

日本映画学会

第7回例会 プログラム

2018年6月23日(土) 12:15~18:10

慶応義塾大学三田キャンパス南校舎445号室
(〒108-8477 東京都港区港南4-5-7)

田町駅 (JR山手線/JR京浜東北線) 徒歩8分
三田駅 (都営地下鉄浅草線/都営地下鉄三田線) 徒歩7分
赤羽橋駅 (都営地下鉄大江戸線) 徒歩8分

(アクセスサイトURL (交通案内)) : <https://www.keio.ac.jp/ja/maps/>)
(アクセスサイトURL (学内案内図)) : <https://www.keio.ac.jp/ja/maps/mita.html>)

タイムテーブル

12:00 受付開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

12:15 開会の辞 佐藤元状（開催校責任者、慶応義塾大学）

<研究発表 A: ヨーロッパの映画> 座長 吉村いづみ（名古屋文化短期大学 教授）

12:20-12:55 戦間期 Sight and Sound 誌における映画振興論の研究

照井敬生（東京大学大学院総合文化研究科修士課程）

13:00 -13:35 声による監督のカメオ出演——ジャン・グレミヨンの『ある女の愛』（1953）における吊い

新田孝行（早稲田大学オペラ／音楽劇研究所招聘研究員）

13:40 -14:15 マルセル・デュシャン『アネミック・シネマ』再考——光学実験・螺旋・パタフィジック

田中綾子（早稲田大学文学学術院非常勤講師）

<研究発表 B: アジアの映画> 座長 門間貴志（明治学院大学文学部 教授）

14:25-15:00 香港新派武侠映画における日本映画の影響——アクションとスペクタクルの進化、「空を飛ぶ侠女」の誕生

鄭知硯（東北大学国際文化研究科博士後期課程）

15:05-15:40 ホウ・シャオシェン『珈琲時光』におけるピアノ音楽——オマージュとしての映画のあり方について

正清健介（一橋大学大学院法学研究科非常勤講師）

<講演 A>15:50- 16:50 「日本映画、メディア・エコロジーへ——70 年代以降のオカルト的動き」

アレクサンダー・ザルテン（ハーバード大学東アジア言語文明学部 准教授）

<講演 B>17:00- 18:00 「日本映画理論史研究の課題 長江道太郎の場合」

アーロン・ジェロー（イエール大学映画・メディア学プログラム及び東アジア言語・文学科（兼任）教授）

18:05 閉会の辞 杉野健太郎（会長、信州大学）

18:30～20:30 懇親会 中国飯店三田店 会費 5,000 円

<http://www.chuugokuhanten.com/store/mita.html>

発表概要

＜研究発表 A:ヨーロッパの映画＞ 座長 吉村いづみ（名古屋文化短期大学 教授）

12:20—12:55

●戦間期 Sight and Sound 誌における映画振興論の研究

照井敬生（てるい たかお、東京大学大学院総合文化研究科修士課程）

イギリスにおける映画の社会的地位は、戦間期に抜本的な変化を経験した。戦前は労働者階級向けの娯楽とみなされ、検閲や課税といった抑圧的な政策の対象であった娯楽映画は、第一次世界大戦後にはイギリスの重要な国民文化の一部とみなされ、政策支援の対象となるとともに、映画を芸術文化として評価する批評活動や芸術運動が隆盛を迎えた。本発表の課題は、こうした映画振興の運動や議論を分析し、戦間期の映画にいかなる価値が見いだされたのかを明らかにすることである。

戦間期の映画振興論を分析するにあたって、本発表では、1932年から今日に至るまで刊行が続く季刊誌 Sight and Sound の記事分析を行う。英国青年教育機構によって刊行された Sight and Sound 誌は、イギリス映画協会 (British Film Institute) の設立後は、同団体の定期刊行物として映画の教育的・文化的活用法に関する記事を多数掲載した。しかしながら、戦間期・戦時期の Sight and Sound 誌における「映画の教育的活用」に関する議論は、これまでの先行研究では等閑視されてきた。イギリス映画協会のディレクターでもあったアイヴァン・バトラーによる通史研究においても、Sight and Sound についての言及はごく限定的なものに留まっている。イギリス映画協会が行った芸術的観点からの映画振興に力点を置くこの研究では、映画芸術について Sight and Sound 誌の記事が充実し始めた戦後の活動に焦点を当てており、Sight and Sound 刊行当初の戦間期の活動についてはわずかに言及がなされているのみである。同様の傾向は BFI を概観する最新の研究成果であるノウエル・スミスの著作にも見受けられる。この研究では Sight and Sound の戦後の運営について内部文書やインタビュー、当時の写真資料を用いた詳細な記述がなされているが、戦間期・戦時中における同誌の議論は検討対象とされていない。ここから、Sight and Sound を論じる歴史研究に共通する課題として、戦後の映画芸術論を主たる分析対象と捉え、それ以前の時期を等閑視する傾向が指摘できる。加えて、これらの研究で Sight and Sound 誌が論じられる際に、雑誌そのものが研究対象となるよりは、あくまでイギリス映画機構史研究の文脈で、同機関の広報誌としてのみ Sight and Sound の分析がなされてきた点も課題と言えよう。

しかしながら、戦間期・戦時期の Sight and Sound 誌における教育の議論は、今日の映画と教育を巡る議論とは一線を画す独自の特色を有していた。今日の映画振興論において映画と教育が論じられる際には、映画製作に関する具体的な知識を教授することを指す場合が大半である。これに対して、戦前の Sight and Sound 誌が提唱した、映画の教育的活用は、

1. 学校教育の一環として、映像教材として教室で上映される映画を用いて、数学・物理・地理・歴史といった学校教育課程上の「事実に関する知識」を教授する＜狭義の教育＞映画
2. 一般上映されている商業映画を用いて、国民としての価値観・モラル・信念と言った観客の内面に踏み込む「道徳的な知識」を教授する＜広義の教育＞映画

の両方を含んだ議論であった。このような映画振興論の前提となったのは、道徳的な判断力が備わっておらず、それ故に上からの教導が必要であるとされた、帝国・ドミニオンの構成員やイギリス国内の青少年などが映画の主な観客であることに対する問題意識であった。こうした戦間期・戦時中の教育的映画振興論は、映画を自律的な芸術文化として捉え、プロパガンダの道具として論じることを忌避する風潮の中で忘れ去られていった。しかしながら、Sight and Sound 誌に残された、映画教育にまつわる当時の議論を紐解くことで、映画を道具として捉え、知識や価値観を植え付けようとする映画振興論の存在と、そうした議論が同時代の映画文化において影響力を有していたことが明らかになる。本発表ではこれら映画教育論の内実を Sight and Sound 誌に寄せられた投稿記事や編集部の手記などから明らかにする。この資料の中には、イギリス映画文化史上で大きな貢献を果たした John Grierson や Paul Rotha の投稿も含まれる。

戦間期における映画教育の理念を明らかにしたのち、本発表ではこうした理念が同時代の映画政策に及ぼした影響を検討する。代表的な政策としては、Empire Marketing Board によるドキュメンタリー運動や情報省による映画製作・上映支援運動が挙げられる。このような政策において奨励された、「教育上望ましいとされた」映画が、Sight and Sound 誌において提唱された映画教育の理念をいかにして体現していたかを論じる。これによって、映画教育の理念がいかに実際の映画製作に反映され、当時の映画文化に影響を及ぼしていたのかを明らかにすることが出来る。本研究は、映画の作品内容や文化状況を検討する既存の映画研究に対して、「当時において映画の価値はいかに論じられたか」という映画の思想的観点の分析を行うことで、イギリス映画史研究に貢献するものである。

13:00—13:35

● 声による監督のカメオ出演——ジャン・グレミヨンの『ある女の愛』（1953）における弔い

新田孝行（につた たかゆき、早稲田大学オペラ／音楽劇研究所招聘研究員）

ジャン・グレミヨン最後の劇映画『ある女の愛』（*L'Amour d'une femme*、1953年）は、フランス・ブルターニュ地方のウェサン島を舞台に男女の心のすれ違いを描いたメロドラマである。新しく赴任した若き女性医師マリー（ミシュリーヌ・プレール）が、建設工事の現場監督として逗留中のアンドレ（マッシモ・ジロッチェ）と出会う。二人は互いに惹かれ合うが、結婚を機に仕事を辞めるよう迫るアンドレをマリーは最終的に拒絶、アンドレは島を去り、マリーは島に残る。グレミヨン研究の第一人者ジュヌヴィエーヴ・セリエ（Geneviève Sellier）は、働く女性が職業と恋愛の間で葛藤する姿を描いた本作を1950年代フランスにおいて例外的なフェミニズム映画と位置づけた。働く女性というテーマは監督がインタビューで語る製作動機だったが、本作の批評的受容を調査したローラン・マリー（Laurent Marie）は、医師という知的な女性を主人公としたがゆえにそのフェミニズムは一般的な共感を得られなかったと述べている。

本発表では主に、マリーが知り合う退職間近の女性教師ジェルメーヌをめぐるエピソードを検討する。離島の小学校の先生を長年勤めオールド・ミスとなった彼女は、アンドレと付き合い始めたマリーを見咎め、一時的な関係のために仕事を棄てるのは愚かだと諭す。老教師は映画の中盤で死ぬ。教え子や大人となった元教え子の冷淡な反応を通して、彼女の献身は報われなかったことが残酷に描かれる。注目すべきは、埋葬の際にイタリア人俳優パオロ・ストッパ演じる司祭が語る弔辞のフランス語吹き替えを、プロのフランス人俳優ではなく監督のグレミヨンが自ら行っていることである（『ある女の愛』は1950年代当時盛んに製作されたフランス・イタリア合作映画の一本であり、ジロッチェがキャストされているのもこうした事情による）。

監督が自作に出演したり、画面外のナレーションを担当するのは決して珍しいことではない（例えばサッシャ・ギトリ）。ヒッチコックのカメオ出演もよく知られている。戦後監督したドキュメンタリー作品でグレミヨンは多くの場合語り手も務めており、『ある女の愛』で吹き替えを引き受けたのは自然の成り行きだったかもしれない。

それでも、劇映画において、監督自身がこのような形で声だけの Cameo 出演を果たすのは異例である。グレミヨンの声によって音となった司祭の弔いの言葉を、俳優の台詞としてではなく、グレミヨンの個人的メッセージとして受け取ることは十分可能である。アメリカの映画研究者トム・コーエン (Tom Cohen) はヒッチコックの Cameo 出演を「パラバシス」(parabasis、ギリシャ喜劇で物語が中断しコロスが作者の主張を観客に語りかける場面) と比較しているが、吹き替えに伴う不自然さゆえに、グレミヨンの声による Cameo 出演はヒッチコックの場合よりもそうした性格が強い。

ここで重要なのは、ジェルメーヌをギャビー・モルレーが演じていることである。『ある女の愛』でのモルレーの役は、ドイツ占領期に製作された有名なペタン派メロドラマ『青いヴェール』(Le Voile bleu、ジャン・ステリ監督、1942年)で彼女が演じた役、すなわち、裕福な家庭の乳母として子どもたちとの出会いと別れを繰り返す戦争未亡人を容易に想起させる。いずれも個人的な幸福を犠牲にし、他人の子どもたちの教育に奉仕する女性である。グレミヨンがモルレーを起用するにあたって、戦時中の大ヒット作で彼女が演じた役柄を参照したことはほぼ間違いない。

もっとも、老いて孤独な生活を送っていたモルレーが成長した子どもたちに再会するパーティで終わる『青いヴェール』のお涙頂戴的ハッピー・エンディングは、『ある女の愛』で同じ女優が迎える最期とは対照的である。日曜のミサの最中に体調に異変を来したジェルメーヌがよろめきながら教会の外に出て遂には倒れる姿を、グレミヨンは長回しでドキュメンタリー的に捉える。葬儀には島中の人間が集まるものの、彼女の死に涙を流す者はいない。そうしたなか弔辞が始まる。グレミヨンが司祭の口を借りてジェルメーヌを弔う言葉は、上述のパラバシス効果を引き起こして物語の進行を宙づりにし、ギャビー・モルレーという歴史的な女優に関する観客の記憶を通して、仕事に身を捧げ死んでいった名もなき実在の女性たちへの弔いに変容するのである。

13 : 40—14 : 15

●マルセル・デュシャン『アネミック・シネマ』再考——光学実験・螺旋・パタフィジック

田中綾子 (たなか あやこ、早稲田大学文学学術院非常勤講師)

現代美術の父として名高いマルセル・デュシャンは、1926年、写真家のマン・レイと共に『アネミック・シネマ』(7分、モノクロ、無声)と題する短編の実験映画を制作している。『アネミック・シネマ』はデュシャンが制作した唯一の映画である。『アネミック・シネマ』は、1926年10月にニューヨークのフィフスアヴェニュー劇場で初上映され、50年代に入ってから MOMA のフィルムライブラリーに収蔵された。

タイトルの『Anémic』は、仏語の Anémique (貧血性) と Cinéma、Animé のアナグラムになっており、映画冒頭のタイトルは Anémic と Cinéma の文字が鏡に映し出されているように配置されている。

映画の構成としては、螺旋図(黒と白の等角螺旋)が回転する映像(10個のパターンがある)と詩-地口(詩の文字が螺旋状に配置された円盤9個)が書かれた円盤が回転する映像が交互に登場する。文字の円盤はほぼ同じリズムだが、螺旋図はだんだん遅くなったり、速くなったりする。螺旋は奥行きを感じさせる物で、催眠術のような効果を持つ。螺旋に始まり、螺旋に終わる無始無終の螺旋の回転と鏡像のようなタイトルによって、円環的な構成になっている。

無声映画時代、映像の次に文字が来るというのは一種のパターンであったが、何らかの説明を求めて円盤の詩を読むならば、その期待はすぐさま裏切られることになる。デュシャンは<映画の形式>を踏襲しつつ同時に破壊している。物語性の超越や図像の意図性、言葉と映像の因果関係への反逆と嘲笑があるのではないか。

先行研究としては、お茶の水女子大学の宮内裕美氏が『マルセル・デュシャン《アネミック・シネマ》(1925-26)における身体性とセクシュアリティ — 動く文字をめぐる —』(2008)において、主に円盤上の動く文字(詩)の解釈から身体とエロスの問題を取り上げている。詩の解釈について参考にしたい。

本研究の発想の動機としては、デュシャンが制作した映画が『アネミック・シネマ』一本であることから、「デュシャンと映画」についての研究が少ないことにある。また『アネミック・シネマ』は、同時代に作られた初期実験映画の一つとして登場するに過ぎず、一作品としての研究が未だ充分とは言えない。しかし、デュシャンの創作活動において、『アネミック・シネマ』は重要な意味を持つと筆者は考えている。

まず、デュシャンの完成した映画としては『アネミック・シネマ』のみであるが、1920年、1923年に『アネミック・シネマ』の試作となるものも制作、さらに、ニューヨークでデュシャンの代表作の大ガラスを製作中に、マン・レイと共に立体映画制作を試みている。これは二台のカメラのレンズが連動するように設置し撮影も上出来だったが、現像の段階でフィルムが合板に張り付いて台無しとなってしまった。また、映画に登場する円盤、螺旋をモチーフとした彫刻『回転ガラス版(視覚の正確さ)』『回転半球(視覚の正確さ)』も制作している。つまり、『アネミック・シネマ』は、デュシャンの創作の要ともいえる視覚・錯視、光学実験、透視図法(遠近法)、回転機構といったものがすべて取り込まれて制作された実験映画なのである。

デュシャンはその後も『アネミック・シネマ』の回転する螺旋デザインを写真製版し、厚紙の円盤にオフセット印刷したものを家庭用レコードプレイヤーのターンテーブルに載せた『ロトレリーフ』(1935年)を発表。副題は「視覚の正確さ」であり、『回転ガラス版(視覚の正確さ)』『回転半球(視覚の正確さ)』に続いて光学の実験の連作となっている。

また、『アネミック・シネマ』のモチーフとなっている螺旋についてだが、当時、回転する螺旋や同心円は、精神生理学者たちの間で日常的に使用されていたし、同年代の画家たちのモチーフとしても良く使用されていた。また「螺旋」は遥か昔から芸術や建築のモチーフであり、文化的な意味としては「生命」を象徴していると言える。だが、デュシャンにおいては、そのような文化的な意味で「螺旋」を記号的に使用したのではなく、むしろ「視覚の持つあいまいさ」を際立たせるための「めまい」を起こす装置として使用したと考えられる。

更に、デュシャンはこの当時、「コレージュ・ド・パタフィジック」に参加していたことから、「螺旋」モチーフにおいて、「パタフィジック」の影響が強く認められる。「コレージュ・ド・パタフィジック」とは、1948年に結成された秘教・前衛集団である。メンバーは多彩でデュシャンの他に、マン・レイ、M・エルンスト、ジャン・デュビュッフェ、レーモン・クノー、ボリス・ヴィアン、ウンベルト・エーコ、ジャン・ボードリヤール等。そもそも「パタフィジック」とは、アルフレッド・ジャリの造語で「物理学(Physics)」と「形而上学(Metaphysics)」を超えるものとする「形而超学」である。ジャリは『フォーストロール博士言行録』の中で、「想像力によって解決する科学」である新たな学問だと定義した。この「パタフィジック」において螺旋はまさに「例外的で追補的世界」の象徴である。「例外的で追補的世界」とは、我々の意識している世界を逆さまにしたもので、そこでは幻覚があたりまえで、何もかもが反対になる世界のことである。

デュシャンにとっての「螺旋」モチーフは、まさにパタフィジック的な意味での「螺旋」であるだろう。ぐるぐると回転する螺旋像、生み出される「めまい」の感覚こそが、記憶と経験によって正しいと認識している「視覚世界」に揺さぶりをかける。

印象派以降の網膜に映った像をそのまま描く絵画を「網膜的絵画」として批判し、非知覚の4次元世界を作品に投影させようと試みたデュシャンの視知覚に対する姿勢が、『アネミック・シネマ』と付随する「光学の実験」と称する連作に現れていると筆者は考えている。

14 : 25—15 : 00

● 香港新派武侠映画における日本映画の影響——アクションとスペクタクルの進化、「空を飛ぶ侠女」の誕生

廊知硯 (こう ちけん、東北大学大学院国際文化研究科博士後期課程)

一九六〇年代は、香港と日本の二つの映画界が積極的な交流を持った最初の時期であった。この時期には、日本映画が大量に香港へ輸入された一方、幾つかの北京語映画会社は、日本映画との合作を選択し、海外撮影や日本の人材の導入など様々な形式で映画業界の交流を行った。

北京語スタジオとなった邵氏兄弟有限公司 (ショウ・ブラザーズ、以下、邵氏と呼ぶ) の創立者である邵逸夫 (ランラン・ショウ) は、東南アジアにおける日本映画の王座を奪う意欲を持ち、また欧米進出という願望があった。さらに、国際的に通用する多様なジャンルの映画を開発したいと考えていた。邵氏によって様々なジャンルの北京語映画が製作されていたが、最も成功した作品は、改良された武侠映画だった。香港の研究者邱淑婷によれば、邵氏が日本映画の技術や人材を用いて、大量の日本チャンバラ映画を購入し監督たちにみせて、武侠映画を積極的に開発したことに対して、この時期の香港の武侠映画は「ある程度、日本のチャンバラ映画をベースとしたものである」と評価されている。例えば、当時名高い監督胡金銓について、彼の映画における日本映画との関連性があるという指摘も見られ、あるいは同じ邵氏に属した監督・張徹の映画『辺城三侠』 (1966) は当時の香港武侠映画に影響を与えたが、David Desser によって張徹の映画における男性人物たちは日本映画からの影響を受けていたという指摘がある。

これまで香港映画と日本映画との関連性を歴史的に扱う際に、これを 20 世紀後半の経済のグローバル化の枠組みの中で捉えようとしたり、あるいは、世界的な市場の中での業界交流と産業現代化という面から主に論じられてきた。ただし、これまでの先行研究は映画産業と映画製作者と言う観点から検証されることが多かったが、中国の新派武侠映画の内容 (特に技法の面など) において、どのような日本映画からの影響が存在しているのかについて、作品の映像自体に関する分析を踏まえた、より具体的な考察は未だ不十分と言える。

そこで、本発表では、一つの技術交流の面に着目し、香港映画業界がいかに日本映画における技術を吸収したのかについて考察していきたい。

その技術は、ワイヤーアクションであり、英語では「wirework」あるいは「wire-fu」と表示され、俳優、オブジェクトあるいはスタントマンがワイヤーロープに吊られた状態で、「ライティングと距離を注意深くコントロールして吊り糸を消し、まるで宙に浮いているようなシーンを作り出す」、映画や舞台ドラマの特殊撮影の一種である。香港や中国大陸では「wire」の発音に従って「威也 (wei yě)」または「威亚 (wei yà)」と呼ばれるが、「吊钢丝 (ロープに吊られた)」という表現も見られている。中国語圏のアクション映画においてワイヤーアクションが使用され、知名度が高い作品としては、ツイ・ハークの『ワンス・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ』や、アン・リーの『グリーン・デスティニー』あるいは 2002 年の香港・中国合作による武侠映画『HERO』が挙げられるだろう。一方、日本側には、円谷英二が特撮監督を務めた映画『白夫人の妖恋』 (1956)、1964 年の映画『大冒険』も挙げられる。

本発表では、1960 年代から香港の映画業界はいかに自らワイヤーアクション技術を撮取・改良したのかを解明するため、通時的に 1960 年代初期の広東語武侠映画から胡金銓の『龍門客棧』まで『如来神掌』 (1964)、『梁

山伯與祝英台』(1963)、『雲海玉弓縁』(1966)、『独臂刀王』(1969)幾つの映画を取り上げ、ほぼ同時期の日本映画『白夫人の妖恋』や『大冒険』と比較ながら、香港・日本映画におけるワイヤーアクションの応用とその進化の過程を考察する。そして、1965年から数十年間、ワイヤーアクションがいかに香港映画で成長していったについて考察することは、新派武侠映画におけるワイヤーアクション使用の貢献、すなわちストーリーや人物造形の改良、殺陣における運動と空間展開の革新、およびこの過程においてワイヤーアクション技術と香港新派武侠映画における「スペクタクル」が進化していった一面を伺うことができる。

15 : 05—15 : 40

●ホウ・シャオシェン『珈琲時光』におけるピアノ音楽——オマージュとしての映画のあり方について

正清健介（まさきよ けんすけ、一橋大学大学院法学研究科非常勤講師）

1. 本発表の目的

本発表は、ホウ・シャオシェン（侯孝賢）が小津安二郎へのオマージュとして製作した映画『珈琲時光』（2004）が、どのような点でオマージュであるかをその音楽に着目して明らかにするものである。その目的は、『珈琲時光』の具体的な考察から、オマージュとしての映画のあり方の一例を示すことにある。

2. 先行研究との関係

小津映画の現代の映画監督に対する影響を考える上でホウは重要な映画監督の1人である。実際、ホウ映画は小津映画との関係で論じられることが多い。例えば、四方田犬彦（1993）はホウの『悲情城市』（1989）のある1シーンのカメラ・ポジションを「小津安二郎を思わせる低い視座」と、わざわざ小津の名前を持ち出して説明している。しかし、ホウが小津映画を初めて見たのは、ホウが国際映画祭で賞を獲得するなどして映画監督としての名声を得たのちのことであった。ここで着目したいのは、その見る以前から「台湾の小津」と評されるほど「似ている」という類似性の指摘がホウ映画に対してあったことである。

星野幸代（2005）の指摘の通り、『珈琲時光』には『東京物語』（1953）で見られるエピソードが散見される。その引用の数々は、とりあえずホウの直接的な小津に対するオマージュと捉えることが可能である。しかし、本作品には決定的に小津映画と異なる点がある。それはホウ自身も認めるように彼が「表現のスタイル」と呼ぶところの映画製作法である。例えば、『珈琲時光』ではほぼすべてのショットでロングテイクが採用されており、ショットの長さは小津映画のものとは比べ明らかに長い。小津の晩年のカラー全6作品のショットの平均の長さ（ASL）が『浮草』（1959）を例外としてすべて7秒であったことを踏まえるならば、いかに『珈琲時光』のショットが小津映画と比べ長いかはわかる。野崎敏（2015）が「侯孝賢が捨象しようとする映画的な要素」の1つとして「モンターージュ」を挙げるようにロングテイクはホウ映画を特徴付けるものである。そしてそれは、デヴィッド・ボードウェル（1988）の言う小津の「断片集積的文体」とは真逆の傾向とも言える。また、本作品では小津が晩年に排したフェードや、パンとティルトによるリフレーミングも行なわれている。そして小津映画との最大の違いは移動シーンの多さである。これほどまでに人物の移動がいくつものシーンを用いて細かく描かれているものはホウ映画でも他に例を見ない。ここで注目すべきは、このような細かな移動シーンが例外的に挟まれていない主要シーン間にピアノ音楽が流れているという点である。ピアノ音楽はまるで移動シーンの代替物のようなものとして挿入されている。すると、移動シーンが場所と場所をつなぐ機能を持つとしたら、その代わりようにして挿入されているピアノ音楽もまた、シーン間をまたぐことで場所と場所をつないでいると言えないだろうか。

蓮實重彦（2003）が「（小津は）移動中の時間＝空間を描こうとはしない」と指摘する通り、小津映画では人物の移動が描かれることは少ない。ホウはあたかも『珈琲時光』で、細かい移動シーンを多用することによって、小津へのオマージュ映画という体裁をとりながらも小津映画と差異化を図っているかのようである。しかし、ここで1つ『珈琲時光』と小津映画の共通点が浮上する。それはいずれの映画でも、音楽が場所と場所をつなぐ機能を持っているという点である。小津は移動を描かないがその代わりにシーン移行部に音楽を流す傾向にある。長木誠司（2010）は小津映画では音楽担当の作曲家が異なっても「音楽の一定のパターンが認められる」と指摘した上で、その1つとして「シーンの転換点の直前にフェイド・インして、転換した直後にフェイド・アウトしていくような音楽」を挙げている。これを作曲家斎藤高順は1983年のインタビューで「ブリッジ音楽」と呼んでいるが、『珈琲時光』のピアノ音楽はシーン間をまたぐことでこの「ブリッジ音楽」と同じ機能を持っていると言える。

3. 結論

音楽が場所と場所をつなぐ。これが『珈琲時光』に見られる音響面での小津映画的な細部であると言える。そしてさらに言えば、シーン移行に際しての場所と場所のつながりに気を配るという点。これこそが『珈琲時光』のホウが小津と態度を同じくする点を言えるだろう。つまり、ホウが『珈琲時光』で捧げた小津へのオマージュとは、小津が風景ショットや「ブリッジ音楽」を多用することで達成していた場所と場所のつながりである。ただしホウは音楽よりも主に移動シーンという小津がほとんど使わなかった手法でもってそれを達成している。この独自の手法にこそ、ホウが『珈琲時光』で示す単なる小津映画の複製ではないオマージュとしての映画のあり方が見て取れる。

<講演 A> 15:50—16:50 「日本映画、メディア・エコロジーへ——70年代以降のオカルト的動き」

アレクサンダー・ザルテン(Alexander Zahltzen)氏プロフィール：ハーバード大学東アジア言語文明学部准教授。2007年ヨハネス・ゲーテンベルク大学大学院 Ph.D. (Film and Media Studies)、2009年～2011年明治学院大学文学部博士研究員（日本学術振興会）、2011年～2012年韓国東国大学映画・デジタルメディア学部助教授(Assistant Professor)を経て、2012年からハーバード大学で教鞭を取る。主著は、単著 *The End of Japanese Cinema: Transformations 1960s-2000s* (Duke UP, 2017)、Marc Steinberg 氏との共編著に *Media Theory in Japan* (Duke UP, 2017)、*The History of Media Theory in Japan* (Duke UP, 2017)、共著に *A Companion to Japanese Cinema* (Wiley Blackwell, forthcoming 2018)、*Oxford Handbook of Japanese Cinema* (Oxford UP, 2014)など、日本映画研究、メディア研究などの業績多数。

<講演 B> 17:00—18:00 「日本映画理論史研究の課題 長江道太郎の場合」

アロン・ジェロー(Aaron Gerow)氏プロフィール：イェール大学映画・メディア学プログラム及び東アジア言語・文学科（兼任）教授。研究分野は日本映画史、日本のポピュラー・カルチャー、テレビ等。単著に『*Kitano Takeshi*』（BFI, 2007年）『*A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*』（University of Michigan, 2008年）や『*Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*』（University of California, 2010年）。共著に『日本映画研究へのガイドブック』（ゆまに書房, 2016年）。共編著の『日本戦前映画論集—映画理論の再発見』（ゆまに書房）は近刊。

日本映画学会

会長 杉野健太郎

大会運営委員長 吉村いづみ、運営委員 塚田幸光、佐藤元状

開催校責任者 佐藤元状

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

事務局分室 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町 2 1 6 0 番地

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/>