

日本映画学会

第16回大会 プログラム

2020年12月5日（土） 9:55～16:45

オンラインで開催

タイムテーブル

9:55 開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

9:55-10:00	開会の辞 杉野健太郎（会長、信州大学）
10:00-10:35	セッション A (10:00-11:55) 座長：牛田 あや美（京都芸術大学 准教授） (A1) 増村保造の映画に見られる、『痴人の愛』を中心とした動物的身体の諸相 中島 晋作（明治大学大学院理工学研究科建築・都市学専攻総合芸術系博士後期課程）
10:40-11:15	(A2) Rethinking Auteurism within Film Production Displaying Gay Sexuality through Hashiguchi Ryosuke's Early Movies Stockinger Arnaud（神戸大学 国際文化学研究科博士後期課程）
11:20-11:55	(A3) 『女であること』（川島雄三 1958）にみる母性幻想とレズビアン感性 徐 玉（大阪大学大学院 言語文化研究科博士後期課程）
11:55-13:00	総会（11:55-12:15）大石和久（事務局長、北海学園大学） 昼休憩（12:15-13:00）
13:00-13:35	セッション B (13:00-14:55) 座長：佐野 明子（同志社大学 准教授） (B1) 「警視庁物語」シリーズにおける戦争と占領との決別 具 珉炯（明治学院大学 言語文化研究所 研究員／国立映画アーカイブ 研究補佐員）
13:40-14:15	(B2) National Narratives of Regional Identity in Makoto Shinkai's <i>Your Name</i> (2016) 唐津 理恵（長崎県立大学 国際社会学部国際社会学科 教授）
14:20-14:55	(B3) 村上春樹とグローバルなポピュラー文化——韓国映画『アコースティック』における「パン屋襲撃」のアダプテーションを通して 藤城 孝輔（岡山理科大学教育推進機構 教育講師）
15:05-16:40	ワークショップ「『パラサイト 半地下の家族』から考える現代韓国映画」 司会進行：佐野 正人（東北大学大学院国際文化研究科 教授） パネリスト：イ・スヒョン（アメリカ ミネソタ大学 Department of Asian and Middle Eastern Studies、College of Liberal Arts 講師） ハム・チュンボム（韓国 漢陽大学校 研究教授） 伊藤 弘了（関西大学文学部 非常勤講師）
16:40	閉会の辞 吉村いづみ（大会運営委員長、名古屋文化短期大学）
17:00-18:00	オンライン懇親会 （飲料および食事は各自、ご用意ください）

発表概要

<研究発表>

セッション A

座長 牛田あや美（京都芸術大学 准教授）

10:00—10:35 (A1)

●増村保造の映画に見られる、『痴人の愛』を中心とした動物的身体の諸相

中島 晋作（なかじま しんさく、明治大学大学院理工学研究科建築・都市学専攻総合芸術系博士後期課程2年）

1960年代以降の増村保造の監督作品は、彼が「戦後モダニズム作家」の俊英としてデビューし、作り続けてきた作品群とは異なった様相を呈していることは、複数の論者から指摘されてきた。たとえば映画評論家の山根貞男は、作品の性質が変化する結節点となった映画を『妻は告白する』（1961年）であると同定し、その作風の変化を主に若尾文子というひとりの俳優の身体性に求めている（『増村保造—意志としてのエロス』、1992年）。

増村保造は、大島渚や長部日出雄などから、批判されるにしろ擁護されるにしろ、「近代主義者」と見なされてきた。敗戦後の日本映画における主体のあり方の前近代性を批判し、ヨーロッパ的、特に彼の留学先であるイタリア人の姿に主体性の理想を投影する態度は、『青空娘』で自らの身体を「ジーナ・ロロブリジダみたいでしょ」と誇示する登場人物の存在からも、確かに明らかと言えるだろう。ここで、増村の近代主義者としての思想が色濃く反映され、その結果として、西洋的身体イメージが画面に刻印されたのがデビュー直後の作品群だとすれば、『妻は告白する』以後の映画の質的变化に関して、俳優の身体にも何らかの変化があったと推測できる。結論から言えば、その変質の内実は「動物性」であり、この概念が、主に理想化された西洋的身体の投影としてスクリーンに現れた日本的身体を、その西洋コンプレックスから解放するのである。そしてこの動物という記号は、60年代に増村がたびたび翻案を手掛けることになる小説家、谷崎潤一郎の作品にもまた、認められる。

本研究発表で提示したいのは、以上のような映画作品の変質を、俳優への身体イメージが、西洋的身体から動物的身体へ変遷してゆく過程として捉えるという視座である。この変遷をもっともよく表す作品として増村保造の『痴人の愛』（1967年）を取り上げ、谷崎潤一郎の小説とその翻案としての映画版を比較し、両者の差異を明確化することで、映画の身体イメージが持つ特異性を明らかにしたい。さらにこの「動物的身体」は、『痴人の愛』のみならず、増村のいくつかの映画にたびたび現れる概念でもあることを指摘する。

谷崎潤一郎の小説『痴人の愛』で、小説の語り手である河合譲治は、粗野で自由奔放な女性ナオミを西洋人のように育てようと腐心する。また彼女は譲治にとって、かごの中にいる鳥であると記述されている。譲治の西洋的身体に対する羨望の眼差しは、彼の「ナオミよ、ナオミよ、私のメリー・ピクフォードよ、お前は何と云う釣り合いの取れた、いい体つきをしているのだ」という台詞によって鮮明となる。

一方、増村保造によって翻案された映画版において、譲治とナオミはお互いを犬、猫、馬、さらには小説には現れないイルカ、アザラシ等の様々な動物の名前で呼び合うのである。さらに、小説で譲治に強烈な印象を残す登場人物の一人で、舞踊の教師であるロシア人、アレキサンドラ・シュレムスカヤをはじめとした西洋人の主要登場人物は、映画ではほとんどすべて除外されている。つまり、映画版において、小説にあった西洋偏重的な要素はすっかり抜け落ちているのである。その代わりとして、日本的身体は動物の属性を与えられて、理想化される。さらにその動物性は、増村の初期代表作である『巨人と玩具』（1958年）や、谷崎原作ではない『セックスチェック 第二の性』（1968年）などにも見られることから、谷崎の原作だけでなく、各々の映画における俳優の直接的な身体性からも由縁すると言えるだろう。

たとえば映画『巨人と玩具』における俳優の身体性に関して、Michael Raine は、Miriam Hansen の提唱したヴァナキュラー・モダニズムの概念を参照しながら、劇中の野添ひとみが、彼女本人の身体と、写真、ポスター、テレビCM等に現れるその複製イメージが混在することに着目し、彼女の固有性がもはや、機械的なイメージの再生産として主体を平坦化す

るシステムの結果でしかない」と指摘する（MODERNIZATION WITHOUT MODERNITY, Masumura Yasuzo's *Giants and Toys* (1958), in Alister Phillips and Julian Stranger(eds.), *JAPANESE CINEMA: texts and context*, 2007）。ここで注目したいのは、野添ひとみは映画の中で「おたまじゃくし」から「カエル」へと変化するという動物的属性を与えられ、劇中から姿を消すことである。この動物的身体は、さまざまなメディアに複製された身体イメージから切り離されることで、その平坦化を免れている。閉塞した組織に埋没する主体性なき人間像をあぶりだす本作で、動物と化した野添が物語から退場することの意味は、戦後日本における新たな主体を、彼女の姿に賭けていると言えるのではないか。

以上のような考察から、増村保造の映画における動物的身体は、敗戦後の日本的身体に対して、西洋を模倣することとまらない新たな身体像を獲得していると結論する。

10:40—11:15 (A2)

●Rethinking Auteurism within Film Production Displaying Gay Sexuality through Hashiguchi Ryosuke's Early Movies

Stockinger Arnaud (ストキンジェル・アルノ、神戸大学国際文化学研究所 博士後期課程2年)

My presentation aims to question where to find the film author within gay films made by gay directors, and what does it mean to find him for the spectators. Such inquiry comes from focusing on the production of overtly gay filmmakers. It is a way to navigate around the question of the relevance of said filmmakers' sexuality within the making/reading process of their work. Simply put: why is it important to acknowledge a filmmaker's sexuality when approaching their work? While in Japanese film history the depiction of man-man desire and romantic interest is not as minor as it is usually thought to be, it must be said that overtly gay filmmakers are few and often invisible. Among them, Hashiguchi Ryosuke is an overtly Japanese commercial filmmaker that has been several times rewarded, nationally and internationally. His commercial work spawns from 1992 to 2015 (as for the last film he made) and—except for 『ぐるりのこと。』 (*All Around Us*) (2008)—always depicts gay characters, which is a fact irremediably linkable to his own life experience. However, while Hashiguchi is known for his commercial work, his filmmaking started earlier, in high school. In 2009 was released a double DVD compilation of his early films spawning from 1978 to 1989. The compilation includes short films and 45 to 60 minutes medium features and various exclusive content. The general orientation of such content is to retrace the “origin” of Hashiguchi's filmmaking, by overlapping Hashiguchi as a filmmaker and Hashiguchi as a biological individual. In other words, by linking Hashiguchi's life and its development to the development of his filmmaking, the compilation encourages an auteurist reading that relies on the autobiographical aspects of his work.

While autobiographic intent is probably best discussed taking in account the complete filmography of one filmmaker, this presentation will be mostly focused on 5 films: 『ウラ・・・1979～1981』 (No official title in English, 1983)、『ヒュルル・・・1985』 (*Whistling...1985*, 1985)、『夕辺の秘密』 (*Secret Evening*, 1989)、『二十才の微熱』 (*A Touch of Fever*, 1992) and 『渚のシンドバッド』 (*Like Grains of Sand*, 1995)。This corpus includes 3 early films and his 2 debut commercial films. I have decided to restrict my corpus this way because all of these films present similarities that peak in 『渚のシンドバッド』 where most of the characteristics of the three films from 1983 to 1989 are

rewritten in the film as a fiction. Also, in all 5 of these films (in one way or another) Hashiguchi is physically represented within the narrative. Moreover, there is a shift in terms of filmmaking between 『渚のシンドバッド』and 『ハッシュ！』(Hush!, 2001) that have been noted, by the critics, and by Hashiguchi himself, that has to be thought of as a change in the approach to filmmaking and prevents us to integrate later works without thinking of a more adequate framework.

This presentation is structured around three movements. First, it intends to identify within the film texts recurrent elements that are most likely to be understood as an autobiographical imprinting of Hashiguchi's biological experience. Such elements include the representation of both parents, mother and father within his films, but also his representation of gay sexuality and unrequited love (片思い). Then, it discusses the divisions of "Hashiguchi" within his film text, divisions that are not unlike the subject's divisions within literary autobiography. But, even though certain ideas and structures are clearly recurrent, as long as they do not undergo a process of verification with the "source" of the text, it cannot be affirmed that Hashiguchi's work is autobiographical. This is why, secondly, this presentation will briefly showcase the paratext that pushes towards an autobiographical reading. By paratext, I mean a group of text built around one film text, here I refer to interviews Hashiguchi gave to different magazines, including film magazines. However, the clear orientation of the paratext is to produce an image of Hashiguchi as a *film auteur* who imprints autobiographical elements within his film texts resulting in a tautological auteur consensus that tries to elevate Hashiguchi as an author of his text because he said that he wrote them, therefore restricting attempts to polysemy. This is why, thirdly, this presentation will try to show the limits of a general auteur approach to the matter by referencing counter ideas such as Derrida's *différance* (19967), before trying to discuss the possibility sustained by Richard Dyer (1991) of *queer authorship*. A redefinition of authorship through a queer perspective would seem to be appropriate to acknowledge the importance of the individual in the construction of discourses of minorities within the frame of ideologically oriented filmmaking.

11:20—11:15 (A3)

●『女であること』(川島雄三 1958) にみる母性幻想とレスビアン感性

徐 玉 (じょ ぎょく、大阪大学大学院言語文化研究科 博士後期課程)

川端康成の同名小説に基づくアダプテーション作品『女であること』(1958年)は、日活から東京映画へ移籍した川島雄三の移籍後最初の作品である。有能な弁護士佐山の夫人で女の理想像とされる市子(原節子)、市子を同性愛の対象のように慕うさかえ(久我美子)と妙子(香川京子)の3人のさまざまな行動や心理の葛藤がストーリーを織り成していく。それと同時に、映画の中で繰り返される「女ってそういうものよ」、「女であることを諦めようか」などのような台詞や、クイア性をもつ丸山明宏が歌う主題歌やパフォーマンスなどによって、タイトル通りに「女」や「女であること」の意味が問い続けられる。

「とらえどころのなさ」、「位置づけや言語化が不可能」(川崎 2018)といった特異性を持つ監督川島雄三については、『川島雄三は二度生まれる』(2018)という優れた論集が近年刊行された。その中で菅野優香は、『女であること』をとりあげ、市子とさかえの同性愛的な関係を中心に映画と川端文学との交錯した関係、主題歌を歌う丸山明宏のもつ情動的効果などを分析し、この映画がいかに「川島雄三であること」を提示しているかを論じている(菅野 2018)。菅野が指摘しているように、さかえを演じる久我美子は、川端が描く「少年性」を持つ少女像を具現化している。また、原作では市子のさ

かえに対する欲望や二人の女性の親密性やレズビアニズムが明瞭に描かれているのに対して、映画において視覚化された二人の接吻には「官能性が溢れるわけでもなく、ふたりの親密性を感じさせるわけでもない」が、「ふたりが出会い、そして接吻を行う階段という空間は、この映画が女性同性愛的欲望を生成し、表象する空間となる」（菅野 2018）のである。こうした点において、発表者は菅野の論文から多くの示唆を受けたが、市子が妙子とさかえを家に住ませて面倒を見るという行為や、さかえの母親である音子の存在感の薄さや、「うち、小母さまの子にしてほしいわ」というさかえの台詞などから見れば、この映画における女同士の関係について論じる際に、〈母娘〉関係を無視することはできないと発表者は考える。

川端康成と映画との関わりの深さについては、これまでしばしば論じられてきた。とりわけ戦後には、『雪国』、『千羽鶴』、『山の音』、『古都』、『美しさと哀しみと』など、多数の作品が映画化されている。これらの作品のなかで、女性同士の親密な関係や絆がたびたび描かれている。川端作品の映画化だけでなく、戦後の文芸映画において特徴的なのは、女性の生き方に重点を置いている点である（中村 2016）。当時の文芸映画は主要な女性映画の型のひとつと見なされ、女性観客をターゲットにして製作されていた。それにもかかわらず、こうした文芸映画における女と女の関係、母と娘の関係、女同士の影響とその絆が、批評のテーマとして分析され、考察されることは比較的少なかった。発表者の研究テーマは、第二次文芸映画ブームと言われる 1950-60 年代に製作された文芸映画における女同士の関係に注目し、家父長制度の下で抑圧されてきた女性同士の絆を読み解くことである。これまで主に川端、谷崎潤一郎、有吉佐和子による原作小説にもとづく文芸映画を扱ってきた。あからさまなレズビアン映画としては、『卍』と『美しさと哀しみと』を中心に、女性同性愛をめぐる当時の社会言説との関係を踏まえて、映画におけるレズビアン表象の特徴を明らかにした。姉妹関係では、『お遊さま』を例として、姉妹間の隠蔽された同性愛的欲望に光を当てた。（広儀の）母娘関係として、『千羽鶴』と『華岡青洲の妻』を扱い、女性たちの愛憎関係を捉え直した。今回の発表では、これまでの関心の延長線上にある作品として『女であること』をとりあげ、市子とさかえ、妙子を中心に、カーヤ・シルバーマンの「同性愛的母性幻想」（Silverman 1988）やパトリシア・ホワイトの「レズビアン表象可能性」（White 1999）といった概念を援用しながら、映画における女性の欲望のあり方を考察する。また、市子／原節子という欲望の主体にも注目し、神話化された「永遠の処女」（四方田 2011）である原節子のスター・ペルソナがもつクィア性（Kanno 2010、2011）がこの作品にもたらす意味について、テキスト・間テキストの両面から検討したい。

セッション B

座長 佐野 明子（同志社大学 准教授）

13:00—13:35 (B1)

●「警視庁物語」シリーズにおける戦争と占領との決別

具 珉炯（く みな、明治学院大学 言語文化研究所 研究員／国立映画アーカイブ 研究補佐員）

本発表の目的は、「警視庁物語」シリーズの初期 5 作を考察することで、高度成長期の犯罪映画において戦争と占領の記憶がいかに克服されていたかを解明することにある。

警視庁捜査一課の活躍を描いた「警視庁物語」シリーズは、1956～64 年に合計 24 本が製作された東映の人気シリーズであり、スターの俳優を起用せず、セミドキュメンタリー・タッチで犯罪を描いていること、犯罪を刑事側から一元的に描写していることなどが特徴としてあげられる。このシリーズは、時事性を取り込んだことで当時の批評界においても高く評価されていたが、本格的な研究は皆無に近い状況である。それは、このシリーズが 1950 年代半ばから激化した量産競争に対応して番組を満たすために企画された添え物であり、「時代劇は東映」という看板を掲げていた東映にとってそれほど重視された企画ではないという認識のためであろう。しかしこのシリーズは、映画界とテレビ界にまたがって犯罪もののブームが起こる 1950 年代半ばから 10 年近くにかけて製作されており、同時代における犯罪ものの動向を把握する上で一つの手がかりとなる。なお、このシリーズに取り上げられている犯罪は戦後の世相を反映しており、したがって同時代の都市が内包している

明と暗、歴史的現実起因する欲望と不安を解明するのに格好のテキストである。

「警視庁物語」シリーズは、シリーズ全体を通して犯罪を地道に捜査する刑事たちの活動に焦点を当て、彼らの捜査を追いながら戦後の東京を活写しているのが特徴であるが、シリーズにおける変化も見受けられる。長編大作として企画され、通常とは異なる試みが見られる 5 本とフィルムが現存していない第 18 作を除き、計 18 本からその内容的および形式的な変化によってシリーズの流れを大まかにまとめると以下のとおりである。

・第 1 期 (1958～57 年)

: 『逃亡五分前』『魔の最終列車』『追跡七十三時間』『白昼魔』『上野発五時三五分』

・第 2 期 (1958～60 年)

: 『七人の追跡者』『魔の伝言板』『108 号車』『遺留品なし』『血液型の秘密』『聞き込み』

・第 3 期 (1961～64 年)

: 『不在証明(アリバイ)』『十五才の女』『19 号埋立地』『ウラ付け捜査』『十代の足どり』『自供』『行方不明』

第 1 期から、すでにシリーズを特徴づける要素は認められるが、アメリカのギャング映画をジャンルの参照しており、物語の設定にもアメリカが意識されている。第 2 期には、第 1 期と第 3 期の特徴が混在して現れる。この時期に現れた特徴として、事件が面識のある者によって起こり、平凡な日常を脅かすものとして描かれていること、刑事たちが聞き込み捜査を行う過程で都会の片隅に住む人々の貧しく辛い生活や当時の風俗などが捉えられていることなどがある。第 3 期には、第 2 期に現れた特徴がさらに前面に打ち出され、形式の面においても変化が見られる。シリーズの特徴としていわれる科学的捜査の精緻な描写は、この時期にいたるとほとんど形骸化され、捜査の始まりを告げる慣例的な導入部となる。その代わり刑事たちは地道な聞き込み調査を通じて事件の真相に迫る。参考人、容疑者などの供述がフラッシュバック、ナレーションなどの主観的表象によって再現され、その真偽のほどが定かではないときもある。さらに善悪の境界が曖昧になり、犯人を犯行に追い込んだ社会構造の不条理が告発される。このように「警視庁物語」シリーズは、捜査の写實的で客観的な描写から、犯罪の表面下に潜んでいる社会構造を解剖し、多様な社会的現実を反映する両義的な描写へと移行していく。

本発表では、このシリーズに関する総合的研究への第一歩として第 1 期の作品を分析する。第 1 期において、事件は主に金銭搾取を目的とした組織的な連続強盗殺人であり、犯行に拳銃が使用される。また、拳銃の入手先がアメリカ人であるか、被害者がアメリカ人であるなど、犯罪にアメリカがかかわっており、犯人と刑事たちとの銃撃戦が山場になっている。このようにアメリカのギャング映画をジャンルの参照した映画のなかで、当時復員兵と結びついていた組織犯罪を解決する警視庁の刑事たちの姿には、戦争と占領という過去と決別し、真の戦後を迎えた日本の新たなイメージが視覚化されている。なお第 1 期の作品は、同時代におけるテレビの犯罪番組と同様に事件を捜査する側への同一化を促す一方、鑑識などの捜査技術を精緻に描写し、映画の最後に刑事法の字幕、または刑事の公権力を象徴する警察手帳のショットを挿入しているが、このような善悪の明確な区分と豊かな視覚的象徴から、秩序や制度、価値観が崩壊した混乱期にこのシリーズが新しいモラルを提示したことがうかがえる。要するに「警視庁物語」の第 1 期の作品には、敗戦と占領という従属的な過去と敗戦後のカオスを克服した、新しい時代にふさわしい社会的共同体の表象が提示されているのである。

13:40—14:15 (B2)

●National Narratives of Regional Identity in Makoto Shinkai's *Your Name* (2016)

唐津 理恵 (からつ りえ、長崎県立大学国際社会学部国際社会学科 教授)

“Nation branding” has become a common practice in many countries since the mid-1990s, evident in catchy slogans like “Cool Britannia,” “Cool Korea,” “Cool Japan,” “Cool Sweden,” and

“Incredible India.” Many governments worldwide have been practicing nation branding to help promote their countries. Since the late 1990s, they have sought advertising and public relations consultants to initiate brands and images to help progress their nations. One of the main problems in promoting a country as a consumable object has been the commodification of culture. In recent years, the commodification of culture has been extensively discussed using critical theories on the global phenomenon of nation branding. For example, Aronczyk (2013) critically analyzed the nation branding phenomenon with globalization and national identity and pointed out that nation branding leads to a growing commodification of culture. As nation branding is oriented toward conserving a coherent notion of national identity, it undermines the diversity of the people who are fundamental to a nation (Aronczyk, 2013). These campaigns for nation branding emphasizes the authentic elements of national character, which serves as a nucleus for the branding substance.

Makoto Shinkai’s *Kimi no Na wa* (2016) exemplifies the practice of cultural commodification in Japan’s nation branding. *Kimi no Na wa* (referred to as “*Your Name*” hereafter) is a 2016 Japanese animated feature film from the studio Toho. The film was the most successful Japanese film in 2016 and shown in 80 countries overseas. The film shows internationally recognizable symbols of Japan and produces representations for internal and external consumption. The story of *Your Name* (2016) starts with the fall of a comet, devastating a rural town in Japan. This plot reminds many viewers of the Great East Japan Disaster that destroyed many towns and cities in 2011. On 11 March 2011, Japan suffered a triple disaster in and around the Tohoku area of Northern Honshu. A massive earthquake to the North East of Japan triggered a tsunami, which inundated the Eastern side of Tohoku and also led to a nuclear disaster in Fukushima. In post-production interviews on *Your Name* (2016), the filmmaker Shinkai has repeatedly stated that the Great East Japan Disaster was the inspiration of the film. The film espouses Japan’s nation branding campaigns following the 2011 disaster and connects nation branding with post-disaster recovery efforts and the development and revitalization of other rural areas.

However, questions remain whether the narrative of this film revitalizes and empowers the countryside. The film is about a girl from the countryside and a boy from the city. Taki is a boy living in Tokyo. By contrast, Mitsuha is a girl living in Itomori, a fictional rural town. Mitsuha is bored with life in the countryside and its backwardness and longs for city life. After Mitsuha successfully escaped the disaster with the help of Taki, she moved to Tokyo at the end of the story. The film portrays socially and politically constructed images of the countryside as contrasted to the city, drawing on national discourses of the former. Mitsuha’s hometown Itomori is modeled after Hida City in Gifu Prefecture and embodies traditional ideas of the Japanese rural areas. For instance, the old houses are blended in with the surrounding trees, plants, and stones. The film shows idealized images of rural life that is peaceful and calm and unchanged by time, illuminating rural citizens and lifestyle to establish Japan’s cultural authenticity.

This study draws on existing research on national discourses and investigates the representation of the countryside in Shinkai’s *Your Name* (2016), which has been explored by considerable studies. Scholars have critically explored the film’s portrayal of rural Japan. Sadakane (2016) and Mihic (2020) argued that the film presented a Tokyo-centric narrative and

stereotypically depicted the countryside. Sadakane (2016) pointed out that the film depicts the town without a trace of the shopping malls and big-box stores, such as UNIQLO and Tsutaya. Moreover, the large class size in Mitsuha's local school is inconsistent with the reality of the shrinking population of children in the Japanese suburbs and countryside, where an increasing number of schools are being closed down (Sadakane, 2016). Although these sources offered helpful insights, they failed to provide a detailed analysis that demonstrates how the film implements a Tokyo-centric narrative. This study aims to provide a detailed analysis of the film and explore the national discourses on the film's portrayal of the countryside. First, it briefly traces Japan's nation branding strategies to discuss how the national interventions mobilize the countryside. Second, it analyses the film, highlighting the significance of the countryside in representing the nation as a whole. Finally, it provides its readers with an understanding of the problem of Japan's nation branding practices that endorses the commodification of the countryside.

This study illustrates how the film portrayed an overly simplistic contrast between Itomori as a supposedly authentic Japanese past and Tokyo as a polished desirable urban city. Specifically, it argues that the former is a representation of imaginative geography that is constructed by the gaze of the latter. Mitsuha's hometown Itomori is modeled after Hida City in Gifu Prefecture and appears as a typical ambivalent depiction of *inaka* and *furusato*. The film's treatment of the city and countryside is biased wherein the latter is worshipped and simultaneously denied. The film's aesthetic uses the narrative to reduce Itomori to the national construction of the countryside as other, reinforcing the existing center-periphery hierarchy. It also works to justify the pervasive political structure that places the interests of Tokyo above other regions.

14:20—14:55 (B3)

●村上春樹とグローバルなポピュラー文化——韓国映画『アコースティック』における「パン屋襲撃」のアダプテーションを通して

藤城 孝輔（ふじき こうすけ、岡山理科大学教育推進機構 教育講師）

村上春樹は一時期自作の映画化に対して慎重であると見なされていたが、2000年代半ばから村上春樹の小説は国内外で映画化されてきた。これらの映画化作品の大部分は著名な映画作家によって監督され、国際映画祭で流通されたことから、アート・シネマに分類される。この傾向は、原作の映画化の許諾を与える村上自身の趣味を少なからず反映したものであると推察できる。また、これに呼応するかのように、村上アダプテーションの先行研究も映画作家ないし舞台演出家による村上作品の解釈および換骨奪胎の過程としてアダプテーションを論じたものが圧倒的に多い。市川準の『トニー滝谷』（2004年）、トラン・アン・ユンの『ノルウェイの森』（2010年）、イ・チャンドンの『バーニング 劇場版』（버닝、2018年）を近年の村上アダプテーションとして包括的に論じたマーク・ヤマダはその一例であろう。だが、このようなアート・シネマへの注目の一方で、グローバル化したポピュラー文化における村上アダプテーションの位置づけは等閑視されてきたらしいがある。村上アダプテーションを高尚な芸術作品と同様に扱い、映像テキストの細部にいたるまでを鑑賞するまなざしの影で見逃されているものは、グローバル化の波に乗って国境を越えて伝播し、日常生活に浸透する村上の物語の存在である。本発表は、村上を流用した作品の例に注目することで、このポピュラー文化としての側面を検討する。

本発表が取り上げるのは韓国映画『アコースティック』（어쿠스틱、ユ・サンフン監督、2010年）である。全3話からなるエピソード映画として構成された同作は、第2話目の「パン屋襲撃事件」（빵 가게 습격 사건）において村上の1981年の掌編小説「パン屋襲撃」をソウルの弘大地区で暮らす現代の若者の物語として流用している。さらに注目すべきは、この映画が韓国の若手アイドルを売り出すアイドル映画としての役割を担っており、韓流男性バンドCNBLUEのメンバー2名が2話目の主役を務めている点である。このため、映画が村上の小説に加えた改変は単なる文化的同化

(domestication) に留まらず、男性アイドルのスター・イメージをグローバルな観客に効果的に伝える意味を持つ。これは特に、登場人物に演者のスター・イメージを反映させる人物造型および人間関係の大幅な変更、村上の物語が持つ曖昧性の低減および異文化間においてもわかりやすい物語への改変、そして CNBLUE の二人を韓国エンタテインメントの文脈に位置づける韓国ポピュラー音楽史への言及といった点に見ることができる。本作が行うアダプテーションにおいて、村上の小説は日本文化を表す記号や文化的な他者としてではなく、文化的に移植可能な媒体として作品と出演者を国内外のマーケットに届けることに寄与しているのである。

本発表は、リチャード・ダイアーの映画スター論、特に「スターの乗り物」(star vehicle) をめぐる議論を援用し、「パン屋襲撃」から『アコースティック』へのアダプテーションに見られる以上のような改変を CNBLUE のカン・ミンヒョクと当時のメンバーであったイ・ジョンヒョンという2人のアイドル表象を主たる目的とするものとする。さらに、チョン・ソンが2010年前後の韓流エンタテインメントの男性表象における特徴として提唱した「超国籍」(chogukjeok) の概念を手がかりに、本作におけるアイドル表象を同時代のグローバル化された韓国ポピュラー文化の文脈に位置づける。村上の「納屋を焼く」(1983年)を原作とする日韓共同製作映画『バーニング 劇場版』が、アート・シネマの映画作家として名高いイ・チャンドン監督が村上の物語を通して現代の韓国社会に対する独自の批評を表現したアダプテーションとして論じられることが多いのに比べると、『アコースティック』は村上を原作者として明記していない流用である点、若者向けのアイドル映画として流通している点などのために注目ははるかに薄い。しかし、本作は日本文化の枠を超えてグローバルなポピュラー文化の一部として消費される村上春樹作品の意義を理解する鍵として注目に値する。

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、須川いづみ、北村匡平

事務局 北海学園大学 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 東京都町田市金井ヶ丘 5-1-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <https://japansociety-cinemastudies.org/>

学会公式ブログ <https://jscs.exblog.jp/>