の小説への応用（語りのズーム、クローズアップ）から読み取り、晩年期に生じた、ある〈変化〉を同定し、ヘミングウェイという作家の〈最期〉を、テキストとテキストの横断的な分析を通して〈看取る〉のである。そしてこの〈変化〉こそは、〈盲目＝無〉から書く＝生きるという〈視覚の特権化〉の転覆なのだと本書は主張する。

本書にはここまで紹介した8章の他にも、「シネマ×ヘミングウェイ」と題された各コラムも収録、小説と映画の関係性・交差（クロス）への思考運動の深化を目指す研究者にとっては極めて示唆的な言説の集合体を形成している。映画研究と文学研究の越境の方法論を提示している点でも学術的な貢献は大きいと言える。

ここまで、評者なりの塚田テキストの〈読み〉を提示してきた。クロスメディアとはヘミングウェイという作家そのものに他ならないのかもしれない。また、塚田氏の〈読み〉の実践こそがクロスメディアであるという言い方も可能だろう。そして、冒頭に挙げた〈内在的な読み〉と〈外在的な読み〉との対話を如何に再起動すべきか、その問いを解くカギの一つが本書に示されていると評者は考えている。塚田氏の詩的言語あるいはレトリカルな文体は、文学・映画を初めとするメディアが面を成す〈時代〉という巨大な多面体、日常言語では囲い込めない「知」を映し出そうとする。本書がヘミングウェイ研究だけでなく、映画研究・文学研究そのものを再考するための重要なテキストであることは間違いないだろう。

● 書評

Enlightening through TV: USCAR Public Diplomacy, 1950-1972, Eds. Toshihiko Kishi, Hidekazu Sensui and Risa Nakayama, Tokyo: Fuji Shuppan, 2020. (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。)

Hanae Kurihara Kramer (Associate Professor, University of Hawaii at Manoa)



In the final stages of the Second World War, the Ryukyu Islands were invaded by the United States-led Allied Forces. The Battle of Okinawa (codenamed Operation Iceberg) wrought devastation upon the civilian population, who were caught between a determined Imperial Japanese Army and their well-supplied foes. The fighting leveled cities and towns across Okinawa, the principal island of the group. Its countryside lay in ruins, despoiled by explosion craters, burn marks, and tank tracks. Unattended crops wither in the fields and livestock died in their pens. By some estimates, roughly 100,000 civilians on Okinawa died or went missing (Takara). Every family knew loss. Okinawa and its sister islands to this day bear the physical and emotional scars of this large-scale conflict fought in such a confined space.

Following the surrender of the Empire of Japan, the fate of the Ryukyus lay in the hands of the United States.

Local administrative bodies started to reorganize under the direction of the United States Military Government of the Ryukyu Islands (USMGR) to end hunger, prevent disease, and resolve problems before they caused social unrest. In December of 1950, USMGR's administrative functions were transferred to the United States Civil Administration of the Ryukyu Islands (USCAR), which functioned for more than two decades until the 1972 reversion of Okinawa back to Japan. A determined effort was made by USCAR to "achieve for the native population a standard of living comparable to that prevailing before the war" (Economics & Finance Department i). The complexities of this undertaking cannot be overstated. The establishment of a well-functioning democratic government and vibrant economy were at the core of this mission. Under the umbrella of USCAR, there were seven departments (as of 1954): Civil Information and Education, Communications, Economics and Finance, Government and Legal, Public Health, Public Services, and Welfare (Economics & Finance Department 9). Also, there were Civil Administration teams for the islands of Miyako and Yaeyama. The Civil Information and Education Department was the main bureaucratic organization in creating and executing media campaigns: including planning, making, distributing, and the showing of films in person or through broadcast. Too many of their activities have escaped study, until now.

The USCAR period in Ryukyuan history laid a foundation upon which many of today's institutions and cultural activities rest upon, some positive while others are negative. This period's influence remains manifest in Okinawan industries, finance, labor markets, education, and its current form of income disparity: this is to say nothing about the large role the U.S. military presence still plays in contemporary life. The recently-published book *Enlightening Through TV: USCAR Public Diplomacy, 1950-1972* (title in Japanese: 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) is a critical examination that aims to detail USCAR's media activities using film (16 mm and 35 mm),

television, radio, and print to better understand this important period. The great emphasis of the book is on the visual art forms of film and television, which should appeal to readers of the Japan Society for Cinema Studies.

The book contains an introduction, three lengthy chapters, fourteen short essays, and a miscellany section filled with headshots, a timeline of major events, a program script, television program listing information, and a 2015 interview with a former USCAR employee. Additionally, the publisher Fuji Shuppan released an accompanying 6-disc DVD box set (sold separately for ¥25,000). Although this is a Japanese-language publication, it does include an informative table of contents in English. This two-hundred and eighty-one page book is edited by Toshihiko Kishi, Risa Nakayama, and Hidekazu Sensui. All three are accomplished scholars and professors at Japanese universities. Each authored a chapter, in the order given above. Chapters flow nicely from one to the next. Said differently, each chapter builds upon the previous chapter in a seamless manner. This sort of coherence is unusual for an edited volume. Professor Kishi also wrote the introduction. The three main chapters will be discussed below, after a brief overview of the book's essays is provided.

Each of the fourteen short essays are written by a different author. Some are academics while others are skilled professionals: their varying intellectual interests come through in the writing. Their approaches to the subject matter, organization of ideas, and prose styles are dissimilar, yet on the whole they are complimentary and maintain a good focus. This is a credit to the writers themselves and the aforementioned three editors. Readers narrowly interested in film and policy can ignore most of these essays. For most readers, however, I strongly encourage reading all of the essays as they collectively provide a context on how to view the films' creation and reception. The names of the fourteen essayists and the English-language titles of their works are listed here in order of appearance: Atsushi Toriyama (What was USCAR?) Hideko Yoshimoto (The High Commissioner of the Ryukyu Islands), Tsuyoshi Kohagura (The Ryukyuan-American Cultural Center), Kinuko Yamazato (Okinawans

Studying in the US under the GARIOA Student Program), Noriko Kugai (The University of the Ryukyus Shikiya Library and a Lottery), Yoko Mukai (USCAR Women's Clubs: Two Types), Kyoko Aguni (The Representation of 'The Gift of Love': Christmas in Okinawa under Occupation), Katsuhiko Shinzato (Anecdotes on 'Ryukyuan-American Friendship), Hiroshi Nakachi (Postwar Kumejima), Yukie Oshiro (Zamami Island under US Military Rule), Toshikazu Sera (Film Production in Postwar Okinawa and the Shadow of USCAR), Somei Kobayashi (US Military Psychological Operations and Okinawa), Kikoto Zamami (USCAR in the History of the Okinawan Sugar Industry), and Wakana Tamaki (The Takunan Steel Company). The book has seventeen contributors in all.

The first chapter offers readers an overview of the media policies and public information activities of USMGR (March 1945 to December 1950) and USCAR (December 1950 to May 1972), which coordinated with the Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP) until the post lapsed in April 1952.

Newsreels, documentaries, and *kulturfilms* were shown at various locations in cities and large towns.

The Mobile Movie Unit traveled to remote locations with their own equipment, which, to this reviewer, is not unlike what the South Manchuria Railway Company did during the 1930s and 1940s. At first,

USCAR films were not suitable for local audiences who found them to be overtly propagandistic. USCAR eventually toned down the strong messaging and learned to communicate more effectively with their

intended audience. In the 1960s, USCAR films were broadcast over television. The title of the chapter

aptly reflects its content "US Military Public Diplomacy in Postwar Okinawa: How USCAR Films were

Produced, Utilized and Preserved." Americans of the WWII generation, it is interesting to note, held that

film could be used as a tool to cultivate morality and direct proper behavior. This generation subjected

their own children, the Baby Boomers, to hours of social engineering films produced by state and

federal agencies as well as private companies such as Coronet and Sid Davis. In this reviewer's

opinion, based on Professor Kishi's meticulous research, Okinawans seem to have been treated similarly

in some respects.

Risa Nakayama's chapter "TV Program Production by the Audio-Visual Division, USCAR and the Restoration of Its Programs: *People, Time and Place*, *Productive Industries of Okinawa*, and *The Special Program*" describes and examines three USCAR television series. *People, Time and Place* was USCAR's first TV series. It aired in 1959 as a live weekly interview/round table discussion-style program that lasted over a dozen years. Some documentary segments were per-recorded, those are extant while the interviews have been lost to time. *Productive Industries of Okinawa* was industrial film series made in 1965. Unlike the previous program, USCAR outsourced production to local talent. The documentary filmmaker and well-known film researcher Makino Mamoru participate in the making of this series. USCAR had a program series that aired irregularly in the 1960s and 1970s called *The Special Program*. It was distinguished by its lack of thematic content. One episode reported on the electrification of the remote island of Kumejima, another documented an American food fair. And a third hosted a round-table about the Girl Scouts. This chapter provides an overview of USCAR's TV programs, while forwarding information about specific episodes and identifying the production people involved in the three series.

Hidekazu Sensui in "Welfare as a USCAR Propaganda Tool: Public Health and Social Welfare Projects Featured in *People, Time and Place*" takes a deeper dive into the TV program series *People, Time and Place*. This chapter is an example of how scholars can use USCAR films to study a particular topic of interest, in his case he explored public health and social welfare. One can follow his example with USCAR films and study other pressing issues of the day. This long-running series addressed topics such as polio vaccination, eradication of parasitic diseases, prevention of Japanese encephalitis, and general wellness programs. Moreover, it alerted people to the challenges of providing healthcare to people in remote villages. With the cooperation of the U.S. Department of the Army and the University of Hawaii, Okinawa received medical training from specialists sent from Hawaii. Social welfare programs also received air time, including charity activities for the disabled and opportunities for vocational training.

While the filmed programs did in fact aid the disadvantaged, the showing of these films on television served as a form of self-promotion for USCAR.

Victimhood at the hands of the Japanese government and the United States military is a leitmotif of modern academic articles and books on Okinawa. *Enlightening Through TV: USCAR Public Diplomacy, 1950-1972* bucks this trend and offers an even-handed approach to its subject matter, while simultaneously navigating through a myriad of sensitive subjects that can elicit strong feelings among one group or another. As an Okinawan who in the years following reversion grew up in a *gaijin jūtaku* (a mixed community of Okinawans and American families of military officers), I can affirm the enduring legacy of American media campaigns, which often manifested in local sensibilities. It is also true that Okinawans were agents who participated in this process. And too few studies have considered the extent to which Americans behaved in accordance with Okinawan wishes. This book explores some of this cross-cultural dynamic, but its cited materials encourages further exploration.

Enlightening Through TV: USCAR Public Diplomacy, 1950-1972 is a well-written and thoroughly researched book, evidenced in part by its copious citations of primary source materials. The authors also did a splendid job at suggesting new areas of research. Seldom are books this complete and yet so pregnant with potential for future projects, making it of great value to graduate students and scholars in several fields of study: public relations, film studies, history, media studies, communications, political science, and more. This book will also appeal to general audiences who have an interest in modern Okinawan history, culture, and politics. The members of the Japan Society for Cinema Studies will, of course, appreciate the book's detailing of USCAR's unique films/TV programs that are neither wholly Japanese nor American. These works belong to the cinematic and media history of both countries. The editors identified a fascinating topic that will undoubtedly have an impact upon future scholarship.

Works Cited

Economics & Finance Department of United States Civil Administration of the Ryukyu Islands. *The Ryukyu Islands at a Glance*. April 1954.

Takara, Kurayoshi. "Okinawasen." *Nihon daihyakka zensho*, 1994.

●新入会員自己紹介

日中映画——黒澤明と張芸謀の映画の比較研究

艾文婷（九州大学大学院地球社会統合科学府博士後期課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。中国の瀋陽出身の艾文婷（アイブンテイ）と申します。

約十年前に、瀋陽テレビ局で三年間働いたことがあります。この度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。現在、九州大学大学院地球社会統合科学府に所属しており、「日中映画——黒澤明と張芸謀の映画の比較研究」をテーマとして、研究を進めております。この場をお借りして、研究テーマのご説明および簡単な自己紹介をさせていただきます。

博士前期課程では、宮崎駿が監督したアニメーション作品の中に登場するキャラクターの名前や性格を、背景となるさまざまな文化的要素と関連づけながら説明することを目指しました。こうした考察を経たなかで明らかになることは、宮崎駿が監督、脚本家として、西洋文化をはじめとする多様な文化を積極的に受容しつつ、日本文化の土台において、創作活動を行っているということです。たとえば創作において受けた影響の例としては、『生きる』、『七人の侍』をはじめとする黒澤明監督作品があります。しかし、宮崎駿が多様な文化から影響を受けたとはいえ、あらゆる西洋文化を受容したわけではありません。たとえば、西洋文化の重要な基礎をさすキリスト教といった宗教的な要素は、あまり取り入れていないように思われます。また、数々の魅力的な女性ヒロインたちを作り上げましたが、ヨーロッパ的な父権制に基づく共同体よりは、物語を創作する上で母性的な共同体を志向しているように見えます。

博士後期課程では、日中映画に関する黒澤明と張芸謀作品の比較研究に注目しています。グローバリゼーション時代にある今日、情報が共有され、各国が国境を越え、様々な領域の交流が行われています。中国で最大の論文検索センターCNKI「中国知网」をみると、張芸謀を題目に含む修士論文は171本、博士論文は13本、黒澤明を題目に含む修士論文は18本、博士論文は1本、黒澤明 張芸謀を題目に含む修士論文は1本、博士論文は0本です。一方、日本のCINIIをみると、黒澤明を題目に含む論文は711本、張芸謀を題目に含む論文は40本、黒澤明 張芸謀を題目に含む論文は0本です（2020年現在）。黒澤明と張芸謀映画の比較研究に関する論文は極めて少ないと思われます。また、中国出身の映画学者、映画評論家晏妮（アンニ）によると、「その時の日本映画は中国に大きな影響を与えました。（中略）第五世代監督は日本映画と密接な関係

がある世代です。現在この領域に関する研究はまだ少ない¹ということです。日中両国映画史について、まず時間軸に沿って、発展の過程を考察していく歴史的な分析が考えられます。

実際、1960年代半ばから1970年代半ばにいたる文革の十年間、ほとんどの文化活動は停止した状態でした。中国映画は中国の政治や社会問題などと切っても切れない関係にあり、その影響を強く受けたと考えられます。日本と中国のあいだで実質的な映画交流が始まるのは文革後でした。1980年代初期から、経済面において改革開放という政策を積極的に導入しました。当時在学中の第五世代監督は初めて日本を含む多くの西側の文学、音楽、美術、映画などを受け入れました。中国における日本映画ブームの全盛期には、1970年代後半から1980年代前半にかけて北京電影学院に在学中の中国第五世代監督たちが、強い感銘を受けたことは間違いないと考えられます。

例えば、黒澤明の名作『羅生門』は国際的芸術として内外から、技術的にも内容的にも認められることになり、世界映画の発展に多大な影響を与えました。1979年頃北京電影学院内部試写会でも上映された『羅生門』は、張芸謀を含める第五世代にきわめて大きな影響を与えることになりました。特に、張芸謀監督の『紅いコーリャン』（『紅高粱』1987年）において、撮影技術やバックミュージックが『羅生門』と類似していることが、日本や中国の映画評論家によってたびたび指摘されています²。また、2018年9月に上映された張芸謀監督の力作『影』（日本語版『SHADOW 影武者』）では、黒澤明監督の『影武者』（1980年）における「身代わり」に関する物語の内容と、かなり似たものとなっています。張芸謀は、1987年に『紅いコーリャン』でベルリン国際映画祭の金熊賞を受賞した後、1992年に『秋菊の物語』でベネチア国際映画祭の金獅子賞も受賞しました。彼は第五世代のなかで世界から最も注目される監督として、映画というメディアを通して、中国を世界にアピールし、アメリカ、ヨーロッパ及び日本などの先進国の中国に対する関心を引き寄せています。こうした欧米への影響力という点から考えみると黒澤明監督に匹敵すると思われる。このように、黒澤明と張芸謀の作品には、芸術性、歴史的意義など、様々な面において、共通性や類似性が見られます。そこで本研究においては、両監督作品の比較を通して、両監督が自らの文化及び彼らの人生経歴をどのように作品の中に投影しているかということとを考察したいと思います。

以上、研究の概要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、研究不足の部分も多くあると存じます。今後ともご指導、ご鞭撻を賜りますよう、よろしくお願い申し上げます。

¹楊遠嬰 晏妮「与佐藤忠男談日本電影」『電影藝術』2019年第六期

²李金梅『張芸謀電影研究』中国演劇出版、2016年、51頁

●新入会員自己紹介

『女相続人』(The Heiress, 1949)における女性像とウィリアム・ワイラーの作家性

飯島 さや (信州大学大学院総合人文社会科学研究科修士課程)

日本映画学会の皆様、初めまして。この度は学会入会のご承認をいただき、ありがとうございます。この場をお借りして自己紹介をさせていただくとともに、私自身の研究内容について説明させていただきたく存じます。

私と映画との出会いは中学2年生の頃、授業の一環として鑑賞したセシル・B・デミル監督の『十戒』(The Ten Commandments, 1956)です。教室の小さいテレビ画面上に映し出された旧約聖書の世界観、とりわけ海が真二つに割れるシーンに心を奪われたことを今でも鮮明に覚えています。その当時に公開されていた作品とは異なる魅力に取り憑かれ、昔の映画は古臭いという先入観が払拭されました。そして、1950年代の映画に興味を抱くようになり、ウィリアム・ワイラー監督の『ベン・ハー』(Ben-Hur, 1959)によって更に映画の世界に引き込まれました。山上の説教のシーンにおけるミザンセンが印象的で、フレーム内に小さく映し出されている主人公と、彼に視線を向けているかのようなキリストの後ろ姿をとらえたショットに感銘を受けました。これらの経験によってワイラー作品の虜になり、映画研究をしたいという夢を抱くようになったのです。

しかし、映画学という学問の存在を知ったのはそれから何十年も経った、ごく最近のことです。一年ほど前、親友の早すぎる死を経験し、自らの人生を振り返る機会がありました。社会人として十数年働き、自分の目標を達成できているのかと自問自答する中、大学時代に互いの目標について語り合った時のことを思い出しました。彼女は教員になるという目標を達成した一方で、私は大学院進学という目標を見失っていました。歳を重ねるにつれて無謀ではないかと諦めかけていましたが、改めて目標に向かって挑戦することを決意しました。とはいえ、自分のやりたい学問が何なのか見当もつかず、しばらく模索する日々を過ごしていたところ、インターネット検索で映画学について知ることになったのです。このような経緯を経て、去年の後期から信州大学の授業を聴講することになり、今年4月に大学院進学という目標を果たしました。

さて、私が修士課程において研究している作品は『女相続人』(The Heiress, 1949)です。原作はヘンリー・ジェイムズの『ワシントン・スクエア』ですが、厳密に言えば小説のアダプテーションではなく、1947年のブロードウェイの舞台劇 *The Heiress* の脚本家であるゲーツ夫妻とワイラーが映画化に踏み切った作品です。原作小説との顕著な違いはエンディングに見られ、映画では恋人に対する主人公の復讐行為が描かれています。このエンディングの行為は主人公の女性像を明らかにする上で重要な意味を持っており、

多くの先行研究において論じられています。メアリ・アン・ドーンは『欲望への欲望——1940年代の女性映画』において、主人公の復讐行為の目的を「自分自身の快樂のため」（175）であると述べ、先行研究の大半はドーンの解釈に賛同しています。それに対して、私はドーンとは異なる立場に立ち、主人公の復讐行為の目的は恋人に恨みを晴らすという欲求を満たすためではないと考えています。なぜなら、エンディングのショットにおいて、ドアの前で立ち止まる主人公が一瞬涙を浮かべているかのように映し出されており、自己満足のためだけに恋人に対して復讐を行ったのではないと考えられるからです。

公開当時、『女相続人』は女性観客に対して自立した女性のイメージを提供したと先行研究で述べられていますが、本作は自宅内で結末を迎えるため、主人公が完全に自立したとは言えません。ニール・シンヤード（Neil Sinyard）が *A Wonderful Heart: The Films of William Wyler* において「父親の気質を受け継ぐ相続人」（n.p.）と表現しているように、父親のように召使に対して命令を下す主人公の姿がエンディングで示されています。したがって、主人公は最終的に家の中に留まっているとしても、家庭内に限定して自立することができたのではないのでしょうか。戦後のアメリカにおいて女性は再び家庭に戻ることを促され、アンドレア・ウォルシュ（Andrea Walsh）の *Women's Film and Female Experience, 1940-1950* によると、女性の社会進出はピンクカラーの職業に限定されていた（160）ため、『女相続人』もその影響を受けていたと言えます。しかし、本作は公開当時の時代背景や女性像をただ単に反映したのではなく、ワイラーの作家性が表れている作品ではないかと私は考えています。

以上、非常に拙い内容ではありますが、私自身の研究について簡単に述べさせていただきました。今後、修士論文を執筆するにあたり、ワイラーの作家性の観点から更なる考察を行い、フェミニズム映画批評における女性映画というジャンルをめぐる論争を踏まえ、ワイラーが監督した女性映画の中で『女相続人』のエンディングを改めて位置づけていきたいと思えます。

最後に、学会に入会することを勧めて下さった杉野先生に感謝申し上げます。映画学を勉強し始めて1年しか経っておらず、まだまだ未熟ではございますが、ご指導ご鞭撻のほど、何卒よろしく願いいたします。今後、例会や全国大会の際に学会員の皆様にお目にかかれることを楽しみにしております。

●新入会員自己紹介

創作者としての映画表現における物語の介在と地域資源

高橋 紀子（日本シナリオ作家協会会員／福井工業大学大学院 工学研究科博士後期課程）

日本映画学会会員の皆様、はじめまして。福井工業大学大学院博士後期課程デザイン学コースに所属しております高橋紀子と申します。この度は、日本映画学会への入会をご承認いただきありがとうございます。簡単ではございますが、自己紹介させていただきます。

私はもともと都内近郊に在住し、脚本家として映画やテレビドラマに携わっておりました。両親の介護という人生の転機を迎え、福井県に活動拠点を移したのが今から3年前。脚本家としてのキャリアも10年目に差し掛かり、これからというところでの田舎暮らしと介護という大きな課題に正直、途方に暮れるばかりでした。2018年の2月に父が他界したことで少し荷が降りたというか、心も体もまた創作欲が湧き出してきました。ですが、拠点はしばらく福井県であることは変わらず…地方でのテレビドラマ作りは皆無で、仕事のない現状に焦るばかりでした。

ちょうどその頃、福井県内でデザイン会社を営む知人が社会人入試により大学院へ進学したことを知り、さっそく話を聞きに行きました。若い大学生たちに囲まれながら、新たな視点でデザインと向き合う知人の姿に感銘を受け、私自身も「映画を別の視点で捉える」ことに挑戦したいと考え進学することにしました。

現在は、地域資源の記録とその魅力の発信を目的とした映画制作を研究テーマとしています。

修士論文『地域資源の映像化における「物語」を介在させた表現手法の研究』では、主たる成果物として実験的映画作品「Missing」を制作し、脚本・監督・撮影・編集などワンオペレーションで手掛けることに挑みました。

地域資源を映像化する場合、典型的な景勝地の風景や伝統産業の生産風景などをドキュメンタリー映像として表現する手法が一般的ですが、福井県の地域資源をモチーフとして映像化を試みるにあたって私はあえてそこに「物語」を介在するフィクションの手法によって、地域資源の価値を象徴的に描く映像作品を目指すことにしました。それは、映像の舞台となる福井県が「喪失の街」であったからです。

第二次世界大戦下、1945年7月の「福井空襲」と、その直後の「福井地震」により福井県の広範囲の地域が焦土と化しました。戦災と震災の二度にわたる大災害によって、これまでの伝統的な景観資源や福井県の地域資源は大きく失われたのです。わず

かに喪失を免れた場所もありますが、現在、目にする日常的な風景のほとんどが、その後の復興によって再生されたものです。伝統的な風景を喪失した福井県を舞台にする上で、ドキュメンタリー映像の手法での景観描写は不利なこともあり、私は「今ある福井県の風景をモチーフにしながら、失われた風景を想う映像を記録する」表現を試みることを作品の目的とし、その表現の手段として「物語」を介在させた短編映画という形式が効果的であると考えました。そこで若者の「喪失と再生」をテーマとした物語を書き下ろし、現実と虚構が入り混ざる「時間」が映画の中で幾重にも重なる多層的な時間構成をとる映像表現により、物語の背景として描かれる地域資源の魅力の映像化を試みたのが実験的映画作品「Missing」です。

この作品では、福井県の景観資源の現実（ノンフィクション）と、「失われた存在と記憶によって再生される存在」という物語上の現実（ノンフィクション）を重ね、さらに「今後、失われていくであろう今の風景（撮影した 2019 年 12 月～2020 年 1 月の福井県の冬）」（ノンフィクション）と「物語の中の登場人物たちの失われるであろう今の姿（若さや学生という立場）という一瞬の輝き」（フィクション）を重ね合わせ表現しました。このいくつも重ねた「時間」の多層的な表現によって、失われた地域資源を描くと同時に、鑑賞者は鑑賞の時間に「物語」を疑似体験する過程で、鑑賞者の記憶のなかにある「原風景」や「時間」が物語を通して「再生」されるよう試みたのです。

本作は（一社）映画テレビ技術協会による学生作品の技術賞にあたる「第 38 回青い翼大賞」の大賞を受賞しました。このことから、映像作品としてのレベルと、本作品で試みた物語を用いた多層構造の表現手法は、客観的にも一定の評価を受けたと考え背中を押して貰った気分です。

今後は、今回の作品で試みた表現手法を手がかりに地域資源の映像化における物語を介在させた映像表現の可能性を追求していきたいです。本学会では、映画の理論的な勉強をさせて頂き、また論文を発表させて頂く予定です。

以上をもって簡単ではありますが自己紹介を終わります。有意義な学会活動ができるよう精進致します。会員の皆様におきましては、ご指導のほどよろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

21世紀以降の映画産業を研究することについて

畔堂 洋一（大阪市立大学大学院文学研究科後期博士課程）

日本映画学会の皆様、はじめまして。この度入会させていただきました、畔堂洋一と申します。よろしくお願いいたします。まずは私の入会をご承諾していただいたことに対してお礼を申し上げます。誠にありがとうございます。

簡単に自己紹介をさせていただきます。2020年11月現在、私は大阪市立大学大学院文学研究科後期博士課程1年に在籍して、フランスの映画産業および映像産業について研究しております。「フランスの」というのは、文学研究科の中でもドイツ語フランス語圏言語文化学専攻（コース）のフランス語圏言語文化領域に所属しているからです。フランス語の勉強は大学時代に始めてから今に至るまでコツコツと続けていますが、特に目的意識も持たずに始めたフランス語の勉強がこうして研究にまで発展してきていると思うと不思議な感じがします。ちなみに大学については関西学院大学文学部文学言語学科フランス文学フランス語学専修を卒業しています。

私の研究テーマについて、「産業」というワードがついているところにポイントがあります。はっきり申し上げると、私は映画の作品論や作家論という枠で論文を書くことはできません。映画を観ることは好きなのですが、個々の映画や監督について掘り下げていくセンスが自分がないということは修士課程に進学して間もないころに悟りました。そのかわり、映画や映像に関する状況が社会の進歩とともにどのように変化してきているのか、それらの産業構造はどのような仕組みになっていてどのように変化してきているのかということ进行分析していくことは、少なくとも向いているようではあります。産業という広い枠組みで映画をみる場合、いわゆる「シネフィル」（映画狂）のように映画ばかりを見て日常を過ごす必要はないのですが、多分に学際的な要素を含んでいるので、経済学や統計学、あるいは政策学といった学問分野の知識も必要になってきます。また、近年ではYouTubeやNetflixの台頭で映画産業が広い意味で映像産業に統合されてきている節があるので、映画以外の映像分野（たとえばアニメやゲームなど）にも視野を広げなければなりません。私自身、「フランス映画産業における〈芸術的フランス映画〉の役割」というタイトルで修士論文を執筆した頃はフランスの映画産業に焦点をあてて研究していましたが、博士論文についてはフランスの映像産業にまで広く目を配ろうと考えております。

しかし、1895年にフランスのリュミエール兄弟がパリのグラン・カフェで世界初の有料映画上映会を催して以来、映画は現代においても映像産業の中心的な位置をしめています。ハリウッド映画はいまでもアメリカの大きな収入源です。また、人気のアニメや漫画ある

いはドラマなどが「劇場版」となって映画館で公開されることは、映像作品のある種のステータスになりうるということもあります（なお、私個人としては、「アニメや漫画の劇場版が映画ではない」といった意見はもちあわせていません）。さらに、フランスについていえば映画は国の重要な文化であり芸術であると手厚く保護されていて、フランスは国を挙げて自国の映画産業を振興してきた歴史があります。フランスの映画産業のシステムも時代とともにその形を変えてきていますが、インターネットが普及した 21 世紀以降にフランスの映画産業が映像産業と関連してどのような仕組みになっているのかということ进行分析していくことが現在の私の研究テーマです。日本における「フランス映画は芸術的」といったイメージについても掘り下げていきたいと考えています。そこにはフランスの国自体にあるブランド・イメージも大きく関係していると思われるが、ジャン・ルノワールやジャン＝リュック・ゴダールなど、フランス映画の一時代を築いた監督たちの作品に定着しているイメージが現代まで影響していて、それらのイメージがフランスの国家ブランドにプラスの効果をもたらしているという感じもします。芸術性の強い映画は一般受けしにくく商業性に欠ける傾向があると思われるが、芸術というブランド・イメージを帯びた恒久的な価値財と考えると見方も変わってきます。

そして、2020 年はコロナウイルスの影響で世界中の映画館が苦境に立たされました。日本政府においては、映画関係者を含む文化セクターへの救済措置が出遅れてしまったことは否めません。一方フランスは、既存の国家介入型の映画産業システムをいかに比較的迅速な支援措置を講じることができたように見えます。映画産業に対して国家が介入することについては賛否両論あると思いますが、文化・芸術としてある日本の映画を守って海外へ振興していくためには、市場原理や社会情勢に流され過ぎることを防ぐという意味でも、フランスのモデルを研究していく意義はあると考えています。

最後に私自身のことについてもう少しだけ述べておくと、私は修士課程を修了したあと一度社会人になって、再び大学の門戸をたたくという形で後期博士課程に進学しました。指導教員からすれば出ていった学生がまた戻ってきたという感じになると思います。なぜそういうことになったかについては、修士課程で貯金を使い果たした（博士課程にストレートで進学するための資金がなかった）、社会人生活が肌に合わなかった等いろいろありますが、わざわざ紙面を割いて述べるようなエピソードもないので、このあたりで締めておきたいと思います。学会等で皆様にお会いできることを楽しみにしておりますので、詳細な自分史についてはその機会にお話してしまうかもしれません。その時はおだやかに聞き流していただければ幸いです。今後ともどうぞよろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

光に翳したフィルムの先に

山田 礼雄（映画研究家）

日本映画学会会員の皆様、はじめまして、新潟県長岡市に在住している山田礼雄と申します。この度は入会承認ありがとうございます。アカデミックの現場からは久しく離れていたため身の引き締まる思いであります。現在は在野で戦前 9.5 ミリ小型映画フィルムと映写機・撮影機の蒐集を行っています。活動内容の紹介の前に、そこに至るまでの略歴をまとめさせていただきます。

元々は文学畑の出身で 1992 年に京都大学文学部に入学、1999 年に同大学大学院のフランス語学フランス文学の修士課程を修了しております。加藤幹郎先生が総合人間学部で教鞭を取られていた頃で、一度講義を受けさせていただいた覚えがあります。在学中は経済学部の浅田彰氏を中心とした不定形の文芸・アートサークル「ガラパゴス」を拠点とし、読書会・講演会の企画や文芸同人誌発行に関わっておりました。

大学を離れた後、2002 年秋から創元社の雑誌『創元推理 21』で評論の連載を担当。フランス現代文学の一潮流ロマン・ノワール（フィルム・ノワールに対応する文芸の流れ）の紹介で、同年の創元推理評論賞で奨励賞を頂いたご縁で実現した企画です。邦訳ミステリの後書きを書かせていただく（『リジュ・アンフェルマンとラ・クロデュック』論創社、2010 年）など、文芸への関心は軸足のひとつとして持ち続けています。

転機となったのは 2012 年に入手した一台のパテ・ベビー映写機でした。ふと見たいと思った一本の映画がデジタルソフト化されておらず、国内外での上映記録も見当たらず、戦前に 9.5 ミリ版で市販された情報だけが合ったため、「映写機とフィルムを入手すれば見れるのでは」と軽く考えてしまったものです。

甘い見通しだったかな、と思います。ハードにソフトを放りこんでスイッチ一つ押せば勝手に動いてくれる訳ではありません。変圧や抵抗など電気工学の技術や知識、光学や化学の理屈、消耗品の不足やパーツ欠損時には自力で解決しなくてはならない。メンテナンスに気を使い周辺機器や関連資料まで意識し始めると…当初考えていた以上の時間が必要となりました。

労力をかけた甲斐はあったと思います。パテ・ベビー映写機が思ったように映るようになった頃には 300 タイトル、800 本を超える無声映画フィルムが手元に集まっていました。

日本映画：劇映画 2 作品／4 本

日本映画：ドキュメンタリー 13 作品／14 本

日本映画：アニメーション 6 作品／10 本

日本映画：アマチュア個人撮影 15 作品／98 本

外国映画：劇映画 94 作品／113 本

外国映画：ドキュメンタリー 115 作品／120 本

外国映画：アニメーション 24 作品／21 本

外国映画：アマチュア個人撮影 36 作品／232 本

外国映画：ポルノグラフィ 19 作品／9 本

9.5 ミリ形式のみの所有数です。国内作品はさほど多くなく個人撮影動画が目立つ程度となっています。東京帝国大学薬学部・朝比奈泰彦教授の研究室に所属していた研究者による映像記録や大正期の実業家・尼野貴之氏にゆかりのある動画群、1930 年代の祭り（米沢祭、淡路島のだんじり祭、京都時代祭、姫路三ツ山大祭、靖国神社大祭）を記録した地方史資料などが含まれています。

国外作品では劇映画の比率が大きく、35ミリと16ミリプリントの現存が確認できていないジャン・ルノワール初期時代劇『城下町の血闘』、チャップリンやラング、ガンスの古典などが名を連ねています。また1920～30年代に違法流通していたソフトコア・ポルノのミニコレクションが含まれているのも特徴です。

最も数の多いのが国外のアマチュア撮影動画です。欧米での撮影を中心としつつ、米撮影家が1920年代末にアジア諸国（マレーシア、タイ、ベトナム、インド、シンガポール）を訪れた映像旅行記、仏領下にあった北アフリカ諸国（アルジェリア、モロッコ）の風景などを見ることが出来ます。

これらのフィルムは戦前の郷土史、文化史、経済史、映像技術史、ジェンダー史など様々な分野の一次資料として意味を持ちうると思われます。今年5月に沖縄タイムス社に連絡を入れた際、何らかの形で古い映像記録を「沖縄に返したい」と伝えさせていただきました（「90年前の沖縄発見！」沖縄タイムス2020年6月7日付）。貴重な資料だからこそ死蔵させては意味がない訳で、必要としている方々の役に立つよう情報を整理し、アクセス性を高めていきたいと考えています。

そういった思いから始めたのが「綺乃九五式」プロジェクトでした。電子工作やpythonによるプログラミング、3Dプリンタなど現代テクノロジーを通じて戦前小型映画を身近なものに変えていこうとする企画です。戦前ドイツ製の映写機と小型シングルボードコンピューター「ラズベリーパイ」を組みあわせ、9.5ミリフィルムを自動連続で2Kスキャン画像に落としこめるスキャナーを製作（2019年度「みんなのラズパイコンテスト」グランプリ獲得）。国内での9.5ミリ映画デジタル化については業者に一任する他ない状況だったため、手元のフィルムを短時間でデジタル動画化できるようになったのは収穫でした。

一方、古い映像に触れていく中でこれまでの映画史研究であまり指摘されてこなかった要素、連関が気になってきました。フィルム視点、フィルム収集家の視点で見えてくる映画史の解釈もあるのではないかと。例えば2013年に公刊された『チャップリンの古典時代：ミュチュアル期作品史』（*Chaplin's Vintage Year: The History of the Mutual-Chaplin Specials*、マイケル・J・ヘイド著）等はそういった手法の典型で、フィルムの権利の変遷を丁寧に追うことでチャップリン研究に新しい理解をもたらしていました。

日本映画学会の入会申請はこの関心の延長にあります。今の時代に求められる映画史研究の形を見据えつつ、知見を深め、厳密な論理の空間に身を置くことで自身を鍛え直していきたいと思っております。ご指導ご鞭撻の程、何卒よろしくお願いいたします。

● 報告とお知らせ

● オンライン例会開催後記

学会設立から 15 年。これまで大会運営委員会は、大会および例会のスケジュール作成から、講演やシンポジウムの企画・運営に携わってきた。苦労といえば、講演者との交渉や、シンポジウムの企画ぐらいで、毎回いろいろなアクシデントに遭遇しながらも、なんとか運営を続けることができたのは、会員の方々や会場校の暖かいご支援のおかげである。

そんな中、新型コロナウイルスが到来した。通常、例会の準備は 10 ヶ月前から始める。昨年の秋には、すでに北海学園大学での開催を決め、年が明けた頃には、15 周年にふさわしい講演者や外部への見学などを企画しているところであった。発表者の旅費を支援するためにトラベルファンドも設立し、6 月の北海道の景色や美味しい食べ物を想像しながら、気分は Go To トラベルであった。

ところが、感染者数は 3 月以降悪化し、4 月にかけて、「例会の開催をどうするか」という議題が理事会メーリングリストの中心となった。大型クルーズ船のニュースを毎日耳にし、クラスターが発生した大学の謝罪会見も出始めた頃である。感染対策として、参加者全員へのマスクの配布や、会場を大きな教室に変更することなども話し合われたが、クラスターが発生するリスクを考えると、例会の開催を諦め、次年度に延期することが最も適切であるように思われた。

4 月に入ると、殆どの大学は対面授業を取りやめ、それまで聞いたこともなかった web 会議システムを使って授業を行うことになった。文科系出身で機械オンチな大会運営委員たちも、ステイホームで授業を行うことになり、最初は皆パニックに陥った。しかし、このシステムは使ってみると意外に簡単で、IT 素人でも扱えるように工夫されていた。発表者の準備を考えると 4 月中には決断を下す必要があり、最終的には杉野会長、大石事務局長、運営委員でオンライン開催を決めた。「開催時には、殆どの人が web 会議システムに慣れているに違いない。」という、会長の説得に同意しての決断であったが、実際にそうなったのだから、その先見性と英断には頭が下がる。当日スムーズに進行できるよう、一週間前には予行演習を行った。突然の申し出にも関わらず、快く引き受けてくださった発表者の皆様、そして週末にも関わらず参加して下さった役員の皆様にお礼を申し上げたい。

例会当日は、通常の三倍近い参加者に恵まれた。東京まで行かなくても参加できるという、利便性によるものだろう。午後 3 時、ホストを担当した会長と事務局長の手馴れた操作のおかげで、スムーズに開始することができた。特にありがたかったのは、座長を依頼した久保豊会員が、チャット機能を使いこなしながら、鮮やかな手腕で進行して下さったことである。通常の対面型では、発表の時間が長引いたり、機材の接続不良が起きたりして、常にスケジュールの調整が求められる。しかし、今回の例会では質疑応答を含

めて、全て予定どおりに収まった。これは、アクシデントや不測の事態を想定していた運営側にとって、嬉しい誤算であった。発表者の方々も、オンラインに合わせた見やすい資料を作成していただき、発表内容、質疑応答ともにレベルが高い例会に終わった。

発表終了後は、これも学会初となるオンライン懇親会が行われた。最初は皆緊張しているように見えたが、ブレイクアウト機能を使って、グループを回遊しているうちに、余裕がでてきた。回線の色度によるものなのか、多少の音の遅延は避けられないが、自分のマイクをつけたり消したりしながら、会話のタイミングやコツを掴み、無理なく歓談していたように思う。懇親会の予定は1時間であったが、最終的には2時間ぐらい続いたのではないだろうか。私は途中でリタイアしたが、1時間半後でもかなりの方が参加していたと記憶している。自宅から参加できるので、帰りの交通手段を気にしなくてもよいという安心感からだろう。いつもよりリラックスした雰囲気であった。

懇親会では、「資料が手元で見れるので、わかりやすい。むしろ、こちらのほうが良い。」と感想を述べてくれた会員の方もいて、オンラインならではの利点も発見した。運営側にとっても、発表時の消灯・点灯に始まり、懇親会の会場予約や当日の参加費徴収、キャンセル時の対応といった、これまで神経を使っていた仕事から解放される。張り詰めた空気や、直接会って話す親近感は得られないが、新たな知見や心地よい刺激は十分共有できることも実感した。

オンラインは、海外にいる会員の参加も可能にする。12月の大会もオンラインで開催されることが決まっている。映像を使用する際の著作権の問題や、セキュリティ面での脆弱性は今後も議論の余地があるが、新たな時代の「空間の接合」を楽しんでいただければ幸いである。

(大会運営委員会委員長 吉村 いづみ)

● 訃報

本会の創設者で名誉顧問の加藤幹郎先生（京都大学名誉教授）におかれましては、2020年9月26日に享年63歳にてご逝去されました。

本会の創設者のおひとりで名誉顧問の波多野哲朗先生（東京造形大学名誉教授）におかれましては、2020年10月2日に享年84歳にてご逝去されました。

ここに謹んでお知らせいたします。

映画学会では、追悼の意を込め両先生の思い出やお仕事についての原稿を募集します。締め切りは 2021 年 2 月末日、字数は 1,000 から 2,000 字程度となります。頂いた原稿は、会報 62 号(2021 年 3 月発行予定)での掲載を予定しています。本学会事務局 japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp 宛にお送りください。ご寄稿をよろしくお願いいたします。

● 出版情報につきまして

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。書評対象の選定につきましては「日本映画学会報執筆規定」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

- 飯島 さや（信州大学大学院 修士課程）、アメリカ映画／ウィリアム・ワイラー研究
- 艾 文婷（九州大学大学院 地球社会統合科学府 博士後期課程）、日中映画
- 山田 礼雄（映画研究家）、戦前 9.5 ミリ個人撮影動画フィルムデジタル化／レイ・フイヤード連続活劇論／小人症映画史
／1910～20 年代ポルノグラフィアの考古学
- 畔堂 洋一（大阪市立大学大学院 文学研究科言語文化学専攻 ドイツ語フランス語圏言語文化学専修 後期博士課程）、メディア産業論／コンテンツ産業論
- 高橋 紀子（福井工業大学 大学院工学研究科社会システム学専攻 デザイン学コース博士後期課程）、地域資源の映像化手法／脚本分析／大林宣彦映画論
- 石黒 久仁子（東京国際大学国際戦略研究所 准教授）、仕事の社会学／ジェンダーとマネジメント／映画に描かれる労働・映画から読み解く労働