

# 日本映画学会会報

第 38 号 (2014 年 3 月 25 日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 松田英男) / 編集長 大石和久

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

## 目次

学会誌『映画研究』第 8 号の編集を終えて 塚田幸光 2

第 6 回 (2013 年度) 日本映画学会賞の選考過程について 塚田幸光 3

視点 標題音楽のこと —— 映画鑑賞の一視点として 栗原詩子 4

視点 日本映画のなかの中国古典文学 劉韻超 5

視点 黒澤明産業に新規参入して 指田文夫 7

書評 レフ・マノヴィッチ著 / 堀潤之訳『ニューメディアの言語 —— デジタル時代のアート、デザイン、映画』 井原慶一郎 9

書評 指田文夫著『黒澤明の十字架 —— 戦争と円谷特撮と徴兵忌避』 小川順子 14

出版紹介 17

## ● 学会誌『映画研究』第8号の編集を終えて

塚田幸光（関西学院大学）

本年度の日本映画学会学会誌『映画研究』における編集委員会の総括をします。

『映画研究』第8号（2013）には、13編の投稿があり、3編が掲載となりました。かなり厳しい評価ですが、学会誌のクオリティを保つために、審査委員会が何度も議論を重ねた結果です。ご理解下さればと思います。

審査手続きは、例年通りです。前号報告の繰り返しになりますが、新規加入された学会員の方々もおられますので、説明します。審査には、3ステップあります。

ステップ1では、各審査委員が担当論文を審査し、期日までに査読結果を提出します。各論文に対して、審査委員は必ず複数名です。審査の評価点は、次の4段階です。委員の得点の平均で算出します。

4点 = 掲載します

3点 = 修正を施した最終版を掲載します

2点 = 再審査します

1点 = 掲載不可

査読結果において評価が割れた論文に関しては、合議期間においてさらに討議を重ねます。このステップ1の結果は、投稿規定の通り「9月中旬頃」に、コメントともども投稿者に通知されます。

次に、ステップ2です。3点以上の論文執筆者は、脱稿用の最終版原稿の作成を行います。2点台の論文執筆者は、再審査用の原稿を作成しなくてはなりません。リライト期間は1ヶ月もありませんので、論文の大手術はそもそも不可能です。その後、提出された再審査論文は、委員全員の「投票」で採決が決定されます。この投票は、あくまで掲載の「可否」を問うものです。

ステップ3は、論文の脱稿と学会賞の選考です。査読から賞の選考までを含めると、約4ヶ月間かかります。編集委員の皆さま、杉野事務局長、印刷実務担当の井上常任理事、そして投稿者の皆さま、長丁場をおつきあい下さり感謝です。

日本映画学会学会誌『映画研究』は、本学会及び映画学の発展に寄与することを主眼とし、そこに存在意義があります。だからこそ、学会誌のクオリティ維持は、その生命線と言えるはずですが、今年度に投稿された13編の論文は、実のところ、掲載の「ボーダー」

に相当する論文が大半です。その「ボーダー論文」を敢えて掲載せず、一定の基準を厳守していることに、我々委員は意味があると思っております。何を論じ、如何に語るのか。論文執筆では、明晰な言語や明解な論理展開も不可欠です。そして、先行研究を踏まえ、独自性を有していることが望まれます。論文執筆の基本に立ち返り、研鑽して頂けたらと思います。当然のことながら、論文である以上、「読者」を意識することは重要でしょう。本年も、難解で自己韜晦／陶酔的な文章や、論理が破綻した論文が散見されました。分かりやすさが論文の全てではありませんが、読者を無視した論文はやはり良質な論文とはなり得ません。

日本映画学会および本学会誌は、研究成果の「比較検証と議論がおこなわれる場所」（加藤顧問）です。映画研究の発展のためにも、この「場所」に多くの方々が参加され、本学会誌にも多くの投稿があることを祈念いたしております。

## ● 第6回（2013年度）日本映画学会賞の選考過程について

塚田幸光（関西学院大学）

日本映画学会の編集委員会を代表して、第6回（2013年度）日本映画学会賞の選考の経過をお知らせします。日本映画学会賞とは、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。今回の選考対象論文は、『映画研究』第8号に掲載されました3編です。

選考のプロセスは、2ステップを必要とします。ステップ1では、「最優秀論文」を選びます。投票によって、編集委員全員が1位と2位の論文を選び投票します（同数の場合は、委員長を除く編集委員の票で決定します）。ステップ2では、「最優秀論文」が学会賞に相応しいかどうかを審議します。こちらも、審議後の投票によって決定されます。もちろん、学会誌『映画研究』と同様に匿名審査ですので、各論文の執筆者は伏せられたまま審議されます。

最優秀論文（1位）は「『ピカデリー』の時空間――英国サイレント末期映画における異国性、イングリッシュネス、そしてアダプテーションの問題――」でした（以下、「『ピカデリー』の時空間」と略記）。ですが、2位論文「はじめに鏡があった――ジャン・ユスターシュ『ぼくの小さな恋人たち』の未刊行シナリオを含む――」と同票で、再審議の結果、1位を「『ピカデリー』の時空間」としました。その後、ステップ2の賞の可否審査では、残念ながら「該当論文なし」とあいなりました。「『ピカデリー』の時空間」に関しては、多くを語るのは

ためらわれますが、『ピカデリー』をめぐる小説、映画、スクリプトを横断する考察はスリリングであり、イギリス映画研究に寄与するところは大きいと思います。文学と映画のクロスメディア研究として、次に繋げて下されば幸いです。

編集委員会では、今後も全力で選考に取り組めます。公平／公正な選考を目指し、我々も研鑽しながら、研究の発展に寄与できればと思っております。

## ● 視点

### 標題音楽のこと —— 映画鑑賞の一視点として

栗原詩子（西南学院大学）

新入会の栗原詩子と申します。研究面では、音楽学から出発し、その後、デジタル絵本の体験様式<sup>1</sup>や、ノーマン・マクラレンの短編映像<sup>2</sup>について分析してまいりましたが、物語を伴う長編映画についても視点を深めたいと思うようになり、このたび入会を許可されました。よろしくお願い申し上げます。

映画については、手当たり次第に鑑賞してきただけの浅学ですが、自身の鑑賞傾向として、とくに描写性と形式美の両面をそなえた作品に惹かれはじめたように思います。本稿では、このことを音楽用語を交えて考えてみます。

古来、音楽は「無内容で形式のみ」（ルソー、カント、ヘーゲル、ヘルムホルツ）、あるいは、「形式こそが内容」（ハンスリック）であるような芸術ジャンルと位置づけられてきました。これは、音の配列が、何を指すかとは無関係に楽しむことができるため、そして、メロディ（旋律）・ハーモニー（和音）・リズム（律動）が瞬間やその周辺を彩りながら、楽曲の経過が「ロンド形式」「ソナタ形式」といったフォルム（形式）として完結性をもっているためでしょう。

他方、シューマンやリストなどの19世紀ロマン派音楽の中で「標題音楽」と呼ばれるジャンルでは、タイトル（表題）が暗示する詩的理念のみならず、楽譜の随所に書き込まれたプログラム（標題）が物語性・描写性をもって楽曲の進み方をリードします。

こうした「標題音楽」は、音の動きとフォルムで成立する「絶体音楽」と対置されますが、実は「標題音楽」の中には、標題性がきわめて濃厚な上に、フォルム（形式）としても高度な完結性を実現している事例があります。代表的なのは、リストの《ファウスト》交響曲や、シェーンベルクの交響詩《ペレアスとメリザンド》、そして、シュトラウスのオペラ《エレクトラ》などです。

映画の場合も、同じことがいえるのではないのでしょうか。抽象的で形式美一辺倒の映像作品（いわば絶体映画）はフォーマリズムの映画、事実や物語をリアルに描写する映画作品（いわば標題映画）はリアリズムの映画といわれるけれども、ときには、事実や物語をリアルに描写しながら、運動そのものや時間構成の形式美をそなえている映画作品があり、そうした映画ほど、私（おそらく私たち）を強く惹きつける力を持っているのではないかと思います。

註1) "Performative and Auditory Characteristics of the Audiovisual CD Books Midnight Play and Alphabet based on Kveta Pacovska's Picture Books," ICONICS (Japan Society of Image Arts and Sciences), vol.8 (2006) .

註2) 「ノーマン・マクラレンの《シンクロミー》における音楽・画面構成・色彩の相互連関」, 日本音楽学会『音楽学』, (2006) ; 「時間芸術としてのアニメーション — マクラレンの《リズムメイク》」, 美学会『美學』, 第 58 卷 (2007) ; 「音楽分析的観点によるマクラレンのアニメーション作品研究」, 九州大学博士論文(2007).

## ● 視点

### 日本映画のなかの中国古典文学

劉 韻超（東北大学大学院国際文化研究科博士課程）

このたび、入会させていただきました劉韻超と申します。日本に来て、今年で5年目になりますが、この5年間でもっとも感心したのは、周りの日本の方が中国の歴史にとっても詳しいということです。たとえば、私が自己紹介をするとき、「苗字の劉(リュウ)は三国時代の劉備の劉です」と言うと、中国の歴史人物にもかわらず、ほとんどの方が分かってくれます。さらに、三国志に登場した武将の名前を全部言えるほどの人もいます。そして、TSUTAYAに行けば、中国ドラマのコーナーに並べているのは時代劇ばかりです。

今私は大学で、「中国映画への理解」という学部生の授業のティーチング・アシスタントを担当しています。学生たちに、「どんな中国映画を見たことがありますか？」と質問すると、やはり『レッドクリフ』と答える学生が目立ちます。彼等はいったい何をきっかけに中国の古典に興味を持ち始めたのでしょうか。もちろん、高校の世界史や漢文の授業が果たした役割も大きいのかも知れませんが、映画やアニメ、漫画などの娯楽作品を通じ、楽しみながら得た知識が、その背景にあるのではないかと思います。

しかし、実のところ、日本の映画館で（映画祭を除いて）上映される中国映画の数は極めて少ないものと言わざるを得ません。つまり、日本の大衆が中国映画を通じ、中国の古典に親しむ機会はありません。むしろ語られるべきは、中国古典を題材とした、日本製の映画やアニメでしょう。「西遊記」をはじめ、「三国志」や「白蛇伝」などのような、中国ではかなり周知されている物語は、過去、日本人によっても、映画あるいはアニメの形として盛んに作られ、日本のスクリーンで日本の観客に向けて紹介されました。しかし、それらに共通する特徴として、多くの点において原作とはひと味違った脚色がほどこされているということが挙げられます。たとえば、2007年に公開された映画『西遊記』（澤田鎌作監督）では、三蔵法師が女優の深津絵里によって演じられました。これは中国では想像もつかないことです。そのことを批判する中国人が多いのも事実です。しかし、視点を変えて考えてみれば、三蔵法師は原典では男性ですが、彼のキャラクターは、顔立ちがよくて性格も穏やかで、そして優しいのです。それは、日本の時代劇における一般的な男性像と、とてもかけ離れた存在と言えるでしょう。仮に、三蔵法師を男優が演じていたら、日本の観客の審美観に合わなかったものと思われる。1978年に日本テレビで放送された初代「西遊記」シリーズ以降、伝統的に女性が三蔵法師を演じ続けているということが、その何よりの証拠ではないでしょうか。

では、中国四大民間伝説の一つ「白蛇伝」についても簡単に取りあげてみましょう。「白蛇伝」とは、白蛇が美しい女性に姿を変えて、人間の男性に恋する物語です。江戸時代の読本作家上田秋成はそれに基づき、『雨月物語』において「蛇性の姪」を創作し、物語の舞台を日本に移しました。林房雄も1948年に白蛇伝を翻案し、『白夫人の妖術』という小説を出版しました。1956年に、山口淑子の提案によって映画化された『白夫人の妖恋』（豊田四郎監督）は、絢爛たる色調が特徴のアメリカのイーストマン・カラーを駆使し、日本初のカラー特撮映画として評価され、第6回ベルリン国際映画祭で最優秀色彩映画技術賞を受賞しました。映画では、母性にあふれる白夫人のような女性像と、気弱で逃げ続ける許仙のような男性像と鮮明な対比になっています。それは豊田四郎の映画で一貫した男女主人公の性質を継承したものと考えられます。そして、「薬屋営業のために町に毒を撒く」という邪性がある白夫人の形象は中国原典の白娘子とは違い、日本的な性格を持ち、伝統文学の「雨月物語」と「源氏物語」、「京鹿子娘道成寺」から影響を受けたでしょう。

当時、アジアで上映された蛇物語の大半は、蛇妖が人間に化けて人間を魅惑するパターンとなっており、「白蛇伝」の翻案はごく少数でした。『白夫人の妖恋』の提携会社のショウ・ブラザーズは、1962年に同じく『白蛇伝』（岳楓監督）を撮影し、香港ではその年最高の興行成績をおさめました。二つの映画の結末が似ているは、ことのほか興味深いことです。

私は、以上のような、日本映画がいかに中国の古典文学を改作したか、またそのことが中国映画にどのような影響を与えたか、という問題を今後の課題にしたいと思っています。

参考文献：

1. 邱淑婷 『香港・日本映画交流史 アジア映画ネットワークのルーツを探る』（東京大学出版会 2007年）
2. 佐藤忠男 『日本映画史 2』（岩波書店 1995年）

## ● 視点

### 黒澤明産業に新規参入して

指田文夫（大衆文化評論家）

昨年の2013年4月に私は、現代企画室から『黒澤明の十字架 —— 戦争と円谷特撮と徴兵忌避』を出し、黒澤明産業に新規参入しました。どうぞよろしくお願いいたします。この中で、私は今までの黒澤明論とは、別の観点から、次の三つを指摘いたしました。それは高校の時に黒澤明を知って以来、「この人は日本で最高位の監督なのに、なぜ世間に対して暗くて強い不満をいだいているのか」と思ったことへの疑問の答でもあります。

- 1 1949年大映で監督した『静かなる決闘』以降の黒澤映画には、戦時中に彼が徴兵されなかったことへの悔恨、贖罪意識がしばしば現れるが、その理由は何か。
- 2 1939年東宝は秘密スタジオの航空教育資料製作所を砧撮影所のすぐ近くに建設し、陸海軍や軍用機会社から受注した「軍事技術映画」を51本製作した。それは、円谷英二の特殊技術、1960年代にはテレビ映画『怪傑ライオン丸』等を作るうしおそうじのアニメーション、日本を代表する名カメラマン宮島義勇の撮影技術を駆使したもので、実際に1941年12月8日の真珠湾攻撃にも役立ったこと。



3 1945年8月15日、敗戦で陸海軍が消滅したため、航空教育資料製作所は不要になり、300人のスタッフも即解雇となり、それが東宝ストライキの原因になったこと。従来、東宝争議は、「東宝には戦前から左翼分子が多数いたので起きた」と言われてきた。だが、1950年のレッド・パージでは、松竹、大映からも大量の共産党員らが解雇されたのだから、それは一面的な説なのである。スト中に反対派らによって新東宝が設立されるが、そのスタジオは、旧航空教育資料製作所だった。

さて、現在は黒澤明の青年時代の定説の正否を検証しているところで、今年中には刊行したいと思っています。20代前半の彼は無産者美術同盟で創作するなど、反体制的でした。それは、自伝『蝦蟇の油』のような、当時の時代風潮と言った一般的理由ではないのです。彼の父黒澤勇氏は、日体大の母体となる社団法人のナンバー2で、黒澤の姉や兄は、裕福な家の子弟が通う上流学校に行ったほどの家庭でした。しかし、大正3年、勇氏が52歳の時、団体経理の不正疑惑の責任を取らされて彼は急遽解雇され、一家が急に経済的困窮に陥ったことが理由だと私は考えています。また、この解雇事件は、黒澤唯一の、社会悪（汚職）を追求した映画『悪い奴ほどよく眠る』の製作の動機になったのではないかと推測しています。黒澤は、監督デビュー作『姿三四郎』について「明治時代の明るさを描きたかった」と製作意図を書いています。だが、この明るかった時代とは明治時代のことではなく、裕福だった頃の黒澤家のことであり、三四郎の明るさは、暗い青春時代を過ごした黒澤明の憧れと考えられるのです。

また、黒澤と並ぶ大巨匠の小津安二郎については、彼は意外にも、時代の動向に大変に敏感だったという視点から見直しをしたと考えています。彼は、戦前のエロ・グロ・ナンセンスと言われた昭和初期のモダニズム時代の1933年には、アメリカニズムそのものの『非常線の女』を作っていました。しかし、日中戦争後の日本の内外で「新体制」が期待されていた1941年には、日本で辛い目に遭った母と娘を大陸に連れて行き、そこでは明るい希望があるかの如き『戸田家の兄妹』を撮っています。

戦後、1950年代後半、日本映画界に日活の石原慎太郎・裕次郎兄弟の『太陽の季節』や『狂った果実』を代表とする太陽族映画が出てきた時には、小津は『東京暮色』を作っています。ここで彼は、笠智衆の次女有馬稲子を最後は自殺させていることで、性的無軌道な若者たちを否定しています。しかし、原節子・有馬姉妹の実母だったが、家族を捨て若い男と中国に逃げた山田五十鈴を戦後社会の片隅に登場させ、「秋ちゃん（有馬稲子）を殺したのはあなたです！」と原節子に言わせています。この強烈で残酷な台詞はいったい何を意味しているのでしょうか。

私の考えでは、戦後の若者の性的不道徳や混乱の起源が、実は戦前の日本のアメリカニズムにあり、小津安二郎自らもその道徳的退廃に加担していたことへの苦い自己批判ではないかと私は思っています。

1950年代末、日活で太陽族やアクション映画を作っていたのは、中平康、斎藤武市など、多くが松竹大船出であり、さらに数年後には大船からも大島渚らのヌーベルバーグが出てくる予兆を感じていたのだと思え、小津は常に非常に時代に敏感な映画作家だと言えると思えます。



最後に私自身の肩書「大衆文化評論家」について説明いたします。「大衆文化評論家とは何に？」とよく聞かれるのですが、日本映画のみならず、現代演劇、ポピュラー音楽、大衆芸能等などのすべてを私は、自分の批評の対象としてきました。かつて総合芸術と言われた映画や演劇を代表に、大衆文化（ポピュラー・カルチャー）は、本質的に他の領域からの影響を常に受け、また摂取して大きく飛躍・発展してきました。その意味で、映画、演劇、音楽をそのジャンルのみならず、広く他の分野との関わりも考慮しながら考えていくつもりですので、どうぞよろしくお願いいたします。

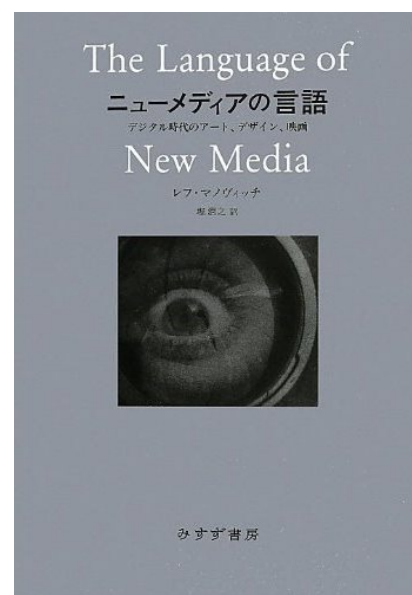
※<sup>きしだふみお</sup>指田文夫（大衆文化評論家）1948年東京生れ、横浜市在住、『いじわる批評、これでもかっ！』（2001 晩成書房）、『ミュージック・マガジン』に1982年から演劇評を執筆。

## ● 書評

レフ・マノヴィッチ著『ニューメディアの言語 —— デジタル時代のアート、デザイン、映画』、堀潤之訳、みすず書房、2013年9月。

井原慶一郎（鹿児島大学）

ジガ・ヴェルトフの映画『カメラを持った男』（1929年）は、次のようなステートメント（以下は英訳だが）とともに始まる。"This new experimentation work by Kino-Eye is directed towards the creation of an authentically international absolute language of cinema – ABSOLUTE KINOGRAPHY – on the basis of its complete separation from the language of theatre and literature." いわば、演劇や文学の古い言語からの完全な切断によって、映画の新しい言語を創造しようとする試みである。この映画から取られた多数の静止画像（およびそれらに関連した本書からの引用）をプロローグに据えた本書は、オールドメディアの言語からの完全な切断によって、ニューメディアの言語を理論化する試み——その高らかな宣言といえるだろうか？



その答えは然りでもあり、否でもある。オールドメディアとニューメディアの間には明らかな断絶がある一方で、『カメラを持った男』は、両者の中間地点（オールドメディアでありながら、ニューメディアを予言している）に位置づけられているからである。堀潤之氏が「訳者あとがき」で述べているように、「「ニューメディアの言語」（中略）をより広範な視覚文化の歴史に位置づけることで、新旧のメディアの連続性と断絶を調査してみようというのがマノヴィッチの大まかな目論見である」（460 頁）。新旧のメディアの連続性と断絶——それをどのように理論化するのが、本書のみならず、ニューメディアに関するあらゆる書物の最大の眼目といえよう。マノヴィッチは、両者の断絶というよりも、むしろ連続性——とりわけ映画との連続性——を強調している。

『ニューメディアの言語』（原著の出版は 2001 年）は、当然ながら、1990 年代というメディアの劇的な転換の時期に書かれたということに自覚的である。マノヴィッチは 1990 年代を映画という根本的に新しいメディアが（長い準備期間を経て）出現した時期になぞらえてみせる。「以下に書かれるのは、現在の記録にして理論たらしめる試みである。ちょうど映画史家たちが映画の最初の数十年間に映画言語がどのように発展したかを跡づけたのと同じように、私はニューメディアの言語の発展を駆り立てている論理を記述し、理解しようとする」（42 頁）。映画史家が半世紀以上たってからレトロスペクティヴに再構成したことを、現在進行形で記録しつつ、理論化しようというのである。

本書を読むなかで、私はしばしばベンヤミンの「複製技術の時代における芸術作品」（1936 年）を想起した。例えば、次の一節——「複製技術は、1900 年をさかいにしてひとつの水準に到達し、従来の芸術作品全体を対象として、その有効性にきわめて深刻な変化をあたえはじめたばかりでなく、それ自身、もろもろの芸術方法のなかに独自の地歩を占めるにいたったのである」（『複製技術時代の芸術』[晶文社] 所収、12 頁）。一方、マノヴィッチは次のように述べる。「文化のコンピュータ化は、コンピュータゲームや仮想世界といった新しい文化的形態の出現につながるだけでなく、写真や映画などの既存の文化的形態を定義し直している。したがって、私はコンピュータ革命が視覚文化全般に与えた影響についても調査を行う」（45 頁）。ベンヤミンが「新しい文化的形態」として論じた写真と映画が、いまや「既存の文化的形態」となり、今度はニューメディアからの逆作用を受けているのである。ここでは、20 世紀において支配的だった「（アナログ）複製技術時代」のパラダイムからの転換が宣言されている。

本書は、ニューメディア・スタディーズという本書出版当時出現しつつあった（現在も拡大し続けている）分野の教科書たらしめることを目的に執筆されている。「映画の教科書であれば、映画のテクノロジーから始まって、映画のジャンルで終わると同じように、本書はニューメディアの物質的な基盤からその諸形態へと進んでいく」（47 頁）。

第 1 章「ニューメディアとは何か？」では、まず 2 つの歴史の軌跡——近代のメディア（とりわけ写真と映画）とコンピュータの発展——が合流する時点が語られる。既存のあらゆるメディアは、コンピュータを通じてアクセス可能な数字データに翻訳され、ニューメディアとなる。要するに、ニューメディアとは、メディアとコンピュータの合成物、コンピュータ・ベースのメディア（コンピュータ・メディア）である。

続く「ニューメディアの諸原則」（数字による表象、モジュール性、自動化、可変性、トランスコーディング）の説明によって明らかになるのは、「ニューメディアはメディアに似ているかもしれないが、それは表面上そうであるにすぎない」（96 頁）ということである。「文化的レイヤー」の下には、それ独自の論理を持つ「コンピュータのレイヤー」が横たわっており、両者は互に影響し合っている。前者のみならず後者にも精通している点がマノヴィッチの理論家としての最大の強みといえよう。

第 2 章は「文化的レイヤー」、すなわち「インターフェース」についての章である。マノヴィッチは、まず「文化的インターフェース」という用語を使って「人間-コンピュータ-文化のインターフェース」（124 頁）を記述している。ここで思い出されるのは、90 年代初頭にはまだ文化的コンテンツを生み出すために用いられるツールに過ぎなかったコンピュータが、同年代の終わりには（インターネットの普及に伴って）「万能メディア機械——作り出すためだけでなく、あらゆるメディアを保存し、配布し、それにアクセスするために使用できるもの」（同）になっていたということである。マノヴィッチによれば、「文化的インターフェース」の言語は主に 3 つの文化的伝統——印刷された言葉／映画／ヒューマン・コンピュータ・インターフェース（HCI）——が持っている諸要素（例えば、ページのレイアウト／移動性を持ったカメラ、矩形の窓／メニュー、アイコンなど）によって形作られている。マノヴィッチは述べる。「20 世紀の主要な文化的形態である映画は、コンピュータ・ユーザーの工具箱として新たな生命を見出した。（中略）映画の美学的な戦略は、コンピュータ・ソフトウェアの基本的な組織化の原則となった」（144 頁）。果たして映画は、マノヴィッチがいうように「文化的インターフェースそのもの」へと進化したのだろうか、それとも「文化的インターフェース」のなかに取り込まれてしまったのだろうか。

マノヴィッチは「画面とユーザー」というセクションにおいて、映画の画面（スクリーン）を歴史のある一時期に位置づけている。表象の空間への窓として機能する「古典的な画面」（ルネサンス絵画）は、映画の誕生とともに動画像を表示する「ダイナミックな画面」へと変化した。「ダイナミックな画面」は、画像と観客のあいだに鑑賞の体制というべき関係をもたらした。この鑑賞の体制は、単一の画像が完全に画面を満たすということによって可能になっている。マノヴィッチはいう。「観客が画面に示される映像と同一化することに基づくこの体制は、映画においてその頂点に達した —— 映画はそのような同一化を可能にするために、スクリーンの大きさや、周囲の空間の暗さといった極端な手段に訴えた」（158 頁）。ウィンドウ・インターフェースと VR は、こうした鑑賞の体制を攪乱するものである。映画とともに始まった「ダイナミックな画面」の時代は、いまや終わろうとしている。「ダイナミックな画面」に続く、第三のタイプの画面は、リアルタイムで変化し、のちにインタラクティブ（ライトペン、今では指などで入力可能）なものとなる「リアルタイムの画面」である。前者の出自が「大衆的な娯楽」だとすれば、後者の出自は「軍事的な監視」だった。

第 3 章「オペレーション」では、インターフェース上で実行されるソフトウェアに埋め込まれた 3 つのオペレーション（選択、合成、テレアクション）が論じられる。まず「選択」についていえば、現代の高度産業社会では「物体から人間のアイデンティティに至るまで、あらゆるものが出来合いのパーツから組み立てられる」傾向があるが、「電子メディアとデジタル・メディアを使うことで、芸術制作もまた同じ

ように出来合いの要素（中略）からの選択を伴うようになる」（193 頁）。少なくとも、ソフトウェアのオペレーションでは、ゼロから創造するよりも、選択の論理をたどるほうが「自然」なのである。第 2 の「合成」のオペレーション（デジタル合成）は、1990 年代以降のハリウッド映画ではお馴染みのものである（例えば映画『ジュラシック・パーク』[1993 年] に出てくるコンピュータ生成による恐竜たちは、風景と完全に溶け合うように作られている）。「たいていの場合、合成されたシーケンスは、伝統的な映画のショットをシミュレートする。すなわち、実際に物理的な空間の中で生じ、実際に映画のカメラで撮影されたように見える」（206-7 頁）。合成の結果として生じるのは、継ぎ目のない単一のヴァーチャルな空間である。この「継ぎ目のなさ」こそが「デジタル合成」の最大の特徴といえよう。

選択と合成のオペレーションは、ポストモダニズムの美学（引用とパスティーシュ）とも関係している。ただし、両者の論理は同じではない。「1990 年代における合成は、滑らかさと連続性を特徴とする別の美学を裏書きしている。いまや要素どうしは混ぜ合わせられ、境界線は強調されるのではなく消去される」（213 頁）。輪郭のはっきりしたポストモダニズムの折衷主義（モンタージュの美学）は、継ぎ目のない連続性の美学へと置き換えられたのである。第 3 のオペレーション「テレアクション」については、さまざまな種類の「テレ」・オペレーションが分析されている。マノヴィッチが「テレプレゼンス」の代わりに「テレアクション」という用語を用いるのは、対象から「離れたところでリアルタイムで行動する」ことを強調するためである。テレアクションは〈道具としての画像〉と遠距離通信の技術を組み合わせたものである。マノヴィッチは、その例として映画『タイタニック』（1997 年）の冒頭のシーケンスで描かれる海底に沈んだ「タイタニック号」の内部探査（ヘッドマウントディスプレイを装着したオペレーターが小型の乗り物の遠隔制御を行なう）やケン・ゴールドバーグと彼の同僚たちによる《テレガーデン》のプロジェクト（1995 年）を挙げている。当然のことながら、テレアクションは軍事目的——遠隔操作で対象を破壊すること——にも利用可能である。

第 4 章「イリュージョン」では、コンピュータ・ベースのイリュージョニズムに纏わる諸問題が取り上げられる。イリュージョニズムは、20 世紀の芸術がおおむね放棄し、大衆文化とメディア・テクノロジーの領域において追求された目標だった。ニューメディアは、この目標をどのように継承したのだろうか。最初のセクション「合成的リアリズムへの不満」では、3D コンピュータ・アニメーションにおけるリアリズムの問題を扱う。そこで明らかになるのは、伝統的な映画撮影術のコード（例えば、さまざまな焦点距離のレンズや被写界深度の効果など）をシミュレートするという目標は早期に達成されたが、一方で「現実の情景」が持つ外観の複雑さを完全にシミュレートするのは、ほとんど不可能だということである。「コンピュータ・アニメーションにおけるリアリズムは、扱われたり、解決されたりする問題の範囲を反映して、非常にむらがあるものなのだ」（277 頁）。マノヴィッチが次のセクション「合成画像とその主体」で強調するように、CG によって模造されるのは、現実ではなく、写真的現実、すなわちフィルム・ベースの画像である。言い換えれば、「コンピュータグラフィックスが（ほぼ）達成したものと、リアリズムではなく、フォトリアリズムにすぎない」のである（286 頁）。とはいえ、特殊効果を用いたハリウッド映画

のスケールの大きさと細部への配慮は、まことに壮大である。マノヴィッチは、こうした映画制作を（おそらくはパノフスキーに倣って）「中世の大聖堂」に喩えてみせる。「非常に熟練した何千人もの職人によって何年間もかけて組み立てられるのだから、そうした映画の一本一本は、今日私たちが目にするのできる集団的な職人的作業の究極の現れなのである」（287頁）。最後のセクション「イリュージョン、ナラティヴ、インタラクティビティ」では、ニューメディアにおいて主体はいかに見る者からユーザーに転じて、表象とインタクトすることを求められているかが論じられる。

第5章「フォーム」では、ニューメディアの習慣ともいべき2つの形式＝形態——データベースと航行可能な空間——が論じられる。「文書の集積、および航行可能な空間は、すでに世界そのもののデータと人間経験のどちらを組織化するにも欠かせない伝統的な手段だったが、今日では、ニューメディアのほとんどの領域で見いだせるような2つの形式となった」（304頁）。これらの形式は、文字通りにも概念的にも、文化全般に逆作用を及ぼしている。今日、データベースは「コンピュータ時代の（中略）新たな象徴形式、私たち自身の、そして世界の経験を構造化する新たな方法」（310頁）なのである。ニューメディアは、従来のデータベースとナラティヴの関係を逆転させた。コンピュータ文化では、これまで軽視されていたデータベース（範列）が特権視され、これまで——例えば、近代小説、歴史画、映画などによって——特権視されていたナラティヴ（連辞）が軽視される。「マルチメディア百科事典、仮想美術館、ポルノグラフィ、アーティストのCD-ROM、図書館データベース、ウェブ・インデックス、そしてもちろんウェブそのものといったように、データベースはかつてないほど広く行きわたっている」（329頁）。ヴェルトフの『カメラを持った男』は、「データベース映画」——「近代のメディアアートにおけるデータベース的想像力の最も重要な例」（「映画技法の実に驚くべきカタログ」）——とみなすことができる（336-8頁）。データベースに加えて、航行可能な空間はニューメディアの鍵を握るもう一つの文化的形態である。コンピュータ文化は、あらゆる表象と経験を空間化し、航行可能なものとしている。

第6章「映画とは何か？」では、これまでの「映画からニューメディアに向かうベクトル」とは逆の「コンピュータから映画へと向かうベクトル」、すなわちコンピュータ化が映画およびその言語に与えた影響が論じられる。つまり、「映画とは何か」という問題が、映画のコンピュータ化によって改めて問い直されているのである。最初のセクション「デジタル画像と動画の歴史」では、デジタル化によって、「インデックスの芸術」としての映画のアイデンティティや、映画とアニメーションの関係がどのように再定義されたかという問題が扱われる。「もはや映画をアニメーション〔3Dコンピュータ・アニメーションを含む——評者註〕からはっきりと分かつことはできない。映画はもはやインデックス的なメディア・テクノロジーではなく、むしろ絵画のサブジャンルなのだ」（405頁）。ライブ・アクションのフッターは、今やデジタル映画作品を構成する要素のひとつでしかなく、絵画のようにいくらでも変更を加えることができる。映画は、そのアイデンティティのベースを「写真」から「グラフィックス」へとシフトしたのである。続くセクション「新しい映画言語」では、コンピュータ化によって開かれた映画言語の新たな方向性を示す例——ループ映像、空間的モンタージュ、高密度の画面など——が考察される。



ここまでニューメディアの理論をボトムアップ式にたどってきて、ようやく私たちは、例えば『ゼロ・グラビティ』（アルフォンソ・キュアロン監督、2013年）のようなCGをふんだんに用いたデジタル時代の映画について論じられる地点にまで到達した。しかし、そればかりではなく、ニューメディアの理論は、デジタルリマスター版の小津作品のDVDやブルーレイをパソコンで視聴する体験を記述する際にも必要な前提条件なのである。マノヴィッチは、本書の末尾でこれまでの議論を総括して次のように述べている。「ニューメディアは、映画の言語も含めて、既存の文化の形態や言語を強化している一方で、同時にそれらを再定義に向けて開いてもいる。（中略）ニューメディアは文化と文化理論の全体を「オープンソース」へと変容させる。文化の諸々の技法、習慣、形態、概念をこのように開くことは、究極的には、コンピュータ化の最も前途有望な文化的影響である——それは世界と人間を新しい仕方、「カメラを持った男」には手の届かなかったようなやり方で見るとの好機なのである」（452頁）。

ここでマノヴィッチがいう文化——私たちがインターフェースを介してアクセスする文化——とは、デジタル形式でエンコードされた文化（文化的データ）に他ならない。メディアを消去したそれらのデータの総体（＝データベース）を果たして「文化の総体」とみなしうるのかという疑問は残る。しかし、それでもなお、本書がデジタル時代の文化——および学として現れつつあるニューメディア・スタディーズ——の理解のための重要なプロレゴメナ（序論）の役割を果たすことは疑いを得ない。

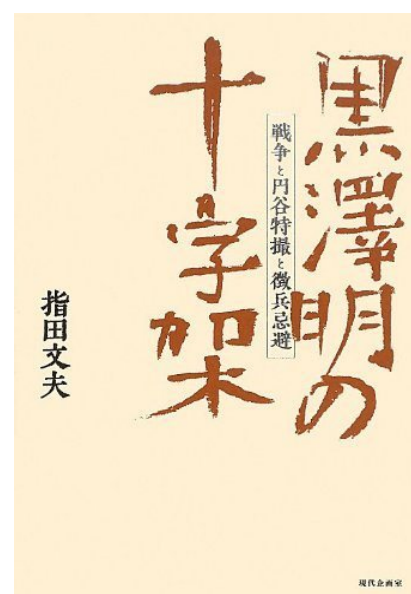
## ● 書評

指田文夫著『黒澤明の十字架 —— 戦争と円谷特撮と徴兵忌避』、現代企画室、2013年3月。

小川順子（中部大学）

本書は、黒澤明の徴兵忌避に対する深い贖罪意識を、黒澤明が監督した作品（以下、黒澤映画とする）から読み取りながら、黒澤映画の軌跡を再検討したものである。また、戦時中から占領下における日本映画興行界を、東宝を中心に解説したのものである。まず、本書の内容を簡単に見ていきたい。

著者が、今日のようにDVDが普及していない1995年に観た『静かなる決闘』（1949）について覚えた違和感を明らかにすることから本書の探究が始まっている。三船敏





郎の過剰なまでの悩みは何か。これまでの黒澤映画で、『静かなる決闘』はどう評価され、著者の納得のいく解釈がなされているのか。そのような姿勢から、黒澤明に関する先行研究や文献を丁寧に読み解き、紹介しながら、著者の納得のいく解釈が得られなかった経緯を説明する。そこで、著者がたてた仮説が「徴兵忌避」に対する黒澤の贖罪意識が、黒澤映画に潜在しているということである。これまで、黒澤明が戦争に行かなかったことについては言及されていたが、そのことを黒澤明自身がどう感じていたのか、あるいは、作品に何らかの影響が及んでいたのかについて、詳細に検討したものは見当たらないと著者は言う。そして、戦時中の戦意高揚映画として位置づけられる『一番美しく』(1944)と、戦後の『明日を創る人びと』(1946)、『わが青春に悔いなし』(1946)、『素晴らしき日曜日』(1947)、『酔いどれ天使』(1948)を対比させ、後者の映画群は、「民主主義映画」であり、これらの映画群を作ることで、黒澤は戦意高揚映画を作ったことへの「罪滅ぼし」ができると考えていたのではないかと推測する。だが、その後には『静かなる決闘』は、それまでの黒澤映画には見られない暗鬱さが立ち込めている。その暗鬱さは贖罪意識、あるいは自己処罰意識であり、この傾向は、『野良犬』(1949)、『醜聞』(1950)、『羅生門』(1950)、『生きる』(1952)、『七人の侍』(1954)までの作品の中にみられると解釈する。しかし、それ以後の作品では、贖罪意識は後景化し、『赤ひげ』(1965)で再び表れるとする。そこには、日本の映画界の変化や、脚本の共同執筆が減少したことなどの事情が関わっているという。そう考えると、黒澤明は、映画の中で自らの徴兵忌避に対する贖罪意識を、誰にも告白できずに苦しみ、背負い続けてきたといえると、まとめている。

以上のように、かなり簡単にまとめたが、著書のもう一つの特徴は、前述したように黒澤映画が歩んだ時代背景を、詳しく解説している点にある。映画が時代を映す鏡であるとしばしばいわれるように、作品を考えるうえで、どういう時代であったのかということを見ることができない。とりわけ著者は、戦争が及ぼした影響（戦時中・戦後すべてにおいて）を多角的に取り上げている。たとえば、ニュース映画館とは何か、そして戦後、それらはどうなっていたのか。また、東宝と戦争協力の実態や、日本最大の労働争議といわれる「東宝争議」の様子と、戦時中から戦後へと社会が180度の思想転換を迫られる中の、東宝という会社の複雑さを解説する。さらに、黒澤映画の贖罪意識が回帰してくる『赤ひげ』が公開されたころの、日本映画界の急激な変化にも言及しており、かつて黒澤映画のプロデューサーとして活躍した本木庄二郎の行く末を紹介したりしている。そこには、これまでの映画研究においてよく取られてきたアプローチ（作家主義的研究であったり、作品論であったり）に対する著者の疑問が感じられる。たとえば本書で次のような一文がある。「私は、当時の東宝の『有価証券報告書』などの内部資料を見たいと思い、二、三の研究者に聞いてみた。答えはみな否定的で、『東宝は、敗戦直後にネガ・フィルムと一緒に戦時中の内部資料をすべて焼却したので存在しないだろう』とのことだった。それでは、国立国会図書館に収蔵されていないか、国会図書館の知人に聞いてみた。すると、『戦前の上場企業の経理関係の資料はマイクロフィルム化されて出版されており、当然国会図書館にあります』との答えだった」(p.35)。昨今、映画は産業の一つであり、社会の文脈から切り離して研究するだけでなく、映画を享受する観客や産業的な側面も検討する必要性が言われていることにまさ

に通じると思われる。黒澤明について書かれた膨大な文献等を紐解きつつ、当時の社会のコンテキストに位置づけようとするこだわりが感じられる。

とはいえ、全体的に言えば、本書は、著者の黒澤明に対するあふれんばかりの「愛」が詰まった評論であるといえるだろう。「おそらく今後、黒澤のような、時代との同時代性を日本の映画監督が持つことはないだろうから、黒澤の名声は日本映画界で永遠に不滅である。／誰も、戦争の責任を取らなかった戦後の日本で、黒澤明は積極的に作品のなかで自分の戦争責任をとろうとした。それが彼の作品の倫理性である。また、戦後の彼のすぐれた作品が、世界の映画のなかで高く評価され、同時に日本映画の巨人として屹立している所以である」(p.183)。たとえばこのような文が、著者の黒澤明に対する「愛」を強く感じさせる。また、「29 なぜ告白できなかったのか」では、次のようにまとめている。「では、なぜ黒澤明は、優れた作品を残し、また世界的な評価を得られたのだろうか。理由は、簡単である。彼の映画の軌跡が、戦中、戦後の日本の歩みそのものだったからである。(中略) どの作品も、戦後の日本に対応している。その意味で、彼の作品は、それぞれの時代の日本を鋭く象徴している。だからこそ、多くの日本人に常に新作を期待される国民的映画監督になれ、世界からも評価されたのである」(p.200)。本書もまた、黒澤明の神話化に一役を買う系列に連なるものであるだろう。

本書は、盛りだくさんの話題をつめこんだエッセイ集として、面白く、かつ読みやすいものである。ただ、やや書き散らした印象が否めない点も無きにしも非ず。たとえば、「贖罪意識」が後退した作品の中に『蜘蛛巣城』(1957)も含まれているが、『マクベス』の翻案である本作は、「罪の意識」が大きなテーマではないのだろうか。また、「黒澤は、本質的に職人的な映画監督であり、その意味では、渡辺邦男、マキノ雅弘、稲垣浩、森一生といった娯楽映画の『職人監督』に最も近いといえる」(p.103)と書きながらも、職人監督と呼ばれた人たちとの比較検討はなされていない。その上、『羅生門』は、男女関係におけるセックスと向き合うことを表現していると讃えているにもかかわらず、『赤ひげ』のところでは、「日本映画界の盟主東宝のエースとしての黒澤は、ピンク映画まがいの、近親相姦や同性愛などの不道德な題材は扱えなかったのだ」と、ピンク映画に対する蔑みのような位置づけが行われている。男女関係におけるセックスを肯定し、同性愛を不道德とみなすきわめて近代以降の西欧主義的な見解が突然出てくるのには、読んでいて多少面喰う。しかし、それもエッセイ集と考えれば、取るに足りないことである。

黒澤明も黒沢清も知らない昨今の若者たちにとっては、短く読みやすい章がつらなり、話題がたくさん詰まった本書は、さまざまな意味で、よい入門書といえるだろう。たとえば「黒澤明を知る」、「映画会社と戦争の関係を知る」、「東宝争議を知る」、「円谷特撮へと遡る」、「戦中から戦後の日本映画史に触れる」など、とりわけ若い世代が、映画と向き合うきっかけにつながるのではないだろうか。映画好きを特に公言しない一般的な読者にとって、知的好奇心につながる価値ある一冊といえる。

## ● 出版紹介

- 川本徹会員（単著書）『荒野のオデュッセイア —— 西部劇映画論』、みすず書房、2014年2月刊行。
- 小出正志会員（日本アニメーション学会会長） 日本アニメーション学会学会誌『アニメーション研究』第14巻第1号A（2013年3月1日）／日本アニメーション学会学会誌『アニメーション研究』第15巻第1号A（2013年9月7日）。
- 小出正志会員（日本アニメーション学会会長） インター・カレッジ・アニメーション・フェスティバル実行委員会『iCAF2013 inter College Animation Festival OFFICIAL GUIDE BOOK』、インター・カレッジ・アニメーション・フェスティバル実行委員会事務局、2013年9月26日。
- 高橋和／中村唯史／山崎彰編、『映像の中の冷戦後世界 —— ロシア・ドイツ・東欧研究とフィルム・アーカイブ』、山形大学出版会、2013年10月（会員外恵贈）。