

日本映画学会

第12回例会 プログラム

2023年6月24日（土）10:00

東京工業大学大岡山キャンパス
西8号館10階 大会議室（E1001）

タイムテーブル

10:00 開会の辞 塚田 幸光 (大会運営委員長、関西学院大学)

<研究発表 セッション A ジェンダー、ペルソナ、エスニシティ> 10:05-12:10

座長 渡邊 俊 (杏林大学専任講師)

10:05-10:40 『新宿インシデント』と『不夜城』における在日中国人の映画表象をめぐって
——ヘテロトピア的な生存空間における差別と共生

崔 鵬 (北海道大学国際広報メディア観光大学院博士課程)

10:50-11:25 日本統治期の台湾人弁士に関する映画史的検討
——詹天馬のスターペルソナに見る複層性

原口 直希 (京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程)

11:35-12:10 Performance and Screen Identities in the Star-Embodied Lesbian Cinema

LEE Ka Sin (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)

<昼休憩> 12:10-13:10

<研究発表 セッション B 映画と音> 13:10-13:45

座長 田代 真 (国士舘大学教授)

13:10-13:45 エリック・ロメール映画における同時録音と画面外の声
——『モード家の一夜』(1969)の対話シーンの分析

正清 健介 (日本学術振興会特別研究員 PD)

<研究発表 セッション C アダプテーション> 13:55-15:15

座長 藤倉 ひとみ (創価大学専任講師)

13:55-14:30 勅使河原宏『燃えつきた地図』(1968)における都市表象

胡 響楽 (大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程)

14:40 -15:15 戦後日本映画と女性作家

——有吉佐和子原作・豊田四郎監督『恍惚の人』を中心に

徐 玉（名古屋大学ジェンダーダイバーシティセンター研究員）

<第1回ワークショップ> 15:25-17:55

『真昼の決闘』への挑戦——西部劇の古典を読み直す

司会・講師 川本 徹（名古屋市立大学）

講師

大勝 裕史（千葉商科大学）「私はなぜ戦うか——ノワール西部劇としての『真昼の決闘』」

井上 博之（東京大学）「メイン・ストリートのはぐれ者——『真昼の決闘』と分裂する共同体」

飯島 さや（東京女子大学（院））「女たちの葛藤——『真昼の決闘』における闘う女性像」

川本 徹（名古屋市立大学）「クロックワーク・ウェスタン——『真昼の決闘』、ジャンル、時間」

18:00 閉会の辞 吉村 いづみ（会長、名古屋文化短期大学）

18:30 懇親会（東京工業大学 本館地階 B58 コミュニティ・ワークラウンジ）

*当日は休日为本館が施錠されているため、例会会場（西8号館）の向かいにある大岡山第二食堂から入って下さい。

発表概要

<研究発表 セッション A> 座長 渡邊 俊 (杏林大学専任講師)

10:05-10:40

●『新宿インシデント』と『不夜城』における在日中国人の映画表象をめぐって ——ヘテロトピア的な生存空間における差別と共生

崔 鵬 (北海道大学国際広報メディア観光大学院博士課程)

『新宿インシデント』(2009)は、在日中国人の密入国に焦点を当て、新宿の歌舞伎町で、在日中国人が自分のマフィア組織を作り、日本のヤクザに対抗しながら、組織が内部分裂を始めて殺し合う物語である。映画の監督イ・トンシン(2009)は「94年に『亜洲週刊』という雑誌で新宿歌舞伎町の青龍刀事件(中国系マフィアの抗争)の特集を読み衝撃を受けたのが最初。不法移民の闇の世界をどうしても知りたくなって、当時日本で『蛇頭/スネークヘッド』という本を出した莫邦富(モー・バンフ)に話を聞きに行ったりもした。並行して日本の中国人・コロンビア人・イラン人組織や暴力団の動向もリサーチを重ねた。」と述べている。

同じ歌舞伎町を舞台とした映画『不夜城』(1998)において、歌舞伎町は、墮落、喧騒、売春、歓楽、苦痛などの俗世間の百態が毎日のように演じられている場所である。映画の冒頭から長回しのショットで、主人公の劉健一は夜の歌舞伎町を彷徨しながら、そこに生きている様々な人間のありようを描いている。酔っているサラリーマン、ホスト、風俗嬢、中国人のマフィアやヤクザなどの人間像が撮られる一方、欲望、金銭、権力はこの無国籍の街にはびこっていることが見られる。

本研究は二つの映画を通じて、主流社会から隔離される「隙間の空間」で、有限な資源を奪いあうため、外部との戦いを続けると同時に、内部から崩壊する在日中国人の他者性を明らかにしようと試みた。二つの映画とも、台湾幫、上海幫と北京幫などの中国語の方言を操るマフィア組織を登場させる一方で、『不夜城』だけでは、残留孤児が設立した「怒羅権」というチャイニーズマフィアの組織を加えて描写している。考えてみれば、90年代を背景とした映画の中で現れた在日中国人は、マフィアとして描かれた必然性がある。例えば、『新宿インシデント』の脚本のコンサルタントは、『歌舞伎町案内人』の著者李小牧(リ・こまき)である。長年で歌舞伎町に立ち続け、歌舞伎町の裏社会と中国人のマフィア世界を詳しく知っている李が提供した情報に基づく映画の物語は、当時の日本社会における実在したマフィアの裏事情と関連していることが分かった。一橋文哉(2015)によれば、90年代以降、密入国者や違法滞在者が増加しつつあり、台湾と香港のマフィアに続き、上海のマフィアが登場した。さらにそこに福建と広東のマフィアも加わって、日本の闇世界で活躍し続ける。このような社会現象は、映画における在日中国人をマフィアとして描かれる契機を設け、社会的根拠を提供したものとなっている。

二つの映画の中で、在日中国人が差別されるシーンは絶えず見られるが故に、本研究は二つの視点からこうした表現を考察する。一つ目は、映画に描かれる在日中国人は、90年代の日本社会で様々な差別を受け、犯罪に手を染めてしまうような「他者性」を分析する。現代映画において、人種マイノリティーの描き方は、主流社会から偏見を受けることやステレオタイプ化とされる描写が多く見られる。ビル・ニコルズ(2010)は「大衆映画(Popular Cinema)の歴史は、部分的には、国籍、ジェンダー、サブカルチャーとともに、異なる人種や民族のステレオタイプ的な表現の進化の歴史である。」と述べている。また、ニコルズ(2010)は、映画におけるマイノリティーの差別される表象を社会構造の「二項対立(主流と周縁、自分と他者、善と悪)」から解釈している。ニコルズ(2010)によれば、映画の中で、マイノリティーへの差別や偏見を表象するのは、製作者がキャラクターを作るための都合のいい手法であり、観客が映画を通じて差別や偏見を直接に体感したり、理解したりするために、役に立てる手法でもある。こうした在日中国人の差別される表象は映画の作り手にとって、むしろ好都合な作り方だと考えられる。

二つ目は、二つの映画の中で、主な舞台空間となっている新宿と歌舞伎町は、日本社会と中国社会のいずれにも属していない「隙間の空間」のように機能していると考えられる。加藤政洋(1998)によれば、「ユートピア(非

現実空間)」と「ヘテロトピア(現実空間)」という言葉説を唱えるミシェル・フーコーは、「ヘテロトピア」をあらゆる空間と関わると同時にいずれにも所属されていない「他なる空間」と位置付けている。二つの映画に映されている新宿と歌舞伎町は、在日中国人の居場所として、あたかも日本人を主体とした社会から逸脱し、他者性を生産する「隙間の空間」のようである。本研究はこうした「在日」という「空間的他者性」、「中国人」という「人種的他者性」を統一できる新宿と歌舞伎町を在日中国人のヘテロトピア的な生存空間として、取り上げようとする一方で、こうしたヘテロトピア的な空間は、「マイノリティーの他者性」と「マジョリティーの特権」を結びつける唯一の「共生空間」として、その可視化と特化性を論じたい。

10:50-11:25

●日本統治期の台湾人弁士に関する映画史的検討

——詹天馬のスターペルソナに見る複層性

原口 直希 (京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程)

本発表は日本統治期の台湾人弁士を代表する詹天馬^{せんてんま}に焦点を当て、同時代資料に依拠した映画史的検討によりその様相を明らかにするものである。なお台湾映画研究の一端として映画観客は台湾人を想定する。

日本映画研究において、長らく弁士は純映画劇運動における批判を踏襲する形で映画の発展を妨げる存在として否定的に語られ本格的な研究の俎上に上がることが限られてきた。しかしながらノエル・バーチが弁士を、欧米とは異なる映画の発展をもたらすものとして肯定的に捉え返して以降(“*To the distant observer*”1979: 75-86)、示唆に富んだ研究が多数行われており、アロン・ジェローやジェフリー・ディムによる一連の研究では弁士の歴史的な変化が実証的に示されるに至っている。

弁士が注目を集めているのは台湾映画研究においても同様であり、それは三澤真美恵による一連の研究によるところが大きい。そこでは同時代資料に関する精緻な検討がなされているほか、「臨場的土着化」(『「帝国」と「祖国」のはざま』2010: 71-2)などの抽象的ではあるものの弁士によってもたらされる刺激的な概念が提示されており、その議論は台湾映画史に関する第一人者の李道明(『動態影像的足跡』2019)をはじめ、李政亮(「視覚變奏曲」2006)、史惟筑(「辯士何以成為台灣電影「起源」?」2019)、Lin Shu-mei(“*Borders in the film viewing space*”2022)など後続の研究において踏襲され、発表者も学ぶところは大きい。

しかしながら弁士に関して三澤は非武装の抗日政治運動団体である台湾文化協会およびその派生団体の活動を核として、同時代を生きた台湾人へのインタビュー記録によってそれを補足するのみであり、その記述には政治運動への偏りが見られる。確かに同時代は統治主体としての台湾総督府と抵抗主体としての台湾文化協会という二大アクターによる政治的な二項対立の構図が存在し、両陣営は共に映画をプロパガンダの手段として用いていた。しかし映画はプロパガンダとしてのみ存在したわけではなく、むしろ大衆は民間の娯楽映画を享受していた。三澤の研究の重要性に疑いはないものの、同時代の弁士という場合にはこうした民間における弁士に関しても目配りが必要ではないだろうか。

他方、民間の弁士に関しては田村志津枝の著作が詳しく(『はじめに映画があった』2000)、それは加藤厚子(『総力戦体制と映画』2003: 221-8)や片岡一郎(『活動写真弁士』2020: 339-43)などにより踏襲され続けている。しかしながら田村の著作は、三澤が「日本において先駆的に台湾映画の歴史を紹介した意義は大きい、典拠が不明な箇所が多く、先行研究として参照するには難がある」(前掲 2010: 276)と指摘するように歴史的な実証性の点で不足がある。また確かに同時代の台湾人弁士に関する資料は著しく限られておりその研究には難しさが伴うものの、田村の著作は台湾におけるマス・メディアを通して語られる通説を超えるものとはなっておらず新たな発見は見いだされない。

これに対して本発表では比較的資料の残されている代表的な台湾人弁士の詹天馬に焦点を当て、同時代資料に依拠した実証的な映画史的検討を行う。以下、現時点の予想を含む発表内容を確認する。

まず冒頭で上記内容を確認したのちに第1章では台湾における映画受容の特徴について、三澤が提起したエスニックグループごとの「分節的経路」、台湾文化協会の活動に見られる「臨場的土着化」などを踏まえて確認する。第2章では民間の映画受容と弁士の人気について、『台湾総督府統計書』などの台湾総督府および関係

団体による刊行物、『臺灣日日新報』をはじめとする新聞・雑誌をもとに実証的に検証する。特に『台湾総督府統計書』からは、トーキー化以降に弁士は減少するとの既存の言説を覆す形で台湾人弁士の数に減少が見られないことを示す。第3章では詹天馬のスターペルソナが映画配給会社の設立・経営、ラジオを通じた映画物語の放送、コーヒーを提供するカフェ天馬茶房の経営、そして天馬茶房における土着芸能の保護などの、弁士以外の活動に基づく形でモダニズムと台湾ナショナリズムの混交したものとして形成されていることを示す。第4章では「台湾の徳川夢声」と称されることについて、台湾で1930年に公開された中国映画『可憐的閨女』(1925)に関する映画説明のパフォーマンスを軸に、詹天馬の兄弟子に当たる谷天郎のパフォーマンスを補助線として検証し、そこに「親日」の胚胎とも言うべきものが見られることを示す。最後に終章では詹天馬のスターペルソナがモダニズム、台湾ナショナリズム、「親日」の胚胎という3つの要素による複層的なものであることを確認して議論をまとめる。

11:35-12:10

● Performance and Screen Identities in the Star-Embodied Lesbian Cinema

LEE Ka Sin (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)

The cinematic figure of the lesbian has come a long way, from an initial historical invisibility through stereotypical representations and exploitation, to its current position of providing one or more central characters in a number of movies. As it has risen up this hierarchy of visibility and representability, the lesbian figure has benefited greatly from the names, physical and personal charisma, acting ability, and accredited screen identities of famous stars who have acted these characters. Having witnessed the dramatic spike in the number of lesbian-themed films that star commercially and critically successful actresses in recent years, I have been drawn to this popular phenomenon and decided to study further the various filmmaking and spectatorial practices inspired by these far-reaching mainstream lesbian-themed films.

Rather than a reductive focus on the possible failure of lesbian verisimilitude in these films (partly because the lesbian character is played by a heterosexual star), the subject of investigation in this presentation will be the films' approaches to the aesthetic depictions of the star-characters which hypothetically lead to a reconciliation between mainstream ideologies and less popular or less acceptable attitudes and beliefs. To what extent do the star's filmography/cinematic images and her separate reality as a real-life existence account for the star persona and then her lesbian role(s)? How do certain filmmaking strategies and star-actors' saliencies work their magic to evoke particular spectatorial responses, especially when it comes to the lesbian characters, such roles being more than ever sought by big-name actresses? How and to what extent do the similarities and differences between the star's earlier screen identities and lesbian role(s) matter to the filmmaker and the spectator respectively? Simply put, how does the star contribute to the semiotic relationship between the narrative premise/structure and the lesbian character?

Star theory and lesbian cinema as well as their intersections have been largely studied through the lens of psychoanalysis (e.g., Teresa de Lauretis, *The Practice of Love*, 1994), empirical audience research (e.g., Jackie Stacey, *Star Gazing*, 1994), and cultural studies (e.g., Richard Dyer and Julianne Pidduck, *Now You See It*, 2003). It is hoped that through (inter-)textual analyses of star-featuring lesbian films, the star-embodied lesbian figure will be fleshed out with emphasis on not only identification with her sexuality but also identification with the star-actress whose body and traits endorse and complicate the configuration of the cinematic lesbian. This presentation investigates the notions of performance and on-screen persona by looking into four star-actor performances—by Cate Blanchett and Rooney Mara in *Carol* (Todd Haynes, 2015) and by Kate Winslet and Saoirse Ronan in *Ammonite* (Francis Lee, 2020)—and juxtaposing their earlier heterosexual and queer roles and lesbian characters in these two films. Their performances are not

only provided for an audience, but also specifically for the other protagonist to receive and play with. Instead of showing off their chameleon-like acting abilities in playing a lesbian role, the conflation of Winslet's and Ronan's strong woman figures and sapphic performances, and the combination of Blanchett's protean talents and Mara's emotive mystique, rightly complement the characterization of their strong-willed lesbian characters. I will also attempt to compare *Carol* and *Ammonite* and such mainstream sexual-minority films as *The Boys in the Band* (William Friedkin, 1970) and *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985). Whereas the predominant close-up of the face in those earlier mainstream films serves as a tool of "division between homosexual and heterosexual (Joe Carrithers, "The Audiences of *The Boys in the Band*," 1995, 65)," the close-ups of the star's face and body function in a different way—to signal and elucidate the star's transcendental quality in her (re)presentation of the character (Paul McDonald, *Hollywood Stardom*, 2013). The close-up acts as "a nodal point linking the ideologies of intimacy and interiority to public space and the authority of the monumental (Mary Ann Doane, "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema," 2003, 109)." On top of the heterosexual-homosexual split and the implications of its monumentality, the close-up has also been traditionally operating in three other ways in Patricia White's ("Lesbian Minor Cinema," 2008, 411) discussion of minor lesbian cinema, a cinema that "actively engage[s] the process of exclusion by the mainstream" and "refuse[s] predictive narratives in favour of an unrealized potential [emphasis in original]." Those three ways—individualization, a manifestation of social role or type, and a tool of intersubjectivity and communication—seem to be disavowed in minor lesbian cinema, as its nakedness and inhumanity actively ask the spectator to seek "something beyond (Ibid)." Interestingly, this "something beyond" of the lesbian character, when played by the star-actress, can be extensively and productively traced in her other screen identities and star persona. By addressing earlier mainstream sexual-minority films and independent lesbian films, it will be revealed that the star has immense theoretical potential in analysis of lesbian film-viewing practices. Setting the star-driven narratives of *Carol* and *Ammonite* in historical periods also hints at cinematic revisionism as a historical conduit for previously hidden lesbian images to the contemporary audiences: for the former, "Blanchett playing a lusty lesbian...is an important dimension of the film's historical imaginary, a realization of how the larger-than-life female stars of postwar cinema could be experienced as one's own personal seductresses (Patricia White, "Sketchy Lesbians: *Carol* as History and Fantasy," 2015, 15)"; for the latter, having two powerhouse star-actresses play allegedly lesbian historical figures, whose intellect and careers were suppressed in a patriarchal society, is incredibly significant in cinematic and social representation, as their defying sexual norms and depicting female homosexual/homosocial relationships mirrors the rise of actresses and woman filmmakers around the same time.

<研究発表 セッション B> 座長 田代 真 (国士舘大学教授)

13:10-13:45

●エリック・ロメール映画における同時録音と画面外の声 ——『モード家の一夜』(1969)の対話シーンの分析

正清 健介 (日本学術振興会特区研究員 PD)

生前、エリック・ロメールの映画製作に携わった録音技師ジャン＝ピエール・リュ(2013)は「同時録音の音は、ロメールと私にとって啓示＝新しい発見でした。特に「画面外の音」の重要性に関してそう言えます」と述べる。本発表は、この発言を起点にロメールが同時録音での撮影を通していかにして「画面外の音」の重要性を発見したかを考察することで、ロメールの映画における台詞音声の使用法の一部を明らかにするものである。

1957年、スイスで映画の同録撮影に実用可能なポータブルレコーダーNagraⅢが開発されていた。にもかかわらず、同時期、隣国フランスで映画批評誌『カイエ・デュ・シネマ』を中心に批評活動を展開しつつ、短編映画で既に映画製作に乗り出していたカイエ派のヌーヴェル・ヴァーグの映画作家達はアフレコを採用していた。それは1959年以降の彼らの長編映画デビュー後も変わらない。

だが一方、ロメールは1959年製作の長編処女作『獅子座』(Le Signe du lion、1959年製作／1962年公開)で一部、同録を採用しており、カイエ派の監督達の中でもいち早く同録を映画製作に取り入れていた。そして、その10年後の1969年に、ロメールはリュと共にNagraⅢを駆使し本格的な同録映画『モード家の一夜』(Ma Nuit chez Maud、1969年製作・公開)の製作にのぞむことになる。映画史家のアントワーン・ド・ベックとノエル・エルブは評伝『エリック・ロメール』(2014)においてリュのことをロメール作品に同録音をもたらした「同録音の使徒＝伝道者 apôtre du son direct」とも称してリュの重要性と同録に対する強い思い入れを表している。『モード家の一夜』以後にみられるロメールの同録への偏執狂的なこだわりは、適宜、柔軟にアフレコを利用したフランソワ・トリュフォーの同録への無頓着さと比べることで、その特異さが際立つ。

では、ロメールとリュは、同録での撮影を通して、いかにして画面外の声の重要性を発見することになったか。本発表では同録と画面外の声の関係について明らかにするためにロメール映画の対話シーンに着目する。武田潔(1995)や石橋今日美(2002)が指摘するように、ロメール映画の対話シーンのカット割りは独特なもので知られ、切り返しが少なく、あっても切り返しのタイミングのほとんどは話者交代のタイミングと一致しないという特徴を持つ。リュによれば、ロメールは、古典的な映画製作法に則ればリバーショットへと切り返しをすべきタイミングで切り返しをしなかったとされる。また、カメラマンのネストール・アルメンドロス(1990)によれば、ロメールは対話シーンを撮影する際に「大切なもの—話し、あるいは聞いている人物—だけを撮り、編集で重複が一切出ないようにした」とされる。つまり、切り返しのタイミングは、話者交代ではなく、何が「大切なもの」かというロメールの主観によって決定される。ここで重要なのは、ロメールは話者交代のタイミングで毎回切り返しをしてリバーショットを提示しなかったからこそ、代わりに、映されない画面外の人物を音源とする画面外の声ショットに響く結果となっているということである。画面外の声は、こうした言わばロングテイクの結果として必然的にロメールとリュの前に立ち現れた音と考えることができる。では、その画面外の声と同録音であることによつてどのような効果があるか。

その効果を具体的に明らかにするために本発表では『モード家の一夜』の対話シーンを参照する。本作品の対話シーンでは時折、切り返しではなく、ロングテイクが用いられる。それにより、画面内の人物の台詞のみならず、身体的反応をも一挙に継続した形で捉えられ、現在進行形の感覚が生まれている。その感覚をより一層引き立てているのが、同録による反響音と雑音を含んだ立体的な声である。特に画面外の声は、ブームマイクからやや離れた場所から発せられているせいか、インの声よりも反響音が大きく、途中、小さく、こもったものにさえなる。このような音質により物語上の人物達が今まさにその場で対話しているというある種のリアリズムが生まれている。こうしたリアリズムは、トリュフォー映画でしばしば聞かれるアフレコによる平板な声では実現しえない。今まさに画面内の人物が画面外の人物と会話しているという生々しい現在進行形の感覚は、ロングテイクの映像に同録の画面外の声が合わさることで生まれている。

以上のように、本発表は、ロメールが同録でのロングテイクを通して、現在進行形の感覚というリアリズムを生み出すその源として画面外の声の重要性を見出したと論証する。

<研究発表 セッションC> 座長 藤倉 ひとみ (創価大学専任講師)

13:55-14:30

● 勅使河原宏『燃えつきた地図』(1968)における都市表象

胡 響楽 (大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程)

勅使河原宏が監督した『燃えつきた地図』(1968)では、主人公の探偵がある女性から何の予兆もなく姿を消した夫の行方を探すという依頼を受けてから、手掛かりを集めるため巨大な都市を駆け回る物語が描かれてい

る。本作は安部公房による「失踪三部作」の最後の一作の映画化作品であり、安部公房原作・シナリオ、勅使河原宏監督という二人の協働形式で作られた最後の作品ともなる。いろいろな意味で「最後」の意味合いが強いが、数多くの「初めて」を詰め込んだ作品にもなっている。例えば、この映画自体が、勅使河原宏の初めてのカラー映画で、初めてのシネマスコープであり、映像の質的な変化が行われている。

安部公房の原作小説については数多くの先行研究が積み上げられてきたが、映画はそれほどの注目を集めていない。友田義行は、原作と映画の表現手法の特徴をそれぞれ分析し、安部公房と勅使河原宏の作家性を読み取り、「映画的手法の小説への逆輸入」という点で、本作を二人の到達点と位置付ける。また、今井瞳良は、『燃えつきた地図』における団地の表象に注目し、本作は従来の団地映画で描かれてきた団地と農地の闘争を避け、「団地が新しい空間から、郊外の日常生活へと変貌していく転換点を捉えている」と指摘している。

団地小説と言われる『燃えつきた地図』の原作を映画化する際に、勅使河原宏が都市の映像的表象に重きを置いたことは明らかである。小川智子は、『燃えつきた地図』では、「東京の街は、ほとんど本質的な主人公としてとらえられている。探偵や依頼人や証言者はいわば風景を媒介するもので、人工物に取り巻かれて走りつづけるしかない、止まるのが恐いから、いつまでもどこまでも走り続けたいと願いながら、じつは街に閉ざされている」と指摘している。すなわち、『燃えつきた地図』の主人公は、探偵や依頼人の女などの登場人物より、むしろ迷宮のように無限に広がる都市そのものである。こうした意図は、映画の構図・視覚的表現にも見られる。『砂の女』(1964)や『他人の顔』(1966)の日常に見慣れた物を解体するような極端なクローズアップを盛り込んだ映像表現に対して、『燃えつきた地図』では、シネマスコープのスクリーンで繰り広げられる都市風景のロングショットが際立って見える。また、人物は画面中心から周縁化され、身分を識別できる最小単位の顔だけで登場するような異質な構図も見られる。

『燃えつきた地図』においては、都市の表象は単純な都市風景として現れるのではなく、都市空間対都市化の進展から取り残された空間という図式の中で、浮かび上がってくる。探偵が失踪者の元部下の田代と顔を合わせるシーンにおいて、勅使河原宏は駅前の喫茶店という典型的な都市空間に、原作で描写されていない噴水のイメージを映像に導入する。それに対して、ヤクザ団体という古い共同体の支配の下に置かれる空間としての堤防のシーンでは、ヤクザ団体と労務者たちが正面から衝突する瞬間に、ドラム缶の中で燃え続けていた焚き火の炎が暴走し、その空間を占領することとなる。すなわち、勅使河原宏は駅前の喫茶店と工事現場近くの堤防という二つの独立した空間を、焚き火と噴水という二つの対立的なイメージを通じて、視覚的に関連づけているのである。

さらに、上記の駅前の喫茶店のシーンには、都市社会における人間関係の諸相が凝縮されている。このシーンでは、探偵と田代の隣の席に座っている一人の女性が映画オリジナルの人物として登場する。焦点の変動を通じて、セリフ一つないこの女性が軽く頷く姿しか映らない画面に合わせて、画面外にいる探偵と田代が手にした写真に映るモデルの身体を品定めする声が聞こえる。こうした聴覚と視覚のずれから、見知らぬ女性が第三者として二人の対話に参加しているという錯覚が生まれる。しかし、こうした錯覚にしても、虚言癖のある田代と探偵との対話にしても、都市の住民である登場人物たちの間にあるのは、「成立しない対話」だらけだと言える。このようにして、勅使河原宏は、「対話の虚構性」という側面から、都市における人間関係の実質を浮き彫りにする。

上記の分析を踏まえて、本発表は『燃えつきた地図』に見られる都市表象に関して、二つの観点を提示したい。一つは堤防と喫茶店のシーンに見られる非都市空間と都市空間の対照である。堤防の焚き火と喫茶店の噴水という二つのイメージを通じて、野生的な非都市空間と画一化された都市空間という図式の中で、都市は表象されている。もう一つは、喫茶店のシーンに見られる「対話の虚構性」が都市における人々の繋がりの脆さを露呈することである。さらに、このシーンについての映像分析を通して、勅使河原宏がいかに視覚と音声のずれを通じて、一つの場面・現実を多義的なものへと拡張しているのかを明らかにしたい。

●戦後日本映画と女性作家

——有吉佐和子原作・豊田四郎監督『恍惚の人』を中心に

徐 玉（名古屋大学ジェンダーダイバーシティセンター研究員）

発表者は博士論文「日本文芸映画にみる女同士の絆—1950-60年代を中心に」の中で、女性作家による同名小説に基づいた映画作品を3本とりあげ（原田康子原作の『挽歌』、有吉佐和子原作の『香華』と『華岡青洲の妻』）、疑似母娘、母娘、嫁姑といった女同士の絆や、女たちと「家」「家制度」の関係を考察した。博士論文の執筆にあたって、できるだけ多くの文芸映画を見てきた。その際に気づいたことのひとつは、昭和中期から後期にかけて、特定の女性作家の作品の映画化が盛んに行われてきたことであった。たとえば、有吉佐和子原作の映画は12本、曾野綾子原作の映画は12本、宮尾登美子原作の映画は7本ある。その中でも、特に有吉の小説に基づく映画作品はいずれも示唆に富んだ、フェミニズム的側面が色濃く反映された作品だと言える。しかもそれは、家制度に縛られる女たちの物語にとどまらず、女性を中心に描きつつ、そこに時代を反映し、ときには時代を先取りするような社会的問題を提起している。たとえば、『美しい庵主さん』（西河克己 1958）に見られるジェンダー・コードの解体やジェネレーションギャップ、『閉店時間』（井上梅次 1962）における女性の社会進出、『恍惚の人』（豊田四郎 1973）の高齢者問題など。発表者はこうした有吉作品の題材の魅力と優れた時代感覚に強く惹かれており、これからは有吉原作の映画化作品を中心に、文学と映画におけるジェンダーのありようを研究していこうと考えている。

映画研究において、アダプテーションはひとつの大きなテーマである。しかし近年のいくつかの先行研究も含め、文学作品の映画化については、男性作家原作のアダプテーション研究がメインであり、日本では特に川端康成、谷崎潤一郎といった「文豪」の作品の映画化が繰り返し研究されてきた。その一方で、原作の書き手が女性であることを意識したアダプテーション研究はまだ多いとは言えない。女性作家による文学作品の映画化に関する研究としては、たとえば以下のようなものがあげられる。堀口典子は、林芙美子原作、成瀬巳喜男監督の二つの映画『めし』、『浮雲』をとりあげ、映画が文学を翻案するときに、どのように小説という文字媒体と交渉し、女性の身体・境界という「帝国」の身体・境界を戦後に再構築したのかを詳しく分析している（堀口 2006年）。また、関礼子は、幸田文原作、成瀬巳喜男監督の『流れる』と樋口一葉原作、今井正監督の『にごりえ』を例にして、映画と文学の「差異」ではなく、「連続性」や「相互交渉」の様相を考察している（関 2011年）。

一方、有吉佐和子原作の映画化作品はしばしば、木下恵介、増村保造、中村登といった名監督によって製作され、興行成績や同時代の評価も良好だったにもかかわらず、これまでの研究はごく少数である。1979年に刊行された、日本映画テレビプロデューサー協会編集の『映画で見る日本文学史』という、映画の制作側によって企画された文学作品の映画化についての本を繙いてみても、取り上げられた作品の中で、原作の作者が女性であるのは『にごりえ』、『放浪記』（林芙美子原作）、『流れる』の3本しかなく、有吉作品の映画化には言及されていない。また、2004年に刊行された有吉に関する本格的な研究書『有吉佐和子の世界』（宮内淳子ほか編）には、有吉と俳優フランキー堺の対談、有吉が映画の現場を訪れた写真なども収録され、有吉と映画の関係を垣間見ることができるが、この本の中でも、やはり有吉作品の映画化についての文章はない。

有吉の同名小説（1972）に基づく映画『恍惚の人』（豊田四郎 1973）は、その年のキネマ旬報ベストテンの第5位という高評価を獲得した。認知症の舅（森繁久彌）をかかえ、舅の介護に翻弄されている昭子（高峰秀子）の日常や心理の葛藤がストーリーを織り成していく。小説『恍惚の人』は認知症を日本ではいち早く扱った文学作品であるため、これまではほとんど老人介護や社会福祉といった観点で論じられてきた。映画版についても、たとえば今泉容子が『恍惚の人』の映画と原作を比較分析しているが、その主眼はアルツハイマー描写にある（今泉、2010）。本発表では、映画『恍惚の人』を中心に、原作と比較しながら、脚本・監督・女優など映画を構成する諸力を分析することによって、ジェンダーの観点から映画と文学をめぐる相互交渉の諸相を検証していく。具体的には、有吉の持つ女性ならではの視点で描かれた介護する側としての女性、女性にとっての「老い」の問題などを検討し、それらがどのように映画化され、どのような映像言語で構築されているのかを分析する。さらに、文芸映画監督として名高い豊田四郎の作家性、高峰秀子という大女優の映画的身体やペルソナも視野に入れつつ、有吉が描いた世界が女性の身体や空間がどのように再構築されているのかを明らかにしたい。

<第1回ワークショップ> 『真昼の決闘』への挑戦—西部劇の古典を読み直す

司会・講師 川本 徹（名古屋市立大学）

講師

大勝 裕史（千葉商科大学） 「私はなぜ戦うか——ノワール西部劇としての『真昼の決闘』」

井上 博之（東京大学） 「メイン・ストリートのはぐれ者」——『真昼の決闘』と分裂する共同体」

飯島 さや（東京女子大学（院）） 「女たちの葛藤——『真昼の決闘』における闘う女性像」

川本 徹（名古屋市立大学） 「クロックワーク・ウェスタン——『真昼の決闘』、ジャンル、時間」

【ワークショップ要旨】

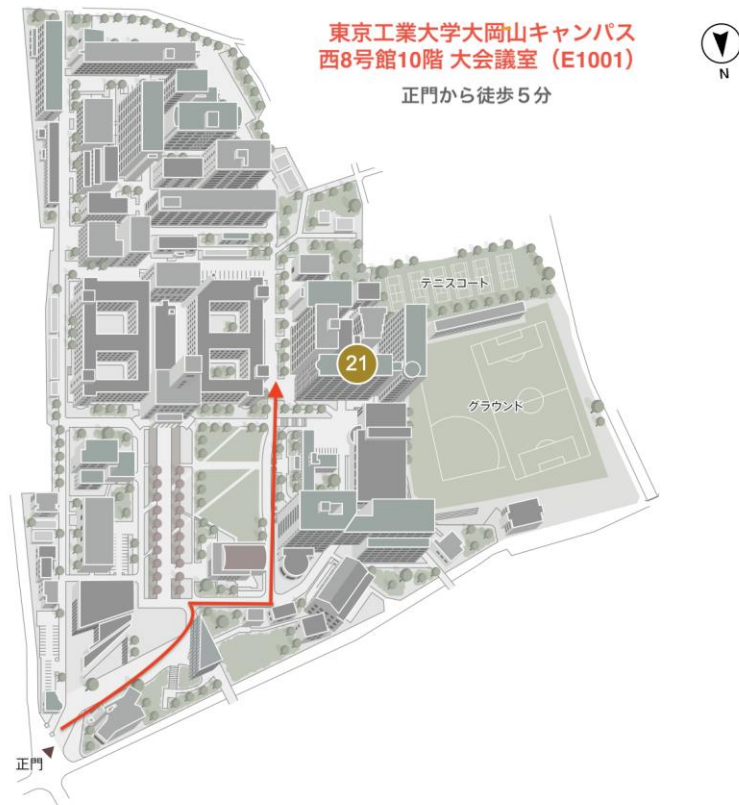
フレッド・ジンネマン監督の『真昼の決闘』(*High Noon*, 1952)は1950年代アメリカを代表する映画であり、特に西部劇としてはジャンル史上、最もよく知られた作品の一つである。映画のタイトルが未だに政治記事の見出しなどで使われる点からも分かる通り、その物語は文化的記憶に深く刻まれている。だが、『真昼の決闘』は公開当初から称賛だけを集めてきたわけではない。ジョン・ウェインとハワード・ホークスが『真昼の決闘』を嫌悪し、そこから『リオ・ブラボー』(*Rio Bravo*, 1959)が生まれたことは周知の通りである。西部劇論の古典をものしたロバート・ウォーショーも作品への違和感を表明している。『真昼の決闘』はなぜ人を惹きつけ、また戸惑わせるのか。作品公開から70年の時が過ぎた今、ワークショップの形式を用いて、映画を多角的に読み直し、その意義と歴史的な位置づけを再考したい。

ワークショップは2部構成である。第1部では4名の登壇者が話題提供のための発表を行う。大勝裕史氏は、孤立無援の戦いに臨む保安官の不安に着目することで『真昼の決闘』を、フィルム・ノワールに影響を受けた西部劇として考察する。井上博之氏は、映画内での空間の表象を検討しながら、共同体の（成立ではなく）分裂の過程を表現する西部劇として『真昼の決闘』を捉える。飯島さや氏は、ウィリアム・ワイラー監督の『友情ある説得』(*Friendly Persuasion*, 1956)などの西部劇と比較させながら、『真昼の決闘』における女性たちの姿を明らかにする。最後に川本徹は、西部劇の中で時間や時計がどのように描かれてきたかという観点から、『真昼の決闘』のジャンルの位置づけを再考する。第2部では議論をフロアに開き、討論を行う。会員諸氏の積極的な参加をお願いする次第である。

ソフト・配信情報

パラマウントの国内版DVD、Olive Filmsの海外版Blu-rayなど、複数のソフトが入手可能です。また、Amazonプライム会員の方は、Prime Videoで無料視聴することができます(2023年5月現在)。

東京工業大学大岡山キャンパスマップ



選択を解除

絞り込み 大岡山西地区

施設名称

大岡山西地区

13 大岡山西1号館	▲	14 大岡山西2号館	▲
15 大岡山西3号館	▲	16 大岡山西4号館	▲
17 大岡山西講義棟1 (レクチャーシアター)	▲	18 大岡山西講義棟2	▲
19 大岡山西7号館	▲	20 大岡山西8号館 (W)	▲
21 大岡山西8号館 (E)	▲	22 大岡山西9号館	▲
23 環境安全管理棟	▲	24 70周年記念講堂	▲
25 屋内運動場	▲	26 大学食堂	▲
27 サークル棟1	▲	28 サークル棟2	▲
29 サークル棟3	▲	30 サークル棟4	▲
31 サークル棟3 (2021年オープン)	▲		

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 須川いづみ、北村匡平、中垣恒太郎

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/>