

# 日本映画学会会報

第 65 号 (2022 年 3 月 28 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](mailto:japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp)

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

## 目次

学会誌『映画研究』第 16 号の編集を終えて 碓井 みちこ 2

2021 年度例会・大会報告集の査読報告 板倉 史明 5

視点 80 年代とジョナサン——HIV と演劇を通してみる映画 *tick, tick . . . BOOM!* 住田 光子 8

書評 長谷川功一著『銀幕の松田聖子——伊豆の踊子・ハワイ・東京ディズニーランド・教会結婚式から見えてくる一九八〇年代』

横濱 雄二 17

新入会員自己紹介 日西仏映画における女性のまなざしと表象 赤枝 裕美 21

出版紹介 22

新入会員紹介 22

## ● 学会誌『映画研究』第 16 号の編集を終えて

碓井 みちこ（関東学院大学国際文化学部准教授）

『映画研究』第 16 号（2021 年発行）には、計 9 編の投稿があり、編集委員会による厳正な査読の結果、2 編の論文が掲載となりました。

審査手続きは、例年通りですが、以下に説明いたします。編集委員会にて、査読を担当する論文を議論の上で決定します。各論文に対して、査読者は必ず複数名（通常は 2 名）います。査読者に論文の執筆者名は知らされません。審査は次の（1）～（4）で進められます。

（1）査読者は A から D の 4 段階で論文を評価します（なお、各評価に対応する点数を（ ）内に記します）。査読コメントも併せて執筆します。

A：ほぼそのまま掲載できる（4 点）

B：若干の修正を施せば掲載できる（3 点）

C：抜本的な修正を必要とする（2 点）

D：掲載できない。（1 点）

（2）編集委員長が各評価を集計し、以下の基準にしたがって査読結果の原案を編集委員会に提案します。

・2 名の査読者の点数が 4 点+4 点、4 点+3 点、3 点+3 点の場合→掲載

・2 名の査読者の点数が 4 点+2 点、4 点+1 点、3 点+2 点、3 点+1 点、2 点+2 点の場合→編集委員会で議論したうえで掲載か、再審査か、掲載不可かを判断する。

・2 名の査読者の点数が：2 点+1 点、1 点+1 点の場合→掲載不可

（3）上記のプロセスで査読結果を確定させ、編集委員長より学会事務局に報告します。学会事務局は、各投稿者に査読結果を査読コメントとともに通知します。その後、掲載が決定した論文の投稿者は、査読コメントを参照しながら入稿用の最終版原稿の作成をおこないます。リライト期間は 1 ヶ月ほどあります。

(4) 再査読になった論文の審査は、最初の査読担当者（通常は2名）に、編集委員長あるいは副編集委員長のいずれか1名（論文の内容によっては正・副委員長以外からもう1名の査読担当者を選ぶ場合もあります）を加えて、計3名で担当します。3名の査読者は、コメント付きで、採択か不採択かの二択で評価し、その後、編集委員全員の多数決で採否を決定します。

さて、今回は、上記の(1)～(4)を経て、9編の論文中、4編が再審査、5編が掲載不可となりました。そして再審査には3編の論文が最終的に投稿され、そのうち2編が掲載可、1編が掲載不可となりました。学会誌には、2編の論文が掲載されることになりました。

その後、掲載が決定した2編の論文に対して、第14回（2021年度）日本映画学会賞を授与するかどうかの選考を行いました。日本映画学会賞は、学会誌『映画研究』投稿論文のなかで「傑出した学問的成果を示した論文」に与えられる賞です。選考のプロセスは次の通りです。まず2編の掲載決定論文の中から「最優秀論文」を選びます。編集委員全員の投票によって、掲載決定論文のなかで最も優れた論文を、相対評価で1編選びます（こちらも、各論文の執筆者は伏せられたまま審議されます）。その結果、「増村保造の動物的身体—『痴人の愛』を中心として」が5票、「母性幻想とレズビアン感性—『挽歌』と『女であること』における久我美子」が4票となり、最優秀論文は、「増村保造の動物的身体—『痴人の愛』を中心として」と決定しました。次に、最優秀論文に対して、日本映画学会賞を授与するかどうかの判断を編集委員で行いました。「授与してもよい」か、「授与しない」か、のいずれかを各編集委員が選んで投票し、多数決によって決定します。投票の結果、「授与してもよい」が1票、「授与しない」が8票となり、日本映画学会賞は「該当なし」となりました。

以上が、本年の『映画研究』第16号の編集過程についての報告となります。

惜しくも日本映画学会賞の受賞には至らなかったものの、「増村保造の動物的身体—『痴人の愛』を中心として」に対しては、論文の論理構造がしっかりしている、情報量が多く、その整理も巧みである、などといった好意的な評価も多く寄せられていたことをここで申し添えます。

今年度も、新型コロナウイルス感染症の流行が収束せず、学会の活動にも大きな影響が生じました。このような状況の中でも、学会誌に投稿していただいたこと、さらには学会誌の発行を支えていただいたことに、この場を借りまして、心より感謝申し上げます。今

期の編集委員会の活動は本年度で最後となりますが、次年度以降も、多数の投稿があることを願ってやみません。引き続き、学会誌『映画研究』、ならびに日本における映画学の発展向上に、ご協力を何卒よろしくお願い申し上げます。

## ● 2021 年度例会・大会報告集の査読報告

報告集査読委員会委員長 板倉史明（神戸大学大学院国際文化学研究科准教授）

2020 年度に始まった『日本映画学会大会・例会報告集』（以下『報告集』）の刊行は 2 年目を迎えた。この 1 年のあいだに、本学会事務局のみなさまのご苦勞によって、『報告集』は科学技術振興機構 (JST) が運営する電子ジャーナルプラットフォーム「J-Stage」(科学技術情報発信・流通総合システム)で読むことができるようになるとともに、国会図書館のデータベースにも登録され、多くの読者へ容易に届くようになったことは喜ぶべきことである。

昨年と同じく、『報告書』の投稿枠は次の 3 つである

- (1) 「研究発表記録」(査読なし)
- (2) 「講演記録」(査読なし)
- (3) 「研究発表論文」(査読あり)

例会や大会で口頭発表した内容をさらに洗練させて“学術論文”として投稿する (3) 「研究発表論文」のみ、査読を実施するため、「報告集査読委員会」が学会内に設置されている。

なお、報告集への投稿規定は学会 HP に掲載されているので詳細は以下のページを参照されたい ([https://japansociety-cinestudies.org/wp-content/uploads/2020/06/rule\\_houkoku2020.pdf](https://japansociety-cinestudies.org/wp-content/uploads/2020/06/rule_houkoku2020.pdf)) 。

投稿された各研究発表論文について、以下 (1) から (4) のプロセスで査読する。

- (1) 1 論文につき査読者 2 名を報告集査読委員から選ぶ。
- (2) 査読者は以下 A から C の 3 段階で論文を評価し、査読コメントも併せて執筆する。

A: ほぼそのまま掲載できる。

B: 若干の修正を施せば掲載できる (執筆者の修正期間は 1 週間) 。

C: 掲載できない。

(3) 2名の査読結果に基づき、報告集査読委員会で議論し、最終的な評価（AからC）を決める。

(4) 査読委員長から学会事務局および編集局に査読結果を報告する。事務局は、各投稿者に査読結果を査読コメントとともに通知する。

なお、査読にあたり以下のルールも遵守している。

- ・査読委員が研究発表論文を投稿した場合は、当該査読委員は自身の論文の査読を担当しない。
- ・査読委員以外に査読者として適任の学会員がいれば、査読の依頼をすることもできる（無報酬）。
- ・査読委員は、直接の指導学生の投稿論文を査読しない。

学会誌『映画研究』の査読プロセスと異なる点は、報告集の査読評価には査読プロセスのなかに「再審査」の制度がない点である。これは『報告集』の速報性という役割を重視する観点から、論文投稿から『報告集』発行までの期間を学会誌に比べて短くしているためである。

「研究発表論文」の投稿数であるが、2021年例会の『報告集』に投稿がなかった。2021年大会の『報告集』には1本の投稿（掲載論文1本）があった。なお、査読を必要としない「研究発表記録」については、2020年例会報告集は3本（例会の発表総数は4つ）、2021年大会報告集は2本（大会の発表総数は5つ）が投稿され、掲載された。

投稿された論文は十分な文献調査と著者独自のリサーチを組み合わせることで論文の独自性を高めていた。学術論文としての一定のレベルを超えていたので「B:若干の修正を施せば掲載できる」の評価に自然にたどり着いた。ただ論文の核となる著者独自の概念の説明が不十分であったり、「欧米」「西洋」「アジア」といった用語の定義が不十分な部分があり著者の主張が不明瞭になっていた部分があったので、それらについての修正を求めた。いずれにしても、学術論文としての一定のレベルを超えたものについては、この論文が公開されることによって映画をめぐる議論が深まり研究が活性化することを重視して掲載の判断を行った。

独自の今回は年間を通じて投稿論文がわずか1本であったことは、何か執筆者予定者たちに投稿をためらわせるような問題が何か存在する可能性も推察される。それらについては真摯に会員の皆様からのご意見をお聞きしつつ、『報告集』の投稿規定および査

読制度の改善に努めてゆきたい。論文投稿者にとってのメリットとデメリット、あるいはリスクを精査することで、日本映画学会の会員のみなさまの研究活動をさらに活性化させることが私たち査読委員会に課せられた責務である。

## ● 視点

### 80年代とジョナサン——HIVと演劇を通してみる映画 *tick, tick . . . BOOM!*

住田 光子 (広島工業大学情報学部准教授)

2021年11月に公開された、ジョナサン・ラーソン (Jonathan Larson 1960-96) を描いた映画 *tick, tick . . . BOOM!* を通して作曲家と彼の生きた時代について考えたい。<sup>1</sup>

この映画のタイトルとなっている *tick, tick . . . BOOM!* とは、ミュージカル作曲家を夢見るジョニーが、*Superbia* というミュージカルをワークショップで上演するが思う通りにいかず、30歳を前にアーティストとして焦る気持ちが表現されているミュージカル作品である。

<sup>2</sup> ジョニーとはジョナサンのことで、ミュージカル *tick, tick . . . BOOM!* (1991) は半自叙伝的作品である。音楽のなかで刻まれる秒針の音は、ジョナサンの生命の鼓動であり、時間が刻々と過ぎることへの焦りをあらわすものである。映画は、ジョナサンが、ニューヨークのムーンダンス・ダイナーでウェーターをしながら8年間作り続けてきたミュージカル *Superbia* <sup>3</sup> を披露する1988年頃から、その後継作品 *tick, tick . . . BOOM!* をショーにする1992年にかけて、ある時期の出来事をカメラにおさめている。<sup>4</sup> その一方で、映画で流れる楽曲の多くは、*Superbia* よりも、*tick, tick . . . BOOM!* からのものである。すこし複雑なのは、映画の劇中劇としての *tick, tick . . . BOOM!* というミュージカルの登場人物 (ジョニーまたはジョン、恋人スーザン、友人マイケル) の出来事が、<sup>5</sup> 実在した作曲家ジョナサンとそのまわりの人々 (ジョナサン、スーザン、<sup>6</sup> マイケル) の人生に重ねられていることである。つまり、映画では、いま上演されている *tick, tick . . . BOOM!* という楽曲はフィクションであることがスーザンの言葉で触れられてはいるものの、<sup>7</sup> 基本的には、ミュージカルにおける余白の物語が、ジョナサンにまつわる実際の出来事であるかのように進んでいく。そのため、ブロードウェイで12年間のロングランとなった *Rent* (1996) など、ジョナサンの音楽的功績を知る人には、映画はフィクションなのか、ジョナサンの実人生なのか、戸惑うものがあるだろう。そうした部分のひとつは、ジョナサンが、作品を商業ベースにのせられずに、8年もの年月を無駄にしたことの焦りやいらだちを男友達 (マイケル) にぶつけるというミザンセーヌからきているのではないかとと思われる。実はマイケルはつい数日前に HIV 陽性だと判明し、<sup>8</sup> 時間に関してはきみよりもぼくの方が切実だとジョナサンを諭す。ある一面では、物価の高いニューヨークに暮らし芸術家として成功することの難しさを映画は物語っているが、ジョナサンとマイケルのすれ違いは、どこかひっかかる部分である。道で知り合った人をアパートでのクリスマス・パーティーに招いたりするほど温厚な人物として知られるジョナサンらしからぬ行動である。

80年代という時代とジョナサンのステージ作品を考える時、象徴的な事柄がある。1996年に初演されたミュージカル *Rent* は、1989-90年のイーストヴィレッジを描いている。そのなかに HIV に感染し AIDS<sup>9</sup> を発症し芸術家たちに看取られながら息を引き取るドラッグクイーン青年、エンジェルがでてくる。エンジェルは、食べ物やお金、コート、住む部屋をシェアするだけでなく、男性に愛も貸す。そして若者たちは愛を貸し借りする。おひとよしの若者に起きる悲劇は、ジョナサンの作品において、80年代の生きづらさを反映させた部分である。1981年、HIV が流行し始めた当初は、病気の原因がまだよく解明されていなかった。1982年にはその病気は“Gay-Related Immune Deficiency” (GRID「グリッド」: ゲイ関連免疫不全) とも呼ばれた。当時は不治の病であり、限られた人に起きる病気と考えられていた。そのことがゲイの人々へのさらなる偏見を助長していた。HIV 陽性者の家族や親類が本人との関係を絶つというケースも見られるなかで、友人だけが彼らの拠り所とするコミュニティとなる。1990年には、WHO の報告によると世界の AIDS 患者が 800 万人に達する。90年代後半、*Rent* というステージ・ショーが若者たちに熱狂的に支持された理由のひとつには、80年代の若い男女にとって身近な病 (HIV) と死がある。

*Rent* の最終公演 (2008) を観るために並ぶ観客の男性のひとりが、インタビューを受け次のように語った内容は、演劇の持つ特有の意味を仄めかしている。<sup>10</sup> 男性は 96 年の初演以降に HIV 陽性となり、AZT (azidothymidine : アジトチミジン、抗 HIV 薬) を服用しながら、当時は数年涙を流しながらショーを観ていたと言う。一方、この男性のパートナーの男性は、上演で歌われる “No Day But Today (あるのは今日という日だけ)” という歌はそのとおりで、今を大切に生きなくてはと言う。AZT は、1986 年に臨床試験が開始され、1987 年に承認薬として使われ始めた治療薬だが、かならず一定時間ごとに服用する必要がある。作品のなかでロジャーとミミが、AZT を飲むための休憩 (“AZT break”) をとろうとして、相手も HIV 陽性者であることに気付く場面がある。90年代後半、HIV は、*Rent* を観る観客にとって身近で切実な病だった。80年代に HIV が蔓延した後、病を抱えたマイノリティたちが偏見ゆえに社会の周縁に追いやられる時代のなかで、ことさら若い観客たちはそうした逆境を痛感し、HIV 陽性のポヘミアンたちが個性豊かな生き方を尊重して地に足をつけて生きようとするジョナサンの演劇に共感したのである。

映画 *tick, tick . . . BOOM!* では、ウイルスに怯える 2022 年の世の中を連想させるかのように、1988-89 年のニューヨークにおいて、若者たちの会話のなかに、T 細胞の話が頻りにでてくる。人間の免疫機能において、T 細胞 (T lymphocyte) とは、抗体を制御するリンパ球のなかで、異物を認識して B 細胞に抗体をつくる指令をだしたり止めたりする細胞である (44-45)。<sup>11</sup> ふたつの種類の T 細胞があり、その比率に変化が生じると、細胞性免疫機能が下がり、つまり AIDS を発症する。映画のなかで、ダイナーのウェーター、フレディは T 細胞の数が変化していないから、今週は免疫不全に陥っていないことを自覚する。その話を聞いて、ジョ

ナサンと友人たちは胸をなでおろすのである。そうしたなか、医療保険に未加入で安定した収入がない非正規雇用の若者たちの不安は渦巻いている。ジョナサンは日々の生活で、創作の種となりそうな素材を書き留めることにしている。テレビからは連邦議会のニュースが流れている。「エイズに関してヘルムズ上院議員は法案が与える影響を懸念。麻薬常習者とゲイは今すぐにその行動をやめるべきだ。そうすればエイズは消えてなくなる。残るはすでに感染した者だけ」。ジョナサンは、すぐさま「えらいやつらはぜったい間違っている (“The boss is wrong as rain”)」と書き留める。すでに HIV 陽性となったジョナサンの友人たちはこの先どうなるのだろうか、と観ている人々に考えさせる発言である。

共和党のジェシー・ヘルムズ (Jesse Helms 1921-2008) は、AIDS 患者は「意図的に不愉快で忌むべき行動」を行った結果だと語り、AIDS に関連する医療費の削減を唱えた人物である。<sup>12</sup> 上記の発言には、HIV 陽性の原因が、ドラッグに溺れる人やゲイの人の行動にあると性急に結びつける見方がある。実際は、血液、膣内の分泌液や精液を通してレンチウイルス (Lentivirus) が運ばれるのが病気の原因だが、病気になった人が生きづらいまま、ただ陽性者が排除される体制に若者たちはどうしようもなさを感じる。都市のポスターには “about HIV. Do something about it” というスローガンが記されている。その前に佇むマイケルには行政や福祉の手がまだ差し伸べられていない。マイケルはぼんやりと自らの余命を考えている。マイケルのために、真っ先に HIV 陽性者のサポート・グループがあることを見つけるのは友人である。実際、ロナルド・レーガン政権下 (在任 1981-89)、HIV 治療薬は 1987 年に使用が開始されるが、アメリカの知的財産権のため 2001 年になるまで廉価にならず、発展途上国の人々には入手しづらかったといった世界的な不均衡を生み出していた。<sup>13</sup> アメリカ国内でも、アルバイトの雇用で、会社での団体保険への加入、または個人による医療保険への加入がなければ、入院費や治療費は、病気になった本人に重くのしかかる。当時の医療体制の欠陥や社会の体制の非合理性をあらわしている。

ジョナサンはそうした体制から置き去りにされた友人たちを見て、80 年代の社会の体制に抗うメッセージを曲のなかに書き込むのである。映画では、ジョナサンの音楽の歌詞に顔を凝らしリズムを刻むオーディエンス、ローザ・スティーヴンス (ジョナサンのエージェント) やウォルター・ブルーム (プロデューサー) の横顔が映し出される。音楽を聞く人々の表情を映すことで、無名のジョナサンの音楽が次第にどのように受け入れられていったかを切り取っている。“Louder than Words” (tick, tick . . . BOOM! の一曲) のなかで、ジョナサンは、

かごか翼か/ どちらがいい? / 鳥に聞け / 恐怖か愛か / 答えは言うな / 言葉より行動がものを言う (“Cages or wings / Which do you prefer? / Ask the birds / Fear or love, baby / Don’t say the answer / Actions speak louder than words / Louder than, louder than”)

この世代の人々を / 覚醒させるには何が必要? / どうやって彼らを飛び立たせるのか? / 俺たちが目覚め国を揺るがさなければ / 世界の塵と埋もれなげと悩まされる / なぜ? (“What does it take—to wake up / a generation? / How can you make someone take off and fly? / If we don’t wake up and shake up the nation / we’ll eat the dust of the world, wondering why / Why?”) <sup>14</sup>

と歌うなかで、行動あるのみとオーディエンスに語りかける。それは、HIV 陽性者に対する体制の理不尽さを痛感して、若い世代へ行動を呼びかけるメッセージとも読める。「恐怖か愛か (“Fear or Love” )」「かごか翼か (“Cages or Wings” )」といった人生における「疑問 (“questions” )」は、*tick, tick . . . BOOM!* や *Rent* の原動力となっている。ジョナサンは、生きづらい社会で鳥たち (ボヘミアン) に聞けと、彼らの行動に望みを託し歌いかけるのである。そうした音楽に賛同する人物が業界の先輩ローザやウォルターであり、ジョナサンが敬愛する、かの作詞・作曲家スティーヴン・ソンドハイム (Stephen Sondheim 1930-2021) もいる。彼らはジョナサンの才能を見抜き、ブロードウェイで上演される作品の秘訣を教えようとする。

ジョナサンの作品には、HIV 陽性となり余命を知るゲイの友人がでてくる。そのモデルは、幼なじみのマット・オグレディ (Matt O’Grady) だと言われている。<sup>15</sup> *tick, tick . . . BOOM!* の作品世界では友人 (HIV 陽性となったマイケル) のことを歌った曲 “Why” が圧巻である。9 歳の頃、マイケルとかくし芸大会に出た際の楽しさや、その充実感から、草を黄色に染めていたその日の三時の日差しの色がどのように感じられたかという心の機微が音楽であらわされている。回想の視点には、もうそんなふうには穏やかに友人と時間を過ごせない寂しさがある。観客にとって過去の思い出が輝いて見えるのは、ジョナサンの曲には、友人を失った喪失感がさまざまに箇所ににじみ出ているからでもある。このマイケルは、後にステージで「エンジェル」という登場人物として人々を魅了することとなる。

ジョナサンのステージはなぜ若い世代を揺さぶる力を持つのか。それは、音楽や歌詞といった作品そのものだけでなく、芸術作品が生み出される過程でつけ加えられていったジョナサン伝説にもよるのではないだろうかと考えられる。そうした疑問は筆者が、スコットラン

ドの地元学生が演じるロックンロール・ステージ *Rent* を観て、*Rent* の会場全体をつつむ特有の雰囲気を知って以来、持ち続けている疑問である。映画 *tick, tick . . . BOOM!* では、悲しみをこらえた恋人スーザンの語りによって、ジョナサンの偉業は伝説化される。

その（「スーパーピア」の）次回作が「チック、チック . . . ブーン！」。その次は以前から書きかけだった「レント」で、ブロードウェイで12年ものロングラン。ミュージカルの定義を覆す作品だった。音楽のあり方から、語るストーリーの幅まで。彼（ジョナサン）が見ることはなかった。「レント」初日公演の前夜に急性の大動脈瘤で亡くなった。35才だった。まだ疑問を多く持っていた。

スーザンの語りをきっかけに、ジョナサンがピアノで“Louder than Words”を弾き語りする。とともに、ブロードウェイでの実際の *Rent* のステージ映像が映る。さらにエンドロールでは、ジョナサンのライブでの弾き語りや、ムーンダンス・ダイナーでわきあいあいと給仕する姿が実写で流れることも、アンドリュー・ガーフィールド演じるジョナサンが、実在した作曲家であることを観客に想起させるのに功を奏している。「まだ疑問を多く持っていた（“He’s still had so many questions”）」というスーザンの言葉には、ジョナサンの夢はこれから形になっていく時だったのという未練がある。それは、後世の人々の想いを代弁している。*tick, tick . . . BOOM!* というステージ・ショーの曲をジョナサンが歌っている瞬間は、多くの観客たちが芸術家としての彼の躍進を目にする「後の時代」に通じているが、*Rent* のプレビュー公演で作品が初演された時、ジョナサンは既にこの世にはいない。にもかかわらず、観客は、その芸術作品の端々で、上演される時代にはいないジョナサンのまなざしやスピリットを見出すことがある。舞台上で、AIDSで死ぬエンジェルが未練を残して心配そうに仲間たちを見つめ舞台を去っていく時、その姿は、作品がブロードウェイで上演されるのを夢みながら病（マルファン症候群）に侵され、キャストたちがその夢を実現させるのを見ることなく死んだジョナサンの姿に重なる。

*Rent* の主人公、映像作家のマーク役を長年演じ続けたアンソニー・ラップ (Anthony Rapp 1971-) は、ジョナサンが亡くなった後のプレビュー公演の混乱した様子を伝えている。ジョナサンはドレス・リハーサルを終え帰宅した後、1996年1月25日未明に亡くなる。翌26日には *Rent* のプレビュー公演が予定されていた。演出家のマイケル・グライフ (Michael Greif 1959-) は、本来は公演をキャンセルすべきだが、ジョナサンのご両親が向かっているので、ジョナサンの友人を招いて、友人と家族のためにパフォーマンスするのはどうかとアンソニーに相談する。アンソニーはその提案に快く同意する。そうして死を悼む思いの丈をぶつけたキャストたちによって即興的にできあがったのが、あの“La Vie Bohème (ラ・ヴィ・ボエーム)”のステージ・パフォーマンスであろう。もともとプレビュー公演では、朗読用に置かれた長机のところで座って歌うはずだったが、アンソニーが机に飛び乗ったことで、舞台中央に机を置いた配置

で、そのまわりで、さらには机の上でキャストたちが自由にパフォーマンスしながら歌う、演出スタイルとなった。多元的な社会を表象するかのよう、ゲイ、バイセクシャル、レズビアン、HIV 陽性者、ドラッグクイーン、薬物依存の患者など、実にさまざまな境遇の若者が自由な生を謳歌してのびのびと踊るのはジョナサンのロック・ミュージカルの醍醐味でもある。さらには葬式の挽歌でもある “I’ll Cover You (Reprise)” や、1 年間の、52 万 5600 分の時間を愛ではかる “Seasons of Love” という曲がある。舞台を通して、観客は、人が借りた愛をかえすために立ちふさがる「時間の有限と病」に向きあうことになる。それは、キャストたちも同じである。アンソニーは、ジョナサンが死んでから、しばらく上演の最中にも、ステージを離れても涙を流したその当手を振り返り、「ぼくが、ジョナサンのショーの役になれたことをどれだけ愛しているか、ショーがどんなに多くのものをぼくに与えてくれたか、作品を観たほんとうに多くの人たちがジョナサンの作品を受け入れたのかをもう本人に伝えることができないのは耐えられなかった」(138)と語っている。<sup>16</sup> 作品が初めて世に出て人々に理解されていく様子を作品の作り手に「伝えられない思い」が、時代を越えて *Rent* というステージ・ショーのなかにはあり、そうしたものが、観る人も演じる人もジョナサンのファミリーであるかのような一体感を生み出すことにつながっている。*Rent* では、ここにはない人間に対する喪失感が、人の想いを強いものにさせ、過去と現在を結ぶ目に見えないものが、ステージ・ショーを不朽のものにさせているところがある。その原動力となっているのが、病と死である。

かごか翼か。どちらがいい？ ミュージカル *tick, tick . . . BOOM!* において、“Louder than Words”の旋律は透き通ったピアノの音から始まり、地鳴りのようなエレキギターの音へと引き継がれ、21 世紀の私たちに問いかける。映画では、ミュージカルのなかにコラージュされたバースデー・ソングのメロディーとともに、1990 年 2 月 4 日、ついに 30 歳を迎えたジョナサンが、幸せそうに仲間から祝福を受けている風景で終わる。果たして、ジョナサンがその時どのような願いをこめてろうそくを吹き消したのか私たちは知る由もないが、80 年代の荒波にもまれながら、ブロードウェイにロックンロールを蘇らせるという夢に向かってがむしゃらに生きたことが窺える。それは、羽ばたこうとする一羽の鳥を思わせる。半自叙伝という要素を通して、映画は、*Superbia*、*tick, tick . . . BOOM!*、*Rent* へと変わり続ける芸術家の生き方を映し出し、90 年代以降、ブロードウェイやオフブロードウェイで多くの観客やキャストが彼のレガシーやステージを受け継いでいく「今」へとつなげる。そういった点で、映画は、過去と現在をつなぎ、26 年前に亡くなったひとりの芸術家の演劇における時間を紡いでいる。

この原稿を書いている折、悲しいことにジョナサンの父親アラン・ラーソン (Allan Larson) が他界したという知らせが届いた。アランは、息子の死後、その思いを受け継ぎ、ジョナサン・ラーソン・パフォーミング・アーツ基金 (Jonathan Larson Performing Arts Foundation) を通じてミュージカルのアーティスト養成に貢献した。この映画のメガホンを取ったリン = マニユエル・ミランダ (Lin-

Manuel Miranda 1980-) が、アランのことを想い、どの公演でもキャストたちにジョナサンのことを話してくれ、息子のレガシーをライフワークにしたアランの包容力に感謝しながら、その訃報をツイートしている。<sup>17</sup> ここにもジョナサンの思いを伝える人がいた。リン＝マニエルは、2014年の *tick, tick . . . BOOM!* のステージでジョニーを演じた歌手・俳優でもある。アランとリン＝マニエルの固い絆を感じた。アランがこの映画を観ることはなかったようだが、そこには、息子をよく知る父親として、半自叙伝という作品の方向性に複雑な思いがあるのだろうか。<sup>18</sup> 2022年は、80年代さながらウイルスが猛威をふるう恐れも捨て切れないなか、5月に *Rent* の来日公演も企画されている。<sup>19</sup> ジョナサンの作品がどのように羽ばたき続けるのか観ていようと思う。

注

<sup>1</sup> Lin-Manuel Miranda, dir., *tick, tick . . . BOOM!*, Based on the Musical, *tick, tick . . . BOOM!* by Jonathan Larson. Screenplay by Steven Levenson. Perfs. Andrew Garfield, Alexandra Shipp, and Robin de Jesús. Imagine Entertainment 5000 Broadway Productions. Distributed by Netflix. 12 Nov. 2021. 映画からの引用(日本語)は、すべて映画字幕による。

<sup>2</sup> 1990年、セカンド・ステージ・シアターで *Boho Days* が上演された。この作品はさらに書き直され、*tick, tick . . . BOOM!* として1991年11月、ヴァレッジ・ゲイトで、1992年12月14日、ニューヨーク・シアター・ワークショップで上演された。ジョナサンの死後、作品は脚色され2001年にオフブロードウェイで初演された。

<sup>3</sup> *Superbia* は1988年1月リチャード・ディバロップメント・アワードを受賞し、プレイライツ・ホライズンズでのワークショップで、また、1989年9月11日ヴァレッジ・ゲイトでロック・コンサートの形で上演されている。だが、ワークショップでの上演はジョナサンの思うような出来ではなかった。ジョナサンはその失敗をもとにさらに作品を膨らませ、後の *tick, tick . . . BOOM!* につなげる。なお、ジョナサン・ラーソン・ペーパーには“1988: Worked with the director R. J. Culter and producer Ira Weitzman to prepare for Dec. 19th staged readings of *Superbia*”と記され、1988年、*Superbia* の朗読ステージの準備をしたことの記載がある。それによると、ステージは1988年12月19日である。“Jonathan Larson Paper”, Library of Congress Washington D.C. 30 Dec. 2021. <https://www.yumpu.com/en/document/read/32035482/jonathan-larson-papers-american-memory-library-of-congress>.

<sup>4</sup> 映画の劇中劇としてのミュージカル *tick, tick . . . BOOM!* の物語は1990年1月26日の日付で始まる。

<sup>5</sup> ジョナサンが創作した *tick, tick . . . BOOM!* は、もともとは、ジョナサン自らが主演し「ジョニー」が語るワンマン・ショーであった。ジョナサンの死後、デイヴィッド・オーバーン(David Auburn)の脚色により、マット・オグレディを想起させる親友と恋人の登場人物が加えられ、3人の語りからなる物語となった。Michael Riedel, “*Rent*’ creator’s friends reveal tragic, true tale of ‘*Tick Tick . . . Boom!*’”, 12 Nov. 2021. <https://nypost.com/2021/11/12/tick-tick-boom-a-tragic-true-tale-of-rent-creator/>.

<sup>6</sup> 実際のジョナサンの当時の恋人はスーザンではなく、ジャネット・チャールストン (Janet Charleston) だと言われている。映画では、ジョナサンとスーザンの別れなど、ミュージカルの曲以外のところにもフィクションの部分があると考えられる。一説では、大学時代に別れた恋人ヴィクトリア・リーコック (Victoria Leacock) との関係が、「スーザン」に投影されているとも言われている。ヴィクトリアは、1989年 *Superbia* 上演の際のプロデューサーを務めている。

<sup>7</sup> 映画冒頭、スーザンの語りで「彼 (ジョナサン) がこの物語の主人公。トニー賞を受賞する前。亡くなる前の話。すべて本当の話よ。一部は彼の創作だけど」と始まる。

<sup>8</sup> ヒト免疫不全ウイルス (Human Immunodeficiency Virus) 。

<sup>9</sup> 後天性免疫不全症候群 (Acquired Immunodeficiency Syndrome) 。

<sup>10</sup> Jonathan Larson, *Rent: Filmed Live on Broadway*, Directed by Michael John Warren, Sony Pictures Home Entertainment, 2015.

<sup>11</sup> 郡司篤晃『安全という幻想—エイズ騒動から学ぶ』聖学院大学出版会, 2015. pp. 44-45.

<sup>12</sup> 「米共和党のジェシー・ヘルムズ氏死去、右派の重鎮」 *AFP BB News*. 25 July 2008. <https://www.afpbb.com/articles/-/2414054>.

<sup>13</sup> アメリカの知的所有権に対する考え方は、1987年以降、2001年まで治療薬 AZT の価格に影響を及ぼすことになる。AZT という効果的な薬が開発されても、特許のため、貧しい国では安価で手に入らないという現象が起きる。林達雄『エイズとの闘い—世界を変えた人々の声』岩波書店, 2005. pp.32-37.

<sup>14</sup> 映画 *tick, tick . . . BOOM!* (2021) からの引用は、映画の日本語字幕による。なお、英語の引用は、Jonathan Larson, *tick, tick . . . BOOM!* Applause Theatre & Cinema Books, 2009. pp.71-75. による。

<sup>15</sup> マットは 2021 年健在である。*Rent* の物語で、AIDS サポート・グループに参加している 3 人の登場人物（アリソン、すなわちアリ、パム、ゴードン）の名前は、HIV で実際に亡くなったジョナサンの友人の名前である（Riedel）。

<sup>16</sup> Anthony Rapp, *Without You: A Memoir of Love, Loss, and the Musical Rent*. Simon & Schuster, 2006. p.138.

<sup>17</sup> Stephi Wild, "Allan Larson, Father of Jonathan Larson, Has Passed", *BroadwayWorld*. 3 Jan. 2022. <https://www.broadwayworld.com/article/Allan-Larson-Father-of-Jonathan-Larson-Has-Passed-Away-20220103>.

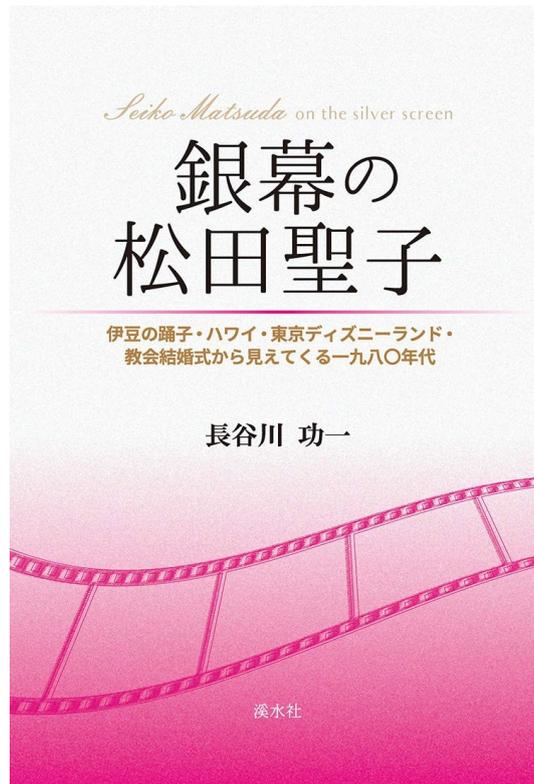
<sup>18</sup> ジョナサンの姉ジュリー・ラーソン (Julie Larson) は本映画のエグゼクティブ・プロデューサーを務めた。

<sup>19</sup> ブロードウェイ・ミュージカル *Rent* の 25 周年記念フェアウェル・ツアーの来日公演。

## ● 書評

長谷川功一『銀幕の松田聖子——伊豆の踊子・ハワイ・東京ディズニーランド・教会結婚式から見える一九八〇年代』、溪水社、2021年4月

横濱 雄二（甲南女子大学文学部教授）



本書は、アメリカ映画を専門とする著者が刊行した、はじめての日本映画に関する書物である。

あとがきに記されている、本書を執筆するにいたった動機が興味深い。著者の最初の問題関心は松田聖子にあったのではなく、当初は『伊豆の踊子』の映画化が1974年（山口百恵主演）の6度目を最後になされていないことに注目し、そこから調べていくなかで松田聖子主演の『野菊の墓』に行き着いたという。

本書の内容を紹介しよう。第一章「松田聖子の登竜門——映画『伊豆の踊子』の系譜（一九三三年—一九七四年）と映画『野菊の墓』（一九八一年）」は、松田聖子の映画第一作『野菊の墓』を取り上げる。本章は『伊豆の踊子』の映画化について概観しつつ松田聖子が7度目の映画化に主演した可能性を指摘する。さらに『野菊の墓』における松田聖子の演技を、そのアイドルとしての特質とともに検討する。すなわち、子どもと女の二重性という『伊豆の踊子』の薫役に備わる特徴のうち、松田聖子が演じるの

は『野菊の墓』で見たような素朴さ、子どもの側面に過ぎない。そしてこれは、単に演技の巧拙によるもののみではなく、アイドルとしての松田聖子という存在が、「少女」に留まり続けることで「清纯」さを表出していることに由来するものでもあると説いている。

第二章「日系ヒロインの見たお見合い——戦後のハワイ映画と『プルメリアの伝説』（一九八三年）における日系女性像の比較」は、ハワイを舞台とした邦画（本書では「ハワイ映画」と呼ぶ）の流れに映画『プルメリアの伝説』を位置づけつつ、1980年代の日本におけるハワイのイメージと女性像の双方を考察する。本章はまず、1980年代前半の状況として、松田聖子のファン層に若い女性が増加してきたことと、若い女性の旅行先としてハワイが人気だったことの2点を指摘する。そのうえで『プルメリアの伝説』のストーリーを検討し、父親から薦められる縁談に、明治以降の家制度の残滓を見出す。さらに、そのような家制度と恋愛の葛藤を描く日本映画に言及したうえで、同作の主人公の思考と行動も、そうした家制度の性格によって制約されていると分析する。一方で、日系女性と設定された主人公について、ほかのハワイ映画の日系女性像と異なり、日本のお見合いそのものを批評的に捉える女性像を構築したと指摘し、これが若い女性の共感を呼びやすかったと捉える。

第三章「テーマパーク体験化される恋愛——東京ディズニーランド（一九八三年開園）から考える映画『夏服のイヴ』（一九八四年）」は、映画内の旅行をテーマパーク体験と類比する。まず、ストーリーを日本における前半とニュージーランドでの後半と舞台によって分けたうえで、家族（後半は擬似的なものであるが）からの離脱と恋愛が2度にわたって描かれるとする。さらに、映画後半では、擬似的な「仲よし家族」を「テーマ」と捉え、乗り物や迷路といったアトラクション体験のなかでその家族像が崩壊するという「テーマパーク体験」であり、主人公は前半の日本での恋愛を後半でも経験し直したと主張する。

第四章「教会結婚式と一九八〇年代日本映画——映画『カリブ・愛のシンフォニー』（一九八五年）を代表例にして」は、日本で1980年代に増加しつつあったキリスト教会での結婚式に注目し、そのような結婚式を伴う映画（本書では「教会結婚映画」と呼ぶ）も同時期に増加したと述べる。加えて、教会結婚式の増加の時代背景として、家制度の衰退、ハリウッド映画の影響、著名人の教会結婚式の影響を挙げる。そのうえで映画『カリブ・愛のシンフォニー』における主人公の父親の不在に家制度の衰退を読み取り、同作のクライマックスシーンにおける主人公すなわち新婦の疾走をハリウッド映画『卒業』（1967）のラストと類比する。また、事故死する新郎役の神田正輝と松田聖子の結婚は、先に挙げた著名人の教会結婚式の実例でもあるのだが、これは教会結婚式の魅力と松田聖子への憧憬との重なりを示すものと捉えている。

結論にあたる「おわりに」は、松田聖子の歌手としてのイメージが女優のそれと異なることを指摘する。前者は現実の束縛を離れた「妖精」であるが、後者は家制度をはじめとする時代や社会と闘う少女であると、その2つを対比する。つまり、本書は忘却された「家制度と闘う少女という、同時代のもうひとつのイメージ」を浮かび上がらせたことにある。

このように、本書は「はじめに」に述べられているとおり、松田聖子の主演作を取り上げて論じつつも、映像テキストそのもの、あるいは女優としての松田聖子そのものを考察する方向性よりも、1980年代の時代状況や社会状況との接続を重視する方向に展開されている。しかし、4つの映画作品に対し、それぞれ異なる論点が設定されているためか、それぞれの作品と時代状況との繋がりについては首肯できるのであるが、全体としては緩やかなつながりが感じられるに留まる。また、いくつかの論点については、さらに展開できる余地があるようにも見受けられる。

たとえば、第一章では『野菊の墓』を『伊豆の踊子』と通底する「新人女優の登竜門」として捉えることで、松田聖子の演技を『伊豆の踊子』の主演女優の評価と比較する構成をとっており、松田聖子論としては興味深いものである。しかし、ひるがえって、『野菊の墓』を新人映画の登竜門の掉尾を飾るものと捉えると、『伊豆の踊子』の系譜に言及することで想起される1970年代までの文芸映画、あるいはその主演女優の問題と、松田聖子以降、それが不在となったことについて、本書はどのような見解を与えるのか、興味をそそられる。あるいは、『伊豆の踊子』が1990年代から2000年代の初頭にかけて3度テレビドラマ化されていることを考慮すると、松田聖子を映画、テレビ、音楽という複数のメディアの交点としてとらえる、より総合的な視座を用意する必要があるだろう。

また、第四章では、特に第四節で家制度の衰退を論旨としており、これは評者も同意する。しかし同時に疑問に感ぜられたのは、映画では父が不在であると同時に、新郎（神田正輝）も直前に遭難して不在であるということである。しかし本書における映画テキストの分析は、凶報を受けた新婦（松田聖子）の疾走に映画『卒業』の影響を見て取ることで終わり、論点はすぐさま現実の松田聖子と神田正輝の教会結婚式へと移動してゆく。ここに評者は物足りなさを覚えた。この映画における、結婚式に不可欠の要素であるはずの新郎の不在についても、父親の不在と同様に、家制度や家族制度と関連づけて、いまだ少し踏み込んだ考察があつてよいのではないだろうか。

このように、分析対象の映画そのものについては松田聖子の主演4作品に禁欲的にとどまっている本書を、どのように受けとめるとよいか、浅学の評者はいささかの当惑を覚えざるを得なかった。松田聖子の主演作品を、文芸映画、海外旅行、テーマパーク、結婚式と、当時の社会状況と結びつけてはいるものの、それによって表題にあるように「銀幕の松田聖子」の特質を捉えたとしてよいのだろうか。結論では、アイドルと女優のイメージを対比的に捉えているが、松田聖子に関する具体的な資料のみが引用あるいは言及さ

れているため、このイメージをもつばら松田聖子の特質とすべきか、より一般的なものと見るべきか、判然としない。有名性や女優に関する他の研究成果を参照するなど、不勉強な読者に対する便宜があるとありがたいように感ぜられた。

これら紙幅の限られた小著としての限界はあるものの、総じて本書は、大衆的な人気があるにもかかわらず、学術的な研究の対象とはなつてこなかつた松田聖子という女優を取り上げて論じたものであり、これまでにない成果である。映画テキストとしてはほとんど顧みられてこなかつた作品について、女優の身体を介して一連のものとして取り扱い、さらにそれらを時代性・社会性によって束ねてゆく視座は、1980年代以降の日本映画を論ずる際の一助となるだろう。本書を踏まえつつ、さらなる地平が切り開かれることを期待したい。

#### 参考文献

江藤茂博『映画・テレビドラマ原作文芸データブック』、勉誠出版、2005年。

## ●新入会員自己紹介

### 日西仏映画における女性のまなざしと表象

赤枝 裕美 (バルセロナ自治大学大学院博士課程)

日本映画学会事務局および会員の皆さま、はじめまして。赤枝裕美と申します。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。

私はバルセロナ自治大学翻訳・インターカルチュラル・スタディーズ研究科に所属しつつ、現在はパリ第三大学で研究滞在をしながら同大学でフランス語とフランス文化を学んでいます。研究対象は映画とジェンダーで、日本、スペイン、フランスの女性監督の作品を通し、特に「女性のまなざし (Female gaze)」および「女性の表象」の観点から現代社会における新しい母親像について分析するつもりです。具体的には、河瀬直美監督の『朝が来る』(The Mothers, 2020)、イシアル・ボジャン監督の『ロサの結婚』(La boda de Rosa, 2020)、ミア・ハンセン＝ラヴ監督の『未来よ こんにちは』(L'Avenir, 2016) の3作品をコーパスとして扱い、①各監督が「女性監督」としての「まなざし」を形成した社会文化的・個人的コンテキストや経緯、②女性の視点で女性を表象する上で用いられている映画言語と各監督の作家性、③各国の社会文化的コンテキストにおける女性のイメージおよび役割の変化、④各作品においてジェンダーアイデンティティの要素が物語構造に与えている影響、の4点について考察する予定です。

国内の大学では言語学を学びましたが、国際協力関連の仕事でラテンアメリカに滞在したのち、スペインとラテンアメリカ、そしてスペイン黄金世紀に金融・経済の中心であったフランドル地方の歴史や文化変容について学ぶべく、ベルギーでイベリア・イベロアメリカ学の修士号を取得するに至りました。その際に、グアテマラ人ハイロ・ブスタマンテ監督の『火の山の MARIA』(IXCANUL, 2015)を通して、マヤ民族とメスティーソのエスニシティ、ジェンダー、社会階級のアイデンティティについて分析したことをきっかけに、映画学に興味を持つようになりました。

現在は日本、スペインおよびフランスを研究対象としていますが、特にフランスにおける女性監督の活躍ぶりや教育・助成制度などについても調査し、今後国際レベルでさらに日本人女性監督の方々が活躍できるように情報を整えたいという願いも込めて研究を進めています。

以上、簡単ではございますが、当方の研究内容をご紹介させていただきました。取り掛かり始めたばかりでまだまだ未熟な身ではございますが、今後とも、ご指導、ご鞭撻を賜りますよう、何卒よろしく願い申し上げます。例会や全国大会の際には、ぜひ皆様にお目にかかれることを心より楽しみにしております。

## ● 出版紹介

- 小田浩之会員（単著）『映画アクティブラーニング——ドキュメンタリー映画制作による「総合的な探究の時間」』、公人の友社、2021年12月。
- 大石和久会員（編著）高村賢治／森哲子／和田由美編『北海道・映画ロケ地めぐりガイド シネマてくてく』、北の映像ミュージアム、2021年11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つき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

- 大森裕二（拓殖大学工学部教授）、アメリカ演劇
- 胡 響楽（大阪大学言語文化研究科修士課程）、ウォン・カーワイ論
- 嶋田知香子（株式会社オロ）、アジア映画とアジア近代史
- 張 興巖（大阪大学大学院修士課程）、日本アニメーション
- 中村善雄（京都女子大学准教授）、文学と映画学／ユダヤ映画