

# 日本映画学会会報

第69号 (2023年7月26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 激しい恋に身をやつす男性の (不) 可能性——『男はつらいよ』メロドラマ論への覚書 今井 瞳良 2

新入会員自己紹介 イギリス映画——社会と文化の変遷の鏡 安藤 和弘 13

新入会員自己紹介 映画に描かれる「社会福祉」 口村 淳 16

新入会員自己紹介 女性日系ブラジル人映画監督のカルチュラル・アイデンティティの表象 古田土 マリナ 19

新入会員自己紹介 チェコスロヴァキア映画——中欧の市民たちの笑い 杉村 大毅 21

新入会員自己紹介 ミア・ハンセン＝ラヴ作品における家の表象について 中村 莉菜 23

新入会員自己紹介 アニメーションサークルからみるアニメーション文化史 林 緑子 25

出版紹介 28

新入会員紹介 28

## ● 視点

### 激しい恋に身をやつす男性の（不）可能性——『男はつらいよ』メロドラマ論への覚書

今井 瞳良（山形県立米沢女子短期大学国語国文学科講師）

#### メロドラマに値しない車寅次郎の恋

『男はつらいよ』はメロドラマであろうか。この問いには、『男はつらいよ』は喜劇であるからメロドラマではない、と答えるのが当たり前かもしれない。しかし、例えば第 36 作『男はつらいよ 柴又より愛をこめて』（山田洋次監督、1985 年）で、伊豆諸島の式根島で栗原小巻演じる小学校教師の真知子（！）に一目惚れした寅さんが、同窓会のために島にやって来た 11 人の青年たちとともに「二十四の瞳」の一人を自称することはどう考えられるだろうか。ミツヨ・ワダ・マルシアーノは『二十四の瞳』（木下恵介監督、1954 年）を「戦後メロドラマ」として、娘から母親へと成長する大石先生の「母の物語」が小豆島という「神話的」空間で語られていることの政治性を論じている（ワダ 299-302）。一方、真知子先生は島から出ていく人々を見送っているうちに若くなくなってしまうこと、独身であることに寂しさを覚えているが、結局は寅さんの助言もあって結婚して、「娘」から離脱していく。1985 年に製作された『男はつらいよ 柴又より愛を込めて』は、1980 年代半ばにおいても最も好感の持てる映画として選出されたという『二十四の瞳』の模造品として、「戦後神話」を語り継ぐメロドラマとは言えないだろうか（ワダ 289）。あるいは、第 39 作『男はつらいよ 寅次郎物語』（山田洋次監督、1987 年）は寅さんが秀吉という男の子と母親探しの旅をするロードムービーであるが、「あとは本人の治りたいという気力次第」という病で療養中の母親・ふで（五月みどり）と再会することになるのは、『君の名は 第三部』（大庭秀雄監督、1954 年）で原因不明の病で昏睡状態となった真知子が、春樹の到着するタイミングで原因不明の意識回復に至るような、メロドラマのご都合主義を想起させる。その良し悪しは別として、『男はつらいよ』にはメロドラマ的なものが散見されるのである。

この程度ならパロディやオマージュとして片付く話であって、メロドラマ的なハッピーエンドを迎えない『男はつらいよ』はやはり、メロドラマではないと言うべきかもしれない。確認するまでもないかもしれないが、『男はつらいよ』は渥美清演じる車寅次郎を主人公としたシリーズで、1969 年から 1995 年までに映画 48 作が製作され、1996 年に渥美が亡くなった後も 1997 年と 2019 年に 2 作が作られ、今のところ全 50 作となっている。もともとは 1968 年から 1969 年にかけて放送されたテレビドラマの好評と、最終話で寅さんがハブに噛まれて死んでしまったことへの不評を受けて映画として再スタートを切り、原作の山田洋次がそのほとんどにおいて監督を務めている。テキ屋として日本各地を巡る寅さんが旅先で、あるいは、実家である葛飾柴又の団子屋・とらやで出会う「マドンナ」に惚れてしまうも振られる、あるいは、自ら身を引く失恋が繰り返し描かれた。そのため、『男はつらいよ』に寅さんの恋が成就する、結

婚するというメロドラマ的なハッピーエンドはやって来ない。度々の言及になってしまうが『男はつらいよ 柴又より愛をこめて』で、とらやにやって来た真知子と寅さんが再会した夜に、妹のさくら（倍賞千恵子）とその夫・博（前田吟）が「いずれは終わりが来るんだろ うけどな」と話している最中、「ハッピーエンド？」と入ってくる息子の満男（吉岡秀隆）に、「まさか」と言う博は観客を代弁している。寅さんが「マドンナ」と結婚して所帯を持つエンディングを期待していた者はいないだろう。

『男はつらいよ』の非メロドラマ性は、スタイルの面からも言える。ジャンルからモードへと進展してきた研究史を踏まえて、河野真理江はメロドラマを次のように説明している。

善悪の葛藤のような明確な二項対立を中心に物語が展開し、主人公は犠牲者となってたくさんの災難と苦難を経験するが、最終的には救われる。この単純な道徳性を盛り上げる、大げさな身振りや誇張されたセットなど、しばしば象徴性と隠喩に満ちたミザンセーンを表現上の特徴とする。観客はこの波乱に満ちた物語を見守る中で、主人公に同情したり、憐れみを感じたり祝福したりしながら、何度となく涙に誘われる（河野 13）

まず、『男はつらいよ』のミザンセーンが、寅さんの恋について何か視覚的に機能するシーンはほとんどないと言ってよいだろう。寅さんが「マドンナ」に振られるのは、往々にしてセリフによって恋人や婚約者がいることを伝えられることによってである。山田宏一は、蓮實重彦・山根貞夫との鼎談で、山田洋次がセリフや文字情報などの言葉に頼ることを「観客の映画の素養、映画を映画として受け入れてくれるかどうかということに対して全く何も期待していない（…）好意的にみれば、彼がいかに映画を見る人間たちの映画の教養のなさ絶望しているかってことじゃないか」（蓮實・山田・山根 152）と述べ、蓮實に「それは非常に好意的な見方であるわけです」（蓮實・山田・山根 152）と一笑に付されている。確かに、「映画体験の宝庫」（切通 32）と評されることもある冒頭の夢のシーンで、ギララやジョーズが現れても、寅さんが鞍馬天狗・鼠小僧・海賊などになっても、アクションが生起しない山田洋次の演出に、何かしらの意図を読み取りたくなる気持ちは理解できるように思える。ならば、こうは考えられないだろうか。寅さんの恋はメロドラマにならないように撮られていると。寅さんがメロドラマに値しない恋を重ねていく非メロドラマが、『男はつらいよ』なのだ。

『男はつらいよ』の非メロドラマ性は、ほぼすべてを渥美清が歌っている冒頭の主題歌でも宣言されている。この主題歌は、「奮闘努力の甲斐も無く今日も涙の日は落ちる」、「意地は張っても心の中じゃ泣いているんだ兄さんは」、映画では歌われない「男とゆうものつらいもの顔で笑って腹で泣く」と三度も涙に言及している。寅さん自身の声によって、メロドラマに欠かせない涙を男性が表出す

ることを禁止している。超越的なものが喪失した近代に生まれたメロドラマの効用が道德の創造にあるならば（ブルックス 34-47）、『男はつらいよ』の非メロドラマ性は、「男とゆうもの」は涙を見せてはいけないという、極めて単純な道德に賭けられたメロドラマ的なものなのではないだろうか。恋焦がれる「マドンナ」のために身を粉にして奮闘するも、振られてしまうか、自ら身を引く寅さんが体現するのは、涙を流すほど激しく恋に身をやつすことを禁じられた「男性」の道德ではなからうか。本稿は、その仮説を検討するための覚書である。

#### 寅さんの失恋とその周辺

第 10 作『男はつらいよ 寅次郎夢枕』（山田洋次監督、1972 年）では、とらやで間借りしている大学の助教授・岡倉が美容院で働く千代（八千草薫）に一目惚れして、仕事も手につかなくなる。インテリの岡倉がおかしくなっているのを面白がる寅さんであるが、「恋煩い」で衰弱していく様子を見て、幼馴染である千代に対して自分自身が好意を持ちながらも、岡倉の気持ちを伝える役を買って出ることになる。しかし、寅さんが岡倉の気持ちを言葉で伝えると、千代から「寅ちゃんとなら一緒に暮らしてもいい」と言われてしまう。すると、寅さんが腰を抜かしてしまい、その様子を見た千代が「嘘よ、ふふ、やっぱり冗談よ」と言って、二人は別れる。千代のもとから帰ってきた寅さんを慌たたく追いかけていく岡倉を見たとらやのおいちゃんは、「まるで寅だな」と言う。寅さんが毎回のように周囲に露わになってしまうほどに大げさな身ぶりをもって激しく恋に身をやつすのは、実にメロドラマ的な身のこなしである。ところが、寅さんが千代との恋について舎弟の登に語る段になると、「お千代坊、おめえのその気持ちは分かるが、どうか俺のことはあきらめてくれ。そこが渡世人のつれえところよ、ってな」と自身が身を引いた話に変換している。寅さんの過剰な身振りは「マドンナ」の言葉によって鳴りを潜め、振られても、「冗談」として処理されても、「男とゆうもの」としての禁欲的な語り回収されることとなる。

このように、恋による寅さんのおかしな行動と禁欲的な言葉には、ずれが生じているのだが、常に言葉を優先させることで、失恋という結果を導いている。『男はつらいよ』では、寅さんが失恋する理由を稼業や年齢などに帰することはできないほどに、その周辺では障害を超えたカップリングが成立していく。例えば、商売仲間としてたびたび登場しているポンシュウは第 46 作『男はつらいよ 寅次郎の縁談』（山田洋次監督、1993 年）によると少なくとも二度は結婚している。また、第 21 作『男はつらいよ 寅次郎わが道をゆく』（山田洋次監督、1978 年）で寅さんは「俺もほれたはれたの年頃じゃなくなったなあ」と言っていたが、第 38 作『男はつらいよ 知床慕情』（山田洋次監督、1987 年）では当時 67 歳の三船敏郎が愛を告白する（ちなみに、三船は 1920 年生、渥美清

は 1928 年生)。一方、「俺もほれたはれたの年頃じゃなくなったなあ」と言った瞬間に松竹歌劇団のスター・奈々子（木の実ナナ）が登場して、おかしくなる寅さんであるが、結局は奈々子への助言が結婚を後押しすることとなり、失恋してしまう。

『男はつらいよ』で描かれる恋には、常に行動と言葉との対立がある。第 1 作『男はつらいよ』（山田洋次監督、1969 年）からして、行動を選択したさくらが結婚する話であった。寅さんはさくらについて、「あいつは大学出のサラリーマンと結婚させるんだ」と言っていたが、印刷会社の工員である諏訪博のさくらへの想いを知ると「お前は大学を出なきゃ嫁はもらえねえのか」と前言を翻して、結婚をまとめようとする。しかし、寅さんの言葉足らずで博がさくらを諦めて、工場を辞めて去っていかうとすると、さくらが追いかけて電車に飛び乗り、二人は結婚に至る。寅さん自身はおかしな行動によって喜劇的に前言を撤回するが、結局はもとの禁欲的な言葉を選択して失恋する。行動によってメロドラマ的なハッピーエンドを迎えるカップルが続々現れていく一方、寅さん自身は「男性」としての引き際を見定めて「マドンナ」の前から去っていき、失恋を重ねていく。寅さんの失恋は、過剰な行動よりも禁欲的な言葉という、非メロドラマ性によってもたらされている。

#### 「男の恋」の文学史から見る寅さん

寅さんと「マドンナ」について、夏目漱石『坊ちゃん』のマドンナから考えてみたい。小森陽一は、井上ひさし・石原千秋との鼎談で、「『寅さん』に出てくる主演女優が「マドンナ」って呼ばれるのも、やっぱり『坊ちゃん』が深々と影響を残しているんですね。」（小森・石原 10）と述べている。ここでは、貴種流離譚としての『坊ちゃん』が『男はつらいよ』のプレテクストではないかという話の流れで、「マドンナ」に言及しているのだが、より深いレベルで『男はつらいよ』は『坊ちゃん』の影響下にあるのではないだろうか。

詳しく見てみよう。小谷野敦は、漱石文学では江戸文芸的な恋愛と西洋的な恋愛が錯綜していると指摘する。以下、やや長く引用する。

西洋の恋愛は、まず男が女性に全面的な誠実と忠誠を誓い、女性が自分を選び取ってくれるのを待つものだとなれば、江戸的なそれは、女性が身を投げ出して男への「誠」を証明し、しかるのちに男はおもむろにこれを受け入れる、というものなのだ。『三四郎』以来の漱石作品がある種のどうしようもない混乱を含んでいる一つの原因は、この差異に無自覚なまま、登場人物たちが「西洋的な恋愛」としようとしているからなのである。明治二十年代以後の「近現代文学」においては、北村透谷や二葉亭四迷がこの伝統に抵抗し、森鷗外は『舞姫』『雁』のような作品でほとんど無意識に江戸に準拠している。この伝統は、大

江健三郎や村上春樹にまで脈々と受け継がれており、恋愛とは「女」の問題であり、「女」が全人生を賭けて探求すべきものだという通俗的ディスコースを産出する。（小谷野 191-192）

漱石文学には、漱石が読んだと思われる江戸文学的な恋と、漱石が学んだイギリスのヴィクトリア朝文学的な恋という二つの文化的・歴史的な恋愛のあり方が入り込んでいる。その結果、江戸的な「惚れられる男」をよしとする一方で、男性が主体となる西洋的な恋愛を求めることにより、身動きが取れなくなった男性は女性に責任を求めることとなり、ここに漱石文学のミソジニーが生じる。さらに、この「男の恋」の錯綜は大江健三郎や村上春樹にまで根を張り、ここで指摘されている「女」の問題はメロドラマとも関連があると思われる。

しかし、ここでは漱石文学のミソジニーとマドンナの関係を確認しておきたい。佐伯順子は『坊ちゃん』ではマドンナという「聖母」の主体性が奪われ、「空虚な中心」となることで、男性たちがホモソーシャルとミソジニーの世界を作り出しているとする（佐伯 110-135）。一方、小谷野は無垢な坊ちゃんを讃える物語に、マドンナという絶対的他者、「現実の女」が書き込まれていることを評価しているように思われる（小谷野 47-51）。そして、その後の「現実の女」との向き合い方から漱石文学がミソジニーへとひた走っていく過程を辿り、恋愛の文化的な型の違いを見出していく。いずれにせよ、『坊ちゃん』のマドンナに漱石文学のミソジニーの萌芽があると言えるだろう。

対して、激しい恋に身をやつす寅さんは、「マドンナ」に「全面的な誠実と忠誠」を誓う前に振られてしまうか、「マドンナ」が身を投げ出すのを「冗談」として目を逸らしてしまう。「惚れる男」にはなってしまうが、「マドンナ」が行動を起こした瞬間に言葉で拒絶する寅さんには漱石文学の錯綜が入り込み、「現実の女」としての「マドンナ」を受け入れない、強力な「男性」の道徳があるように思われる。それでは、舎弟に女性との恋の顛末を感慨深げに語るというホモソーシャルの典型的な行動を取る寅さんに、ミソジニーは見られるのだろうか。

健さんと寅さん

寅さんとミソジニーの問題を考えるために、高倉健と比較したい。斉藤綾子は、1965年から1970年代初頭に日本映画を支えた任侠映画において、高倉健が「男が男を男として認める」という図式を体現し、観客をも巻き込んだ強い感情的な絆を結んだと

する。これは、イヴ・K・セジウィックがイギリス文学から見出した、ホモフォビアとミソジニーを基盤に「男同士の絆」を確かめ合うというホモソーシャルな欲望の図式を参照している。

そして、セジウィックがこの図式から外れるにもかかわらず、ホモソーシャルとホモセクシャルが潜在的に切れ目のない連続体である可能性を指摘するように（セジウィック 1-7）、齊藤はホモフォビアとミソジニーを抱えるホモソーシャルな任侠映画に、ホモソーシャルリティとホモセクシャルリティの狭間で揺れる高倉健の肉体を見出していく。齊藤がこの曖昧さはらんだ論理を採用しているのは、任侠映画に近代家父長制を支えるホモソーシャルな欲望と、「任侠精神」という日本的伝統文化を支える幻想という二つの欲望の絡まり合いを見出し、ホモソーシャルとホモセクシャルを連続させる高倉健の曖昧な身体の文脈を掘り起こすためだと思われる（齊藤 73-74）。言うなれば、「男同士の絆」のローカル化である。また、セジウィックは男—男—女という性愛の三角形を「視覚的」と評しているが（セジウィック 40）、齊藤は高倉健—鶴田浩二・中村錦之助・池部良を中心とした他の男優—女優（あるいは観客）の三角関係を、まさに視覚的に分析している。

1970年代以降の高倉健は任侠映画のスターから、『幸福の黄色いハンカチ』（1977年）を筆頭とする山田洋次、及び、その他でも数多く共演した倍賞千恵子とのコラボレーションによって、国民的スターとなっていく。この点について、例えば長谷正人は『幸福の黄色いハンカチ』が高倉健を「ふつうの人」として造形することに成功し、その後が続いていったと指摘している（長谷 168-170）。しかし、ここでは佐藤忠男が論じる高倉健の任侠映画からの連続性に注目したい。佐藤は長谷と同様に『幸福の黄色いハンカチ』を重視しているが、それは任侠映画のイメージを崩さないように高倉健の恋愛を描いているからである。高倉健はスーパーレジで働く倍賞千恵子に惚れるが、無口なまま通い続け、話しかけられるのを待つ。佐藤はこれを「日本人の習性」（佐藤 1984年 188）だとして、任侠映画において言葉より行動で決着をつける無口な高倉健との連続性を指摘する。

無口な高倉健が「惚れられる男」の系譜に位置づけることは明らかであろうが、さらに考えるべきは「惚れられる男」としての高倉健が、女性を「もの」にできることである。佐藤は『駅 STATION』（降旗康男監督、1981年）の高倉健について、次のように論じる。

高倉健としては例外的な濡れ場を倍賞千恵子と演じるが、これは女のほうが積極的だったのであり、彼が口説いたとは言えない。とはいえ、彼のようなストイックな男はこんなふうにならなければ女のほうから積極的になってくれないと心の触れ合いは得られないのに、結局、そのストイックに自分を律する行動によって、その心の触れ合いを自分から断つことになってしまう。つまり、立役ふうの男らしさを貫徹しようとすれば女との心の触れ合いは断念しなければならない、というのがこの作品に一貫しているモチーフであり、

それは日本人にとっては、立役タイプのスター俳優の演じるもっとも基本的な人物類型として、あまりによく分かっている世界である。（佐藤 1984 年 200-201）

高倉健は任侠映画においてはカブクで、不器用な国民的スターになると「惚れられる男」として、女性を「もの」にできる。「心の触れ合い」なくセックスする国民的スター高倉健は、斉藤が『人生劇場 飛車角』（沢島忠監督、1963 年）に見たホモソーシャルな連帯の維持するミソジニーの構造を受け継いでいるのではないか（斉藤 82-84）。例えば、『幸せの黄色いハンカチ』で高倉健が殺人を犯すきっかけに、妻となった倍賞千恵子の流産、そして 5 年前に前夫との間の子どもも流産していたこと知るといふ 2 度の流産があるのは特筆される（これも言葉によって語られるだけであるが）。ここには、無口で我慢を重ねる高倉健であっても、妻の 2 度の流産から生じた怒りで殺人を犯すという露骨なミソジニーが顔を出す。さらにこのシーンの過剰な暴力は、シナリオ段階から書かれていたものであり、任侠映画から続く高倉健のペルソナによっている（切通 31-32）。ホモソーシャルとホモセクシャルの狭間にあった任侠映画の高倉健の曖昧な肉体は、国民的スターとなってもミソジニーを内包しているのである。

一方、高倉健が任侠映画で「男」を完成させた 1960 年代末～1970 年代初頭に、テレビから映画へと参入し、国民映画として成長していく『男はつらいよ』の寅さんは、女性の方が積極的だったとしても後述するようにセックスを忌避する。寅さんは女性を「もの」にしないのだ。そのため、寅さんにボンシュウや商売仲間などのホモソーシャルな関係を見ることは難しい。むしろ、『男はつらいよ 寅次郎夢枕』の千代のように、「マドンナ」を交換の対象として扱おうとすると、「寅ちゃんとなら一緒に暮らしてもいい」としつぺ返しを食らわされる。それでは、真知子先生に失恋した「二十四の瞳」のメンバーたちと寅さんが、やけ酒の約束をして終わる『男はつらいよ 柴又より愛を込めて』はどうであろうか。恋愛対象だった「娘」が結婚してしまうことを酒の肴にするのは、女性を交換の対象としてみなすホモソーシャルな関係の現れのように見えるが、寅さんは約束するまでで実際に行ったかどうかは示されない。寅さんのホモソーシャルな関係が視覚化されることはなく、一線を画しているように見えるのだ。（ただし、高倉健のペルソナにはホモセクシャルとして読解可能性が示されている一方で（菅野 302-312）、例えば、第 42 作『男はつらいよ ぼくの伯父さん』（山田洋次監督、1989 年）などに散見される同性愛嫌悪や、映画関係者にも私生活をほとんど明かさなかったが、死に際して「家族 3 人でみとってくれ」と言ったことが大々的に報じられた渥美清のプライベートについては、別途検証されるべきであろう。）



## 寅さんの「恋愛至上主義」

第 43 作『男はつらいよ 寅次郎の休日』（山田洋次監督、1990 年）では、寅さんの甥・満男が父母の別居が続いていることに悩む後輩・泉（後藤久美子）の相談に乗っている。泉が父親と愛人に会いに大分へ行くことを告げると、見送りに来た満男は咄嗟に新幹線に乗り込んでしまい、一緒に向かうこととなる。新幹線からの電話を受けたさくらと博は、お金と「泉ちゃんに何かあったら」と心配をするが、寅さんは「貧しいね、君たちは。二言目には金だ。金なんかなくなってもいいじゃないか、美しい愛さえあれば」、「美しい恋をしていれば、一ヶ月ぐらい飯なんか食わなくて平気だ」と満男に任せるよう提案する。すると、博は「兄さんの恋愛至上主義なんかにつきあってる暇はないんです」と言う。ここに端的に語られるように、寅さんの「恋愛至上主義」は欲望と経済を超えてしまい、ロマンティック・ラブ・イデオロギーに結びついていない。

これは特にシリーズ終盤でとらやの面々が、寅さんと「マドンナ」の寝室にばかりを関心を寄せるようになることにも表れている。例えば、第 48 作『男はつらいよ 寅次郎紅の花』（山田洋次監督、1995 年）では、寅さんとかつての恋人・リリー（浅丘ルリ子）が加計呂麻島で暮らしている。その後、二人が柴又にやって来ると、とらや（この時はくるまや）では寅さんとリリーの寝室をどうするか相談が持たれる。一緒に暮らしていたのだから寝室も一緒にするか、それとも別々にするか悩んだ挙句、別々の寝室を準備する。宴会がお開きになり、リリーが床を案内されていなくなると、博やさくらは寅さんにリリーの関係と問いただが、ちょうど満男が帰ってきてしまい、話が逸れてしまう。実際に加計呂麻島で寅さんとリリー寝室が別だったのだが、結婚するならば寝室を一緒にするべきだと考えている博やさくらは、ロマンティック・ラブに寅さんを囲い込もうとしている。対して、寅さんは夫婦の愛とセックスに基づく「近代家族」の主戦場であった寝室について、「一緒によかったのにね」というリリーが残っていた言葉を「冗談」としてやり過ごす。

一方、第 29 作『男はつらいよ 寅次郎あじさいの花』（山田洋次監督、1982 年）でのかがり（いしだあゆみ）との寝室のシーンが緊迫感を生むのは、寅さんの「恋愛」がロマンティック・ラブに飲み込まれるかどうかという、劇的な葛藤があるからである。二人で酒を飲んでいるシーンでの娘を眠らせるために横たわったかがりのスカートの裾から覗く足へ向けられた寅さんの視線、寝室に移ってから前景で寝たふりする寅さんとかがりが後景で窓を閉め・電気を消すまでのワンショット、そして、横たわる寅さんの視線の先に足を残しながらかがりが去っていくまでは、山田洋次を持ってしても抑えきれないほどのメロドラマ的なものが立ち現れている。しかし、続くショットで寅さんは目を開ける。「マドンナ」がどれだけ目の前に身を投げ出しても、寅さんは目を閉じて見ていないふりをするのだ。本作で、かがりと別れた寅さんは禁を破って涙を流すことになる。ところが、それも満男の証言によって語られるだけで、いつもの通りの失恋を重ねていくこととなる。

「男とゆうもの」は涙を見せてはいけないという単純な道徳を体現する寅さんは、「男はつらいよ」というメッセージとともに、ロマンティック・ラブ・イデオロギーを崩壊させてしまう可能性をはらんでいる。日本では 1960 年代末に恋愛結婚と見合い結婚がほぼ同じ割合になり、その後は恋愛結婚が主流となっていく（湯浅・宮本 93）。寅さんは、恋愛と結婚と出産が固く手を結ぶ、ロマンティック・ラブが現実化してくるころにテレビから映画へ参画し、正月と盆の新作二本と旧作再上映によって毎年のように半年近くの間、スクリーンを占拠していった。斉藤は高倉健の任侠映画をメロドラマと呼び、家父長制を支えるホモソーシャルな欲望がホモセクシャルと近接する瞬間を注視しているが、『男はつらいよ』をメロドラマとして分析するならば、恋愛とセックスの間に断絶線を引く寅さんの「恋愛至上主義」とロマンティック・ラブ・イデオロギーとの葛藤を見ることが可能だろう。その周辺で夥しいほどの恋愛によるカップリングが成立していく一方で、激しい恋に身をやつすことを禁じられた「恋愛至上主義」の寅さんがいる限り、ロマンティック・ラブは崩壊する可能性に瀕し続けている。

この寅さんの危険性について、芸人・爆笑問題の太田光が相方の田中裕二との会話で、かがりとの寝室のシーンを引き合いに次のように述べている。

それが不自然なんだよ。いしだあゆみがマドンナ役で出たときさ、彼女は寅次郎に惚れてたんだぜ。同意しないわけないのに、寅次郎は寝たふりなんかして、いしだあゆみと“やろう”としないんだ。なぜだ？ふつうやるだろう、おまえ。（…）まさか、やっちゃったらそこで恋愛は終わるとでも思ってるのかな？セックスを罪悪視してるのかな？それはそれで怖いことだと思うな、俺は。（爆笑問題 420-421）

この会話のホモソーシャルリティは言うまでもないが、寅さんの「恋愛至上主義」が持つ怖さに言及しているのは、メロドラマとしての『男はつらいよ』が持つ問いかけへと手をかけているように思われる。

また、メロドラマに値しない寅さんの「恋愛」を主軸に置く『男はつらいよ』をメロドラマとしての読解することは、メロドラマ映画研究、及び日本映画史研究に位置付くものである。まず、御園生涼子は 1930 年代の松竹メロドラマを非西洋において西洋化＝近代化の過程で引き起こされる齟齬と葛藤の表れとして読解しているが（御園生 1-14）、『男はつらいよ』はこの系譜に位置付けることができるかもしれない。寅さんの原型は 1950 年代末からたびたびリメイクされた『無法松の一生』の無法松だとつとに言われるが（四方田 107-129）、佐藤忠男が『無法松の一生』は明治以後の西洋化で導入された騎士道物語を移し変えることに成功し

た作品ではないかと、「男の恋」の文学史とともに『男はつらいよ』と「近代」の関係を考える上で示唆的な仮説を提示している（佐藤 1992 年 127-128）。「男が自分より身分の高い女性にあくまで精神的なだけの愛を抱き、その愛によって荒々しい彼自身の精神が浄化され、強いばかりでない真の男になってゆく」（佐藤 1992 年 128）という騎士道物語のパターンにおいて、ヒーローや無法松の抱く愛は貴婦人や未亡人に向けられるためその想いは打ち明けられない。一方、寅さんが「恋愛至上主義」を貫くことによって生じる齟齬や葛藤は、松竹メロドラマが導き出してきた「自己と他者、公的領域と私的領域、西洋と非-西洋、女性と男性の争い」（御園生 251）に位置付くものではないだろうか（なお、『男はつらいよ』ではセリフだけでも含めて団地が、第 2 作・第 19 作・第 32 作・第 34 作・第 48 作に登場する。寅さんがこの「争い」の舞台となりえる団地に入るシーンがないのは、この文脈で論じるべきことである）。

さらに、「善良性感度」の映画を製作していた松竹において、『無法松の一生』を原型にやくざ映画のパロディとして「不良性感度」を入れつつ製作された『男はつらいよ』は、テレビ時代に一大シリーズへと成長していった（北浦 146-153）。1980 年に蓮實は日活ロマンポルノや東映のプログラム・ピクチャーに優れた時代劇があったことを確認しながら、「『寅さん』が出て来たことによって、いかに多くの才能が消えているかということね。実際に出てきていながらも社会的に抹殺されていたかということは、これはおさえておかなければいけないと思うわけですね」（蓮實・山田・山根 150）と嘆いていたが、渥美清の死によるシリーズの終了は松竹の経営悪化をもたらし、2000 年には山田洋次監督の『十五才 学校Ⅳ』で 1936 年から始まった松竹大船撮影所の歴史は幕を閉じることになった（切通 220, 吉村 285-286）。『男はつらいよ』の読解は、メロドラマ映画研究だけでなく、日本映画史研究においても重要な位置を占めるのではないだろうか。

#### 参考文献リスト

菅野優香『クア・シネマ——世界と時間に別の仕方で存在するために』フィルムアート社、2023 年。

北浦寛之『テレビ成長期の日本映画——メディア間交渉のなかのドラマ』名古屋大学出版会、2018 年。

切通理作『山田洋次の〈世界〉——幻風景を追って』ちくま新書、2004 年。

河野真理江『日本の〈メロドラマ〉映画——撮影所時代のジャンルと作品』森話社、2021 年。

小森陽一・石原千秋編『漱石を語る 1』翰林書房、1998 年。

小谷野敦『夏目漱石を江戸から読む——付・正宗白鳥「夏目漱石論」』中公文庫、2018 年（原著 1995 年）。

斉藤綾子「高倉健の曖昧な身体」、四方田犬彦・斉藤綾子編『男たちの絆、アジアの映画——ホモソーシャルな欲望』平凡社、  
2004年、63-120。

佐伯順子『男の絆の比較文化史——桜と少年』岩波現代全書、2015年。

佐藤忠男『二枚目の研究——俳優と文明』筑摩書房、1984年。

——『みんなの寅さん「男はつらいよ」の世界』朝日文庫、1992年（原著1988年）。

セジウィック、イヴ・K『男同士の絆——イギリス文学とホモソーシャルな欲望』（上原早苗・亀澤美由紀訳）名古屋大学出版会、  
2001年。

爆笑問題『爆笑問題の死のサイズ——新聞の死亡記事で読み解く、20世紀人物列伝』扶桑社、2000年。

蓮實重彦・山田宏一・山根貞夫「鼎談 映画の快樂——70年代そして現在」、『ユリイカ』1980年6月号、青土社、136-160。

長谷正人『ヴァナキュラー・モダニズムとしての映像文化』東京大学出版会、2017年。

ブルックス、ピーター『メロドラマ的想像力』（四方田犬彦・木村慧子訳）産業図書、2002年。

御園生涼子『映画と国民国家——1930年代松竹メロドラマ映画』東京大学出版会、2012年。

湯浅雍彦・宮本みち子『新版 データで読む家族問題』NHK ブックス、2008年。

吉村英夫『松竹大船映画——小津安二郎、木下恵介、山田太一、山田洋次が描く“家族”』創土社、2000年。

四方田犬彦『日本映画と戦後の神話』岩波書店、2007年。

ワダ・マルシアーノ、ミツヨ「戦後日本のメロドラマ——『日本の悲劇』と『二十四の瞳』」、岩本憲児編『家族の肖像——ホームドラマ  
とメロドラマ』森話社、2007年、283-310。

## ●新入会員自己紹介

### イギリス映画——社会と文化の変遷の鏡

安藤 和弘（東京外国語大学、慶應義塾大学、中央大学他非常勤講師）

安藤和弘と申します。2023年度4月より貴学会に入会しました。よろしくお願ひします。以下、これまでの経歴を簡略に記し、現在どのような研究をしているか、それが映画研究とどうかかわるのかを書きます。

専門分野はイギリス小説です。学生時分は精神分析物語理論に依拠し、主に十九世紀イギリス小説の構造分析をしていました。1992年から1999年までロンドン大学ユニヴァーシティ・コレッジ英文科大学院博士課程に在籍し、ジョン・サザーランド教授の指導の下、後期ディケンズ作品の物語構造の研究を行いました。伝記などに依拠する作家研究ではなく、物語構造研究です。

その後、日本に戻って教鞭を取るようになってからは、関心領域を現在時制に近づけ、主に1980年代以降のイギリス小説を読んできました。論考を折りに触れて書いてきましたが、それらはイアン・マキューアンやカズオ・イシグロなど、現代作家についてのものです。現在、物語構造分析の観点からイシグロ作品を考察する連作論考を書いています。イングランドがみずからをどう表象かにも年来関心があり、ジョナサン・コーを初めとして「コンディション・オブ・イングランド」系の作家の研究もしています。

映画については、まずは、所謂ヘリテージもの、特に古典的な文学作品の翻案映画について、イギリスではどのように受容されてきたのかを、イギリス国内に視座を取って再考することを第一の研究テーマにしています。私は留学期間を終えてからも現在に至るまで、毎年4～5カ月ほどロンドンに戻り、現地情報を拾ってきました。ヘリテージものを鑑賞、批評する角度と文脈が、イギリスと日本とは当然ながら異なります。イギリスの文化政策やジャーナリズムの介入などにも文脈を張り、国外に発信をする側の思惑を読み解きたいと考えています。考察の対象期間は主に1990年代から今世紀初頭頃までに設定します。

1990年代に入った頃を振り返ると、イギリス映画産業は長期安定的にヘリテージ作品を量産する態勢ができていた様子がまずは見えてきます。それはイギリスにいても日本にいても同様です。しかし、イギリス国内ではヘリテージものは時代を風靡するほどにまで話題になっていたわけではありません。古き良きイギリスを題材とする映画は、ステレオタイプを消費する海外市場を狙って製作された商品でまずはありました。質が高い作品はたくさんありますが、オーディエンスが特定の社会階層に限定されるため、また、過去の栄華を懐かしむなどアナクロニズムも甚だしいという議論もあり、評価は両義的です。イギリス国内事情として、特にEU諸国から大量の移民がイギリスに移り住んだ1990年代以降、「ブリティッシュネス」や「イングリッシュネス」にかかわる問題系が新たな様相を帯びるよう

なりました。イギリスの欧州化が進行する中、再定義を求める声が大きくなったのです。その後も 2016 年の欧州連合離脱決定を受けて、情勢は変化を続けています。

サッチャー首相が 1980 年代に再燃させたイングランドの南北問題や、1990 年代に労働党政権が推進したスコットランド、ウェールズ、北アイルランドへの大幅な自治権の移譲にかかわる地方分権問題、同じく労働党政権が推進した多民族多文化主義も、イギリスの社会を大きく変形させました。社会階級制度にかかわる問題群も、姿かたちを変えながら依然としてあります。イギリス社会はそうのように様々な問題をしばしば混沌の様相を帯びて抱えつつ、変化し続けてきました。ヘリテージもの映画は、そのような文脈に置いてみると、時とともに移ろいイギリス社会と文化の表象としては意味合いが時代ごとに微妙に変わる変数のようなものだと思います。1990 年代当時のイギリス国内で、より広汎な社会階層からオーディエンスを得ていたのは、半世紀以上も前の上流階級の生活を映像で美化するヘリテージではなく、労働者階級の人々の悲喜劇をユーモラスに描いたケン・ローチ監督や、ごく普通の人々の喜怒哀楽を淡々と描いていたマイク・リー監督などの作品でした。現在時制のイギリス国内の社会事情を描出するリアリズム作品群です。国際的にヒットしたダニー・ボイル監督の『トレインスポッティング』（1996）も同系列です。ニール・ジョーダン監督の『クライング・ゲーム』（1992）は北アイルランド問題を扱っていて政治性が高いですが、基本的にはやはり同系列に属する作品だと言えます。娯楽性は高くなく、輸出には故にあまり向かないながら、イギリスなりイングランドなりの現実を、そういう作品たちは現在時制で活写しました。そういった作品たちにも十分な目配りをしながら、ヘリテージものも含めて、現実のイギリス社会を映し出す鏡のようなものとして映画を捉え、多角的な考察をしていきたいと考えています。

各論としての研究課題として、1990 年代以降の社会の変化を象徴的に描き出したジャンルとして、ロマンチック・コメディを再考しようと考えています。典型例はワーキング・タイトルの作品群です。社会現実と映画表象の乖離を、ロケ地の観光ガイド化と物語のおとぎ話化によって覆い隠し、海外市場で売るための意匠を特化型で凝らし、商業的に大成功を収めました。特に 1990 年代半ば以降、労働党政権が後押しをした「クール・ブリタニア」トレンドと見事に同期したために、そしてまた大衆音楽領域での「ブリットポップ」流行とも同期したために、ほんの数年のあいだに急成長しました。国際的にブレイクするきっかけは『フォー・ウェディング』（1994）でした。割と地味な作品なのですが、予想外の興行成績を収めたため、それ以後ワーキング・タイトルは国外で売れる要素を拡大し、『ノッティングヒルの恋人』（1999）、『ブリジット・ジョーンズの日記』（2001）、『アバウト・ア・ボーイ』（2002）『ラブ・アクチュアリー』（2003）などを国際的に大ヒットさせました。ワーキング・タイトルではないですが、同様に国際的にヒットした『スライディング・ドア』（1997）にも参照すると、ロマンチック・コメディの系譜がよりくっきりと見えてきます。舞台はほとんどロンドンなのですが、描かれるの

は現実のロンドンではなく、巧妙に観光ガイドふう加工されたロンドンです。物語展開はロマンスが軸であり、『フォー・ウェディング』で描かれる恋愛にはイングランドの感触がありますが、作品を重ねるにつれて恋愛の描かれかたは普遍感性に訴えるものへと変形していきます、『ラブ・アクチュアリー』で上記の乖離が極致に達します。

私は映画研究者ではありませんので、映画メディアにかかわるテクニカルな事柄については疎く、ご教示をいただけると幸いです。よろしくおつき合いますようお願い申し上げます。

## ●新入会員自己紹介

### 映画に描かれる「社会福祉」

口村 淳（岡山県立大学保健福祉学部現代福祉学科）

このたびは日本映画学会への入会を承認していただき、ありがとうございます。岡山県立大学保健福祉学部現代福祉学科の口村淳と申します。

私の関心は、映画に描かれる社会問題や人間の内面、家族関係に着目し、ソーシャルワーカーの視点から、どのように学生に伝えることができるかにあります。ソーシャルワーカーとは、施設や機関、地域社会において、社会的対応が必要な生活上の問題を解決するために相談援助を行う社会福祉の専門職のことをいいます。上記からもわかるようにソーシャルワーカーの関心は、「人」と「社会」の双方に向けられます。

ソーシャルワーカーの養成課程では、社会経験の少ない学生に、いかにリアリティをもって事例を提示できるかが重要といえます。そのため理論だけではなくケーススタディ（事例研究）も活用しますが、活字のみでは伝達するのに限界があります。とはいえ、社会福祉で扱う事例はデリケートな領域であるため、実際の動画や映像を見せるには倫理的な問題が生じます。そのため、映画というフィルターを通すことで、倫理的な課題も中和され、その上で学生に具体的なイメージを抱かせることが可能となります。映画は国内外の情勢を反映しており、さまざまな社会的事象を教えてくれる優れた教材だと考えます。

ここで最近の研究内容を以下に紹介します。1本目は「外国映画はソーシャルワーカーをどのように描いてきたか」というテーマの研究です。ソーシャルワーカーは欧米に起源をもつ専門職です。しかし国内においては外国のソーシャルワーカーの活動を知る機会は限られています。そのため、外国映画に登場するソーシャルワーカー像を分析し、その特徴を考察することにしました。国内外のデータベースにおける検索により、ソーシャルワーカーの登場する45作品を抽出しました。分析の結果、外国映画に描かれるソーシャルワーカーの特徴として以下の4点があげられます。①子どもを虐待の恐れのある親から一時保護するという職務特性から登場人物の「敵役」として描かれることがある、②施設等から失踪するクライアントを捜索する保護責任者として描かれることがある、③クライアントの情報を詳しく知る立場であることから受難や違法行為につながるシーンが描かれることがある、④社会変革や社会正義をテーマにした作品でメゾ・マクロレベルの実践が取り上げられることがある、という特徴がみられました。本研究は、日本ソーシャルワーク学会 第39回大会で口頭発表を行いました。



2 本目は「今泉論文に提示された『アルツハイマー映画』をめぐる教材的意義に関する試論」というテーマの研究です。筑波大学名誉教授の今泉容子先生の論文（今泉 2012；今泉 2011）で提示された「アルツハイマー映画」（表 1）を題材に、映画の教材的意義について検討しました。「アルツハイマー映画」とは、認知症の人が主役又は脇役で登場する作品を指しています。認知症施策の変遷と登場人物の描写の傾向、登場人物の属性と在宅介護の描写の傾向、登場人物にみられる臨床的特徴の傾向について検討しました。これらの分析を通して、「アルツハイマー映画」の教材的意義として、①当時の認知症施策のトレンドを学ぶツールとして活用できる点、②認知症の人やその家族を追体験することができる点、③認知症のさまざまな症状が視覚的にイメージしやすい点、をあげることができます。本研究は、『岡山県立大学保健福祉学部紀要』2023 年、第 29 巻第 1 号に掲載されました。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。

対人援助の近隣領域である医学、看護学、心理学などの分野では、映画を題材とした臨床教育の取組みが少なからず報告されています。それに対し、社会福祉の分野では未だ十分とはいえず、研究の余地が残されています。その意味でも、本学会の一員となることで、映画のもつ可能性、奥深さ、学問としての表現方法を学び、今後のソーシャルワーカー養成に還元していきたいと考えています。映画研究の緒に就いたばかりの若輩者ではございますが、ご指導よろしくお願い申し上げます。例会や全国大会の折には、皆さまにお目にかかれることを心より楽しみにしております。

## 引用文献

今泉容子「日本映画が辿るアルツハイマー型認知症の 30 年— 1970 年代～1990 年代」『国際日本研究』第 2 巻、39-78 頁、2011 年。

今泉容子「日本映画が辿るアルツハイマー型認知症— 2000 年～2010 年」『筑波大学地域研究』第 33 巻、71-92 頁、2012 年。

表1 今泉論文に提示されたアルツハイマー映画と原作

タイトル	製作年	原作	初版
恍惚の人	1973	有吉佐和子『恍惚の人』新潮社	1972
花いちもんめ	1985	—	
人間の約束	1986	佐江衆一『老熟家族』新潮社	1985
八月の狂詩曲	1991	村田喜代子『鍋の中』文芸春秋	1987
午後の遺言状	1995	新藤兼人『午後の遺言状』岩波書店	1995
GOING WEST 西へ	1997	—	
ちぎれ雲 いつか老人介護	1998	—	
ユキエ	1999	吉目木晴彦『寂寥郊野』講談社	1998
あの、夏の日 とんでろ じいちゃん	1999	山中恒『とんでろ、じいちゃん』旺文社	1993
アカシアの道	2001	近藤ようこ『アカシアの道』青林工藝舎	2000
折り梅	2001	小菅もと子『忘れても、しあわせ』日本評論社	1998
Firefly Dreams いちばん美しい夏	2001	—	
半落ち	2003	横山秀夫『半落ち』講談社	2002
いつか読書する日	2004	—	
明日の記憶	2005	荻原浩『明日の記憶』光文社	2004
殯の森	2007	—	
そうかもしれない	2009	耕治人『そうかもしれない』晶文社	2007

## ●新入会員自己紹介

### 女性日系ブラジル人映画監督のカルチュラル・アイデンティティの表象

古田土 マリナ（筑波大学大学院国際公共政策学位プログラム博士後期課程）

皆様、初めまして。私は、古田土マリナ（コダト マリナ）と申します。今回、日本映画学会へ入会することができ大変光栄に思います。私の経歴について少し触れさせて頂くと、ブラジル・サンパウロ生まれ。2015年カンピナス州立大学メディア研究学部卒業。2022年筑波大学大学院国際公共政策学位プログラム博士前期課程修了、2022年筑波大学大学院同プログラム博士後期課程入学。現在まで「ラテンアメリカ女性日系映画監督の映画分析とオーラルヒストリー」をテーマに、監督8名、映画14作品の研究をしています。2022年度文部科学省、筑波大学選考SGU奨学金受給者、2023年度以降はJICA日系社会リーダー育成事業奨学金受給者です。よろしく願い致します。

私の修士論文では、「女性日系ブラジル人映画監督のカルチュラル・アイデンティティの表象」において、監督2名映画6作品について研究を実施しました。ブラジル映画史の主要な監督であるオルガ・フテンマ監督（元シネマテカ・ブラジレイラ会長）とチズカ・ヤマザキ監督（映画チケット売上女性ランキング2位）の作品について、フェミニズム映画分析を行ったうえで、フテンマ監督・ヤマザキ監督のそれぞれにインタビューを実施し、カルチュラル・アイデンティティの表象の分析を実施しました。

ここで少し、研究の動機について触れさせて頂くと、映画研究を始めたきっかけの一つに、以前、私の祖母から聞いた日系ブラジル人としてのこれまでの彼女の体験談に興味を持ったからです。私の祖母は、日系ブラジル人です。日本からの移民としてブラジルで生活し始めた当初は、様々な苦労があったと祖母から聞きました。日本から移民としてブラジルにやってきた日系ブラジル人達が、過去にどういった困難を乗り越えて現在に至るのか、私は強く関心を抱きました。そして、それらの問題や、課題を研究の視点から明らかにし、日本人とブラジル人の更なる相互理解のその一端を研究者として担いたいと私は強く思います。

さらに、私の研究について少し触れさせて頂くと、映画の作品がいつ、どこで作られたのかだけでなく、監督自身の生い立ちと経験に着目し、彼ら自身の生い立ちや経験が映画製作にどのように影響したのかを分析しています。文化は変幻自在であり、それらに付随して概念、伝統、カルチュラル・アイデンティティも変化・変容すると推察されます。特に移民の場合は、彼らの伝統や文化を新しい土地に持ち込み、現地の様式に溶け込まなければならないと考えられます。それは時には、平和的な取り決めではなく、権力と支配の戦いの場合もあると考えられます。実際に、私の生まれ育ったブラジルでは、過去に、日本からの移民は、社会的、経済的な状

況を背景に現地で不当な差別を受けていたという事実も残っています。しかし現在は、日本人とブラジル人の融和が図られ、お互いに友好的な関係を構築しています。

私は黒澤明監督の『羅生門』や『生きる』、さらには『酔いどれ天使』等の不朽の名作に触れ、感銘を受けました。そこから映画がもたらす影響について幼い頃から思索しておりました。特に映画というものは、人々が様々な感情を生み出すことができる「財産」であると私は強く思います。そして、映画を通じて何かを訴え、社会へ問題を投げかけるきっかけにもなると考えます。さらには、作品の一つ一つが、全ての映画関係者が注力して一つの作品を作りあげる課程や、人々の記憶に強く残る映画のもたらす価値は計り知れないものがあると私は考えます。映画は時として、捉える側にその意味を考えさせてくれる機会をもたらします。例えば、私は日系ブラジル人として一つの民族映画を見ることで、日系ブラジル人としてのアイデンティティを強く感じることができます。一方で、見る人によっては多様な捉え方をすることができます。このように、映画一つをとっても様々な捉え方、感じ方をできるのが映画の醍醐味の一つであると思います。目まぐるしく変化する現代社会において、「映画の素晴らしさ」を、研究を通じて社会へ、そして人々へ伝えたいという熱い情熱を持って研究に励んで参る所存です。

また、私は剣道を20年以上しています。ブラジルでは、日本発祥の剣道が日系ブラジル人達によって伝播され今では、3千人を超えるブラジル人が現地で剣道を学んでいます。私は、2015、18年の世界剣道選手権大会にも団体戦のメンバーの一員として参加を致しました。2015年に開催された世界剣道選手権大会では、3位に入賞することができました。歴史的建造物や日本の文化・歴史に触れることで、私の研究に深みを増すことができると考えています。そして、日本で映画についての研究ができることを心の底から幸せに感じています。

最後に、まだまだ至らない所ばかりですが、皆様のご指導、ご鞭撻の程よろしくお願い致します。

## ●新入会員自己紹介

### チェコスロヴァキア映画——中欧の市民たちの笑い

杉林 大毅（東京大学大学院人文社会系研究科博士課程）

はじめまして。今年度より日本映画学会に入会しました杉林大毅と申します。現在は東京大学大学院人文社会系研究科欧米系文化研究専攻現代文芸論研究室博士課程に所属し、中東欧映画、特に社会主義時代のチェコスロヴァキア映画に注目して研究を進めています。以下、簡潔ながら自己紹介をさせていただきます。

私はもともと東京理科大学工学部に入学し、機械工学を専攻していました。それまでは大して映画に興味があったわけではなかったのですが、映画撮影をするサークルに入部したことをきっかけに映画を観るようになりました。日本、アメリカ、フランス、イタリアなど、名だたる映画大国の作品を眺めていった中で、妙に惹かれたのがソ連の映画でした。アンドレイ・タルコフスキー監督作品に代表される硬派で詩的な作品から、ゲオルギー・ダネリヤ監督の『不思議惑星キン・ザザ』（1986）のような面白おかしい作品まで、我々の想像力ではおよそ理解の及ばない謎めいた核心のようなものの存在を感じ、心を奪われていったのです。おりしも、ソ連的なものの魅力に取り込まれたのは、理系として学問を続けていくことに限界を感じ、進路に悩んでいたときのことでした。どうせなら心動かされる方に進もうと、理系の道を諦め、東京大学文学部スラヴ語スラヴ文学研究室に編入学し、映画研究の道に足を踏み入れたのが、2017年のことです。

編入した当時は、ソ連 SF を研究するつもりでした。しかし、具体的に卒論テーマをどうするか決めかねていた 2017 年に、国立映画アーカイブで「日本におけるチェコ文化年 2017 チェコ映画の全貌」というイベントでチェコスロヴァキア映画に出会ったこと、また、翌 2018 年に、チェコスロヴァキアの独立 100 周年を記念して開かれた映画上映を含めた様々なイベントに参加したことがきっかけで、チェコスロヴァキア映画へと興味関心が移っていきました。もちろん今でもソ連映画は好きですが、どんな厳しい状況にあってもユーモアを忘れないチェコスロヴァキア映画のメンタリティが、私にはとても心地よく感じたのです。

卒論から修論にかけては、一貫してオールドジフ・リップスキー監督の『レモネード・ジョー 或いは、ホース・オペラ』（1963）を扱ってきました。本作は西部劇をパロディしたコメディ映画で、公開当時から非常に人気が高く、現在でも社会主義時代の名作コメディとして知られる映画です。原作は、イジー・ブルデチカが 1940 年に雑誌に連載した西部劇のパロディ小説と、それを元にして 1946 年に発刊された小説『レモネード・ジョー』です。雑誌連載の人気を受けて、1944 年にはナチス統治下のプラハで舞台化されました。この舞台版『レモネード・ジョー』は、プレミア公演から劇場が閉鎖されるまでの約 4 か月間に 99 回ものリピート公演が行われたというので

すから、当時の人々がいかにこの西部劇のパロディを熱狂的に支持していたかがわかります。その後も 1955 年にはリプスキーが本作の舞台演出を手掛けるなど、演劇へのアダプテーションは社会主義時代から現在に至るまで脈々と続いています。卒論では映画『レモネード・ジョー』と 60 年代のチェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグ世代の映画の比較とチェコ文学との比較を行い、修論では、チェコスロヴァキアにおける西部劇の受容と、原作から映画へのアダプテーションについて論じました。また、本年度は他学会の学会誌で、映画と小説の「レモネード・ジョー」におけるパロディについて論じています。

現在の主な関心は、上述のリプスキー、ブルデチカを含めた、社会主義時代に製作されたコメディ映画、特にプラハの春を経て検閲が強化された 1970 年代以降のコメディ映画です。1960 年代は比較的自由に製作できたこともあり、『レモネード・ジョー』の他、ヴァーツラフ・ヴォルリーチェク監督の 007 のパロディ映画『エージェント W4C の最期』（1967）など、西側映画のパロディが作られていました。これらの映画のギャグ要素はスラップスティック的なものが多く、第二次世界大戦前から続くコメディの伝統がよく表れていたといえます。しかし、1970 年代以降はこのような映画は少なくなっています。それ以降のコメディは、市民の日常生活に巻き起こる不条理劇が多く、ここで大きな貢献を果たしたのが、映画監督のラチスラフ・スモリャク、脚本家のズデニェク・スヴェラーク、また、イジー・メツェルなどの、プラハの春以降にチェコスロヴァキア国内に残ったヌーヴェルヴァーグ世代の監督たちです。ヌーヴェルヴァーグ世代の監督たちは、それまでの映画がリアリズムを欠いていると批判し、アメリカ亡命前のミロシュ・フォルマンの作品に代表されるように、普通の若者の日常にスポットを当てたり、素人を演者として登用することで、彼らなりのリアリズムを追求していきました。1968 年のワルシャワ条約機構軍のプラハへの進軍によって自由な製作環境は失われ、ある人は西側への亡命を選択し、ある人は国内にとどまりつつも一定期間の沈黙を強いられるという、映画業界のみならず、様々な業界で苦しい時代が訪れたのは周知の事実です。しかし、その世代の息吹は後に大きな波紋を残していったのではないのでしょうか。私は今後の研究を通じて、コメディ映画を題材に、チェコスロヴァキアの映画史において分断されがちな 1968 年前後を接続することを目指していきたいと考えています。

また、コメディとは別に、ドイツ国境のズデーテン地方、ウクライナ国境のポトカルパツカー・ルス（現在はウクライナのザカルパツチャ州）を舞台にした映画にも関心を持っています。これらの地域は、チェコスロヴァキア領にありながらチェコスロヴァキア人がマイノリティとなる地域でした。映画がどのようにこれらの地域にカメラを向け、支配の正統性を主張したか、あるいは外部として突き放したかを研究することは、政治と映画の関係を示す興味深いテーマです。

チェコスロヴァキア映画はまだマイナーな領域ではありますが、若輩者ながらも、研究を通じて、日本映画学会の皆さまにその魅力を伝えられたらと思っています。今後ともよろしく願いいたします。

## ●新入会員自己紹介

### ミア・ハンセン＝ラヴ作品における家の表象について

中村 莉菜（大阪大学大学院人文学研究科博士前期課程）

日本映画学会会員の皆さま、はじめまして。大阪大学大学院人文学研究科博士前期課程に在籍しております中村莉菜と申します。この度は日本映画学会の入会をご承認いただきまして、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ます。

私が映画に関心を抱いたのは、大学に入学してからのことでした。受講した表象文化論の講義で、アメリカ映画を取り扱っていたことがきっかけです。そこから、広く映画について興味を持ち、映画祭の実行委員を務めるなどして、学部の4年間を過ごしました。幅広いジャンルの映画を見た結果、私は特にフランス映画に心ひかれるようになりました。

学部を卒業した後、一般企業に就職し会社員となりました。その後も映画についての関心は深まるばかりで、本格的に研究を行いたいという思いが強くなり、大阪大学大学院の博士前期課程に入学し現在に至ります。

研究テーマは、「ミア・ハンセン＝ラヴ作品における家の表象について」です。ミア・ハンセン＝ラヴ（Mia Hansen-Løve）は現代のフランス人映画監督です。オリヴィエ・アサイヤスの映画『8月の終わり、9月の初め』で女優としてキャリアをスタートし、2005年まで『カイエ・デュ・シネマ』の評論家として執筆をおこなっています。短編映画を撮った後、長編第一作として『すべてが許される』を脚本・監督し、イザベル・ユベール主演の『未来よ こんにちは』では、第66回ベルリン国際映画祭の銀熊賞（監督賞）を受賞しています。

私が修士論文で特に扱おうとしているのは、初期長編三作品です。これは、『すべてが許される』（2007）から、『あの夏の子供たち』（2009）、『グッバイ・ファーストラブ』（2011）の三作品を指しています。この三作品は、主人公となる少女が、自殺または離婚による父の喪失を体験するという点で共通しています。ハンセン＝ラヴ自身も三作品が三部作であることを肯定するものの、父と娘だけで三作品を形容できないとしています。また先行研究では、三作品を主人公と家族、特に父と娘の関係性から分析を行っています。しかし、三作品では、家が中心的な舞台となって物語が展開されるという特徴があるにもかかわらず、先行研究では、家の描写との関連性はあまり考察していないという点から、修士論文の着想を得て現在の研究に至ります。修士論文では、家の表象が、作品中の家族の関係性を表していることを示し、各作品における家の描写と、主人公をはじめとする登場人物の心情的な変化を

明らかにしたいと考えています。それによって、三作品が家という空間の表象によって関連付けられた三部作であると結論づけたいと思っています。

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、何卒よろしくお願い申し上げます。



## ●新入会員自己紹介

### アニメーションサークルからみるアニメーション文化史

林 緑子（名古屋大学大学院人文学研究科博士後期課程）

日本映画学会会員の皆様、初めまして。私は名古屋大学人文学研究科博士後期課程 3 年の林緑子と申します。大学院生として研究活動をしなが、名古屋市内でシアターカフェという映像とお茶を楽しむ小スペースの運営もしております。私の目標は、映像文化に関連した研究と実践活動の両方を行っていくことです。今後ともよろしく願いいたします。

私の研究テーマは、日本の 1960 年代末～現在までのアニメーションファンの文脈を検証することです。従来は、1970 年代末から隆盛していったテレビアニメのファンとして、現代ではオタクと呼称されているファンが有名です。一方で、それ以前から続いているアニメーションのファン集団によるサークル活動の文脈が日本には存在しています。これらの文脈を私の研究では、アニメーションサークル(以降 AC と表記)と呼んでいます。

これら AC の活動は、小規模ながら産業、芸術、教育の分野に複雑に関連して続いてきました。1967 年に国内各地で同時多発的に発足した複数の小集団は、10 代後半の若者男女がアニメーションの動き自体に魅了され始めたものでした。それは、戦前～戦後から継続していた上の世代の、男性、エリート、技術が中心の小型映画クラブとは異なる活動だといえます。

この時期に、若者たちが映像機器を手にしてアニメーションを制作するに至った背景は、同時代のメディア環境や社会状況も関連していました。1965 年にコダック社、富士フィルム社が相次いで低価格で操作が簡便な 8 mm フィルムカメラを販売開始しています。家族の記録としてホームムービーが一般化していくと共に、アニメーション制作をしたい若年層の制作が可能となりました。それは、両親が機材を購入したり、知人・友人などから機材を借りたりすることによってです。

制作方法に関する情報の少ないなかで、手探りで自作を制作し始める 10 代後半の若者たちは新聞の情報や上映会などを通じて他のファンと知り合います。メンバーたちはサークルを発足させてまもなく、他の地域のサークルメンバーとも知り合い、相互連携した上映会や交流活動を行っていきます。その主なサークルは、東海アニメーションサークル/TAC(名古屋)、アニメーション同好会/アニドウ(東京)、アニメーション・フィルムグループ/AFG (関西)、しゃにむ(静岡)などです。AC は、1970 年から全国アニメーション総会を持ち回りで開催していきます。さらに、1975 年～1984 年の 10 年間は、東京のアニドウを中心に全国縦断上映会プライベートアニメーションフェスティバル/PAF を連携して主催していきます。

このような活動は、テレビアニメファンや映画ファンなどの映像系サークルとも関わりながら独自の活動を展開してきたといえます。また、AC の活動は、制作者と受容者が分けられず同一的なものであるというデジタル化以降のファンの分析でしばしば挙げられる点について、それ以前のファン集団にも同様の傾向がみられたことの証左の一つだといえます。

1970 年代後半～1980 年代にかけて隆盛していくテレビアニメのファンや教育機関を中心とした研究会やサークルの増加と相まって、私が研究対象とするアニメーションファンのサークルも活動がさかんになっていきます。一方、フィルムからビデオへとメディア環境が変化していく中で、1980 年代末には、テレビアニメファンもアニメーションファンのサークルも上映会や制作活動は衰退の傾向がありました。

特に 1990 年代は、東京や関西以外の地域では、このようなファンのサークル活動は減少の一途を辿ったといえます。60 年代後半、70 年代後半、80 年代初頭から活動を開始したサークルメンバーは 90 年代には就職・結婚などのライフステージの変化により多忙な日常生活となり、サークル活動の停止・停滞が起こっています。またメディア環境の変化により図書館や大使館が無料で貸し出していた様々なアニメーションの 16 mmフィルムが貸し出し停止・廃棄されていきます。下の世代はビデオに慣れ親しんで育ち、フィルムには親しんでこなかった状況もあり、90 年代は関東圏以外の地域は AC 氷河期ともいえる状況となりました。

一方、2000 年代に入ると 90 年代に青年期を過ごした、特に芸術大学を卒業しているアニメーション制作に興味関心のある世代が、AC を発足し始めます。寡少とはいえ、全国で 2000 年代にいくつかの AC が発足し、個人のアニメーション制作者を含めたネットワークを形成していきます。このような活動は、第 3 波フェミニズムと芸術活動、文化サークル史と AC の交差する動きとして、制作や上映活動を含めた社会通念や規範に沿わない自由な活動としてみることができます。

以上の博士研究論文のテーマとは別に、最近の学問的な関心事は、映像と動物倫理学的の関係性です。特に、アニメキャラクターとしての動物イメージと制作者・視聴者の関係性に興味があります。動物は人間社会の中で長らく、食料や労働力、娯楽などの資源として商品化されてきました。それらに伴い、映像文化のなかでもその表象を再生産し流通されることで消費されてきたといえます。そのことによって、動物に対する人の社会通念や規範は映像文化に織り込まれ、それらを非人間や他者、伴侶種、post-human などの概念を用いて検証することを通じて言説化されてきました。

私はアニメーションが興味関心の中心にあるため、アニメーションと動物イメージに注目し、その中で人間の動物観や人と動物の関係性について考えていきたいです。そうしたことを通じて、他の人と共に社会の当たり前とされる価値観や規範について問い直す作業を実践レベルでもできればと考えております。以上が私の自己紹介となります。今後ともよろしく願いいたします。

## 参考文献

林緑子「サークルとしてのアニメーション文化——1960～1970年代の東海アニメーションサークルを中心に」、『映像学』107、  
2022年、39-59頁。

## ● 出版紹介

- 藤城孝輔会員／伊藤弘了会員、佐藤元状／冨塚亮平（編著）『「ドライブ・マイ・カー」論』、慶應義塾大学出版会、2023年4月。
- 梅本洋一（著）、坂本安美（編）『サッシャ・ギトリ 増補新版——都市・演劇・映画』、ソリス書店、2023年4月（会員外惠贈）。
- 杉野健太郎会員／小野智恵会員／吉村いづみ会員／大勝裕史会員／ハーン小路恭子会員／川本徹会員／碓井みちこ会員／正清健介会員／藤田修平会員／北浦寛之会員／仁井田千絵会員（共著書）、『映画史の論点——映画の〈内〉と〈外〉をめぐって』（加藤幹郎監修『映画学叢書』）、ミネルヴァ書房、2023年6月。
- 川本徹会員（単著）『フロンティアをこえて——ニュー・ウェスタン映画論』、森話社、2023年6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

- 林 緑子（名古屋大学大学院人文学研究科博士後期課程）、映像学
- 口村 淳（岡山県立大学保健福祉学部現代福祉学科准教授）、社会福祉と映画／ソーシャルワークと映画
- 古田土 マリナ（筑波大学大学院博士課程）、ラテンアメリカ映画／女性監督／フェミニスト映画論
- 安藤 和弘（東京外国語大学、慶應義塾大学、中央大学他非常勤講師）、十九世紀イギリス小説／現代イギリス小説／イギリス映画
- Lee Ka Sin（早稲田大学大学院博士課程）、クィア・フェミニズム映画理論／アダプテーション理論
- 増田 俊也（名古屋芸術大学芸術学部客員教授）、映画批評／ジャーナリズム論／近現代文学史

- 中村 莉菜（大阪大学大学院人文学研究科博士前期課程）、フランス映画
- 杉林 大毅（東京大学大学院人文社会系研究科現代文芸論研究室博士課程）、チェコスロヴァキア映画史
- 森宗 厚子（国立映画アーカイブ特定研究員）、日本の女性映画人／日本映画史研究／映画上映プログラミング／映像アーカイブ
- 倉本 浩平（北海道科学大学未来デザイン学部メディアデザイン学科教授）、映画祭／コミュニティシネマ
- 柴田 真伸（金沢大学大学院人間社会環境研究科国際学専攻博士前期（修士）課程）、イギリス映画／ケン・ローチ作品