

日本映画学会会報

第74号 (2025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 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

学会誌『映画研究』第19号の編集を終えて 堀 潤之 2

2024年度例会・大会報告集の査読報告 板倉 史明 4

視点 アンリ・ストルクのアーカイブとポリナーージュの写真 東 志保 6

視点 「キメ顔」で教える/学ぶ映画学：『ズーランダー』（2001）を題材に 渡邊 俊 12

新刊紹介 日本映画学会監修／杉野健太郎責任編集『アメリカ映画史入門』 福田 京一 18

新刊紹介 山本佳樹責任編集『ドイツ文学と映画』 飯田 道子 21

出版紹介・新入会員紹介 23

● 学会誌『映画研究』第 19 号の編集を終えて

堀 潤之（関西大学文学部教授）

『映画研究』第 19 号（2024 年発行）は、今期の編集委員会で担当する最初の学会誌となります（ただし、編集委員 10 名の構成は前期と同じです）。本号には、計 12 編の投稿があり、編集委員会による厳正な査読の結果、4 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、12編の論文中、2編が掲載可、3編が再審査、7編が掲載不可となりました。そして再審査となった3編のうちの2編が大幅な改稿を経て投稿され、いずれも掲載可となりました。

その後、掲載が決定した4編の論文に対して、第17回（2024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4編の掲載決定論文の中から10名の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、「『裏窓』、洗脳、テレビ——ヒッチコックのアイロニーと「純粹映画」」が8票、「『狂った一頁』が見つめる精神病——新派映画と病の政治学」が1票、「『風と共に去りぬ』(1939)におけるスカーレット・オハラ／ヴィヴィアン・リーの演技に関する考察」が1票となり、最優秀論文は「『裏窓』、洗脳、テレビ——ヒッチコックのアイロニーと「純粹映画」」に決定しました。

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8票、「授与しない」が2票となり、9年ぶりに賞を授与することになりました。

汲めども尽きせぬヒッチコックの『裏窓』を対象とした木原圭翔氏の同論文は、優れた学術論文はその透徹した論理的展開によって一篇のミステリーのように読み物としても手に汗握るものになりうることの新たな例証と言えるでしょう。学術的な映画研究の面白さを体感してもらうためにも、受賞を一つの契機として同論文が広く読まれることを願ってやみません。

以上が、本年の『映画研究』第19号の編集過程についての報告となります。

今回は前号より投稿本数が微増しました。対面開催がデフォルトの運営方法に戻り、直近の第20回大会（大阪大学）も活況を呈し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、さらに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。

● 2024 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）

5 年目を迎えた『日本映画学会大会・例会報告集』（以下『報告集』）であるが、今年度は大会時も例会時も「研究発表論文」（査読あり）の投稿がなかったため、査読作業は実施されなかった。

『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」のみ査読制を取っている。そのため本学会には「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://japansocietycinemastudies.org/wpcontent/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ことになる。

（1）ひとつの論文につき最低査読者 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）最低 2 名の査読結果に基づき、報告集査読委員会で議論し、最終的に委員会としての最終的な総合評価（A から C のいずれかにする）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。

査読プロセスは以上であるが、なお、査読にあたり以下の 3 つのルールも遵守している。

1) 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。

2) 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）。

3) 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。

通常の論文投稿だけでなく、報告書への投稿も重要な各会員の業績としてカウントされるので、ぜひ、投稿する場所のひとつに、今後も「例会・大会報告集」を加えていただき、執筆スケジュールに含めていただければ幸甚である。

● 視点

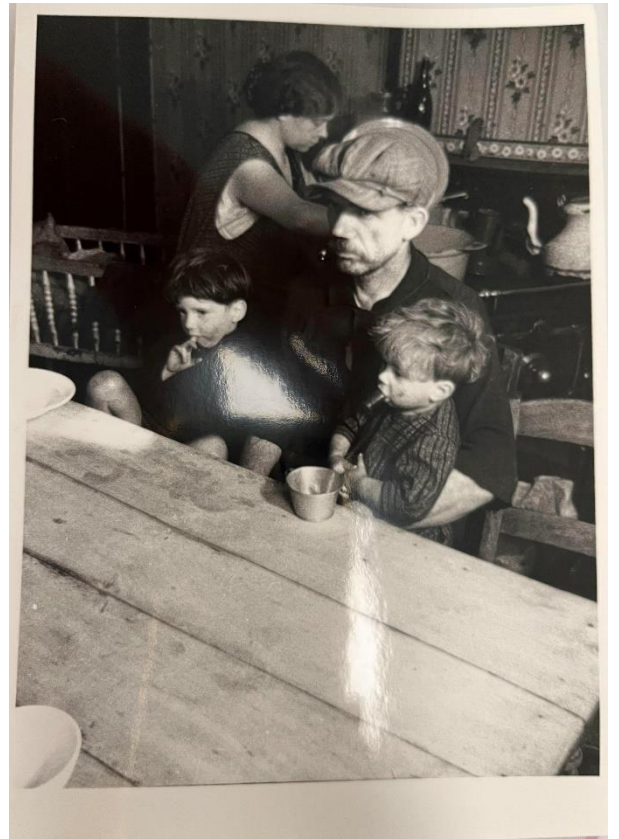
アンリ・ストルクのアーカイブとポリナージュの写真

東 志保（大阪大学人文学研究科准教授）

アンリ・ストルク（Henri Storck）は、ベルギー映画の先駆的存在として知られており、1999年に逝去するまで、主にドキュメンタリー映画を多数手がけた。その内実は多彩で、前衛映画、社会派ドキュメンタリー、美術映画、民俗学映画などさまざまな領域を扱ってきた。ストルクについての先行研究はあまり多くないが、『アンリ・ストルク：アヴァンギャルドから社会派ドキュメンタリーへ（*Henri Storck: De l'avant-garde au documentaire social*）』¹の著者、ラウラ・ヴィチ（Laura Vichi）が示しているように、1920年代の前衛映画が、1930年代に社会ドキュメンタリーに移行する、その転換期を生きた映画作家といえるだろう。私はまず、ストルクの最初の作品『オステンドのイメージ（*Images d'Ostende*）』（1929-30年）で映された、フランドルの海に吹きすさぶ風、そして波と砂の文様に魅了され、つぎに、ヨリス・イヴェンス（Joris Ivens）との共作『ポリナージュの悲惨（*Misère au Borinage*）』

（1933年）で映された、炭鉱労働者の日々の生活の実像に圧倒された。そして、イヴェンスの映画を調べはじめたことを契機に、ドキュメンタリーにおける芸術性と社会性の共存を掘り下げたいと思ったことから、ストルクについても少しずつ研究を進めている。

そして、2025年2月に、ブリュッセル自由大学附属図書館にあるストルクのアーカイブによろやく行くことができた。ブリュッセル自由大学附属図書館のアーカイブは、大学に関わる資料や貴重な書籍や外部から寄贈された資料も保存・公開している。ストルクに関わる資料は、アンリ・ストルク財団から寄贈されたもので、ブリュッセル自由大学附属図書館の「アーカイブ、遺産と特別コレクション」に事前にコンタクトをとることで、閲覧できるようになっている。私は、今回は主に、1929年～1938年にかけてストルクがオステンドを撮影した短編作品群や、『ポリナージュの悲惨』と、ポリナージュでの問題意識を継承したと考えられる『みじめな家（*Les maisons de la misère*）』（1937）についての資料を中心に閲覧した。そのなかで目をひいたのは、『ポリナージュの悲惨』のファイルに挟まれていた、3枚の写真（画像1、画像2、画像3）であった。



画像 1、画像 2、画像 3（出典：Z 059-12 Misère au Borinage, *Archives de Storck, Henri, Archives, patrimoine et réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles*）

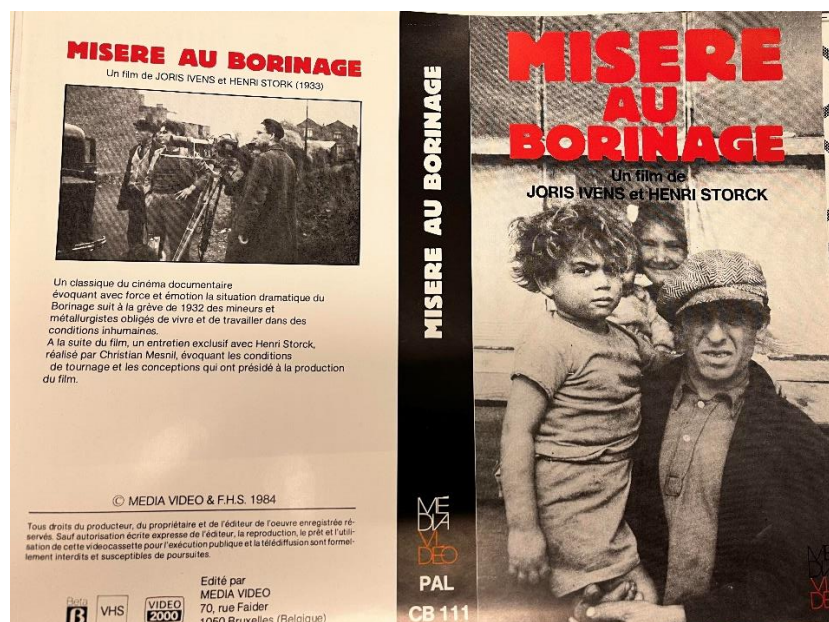
この写真は、『ボリナーズの悲劇』の撮影現場で、炭鉱労働者の家族の写真を撮った写真家、ウィリー・ケッセルズ（Willy Kessels）によるもので、1984年3月15日から4月15日にかけてブリュッセルのLe Botaniqueという文化センターで開催された、ケッセルズの『ボリナーズの悲劇』の展覧会の資料とともに保管されていた。つまり、この写真は、展覧会で展示された写真の一部を複製したものと思われる。更に、その展覧会を告知した記事で、自分の幼少期の写真を発見した男性、ピエール・ローラン（Pierre Laurent）についての新聞の切り抜きも保管されていた。それによると、ローランは、展覧会レセプションや、展覧会会期中に行われた『ボリナーズの悲劇』の上映と討論にも招待されたとのこと。上映後の討論で、ストルクが壇上でローランを紹介し、ローランがボリナ

ーजूの思い出を語るエピソードも紹介されていた²。このことは、ストルクにとって印象的な出来事だったのか、イヴェンスと手紙でやりとりもしている。以下はその書簡の抜粋である。

「ケッセルズの写真の展覧会や、本とビデオカセットの出版は大成功だったよ。ウィリー・ケッセルズの息子さん、娘さんも来場したし、アルベール通りのバラックの一軒に住んでいたピエール・ローランという人も来たんだ。ケッセルズが撮影した時は、ピエールはまだ3歳だった。」（アンリ・ストルクからヨリス・イヴェンスへの手紙、1984年3月19日、ブリュッセル）³

「アルベール通りのバラックの一軒でケッセルズが写真を撮った少年が来られたとは素晴らしいね。アルベール通りの、あのバラックで撮影したことを今でもよく覚えているよ」（ヨリス・イヴェンスからアンリ・ストルクへの手紙、1984年3月22日、パリ）⁴

この手紙のやりとりにあるように、『ボリナーजूの悲惨』は、展覧会と上映に合わせてビデオカセットが出版されたのだが、ビデオカセットの表紙に使われたのは、ピエールの写真であった（画像4）。この写真の選択は偶然の産物であるが、図らずとも、1984年のビデオカセットには2種類の記憶——1933年の撮影時の記憶と、1984年の展覧会と上映の記憶——が込められることになったのである。



画像4（出典：Z 059-12 Misère au Borinage, Archives de Storck, Henri, Archives, patrimoine et réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles)

このように、『ポリナージュの悲惨』のファイルに収められた、ケッセルズの写真にまつわる資料を閲覧することで、映画は歳月を経て公開されるなかで、公開当初とは異なる意義が見出されることを実感した。もちろん、これは言わずもがなのことではあるが、『ポリナージュの悲惨』の場合、公開当時は現在起きている問題を提起するというアクチュアルな政治性を孕んだ作品であっただけに、その違いは尚更のように思われる。『ポリナージュの悲惨』が50年後に上映された時には、労働運動の記録という社会的側面のみならず、幼少期の思い出というパーソナルな過去の痕跡を映す記憶装置としての意義が見出されたということが今回の発見であった。（もちろん、それはケッセルズの1枚の写真が端緒となった記憶ということで、写真という媒体の特性も関係しているだろう）その意味で、映画が上映された際のコンテキストを示すノンフィルム資料にあたることの意義も感じた調査であった。今後は、更に資料を読み込んで、ストルクの映画の分析をしていきたい。

[追記]

アーカイブ調査最終日に、ドキュメンタリー映画・実験映画の名匠、ボリス・レーマン(Boris Lehman)に偶然会うことができた。

(画像5) レーマンは、自身の映画にまつわる資料を、ブリュッセル自由大学附属図書館に寄贈することを現在検討中とのことで、その打ち合わせに来ていたところであった。レーマンはストルクとも深い交流があり、『ベルギーの祭』(1970-1971)をはじめ、ストルクの映画で編集助手を務めた。また、レーマンは、シャンタル・アケルマンとも幼少時代から友人で、『ジャンヌ・ディエルマン ブリュッセル 1080、コメルス河畔通り23番地』ではスチル写真を担当した。その意味で、まさにベルギーの作家映画を体現した人物であるとも言えるだろう。レーマンは、自分自身を主題にした映画を一貫して撮り続けており、そのシュルレアリスティックな世界観は、後年にストルクが魅了された祝祭空間と通じるものがあるように思われる。



(画像5) 右から順に、ブリュッセル自由大学講師のグザヴィエ・ガルシア・バードン (Xavier García Bardón) 、
ボリス・レーマン、著者。ガルシア・バードンは、ベルギー実験映画の研究者。

註

1. Laura Vichi, *Henri Storck: De l'avant-garde au documentaire social*, Yellow Now, 2002.
2. 実際、『ポリナーージュの悲慘』は、当時子供であった被写体にとって、数少ない幼少時の記憶の断片を提示するものであったようである。ヴィチの著書には、当時4歳で映画に出演したイヴォンヌ・ムッフ (Yvonne Mouffe) へのインタビューが収められている。ムッフによると、テレビで映画が放映されているのを見て、「全てが蘇った」と語っている。ムッフはストルクにも会っている。ウイスロー・ハドソン (Wieslaw Hudson) による、ポリナーージュの過去と現在を比較したドキュメンタリー『それぞれのポリナーージュ (A

chacun son Borinage) 』(1978年)のために、ストルクがラジオで当時の被写体を探していると聞いたことが契機であったようである。つまり、ハドソンのドキュメンタリーの制作年を考慮すると、ストルクは1984年以前から関係者を捜していたことがわかる。Ibid, pp.72-73, p.193.

3. Z 059-206 Joris Ivens, *Archives de Storck, Henri*, Archives, patrimoine et réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles.
4. Z 059-206 Joris Ivens, *Archives de Storck, Henri*, Archives, patrimoine et réserve précieuse de l'Université libre de Bruxelles.

付記：本論はJSPS科研費23K12040の助成を受けた研究の一環である。

● 視点

「キメ顔」で教える/学ぶ映画学：『ズーランダー』（2001）を題材に

渡邊 俊（杏林大学外国語学部講師）

はじめに

私は本務校で「表象文化論」という講義科目を担当している。元々はアメリカ文学が専門なので当初は小説を扱うこともあったが、現在ではアメリカ映画のみを題材としている。科目担当者権限で好き放題に選んだ 2024 年度の作品のうちの一部を紹介しておく。

『ふたりの男とひとりの女（*Me, Myself and Irene*）』、2000 年。

『ズーランダー（*Zoolander*）』、2001 年。

『シャイニング（*The Shining*）』、1980 年。

『サイコ（*Psycho*）』、1960 年。

『アメリカン・サイコ（*American Psycho*）』、2001 年。

選択の基準としては「愉快」と「恐怖」の映像表現を学ぶことを念頭に、ジャンルでいえばコメディやホラー作品を中心に選んだつもりである。上記リストの上から 2 作品はコメディ、その他 3 作品は一般的にはホラーまたはサスペンスとして分けられるだろう。

上記リスト内の作品にはもう 1 つの共通点が見出される。それは「顔芸」である。例えば『シャイニング』で執拗に繰り返されるジャック・ニコルソンのクローズアップ・ショットを思い起こせば、「顔芸」たるが何だかは容易に想像がつくのではないだろうか。一般的にいえば、「顔芸」とは単に顔の表情による特徴的な表現というだけでなく、意図的に笑いを誘うような顔の表現作りをすることである。その意味では、ニコルソンの表情を「顔芸」とするのは不適切かもしれない。しかし、怯える妻をドア越しに凝視するニコルソンのかの有名な狂気の表情はいまや様々な形でパロディ化されており、作品を見たことのない人にとっても既視感のあるサブカル的なイメージへと転じている。本来キューブリックとニコルソンが意図したであろう戦慄と恐怖のイメージは薄れ、「顔芸」的な表現であるとさえ見なされるようにも感じられる。

前置きが長くなったが、本稿の中心となる話題は「顔芸」である。上記リストの中で「顔芸」が大々的に取り上げられる作品が『ズーランダー』である。作品について概説しながら、実際に講義でどのように「顔芸」を扱ったのかを書き綴っていく。

スクリーボール・コメディとしての『ズーランダー』

『ズーランダー』は、2001年9月11日の同時多発テロ事件直後の9月28日にアメリカで公開された。ベン・スティラー（Ben Stiller）、オーウェン・ウィルソン（Owen Wilson）、ウィル・フェレル（Will Ferrell）といった人気コメディ俳優が演じる、ファッション業界を舞台にした映画である。ドナルド・トランプ夫妻、ディヴィッド・ボーイ、パリス・ヒルトン、ナタリー・ポートマン、トミー・ヒルフィガーなど、多数のセレブがカメオ出演することでも有名である。9・11事件直後の自粛ムードのために興行収入は低調だったものの、2016年には続編『ズーランダー2』が公開され、2022年にはSNS上でミームが流行し、カルト的な支持を得ているシリーズである。

ストーリーにも簡単に触れておこう。ベン・スティラー演じる主人公デレク・ズーランダーは、得意の顔芸＝キメ顔である「ブルー・スティール（Blue Steel）」を武器に、モデル・オブ・ザ・イヤーを3年連続で受賞するカリスマ男性ファッション・モデルである。「3%の体脂肪率、1%の知能（3% Body-Fat, 1% Brain Activity）」とDVDジャケットに書かれているように、デレクはナルシストでおバかなキャラクターである。ところが、ライバルであり後輩モデルであるハンセル（オーウェン・ウィルソン）に賞を奪われてしまう。敗北のショックで自己を見失いつつある中、デレクは悪のファッション・デザイナー、ムガトゥ（ウィル・フェレル）に洗脳され、児童労働禁止を掲げるマレーシア首相の暗殺を命じられる。労働力を搾取しようとするグローバル資本とファッション業界の陰謀に翻弄され、さらには自らの愚かさにも困惑しながらも、ハンセルら仲間の協力を得て、デレクはついに究極のキメ顔「マグナム（Magnum）」を編み出し、首相暗殺計画を頓挫させ、ムガトゥの野望を打ち砕くことに成功する。

これだけで結構なおバカ映画であることは明白だが、厳密にジャンル分けをすると、『ズーランダー』はスクリーボール・コメディというサブジャンルに属する。Wes D. Gehringの*Romantic Vs. Screwball Comedy*（2008）によれば、スクリーボールというジャンルは「変わり者」を意味する“oddball”と、どこに行くか予測のつかない野球の変化球“screwball”に由来する。代表作としては*It Happened One Night*（1934）、*My Man Godfrey*（1936）、*Bringing Up Baby*（1938）などが挙げられ、サイレントからトーキーへの移行期である1930年代の恐慌期に、暗い社会に対する反動かのように数多くの作品が製作された。

ゲーリングは黎明期から現代に至るまでのコミック・アンチヒーローの5つの特徴について以下のように挙げている（29）。

1. 豊富な余暇時間
2. 子どもっぽい気質
3. 男性的な挫折感（特に女性関係）
4. 身体的コメディへの傾倒
5. パロディと風刺

1と2について補足をする、同ジャンルにおいては上流階級だけが享受できる余暇にフォーカスが当てられることが多く、また余暇を持って余す半人前のキャラクターとして大学教授が頻繁に登場することになった（例えば、*Bringing Up Baby* などハワード・ホークス作品で頻出する）。

では、『ズーランダー』は上記の特徴にどう合致するのだろうか。まず1と2に関していえば、トップモデルであるデレクは上流階級の世界に類似するセレブの世界に生きており、“Did you ever think that maybe there’s more to life than being really, really, really ridiculously good-looking?”という、あまりにも短絡的な発言からわかるように、自らの美以外には全く関心がなく、子ども以上大人未満な要素を持つことから合致する。3つ目の点について、本作では男女関係ではなく、最初に敗北を喫したライバルのハンセルとのホモソーシャルな関係に置き換えられている。4つ目の身体的コメディへの傾倒については、ステイラー自身がスラップスティックに定評のある役者ということもあり確認するまでもないだろうが、彼が見せるキメ顔は「ブルー・スティール」、「ル・ティグラ」、そして最終奥義「マグナム」の3種類の名称が与えられている。だが実際のところ、これらはほぼ同じ表情である。この反復によってキメ顔は顔芸と化し、観客は笑いへと誘われるのである。5つ目のパロディや風刺に関しては、ファッション業界を取り巻く社会に対するあからさまな皮肉と風刺、セレブを使ったカメオ演出の多用などからも合致している。

現代的にアレンジされているのは当然だが、『ズーランダー』は伝統的なスクリーンボール・コメディのルールを踏襲しているといえそうである。だが、このジャンル特有の共通点はもう1つある。それは、1930年代の恐慌下の社会状況がそうであったように、様々な謀略と暴力によって秩序と平穏が崩壊した世界を何とか元に戻そうと抗うキャラクターの姿である。しかし、壊れた世界の回復はつねにすでに不可能なのである。それは、いつも空回りし続け、脇道へと逸れていく、ポスト911時代の主人公デレク・ズーランダーの行動に表

れているだろう。現代に生きる私たち観客は、ベン・スティラーの執拗に繰り返されるキメ顔のおかげで、束の間ではあるが、グローバル資本主義的な競争社会の残酷さから逃れ、優しい世界の中で笑いという癒しを求めているのだろうか。

「キメ顔」で教える/学ぶ映画学とは？

ヒッチコックやキューブリックの偉大な名作を差し置いて『ズーランダー』について見てきたが、以降からようやく実際の講義での取り組みについて綴っていく。

『ズーランダー』を扱ったのは、全 15 回の「表象文化論」のうち第 3 回目である。その前の第 1、2 回目では、先に挙げた『ふたりの男とひとりの女』を用いながら、シド・フィールド (Syd Field) の三幕構成 (Three-Act Structure)、すなわち映画のプロット構造の基本やショットの記述練習などを行った。第 3 回目の講義では、キャラクター心理を映し出しやすいクローズアップ・ショットを中心に、基本的なショットについての用語説明をしながら進めた。前述の通り、『ズーランダー』は主人公のキメ顔に始まりキメ顔で終わるため、クローズアップ・ショットを意識せざるを得ない作品である。直前回の課題がミディアム・ショットとロング・ショットの記述練習だったことを確認させた上で、この回ではベン・スティラーの 3 種類のキメ顔「ブルー・スティール」「ル・ティグラ」、「マグナム」に焦点を当てた。

学生たちにはグループ課題として、プロット構造に留意しながら、これらのキメ顔について分析するという意地の悪い課題を課した。というのも、名称が異なるだけで 3 種とも表情自体は 99.9% 同じであるからである。「マグナム」が他 2 つと異なるのは、直前に左ターンをするか否かという些細な違いがある程度である。20 グループ以上の分析結果から重複内容をまとめつつ、若干の加筆と修正を加えたものを以下に記しておく。

1. キメ顔は主人公の成長と関係しているのではないか。「マグナム」の完成は主人公の真の成長を示すのではないか。
2. キメ顔は外見に依存する主人公の象徴であり、モデルを外見だけの道具として扱っているというファッション業界の闇を示唆しているのではないか。
3. キメ顔を通じた主人公の外見への執着は、うわべだけの薄っぺらさを表しており、それは他者から見れば大した問題ではないのではないか。
4. キメ顔は、ファッション業界における使い捨てや移り変わりが激しいことを表しているのではないか。
5. 主人公がキメ顔を敢えて作っているということは、キメ顔をしている時は本当の自分ではないことを表しているのではないか。

6. キメ顔に変化がほぼないことは、社会が変わらないことを表しているのではないか。

便宜上 6 つにまとめたが、いずれの回答にも妥当性はありそうである。全体を見ると、学生たちは「成長」や「変化」のあるなしに着目しているようである。1 のように主人公の「成長」や、4 のファッション業界の「移り変わり」への指摘は、キメ顔とプロットの進行を並置させて考察したのではないかと考えさせる。5 については 1 と表裏関係にあるもので、「本当の自分を見つける」というプロット構造が意識されているようにも読み取れるだろう。一方で、2 と 3 のように外見への「依存」や「執着」であったり、6 のように「変わらない社会」という指摘をしたりするなど、プロット重視というよりは、反復して現れる視覚的なイメージを重視して考察したようにも思える。

この課題の重要点は、ベン・スティラーのキメ顔ショットが実質的に同じであることに気づくかどうかである。最後に編み出すキメ顔「マグナム」は、冒頭の「ブルー・スティール」の変異にすぎず、予定調和的に作り出されたものである。したがって、上記の学生たちの回答の中では、私自身は 6 の「キメ顔に変化がほぼないことは、社会が変わらないことを表している」に近い見解である。前にも述べたように、スクリーンボール・コメディというジャンルの傾向を考えれば、キャラクター自身あるいは社会状況を変えようという試みはつねにすでに不可能だからである。三幕構成の手法を考慮すれば、主人公の「成長」はごくわずかな変化に留まるだろう。だが、これらの学生たちの回答には必ずしも三幕構成やジャンル論が反映されているわけではないかもしれない。むしろ、自分たち自身の成長あるいは社会に対する期待感や失望感が投影されていると想像することもできるのかもしれない。

『ズーランダー』を扱った次の講義からは、始業時ごとに「じゃあ、みんな『ブルー・スティール』やるからね！　せーのっ！」と教卓前でキメ顔をするようになった。ふざけた話だが実話である。デジタルネイティブと呼ばれる現代の学生たちのなかには、何かしらのキメ顔を SNS 上に投稿することにも慣れ親しんでいる者も少なくないだろう。とはいえ、90 数名のうち、照れ隠しもせずキメ顔で応えた学生たちは 10 数名くらいだったか。こういう学生たちのおかげで、キメ顔なんかしても社会は変わらないかもしれないが、それでも何かは変わるかもしれない、と私自身もセメスターを通して少しでもポジティブな気分させられている。だが『シャイニング』を扱った次の講義で、ジャック・ニコルソンの表情をしてもらおうと誘導したが、さすがに反応はなかった。

引用文献

Gehring, Wes, D. *Romantic Vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*. The Scarecrow Press, 2008.
Zoolander. Directed by Ben Stiller, performances by Ben Stiller, Owen Wilson, Will Ferrell. Paramount,

2001.

●新刊紹介

日本映画学会監修／杉野健太郎責任編集『アメリカ映画史入門』、三修社、2024年

福田 京一（同志社女子大学名誉教授）



アメリカ映画の歴史を日本語で研究したい、もう少し深く知りたいと思っている人、とりわけ学生には非常に優れた入門書がやっと現れた。これまで、いろいろの角度からアメリカ映画を論じる書物はあった。またアメリカ映画史の概説書もあった。しかし、研究への手引き書となるような類書はなかったように思う。

私事で恐縮だが、1961年大学で映画研究会に入部した時、多くの部員の関心はフランス映画とイタリア映画とソヴィエト映画、さらにポーランド映画にあった。アメリカ映画は5番手ぐらいだった。それでもフォード、ワイラー、ヒッチコク、ワイルダーなどは話題によくのぼった。アメリカ映画史についていえば、双葉十三郎『アメリカ映画史』（1951）と『アメリカ映画入門』（1953）、飯島正『アメリカ映画監督研究』（1959）くらいだった。それらは時代的な制約があるとは言え、今でも入門書として読み応えがある。少し遅れて森岩雄『アメリカ映画製作者論』（1965）と小川徹『私説アメリカ映画史』（1973）がでた。前者は映画産業の変遷と4人の監督論である。後者は、著者独特の政治的裏目読みによる映画史で、誠に面白かった。ただ、アメリカ映画の研究を目指す学生には、精緻な実証に裏付けられた通史になっているとは言い難い。

前置きが長くなったが、1960年代からさらに60余年後に出版された本書を前にして、とうとう日本にも本格的な入門書が現れたことに感慨を覚える。キネトスコープから始まったアメリカ映画も、今やデジタル時代を迎えて映画制作の形態は多様化し、鑑賞形態

も研究方法もまた多様化した。このような時代に本書は、編集者が「日本映画学会会員を中心にアメリカ映画研究の粋を集めた」というだけあって、きわめて優れた入門書となっている。

まず指摘したいことは、本書の対象が大学生、主として映画専攻生のための入門書であるからか、文体は平易、簡潔にして、利用者に興味を持ってもらうよう工夫がなされている。本書の構成は第 I 部アメリカ映画の歴史、第 II 部アメリカ映画研究の主要テーマと研究法、そして巻末資料からなっている。

さて、本書（459 頁）の中心となる第 I 部では、映画史を 7 期に分けて、各期の概説、監督、作品の紹介がなされる。各期の概説に 8~11 頁、監督と作品紹介には第 4 期以外は 22~56 頁が割り当てられている。まず 7 期に分けられていることに関して、異論が出るかもしれないが（たとえば「4 変革期」と「5 ニュー・ハリウッド」は一つにまとめることもできるのではないか）、これは本書の特徴だろう。概説の部分は、必要最小限の情報がコンパクトにまとめられており、この部分を通読すればアメリカ映画史全体を俯瞰できるようになっている。

第 I 部の紙数の約 76% が監督と作品の紹介に割り当てられている。そこには何よりもまず若い読者にアメリカ映画を鑑賞してもらいたいという編集者の願いが伺われる。この点は、十分に報われる構成になっているのではないか。

監督はエドウィン・S・ポーターからソフィア・コッポラまで全体で 82 人が選ばれているが概ね妥当といえる。筆者としては、無声映画時代のシュトロハイム、ムルナウ、トーキー創成期のアーズナーやホエール、そして現代の巨匠に混じってシーゲル、ルピノ、マリック、アンダーソン、ピグロウなどが入っていることに共感を覚える。（ただ、ジョン・フランケンハイマーの名が見当たらないのはちょっと残念。）そして、参考文献の紹介が適宜付け加えられているのも親切である。

扱われている作品数は 62 本で、まもなく 130 年になる映画史から見ればやや物足りない数だが、紙数に制限がある限り仕方ないだろう。その代わりに代表的な作品に解題が付けられているので、映画鑑賞に便利な手引きとなる。

第 II 部では、研究の主要テーマと研究法が紹介されている。「人種・エスニシティ」、「ジェンダー」、「セクシュアリティ」、「宗教」、「戦争」という普遍的テーマから「スター」、「メディアとしての映画」、「映画の語り」、「ジャンル」、「ドキュメンタリー映画」、「アニメーション」、「アダプテーション」など研究する際の必須の事項に関して考える上でのヒントを提供してくれる。

巻末資料として、レポート・卒論の書き方、アメリカ合衆国基礎データ、映画史年表、アカデミー賞の歴代受賞作品名、興行収入、映画館数の推移など産業としての映画を考えるための基礎資料も付されている。さらに、1930 年代から 1968 年に至るハリウッド映画の特色を決定づけた「映画制作倫理規定」が加えられていることは極めて意義深い。最後に、文献資料案内と 90 事項を

収めた映画用語集があり、百科事典のように入門書として必要にして十分な情報が掲載されている。学生のみならず、世の映画愛好家にも是非すすめたいアメリカ映画史入門の決定版である。

● 新刊紹介

山本佳樹責任編集『ドイツ文学と映画』、三修社、2024年

飯田 道子（立教大学兼任講師）



本書は、先行する『イギリス文学と映画』(2019)、『アメリカ文学と映画』(2019)と同様に、「文学が映画に題材を提供してきた」という側面から、文学と映画の多様で複雑な関係を解き明かそうとする。もっとも、本書の冒頭で編者が強調するように、映画化された作品を原作である文学作品の二次的な派生物とみなして価値を判断するような態度は慎重に避けられなければならない。文学作品が映像化された時点ですでに原作とは異なる独自の作品となることは、これまでに多くの映像作品が証明してくれている。本書のめざすところは、〈文学作品の映画化〉という側面から、具体的な分析を積み重ねてドイツ文学と映画の関係を考察することだ。

取り上げられている作品は、映画研究者なら映像作品の方で名前を知っているであろう名作から、ドイツ文学の古典的作品まで、約 20 作の文学作品とその映画化作品であり、執筆にあっているのは主に、とりあげた作品を専門とする研究者たちである。映像作品は「映画として価値の高い一級の映画化作品が存在していることを条件とし、日本で公開されたことのある、読者が鑑賞する機会の多い映画」が選ばれている。

組上に載せられている映像作品の主なところを紹介すると、フリッツ・ラング『ニーベルンゲン』、エリック・ロメール『O 公爵夫人』、ソーローフ『ファウスト』、ヘルツォーク『ヴォイツェク』、ヴィスコンティ『ベニスに死す』、ヴァレリー・フォーキン『変身』、キューブリック『アイズ・ワイド・シャット』、パプスト『三文オペラ』、ファスビンダー『ベルリン・アレクサンダー広場』、ケストナー『エーミールと探偵たち』、シュレンドルフ

『ブリキの太鼓』、ヴェンダース『ゴールキーパーの不安』、ハネケ『ピアニスト』、トム・ティクヴァ『パフューム』、ダルドリー『愛を読む人』…。ドイツ映画のサイレント期、ニュー・ジャーマン・シネマ時代から最近活躍している監督たちの名がずらりと並び、ドイツ語圏以外でも巨匠と呼ばれる監督たちの作品がラインナップに挙げられていることが分かるだろう。映画は観ているが、原作の方は読んだことがない、という映画ファンにとっては、文学に軸足を置いたアプローチを知ること、作品と映画が会うことで生じる変容の多くの例を知る機会になるかもしれない。アダプテーション研究における、先行テキストと翻案との関わりを考えるうえでの示唆を与えてくれるのではないだろうか。

● 出版紹介

- 藤城孝輔会員『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』、森話社、2024年12月。
- ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著／木下千花会員／久保豊会員／國永孟会員／藤城孝輔会員『映像アーカイブ・スタディーズ』、法政大学出版局、2025年1月。
- 横濱雄二会員ほか編著『日本サブカルチャーと危機——死と恐怖の表象史』北海道大学出版会、2025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

- 糸谷 昌海（名古屋文理大学情報メディア学部）、映画分析
- 倉田 宣弥（東京科学大学大学院環境・社会理工学院社会・人間科学コース博士前期課程）、ドキュメンタリー映像研究
- 趙 天宇（[2025年9月より] ニューヨーク大学比較文学専攻博士課程）、比較文学と映画／日中英語映画における女性の暴力性表象