

# 日本映画学会

## 第11回例会 プログラム

2022年6月26日(日) 14:00

オンラインで開催

# タイムテーブル

14:00 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> 14:05-16:15

**座長 板倉 史明（神戸大学国際人間科学部准教授）**

14:05-14:40 中国本土のケア運動の歴史——運動家自ら制作の歴史ドキュメンタリー作品群から読み解く

干 寧（東京大学大学院総合文化研究科特任研究員）

14:50 -15:25 「スター・ヴィークル」としての「歴史映画」試論  
——『冬のライオン』（1968年）におけるキャサリン・ヘップバーンの老いゆく身体

國永 孟（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

15:40-16:15 東日本大震災に関わるドキュメンタリー映画における〈当事者性〉と〈他者性〉の表現  
——「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を視座として

齋 知硯（東北大学大学院国際文化研究科博士課程）

## <招聘講演> 16:30-17:30

**『オズの魔法使』と封じ込めの戦略——アダプテーション研究の可能性 杉野 健太郎（信州大学人文学部教授）**

司会 須川いづみ（京都ノートルダム女子大学人間文化学部大学院教授）

杉野健太郎氏 プロフィール：1961年岐阜県生まれ。日本映画学会顧問（前会長）。日本F. スコット・フィッツジェラルド協会会長。上智大学文学部哲学科ならびに英文学科卒業。1989年上智大学大学院文学研究科博士前期課程（英米文学専攻）修了。1989年駒澤大学苫小牧短期大学専任講師、1992年広島大学総合科学部専任講師、その後同大学助教授、ウイスコンシン大学マディソン校客員研究員、カリフォルニア大学バークリー校客員などを経て、現在、信州大学人文学部教授。専門はアメリカ文学・文化、映画学。

主要業績に、映画学叢書シリーズ（加藤幹郎監修、ミネルヴァ書房）、『アメリカ文学と映画』（編著書、三修社、2019年）、『アメリカ文化入門』（編著書、三修社、2010年）、『フィルム・スタディーズ事典』（共訳書、フィルムアート社、2004年）、『ポストモダン事典』（共訳書、松柏社、2001年）、『現代文学・文化理論家事典』（共訳書、松柏社、1999年）、『コロンビア大学現代文学・文化批評用語辞典』（共訳書、松柏社、1998年）、などがある。映画学叢書『映画史の論点』が近刊予定。

17:35 閉会の辞 吉村 いづみ（会長、名古屋文化短期大学）

17:40-18:20 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> 座長 板倉 史明 (神戸大学国際人間科学部准教授)

14:05—14:40

## ●中国本土のクィア運動の歴史

### ——運動家自ら制作の歴史ドキュメンタリー作品群から読み解く

干 寧 (う ねい、東京大学大学院総合文化研究科特任研究員)

クィア・スタディーズにおけるトランスナショナル・ターンに伴い、近年、中国クィア史研究が大きく進歩を遂げている。学術研究において中国本土のクィア運動にも脚光が当たるようになったが、その歴史に対する考証や分析はまだ不十分である。一方で、性的マイノリティの NGO や運動家らは積極的に活動し、オーラル・ヒストリーなどの手法による資料収集のほか、一連の中国本土のクィア運動の歴史を振り返るドキュメンタリーも制作し、クィア運動史に関するナラティブを形成してきた。

このようなドキュメンタリーの実例を挙げると、1980年代から2008年までの30年間近くにわたる中国の性的マイノリティの権利をめぐる変化を追究した『誌同志』(崔子恩、2008年)、中国本土初のクィア映画祭「北京クィア映画祭」が2001年に誕生してから最初の10年の歴史を記録した『わたしたちの物語 ～北京クィア映画祭と十年間の「ゲリラ戦」』(楊洋、2011年)、1995年に北京で開催された第四回世界女性会議を振り返りながら、20年にわたる中国本土のレズビアン権利運動の発展プロセスを追いかけた『私たちはここにいる! :北京女性会議と中国レズビアン運動の記録』(趙静／石頭、2015年。以下『私たちはここにいる!』と略す)、上海のクィア・コミュニティに焦点を当て、監督自身が上海のクィア運動に携わり始めた2003年から2018年までの15年間の歴史を振り返った『上海酷児』(陳想起、2019年)がある。

本発表は上述の4つのドキュメンタリー作品に、『同志:1995-1996 中国・北京同性恋群落生存備忘録』(王鋒／吳春生、1996年。以下『同志』と略す)を加えた5つの作品を分析対象とする。

『同志』は性的マイノリティがテーマの中国本土初のドキュメンタリーで、当時の北京で現れてきた同性愛コミュニティの現状を記録し、歴史資料として残すために制作された作品である。ところが、『同志』はこれまでの中国クィア映画史研究では言及されず、1990年代の歴史資料としても上述のドキュメンタリーに取り扱われていなかった。上述の『私たちはここにいる!』に対して、1995年以前のクィア運動の歴史を無視していると包宏偉(2020)が批判したのと同様に、『誌同志』も1990年代初期のクィア運動の歴史に対する網羅が不十分であると筆者は考える。『同志』は上述の過去を振り返る形式のドキュメンタリーとは異なり、当時の「今」を歴史資料として将来のために残すという未来志向の作品である。『同志』が中国本土のクィア運動の起点に一番近い作品として、上述の作品群に分析対象として加えることで、運動家による中国本土のクィア運動史の初期のナラティブに見落とされてしまったことが分かる。

以上を踏まえて、本報告はクィア運動家らがドキュメンタリー制作を通じて、いかなる歴史のナラティブを形成し、その中にどのようなクィア・コミュニティとクィア・アイデンティティが構築されたのかを明らかにしたい。その際、主に以下の3点を中心に分析を行う。

1. 上述の運動家らの、ゲイ男性、ストレート女性のアライ、レズビアン女性などといった異なる主体性が歴史と自己への認識にもたらした影響を解明する。この歴史のナラティブとクィア・コミュニティ構築には主体間の不均衡が見られ、トランスジェンダーへの言及に明らかな遅れがあり、少数民族の当事者などはまだ焦点が当たっていない。

2. クィア運動史のナラティブを形成する際、専門家と当事者それぞれが中国本土のクィア運動の発展に果たした役割に対する評価に非対称性が生じている。特に 1990 年代初期の当事者によるクィア運動が見落とされたことで、専門家の活動と言説が重視される傾向が見える。
3. クィア・コミュニティとクィア・アイデンティティの構築プロセスにおける国際連携や、現地の政治・文化状況との関係性に対する理解にも偏りが見られる。中国本土のクィア・アイデンティティの構築は中国本土という特定の文脈から切り離すことはできないのと同時に、国際社会との連携が果たした役割も無視できない。この両方との関係性に対する偏った認識を明らかにすることで運動家らがいかなる自己を想像してきたかを探求する。

以上の分析を通じて、中国本土のクィア運動史に対する考証を深めた上で、クィア運動家らの歴史と自己に対する認識の変遷を明らかにすることで、現代の中国本土のクィア運動のカルチュラル・ポリティクスに対する理解を深めることができるであろう。

14:50—15:25

## ●「スター・ヴィークル」としての「歴史映画」試論

### ——『冬のライオン』（1968 年）におけるキャサリン・ヘップバーンの老いゆく身体

國永 孟（くになが はじめ、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

映画のトーキー化と時をほぼ同じくして映画界に足を踏み入れたキャサリン・ヘップバーンは、60 年以上に渡る俳優としてのキャリアにおいて、スクリーン内／外で「強情かつ自立心があり、活発で歯に衣着せぬ正直さ」という貫したスター・ペルソナを持ち続けた。彼女が出演した映画作品の合計は 44 本であるのに対して、演劇作品も 33 タイトルにのぼり、その卓越した演技力で 1999 年に AFI から「古典ハリウッド映画で最も偉大な女性スター」に選ばれている。

ヘップバーンが出演した映画のジャンルは多岐にわたるが、そのなかで一定の割合を占めるのが歴史劇映画／コスチューム・ドラマである。とくに 1930 年代には『若草物語』（1933 年、ジョージ・キューカー）、『スコットランドのメアリー』（1936 年、ジョン・フォード）、『女性の反逆』（1937 年、マーク・サンドリッチ）、『偽装の女』（1937 年、ジョージ・スティーブンス）など、イギリスを物語舞台に据えた歴史劇映画作品に出演している。それから 30 数年がたったのち、『冬のライオン』（1968 年、アンソニー・ハーヴェイ）で夫・ヘンリー二世に対して権謀術数をめぐらす王妃・エレノアを演じ、同作での演技によってアカデミー主演女優賞を獲得した。

ヘップバーンにとって歴史劇映画は「スター・ヴィークル」（スターの乗り物）の役割を果たしている。スター研究の泰斗・リチャード・ダイアーは、「スター・ヴィークル」とジャンルの役割との類似性を以下のように指摘している。「スターのもろもろの「乗り物」には、図像表象的なパターンの共通性（・・・パフォーマンスの型、スターとセットにされた状況）、視覚的なスタイルの共通性・・・、そして構造の共通性（筋立てのなかでのスターの役割、映画の象徴的パターンでスターが果たす機能）を認めることができる」、と（ダイアー 2006）。スターを中心に映画を製作するために、原作本が特定のスターを想定して買われる場合や、スターのイメージを維持するために物語の変更すらなされることがある。演技の女王と称されるヘップバーンの歴史劇映画もまた、「独立した女性」という彼女のスター・イメージを中心に製作が成り立っているとよい。

だが発表タイトルにあるように、ジャンルと類似した機能を持つ「スター・ヴィークル」を、「歴史映画」の概念と並置した場合、両者の間には矛盾が生じる。何故なら、実在の人物や出来事を扱う「歴史映画」（historical films）という概念は、快楽を提供する手段として過去の神話的あるいは象徴的な要素を利用する「歴史劇映画」（costume films/period dramas）と区別するために用いられるからである（Harper 1997）。日本でも同様に、一部の批評家が 1930 年代にそれまでの股旅やくざものや髭をつけた現代劇と言われる鳴滝組の映画を荒唐無稽な映画として切り捨てた。それに変わって、時代考証を綿密に行い、過去の時代と人間を「歴史映画」で描くべきだと主張した（鈴木 2009）。そのため「歴史映画」は、スターを軸に製作され、時にはスターのイメージのために物語が改変されることもある「スター・ヴィークル」とは一見すると相容れない概念なのだ。

だが、そもそも「歴史映画」と「歴史劇映画」を別々のものとして明確に区別することは不可能だろう。どのような「歴史映画」であってもフィクションの要素を含んでおり、どのような「歴史劇映画」であっても何かしらの歴史的

事実に基づいているからである。そのような状況にあつてなお両者を区別する要素があるとすれば、それは映画の記録性である。徹底した時代考証に基づいたミザンセンをカメラが記録することで、観客に対してスクリーン上に表象された過去があたかも「それは＝かつて＝あった」(バルト 1997)かのような印象を与えるわけだ。以上を踏まえて、発表者は「歴史映画」を「過去の人物・出来事に物語を設定し、映画の記録性を重視した映画」として定義し直そうと試みる。本発表では、中年を迎えたヘップバーンの老いゆく身体の様相に着目しながら、分析を通して同作が「彼女の「スター・ヴィークル」でありながら、同時に「歴史映画」たり得ているのではないかということを示したい。そのために、1930年代にヘップバーンが出演していた歴史劇映画における彼女のスクリーン・ペルソナと、1960年代には既に中年を迎えている彼女のスター・イメージの観点から、『冬のライオン』におけるキャサリン・ヘップバーンの身体表象を分析する。

#### [参考文献]

Dyer, Richard. *Star*, 2<sup>nd</sup> edition, BFI, 1998. (浅見克彦訳、リチャード・ダイアー、『映画スターの<リアリティ>——拡散する「自己」——』、青弓社、2006年)

Stubbs, Jonathan. *Historical Films: A Critical Introduction*, Bloomsbury, 2013.

15:40—16:15

### ●東日本大震災に関わるドキュメンタリー映画における〈当事者性〉と〈他者性〉の表現

——「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表現を視座として

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)

21世紀のメディア環境で発生した2011年の東日本大震災は、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ている。従来のテレビニュース報道などのマスメディアでの記録活動に加え、一般市民自身が被災経験・被災地をデジタルカメラやデジタルビデオカメラ等で記録したものをはじめ、震災に関する膨大な映像群が存在しており、これらの震災映像をいかに解釈するのかという課題が注目されている。

せんだいメディアテーク「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)は、仙台市における美術や映像文化の活動拠点として活用される公共施設である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いるプラットフォームである。

「わすれん」により収集・公開された数多くの東日本大震災に関わるドキュメンタリー映画において、震災時の被災を経験した外国人もしくは、震災当時日本国外にいる外国人による「海外からのまなざし」を取り扱った作品も存在している。震災が発生した後、新聞等の報道でよく見られた「外国人」のイメージは、「帰国ラッシュ」と「献身的な外国人」という二つの種類と考えられるが、インディペンデント・ドキュメンタリー映画における「外国人」は、メディアによる「他者」に比べて、被写体としての「外国人」や、映画製作者としての「外国人」などより多種多様な様相を呈している。「わすれん」の運営報告書である『コミュニティ・アーカイブをつくろう！——せんだいメディアテーク「3がつ11にちをわすれないためにセンター」奮闘記』の中で、これらのドキュメンタリーを「公的な記録からこぼれおちるちいさいなこと」についての「当事者性の高い映像」として指摘している。

そこで、本発表では、「わすれん」によって収集・公開・展示された東日本大震災に関係する「(在日)外国人」を取り扱う、下記3つのインディペンデント・ドキュメンタリー映画を取り上げる。

- ①『東日本大震災 東北朝鮮学校の記録 2011.3.15-3.20』(2011)  
——コマプレス、2011年(DVD、せんだいメディアテーク、2021)
- ②『東日本大震災 東北朝鮮学校の記録 part.2 After School』(2011)  
——コマプレス、2011年(せんだいメディアテーク、2021)

③『Tango Karamarito』(2013)

——Yako Kimura 2013年(せんだいメディアテーク、2021)

この3本の映像の共通点としては、まずは直接震災で被災した対象者を捉える映像記録において、制作者の撮影方法や映像表現から制作者が自ら「当事者性」を獲得していたことが分かること。また、このような「当事者性の高い映像」と考えられるドキュメンタリーでは、「他者のまなざし」も併存しており、映画の物語構成や映像表現によって「他者の存在」または「他者からのまなざし」も描かれており、映像記録の「当事者性」と「他者性」が交差しているが点も注目されると考える。

そこで、本発表では、まずコマプレスおよび Yako・Kimura との2組の映像製作者によってそれぞれ作成されたインディペンデント・ドキュメンタリー映画の物語と映像表現を分析・考察することで、映画における「当事者性」と「他者性」の交差がいかにか描かれたのかを注目する。

また、3つのインディペンデント・ドキュメンタリー映画は、「コミュニティ・アーカイブ」である「わすれん」では、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たこともあった。その際に、これらの映画は被災当事者・インタビュー対象者に対する映像記録としての「一次的記録」の形で活用・発信されただけでなく、その上映の場や映画を巡る「視聴者のこえ」などの「二次的記録」も運営者により収集・保存・公開されたことがあった。そこで、「一次的記録」としての映画への分析を踏まえ、それらの資料を活用する記録や上映現場での映画をめぐる対話などにも焦点を当てていく。

以上の2つの軸を踏まえ、本発表では、「コミュニティ・アーカイブ」としての「わすれん」に収集・公開された3つのインディペンデント・ドキュメンタリー映画における「当事者性」と「他者性」の表現特性を解明しつつ、さらにこの一般市民でも積極的参加できる東日本大震災を記録・発信する参加型の「コミュニティ・アーカイブ」によるメディア実践の特性を考察することを目指していく。

<招聘講演> 司会 須川いずみ(京都ノートルダム女子大学人間文化学部大学院教授)

16:30—17:30

●『オズの魔法使』と封じ込めの戦略——アダプテーション研究の可能性

杉野 健太郎(すぎの けんたろう、信州大学人文学部教授)

【講演要旨】

一説によると、映画は、半分以上が映画以外の物語のアダプテーションであるという。しかし、映画研究では、長らく原作との関係の研究は封印されてきた、あるいはかなりの程度タブーだったのかもしれない。明示的な原作が存在するのに、ある映画を研究する際に原作に顧慮しないのは不思議であろう。そこには、確立した芸術領域かつ研究領域であった文学への対抗意識があったのかもしれない。

アダプテーションとは、ある物語を別のメディアに移し変えること(さらにはその結果できあがった作品)である。移し変えるので、トランスレーションの一種ともみなすことができ、また、二つのテキストの間には当然ながらインターテクスチュアリティが存在する。したがって、アダプテーション研究とは、大枠では比較研究の一種だが、トランスレーション研究あるいはインターテクスチュアリティ研究の一種であるとも言えるだろう。

もちろん、アダプテーション研究がすべて有意義な結論に至り映画の理解を変えようとは限らないだろう。それはその通りでアダプテーション研究は万能では決してない。本発表は、アダプテーション研究の方法を取り入れ、映画『オズの魔法使』(*The Wizard of Oz*, 1939)を論じる。アダプテーション研究の方法を取り入れると言っても、大げさなことではなく、原作と比較し、原作の研究も参照することを意味する。

さて、映画『オズの魔法使』の原作は、ライマン・フランク・ボーム(Lyman Frank Baum, 1856-1919)の1900年刊行の小説『オズのふしぎな魔法使い』(*The Wonderful Wizard of Oz*)である。小説も映画もキャンノンの作品と言えるだろう。その小説の長らく支配的な研究は、小説刊行当時の歴史的・政治的出来事、とりわけ、金銀複本位制運動のアレゴリーとして小説を解釈することであった。しかし、すでに指摘がある通り、この金銀という色を中

心とした類似性の研究には疑義も多く、映画では、ドロシーの靴が銀色からルビー色(赤色)に変わっており、この種のアレゴリー解釈は成り立たない。

映画研究においては、例えば、デジレー・J・ガルシアの研究(Gracia, Desirée J. “There’s No Place Like Home: The Hollywood Folk Musica.” 2012)を取り上げよう。ガルシアは、『オズの魔法使』、『青春一座』(*Babes in Arms*, 1939、バスビー・バークレー監督)、『若草の頃』(*Meet Me in St. Louis*, 1944、ヴィンセント・ミネリ監督)という、MGMでアーサー・フリードがプロデュースした戦争期ミュージカルに、リック・アルトマンの分類である「民衆ミュージカル(folk musical)」という名称を与える。ガルシアによれば、フリードのようなプロデューサーたちは、「民衆ミュージカルは、諸文化を超えて感銘を与え、家族とおうち=故郷を大切にするという「普遍的価値」を伝えることができると信じ」、また、「戦争中、政府の役人は、映画のこの機能を推進した」。確かに、ガルシアが主張するように、フリード班によるこれらの戦争期民衆ミュージカル三作品は、過去(いずれの映画の時代設定も、映画公開より数十年前の時代、20世紀最初の四半世紀である)を賛美し、「家族という集団とおうち=故郷(home)を強調」しその価値を賛美している。また、フリードと政府の役人は、この傾向を好ましいと判断し、推進したのだろう。『オズの魔法使』では確かにエンディングでドロシーが(小説では途中で一回でてくるだけの)「おうちが一番。」をくりかえし、「おうち=故郷」が強く肯定されていることは間違いない。

しかし、ガルシアの研究の難点をあげれば、このようなジャンル研究、広義の比較研究あるいは映画史的研究にはありがちだが、三映画の共通点ばかり指摘し、その差異を抑圧しがちである。とりわけ、『オズの魔法使』がファンタジー映画でもあることを無視してしまっている。第二に、他の映画との共通点ばかりが考察されるためか、ドロシーばかりに焦点があてられ、もう一人(三人)の主人公であるお伴の男たちの考察がなされていない。第三には、他の映画との比較は行なうものの、同様に大切と思われる原作小説との比較が行われていない点があげられる。

この三点は、ないものねだりに聞こえるかもしれないが、本発表は、この三点を克服することによって、日本ではほぼ研究されていないこの映画の理解に貢献し、ひいては日本ではまだ十分にその意義が理解されていない小説の理解に寄与することを目標とする。結論としては、映画のドミナントな現実肯定原則が、社会階層のような社会問題を個人の心理問題に還元しようとする個人心理還元原則とでも呼ぶべき論理と相まって、映画のドロシーの明示的なユートピア願望を強く封じ込め、アメリカ合衆国の現状が最大限に肯定され、アメリカ合衆国とは異なる社会制度の可能性およびオズ・シリーズの持つ社会主義と母権制が最大限に封じ込められているという結論を予想している。

## 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](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/>