

日本映画学会会報

第63号 (2021年7月21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 <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

目次

波多野哲朗先生略年譜 3

波多野哲朗先生追悼文 「鉄砲玉の哲」の放浪人生 波多野 淑子 7

波多野哲朗先生追悼文 波多野哲朗先生に関する断章 001-010 小出 正志 10

波多野哲朗先生追悼文 最後の戦い 風間 正 16

波多野哲朗先生追悼文 映画評論家・波多野哲朗 牛田 あや美 18

波多野哲朗先生インタビュー 波多野哲朗氏に聞く——映画批評について 聞き手 牛田 あや美 20

視点 時代劇/時代もの再考——『鬼滅の刃』を一つのきっかけに 小川 順子 29

視点 フレーム内フレーム/Animal Crackers/含み含まれること 山本 一郎 35

書評 具眠姍著『都会喜劇と戦後民主主義——占領期の日本映画における和製ロマンチック・コメディ』 北浦 寛之 42

新入会員自己紹介 合衆国西部、文学と映画とのあいだで 井上 博之 46

新入会員自己紹介 イギリス映画と、曖昧なローカル／グローバル、ナショナル／トランスナショナル・シネマの境界 國永 孟 48

新入会員自己紹介 字幕と吹き替えで見る日本映画 張 顔顔 50

新入会員自己紹介 スロバキアにおける日本映画研究 橋本クラーリコヴァー 玲奈 53

新入会員自己紹介 小津安二郎・成瀬巳喜男映画における日常について 早川 唯 55

出版紹介 57

新入会員紹介 57

●波多野哲朗先生略年譜

1936年3月15日、福井県福井市生まれ。実家は、西連寺。

1954年3月、福井県立藤島高等学校卒業。

1955年4月、中央大学法学部入学。56年退学。

1957年4月、大阪外国語大学（現 大阪大学外国語学部）ロシア語学科入学。

1961年3月、大阪外国語大学ロシア語学科卒業。木下産商（現 三井物産）勤務。

1962年、堀内淑子と結婚。

1963年、新芸術家協会勤務。

1965年、草月アートセンター勤務。

1966年、勅使川原プロダクションで映画『他人の顔』助監督。

1968年、東京造形大学非常勤講師。

1969年、東京造形大学専任講師、草月アートセンターは退職。後に助教授・教授を歴任。シエルドン・レナン著『アンダーグラウンド映画』（三一書房、訳書）。

1969年、山根貞男・手島修三両氏と映画批評誌『シネマ 69』、『シネマ 70』、『シネマ 71』の編集・発行を手がける（～71年）、執筆陣に蓮實重彦、上野昂志ら。

1970年、『現代日本映画論大系』全6巻（冬樹社、-72年）。

1971年、東京造形大学の学生らと短編映画『ロングラン』を製作。

1972年、ジョン・ハリディ著『パゾリーニとの対話』（晶文社、訳書）。

1973年、『映画監督・TVディレクターになるには』（ペリかん社、共著書）。

1974年、松本俊夫らと日本映像学会創立。

1977年、フィリップ・フレンチ著『西部劇・夢の伝説』（フィルムアート社、訳書）。

1980年、『新映画事典』（美術出版社、編著書）、『映画理論集成』（フィルムアート社、編著書）。大阪外国語大学山岳部のヒマラヤ・カラコルムのチョゴリザ [7,600m] 登山に参加。

1983 年、アメリカ山岳協会デヴィッド・ソウル賞受賞（チョゴリザ登山おける人命救助）。

1993 年、『映画監督になるには』（ペリかん社）。

1995 年、映像作品『火と水の間で』製作。

1998 年、ユーラシア大陸横断オートバイツーリング。

2000 年、日本アニメーション学会副会長就任（～2004 年）。

2001 年、東京造形大学定年退職、名誉教授就任。『映像の教科書』（東京造形大学、共著書）。日本大学大学院教授着任。

2004 年、日本アニメーション学会名誉会員。

2006 年、日本大学大学院定年退任。日本映像学会会長就任（～2008 年）。日本映画学会名誉顧問就任。

2007 年、ドキュメンタリー映画『サルサとチャンプルー Cuba/Okinawa』製作。

2015 年、『映画とテクノロジー』（ミネルヴァ書房、共著書）。

2016 年、日本大学大学院非常勤講師定年退職。

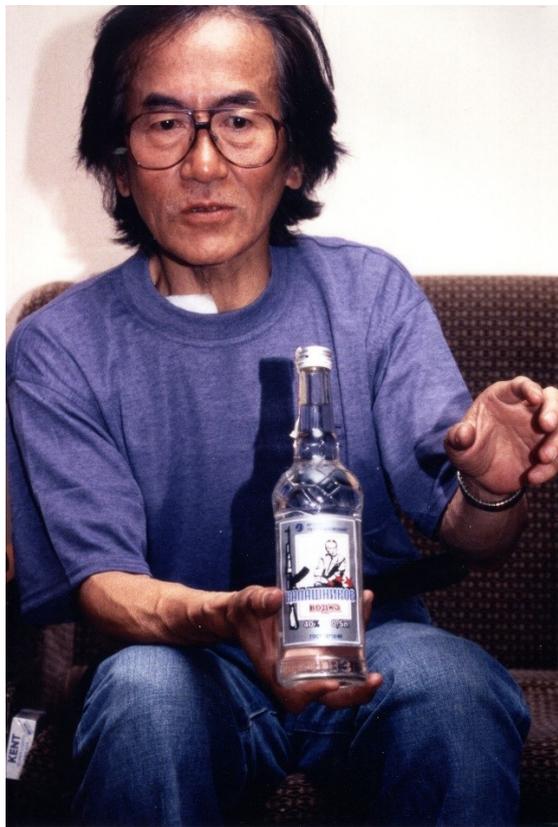
2019 年、『美術家・デザイナーになるまで いま語られる青春の造形』（彩流社、共著書）。

2020 年 10 月 2 日、がんのため逝去。

作成：小出正志・杉野健太郎



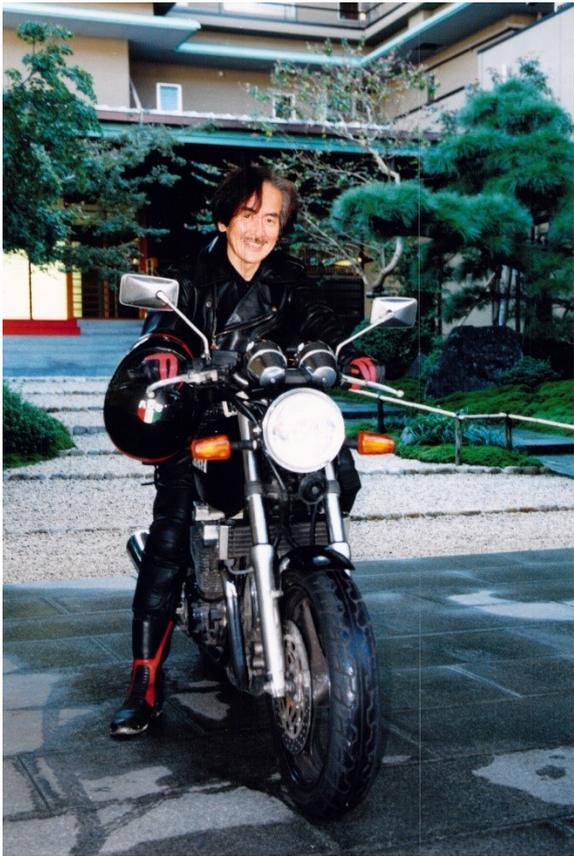
最後のリモート講義直後。卒業生の鈴木敏明氏とのツーショット（撮影：波多野淑子）



ユーラシア大陸横断ツーリング。ロシアにて



ユーラシア大陸横断ツーリング。ロカ岬にて



写真提供：波多野淑子

●波多野哲朗先生追悼文

「鉄砲玉の哲」の放浪人生

波多野 淑子

波多野哲朗は、福井市の西蓮寺住職の5人の子どもの末子、次男として生まれました。西蓮寺は遠く戦国時代に端を発したと言いますから四百年の歴史がある寺です。浄土真宗では基本的に住職は世襲です。近代に入ると、寺に生まれた男性は国立大学か、でなければ浄土真宗系の龍谷大学に進みました。就職は教員か公務員で、親が亡くなれば後を継いで住職になる、次男・三男はよその寺に養子に行く、女性も嫁ぎ先は寺、というのが長い間の習慣であり、婚姻は寺同士でおこなわれるので、狭い地域で十重二十重に姻戚関係が絡み合っています。世間では家を出て僧侶になることを「出家」と言いますが、寺に生まれたものが「家を出る」ならば、僧侶を捨てて「在家」暮らしをするという意味になり、それはこれまでの「寺社会」では考えられないことでした。

哲朗は学生時代にも社会人になってからも親しい友人を実家に招待するなど、家族や福井に愛着がありましたが、一方であらかじめ決められた運命に逆らいたい、閉塞した世界から抜け出したいという思いが強かったようです。父親が開明的な人であったこと、また次男であり末子であるために親からは「おまけ」のように思われて比較的自由でもあったでしょう。その後の人生が物語っているように、父親に「鉄砲玉の哲」と呼ばれた、これと思うと突っ走る無鉄砲さと、違うと思うとやり直す「軌道修正」が若いころの生き方でした。

大学は一年浪人したのち中央大学法学部に入学したものの、また浪人して大阪外国語大学ロシア語学科に入り直しました。ロシア語を選んだ理由として本人は「福井からまっすぐ北に向かうとナホトカなんだ」と言っていましたから海の彼方への憧れ、1950年代半ばというまだ社会主義が魅力的だった時代背景、当時学生たちに多く読まれたドストエフスキーやチェーホフなどロシア文学の魅力、そしてしょっちゅう入り浸っていた長姉宅の義兄がシベリア抑留体験者であったにもかかわらずソ連の悪口を言うどころか、ロシア民衆の悲惨な暮らしを語っていたことなども影響したのではないかと思います。

演劇部の活動と安保改定反対のデモに明け暮れた学生時代でしたが、卒業に際しては外大の学生がほとんどみなそうであったように商社を目指します。入社した会社で「鉄鋼四課」という花形部門に配属されると嬉しそうでしたが、やがて連日の超過勤務に疲れ、また「やっていることは所詮金儲けに過ぎない」という思いに駆られて、2年半あまりであっさり「脱サラ」しました。その後音楽・映画関係のいくつかの職場を転々としながら、草月アートセンターで昔の日本映画や実験映画に触れ、一方で松本俊夫氏が主宰されていた「ドラマの会」という小さな勉強会に参加したことが大きな転機になりました。

松本俊夫氏に誘っていただいて 32 歳のとき、東京造形大学の非常勤講師になり映画について語る一方、友人たちと立ち上げた『シネマ 69 (-71)』という映画雑誌で先輩・友人・後輩の気鋭の論客と意見を交わし切磋琢磨した日々は、その後の波多野哲朗の進路を確定する、いわば培養期間であったことと思います。大学で学んだわけではなく、松本氏という先達に導かれながら、ほとんど手探りで「映像学」というこれまで日本になかった新しいジャンルを発見したことは、まことに天晴れであったのではないのでしょうか。

(実はわたしは、しばらくの間、いつまた方向転換をするのかな？とっていました。)

高校時代には水泳や登山を少していたようですが、その後スポーツには縁がなかった哲朗が野球を始めたのは、40 歳を過ぎてから、当時住んでいた多摩川住宅（調布市と狛江市にまたがる）の壮年野球部に誘われたのがきっかけでした。知り合いの勧めで最初はいやいや参加したのですが、30 代から 70 代におよぶ幅広い世代のメンバー、そして勝敗にこだわらずみんなが出場して楽しむという和やかな雰囲気魅せられて、毎週日曜日、嬉々として出かけるようになりました。大学とは関係がないさまざまな職種の方がたと交わることができたのもとてもよかったようです。一緒に旅行したりスキーをしたり、八王子に引っ越してからもずっと続けていましたが、野球がちょっと辛くなったころからテニスになりました。車は好きでまだ西荻窪の木造アパート住まいで駐車場など影もないところに安い中古を買いました。収入が増えるに応じてだんだんグレードアップして楽しんでいましたが、スピード違反で何度も免停になり、ハラハラしました。オートバイに乗るのはもう少し後ですが、そのきっかけは、42 歳だったでしょうか、野球で滑り込みをして骨折しました。ギブスをして退院しましたが、何かでどうしても銀座に行きたい、車の運転はできないので、手だけで運転できる当時はやり始めた原付スクーターを急遽買ったのでした。ギブスの足を突き出しているのが危険だ、何か赤い布はないかと言われ、古い真っ赤な水着を切ってあげて、それをヒラヒラさせながら甲州街道を走ったのでした。

44 歳のとき、大阪外語大学山岳部のチョゴリザ（カラコルム山脈 7665m）登頂に、カメラマンとして来ないかと誘われました。それまで本格的な登山などしたことがなく、カメラマンと言っても別に写真が上手なわけでもない。とても無理だと思いましたが、生来オッチョコチョイの哲朗はホイホイとついて行ったのです。野球で自然に体が鍛えられていたのか、落伍することなくついていけたようです。帰国後の話では、〇〇山岳隊の登山と言っても実際は大勢の現地ポーターに支えられての登山であること、ポーターになるには荷物をかついで歩くテストがあり、採用されたくてたくさんの男たちが無理して頑張ること。パキスタンの奥地の村では隣村にも行くことなく生涯を終える人たちがほとんどであること。地図を見たことがなく、自分が世界のどこにいるかも知らない、「日本はどっち？歩いて来たの

か？」と聞き、美しい月と一緒に眺めていると「日本にも月はあるのか？」と尋ねる、などなど。これまで自分が知っていたのとは全く違う世界があることに大きなショックを受けたようです。登山の後ひとりでアフガニスタンとの国境近くまで行くなどパキスタンを放浪しました。その経験がその後の世界の「境界」への旅やバイクでのユーラシア横断、映画『サルサとチャンプルー』の制作にもつながっていきました。チョゴリザに誘ってくださった田村俊介さんにはいくら感謝しても足りないでしょう。

●波多野哲朗先生追悼文

波多野哲朗先生に関する断章 001-010

小出 正志 東京造形大学教授／東京造形大学卒業生（第13期映像専攻）

その001 先生の肩書き

共同通信の配信に基づく新聞各紙の訃報では「映像評論家、東京造形大名誉教授」と報じられていた。「日外アソシエーツ現代人物情報」に基づくウィキペディアには「日本の映画評論家、映像作家、翻訳家。東京造形大学名誉教授、日本大学大学院芸術学研究科非常勤講師」と書かれている。もちろんいずれも誤りはないが（逝去の時点では日本大学大学院芸術学研究科非常勤講師は定年退任後）、十分とは言えないかも知れない。私は先生のプロフィールを書く際に字数の許す限り「映画・映像研究者、映画・映像教育者、映画・映像評論家、著述家・翻訳家、映像作家・映画監督」と書く。映画に留まらず幅広く映像を探求されたが、とってただ漠然と「映像」を標榜したわけではないと思うからだ。更に可能なら「一方で冒険者や「辺境への旅人」としての顔も持つ」など加える。先生にとって研究も教育も創作も旅も含め、全て一貫したもの確たるものを感じるからである。

その002 助教授の名刺

今を去るちょうど40年前の1981年、先生45歳の年、教授（東京造形大学）に昇進された。私が大学4年生の時である。ふとした機会に、ゼミの時だったかも知れないが、先生が教授となっても未だ助教授の肩書きのままの名刺を使っていることに気がついた。学生だったが教授になりたくて仕方がない人もいるだろうと考えたので不思議に思い、「先生、教授なのにどうして助教授の名刺を使っているんですか？」と尋ねた。先生はつまらないことを聞くなというふうで「教授は爺さんみたいでいやなんだ」と仰る。年寄り臭くていやなら教授にならなければよいのではとも思ったが、もちろんそんなことは言わなかった。先生にはそういうところがあった。

その003 「アイデンティティなんかほっとけ」

「みなさんは自分のアイデンティティについていろいろ心配しているんですね。“自分はいったい何が好きなんだろう”“自分ってなに？”と悩んでいたりするんです。このことは学生の作った映画を見るとすぐ分かります。私はむしろアイデンティティなんかほっとけと言いたいです。今まで体験したことのない環境へ一人旅をしてみるといいと思います。そうすると、いよいよ自分の考え方が揺れて、ものの見方が

変わってきて、そのうち自分のことをしっかり考えるきっかけになると思います。」（東京造形大学総合講座・波多野哲朗「文化の境界線上で考える」、2012年）

先生はよく学生に「アイデンティティを気にするな」と仰った。私は面と向かって言われた記憶こそないが、在学中それは沁み渡って来たようだ。二十歳の頃までアイデンティティが気になり自分探しのようなこともしていたが、先生の言葉もあり自分は探すものではなく作るものだと考えるようになった。

その004 ^{テキスト} 授業の教科書

先生の授業の教科書の幾多。まず入学して最初に受けた「映像概論」。この授業は主に多木浩二先生が写真の分野を波多野先生が映画の分野を担当するダブルキャストの講義で、^{テキスト}教科書は『映像学研究報』第1号（日本映像学会、1978年）と『ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』（晶文社、1970年）だった。ベンヤミンと「複製技術時代の芸術作品」を知る。続く2年次の「映画学」はJ. D. Andrewの*The Major Film Theories: An Introduction*（Oxford Univ. Press, 1976）、原書講読スタイルで先生も張り切っていた。クラクアアとその映画理論を知る。以下順不同だが、中平卓馬『なぜ、植物図鑑か』（晶文社、1973年）、J. メカス著／飯村訳『メカスの映画日記』（フィルムアート社、1974年）、E. モラン著／杉山訳『映画想像のなかの人間』（みすず書房、1971年）、M. メルロ＝ポンティ著／竹内・小木訳『知覚の現象学1』（みすず書房、1967年）などなど。映画・映像を学ぶ本は今より遥かに乏しい時代だったが、学ぶべきこと学んだことの実りは多かった。

その005 先生と車と運転と

先生の車に乗せてもらうと“もう二度と乗りません”という人が一定数いる。確かに加速や巡航速度、の速さには尋常ならざるものを感じないと言えば嘘になるが、私は結構先生の車に乗せてもらうのが好きだった。学生時代から幾度となく乗せてもらったので、慣れっこになっていたのかも知れない。学生を連れて一緒に蔵王にスキーに行った際、学生は高速バスでこちらは先生の車、東京と山形を往復した。これが一番長い距離を乗った時で、もちろん往復先生が運転（私は無免許）。学生時代、夏休みに卒業研究指導で新宿に集まり、確か京王プラザホテルのティーラウンジで指導を受け、久しぶりに会ったので終わって皆んなで食事をした。その理由は覚えていないが、港を見に横浜に行こうということになり、先生の車とT君のバイクの2台で向かったのだが、乗り切れないO君と私は車の後部トランクに収まって新宿から横浜まで行った。これが一番怖いドライブだった。

その006 私のアニメーション研究の原点

私は東京造形大学の映像専攻で映画・映像を学んだということもあり、これまで主に映画学・映像学の立場からアニメーションを研究してきた。今振り返ればその原点は大学時代の先生の講義にあると思う。何の授業だったか記憶は定かではないが、ある日の授業で“映画術、技術としての映画は「写真」、「幻灯」、「アニメーション」の三つの要素的な技術から成り立っている”と教えられた。このとき「写真術」、「幻灯術」、「アニメーション術」という言葉だったのかも知れないが、これもはっきりとは覚えていない。その後『新映画事典』（美術出版社、1980年）に浅沼圭司先生が書かれた「映画の技術的解釈」で改めて学び重ねるのであるが、何れにしてもここで気づかされたことが、映画一般とアニメーション一般の関係性や、映画一般との関係性でアニメーション一般を考えることの起点となり、まずは先生の元でゼミ論文や卒業論文に結びついて行ったのだった。

その007 先生のみやげ

ふと気がつく先生は旅に出かけているということが多かった。`辺境への旅人、なので大体は聞いたことがないかびつくりするようなところへ行っていた。当たり前所、それこそ普通の人々がツアーで行くような所でも一味違った旅をしていた。必ずおみやげ（物）があったわけではなかったが、みやげ話はやっぱり面白かった。時折物のおみやげをいただくことがあった。一番印象に残っているのがベルリンの壁のかけらだ。2~3cm くらいのコンクリート片を B4 判位の厚紙の中央に大胆にセロハンテープで×状に留めたものだった。先生の手書きで「picked up on the Berlin Wall」と書き添えてある。大切にしていたが、残念なことに息子が小さい頃に目を離した隙、テープを剥がされてしまった。やむなく壁片は小さな缶に納めた。『サルサとチャンプルー Cuba/Okinawa』を撮った際は、真っ黒な T シャツ。「che」のサインと共にチェ・ゲバラの顔が白くプリントされている。アルベルト・コルダが 1960 年に撮影した『英雄的ゲリラ』、20 世紀において最も多く複製された写真だ。これも自由な旅人で映像人の先生にふさわしい気がした。

その008 「山へ行かせてくれ」

1980 年、波多野先生 44 歳の年、私が大学 3 年生の時。2 年次から本格的になっていた東京造形大学映像専攻の専攻専門科目もいよいよ佳境に入った頃、前期（春学期）のことである。いつものように授業に臨んでいたら、おもむろに先

生から話があった。先生の母校の大阪外国語大学（現・大阪大学外国語学部）の山岳部登山隊がこの度パキスタンのチョゴリザ登頂を目指すことになった、自分は山岳部ではないが友人に記録（撮影）担当として誘われた、こんなことは人生で二度とはないだろう、しばらく休講することになるが、ぜひ行かせてほしいとのこと。勝手に休講せずに学生に承諾を得ようとするところは先生らしいのだが、聞くと3か月くらいの旅らしい。夏休みがあるとしてもひと月かふた月近く休講となるかも知れないのでさすがに驚いたが、「だめです」とも「先生行かないで」とも言えるはずはなく、先生は出かけて行った。まだ「辺境への旅人、であるなどは露程も知らぬ頃である。出かけるにあたっては留守の間に読んでおく本を幾つか指定されたような気がする。蓮實重彦『表層批評宣言』（筑摩書房、1979年）、スーザン・ソタグ／近藤耕人訳『写真論』（晶文社、1979年）、……だったか。帰国後は岳で撮った8ミリフィルム^{やま}の映像を見せてもらい人命救助の話や命救助の話を聞くなど面白かったが、それにしても数週間も休講するなどとは現在の大学事情からは考えられず、隔世の感がある。

その009 遭難しかけた蔵王のスキー

卒業の少し前、大学の教職員のスキー旅行にゼミのメンバーも誘われた。向かうは山形県の蔵王温泉スキー場、そこには東京造形大学が加入していた私立学校教職員共済組合（現・日本私立学校振興・共済事業団）の保養所「蔵王 しゃくなげ荘」がある。夜中に車で八王子を出発し、午前中に蔵王に着き、早々に滑りに行くことになった。私は子供の頃に少し滑ったことがあるくらいで全くの初心者、よく分からずついて行ったら蔵王ロープウェイ山麓線と山頂線を乗り継いで一気に地蔵山の上まで登ってしまった。そこから先生もほかの人々も「じゃあ下で会おう」とか言って滑り降りて行ってしまふ。残されたのは超初心者のT君——彼は先生にバイクの楽しさを教えた——と私。茫然自失の状態ではあったが、とにかく二人で見様見真似で滑り降りて行った。そこは「ザンゲ坂・樹氷原コース」で中級コースらしいが、滑り始めて後悔するから「ザンゲ坂」と聞く。初心者にはとてもスキーで滑れるような斜面ではなく、ほどなくして二人ともスキーを外して歩き出す始末だった。その横を地元の小学生らしき一行がすいすいと滑り降りて行く。それを横目にリフトのところまで辿り着き助かったと思ったら「下りは乗せられない」という、仕方なしに歩き続けるが猛烈に吹雪いてくるし、拳句にT君はスキーを流してしまい「俺はもう帰る」と言い出す。下まで降りて行く途中で先生達に出会ったが（T君のスキーもその辺りに刺さっていた）、「まあともかく宿に帰って風呂にでも入れ」という。相変わらずT君は「帰る帰る」と言い張るが、ともかく宿に戻り温泉に浸かっている内にT君も落ち着きを取り戻した。いきなり恐ろしい目にあってしまったが、数日の滞在の内にはそれなりに滑れるようになったので結構面白かった。先生にはちょっとそういう大

胆と言うか乱暴というか、そんなところがあった。後で聞くと先生もスキーを始めて間もない頃に、スキーの手ほどきは同僚の保健体育の故・荒木正直先生（東京造形大学名誉教授）に受けたそうで、やっぱりいきなり地蔵山頂に連れて行かれたらしい。その時の経験で我々をそういう目に合わせたようで、少しだけ納得した。

その010 お詫びしたいこと

急逝だったのでいろいろ心残りはある。お詫びしなければならないことも大学や学会のことで少なからずある。頼まれごとで幾つか間に合わなかったことや遅らせてしまったようなことは枚挙にいとまがない。先生が東京造形大学を定年退任される2000年度に学内の特別研究費を受け、執筆者に映像担当教員数名と私も加わり『映像の教科書 第一版』（東京造形大学、2001年）という小冊子を発行した。東京造形大学の映像担当教員間で長年懸案の「教科書」は最後に一つのかたちとなったが、先生としてもこれを終わりとせず後記に「この小冊子は、かの出版計画を遠からず実現するためのスタート台になるはずです。当初は学内のみで使用しますが、毎年度末にはこれに改訂を重ね、また徐々に執筆者の数を増やしていくことになります」と書かれ、「私は2001年3月31日をもって東京造形大学を定年退職いたします。むろん今後もこの出版計画には学外から参加いたしますが、学内においては小出正志教授に業務を引き継いでいただくことになっています」と結んだ。学内的には映像担当教員の異動に加え、アニメーション専攻の新設計画も本格化し、この出版計画の継続は成らなかった。先生は何も仰らなかったが落胆されていたことと思う。2013年には先生を顧問に東京造形大学で3度目の日本映像学会大会（第39回）が開催され、先生はシンポジウム「Out of Control —— 映像的思考をめぐって」の企画と運営に携われ司会者も務めた。実り多いシンポジウムを記録に残すべくこれも刊行を目指し予算的なことは解決したが、途中中断を含み制作が思う通り進まず、少部数のプレビュー版を印刷し先生に届けることができたのは病室で、結局先生の最終校閲は叶わなかった。シンポジウムの記録を授業のテキストとして使うことも望んでいた先生は失望していたことと思う。ほかにも……。やはりお詫びすることは尽きない。

おわりに

波多野哲朗先生が亡くなってから主に学会や大学関係から追悼文の依頼を複数受けた。一人で引き受け過ぎるのもどうかと思っただ、それぞれの事情を鑑みると引き受けざるを得ない。といって同じことばかり書くわけにもいかず、困りました。一方で

比較的長い文にはできないとはいえ、波多野先生との 42 年に渡るお付き合いの中で書き尽くせないほどのエピソードの数々はあって、依頼とは別に個人的にでも書き残しておきたいという思いはある。そこで日本映画学会からのご依頼をよい機会として、これを「断章」として少しずつ書いていくことにした。目指すは大きく 1001 編だが、101 編すら書けるかどうかは分からない…。

●波多野哲朗先生追悼文

最後の戦い

映像作家 風間 正 (Visual Brains)

昨年の10月、小出さんからメールで波多野先生の訃報を知った、その時の私の第一声は「あーしまった」という後悔と無念の気持ちだった。

ここ数年、私と波多野先生は、毎月1回くらいは、いつも夜中に電話で話す間柄だった。昨年5月にも電話で「先生調子どうですか？」と尋ねると「あーそれが悪いんだよ」との事、驚いてそれから数日に一度は電話で話しあっていたのでした。実は私も4年前から腎不全で人工透析になって以来、波多野先生は気にかけてくれて、電話でよく話すような関係にもなっていたのでした。

5月の「悪いんだよ」から色々話すうちに先生は、「ここにPET-CTの診断結果があるから、あんたに送るから診てくれないか」と言われるので「その場で内容を朗読してください。」と告げ、電話口でメモを取りながら傾聴した。私もPET-CTの経験があるので内容はすぐ理解できた。悪性腫瘍！大腸or肺が原疾患（おおもとの病気）の可能性、すでに全身転移を示すものであった。私の理解を伝え、「波多野先生、これは、有明の癌センターに知り合いがいるのでそちらで一度診てもらいましょう。」と提案した。先生も「俺もここで死ぬと言われているのだが、とてもそんな気にはなれない、あんた何とかしてくれ！」という事になった。

先生はすぐ息子さんに「ガン研有明でのセカンドオピニオン」を頼んだが、コロナの影響の為に「有明は混んでいるという情報」だったので、私は6月に入って、私ルートで直接センターに当たってみた結果、「波多野哲朗さんのカルテはありますが、息子さんがとても本人を連れて来れる状態でない、というご家族の判断だったようです。」と知らされた。7月に先生にその状況を伝えると「あなた、息子に電話してくれ」と言われるので「電話番号も知らないし私が電話していいのですか？？」というような展開になっていた。2、3日して、先生からかかってきて「あなた息子に電話した？」と言われるので「番号知らないからかけられない」と答えると「わかった！メールで息子の番号送る」と・・・これが最後の会話になりました。その後の7月末に電話を何度か入れましたがもうお取りになれなかった。

結果的には4-5月の時点で地元病院からホスピスで療養されて最期をむかえられたご家族の選択は、最良の医学的判断だったと私は思います。しかし波多野先生は「やれる事は全部試したい」「自分は普通の人間では不可能な体験もしてきた。だからあんた何とかならないか！！！」といった気概はすごいものがありました。ものすごく残念で無念です。

私と波多野先生との出会いは、松本俊夫先生を抜きでは語れません。

しかしその松本先生も 2017 年、まさに私が緊急入院中にお亡くなりになってしまいました。私は病室で訃報を聞き「ちきしょう！」と叫び、大変無念でした。

だんだんと昔の記憶が蘇ってきます。そもそも波多野先生との出会いは、1999 年当時、日大の松本研究室を大津と訪ね、いろいろ伺っているうちに、私が博士論文に挑戦する話になっていきました。その時、波多野先生を紹介されたのです、波多野先生は随分ハイカラな教授だなと思っていると、何と松本先生は「論文博士に私が挑戦した場合、主査の教官をやってくれ」と私の目の前で頼んでいるのです。波多野先生が小声で「俺はいやだよ」という声も聞こえます。こんな様子で松本先生の他に波多野先生、小笠原先生が審査に当たる事になりました。しかし 2 年越しで何稿も研究室に提出に行き、第 4 稿まで書いて「これでは審査に通らない、」という事で一時は止めようと思っていました。約 2 ヶ月間位私が放心状態でいると、自宅に波多野先生から電話があり、新宿の喫茶店「会議室」に呼ばれました。波多野先生はこの時初めて、自分がバイクでユーラシア横断した話をされ、「あんたもバイク乗りなら目的地まで行け！」といわれ、具体的な論文の各章の構成を変更し改良する方法を教えてくださいました。また「あんたは大学で丸山圭三郎にソシユールを習い木田元にフッサールも習っているだろう？ ならそれを深めて映像記号論につなげたらよい！」とか、この日の波多野先生は、「映像はイメージを扱う仕事だから自由な精神で時代を捉えなければならない、この精神がいわゆる作家性に繋がるんだ！！」といった重要な内容を次々と私に伝えてくださりました。おかげさまで一年後に論文は審査をとおり専任先も決まりそれから約 10 年間は、映像学会では毎年のように、懇親会のあと二次会、三次会、とながれ、酒飲みの私と波多野先生が最後まで残るのでより関係は親密になっていきました。

ある日「映画学会というのがあるんだけど、そこで最高顧問になってくれて言われているんだけど、あなたも入会しないかな？」といわれて「波多野先生がやるなら行きますよ」という事で日本映画学会とご縁ができた次第です。

このような経緯で私は松本先生、波多野先生と電話や宴席で「映像作家活動の意義と映像理論、現代思想とその展望」などを指導されて現在に至っております。当然、両先生に学部や大学院で直接指導を受けた研究者や作家の方ともいろいろお付き合いがあります。しかし、特に波多野先生のフランクな人柄や知性的な指導方法が、多くの彼の学生たちだった方々に与えた影響は、計り知れないもので、現在も継承されている事を信じてやみません。

●波多野哲朗先生追悼文

映画評論家・波多野哲朗

牛田 あや美（京都芸術大学准教授）

波多野先生と最期に話をしたのは、電話であった。

今にして思えば、それが先生からのお別れの電話であった。電話口で、現在ホスピスにいること、そこから授業をオンラインでしていることをお話してくれた。ホスピスにいることを聞いて驚いてしまったが、私の学生時代から、先生は何度も大病からの復活を知っていたので、先生のことだからホスピスでもまた出て来られると確信していた。通常の間人ならば、たとえ回復してもその後何年も生きることはなような大手術をしていたからだ。信じられないくらいお痩せになってしまい、心配していたのだが、食事にいくと学生と同じように飲み食いしていた。ちょうどそのころ、私は科研費で「戦後日本映画における評論・批評の系譜」を研究していた。

「映画評論家・批評家」という肩書が確かに輝いていた時代があった。この研究をしていた 2009 年には、映画批評・映画評論を主に扱う雑誌も少なくなり、ネット上で映画批評を扱っているものが多くなっていった。素人であったとしても評論・批評といってもいいのではないかと思うぐらいの長文を書く人々もいた。映画批評家もまた積極的にブログで書いており、玄人、素人の区別がなく映画を見るすべての人に映画批評家と名乗れる時代の幕開けであった。現在では、職業としての批評家以上のブログを書く人や、youtuber もおり、メディアが SNS を中心としたものとなっている。

この研究は 2009 年～2011 年にかけて行ったものである。ちょうど今から 10 年前。映画評論家・批評家という言葉の定義に疑義が出てきた頃であった。1951 年から 1970 年までに刊行された『キネマ旬報』『記録映画』『映画評論』『映画芸術』『思想の科学』『新日本文学』を対象雑誌とした。もちろん他にも映画批評は多数の雑誌・新聞において掲載されている。そのなかでこれらの雑誌を選出したのは、映画評論家・小川徹、波多野哲朗、飯島哲夫、山根貞男の編纂した『現代日本映画論大系』（全 6 巻、冬樹社、1970 年～1972 年）を先行文献資料としたからである。『現代日本映画論大系』は、優れた批評から選出されている。その際、これらの雑誌の頻度が大きかったこと、さらには『キネマ旬報』を除く他の 5 雑誌は、映画興行の広告収入にあまり左右されない映画批評をしていた。『キネマ旬報』は映画雑誌として、長い歴史を持っている雑誌のため選択理由とした。それらの中から映画批評家を抽出するとともに、映画批評の多い映画作品を探りだした。その際、波多野先生には何度かお話を伺った。その時、先生から伺った話を、何か残せないかと思っていた。

先生から伺った話は戦後の映画作品や評論についてであった。なぜこのような作品やイデオロギーの強い批評がでてくるのか。先生に伺った話は、今でも私の研究の助けとなっている。先生の教えを受けた者たち、著作を読んだ人たちには、びっくりだと思ふエピソードがある。

「子供の時、本当に戦争に勝つと思っていたよ。だって軍国少年だったもの。」という話であった。波多野先生の批評を読んだことがある人なら、驚くべきことではないだろうか。これは先生と同年代の映画関係者にインタビューを何度かした時も、やはり同じようなことを話していた。戦後に書かれた映画批評とは大きく異なっている。先生ともこの件は何度か話し合った。先生の少年時代、どのようなメディアに触れ、どのような子供時代を過ごしていたのか。映画批評の研究が一段落ついた後、当時の子供たちが日常的に触れていた少年少女雑誌を対象とし「戦時下の漫画に描かれた戦地及び植民地の表象研究」をした。それをきっかけとし、今でもこの研究は続けている。これは先生からの宿題だと思っている。

波多野先生にインタビューしていた当時『文化会議』というサイトを日大芸術学部の文芸学科の学生や卒業生、職員としていた。そこでシリーズとして、先生のインタビューを掲載することとした。次の文章は、私たちがやっているクロスメディア研究会の雑誌『クロスワーク』（1巻2号、タイケン株式会社、2010年）へ掲載する際、波多野先生自身がインタビューを校正しなおしたものである。今回、このお話をいただいた際、先生が語った戦後の映画批評について掲載してほしいと思った。私たちだけで知っているのは、あまりにももったいないからである。

波多野哲朗先生が映画評論家として活躍していた時代は、「映画評論家」という言葉が特別な輝きを持った職業として流通していた。しかし、現在では「映画評論家」という言葉にそのような輝きはない。現在の「映画評論家」のあり方と、波多野先生の時代とは異なっている。現在の「映画評論家」の役割は課題として残しつつ、50年代、60年代の「映画評論」とは何だったのだろうか。現在ではそれを振り返る動きがあまりない。映画史については多くの研究書があるにもかかわらず、映画評論史はほぼない。その映画評論を編纂した理由、そしてその時代の映画評論がなぜあれほどまでに輝かしいものであったのか。それぞれの映画評論雑誌の特徴を中心に、なぜそれが輝かしい光を放っていたのか？ それにもかかわらずなぜその時代ははかなくも過ぎ去ってしまったのか？

映画評論家・波多野哲朗の軌跡をたどる内容であるとともに、戦後の映画評論・批評史でもある。

●波多野哲朗先生インタビュー

波多野哲朗氏に聞く——映画批評について

聞き手 牛田 あや美（京都芸術大学准教授）

牛田：昔のような「映画評論家」が現在いないことについてどう思いますか。

波多野：真に私たちを魅了するような映画評論を書く人がいなくなったという意味ですね？ おそらくその背景には、批評精神自体が衰弱して、映画評論というものが一体何なのか、何を書くべきなのか次第に分からなくなってきたという状況があるのでしょうか。ここで映画評論と呼ばれているものの歴史をちょっと辿ってみたいと思います。

映画評論あるいは映画批評と呼ばれるものは、日本では大衆消費社会が出現する大正時代の後半から昭和のはじめにかけてはじめてジャンルとして確立するのですが、ごく普通の大勢の人たちがそれを読むようになったのは、映画が大衆娯楽の中心的存在となり、言論が自由になって大衆誌が巷に氾濫するようになった戦後期のことです。とくに 1950 年代の中頃から映画に対する知的な批評活動が活発になりますが、おかしなことに映画批評の最盛期というのは、日本の映画産業が 1958 年の最盛期を過ぎて、衰退の一途をたどるその後の 20 年間だったんです。1960 年代の終わりから 70 年にかけて、長文の本格的評論を掲載する映画雑誌が次々登場するようになります。

1970 年代のはじめ、私は小川徹、飯島哲夫、山根貞男らとともに、戦後の 25 年間に書かれた映画論を編纂して『現代日本映画論大系（全六冊）』（冬樹社、1970 年～1972 年）を刊行しました。

そのとき私は毎日図書館にこもって、戦後 25 年間の映画論をかたっぱしから読みあさりしました。そしてその経験が、映画そのものの歴史だけでなく、映画の見られ方、受け取られ方の歴史というものの存在に私の眼を開かせることになったのでした。映画批評の歴史、それはまさに映画への眼差しの歴史です。

話をもどしましょう。1950 年代の終わりから 1960 年代にかけて日本の映画批評は大きく変わります。それまでの映画批評はいわゆる「印象批評」が主流でした。「印象批評」というのは、一言で言えば論者が映画から受けた印象を基準に、映画を論じていくやり方です。そうした論者たちの多くは、一般の映画観客にくらべてまず圧倒的に数多くの映画を見ていて、映画界の事情にも精通し、もの識りで、教養的バランスのとれた、いわばセンスのいい人たちでした。しかし、かれらは自分たちのセンスそのものが何であるかを、けっして対象化したり論理化することはしなかった。ぼくはこうした「印象批評」の在りようを、かつて「批評の貴族主義」と呼んだことがあります。その根底には隠された特権意識があるからです。しかしいずれにせよ「印象批評」は、戦前から今日に至るまで日本の映画評

論、とくに映画レビューの主流でした。その特色は、映画についての圧倒的な情報量と人気ある映画に対する肯定的な態度にあると言えます。むしろ他方には、こうした「印象批評」に対立するような批評の潮流もありました。大戦後のいわゆる戦後民主主義の高揚期には、左翼政治思想に立脚する現状批判的な映画論が数多く登場しました。これは論者のセンスや感覚に立脚する印象批評とは違って、思想やイデオロギーに立脚する映画論でした。しかし 1950 年代になると、この種のイデオロギッシュな映画批評は、映画の大衆娯楽化の波にあつという間に飲み込まれてしまいます。ただし、この種のイデオロギッシュな映画批評が残したのは、映画の現状に対するいささか知的で現状批判的な眼差しだったと言えるかも知れません。

牛田: 映画雑誌でない『思想の科学』や『新日本文学』などから気鋭の映画評論が出てきますよね。

波多野: いずれも映画業界や映画論壇とは無縁な知識人たちでした。『思想の科学』の鶴見俊輔は、映画に対する啓蒙主義的な態度やイデオロギッシュな批判に背を向け、映画に対する自由で多様な読みを主張しました。一方『新日本文学』には、日本共産党の硬直した文化政策に批判的な文学者が集って、思想や芸術の自由や前衛性について論じはじめます。とくに映画はその重要なエレメントでした。そして 1960 年代になると、日本映画そのものに新しい兆しが現われます。「日本のヌーヴェル・ヴァーグ」などと呼ばれる映画の新しいムーブメントですね。大島渚や吉田喜重といった新しいタイプの監督が登場します。こうした監督たちはみずからも批評家と同じように、いやそれ以上に映画について雄弁に語りました。批評の側からそれを支えたのが小川徹の編集する『映画芸術』という雑誌でした。60 年代の『映画芸術』という雑誌は、じつに華やかな映画雑誌でした。この雑誌では、大島や吉田のほか、篠田正浩、増村保造、松本俊夫といった映画監督たちが筆を執り、一方、花田清輝、吉本隆明、安部公房、清岡卓行、佐々木基一といった錚々たる文学者たちが競って映画を論じていました。この論者たちは既成の映画論壇、たとえば『キネマ旬報』にずっと名を連ねてきた印象批評の映画評論家たちとはかなり違った書き手たちでした。映画評論は、ここで知的な百家争鳴の時代を迎えることになったのです。

牛田: 文学者や美術評論の人達が映画評論の分野に入ってくるのは大きなことでしたか。

波多野: やはり大きな事件だったと思います。まず評論の文章自体が面白かった。そしていろんなジャンルの人たちが論じはじめたことで、批評の幅がぐんと広がったんですね。それまでの映画評論家たちは、「この役者の演技がいい」とか「あの映画のストーリーは解りにくい」とかそんなことばかり言っていたんですからね、まず批評のレベルが根本的に違う。それから、多くの論者たちが新しい映画の出現

を今か今かと待ち受けているようなところがあった。だから論者たちは、みんな新しい動向にはとても敏感だった。そしておもしろい動きを見つくと、すかさずパッと書く。そこはさすがに 60 年代、今日ではちょっと真似できませんね。なによりもこの時代は、いろんな人たちが映画を語ることに貪欲だった。極端に言えば、どんな領域にあらうと知識人であるかぎり、映画を語ることを避けては通れない、といった雰囲気があった。それは映画がまぎれもなく知の第一線にあったことを証しています。60 年代の映画雑誌でも一つ忘れてはならないのが『映画評論』でした。この雑誌は 60 年代のサブカルチャーに加担する態度を鮮明に打ち出していました。編集長佐藤重臣は、前衛映画や実験映画、とくにアンダーグラウンド映画の紹介に力をいれ、そうした動きに連動する映画のムーヴメントに対しては、どんなにマイナーであってもそのための評論の場の提供を惜しみませんでした。いきなり個人的な話になりますが、じつは私がはじめて映画の評論らしきものを書いたのがこの雑誌だったんです。アメリカのアンダーグラウンド映画を紹介する文章でした。当時私は草月会館の中にあった草月アートセンターで働いていました。ここは 60 年代における日本のアヴァンギャルド芸術の拠点の一つでした。マース・カニングムをはじめて日本に紹介したのも、オノ・ヨーコをはじめて舞台上で詩を朗読したのも、世界前衛映画祭をはじめて日本で開催したのも、アメリカのアンダーグラウンド映画をはじめて輸入したのも草月アートセンターでした。アートセンターは草月会館の半地下にあって、頭がつかえるほど天井の低い部屋でした。しかしこの小さな部屋に毎日入れ替わり立ち代わりいろんな人が仕事半分、遊び半分でやってきたものです。植草甚一、武満徹、一柳慧、秋山邦晴、粟津潔、横尾忠則、和田誠、久里洋二、山口勝弘、松本俊夫……今でこそビッグネームばかりですが、武満さんは例外としても、当時は一般の人びとが誰でも知っているという名前ではなかったと思います。なによりもいま振りかえって面白いと思うのは、有名であれ無名であれ、そういう人たちがジャンルを超えて日常的に顔をあわせては雑談に興じていたことですね。今じゃとても考えられない。

ああ、話を批評のほうに戻しましょう。60 年代の映画批評は、こうして『映画芸術』と『映画評論』の 2 誌を中心に展開したと言って差し支えないと思います。しかし 60 年代も終わりごろになると、この 2 誌も次第に元気がなくなってくる。なぜそうなったのか。『映画評論』の場合は、明らかに批評の基盤をあまりに狭めてしまったことが原因であったと思います。この雑誌が果敢に肩入れした映画たち、それらはおもに新宿文化や蠅坐でかけられる映画であったり、公会堂や公民館で上映される自主公開の映画であったり、草月ホールで公開される実験映画であったり、あるいは大学キャンパスを巡回する映画であったりしました。しかしこれらの非商業的映画を観ることができた人たちは、日本全体から見ればごく限られた一部の人たちでしかありませんでした。60 年代の新宿や渋谷を席捲した文化と風俗の波、その背後にはたしかに反権力的な精神、異議申し立ての精神、サブカルチャーの精神、実験的な精神、野次馬的な精神が渦巻いていて、それは大なり小なり 60 年代の日本全体の文化状況でもあったと言えるでしょう。しかしその文化的な意

義はともかく、映画を見るという最低の基盤なしに映画批評は成立しない。その意味で『映画評論』という雑誌は、若い映画作家たちとある種の感覚や精神を共有しながらも、ついにセクト性を抜け出せなかった。一方『映画芸術』のほうは、小川徹が自分の批評の方法として「裏目読み」を看板にしていただけあって、映画のレクチュール（読み）に関しては一枚も二枚も上だった。ただ、いま振りかえてみると、あの面白かった批評には、最初から言いたいことが先験的にあって、それを映画にかこつけて語っているようなところがあったと思う。ぼくはこの種の批評を「引っかけ批評」と呼んでいるのです。映画を見ていると、それまで論者の中で眠っていたいろんな思考や感覚が触発されて、それらが言葉を生み出していく。だから批評の言葉にはいつも勢いがあって、読み物としてはじつに楽しかった。でもそれは映画そのものについて語っているのではないから、語れば語るほど映画からどんどん離れていくんですね。そして無理にそれを映画に関係づけようとすると、限りなく映画の恣意的な解釈へ、極端な深読みへと陥っていきます。私たちは、もっと映画そのものについて語りたかった。

60年代の終りから70年代のはじめにかけて相次いで登場した3つの映画批評誌『季刊 FILM』『シネマ 69-71』『映画批評』は、それぞれ性格は違いながらもそれまでの映画雑誌にはなかった新しい批評の在りようを打ち出していたと思います。先陣を切ったのが草月アートセンターの『季刊 FILM』でした。編集委員は粟津潔、飯村隆彦、武満徹、勅使河原宏、中原佑介、松本俊夫、山田宏一。美術・デザイン・音楽の注目すべき3人ビッグネームを加えたこの編集委員の構成が、すでにこの雑誌の理念をよく表現しています。総合芸術あるいはアヴァンギャルドとしての新しい映画像です。4人の映画人もまた、作風の前衛性・実験性で知られた人たちで、しかも欧米の新しい映画事情に精通した人たちでした。じっさい、掲載される評論にもヨーロッパの映画批評誌なみの本格的な論文が多く、それまでの映画ファン向け映画雑誌とは明らかに違っていました。ちなみに、私をはじめクリスティアン・メッツの論文を読んだのもこの雑誌でした。装丁はモダンで、質量ともにたいへん豪華な映画雑誌でした。この雑誌よりすこし遅れて登場したのが、私たちの雑誌『シネマ 69』でした。なぜ「私たちの雑誌」なのか？ ここで『シネマ 69』の話をする前に、草月アートセンターに勤めていた私が、なぜ『季刊 FILM』ではなくて、『シネマ』という雑誌を出すことになったのかについて、ちょっと私的な話をさせてもらいたいです。1968年のころと言えば、60年代中葉からいろんな領域ではじまっていた異議申し立てや反体制の運動がまさに最盛期をむかえようとしていた時期です。その中心にはいうまでもなく全共闘を中心とする激しい反体制運動があったのですが、そうした運動体にはほとんど関与しない多くの人々の心情にも、反権威的・反権力的なムードは濃厚に漂っていました。知識人たちも例外ではありません。とくに万国博覧会 EXPO'70 の開催については、賛否両論に意見が分れてはげしく対立していました。そのころ私は知り合いの写真家中平卓馬に誘われて、反万博の会合に出るようになっていました。多木浩二らもそこにいました。ところが私が勤務する草月ア

ートセンターに関係するアーティストたちのほうは、ほとんどが万博の中心的な担い手でした。これには驚きました。彼らが、彼らにとっての絶好のビジネスチャンス到来という理由で万博の仕事をやっているのならまだよかったです、万博の掲げるキャッチフレーズ「人類の進歩と調和」というイデオロギーと自分らの仕事とが、あたかも意義として一致しているかのように喜んでいる人たちに、私は憤りを覚えずにはいられませんでした。しかし私にとってやはりいちばんショックだったのは、アーティストの中でもとくに前衛的な人たちが、他の人たちにも増して、みずからの前衛的な主張と国家プロジェクトの未来幻想とを積極的に重ねようとしている事実でした。日本の前衛というのはそんなものだったのか・・・と。60年代の草月アートセンターは、私にとって実に刺激的な場であったし、とても楽しい職場でした。しかしこんなことから次第に息苦しくなって、とうとう草月をやめてしまったのでした。

『シネマ 69』は、波多野哲朗、手島修三、山根貞男の3人の編集委員で出発しました。資金は私が調達しました。当時の雑誌の奥付には「シネマ社」と記していますが、もともと会社ではなく、「編集委員会」といった名称が嫌で、便宜的に使った呼び名でした。私の住んでいた団地の2DKがその所在地でした。編集会議はたいてい喫茶店でやっていました。同じ映画雑誌と言っても、『季刊 FILM』のような物理的な基盤も財政的な基盤もないちっぽけな集まりだったのです。しかしなぜか、志だけはおそろしく高かったです。最後まで同人雑誌で終る気は毛頭なく、やがては3人がこの出版の仕事で食べていけるようにしようなどと言っていました。また内容としても、従来の映画雑誌の批評を超えようという意気込みをはっきりと持っていました。とは言え、創刊号を4000部も刷ってしまったので販売がたいへんです。毎日私のポロ車にいっぱい雑誌を積んで、大きな本屋を一軒一軒訪ね、本を置いてくれるように頼んで歩きました。しかし意外に反応はよかったです。新宿の紀伊国屋書店ではなんと平台に置いてくれて、発売日の1日だけで50冊も売れたのでした。新宿文化劇場にも置いてもらい、ここでも50冊。新宿だけで映画雑誌が1日に100冊も売れるというのは、いまではとても信じられないことです。むしろここには幾分ラッキーな面もあったのでした。『シネマ 69』は地味で目立たない映画雑誌でしたが、はるかに大規模で豪華な映画雑誌『季刊 FILM』に続いて創刊されたために、多くの大新聞がこれをひとまとめにして「新しい映画批評の波の到来」として、大々的に報じてくれたことでした。そのおかげで『シネマ 69』は、一つの広告も出さないままに、一挙にその名が知れわたってしまったのでした。

では、二誌は既存の映画雑誌に較べて何が新しかったのでしょうか。とは言っても、『季刊 FILM』と『シネマ』とは同じではありません。あえて共通する点を探せば、長文の本格的な映画批評が掲載されていたこと。とくに私たちの場合、まず30枚に届かない短文の批評を載せることは滅多になかった。それから二誌ともに、理論への関心が高かった。またともに海外の映画の動向に敏感であったことなどが挙げられるでしょうか。それにしても『シネマ』の場合、ジャーナリズムで話題になるような名の知られた書き手はほとんど登場しませ

んでした。書き手のブランドによって雑誌を売ろうという魂胆などまったくなかったし、また名の売れたプロの書き手に原稿料を払うお金もなかったからでした。しかしこの雑誌には、並外れた力量を持つ何人かの書き手が、いつもほとんどボランティアのように協力してくれたのでした。その一人が蓮実重彦でした。いまでこそ誰もが知る高名な人ですが、当時フランスから帰国して間もない蓮実の名を知る人はほとんどいませんでした。彼は『シネマ 69』の創刊号のためにアラン・レネに直接質問状を書き、レネの回答を引き出してくれました。また「鏡を恐れるナルシス」と題する長論文を執筆し、以来『シネマ』の常連執筆者として本格的な映画批評活動を開始したのでした。それからもう一人、常連執筆者に上野昂志がいました。上野は漫画雑誌『ガロ』の「目安箱」というコラムを毎号執筆していましたが、彼もまた知られた書き手ではありませんでしたが、『シネマ』にはじめて長い映画論を書いて、本格的な映画批評活動を開始したのでした。それから、フランス映画社の柴田駿と川喜多和子はずっと『シネマ』の強力な支援者で、柴田は毎号フランスの映画事情を書いてくれました。何度も言うようですが、『シネマ』（誌名は年を追って『シネマ 69』『シネマ 70』『シネマ 71』と変化）は3誌のなかで最も地味な雑誌でした。

では、この雑誌に何の特色もなかったかという、けっしてそうではありません。その第一の特色は、映画そのものに徹底して固執しようとする態度でした。私たちは映画に対して先験的な思想や観念やイデオロギーについて語るのではなく、映画そのものについて語ることに極めて意識的でした。当時、山根は「映画のおもしろさに、とことんこだわる」と編集後記に書いていますが、まさに私たちはみずからの映画体験に忠実であろうとして、そこからみ言葉を紡ぎ出そうとしていたのです。

第二は、映画について語ることは何か、映画批評とは何かという問いをつねに持ちつづけていたことです。ここには、従来の映画批評そのものに対する批判があったことは言うまでもありません。でも、こうした話は解りにくいでしょうね。もっと話を具体的にしましょう。たとえば私たちは創刊号ではレネを特集し、2号では鈴木清順を特集、そして3号目ではゴダールを特集しました。つまり、私たちはレネと清順とゴダールという世間ではまったく別種ものと見なされている映画を、同じ言葉で論じる映画批評の実現をこそ求めていたのでした。同様に大島渚とマキノ雅弘の映画を同じ言葉によって論じようとしていたのでした。それまでの映画批評、つまり解釈学的な深読み中心の映画批評では、その結論は必然的に映画の背後にある思想や現実問題に還元されることになり、その限りでは、鈴木清順とゴダールとマキノの映画は、完全に別種の存在として位置づけられるほかはなかったのです。私たちは、もっと映画そのものに留まることを考えていたのでした。

3番目に登場した松田政男を中心とする『映画批評』についてもちょっと触れておきましょう。この雑誌は、60年代末から70年にかけての反権力運動、反体制運動に共鳴する映画批評を目指した雑誌と言えるでしょう。より具体的に言えば、当時盛り上がって

いた全共闘運動を中心とする新左翼イデオロギーの視角から映画を見直す作業であったと思います。とは言っても、彼らはたんに政治的な映画を扱っていたのではなく、映画を彼らの政治的観点から見直すということであって、いわゆる古典的なイデオロギー批評ではありませんでした。ここにも、従来の映画批評に対する批判が見られるからです。この雑誌も『シネマ』同様、30枚以下の批評は掲載しませんでした。しかし彼らは『シネマ』に対して、「いまだき何をのんびりと作家特集などやっているんだ」とつねに批判的でした。その意味でこの雑誌が、もっとも「70年的」だったんでしょね。しかし、この3誌はともども、1973年ごろまでにみんな姿を消してしまいます。『ぴあ』の時代、情報誌の時代の到来です。

映画批評をめぐる、もう二度とあのような時代はやってこないでしょうね。『シネマ』は創刊のときは同人雑誌の規模でしたが、2号目から取次店の日販が、3号目からは東販が扱ってくれるようになったんですからね。今日ではまったく信じられないことです。いまはかなりの出版社でも、なかなか取次店の口座を持ってない時代です。映画の批評誌などまずは相手にされませんから、永久に同人誌でありつづけなければなりません。それから、長文の映画批評を大勢の人たちが読み、それについて議論をするという時代が終ったことです。もちろんいまでも本格的な映画批評はあるけれども、それを読むのは限られたごく映画研究者とマニアックな映画ファンだけで、かつてのように一般の映画ファンではありません。いまでも映画評論といえば、ほとんどがレビューです。レビューというのは、言うならば映画の紹介プラス印象批評ですね。評論家たちは、一般の人たちよりも何ヶ月か前に試写室で映画を観て、その映画について書くのですが、それを読む人たちのほうは、まだ映画を観ていないんです。こうしたレビューと批評（クリティーク）とはまったく別のものだと、私は『シネマ』の頃から考えていました。『カイエ・デュ・シネマ』などがエイゼンシュテインやゴダールの特集を何度も何度もやっているのを見につけ、なぜ日本の映画雑誌は封切り前の映画ばかり批評するのだろうと思っていました。

73年の『ぴあ』の登場から出版の状況は大きく変わり、情報の時代、カタログの時代に入ります。それによって映画について厳密に論じられていた問題意識も、そのまま投げ出されてしまいました。たとえば映画について、「なにをどのように語るのか」また「なにを語るることができるのか」といった問題について、もっと考えておかねばならないはずですが。しかし映画批評の質が低下してしまった。知的に研ぎ澄まされ、蓄積されてきた議論が、情報化社会の中でちゃんと生き延びることが出来なかった。「思想的流産」です。

牛田：波多野先生がなさっていた『シネマ 69』は雑誌としては長く続かなかったのですが、その延長線上に『リュミエール』があって、1980年代へと続いていくように思うのですが。

波多野: 私もそう思います。『シネマ 69』の映画そのものについて語るという問題意識は、『リュミエール』によって受け継がれたと思います。もっとも『リュミエール』は、『シネマ 69』よりは、はるかに映画通の雑誌になったけどね。

牛田: 映画の評論を読むということになると、私の世代（1980年代）では蓮実重彦さんだったんです。ですから私の世代は、映画について書くという人は蓮実重彦さんだったんです。松田政男さんのような評論や小川徹さんのような評論というのは当時知らなかったんですが、松田さんや小川さんのような評論が姿を消した。つまりそれはあまりかっこよくないというような風潮があったと思うんです。そこで蓮実調にしたらかっこいいのかなというような。

波多野: 小川徹と松田政男では活動した時期が違ふし、批評の内容にもかなりの隔たりがありますが、それぞれ立場から「映画の政治性」を問題にしていたという点では共通しているのかも知れませんね。それに対して、蓮実重彦の批評は、映画の背後にある政治イデオロギーを論じるようなことはない。蓮実は映画を「解釈する」ことを避けている。なぜなら、「解釈」という行為はある現象を前にして、現象それ自体について少しも語ることなく、つねにその背後にある観念を語るからです。蓮実は映画の表層に留まり、表層そのものについて語ろうとしています。彼の著書『表層批評宣言』を貫くのは、そうした「反解釈」的な態度だろうと思います。しかし反解釈的な批評態度というのは、映画をサカナにして思想を語ることを嫌って、もっと映画そのものに肉薄しようとした『シネマ 69』という雑誌全体に、すでにその萌芽をみることができると思います。むしろその態度をもっとも徹底して、しかも持続的に推し進めたのが蓮実重彦だった。1980年代には雑誌『リュミエール』が登場しますが、この雑誌はこうした蓮実の批評的態度がもっとも純粋に表現されたメディアだったと思います。つい先ほども、「寡黙なイメージの雄弁さについて」（『文学界』平成 18 年 3 月号）という蓮実の侯孝賢論を読んだところですが、ここでは、侯孝賢の映画が、映画に登場する乗り物によって語られていました。侯孝賢の映画における男女の関係が、列車では好転するが、自動車では破滅に向かう……といった具合に、映画の出来事をあくまで表層の戯れとして、シニフィエに回収されないシニフィアン（シニフィエ）の戯れとして語っています。その批評の見事な手腕は、誰にでも真似できるものではありません。蓮実の批評は、方法としてかなり用意周到な戦略のもとに練られたものであると思います。

牛田: 波多野先生の時代は、映画を一回見て書く、という状況だったと思うんですが、私たちは何回も見る状況にあります。映画とは、本来ファシズム的なものだと思うんです。ずっと座っていないといけなく、内容に手を加えることもできない。でも、ビデオなら、ある程度私自身が時間を支配できます。ビデオで研究している私たちは、先生たちの世代より再読が可能です。再度、映画評論を日

本で盛り上げるとしたら、再読を前提として考えねばと思います。

波多野:「テキスト」という概念は、再読を前提としています。読まれるたびに、その都度新たな姿を現す。むしろ批評性ということになれば、テキストへの新たな読みでなければなりません。たとえ何回見たとしても、すでに誰かが語ったことを繰り返しても意味がないわけですから。

● 視点

時代劇/時代もの再考——『鬼滅の刃』を一つのきっかけに

小川 順子（中部大学人文学部教授）

私の専門は日本文化研究であり、特に殺陣に注目して主に時代劇映画を対象に研究をしている。そこから日本映画に表れる日本文化の要素や文化的事象などに興味を抱き、対象を広げたり、多角的アプローチを試みたり、殺陣以外の要素に着目したりして研究を続けている/続けたいと願っている。ところが、近年、自分が前提としてきた「時代劇」映画について再考する必要性に迫られている気がしてならない。前提としてきた定義といってもいいかもしれないが、それについて本当に前提としていいのかと思うことが多くなってきたからである。つまり「時代劇/時代もの」や「映画/劇場版」である。正直に告白すると 10 年位前からうすうすとそういう気はしていたのだが、それでも有料チャンネルで未ソフト化の映画がたくさん放映され、これまで観逃してきたり観ることができなかつたりした「時代劇映画」を観ることや往時に比べると少ないとはいえ公開される新作を観ることを優先し、漫然と「時代劇」「映画」を対象にするという前提を保ち続けてきた。だが、いよいよ無視できない現象が起きてしまった。『劇場版 鬼滅の刃 無限列車編』（以下『無限列車編』）の異例の大ヒットである。曖昧な物言いをしてしまったが、以下、『鬼滅の刃』（以下、「鬼滅」）⁽¹⁾について、そしてそこからなぜ前提としてきた「時代劇/時代もの」あるいは「映画/劇場版」を再考することにつながったのかを述べていきたい。

『鬼滅の刃』について

「鬼滅」が漫画やアニメに親しんでいない人々の間でも認知されるようになったのは、2020 年 10 月 16 日に公開された『無限列車編』の大ヒットのニュースであるのは間違いない。『無限列車編』の公式 HP によると 2020 年 10 月 19 日に「劇場版「鬼滅の刃」無限列車編 初日 3 日間興行成績 ご報告・御礼」として 10 月 16 日～18 日の 3 日間の興行成績が観客動員 342 万 493 人、興行収入 46 億 2311 万 7450 円であると報告している⁽²⁾。おそらくこの辺りから TV などメディアで取り上げられ始めたであろうし、2020 年 12 月 28 日に歴代 1 位であった『千と千尋の神隠し』の興行収入を抜いたニュースが各メディアで報じられたことで、拍車をかけたと記憶している⁽³⁾。株式会社アニプレックスは 2021 年 5 月 24 日に「『劇場版「鬼滅の刃」無限列車編』全世界累計来場者約 4135 万人・総興行収入約 517 億円記録のご報告」とし、主な海外地域における公開実績などの情報を報告している⁽⁴⁾。また 2021 年 6 月現在でも劇場公開は続いている。2021 年 6 月 16 日には Blu-ray/DVD が発売され、あ

ちこちでコラボキャンペーンなどの幟や広告、商品などを目にする。社会現象と騒がれる（というよりそのようにキャンペーンを展開したというべきかもしれないが）だけある。

私個人が「鬼滅」を知ったのは2019年である。東映太秦映画村を訪れた際、小学生くらいの子供たちが密集しているところがあり、それが「鬼滅の刃」コーナーだった。「鬼」「刃」というフレーズに反応したのは当然である。そこからなんとなく頭に残っていて原作の漫画が2016年から連載されているという事くらいの情報は仕入れたが、その時は『NARUTO』などと同じように漫画、アニメなどメディアミックスで売れているものであろうと思い、また暇があればチェックしてみるかという程度に考えていた。

それから1年後に上記のニュースを知ったのである。「よもや、よもやだ」研究者として「穴があつたら入りたい」。と思ったかどうかはさておき、これはさすがに後回しできないと思い、とりあえずサブスクを利用してすでに放送が終わっているアニメを観、漫画『鬼滅の刃』を一气読みした。コロナ禍で様子を見ながら『無限列車編』を観たのが順番として最後となった。今もそうだが、すでにネット上では『無限列車編』のみならず、「鬼滅」についてのコメントが多く出回り、様々な雑誌にも有識者をはじめ多くの人々によるコメントや解説などが掲載されている。それらをリサーチしていないので、以下は私の個人的な見解であり、感想であることをお断りしておく。

周知の通り漫画はすでに完結（全23巻）している。放送されたアニメは漫画の1～6巻にあたる。アニメの続編として公開された『無限列車編』は漫画の7～8巻、そして今年放送予定のアニメ『鬼滅の刃 遊郭編』は8～11巻に相当する。アニメの後、漫画を先に読むことにしたのは、最後まで知りたかったからである。

大ヒットし今でも躍進し続ける『無限列車編』だが、個人的にはなぜそこまでヒットするのかよくわからなかった。海外でのヒットの理由は想像がつく。「刀」「鬼」着物を連想させる「服装」など適度にステレオタイプ化され、今でも好まれる日本文化的イメージが入っている点がある。それに加え「鬼」とはいえ、「鬼滅」の鬼は人の血を欲する、日の光で焼け死ぬ、首を落とす（頭を狙う）ことで死ぬ、特別な刃（特製の武器）でのみ殺せるという特徴を持つ。つまり、ヴァンパイアでありゾンビなのだ。そこに友情や家族愛、人としての成長などを盛り込んでいるために非常に馴染みやすい。しかし日本における『無限列車編』の快挙はよく報道される「絆」「兄弟愛」によるものなのだろうか。身も蓋もないが一言でいえばマーケティング勝ちなのだろう。それから時期が味方したとも言える。コロナ禍による人々の不安や不信、身内の死にさえ立ち会えない状況、感染者に対する不条理な差別や圧力などが現実社会を覆う中、それらを忘れさせるかのような友情や兄弟愛、協同して鬼に立ち向かう人々の信頼、「絆」が満ち溢れている。極端な言い方をすれば、『無限列車編』には現実から目を背けてみていたいユートピアが描かれている。ある意味、これまで多くの映画が担ってきた役割である。だが、それ以上でもそれ以下でもないよくできた物語だ。「鬼滅」にはまっている人から反感を買いそうだが、私の中では「鬼滅」ブームは

すでに終わっている気がする。上記のように今でも話題に事欠かない状況であることは承知している。しかし、学生たちと接していても「鬼滅」の話が出たのは、昨年 1 回のみ。たまたまかもしれないが、『無限列車編』を数回見に行った、泣いたという学生よりも「あれって泣くものか」という反応を示した学生の方が多かったし、今や話題にのぼることすらない。特殊な環境にいただけかもしれないが。

では「鬼滅」には語るべきところがないのかと言われれば、難しい。実はアニメおよび漫画『鬼滅の刃』の前半はかなり面白かったし、研究者の悪い癖なのだが、様々な要素に着目して深読みしようとした。アニメも『無限列車編』もかなり漫画を忠実に再現しているものなので、ここからは映像とはいっても漫画を中心に話をしていきたい。

私個人が面白いと思った要素がいくつかある。まず、アニメにもなった 1～6 巻の「竈門炭治郎 立志編」において、丹治郎は鬼であろうと人であろうと「死を悼む」行為をする。私たちは様々な儀礼などで「死を悼む」という行為をしてきた。ところが戦争や災害などの事情により遺体がない場合「死を悼む」のが困難になる。コロナ禍はそれよりも過酷だ。遺体が目の前にあるのに直接会って「死を悼む」ことが許されない事態が起きた。私が最初に興味を持った要素が「死を悼む」ということである。これを切り口に物語を読み解いて、さらに広げていけるのではないかと思った。次に面白いと思ったのがタイトルにある「鬼」と「刀」（刃）である。古来「鬼」は、他者や周縁化された人々などを表してきたと言われている。「鬼滅」の鬼は、元が人間という設定であることがそれらを雄弁に語っているように思えてならない。たとえほとんど吸血鬼と同じだとしてもだ。「鬼退治」と「刀」となると昔話や言い伝えなど日本文化としてはいくらでも話が広がる要素である。他には、マネしやすい要素やフレーズがある。チャンバラごっこで想起されるのは、映画やそのもととなる話を含め登場人物になりきって遊ぶ姿である。どの登場人物になりきるかは、登場人物がもつ独特の型や服装、そして決め台詞などのフレーズでわかる。たとえば「鞍馬天狗」の覆面姿、旗本退屈男における「天下御免の向こう傷」「諸羽流正眼崩し」というフレーズとともに決める型、眠狂四郎の円月殺法という型、座頭市の刀を逆手に持つ姿などが挙げられる。「鬼滅」ではいうまでもなく「全集中」というフレーズ、そして「型」である。伝統芸能においても、武術（古武術含む）においても「型」の重要性は指摘されている。誰でもマネできるのは親しみやすさでもあり、夢中になりやすくさせる要素でもある。それから、鬼殺隊における階級（甲・乙・丙・丁・戊・己・庚・辛・壬・癸）（『鬼滅の刃』第 2 巻 p.18）制度。その上に柱がいるが、これらも様々なところで採用されている段級位制と同じである。武術の流派のメタファーとしての柱、そしてそれぞれの型のヴァリエーションと考えると、伝統的な日本文化（芸能や武術など）として読み解くにはうってつけである。ほかにもヒノカミ「神楽」と「呼吸」と「型」の関係など細かいことを挙げればきりががないが、このような要素からいろいろ読み解けるのではないかと興味深く読みだしたのは事実である。

多少盛沢山すぎる要素がどのようになっていくのかとワクワク読み進めていくと、残念ながら伏線は回収されずに忘れられていったように思える。たとえば、「無限列車編」ではもはや鬼の「死を悼む」ことはなくなっていた。また、段級位制でもある階級は途中 1 回言及されるだけで、それ以後は触れられることはなくなる⁽⁵⁾。そもそも階級の上に存在する柱は圧倒的な力/強さを持つはずなのだが、「無限列車編」で下弦の鬼を仕留めるのは最終的に階級が下の炭治郎と伊之助であり、柱の煉獄杏寿郎ではない。話が進むにつれ鬼の強さと邪悪さを強調していくようになり、それ故に鬼、鬼舞辻無惨は全滅させて抹消してしかるべき敵と認識させるかのようであり、最後の「無限城編」では肉弾戦さながらの闘いが繰り広げられて死者多数の上、「鬼は絶滅、平和になりました」一件落着と終わってしまう。興味深いと思った要素がどんどん疎かにあるいは忘れ去られていくようで最後まで読み終わったときには個人的に失望してしまった。漫画はそういうものだと言われればそうかもしれないし、深読みしようとするほうが間違っていると言われればそうかもしれない。ただ、もう一つ引っかかったのは、どんどん単純化していく描き方である。『無限列車編』を現実から目を背けてみたいユートピアという書き方をしたが、それは誤解を招く言い方だったかもしれない。実は『無限列車編』が取り上げられ「家族愛」「兄弟愛」に感動したという報道などを見て、少し怖くなったのである。コロナ禍で家にいる時間が増えたことは事実である。だがそのことで様々な問題が顕著化したのも事実だ。例を挙げると DV などである。血のつながり、家族を肯定し、その絆が素晴らしいと読み取れるような描写は、家族に問題を抱える、家族がいない、あるいは孤立している人々を追い込むことにならないのか。あるいは病人や高齢者など助けの必要な人の面倒は家族が見るものというのが暗黙の了解である世界に逆戻りさせはしないかと考えてしまった。また、もとは人である鬼を悼むことすら忘れ去られ、極端な言い方だが、憎むべき悪は殲滅してよしというような結末は、他者を排除する不寛容な価値観を刷り込むことにならないのかと考え込んでしまったのだ。時代劇映画の中には勧善懲悪がたくさん描かれてきたが、勧善懲悪ブームの後は、戦うこと自体を疑う、善悪白黒つけないグレーゾーンの中で悩んだり、苦しんだりする物語が好まれる、という二つの幅を常に揺れ動きながら製作されてきた。極端なヒットはそういう揺れ幅を忘れさせてしまうのではないかと思うと、考えすぎなのかもしれないが少し恐ろしい。

「時代劇/時代もの」あるいは「映画/劇場版」とは

長々と「鬼滅」についてあれこれ書いてきてしまったが、最後に前提としてきた「時代劇/時代もの」あるいは「映画/劇場版」について述べたい。

まず「映画/劇場版」についてだが、これまで私は映画を「劇場公開を前提とした」映像作品と定義してきた。そのため、時代劇でもテレビドラマを対象外としてきた。テレビドラマの量を考えるととても観ることができないと判断したためである。オリジナルビデオも対象外にすることが可能であるため、便利な定義であった。ところが、最近劇場公開をせずにネット配信される作品が増えてきた。映画祭がそれらを扱うか扱わないかなどここ数年の話題になっているのはよく知られていることだろう。近年は時代劇専門チャンネルなどが主導となって製作される時代劇作品がコンスタントに発表されているが、それらは劇場で限定公開され、舞台挨拶も行われている。それは「劇場公開を前提」に入るのか入らないのか悩ましい。そのような状況から「劇場公開を前提とした」ものが映画とっていいのかが問われてきている。テレビドラマやアニメなども「劇場版」のみを対象としてきたのだが、事情は同様だ。現に「鬼滅」に関しては、劇場版だけでは片づけられないことを痛感した。前提としてきた「映画」「劇場版」自体を問い直す時期に来ているだろう。

最後に「時代劇」である。あえて「時代もの」と併記したのは訳がある。学生と接しているともはや当たり前のように使ってきた「時代劇」「現代劇」という概念が通用しない。そこで、あえて「時代もの」と併記した。ただでさえ「時代劇」に明確な定義はない。歴史劇ではないからだ。大量生産された時代劇映画には、時代/背景設定が架空のもの、登場人物が人間とは限らないもの、現代が混じっているものなどたくさんある。特にタイムスリップものは増加傾向にある。私はとりあえず登場人物に鬚を結った人間がたくさん出てきたり、着物を着た人が多くいたり、刀などの得物（武具類）が普通に使われていたりしたら、すべて「時代劇」と定義してきた。そうなる江戸時代以前などという時代区分は関係ない。実際、明治や大正を舞台にしたものも時代劇/時代ものと認識する人もいる。「鬼滅」の時代は大正であり、刀は公然と認められていないと台詞では出てきても、普通に描写されているのであるから、時代劇/時代ものと認識してもおかしくない。また、忍びが活躍したり、鬼や妖怪が普通に存在を認められて活躍したり出てきたりするものも、これまでは時代劇/時代ものと認識されてきたと思う。そうなる、『どろろ』や『NARUTO』、『るろうに剣心』や『銀魂』など（他にもたくさんあるが）は時代劇/時代ものだし、刀がキャラクター化したゲームとそのメディアミックス作品『刀剣乱舞』も時代劇/時代ものだ。それらを「時代劇を見たことがない」という学生に「時代劇だよ」といっても時には激しい抵抗にあってしまう。妖怪では、小説からテレビアニメ化された『つくもがみ貸します』は時代劇といえるが、『夏目友人帳』は時代劇なのかと考えるとこれまた悩ましい。「現代劇」と対の概念としての「時代劇」はもはや共有されている世代が限られている。メディアミックスが常態化している中、漫画やアニメの実写化も1970年代とは比較にならないほど多く製作されているため実写版や劇場版だけみても限界があるのは先に述べた通りである。そうなるいまや映画だけではなく、ゲーム、アニメ、漫画など「映像コンテンツ」として「時代劇/時代もの」を再考し、研究していく必要があるだろう。

う。特に日本文化として戦略的に海外に売り出されてもいることを考えるとなおさらだ。生きている間に見られるコンテンツには限りがあるだろうが、これからも精進しチャレンジしていきたい。

註：

(1)漫画『鬼滅の刃』、テレビアニメ『鬼滅の刃』（2019年4～9月放送）、『劇場版 鬼滅の刃 無限列車編』すべてを含む。

(2)「劇場版『鬼滅の刃』無限列車編 初日3日間興行成績 ご報告・御礼」『劇場版 鬼滅の刃 無限列車編』

<https://kimetsu.com/anime/news/?id=55426>（アクセス年月日：2021年6月29日）

(3)例えば、「映画『鬼滅の刃 無限列車編』が「千と千尋」抜き興収国内トップに」『毎日新聞』2020/12/28

<https://mainichi.jp/articles/20201228/k00/00m/040/084000>（アクセス年月日：2021年6月29日）、「劇

場版『鬼滅の刃』324.7億円について興収歴代1位!!『千と千尋の神隠し』の316.8億円を抜く」『中スポ東京中日スポーツ』

2020/12/28/www.chunichi.co.jp/article/177801（アクセス年月日：2021年6月30日）など

(4)株式会社アニプレックス「『劇場版『鬼滅の刃』無限列車編』全世界累計来場者約4135万人・総興行収入約517億円記録のご報告」『PR TIMES』2021年5月24日

<https://prtimes.jp/main/html/rd/p/000003008.000016356.html>（アクセス年月日：2021年6月30日）

(5)筆者が1回としたのは階級が強さの指標として使用されている/機能している個所である。具体的には第9巻 pp.96-96にある宇髄天元と炭治郎と伊之助の会話を指している。「階級が低すぎる/ここにいる鬼が“上弦”だった場合対処できない」（p.94）

「俺たちが一番下の階級だから信用してもらえなかったのかな…」（p.95）「俺たちの階級“庚”だぞ/もう上がってる/下から四番目」

（p.96）。厳密に言うと他に2回、階級への言及は出てくる。鬼殺隊の階級の説明場面（第2巻 p.18）と、炭治郎が那田蜘蛛山に指令で向かった時にすでに指令で来ていた鬼殺隊の村田との会話、「応援に来ました/階級・癸/竈門炭治郎です」（略）

「なんで“柱”じゃないんだ…!!/癸なんて何人来ても同じだ/意味が無い!!」（第4巻 p.60）である。前者は単なる説明、後者は

炭治郎が階級の一番下の癸に属しているのが自明だったために含めなかった。

● 視点

フレーム内フレーム／Animal Crackers／含み含まれること

山本 一郎（国立映画アーカイブ 特定専門員）

（映画館）

私の記憶では、フレデリック・ワイズマン監督の作品の多くは、道路があって、建物が映り、往来する車の音が聞こえて、これから見る映画は、この建物の中にいる人々の事ですよ、と始まります。野外上映などの例外はありますが、私が映画を見るのは、だいたい映画館やシネコンと呼ばれる大きな建物の中です。私は映画館に入って、映画に一喜一憂する時、しばしば、ワイズマン監督を思い出します。

（座席）

ネットで映画館の座席を予約することが時々あります。私の好みは、スクリーンに向かって右側の前方ですが、だいたい、真ん中より後ろから埋まっていくようです。名画座などで、入場順に席に座っても同じような状況です。シネコンで見かける料金が安い席は、真ん中より少し前なので、本当は2列ぐらい後にしたほうが妥当かもしれません。

ワイドスクリーンは、テレビに対抗して、観客がより大きな画面で、深い没入感が得られるように開発された、というような説明を読んだことがあります。視界のほとんどがスクリーン、あるいは、視界より大きなスクリーンを観客が望むなら、真ん中より前の座席から埋まるはずですよ。

最後列をわりと早くに予約する人もいます。子どもの頃、家より大きいスクリーンでせっかく見るのに、わざわざ一番後ろに座る大人がいるのが不思議でしたが、今でも不思議です。視界に占める画面の割合を、家でテレビを見るのと同じにしたい、ということではないと思います。50年ぐらい前の記憶だと、田舎の公民館で『ゴジラ・エビラ・モスラ 南海の大決闘』を見た時、われ先に、最前列へ子どもたちは向かいましたが、とにかく怪獣を少しでも大きく見たい、ということだったでしょう。

私は、私の視界がどこからどこまでか意識しませんし、実はよくわかりませんが、スクリーンというフレームをはっきり意識して、視界内に収まるように映画を見たいですし、自分に適度な席はこの辺りだということは、視界内のスクリーンの割合、角度、肉体的条件（老眼、近視、腰の持病、左耳が悪いのでサラウンドにこだわらない）も含めて、何となくあります。

“映画を見ている私”を確保するためには、フレーム全体が視界に程よく収まっていることは、大人には大事なのでしょうか。とことんまでフレーム内に没入しないための、例えば、本当に恐ろしい映画を見る時の、予防線でしょうか、それとも、フレームを意識できた方が、“映画を見ている私”は、没入できるのでしょうか。あるいは、他の観客が視界内にいる安心が大事なのでしょうか。

(スクリーン外側のフレーム)

昔ながらの映画館ならば舞台があり、その後ろにスクリーンがあります。シネコンの場合は、DCP 上映のフォーマットの関係で、画像の外に愉快ではないグレーのエリアが上下や左右にできます。“フレーム外を想像させる見事な構図、移動撮影”のような言葉を目にすることがありますが、フレームの外は、現実には、良くて黒いカーテンか壁、あるいは、のりしろみたいなグレーエリアです。

(3D 映画)

「没入感」という言葉は、映像の奥行を感じる方が相応しいですが、3D 映画で強調されるのは、むしろ、スクリーンの外へ何かが飛び出てくる視覚効果です。私の場合は、飛び出てきた人や物と一緒に他の観客の後頭部や椅子、壁、などを同時に意識させられて、“映画館にいる私”を必要以上に強く感じて、興ざめます。3D 映画が増えないのは、専用メガネの他に、フレーム内フレームの探求が足りないのかもしれませんが。

(フレーム内フレーム／frames within frames)

構図として、画面の中にドア、窓枠、鏡、まれに映画内映画で縁どられた登場人物がいて、それが閉塞状況を表現していると指摘される事が多いですが、映画を見に来ている私自身は、映画館＞上映室＞座席、という状況にあって、目の前には、舞台＞スクリーン＞実際の映写枠、なので、客席で上映を待っている時点で、合わせ鏡的な入れ子構造の中に組み込まれていると思います。それを前提に、フレーム内フレームの効果を考えたいです。

(けだもの組合／皆殺しの天使)

サルバドル・ダリが、“最近では、喜劇映画の頂点に位置する”と書いた、『けだもの組合』(Animal Crackers) は、1928 年の同名ブロードウェイミュージカルの映画化で、舞台でもマルクス兄弟が主演で、ハリウッドではなく、ニューヨークの撮影所で撮られた、

1930年のトーキー初期の作品です。監督のヴィクター・ヒアマンは、トーキー以降は『若草物語』など、むしろ脚本家として有名なようです。

アフリカ帰りの“探検家”グルーチョ、その秘書ゼッポ、“教授”のハーポ、ピアノ弾きのチコがブルジョワのパーティーに乱入して、最後はハーポが水鉄砲状の殺虫剤噴霧器（Flit）で全員を気絶させた後、自分にも噴霧して金髪美女の隣に倒れて映画は終わります。言い換えれば、チコとハーポが“Flash”を探していた時に出てきた“Flit”で“Flesh”が“Finish”します。

物語の大枠（フレーム）は、パーティーを主催する女主人の娘が、売れない画家の恋人との結婚に反対され、パーティーで披露するはずの有名絵画を彼が描いた複製とすり替えて、その才能を認めてもらって結婚しようとする、といふかなりゆるいもので、その中に、マルクス兄弟のギャグが小さい枠でいくつも入ります。

米国 1930 年の公開で、世界恐慌が 1929 年に始まっているので、大多数の観客にとって、ブルジョワのパーティーが無茶苦茶になるのは、いい気味だったでしょうし、フレームの中に没入する必要もなく、むしろ、他人事に見えるほうがよかったです。適度な距離感で、舞台を撮影したような、俳優の全身がフレーム内に収まる単純なカメラ位置と構図は、この時代の映画の特徴でもありますが、“もとは舞台”だという事が意識されやすく、舞台 > 映画、“フレーム内フレーム”と言えるかもしれず、しかも、カメラは最後まで、屋敷から外に出ませんし、登場人物たちは“ゴキブリホイホイ”のように、入ったら出られません。

尚、この設定は、『皆殺しの天使』（レイス・ブニエル監督、1962）に似ていると思いますし、“ブニエルの後期作品のさきがけともなった、<メキシコ時代> 最大の問題作。真に謎めいて力強い、シュルレアリスム不条理劇の極点！”と日本の公式サイトで紹介されていて、ダリのコメントにもつながります。お二人の『アンダルシアの犬』は 1929 年公開でした。

『けだもの組合』や『皆殺しの天使』を映画館で見終わった時、“私は映画館から無事に出られるだろうか”と、ふと不安になった人はいると思います。

ところで、『アンダルシアの犬』に出てくる、男の右手を這う蟻は、自慰後の精子でしょう。ダリは顕微鏡を見るのが好きだったらしいので、拡大したのだと思います。殺虫剤噴霧器を持つハーポの右手と往復運動を繰り返す左手に、ダリは共鳴したのではないのでしょうか。

(けだもの組合／オニール／キートン)

グルーチョが、女性二人と会話している場面で、突然、元船乗りだったという、ユージン・オニールの『奇妙な幕間狂言』のパロディをします。オニールの映画は、私はジョン・フォード監督の『果てなき船路』以外に知らないのですが、舞台内舞台だと言えるでしょう。ニューヨークの一部の人々以外に、どのぐらい理解できたのかわかりませんが、知っている人にはヒゲも含めて、かなり面白かったのかもしれない。他の場面で時々アイルランドの話が出てきますが、オニールと関係があるような気がします。

絵画を披露する場面の構図は、映画館のスクリーンを見上げる観客に似ていて、映画内映画でよく引用されるキートンの『キートンの探偵学入門』（1924）を思い出しますし、その後、セリフでも、シャーロック・ホームズは出てきます。

(ルーセル、ダリ、アフリカ、けだもの組合)

ダリは同じ文章の中で、『けだもの組合』について語るのに、レーモン・ルーセルに言及しています。

レーモン・ルーセルは、『アフリカの印象』『ロクス・ソルス』『新アフリカの印象』（1932）が有名らしく、シュルレアリスト、中でもダリが評価したことで知られています。ダリには例えば、「アフリカの印象」と題した絵画（1938）と、ルーセルに捧げた映画『ダリのモンゴル紀行——レイモン・ルーセルに捧ぐ』（1975、*Impressions of Upper Mongolia*）があります。ちなみにダリはアフリカに行ったことがないようです。

ルーセルの小説（詩）の特徴は、物語の大枠はゆるく、小さな物語がいくつも入り、文章は挿入括弧が多く、一文字違いの単語を先の文章にはめかえて違う意味にして、延々と続く駄洒落のような内容のようです。そのあたりに注目して、ミシェル・フーコーが、1963年に論文にしている、これを日本語で読みましたが、フランス語がかなりできないと難しいと思いました。残念ながら、私はできません。

おそらく、『けだもの組合』を見たダリは、アフリカ帰りのグルーチョがマシンガンのように繰り出す駄洒落、チコとハーポが繰り返すギャグ、あまり意味のない大枠の中に、コントが続く映画全体の構成から、あるいは、グルーチョがゼッポに括弧だらけの手紙を書かせる場面など、数多くの点から、映画全体から、お気に入りのルーセルを連想したのではないかと思います。

アフリカ帰りという設定は、当時ニューヨークで流行した、ルイ・アームストロングやデューク・エリントンのジャズに代表される、黒人アートの隆盛、“ハーレム・ルネッサンス”の影響もあるでしょう。グルーチョが黒人に担がせた駕籠のような乗り物をタクシー代わりにして登場するのは非常に過激ですが、これも、白人文化圏内の黒人アートの隆盛だとすれば、“フレーム内フレーム”だと言えるでしょう。

額縁（フレーム）なしの絵画が繰り返し出てきますが、これもダリをひきつけたのでしょう。ハーポが額縁からはずされたぐにやりとした油絵をタオルケットのように体にかけて、庭で寝ている場面がありますが、あれが「柔らかい時計」（「記憶の固執」[1931]）と無関係だと、私には思えません。

ダリがルーセルを意識して描いた「アフリカの印象」は、絵画内絵画です。ルーセルの場合は、括弧を多用する“文章内文章”ですし、意識と無意識、夢を扱う精神分析とも深くつながっているでしょう。

尚、ダリは『ダリのモンゴル紀行——レイモン・ルーセルに捧ぐ』で、「青衣の女」を引用していますが、フェルメールもフレーム内フレームを多用した画家です。

（けだもの組合／Animal Crackers）

“動物ビスケット”は1902年発売で、初期の箱デザインには、動物が4つの檻に入っています。マルクス兄弟4人のことでしょうが、タイトルだけで、当時米国でこの映画を見た人は、フレーム内フレームの底なし沼に知らぬ間に誘われた可能性があると思います。このビスケットの製造工場は動物のフレームだらけだったのでと想像すると、全ての登場人物たち、あるいは資本主義の危機に直面した（する）世界中の人々と重なります。

<https://foodimentary.com/2012/04/18/origins-of-animal-crackers/>

（フレーム内フレームのフレーム）

資本主義と共産主義、意識と無意識、現実と夢、時間と映画に包含関係があるなら、フレーム内フレームになぞらえたいのですが、身の程を知っていますので、できません。ヒントは、時給と映画館入場料にあるかもしれないと思っています。1959年公開の松竹映画『月給13,000円』の題名から、週休1.5日、1日8時間労働で単純計算すると、時給67円。1959年の平均入場料金は65円で、大体時給と同じです。大雑把に90分の映画を1本半見たとすると、2時間15分の映画体験です。一方、

2020年の平均入場料金は1,350円で、近頃の映画は2時間を超えるので、60年たっても、1時間の労働は、映画館滞在2時間半に相当します。なぜこのあたりが、私たちの納得価格なのかそうではないのか、考えています。もう一つは、よく見かける、氷山の上が意識で、巨大な水面下が無意識という図解ですが、上と下に分けていいのでしょうか。私には、“クラウド”という、まるでデータが頭上に存在しているかのような呼称に対する違和感と同じです。

近ごろ、Netflixでかなり身につまされて見た『闇金ウシジマくん』のはめられた (framed) 人たちが度々聞くことになる、「タイムイズマネー」が頭の中でこだまします。

(加藤幹郎先生の著作)

私がフレーム内フレームを意識するようになったきっかけは、昨年亡くなった加藤先生でした。30年ぐらい前の事ですが、京都大宮にあった、スペース・ベンゲットという16ミリ上映の小さな映画館で私がかきまわっている時に、映写担当の京大の学生さんが、「フレーム内フレームは、ダグラス・サークやファスビンダーで重要らしいですよ」「それ何ですか?」「窓枠とかドアとか、フレームの中のフレームは……」などと、加藤先生の授業について教えてくれたからです。で、何度か“天ぶら学生”(もう使わない言葉でしょう)として、京大に行きました。『偽大学生』(増村保造監督、1960)を見る度に、この頃を思い出します。

それにしても、私は現在、Windowsというフレーム内フレームだらけのパソコンに毎日向かい、電話はスマホと呼ばれる際限のないフレーム内フレームを使い、テレビもNetflixでこれを見ようと決めるまで、いくつフレームを潜りぬけるでしょうか。

『サンセット大通り』の、“I am big. It's the pictures that got small.”、から70年、小さくなったのは私で、スマホの中に親指の爪大のフレームになって入ってしまいましたし、電車に乗れば、私を含めて、ほとんどの人々の顔には白いフレーム(マスク)が張り付いています。

この文章も加藤先生の著作を低いレベルでなぞっているだけかもしれませんが、例えば以下を書いている時に思い浮かべました。『映画のメロドラマ的想像力』(1988)、『鏡の迷路 映画分類学序説』(1993)、『映画ジャンル論 ハリウッド的快樂のスタイル』(1996)、『映画の論理 新しい映画史のために』(2005、特に所収論文「ジョーゼフ・コーネル論の余白に」)、『ヒッチコック「裏窓」ミステリの映画学』(2005)、『映画館と観客の文化史』(2006)、『表象と批評 映画・アニメーション・漫画』(2010)、『列車映画史特別講義 芸術の条件』(2012)、『荒木飛呂彦論 マンガ・アート入門』(2014)。

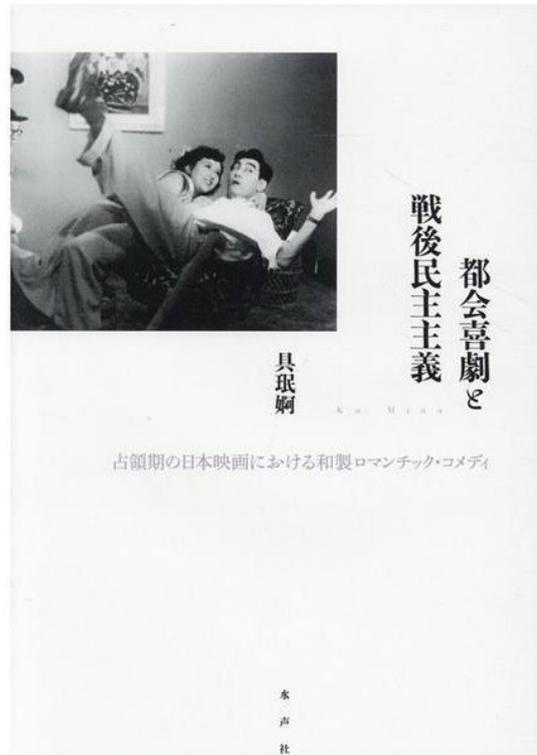
しかしとりわけ、『映画ジャンル論 ハリウッド映画史の多様な芸術主義 増補改訂版』（2016）の括弧の多用について考え込んでしまいました。私に加藤先生の代表作の1つと考える、『映画ジャンル論 ハリウッド的快楽のスタイル』（1996）を、20年経って、丸ごと括弧に入れた、ご自身の英文学研究も含めた、フレーム内フレームの実践だったのではと思うと、『上海から来た女』の鏡だらけのラストよりも、『めまい』の、あの塔の階段を思い出します。フレーム内フレームとは、記憶と時間の事だったのでしょうか。それとも、ひょっとしたら、『お早よう』の最後、少年の腰でくるくる回る、赤いフラフープでしょうか。

● 書評

具眠姪著『都会喜劇と戦後民主主義——占領期の日本映画における和製ロマンチック・コメディ』、水声社、

2021年、1月

北浦 寛之（開智国際大学講師）



本書は、日本の戦後占領期に大衆に支持された「都会喜劇」に注目し、当時の国民生活と照応させながら、またアメリカ映画の影響にも目を配りつつ、その特徴や構造を緻密なテキスト分析とともに明らかにしていった論考である。

これまで占領期の日本映画を対象にした研究といえば、GHQ ないしは、映画産業を管轄した内部機関 CIE と日本映画との関係を考察したものや、そのプロセスで産み落とされた「民主主義啓蒙映画」を詳しく分析するという傾向があった。そうした映画群は、反封建的テーマを含んだり、自由恋愛の旗印の下、場合によっては扇情的に「接吻」を利用したりするものであったが、大衆の視点に立てば、GHQ の期待とは裏腹に、評判が良くなく、そもそも、製作された本数も限られていて部分的であった。他方で、木下恵介監督『お嬢さん乾杯!』（1949年）、市川崑監督の『盗まれた恋』（1951年）『結婚行進曲』（1951年）などの「都会喜劇」の場合、多くの作品は批評家たちから好評であり、大衆の需要を満たす点でも、その役割を果たしていたとされる。本書は、映画

に向けられる大衆の欲望や想像力の問題を取り扱うが、この時代の後、大衆と映画との関係はさらに深まり、幸福な関係が実現することになる。

日本の独立から、高度成長期へと向かう時代の流れの中で、映画観客数ならびに映画館数は急増していき、日本映画は大衆の期待と希望を背負う形で、娯楽の王様と呼ばれる地位に君臨する。その1950年代の映画全盛期には現在の年間観客動員の約10倍の11億人を超える人たちが映画館に集まったとされている。その状況を踏まえて、多くの研究者が、いわゆる黄金期の日本映画について多角的に論じてきた。だが、そこからさらに、新たな研究の視座を見出すためにも、占領期の大衆と映画との関係を見つめ直す、そして、それを「都会喜劇」を通しておこなうという本書の試みは有効に思えた。

もっとも、本書自体が占領期とともに射程に入れるのは、「その後＝映画黄金期」ではなく「その前」の時代である。すなわち、「都会喜劇」とはそもそもどういうジャンル映画であり、どのような経緯で、日本映画に導入され、定着していったのかという日本での都会喜劇の形成プロセスとその実情が丁寧に説明される。4章構成のうち、先の2章でそうした「都会喜劇」についての包括的な考察がおこなわれ、後の2つの章でその考察を基にした作品分析が実践される。以下では、その中でも前半2章の内容に絞って言及していきたい。

第1章では、主に都会喜劇の由来としてアメリカ映画との関係が、語られていく。都会喜劇が、日本で一つのジャンルとして本格的に議論されるようになったのは1950年頃だとされる。主に南部圭之助や双葉十三郎による過去のアメリカ映画に対する考察と、「都会喜劇」の始まりとしてエルンスト・ルビッチの1920年以降の作品群（『結婚哲学』[1924年]や『陽気な巴里っ子』[1926年]など）が提示される。さらに、この二人の論者が都会喜劇の具体例として挙げた作品群だが、今では、一般的にロマンチック・コメディ、あるいはスクリーンボール・コメディとみなされるものであったという指摘が興味深い。アメリカの批評言説に登場したスクリーンボール・コメディという用語は、日本には流入せず、その代替用語として、「都会喜劇」が用いられるようになったというわけだ。

以上のような映画評論家たちの言説を整理しつつ、著者は「都会喜劇」とは、「都会を舞台にした、洗練された感性を特徴とする都会映画の下位カテゴリーであり、ブルジョワ世界における男女の恋愛を題材にする喜劇映画である」と定義する（47頁）。こうして特定のアメリカの喜劇映画に対して、「都会喜劇」という用語が当てはめられたのち、1950年頃には、同種の日本映画の批評や宣伝の際にも、使われるようになっていったのである。一連の流れから、批評言説や宣伝がいかに特定のジャンルを規定してきたかがよくわかる。

いずれにしても、当初はアメリカ映画に向けられていた批評言説が転用されて誕生した日本の「都会喜劇」には、やはり言うべきか、アメリカの喜劇映画との比較がつきまとう。なかでも、本書が目にしたのが、『お嬢さん乾杯!』の当時の批評や宣伝であった。

この作品は、没落した上流階級の令嬢と、戦後に自動車修理業を興して成功した田舎出身の男性との恋が描かれているが、飯島正の1950年の批評によれば「日本の喜劇映画が目指すべき方向性」を見出した映画であるとみなされる。その根拠として、フランク・キャブラが『或る夜の出来事』（1934年）で刷新した「アメリカ映画独特の人情喜劇」の影響力を挙げ、『お嬢さん乾杯!』はそれを占領下日本のコンテクストに応用し成功しているのだと説明が加えられる。他方で、こうしたアメリカ映画との関係ではなく、製作会社松竹の伝統との関係で戦前の「大船調」の復活として評価する上野一郎の見解も紹介される。もっとも、本書は上野が示した松竹「大船調」についても、アメリカ映画の影響力があつたことを指摘して修正を図るのだが、そのことよりも関心を向けるのは、当時の批評を通して表出した、アメリカという他者への複雑な思考である。「都会喜劇は、アメリカを欲望する感情と、それを排除したい感情とがダイナミックに錯綜し、葛藤する言説のなかに位置していた」という主張が展開される（80頁）。

続く第2章では、都会喜劇の物語構造や特徴が解き明かされていく。アメリカと同様、日本の都会喜劇では、若い男女の愛を題材に、旧世代から若い世代への世代交代が核心となる物語を通常形成している。二人の愛は、女の父親に相当する古い世代の妨害に遭うが、最終的には、父と男性との間の葛藤は解消され、男女は結ばれる。ここでは、GHQの占領政策の産物として登場した「民主主義啓蒙映画」との比較もおこなわれる。民主主義啓蒙映画にも同様の構図で、封建的な旧世代による妨害とそれに対する新世代の勝利が描かれているのだが、その勝利が後の明確な未来を用意するわけではない点で、都会喜劇とは異なっているというわけだ。すなわち、都会喜劇においては、「社会のあらゆる葛藤を克服し、すべての社会構成員が明るく平和に暮らせる理想の世界、戦争の呪縛から解放された民主的な世界の出現」が実現する（97-98頁）。そのことは、「敗戦という歴史的残滓を克服し、社会統合の夢を象徴的かつ想像的に叶える」ために求められたシナリオだったのである（100頁）。

現実世界が抱える問題を隠蔽し理想化する姿勢は、「東京」と同義的に扱われる「都会」の表象にも見られる。そこには、戦後復興に対する意志をくじかないように、美化された都市空間が描出される。それでは、都会喜劇は全面的に現実社会の理想を表現しているかというところではない。本書が、男女のロマンスで、女性の表象を通して現実の複雑な状況を読み取っている点も重要である。女性はそれまで旧世代の社会規制や価値観から脱却し主体的に行動する人物として描かれる。ただ、前述のように世代交代が中心の物語構造に沿って、最後には女性は父親世代から新しい世代としての若い男性に移譲される「対象」に落ち着き、社会を

変革していく力は奪い取られてしまう。「都会喜劇に登場する女性の表象には、変化に対する欲望とそれを忌避したい欲望とが複雑に交錯している」というわけだ（134頁）。

この後の章では、こうした都会喜劇のジャンルの要素が具体的に個々の作品の中で、いかに有機的に組み合わされているか（第3章）、また逸脱した特徴を示すのか（第4章）といった分析へと続いていく。前半の2章で、作品分析に貢献する都会喜劇の説明が詳しくおこなわれていたこともあり、個々の作品が内包する映画の想像力についても説得力を持って語る事ができていると感じた。物語の構造を含めた都会喜劇を構成する諸要素、アメリカ映画からの流入のプロセス、批評言説や宣伝の詳しい分析と時代状況との関連など、ジャンルの内実を知るに必要な事項が幅広く提供され、示唆に富むものであった。それを前提としつつ、いくつか疑問を投げかけてみたい。

本書は、大衆の欲望や、大衆的想像力といった言葉を交え「大衆」の視点を重視しながら、「都会喜劇」を分析する目的を掲げていた。なにしろ、「民主主義啓蒙映画」との違いの一つが、大衆の支持を得ることができたかどうかという点にあった。けれども、実際には、なかなか「大衆」の姿が見えてこず、批評家の言説はたびたび拾い上げられるものの、一般人の各種媒体への投稿であったり、何らかの反応というものが十分に伝わってこない点が残念に思えた。あるいは、大衆の反応を測る指標として、映画の興行収入や、観客の動員数などを用いた説明を都会喜劇と民主主義啓蒙映画の間に施せば、需要の「違い」についてもより説得力を増したのかもしれない。

また、都会喜劇における戦前からのアメリカ映画の影響を丁寧に検討し解説してもらったが、他方で、国内の同種の映画との関連については、さらなる追究が必要だと感じた。本書で掲載されていた占領期に公開された日本の都会喜劇の表を見ると、全23本のうち、松竹が12本と過半数を製作しているのがわかり、本書もまた、戦前の松竹「大船調」について言及している。だが、前述のように、それはアメリカ映画が大船調に影響を与えたという見方を強く押し出したもので、大船の伝統をもう少し深く考察して説明していく姿勢があっても良かったのではないだろうか。どうも、占領期という特殊な時代状況で生まれた映画の分析だからか、アメリカに固執しすぎて、過去の国内作品との対話には消極的に見えてしまった。そして、この流れで欲を言えば、本書が「占領期を対象にした都会喜劇」という分析の枠を越え、占領期以後、果たしてどのような展開を見せたのかという、ジャンルの「盛衰」にも踏み込んだ言及があればさらに充実した書物になっていたとも感じる。「都会喜劇」は占領期に「のみ」貢献したジャンル映画だったのか、あるいは、それを「契機」にその後の、大手6社がある程度ジャンルの固定化を図り、しのぎを削っていたプログラム・ピクチャ全盛期にも、割って入る存在だったのかなど、興味は尽きない。

●新入会員自己紹介

合衆国西部、文学と映画とのあいだで

井上 博之（東京大学大学院総合文化研究科講師）

日本映画学会のみなさま、2021年度から新しく会員となった井上博之と申します。このたびは入会をご承認いただきありがとうございます。長い学生生活を終えてから、東京大学教養学部助教、和洋女子大学人文学部助教を経て、現在は東京大学大学院の地域文化研究専攻に講師として所属しています。研究者としても大学教員としてもまだまだ未熟な者ですが、本学会のみなさまから今後いろいろな刺激を受け、自分も微力ながら少しでも学会に貢献していけるように願っております。これからどうぞよろしくお願いいたします。

大学院生のころからの研究対象として、アメリカ合衆国西部・南西部の文学に長く関心を持ってきました。映画を研究対象として考えるようになったのは比較的最近のことで、博士課程の学生として合衆国のアリゾナ大学に留学していたころです。コースワークと博士候補生になるための試験を終え、指導教員であったホーマー・B・ペティ先生と博士論文について最初の相談をしていたとき、西部の表象を考えるのであれば映画についても一度真剣に考えてみたほうが良いとアドバイスをもらったのがきっかけでした。文学研究と映画研究の両方で意欲的に研究を続けられているペティ先生の指導を受けられたのは、今から振り返っても幸運なことであったと感じます。

博士論文では南西部や米墨国境地帯の現代文学に物語と空間・場所との関係性というテーマからアプローチしたいという漠然とした構想を持っていたのですが、アドバイスを受け、まずは西部劇（ウエスタン）を中心に、それからフィルム・ノワールにも手を広げながら、西部・南西部に関わりのある映画を少しずつ観ていきました。せっかく合衆国に留学していたにもかかわらず、映画研究の体系的な教育を受けたわけではないため、執筆の過程で映画分析の手法も手探りで学ぶことになりました。最終的に、博士論文ではラリー・マクマートリー、マックス・エヴァンズ、レスリー・マーモン・シルコウ、コーマック・マッカーシーの小説とともに、ピーター・ボグダノヴィッチ監督の『ラスト・ショー』（*The Last Picture Show*）、コーエン兄弟監督の『ノー・カントリー』（*No Country for Old Men*）、トミー・リー・ジョーンズ監督の『メルキアデス・エストラダの3度の埋葬』（*The Three Burials of Melquiades Estrada*）を分析対象としました。20世紀をとおして西部劇映画が合衆国をめぐるイメージの形成に大きな影響力を持ってきたこと、現代の西部・南西部の文学がさまざまな面において古典的な西部劇との対話のなかでその物語を構築していることを考慮しても、映画を研究対象として考えられるようになったのは大きな転換点でした。また、そもそも西部や南西部に最初に関心を持つきっかけになったのが学部生

のころに初めて読んだコーマック・マッカーシーの小説に加え、同時期に観た上記の『メルキアデス・エストラダ』やヴィム・ヴェンダース監督の『パリ、テキサス』(Paris, Texas)でもあったことを想起すると、長い回り道を経て、博士論文をとおしてようやく自分がやるべきことに向かいあえたのだと思います。

同時に、文学研究と映画研究とのあいだで、自分の研究者としての立ち位置をどのように定めていくべきかという現在も続く悩みにぶつかるともなりました。いまだにどちらの領域においてもしっかりとした業績を積みあげられていない中途半端な研究者であることを自覚しつつ、それぞれの勉強を継続して続けていきたいと思っています。映画と小説とは少し前からのアダプテーション研究の隆盛を考えても多くの接点を持つことは明らかですが、映像と言語というまったく異なる表現の手法を持つメディアでもあります。当面はそれぞれの領域で蓄積されてきた研究と分析手法を学びつつ、一つ一つのテキストを丁寧に読むことを心がけていつもりです。少なくとも、映画分析の手法を学ぶことが小説の読み方に影響を与えることは実感しています。映像や音声のさまざまな要素を取捨選択しながら丁寧に言語化していくショット分析は映画研究の基本的な方法ですが、その手順を学ぶことは小説の特定のパッセージの言語を分析的に読み解く際に非常に参考になるものでした。また、小説における視覚的な表現に意識的に目を向けるためにも、映画を学ぶことは多いに役立っています。

文学と映画とのあいだで中途半端に揺れながら、前任校や現在の本務校では自分の勉強もかねて文学作品だけでなく、アルフレッド・ヒッチコック、チャーリー・チャップリン、ポール・トマス・アンダーソンの映画を扱う授業や、小説と映画の両方を扱うものとして合衆国のロード・ナラティヴについての授業を試みてきました。その過程において、それまではそこまで英語圏の文化に強い関心を持っていなかったかもしれない学生が、映画に感化されて主体的になにかを学びたいと前向きになっていく様子を何度も目撃し、あらためて映画の持つ力を実感することになりました。研究者と教育者としての役割のあいだで中途半端に揺れているのも現在の自分にとってはもう一つの深刻な悩みではあるものの、教室や Zoom で向かいあう学生からも大いに学びながら、少しずつ成果をかたちにしていきたいと思っています。当面の目標は博士論文を書籍化すること、南西部やカリフォルニアを舞台にした作品について個別の論考を発表していくことです。どちらの作業も情けないことにまだまだ時間がかかるように感じているのですが、どうか気長におつきあいいただければと思っております。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

イギリス映画と、曖昧なローカル／グローバル、ナショナル／トランスナショナル・シネマの境界

國永 孟（京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）

映画学会会員の皆様、はじめまして。この度は、日本映画学会への入会をご承認いただきまして、ありがとうございます。私は現在、京都大学・大学院人間・環境学研究科・映画メディア合同研究室の博士後期課程に所属しております。研究対象は、主にイギリスにおいて「ヘリテージ映画」と呼ばれる歴史劇やコスチューム・ドラマを扱っております。この場をお借りして、研究テーマと簡単な自己紹介をさせていただきます。

映画研究を生業とされている皆様は、元々あった映画への興味関心が発展する形で研究をされている方が多いかと存じます。ですが、私の場合は映画学と最初に出会う形で、本格的な映画との関係がスタートしました。元々は英語科教員になるつもりでしたが、学部では信州大学人文学部の英米文学コースの門を叩きました。そこで文学研究と並行して、必修科目として初めて映画学と接することとなるのです。

現在の映画に対する見方は、この時の経験に強く影響されています。映画研究の授業では、映画の肌理に着目するミザンセン分析を通じて、アルフレッド・ヒッチコックの作品やハリウッド・ファミリー・メロドラマに属する映画作品を鑑賞したりする一方、文学研究の授業でも補助的に古典作品の翻案映画などに頻繁に接する機会を得ました。映画やテレビを見ることに対して批判的な家庭で育ち、予備知識もほとんどなかったため、学問としての映画学の研究手法に対する抵抗もほとんどありませんでした。

現在まで継続しているイギリス映画を中心とした研究のきっかけは、学部4年時に学部交換留学協定を通じてイギリスの大学で1年間学んだことがきっかけです。映画研究の授業も受講しましたが、言語的な障壁もあって上手く馴染めなかったため、とりわけ大学が所蔵していた膨大な映画コレクションを集中的に観たことがその後の進路を規定しました。この時に見た『ピムリコへの旅券』（1949年）や『妖婦』（1945年）のような、イーリング・スタジオやゲインバラ・メロドラマの諸作品のように国内市場を主な観客層に設定して製作されたジャンルの作品と、国際市場を視野に入れて製作されたヘリテージ映画のような映画作品の表象の差異について抱いた印象が、その後の研究の動機となっています。

ヘリテージ映画とは、狭義には1980年代以降に製作された、E・M・フォスターなどの英文学史上の古典のアダプテーション作品を中心とする歴史劇やコスチューム・ドラマのことを指します。アメリカのマーチャント・アイヴォリー・プロダクションが製作した『眺めのいい部屋』（1985年）、『モーリス』（1987年）、『ハワーズ・エンド』（1992年）、『日の名残り』（1993年）などがその代表

的作品です。90年代初頭にイギリスの映画研究者アンドルー・ヒグソンが発表した論文「国家の過去を表象する」(“Representing the National Past”, 1993)を研究の出発点とし、主に批評的な言説空間でヘリテージ映画の存在が可視化されます。ジャンルの概念を扱う場合、歴史的な同時代の政治的・社会的なコンテキストと切り離して考えることはできず、ヘリテージ映画の場合はイギリスのマーガレット・サッチャー率いる保守党政権の新自由主義的な政策との関連からまず議論される傾向にありました。

しかしながら、私は狭義のヘリテージ映画という概念を見直し、観光映画的な側面、すなわち国境をはじめとした場所の移動によって生じる主体への影響という観点から、映画史を遡って概念の捉え直しを試みてきました。例えばヘリテージ映画に先んじて、1950年代にはハリウッドの大手映画会社が縮小していく映画観客人口の減少に歯止めをかけようと、より人件費などの安い土地を求めてランナウェイ・プロダクションが流行します。『ローマの休日』(1953年)に代表される「トラヴェローグ・ロマンス」と呼ばれるような作品が数多く製作される中で、イギリス人監督のデヴィッド・リーンによる『旅情』のような作品では、ジャンルで多用される図像の踏襲や、それ以前のトラヴェローグなどによって伝播している観光地のイメージを意図的に使用するような態度が見られます。それはダニエル・J・ブーアスティンの『幻影の時代』(1962年)によって批判の対象となった擬似イベントを促進するものではありません。むしろジャンルの慣習や観光地のイメージを模倣して世界を作り上げつつ、例えばその中で欲望する女性主体の可能性を模索するなど、規範に争う表象を可能にする媒体であるのです。このような側面は、ヘリテージ映画のポストモダンの特徴である「パスティーシュ」といった美的特徴や、女性映画的な側面とも共通した要素であるといえます。

ヘリテージ映画やリーンの例から明らかとなってくるのは、ナショナル・シネマとしてのイギリス映画が本質的に持つ国際性です。研究を通してナショナル／トランス・ナショナルという概念を再検討するべく、基礎文献の翻訳なども行っています。今後は、ジャンルの変遷を辿っていくとともに、イギリスの遺産とみなされる文学作品や伝記的事実をもとにした映画作品に対して、誰が、何を、誰に向かって利用しているのかという政治性を明るみに出す作業に取り掛かりたいと考えています。

以上、簡単ではございますが、自己紹介並びに研究内容の紹介をさせていただきました。これから学会員の皆様には例会や全国大会などでお会いできる機会があろうかと存じます。映画研究の道に踏み入れたばかりの未熟者ではありますが、そのような折には是非ともご指導・ご鞭撻の程をお願い申し上げ、結びとさせていただきます。よろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

字幕と吹き替えで見る日本映画

張 顔顔（東北大学大学院国際文化研究科後期博士課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。張顔顔（ちょうがんがん）と申します。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。

私は現在東北大学国際文化研究科の博士後期課程に在学しています。研究対象は日本映画の中国語吹き替えについてです。修士論文では日本映画の文化的要素がどのように中国語字幕に処理されているのかに注目し、機能主義的翻訳理論で分析を行いました。現在博士後期課程では、日本映像作品の中国語吹き替え翻訳規範を考察しています。

具体的には以下の手法をとります。

中国大陸と台湾における中国語吹き替えを比較し、吹き替え方と翻訳方法の相違を探る

中国大陸の昔の吹き替えと現在の吹き替えを比較して、変化の有無を探る

中国大陸の吹き替えと字幕を比較し、どのような違いが見られるのかを探る

さらにその結果を基に

中国大陸の吹き替え翻訳にはどのような規範が作用してきたのか

その規範に変化が見られたとしたらどのように変化しているのか

規範の変化の原因は何か

規範にどのような特徴があるのか

という問いに答えることが私の研究の課題です。

現在、私は理論言語学の講座に所属しておりますが、翻訳規範を研究しております。これは、私が映画に夢中であるからです。

同じ研究室に所属するほかの学生の多くは言語学の研究をしております。例えば、中国語のある文型はどのような統語構造を持っているか、日本語と中国語の複合動詞はどのような違いがあるなどの研究課題が多いです。10年前に、同じ研究室に川端康成『雪

国』を題材に翻訳規範を研究する先輩がいました。しかし私にとっては文学作品より音声と画面がついている映像作品の方がもっと魅力的だと思います。

映画を観るたびに、俳優たちの表情、登場人物の服装の模様、画面に出てくる料理、物語展開の仕方などに夢中になります。他人の生活に注目し、自分が奇妙な旅に出ているような感じになるのです。映画を観終わったら、また自分が存在する現実世界に戻ってきます。

私は映像作品の画面とセリフの中に漂う異質感画面にしっかりと引き込まれています。しかし、この魅力的な所はまさに字幕あるいは吹き替えを製作するときの難関と言えます。多くの映画には、多かれ少なかれ、その映画が作られた国の文化を持っており、その文化は通常、最初のターゲットとなる観客にしか理解されません。

日本の映画『おくりびと』(2008年)の中の「銭湯」(01:33:51)は、中国人にもアメリカ人にとっても馴染みのない文物です。英語の字幕では“the bath”と訳されていますが、中国大陸と台湾における中国語の吹き替えでは“澡堂（浴場）”と訳しています。訳本の製作者はこのような異国文化が含まれる要素を削除してしまうと、観客に物語の理解を妨げる恐れがあります。異国要素がアメリカ、中国大陸、台湾の文化に対応するものに置き換えられると、日本の雰囲気や壊すかもしれません。また、画面の制限もあるため、異国要素を別のものに置き換えたら、画面とセリフに矛盾が生じてしまう恐れがあります。さらに、異国の要素を翻訳せず訳文に残すと、観客に理解してもらえない可能性もあります。最後に、字幕も吹き替えも文学作品と異なり、時間の制限を受けており、注を入れることができません。

中国の一部の研究者は文化圏距離の大きい中英両言語の文化的要素に重点を置き、研究しています。しかし、日中両国の文化圏の距離はそれほど遠くないですが、かえって文化的要素の処理が困難の例もあります。例えば、「春宵一刻值千金」は春の宵は趣深く、そのひとときの時間は千金にも値するということを意味しています。中国語では「春宵一刻值千金」は二つの意味を持っており、一つ目の意味は日本の皆様が知っている意味と同じですが、もう一つの意味として新婚の夫婦が一緒にいる時間はとても大事というものです。日本語の「春宵一刻值千金」は文字通り中国語に訳されると誤解を招きかねません。

以上の難点があるため、翻訳者を悩ませることが多いのです。取舍選択の結果を見るのも面白さを感じさせられます。もちろん私の研究は、翻訳者がどのように翻訳しているかに注目し、そこにどのような翻訳意識が反映されているのか、時代や地域によってどのよ

うな翻訳規範が存在するのかを調べることです。私の目的は、翻訳の質を判断することではなく、翻訳規範を探ることです。有名な言葉に「最良の翻訳はなく、より良い翻訳だけがある」というものがあります。

映画翻訳者は、映画が地理的な制限を越えて、異なる言語でより多くの人々に提供されることを可能にし、異なる文化を持つ人々が優れた芸術作品を楽しむ機会を与えてくれます。

私はこのような研究を非常に楽しんでいます。また、日本映画学会に入会でき、皆様に自己紹介という形で映画翻訳に関する思いを伝えられるのは大変光栄です。このような機会をくださった日本映画学会に感謝致します。いつか皆様にお会いし、様々な分野の研究者から映画に関する研究を伺うことを楽しみにしております。

●新入会員自己紹介

スロバキアにおける日本映画研究

橋本クラリーコヴァー 玲奈（スロバキア共和国・コメニウス大学文学部東アジア研究所日本科講師）

この度は日本映画学会への入会をお認めいただき、ありがとうございます。スロバキア共和国在住の橋本クラリーコヴァー玲奈と申します。どうぞよろしくお願い申し上げます。

首都ブラチスラヴァにある、コメニウス大学文学部東アジア研究所日本科で講師を務めております。専門はドキュメンタリー映画で、博士論文では日本のセルフドキュメンタリー史を扱いました。「セルフドキュメンタリー」は2001年以降、特に2003年から2010年の間に定着した用語ですが、先行研究及び鈴木志郎康監督の自己作品分析を元に、これを「撮影者の私的空間を対象として日記映画的に撮影されたドキュメンタリー・エッセイ」と再定義し、そのアートセラピー的（コミュニケーションの回復や問題解決の触媒として作品が利用される）現在性や個人性と、スロバキアの2000年以降のファーストパーソン・ドキュメンタリーに見られる、自伝的要素から歴史を再評価する試み（アイデンティティの再構築）の比較を行いました。この場では、簡単になりますが、自己紹介を兼ねまして所属機関での取り組み等について紹介したいと存じます。

スロバキアと映画

旧ソ連圏であったため日本では東欧と表現されることが多いですが、スロバキア共和国は地理的には中央ヨーロッパに位置しています。1993年に旧チェコスロバキアから分離・独立しました。EU加盟国で、ヴィシエグラード・グループ（通称V4：チェコ・スロバキア・ポーランド・ハンガリーの中欧4カ国による地域協力機構）に属する人口約550万人の国です。

スロバキアは市場が小さいため、映画製作はV4諸国をはじめとする近隣国との合作、特に文化圏の近いチェコとの共同製作が一般的です。そのため「スロバキア映画」という形ではなかなか紹介されませんが、日本でも『フェアプレー』（アンドレア・セドラー・チュコヴァー監督、2014年製作）、『ザ・ティーチャー』（ヤン・フジェベイク監督、2016年製作）、『異端の鳥』（ヴァーツラフ・マルホウル監督、2020年10月9日日本公開）など、国際共同製作作品を見ることができます。また、今年の7月30日にはスロバキア人監督ペテル・バビヤークの『アウシュヴィッツ・レポート』が日本でも公開される予定ですし、NETFLIXでも視聴できる作品があるようです。

長編ドキュメンタリー映画の製作も盛んで、第一回山形国際ドキュメンタリー映画祭の招待作品『百年の夢』のドウシャン・ハナーク監督、劇映画の手法を積極的に取り込み国際的にも高い評価を受けているペテル・ケレケシュ監督など、ドキュメンタリー監督も多く輩出しています。

一方で、理論としての映画研究は、スロバキア科学アカデミー芸術研究センター演劇映画研究所（ITFR SAS）を筆頭に、スロバキア映画研究所（SFI）、国立芸術大学映画テレビ学部（FTF VSMU）のオーディオビジュアル・スタディーズ学科など、いくつかの機関で行われています。国立美術大学（AMU）や VSMU では、『ニヤッキ！』で知られる伊藤有吉監督のワークショップが行われた例があるほか、日本大使館主催の日本映画祭などもあり、関心は高いと言えるでしょう。一般でも黒澤明、宮崎駿両監督の作品は人気があり、是枝裕和監督の『海街 diary』や『万引き家族』も劇場公開され高い評価を受けています。

コメニウス大学文学部東アジア研究所日本科と日本映画への関心

私が所属しておりますコメニウス大学は、国内最大の国立大学です。東アジア研究所は中国学、韓国学、日本学の三つの専攻があり、日本科の歴史はその中でも最も長く、1987年に発足しました。学士・修士生あわせて50名ほどが在籍しております。日本語学が中心のカリキュラムになっておりますが、日本劇映画史、日本ドキュメンタリー史などの科目もあり、学生の関心も高いです。

入学者にアンケートをとりますと、全体の三分の一は「エキゾチックな言語を学びたい」という学生、そして次の三分の一ほどをアニメなどの日本のポップカルチャーファンが占めており、この傾向はここ10年ほど続いています。（ポケットモンスター、ナルト、黒執事、犬夜叉、デスノートなどのタイトルが挙がります。）

今年は池谷薫監督をオンラインでお迎えしまして『蟻の兵隊』についてのディスカッションを行ったほか、アニメや映画をテーマにした学士論文の指導にあっております。テーマの例としましては「ジャパニーズホラーにおける女性幽霊像」「『君の名は。』における神道モチーフ」や、翻訳など言語学的なテーマで映画を対象にする例も見られます。現在、日本映画に関するスクリプトの出版も検討中です。

以上、所属機関等について簡単にですが、紹介させていただきました。今後、皆様にご指導・ご鞭撻を賜れば幸いです。どうぞよろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

小津安二郎・成瀬巳喜男映画における日常について

早川 唯（筑波大学大学院人文社会ビジネス科学学術院博士後期課程）

日本映画学会の皆さま、初めまして。筑波大学大学院人文社会ビジネス科学学術院博士後期課程に在籍しております、早川唯と申します。この度は、日本映画学会への入会をご承認いただき、誠にありがとうございます。この場をお借りして、簡単ではございますが、自己紹介をさせていただきたく存じます。

私が日本映画研究に最初に関心を抱いたのは、大学に入学してからのことでした。それまでは、近現代の日本文学を中心として小説を読むことが好きだったので、漠然と卒業論文も近代日本文学をテーマにするものだと思っていました。しかし大学2年の春休みに、小津安二郎に夢中になってからは、日本映画研究をしたいという意欲がわき、卒業論文を「戦後小津映画の「食卓」にみる家族表象」というテーマで執筆し、博士前期課程では、「戦後小津映画の「食卓」における家族の日常」をテーマに修士論文を執筆いたしました。卒業論文を執筆している過程で、家族の「日常」を描いているとされている小津安二郎の撮影技法や構図が、寧ろ非日常的であることに興味深く感じると同時に、良くも悪くも「日常」を描いてきたと評される小津安二郎の映画を見て、私たちが受容する「日常」とは一体何かということに疑問を抱くようになりました。考えてみると、フィクション世界において私たちが「日常的」であると感じることと、実生活で体験している「日常」とは乖離していることは少なくありません。それにもかかわらず、異なる社会的環境、文脈を持っている不特定多数が享受する「日常」とは一体何だろうという疑問から、修士論文の、「戦後小津映画の「食卓」における家族の日常」というテーマへの着想を得ました。

また、博士前期課程において、この「日常」をめぐる問題と同時に、私に関心を抱くようになったのは、映画における嗅覚と触覚の問題です。今でこそ4DXという技術が発達したことによって、匂いや感触は、観客に共有され得る知覚になってきましたが、基本的に映画は、視覚の芸術と分類されており、視覚的、あるいは聴覚的に分析されることが多い傾向にありました。かつては、「匂いつき映画」を作成するという試みもありましたが、劇場に、適切なタイミングで適量の匂いを充満させることは容易ではなく、また、複数の匂いが混合してしまうことは避けられないといった課題から、いつの間にかなくなってしまったそうです。そもそも、嗅覚や触覚というのは、視覚や聴覚と比較しても客観視することが困難な、主観的で特殊な知覚として位置づけられていました。私はこのときに、カメラワーク等の視覚的な特性が前景化される傾向にある小津安二郎の映画作品において、嗅覚や触覚はどのように表現されているのかということに関心を抱くようになりました。そして、この主観的な知覚がスクリーンの内側の世界から外側の世界にいる観客へと向かうことと、あたかも客観的であるかのように語られる「日常」とはどのような関係にあるのか、「リアリティ」と「日常」の相違という視点から修士論文を執筆しました。実際、戦後小津映画において、「匂い」を持つものはタバコやぬか漬けといったディテールから説話論的なものへと接続されるものと、「くさい」「におう」という言語表現として表されているものの2つのパターンが見られます。また、触覚については、彼のカメラワークの特性上、カメラが必要以上に登場人物によることが少ないうえに、接吻などの性的なニュアンスが包含される直接的接触

(身体的接触)は、日常的に見られず、並んで歩いたり、共に食事をしたりというような間接的接触が日常的な親密性のあらわれとなっていました。

博士後期課程においても、研究対象を戦後小津安二郎作品だけではなく、戦後成瀬巳喜男作品にも着目することによって、この映画における「日常」と嗅覚・触覚表現の議論をさらに掘り下げたいと考えております。小津安二郎と成瀬巳喜男は、明確に対象としている家族の社会的階級を異にしています。しかしながら、双方とも観客から一定レベルで「日常」を描いていると受容されていた背景には、「リアリティ」を超越した次元での、「日常」と見なされるべき前提条件があるのではないかと考えました。そして、この前提条件を考えるうえで、単に客観的に観客に共有され得る、視覚的・聴覚的な作用だけではなく、嗅覚的・触覚的な作用にも着目することによって、暗黙の了解となっている「日常」がどのようにして、「日常」足り得るのか再考したいと思っております。

現段階では、未だ漠然とした研究テーマではありますが、これによって、フィクション世界において、観客に受容される「日常」そのものを捉えなおすと同時に、映画における嗅覚・触覚表現の可能性を追求することができたらと考えております。

以上、自己紹介および簡単な研究内容の紹介をさせていただきました。まだまだ未熟な構想段階でありますと同時に研究不足、勉強不足な身ではございますが、少しでも有意義な研究になるよう、精進していく所存でございます。今後とも、ご指導、ご鞭撻を賜りますよう、何卒宜しくお願い申し上げます。

● 出版紹介

- 國友万裕会員（単著）『マスキュリティで読む 21 世紀アメリカ映画』、英宝社、2021 年 3 月。
- 名嘉山リサ会員／藤城孝輔会員他（共著）『沖縄映画研究会 3 周年記念誌——女優・真喜志きさ子——』、蜻文庫、2021 年 3 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 5 号、アンドレ・バザン研究会、2021 年 3 月。
- 今井瞳良会員（単著）『団地映画論——居住空間イメージの戦後史』、水声社、2021 年 3 月。
- 長谷川功一会員（単著）『銀幕の松田聖子——伊豆の踊子・ハワイ・東京デイズ・ニerland・教会結婚式から見える一九八〇年代』、溪水社、2021 年 4 月。
- 北村匡平会員（単著）『24 フレームの映画学——映像表現を解体する』、晃洋書房、2021 年 5 月。

※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

- 橋本クラリコヴァー 玲奈（コメニウス大学東アジア研究科日本科講師）、ドキュメンタリー映画論／セルフドキュメンタリー論／日本映画／女性監督史
- 井上 博之（東京大学大学院総合文化研究科講師）、アメリカ映画
- 柴 媛敏（東北大学大学院修士課程）、日本映画／フェミニズム映画理論
- 張 顔顔（東北大学国際文化研究科博士後期課程）、日本映画と翻訳理論／映像翻訳と言語学／字幕翻訳と吹き替え翻訳
- 劉 子璿（中国長沙大学影視芸術与文化伝播学院講師、大阪大学言語文化研究科研究生）、ドキュメンタリー映画
- 國永 孟（京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）、イギリス映画史

- 早川 唯（筑波大学大学院博士後期課程）、日本映画論／小津安二郎論／成瀬巳喜男論／知覚と映画学
- 高橋 晶子（元光塩学園女子短期大学非常勤講師）、児童文学／絵本
- 伊集院 敬行（島根大学法文学部准教授）、精神分析的映像論／デザイン論
- 湯 嘉蕙（大阪大学大学院言語文化研究科修士課程、言語文化専攻）
- 劉 雅欣（大阪大学大学院言語文化研究科修士課程、言語文化専攻）