

日本映画学会

第18回大会 プログラム

2022年12月10日（土）9:50 開始

大阪大学文法経講義棟「文41」「文11」（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の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

9:30 受付(第1室)開始/発表25分・質疑応答10分

9:50- 9:55	開会の辞 山本 佳樹(大阪大学/開催校)	
10:00- 10:35	於:第1室(文41) セッションA【フィルム・テクニク】 司会:田中 ちはる(近畿大学教授) (A1)「東日本大震災に関わるドキュメンタリー映画における <飯館村>の表象——「3がつ11にちをわすれないためにセン ター」映画アーカイブによるメディア実践の視座から」 齋 知硯 (東北大学大学院国際文化研究科博士課程)	於:第2室(文11) セッションC【アクション/アトラクション】 司会:塚田 幸光(関西学院大学教授) (C1)「ソ連映画における空手表現の変遷 ——空手への規制に着目して」 米山 貴文 (筑波大学大学院人文社会科学研究科博士課程)
10:40- 11:15	(A2)「『義人呉鳳』において喚起される台湾ナショナリズム ——没入感の欠落と弁士の機能」 原口 直希 (京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程)	(C2)「ジャッキー・チェンと古い ——『ライジング・ドラゴン』におけるスター・イメージの再創造」 雑賀 広海 (日本学術振興会特別研究員 PD)
11:20- 11:55	(A3)「『麥秋/ニコライ堂/幽霊/セザンヌ』 山本 一郎 (国立映画アーカイブ特定専門員)	(C3)「映画のジャンルと猛獣映画 ——『ロアーズ』を中心に」 中田 真梨子(学習院大学大学院人文科学研究科 博士課程)
11:55- 13:00	総会(12:05-12:20) 名嘉山 リサ(和光大学准教授/副事務局長) 昼休憩(12:20-13:00)	
13:00- 13:35	於:第1室(文41) セッションB【ジェンダー/身体/人種】 司会:久保 豊(金沢大学准教授) (B1)「シスターボーイ大流行 ——日本映画における『女々しさ』と消費社会」 加藤 健太(早稲田大学大学院 国際コミュニケーション研究科博士課程)	於:第2室(文11) セッションD【アダプテーション】 司会:川村 亜樹(愛知大学教授) (D1)「映画『神の子どもたちはみな踊る』における 多文化共生とポスト9・11のアメリカ」 藤城 孝輔 (岡山理科大学教育学部講師)
13:40- 14:15	(B2)「90年代の日本を舞台とした映画における中国人の 表象の形成と原因 ——岩井俊二監督の『スワロウテイル』を中心に」 崔 鵬(北海道大学大学院博士課程/ 札幌国際大学観光学部非常勤講師)	(D2)「勅使河原宏『他人の顔』(1966)における カメラと空間表象」 胡 響楽 (大阪大学大学院人文学研究科博士課程)
14:20- 14:55	(B3)「成瀬巳喜男『女が階段を上る時』(1960)の黒水 仙にみる他者の侵犯と嗅覚的表現」	(D3)「キャサリンの家 ——『女相続人』におけるジェンダーと階級」

発表概要

<セッション A [フィルム・テクニーク]>

司会：田中 ちはる（近畿大学文芸学部教授）

10:00-10:35 (A1)

●東日本大震災に関わるドキュメンタリー映画における<飯舘村>の表象

——「3 がつ 11 にちをわすれないためにセンター」映画アーカイブによるメディア実践の視座から

齋 知硯（こう ちけん／東北大学大学院国際文化研究科博士課程）

2011 年の 3.11 東日本大震災は「現代日本で起こった、史上最も徹底的に映像記録され、その視覚イメージが共有された災害」と言われ、震災に関する膨大な映像群が存在している。この中で、NHK や地域のテレビ局、または映画製作会社など「公的な」機構により製作された、震災地で取材されたドキュメンタリー映画・映像作品が数多くあった。一方、デジタル・カメラやコンピューター技術の普及、DVD による映画コンテンツの流通といった技術的な革新によって、より小規模の組織・グループや個人が身近の被災状況を撮影して、自主制作のインディペンデント的なドキュメンタリー映画・映像作品も発信している。

ドキュメンタリー映画や報道番組など「公的な」機構により製作された映像を取り上げる先行研究は主としてのメディア研究、ジャーナリズム研究に注目している。しかし、インディペンデント的なドキュメンタリー映画・映像作品をめぐる先行研究は映画研究の視点からのものが多い。その中に、マスメディアと比較して、インディペンデント的なドキュメンタリー映画から洞察をえるものも少なくなかった。例えば、動物、女性、子ども、外国人を被写体とするドキュメンタリー映画について、マルシアーノはマスメディアとそこから派生する文化言説に基づいて福島原発事故の言説空間の中で抑圧された、これらの「声」の内なる抵抗が可視化されたと指摘した（『〈ポスト 3.11〉メディア言説再考』、法政大学出版局、2019、283-304 頁）。

また、マルシアーノは「被災者」の中にも、年齢差、ジェンダー差、経済・地域格差、民族性やセクシャリティーの違いがあると注意された（『跨境/日本語文学研究 Vol.4』、高麗大学校 GLOBAL 日本研究院、2017、10 頁）。ゆえに、2011 年 3 月の東日本大震災から 10 年の間に制作された数多くのインディペンデント・ドキュメンタリー映画に映し出されてきた被災地・被災者の表象についても、その地域や人などの特徴を意識しながら、さらに探究する必要があると考える。

そこで、本発表では「3 がつ 11 にちをわすれないためにセンター」（以下「わすれん！」と呼ぶ）映画アーカイブで収録されているインディペンデント・ドキュメンタリー映画 2 点を取り上げ、ドキュメンタリーの被写体である飯舘村の被災地・被災者の特徴を念頭において研究する。

飯舘村は、福島県相馬郡に属し、阿武隈山系北部の高原に位置する村である。2011 年 4 月、東京電力・福島第一原発事故の影響により、飯舘村全域が計画的避難区域に指定された。2017 年 3 月まで、政府から帰還困難区域を除いて避難指示が解除する方針が表明されたが、2022 年まで飯舘村の帰村率は依然として低い。発表者は「わすれん！」に収録されている飯舘村と関わるドキュメンタリー映画『5 年後の飯舘村調査』（2016）と『飯舘村に帰る』（2019）2 部を研究の対象とする。前者は東京電力福島第一原子力発電所事故から 5 年経った 2016 年に飯舘村の被災地風景に取材した、後者は 2017 年以降、避難指示が解除された飯舘村に帰る選択をした村民たちに関心を寄せた。

本発表では、映画制作者のインタビューやトーク記録を参照して、映画の表現様式の特徴や製作の過程を明確しながら、飯舘村の被災表象が如何に成立されたのかを明らかにしたい。

先行研究に既に指摘されたように、個人や組織による自主制作した映像は、3.11 が発生した後に社会の言説空間の中でしばしば抑圧された「声なきこえ」による<抵抗>である。映像そのものだけでなく、これらの映像が流通するアプローチも注目されてきた。例えば、藤木は「市民」が主導する個人の自主制作映像の上映会は、一種の社会運動の一つの重要な形と指摘している（『映画観客とは何者か メディアと社会主体の近現代史』、名古屋大学出版会、2019、447-502 頁）。

本発表で取り上げる2本の映画は、どちらでも「わすれん！」が主催した震災を振り返る企画としての『星空と路』の上映会で公開され、その後DVD化された。「わすれん！」は、せんだいメディアテークによって発足された、市民・専門家・スタッフの協働で東日本大震災に関わる映像、写真、音声、テキストなど様々なメディアを記録、発信していく、一つの参加型の「コミュニティ・アーカイブ」の形として活動を続けて、プラットフォームである。せんだいメディアテークでは、「個人を発信源とする映像や音に、社会的な価値を認める/認めようなくみや場」が少ないことと考えられ、東日本大震災をめぐって〈参加者中心主義〉な仕組みとして、「わすれん！」が立ち上げられた。

そこで、本発表ではインディペンデント・ドキュメンタリー映画の自主上映会と異なる形で、東日本大震災の映像記録を展示・上映する参加型の「コミュニティ・アーカイブ」としての「わすれん！」によるメディア実践の特性を考察するため、「わすれん！」に保存されている映像上映記録や上映現場での映画をめぐる対話なども焦点を当てたい。

10:40-11:15 (A2)

●「『義人呉鳳』において喚起される台湾ナショナリズム——没入感の欠落と弁士の機能」

原口 直希（はらぐち なおき／京都大学大学院人間・環境学研究所修士課程）

本発表は日本に代表される文明への同化促進のプロパガンダ映画とされてきた千葉泰樹・安藤太郎監督による無声映画『義人呉鳳』（1932）が、映像面における没入感の欠落と音声面における弁士の機能により、日本への同化とは真逆の台湾ナショナリズムを喚起する作用をもたらしていた可能性のある作品であることを明らかにするものである。なお本発表は台湾映画研究の一端として、映画の観客としては同時代の台湾人を想定する。

『義人呉鳳』は篤実な漢人官吏の呉鳳が自らの命を犠牲にして蕃人に首狩りの風習をやめさせるという物語の映画である。1932年8月21日付の「台湾日日新報」が述べるとおりその物語は同時代の義務教育の教科書における「呉鳳伝説」を踏襲するものであり、そこには確かに日本に代表される文明への同化促進というプロパガンダ的要素が多分に含まれている。そのため既存の研究において『義人呉鳳』はプロパガンダ映画として認識され、日本においても台湾においてもそれ以上の言及はほとんど見られない。

しかしながら発表者は既存の研究が映画の物語のみに依拠していることを懸念する。映画というメディアの特徴は映像と音声を伴うところにあり、時としてそれらは重要な説話的機能を果たし、複層的な意味を生成させる。そのため物語のみを対象とするのでは映画の核心的要素ですら取り逃がす危険性がある。確かに日本統治期に製作された映画の大半は既にフィルムが散逸されており、そうした場合には残された文字情報から物語のみに依拠した研究となることはある種仕方のない部分があるものの、『義人呉鳳』の場合にはフィルムが残されている。さらに同時代に製作された映画の中でも特に劇映画はフィルムの現存するものが限られており、管見の限り『義人呉鳳』を含む2本のみである。そのため『義人呉鳳』の映像と音声に注目した研究を行うことにより、そこに従来見過ごされてきた映画の核心的要素を見出すことができるのであれば、それは単に一本の劇映画の研究であることにとどまらず、同時代の台湾映画の研究全般に資する可能性を秘めている。これらの理由から本発表では『義人呉鳳』における映像と音声に注目する。

以下、現時点における予想を含む具体的な発表内容を確認する。

まず映像面においては、蕃人の前近代性を示す形で同時代のソビエト映画により世界的に普及するモンタージュが多用され、また登場人物が文明への同化に関するメッセージを発する箇所ではカメラ目線のショットが用いられている点に注目する。これらの技法は当該箇所を際立たせ、その結果蕃人の前近代性や文明への同化促進のメッセージは観客に強い印象を残すことになると思しい。しかしながらたとえば日本を例に岩本憲児が述べるように、1932年以前に上映されたソビエトの代表的監督の作品は3本のみであり（岩本1991：152）、台湾ではそれらすべてが上映されたとは考え難く、仮に行われていたとしても3本に過ぎない。つまりモンタージュは台湾人観客にとって非常に斬新なものであるために、単なる当該箇所の強調にとどまらず、そこに作為を感じさせていた可能性がある。さらにカメラ目線のショットは、現在でも作品への没入感を重視する商業映画全般においてその使用が忌避されている点に顕著なように、観客の作品への没入を損なっていた可能性がある。このように映像面においては確かにプロパガンダ映画として重要なメッセージを際立たせる作りにはなっているものの、それがかえって作為を感じさせ没入を妨げるものになっていた可能性がある。

次いで音声面においては、台湾人弁士によるヴァナキチャー言語の説明に注目する。台湾ナショナリズムは日本統治期に蔡培火などの台湾文化協会に集ったエリートによって萌芽を迎えたというのが定説であり、これを受けた三澤真美恵は台湾における映画をめぐるナショナリズムは製作ではなく受容の様態に認められ、そこでは弁士が重要な役割を果たしたとの指摘を行っている（三澤 2004：48-9）。確かに同時代の台北に暮らした海野幸一による回想録には、台湾人弁士によるヴァナキチャー言語の説明について「分からない台湾語の説明を聞いていると、日本映画が中国映画の様に増えてきて何とも変な気持ちだった」（海野 1981：2）と記されているなど、それは映画の印象を左右する力を有していたことがうかがえる。また『台湾日日新報』をはじめとする同時代の新聞・雑誌には台湾人弁士による社会風刺や政談演説的な説明の取締に関する記事が頻出しており、こうした要素は多かれ少なかれ台湾人弁士全体に共有されていたと考えられる。つまり台湾人弁士の説明には観客の映画に対する印象を大きく左右する力があり、しかもそこには社会風刺や政談演説的な要素が含まれ、それが台湾ナショナリズムを喚起することに繋がっていたと考えられる。

11:20-11:55 (A3)

●「**『麥秋』／ニコライ堂／幽霊／セザンヌ**」

山本 一郎（やまもと いちろう／国立映画アーカイブ特定専門員）

『麥秋』（小津安二郎、1951）の移動撮影とセザンヌ由来の構図を後半の喫茶店の場面をもとに、小津作品の“幽霊”を考察します。

（はじめに）

小津安二郎監督の『晩春』（1949）、『麥秋』（1951）、『東京物語』（1953）は、ヒロイン（原節子）の役名が共通することから「紀子三部作」と呼ばれることがあり、『麥秋』は、特に戦後はフィックス（カメラを固定したショット）が大部分を占める小津作品で、他の二作品より移動撮影によるショットが目立ちます。

本発表は、後半の喫茶店の場面の前後に注目して、この移動撮影の役割と、セザンヌの絵画に似た構図のショットをいくつか例証し、この二つを関連付け、『麥秋』全体を俯瞰します。

（喫茶店の場面について）

上映時間 124 分の後半、82 分から 84 分付近の喫茶店の場面は、直前の、坂道を上がる紀子と謙吉（二本柳寛）のショット、直後は、家で眠っている謙吉の娘（光子）のショットに挟まれています。

1. 坂道の二人

間宮紀子は父母、長兄・康一（笠智衆）と史子（三宅邦子）の夫婦、その息子の実と勇と鎌倉で暮らし、東京の貿易会社で佐竹（佐野周二）の秘書として働いている。謙吉は紀子の長兄・康一（笠智衆）の下で勤務する医師で、中国の戦地で生死不明となった次兄・ショウジの友人。妻と死別し、実母と娘、三人で暮らしている。映画の終わりで二人は婚約する。

このショットの特徴は、トラックバックと、話しながら坂道を上がっているのに、セリフも周囲の音も聞こえず、映画冒頭とラストで使用される楽曲に似た音楽が聞こえることにあります。これに違和感を持つ人は、『麥秋』に度々ある移動ショットが、ショウジの幽霊の視点、異世界から現世を見たショットだと考えることで解消されるでしょうし、『晩春』にあった能（『杜若』）のように、幽霊が成仏することで、映画が終わるでしょう。

2. 喫茶店

店内の約 2 分間は、窓からニコライ堂が見えるショットとニコライ堂から店内を見たショットに挟まれています。讃美歌風の女性コーラスがこれを包むように聞こえるので、“幽霊”を話題にするのにふさわしい、宗教的な空間になっていると言えます。

手前から奥へ、男子学生（幽霊？）、謙吉、紀子が座り、ショウジの話題をした後、康一が合流して、秋田へ赴任させる謙吉の送別の夕食のために、三人は右へフレームアウトします。

話題の中心は、ショウジで、周囲の壁には、ポナールの花瓶、ジョン・ガーフィールド主演『破局』、オスロ冬季オリンピック、セザンヌの『カード遊びをする人々』、ノースウエスト航空、の絵画とポスターが見えます。

会話の内容とつなげると、戦争、中国と日本の独立、赤狩り、浮世絵から西洋絵画、映画への流れ、戦地へ行った 2 人の作家（火野葦平、ヘミングウェイ）、『チボー家の人々』、登場人物と映画監督の過去現在未来が、複雑に絡んだ場面だと、画像を紹介しながら例証します。

3. 喫茶店直後、謙吉の家で眠っている少女

この特徴のある構図は、セザンヌの『モデルヌ・オランピア』に似ています。モデルは娼婦だと言われていますが、『麥秋』では性的対象としての女性が一貫して強調されていることを、佐竹のセリフやいくつかの場面をもとに例証します。

（セザンヌと幽霊）

最も顕著にセザンヌの構図が強調されるのは、最後の奈良の耳成山と麦畑です。セザンヌの『サント・ヴィクトワール山』連作との構図の類似を 3 か所例示し、ラストショットの耳成山は移動撮影で、“幽霊”の視点とセザンヌが出会って映画が終わること、『麥秋』全体が、幽霊の視点とセザンヌによって貫かれていることを示します。

（最後に）

冒頭のショットは、ラストショットと構図が似ていますが、麦の波ではなく、海の波で、右へフレームアウトする子犬が幽霊ならば、小津監督が『麥秋』で表現したかったという“輪廻”はこれでしょう。

『モデルヌ・オランピア』の真ん中下に、子犬らしき動物がこちらを見ていることを付け加えて、発表を終えます。

<セッション B 【人種／ジェンダー／身体】>

司会：久保 豊（金沢大学准教授）

13:00-13:35 (B1)

●「シスターボーイ大流行——日本映画における『女々しさ』と消費社会」

加藤 健太（かとう けんた／早稲田大学大学院国際コミュニケーション研究科博士課程）

一般的に「女性のような態度・容姿の青年」を意味するシスターボーイの大流行は、高度経済成長下にあった 1957 年の日本において男性規範から逸脱するイメージを社会に浸透させた。しかし、男性同性愛を沈黙化するためにアメリカで用いられた言葉が日本で流行語になったという稀有な現象に関して、十分な検証は未だになされていない。週刊誌や映画において男性同性愛を「女々しさ」という記号として消費したシスターボーイ大流行の分析を通して、同性愛の可視化／不可視化という問題だけでなく、異性愛規範からの逸脱やスペクタクルと化した身体が商品として消費されることを考察するのが本発表の狙いである。

上記のような問題意識から、本研究はジャン・ボードリヤール（2015）による消費の理論に基づいて、シスターボーイを戦後日本における消費社会の文脈から検証する。1950 年代後半では、「太陽族」や「よるめき夫人」などに代表されるように、ブームの火付けそのものがブームと化していた。そのようなイメージ先行の時代では、マイケル・レイン（2000）が石原裕次郎を分析した論考にあるように、規範から逸脱するほど誇張された身体は、それ自体で消費可能なイメージとして飼いならされていたのだ。このようなブーム量産時代に構築された記号として、「男性的な」太陽族と「女々しい」シスターボーイはコインの表と裏の関係にあり、それぞれの記号的価値は互いの差異によって決定付けられる。そのため、シスターボーイの「意味」や指示対象との関連は問題にならず、記号は純粹に記号として消費されるだけである。

したがって、本発表においては「シスターボーイとは何か？」という問いを立てるのではなく、男性同性愛を否認するための誇張された「女々しさ」の記号として、シスターボーイがどのように日本社会で消費されたかを分析する。具体的には、①週刊誌記事などの資料からシスターボーイが日本社会に浸透していった過程を明らかにし、②テキスト分析から映像作品におけるシスターボーイの役割を検証する。

シスターボーイが日本でブームを巻き起こすには、米映画『お茶と同情』（1956、ヴァンセント・ミネリ）の日本公開と丸山明宏の登場という二つの段階を要した。本来シスターボーイは、同性愛を扱った戯曲『お茶と同情』映画化の際、MGM がハリウッドの自主規制条項をすり抜ける戦略として使った用語である。1957 年 2 月の日本公開に際した宣伝では、「お茶と同情族」という造語によって本作が同性愛や不倫を描いた衝撃作であると広められる。この時点では、シスターボーイは解説文に登場する洒落たカタカナ語程度の存在であった。その後、シャンソン歌手・丸山のスターダムが上昇するにつれて、シスターボーイは社会的認知を増していく。同年 7 月に開催された日比谷公会堂でのリサイタルが成功を収めると、週刊誌は丸山の両性具有的な魅力を形容する言葉としてシスターボーイを借用し、大流行を祭り上げていった。『お茶と同情』の日本公開やシスターボーイ・ブームは、同性愛の「言えること」と「言えないこと」の境界を弄び、イヴ・K・セジウィック（2018）の言うように、性的指向のクローゼット自体を消費可能なスペクタクルとして商品化したのだ。

日本映画においてもシスターボーイは感覚的な刺激を引き起こす記号として用いられている。1950 年代後半の日本映画界では、中平康や増村保造といった新鋭監督の台頭によって、消費社会における欲望の発散を作品のスピード感と結び付けたような表現形式が確立されてきていた。そのようなモダンな感覚を体現する記号として召喚されたのがシスターボーイである。『結婚のすべて』（1958、岡本喜八）や『台風息子 修学旅行の巻』（1958、小石栄一）におけるシスターボーイの登場シーンでは、素早い編集とアップテンポな音楽が織りなす高揚感が欲望の高まりを駆り立てるような演出がなされている。つまりシスターボーイは、衣装・編集・音楽によって視聴覚的インパクトが強調され、男性規範からの逸脱が感覚的な刺激となった「女々しい」記号でしかないのだ。身体が有する政治性が刺激に回収され無効となった状態で映像の中に記録されたシスターボーイは、消費社会におけるブームがジェンダーの攪乱を一時的に消費可能な形として人々に提供することを示唆している。

●「90年代の日本を舞台とした映画における中国人の表象の形成と原因

——岩井俊二監督の『スワロウテイル』を中心に」

崔 鵬 (さい ほう／北海道大学大学院博士課程／札幌国際大学観光学部非常勤講師)

本稿の動機は『スワロウテイル』を中心に、映画における「他者」や「マイノリティー」としての中国人の周縁化された表象の形成と原因を解明するものである。マイノリティー映画論の先行研究を踏まえて、映画におけるマフィア、違法滞在者などの犯罪者の設定を分析した上で、中国人が集まる街は、日本人の社会とは距離感のある舞台として、日本人から隔離された異世界のように描かれた理由は社会的価値観と繋がっていることを確認した。

ビル・ニコルズ (2010) は、映画におけるマイノリティーの差別表象を社会構造から解釈した。社会構造における差別の原因は「支配的な国民グループ (dominant national group) 」と「劣勢グループ (subordinate group) 」という二つの集団が存在することに基づくのである。また、ニコルズは映画における「差別」を「劣勢グループは常に、差別を受けたり、我慢したりしなければならない」と述べている。さらに、ニコルズによれば、社会構造における異なるグループ間に、経済的にも圧倒的な優劣があることで、差別が生じるのである。確かに、90年代の在日中国人は、マイノリティーとして社会の劣勢グループのひとつであるはずだ。それゆえ、こういう認識と価値観は、監督たちに観察され、映画にも反映されている。

一例を挙げるならば、在日中国人の言語の問題とその映画での表象が挙げられる。ニコルズ (2010) によれば、映画における外国的なアクセントと、マジョリティーとは異なるふるまいは、映画におけるマイノリティーが差別を受けるシーンを描くため、役に立つ表象の手法である。例えば、『スワロウテイル』において、フェイホンという人物が中国語と英語しか話せないことは、彼が決して日本の社会に受け入れられない一つの理由となる。

福嶋亮大 (2012) は、「映画における中国人は日本的な謙虚の美德などは一欠片も持ち合わせない。むしろ生存の必要にに応じて、よその文化や金銭を遠慮会釈なく『盗む』ことが彼らの行動原則として描かれる。」と指摘している。この映画の人物たちは、お金を追いかけて、利益至上主義が原則となり、日本の社会から隔離された世界に暮らしているマフィアや娼婦という犯罪者たちである。

『スワロウテイル』の主要人物がなぜ犯罪者化されるように描かれているのかについては、そうなる必然性がある。移民映画の20年10本の座談会で、夏目深雪 (2015) は「特に不法移民は存在自体が不法なので、法を守らない。雇用主に安くこき使われても、セクハラされても、泣き寝入りすることしかできません。表立って仕事を探すことができないので、犯罪紛いの仕事にも巻き込まれがちです。さらに、移民への差別によって直接的な暴力を受ける場合すらあります。」と述べている。それゆえ、『スワロウテイル』における人物たちも、生活と社会に迫られて犯罪に手を染めしかないのである。

松田有紀子 (2010) は『スワロウテイル』が製作されたのは、こうした外国籍移民到来の時代の黎明であり、来るべき中国、韓国をはじめとした東アジアの経済発展の脅威がだんだんと語られ始めた時期である。」と指摘している。映画はそれが制作された時代背景に基づいてフィクションを作るのだとすれば、監督たちは社会にある「既存した文化、価値観と出来事」における在日中華系を観察し、日本人にとって脅威の存在という立場を設定したわけである。フェイホンたちが映画の中で、差別され排除された境遇に遭い、不正な待遇に直面しなければならないストーリーテリング、または彼らが日本社会の底辺と周縁に押し付けられ、犯罪にしか手を染めない設定が通じられる。

結論として、岩井俊二監督はバブル時代の人々の彷徨や金をおいかける姿や、また人間の温もりを忘れてしまった姿を捕らえ、在日中国人のマフィア、日本語が下手な違法滞在者、娼婦や第三文明の子供などのキャラクターを作って、彼らの人生の葛藤を物語化にした。こうして周縁化された在日中国人の表象とは、当時の社会情勢を合わせて考察すれば理解しやすい。お金を稼ぐことを目的としての在日中国人は、日本社会に無意識に差別されている表象は当時の日本社会の「階級対立」を示唆する。すなわち、主流と周縁、内部と外部、優位と劣位などの社会構造が映画によって訴えられている。監督は社会構造を踏まえて、映画における在日中国人の周縁化された表象を形成させた。その表象の形成と原因は、観察者としての監督によって、当時の社会動向と社会的価値観を観察した元に形成された「想像表象」を映像に投射した結果だと考えられる。

●「成瀬巳喜男『女が階段を上る時』(1960)の黒水仙にみる他者の侵犯と嗅覚的表現」

早川 唯 (はやかわ ゆい／筑波大学大学院人文社会ビジネス科学学術院博士課程)

成瀬巳喜男(1905-69)は、戦後日本映画において代表的なホームドラマ監督として位置づけられており、同じ松竹蒲田撮影所出身の小津安二郎(1903-63)や同時代の溝口健二(1898-1956)といった監督の作品と比較、検討されてきた。また国外の成瀬研究には女性表象に着目したものが多く、小津や溝口と共に女性の苦悩を比較した Joanne Bernardi や成瀬映画の女性像とモダニティについて論及した Catherine Russell らによる先行研究が見られる。

本発表では、成瀬の『女が階段を上る時』(1960)における他者の侵犯を「黒水仙」という香水の嗅覚的表現から分析する。本作品において代表的な嗅覚的イメージである黒水仙の匂いが他者として主人公矢代圭子(高峰秀子)の領域を侵犯し、どのような影響をもたらすのか、本発表では論及していく。「黒水仙」というディテールについて考察するうえで、本作品におけるもう一つの嗅覚的イメージである線香に着目するほか、マイケル・パウエル、エメリック・プレスバーガー監督の『黒水仙(Black Narcissus)』(1947)における女性表象および、他者としての男性のイメージを比較対象とする。さらに、前述した先行研究を軸に、圭子の身体に匂いを媒介として他者が身体領域に侵入することによる影響に着目していくことで、同化と抵抗にみる女性表象について明らかにしていく。

まず、本発表で着目する黒水仙の香水は、圭子の元来のお気に入りであると同時に、銀座のバーで働く彼女の客である関根(加東大介)によってプロポーズと共に与えられるものである。ここでは、香水という身体や衣服の匂いをコントロールするものを贈るという行為について Chantal Jaquet の *Philosophie de l'odorat* (2010) における香水と身体性に関する議論を参考に、圭子の身体への干渉として位置づける。またこれを契機に、圭子は関根の虚言に騙され、真実を知ると泥酔しながら破滅的な行動を引き起こすというように、香水は彼女の運命を狂わせるものでもある。

ここでの香水の効果は、マイケル・パウエル、エメリック・プレスバーガー監督の『黒水仙(Black Narcissus)』(1947)と共通点が多く見られる。日本では 1951 年に公開された本作品を参考に、外部からの他者としての男性が匂いを媒介に女性の身体を侵犯したときに引き起こされる混乱と破滅について論じていく。そして、『黒水仙(Black Narcissus)』ではある男性の登場、すなわち黒水仙の香りの登場が、修道院にいる女性たちの過去の記憶を呼び起こしたことにより意思を揺るがし、狂気的な行為へと掻き立てていたように、本作品における圭子もまた関根によって、未亡人として生きる決意を揺るがされ、冷静さを欠いた行為へと掻き立てられるという共通点から、外部からの他者である男性が、黒水仙の匂いを媒介として領域を侵犯したさいに起こるこの変化について言及していく。

さらに比較対象とするのは、圭子の元同僚ユリ(淡路恵子)の葬式における線香の匂いである。事前にユリは、圭子に借金取りから逃げるために計画した睡眠薬を用いた狂言自殺の話をしてしたが、その後実際に死んでしまい、圭子はユリの家に線香をあげに行く。圭子は自分の身体に染みついた線香の匂いを気にしながら、彼女の死に憤りを覚える。結果的には回復するものの、圭子は病に伏すことになり、同じものを共有していたユリの死や運命が線香の匂いを通して圭子の身体に入ってきたことを示唆している。これを契機に、圭子は、死を意識する病やバーのママとして生きていく現実に直面するように、ユリと類似した自分の運命を意識することになる。しかし、ここでは前述の関根の領域侵犯のような拒絶感情に苛まれることなく同一化が起きていることに言及する。

発表者は、『黒水仙(Black Narcissus)』との共通点や線香の共有との相違をふまえて、本作品における黒水仙の香水が機能した要因として、匂いを媒介とした領域侵犯における抵抗は、対象となる他者が男性であるときに発生したこと、そして関根は圭子にとって客であり、文脈からも同一化の対象ではないことに論究する。また、同一化が起こる際には、元来ユリの運命が圭子のそれと類似しているということに着目する。ユリのように自分の店を持つと圭子が試みた最中でのユリの自殺は、圭子の心に影を落としながらも、線香の匂いを契機に可視化されていくのはユリとの共通点であり、圭子の抵抗のなさからユリは既に圭子の領域に入りうる存在であったことが分かる。同業者として、先行研究で示唆されていたような苦悩を共有する両者は、匂いを媒介に身体に入り込んだ際には拒絶ではなく、同一化が起こりうる存在であることに言及する。

こうした観点から『女が階段を上る時』における「黒水仙」の作用とここでの圭子やユリに代表される女性表象について明らかにしていく一方で、本発表では、匂いを媒介にすることで自己と他者を曖昧化した際、その受容や影響によってある種の線引きが逆説的に可能になることについて論及していきたい。

15:00-15:35 (B4)

●「増村保造における場所——故郷喪失と移動する身体」

中島 晋作（明治大学大学院理工学研究科博士課程）

増村保造の映画を論ずるとき、その場所性が議論の中心に置かれることはきわめて稀である。これは、ロングショットを使わず、風景描写を欠落させた映画の特徴からもたらされる必然的な事態だと思われる。増村は自身の映画における画面構成について、人間にフォーカスするために環境描写を必要最低限にしか描かない、そのためにロングショットを採用しないこと、また日本映画にはクローズアップが過剰に用いられているとして、クローズアップも出来るだけ自分の映画では使わないと宣言した（増村保造『映画監督増村保造の世界〈映像のマエストロ〉映画との格闘の記録 1947-1986』、ワイズ出版、1999年、118頁、133頁）。その結果、増村の映画は主にミドルショットで構成されることになる。山根貞男は、増村のこのような言明や、映画におけるロングショットの欠如に着目し、増村の映画には風景描写がないのだと論じたのだ（山根貞男『増村保造—意志としてのエロス』筑摩書房、1992年、26頁）。

つまり増村の映画は、風景描写がないために場所の匿名性が高く、また人物がミドルショットで捉えられることで、その身体からもたらされるアクション性やエロティシズムが強調されている。それにより増村の映画に関しては、主にスターの身体性に重心を置いた論考が目立つことになった（特に重要な研究として、四方田大彦・斎藤綾子編著『映画女優 若尾文子』みすず書房、2013年）。

本発表は、増村保造の映画における場所に着目し、それらは作品ごとにいかなる機能を果たすのかを考察する。これによって、増村における「故郷」という親密な場所の存在と、それを背景とした身体の移動性が浮かび上がってくるのが予想される。

風景の欠如を特徴とする増村の映画だが、場所の具体性に関しては最低限の情報が観客に与えられている場合がある。たとえば『青空娘』（1957）における伊豆と東京である。『青空娘』は、伊豆の高校に通う主人公（若尾文子）が、祖母の死を看取り、東京へ向かう新幹線に乗るところから始まる。この主人公は、東京では家政婦として父親と継母の住む家で生活をするが、人間関係がうまくゆかず、結局伊豆へ戻ることになる。その後、本当の母親を求めて再び上京したこの主人公は、ついに母親と再会を果たすと、父の住む東京を離れて伊豆へと帰ってゆく。

このように『青空娘』の全体を概観すると、映画は伊豆と東京を二往復する構成であることがわかる。『青空娘』における伊豆は主人公の帰る場所、つまり故郷として機能しており、伊豆と東京とを往復する構成により、映画には身体の移動性が浮かび上がってくる。しかし、『青空娘』のような移動性を増村の他の映画にそのまま見出すことはできない。特に増村の後期の映画には、故郷喪失からもたらされる、移動することの本質的な不可能性が内包されていると考えられる。それは、『大地の子守歌』（1976）や『曽根崎心中』（1978）などに如実に現れている。

『大地の子守歌』は、四国の山奥で祖母を失い、そこから瀬戸内の島へと売り飛ばされる少女を主人公に据える。少女はこの島で働き続け、失明する。島を脱出して四国に帰ると、彼女はお遍路として各地を巡礼することになる。『曽根崎心中』の舞台は大阪であり、金銭のトラブルによって街を追われた男女が心中を試み、中心街から離れた松林のなかでその目的を果たす。

二つの映画に共通しているのは、映画の随所で人物の移動ショットが挿入されていることである。『大地の子守歌』における少女の巡礼と、『曽根崎心中』における心中への逃避行がそれである。しかし、後年の増村保造における閉塞性を指摘した多くの論考（たとえば岩本憲児「没我への反逆」、『月刊イメージフォーラム』、1987年3月号、33頁）が裏付けているように、これらのショットは、故郷喪失から新たな場所を希求していくという意味での移動性を備えていない。このことは、『大地の子守歌』の少女が盲目であることや、『曽根崎心中』における逃避行が夜の暗闇に包まれていることから導かれるように思われる。

『青空娘』におけるヒロインは、伊豆が故郷として機能することで、伊豆と東京間を移動する運動性を備えていたが、後年の増村の映画においては、人物は故郷を失い、移動はむしろ閉塞性を強めている。これらの映画は、人間が場所（故郷）を喪失していく過程と、それによる移動性の剥奪として捉えることが可能ではないかと結論したい。

<セッション C 【アクション／アトラクション】>

司会：塚田 幸光（関西学院大学教授）

10:00-10:35 (C1)

●「ソ連映画における空手表現の変遷——空手への規制に着目して」

米山 貴文（よねやま たかふみ／筑波大学大学院人文社会科学科博士課程）

ソ連にとって、スポーツ が国威を示し国民意識を統合する上で重要な役割を果たしてきたことは明らかであり、スポーツ自体に関する研究も盛んである。しかし、スポーツを文学や視覚芸術の見地から考察した研究は管見の限りではあまり見られない。1980 年代のソ連には空手が禁止されていた時期があったが、同時期の映画における空手の表現に規制や規制の影響が見られるのかどうかについては先行研究では明らかにされていない。本発表は、ソ連における空手の歴史とソ連映画の中での空手表現を確認し、ソ連映画での空手表現の変遷と政治的影響を明らかにすることを目的とする。

ソ連における空手は、作中のアクションシーンで空手が使用されているソ連映画『20 世紀の海賊』（Пираты XX века、1979）の大ヒットや海外カンフー映画の影響によって、80 年代までに高い人気を得ていた。しかし、当時は資格を持ったまともな空手の指導者はほとんどおらず、200 以上もの独自の流派やクラブが開かれるという無秩序状態であった。このような状況を管理するために 1978 年 11 月 13 日にソ連スポーツ委員会は空手推進委員会を設立し、同年 12 月にはソ連空手連盟が設立された。さらに、1981 年には、ソビエト連邦閣僚会議が「空手部門の業務を整理するための措置について」などの刑法を出し、空手を無許可で指導することは違法になった。1984 年 5 月 17 日、スポーツ委員会は「スポーツ現場における空手指導の禁止について」を発行した。この時から 1989 年 12 月 18 日に「ソ連における武道の発展について」が採択されるまでのおよそ 5 年間はソ連では空手が禁止されていた。

空手の描写が見られるアクション映画や冒険映画がソ連映画に現れ始めた時期は空手が規制を受けた時期と同じ 80 年頃であった。空手の描写が見られる作品は『20 世紀の海賊』、『恐れるな、共にいる』（Не бойся, я с тобой、1981）、『無敵』（Непобедимый、1983）、『マニア』（Фанат、1989）などである。『20 世紀の海賊』は、製菓業界向けのアヘンを大量に積んだソ連の貨物船がその荷物を狙った海賊に襲撃されるというもので、当時多大な人気を誇った作品でありソ連での空手人気を後押ししたとされている。『恐れるな、共にいる』は、20 世紀初頭のアゼルバイジャンを舞台にしたサーカス団員の旅の物語である。『無敵』は、ソビエト時代後期である 1983 年に公開された初めてのサンボに関する映画であり、1938 年以来ソ連の国技と公式に認定されていたサンボの「創出の物語」をフィクションを交えて伝える物語。『マニア』は空手を学んだ青年が事件に巻き込まれて、非法の戦いに身を投じていく物語である。

これらの作中での空手表現を確認した結果、『恐れるな、共にいる』、および、『無敵』においては空手規制の影響があったことが明らかになった。『恐れるな、共にいる』では空手の型に類似した動作を教える際にこれをアゼルバイジャンの格闘技ギュレシュ（гюлеш）であると説明している。しかし、ギュレシュは打撃を使わない組み打ち格闘技であり空手と似た印象を与えるとは考えられない。そして、『無敵』では、監督自らが著書の中で空手に対する規制があったことを記している。また、悪役がヒロインの首めがけて手刀を打ち込む場面や空手のような打撃格闘術を使用する場面があるが、これらについて作中で言及されていない点にも規制の影響が感じられる。一方で、規制前の作品『20 世紀の海賊』や規制の解かれた年である 1989 年の作品『マニア』では空手家を俳優やスタッフとして起用しており規制の影響はあまり感じられない。以上からソ連映画における空手表現は空手規制と連動するように変遷していたことが明らかになった。

10:40-11:15 (C2)

●「ジャッキー・チェンと老い——『ライジング・ドラゴン』におけるスター・イメージの再創造」

雑賀 広海 (さいか ひろみ / 日本学術振興会特別研究員 PD)

『ライジング・ドラゴン』(2012年)はジャッキー・チェンの単独監督作品としては『プロジェクト・イーグル』(1991年)以来となる、彼のキャリアの集大成として宣伝された。アクション映画からの引退も示唆されたことで、彼の最後の映画という印象を強めた。実際にはその後もアクション映画への出演は続けているが、監督作品としては現時点では本作が最後の作品となっている。こうした文脈から、本作は彼のキャリアを懐古する映画として見られることが多い。つまり、彼は自身がこれまで演じてきたキャラクターやアクションを反復し、観客はそれを懐かしむのである。たしかに、本作は『サンダーアーム／龍兄虎弟』(1986年)と『プロジェクト・イーグル』に連なる「アジアの鷹」シリーズの一作であり、過去の再興として製作された側面もある。しかし、本発表では、『ライジング・ドラゴン』を懐古的な作品ではなく、彼が新たにスター・イメージを再創造した作品であると主張する。すなわち、若さを誇る身体から身体的な衰えを自覚した身体へと、ジャッキー自身の手によって自らのスター・イメージが更新されるのである。

元々、ジャッキーのスター・イメージを象徴するのは、『スネーキーモンキー／蛇拳』や『ドラクモンキー／酔拳』(両作とも1978年)などのカンフー映画における剛健な身体、もしくは『プロジェクト A』(1983年)や『ポリス・ストーリー／香港国際警察』(1985年)におけるあらゆる痛みを克服する強靱な身体である。このように、身体を酷使するアクション・スターである彼にとって、健康な若い身体が彼のスター・イメージの根幹にある。たとえば、すでに40歳にあった『酔拳2』(1994年)でも息子を演じているが、父親役は8歳年上のティ・ロン、母親役は9歳年下のアニタ・ムイといった不自然な配役となっている。しかし、作品中で登場人物が年齢に自己言及することはなく、この時点において彼は老いから目を背け抵抗していたと言える。

1990年代末にハリウッド進出に成功したあとから、ジャッキーの若い身体に変化が見られるようになる。クリス・ホルムランドはジャッキーの2000年代の作品を分析し、彼が老いを受け入れ柔軟に対応している俳優と論じている。問われなければならないのは、ジャッキーがどれだけかつてのアクションを維持できているかどうかではなく、「観客である我々が、ジャッキー・チェンの老いを、彼が新たな役を演じ、別の役割に移るための、もうひとつの仮装と見ることができるかどうかである」と述べる(Holmlund 108)。そして、2010年代以降、『ダブル・ミッション』(2010年)、『ベスト・キッド』(2010年)、『ポリス・ストーリー／レジェンド』(2013年)、『ザ・フォーリナー／復讐者』(2017年)のように、中国やハリウッドの映画で彼は父親や師匠の役を演じ、老いと直接的に向き合うようになっている。本発表では、『ライジング・ドラゴン』において、彼自身がみずからの老いをどのように演出し演技をしているか、つまり、過去のイメージと現在の老いを監督であるジャッキーがどのようにつなげているかを焦点とする。

「アジアの鷹」シリーズは、ジャッキーがインディ・ジョーンズのようなトレジャー・ハンターに扮して世界を飛び回る物語である。過去作では、成り行きで行動をとる仲間ができるものの、基本的に彼は単独で行動する。『ライジング・ドラゴン』では、彼にはすでに目的を共有する数人の若い仲間がいる。彼はそのグループを率いるリーダーであり、若者はその活動のサポートをする。また、彼のアクションの特徴と言えば、生身の身体で日常の事物を武器に変換して戦うことであったが、本作の彼はラストのアクション・シーンを除いて常にジェームズ・ボンドのようなハイテクのガジェットを全身にまとっている。こうした変化は、彼のスター・イメージを真正な肉体性に見ていたとすれば、老化であり退化を示すものとなるが、拙論(雑賀2019)では彼の身体に形象性も含まれていることを明らかにした。彼のギャグやアクションは、肉体性と形象性の境界線上を自在に往復することに特徴がある。これを踏まえれば、老いを受け入れたジャッキーは、老いた身体(肉体性)と機械化された身体(形象性)の間の反復に移行したと見る事ができる。

Holmlund, Chris "Celebrity, Ageing and Jackie Chan: Middle-aged Asian in Transnational Action." *Celebrity Studies*, Vol. 1, No. 1, 2010, pp. 96-112

雑賀広海「落下と反復のスペクタクル——『プロジェクト A』と『ポリス・ストーリー／香港国際警察』における肉体性と形象性」、『映像学』、第101号、2019年、pp. 49-68.

11:20-11:55 (C3)

●「映画のジャンルと猛獣映画——『ロアーズ』を中心に」

中田 真梨子（なかた まりこ／学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士課程）

アメリカ映画のジャンルと動物との関係は深く、たとえば馬は西部劇に、犬は人間の相棒としてあるいはペットとしてファミリー映画に登場するように、例外はあるが、映画のジャンルと動物の種類は固定化される傾向にある。そのなかで、危険な捕食動物であるが飼いや慣らすことも可能なライオンなどは、スリラー映画からファミリー映画までさまざまな映画のジャンルに登場する特異な動物である。

仮に、肉食動物が登場する映画を「猛獣映画」とくり、それら映画の歴史を俯瞰すると、そのジャンルは実に多様である。たとえば、サイレント映画期に作られた、アフリカの原住民と野生動物の記録映画『シンバ』（*Simba*, 1928）を嚆矢に、アフリカの狩猟監視官の夫婦とライオンのエルザとの共生を描くファミリー映画『野生のエルザ』（*Born Free*, 1965）、その続編となる『永遠のエルザ』（*Living Free*, 1971）、アフリカで大干ばつが発生し、ライオンの群れが人間を襲うスリラー映画『マン・ハンティング／人間狩り』（*Savage Harvest*, 1981）、近年では、自然保護活動家ケヴィン・リチャードソンの活動を GoPro で撮影した“GoPro: Lions - The New Endangered Species?”（2013）などがある。また、都会でヒョウが逃げ出すスクリーン・コメディの『赤ちゃん教育』（*Bringing up Baby*, 1938）や、シチュエーション・コメディの『Mr.ライオン』（*Fluffy*, 1965）も、ジャンルの多様性という観点から見れば、「猛獣映画」史に刻んでも差し支えないだろう。

さまざまなジャンルの形式で作られる「猛獣映画」のなかで、156匹のライオンやヒョウなどの猛獣とひと家族の共同生活を描く実写のフィクション映画『ロアーズ』（*Roar*, 1981）は、その作品内にファミリー映画、コメディ映画、スリラー映画、そしてギャング映画の形式までも網羅している映画である。

特殊効果や映像技術を使うことなく、監督兼主演を務めたノエル・マーシャルらによって繁殖・飼育された、しかし、調教はされていない猛獣たちと人間との「共演」は、撮影時に多くの事故を生み、映画は完成するまで11年を要した。日本では1982年に劇場公開されたが、アメリカでは長期間にわたる制作にハリウッドが本作に興味を失い、本作がアメリカで初めて劇場公開されたのは2015年であった。1980年代から2010年代までの2度の劇場公開において、『ロアーズ』は2種類の「ラベル」を貼られて宣伝され、それらの「ラベル」に倣って批評も展開されていった。

日米の宣伝を比較すると、1982年の日本では「悲鳴100回、爆笑200回！ビックリ仰天、型破り猛獣チェイス！」という宣伝文をつけて本作を夏休みのファミリー映画として上映、一方、2015年のアメリカでは、「映画制作時に傷つけられたのは動物ではなく、70人のキャストとスタッフだった」（No Animals Were Harmed in the Making of This Film. 70 Cast and Crew Members Were）というタグラインをつけ、CG前時代における本作の危険な撮影手法と生々しい映像を強調して、本作をスリラー映画として上映した。これら2種類の「ラベル」を踏まえて日米の批評を整理すると、日本では、猛獣との共生をドラマ仕立てにして自然保護を訴えた本作を、笑いや驚きに満ちた娯楽性の高いファミリー映画と評価するものや（林1982）、爆笑を狙いすぎたわざとらしさがあるファミリー映画だと指摘するものがある（児玉1982）。他方、2015年のアメリカの批評では、撮影時における事故と人間と猛獣の「共演」に着目し、本作を「これまでの作られたなかで最も危険な映画」（The Most Dangerous Movie Ever Made）としている（Singer 2015; Collis 2015）。

ジャンル映画とは、ハリウッドのスタジオ・システム下で同質的な特徴が反復され慣例化された作品群のことである（加藤2016）。映画会社が映画に貼りつけた「ラベル」を見て観客は、映画における慣例と先行する映画経験のもとに、その映画を理解しようとする。当然、ジャンルの形式はひとつの映画のなかで混淆しているものだが、映画産業の仕組みにおいて、商業映画である『ロアーズ』が1980年代と2010年代を通して一貫しないジャンルで捉えられてきた点は、「猛獣映画」の特性と映画のジャンルを考える上で、仔細に分析する価値があるのではないだろうか。

そこで本発表では、『ロアーズ』においてさまざまなジャンルの形式がどのように混淆しているのかを、映画のジャンル論の観点から考察する。本発表で目指すのは、本作において複雑に絡み合うジャンルの形式を解きほぐし、本作がアメリカ映画の伝統的なジャンルの形式で作られていることを明らかにすることである。そのために、映画の企画が持ち上がった1960年代からアメリカで上映された2010年代までの映画史と動物愛護の歴史の変遷に触れつつ、本作を4つのジャンルの形式——本作の始まりと終わりで示される、動物保護を訴える字幕をギャング映画、人間と猛獣が実際に「共演」して繰り広げられる「追いかけ」をスラップスティック・コメディ映画とスリラー映画、そして人間と猛獣の「共生」を描く新しい家族形態をファミリー・メロドラマ映画——で分析する。

<セッション D 【アダプテーション】>

司会：川村 亜樹（愛知大学現代中国学部教授）

13:00-14:35 (D1)

●「映画『神の子どもたちはみな踊る』における多文化共生とポスト9・11のアメリカ」

藤城 孝輔（ふじき こうすけ／岡山理科大学教育学部講師）

村上春樹の文学作品のアダプテーションは近年にわかに注目を集めつつある。2018年の日韓共同製作映画『バーニング 劇場版』（イ・チャンドン監督）に続き、2021年に公開された日本映画『ドライブ・マイ・カー』（濱口竜介監督）はアカデミー賞国際長編映画賞を受賞して日本国内のメディアで大きく取り上げられた。村上春樹を専門に研究する国外有数の研究施設の一つである台湾の淡江大学村上春樹研究センターが毎年主催する村上春樹国際シンポジウムでは、村上春樹作品の映画や漫画、演劇へのアダプテーションに関する発表が数多く見られるようになった。さらに、2020年には村上春樹作品のアダプテーション研究に特化した村上春樹とアダプテーション研究会が山口大学の山根由美恵氏を中心に設立された。また、早稲田大学演劇博物館では2022年10月から村上春樹文学と映画の関係を取り上げた企画展「村上春樹 映画の旅」が開催中であり、村上文学の映像化作品にも焦点を当てているほか、イ・チャンドン、濱口竜介へのインタビューに加え、映画研究者のアーロン・ジェローラによる論考を収録した公式図録が刊行された。『風の歌を聴け』（大森一樹監督、1981年）などの初期の映像化作品が酷評を受け、村上がアダプテーションへの原作許諾を拒んでいた1990年代とは隔世の感がある。

本発表では阪神大震災の記憶をめぐる村上の連作短編集『神の子どもたちはみな踊る』（2000）の表題作を原作とするアメリカのインディペンデント映画『神の子どもたちはみな踊る』（*All God's Children Can Dance*、ロバート・ログヴァル監督、2008年）を取り上げる。村上春樹作品の長編映画へのアダプテーションとしては4作目に当たる同作は、原作の設定に大幅な改編を加えている点で現代の韓国を舞台とする『バーニング 劇場版』や映画独自の要素を多く盛り込んだ『ドライブ・マイ・カー』などの近年のアダプテーションに通じる作品であるといえる。作品の舞台を東京からロサンゼルスのコリアタウンに移し、主人公は日本人風の名前をもつ韓国系アメリカ人青年に改変されている。また、物語の背景となる災害の記憶は、阪神大震災のちょうど前年にあたる1994年1月17日に発生したノースリッジ地震に置き換えられている。一方、設定上におけるこれらの大幅な改変にもかかわらず、ストーリーにおいては原作に忠実な物語が展開されていると評されてきた。このようなストーリー上での原作への忠実さは『トニー滝谷』（市川準監督、2004年）や『ノルウェイの森』（トラン・アン・ユン監督、2010年）など2000年代半ばから後半にかけての映画化作品に共通して見られる特徴である。いわば、村上春樹作品アダプテーションの歴史の中で本作は、原作への忠実さを強く意識した2000年代のアダプテーションと映画独自の要素を大きく盛り込んだ2010年代の作品群のあいだの過渡期にある作品として位置づけることができるだろう。

本発表では、先行研究で指摘されている原作と映画との違いを文化的な順化として捉え、本作において多民族・多文化国家としてのアメリカのイメージが提示されていることを小説と映画の比較分析を通して明らかにする。このイメージの提示は物語の舞台や登場人物の国籍といった設定における変更のみならず、原作小説において主人公が抱える近親相姦の欲求をめぐる葛藤が映画において出自とエスニック・アイデンティティーをめぐる葛藤に置き換えられることによってなされている。街で見かけた父親とおぼしき人物の後を追うという物語自体は同じであるものの、村上の小説の主人公が母親との一線を越えることを恐れて近親相姦の禁止を象徴する存在としての父親像を求めているのに対し、映画においては多文化共生社会の中で複雑なエスニシティに特徴づけられた主人公がアイデンティティーのよりどころとなるみずからの出自を知るために父親を追い求める。アダプテーションに際してのこのような主題的な改変を2001年の9・11同時多発テロ事件以降の文脈の中で把握することを目指したい。

●「勅使河原宏『他人の顔』(1966)におけるカメラと空間表象」

胡 響楽 (こ きょうらく／大阪大学大学院人文学研究科博士課程)

『おとし穴』(1962)と『砂の女』(1964)に続いて、安部公房が原作・脚本、勅使河原宏が監督を務めるという協力形式で誕生した三番目の映画作品『他人の顔』(1966)は、事故で顔を失った男が、仮面を通じて妻との関係を回復しようとする物語である。

映画『他人の顔』と原作小説の大きな相違点としては、物語内物語として挿入される主人公が観た映画の扱い方が挙げられる。それは、顔にケロイドを負う原爆被害者の少女とその兄の近親相姦の関係を描いたものである。小説では「愛の片側」と名付けられたこの映画の内容にはきわめて少ない紙幅しか割かれていないのに対し、映画においては、勅使河原監督の強い意向により、このケロイドのある少女をめぐる物語の作品全体に占める割合は大幅に拡大され、男の仮面劇のストーリーと交互に語られるようになる。この点について、友田義行は著書『戦後前衛映画と文学：安部公房×勅使河原宏』の中で、原爆乙女という視点から、映画内映画としての「愛の片側」に見られる原爆表象に対して興味深い考察を展開している。

また、小説から映画へのアダプテーションを行う際に、直面する問題の一つは、語りのアダプテーションである。特に『他人の顔』のように、原作小説が一人称語りである場合、状況はより複雑になる。ノートと手紙の形式を取った小説における男の独白は、映画においては対話という形式で提示され、そのため原作ではわずか数行にしか登場しない医者に対話の相手として重要な役割を担わされている。こうした語り方式の変更によって、映画における男と医者との間には、分身的な関係性が生まれる。『他人の顔』に見られる語りのアダプテーションについて、守安敏久は「安部公房『他人の顔』—小説から映画へ—」という論文において、「独白」から「対話」への変換が映画の話し方に従った自然的な結果であると指摘しているが、映画の語りの具体的な分析は行っていない。以上のように、映画『他人の顔』に関してはいくつかの優れた論考は存在するものの、安部公房による原作小説と比較すると、先行研究はきわめて少ない状況である。

そこで本発表では、『他人の顔』の原作小説の映画へのアダプテーションにおける語りの問題に関して、二つの観点を提示したい。一つは、映画『他人の顔』における語り手としてのカメラの特徴である。語りの人称性から語り手を識別できる小説とは違い、映画において、POV ショットという概念も仮説の上に立てられている以上、誰の視点から語られているのかという問いに対して、絶対的な答えを出すのは不可能である。少なくとも、語りの人称性に対する問いは、映画と小説において同じほど有効ではないと考えられる。しかしながら、映画においてカメラそれ自体は小説の語り手と同価ではないものの、語りとしては機能している。『他人の顔』において、カメラによる語りは、物語の連続性を保つより、カメラの介在を際立たせるといった傾向が見られる。急速なズームやフリーズフレームの多用や、診療室のシーンにおける鏡像と実像の境界線を曖昧にするカメラワークに見られるように、勅使河原宏は、カメラの存在を隠すどころか、むしろ現実に対して切り取りを行う選択装置としてのカメラの「主観性」を強調し続けるのである。

もう一つの観点は、男の仮面が制作される場所である診療室という異質な空間に見られる空間表象である。撮影を担当した瀬川宏は、診療室のデザインコンセプトについて、「男と医者の精神的状況を語るための媒介的な空間」であると述べている。映画から見られるように、壁・窓・通路なしという設定による内外の境界の消滅や、シュルリアリズム芸術作品のようなセットと特殊な照明効果などの静的なセットデザインは、診療室という空間の非現実性を示唆している。それと同時に、空間的コンティニュイティの形成を絶えず攪乱するモンタージュとカメラワークによってもたらされる動的な空間体験は、その空間の異質性を増幅するのである。本発表は、診療室を舞台としたシーンを中心に、映像分析を行い、その空間に対して安定した空間認識が形成できない理由を考察する。

以上のように、本発表では、映画『他人の顔』における自己言及的なカメラや、異質な空間としての診療室に対する空間的コンティニュイティを欠如する空間表象について考察を行う。また、「透明な語り」の規範から逸脱するこれらの要素の分析を踏まえた上で、それが原作小説の語りといかに呼応しているかを明らかにしたい。

14:20-14:55 (D3)

●「キャサリンの家——『女相続人』におけるジェンダーと階級」

飯島 さや (いじま さや／東京女子大学大学院人間科学研究科博士課程)

ウィリアム・ワイラーは「階段監督」である。これは『女相続人』(*The Heiress*, 1949) に感銘を受けた飯島正によって付けられた愛称で、映画雑誌『アートシアター』(104号、1973年)において階段を巧みに用いた演出が高く評価されている。この作品以外にも『北海の漁火』(*A House Divided*, 1931)において、階段は父親と息子との激しい口論の場として用いられ、『偽りの花園』(*The Little Foxes*, 1941)においては、階段を上る途中で息絶える夫の姿が描かれている。また『ベン・ハー』(*Ben-Hur*, 1959)のエンディングにおいても主人公が階段を上る行為が取り入れられ、階段は登場人物の心理描写に欠かせないものとして位置付けられている。

「階段監督」としてのワイラーの代表作と言える『女相続人』は、主人公キャサリンが自宅の階段を下る行為から始まり、階段を上る行為によって締め括られている。とりわけ、エンディングにおける行為は今まで多く議論され、Mary Ann Doane の『欲望への欲望』(*The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, 1987) の解釈が定説とされてきた。Doane は「女が自分自身のために、自分自身の快楽のために、物語の反復を演出するのだ」と主張し、キャサリンが恋人モリスから見捨てられたように、彼女自身もその行為を繰り返すことによって復讐を成し遂げたと解釈した。つまり、勝利を獲得した女性像を提示したのである。それに対して、Alison L. McKee は *The Woman's Film of the 1940s: Gender, Narrative, and History* (2018) において、キャサリンの行為は「父親スローパー博士の物語の反復」であり、最終的に彼女は父親の考えに従ったという新たな解釈を打ち出した。

確かに、主人公の行為を「勝利というよりもむしろ個人的な悲劇に近い」と捉えた McKee の解釈は、『女相続人』のエンディングを改めて考察し、Doane の主張を覆すものであった。しかし、女性映画の典型である自己犠牲的な女性像が提示されただけに過ぎず、キャサリンの「悲劇」の根本的な原因は追究されていない。それを解き明かすためには、原作や間テキスト性のある小説のテキストを分析する必要があると言えるだろう。それ故、本発表において、映画の原作であるブロードウェイ演劇 (*The Heiress*, 1947) と、その原作であるヘンリー・ジェームズの小説『ワシントン・スクエア』(*Washington Square*, 1880) のテキストを参照し、映画がいかに改変されたかを明らかにすると同時に、間テキスト性を見出したい。

アダプテーション研究の手法を通して『女相続人』のエンディングを捉え直し、二つの新たな見解を提示する。まず、キャサリンは家父長としての父親を受け継いだ女家父長であり、彼女の姿は家父長制の枠外に出ていないと言えるだろう。Stella Bruzzi (*Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Postwar Hollywood*, 2005) によると、『女相続人』、『アパッチ砦』(*Fort Apache*, 1948、ジョン・フォード監督)、『他人の家』(*House of Strangers*, 1949、ジョーゼフ・L・マンキーウィッツ監督) は、「厳格で権威主義的な父親を優遇するハリウッドの傾向」を表す作品である。Bruzzi は『女相続人』における父親のクローズ・アップが強権的な男性像の象徴であると述べているが、父親の考えを受け継ぐというキャサリンの行為もそのような男性像を仄めかしていると推察できる。また、キャサリンが家父長としての立場を受け継ぐことを決めた最大の理由はモリスとの階級差であり、父親との主従関係も彼女の人生を左右したと言えるだろう。これは、原作の演劇の題目が当初 *The Doctor's Daughter* であったことから明らかであり、映画においてキャサリンは常に父親の支配下に置かれていたが故に、家父長である父親の全てを受け継がなければならなかったのだと結論付けたい。

第二の見解として、『女相続人』のエンディングでドアを叩き続けるモリスの姿は、男性映画における脆弱な男性性を想起させる。キャサリンとモリスの間には乗り越えられない階級という障壁があるにもかかわらず、モリスはキャサリンの家や彼女の父親に対する憧れを捨てきれず、無残にも彼女の自宅のドアを叩き続けることになる。冷酷なキャサリンによってもがき苦しむモリスの姿が引き立てられていると解釈し、『女相続人』を男性映画として再定義することを試みたい。

15:00-15:35 (D4)

●「映し出すものの効果——クィア性を中心に」

藤倉 ひとみ (ふじくら ひとみ / 順天堂大学医療看護学部助教)

デイヴィッド・レイブ (David Rabe) 原作の戯曲『ストリーマーズ』(Streamers) は 1976 年にオフ・ブロードウェイで初演され、その後 1983 年にロバート・アルトマン (Robert Altman) 監督によって映画化された作品である。ベトナム戦争最中の 1965 年、間もなく前線に赴こうという若きアメリカ兵たちが生活する兵舎が舞台となり、その張り詰めた緊張感が 4 人の新兵 (ピリー、ロジャー、リッチー、カーライル) と 2 人の軍曹 (ルーニー、コークス) を通じて描かれる。一步も兵舎の外に出ないという閉塞的空間で繰り広げられる人間模様を俳優たちが見事に演じており、中心人物を演じた 6 名全員が 1983 年のベネチア国際映画祭で男優賞を獲得した。アルトマン自身、その結果に対し、「あれはよかった。主演者と呼べるひとりが存在しないという観点に立って作った映画だったから。どの子もみんな同じように大切なんだと」(Altman 2005) という言葉を残している。

アルトマンによる映画『M★A★S★H マッシュ』(M★A★S★H, 1970) は朝鮮戦争を舞台にしており、『ストリーマーズ』と同じく戦場の出てこない戦争映画であることから比較されやすいが、『M★A★S★H マッシュ』よりもかなり評価は低い。そもそも、『ストリーマーズ』は『M★A★S★H マッシュ』に比べると先行研究も少なく、アルトマン作品の中でも軽視されやすいのだが、舞台である兵舎からカメラが一步も出ないという特殊な設定などからアルトマンの創造性が感じられるため、作品的価値を見出すことを試みたいと考える。

本発表では、まず、原作ならびに映画に見られる作品の主題に迫る。原作に忠実な映画であるため、この点において原作と映画は共通している。本作では、ジェンダーやセクシュアリティ、人種差別、自殺といった当時のアメリカで多く存在していた社会問題がベトナム戦争を通して浮き彫りとなる。より具体的に挙げると、異性愛と同性愛、白人と黒人、高学歴と低学歴、貧富の差といったダイコトミーの露呈であり、兵舎という小さな空間がアメリカ社会の縮図となっていることを明らかにする。当時泥沼化していたベトナム戦争が最大の要因であることは明らかであるが、その根底の闇以上に、セクシュアリティ (同性愛者かどうか) が作品の争点となっている。戦争による死の恐怖と同等 (もしくはそれ以上) にゲイであることが明るみになることへの恐怖心が描かれていることに着目する。

この主題の考察と関連付けて、原作や舞台では描かれず、映画でのみ映し出されたカメラワークによる繊細な描写とその効果について分析する。原作では複数名が同時に登場する場面も、映画では一人一人にクローズ・アップして動きや表情をとらえるため、より登場人物の人間性に迫り、彼らの心情をうまく映し出すことに成功している。また、原作では登場しない人物としての新兵ブッシュが映画には加わっている。彼は常に怯え、ベッドに潜って隠れている存在であるが、彼の観察眼を通して主要人物たちの動向を客観的視点で垣間見ることが可能にしている。そして、映画で大きな役割を果たしているのが、至るところで登場する「窓」や「鏡」の存在である。窓越し・鏡越しに映る視線は監視の役割を担っており、すべて見透かすような意味深な視線が向けられる。また、窓の内側、すなわち兵舎の中だけが狂気に満ちた異常な空間となっており、外に出ることで回避できそうな衝突も彼らがそこにとどまることによって避けられない運命をたどる。日常と非日常、生と死といった境界線を窓を用いて示していると考える。

一方、鏡はクィアな視線が交わされるツールとして使用されている。前述したように、作品内での最大の関心事は「同性愛者かどうか」というものであるため、クィア性を引き立たせる要素として鏡が一役買っている。また、戦友である二人の軍曹ルーニーとコークスの関係性も極めてホモソーシャルなものであると言え、そのことが主題のクィア性と関連があることについても言及する。

15:45-17:30

●シンポジウム「映像とは何か——デジタルとアナログの間」

司会進行：大石 和久（北海学園大学教授）

<パネリスト>

- 大石 和久 「アンドレ・バザン——魔術と露呈」
堀 潤之（関西大学教授） 「レフ・マンヴィッチ——デジタル映像のプラグマティクス」
小原 文衛（公立小松大学教授） 「ガレット・シュワート——ナラトグラフィーについて」
伊集院 敬行（島根大学准教授） 「精神分析学——観客がスクリーンで出会うもの／出会い損ねるもの」

17:40-18:40

●講演「作家主義（auteurism）と作家性（authorship）」

中村 秀之（なかむら ひでゆき）氏 プロフィール

映画研究者。東京大学大学院社会学研究科博士課程満期退学。桃山学院大学社会学部助教授を経て、立教大学現代心理学部教授。2021年3月をもって定年退職。その後は、明治学院大学大学院、早稲田大学大学院などで非常勤講師を務める。

著書に、『暁のアーカイヴ——戦後日本映画の歴史的経験』（東京大学出版会、2019年）、『特攻隊映画の系譜学——敗戦日本の哀悼劇』（岩波書店、2017年）、『敗者の身ぶり——ポスト占領期の日本映画』（岩波書店、2014年）、『瓦礫の天使たち——ベンヤミンから〈映画〉の見果てぬ夢へ』（せりか書房、2010年）、『映像／言説の文化社会学——フィルム・ノワールとモダニティ』（岩波書店、2003年）など。最新論文は「“What’s Happened to Abe?” ——『若き日のリンカーン』の〈語られないこと〉」（未刊）。

日本映画学会

会長 吉村いづみ

大会運営委員長 塚田幸光 運営委員 北村匡平、須川いづみ、中垣恒太郎

開催校責任者：山本佳樹

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 流通経済大学社会学部 須川まり研究室内 〒270-8555 千葉県松戸市新松戸 3-2-1

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>