

# 日本映画学会会報

第67号 (2022年11月28日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 吉村 いづみ) / 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

視点 ペドロ・アルモドバル『パラレル・マザーズ』の精神分析的解釈の試み 伊集院 敬行 2

書評 今井瞳良『団地映画論－居住空間イメージの戦後史』 田代 真 9

書評 『アンドレ・バザン研究 6－特集 バザンの批評的実践』 福島 勲 15

新入会員自己紹介 アメリカ映画と人種問題／コンテンツ産業論 金澤 智 19

出版情報につきまして 21

新入会員紹介 21

## ● 視点

### ペドロ・アルモドバル『パラレル・マザーズ』の精神分析的解釈の試み

伊集院 敬行（島根大学法文学部准教授）

#### 0.はじめに

本稿は、アルモドバル（Pedro Almodóvar, 1949-）の長編 22 作目にあたる最新作『パラレル・マザーズ』（*Madres paralelas*, 2021）を精神分析的視点から解釈する。分析にあたり、まずこれまでのアルモドバル作品を二つ取り上げ、それらが多様な性のエディプス・コンプレクスを描くことで、家父長制に留まらない家族の多様な可能性を提案していること、そして、それによりスペインの人々がそのトラウマ的な歴史を受け止め、そこから自国の再生（治癒）を目論んでいることを確認する。次に本稿は、このテーマが『パラレル・マザーズ』にも見られることを確認する。そして本稿は本作がそれに留まらず、スペインの歴史への直接的言及という固有の特徴によって、鎮魂や喪というテーマを強調するものであることを明らかにする。

#### 1. アルモドバル作品が描くスペインの歴史とエディプス

これまでアルモドバルは、過去に経験したレイプのような性的・身体的暴力や近親相姦のような歪んだ親子関係によってトラウマを抱えた登場人物が、その性的アイデンティティと家族を再構築することで立ち直っていく姿を何度も描いてきた。それはスペインという国家が経験した歴史的なトラウマの記憶——スペイン内戦、フランコ時代とその後の民主化の混乱——と直接的に向き合い、そこから国家が再建・回復していくという困難なプロセスを寓意的に描くためであった。そしてこのことが、アルモドバル映画においてエディプス・コンプレクスの物語が繰り返される理由である。

このエディプス・コンプレクスとは、幼児が両親に抱く感情のことである。それまで母と二人きりだった幼児の世界に父が登場すると、幼児は異性の親に愛情を抱く一方で同性の親に敵意を向ける。周知のようにフロイトはこの「エディプス・コンプレクス」や「去勢」という語を用い、幼児の性的アイデンティティの形成と、それを通じた両親との関係の再構築を論じた。ただしこのエディプス・コンプレクスをめぐる発達のプロセスは、男児と女児で大きく異なる。父の登場をきっかけにして「父を殺し母と寝る」という欲望を抱いた男児は、そのような感情を抱いたせいで父に罰せられることを恐れ（去勢不安）、その欲望を断念し、その代わりに父への同一化を進めることで、未来にその欲望を叶えようとする（エディプス・コンプレクスの抑圧・克服）。一方、父の登場をきっかけにして自分がすでに去勢されていることに気づいた女児は、自分を男児のように生んでくれなかった母を恨み、また自分同様、ペニスの無い母を軽蔑し、そ

の愛情を母から父へと向け変え、父からペニスの代理物としての子供を与えてもらおうとする（エディプス・コンプレックスの形成）。つまり、男児も女児も母から父へとその欲望を向け変えるのは同じであるが、男児のエディプス期はエディプス・コンプレックスの抑圧で終わり、女児のそれはエディプス・コンプレックスの形成で終わる。

このようにフロイトは、男児と女児のエディプス・コンプレックスの非対称性を強調しながらも、実際には男児を中心にしてエディプス・コンプレックスを考察した。これに対しアルモドバル作品の登場人物たちの性は、男性だけでなく女性、さらにホモセクシュアル、バイセクシュアル、性転換者、服装倒錯者と多様である。では、アルモドバル映画においてエディプス・コンプレックスとスペインの歴史は、どのように重なり合うのだろうか。そしてなぜ、アルモドバルは多様な性でそれを描いたのだろうか。

長編第6作『欲望の法則』（*La Ley del deseo*, 1987）、長編第14作『トーク・トゥ・ハー』（*Hable con ella*, 2002）を取り上げ、一つ目の問いに答えたい。

まず、『欲望の法則』でティナが語る自身の半生のエピソードを見よう。ティナはホモセクシュアルの映画監督である主人公パブロの兄／姉である。かつて父に愛されたティナは、父と二人でモロッコに駆け落ちし、性転換と整形の手術をしてその愛に応えようとした。二人はそこで幸せな日々を送る。だが、最終的にティナは父に捨てられ、傷心の彼女はスペインにいるパブロのもとに戻ってくる。そしてたまたま立ち寄った教会でかつて自分を犯した／愛した神父と再会したティナは、そのことがきっかけとなって自身の過去を振り返り、自分と恋人の女性の娘アダとパブロとの三人で家族を形成することで再生していく。

ここではティナと神父、そして父との間の同性愛に、男児の陰性のエディプス・コンプレックスが認められる。劇中でティナは、父との恋愛を「後悔していない」と言う。だが、そもそも彼の同性愛は、神父や父の暴力によって無理強いされたものである。にもかかわらずティナはけなげにもそれを引き受け、身体を改変させた。これは性的アイデンティティが、幼児のときに半ば強制的に選択させられるものであること、そしていったん形成されるとははやそれは洋服のように取り換えられないことを示している。

では、これをスペインの歴史と対応させてみよう。神父や父からの性的暴力はスペイン内戦の勃発に、ティナが父の愛／暴力に応えるために身体を改変したことはそれに適応しようとしたスペインの人々に、父に捨てられ傷ついたティナはフランコの死後到来したスペインの民主化の混乱期に、ティナが神父を聞き手に過去を振り返ることはスペインがこれらのトラウマ的な歴史と向き合うことに、そして兄と恋人の娘と不思議な家族を形成していくことはスペインが再生していくことに対応するだろう。

次に『トーク・トゥ・ハー』を見てみよう。幼少のころから母との密着した関係の中で過ごしてきたベニグノは、いつしかその母への思慕をアパートの向かいのダンス教室で踊るアリシアに投影するようになる。ようやくベニグノはアリシアと言葉を交すが、彼女は交通事故

で昏睡状態になってしまう。そこでベニグノはアリシアの入院する病院で、彼女を看護するようになる。それはベニグノにとって幸せな生活であった。しかし、アリシアと同じく昏睡状態になったリディアの看病をするマルコの登場が、そんなベニグノの生活に変化をもたらす。ある夜、ベニグノはアリシアをレイプし、彼女は妊娠、そのことが発覚したことで彼は刑務所に入れられる。だが、出産のショックでアリシアは目覚め、マルコとアリシアの恋が暗示されて映画は終わる。

ベニグノが体現するエディプスは、男児のそれである。当初、性的に曖昧だったベニグノ（性的アイデンティティ未決定の幼児）は、マルコ（父）の登場に刺激されてアリシアをレイプし（母子相姦）、その罪は法によって裁かれ、ベニグノは刑務所に入れられる（父殺しの罰、去勢）。刑務所で痩せて髭を生やし男らしくなったベニグノは、どこかマルコに似ている（父への同一化）。このようにベニグノの物語は、男児のエディプス・コンプレクス克服のプロセスに一致する。

では、これをスペインの歴史に対応させてみよう。だが、これは上手いかわない。その代わり『トーク・トゥー・ハー』では、アリシアがスペインの歴史を担う。アリシアの交通事故はスペイン内戦勃発に、昏睡状態の彼女はフランコの圧政下のスペインに対応するだろう。そしてベニグノによるレイプは、たとえそれが彼女を傷つけることだとしても、最終的にアリシアの目覚めという祝福をもたらすことから、スペインの民主化がもたらした混乱と再生ということになる。

以上、2 作品を、精神分析とスペインの歴史の二つの視点から分析した。このような大まかな分析でも、アルモドバルが様々なセクシャリティのエディプスを通してスペインの歴史を描いてきたことは十分に分かるだろう。そこではレイプや近親相姦という登場人物のトラウマ的経験は、去勢や誘惑（性的虐待）や母子相姦の寓意であるだけでなく、フランコによる抑圧体制の寓意でもある。そして、このことが先に立てた二つ目の問いに答えを与える。

では、なぜ、アルモドバルは多様な性のエディプス・コンプレクスでスペインの歴史を描いたのだろうか。この問いに「アルモドバルは自身の性的マイノリティとスペイン人としてのアイデンティティを作品に反映させた」と答えるだけでは不十分である。その答えは、去勢不安を最終的に父への同一化によって克服する典型的な男児のエディプスを描くことが、フランコ時代を肯定しかねないからである。それゆえアルモドバルはフロイトの修正版を描かねばならなかった。それは多様な性はもちろん、家父長制に留まらない新しい家族の可能性を示すことでもあり、そうすることでアルモドバルは家父長制＝フランコ主義を乗り越えようとしたのだろう。とすればアルモドバル映画は精神分析を批判的に継承するようなフェミニズムと軌を一にしている。アルモドバルは作品の中で性と家族と国家を互いに参照させながら、それぞれの再構築を目論んだのである。

## 2.『パラレル・マザーズ』の精神分析

では最新作『パラレル・マザーズ』はどうだろうか。考察に先だち、時系列順に物語を確認しよう。

主人公ジャニスは、30代後半の写真家である。今日の撮影は法医学人類学者（forensic anthropologist）のアルトゥーロのポートレートである。実はジャニスは個人的な思惑をもってこの撮影に臨んでいた。それは、彼女の生まれた村のはずれに埋められた男たちの遺体の発掘の可能性をアルトゥーロに尋ねることであった。スペイン内戦勃発（1936）のとき、ジャニスの村に現れたファシストたちは男たちを虐殺、その遺体を村のはずれに埋めてしまう。そこで民主化後、残された女たちは、遺体を埋葬し直すための活動を始める。撮影が終わってその話を聞いたアルトゥーロは、ジャニスに協力を約束し、その返事にジャニスは喜ぶ。

そして1年後、ジャニスはアルトゥーロの子を妊娠する。だが、アルトゥーロは癌に苦しむ彼の妻を見捨てられない。ジャニスは一人で子供を産む決意をする。そして出産のために入院した病院で、ジャニスはアナという少女と同室になる。アナはレイプされて望まぬ妊娠をしていた。だが、アナの母テレサは仕事に夢中でアナに十分な気遣いができない。そんな母に失望したアナは、ジャニスを母親のように慕う。そして二人は同じ日に子供を出産し、我が子の誕生を喜ぶ。だが、その後、赤ちゃんの取り違えが起こってしまう。それが発覚したきっかけは、アルトゥーロがジャニスと赤ん坊のセシリアに会いに来たことである。法医学人類学者として、セシリアの顔に自分やジャニスとの繋がりを認めることができないアルトゥーロは、ジャニスにDNAテストを提案する。もちろん、それを聞いたジャニスは怒る。しかし、この一連の出来事はジャニスに疑念を抱かせるに十分だった。ジャニスはDNAテストを受ける。その結果はセシリアが我が子でないことを告げていた。動揺するジャニス。そしてこの秘密を心の奥底にしまう決心をしたジャニスは、アナとの連絡を絶つべく、携帯電話の番号を変える。

しかしその1年後、ジャニスはアナと再会し、彼女の赤ちゃんのアニータが死んだことを聞かされる。このアニータこそ、ジャニスとアルトゥーロの子であった。もしアナがこのことを知れば、ジャニスはセシリア（育ての子）もアニータ（実の子）も失ってしまう。自分が隠し事をしていることの後ろめたさと、我が子を失って悲しむアナへの同情から、ジャニスはアナにセシリアのベビーシッターを頼む。そしてジャニスは母親のようにアナに料理を教え、距離が縮まった二人はセックスする。そんなとき、アルトゥーロが発掘の許可が下りたことを告げにやってくる。嫉妬するアナにジャニスは歴史の重要性を説く。「10万人以上の男たちが姿を消し、溝や墓地の周りに埋められている。彼らの孫や曾孫たちは、遺骨を掘り起こし、きちんと彼らを埋葬したいと思っている。なぜなら埋められた男たちの孫や曾孫たちは、男たちの妻や娘たち（曾祖母、祖母）にそうすると誓ったからだ。それまで内戦は終わらない」。しかし、ジャニスにとってこの発言は自らの行為と矛盾している。歴史と向き合うことの重要性を説くなら、ジャニスも自分の秘密と向き合わねばならない。ジャニスはア

ナに、セシリアが自分の子ではなく、彼女の子であることを告げる。当然、それを聞いたアナは怒り、セシリアを連れて出ていってしまう。泣きじゃくるジャンスはアルトゥーロに電話する。電話を受けたアルトゥーロはジャンスのもとに駆け付け、そっと寄り添う。そしてついに発掘が始まる。村の女たちが見守る中、遺骨が次第に露わになる。それを見つめるジャンスとアナとセシリア。ジャンスのお腹には新しい命が宿っていた。

以上があらすじである。では、本作にもエディプスとスペインの歴史が見られるだろうか。それはアナに見られる。アナの娘のエディプス・コンプレクスは母との諍いである。一方、ジャンスとアナに疑似的な母子関係が見られること、そして二人がセックスまですることには、娘の陰性のエディプス・コンプレクスが認められる。このようにアナは二つのエディプス・コンプレクスを抱えており、彼女の両性具有的な外見がこれを強調する。また、レイプや子供を失うことに去勢、そして思わぬ形で本当の子供（ペニスの等価物）が返ってくることに、娘のエディプス・コンプレクスの成就を認めるなら、アナの物語は性的に曖昧であった彼女が、最終的に女性の性的アイデンティティを選択したことを示している。

ではこれをスペインの歴史に対応させてみよう。アナのレイプと望まぬ妊娠はスペイン内戦とフランコ時代に、赤ちゃんを失うのは民主化の混乱に、そして思わぬ形でアナに我が子が返ってくること、ラストシーンに示されるセシリア、アナ、ジャンスの家族的な繋がりはスペインの再生に対応する。このように、本作では準主役のアナのエディプスとスペインの歴史が重ね合わせられており、その意味で典型的なアルモバル作品である。

しかし、本作にはこれまでのアルモバル作品にはなかった新しい特徴も見られる。それは、これまで登場人物が表象する幼児のエディプス的成長によって寓意的に語られてきたスペインの歴史に、本作が直接言及していることである。本作においてジャンスの物語がエディプス的でないのはそのためである。だが、このことはジャンスの物語が精神分析的でないことを意味しない。むしろ、子供の取り違えという秘密と、村のトラウマ的記憶と向き合うジャンスは、オイディプスが自身の秘密と向き合うことに比較できる。また、ジャンスを含め、村の女たちが男たちを正しく埋葬することは、アンチゴナーが兄ポリュネイケスを埋葬することに比較できる。

では、そもそもトラウマとは何か。この語が出てきたのは、『快感原則の彼岸』（1920）である。第一次世界大戦終了後、塹壕で絶え間ない爆撃を経験した兵士たちが帰還すると、彼らは次々に戦争神経症を発し、これがフロイトに心の傷＝トラウマを措定させることになる。

『夢判断』（1900）の時点のフロイトは、神経症を、口に出して言えないために無意識に抑圧された願望（wish）が、意識の代わりに身体に現れたものだと考えていた。抑圧されて忘れられたとはいえ、患者（の自我の無意識的部分）が一度は「とても

口に出しては言えない」と考えたように、この願望はすでに言語化されている。「夢の作業」は、この願望を言語で表現したものを、「圧縮」や「置き換え」という方法で全く意味の違う文章に変換し、さらにそれを映像化する。これが「夢」である。だから、もしこの夢の作業を逆に辿ることができるなら、無意識の願望は言語化されて意識できるようになり、抑圧が原因で生じた症状は取り除かれることになる。

しかし、願望と違って言語を絶するトラウマ的な経験は、それがまさに言葉で表現できなかったために、経験したままの形で無意識に保存されている。だからその記憶が何かの拍子で意識に現れるとしても、それは経験したときと同じ生々しさを持って意識に現れるしかない（フラッシュバック）。しかもそうして想起されたトラウマ的な経験は、そもそもそれを語るができない以上、言語化して意識に留め置くこともできない。こうしてトラウマ的な経験の記憶は繰り返し回帰し、主体を苦しめる。

だが、願望の場合と同じくトラウマ的な経験の場合も、それを意識化するにはやはり語るしかない。しかし、言葉にならないものを語ろうとする以上、その語りは困難を極める。だからそんな経験を言語化するには、その語りを真剣に聞いてくれる他者が必要である。

経験が言葉になるまで誰かがその語りに耳を傾けることで、主体はようやくその苦しみから逃れることができる。治療の現場では医者とその役目をする。では、誰が国家や民族が経験したトラウマ的な出来事を聞き届けるのか。それは次の世代だろう。ある国家や民族が言語を絶する経験をしたとき、しばしば我々は、「記憶を風化させないために、次の世代にそれを伝えなければならない」と言う。だが、トラウマ的な出来事を経験した世代は、ある意味ではその記憶を「風化」させるためにそれを次の世代に伝えるのではないだろうか。言語化できず、生々しいまま個人の無意識に留まることで忘却された経験は、語られ、歴史となることで、乾いてはいても他者と共有可能なものになる。こうしてはじめて傷は癒され、再生が始まる。だからここで言う風化とは、経験が忘れ去られることではない。むしろ経験を忘れないようにすることである。

それは喪のプロセスである。正しく埋葬されなかったために幽霊（revenant：回帰する者）となって現れる人々に成仏してもらうには、彼らを埋葬し直す、すなわち墓を建て、そこにその名を刻み、その声を聞くために祈り続けるしかない。『パラレル・マザーズ』においてその役割をするのは、村の女たちが受けた DNA テストと発掘である。これにより村のトラウマとしての男たちの遺体は同定され、正しく埋葬されるだろう。『パラレル・マザーズ』のラストシーンの十字架のように掘られた発掘現場は、その死が歴史に刻まれないまま忘れ去られた男たちの墓標であり、スペインのトラウマの治癒を願うものであり、経験を語り尽くすこと、その声を聞くことの困難さを物語っている。

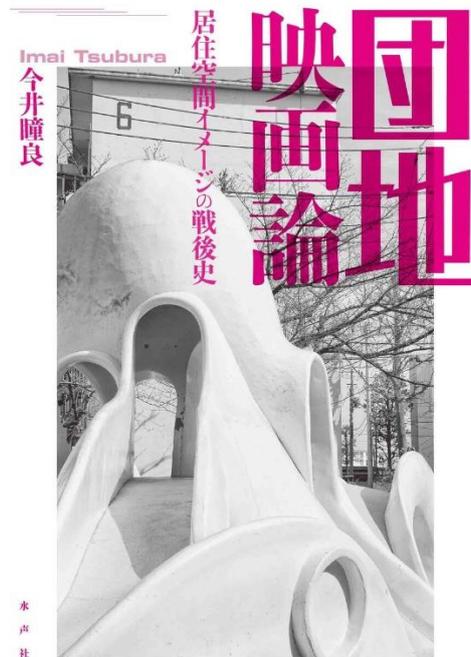
## 結びに

アルモドバルの映画というと、性的マイノリティの登場人物、彼らが織りなす愛憎劇、美しい映像に見られるゲイ的な感性、作中の無数の引用といったものに目が行きがちである。これに対し本稿は精神分析の視点から、アルモドバルがエディプスの物語でスペインの歴史を寓意的に描いてきたことを確認した。しかし、本作でアルモドバルはついにスペインの歴史に直接的に言及する。そしてこのことが、本作の主人公ジャニスが写真家である理由である。本作において写真家が「歴史の記録者」のメタファーであるのは言うまでもない。ラストシーンでジャニスが目撃したのは、抑圧されていたトラウマ的な出来事の生々しい暴露であった。とすればジャニスには、アルモドバルの映画監督としてのアイデンティティが反映されている。いわば本作でアルモドバルは、ジャニスを通して改めて彼の映画製作の立場を観客に示そうとしたのである。

## ● 書評

今井瞳良『団地映画論－居住空間イメージの戦後史』水声社 2021年3月

田代 真（国土館大学文学部教授）



本学会機関誌『映画研究』でも、「団地映画音響論—『クロユリ団地』の境界を超える音」（第12号）、「若松孝二の団地—『壁の中の秘事』と『現代好色伝 テロルの季節』の「密室」」（第14号）と、着々と業績を上げられている著者による、おそらく初めての本格的な団地映画史の登場である。〈あとがき〉によれば2020年に京都大学大学院人間・環境学研究科に提出された同名の博士論文に加筆・修正したものである。上記2本を含む、2016年から2020年までに発表された論文に、新たに書き下ろしの序章、第8章、結論を加えて、Ⅲ部9章で構成されている。

評者は、初めて上記2本の論文に接した際に、著者の映画テキストの緻密な分析にのみならず、団地および団地映画に対する該博な知見と、それらをめぐる資料の広範な渉猟ぶりに強い印象を受けたと記憶しているのだが、同時に、それらは、何かしら学会の投稿論文のフォーマットに馴染まない、著者の一貫した構想を予感させていただきに、今回の新著で、それが全貌を顕わしたという意味で、まずは、著者の研究プロジェクトの完成を慶賀したい。

では、本書の研究プロジェクトを貫くものとは何か？それは、**序章 団地映画を問題化すると結論**で明確に述べられている。すなわち〈戦後日本の近代を象徴する団地のイメージに多大な影響を持った団地映画には、「居住空間イメージ」として近代批判の視点が内包されて〉おり、〈おおむね時間軸に沿って一九六〇年代から二〇一〇年代までの団地映画をたどる〉ことを通じて、〈団地映

画は住宅を構成するテクノロジーとしての「空間的实践」と、行政の政策としての「空間の表象」に対抗する「日常生活批判」を、「表象の空間」として実践してきたことを明らかにしようするものである。

著者は、団地をめぐる公的文書や統計、様々なメディアの言説の調査を活用し、原武史『団地の空間政治学』など、先行する団地の社会史的研究の成果を踏まえつつ、〈戦後の新しい豊かな生活としての「団地族」から、社会から隔絶され孤立した「団地妻」、そして「ノスタルジア」へという団地の語りは、戦後復興から高度経済成長期へという戦後史と連動することで、団地イメージを固定化してきた〉ととらえ、そうした固定化した団地イメージに対して、〈日本映画が団地映画として批評性を持ち続けていたという事実〉を明らかにすることを通じて、〈戦後日本の近代を象徴する団地のイメージに多大な影響を持った団地映画には、「居住空間イメージ」として近代批判の視点が内包されていた〉と結論する。

また、書き下ろしの〈序章 団地映画を問題化する〉では、上記の「空間的实践」、「空間の表象」、「日常生活批判」、「表象の空間」といった、本書において方法論的に重要な役割を果たす概念が、フランスのマルクス主義社会学者アンリ・ルフェーヴル（Henri Lefebvre, 1901年-1991年）の『空間の生産』（原著初出 1974年）に依拠するものである点が明らかにされ、それらが、団地映画と映画の空間論の先行研究の文脈で丁寧に論じられており、評者が投稿論文を読んだ折に感じた、発表媒体の性質上不可避な、方法論的な枠組みの説明の不足は払拭されている。

著者の整理によれば、ルフェーヴルは、空間を、〈特定の場所や配置における実践によって知覚される〉「空間的实践」（「知覚される領域」）、〈科学者や社会・経済計画の立案者などの知によって秩序付けられた空間の認識・記号・規範〉である「空間の表象」（思考される領域）、映像や象徴を介して直接生きられる空間である「表象の空間」（生きられる経験）の三つの次元で捉え、それらは〈互いに対抗し矛盾し合いながら空間が生産される〉、としている。著者によれば、団地映画とは、〈まさにこの三つの次元によって構築される団地という居住空間のイメージ〉であるということになる。

評者として「日常生活批判」について補足するならば、ルフェーヴルは、古典的マルクス主義の原則に従って、日常性を、資本主義下において、支配関係を再生産するための、支配階級によるイデオロギー再生産の場面とみなす一方、若い頃参加していた、シュルレアリスム運動の経験から、芸術による美的経験が、習慣化した毎日の生活様式の無根拠性やそこに潜む抑圧の構造を露わにすること、さらにそこからの解放を示唆しうる手段となり得ることを提起しており、その探究は、主著『日常生活批判』三部作（1947年、1961年、1981年）を通じて深化され続けたとされる。

これを念頭に置くならば、〈団地映画は住宅を構成するテクノロジーとしての「空間的实践」と、行政の政策としての「空間の表象」に対抗する「日常生活批判」を、「表象の空間」として実践してきたとする著者の「日常生活批判」の企ての射程がより鮮明になるだろう。

ルフェーヴルの空間論からすれば、建築、特に公共建築は資本主義的空間の社会的諸関係を冷徹に集約するものということになるのだろうが、著者の選択したトポス、日本住宅公団によって建築された「団地」においては、まさしくその「公共」と「私」が無媒介に接合し、それだけに、その矛盾が、先鋭なかたちで顕在化することが予想されるからである。

このように、よく練り上げられた理論的・方法論的問題設定と、それにふさわしいトピック（＝トポス）の選定によって、本書に結実した著者の研究プロジェクトは、極めて緊密で無駄のない構成をとっている。以下、書評の常として、本書の概要を紹介するが、それにあたっては、評者としては、本書の要約としては、簡潔さと緊密さにおいて〈序章〉と〈結論〉での著者自身によるそれにまさるものはないと判断せざるを得なかったため、それに即して紹介することとする。逆に言えば、そのことも本書の構成の緊密さを証するものとする。

上述の序章に続いて、**第 I 部「憧れの団地」**では、〈「憧れ」の生活であった団地が、一九六〇年代の団地映画においては必ずしも肯定的に描かれておらず両義性を抱えていたこと〉が明らかにされる。**第一章「選ばれない団地」**では、〈団地と結びつけられたサラリーマンが拒否される『喜劇駅前団地』と『下町の太陽』を取り上げ、戦後の新しい価値観の担い手としてのサラリーマンに対する両義性〉が指摘される。〈中間層向けに展開された団地は、戦後の新しい価値観を体現するサラリーマンの住宅として「憧れ」の生活であったが、〈『喜劇駅前団地』ではサラリーマン、『下町の太陽』ではサラリーマン夫人が拒否されることで、農村/下町と団地の間にある不和〉が提示されているという。**第二章「団地映画の家族たち」**では、〈戦前の「家」制度の民主化として必要とされた核家族に合わせて設計された団地の間取り、住まい方の実践に着目し、『しとやかな獣』が戦後の家族規範の脆弱さを露呈していること〉が明らかにされる。『しとやかな獣』が、〈核家族が、情緒的な一体感を阻害する可能性を孕んだ不安定な存在であること〉を描くものとして『しとやかな獣』を論じられる。**第三章「火を吹くゴジラと燃えない団地」**では、「戦災」の記憶を乗り越えるために不燃性の鉄筋コンクリートで建てられた 団地と「戦争」の記憶をめぐって、『ゴジラ』と『フランケンシュタイン対地底怪獣』が〈比較分析〉され〈「ゴジラ」が東京大空襲による「焼野原」と広島・長崎の「被爆」を描き分けていた一方で、『フランケンシュタイン対地底怪獣』は「焼野原」からの復興を担う団地から「被爆者」であるフランケンシュタインを断絶することで、空襲と原爆を同じ「戦災」とみなす「戦争」の記憶に対して批評性をもっていること〉が指摘される。

**第Ⅱ部「団地妻」たちの団地**では、〈団地を象徴するイメージを「団地族」から「団地妻」へと転換させるのに大きな影響力を持った「団地妻映画」〉が検討される。**第四章「立ち上がる団地の母親たち」**では、〈「団地妻映画」の前史として、『彼女と彼』〉が分析される。〈『彼女と彼』は、子どもを持たない主婦を団地の公共空間から排除し、「密室に籠る団地妻」の原型となる団地の主婦のあり方を問題化)したものとして捉えられた。**第五章「日活ロマンポルノに現れた「団地妻」**では、〈「団地妻」言説に多大な影響を与えた日活ロマンポルノの団地妻シリーズ〉とそれらの言説と団地妻シリーズ自体のズレが孕まれた〈批評性〉が論じられる。すなわち〈白川和子が主演した『団地妻屋下りの情事』に始まる団地妻シリーズは、「密室に籠もる」生活からの解放を目論む「団地妻」と会社に組み込まれた不安定な「団地夫」の夫婦を定型としていた〉にもかかわらず、〈白川が結婚して本物の団地妻になったことで、「密室に籠もる団地妻」イメージの起源として遡行的に発見され、性別役割分業に基づいた中流階級の安定性を守る戦後史の語りの一環として、「団地妻」イメージは室内で退屈し、性的不満を抱えた専業主婦に固定していった。一方、団地妻シリーズは、マンネリの打破やメディア状況の変化、他社製作などに対応しながら、固定化された「団地妻」言説に対抗する多様な「団地妻」を描き続けた〉という逆説の持つ批評性にほかならない。

**第Ⅲ部「団地映画と日常生活」**では、団地が「日常生活」となっていく過程を批評的に問題化した団地映画を分析している。

**第六章「団地とメディアと若松孝二」**では、〈若松孝二が団地を舞台にした『壁の中の秘事』、『現代好色伝テロルの季節』(一九六九年)を取り上げる。若松の「密室」を権力への抵抗として重要視している映画評論家の松田政男が中心となって提唱された「風景論」を歴史的に検討することによって、松田の「密室」と若松の団地の違いを指摘し、若松が団地をメディアに接続された空間として描くことで、「日常生活」にメディアが侵入した環境を問い直していること〉が明らかにされる。**第七章「団地文学のアダプテーション」**では、〈安部公房『燃えつきた地図』と立松和平『遠雷』の映画化作品〉が扱われ、〈団地に住むことの不安を主題としてきた団地文学の映画化である『燃えつきた地図』は、団地と周囲の「郊外」を対立的に描かないことで、団地が「郊外」の「日常」となっていく転換点を捉えていた。一方、『遠雷』は、団地と農村の対立を再び画面に持ち込むことで、「日常」を侵蝕している団地の違和感を再提示している〉として、〈団地文学が映画化されたことによって、生成される郊外化の歴史に対する団地映画の批評性〉を明らかにする。

**第Ⅳ部「団地映画の「成熟」**では、〈戦後の「標準」の基づく団地が「日常生活」として歴史を積み重ねたことで、内包している戦後の成熟)の問題が〈団地映画における「父親」、「子ども」、「少女」の観点から〉論じられる。**第八章「団地映画はノスタルジアの夢を見るか？」**では、〈団地は「いまここにある」ことによって現在と過去との連続の中に位置付けられ、文脈から切り離された「昭和ノスタルジア」とは興なる歴史性があること〉を確認しつつ、〈一九八〇年代以降の団地映画の特徴である「父親」と「子ども」の空間

認識の相違を検討した。『家族ゲーム』や『トカレフ』の「父親」が団地の空間規範に取り込まれて瓦解していく一方、『毎日が夏休み』の「父親」は団地を放棄した。対して、『どこまでもいこう』の「子ども」には「大人」が放棄した団地の歴史に対する眼差しがあること）が指摘される。第九章「ホラーの舞台としての団地」では、J ホラー作品『クロユリ団地』（二〇一三年）が取り上げられ、〈『クロユリ団地』において、団地は老朽化した不気味な空間としてだけでなく、映画音響と物語空間の関係を活用して、人間と幽霊をつなげる役割を果たしている。団地は物理的な境界としてだけでなく、視覚/聴覚の境界として機能し、人間と幽霊の境界を無効化する少女を不気味な存在へと変貌させることで、女性を「未成熟」に留めるジュンダー秩序に対する批評性を獲得している〉ことが指摘されるとともに、著者は、同時代の団地というトposについて、〈「住み替え」を前提にしているにもかかわらず、強固な鉄筋コンクリートで建造された団地は、「成熟」を体現する空間として「恐怖の対象」であったが、「日常生活」として懐柔されていったことによって、団地自体が戦後の「成熟」を回避する存在として残り続けている〉ことを指摘して本論を締めくくっている。

評者の印象に残ったのは、本書全体を通じていえることなのだが、なにより、団地をめぐる公的文書、統計、様々なメディアの言説の調査や先行する団地の社会史的研究の言説と、その言説と落差の大きい映画テキストを選択・分析する際の、著者の手際の良さである。

一例を挙げれば、第Ⅱ部第四章「立ち上がる団地の母親たち」においては、団地主婦たちが団地自治会運動など政治的に「立ち上がる」様が描かれるが、著者はそれを、電気洗濯機などの家電の普及などによる家事労働の合理化と密接に結びついていたことを様々な先行研究を参照しながら指摘し、実際に家事で床に腰をかがめていた姿勢から、「立ち上がる」姿勢の変化を当時の電気洗濯機の広告や、流しの対する主婦の姿勢の変化の図などを挙げて〈住まい方の実践〉を具体的に論じると対比的に、曖昧さゆえに団地主婦たちに排除される『彼女と彼』（一九六三年）の主人公直子が押し入れの二段目で「身をかがめて」「床拭き」をするシーンを引用し〈彼女は空間的に高い位置を占めながら、身体的には低い姿勢をとる曖昧な状態に置かれている〉と指摘して、言説と映画のズレを見事に浮き彫りにしている。

本書の映画学への寄与は、何よりも、すでに述べたように、おそらく初めての充実した本格的団地映画史が登場したという点であろう。今後の「団地映画」研究の範となっていくことは間違いないと思われる。同時に、方法論的には、ルフェーヴルの言葉によれば〈生きられた経験としての空間〉〈表象の空間〉による〈日常生活批判〉という方法概念によって、イデオロギー批評に、トpos映画論とも呼ぶべき、新しい地平を切り開いたという点にも注目しておきたい。

映画研究において、そのアプローチは、先行する作家主義による研究成果を批判するかたちで、ジェンダー論、フェミニズム、精神分析、（インター）テキスト分析、生成批評、技法論、映画史研究、アダプテーション研究、イデオロギー批評、社会学的方法、ジャンル論など、多様化してきた。本書のアプローチも、ジェンダー論、映画史研究、テキスト分析、アダプテーション研究、ジャンル論などを適宜取り込むことで、イデオロギー批評の新たな展開の可能性を示したものだといえよう。

とはいえ、監督を創造主体ととらえる作家主義的なイデオロギーは、依然として払しょくされたと言い難い。実際、優れた業績を生んできたことは否定しがたいし、遺憾ながら評者も依然として無意識にそのような発想で映画に接することに気づき、その「イデオロギー」の強力な支配に愕然とすることが多い。その点、今回、本書を読むことで、作家主体中心のアプローチでは、看過されがちな様々な知見に接することができたことに感謝したい。実際、監督名がなくても、上記の本書の要約は問題なく成立することが、そのことを示している。

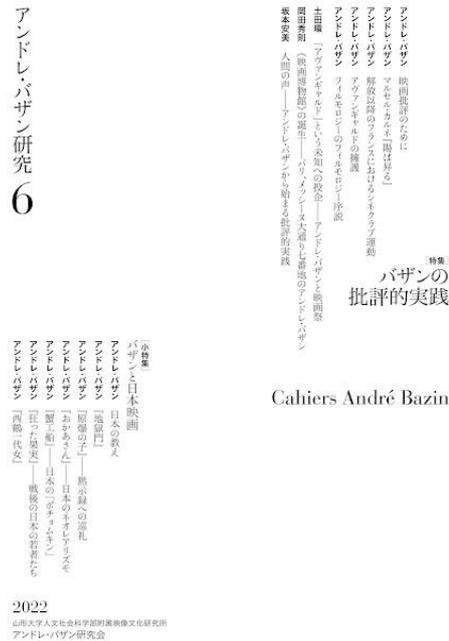
本書は、「居住空間イメージの戦後史」ということで、歴史研究の体裁をとっている。たしかに、第 IV 部については、「表象の空間」による「日常生活批判」の含意は展開しつつしているように思われるものの、イデオロギー状況の文脈がかなり複雑で微妙なため、今後の歴史動向によっては、批評的意味に変動が生ずる可能性も否定できないと感じたが、それも歴史研究の常である。

いずれにせよ、著者の、研究者としての高い資質と、たゆまぬ研究への意志に深い敬意を表したい。今後とも、その『クロコリ団地』における少女のような「不気味な未成熟（！？）な批評性」を発揮して、本学会と映画研究を刺激し、活躍し続けてくださることを、期待して結びの言葉としたい。

## ● 書評

### 『アンドレ・バザン研究 6—特集 バザンの批評的実践』

福島 勲（早稲田大学人間科学学術院教授）



『アンドレ・バザン研究 1』と題された見慣れない書物が勤務先に送られてきたのは、2017年の暮れか2018年の初め頃だったと思う。送付元は山形大学であり、心当たりの映画研究者と言えば、2017年の夏、セルジュ・ダナー研究者の久保宏樹の紹介でパリのクルド料理店で会食した一人の人物がいた。奥付にあるアンドレ・バザン研究会のメンバーを確かめると、案の定、大久保清朗の名前が見つかった。野崎歓をはじめとして、錚々たる映画研究者たちの名前がずらりと並んでいるのにも驚かされたが、それが「第1号」と題され、その後も続いていくことが予告されていることにも驚いたことを覚えている。

とはいえ、本研究誌を初めて手にした最初の印象を正直に言えば、いくらアンドレ・バザンが「ヌーヴェル・ヴァーグの父」と呼ばれる人物だとしても、映画の実作者でもなく、逝去して悠に半世紀を超える映画批評家だけを研究対象に掲げるとは、大胆ではあるが、研究会として行うには大げさ過ぎやしないだろうか、しかも、これから何号も続けていくことができるのか……という浅はかなものだった。しかし、その後にこの研究会がたゆまず築き上げていくことになる成果を眼の当たりにするにつれ、アンドレ・バザンという映画批評家の巨大さとともに、この研究会が持っている確固たる意志が、浅学の筆者にもひしひしと感じられていくようになった。

まさに、アンドレ・バザン研究会は、修道会にも例えられるような厳格さで、その長期にわたる文字通りのミッションを遂行し、正確かつ平易な翻訳、また明晰な解題と論考というその実証主義を通じて、見事にバザンの真価を世に知らしめることに成功したと言えよう。

そして、もちろん、最終号（むしろ第一期完結号と言うべきか）である本号にも、本研究会および本研究誌の実証主義的かつアウトリーチ的な美点が貫かれている。

巻頭では、堀潤之著「『戦闘的』バザンの教え」が、本号の〈特集〉テーマと各記事の内容を明快に紹介している。すなわち、本号のテーマとは、批評家の本丸とも言える「バザンの批評的実践」であり、1940～1950年代当時、バザンが映画の受容環境に果たした啓蒙的かつ先進的な役割を明らかにする貴重なテキストがずらりと集められている。しかも、〈小特集〉は、「バザンと日本映画」であり、フランスでの日本映画の受容において、バザンが果たした役割やその位置についての知見を得ることができる。いずれの翻訳にも訳者による優れた註釈と解題が付けられており、当時のフランスの事情や批評的文体に慣れていない読者でも、バザンのレトリックの迷宮を抜けるためのアリアドネの糸が親切に張り巡らされている。

まず、〈特集〉は、未邦訳の5本のバザンの批評記事（記事というより論文なみの長さ）と、3本の日本人研究者による論考から成る。邦訳の口火を切るのは、野崎歓訳「映画批評のために」である。そこには、バザンが映画批評という営みに見ていた役割が、明確に打ち出されている。すなわち、映画は審美主義的なエリート層の所有物ではなく、大衆に開いていくべきものであること、ただし、映画の質を大衆化するのではなく、映画と観客との間に映画批評が介入することで、映画と観客の両方が切磋琢磨していき、両者の質を上げることが主張されている。つまり、バザンがフランス各地と様々な社会階層に分け入り、シネクラブを実践していったのは、まさにこの切磋琢磨を実現するための環境作りの実践だったのである。野崎の解題では、このテキストの初出がナチスドイツ占領期の1943年であることが指摘され、バザンのこのテキストが持っていたかもしれない深層――占領下のフランス人たちへの呼びかけ――にまで触れているのは流石としか言いようがない。

2本目は、角井誠訳「マルセル・カルネ『陽は昇る』」であり、この映画作品の詳細な、フォルマリズムも真っ青と言うぐらいの作品分析のお手本が実践されている。ただし、その作品分析も、単なる形式分析ではなく、内容と形式（アクションとリアリズム）とが一致したところにこそ作品の完成があるということが強調されている。そして、この一致という完成を観客に意識させる手助けをするのが批評の役割、シネクラブの役割ということになる。角井の解題では、バザンが創設した「オブジェクティブ 49」というシネクラブへの彼の情熱やその意識的な構成が、時代状況とともに詳説されている。日本でも、戦後、映画上映のためのサークル運動が活発に行われていた（例えば、北九州の炭鉱地域など）ことが思い出された。

3、4本目は、須藤健太郎訳「解放以降のフランスにおけるシネクラブ運動」と「アヴァンギャルドの擁護」である。前者では、シネクラブ運動が、配給業者や映画館主の経営的都合やエリート層の審美主義を逃れて、映画を大衆（労働者と農民）に届けるため

のオルタナティブとしての可能性を持つこと、また、こうした運動こそが映画作品そのものの質の向上を導き出すというバザンの論理が、テキストの主題として、あますことなく展開されている。もちろん、ここでも優れた「司会者」（批評）の介入が必要であることが強調されている。一方、後者では、バザンが「1925-1930年代の審美主義にまみれた」サイレント期のアヴァンギャルドではなく、ウェルズなどの現在の優れた映画を「新しいアヴァンギャルド」として規定し、擁護するために「オブジェクティブ 49」を設立したことが述べられている。須藤の解題では、このテキストが書かれた時代状況とともに、このシネクラブが行った定期上映会とビアリッツで行われた二つの映画祭、そして、このシネクラブの解散後に『カイエ・デュ・シネマ』誌が生まれる過程がつぶさに描き出されている。

5 本目は、堀潤之訳「フィルモロジーのフィルモロジー序説」であり、ここではソルボンヌ大学に「フィルモロジー研究所」（1950-1963年）が設立され、大学という制度の中に映画研究が入れられたときのバザンの複雑な心情が表現されている。「正規軍に入らないかという愛国的な脅しを受けるゲリラ兵のようなものだ」（90頁）という言葉がとりわけ印象的だった。堀の解題では、レトリカルな本文を明快に整理し、「フィルモロジー」が映画研究史に残した功罪をバランスよく分析した上で、バザンの「フィルモロジー」に対する両義的な評価の理由が、理論と実践（個々の映画作品の実存）との切断への懸念にあったことが明快に解説されている。

バザンの重要なテキストの邦訳の後に続く3本の論考の1本目は、土田環著『「アヴァンギャルド」という未知への投企——アンドレ・バザンと映画祭』であり、バザンと映画祭の関係を通時的に整理し、包括的な見取り図を提供している。また、自ら映画祭の運営に関わり、ギー・ドゥボールの「反-映画」を山形国際ドキュメンタリー映画祭で上演した経験から、映画と映画でないものとの危うい境界を「見ることの経験」とまとめた上で、映画祭という「挑戦の場」を維持することの重要性を指摘する。

論考の2本目は、岡田秀則著「《映画博物館》の誕生——パリ、メッシーヌ大通り七番地のアンドレ・バザン」である。ヌーヴェル・ヴァーグの二人の生みの親とも言えるバザンとシネマテーク創設者ラングロワとが、接点がないばかりか時に反目すらしていたように見えるにもかかわらず、映画博物館という映画（技術）史の展示において、二人の情熱が見事に交差していたという貴重な指摘をしている。

論考の最後となる坂本安美著「人間の声——アンドレ・バザンから始まる批評的実践」は、バザンが後世の映画批評に遺贈したさまざまな批評的言語を確認しながらも、むしろ、人間としてのバザンその人の在り方に着目する。ダドリー・アンドルーによる評伝『アンドレ・バザン』に明らかにされる青年バザンの内面の苦悩、吃音との付き合い、また、そうした苦悩を通過して発せられるバザンの声。批評の使命とは、映画から受けた衝撃を「読者の知性と完成のできる限り遠くにまでとどかせる」（136頁）ことだというバザンの言葉でこの論考を結ぶ坂本の言葉には、映画を観客に送り届ける仕事をしてきた経験者ならではの切実な共振が感じられる。

〈小特集〉である「バザンと日本映画」には、野崎歓訳「日本の教え」、大久保清朗訳『『羅生門』』、『『原爆の子』---黙示録への巡礼』、『『おかあさん』---日本のネオリアリズム』、『『蟹工船』---日本の「ポチョムキン」』、『『狂った果実』---戦後の日本の若者たち』、木下千花訳『『西鶴一代女』』といった、バザンが日本映画について論じた記事が訳出されている。作品評であるために、いずれの記事も長いものではないが、反面、訳者の解題が充実している。野崎と大久保が共通して指摘しているのは、バザンが日本映画に注いだ、「作家主義」とは別の視点、言わば「文化主義」とも言えるような視点である。つまり、作家の個性を超越して現れる日本という固有の文化と歴史に根ざした、個々の作品を貫いて現れる「日本的なもの」を、バザンは日本映画の中に見ていたかもしれないのである。もちろん、訳者たちはエキゾチズムやオリエンタリズムといった側面に慎重に留保をつけてはいるが、バザン死後のヌーヴェル・ヴァーグの時代に戦略として一世を風靡することになる「作家主義」とは別の方向の可能性が、その生みの親と目されるバザンの視野に入っていたとすれば、ヌーヴェル・ヴァーグとバザンとの関係にも、新たな視角が加わることになるだろう。そう言えば、マルセル・オフルスとの対談で、ジャン＝リュック・ゴダールが「作家主義」の時代は終わった、それは当時の一つの戦略に過ぎなかったんだ、と述べていたことを思い出すと、ゴダールはバザンの教えにずっと忠実だったとも言えるのかもしれない。

一方、木下千花が『『西鶴一代女』』に寄せた解題は、バザン・フレンドリーという点において一枚岩とも言える本誌にあって、相対的な視点を提供している。バザンの日本映画評にあって監督の固有名が省略されることにも感じ取られる、その「文化主義」的な批評傾向とは、西洋と非西洋との非対称な関係に由来するものであり、「人間」として想像するのが難しい異国の監督を、このような「非人間的」特徴によって作家化するというのは、重層的な困難をはらむプロセスである」（181 頁）と指摘している。鋭い問題提起であり、はたして西洋圏の映画作品を対象とする論考にも、バザンの「文化主義」と言べきものが確認できないか、興味は尽きない。

いずれにしても、編集後記で伊津野知多がその野心を明らかにしている通り、日本で『アンドレ・バザン全集』の翻訳が刊行されることになれば、アンドレ・バザンという巨大な映画批評家の全貌が明らかになるはずである。既にこれだけの仕事をやり遂げたメンバーであるのだから、是非とも『アンドレ・バザン全集』の刊行という未踏の偉業を、映画研究のため、いや、映画の未来のために成し遂げてほしい。ネット配信が日常化し、映像作品を視聴する環境が大きく変化しつつあるこの時代において、「映画とは何か？」、また、「批評とは何か？」が改めて問い直されている気がする。果たして、バザンなら一体何と答えてくれるだろう。

## ●新入会員自己紹介

### アメリカ映画と人種問題／コンテンツ産業論

金澤 智（高崎商科大学商学部経営学科教授）

日本映画学会の皆様、このたび新しく入会いたしました金澤です。今後どうかよろしくお願いいたします。新入会員といってもあまりフレッシュな身ではなく恐縮です。

私の研究分野は主にアメリカのポピュラー文化であり、特にヒップホップ文化について長く研究を続けています。その成果は『ヒップホップ・クロニクル——時代を証言するポピュラー文化』（水声社、2020）に著しました。その本の中で、アメリカ映画について多く言及しています。映画はアメリカ文化を語る上で欠かせないものです。

授業でヒップホップについて語ってきたので、学生の参考書として早くヒップホップの本を書きたかったのですが、あるとき着想を得て、アメリカ映画についての本を先に出すことになりました。それが『アメリカ映画とカラーライン——映像が侵犯する人種境界線』（水声社、2014）です。人種問題を研究する際、単に黒人文化を究めるだけではなく、黒人と白人とのあいだの境界線上のせめぎ合いを捉えるべきではないか。そのためには、音楽でも文学でもなく、映画こそ、肌の色を視覚化してわれわれに提示してくれる研究対象となるのではないかと考えたのです。

『アメリカ映画とカラーライン』の執筆中、実は 2009 年の日本映画学会大会を見学させていただきました。そのときそのまま入会できなかつたのは、映画研究に打ち込む会員の皆様の様子を見て、私の研究は結局映画研究ではなくアメリカ研究ではないかと思えたからです。私は作家論・作品論を展開したり、映画の技術や美学を論じるわけではありません。（作家論としては唯一マヤ・デレン論を書いたことがあります。）私の研究手法は、一個の作品が生み出されることをひとつの社会事象として捉えることに主眼を置きます。それが異質なものに思われるのではないかと懸念しました。

では、なぜこの度入会に至ったのか。それはここ数年のメディア環境の変化が理由です。長らく私にとって、映画を観ることはアメリカから輸入した DVD を研究対象として観ることであり、娯楽として映画を鑑賞する余裕がありませんでした。ところが最近ではストリーミングサービスにより、自宅にいながら年間 200 本もの映画を鑑賞できるようになったのです。鈴木清順や若松孝二らの作品がいとも容易に観られてしまう。映画研究の方法も変化するのではないのでしょうか。今後、私の「アメリカ映画研究」から「アメリカ」を外してもよいのではないかと思うようになりました。

また、勤務先では経営学科の学生を対象にコンテンツ産業の卒論ゼミ指導を行っています。産業としての映画を研究しておられる方からぜひ多くのことを学ばせていただきたいと思います。会員の皆様、どうかよろしく願いいたします。

## ● 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

- 金澤 智（高崎商科大学商学部経営学科教授）、アメリカ映画と人種問題／ダンス映画研究／コンテンツ産業論
- 原口 直希（京都大学大学院修士課程）、台湾映画、台湾研究
- 後藤 憲治（宇都宮アート&スポーツ専門学校映像コース専任講師）、映像制作の現在／映像媒体の時代と流行／カットの連続性の研究／映画のカットにおける演技の関連性
- 島田 英二（北海道情報大学情報メディア学部准教授）、短編映画／短編映画祭／映像教育