

日本映画学会

第12回大会 プログラム

2016年11月26日(土) 9:00 開始

大阪大学全学教育推進機構A201、A301講義室(豊中キャンパス)

(〒560-0043 大阪府豊中市待兼山町1-8)

- 電車：阪急電車宝塚線「石橋駅」(特急・急行停車)下車、東へ徒歩約15分(石橋門経由となります)。
- モノレール：大阪モノレール「柴原駅」下車、徒歩約15分(正門経由となります)。
- 自動車の入構制限を行なっていますので車でお越しはご遠慮ください。
- 電車の乗り継ぎなどはYAHOO! JANANサイト上の「路線」検索などでお調べいただけます。
- 阪急宝塚線「石橋駅」から大阪大学豊中キャンパスまでの道は分かりにくいので初めて来られる方は地図と説明をご参照ください。

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

タイムテーブル

8:45 受付(第1室) 開始/発表 25分・質疑応答 10分

	<p>第1室 (A201 講義室)</p> <p>司会: 田代真 (国土館大学、常任理事長)</p>	
9:00-9:05	<p>開会の辞</p> <p>山本佳樹 (開催校責任者、会長)</p>	
9:05-9:40	<p>セッション A (9:25-11:20)</p> <p>座長: 松村良 (駒沢女子大学特任教授)</p> <p>(A1) 玩具映画としてのチャンバラ映画の受容——阪東妻三郎を中心に 雑賀 広海 (京都大学大学院博士後期課程)</p>	<p>第2室 (A301 講義室)</p>
9:45-10:20	<p>(A2) 蠅のリズム——横光利一『蠅』と映画『狂った一頁』を創造する論理 大久保 美花 (明治大学大学院博士後期課程)</p>	<p>セッション C (9:45-12:45)</p> <p>座長: 影山貴彦 (同志社女子大学学芸学部教授)</p> <p>(C1) ゴジラのふるさと (東宝航空教育資料製作所秘史) 指田 文夫 (大衆文化評論家)</p>
10:25-11:00	<p>(A3) 『少年世界』の広告にみる家庭用映像機器の変遷——幻燈から活動写真へ 福島 可奈子 (神戸大学大学院博士後期課程)</p>	<p>(C2) メディアミックスにおけるゲキ×シネの立脚点 下梶 健太 (京都大学大学院博士後期課程)</p>
11:10-11:45	<p>セッション B 前半 (11:10-12:25)</p> <p>座長: 板倉史明 (神戸大学国際文化研究科准教授)</p> <p>(B1) 映画『女の園』(松竹 1954)における「女教師」像 杉本 和子 (大阪府立大学大学院博士後期課程)</p>	<p>(C3) 映画祭に求められる役割の変遷について 藤谷 律代 (大阪府立大学大学院博士後期課程)</p>
11:50-12:25	<p>(B2) 「六社協定」下の映画スターに見る脱スタジオ・システムの——共闘淡島千景資料を活用して 羽鳥 隆英 (新潟大学人文学部助教)</p>	<p>(C4) 『瞳の奥の秘密』と『シークレット・アイズ』の比較分析——ファン・ホセ・カンパネラの成功とビリー・レイの失敗 岡村ビクトル勇 (神戸市外国語大学他非常勤講師)</p>
12:25-13:30	<p>総会 (12:25-12:35) 杉野健太郎 (信州大学、事務局長・副会長)</p> <p>昼休憩(12:35-13:30)</p>	
13:30-14:05	<p>セッション B 後半 (13:45-15:00)</p> <p>座長: 板倉史明 (神戸大学国際文化研究科准教授)</p> <p>(B3) 小津映画における「美術工芸品考撰」の役割 伊藤 弘了 (京都大学大学院博士後期課程)</p>	<p>セッション D (13:45-15:00)</p> <p>座長: 杉野健太郎 (信州大学人文学部教授)</p> <p>(D1) 村上春樹における映画的な手法——『アフターダーク』を中心に 李 清揚 (映画研究者)</p>
14:10-14:45	<p>(B4) 小津安二郎『東京物語』(1953)におけるフレーム外の引戸の音 正清 健介 (一橋大学大学院博士後期課程)</p>	<p>(D2) 宮崎駿作品に描かれる森——明暗が示すもの 出嶋 千尋 (名古屋大学大学院博士前期課程)</p>

14:50- 15:25	(B5) 芥川也寸志の映画音楽におけるモチーフの流用——《赤穂浪士のテーマ》を中心に 藤原 征生（京都大学大学院博士後期課程）	(D3) 『歩いても歩いても』——食べ物で家族を肖像する POISSON, Charly（リヨン第三大学博士号課程）
15:35- 17:20	<p>シンポジウム『<汚>の映画史』</p> <p style="text-align: right;">於：第1室（A201 講義室）</p> <p>司会進行：塚田 幸光（関西学院大学法学部教授）</p> <p>パネリスト：発表順 塚田幸光（関西学院大学教授）「Polluted but Beautiful——アトミック・ランドスケープの文化学」 中垣恒太郎（大東文化大学教授）「パンデミック SF 映画における『感染』の文化・政治学」 清水知子（筑波大学准教授）「<アブダカダブラ>の呪縛——ディズニーと文化の疫学」 吉村いづみ（名古屋文化短期大学教授）「英国の映画検閲といかがわしき<病>」</p>	
17:30- 18:30	<p>講演「映画と宗教」</p> <p style="text-align: right;">於：第1室（A201 講義室）</p> <p style="text-align: center;">岡田温司（京都大学人間・環境学研究科教授） （講演者のプロフィールはプログラム最終頁をご覧ください。）</p>	
18:30	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）	
18:40- 20:40	懇親会（大阪大学生協 豊中福利センター4階食堂） 懇親会費 4千円	

発表概要

<セッション A>

司会 松村 良（駒沢女子大学特任教授）

9:05—9:40(A1)

●玩具映画としてのチャンバラ映画の受容——阪東妻三郎を中心に

雑賀広海（さいか ひろみ、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

「劇映画の一部や再編集されて家庭用に販売された映画フィルムのこと」（太田／松本 2002）を玩具映画と呼ぶ。玩具映画は時代劇、アニメーション、コメディなどジャンルは様々である。これを小型の家庭用映写機で上映し、個人的な鑑賞として楽しまれていた。家庭用映写機が日本で富裕層を中心に普及したのは1920年代から1930年代にかけての時期であり、この時期は映画史においてはサイレントからトーキーへの移行期にあたる。トーキー化が進むことによってサイレント作品の興行価値はなくなり、そのような劇場公開の機会がなくなったサイレント作品を効果的に利用するため、玩具映画として販売されたものもある。このことが映画作品の散逸を招く要因の一つともなった。

本発表が目指すのは、玩具映画として販売された時代劇映画である。時代劇映画といってもその内容は多岐にわたるが、玩具映画に向いていたのはいわゆるチャンバラ映画と呼ばれるアクション・シーンが主体の作品だった。というのも、玩具映画の上映時間は数秒から長くても数分と短いものであったため、視覚的なアトラクションの剣戟シーンが好まれたからである。作品自体は失われたものの、その当時、絶大な人気を誇っていた大河内傳次郎や阪東妻三郎などのスター俳優の立ち廻りが見られるアクション・シーンの断片が玩具映画となって現在まで何本か残っている。先行研究では、映画館での映画鑑賞に重きが置かれていたが、殊にチャンバラ映画に関しては、玩具映画として個人的に鑑賞され受容されていたことも見過ごすことはできない。この受容形態は、現在でもインターネットの動画サイトに映画の中のアクション・シーンの抜粋がアップロードされていることと共通性を持っている。本発表では阪東妻三郎を中心とした議論をおこない、そのスターイメージの形成と玩具映画の関係性を明らかにする。

9:45—10:20(A2)

●蠅のリズム——横光利一『蠅』と映画『狂った一頁』を創造する論理

大久保 美花（おおくぼ みか、明治大学大学院情報コミュニケーション研究科博士後期課程）

新感覚派の旗手・横光利一は、1923年に小説『蠅』を発表した。『蠅』は、馬車に乗った人々が崖から転落する様子を「蠅」が観察するという物語であり、これまで「カメラ・アイ」という映画的手法が指摘されてきた（由良君美、小森陽一、十重田裕一）。また、横光はマルクス哲学者の三木清との関連が考察されている（伴悦、位田将司）。本発表では、横光文学、三木哲学、そして映画を接続し、『蠅』における「蠅」が示唆するものについて検討したい。

横光の映画への接触は1926年である。彼は日本初の前衛映画と評された『狂った一頁』の製作に携わる。そこで監督・衣笠貞之助は「モンタージュ」の実験を繰り返す、横光は映画から「意味」や「言語」といった「不純物」を排除、「純粋映像」を目指す。二人は「純粋映像」の「モンタージュ」を追求していく。映画製作後、横光は「形式主義文学論争」において、文学と映画の「形式」に言及する。横光曰く、文学は「文字の羅列」であり、映画は「映像の羅列」である。ただし彼の「羅列」とは、

単に物体の接続や連続ではなく、「リズム」を指す。同時に横光は「形式＝リズム」、「内容＝エネルギー」と規定し、「形式（リズム）が内容（エネルギー）を決定する」という独自の「唯物論」を展開した。本発表はこの「唯物論」が「モンタージュ」に通ずると考えている。

一方、三木は 1930 年代に、ロゴスとパトスを弁証法的に統一した「形式」の論理を構築した。彼は「形式の変容」が世界を創造すると主張する。これが「構想力の論理」である（『構想力の論理』、1937－1943、未完）。『蠅』において、横光の「唯物論」と三木の「構想力の論理」は接近する。小説に登場する人間は機械の部品と化し、「リズム」という全体に組み込まれた。しかし、リズムカルに飛ぶ「蠅」は、ただこの状況を「カメラ」のように冷酷に眼差す他ない。本発表は、『蠅』に映画製作や形式主義の萌芽を見出し、横光における「映画」、「形式」、「蠅」を接続する論理を「モンタージュ＝リズム＝構想力」と考察した。

10:25—11:00(A3)

●『少年世界』の広告にみる家庭用映像機器の変遷——幻燈から活動写真へ

福島 可奈子(ふくしま かなこ、神戸大学大学院国際文化学研究科博士後期課程)

本発表は、児童雑誌『少年世界』に掲載された家庭用映像機器の広告から、その特徴と変遷をたどり、幻燈から活動写真への移行期における機器の混淆性について考察する。

博文館の雑誌『少年世界』(明治 28[1895]～昭和 8[1933]年)は、近代児童文学の代表的人物である巖谷小波を主筆とし、小学生を中心に全国 6 万人以上の愛読者を抱える大人気雑誌であった。明治 39(1906)年、『少年世界』は雑誌宣伝のために幻燈・活動写真の兼用大型映写機を携えて全国を巡回するなど、幻燈と活動写真に深く関わっており、小型の幻燈機、活動写真映写機などの家庭用映像機器についての広告が掲載されている。発表者はこれらの広告に注目し、幻燈から活動写真への移行時期、価格・機種・光源の変遷、キネトスコープやミュートスコープなどと混淆する当時の映像メディアの特徴について「メディア考古学的」な観点から検証する。

近年の先行研究では、幻燈から活動写真の移行期に着目してはいるものの、概して劇場や映画館、大講堂や学校などの公共空間における幻燈・活動写真の利用状況に限定されており、また新聞や映画雑誌など一般(成人)向けの公的文献を参照しながら議論されているのが現状である。しかし、明治 40 年代(1907～1912 年)頃の映画観客数の実に 70%が小学生の児童であった点からも明らかだが、映像メディアの主たる享受者は子供であったにもかかわらず、子供や家庭向けの、いわば私的空間における幻燈・活動写真使用の実証的研究が十分だとは決していえない。発表者は、家庭で使用された映像機器のさまざまな特徴について、機器の製造・販売者や、使用者である親や子供の観点から、技術的側面や実際の使用例について論じる。さらに、『少年世界』掲載の広告と、現存する家庭用映像機器を対比させ、本発表で論じる「混淆性」の実態と役割を実証する。そうすることで、明治・大正期の日本の映像文化における主たる享受者・参加者でありながら、「公的」な視点から軽視されてきた当時の子供の映像メディアの領域を「発掘」することができるだろう。

<セッション B>

司会 板倉史明（神戸大学国際文化研究科准教授）

11:10—11:45(B1)

●映画『女の園』（松竹 1954）における「女教師」像

杉本 和子(すぎもと かずこ、大阪府立大学人間社会学研究科博士課程)

1954年に木下恵介は、『女の園』と『二十四の瞳』という映画でキネマ旬報ベスト・テン第1位と第2位を独占し、第9回毎日映画コンクール大賞、監督賞、脚本賞、第5回ブルーリボン賞作品賞脚本賞などを総なめにする。いずれも学校を舞台し、女の先生と生徒が登場するという共通点を持つ2つの映画が同じ年にファンの支持を独占したことは注目に値する。しかし、公開時にヒットを分かち合ったこの2つの映画は、その後大きく明暗を分ける。『二十四の瞳』は、木下恵介の代表作となり、文部省特選の後ろ盾も得て、戦後日本映画における「健全」な国民的「女教師」イメージを確立した。その後、この映画は後進の監督によってしばしばリメイクやオマージュされ、木下恵介生誕100年の記念企画をはじめとして今も各地で再上映が繰り返されている。

それに対して『女の園』は、1999年にキネマ旬報がまとめた日本映画ベスト100にも入っていない忘れ去られた存在となった。『女の園』は1950年代の戦後民主主義に対する逆コースの風潮の下、大学に自由を求める若い女子大生たちを主人公とする映画である。しかし、この映画に登場する「女教師」五條真弓は、敵役でありながらも強く印象に残り、反発と抵抗を感じながらも魅了される。どこか観る者の心にひっかかるものを生じさせる存在である。今日でも「女教師」ということばは、映画やコミック、テレビドラマなどのメディアや性風俗産業においては、いまだ異性愛男性の性的欲望をかきたてるのに有効なキャラクターや職業名として市場価値を持つ。本発表の目的は『女の園』における「女教師」像にこのような視座から焦点をあてることでその背景にある構造を読み解くことである。まず、『女の園』における「映画的なもの(le filmique)」に着目し、このことによって明示的なメイン・ストーリーの奥に潜むサブ・ストーリーを解明する。そして、原作の小説『人工庭園』やドイツ映画『制服の処女』との相違点や、評論家や観客の言説などの検証を加えて、その背景にある構造について考察したい。

11:50—12:25(B2)

●「六社協定」下の映画スターに見る脱スタジオ・システムの共闘——淡島千景資料を活用して

羽鳥 隆英(はとり たかふさ、新潟大学人文学部・助教)

今年、谷川建司編『戦後映画の産業空間 資本・娯楽・興行』（森話社、2016年）が刊行を見るなど、作品論・作家論を中心に深化された日本映画研究にも産業論的視点が本格化し始めた。とは言え、日本映画界が芸術的にも産業的にも黄金期を迎えた1950・60年代、大手映画会社（松竹・新東宝・大映・東映・東宝の五社⇒日活の加盟後は六社⇒新東宝の脱盟後は再び五社）間に締結され、映画人の会社横断的活動を制約したと言われる協定を巡る調査は端緒を開いたばかりである。今回の報告は拙論「映画＝テレビ移行期の映画スターに見る脱スタジオ・システムの共闘 池部良と佐田啓二を事例に」（早稲田大学演劇博物館『演劇研究』第37号、2014年）の成果を起点に、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点2016年度公募研究『淡島千景資料の多角的研究 宝塚・映画・五輪・野球』を通じた女優の故淡島千景の遺品目録作成の途中経過も踏まえつつ、主に「六社協定」下の映画スター間の脱スタジオ・システムの共闘を考察したい。

前掲の拙論が解明したのは、映画スターと大手映画会社の専属的關係を重要な特徴に持つスタジオ・システムが実効性を有した1960年代前半、東宝を代表した二枚目の池部良と松竹を代表した二枚目の佐田啓二の二人が名前を連ねた共同作業(池部良脚本・監督／佐田啓二主演『マカオの男』[未映画化、1961年]、並びに佐田啓二企画・出演／池部良主演『噴煙』[フジテレビ、1964年])に対し、新興の映像文化テレビが如何なる意義を果したかである。今回の報告は関心をより遡及し、日本映画界が産業的に最盛期を迎えた1950年代後半を中心に議論する。具体的には、早稲田大学演劇博物館に寄贈された淡島千景資料に含まれる貼込帖などを体系的に調査し、「五社協定」から日活加盟による「六社協定」への再編も念頭に置きつつ、池部良・佐田啓二・淡島千景ら映画スターの周囲に生じた脱スタジオ・システムの共闘を追跡したい。

13:30—14:05(B3)

●小津映画における「美術工芸品考撰」の役割

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)

戦後の小津映画には「美術」とは別に「美術工芸品考撰」という不思議なクレジットが見られる。小津組の美術監督としては、松竹の濱田辰雄および、他社製の『宗方姉妹』(1950年)、『浮草』(1959年)、『小早川家の秋』(1961年)の美術を担当した下河原友雄の存在が知られている。東京国立近代美術館フィルムセンターで開催された「小津安二郎の図像学」展(2013年12月12日～2014年3月30日)では濱田の仕事に焦点を合わせたコーナーが設けられるなど、小津映画の「ウルトラモダン」な感性を支えた功績に光が当てられている。下河原の仕事に関しては永井健児の『小津安二郎に憑かれた男—美術監督・下河原友雄の生と死』(1990年、フィルムアート社)がかなりの程度明らかにしている。その一方で、美術工芸品考撰についての先行研究はほとんど存在しない。具体的にそこにクレジットされているのは「澤村陶哉」、「東哉」、「貴多川」、「喜多川」であるが、四者がそれぞれ小津とどのような関わりを持ち、またどのように映画作りに参加したかについてはまったくと言っていいほど知られていない。画面に映るすべてのものに徹底的にこだわり抜いた小津が、美術工芸品を選ぶにあたって信頼を置いたのがこれらの人々なのである。彼らの役割の重要性の一端は、たとえば小津組のカメラマン厚田雄春が残した次のような言葉から伺える。「北川靖記さんて方がおられまして、「貴多川」ってお店を赤坂に出された方ですが……器や茶碗、それに灰皿のようなものを北川さんがそろえて下さる……その北川さんを通して橋本明治画伯をはじめとして、日本画の大家の方々とおつきあいが始まる」(厚田雄春・蓮實重彦『小津安二郎物語』、筑摩書房、1989年、260頁)。本発表では文献資料のリサーチにくわえて関係者への聞き取りによって明らかとなった事実を報告する。むろん、最終的にこうした調査結果は作品分析に反映されることが理想であるのは言うまでもない。そのための方策も探りたい。

14:10—14:45(B4)

●小津安二郎『東京物語』(1953)におけるフレーム外の引戸の音

正清 健介(まさきよ けんすけ、一橋大学大学院言語社会研究科博士後期課程)

本発表は、小津安二郎の映画『東京物語』(1953)におけるフレーム外の引戸の音と物語内容との特殊な結び付きを、音と映像の関係構造を踏まえ明らかにするものである。その目的は、小津の本作における音響演出の一端を明らかにすることである。これまで本作は視覚面の分析に特化した研究が行われてきたが、本発表は、引戸の音に着目することで聴覚面から本作を再考することを企図する。

本作において、引戸の音は、基本的にインとして引戸の映像と同期した形で鳴っている。従って、引戸の音＝インは、本作において言わば原則のようなものとして観客において立ち現れる。この原則は、人物の来訪シーンと外出シーン、そのいずれにおいても遵守されている。ところが、時として、その原則から外れる例外が現れる。引戸の音が、インとしてではなくフレーム外の音として、引戸の映像と不同期した形で鳴る場合があるのだ。注目すべきは、そのフレーム外の引戸の音という例外が、来訪シーンと外出シーンそれぞれにおいて、物語レベルにおけるある特殊な事例と関係性を持っているという点である。

例えば、紀子と敬三の2つの来訪シーンにおいて、フレーム外の引戸の音は、観客に来訪者である2人への注意を喚起すると同時に、物語における両者の遅刻という出来事と連繋する。一方、とみの外出シーンにおいて、フレーム外の引戸の音は、とみの不可視性を強調すると同時に、その死という出来事と連繋する。実際、そのことを左証するかのように、この外出シーンによって導入される土手のシーンにおいて、勇との成立しない会話により死が暗示されている。

このように、フレーム外の引戸の音は、その例外性において、物語上の出来事と緊密な関係を取り結ぶ。本発表は、この度重なる引戸の音と映像の規則的な関係、そして、その規則から外れる例外的音響演出と物語内容との独自の関係性に、デヴィッド・ボードウェルの述べる「内在的規範(intrinsic norms)」を見出す。

14:50—15:25(B5)

●芥川也寸志の映画音楽におけるモチーフの流用——《赤穂浪士のテーマ》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)

クラシック音楽作品に留まらず旺盛な作曲活動を展開した作曲家・芥川也寸志(1925-1989)は、生涯に100本近い映画音楽を手掛けた。芥川作品の音楽的特徴としては、「オスティナート(執拗反復)の多用」や「自作品からの流用」などが秋山邦晴や西川尚生らの先行研究によって指摘されているが、その特徴は映画音楽において特に顕著に見出すことができる。芥川の手掛けた映画音楽は、量・質ともに芥川の芸術の大きな部分を担っていると言えるのである。「自作品からの流用」という点に注目すると、芥川の映像音楽でも特に知名度の高い『赤穂浪士』(NHK大河ドラマ、1964年)のテーマ曲も、同作で用いられるまでに都合3回、芥川が音楽を担当した他の映画作品で用いられていることが確認できる。同じ音楽動機を合計4回も別の映画作品に登場させるという試みは、映画音楽史上類を見ないものである。芥川のこのような試みには、消極的な意図と積極的な意図双方が垣間見える。すなわち、モチーフを流用せざるを得なかった当時の日本映画界の産業構造と、美学的観点から敢えて同一モチーフを別の映画作品に流用するという芥川の映画音楽戦略である。

そこで本発表では、《赤穂浪士のテーマ》を中心とした芥川映画音楽でしばしば流用されるモチーフがさまざまな映画作品に出現することを確認したうえで、モチーフの流用の意味とその背景を読み解くだけでなく、実際の楽譜調査などから見えてきた、映画学・音楽学双方の立場から「映画音楽」を研究することの意義と課題についても考察を広げていきたい。本発表によって得られた成果は、「共同芸術としての映画」を読み解くキーワードの一つとしての「音楽」にまなざしを向けることで、映画監督のフィルモグラフィにのみ着目するような、映画監督中心主義(=狭義の『作家主義』)的視点からは浮かび上がりにくい「映画史」構築の可能性を提示できるであろう。

〈セッション C〉

司会 影山貴彦（同志社女子大学学芸学部教授）

9:45—10:20(C1)

●ゴジラのふるさと（東宝航空教育資料製作所秘史）

指田 文夫(さしだ ふみお、大衆文化評論家)

1954年に映画『ゴジラ』が公開され、今また『シン・ゴジラ』が大ヒットしている。普通、東宝は戦時中、『ハワイ・マレー沖海戦』などの戦意高揚映画を作り、その円谷英二の特撮がすばらしいと絶賛された。だが、この『ハワイ・マレー沖海戦』以前に、東宝は特撮専用の秘密スタジオ「航空教育資料製作所」を持ち、そこでは特撮、アニメーション等を使って「軍事シュミレーション映画」を陸海軍の委託で製作していた。さらに、三菱、中島、川崎の航空機メーカーの予算で各社航空機の活躍を描く「航空戦果シリーズ」もあり、工場で労働者向けに上映されたが、これらの作品群は、戦後焼却されたので見ることはできない。その特撮技術の積み重ねの上に、『ハワイ・マレー沖海戦』、戦後の『ゴジラ』をはじめとする東宝の特撮映画の発展があったことを論証する。また、『ゴジラ』の製作については、戦前に円谷が感銘を受けた『キングコング』と共に、当時関西の零細映画会社が作っていたSF時代劇映画の影響もあったであろうことも付記し、円谷英二の個性、さらには東宝に入るまでの軌跡も辿る。

戦後、1954年に『ゴジラ』が、黒澤明の『七人の侍』、木下恵介の『二四の瞳』と同じ年にヒットしたことの「時代的な意味」も考察する。日本国憲法で戦争を放棄し、平和国家になったにも関わらず、自衛隊創設の動きの中で、円谷はゴジラの形を借りて、日本人に言った、「また戦争をするのか」と。だから日本への警告を終えるとゴジラは、再び海に戻っていったのである。戦時中に多数の戦意高揚映画を作った円谷英二の「贖罪」と平和への祈りの視点で、『ゴジラ』の他『ラドン』『地球防衛軍』『モスラ』の特撮映画も見る。

10:25—11:00(C2)

●メディアミックスにおけるゲキ×シネの立脚点

下梶 健太(しもかじ けんた、京都大学人間・環境学研究科博士課程)

メディアミックスという言葉がある。複数のメディアを組み合わせることによって一つのメディアより大きな効果を見込むという相乗効果の法則を利用するビジネスモデルだ。近年では漫画のアニメ化や小説の映画化が盛んに行われ、今はメディアミックスの時代だと言われる。マーク・スタインバーグの研究ではメディアミックスに関して、コンテンツをどのプラットフォームから発信するかという分類、分析が行われている。

ゲキ×シネというエンターテインメントがある。演劇の舞台を数十台のカメラで撮影編集し、映画館で上映する興行形態だ。同時期に始まったシネマ歌舞伎も歌舞伎の舞台公演をHD高性能カメラで撮影しスクリーンで上映するという同じ形態を持っている。本発表ではゲキ×シネが映像研究においてどう位置づけることができるかを考える。先行研究に則るならば、映画館というプラットフォームで演劇を映像として発信すること、あるいはその作品上にはどのようなコンテンツがあるのかという分類、分析が可能である。劇団☆新感線舞台のゲキ×シネ化では、「いのうえ歌舞伎」と呼ばれる歴史や神話をモチーフとした作品がその多くを占める。作中では物語を推進させる歌や殺陣が織り込まれている。特に殺陣は映画と演劇、あるいは歌舞伎との関係から多くの言及がなされてきた。

本発表ではゲキ×シネにおける殺陣をコンテンツとみなす時、そのコンテンツがこれまでの映画、演劇というメディアからどのような差異を伴い作品化したのかを『蛮幽鬼』における音響、照明、俳優の身体を分析することで考察したい。考察を踏まえ、コンテンツとしての殺陣について言及することを発表の目標とする。また『蛮幽鬼』はデユマ作の『モンテ・クリスト伯』

をモチーフにし、架空の古代国家を舞台にした復讐譚である。こうした作品のアダプテーション性についてもメディアミックスの観点から読み解くことも試みたい。

11:10—11:45(C3)

●映画祭に求められる役割の変遷について

藤谷 律代(ふじたに りつよ、大阪府立大学大学院経済学研究科博士課程)

現在、国内で数多くの映画祭が開催されており、その数は150を超える(2016年6月時点)。そのうち2000年以降に開始された映画祭は110を数え、近年特に増加していると言える。その多くは地域活性化や文化振興を目的としており、行政が支援しているものも多くみられる。

本研究においては、これらの映画祭を時系列に捉え、映画祭に人々が期待するニーズは変化しているのか、また、行政との関係に注目することで、行政の映画祭に対する今後の支援のあり方を検討する上で一助となることを目的とする。

研究方法は、抽出した155の映画祭を開始年ごとに概ね20年を目安として、Ⅰ期(1989年以前)、Ⅱ期(1990年～2009年)、Ⅲ期(2010年以降)の3期に分類して各々の傾向を分析することとした。

各映画祭の直近に開催された概要から、開催地、テーマ、内容に着目し、①開催地に特色を持つ映画祭、②特定の国やテーマを主題とした映画祭、③映像制作者の育成支援を目的とする企画(主には公募作品のコンペティションとワークショップ等による制作者の育成)を含む映画祭、④観光PRを目的とする企画を含む映画祭、の4つの観点から分類した。

その結果、まず①について、海辺や山間部等、特色ある場所で開催される映画祭はⅠ期が多く、Ⅱ期で一旦減少したがⅢ期で再び増加した。②について、北欧やイスラム映画、女性監督等、あるテーマを中心とした映画祭はⅠ期が最も少なく、Ⅱ期Ⅲ期と新しく始まった映画祭ほど増加していた。次に、③についてはⅡ期が最も多く、Ⅲ期では減少傾向にあり、行政支援の割合も減少していた。しかし、内容を見ると、コンペティションによる育成を行う映画祭は減少しているものの、映画祭を主催する地域でのロケ等のワークショップ等により制作者の育成を図る企画をもつ映画祭の割合はⅡ期Ⅲ期ともほぼ変わらず、その全てが行政の支援を受けていた。④について、住民の制作した観光プロモーション映像の上映等、観光PRを行う映画祭は、Ⅰ期が最も少なく、Ⅱ期Ⅲ期と新しく始まった映画祭ほど増加しており、行政が支援するものも多くあった。

以上から、以前と比べて近年はリゾート地のような特色ある開催地において、映画よりもその土地の非日常感を楽しむことに重点がおかれる傾向にあることがわかった。また、大規模で総合的な映画祭よりも、テーマを限定した映画祭が求められる傾向にあることがわかった。

次に、行政が映画祭に関与する大きな目的は、従前より映画制作者の育成であると言える。しかし、近年は特に地域ロケを通じて、人材の育成と共に地域を広く発信していくこと、さらには明確に観光プロモーションを目的とする傾向が強まっていると言える。

映画が好きで映画祭に行くのではなく、その土地やテーマに対する興味から映画祭に行く人々が増加しており、また、行政が支援する目的も人材育成から観光振興が中心になりつつあると言える。こういった状況を踏まえ、行政が映画祭を通じて行う映画制作者の人材育成について、今後どのように映画祭の中で位置づけていくか、その必要性も含めて検討することが必要であると考えられる。

11:50—12:25(C4)

●『瞳の奥の秘密』と『シークレット・アイズ』の比較分析——ファン・ホセ・カンペラの成功とビリー・レイの失敗

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)

映画批評サイト *Rotten Tomatoes* における、50 パーセント以上低い満足度や、欠点を指摘するレビュー等を見る限り、『瞳の奥の秘密(*El secreto de sus ojos*, 2009)』のハリウッドリメイクである『シークレット・アイズ(*Secret in their eyes*, 2015)』は、成功したとは言い難い。

アカデミー外国語映画賞を受賞した、ファン・ホセ・カンパネラ(Juan José Campanella)によるオリジナル作が、未清算の過去と向き合う決意をすることにより過去から解放される男の話だったとすれば、ビリー・レイ(Billy Ray)によるリメイク作は、過去に固執しすぎるあまり過去に囚われる男の話である。元の作品が、妄執に囚われやすいという人間の性質を手がかりに事件の真相を見抜く、曇りない瞳の持ち主が主人公だったとすれば、新たな作品は、自らが妄執に囚われることで瞳を曇らせ、過ちを繰り返す人間が主人公である。

二作の評価が割れる理由には、主人公が変化・成長する元の作品の方が好ましいという、作品の評価とは切り離すべき「感情的な理由」が関係してないとは言い切れない。しかし、観客や批評家の趣味・嗜好による好悪の感情と作品の評価を切り離しても、リメイク作に多くの欠点があることは否めない。

リメイク作における主題やストーリー、設定の変更だけでなく、両監督の作家性の違いや狙いの成否、キャスティングや演出の巧拙を手掛かりに、オリジナル作とリメイクを比較し、前者が成功し、後者が失敗と呼んでも仕方のない出来になった原因を探りたい。

〈セッション D〉

司会 杉野健太郎（信州大学人文学部教授）

13:30—14:05(D1)

●村上春樹における映画的手法——『アフターダーク』を中心に

李 清揚(り せいよう)

「映画」は村上春樹の小説に頻繁に登場する。作品名や引用されたセリフが小説のテーマを示したり、ストーリーを進行させたり、登場人物の好みや性格を表したりするなど、様々な仕方で映画が用いられている。

本発表では、2004年に発表された長編小説『アフターダーク』を中心に、村上がどのように映画的手法を小説に取り入れたのかを考察するとともに、小説中で重要な役割を果たしているジャン＝リュック・ゴダールのSF映画『アルファヴィル』（1965）と比較しながら、村上の作品が映画から受けた影響を検討したい。

村上『アフターダーク』において、あたかも映画のような流れで、小説の限界だと見なされた壁を越えようとする意図を見せた。語り手はエスタブリッシュショットの手法を用いて、都市の姿を上空からの視点で描写し、小説の冒頭からフィルムノワールのな雰囲気を作り上げる。小説が進むにつれて、「カメラ装置」を登場させており、ズームイン、ズームアウト、ドリ一等多数の映画的手法が用いられている。

「アルファヴィル」は『アフターダーク』の重要な舞台となるラブホテルの名前として登場するが、テーマ的には『アフターダーク』はゴダールの映画『アルファヴィル』と共通するところが多い。映画『アルファヴィル』の舞台となっている星は、コンピュータα60によって支配され、涙を流す者は処刑される。そこでは感情は必要とされず、人々は番号をつけられ、記号化されている。『アフターダーク』でも、人々は巨大なタコに喩えられた集合体的システムによって支配される世界（現代の東京）に暮している。暴力性をもつ登場人物の白川は、システムに支配されて感情が欠如し、記号化された人間そのものである。そしていずれの作品でも、最終的にはそのようなシステム化された世界のなかでの「愛」が問題にされる。

14:10—14:45(D2)

●宮崎駿作品に描かれる森——明暗が示すもの

出嶋 千尋(でじま ちひろ、名古屋大学大学院文学研究科博士前期課程)

宮崎駿が制作した映画作品は、これまでもさまざまな分野で研究が行われている。しかし、それらの研究の多くは、宮崎の思想上の特徴や、作品に描かれる歴史的、社会的背景を論じている。研究上の関心はあくまでも宮崎の思想や社会的背景に向かいがちであった。そのため作品そのものの観察を出発点とした分析や考察は少ない。実際の映像の内容や表現から読み取れる情報も、十分に活かされていない。

そこで、本発表では宮崎作品における「森」の描かれ方と表現内容に着目し、その詳細な検討をつうじて宮崎の思想の一端に迫ってみたい。

これまでの宮崎の著書やインタビュー記事などから、彼が中尾佐助の『栽培植物と農耕の起源』（1966年 岩波書店）の影響を受けたことは知られている。しかし実際の作品の中での「森」の位置づけや描写を詳細に検討し、それらのどの部分に中尾の照葉樹林文化論の影響が具体的に表れているのか、あるいは表れていないのかといった点を検討した研究はない。例外的に叶精二（1997年「コミックホックスジュニア 8月号増刊」株式会社ふじゅんぷろだくと）は照葉樹林文化論を援用した映像分析を試みているが、こうしたアプローチは今後、さらに深化発展の余地がある。しかも発表者は、製作者の思想をまず前提にし、その影響を作品にみようとすることはなく、作品の分析から製作者の意図を推量する作業が重要だと考える。

そこで本発表では、宮崎が照葉樹林文化論の影響を語り始めた時期、あるいはそれ以降に製作された『となりのトトロ』（1988年）『もののけ姫』（1997年）を取り上げ、これらの作品において

- 1) 「森」の描写の際に明暗がどのように使い分けられているか
 - 2) 映像のスパンの方向から見て「森」はどのように描かれているのか
 - 3) 映像のみならず、絵コンテにおいては「森」はどのように描写されているのか、といった点に注目して考察を行う。
- これらの作業を通じて、宮崎作品を取り上げた研究に新しい視点と手法をもたらすための手がかりを探求する。

14:50—15:25(D3)

●『歩いても歩いても』——食べ物で家族を肖像する

POISSON, Charly (ポワソン・シャーリー、リヨン第三大学博士号課程)

是枝裕和監督作品『歩いても歩いても』（2008）は長男の命日のために揃った家族の一日間を物語っている。この映画では食べ物にかかわるシーンが非常に多いことが特に目立っている。食べることに留まらず、ご飯の準備等のシーンも多いため、食べ物役割の重要性は明らかであるがその意味は何であろうか。

空腹感とは、生まれて初めての感覚の一つである。苦しくて、泣くしかない。それを聞く親は赤ん坊を抱きしめて、乳房か哺乳瓶で食べ物を与える。親の体の温もりや食べ物で赤ん坊の嫌な空腹感は気持ちのいい満足感に代わる。人生の始まりでは、食べ物とは欲望の充足や親の情緒を意味するのである。喋れるようになったとき、家族そろってご飯を食べることは家族という集団の絆を深める機会にもなりえる。言葉を換えて言うと、ある家族の食べ物に関する習慣を検討すれば、その家族のあり方が明らかになる。

『歩いても歩いても』のオープニングシーンでは、老いた母親と自分の家族を持っている娘と一緒に家族の九人のために昼ご飯を作っている。母親は作りながら娘にダイコンの様々な作り方を教えてやるが、メモしたほうがいと勧めると、娘は「いいわ、どうせ作らないし」と答え、お母さんを喜ばせるために料理についての質問をただけだと説明する。娘がそう言ったとたんに、父親は何も言わずに後ろの廊下を渡って、散歩に行く。このシーンでは母親と娘はいつも同じショットで映されているのに、父親は一人である。

この食べ物をめぐるシーンだけで、横山家のあり方はもう少し明らかになる。父親はご飯の準備に参加しないことも、同じショットに映されていないことも、ずっと昔から食事や子供の世話をするのは、彼ではなくて、母親だったことを示している。しかし、その役割を果たす母親の姿を見て育っても、娘が自分の母のように行動しないことは、世代の断絶や家族の変貌を強調しているとはいえないだろうか。

今回の発表ではこのような分析を通して、『歩いても歩いても』における家族の表象を考察していく。

17:30-18:30 講演「映画と宗教」

●講演者、岡田温司（おかだ あつし）氏 プロフィール

西洋美術史研究者。広島県三原市出身。1978年、京都大学文学部哲学科美学美術史学専攻卒、85年同大学院文学研究科博士課程中退、岡山大学助教授を経て、1991年より京都大学人間・環境学研究科教授。近著に『天使とは何か キューピッド、キリスト、悪魔』中公新書(2016)、『映画は絵画のように 静止・運動・時間』岩波書店(2015)、『イメージの根源へ 思考のイメージ論的転回』人文書院(2014)、『イタリアン・セオリー』中央公論新社〈中公叢書(2014)〉、『黙示録 イメージの源泉』岩波新書(2014)等。『モランディとその時代』人文書院(2003)で吉田秀和賞、『フロイトのイタリア 旅・芸術・精神分析』平凡社(2008)で読売文学賞を受賞。

日本映画学会

会長 山本佳樹

大会運営委員長 吉村いづみ、運営委員 塚田幸光

開催校責任者：山本佳樹

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 北海道学園大学人文学部 大石和久研究室内 〒062-8605 札幌市豊平区旭町 4-1-40

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/>