

日本映画学会

第 11 回大会(創立 10 周年記念大会)

プログラム

2015 年 12 月 5 日 (土) 9:00 受付開始

京都大学総合人間学部棟

(〒606-8501 京都府京都市左京区吉田二本松町)

(アクセスサイトURL: <http://www.h.kyoto-u.ac.jp/access/>

http://www.kyoto-u.ac.jp/ja/access/campus/yoshida/map6r_ys.html)

タイムテーブル

9:00 受付(第1室)開始/発表25分・質疑応答10分

	第1室(1階1102教室) 総合司会:山本佳樹(会長)	
9:20-9:25	開会の辞 松田英男(開催校責任者、顧問)	
9:25-10:00	セッションA(9:25-11:20) 司会:板倉史明(神戸大学国際文化研究科准教授) (A1) 是枝裕和『ディスタンス』における水の主題系——入浴シーンの不在とその意味 伊藤 弘了(京都大学大学院博士課程)	第2室(地下1階1B05教室)
10:05-10:40	(A2) 作曲家・芥川也寸志の映画音楽実践——豊田四郎監督作品を中心に 藤原 征生(京都大学大学院博士課程)	セッションC(10:05-12:45) 司会:佐藤元状(慶應義塾大学法学部准教授) (C1) クリント・イーストウッドのパロディ性——『グラン・トリノ』を中心に 吉岡 宏(京都大学大学院修士課程)
10:45-11:20	(A3) 『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』におけるカルメン像の変化——音楽面からの再評価を目指して 久保 豊(京都大学大学院博士課程)	(C2) プレ斯顿・スタージェス作品におけるカルチャー・ギャップの表象 有森 由紀子(京都大学大学院博士課程)
11:30-12:05	セッションB(11:30-12:45) 司会:小川順子(中部大学人文学部准教授) (B1) 阪東妻三郎はなぜ踊るのか——『決闘高田の馬場』の殺陣 雑賀広海(京都大学大学院博士課程)	(C3) 『瞳の奥の秘密』のラストシーンの分析——「瞳」と「部屋」をめぐる主題論的考察の試み 岡村ピクトル勇(神戸市外国語大学他非常勤講師)
12:10-12:45	(B2) 「小津安二郎映画の戦前、戦中、そして戦後」 指田 文夫(大衆文化評論家)	(C4) 『トレインスポッティング』に埋め込まれたスコットランド労働者階級文化の記号 松山のぞみ(京都大学大学院修士課程)
12:45-13:50	総会(12:45-12:55) 杉野健太郎(信州大学、事務局長・副会長) 昼休憩(12:55-13:45)	
13:45-14:20	セッションD(13:45-15:00) 司会:大石和久(北海学園大学教授) (D1) 親子映画運動の展開と戦争の記憶 藤田 修平(京都造形芸術大学研究員)	セッションE(13:45-15:00) 司会:李 明(大阪大学国際戦略推進室特任研究員) (E1) 前進する時、クィアする時——『彷徨う花たち』における鉄道のイメージと時間性 藤城孝輔(ロンドン大学キングスカレッジ博士課程)

14:25- 15:00	(D2) 潜在性・現実化、そしてリアリティ ——映画・映像表現の今 風間 正 (ビジュアル・ブレインズ代表)	(E2) 植民地朝鮮発声映画の中での日本人：1940年代を 中心に 咸 忠範 (名古屋大学大学院客員研究員)
15:10- 17:10	<p>シンポジウム『「不純な映画」再考——映画と他のメディアの交渉の系譜』 於：第1室（1階1102教室）</p> <p>司会進行： 堀 潤之（関西大学文学部教授）</p> <p>パネリスト： 仁井田千絵（日本学術振興会特別研究員 PD）「見えない語り手——ラジオ・ドラマとフィルム・ノワール」 須藤健太郎（パリ第3大学博士課程）「メディアかメディアムか——フランス映画史におけるジャン・アラブの実験的テレビ作品」 畠山宗明（聖学院大学助教）「潜在的レイヤー —— デジタル動画における動的レイヤー形成について」</p>	
17:20- 18:20	<p>講演「日本映画研究への提言」 四方田犬彦（京都造形芸術大学大学院学術研究センター客員研究員） 於：第1室（1階1102教室） (講演者の詳しいプロフィールはプログラム最終頁をご覧ください。)</p>	
18:20	閉会の辞 吉村いづみ（名古屋文化短期大学、大会運営委員長）	
18:30- 20:30	懇親会（カンフォーラ） 懇親会費 4千円	

発表概要

<セッション A>

司会 板倉史明(神戸大学国際文化研究科准教授)

9:25—10:00(A1)

●是枝裕和『ディスタンス』における水の主題系——入浴シーンの不在とその意味

伊藤弘了(いとう ひろり、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)

本発表では、是枝裕和の映画に見られる水の主題系が、是枝映画の物語的特質と結びついていることを『ディスタンス』(2001年)の分析を通して明らかにしていく。是枝映画に食事のシーンが多いことはつとに知られているが、入浴シーンもまた必ずと言っていいほど登場する。是枝はデビュー作の『幻の光』(1995年)で赤ん坊の入浴シーンを描き、生まれたばかりの赤ん坊が大人の手を借りなければ生きていけないことを象徴的に示している。「赤ん坊の入浴」というモチーフは、おそらくリュミエール兄弟の『赤ん坊の食事』(1895年)への目配せであり、是枝なりの映画史百年への祝辞であると考えられる。じっさい、川本徹が指摘しているように、サイレント期から現代に至るまで、映画は入浴を描きつづけてきた。是枝映画では、全部で十本の長編劇映画のうちの実に九本に入浴シーンが見られ、いずれの映画においてもそれが重要な役割を果たしている。入浴シーンは是枝にとって言わば作家の署名なのである。

ところが、一本だけ入浴が直接描かれていない作品がある。3作目の『ディスタンス』である。ただし、この映画は入浴シーンを描かない代わりに、それに相当する設定を用意している。50ものロケーション候補地から最終的に選ばれたという長野県の雨池はその中心をなすものであり、ほとんど巨大な浴場として機能している。勝(伊勢谷友介)のアルバイトが水泳教室のインストラクターに設定されているのも、広義の入浴をめぐる主題系の一環である(プールも入浴と同様、全身を水に浸けるための場である。加藤幹郎が考察しているように、プールもまた映画にとって重要なモチーフの一つである)。本作はオウム真理教による地下鉄サリン事件をモデルとしたフィクションである。ただし、カルト教団が水道水にウィルスを混入させて大量殺人を行ったという設定に変えられている。この変更は重要である。水道水の汚染は、単に飲料水の汚染というだけでなく、同じ水を利用した食事や入浴が不可能になることを意味するからである。このようにして、『ディスタンス』では、水が凶器となってしまった世界に生きる人々の物語が描かれることになる。このとき、それぞれの登場人物の抱えているトラウマが水と関わっていることが映画内では巧妙に示唆されている。彼らは水との関係を通して、自分自身を見つめ直すことになるのである。これは「アイデンティティーの模索」や「生の肯定」の問題を描きつづけてきた是枝映画の特質と結びつく重要な主題である。

10:05—10:40(A2)

●作曲家・芥川也寸志の映画音楽実践——豊田四郎監督作品を中心に

藤原 征生(ふじわら まさお、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)

今年(2015年)生誕90年を迎える作曲家・芥川也寸志(1925–1989)は、クラシック音楽作品に留まらず、さまざまな分野で旺盛な作曲活動を展開した。とりわけ、映画音楽は『えり子とともに』(豊田四郎監督、1951)以降、100本近い作品を手

掛けている。彼が精力的に映画音楽に携わったのは1950年代初頭から1960年代末までのおよそ20年間である。これは日本映画が最も活動的であった頃と合致し、黄金期を音楽面(あるいは音響面)から支えたという点で、日本映画研究における芥川の重要性は明白である。芥川の映画音楽に関する先行研究としては、小林淳の『日本映画音楽の巨星たちII』(ワイズ出版、2001)における『八つ墓村』(野村芳太郎監督、1977)の分析が挙げられるが、映画学的あるいは音楽学的観点から見て、真に解明が求められているのは日本映画の黄金期における芥川の映画音楽実践であると思われる。そこには、クラシック音楽と映画音楽の往還を自由に行い、映画監督たちとの緊密な連携のもとで数多くの実験的取り組みを重ねることで、日本の映画音楽に新たな地平を切り拓こうとする芥川の姿勢が明確に表れているからである。また芥川は、1978年のインタビューにおいて、作品中で一貫して演奏される「テーマ音楽」の重要性を説いているが、それを例証するように、時代が下るにつれて、芥川の映画音楽設計は物語の細部に寄り添うような形から、より「テーマ音楽」然とした音楽動機を顕在化させる方向へ傾いていく。作品世界の構築という観点からも、具体的な検証が望まれる所以である。

そこで本発表では、芥川がしばしば共同作業を行った映画監督・豊田四郎(1905-1977)との関係性に注目し、両者がコンビを組んだ『猫と庄造と二人のをんな』(1956)、『花のれん』(1959)、『地獄変』(1969)の3作品を分析し、同一映画監督作品における芥川の映画音楽実践の変遷とその意味を明らかにしたいと思う。

10:45—11:20(A3)

●『カルメン故郷に帰る』と『カルメン純情す』におけるカルメン像の変化——音楽面からの再評価を目指して

久保 豊(くぼ ゆたか、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)

田中純一郎『日本映画発達史 III』(中公文庫、1976年)の表紙に使用されている、ある映画の宣伝ポスターの中で、高峰秀子と小林トシ子が青い空を背景に笑顔を見せしている。ある映画とは、木下恵介監督の『カルメン故郷に帰る』(1951年3月21日公開)である。日本映画初の長編総天然色映画として製作された同作は、これまで主にその色彩技術の革新性と占領期の女性身体表象という二つの視点から論じられてきた。また、高峰秀子の特集した『ユリイカ』(青土社、2014年5月号)においては、女性「芸術家」としてのカルメンのイメージが探究されるなど(石田美紀「芸術に打ち込む娘たち 占領期の高峰秀子」169-177頁)、同作を再評価する動きが確認できる。しかし、同作はミュージカル・コメディとして一般に受容されているにもかかわらず、劇中で流れる音楽についてはいまだ十分な分析がなされているとは言えない。

本発表は、先行研究の成果(特に占領期の女性身体表象)を援用しつつ、『カルメン故郷に帰る』とその続編『カルメン純情す』において使用される映画内音楽と映画外からの音楽(背景音楽)の比較をとおして、リリィ・カルメンこと高峰秀子の役作りにおける音楽の役割を明らかにする。具体的には、まず『カルメン』二作品で用いられる音楽の起源を見極めながら、プロスペル・メリメの小説『カルメン』とオペラ版『カルメン』におけるカルメン像を確認する。次に、「カルメン故郷に帰る」と「カルメン純情す」という二つの挿入歌の音声的・映像的機能を高峰の歌唱および演技との関連において検討する。その際、女優ジュディ・ガーランドの歌唱および演技と、女優カルメン・ミランダのスターイメージを参照する。この作業を通して、「カルメン」という文学的／音楽的女性像に対して加えられたジェンダー的／エスニシティ的改変とその映画史的意味についても考察し、作品の再評価につなげる。

<セッション B>

司会 小川順子（中部大学人文学部准教授）

11:30—12:05(B1)

● 阪東妻三郎はなぜ踊るのか——『決闘高田の馬場』の殺陣

雑賀広海(さいか ひろみ、京都大学人間・環境学研究科博士課程)

戦前の日本映画では剣戟アクションを主体とする時代劇映画、いわゆるチャンバラ映画が無数に製作された。日本初の映画スター尾上松之助もチャンバラ映画から生まれた。他にも大河内傳次郎や阪東妻三郎など、数々のスターが誕生していくのに伴って、殺陣の様式も変化していることが小川順子の研究で明らかになっている。しかし戦前のチャンバラ映画は現在まで完全な形で残っているものが極めて少ない。日本映画はかつて世間を席卷した殺陣の様式という遺産のほとんどを失ってしまっているのである。その点で、ほぼ劇場公開時のままで現在も見ることができる、マキノ正博が監督した『決闘高田の馬場』(1937年の劇場公開時タイトルは『血煙高田の馬場』)は貴重な作品である。本発表ではこの『決闘高田の馬場』の殺陣に注目したい。

この作品の最後を飾るアクション・シーンでは、阪東妻三郎の生き生きとした殺陣を見ることができる。この阪妻の殺陣について、先行する研究や批評では「ジャズダンスのようだ」という指摘が繰り返されてきた。しかし「ジャズダンスのようだ」という指摘は果たして正しい表現であるのだろうか。また、これまでの批評家や研究者が阪妻の殺陣を「ジャズダンスのよう」に見たということから我々が問うべきことは、なぜ闘争の身体運動がダンスのような身体運動に振り付けられ演出されたのか、ということであるように思われる。

本発表では一つ目の点について、「ジャズダンスのようだ」という言説を読み直し、サイレントからトーキーに移行する技術的側面から再びとらえ直していく。そして二つ目の点について、制作当時の時代状況とマキノの映画作家としての特徴とも絡めつつ、阪妻の「ジャズダンスのような」殺陣がなぜ踊っているのかのように見えるのかを明らかにする。

12:10—12:45(B2)

● 「小津安二郎映画の戦前、戦中、そして戦後」

指田 文夫(さしだ ふみお、大衆文化評論家)

1 『東京暮色』に隠されたもの

小津作品で、戦後で最も評価が低いのは1957年の『東京暮色』で、「キネマ旬報」のベストテンでも17位である。その理由は、作品が暗く、救いがないからだ。成瀬己喜男の『浮雲』も暗いが、成瀬は仕方がない。だが、映画界頂点の小津の暗さには誰もが困惑したのである。だが、そこには深い意味が込められていた。当時、映画界を席卷していた石原慎太郎・裕次郎兄弟による「太陽族映画」への批判である。だが、この『東京暮色』で小津は、さらにもう一つ深い意味を込めていた。それは、昭和初期のモダニズム(それは夫の笠智衆を捨てたモガで妻山田五十鈴に象徴される)、自分もその側だったことの小津自身の自己批判である。

2 モダニストとしての小津安二郎

1933年の『非常線の女』は、冒頭から丸の内のビル街の大俯瞰、オフィスのタイプライターの移動撮影と、戦後の小津作品にはない技法で驚く。さらにダンスホール、ボクシングジム、MJBのコーヒー缶やバゲット、ギャングのボス岡譲二と情婦田中絹代もモボ、モガで、アメリカ的なモダニズムである。最後、強盗事件を起こすが、回心して自首する岡と田中が暗示するのは、前年に起きた共産党ギャング事件であり、「最初からやり直したら」という小津の左翼へのメッセージである。

戦時中、中国での毒ガス部隊への従軍後の傑作『戸田家の兄妹』の成功。『東京暮色』は、主人公で不品行の娘有馬稲子を死なせ、原節子に山田五十鈴に向かって「秋ちゃんは死にました。お母さんのせいです」と言うのは、小津自身の自己批判である。

〈セッションC〉

司会 佐藤元状(慶應義塾大学法学部教授)

10:05—10:40(C1)

●クリント・イーストウッドのパロディ性——『グラン・トリノ』を中心に

吉岡 宏(よしおか ひろし、京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程)

クリント・イーストウッドに映画史を革新するほどの実験性はない。クリント・イーストウッドは紋切型の映画作家である。その作風は、イーストウッド自身が映画を製作するにあたってB級映画の巨匠たるドン・シーゲルに師事したこと、並びに、彼がジョン・フォードやハワード・ホークスの影響を受けて育った世代であることに起因するだろう。しかしながら、紋切型が必ずしも作品の不出来につながらないのは、話の大筋が決まっているからこそ、それをどう描いているかに注目が集まるからである。『グラン・トリノ』もまた、イーストウッド扮するウォルト・コワルスキーが地元の不良グループから隣人を救出するというだけの単調な物語であり、だからこそ、説話と映像の両水準でその特異性が際立つのである。まず説話の水準では、使い古されたパターンが採用される。主人公が何らかの事件に遭遇し、問題を解決するためのあらゆる手段を講じた末に再び平穏を取り戻すといった具合に。しかし、実際の物語はウォルトの死とアンチクライマックスで幕を閉じるため、定形から微妙に逸脱してしまい、最後まで主人公が日常生活に帰還することはない。次に映像の水準では、ポーチや浴槽といった西部劇に典型的なモチーフが描かれるが、そのモチーフは伝統的な西部劇とは異なり、荒野と文明の境界線を表象しつつも、無法地帯を制御するための拠点として機能するには至らない。というのも『グラン・トリノ』で守られているのは文明と呼ぶにはあまりにも矮小なウォルトの自宅だからだ。つまり、イーストウッドは内容と形式の大部分を紋切型に依拠しながら、そこで生じた問題に何らの解決策も与えないため、紋切型が要請する規則を無効化してしまう。本発表では、このように古典をパロディ化し続けるイーストウッド映画の特異性が、伝記的、文化的、映画史的な背景の中でどのような意味をもつのかを明らかにしたい。

10:45—11:20(C2)

●プレストン・スタージェス作品におけるカルチャー・ギャップの表象

有森 由紀子(ありもり ゆきこ、京都大学人間・環境学研究科博士課程)

アメリカ人映画監督・脚本家プレストン・スタージェスは興味深い人生を送った人物である。彼の母親は芸術を愛し、ヨーロッパでの生活を好んだ奔放な女性であり、継父はシカゴに暮らす裕福なビジネスマンであった。複数の伝記的研究に示されているように、ヨーロッパとアメリカ、芸術とビジネスという対照的な世界に身を置く両親のもとで育ったことで、彼の人生と映画はパラドックスに特徴づけられた。

本発表では、以上のような伝記的事実を踏まえたうえで、スタージェス監督・脚本によるスクリーンボール・コメディについて、カルチャー・ギャップに関するジョークと、コスモポリタンとしての性質を備えた登場人物に着目して分析を行う。例えば、『レディ・イヴ』(1941)ではアメリカ人のヒロインがイギリス人貴族を装い、『殺人幻想曲』(1948)の男性主人公はコスモポリタンな芸術家として設定されたイギリス人貴族のオーケストラ指揮者である。また、『トンプソン少佐の手帳』(1955)は、イギリス人がフランスで体験するカルチャー・ギャップをテーマにし、二ヶ国語(英語とフランス語)で同時撮影された。これらの作品では、アメリカ／フランスというスタージェスにとってなじみの深い国でイギリス人が体験するカルチャー・ギャップが、国民性や言語・訛りの巧みな偽装と誇張された真正さを体現する登場人物によって、ひねりのきいたジョークとなっている。また、スクリーンボール・コメディには、ヨーロッパ(特にパリ)を舞台にしたものや、ヨーロッパ出身であることをほのめかず登場人物が登場する作品が他にも多く存在する。本発表では、これらがもたらす効果についても考察を行い、スタージェス作品の当ジャンルにおける独自性を明らかにする手掛かりとする。

11:30—12:05(C3)

●『瞳の奥の秘密』のラストシーンの分析——「瞳」と「部屋」をめぐる主題論的考察の試み——

岡村ビクトル勇(おかむら びくとるいさむ、神戸市外国語大学他非常勤講師)

タイトルと女性の瞳のクローズアップというファーストショットから予想されるとおり、ファン・ホセ・カンパネラ監督の『瞳の奥の秘密』(*El Secreto de Sus Ojos*: 2009)の主題は瞳である。25年もの長きにわたり互いを想いながらも愛の言葉を口にできないベンハミンとイレーネの瞳と見つめ合う視線。ベンハミンが強姦殺人事件の容疑者を特定するきっかけとなった写真に映った、女性を凝視する男の狂気を宿した瞳と一方的な視線。瞳という主題は、ロマンスとバイオレンスという一本の作品を構成する二つのジャンルをつなぐ役割も担っている。

秘密を隠したり、感情を宿したりする瞳(目)は、比喩的に部屋と通底する容器的な性質を有するが、イレーネの執務室や、被害者の夫が犯人を監禁する牢獄としてあらわれる部屋は、この映画のもう一つの重要な主題であり、瞳という主題と合わさっていくつもの名場面の産出に寄与する。

その最たる例が、前半のあるシーンの差異をともなった反復たるラストシーンである。未清算の過去と向き合い行動することで変化・成長したベンハミンは、恐怖が支配する過去という部屋から愛が支配する未来という部屋に移る決断をし、イレーネの部屋を再訪して想いを打ち明けようとする。

主人公に先んじて室内に侵入したカメラは、画面手前に着席したイレーネの後ろ姿を、画面奥ほぼ彼女の真向かいに扉を映す。イレーネと扉の位置関係により、観客は、入室するベンハミンを見ながら、彼が同時にイレーネの瞳(視界)に入ることと了解する。ベンハミンの前回の来室時には扉を開けたままにしておくよう求めたイレーネは、今回は扉を閉めるよう求めることで、ベンハミンを彼女の瞳と部屋の中に独占しようとする。

扉が閉ざされ、それにより室内を覗くことが不可能となるショットで映画は終了する。部屋の一部たる扉に「瞳」という文字列を含むタイトルが出現するエンドクレジットも、映画を紛うことなき傑作にすることに貢献している。

12:10—12:45(C4)

●『トレインスポッティング』に埋め込まれたスコットランド労働者階級文化の記号

松山のぞみ(まつやま のぞみ、京都大学大学院人間・環境学研究所修士課程)

1996年イギリス製作の『トレインスポッティング』(ダニー・ボイル)は、スコットランドの薬物中毒者たちの生活を描き、国内外で商業的に成功した。薬物中毒という一見深刻なテーマを、軽快でコミカルな手法で扱った当作品は、ブリット・ポップ(90年代に隆盛したイギリス・ポップ及びロック音楽のムーヴメント)と密接に結び付いており、そのポップでスタイリッシュな演出も話題になった。

作品の主要登場人物は、スコットランドの首都エディンバラで暮らす労働者階級の若者たちである。労働者階級を扱ったイギリス社会派映画は枚挙にいとまがないが、『トレインスポッティング』は社会問題を扱いながら、政治性より娯楽性や喜劇性が高い点で、他の作品と一線を画す。現地の労働者階級の観客からも一定の評価を得ており、昨年(2014年)のスコットランド独立運動の際にも当作品が引用されたほどである。

本作には、全編をとおしてエディンバラの労働者階級文化を読み解く記号が散りばめられている。その記号は、70年代から90年代の英米ロック音楽、また、サッカーとパブにまつわるエピソードやセリフ、小道具、庶民的エディンバラ訛り(同じエディンバラでも中産階級の訛りは異なる)、そして、エディンバラが輩出した映画スター、ショーン・コネリーについての登場人物の見解等、限定的なものである。そのような記号に気付かずとも、物語の内容やユーモアは容易に理解することができる。しかし、地元の労働者階級で、特に登場人物たちと同じような音楽ジャンルやサッカーチームを好む一部の鑑賞者は、限定的な記号を読み取ることができるため、作品により深い共感を抱くのではなからうか。

『トレインスポッティング』の映像と音響に埋め込まれた記号の意味を解き明かすことによって、スコットランド人、特にエディンバラの労働者階級のアイデンティティーがどのように映画に投影されているか分析する。

<セッション D>

司会 大石和久(北海学園大学教授)

13:45—14:20 (D1)

●親子映画運動の展開と戦争の記憶

藤田 修平(ふじた しゅうへい、京都造形芸術大学映画学科研究員)

1966年、埼玉県大宮市で共同映画が子供会と視聴覚教育に関心を持つ公立小中学校の教員に呼びかけ、夏休みに子供向けの映画上映会を多目的ホールで開催した。これをきっかけとして同様の上映会が埼玉県と東京都の各地域で行われたが、1970年代に入ると教員と母親たちが中心となって映画を選び、上映し、さらには企画・製作に関わろうという自主上映・製作運動(「親子映画運動」)に発展し、全国に広がった。それは組織されたばかりの映画センターの設立理念を(思いがけない形で)実現し、その事業体としての経営を支えることにもなった。(昨年、本学会で発表したように)1975年に開催された湯布院映画祭が東宝争議から続く自主上映運動からの離脱であったとすれば、親子映画運動はその連続性の上に、労働組合から教師と母親たちの地域の活動へ、またその普及体として共同映画から映画センターへという移行を促した運動であったと言える。(最初の上映会から関わってきた共同映画の社員が退社して、映画センターである埼玉映画文化協会を設立したのも1975年であった。)また、親子映画において重要な点はそれまでの日本映画とは異なる形で戦争の記憶

が取り上げられたことにある。東京大空襲の悲劇を初めて主題としたのは親子映画(『猫は生きている』)であったと思われるが、主人公の子供や動物の死を徹底した喪失として描き、そこにはいかなる意味も与えず、観客に戦争が罪であるという意識を抱かせた。また、『原爆の子』を代表とする原爆を扱ったそれまでの映画と異なり、被曝者が原爆症に苦しみながら「生きていくこと」を主題としたのも親子映画(『はだしのゲン』)である。親子映画には上映会だけでなく、学習会や交流会などの活動があり、新聞やテレビ、雑誌メディアの影響を受けつつ、70年代後半から80年代の「平和」に関する言説の形成に深く関与したように思われる。戦後からのこうした転換に着目しながら、親子映画運動についての考察を報告する。

14:25—15:00 (D2)

●潜在性・現実化、そしてリアリティ——映画・映像表現の今

風間 正(かざま せい、ビジュアル・ブレインズ代表)

「ヴァーチャル・リアリティ」(以下 VR)という言葉は、「仮想現実」と邦訳されているが、仏の社会思想家ボードリヤールの言葉を借りれば、世界はすでにオリジナルなきハイパーリアルであり、一般的に考えられている「現実」に対して、仮想の現実があると考える二元論的思考では、現代における「リアリティ」は、もはや捉えきれない。

既に21世紀に入り、「VR」はスマートフォンや Google Glass といったウェアラブル・コンピュータなどによって「AR」(強化現実・増強現実)として我々の日常生活に入り込んできている。そもそも、本来の「ヴァーチャル」の意味は、仮に想定する現実ではなく「実質上の同じ効果を持つ」という意味であり、現在の「VR」や「AR」は、まさにこの意味での「リアリティ」が現実のものとなっている。つまり、純粋な没入感が得られたり、ネット上でアバターを使い、コミュニケーションをとったり、イベントに参加するなど匿名的かつ能動的な働きかけが可能である。

映画の世界では技術の進化により、実写と CG の違いを人間の眼で判断する事は難しくなりつつある。おそらく近い将来、映画システムのデジタル化は、スクリーンに映った映像を鑑賞するという上映スタイルすらも劇的に変化させる可能性が高い。既に、映画は様々なモバイル媒体で鑑賞されているが、「Oculus」のような没入型の装着型 3D 端末で映画を観る事も普通になるだろう。我々の日常における視覚イメージの「リアリティ」のあり方は現在、根本的に変化している。

このような状況において、「VR」を「仮想現実」としてではなく、「真実存在しているという意向が潜在的に含まれている」という意味で、「VR」を「潜在性と現実化」の観点から捉え直し、考察したい。

<セッション E>

司会 李明(大阪大学国際戦略推進室特任研究員)

13:45—14:20 (E1)

●前進する時、クィアする時——『彷徨う花たち』における鉄道のイメージと時間性

藤城孝輔(ふじき こうすけ、ロンドン大学キングスカレッジ映画学博士課程)

リュミエール映画『鉄道でエルサレム出発』(1897年)以来、列車の後尾に積まれたカメラによって撮影された遠ざかる風景や人物の映像は別離の表現手段として用いられてきた。この種の映像において強調されるのは列車の到着点に向かう未来ではなく、戻ることのできない過去や、過去に失ったものに対する哀惜の念であることが多い。レズビアンであることを公言している台湾初の映画監督と評されるゼロ・チョウ(周美玲)の2008年の作品『彷徨う花たち』は、鉄道から見える遠ざか

る風景のショットを冒頭をはじめ作品の要所に用いることで、未来を志向し直線的に前進するものとして把握される時間性を否定する。さらに鉄道のイメージを介して結び付けられる3話のオムニバスとして構成される本作においては時間軸が攪乱され、幼児が大人に成長し、結婚をして家庭を築き、老年に至るといった規範的な人生観に疑問が呈される。各挿話の合間に挿入される列車内の場面では、異なる時代に属する主人公たちが同じ列車に乗り合わせた形で登場する。一人を例外として彼らは列車の進行方向に体を向けることはなく、異性愛者を規範とする社会の中で少数派として生きる彼らの順応の拒絶や感傷を象徴的に体現している。また、本作の鉄道のショットを間テクスト性の例として解釈するならば、侯孝賢監督作品『恋恋風塵』(1986年)の有名な冒頭の鉄道の場面を転覆させていると見ることができる。それは台湾ニューシネマ世代の作品が描いた近代化の物語に異議を唱え、本作が女性の同性愛者としての立場から過去に立ち戻って歴史を語り直すことを宣言するものであろう。本発表はクィア理論や列車映画史をめぐる先行研究を手がかりに鉄道を用いた劇中の時間表象を分析し、『彷徨う花たち』が直線的な時間性をクィアする(異性愛を前提とする観念を換骨奪胎し、性的マイノリティーの観点で読み替える行為)過程を明らかにする。

14:25—15:00 (E2)

●植民地朝鮮発声映画の中での日本人：1940年代を中心に

咸 忠範 (はむ ちゅん・ぼむ、名古屋大学文学研究科客員研究員)

韓国映画史の中で植民地時期が持つ歴史的 position と意味は特別である。当時植民地朝鮮映画(系)を囲んだ時代的特殊性のためである。その中でも1940年代が目につく。当時朝鮮では「戦時体制」という時代的背景下、映画界においても朝鮮映画令(1940)が導入され、映画の製作、配給、上映部門が極めに統制された(1942)ことで大きな変化ができたからだ。特に注目される部分がある。当時映画の中に日本人が登場、また演技する場合が著しく多くなったということだ。

本発表は植民地朝鮮発声映画(トーキ)の中での日本人について、1940年代の映画作品を中心に研究したものである。主な内容は次の質問に対する答えである。

1. 植民地朝鮮発声映画の中に日本人配役(登場人物)はどんな場面にどんな役割で登場したのか？
2. どの日本人俳優(演技者)がいかなる契機と経緯を通じて出演したのか？
3. 彼(女)らの姿は作品の中でどのように形象化されたのか？
4. その時代的特殊性と映画史的意義は何であろうか？

また、本研究は次のような事項を目標に設定しようとする。

1. 関連内容を充実に発掘、実証することで、植民地時期韓国映画史研究の外縁を登場人物と俳優論の領域まで拡張する。
2. 植民地末期朝鮮映画の特徴的傾向を日本人配役および表象を通じて一層具体的に把握し、分析対象と方法論的地平を拡大する。
3. 植民地朝鮮映画(界)の中での日本人についての研究の範疇を既存の業者、監督、撮影技師、弁士、観客から俳優まで広げ、植民地朝鮮文化史研究にも新しい場を開く。
4. 日本映画史との連携研究を試み、一国映画史を乗り越える映画史研究の事例を見せる。

17:20-18:20 講演「日本映画研究への提言」

● 講演者、四方田犬彦氏 プロフィール

1953年 大阪箕面に生まれる。東京大学文学部で宗教学を、大学院で比較文学比較文化を学ぶ。博士課程満期退学。明治学院大学文学部芸術学科教授、同言語文化研究所所長、コロンビア大学、ボローニャ大学、テルアヴィヴ大学、清華大学などの客員教授・客員研究員を歴任し、現在は教職を退いて文筆と研究に専念。映画関係の著書に『映画史への招待』『李香蘭と原節子』『アジアのなかの日本映画』『日本映画と戦後の神話』(岩波書店)、『大島渚と日本』(筑摩書房)『ルイス・ブニュエル』『日中映画論』(作品社)『日本映画史 110年』(集英社)、編著に『日本映画は生きている』全8巻(岩波書店)、『大島渚著作集』(現代思潮社)全4巻などがある。サントリー学芸賞、伊藤整文学賞、桑原武夫学芸賞、芸術選奨文部科学大臣賞などを受ける。

日本映画学会

会長 山本佳樹

大会運営委員長 吉村いづみ／開催校責任者 松田英男

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/>