

日本映画学会会報

第52号 (2017年11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 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 沖縄映画研究会ができるまでの個人的事情 藤城 孝輔 2

書評 ノーランのバットマンシリーズにおける真の悪役は誰か

——トッド・マガウアン『クリストファー・ノーランの嘘——思想で読む映画論』、井原慶一郎訳

川村 亜樹 6

書評 大久保清朗／堀潤之編『アンドレ・バザン研究』第1号 杉野 健太郎 9

新入会員自己紹介 カロス・フエンテス、アレハンドロ・ゴンサレス＝イニャリトゥ、メキシコ映画 石井 登 14

新入会員自己紹介 ハーン 小路 恭子 17

新入会員自己紹介 具 慧原 19

出版紹介／新入会員紹介 21

● 視点

沖縄映画研究会ができるまでの個人的事情

藤城 孝輔（映画研究者）

日本復帰後の沖縄における映画制作について 2012 年 10 月から研究を続け、ようやく今年（2017 年）4 月に博士号を取得した。博士論文のタイトルは、“The Okinawan New Wave: The Film Culture of the Post-Reversion Okinawan Youth”（オキナワン・ニュー・ウェイヴ——復帰後沖縄における若者の映画文化）。琉球大学映画研究会（琉大映研）出身の映画監督である中江裕司、當間早志、眞喜屋力らをニュー・ウェイヴと定義し、1980 年代後半に公開された自主制作映画、オムニバス映画『パイナップルツアーズ』（1992 年）での商業デビュー、中江の監督作『ナビィの恋』（1999 年）の県内および日本全国でのヒット、2000 年以降の日本映画における沖縄映画ブームからニュー・ウェイヴの衰退に至るまでを歴史的コンテクストを踏まえたテキスト分析をとおして論じた。

私が「ニュー・ウェイヴ」という用語を選んだ理由の一つは、1980 年代に活動を始めた彼らの映画を理解する上で当時の沖縄の若者文化こそが最も注目すべき背景であると考えたためである。映画と若者文化の共鳴は戦後フランスのアメリカ文化の浸透に敏感に反応した本家ヌーヴェル・ヴァーグの作品においても見られた特徴である（もともと、ヌーヴェル・ヴァーグ監督の一人であったエリック・ロメールは、自分たちは「ヌーヴェル・ヴァーグ」という商標を貼られて石鹼みたいに売られただけだと冷笑的に語っているが）。スタジオ映画や既存の政治的状況に反逆した各国のニュー・ウェイヴと比較することで、復帰後沖縄の政治的動向に対する若者文化の反応をよりよく把握できるのではないかと私は考えた。また、琉大映研出身の映画作家たち自身にとってもニュー・ウェイヴは重要なロール・モデルであった。シネフィルから批評家、そしてプロのフィルムメーカーとしてのデビューに至ったヌーヴェル・ヴァーグの神話に自己を投影するかのよう、オキナワン・ニュー・ウェイヴの映画監督たちは『カイエ・デュ・シネマ』出身の映画作家たちと自分たちのあいだの共通性、さらには 1980 年代当時東アジアで頭角を現していた同時代のニュー・シネマとの意識の上での連帯について当時のエッセイやインタビュー等で折にふれて言及している。

中江裕司と彼の同輩たちが 1986 年に手書きの映画雑誌『エイメイ』を発刊したとき、琉大映研が 1980 年代半ばに自主映画の映画祭「手作り映画祭」を一から企画して主催したとき、1988 年に県内の有志が集って沖縄で劇場未公開の映画の定期上映会を映画館の劇場を借りて始めたとき、さらに同年小津安二郎作品の子役から名前を取った映画団体「突貫小僧」を立ち上げ、琉球新報の副読紙『レキオ』をとおして映画情報や批評を発信し始めたとき、当時の沖縄には一連の活動を好意的に受け入れる土壌としての若者文化があった。中江の自主制作長編映画『パナリにて』（1986 年）は短期間ながらも県内の劇場で公開されて大きな収益を上げ、當間早志が監督を務める長編映画『はれ日和 ぼくらのクソ記念日』（1988 年）の制作資金へとつながった。

地元の若者の活躍に対する地域メディアの後押しは大きく、彼らの映画は県内の新聞やラジオで大きく取り上げられた。そして満を持してのデビュー作『パイナップルツアーズ』には、りんけんバンドや笑築過激団など音楽や舞台公演で活動する同世代の地元アーティストが起用された。当時『おきなわキーワードコラムブック』（1989年）の発刊で注目を集めた地元編集者の新城和博が『パイナップルツアーズ』を「我が世代の沖縄映画」（107）と回顧するように、沖縄において彼らの映画は時代と密接していたのである。

オキナワン・ニュー・ウェイヴを世代的なムーヴメントとしてとらえると、日本復帰後の沖縄の若者世代が直面していた社会的な背景が浮かび上がってくる。1978年から1990年まで3期にわたって県政を担った西銘順治知事は自衛隊の受け入れや日の丸の導入を積極的に行い、経済面のみならずイデオロギーの面でも沖縄を本土並みにすることを信条としていた。1985年7月の朝日新聞のインタビューの中で、西銘は「ヤマトウンチュー（大和人）になりたくて、なり切れない心」（稲垣1）こそが沖縄の心であるという言葉を残している。このような政治的動向は、占領期のアメリカ文化と土着の沖縄文化に加えて日本文化の影響を色濃く受けて育った復帰後世代の若者にアイデンティティーの揺らぎをもたらすことになる。ウチナーヤマトウグチと呼ばれる沖縄語と日本語を混交させた言葉を話す若者世代は、純粋な沖縄語を話す世代にしてみれば沖縄の伝統文化の正当な継承者たりえず、日本復帰運動に貢献した同化主義者から見れば十分に日本人になりきれていない存在であった。若者世代の現在のあるがままの日常は上の世代によって肯定されることはなかったのである。

そんな中で80年代後半に台頭したのがオキナワン・ニュー・ウェイヴであり、活字メディア、音楽、お笑いなど多様な分野で活動する同世代の県内の若者たちであった。彼らは自分たちの文化の混交性を前面に押し出し、ウチナーヤマトウグチをメディアに積極的に取り入れた。映画においては日常の風景を物語の舞台として描いたほか、伝統からの疎外や失われていく記憶をテーマとして取り上げた。地元の若者世代の日常を肯定し、彼らが共感できる世界を示したところに、オキナワン・ニュー・ウェイヴが体現する〈新しさ〉があったのだ。ニュー・ウェイヴを世代間の変化や若者の反逆心を象徴する批評的キーワードとして用いることで、彼らの映画の背景にある当時の若者文化、そして復帰後沖縄の歴史を浮かび上がらせることが私の研究の目的であった。これまで「点を打って線を引くところまではなかなか映画表現としていっていない」（東ほか248）と表現面で軽視されるのみならず、沖縄表象のステレオタイプをめぐる激しい批判にさらされてきた彼らの作品のローカルな文脈における同時代的意義を明らかにしたつもりである。

学位取得の翌月にあたる2017年5月、映画史家の世良利和氏から連絡をいただいた。世良氏は著書『沖縄劇映画大全』を2008年に刊行したほか、沖縄映画の歴史に関するコラムの連載を沖縄の地方紙で続けている。私は以前、世良氏の研究書『沖縄映画史の復元——戦前編——』の書評を本会報34号に寄稿した縁もあり、氏とはたびたび連絡を取りあっていた。メールによれば、氏は沖縄工業高等専門学校准教授の名嘉山リサ氏と沖縄映画に関する研究会の設立を検討しているところで、私にも創設メンバーとして参加してほしいとのこと。アメリカ映画を専門とする名嘉山氏は、近年は米軍統治時代の沖縄の記録映像や映画に

ついでの研究にも積極的に取り組んでおり、2015年にSCMS（Society for Cinema and Media Studies）のモントリオール大会と一緒に沖縄映画のパネルを組んで発表したことがある。メールの文面からは研究会で具体的に何をやる計画なのかよく分からなかったものの、研究領域の近い三人で集まって何かをしようというアイデアはとても魅力的に思えた。これまで世良氏は戦前の沖縄映画、名嘉山氏は戦後から復帰までの映像、そして私は復帰後から現代までの作品を中心に扱ってきたので、三人で協力すれば沖縄映画史の包括的な研究が可能になるだろう。また、博士課程という自分にとって大きな一仕事を終えて沖縄に戻り、いささかチルダイ（力が抜けること）気味であった私に心を配って声をかけてくれたことも、大変うれしかった。今まで取り組んできた研究の成果を地元に戻元できるいい機会になるのではないかと私は期待した。

岡山県在住の世良氏は、同県でNPO法人地域文化研究所の会長も務めており、人を集めて会を結成することが得意なようである。6月に那覇市の桜坂劇場のカフェで会った時にはさっそく沖縄映画研究会の発足が宣言され、世良氏が代表、名嘉山氏が事務局長、私が運営委員長といった具合に役割分担も決まった。研究会の趣意書および会則の下書きを世良氏が準備してきたので、三人で目を通して追加すべき事項などを話しあい、当面は名嘉山氏の勤務先である沖縄工業高等専門学校の名嘉山研究室に事務局を置くことも決定した。さらに、年一回をめぐりに研究発表会を開催することも確認した。そして会合から一週間もしないうちに、岡山に戻った世良さんから再びメールがある。9月上旬に再び来沖する予定ができたので、それに合わせて週末にあたる9月9日に沖縄映画研究会の研究発表会を開きたい、とのこと。彼の行動力には驚かされるばかりだった。

研究発表会の日時が決まった後は、するべき作業が山のように出てきた。名嘉山氏の勧めに従って無料のGoogleサイトを利用して研究会のウェブサイトを作成した。日本映画学会や県内のマスコミを含む各所に告知を兼ねたご挨拶のメールを送った。大変喜ばしいことに、私たちの活動に対して多くの激励の言葉が返ってきた。沖縄の地方紙は私たち取材して研究会発足のニュースを記事として取り上げてくれた。日本映画学会で親交のある先生方は、既存の学会との関係性のとり方について具体的にアドバイスしてくださった。ある学会の研究会に所属していた研究者たちが独自の学会を設立した際に一部の批判を受けた例を挙げ、既存の学術団体との関係について考慮しておかないと誤解を受ける可能性もあることを示した先生方の指摘は私たちが完全に想定していなかった点を突いていた。私たちには分派工作や独立などという政治的意図は毛頭ないため、日本映画学会の会員諸賢においてはまったく心配ご無用であることをここで改めて強調しておきたい。もちろん日本映画学会での活動にもこれまでどおり尽力していく所存である。

9月9日に那覇市のてんぶす那覇にて開催した第1回研究発表会は好評を収めた。藤城、名嘉山、世良の三名による研究発表に加え、初監督作『アンを探して』（2009年）やプロデュース作『カラカラ』（2012年）などで知られる映画監督の宮平貴子氏をゲストに迎えて彼女の短編映画『わたしの宝もの』（2016年）の上映とトークを行った（研究発表会についてのより詳しい

報告は沖縄映画研究会のウェブサイトに掲載されているので、文末の URL をご確認ください。出席者は 40 名近くを数え、県内の映画制作者、地方の映画上映団体、フィルム修復事業者、研究者、映画学専攻の学生、音楽アーティスト、出版関係者、映画ファンなど多様なバックグラウンドの人々が集まり、活発に意見が交わされた。このことから分かるのは、県内における沖縄映画に対する関心が高いということ、そして関心を持つ者同士が集い、交流する場が必要とされているということである。今後研究会を何年続けられるかは分からないが、地域のネットワーク作りに少しでも貢献できればと願っている。

2017 年 11 月現在、沖縄映画研究会の会員数は 38 名にのぼる。「年一回をめぐりに」という当初の計画を早くも覆し、12 月 3 日（日曜日）沖縄県立美術館講座室にて第 2 回研究発表会を開催することになった。USCAR（琉球列島米国民政府）の記録映像に関する名嘉山リサ氏の研究発表に加え、長編デビュー作『跡』（2017 年）の凱旋上映を間近に控える沖縄出身の若手女性映画監督、木村あさぎ氏を迎えて短編映画『鱗のない魚』（2016 年）の上映とトークを行う。木村監督とは 9 月の第 1 回研究発表会に出席してくれたことが縁で知りあい、今回の上映会が実現した。研究会ではこれからもアカデミアの枠に縛られることなく、人と人が出会う場、研究や作品を発表できる場、そして自由に意見や情報を交換できる場を提供し続けたい。

引用文献リスト

稲垣忠「新人国記 '85 沖縄県⑤ 揺れ惑う守礼の邦」『朝日新聞』1985 年 7 月 20 日、東京版夕刊、1 頁。

新城和博『ぼくの沖縄<復帰後>史』那覇：ポーターインク、2014 年。

東琢磨、仲里効、大嶺沙和、越川芳明、新城郁夫、高嶺剛、四方田犬彦「沖縄から世界を見る」四方田犬彦、大嶺沙和編『沖縄映画論』東京：作品社、2008 年。242-287 頁。

沖縄映画研究会

事務局：905-2192 沖縄県名護市辺野古 905 沖縄工業高等専門学校 名嘉山リサ研究室

メール：okinawancinemasociety@gmail.com

ウェブサイト：<https://sites.google.com/site/okinawancinema/>

Facebook：<http://www.facebook.com/okinawancinema>

● 書評

ノーランのバットマンシリーズにおける真の悪役は誰か

——トッド・マガウアン『クリストファー・ノーランの嘘——思想で読む映画論』、井原慶一郎訳、フィルムアート社、2017年。

川村 亜樹（愛知大学教授）



本書は、Todd McGowan, *The Fictional Christopher Nolan* (Austin: University of Texas Press, 2012) と、同書の出版後に発表された二本の論文の翻訳である。クリストファー・ノーランの映画に関して、ヘーゲル哲学とのつながりを探りつつ、主体や夢といった概念をめぐって考察し、「真実の発見は、その背景となる嘘が存在しない限り不可能である」（15）という「嘘の存在論的優位性」を、説得力を持って提示している。全9章で、各章一作品を扱い、『フォロイング』（1998）から『インターステラー』（2014）へと製作の軌跡を辿るかたちで作品分析されているが、個々の作品論、あるいは、ノーランの作家主義的側面の検討に留まることなく、ヘーゲル、ジャック・ラカンの哲学、思想を基盤として、スラヴォイ・ジジエク、アラン・バディウ、ジョルジョ・アガンベンらの理論にまで目を向けた倫理的議論を展開しており、その議論は刺激的で充実しているとともに、これから哲学、思想を学ぼうとする読者にも十分耐えうる親切丁寧な説明が施されている。そして、ノーランは、映画と資本主義の関係性を見据えて、政治的な映画製作の歩むべき道として、「映画に本来備わっている虚偽性を積極的に受け入れ、この虚偽性に倫理的な価値」（27）さえ付与していると述べられており、フィルム・ノワールの更新を含め、これからの映画の可能性に言及している点も注目に値する。

翻訳という点では、滑らかな日本語で非常に読みやすい。また、ときに原著者マガウアンの誤解を指摘する箇所があるように、原書の正確さがしっかり検証されており、信頼のおける丁寧な翻訳作業がなされたことが分かる。加えて、20頁を割いて作品解題（物語、解説、出演、Blu-ray 発売日など）があり、事典的要素も兼ね備えている。さらに、訳者あとがきで、本書の理解を深めるための初学者向け入門書として、お薦めの三冊まで紹介されており、本格的な研究書を、大学等でテキストとして活用できる配慮もなされている。そして、原著のタイトルには“Fictional”という語が使われているが、本書では、「嘘」と言い換えられている。「フィクションの領域こそが、私たちの闘いの場所である。すべての政治的変革はそこで起こる」（41）というイントロダクションを締め括る力強いメッセージを見れば、“Fictional”が原著タイトルに相応しいのはもちろんだが、その一方で、各論の核心部分の議論で繰り返し言及されるように、ノーラン作品には嘘つきがひしめき合っており、その意味で「嘘」という言葉は原著タイトルを巧みに補完している。

第1章「真実という罠——『フォロウイング』と完璧な身代わり」では、長編初作品から、ノーランの不変の最優先事項——映画による嘘の探求、真実に対する嘘の優位性——が強調されていることが分かる。ファム・ファタール、主人公の告白、二人の登場人物を明暗で分けるなど、フィルム・ノワールの物語形式が採用されつつ、冒頭で自身のヴォイス・オーバーの声とともに他者を尾行する主人公が、秘密の箱の架空性により殺人犯の嘘の罠にかかり、警察に真実を告白する際、観客もろとも騙されたことが分かるという鮮やかな分析により、ノーランによるこのジャンルの更新と、「虚偽の背後にある真実を探求する観客ではなく、虚偽についての真実を探求する観客」（76）という彼が求める観客像が示される。

第2章「『メント』を知ろうとしない欲望」は、時間の流れが直線的ではなく旋回する難解な本作が、無知を克服するべく、未来の可能性を信じる時間的な「知る主体」ではなく、「自らの単独性（特異性）の内側から行動する自由、外部からの支援なしに行動する自由」を持つ「欲望する主体」を描き、「映画が歴史的に繰り返し利用してきた未来の真実という罠」（124）から観客を解放しようとしているとする。109頁に資本主義の話が出てきて、内容は理解できるが、さらに関連する説明を聴いてみたくはある。だが、白黒とカラーの使い分けの意味や、主人公夫婦が、妻が繰り返し読む本をめぐる示す快楽と享樂の違いなど、説得力ある分析がなされている。

第3章「汚れた警官——『インソムニア』と犯罪捜査の技法」は、ハリウッド・システムへの進出により、リメイクとしての本作が前作のような大胆さに欠け、イデオロギー的妥協をしたという批判に対し、真実の捜査における嘘の必要性を示し、挑発的で、フィルム・ノワールを刷新していると主張する。証拠として、西洋哲学では、真実と光、虚偽と暗闇が結び付けられるが、本作では日が落ちない夏のアラスカを舞台とし、闇や眠りに真実が現れる点を取り上げる。また、フィルム・ノワールが謎解きよりも、探偵とともに犯罪の闇に身を投じる喜びを提供するのに対し、本作の刑事は個人的に事件に巻き込まれるが、嘘を重ねることで、その先に真実が開示されると指摘し、嘘の必要性を倫理的に正当化する。

第4章「凡庸なスーパーヒーロー——『バットマン ビギンズ』の政治化されたリアリズム」は、ハリウッドの中心にノーランを押し上げた本作が、スーパーヒーローの概念自体に異議を唱えているという刺激的な読みを展開する。真の調和の取れた秩序を信じる、良識ある権威者、父トーマスの啓蒙的自由主義と、ラーズと＜影の同盟＞の革命的浄化に対し、バットマンの活動の倫理的目的は、マスクを含めた過剰なフィクションにより変化を生み出そうとする闘争自体としている。そして、サルトルやヴァイトゲンシュタインの伝統に従いつつ、ブルースの主体は行為のフィクション性により自身を超え、また、バットマン誕生の物語が示すように、スーパーヒーローへの道は万人に開かれる。

第5章『『プレステージ』における創造の暴力』は、『メメント』と並んで難解なパズル・ナラティブを用いた本作を、見事な解釈を披露しながら、フィクションの存在論的優位性という観点から、ノーラン作品の中心に位置づけようとする。互いをライバル視する二人のマジシャンが、芸術が要求する犠牲的行為と、見世物を観客に信じ込ませるときに起こる超越的な経験の対立を弁証法的課題として提示しているとし、瞬間移動装置や日記、また、観客に間違っただ憶測を生み出す編集に着目して、観客を犠牲的行為の反復に連れ戻す超越的な外部を提供する、映画形式自体に内在する虚偽性を論じている。同年公開の『幻影師アイゼンハイム』と比較しても面白そうである。

第6章「真のヒーローの外観——『ダークナイト』の必要な闇」は、製作当時のブッシュ政権によるテロとの戦いを彷彿させる本作について、アガンベンの〈例外状態〉を参照しつつ、スーパーヒーローとして法の枠を超えた補完的な役割を担うなかでの例外性が犯罪につながるというバットマンの認識と対比させるかたちで、ブッシュ政権の課題を指摘する。さらには、暴力性をともないながら倫理的行為が現れる土台を形成しているとして、カントの言う〈他律〉を拒み、打算的な倫理性の外側に存在する、純粋なフィクションとしてのジョーカーを「バットマンの物語に対するノーランの偉大な貢献」（247）とみなすといった、論争を呼びそうな大胆な読みがおこなわれている。

第7章『『インセプション』における現実放棄の要請』は、ノーランが初めてアカデミー賞作品賞にノミネートされた本作が思想の欠如したハリウッド的失敗作という批判を根底から覆す。特に、スリリングなアクションシーンを経て父が子供たちと再会する感動的なエンディングに関して、ヘーゲルによる、到達不可能な彼岸への無限の前進である〈悪無限〉と、前進しながらそれ自体に回帰する〈真無限〉を踏まえ、この結末では、夢のなかで真実を見いだそうとする欲望が抑圧され、父の領域である現実に戻ってしまうというアイロニカルな分析がなされる。また、最後のショットのコマの動きについては、現実への執着を回避し、自らの対象と誠実に向き合う必要性が提起される。

第8章『『ダークナイト ライジング』——闇の騎士は本当に立ち上がったのか？』は、フランス革命との類似性を強調するディケンズ『二都物語』からの引用に注目し、ジョーカーに代わり恐怖政治をもたらすベインによる革命の行き過ぎを非難するという、本作の保守的装いを確認しつつ、主人として特権階級に身を置くブルース／バットマンの限界（集団のリーダーになれない）と、変容の可能性を指摘している。本書の前章までの議論に従えば納得できるが、ブルースにゴッサムを離れたより良い平穏な人生という幻想を感傷的に語り、マスクを脱がせ、革命的な夢を挫いたとして、執事アルフレッドを真の悪役とする分析は衝撃的である。

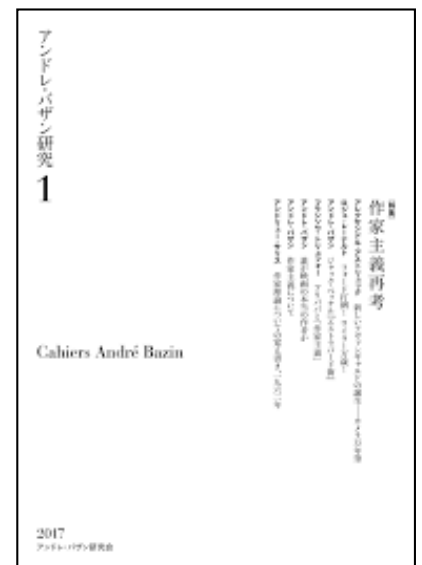
第9章「反重力——『インターステラー』とフィクションによる場所からの離脱」は、環境悪化による人類滅亡の危機を救う、宇宙を舞台とするSF作品における、場所（地球）からの離脱というテーマを哲学的視点で読み直す。そのなかで、愛し合う者同士が直接会えないなどさまざまな障害が、感傷的な感情をもたらし、サスペンスを高めるだけでなく、不純な主体に欠如、欲望を喚起し、解放へと向かわせる必要な回り道として機能することを示す。そして、壮大なアクションを展開する宇宙飛行士クーパーではなく、ブランド教授の嘘をとおして、重力を解釈し直したマーフを英雄とする指摘により、本作が黙示録的世界でのSFアクションものとは一線を画していることがわかる。

『ダークナイト ライジング』で、哀愁漂わせるアルフレッドの視線の先に見えるブルースとセリーナの姿に感情移入を許さない、本書の逆なでする読みは非常に厳しい。だが、「すべてのノーラン作品は、ただ一つの点に回帰する——映画の嘘によって、人は解き放たれる」（327）という結びは、説得力を持って本書を手取る者に映画を解釈するさらなる欲望をもたらすに違いない。

● 書評

大久保清朗／堀潤之編『アンドレ・バザン研究』第1号、発行＝アンドレ・バザン研究会、2017年3月。

杉野 健太郎（信州大学人文学部教授）



本号は、アンドレ・バザン（1918–58）の批評を総合的に再検討すべく、主にフランス研究者を中心として2016年6月に山形大学人文学部（2017年4月より人文社会学部）に発足したアンドレ・バザン研究会の年會誌『アンドレ・バザン研究』の第1号である。この記念すべき第1号の特集は「作家主義再考」である。1950年代の『カイエ・デュ・シネマ』誌において確立された「作

家主義 (la politique des auteurs)]の先駆的論説からアメリカへの移植に至るまでの通覧的古典批評テキストをすべて本邦初訳で掲載するとともに、解題を付している。

さて、作家、作者という言葉聞いて、ほぼ 1980 年代に学生生活を送った私のような老学者に限らず、何を今さら作家、作者だという思いを抱く人は少なくはないだろう。私がアカデミックな訓練を受けた英米文学の分野では、1930 年代から 60 年代にかけて主にアメリカで流行したニュー・クリティシズムの影響は大きかった。議論の余地はあるが、ニュー・クリは、20 世紀のアメリカで最も大きな影響力を発揮した批評理論であった。1980 年代に大学・大学院で英文学を学んだ私も、このニュー・クリの洗礼を受けた。私が教えを受けた教師たちは、ちょうど自分の父親世代（昭和一ケタ生まれ）が多く、ニュー・クリの波を日本で受けただけでなく、1950～60 年代のアメリカで学び直接的にその波をかぶった方が何名もおられた。1980 年代の日本の英文科では、例えば、作家の伝記や同時代の社会政治状況や歴史などは、研究からかなり徹底的に排除された。ニュー・クリと同時期に、構造主義や脱構築批評が重なり、その後、主に 1980 年代から 90 年代にかけて、フェミニズムとともにジェンダー批評、クィア批評、そしてニュー・クリとは大きく異なりコンテキストを重視するニュー・ヒストリシズムや文化唯物論が登場した。今や、百花繚乱どころか、「アフター・セオリー」（イーグルトン）の時代に入ったというのが、あまりに粗雑だが大まかな歴史だろう。

こういった来歴を経た私の現在の作品研究のスタンスは、テキスト第一主義である。ただ、テキスト第一主義と言っても、コンテキストを無視するわけではない。まず、テキストを精読する。テキストは、コンテキストから隔絶された存在ではなく、歴史や社会の諸側面が刻印されているはずである。また、テキストの作者も、コンテキストから隔絶された存在ではなく、また、コンテキストから作品を自動的に生み出す無個性的な機械でもない。例えば、私が現在研究している約 100 年前のアメリカのある小説の場合は、現在刊行されている全集版には、これがないと現代のアメリカの読者も理解が困難になるのか、数百ページのテキストに数百以上の註が付されている。テキストを精読するということは、テキストに刻印された歴史や社会を読むことでもあるのだ。また、小説家は、歴史や社会やデータを与えれば、小説が自動的に出てくる機械ではない。作家、作者は、歴史や社会の諸力に強く苛まれ自律しているとは言えないが、程度の差はあれ、主体的に作品を生み出すエイジェントであろう。例えば、ある作家がある作品を書いていた同時期に強くある哲学者に影響されたと手紙などで述べているとすれば、あるいは、ある時期にある宗教に改宗したとインタビューで告白していれば、その影響が作品に表れているのではという仮説が立てられる。しかし、その仮説を立証するのは、あくまでテキストであり、テキストで分析する必要がある。個別のテキスト研究を超えての作家研究の場合（作家の作品を複数あるいはすべて取り扱う場合）は、例えば、「ジェイムズ・ジョイスにおけるエピファニー」というテーマの場合の作家・作者名、すなわち「ジェイムズ・ジョイス」は、いわばメトニミー（換喩）であり、「ジェイムズ・ジョイスの作品」を意味すると考えられる。

さて、個人的な前置きが長くなってしまって恐縮だが、ただ、文学研究と映画研究では事情が異なる。文学の場合は、まれに出版社の編集者や家族などの介入が問題になることがあるが、原則として、作家・作者は、ある個人である。これに対して、映画の場合は、その製作には多くの人が関わっている。映画の作者は、監督なのか、脚本家なのか、撮影監督なのか、原作者なのか。作家主義は次のように考える。あまたの映画には作者はいない。しかし、監督のなかには作家・作者と呼びうる人物がおり、彼らは、自らのすべての作品に自分の個性（主題への関心とスタイル上の特徴）を刻印していると。

そういった作家主義の再考を特集する本書の内容の紹介に移ろう。本号には、次の7編が収録されている。くりかえしになるが、すべて本邦初訳である。

アレクサンドル・アストリュック「新しいアヴァンギャルドの誕生——カメラ万年筆」（1948）堀潤之訳・解題

ロジェ・レーナルト「フォード打倒！ワイラー万歳！」（1948）堀潤之訳・解題

アンドレ・バザン「ジャック・ベッケル『エストラバード街』」（1953）角井誠訳・解題

フランソワ・トリュフォー「アリババと『作家主義』」（1955）大久保清朗訳・解題

アンドレ・バザン「誰が映画の本当の作者か」（1954）大久保清朗・堀潤之訳、大久保清朗解題

アンドレ・バザン「作家主義について」（1957）野崎歓訳・解題

アンドリュー・サリス「作家理論についての覚え書き、一九六二年」（1962-63）木下千花訳・解題

冒頭のアストリュック「新しいアヴァンギャルドの誕生——カメラ万年筆」は、映画万年筆論のマニフェストとして高名な論説である。それまではスペクタクル（見世物）にすぎなかった映画が、「徐々にひとつの言語」となり、「ひとりの芸術家が、そのなかで、それによって、どんなに抽象的であろうと自分の思想を表現し、あるいは今日エッセーや小説がまさにそうであるように、自分の妄執を言い表すことができる、そういうひとつの形式となる」ことを宣言している。なぜ現実世界あるいは物語ではなく、「思想」や「妄執」を言い表すのかいさか疑問に思った。また、デカルトがこの時代に生きていたなら「『方法序説』をフィルムで書くだらう」、あるいはマルローの『希望』の映画版（1945）は「映画言語ではおそらく初めて、文学的言語の正確な等価物を提供している」と彼は述べるが、これにもまた大い

に異議を感じた。最初の疑問、なぜ「思想」や「妄執」なのかは、堀氏の訳者解題を一助とすれば、リアリズムを志向するバザンと一線を画すポイントのようである。また、これもまた訳者解題の助けを借りると、私が抱いた二つの異議および、私が理解しがたいと感じた、「そういうわけで、当然、脚本家が自分自身で映画作品を手がけるということになる。」で始まる箇所（13-14）の背景には、映画を撮る機会を一刻も早く得たいというアストリュック自身の願望があったようである。すなわち、アストリュックは、映画において監督と脚本家のどちらが作者かというような問題に関わろうとしたわけではなく、小説家にとっての小説と同様に、個人にとっての映画は、自らの思想や妄執を人に伝えるメディアだただけ言いたかったようである。いずれにせよ、映画は、主体性を持った主観の思想を伝えようと主張している。

次は、本特集の中心的論文、バザンの「誰が映画の本当の作者か」と「作家主義について」、サリスの「作家理論についての覚え書き、一九六二年」の三論文に移ろう。バザンの「誰が映画の本当の作者か」は、これもまた訳者解題によると、映画の作者が監督か脚本家かに関する論争の仲裁に入る形で書かれたものである。彼の基本的立場は、「真に第一級の作品の場合、きわめて例外的な事例を除いて、監督の創造的な寄与をもって彼に主要な作家という称号が与えられることには異議を差し挟めないと思う。」というものである。バザンは、脚本家の寄与を一定程度認めてもいる。この立場は、本号にも論文が収録されているトリュフォー（もう一つの重要論説、トリュフォー「フランス映画のある種の傾向」は『ユリイカ』1989年12月臨時増刊号所収）の過激な作家主義とは袂を分かたず。また、「真に第一級の作品」ではない「十本のうち九本の映画は、作者を持っていないようなものだ」と、すぐれてはいない作品の作者の存在をほぼ否定する。さらに彼は、監督を「純然たる監督」、「監督＝脚本家」、「脚本家＝監督」の三種類に分ける。筆者の言葉で説明すると、「純然たる監督」は脚本は書かず人の脚本に映画要素を加える人、「監督＝脚本家」は映画要素を第一にして物語としての脚本を書く人、「脚本家＝監督」は物語的要素を映画要素よりも重視する監督と言えるだろう。以上のような、言わば穏健な作家主義を表明したバザンは、3年後の「作家主義について」では、過激な作家主義を牽制する。過激な作家主義とは、作家と認めた監督の作品はすべてすぐれていると考える個人崇拜的作家主義である。その過大評価された一例としてあげられるのは、オーソン・ウェルズの『秘められた過去』である。この論説でのバザンの主張は、次の結語にほぼ要約されていると言えるだろう。

作家主義は映画が他のあらゆる芸術以上に必要とする重要な批評的真実を宿し、また擁護するものであるように思える。だが、もっぱら作家主義のみを実践することはまた別の危険へと導くだろう。つまり作品を否定しその作家を称賛するという危険で

ある。凡庸な作家でもたまたま傑作を撮ることがあるのはなぜか、その逆に天才でさえやはり偶発的に衰退に見舞われることがあるのはなぜかをわれわれは示そうと努めた。作家主義は前者を無視し、後者を否定するだろう。それゆえ、作家主義は有益かつ実り豊かだとはいえ、その論争的な意義は別にして、映画に「作品」としての価値を取り戻させるような、映画的事象をめぐる別のアプローチ法によって補完されなければならない。それは作者の役割を否定することでは毛頭なく、作家という名詞がそれなしでは脈絡を欠く概念でしかなくなってしまうような前置詞を、作家に取り戻させることなのである。「作家」、それは結構だが、いったいかなる作品「の」？

要するに、作家を崇拜するのではなく、作品そのものを批評せよ分析せよと言いたいのだろう。

最後のアンドリュー・サリスの「作家理論についての覚え書き、一九六二年」は、唯一の英語圏、アメリカの論説である。サリスは、バザンの「作家主義について」における過激な作家主義に対する批判にある程度賛成しながらも、あくまで作家主義を擁護する。その骨子は、作家主義は、「映画は芸術であるということはまったく確立されていないので」、「印象主義やイデオロギー批評の抱える主観性の危険から離れて映画の価値判断を行うための相対的に客観的な方法として」有効であるというものである。「批評家の神経中枢や政治的志向よりは、監督のパーソナリティを分析した方がずっとよい」ということになる。サリスは、さらに、作家主義 = 作家政策 (politique des auteurs) を作家理論 (auteur theory) と言い換え、十分な理論化を試み、監督が作家である三条件を設定した。技術的有能さ、個性的スタイル、内的意味である。最後の内的意味は、「監督のパーソナリティと彼の素材との緊張関係から推定される」「魂の躍動 (élan)」とのことだが、このベルクソンの表現は私には理解しがたいものである。

次に簡単な感想を述べると、本号が扱う特集に必ずしも明るくない筆者であるが、作家主義は、後発の映画というメディアム (媒体) がその地位を高めようとして批評家たちが取った政策あるいは方策という点は否定しがたいと思われる。例えば、アストリックがなぜデカルトを引き合いに出したかはその点から説明できる。映画が哲学と遜色のないメディアムであると主張したいのである。ただ、デカルトがその時代 (あるいはわれわれの時代でもよいが) に生きていたとしても、ラテン語では一切著作を書かないだろうとは確実に言えるだろうが、『方法序説』をフィルムで書くだらう』とは私には到底思えない。『方法序説』を小説で書くだらうともあまり思えない。映画と哲学あるいは文学は、共通点もあるが、差異も多くあるメディアムである。私には映画が得意なのは情動を伝えることであり、哲学のような (あるいは数学のような、しばしば無味乾燥な) 論理的思考ではないと、やや通俗的な考えかもしれないがそう思えるが、どうだろうか。また、当然指摘されることだと思われるが、訳者解題で野崎欽氏も述べるように、作家主義の提起する問題は、映

画論に留まることなく、文学や芸術全般という広大な射程のなかで、ロラン・バルトの「作者の死」（1968）とミシェル・フーコーの「作者とは何か」（1969）を視野に入れて論じることも必要であろう。いずれにせよ、作家主義は、とりわけ同一の作家の複数あるいはすべての作品を扱おうとする批評や研究の場合は、今でも有効と思われる。ただ、その場合の作家は、テキストから構築あるいは類推される人工的主体（すなわち、研究者の論証によって構築される主体）であり、崇拝の対象ではなく、また大きく経年変化することもあり、すぐれてもないことも間々あり、（映画の場合は）他のスタッフに大いに助けられることも多いであろう作家であるが。

さて、筆者は、自分の能力を顧みずこの書評を安請け合いで引き受けてしまったが、本会報前号の新田孝行氏の「デュヴィヴィエとバザン、ヌーヴェル・ヴァーグ——作家と作家主義をめぐる」も併せて再読されるとよいだろう。いずれにせよ、本書評を書きながら、研究における自分の立場が揺らぎを与えられ、それを再考するよい機会にもなったというのが正直な感想である。「ポスト・セオリー」の時代というのはある面で正しい。そもそもセオリーをアプライ（適用）すればすべてわかってしまうような作品はほとんどない。あったとしても名作ではないだろう。しかし、一方で、自らの研究方法に意識的であることなしに研究はできないというのも事実である。自らの立ち位置や、研究方法、あるいは前提などを不断に問い直し見つめ直してみることは、研究に際しては必要不可欠な基礎作業だろう。

最後に要望を述べておこう。本号は、本邦初訳の貴重な論文とその歴史的コンテキストなどを総合的に解説する訳者解題が収録されており、作家主義をめぐるフランス映画批評史の貴重な基礎文献である。したがって、そう遠くないうちに、『映画理論集成』（フィルムアート社）のような書物として刊行されることを期待したい。また、『アンドレ・バザン研究』は今回のように翻訳だけではなく次号以降は論文の掲載も予定しており、アンドレ・バザン研究会は、この会誌だけではなく、公開研究発表会なども視野に入れているとのことである。頼もしい限りである。いずれにせよ、フランス映画批評史・研究史の一過程でありまたその中核となるアンドレ・バザンとその周辺の研究がこのように豊かな実りを収穫し始めたことを大いに祝すとともにこの仕事に深い敬意を表しつつ、この紹介を終わる。

●新入会員自己紹介

カルロス・フエンテス、アレハンドロ・ゴンサレス＝イニャリトゥ、メキシコ映画

石井 登（小樽商科大学准教授）

この度は、日本映画学会への入会を承認頂き、厚く御礼申し上げます。現在は北海道の小樽商科大学にて、主にスペイン語の授業を担当しております。本年度こちらに着任致しまして、以前より関心がありました映画研究について学ばせて頂きたいと思い、貴学会の門を叩かせて頂きました次第です。現在進行形ではありますが、カルロス・フエンテス(1928-2012)というメキシコの作家の小説作品について研究してきました。この作家と映画の関係は深く、恐らく日本でもよく知られているのは、グレゴリー・ペック、ジェーン・ Фонда主演、ルイス・ブエンソ監督の『私が愛したグリンゴ』(1989)ではないでしょうか。原作の Gringo Viejo (1985)は『老いぼれグリンゴ』というタイトルで集英社文庫等から翻訳も出版されております。ラテンアメリカの文学作品の映画化ということで、例えば、この映画作品より少し後のフェルナンド・E・ソラナスの『ラテンアメリカ 光と影の詩』(1992)やピレ・アウグストの『愛と精霊の家』(1993)のような幻想的な映画をイメージすると肩透かしを食います。ラテンアメリカというと、現在はかなり定義が定まってきた《魔術的リアリズム》というジャンルのイメージが強い幻想的な作品か、ドキュメンタリー的な作品についての評価が高いようで、基本的にこれは日本でも同様です。しかし、この映画の原作はラテンアメリカ文学のジャンルで、シーモア・メントンという研究者が定義した《新しい歴史小説》の代表作の一つです。この原作はアンブローズ・ピアスという歴史上の人物の史実における欠落部分をフィクション化したものです。日本でもちょうど同時代の『帝都物語』(1988)などはこのジャンルに当たるのではないのでしょうか。また、『フロム・ダスク・ティル・ドーン 3』(1999)という映画では、同様の設定が吸血鬼映画の形でパロディ化されています。その他のこの作家の小説作品でも、例えば代表作の一つ『アウラ』(1962)が、イタリアのダミアノ・ダミアニ監督によって La strega in amore (1966) (英題: The Witch) というタイトルで映画化されています。この原作の雰囲気は溝口健二監督の『雨月物語』(1953)から影響を受けていることが知られています。またフエンテスは映画製作にも関わってきました。メキシコの作家、ファン・ルルフォの作品がロベルト・ガバルドン監督によって映画化された El gallo de oro (1964) (英題: The Golden Cockerel) ではノーベル賞作家ガブリエル・ガルシア＝マルケスと共にスクリプトを書いておりますし、アルトゥーロ・リプステイン監督の Tiempo de morir (1966)やホルヘ・イバニェス監督の Los caifanes (1967)等があります。没後に出版された『銀幕』(Pantallas de plata, 2014)では映画についての多くのエッセイを読むことができますし、『ユリイカ』1982年6月号に掲載されたルイス・ブニエルについての評論は、ブニエルを理解する上でも重要な

批評の一つであると思われます。このようなわけで、カルロス・フエンテスの作品研究とメキシコ映画の研究はかなり近い位置にあるものと考えております。

フエンテスの作品研究とは離れて、映画研究として特に興味を持っているのは、アレハンドロ・ゴンサレス＝イニャリトゥ監督の映像作品です。近年の作品『レヴェナント 蘇りし者』(2016)や『バードマン あるいは（無知がもたらす予期せぬ奇跡）』(2015)では、かなりあからさまな形になってきましたが、この監督の映画に通底する、恐らく最も重要なテーマであり、かつ世界中で評価される要因の一つであると考えられるのが、彼の作品で描かれる《父親像》であると考えています。メキシコ出身の研究者フアン・ペリセルは著書『映画三部作、アレハンドロ・ゴンサレス＝イニャリトゥとの対話』(2010)で、この監督の最初の三作品『アモーレス・ペロス』(1999)、『21 グラム』(2003)、『バベル』(2006)について論じておりますが、その中でこれらの映像作品について主題としての《父親像》について触れることはなく、それについてゴンサレス＝イニャリトゥは「父親に関するテーマがあると思います。子との関係は三つの映画では最も重要な点のようなものです。」(Pellicer:2010:154)と述べています。《父親像》については、アルトゥーロ・リプステイン監督の *El castillo de la pureza* (1973) (英題: *The Castle of Purity*) や *Así es la vida* (2000) (英題: *Such is life*) などでも中心的なテーマとなっており、《マチスモ》というメキシコ文化における男性像の観点から、ゴンサレス＝イニャリトゥ監督の作品とある意味では呼応する関係があるように感じています。この《父親像》というテーマは、日本映画においても恐らく非常に重要なテーマであると思います。この監督の作品を文学研究のスタンスではなく、映画研究という切り口から論じられるように、日本映画学会で学ばせて頂きたいと思っております。

最後になりますが、実はラテンアメリカ研究の道へ進むことになった切掛けは映画でした。学部を卒業後、会社員をしておりましたが、仕事帰りに渋谷の Bunkamura ル・シネマで観たカルロス・サウラの『タンゴ』(1998)のあの異様に張り詰めた緊張感とその解放に感激し、ラテンアメリカ世界へ関わっていくことに決めました。メキシコ留学時、ルームメイトは映画製作を学ぶ学生で、彼らの雰囲気を知ることができましたし、友人がメキシコ市のコヨアカンという地区にある故エミリオ・“インディオ”・フェルナンデスの家に下宿していたことから、映画の舞台にもなったその家を見学させてもらい、娘さんから家と映画にまつわる話を聞くことができたということもありました。また、ニューヨークまで出かけて行って、リンカーン・センターでアルフォンソ・クアロンと話すことができたりと、映画のことを考えると、不思議と良い思い出が浮かんで参ります。留学時に買い漁ったメキシコ映画などの DVD を映画研究の素材として活かせるよう、研鑽を積んで参りますので、何卒、よろしくお願い申し上げます。

*リプステインの『死の時』Tiempo de morir 以外、映画作品のうち日本未公開のものは英題を付し、公開されたものは邦題としております。

参考文献

Pellicer, Juan. *Tríptico cinematográfico. El discurso narrativo y su montaje. Diálogo con Alejandro González Iñárritu*. México: Siglo XXI, 2010.

●新入会員自己紹介

新入会員自己紹介

ハーン 小路 恭子（金沢大学准教授）

日本映画学会のみなさま、はじめまして、今年度より会員となりました、ハーン小路恭子と申します。金沢大学国際基幹教育院に所属しています。この場をお借りして、簡単に自己紹介をさせていただこうと思います。

わたしの専門分野は 20 世紀以降のアメリカ文学・文化です。大学院時代から主にモダニズムの時代の文学、南部文学を中心とした研究を行い、2013 年にゾラ・ニール・ハーストンとマージョリー・キナン・ローリングスを扱った博士論文を上梓しました。これまで特に映画を中心とした研究をしてきたわけではありませんが、映画は常に個人的な関心の対象のひとつでしたし、近年は研究の幅を広げる必要性を強く感じていることから、文学だけでなくヴィジュアル・カルチャー全般も対象として、広く 20 世紀以降のアメリカ文化を扱う研究内容にシフトしつつあります。最新の研究テーマはアメリカ文学・文化における危機と情動、というもので、文学作品やハリウッド映画、TV ドラマ、ミュージックビデオといった現代アメリカの文化的所産における新たなジャンルや主題の創出が、1980 年代以降の新自由主義下の資本主義経済体制とグローバル化の波の中でアメリカが経験してきた政治的、社会的、経済的、文化的、そして日常的な危機の感覚とどのようにかかわっているかを、非言語的な情動や身体性の過剰な表象に注目しながら読み解こうとしています。

大学の学部生時代は映画サークルに所属して毎日のように映画を見ていましたし、実際に映画製作を行っていたこともありましたが、当時は学生映画全体が8ミリフィルムからデジタルカメラへの移行期にあり、8ミリフィルムを使って映画を撮るといって、今にして思えば貴重な体験ができた最後の世代だったと思います。また、未熟な作品ばかりであったにしろ、実際に作品製作をした経験はその後映画について書くときの分析方法にも生かされています。

その後米国留学中に、現地の大学で日本映画の授業を教える機会を得ました。小津、溝口、黒澤など1930年代の監督に始まり、北野武や黒沢清、宮崎駿のアニメーションなど現代の映画までを広範にカバーする内容で、毎週一本の映画鑑賞とディスカッションからなるなかなか大変な授業でしたが、アメリカの学生たちの反応は日本で慣れ親しんでいた所謂シネフィル的なものとはまた異質のもので、こちらにとっても非常に新鮮でした。授業準備を通してアメリカのフィルム・スタディーズ関連の論文を数多く読んだことも、日本の伝統的な映画研究との方向性の差異を体感する上で役に立ったと考えています。日本に帰国してからも、ジェンダー、セクシュアリティと映画をテーマとした授業を教えるなど、研究・教育における映画とのかかわりは続いています。

映画を主題として執筆した最新の論文としては、「“What an Unusual View!” ——『ダンボ』におけるカウンターセンチメンタル・ナラティブとしての『ピンクの象のパレード』」があります。アメリカ文学の伝統のひとつに、たとえばハリエット・ビーチャー・ストウの『アンクル・トムの小屋』(1852)のような、19世紀半ばの女性作家を中心としたセンチメンタル・ナラティブ（感傷小説）というものがあります。主に女性読者を対象として、家族愛を謳いあげつつ社会における差別や暴力をセンセーショナルに糾弾するという、強い政治的メッセージ性を持った語りのスタイルです。拙論はディズニー映画『ダンボ』(1942)制作当時の人種や階級をめぐる同時代的状況、つまりアメリカ南部における人種隔離やヨーロッパ戦線におけるナチスの台頭、組合闘争に代表されるような階級間の不和（ディズニー・スタジオもそこに巻き込まれていた）などを明らかにしながら、愛くるしい象のキャラクターにふりかかる苦難、とりわけ母子の別離というモチーフと人種や階級という潜在的な主題を通して他者への共感と同一化を強く喚起するという手法に注目し、同作をセンチメンタル・ナラティブの20世紀における展開例として読み直しています。作品の文化的・社会的背景のみならず、その前衛性において突出している「ピンクの象のパレード」のシーケンスを中心として細かなショット分析を行い、いかに作品全体がセンチメンタル・ナラティブの語りを踏襲しつつ、「ピンクの象」を中心としたアフェクティブな表現においてそれを乗り越える可能性を持っているかについて考えています。

現在進行中のプロジェクトのひとつには、ビヨンセのヴィジュアル・アルバム『レモネード』(2016)とヴァイオラ・デイヴィス主演のABCのTVドラマ『殺人を無罪にする方法』(2014-)を比較的に分析するというものがあり、二作品をモダニズム期の南部黒人女性作家ゾラ・ニール・ハーストンの主題群との共鳴という観点から読み直しながら、ノワールやヴィジュアル・アルバムという作品ジャンルと、現代

アメリカ社会の危機（警察暴力、ハリケーン・カトリナ、ドメスティック・バイオレンス等）との関連性を考察する試みを進めているところです。

末筆ながら、日本映画学会に入会できたことを大変うれしく思っております。本学会への参加を通して文学・文化研究と映画研究をつなぐようなネットワークづくりをしていけたらと考えています。今後ともどうぞよろしくお願いいたします。

●新入会員自己紹介

自己紹介

具 慧原(東京大学大学院人文社会系研究科博士課程)

日本映画学会の皆様、はじめまして。具慧原(グヘウォン)と申します。この度、新たに日本映画学会に入会させていただきました。今般は、研究に関する自己紹介の機会をいただきましたので、簡単に説明させていただきます。

私は修士論文では、小津安二郎映画の「無人のショット」をめぐる日本・アメリカでの言説が、小津の同時代から1980年代に至るまで、時代的な文脈に即してどのように変化していくのかを検討しました。ご存知の通り、無人のショットとは小津映画にしばしば登場する、人物のいない風景・室内空間・静物などを映すショットで、その独特な使い方ゆえに国内外の論者の目を引き、さまざまに解釈されてきました。ところが、無人のショットをめぐる諸言説を、その歴史的変遷に即して読み解く先行研究はさほど見られません。とりわけ、小津が活動していた当時の無人のショットに対する評価を取り上げる論考はないという現状があります。しかしそれらを検討せずして後続する時代の議論が持つ意義を理解することはできないでしょう。また、各論者の立場を支えている時代状況や相互の影響関係もあまり考察されていませんでした。それゆえ日米両国における映画批評の傾向・理論の形成において、小津がいかなる存在だったのかが解明されないままになっています。

以上の問題意識に基づき、私は小津と同時代・1970年代・1980年代の三つの時代に分けて、諸言説を歴史的に辿っていきました。まず、小津と同時代においては、無人のショットは否定的にばかり捉えられていました。当時、フェイドやオーバーラップが遵守すべき文法のように見なされていたにもかかわらず、小津がそれらの技法を使わずに場面転換の際に複数の無人のショットを挿入したためです。無人のショットによる様式美を認める双葉十三郎でさえ、それは無意味で文法の違反に他ならないとするほど、当時の風潮

は無人のショットに対して批判的でした。それに対し 1970 年代のアメリカでは、無人のショットが小津映画における日本的なものの精髓として注目を浴びます。ドナルド・リッチー(Donald Richie)とノエル・バーチ(Noel Burch)はそれぞれ小津映画を作家主義実践の対象、ハリウッドの支配的モードに対抗できるオルタナティブとして捉える立場の違いにもかかわらず、彼らは同様に無人のショットを「日本的なもの」——リッチーは「禪の無」と解釈し、バーチは和歌の枕詞との類比から「枕ショット」と名付けます——へと還元しました。しかし 1980 年代に 1970 年代の文化論的解釈はそのジャポニズム的態度のゆえに反駁されます。蓮實重彦とデイヴィッド・ボードウェル(David Bordwell)は、小津映画は伝統文化や日本的な美意識とはあまり関係ないことを示しました。その上で、蓮實は小津を彼の主題論的アプローチに適する監督として捉え、無人のショットから主題論的・説話論的に豊かな意味を読み取りました。ボードウェルも小津映画を彼の提起した歴史的詩学の準拠枠に従って扱い、無人のショットの形式を分析することで、それが厳格な規則のみならず遊戯性に基づき組織化されていることを示しました。

以上、小津批評を時代に即して辿っていくことを通して、無人のショットに対する受容に二回の転換があったことを示しました。無人のショットは無意味で、映画の文法に照らして妥当ではないものから日本的なものへと、そして日本的なものから日本的なものとは全く関係のないレベルで、意味においても形式においても実験的な可能性を持つものへと変換されていったのです。また、それぞれの批評の時代的背景を検討することによって、このような転換が映画と映画批評をめぐる社会的状況や支配的な映画理論の傾向という、大きな文脈から生み出されたことも示しました。この事実から、無人のショットが小津批評そのものの変化をたどるうえで重要な視点を提示することだけでなく、小津という監督その人こそが、批評的傾向の形成や映画理論の実践の革新において重要な存在だったことを明らかにしました。

雑駁ではありますが、以上が修士論文の概要です。論文の作成中に最も私の注意を引いたのは小津映画の「日本的なもの」をめぐって、アメリカと日本の言説の間に乖離があることでした。特に、1970 年代のアメリカの論者たちは何のためらいもなく小津映画と禅思想やものあわれを結びつけますが、小津の生前、小津映画が西洋に紹介され、禅的だと評価された際に、それを聞いた小津は禅的という評価に否定的な見解を示しました。さらに、小津と同時代に小津映画における無人のショット以外の特徴、例えばローポジションカメラ、端正な構図などは、特に日本の日常生活的な側面において日本的だと言われていましたが、批評家の誰も禅の無などには言及していません。私はこのことに注目し、現在は小津だけでなく日本映画に対して国内外で言われてきた「日本的なもの」の詳細を検討しています。とりわけ、両者の乖離が何に起因しているのか、日本映画から「日本的なもの」を求めようとする欲望の原因は何であるのかを明らかにすることを研究課題としています。

研究者としてまだまだ未熟ですが、皆さまの研究・発表を通じて、勉強させていただきたいと思います。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。

● 出版情報

- 大地真介会員（単著書） 大地真介『フォークナーのヨクナパトーフ小説——人種・階級・ジェンダーの境界の揺らぎ』、彩流社、2017年9月。
- 北村匡平会員（単著書） 北村匡平『スター女優の文化社会学——戦後日本が欲望した聖女と魔女』、作品社、2017年9月。
- 小川公代会員／秦邦夫会員（共著書） 小川公代／村田真一／吉村和明編『文学とアダプテーション——ヨーロッパの文化的変容』、春風社、2017年11月。
- 武田悠一『読むことの可能性——文学理論への招待』、彩流社、2017年8月。[会員外恵贈]
- 日本ソール・ベロー協会編『彷徨える魂たちの行方——ソール・ベロー後期作品論集』、彩流社、2017年9月。[会員外恵贈]

● 新入会員紹介

- 具慧原（東京大学人文社会系研究科美学芸術学博士課程）小津安二郎論／日本映画論
- 長谷憲一郎（関西大学大学院文学研究科総合人文学専攻映像文化専修博士課程前期課程）日本初期映画史
- 竹内信吾（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）小津安二郎研究／戦後日本映画論／メロドラマ映画論／言説分析
- 田中綾子（東京工芸大学特別講師）前衛芸術／映像芸術
- 板井仁（一橋大学言語社会研究科博士後期課程）映画理論／日本映画