

日本映画学会会報

第39号 (2014年6月12日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 山本佳樹) / 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

新会長あいさつ 山本佳樹 2

新役員紹介 2

視点 心理ではなく、もっと奥の… ——西川美和『ゆるる』のラスト・カットについて—— 大野 真 4

書評 川本徹著『荒野のオデュッセイア——西部劇映画論』 中垣恒太郎 7

新入会員自己紹介 映画学研究の新しい視座を求めて——映画技術史研究、そして映画学と音楽学の連携を足がかりに
藤原征生 11

新入会員自己紹介 「映画的経験」と観客 福田京一 12

出版紹介 14

新入会員紹介 15

●新会長あいさつ

山本佳樹（大阪大学）

2005年12月に創設された日本映画学会は、来年で10周年を迎えることになります。この間、春の例会（2012年から）、秋の大会、学会誌『映画研究』を軸に、映画を愛し、映画を学ぶ研究者のための開かれた場として充実した活動が続け、会員数も着実に増加してまいりました。ミネルヴァ書房から刊行中の「映画学叢書」シリーズも、本学会の会員が中心となって実現した企画です。

本学会は、昨年度末の選挙結果を受け、4月より新体制となりました。顧問となられた前会長の松田英男先生からは、これからも引き続きご指導を賜ります。新役員には、これまでから学会の屋台骨を支えてこられたベテランの先生方に加えて、若手の先生方にも参加していただきました。運営面でも、少しずつ世代交代の準備を進めていきたいと考えております。

設立趣意書に謳われているように、日本映画学会は「映画学徒の相互交流と映画学のより一層の深化と普及をはかる」ことを目的としています。映画学は、その重要さと可能性の豊かさにもかかわらず、わが国では学問領域としての地位がまだ十分なものではなく、たとえば大学における組織・制度面での位置づけを見ても、欧米諸国の大学と比べて、大きく立ち遅れていると言わざるをえません。こうした状況を少しずつでも改善するため、役員一同、努力を重ねていく所存です。今後とも、本学会にご理解とご支援をいただきますよう、どうぞよろしくお願い申し上げます。

●新役員紹介 2014-16

メンバーリストで既にお知らせ申しあげました通り、選挙の結果を踏まえ、以下の新体制で運営を進めることになりました。会員のみならず、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 波多野哲朗（東京造形大学名誉教授）

名誉顧問 田中雄次（熊本大学名誉教授）

顧問 加藤幹郎（京都大学）

顧問 松田英男（京都大学）

会長 山本佳樹（大阪大学）
副会長 杉野健太郎（信州大学） 事務局長
常任理事長 田代 真（国土館大学）
常任理事 塚田幸光（関西学院大学） 学会誌編集委員会委員長
常任理事 吉村いづみ（名古屋文化短期大学） 大会運営委員長
常任理事 板倉史明（神戸大学） 学会誌編集委員会委員
常任理事 藤田修平（京都造形芸術大学） 学会誌編集委員会委員
常任理事 堀 潤之（関西大学） 学会誌編集委員会委員

理事 碓井みちこ（関東学院大学） 学会誌編集委員会委員

理事 佐藤元状（慶応義塾大学） 学会誌編集委員会委員

理事 井上 徹（商工中金経済研究所） 編集局長

理事 大石和久（北海学園大学） 学会会報編集長

理事 小川順子（中部大学） 学会会報編集員

理事 名嘉山リサ（沖縄工業高等専門学校） 会計

理事 須川いづみ（京都ノートルダム女子大学） 資料室長

理事 北浦寛之（国際日本文化研究センター） 資料室員

会計監査 秦邦生（津田塾大学）

会計監査 李敬淑（宮城学院女子大学）

学会ウェブサイト管理 下梶健太（京都大学大学院）

« 学会誌編集委員会 »

塚田幸光（委員長）

板倉史明（委員）／碓井みちこ（委員）／佐藤元状（委員）／藤田修平（委員）／堀 潤之（委員）

● 視点

心理ではなく、もっと奥の… ——西川美和『ゆれる』のラスト・カットについて——

大野 真（大妻女子大学）

兄ちゃん、にいちゃん、うちに帰ろうよ―道の向こうで泣き叫ぶ弟（オダギリ・ジョー）に気付いた兄（香川照之）の顔が、カメラを正面から見据えたままこわばり、周囲の音が途絶え、4秒、5秒…その表情に突然不可思議な笑みがきゅっと音を立てるように浮かび、次の瞬間左から画面に飛び込んできたバスがその笑みを遮ったかと思うと、たちまちスクリーンは暗転してエンドロールと主題歌が流れ始める。

『ゆれる』の衝撃は、そこに至る役者たちの熱演・怪演と西川美和の脚本の妙も勿論のことながら、何よりもまずこのラスト・カットからエンドロールに至る流れの見事さにあると言える。

あの笑みは一体何だったのか。兄は弟を許したのか、それともあれは「決してお前を許さない」という憎悪の笑みだったのか。更にあの後、兄はバスに乗って行ってしまったのか、それとも乗らずに弟とまた実家に戻ったのか。

観客たちは、今目にしたものを呆然と反芻しながら、主題歌の流れる間の中、自らにそう問いかけ続けていたに違いない。

兄・稔（みのる）役を演じた香川照之によれば、この映画のパンフレット用インタビューを担当した映画ライターの金澤誠が香川にこう語ったという。

「ラスト・カットの笑顔ってさあ、『殺人の追憶』のラスト・カットでソン・ガンホが見せた血走った顔に通じるものがあるよね。どちらも物語を解決させず、俳優が見せる混沌の表情でテーマを宙に投げ打って締め括っている。秀逸だった」

確かにこの映画は、結末を取って虚空に投げ出すことによって観客の判断に委ねるという手法の、最も成功した作品例と言えるかも知れない。物語の結末は観客に向かって開かれており、それをどう想像（創造）しようと観客の自由であって、作り手はそこには関与しない―

だが本当にそうだろうか。作者は、西川監督は、エンドロールの間の中にはもういないのだろうか。

私はそうは思わない。西川美和には『ゆれる』の結末のその先がはっきりと見えていた。そう確信している。

では「その先」とは何か。

誰もが認めるこの作品の脚本力というものがある。剃刀のように繊細であると同時に鉋のように大胆な切れ味を持ち、しっとりとした情感を湛えながら感傷とは程遠く、人間の心の闇を容赦なく暴き立てる残酷さと、その闇を認め慈しむ、女性らしい優しさに充ちている。これらの矛盾した要素を一身に孕みながら、西川美和は、極めて論理的に論理を超えたものに向かって近づこうとしているのだ。

西川の脚本は映画というジャンルを超えて、文学としても高度な成果を上げていると言えるだろう。『ゆれる』を自ら小説化した作品が三島由紀夫賞候補になり、後に短編小説集『きのうの神さま』が直木賞候補になったことを引き合いに出すまでもなく、その文章力はこの脚本一遍に明らかである。そして文学とえば、西川監督は撮影に入る前に、オダギリ・ジョーと香川照之に太宰治の短編「駈け込み訴へ」を読んでおこう指示したという。

周知のように「駈け込み訴へ」は太宰の中期の傑作であり、そこに描かれているのは師イエスを深く愛しながら銀 30 デナリで裏切るに至るイスカリオテのユダの揺れ動く心理である。全編ユダのモノローグで成り立つこの短編で、太宰が描こうしたのは「報われぬ愛」に身悶えする人間の地獄であり、その愛がやがて腐臭を発し始めるに至るプロセスの一部始終であった。そして『ゆれる』においてもまた、登場人物たちそれぞれが、稔も、弟・猛も、千恵子（真木よう子）も、父や伯父たちさえも、相手への届かぬ愛に身を焦がし、のたうち、いつしか自ら立ち腐れるように呪いを体内に充満させた存在と化して行くのである。その意味で西川がオダギリたちに「駈け込み訴へ」を読んでおこう伝えたのは、誠に的確な指示であったと言えるだろう。

では稔や猛の思いは全くお互いに届くことがなかったのであろうか。西川監督の脚本と演出の冴えが真に現れるのはその部分である。

何度か繰り返される法廷場面の最後、猛が証言台に立つシーン。この場面に先立ち、稔と猛の、面会室でアクリル板を挟んだ決定的ないさかいのシーンがあった。突然激しくゆれ始めたカメラの中で、兄は弟を「始めから人のことを疑って最後まで一度も信じたりしない、そういうのが俺の知っているお前だよ、猛」と断じ、弟は兄を凝視する瞳に青黒い憤怒の炎を瞬時にたぎらせたや、「ふざけんな！」と叫びながら椅子をアクリル板に叩き付けて面会室を出て行く。稔の根底にある黒々とした怒りと嫉妬と悪意が初めて牙を剥き、猛はその禍々しい息吹を真正面から受けざるを得なかった。その場面に続く法廷シーンで、猛は兄を「裏切り」、吊り橋から千恵子を突き落したのが稔だったことを証言台で語り始める。

この時、証言台の向こうの被告席で（西川監督の得意な、手前から奥へのピントずらし）、稔が奇妙な反応を見せる。それまで貧乏ゆすりをしながら他人事のようにへらへらした態度でいた彼が、猛の証言にふと顔を上げ、次第に弟をまっすぐ見つめ、やがてうっすらとした微笑みをその頬に浮かべるのである。

稔は決して怒ってはいない。むしろその微笑みには満足感さえ漂っている。何故か。自分が猛に向かって叩き付けた「根の感情」に対し、猛もまた己の「根の感情」を以て正面から応えたからである。お互いから噴出するものが根源的な感情であれば、その形が怒りであれ憎しみであれ悪意であれ、それは恐らく人と人とを「結び付ける」ことが可能なのだ。二人の兄弟は初めて本当の意味で「出逢

った」のである。小説版では、この時「その中で一人だけ、目の前の猛の姿だけがくっきりと浮かんで見えた。僕らは二人、同じ水の中に住む、二匹だけの同種の生き物のような気がした」と稔に語らせている。更に「ゆるやかな西日がすうっとその横顔に差し込んでいた。弟の顔は、なぜだかとてもすっきりしていて、男でもないような、女でもないような、不思議な神々しさだった」とも。

それまでの上辺だけの兄弟の関係が、揺れに揺れて、壊れて行く。同時に、憎悪を媒介とした真の「邂逅」が、つまりは西川監督が本当に見たかったものが、二人の役者の肉体によって鮮烈に立ち上がって来る。この奇蹟のような瞬間に立ち会った西川監督の胸の高鳴りが、画面からはっきりと伝わって来るではないか。

以上のことを踏まえた上で、この映画のラスト・カットに話を戻そう。

稔の最後の笑いは何であったのか。

あの笑いを、意識的な、悪意に充ちた笑いという声は多数あるし、ゼミでこの作品を採り上げて半ば以上の学生がそのように解釈する。香川照之自身、どのようにも解釈しうる多層的な意味合いをこの一瞬の笑みに込めて演じたことは間違いないだろう。その多層性を十分認めた上で敢えて言うのだが、あの笑いの本質は、恐らく悪意ではない。

弟が道の反対側で顔を涙でぐちゃぐちゃにして「兄ちゃん、家に帰ろうよ」と声を限りに叫んでいるのを目の当たりにしたとき、稔もまた無意識のレベルで、昔の幼かった頃の兄に戻ったに違いない。あの笑いはそうした無意識が作用して生まれたものであり、幾つもの意識の層を押し分けて根底から咲き出た花に他ならない。そしてその花が音立てて開いた瞬間、兄は弟の裏切りを確かに「許した」。憎しみではなく、今度は真の情愛を以て兄弟は再び「邂逅した」のである。

では何故バスがその笑みを遮ったのか。西川美和は、この映画の結末のその先を見据えていると先程述べた。ではその先とは何か。何がこの兄弟を待っているのか。

『ゆれる』の1年後の2007年に公開されたイ・チャンドン監督による韓国映画『シークレット・サンシャイン』（主演チョン・ドヨン、相手役にソン・ガンホ）の日本版劇場用パンフレットに、西川が一文を寄せている。「救い」の意味を求めて、韓国キリスト教の、というより宗教そのものの喉元に匕首を押し当てたようなこの恐るべき傑作に対し、西川美和は深い共感を以て次のような感想を述べる。

「ひとたび救われてもなお、悔い改めることが出来ても、生まれ変わることが出来てもなお、人間の中に突如として炎のように立ち上がる、操縦不可能な自我の存在を見つめようとした作品。人間はどこまで剥いても、怖いほど人間なのだ」

この文章は、『シークレット・サンシャイン』の解説としての的確であるばかりでなく、そのまま西川自身の『ゆれる』に対しても寸分の狂いなく当て嵌まる。この優れた韓国映画のパンフレット・レビューに西川を起用した関係者の慧眼こそ褒められるべきであろう。

西川監督にとって、稔がバスに乗ったまま去ってしまおうと、乗らずに残って再び実家に戻ろうと、それ自体はどちらでもよかつたはずだ。どちらの道を辿ろうとこの二人が兄弟であり続けることに変わりはない。あの笑いで稔は猛を一瞬は許した。それは確かなことだ。しかしその感情が持続するものとは限らない。悟り、許し、克服したつもりでも、何度でも噴出する制御し難い感情のマグマ。兄弟が離れていようといまいと、悲劇的対立はこれからも繰り返されて行くだらう。それが人間なのだ、と西川は言う。

だが許しの一瞬は確かにあった。とすれば、いつかまた呪わしい感情のマグマが噴出するかも知れぬその可能性と同じ分だけ、あの笑みが兄の頬に浮かぶ可能性もまた存在するということになるではないか。許しもまた何度でも繰り返される。それもやはり人間なのだ、と西川は言いたかつたのだと思う。瞬間即永遠の秘儀、と言ってしまえばいささかニーチェめくが、西川美和がそこに「救い」の一形式を見ていたことは確かであろう。

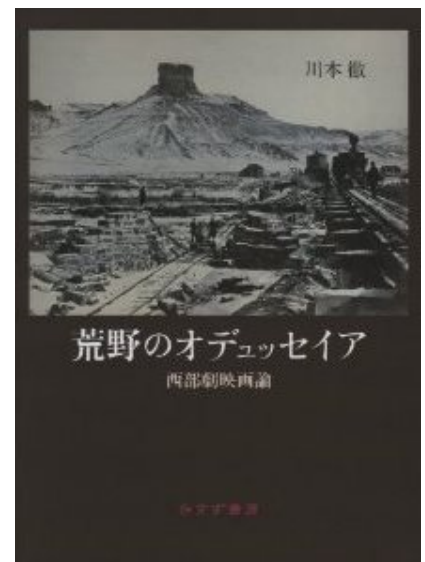
西川が『ゆるる』の結末のその先に見据えていたのはそうしたものであった。この映画で我々が否応なく覗き込まされているのは、ささいな心理の綾などではなく、欲望よりももっと奥深い場所で鳴動する渴望の叫びであり、寄せては返し未来永劫巨大な岩に砕け散り続ける波、すなわち「報われぬ愛」の巨大なうねりであり、その無限の運動に他ならない。それこそが「ゆらぎ」のエネルギーの本体であり、我々を動かし続ける根源的な「何ものか」なのである。西川美和、当時 32 歳、畏るべし。

● 書評

川本徹著『荒野のオデュッセイア——西部劇映画論』、みすず書房、2014 年。

中垣恒太郎（大東文化大学）

本書『荒野のオデュッセイア——西部劇映画論』は、第 3 回日本映画学会賞受賞を受賞している著者による第一著作であり、2013 年に京都大学大学院人間・環境学研究科に提出された英語による博士号請求論文に基づき、一般読者を想定した書籍としてまとめるにあたり、大幅に加筆改稿を施したものである。学位論文を基にしていることから、関連する膨大な研究言説を丹念に辿っており、その射程は映画史・映画研究文献のみならず、アメリカ文化史・思想史、批評理論から、西部劇映画というジャンルの特質上、一般向け、ファン向けの媒体までをも含めて幅広い



目配りがなされている。それでいて膨大な情報に裏打ちされた背景知識は、効果的かつ簡潔に参照されており、平明で明快な文章ともあわせて、高い水準の専門性を保ちながら、入門書としてもあらゆる読者に開かれている。

昨今、人種表象の問題をはじめとする批評動向を反映し、映画史において様々な名作をもたらしてきた西部劇の数々が、身近に鑑賞する機会を奪われてきている。その一方で、西部劇を愛好してきた人々の手になる西部劇にまつわる書物は、本書でも先行文献として言及されている通り、逢坂剛・川本三郎『大いなる西部劇』（新書館、2001）、原川順男『モニュメント・ヴァレーの消灯ラッパ——ジョン・フォード西部劇を追って』（かんぼうサービス、2004）をはじめ、近年も含めて少なからず現れており、アメリカ映画を異文化として受容してきたある世代までの日本の観客にとって、西部劇に描かれてきた光景はアメリカ文化に対するある種の原風景として映っていたはずである。日本におけるアメリカ西部観／表象といった受容史の観点もまた興味深い論点となりうるもののであるが、にもかかわらずこれまで日本においては学術的な「アメリカ西部劇論」は刊行されてこなかった。本格的なアメリカ西部劇論を一冊にまとめあげ、新たな研究の可能性を押し広げた点にこそ本書の最大の功績がある。

序章において目次構成が図示されているように、それぞれの章の連関と全体の構成における各章の位置づけについて趣向が凝らされており、「西部劇の創造から未来までの壮大な歴史絵図」を展望することができる特色を持つ。また、西部劇映画論は必然的に、ジャンル論のみならずイメージの言説史から説き起こす必要がある。「序章 アメリカ映画とフロンティア」では、アメリカ大衆文化における西部劇および西部イメージの想像力の多大な影響についての導入から、フロンティア理論、フロンティア・イメージの言説史を丹念に辿っている。映画研究としての成果であることはもとより、「惑星規模の時空間の広がりの中でのアメリカ研究の有効性」を探る、最新のアメリカ研究、比較文学研究にまつわる動向をも踏まえた、日本発信による比較文化の重要な成果として位置づけることができるだろう。

言説史の整理、文化史の背景、精緻なショットの分析に基づき、5章からなるそれぞれの観点から、西部劇映画を多面的に考察している。中でも、本書表紙にも使われているアンドリュー・J・ラッセルの絵画「シタデル・ロック」（1868）にも象徴的に示されているように、大陸横断建設の時代に鉄道と岩石砂漠とが並置されているイメージが西部劇の中でいかに発展していったのかを具体的な作品分析に基づき考察することにより、アメリカ大衆文化の原風景の生成過程が解き明かされていく。『トイ・ストーリー』シリーズのような大衆性の高い素材から、文学思想史への参照、西部劇からSF映画への接続など「柔／剛」の素材を巧みに織り交ぜ、しなやかに領域を横断する明晰な分析と構成はこの著者の資質ならではのものであり、本書の醍醐味となっている。

「第1章『大列車強盗』問題——映画史上、最大の西部劇のジャンル再考」では、「ジャンルと初期映画」の観点から、初期映画の代表作である『大列車強盗』（1903）を西部劇の系譜に位置づけることができるかどうかをめぐる映画史上の論議に対する検証がなされている。先行研究においては、この作品は元来、「紀行映画（列車映画）」であり、また「犯罪映画」としての性質をも併せ持つものであり、西部劇の先駆的作品としてみなすことはできないとされてきた。しかしながら本書では、「西部劇」とは大きく異なる性質を持つ作品としながらも、定説を覆し『大列車強盗』を紀行映画の系譜上に位置づけるべく論が展開されていく。すなわち、ワールド・ウェスト・ショーやフロンティア・メロドラマといったアメリカ大衆文化における西部ものの源流の流れを汲む側面を明らかにしつつ、初期映画ならではの、ジャンル生成以前の混沌とした中から後の兆しが見出せる様を文化史的背景、技法・ショットの分析に基づく考察により、実証的に検証する。

「第2章 アイアン・ホースからアトミック・ボムへ——アメリカ西部の新旧のテクノロジー」では、新旧テクノロジーとしての鉄道と核開発の二面性がアメリカ西部という同一空間においていかに形成されていったのかが焦点とされている。ジョン・フォードのサイレント西部劇映画『アイアン・ホース』（1924）を軸に、『大列車強盗』以降、ジャンルとして形成されていった西部劇において鉄道のイメージがどのように描かれ、さらに変容を遂げていったのか。西部劇とSFとが接続する21世紀の作品『トイ・ストーリー3』（2010）を媒介に、荒野を切り裂く鉄道のイメージの源泉を探る。アリゾナとユタの州境の岩石砂漠としてのモニュメント・バレーは、西部劇を象徴する風景として機能してきたが、モニュメント・バレーと鉄道が組み合わせられる風景は実際には存在しない。西部劇の中で描かれ続けてきた実在しない光景の中に、アメリカ大衆文化における西部イメージの地政学とでも呼ぶべき様々な問題を見ることができる。また、『トイ・ストーリー3』のエピソードを軸に、核開発の地、ニュークリア・フロンティアとして西部が機能してきた裏面史を重ね合わせることで、西部イメージの重層性を示している。

「第3章 カウボーイと石鹸の香り——西部劇における男性の入浴シーンについて」は、西部劇において重要な役割をはたしているカウボーイのイメージをジェンダーとセクシュアリティの観点から考察するものであるのだが、「カウボーイはなぜ浴槽で帽子をかぶるのか」という先行研究を踏まえながら、カウボーイの入浴姿を様々な作品から比較考察する試みである。西部劇におけるカウボーイのイメージの生成／変遷過程自体も興味深い観点になるだろうが、その中でも入浴姿に注目する切り口が斬新であり、浴槽でも帽子や葉巻など男性性を過剰なまでに誇示する演出が施されている傾向があることを、ジェンダー、セクシュアリティの観点から巧みに分析している。独創的な発想が冴える本書の中でもっともユニークな着想が示されている章であろう。

「第4章 荒野のオデュッセイア——フォード、モニュメント・バレー、探索者」は、第3回日本映画学会賞受賞論文となった英語論文に基づき、ジョン・フォード『探索者』（1956）を素材に西部劇映画における「風景と人種」の問題を扱っている。アメリカの風景文化史を概観するところからはじめ、モニュメント・バレーがいかに絵画や写真などの領域において、アメリカの崇高な自然風景観のもとに捉えられていたか、さらに国家の独自性と優越性と統合性を裏書きする自然風景の伝統に裏づけられてきたかを辿る。その後、ジョン・フォード『探索者』に見出せる風景表象の特殊性として、「モニュメント・バレーの偏在性」を指摘し、アメリカ大衆文化の原風景としての西部イメージの形成過程をめぐる重要な議論を展開している。さらに、アイルランド出身のジョン・フォードによる「不定系の海洋的風景」の導入の効果など興味深い考察が続く。『探索者』における、白人／インディアンの階層秩序自体の虚構性を崩す構図に着眼し、「上昇運動と下降運動」、「海と砂漠と西部劇」という独自の観点を導入することにより、フォードの西部劇が新たなステージに到達しえたことを示している。

最終章となる「第5章 自然／惑星を見ることのポリティックス——エマソン、『西部開拓史』、『2001年宇宙の旅』」は、文学思想史、SF作品への接続／横断がなされていることから、もっとも挑戦的な試みとなっている。ラルフ・ウォルドー・エマソンによる「透明な眼球」（1836）という文学思想史の概念から説き起こし、「見ること／視線の文化史」の中に西部劇および西部表象を位置づけていく。また、エマソンの眼球譚が発表された時代は、シネラマ西部劇であり、壮大な叙事詩映画として構想された『西部開拓史』（1962）において扱われる西部開拓の時代（1839-89）のはじまりにも符合していることを確認しつつ、『西部開拓史』の視点、風景を分析していく。エマソンの高みから自然を見下ろすという構図が、『西部開拓史』におけるアメリカ西部の荒野を高みから見下ろす構図に通底している点に注目し、さらには西部のフロンティアから空へのフロンティアへの移行として、当初は「太陽系開拓史」を構想したSF作品であり、モニュメント・バレーの風景も導入されている『2001年宇宙の旅』（1968）にもゆるやかな連関を媒介に接続／交差されながら論じられていく。とりわけ環境意識の高揚期としての時代背景がいかに自然表象を変容させていったのかという観点から西部劇映画の変化を探る手法はとて斬新であり、本書の最終章として印象深い読後感をもたらしている。

若き俊英に対する期待は尽きない。網羅的かつ体系的な構成を目指すのではなく、論じるべき主要な観点を限定し、選び抜かれた5つのアプローチによる考察を通して、西部劇映画をめぐる言説と背景となる文化史が浮かび上がってくる趣向が凝らされ、そこで示されたフロンティアの地平は可能性に満ちている。現在、鑑賞の機会が失われつつある西部劇の主要な作品を独自の視点から分析を加え、再評価していくような仕事もぜひ手がけてほしい。日本における西部劇映画の受容までもが変わるかもしれない。さらに、西部イメージからアメリカ文化史／映画史を再構想する試みも可能となるのではないか。この著者による西部劇映画論にまつわるオデュッセイアの旅はまさにまだ途上にあり、さらなる研究の可能性を大いに感じさせる。

●新入会員自己紹介

映画学研究の新しい視座を求めて——映画技術史研究、そして映画学と音楽学の連携を足がかりに

藤原征生（京都大学大学院人間・環境学研究科）

日本映画学会の皆様初めまして、藤原征生と申します。よろしくお願ひ致します。

私は現在京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程にて映画学を専攻していますが、学部時代は大阪教育大学教養学科芸術専攻芸術学コースに在籍しておりました。そして芸術学と音楽学を専攻するかたわら、日本映画のワイド・スクリーンの導入についての卒業論文を執筆しました。現在も、映画技術史についての研究を引き続き行っており、これまでに、映画技術史研究に関する論文もいくつか発表させていただきました（業績については文末に詳述します）。

もっとも、ひとくちに「映画技術史を研究している」と言ったところで、「映画技術史」という研究分野が学術的に確固たる地位を築いている訳ではありません。映画はその始まりから当時最先端のテクノロジーの恩恵を受けてきましたから、映画史は技術発達史的な側面を多分に持っていると言っていいでしょう。しかし、今まで（少なくとも日本語では）映画技術史がきちんと整理されてこられず、この現状は（日本における）映画学にとって大きな損失ではないかと私は考えます。

日本語で映画技術史について詳細に記述した文献は、恐らく『日本映画技術史』（日本映画・テレビ技術協会、1997）以外ほとんど見当たらないと思います。しかし、それとても完全な姿を提示しているとは言えません。本文には精細な映画技術史年表が付属していますが、残念なことに年表の作成が1955（昭和30）年で中断してしまっています。これが意味するところは、1957

（昭和32）年にほぼ一斉に起こった日本映画のワイド・スクリーン化を盛り込めていないということです。小津安二郎などのごく一部の例外を除いて、当時の所謂「五社協定（六社協定）」下にあった日本の各映画会社所属の監督たちは、会社の要請で新しく導入されたシネマスコープ方式（大映のみごく短期間ヴィスタビジョンも採用していました）を使って作品を製作せざるを得ない状況に陥りました。しかし、そのような状況下で、例えば加藤泰といった監督たちは、多くの制約下にもかかわらず（初期のシネマスコープには焦点深度が浅くなったり、クローズ・アップで被写体が歪んでしまう等の技術的欠陥がありました）、きわめて独創的な演出でワイド・スクリーンに見事に順応し、映画史に残る優れた作品を手掛けていったのです。こういったことを鑑みれば、映画技術史というものが、映画学にとって如何に大きな影響力を持つ存在であるかということが、皆様によくご理解いただけるはずで

ところで、先述した通り私は大学の学部時代に音楽学を勉強していました。映画は本質的に視聴覚媒体であり、サイレント映画の時代から、映画は伴奏音楽と共に上映されてきたことを考えると（サイレント映画を全く無音の「サイレント」状態で観ることは苦行

です)、映画と音楽は本来不可分な関係にあり、音楽あるいは音楽学に関する知識は、映画学の研究に携わる者であれば当然備えていて良い素養の一つであると考えられます。ところが、いざ映画学専攻の研究室に所属してみると、往々にして映画学専攻の学生は文学や美術の素養は多分にあるものの、音楽学的知識はそれほど持ち合わせていないということに気付かされます。視聴覚媒体であるはずの映画を視覚方面に偏って分析するだけでは、当然映画学の実りある発展は期待できません。映画の聴覚的側面にも注目して、ともすれば画面分析偏重になりがちな映画学を適度に是正できるような視座を提供することが、私のような音楽学を学んだ経験のある映画学研究者が映画学の発展に対してできる貢献であり、なすべきことであると思います。

これからも一映画学研究者として、映画技術史研究や、映画学と音楽学の連携の可能性を模索しながら、従来の映画学ではいわば日蔭に追いやられてきた事物に新しい眼差しを向けていきたいです。

<主要業績>

- 藤原征生「日本映画における「大型映画」の導入——卒業論文より——」、『美術科研究』No.30、pp.175-186、大阪教育大学美術教育講座・芸術講座、2013。
- 藤原征生「『大映カラー』に関する映画技術的事実の再確認 富田美香「総天然色の超克—イーストマン・カラーから『大映カラー』への力学』に対する反駁」、CineMagaziNet! [<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/>], No. 17 (Autumn 2013)、京都大学大学院人間・環境学研究科、2013。
- その他、大阪教育大学教育学部教養学科芸術専攻音楽コース定期演奏会のためのプログラム・ノートを第55回（2011年）から3年連続で執筆。

● 新入会員自己紹介

「映画的経験」と観客

福田京一（京都外国語大学外国学部特任教授）

ターザン映画を京都の千本通りの洋画館で父に肩車してもらって見た時から数えて約65年、映画も随分変わった。映画は必ずしも映画館で観るものではなくなった。だが時代、社会、映画館の行まい、そして一緒に映画を見た観客も含めて内部の雰囲気などと共に記憶にある一つ一つの映画、それこそが映画であるという思いは心のどこかにある。おそらく、この感覚は子供の頃の経験から、無

意識のうちに身にしみついたものだろう。遊び場だった下鴨の糺の森へ映画撮影にきたアラカン（嵐寛十郎）や片岡千恵蔵、高田浩吉など当時の大スターを目の前で見たとき、彼らの圧倒的な存在を前に遊びも忘れて忘我状態になった者にとって、銀幕で見る彼らはまるで神の再来であった。振り返れば映画館で映画を観るということは神々の前で行われる通過儀礼であった。やがて、昭和20年代後半から30年代にかけて、ラジオで野球中継を聞か、たまに映画館に行く以外に娯楽らしきものを見つけられなかった貧乏な少年時代をすごした。日曜日の映画館は座席が見つければ幸運、通路に座り込んで見るなど当たり前状態であった。日本映画界も全盛期にあり、無数の娯楽映画に混じってきらめくような名作がたくさん生まれた。

どうぞ思い切り泣いて下さい。ハンカチを用意しております、という文句を思い出す。三益愛子主演の母もの映画の宣伝であった。『二十四の瞳』では、館内のあちこちからすすり泣きの声が聞こえてきた。『硝子のジョニー／野獣のようにみえて』はすえた臭いのする、固くて狭い座椅子の、裏寂れた、時代に置き去りにされた映画館で何度も見た。博物館やアート・シアター系の映画館ではなく、市井の映画館での観客と映画の出会いは今も失われていないが、かつて当たり前であったこのような経験は、今や少数派のものではないか。デジタル時代になって映画の楽しみ方も研究も多様化した。小説や漫画を読むように、いろいろのメディアを介して一人で小さな画面の映画と向き合う。このような映画的経験の場において、例えば、観客論はむずかしい問題を提出する。

今、『ステラ・ダラス』(*Stella Dallas*, 1937) のラスト・シーンの解釈を巡る論争を読み返している。Linda Williamsによれば、Laura Mulvey, Ann Kaplan, Mary Ann Doaneの女性映画の解釈では、女性主人公は女性の主体性を持つ機会を奪われた者として描かれている。女性の観客は男性の視線を共有して快楽をえることができるが、女性スペクテイターになることはできない。しかし、Williamsは女性を身体表現不可能性と男性社会が押しつける母性という抽象的な理想の間で弁証法的に矛盾を経験する者として捉える。常に流動的で、固定されない矛盾をその特質とする女性のアイデンティティは、『ステラ・ダラス』を見る時、矛盾し合う視点を持つ女性的スペクテイターとなる(“Something Else Besides a Mother Cinema: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama,” *Cinema Journal* 24)。これに対してKaplanは、Williamsの反論に反論する文章の中で、「私の要点は映画の父権社会の戦略がステラと映画によって構築される女性スペクテイターがともに母が娘を、娘が母を失うことが必然であることを受け入れるように仕向けるということにある」(*Cinema Journal* 24, 1985, 40)。1937年の女性スペクテイターは60年代以降のフェミニズムの洗礼を受けた(ウイリアムズのような)観客のように、映画の戦略を解読できたとは考えられないので、『ステラ・ダラス』に父権社会への女性の抵抗を読み込むことに納得できないと言う。

ここに、観客論の難しさ、あるいはそれが内包している矛盾があらわれる。ふたりとも映画を主体的に読む「スペクテイター」の問題に触れているのだが、WilliamsはChodorow, Irigaray, Rich, Kristevaを援用してのテキスト解読の観点から、Kaplanは上映当時の「社会的観客」(social audience)の観点から、ステラの満ち足りたあの表情を解釈している。ここで考えさせられるのは

Williamsの場合、父権社会に条件づけられた女性観客の主体的読解を一般化するとき、映画テキストの外の言説によって読解の客観性を主張している点である。一人の観客が映画との関係をスペクテイターとして構築する時、フェミニストの理論を借りなければならぬとすれば、そもそも「社会的観客」が「社会的スペクテイター」にどのように変身するのだろうか。またKaplanの場合、彼女が映画テキスト（ラスト・シーン）を分析するとき、当時の父権社会の見方に女性スペクテイターも支配されていた「事実」を根拠に解釈の正当性を主張している点である。そもそも彼女はどのようにして1937年の「社会的観客」の受け止め方を検証したのか。果たして主体的読解、あるいは「社会的スペクテイター」の客観性を主張することは厳密には可能だろうか。一方、テキスト分析と社会学的調査と統計に裏付けられた「社会的観客」を結びつけることの難しさということも残るだろう。

両者の論争に別の角度から加わったChristine Gledhillは、メロドラマの修辞であるペーソスの視点から映画の社会的文化的次元をテキストとジャンルの作用として議論を展開した(*Cinema Journal* 25, 1986)。さらに、ステラを見る男性観客が必ず「男性の視点」に立つのではないと言うStanley Cavellはペーソスのメロドラマとは別のメロドラマ論（「知られざる女性のメロドラマ」）によって、ラスト・シーンのステラは自己解放を成し遂げた人間と評価した(*Critical Inquiry*, 1990/1996年の*Contesting Tears*に所収)。これに対してTania Modleskiは、フェミニズムと父権社会の闘争を父権社会の伝統に内在する闘争であると見なす「男性的フェミニズム」の策略をCavellは先導していると批判した(*Feminism Without Women*, 1991)。『ステラ・ダラス』論争は、すでにAnnette Kuhn が予言したように（“The Stella Dallas Debate”1993）、決着のつかない論争かもしれないが、観客とスペクテイターの議論は、これ以後コンテキスト、テキスト、ジャンル、そしてフェミニズムの問題と関連していっそう複雑に展開した。

今、イメージを読み解く難しさを実感しながら、なぜそうなのかと、遅まきながら考えている。そして、同時に個室で小画面をみつめる観客と映画館の観客の映画的経験の違いはどこにあるのかと。この学会への参加の動機も、この辺にあり、若い学徒からの刺激を期待してのことである。

● 出版紹介

- 堀潤之／大傍正規会員（共著） 堀潤之／菅原慶乃編 『越境の映画史』、関西大学東西学術研究所研究叢刊 47、関西大学出版部、2014年3月刊行。
- 羽鳥隆英会員（共著） 『演劇研究』第37号、早稲田大学演劇博物館、2014年3月刊行。

- 塚田幸光会員（共著） 村上東編 『冷戦とアメリカ — 覇権国家の文化装置』、臨川書店、2014年3月刊行。
- 諏訪部浩一 『ノワール文学講義』、研究社、2014年5月刊行。（会員外恵贈）

●新入会員紹介

- 倉澤智（倉澤智建築事務所取締役） 建築学、映画の中の空間・時間論
- 藤原征生（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程） 日本映画史／日本映画技術史／映画音響論
- 福田京一（京都外国語大学外国学部特任教授） ハリウッド映画の文化史／メロドラマ映画論
- 佐々木真帆美（名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻博士後期課程） アメリカ映画におけるジェンダ
ー論
- 延原みか子（東京都立産業技術大学高等専門学校ものづくり工学科助教） 英語教育、教育学
- 山口正彦（京都大学大学院経済学研究科博士後期課程） 企業論、映画産業論、映画産業史
- 森木順子（信州大学全学教育機構非常勤講師） アメリカ文学、アメリカ映画
- 張聡（名古屋市立大学芸術工学研究科修士前期課程） 映像と映像制作、映画技術論