

2007年度教養文化研究所第2回講演会報告

教養文化研究所長 秋山洋子

実施日時：11月12日（月） 13：30～15：00

講師：齊藤綾子氏

題目：女性監督の映像表現 ——社会と個人のあいだに——

場所：本学：7405教室

2007年度の教養文化研究所第2回講演会は、映画評論家の齊藤綾子さんをお迎えした。齊藤さんは、映画理論・ジェンダー批評の専門家で、UCLAで映画学の博士号を取得、現在は明治学院大学文学部芸術学科教授である。

また、編著『映画と身体／性』（森話社、2006年）、共著『映画女優 若尾文子』（みすず書房、2003年）、『男たちの絆』（平凡社、2004年）、『吉田喜重の全体像』（作品社、2004年）、『映画の政治学』（青弓社、2003年）、共編著『新映画理論集成』（フィルムアート社、1998、1999年）など、多くの著作を公表されている。

今回、講演をお願いしたきっかけは、2007年7月に社会文学会主催で開かれた、『アジアの女性表現』というシンポジウムでごいっしょしたことにある。このときも、齊藤さんは韓国や中国の女性監督について映像を見せながら話されたのだが、シンポジウムでの発言は時間の制約があったため、せっかくのお話が十分展開できなかった。その内容はとても興味深いものだったので、聴衆の一人として残念に思い、ぜひあの素材を生かして存分に話していただきたいと本学での講演をお願いした。

講演の前半は、これまで映画史の上でも見落とされてきた女性監督が、じつは映画誕生の初期からずっと活躍していたというお話に始まり、映画の草創期、ハリウッド映画全盛時代、戦前から現在にかけての日本など、さまざまな時代と場所での女性監督の仕事が紹介された。

後半では、まずドキュメンタリー『韓国発 映画を作る女たち』を通して韓国歴代の女性監督の生の声を聞き、さらに韓国、中国、日本の映像を見ながら、女性監督の対象に寄せる視線、社会と個人との関わりのありようなどを分析された。

聴衆には、ジェンダー論を学ぶ学生や映画に関心を持つ学生のほか、飯能市や所沢市からの市民の参加も多く、みな熱心に耳を傾けていた。

女性監督の映像表現 —— 社会と個人のあいだに ——

斉藤綾子

斉藤 みなさま、こんにちは。ただいまご紹介にあずかりました明治学院大学の斉藤綾子と申します。今日は1時間15分ぐらい、映像を交えながら話をしていきたいと思いますので、どうぞよろしくお願ひします。



今日の話は「女性監督の映像表現」ということで、「社会と個人のあいだに」という副題をつけました。日本と韓国を中心にして、中国

の映像にも少し触れます。女性監督はじつは数はそんなに多くないものの、映画史において確実にいました。韓国の例を中心に挙げながら、女性監督たちがどういう関心を持って、どういう映画を作ってきたのかという映画史的な側面をたどり、同時に現在の映像例もいくつか使いながら、現在の韓国の女性映画作家たちが、どういうものに関心を持っているか、それに日本のケースも少し考えながら、私が常々思っていることをみなさんと共有できたらと思っています。

映画監督といえますと、みなさんがすぐ思い浮かべるのは、たとえば日本でしたら黒澤明監督、あるいは小津安二郎監督、外国でしたらちょっと古くなりますがハリウッドのジョン・フォード監督、イタリアでしたらルキノ・ヴィスコンティ監督やロベルト・ロッセリーニ監督などいろいろあると思いますが、パッと初めに女性の監督の名前を浮かべ挙げる方はほとんどいないと思います。

女性の映画監督の少なさは、文学などに比べますと際立っているかもしれません。とりわけ、最近では女性の小説家も非常に多くなってきましたし、日本の場合は、紫式部の時代から女性の表現者はいたわけですが、一方、女性の作り手としての監督というイメージがあまり現れてこないというのは、一つには歴史的な事実として数

が少なかったということがあります。もう一つには、映画史的に見ると、映画史そのものがどうしても大監督、巨匠の歴史になってしまうという傾向があったからです。巨匠の歴史に映画史が偏ってしまうと、そもそも絶対的な数が少ない女性監督には不利になってしまうこと、そして、それ以上に、映画というメディアが産業に関わっているために、個人の才能という問題以上にさまざまな産業や製作の条件など、その他のいろいろな条件が重なって、歴史に女性監督の名を残すことがなくなってしまったのです。

このような悪条件の中にあって、たとえば60、70年代ぐらいから、フェミニズム的（女性学やジェンダー研究も含めて）な研究の一つの大きな柱に、大きな歴史の陰に隠れ、歴史に埋もれてきた作り手たちを発掘していこうという動きがでてきて、今まで顧みられることの少なかった女性映画監督の存在が注目されるようになりました（この時期にヨーロッパで女性監督が活躍し始めたという事情もあります）。たとえば、このような研究の一つに、アメリカのデューク大学がインターネットを使って、世界各国の研究者から女性の監督がいたのかどうかという情報を集めているプロジェクトがあります。その情報によりますと、無声映画期には、150人近く女性の作り手たちがいたのです。

じつは、無声映画期には女性映画製作者が意外に活躍していました。ここで、少し映画史の話をしますと、私たちが知っている映画の誕生は1895年12月28日と一般的に言われています。それはリュミエール兄弟がシネマトグラフという機械を使って、劇場のようなところで複数の人数が集まって、お金を払って大きなプロジェクターに映像を投影して見せました。この形態を映画と考えると、そのような上映会が初めて行われたのが1895年12月28日のパリだったからです。

この映画の誕生から数年後には、たとえばフランスではパテ社やゴーモン社といった映画会社が設立されましたが、年配の方ですと名前を聞いて雄鶏のマークやこういう金のマークを思い出される方もいるかもしれませんね。このゴーモン社にはアリス・ギイという女性映画監督がいました。彼女はもともとゴーモンの秘書でしたが、1986-87年から映画を作り始めました。無声映画はだいたいモノクロだとみなさんは思っているかもしれませんが、じつは映画が作られた最初的时候から、映画に色をつけたり、音をつけたりという実験は行われていました。その中で、アリス・ギイはカラー映画の実験を行ったりしていました。（追記：アリス・ギイに関しては『私は銀幕のアリス 映画草創期の女性監督 アリス・ギイの自伝』という本が出版されています。）

無声映画期には、アリス・ギイだけではなく、他にもロイス・ウェーバー、ドロシー・ダヴェンポートなど、ハリウッドにも何人かの映画製作者がいました。彼女たちの多くは、夫と一緒に小さなプロダクションを作ったり、自身が女優として活躍をしながら、自分でメガホンを執って映画を撮るようになりました。彼女たちは1910年代半ばぐらいに映画を作っていたのですが、世代的に言えば新女性世代、つまり第1次の女性運動が始まった世代のモダンガールたちでした。このような女性たちが、たとえばロイス・ウェーバーだったら、自分の施設に預けられた子どもたちをテーマに映画を撮ったり、中絶の問題をテーマに撮ったり、初めのころから比較的女性の社会問題に関わるような映画を製作していたのです。

無声映画期には多くの女性映画製作者がいましたが、映画がだんだん大きな産業に発展していく過程で、多くが淘汰されてしまいました。映画産業の話ハリウッドを中心に簡単に話すならば、みなさんがご存じのような大きな映画産業としてハリウッドが発展していった背後には、いわゆる映画スタジオと呼ばれる大撮影所(たとえばパラマウント、MGM、フォックスなどですが)があります。これらの映画会社の基盤ができてくるのが、だいたい1920年代です。そしてその後起こった技術革新がトーキー映画です。最初のトーキーが1927年の『ジャズ・シンガー』と言われていますが、トーキー映画が大ヒットし、その後急速にトーキー化が進むと、製作や興行の形態は劇的に変化しました。そこで、小さな映画会社や小さな劇場、小さな製作プロダクションがトーキー化に対応するための巨大な投資が必要になり、さらにそれからその2年後に世界大恐慌が起こって、当時ニューヨークのメガバンクからお金がドッと入ってくるようになり、一挙に無声映画時代の産業構造が変わってしまったのです。

アメリカの場合は、1930年ぐらいにはトーキーへの移行が落ち着いてトーキー映画が主流になります。それから先は、私たちが知っているような大きなスタジオが牛耳るかたちになります。そして巨大産業化してしまうのです。その巨大産業化してしまう中で、1910年代あたりから何とか生き延びてきた小さなプロダクションは姿を消し、特に女性製作者たちはほとんど淘汰されてしまいました。

ハリウッドで考えますと、1930年代半ばぐらいから40-50年代ぐらいが黄金期、ハリウッドのスタジオ全盛期と考えられます(日本でも撮影所の黄金時代は50年代です)。この時期に女性監督として活躍したのは、本当に数えるぐらいで、正確には1,2名ぐらいになってしまいます。そのうちの1人がドロシー・アズナーという監督です。この中でドロシー・アズナーという名前をご存じの方はいらっしゃる

いますか。たぶんいらっしゃらないと思います。といいますのは、日本でビデオなどで見られる作品がほとんどないだけでなく、彼女が活躍したのは30年代で、この時期のハリウッド映画は全般的に日本であまり見られないからです。アーズナーは22年から40年の間に20作品撮っていますが、よく知られている作品は5、6作品です。1933年製作のキャサリン・ヘプバーン主演で『人生の高度計』という女性パイロットの話や、『女優ナナ』、『クレイグの妻』、そしてモーリン・オハラとルシール・ボールが出演の『恋に踊る』といくつかの映画を作っています。彼女の名前もほとんど忘れ去られていましたが、70年代にフェミニズム批評家たちの再評価で再び注目されました。

ハリウッドのスタジオ全盛期に映画を作ったもう1人はアイダ・ルピノです。彼女は50年代に非常にハリウッドで活躍したイギリス生まれの女優ですが、やはり7作ぐらい作っています（テレビの演出家としては30本くらい撮っています）。彼女の場合は、たとえば、男性が結婚していながら別の女性と結婚してしまうという二重婚の物語を扱ったり、あるいは若い女性が望まない妊娠をしてしまって、その中絶に悩んだりというようなテーマの作品を撮っています。このように、初期の無声映画時代に女性が扱っていた女性の生活に深く関係したテーマを、非常にハリウッド的にうまく処理をしながら扱っていました。とにかく、ハリウッドの黄金期には、女性監督といっても彼女たちくらいしかいなかったのです（とは言え、脚本家、スク립ト・ガールなどは女性に多く、当時の水準では、ハリウッドは女性に開かれた職場でしたが）。

じつは日本においても、戦前から女性監督がいました。最初の女性監督は坂根田鶴子さんです。彼女は溝口健二監督の助監督として、溝口健二についた女性としては非常に有名で、『溝口健二を愛した女』などというすごいタイトルの本が書かれているくらいです（映画史的には問題の多い本ですが）。彼女は1936年に『初姿』という劇映画を監督しています。女性映画監督第1号として当時から話題になったようです。残念なことに、この映画は現存していないので今見ることができませんが、当時坂根田鶴子さんは、たとえば1933年の入江たか子主演の溝口健二監督の『滝の白糸』でも編集と監督補として関わっています。

若い方はこのあたりの名前を言っても全然わからないかもしれませんが、入江たか子さんは華族出身の女優で、20年代後半から超美人だと有名になった方で、良家のお嬢様、西洋風のお嬢様を演じ、当時ではすごく背が高くスタイルが良く、モダンガールでした。この入江さんが日本的な水芸人を演じたのが『滝の白糸』です。

入江さんは、実質的にはお兄さんの力を借りたと言われているのですが、30年代頭に自分のプロダクションカンパニーを作っています。当時は片岡千恵蔵さんとか、映画俳優たちが自分の製作会社を作るのがはやっていたのです。その流れで入江たか子さんが自分のプロダクションを作って、『滝の白糸』は入江プロダクションを代表する作品となりました。それから助監督に坂根田鶴子さんということで、当時『キネマ旬報』などでも女性の作り手という記事が出るぐらいの注目を集めました。

とにかく、このような状況を後押しに坂根田鶴子さんが監督第1号の映画を作るのですが、残念なことに、その後は監督として映画を撮ることはできず、戦争が始まると坂根さんは満州に渡り、国策映画を作りました。たとえば、『開拓の花嫁』という映画があります。坂根さんはその後日本に引き揚げましたが、その時点ではほとんど仕事がなく、非常に苦労したようです。その後は、戦後の溝口作品で編集に関わる程度で、残念ながらそのまま二度と自分で監督することはないままに終わってしまいました。とはいえ、最近では女性史家による研究が始まっています。

もう1人は厚木たかさんです。厚木さんは戦時中にドキュメンタリーの脚本を書いたり、30年代後半にポール・ローサの『ドキュメンタリー映画』の翻訳などを書いたり、左翼運動とドキュメンタリー映画製作に深くかかわっていた方です。彼女もちょうど44-45年の国策映画のシナリオを書いて（『或る保姆の記録』『わたし達はこんなに働いてゐる』が有名です）、戦後は婦人民主新聞の編集長なども務めていましたが、社会運動家、女性運動家としても知られています。

戦後になりますと、先ほどハリウッドで女優のアイダ・ルピノが数少ない撮影所時代の監督だったとお話しましたが、日本でも現段階で一般公開された劇映画を6本作ったというのはたぶん最高の記録だと思うのですが、その記録保持者がじつは女優の田中絹代さんです。田中絹代さんといっても若い方は知らないかもしれませんが。余談ですが、私が教えている大学でも、高峰秀子さんと言って学生が知らなかったのですごくショックを受けたものですから……。田中絹代さんという人も、知らない学生さんもいるかもしれませんが、とにかく「絹代御殿」が建ったくらいに日本映画を代表する国民的な女優さんでした。

田中絹代さんが、やはり50年代と60年代初めに映画を6本監督しました。ドキュメンタリー分野では女性監督は非常に活躍していますし、羽田澄子さんを筆頭に本数も多く監督している方もいるのですが、なかなか商業的な劇映画の世界で長篇劇映画を監督するというのは難しく、そのような状況の中で田中さんの6本が一番多いという事情があるのです。

田中さんは監督デビュー作の『恋文』（53年）で恋愛映画を撮ったり、『流転の王妃』という映画で、中国の満州国皇帝溥儀の弟と政略結婚させられた女性の一生を描いたりしています。田中さんには61年製作の『女ばかりの夜』というとても面白い映画があるのですが、ほとんど知られていなくて、たとえば東京の国立フィルムセンターで上映される以外はあまり見られる機会がないので残念です。とにかくこの映画は、戦後に売春禁止法が施行され、敗戦後の混乱の中で娼婦たちの更生がいかに難しいか、という問題に取り組んだ作品です。脚本も田中澄江さんで女性です（このコンビで、『乳房よ永遠なれ』という乳ガンについての映画も撮っています）。

たとえば、溝口健二監督が1948年の占領期に撮った『夜の女たち』という映画があるのですが、これも田中絹代さん主演で、敗戦後の混乱の中で生活のために米軍兵士の相手をした「パンパン」と呼ばれた女性たちの厳しい状況を描いています。また同じ溝口監督の『赤線地帯』も売春禁止法によって職を失う娼婦たちをテーマにしていますが、女たちに対して非常に冷酷な目が注がれています。

これらの作品に比べると、『女ばかりの夜』は、女性が女性を撮ったからでしょうか、いかに自分たちの社会的な境遇を抜け出していくかという希望に満ちた話になっています。私はタイトルさえ知らなかったこの『女ばかりの夜』という映画を初めて見たときに、更生しようとする女性の非常に細かい問題を取り扱っている気がして、「あ、映画監督田中絹代はやはり女性監督という意識を持っていてすばらしかったんだ」と再発見をしたような気になりました。

田中さんの後も、劇映画であれ、ドキュメンタリーであれ商業映画を撮った女性監督は左幸子さんとか宮城まり子さんとか、数は少ないのですが、田中さんと同じように女優をしながら映画を撮った場合が多いです。このような傾向は、日本だけでなく、韓国や中国、そしてじつは無声時代のハリウッドからあった傾向です。やはり女優としての地位やコネクションが監督という難しいポジションに女性がつくことへの道をたとえ若干でも近づけたのかもしれません。

一方でハリウッドと同様に、女性の脚本家は日本映画史にも比較的多くいます。特に戦後では、たとえば水木洋子さん、和田夏十さん（市川崑監督の夫人で脚本家でした）、田中澄江さんとか、数多く活躍されています。それ以上に重要なのは、ドキュメンタリー映画における女性監督は非常に豊かな伝統があることです。

この現象にはいくつかの理由が考えられますが、一つにはドキュメンタリー映画は、たとえば大きなスタジオが大衆向けに巨額のお金をかけて作る映画に比べると、製作の規模が小さいということです。それから、もともと社会的な関心をもって映

画製作に関わるようになった女性たちがいる、あるいは厚木たかさんの例ではないですが、教育映画や文化映画製作の現場に女性が比較的多く関わっていたという傾向が考えられるかもしれません。このような背景の中で、たとえば岩波映画というところから時枝俊江さんとか羽田澄子さんというドキュメンタリー監督たちが誕生しています。製作本数も多いベテラン監督羽田澄子さんなどは今でもご活躍で、今年も『終わりよければすべてよし』というさまざまな国の高齢化の問題を扱った優れた映画を製作されています。

最近では日本でも若手の女性監督がたくさん出てきました。その話題の最先端といえば、やはり河瀬直美さんではないかと思えます。河瀬さんは今年のカヌヌ映画祭でも『^{もがり}殞の森』という映画でグランプリを取りました。彼女は、最初の長編劇映画の『^{もえ}^{すじやく}萌の朱雀』のときにカヌヌ映画祭ではパルムドールという新人賞を取り、カヌヌでは非常に受けのいい監督です。

じつは河瀬直美さん以外にも、最近ではオダギリジョーという人気の俳優がいますが、彼を主演に西川美和さんという監督が『ゆるる』という映画を撮っています。オダギリジョーと香川照之が兄弟を演じているのですが、ミステリアスな仕立てでなかなか不思議な話です。西川美和さんは、『蛇イチゴ』という前作で、やはりお兄さんと妹を非常に面白い視点から描いた映画を撮っています。

また話題になっているのが荻上直子さんです。荻上さんは、『ぴあ』という映画情報誌がぴあフェスティバルという新人映画監督の発掘の映画祭をやっていて、その映画祭から出た監督です。荻上さんは、最近ですと『かもめ食堂』という映画が大変ヒットして注目を浴びました。小林聡美さん主演で、小林さんがなぜかフィンランドで日本食レストランを経営していて、日本のおにぎりを作っているよくわからない話ですが、そこで4人の女性が出逢うという不思議な映画を作っています。その後に同じメンバーで『めがね』という映画も作っています。最近のロハスやスローフードではないですが、どちらかという癒し系の作品を撮っている監督です。

それから、蜷川実花さん。有名な演出家の娘さんで、もともとは写真家ですが、この方が『さくらん』といういかにも派手な感じの映画を作っています。また、新藤風さんは新藤兼人さんのお孫さんに当たりますが、新藤兼人さんは大ベテラン監督で、この前犬塚稔監督が亡くなったので、たぶん日本でも最高齢の監督で、今94歳ぐらいです。この前『陸に上がった軍艦』というドキュメンタリー映画で新藤さんの健在な姿を見て、とても面白かったです。新藤風さんはおじいさんを製作の現場で助けながら、自分も劇映画（『転がれ！たま子』が最新作です）を作っています。

このように名前を挙げれば幾人かすぐ出てくるように、21世紀に入り、日本でも女性監督がとても増えてきました。では、ここから少し韓国を中心に話を移して行きましょう。このような女性監督という視点から映画史を見直すときに、私が面白いと思っているのが韓国の状況です。韓国映画といえば、みなさんは、韓国映画の人気やヨン様を始め『チャングムの誓い』などテレビドラマはものすごい人気で韓流ブームを思われるかもしれませんが。でも私が考えているのは韓流ブームの文脈ではなく、さまざまな機会に見ることができた女性映画監督の作品です。一番大きいのはソウルで女性映画祭というのが毎年4月に開かれているのですが、この映画祭で若い韓国の女性たちの映画を見る機会に恵まれたからです。彼女たちの作品と今の日本の監督たちの作品と比べたときに非常に興味深い点があったので、これから韓国の場合と日本との違いについて話していきたいと思います。

韓国には日本の植民地だった日帝時代があり、韓国の戦前の映画史というのは研究が非常に難しいのですが、日本から45年に解放されて一般に光復映画と呼ばれる解放を讃えた映画が一時期作られ、独立韓国の映画史が始まります。ところが、またすぐに朝鮮戦争が始まってしまい、南北分断が起こり、社会的な混乱の中において韓国の映画史を振り返るのは非常に困難な作業でした。また、植民地時代から戦争、分断という歴史のせいで、映画自体が多く失われてしまったという事情もありました。したがって、女性映画監督の歴史を振り返るところか、女性監督がいたということもほとんど知られていなかったのではないかと察します。

でも、近年の映画史の発掘の一つの成果として2001年に『韓国発 映画をつくる女たち』というドキュメンタリー映画が作られました。韓国でも昔から実際に女性監督がいたんだということを発見する非常にすばらしいドキュメンタリーです。韓国の初めての女性監督というのは、1955年に『未亡人』というタイトルの映画を1本撮ったパク・ナモクさんです。私はこの映画を韓国映画史上初の女性監督作品とは知らずにたまたま見ていたのですが、とても面白い作品です。

というのは、私は韓国の映像資料院で去年2カ月ほどリサーチをしていて、50年代、60年代の韓国映画を集中的に見ていました。その中に『未亡人』もありました。というのは55年くらいで残っている映画自体が少ないからです。また、私はハンガルの読み方は少しわかるのですが、それ以上は韓国語がわからないので、監督の名前だけでは性別が判断できないため、男性か女性かわからずに（というより、女性監督とは思わず）最初は見えていたのです。これは朝鮮戦争後の状況の中で、未亡人になってしまった女性が、子どもを抱えているけれども、自分の生活をいろいろな

局面で助けてくれる男性が近くにいて、その人に恋をしてしまう。その中で、自分の子どもが邪魔になってしまうわけです。言ってしまうえば主人公は悪い母親ですが、非常に悩んで、悩んで、結局最終的にはその男性とではなくて子どもと一緒に生きていくという話です。

じつは韓国映画初の女性監督作品とは知らずに、「え、こんな女性映画が50年代に作られてたんだ」とびっくりした覚えがあります。じつは『映画をつくる女たち』は2003年に一度見ていたのですが、名前と作品は忘れていたのです。その後、この作品が韓国の女性映画監督の第1号というのを知って、何となく納得してしまいました。というのは、実験映画や前衛映画とは異なり、撮影所システムの中で作られた一般的な商業的な娯楽劇映画の場合、女性映画監督が作ったからといって、パッと見て、これを女性が作ったかがわかるかというとなかなかわからないというのが現実です。あたり前といえばあたり前です。やはり劇映画というのは、劇映画を作ることにいろいろなある種の約束事、お決まりみたいなものがあるからです。

たとえば、シナリオの書き方から映画の撮り方に至るまである種の決まりがあり、その中で大きなルールみたいなものを踏襲して作っていく傾向が商業映画にはあります。とくに古典映画と呼ばれる撮影所の映画はその傾向が強いのです。でも、その中でもなおかつ、ちょっとした場面に「うん？」と気がつくようなシーンがあることがあり、そういう部分から、じつはこの映画を作ったのは、数少ないながらも女性だったとわかることがあるわけです。パク・ナモクさんの場合は、まさにそういう例だったのです。

これから少しだけ韓国の話をしてから実際の映像を見てもらいますが、パクさんが当時の話を回想して話をしているインタビューのところがあるので、あとでみなさんと一緒に見てみたいと思います。

さて、パクさんの次に映画監督として活躍したのは、まさに田中絹代さんの例と同じで、韓国においてはチェ・ウニ（崔銀姫）さんです。シン・サンオク（申相玉）は韓国の溝口健二と言われる監督ですが、この監督の妻であり、やはり韓国の50年代、60年代では欠かせない大女優でした。シン・サンオク監督は、北で映画製作を教える人が欲しいというので、北朝鮮の金正日の父で同じく映画好きの金日成総書記になんと夫婦で拉致されてしまいます。それで二人は北朝鮮で映画製作を始めました。いわば北朝鮮映画製作の基を作ったのです。

話を戻しますと、チェ・ウニさんは、シン・サンオク監督と一緒に戦後の40年代後半ぐらいから何本もの映画に出ています。監督作品では1965年に『ミンミヨヌリ

——許嫁』という映画があります。これからご覧になっていただく映像の中に嫁と姑の争いの場面が出てきます。この映画も面白い話ですが、まだ19世紀の韓国において、チェ・ウニさんが演じる女性のいいなずけが10歳ぐらいの男の子なんです。この物語の背景としては、10歳ぐらいの男の子が成人したらすぐ結婚できるように、「許嫁」としての成人女性が結婚前から嫁としてその家に入ります。それで10歳ですからもちろんいわゆる夫婦関係もなく、はっきり言って子どもをあやすかのように、子どもとのいいなずけ関係を結ぶという題材を取って、チェ・ウニさんはそういう映画を監督しているのです。

自分の夫となる、身分は高いけれども自分の息子と言ってもいいぐらいの年齢が離れた人との決められた結婚という話ですが、日本で年齢の差がある結婚といえば、パッと考えるのは非常に年取った男の人と若い娘ですが、この話はそれの逆の例なのです。彼女は姑にいじめられて辛い思いをします。また彼女は非常にきれいなので、村の中に彼女に心を寄せる人が出てきます。彼女もそういった男性に心を動かされるのだけれども、最終的にはやはり自分の夫となる子どもと家庭を守るという話です。

この映画の中で丁寧に描かれるのは、全然顔も見たことのない、家同士の生まれたときから決められた子どものような人のところに嫁に来る女性と、息子よりも年上の女性にかわいい息子が取られるので嫉妬をする姑との、日本で言うならば橋田壽賀子の世界みたいな女同士の葛藤が描かれている。そういう映画を撮っているのです。

チェ・ウニさんの場合ですと、ほかには宮廷時代の若いお姫様の小さな恋心を描いた『ローマの休日』の韓国版みたいなお話ですが、家で決められた婚約者以外の人、いろいろ外に出て遊んでみたいというお姫様の気持ちを描いた映画を作っています。このころのチェ・ウニさんは、たぶん1年に何本もの映画に主演女優として出演していましたが、そのあいまを縫って監督をしていました。このように田中絹代さんとチェ・ウニさんは、国民的女優が名監督と何度も仕事をしながら自らもメガホンを握るという非常に面白い例で、興味深い比較対照になるのではないかと考えています。

では、これから映像を見てみます。まず『韓国発 映画をつくる女たち』ですが、監督はイム・スルレさんという女性監督です。イム・スルレさんは韓国映画史上4人目の女性監督になりますが、96年に『三人友達』という長篇劇映画で注目された監督です。96年の段階ではたぶん20年近く女性映画監督がいなかった状況で作られ

たのです。その後、彼女は『ワイキキ・ブラザーズ』という映画も作り、最近ですと『もし、あなたなら——6つの視線』というオムニバス映画が、DVDで発売されています。最新作は、オリンピックで韓国のハンドボールのチームがオリンピックで金メダルを取ったのですが、このチームが、日本で言うならママさんバレーチームのような、すべてがママさんで、韓国の言葉で「アジュンマ」(おばさん)チームだそうです。そのチームをモデルにした劇映画を今作っているということです。(追記：1月に公開され大ヒットしましたが、非常に素晴らしい作品です。)

この映画の面白いところは、ただ単純に昔の映画監督にインタビューをしたというのではなく、過去と現在の女性映画人を、プロデューサーから照明の方から編集の方から、年取った人、若い人を全部織り交ぜてインタビューをしながら、その合間に明確なメッセージを挿入している点です。インタビューするイム・スルレさん自身は出てこないのですが、でも彼女の映像はきちんとある。インタビュー以外にメッセージが挿入字幕で入る背景に白黒の写真映像があるのですが、そこに映っている。だから、その部分も見ながら説明していきたいと思います。

最初の映像の資料として『韓国発 映画をつくる女たち』からいろいろまとめてきましたので、話をしながら見たいと思います。

〈『韓国発 映画を作る女たち』上映。字幕「大洋を航海した船の痕跡をたどるのは歴史の中に女性の名前を探すことだ」アンナ・マリア・ボン・シャーマン(1638)〉

齊藤 キム・ヨンヒは映画監督ではありませんが、最初の編集技師でした。

キム・ヨンヒ(編集技師・韓国映画初の女性スタッフ)

私が若かった頃は女性は20歳になったら結婚する風潮がありました。でも私は、どういうわけか芸術の分野で仕事することを夢見ていたんです。姉の夫は撮影技師でした。私は彼の紹介で編集を習いました。その当時は師匠を心から尊敬する時代でした。師匠の下で一生懸命修行すれば、第一人者にはなれなくても認められるだろう、そう思って努力したものです。軍の広報部に入って、ニュースや文化映画を作る仕事をしていましたが、「リバティ・ニュース」の製作を任されるようになり、アメリカの広報部で10年近く仕事をしました。たまたまソウルに行ったら、イ・ギョンファン監督に会ったんです。彼はチョ・ミリョン主演の『春香伝』を撮っていました。私はその編集を頼まれることになったのです。

パク・ナモクさんは男みたいでしょ。お酒も強いんですよ。気さくな人でね、会うたびに「いっぱい飲もうか」と日本語で言いました。当時は日本語のほうがすぐに通じたんです。

齊藤 これがパク・ナモクさん。〈『未亡人』 '55のシーンが入る〉

パク・ナモク（映画監督）

俳優のキム・シンジェを女学校の時に見て……誰でもスターに憧れて、映画界に入るものだよ。41年から42年ごろだから解放前だ、あの頃は夢中だった。

イ・テッキュンのラブシーンを撮ったけど、その頃から具合が悪くなった。スタッフの食事の心配や資金集めも私の仕事。姉に280万ウォン借りた。280万ウォンといえば47年前は大金だよ。予定通り撮れるかと思ったけど、うまくいきかけると雨が降る。主な撮影地はプサン。安ホテルに数十人が一緒に泊まったよ。天気は悪いし、おまけにお金も底をつくしね。

本番になるとミンジャが子どもの看病で帰るし、彼女を連れ戻すと今度はイ・テッキュンがいなくなる。その繰り返し。小道具から食事担当まで、やらない仕事はなかった。

『未亡人』のスタッフは、掃除を手伝ったり、子役の声も録音した。あんな熱心なスタッフは映画史のどこを探しても、ほかにいないと思う。そのおかげで完成できたんだ。

録音の時、私はスカート姿。背中には自分の子ども、階段を上り下りしている時、スカートが破れてることに気づいたんだ。

『未亡人』1本で終わったけど、頭は映画でいっぱいだ。映画を見ては、自分ならこうすると考えたり……。『未亡人』の撮影は死ぬほど苦勞したけど、涙が出るほど懐かしいね。

いちばんの親友は、ホン・ウノンだったよ。タバコの吸いすぎと、地下に住んでいたんで、喘息がひどかった。

齊藤 もう1人、ホン・ウノンという女性も『女判事』という映画を撮りましたが、その後メロドラマが主流になると映画監督としては仕事がなくなり脚本を書くようになったのです。

イ・ヒジュン (ホン・ウノン監督の娘)

『女判事』はいうなれば 当時の社会問題を扱った映画。単に女性が主人公のメロドラマではなく、職業を持つ女性の社会問題が描かれていました。この後の作品はメロドラマが多く、高い評価もいただきましたが、母は『女判事』を気に入っていたと思います。

母が監督した『女判事』は興行的に成功しました。でもそのせいで、次回作も興行的な成功が期待され、作品性は二の次でした。人気があったのは“お涙ちょうだいもの”，当時のメロドラマは泣かせるのが目的でした。

母が監督をやめたというより、撮る作品がなかった。だから脚本の方に活動の場を移したのです。母の書いた、まさに女性発の脚本が『有情無情』です。母としても初めての脚本なので、愛情を持っていたと思います。映画化はされませんでした。母の最後の脚本が『彼岸の女』です。とにかく母は、常に仕事をしていました。

齊藤 これがチェ・ウニ (崔銀姫) です。『許嫁』を撮っている時です。この姑役の女優も当時非常に有名だった人です。

チェ・ウニ (俳優・映画監督)

当時は女性が監督になることは、体力的に難しいと思われていました。でも、私の初監督作品ですし、頑張ってみよう。

〈『許嫁』 '65の、姑が嫁をいびるシーンがはいる〉

それ以前は撮られる立場だったのに、今度は反対に作品を統括する立場になりました。初めて演技指導した時は戸惑いました。俳優も監督も一長一短です。監督は作品を理解し、作品全体を引っ張っていく。魅力があると思います。

齊藤 3人目の監督はファン・フェミですが、このように歴史を振り返るかたちで、さまざまな人にインタビューをしているわけです。

ファン・フェミ (映画監督)

『初体験』を監督することになったのは、『霧』という映画の製作に携わってみて、監督は誰でもできると思ったからです。誇大妄想かもしれませんが、そんな気にな

りました。『初体験』は一夫一妻制に関する私の意見を描いたものです。

〈『初体験』 '70のシーンがはいる〉

できるだけリアルな物語にしたいと、脚本にも気を使い、面白い映画にしようと努力しました。主人公は自動車会社で働く男。子どもが1人いて、夫婦は倦怠期を迎えている。男はプサン出張に行く機中で若い女と知り合い、火遊びに走るけど、世代のギャップを感じて家庭に戻っていくという話。

一方、妻は夫の外泊を知ることになり自分も若い男にひかれます。でもやはりすべてを捨てられず、家庭に戻っていきます。私は実際そんな体験はできませんでしたが、考えを示したかった。当時は処女であることが重要視されていました。でも私にはそれが納得できなかったのです。女性に処女を求めるという当時の古くさい考え方に反発したわけですね。

齊藤 これがイム・スルレ監督本人です。

〈「全ての女性が自らの肉体を支配できる世界になってこそ、女性は新しい人生を創造できる」という有名なフェミニストのアドリエンヌ・リッチの言葉が字幕に書かれている背後にメガホンを執った監督のモノクロ写真がでる。〉

こういうかたちで彼女は、ドキュメンタリーの中ですが、作り手としての自分をきちんと示しているのです。

これは『子猫をお願い』という映画を作ったチョン・ジェウンという若手の女性監督で、これはビョン・ヨンジュという『ナムムの家』というドキュメンタリー映画を撮った監督です。

チョン・ジェウン（映画監督）

次に監督をする時は、一生懸命準備したいです。そしてスタッフより10歩先を行って、作品を理解してもらうためにコミュニケーションをとり、スタッフが理解していることを感じながら作業したいです。

ビヨン・ヨンジュ (映画監督)

私やイム・スルレ監督ほどの体格でなくても持てるほど、機材は軽くなりました。昔は大きな体格が必須条件だったけど、デジタルカメラは女性向きです。デジカメの講座を開くと受講生の半分以上は女性。女性が映画に関心を持つのはいいことです。

齊藤 最後に学生たち、女の子たちが映像を作っている姿で終わる作りになっているのです。

〈映画終了〉

齊藤 ここで映像を止めて次の話にしていきます。今見たように、女性監督であるイム・スルレさんが、韓国の女性映画史を振り返りながらも、ただ映画史を追っていくというよりは、『未亡人』を作ったパク・ナモクさんを、1人の女性としての彼女を撮っている。そういうドキュメンタリーに仕上がっているのではないかと思います。田中絹代さんは残念ながらお亡くなりになってしまいましたが、生きていたら、こういうかたちで映画監督としての絹代さんの話を聞いてみたかったなと思ってしまうような作品でした。

次に、中国の映像例をご覧いただきたいと思います。これはユーチン・ヤンという中国の女性監督の作品で、彼女は文化大革命後にカナダに行って、教育ドキュメンタリーみたいなものから作り始めました。この中で彼女は、1995年に北京で開かれた国連女性会議で「女書」という女たちの文字があったという情報を知って非常にショックを受け、女書があった軌跡をたどるようなかたちでドキュメンタリーを作ります。そこから一場面ですが、彼女が女書を追っていき、昔の歴史ではなく、数少ない女書を知っている老人の女性にインタビューする場面を見ていただきます。彼女は非常に貧しく、健康も害し、悲惨な暮らしをしています。暮らしは厳しい、辛いと言いつつも、女書について話す姿が写されます。

〈映画『女書』上映〉

齊藤 少数民族の苗族という中央の漢民族とは異なる文化の中で女たちに引き継がれた一つの歴史、伝統です。女書の面白い部分は、実の姉妹ではなく、「誓いの姉妹」という女たちの共同体の中で、厳しい結婚生活を耐えていく様子を文字にして現したということです。

〈映画終了〉

齊藤 このように、男書（漢字）と女書というのがあり、少なくともこのドキュメンタリーによると、女書が一つには女性同士のある種の秘密のコミュニケーションの手段として伝えられた文字ということです。ですから血縁関係の姉妹というのではなくて、それを超えた女性同士の一つの共同体です。前のチェ・ウニの映画でも出てきましたが、今ではずいぶん事情は変わったと思いますが、その背後にあるのは、昔の厳しい家族の制度の中に置かれていた母親であり妻であるということです。女書とは、結婚制度によって女性の一生が変わってしまうという女性を長い間支配してきた一つの制度の中から生まれてきた言葉ではないかと思います。

この短い映像ではご覧いただけませんが、ユーチン・ヤンさんのドキュメンタリーも女性の歴史を振り返るかたちで、同時にその歴史を現在の苗族との関係につなげて見直している映像です。ですから、これもドキュメンタリーと言いながらも、先のイム・スルレさんの『韓国発 映画をつくる女たち』と同じように、単に公正中立というドキュメンタリーの作り方はしていません。自分の視点を明確に持ちながら、その視点の裏には歴史というもの、もう一度歴史というものを振り返ろうという試みがあります。もう一つは、社会との関係において女性の置かれていた場所をどのように考えるのかというテーマ意識が見られるのではないかと思います。

今まではドキュメンタリーを見てきたのですが、次にご覧いただくのは中国のニン・イン（寧瀛）という監督が撮った『北京好日』という映画です。これは92年の映画ですが、この例は、たとえば女性監督が何かを映像表現するときには必ずしも対象に女性を描く必要はない、つまり女性を描くから女性監督だという簡単な直線的な関係が必ずしもあるわけではないことを示しています。先程お話したように西川美和さんが『ゆれる』という兄弟の話の撮ったのですが、彼女の撮り方は、逆に男性の監督だったらなかなか突っ込めないようなかたちで男同士の嫉妬やそういうものを描いていたのではないかと思います。

ですから、映画史の中には女性を描くのがうまい監督と言われるたとえば溝口健二などがいるのですが、女性が女性を描く場合と、女性が男性を描く場合、男性が男性を描く場合、男性が女性を描く場合とそれぞれのときに微妙に異なる表現方法が出てくるのではないかと思います。その一つの例として、これから『北京好日』を見ていただきます。今回みなさんにご覧いただいているのは、年を召した高齢者の映像が多くなっているのですが、そのことに関しては最後にまとめてお話しします。

〈映画『北京好日』上映——老人たちがわいわいと口げんかをしながら集まっているが、途中で針に糸を通そうとするが皆不器用でなかなかできない。そのうち1人の少し女性的な女形の俳優がゆっくり糸を針に通す動作を他の老人が彼を囲んでみんなで見様子を見長廻しで写している。〉

齊藤 こちらの北京にいる老人たちが、自分たちで京劇の劇団をやろうとしている。この映画にはほとんど女性は出ていません。

針仕事などできない不器用な老人たちの中で、唯一器用に糸を通すのは、この京劇の女役の俳優さんです。

〈映画終了〉

齊藤 短い部分ですが、『北京好日』は本当に日常の何でもない、おじいさんたちが集まって京劇の劇団をどうやろうかを相談するために集まるごとにけんかばかりしながら、それでも町の片隅で生きている。変化の激しい今の中国では、とてもこんな風景は見られないという感じですが、いわゆる日常の一こまを描いていて、カメラがじっと老人たちを見つめている。みなさんにご覧になっていただいた今の部分でも、何気ないところですが非常に丁寧に動作を撮っているのをわかっていただけるのではないかと思います。

次は何度か触れました『子猫をお願い』という映画からですが、この映画の監督はチョン・ジェウンで、先ほど『映画をつくる女たち』の中でビョン・ヨンジュさんの前に出てきた30代の若い監督です。これを撮ったのがたぶん30歳ぐらいのときです。この映画の中では、高校を出た5人の女の子たちが、その後自分たちがそれぞれの進路に、みんな違う道に進んでいく中でどのように分かれていくか、生活水準や進路、考え方が違う中で、ある時期を共有した学校生活の友達が卒業後どのようにつきあうか、友情というものがどのようになっていくかを非常に新鮮な感覚で描いた作品です。それを簡単に見ていただいて、最後に河瀬直美監督の映像と比べてまとめていきたいと思います。

〈映画『子猫をお願い』上映〉

齊藤 これは冒頭の部分です。

〈港の公園で5人の高校生がキャーキャーと騒ぎながら記念撮影をしている映像〉

これは別のシーンになっていきます。この友達同士の1人のうちを訪ねていくシーンです。

〈主演のペ・ドゥナがバスに乗って仁川の貧しい地区の長屋に住む友人を訪ねるが、友人はいない。家にはおばあさんと寝たきりのおじいさん。おばあさんはジョンの友人が来たのは初めてだと言いながら、ペ・ドゥナに饅頭^{マンドゥ}をあげて歓待する。ペ・ドゥナはおばあさんが差し出す饅頭^{マンドゥ}を口いっぱい頬張りながら、一所懸命に食べる。その様子がおばあさんの手とペ・ドゥナの顔のクローズアップの長廻しで写される。〉

続けて河瀬直美監督の2003年の作品『沙羅双樹』から二つのシーンを見ていただいて、2、3分でまとめたいと思います。先ほどの『北京好日』と同じように針を使っているのですが、これは母親と娘の時間というのを彼女として表していると思うのです。

〈映画『沙羅双樹』上映。屋内で母と娘が祭りの準備で布に綿を詰めながら裁縫をしている。しだいに暗くなる部屋で、窓の自然光を頼りにカメラは遠くからだんだん2人に近づいていき、2人の様子を長廻しで写しているが、手持ちカメラのせいか映像は微妙に揺れ続けている。〉

ここで最終的にお話したかったのは、河瀬さんのこの『沙羅双樹』の中では、母と娘の2人の関係の描かれ方が、カメラの位置とかそういう部分から、一見してきわめて自然なドキュメンタリーのような感覚を醸しながら、ある種作られた自然さというかたちで物語化されている様子がうかがえることです。こういう言い方をしたらわかりにくいかもしれませんが、先の『子猫をお願い』でおばあさんがペ・ドゥナにお饅頭をあげるときには、最初から物語でフィクションだと観客はわかっている上で、おばあさんの手とペ・ドゥナの表情を見守る固定カメラから、観客がおばあさんと彼女の関係をつかめるようなかたちで映像にされているのです。この『子猫』の映像に比べると、河瀬監督の映像の一つの特徴は、非常に個人の視線であるということです。カメラは常に自己主張し、その自己主張の背後に作り手としての監督がいる。映像の最終的な目的は、監督の個人の視線の中で、自分の感性というものがどのように伝えられていくのか、に関わっているのです。

これは最後の祭りの場面です。この奈良のバサラ祭りを撮ったシーンでも特徴的に現れるのが、カメラの位置です。この映画では監督自身が俳優として出演していますが（予定されていた女優さんの体調不良によるピンチヒッターということですが）、この祭りのシーンではカメラの視線が落ち着くところに必ず最終的に監督自身があります。つまり、映像が行き着くところは監督自身の絵なのです。つまり、この祭りのシーンでは、常にカメラが見ているという存在感が強いのですが、そのようなかたちで、観客が見る映像を自分で選択して、それを誘導していくようになっているのです。もちろん、すべての映像は作り手が選択しているわけですが、でもカメラと写している対象との距離の取り方というのが作り手によって大きく異なるのです。

たとえば、『北京好日』の場合もそうですが、ドキュメンタリーであろうとフィクションであろうと、今まで見てきた女性監督の表現の一つの特徴は、写している対象、たとえばそれがおばあさんであったりおじいさんであったりするその対象に寄り添うかたちでカメラがいた。そのカメラの背後には控えめなかたちで作り手としての監督の存在がありました。それに比べるとこの河瀬監督の一つの特徴ですが、彼女は非常に個としての自分を出すのです。

ですから河瀬さんの映像では、一見して非常に自然なように撮りながらも、徹底的に作られた自然さというものがあるような気がするのです。このカメラの後にいるのが監督本人なのです。この祭りのシーンで見ていただくとわかるのですが、カメラが必ず彼女のところへ戻るのです。祭りを撮っているように撮りながらも、最後は必ず彼女のところへカメラが行く。ですから、作り手である自分の表現として、あくまでも自己の表現としての映像である。必ずここに行き着くのです。

〈映画終了〉

斉藤 このシーンは樋口可南子という女優と一緒に撮りながらも、2人の空間でありながらも、やはり河瀬監督は河瀬直美のカメラというものが前面に出てくる。そういう撮り方とイム・スルレ監督やユーチン・ヤンの『女書』とか『子猫をお願い』と見てもらったときに、社会の中に、歴史の中に置かれた女性の位置という視点とその広がりがあるかないかというところが非常に面白い違いだと思いました。

この点が、今日の話のテーマである社会的な女性の歴史という部分と個人の個の関係になってくるのです。それは、テーマとして社会的な問題を取り上げるという

のではなく、映像の作り手がどのように自分自身と対象の関係、自分の意思、自分の視線、ビジョンを映し出すか、そのカメラの位置や映像の撮り方に社会との関係があらわれてくると思うのです。個の主体としての女性と社会的主体性としての女性の違いとも言えます。その距離の取り方、個の出し方、それはテーマ以上に映像の作りそのものに違いが出てくるのです。その違いが少しでも伝わって、感覚的にもわかっただけならばと思って、映像を選んでみました。『映画をつくる女たち』でイム・スルレがパク・ナモクに向けるカメラ、『女書』でユーチン・ヤンが女書を知る数少ない生き残りの年老いた女性に向けるカメラ、『北京好日』でニン・インが老人たちに向けるカメラ、そして『子猫をお願い』でチョン・ジェウンがおばあさんに向けるカメラ。そして『沙羅双樹』で必ず監督に戻るカメラ。

一概には言えないのですが、日本の監督の中の一つの特徴として、私小説の伝統なのかもしれないですが、あくまでも個の表現というものにこだわる部分が強いように思います。もちろん、今まで挙げた韓国や中国の映像でも作り手としての個は確かにあります。でも、その表現において、どこか社会と個というものの間に揺れている、そういった部分が映像に出てくるように思えるのです。日本でも、このような「揺れ」が感じられる、社会との関わりが広がっていくような作品が今後出てこないかなと思っていますところ。

時間がギリギリになって、最後のほうは駆け足になってしまいましたが、私の言いたいことは、女性の映像表現というものを考えたときに、社会の中に置かれた、歴史の中に置かれた女性というものの視点から「今」を見直すのか、その見直しの作業の中に「個」を置くのか、あるいは、「今ここにある私」というものを映像表現するのかというものの違いは、ただ単にテーマの違いだけではなくて、撮り方にも違いが出てくるのではないかということです。このような問題提起をして終わりたいと思います。ご静聴本当にありがとうございました。

司会者 いろいろ質問をしたい方もありますが、時間のつごうもあるのでこれで終わります。質問がありましたら、終わったあとでも斉藤先生におたずねください。

今日のお話は、結論を出すよりも、問題をいろいろ投げ掛けてくださって、これからまた考えたいことが出てきてとても面白かったと思います。

どうもありがとうございました。