

# 日本映画学会

## 第4回例会 プログラム

2015年6月20日(土) 10:10~18:00

東京海洋大学品川キャンパス 白鷹館1階講義室  
(〒108-8477 東京都港区港南4-5-7)

JR線・京浜急行線 品川駅港南口(東口)から徒歩約10分  
東京モルレル天王洲アイランド駅から「ふれあい橋」を渡り正門まで約15分  
りんかい線天王洲アイランド駅から「ふれあい橋」を渡り正門まで約20分

(アクセスサイトURL (交通案内) : <https://www.kaiyodai.ac.jp/info/access/22417.html>)

(アクセスサイトURL (学内案内図) : <https://www.kaiyodai.ac.jp/info/37/38.html>)

# タイムテーブル

9:45 受付開始/発表 25分・質疑応答 10分

総合司会 田代真（常任理事長、国土館大学）

10:10 開会の辞 大野美砂（開催校準備委員、東京海洋大学）

## <研究発表 A> 司会 北浦寛之（国際日本文化研究センター助教）

10:15-10:50 小津安二郎『お早よう』におけるオナラの音 ——小津のワンショット撮影法

正清 健介（一橋大学大学院 言語社会研究科博士後期課程）

10:55-11:30 戦前日本のアマチュア映画作家とレコード音楽文化——森紅と『ヴォルガの舟歌 扇光樂』（1932）を例に——

藤原 征生（京都大学大学院 人間環境学研究科博士後期課程）

11:35-12:10 日本人・李香蘭帰る ——被占領期の山口淑子を巡る試論

羽鳥 隆英（早稲田大学演劇博物館招聘研究員）

-----昼休憩（12:10 ～ 13:15）-----

## <研究発表 B> 司会 堀潤之（関西大学文学部教授）

13:15-13:50 アレクセイ・バラバノフの映画における東/西側のコンテクスト

梶山 祐治（ロシア国立人文大学大学院 博士後期課程）

13:55-14:30 『アレックスの写真』における思考と映画形式の関係をめぐって

須藤 健太郎（パリ第三大学大学院 博士後期課程）

14:35-15:10 西部劇としての『第三の男』 ——グレアム・グリーンとアダプテーションの諸問題

佐藤 元状（慶應義塾大学法学部准教授）

## <研究発表 C> 司会 大傍正規（東京国立近代美術館フィルムセンター研究員）

15:20-15:55 在日朝鮮人関係フィルムの保管状況とその対策について

李 東真（中央大学大学院 文学研究科博士後期課程）

16:00-16:35 戦後の沖縄における映画制作と連鎖劇の復活

世良利和（岡山理科大学兼任講師）

## <講演>

16:45- 17:55 「事務方から見たジブリの映画制作」 野中晋輔（株式会社スタジオジブリ制作業務部取締役部長）

野中晋輔（のなかしんすけ）氏プロフィール：1960年岐阜県生まれ。一橋大学社会学部卒業後、音響メーカーを経て1994年に株式会社スタジオジブリに入社。以後、法務・著作権分野を中心に広報・関連事業等も含む業務を重ね、現在は制作業務部取締役部長。公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団評議員も務める。

17:55 閉会の辞 日臺晴子（開催校準備委員長、東京海洋大学）

18:30～20:30 懇親会 FINN McCOOL'S 天王洲アイル店（アイリッシュ・パブ）会費 4,500 円  
場所&料理メニュー参考 <http://r.gnavi.co.jp/ga5n901/menu1/>

# 発表概要

## 午前の部

<研究発表 A> 司会 北浦寛之（国際日本文化研究センター助教）

10:15—10:50

### ●小津安二郎『お早よう』におけるオナラの音 ——小津のワンショット撮影法

正清 健介（まさきよけんすけ、一橋大学大学院博士後期課程）

本発表は、小津安二郎の映画『お早よう』（1959）における子ども達によるオナラ遊びのシーンに着目し、シーンがワンショットで撮られていることの原因を物語構造の分析から明らかにするものである。

小津映画はカットが多いことで知られており、1 作品あたりのショット数は、同時代の他の日本の映画作家の作品のものに比べて多いと言われる。小津は短いショットをつなげて出来事を描くモンタージュの映画作家である。

ところが、『お早よう』の 6 つあるオナラ遊びのシーンは最後のシーン（1 :29 :37-1 :30 :50）を除き、すべてワンショットで撮影されている。オナラ遊びのシーンでは、小津は対話シーンの多くで濫用とまで言えるほど多用している切り返しをあっさり放棄し、子ども達からやや離れたところにカメラを構え、彼らを 1 つのフレームに収めているのである。長廻し、と言ってよいほど、ここで小津は珍しくアクションをする子役達の前で、カメラを比較的長く廻している。どうして小津はカットを自粛しているか。

その理由として発表者は、カットを排しワンショットで撮影することより、オナラの音を文字通り屁の音として観客に聞かせることができるからではないかと考える。このオナラの音は、音楽担当の作曲家・黛敏郎が楽音を使用して実際の屁の音に

似せて作った効果音の 1 つであることが知られている。このような楽音を物語上で屁の音として響かせる為にワンショットが採用されているのである。アクションにこまめにカットを入れるという自身の規範を逆手に取り、逆にあえて例外的にカットを入れない事で、そこに響く音を屁の音に変えてしまう。そして、そのカットを入れない事で屁の音であった音を、善之助のオナラのシーン（16 :02-16 :23）・（20 :30-21 :10）で再びカットを入れ切り返しでもって言語へ変え、最終的に土手の体操シーン（1 :01 :04-1 :01 :57）で音を人物から乖離させることで楽音へと戻している。これらの変換は D・ボードウェルの言う「内在的規範」に自覚的であるからこそなし得ることである。小津は「内在的規範」に自覚的かつ決して縛られず、時にそれから逸脱することで、作品に音響上の変化を導入している。

10:55—11:30

### ●戦前日本のアマチュア映画作家とレコード音楽文化—森紅と『ヴォルガの舟歌 扇光樂』（1932）を例に

藤原 征生（ふじわらまさお、京都大学大学院博士後期課程）

1920 年代から 1920 年代にかけて関西を中心に活躍したアマチュア映像制作者の森紅（もり・くれない）は、国内外のコンテストで多数入賞を果たすなど、戦前日本のアマチュア映像文化を牽引した一人であった。彼の作品には音楽や音響への関心が伺えるものが多数存在し、1932 年に制作された『ヴォルガの舟歌 扇光樂』もその一つである。同作は、ロシア民

謡の《ヴォルガの舟歌》に基づいて映像によるリズムの表現を試みた実験的作品で、9.5mm フィルムの映像に当時市販されていた SP レコードを同期再生させて上映するレコード・トーキーである。現在同作は、神戸映画資料館に 9.5mm フィルムのみが所蔵されており、上映に用いられたレコードは所在不明になっている。発表者は森本人の記述に基づき、レコードの発売年や演奏者等の詳細な音源情報を特定した(残念ながら上映に用いられたレコードそのものの発見には至らず)。

本発表では、作品解説を行ったり音源情報の探索プロセスを明らかにするだけでなく、特定された音源の録音史における位置づけや《ヴォルガの舟歌》そのものの録音史ならびに音楽史における位置づけ、あるいは森紅と《ヴォルガの舟歌》を結びつけたと考えられる戦前日本に花開いたレコードを中心とした音楽文化、さらには他の森紅作品から見出せる音楽的要素などを踏まえ、森をはじめとした戦前日本のアマチュア映像制作者たちを取り巻いていた音響的ならびに映像的状况について考察してみたい。

11:35—12:10

### ● 日本人・李香蘭帰る —— 被占領期の山口淑子を巡る試論

羽鳥隆英 (はとりたかふさ、早稲田大学演劇博物館招聘研究員)

「日本人・李香蘭帰る」。1946年4月2日付の朝日新聞朝刊は「中国人か日本人か、はては朝鮮人かと騒がれた李香蘭が“私は立派な日本人だわ”と上海から[中略]帰つて来た」と報道した。周知の通り、日本人山口淑子は戦中期に中国人李香蘭の仮装を被り、『白蘭の歌』(1939年)、『支那の夜』(1940年)、『熱砂の誓い』(1940年)の「大陸三部作」など、日本主導の国策映画のヒロインを演じる一方、歌手業でも『歌ふ李香蘭』(日本劇場、1941年)で「日劇七廻り半事件」を招来するなど、熱狂的な人気を獲得したと言われる。彼女の経歴の持つ映画史的／文化史的意義については、四方田犬彦『日本の女優』(岩波書店、2000年)や四方田犬彦編『李香蘭と東アジア』(東京大学出版会、2001年)など、すでに一定の先行研究の蓄積が認められる。とは言え、議論の重心は戦中期に傾きがちであり、敗戦後の山口が如何に李香蘭の仮装を脱ぎ、日本芸能界に復帰したのか、あるいは日本の大衆は山口を如何に迎え入れたのか、などに関する議論は十分とは言えない。実際、映画史家佐藤忠男が戦中期の「たいていの映画ファンは彼女を中国人だと信じていた。十代前半だった私なども全くそう思っていた」(佐藤忠男「解説」、山口淑子／藤原作弥『李香蘭 私の半生』[新潮社、1990年]、440頁)と一方で告白しつつ、他方で「敗戦後、彼女が自分は本当は日本人であると告白したときにも、私など、『あ、やっぱり』と思っただけだった」(佐藤忠男「壘に座らない女」『キネマ旬報』2014年11月上旬号、25頁)と回顧するなど、李香蘭から山口淑子への変身を巡る言説には事後的に曖昧化した側面も見受けられる。こうした問題意識の下、本論では被占領期の山口を中心に議論する。音楽界から演劇界へ、さらには映画界へと被占領期の芸能界に復活した山口の足跡を検証し、日本文化論の更新を図りたい。

## 午後の部

<研究発表 B> 司会 堀 潤之 (関西大学文学部教授)

13 : 15—13 : 50

### ●アレクセイ・バラバーノフの映画における東/西側のコンテクスト

梶山 祐治 (かじやまゆうじ、ロシア国立人文大学大学院博士後期課程)

近年急逝した現代ロシアの映画監督アレクセイ・バラバーノフ(1959-2013)の作品は、日本では現在までのところ、映画祭での上映やDVD化した作品を合わせ計5作品が紹介されている。しかし、彼が遺した作品は長編劇映画だけでも13本あり、加えて複数の短編作品やドキュメンタリー作品が存在する。その特異なスタイルもあって日本ではカルト作家的な扱いの範疇を超えていないが、ロシアでは若者を中心にもっとも人気のある映画監督のひとりであり、今後の本格的な紹介が俟たれる。バラバーノフは、ナショナリスティックな言動および作風でも知られていた。時に過激でさえあるそうした彼の性向が、ロシア人観客の愛国心の受け皿になっていたことは間違いない。だが同時に、彼の映画ではロシアとは対置される西欧的なもの——それは西側製品の直接の登場であったり、ロックやハリウッド映画といったものへの言及であったりする——が画面を頻繁に彩ってもいることも、見逃してはならない事実である。彼の作品において列車やカメラといった優れて映画的なモチーフが巧みに利用されてきたことを考慮すると、より大きな主題ともなり得る作中のロシアあるいは反ロシア的なイメージは、一度その意味を真剣に考えられて然るべきだろう。特に、無神論が是とされ西側諸国と敵対関係にあったソ連時代を舞台とした作品で、ロシア正教会や西側商品が担うイメージは、「ナショナリスティック」という言葉では形容不可能な、この国特有の社会状況を反映することになる。こうした点を踏まえ、本報告では、バラバーノフを映画作家として本格的に論じるための足掛かりとして、彼の作品における東/西側のコンテクストに注目する。

13 : 55—14 : 30

### ●『アリックスの写真』における思考と映画形式の関係をめぐって

須藤健太郎 (すどうけんたろう、パリ第三大学大学院博士後期課程)

ジャン・ユスターシュ(Jean Eustache, 1938-81)の遺作『アリックスの写真』(1980年)は、20分程度の小品ながら、見る者に強い印象を残す作品である。監督の親しい知人である写真家アリックス・クレオ・ルーボー(Alix Cléo Roubaud, 1952-83)が、年若い青年(監督の次男ボリス)に自らの作品についてコメントしていく。ところが、そのコメントは我々観客に見せられる写真とは徐々に合致しなくなっていく。ユスターシュはなぜ、このような映像と音声との「つなぎ間違い」を行うにいったのか。

監督自身は本作を「優美な死骸」(シュルレアリストによる言語遊戯)になぞらえている。コメントと写真には論理的連関がなく、こうした偶然による映像と言葉の結びつきこそ、作品の主眼であったというわけだ。だが他方、写真家の残した日記や創作ノートから了解されるのは、彼女がルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインの思想に親しみ、なかでも『論理哲学論考』で展開された「見せること」(zeigen)と「言うこと」(sagen)の対比に関心を持っていたことである。彼女は、前期ヴィトゲンシュタインによるこの有名な対立関係を、「映像」と「言葉」との相容れない関係として読み替えようとしていた。写真家の思考と活動を鑑みれば、本作は偶然性を導入した遊戯的作品である以上に、彼女の思考そのものを映画化した試みと推察できる。



本発表は、不思議な印象を与える『アリックスの写真』の生成過程と製作背景を概観したうえで、ここで採用された映画形式とその背後にある思想を分析する。また遺作となったこの作品の分析を通して、ユスターシュ映画全体を貫く方法論を浮かび上がらせる。

14 : 35—15 : 10

### ●西部劇としての『第三の男』——グレーム・グリーンとアダプテーションの諸問題

佐藤 元状（さとうもとのり、慶應義塾大学法学部准教授）

キャロル・リードの『第三の男』(*The Third Man*, 1949)は、ジャンルの的にはフィルム・ノワールに位置づけられることが多い。これは戦後のリードの映画監督としてのキャリアを顧みても、正当な評価だと言えよう——『第三の男』は、明らかに『邪魔者は殺せ』(*Odd Man Out*, 1946)、『落ちた偶像』(*The Fallen Idol*, 1948)の延長線上にある。しかし、グリーン原作は第二次世界大戦後に流行を見せるフィルム・ノワールではなく、戦前の西部劇映画に多くを負っている。この点はこれまで文学史と映画史の盲点となっている。

本発表では、グリーンが映画の公開直後に出版した中編小説『第三の男』(*The Third Man*, 1950)——グリーンが脚本に先立って、この物語を出版している事実は注目に値する——に注目し、この物語を西部劇のジャンルの法則の観点から読み直していく。その際に参照したいのが、グリーンが1930年代の映画批評家としての仕事である。例えば、グリーンが扱った西部劇には、キング・ヴィダーの『テキサス決死隊』(*The Texas Rangers*, 1936)、セシル・B・デミルの『平原児』(*The Plainsman*, 1937)、マーケル・カーティスの『無法者の群』(*Dodge City*, 1939)がある。彼の映画批評を読み返して明らかになるのは、グリーンが同時代のハリウッド西部劇のジャンルの法則に通暁していたばかりか、その感情的な矛盾にも敏感であったという事実である。グリーンの中編小説、およびリードの映画には、その感情の痕跡が息づいている。

近年のアダプテーション研究では、情動という観点から原作と映画の関係を転移的な関係として捉え直す傾向が現れている。本発表はこうしたゆるやかなアダプテーションの観点から、西部劇をめぐるグリーンが感情の強度が映画批評、小説、映画へとどのように漂流していくかを分析していく。

<研究発表 C> 大傍正規（東京国立近代美術館フィルムセンター研究員）

15 : 20—15 : 55

### ●在日朝鮮人関係フィルムの保管状況とその対策について

李 東真（り とんじん、中央大学大学院博士後期課程）

在日朝鮮人運動史に関わる史資料の収集・保管・公開を目的として2012年7月7日にオープンした「在日朝鮮人関係資料室」では、提供元の許諾を得て、2015年4月1日から、収集した動画の公開を開始した。

現在公開されている資料は、1945年から1947年の間に民衆映画株式会社が製作した『朝連ニュース』、1953年に在日朝鮮映画人集団によって製作された『民戦ニュース』、1959年から1985年の間に在日本朝鮮文学芸術家同盟（文芸同）、総聯映画製作所が製作した『総連時報』などのニュース映画である。在日朝鮮人運動史研究者の鄭栄桓は、山形国際ドキュメンタリー映画祭2005の特集カタログ『日本に生きるとのこと——境界からの視線』の中で「識字率が極めて低かった在日朝鮮人らに対する文化啓蒙や宣伝の手段として、演劇や映画などの視覚芸術が注目された」と述べているが、かつて文

化啓蒙や宣伝の手段として重宝された上記の資料は、現在では当時の在日朝鮮人らの営みを記録した「歴史資料」として十分に活用できるものと思われる。

既に研究者や教員らが資料館を訪れ資料を閲覧し、教材や研究資料としての活用を検討し始めているが、以前から、動的映像資料の重要性や情報要求は、特に歴史研究者から指摘されていた。こうした情報要求を満たすためには、それらを閲覧するための環境整備、例えばデジタル化、デュプリケーション、閲覧システムの構築などが必要であることは言うまでもない。

しかしながら、それ以前に、原資料である映画フィルムが残存していることが極めて重要である。世界中のフィルムアーカイブで映画フィルムの経年劣化や不十分な保管環境による資料の劣化が深刻な問題となっているが、筆者も同様の関心の下、資料の提供元の承諾を得て、2013年8月に映画フィルムの劣化度調査を行った。本発表では、その調査結果とその後の対策について報告する

16 : 00—16 : 35

## ●戦後の沖縄における映画制作と連鎖劇の復活

世良 利和（せらとしかず、岡山理科大学兼任講師）

太平洋戦争で壊滅的な被害に見舞われた後、米軍統治下に置かれた戦後沖縄の映画史は、配給・興行・受容・制作のすべての面において、日本本土とは異なる経緯をたどることになった。配給面では日本映画の輸入が制限されていた時期に、南の台湾＝与那国ルートや北の奄美ルートを通じてフィルムの密輸入が盛んに行われた。輸入解禁後は、日本の映画会社にとって沖縄市場は文字通りドル箱となる。興行面では巡回上映の隆盛に始まり、露天劇場の競争時代を経て、最盛期には120館もの映画館がひしめき、系列化も複雑に入り乱れた。受容面では、戦後しばらくの間トーキー版でも弁士による上映が人気を集め、またアメリカ映画の無字幕上映が行われ、西部劇が沖縄の言葉で解説されることもあった。そして制作面では、1950年代に沖縄独自の連鎖劇が復活する。

沖縄における劇映画制作の歴史は、大正中期の連鎖劇から始まった。以後戦前期だけで少なくとも10数本の連鎖劇が制作されており、1930年代にはサイレントながら長編の劇映画も撮られていた。戦時下にはいったん途絶えたものの、戦後数年を経て劇映画の制作が再開される。当初は、日本映画の正式輸入開始で観客を奪われた沖縄芝居の劇団が制作を手がけていた。題材も沖縄芝居の演目に求めており、もっぱら地元の観客を対象とした作品だった。これまでの調査では、1950年代から1960年代半ばにかけて、連鎖劇を含む20本前後の劇映画制作が確認できている。

こうした戦後の沖縄映画史をめぐる諸相について、従来の日本映画史はほとんど注意を払ってこなかった。本報告ではテーマを米軍統治時代に制作された沖縄の劇映画と連鎖劇の復活に絞り、その背景と特徴について考察するとともに、当時の作品の一部も残されていた映像で紹介したい。なお今回の報告は、公益財団法人三菱財団による平成26年度助成研究「米軍統治時代の沖縄映画史—興行、制作、受容の独自性をめぐって」の成果の一つである。



## 日本映画学会

会長 山本佳樹

大会運営委員長 吉村いづみ

開催校実行委員：日基晴子(委員長)、大野美砂(委員)、小暮修三(委員)

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](mailto:japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp)