

# 日本映画学会会報

第70号 (2023年11月30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 <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

## 目次

書評 福島可奈子著『混淆する戦前の映像文化——幻燈・玩具映画・小型映画』吉村 いづみ 2

書評 雑賀広海著『混乱と遊戯の香港映画——作家性、産業、境界線』道上 知弘 6

新刊紹介 梅本洋一著・坂本安美編『サッシャ・ギトリ——都市・演劇・映画〈増補新版〉』堀 潤之 10

新入会員自己紹介 日本の女性映画人の歴史を掘りおこす 森宗 厚子 13

新入会員自己紹介 戦争映画の女性表現と満洲映画の都市表象について 張 妹博 15

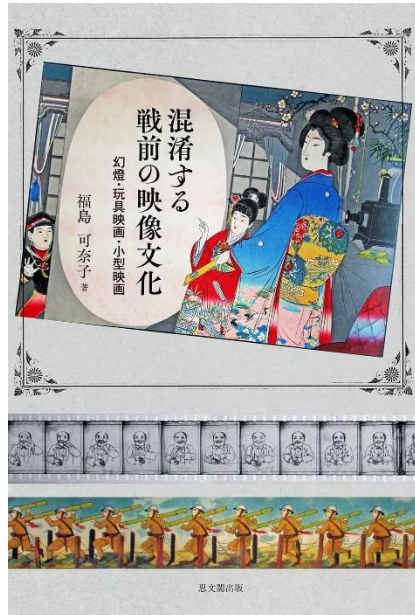
出版紹介 17

新入会員紹介 17

## ● 書評

福島可奈子著『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

吉村 いづみ（名古屋文化短期大学教授）



デジタルで文章が読める時代になり、実物の書籍を所有する喜びや感動が薄れる中、久しぶりに手に置いて何度も開きたい本に出会った。美しい装丁、手に持つと感じるずっしりとした重さは、濃密な知見が手の中にあることを体感する瞬間でもある。

本書は明治期から昭和期に生まれた映像機器を中心に記述された映像文化史である。著者は大学を卒業して以来、一貫して「松本コレクション」の調査・分類作業に携わってきた。「松本コレクション」とは、映像文化史家で図像学者の松本夏樹氏が半世紀近くかけて蒐集した日本有数の非劇場型映像機器のコレクションで、江戸期の座敷影絵から戦時統制期の紙製幻燈にいたる幻燈類、玩具映画、小型映画、光学玩具、写真、絵葉書、日本製蠟管やSPレコード、蓄音機、16世紀以後の寓意画木版本などの印刷物等、約1万点が含まれている。本書を手に取り最初に感じることは、これほど貴重な資料を個人で収集した松本夏樹氏への深い敬意である。いったいどれほどの時間と資金が必要だったことだろう。口絵にはコレクションの一部がカラーで並べられており、眺めているだけで、これらを実際に観ていた人々の感覚が伝わってきそう。

そして、その貴重な資料を丁寧に調べ上げ、優れた学術書として世に送り出したのが著者である。「松本コレクション」は、戦前日本の私的空間におけるメディア受容の実態を知るための極めて貴重な実物史料でありながらも、これまで実証的且つ包括的に論じられたとは言い難い。著者は収集品の調査・分類作業に関わりながら、一つ一つに文化的・技術的な価値を見出し、体系的なメ

イア史として提示してくれた。それはまるで歴史資料館を作り上げるような地道で時間のかかる作業であったことだろう。しかしそのおかげで、この書籍を手にする我々は、明治期以降に西洋の産業技術が日本の技術と混淆し、様々な映像機器を産出した足跡をたどることができる。その足跡には、それぞれの時代において主流あるいは非主流であった様々な思想や宗教、政府が掲げた方針、庶民の活動、技術者たちの交流、そして切磋琢磨することによって生まれた創意工夫が刻み込まれている。そうした混淆を経て具現化された機器やコンテンツの断片を目にしていると、まるで当時にタイムスリップしているような感覚におそわれる。おもしろい動画を見たいという大衆の欲求と、それを叶えようとする技術者の精進は、今も昔も変わらないのではないか。

さて、本書は二つの点で、ユニークなアプローチをとっている。第一に、映像文化といえばこれまで必ず言及されてきた「映画史」を考察の対象としていない。なぜなら、本書の中心は、「非劇場型」の映像文化であるからだ。それらは、主流ではなかったがゆえに歴史から消えてしまったメディアフォーマットである。主流ではないフォーマットを発掘し、その特徴を技術的・文化的観点から分析する手法は、「メディア考古学」と呼ばれている。著者の目的は、このアプローチを用いて、これまで学問的研究の対象とされなかった多様なフォーマットを発掘し、その特徴を個別的・定性的に分析していくことにある。とはいえ、映画を排除しているわけではなく、当時の活動写真が他のメディアに波及する過程や、広く普及していた玩具映画も網羅している。

もう一つは、映像文化史でありながらも、敢えて進歩史的な視点に縛られないように配慮していることである。例えば、「発達した西洋技術と、それを模倣する日本」といった上下で位置づけられる関係性や、「稚拙であった過去の技術が、どのように発展したか」といった進化論的な観点である。そのため、個々の機器の多様性や差異は、まるで断面に広がる万華鏡のように鮮やかな景色を見せてくれる。とはいえ、膨大な史料をただ雑然と並べているわけではない。時間軸に沿ってテーマ別に整理されているので、一つ一つのフォーマットが生まれた背景を歴史的な文脈のなかで理解することができる。

それでは本書の内容について詳しく紹介しておこう。全体は大きく三つの部に分かれている。第I部は、「映像メディアの大衆化——幻燈全盛の時代」となっており、その中に「社会教育ツールとしての幻燈——鶴淵幻燈舗を中心に」、「布教活動としての幻燈——中島待乳と池田都楽を中心に」、「口演童話『お伽噺』と幻燈——雑誌『少年世界』の幻燈利用」に区分された三つの章で構成されている。各章の前半では考察の対象となる機器やコンテンツが生まれた背景が語られ、表層的な説明に留まることなく、政策や思想にも踏み込んだ濃厚な内容になっている。また、章の後半では機器の技術的特徴やコンテンツの内容、添えられている目録などが掲載されており、前半で得た知識を反映させながら読み進められるよう工夫されている。三つの部は時系列でまとめられてお

り、第 I 部は幻燈を中心として、明治初期から明治後期までの時代を扱っているが、それ以前にあった視覚装置や玩具類にも言及している。

第 I 部を読んで感じることは、明治という時代が持つ特異性である。日本の歴史においてかつてこれほど大きな混乱の中で始まった時代はなかったのではないだろうか。洋学・国学・儒学の熾烈な覇権争いの中で日本の近代教育制度が生まれ、近世以来の儒教思想に基づく道德教育から、西洋近代の知識の習得を最優先とする実学教育に転換した。それまでの「写し絵」が「幻燈」と名を変え普及していく過程は、様々な倫理道德や思想が錯綜するカオスな世界である。江戸期からあった「善玉・悪玉」という明快で滑稽なイメージと、西洋近代色をおびたモラルが視覚的に重ねられたガラススライドは、この時代を象徴する産物と言えよう。しかし、美しく彩色された幻燈スライドを見ていると、そうした混沌の中で真摯に製作に携わった鶴淵初蔵や池田都楽らの息づかいが伝わってくる。教育や宗教伝道のツールとして幻燈が使用された理由は、アトラクションとしての要素と教育的効果の両方を満たしていたからであろう。例えば第 3 章には日露戦争後に「少年世界幻燈隊」が巡回して行った幻燈に、新橋から汽車に乗り、横浜港から汽船に乗ってサンフランシスコに行くという旅行記が含まれていたことが記されている。まだ旅行が富裕層に限られていた時代、乗り物から景色を撮影した「ファントム・ライド」ものは、イギリスでも最も人気のあるジャンルであった。幻燈会に集まった日本の子供たちも、移り変わる景色に胸を躍らせながら、海の向こうにある世界を思い浮かべたにちがいない。

第 II 部のタイトルは「子供たちの映像文化——玩具映画全盛の時代」となっている。これが本書の根幹となる部分と言ってもよい。著者は、幻燈や初期映画の先行研究において子供の受容がほとんど検証されてこなかったことを提起している。第 II 部には、「幻燈から活動写真のはざま——家庭用映像機器広告にみる混淆」、「視覚玩具文化とその流行」、「玩具映画の産業構造」の三つの章が収められており、子供向け視覚玩具の観点から映像メディアの果たした役割が検証されている。時代的には明治末から大正、昭和にかけて、ちょうど幻燈から活動写真へと移り変わる頃である。海外から入ってきた富裕層向けの視覚装置が、国内の技術者たちの模倣によって廉価になり、一般家庭にも拡散するプロセスや、幻燈機の映写方法に最も近かった「水平型映写機」の存在など、活動写真が一夜で生まれたわけではなく、様々な試行錯誤によってもたらされたことがわかる。さらに、「活動写真」イコール「映画」であると考えがちだが、実際はもっと広義に用いられており、パラパラ漫画や紙フィルム式キネトスコープなどの周辺領域も指していたことが詳しく書かれている。その中でも、大正期に子供たちに大流行した齣（コマ）フィルムは、現在のトレカのように収集し、友人と見せあって遊んでいたことが想像されて興味深い。憧れのスターを自分の手の中で眺める興奮はいつの時代も変わらない。現在は過去よりもメディア文化が広範囲になったと思いがちだが、実際にはデジタルに移行しただけで、以前もメディアは幅広く波及し、特別な空間

を作り上げていたのだ。第Ⅱ部では、大阪毎日新聞や小規模の幻燈・活動写真業者の果たした役割についても取り上げられており、地域の価値観や特性によって異なる波及が生じることに改めて気づかせてくれる。家庭用に売られていた「玩具フィルム」について書かれた第6章を読めば、従来の映画研究で扱われてきた「観客」という概念が、もっと幅広いことを実感するだろう。

第Ⅲ部は「アマチュア映画と教育映画のナショナリズム——小型映画全盛の時代」である。時代的には大正末期から昭和初期、戦中期に該当する。この中には「フランス小型映画の世界市場戦略と日本」、「混淆する小型映画の栄枯盛衰——国家統制の陰」、「『教育映画』から『文化映画』、そして幻燈復活へ」が収められている。前半では小型映画の先駆けとなったフランスの9ミリ半映画「パテ・ベビー」の世界的な販売戦略や、小型映画が日本に普及した経緯が記されている。輸送の途中で現像溶液が変質し、現像がうまくいかなかったために日本各地の写真業者が研究に関わった事実はとても興味深い。しかし、特に興味を惹かれたのは、後半の第9章で明らかにされる戦時体制下の幻燈復活である。戦中期の幻燈機器については、これまでほとんど取り上げられていなかった。日中戦争から太平洋戦争へと突き進む時代、幻燈が子供向けの「イデオロギー装置」として復活し、教育的な役割を担う過程は、映画史に限らず、メディア史あるいは社会史を扱う研究者にとっても意義のある知見である。

本書は、日進月歩でフォーマットが変化する現在において、デジタル化されたコンテンツがいかに脆弱かということにも気づかせてくれた。勿論、紙やフィルムの劣化は免れない。それでも（このコレクションのように）実在する。そのおかげで、我々は過去を知ることができる。しかし、著者が「はじめに」で危惧しているとおり、現在流通している電子画像はやがて巨大なクラウドの中で消えてしまうかもしれない。私たち全員が心に刻むべき課題ではないだろうか。

## ● 書評

雑賀広海著『混乱と遊戯の香港映画——作家性、産業、境界線』水声社、2023年

道上 知弘（専門学校岡山ビジネスカレッジ国際文化学科教員）



香港映画は、かつて日本において1980年代を中心に一大ブームを巻き起こし、現在もなお多くのファンがいるにもかかわらず、日本人によるその学術的研究は立ち遅れたままである。さらに、おそらく大多数の日本人の「香港映画」のイメージを形成しているであろう、その「黄金期」と呼ばれる1980年代から90年代にかけての作品群について、愛好家として自由に語る人は映画研究者も含めて数多く存在するが、真っ向から向き合い、深く分け入った研究は、これまでほとんどなされてこなかった。それがなぜかについても、おそらく多くの人があやうく分かっていたはずだが、あからさまに指摘されることもなく（本書でははっきりと述べられているが）、敬遠の対象となってきた、というのが実情だろう。雑賀氏のこの労作は、そうしたある意味、非常に不自然な停滞状況を打開するだけでなく、香港映画「黄金期」の作品群を見直すための新たな枠組みを提示した、冒険的かつ、画期的な挑戦である。

論文「ジャッキー・チェンはなぜ落下するのか——『ヤングマスター』からキートンへ」（『CineMagaziNet! No.19』、2015）を読んだのが、おそらく評者が著者を気鋭の香港映画研究者として認識した最初である。この論文で取り上げられたジャッキー・チェンと成龍が映画人として一躍スターダムに躍り出たのは、初期の代表作である『スネーキーモンキー 蛇拳』（1978）でも『ドラクモンキー 酔拳』（1978）でもなく、それまでの香港映画史上最大のヒット作となった彼の監督二作目である『ヤングマスター 師弟出馬』（1980）によってであり、この映画の成功は、その後の彼が世界的映画スターに飛躍するための足場にもなった。ショウ・ブラザーズ

(邵氏兄弟有限公司)制作の作品に代表される、それまでの高度な形式美や強固な儒教的道德観、倫理観に基づく武侠映画や功夫(カンフー/クンフー)映画の伝統を重んじつつも、その「鑄型」を壊し、新たな自分のスタイルのアクション映画を創り出すという彼の試みはこの映画で実現するのであるが、それは同時に香港のアクション映画が伝統的な武侠映画、カンフー映画から、現代的な(ジャッキー流の、ではあるが)アクション映画に脱却したことをも意味していた。この論文は、その「新たなスタイル」がどのようなものであったのかについて、身体の「上昇」と「下降」というキーワードや、成龍がしばしば「引用」するバスター・キートンとの関連性、また、本書でも展開される「父と子」という二項対立に着目して、明快に解き明かしている。

この成龍映画を解読する手がかりとしての「父と子」は「成龍の初期作品における父子関係の転倒と自作自演の視線」(『映画研究』第13号、2018)において、「落下する身体」については「落下と反復のスペクタクル:『プロジェクトA』と『ポリス・ストーリー/香港国際警察』における肉体性と形象性」(『映像学』第101号、2019)において、それぞれ議論が深められており、その後の展開が待ち遠しかったが、今回、これらの論考を含む著者の一つの到達点が、博士論文「1980-90年代の香港映画産業における俳優と監督の境界線——ジャッキー・チェン、ツイ・ハーク、ジョニー・トー」の大幅な加筆・修正という形で上梓され、多くの人々がその成果に触れることができるようになったことを喜ぶたい。

香港映画を学術研究の対象として語る時には、その前提として「香港映画」とは何かという議論が必要となるが、複雑な歴史を持つ華人社会のクロスロードに位置する「香港」を関する映画を定義することは実際には容易ではない。「香港映画」の定義が曖昧だとすると、同時に「兩岸三地」の他二地域の映画である「中国映画」や「台湾映画」の定義とその境界線も曖昧になることになる。さらに「中国映画」が、シンガポールやマレーシアをも含んだ他の華人社会の映画をも併呑しようとしている現在、それらを分けて考えようとする自体にそもそも意味があるのかという問いも生まれている。

しかし、本書はそのような地理的な境界線による香港映画の枠組みの限界を指摘した上で、いったんそこから離れ、黄金期の香港映画を読み解く新たな軸として、先に述べた「父と子」、「監督と俳優」、「見るものと見られるもの」、「内と外」、「虚構と現実」といった様々な二項対立を設け、「その境界線を打ち破る混沌状態と戯れることによって祝祭的な映画空間を作り上げた」映画人として、ジャッキー・チェン、ツイ・ハーク、ジョニー・トーという三人を取り上げて議論を進めている。ツイ・ハーク(徐克)とジョニー・トー(杜琪峯)の二人は、世界的な知名度と人気を得たジャッキー・チェン(成龍)と比べると、日本での影はやや薄いだが、いずれも巨星ブルース・リー(李小龍)を失った1973年以降の香港映画に新たな潮流を作り上げた立役者たちである。

80年代の香港映画の活力の中心であったのは、成龍やサモ・ハン（洪金寶）ら「七小福」出身組の世界的な人気と、もう一つは1980年に設立されるや瞬く間に香港の映画市場を席卷した新藝城（シネマシティ）の台頭である。徐克は「香港ニューウェーブ（香港新浪潮）」の旗手の一人であると同時に、この新藝城を盛り上げた中心人物の一人でもあり、黄金期のピークから終焉を体現している映画人である。三人目に取り上げられる杜琪峯は、黄金期を牽引した成龍と徐克とは対比的に、その成功を外側から眺める立場にいた映画人であり、黄金期終焉後に彼らと入れ替わる形で銀河映像（香港）有限公司を設立して、かつての活力を急速に失い、「中国化」の一途をたどろうとする香港の映画産業の流れに抗って作品を撮り続けた。黄金期の歴史を語るのに、この三人を揃えたということも斬新であり、そこから新たな香港映画史の読み方も可能となる。著者の慧眼というべき点である。

本書は3部9章構成となっており、各部三つの章でこの三人の監督をめぐって様々な興味深い議論が展開されている。評者も子供の頃から香港映画に親しんできた者として、この三人の監督には格別の思い入れがあり、それぞれ詳細に紹介したいところだが、本書評では、紙幅と評者の力量の関係で、著者の出発点でもある「第1部 ジャッキー・チェン」を中心に上げることにする。

第1部「第1章 父と子、監督と俳優——『拳』シリーズにおける転倒」では、日本では「拳」シリーズ三作目として劇場公開された『クレージーモンキー 笑拳』（1979）を香港映画産業到来の象徴的作品としてとらえ、成龍がこの作品で監督デビューするまでの経緯と、『笑拳』で起こされた「父と子」、「監督と俳優」という二つの関係の転倒が論じられている。彼は映画デビュー当初はロー・ウェイ（羅維）監督のもとで『少林寺木人拳』（1976）、『成龍拳』（1977）、『蛇鶴八拳』（1978）、『カンニング・モンキー 天中拳』（1978）、『拳精』（1978）、『龍拳』（1979）などの作品に立て続けに主演するが、いずれも興行的には振るわず、成龍を第二の李小龍として育てたかった羅維と、羅維の封建的なやり方を嫌い、独立志向を強めていた成龍との間に確執が起こる。その後、一時的に羅維のもとを離れて撮られた『蛇拳』や『酔拳』も含めた、これら『笑拳』より前の作品と、その後の作品では明らかな変化が起こっていることが見て取れる。著者はこれらの作品を「父と子」あるいは「監督と俳優」という関係の転倒とその有無という視点で、手際よく読み解いていく。成龍はこの後にゴールデン・ハーヴェスト（嘉禾影片公司）と契約し、ヒット作『ヤングマスター』を制作することになるのだが、その転換期に起こった、羅維監督との確執や契約トラブルも「父と子」の関係の崩壊という図式で分析されているのが興味深い。

「第2章 ハードボディから離れて——ジャッキー・チェンのスター・イメージにおけるハリウッド」では、成龍のハリウッド進出第一作にあたる『バトルクレーク・ブロー』（1980）を、彼に先んじてハリウッドで成功を取めた李小龍の『燃えよドラゴン』（1979）との比較の上で、「人種／セクシュアリティ」、「身体／マスキュリティ」などの視点から分析し、そこで行われた「身体的境界線を混交させ、虚構



を实体に、实体を虚構に変換する映画的操作]についての説明がなされる。その『バトルクリーク・ブロー』も結果的に「失敗作」となり、ハリウッド映画主演二作目である『プロテクター』（1985年）も興行的には不発に終わる。成龍がハリウッドで成功を収めるのは、全米興行収入一位を獲得した1995年の『レッド・ブルックス』（全編アメリカが舞台ということになっているが、実際はカナダのバンクーバーで撮影されたゴールデン・ハーヴェスト社作品）を経て、1998年の『ラッシュアワー』まで待たなければならないが、これらは、成龍のサクセスストーリーの一部であると同時に、ハリウッドにおけるアジア人俳優の挑戦と挫折の軌跡を象徴する作品として軽視できないものであり、研究対象としては打ち捨てられていた、最初の「失敗作」にスポットライトを当て、論じたことは非常に有意義であると言える。

そして、「第3章 肉体と形象の境界線——落下するジャッキー・チェンの身体性」では、『プロジェクト A』（1983）における成龍の時計台からの落下、また『ポリス・ストーリー』（1985）のショッピングモールの電飾ポールを掴んで滑り落ちるという二つのアクションの、『ロイドの要心無用』（1923）や、ディズニーの『ミッキーの大時計』（1937）などとの比較検証が行われる。著者自身も述べている通り、成龍のアクションは、これまで幾度もキートンやロイドとの類似性が指摘されていたが、ディズニーの初期アニメーションを比較対象に含めた考察により、「落下」と「反復」という二つのキーワードを結びつけたのは著者独自の視点であり、得心する点が多い。

これまで何度も繰り返し観てきた成龍映画を新たな視点で観なおすことのできた爽快な満足感の後に、どうしても思いを致さざるを得ないのは現在の成龍についてである。彼は中国共産党への過剰な傾倒から「『香港映画』などもう存在しない。あるのは『中国映画』だけだ。」と発言して、かつて自分が中心的役割を果たしてその発展に大きく貢献したはずの香港映画界から大反発を食らっている。これをただの「変節」と見るか、それとも何らかの必然と見るか、また、まもなく古稀を迎える年齢の今もなお盛んに映画製作に携わる彼の作品をどう読み解いていくか、著者の今後の研究の展開を心待ちにしている。

## ●新刊紹介

梅本洋一著・坂本安美編『サッシャ・ギトリ——都市・演劇・映画 〈増補新版〉』ソリス書店、2023年

堀 潤之（関西大学文学部教授）



20世紀初頭から半ばにかけて、120篇を超える戯曲と30本以上の映画を世に出した劇作家・俳優・映画監督のサッシャ・ギトリ（1885-1957）は、フランス文化史をめぐるいくつかの論点の結び目として実に興味深い人物である。サラ・ベルナルと並び称される〈聖なる怪物〉たるリュシアン・ギトリを父に持ち、前衛演劇の花盛りの時期に、「二〇世紀演劇の中に古びた形で残された前世紀の夢」（42頁）としての軽妙洒脱なブルヴァール演劇を次々と生み出すサッシャは、「生まれながらの時代錯誤者」（29頁）であった。作品が大衆の人気を博しただけでなく、父との複雑な関係や、5回にわたる女優との結婚といった私生活、さらには父の死後に相続した、エッフェル塔にほど近いエリゼ・ルクリュ大通りの邸宅と、そこを飾る美術品のコレクションの数々など、その生き様もたくく耳目を集めた。とりわけ、占領下において演劇活動を続けるためにナチスとの付き合いも辞さなかったことで、対独協力者とみなされ、解放後に逮捕・投獄されながらも結局は1947年に免訴されたことは、この劇作家のイデオロギー的な捉えがたさを象徴的に表しているだろう。

みずから『祖国の人々』（1915）というドキュメンタリー映画を手掛けながら、「映画への嫌悪感」（177頁）を声高に表明していたギトリが、『パストゥール』（1935）を皮切りに、自分が書いた戯曲を自らの主演で矢継ぎ早に映画化していくようになるのも大いなる矛盾として興味をそそる。しかも、単なる「撮影された演劇（テアトル・フィルム）」のようにも見え、実際そのように批判もされた彼の映画群は、本書で梅本洋一が強調するように、語りの声の力や〈一人称〉や記録性もたやすいわく言いがたい映画的魅力に

も満ちているのだ。戦後に撮られた『ヴェルサイユ語りなば』（1953）など一連のユニークな「歴史もの」も含めれば、ギトリの豊穡な映画作品群は、演劇と映画はもちろん、映画の作家性、占領期と映画、歴史と虚構などといった骨太のテーマを考えるにあたってこの上なく貴重な素材を提供していると言えよう。

梅本洋一が33年前に上梓した本書の底本は、こうした多面的な存在であるギトリを縦横無尽に論じた日本で唯一の書籍であったし、今でもそうあり続けている。研究書という堅苦しい装いをあえて脱ぎ捨て、語の最良の意味におけるエッセーとして、体系性や網羅性に背を向けつつ、ギトリアの実人生と作品、およびそれらを取り巻く多種多様な言説——ジャック・ロルセーによる評伝や、ジョルジュ・サドゥールやアンドレ・バザンやフランソワ・トリュフォーによる作品評のみならず、元妻たちが書いた一種の暴露本に至るまで——を軽いフットワークで駆け巡っていく本書は、ギトリを理解し、さらに考察を巡らせていくために目を向けるべき勘所を的確に指し示してくれる。ギトリアの世界に読者を引き込み、ともに様々な論点を考えることへと誘う、実に開かれた本なのである。

今回の「増補新版」は、勁草書房版の全体に加えて、編者を務めた坂本安美によるまえがきとあとがき、梅本自身によるロマネスクな一篇と講演採録、トリュフォーのギトリ追悼文、オリヴィエ・アサイヤスと青山真治による新たな寄稿を収録するという贅沢な作りになっているが、フランス映画研究という観点からとりわけ読み応えがあるのは、後続世代の研究者・批評家たちが、梅本のエクリチュールの誘いにも応じつつ、作品ごとにそれぞれ独自の視点から執筆した巻末の解説である。原著刊行から33年を経て手厚くなったフランスにおけるギトリ研究を参照しつつ、梅本の提示した論点をアップデートしていくのは遺された者たちの責務の一つと言えるが、この解説はその着実な第一歩を踏み出している。

今後は、作品ごとの短評だけでなく、より大きなパースペクティブでの研究が待ち望まれる。最後に、その作業に向けたささやかな着想を二つだけ書き留めておきたい。まず、梅本も触れているバザンのサッシャ・ギトリ評は、より総体的に検討する必要があるだろう。本書では『毒薬』評だけが取り上げられているが、バザンは『毒薬』（1951）以降、『ヴェルサイユ語りなば』（1953）や『ナポレオン』（1954）を経て、『殺人者と泥棒』（1956）と『犯人は三人組？』（1957）に至るまで、新作が出るたびに批評を書いている。バザンが『とらんぶ譚』（1936）のウェルズ的とも言うべき映画の独創性と『祖国の人々』のドキュメンタリー性を高く評価していることは明らかだが、作品ごとにその映画的な貧しさを嘆きながらもどこかギトリアの才能を見限れないさまは、より綿密にたどるに値するだろう。

もう一つは、ギトリとゴダールの関係である。一般的にギトリに関しては、その作品をいち早く熱烈に評価したことでトリュフォーがよく話題に上るのに対して、ゴダールはそれほどでもなく、本書にも（見落としていなければ）ゴダールの名前は登場しない。だが、ゴダールはギトリを、マルセル・パニョル、ジャン・コクトー、マルグリット・デュラスと並べて作家兼映画作家としてたびたび称賛しているし、『映画

史』（1988-98）の 1B「ただ一つの歴史」でもギトリにオマージュを捧げている。その箇所ではゴダールは、「『殺人者と泥棒』、ギトリ最後の作品」と呟きながら、本書の冒頭を飾るウィリー・リゾによる晩年のギトリの写真——トリュフォーにとってのタリスマン的な写真でもあった——を含む数葉の写真を提示し、さらに、エドモン・ロスタンの戯曲『鷺の子』（1900）の一部を（おそらく）ギトリが舞台上で演じる音声を引用しているのだ。さらに連想を広げるなら、晩年の「歴史もの」で積極的に「偽史」と戯れるギトリは、『映画史』における 20 世紀の歴史や、『ゴダール・ソシアリズム』（2010）におけるスペイン市民戦争の取り扱いにも通じるところがある。

このように、ギトリは彼自身の作品と人生が様々な論点の結び目になっているだけでなく、ヌーヴェル・ヴァーグ近傍の映画人たちともそれぞれに独特の接点を形作っている。ギトリという例外的な存在を軸にして、20 世紀半ばまでのフランス映画史を見渡そうとする際にも、本書はまたとない道標を提供してくれる。

## ●新入会員自己紹介

日本の女性映画人の歴史を掘りおこす

森宗 厚子（国立映画アーカイブ 上映室 特定研究員）

日本映画学会の皆様、はじめまして。この度は入会を承認くださり、ありがとうございます。現在、国立映画アーカイブ（NFAJ）に特定研究員として所属する森宗厚子と申します。この場をお借りして、自己紹介をさせていただきます。

私は NFAJ の上映室にて企画上映を行なう一環として、日本の女性映画人の歴史を研究しております。

具体的には、様々な領域のスタッフとしての日本の女性映画人の歴史を検証する「日本の女性映画人（1）——無声映画期から 1960 年代まで」と題した特集上映を 2023 年 2～3 月に開催しました。これは、従来の監督を中心とした切り口による特集上映に対する新機軸となるもので、無声映画期から 1960 年代までを対象として女性映画人 80 名以上を取り上げ、81 作品の上映を通じてその足跡に光を当てました。日本の女性映画人を取り上げたものとしては初めての大規模なレトロスペクティブとなり、国内外問わず日本映画の上映史上において画期的な試みとなったのではないかと思います。

この企画に至る前段階として、日本映画を年代単位で扱った企画として 1980 年代特集を 2021 年に、1990 年代特集を 2022 年に開催したことが調査研究の下地となりました。まず、1980 年代特集では全 44 本中に女性監督の作品は皆無で、それは 1980 年代に一般劇映画を撮った女性監督が 6 名（6 作品）であり 10 年間に総括する特集プログラムのために特に選ぶべき作品が見当たらなかったのですが（近年に開催したドキュメンタリー特集で女性監督も含まれていたため、80 年代特集ではドキュメンタリーは数多くは取り上げない方針でした）、SNS 上で「女性監督が全く入っていないとは、ジェンダー偏向だ」という批判が寄せられました。これにより、1980 年代の 10 年間で女性監督の一般劇映画が 6 本だったことがあまり知られていないという状況に衝撃を受けました。なお、1980 年代の製作概況から、長篇の一般劇映画を数えてみたところ 768 本程度あった全体において女性監督作品 6 本は約 0.78%という比率で、異業種から監督に起用され各人 1 本のみで継続性に欠けていたという点も指摘できます。そして、80 年代特集に対する批判を念頭において取り組んだ 1990 年代特集では、当時の潮流に着目して女性監督を重点的に扱い、全プログラム 66 本中で 11 本（8 名）を取り上げました。これは 90 年代の一般劇映画の女性監督作品が 20 本（18 名）であり、長篇劇映画全体の約 1.75%となったという変化を反映したものです。これらの調査をもとに 90 年代の女性監督たちの傾向を映画製作状況の変容と関連付けて分析し、短い論考にまとめました（森宗 2022）。

それらを踏まえて、さらに歴史的なアプローチとして、時代を遡って調査を進めました。しかし、先行研究も少なく、80年代以前の日本の女性監督と言えば、戦前に坂根田鶴子、戦後に田中絹代、さらに女優出身では望月優子と左幸子、ドキュメンタリーでは羽田澄子と時枝俊江に渋谷昶子、という十指に満たないような歴史記述しか見当たりませんでした。そこで、改めて考え直すと、かつては男性中心主義的な撮影所体制において監督になるための門戸が女性に対しては閉ざされていたことから、“女性監督の歴史”という観点では掬い上げられるものが限られるという構造的な問題が浮かび上がりました。むしろ、日本の映画製作全般に女性たちがどのようなかたちで関わってきたのかを歴史的に見直す必要があり、また、“監督を中心にした日本映画史”という前提そのものを再検討することになりました。

調査の結果、無声映画期には女性脚本家たちが剣戟時代劇なども手がけ、またトーキー期に入ると女性スクリプターたちが数多く活躍していたことが判りました。特にスクリプターは、撮影所における女性採用の門戸となっており、専門職として40年以上にもわたる長期キャリアの事例も多く、あるいはスクリプターを経て編集や監督やプロデューサーなどに進出したケースも目立ちました。戦前と戦後の日本映画黄金期を通して女性スクリプターの総数は把握しきれませんが、何百人もの女性たちが日本映画史上の様々な作品に参加してきたことは無視できません。さらに、他にも様々な分野のスタッフとして数多くの女性たちが活躍していた事実にもとづき、特集上映「日本の女性映画人」は単発ではなくシリーズ化することとなり、第二弾を2024年2～3月に開催予定です。

それから、今秋から早稲田大学にて非常勤講師として「映像アーカイブ」の授業を担当し、NFAJにおける映画保存の実践について講義しています。デジタル・ネイティブ世代の学生にとって最近のデジタル修復の話題は知られていますが、4K画質よりもフィルム画質は劣るのではといった進化論的な先入観もあるようです。NFAJではフィルム上映を日常的に続けていますが、今後は“フィルム映画の動態保存”として意義付けをうえて研究を発展させていく必要性も実感しています。

最後になりますが、これまで私はアカデミアの外にいて主に上映の現場に従事してまいりましたが、フィルムが現存せず上映できない作品があるなら研究すればいいじゃないという動機から論文を執筆し、研究の緒に就いた次第ですので、皆様のご指導、ご鞭撻のほど、よろしくお願い申し上げます。

#### 参考文献

森宗厚子「女性が劇映画監督を“職業”とし始めた1990年代」NFAJ ニュースレター15号、2022年1月、6-7頁。

## ●新入会員自己紹介

### 戦争映画の女性表現と満洲映画の都市表象について

張 姝博 (立教大学大学院)

現在、立教大学大学院映像身体学専攻の修士課程1年に在籍している張姝博<sup>チョウ シュハク</sup>です。研究分野は主に戦争映画、植民地の国策映画で、多様な視点から戦争の不可視化される暴力を考えたいと思っています。戦争が終わると戦争を背景とした映画がたくさん現れますが、そうした映画を通して戦争の理不尽さがわかります。私は戦争映画においては、ジェンダーの視点が不可欠だということに気が付き、戦争と女性という二つのカテゴリーに興味を持ちました。

そこで、今は二つの研究を進めています。一つは、増村保造の戦争映画における戦時下の女性表現をめぐり、増村が戦争表象においていかなる特殊性を作り出しているのか、その映画文法を明らかにするということです。1950年代から世界中に第二波フェミニズムは開始し、1960年代後半にはベトナム戦争反対運動をはじめとする学生運動が盛んになり、1970年代以降のフェミニスト運動の復活を促しました。さらに、1960～1974年という時期にベトナム反戦、安保闘争などの影響によって、太平洋戦争や軍国史観が再認識されました。この時期には、日本ヌーベルバーグの先駆者としての増村保造は戦争を背景とする『赤い天使』(1966)、『清作の妻』(1965)、『兵隊やくざ』(1965)、『陸軍中野学校』(1966)という四本の映画を制作しました。この四本を取り上げて考察し、主に欲望の視線、女性の身体性などに注目し、基本的に社会的文脈の調査と整理、映画テキストの分析、同年代戦争映画との比較を行おうと考えています。先行研究はさまざまな視点から増村を考察していますが、戦争という特殊な時期における女性を対象とした研究はほとんど見当たりません。増村作品は、人物の行為と人物の間の相互関係をめぐって戦時下の物語を展開しているため、本研究では「暴力」と「愛情」に焦点を当てて論じてみようと考えています。映画研究にフェミニズムの視点を導入することの必要性は周知の通りですが、本研究とこれまでの研究の違いは「戦争」の問題を前景化することにあります。戦時中のイデオロギー、女性、暴力などのキーワードを通して、戦争映画というカテゴリーに切り込みを入れることで、映画というテキストにおける文化的、社会的刻印を明らかにし、映像学研究に新たな視点を提供することを目指したいと考えています。

もう一つは、戦争中日本の満洲映画協会（以下は満映と省略）が制作した国策映画の研究です。このテーマに関する論文は、満映が制作した映画『迎春花』(1942)、『私の鶯』(1944)におけるハルビンを中心に、植民地としての都市空間および描かれた人物像について考察するものです。中国の東北部におけるハルビンでは、日露の勢力の争いによって、都市建設を含めて幅広い

人間活動にその痕跡が残されています。満映映画を考察することで、ハルビンにおける政治的、社会的言説を垣間見ることができま  
す。

満映とは 1937 年 8 月に満洲国政府と満鉄が折半出資し、満洲国における最大規模の文化機構であり、国家統制の下で映  
画の製作、配給と映写業務を行った株式会社です。1938 年～1945 年にかけて、娯楽映画（劇映画）、啓民映画（文化映  
画）、時事映画（ニュース映画）という三種の種類の映画を大量に製作しました。満映は満洲国住民に「日満一体、民族協和」  
という意識の植え付けを目指したため、映画でイデオロギーを宣伝することに力を入れていました。以上の先行研究が様々な視点を  
提供していますが、特定地域の空間・環境表象を取り上げる研究はほとんど見当たりません。映画における人物、物語は常にクロー  
ズアップされ、読解の対象として扱われてきましたが、カメラに写された様々な表情を持つ都市空間も映画テキストに織り込まれる「記  
号」として見なすべきだと思います。また、権力から生まれる文化的な統治は、社会空間の生産において実現できるものだとも思いま  
す。そのため、実存空間の再現という観点から満映の映画のプロパガンダ性を再考する価値があります。私は諸メディアにおける空間  
表象を取り扱う理論を映画分析に導入し、映画における空間表象に対する考察を通して空間イメージにまつわる権力の関係を再  
考するつもりです。問題の関心と研究の視点から、以下の三点を考えていきたいと思っています。①二本の映画は広い市街や高樓  
林立の画面があり、中央寺院、イーベルスカヤ寺院などの建築や街を映し出していることから、映画におけるハルビンはどのような都市  
空間であるか、どのように表現されたのかについて。②国策映画の分析をととして、権力関係が不可避免的に表現されている『迎春花』  
と『私の鶯』において、支配と被支配の可視化をどのようなかたちで後押ししたのかについて。③李香蘭が常に日本人男性を恋してか  
ら親日になる女性として形作られており、日本＝支配する側＝男性、中国＝支配される側＝女性の形で表象され、男性視線の下  
の形象であること。二本の映画における李香蘭の身ぶり、人物とハルビンの空間表象の形成との関係について。こうしたことを研究し  
ていく予定です。

日本映画学会に参加することで、幅広い映画研究に触れ、多様な映画研究の方法を学び、映画をさらに深く理解したいと考えて  
います。



## ● 出版紹介

- 北浦寛之会員（単著）『東京タワーとテレビ草創期の物語——映画黄金期に現れた伝説的ドラマ』、ちくま新書、2023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関しましては事務局に情報をいただければ会報にて紹介いたします。

## ● 新入会員紹介

- 橋本 知子（大阪大学大学院博士後期課程）、映像表現／シヤンタル・アケルマン
- 張 姝博（立教大学大学院修士課程）、満洲映画／戦争映画
- 内山 翔太（京都大学人間・環境学研究科博士後期課程）、日本映画史
- 神部 恭久（大東文化大学社会学部准教授）、映画論
- 近山 和広（桜美林大学ビジネスマネジメント学群准教授）、映画産業
- 武田 紗輝（宮城学院女子大学大学院修士課程）、クィア映画理論