

# 日本映画学会 第20回大会 プログラム

2024年12月14日（土） 10:00 開始

大阪大学豊中キャンパス言語文化棟

（〒560-0043 大阪府豊中市待兼山町）



<https://lc.hmt.osaka-u.ac.jp/about/access.html>

# 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<br/>塚田 幸光(関西学院大学)</p>                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                       |
| 10:10-10:45 | <p>於:第1室(大会議室A)<br/>セッションA【シネマと性】<br/>司会:久保豊(金沢大学准教授)</p> <p>(A1)「現代レズビアン映画における白人性を超えて」</p> <p>Lee Ka Sin<br/>(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)</p> | <p>於:第2室(大会議室B)<br/>セッションB【サイレント映画(台湾)】<br/>司会:雑賀広海(同志社大学嘱託講師)</p> <p>(B1)「千葉泰樹・安藤太郎『義人呉鳳』(1932年)における物語内容と映画技法の戯れ——戦前外地映画のプロパガンダ作用」</p> <p>原口 直希<br/>(東京大学大学院総合文化研究科博士後期課程)</p>                                                       |
| 10:50-11:25 | <p>(A2)「『シンデレラ・ストーリー』(A Cinderella Story)における現代のシンデレラ像」</p> <p>相川 隆行<br/>(国際医療福祉大学総合教育センター助教)</p>                                              | <p>セッションC【サイレント映画(フランス)】<br/>司会:福島可奈子(大阪大学助教)</p> <p>(C1)「1924年のパリ・オペラ座における映画『狼の奇跡』の上演——映画と芸術の埋まらない距離感、調停者たる音楽について」</p> <p>佐藤 馨<br/>(大阪大学大学院文学研究科音楽学研究室博士後期課程)</p>                                                                    |
| 11:30-13:00 | <p>総会(11:30-11:45) 大石 和久(北海学園大学教授/事務局長)</p> <p>昼休憩(11:45-13:00)</p>                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                       |
| 13:00-13:35 | <p>セッションD【シネマとロード】<br/>司会:井上博之(東京大学准教授)</p> <p>(D1)「『果てなき路』における三つの映画——モンテ・ヘルマン論」</p> <p>森本 光<br/>(和歌山大学専任講師)</p>                               | <p>セッションE【インセクト・ドキュメンタリー】<br/>司会:辻和彦(近畿大学教授)</p> <p>(E1) "An Authentic Ecological Nightmare: Insect Representation in the Horror-Documentary <i>The Hellstrom Chronicle</i> (1971)"</p> <p>阪本 杏実<br/>(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)</p> |

|                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                              |
|-----------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 13:40-<br>14:15 | <p>(D2)「カウボーイからライダーへ——『イージー・ライダー』における荒野、ロードと男性」</p> <p>潘 雷<br/>(関西学院大学大学院言語コミュニケーション文化研究科博士後期課程)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                    | <p>セッション F【アニマル・シネマ】<br/>司会：小原文衛（公立小松大学教授）</p> <p>(F1)「トーキー初期における動物の「身体」と「動き」——「ドッグヴィル」短編コメディシリーズで歌い、踊り、銃を撃つ犬たちに注目して」</p> <p>中田 真梨子<br/>(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後期課程)</p> |
| 14:20-<br>16:20 | <p><b>シンポジウム『ナチ映画の周辺—その受容と抵抗をめぐって』</b></p> <p>於：第 1 室（大会議室 A）</p> <p>司会進行：山本 佳樹（大阪大学教授）</p> <p>＜パネリスト＞</p> <p>杉林 大毅（東京大学大学院博士課程）<br/>「ベームン・メーレン保護領（チェコ）におけるナチスの映画製作——イジー・ブルデチカの回顧を通じて」</p> <p>山本 佳樹（大阪大学教授）「呪われた映画？——アメリカ、スイス、日本におけるナチ映画の受容」</p> <p>竹峰 義和（東京大学教授）「暗い鏡——反ナチ映画とフィルム・ノワールとの関係をめぐって」</p> <p>渋谷 哲也（日本大学教授）<br/>「戦後ドイツ映画においてナチスは娯楽化できるのか？——ファスビンダーから現代まで」</p> |                                                                                                                                                                              |
| 16:30-<br>17:50 | <p><b>講演「張芸謀映画における身体、空間、秩序」</b></p> <p>於：第 1 室（大会議室 A）</p> <p>周焱（シュウ・イエン）（中国西北大学芸術学部准教授、映像作家）<br/>（講演者のプロフィールは、プログラム 15-6 頁をご覧ください）</p>                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                              |
| 17:50-<br>17:55 | <p>閉会の辞 吉村 いづみ（会長）</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                              |
| 18:10-<br>20:00 | <p>懇親会 大阪大学生協(福利会館 4 階)<br/><a href="https://osaka-univ.coop/info/info_334.html">https://osaka-univ.coop/info/info_334.html</a></p>                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                              |

# 発表概要

## <セッション A【シネマと性】>

司会：久保豊（金沢大学准教授）

10:10-10:45（A1）

### ●「現代レズビアン映画における白人性を超えて」

Lee Ka Sin（リー・カ・しん／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）

2010年代には、歴史を背景にする物語を扱うレズビアン映画が増えた。例えば、2020年の『アンモナイトの目覚め』は、19世紀半ばを舞台として、男性主導の科学の世界ではなく、古生物学者の女性のホモソーシャル／同性愛者の関係を描いている。また、1950年代が舞台の『キャロル』（2015）で虐げられた主人公のキャロルは、夫と子どもの親権について交渉する時、この時代においても自分の性的自由を訴えた。これらの映画は、異性愛中心一家父長制や男性視線の脱構築と破壊を目指して歴史を修正する物語だが、1980年代以前という時代背景は、自動的に黒人の中心人物が（ほぼ）登場しないことを意味している。それによって、レズビアン役は白人が演じるべきという考えが広まった。この考えは主流なレズビアン映画において不変のものであり、実際のレズビアンに近い多様な表現を目指すために、スター俳優が助長する白人性が何を意味するのか、より詳しく調べる必要がある。過去から現在までの主流映画における非白人の女性／クィアの登場人物の描写は限定的であり、彼らは、ストーリーの主人公になったり、視覚的に目立つ扱いはされなかった。つまり、非白人の女性／クィアは、主流映画で性的少数派を表現する時の対象にならなかった。

これまでの主流映画における白人によるクィア映画は人気作品になることは難しかった。なぜなら、クィアメディア学者のスチュアート・リチャーズ（2016）が非難するように、主流クィア映画の従来のマーケティング手法は、経済的価値を優先し、クィアの描写を否定してきたからである。主流クィア映画を、クィア観客を超えた大衆に宣伝するプロセスの中で、「クィアネスは、これらの映画が克服すべきものとなる」（p.20）と言う。クィアネスが受け入れられるように、監督のストーリーテリングの手法、スター俳優、その映画を生む原作といった「クオリティ」のような特性が重要になる。1993年のヒット作『フィラデルフィア』を例にとろう。エイズをテーマにしたこの映画は、トム・ハンクスの演じる主人公アンドリュー・ベケットが、彼がエイズであるという疑いと差別のために解雇された元雇用主をめぐって法廷闘争を繰り広げる過程を、主流映画でよくある法廷ドラマの形で描いている。主人公は、愛情深く、理想的な家族のまっとうな一員として描かれているにもかかわらず、裁判所や社会から不当な扱いを強いられているのだ。映画ジャーナリストのデヴィッド・マルケス（2022）は、ハンクスのよく知られたスクリーン上の人物像を「アメリカの善良さのアバター」、「基本的で向上心のある良識」、「実行できる楽観主義」と評し、ハンクスの「リアルな信頼できる人物像を創り出す」能力を称賛した。このスター俳優が持つ高潔さと誠実さによって、当初差別され、誹謗中傷されていたクィアに正当性を与え、クィア役に対する反感を乗り越えることを観客に期待させる。このスターペルソナの効果は、映画哲学者のノエル・キャロル（2014）が言うところの「同情の対象」（p.51）としての主人公アンドリューの性格づけによって増幅される。

これらの考察から、現代の黒人レズビアン／クィア映画が、より多様で独創的なストーリーテリングを持つ白人レズビアン映画と比較して、なぜインディペンデント映画（例えば、ディー・リーズの『アリーケの詩』）や確立され

た古典の映画化（例えば、『カラーパープル』）に頼るのかを検証する。黒人レズビアン映画には、登場人物の人種という、さらに乗り越えなければならない壁があるようだ。本発表では、批評的・商業的に成功したブラック・クィア映画『ムーンライト』と『カラーパープル』を分析し、最近の主流レズビアン映画の顕著なアプローチと並置することで、ブラック・クィアに対する主流＝異性愛規範的な公式／認識を脱構築する。

『ムーンライト』と『カラーパープル』を検証することで、黒人とクィアに対する劣等感と嫌悪感は人物描写やストーリーにおいて戦略的に乗り越えなければならないことが明らかになる。『ムーンライト』（2016）では、主人公のゲイであるリトルの驚くべき心的描写が現れている。『カラーパープル』は二作品存在する。一つ目は 1985 年のスティーヴン・スピルバーグ監督の演出による作品である。二つ目は 2023 年のミュージカル映画の作品である。両方とも白人がほぼ登場せず、主人公の黒人レズビアンであるセリーの活躍が強調されている。こういった黒人クィア映画はアイデンティティと人間性を融合させ、没入感を与えるリアリズムによって主人公の感情の深さを示すことで、クィアの黒人の真正性と個人の視点を提供するのである。

## 10:50-11:25 (A2)

### ●『シンデレラ・ストーリー』(A Cinderella Story)における現代のシンデレラ像

相川 隆行（あいかわたかゆき／国際医療福祉大学総合教育センター助教）

シンデレラの物語は、児童文学において研究されてきたが、特に現代的な作品を考察する意義は大きい。本研究は、こうした動機に基づき、特に、アメリカにおけるシンデレラの系譜という特異性から映画研究を参考にすることができるため、それを試みたものである。

映画『シンデレラ・ストーリー』(A Cinderella Story, 2004)は、典型的なシンデレラの物語を元にした現代的な作品である。よって、そこには、シンデレラのプロトタイプとは異なる現代的な姿も見られるため、シンデレラの系譜を辿りながら、この作品におけるシンデレラのイメージを分析し、現代的な意義について考察したい。

「シンデレラ」と呼ばれる作品は、世界中に 500 種類とも言われる類型があり、その起源を辿ると、古くは紀元前 5 ～ 6 世紀のエジプトの話にまで遡る。その中でも有名なものは、フランスの『ペロー童話』とドイツの『グリム童話』に収録されたものであるが、ディズニーによるアニメ映画も有名であろう。そこで、こうしたシンデレラの物語と呼ばれるものから、今回の作品を比較していきたいと思う。

物語は、主人公のサムが、父親が再婚後に亡くなったことで、意地悪な継母と義理の 2 人の姉妹と暮らすという、典型的なシンデレラの設定と同様である。高校生になったサムは、屋根裏部屋に住まされ、父親の遺産で継母が経営するダイナーで労働させられるなど、正にシンデレラのような境遇に置かれている。そして、物語は、サムが秘密のメール友達としてやり取りしていた相手と高校のダンス・パーティで会う約束をしたことから動き出すが、相手は、同じ高校のアメフト部でキャプテンを務めるオースティンである。

この作品には、「自信のないヒロインがいかにか自立するか」が描かれているという点で、これまでのシンデレラ像とは異なる姿が見られる。シンデレラについては、多くの研究で女性の受動性が指摘されてきたが、この作品ではそれを克服する試みが描かれている。したがって、ここには新たなシンデレラの物語のテーマがあると指摘できるのである。



そして、それは、アメリカにおけるシンデレラ像の形成という背景からも指摘できる。馬場聡(2019)によれば、アメリカでは、シンデレラの物語を「成功物語」として読み直したことが挙げられ、ホレイショー・アルジャーの『ぼろ着のディック』(*Ragged Dick: Or, Street Life in New York with the Boot Blanks*)が元祖として存在するという。また、現代でも、「シンデレラ・ストーリー」というのは、シンデレラの物語から派生して、「女性が階級的に成功を収める物語」とされるものである。

アメリカのシンデレラ像を考察する上で、映画との結び付きも強いいため、2000年代のアメリカの女性像を映画作品から考察してみたい。特に80年代と90年代の映画における自立し始めたアメリカの女性像は、斉藤綾子(2003)や永瀬美智子(2016)が詳細に分析しており、2000年代への考察が述べられているが、この作品は2004年に製作されており、この系譜に一致しているのだと考えられる。

映画におけるシンデレラ・ストーリーの先行作品として、ジュリア・ロバーツ主演の『プリティ・ウーマン』(*Pretty Woman*, 1990)が挙げられているが、この作品も典型的なシンデレラよりも自立し始めた女性を描いているといえる。さらに、時代を遡るシンデレラ・ストーリーであるオードリー・ヘップバーン演じる『マイ・フェア・レディ』(*My Fair Lady*, 1964)の主人公から進化しているのだという。いわば、90年代までのアメリカの女性像からも新たなシンデレラ像が登場してきたのだといえることができるだろう。

この作品は、こうした映画を含むアメリカのシンデレラの系譜から派生した物語であるといえ、そこには自立した女性という新たなシンデレラ像が形成されているといえるだろう。物語の結末では、父親の本物の遺言書が発見され、サムは財産を受け継ぐこととなり、遺言書を偽造した継母や姉妹たちはダイナーで強制奉仕を課せられる。そして、オースティンとは晴れて結ばれて、同じ大学に進学する。ここにはやはりシンデレラとしての正当なハッピー・エンドが用意されており、シンデレラ・ストーリーと呼ばれるのにもっともであるといえる。

## <セッション B【サイレント (台湾)】>

司会：雑賀広海（同志社大学嘱託講師）

10:10-10:45 (B1)

### ●「千葉泰樹・安藤太郎『義人呉鳳』(1932年)における物語内容と映画技法の戯れ——戦前外地映画のプロパガンダ作用」

原口 直希（はらぐちなおき／東京大学大学院総合文化研究科博士後期課程）

本発表は、千葉泰樹・安藤太郎監督による無声の劇映画『義人呉鳳』における、物語内容および特徴的技法への注目を通して、そのプロパガンダ作用を考究するものである。

戦前外地の台湾において、1932年に製作・公開された『義人呉鳳』は位置付けが難しい映画である。そしてそれは製作スタッフ・製作会社・物語内容などから読み取られる。映画史研究者の李道明が、「この映画の2人の監督〔＝千葉泰樹・安藤太郎〕、撮影の池田専太郎、および俳優の津村博・秋田伸一・湊名子・丘ハルミは皆日本人であり、しかも台北の「芳乃館」〔＝日本人中心の繁華街にある日本人経営の映画館〕において日本人観客向けに封切られている。そのためこの作品を台湾が製作した映画とは思わない」（「永楽座与日殖時期台湾電影的發展」）と述べるように、既存の研究において『義人呉鳳』は、製作・興行の点か

ら台湾人による映画とはみなされてこなかった。しかしたとえばキャストिंगに関しては 1932 年 6 月 29 日付『台南新報』に、タッパン社勢力家ウオダ役に鄭錫明、貿易商蔡役に蔡槐墀、古道具屋役に陳天送、古着屋役に周萬福とある。出演者 13 名のうち 4 名は台湾人で、さらにエキストラ出演として先住民 200 余名が記載されている。確かに日本人の占める割合は大きいものの、台湾人もまた名を連ねている。

また確かに製作を担当した台湾プロダクションは、日本人を中心に構成された台湾総督府警務局理蕃課の後援を受けている（『キネマ週報』112 号）。だが呂訴上が指摘するように、台湾プロダクションは安藤太郎が鄭錫明・蔡槐墀・林石生・蔡先於などの台湾人を出資者として設立した民間の製作会社であった（『台湾電影戲劇史』）。さらに安藤は、血筋こそ日本人だが台湾で出生したと思しく、台湾で初等・中等教育を受けている。その製作の初期段階から同じく台北一中で学んだ津村を主演とすることを構想するなど（『台湾日日新報』1932 年 6 月 18 日付）、日本内地よりも台湾にこだわりを見せていた。

そしてその物語内容は、国定教科書の記述を踏襲するものであり、その記述に関しては駒込武が、漢民族と先住民の間の緊張の拡大再生産、および日本人側への漢民族の取り込みというプロパガンダの存在を指摘している（「植民地教育と異文化認識」）。しかし他方で、そもそも呉鳳は清朝期の台湾に実在し漢民族により神格化された存在であり、日本統治期開始の時点で、既にその伝記は一定以上の台湾人によって台湾に根差した物語として共有されていた。

このように製作スタッフ・製作会社・物語内容からは、日本人の映画というよりも、むしろ日台合作による映画ともいべき様相が見て取られる。しかしそうであるならば、『義人呉鳳』によってもたらされるプロパガンダ作用とはどういったものなのだろうか。以下、現時点における予想を含む発表内容を示す。

本研究では物語内容と特徴的技法に焦点を当てる。まず前者に関しては、映画独自のモチーフである、呉鳳による薬を用いた先住民の治療に注目し、同時代史料に依拠した読解を試みる。特にここでは清朝期、および日本統治期の『義人呉鳳』製作以前に記された呉鳳の伝記に関して、既存の研究によって見過ごされてきた複数の新資料を用いていく。

次いで後者に関しては、特徴的技法に注目し、それが集中的に用いられるラストシーケンスを分析していく。特にここでは本作の特徴ともいえるカメラ目線に関して、そのショット構成から用いられ方を精査し、それがラストシーケンスにおいてプロパガンダを最大化する形で機能していることの証明を試みる。古典的ハリウッド様式においてカメラ目線は、観客の没入を妨げものとしてある種タブー視されてきた。しかしながら小津安二郎や成瀬巳喜男の作品など、日本映画の独自性を追求するなかでは必ずしも忌避されるものではなく、むしろハリウッドに対する日本映画の特徴とも考えられるものであった。本研究の試みが説得力を持つものとなった暁には、『義人呉鳳』もまたそれらの議論に加えられる作品となるはずである。

## <セッション C【サイレント（フランス）】>

司会：福島可奈子（大阪大学助教）

10:50-11:25（C1）

●「1924 年のパリ・オペラ座における映画『狼の奇跡』の上演——映画と芸術の埋まらない距離感、調停者たる音楽について」

フランスのサイレント映画にとって 1920 年代は、産業の面でいえば第一次世界大戦以前の栄光が完全に失われた時代であり、国際的な市場を牛耳っていたかつての覇権は圧倒的な産出力を手にしたアメリカに奪われていた。対抗しようにも、良質な作品の元となる資本が製作の現場に欠如しており、国の法整備や援助もないため、十分な予算のもとで安定して供給されるアメリカのスペクタクルを前にフランス映画は為す術もなかった。サドゥールが克明に著したこうした困窮の事態は、しかし映画に限ったことではなく、時を同じくしてフランスの音楽界にも起きていた。20 世紀に入り、芸術音楽の潮流が徐々にモダンな方向へ移り変わると、いよいよ聴衆は新しい音楽から興味を失い、その耳をベートーヴェンなどの旧来のカノン化した音楽にのみ向けるようになっていった。オーケストラの演奏会やオペラ公演においても、客足の見込める昔なじみの演目が多く取り上げられ、今を生きる作曲家たちの作品に光が当てられることはごく稀であった。新しい音楽に興味を持って聴きに来る人々はほんの一握りで、フランスの現代音楽もまた不況に喘いでいたのである。

そのような折に、苦境を打開しようと画策する両者の意図が合わさる形で実現されたのが、1924 年のパリ・オペラ座における映画『狼の奇跡』(*Le Miracle des Loups*) の上演であった。レイモン・ベルナル（Raymond Bernard）が手がけたこの映画は、アンリ・デュピュイ＝マズエル（Henry Dupuy-Mazuel）が著した歴史小説を基に 15 世紀のレイ 11 世とブルゴーニュ公の闘いを描いており、政府の特別な支援を得て製作された超大作であった。紛うことなき芸術の殿堂であったオペラ座に映画が足を踏み入れるということは、それがもはや縁日の見世物ではなく芸術の一部門として認められることを意味していた。加えて、初日のガラ公演に大統領ガストン・ドゥメルグのみならず、その他の政府高官や“Tout-Paris”と称された各界の名士たちが勢揃いしたという事実は、公的な称賛を受けるものとして映画の価値を知らしめた。映画人たちはこうした箔付けを通して、彼らの苦難の元凶であった公的な関心の欠如という事態が改善されることを目論んでいたといえる。一方でオペラ座は、慢性的な経営難と、助成増額の申し出が拒否されたことにより致命的な赤字を抱えていた。この苦境を乗り切るための新たな財源と目されたのが映画である。しかし、由緒あるオペラ座の舞台を映画などという庶民娯楽に明け渡すことは、オペラ座支配人ジャック・ルーシェ（Jacques Rouché）にとっては苦渋の決断に他ならなかった。いかに国から公に支援されたものでも、劇場の格式に見合う芸術性の高いものでなければオペラ座の公演として披露できない。そこで鍵となったのが映画上映の通例となっていた伴奏音楽である。オペラ座での上映に際し、ルーシェは音楽の伴奏にオペラ座専属オーケストラを起用し、その作曲と指揮を当時のパリ音楽院院長であり学士院の一員でもあったアンリ・ラボー（Henri Rabaud）に依頼した。オペラ座自らが演奏に関り、フランス楽壇の重鎮が音楽を担当することにより、芸術の殿堂およびフランス音楽文化のメッカとしての体面を保とうとしたのである。オペラ座で映画が上演されることを報じた各紙は、『狼の奇跡』が国の支援を受けたものであることに加え、音楽をアンリ・ラボーが担当することについて必ずと言ってよい程に言及しており、これがいかに異例の事態であったかが窺える。かくして映画上演は盛況を博し、その後の数日間にわたる限定的な上演も含めて、オペラ座の財政を一時ながら潤すこととなった。この業績、特に上演における音楽の貢献が認められて、オペラ座は以降 5 年間の映画上演を政府から認可されたのである。

本発表では、上記のオペラ座での映画上演の背景・経緯、そしてリアクションを、当時の新聞各紙と映画専門誌の記述を基に考察していく。この出来事は、映画が芸術としての地位を獲得する上で音楽がいかにその



目的に実質的に奉仕しうるかという象徴的な例を提供している。つまり、長らく芸術としての地位を望んでいた映画にとって、ここでは音楽がその芸術性を担保あるいは底上げする実際上の役割を果たしている。「ラボー先生の書いた音楽がなければ上演を許可しなかった」と語るオペラ座支配人の逡巡は、第一次大戦後においても映画を低級娯楽とする考えがまだ強く、文化的な階層の人々の反感を免れない代物であったことを分かりやすく表している。これまでの映画と音楽にまつわる先行研究が焦点化できずにいたこの一件は、両者の関わり合いの歴史において、映画と芸術について回る距離感、およびその二者を調停するものとしての音楽の効用を具体的に示した貴重な事例になると発表者は予想している。オペラ座と映画を取り巻く政治的判断の数々は、その時代の「映画と音楽」の実像に新たな側面を与えるといえよう。

## <セッション D【シネマとロード】>

司会：井上博之（東京大学准教授）

13:00-13:35 (D1)

### ●『果てなき路』における三つの映画——モンテ・ヘルマン論

森本 光（もりもとひかり／和歌山大学専任講師）

本発表では、『果てなき路』（2010 年）を起点にして、モンテ・ヘルマンのフィルモグラフィーに共通するテーマとその監督像について論じる。ニュー・ウェーブの時代に『断絶』（1971 年）や『コック・ファイター』（1974 年）などのロード・ムービーの傑作を生み出した監督モンテ・ヘルマン。寡作ながら、ヘルマン作品の多くはこれまで映画ファンのあいだでカルト的な人気を博してきた。クエンティン・タランティーノをはじめ、ヘルマンを敬愛する映画人も数多い。『果てなき路』は、『イグアナ——愛と野望の果て』（1988 年）、『ヘルブレイン・血塗られた頭脳』（1989 年）以降、20 年以上も長編映画から遠ざかっていたヘルマンがついに沈黙を破った作品として、公開当時、世界じゅうで話題となった。またこの映画は、ヘルマンが 2021 年に 91 歳で惜しまれながら亡くなったため、最後の長編監督作となった。

『果てなき路』は、フランソワ・トリュフォー監督『アメリカの夜』（1973 年）やヴィム・ヴェンダース監督『この次第』（1982 年）に連なる、映画作りについての映画である。また序盤にフィルム・ノワールにかんする台詞がみられることが示唆するように、（映画内でも言及される）ニコラス・レイ監督『孤独な場所で』（1950 年）やビリー・ワイルダー監督『サンセット大通り』（1950 年）など、映画業界の内幕を描いた犯罪映画の系譜上に位置する映画でもある。映画監督ミッチェル・ヘイヴンが製作した（この映画と同名の）『果てなき路（Road to Nowhere）』のディスクを PC で再生するところからはじまるこの映画は、映画内映画、スクリーン内スクリーンの構造を多用し、フィクションと現実が曖昧に入り混じるメタフィクションとなっている。監督自身があるインタビューで語っているように、その多層的な構造から見る人によって解釈や感想が異なるタイプの映画なのだ。

その複雑な構成や高度なストーリーテリングを真正面から緻密に分析することは、それなりに有益なアプローチかもしれない。しかし本発表ではあえて正攻法をとらず、ある要素に絞って焦点を当てることで、この映画およ

びヘルマンの実像に迫ってみたい。それは先行する映画作品の引用である。『果てなき路』には、監督ミッチェルと恋人の主演女優ローレル・グレアムが部屋のテレビで鑑賞する作品として、3つの映画史上の名作のシーンが挿入されている。登場する順序どおりに挙げれば、プレストン・スタージェス監督『レディ・イヴ』（1941年）、ビクトル・エリセ監督『ミツバチのささやき』（1973年）、そしてイングマール・ベルイマン監督『第七の封印』（1957年）である。一見すると、3本の作品に共通点は見当たらない。撮影された国・製作された年代・ジャンルは、それぞれまったく異なっている。それではいったいなぜ、これらの作品が選ばれたのか。そこには何らかの理由が存在するのだろうか。

本発表は、『果てなき路』に引用された3本の映画の共通性について考察することにはじまり、そこからヘルマン監督のフィルモグラフィーをたどり直して、その作家像を明らかにする。しばしば映画の詩人として形容されるヘルマンだが、自身でも語っている通り、彼は元来、企画を依頼されて撮るタイプの監督であり、多くのアメリカ映画の監督と同じく大半の作品で原作・脚本を自ら手掛けているわけではない。その意味でどこまで映画作家として扱えるかは慎重に判断しなくてはならないが、しかし、デビュー作であるロジャー・コーマン製作のホラー映画『魔の谷』（1959年）やジャック・ニコルソンとともに原案・脚本を担当した *Flight to Fury*（1964年）などからヘルマン作品を丹念に辿ってみると、そこには一貫した関心や意図らしきものが浮かびあがってくる。

それをもとに『果てなき路』について再び考察して、その実像を明らかにしたいと思う。虚構と現実、映画と実人生のあいだの反射的な関係を描くこの映画だが、それは当然ながら、監督であるヘルマン自身の生涯と映画との関わりとパラレルな関係にある。伝記と作品を照らし合わせたうえで、ヘルマンにとって映画を撮ることがどういった営みだったのかということを最終的に述べたい。

## 13:40-14:15 (D2)

### ●「カウボーイからライダーへ——『イージー・ライダー』における荒野、ロードと男性」

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

1969年に公開された『イージー・ライダー』（*Easy Rider*, 1969）は、〈ニューシネマ〉映画作品群、およびロードムービーという映画ジャンルの代表的な作品とみなされている。「一人の男がアメリカを探しに行ったが、どこにも見つからなかった」。この宣伝文句のとおり、『イージー・ライダー』は、当時のカウンターカルチャーに注目し、加えて独特な撮影と編集（レンズフレア、ジャンプカット、フラッシュフォワードなど）、ハーレーダビッドソンとロックミュージック、そして麻薬（LSD）とセックスのシーンを通して、再びアメリカを「発見」する。

とはいえ、旅の果てにアメリカを発見すると言えば、真っ先に思い浮かぶのが西部劇であろう。実際、西部劇の影はロードムービーに見い出せる。たとえば、『イージー・ライダー』と同時代のロードムービー『激突!』（*Duel*, 1971）、『バニシング・ポイント』（*Vanishing Point*, 1971）、『地獄の逃避行』（*Badlands*, 1973）には、西部の風景と「カウボーイ」の姿が見られる。ロードムービーと西部劇の関連性をめぐる論考は稀ではない。それはロケ地や人物像などの視覚的要素と、西部劇に接続するロード・ナラティブの構造（たとえば、『駅馬車』（*Stagecoach*, 1939）と『搜索者』（*The Searchers*, 1956））に限らない。だが、ここで重要なのは、シェリー・ロバーツ(Shari Roberts)が述べているように、「最終的に、ロードムービーと西部劇を

結びつけているのは、アメリカン・イデオロギーに潜んでいる固有のマスキュリティである（Roberts 45）。マスキュリティのテーマは、多くの〈ニューシネマ〉作品に隠蔽されている。本発表のキーワードである「西部劇」の視点から見ると、〈ニューシネマ〉時代のスクリーンには、「異常」な西部とカウボーイに溢れている。それは西部劇の要素をリメイクし、伝統的なマスキュリティに疑問を投げかける。ならば、『イージー・ライダー』はどうだろうか。この作品におけるマスキュリティは、如何に構築、あるいは脱構築されるのか。

西部劇において、その風景はマスキュリティの構築と関連し、男性が風景の力強さと同一化される（Tompkins 73-7）。伝統的な西部劇における荒野は、冒険と暴力が溢れ、男の楽園と言えるだろう。この空間の中では、男たちのマスキュリティが全開する。そこで本発表では、『イージー・ライダー』におけるマスキュリティと風景の関係性、特に西部の風景に着目し、この作品を読み直す。すでに多くの人が指摘するように、『イージー・ライダー』における馬とバイクが並置される場面、およびフォード西部劇の代表的な風景モニュメントバレーの登場によって、この作品には一種の「現代版西部劇」の感覚が作り出される。しかしながら、「イージー・ライダー」は、形式的には西部劇の現代版でありながら、実際には「反西部劇、反英雄主義、反伝統ハリウッドである」（李 20）。周知のとおり、二人の主人公の旅は、西から東へ、いわゆる西部劇あるいはアメリカの開拓史とは逆方向であり、終点である西部が起点となる。『イージー・ライダー』においては、従来の西部劇に映し出された「閉鎖的」な荒野がロードと共存し、「出口」が現れる。上記の内容を踏まえ、本作品では一体どのような「西部」が構築されるのか。そして男たちにとって、この空間は、西部劇のようなマスキュリティを増幅できるユートピアなのか。それとも逆効果になるディストピアなのか。これらの諸問題を考察したい。

## <セッション E【インセクト・ドキュメンタリー】>

司会：辻和彦（近畿大学教授）

13:00-13:35 (E1)

### ● “An Authentic Ecological Nightmare: Insect Representation in the Horror-Documentary *The Hellstrom Chronicle* (1971)”

阪本 杏実（さかもとあずみ／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）

This paper examines *The Hellstrom Chronicle* (Walon Green, 1971), an Oscar-winning pseudo-documentary film about insects. Part-documentary, part-wildlife film, part-horror genre narrative, the film reflects contemporary anxieties regarding the growing awareness of the role of humans in environmental change. This paper explores the ecological message of the film through historical and textual analysis.

The film's guide and narrator is entomologist Nils Hellstrom, who is revealed to be a fictional character played by an actor at the end, but who in the beginning introduces himself as a man ousted from the academic world due to his eccentric views on how insects will someday take over the world. From there, the film showcases the physical, behavioral, and genetic characteristics of several different species of insects (as well

as some species of spiders, “a close relative of the insect”), including harvester ants, termites, locusts, luna moths, black widows, honeybees, mayflies, and driver ants. The insects are shot on location as well as in studio and accompanied by a constant narration by Hellstrom, who also appears occasionally on camera to lecture us on how these characteristics make insects superior to humans. His central thesis is that insects will “inherit the earth” after humans have caused destruction to the environment and ourselves. Although Hellstrom himself is a fictional character, the film assures the audience that all statements regarding the insects are “factual” and have been reviewed by actual entomologists, and that Hellstrom’s thesis is synthesized from contemporary opinions.

The film received mixed reviews upon its opening, with many reviewers applauding the microphotography and technical artistry – which earned the film the Grand Prix de Technique at the Cannes Film Festival – but severely criticizing its content as sensationalist, superficial, and ultimately uninspiring. For many critics, the over-the-top characterization of Hellstrom and the scare-and-doom narrative came across as intellectually naïve and undeserving of both the intricate photography and detailed facts about the various species of insects. Despite its sensationalism, or perhaps because of it, the film was a box office success and went on to win Best Documentary Feature at the 44th Academy Awards.

The film’s generic ambiguity has been a point of interest for scholars, as the film contains elements of a documentary film, a fictional narrative film, and a wildlife film. Although some scholars like Kristopher Woofter (“Radical diversion: Attractions politics in the horror pseudo-documentary *The Hellstrom Chronicle*,” 2018) and Jan-Christopher Horak (“Wildlife documentaries: From classical forms to reality TV,” 2006) have found positive effects of this feature, other scholars like Robin L. Murray and Joseph K. Heumann (“Hellstrom Chronicle and Beetle Queen Conquers Tokyo: Anthropomorphizing nature for humans,” 2014) have found issues with the film’s use of the horror genre convention within the wildlife film context. Murray and Heumann criticize the way the film constructs insects as monsters through the use of anthropomorphism, which incites horror rather than empathy and feelings of interconnection. According to the authors, the film fails to take advantage of anthropomorphism’s potential to encourage positive responses and serve as a conservation tool.

My study elaborates on but also departs from the above discussion of the film in two significant ways. First, my paper focuses on the historical context in which the film was made – namely, on the ecological and social significance of insects to the American popular imagination in the 1960s and 1970s. Insects were on the minds of

the public with the publication of Rachel Carson's *Silent Spring* (1962), whose central thesis of the interconnectedness of all living things was based on a criticism of the use of insecticides and the adaptability of insects to them, and the development of research on the social behavior of animals, whose theory relied on the social evolution of insect species like ants and bees. These developments severely undermined the long-standing myth of the exceptionality of the human species, as above and apart from other animals, and the effect was considerable especially given that insects were considered by many to be 'lower' forms of life. The vilification of insects in *The Hellstrom Chronicle* can be seen as a fear-driven reaction to such developments in the socio-ecological discourse.

Second, I examine the ideological nature of how insects are represented in the film and how it affects the overall ecological message. As many scholars have pointed out, since wildlife films purport to present an objective record of animal facts and behavior, they perform important ideological work, wherein certain socio-political formations and beliefs about race, gender, and class are projected onto animals and normalized (Gregg Mitman, *Reel Nature*, 1999; Cynthia Chris, *Watching Wildlife*, 2006). *The Hellstrom Chronicle* draws on various problematic stereotypes supporting hegemonic social structures to construct the insect as the Other. Insects are imagined as a racialized and colonial Other through an emphasis on their "primitive" behavior and militarized aggression, a sexualized Other through an emphasis on predatory female sexual activity and reproductive importance of the Queen insect, and a communist Other through an emphasis on their rigid social structure devoid of individuality or compassion. These descriptions are supported by the aesthetic techniques of the horror genre, including the use of eerie sound effects and violent visuals. The film's projection of the oppressive hierarchy of the human world onto the insect world is not only a problematic naturalization of the hierarchy, but also works to strengthen the oppressive structure of the human-animal relationship. The racialized, sexualized, and politicized Other is a naturalized Other, further emphasizing human superiority to animals and thus justifying our violence towards them. Although Hellstrom seems to argue that the destructive activities of humans towards the environment will only end in destroying ourselves, the implied message is less about environmental preservation and more about self/human preservation.

Through this study, I aim to highlight the importance of interrogating insect representation in cinema for their potential to be enlisted in ideological projects and for their significance in socio-ecological discourse.



## <セッション F【アニマル・シネマ】>

司会：小原文衛（公立小松大学教授）

13:40-14:15（F1）

●「トーキー初期における動物の「身体」と「動き」——「ドッグヴィル」短編コメディシリーズで歌い、踊り、銃を撃つ犬たちに注目して」

中田 真梨子（なかつたまりこ／学習院大学大学院人文科学研究科博士後期課程）

2024 年の第 96 回アカデミー賞では、助演男優賞を受賞したロバート・ダウニー・Jr.のスピーチの際に、『落下の解剖学』（2023）に出演した俳優犬、ボーダーコリーのメッシュが「拍手」をするシーンが話題となった。事前に収録されたそのシーンは、テレビ中継と SNS で、ダウニーの受賞を拍手で讃えるクリストファー・ノーランらの映像とともに流されることで、あたかも犬のメッシュが授賞式で「拍手」をしているかのように示している。

偽の脚を使って犬の「拍手」を演出するという動物の身体を加工するアナログな手法の歴史は、トーキー初期に作られ、擬人化した犬が登場する「ドッグヴィル」短編コメディシリーズ（“Dogville Shorts”, 1930-1931、以下「ドッグヴィル」シリーズとする）まで遡ることができる。

MGM によって計 9 作制作された本シリーズには、人間は登場せず、オール・バーキー（All-Barkie）と呼ばれるさまざまな種類の犬が登場する。映画のなかで犬は話し、二足歩行をし、服を着て食事をし、歌い、踊り、ときには銃をも使いこなす。この人間のような犬の振る舞いは、調教に加え、犬の衣装にワイヤーを付け、犬をスタジオの上から引っ張ることで直立させる手法などによって表現された。

ロバート・クルス・ジュニアは論文“The Animated Roots of Wildlife Film: Animals, People, Animation and the Origin of Walt Disney’s True-Life Adventures”（2012）で、本シリーズのプロットは 2 種類あり、1 つは当時人間が登場する映画ではタブーとされていた姦通や殺人などを敢えて物語の題材にするもの、もう 1 つは商業的に成功していた 1930 年前後の MGM の映画をパロディにしたものであると述べている。たとえば、2 作目の *Hot Dog*（1930）はナイトクラブで妻の浮気現場に遭遇した夫が妻に銃殺されるという貞操観念にかんするタブーを題材にしたコメディであり、5 作目の *So Quiet on the Canine Front*（1930）は『西部戦線異常なし』（1930）のパロディで、軍服を着た犬によるコミカルな戦争映画となっている。

加えて、クルスは本シリーズのような当時の実写映画に登場する動物には 2 点要求されていたことがあるとし、1 つは風刺的喜劇に登場する人間のように滑稽に描かれること、もう 1 つはカートゥーンで描かれるような人間化された動物として表象されることであると述べている。クルスはこのような表現方法が用いられた映画の方が、野生動物を撮影した映画よりも人気があったと指摘している。

現在確認できている「ドッグヴィル」シリーズにかんする学術的な研究は、プロットと擬人化された犬の特徴を指摘したクルスの論文のみとなっている。本発表では、クルスによる本シリーズとアニメーションにおける動物の分析を手掛かりに、初期アニメーションに登場する「黒い動物」の議論を援用して、「ドッグヴィル」シリーズにおける犬の「身体」と「動き」に注目し、映画で擬人化される動物の特徴を明らかにすることを目指す。

初期アニメーションにおける「黒い動物」については、ササキバラ・ゴウが「浮遊するイメージとキャラクター——近代メディア史におけるまんが・アニメの位置づけ」（2007）で、1900 年前後の映画、マンガ、アニメーション

の相互関係を歴史的観点から整理しながら、代表的な「黒い動物」としてサイレント時代では猫のフィリックスを、トーキー時代にはミッキー・マウスを挙げている。ササキバラによると、とりわけ、奔放に生き、国籍や人種、階級などのコードに回収されないチャップリンの動きが大きく影響しているフィリックスは、その動きの面白さに加え、人間世界のリアリズムを超越した、何にでもなれる空っぽのキャラクターだと述べている。1928年にスクリーンデビューしたミッキーも、清水智子の『ディズニーと動物——王国の魔法をとく』（2021）では、どんな役でも演じてみせる「野蛮」で「わんぱく」なヴォードヴィリアンとされている。

この「黒い動物」の議論を踏まえると、「ドッグヴィル」シリーズに登場する犬に要求されていたことが、風刺的な喜劇での滑稽さをまとい、カートゥーンの動物のように人間化されることであったというクルスの議論にはさらなる整理が必要となる。というのも、人間の役を犬に置き換えた本シリーズでは、犬はその「身体」と「動き」を規制されることで、特定の年齢・性別・階級といった人間の社会と文化に組み込まれており、フィリックスとミッキーのように画面のなかを自由に動き回る空っぽで野蛮なキャラクターとは程遠いと考えられるからだ。むしろ、犬のどこもない「動き」は、擬人化された犬を人間でもなく、アニメーションにおけるキャラクターでもない、単なる「犬」として強調しているのではないだろうか。アカデミー賞で「拍手」をした俳優犬メッシも、偽の脚を添えられることで却って「犬」であることを露呈している。本発表では、初期アニメーションの「黒い動物」との比較を通して、「ドッグヴィル」シリーズにおける擬人化され饒舌で滑稽な犬が逆に「犬」として表象されていることを指摘したい。

## 14:20-16:20

### ●シンポジウム「ナチ映画の周辺—その受容と抵抗をめぐって」

司会進行：山本佳樹（大阪大学教授）

<パネリスト>（順不同）

杉林 大毅（東京大学大学院博士課程）

「バーメン・メーレン保護領（チェコ）におけるナチスの映画製作——イジー・ブルデチカの回顧を通じて」

山本 佳樹（大阪大学教授） 「呪われた映画？——アメリカ、スイス、日本におけるナチ映画の受容」

竹峰 義和（東京大学教授） 「暗い鏡——反ナチ映画とフィルム・ノワールとの関係をめぐって」

渋谷 哲也（日本大学教授）

「戦後ドイツ映画においてナチスは娯楽化できるのか？——ファスビンダーから現代まで」

## 16:30-17:50

### ●講演「張芸謀映画における身体、空間、秩序」

周焱（シュウ・イエン）氏 プロフィール

映像作家。中国西北大学 東亜アニメ映像研究センター主任、芸術学部准教授。

中国陝西省美術教育指導委員会委員、日本映画学会会員、日本アニメーション学会会員、JSAS 機関誌「アニメーション研究」編集委員会委員、中国アニメーション学会会員、中国高等学院映像学会会員、ASIFA CHINA 会員。

2005 年 3 月京都造形芸術大学 映像・舞台芸術学部映像学科卒業、2010 年 3 月京都造形芸術大学大学院 芸術研究科 芸術専攻博士課程修了、博士（学術）。主な研究分野は日中の映画およびアニメーション芸術の比較研究。代表著書『チャンイーモウの世界——身体 空間 女性表象』（近代文藝社、2016、日中文化交流図書大賞）。学術論文「国産神話改編動画的類型化策略研究」（『映画評介』、2023.02）、「論高畑勲テレビ動画的時空建構」（『映画文学』、2021.11）、「浅析近十年日本动画电影創作的时代個性」（『映画文学』、2020.06）など、論文多数。作品（ストップモーションアニメ）「濡れ鶏」シリーズが、2022 年第一回中国ブランドデザインコンテストにおいて「映像」部門 3 等賞を受賞。

**18 : 10-20 : 00**

**●懇親会 大阪大学生協（福利会館 4 階）**

[https://osaka-univ.coop/info/info\\_334.html](https://osaka-univ.coop/info/info_334.html)

**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 流通経済大学共創社会学部 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 <http://jscs.exblog.jp/>