

日本映画学会会報

第42号 (2015年3月22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

学会誌『映画研究』第9号の編集を終えて 塚田幸光 2

第7回 (2014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 翻訳という視点——タルコフスキー論補論 亀井克朗 4

新入会員自己紹介 エドワード・ヤン映画研究——映画におけるフレームの問題を中心に—— 趙陽 17

新入会員自己紹介 アメリカのメロドラマ映画及び南部小説にみる「女性」 西岡かれん 18

新入会員自己紹介 黒人社会の現実を見つめる——スパイク・リーを中心に—— 松坂茉衣子 21

出版紹介 22

新入会員紹介 23

● 学会誌『映画研究』第9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9号（2014）には、9編の投稿があり、3編が掲載となりました。13編の投稿があった昨年度に比べると、若干数は減りましたが、それでも9編中採用が3編ですので、厳しい評価に変わりありません。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、コメントとともに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、感謝致します。

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9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」論文を取って掲載せず、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7回（2014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7回（2014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9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“Autonomy through Traditional Performing Arts: The Use of Okinawan and Japanese Music in the Screen Version of *The Teahouse of the August Moon*”、2位論文は『『秋日和』におけるピアノ練習曲——その音響設計』でした。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」とായിりました。

“Autonomy through Traditional Performing Arts”では、米軍占領下の沖縄を描く『八月十五夜の茶屋』における沖縄性／日本性が考察されています。作曲家・金井喜久子、歌手・沢村みつ子、吾妻徳穂のアメリカツアーなどの背景知識も豊富に配置され、手堅い論考でした。しかしながら、占領下における支配／被支配のポリティクスに対して、本論文が提示する「沖縄性」と「日本性」の図式がステロタイプであり、コンタクトゾーンとしての「沖縄」研究を更新するには、若干不足していたというのが編集委員会の総意です。論文の完成度は高く、投稿論文の中でも抜きんできていたことは確かですので、少々惜しい気もしますが、公正な審査の結果ですので次に繋げて下さればと思います。

編集委員会では、今後も全力で選考に取り組みます。

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

翻訳という視点 ― タルコフスキー論補論

亀井克朗（台湾興国管理学院）

1、越境と翻訳

季刊『リュミエール』第7号は「映画は越境する」をテーマに掲げ、越境する制作者の特集を組んでいる。巻頭言が記す通り、映画史はそもそもの初めから越境を刻まれていた。範囲は、制作者、資本、作品の配給等多面にわたる。音楽が「旅するメディア」と言われるが、映画もまた越境がよく似合う。実際、「越境」をテーマに冠した映画論の書物は枚挙に暇がない。

『リュミエール』第7号が出た1987年は、タルコフスキーが死去した直後であり、遺作の『サクリファイス』（1986）が公開された年である。越境者の中にタルコフスキーの名も刻まれ、松浦寿輝が『サクリファイス』論を寄稿している。タルコフスキーもまた幾重もの意味において越境者であった。

越境は、単に国境を超えるだけではない。越境により主体や制作のありようは変容する。その変化は、内的に境界の意味を相対化し、時には無化しさえする。越境にそのような含意があるが故に、越境は国と国の境界に限定されない。越境は、多元的に、水平にだけでなく垂直にも起こる。越境が大規模に容易に可能になった時代であればこそ、一層、この側面は重要である。

タルコフスキーがそれぞれイタリアとスウェーデンで制作した晩年の二作品（『ノスタルジア』（1983）と上掲『サクリファイス』）は、生と死、聖性、狂気、神といった垂直次元の生涯を貫く主題を迫及するものであると同時に、その場所でしか制作できない作品になっている。これら晩年の作品では、撮影監督等スタッフのほか複数の国から俳優が参加している。多言語が飛び交う現場の様子、『サクリファイス』の制作での多言語を操るレイラ・アレクサンデルの活躍などはドキュメンタリー¹で伺うことができる。晩年の国外での協同作業のベースには、旧ソ連時代の他者との協同作業があったと考えられる²。シナリオも、『サクリファイス』以外は全て何らかの形での共同執筆である。『ノスタルジア』では、トニーノ・グエッラが共同で脚本を担当（Tarkovsky&Guerra, 1999）し、単独で書いた『サクリファイス』も映画化される際、スウェーデン語に翻訳される³。いずれにおいても、他者との協同とともに翻訳の問題が食い込んでいる。

作品世界を織りなす「間テキスト性」の問題もある。タルコフスキーの作品には、先行する古今東西のテキスト（地理的にも歴史時代的にも芸術のジャンルとしても多様なテキスト）との対話が刻まれている。今は『サクリファイス』についてのみ記す（亀

井 2010: 324)。ドストエフスキーの『白痴』『罪と罰』、シェイクスピアの『ハムレット』『リチャード三世』『マクベス』、ニーチェ『ツァラトゥストラ』、グルジェフ、ダ・ヴィンチの〈マギ礼拝〉、バッハ〈マタイ受難曲〉、法竹音楽、「生け花」、『聖人伝』（古代エジプトの砂漠の修行僧の伝説）、イコン（聖画像）、C・D・フリードリヒ〈海辺の僧侶〉等々。引用の仕方も、引用の明示性の度合いも多様である⁴が、引用は意図的、意識的である。こうした要素はタルコフスキーの世界の独創性を損なうことなく、それに寄与し、求心性と多様性を両立させている。異質の要素を許容する映画というメディアの特性もあるが、比類のない、タルコフスキーの世界の特徴の一つであることも間違いない。これは、詩学の問題であると同時に、思想的関心の反映でもある。タルコフスキーの日記や著書を開けば、作品同様（あるいはそれ以上に）古今東西の文化的テキストの引用や言及で満ち溢れている。それは創作の秘密を解く手がかりでもある。

それらのテキストは当然のことながらロシア語で記されており、原語がロシア語以外のものである場合には、ロシア語に翻訳されている。タルコフスキーが自ら訳したわけではなく、背後には、ロシア（旧ソ連）の翻訳文化がある。例えば、タルコフスキーは日本の発句に関心を持っていたが、その関心を刺激し、支えたのは、ヴェラ・マルコヴァの訳業をはじめ、ロシアにおける俳句受容である（河原地、2008 および亀井、2010: 324）。

越境には翻訳が伴う⁵。映画においては翻訳の問題が幾重にも絡んでいる⁶。さしあたり翻訳は、異言語間の伝達のツールとして要請される。しかし、越境と同様、翻訳もまた別様に、多元的に捉え直される可能性を持つ（第5節）。翻訳という視点の射程を探るというモチーフは、上述の事柄に加え、第2～4節で取り上げる『ノスタルジア』の人物の会話の中の翻訳不可能性への言及に拠る。この会話の検討は、拙著（2011）で『ノスタルジア』を論じたとき残していた課題である。

尚、この対話を軸に据えて『ノスタルジア』を論じたものにナリマン・スカコフ（Nariman Skakov）の論考があり、学ぶところが多かった。会話は、01 Distribution 発売のDVDに付されたるユーザー用のイタリア語字幕を、パンフレット（Cine Vivant No4）所収の採録シナリオ⁷を参考に、訳し直したものである。シネフィル・イマジカよりデジタルリマスター版が間もなく発売予定であるが、残念ながら間に合わなかった。

2、翻訳不可能性をめぐる会話

問題となる会話を再提示する。Gはゴルチャコフ、Eはエウジェニアを指す。（以下同。後出するドメニコはDと表記する。会話はイタリア語で行われる。それは、Gがロシア語で話すことを嫌い、それを要求するからであり、そうした要求はGのノスタルジアを反映し、表していると考えられる。）

G「何を読んでいる？」

E「タルコフスキー。アルセーニー・タルコフスキーの詩よ。」

G「ロシア語で？」

E「いいえ、翻訳よ。十分いい訳だわ。」

G「放り捨てる」

E「どうして？ 翻訳したのはすぐれた詩人よ。」

G「詩は翻訳不可能だ。すべての芸術がそうであるように。」

E「詩についてなら同意もできるけど、でも、音楽は？」

G「（ロシア語で歌い始める）」

E「何て言っているの？」

G「ロシアの歌さ」

E「どうやって私たちはトルストイやプーシキンを知ることができたの？ どうやってロシアを理解できたの？」

G「君はロシアを何も理解していない。」

E「あなただってイタリアのことを何も知らないわ、もしダンテやペトラルカやマキャベツリが助けなかったら。」

G「確かに、我ら持たざる者どもには不可能だ。」

E「じゃあ、私たちが理解し合うにはどうすればいいの？」

G「境界を解体すること。」

E「何の境界？」

G「国の」

詩（と芸術）の翻訳不可能性自体は、新しい主張ではない。例えば、ベネデット・クローチェ（1998:70-1）やロマン・ヤコブソン（1973: 64）の論がそれぞれ美学と言語学の立場から芸術と詩の翻訳不可能性に言及している。他に、平井啓之（1992）の、ポール・ヴァレリーの論を引き、詩の「そのままの形で自分を再現させたがる傾向」から翻訳不可能性を論証した論もある。持田（1990）が言うように、翻訳が「外部のものの異質のものと渡り合うこと」である以上、翻訳不可能性は常についてまわる。Eも詩の翻訳不可能性については異議を唱えない。

Gは翻訳不可能性の根拠や説明をしないが、可能な論点としては、上記の平井やクローチェの言う置換不可能性のほかに、後の理解不可能性との関連で、翻訳が本質的なものを伝えないためだとする論点も重要である。後者は、例えば、井筒

(1985:59 以下) が言う「花」と flower と zahrah の深層的ミクロ的差異を例にとれば、後で述べる異文化間の差異の問題へとつながる。

G の主張が際立っているのは、翻訳不可能性ではなく、翻訳を読む意義の全否定においてである。二つの論点は、イコールではない。後者では、翻訳の多様性や可能性は考慮されていない。例えば、ジョン・サリス (2013: 270) は、ヘルダーリンによる翻訳について論じ、論証されるのは「限定された翻訳不可能性」でしかないとする。アントワヌ・ベルマン (2014) も多様で可能性に満ちた翻訳の在り様を明らかにしている。エドワード・サピア (1998 : 383) は、クローチェの翻訳不可能性の議論を認めつつ、「にもかかわらず、文学作品は現に翻訳されているし、ときには驚くほど適切に翻訳されていることさえある」と述べ、この矛盾を解く論理を模索している。そこには、平井 (1992 : 356) が言及する、ランボオの詩の翻訳がもたらした「ランボオ体験」も関わっている。E が翻訳者が詩人であることに言及するのは、翻訳が広義の創造行為であることを根拠としての翻訳の価値の擁護である。

次に、芸術一般へ範囲の拡大に対し、E は、反証として音楽の例を持ち出す。それに対し、G はロシア語の歌を歌う。音楽を例に出す E の意図は、正確には、翻訳がなくても (言葉を介さなくとも) 享受できるものとしてであろう。「翻訳」が「理解」に近づいている、あるいは主題が移行しているのである。G が歌う歌を E は理解できない。その原因は、歌詞の意味が分からないためであるとも考えられるが、文化的コードを共有しないためだと考えるのが妥当だろう。歌詞を含め歌全体の、深層を含む言語性の問題であり、単なる伝達手段ではない、世界の成り立ちに関わる言語の問題化 (井筒、1985) である。翻訳可能性の論議が、異文化間の翻訳、異文化理解の問題へと接木されたことになる。

続いて、幾人かの代表的作家の名前が挙がり、その翻訳とその国の理解が焔上に上る。音楽の例とともに浮上した理解可能性の問題の変奏であり、再び議論の目指す先は、翻訳の価値の是非にある。E は、翻訳がなければ国を代表する作家の著作も読めないこと、その国も理解できないことを指摘する。一般論としては、代表的著作を読むことと国の理解の間には飛躍もあるし、文化本質主義的、国民文化論的論調は批判の対象にもなろう⁸。しかし、他国の文化へのアプローチの過程で果たす翻訳の役割は、経験的に否定し難い。G は、それに対し、指摘を認めつつ、しかし、翻訳不可能性という大前提を維持し、理解し合えていないという異なる帰結に至る。そして、E の「理解するにはどうすればいいの」という問いに答えるかたちで、「国の境界を壊すこと *distuggere le frontier dello stato*」というテーゼを提示する。

焦点は G の主張にあり、E の役割は対話の相手となることにより、G の主張の輪郭を明確にすることであろう。その主張は、①翻訳不可能性、② (異文化間、異言語間の) 理解不可能性、③理解を可能にする方途としての国境解体の三点に要約される。①は②の根拠となり、②を前提として③が提示される。①と②は、③の提示を目的とした流れの中にあるが、それぞ

れに固有の意味も持つと考えられる。必要や論証や説明を欠く、極端で謎めいた G の主張は、以降の映画の展開に開かれ、ライトモチーフとなる。解釈は、A.作品の他の部分と、B.作者の思想の二つの方向に開かれている。以下、B を睨みつつ、A を検討する。

3、「ノスタルジア」と理解（不）可能性

G の徹底した理解可能性の否定は、虚飾の理解を剥ぎ取り、他者の他性を浮き彫りにする。異文化間の相互無理解は、本来同等のはずだが、E と G の会話では、G の E に対する、ロシアを全く理解していないという断定と、E の G に対する強い言い回しの回避という非対称性によって、「ロシアの無理解」へと傾斜する。

前後の場面の、G に夢魘のように取りつくロシアの情景によって、G の「ノスタルジア」が表される。くすんだ緑のモノクロームの映像が、彼岸的色彩を漂わせ、現実との次元の異なりを含意するとき、現実と微かに、しかし決定的に次元を異にした光景は、「回想」「楽園」「彼岸」等を含意し、そこに向かう「ノスタルジア」もそれに応じて重層的意味を持つに至る。多義性のいずれをとるにせよ、共通するのは、G がそこから引き離されてあることであり、その引き離されてあることの苦しみと再統合への止み難く切実な願いが「ノスタルジア」と言い表されるものの正体である（亀井、2011：第三章）。

私的で親密な情景は、「ノスタルジア」を表すものとなり、G の「ロシアを理解していない」という言明が組み合わさることにより、「ロシア」の情景となり、その共約不可能な本質を表すに至る。その情景を通して、「ロシアへの無理解」は、G の「ノスタルジア」の無理解へと移行し、筋の展開における一つの縦糸になる。映画の劇行動の展開（と停滞）は、G の「ノスタルジア」を理解できない E の苛立ちと、E と G の決裂というかたちで展開する。映画中盤、G と決裂した後、E は、二人が追う音楽家サスノフスキー（モデルは 18 世紀の作曲家マクシム・ベレゾフスキー）が自身の「ノスタルジア」を綴った手紙を読む（オフで流れる）。その読む行為は、それまで読んでいなかったことを明らかにし、決裂とは別の可能性を暗示するとともに、その分岐点に G の「ノスタルジア」への無理解が位置づけられることを示唆する。

しかし、「ノスタルジア」は、理解不可能なものとして、人の仲を裂くだけではない。G と D に目を転じれば、「ノスタルジア」はむしろつなぐものとしてあることが浮かび上がる。G は温泉で D の聖カタリナへのキリストの言葉の再演を目撃する。G は D を「狂人ではなく信仰の人」だと述べ、D にすぐに会いたいと言う。G の D への強い関心は、G の「ノスタルジア」が信仰喪失の病でもあることとも関わっている。G と D の邂逅は、奇妙なものである。E が仲介に失敗して帰った後、イタリア語を片言しか話せないロシア人の G と、ロシア語を全く話せないイタリア人の D が会話する。D は火のついた蠟燭を持って温泉を渡ることを G に頼むが、G の片言の応答⁹は、G が D の話をどこまで理解しているのかを曖昧にする。実際、G は託された蠟燭を置いて帰る

うとする。D に託された約束を果たしに向うのは、E の電話で D の演説のことを聞いてからである。しかし、映画は二人の間の行き違いばかりを描くのではない。村の境の教会の傍らにあるという設定の D の家に G が入るとき、突然鳴り始めるベートーヴェンの「歓喜」、D が G にパンとワインを与えるという展開は、その場を二人の教会 = 共同体¹⁰に見立てている。D の一室に設えられたモノクロームで映し出される「箱庭」は、イタリアとロシア、現実と他界等、多次元にわたる複合体であり、G と D の深いところでのつながりを示す象徴的形象である（亀井 2011、第 3 章第 2 節第 6 項）。

行き違いと表裏一体の相互理解は、『サクリファイス』においても、アレクサンデルとマリアの二人において描かれる（亀井、2011: 187）。こうした場面からわかることは、そこから読み取られる独自の共同体思想が、犠牲とともに、犠牲と相互に不可分な形で、タルコフスキーの思想の核心を成していることである。行き違いをネガティブに表象する、通常のコミュニケーションを基準とする図式は転覆させられている。行き違いは、むしろその共同体が他性に関われ、他性に基いていることの証左である。理解は、理解不可能性（他性）を解消することによって可能になるのではない。浮かび上がるのは、むしろその他性（理解不可能性）が可能にする相互理解と共同体の可能性である¹¹。

4、国境の解体

「国境の解体」という概念を解く最初の手がかりは、翻訳不可能性の場合と同様、G の「ノスタルジア」との関わりである。G の「ノスタルジア」は、「ロシア」からの分断とそこへの帰還の願いであった。「国境」は、自己をそこから隔て、帰還を阻む壁を指す記号となる。会話の後、回想シーンを挟んで E が言及する「ミラノで、故郷への思いを阻む家に火を放ったメイドの話」が呼応し、この解釈を強めている。このコンテキストでは「国境の解体」は帰還を果たすために壁を壊すこととして捉えられる。しかし、「ロシア」と「ノスタルジア」の多義性とともに「国境の解体」もまた多重な解釈に関わっている。

第二の手がかりは、「国境の解体」が理解を可能にする方途として提示されることである。この場合、国境は、「言語の壁」として、相互の理解を阻む壁として表象される。理解不可能性が翻訳不可能性と共に提示されるということは、言語が、理解を可能にするものではなく、逆に理解を阻むものとして考えられているということである（田中 1975: 14）。ここから連想されるのは、『聖書』の「バベル」の神話である。シナリオ（Tarkovsky&Guerra: 479, Skakov: 314）には、G が夢の中で G の息子が次のような会話をするのを聞く場面がある¹²。

息子「みんなが同じ言葉を話せばもっとよかったのに。」「その通りだ。バベルだ。」息子「言葉がなかったら、みんなもっと幸せだったかも。言葉が人を分け隔ててる。」「例えば犬だ。犬は言葉をしゃべれない。犬が幸せなのはそのためだ。お互いにもっとよく分かり合える。」

Babel には混乱と固有名の両義が読み取れる。映画ではこの会話は採用されなかったが、「バベル」が意識されていたことは明白である¹³。犬を例に言われる「言葉が話せない方が分かり合える」という考えは、前項の G と D の邂逅へ遡らせるとともに、沈黙の問題へつながっている。国境 = 言語の壁の解体が理解を可能にする。それは、神話的コンテクストにおいては、バベルの混乱以前の状態への回帰を意味する。その解釈は、「ノスタルジア」の含意する「楽園への帰還」とも合致し、そこに新しい意味を付与する。

「楽園」は一般に、島や庭など閉ざされた空間として表象される。しかし、この場合、帰還が孤絶した空間への内閉でないことを、「国境の解体」という概念は含意する。「国境の解体」は、他性の消去や同一化ではなく、逆に、他性に身を開き晒すことである。他性に開かれた相互理解と共同体が可能になるのは、そのようにしてである。楽園 (= 他界) は、非現実の空想でも、至りつくことのない未来のものでも、別のどこかにあるものでもなく、今ここにおける現実として、至るところで見出される。それはタルコフスキーの思想の核心であると同時に、映画全体の描写、演出に関わる。映画はイタリアを舞台とするが、画面はしばしば霧、煙、雨等に包まれ、非対象性の際立つ環境に人物は身を浸す¹⁴。映画冒頭の E の「この光はモスクワの公園の秋の午後を思い出させる」という台詞、廃墟で G が Angela という少女に言う「ここはロシアみたいだ」という台詞は意図的である。その場合のロシアは単なる地理上のロシアだけでなく、G の見る光景の多次元的多義的「ロシア」もそこに含意されている。

5、「翻訳」の可能性

越境は翻訳を必然的に伴う。タルコフスキーの映画制作でも翻訳は想定されていただろう。タルコフスキーは常に国外を視野に置いていたし、国外での制作ともなれば尚更である。そうであるが故の、翻訳の主題化だとも考えられるが、人物の会話の中では、翻訳可能性の完全否定と言う極端な形での主題化であった。その主題がそれで終わらず、理解可能性と同様、可能性に開かれている様を見るには、翻訳概念の更新を要する。

近年の翻訳学は、二つの言語間の伝達としての翻訳という観念を疑わしいものとして批判するところに出発する。例えば、ヤーコブソン (1973: 57-58) の翻訳の三分類 (「言語間翻訳」「言語内翻訳」「記号間翻訳」) がある。この内、「言語間翻訳」が本来的であるとされる。ヤーコブソンのテキストは、本来の翻訳を「言語間翻訳」に限定しようとしたものとしても読める。しかし、翻訳を広い意味で捉え直すことを意図したものとする読みがテキストの本来の志向である (持田 1990、サリス 2013: 127) 。

こうした翻訳概念の展開の裏には、一つには、翻訳が前提とする言語が、堅固なものでも自明のものでもないことへの反省がある。翻訳はむしろ言語内の異質性、共約不可能な他者性を浮き彫りにする可能性において捉えられる (酒井 1997、

藤本 2009)。柿木 (2014:141) はベンヤミンの言語論、翻訳論を詳細に読み解き、言語を生成において捉え、翻訳と位置付ける。「…言語の存在を前提としたところで、翻訳が補助手段としてあるのではなく、むしろ翻訳が言語そのものを成り立たせているのである。翻訳が言語を最初に生成させるのであり、翻訳以前に言語は存在しないのだ。」サリス (2013) は、翻訳を自在に捉え、想像力を軸に、シェイクスピアの『夏の夜の夢』の大胆な読解を試みている。

こうした地平とタルコフスキーの世界とが無縁であるとは思われない。『ノスタルジア』では、会話で話題になるアルセーニイの詩が、一つ（「子供の頃、病気がった」）はロシア語で G によって、もう一つ（「眼がかすみつつある」）はイタリア語の翻訳で（オフで D の声で）朗読される。想起されるのは、ベンヤミン (1996: 405) の、翻訳においては原作と翻訳が「ひとつのより大いなる言語の破片として認識されうようになる」という言葉である。この解釈が妥当かどうかは直ちに断定できないが、少なくとも詩の翻訳可能性が単純に否定されているのではないこと、導入の結果、映画の他言語化に寄与していることは間違いがない。（抑々、父の詩の朗読を用いること自体が、異なる声を映画に導き入れることである。）多言語の状態は、バベルの状態であるとともに、言語の根底にある原初的言語（純粹言語）の分有でもある。『ノスタルジア』の冒頭とエンディングでは、オリガ・セルゲエヴァ（Ольга Сергеева）の歌うロシア民謡〈Ой вы кумшки〉¹⁵ にヴェルディの〈レクイエム〉の冒頭が接続される。こうした異次元の接続によるポリフォニー（多声化）は、晩年の作品に始まることではないが、国外に越境しての制作において、一層、際立つ特徴である。翻訳の異領域間の〈移し置き〉という原義は、例えば、『ノスタルジア』のラストのフリードリヒの〈エルデナの廃墟〉と間テクスト的関係にあるショット、イタリアの廃墟とロシアの家の複合的ショットの解読への応用にも開かれているように思われる。

翻訳には翻訳不可能性がついて回る。逆に言えば、翻訳の可能性は、翻訳不可能性に接するところにある。翻訳は、外部性、異質性と渡り合うことであった。ベルマン (2014) は、翻訳の倫理学を提唱し、翻訳を「彼方より来たるものを迎え入れる宿」と規定する。翻訳と創造の間には一線がある。通常の意味ではタルコフスキーは翻訳者ではないし、翻訳は芸術創造ではない。しかし、創造と翻訳とを既成概念から解き放つとき、制作を、翻訳と創造の境界上の遊動において捉える可能性が開かれる。

制作だけでなく、映画を観ることもまた、翻訳という観点から捉え直せないか。この発想は、ジャック・ランシエール (2013: 29 以下) は、演劇の上演とその受容を翻訳という観点から論じていることに発している。ランシエールが演劇について述べるのと同様に、観客のスクリーン上の出来事に対する関係も単に受動であるだけでない。能動でも受動でもない在り様を論じる視点として中動態の概念が注目される¹⁶。古代ギリシア語には、現代の主要な言語と異なり、能動と受動のほかに中動態がある。バンヴェニスト (1983: 165-171) は更にサンスクリットに遡り、近代語の能動－受動が派生的なものであり、根底に能

動－中動の対があることを明らかにする。能動－受動と、能動－中動とでは布置が異なる。中動態の動詞（「生まれる」「死ぬ」等）では、主辞は行われる動作の外に立つのではなく、主辞は出来事の過程の場所となる。「主辞はその過程の行為者であって同時にその中心なのである。主辞〔の表す主体〕が、主辞自身の中で成し遂げられる何事か―生まれる・眠る・寝ている・想像する・成長する、など―を成し遂げるのである。」中動態においては、主辞は単に事を行うのではなく、「みずからもその影響を被りつつ事を行う」。自らが出来事の媒体となるという中動態の概念は、タルコフスキーの映画における犠牲の在り様をよく特徴づけてもいる。映画を観るとき、観客もまた、出来事の場所となり、媒体となる。ベンヤミン（1996: 388）の、芸術は人間に向けられたものではないという些か謎めいた一節もここから理解できないかと考えている。

注

1 『タルコフスキー・ファイル・イン・ノスタルジア』（1984、ドナテッラ・バリーヴォ監督）及び『タルコフスキー・ファイル・イン・サクリファイス』（1988、ミハウ・レシチロフスキー監督）

2 亀井（2011）第一部序論参照。「周縁」を含む多様な地域での他の監督の制作への協力も知られている。

3 原作となる小説（タルコフスキー、1987）の『ロシア思想』誌への掲載（1986年）は、翻訳を踏まえている。そこには、ロシア語でなければわからない（わかりにくい）連関（ведьма（「魔女」）と видим（「見る」の二人称複数形）、невесёлы（「憂鬱」）と весёлы（「愉快」）、等）は、翻訳不可能性の問題である。

4 例えば、『サクリファイス』におけるアレクサンデルのシェイクスピアの台詞は英語であることによって引用であることが明瞭である。『ストーカー』（1979）での、ストーカーのモノローグにおける『老子』の引用は、字幕は漢文訓読みの文体で明瞭だが、ロシア語の音声言語では地の文と明確な区別があるわけではない。同箇所のヘッセの『ガラス玉演戯』からの引用も融合しており、知らなければ区別は分からない。尚、引用を中心として、間テキスト性などの近接概念を論じたものとして、佐々木健一（1990）を参照。

5 サリス（2013: 34）は、グローバル化によって、無翻訳の理想の実現どころかむしろより一層、多様な翻訳が不可避になる時代を招来していると論じている。

6 字幕とともに吹き替えの問題もある。『ノスタルジア』では、スウェーデン人（エルランド・ヨセフソン）が演じたドメニコは勿論、エウジェニアの声も吹き替えられている。

7 シナリオ採録は田中千世子、字幕監修は吉田芳子、柴田駿。

8 違和感は、同じことを日本に置き換えてみれば明確になる。日本（文化）を理解するのに読まなければならない作家の選定が問題になるし、それを読めば日本が理解できるかと言われれば、大いに疑問が残る。「日本文学」の「代表的作家」が歴史的に創られていく過程については、シラネ、鈴木（1999）を参照。

9 D に対し、G は、承諾（「わかった。」「いいよ」）や順調（「うまくいくよ」「いいね」）を表す *va bene* を繰り返し、D は混乱し、苛立つ。*va bene* は意図の曖昧さにより、翻訳不可能である。（D「私はエゴイストだった。自分の家族だけを救おうとした。すべての人を救わないと、世界を。」G「何？」D「とても簡単だ。蠟燭を見ろ。」G「*va bene*」D「なぜ *va bene* と言う？混乱するだろう。火のついた蠟燭をもって水を渡らないと。」G「どんな水？」D「熱い水だ。聖カタリナの。ホテルの近くにある、湯気の出ている。」G「いいよ *va bene*、いつ？」D「すぐに。私にはできない。彼らが望まない。蠟燭を灯して温泉に入ると、引きずりだされ、放り出され、彼らが叫ぶ、「おまえは狂人だ」と。わかるか。」G「*va bene*」D「いい *va bene*？よくないんだ *va male*。頼む。助けてくれ」G「いいよ *va bene*、でも…、*va bene*、確かに…」）

10 稲垣（1988）「キリスト教用語としては〈教会〉は何よりも、イエス・キリストの名において集まった人々の共同体を意味する。現象としての教会は多次元的であり動的である。——目に見えるものであると同時に目に見えないもの、人間的であつてしかも神的、世界内在的であると同時に超越的、法律制度的であるとともに神秘的、罪人の集りでありながら聖なるものであり、すでに普遍的であると同時にいまだ形成途上にある、というふう。」

11 酒井（1997）が、日本の戦時体制とそれに加担するイデオロギー（和辻論等）を論じる際に使用している「共苦」「受難の共同性」「霊的共同体」等といったタームは、私がタルコフスキーの映画と思想を論じる際に用いた用語と類似するが、それがターム上の類似に過ぎないことを明確にしておく。タルコフスキーの共同体思想は、そうした戦時体制に象徴される共同体のむしろ解体を志向するものであり、その意味で、酒井も引くナンシー（2001）の共同体思想に通じるものである。従ってまた、ユロージヴィヤケノーシス（自己無化）を日本の「まこと心」や特攻隊精神になぞらえる論（亀山、佐藤、2008：135以下）にも肯んぜない。

12 スカコフは対話の相手を G であるとするが、G が窓の外の声を夢半ばで聞いているという設定からも、そのように特定はできない。

13 G と D の邂逅の最後、D の回想の後、丘の上の密集した家を映すショットが挿入される。その正体は未詳だが、その様子は、ピーテル・ブリューゲルの描いた〈バベルの塔〉を連想させる。

14 井筒（1985：73-75）は、固定した世界の現実の生成過程を遡り、「無」から「有」への途上の「流動的、遊動的『意味可能体』」の世界を例えば次のように描写する。「微妙な中間地帯。無と有のあいだ、無分節と有分節との狭間に、何かさ

だかならぬものの面影が灰かに揺らぐ。」タルコフスキーの把握困難な非対象的映像、遊動、微動するカメラワーク等の演出は、劇的な効果を狙ったものでも、明確な意味を担うものでもない。それは、観客の言語体制を解体し、意味の深みへと導くものとして位置づけられるのではないか。

15 プスコフ州ウスヴァンスキー地方の歌であり、歌詞も標準ロシア語ではない。セルゲエヴァとヴェルディの使用については、亀井（2011: 97-8）も参照。

16 ベンヤミンもまたその言語論において中動態に注目していた（柿木、2014: 84-85）。中動態については金田（2000）も参照。金田は中動態への注目をブルーノ・スネルから受け取り、主として二人称という観点から論じている。

文献

『WAVE 26 タルコフスキー』（ペヨトル工房、1990）

『季刊リュミエール』第7号（特集映画は越境する）、蓮實重彦責任編集、筑摩書房、1987

『ノスタルジア』（パンフレット）Cine Vivant No4、シネ・ヴィヴァン六本木、1984

井筒俊彦『意味の深みへ』岩波書店、1985

稲垣良典「教会」『世界大百科事典』第7巻、平凡社、1988

大橋良介編『文化の翻訳可能性』人文書院、1993

柿木伸之『ベンヤミンの言語哲学』平凡社、2014

金田晋『隠喩としての美学』比較文化ブックレット4、広島大学総合科学部比較文化研究会、2000

亀井克朗『『日本／東洋』の受容のかたち』、『台湾日語教育學報』第15号、2010

亀井克朗『〈死〉への／からの転回としての映画』致良出版社、2011

亀山郁夫、佐藤優『ロシア 闇と魂の国家』文春新書、2008

河原地英武「現代ロシア俳句論」『俳句文学館紀要』15号、2008

クローチェ、ベネデット『美学（世界大思想全集46）』世界言語学名著選集第1巻、長谷川誠也、大槻憲二訳、ゆまに書房、1998

コセリウ、エウジェニオ「翻訳論における誤った設問と正しい設問」『ことばと人間』コセリウ言語学選集第4巻、諏訪功ほか訳、三修社、1983

酒井直樹『日本思想という問題』岩波書店、1997

- 佐々木健一「引用をめぐるポリフォニー」、『翻訳』（現代哲学の冒険 5）岩波書店、1990
- サピア、エドワード『言語』岩波文庫、1998
- サリス、ジョン『翻訳について』西山達也訳、月曜社、2013
- シラネ、ハルオ、鈴木登美編『創造された古典』新曜社、1999
- スタロバンスキー、ジャン「ノスタルジーの概念」、『ディオゲネス』第 2 号、河出書房、1967
- 田中克彦『言語の思想』日本放送協会出版、1975
- タルコフスキー、アンドレイ『サクリファイス』鴻英良訳、河出書房新社、1987
- ナンシー、ジャン＝リュック『無為の共同体』西谷修・安原伸一朗訳、以文社、2001
- バンヴェニスト、エミール「動詞の能動態と中動態」『一般言語学の諸問題』岸本通夫監訳、みすず書房、1983
- 平井啓之「翻訳における〈了解〉の問題」『テキストと実存』講談社学術文庫、1992
- 平子義雄『翻訳の原理』大修館書店、1999
- 藤本一勇『外国語』岩波書店、2009
- ベルマン、アントワーン『翻訳の倫理学』藤田省一訳、晃洋書房、2014
- ベンヤミン、ヴァルター「翻訳者の使命」、『ベンヤミン・コレクション 2』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、1996
- 早川敦子『翻訳論とは何か』彩流社、2013
- 持田季未子「未知なるものの豊饒化」、前掲『翻訳』（1990）所収
- ヤーコブソン、ロマーン「翻訳の言語学的側面について」、『一般言語学』川本茂雄監修、みすず書房、1973
- 柳父章『翻訳語成立事情』岩波新書、1982
- 山本真弓編著『文化と政治の翻訳学』明石書店、2010
- ランシエール、ジャック『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、2013
- Skakov, Nariman, “The (Im)possible translation of Nostalgia”, in *Studies in Russian and Soviet Cinema* Volume 3 Number 3, 2009, http://stanford.edu/dept/slavic/cgi-bin/files/Skakov_The_im-possible_translation_of_Nostalgia.pdf
- Tarkovsky, Andrei&Guerra, Tonino, “Nostalgia”, translated by William Powell, in Andrei Tarkovsky, *Collected Screenplays*, Fabel&Fabel, 1999

●新入会員自己紹介

エドワード・ヤン映画研究——映画におけるフレームの問題を中心に——

趙陽（北海道大学文学研究科博士課程）

視覚芸術は古くに誕生し、それ以来さまざまな芸術形態を生み出している。絵画、写真、また映画はその代表として数えられるだろう。しかし、相違点はあるにもかかわらず、諸芸術形態の間に共通している見過ごせない要素が存在する。つまり、視覚芸術の額縁であり、ある鑑賞対象を提示するとともに限定する、視覚的なフレームである。絵画や写真のように、特定の対象を周囲から切り取って一定の枠を与えることなしに観ること／知覚することはもはや可能ではない。私はフレーム概念を中心に、とくに映画芸術の領域に限定して研究を行いたい。可能な限り、絵画と写真におけるフレームも検討する予定である。当然ながら、フレームはそれぞれの歴史的な状況に応じて、自らの性質も変化していく。絵画と写真とは決定的に異なるフレームとして、映画のフレームは運動と密接に関連している。私の研究目的の一つは、映画のフレームを分析することで、今日における知覚の問題にまで照明を当てることである。

映画をフレームとして捉える研究はすでにあつた。1970年代に、映画研究の領域では、クリスチャン・メッツとローラ・マルヴィによる精神分析理論の導入によって、主流の物語映画のなかで隠蔽されていた、観客の同一化のメカニズムが理論化された。たとえばマルヴィは「視覚的快楽と物語映画」で精神分析の概念「鏡像段階」に依拠しつつ、映画スクリーンと鏡の類似を論じている。つまり、映画のフレームが鏡であり、主体の自己同一化はまさにその表面上で行われる。いずれにしても、これらの理論からして、映画スクリーンの上に一つの薄いヴェールで覆われているように見える。このフレームは実際には存在していない、単に理念的なものでしかない。議論の中心は映画と観客の関係である。しかも、論じた対象は映画＝シネマであり、具体的な作品に応用するにしても生産性はあまり期待できない。しかし、映画のフレームが確かに観る対象を提示するとはいえ、必ずしも映し出された対象への同一化を保証する装置であるとは限らない。映画のフレームはまず作品において、抽象的な何物かではなく、具体的に運動する映像の枠だと考えたい。つまり、映画と外部世界との関係が強調されているのだ。この映画的な運動を近代における観ること／知覚することの経験に関連付けて考える必要がある。この意味で、クレーリーが『知覚の宙吊り』において論じている「注意」という技術とおそらく比較可能だと思われる。近代における「注意」とは、「知覚の宙吊り」のただ中に情報の洪水＝経験の分裂から主体を一時的に安定化させる技術、すなわち規律的な防衛手段であるとクレーリーは述べている。別の言葉で敷衍すれば、知覚の散漫状態からある対象を取り出して暫定的な枠を与える、ということだと理解できよう。実際、

「注意」をフレームなきフレームと考えてもおそらく間違いではない。映画のフレームと「注意」は、いずれにしても近代的な不安定状態から出発し、自らの中に解体の契機を抱えているという特徴において、共通項を持っている。ここで映画のフレームの不安定とは、その運動性にほかならない。

以上の整理を踏まえ、エドワード・ヤンの映画作品に絞って研究を進めていきたい。エドワード・ヤンは1980年代台湾映画のヌーヴェル・ヴァーグを代表する映像作家の一人である。1983年から2000年にかけて、7本の長編映画を制作した。世界的にも高く評価されているにもかかわらず、本格的な研究はいまだに欠落している。私は彼の全作品を視野に入れる。それから、映画におけるフレームに焦点を合わせ、その問題を顕著に含んでいる作品をていねいに分析する。なぜなら、エドワード・ヤンの映画において、枠＝フレームの存在を意識させる場面は数多くあるからである。彼は意識的に、映画作品の内部で、撮影することまたは編集すること、それ自体の可能性を探求しているのである。つまり、実践の中で映画そのものは反省的に捉えなおされている。『恐怖分子』論はすでに論文として、『北海道大学大学院文学研究科研究論集』14号に刊行されている。現在は日本映画学会第10回大会で口頭発表した『ヤンヤン 夏の思い出』論を論文化する作業に取り込んでいる。今後は『牯嶺街少年殺人事件』を取り上げて、分析を行う予定である。

さらに、研究の延長としては、フレームの問題と深く関わる映画史上の作品また同時代の作品も適宜参照する。映画のフレームと運動の関係を、特にカメラの運動という視点で捉える。ミケランジェロ・アントニオーニ、溝口健二を分析対象に取り入れることも考えている。なぜなら、二人とも長回しを意識的に作品内で展開させたからである。たとえば、アントニオーニは『さすらいの二人』の結末のシーンで、七分間も続く長回しを駆使して、主体の存在論的な側面を思考している。機械の無機的な運動によって切り取られた映像は、人間の感覚にどのように影響を及ぼしたのかについて検討したい。また、溝口健二の『雨月物語』の結末に、カメラの運動とともに現実空間が幻想空間に取って代わられてしまう長回しもある。このようなカメラの運動による人物たちの関係および空間性質の変化は、研究課題の一つである。

● 新入会員自己紹介

アメリカのメロドラマ映画及び南部小説にみる「女性」

西岡かれん（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）

日本映画学会の皆様、はじめまして。京都大学大学院人間・環境学研究科の修士課程に所属しております、西岡かれんと申します。

今までしてきた研究について少しお話しします。これまで、大きく分けて、以下3つのような研究をしてきました。まず、学部時代には、アメリカ文学を専攻し、主にアメリカ南部の作家についての研究を進めてきました。卒業論文では、ウィリアム・フォークナーの『死の床に横たわりて』（1930）について執筆しました。東部、西部、南部、とそれぞれにローカル色があるアメリカ文学の中で、南部小説に特に惹かれたのは、その中で描かれる女性像の複雑さに興味をおぼえたからです。マーガレット・ミッチェルの『風と共に去りぬ』（1936）に出てくるスカーレット・オハラや、テネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』（1947）のブランチとステラ、フラナリー・オコナー、ユードラ・ウェルティ、カーソン・マッカーズといった女性作家たちの描く心の闇、そしてフォークナー作品の女たち。南部の女性は、若い頃には、サザン・ベルと呼ばれてちやほやされることはあっても、結婚をすれば厳しい家父長制の中でよき母、よき妻としての役割を求められ、自我を押し殺さざるを得ない状況に置かれていました。そんな彼女たちの抱える自己矛盾や二面性についての考察を深めました。

学部3回生の頃に、留学先のカナダのマギル大学で、映画学というものに初めて出会い、卒業後は映画の勉強をしようと決めて、修士課程では加藤幹郎先生の研究室に入りました。修士課程1年目の前期では、加藤先生の『映画のメロドラマ的想像力』（1988）や、Barbara Klingerの*Melodrama and Meaning* (1994)、Peter Brooksの*The Melodramatic Imagination* (1976)といった様々な文献を読むうちに、メロドラマの魅力に取り憑かれました。加藤先生が、前述の本の中で、映画の政治学を規定する第三の定義として、女性の観客は繕いがたく分裂する、ということを書かれていましたが、メロドラマ映画の登場人物の女性も、そして、それを観る女性観客も、引き裂かれた存在にならざるを得ませんでした。なぜなら、1950年代や、それ以前のメロドラマは、実際には社会秩序上の問題であることを、個人の問題として無理やり落とし込み、違和感に満ちたハッピーエンドを迎えるからです。主人公の女性たちは、抱えている問題に対する十分な解決を与えられず、彼女たちの欲望と既存の社会システムとの適合は不可能であり続けるにもかかわらず、美化され、滑稽なまでに誇張されたハッピーエンドで、あたかもすべてうまくいったかのようにして片付けられます。そこで、感傷的な音楽で涙を誘われた観客たちも、登場人物共々、何か騙されたかのような状態になってしまうことがあるのです。メロドラマの巨匠、ダグラス・サークもまた、ジョニー・アリデイとのインタビュー形式の対談『サーク・オン・サーク』（1997）において、メロドラマ映画の矛盾に満ちた唐突なハッピーエンドについて多いに皮肉を交えて語っています。前期には、こういったメロドラマに関する基礎知識を身につけました。

修士1回生の後期に入ってから、もっぱら文学の映画化というテーマと向き合ってきました。もともとアメリカ文学を専攻していたこともあり、文学作品がベースとなっている映画を観て、両者を比べる機会が多くありました。例えば、フォークナーの『死の床に横たわりて』にしましても、ジェームズ・フランコの映画版と比較をすることによって、両者をより豊かに解釈できる可能性が広がることがわかりました。ただいま査読後の修正中である、後期に書いた論文では、アメリカの女流作家イーディス・ウォートンの『エイジ・オブ・イノセンス』（1920）とそのアダプテーション作品であるマーティン・スコセッシの同名の映画（1993）を比較しました。ハイ・カルチャーである小説と比べて、より大衆的な性質を持つ映画は芸術としての格が下がるとみなされていた時代があったことは事実で、そういった考え方は未だに一部の人の間に残っています。そのことを踏まえ、映画と文学を対等な芸術形式としたうえで、アダプテーション作品であるスコセッシの『エイジ・オブ・イノセンス』を原作から切り離して、スコセッシのフィルムグラフィックとの間テキスト性の中で考察し、同作品の主人公ニューランドと『タクシードライバー』（1976）のトラヴィスの共通点について指摘したり、会話シーンにおける切り返しの手法の特徴と、作品全体のテーマである、衆人環視のニューヨークの上流社会で生きることの息苦しさとの関連などについて論じました。

そこで、修士論文では、これまでやってきた研究を総合する形で、フォークナーの『標識塔』（1937）と、それを元にして作られたサークの『翼に賭ける命』（1957）という映画を比較検討しようと思っています。ここで、私自身の研究における大きな課題として、メロドラマ、アメリカ南部小説という枠組にしても、フォークナー、サークといった作家たちについても、どれもすでにより研究がされ尽くしている、ということがあります。研究を始めるにあたって、膨大な先行文献があることにまず圧倒され、これから何か新しい発見をすることができるのだろうか、という不安が付きまといまいます。そんなときに考えるのが、作家ロジェ・グルニエの言葉、「映画を愛することとは、それが自らの生の奥深い部分の一部と化すことだ」です。この言葉が真実だと思うのは、映画や小説がどれほど今の私のももの見方、考え方に影響を与えたのか、計り知ることができないほどであるからです。そして、この言葉は映画を観たり、小説を読んだりすることが極めて個人的な体験であることを思い起こさせてくれます。だからこそ、私がこれらの研究をすることによっても、こういった研究分野に少しでも新たな視座を提供できるのではないかと、思います。

未熟者ではございますが、学会に参加させていただき、たくさんの方を学ばせていただけることを多いに期待しております。どうぞ、よろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

黒人社会の現実を見つめる——スパイク・リーを中心に——

松坂茉衣子（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。この度新たに入会させていただきました、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おります、松坂茉衣子と申します。どうぞよろしくお願い申し上げます。

私は学部時代に、津田塾大学学芸学部国際関係学科のメディア・スタディーズコースで、アメリカ文化研究の一環として、ハリウッド映画を取り扱っておりました。中でも大きな軸として据えられていたのが、黒人および黒人女性の問題であり、オスカー・ミショーやビル・コスビーに始まり、『ショウ・ボート』（*Show Boat*, 1951）のポール・ロブソンといった黒人俳優や、ステイブン・スピルバーグやスパイク・リー、また、ちょうどその当時公開されたばかりであった『ヘルプ ～心がつなぐストーリー～』（*The Help*, 2011）のような映画作品も取り上げながら、映画を通して見る彼らの表象について考察し、学んで参りました。

修士課程でも、上記のような学部時代に学んだことを生かす形で、黒人映画の研究をより深めていければと考えている次第です。「黒人映画」といいますと、「黒人の映画作家の製作した映画」を指すことが一般的ですが、黒人ではない映画作家の製作した作品に出演する多くの黒人俳優らについて検討することなく、「黒人映画」について研究していくことは不可能であると思われる。そこで、あくまでも研究の中心としては黒人の映画作家による「黒人映画」を据えながらも、黒人が作品において重要な役割を担っているものにつきましても「黒人映画」として広く捉えて、積極的に検討していきたいと考えております。

近年、流行とも言うてもいいほど多くの黒人映画が製作されております。2013年には日本でも同時期に3本もの黒人映画が公開され、そのうち、『それでも夜は明ける』（*The 12 Years a Slave*, 2013）はアカデミー賞作品賞を受賞し、『フルートベール駅で』（*Fruitvale Station*, 2013）はサンダンス映画祭で作品賞および観客賞を受賞しています。またいずれも、監督が黒人であることから、黒人が映画を撮るという環境の変化がはっきりと感じられるようになって参りました（ただし『それでも夜は明ける』のステーブ・マックイーン監督はイギリス人です）。『それでも夜は明ける』は奴隷制廃止後に頻発するようになった黒人の拉致事件を、『フルートベール駅』では現在進行形で起こり続けている白人警官による黒人の殺害を取り扱うという、いずれも黒人が直面する人種差別の問題を取り扱っています。そしてもうひとつの『大統領の執事の涙』（*Lee Daniels' The Butler*, 2013）では、大統領に仕えた黒人執事の視点から激動の1960年代における公民権運動の様子を描いていますが、その中で黒人家庭内におけるそれぞれの葛藤にも焦点をあてています。

現在、私が注目したいと考えているのが、このような家庭内の葛藤にも通じる、黒人社会内部における問題です。人種差別と闘うマルコム X とキング牧師が正反対の手段に訴えたのと同じように、同じ家庭内においても、白人に理性的に従うことで黒人のイメージ向上を目指す者と、デモなどの手段で真っ向から国と闘う者とがいたり、同じ黒人でも肌の色が白いか黒いかという違いによって対立していたり。これは白人には理解し得ないものであり、白人によって製作された作品には決して反映されない、黒人が映画を撮り公開できる今の時代にこそ可視化される問題であると考えられます。そして、その当事者として黒人を描いた革新的な映画作家のひとりが、スパイク・リーであるといえます。彼は、自身の母校モアハウス大学での経験を基に、黒人グループ間の対立を描いた『スクール・デイズ』（*School Daze*, 1988）について、「この映画が公開されたとき、身内の恥をさらしたと非難された」という発言をしています。そのような批判が起こることからも彼の作品がいかに現実を、リアリティをもって描き出したであるかがうかがえます。社会を映し出す鏡として、「黒人の体験をスクリーン上で正確に描写できるのは、黒人の監督だけ」であるという信念を持ったスパイク・リーが製作する映画作品を検討することで、人種差別だけにとどまらない黒人社会における問題に目を向けることができるでしょう。

修士論文はまだ内容を詰めていると言える段階ではありませんが、このスパイク・リーの作家論を中心に、研究を進めていきたいと考えております。学部時代の国際関係学的な視点を取り入れ、人種差別と黒人社会内部の葛藤や問題を検討するとともに、映画学的視点からも、スパイク・リーの作家性や、彼がその後の黒人の映画人の進む道をいかに切り拓いたか、その映画史的意義についても考察していければと思っております。

修士課程への進学とともに新たに映画学という分野に進みましたが、日々勉強不足を痛感しております。日本映画学会に入会させていただき、今後は皆様からたくさんのごことを学ばせていただきたいと思いますので、どうぞよろしくお願いいたします。

● 出版紹介

- 藤田修平会員（共著） 『ドキュメンタリーマガジン neoneo ネオネオ』、No4（2014年12月号）〔永久保存版 テレビ・ドキュメンタリーの60年／特集 生誕130年 ロバート・フラハティ〕。
- 加藤幹郎会員（単著書） 『映画とは何か 映画学講義』増補改訂版、文遊社、2015年2月刊行。

- 新入会員紹介

- 阿部津々子（大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程）ドイツ語／ポーランドのドイツ人少数民族／司法通訳論