

2018年12月8日(土) 10:10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大阪府豊中市待兼山町1-16)

- 一電車: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)。
- 一自動車の入構制限を行なっていますので車でのお越しはご遠慮ください。
- 一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。
- 一阪急宝塚線「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

9:50 受付(第1室)開始/発表25分•質疑応答10分

	第 1 室(A201 講義室)	第2室(A301 講義室)
10:10- 10:15	 開会の辞 山本佳樹(大阪大学、顧問、開催校責任者) 於:第1室(A201 講義室)	
10:15- 10:50	セッション A (10:15-12:10) 座長:小川順子(中部大学人文学部教授) (A1) 木下惠介映画における男性同性愛表象と女性登場人物の役割 ストキンジェル・アルノー(神戸大学国際文化学研究科研究生)	セッション B (10:15-12:10) 座長: 道上知弘 (岡山市日中友好協会 岡山中国語センター センター長) (B1) 姜文の『太陽の少年』のスタイル 一第五世代監督の文革映画との比較を通して 朴 香芸 (大阪大学大学院言語文化研究科博士後期 課程)
10:55- 11:30	(A2) 横田永之助トーキーフィルム発見についての研究報告 ートーキー革命による映画製作への影響、現像について 長谷憲一郎(映像ディレクター、京都大学大学院人間・環境 学研究科博士後期課程)	(B2) 『ときめきに死す』(1984)再考―原作小説との比較から 「非・情念的人物」を読み解く 申 恩暻 (明治学院大学大学院文学研究科博士後期 課程)
11:35- 12:10	(A3)『東京物語』におけるマス・ツーリズムの社会的位置づけ 須川まり(追手門学院大学地域創造学部特任助教)	(B3) 映画雑誌『満州映画』にみる日本的オリエンタリズム―スター女優の表象を中心に 李 潤澤 (大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程)
12:10- 13:20	総会(12:10-12:30)板倉史明(神戸大学国際文化学研究科准教授、副事務局長) 於:第 1 室(A201 講義室) 昼休憩(12:30-13:20)	
13:20- 13:55	セッション C (13:20-15:15) 於:第1室(A201講義室) 座長:須川いずみ(京都ノートルダム女子大学人間文化学部教授) (C1) パテ・ベビーと日本の9ミリ半映画の産業的側面 福島可奈子(神戸大学大学院国際文化学研究科博士後期課程、 日本学術振興会特別研究員(DC2))	
14:00- 14:35	(C2) メディアにおける戦後民主主義のイメージ―〈子供〉はいかに語られたのか 北村匡平(東京工業大学リベラルアーツ研究教育院准教授)	
14:40- 15:15	(C3) 岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読み直す 音声と配役を手掛りに 羽鳥隆英 (新潟大学人文学部助教)	

15:20- 17:10	シンポジウム『沖縄の記憶と記録』 於:第1室(A201講義室) 司会進行: 名嘉山リサ(和光大学准教授)	
	パネリスト: 発表順 世良利和(岡山理科大学兼任講師)「『沖縄県の名所古蹟の実況』の再々発見」 名嘉山リサ(和光大学准教授)「アメリカ統治期沖縄の産業界の記録 一米国民政府企画テレビ映画「沖縄の生産業シリーズ」(1965年)の場合」 藤城孝輔(映画研究家)「他者の記憶と間テクスト性―『レベル 5 』未公開シーンをめぐって」	
17:20- 18:20	<b>講演「未来のためにハッピーエンドをつむぐ映画」</b> 於:第1室(A201講義室) 大林宣彦(映画監督)	
	(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。)	
18:20	閉会の辞 杉野健太郎 (信州大学、会長)	
18:30- 20:30	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>

## 座長 小川 順子(中部大学人文学部教授)

10:15-10:50(A1)

## ●木下惠介映画における男性同性愛表象と女性登場人物の役割

## ストキンジェル・アルノー(神戸大学国際文化学研究科研究生)

When it comes to investigate the cinematographic representations of male same-sex desire throughout Japanese cinema it has come very clear that Kinoshita Keisuke's works are worth being considered.

One of the first gender-oriented research dealing with homosexuality in Kinoshita's films was compiled by Ishihara (1999). This research focuses on how male body image, and therefore male characters, are weakly depicted compared to the usual representations of male bodies in movies and, on a larger scale, in the media. Such non-masculine weakness would be the evidence that those characters are subject to queer desire. If physically weak non-hegemonic male character representation is an effective way to depict queer desire, it also presumes desire/sexuality are visible components of one's identity, making it a bio-determined characteristic. Moreover, it seems that Ishihara's research emphasizes on the fact the director's sexuality determines what shapes his characters are coming off, giving in in auteur criticism.

However, as Kubo presents it (2015 a & b), our main reference for this paper, the application of queer theory in the field of film studies doesn't aim to determine if the author (here the director) is homosexual himself but, aims to explain in what ways the film is queer, in its subject, or even in its form. In the case of Kinoshita's movies, it is given that some filming techniques, acting or even camera frames tend to emphasize male same—sex relationships rather than heteronormative male—female relationships, even though no homosexual desire is ever confessed through the narratives. To support his theory Kubo refers to the use of shot reverse shot type of filming during two male characters conversation, or the way their faces are highlighted by close—up shots. Then, he also underlines the way male bodies are more likely to touch, or exchange on a sensitive basis (see also Fujimori 2012). Additionally, he uses Ishihara's theory about male weakness as an expression of queerness to help understand the possibility of male same sex desire of some characters as 洋一 from \$\int P\$\third{\phi}\$ \therefore

If those previous researches are very important as they demonstrate the queerness attached to the depiction of male bodies in Kinoshita's work, they seem to be only revolving around male characters as if the formation of male homosociality according to Sedgwick's theory (1985) only depended on the gathering of male bodies and their desires.

However, during the viewing of Kinoshita's movies, it appeared that also female characters, and more specifically the rejection of those characters are also involved in the formation of homosociality in those movies. Kubo tries to link female and male characters in our previous example, 『夕やけ雲』, when he discusses the possible similarities, the common queerness between the sick young female character and 洋一. He brings up a very interesting argument but doesn't try to explain that despite their common queerness, those two characters won't get close to each other. When 洋一 gets close to his female counterpart, she leaves the story by marrying another man. This is such yet non-analyzed details the we aim to get our head around. More precisely, in this paper, we will be discussing how female characters are

represented and how they come off as a key component to the queer/homosexual desires dynamics of Kinoshita's works.

Throughout Kinoshita's films from 1948 to 1959, we will try to underline how female characters are put in a second place, stressing the light shed on their male counterparts as main characters, or centers of the narratives. Then, we will be examining how the queerness of male characters is connoted through the rejection of female characters. Our first hypothesis is that female characters can be the target of various misogynistic treatments, such as dialogues or importance in the narrative. Then, we also think that various female characters are rejected from the possibility of participating in the heteronormative coupling expected by the spectators according to the general acceptance as heterosexual romance as the norm, but also according to the genre of those movies (mostly melodramas) in which heterosexual romance is a key component of the plot. Therefore, male characters as well are prevented from playing a part in the heteronormative system, emphasizing queer desire created through the formation of male homosociality. There lies the main hypothesis of our paper. The viewing of many films depicting male same sex romance or male same sex sexual tension led us to consider that the formation of homo-sexual desire is based on two simultaneous dynamics: the formation of an all-male homosociality to emphasize same sex proximity, but also the rejection of opposite sex characters (here female characters) as possible object of male desire. To make it shorter, such films put male characters close to each other, with no other possibility to express sexual desire than express it toward another male character.

The value of our work lies in the fact that it offers a complementary approach to read male same sex desire in movies. More so that the line between male homosociality and male homo-sexual desire is very thin, and many movies play around this line to either attract spectatorship or sustain the spectators' attention.

## 10:55-11:30(A2)

● 横田永之助トーキーフィルム発見についての研究報告―トーキー革命による映画製作への影響、現像について

## 長谷 憲一郎(はせ けんいちろう、映像ディレクター、京都大学大学院人間・環境研究科博士後期課程)

京都商工会議所会頭などを歴任した京都の実業家、横田永之助は、明治 30(1897)年、日本で初めて稲畑勝太郎によって輸入されたシネマトグラフの関東興行を行い、1900年代には横田商会を設立して全国で活動写真の巡回興行をし、その後、数多くの劇映画の製作を手掛け、牧野省三と尾上松之助を輩出し、世に送りだした。明治 45(1912)年横田商会がMパテー社、吉澤商店、福宝堂との合併で日活となる際には中心的役割を果たし、昭和 2(1927)年に社長に就任。日本映画草創期である明治末期から大正、昭和と時代をまたいで映画の普及、発展に最も寄与した一人であることは広く知られている。その横田が登場する最初期のトーキーフィルムを筆者が今年(2018年)6月に発見した。12月8日の大会個人口頭発表にて、その史料についての報告を行うことを希望する。

活動写真の製作者として、いわゆる裏方として活躍した横田を撮影したフィルムが存在することは、これまで一般的に知られていなかったが、筆者が横田の孫の雅夫氏を訪ねた際に「横田永之助トーキーテスト」と書かれたフィルムの入ったフィルム缶を発見した。雅夫氏にテレシネすることの許諾をとり、イマジカウエストにてフィルムの内容の確認を行うと、横田がカメラに向かって祝辞を述べているものであることがわかった。

詳細を調べてみると、偶然にもこのフィルムは、テレシネ作業を依頼したイマジカの創業時の商業ラボ、極東フィルム研究所の竣工式の際に、当時、日活の社長であった横田の祝辞をウエスタン・トーキーシステムによって、録音した映画(社内用)であることがわかった。理由は現在調査中であるが、その映画のマスターフィルムから 16mm フィルムに 1980 年代

に複製されたものであったのである。極東フィルム研究所はコダックフィルムを当時独占販売していた長瀬商店の一部門として、京都の太秦の近くに、日本初となる自動現像機を備えた商業ラボを目指し、昭和7(1932)年に設立した。指導を受けるコダック社の勧めでフランス、アンドレ・デブリー社の自動現像機を二台導入し、録音には、アメリカのウエスタン・エレクトロニックトーキーシステムを採用。昭和6(1931)年、ウエスタン・トーキーシステムによる初オールトーキー作品、『浪子』を手掛けた際は手現像だったに対し、今回発見したフィルムはその翌年、ウエスタン・トーキーシステムによって同録で撮影されたフィルムを自動現像機で現像した初作品(極東フィルム研究所社内用)であることが判明。その意味において、この史料は横田の姿と声を記録した歴史上唯一の動画という価値のみならず、歴史的な文脈からみても、サイレントからトーキーへとメディアが変革する時期の貴重な史料と言える。このウエスタン・トーキーシステムとデブリー社製自動現像機の導入によって、現像の効率が高まったことで、トーキー映画製作が一気に大量生産され、普及していくことになったのである。見世物として始まった映画が一気にマスメディアへと発展する要因の一つをここに見ることができる。映画会社の社長として、映画製作者として、また巡回興業の際には弁士として活躍してきた横田も祝辞のなかでこのように述べている。「昨年(1931年)京都商工会議所は、活動写真事業を京都の重要物産の一つにあげることにしたが、これは重要性を一般が認識したためである。」と。

先行研究においては、トーキー革命が映画に与えた影響として、これまで弁士の問題を中心にして語られてきたわけであるが、今回の史料発見をきっかけに、製作技術面からトーキーの影響を研究し、その技術革新一つとして、これまで語られてこなかった現像に光をあてたい。今回の口頭発表では、「トーキーシステム導入による技術面の変革」というテーマで、

- ①今回発見した横田永之助のトーキーフィルム(約2分のビデオ)の公開(ロ頭発表時に現在予定している記者発表がまだの場合は初公開となる)と、史料の歴史的意義の説明(約8分)
- ②日本におけるトーキーシステム導入の背景(約7分)―ウェスタン・エレクトロニックトーキーシステムとその他―
- ③トーキーシステムによる映画製作の変革、現像に与えた影響(約 10 分)—日本における初となる自動現像機の導入—という構成にて、研究報告を行うことを希望する。

#### 11:35—12:10(A3)

●『東京物語』におけるマス・ツーリズムの社会的位置づけ

## 須川 まり(すがわ まり、追手門学院大学地域創造学部特任助教)

本発表は、日本では、映画において観光がどのように位置づけられていきたのか、1950 年代の映画作品から探るものである。映画と観光の関係は、昨今の「聖地巡礼」や、21 世紀以降に本格的に導入されたフィルムコミッション(ロケ地誘致非営利団体)などのここ 20 年間に限ったものではない。また、このような観光現象をフィルムツーリズムやコンテンツツーリズムなどの用語によって、説明されることも多い。バズビーとクラッグ(2001年)によると、フィルムツーリズムとは「地域が映画やテレビ映像に映し出された結果、旅行者がその地域および魅力的と感じる場所を訪れる」観光現象を指す。海外の観光研究者たちは、1990 年代以降、このような「映画に動機づけられた観光」を「Film-induced tourism」、「Movie induced tourism」や「Cinema tourism」など様々な言葉で定義づけようとした。しかし、それ以前の観光研究において、ブーアスティンが『幻影の時代―マスコミが製造する事実』(原著 1962年)で「かの永遠の都(ローマ)でさえ興行的に大当たりをした『ローマの休日』の撮影場所となって有名になっている」とフィルムツーリズムという言葉はまだ言及されていない頃に、『ローマの休日』(1953年)が最初のフィルムツーリズムの成功例として認めている。ブーアスティンの功績は、フィルムツーリズムの存在を指摘しただけではなく、「観光客はテクニカラー映画が本物かどうか確かめるために旅行するのである」と言及している。同書の原題は The Image とされているように、観光客が観光する動機として、目的地に行く前からすでに抱いている観光地のイメージが影響していることを主張している。観光客が抱くイメージを作り上げたのは当時の大衆メディアであり、

そして、大衆メディアが作り上げたイメージが観光地の実態とは異なることから、「疑似イベント」と称されている。ブーアスティンの議論は、観光動機を促す映画内観光地イメージの重要性を指摘している。

発表者は、拙著『表象の京都―日本映画史における観光都市のイメージ』(2017 年)において、映画と観光の密接な関係について、京都映画を題材に、映画史初期から 2010 年代までにおいて、観光都市京都が映画のなかでにどのように描かれてきたかを論じた。同書では、その地域のイメージを風景表象からテクスト分析し、エスタブリッシング・ショットが果たす役割と、ローカル性を強調すればするほど匿名性の高い風景が必要であることを指摘した。また、いくつか映画内観光地イメージをテクスト分析するにあたり、前述した『ローマの休日』と同年に公開された、小津安二郎監督の『東京物語』を考察した。『東京物語』には、東京、尾道、熱海、大阪が登場するため、それぞれの都市イメージをエスタブリッシング・ショットから考察した。さらに、尾道から子供たちに会いに東京にやってきた周吉ととみは、はとバスツアーや熱海の温泉旅行など、一見観光の本質である「安全・安心を保障された状態のまま、日常生活からの一時的逃避」を体験するが、彼らにとっては身体的負担が大きく、東京(新しい時代)で安息できる場所を追われ、身体的にも心理的に放浪することとなり、結果的に観光ではなく、お目的地のない「旅」となってしまったことを指摘した。本発表では、これまでの自身の研究を発展させ、『東京物語』が描く観光スタイルに着目し、周吉ととみが適応できなかった新たな時代の大衆観光(マス・ツーリズム)について考察する。

観光研究においては、一般的に、日本のマス・ツーリズムは、1960 年代から始まったとされている。1963 年に観光基本法が制定され、1964 年に海外渡航の自由化、東京オリンピックの開催など、この時期から、国内外に多くの大衆が観光する時代に入り、1970 年代まで流行したとされている。しかし、『東京物語』においては、これからマス・ツーリズムの時代に向かっていく社会に対して、批判的な描写がみられる。観光研究では、マス・ツーリズムによって、大量の観光客が土足で観光地を荒らし、観光公害として問題視されていくなかで、1970 年後半になってようやく、マス・ツーリズムにかわり、より「新しい観光」が求められるようになった。このような観光の歴史を踏まえた上で、観光表象の観点から『東京物語』を読み解いていくと、小津が 1970 年代後半以降に議論される批判がすでに描かれていることがわかる。つまり、1953 年の時点で、小津は、20 年先に指摘されるマス・ツーリズムの弊害を描いているのである。1953 年公開の『ローマの休日』が映画は観光の動機付けとなると証明した一方で、『東京物語』が観光のデメリットや観光との向き合い方に対して警告を発したことにより、映画と観光の相関関係史においても 1953 年の両作が果たした功績は大きいことは明らかである。本発表では、『東京物語』における観光表象と、その優れた先見性について提示する。

#### <セッション B>

# 座長 道上 知弘 (岡山市日中友好協会 岡山中国語センター センター長)

10:15-10:50(B1)

● 姜文の『太陽の少年』のスタイル―第五世代監督の文革映画との比較を通して

#### 朴 香芸 (ぼく かうん、大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程)

姜文の処女作『太陽の少年』(1994)(原題は『陽光燦爛的日子』、原作は 1991 年に出版された王朔の中編小説『動物兇猛』)は、文化大革命時代(1966-1976)を舞台とし、少年達の「青春の衝動と自由」を描いた作品である。文革時代に成長した少年たちの生活を詳細に描写し、その時代への監督独自の理解を生き生きと映し出している。この作品は、文革に関する先行の映画や同時代の映画と内容面かつ形式面において大きく異なる。本発表は、文革を扱った他の作品とは異なる、この映画の斬新なスタイルに着目する。

第五世代の監督たちの評判が頂点に達した90年代前半に、彼らのスタイルと全く異なる姜文の映画作品が登場した。姜文は第五世代にも第六世代にも属さない、独自の位置を占める監督と評価されている。映画『太陽の少年』は、90年代の中国社会の価値観の変容を背景として、ちょうどこのような時代に生み出された作品である。発表者は既にこの作品に見られる文革時代のユートピア的表象について考察したことがある。ここでは、この作品と第五世代監督の文革を題材とした映画を比較し、その違いを通して、姜文の刷新的なスタイルを分析したい。

先行研究としては、傅明根の『文学から映画へ― 第五世代の映画のアダプテーションについての研究― 』をあげることができる。この研究は、第五世代の監督たちを「文革の子」と呼び、彼らの出身、体験、映画製作の過程、アダプテーションのスタイルを詳しく分析している。また、刘珉僖の論文「90年代における文化大革命に対する記憶」も示唆的である。この論文は、90年代に製作された文革に関する映画を例としてあげ、その社会的コンテクストを分析しながら、文革に対する記憶の変遷を叙述し、その理由として経済構造の変化、思想規範の変化をあげている。その点は、本発表の立場と近い。本発表は、姜文の作品『太陽の少年』と他の90年代の映画との違いを分析し、その背景にあるものを探りたい。

文革運動が終わってから既に 40 年になるが、この政治運動に対する認識は時代とともに、常に変遷してきた。80 年代以降、中国はいわゆる改革開放政策を急速に推し進め、西洋世界の思想と現代性を理想として発展してきた。80 年代には、社会は「傷痕文学」を中心にし、歴史や民族主義に対する反省を主な思想とした。特に文革運動に関しては、中国の発展を妨げた政治運動であると批判的な視線でみた。当時の文革に関する映画は、謝晋の映画『芙蓉鎮』(1986)、陳凱歌の『子供たちの王様』(1987)などのように、文革運動によって迫害された知識人を主人公にし、彼らの不幸な遭遇を映し出す。90 年代に入ると、市場経済政策の発展に伴い、人々の富と自由に対する欲望がますます強くなる一方で、西洋世界の価値観を疑うようになり、民族主義が強くなった。このような社会イデオロギーに従って、文革に対する評価も少しずつ変わっていった。文革映画の主人公は知識人ではなく、普通の人や民間の芸人となり、内容も迫害されたことばかりではなく、文革によって受けた傷はただ人生の一部分であるように表現された。最も顕著なのは、80 年代の映画との色彩表現の違いである。

本発表では、姜文の作品『太陽の少年』を中心にし、第五世代監督の 90 年代以降の作品、つまり、田壮壮の『青い凧』 (1993)、張芸謀の『活きる』(1994)と比較することを中心にし、80 年代の謝晋の映画『芙蓉鎮』にも言及しながら、時代の変遷が映画に与える影響を分析していきたい。主に以下の三つの観点から考察する予定である。

- ① 物語の内容:80 年代と90 年代の文革に対する物語の内容の違いについて検討する。また、検閲との関係も考慮しながら、台詞について分析する。
- ② 第五世代監督と姜文の背景の違い:文革時代に、第五世代の監督たちは政治運動によって批判され、「上山下郷運動」(下放)によって農村へ下放された知識人である。一方、姜文は軍隊家族として都会に残った。

90年代の文革映画の比較:『太陽の少年』と『青い凧』と『活きる』を一つのグループとして共通点、相違点を取り出す。その際、カメラワーク、色彩、音楽などに注目する。

## 10:55-11:30(B2)

●『ときめきに死す』(1984)再考―原作小説との比較から「非・情念的人物」を読み解く

#### 申 恩暻 (しん うんぎょん、明治学院大学大学院文学研究科 博士後期課程)

本発表は、当時失敗作と言われさほど論じられなかった森田芳光の映画『ときめきに死す』(1984)を沢田研二演じる主人公・工藤とその死を通じて読みなおすことを目的にする。より具体的には、映画の原作である丸山健二の同名小説との比較・分析することで、原作と異なる「非・情念的人物」といった工藤の設定に注目し、工藤を「時代の表象」として捉える可能性を示唆することで、本映画を1960年代という情念的時代に対する森田の返答として読み解く。

今まで森田芳光の映画に対する研究は、彼の代表作である『家族ゲーム』(1983)を中心に論じられてきた。例えば、Keiko McDonald は文化・社会的な観点から森田映画が 1980 年代の日本社会を風刺・批判していると論じ、他方、Aaron Gerow は思想的観点からそれは批判より、反復と変奏を通じた遊戯的な手法であるとみる。こういった先行研究は森田が 1980 年代という同時代を照らし出す監督であることに共通し、それをコンテクストとの関連から分析している。本発表では、こうした同時代性を持つ森田映画を従来のコンテクスト的観点より、原作小説と映画の比較を通したテクスト分析に光を当てる。

本発表が映画『ときめきに死す』に注目する理由は二つある。まず、本映画は、当時失敗作と言われ、研究対象にもならなかった。だが、興行的失敗にも拘らず、森田がインタビューで再評価を願うほど森田の映画的成就が達した映画であり、四方田犬彦が形容した森田の「韜晦に満ちた演出」が際立つ映画である。また、丸山の原作小説が「内面=情念的世界」と言われる一方、映画は森田が「涼しい風景」と表現する「非・情念的世界」を標榜するゆえ、その相反する二つの世界を突き合わせることで、より鮮明に映画の意図が浮き彫りされるだろう。

公開当時『ときめきに死す』は、観客も批評家も主人公・工藤の描き方が失敗の原因だと指摘する者が多かった。即ち、テロを敢行する工藤の「動機や背景の不在」を指摘する。原作と映画は「要人のテロルという計画とその失敗、テロリストの青年の自殺」という物語的枠組みを共有するが、詳細はかなり異なっている。工藤を中心に原作との違いは 4 つでまとめられる。①一人称小説である原作の「私」(映画の大倉)から「青年=工藤」へ映画の軸を移り、新しい人物の導入(コンパニオンの梢)や暗殺の対象も政治家から宗教家へ変える、②人物たちは工藤のテロ行為を否定する、③工藤に尋ねる原作にはない「動機はあるんですか?」というセリフ、④工藤は暗殺計画において捨て石に過ぎなかったことを明白にしている。

本発表は、こうした設定の変化に注目し、森田が工藤を通じて原作のテーマを噛み砕き、完全に異なるテーマを提示していると提案する。つまり、原作が「私」を通じて暗殺の失敗に対する「失敗の虚無」を語るものならば、映画は「工藤の死」をもって暗殺のような政治的・情念的行為を否定し「情念的行為そのものの虚無」を語っているとみる。そのために、森田は工藤を子供っぽい性格、肉体的接触と生さを嫌う様子、過去や内面と関わることを拒むいわゆる「非・情念的人物」として立て、工藤の死の「動機なさ」を強調していることを場面分析から確認していく。

こうした森田映画の「非・情念的人物」は当時「情念がない、人間がない、リアリティがない」と批判された。だが、川本三郎はこうした人物を森田映画の特徴的な人物として考え、「暴力とセックス」を題材にした 1960・70 年代の映画の「情念的人物」に対する対抗意識として捉える。また、尾形敏朗はこうした人物を映画の宗教組織のようにコンピュータが支配する現代日本社会での生き方やコミュニケーションの方式として捉えている。

本発表では、青木保が工藤の死を「「六〇年代」はものの見事に払い去られる」表象として読み取ったことに触発され、刀を振り回す工藤の訓練場面とキス場面を取り上げ、三島由紀夫が特別出演した映画『黒蜥蜴』(深作欣二監督、1968)との画面的類似性と「目標の失敗と挫折、自殺」のような三島との共通点を見出し、テロリストの工藤を三島のような「時代のシンボル」として読み取る可能性を示唆する。つまり、映画の「動機はあるんですか?」という質問は動機ない工藤の行為を強調するだけではなく、時代に投げかける質問としてその時代に、或はその世代に、果たして動機はあったのかと尋ねることであり、「ワレワレノ組織二必要ノナイ人物ヨ摘出セヨ」といった映画冒頭の字幕のように工藤の死をもって、1960年代のようなかつての「情念的時代」はもはや有効性を失ったことを示していると読み解くのである。

## 11:35-12:10(B3)

●映画雑誌『満州映画』にみる日本的オリエンタリズム―スター女優の表象を中心に

李 潤澤 (り じゅんたく、大阪大学大学院言語文化研究科博士課程)

本発表が着目するのは、戦時に発行された『満州映画』という映画雑誌である。『満州映画』は、1937 年に満州国の文化教育宣伝の中心機関として成立した「満映(満州映画協会)」の広報宣伝誌として同年に創刊された。この雑誌は満映とともに歴史の舞台に登場して、活動して、硝煙とともに消えていった。うずもれるには残念な戦時日中関係の第一次資料として嘆かれていた中、『満州映画』は 2012 年から 2013 年にかけて復刻された。

「五族協和」など政治的スローガンが叫ばれていた満州国で、『満州映画』は二つのバージョン(日文版と満文版)で発行されていた時期もあった。この二つのバージョンは互いに言語が異なるだけの同じ内容のものだったわけではなく、まったく別の記事が記載されているのが普通であった。同床異夢的実態の背後には、日中文化関係の極めて複雑な性質が隠されていることが分かる。発表者はすでに、創刊号から半年間(復刻版の第1巻と第2巻)を対象として、両バージョンの内容の相違している内容の意味を比較によって検討したことがある。

『満州映画』について思想的な検討をさらに深めることが本発表を発想した動機である。具体的には、当時の社会における権力者と観客の欲望の融合点である女性スターに関連する内容が『満州映画』においてどのように報道されたのかを、この雑誌の時代的変遷を視野に入れつつ論じる。日本人の発行者と編集者による、満州国の女性スターの有り様を咀嚼することによって、戦時帝国日本のアジア観である日本的オリエンタリズムの内実、及び当時日本人にとっての満州国の文化的意義を検討していく。

満州国の文化的実情については、生田美智子編集の『女たちの満州 多民族空間を生きて』(大阪大学出版会、2015)を 先行研究としてあげることができる。この本の「メディアを通して」という部分は本発表の立場と近い。そこでは、『満州グラ フ』などの当時発行され、広い影響力を持っていた雑誌や小説作品などの資料が扱われている。それに比べて本発表の斬 新さは以下の二つの点にある。一つには、扱う研究対象の両面性にもとづく視点の複合性。タイトルである『満州映画』が 示している通り、この雑誌は紙媒体のメディアとして、映画メディアとの中間にある存在であり、映画作品よりもっと直接的 に観客の関心度を把握することを目指しているし、ほかの雑誌より戦時に思想的統制に最も利用されたメディアである映画 に近い。もう一つには、本発表が日本的オリエンタリズムという思想的観点から『満州映画』の女優像を分析する点である。

日本的オリエンタリズムの検討は先行研究において、主に二つの分野で行われてきた。第一に、思想の言説を批判することを通して近代日本の知識人のアジア観、またそれによって創出されたナショナル・アイデンティティを検討するもの。この分野においては、姜尚中の研究が代表的である。第二に、文学をはじめとする芸術作品に描かれた植民地像を考察することを通して、日本的オリエンタリズムの精神史を分析するもの。川村凑の研究が代表的である。これらの日本的オリエンタリズムの先行研究は、思想史や文学作品の批判が中心であり、戦争によって日本的オリエンタリズムが最も活発に表れる舞台となったはずの映画は、これまであまり分析の対象にされてこなかった。本発表は、そのブランクを埋めるものである。

以下の三つのステップで、検討していく予定である。

①『満州映画』を外から内まで探測する。

「外」とは、その歴史背景と刊行状況から『満州映画』のプロフィールを描き出そうとする。また、「内」とは、『満州映画』をなお未開拓の第一次文献として、「満文版」と「日文版」の相違などをその構成や論調や内容の細部までの分析から見て行こうとする。

②『満州映画』におけるスター女優たちに焦点を合わせる。

スター女優たちは権力者によって夢見られた「満州国」にふさわしい、日本的オリエンタリズムが目指す理想の植民地社会にあるべき欲望の象徴である。ここではまず、これらのスター女優をタイプ分けする。そして、各タイプのスター女優の位置づけや扱いの大小の意味を、雑誌のほかの部分や関連作品と合わせて分析する。

- ③『満州映画』と日本的オリエンタリズムの関係を検討する。
- ① と②で分析した結果から、日本的オリエンタリズムの性質を探り出そうとする。

結論を予想的に先取りしていえば、『満州映画』の日文版と満文版(合併版の日文部分と満文部分)の間に存在している 差異には、東洋でありながら西洋であろうとする日本的オリエンタリズムの「曖昧な境界性」が反映されている。また、雑誌 のスター女優の表象が示す特徴は、戦況の変化により生じた日本と満州国との関係の変化により生み出された日本的オリ エンタリズムの「流動性」に関連している。

#### 〈セッション C〉

## 座長 須川 いずみ (京都ノートルダム女子大学人間学部教授)

13:20-13:55(C1)

●パテ・ベビーと日本の 9 ミリ半映画の産業的側面

#### 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、

#### 日本学術振興会特別研究員(DC2))

フランスで「玩具映画」として誕生したパテ・ベビーが、パテ・シネマ社の「帝国主義」的販売戦略の下で世界的に拡散して子供から大人まで幅広い顧客層に浸透した経緯と、その一端である極東の日本へどう波及したのかを、グローバルな産業・経済的構造のなかでとらえ直すことが本発表の大きな目的である。

「パテ・ベビー(Pathé Baby、当時は「パテーベビー」と呼ばれた)」とは、フランスの老舗映画製作・配給会社パテ・シネマ社 (Pathé Cinéma) が販売した、家庭・学校向け 9.5 mm (当時は「9ミリ半」と呼ばれた) サイズのフィルムによる小型映画である。本国では 1922 年 12 月、子供へのクリスマス・プレゼント商戦にあわせて、「cinématographe-jouet (玩具映画)」としてパテ・ベビー映写機を発売した。翌年には専用のカメラも販売したが、その際夢中になったのは子供よりもその父兄を中心とした大人であった。その後パテ・ベビーは世界各地の子会社や支店、代理店を通じて大々的に売り出され、その後アメリカの「パテックス (Pathex)」、イギリスの「パテスコープ (Pathescope)」、ドイツの「パテックス・デュッセルドルフ (Pathex Düsseldorf)」など現地独自の商品も発売された。また日本でも当初は、子供向けの「玩具映画」の一種として、35ミリフィルム用の玩具映写機とともに高島屋百貨店の玩具売り場に並んだが、このときその仲介をしたのがパリの一等地で貴金属・雑貨商を営んでいた伴野文三郎である。大人をも巻き込んだ世界的なパテ・ベビーの流行をみてとった伴野は、日本でのパテ・ベビーの輸入・販売を一手に引き受け、富裕成人層を中心としたアマチュア映画市場としての産業基盤を築いていくことになる。

従来パテ・ベビーに関する先行研究では、「小型映画」のアヴァンギャルド性や「個人映画」としての作家性、フィルムや機器の技術的側面、戦時下の規制や東京ベビーキネマ倶楽部を中心としたコミュニティの問題など、日本国内でのアマチュア映画としての受容とその芸術・文化に関するものがほとんどであった。また近年、映画の芸術性よりも実用性に注目する欧米の傾向を受けて英米文献を参照したパテ・ベビー研究も進みつつあるが、フランスの一次史料や先行研究を踏まえた産業技術的な研究は管見の限り見当たらない。

しかしパテ・ベビーは、前述の通りフランスで技術開発されたフォーマットであり、日本への輸入も在仏の伴野商店が直接取り扱っていることを考慮すれば、フランス語の一次資料と文献の調査がパテ・ベビー研究には不可避である。そのため発表者は、昨年パリ・ディドロ(第7)大学に交換留学した際に現地調査した実物史料、文献資料などを踏まえ、日仏双方の映写機・カメラの販売実態とフィルム現像を巡る受容様態を産業的な側面から論じていく。

またパテ・ベビーのフィルム構造については、これまであまり詳しく知られていなかったが、パテ・シネマ社の技術者が 1 年がかりでアマチュアでも簡単にできる現像法と専用のリバーサル・フィルムを開発している。日本では、カメラとともにこの生フィルムと現像液一式も輸入されたが、船便で赤道を通る際に現像液の成分が変質し、現像がうまくいかず苦情が相次いだ。そのため日本では、プロ・アマを巻き込んで自家現像法の試作が繰り返され、純ポジフィルムを用いる独自の現像法が開発された。そしてこれらの試行錯誤の結果、諸外国に例をみない様々な現像上のアレンジが個人レベルで行われ、国際的な小型映画祭で高い評価を得るアマチュア・シネアストを数多く生むに至る。

また9ミリ半映写機・カメラはパテ製品にとどまらず、ドイツの「アレフ(Alef)」(レーマン社)やイギリスのコロネット・カメラ社(Coronet Camera)製、オーストリアのオイミッヒ社(Eumig、当時は「ユーミグ」と呼ばれた)製、スイスのパイヤール・ボレックス社(Paillard-Bolex)製などが輸入されたり、国産の「アルマ(Alma)」(伴野商店)や「エルモ(Elmo)」(エルモ社)、「ポニィ(Pony)」(日本映画機社)、「クローバー(clover)」(萩工業貿易)など様々な商品が開発・販売されており、ソフト面・ハード面ともに諸外国に例をみないほどのヴァリエーションを生んだが、これまでほとんど言及されてこなかったのが現状である。

以上のような視座から、当初「玩具映画」としてパテ・ベビーを製作・販売したパテ・シネマ社の国内外販売と日本への輸出の経緯、また日本独自に開発された9ミリ半メーカーについて具体的に検証し、パテ・シネマ社のグローバルな小型映画産業覇権をめぐる販売戦略と、その一端である日本でのパテ・ベビー受容の独自性とヴァリエーションを明らかにする。

#### 14:00—14:35(C2)

#### ●メディアにおける戦後民主主義のイメージ─〈子供〉はいかに語られたのか

### 北村匡平(きたむら きょうへい、東京工業大学リベラルアーツ研究教育院准教授)

これまで戦時中や占領期の映画研究は、多くの蓄積がある。戦時期の映画に焦点をあてた代表的な研究としては、日本の映画人が戦時下でいかにして思考停止に陥り、軍国主義に荷担するかたちで国策映画を撮ってきたかを実証的に検討したピーター・B. ハーイの『帝国の銀幕――十五年戦争と日本映画』(1995)がある。また、占領期と日本映画の関係を考察した代表的なものに平野共余子の『天皇と接吻――アメリカ占領下の日本映画検閲』(1998)、アメリカ映画と占領政策について分析したものに谷川建司の『アメリカ映画と占領政策』(2002)、米国の占領政策のみではなく、その宣伝者、興行者、文化人の活動を分析することで、文化的な「占領」を複数の視点から描いた研究に北村洋の Screening Enlightenment: Hollywood and the Cultural Reconstruction of Defeated Japan (2010)などがある。これらは GHQ の精緻な資料調査から映画と政策の歴史的関係や映画をめぐる同時代人の活動や実践を描いている。近年の戦時下のナショナリズムや戦後民主主義と映像の関係において、議論の中心となってきたのは女性のイメージがどのように男性のイデオロギーにジェンダー化されて表象されているのか等の女性の身体をめぐる分析である。

たとえば斉藤綾子の「失われたファルスを求めて――木下恵介の"涙の三部作"再考」(2003)では、男性が喪われた男性性や歴史的トラウマを、女性の身体を借りることで乗り越えようとしたことが映画の表象から分析されている。こういった研究は上述した先行研究とは違った側面から、イデオロギーの伝達のために物語がいかに受容されうるのかをテクスト分析によって示している。発表者もまた、『スター女優の文化社会学――戦後日本が欲望した聖女と魔女』(2017)では、スター女優を対象に、メディア上の身体と、それを規定する現実の社会的身体の連関を通して、彼女たちが歴史・文化・社会的に担った価値を分析することで、ジェンダー・セクシュアリティの規範を分析してきた。さらに、劇映画のみならず、同時代の教育映画や雑誌メディアにおける女性表象にも着目し、アメリカのナショナル・アーカイブズで CIE 映画や学校に掲載されていたカベ新聞などの資料を収集しながら、戦後民主主義がどのようにテクストを通じて伝達されてきたのかを考察してきた。これまでの研究では、とくに女性の身体表象やそれに関わる言説分析が議論の中心になっている。

だが、アメリカの視聴覚教育や戦後民主主義のイデオロギーを考えたとき、女性と同様に「子供」はきわめて重要な役割を演じているのではないか。物語において「子供」は純粋無垢な性質だからこそ、総力戦体制に真っ直ぐな想いで主体的に組み込まれていくことが「自然」に表現され、戦後の民主主義映画では封建主義や父権性を糾弾することができたからである。

本発表は、戦後の視聴覚メディアにおいて「子供」がいかに表象されたのかを歴史的に調査することによって、戦時期のナショナリズムを経て、戦後民主主義の思想体系に「子供」がどのように組み込まれていったのかを明らかにする。すなわち、「子供」の身体に埋め込まれたナショナル・アイデンティティを捉え返したい。そのために「子供」を主役とする清水宏の映画や、「子供」が物語において重要な機能をもっている映画を中心にテクスト分析する。同時に、それらの表象が、CIE 映画などの教育映画といかなる類似性/相違点があるのかを明らかにしたい。劇映画と教育映画の比較を通して見えてくるのは、「子供」が担っていた規範と、それに抵抗する作家たちの実践である。占領期の CIE 映画に関しては、土屋由香による『親米日本の構築―アメリカの対日情報・教育政策と日本占領』(2009)の包括的な歴史研究、中村秀之による「敗者による敗者のための映像――CIE 映画教育と日本製 CIE 映画について」(2012)の映画学的・美学的なアプローチがある。本発表はそれらの重要な文献を参照しながら、戦後の「子供」の布置を総合的にとらえる試みである。

## 14:40-15:15(C3)

## ●岡本喜八『日本のいちばん長い日』の天皇表象を読み直す 音声と配役を手掛りに

#### 羽鳥隆英(はとりたかふさ、新潟大学人文学部助教)

本論は脚本橋本忍、監督岡本喜八の東宝映画『日本のいちばん長い日』(1967年)における昭和天皇=今上天皇表象 に焦点を絞り、映像音声論や日本芸能史などの先行研究を主要な手掛りに考察する試みである。児玉竜一も指摘する通 り、今上天皇に八代目松本幸四郎を配役した『日本のいちばん長い日』は「昭和天皇役が、はっきりと画面で演技をみせ た」最初の商業映画であり、結果的に今上天皇の表象史上「画期的」な事例である。とは言え「天皇に関する映画研究の蓄 積も浅い」と岩本憲児が整理した状況を反映する如く、『日本のいちばん長い日』の今上天皇表象を巡る議論は深化への 端緒を開いたばかりである。事実『日本のいちばん長い日』の今上天皇表象における視覚的情報の不足、特に表情の鮮明 な接写の不在は不敬の問題に還元されがちである。無論、日本映画における天皇表象の禁忌の歴史に鑑みれば、興行的 成功を最優先すべき大手映画会社であり、同時に 15 年戦争下には国策映画を量産した過去を持つ東宝が、自身の 35 周 年記念映画の製作に際し、演技による最初の本格的な今上天皇表象に一定の制限を設けるのは自然である。とは言え、 東宝の及び腰を無条件に映画作家岡本喜八の及び腰と等号に結ぶのは速断である。事実、特に『日本のいちばん長い 日』以後の岡本の作家的経歴には、近代天皇制を挑発する不穏な映像が点在する。例えば岡本自身「『日本のいちばん長 い日』に、つながってくる作品です。太平洋戦争は、なぜはじまり、なぜあのような状態の終戦を迎えたのか。それは、ほじく りかえしていくと、結局、明治維新にまでさかのぼってくるのではないか」と語る『赤毛』(1969 年)の大詰である。倒幕軍の 権謀術数に利用された挙句、汚名の下に射殺された無学な赤報隊士の断末魔に対し、錦旗を奉じた倒幕軍の進軍が並行 編集的に提示され、明治維新の非人間性における近代天皇制の責任が暗示される。また『日本のいちばん長い日』の前日 譚に相当する『激動の昭和史・沖縄決戦』(1971 年)には、銃弾を浴びた今上天皇の御真影の接写が登場する。物語的に は、沖縄の日本軍守備隊が御真影を抱きつつ逃げ惑う教育者を敵方の間諜と誤認し、突発的に射殺した結果であるが、 罅割れた御真影の接写は今上天皇と銃殺の不穏な連想を招来するだろう。この通り、岡本の作家的経歴に点在する近代 天皇制への不穏な映像に鑑みれば、『日本のいちばん長い日』における今上天皇表象にも、従来の評言を深化する子細な 分析が要求されるのは当然である。本論は以下の筋道を辿り、この問題を考察する。第一に『日本のいちばん長い日』の 150 分強の物語をコミュニケーション媒体に着目しつつ要約する。石坂健治も指摘する通り、『日本のいちばん長い日』は 「神聖な『玉音』をめぐる戦いが物理的には1枚のレコード盤という"モノ"の奪い合いとして繰り広げられる」映画であるが、 この「モノ」=媒体の階層性を整理する。第二に「モノ」=媒体が保証すべき今上天皇の玉音放送=敗北宣言のマス・コミュ ニケーションにおける受け手の問題を考察する。『日本のいちばん長い日』の起点に位置する雑誌『文藝春秋』1963 年 8 月 号の座談会「日本のいちばん長い日」に露呈した玉音放送の受け手を巡る排除/包摂の政治学が『日本のいちばん長い 日』に如何に変奏したかを、ミシェル・シオンの議論を参照しつつ考察する。第三に映画と演劇を横断する日本芸能史の先 行研究を手掛りに、この排除と包摂の政治学に新たな角度の光を投じる。具体的には『日本のいちばん長い日』に出演し た松本幸四郎と伊藤雄之助の歌舞伎における階層性に着目する。以上の議論を通じ、『日本のいちばん長い日』を岡本喜 八の作家的経歴、特に近代天皇制を巡る不穏な連関に再定位したい。なお本論の原型は京都大学総合人間学部『動態映 画文化論』(2015年度後期)、東京女子大学現代教養学部『日本文学(近現代)』(2017年度前期/2018年度前期)であ る。

#### 17:20-18:20 講演「未来のためにハッピーエンドをつむぐ映画」

## ●講演者、大林宣彦(おおばやし のぶひこ)氏 プロフィール

大林宣彦氏は、日本を代表する映画監督の一人であり、尚美学園大学名誉教授、倉敷芸術科学大学や長岡造形大学で客員教授を歴任している。自主映画、CM ディレクターなど多彩な顔を持ち、商業映画に進出後は、『HOUSE』を嚆矢に、「尾道三部作」(『転校生』『時をかける少女』『さびしんぼう』)など、数多くのアイドル/実験的映画を監督する。他の代表作に『青春デンデケデケデケ』、『はるか、ノスタルジィ』、『水の旅人-侍 KIDS-』、『SADA 戯作・阿部定の生涯』など多数

# 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: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 和光大学表現学部 名嘉山川が研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井町2160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/