

日本映画学会
第14回例会 プログラム

A detailed map of the area around Rikkyo University Museum. The museum is marked with a red pin and labeled '札幌学院大学博物館' (Rikkyo University Museum). It is located near the '白石区' (Shiroishi Ward) station. The map shows various streets, including '中央1条' (Chuo 1-chome), '中央2条' (Chuo 2-chome), and '白石中公園通り' (Shiroishi Nakakoen-dori). Landmarks such as '札幌北産病院' (Sapporo Hoku-san Hospital) and 'カトヤ白石' (Katoya Shiroishi) are also indicated. The map includes a scale bar and a north arrow.

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	開会の辞 第1室（教育会館 1F AV4 教室） 塚田 幸光（関西学院大学教授）	
10:10-10:45	於：第1室（教育会館 1F AV4 教室） セッション A 【ハリウッドの多様性】 司会：中垣恒太郎（専修大学教授） （A1）「足元にご注意！——古典的ハリウッド映画の階段による女性性の構築とその「失敗」」 新城 大地 （東京科学大学環境・社会理工学院博士後期課程）	於：第2室（6号館 3F C30 教室） セッション B 【アジア・アラカルト】 司会：伊藤弘了（熊本大学准教授） （B1）「『洲崎パラダイス 赤信号』(1956 年)に見る川島雄三の思想的挫折と昇華」 橋本 美波 （法政大学大学院国際文化研究科博士後期課程）
10:50-11:25	（A2）「『アメリカン・ニューシネマ』の変遷」 梅澤 祐典 （フリーランス）	（B2）「日常性を演じる身体——ホン・サンス『豚が井戸に落ちた日』における演技と演出」 ト部 倫子 （東京科学大学環境・社会理工学院修士課程）
11:25-13:00	昼休憩（11:25-13:00）	
13:00-13:35	セッション C 【クア・シネマ】 司会：吉村 いづみ（名古屋文化短期大学教授） （C1）“Desiring with the Eyes: Focus and Desire in Marco Berger’s <i>Un Rubio</i> (2019)” ストキンジェル・アルノー （神戸大学国際文化学研究推進インスティテュート学術研究員）	（B3）「モンタージュに見る亀井文夫の「反戦意識」——『戦ふ兵隊』(1939)を中心に」 リュウ・シン （大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程・長沙大学講師）
13:40-14:15	セッション D 【ポランスキーの時空間】 司会：大石 和久（北海学園大学教授） （D1）「映画『水の中のナイフ』の時間と空間について——物語の時空間と撮影空間の問題を中心に」 ラン・モウイク （創価大学文系大学院英文学専攻博士後期課程）	

14:25- 16:45	第3回ワークショップ「不朽の『深夜の告白』—フィルム・ノワールの古典を読み直す」 於：第1室（教育会館 1F AV4 教室） 司会・講師：名嘉山リサ（和光大学） <パネリスト> 森本 光 （和歌山大学）「ノワールのナラティヴ戦略——『殺人保険』から『深夜の告白』へ」 大黒 優子（関西学院大学・非）「『深夜の告白』と『コールガール』の接点——ヴォイス・オーバーと映像とのギャップから」 久保 豊 （金沢大学）「ネフの死亡保険金は誰の手に？——『深夜の告白』をクエアに読み直す」 名嘉山リサ（和光大学）「探偵 ^{タフガイ} もまた失敗する——エドワード・G・ロビンソン演じるキーズの運命」
16:50- 18:10	講演「映画監督としての私の歩み」 於：第1室（教育会館 1F AV4 教室） 根岸吉太郎（映画監督） （講演者のプロフィールは、プログラム 15 頁をご覧ください）
18:10- 18:15	閉会の辞 吉村 いづみ（会長） 第1室（教育会館 1F AV4 教室）
19:00- 21:00	懇親会（要事前予約） 北〇ココノ ススキノ店 https://tabelog.com/hokkaido/A0101/A010103/1079292/ 会費：一般 5,000 円、学生 3,000 円

2025 年 6 月 29 日（日） 11:00 現地集合

11:00- 12:00	エクスカーション（希望者のみ、予約不要） 札幌映像機材博物館 〒003-0028 札幌市白石区平和通 2 丁目南 1-6 https://binmuseum.web.fc2.com/
-----------------	--

発表概要

<セッション A【ハリウッドの多様性】>

司会：中垣恒太郎（専修大学教授）

10:10-10:45 (A1)

●「足元にご注意！——古典的ハリウッド映画の階段による女性性の構築とその「失敗」

新城 大地（あらしろだいち／東京科学大学環境・社会理工学院博士後期課程）

階段による女性のスペクタクル化が古典的ハリウッド映画における定形表現であったことは、既に多くの先行研究によって指摘されている。もちろんここには様々な文化的系譜が想定されるとはいえ、20 世紀初頭にブロードウェイで人気を博したレビュー、ジグフェルド・フォーリーズからの影響は無視できない。フォーリーズでは、1915 年以降、列を成したショー・ガールが舞台上の階段を行進するパフォーマンスが人気を博し、やがて「ジグフェルド・ウォーク」としてこのレビューの代名詞となっていく。リンダ・ミゼエフスキーが整理するように、この「ジグフェルド・ウォーク」はジグフェルドもプロデューサーとして関わった『アメリカ娘に栄光あれ』（ミラード・ウェブ／ジョン・ハークリダー、1929）だけでなく、『ゴールド・ディガース』（マーヴィン・ルロイ、1933）や『泥酔夢』（レイ・エンライト、1934）といったバズビー・バークレー演出の 30 年代前半のミュージカル映画に引き継がれていく。こうした、階段を華麗に昇降することと女性の「美しさ」や「豊かさ」、さらには「幸福」との間に形成された強固な結びつきは、在りし日のフォーリーズを題材とした『美人劇場』（ロバート・Z・レナード、1941）でひとつの頂点を迎える。バークレー担当の映画内レビューは当然であるとしても、レナードが監督しているドラマ部分でさえ、当時を代表するグラマー女優ラナ・ターナーによる「ジグフェルド・ウォーク」が確認できるからである。しかし一方で、リチャード・ダイアーによれば、彼女演じるショー・ガールが劇場客席側の階段で病ゆえに倒れ伏すという結末、いわば「ジグフェルド・ウォーク」の「失敗」により、上述の定型表現は転覆されてしまっているという。ヒロインの死と引き換えに、階段によって演出される「身体のスペクタクル化＝女性の幸福」というステレオタイプは決定的に破壊されるのだ。

だが、これはあまりにも大きすぎる代償ではないのか。転げ落ちて死に至るというような破滅的な結果を伴わない、安全な抵抗の契機は古典期のハリウッド映画には存在し得ないのか。本発表が目指すのは、先行研究が見落としてきた、そうした「比較的」安全な抵抗運動の可能性を明らかにすることである。そこでまずは、1957 年に公開されたミュージカル映画『夜の豹』（ジョージ・シドニー）の冒頭に注目したい。フランク・シナトラ演じる主人公が階段を降りるひとりの女性を注視している。すると、ハイヒールを履いた彼女は足を踏み外し、一瞬姿勢を崩しつつ、彼の手を借りながらなんとか無事に降りきる。互いに礼を交わし、もしやここからアバンチュールが始まるのかと思いきや、続けて同じ階段を降りてきた軍服の男——もちろんその足取りは確かなものである——が彼女を連れて歩き去って行き、残された主人公はひとり嘆息する。先述の階段と女性の定型表現を踏まえたとき、このシーンは、主人公の好色さと骨折り損を面白おかしく描いた単なる導入以上の意味を持っていることがわかるだろう。踏み外す動作が可視化する女性の「不安定さ」は、彼女が男性の助けを必要としていることを示し、その身体を異性愛的なものとしてジェンダー化する。それだけではない。最終的にあの女性と連れ立っていたのが、落魄した流しの歌手である主人公ではなく、身元の確かな軍人らしき男であったことから

明らかなように、こうした「不安定さ」を支えるのはあくまでも「適切な」男性でなくてはならない。「不安定さ」は女性の「弱さ」と同義であると同時に、主人公の如き「狼」の付け入る隙ともなるため、彼女が「強い」男性の庇護下にあらねばならぬことを正当化する。その意味で、階段上で足を踏み外すことは、華麗に昇降することと同様に、ステレオタイプのな——言い換えれば、家父長制によって管理され、逆照射的に「男性らしさ」をも規定する——「女性らしさ」を構築する身振りであるといえる。しかし、見逃すことができないのは、以上のような「不安定さ」とは、その主体が自らの身体に対する絶対的な支配権を持ち得ないことをも示唆する点だ。これは、単に「弱さ」という女性性の表現であるだけでなく、「美しさ」という女性性を演じることの「失敗」でもあるのではないのか。

本発表では、『百万長者と結婚する方法』（ジーン・ネグレスコ、1953）と『お熱いのがお好き』（ビリー・ワイルダー、1959）、そして『さよならチャーリー』（ヴィンセント・ミネリ、1964）における階段、もしくは段差における歩行上のトラブルを分析することで、『夜の豹』から引き出した上述の問いを検討していきたい。この3作品は、いずれも何らかの形で「すべてが完全に非現実」（ハワード・ホークス）な女優マリン・モンローのイメージと関わりがある。彼女の「人工的な美」と踏み外しによる演技の「失敗」は、複雑に絡み合いながら、古典的ハリウッド映画の階段にまつわる女性性のステレオタイプを批評的に再提示する。そして、階段からの転落と比べ微細で目立たず、物語上ほとんど意味を持たないこの身振りは、しかしそれゆえに破滅を引き寄せることもない、「比較的」安全に既存の性規範を脅かすことのできる抵抗のアクションとして結論づけられるだろう。

10:50-11:25 (A2)

●「アメリカン・ニューシネマ」の変遷」

梅澤 祐典（うめざわゆうすけ／フリーランス）

2025 年 4 月 7 日現在、オンライン辞書の『デジタル大辞泉』（小学館）で「アメリカン・ニューシネマ」の語を引くとこのように表示される。

1970 年前後アメリカに起こった、ハリウッドを離れ、ロケ中心のリアリティーを追う映画運動。「俺たちに明日はない」「イージーライダー」などがその代表作。

一方、キネマ旬報社の『現代映画用語事典』（2014）には、山下慧の手になる「アメリカン・ニューシネマ」の項にこのように書かれている。

1960 年代末から 70 年代のハリウッド映画において、旧来の古典的な製作体制および表現方法に依拠せず、新しい印象を感じさせるある程度共通した傾向を持って作られた映画作品群を指す。ただし軸となる会社や製作集団、作家の特定世代や特定ジャンルがあるわけではなく、さらに統一した理論や映画運動を掲げるものでもないため、今もって明確に定義付けされていない。

また、遠山純生は『American Film 1967-1972「アメリカン・ニューシネマ」の神話』（1999）において「アメリカン・ニューシネマ」の由来を検討し、1999年の時点で早々と次のように述べている。

定義付け不可能な実質のない言葉だという認識がありながら、内実が曖昧にされたままだらだと使い続けられてきたのが日本における“（アメリカン・）ニューシネマ”だということになりそうだ”

映画批評の蓄積があり、なおかつ後述するように「アメリカン・ニューシネマ」の語を提唱したと考えられるキネマ旬報社の映画用語事典にも「明確に定義付けされていない用語」である旨が書かれていることから、現在ではこのような見解がおそらく日本の映画研究者の間では一般的と考えられるが、映画研究の外部ではこうした見解が人口に膾炙しているとは言いがたく、先に引用したデジタル大辞泉の記述のように、「アメリカン・ニューシネマ」の語は恣意的に用いられているのが現実である。

本発表ではそうした映画研究内外における「アメリカン・ニューシネマ」概念のズレを多少なりとも埋めるために、「アメリカン・ニューシネマ」という和製英語・概念がどのように形成され、運用されてきたか、雑誌媒体における記述を中心に整理する。

アメリカン・ニューシネマの変遷は大きく4期に分けられる。遠山によればこの語が始めて用いられたのはキネマ旬報1968年4月上旬号の特集「アメリカン・ニュー・シネマとは何か？」であり、この記事は米タイム誌1967年12月8日号の映画欄「Hollywood: The Shock of Freedom in Films」を下敷きにしたものと考えられる。この際にキネマ旬報誌上では「アメリカン・ニュー・シネマ」が「新しいクールでショッキングな一群のアメリカ映画」と紹介されており、具体的な作品例として『俺たちに明日はない』『殺しの分け前／ポイント・ブランク』『地獄の天使』『ある戦慄』『冷血』が挙げられている。しかしこの5作品の内「Hollywood: The Shock of Freedom in Films」で撮り上げられているのは『俺たちに明日はない』『殺しの分け前／ポイント・ブランク』のみであり、残りの3作品がキネマ旬報が独自に「アメリカン・ニュー・シネマ」としたことになる。

このようにその始めから原語である New Cinema とのズレを孕んだ日本独自の作品分類である「アメリカン・ニュー・シネマ」は、1967年10月の羽田事件を皮切りに本格化した学生運動を受け、その問題意識や関心に映画ジャーナリズムが応じようとして成立した概念と見ることができ、『イージー・ライダー』の好評によりアメリカン・ニューシネマの語が一般的に普及した1970年には、荻昌弘や関口英男、金坂健二といった人々が青春や反戦、革命といった切り口でアメリカン・ニューシネマを論じた。

しかしながら学生運動は1969年1月の安田講堂事件をピークに下火となり、1970年代に入って内ゲバや過激化によって大衆支持を失っていくとともに、アメリカン・ニューシネマ言説も学生運動に対する映画ジャーナリズムからの応答という内実を失い、学生運動の失敗の記憶を残しつつ形骸化・カタログ化が進んでいく。その後1980年代に入るとアメリカン・ニューシネマは過去のものとなるが、2002年、おそらくはイラク戦争、および当時の小泉政権が推進した急進的な新自由主義改革を背景として、映画秘宝誌とスタジオ・ボイス誌でアメリカン・ニューシネマ特集が組まれ、ハリウッドに革命を起こした映画として、アメリカン・ニューシネマの語が映画ジャーナリズムに蘇ることとなる。

発表の結びとして、当時のアメリカのヒット映画の等閑視など、アメリカン・ニューシネマ概念の諸問題を提起する。

<セッション B【アジア・アラカルト】>

司会：伊藤弘了（熊本大学准教授）

10:10-10:45 (B1)

●『『洲崎パラダイス 赤信号』(1956 年)に見る川島雄三の思想的挫折と昇華』

橋本 美波（はしもとみなみ／法政大学大学院国際文化研究科博士後期課程）

川島雄三（1918-1963）とは、1930 年代後半から 1960 年代初頭にかけての日本映画界で活躍した映画監督である。川島は約 20 年のキャリアで 51 本もの作品を手がけた多作の作家であったが、晩年に行われた「自作を語る」と題されたインタビューのなかで、自作のうち明確に「好きな作品」として挙げたのは、『洲崎パラダイス 赤信号』（1956 年）を含むわずか二作のみであった。このインタビューにおいて川島は、一般的に自身の代表作とされている『幕末太陽傳』（1957 年）に言及しつつ、『洲崎パラダイス 赤信号』について、「自分としては本来、こういう作品の方が好きです」と述べ、世間からの評価と自身が表現したかったこととの隔たりを示している。つまり、世間からみた代表作『幕末太陽傳』よりも、『洲崎パラダイス 赤信号』を川島自身は好むことを語っている。

このように『洲崎パラダイス 赤信号』は川島の嗜好、思想が強く反映されていることが推測される作品である一方、同作を取り上げた先行研究は限られている。主な研究として、長門洋平による「川島雄三の音響空間—ジャズ、便所、洲崎パラダイス」（2018）と押野武志による「洲崎パラダイスの消滅—戦後日本における赤線表象」（2014）が挙げられるが、長門は、川島作品における音響、とりわけジャズの用法に注目し、特に同作冒頭における主人公・義治（三橋達也）と蔦枝（新珠三千代）が飲み屋「千草」に転がり込む場面を中心に「狭義のジャズ」の役割を分析している。また押野は、戦後から売春防止法の成立にいたる洲崎の歴史の変遷を踏まえつつ小説や映画における洲崎という街の表象のあり方を検討しており、同作を洲崎末期の様相を描いた作品として位置づけている。本研究は、川島が世間の評価以上に同作を好んだという事実に基づき、『洲崎パラダイス 赤信号』の空間的特徴とその演出、登場人物のキャラクター造形、そして物語の展開といった要素に注目しながら、川島の表現の意図、思想を探るものとして作品分析を行うことで、同作に対する新たな解釈の可能性を提示する。

川島の思想的側面を理解する上で、『洲崎パラダイス 赤信号』より以前、川島とその盟友である織田作之助が結成した「日本軽佻派」なるものについて触れる必要がある。川島は織田に宛てた手紙で、ゲオルク・ジンメルによる以下の言葉、「ある深さを持つ人間にとって、人生に堪えるには一般に一つの可能性しか存しない。即ち或る程度の浅薄ということである」「大多数の人々にとっては軽佻か退屈か何れか一方に陥ることなくして他方を避けることは全く不可能である」を引用しつつ、日本軽佻派の名乗りを挙げた。ここでは、ある「深さ」をもつ者でも浅薄でなければ生き抜けないというある種の諦念が見えてくるが、それは具瑛姁が的確に指摘するように、日本軽佻派の結成は戦局が日々悪化していた戦争末期のことであり、「理不尽で絶望的な現実」に対抗するためには、意図的に浅薄さを選ばざるを得なかったのではないか、ということである。つまり、これは彼らの思想的な「挫折」とも捉えることができる。

一方、川島が「好きな作品」と語った『洲崎パラダイス 赤信号』では、主人公・義治と蔦枝の生き様が、人生の選択における逡巡を印象的に描きつつも、安易に流されること―すなわち浅薄さを選ぶこと―を最終的に拒否する姿が描かれている。ここで川島の語る「深さ」を、仮に「自らの意思によって生きようとする姿勢」、すなわち「自律」と解釈するならば、同作は自分に正直であろうとする生き方が、たとえ社会的成功、たとえば資本主義的価値観に基づく経済的な成功と一致しなくとも、なお誇り高く人間を生かし得ることを示した作品として位置づけることができる。すなわち、『洲崎パラダイス 赤信号』は、自らに誠実に生きることの意義と価値を描いた作品であると同時に、日本軽佻派での挫折を克服した作品だと言えるのではないだろうか。

なお、川島が好んだもう一つの作品として、『女は二度生まれる』（1960 年）がある。川島はこの作品について「日本の敗戦と人間の生きる悲しさを描こうとした」と述べているが、この作品でもまた、社会の流れに迎合する浅薄さと深さ（＝自律）の間で葛藤する人物が描かれており、『洲崎パラダイス 赤信号』との共通性が見て取れる。

川島が戦中に経験した浅薄であらざるを得なかったという思想的な挫折に対して、『洲崎パラダイス 赤信号』では困難を厭わない自律的な生き方というオルタナティブな回答を作品として提示することができたからこそ、川島は同作を「好きだ」と語ったのではないだろうか。そのような在り方を体現した作中主人公の生き様は、社会のさまざまな矛盾や流動性の中で生きる私たちに対しても、自律的な生をいかに選び取るかという観点から、重要な示唆を与える存在であると言えるだろう。

10:50-11:25 (B2)

●「日常性を演じる身体——ホン・サンス『豚が井戸に落ちた日』における演技と演出」

ト部 倫子（うらべともこ／東京科学大学環境・社会理工学院修士課程）

『豚が井戸に落ちた日』（1996）はホン・サンスの長編デビュー作であり、彼の作品のなかでも際立って韓国映画史の転換点として位置付けられてきた。公開直後、韓国の映画批評家たちは本作を「韓国映画史に一石を投じる一大記念碑的事件」「韓国映画の新たな出発点」と絶賛し、その評価は一過性に終わらず、現在でも韓国映画のオールタイム・ベストでは頻繁に選出されている。本発表は、これまで作家主義的に語られてきた本作の「日常性」——ホン・サンスが登場人物へ向ける「視線」によってもたらされているとされてきた——を、俳優の身体性に着目して捉え直すものである。1990 年代初頭に制作されたチャン・ソヌ作品と比較から、俳優の演技と演出の相互作用によって本作の「日常性」が特異なものとなっている点を明らかにし、韓国映画史における本作の位置付けを俳優の身体性から再考することを目的とする。

『豚が井戸に落ちた日』が 1990 年代末の韓国映画史において転換点とされた理由は、「日常性」と「視線」のあり方にある。たとえば、映画評論家のチャン・ビョンウォンは本作の批評傾向について、「近代化された都市の日常を顕微鏡から覗くようにして描写し、儚いつながりと社会的かつ心理的な断絶、連続性がなく歪んだ形の一部としてのソウルの風景を前景化するテキストとして、本作はみなされていた」と総括する。ここでの「顕微鏡」とは、登場人物の細部を対象物として分析しようというホン・サンスの「視線」を喩えたものである。こうした「視線」によって、従来の韓国映画の劇的な展開においては表面化していなかった、あるいは表面化していた

としても大きな意味を持たなかった俗物的な登場人物の「日常性」は全面化し、1990年代末の韓国映画に新しく持ち込まれたものとして評価された。

それでは、不倫を淡々と描写し、終盤でいきなり情痴殺人へ至るという非日常的な展開を持つ本作で、批評家たちが「日常性」という語を用いて言い表そうとしたものとは何か。こうした問いを出発点に、『豚が井戸に落ちた日』における「日常性」と「視線」を読み解く研究は多くなされてきた。しかし、ホン・サンスの「視線」という様式を前提とした「日常性」の議論は、物語の外部という現実位置するホン・サンス、もしくは、内部の虚構世界に属する登場人物という議論の枠組みを出ない。たとえば、ジ・ユンヒやカン・ジンギョンはソウルという都市空間の用いられ方から「日常性」を捉え、パク・ユヒは物語の反語的性格から「日常性」について検討するが、その「日常性」はホン・サンスの意図によって生み出されているという前提のもと議論は進む。あるいは、ク・ジェジンによる「日常性」を登場人物の欲望との関係から検討した研究についても、欲望は登場人物の行動や心理へと収まっており、このとき、欲望を体現する俳優の身体——現実と虚構の境界領域に位置し、虚構世界にいる登場人物の身体を現実のものとして感じさせる——が媒介となって観客にもたらされる動的な効果は見落とされてしまう。

本発表は、『豚が井戸に落ちた日』における「日常性」を俳優の演技やその演出に焦点を当て、本作の「日常性」の新しさが俳優の身体表現によってもたらされている点を検討する。まず、公開当時から現在までの『豚が井戸に落ちた日』を対象とした公開当時の映画批評を概観し、いかに「日常性」がホン・サンスの登場人物へ向ける「視線」と結びつけて語られてきたかを見る。次に、こうした批評の言説が、1990年代初頭に制作されたチャン・ソヌのセックス三部作にも適用可能であることを示し、倦怠と欲望にまみれた登場人物を冷徹に描写したことが、1990年代末の韓国映画では既に新しいものではなかったことを確認する。チャン・ソヌ作品においても不倫をする登場人物に焦点が当たるものの、顔のクローズアップによって登場人物の感情は誇張され、無言の場面の少なさや非日常的な台詞回しからも登場人物の演技性が強調されていた。対して『豚が井戸に落ちた日』では、セリフのない場面における俳優の身体表現が際立ち、俳優の台詞に依存しない演技によって登場人物と俳優自身の境界は曖昧となることで、虚構の人物が現実の存在として受け止められるのである。そして、ホン・サンスや出演した俳優のインタビューをもとに、どのような演出が加えられていたのかを見ながら、演出がいかにして俳優の自然な身体表現を引き出し、チャン・ソヌ作品との決定的な差異となっているのかを検討する。

13:00-13:35 (B3)

●「モンタージュに見る亀井文夫の「反戦意識」——『戦ふ兵隊』(1939)を中心に」

リュウ・シシン (Liu Zijin / 大阪大学大学院人文学研究科博士後期課程・長沙大学講師)

1937年7月の蘆溝橋事件に始まった日中戦争は、日本政府の不拡大方針にもかかわらず、軍部の独走によって全面戦争に突入した。日本軍は、この年の8月に上海、12月に南京を占領し、翌38年に戦線は更に中国奥地へと延びていった。日本陸軍報道部は戦意高揚の目的で、中国本土中央部の最大拠点・

武漢への攻略作戦を描く長編記録映画を東宝に委嘱する。それを受けて、当時、東宝文化映画部に所属していた亀井文夫は、『戦ふ兵隊』（1939）を制作することになった。

このドキュメンタリーは試写会での評価は高かったにもかかわらず、軍部の圧力で上映禁止となった。1941年に亀井は治安維持法で逮捕され、監督免許をとりあげられた。その理由は、『戦ふ兵隊』が「厭戦映画」と見なされたためである。しかしながら、この映画は一見すると戦意高揚の目的を果たしているようにも見える。同時期に中国を訪れて、日中戦争を背景にした『四億』（1939）という戦争ドキュメンタリーを制作した有名なオランダ人監督ヨリス・イヴェンスは、亀井の『上海—支那事変後方記録』（1938）や『戦う兵隊』を「反戦映画」と位置づけることには賛同しがたいという見解を示している。亀井自身も「ぼくにしてみれば、必ずしも気負った気持ちで反戦映画を作ろうとしたわけではなかった」と著書で述べている。それでも、もしこの映画が厭戦的な印象を与えるとすれば、それは映画全体を構成しているモンタージュ手法によるものだろう。本発表では、『戦ふ兵隊』におけるモンタージュに表れた亀井の「反戦意識」について考察したい。

ドキュメンタリー研究者の佐藤真は、「映画作家は、表面的には国家意志に恭順な姿勢を保ちつつ、裏の意味や言葉と裏腹の屈折したモンタージュといった表現で抵抗せざるをえない」と述べ、「映像と言葉の二重構造を積極的に利用した日本のドキュメンタリー作家」として亀井の名を挙げている。そして、『戦ふ兵隊』について、「言葉では戦争を礼賛しておきながら、映像と組み合わせた時のズレをもって戦争を批判するという諧謔に富んだ映画を、亀井文夫は編み出したのだ」と論じている。また、この作品のモンタージュについて、古舘嘉は、「クレショフ効果を用いて、「家を焼き払われた苦しみを表現し」、「中国人の悲しさを増幅」していると述べている。さらに古舘は、映像と音声のモンタージュに関して、漢口陥落後のシーンに言及しつつ、「亀井が描いたこの場面には、軍楽示威行進と軍楽演奏は描かれているが、君が代と万歳三唱はカットされており、本来の戦意高揚の場面であれば君が代の歌唱や万歳三唱を提示すべきところで、「疲れている兵士を描き、空虚感を醸し出した」と、亀井の「反戦意識」を説明している。

このように先行研究では、映像と言葉の二重構造、クレショフ効果、映像と音声の組み合わせなどのモンタージュ手法に表れた亀井の「反戦意識」が指摘されている。ただし、この作品のモンタージュの理論的な分析はまだ十分には行われておらず、精査されるべき当時の一次資料もまだ多いと考えられる。そこで本発表では、亀井が影響を受けたと考えられるエイゼンシュテインのモンタージュ理論の亀井への影響について検討するとともに、撮影当時の武漢における新聞報道に記録された史料に基づいて、亀井のモンタージュ技法と彼の「反戦意識」との関係について新たな考察を加える。1928年、亀井はソ連のレニングラードの映画技術専門学校（LIKI）の聴講生になった。エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（1925）が製作されて3年後ということもあり、亀井はエイゼンシュテインのモンタージュ理論の影響を受けた可能性がある。そこで、本発表ではエイゼンシュテインのアトラクションのモンタージュ理論を用いて、「軍楽演奏」のシーン、「仏像」の組み合わせなどを分析することを試み、この作品のモンタージュの特徴を取り出したい。さらに、本研究における新たな発見として、このドキュメンタリーのエンディングの教会での祈祷のシーンが、当時の新聞に記録された「反侵略国際週」イベントと一致していることを指摘し、亀井が編集によって取捨選択したものと照らし合わせながら、いかなる「戦争映像」を構築しようとしたかを明らかにしたい。また、映し出されている聖堂は、当時ソ連から武漢に伝道された正教会の聖堂であるが、当時の中国の新聞を読むと、ソ連は中国への空軍派遣による支援を行っただけでなく、中国がこの戦争において勝利すると繰り返し論じる記事を掲載していることが分かる。あえてこの聖堂を見せたいところにも、亀井の「反戦意識」の一端が見出せるだろう。

<セッション C 【クィア・シネマ】>

司会：吉村いづみ（名古屋文化短期大学教授）

13:00-13:35 (C1)

● “Desiring with the Eyes: Focus and Desire in Marco Berger’s *Un Rubio* (2019)”

ストキンジェール・アルノー（Stockinger Arnaud／神戸大学国際文化学研究推進インスティテュート学術研究員）

Born in 1977, Argentine filmmaker Marco Berger began making films in the early 2000s. His work centers on male-male intimacies — whether they are friendships, romantic relationships, or sexual encounters — and he has established himself as a leading figure in both contemporary Argentine cinema and the country's emerging queer cinematic landscape. (David William Foster, 2014)

From early in his career, Berger’s filmmaking has been marked by a distinctive use of close-ups, which he employs as a means of developing intersubjectivity — not only between his characters but also between the filmic object and its audience (Vinodh Venkatesh, 2016; Guillermo Abel Severiche, 2019). His visual style is also notable for its recurring focus on the male crotch, which functions as an erotic site beyond rigid sexual categorization. Santiago Peidro (2013) has aptly coined the term *plano Berger* (“Berger shot”) to describe this recurring motif. Despite his growing prominence, Berger’s work has not yet received sustained scholarly attention. While his early films such as *Plan B* (2009) and *Ausente* (2011) have attracted critical discussion, his later works — including *Hawaii* (2013), *Taekwondo* (2016), and *Un rubio* (2019) — remain relatively underexplored.

In this presentation, I build upon earlier analyses of Berger’s visual grammar to further investigate its queerness, in continuity with my own research on queer focalization and subjectivity (Arnaud Stockinger, 2025). I concentrate on Berger’s 2019 feature film *Un rubio* (*The Blond One*) and explore how it articulates queer desire through specific uses of framing, focus, and blur.

In the first part of my analysis, I draw on the narratological frameworks of Mieke Bal (1997) and Edward Branigan (1984) to examine how Berger’s use of *mise-en-scène* — especially close framing and spatial composition — generates a focal structure that gives visual access to the perspectives and desires of both protagonists, Juan (Alfonso Barón) and Gabriel (Gastón Re). Bal’s distinction between external, internal, and zero focalization proves particularly useful in identifying how the

narrative privileges Gabriel's perspective while still leaving space for Juan's presence and gaze to interrupt or complicate it. Branigan's model further enriches this analysis by illustrating how psychological and perceptual cues — such as off-screen glances, selective focus, and shallow depth of field — align the viewer with Gabriel's emotional world. While both characters' gazes are made perceptible, I argue that the film's overarching focalization remains anchored in Gabriel's point of view, establishing him as the main site of queer feeling. I focus here on Berger's use of rack focus to articulate shifting objects of desire, his deployment of frame-within-the-frame compositions to organize visual attention, and the way these devices link the characters' perspectives to the viewer's own.

The second part of my presentation examines how focus and depth of field function more broadly in Berger's visual language. I argue that his manipulation of depth — particularly through alternating moments of clarity and blurring — produces a visual rhythm that reflects not only the characters' evolving desires but also the operation of a shared queer gaze. This gaze, rooted in softness and deferral, generates a different kind of visual temporality — what may be termed a queer temporality, following Elizabeth Freeman (2010) — in which desire unfolds outside normative time structures. The use of blur acts as both a distancing device and an aesthetic separation from heteronormative visual logic, allowing queer desire to circulate through alternative channels of expression.

In the final part of my analysis, I turn to the effects of this visual strategy on spectatorship. Revisiting Laura Mulvey's theory of the male gaze (1975), I argue that while desire is unquestionably present, the characters' gaze does not operate through mastery or objectification. Instead, Berger's visual system resists the structure of a possessive, scopophilic gaze. Mulvey famously describes the male gaze in classical cinema as one that exerts control and visual dominance over passive female subjects. Berger subverts this paradigm by crafting a gaze that is uncertain, delayed, and fragmented — a gaze that lingers, but never consumes. The camera's partial focus, the physical and visual proximity without resolution, and the frequent use of obscured or off-center framings all contribute to a haptic quality of looking. Rather than aiming for a controlling vision, Berger's cinema proposes a gaze rooted in touch, nearness, and the felt presence of the other.

In conclusion, I propose that *Un rubio* articulates queer desire not simply through its subjects or narratives, but through a cinematic grammar that makes looking itself a tactile, temporal, and affective act. Berger's use of focus and blur does not only construct a visual atmosphere of desire; it draws the viewer into a shared rhythm of

hesitation, proximity, and longing. In this way, Berger's film queers not just what we see, but how we see — and, crucially, how we feel while seeing.

<セッション D 【ポランスキーの時空間】>

司会：大石和久（北海学園大学教授）

13:40-14:15 (D1)

●「映画『水の中のナイフ』の時間と空間について——物語の時空間と撮影空間の問題を中心に」

ラン・モウイク（藍孟昱／創価大学文系大学院英文学専攻博士後期課程）

映画『水の中のナイフ』（1962）はロマン・ポランスキーの処女長編作であり、彼はこの映画で一躍有名になった。ロマン・ポランスキーはその後ポーランドを離れ、他国で映画制作を成功させたが、彼と共に『水の中のナイフ』の脚本を担当したイエジー・スコリモフスキは、第二次世界大戦後ポーランド映画の 50 年代から 80 年代までに生まれた三つの流れのなか、60 年代の「第三のポーランド映画」Trzecie Kino Polskie の代表的人物の一人であり、『水の中のナイフ』の撮影監督を担当した Jerzy Lipman は、ポーランド映画の巨匠アンジェイ・ワイダと一緒に働き、ワイダの処女作『世代』と『地下水道』の撮影を担当した。ワイダは 50 年代の「ポーランド派」Polska szkoła filmowa の代表的な人物である一方、彼は『水の中のナイフ』は「ポーランド派」の終焉を告げた作品であると評価している。その一方で、現在に至るまで 23 本の映画作品を撮った、ポランスキーの映画に一貫する密閉空間のテーマについて研究がなされているが、同じく限られた撮影空間を有している『水の中のナイフ』の空間は、注目されていなかった。

『水の中のナイフ』の物語は男女の感情の葛藤を描き、主に歴史と戦争体験を描く「ポーランド派」から、日常生活、道徳的な選択をテーマとする「第三のポーランド映画」への転向を象徴するテーマと言えよう。登場人物は三人で、ヨットが主な撮影空間である。物語は週末にクルージングに向かう夫婦が、道端で無職な青年に出会うことから始まる。夫のアンジェイは財産と美人の妻クリスティーナを自慢するために青年をクルージングに誘い、やがてこの二人の男は権力の優位をめぐる闘争を始め、最終的にアンジェイは青年を海に溺れさせてしまう。結末のところで、夫婦は再度道に戻り、警察署につながる分岐路の前で戸惑う。この道は、現実の空間的な道路でありながら、人間の生涯の道と、軌道に乗ったような平和な日常生活の意味も含まれ、主人公の道の方向の選択は、彼の人生、または運命の転換点となると考えられる。このような「道」の扱いは、ミハイル・バフチンのいう「道の時空間」を想起させる。バフチン自身はこの用語をフォークロアに由来する道路の「自己の生きてきた道」という比喩的表現、およびそれに伴う旅立ちと成長の段階を指示するために用いた。そのほか、青年の名前が登場しないことや、暗示されたアンジェイと青年の人生の類似性や、クリスティーナによる私生活の暴露や、青年のキリストに連想させる姿勢など、バフチンが「日常の冒険小説」における「罪ある生活—危機—贖罪」という基本序列と類似する点がある。よって、『水の中のナイフ』の物語では、バフチンの時空論を参照しながら、その構造を考察することを試みたい。そのうえ、物語の時間は一日の 24 時間と、7 日間の 1 週間という循環的日常生活時間を用い、その時間に合わせて物語の空間が展開されている。編集などの撮影技法を分析し、空間の表象を探究したい。

14:25-16:45

●第3回ワークショップ

「不朽の『深夜の告白』—フィルム・ノワールの古典を読み直す」

司会・講師：名嘉山リサ（和光大学）

<パネリスト>（順不同）

森本 光（和歌山大学）「ノワールのナラティブ戦略——『殺人保険』から『深夜の告白』へ」

大黒 優子（関西学院大学・非）「『深夜の告白』と『コールガール』の接点——ヴォイス・オーバーと映像とのギャップから」

久保 豊（金沢大学）「ネフの死亡保険金は誰の手に？——『深夜の告白』をクアに読み直す」

名嘉山リサ（和光大学）「探偵 ^{ミステリー} もまた失敗する——エドワード・G・ロビンソン演じるキーズの運命」

ビリー・ワイルダー監督の『深夜の告白』（*Double Indemnity*, 1944）は、最もよく知られたフィルム・ノワール作品の一つである。昨年（2024 年）は、公開 80 周年を記念して様々な場所で記念上映が行われたほか、*Film Noir Reader* の編者であるアラン・シルバーとジェイムズ・ウルシーニによる本作に関する包括的な著書、*From the Moment They Met It Was Murder: Double Indemnity and the Rise of Film Noir* が刊行された。フランス由来の「フィルム・ノワール」は、その研究史において、ジャンルなのか運動なのかという議論が起こり、ジャンルとしてはあいまいな位置づけにある一方、『深夜の告白』はほぼ一貫してすぐれたフィルム・ノワール作品と評価されてきた。しばしば seminal（独創性に富む、影響力の大きい）と形容される『深夜の告白』のフィルム・ノワールとしての独創性、完璧さとは何なのか。ワークショップ形式で、本作を多角的に読み直し、その意義と歴史的な位置づけを議論したい。

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。森本光氏は、アダプテーション研究、脚本研究、ダイアログ研究の方法論を用いて、語りの構造の比較、チャンドラー、ワイルダーによる脚本共同執筆など、言語的側面から本作を考察する。大黒優子氏は、本作とネオ・ノワール作品『コールガール』における告白に焦点を当て、ヴォイス・オーバーと映像のギャップ、コード規制、スター性などの観点から比較検討する。久保豊氏は、同性愛者や未婚者に対する米国の生命保険の歴史を参照しながら「未婚」の男性主人公ネフがファム・ファタールの存在としてのフィリスと結ぶ共犯関係に注目し、フィルム・ノワールをめぐるクア映画批評の発展を試みる。最後に 名嘉山リサは、エドワード・G・ロビンソン演じるキーズに注目し、敏腕保険調査員としてハードボイルドの探偵のように振る舞うキーズもまた悲劇的な運命にあることを指摘する。

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

U-NEXT や Amazon プライムなどで視聴可能です。また、楽天やアマゾンなどで中古ソフトの入手が可能です。

16:50-18:10

●講演「映画監督としての私の歩み」

根岸吉太郎氏 プロフィール

映画監督、学校法人東北芸術工科大学理事長。1950 年生まれ、東京都出身。早稲田大学第一文学部演劇学科修了後、日活に入社。1978 年『オリオンの殺意より、情事の方程式』で監督デビュー。1981 年『遠雷』では、ブルーリボン賞監督賞、芸術祭選奨新人賞を受賞。北海道・帯広を舞台にした 2005 年『雪に願うこと』では、東京国際映画祭史上初の四冠（グランプリ・監督賞・最優秀男優賞・観客賞受賞）獲得。2009 年、映画『ヴィヨンの妻 桜桃とタンポポ』で、モントリオール世界映画祭、最優秀監督賞受賞。2010 年には紫綬褒章を受章。今年、16 年ぶりに長編映画のメガホンをとった『ゆきてかへらぬ』が公開された。

19:00-21:00

●懇親会 北〇ココノ ススキノ店

<https://tabelog.com/hokkaido/A0101/A010103/1079292/>

会費：一般 5,000 円 学生 3,000 円

〈2025 年 6 月 29 日（日）〉

11:00-12:00

●エクスカージョン（希望者のみ、予約不要、現地集合）

札幌映像機材博物館（札幌市白石区平和通 2 丁目 2-6）

<https://binmuseum.web.fc2.com/>

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

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

学会公式サイト <https://japansociety-cinemastudies.org/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

