

日本映画学会会報

第47号 (2016年6月29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 小川順子

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

視点 麦秋／河内山宗俊／1938年／デスクを滑走する手、逃げ去る手／東京暮色／グレート・ギャツビー 山本一郎 2

書評 羽鳥隆英著『日本映画の大衆的想像力 《幕末》と《股旅》の相関史』 溝渕久美子 6

新入会員自己紹介 映画と文学が交錯する位相の研究——新感覚派を軸(こ)—— 大久保美花 9

新入会員自己紹介 原爆映画にみる無垢なる女性像の構築・解体・再構築 片岡佑介 12

新入会員自己紹介 映画の中の「女教師」へのまなざし 杉本和子 14

新入会員自己紹介 戦前日本の「非劇場型映像文化」——幻燈・玩具映画・小型映画など 福島可奈子 16

出版紹介／新入会員紹介 18

● 視点

麦秋／河内山宗俊／1938年／デスクを滑走する手、逃げ去る手／東京暮色／グレート・ギャツビー

山本一郎（松竹株式会社メディア事業部）

『ユリイカ』の2013年「総特集 小津安二郎」で、私は、「二〇一三年初夏 秋刀魚の味／晩春／彼岸花／能／歌舞伎／日本画」という文を書きましたが、これはその続きのようなものです。

小津安二郎監督の『麦秋』は、1951年10月3日公開の松竹映画で、本年、4Kデジタル修復が完成しました。昨年、ヒロインの紀子を演じた原節子さんの訃報とともに、様々な記事が出たこともあり、以下を書いてみたのですが、偶然テレビ録画で『華麗なるギャツビー』（1974年、ジャック・クレイトン監督）を見て、眼鏡の看板に驚いたので『東京暮色』（1957年）を中途半端で恐縮ですが、付け足した次第です（敬称略）。

歌舞伎「天衣紛上野初花」

『麦秋』の前半、大和から来て“28歳”の紀子（原節子）の結婚話をネタにする間宮茂吉（高堂国典）が「天衣紛上野初花」を見に行きます。茂吉は劇場に行き、紀子（原節子）と田村アヤ（淡島千景）はラジオ中継でこれを聞いています。この「天衣紛上野初花」は、良く知られている通り、山中貞雄監督の『河内山宗俊』（1936）の原作で、そのヒロインが原節子でした。

「天衣紛上野初花」が、囚われのヒロイン浪路を河内山宗俊が助けようとする物語だとすれば、『麦秋』は、間宮家に囚われの“28歳”の紀子を、結婚させることで助けようとする物語でしょう。だとすれば、原節子は両方のヒロインであり、中国で、“28歳”で亡くなった山中貞雄監督¹につながります。ところで、茂吉は劇場で耳に手を当ててセリフを聞いていますが、そうしなくても唯一、聞えたセリフがあったはずですが、それが聞える前に歌舞伎の場面は終わります。それは河内山の「馬鹿め！」で、浪路を囲う松江出雲守に向かって言う最後のセリフ²で、省略されている理由は、茂吉は歌舞伎に行く前に、康一（笠智衆）の息子たちからかわれて「バカ」と4回、すでに言われているからです。その夜、紀子の父・周吉（菅井一郎）、母・志げ（東山千栄子）に「大和はいいぞ。まほろばじゃ」と鎌倉を去ることを、紀子を解放することを、薦めます。この場面で、紀子は冊子をパラパラと見っていますが、これが「天衣紛上野初花」の筋書なら、「バカ」と言われた茂吉が出雲守なら、河内山“こうちやま”は誰でしょうか。それは恐らく、周吉の息子、康一“こういち”です。「解放」と書きましたが、紀子の結婚が、この“家族”の解散につながることは、多くの方々指摘されている通りでしょう。

1938年と1951年

後半、紀子と結婚することになる謙吉（二本柳寛）は「省二君（『東京物語』で紀子の亡夫で戦死した次男は“昌二”）の手紙があるんですよ。徐州戦の時、向うから来た軍事郵便で、中に麦の穂が這入ってたんですよ…その時分、僕アちよど『麦と兵隊』を読んで…」と言います。徐州戦と『麦と兵隊』の出版は1938年で、山中貞雄監督の没年（9月17日没）です。これがラストの麦畑とタイトルにつながることを考えると映画全体が、山中貞雄監督に捧げたものではないかとも思えます。

「サンフランシスコ講和条約」の署名が、『麦秋』公開前月の1951年9月8日なので、『麦秋』が小津監督にとって戦争の供養だったのではと考える次第ですが、これも多くの方々が指摘しておられる事でしょう。

デスクの左手と右手

ラスト近く、「しかし、もしおれだったらどうだい…もっと若くて独り者だったら…駄目か、やっぱり…おい、よく見とけよ、東京…東京もなかなかいいぞ」と、『晩春』（1949年）で紀子の結婚相手と同姓の佐竹（佐野周二）が会社の個室で秘書の紀子に言います。佐竹は画面中央のデスクの左端に凭れて、窓外を見えています。左手が机の上に見えます。近づいた紀子が佐竹と同方向の姿勢で右側に立ち、右手を机の上に置いて少し滑らせ、それが佐竹の左手に触れればかりに近づきますが、その瞬間、佐竹はデスクを離れます。佐竹はそれと気づいたのでしょうか、紀子は無意識だったのでしょうか。異常なサスペンスです。尚、『風の中の牝鷄』で復員兵を演じた佐野周二が中国へ出征したのは1938年、南京で小津が山中と会ったのも同年でした。原節子と佐野周二が結ばれる映画『お嬢さん乾杯！』（木下恵介監督）は、1949年公開でした。

この場面、短く滑走する右手と逃げる左手こそ、私がデジタル修復された『麦秋』を大画面で見たい箇所です。

『東京暮色』（1957年）と『グレート・ギャツビー』

『東京物語』（1953年）と『東京暮色』の特色は、米国の映画または文学の影響にあるかもしれません。『東京物語』が『明日は来らず』（1937年、レオ・マッケリー監督）、『東京暮色』が、『エデンの東』（1955年、エリア・カザン監督）と似ていることはよく指摘されますが、私がここでとりあげたいのは、『東京暮色』と『グレート・ギャツビー』です。

小説『グレート・ギャツビー』は、ロスト・ジェネレーション³の代表的作家としてあげられることが多い、F・スコット・フィッツジェラルドの小説で1925年に出版されました。戦争から“還って来た男”が、戦争中に他の男性と結婚した恋人デイジーを取り戻そうと、毎晩のように豪華なパーティーをして、やがて破滅する物語です。小説『グレート・ギャツビー』の翻訳は坂口安吾訳で、1950年に出版されています。日本に第二次大戦から“還って来た男”たちと、ギャツビーや主人公のニック・キャラウェイは、重なる点があったかもしれませ

ん。あるいは、小説『グレート・ギャツビー』を原作にした『或る男の一生』（1927年日本公開、ハーバート・ブレンノン監督）を同年、『懺悔の刃』でデビューした小津監督は見ていたかもしれません。YOUTUBEの『或る男の一生』の予告編で、原作に出て来る、眼科医の看板を意識したであろう両眼を見ることができます。ネット上でも、『東京暮色』の眼鏡の看板と『華麗なるギャツビー』の看板が似ていることを指摘するサイトがいくつかあります。小説『グレート・ギャツビー』の看板⁴は、道路沿いに設置された眼科医の巨大広告で、両目はあるが鼻はない巨大な眼鏡ですが、終盤、デージーの夫の愛人の自動車事故を“見つめる”こととなります。一方、『東京暮色』の眼鏡店の看板も、絶望した明子（有馬稲子）が鉄道事故に遭う踏切近くで“見つめ”ています。ギャツビーが催すパーティーと、『東京暮色』の深夜喫茶の場面は恐らく対になっていて、その客の1人に眼鏡の看板が実体化したような男⁵がいるのも偶然ではないでしょう。ところで、孝子（原節子）がマスクをして警察に行きますが、眼鏡はかけていませんが、鼻と口を隠して両眼を強調しているとすれば、あの看板に通じます。

小津監督には、『戸田家の兄妹』（1941年）以来“還って来た男”が数多く登場しますが、『風の中の牝鷄』（1948年）の修一（佐野周二）と、『東京暮色』の海外赴任から“還って来た男”周吉（笠智衆）の設定は対になるでしょうし、妻の不貞が共通し、ギャツビーの設定にもつながります。尚、主人公ニック・キャラウェイが証券会社、周吉が銀行に勤めているという設定も、無関係ではないでしょう。ただ、私にわからないのは、犬です。前半で吠える声が聞こえ、後半で道を歩きます。『風の中の雌鷄』でも、犬が道を歩くショットがありますが、この犬が、小説『グレート・ギャツビー』で、事故死する女性が買った犬とつながるかどうかですが……。

（終）

註

- 1 小津安二郎（1903–1963）、山中貞雄（1909–1938）、原節子（1920–2015）、佐野周二（1912–1978）。
- 2 天衣紛上野初花（くもにまごうえのはつはな）抜粋

「悪に強きは善にもと、世のたとえにもいう如く、親の嘆きが不憫さに、娘の命を助けるため、腹に工みの魂胆を、練堀小路にかくれなき御数寄屋坊主の宗俊が、頭の丸いを幸いに衣でしがを忍ぶが岡、神の御末の一品親王、宮の使いと偽って、神風よりか御威光の風を吹かして大胆にも、出雲守の上屋敷へ仕掛けた仕事の曰窓、（続き）家中一同白壁と思いの外に帰りがけ、邪魔なところへ北村大膳、腐り薬を付けたら知らず、抜き差しならぬ高頬の黒子、星をさされて見出されたら……馬鹿め」

「天衣紛上野初花」は、1951年、明治座で五月、「菊五郎劇団」により上演され、河内山宗俊は、海老蔵でした。小津監督の『鏡獅子』（1936年）主演の菊五郎が亡くなったのが1949年、その後に来たのが「菊五郎劇団」ですので、観劇後の茂吉の「若いもんがようやりよる」というセリフは、このことと、『麦秋』主題だといわれる「輪廻」につながるものでしょう。

歌舞伎の場面ですが、入口は、戦災消失後再建が完成し、1月に開場された歌舞伎座でロケ、中は実物と酷似していますが、セットだと思われます。ラジオ音声は、誰のものかわかりませんでした

3 ロスト・ジェネレーションは、デジタル大辞泉によれば「第一次大戦への従軍体験から、戦後、社会のあらゆる既成概念に疑念を示し、虚無的傾向のうちに新たな生き方を追求した米国の作家の一群。ヘミングウェイ、ドズ＝パソス、フィッツジェラルドら。女流小説家 G＝スタインの命名。失われた世代。」

4 以下、『グレート・ギャツビー』（村上春樹訳、中央公論新社、2006年）から引用します。

「網膜の直径が一ヤードもある。ところが眼はあるものの顔がない。存在しない鼻にかかった巨大な黄色の眼鏡の奥から、ふたつの眼がこちらをまっすぐ見ているだけだ。」（p.50）

「その二つの目は、薄らいでいく夜の闇の奥から、大きくぼんやりと浮かびあがってきたばかりだった。」（p.288）など。

5 ギャツビーの催すパーティー客の一人。

「フクロウの目のような大きな眼鏡をかけた、肉づきのいい中年男が、堂々としたテーブルの端っこにほろ酔い加減で腰掛け、・・・」（p.87）

● 書評

羽鳥隆英著『日本映画の大衆的想像力 《幕末》と《股旅》の相関史』、雄山閣、2016年。

溝渕久美子

2014年の10月から2015年の2月にかけて、早稲田大学演劇博物館でとある展覧会が開催された。「寄らば斬るぞ！——新国劇と剣劇の世界」展である。この展覧会は、主に映画と演劇に焦点を当て、映画ジャンルやメディア、イデオロギー、ジェンダー、さらには国境を越えて大衆を熱狂させた剣戟が20世紀の日本芸能史の中でいかなる意味を持っていたのかを多角的に検討するものだった。また、それに加えて、劇団による『国定忠次』や『殺陣田村』の上演会も開催し、新国劇や剣戟の魅力を観客に伝えた。

この展覧会の開催や関連書籍の編集に携わった羽鳥隆英氏がこのたび『日本映画の大衆的想像力 《幕末》と《股旅》の相関史』を刊行した。演劇や文学などの映画に隣接する諸芸術にも視野を広げて幕末映画と股旅映画の相関史や「大衆的想像力」を論じた本書が、かつて大衆に人気を誇った新国劇と剣戟に関する展覧会という羽鳥氏の過去の業績の延長線上にあることは明らかだろう。では、本書において、新国劇と同様にメディアを越えて展開した幕末映画や股旅映画はいかなるものとして論じられているのだろうか。

本書で羽鳥氏は、1928年(昭和3年)を起点に、二十一世紀に公開された幕末を扱った映画やドラマにまで視野に入れながら、時系列に沿って歴史的事実を扱う幕末映画とフィクションが中心となる股旅映画が互いに相関しながら展開してきた歴史を描き出していく。

まず第一章では、明治維新60周年の1928年頃に人気を博した『尊皇攘夷』(1927年)や『坂本龍馬』(1928年)などの幕末映画が分析の対象となる。ここで議論のベースとなるのは主に英語圏のメロドラマ論の成果である。「近代社会を生きるための心得を大衆に教授するイデオロギー装置」(13頁)であるメロドラマ的想像力—とりわけ本書で「善悪のメロドラマ性」や「悲哀のメロドラマ性」と呼ばれるメロドラマの特性の緊張関係の中で、国家としての近代日本の起点となる幕末＝明治維新が、登場人物の恨みを表出する「視線」という身体的動作と「切り返し」という映画技法を通して描かれ、昭和初年代との観客と「愛国者」同士の絆を切り結んだことが考察される。



続く第 2 章では、従来のメロドラマ論的確な理解に裏打ちされた第 1 章での議論を発展させ、日本映画史上初の股旅映画『沓掛時次郎』の「大衆的想像力」を探る。本章では、まず 1929 年の日本映画における時代劇と現代劇に関する言説が整理され、この時期に旧派／新派という二分法から、明治維新以前を描く時代劇／「現在」を描く現代劇という二分法へ移行し、両者の関係性が再検討されたという映画史的事実が示される。そこから、現代劇専門の脚本家だった如月敏と時代劇の監督だった辻吉朗が起用され、明治維新以前を描く時代劇でありながらも公開当時の「現在」の音楽を物語世界に導入する「小唄映画」である『沓掛時次郎』には、1929 年当時の時代劇／現代劇の境界線の試行錯誤の痕跡が認められると結論づける。

第 3 章は、占領期に G H Q による検閲による削除を受けた作品として知られる『無法松の一生』(稲垣浩監督、1943 年)の完全復元公演(2006 年)での戦時下の映画をめぐる主催者のメロドラマ的想像力とそれに基づく語りを批判的に検討していき、それを十五年戦争下における「幕末映画」の中の幕末 = 明治維新表象を考察する足がかりにする。著者は、昭和初年代にはその当時における「現在」の視座から総括された幕末 = 明治維新が、1930 年代の『海援隊隊長坂本龍馬』二部作(1931 年)、『海援隊快拳』(1933 年)等の作品では、むしろ「現在」には収斂できない現在相の物語として描かれることを指摘し、これを満州事変と十五年戦争への突入という現在相の社会情勢と呼応したメロドラマの目的論的変質であると述べる。

第 4 章では長谷川伸原作の股旅映画『いれずみ半太郎』(マキノ雅弘監督、1963 年)のテキスト分析を通して、昭和初年に時代劇と現代劇という二分法の中で生れた股旅映画が 1960 年代という日本映画の古典期の終焉、すなわちスタジオシステムの崩壊期に果たした役割が考察される。

締めくくりとなる第 5 章では、4 章までに行われた議論を踏まえ、山田洋次の『たそがれ清兵衛』(2002 年)、『隠し剣鬼の爪』(2004 年)、『武士の一分』(2006 年)という「海坂藩三部作」をはじめとする 21 世紀の幕末映画の検討を試み、戦中・戦後を描く『母べえ』(2008 年)等の山田作品の批評も行う。

本書の研究上の意義のひとつは、従来の英語圏のメロドラマ研究に関する基礎的な資料が的確に理解・援用されている点にある。先に第一章の紹介で述べた通り、本書ではピーター・ブルックスやトマス・エルセサー、ベン・シンガー、リンダ・ウィリアムズといった英語圏のメロドラマ論の基礎的文献が網羅されている。加えて、本書では一貫してこうしたメロドラマ論の成果を生かしながらも、日本の幕末映画や股旅映画における日本と諸外国との関係や日本国内での派閥同士の関係がいかに映画の中で表象されるのかを考察するため、従来のメロドラマ論における「善悪のメロドラマ性」という分析の枠組みだけでなく、「悲哀のメロドラマ性」という分析の枠組みを用い、昭和初年代の幕末映画や股旅映画における「大衆的想像力」の複雑さを示す。このように日本映画史研究においてハリウッド映画中心のメロドラマ研究をどのように取り入れるべきかという指針になるという点でも、日本のメロドラマ研究の入門書となる。

さらに、本書の資料的価値の高さも特筆すべきである。本書では分析対象となる作品の映画テキストのみならず、関係する脚本や批評、ニュース記事などの一次資料の調査も緻密に行われている。しかし、それだけにはとどまらず、早稲田大学演劇資料館や神戸映画資料館に収蔵されている『風雲』、『新撰組』、『二本松少年隊』、『いれずみ半太郎』の撮影台本や『江戸最後の日』の準備台本などの貴重な一次資料の分析がなされているために資料的価値も高く、その点でも今後の幕末映画や股旅映画に関する研究に大きく資することになるだろう。

そして、最も注目すべき点は、本書で日本の幕末から明治維新にかけて起こった歴史的事件を題材とする幕末映画というジャンル映画の歴史に焦点を当てたことが、すなわち映画という大衆娯楽における歴史叙述の変移を論じることにもなっているということだ。一般的に、「国史」の歴史書や歴史小説における歴史叙述の問題が取り上げられる際、社会の情勢によって歴史叙述の方法も変化するという社会反映論的な方法が取られがちである。しかし、本書で映画というメディアに注目したことで、映画が製作・公開された当時の社会情勢を踏まえながらも、単なる社会反映論的な歴史叙述研究とは異なる独自の視座が得られている。その一つが、本書で一貫して触れられる「メロドラマ的想像力」および「大衆的想像力」である。もう一つは、その「メロドラマ的想像力」や「大衆的想像力」を支えることになる「切り返し」や主観ショット、カメラの移動、説明字幕その他の映画的な表現技法である。第3章でメロドラマの目的論的性質と歴史叙述の親和性が論じられているが、大衆娯楽としての幕末映画が歴史的事件を羅列するものではなく、「ドラマ」を紡ぐものである以上、そこでの歴史叙述に、リンダ・ウィリアムズという言葉を借りるならば映画ジャンルを超えた「モード」としてのメロドラマ的な想像力や「大衆的想像力」が深く関与する。先行する日本のメロドラマ的想像力に関する研究で注目されてきたのは、新派映画や母子ものといった主に女性観客が対象となる映画ジャンルが中心であり、そうしたこともあってジェンダー論的な観点からの考察が多く見られた。しかし、本書は幕末映画や股旅映画という必ずしも明確に女性だけに宛てられたわけではない映画ジャンルを論じることで、国民国家としての日本の「近代」といった歴史をめぐる問題から日本におけるメロドラマ的想像力や大衆的想像力を解き明かしていく。こうした視点は映画研究を通じて生れ得るものである。したがって、「国史」の歴史叙述の議論ではこれまでに注目されなかったものであろう(だが、日本という近代国家において国民の歴史的知識や道徳心の涵養を目論む「国史」という「物語」が編まれ読まれる際、その編纂者や受け手が大衆的想像力と無縁でいられるわけがない)、同じくドラマが扱われるメディアである歴史小説を論じる際にも有益な示唆を与えるだろう。また、映画というメディアを取り上げるのであれば、歴史的事件に関する物語の中での出来事の選別や配置だけではなく、映画的技法によってそれらがいかにかに語られるかという点に注目する必要があるわけだが、本書では緻密な映像分析もなされており、映画研究のみならず、歴史研究においてもこれまでにない視点を提供するという意味で大きな研究上の意義を持っている。

しかし一方で、本書がこのような映画研究にとどまらない可能性を持つ大きな成果であるがゆえに、大衆的想像力に関する考察が特定の映画テキストやその周辺の言説に留まっていることがやや物足りなくも感じられる。大衆的想像力が近代のイデオロギー装置であるのならば、「国史」の歴史書や教材との異同や相互作用についても知りたいと考えてしまうのだ。また、本書の議論の対象となっている時期には近代以前の歴史的イベントを扱う歴史映画も数多く作られており、メロドラマの性質と歴史叙述との間に親和性があるのであれば、おそらく近代以前の様々な歴史的イベントも近代以降に生れた大衆的想像力によって表象をされているということは想像に難くない。こうした点については、今後、本書を端緒として多くの優れた論考が生み出されることだろう。

● 新入会員自己紹介

映画と文学が交錯する位相の研究——新感覚派を軸に——

大久保美花（明治大学大学院情報コミュニケーション研究科博士後期課程）

皆様、初めまして。大久保美花と申します。このような機会をありがとうございます。私は、日本近代文学と映画について研究しています。

1920-30年代の日本近代文学は、“自然”を“ありのまま”に描こうとした「自然主義」や、それに対抗する形で興った「反自然主義」に対し、“現実”を“感覚”的表現によって再構成しようとした「新感覚派」や、文学を政治の手段と考えた「プロレタリア文学」が、新しい表現を模索していました。一方、皆様もご存知の通り、映画という新しい表現媒体が、映像技術と表現世界を携えて台頭し、文壇では映画に注目が集まりました。特に、新感覚派の旗手である川端康成（1899-1972）や横光利一（1898-1947）の文学には、映画の影響が色濃く窺えます。彼らは作家としての駆け出しの時期に、映画監督・衣笠貞之助（1896-1982）のもと、映画製作グループ「新感覚派映画連盟」を結成し、前衛映画『狂つた一頁』（1926）を製作しました。その後、彼らは映画製作で学んだ映像的手法を、自らの小説に取り込もうと実験を繰り返し、「感覚」という文学的立ち位置を確立していきました。「感覚」という立場は、既存の表現の刷新を目指した前衛的な立場であると共に、文学における言語の意義を迫及した普遍的なものです。ま

た、新感覚派は日本の文壇に限らず、同時代の中国や台湾でも受容され、中国新感覚派や台湾新感覚派が形成されました。このように、新感覚派が前衛性、普遍性、国際性をもつ背景には〈映画〉の影響が指摘できる、というのが本研究の立場です。

従来、文学研究において映画とは、作家の映画への興味や映画製作の体験、あるいは原作世界の映像化を指していました。一方、映画研究における文学とは、映画関係者と文学者との関わりや脚本を意味しており、その線に沿ってそれぞれ研究が進められてきたと思います。新感覚派と映画について、文学研究では、「新感覚派映画連盟」における川端や横光の役割が整理されました。また、彼らの小説（『水晶幻想』[川端、1931]や『機械』[横光、1930]）は映像技術の視点から、あるいは「意識の流れ」といった「心理」の水準で分析され、新感覚派文学における映画性が指摘されました（十重田 26-27）。一方、映画研究では、『狂つた一頁』における映像技術や映像表現の画期性が注目され、日本初の世界的映画として日本映画史上に位置付けられました（岩崎 13）。また、新感覚派の国際性が注目され、新感覚派は日本一国のなかで把握するよりも、当時のコスモポリタニズムのなかでこそ、特徴が明確に見えてくるという見解もあります（三澤 129）。いずれも新感覚派の独自性に対し、映画の影響を指摘しています。にも関わらず、新感覚派文学における〈映画〉の意義の解明については、未だ十分とは言えません。しかし、新感覚派にとって〈映画〉とは創作の根底に関わる重要な存在です。なぜなら、私は①このことを新感覚派の作家が自覚していると考えており、また②彼らが、文学が自明視している事柄に対して懐疑的・批判的になる背後には〈映画〉があると考えているためです。つまり、新感覚派が〈感覚〉という小説言語を生み出す背景には〈映画〉がある、そう私は考えています。そこで、本研究は新感覚派文学における〈映画〉の意義を明らかにすることを目的とし、川端及び横光の〈映画〉の意義を軸に研究を進めてきました。

1. 川端康成における〈映画〉の意義

川端は日本で初めて「ノーベル文学賞」を受賞した日本が世界に誇る作家の一人です。まず、川端の映画への態度について。『狂つた一頁』において、衣笠は映像技術や映画表現の実験に注力し、横光は「純粹映像」を追求します。一方、脚本を書いた川端は、あくまで〈言語〉の立場に立ち〈映像〉を観察します。次に、小説『雪国』（1935-1972）から、川端が映画から学んだものを考察しました。川端文学における映画とは、『水晶幻想』において「意識の流れ」的な表現手法に結実したという見解があります（十重田 24-25）。しかし、川端が映画から学んだものとは「意識」や「心理」ではないと思われます。また、映像編集技法である「モンタージュ」により生成される象徴的〈意味〉でもありません。むしろ、彼は自身の書いた〈文字〉が連想不可能な〈映像〉へと変貌する現実に直面し、〈映像〉の特質を〈言語 = 意味〉から零れ落ちる存在に見出したと思われます。その存在とは極めてプライベートな

領域であり、言わば世界の〈触感〉や〈質感〉です。本研究では、その領域を言語化するために、川端により開発された創作言語が〈感覚〉であると指摘しました。

2. 横光利一における〈映画〉の意義

横光は「文学の神様」と呼ばれながらも戦後は戦争責任を追求され、長らく冷静な評価を得ることのできなかった大正・昭和を代表する作家の一人です。彼は、自身の文学を「唯物論的文学」と標榜し、文学者でありながら積極的に政治に関与しました。まず、横光の映像観について。映画製作で、彼は「モンタージュ」に注目しています。一般に「モンタージュ」とは複数のカットを組み合わせることで、象徴的〈意味〉を生み出す映像技法とされます。しかし、横光は映画の特質を〈言語 = 意味〉を排除しても残る〈リズム〉に見出したと思われます。次に、映像性がどう文学に移植されたかについて。横光はプロレタリア文学者との論争で、「形式 = リズム」が「内容 = エネルギー」を決定するという独自の〈唯物論〉を展開しています。そこで、小説『機械』（1930）と『上海』（1931）から、〈機械〉の〈部品〉たれ、〈部品〉として〈機械〉に奉仕せよという彼の独自の唯物史観・政治観を抽出しました。ここから本研究では、〈リズム〉の反復が社会という〈エネルギー〉を生むという構造を言語化する方法が〈感覚〉であると指摘しました。

3. 新感覚派文学における〈映画〉の意義

1、2 から、新感覚派文学における〈映画〉の意義を考察します。映画は、映像編集により象徴的〈意味〉を生み出します。しかし、両者は映画の特質を〈意味〉よりもむしろ〈意味〉に還元されないもの、即ち〈無一意味〉に見出したと思われます。本研究は、〈無一意味〉の言語化のために開発された創作言語が〈感覚〉であると考察しました。ただし〈無一意味〉に対し、川端は匂いや触感といった“微細”なものを、横光は構造やシステムといった“巨大”なものを念頭に置いていると思われます。

このように、新感覚派は〈映像〉に接触することで、小説において自明視されてきた〈言語〉を一つのメディアとして相対化したと思われます。ここにこそ新感覚派の画期性が存在します。新感覚派における〈映画〉の意義を明らかにし、日本近代文学における〈映画〉の意義の解明へ歩を進めたいです。

今後は、皆様のもとで映画学を体系的に学び、映画と文学が交錯する重層的な位相について分析していく所存です。未熟ではありますが、一生懸命取り組んで参ります。ご指導の程よろしくお願い致します。

引用文献リスト

岩崎昶「キネマ旬報 第 215-216 号」(キネマ旬報社、1926)

十重田裕一『横断する映画と文学』(森話社、2011)

三澤真美恵『「帝国」と「祖国」のはざま—植民地期台湾映画人の交渉と越境—』(岩波書店、2010)

● 新入会員自己紹介

原爆映画にみる無垢なる女性像の構築・解体・再構築

片岡佑介(一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程)

日本映画学会の皆様、はじめまして。一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程に在籍しております、片岡佑介と申します。この度は入会をご承認いただき誠にありがとうございます。この場をお借りして私の研究について簡単に紹介をさせていただきます。

私はこれまで原水爆や被爆者をモチーフとする日本映画について研究を行ってきました。これら原爆映画は今日までに 140 本以上も製作され、一方で広島・長崎への原爆投下を振り返りつつ、他方で「死の灰」の恐怖や被爆者への差別など、その時々々の社会状況に即して様々な題材を取り上げてきました。こうした背景から先行研究では、第二次世界戦争に関する「記憶の政治」の検証といった文脈のもと、原爆映画を含む大衆メディアがどのように原爆や被爆者を巡る言説を構築し、原爆投下を日本の被害として想起するナショナルな歴史叙述の再生産と日本の戦争責任の隠蔽に、原爆映画がいかに影響を及ぼしているのかといった点を中心に議論が行われてきました。

そこで注目されたのが、表象や歴史叙述におけるジェンダー化と無垢性の関係です。顔にケロイドの傷痕をもつ未婚の女性被爆者・「原爆乙女」や佐々木禎子に象徴される「白血病の少女」に顕著なように、メディアにおける代表的な被爆者表象が専ら女性や子どもに担われてきたことから、先行研究は——実のところ彼女たちも銃後の国家を支えていたにもかかわらず——女性が軍国主義の被害者とされることで無罪無垢性と結びつけられてきたことを明らかにしました。しかし、この点を強調するあまり、従来研究では「無垢なる被害者」としての女性像を一面的に捉える傾向があり、例えば、80年代の原爆映画における白血病のヒロインを分析したマヤ・モリオカ・トデスキーニの研究にしても、ヒロインの無垢と純潔によって原爆を巡る政治的な議論が封じ込められるといった一般的な結論が導かれており、50年代の原爆映画における女性像と80年代のそれとのあいだに差異や歴史的な変化が不在であるかのよ

うに語られています。

こうした問題が生じる要因は、先行研究が映画の物語内容や映画外の社会状況をもとに無垢性と女性性の結びつきを考察しており、映画の媒体的特質に依拠した具体的なテキスト分析がなされていないことにあると私は考えました。そこで私の研究では、個々の作品においてショットやシーンの連なりによって無垢性が意味生成される際の映像と音声の具体的なプロセスを記述し、そのプロセスに働きかける声や視点が各々の登場人物に還元されることによって、声や視点の持ち主が無垢なものとして構築される様相を詳らかにすることを目指しています。

具体例を挙げましょう。新藤兼人の『原爆の子』（1952）では、乙羽信子演じる白いブラウスの女教師が、被災した元教え子たちの代理母の役目を担うようになる重要なターニング・ポイントとして、戦災孤児の「白血病の少女」のもとを訪ねる場面があります。ここでは、現在から過去の映像に跨って聞こえる女教師の歌う童謡／それを聞く少女、少女を視点とする幸福な過去へのフラッシュバック／そのフラッシュバックに映る女教師、という相乗効果によって理想の代理母と戦災孤児とによる疑似的な母子関係が形成され、原爆投下前の過去が穏やかで郷愁的なものとして想起＝構築されています。これに反して、『原爆の子』と同じ著作から日教組が製作した関川秀雄の『ひろしま』（1953）では、乙羽と宝塚の同期だった月丘夢路が白いブラウスの女教師を演じているものの、彼女のブラウスは原爆で黒く煤け、おまけに「君が代」を歌いながら川面に沈んでいきます。本作でも「白血病の少女」のフラッシュバックは登場しますが、そこで聞こえるのは「軍艦マーチ」であり、戦時中の学校での軍事教練の場面が回想されます。

このようにテキスト分析によって、個々の作品において女性登場人物が担う機能が決して一面的でないことに加え、しばしば後続の原爆映画作品が、まさに先行作品で無垢なる女性像を構築したその手法を流用して、既存の女性像を解体・再構築するような試みを行っていることが明らかになるのです。同時にこのアプローチによって、従来研究では必ずしも十分に論じられてこなかった男性登場人物が、女性や子どもの声の宛て先となったり、その姿を眺めたり、あるいは眺められるといったかたちでテキストにおいて有機的な位置を占めていることを露わにするのも私の研究課題の一つです。

以上のように、原爆映画のテキストを原爆に関する言説やジェンダーカ学、同時代に流行した映画の様式などが重層的に編み込まれたものとして捉え、原爆映画相互の参照関係を解き明かすこと。そして、その作業によって原爆映画を原爆という過去に起こった現実の出来事をテーマにして製作された映画と捉える従来の主題論的な把握ではなく、固有のスタイルやモチーフを備え、自己言及的に再生産と逸脱を繰り返す網の目状のジャンルとして捉え返し、原爆映画理解の刷新を図ることが私の研究目的です。この目的が達成されることにより、「記憶の政治」などの既存の枠組みや社会状況を前提としていたがゆえに、それらの変化の影響を受けて、しばしば作品の解釈が一変してきたような研究史的状况から脱却し、具体的に確認可能な映像と音声の分析に基づくかたちで原爆映画研究を自律的に構成することが可能になります。ゆえに本研究の成果は原爆映画研究への貢献のみに限定されず、歴史的・社会的な事象と映画作品との関係を構想する際に、コンテキストからテキストを読み解くのではなく、テキスト自体およびテキスト相互の分析から歴史的・社会的な事象がいかに映画化されているかを考察するモデルケースとなり得るのではないかと考えています。と同時に、戦後の日本映画が繰り返し直面してきた原爆というモチーフと、それが映画のシステムにいかに取り入れられたのか（あるいは取り入れられ損ねたのか）といった面から、戦後の日本映画史を新たに捉え返す展望を開くことができれば、これ以上の喜びはありません。

● 新入会員自己紹介

映画の中の「女教師」へのまなざし

杉本和子（大阪府立大学人間社会学研究科後期博士課程）

日本映画学会会員の皆様、はじめまして、このたび入会させていただいた杉本和子と申します。この度は日本映画学会の会員のお仲間に入れていただき、誠にありがとうございます。

大阪府立大学人間社会学研究科博士前期課程では田間泰子教授のご指導のもと、ジェンダーの視点で社会的に戦後日本映画『青い山脈』3作（1949年版、1963年版、1988年版）をテキストとして表象分析を行い、戦後40年間の「女教師」像の変容からの考察を修士論文にまとめました。博士後期課程では酒井隆史教授のご指導のもと、現代思想の新しい潮流に立脚した視点を取り入れながら、日本映画における「女教師」ひいては「職業婦人」全般の表象の変容についてセクシュアリティと労働

の関係性を探る視点からの分析をおこない、さらに考察を深めることを目指しています。現在、還暦を越えて鈍りつつある頭脳に限界を感じつつも、大学院で若い学友に刺激を受けて自らを励ましなが、ぼちぼちと研究活動をする毎日です。

私は京都市立芸術大学美術学部を卒業後、民間企業の企画開発部門勤務を経て、公立中学校の美術科の教諭として30年近くの年月を働いてきました。男女雇用機会均等法発効以前の労働状況において、民間企業から転職した私にとって、当初男女平等の給与形態や母性保護の諸権利が保障されている公務員の教員という処遇は、ジェンダー平等が実現された理想の労働環境に感じられました。しかし、実際に教育現場で働いていく中で、建前としての女性教員自身のジェンダー平等意識と学校の外から向けられる「女教師」へのまなざしの間には大きな隔たりがあることを実感していきました。

そこで、退職後大学院に入り、日本の女性教員に関する先行研究をたどって見たのですが、建前のジェンダー平等意識と矛盾する「母性」や性別役割分担を内面化したアイデンティティを持ち、それは「見せかけのジェンダー中立性」という差別的な構造に支えられていることは明らかになっていました。しかし、これらの研究には学校の外からのまなざしへの認識がなく、また外からのまなざしを意識したメディアの教師表象分析研究には、ジェンダーやセクシュアリティに対する視点がないことが分かりました。

学生時代から映画が好きだった私は、社会人になってからも仕事のストレスを発散するべく年間100本近くは映画館で映画を観てきましたが、ふと、前述の「女教師」へのまなざしは映画の中の「女教師」表象に如実に現れていることに気づきました。日本戦後映画における「女教師」表象は製作側の意図により、社会的背景やキャスティングなどによって多様な意味を持つ役割を与えられてきました。さらに、その時代における性別や世代間の力関係や、ジェンダーやセクシュアリティに関わる概念や規範の変化を反映し、様々な意味を読み取ることができるものとなっているのです。そして、もしかしたらそれはジェンダーだけでなくセクシュアリティにも関わっているのではないか。このような問題意識が私の研究の出発点です。

そこで「女教師」へのまなざしの変容をたどるために、表象分析という研究手法を用い、異性愛の性的対象として特化された商品化市場にあるものではなく、一般メディアとしての戦後日本映画の中での表象を通して、ジェンダーとつながるセクシュアリティと「女教師」へのまなざしとの関係を見いだす可能性を追及していきたくと思いました。

修士論文では、映画『青い山脈』三作（1949年版、1963年版、1988年版）をテキストとして選択しました。このテキストの制作時の時代背景や日本映画界の状況、キャスティングにみる製作者の意図を踏まえた上で、「女教師」を取り巻く表象における「第三の意味」（R.バルト 1984）まで読み取り、三作を比較することで「女教師」へのまなざしとセクシュアリティの関係を分析しました。

この研究により①「女教師」表象におけるジェンダーとセクシュアリティの連続性、②学校における権力構造の変化による女性教員の社会的地位の低下、③感情労働とセクシュアリティの関連が明らかになりました。これを踏まえて、女性教員が「女教師」へのまな

ざしを内面化した過剰な使命感から解放されることや、同僚とのシスターフッドを取り戻して他職の感情労働者と交流、連帯していくことを提言することができました。

博士後期課程では修士論文執筆時には入手できなかった1957年版と1975年版の映画『青い山脈』の全編の映像を探し出し、この研究をより密度の濃いものへとしております。また映画『青い山脈』以外の戦後日本映画における「女教師」の表象や海外の映画との比較についての分析へも発展させているところです。

具体的には『女の園』（1954）の「女教師」表象を『二十四の瞳』（1954）や『制服の処女』（1931）や『ミス・プロディの青春』（1969）との比較の中で分析しています。また『ソロモンの偽証』（2015）『幕が上がる』（2015）『母と暮らせば』（2015）『リップヴァンウィンクルの結婚』（2016）で女優黒木華が演じた多様な「女教師」表象も研究の対象として大いに心魅かれ、現在準備を始めているところです。さらに、映画における「看護婦」などの他の戦前からの「職業婦人」の表象も「女教師」の表象と大いに関連するものが見いだせるのではないかと関心を抱いています。

まだまだ研究者としての自覚や業績にかける私ですが、今後も皆様との交流の中で、更なる研鑽をつめるよう努めたいと思います。どうかよろしく願いいたします。

●新入会員自己紹介

戦前日本の「非劇場型映像文化」——幻燈・玩具映画・小型映画など

福島可奈子（神戸大学大学院国際文化学研究科博士後期課程）

日本映画学会会員の皆さま、はじめまして。神戸大学大学院国際文化学研究科・博士後期課程に所属しております福島可奈子と申します。どうぞよろしくお願いいたします。

ここでは自己紹介を兼ねて、私の現在の研究テーマとそれに至るまでの経歴について簡単に説明させていただきたいと存じます。

私は現在、神戸大学大学院国際文化学研究科の文化相関専攻・地域文化系領域日文学コースにおいて、戦前日本の「非劇場型映像文化」の研究に着手しています。具体的に説明させていただくと、明治から昭和初期まで、映画館や劇場などの公共施

設以外の場で、子供やアマチュアにどのように映像が受容され、また娯楽として楽しまれてきたのかを幻燈・玩具映画（35mm）・小型映画（9.5mm、16mm）への推移を通じて分析していきたいと考えています。

現在、初期映画研究においては、映画の誕生をそれ以前の映写文化（幻燈など）の流れとして捉え直す「スクリーン・プラクティス」という考え方が一般的になりつつありますが、当時実際に販売・使用された視覚装置を実見すると、「スクリーン・プラクティス」概念では捉えきれない過渡期の視覚装置が数多く存在しています（例えば、映写幕〔スクリーン〕を必要としないゾートロープやキネトスコープ、実体鏡や個人用の覗きからくりなど）。そのような概念定義の問題も含め、既に淘汰され忘れ去られている過渡期の短命な映像機器（例えば、幻燈・活動写真の兼用機、興行用かつ裕福な家庭用に販売されていた映写機、写し絵の風呂〔日本式幻燈機〕用に改変された西洋幻燈用種板など）を調査することで、幻燈／活動写真、興行用／家庭用、写し絵／西洋幻燈など、従来の境界線をまたぐ混淆性・多層性について考察していく所存です。特に、現存する史料が乏しく今まで語られることの少なかった家庭や私的空間での子供やアマチュアの映像の受容形態とその変遷の側面から考証していく予定です。その際、映画フィルム・映像機器蒐集家であり映像文化史家、図像学者、大阪芸術大学・武蔵野美術大学・立命館大学非常勤講師の松本夏樹先生が45年以上にわたって蒐集した幻燈機や映写機など多岐にわたる映像機器やフィルム、視覚玩具、当時の映像関連の文献資料などを含む膨大な「松本夏樹コレクション」を基礎的な一次史料として調査・分析し、さらに他のアーカイブズや映像コレクションを精査することで、日本の「非劇場型映像文化」諸層の論証をしていきたいと考えております。

まずここで、私が現在の研究に至る経緯を述べさせていただきますと、私は、13歳のときに偶然テレビでフェデリコ・フェリーニの『8 1/2』（1963年、イタリア・フランス）の夢が現か見まがうような光と影の世界に出逢い、魅せられて以来、ジャン・コクトー、ルイス・ブニュエル、ジャック・リベット、イングマール・ベルイマン、フリッツ・ラング、カレル・ゼマン、清水宏など（列挙すればきりがありません）映画の一ファンとしてテレビ、ビデオ（VHS）、ミニシアターでの特集など足しげく通ってきました。そして、大阪芸術大学芸術学部・芸術計画学科在籍時に、松本先生による手廻し映写機・フィルムでの上映講義に感銘を受けて以来、アマチュアが実物の映画フィルムを用いて自らの手で映写機を回して上映することができた戦前日本の知られざる映像文化に魅せられました。そのため、大学卒業後も松本先生の助手として、10年近くフィルムや幻燈スライドなど一次史料の検品・分類・リスト制作・画像データ制作、また上映講演の補助・記録など、映像史料の調査・研究に携わってまいりました。日本の場合、映画初期の頃に映画館で何度もかけて興行的に飽きられたフィルムは切り売りされるなど、ほとんどが散逸しているため、現在では松本夏樹コレクションのような個人の蒐集などによって、長編映画作品のごく一部分が残っているにすぎません。そのため調査を進める中で、初期のアニメーションを含む日本映画をこれらのフィルム断片から分析するためには、映画文法の基礎となった西洋的方法論をまず学ぶ必要があると考え、ベルギーのプリ

ユッセル自由大学・哲学文学学部・スペクタクル芸術学科・映画分析とエクリチュール専攻修士課程に2年間在籍しました。この学科では、近年カンヌ映画祭で何度も受賞しているダルデンヌ兄弟の弟リュック・ダルデンヌをはじめとした現役の映画監督、脚本家、プロデューサーなどが教鞭をとっており、シナリオの書き方や映画製作の方法を具体的に学びました。また、同時に映画理論の基礎（映画文法）から学際的な分析方法まで幅広く修得することができました。修士論文では、私が以前から携わってきた松本夏樹コレクションの「玩具映画」に特に焦点を当て、西洋的文法の影響と日本の伝統的特徴を分析し、その映像文化の独自性について論じました。「玩具映画」とは、1900年代から主に子供向け・家庭内上映用として販売されていた小型の玩具映写機とそのフィルムのことです。この日本の玩具映画文化については、西欧アカデミズムでは管見の限りドイツ・バイエルン州立図書館のフレデリック・リッテン研究員の日本アニメーション研究論文以外には言及されておらず、フランス語圏ではおそらく初めて紹介させていただきました。今後このテーマをさらに発展させ、西洋の玩具映画文化との比較なども射程に入れて研究して参りたいとも考えております。

現在では、映像・映画の記録・再生機器もアナログからデジタルへ、フィルムからVHSへ、VHSからDVDへ、DVDからブルーレイへと急速に移り変わり、フィルムで記録・上映される機会が著しく減ってきています。このように産業経済の波に乗ってより新しいものが積極的に消費され、淘汰されていくことは歴史の常ですが、だからこそ、すでに忘れ去られようとしている幻燈やフィルム、玩具の手廻し映写機といった、モノに根差したアーカイブズ研究と映像文化の諸層に目を向けていきたいと考えております。当時の子供やアマチュアが映画・映像をどのように体感していたのか、少しでもそのリアリティーに迫る研究となるよう日々精進していきたいと思っております。

研究者としてまだまだ若輩ではありますが、皆さまのご研究・発表を通じて勉強させていただきたく、ご指導賜りますようよろしくお願い申し上げます。

● 出版紹介

- 小野智恵会員（単著書）『ロバート・アルトマン 即興性のパラドクス——ニュー・シネマ時代のスタイル』、勁草書房、2016年3月刊行。
- 板倉史明会員（単著書）『映画と移民——在米日系移民の映画受容とアイデンティティ』、新曜社、2016年3月刊行。
- 木下千花会員（単著書）『溝口健二論——映画の美学と政治学』、法政大学出版局、2016年5月刊行。
- 宮本陽一郎『アトミック・メロドラマ——冷戦アメリカのドラマトウルギー』、彩流社、2016年3月刊行。（会員外惠贈）

- 西山隆行『移民大国アメリカ』、ちくま新書、2016年6月刊行。(会員外恵贈)

●新入会員紹介

- 福島可奈子(神戸大学大学院博士後期課程) 映画学・日本映像文化史
- 大久保美花(明治大学大学院情報コミュニケーション研究科博士後期課程(明治大学大学院情報コミュニケーション研究科博士後期課程) 日本近代文学と映画学
- 杉本和子(大阪府立大学人間社会学研究科人間科学専攻博士後期課程) 日本映画における「働く女性」の表象
- 片岡佑介(一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程) 原爆映画論
- 大谷晋平(神戸大学国際文化学研究所博士課程後期) 日本映画論
- 朴香芸(大阪大学大学院博士課程) 言語文化、小説から映画へのアダプテーション
- 具珉妍(明治学院大学大学院博士後期課程) 日本映画論
- 木下千花(京都大学人間・環境学研究所准教授) 日本映画史、映像理論、ジェンダー & セクシュアリティ
- 徳永直彰(大正大学表現学部表現文化学科クリエイティブライティングコース専任講師) 日本近現代文学、創作文芸、関連表現史、関連文化
- 蔡炅勲(韓国映画評論家協会映画評論家) 在日朝鮮人研究／映像社会学／実験映画論
- 山口咲穂(茨城大学教育学部養護教諭養成課程)
- 黄均啟(明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻博士後期課程) 戦後日本のプログラムピクチャー／今村昌平論
- 余田有希子(東京藝術大学音楽学部 非常勤講師) 日本の映画音楽論
- 松本ユキ(近畿大学文芸学部特任講師) アメリカ文学および文化、アジア系アメリカ研究、ジェンダー研究

- 宮川裕陽（一橋大学大学院社会学研究科総合社会専攻社会動態研究分野修士課程）映画受容論、観客論、アダプテーション論