

日本映画学会会報

第 68 号 (2023 年 3 月 31 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

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 17 号の編集を終えて 堀 潤之 2

2022 年度例会・大会報告集の査読報告 板倉 史明 5

視点 文通とインターネット——映画『Love Letter』（1995 年）の回想場面の考察 長谷川 功一 7

書評 北村匡平著『24 フレームの映画学——映像表現を解体する』小暮 修三 18

書評 久保豊著『夕焼雲の彼方に 木下恵介とクエアな感性』

——「日本映画史をやり直す」新しい批評の実践 溝淵 久美子 22

出版紹介 26

新入会員紹介 26

● 学会誌『映画研究』第 17 号の編集を終えて

堀 潤之（関西大学文学部教授）

2022-2023 年度の 2 年間、学会誌『映画研究』の編集委員長を務めることになりました。振り返ってみれば、わたしは『映画研究』第 1 号以来ずっと切れ目なく編集委員を務め続けており、2016 年以降は板倉史明編集委員長（第 11 号から 12 号）、そして碓井みちこ編集委員長（第 13 号から 16 号）の元で副委員長を務めておりました。その過程で数多くの投稿論文の査読にあたることになり、これまで掲載論文からはもちろん、残念ながら掲載に至らなかった論文からも、多くの事柄を学ぶことができたことを感謝の念とともに記しておきたいと思います。

また、今期から佐野明子会員（同志社大学）と田中ちはる会員（近畿大学）に新たに編集委員に加わっていただき、ジェンダーバランスにも配慮した総勢 10 名の委員で編集にあたることになりました。副委員長は碓井みちこ会員（関東学院大学）にお願いしました。

さて、『映画研究』第 17 号（2022 年発行）には、計 7 編の投稿があり、編集委員会による厳正な査読の結果、3 編の論文が掲載となりました。投稿者の氏名は編集委員会にはいっさい知らされず、完全な匿名審査を行っています。

審査のプロセスは、専門領域のマッチングを勘案しつつ各論文に 2 名の査読者を割り当て、編集委員会の合議で掲載可、再審査、掲載不可を決定するという従前の手続きを踏襲しています。そのプロセスを詳しく記すと、以下のようになります。

(1) 各査読者は、以下の A から D の 4 段階で論文を評価し、査読コメントを執筆します。

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（一定の修正を求める場合もあります）

・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

→編集委員会で合議のうえで掲載か、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) 再審査になった論文の査読は、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名で行います。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、編集委員会の合議で採否を決定します。

さて、今回は、以上のプロセスを経て、7編の論文中、1編が掲載可、2編が再審査、4編が掲載不可となりました。そして再審査の2編がともに大幅な改稿を経て投稿され、いずれも掲載可となり、合計3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3編の論文に対して、第15回（2022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3編の掲載決定論文の中から編集委員全員の投票によって1編の「最優秀論文」を選びます。投票結果は、“The Men Who Talked Too Much: Dialogue Analysis of Hitchcock’s Perfect Crime Films”が5票、「隠喩としての刺繍——アリ・アスターの『ミッドサマー』における女性性と偽装ケア」が3票、「鍵をかける女——映画『カッコーの巣の上で』における女性と権力」が2票となり、最優秀論文は“The Men Who Talked Too Much: Dialogue Analysis of Hitchcock’s Perfect Crime Films”と決定しました。

続いて、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った結果、「授与してもよい」が2票、「授与しない」が8票となり、残念ながら日本映画学会賞は「該当なし」となりました。ただし、最優秀論文に対しては、ヒッチコック映画の台詞に着目するというアプローチの独自性と文章の明晰さを評価する意見が複数寄せられたことを申し添えます。

以上が、本年の『映画研究』第 17 号の編集過程についての報告となります。

今回は例年に比べてやや投稿本数が少なかったのですが、新型コロナウイルス感染症の流行が収束しつつあり、第 18 回大会（大阪大学）を対面開催できたことはご存知のとおりです。投稿本数の多さは学会の活動の活発さのバロメーターでもありますので、次年度以降、より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。

● 2022 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教授）

『日本映画学会大会・例会報告集』（以下『報告集』）の刊行は 3 年目を迎えた。『報告集』は日本映画学会のウェブサイトに掲載されるだけでなく、電子ジャーナルプラットフォーム「J-Stage」や国会図書館のデータベースにも登録されている刊行物である。

『報告書』の投稿枠は（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）の 3 種である。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、本学会には「報告集査読委員会」が学会内に設置され、その任務にあっている。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-cinemastudies.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。

今年度、例会『報告集』への投稿は 0 本であった。そして大会『報告集』への「研究発表論文」の投稿数は 4 本であり、審査の結果、1 本が掲載となった。掲載された論文は代表的な先行研究をしっかりと読み込んだうえでそれらの主張の不十分な点を指摘し、その点を丁寧に著者自身による独自の調査と分析で明らかにしてゆくという模範的かつすぐれた論文であった。そのほかの論文についても、査読者からは着眼点の良さや、日本における同種の先行研究が少ない点で高い研究的価値があると評価されたものもあったが、残念ながら十分に論点が絞られておらず、短い期間での修正が難しいと判断されたものや、テーマとしては面白いが、作品の特徴を並べて紹介したという印象が残るものもあった。投稿論文を拝見すると、映画研究にはまだまだ未開拓の研究分野やテーマが膨大にあることを再認識することになる。十分な先行研究との対話と著者独自の着眼点によって、映画研究はさらに豊かで魅力的なものになってゆく可能性を持っている。みなさまからの積極的な投稿をこれからもお願いしたい。

● 視点

文通とインターネット——映画『Love Letter』（1995年）の回想場面の考察

長谷川 功一（京都情報大学院大学教授）

はじめに

岩井俊二監督の『Love Letter』は、そのタイトルが示しているように、文通を軸に物語が展開していく恋愛映画であるが、この作品が公開された1995年は「インターネット元年」¹とも呼ばれるように、Microsoft社のWindows95が発売され、パソコン・インターネットの普及が本格的に始まった年であり、また、映画の世界でも、それらを取り入れた作品が国内外で製作・公開されるようになってきた年でもある。本稿では、そのような時代背景に着目して、文通・手紙という要素が注目されてきた『Love Letter』を、インターネットという新たに登場してきたメディアによるコミュニケーションも表象された映画として読み解いてみたい。

1 文通の映画

『Love Letter』は次のような粗筋の映画である。神戸に渡辺博子（中山美穂）という若い女性がいる。彼女の婚約者の藤井樹^{ふじいつき}は3年前に北海道の雪山で遭難死した。彼の三回忌のおり、博子は藤井の母親から中学校の卒業アルバムを見せてもらう。アルバムには、彼が中学生時代に住んでいた小樽市の住所が載っていたが、母親によれば、そこはすでに国道になっていてもう存在しない住所であった。博子は届かないことを知りながら、藤井樹宛の手紙をその住所に送る。すると、藤井樹という人物から返信が来る。この藤井樹は、博子の婚約者だった藤井樹と同姓同名の女性（中山美穂の二役）であった。博子の手紙は、女性の樹に誤配されたのである。

博子と樹（女）はこの成り行きに怪しみながらも手紙のやりとりを続け、まもなくお互いの素性を知る。博子が知ったのは、小樽の女性が博子の婚約者と同姓同名であっただけではなく、二人の男女の藤井樹は中学校の三年間、同じクラスにいたことである。博子は樹（女）に会うために、彼女に好意を持つ男性（豊川悦司）と共に小樽を訪れるが、樹（女）に会えない。博子は樹（女）の家に置手紙を残して、中学校時代の樹（男）との思い出を教えてほしいと頼み、樹（女）は樹（男）との間に起こった様々な出来事を手紙で知らせる。最後に明らかになるのは、樹（男）が樹（女）

に好意を持っていたことであり、樹（男）が博子と婚約したのも、博子が樹（女）とそっくりだったからかもしれないという可能性である。

この粗筋から分かるように、『Love Letter』は文通によって物語が進行する映画であることから、これまでの批評でも、作中における文通・手紙の意味や役割が注目されてきた。例えば、日本近代文学研究者の木股知史は、手紙には、書き手と受け手との間にある「空間的な距離」と「時間的な距離」の「ずれ」と、書き手が「相手にどのように言葉を伝えるか」という演劇の萌芽のようなものが介在する余地があり、『Love Letter』は「時間のずれと演劇性をはらんだ手紙というコミュニケーションによって、不在の者をめぐる記憶の物語を織りだしている」と評している²。映画評論家の北小路隆司は、博子の手紙は、「故人」宛に、存在しない住所に向けて投函された「二重の不在」の手紙であるが、それが「誤配」されることで二人の女性の「コミュニケーション」が始まっており、そこに手紙というメディアが「興味深い対象」である理由があると指摘している³。また、詩人の河野聡子は、「現実には届くはずのない手紙」が届いてしまい、「相手に奇妙な不確かさ」を感じながらも、文通が続けられることに注目し、この点に、普通の少女たちが自分たちが「世界の中に存在」していることを確認するために「手紙の交換」との類似性を見出して、この映画には「少女」的なものが含まれていると述べている⁴（岩井俊二自身、少女マンガの『Love Letter』への影響を認めている⁵）。

以上の批評はそれぞれの見地から『Love Letter』を論じているが、議論の出発点が文通・手紙に置かれている点では共通している。住所で表示された二つの場所の間を、ある距離と時間をかけて運搬される通信手段という手紙の属性、あるいは、手紙を書く・読むという行為に人が込める、あるいは、そこから読み取る意味などが、考察の観点になっているのである。

2 前半と後半における文通の形態の相違

本稿も前節で紹介した批評と同様、文通・手紙に着目するのだが、これまでの批評では言及されていないある点に注目したい。二人の女性間の文通の描写が、映画の前半と後半では異なっている点である。すなわち、博子と樹（女）が相手の素性を確かめるためにやりとりする前半の文通と、樹（女）が樹（男）との中学校時代の思い出を博子に知らせる後半の文通とでは、コミュニケーションが異なる形態で描かれているのである。

前半における博子と藤井樹（女）の文通の様相は一般的なものである。郵便配達夫が樹（女）に手紙を届ける場面が何度か出てくるように、手紙はある距離をある時間をかけて運ばれ、相手に届けられる通信手段であり、二人は受け取った手紙を読んで返信を書き、手紙は小樽と神戸の間を何度も行き来している。

この文通によるコミュニケーションの形態は後半において変化する。この変化はまず、博子が樹（女）に会いに小樽を訪れる場面で予兆のように表れている。先述のように、博子は樹（女）の家を訪れるが不在だったので、置き手紙を残す。樹（女）はそれを読んで翌日、返信をポストに投函する。樹（女）はこの時、小樽を離れる寸前の博子と偶然すれ違い、博子は樹（女）に気づくが、樹（女）の方は博子に気づいていない。

この場面で、二人のすれ違いに触発されたかのように起こっているのが、手紙の内容の相手への直接的な伝達である。樹（女）が投函したばかりの手紙の文章の一節、「その代わり、ひとつだけ、耳寄りな情報を提供します。実は私が中学のころ、同じクラスに、同姓同名の男子がいたんです。ひょっとしたら、あなたの藤井樹っていうのは、あいつのことではないでしょうか」が、樹（女）のナレーションによって流れるのだが、映像に写っているのは博子である。すなわち、この手紙は神戸に届く前に、その文面が樹（女）の声として、その場で博子に直接届くものとして描かれているのである。前半の文通ではそうであったように、ある時間をかけて、ある距離を運ばれる通信手段としての手紙の属性が消えて、文通が二人の間で直接的に成立するコミュニケーション手段に変わっているのである。

この新たな形態による文通は、その後の樹（女）による中学校時代の回想場面に入ると、映像を伴ったものになる。樹（女）は博子に、樹（男）との中学時代の思い出を知らせるために手紙を書くのだが、この文通は、樹（女）がワープロで手紙を書き、その過程で思い浮かべる回想場面として描かれる。描かれるのは樹（女）による回想に限定されていて、博子が手紙を読んで心に描くイメージとしては出てこない。この回想を本来知りたいのは博子なので、そのような描写があってもよいはずだが、描かれてはいない。

重要なのは、この博子の側の描写が欠落しているにもかかわらず、観客はこの回想が博子によっても、同時に共有されているものとして理解できることである。すなわち、この回想場面は文通の枠組みを採用しているものの、樹（女）の回想イメージが博子によっても同時に共有されるという、時間と距離の制約から解放されたコミュニケーション手段として表象されていると考えることができる。

3 一人二役によるコミュニケーション

文通の枠組みでありながら、二人の女性が回想のイメージを共有するという、文通の制約を乗り越えたこのコミュニケーションの形態を考察する観点として、二点を挙げる事ができる。一人二役とインターネットである。一人二役から考えていくと、博子と樹（女）は物語上は別人物であるが、中山美穂一人によって演じられていることから、二人が実は同一人物であるという性格が彼女たちの人物像には含まれることになる⁶。「中山美穂と中山美穂が手紙のやりとりをする」⁷という公開時の批評の一文は、観る側もそのような印象を抱いていたことを示唆している。

この二人の女性像の重複という映画的な効果は、彼女たちの間に、現実には不可能な直接的なコミュニケーションが発生しても、それが起こりうる出来事として表象されることである。この効果がもっとも表れているのが、再び北海道に来た博子が、婚約者が遭難死した雪山に向かって叫ぶクライマックスの場面である。彼女は死んでしまった婚約者に向かって、「お元気ですかー？ 私は元気でーす！」と涙ぐみながら何度も叫ぶ。ちょうどこの頃、樹（女）は前夜から高熱を出して、一晩生死の境をさまよった後で病院のベッドに横たわっているのだが、何かに感応したかのように、博子と同じ言葉をつぶやくように繰り返す。雪山に叫ぶ博子のイメージがベッド上の樹（女）の見た夢ではないかと思われるほどに、二人の女性の心が同調しているのであるが、この出来事を起こりえるものとして表象可能にしているのが、一人二役による人物像の重複なのである。

この人物像の重複が可能にする二人の間の直接的なコミュニケーションは、映画監督・評論家の福間健二によっても指摘されている。福間は、博子の婚約者の初恋の相手が、博子そっくりの樹（女）だったという結末をめぐって、二人の女性の間で「同質の感じ方が交換されている」、「それが、この一人二役による二人を、現実的な成り行きでの心配とは次元のちがう一種の奇跡性へと押し上げて、作品は終わる」と評していて、一人二役が、物語の次元では捉えきれない、彼女たち間のコミュニケーションを導入していることを論じている⁸。また、脚本家・映画監督の北川悦吏子は、この映画は、博子が婚約者が自分を好きになった理由が初恋の人に似ていたからだったことを知る「残酷な物語」なのではないかと感じたが、「それは、中山美穂ひとり二役というところで、解消されている問題かもしれません」と続け、婚約者（同級生）との関係において、博子と樹（女）の人物像を重ねて理解できる見方を示している⁹。

このように一人二役の人物設定によって、彼女たちを重ねて見ようとする想像力が自ずと働くことになり、それが後半の文通の場面において、二人の女性間の直接的なコミュニケーションとして表象され、樹（女）による回想イメージが、同時に博子の思い浮かべるイメージとしても描かれることになると理解できる。

4 パソコン・インターネットの普及と映画の動向

二人の女性が回想イメージを共有するという形態の文通を考察するもうひとつの観点がインターネットである。すなわち、彼女たち間の直接的なコミュニケーションを、インターネット的なコミュニケーションに見立てるという観点である。ここでインターネットに着目しているのは、『Love Letter』が公開された 1990 年代が、この映画の軸を成す文通という従来の通信手段に対する新たなメディアとして、インターネットが普及していった時代であったからである。

この時代にインターネットを普及させる原動力になったのが、『Love Letter』公開と同年の 1995 年に発売された、OS（オペレーティング・システム）ソフトウェアの Windows95 である。Windows95 は、パソコン初心者でも使いやすいユーザー・インターフェースを持ち、ワード・エクセルなどのオフィス製品がインストール済みで、ネットワーク機能も備えていたので、一般家庭へのパソコンとインターネットの普及を促進していった¹⁰。一般世帯（単身世帯、外国人世帯をのぞく）のパソコン普及率の推移を見ると、1990 年が 10.6%、95 年が 15.6%、97 年が 22.1%、2000 年が 38.6%であり、また、インターネットの世帯利用率も、96 年が 3.3%、98 年が 11.0%、2000 年が 34.0%である¹¹。インターネットが重要な社会的基盤になるのは 21 世紀に入ってからであるが、その普及は 1990 年代後半から始まっていたのである。

こうしたパソコン・インターネットの利用拡大は、1990 年代の映画界にも反映されていて、インターネットを題材に取り入れた映画が様々なジャンルで登場し始めている。邦画では、おもちゃ会社の次期社長候補のデータ書き換えのハッキングが冒頭に出てくる『どっちにするの。』（1989 年、金子修介監督）、奪われた赤ちゃんを母親の許に届ける作戦にパソコン会社社長がパソコン操作で協力する『七人のおたく』（1992 年、山田大樹監督）、成績データの書き換えとテストのカニングにパソコンが使われる『That's カニング！ 史上最大の作戦？』（1996 年、菅原浩志監督）、国際テロ集団の捜査でパソコンやインターネットが時々使われ、HMD（ヘッド・マウント・ディスプレイ）による仮想世界体験も描かれる『あぶない刑事リターンズ』（1996 年、村川透監督）などがある。これらの映画では、パソコンなどがその場の小道具として使用されているだけであるが、インターネットによるコミュニケーションを物語の軸に本格的に据えた作品としては、東京の男性と

盛岡の女性が（まだインターネットではなく）「パソコン通信」で知り合って仲を深め、最後に東京駅で初めて対面するという話の『（ハル）』（1996年、森田芳光監督¹²）や、死者の魂がインターネットを介して、あの世からこの世にやって来る『回路』（2001年、黒沢清監督）が挙げられる。

日本よりもデジタル化が進んでいたアメリカでは¹³、より大胆で娯楽性の強い設定でインターネットを取り入れた映画が製作されている。ハッキング犯罪の秘密を知った女性が命を狙われる『ザ・インターネット』（*The Net*、1995年）、サイバー犯罪に巻き込まれた高校生ハッカー達の反撃を描く『サイバーネット』（*Hackers*、1995年）、書店の経営者同士としてはライバルの男女がインターネット上ではお互いに好意を持つ『ユー・ガット・メール』（*You've Got Mail*、1998年、日本公開は1999年）、CIAのコンピュータに侵入するハッカーが登場した『ミッション・インポッシブル』（*Mission: Impossible*、1996年）、そして、人類と機械がサイバー空間で死闘を繰り広げる『マトリックス』（*The Matrix*、1999年）などの映画が製作され、日本でも公開されてヒットしている。

5 文通とインターネットの比較

前節で見たように、『Love Letter』が公開された1995年は、通信手段のデジタル化が始まり、スクリーンにもインターネットが登場し始めた年として認識できるのだが、そのような時代背景に着目するならば、従来からの通信手段の文通を、新たな通信手段であるインターネットを対比させる観点から、この映画を考えることもできるだろう。

文通（手紙）とインターネット（eメール）の比較で言えば、そうした批評は1990年代前半にはもう現れていて、デジタル通信がまだ目新しかったこの時代では、その利点が注目されている。1993年のある批評では、「パソコン通信」の「電子メール」は「情報の、発信、着信、受信を同時に行うことが可能なる」点で、手紙などと比べて、「情報伝達の方法としてきわめて優れたものである」と述べている¹⁴。また、『ユー・ガット・メール』の映画評でも、「手紙は切手を貼って、ポストに投函して、相手に届くまでに何日かはかかる」のに対して、「Eメール」は、「相手の時間や都合を気にすることもなく、書きたい時に書いて送信すれば」、「相手は気が向いた時にメール・ボックスから取り出して読んでくれる」として、「Eメール」の利便性を高く評価している¹⁵。

インターネットが社会に十分に普及した21世紀に入ると、今度は文通の良さを再評価する批評が目立ってくる。例えば、音楽プロデューサーの若松宗雄は、「メールやインターネット」がなかった昭和の時代には、芸能人との連絡が大変だったと

回想しながらも、「自らのペンで気持ちを一文字一文字確認しながらしたためていく」手紙からは、書き手の情熱や想いが文字や筆圧から伝わってくるのであり、「メールの気楽な楽しさもあるが、手紙は廃れてはならない文化だと思う」と述べている¹⁶。また、『ネット時代の手紙学』という本では、インターネットやスマートフォンでは、「そのメディア特性に縛られ、パターン化された機能やコミュニケーションだけが、多くの人たちの間で日々繰り返される」のに対して、手紙では、「手紙全体に込められたさまざまな手がかりを通して」、書き手の「その人らしい等身大の姿」が相手に伝わるのが「魅力の一つ」であるとして、文通の良さを強調している¹⁷。

岩井俊二も SNS (Social Networking Service) がすでにコミュニケーションの主流になった 2020 年に、『ラヴレター』のパート 2 のようなもの¹⁸ として監督した『ラストレター』、あるいは、それとほぼ同じ脚本で中国で撮った『チイファの手紙』(2020 年、岩井俊二監督) において、手紙・文通をあらためて取り上げている。これらの映画では、スマートフォンが壊れたので文通しなければならず、そのために余計に時間がかかることで、かえって人間関係が深まっており、また、SNS と比較して手紙には「風情」があるというセリフもあって、SNS 時代の文通の良さがさりげなく表現されている¹⁹。

6 インターネットから考える回想場面

『Love Letter』はインターネットが直接出てくる映画ではないが²⁰、それと文通との比較が 1990 年代から人々の関心の対象になりつつあったことを考慮すれば、この映画においても、前半の文通とは異なる形態として描かれている、後半の回想場面の考察に、そうした観点を援用することができるだろう。言いかえると、樹(女)の回想イメージがそのまま博子にも共有されるという文通の形態を、一種のインターネットによるコミュニケーションとして捉えてみるのである。

この比較を 3 つの観点から考えてみたい。1 点目が、距離的・時間的な制約という手紙の属性の克服である。先述のように、手紙はある距離をある時間をかけて運ばれる通信手段であり、映画の前半はそのようなものとして描かれているが、後半において、樹(女)の回想イメージがそのまま博子にも伝達され、共有されているのであれば、それは、手紙の物理的・時間的制約が克服されたコミュニケーションの表象として理解できる。インターネット普及が始まる 1995 年に出版された著書『インターネット』において、情報学研究者の村井純はインターネット空間の大きな特徴として、「地理的な位置による制約がなくなった」ことと、「時間的な制約から解放されている」ことを挙げているが²¹、距離と時間の制約なしに二人の間で行われる回想イメージの共有は、そのようなインターネットのコミュニケーションの性格を有すると言える。

2 点目が、回想場面の持つマルチメディア的な性格である。前半の文通では、手紙に記された文章によってコミュニケーションが行われているが（送付物として樹の免許証のコピーも送られたりしているが）、回想場面で共有されるのは、映像と音声という複数のメディアから成る構成物である。村井純はインターネットの特徴として「マルチメディア」での利用を挙げていて、「いままでのアナログ情報では紙、フィルム、磁気テープなど、それぞれ別のものに記録されていた異なる種類の情報」、「文字、映像、音など人間がつくり出してきたさまざまな知的財産」が、インターネットでは同じ「デジタル情報」として表現されることで、「複数の異なるメディアの統合的な利用」が可能になると論じている²²。映画の回想場面は前半の文通と比較するとき、手紙の文章に映像と音声に伴った、マルチメディアによるコミュニケーションの表象として理解できる。

また、村木純はこの時点でのインターネット発展の可能性として、「感覚の共有」、すなわち、「いわば人間がもっている五感、とくに視覚、聴覚といったものをそのまま、地理的な制約を超えて共有する可能性」を指摘しているが²³（事実、インターネットがそのように発展してきたことは言うまでもない）、二人の女性間の回想イメージの共有という、文通では不可能なコミュニケーションの表象は、インターネットによって実現されることになる、そうした「五感の共有」を先取りしていたとも言えるかもしれない。

3 点目が、樹（女）が回想の手紙を書く道具がペン・紙ではなく、ワープロであることである。ワープロの文字情報はデジタルデータとして記憶・表現されている。回想の手紙が便箋という物質的な媒体ではなく、（最後は印刷されて郵送されるとしても）ワープロという電子機器で書かれていることは、その内容が電子的な空間とより親和性があることを示唆している。映画に出てくるワープロはインターネット（あるいは、パソコン通信）にはつながっていないようであるが、ワープロ専用機もハードウェアとして見ればパソコンと同じコンピュータであるし、手紙がどこまでも物質的存在としての制約を受けるのに対して、ワープロ上の文章はマルチメディアに統合され、インターネットを流れる可能性を持っている点で、デジタル技術に向けて開かれていると言える。

このように、映画後半における二人の女性間の回想イメージの共有には、距離的・時間的制約からの解放、マルチメディア的な性格、デジタルデータによる文章の執筆・保存という、インターネットによるコミュニケーションの 3 つの特徴が認められる。回想場面そのものは、映画としてはごく一般的な描写であるが、それを前半における文通の形態と比較するとき、そこにインターネットによるコミュニケーションの性格が表象されていることが理解できるのである。

おわりに

『Love Letter』は、ヒロインが婚約者だった故人の男性との思い出や彼の過去をかみしめるノスタルジア志向の物語であり、手紙、卒業アルバム、図書室・図書館、ポラロイド写真、小説『失われた時を求めて』などの道具立ても、そうした過去への志向を促しているが、回想場面に着目すると、枠組みは文通であるものの、その表象には、ちょうど映画公開の頃から普及し始めていたインターネットによるコミュニケーションの性格を読み取ることができる。文通の映画『Love Letter』を、インターネットを切り口に考察することで見えてきた新たな作品像である。

註

- 1 飯田豊「インターネット前夜—情報化の〈触媒〉としての都市」『1990年代論』河出書房新社、2017年、143頁。
- 2 木股知史「距離—岩井俊二『Love Letter』」『國文學—解釈と教材の研究』2001年2月号、74頁。
- 3 北小路隆司「二重の「不在」—岩井俊二『Love Letter』と手紙」『現代詩手帖』1999年6月号、46-47頁。
- 4 河野聡子「『Love Letter』のゆくえ—岩井俊二作品における〈少女／少女マンガ的なもの〉を通して」『ユリイカ』2012年9月号、151-156頁。
- 5 『NOW and THEN 岩井俊二—岩井俊二自身による全作品解説+50の質問』角川書店、1998年、15-16頁。
- 6 岩井俊二はこの一人二役について質問されて、「ドッベルゲンガー的な、アイデンティティの問題、双子性とか、そういうところに根差しているんだと思います」と答えている。（『岩井俊二『Love Letter』から『ラストレター』、そして『チフィアの手紙』へ』河出書房新社、2020年、31頁。）
- 7 『朝日新聞』1995年3月30日。
- 8 福間健二「『Love Letter』奇跡の一人二役」『岩井俊二『Love Letter』から『ラストレター』、そして『チフィアの手紙』へ』、158頁。
- 9 北川悦史子「解説」岩井俊二『ラヴレター』角川文庫、1995年、210頁。
- 10 SE編集部編『僕らのパソコン30年史—ニッポンパソコンクロニクル』翔泳社、2010年、111-118、127-131頁。
- 11 『図録 パソコンとインターネットの普及率の推移』<http://honkawa2.sakura.ne.jp/6200.html>

- 12 『(ハル)』は、人よりも早くパソコンを始めていた森田芳光が（森田の作品では、1984年の『ときめきに死す』すでにパソコンが登場している）、周囲のほとんどの人間が「パソコン通信」というものを知らない頃に、「新しいコミュニケーションとして今度は僕らが文字だけで、遠距離でも会話ができる時代が来るんじゃないかなと、それもコンピュータを介して」という期待を込めて撮っていて、パソコン・インターネット時代を先取りした映画である（『森田芳光組』キネマ旬報社、2003年、211頁）。
- 13 アメリカでのパソコン保有世帯の割合の推移は、1993年が22.9%、1997年が36.6%、2000年が51%であり、日本よりも4、5年進んでいたようである。
<https://www.statista.com/statistics/184685/percentage-of-households-with-computer-in-the-united-states-since-1984/>
- 14 近藤泰弘「パソコン通信のメッセージの伝達様式—電話・手紙・ファックスと対比して」『日本語学』1993年12月号、49-50頁。
- 15 『キネマ旬報』1999年2月上旬号、50-51頁。
- 16 若松宗雄『松田聖子の誕生』新潮新書、2022年、42-47、50-51頁。
- 17 宮田穰『ネット時代の手紙学』北樹出版、2019年、5、32-33頁。
- 18 『岩井俊二『Love Letter』から『ラストレター』、そして『チイファの手紙』へ』、11頁。
- 19 岩井はスマートフォンの故障のために文通しなければならないという設定について、「ところが『ラストレター』の脚本を書いている時に、主人公のスマートフォンが壊されて、手紙以外に相手との通信手段がなくなってしまったという設定を思いついて。こういうきっかけがあれば、手紙の物語もできるんだなと思いました。また、みんなが手紙を使わなくなっているだけに、特別な通信手段に見えてくるんじゃないかという気がして」と発言している（『岩井俊二『Love Letter』から『ラストレター』、そして『チイファの手紙』へ』、11頁）。
- 20 岩井俊二が『Love Letter』製作の頃、インターネットをすでに使っていたかどうかはわからないが、パソコンは使用していたようである。マッキントッシュを愛用していることや、ノンリニアの映像編集ソフトの「アビッド」を使っていることを雑誌などで発言している（『キネマ旬報』1995年10月上旬号、85-86頁。『NOW and THEN 岩井俊二—岩井俊二自身による全作品解説+50の質問』、19頁）。

21 村井純『インターネット』岩波新書、1995年、79-80頁。

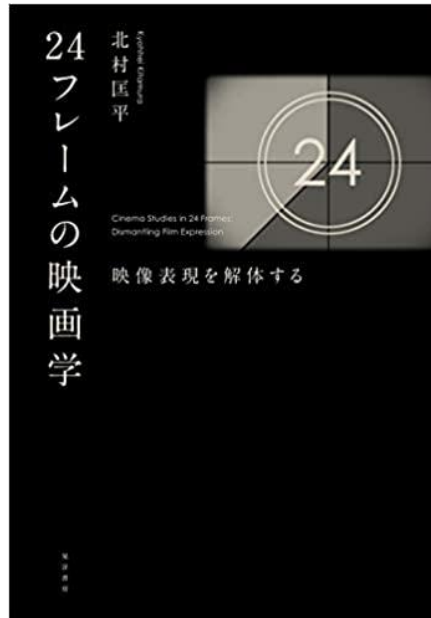
22 前掲書、4-5、104頁。

23 前掲書、172-173頁。

● 書評

北村匡平『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

小暮 修三（東京海洋大学教授）



もう既に、昨年公開された一部〈映画〉を対象として、アカデミー賞の授与式が行われただろう。これは、M-1 グランプリ同様、毎年楽しみにしている。ちなみに、R-1 グランプリに〈夢〉はないが、ヨーグルトの R-1 には乳酸菌がスゴいらしい。

さて、このアカデミー賞では、演者に贈られる各種俳優賞に加え、脚本賞、美術賞、撮影賞、視覚効果賞、編集賞、音響賞、作曲賞等々、その評価基準（部門）が細分化されており、その総合評価とも言える作品賞、並びに、それを仕切った者に送られる監督賞によって、同賞が構成されている。その基本的な部門構成は、1929年の第1回アカデミー賞から映画業界の職種に基づいており、その選考も各部門の〈業界人〉によって行われている。つまり、映像作品に関わる制作者たちは、そのような細分化された視点から〈映画〉というものを観ているとも言える。逆に、その視聴者たちが、同様の視点から作品を観ることは稀だろう。

僕は、四半世紀前、テレビ番組の制作会社に所属し、そのような制作者たちの末席を汚していた。そこでの仕事は、ディレクターとして企画書を書き、プロデューサーにハツパをかけ、プロット（構成・コンテ等）を練り、そこから車両、美術、カメラマン、照明、CG、編集オペレーター、音響、ミキサー等々の〈技術屋さん〉たちに仕事を依頼し、映像作品を完成させることだった。私の映像作品の大部分は、その〈技術屋さん〉たちの分業に委ねられていた。なお、現在では、ハード・ソフト両面におけるデジタル技術の変化、さらには予算の削減を伴って、ディレクターの技術的作業が激増している。

この仕事に就いたばかりの頃、多くのことを先輩ディレクターから学んだ。技術的なこととしては主にカット割り（編集）。それは、先輩の編集作業を傍で見続けることによって、強制的に身に付けさせられたとも言える。視聴者に流れ（ストーリー）を伝えやすいカット（映像）のつなぎ方や、それを補う音の使い方、テロップのイン・アウトのタイミングなど。そして、そのつなぎを行うために、逆に、どのような絵（映像）が必要なのか。深夜、編集室で睡魔に負けつつある僕が、「このつなぎ、どう思うよ？」という先輩の声に覚醒を余儀なくされ、「ちょっと流れが強引ですね」などと応えようものなら、「だよな」との呟きとともに作業時間が増えていく。つなぎの良いカットがなかった場合など、「もう一発、ロケ行かなあ」と独りごちられると、作業日数までもが増えていく。

加えて、先輩ディレクターからは編集の勉強として、ハリウッド映画の予告編を更に短く再編集することを命じられたこともある。これは遊びのような作業ではあったが、結論から言えば、まったく短く編集し直せなかった。その予告編は、映像自体や映像のつなぎはもちろんのこと、選び抜かれたセリフやナレーション、幾重にも被せられた音響、さらにテロップに至るまで、そもそも切り取れないように編集されていた。これはとても良い勉強になった。今でも思う。〈映画〉の技術的完成型は、その予告編にある。

さらに、〈技術屋さん〉たちから学んだことも多い。僕は、照明が少し足りなただけで映像が使えなくなってしまうことや、手前に白いものを置くことで視聴者の視線がブレること、2フレ（磁気テープ 2 フレーム = 1/15 秒）の視覚と聴覚のズレが音を生かすこと、そんなことすら何も知らなかった。先輩ディレクターは初歩的なミスを行わないため、逆に、初歩的なことを学ぶのは稀であり、それを知るのはディレクターになってからだった。

この仕事を続けていくうちに、映像作品に対する僕の関心は、その内容から編集技法へ、それもテロップのフォントの大きさに至るまで、その技術的な側面に移行し、〈映画〉も含めた映像作品そのものを楽しめなくなっていった。別の言い方をすれば、何を観ても仕事のことが頭から離れなくなってしまった。そして、僕は仕事を辞め、その後一年間ほど、テレビ番組は言わずもがな〈映画〉すら観ることもなかった。それが今では、オスカーを楽しむまでに回復し、「やっぱハリウッド映画、スゲーや」などと呟いている。

このように、そもそもその制作過程から、〈映画〉も含めた映像作品は、主題として脚本に色濃く表れる〈内容〉（Content）と、撮影・照明・音響・編集などの技術的な〈形式〉（Form）との不可避的な結びつきによって成り立ち、その〈意味〉を創り上げている。そして、本書では、特に、その〈形式〉が映像作品の〈意味〉を如何に創り出しているのか、という点に焦点が合わせられ、著者は、著名な〈映画〉のワンシーンを多用し、その〈意味〉の技術的な構築プロセス、並びに、その表現が観客に及ぼす効果を分析していく。しかも、その作品は、まさしく技術的産物であるアニメーションにまで及ぶ。また、その対象となる具体的な技術的表現も、カメラショット

(画面構図)、カメラワーク(撮影操作)、音響(効果音・音楽)、編集(カット割り)から、作品のリメイク(再創造)にまで至る。

その技術的表現の一例を挙げれば、二人の会話をめぐるカメラショット、つまり二人の「視線」の撮り方。多くの映像作品では、二人の会話を両者の姿と共に固定したままだったり、カメラ目線(カメラを正面に見据えた構図)の切り替えしだったり、そのようなショットのみで会話シーンが構成されることはない。そのようなショットでは、学芸会のビデオ動画や結婚式のメッセージ動画になってしまうだろう。それでは、多くの映像作品では、どのようなショットで、どのようなつなぎ方で、二人の会話が成立しているのか。さらには、小津映画のようにあえてカメラ目線にすることで、つまり〈違和感〉をもたらすことで、視聴者に対して、どのような効果をもたらすことになるのか。これらの答えは、本書の中にある。

本書において、著者は、視聴者としてではなく、むしろ制作者の立場に身を置くような手法をもって、映像作品の〈意味〉、並びに、視聴者に対する効果的な表現を〈批評〉する。そして、著者にとっての〈批評〉とは、「作品の内部に分け入り、深部に潜り込んで、一見して気づかない世界を浮かび上がらせること」だという。ただし、それが技術的表現から見える「世界」である限り、著者自身が否定はしているが、本書は、映像制作のための、特に編集作業のための〈教科書〉として位置付けられるだろう。また、映像編集者にとっては、これまで観てきた映像作品によって培われた自らの感覚(快樂)や、映像作品の制作過程で学んできた自らの経験(技術)、つまり、制作者たちの〈実践〉の言語化・理論化とも言える。

あえてカルスタ的に言ってしまうえば、著者の〈批評〉とは、テキストのデコーディングではなく、エンコーディングのプロセスに着目し、その技術的表現を細分化すること、著者曰くの「解剖」から始まる。しかしながら、そこから先に進まなければ、またも著者自身は否定しているが、本書は、映像作品の技術表現を紹介する〈解説書〉に留まるものとなるだろう。いわば、「やっぱハリウッド映画…」という僕の眩きと同様、「やっぱ小津、スゲーや」との囁きで終わってしまいかねない。それは、制作者たちによる〈実践〉の代弁に過ぎなくなってしまうかもしれない。

それでは、本書は、読者の「気づかない世界を浮かび上がらせること」が出来ているのだろうか。その答えは、身も蓋もないが、読者の〈実践〉レベル次第である。もっとも、今まで自ら映像作品を創ったことのない視聴者にとって、本書は、その視野を大いに広げるものとなるだろう。加えて、映像作品の技術的表現に関心をもつ者であれば、どんなに短くとも、特別な映像機材を使わなくとも、自らのみで脚本から編集までの作業を行い、自らの映像作品を創ってから本書を繙いてもらいたい。しかも、現在のデジタル技術では、技

術的作業をソフトが代替（平準化）してしまうゆえ、むしろ、機能制限の掛ったフリーソフトの方が好都合だろう。あるいは、〈映画〉の長めの予告編を遊びで再編集してみるのも良いかもしれない。その作業によって、本書の理解度が格段に深まるはずである。

最後に、本書のメとして著者は、現在の〈映画〉に対する新たな〈批評〉の視座を「試案」として提示している。著者曰く、20 世紀後半までの映画とは、「スクリーンに投影された動く映像を集団で観ること」であり、この定義の重要な要素としては「投影」（影）と「集団鑑賞」（共同性）の二つが挙げられるだろう。しかしながら、同時期以降のデジタル技術の変化、すなわち、影から光への変化、並びに、共同性から個別性への変化を伴って、この定義が無効化している。そして、現在は、19 世紀後半から長らく続いた〈映画〉の定義が成り立たなくなり、そこに現れてきたのが、「音 = 声の復権」と「感知 = 触知」という視聴者の身体感覚に働きかけるテキストだという。つまり、〈映画〉というものが、映像テキスト（視覚と思惟）から体感テキスト（聴覚と触覚）へと移行するというのである。それは、アニメーションも含めた映像作品の技術的表現を追究する者にとっては、必然的帰結とも言えるだろう。ただし、そのような映像作品を〈映画〉と呼ぶか否かは、新しそうで古くから続く、別のお話しではある。

僕としては、そもそも技術的完成度の高い〈映画〉の〈内容〉を楽しみたいので、まずは R-1 でも飲んで腸内環境を整え、未見のオスカーノミネート作品でも観ようかと。そして、「やっぱ…」などと呟くのだろう。こんな世知辛い世の中ではあるが、それでも〈映画〉には〈夢〉がある。

● 書評

久保豊『夕焼雲の彼方に 木下恵介とクィアな感性』ナカニシヤ出版、2022年4月

——「日本映画史をやり直す」新しい批評の実践

溝淵 久美子（愛知淑徳大学他非常勤講師）



本書は映画監督・木下恵介が1940年代から1950年代に、その映画作品を通して日本映画産業やそれを取り巻く社会の異性愛主義規範の抑圧に対して抵抗し、内側から亀裂を入れ続けていたクィアな感性の痕跡を検証した労作である。

生涯に49本の映画を発表した木下恵介は、キャリアの最盛期である終戦後から1950年代にかけて異性愛を中心にしたメロドラマやホームドラマ、青春映画の制作に携わった。それらは従来の映画研究や映画批評で、作中に見られる反戦や民主主義、ヒューマンイズムといった主題で理解されてきた。それに対して本書では、「異性愛中心主義的な物語や表象およびそれらの歴史に対して肌理に逆らって読むことで、（視覚的・聴覚的かつ）物語的な快樂への欲望を積極的な「誤読」を通じて見出す実践」（i）であると定義されるクィア批評（クィアリーディング）が導入される。

著者はクィア批評の手法を用いて木下のプライベートなホームムービーを含めた7作品の視覚的・聴覚的な要素を分析し、当時の異性愛規範を基盤にしたジェンダーやセクシュアリティをめぐる映画技法や映画話法、ジャンル映画の約束事に対して、いかに木下恵介がオルタナティブな解釈ができる仕掛けを施していたのかを提示していく。つまり、表面的には異性愛規範に従ったシナリオに基づ

く物語を持つ木下映画における愛や欲望の表象を「誤読」することで、木下をクィア映画作家として再評価するのが本書の目的である。では、著者は木下作品をどのように「誤読」し、木下恵介のクィアな感性をすくい上げたのだろうか。

第 1 章では、木下が戦前から戦後にかけて撮影した 8 ミリフィルムによるホームムービー「我が家の記録」から木下のクィアな感性の萌芽を見出していく。ホームムービーというメディアはその名の通り異性愛を基軸にした「あるべき家族」の姿をとらえることで、歴史的に異性愛規範の強化・再生産に寄与してきた。一方、木下は「我が家の記録」において一般的なホームムービーで扱われる題材に加え、撮影所の人々を自らが愛する「疑似家族」として撮影していった。また、著者は木下が男性同性愛者であった伝記的可能性も考慮しながら、存在しえた彼のホームムービーのフィルムにも思いを馳せ、それらが秘めていたホームムービーの歴史に対するオルタナティブな価値を主張する。

第 2 章では、GHQ による民主主義の啓蒙を目的とした占領政策の中で制作された木下の監督 12 作品目『お嬢さん乾杯』（1949 年）を扱う。従来、本作は異性愛規範を体現する映画ジャンルに属する「結婚喜劇」として受容されてきた。しかし、著者の久保は、佐野周二と佐田啓二という対照的な男性スターのイメージに注目し、作中での二人の対比や親密性の描写から不安定な「男性性」とともに、戦後日本社会における男性に対する「正しいセクシュアリティ」という抑圧を読み解く。また、原節子という女性スターが持つ「接吻の拒絶」とレズビアニズムのイメージを参照し、登場人物たちのセクシュアリティが曖昧だと「誤読」することで、「結婚」を軸にした異性愛規範を相対化する人間関係を描いた木下のクィアな感性を提示する。

続く第 3 章では、俳優・高峰秀子の主演作である『カルメン故郷に帰る』（1951 年）『カルメン純情す』（1952 年）の 2 作から、子役時代に男の子を演じたというジェンダー攪乱的なキャリアを持つ高峰との協働が木下のクィアな感性を熟成させるプロセスにあったことを、作中に使用された音楽や色彩、高峰の演技に注目して論じる。とりわけ『カルメン故郷に帰る』では、シューベルトの楽曲によって構築されるカルメンにとって抑圧的な物語世界の中で、カラーフィルムによって再現される高峰の白い肌やジェンダーパフォーマンス的なストリップの演技は「キャンプ」としてのカルメンという戦後の日本という共同体において規範逸脱的なキャラクターを創造したと述べる。

第 4 章では、男女間の「メロドラマ」としてマーケティングされ、その「わかりにくさ」ゆえに「失敗作」とであるとされてきた『海の花火』（1951 年）を扱い、この映画の従来の評価が「異性愛中心主義的な罨」を逆手にとった木下の映画制作に起因すると主張し、「切り返し」という編集技法に焦点を当てることでクィアな読解を試みる。この映画での切り返しはロマンティックな感情が生じるはずの男女間では慣習的な方法ではほとんど用いられず、三國連太郎演じる船乗り・毅と石濱朗が演じる孤児・一平の会話シーンで視

線の一致とともに繰り返し使用され、同性間での好意の蓄積が描かれる。著者はこのような切り返しの使用を、木下が 1950 年代の日本映画産業の内部にあった異性愛規範的な慣習を攪乱しようとした仕掛けであったと論じる。

第 5 章では 1956 年の『夕やけ雲』を取り上げ、人間のエイジングと次世代生産（＝生殖）が異性愛規範的な時間経過の中で物語化される「ホームドラマ」である本作において、フラッシュバックという映画技法が果たす機能を考察する。家長として魚屋を営む 20 歳の洋一が「大人」になった現在に至るまでを回想するという形式をとるこの映画では、少年時代の洋一と友人・原田の間で身体接触を通して紡がれるホモエロティシズムはフラッシュバックによって思春期に隔離するべきものとして描き出され、現実世界における異性愛規範による抑圧を暴露する。

第 6 章では、『惜春鳥』（1959 年）のテキスト分析から、青年登場人物たちの同性愛的欲望がいかに描かれているのかが検証される。著者はこの映画を木下のクリアな感性が結実した作品と評し、登場人物間のホモエロティシズムを描写する身体的接触や、舞台となる会津若松の白虎隊のホモソーシャルなイメージとともに用いられる理想化された少年たちの美しい過去＝青春時代を描くフラッシュバック等の、第 5 章までで取り上げられた木下映画の様々な要素に注目する。

本書の議論は現在までの英語圏中心としたクリア批評の成果の綿密なサーベイによって成り立つものである。序章では映画研究におけるクリア理論の展開が整理されており、各章では様々なクリア理論やクリア映画理論を縦横に参照しながら映画テキストの分析が行われており、日本映画研究分野に限らず現在日本語で読めるクリア批評の入り口として本書が果たす役割は大きい。その点において、本書で木下恵介に焦点が当てられたことにも大きな意義がある。本書で主に分析の対象になったのは、オルタナティブな環境で製作された映像作品ではなく、①終戦後から 1950 年代という日本映画の黄金期に、②松竹という大きな資本を抱える主流の会社で製作された、③「メロドラマ」や「ホームドラマ」、「青春映画」といった膨大に作品が存在する馴染み深いジャンルの映画である。そうした「主流」の映画に対してクリア批評という手法で切り込むことで、支配的な映画作劇のメソッドやジャンルの約束事、映画話法の慣習、さらには映画会社や作品の受容者との対話的な関係の中でどのようにして規範逸脱的な表現が可能になるのかを木下映画から敷衍して考えていくことができるし、支配的な映画製作のありかたをいったん相対化することもできる。

また、本書での主な研究手法は映像分析だが、映画評やファンによるレビューを参照して行われる映画観客論をはじめとする映画作品の受容に関する研究にも一つの視座を与えてくれる。先に述べた通り、本書の各章での議論は著者が鮮やかな映像分析による「誤読」を行うことで、従来の「正しい」映画評が木下作品をいかにとらえ損ねていたかを明らかにするという展開をしていくのだが、その際、木下が作品を発表した時期の同時代的な映画批評そのものがセクシズムやホモフォビアの中にあっただことも指摘していく。さら

に、本書で行われた『薔薇族』の読者コーナーにおける映画評の渉猟は、これまで映画観客論で看過されてきた男性同性愛者という欲望と言説の主体を立ち上げ、実証レベルにおいても「誤読」の可能性を提示する。こうした作業は映画言説の従来参照の仕方への反省を生むだけでなく、映画製作者たちが想定していなかった多様な映画作品の読解を掘り起こしていくはずだ。

最後に——本書では冒頭の部分に記されていることであるが——木下恵介をクィア映画作家として再評価するために本書で一貫して行われた「誤読」が、他ならぬ著者自身の同性愛者としての欲望や感性を起点としており、それ自体が現在のもしくは今後の映画批評や映画研究において大きな意義を持っていることにも触れておかなばならない。著者自身が「映画を見ることの快楽と映画観客としての性的快楽を交錯させた「プライベートな」映画体験を公にする試みであり、同時にこれまでの戦後日本映画史をやり直す（rework）政治的な試みの一つでもある」（21）と述べる通り、本書は「日本映画史」という制度そのものに内側から亀裂を入れる試みとしてとらえることができる。エビデンスに基づいた論理性を重視する批評や研究の領域において、個人の経験に基づく感情は抽象的なものとして切り捨てられる傾向にある。だが、本書が明らかにしたように、木下映画をめぐる言説の多くが特定の規範や欲望の形とは無関係ではなかったばかりか、それらは映画研究の中で可視化されてこなかった。ならば、著者が自らのセクシュアリティから得た経験を自覚的に映画史の記述に込めていくことは、それ自体がこれまでの日本映画研究に対するオルナティブな挑戦である。かつて木下恵介がその映画製作を通じて行った試みを日本映画研究の領域で反復したとも言える本書は、映画研究のみならず様々な領域でのクィア批評の先鞭となる著作になるだろう。

● 出版紹介

- 福島可奈子会員（単著）『混淆する戦前の映像文化——幻燈・玩具映画・小型映画』、思文閣出版、2022年12月。
- ジークフリート・クラカウアー『映画の理論 物理的現実の救済』、竹峰義和訳、東京大学出版会、2022年12月（会員外恵贈）。
- 小津安二郎松阪記念館編『小津安二郎松阪日記 大正七年・十年』、松阪市（発行）、2022年12月（会員外恵贈）。
- 雑賀広海会員（単著）『混乱と遊戯の香港映画』、水声社、2023年3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

- 渡邊 俊（杏林大学外国語学部講師）、アメリカ文学／アメリカ映画
- 阿部 津々子（同志社大学非常勤講師）、ドイツ語