

日本映画学会会報

第73号 (2024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 藤城 孝輔

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 <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

目次

デヴィッド・ボードウェル追悼文 映画芸術を解明したアカデミックな巨人 スザンネ・シアマン 2

デヴィッド・ボードウェル追悼文 グランドマスター、デヴィッド・ボードウェル——私とボードウェルの小津映画研究 正清 健介 4

視点 日本映画史と《世界》——研究の構想 羽鳥 隆英 7

書評 北村匡平 / 児玉美月著『彼女たちのまなざし 日本映画の女性作家』 徐 玉 11

書評 佐野正人 / 妙木忍編『東アジアのメディア・ジェンダー・カルチャー——交差する大衆文化のダイナミズム』 雑賀 広海 16

書評 杉野健太郎編著『映画史の論点——映画の〈内〉と〈外〉をめぐって』 山本 佳樹 20

新入会員自己紹介 エコーチェンバー時代の映画研究 梅澤 祐典 26

新入会員自己紹介 音楽と映画、間へのまなざし 佐藤 馨 28

新入会員自己紹介 ドイツ映画、そしてペッツォルト 田中 洋 31

新入会員自己紹介 川島雄三論を再解釈する 橋本 美波 34

出版紹介・新入会員紹介 36

● デヴィッド・ボードウェル追悼文

映画芸術を解明したアカデミックな巨人

スザンネ・シェアマン（明治大学法学部教授）

デヴィッド・ボードウェルは 2024 年 2 月に死去したが、彼の業績は長く語り継がれるだろう。学問的キャリアが始まった 1970 年代には、映画学はまだ確立されておらず、彼は主に映画学の教科書を通して、そしてもちろん、同じく優れた研究者である妻のクリスティン・トンプソンとしばしば執筆した 20 冊以上の著書を通して、映画学をより本格的で知的な鋭いものにすることに貢献した。この研究のおかげで、私たちは映画製作のビジネスと芸術を理解しただけではなく、今日のメディア界をより良く判断するのに役立っている。

1970 年代以前に、映画は理論や社会的な問題を説明するための道具として使われてきたので、こうした研究の重要性は、長い間十分に認識されていなかった。ボードウェルの方法は単純と軽視する人もいると思われるが、具体的で詳細な映画の分析、制作当時の資料、個人の逸脱を可能な限り避け、個人的な感情にできるだけ左右されない合理的な結果を可能にする正確な方法論の重要性はここで改めて高く評価したい。異なった分野からの映画研究も重要ではあるが、ボードウェルは、映画に関する基礎的な研究、つまり、いつ、どのように、なぜ映画が作られるのかのような映画製作の条件は、他のすべての研究が成り立つ基礎でなければならないことを思い起こさせ続けている。

日本映画へのボードウェルの大きな関心は何度も顕在化したが、残念ながら邦訳されたのは現在 3 冊のみである。

- 『フィルム・アート 映画芸術入門』（英語初版 1979 年、現在は 2023 年 13 版）藤木秀朗監訳、飯岡詩朗、板倉史明、北野圭介、北村洋、笹川慶子訳、名古屋大学出版会、2007 年（翻訳は第 7 版）

「映画史」の章の「1930 年代の日本映画」の部分は、この時代のコンパクトで興味深い外側の見方を与えてくれるが、翻訳では省略されている。この章でも、映画史の中でも特に重要なエピソード、すなわち「初期映画（1893-1903 年）」、「古典的ハリウッド映画の発展（1908-27 年）」、「ドイツ表現主義（1919-26 年）」、「フランス印象主義とシュールリアリズム（1918-30 年）」、「ソヴィエト・モンタージュ（1924-30 年）」、「サウンド到来後の古典的ハリウッド映画」、「イタリア・ネオリアリズム（1942-51 年）」、「フランスのヌーヴェル・ヴァーグ（1959-64 年）」、「ニュー・ハリウッドと独立系映画製作」、「現代香港映画」のみを取

り上げている。1930年代の日本映画がここに収録されていることは、日本版では認識できず、それゆえ一部の批評家は、ボードウェルが欧米を中心とした一方的な見方をしていると非難しかねない。ちなみに、1960年代に始まったニュー・ジャーマン・シネマも取り残された。

- 『小津安二郎：映画の詩学』（1988年）杉山昭夫訳、青土社、1993年、新版2003年。
- 『映画の様式：その変化と連続性』（1997年）小町眞之訳、鼎書房、2003年。

まだ翻訳されていない本の中で私の個人的に推薦したい書籍は、*Making Meaning* 『意味の作り方』（1989年）であり、私自身の研究に大きな影響を与えた。

光栄にも個人的に知り合うことができたが、映画芸術に対するボードウェルの深い愛情によって、最も不相応な若い研究者であっても敬意をもって接することができた、最も親切な人物の一人としていつも覚えている。

デヴィッド・ボードウェルはもうこの世にいないが、彼の遺産は我々研究者が引き継ぐべきだ。基礎研究が、それにふさわしい重要な位置を占め続けられるよう、私たち全員が協力しよう。

● デヴィッド・ボードウェル追悼文

グランドマスター、デヴィッド・ボードウェル——私とボードウェルの小津映画研究

正清 健介（日本学術振興会・特別研究員 PD）

すらりと背の高い吉川満子、気の強い飯田蝶子、明るくてふっくらとした田中絹代、ぼおとした坂本武、いたずらっぽい子役スターの突貫小僧、そして松竹のアメリカ的喜劇の重要なスターで、しかめっつらをして痩せており、斜に構えていつも困り果てている
斎藤達雄（29）¹

昔、私はこの文がある本の出だしに見つけた。小津映画に関する本で、著者はアメリカ人。読む前から、有名な映画研究者であることは知っていた。だが、私が著者を信頼できる書き手であると確信したのは、この文を目にしてからである。というのは、これは小津作品をきちんと見た人にしか書けないものだからだ。この文以降、私は続きを安心して読み進めることができた。

『小津安二郎 映画の詩学』（*OZU and the Poetics of Cinema*, BFI, 1988）は、小津映画研究の金字塔である。著者デヴィッド・ボードウェルが本書で指摘した、「厳格な文体上の規範に対する遊戯的な侵犯」「因果律に基づかない規則」「主要音／副次音の手法の使用」といった小津の「文体上の戦術」（256）は、今日に至るまで小津の映画製作法を考える上での基礎となっている。その研究基盤を 80 年代に打ち立てた彼の力量には驚くべきものがある。今でこそ、現存作品すべてがソフト化され、中にはネット動画配信サービスで配信される作品もあり、小津作品は簡単に誰もがいつでもどこでも見られるようになっているが、彼が本書を執筆したのは 40 年近くも前である。また、たとえ当時、彼が欧米で小津作品のフィルムに直接アクセスできる特権的な立場にあったとしても、これだけの射た「文体上の戦術」を指摘するには、通常の上映での視聴体験だけでは不可能である。本書が、時にフィルムを止めたり、コマ単位で戻したりといった映画編集に似た細かな確認作業に基づいて書かれていることは明らかだ。そうした緻密な観察に基づく彼の論は、時に定量的データをも引き合いに出し、読む者を説得してやまない。以下では、そんな偉大な業績を通して私が思う、映画研究者としての彼の魅力を 2 つ挙げる。

1 つは、彼が、研究者のみならず小津映画を見る誰もが思うだろうことを取り上げ、事実に基づいて解説している点である。たとえば、カメラの低さ。まず彼は「小津のカメラが「低く」見えるのはそのアングルのためではなく、その位置のためである」（137）（強調原文）と言って、「ロー・ポジション」（140）と呼ぶ。その上で、実際、小津組のスタッフ陣たちからも「ロウ・ポジ」と呼ばれたその水

平のカメラ位置は「二フィートにも三フィートにも、あるいはどんな特定の高さにも固定されていない」と述べ、「小津の規則は、撮影すべき対象の真ん中と、上から三分の二の位置の間にレンズの軸を設定することである」（137-138）と云ってのける。だから、小津のカメラ位置は「絶対的なものではなく相対的なもの」（138）である。これが彼の見解であるが、彼がこうした指摘をわざわざしているのは、当時、〈小津のロー・アングルのカメラは常に置の上 4、50cm に固定されている〉などという不正確な指摘が人口に膾炙していたからにほかならない。

もう 1 つは、事実に基づくからこそ、小津映画に対する確かな見識である。たとえば、〈ホームドラマの巨匠〉という小津像が浸透して久しいが、「小津作品のすべてが家族を中心にしていない」（68）と彼の指摘には遠慮がない。そのような冷めた客観性は「小津作品は圧倒的に都会的である」（71）や「全体として言えば、小津はかなり奥行きのある空間を作っている」（157）といった指摘にも表れている。注目すべきは主題に関するもので、「月、雪、桜の花、ホトトギス、梅の花、霧、枯れ葉といった紋切り型はまったく使用されないし、雲、花、雨はほとんど出てこない」（85）や、階段についての「常にあるが、めったにスクリーンに現れない」（148）や、「彼の作品は、放尿、オナラ、搔かすにはおれない痒みを下品に扱っていて、厳粛な作品はほとんどない」（280）などの指摘はどれも正確である。たしかに、これらは今や公然の事実である。だが、このあたりまえのことを、80 年代、いったい何人の研究者（しかも海外のそれ）があらゆる偏見・先入観を排した上で認識していただろうか。そして、彼がこうした無数の客観的事実の集積の上に堅実な議論を展開できたからこそ、「構造上の厳格さと話法の遊戯性」（98）という小津作品の本質に達することができた。

『宗方姉妹』（1950）で美術助手を務めた永井健児は、小津の第一印象を「ジョークの好きな人²」と書いた。初対面の印象がそうなのだから、小津とは実際そのような人だったのだろう。だが、どんなに似たような証言が集まろうとも、人についての見解は推測の域を出ない。一方、作品については断定的に論じるすべが残っている。たとえ、外国の、会ったこともない故人の作品であっても、作品が現存する限り、その本質に迫る文章を、確信を持って書くことができる。ただ、ボードウェルのすごいところは、その徹底した作品把握の果てに、回り回って〈作者・小津〉の姿が垣間見えていたかもしれないということだ。それは永井がかつて会った生身の小津とは異なるものの、「卑猥なユーモアで人をからかうのが好きな、照れ屋の男」（18）という見識は、たとえ事実がどうであれ、小津作品を見る誰もがそうだと思う域に達している。彼は永井とは異なり、作品を見ることを通して〈作者・小津〉に会った数少ない論者の一人であり、その意味で、私は彼のことを達人だと思っている。

註

1. 以降、デヴィッド・ボードウェル『小津安二郎 映画の詩学 新装版』杉山昭夫訳（青土社、2003年）より適宜修正しつつ引用。
2. 永井健児『小津安二郎に憑かれた男 美術監督・下河原友雄の生と死』（フィルムアート社、1990年）、36頁。

● 視点

日本映画史と《世界》——研究の構想

羽鳥 隆英（熊本県立大学文学部日本語日本文学科准教授）

筆者は現在、日本映画史と《世界》の相関性を巡る研究を構想しつつある。大塚英志が「物語消費」論に取り込んだ、あの《世界》を巡る研究である。矢内賢二は《世界》を、江戸期の歌舞伎の一演目「を成り立たせる、次のような設定の組み合わせ」と説く。

時間の設定……事件の背景となる時代

空間の設定……事件の起きる場所、登場人物の行動範囲

登場人物の設定……人物の名前、属性、相互の人間関係、関与する事件の内容（矢内 79-80）

この歌舞伎の《世界》と昭和後期のマンガ・アニメの《世界観》の相似性に注目した大塚の議論が（大塚『物語消費論』9-24）、後発の学術・評論を触発しつつ現在に至る過程の詳説は、今回は省略したい。

渡邊大輔も説く通り、近年の「世界建築」論に通底する大塚の議論は（仲瀬）、日本映画史に取り組む筆者のような歴史家の目にも、非常に轟感的に映る。「物語消費」論を「データベース消費」論に敷衍した東浩紀も出演するトーク中（伊藤・他 125-160）、《スター・ウォーズ》《新世紀エヴァンゲリオン》などの話題に交り（同前 135-136/153）、竹熊健太郎が《忠臣蔵》（同前 153）、藤本由香里が《丹下左膳》《座頭市》の話題を出した事実は（同前 155）、大塚の議論の日本映画史への援用可能性を逆照射しよう。実際、本を正せば、『仮名手本忠臣蔵』は《太平記 = 世界》を活用した赤穂事件劇の一例、《丹下左膳》は《大岡政談》物、《座頭市》は《天保水滸伝》物の一例に当り、三者共に《世界》活用術の産物である。夏目房之介が触れた女性版《丹下左膳》の発想も（同前 156）、冬島泰三監督『女左膳・鏢鳴無刀流の巻』（新東宝、1950年）、安田公義監督『女左膳・濡れ燕片手斬り』（大映、1969年）の先例が日本映画史に確認される。

無論、評論の特権を活用し、江戸期の歌舞伎と昭和後期のマンガ・アニメを一息に接続した大塚の議論を、学術的に援用し得る理論に精練するには、両者に挟まれた近代期の、映画を含む大衆文芸史の一層の深化が不可欠だろう。大塚が『日本大衆文化史』の「序」結部に寄せた一文「何故、文化史とは言え、『通史』に物語作者としてのぼくが関与したのか、役割そのものを『あなた

たち』〔歴史家〕への『問いかけ』としつつ」に対し（大塚「序」26）、筆者は日本映画史の視点の回答を試みたい。本会第15回大会シンポジウム「成瀬巳喜男とメロドラマ」の拙論「成瀬巳喜男と新国劇——『桃中軒雲右衛門』試論」を更新しつつ述べれば（羽鳥「成瀬」）、映画作家・成瀬巳喜男を世界映画史に位置付ける研究、『仮名手本忠臣蔵』引用（01：01：54-01：03：10）を含む同監督『桃中軒雲右衛門』（P・C・L、1936年）を《忠臣蔵＝世界》映画史に位置付ける研究、共に有効であると実証したい。筆者の身の丈に合せつつ。

筆者は同時に、「物語消費」論を「相関図消費」論に敷衍した東園子の宝塚歌劇論に範を仰ぎつつ（東73-150）、物語の《世界》と物語を彩る役者の《世界》の相関性も議論したい。この視点は本会『映画研究』第14号の拙論「岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読む——音響と配役を手掛りに」に萌芽的に示した。岡本喜八監督『日本のいちばん長い日』（東宝、1967年）に登場する、玉音放送の発信者（八代目・松本幸四郎）と特攻命令の発信者（伊藤雄之助）の関係性を巡る、第V節の議論である（羽鳥「岡本」19-23）。現在の構想に合せつつ整理すれば、チャールズ・チャップリン監督／二役主演『独裁者』（U・A、1940年）との間テキスト性を夢想させる物語内の両者の関係性が、《歌舞伎＝世界》の正統の「属性」を持つ高麗屋・松本幸四郎と《歌舞伎＝世界》の異端の「属性」を持つ伊藤雄之助（〔元〕紀伊国屋・澤村雄之助）の配役を得、陰影を深められる有様を議論した。

このような視点を因果の錯誤と見る反論も可能だろう。《歌舞伎＝世界》を巡る二人の役者の関係性は、各々の「属性」を職業的に知る立場の歴史家が見出した、事後的仮構に過ぎない、との反論である。とは言え、この反論は逆に、当時の映画界・演劇界を構成する、撮影所や劇団のような様々な結社体の、高度の存在感を見過した議論とは言えまいか？ 実際、『日本のいちばん長い日』封切の3年前、《映画＝世界》内の撮影所「大映京都」を「属性」に持つ長谷川一夫が主演した大河ドラマ第2作『赤穂浪士』（NHK、1964年）に関し、以下のような広報が出された。

新劇界では 民芸の人たちがごっそり“赤穂”に出演している

「“赤穂劇団”なんて笑われるんですが 実に面白いテレビドラマですよ […]」と宇野（〔蜘蛛の〕陣十郎役）と山内[㊦]
（小山田庄左衛門役）

「二人はたのしい役だからね わしゃシンドイよ」と吉良〔上野介〕役の滝沢（中央） 民芸ロビーでのなごやかなある日ある時（「街で楽屋でティー・ルームで」）

《新劇＝世界》内の劇団「民藝」を共通「属性」に持つ宇野重吉、滝沢修、山内明、三人の談笑する画像に付された以上の説明文は、1964年当時の大衆を取り巻く歴史的環境を暗示しよう。当時の大衆は物語の《世界》と役者の《世界》を相関し得る立場に居た。佐藤忠男の「カブキ、新劇、映画、大衆演劇から歌謡曲の歌手まで、質のちがう演技を雑然と並べたのは、芸術的にいえば不統一きわまるものだが、前近代から超近代まで、雑多な行動をする人間がいきまじって運営されている現代日本の縮図を見るようなおもしろ味もないではない」との『赤穂浪士』時評も（「佐藤」）、《世界》認識史を語る第一級の資料である¹。

このような《世界》認識は、昭和後期を通じ、一定の有効性を保ち得たようである。劇団「前進座」の「属性」を持つ四代目・中村梅之助が主演した大河ドラマ第15作『花神』（NHK、1977年）に対し、長崎県長崎市在の教員が寄せた「新劇、歌舞伎、映画、テレビ、各ジャンルから集まった人たちの異質の演技の他流試合も興味がある」との新聞投稿が裏付である（磯野）。一方、平成期を経た現在、このような認識は、戯画化された「カブキ調」などの場合を除き、例外的だろう。小津安二郎監督『東京物語』（松竹、1953年）開巻の「東山千栄子（俳優座）」（00：01：10-00：01：20）、同監督『早春』（松竹、1956年）開巻の「池部良（東宝）」（00：01：14-01：01：24）のような、古典期日本映画の配役紹介に登場する「属性」表示も、アイドル・グループなどの場合を除き、滅多に見掛ない。撮影所や劇団のような結社体が高度の存在感を持ち得た当時の《世界》認識の有様に対し、筆者の歴史的感性を一層、研ぎ澄ませたい。

註

1 今一例、テレビ剣劇『三匹の侍』（フジ、1963年-1964年）を成功させた五社英雄の『赤穂浪士』時評も紹介する。

番組を拝見して、私はまず将棋を思う。それも、盤面一杯に、王将と飛車角が押合いへし合いして並んでいる。[...] 全く息苦しいばかりにひしめき合って動きがとれず、棋譜は沈滞し、駒（こま）は躍動しない。

どの駒も大事だから、軽々には動かせないわけだ。カブキ俳優はカブキ調で、新劇俳優は新劇調で、精一杯のスタンドプレイが激突する（五社）。

引用文献リスト

東園子『宝塚・やおい、愛の読み替え——女性とポピュラーカルチャーの社会学』、新曜社、2015年。

磯野宗三郎「他流試合にも興味」、『朝日新聞』1977年1月26日付、朝刊、24面。

伊藤剛／夏目房之介／東浩紀『『キャラ／キャラクター』概念の可能性』、東浩紀『コンテンツの思想——マンガ・アニメ・ライトノベル』、青土社、2007年、125頁-160頁。

大塚英志「序」、日文研大衆文化研究プロジェクト編『日本大衆文化史』、KADOKAWA、2020年、7頁-26頁。

——『物語消費論——「ビックリマン」の神話学』、新曜社、1989年。

五社英雄「赤穂浪士はこわくない」、『朝日新聞』1964年2月19日付、朝刊、11面。

「佐藤忠男さん（評論家）はこう見る」、『朝日新聞』1964年12月20日付、朝刊、23面。

仲瀬コウタロウ「2021年現在のアニメ批評のキーワードとは？——“世界観”エンタメから考える」、『アニメ！アニメ！』

〈<https://animeanime.jp/article/2021/03/07/59950.html>〉、2024年10月18日閲覧。

羽鳥隆英「岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読む——音響と配役を手掛りに」、『映画研究』第14号、2019年、4頁-27頁。

——「成瀬巳喜男と新国劇——『桃中軒雲右衛門』試論」、河野真理江／羽鳥隆英／北村匡平／スザンネ・シェアマン「成瀬巳喜男とメロドラマ」、日本映画学会第15回大会、京都大学、2019年12月7日。

「街で楽屋でティー・ルームで」、『NHK』第5巻第12号、1964年、npag。

矢内賢二『ちゃぶ台返しの歌舞伎入門』、新潮社、2017年。

フィルモグラフィ

『早春』、小津安二郎監督、1956年、DVD、松竹、nd。

『東京物語』、小津安二郎監督、1953年、DVD、松竹、nd。

『独裁者』、チャールズ・チャップリン監督、1940年、DVD、角川書店、2010年。

『桃中軒雲右衛門』、成瀬巳喜男監督、1936年、VHS、東宝、nd。

付記

小論はJSPS 科研費 JP22K00128 の助成を受けた研究の一環である。

● 書評

北村匡平／児玉美月著『彼女たちのまなざし 日本映画の女性作家』フィルムアート社、2023年

徐玉（名古屋大学ジェンダーダイバーシティセンター特任助教）



本書は、映画研究者・北村匡平氏と映画文筆家・児玉美月氏による、日本における「女性監督」についての批評集である。ここでは、本書の構成や展開を簡潔に紹介する。

本書は三部構成で成り立っている。第一章では、欧米やアジアの映画界の動向、そして世界の「女性監督」にも目を向けつつ、日本の女性監督・女性映画作家の変遷（戦前から現在まで）を辿っていく。ここでは日本の「女性監督」の歴史を「胎動期」（1950-1980年代）（田中絹代、羽田澄子、時枝俊江など）、「黎明期」（1990年代）（河瀬直美、浜野佐知など）、「ニューウェーブ」（2000年代）（西川美和、荻上直子など）、「黄金期」（2010年代以降）（三島有紀子、小森はるか、山戸結希など）と分類し、各時代の固有の文脈を踏まえながら、その時代を代表する女性映画作家たちがいかに登場し、何を扱い、どのように描いたかを、体系的に提示している。

本書の骨子をなす第二章は、16名の監督に対する作家論・批評論として構成されている。選択の基準は、「日本映画の「女性監督」の歴史において重要な功績を果たした作家、世間一般的に知名度の高い作家、強い作家性をもちこれからの映画界を牽引すると期待される作家など、[...] 筆者二人がそれぞれにいま論じるべき必要性を感じた作家」（10）である。取り上げられた作

家は以下である（カッコ内にその節の筆者を示す）。西川美和（北村氏）、荻上直子（児玉氏）、タナダユキ（児玉氏）、河瀬直美（北村氏）、三島有紀子（北村氏）、山田尚子（北村氏）、瀬田なつき（児玉氏）、蜷川実花（児玉氏）、山戸結希（児玉氏）、中川奈月（北村氏）、大九明子（児玉氏）、小森はるか（北村氏）、清原惟（北村氏）、風間詩織（児玉氏）、浜野佐知（児玉氏）、田中絹代（北村氏）。

続く第三章「次世代の作家たち」では、2010年代後半以降にデビューした日本映画の現在と未来を担う新しい映画作家たちに焦点が当てられている。さらに、巻末には女性作家による映画ガイド（100本）が付録として収められているのもありがたい。このガイドでは、第一章から第三章で取り上げられなかった作家や、まだ知名度の低い新進作家が中心に紹介されており、筆者二人が女性作家に向けるエール、ひいては映画そのものへの愛と熱意が伝わってくる。

本書の位置づけ、あるいは魅力的な点は何よりもまず、複数の「映画監督」に関する作家論・批評論であることだと考えられる。第二章で取り上げられる作家論はどれも筆者たちの映画的な着眼点やセンスが光り、読み応えのある批評になっていることは言うまでもない。とりわけ評者が惹かれるのは、画面を凝視し、それぞれの作品群において映像的に一貫した要素やモチーフを抽出し、それらを精緻に言語化するという筆者二人の手法・手腕である。紙幅の都合で全てに言及することはできないが、印象的な点をいくつか紹介しておこう。

たとえば、「食」を中心的な題材として扱い、「癒し系」と語られてきた荻上直子のフィルモグラフィにおいて、児玉氏はあえてこれまで前景化してこなかった「食」と「死」（生）の対峙に目を向けている。それが、「食らう側＝まなざす側であったはずの人間」が不意に生き物の「死」と直面する時に見せる動揺、眩暈であり、人間と生き物の権力関係が「まなざしが搦ち合うことによって転覆」（71）する瞬間である（『めがね』（2007）での、黒々として目を見開いた魚のクローズアップショット。『川っぺりムコリッタ』（2021）での、切断された無数の烏賊の目玉）。荻上の到達点としての『川っぺりムコリッタ』において、愛する人の遺骨を甘噛みしたあと、その遺骨に愛撫されるように自分の身体をなぞるといふ女性主人公の行為は、「死」してしまった夫の骨を「食べる」行為によって自らの身体に取り込もうとし、「食」が「生」とのみならず、「性」とまで結び付けられていることを、児玉氏は鋭く指摘している（73）。

アニメーション作家の山田尚子の独創性は、「脚」によるコミュニケーションによってキャラクターの心の機微を代弁することであると北村氏は述べている。しかもそれは、男性観客のまなざしを想定し、女性の身体を見世物にするのではなく、キャラクター同士の関係を形づくる存在として脚が描かれるということである。その脚の微細な動きと人物の心理の連動は、とりわけ女性同士の親密な関係において見出せる。『映画 けいおん！』（2011）において、通常なら（親友四人の位置関係がわかるように）上半身のショットを入れ

るはずの場面では、山田は上半身の一切をフレームアウトさせることで、脚の些細な動き（反転、横歩き、足を上げる高さ）にだけ焦点をあわせ、不可視化された女性たちの表情を脚の演技によって観客の想像力に訴えかける。「日本のアニメーション映画の歴史のなかで、脚がこれほどまでに美しく繊細なリズムをスクリーンに刻みつけながらコミュニケーションを交わしている作品はない」（129）と評されている。

また、北村氏による中川奈月の「階段」論も大変興味深い。「階段」という空間モチーフへの着目は、北村氏による川島雄三監督の空間論を想起させる¹。ただ、川島にとって階段は登場人物を転倒させるために欠かせない舞台装置であるのに対し、中川にとって階段は二人の人物の捻れた関係や歪んだ世界を空間的に描き出すためにこそ必要とされるという。典型的な例として挙げられるのは『彼女はひとり』（2018）において、奇妙に蛇行した学校の階段を上から降りてくる燈子と、それを見上げる秀明という、見つめ合う二人を縦の構図と落差を使って対角線上に配置する奇抜な構図である。このような異質な空間こそが、中川映画の本質を視覚化するショットとして機能すると断言されている。

すでに述べたように、本書の基本的なスタンス、あるいは魅力・特徴の一つは、複数の「映画監督」についての精緻な作家論・批評論であることなのだ。しかし本書はタイトル通り、「日本映画の女性作家」＝日本の「女性監督」に絞った評論集である。「映画監督」と呼ばれる人々が一人残らず女性であったなら、当然そこに「女性監督」という呼称は生まれえない。[……]「女性監督」という言葉は、それが発せられるとき、女性が存在しえなかったかつての歴史、そして現在もお続くジェンダーの不均衡を都度証立てる」（7）という、「女性監督」という名称に込められるジェンダー的不平等やジレンマが、序章ですでに明晰に提示されている。それでもなお、「監督」という特権化されがちな名称にあえて「女性」（性自認とは別に、「社会的に「女性」と見做されて活動している」という基準）を冠した理由は、「作品の看板としてその名を挙げられる監督業にこそ、映画界における女性差別が顕著に堆積されてきたと考えられるから」（8）であり、「女性監督」の仕事を通して、女性たちを不当に扱ってきた構造と機序を見通す「戦略的選択」なのである。繊細であり問題性を抱えている「女性監督」という言葉や事象に、筆者二人が慎重にかつ真摯に向き合っている姿勢が垣間見えるだろう。

実際、「女性監督」という呼称に対して、あるいは自分自身が「女性監督」と名指されることに対して意識したり、違和感を抱いたりする女性作家は少なくない（おそらく意識せずにはいられないだろう）。本書のもう一つの特徴として、「女性監督」の生の「声」——当事者として「女性であること」についてどう捉えているのか——を拾っている点が非常に貴重である。はっきり「不愉快だ」と抵抗を感じつつ、「私だけの問題ではないんだ」（220）と受け止める大久明子、女性監督の地位を男性監督と同等とするために、「女

性」というくりが必要と語る浜野佐知、言葉自体には罪がなく、コンテキストにだけ罪があることを見抜き、「女の子」という言葉をむしろ積極的、戦略的に使う山戸結希……。 「女性であること」について問われる際、あるいは「女性ならでは」と安易に片づけられてしまう際に、女性監督たちは時にはこうした「超絶技巧」²を用いた語りで対応してきたのが見て取れるだろう。

「女性的な、あるいは女性の美学というのがあるか」また「女性映画独自の言語はあるか」と問いかけることは、そのような問いかけをすること自体が過去の世界（「主人の家」）から抜け出していないことを示し、またいわば問いかけそのものが、どうしても早急に変革しなければならない文化の隠れた大儀名分を正当化してしまうということになる」（146）と³、テレサ・デ・ラウレティスはすでに喝破していた。本書はこの点について非常にラディカルなスタンスをとっている。すなわち、「女性の作家のみに限定された言説空間を創造し、マジョリティとしての「男性作家」とマイノリティとしての「女性作家」という図式を解体した上で、「女性ならでは」「女性だから」といった問いや枠組みを超え、「その人だから」こそ撮ることのできた作品の美学を探っていく（13）。

女性の作家たちが手掛けてきた作品やテーマは多様であり、そこに「女性監督」のラベリングそのみで「何らかの共通性を安易に断言してしまうことはできない」と述べられている（13）。それは確かにその通りである。ただ、それでもなお、本書の各章を受け止め、あくまでも評者自身が感じ取ったいくつか大まかな「共通性」をあえて提示させていただきたい。むしろ、それは「女性だから」ではないし、あるいは本書で取り上げたすべての作家に当てはまるとは限らないことは付言しておく。ひとつは、女性の主体的な欲望の発露である。たとえば「女の具象化された欲望」や「主体化する女性のセクシュアリティ」を可視化させる田中絹代（292-293）、「女性の主体的なエロ」を描く浜野佐知（269）、生々しい女性像を作り出す西川美和などが挙げられる。また、家父長制や異性愛規範への抵抗も顕著である。そこには、家父長的男性人物を徹底的に排除する清原惟や、性別役割分業から解放され、女性の自立を描く荻上直子などがある。さらに、性的であれ非性的であれ、物語の主題であれ傍らであれ、女性同士の親密な感情への親和が見られる。「異性愛ではなく同性間の明確に区別しがたい友愛／恋愛」を表現する山田尚子（139）、一般映画においても女性同性愛を描き続ける浜野佐知、恋愛のかたわらにある女性同士の親密な関係性を描く大九明子などがその好例である。

* * *

北村氏は清原惟論において、以下のように述べている。「世紀の映画の大半は、ホームドラマにせよ、ロードムービーにせよ、その中心には男性が据えられ、映画は男性中心主義と結託して家や街を描いてきた。だが清原はこの家父長的空間を描き直す」

(247) 。これはおそらく、清原に限らず、本書で扱う女性作家たちによるある種の共通した実践ではないだろうか。女性たちのこうした実践と向き合いつつ、「既存の家父長的な語りとまなざしからの解放を目指す」という本書の試みは、見事に達成されたと言えるだろう。

注

1 北村匡平「川島雄三の〈分裂〉と攪乱—その空間設計と可動性」、川崎公平ほか編『川島雄三は二度生まれる』水声社、2018年、219-241頁。

2 「一方では女性監督たることを宣言して言祝ぎつつ、他方では、女性監督だからといって持ち上げたり下げたり、あるいは女性監督らしさを見出そうとしたりする言説自体が、社会的・歴史的に決定されたジェンダー差別の上に成り立ち、その制度を再生産していることを指摘する」（木下千花「作家主義と女性映画」、『映像学』110号、日本映像学会、7-12頁）。

3 テレサ・ド・ローレティス「女性映画再考—美学とフェミニスト理論」齊藤綾子訳、岩本憲児ほか編『新映画理論集成 1 歴史／人種／ジェンダー』、フィルムアート社、1998年、142-175頁。

● 書評

佐野正人・妙木忍編『東アジアのメディア・ジェンダー・カルチャー——交差する大衆文化のダイナミズム』明石書店、2024年

雑賀 広海（神戸学院大学他非常勤講師）



本書は東アジア（具体的には日本・韓国・中国・台湾・香港）における多種多様な問題を扱う全 21 章の充実した論文集である。全体は三部構成になっており、それぞれ「東アジアのメディア状況」「東アジアのジェンダー状況」「東アジアのカルチャー」と題されている。収録されている論文は、映画が多数を占めているが、それ以外にも日本のテレビ番組の海外進出、台湾や日本の東北地方における性的マイノリティの物語、日本文学の中国語翻訳、ビデオゲームで描かれるジェンダー、日系アメリカ人女性の文化的アイデンティティといったように、映画研究を専門とする評者には馴染みのない分野の論考もあり興味深く読み進めることができた。しかし、この射程の広さ自体には価値がある一方で、全体的には散漫な印象がある。「メディア・ジェンダー・カルチャー」とわかれている各部の相互排他性が明確でないのも散漫な印象となる要因の一つであろう。たしかに多角的な視点ではあるのだが、それぞれの論文が場所・時代・テーマ・分野に関係なく並んでいるために、東アジアが立体的に浮かびあがってくる結果にはなっていない。とはいえ、このような東アジア文化論の研究書が上梓されることは素直に歓迎したい。英語文献では *Asian Cinemas: A Reader & Guide* (edited by Dimitris Eleftheriotis and Gary Needham, U of Hawaii P, 2006) や *The Palgrave Handbook of*

Asian Cinema (edited by Aaron Han Joon Magnan-Park, Gina Marchetti and See Kam Tan, Palgrave Macmillan, 2018) のようなアジア映画研究の入門書となる論文集が定期的に刊行されているのにたいして、当の日本ではこれに類する研究書はまだ充実していると言うにはほど遠いのが現状である。本書を起点に、各分野間でさらなる研究の交流と発展がなされることを期待したい。

専門外の論考についてコメントをする能力はないため、以下では、評者の専門に近い二つの論考に絞ってとりあげる。

まず、第4章の鄭知硯「香港の新派武侠映画における日本映画の影響——映画評論家としての張徹の活動を巡って」は、『映画研究』第13号(2018年)掲載の同著者による論文とテーマこそほとんど同じであるが、内容は後者がワイヤーアクションの精緻なショット分析であるとするれば、前者は映画評論家としても活動していた張徹が残した日本映画論から、日本映画が香港映画に与えた影響を探ろうとするものである(なお、文中にある「劉佳良」は劉家良の誤りだろう)。したがって、前者と後者は理論と実践でちょうど対になっている。筆者はもっぱら古装片と時代劇に議論を絞っているが、張徹が評論している日本映画には『嵐を呼ぶ男』(井上梅次、1957年)や『暗黒街の対決』(岡本喜八、1960年)といった現代劇もあり、彼自身も数は少ないながら現代都市を舞台とした犯罪アクション映画を監督している。たとえば『小煞星』(1970年)などを撮るときに、日本映画を高く評価していた彼が上述の作品を参照しなかったとは考えにくい。『小煞星』で姜大衛演じる主人公はクラブで楽器を演奏して歌を披露するアイドル的存在である(この時点で『嵐を呼ぶ男』を想起せずにはいられない)。彼を雇っているクラブの支配人によって主人公は犯罪に巻き込まれることになるが、本作で目を引くのは、主人公がこの陳星演じる支配人のオフィスを訪れるシーンに現れる、壁に掛けられてある何枚もの男性ボディビルダーの写真だ。カメラは裸になって筋肉を誇示している写真を一枚一枚パンショットで映しだして強調する。おまけに支配人はレスリングの雑誌を読みふけている(表紙には男性の写真がある)。男性身体に強く魅了されている支配人のキャラクターがここまで印象づけられると、支配人と主人公の雇用関係にホモセクシュアルな欲望を見いださないわけにはいかない。支配人は悪役であるため、作り手のホモフォビアが反映されているようでもあるが、一方で、鄭知硯によれば、張徹は黒澤明と三船敏郎の関係をジョン・フォードとジョン・ウェインの関係に準えて肯定的に評価していたようだ。日本映画を模範としていた張徹もまた、自作品のアイコンとなる男性俳優の獲得を理想としたのではないか。しかし、その欲望は彼にとって同性愛的に捉えられたのかもしれない。つまり、あの男性身体を見つめる支配人の姿が張徹自身を代理しているようにも見えるのだ。張徹の映画は女性スターが優位にあった香港映画を男性スター優位へと揺り動かした大きな原因の一つとされ、その動機として本論文では古装片の真実感の追求が指摘されている。しかし、より広い視野から見れば、張徹が男性俳優に執着した理由が見えてくるかもしれない。いや、張徹に限ら

ず、香港で日本の映像作品がどのように受容されてきたかを明らかにすることが、香港映画史の展開を理解するために必要な作業となるだろう。そのことを痛感させられる非常に示唆に富む論文である。

第 20 章の王月麗「1990 年代日本映画における在日中国人の表象」は、日本映画において在日中国人がどのようにステレオタイプ化されたイメージで描かれているかを論じている。1990 年代の日本映画は、従来の作品よりもアジア人が物語に頻出するようになったのが大きな特徴とされる。その理由として、本論文では 1990 年代にはいつから来日する外国人が急増した社会背景を指摘している。評者としては、それに加えて 1970 年代の李小龍登場より続く日本の香港映画ブームの影響も強く関係していると考えられる。少なくとも、香港映画で描かれる中国人が日本映画で描かれる中国人イメージに一役買っているのはまちがいない。とすると、上述した第 4 章とこの第 20 章は関連性の強い論文であるはずだが、本書では遠く離れた場所に配置されてしまっている。

それはともかく、王月麗によれば、1990 年代の日本映画に登場する在日中国人は多くが「不法」と結びつけられた娼婦やマフィアとしてステレオタイプ化されている。その理由として示されるのが、外国人犯罪のマスコミ報道と 1960 年代の任侠映画で描かれた香港ギャングイメージの継承である。それらの影響がまったくないとは言えないまでも、当時の状況に鑑みれば、『男たちの挽歌』（呉宇森、1986 年、日本公開は 1987 年）以降、日本では香港ノワールとして歓迎されたギャング映画の影響がもっとも強いのではないと思われる。この香港ノワールは多くの作品が日本で劇場公開されないまま VHS となってビデオショップやレンタルビデオに並んだ。VHS で消費されたニッチなジャンル映画はほかにも『香港淫殺倶楽部／ポイズン・ガールズ あぶないカ・ラ・ダ』（霍耀良、1992 年）や『八仙飯店之人肉饅頭』（邱禮濤、1993 年）に代表される三級片のポルノヴァイオレンス映画もある。これと関係してくるのが、本論文ではほとんど言及されていないが、在日中国人が登場する映画としてリストに加えられている『新宿黒社会 チャイナ・マフィア戦争』（1995 年）や『日本黒社会 LEY LINES』（1999 年）を監督した三池崇史という V シネ出身の作家である。このつながりは偶然ではなく、さまざまな映画が同一空間に集うビデオショップという場所で同系統の作品が交雑し、日本映画が香港映画で描かれるマフィア（ギャング）や娼婦のイメージを吸収したという可能性はないだろうか。もちろん、外国人表象を不法と結びつけることで、日本人のゼノフォビアを煽っていたという見方もできるだろうが、それだけだと日本で香港映画が偏愛的に受け入れられ日本映画文化の血肉となっていく映画交流の側面が抜け落ちてしまう。

同様に、本論文でとくに注目すべき作品としてとりあげられる四作品のうち、『tokyo skin』（塙幸成、1996 年）や『スワロウテイル』（岩井俊二、1996 年）は王家衛監督作品の影響も見受けられる（『いますぐ抱きしめたい』（1988 年）や『天使の涙』（1995 年）などは香港ノワールに含めることができる）。本論文は先行研究より視野を広げつつも、日本映画で描かれる在日中

国人のイメージがステレオタイプにとどまり表層的にすぎないという先行研究での見解を補強する結論になっている。そうした日本映画が参照した（と思われる）同時代の香港映画が、すでに消失と隣りあわせの表層性を（王家衛作品はより顕著に）帯びていることは香港映画研究で何度も論じられてきた。本論文でも書かれているように『スワロウテイル』が中国でも人気を得たことなど、以上のことを踏まえれば、本論文でとりあげられている作品群は、日本映画の文脈ではなくアジア映画の文脈に置きなおすことで、新たにポジティブな解釈が導きだされる予感がする。

最後に、香港映画を専門とする評者が「交差する大衆文化のダイナミズム」という副題を持つ本書から着想を得た二つの論点を提起してみたい。日本における香港映画受容で大きな役割を果たしたのが日本語吹替であることは論を俟たない。吹替声優の演技が日本の映画観客やテレビ視聴者からどのような評価をされ、それが日本人による香港映画評価にどれほど関係しているのだろうか。声優たちの演技は日本人のアジア映画受容に肯定的にも否定的にも寄与するだろう。一方の香港映画における日本文化の受容で忘れてはならないのはアダルトビデオの存在である。香港映画には『AV』（彭浩翔、2005年）や『大性豪』（李公樂、2014年）のようにアダルトビデオを主題とした映画もあるほどだが、こういった映像メディアを通じて日本人女性がどのようなイメージとして受け入れられているかを明らかにすることも、たとえば『青春 18×2 君へと続く道』（藤井直人、2024年）のような作品を解釈するうえで必要不可欠である。

● 書評

杉野健太郎編著『映画史の論点——映画の〈内〉と〈外〉をめぐって』ミネルヴァ書房、2023年

山本 佳樹（大阪大学大学院人文学研究科教授）



本書は「映画学叢書」の待望の新刊（8冊目）である。「映画学叢書」は巻ごとに設けられたテーマに10人前後の執筆者の論考が並ぶかたちになっており、少なくとも既巻においては、当該テーマを体系的に記述することよりも、当該テーマの多様性や広がりをも提示することの方に重心が置かれてきたといっても誤りではないだろう。本書もそれを継承しつつ、さらにユニークな巻になっているように思われた。というのも、本書のテーマは「映画史」であり、12本の論考が収められているのだが、「映画史の歴史」を検討する終章を例外として、普通に各章を読んでいけば、それぞれの事例について豊かな知見を得られるものの、それが「映画史」をテーマに書かれたものだという事は、ほとんど忘れてしまいそうだからである。本書が「映画史」についての論集であることを思いださせるのは、「映画史の論点——映画の〈内〉と〈外〉をめぐって」という書名であり、配列や章立てといった全体の構成であり、「はしがき」、および、本書への自己言及的なパッセージも含む終章である。こうした仕掛けを意識し、その誘惑に乗ってはじめて、各章を「映画史」について書かれたものとして読む（読み直す）ような読み方が見えてくることになる。

誘惑に乗ってみよう。本書の12本の論考は5部に分かれ、さらに前半の3部は「映画の〈内〉をめぐって」、後半の2部は「映画の〈外〉をめぐって」というブロックを作っている。終章は、見かけは第V部のなかにあるようだが、「第12章」としていないこともあり、ふ

たつのブロックの外側に置かれているようでもある。

「第 I 部 映画の〈内〉をめぐって (1) ——「構造」と「語り」へのアプローチ」には 2 本の論考が収められている。

第 1 章の小野智恵は、少なくとも 3 人以上の主人公が登場し、それぞれが比較的同等に扱われる映画を、〈マルチプロタゴニスト映画〉と呼び、ハリウッドを中心にその歴史を跡づけている。『グランド・ホテル』(1932) が登場する 1930 年代に確立されたこの形式は、主にスター・システムやマーケティング上の要請によって推進されてきたものであり、主人公たちの関係にもとづいて〈分立〉〈近接〉〈結束〉〈連鎖〉という 4 つの原理が抽出できる。この形式に積極的に取り組み、刷新したのは、語りの構造そのものに関心を向けた 1990 年代以降の「インディーズ」の監督たちであった。その特徴として小野は、4 つの原理の「複合」、「信頼できない語り手」から「不完全な語り手」への移行、などを挙げている。主人公の人数という物語構造の一要素に着目することで、ある映画は別の映画を呼び寄せ、その連鎖のなかに映画史が姿を現すのである。

第 2 章の吉村いづみは、第一次世界大戦期にイギリス政府と映画産業が結託して製作した「フィルム・タグ」と呼ばれる国内向けプロパガンダ映画群をとりあげている。政府は効果的な宣伝方法を模索するなかで、いかにもプロパガンダとわかるような戦争映画よりも、物語性があるホームドラマ風の作品の方が多数の観客を集められることに気づいた。この「ホームドラマ風の作品」には語りの特徴がある。それは誰かが態度を変容させるプロットであり、また、女性たちが年齢や階級を問わず重要な役割を担っていることである。「フィルム・タグ」という特定の時代と地域に規定された映画群に目を向けることで、プロパガンダ映画における語りの戦略のパターンが見えてくる。ちなみに、間接的なプロパガンダにより多くの効果があるとする考え方は、ナチスの映画政策にも通じるところがある。

「第 II 部 映画の〈内〉をめぐって (2) ——映画史が問うジャンルの歴史と現在」には 3 本の論考が収められている。いずれも、ジャンル、あるいは、もう少し小規模のサイクルを扱うものである。〈内〉なる映画史が、ある映画作品と別の映画作品とのあいだに生じるものだとすれば、ジャンルやサイクルという概念を想定した時点で、それはすでに映画史である。

第 3 章の大勝裕史は、ベトナム戦争を描くことが避けられていた同時代のハリウッドにおいて、ロバート・アルドリッチがいかにも一見それとは無関係なジャンルを通じて自国のベトナム政策を批判したかを分析している。第二次世界戦闘映画『特攻大作戦』(1967) は、正義であるはずの米兵を残酷に見せることでジャンルの前提を動揺させ、人種差別という問題の導入などによって、映画に描かれている戦争が、実際にはベトナム戦争であることを暗示する。また、西部劇『ワイルド・アパッチ』(1972) は、白人側の他者性への無思慮と先住民側の兄弟殺しとを通じて、ベトナム戦争の来るべき終末(米軍撤退と民族自決)を黙示録的なアレゴリーとして表象している。アルドリッチは第二次世界戦闘映画や西部劇の枠組みを内側から揺るがすがすがすが、それはジャンル

を形成してきた過去の幾多の映画との関係性のうちに可能になるのである。

第4章のハーン小路恭子は、黒人ホラー映画史を論じる。ホラーとは、作品の背景にある社会において抑圧されたものが怪物的存在として回帰するさまを描く映画ジャンルである。そして、アメリカ社会における「怪物的存在」とは、『國民の創生』（1915）が決定的に印象づけたように、奴隷制度と結びついた（白人にとっての）人種的他者としての黒人であった。ゾンビ映画の草分けとされる『ナイト・オブ・ザ・リビングデッド』（1968）で主役を黒人俳優が演じたとき、たとえばその籠城場面において、従来の人種的構図に逆転が生じた。以来、黒人ホラー映画は、既成のホラー・ジャンルの伝統を踏襲しつつ、白人が作りだしたモンスターをヒーローに逆転させたり、あるいは、恐怖する主体としての黒人の描写によって視点を反転させたりすることで、白と黒の鏡像関係をさまざまに変奏している。

第5章の川本徹は、西部劇は西部の歴史についての映画であるが、同時にほとんどの場合、西部劇の歴史についての映画でもある、ということを確認したうえで、9.11の悲劇以来、目をみはるような復活を上げた西部劇のなかから、『ゴールデン・リバー』（2018）を選びだす。殺し屋兄弟の姉妹的な側面、モリスとウォームのプロロマンス、歯磨き、男性の入浴、決闘の回避など、この作品の特徴をつぶさに論じていく過程において、必然的に過去の数多くの西部劇が呼びされることになる。この物語の最後に立ちのぼる不思議な希望が、暴力にまつわるアメリカの信念（臨戦態勢の重要性や暴力の不可避性）から少し外れたところに存することが重要である、と川本は述べる。そのことをジャンルの慣習を利用し、観客の期待を操作しつつ鮮やかに描けるのもまた、長い歴史を誇る西部劇という形式にほかならない、というのである。

「第III部 映画の〈内〉をめぐる（3）——「サスペンス」と「音」が問いかけたもの」には2本の論考が収められている。いずれも作家論のスタイルをとりながら、編集や音声という映画技法の切り口から映画史の断面を垣間見せる。

第6章の碓井みちこは、ヒッチコックのサスペンスを理解する上で本質的な技法ではないと見なされてきたクロスカッティングについて再考している。ヒッチコックは、観客に登場人物たちより多くの情報を与えて、観客の心の中に不安を感じさせる、グリフィス的な追いかけのようなサスペンス（＝クロスカッティング）を「客観的サスペンス」と呼び、それよりも、主人公と同じような情報しか持てない状況に観客を置く「主観的サスペンス」のほうが観客の不安感をより強められる、と発言したことがあった。それでも、ヒッチコックはクロスカッティングを用いていないわけではない。碓井は、『サボタージュ』（1936）と『汚名』（1946）に見られるクロスカッティングの分析を通して、ヒッチコックが〈クロスカッティングを用いた客観的サスペンスの中にある主観的サスペンス〉と呼べるものを実現していることをあきらかにしている。

第7章の正清健介は、『ぼくの伯父さん』（1958）の靴音へのトリュフォーの批判と『ぼくの伯父さんの休暇』（1953）のピンポン玉の音にバザンが覚えた違和感から論を起し、ジャック・タチの音響演出の特異性を解明していく。タチの映画は、トーキーの出現以来、最重視されてきた「会話の明瞭さ」に従っているものの、他の音響要素の台頭により会話はその優位性を失っている。そのそもその会話は、「物語に関連する情報を得る」という機能を持たず、他愛なく無意味なものである。さらに『プレイタイム』（1967）のガラス越しの場面では、台詞の優位性を保証する伝統的なマイク位置に由来する〈聴取点＝人物〉という原則が無視され、同一化の対象が失われる。タチの映画が抱かせる音響上の違和感は、映画史のなかで会話重視のために確立されてきた方式が、実は慣習にすぎないことを暴露してみせるのである。

「第IV部 映画の〈外〉をめぐる（1）——歴史・文学と映画との邂逅」には2本の論考が収められている。ここからは映画の〈外〉のブロックとなり、歴史的出来事やほかのメディアや経済活動などと映画との切り結びが問題にされる。

第8章の小川佐和子は、1917年の革命で国を追われたロシア映画人に注目し、彼らがフランスに設立したアルバトロス社（1920-29）の活動に光を当てている。この会社は、1924年ごろから、フランスの映画監督たちと協働して、新聞連載小説にもとづく「シネロマン」形式の作品など、多くの商業映画を製作した。小川は、いずれもイヴァン・モジュールインが主演した『秘密の家』（1922）、『蒙古の獅子』（1924）、『生けるバスカル』（1925）をとりあげ、祖国と自己の喪失という主題をもつこれらの作品では、現実のレベル（＝モジュールイン自身の人生）とフィクションのレベルの二重性を内在化しつつ、物語が成立していることを指摘している。こうした研究が可能になったのは、近年、亡命ロシア人の映画の復元事業が進んできたためであり、映画の〈発掘〉によって従来の映画史が書き換えられる可能性が示唆されている。

第9章の杉野健太郎は、アダプテーション研究の手法を採用し、原作小説（＝文学というほかのメディア）と比較しつつ、『オズの魔法使』（1939）を論じている。映画の主人公ドロシーは、小説よりも年齢が高めのティーンエイジャーであり、カンザスを脱出したいというユートピア願望を抱いている。ところが、彼女はオズの国に入るなり、原作と同じように、カンザスに帰りたい、と言いだす。ドロシーが何度も口にする「おうちが一番」という言葉がこの映画の信条であり、冒頭でユートピアニズムが導入されるものの、それは、夢落ち構造とダブル・キャスト（＝現実世界の人物がオズの国でも一人二役で登場する）という、やはり映画独自の設定によって強かに否定される。この映画は、戦争期ミュージカルのひとつとして、アメリカ合衆国の現状を肯定し、それ以外の、とりわけ社会主義的な世界の可能性を封じ込めるという使命を負っていたのである。

「第V部 映画の〈外〉をめぐる（2）——産業としての映画の足跡」には2本の論考が収められている。終章については、

〈内〉〈外〉両ブロックの外側に置かれているものと考えたい。

第 10 章の藤田修平は、日本初の本格的な国際映画祭として 1985 年に始まった東京国際映画祭を論じるなかで、映画祭そのものへの省察を促している。1932 年のヴェネツィアに始まる国際映画祭は、ヨーロッパの発明であり、「新作」を世界中から集めて披露する「見本市」として、非営利組織により運営された。アメリカのアカデミー賞が、映画業界内部の賞であり、過去 1 年に公開された映画を対象とするのとは対照的である。1970 年代になると、国際映画祭は国民映画の場から作家映画の場へと移行し、その芸術的な評価によって、ハリウッドに対するオタナティブな配給システムを形成していく。東京国際映画祭は、国内外の競争のなかで運営上の修正を余儀なくされつつも、日本の祭りをイメージした大衆性の重視という理念を維持しており、非ヨーロッパ圏で成立した後発の映画祭としてのひとつのあり方を示している、と評価される。

第 11 章の北浦寛之は、第二次世界大戦後の日本映画業界における配給制度の問題を追っている。1945 年 11 月 29 日、松竹、東宝、大映が自主配給を再開するが、その際に〈2 本立て興行禁止〉と〈全プロ制〉というルールを定めた。後者は、映画館は契約した 1 年間にわたり、映画会社が基本的に週替わりで配給してくる映画を上映する、というものである。このふたつのルールはやがて独占禁止法の対象となり、〈2 本立て興行禁止〉は 1948 年 5 月に廃止され、全プロ制も 1950 年 2 月に見直された。それによって、新興の新東宝と東映による 2 本立て興行が実現し、全国の映画館に 2 本立てが広まることで、松竹のシスター映画、東宝のブラザー映画、東映の〈娯楽版〉時代劇などが作られることになった。こうして 1954 年からは、各映画会社は週替わり 2 本立て配給という驚くべき量産体制を敷くことになる。

そして終章である。タイトルは、「映画史はいかに語られてきたか——ニュー・フィルム・ヒストリーからその先へ」。仁井田千絵は、「映画」のどの側面に注目するかによって複数の「映画史」が生まれる、と述べ、これまで映画史がどのように書かれてきたかを振り返ることがこの章の目的であるとする。ただし、網羅的ではなく、アメリカを中心とした英語圏の映画史記述における代表的アプローチを見ていく、という方法がとられることになる。1960 年代以前の映画史記述には、映画を芸術として捉える映画史と映画を社会との関係から捉える映画史というふたつの傾向が見られた。その後、構造主義や精神分析などの現代思想を取り入れた研究が多くなり、1970 年代後半からは、映画のコンテキストを一次資料から実証的に検証する修正主義の映画史（ニュー・フィルム・ヒストリー）が盛んになった。2000 年代以降の、CG の使用や鑑賞形態の変容によって「映画」の枠組み自体が見直される「ポスト・シネマ」の時代には、デジタル化された膨大な一次資料を駆使して、映画を見ていた観客の経験や、それを取り囲む社会や文化の歴史に関心をもつ「ニュー・シネマ・ヒストリー」というアプローチが出現している。最後に仁井田は、日本における映画史研究の現状に言及して、

終章を締めくくっている。

ここまで章を追って見てきたが、やはり本書における構成上の肝と言えるのは、映画の〈内〉と〈外〉という二分法であろう。もちろんそれは厳密なものではなく、両者は分かちがたく入り組んでいる。〈内〉ブロックの論考を見ても、第 2 章における第一次世界大戦、第 3 章におけるベトナム戦争、第 4 章における公民権運動、第 7 章における音響のテクノロジーなどがわかりやすい例だが、映画の外部は常に影を落としている。また、〈外〉ブロックの議論においても、他の映画作品との関係は常に存在する。『オズの魔法使』のアダプテーションに集中している第 9 章でも、同様に MGM でアーサー・フリードがプロデュースした戦争期ミュージカルの『若草の頃』(1944) などに触れられるし、映画作品の内容に立ち入ることのない第 10 章や第 11 章にしても、ある基準で映画祭に集められる映画や、配給制度の変化によって誕生した映画群（シスター映画のような）のあいだに関係が生じうる。だから、〈内〉と〈外〉という枠組みは、あくまでも各論考における力点の置き方による分類ではあるのだが、それでも読者の意識に少なからぬ影響を及ぼすはずである。

本書について、ないものねだりを書かせていただくなら、まず、アメリカ映画を扱った章の比重がやや大きい感は否めない（12 章中 7 章）。〈内〉のブロックにアジア映画論があれば、もう少しバランスがよかったのではないだろうか。また、終章で紹介されている、デジタル化された膨大な一次資料を駆使する「ニュー・シネマ・ヒストリー」のアプローチをとる論考が 1 本でもあれば、新しい映画史記述の実例として意味があったと思われる。とはいえ、本書はすでに十分すぎるほど多様である。21 世紀になって「映画」というものの存在が自明でなくなっている状況を見据えつつ、仁井田は本書の最後の段落に次のように記している。「しかし、それでもなお「映画」を掲げて歴史を記述していくことに意味があるとするれば、それはまさにこのアンソロジーが体現するように、自分とは異なるアプローチや方法論、そしてそこから見えてくる映画の別の姿を、偶然にあるいは意図せず知るチャンスがあるということである。「映画」という形でゆるくまとまっているからこそ、方法論どころか、時代や地域も異なる歴史を、平気で一緒にたに並べてみるのできるから」

(320)。そのうえ、本書に収められたこの多様な論考のほとんどは、この書評の最初に書いたように、「映画史」というテーマに直接向きあったものにも見えない。本書は、その巧みな構成によって、そこから映画史を紡ぎだすべく、読者を能動的な読みへと導き、映画史についての思考へと導くのである。

●新入会員自己紹介

エコチェンバー時代の映画研究

梅澤 祐典（フリーランス）

どうもはじめまして、梅澤祐典と申します。映画に関する主な活動としましては映画感想ブログ「映画にわか」と映画同人サイト「MOVIE TOYBOX」の運営、およびその内容を書籍化した自費出版本の販売、自主映画の撮影などになるかと思えます。大学ですとか研究機関等には所属しておりませんが、広義の映画学に興味があり、入会させていただきました。

ちょっと場違い感が半端ないのですが、在野の立場で日本映画学会のような場に身を置くことは昨今の映画を巡る言説状況を鑑みるに必要なことではないかと思っております、それと言いますのは同調圧力が強くエコチェンバーが生じやすい SNS の普及による映画言説の平準化、もしくは経済学者・メディア学者の山口真一さんが『ソーシャルメディア解体全書』で書いておられますように「表現の超萎縮」、すなわち SNS 上での炎上や非難を恐れるあまり映画の感想や批評自体を控える風潮が少なからず見られ、その結果としてポピュラーな映画言説と学術的な映画言説（それは平準化ではなく差異化を常に志向するものでしょうから）がほとんど接点を失ってしまっているように思えるのです。

こうした事態にはメディア史家ハロルド・A・イニスの『メディアの文明史 コミュニケーションの傾向性とその循環』における、ラジオのような共時的なメディアは聴取者の平準化を経て社会の中央集権化・全体主義化を促進するとの指摘がそのままとは言わずとも、基本的な図式としましては当てはまるように思えます。とすれば、やや大袈裟な言い方になるかもしれませんが、これは映画に関する知のみならず、社会のちょっとした危機なのかもしれません。いかにして SNS のような共時的なメディアの上に広がるポピュラーな言説空間に共時性には回収され得ない通時的な知を接続していくか、また反対に、ややもすれば硬直化してしまいがちな通時的な知の領域に同時代のポピュラーな言説を持ち込み映画学を活性化していくか。こうしたことを考えた時に、在野であるからこそ日本映画学会に入会してみようか、と思いました。

個人的な話をしますと、先程申し上げましたように私自身は大学や研究機関等には所属しておりませんので、研究と言っても趣味の範疇を出ないものですが、俗にキラキラ映画や胸キュン映画と呼ばれる少女漫画を原作とする概ね 2010 年代に興った邦画のサブジャンルを一応の専門として研究しております。昨年『あの花が咲く丘で、君とまた出会えたら。』がロングランヒットを記録しましたよう

にキラキラ映画は広範な大衆支持を集めるサブジャンルですが、あまり硬い批評の対象となることはありません。しかしながら、その若手監督や若手役者の育成機能に着目すればロマンポルノ等かつての成人向け映画と共通するものがあるでしょうし、高度に定型化された物語や表現の作品毎の微妙な差異、その変遷に着目すれば、その時代その時代の大衆の欲望の形が見えてくるかもしれません。そのような意味で、キラキラ映画は非常に研究し甲斐のあるサブジャンルだと感じております。

今一つの研究対象は「アメリカン・ニューシネマ」形成史ですが、これはアメリカン・ニューシネマとニュー・ハリウッドの概念が専門家レベルでも混同されていることが少なくないような現状はどうなのか、という問題意識から始めたものです。アメリカン・ニューシネマ研究では既に遠山純生さんの「“アメリカン・ニューシネマ”および“ニューシネマ”という言葉について」という決定的な論文がありますが、残念ながらその成果が広く知れ渡っているとは言えません。そのため私の方ではこれをベースとして改めて日本の映画批評史を読み直し、アメリカン・ニューシネマがどのように語られ、それが実際には何を表現してきたのか、こうしたことを解き明かし、周知していきたいと考えています。

自己紹介はそんなところですが文字数が少し余りましたので、せっかくですし締めくりに好きな映画を一本挙げたいと思います。渋谷実の『酔っぱらい天国』。これはもう最高です……フリッツ・ラングの『スカーレット・ストリート』に匹敵するギャングの出ないノワール映画の傑作じゃないでしょうか。喜劇から悲劇への急激な転調や表現主義の残響も感じさせる画面構成、あまりに救いのない結末など、渋谷実の前衛的な作風は今以て衝撃を失っていませんが、それゆえに今でも正当な評価を受けていないと感じます（数年前には『渋谷実 巨匠にして異端』も出版されましたが）。みなさんどうか渋谷実をよろしくお願いします。そして私もついでによろしく願います。

●新入会員自己紹介

音楽と映画、間へのまなざし

佐藤 馨（大阪大学大学院文学研究科音楽学博士後期課程）

はじめまして、大阪大学大学院文学研究科の佐藤馨と申します。この度は日本映画学会の新入会員として迎えていただきありがとうございます。現在私は同研究科の音楽学研究室で博士後期課程に在籍しており、「フランスにおけるトーキー導入前後の映画と音楽」を大きなテーマに据えて研究を続けております。しかしながら、音楽と映画の双方にまたがるテーマで研究を始めたのは博士後期課程に進学してからでした。したがって、映画研究の分野に関してはまだまだ日が浅く、これからさらに深く勉強していきたいと思っております。自己紹介としまして、どうして私が音楽と映画に関わる研究に進んだのかをお話させてください。

大学の学部生時代、私は京都大学文学部の哲学専修に所属していました。元から哲学という分野にはほのかな興味があり、それが何なのか容易には分からないからこそ、その世界に飛び込んでみたいという好奇心で選んだ道でした。卒業論文では 20 世紀フランスの哲学者ウラディミール・ジャンケレヴィッチが用いた「ほとんど無」という概念について考察しましたが、その際に手掛かりとなったのが、彼の著した音楽論（特にドビュッシー論）です。類まれな思想家であると同時に音楽にも深く精通していたジャンケレヴィッチは、両者の間を自在に行き来することで、哲学と音楽が不可分に絡みあった独自の哲学を育みました。それゆえに、「ほとんど無」について語る時も、ジャンケレヴィッチは当然のようにドビュッシーやフォーレ等の音楽作品を話題にしてくるわけです。このような思考展開は一見して難解で、一筋縄ではいきませんが、彼の独特なやり方は元から音楽好きでもあった私にとってたいへん魅力的な作法に感じられたのです。それ以上に彼の書きぶりに魅了されたというのも、ジャンケレヴィッチをテーマに決めた理由の一つでした。こうした哲学と音楽の混交というものが、私の研究の出発点だったといえます。

卒業論文を書いている間に、私の中ではもっと音楽に本腰をおいた研究をやってみようという思いが強くなっていました。そこで、専門の研究室を擁する大阪大学の文学研究科に進学し、まさしく音楽学の分野に足を踏み入れたのです。しかし音楽が好きだけで、音楽学という研究分野の基礎教養や基盤となる知識にはそれまで全く触れてこなかったせいで、まずはそれらを吸収することから始めねばなりませんでした。そうして紆余曲折ありつつも、自らの研究テーマを 20 世紀前半のフランスで活動した知られざる作曲家シャルル・ケクランに定め、修士論文では彼が書いた「モノディー」と呼ばれる作品群を扱いました。出自や人間関係、作曲上の思想や理念、そしてケクランが生きていた当時のフランスの社会的背景や楽壇の潮流を整理して、彼がモノディーという独自の作曲様式に至

るまでの道を考察し、さらには実際の楽曲を詳しく分析することで彼の膨大な創作の中での位置づけを見極めるということが大まかな内容でしたが、そもそもケクランに関する研究は音楽学全体で見てもまだ途上の段階で、特に私が狙いを定めたモノディーというジャンルについては先行研究がほぼ見当たらない未開の領野だったので、暗中模索とはいえ十分なやり応えを感じながら執筆に勤めました。しかしながら、音楽学を志した当初の、もっと音楽に本腰を入れた研究をやるという目標はそれなりに達成できたものの、修士論文の出来としてはもっとやり込めたはずだという若干の不完全燃焼の感を抱いてしまいました。何より、この研究を音楽の一隅に限定されない、より広がりのあるものとして他のフィールドに接続するための展望に欠けていました。

そこで注目したのが、もとより音楽以外にも文学や物理学など他分野の見識に富み、オタク的な興味と好奇心の塊であったケクランという人物が、1930年代に突如として映画の魅力にとらわれて映画にまつわる音楽作品の創作を集中的に行った期間があったという事実でした。ケクランは1933年にドイツ映画の『嘆きの天使』（1930）を観て甚く感銘を受け、それからほんの数週間のうちに『セブン・スターズ・シンフォニー』というオーケストラの大作を書き上げました。面白いのは、それ以前のケクランは映画を商業主義と大衆迎合の低俗な娯楽であると毛嫌いしていたということです。そんな彼が一瞬にして心変わりをしたという事実は興味深いばかりか、一音楽家の信条と理念を一変させるほどの劇的なものを映画が孕んでいたということを示唆しています。1930年代といえば映画史的にはサイレントからトーキーへの転換が進み、映像と音声に分かちがたく結ばれるようになった黎明の時代でしたが、それは当時の多くの音楽家にとってもやはり看過しえない一大事でした。ケクランと映画のつながり方はその時代の象徴的な例になりうるのではないかという思いから、博士後期課程ではケクランを起点としつつ、トーキー前後を生きたフランスの作曲家たちが目覚ましい変容を遂げる映画というものにどう身を投じていったのかを研究することにしたのです。

以上のような経緯から、私は映画と音楽の両分野にまたがる研究へと舵を切りました。結果、また博士後期課程でも映画に関する基礎的な勉強からスタートしましたが、その後はケクラン自身が著した映画音楽論の考察や、1935年から数年の間だけ製作されたクラシック音楽と映像の融合「シネフォニー」に関する調査を挟みつつ、現在は主にサイレント期のフランス映画と芸術にまつわる大事件であったはずの1924年のパリ・オペラ座での映画上演について調べています。芸術の殿堂に映画が足を踏み入れたこの記念すべきイベントを仔細に検討することで、当時のフランスにおいての映画に対する様々な視線をより鮮やかに浮き彫りにし、これまでの言説に何かさらにリアルなものを組み込めたらと思っています。

思えば、「哲学と音楽」から「音楽と映画」へ、混交という意味では出発点と同じ所に戻ってきたような気がします。もしかしたら、何かと何か混じり合う瞬間や場を深く覗き込みたいという欲求が、これまでの道程の裏にはあったのかもしれない。長々とした自己紹

介になってしまいましたが、皆さま、これから何卒よろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

ドイツ映画、そしてペッツォルト

田中 洋（杏林大学外国語学部准教授）

日本映画学会のみなさま、はじめまして。本務校の同僚である渡邊俊先生にご紹介いただきこの度入会のお許しをいただきました、田中洋と申します。どうぞよろしくお願いいたします。

私の専門は近現代ドイツ文学で、ドイツそしてスイスの詩人・作家であるヘルマン・ヘッセ（1877-1962）の作品研究ならびに日本における受容史研究を中心に据えています。ちなみにヘッセの作品、そしてヘッセ自身も映画化されています。かつて中期作品である『シッダールタ』と『荒野の狼』がそれぞれ 1972 年と 74 年に、そして最近ではやはり中期の作品である『ナルツィスとゴルトムント』が 2020 年に映画化されました。2021 年公開の *Monte Verità-Der Rausch der Freiheit* では、スイス・アスコーナの自然治療法を実践するコロニー「モンテ・ヴェリタ（自由の丘）」を舞台に人間模様が描かれていて、同地に実際に滞在していたヘッセがこの映画作品のテーマに関わる重要な役どころとして登場します。

さて、話は変わって私自身の映画との関わりについても少々。母親の影響もあり、子供の頃はアメリカ映画三昧だったことが思い起こされます。リアルタイムではないのですが、VHS で何度も観た『バック・トゥ・ザ・フューチャー』シリーズ（1985-1990）や、祖母の家になぜか「ジェダイの復讐」（最近では「ジェダイの帰還」の邦題が使われているようですが、やはりこちらの方がしっくり）だけレーザーディスクがあった『スター・ウォーズ』シリーズ（1977-）、そして『グーニーズ』（1985）、『E.T.』（1982）などなど、枚挙にいとまがありません。少し大きくなってからは、これもやはり母親の趣味なのですが『クレイマー、クレイマー』（1979）、『レインマン』（1988）などダスティン・ホフマン主演の作品をよく分からないまま観ていた記憶があります。大学に入り——多くの人がこの時期に経験すると思われるが——いわゆるミニシアター系の映画を観るようになりました。『オール・アバウト・マイ・マザー』（1999）を夜中に一人で鑑賞し、一体これは何だったのだろう？ と戸惑ったことが思い起こされます。そして、『ニュー・シネマ・パラダイス』（1988）然り、非常に大雑把な言い方にはなりますがヨーロッパ的な詩情を豊かに湛えた作品は、ふとしたときに一人で静かに観たくなる、そんな良さがあると思います。日本で今年 6 月に封切りになったミハウ・クフエチンスキ監督のポーランド映画『フィリップ』（2022）なども、センセーショナルな売り文句とは裏腹に、こうしたヨーロッパ映画の系譜に連なる良作でした。静かで余計な説明やセリフはないのに、人物の内面を丁寧に描いているというのがこれらの映画に通底しているように思われます。

ところでかつて、「ドイツ映画って戦争もの以外にあるの？」と聞かれたことは一度や二度ではありませんでした。確かに 2000 年代に入っても『トンネル』（2001）、『グッバイ、レーニン！』（2003）、『ヒトラー最後の 12 日間』（2004）、そして最近では『アイヒマンを追え！』（2015）、『僕たちは希望という名の列車に乗った』（2018）など、話題となるのはやはり第二次大戦とその後の分断されたドイツを題材にした作品が多いことは否めません。とはいえ、時代が変わるにつれそうした「戦争もの」にも変化が起きています。『ブルーム・オブ・イェスタディ』（2016）はナチの戦犯を祖父に持つホロコースト研究者と、ナチの犠牲者となった祖母を持つインターン生の二人を主人公としています。ブラックユーモアと過激な描写が多い作品ですが、その背後には、戦争当事者の孫の世代が負の遺産としての戦争に向き合うというアクチュアルなテーマが真摯に描かれています。また『帰ってきたヒトラー』（2015）はご覧になった方も多いかと思いますが、シリアス一辺倒ではなく、自虐を交えてブラックユーモアたっぷりに（が、結局かなりシリアスな作品ではありません）描くなど、過去の振り返りと反省というスタイルから確実に変化を遂げているという印象があります。

さて、ドイツ映画の中で目下注目しているのがクリスティアン・ペッツォルト（1960-）監督の作品です。これまで日本国内では、第二次大戦とその後を扱った『東ベルリンから来た女』（2012）と『あの日のように抱きしめて』（2014）、ドイツ占領下のフランスを独自の設定で描いた『未来を乗り換えた男』（2018）が公開されました。いずれもいわゆるヨーロッパ映画の伝統を受け継いだ作品といえるでしょう。直近の作品としては、現代における神話の再構築をテーマとした三部作の一つ『水を抱く女』（2020）が 2021 年に日本で公開となりました。その出自をギリシャ神話まで遡るウンディーネ伝説はアンデルセンの『人魚姫』の元ネタでもあり、フリードリヒ・フケー（1777-1843）が小説作品としてまとめたものがよく知られています。ペッツォルトはこの伝説を下敷きにしつつ、現代のベルリンで歴史家そして博物館のガイドとして生きる主人公ウンディーネが、フケーにおける「夫が裏切ったら殺さねばならない」、あるいはフケー作品から派生していったウンディーネ作品群における「愛する男が裏切ったとき、その男は命を奪われ、ウンディーネは水に還らねばならない」という因果／呪いに立ち向かう姿を描いています。ところで、明確な歴史的・政治的背景を持っていたこれまでの作品と異なり、本作が神話を出発点としているのはなぜかという問いに対し、ペッツォルトは「非政治的な物語というものはありえない」とインタビューで答えています（5）。ウンディーネによる博物館ツアーに登場する統一後 1991 年のベルリンの模型、社会主義国家における理想的な都市像としての旧東独の都市計画の模型、西ベルリンの中心街の模型、そして 2020 年にオープンしたフンボルト・フォーラムに象徴されるベルリンの様々な姿とは、見方を変えれば時代に翻弄された都市のバラバラな像であり、沼地を整備して作られていった神話なき人工都市の断片であるといえます。そのように映し出された、ペッツォルトがその歴史的・政治的在り方について問い続けるベルリン——この神話なき都市において神話を再構築することの意味を、続く二作品も交えて論じてみたいと考えています。

参考文献

「クリスティアン・ペッツォルト監督インタビュー」『水を抱く女（プレス試写パンフレット）』彩プロ、2021年、5頁。

田中洋「言葉を超えて、「言葉」とともに——フィリップのアイデンティティをめぐる闘い」『フィリップ（劇場販売用パンフレット）』彩プロ、2024年、13-14頁。

田中洋「神話なき都市の神話—クリスティアン・ペッツォルト『水を抱く女』—」『Die Brücke 架け橋』公益財団法人日独協会、第717号、2021年、10頁。

●新入会員自己紹介

川島雄三論を再解釈する

橋本 美波（法政大学大学院国際文化研究科博士後期課程）

日本映画学会の皆様、この度は入会をご承認下さり、誠にありがとうございます。法政大学大学院国際文化研究科博士後期課程に在籍しております、橋本美波と申します。この場をお借りしまして、自己紹介をさせていただきます。

私は、明治学院大学文学部芸術学科にて映像学を専攻し、卒業後は映像制作会社である株式会社 AOI Pro.にて約 5 年勤務しました。実際の制作現場での職務は大変有意義なものでしたが、仕事と子育てを両立するなかで社会に存在するジェンダー規範に疑問を抱くようになり、映画研究をはじめジェンダー研究、文学研究、国際関係学といった学問領域を横断的に学ぶことのできる法政大学大学院国際文化研究科修士課程に社会人学生として入学しました。

修士論文では、1990 年代のハリウッド映画において「新たな女性映画（The new woman's film）」と呼ばれるジャンルがどのように展開したかを検証し、その意義を検討しました。より具体的な内容としましては、「新たな女性映画」の「もと」である、古典的ハリウッド映画における「女性映画」の隆盛と衰退、その後の「新たな女性映画」の登場といった通時的な変遷を確認しつつ、なかでも女性の客体的搾取を乗り越え、かつ大衆作品として商業的にも成功を収めた同ジャンルの幾つかの作品に着目し、作品内部で主体的な女性像がどのように構築されているかをフェミニズム映画理論を援用しながら考察しました。本論文は、映画研究、ジェンダー研究、アメリカ社会史研究の学際的なアプローチによる国際文化学的研究として位置づけることができるのでは、と考えております。

博士課程進学後さまざまな観点から研究を行うことを検討したのですが、現在博士論文のテーマとして取り組んでいるのは、川島雄三論です。川島雄三は、進行性筋萎縮症という難病を患いながらも日本映画黄金期である 1940 年代から 1960 年代に活躍し、様々なジャンルの作品を手掛けた映画作家です。なかでも、戦中戦後と目まぐるしく変化した東京・大阪などの「都会」を舞台に、市井に生きる人々の姿を描いた「風俗映画」を数多く撮った作家として知られています。川島を扱った従来の研究や批評では、青森県むつ市出身である川島が専ら「都会」を舞台にした作品を撮った理由として、川島の病が先祖の旧家で繰り返された近親婚によってもたらされていること、それを要因に川島が自らの血縁や故郷を嫌悪していたことが記され¹、ゆえに「必死のモダニスト」などの表現によって、田舎を憎み、都会に憧れる人物像が、川島とその作品の前提として語られてきました。

しかしその一方で、この近親婚の存在は 2002 年 4 月 16 日の東奥日報にてご遺族によって否定されています²。すなわち、彼

の病気が作品や作家性と結び付けられ、さらにその情報が間違っているという現在の状況は、川島雄三という作家を誤った語りのなかに置いてしまっているのではないかと調査・研究を実施することで、川島雄三の作家性を問い直す契機となるのではないかと考えるに至りました。本研究の立場と意義は、この近親婚の不存在を争点として、川島雄三研究において前提となっていた川島自身の血縁や故郷への嫌悪を問い直し、反動としての都会的作風ではなく川島を都会的作風に導いた要因と作家論の見直し、および作品群の再評価を試みることです。さらに川島が作品を撮った1940年代から1960年代は、日本社会が戦中、終戦、占領期、戦後と変化した特殊な時代でもあります。川島の作品を、あるいは川島という作家の存在を共時的な関係値のなかに再配置し検討することは、日本映画史研究においても意義あることだと考えております。

以上、これまで取り組んできた研究内容、現在の博士論文のテーマについて紹介させていただきました。研究対象を川島雄三および日本映画史に変更してから日も浅く、研究不足な点が多々あるかと存じます。日本映画学会に参加させていただくことで様々な映画研究に触れ、多様な方法論を学び、勉強していきたいと思っております。ご指導、ご鞭撻を賜りますよう、よろしくお願い申し上げます。

注

- 1 このような言説は川島の弟子であった今村昌平による以下の論考が発端とされる。今村昌平「タコとナポレオン」、今村昌平編『サヨナラだけが人生だ 映画監督川島雄三の一生』ノーベル書房、1969年、30-51頁。
- 2 「花に嵐の川島雄三 甥っ子・晋一さん思い出語り」東奥日報、2002年4月16日、夕刊、6頁。

● 出版紹介

- 小出正志会員『小出正志 東京造形大学教育研究集成 1「小出正志退職記念展 [教育×研究×境界—アニメーション活動とその周辺—] 記録①』、東京造形大学(発行)、2024年3月。
- 坂牛卓／平瀬有人『〈世界〉としての窓 演劇、絵画、映画、そして建築』、早稲田大学出版部、2024年9月。(会員外恵贈)
- 日本映画学会監修／杉野健太郎会員責任編集『アメリカ映画史入門』、三修社、2024年10月。
- 山本佳樹会員責任編集『ドイツ文学と映画』、三修社、2024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

- 小西 弘樹 (麗澤大学工学部客員教授)、映画関連オペレーションリサーチ
- 佐藤 馨 (大阪大学大学院音楽学博士課程)、トーキー前後のフランス映画と音楽／近代フランス音楽
- 阪本 杏実 (早稲田大学大学院博士課程)、アメリカ映画／エコクリティシズム／アニマル・スタディーズ
- 田中 洋 (杏林大学外国語学部准教授)、ドイツ映画
- 柳橋 大輔 (早稲田大学商学学術院商学部専任講師)、ドイツ文学と映画／ヴァイマル映画／ドイツ映画理論
- 梅澤 祐典 (フリーランス)、キラキラ映画論／アメリカン・ニューシネマ論
- 沼田 信輔 (放送大学大学院文化科学研究科修士課程修了)、映画産業論／プロデュース論／映画とグローバリゼーション