

2021年12月4日(土) 9:55-17:00

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- | 開会の辞が「お野健太郎(会長、信州大学) |
|-----------------|---|
| 10:00 | 7442-72. A (10:00 11:FF) |
| 10:00- | セッション A(10:00-11:55) 座長:塚田幸光(関西学院大学 教授) |
| 10.00 | <u>学长:场田辛允(闰四子阮八子 教技)</u> |
| | (A1) 大林宣彦『時をかける少女』における物語の変遷と地域資源 |
| | 高橋 紀子(福井工業大学大学院工学研究科 博士後期課程) |
| 10:40- | 问何心」(抽开工来八千八千机工于明九代 诗工牧舟旅往) |
| 11:15 | (A2) Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性についての考察 |
| | ──Netflix で配信されているフランス映画とフランス語オリジナル作品の調査から── |
| 11:20- | 畔堂 洋一(大阪市立大学大学院文学研究科 博士後期課程) |
| 11:20- | /A 3 > ロナにかは7 中国ナーの ハ デ パン デント カ / 20h 末の トロウェンス |
| 11.55 | (A3) 日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について |
| 44.55 | 于 寧(東京大学大学院総合文化研究科 博士後期課程) |
| 11:55- 13:30 | 総会(11:55-12:10)大石和久(事務局長、北海学園大学) |
| | 昼休憩 (12:10-13:30) |
| 13:30- | セッション B (13: 30-14:55) |
| 14:05 | 座長:ハム・チュンボム(韓国映像大学校 助教授) |
| | |
| | (B1) ふたつの『ビューティ・インサイド』 The Beauty Inside (US, 2012)、The Beauty Inside |
| | (븎目인사이드) (KR, 2015) ――比較にみられる今後のトランスナショナル・リメイクとリメイク批評の可能性 |
| | 玉崎 紫(愛知工業大学 准教授) |
| 14:10- 14:45 | |
| 14:45 | (B2) 韓流映画の始発をめぐって――ポン・ジュノ監督とパク・チャヌク監督の初期作品―― |
| 45.00 | 佐野 正人 (東北大学国際文化研究科 教授) |
| 15:00- | シンポジウム「任侠/ヤクザ映画論リローデッド」 |
| 17:00 | 司会進行:久保豊(金沢大学人間社会学域 准教授) |
| | パネリスト: 発表順 |
| | 加藤健太(早稲田大学国際コミュニケーション研究科 博士後期課程) |
| | 「パロディとしての『網走番外地』シリーズ」 |
| | 雑賀広海(日本学術振興会特別研究員 PD)「境界線上の安藤昇――真正にして異端の男性性」 |
| | 徐玉(大阪大学大学院言語文化研究科博士後期課程) |
| | 「任侠映画における女たち――「姐御」としての岩下志麻をめぐって」 |
| | 久保豊(金沢大学人間社会学域 准教授)「役に立たざる者たちの老い」 |
| 17:00 | 明今の荘 キサバス (十今海営禾昌目 タナ県立ル炉即十学) |
| 17.00 | 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) |
| 17:15- | オンライン懇親会 |
| 18:15 | (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 塚田幸光 (関西学院大学 教授)

10:00-10:35 (A1)

●大林宣彦『時をかける少女』における物語の変遷と地域資源

髙橋 紀子 (たかはし のりこ、福井工業大学大学院工学研究科社会システム学専攻 博士後期課程)

原作の『時をかける少女』は、SF 作家として活動した初期の筒井康隆が、学習研究社の雑誌『中学三年コース』(1965 年 11 月号)から『高校 1 年コース』(1966 年 5 月号)まで連載したジュブナイル小説である。物語は、雑誌の読者たちと同じ中学生として設定された主人公の芳山和子が、理科実験室に立ちこめた甘いラベンダーのかおりを嗅いで意識を失ったことをきっかけに、テレポーテーション(身体移動)とタイム・リープ(時間跳躍)の能力を手に入れる SF 作品である。火事やトラックの暴走といった予期せぬトラブルを、和子がタイムトラベルすることにより回避していくサスペンスにより物語は展開していく。それと同時に「なぜ特殊な能力を身につけたのか」という謎と向き合う和子と、その謎の鍵を握る未来からきた少年ケン・ソゴルの、ふたりの「青い恋とその喪失」を描いた物語でもあった。

ここでは、映画『時をかける少女』と大きく異なる筒井の原作の特徴である①理科教師である福島先生の役割、 ②未来少年・ケン・ソゴルの背景の2点に着目していく。まず①の福島先生の役割について原作では、和子の不思 議体験を解説し、謎解きの役割を大きく担うのが福島先生である。学校を舞台に SF を描く上で、教師という大人 の客観的視点が物語にリアリティをもたらしているといえる。また、②未来少年ケン・ソゴルについて原作では、 和子に対し深町一夫になりすましていた 2649 年生まれのケン・ソゴルだと出自を語る。未来の現状を事細かに和 子に伝えていくことで、和子や小説を読んでいる読者自身に、「未来」に対して真実味を与え、その世界観を受け 入れさせる仕掛けとなっている。だが、映画『時をかける少女』において大林は、あえて①と②に共通する SF 的 な部分を省いたと発言している(映画秘宝 2020 年 4 月号)。風野春樹が、「筒井康隆の原作から、確信犯的に SF 的な部分を省き、尾道や竹原の古い街並みをつなぎ合わせたどこにも存在しない街に、どこにも存在しない理想の 少女を配し、ノスタルジーに斜傾した作品に仕上げたのが、映画『時をかける少女』なのであった。」(風野春 樹、『時をかける少女』とジュブナイル SF の系譜、ユリイカ、2020年) と論じているように、尾道という地域資 源のらしさ(ひび割れた瓦屋根、崩れ落ちた土塀、すり減った石段など)を、魅力的に描く意匠として、物語が潤 色されていったことがうかがえる。それらの試みを裏付けるように本作品のプロデューサーである角川春樹が、 「原田知世主演の映画を考えたとき、とっさに原作は『時をかける少女』、舞台は尾道だと閃いたんです。(中 略)原田知世は地方都市の高校生が良く似合い、幻想的な古い街並みが背景だとさらに知世は引き立つ。」と語っ ている(『ユリイカ』2020年9月臨時増刊号)。

このように原田知世という俳優の肉体に宿る「追憶の象徴である少女の時間」と、かつては製塩地として栄え現在は至る所に綻びがある「尾道・竹原の街(1983 年撮影当時)に内在する時間」が物語によって重ね合わされていくことで、地域資源という「人、コト、もの」が永遠に映画の中へと保管されていることがわかる。大林が地域を描く上で重要であると位置付ける「町まもり」という観点からも、本作は、優れた地域プロモーション映像の側面をも持ち合わせた作品であるとともに「物語」が地域資源を永遠に記録する装置の役割を果たしているという結論に至る。

10:40—11:15 (A2)

●Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性についての考察——Netflix で配信されているフランス映画とフランス語オリジナル作品の調査から——

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言語文化学専攻 後期博士課程)

はじめに

フランスでは国家が法的根拠をもって映像産業全体を統制することにより、映画産業を中心とする映像産業システムが成立しているのであるが、海外に拠点をおくビデオ・オン・デマンド(VOD)サービスが国内に浸透してきたことで、現在そのシステムは従来通りの形を維持することが困難になってきている。特に、世界的な VOD 市場を席捲しているアメリカ発の Netflix は、フランス映像産業を揺るがしかねない驚異的な VOD サービスであるといえる。

ただ一方で、フランスでも多くの契約者数を誇る Netflix がフランス映画を配信することや、Netflix がフランス語のオリジナル作品(仏語オリジナル作品)を製作することはフランス映像産業にとってプラスになるとも考えられる。そこで本発表では、Netflix で配信されているフランス映画、および仏語オリジナル作品について調査し、Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性について考察することを目的とする。

1. Netflix とフランス

Netflix はフランスでも数多くの契約者を獲得している。具体的には、2019 年時点でフランスの VOD 利用者の58,0%が Netflix のサービスを利用しており、Amazon Prime Video(19,8%)、OrangeVOD(20,9%)、Canal VOD(15,0%)など、他の VOD を大きく上回る勢いであることがわかる。このようにフランスの VOD 市場を席捲している Netflix であるが、映画産業を保護・育成することを目的に国家が法をもって介入しているフランス映像産業においては、アメリカに拠点をおく Netflix が自国に浸透してくることに対しては敏感にならざるをえなかった。すなわち、フランスにある国立映画・映像センター(CNC)による資金徴収・助成制度、テレビ局に対する映画放映にかかる放送割当制(クオーター制)、および映画製作への資金投資義務、各メディアが新作映画を放映・配信する際に映画館公開から一定期間をあけなければならないことを定めている「メディアに関するタイムライン」(「タイムライン」)という、フランス映像産業のシステムを支えている 4 つの制度を、それぞれいかにしてアメリカの企業である Netflix に適用するのかという問題がでてきた。特に「タイムライン」については、2017 年のカンヌ映画祭で Netflix が出品した 2 本の作品が映画と認められない要因となった規定であり、Netflixとフランス映像産業の間にある溝を際立たせることになった。

2. Netflix で配信されているフランス映画

一方で、フランス国内で深く浸透している Netflix によってフランス映画の普及がいっそう促進されることも期待できる。本発表では、調査する対象のフランス映画について、2000 年から 2017 年の間に「批評的(芸術的)に評価されたフランス映画」と「商業的に成功したフランス映画」に絞り、フランス版の Netflix のサイト上で具体的な映画名を検索していくことで、Netflix によってどれほどのフランス映画が配信されているのか、その一部を垣間見ることを試みた。

2020 年 9 月 20 日時点(現時点)では、フランスの高名な映画批評誌である *Cahiers du Cinéma* より 49 本のフランス映画(2000 年から 2017 年の「批評的(芸術的)に評価された映画」)と、CNC が毎年発行している『年報』(bi/an)より 10 本のフランス映画(2000 年から 2017 年に「商業的に成功したフランス映画」)の Netflix での配信の有無について調べることができている。前者については 49 本中 1 本の映画(『アデル、ブルーは熱い

色』)のみ配信されていることが確認でき、後者については 10 本中 1 本の映画 (『アメリ』)が配信されていることが確認できた。

3. Netflix で配信されているフランス語オリジナル作品

最後にNetflixが製作した仏語オリジナル作品について触れておく。ここではNetflixが製作した仏語オリジナル作品の一つとして、2019 年 2 月 22 日に配信された『パリ、混沌と未来』という作品を紹介する。エリザベス・フォーグラー監督の指揮下で製作された『パリ、混沌と未来』は、クラウドファンディングにより集められた資金をもとにして、当初は映画館で一般公開されるべく撮影がすすめられていた。しかし Netflix からの打診をうけ、より多くの人に視聴されることにメリットを感じたことが決め手となって、スタッフたちは『パリ、混沌と未来』が Netflix のオリジナル作品として配信されることを許可したという。なお、『パリ、混沌と未来』は一人の女性を通して現代的なパリの様子を映した作品であるが、ストーリー的には難解であり、万人受けするものとは言い難いと思われる。

おわりに

Netflix がフランス映像産業に貢献している可能性について、現時点では、1. Netflix が配信しているフランス映画は限られているものの、2. 仏語オリジナル作品については、それが大衆受けしない芸術色の強いものだとしても、Netflix では取り扱われる余地があると予想することができる。その意味で Netflix は、既存のフランス映画の配信よりも仏語オリジナル作品の製作を通して、フランス映像産業に貢献しているといえるのではないだろうか。

11:20—11:55 (A3)

●日本における中国本土のインディペンデント・クィア映画の上映について

于 寧(う ねい、東京大学大学院総合文化研究科 博士後期課程)

クィア・スタディーズにおいてトランスナショナル・ターン(transnational turn)に伴うクィア・トランスナショナリズム(queer transnationalism)は、今までのアメリカ中心主義に挑戦し、アメリカが世界における性解放をリードしてきたというナラティブを脱構築する重要な理論の枠組みになっている。このようなクィア知識の生産プロセスにおける脱西洋中心主義の文脈において、「クィア・リージョナリズム(queer regionalism)」や「方法としてのクィア・アジア(queer Asia as method)」などの概念をはじめとする地域或いは地域間のクィア文化の実践に着目する研究が発展している。

本発表は、クィア・アジア・スタディーズの文脈に位置づけ、中国本土のインディペンデント・クィア映画に注目する。これまでの研究で主に用いられた制作者の性的指向を基準にした分類法とは異なり、作品の制作目的を基準とし、中国本土のインディペンデント・クィア映画を「インディペンデント映画監督作品」、「クィア・コミュニティ作品」そして「学生作品」と新たに分類する。また、性的マイノリティをテーマとする中国本土初のドキュメンタリーでありながらも、中国クィア映画史研究では言及されてこなかった『同志』(王鋒、呉春生、1996年)をこの新しい分類法によって中国クィア映画史に位置付け、中国本土のインディペンデント・クィア映画の歴史を書き直そうとする。

それを踏まえ、本発表は中国本土のインディペンデント・クィア映画の日本における上映の歴史を振り返り、このトランスナショナルな伝播の実践を「アジア間相互参照 (inter-Asia referencing)」の事例とし、中国本土のインディペンデント・クィア映画の独自の美学が、参照の対象として、日本のクィア文化に持ちうる意味を分析する。また、クィア・コミュニティ作品が日本において伝播性が低い原因を探り、日中クィア・コミュニティ間の「マイナー・トランスナショナリズム (minor transnationalism)」のクィア文化交流における可能性を探求する。

本発表で援用する「マイナー・トランスナショナリズム」は Francoise Lionnet と史書美 (Shu-mei Shih) によって最初に提出された概念である。トランスナショナリズムを均質化する力 (homogenizing force) と見なす見解と異なり、「マイナー」の視点からトランスナショナリズムに対する思考として、この概念は「主流とマイナー」を「同化と対抗」という垂直的な関係とする思考形式を脱し、横の関連(transversal movements)を強調している。この横の関連には、主流を介さず周縁間のマイナー同士の交流も含まれる。

アジア研究の文脈において、この周縁間における横の関係に注目することは、陳光興の「アジアの視野におけるイメージとメディアを通じて、アジアに位置する各社会がお互いに見つめあい、お互いを参照枠として、自身の認識を転換させること」という主張にも通じる。また、蔡明発(Chua Beng Huat)は近年アジア各地域の間で深化しつつある、経済・社会・政治などの領域における相互参照の実践に対して、「アジア間相互参照」という概念を提出し、従来の「アジア—欧米」という比較の図式に潜むヒエラルキーに挑戦した。

日本では、中国本土のインディペンデント・クィア映画の性的マイノリティに対するリアリズム的な表象が、中国本土の性的マイノリティが抑圧されている記録として簡略に解釈されることがあり、「性的マイノリティの人権後進国」というマイナスなイメージだけが構築されてしまう。それと異なり、本発表では中国本土のインディペンデント・クィア映画の性的マイノリティの現実に直面する美学が、日本のクィア文化の参照として西洋中心主義と消費主義を見直す重要な意義を持っていることを主張したい。

また、発表者は、日中クィア・コミュニティにおける映像文化の交流は長い間、西洋の仲介に頼ってきたため、結果として、中国本土のクィア・コミュニティ作品の日本における伝播に困難がもたらされたと考えている。西洋が主導しているクィア文化政治の序列構造においてアジアが周縁化されている現実を確認し、同じく周縁化されている日中クィア・コミュニティ間の「中心を介さずに、周縁間における水平の交流というマイナー・トランスナショナリズム」というモデルが、日中クィア・コミュニティ間の映像文化交流の実践における可能性について議論したい。

セッション B

座長 ハム・チュンボム (韓国映像大学校 助教授)

13:30-14:05 (B1)

●ふたつの『ビューティ・インサイド』――The Beauty Inside (US, 2012)、The Beauty Inside (뷰티인사이드) (KR, 2015) ――比較にみられる今後のトランスナショナル・リメイクとリメイク批評の可能性 玉崎 紫(たまざき ゆかり、愛知工業大学 准教授)

「ワールド・シネマ」の研究者は伝統的に、「ナショナリズム」やその国の文化を、「ハリウッド」と対立する個体として、あるいは支配的なアメリカのパラダイムに対してのオルターナティブとして捉え、自然とそれぞれのイデオロギーに応じた上下関係を作品に付することが多い。「アメリカ文化」というものが、「ローカルな伝統を支配する覇権的なグローバル勢力」とまとめられてしまうからでもある。さらに、リメイク作品ともなると、オリジナルをオーセンティックな本物とし、リメイクは独創性に欠ける二次(派生)的なものと見るので、オリジナルと比較したとき、リメイク作品はほとんどの場合において下位に置かれる。ハイカルチャーに対するポピュラーカルチャーと同様の捉えられ方をされてしまうことも多い。しかし、トランスナショナルな視点から作品にアプローチすれば、比較対象との差異に意味を見出しやすくなる。ここでは、ふたつの『ビューティ・インサイド』の比較を通して、リメイク作品がリメイクだからこそ成しえる挑戦に着目し、今後のトランスナショナル・リメイク、また、リメイク批評の可能性を提示したい。

オリジナルはインテルと東芝が企画・制作に携わり、Facebook 上でシリアルで公開された合計 40 分余りの広告映画、兼、「ハリウッド初のソーシャル・フィルム」 *The Beauty Inside* (2012) である。三年後、韓国で、ハン・ヒョジュ主演の商業映画『뷰티 인사이드』(2015)が公開された。

物語は、主人公が目覚めるたびに前日とは異なった外見(年齢、性別、人種)となっているという、ハイコンセプト映画ばりの設定を利用したもので、米国版、韓国版共に、その題名の通り、外見に左右されない「中にある美しさ」を見出されることにより、主人公がハッピーエンドを迎えるというファンタジックなロマンティック・コメディーである。必然的に、ふたつの作品はパーソナル・アイデンティティの問題をとりあげていることになるが、それぞれ「毎日変わっていくわたし」の描き方に違いがある。米国版は導入部において、「わたし」という存在が主題であることを強調する。韓国版のキム・ウジンは毎日「容姿」が違うと表されているのに対して、米国版のアレックスは毎日、別の「存在」になる。アレックスはリアによって中身の美しさを見出され、自己確定が行われる。「外見はどうあろうとアレックスはアレックスなのだ」と認識し、それを許容する存在としてリアが描かれ、それによってアレックスの変容は止まる。これは美女と野獣などの古典的な童話のハッピーエンドと同じパターンの結末である。つまり、米国版は西洋的価値観の上に成立する人間成長のアレゴリーとなっていると言える。また、米国版の歴史の表象から見られるのは、時の流れの中に生きている人間という強い意識だ。アレックスの未成熟な変容は、その時の流れという秩序を混乱・破壊するイレギュラーなものであり、彼が成長することでその異常な部分は消失する。故に、「時」に対する考え方を含め、伝統的なものの考え方、既存の価値観への挑戦は見られない。

それに対して韓国版は、この古典童話的エンディングを共有しないことによって、米国版とは違ったメッセージをもつ作品となっている。韓国版は、変わり続けるウジンをヒロインが受け入れようとする、その過程と難しさを強調する。その過程において、「異常性」に対して疑問もなげかけられる。「毎日変容するのは異常である」という、もっともらしい認識が疑問視される。同様に、男性主人公の職業設定を微妙に変えることにより、韓国版は「新しい価値観を生み出す」ことに重きを置く。

エンディングでも、題名にふさわしいセリフを入れながらも、韓国版は「変化しつづけるウジン」を受け入れようとするヒロインが描かれている。そうなると、この異形・異質の要素が、実は父からの遺伝 (リアリティ)であるという点も重要だ。単なる成長過程の狂い芽でもなく、idiosyncrasyでもない、人種的、血統的要素であれば、これは個人を超えて社会的要素とみることができる。韓国版ヒロインが「既存の常識に反する、変化するウジン」を受け入れようとするのが、社会的マイノリティや、差別されている存在や、既存の価値観に反するものを受

け入れようとすることのメタファーとしても機能しはじめ、韓国版『ビューティ・インサイド』は現代社会において、新しいものの見方が必要とされていることを反映しているかのように見える。

グローバルとローカルとを上下関係に置くことなしに、トランスナショナルな差異を意識したアプローチにより、このふたつの『ビューティ・インサイド』比較はトランスナショナル・リメイクの可能性を明らかにしているのではないか。

14:10-14:45 (B2)

●韓流映画の始発をめぐって――ポン・ジュノ監督とパク・チャヌク監督の初期作品――

佐野 正人(さの まさと、東北大学国際文化研究科 教授)

本発表では 2000 年代以降に新たなブームを起こした韓国発の映画を「韓流映画」と呼称し、その初期の展開の様相をポン・ジュノ監督とパク・チャヌク監督という「韓流映画」を代表する二人の監督の初期作品を通して跡付けようとするものである。

通常、従来の韓国映画とは人的にも技術や制作コンセプト的にも次元を異にした「韓流映画」の勃興は、1999年公開の『シュリ』(カン・ジェギュ監督)から始まると見なされている。カン・ジェギュ監督(1962年生まれ)の成功に引き続いて、1963年生まれのパク・チャヌク監督による『共同警備区域 JSA』が 2000年に公開され、また同年にはポン・ジュノ監督(1969年生まれ)の長編デビュー作『ほえる犬は噛まない』が公開されている。1960年生まれのキム・ギドク監督、カン・ウソク監督を含めて、この時期に 30代の新人監督が大挙してデビューし注目作を制作したことが分かる。

当時30代の彼ら監督たちは「386世代」と呼ばれ(当時30代で、80年代に大学生活を送り、60年代生まれ)、1980年代の韓国の民主化運動を担った世代とされている。彼らの世代が「韓流映画」ブームを牽引したことの背景には、民主化運動に代表されるような共通の世代的経験があったことは疑えない。本発表では、「韓流映画」が生み出される2000年代初期の様相と世代的経験のあり方を、ポン・ジュノ監督とパク・チャヌク監督の二人の監督の映画的特徴の中から探っていきたい。

「386世代」の世代的経験としてもっとも注目されるのは、南北問題をはじめとする国際的な問題に対する感度の高さと韓国社会に対する批評意識である。1988年にあったソウルオリンピックに前後して韓国はソ連・東欧圏・中国等の社会主義国家とも国交を結び、文化的にも開放が進む。そのことを反映して、朝鮮の分断状況に対して従来とは異なる国際的な視野からのアプローチが可能となった。それが『シュリ』や『共同警備区域 JSA』の制作される背景となったことは疑えない。また、彼らの新たな世代的経験は、韓国社会を新たな批評的パースペクティブから眺め返すような批評的眼差しを彼らに与えることにもなった。特にポン・ジュノ監督やパク・チャヌク監督の作品には、韓国社会への批評的視線が色濃く先鋭に表れている。

この批評性ということは、ただ韓国社会への批評性——分断状況や歴史認識への批評性、捉え返しや同時代的な状況への風刺、等々——にとどまらず、映画自体にも向けられていることは注目されるべきである。特に本発表で取り上げるポン・ジュノとパク・チャヌクの二人の監督は、映画的表現への強い批評性を持っている監督と言いうる。例えばポン・ジュノ監督は『殺人の追憶』でサスペンス映画のジャンル映画的な枠組みを脱構築している。ま

た、同じポン・ジュノ監督の『グエムル 漢江の怪物』では怪獣映画というジャンル映画性が、コメディ映画やファミリーロマンス、反米などの風刺性などとミックスされ、脱構築されていると見られる。

また、パク・チャヌク監督の映画でもそのような映画的表現への強い批評性が同様に見られる。『共同警備区域 JSA』でそれまでの韓国映画では扱うことの難しかった北朝鮮の軍人を人間性あふれるキャラクターとして登場させ、南北の軍人の間でのタブーとされる友情を描いたパク・チャヌク監督は、その次の作品である『復讐者に憐れみを』で一転して韓国社会の中で周辺化され疎外されている人間の間での「復讐」の連鎖する様を描き出した。そこには韓国社会への批評性と共に、韓国の映画的表現の中で扱われてこなかったグロテスクで残虐なテーマ——復讐、臓器売買、革命的無政府主義、等——を描く強いモチーフと批評性があったものと見られる。パク・チャヌクは映画監督としてデビューする前に映画批評家として多くの映画批評を書いており、そこで特に B 級映画への強い関心を見せている。彼の映画的表現にはそのような映画批評的な側面が強く存在していると考えられる。

本発表では、以上のような視点からポン・ジュノ監督の『殺人の追憶』(2003)、『グエムル 漢江の怪物』(2006)、そしてパク・チャヌク監督の『共同警備区域 JSA』(2000)、『復讐者に憐れみを』(2002)という 4本の初期作品を取り上げ分析していってみたい。ポストモダンな映画監督と評されることもあるこの二人の映画監督の初期作品を通じて、「韓流映画」の立ち上がっていく現場性とそこに表れた韓国社会や映画表現への強い批評性を再評価していきたい。

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、須川いずみ、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 名嘉山川が研究室内 〒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/