

# 日本映画学会

## 第10回例会 プログラム

2021年6月19日（土）14:00

オンラインで開催

# タイムテーブル

14:00 開始／発表 25 分・質疑応答 10 分

14:00 開会の辞 吉村いづみ（大会運営委員長、名古屋文化短期大学）

## <研究発表 セッション A >

座長 須藤健太郎（東京都立大学 助教）

14:05-14:40 (A1) カヌヌ映画祭と Netflix の対立から見る現代フランスの映画産業

畔堂洋一（大阪市立大学大学院文学研究科博士課程）

14:50-15:25 (A2) ビクトル・エリセ『マルメロの陽光』における歴史表象

後藤 慧（一橋大学大学院言語社会研究科博士課程）

## <研究発表 セッション B >

座長 藤城孝輔（岡山理科大学 講師）

15:40-16:15 (B1) 鍵を掛ける女『カッコーの巣の上で』（1975） 婦長ラチェッドの攻防を通して一

大黒優子（関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科博士課程）

16:25 -17:00 (B2) 映画『英雄』と『羅生門』の比較研究

艾 文テイ（九州大学大学院地球社会統合科学府博士課程）

17:00 閉会の辞 杉野健太郎（会長、信州大学）

17:20-18:20 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 須藤健太郎（東京都立大学 助教）

14:05—14:40 (A1)

## ●カンヌ映画祭と Netflix の対立から見る現代フランスの映画産業

畔堂洋一（ばんどう よういち、大阪市立大学大学院文学研究科博士課程）

はじめに

現代の映画業界においては、アメリカの巨大 IT 企業である Netflix によるビデオ・オン・デマンド事業が注目されているが、近年の Netflix は自社のもつ膨大なデータベースを利用して映画の製作にも進出している。Netflix 製作の映画といえば、2017 年のカンヌ映画祭で『オクジャ(*okja*)』と『マイヤーウィッツ家の人々(*The Meyerowitz Stories*)』が、フランスの劇場で公開されていないとしてコンペティション部門から除外されたことが記憶に新しい。その背景には、フランスがこれまでに国家主導的な性格の強い映画産業システムを構築してきたことがある。IT 技術を駆使した Netflix のビデオ・オン・デマンド事業がフランスの映画産業にとって脅威であることはこれまでの研究で指摘されてきたが、フランスの映画産業は Netflix 製作の映画についてはどのように考えているのか。本発表では、カンヌ映画祭と Netflix の対立を取り上げて、そこから見てくる現代フランスの映画産業のあり方に迫っていく。

### 1. Netflix の映画製作

Netflix が自社独自の映画製作にも乗り出した背景には、同社が保有する顧客データベースから人々の好む映画の特徴を割り出すアルゴリズムを導き出した経験がある。Netflix による映画製作の事例は、これまでであった一本の映画が公開されるまでの製作→配給→興行の 3 つの過程(すなわち、1. 映画製作会社が映画を製作する、2. 映画配給会社が製作会社から映画を買い付ける、3. 配給会社が映画館に映画を販売して、映画館がその映画を上映する)が、研究開発→製作→配信に変化し、映画製作においてビジネスの視点がより重要視されるようになったことを示している。また、Netflix が製作した映画の最終目標は映画館での興行ではなく、自社のプラットフォームから配信されることである。ビデオ・オン・デマンド事業で世界的に覇権を握る Netflix では、予算を気にすることなく製作者が独自性を発揮できる。そこに魅力を感じて、マーティン・スコセッシ(Martin Scorsese)など著名な映画監督が Netflix での映画製作に参入している例もある。

### 2. カンヌ映画祭と Netflix の対立

2017 年のカンヌ映画祭で Netflix 製作の 2 本の映画がコンペティション部門から外された背景には、フランスに「メディアに関するタイムライン(Chronologie des médias)」という規定が存在することがある。その規定では、各メディアが映画を放映する際には、その映画が映画館で公開されてから一定期間を経ているなければならないことが書かれている。フランスにおいて Netflix のようなサブスクリプション方式の動画配信サービスが映画を配信するにあたっては、映画館での公開から 36 か月以上の期間を空ける必要がある。前述したように映画館公開が前提にない Netflix 製作の映画はこの規定を満たしていなかった。カンヌ映画祭と Netflix の対立については、2018 年のカンヌ映画祭において Netflix が不参加を表明するという形でひとまず幕引きとなった。しかし、2018 年に開催されたベネチア映画祭で Netflix 製作の『ローマ(*Roma*)』が金

獅子賞に選ばれたこともあり、映画館で公開された作品のみが映画であると単純に断定することはできない状況になってきている。

### 3. Netflix 製作の映画とフランスの映画産業

全てのメディアがインターネットに相対化されている現代、映画産業においても映像産業の一部として捉えられるようになってきていると考えられるが、フランスでは映画産業は映像産業と分けられたものとして考えられている。フランスには国立映画・映像センター(Centre national du cinéma et de l'image animée: CNC)が中心となって映画産業をはじめとする映像産業を資金的に支援している。特に映画産業に対する支援は手厚く、その支援は映画産業が製作→配給→興行という伝統的な過程で成立しているという認識のもとに成り立っている。もっとも、CNC ではビデオ・オン・デマンドのような映像メディアに関する比較的新しい技術に対しての支援もある。だが、それは映像産業に関わるものであり、映画産業に対する支援とは間接的に関わりながらも一線を画している。CNC による支援から考えると、フランスでは Netflix が手がけているようなビデオ・オン・デマンド事業は映像産業の範疇に入り、Netflix 製作の映画はいわゆる「コンテンツ」として扱われる。前述した「メディアに関するタイムライン」も、映画とコンテンツを区分けするためのものであると考えられる。

おわりに

これまであった映画の定義を覆す Netflix 製作の映画は、フランスの映画産業にとってはコンテンツであり、映画産業ではなく映像産業の中に分類されるものであり、映像産業と棲み分けされている既存のフランスの映画産業システムとの整合性が合わないので、Netflix 製作のコンテンツをカンヌ映画祭で認めることができなかったと考えられる。

## 14:50—15:25 (A2)

### ●ビクトル・エリセ『マルメロの陽光』における歴史表象

後藤 慧 (ごとう さとし、一橋大学大学院言語社会研究科博士課程)

本発表では、ビクトル・エリセ監督の『マルメロの陽光』(1992)という作品を取り上げる。この映画では、画家アントニオ・ロペスが、マドリッドにあるアトリエの庭で、果樹マルメロを描こうと日々奮闘するさまが映り続ける。そのため、これまで『マルメロの陽光』について書かれたものの多くは、この描画の様相を含むアトリエ内の映像に焦点をあててきた。

だが、作中では、ラジオ音声を通じて、1990年当時を思わせるニュースが聞こえてくる。次々に表出してくる多様なラジオニュースについて、例えばマーシャ・キンダーは、グローバリゼーションの時代の空気感を指摘している。けれども、そこで繰り返される湾岸危機という歴史的出来事のニュースの意義と位置に関しても、とりわけ考える必要があるのではないか。そこで本発表では、湾岸危機のラジオニュースの音声の特徴という軸を、マルメロに関する映像と音の特徴に接続することから、『マルメロの陽光』の歴史表象を考察してみたい。具体的に分析するシーンは以下の通りである。

まず、ラジオニュースの音の特徴が現れるシーンを分析する。画家がアトリエ内で描画していると、湾岸危機のニュースが聞こえてくる。この局面では、画家の傍らにあるラジカセが、ニュースの想像上の音源である。続いて、ニュースが流れたまま、アトリエの外の街が映っていく。この局面においてニュースは、特定の音源に係留できない。ミシェル・シオンは、ラジオや電話などのメディアを通して送信されたように思われる音を「放送中の音」と呼んだ。その上で、その音が、複数の電気機器へと想像上の音源を移したり、特定の音源に定まらず音の境界を行き来することに着目した。このシーンのラジオニュースは、シオンの言う「放送中の音」に該当するだろう。どこからともなく漂う「放送中」のニュース音声は、外の街並みの連鎖の果てに、2つのショットと結合する。街中にそびえ立つ電波塔のショットと、そのショットにディゾルブで重なるマルメロの木

のショットである。まず1つ目の結合によって、電波塔がニュース音声を広く街中に媒介しているように見える。続く2つ目の結合では、画家によって金属の棒で囲われたマルメロが、電波塔と形態的に類似しながら重なることで、マルメロもまたニュース音声の媒体に見えるというフィクショナルな効果が生じる。この映画において、湾岸危機という出来事は、電波塔やマルメロに媒介されて漂う情報にすぎないのである。このような湾岸危機の表象は、かつてジャン・ボードリヤールが『湾岸戦争は起こらなかった』（1991）において述べた、イメージと情報の戦略が多用された戦争のシミュレーションという観点を想起させる。ただし、この映画に固有なのは、湾岸危機についての報道が、映像を伴わず、ラジオの音声情報のみに限られる点だ。家々の窓越しにTV画面が見えるシーンがあるものの、どれも不鮮明に明滅しているにすぎない。歴史上の湾岸危機で扇動的な偽の証言を含む映像の戦略が多用されたのとは異なり、この映画では、映像による報道の機能不全な状態が強調されているのではないだろうか。

ラジオニュースによる湾岸危機の表象に関連させて、画家の声の特徴が現れるシーンについても分析する。情報のみで構成された出来事として表象されていたとしても、歴史上の湾岸危機・戦争では民間人を含む死者が出ていたことは事実である。画家の声は、その死者の表象と関係する可能性がある。ニュース音声と同様に、画家の声も、アトリエ外の電波塔の映像と結合するシーンがある。この結合から、画家の声もまた、映画内を漂う「放送中の音」として捉えることが可能である。ラストシーンでは、肉体から離れた画家の歌声が、マルメロの映像と結びつく。それまで、マルメロは、ニュース音声と画家の声の媒体に見えていた。ラストシーンではさらに、マルメロは、碑文のような字幕の効果によって墓に見えている。そのため、この局面では、死者に向けられた画家の歌声が、広く放送されるという事態が生じうるのではないだろうか。現時点での結論としては、『マルメロの陽光』では、湾岸危機・戦争を表象していたラジオニュース音声の特徴こそが、死者への歌のために転用されていると考えている。

## <研究発表 セッション B > 座長 藤城孝輔（岡山理科大学 講師）

15:40—16:15 (B1)

### ● 鍵を掛ける女—『カッコーの巣の上で』（1975） 婦長ラチェッドの攻防を通して—

大黒優子（おおくろ ゆうこ、関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科博士課程）

アメリカでは第二波フェミニズムの影響を受けて、1970年代半ばから映画での女性表象について活発に議論されるようになる。フェミニズム映画批評では、父権という枠の中から抜け出せない女性像を露呈してきた。その際、精神分析理論は映画分析において有効な手段となっている。エリザベス・ライト(Elizabeth Wright)は『ラカンとポストフェミニズム』で、時代とともに変化してきた精神分析と映画批評との関連について述べ、フィルム・ノワールへの注目が、フェミニズム映画批評の発展の一つになったことに言及している。フィルム・ノワールに登場する「宿命の女」の能動的な役割を示し、更に、この禁じられた快楽は男性だけでなく、女性にも共有されるものであると指摘していることは興味深い。しかしながら、この快楽は危険であるがゆえに脆い一面を見せる。固定的なものではなく、実は揺れ動いているのではないだろうか。

本発表では、ミロス・フォアマン(Miloš Forman)監督の『カッコーの巣の上で』(*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975)を取り上げ、この映画の女性主人公、看護婦長ラチェッド(以下婦長)の揺れ動く女性像を検証していく。その際、従来のフェミニズム映画批評のように、男性と女性との上下関係、つまり主体と客体といった構図を明らかにするのではなく、婦長の権力的ポジションの揺れ動き、そして反転していく様を視座に議論を展開する。クラウス・テーヴェライト(Klaus Theweleit)は『男たちの妄想 I』で「白い看護婦のイメージは庇護する/冷ややかな母性と誘惑的でロマンチックな姉妹とを両極とするスケールの上で様々に変化する」(テーヴェライト 193)と述べ、男性患者の視点から「白い看護婦」の流動的な女性像を提

示している。このことは、本映画での婦長の女性像を考察していく上で、多様な示唆を与えてくれる。多面性のある看護婦としての立場が権力構造と呼応し、変化していく婦長のポジションを、映像分析を通して明らかにできないかと考える。また、婦長の看護婦像は『白衣の天使』(The White Angel, 1936)や So Proudly We Hail (1943)での看護婦像とは異なるものである。両映画に出てくる女性は、看護婦としての職務を全うするために、自己犠牲の精神に満ち溢れている。この点においても、婦長の女性像は特異なものといえる。

映画を通して、個人の自由のために立ち向かうマックマーフィ(男性主人公)と、それを阻止する婦長との対決は激化していく。一見、両者は正反対の人物像に映るが、実は二人は鏡像関係にあり、体制に反逆心を持つ者同士の関係ではないか。なぜなら、看護婦という職業もまた、男性(社会)に従属してきたという歴史があるからだ。テーヴェライトは戦時における白い看護婦の存在についても言及している。白い看護婦の中に隠されているもの、それは医学の分野から女性を排除してきた歴史であるというのだ。医学を正式に学んだ男性医師は、女性の臨床医学の分野への介入を拒んだ。そのため、民間治療的な知識を持つ女性が排除されていくという歴史がある。病院という男性医師が権力を持つ場において、女性である婦長も「去勢された」存在であるという事実を見つけることができる。しかし、映画では病院という体制の中で、婦長は地位を獲得している。しかも、フィルム・ノワールの「宿命の女」たちは、自らの欲望を達成するため、女性のセクシュアルな魅力を最大限に利用するが、婦長は反対にこの魅力を封印している。婦長は女性らしさを武器に男性を惑わすといった女性像ではない。

婦長はなぜ、病棟内で絶対権力を持つ立場にあるのか。精神病棟に入院している男性患者たちは、性的主体としては不能であり、子どものように退化している。患者たちにとって彼女は庇護する母の存在でもある。この関係を維持している限りにおいて、婦長の権力は温存される。しかしマックマーフィの登場により、この関係に亀裂が生じる。マックマーフィと他の男性患者と、婦長との対立の構図が画面に現れる。マックマーフィとの攻防を通して、婦長は庇護する良き天使の母から、冷ややかな母の一面を前面に押し出してくる。病棟内の秩序を乱すことは、彼女の積み上げてきた地位の転落と同義である。そのため、婦長は自らの地位を守るために体制内で彼女に与えられた権力を行使する。

しかし、前述のように婦長とマックマーフィの対決は、立場の違いを超えて体制の抑圧に対抗し、自らの自由を守る争いであるのならば、映画の結末は何を語るのか。なぜなら、婦長は「鉄の女」から患者(男性)たちの去勢不安を払拭する、文字通り「白衣の天使」に変容しているからだ。以上をふまえ、本発表では、婦長と対立する者との構図を軸に、婦長の権力的ポジションの変容を捉え、婦長の女性像を検証していく。

## 16:25—17:00 (B2)

### ● 映画『英雄』と『羅生門』の比較研究

文 文テイ (アイ ブンティ、九州大学大学院地球社会統合科学府博士課程)

#### 1 はじめに

張芸謀は1950年に中国陝西省の省都西安で生まれた。母親は医者であり、父親を含む三人兄弟は黄埔軍官学校出身の国民党軍人であった。下の伯父は延安に密かに脱出しようとして、相棒に密告され、逮捕されたが、1949年に銃殺された。上の伯父は蒋介石に従って台湾に脱出し、1987年迄西安に戻れた。張芸謀は中学を卒業すると、文化大革命により、三年間農村で働いてようやく陝西省咸陽国営第八紡織工場に就職することができる。仕事の間、彼は休憩時間を利用して写真を独学した。特に、風景を撮るため、張芸謀は十一回も華山に登ったことがある。1978年、自分自身の撮影の才能に気づくが、北京電影学院を受験するには年齢がオーバーしていたので、受験することができなかった。しかし、最終的には、特別な身分として北京電影学院の撮影科に入学したということである。

張芸謀はポール・アンドラの『黒澤明の羅生門』に序文「闇の中の光」を書き、以下のように述べている。

北京電影学院の一年生だった一九七九年だと思うが、学院の小講堂で初めて『羅生門』を観た。林の中を、登場人物が膝をやや曲げ“身を屈めて走り”、閃く光線が交錯する……四十年も経ったいまでも、その情景はくっきりと目に浮かぶ。わたしはこのような映像と手法が好きだし、濃厚な色調と曖昧模糊とした不確定性も気に入った。映画の聖典たるこの作品と、監督を務めた黒澤明に深い感銘を受けたのだ。

この発言から、張芸謀監督の作品に黒澤の影響があるという可能性が想定される。特に『紅いコーリャン』（『紅高粱』1987年）において、撮影技術やバックミュージックが『羅生門』と類似していることや、『英雄』（『英雄』2002年）の複雑な構造は『羅生門』をほうふつさせることなどが、日本や中国の映画評論家によってたびたび指摘されている。また、2018年9月に上映された張芸謀監督の力作『影』（日本語版『SHADOW 影武者』）では、黒澤明監督の『影武者』（1980年）における「身代わり」に関する物語の内容と、かなり似たものとなっている。張芸謀が黒澤明監督に強い感銘を受けたことは間違いないと考えられる。

## 2 色彩について

アヴァンギャルドの映画手法とサイレント映画の映像美を追求することが『羅生門』を製作する最初の目的であった。宮川一夫は映画『羅生門』のカメラマンとして、森のシーンを撮るについて、黒澤明によると「黒と白で、グレーのないような、コントラストの強い絵を撮りたい」というイメージを受け取った。打ち合わせを通して、こうして検非違使庁の庭は白、羅生門が黒、森の中が白と黒で撮ることに決定するのである。検非違使庁の庭は白、羅生門が黒、森の中が白と黒（グレー）という三色を活用することは、映画のなかで、三つ場面を提示することができる。サイレント映画の質感と画面の美しさを重視する黒澤明は『羅生門』のプロットについて、当事者4人で同じ事件を叙述する映画表現手法を運用する。物語について黒い羅生門と同じブリッジの役割を担当しているのは、『英雄』の黒い秦の宮殿である。

最初無名と第一の剣客長空による雨の中の決闘は実際には事前に仕組んだ芝居である。現場を見た杣売りのように、無名は長空の銀槍の由来について秦の始皇帝の前に物語を語り始める。『英雄』は張芸謀の初の武侠映画として、黒、赤、青、緑と白の五つ色彩を運用することは、画面の画調や衣装が統一され、色彩を人物感情やエピソードに組み合わせて物語を膨らませている。黒は秦の宮殿を代表し、物語を語っている場所である。赤は情熱というイメージがあり、無名が語る長空との戦いから飛雪と残剣の関係を離間するまでの物語を表す。青は秦王の想像で語る飛雪と残剣の純愛話及び秦王は無名が最も危険な刺客と認識した。緑が思い出を象徴し、白は無名がついに真実の全てを語り始めることである。『羅生門』は同じ事件をめぐる、異なる人が異なることを語る構造になる。『英雄』は同じ事件をめぐる、キャラクター一人が異なる物語を語るということである。つまり、語り手のキャラクターは、自分の証言の一貫性を維持することができない、次々に自らこの内容を否定してしまう。そうすると、観客はキャラクターのことが信じられなく、彼が何を語っても嘘と聞こえる。これも、『羅生門』と同じく考える。

## 3 終わりに

本稿では、約五十年を隔てて似ているプロットを扱った二作品に注目し、そのシナリオと色彩及び物語の構造を中心に分析を試みたい。また、作品を通じて、両監督の人生経歴をどのように作品のなかに投影し、いかなる影響を及ぼそうとしたのかも明らかにしたい。

## 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](mailto: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/>