日本映画学会

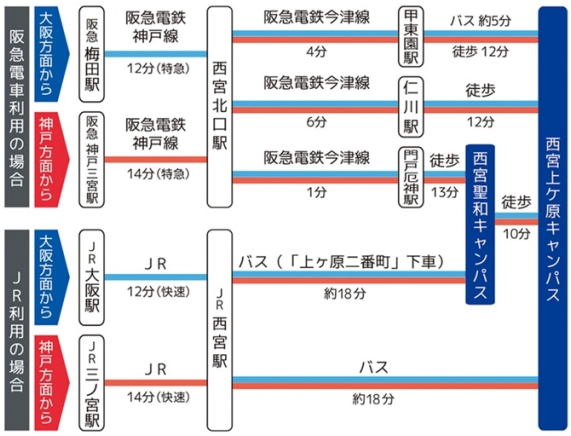
第 21 回大会　プログラム

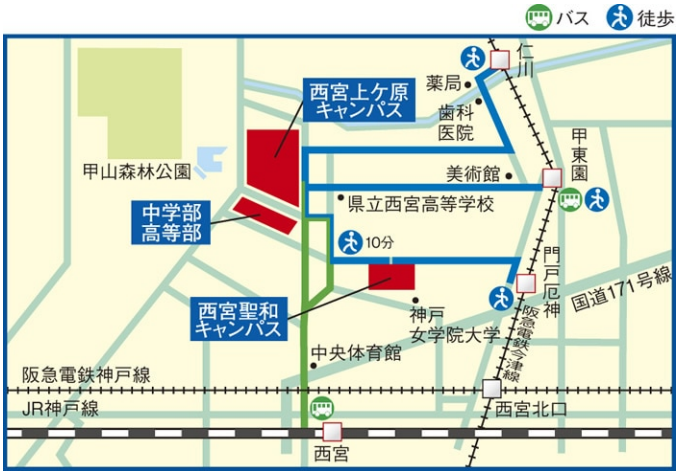
2025 年 12 月 13 日（土）10:00 開始

関西学院大学上ヶ原キャンパスA号館（A202, A203）

（〒662-8501　兵庫県西宮市上ヶ原一番町1-155）

アクセス方法





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 塚田　幸光（関西学院大学）	
10:10-10:45	於：第 1 室（A202） セッション A 【視線とジェンダー】 司会：横濱雄二（大妻女子大学教授） （A1）「意外性から脱構築へ—『死んでもいい』に見る石井隆の眼差し—」 梅澤　祐典 （フリーランス）	於：第 2 室（A203） セッション B 【メディア、観客、戦略】 司会：板倉史明（神戸大学教授） （B1）「被写体＝観客の記録—五百旗頭幸男作品における映像実践と上映形態分析—」 柴田　真伸 （金沢大学大学院人間社会環境研究科博士後期課程）
10:50-11:25	（A2）「誰の子か？—『不信のとき』（今井正 1968／有吉佐和子原作）における家族形態の攪乱—」 徐　玉 （北海道大学大学院メディア・コミュニケーション研究院講師）	（B2）「メディアミックス展開先の戦略的選定法—『ある男』を題材に。」 下梶　健太 （会社員／京都大学大学院博士後期課程修了）
11:30-13:00	総会（11:30-11:45）　大石　和久（北海学園大学教授／事務局長） 昼休憩（11:45-13:00）	
13:00-13:35	セッション C 【アメリカ・アラカルト】 司会：中村嘉雄（九州大学教授） （C1）「ノスタルジーとアイロニー—『ロスト・イン・アメリカ』(1985)における 1980 年代ロードムービーの変貌—」 潘　雷 （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研究生）	セッション D 【日本×中国】 司会：小川順子（中部大学教授） （D1）「戦時下における歴史題材映画の交錯—二つの「アヘン戦争」物語をめぐって—」 朱　芸綺 （東京大学教養学部附属教養教育高度化機構国際連携部門特任助教）
13:40-14:15	（C2）「映画における不眠表象—『インソムニア』（クリストファー・ノーラン監督、2002）を中心に—」 小谷　七生 （流通科学大学・大阪公立大学　非常勤講師）	セッション E【少女シネマ】 司会：堀潤之（関西大学教授） （E1）「ミア・ハンセン＝ラヴの映画における少女の表象」 中村　莉菜 （大阪大学大学院人文学研究科芸術学専攻アート・メディア論博士後期課程）
14:20-14:55	セッション F【バレエ・シネマ】 司会：栗原詩子（西南学院大学教授） （F1）「アートとしてのバレエ表象—ドロシー・アーズナー『恋に踊る』およびマヤ・デレンの実験映画にみる事例の検証—」 深谷　公宣 （法政大学国際文化学部教授）	

15:00-16:45	**シンポジウム『原一男とドキュメンタリー映画』** 於：第 1 室（A202） 司会進行: 北村　匡平（東京科学大学准教授） ＜パネリスト＞ 北村　匡平 （東京科学大学准教授） 「日本映画史に原一男を位置づける—ドキュメンタリー表現の変遷—」 中垣　恒太郎 （専修大学教授） 「原一男ドキュメンタリーにおける『リアリティ』の創出と変容—『テレビ・ドキュメンタリーの青春』時代の継承と発展—」 東　志保 （大阪大学准教授） 「原一男監督作品におけるシネマ・ヴェリテ的な要素」 洞ヶ瀬　真人 （福山大学准教授） 「水俣再考映画と異性愛表象—『水俣曼荼羅』における婚姻の主題を中心に—」
16:50-18:10	**講演「ドキュメンタリーとフィクション、その境界の破壊と融合」** 於：第 1 室（A202） 原一男（映画監督） （講演者のプロフィールは、プログラム 13-4 頁をご覧ください）
18:10	閉会の辞　　吉村　いづみ（会長）
18:30	懇親会　関学会館（ポプラ） https://kwangaku-kaikan1999.jp/restaurant/

発表概要

＜セッション A 【視線とジェンダー】＞

司会：横濱雄二（大妻女子大学教授）

10:10-10:45（A1）

●「意外性から脱構築へ―『死んでもいい』に見る石井隆の眼差し―」

梅澤祐典（フリーランス）

漫画家・脚本家・映画監督の石井隆は 1979 年のロマンポルノ『天使のはらわた　赤い教室』で脚本家としてデビューし、ロマンポルノが幕を閉じる 1988 年には『天使のはらわた　赤い眩暈』で映画監督業に進出した、ロマンポルノ後期の著名映画人の一人であるが、『日活ロマンポルノ入門』や『日活ロマンポルノ　性の美学と政治学』といったロマンポルノに関する学術的な書籍においても、その作品分析は行われていない。本発表ではまず石井隆の劇画作品に共通して見られる意外性の特徴を確認し、石井隆の初の一般映画監督作『死んでもいい』から、その延長線上にあると考えられる石井隆の映画作品における脱構築性を明らかにすることを試みる。

石井隆の成人向け劇画作品を評論家の権藤晋は「読者の性的欲望を峻拒している」と述べ、永山薫も「読者にポルノグラフィ的なカタルシスを与えなかったところ」が石井隆の面白さだとしているように、読者の期待や予想を逸れる展開の意外性は、石井劇画作品の作劇上の核心といえる。しかし、劇画作品では意外性はストーリー展開に留まり、それ以上のものには発展しなかったように見える。

一方、『死んでもいい』においては、ストーリーだけではなく人物の内面にも意外性が与えられ、特定の役柄・役割、イメージには還元できない複数性が露わにされることで、主にジェンダーの脱構築が行われていることが、西村望による原作小説『火の蛾』との相違点から導出できる。

石井隆は脚本を執筆するにあたり、いくつかの改変を施している。その一つは主人公・信の喘息持ちという設定であり、このために原作では壮健でしたたかな若者として描写される信（原作での名前は野本）に、それが十全に表現されているとは言い難いものの、喘息による死の恐怖に怯えるひ弱な若者のイメージが付与されている。

映画の冒頭シーンは石井隆がもう一人の主人公である名美を演じた大竹しのぶに宛てた演出意図の説明文において電車の中で眠る信の姿と信の見ている夢を同一画面に収めた場面であることが明示されているが、この夢の中で信は子どもとなって母に見守られている。石井隆は喘息持ちであり、そして母への強い思慕をつげ義春との対談で語っていることから、この改変は石井隆が自身を信に投影し、信が母の代理として名美を求めたことを示唆する。

また、名美の夫の名は原作では林幸雄だが、『死んでもいい』では土屋英樹と変更されており、このヒデキは石井隆の本名（石井秀紀）である。石井隆は脚本を担当した 1988 年の『死霊の罠』でもテレビレポーターの名美を救うヒーロー役の村木の体内に巣くう奇形の半身としてヒデキと名付けられた怪物を登場させており、ここでは子どもの声をしたヒデキはテレビに映る名美を「似てるよね、ママに」と、そこに母の面影を見て、残忍な罠の仕掛けられた廃墟へと呼び寄せる。石井隆の母への思慕は先に確認したが、石井劇画作品の顔といえる名美のキャラクターを、石井隆は妻の仕草を参考に作り上げたと先の対談で率直に語っている。このことから、『死んでもいい』において、石井隆は信だけではなく英樹にも自身を投影し、信が母の代理として名美を眼差すのに対して、名美の夫である英樹は名美を妻として眼差している、という関係図式が得られる。

したがって、信と英樹が名美を巡って争闘する『死んでもいい』は、石井隆が自身を複数化し、石井自身の二つの異なる眼差しによって、名美を妻でもあり母でもある存在として複数化し、そしてそのアイデンティティの引き裂かれた状況に対して妻になる決心も母になる決心もつけられない名美の姿を捉えることで、名美に特定の記号に回収され得ない一人の人間としての実在性を与え、女性ジェンダーを脱構築しているといえる。

映画のラストシーンでは、英樹を殺害した信がそのジッポライターを奪い、タバコを吸おうとする名美に火を差し出す。そこで、シナリオには存在しないショットが差し挟まれる。信が差し出したのとは異なる角度から火が差し出され、画面外に存在するその主を名美は見上げるのだが、信はベッドに横たわる名美の傍らの床に座っているので、彼女が見上げているのは信ではなく、おそらく死んだ英樹の幻影なのである。この名美の眼差しによって、信による名美の所有が否定されると同時に、信に彼が殺害した英樹のペルソナが付与される。二人の男性の眼差しによって名美が脱構築されるように、名美の眼差しによって、男性もまた脱構築されるのだ。

後年のインタビューで石井隆は劇画家として筆を折った理由を、「三流エロ劇画家」のレッテルを貼られ仕事が限定されたためと繰り返し述べている。『死んでもいい』とそれ以降の映画作品に見られる石井隆の脱構築の志向は、そうしたレッテルから自身を解放するものでもあったのではないだろうか。

10:50-11:25（A2）

●「誰の子か？―『不信のとき』（今井正 1968／有吉佐和子原作）における家族形態の攪乱―」

徐玉（北海道大学大学院メディア・コミュニケーション研究院講師）

文学と映画は、映画が誕生した 19 世紀末以来絶えず密接な関係にある。日本映画の黄金時代と言われる 1950 年代と 60 年代において、文芸映画は主に女性観客をターゲットにしてジャンル化され、特定の女性作家（林芙美子、有吉佐和子、山崎豊子など）の作品の映画化も盛んに行われてきた。映画研究において、文学作品の映画化（アダプテーション）研究はひとつの大きなテーマであり、これまで盛んに研究されてきた。しかしたいていは男性作家原作のアダプテーション研究が特権化され、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（中村三春編『映画と文学交響する想像力』2016 年；清水純子『映画と文藝日本の文豪が表象する映像世界』2020 年）。しかし、長い歴史を通じて、女性作家は男性中心社会に抗う視点を提供しており、それは戦後日本社会においても例外ではない。文芸映画の観客の多くが女性だったことに鑑みても、女性作家原作のアダプテーションにもっと目が向けられるべきではないだろうか。数多くの女性作家原作の映画化作品の中でも、有吉佐和子原作の作品はこれまでに合計 12 本あり、その多くは出版後間を置かず映画化された。これは当時の女性作家としては異例なことであるにもかかわらず、従来の研究においては看過されている。

有吉の映画化作品はいずれもフェミニズム的側面が色濃く反映された作品である。加えてそれは、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問題、たとえば人種差別、環境汚染、介護問題などを提起している。従来の有吉の映画化研究も、介護や社会福祉との関連で取り上げられることが多い（今泉容子『いつか来るとわかっていた介護その現状と映画』2022 年）。しかし有吉作品において重要なのは、そこに直面せざるえない女性たちの内面がえぐりだされていること、そして、歴史の中でないがしろにされてきた女性たちの声や欲望を可視化させていることである。近年の NHK・ETV 特集「赤い靴を履いて―作家有吉佐和子の問いかけ」（2023 年 6 月 3 日放送）が若い女性視聴者の共感を呼んだ事実も、彼女の問いが今日なお切実であることを示している。

本発表では、有吉の映画化作品の中から『不信のとき』（今井正 1968、大映）を取り上げ、原作小説との比較を通じて家族とジェンダー表象を考察する。本作は三人の女性―妻・道子（岡田茉莉子）、愛人・マチ子（若尾文子）、かつての愛人・千鶴子（岸田今日子）―が一人の男性・浅井（田宮二郎）を翻弄し、それぞれ異なる形で「生殖」にこだわる物語である。妻は人工授精による子の誕生を告げ、愛人は肉体関係に基づいて子を産み、過去の愛人は浅井と現在の夫双方に「あなたの子よ」と語る。三人全員が浅井に「これはあなたの子だ」と告げるものの、その真実は観客にとっても浅井本人にとっても最後まで確定しない。すなわち、浅井は欲望の対象ではなく、生殖のための手段として描かれている。結果として、「家」や「家族」の中心に位置するはずの男性は女性たちの母性獲得の媒介や道具に過ぎ

ず、その構図を通じて物語全体は「父性の権威」を解体し、家父長制的秩序の逆転を鮮烈に示している。

従来『不信のとき』は妻と愛人の二項対立として理解されることが多かったが、第三の女性を含めて考察することで、三人の母性戦略の交錯がより鮮明に浮かび上がる。そこでは、血縁・生殖の正統性が宙づりにされることによって、父、母、子という核家族の安定性が根底から揺さぶられる。とりわけ終盤に再登場する千鶴子は、亡霊的かつ超越的な存在として、観客を混乱へと導きつつ、結婚、生殖、家族といった制度の不安定性を象徴している。本発表は、こうした表象を通じて『不信のとき』が提示する、女性の手による「家族形態の攪乱」を明らかにし、有吉原作映画をめぐる研究の新たな射程を示したい。

＜セッション B 【メディア、観客、戦略】＞

司会：板倉史明（神戸大学教授）

10:10-10:45（B1）

●「被写体＝観客の記録ー五百旗頭幸男作品における映像実践と上映形態分析ー」

柴田真伸（金沢大学大学院人間社会環境研究科博士後期課程）

本発表は、地上波での放送を経て劇場用へと再編集される映画を、「テレビ・ドキュメンタリー映画」とし、ビル・ニコルズが *Introduction to Documentary*（Indiana University Press, 2001）において提唱するモード論を基軸として分析を施し、現代の日本国内を対象としたドキュメンタリー映画史研究に新たな視点を付記することを試みる。

これまで日本映画史では、テレビ・ドキュメンタリー作家の映画制作時において、作家の社会的関心がどのように向けられるかが議論されてきた。例えば、是枝裕和を筆頭として、テレビ・ドキュメンタリー製作経験を有する映画作家が作品内で実践するドキュメンタリー的手法(ミツヨ・ワダ・マルシアーノ『デジタル時代の日本映画 新しい映画のために』、名古屋大学出版会、2010：81-82)の分析や、森達也の被写体への向き合い方(丸山友美「ドキュメンタリーの〈偶然性〉：森達也『A』（1998）の映像分析による考察」『マス・コミュニケーション研究』第 83 巻、2013、135-153)の検証からは、テレビ・ドキュメンタリー作家が手掛ける映画内での方法論への関心が伺える。しかし、本発表が定義するテレビ・ドキュメンタリー映画は、『キネマ旬報』等の映画雑誌に特集記事として散見できるものの、映画史に位置づけながら、その方法論に着目した研究は少ない。

その理由は次の二点であると考えられる。まず、テレビ・ドキュメンタリー映画には、古典的ドキュメンタリー映画と対立する性質が、撮影方法や編集、配給形式に表れており、批評家からは「芸術」よりも「報道」として捉えられる傾向にあるためだ。ポール・ローサが、ドキュメンタリー映画製作を「現実的でアクチュアルな素材のドラマティゼーション」と示し（『ドキュメンタリィ映画』、未來社、1995：88）、日本においても佐藤真が『ドキュメンタリー映画の地平』(凱風社、2001)上・下巻内において報道映像とドキュメンタリー映画の役割を差別化したように、ドキュメンタリー映画製作では観察者の「創造的努力」(ローサ、同著：87)が求められてきた。だが、地上波での放送を想定したテレビ・ドキュメンタリーは、報道の一環でもあることから「わかりやすさ」が重視されるため、ローサや佐藤が述べる「ドキュメンタリー映画」とは評価軸に溝が生じ、別のジャンルとして切り分けられてきたのではないだろうか。もう一つの理由は、テレビ・ドキュメンタリー映画の鑑賞難易度の高さに由来する。「東海テレビ・ドキュメンタリー劇場」に代表されるように、テレビ・ドキュメンタリー映画は、ソフト化・配信でのリリースを戦略的に行っていないと考えられる。以上の理由から、テレビ・ドキュメンタリー映画は、製作・配給の二点において主流のドキュメンタリー映画史とは異なる系譜に置かれてきたと推測される。そこで、本発表では、東海テ

レビ・ドキュメンタリー劇場以降のテレビ・ドキュメンタリー映画について概略しながら、モードや方法論、上映(配給)形態の分析を通して、その特質を明確にしていく。

具体的には、石川テレビに所属する五百旗頭幸男の作品を分析対象とする。五百旗頭は、自身の監督するドキュメンタリー作品を劇場公開するにあたって、地上波での放送後に、改めて再編集と取材を重ねている。特筆すべきは、テレビと映画というメディアの枠組みを超えた実践方法にある。石川県政の歴史を複数人の視点から紐解いていく『裸のムラ』(2022)では、被写体から「ドキュメンタリーにおける演出とは何か」という質問を受けた五百旗頭自身が、ドキュメンタリー映画論について言及するシーンが存在する。また、過疎地域における議会とメディアに密着した『能登デモクラシー』(2025)では、テレビ版『能登デモクラシー』を見た議員自身が、議会で作品について触れる様子が、映画版に新たに挿入されている。ニコルズ(2001)の定義に当てはめると、「参加的モード」(Participatory Mode)であると同時に、省察的モード(Reflexive Mode)にも該当するように、五百旗頭自身がドキュメンタリー映画上の主体となりながらも、被写体としての観客の記録にも成功している。

また、上述の作品はソフト化・配信でのリリースが行われておらず、自主上映会の開催に鑑賞の機会を限定している。本発表では、上記二作品の上映形態についても考察しながら、テレビ・ドキュメンタリー映画が共通して抱える法的な障壁のほかにも、ドキュメンタリー映画の商業性についても検討する。

10:50-11:25（B2）

●「メディアミックス展開先の戦略的選定法―『ある男』を題材に。」

下梶健太（会社員）

2018 年に文藝春秋から刊行された『ある男』は平野啓一郎による長編小説である。亡くなった夫が実はまったく別人だったという衝撃の事実を出発点に、本作は「人は何をもってその人たり得るのか」と読者に問いかける。平野が自身の作品群で探求してきた「分人主義」と深く関わるこの問いを中枢に置く本作は、現代文学の中でも社会的テーマと心理的テーマを両立させた作品として高く評価され、2019 年に第 70 回読売文学賞を受賞した。2022 年に石川慶監督により映画化され、ヴェネチア国際映画祭オリゾンティ・コンペティション部門に正式出品された後、日本アカデミー賞では優秀賞 12 部門 13 名受賞を果たした。2025 年にはミュージカル化され、8 月から 9 月にかけて国内の主要都市で舞台上演が行われた。

本発表は、ある特定の小説を他のメディア媒体へもっとも効率的にアダプテーションできるかを判定する手法を確立することが目的である。そのために、小説から映画とミュージカルへとアダプテーションされた『ある男』を分析対象とし、物語展開の変更や表現方法の追加・削除をどのように行なうことでアダプテーション作品の成功が目指されたのかを検証するために、小説、映画、ミュージカルを比較分析する。『ある男』が、このメディアミックス的商業戦略を分析する上で適している理由は3つある。1 つは、『ある男』が 2018 年小説刊行、2022 年映画化、2025 年ミュージカル化と現代において速いスピード感でメディアミックスされている作品であり、他のアダプテーション作品と比した際に観客層と観客受容の時代差を考慮する必要がないこと。2 つ目は作品のテーマである「人は何をもってその人たり得るのか」が明示されているため各章、プロット、登場人物の扱いがテーマを構成する要素として整理が行い易いこと。最後に小説、映画、ミュージカルのメディア全てが発表者の手元でアクセス可能であり比較が確実に行えるメリットがあるため、本作品を選定した。

本発表は、(1)表を用いた定量分析と(2)表現特徴を説明する定性分析を用いて、3つの異なる『ある男』を比較分析する。

定量分析に関して、まず小説(文庫本)の各章毎のページ数、映画の各場面の分数、(セリフと歌を合わせた)ミュージカル(配信版)の各場面の分数を測定する。ここで抽出した各場面のページ数と時間(分)がそれぞれの媒体全体で占める比率を求め、比較基準とする。次にメディア毎にどの登場人物がどの場面に出てきているかを表形式で整理する。登場人物のセリフ・身体表現・役割を「人は何をもっ

てその人たり得るのか」の主題に関係する度合いで点数化し、物語の時系列と繋げるテンションチャート(物語の感情の起伏を可視化したもの)を作成する。メディア毎に作成したチャートを並べ、語りの順、登場人物の追加・削除、場面の追加・削除を、矢印を用いて整理し、差分を可視化する。

次に定性分析として、テンションチャートの点数が高い場面の表現方法を分析する。今回の対象作品に関しては、小説を基軸として、映画は映像表現、ミュージカルは歌・身体表現の特質がどのように「人は何をもってその人たり得るのか」の主題を表しているのかについて着目する。

定量分析結果の表に対して定性分析した内容を適用することで、語りの構造と物語の流れ、物語を通じたメッセージを抽出する。それによって、(1) 各メディア媒体で異なって展開している作品の核となるテーマとそれを構成する異なる要素に加えて、(2)小説を起点に追加・削除された箇所ごとの解釈だけでなく、(3)テーマに合わせた演出を実現するために各メディア媒体が有するもっとも効果的な表現特徴を提示する。

以上を通じて、本発表は映画研究の知見から企業によるメディアミックス展開のさらなる発展に対して提供しうる視点を築きたい。小説から他の媒体へのアダプテーションを企業が検討する際に、本発表が作成するテンションチャートを用いた比較分析手法は、特定のテーマに対して、媒体毎の特徴を挙げた上で、もっとも迅速かつ効率的に製作を実現できるメディア媒体の選定を可能にするだけでなく、時代ごとの観客の需要と期待に合わせた宣伝方法を模索するための戦略を提示しうるものになると期待できる。

＜セッション C 【アメリカ・アラカルト】＞

司会：中村嘉雄（九州大学教授）

13:00-13:35（C1）

●「ノスタルジーとアイロニー―『ロスト・イン・アメリカ』(1985)における 1980 年代ロードムービーの変貌―」

潘雷（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研究生）

1980 年代のアメリカン・ロードムービーは、それ以前のニューシネマ期の諸作と比べて大きな変化が生じているということが、多くの先行研究で指摘されている。80 年代に入ると、かつてロードに漂っていた虚無感と閉塞感が、解消されているように見えるからだ。ドライブの終着点は、ニューシネマ的な死と絶望でない。それは、『大災難 P.T.A.』(1987)、『ミッドナイト・ラン』(1988)、『レインマン』(1988)などに顕著なように、ファミリーメロドラマやコメディと融合し、家族や仲間との和解と再生を描く「新たな」ロードムービーに変容する。1988 年、ジョージ・H・W・ブッシュは、「アメリカはすでに 1960 年代の「イージー・ライダー社会」から立ち直った」と宣言した(Dowd A11)。まさにこの言葉のとおり、80 年代のロードムービーはまるで「過去」と決別したかのようだった。このようなロードムービーの出現は、ジャンル自身の進化を示唆するだろう。ならば、イージー・ライダーの旅は、80 年代に再現不可能なのだろうか。そして、80 年代のロードムービーは、ニューシネマ期の諸作にどのように応答しているのか。これらの関連性と変化を見るために、本発表では、『イージー・ライダー』(1969)をパロディ化した、監督アルバート・ブルックスの『ロスト・イン・アメリカ』(1985)を取り上げる。ロスト・イン・アメリカ、このタイトルは、まさに「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」という、周知の『イージー・ライダー』のキャッチフレーズへの応答である。

ロサンゼルスに暮らすヤッピー夫婦（デヴィッドとリンダ）は、イージー・ライダー的な生活を求め、全財産を売り払って約 19 万ドルを手にする。そして、ウィネベーゴ社製モーターホーム(4 万 5 千ドル)を購入し、アメリカを旅する生活に飛び込む。『ロスト・イン・アメリカ』の物語は、典型的な自己発見と家族再生を描くロード・ナラティブである。一方、この映画は『イージー・ライダー』を茶化し、ニューシネマ期

のロードムービーに意図的に隠蔽された「金銭と消費」に疑問を投げかける。「自由／抵抗／アメリカ探し」という理想的なロードムービーの常套句には、金銭と消費の主題が見え隠れする。例えば、『ロスト・イン・アメリカ』において、「ワイルドでいこう！」に乗せ、高価なモーターホームが都会を疾走する場面は、『イージー・ライダー』へのノスタルジーを喚起すると同時に、アイロニカルな要素も帯びている。父親の遺産のために旅に出るチャーリー（『レインマン』）、懸賞金のために動かすジャック（『ミッドナイト・ラン』）。80 年代のロードムービーでは、財への欲望はもはやタンクの中に隠されたドルではなく、むしろ旅の「原動力」へと変化している。ならば、物質主義／消費主義的なこの時代に、ロードムービーにおける諸要素はいかに変貌するのだろうか。

当然のことながら、80 年代ロードムービーの先行研究には多くの蓄積がある。そのなかで『ロスト・イン・アメリカ』は、研究の周縁にとどまり、わずかにタイトルが言及されるにすぎない。しかしながら『ロスト・イン・アメリカ』は、ニューシネマ期と 80 年代のロードムービーを架橋し、強固な関連性を示すテクストであると思われる。そこで、本発表は『ロスト・イン・アメリカ』のカメラワークと編集を軸に、従来のロードムービーにおける風景、旅、車などの諸要素の変化を考察し、80 年代のロードが隠蔽／開示する新たな欲望を明らかにする。同時にそれは、『ロスト・イン・アメリカ』の映画史的意義を検証することにもなるだろう。

13:40-14:15（C2）

●「映画における不眠表象－『インソムニア』（クリストファー・ノーラン監督、2002）を中心に－」

小谷七生（流通科学大学・大阪公立大学　非常勤講師）

本発表の目的は、映画における睡眠障害（不眠症・夢遊病・悪夢障害など）の表象の特徴を、映画学的・歴史社会学観点から分析することによって、これらの表象が時代とともにどのように変遷してきたのかを解明することである。スクリーン上での睡眠障害表象の役割を考察することで、各時代の作り手や受け手が睡眠障害に与えてきた、もしくは求めてきたイメージの一端を明らかにすることが可能となる。

本発表では、以下の 3 点を中心に議論を展開する。

1. 睡眠障害の医学的・社会的な分類および定義を簡潔に整理する。
2. 映画史における睡眠障害の描写を類型化し、それぞれの特徴と物語上の役割との関係を明確にする。
3. 最後に、『インソムニア』（2002）をケーススタディとして、具体的に睡眠障害表象の特徴と機能の紋切り型の一例を詳しく分析することで、本作における不眠症描写の革新性とその限界について考察する。

ここで、睡眠障害の定義を確認しておきたい。睡眠障害とは、「正常な睡眠がとれない障害」であり、「夜間に十分な睡眠がとれない、昼間に急に眠くなる、集中力に欠ける、注意力が落ちるなどいろいろな症状がある」ものとされる（デジタル大辞泉）。また、厚生労働省の「記事・用語辞典」（最終更新日：2023 年 1 月）において、「不眠症」は「眠ろうとしてもどうしても眠れない」体験であり、「一般成人の 30～40%が何らかの不眠症状を有して」いるため、「国民病」だと位置づけられている。

先行研究を概観すると、映画における睡眠障害を主題とする本格的な研究は、国内外を問わずほとんどない。そのなかで注目されるのが、スタンフォード大学美術・美術史学科教授 Jean Ma による *At the Edges of Sleep: Moving Images and Somnolent Spectators*, (University of California Press, 2022) であり、映画と睡眠の関係に焦点を当てた先駆的な試みとして位置づけられる。本書は、映画などで「眠り」を積極的に描いてきた、タイの映像作家アピチャッポン・ウィーラセタクンの作品を多く取り上げて論じている。一方、睡眠そのものやその文化的意味に関する研究は比較的蓄積があり、たとえば生物学研究者である金谷啓之『睡眠の起源』（講談社、2024 年）や、社会学者の近森高明・右田裕規編

『夜更かしの社会史：安眠と不眠の日本近現代』（吉川弘文館、2024 年）などが挙げられる。本発表では、これらの先行研究を参照しつつ、睡眠障害と映画の関係について、映画学と歴史社会学の両面から検討したい。

いくつかの代表的な作品を概観すると、映画における睡眠障害は、必ずしも深刻な病理としてではなく、しばしば軽視されるか、物語を都合良く駆動させる装置として機能してきたことが明らかである。睡眠障害は、即時に生命の危機を招くような健康リスクとは位置づけられていない。また、その他の身体的・精神的障害の描写に比べ、単独で社会的排除の要因となることが少ない。このことから、映画においては“重大な疾患”としてよりも、“使い勝手のよい語りの契機”として用いられることが多かった。

たとえば悪夢障害や不眠症は、映画において視覚的・物語的にインパクトがあるため、ホラーやサスペンスとの親和性が高い。世界的にヒットした作品をふり返っても、『エルム街の悪夢』（ウェス・クレイヴン監督、1984）は悪夢に悩む登場人物と殺人鬼にまつわるホラーであり、『ファイト・クラブ』（デイヴィッド・フィンチャー監督、1999）は、不眠症に罹患した主人公が別人格を持っていたというサスペンスである。同様の作品はその他にも多数存在する。

このような背景のなかで、いくつかの革新的な要素を有するのが、『インソムニア』（2002）である。そのタイトルに「不眠症（insomnia）」を冠しているように、まさに不眠症の状態を主題の中核に据えた作品である。『ファイト・クラブ』（1999）と同じくサスペンスに分類されるエンターテインメント要素の強い作品であるが、夜に眠れないことの苦悩と、それでもなお、日中は頭を覚醒させて職務を遂行せざるを得ない現実の両方を緻密に描いている点で、従来の不眠症を扱った作品とは一線を画している。不眠症という症状を、“語りの契機”として用いてはいるが、その状態に陥った当事者の抱く困難さの描写も繊細であるため、睡眠障害を抱える当事者が鑑賞しても違和感が少ない作品であるといえる。ただし、不眠症状に苦しめられる主人公が最後に救われる方法が、主人公自身の「死」であることには留意が必要である。これは結局のところ、睡眠障害を“安易な物語装置”として位置づけてきた旧来的な性質に逆戻りしてしまっているともいえることから、そこに本作の、不眠症の実際の苦難を描く際の限界が見られるのである。

＜セッション D 【日本×中国】＞

司会：小川順子（中部大学教授）

13:00–13:35（D1）

● 「戦時下における歴史題材映画の交錯―二つの「アヘン戦争」物語をめぐって―」

朱芸綺（東京大学教養学部附属教養教育高度化機構国際連携部門特任助教）

1940 年 8 月、第二次近衛内閣は「大東亜共栄圏」の構想を打ち出し、1941 年 12 月に「大東亜戦争」が勃発すると、日本国内のみならず、占領下の満州や上海の映画界にも、国策映画制作への積極的な参加が求められるようになった。こうした戦時下の情勢を背景に、1942 年には南京条約締結 100 周年を契機として、アヘン戦争を題材とする劇映画の企画が日中双方で進められた。結果として、東宝ではマキノ正博監督による『阿片戦争』が 1943 年 1 月に公開され、上海の「中華聯合製片股份有限公司」と満州映画協会が共同製作した『萬世流芳』は 1943 年 5 月に中国で、翌年 8 月に日本でも上映された。両作はほぼ同時期に制作され、同一題材を扱いながらも、異なる政治的・文化的文脈のなかで生成・受容された点に大きな特徴がある。

両作は表向きには同じ政治的陣営が「共通の敵＝英（米）」に向かう敵愾心喚起のための国策映画であったが、娯楽性を重視し、メロドラマ的要素に加え、ミュージカル要素も取り入れつつ歴史を再構築している点で異色であった。また、両作は国内向けにとどまらず、日本軍占領下地域の観客にも配給され、「大東亜共栄圏映画」としての役割が期待されていた。しかし、制作現場の意図と政治的枠組みには乖離があり、完成後の観客受容も多様であった。

『阿片戦争』は、政策を忠実に反映するスペクタクルとして構想され、大東亜戦争における日本の正当性を強調する意図を伴いつつ、東宝が得意とした大作娯楽映画の系譜に位置づけられる作品であった。一方、『萬世流芳』は汪兆銘政権の反英映画として企画されたものの、中華圏の観客からは「民族的受難と抗争」の物語として受容された。この受容は単に目の前の日中戦争を暗示するにとどまらず、当時深刻であったアヘン問題とも呼応しており、作品自体が戦争と社会問題の双方を映し出す重層的な意味を帯びることとなった。ここには、政策当局の意図と制作現場の工夫、そして観客の解釈が交差することで生じる文化的ダイナミズムが見て取れる。日本占領下地域における「大東亜共栄圏」的連帯は十分に形成されず、むしろ内部の分断が露呈した点も重要である。したがって、両作は「協働」というより「交錯」、さらに部分的には「対抗」の関係を示していたといえよう。

戦後評価においても両作は大きな差異を示す。『阿片戦争』は公開当初、そのアメリカ的要素が観客から不評を買い、戦後においては総力戦体制からの逸脱や監督の作家性の一端として再評価されることもあったが、長く忘却された作品となった。他方、『萬世流芳』は日本では反英映画として、中国では抗日映画として受容され、企画意図からは離れた受容ではあるが、戦時中には概ね興行的成功を収めた。今日では李香蘭の代表作の一つとして注目される一方、戦後の中国映画史における正史的叙述では、本作および関係者は、プロパガンダ映画としての性格や戦時協力との関係から否定的に言及されることが多い。

従来の研究は、日本映画史または中国映画史のいずれかの文脈に依拠し、両作を別個に論じる傾向が強かった。そのため、同一題材をめぐる「日中映画の交錯史」として両作を同時に検討した研究はきわめて少ない。特に、歴史題材が戦時下でいかに政治的・文化的に転用され、企画・制作・受容の各段階で多様な意味作用を生み出したのかについての分析は不十分である。

本発表では、この研究上の空白を埋めるべく、『阿片戦争』と『萬世流芳』を並列的に比較するのではなく、日中双方の戦時文化政策と制作現場の現実の間に生じた乖離や矛盾に着目する。そして、同一題材が異なる社会的・文化的文脈でいかに転用され、「交錯」あるいは「対抗」の関係を形成していったのかを明らかにする。あわせて、プロパガンダ映画を単一の政治的装置としてではなく、矛盾や多層性を含む文化実践として再考することも試みる。この検討は、戦時下映画の生成過程と受容の複雑さを理解する手がかりを与えるとともに、現代においてもなお、歴史的題材がいかに翻案され、政治的・社会的・文化的コンテクストに応じて観客の記憶を形成していくのかを考えるための示唆を提供することを目指す。

＜セッション E 【少女シネマ】＞

司会：堀潤之（関西大学教授）

13:40–14:15（E1）

● 「ミア・ハンセン＝ラヴの映画における少女の表象」

中村莉菜（大阪大学大学院人文学研究科芸術学専攻アート・メディア論博士後期課程）

ミア・ハンセン＝ラヴ（Mia Hansen-Løve , 1981-）は、現代フランスで活躍する映画監督の一人である。また、ハンセン＝ラヴは、長編映画監督となるまでの経歴が特徴的な人物でもある。彼女は、17 歳のころ、オリヴィエ・アサイヤス（Olivier Assayas , 1955-）の映画『8 月の終わり、9 月の初め（Fin août, début septembre）』（1998）で俳優としてキャリアをスタートさせている。さらに、2003 年から 2005 年まで、映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ（Les Cahiers du cinéma）』の評論家として執筆をおこなった。アサイヤスとの交流、それに加え『カイエ・デュ・シネマ』での執筆経験から、ハンセン＝ラヴはポスト・ヌーヴェル・ヴァーグの流れを汲んでいるといえるだろう。そして、いくつかの短編映画を撮った後、長編第一作

として『すべてが許される(Tout est pardonné)』(2007)を脚本・監督する。その後も精力的に活動を続け、2025 年 9 月現在で、彼女が脚本・監督した長編作品は八作品存在する。

ハンセン＝ラヴの長編八作品のうち、作品中の主人公に着目して考えてみたい。長編全作品のうち六作品が、作品の全体もしくは半分程度で、女性が主人公となっている。さらに、『すべてが許される』、『あの夏の子供たち(Le Père de mes enfants)』(2009)、『グッバイ・ファーストラブ(Un amour de jeunesse)』(2011)の計三作品において、作品の全体もしくは半分程度で、少女(ここでの少女は、小学生から高校生程度とする)が主人公であるという特徴がある。

これらの三作品の主人公が少女であることに関して、先行研究者の Fiona Handyside は、ハンセン＝ラヴの作品は、少年ではなく少女の姿に共感を持って関わることが、ヌーヴェル・ヴァーグと異なる点であると述べ、また、この点によって、ヌーヴェル・ヴァーグを更新していると指摘している。この Handyside の主張は、Geneviève Sellier の Masculine Singular：French New Wave Cinema を援用したものである。Sellier はヌーヴェル・ヴァーグの作家の多くが男性であり、彼らの分身として、頻繁に若い男性主人公を用いて、彼らを語り手としたと述べている。Sellier の分析は、副題にもあるように、ヌーヴェル・ヴァーグに焦点を当てたものであるため、ヌーヴェル・ヴァーグ後、すなわち、ポスト・ヌーヴェル・ヴァーグと呼ばれる作家たちにおけるヌーヴェル・ヴァーグの更新性については十分とはいえない。

前提としてハンセン＝ラヴの多くの作品は、彼女自身や彼女の家族の経験から、物語の着想がなされているという特徴がある。すなわち、自伝的要素から発想したフィクションの作品といえる。自伝的な要素を含む作品における主人公の少女という存在は、Sellier が指摘するヌーヴェルヴァーグの男性作家の分身である男性主人公を、女性であるハンセン＝ラヴの分身ともいえる女性主人公を実現している。

今回の研究発表では、ハンセン＝ラヴの長編三作品における主人公が少女である点に着目し、ポスト・ヌーヴェル・ヴァーグの系譜を受け継ぐ作家である彼女がどのようにヌーヴェル・ヴァーグを更新しているかについて、より踏み込んだ分析を試みたい。前述したように、ハンセン＝ラヴには『カイエ・デュ・シネマ』での執筆経験があり、作品におけるヌーヴェル・ヴァーグの更新性を考える際に、彼女の執筆した記事内容の分析は重要であると考えられる。そのため、対象となる三作品内での表象分析とともに、ハンセン＝ラヴが『カイエ・デュ・シネマ』で執筆した批評も適宜参照したい。これらの分析は、ハンセン＝ラヴの作品論を充実させるだけでなく、ヌーヴェル・ヴァーグが持つ男性支配的な特徴を、現代の女性映画監督であるハンセン＝ラヴが、主人公の少女の表象を用いてどのように更新させているのかを明らかにしようと試みるものである。

＜セッション F 【バレエ・シネマ】＞

司会：栗原詩子(西南学院大学教授)

14:20-14:55(F1)

● 「アートとしてのバレエ表象―ドロシー・アーズナー『恋に踊る』およびマヤ・デレンの実験映画にみる事例の検証―」

深谷公宣(法政大学国際文化学部教授)

「どんなに偉大な芸術の制度であっても、それを大衆化するには、誰もが関心をもつような形式で提示されなければならないという結論に達したのです」(Margot Fontyne, *Pavlova Impressions,* 126)。これはバレエ・ダンサー、アンナ・パヴロワがジャズやジャズ・ダンスへの所見について回答したインタビューの一部である。パヴロワは元来、ジャズやジャズ・ダンスは一種の流行であって、いずれ飽きられるという否定的な見解を持っていた(126)。すなわち、クラシック・バレエという「偉大な芸術の制度」にこだわっていたのである。ところが、このインタビューではその見解を修正し、ジャズやジャズ・ダンスを受け入れる姿勢を示している。ジャズあるいは映画という、当時台頭していた文化が引き起こしたパヴ

ロワの意見の修正は、急速に大衆化が進んだ社会における価値観の変化が伴う問題を象徴している。乱暴ないい方をすれば、舞踊は「アートかエンタテインメントか」という問題である。この極めて単純な対立軸は、しばしばバレエ映画を構成するテーマとなっており、簡単には無視できない。

本発表では、バレエ映画を例に、パヴロワの心境の変化に見られる「アートかエンタテインメントか」のテーマが大衆的な作品と実験的な作品にそれぞれどのように具体化しているかを検証してみたい。検証作品は、ドロシー・アーズナー『恋に踊る』(*Dance, Girl, Dance*, 1940)と、『カメラのための振り付けの研究』(*A Study in Choreography for Camera*, 1945、以下『研究』と表記)や『夜の深み』(*The Very Eye of the Night*, 1955)他、マヤ・デレンの一連の作品である。両者はそれぞれのしかたでアートとしてのバレエや舞踊を作品に組み込んでいる。また興味深いことに、作中にはパヴロワの代表作『瀕死の白鳥』(*The Dying Swan*, 1905)への言及や、その踊りを連想させる図像がみられる。

『恋に踊る』は、形式的にはフィクションの物語映画であり、大衆的なエンタテインメントとして制作されている。一方、その内容は、バレエとバーレスク、すなわち、アートとエンタテインメントの領域を横断する物語となっている。アートは主人公ジュディ(モーリン・オハラ)が踊るバレエに、エンタテインメントはもう一人の主人公バブルス(ルシル・ボール)が活躍するバーレスクに体現される。だが、ジュディス・メインがいうように「本作の成果のひとつは、バブルスとジュディが異なった対立軸を体現している一方、どちらも悪役になっていないことである。これはバブルスの観点からすれば驚くべきことだ」(Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, 140-141)。特にバーレスク・ダンサーであるバブルスの扱いを評価するメインの指摘はフェミニズム的なエンパワメントの概念を思わせるところがあるのだが、本発表で確認したいのは、その評価がアート/エンタテインメントという二項対立の超越にもあてはまること、さらにその超越が『恋に躍る』ではアートの無化や否定ではないかたちで提示されているのではないか、ということである。

アーズナーが『恋に踊る』の物語世界内でバレエというアートを再生させたのに対し、マヤ・デレンはパヴロワが晩年に関心を抱いた映画撮影技術の面からバレエを含む舞踊のアートを追究しているようにみえる。ただ、デレンの表現するアートは、ある意味では純粋芸術の枠を超えている。キャサリン・ダナムのカンパニーに所属し、ハイチでのフィールドワークを実践する過程で、舞踊を神話的なものとして捉える傾向を強めていくからである。その傾向は『研究』以後の、『変形された時間での儀礼』(*Ritual in Transformed Time*, 1946)、『夜の深み』に顕著である。

『恋に踊る』はハリウッド映画のフォーマットでアートとしての舞踊を生きながらえさせた。一方、デレンはそのフォーマットの外、すなわち実験映画を自身の領域とし、舞踊のアート性を神話へと広げていく。興味深いのは、このふたつの異なる路線を進んだ映画作家の作品に、共通してパヴロワの影や『瀕死の白鳥』の図像が見出せることである。もちろん、彼女たちの制作意図や表現方法は大きく異なる。だが、パヴロワがあくまでアートとしてこだわったバレエと彼女の代表作『瀕死の白鳥』の系譜が形式を変えてアーズナーやデレンの作品にまで連なっているとするならば、それらの作品は冒頭に掲げたパヴロワの発言の巧みな実践であったともいえるのではないか。

以上を踏まえ本発表では、アーズナー『恋に踊る』およびデレンのいくつかの映像作品が、エンタテインメントや実験映画でありながら、アートのもつ権威を単に転覆させることなく、アートとしてのバレエの価値を存続させた、と結論づける。

15:00−16:45

●シンポジウム「原一男とドキュメンタリー映画」

司会進行: 北村匡平（東京科学大学准教授）

＜パネリスト＞

北村　匡平　（東京科学大学准教授）

「日本映画史に原一男を位置づける―ドキュメンタリー表現の変遷―」

中垣　恒太郎　（専修大学教授）

「原一男ドキュメンタリーにおける『リアリティ』の創出と変容―『テレビ・ドキュメンタリーの青春』時代の継承と発展―」

東　志保　（大阪大学准教授）

「原一男監督作品におけるシネマ・ヴェリテ的な要素」

洞ヶ瀬　真人　（福山大学准教授）

「水俣再考映画と異性愛表象―『水俣曼荼羅』における婚姻の主題を中心に―」

16:50−18:10

●講演「ドキュメンタリーとフィクション、その境界の破壊と融合」

原一男（原一男）氏　プロフィール

映画監督。1945 年山口県宇部市生まれ。東京綜合写真専門学校中退後、養護学校勤務を経て 69 年写真展『ばかにすンな』を開催。72 年小林佐智子と共に疾走プロダクションを設立し『さようならＣＰ』で監督デビュー。74 年『極私的エロス・恋歌 1974』トノンレバン独立国際映画祭グランプリを受賞。87 年『ゆきゆきて、神軍』日本映画監督協会新人賞、ベルリン映画祭カリガリ賞、パリ国際ドキュメンタリー映画祭グランプリなどを受賞。94 年『全身小説家』キネマ旬報ベストテン日本映画 1 位、毎日映画コンクール大賞受賞。『ニッポン国 VS 泉南石綿村』（2018）釜山国際映画祭メセナ賞を獲得。19 年 MOMA で全作品が上映。20 年、制作に 20 年を費やした『水俣曼荼羅』（全 3 部作・372 分）公開。24 年ラヴェンナ・ナイトメア映画祭で功労賞を受賞。25 年 American Cinematheque 主催ハリウッドでの特集上映とアフタートーク。エジプシャンシアターが満席になった。現在は制作費をクラウドファンディングで集めた『水俣曼荼羅 Part2』（仮題・27 年公開予定）の撮影を継続し、国内外での上映・講演も積極的に行っている。

18:30

●懇親会　　関学会館（ポプラ）

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、須川いずみ、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/