

日本映画学会会報

第 50 号 (2017 年 3 月 23 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

学会誌『映画研究』第 11 号の編集を終えて 板倉史明 2

視点 沖縄(ウチナー)移民と「PR」、「ギフト」としての映画 名嘉山リサ 4

書評 周焱著『チャン・イーモウの世界 身体・空間・女性表象』 吉川龍生 8

新入会員自己紹介 抗日映画論 事始め 永田喜嗣 11

新入会員自己紹介 ゼルダ・フィッツジェラルドの視覚的描写と映画作品にみるキャラクター 羽場百合愛 14

● 学会誌『映画研究』第 11 号の編集を終えて

板倉史明（学会誌編集委員長、神戸大学大学院国際文化学研究科准教授）

本年度の日本映画学会の学会誌『映画研究』第 11 号（2016 年）における編集委員会の編集過程の報告をいたします。今回学会事務局に計 11 編の投稿があり、編集委員会による厳正な査読の結果、3 編が掲載となりました（昨年度は計 13 編の投稿で 3 本の掲載）。今回の審査について、編集委員会での協議の上、前年度から若干の変更を加えましたので、審査プロセスを以下に解説します。

投稿された論文について、6 名の各編集委員が査読を担当する論文を議論で決定し、期日までに査読結果を編集委員長に提出します（査読者に論文の執筆者は知らされません）。各論文に対して査読者は必ず複数名います（通常は 2 名）。査読者は以下に示すような A から E の 5 段階で論文を評価します（各評価に対応する点数を（ ）内に記します）。

- A： ほぼそのまま掲載できる（5 点）
- B： 若干の修正を施せば掲載できる（4 点）
- C： 再審査する（3 点）
- D： 抜本的な修正を必要とする（2 点）
- E： 掲載できない。（1 点）

編集委員長が各評価を集計し、各論文について査読者の評価に対応する点数の平均点（小数点は切り捨て）を算出したうえで、以下の基準にしたがって査読結果の原案を編集委員会に提案します。

平均点 5 点 = 掲載

平均点 4 点 = 修正を施した最終版を掲載

平均点 3 点 = 再審査

平均点 2 点 = 掲載不可

平均点 1 点 = 掲載不可

この原案を編集委員会で議論した上で査読結果を確定させ、学会事務局に報告します。学会事務局は、各投稿者に査読結果を査読コメントとともに通知します。その後、平均点 4 点以上の論文執筆者は脱稿用の最終版原稿の作成をおこなうこととなります。平均点 3 点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 ヶ月ほどあります。期日までに提出された再審査論文は、担当した査読者（通常は 2 名）と、編集委員長あるいは副編集委員長のいずれか 1 名（編集委員長と副編集委員長が協議のうえ決定する）によって審査（コメント付きで、掲載か掲載不可かの二択で評価）し、多数決で採否を決定し、編集委員会に諮り、最終決定をおこないます。

今回 11 本の論文中、2 本が平均点 4 点の「修正を施した最終版を掲載」となりました。また、2 本が平均点 3 点の「再審査」となりました。再投稿された論文のうち、最終的に 1 本が「掲載」となりました。このようなプロセスで、今回 3 本の論文が「掲載」となったのです。

次の手続きとしては、掲載が決定した 3 本の論文に対して、第 9 回（2016 年度）日本映画学会賞を授与するかどうかの選考を行いました。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。選考のプロセスは以下の通りです。まず 3 本の掲載予定論文のなかから「最優秀論文」を選びます。全編集委員の投票によって、掲載予定論文のなかかでもっとも優れた論文を、相対評価で 1 本選びます（こちら匿名審査ですので、各論文の執筆者は伏せられたまま審議されます）。その結果、「乳房と足の二分法——新藤兼人『母』にみる農民的な母の構築」が 4 票、「親子映画と非劇場映画の新しい観客——共同映画と映画センター」が 2 票となり、最優秀論文は「乳房と足の二分法——新藤兼人『母』にみる農民的な母の構築」と決定しました。

最後に、「最優秀論文」に対して第 9 回（2016 年度）日本映画学会賞を授与するかどうかの判断を編集委員で行いました。「授与してもよい」か、「授与しない」か、のいずれかを各編集委員が判断し、多数決によって決定します（同数の場合は編集委員会で審議します）。その結果、「授与してもよい」が 2 票、「授与しない」が 4 票となり、残念ながら今回の日本映画学会賞は該当論文なしということになりました。

以上が審査プロセスについての報告でした。今回野心的なテーマの論文も数多くありましたが、全体的に論文としての形式を十分に満たしていないものも見受けられました。いうまでもありませんが、学術論文の質は先行研究との対話によってはじめて担保されますが、その作業を十分に行っていない論文も多々見受けられました。また論文で何を明らかにするのが明確かつ丁寧に主張されておらず、読者をうまくナビゲートしないまま、並列的な記述や解説に終わっているものもありました。惜しくも日本映画学会賞の受賞には至らなかった論文は、理論と歴史をバランス良く組み合わせ、それを踏まえた具体的で精緻な作品分析を行っている点が高く評価されま

したが、部分的に論旨のブレが見受けられたほか、読者を説得する論証がからなずしも十分でなかった点があったことが指摘されました。

学会誌はみなさま学会員の積極的な投稿によってしか成立しません。編集委員会ではこれからもすべての投稿論文に対して真摯に向き合い、時間をかけて議論して査読をおこなってまいります。次号への積極的な投稿を心よりお待ちしております。

● 視点

沖縄移民と「PR」、「ギフト」としての映画

名嘉山リサ（沖縄工業高等専門学校）

戦前から移民を多く輩出してきた沖縄では、1990年から、県主催で「世界のウチナーンチュ大会」という催し物を原則5年に一度開催している。世界中の沖縄系の人々などを沖縄に招待し、文化イベントや学術シンポジウムをとおして、国際交流促進・ネットワーク構築を目指すイベントである。

2016年の秋には第6回大会が開催されたが、その数か月前に、県知事をはじめとした大会キャラバン隊が米国を訪問した。全米には地域ごとにいくつかの沖縄県人会があり、大会への参加は県人会単位で行うことが奨励され、説明会も県人会と調整して行われた。私は県人会会員ではないが、米国滞在中に、ワシントンDC地域で行われた第6回大会の説明会・交流会に参加する機会に恵まれた。

最近、このような説明会の場に映像が持ち込まれ、「まずは映像を観てください」といわれることが珍しくない。私の勤務校でも以前、学校紹介ビデオが制作されたことがあったが、学校説明会などに参加すると、学校紹介ビデオを流したあとに本題に入るといったことが少なからずある。第6回世界のウチナーンチュ大会の説明会もそうだった。前回大会の映像を使い大会の概要を説明し、楽しそうな雰囲気に参加者にみてもらい、参加を促すというような趣旨の映像が説明会の初めに上映された。そして大会実行委員会からの説明がなされたあと、県知事から県人会会長へ本説明会・交流会開催、ウチナーンチュ大会参加へのお礼などの意味を込めたの目録贈呈があった。

この一連の、映像を鑑賞し説明を聞き、何かを受け取るという催しを目撃した際に、60年以上前に沖縄の政府が似たようなことをしていたということが頭をよぎった。このような、沖縄の行政機関が「スポンサー」として映像を作り、その職員が映像を携えて外国を旅して何かをPRするという行為のルーツは米国占領下の沖縄にあった。

沖縄戦と同時に米国の占領が始まった沖縄では、戦後軍事基地化に伴う土地問題や人口問題が深刻化していた。土地を失った農民、あるいはそれ以外の人々もはじめのうちは基地建設の仕事に就けたが、ブームが過ぎ去ると失業者があふれた。さらに、引き揚げ者やベビーブームなども追い打ちをかけ、人口過多が深刻な問題となった。

沖縄を統治していた米国民政府は、当時全米学士院（National Academy of Sciences）に琉球列島学術調査（SIRI(サイライ): Scientific Investigation in the Ryukyu Islands)を委託していた。人口問題（あるいは土地、失業問題）を解決すべく、沖縄からラテンアメリカへの入植の可能性を模索するために、サイライ・プロジェクトの一環として、当時スタンフォード大学でラテンアメリカ史専攻の博士候補生だったジェイムズ・ティグナーが南米に派遣された。1951年から南米の数か国を調査した結果、すでに沖縄からの移民を受け入れる計画があり、政府も協力的だったボリビアが、米国民政府主導の移民事業の受け入れ国として決定した。

米国統治下の沖縄では、琉球政府という、米国民政府とは別組織の、地元民による行政組織が1952年に正式に発足したが、琉球政府も海外移民事業に積極的に取り組んでいた。よって、この移民事業（だけに限らないが）は、米国民政府と琉球政府が共同で推し進めることとなった。ティグナーは琉球側の意見を聴いたり、米国民政府と交渉したりと、調整役のような役割も果たした。

（その報告書がティグナーの博士論文になったようである。）

海外移民事業でまず問題となるのが、移民を送り出すための旅費であった。米国民政府は最初の移民400人分の旅費は準備するが、次の移民からは全額支出はできないとした。また、琉球政府は移民銀行を設立したが、その出資金だけでは不十分であった。そこでティグナーが琉球政府に提案したのが、ハワイと南米に使節団を派遣し、資金集めをすることであった。海外の沖縄人(ウチナンチュ)はこれまでも、戦争で壊滅的な被害を受けた沖縄に支援の手を差し伸べていたため、本移民計画にも協力してくれるだろうというのがティグナーのねらいであった。琉球政府は政府代表に経済計画局の瀬長浩、民間代表に沖縄移民協会会長で、琉球石油会社の社長でもある稲嶺一郎（元沖縄県知事の父）の二名を使節団に指名した。

この移民使節団がハワイと南米を訪問した際に持参したもののひとつが、『起ちあがる琉球』という40分ほどの映画であった。琉球政府は、ハワイと南米の沖縄移民に、戦後の復興を支援してもらったことへの感謝の意を込めて、沖縄の復興の進捗状況を描いた映画を贈りたいので、制作を請け負ってもらいたいと米国民政府に申し出る。当時の沖縄の新聞が本作品の制作について取り上げた際、「琉球紹介の記録映画」「琉球復興の記録映画」「海外同胞への紹介映画」というように記載しているが、アメリカ側の文書には、「沖縄経済の安定のために、多大な援助が必要であることが強調される」映画（CAA, 1.1 203）、「ハワイや南米の観客から寄付を募るという目的」で作られた映画だということが明記されている(Lessard)。この映画をプロデュースする米軍側としては、ただ

単に沖縄を紹介する映画に制作費を支出するわけにはいかず、移民事業の資金繰りを手助けする映画であることを強調したかったのだろう。

『起ちあがる琉球』の脚本担当を琉球政府から依頼されたのが、政治家、映画館オーナー、劇作家、作家、ラジオパーソナリティーなど多彩な経歴を持つ仲井眞元楷（元沖縄県知事の父）であった。仲井眞は、「沖縄が何百年来持っているたくましさを十分に想像させ、沖縄の良さを紹介できるようにと努力した」とコメントしている。

本作品の撮影を担当したのは米国ワーナー・パティ・ニュース国際連合記者クラブ所属の田畑雅で、1952年の10月30日に撮影が始まり、田畑の沖縄滞在期間は3か月の予定だったようである。その後については情報がなくよくわからないが、1953年8月18日に、行政主席をはじめとする琉球の指導者たちによる座談会を撮影したようで、クローズアップで撮影された際には緊張していた、カメラの前で名優ぶりを発揮するのはなかなか難しかったというコメントが報告されている。

当時米国民政府は東京を拠点とした米国の制作会社、ゼニア・ブラザーズ・プロダクションズやアメリカン・ニューズリール・カンパニーと、ニュース映画やドキュメンタリー映画制作の契約を結んでおり、年間制作数の規定があること、『起ちあがる琉球』とのちに制作・公開される『琉球ニュース』（1953年～1955年）で同じ映像が使いまわされていること、ゼニア・ブラザーズの一人がワーナー・パティ・ニュース東京支局長だったことなどから、『起ちあがる琉球』制作はゼニア・ブラザーズが担当し、その契約の範囲内で制作された作品だと思われる。現像・編集・録音は東洋現像所で行われたようで、完成した映画（16ミリ、4リール）が沖縄に届いたのが1953年の12月9日、移民使節団が出発する数日前であった。

稲嶺によると、使節団は訪問したそれぞれの国にフィルムを贈呈したということである。彼らは5か国ほど訪問したので、20リールのフィルムを持って沖縄を出発したということになるだろう。一行は1953年12月16日にハワイに到着し、2日後の18日にハワイ沖縄人連合会主催で講演会と映画上映会を行った。移民使節団は琉球政府からの感謝状を各沖縄救済団体に手渡したのち、『起ちあがる琉球』を贈呈し上映した。映画の分析は別稿に譲るが、沖縄の復興の様子を描きつつ、それはまだまだ不十分であるというレトリックを踏襲した、タイトルとは裏腹の内容の作品になっている。それがどれだけの効力があつたのかわからないが、使節団がハワイを発つて間もなく、ハワイから移民金庫へ寄付が送られた。

その後に発行されたと思われる、米国民政府制作のCI&Eフィルムリストに『起ちあがる琉球』は掲載されているので、沖縄内での上映のためのプリントも制作されたと思われるが、米国民政府はコストのかかる海外移民よりも沖縄内での移民事業を優先したかったようで、35ミリ版は作らず、映画館では公開されなかった。また、米国陸軍省からのリクエストで英語版も制作されたようである（Lessard）。いずれにせよ、それらのフィルムの行方は分からない。

1995年に第2回世界のウチナーンチュ大会が行われた際、1953年に沖縄からギフトとしてハワイに贈られた『起ちあがる琉球』が、今度はハワイからのギフトとして沖縄に戻ってきた。映画制作者であり移民史研究者であった故比嘉太郎氏の資料とともにフィルムも寄贈された。このように行方が分からなくなっている貴重な沖縄関係フィルムが、ギフトとして沖縄に戻ってくることを願ってやまない。

参考文献

Amemiya, K. K. The Bolivian Connection: U.S. Bases and Okinawan Emigration. *WPRI Working Paper* No. 25. Japan Policy Research Institute. 1996. <<http://www.jpri.org/publications/workingpapers/wp25.html>>. Reprinted in Chalmers Johnson (Ed.). *Okinawa: Cold War Island*. Cardiff: Japan Policy Research Institute, 53-69.

Amemiya, K. K. Reinventing Population Problems in Okinawa: Emigration as a Tool of American Occupation. *Japan Policy Research Institute, Working Paper* No. 90. 2002. <<http://www.jpri.org/publications/workingpapers/wp90.html>>.

Civil Affairs Activities in the Ryukyu Islands. 1.1 (December 1952).USCAR, National Archives Records and Administration, College Park, RG260 USCAR, Records of the Administrative Office, Box 9, Folder 7.

Civil Affairs Activities in the Ryukyu Islands. 1.2 (January- June 1953).USCAR, NARA, CP, RG260 USCAR, AO, B9, F7.

Civil Affairs Activities in the Ryukyu Islands. 1.3 (July-December 1952).USCAR, NARA, CP, RG260 USCAR, AO, B9, F7.

Lessard, Jr., W.E. "Request for Film Release." (A letter to the chief, office civil affairs & military government, Department of the Army). July 27, 1954. NARA, CP, RG319, Ryukyuan Emigration to Bolivia, Box 30.

Tigner, J. L. The Okinawans in Latina America: Investigation of Okinawan Communities in Latin America with Exploration of Settlement Possibilities. *Scientific Investigation in the Ryukyu Islands (SIRI) Report*, No. 7. 1954. Washington, D.C.: Pacific Science Board, National Research Council. NARA, CP, RG260 USCAR, AO, B228.

稲嶺一郎『世界を舞台に 稲嶺一郎回顧録』（沖縄タイムス、1988年）。

泉水英計「<Project Paper, No. 16.> 第一部 サイライ・プロジェクト –米軍統治下の琉球列島における地誌研究–」

『Project Paper』, 16 神奈川大学 国際経営研究所 (2008): 3-121。

『琉球新報』（1953～1954年）。

謝辞

本研究は JSPS 科研費（25760001）の助成を受けたものである。ワシントン D C での説明会・交流会にご招待いただいた Victor Okim 氏に感謝いたします。

● 書評

周焱著『チャン・イーモウの世界 身体・空間・女性表象』、近代文藝社、2016年。

吉川龍生（慶應義塾大学経済学部准教授）

本書は、中国の「第五世代」監督として世界的に知られるチャン・イーモウ（張芸謀）の作品群について論じたものである。『紅いコーリャン』（1987年）『菊豆』（1990年）『紅夢』（1991年）を「赤三部作」、『HERO』（2002年）『LOVERS』（2004年）『王妃の紋章』（2006年）を「時代劇三部作」と呼び、女性表象や身体表象、空間構成などの視点から多角的な分析を試みている。

中国国内においては、「張芸謀」をタイトルやその一部とした書籍が複数出版されており、同様の博士論文や修士論文も多い。一方、日本では、ムックの特集や個別の研究論文などはあるものの、管見の限り単独の研究書はなかった。その意味で、今後、日本でのチャン・イーモウ研究では必ず言及されることになる書籍であると言ってよい。

以下では、本書の章立てにしたがって内容を紹介しつつ、簡単な評価を加えていきたい。

まず、「序章」では、先行研究や研究目的・意義・方法について述べられている。中国の映画産業が積極的に国外進出を果たしているにもかかわらず、中国国内の映画研究はそうした流れに追いつくことができず、「自国のローカルな伝統と文化を考慮しつ



つ、さらにその上にグローバルな映画研究方法をより積極的に導入すべき」(10) だとしている。そして、ローラ・マルヴィ、ピーター・ブルックス、レイ・チョウなどの欧米の研究にも言及し、中国と日本における研究状況も踏まえ、本書における考察の見取り図を示している。そこには、複眼的な視点からチャン・イーモウを高く評価していこうという姿勢が表れている。また、中国国内での博士論文や修士論文でどのように扱われているかを分析している箇所は有用であると思われる。ただ、研究書としては、学位論文だけではなく中国で出版されている関連書籍についても、その内容や評価についての記述が望まれるところである。レファレンス面での物足りなさは、本書に参考文献リストが欠けていることにも共通する点である。

「第一章 見せる身体」では、「赤三部作」における足のエロティシズムと「時代劇三部作」における肩と胸の露出について、監督自身の言葉も引用しつつ映像を検討し、「見る」「見られる」関係とその反復を指摘している。また、チャン・イーモウが映画監督としてのみならずカメラマン・俳優としても一流の仕事をしてきた経歴から、見る側と見られる側の双方を熟知していると指摘し、登場人物が一方的に見られる対象に甘んじるだけでなく、積極的に相手（劇中で視線を向ける人物と観客）に見せようとする指向性があると明らかにしている点は注目に値する。

「第二章 深さの問題」では、華やかな映像美と、その一方で指摘される思想性などの深さの欠如という、賛否両論のある問題について検討を行っている。本書は映像美の意味を最大限に評価する立場から、監督が『HERO』についてのインタビューで述べた、形式を重視する創作とそれによる「奥ゆかしい境地」(58) の追求という主張に合わせる形で、深さの欠如という批判に反論を行っている。本章の最後で「そうしたイマジネーションの世界の構築にかけの一貫した情熱と方法論の洗練こそが、称賛ばかりか激しい批判をも誘発する彼の映画の魅力の源泉なのだ」(62) と述べるように、豊かなイマジネーションに対する著者の愛着や傾倒がよく伝わってくる。しかし、チャン・イーモウが「新しい民族誌」や「新しい歴史文化」を創造していること、あるいは「伝統文化」を作っていることを根拠に高い評価を試みている箇所では、新しい民族誌や歴史文化というものがあり得るのか、伝統文化は一映画監督が自由に創り上げるものなのかという疑問が残り、本書の弱点になっているように見える。民俗や伝統文化についての先行研究に基づいての論考とはいえ、論拠として若干無理があり、ここではむしろ歴史的な事実や伝統とは一線を画したところでイマジネーションの豊かさを強調した方が、著者独自の主張がより良く伝わったのではないかという印象を受ける。

「第三章 反逆的な女性と強固な秩序世界」では、「『女性の身体』を一つの権力闘争の場とみなし」(70)、チャン・イーモウの映画における「政治的、性差的な関係」(70) を明らかにすることを目指している。また、本章で、ヒロインに協力する「共犯者」という考え方が導入され、第四章と終章でも作品分析を行う上で「共犯者」が重要な視点として用いられている。著者の「共犯者」定義は、本章中に分散し必ずしも明確ではないが、評者なりにまとめると次のようになる。すなわち、「共犯者」とは、外からやって来た或いは外との強いつながりを保持した男性で、強固な秩序世界に囲まれている反面、どの秩序世界にも属さず、反社会性や脱社会性

をもち、一貫した理想や信念、価値観は欠如している。秩序に無関心なので、権力や新たな秩序構築にも無関心であり、したがってヒロインとの関係は支配／被支配ではなく、同盟関係である、といった具合である。「遊民」というアウトサイダーやアウトローに近い含意の既存の言葉を手がかりに考察を深め、「共犯者」という視点を導入することで、ヒロインとの関係性や作品相互の関係など、作品内外の関係性に着目した分析が可能となっていて評価できる。『紅夢』における「屋敷の専門医師」と「第一夫人の息子」を「共犯者」として指摘している点や、『HERO』で登場人物の刺客の一人・無名を「共犯者」と位置づけ、秦王は英雄ではなくヒロイン・飛雪の反逆にこそ意味があるとして、この作品が権力への迎合を表現したものではないと結論づけている点などは新鮮である。また、本書で考察の対象となっている6作のいずれにおいても、ヒロインが権力や秩序に対して反逆する破壊者であり、チャン・イーモウの創り出す悲劇はヒロインの身体を抹殺することで成立しているのだという指摘は興味深い。しかし、ヒロインとの関係が支配／被支配ではないとされる「共犯者」が、ヒロインの「征服」や「占有」（84）を目的としているとの記述もあり、矛盾が生じている箇所もあるように感じた。

「第四章 秩序世界の視覚重視」では、映像中の空間構成が、秩序や登場人物相互の関係をどう規定しているかについて考察がなされ、対象の6作品について、いずれも「閉ざされた空間の中で物語が展開されるという点」（135）を一貫する特徴として指摘している。一見開放的な空間に見えても、いずれもヒロインを囲い込む袋小路ようになっており、「一つの『生』（性）と『死』がせめぎ合う場所」（135）であるとしている。『LOVERS』の開放的に見える空間について、柱のように並ぶ森林の樹木のイメージなどを手がかりに、迷路としての性格を指摘している点は、著者ならではの分析である。また、外部から閉鎖空間の内部に入ってその秩序に触れた者は、内部の秩序に従うことを要求され、違反する者は死を迎え内部の秩序自体は不変であるとの指摘も、前章との関連で注目される。すなわち、ヒロインたちは「共犯者」の力を借りて秩序や権威に抵抗し反旗を翻す破壊者であるが、最終的にヒロインたちは死を迎え秩序は維持されるという悲劇に終わるわけだ。著者は明確に指摘してはいないが、そうした秩序や権威との関係性、とりわけ決まって悲劇に終わるというパターンが、観ようによっては体制迎合的とも反逆的とも理解されうる二面性を持っており、監督に対する両極端な評価のされ方につながっているとも考えられよう。そういった意味で、第三章と第四章で論じられている内容は、今後のチャン・イーモウの映画製作の動向などとも絡めながら、さらなる考察を導きうるポイントであると言える。第四章では、上記のほかに、扉のイメージや「小共同体」「大共同体」といった観点を導入しての考察もなされているが、各作品についての議論が散漫で、用語の定義が曖昧な面がありやや分かりにくく、著者のアイデアがあまり有効に機能していない印象も受けるが、今後の議論の精緻化や深化に期待したい。

「終章」では、これまでの作品についての議論を踏まえた上で、チャン・イーモウという監督について考察し、全体のまとめとしている。本書で明らかになったとされるチャン・イーモウ監督作品の特徴として、「一 女性の身体を巡る『見る』と『見られる』関係の反復性／

二 観客と『伝統文化』の重視／三 人物像の類型性／四 空間の両義性」(140) が挙げられている。「空間の両義性」について、これが安全と危険という意味なのか、生（性）と死ということなのか、外部でもあり内部でもあるということなのか、或いは他の定義なのか、が釈然としない部分が残る。いずれにしても、上記のような映画の特徴を踏まえつつ、著者はチャン・イーモウを「一貫した政治信念を持たなかった」(146)「共犯者」として捉えている。チャン・イーモウは、どの秩序にも属さない代わりに、どの秩序にも入ることができ、「映画というメディアで中国の社会変革に協力する媒体」(144) であると評価する。さらに、本書の末尾(147-148)で、「秩序の内部で権力との緊張関係を孕みつつ共存すること」は、秩序を「維持し、改善する試み」であるとし、それがチャン・イーモウの果たしている役割であると評価しているように理解できる。著者も述べているとおり、チャン・イーモウには映画監督としての華々しい経歴がある。また、国家の一大イベントである北京オリンピックの演出を担当したことから、体制に近い映画監督というイメージを持つ人も多い。しかし、実は 2000 年代の初めまで、中国政府からあまり好ましい人物とは思われてこなかったという側面がある。まだ現役の映画監督であり、その監督について歴史的な評価を下すことは早計ではあるのだが、これまでどのような立ち位置でチャン・イーモウが映画製作に携わってきたのかを考える上で、本書は大いに参考になるものと思われる。

なお、本書では劇中の場면을説明するために、手書きのスケッチが資料(図)として付されている。「あとがき」によると、著者の学生の手になるものとのことであるが、スチール写真が 1、2 枚付されているよりもよほど理解の助けになるし、面白い試みであると感じた。

●新入会員自己紹介

抗日映画論 事始め

永田喜嗣（大阪府立大学人間社会学研究科博士後期課程）

日本映画学会の皆様、はじめまして。

大阪府立大学人間社会学研究科博士後期課程に在籍しております、永田喜嗣と申します。

この度、日本映画学会の入会をお認めいただき、ありがとうございます。

どうぞよろしくお願いいたします。

僭越ながら自己紹介をさせていただきたいと思います。

「抗日映画」・・・皆さんはこの言葉にどのような印象をお持ちでしょうか。

世間一般的には「抗日映画」は中国や韓国の「反日的」要素が強い映画であるという印象を抱かれているようです。

「抗日映画」の「抗日」という言葉は日本語化していますが、本来は中国語の抗日（kangri）という言葉です。中国では我々が呼ぶところの日中戦争を抗日戦争と呼んでいることもあり、中国では「抗日映画」と言えば主に日中戦争を描いた作品を指すことが多いです。

しかし、「抗日映画」は日中戦争という歴史的範囲のみに留まるものではありません。また、中国だけのものでもありません。「抗日映画」は東アジアはもちろん東南アジア、欧米にも存在します。

中国の映画を語る映画論の中にも抗日映画を取り上げる論者は多く存在します。しかしながら、そもそも「抗日」とはなにか、あるいは「抗日映画」とはなにかという前提を踏まえていないために、論じる対象の映画の選択を「感覚」のみによって行われている問題があります。なぜ、それらの作品が抗日映画とされるのか定義や前提が存在しないからです。

世間一般的に「抗日映画」という言葉を聞けば中国の反日的な戦争映画という印象が日本では無意識的に浸透しているということが言えます。ある映画が「抗日映画」であるかどうかという点については、ある一定の感覚に基づいて規定されている様に考えられます。それは抗日映画に関して明確な定義が現在まで皆無であったために、「抗日映画」はある一定のイメージに閉じ込められた形で認識されているのが現状です。

私の研究は「抗日映画」を定義して、狭い範疇に閉じ込められている状況をから解放し、様々な視点から考察してゆく「抗日映画論」という取り組みです。

当初、私の研究は映画と演劇でありました。大阪芸術大学で演劇を学び、脚本家を目指しておりました。その後、国立愛媛大学に再進学し、学部生時代はドイツ文学を専攻しました。

語学教育を端緒に卒業後はある自治体の国際交流協会で働き、多文化共生事業や子供たちへの国際理解教育講座の企画運営および講師などを勤めました。その国際交流の現場の経験から、更に学び直す必要性を感じ職を辞しまして現在在籍する大学院へと進学致した次第です。

博士前期課程では 1937 年の日中戦争における陥落前後の中国の首都南京で 20 万人の無辜の市民の命を戦火から守ったドイツ人、ジョン・ラーベを巡る研究を行いました。ジョン・ラーベが書き残した日記についての翻訳の問題点などについて書いた論文「ジョン・ラーベ南京の真実試論」を経て、修士論文「ジョン・ラーベのための小さな評伝 虚像と実像を負って」で修士の学位を授与されました。

そもそもジョン・ラーベの研究に向かわせた一つのきっかけは 2009 年に公開されたドイツ、フランス、中国合作の映画「JOHN RABE」の存在でした。この映画は南京事件が背景となっていたことや、俳優の香川照之氏が演じた上海派遣軍司令官で皇族出身の陸軍将官、朝香宮鳩彦王の南京事件での戦争責任問題まで踏み込んでいる内容であったため、日本では配給と公開が見送られたという経緯がありました。

ジョン・ラーベ研究と並行して、こうした経緯で日本では公開されることなく未公開に終わっている戦争映画が多数あることが判明してまいりました。特に「抗日映画」と呼ばれる存在の作品は日本での公開実績が殆どありません。確認できても、市民団体による自主上映などによるもので劇場での一般公開までには至らず、多くの場合、日本人の目に留る事はありません。

ドイツの場合はどうかと注視すると、ドイツでは第二次世界大戦中にドイツが行った他国や多民族に行った加害行為を描いた他国の映画を殆ど受け入れており、また自国でも制作し公開するという日本国内で起こっている現象とは全く逆をゆく状況であります。こうした差異に注目し、私は抗日映画が日本では殆ど観ることが出来ない状況にあること、或いは抗日映画が正当に評価されないということを考え、そもそも抗日とは何かという問題の出発点に立ち、その文化的存在である抗日映画を研究し、その実態を広く伝えることは重要な仕事ではないかと考えた次第です。この様な経緯を持って歴史学的な研究の領域から映画研究の領域へと移動し、現在、抗日映画研究に取り組んでいます。

現在まで以下のような公開論文を発表しております。

「ジョン・ラーベ 南京の真実試論」

「映画『精武門』と『新精武門』の分析による抗日功夫映画の発達と限界に関する考察」

「映画『ジョン・ラーベ ～南京のシンドラー～』3つのモチーフを巡る小さな分析」

「寅さんと戦争と抵抗と ～渥美清主演戦争映画における戦後抗日映画の一形態の考察～」

研究の成果については広く一般的に伝えたいという思いから『ジョン・ラーベ 南京のシンドラーの謎 映画が語らなかったもう一つの真実』、『海外が描いた日本の戦争 世界の対日戦争が語る日中戦争とアジア・太平洋戦争』という著書を発行しました。これらの本とともに学術的領域に興味を持たない人びとも抗日映画の一端である、戦争映画における加害と被害の問題について伝える講演活動なども行っています。

2017年度は兵庫県神戸市で7月に開催される市民団体主催の「映画大学2017」において「抗日映画論」の講義を行う予定になっております。

● 新入会員自己紹介

ゼルダ・フィッツジェラルドの視覚的描写と映画作品にみるキャラクター

羽場百合愛（津田塾大学大学院文学研究科博士課程）

日本映画学会の皆様、初めまして。津田塾大学大学院文学研究科の博士課程に所属しております、羽場百合愛と申します。今年度から新たに映画学会に入会させていただきました。

私は卒業論文・修士論文ともにスコット・フィッツジェラルドの妻であるゼルダ・フィッツジェラルドのイメージ変遷について研究してまいりました。20年代にはフラッパーを体現した奔放な女性として捉えられていたゼルダですが、70年代の第二派フェミニズムのなかで再評価されたのちは、悲劇の才女としての印象が強調され、映画・舞台・小説などを通して物語化されてきました。私は、これまで主に作家研究をしておりましたが、ゼルダが自身の経験を作品化するタイプの作家である以上、大衆からどのように受容されてきたかという視点は非常に重要であり、物語化された「ナラティブとしてのゼルダ像」を研究するうえでは、派生メディアを抜きにしては語れないのではないかと感じるようになりました。

私が申し上げるまでもなく、スコット・フィッツジェラルドはハリウッド用に多くの脚本を執筆しており、スコットをカルチュラル・スタディーズ的に評するにあたっては、映画の影響は切り離せません。形は違いますが、同時代を生き、夫の仕事に間近で貢献してきたゼルダの作品にも、映画の影響がみられます。例えば、短編「億万長者の娘」（1930）には、1920年代のハリウッド映画公開初日の様子がこう描かれています。

すべてが何百台もの車のヘッドライトによって、無数の円錐形や三角形に切断される。影は物自体には届かない——車や人の下に濃い糊のような水たまりができるだけ。車と劇場の扉の間の歩道には赤いカーペットが敷かれている。何台ものカメラが軋るような音をたて、到着する有名人たちを包み込む。大きなメガフォンが、ライトに照らし出された場所の端で待っている群衆に、有名人の名前を大声で告げる。すると群衆は拍手喝采か、ひそひそ話の入りまじった沈黙で応える——熱気による一種の審判である。

…そこには何の期待もない。あたりを支配しているのは、征服者の男爵を待ちわびる中世の農奴のように暗闇に群がる、愚かな英雄崇拜である——それと、権力の存在する場では自信のない人間が身につけざるをえない、とてつもない厚かましさである。

（ブルックリ, マシュー編. 『ゼルダ・フィッツジェラルド全作品』. 青山南訳, 381）

当時のハリウッドにおける、女優に対しての大衆の好奇の視線や、著名人たちをコンテンツとして消費する感覚が生々しく伝わってくる描写ではないでしょうか。ゼルダはこのシーンで、「審判」「崇拜」、また引用には載せていませんが女優を「聖書から抜け出したような美しさ」と描写しており、ハリウッドに対する疑似神格化ともいえる表現を重ねています。ただしその神格化はあくまで一方的、かつ表面的なものであり、大衆が著名人に抱くイメージの浅薄さを暗示しているともいえます。

また、マシュー・ブルックリは、夫スコットの文章が書き言葉的であるのに対し、ゼルダの文章は話し言葉的であると述べています。私はそれに加え、ゼルダの作品は、視覚的、嗅覚的ではないかと考えます。ゼルダの執筆した唯一の長編『ワルツはわたしと』（1932）では、連想的な物語展開に加え、感覚に訴える表現に満ちています。ウェス・アンダーソンの『グランド・ブダペスト・ホテル』（2014）を想起させるような、不規則に変わる語り手および視点、唐突に登場した脇役へのフォーカス、一見無意味なナレーションの後のメイン・シーンへの引き戻し、かと思えば、そこから時間も場所も全く異なるシーンへ切り替わる、といった手法が多用されています。段落が変われば完全にストーリーが移行していることがめずらしくありません。また、この作品の背景描写では、往々にして植物・風景・無機物が擬人化されたかのように描かれ、人々と無生物が同列に並べて描かれます。時間や物を横断して描く手法には、シュールレアリスティックな印象を受けます。また、風景や無機物を擬人化する手法もたびたび使われ、人やもの、事象などが横断的に、かつ並列

して語られます。その情報量の多さや連続的な言葉選びは、読み手の混乱を招きますが、そのまくしたてるような不安感は、現実を超越した幻想的な世界観や臨場感を表現しているように思えます。執筆当時、精神疾患を患っていたことから、無意識のうちに断片的かつ横断的な混乱した文体となったかのように語られがちですが、意識無意識に関わらず、こうしたひとつの表現方法を持つ作品として読むことができるのではないのでしょうか。

スコット・フィッツジェラルド関連の映画にも、ゼルダのイメージは散見されます。例えばデヴィット・フィンチャーが監督を務めた『ベンジャミン・バトン 数奇な人生』（2008年）に登場するヒロインには、ゼルダ的な個性が強く反映されています。スコットによる原作（1922）は Penguin Classics 版で 60 ページにも満たない短編ですが、映画版では大幅なあらすじの変更、特にヒロインとなるキャラクターへの肉付けがみられます。ヒロインに加えられたバレエダンサーという設定は、ゼルダが晩年にバレエにのめりこんだという伝記的事実を、明らかに意識したものです。

他を挙げますと、ウディ・アレンの『ミッドナイト・イン・パリ』（2011）では、いわゆる「パリのアメリカ人」として 20 年代にフランスに渡った芸術家たちの一人としてフィッツジェラルド夫妻が登場しており、ゼルダとヘミングウェイとの確執も盛り込まれています（ヘミングウェイによるゼルダへの否定的な見解については、スコット・ヘミングウェイ間の往復書簡や、『移動祝祭日』（1964）にみることができます）。また、ゼルダに関しては精神的に不安定な女性としてのイメージしか描かれませんでした。スクリーンズにおいてフィッツジェラルドの編集者を務めたパーキンズを主役とした『ベストセラー 編集者パーキンズに捧ぐ』（2016）はご記憶の方もいらっしゃるかもしれませんが。

今後のゼルダ関連の映画についても、ジェニファー・ローレンス主演のゼルダの伝記映画や、クイン・サウンダース脚本のスコット夫妻の映画、スカーレット・ヨハンソン主演の『美しく呪われしもの』（1922）の映画化など、いくつか企画の噂が挙がっているようで、アメリカではゼルダのメディア化への関心が再度高まっているように見受けられます。これを機会に私自身も、映画作品におけるゼルダ像を少しでも考察できればと思っております。

末筆ではございますが、映画学会への入会をご承諾いただきとても嬉しく思っております。皆様のご研究を拝見するのを心待ちにしております。これまではずっと文学畑の人間で、不慣れゆえに皆様のお手間を取らせることもあるかと存じますが、どうかご指導・ご鞭撻のほどどうぞよろしくお願い申し上げます。

● 出版紹介

- 西川タイジ『トーク・アバウト・シネマ』、発行シネボーイ／発売フィルムアート社、2016年10月。（会員外恵贈）

● 新入会員紹介

- 古舘 嘉（千葉大学大学院博士課程）日本映画論
- 右田 裕規（山口大学時間学研究所准教授）社会学