

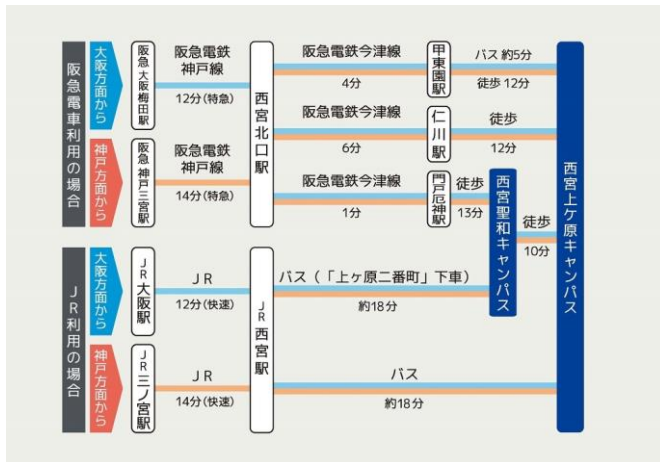
日本映画学会

第19回大会 プログラム

2023年12月9日（土） 10:00 開始

関西学院大学西宮上ヶ原キャンパスA号館2階「202」「203」

（〒662-8501 兵庫県西宮市上ヶ原一番町1-155）



(アクセスサイトURL: <https://www.kwansei.ac.jp/access/uegahara>)

タイムテーブル

9:40 受付(第1室) 開始/発表 25分・質疑応答 10分

10:05- 10:10	<p>開会の辞 塚田 幸光 (関西学院大学/開催校)</p>	
10:10- 12:10	<p>シンポジウム『クィア・シネマ・スタディーズ』 於: 第1室 (A202)</p> <p>司会進行: 藤倉 ひとみ (創価大学講師)</p> <p><パネリスト> (順不同)</p> <p>藤倉 ひとみ 「ガス・ヴァン・サント作品から考えるクィア表象」 徐 玉 (名古屋大学研究員) 「異質の女——岸田今日子のクィア性をめぐって」 菅野 優香 (同志社大学教授) 「クィア・アブストラクション——セクシュアリティの表現と可視性について」 木下 千花 (京都大学教授) 「メディアと身体のクィア化——ポール・B・プレシアドとクスリポルノ体制の可能性」</p>	
12:10- 13:30	<p>総会 (12:10-12:25) 大石 和久 (北海学園大学教授/事務局長)</p> <p>昼休憩 (12:25-13:30)</p>	
13:30- 14:05	<p>於: 第1室 (A202)</p> <p>セッション A 【グローバル・アジア】 司会: 溝淵久美子 (中京大学非常勤講師)</p> <p>(A1) 「ドニー・イエンが演じる古い——香港映画としての『アップ・マン』」</p> <p>雑賀 広海 (日本学術振興会特別研究員 PD)</p>	<p>於: 第2室 (A203)</p> <p>セッション B 【アメリカ映画と身体】 司会: 中村嘉雄 (九州大学教授)</p> <p>(B1) 「『テルマ&ルイズ』における身体表象とその移動性」</p> <p>潘 雷 (関西学院大学言語コミュニケーション文化研究科博士後期課程)</p>
14:10- 14:45	<p>(A2) 「反復される物語——村上春樹『パン屋 (再) 襲撃』と「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」の映画化をめぐって」</p> <p>藤城 孝輔 (岡山理科大学講師)</p>	<p>(B2) 「ハリウッド・スタジオ・システム期における英国人俳優のパフォーマンス——『風と共に去りぬ』(1939)におけるヴィヴィアン・リーに焦点を当てて」</p> <p>國永 孟 (京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程)</p>
14:55- 15:30	<p>セッション C 【アニメとネオリアリズム】 司会: 中垣恒太郎 (専修大学教授)</p> <p>(C1) 「高畑勲のリアリズムはどこからきたのか——ネオリアリズムの影響をめぐって」</p> <p>劉 雅欣 (大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程)</p>	<p>セッション D 【UK ダークサイド】 司会: 深谷公宣 (法政大学教授)</p> <p>(D1) 「溢れ落ちてしまった者たち——『わたしは、ダニエル・ブレイク』で強調されるオフライン・コミュニティの脆さ」</p> <p>柴田 真伸 (金沢大学大学院人間社会環境研究科国際学専攻修士課程)</p>

15:35- 16:10	<p>セッション E 【チェコ・ヌーヴェルヴァーグ】 司会：大石和久（北海学園大学教授）</p> <p>（E1）「1960年代のチェコスロヴァキア「大衆映画」とヌーヴェルヴァーグの接続 ——『誰がジェシーを殺そうとしているのか？』を中心に」</p> <p>杉林 大毅 （東京大学大学院人文社会系研究科欧米系文化研究専攻博士課程）</p>	<p>セッション F 【「水」イメージと日韓映画】 司会：ハーン小路恭子（専修大学教授）</p> <p>（F1）“Water Imagery and Feminist Subversion of Womanhood in Naomi Kawase’s <i>Still the Water</i> (2014) and Soyoung Kim’s <i>Sound of Nomad: Koryo Arirang</i> (2016)”</p> <p>唐津 理恵 （長崎県立大学国際社会学部教授）</p>
16:20- 17:50	<p>講演「チャップリンをめぐる——研究・翻案・創造のための方法序説」</p> <p style="text-align: right;">於：第1室（A202）</p> <p>大野 裕之（脚本家・演出家・映画プロデューサー・日本チャップリン協会会長） （講演者のプロフィールは、プログラム13頁をご覧ください）</p>	
17:50	閉会の辞 吉村 いづみ（会長）	
18:30	懇親会 関西学院会館 https://kwangaku-kaikan1999.jp/	

発表概要

10:10-12:10

●シンポジウム「クィア・シネマ・スタディーズ」

司会進行：藤倉 ひとみ（創価大学講師）

<パネリスト>（順不同）

藤倉 ひとみ	「ガス・ヴァン・サント作品から考えるクィア表象」
徐 玉（名古屋大学研究員）	「異質の女——岸田今日子のクィア性をめぐって」
菅野 優香（同志社大学教授）	「クィア・アブストラクション——セクシュアリティの表現と可視性について」
木下 千花（京都大学教授）	「メディアと身体のクィア化——ポール・B・プレシアドとクスリポルノ体制の可能性」

<セッション A 【グローバル・アジア】>

司会：溝淵久美子（中京大学非常勤講師）

13:30-14:05 (A1)

●「ドニー・イエンが演じる老い——香港映画としての『イップ・マン』」

雑賀 広海（さいかひろみ／日本学術振興会特別研究員 PD）

『イップ・マン』四部作（『イップ・マン 序章』（2008年）『イップ・マン 葉問』（2010年）『イップ・マン 継承』（2015年）『イップ・マン 完結』（2019年））、すべてウィルソン・イップ監督）は、主人公のイップ・マンを演じたドニー・イエンにとっての代表作であり、2000年代以降のカンフー映画にとっても指標の一つとなったシリーズ作品と言える。このシリーズに類似するものに、ジェット・リー主演の『ワンズ・アポン・ア・タイム・イン・チャイナ』シリーズ（1991-1993年）がある。ただし、後者は清朝末期に時代が限定されているのに対し、『イップ・マン』のほうは一人のカンフーマスターの一代記として、日中戦争の時代から1960年代までの歴史が描かれている。その間に、主人公の妻は死に、息子や弟子は青年に成長し、そしてイップ・マン自身も年老いていく。このシリーズは連続する物語世界のなかで、主人公が老いていくという点に特徴がある。一人の俳優による長期間のシリーズ作品としてはクワン・タクヒンの「ウォン・フェイフォン」があるが、こちらは作品間の連続性はないため、『イップ・マン』はカンフーマスターの老いゆく姿を連続的に映しだした点において、カンフー映画史において特異な作品と言える。

『イップ・マン』に関する先行研究では、デイヴィッド・マーティン＝ジョーンズ（2014）、ウェイン・ウォン（2017）、スティーヴィー・リチャーズ（2019）、ドロシー・ラウ（2020）などがあるが、これらはブルース・リー、ジャッキー・チェン、ジェット・リーといった香港カンフー映画のスター俳優の系譜を引き継ぐ新たなアクション・スターとしてドニー・イエンを位置づけ、彼のスターイメージやアクション・シーンの分析を主題にしている。そのため、作品間で連続している時間や老いていく主人公の年齢にはほとんど言及されていない。しかし、主人公の老いとともに人間関係や環境が変化し、それともなって物語の主題も変わるとすれば、それと付随的に、対立する敵やアクション設計も変わることは必然である。もっとも明らかな変化として、シリーズを通して監督、脚本、主要キャストはほとんど変わっていないが、動作導演（アクション監督）が一作目と二作目はサム・ハン・キンポーであるのに対し、三作目と四作目はユエン・ウーピンとなっていることは注目に値する。アクション演出が四部作の前半と後半で分けられるとすれば、物語もまた同様である。つまり、前半は『ドラゴン怒りの鉄拳』（1972年）に倣って反植民地主義を掲げる愛国的主題の物語であるが、後半ではそれが後継にしりぞき、かわりに継承と引退が前景に浮きでくる。したがって、『イップ・マン 完結』の最後の敵はアメリカの軍人であり、一見すると『イップ・マン 葉問』（イギリス人のボクシング・チャンピオンがライバル）の構図、すなわち、アジア人对白人の人種的対立の反復となるが、物語の着地点には差異がある。二作目では、主人公の勝利を中国人（香港人）が歓喜して祝福し、主人公が人種差別の克服を訴える演説をするシーンがあるのに対し、四作目ではアメリカ軍人の拍手によってカンフーが承認され主人公は何も語らない。彼のおかげに敵の差別思想を指摘してカンフーの普及に努めるのは、弟子のブルース・リーのそのまた弟子である。つまり、老いたカンフーマスターは未熟な弟子の代理として前線に立つ。代理にすぎない彼は役目を終えると一線から身を引く。二作目と異なり、勝利のあとに残るのは主人公の孤独であり、シリーズを通じて、国家（民族）の物語から一人の中国民族の物語に縮小していることがわかる。換言すれば、イップ・マンを中心に民族が結束する求心的物語から、かつての英雄が周縁へとしりぞく遠心的物語への移行である。

2019年の香港民主化運動のさなかに公開された『イップ・マン 完結』は、ドニー・イエンらの親中国的態度によりボイコットの対象ともなった。しかし、その物語は中国ナショナリズムから離れ、香港人の物語として多元化している。このシリーズの人気に便乗して中国で製作されている「イップ・マン」映画と異なり、ドニー・イエン演じるイップ・マンは一貫して広東語を話していることにも注目したい。本発表では、このシリーズを中国化が進む現在の「香港映画」として捉えることを試みる。

14:10-14:45 (A2)

●「反復される物語——村上春樹「パン屋（再）襲撃」と「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」の映画化をめぐる」

藤城 孝輔（ふじきこうすけ／岡山理科大学講師）

短編小説「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」（1981年）、「パン屋襲撃」（1981年）およびその続編にあたる「パン屋再襲撃」（1985年）の三作は、村上春樹の小説の中でも最も頻りにアダプテーションされてきた小説である。アロン・ジェローが指摘するとおり、村上は短編小説である限りは自作の映画化に積極的である（「短篇という時間性——村上春樹と映画」石田仁志／アントナン・ベシュレール編『文化表象としての村上春樹』青弓社、2020年、229頁）。これらの作品はいずれも短編であり、このうち「パン屋襲撃」と「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」は村上が「ひよひよのひよ」と呼ぶ原稿用紙10枚未満のごく短い作品である（『村上春樹全作品 1990～2000①短篇集 I』講談社、2002年、300-301頁）。山川直人が『パン屋襲撃』（1982年）と『100%の女の子』（1983年）を発表して以来、これらの作品は主に短編映画としてアダプテーションされてきた。また、「パン屋再襲撃」を物語に織り込んだドイツ映画 Der Eisbär（ティル・シュヴァイガー監督、1998年）や三話構成のエピソード映画の一つに「パン屋襲撃」の物語を利用した韓国映画『アコースティック』（ユ・サンホン監督、2010年）のように長編映画の一部として映画化されたものや、「パン屋襲撃」と「パン屋再襲撃」を併せて翻案したオペラ『パン屋大襲撃』（Die große Bäckereiattacke、ミハエル・シャイドル演出、2009年）なども存在する。村上は「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」に関して2010年の時点で「申し込みが多すぎて、今のところ打ち止めにしているくらいです」と原作提供を停止していることを示したが（「村上春樹ロングインタビュー」『考える人』33号、2010年、32頁）、2010年代以降もYouTubeをはじめとするオンラインの映像配信サイトには自主制作と見られる映像作品が複数アップロードされており、原作者の許諾の有無に関係なく、アダプテーションを通してこれらの作品を語り直すことへの意欲の強さが垣間見える。さらに、日本に限定されず東アジア圏と欧米を中心に国外でのアダプテーションが数多く見受けられることは、村上文学のグローバルな受容の証左であろう。

中国語圏での映画化作品については鄒波が網羅的な比較研究を行っていることから（「中国の学生映画に移動した村上春樹文学——『100%の女の子』と『パン屋を襲う』の翻案を中心に——」、曾秋桂編『村上春樹における移動』淡江大學出版中心、2020年、329-358頁）、本発表では日本語および英語圏の作品を中心に比較を行う。特に、「パン屋（再）襲撃」の映画化としては『パン屋襲撃』（山川、1982年）、Der Eisbär（シュヴァイガー、1998年）、『アコースティック』（ユ、2010年）、『パン屋再襲撃』（The Second Bakery Attack、カルロス・キュアロン監督、2010年）、Gorzo!（Michał Wawrzecki 監督、2014年）の5作品、「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」の映画化作品は『100%の女の子』（山川、1983年）、100% Perfect Girl（Ougie Pak 監督、2004年）、The 100% Perfect Girl（グレゴリー・ブルドー監督、2005年）、On Seeing the 100% Perfect Girl（小田浩之／トム・フリント監督、2006年）の4作品が映画祭出品歴ないし一般公開歴を有し、大手映画ウェブサイトのインターネット・ムービー・データベース（IMDb）に掲載されている作品である上、映像もオンラインや作者の提供により視聴可能であるため、分析に適している。分析上の観点となるものは、原作の解釈の違い、文化的な再文脈化、映像表現に見られる工夫の三点である。原作小説の「パン屋（再）襲撃」が登場人物の性別に関する曖昧性を有している一方、「4月のある晴れた朝に100パーセントの女の子に出会うことについて」は物語上の曖昧性が少ない小説である。前者の映画化が原作の曖昧性を排してそれぞれ特定の解釈を行っているのに対し、後者の映画化では物語が比較的単純である一方で映像表現の多様さが特徴となっている。また、分析対象としたすべての作品において映画の製作国に舞台が移し替えられている反面、一部の作品では外国語の使用や民族的マイノリティーへの焦点化により再文脈化にあらがう演出も見受けられた。これらの例を、村上文学のグローバルな受容のありようとして考察する所存である。

<セッション B 【アメリカ映画と身体】>

司会：中村嘉雄（九州大学教授）

13:30-14:05 (B1)

●『テルマ&ルイズ』における身体表象とその移動性

潘 雷（はんらい／関西学院大学言語コミュニケーション文化研究科博士後期課程）

アメリカにおいて、1960年代末から脚光を浴びてきたロード・ムービーは、その前身である西部劇と同じく「男性的なジャンル」と見なされている。そしてそれは、「家族崩壊に呼応するように、男性主体やマスキュリティに亀裂が生じる」、「女性が不在の男の物語、そして男性の家庭から逃避する願望が煽られる」という男性的な特徴を持つ映画ジャンルである（Corrigan 143）。かつての西部劇で活躍したカウボーイと同様、ドライブする男たちは、「ロード」という男性専用の空間を自由に疾走する。一方、このジャンルにおいて、女性は、男性支配の下、自らの移動性を失い、「受動的な乗客、あるいは男性を誘惑する妨害者」というステレオタイプの存在となる(Laderman 20)。

しかしながら、1991年公開されたリドリー・スコット（Ridley Scott）監督の作品『テルマ&ルイズ』（*Thelma and Louise*, 1991）は、「それまで男性中心だったロード・ムービーをひっくり返した」と言えるだろう（Archer 53）。アメリカの中西部を舞台にして、二人の女性の逃避行を描くこの映画は、男性主導のロード・ムービーのジャンル規範を攪乱し、二人の女性が「男性」の役を担い、「ドライブする女性」という独特な女性像を作り上げる。女性主人公たちは、移動性と主導権を持ちながら、男性の領域（西部とロード）に「侵入」し、ステレオタイプの女性像を打破したのである。このような移動性と主導権の変換に伴い、映画内にジェンダー的な反転が現れる。この反転は、「ロード・ムービーのジャンルにおいてジェンダーの間にある「境界」を問題化する」という役割を果たし（藤田 207）、女性を排除するロード・ムービーに対して、示唆的なリアクションとなる。

『テルマ&ルイズ』については、数多くの先行研究が積み上げられてきたが、それらのほとんどが肯定的な「女性像」に着目している。たとえば、ケイティ・ミルズ（Katie Mills）は、「ハリウッド映画に伝統的な受け身の女性像を再検討した点」を考察し（Mills 193）、ニール・アーチャー（Neil Archer）は、「クルマ文化とロード・ムービーに女性がかかわる可能性」に言及する（Archer 54）。一方、そこで描かれた男性像は、痛烈な批判を浴びている。ニューヨーク・デイリー・ニュースのコラムニストであるリチャード・ジョンソン（Richard Johnson）は、この映画が男性を貶め、男性ホルモンによって狂った行動を取るという哀れな男性像を作り上げると述べている（Johnson 1991）。確かに、『テルマ&ルイズ』における男性像は、同じ時期に上映した『ターミネーター2』（*Terminator 2: Judgment Day*, 1991）や、『ロビン・フッド』（*Robin Hood: Prince of Thieves*, 1991）など、マスキュリティ全開な男性像と明らかに異なるからだ。

そこで本研究は、男性登場人物 J.D の身体表象を新たな切り口に、「女性化した男性」という逸脱した身体像に着目する。ここで興味深いのは、移動性と主導権を持つ二人の女性主人公が、かりそめの「男性性」を手に入れ、「男性化した女性」に変貌することだろう。身体の変化により、それと接続する視線および移動性の混乱を生じることが、男／女の欲望と連動し、物語全体を関連するのである。さらに、このような「異常な」身体表象の裏には、二人の女性主人公の持つ移動性が、「男性を偽装しなければ自由移動ができない」というジェンダー的リミットが潜んでいる。ジェンダー的リミットがあることは、二人の女性の持つ移動性の脆弱性をさらけ出し、死の結末を予言している。

上記の視点を踏まえ、本研究は身体表象とロード・ムービーにおける独特な^{ドライブ}移動行為との関係に焦点を置き、「男性を偽装する女性」という新たな解釈から、『テルマ&ルイズ』における「ドライブする女性」の終点を明らかにしたい。

14:10-14:45 (B2)

●「ハリウッド・スタジオ・システム期における英国人俳優のパフォーマンス——『風と共に去りぬ』(1939)におけるヴィヴィアン・リーに焦点を当てて」

國永 孟（くにながはじめ／京都大学大学院人間・環境学研究科博士後期課程）

『風と共に去りぬ』（1939年）製作をめぐる、主人公スカーレット・オハラ役のキャスティングについてのエピソードは、1930年代ハリウッド映画産業史上最も有名な出来事のひとつである。デヴィッド・O・セルズニックは、英国人のヴィヴィアン・リーがアメリカ南部の上流階級女性役に決定したことを発表するため、リーの出自を巧妙に隠蔽した。伝記作家アン・エドワーズは、「問題になりそうなすべての部分を彼女の「英国における最近の映画の仕事」と表現して、たくみに避けていた。彼女は「フランス人の父とアイルランド人の母」との間に生まれ、英国、フランス、オーストリア、イタリアで教育をうけた。新聞発表のどこにも、彼女が英国人であるとは書いてなかった」と述べている(123)。同作が商業的成功を取めると、リーは一躍スターダムにのし上がり、ハリウッド映画に出演する彼女の「プリティッシュネス」はアメリカ国内の観客の嗜好に合わせて変形され、可読性が抑えられていく。

そもそもハリウッドにおける英国人俳優のプレゼンスが増大したのは、1920年代後半のトーキー化以降、サイレント時代のパントマイムを中心とする演技から、より「自然」な身振りや発声方法が俳優に要求されるようになったからである。ロナルド・コールマンのように、比較的容易にトーキー作品へと適応したサイレント俳優も存在したが、舞台上で演技訓練を積んだチャールズ・ロートンやクロード・レインズ、ベイジル・ラズボーンらが、とくにホラー映画のジャンルを中心に出演し、1930年代にハリウッドで名声を確立していく。彼らは「キャラクター俳優」と呼ばれ、卓越した演技能力やキャラクター造形で、文化的に「異質な」人物を頻繁に演じる傾向にあった。

『風と共に去りぬ』以前に活躍した英国人俳優は、総じてハリウッドが製作した英国を舞台とする映画に重用されている。予算規模が大きく、複数のスターを擁した「プレステージ映画」では、シェイクスピアやディケンズなどの古典文学作品や歴史的出来事を原作とする映画が多数を占め、英国人俳優は作品の「プリティッシュネス」を高める存在として起用された。また、この時代、ハリウッド・メジャーのひとつ MGM は英国にもスタジオを擁し、現地の人材を起用して、『響け凱歌』（1938）や、『チップス先生さようなら』（1939）といった映画を製作する。だが、マーク・グランシーが指摘するように、MGM プリティッシュによるハリウッドの「イギリス」映画製作は、第二次世界対戦を境に下火になっていく（Glancy 1998）。

本発表では映画版『風と共に去りぬ』を取り上げ、スカーレット・オハラ演じるヴィヴィアン・リーに着目することで、同作が1930年代ハリウッドの「プレステージ」映画の系譜上にありながらも、ハリウッドにおける英国人俳優のパフォーマンスに「キャラクター俳優」ではない新たな可能性を示したのではないかと主張したい。先行研究へと目を向けると、マーガレット・ミッチェルによる原作小説の研究蓄積は現在まで絶えることがないのに対して（荒 2018、作田 2018）、映画版は、主に1930年代の映画製作の慣例（主役級キャストのオーディション実施、予算規模や興行収入の高さ）を打ち破る作品として産業史の観点から論じられてきた（Balio 1993）。リーに対する学術界の態度も同様で、文化的アイコンとして存命中から伝記が継続して出版されてきたものの、本格的な学術研究の開始は2010年代後半まで待たなければならなかった（Dorney and B. Gale eds., 2018、Stead 2021）。近年の再評価は、2013年にイギリスのヴィクトリア&アルバート・ミュージアムが、リー関連のメモリアを大量収集、カタログ化し、研究者に公開したことに由来する。これらの研究は、従来「オリヴィエ夫人」としてセレブリティの扱いを受けていたリーのスター・イメージを、徹底したアーカイブ調査とフェミニズム批評を用いて、スターの労働という視点で再評価しようと試みた生成研究である。

本発表は近年の研究動向を参照しつつ、映画テキスト上で見られるリーの演技に焦点を当てる。リチャード・ダイアーが提唱した「記号としてのキャラクター／パフォーマー」の概念や（ダイアー 1998＝2006）、同時代のハリウッドで支配的であった演技スタイルと、『風と共に去りぬ』でのリーの演技の比較を方法論として用いる。以上の分析を通して、ハリウッドでスターの地位を築いた英国人俳優の「プリティッシュネス」は、1930年代には「異質性」を体現する「キャラクター俳優」という形を取ったが、同作を境に、40年代に突入すると「メロドラマ的身体」を持った存在に変容するのではないかと、という結論を予想している。

参考文献

Dorney, Kate. and Maggie B. Gale. eds., *Vivien Leigh: Actress and Icon*, Manchester University Press, 2018.

Glancy, Mark. *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-1945*, I.B. Tauris, 1998.

<セッション C 【アニメとネオリアリズム】>

司会：中垣恒太郎（専修大学教授）

14:55-15:30 (C1)

●「高畑勲のリアリズムはどこからきたのか——ネオリアリズムの影響をめぐって」

劉 雅欣（りゅうがきん／大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程）

「リアリズム」という概念は高畑勲監督作品を論じる際に避けられない重要なテーマになっている。実際に、高畑研究においては、その作品を「リアリズム」という角度から論じたものが一番多いと思われる。例えば、『アルプスの少女ハイジ』（1974）を制作した際に、スイスの風景をリアルに表現するために商業アニメーション史上初のロケハンを行ったことがしばしば取りあげられている。また、ステファヌ・ルルーは『シネアスト高畑勲—アニメの現代性』（岡村民夫訳、みすず書房、2022）において、高畑の初期作品、とくに『太陽の王子 ホルスの大冒険』（1968）に着目し、映画空間、フィクションとの新たな関係、人間的リアリズムなどの角度から「高畑リアリズム」を分析しただけでなく、高畑のアニメーションと実写映画の類似性を示している。確かに、高畑は仏文科卒業であり、フランスの詩人や脚本家のジャック・プレヴェールを研究していた。彼はフランスのアニメーション映画『やぶにらみの暴君』（ポール・グリモー、1952）に感銘を受けてアニメーションの道に進むようになったが、彼のこの経歴を見ればわかるように、いつもアニメーションに集中していたというより、実写映画の方からも強い影響を受けていたと考えられる。また、ルルーが分析したように、「高畑リアリズム」はその第一作の中ですでに示されており、唐突に出現したものではない。このような考えをもとに、本発表は「高畑リアリズム」が誕生する前に、つまり、高畑がアニメーションの道に進む前に、どのような作品に影響されることによって、どのようなリアリズム観が形成されるようになったかという問題を探求するものである。その答えの一つがイタリアのネオリアリズムだと考えられる。

高畑のアニメーションが実写映画と結びつけて論じられてきた一つの例が『母をたずねて三千里』（1976）である。イタリアを舞台に出稼ぎに行った母を尋ねるために、主人公のマルコがイタリア・ジェノヴァからアルゼンチンへと渡る姿を描く本作は、イタリアのネオリアリズム作品から影響を受けていると述べられてきた（例えば、五味洋子の『『母をたずねて三千里』私たちは皆、マルコだった。』という文章において）。しかし、その影響についての具体的な分析はまだ少ない現況である。本発表はまずこの作品に着目し、エドモンド・デ・アミーチスによる小説『クオーレ』という原作やほかの世界名作劇場の作品と比較し、また具体的なネオリアリズム作品と対照することを通して、この作品から見られるネオリアリズム的な特徴を分析することを試みたい。例えば、「真実味のある人間を描く」ことや「社会問題に目をむける」などが結論の一部として予想される。高畑はネオリアリズムの代表作の一つである『自転車泥棒』（デ・シーカ、1948）に賛辞を呈したことがあり、以上述べた点はこの作品の重要なテーマでもある。また、ネオリアリズムのドキュメンタリー的な撮影方法や編集手法なども高畑作品と類似性があるように考えられる。そのほか、例えば、ネオリアリズム作品の特徴の一つである、カメラをスタジオから街中へうつすというロケーションの撮影方法と、同じくロケーションを通じて現実の風景をアニメーションの世界に持ち込む先駆的な存在である高畑とに類似性が見られるように、『母をたずねて三千里』だけでなく、高畑作品全般をネオリアリズムと結びつけて論じてみたい。

ネオリアリズムは1950年代におわりを迎えたとされるが、それらの作品がヌーヴェル・ヴァーグの誕生に直接的な影響を与えたように、映画史全般から見ると一時的なものとして片づけることはできないであろう。岡田温司が『ネオリアリズム——イタリアの戦後と映画』（みすず書房、2022）において、「戦後イタリアのこの特異な映画動向をより開かれた議論の場へと連れだす」（p.333）こと

を試みたように、本研究もこのように高畑勲作品とネオリアリズムの関係を分析することを通して、ネオリアリズムの映画史における射程を延長し、その深みや「新しさ」を再検討するという側面がある。

<セッション D 【UK ダークサイド】>

司会：深谷公宣（法政大学教授）

14:55-15:30 (D1)

●「溢れ落ちてしまった者たち——『わたしは、ダニエル・ブレイク』で強調されるオフライン・コミュニティの脆さ」

柴田 真伸（しばたまさのぶ／金沢大学大学院人間社会環境研究科国際学専攻修士課程）

『わたしは、ダニエル・ブレイク』(I, Daniel Blake, 2016) は、心臓の病に罹ったために働くことが困難となった中年男性のダニエル（デイヴ・ジョーンズ）と、ニューカッスルに引っ越してきたシングルマザーのケイティ（ヘイリー・スクワイアーズ）の交流を描いた作品である。ダニエルは収入源が途絶えてしまったためにジョブセンターを訪れ失業給付金受給の申請をするも、「就業可能」と判断されてしまい、新しい職探しのために奔走を強いられる。このような状況を迫られるダニエルの姿には、監督であるケン・ローチによる現代社会への痛烈な批判が込められていると考えられる。「英国映画界の巨匠ケン・ローチと考える、デジタル・ガバメントの未来」において内田伸一（2018）は、そのような批判のうちの一つが「行政手続きのデジタル化」であると指摘している（『行政 & 情報システム』2018年6月号、32頁）。大工として働いてきたダニエルにとって、インターネット（オンライン）やパソコン操作は無縁であったためデジタル化された方法での給付金申請は困難を極める。時を同じくして、面談に遅刻してしまったことで給付金を受給できなくなってしまったケイティはダニエルが手を差し伸べたことを機に家族同様の繋がりを持つようになる。例えば、ダニエルがケイティの家を修繕する、子どもたちの面倒を見る、同じ食卓を囲むといった行為にそのつながりの息吹がみられる。くわえて、ダニエルはアパートの隣人の若者と共通の趣味であるサッカー観戦を通して親睦を深め、苦闘していたインターネット操作を手助けしてもらう。つまり、ローチはダニエルが抱える困難を別の形で共有する存在を導入することで、ダニエルが他者と物理的に結ぶ交流の始まりを促すのだ。

発表者は、本作で強調される主題は、先に引用した「行政手続きのデジタル化」に伴う官僚主義的な社会システムの批判に加えて、作中で描かれるダニエルとケイティの関係のような直接的な人の繋がり、つまり「オフライン・コミュニティ」が疲弊しつつある状況に対する警鐘であると考えられる。

『キャシー・カム・ホーム』(Cathy Come Home, 1966) から『家族を想うとき』(Sorry We Missed You, 2019) に至るまでのローチ作品の傾向について、“Ken Loach’s Fair Share of Home and Family Issues from Cathy Come Home and The Angels’ Share to Sorry, We Missed You”において Andrea Velich (2021) は特に『わたしは、ダニエル・ブレイク』と『家族を想うとき』の比較分析を通じて、「（近年のローチの作品は）希望よりも怒りや幻滅を露わにしている」と論じている（British and American Studies, vol. 27, 2021, 130頁）。ローチはこれまで一貫して家族や友人、移民、パートナーといった人々と主人公が結ぶ関係を中心に労働者階級における共同体（community）の在り方について焦点を当ててきたと考えられる。一方で、Velich が述べるように、もし『わたしは、ダニエル・ブレイク』以前の作品が共同体の「希望」について取り扱ってきたとするならば、対照的に、本作以降、ローチは彼ら/彼女らのコミュニティ外部からの圧力に対する脆さ、具体的には公的権力によって権利がはく奪され、精神的に追い詰められていく様子をより明確に描いている。なぜならば、ケイティと家族同様の関係を築き、失業手当の不服申し立てを試みようとしたダニエルは、本作の結末で亡くなってしまふからだ。

以上の点を踏まえて本発表では、『わたしは、ダニエル・ブレイク』においてローチが引退宣言を撤回してまで描いた労働者階級の脆さを明らかにするために、テキスト分析を用いてその意義と彼の作家性を考察する。例えば、本作ではダニエルの主観ショットに加えて、彼を追うようにシングル・ショットが多用される。歩道を歩く様子や、仕事が見つからず一人で落胆する姿、ジョブセンターへの不満を壁に綴った際に 1 人壁に佇んでいるのを頻りに映すのは彼の孤独 = 死を予め示唆するものであると考えられる。さらに、冒頭でダニエ

ルがジョブセンターの職員から事情聴取を受けているのをフェード・イン、映画が彼の死とフェードアウトで終わりを迎えるのにも、観客に余韻を与える一因だろう。また、ケイティが浴槽を掃除する描写においても、壁のタイルのうち 1 枚が剥がれ落ちてしまい、床に破片が飛び散ったあとに彼女の顔がクローズアップで映し出される。何枚ものタイルが集まった壁を社会集団と見立てたときに、この描写はそこから溢れ落ちてしまったケイティ自身を表象するものだと解釈できる。このようなショット分析を通じて、本発表では現代社会から溢れ落ちてしまった者たちに向けられるローチの視線を読み解いていく。

<セッション E 【チェコ・ヌーヴェルヴァーグ】>

司会：大石和久（北海学園大学教授）

15:35-16:10 (E1)

●「1960 年代のチェコスロヴァキア「大衆映画」とヌーヴェルヴァーグの接続——『誰がジェシーを殺そうとしているのか？』を中心に」

杉林 大毅（すぎばやしだいき／東京大学大学院人文社会系研究科欧米系文化研究専攻博士課程）

チェコスロヴァキアの映画史において、社会主義時代を通じて大衆的人気のあったコメディ映画監督といえば、オールドジフ・リプスキーとヴァーツラフ・ヴォルリーチェクの二人の名前がまず挙がるだろう。リプスキーは 1924 年生まれで、正規の映画教育は受けていないものの、演劇界で活躍したのちに映画界に入り、1950 年代の初めから多くの映画を監督した。ヴォルリーチェクは 1930 年生まれで、プラハ芸術アカデミー映像学部（FAMU）を卒業したのちに映画の仕事 시작했다。

一般に、1960 年代後半の、主に FAMU 卒業生から成る若い監督たちが形成した映画潮流を「チェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグ」と呼び、彼らの作品の芸術性や社会性について多くの議論がなされている。一方、リプスキーとヴォルリーチェクがそこに含まれることはまずなく、世代としてやや上であり、FAMU の卒業生でもないリプスキーは仕方ないとしても、彼らと同一世代で、経歴も遜色ないヴォルリーチェクが議論の対象とされてこなかったのは、彼が一貫して政治から距離を取った「大衆映画」を製作していたからであった。ゆえに「大衆映画」は「逃避主義」、「体制の共犯者」などとレッテルを貼られ、またパロディの多い作風も乗じて、芸術性の高い映画と比べて一段低くみられ、チェコスロヴァキア国内外ともに、近年まであまり研究が進められてこなかった。

本研究発表は、ヴォルリーチェク監督の『誰がジェシーを殺そうとしているのか？ / Kdo chce zabít Jessi?』（1966）を中心に置き、本作とヌーヴェルヴァーグ世代の映画との共通点を見出すことで、「大衆映画」と「ヌーヴェルヴァーグ」の間を繋ぐことが目的である。

意図せず夢を具現化する薬を開発してしまった科学者ルーゼンカは、それを夫インドジフに投与したことにより、彼が夢に見ていたアメコミ世界の登場人物（スーパーマン、西部劇のガンマン、天才科学者ジェシー）がプラハに現れ、様々な事件を引き起こすというのが本作のあらすじである。ペトラ・ハナーコヴァーは、現代（1960 年代のプラハ）に似て非なる、科学が進歩した近未来を舞台とすることで、政治によって作り出された東西対立を無効するような「仮想的現在」を作り出していると本作を評価している。同様の舞台設定は、後のヴォルリーチェク監督映画で、チェコスロヴァキア版ジェームズ・ボンドと評される『エージェント W4C の最期 / Konec agenta W4C』（1967）や、リプスキー監督『皆さん、私がアインシュタインを殺しました / Zabil jsem Einsteina, pánové...』（1969）など、他の映画にもみられ、ハナーコヴァーは、このような舞台設定は、コメディと SF 要素を組み合わせたチェコスロヴァキアの「ハイブリッド・コメディ」の特徴であると述べている。対してチェコスロヴァキア・ヌーヴェルヴァーグの映画は、アメリカへ亡命する前のミロシュ・フォルマン（ミロス・フォアマン）作品に代表されるように、「普通」の人たちの日常にカメラを向け、時代への不満や、当時の若者の鬱屈した感情を反映している。

両者はテーマにおいても、演出技法においても、全く異なっている。しかし、それでもなお、両者の間の溝を繋ぎ止めているものがある。それは、現代への立脚である。たしかに『誰がジェシーを殺そうとしているのか？』には近未来の技術が登場するが、裏を返せば、近未来性を担保しているのはそれだけであり、その他の舞台設定は当時のプラハとなんら変わらない。宇宙船に乗って別の惑星を目

指す『イカリエ-XB1/ Ikarie XB 1』(1963)のような大作 SFと比較すると、『誰がジェシーを殺そうとしているのか?』は現代劇とみなせる。さらに、両者の主人公は、片や科学者というエリート層、片や非エリートの若者という違いはあるものの、あくまでそれぞれの作品中の社会の一市民、つまり、当時のプラハ(あるいは、チェコスロヴァキアの地方)の一般人であり、それぞれの立場を通じて当時のチェコスロヴァキア社会を風刺するという作風は、両者に通底している。かつてヨゼフ・クロウトヴォルが、チェコ文学の特徴を、小さな世界へ注目し、メランコリー(あるいはグロテスク)と誇張された陽気さをもつと評し、これを「チェコのメンタリティ」と呼んだように、大きな歴史の流れから見ると、両者の間にも様々な共通点が見ることができるのである。

ヴォルリーチェクやリプスキーの作品は「政府公認」であり、大衆の息抜きのエンターテインメントとして機能していたという批判は避けられない。しかし一方で、世代のリアリズムを追い求め、多くは正常化時代に発禁を食らったヌーヴェルヴァーグ世代の映画と、彼らの映画は、完全に断絶したものでもないのである。

<セッション F 【「水」イメージと日韓映画】>

司会：ハーン小路恭子（専修大学教授）

15:35-16:10 (F1)

● “Water Imagery and Feminist Subversion of Womanhood in Naomi Kawase’s *Still the Water* (2014) and Soyoung Kim’s *Sound of Nomad: Koryo Arirang* (2016)”

唐津 理恵（からつりえ／長崎県立大学国際社会学部教授）

In this presentation, I will be discussing a chapter that was published as part of a book, titled *Radical Equalities and Global Feminist Filmmaking-An Anthology* (edited by Bernadette Wegenstein and Lauren Benjamin Mushro) published in 2022 by Vernon Press.

Water is often symbolically linked to womanhood in opposition to an idealized version of manhood. This association is rooted in the perception of bodily fluids such as tears, lubrication, blood, milk, and amniotic fluid as distinctly feminine traits. This complex water-woman connection is situated within male-centric discourses, oscillating between the admiration of women as passive, malleable, and erotic, and the fear of them as dangerous, transgressive, and irrational. The water-woman symbol can harm women by perpetuating ambivalent male depictions of femininity, oscillating between pleasure and threat, and leading to idealization and stigmatization. In her book *Water and Women in Past, Present, and Future* (2007), a Czech philosopher Zdeňka Kalnická states that interpretations of water-woman imagery depend on theoretical and cultural contexts. Viewing it as unpredictable and chaotic perpetuates patriarchal norms, while recognizing it as a source of vitality and flexibility, or challenging attempts to reduce women to mere instruments, aligns with feminist efforts to deconstruct gender dualities (Kalnická, 2007). This study draws upon Kalnická’s insights to analyze the portrayal of water-woman symbolism in films.

Feminist subversions of male-oriented order and duality feature prominently in Naomi Kawase’s *Still the Water* (2014) and Soyoung Kim’s *Sound of Nomad: Koryo Arirang* (2016). The study delves into the intricate associations between water and femininity, emphasizing its ambivalence in male-oriented connotations. It discusses how these films challenge established norms through water symbolism, resisting categorization based solely on national identity. Despite cultural differences, both films

explore marginalized territories—Amami Islands and the Korean diaspora in Central Asia. The study examines these films through established theoretical frameworks regarding the relationship between women and water, emphasizing how they reject passivity, challenge male-centered ideologies, and expand the boundaries of representation. This study explores the feminist subversion of womanhood through water imagery in the films of Kawase and Kim.

Naomi Kawase's *Still the Water* focuses on its exploration of gender duality through the characters of Kaito and Kyoko on the Amami Islands. The film subverts gender norms by portraying both characters breaking free from conventional expectations and mythologies surrounding motherhood, challenging the prevalent view in Japanese society that depicts mothers as nurturing and asexual. Kyoko's mother, who is also a shaman, disrupts these myths through her deteriorating health, which is celebrated rather than mourned. Similarly, Kaito's character confronts his mother's sexuality, ultimately accepting her for who she is, thus challenging societal norms. The film blends fiction and documentary, challenging the traditional portrayal of nature in Japanese cinema. The narrative defies conventions, and questions the societal expectations that men should be assertive and women should be passive, or the notion that men are the primary shapers of culture while women are more connected to the natural world. Water symbolism plays a significant role, particularly in the two swimming scenes. The first swimming scene in which Kyoko swims underwater in school uniform highlights Kyoko's confidence and Kaito's reluctance. The film's ending, which portrays both Kyoko and Kaito swimming naked, offers a reinterpretation of traditional symbolism. Water imagery is used to challenge societal norms and redefine the association between water and women. Kawase encourages alternative readings within conventional structures, promoting subversive and anti-essentialist dynamics.

Soyoung Kim's *Sound of Nomad: Koryo Arirang* is a documentary film that is part of her Exile Trilogy, which sheds light on the forgotten history of the Korean diaspora in Central Asia. The film focuses on the Koryo Saram, Korean peasants who migrated to Vladivostok and surrounding areas from the late 19th century to escape famines and the 1910 colonization of Korea by Japan, and later faced mass deportations to Central Asian Soviet republics under Josef Stalin in 1937. Soyoung Kim, a filmmaker and scholar, was inspired to create this trilogy after witnessing the multiculturalism emerging in contemporary South Korea due to migrant workers and marriage migration. She aimed to document the return of Koryo people to South Korea after 150 years of migration and explore the complexities of globalization, nationalism, and identity.

Sound of Nomad: Koryo Arirang features the Koryo-saram theater and its cultural expressions, including songs, poems, and interviews with witnesses. Kim uses a reflexive approach to filmmaking, making her presence and involvement in the film visible, challenging notions of realism and objectivity. Water imagery is a recurring motif in the film, symbolizing fluidity and the reimagining of identity, both in terms of geography and culture. Kim's use of water-woman symbolism challenges gender norms and social hierarchy, presenting water as a space associated with empowerment rather than oppression.

The film also reveals the complexities within Koryo communities, including issues of racial exclusivism and the experiences of mixed-race individuals. It showcases the transformation of Koryo culture over time, emphasizing the importance of diversity and heterogeneity in redefining identity. *Sound of Nomad: Koryo Arirang* is a thought-provoking exploration of diasporic identity, the power of

cultural icons, and the role of women in reshaping historical memory. It encourages viewers to question established narratives and embrace the fluidity of culture and identity.

This study delved into water-woman connections in the works of female auteurs from Japan and Korea, analyzing Naomi Kawase's *Still the Water* and Soyoung Kim's *Sound of Nomad: Koryo Arirang*. It explored how these filmmakers challenge patriarchal structures in their specific cultures, battling deeply ingrained sexism while navigating their roles in cinema. Despite differences in their film practices, they share an affinity for water-woman associations. This study emphasizes water as a liminal space for negotiating temporal, geographic, and cinematic meanings, disrupting dominant narratives and engaging viewers in power dynamics within filmmaking. Kawase and Kim utilize the water-woman connection, reinterpreting symbols and redefining the role of water in these films.

16:20-17:50

● 講演「チャップリンをめぐる——研究・翻案・創造のための方法序説」

大野 裕之（おおの ひろゆき）氏 プロフィール

脚本家・演出家・映画プロデューサー・日本チャップリン協会会長。

京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程単位取得退学。国内外のチャップリン関連企画やブルーレイ等を監修するなど日本でのチャップリンの権利の代理人も務める。著書に『チャップリンとヒトラー メディアとイメージの世界大戦』（岩波書店、2015、第37回サントリー学芸賞受賞）、『ディズニーとチャップリン エンタメビジネスを生んだ巨人』（光文社新書、2021）、『ビジネスと人生に効く 教養としてのチャップリン』（大和書房、2022）など。脚本・プロデューサーとして、映画『太秦タイムライト』（2014、ファンタジア国際映画祭最優秀作品賞、ニューヨークアジア映画祭観客賞他）、『葬式の名人』（2018）、『ミュージコフィリア』（2021）ほか、ミュージカル劇団「劇団とつても便利」主宰（脚本・作曲・演出）。TV番組「そこまで言って委員会 NP」（読売テレビ）で準レギュラー出演。

16:30-18:30

● 懇親会 関西学院会館（以下の地図を参照ください）

<https://kwangaku-kaikan1999.jp/>



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：塚田幸光

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 <http://jscs.exblog.jp/>