

日本映画学会会報

第78号 (2026年7月31日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 大石 和久) / 編集長 藤城 孝輔

事務局 〒195-8585 東京都町田市金井ヶ丘 5-1-1 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内

事務局メールアドレス office@japansociety-cinemastudies.org

学会公式サイト <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

目次

新会長あいさつ 大石 和久 2

視点 The Point of Critique Kenta Kato 6

視点 井上金太郎研究ノート 森宗 厚子 12

新入会員自己紹介 川島雄三映画、フェミニズム、クィア 大原 早紀 19

新入会員自己紹介 作家映画、身体と知覚、そして AI 時代の映画科学へ 姜 彦維 21

新入会員自己紹介 マーティン・スコセッシ監督作品におけるジャンル要素の機能 佐藤 康生 24

新入会員自己紹介 身体・情動・スペクタクルへの関心から 松田 智穂子 26

出版紹介 28

新入会員紹介 28

●新会長あいさつ

大石 和久（北海学園大学人文学部教授）

このたび、日本映画学会の会長を拝命いたしました。本会の発展に大いに貢献いただいた前会長・吉村いづみ先生より会長のバトンを引き継ぐこととなり、その重責に身の引き締まる思いであります。微力ではございますが、副会長、常任理事、理事の皆さまと力を合わせ、本学会のさらなる発展に尽力してまいります所存です。

日本映画学会は2005年12月4日に設立され、昨年、創立20周年という大きな節目を迎えました。この20年間、本学会は大会や例会の開催をはじめ、学会誌『映画研究』および大会・例会報告集の刊行などを通じて、映画研究の発展に寄与してまいりました。また、本学会は、単なる研究発表の場に留まることなく、会員相互の交流と親睦を深める場としても重要な役割を果たしてきました。ゲスト研究者の方々をはじめとする映画制作関係者の方々との忘れ難い出会いにも数多く恵まれました。発表会の後の懇親会は、全国から集まった映画学徒たちのまさに〈饗宴〉の場であり続けてきました。

また、加藤幹郎元会長の監修のもと、本学会会員を中心として刊行された『映画学叢書』シリーズ（ミネルヴァ書房）や、杉野健太郎元会長・本学会監修による『アメリカ映画史入門』（三修社）などの出版活動も、本学会の大きな成果の一つです。現在の会員数は250名ほどとなり、少子化が進行する中にあっても微増を続けています。このように本学会が20年にわたり活動を継続し得たのは、ひとえに会員の皆様のご理解とご支援の賜物であり、ここに深く感謝申し上げます。

日本において映画研究が本格的な広がりを見せたのは1990年代以降のことでした。本学会の設立趣意書には、長らく映画学の学会が存在しなかったことによる「知的損失」を食い止め、それに由来する「弊害」を克服することが、設立目的の一つとして掲げられています。この20年の間に、多くの研究者が本学会で研鑽を積み、現在では第一線で活躍する研究者へと成長しています。その意味において、本学会は設立当初の目標を少なからず実現してきたのではないかと考えております。

また、本学会は学問的成果を広く社会に還元してゆくことをその使命としていることもここで申し添えておきたいと思います。加藤幹郎元会長が端的におっしゃったように「学問は一般市民からのアクセスに常時対応するかたちで知的ストックを形成せねばおよそ意味がない」からです。

さて、設立から20年を経た今日、映画を取り巻く状況は大きく変化しています。デジタル技術の発展により、映画の制作、配給、興行、鑑賞のあり方は大きく変貌しました。さらに近年ではAIをはじめとするコンピューター・テクノロジーの急速な進展がその変

化を加速させつつあります。トム・ガニングが喝破したように、映画に同一性（アイデンティティ）があるとすれば、それは不変の本質に由来するものではなく、他のメディアとの競合関係を通して歴史の中で絶えず形成され続けるものとして捉えなければなりません。その意味において、デジタル技術・AI の急速な進展によって、現在、映画というメディアの輪郭そのものが改めて問われている、と言えるでしょう。だからこそ、かつてアンドレ・バザンが問い続けた「映画とは何か」という問いを、今、歴史のこの時点で改めて具体的に問い直す必要があるのです。それは、今日の映画学徒であれば、明示的ではなくとも暗黙の裡に共有しているような問いでありましょう。

そしてまた、同種の問いは、本学会自体のあり方にも向けられています。すなわち、今日、映画研究の学会はいかにあるべきかという問いです。本学会則の第 8 条には「運営ならびに総会など会議は、電子的手段を効果的に用い、簡素かつ効率的に行うこととする」とあります。手前味噌になりますが、本学会は「電子的手段」を用いて合理的に運営してきた先駆的な学会であると自負しております。昨年度は会員管理のためのクラウド型プラットフォームシステムを導入しましたが、学会運営に関しましては、時代の趨勢に対応しながら、さらにアップデートし効率化してゆく必要があります。

本学会が 20 年にわたって培ってきた良き伝統を継承するとともに、新たな時代に対応した学会のあり方を模索してゆこうと思います。そのためには、会員の皆様のお知恵とお力添えが不可欠です。今後とも本学会への変わらぬご理解とご支援を賜りますよう、心よりお願い申し上げます。

●新役員紹介 2026-28

既にご案内申し上げました通り、役員選挙の結果を踏まえ、今年度から以下の新体制で運営を進めることとなりました。ベテランの方々に加え、若手の方々にもスタッフとして参加いただいております。会員のみなさまのお役に立つとともに、本会の発展ならびに映画学の発展に微力ながら寄与できればと考えております。ご理解、ご協力のほど、何卒よろしくお願い申し上げます。

名誉顧問 田中雄次（熊本大学名誉教授）

顧問 山本佳樹（大阪大学名誉教授）

顧問 杉野健太郎（信州大学名誉教授）

顧問 田代 真（元国土舘大学教授）

顧問 吉村いづみ（名古屋文化短期大学）

会長 大石和久（北海学園大学）

副会長 塚田幸光（関西学院大学）大会運営委員会委員長

常任理事 堀潤之（関西大学）編集局長

常任理事 板倉史明（神戸大学）報告集査読委員会委員長

常任理事 北村匡平（東京科学大学）大会運営委員会委員

常任理事 木下千花（京都大学）学会誌編集委員会委員

常任理事 碓井みちこ（立教大学）事務局員

常任理事 名嘉山リサ（和光大学）事務局長

常任理事 伊藤弘了（熊本大学）広報局員

常任理事 川本徹（名古屋市立大学）学会誌編集委員会委員長

常任理事 久保豊（金沢大学）学会誌編集委員会委員

常任理事 東志保（大阪大学）学会誌編集委員会委員

常任理事 小川順子（中部大学）学会誌編集委員会副委員長

理事 中垣恒太郎（専修大学）大会運営委員会委員

理事 羽鳥隆英（熊本県立大学）副事務局長

理事 藤田修平（東京情報大学）編集局員

理事 佐野明子（同志社大学）学会誌編集委員会委員

理事 須川まり（流通経済大学）事務局員

理事 藤城孝輔（広島大学）編集局員

理事 徐玉（北海道大学）大会運営委員会委員

理事 田中ちはる（近畿大学）学会誌編集委員会委員

理事 大勝裕史（千葉商科大学）広報局長

理事 深谷公宣（法政大学）報告集査読委員会委員

理事	ハーン小路恭子（専修大学）報告集査読委員会委員
理事	門間貴志（明治学院大学）学会誌編集委員会委員
理事	小原文衛（公立小松大学）学会誌編集委員会委員
理事	道上知弘（岡山ビジネスカレッジ）報告集査読委員会委員
理事	正清健介（東亜大学）学会誌編集委員会委員
理事	牛田あや美（埼玉学園大学）事務局分室長・会計
理事	渡邊俊（杏林大学）事務局員
理事	雑賀広海（日本学術振興会特別研究員 PD）広報局員兼事務局員
会計監査	栗原詩子（西南学院大学）
会計監査	森本光（和歌山大学）

● 視点

The Point of Critique

Kenta Kato (Senior Assistant Professor, School of Commerce, Meiji University)

The very first film I was assigned to watch in my graduate program was *The Pervert's Guide to Ideology* (2012). This documentary features Slovenian cultural theorist Slavoj Žižek, who explores iconic Hollywood films, from *Jaws* (1975) to *Titanic* (1997), to explain the prevailing power of cinematic ideologies. Through his trademark psychoanalytic approach, Žižek unveils an ideological mechanism within film texts, an invisible framework that shapes our beliefs, desires, and experiences. Since then, my graduate education has directed me to believe that the mission of critique is to expose ideological underpinnings, hidden in films in my case, that reinforce and naturalize social beliefs that align with the status quo. This essay, however, aims to question the efficacy of such an ideological analysis, a reading practice that has been central to the humanities.

The prevalence of ideological criticism, long apparent in international film scholarship, is becoming increasingly evident in Japanese graduate education. In particular, in the English-based interdisciplinary graduate program in Japan where I graduated from, ideological reading serves as the glue that holds the program together. In order to respond to the internationalization and neoliberalization of universities, interdisciplinary curriculums tend to provide student-led programs that allow them to pursue what they like to learn and research. While such an approach is effective in responding to the diversification of academic subjects, it has a consequence of enhancing the individualization of students, who have diverse backgrounds and research interests. I personally attended a doctoral seminar class where students from diverse fields, including cultural studies, law, and applied linguistics, brainstormed their research topics. Even when students join the same film studies seminar, their topics can vary from effeminate characters in post-war Japanese cinema to insect representation in 1970s American horror

films. Under this condition, the formation of constructive dialogue seems systematically invalidated as everyone asks different research questions, designed just for their individual projects. While interdisciplinary programs foster isolation among students, they do hold one commonality: that is, ideological criticism. What binds the program together is the belief that they are combatting ideological structures that legitimize the status quo by critically examining cultural works or social systems. While English and Foucauldian serve as common languages that sustain the sense of community, interdisciplinary programs offer utopic spaces where diverse backgrounds and disciplines are upheld as a means to resist the monopoly of knowledge by dominant discourses.

The validity of ideological criticism, however, has been the subject of critical scrutiny over the years. A main strand of argument is the fact that systematic violence has increasingly become, or has been, visible, not concealed. With the worldwide rise of nationalism and xenophobia, discriminatory rhetoric directed at minority groups has become normalized in contemporary political discourse. At the same time, hate speech and slander circulate online as a form of entertainment content used to beg for attention and followers, at the expense of credibility and social justice. What is the point of exposing systematic violence when its visibility is outstanding, and when people actually seem to enjoy the spectacle of violence? This suspicion towards ideological criticism has started as early as the turn of the millennium by Eve Kosofsky Sedgwick in her wonderfully-titled article, "Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You" (2003). In discussing what she calls paranoid reading, a reading practice that aims to expose traces of systematic violence hidden in texts, Sedgwick points to an unfortunate reality that "visibility itself constitutes much of the violence" (140). Thus, she questions the efficacy of ideological criticism by paranoid scholars, noting, "What is the basis for assuming that it will surprise or disturb, never mind motive, anyone to learn that a given social manifestation is artificial, self-contradictory, imitative, phantasmatic, or even violent?" (141). Sedgwick's self-reflexive paper calls the legitimacy of ideological criticism into question

by referring to its naiveness in believing that exposure can lead to social reforms.

Another problem ideological criticism faces is that it has now spread everywhere. From Hollywood blockbuster films to conspiracy theories, it has become conventional to suspect the presence of undisclosed forces behind the production of knowledge circulating in society. On the one hand, this change can be regarded as a successful spread of critical theories, which explore how beliefs and practices we believe to be natural are produced by power dynamics that are shaped by race, gender, sexuality, and so forth. On the other hand, the same logic is appropriated and weaponized by denialists, who see ideological manipulation behind causes, such as the mitigation of global warming or the promotion of diversity, or dismiss them as mere social constructs. The prevalence of critical theory seems to have backfired on cultural critics, who now struggle to defend their beliefs on the basis of tangible evidence. Reservations about the impact of critique have been self-critically raised by Bruno Latour, who wrote about the impasse that critique faces in “Why Has Critique Run Out of Steam?” (2004). Regarding the unlikely spread of suspicion towards the production of knowledge, Latour asks,

While we spent years trying to detect the real prejudices hidden behind the appearance of objective statements, do we now have to reveal the real objective and incontrovertible facts hidden behind the *illusion* of prejudices? And yet entire Ph.D. programs are still running to make sure that good American kids are learning the hard way that facts are made up, that there is no such thing as natural, unmediated, unbiased access to truth, that we are always prisoners of language, that we always speak from a particular standpoint, and so on, while dangerous extremists are using the very same argument of social construction to destroy hard-won evidence that could save our lives. (227)

Latour’s reflection on the role of criticism sounds utterly relevant today since the barriers to publication

and distribution of knowledge are low. As social media platforms turn individuals into broadcasters who claim to know better about “political realities” and “hidden truths,” what is the role of criticism in both defending and questioning the power of knowledge? While critically examining how power operates in the production and circulation of information has become increasingly important, methods of exposure may not be as effective as once believed.

These reservations about ideological criticism raised by Sedgwick and Latour were revived and thoroughly explored by Rita Felski in *The Limits of Critique* (2015). Felski’s monograph is dedicated to calling into question the validity of ideological readings that aim to “expose hidden truths and draw out unflattering and counterintuitive meanings that others fail to see” (1). Such a reading practice produces a limited result as texts are more or less judged merely in terms of how politically progressive or subversive they are. In Felski’s words, “We can only rationalize our love of works of art, it seems, by proving that they are engaged in critique—even if unwittingly and unknowingly. A particular novel or film thus serves as a meritorious exception to the ideologies that must be ritually condemned” (16–17). Now that the objective of critique is to determine whether a given text perpetuates or denaturalizes dominant ideologies, what follows is an everlasting game of suspicion concerning how critical our critical reading actually is. Felski problematizes the ways in which “critique finds itself caught in a logic of constant self-excoriation, reproaching itself for the shame of its own success in attracting disciples and generating attachments. It is permanently tormented by the fear of not being critical enough” (146). Stuck in a loop of being critical, scholars are so suspicious that they even suspect whether or not they are suspicious enough, advancing critical arguments by criticizing the critique.

One of the problems caused by this condition of critique is that analysis has become predictable. When scholars are paranoid with investigating hidden political agendas or exploring anxieties in cultural works, “critique thinks of itself as battling orthodoxy yet is now the reigning orthodoxy—no longer oppositional but obligatory, not defamiliarizing but oppressively familiar” (Felski 148). Felski argues that

ideological criticism does not provide an oppositional force anymore, but instead is neutralized due to its familiarity, noting, “Unlike their elders, who turned to critique in order to break free of the disciplinary norms they had inherited, these younger scholars have spent their intellectual lives deconstructing, interrogating, and speaking Foucauldian” (148). The very “success” of ideological criticism has led to a proliferation of critique, diluting the political edge of critical analysis.

What is the role of criticism in this situation? When I was a graduate student at an interdisciplinary program in Japan, writing in English, I too, thinking that ideological analysis was a ticket to international scholarship, excavated traces of queer subversions in half-century old Japanese films to expose the inconsistencies of their heteronormative agendas. Although I still believe in the relevance and significance of such a reading practice, it has become mainstream, if not oppositional, especially in English-language film scholarship. With the stagnation of critique amidst the rise of reactionary political discourse, I came to feel that it is not enough to expose the systematic injustice of society or ideological contradictions buried in filmic texts.

The reconfiguration of the role of critique is an imminent topic for film scholars situated in Japan as well. With the increase of international graduate students and English-based education, the application of ideological criticism to film analysis has become an increasingly familiar practice. Especially when the preservation of film culture in Japan is itself being jeopardized by political decline, film scholarship is no longer merely a matter of excavating overlooked film histories or appreciating the artistry of filmmakers. This is not to suggest that film criticism should become more political, or less; rather, discourse on film itself becomes a political arena in which its own survival needs to be justified.

The reconfiguration of the role of criticism is necessary when critique proliferates and its impact is called into question amid political mess. A solution proposed by Felski is not to be more critical, but to be postcritical by being open to “more diverse range of theoretical vocabularies” (181).¹ In that sense, interdisciplinary approaches have their own silver lining, as engagement with other fields inevitably

makes us more conscious of our own methodology. If that is the case, the reconceptualization of critique is not merely a matter of reading practice in terms of how we approach texts. It should be expanded to broader issues surrounding disciplinarity, pedagogy, and academic organizations, so that diversified fields and individualized scholars can form a common ground on how and why critique can make a difference.

Note

1. As an alternative method of reading, Felski proposes postcritical reading, which analyzes a text by engaging with “what it sets alight in the reader—what kind of emotions it elicits, what changes of perception it prompts, what bonds and attachments it calls into being” (179). Rather than approaching a text with suspicion and detachment, postcritical reading values engagement marked by surprise and emotional attachment, which might allow us to see the world in a new light. Responses to Felski’s postcritical reading by Japanese scholars are available in the 12th and 13th volumes of *ecrit-o*.

Works Cited

Felski, Rita. *The Limits of Critique*. U of Chicago P, 2015.

Latour, Bruno. “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.” *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 2, 2004, pp. 225–48.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke UP, 2003.

●視点

井上金太郎研究ノート

森宗 厚子（広島市映像文化ライブラリー映像文化専門官）

1. はじめに——研究背景と目的

井上金太郎監督『月夜鴉』（松竹、1939年）が2023年11月～12月に国立映画アーカイブにて「返還映画コレクション

（1）——第一次・劇映画篇」という特集の際に上映されたとき、その清新さが驚きと感動をもって迎えられた（上野）。筆者は当時、同館にて上映企画に従事しており、日本映画史において風化していた井上を現代の映画評論家や観客たちが（再）発見する機会に携われたことは上映者冥利に尽きる。

残念ながら、現存する井上の監督作の全長版は3本のみ、『月夜鴉』の他に『すみだ川』（松竹、1942年）、『天狗倒し』（松竹、1944年、小坂哲人と共同監督）と限られている¹。管見の範囲では井上についての先行研究は進んでおらず、『月夜鴉』が溝口健二の芸道物に関連して取り上げられているのみだ（木下 326-328）。そのため筆者は、戦前京都の第一線級の監督であった井上を再評価することは叶わないながらも、その足跡を辿ることによって日本映画史上に改めて井上の功績を位置づけたという目的で、文献調査による研究を志している。映画史的に忘れられて久しいとは言え、山中貞雄がその遺書中に個人名を挙げた唯一の人物でもあり（山中 950）、その存在は看過できない。

井上の豊饒な軌跡を詳らかにしようとする筆者の調査は未だ途上ではあるが、戦前期に活躍したゆえに戦後偏重的傾向がみられる“日本映画史”の視座から抜け落ちてしまいがちな先駆的映画作家（たち）に対して、注目を喚起したいという動機から、途中報告的な研究ノートとして本稿をまとめる。

作家研究にはいろいろなアプローチがあるが、ここでは作品論や受容についての分析といった選択肢はとらず、井上と様々な映画人との交流に着眼したうえ、井上が周囲の活動を促進させる“触媒”的な役割を果たしていたと捉えられるのではないかという仮説を提示したい。

2. 井上金太郎（1901年～1954年）略歴

まず、井上金太郎の略歴について概観する。1901年に東京深川に生まれ、父親は、浅草を拠点に喜劇公演で人気を博した

曾我廼家五九郎一座で役者をしていた曾我廼家五三であった（瀬川 9）。東京府立第三中学校（後の都立両国高校）に学んだ後、1920 年に横浜に設立された大正活動写真株式会社（大正活映株式会社に改称）の俳優募集に応募して入社した。芸名の栗井饒太郎名義により、トーマス栗原監督のもと『アマチュア倶楽部』（1920 年）や『蛇性の淫』（1921 年）などに出演した。

1921 年に大活が製作を休止したため、同僚であった猿与太平こと古海卓二に率いられて内田吐夢や二川文太郎らとともに京都へ移り、開業したばかりの牧野教育映画へ俳優として入社した。当時の井上は二枚目として主演などをしていましたが、監督を志望して牧野省三の助監督になったうえ、マキノ映画製作所へ改組後 1923 年に『立派な父』により 21 歳で監督デビューした。同社では前年に衣笠貞之助が監督として転入し、その直後には二川文太郎も監督デビューしている。

1924 年にマキノ映画と東亜キネマの合併により、井上は東亜の甲陽撮影所へ異動になるが、1925 年のマキノプロダクション設立時に復帰し、同年には阪東妻三郎プロダクション独立第 1 作『異人娘と武士』の監督に抜擢された。1926 年から原作や脚本として秋篠珊次郎の筆名を用いている。この頃から作家的地位が確立され、月形龍之介主演による傾向映画『転落』（1926 年）および『道中悲記』（1927 年）が二年連続でそれぞれキネマ旬報ベストテン第 8 位、第 10 位という評価を受けた。1928 年には月形龍之介が設立したツキガタ・プロダクションに参加したが、1929 年には片岡千恵蔵プロダクションに移ったうえ、千恵プロと日活の提携により日活に入社して 2 作を撮った。そして同年 10 月に松竹下加茂に重鎮として迎え入れられ、以降は「下加茂の三羽鳥」と称された林長二郎、高田浩吉、坂東好太郎の主演作などを手掛けた。

戦争の影響が映画界にも及ぶにつれて監督本数は激減し、戦後は松竹を離れてフリーとなって大映作品の脚本を執筆した。1948 年には再び松竹下加茂で 2 本を監督した後、1949 年に東横映画で撮った『弥次喜多猫化道中』が最後の監督作となった。1950～51 年には大映、新東宝、東映のために脚本を執筆した。

1952 年 2 月に脳溢血で倒れて右半身麻痺が残ったが、脚本家復帰を目指していた。同年 12 月に井上は、溝口健二の橋渡しによって大映に脚本作家として迎えるという申し入れに対して、松竹への脚本家としての復帰に向けての根回しが小津安二郎、清水宏、伊藤大輔などの口添えにより進捗中であることを理由に辞退した（荒井 56）。その後、1954 年 1 月に三度目の脳溢血のため 52 歳で死去した。

1923 年から 49 年までの 27 年間の監督キャリアを通じて時代劇を中心に活動し、監督作品数は 96 本を下らない（矢野 104-107）。

作風を特色づける三つの系列として、第一には『『悪』の強烈な讃美という形をとって世間の既成道徳に挑戦する、いわゆる『悪魔派映画』』、第二に「義理と人情の板ばさみになってくるしみもだえながら、やがては家のおきて、世のさだめにあきらめて従ってゆく人のすがた」を描く作品群、第三は「しゃれた喜劇映画の一群」として、若者風俗を取材した現代劇や『『チョンマゲという帽子をかぶった現代劇』というべき時代もの』によって「現代資本主義社会の皮肉たっぷりな戯画で、秀逸なギャグが日本映画における一異彩となった」、「社会の下づみの人間にたいするあたたかい眼は、どの作品にもゆきとどいていた」という（伝 61）。

3. 集団活動による活性化への志向

上述の経歴からも、井上が「日本の時代劇映画界が辿ってきた或る時流、或る局面に欠くことのできなかった彼ならではの足跡」（月形 62）を残したことがうかがい知れる。作品の業績にとどまらず、その背景にあった映画人たちとの交流を通じた活性化という側面においても、様々な集団的活動を通じて自他ともに刺激しあい、それらを通じて後輩たちをバックアップしたという点が注目される。

もともと井上の出自は、20 歳前の若かりし頃、日本映画草創期の実験的プロジェクトといえる大正活映に飛び込んだことが起点だった。そこでは、文芸顧問であった谷崎潤一郎と撮影所長兼監督であるハリウッド帰りのトーマス栗原の薫陶のもと同僚の内田、二川、岡田時彦たちと、梁山泊さながらと推測される集団的活動を通じて試行錯誤しながら映画作りを学んだといえるだろう（筈見 [69-74]；井上金太郎 34-37）。

引き続いて、二川たちと共に移った京都での再出発点として、牧野省三のもとでの映画作りにおいては、各人がアイデアを出し合って脚本を発展させていく集団的創作が展開された。すなわち、「マキノ時代劇は、その斬新なスタイルが汎く歓迎され、その上『マキノを囲む同人社』というグループが出来て、金森万象、沼田紅緑、二川文太郎、井上金太郎等の監督が、寿々喜多とともに、自由な意見を披瀝し合って、一作毎に日本の時代映画に新境地をひらいて行った」（田中 388）。

このように個人と集団の相互作用により創造性を高める経験を重ね、集団的活動の意義を認識していたであろう井上は、1929 年の松竹入社以降、新鋭監督たちのリーダー格として所属撮影所の垣根を越えて若手たちの交流を促した。井上が体験してきた集団活動がもたらす自由闊達な境地が念頭にあったと推測されるが、映画作家たちのグループ活動を通じた活性化を進めていたといえるだろう。

例えば、井上は盟友・内田が監督した時代劇『仇討選手』（日活、1931 年）の完成試写後の酒席にて、日活所属の助監

督の荒井良平と知り合った。1932年には荒井による監督昇進作『神蔵兄弟』（日活）の完成を祝して、井上の呼びかけで荒井を囲む祝宴が催され、マキノ時代の後輩であり所属撮影所を転々としていた状況の山中と滝沢英輔、そして松竹下加茂の後輩・秋山耕作らと集った（荒井 55）。

また、1933年7月に『キネマ旬報』にて報じられたように「監督八人の会」と称するグループとしても折々に会合を開いた。井上が発起人となり、秋山（松竹下加茂）、荒井、滝沢、山中（以上、日活）、松田定次、石田民三（以上、新興）、並木鏡太郎（寛寿郎プロ）が、所属先は違えども時代劇の新機軸を模索する仲間として、何となく月1回くらい呑み語ろうという趣旨だったが、予約した飲食店の店先に、ものものしく「時代劇新鋭監督の会 2 階」という案内表示を出されてしまったので、各社の上層部から睨まれたという（77）。

そういった土壌の延長線上に、1934年に山中が鳴滝に転居すると、同地に住んでいた滝沢、稲垣浩や、脚本家の八尋不二、三村伸太郎、藤井滋司などにより共同脚本グループ「鳴滝組」が結成された。井上は共同筆名「梶原金八」のメンバーではないアウトサイダーながらも、客員立場として関わった（八尋 46）。

なお、1933年10月に、小津に対して当時すでに日活に所属していた山中を紹介したのも井上だった（小津 104）。

小津と井上は深川生まれという同郷のよしみもあって親交が厚く、1934年には小津がジェームス・楨の筆名により原作を手掛けた時代劇『瓦版かちかち山』を井上が監督している。この頃、井上や山中たちが東京の小津や清水たちを訪問し、また双方が合同して湯河原へ温泉旅行に行くなど、交流が深められていたことは『映画読本 清水宏』所収の写真などでも認められる（77-78）。

これらの小津、清水、井上、山中の結びつきをはじめとして、また同時期の溝口、内田、伊藤大輔、そして鳴滝組なども含めた東西の映画人ネットワークの活性化は、1936年の日本映画監督協会の結成につながる動きのひとつといえるだろう。

さらに、戦後、監督としては一線を退いたかたちで細々とフリーランスの脚本家として活動していた井上は、脚本作りを切磋琢磨するような集団活動を志向した。依田義賢によると、シナリオ作家協会の京都支部長に就任した依田に対して、井上は「昔の鳴滝組のような集まり」を懐かしんで皆でアイデアを持ち合って話し合うようにしようと提案し、月一回の会合が開かれるようになった。参加者は少ないながらも井上は熱心に脚本を執筆して会に持ち込んでいたところ、伊藤が参加するようになって活発な会となり、1951年には「火口会」という名称も付けられ、1年余り活動した（依田 58）²。

こうして、井上は初期から晩年にわたって、関わる面々や状況の変遷を経ながらも、個人と集団の相互作用を意識しながら映画人生を歩んだといえる。他方、周囲の映画人にとってもまた、井上から何らかの影響を受けることもあっただろう。

4. 死してなお……

52 歳での井上の死は、仲間たちにとって痛恨の極みとなったことは想像に難くない。

亡くなる一カ月前に井上に会っていた衣笠貞之助は、「その時、病気の原因は、酒じゃないか、と聞くと、重い口の下から、自分もそう思う、と言っていました、あれだけの才能を持ちまだまだ元気に仕事ができる年配でありながら酒のために挫折したのは、全く残念です。『やらずの雨』『月夜鴉』などが、代表作だと思いますが、本当の、井上氏の傑作、又、代表作というものは、これから、生まれるところではなかったでしょうか。本人も心残りであったろうし、われわれも、それを思うと、特に哀惜に堪えません」と述懐している（61）。

同様に、彼の死を痛切に受け止めた人々の一人に、東映の重役兼撮影所長となっていたマキノ光雄がいた。光雄は 10 代の頃から井上に芸事や遊興の指南を受けるなど並大抵でない恩義を受けたことに報いるべく、残された井上の妻の生活資金を保証するため、古書収集家として名高かった井上の蔵書を東映で買い上げるなどしていたが³、井上の脚本をもとに映画化して脚本料を贈りたいと企画を発案した（八尋 190）。東映で製作する作品だが、企画に小津、溝口、伊藤大輔が参加し、当初は清水が監督を務める予定とされていた（『読売新聞』1954 年 5 月 7 日）。井上の代表作のひとつ『道中悲記』（1927 年）をもとにしたリメイクとして、八尋不二、民門敏雄、三村伸太郎の共同により大幅に脚色された。本格的時代劇にあたり清水は監督の任を降り、井上の葬儀には帰国が間に合わなかった盟友・内田が復帰第一作として監督する運びとなった。

大正活映時代から映画生活を一緒にした井上さんの作品が、私の帰国第一回作品となったのも深い縁があったのでしょう。若い頃井上さんと一緒に谷崎潤一郎氏のところに遊びに行ったりして、小説の話や、映画の話をしたりしました。井上さんは私と違ってよく本を読んでいました。私の映画演技や演出に就いての知識は、井上さんから与えられたようなものです。この企画が私の所に持ち込まれた時、二つ返事でお受けしたのも、今から思うと不思議な巡り合せと、偶然でない偶然を感じました『血槍富士』はその時から、私自身の仕事であると共に井上さんの仕事にもなった訳です。（内田 39）

このようにして、井上の“最後の仕事”は、最も長い付き合いの親友・内田と共になされることとなった。言ってみれば、死せる井上、生けるマキノ光雄を動かし、光雄も満映帰りであったことから、内田を迎えての帰国第 1 作へとつながったともいえる。これらの経緯において、まさに、不在となってなお井上の存在感が“触媒”のように周囲の人々に対して映画作りを促したようにも捉えられるのではないか。

5. おわりに

井上のように、戦前に数多く監督作を手掛けたにもかかわらず現存作品がごく僅かしかない作家を、いかにして再評価するのかという問いは映画史研究における難題であるが、本稿では、井上が周囲に対して活動を活性化させる役割を果たしていたのではないかなという仮説について論じた。井上の軌跡についての調査研究は未だ途上であるため、さらなる追求を進めたい。

今後の課題として、大活からマキノヘという井上と同様の経歴を歩んだ二川文太郎とは共通点および後半生における差異が目立つため、両者を比較して検討することも有効といえるだろう。

註

1. 上述以外に現存する不完全版としては、『雪の夜話』（マキノプロダクション、1928 年）、『宮本武蔵』（日活太秦/片岡千恵蔵プロダクション、1929 年）、『勅諭下賜五十年記念 陸軍大行進』（松竹、1932 年、共同監督）が「国立映画アーカイブ所蔵映画フィルム検索システム」によって検出される。<<https://nfad.nfaj.go.jp/>>（2026 年 6 月 30 日検索）
2. 松竹映画 30 周年記念映画の大作『大江戸五人男』（伊藤大輔、1951 年）では、火口会に脚本が依頼され、同人たちが共同で構成を練ったうえ、火口会に参加していた八尋不二、柳川真一、依田義賢の三名による共同脚本としてまとめられた。
3. 東映の映画資料室が現在のように整備される以前、2010 年代後半当時の東映の資料室関係者から、戦後発足した東映にも関わらず、なぜか戦前のマキノプロダクションや松竹下加茂のシナリオや製作資料なども収集されており、おそらく時代劇製作の参考にするためなどの理由があったのではという話を筆者は聞いたことがあったが、改めて考えると、それこそマキノ光雄によって収められた井上旧蔵資料だったのではと推測される。つまり、井上の遺志は戦後の東映時代劇にも役立てられたのではないかな。

引用文献リスト

荒井良平「故井上金太郎追悼 井上さんのことども」、『シナリオ』10 巻 3 号、1954 年、55 頁-56 頁。

井上和男「解説」、『小津安二郎作品集 3』、立風書房、1984 年、246 頁。

井上金太郎「本牧邪話」、『日本映画』第 31 号、1927 年、34 頁-36 頁。

上野昂志「新・黄昏映画館 18. 『月夜鴉』（井上金太郎監督、1939 年）」、『Little More』

<<https://littlemore.co.jp/shin-tasogareeigakan/post-0020>>、2024年1月9日更新。

内田吐夢「血槍富士と井上金太郎氏のこと」、『シナリオ』11巻1号、1955年、39頁。

小津安二郎「雁来紅の記 至道院一周忌に際して」、『キネマ旬報』第692号、1939年、104頁。

衣笠貞之助「故井上金太郎追悼 井上金太郎氏の思い出」、『シナリオ』10巻3号、1954年、60頁-61頁。

木下千花『溝口健二論 映画の美学と政治学』、法政大学出版局、2016年。

「故井上金太郎監督の追善映画」、『読売新聞』、1954年5月7日夕刊、4頁。

「スタジオ街から 監督の会」、『キネマ旬報』第475号、1933年、77頁。

瀬川与志『マキノプロダクション事始』、白川書院、1977年。

田中純一郎「マキノ時代劇の成長」、『日本映画発達史』第1巻、中央公論社、1957年、388頁。

田中真澄、木全公彦、佐藤武、佐藤千紘編「交遊」、『映画読本 清水宏』、フィルム・アート社、2009年、72頁-78頁。

月形龍之介「故井上金太郎追悼 追悼井上金太郎君」、『シナリオ』10巻3号、1954年、62頁-63頁。

伝「井上金太郎さん逝く」、『日本映画』第7号、1954年、61頁。

筈見恒夫『映画五十年史 新版』、鱒書房、1947年。

矢野維之「井上金太郎」、『日本映画作品大事典』、三省堂、2021年、104頁-107頁。

八尋不二『百八人の侍 時代劇と45年』、朝日新聞社、1965年。

山中貞雄『山中貞雄作品集』、実業之日本社、1998年。

依田義賢「故井上金太郎追悼 江戸児の井上さん」、『シナリオ』10巻3号、1954年、57頁-59頁。

●新入会員自己紹介

川島雄三映画、フェミニズム、クィア

大原 早紀（関西大学文学研究科修士課程）

日本映画学会の皆様、はじめまして。関西大学文学研究科博士課程前期課程に在籍している大原早紀と申します。この度は、日本映画学会への入会を承認してくださり、ありがとうございます。今後ともどうぞよろしくお願いいたします。拙文ではございますが、私の研究、関心について紹介させていただきます。

私は学士課程在学時、溝口健二作品を研究対象とし、2025 年度には卒業論文「混淆する空間、その境界と「労働性」——溝口健二『赤線地帯』論——」を提出しました。本論文は、溝口の遺作である『赤線地帯』（1956）について、その空間表象に焦点を当て、資料調査、テキスト分析を行ったものです。具体的には、ミシェル・フーコーの「ヘテロトピア」という概念を手がかりに、本作の中心舞台となる特殊飲食店「夢の里」の空間構成を映画美術、演出の観点から紐解きました。本研究の過程では、「夢の里」の内部空間を精緻に分析するために、本作の美術監督である水谷浩が描いたセットデザイン、図面、衣装スケッチ（国立映画アーカイブ所蔵）を参照しました。そして、これらの資料をもとに、美術監督と監督の協働過程を追いながら、「夢の里」が同時代の現実世界の赤線に立ち並ぶ特殊飲食店からどのようにデフォルメーションされ、映画空間として再構築されたのかを明らかにしました。さらに、性労働者の女性たちの移動する身体、スター女優のペルソナにも注目し、「夢の里」が単なる搾取的構造を内包した空間というだけでなく、より複雑な「労働空間」として構築されていると主張しました。このような卒業論文を執筆するにあたり、監督と他の製作者の協働過程、映画空間の構築、戦後日本の女性映画におけるジェンダー表象についてさらに関心を持つようになりました。

博士課程前期課程に進学後、私は研究対象を川島雄三作品に変更しました。研究対象は変わったものの、卒業論文執筆時の関心は現在も継続しており、今年度に提出する修士論文では、川島雄三作品の空間構成、演出に焦点を当てて作品分析を行う予定です。本研究の目的は大きく二つあります。一つは川島の作家性と認識されつつある独特な空間演出と美術監督による空間設計の協働過程を追うこと、二つ目は川島作品の映画空間がいかにして同時代の社会規範を攪乱し、観客に懐疑のまなざしを向けさせる要素の一つとなるのかを明らかにすることです。川島本人の言説や制作スタイルについて取り上げた文章は散見され、俳優との協働、即興的な制作過程についてはご承知の方も多いと思います。このような資料は、美術監督との協働過程を見ていく上で強力な手がかりとなるため、本研究の重要な参照項となります。しかし、『川島雄三は二度生まれる』（川崎公平、北村匡平、志

村三代子、2018 年）の序文にもあるように、作品テキストを川島本人に関する伝記的な文章を根拠に読み解くことは、川島作品の可能性を狭める危険性があります。そのため、修士論文の執筆では、本人に関する伝記的資料や同時代の批評言説、制作過程時の資料の調査など、実証的研究の側面を持たせつつ、作品テキストが川島雄三という映画作家からある程度自立したものととして、どのような新しい読みの可能性を持つのかを見つけたいです。

私は博士課程前期課程を修了後、博士課程後期課程に進学し、川島雄三作品の研究を継続する予定です。後期課程での研究目的は、「川島雄三作品におけるジェンダー表象」を歴史的文脈の中で再考し、日本映画史に位置付けることです。川島雄三の作品群におけるジェンダー表象は、同時代の規範意識や映画業界の商業的条件に影響を受けながらも、同時代のジェンダー規範を攪乱する側面を持っていると考えます。また、そのジェンダー表象は敗戦後から高度経済成長へ向かう日本社会の趨勢に伴って変容しているとも捉えられるため、歴史的文脈の中で再考したいと考えています。このような計画に至ったのは、修士論文からの継続というだけでなく、私自身がジェンダー表象に注目して映画を見る経験が多くあり、学士課程時から一貫して強い関心を持っていたという理由があります。その他、敗戦後から 1960 年代初頭の女性映画、文芸映画にフェミニズム、クィア・リーディングの可能性を見出した文章に激しく感化された経験もきっかけの一つです。後期課程では上記のような関心に沿って研究を継続し、川島雄三作品の研究、再評価に貢献できるよう努める所存です。

日本映画学会の皆様、まだまだ未熟な身ではございますが、ご指導ご鞭撻の程よろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

作家映画、身体と知覚、そして AI 時代の映画科学へ

姜 彦維（北京電影学院文學院・東北大学国際文化研究科）

このたび日本映画学会に入会させていただきました姜彦維と申します。中国の北京電影学院で映画制作、映画美学、演技論、映画作家研究を学び、現在は日本において、映画における身体表象と AI 時代の映像科学を中心に研究を進めています。日本映画学会という場に加えていただけることを、大変光栄に思っております。

私の研究関心は、大きく言えば、映画において「人間はいかに現れるのか」という問いから出発しています。ここでいう人間とは、単に物語上の登場人物を意味するものではありません。むしろ、身体、声、沈黙、視線、身振り、環境との関係を通じて、映画のなかに立ち現れる存在のあり方そのものを指しています。映画は人物が世界をどのように感じ、他者とどのように関係し、身体を通してどのように時間や空間を経験するのかを可視化するメディアであると考えています。

その意味で、私の研究の基礎には映画作家研究があります。北京電影学院で学んでいた頃から、私はタルコフスキー、タル・ペーラ、アピチャポン・ウィーラセータクン、小津安二郎、是枝裕和、濱口竜介などの映画作家に強い関心を持ってきました。映画作家研究に惹かれたのは、作家という概念が、映像が世界をどのように組織するのかという根本的な問題に関わっているからです。優れた映画作家の作品においては、物語、演技、空間、時間、音、沈黙がそれぞれ独立して存在するのではなく、一つの知覚構造として結びついています。私にとって映画作家研究とは、作品内部に形成される独自の感覚のシステムを読み解く試みです。

この問題意識は、やがて身体表象の研究へと移っていきました。映画における身体は、心理を外側から表現する器官ではありません。身体は、人物が世界に触れる場所であり、他者との関係が生じる場であり、同時に映画の時間と空間が組み立てられる基盤でもあります。たとえば、ある人物が沈黙すること、視線を逸らすこと、歩く速度を変えること、言葉を発する前に一瞬ためらうこと、それらは映画が人間存在をどのように捉えているかを示す重要な契機です。

現在、私が特に関心を持っているのは、現代映画における身体的コミュニケーションの問題です。濱口竜介の映画は、その中心的な対象の一つです。濱口作品において、人物たちは多くの場合、長い会話を通じて互いに接近しようとします。しかし、会話は必ずしも理解や和解へと向かうわけではありません、むしろ言葉を重ねれば重ねるほど、身体の微細な反応、沈黙の長さ、声の揺れ、視線

の不一致が浮かび上がり、人物間の距離がより複雑に現れてきます。ここで重要なのは、言葉と身体が一致しないということです。発話において、身体は言葉の外部に残り続ける不確かな領域として存在しています。

このような観点から見ると、濱口映画における身体は、感情や意味を伝達するための手段というよりも、他者を理解しようとする行為そのものの限界を示す場であるように思われます。人物は言葉によって他者へ近づこうとしながら、同時に身体によってその距離を露呈させます。この「接近」と「隔たり」の同時性に、私は現代日本映画における身体表象の重要な特徴を見えています。濱口竜介だけでなく、三宅唱、西川美和、真利子哲也、山中瑶子などの作品にも、身体を通じて社会的関係や生の不安定さを捉えようとする試みが見られます。そこでは、身体は現代社会における知覚や関係性の変化を映し出す場所となっています。

一方で、私の研究関心は、身体表象を映画テキスト内部の問題としてのみ扱うものではありません。近年、AI、生成映像、VR、XR、データベース的視覚環境の発展によって、映画を見る経験そのものが大きく変化しつつあります。映像はもはや、単に人間が制作し、人間が鑑賞する対象としてだけ存在しているわけではありません。アルゴリズム、プラットフォーム、データ、インターフェース、生成モデルが、映像の制作・流通・受容の過程に深く関与するようになっていきます。この状況のなかで、映画研究は、人間中心的な作家論や受容論だけでは十分に説明できない新たな問題に直面していると感じています。

そこで私は、AI 時代の映像をめぐる研究を「映画科学」あるいは「映像工学」的な視点から考えたいと思っています。ただし、それは映画を数値や技術に還元するという意味ではありません、むしろ映画美学がこれまで扱ってきた身体、知覚、感情、時間、空間といった問題を、技術環境の変化のなかで再検討するための方法です。たとえば、生成 AI によって作られた映像を見ると、私たちは何を信頼し、何を不自然だと感じ、どのような基準で「人間的」あるいは「非人間的」と判断しているのでしょうか。AI 映像における身体は、もはや俳優の身体でも、カメラの前に存在した身体でもありません、それはデータ、モデル、プロンプト、計算過程によって生成された身体です。このような身体を、従来の映画理論はどのように扱うことができるのでしょうか。

私が現在考えているのは、映画研究における「作家」「身体」「知覚」の概念を、AI 時代において再構成することです。映画作家研究は、これまで監督の美学的個性や作品世界を中心に展開されてきました。しかし、生成 AI や協働的制作環境においては、作家性は一人の主体に還元されるものではなく、技術システム、制作環境、データ構造、操作プロセスのなかに分散して現れます。また、身体表象も生成された身体、仮想空間に配置された身体、観客の没入的身体経験を含むものへと拡張されます。さらに、知覚もまた、人間の視覚経験だけではなく、カメラ、センサー、アルゴリズム、インターフェースによって媒介される複合的なプロセスとして捉える必要があります。

このように、私の研究は、映画作家研究から出発し、身体表象研究を中心に据えながら、AI 映像科学へと展開していくものです。作家とは、映像が世界を組織する方法の問題であり、身体とは、その世界のなかで知覚と関係性が生じる場所であり、AI 映像科学とは、その組織と知覚が技術的環境のなかでどのように変容するのかを問う領域です。私にとって重要なのは、伝統的な作品分析を捨てることなく、むしろ作品分析の精度を保ちながら、映画研究の対象と方法を現代の映像環境へと開いていくことです。

今後は、現代日本映画における身体的コミュニケーションの研究をさらに深めるとともに、AI 時代における映像生成、非人間的視覚、仮想身体、観客の知覚変容といった問題にも取り組んでいきたいと考えています。日本映画研究の豊かな蓄積から多くを学びながら、映画作家研究、身体論、映像技術論を接続する視点を育てていければ幸いです。未熟な点も多くありますが、日本映画学会での交流を通じて、自分の研究をより確かなものにしていきたいと存じます。どうぞよろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

マーティン・スコセッシ監督作品におけるジャンル要素の機能

佐藤 康生（専修大学大学院文学研究科英語英米文学専攻修士課程）

初めまして。専修大学大学院文学研究科英語英米文学専攻に所属している佐藤康生と申します。この度は日本映画学会への入会をお認めくださり、誠にありがとうございます。私は現在、イタリア系アメリカ人監督であるマーティン・スコセッシについての作家作品研究を進めております。この場をお借りして、簡潔ではございますが自己紹介をさせていただきます。

私は、今でこそ映画を日々享受する生活を送ってはいますが、大学に入学するまでは、まったくと言っていいほど映画に触れることのない人生でした。そのような私が映画の面白さを知るきっかけとなった作品が、学部1年の時に鑑賞したスコセッシの『タクシードライバー』（*Taxi Driver*、1976）でした。映画についての知見が皆無ではあったものの、初めて観たときに思考を刺激された、あの感覚を今でも鮮明に覚えています。さらに、私が所属している専修大学では映画を扱う講義が豊富に展開されています。それらの講義のおかげもあり、映画の魅力にだんだんと惹かれていきました。学部3年からは、映画を研究したいと考え、演劇・映画研究を行うゼミナールに入りました。そこではシェイクスピアの演劇から、ミュージカル映画まで幅広い作品についての理解を深めていくとともに、映画評論を実践的に学んでいくなかで、映画を分析的に鑑賞する視点を養いました。そうした学びを重ねていくうちに、私の関心は次第にアメリカ映画へと向かい、その中でもとりわけ1960年代後半から1970年代まで続く「アメリカン・ニューシネマ」（*The New Hollywood*）に強く惹かれるようになりました。

卒業研究では、大学院進学を意識して、特定の作家研究を軸に据えたいと考え、その時点でマーティン・スコセッシを研究対象にすることを決めました。当時の私はとくに明確な理由がありスコセッシを選んだというよりも、先述した映画体験の影響もあり直感的に選んだというほうが的確かもしれません。ですが、今思うと私は、ニューシネマという反抗的な時代に現れた映画作家でありながら、ハリウッドをはじめとする映画界のシステムに順応する彼の姿勢と、あらゆる映画ジャンルを混ぜ込むスタイルに不思議と惹かれていたのでしょう。卒業論文では、スコセッシの『ギャング・オブ・ニューヨーク』（*Gangs of New York*、2002）を扱いました。理由としては、大学院修士課程にてスコセッシの初期作品を研究したいと考えていたため、彼のキャリアにおいて中間地点とも言える時代に、どのような映画を作っていたのかを深く探りたいと考えたからです。論点としては、フランスの文化人類学者ファン・ヘネップが提唱した「通過儀礼」の概念を援用し、アイルランド系移民の子孫である主人公と、敵対関係にあるプロテスタントの指導者との擬似親子関係や決

闘などから、「人種の統合」の主題について論じました。結果として、移民の歴史を神話的に捉える作家性や、宗教観、彼の作品の多くに現れる「浄化」のテーマを探求することができました。

現在は、スコセッシのフィルモグラフィのなかでもとりわけ 70 年代の初期作品に関心があります。スコセッシの 70 年代といえば『タクシードライバー』を思い浮かべる方が多いかもしれません。しかしながら、私は、彼の作家性の萌芽を探る上で、『ミーン・ストリート』(*Mean Streets*, 1973) の意義を重視しています。本作は、スコセッシがジョン・カサヴェテスから「自分が本当に作りたいものを作りたい」と助言を受けて制作された映画でもあります。そのため、彼が幼少期から学生時代にかけて影響を受けた作品や映画ジャンルの要素が巧みに織り交ぜられおり、本作だけでもネオレアリズモや、ヌーヴェルヴァーグ、ドキュメンタリー、ギャング・フィルム、フィルム・ノワールなどさまざまなジャンルや潮流の要素を読み込むことができます。これらは、多くの先行研究において指摘されていることではありますが、私はスコセッシの作品から読み込みうるジャンルの要素や他作品からの影響がテキスト内でいかに機能しているのかを解明することを目指していきたいと考えております。

マーティン・スコセッシについての研究はアメリカでは活発に行われてきましたが、日本の映画研究においてはロバート・アルトマンやスティーヴン・スピルバーグなどの他の同時代の映画監督に比べても、研究の余地が十分にあると思います。たしかに、スコセッシの映画は、彼が崇拝する古典作品のように洗練されたものではなく、さまざまな要素を盛り込むそのスタイルはどこか雑多な印象を与えるものでもあるでしょう。しかしながら、その曖昧で混沌なスタイルにこそスコセッシ作品の魅力があるように思います。

私自身、まだまだ未熟ではございますが、日本のスコセッシ研究にわずかながらでも貢献することができますよう精進してまいります。今後ともよろしくお願い申し上げます。

●新入会員自己紹介

身体・情動・スペクタクルへの関心から

松田 智穂子（専修大学国際コミュニケーション学部教授）

はじめまして。このたび日本映画学会に入会させていただきました、専修大学の松田智穂子と申します。専門は演劇・映像研究です。ミュージカル、宝塚歌劇、モダン・パジェント、特撮などを対象に、身体表象や観客の感情経験について研究しています。

これまで主に、海外作品が日本でどのように受容されるのか、また舞台や映像が観客にどのような感覚を生み出しているのかに関心を持ってきました。最近では情動論（affect theory）を参照しながら、『レ・ミゼラブル』『ミス・サイゴン』『エリザベート』『1789』などのミュージカル作品について考察しています。とりわけ、政治や歴史が舞台上でどのように感情へ翻訳されるのか、また観客がどのような感情の形式を共有しているのかに興味があります。

研究の出発点の一つは、カリブ海演劇研究でした。とくに 1993 年にカリブ海地域で初めてノーベル文学賞を受賞したデレク・ウォルコット（Derek Walcott, 1930-2017）の演劇およびナショナルシアター論について研究を行い、過去には本人へのインタビューを行ったこともあります。ウォルコット作品における歴史、植民地主義、身体表象への関心は、その後の研究にも大きな影響を与えました。近年は、そこから発展する形で、20 世紀の黒人モダン・パジェント研究にも取り組んでいます。特に、黒人文化運動やカリブ海地域におけるパジェント表象に関心があり、群衆、身体、歴史記憶の関係について考えています。映画以前・以後を横断する視覚文化としてパジェントを捉えることで、スペクタクル表現の連続性を考えたいと思っています。

そして現在、特に力を入れているのが特撮研究です。私は特撮を、単なるジャンル映画や懐古的文化としてではなく、日本映像文化における重要な身体技法の集積として捉えています。ミニチュア、着ぐるみ、光学合成、爆破、ワイヤーアクションといった技術は、デジタル化によって消滅したのではなく、現在の映像の中にも感覚的な痕跡として残り続けているのではないかと考えています。

特撮映像には、完全に滑らかな CG 映像とは異なる独特の重量感や抵抗感があります。例えば着ぐるみ怪獣の歩行には、実際に人間が内部で動いているからこそその「重さ」があり、ミニチュアの都市には物質としての密度があります。爆破や破壊表現にも偶然性が入り込み、制御しきれない揺らぎが映像に残ります。そうした不完全さは、従来は「技術的限界」とみなされることもありました。しかし私は、むしろそこにこそ身体的リアリティの核があるのではないかと感じています。

近年の研究では、昭和から令和まで日本特撮を支えてきた特撮監督・尾上克郎氏へのインタビューも行いました。スーパー戦隊シ

リーズから『シン・ゴジラ』『シン・ウルトラマン』『シン・仮面ライダー』へ至る技術史を伺う中で強く印象に残ったのは、特撮とは「身体を消す技術」ではなく、「身体を変換し続ける技術」であるという点でした。デジタル技術が発展した現在でも、現場では依然として、人間の身体感覚や経験則、偶然への対応力が極めて重要な役割を果たしています。

私は現在、こうした問題を、映画理論だけではなく、演劇研究、身体論、メディア論、さらには知覚論とも接続しながら考えています。特撮を考えることは、日本の映像文化がどのような身体感覚を保存してきたのかを考えることでもあるように思います。

授業では、映画や MV、舞台映像などを学生とともに分析しています。映像を「ストーリー」だけでなく、身体、音楽、空間、感情の動きとして読むことを意識しています。マイケル・ジャクソンの MV やハリウッド映画、特撮映画などを扱うことも多く、学生たちの鋭い反応に刺激を受ける日々です。

私自身、子どもの頃から映画館やレンタルビデオ店に通い、小学校高学年から 20 代頃までは毎週のように映画を見て過ごしていました。ハリウッド映画、ミュージカル、SF、ホラー、日本映画などジャンルを問わず見続けてきた経験が、現在の研究関心の土台になっているように思います。特に 1993 年夏休みに『ジュラシック・パーク』から受けた衝撃は大きく、CG と身体感覚が交差するあの時代の映像体験は、現在の特撮研究にもどこかで繋がっているように感じています。映画館という空間で、観客たちが同時に驚き、息をのみ、身体的に反応していた感覚も強く記憶に残っています。現在関心を持っている「映像と身体感覚」の問題は、そうした観客経験とも深く結びついているように思います。

舞台と映画、アナログ技術とデジタル技術、身体と映像の境界がどのように変化しているのかにも関心を持っています。特撮やミュージカルの研究を通して見えてきた問いは、映画メディア固有の問題であると同時に、現代の視覚文化全体に関わるものでもあるように感じています。とりわけ私は、映像の中に残る「身体の痕跡」や、観客がそこに感じ取る重さや気配に強く惹かれています。映画研究を専門とされる皆様との交流を通して、こうしたテーマについてさらに考えていければと思っています。どうぞよろしくお願いいたします。

● 出版紹介

- パトリック・キーティング（著）、森本光会員（翻訳）『ダイナミック・フレーム：古典的ハリウッド映画におけるカメラの運動』、京都大学学術出版、2026 年 5 月。

※出版情報に関しまして

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。（書評対象の選定に関しましては「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

- 松田智穂子（専修大学国際コミュニケーション学部教授）、映像技術文化論（特撮/VFX における身体・翻訳・知覚の研究）／身体論／パフォーマンス研究
- 姜彦維（北京電影学院文學院・東北大学国際文化研究科）、世界映画作家研究/AI 映像科学/映画身体現象学
- 大原早紀（関西大学大学院修士課程）、川島雄三論／映画美術
- 天野 剛至（愛知大学文学部教授）、アメリカ思春期映画批評
- 宋捷（京都大学大学院博士課程）、中国語圏映画／幻想映画／社会主義映画文化研究
- 山崎健生（東京科学大学修士課程）、日本映画/時代劇
- 羅霄怡（名古屋大学大学院博士後期課程）、映像学
- 日比野啓（成蹊大学文学部教授）、ミュージカル映画
- 佐藤 康生（専修大学大学院修士課程）、マーティン・スコセッシ論