

# 日本映画学会会報

第 76 号 (2025 年 11 月 30 日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会（会長 吉村 いづみ）／編集長 藤城 孝輔

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/>

## 目次

視点 映画館における演劇的回帰——デジタル時代の映画体験の再定義 牛田 あや美 2

視点 韓流映画の現在——『K-POP デーモン・ハンターズ』を中心に 佐野 正人 7

新入会員自己紹介 アメリカ映画における恐怖対象としての動物 川崎 功太郎 11

新入会員自己紹介 スペインから、戦国時代劇映画を探求する エレナ・クラベル・ヘルナンデス 12

新入会員自己紹介 社会の周縁から映画を読み解く 小谷 七生 14

新入会員自己紹介 山東映画について 趙 晟 17

新入会員自己紹介 「映画にとっての人間」と「人間ににとっての映画」 李 佩霖 19

出版紹介 22

新入会員紹介 22

## ● 視点

### 映画館における演劇的回帰——デジタル時代の映画体験の再定義

牛田 あや美（埼玉学園大学人間学部教授）

ヒューゴー・ミュンスター・バーグは、1916年『映画劇——心理学的研究』(The Photoplay: A Psychological Study)<sup>1</sup>において、映画は演劇とは異なる独自の心理的表現を確立してこそ芸術になると主張した。彼は、映画を舞台芸術の単なる模倣ではなく、人間の知覚や記憶、時間意識を再構成する新たな表現媒体とみなした。当時、演劇は依然として都市生活に密着した娯楽であり、映画はその延長線上にある視覚的余興でしかなかった。そこに新たな「芸術」を見出した。その後、複製技術の発達、配給・興行システムの整備、そしてスクリーン文化の拡張により、映画は、演劇を凌駕するメディアとして確立された。

ところが、2025年の日本における映画館の状況を俯瞰すると、ミュンスター・バーグが想定し得なかつた新たな「回帰」の現象が観察される。映画館は、かつて演劇が持っていた「ライブ性」や「共同体的感覚」を再び取り込み、演劇的要素を再構築する方向へと進化している。この「演劇的回帰」とも呼ぶべき現象について、本稿では21世紀初頭から四半世紀を経た現在の、日本映画産業の動向を踏まえつつ検討していく。

ライブではなく、すでに過去に撮影された演劇の「記録」を映画館で上映するという発想は、2000年代初頭から次第に制度化されたといつていいだろう。その嚆矢となったのが、劇団☆新感線の舞台を映画館で上映する「ゲキ×シネ」である。2004年に公開された『髑髏城の七人～アカドクロ』は、東映の子会社ティ・ジョイが持つ映画館のネットワークと興行をいかし、劇団☆新感線の制作会社ヴィレッヂとの共同企画として実現した。ティ・ジョイは舞台映像を撮影・編集し、映画作品として提供した。それをシネマコンプレックスで配給・興行した。この試みは、演劇を単なる「記録」として保存するのではなく、映画館という装置を媒介として新たに「上映」することを可能にした点で画期的であった。このような映像化による演劇上演の変容を理解するためには、映画というメディアの特性に関するミュンスター・バーグの理論的考察を参考することが有効である。彼が映画の本質的魅力として位置づけたのは、その「記録」性であった。ミュンスター・バーグはまた、演劇が観客の座席位置によって視点が変化するのに対し、映画はそのような空間的差異を排除するメディアであると指摘している。演劇の観客がオペラグラスを手に任意の方向を自由に観ることができるのに対し、映画館で上映される演劇作品は、映画と同様に、どの座席から観ても同一の映像体験を提供する。そこでは観客の視線の自由が制限され、編集に

よって制作者の意図した映像のみが提示される。したがって、特定の俳優に視線を集中させて物語の内容を逸するような、従来の演劇的体験は生じない。舞台芸術の「映画的再構成」という新たな「芸術」を提示したのかもしれない。

続いて松竹は、自社の強みである歌舞伎を映画館上映へと展開した。2005年、東劇にて『野田版 鼠小僧』が公開され、「シネマ歌舞伎」が始動した。2003年に歌舞伎座で上演された公演を高性能カメラで撮影し、スクリーン上映に最適化し編集を施したものである。歌舞伎はこれまでテレビ放送やアーカイブ映像によって保存・伝達されてきた「記録」技術をいかした。映画館という公共空間で再び上演されることによって、「記録」から「再演」へと意味が転化したといえる。また「シネマ歌舞伎」は若年層や地方の観客層を開拓するとともに、映画館での鑑賞体験を通じ、歌舞伎座や新橋演舞場といった実際の「ライブ」空間へと観客を誘導する役割も担っている。「シネマ歌舞伎」の立役者でもあった18代目中村勘三郎はすでに鬼籍に入って久しいが、松竹における「映画館から歌舞伎座」へという文化戦略の中核として20年以上にわたり継続している。坂東玉三郎による代表的な演目をはじめ、野田秀樹だけでなく三谷幸喜、宮藤官九郎といった現代劇作家による新作歌舞伎も積極的に「シネマ歌舞伎」として上映されている。さらに『ONE PIECE』や『風の谷のナウシカ』、『刀剣乱舞』など、既にアニメーションとして映画化された作品が歌舞伎化され、その舞台版が「映画作品」として映画館で上映されるという循環も生じている。アニメや2.5次元舞台といったポップカルチャーの要素が伝統芸能と融合することで、新たな文化的接点が形成されているのである。これらの動向は、映画館が単なる「映画上映の場」を超えて、舞台芸術を媒介する新たな空間として再定義されつつあることを示唆している。

松竹はまた、海外の舞台芸術を日本に紹介する枠組みを確立した。2007年、ニューヨーク・メトロポリタン歌劇場（MET）のオペラ公演を上映する「The Met: Live in HD」を配給したのである。初回上映作品はグノー作曲の『ロメオとジュリエット』。舞台裏の映像や出演者インタビューなどを加え、「映画作品」ならではの編集が施された。2017年には、ブロードウェイで上演された『ホリディ・イン』が「映画作品」に変容し上映され、2019年からは「松竹ブロードウェイシネマ」としてシリーズ化されている。「映画作品」としての撮影演出を伴い、スクリーン上映を前提として構成されている。これらの上映は、日本の映画館が国際的な舞台芸術の流通の場としても機能し始めたことを意味する。映画館が文化の輸入・翻訳・再演の場となり、演劇と映画、さらにはメディア技術が交錯する空間へと変貌している。

東宝も演劇的要素を取り込む映画館運営を進めてきた。2014年には、イギリスのロイヤル・ナショナル・シアターによる「ナショナル・シアター・ライブ（National Theatre Live）」が開始され、ベネディクト・カンバーバッчとジョニー・リー・ミラーが役を交代して演じた『フランケンシュタイン』が話題を呼んだ。同社は「東京宝塚劇場」をルーツとする映画会社であることから、宝塚歌劇団を系列に持

つ。かつては「宝塚友の会」などの限定イベントとして過去公演の映像を上映していたが、2011年の中日本大震災を契機に、新たな上映形態が誕生した。同年7月、星組公演『ノバ・ボサ・ノバ』『めぐり会いは再び』のライブ・ビューイングが実施され、劇場に足を運べない観客のための新たな鑑賞スタイルが確立された。

また2011年には、ライブ・ビューイング・ジャパン（LVJ）が設立され、韓国・ソウルで開催された「SMTOWN LIVE」公演が衛星中継によって日本各地の映画館で上映された。これが、海外からの大規模生中継を実現した初の事例であり、映画館をリアルタイムの交流空間へと転換させる契機となった。以降、ライブ・ビューイングは舞台、音楽、スポーツ、アニメイベントなど、多様なコンテンツを取り込みながら拡大し、映画館は「同時性」を共有する場としても進化している。

宝塚歌劇団や劇団☆新感線はこの形式を積極的に採用し、チケット入手が困難な公演でも、全国の映画館で観客が一体となって同時体験を享受できる仕組みを確立した。ここで注目すべきは、映画館がもはや「過去の映像を見る場」ではなく、「現在を共有する劇場」へと再定義された点である。

近年、映画館における上映形態はさらなる多様化を遂げている。従来の映画鑑賞が「静寂の共有」に基づいていたのに対し、観客が能動的に参加する「応援上映」「発声上映」といったスタイルが広く浸透した。2007年公開の『Yes！プリキュア5 鏡の国のミラクル大冒険！』では、キャラクターが観客に向かってミラクルライトを振るよう呼びかける。映画が観客に語りかける構造を持つ点で、1903年のエジソン社が製作したエド温・S・ポーター監督『大列車強盗』のラストシーンを想起させる。スクリーン上のガンマンが観客に向かって銃を撃つあの場面は、「第四の壁」を破る映画史的瞬間であったが、応援上映もまた、観客とスクリーンの境界を解体するメタフィクション的行為として機能している。

2016年の『KING OF PRISM by PrettyRhythm』では、観客がペンライトを振り、歌い踊るという熱狂的反応が生まれ、応援上映は一大ムーブメントとなった。『アナと雪の女王』や『ボヘミアン・ラプソディ』では観客が歌を合唱し、コンサートのような一体感を生み出した。特に『名探偵コナン』シリーズにおいては、「応援“執行”上映」「根性の応援上映」など特別な上映企画が展開され、映画館はもはや舞台劇場以上の熱気に包まれた。観客が台詞や場面展開に合わせて声援を送り、ペンライトを振る光景は、歌舞伎の大向こうや大衆演劇の掛け声、そのものである。すなわち、映画館という複製メディアの空間に、再び「生の舞台」の熱量が回帰している。

また、インド映画に由来する「マサラ上映」も注目される。2001年に大阪・布施ラインシネマで『バーシャ！踊る夕陽のビッグボス』が上映されたのがはじまりのようだ。観客がクラッカーを鳴らし、紙吹雪を撒き、太鼓を叩いて盛り上がる祝祭的スタイルが定着した。当

初はインド映画ファンの間で行われていたが、『RRR』のヒットを契機に一般化した。映画が「鑑賞される作品」から「参加される体験」へと変化した象徴的事例である。

このような参加型上映の原点として、1975 年の『ロッキー・ホラー・ショー』を挙げることができる。観客が登場人物のコスプレをし、トイレットペーパーや米を投げ、台詞をコールバックするスタイルは、現在の応援上映の原型である。日本では 1988 年、渋谷・シネマライズでの深夜上映を契機に広まり、映画を身体的行為として再体験する文化が形成された。映画館は、スクリーンを介して観客が「演じる」場所へと変貌した。

ストリーミング配信が普及し、映画鑑賞の個人化・非同期化が進む今日、映画館は「特別な体験」を提供する場としてその存在意義を再構築しつつある。ライブ・ビューリングや応援上映は、映画が持つ複製性を超え、「唯一性」や「同時性」といった演劇的特質を再導入する。映画館は再び「共同体の再生」を担う文化装置としての役割を取り戻そうとしているのかもしれない。

映画とは本来、過去に撮影された映像を再生するメディアであり、その時間的本質は「再現」にある。しかし、ライブ・ビューリングや応援上映においては、観客が再現された映像に「現在」を重ね合わせ、共時的体験を創出している。観客は物語の結末をすでに知りながら、特定の場面で歓声を上げ、SNS 上で掛け声のタイミングを共有する。これは、シネマトグラフ黎明期に見られた観客の熱狂の再演であり、映画館という空間が再び身体的・共同体的体験の場として機能していることを意味する。

2025 年の日本の映画館は、ミュンスター・バーグが提唱した映画芸術の理念を深化させつつ、演劇的要素とライブ性を積極的に取り込み、新たな文化的相互作用の場として発展している。映画館は、デジタル化によって均質化・個人化された映像体験のなかで、身体的共感や集団的熱狂といった「演劇的な生」を再び回復させている。この動向は単なる過去への回帰ではなく、むしろデジタル時代における「映画体験の再構築」を意味する。映画館は「過去の再生の場」から「現在を生成する場」へと変貌しつつあり、その変化のなかに 21 世紀の映画文化の新たな可能性が見出されるだろう。

## 注

- 1 Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study* (New York and London: D. Appleton and Company, 1916).

下記の日本の書籍、論文からミュンスター・バーグの論じた映画館の「上映」について参照。

ミュンスター・バーグ著、久世昂太郎訳『映画劇——その心理学と美学』、大村書店、1924

今村太平『映画理論入門』, 社会思想研究会出版部, 1954

岩本憲児「ミンスター・バーグの再評価」, 『演劇学』第14号, 早稲田大学演劇学会, 1973

ヒューゴー・ミンスター・バーグ著, 林譲治訳「映画劇——その心理学的研究」岩本憲児, 波多野哲郎編『映画理論集成』, フィルムアート社, 1982

## ● 視点

韓流映画の現在——『K-POP デーモン・ハンターズ』を中心に

佐野 正人（東北大学国際文化研究科 元教授）

1

韓国映画や韓国ドラマをめぐってはここ数年大きな事件が続いており、おそらく多くの会員の方たちの耳にも届いていることだろう。コロナ禍の始まった 2020 年には Netflix で『愛の不時着』、『梨泰院クラス』といった韓国ドラマがステイホームによる外出自粛の影響もあって大きな人気を得て、世界的な流行となった。日本でも『愛の不時着』が 2020 年の最高の話題作となるなど社会現象となつたことは記憶に新しいだろう。2021 年にはやはり Netflix で『イカゲーム』が公開され、公開 28 日で 1 億 4200 万世帯が視聴し世界 94 か国で 1 位を占めるという Netflix 史上最大のヒット作となった。少し前後するが、2020 年 2 月にはポン・ジュノ監督の『パラサイト 半地下の家族』がアカデミー賞の作品賞、監督賞、脚本賞、国際長編映画賞の 4 部門を受賞し、非英語圏映画としては初の受賞となった。『パラサイト 半地下の家族』については日本映画学会でもシンポジウムを組んでもらった。このような韓国発のコンテンツの世界的な人気は、K-POP を含めてコロナ禍を通じて拡大し、現在の K-カルチャーの世界的流行を導いたと言えるだろう。

一言、韓国発のコンテンツ = K-カルチャーとコロナ禍との関係について述べておくと、コロナ禍という条件は K-カルチャーの人気を後押ししたと言える。元々 K-POP や韓国ドラマを始めとした K-カルチャーは SNS や YouTube などの動画配信サイトを通じてファンダムを構築してきた性格を持ち、むしろコロナ禍という条件はファンダムの拡大や活性化による環境となったと考えられる。そのような好条件に支えられて、K-カルチャーは世界的な文化ブランドとしての地位をコロナ禍の時期に固めたと見られる。ちなみに Netflix はこのような韓国発ドラマの成功を見て、2023 年から 2026 年にかけて韓国コンテンツに計 25 億ドルを投資する計画を発表した。それによって韓国のオリジナルコンテンツは 2025 年に 32 本となる見通しである。

このような状況に恵まれて 2025 年も韓国発のコンテンツは盛んに公開されており、『弱いヒーロー』、『君は天国でも美しい』（以上 Netflix）、『北極星』（Disney+）などが今年の話題作となったが、特に 2025 年の話題をさらったのが Netflix で 2025 年 6 月に公開されたアニメーション映画『K-POP デーモン・ハンターズ』である（日本では『K-POP ガールズ！ デーモン・ハンターズ』）。

ご覧になってない方もいるかと思うので少し概略を書いておくと、ソニーピクチャーズが制作したアメリカのミュージカル・ファンタジー・コメディ・アニメーション映画であり、監督は韓国系カナダ人のマギー・カン（Maggie Kang）とクリス・アップルハンス（Chris Appelhans）が共同であった。K-POP のガールズ・グループであるハントリックス（HUNTRIX）がデーモンを退治するハンターとして、デーモンが組織したボーイズ・グループのサジャ・ボーイズ（Saja Boys）と対決して歌とアイドルとしての人気とで勝負を繰り広げるというストーリーである。タイトルにもあるように K-POP とデーモン・ハンターという二つの性格が融合した作品で、ミュージカル・ファンタジー・アクション・コメディの要素が満載のジャンル・ミックス的な映画となっている。登場するガールズ・グループのハントリックスの歌う「ゴールデン」という曲は、Billboard Hot 100 で 6 週連続 1 位を記録するなど英米圏では社会現象を起こしたと言われる。

## 2

この『K-POP デーモン・ハンターズ』が世界的な人気を博したのには、様々な要因が複合的に絡まっていたと考えられるが、K-POP とデーモン・ハンターというファンタジー要素を絡ませたことによって、この映画は見かけよりもずっと複雑で多層的な構成を持つように設計されている。デーモン・ハンターというファンタジー要素は、女性が活躍するアクション場面を生み出すだけでなく、韓国の伝統文化に接続し、李氏朝鮮時代の宮廷やムーダン（巫堂）という女性呪術師のパワーに現代の K-POP や K-カルチャーが連続しているというヴィジョンを暗示的に示している。ムーダンは元々歌と踊りによって悪霊を退散させる呪術的女性だが、現代のハントリックスという K-POP アイドル・グループはそのような歌と踊りのパワーを受け継いだムーダンの末裔として描写されているのである。

さらにこの映画が韓国人のスタッフによって作られたのではなく、アメリカやカナダの韓国系移民によって作られたという点も、この映画を複合的なメッセージを持つものとするのに大きな役割を果たしたと言える。マギー・カン監督はソウルで生まれ 5 歳の時に両親とともにカナダのトロントに移民したという経歴を持ち、幼年期を過ごした韓国の文化やアイデンティティをこの映画製作を通じて確認したかったという動機が想定される（ちなみにこの映画の原案はマギー・カン監督のものである）。そのため韓国の風俗や文化の描写にはことに力を入れ、例えば大衆銭湯の場面や屋台の場面など細部の描写にもこだわったと言われている。ハントリックスの中心的メンバーであるルミは、デーモンとデーモン・ハンターの両親から生まれたハーフで、デーモンの徵を隠しながら過ごしている。言い換えれば、自分の半分のアイデンティティを認められず、隠しながら過ごしている人物として描かれる。そのようなルミが、自分のデーモンとしての出自に絶望しながら、母親やサジャ・ボーイズのジヌとの交流によってアイデンティティを回復していく物語としても、この映画は読めるようになつ

ている。そう明示されているわけではないが、このアイデンティティ回復の物語は、マギー・カン監督たち韓国系移民たちの（そして他の多くの移民たちの）アイデンティティ回復への強い欲望に接続していると読むことが可能のように作られている。

しかし私見ではこの映画のもっとも重要な要素であり、この映画が世界的な人気を博する要因となったものとして、ファンダムの精密な描写を挙げができるように思われる。この映画を詳細に見てみると、もっと多くの場面がファンダムの描写に当てられていることが分かる。最初の場面から様々なファンたちの生き生きとした描写から始まり、最後もまた少女のファンたちにハントリックスのメンバーが近寄っていく場面で終わっている。言い換えるならば、この映画は実は多様で生き生きとしたファンたちが主役となっている映画なのである。ファンたちは一人ひとり個性的な風貌をもった個人として描かれ、決して群衆というように描かれていません。これは実はこの映画の最大のメッセージであり、この映画に世界的な人気をもたらした要因だったと考えられる。映画の随所にファンたちの SNS での交流や、アイドルの新曲の動画や、ランキングが時々刻々変動していく様子などが書き込まれ、ファンダムの様々な活動が詳細に生き生きと描かれている。このようにファンたちの等身大の姿とその推し活動の模様がこの映画ほど詳細に描かれている映画を、少なくとも私は見たことがない（もしあったらご教示ください）。先にも述べたように K-カルチャーは SNS や動画配信サイトを通してファンダムを世界的に拡大してきた中で文化ブランド力を高めてきたのだが、そのことを踏まえてみると、K-カルチャーの主役は実はファンダムにあり、一人一人の個性的なファンたちこそがその中心にあることがこの映画では大きなメッセージとして示されているのである。

このことは現代的なカルチャーのあり方を示してくれるものとして、きわめて大きな意味を持っているものと考えられる。K-POP や K-カルチャーは今韓国という固有の国を離陸して世界のグローバルな文化としての地歩を固めていく段階にある。K-POP のプロダクションはアメリカや中南米などに支社を置いて、グローバルな K-POP グループを生み出す模索を始めており、すでに KATSEYE (キャッツアイ) という多国籍グループがデビューしている。このような K-POP や K-カルチャーのグローバル化という趨勢を考える時、この『K-POP デーモン・ハンターズ』という映画もまた K-カルチャーのグローバル化というコンテクストを正確に反映したものであることが見えてくる。

グローバルなファンダムを中心とした SNS や動画配信サイトを通じて交流し増殖する 21 世紀型のカルチャーとして K-カルチャーは今生まれ変わろうとしている。そのような現在の文化のあり方をきわめて精密に描いた映画として『K-POP デーモン・ハンターズ』はあるし、そのことで世界的な波及力を生み出したのだと考えられる。これからの 21 世紀の文化的変容の中で、K-POP や K-カルチャーがどのような新たな姿を示していくのか、その中で韓国という固有の文化がどのような変容を見せていくのか、ローカル／グローバルの力学がどのように動いていくのか、そのようなことを考えさせ期待させてくれる映画である。

## 映画情報

※『KPop Demon Hunters』（日本題『KPOP ガールズ! デーモン・ハンターズ』）

ソニー・ピクチャーズ・アニメーション製作、Netflix 配給、2025 年 6 月 20 日公開

監督：マギー・カン、クリス・アップルハンス

キャスト：アーデン・チョ（ルミ役）、アン・ヒヨソプ（ジヌ役）、メイ・ホン（ミラ役）、ユ・ジョン（ゾーイ役）

音楽：マーセロ・ザーヴォス

## ●新入会員自己紹介

### アメリカ映画における恐怖対象としての動物

川崎 功太郎（関西学院大学大学院国際学研究科修士課程）

日本映画学会のみなさま、はじめまして。新入会員の川崎功太郎と申します。この度は、日本映画学会への入会をご承認いただき、ありがとうございます。私は現在関西学院大学大学院国際学研究科の修士課程に所属しています。この場をお借りして、自己紹介させていただきます。

学部生時代は、メディア論と文学・芸術を領域横断的に学び、卒業論文でスティーヴン・スピルバーグ監督『ジョーズ』（*JAWS*, 1975）のアダプテーション分析を行ったことをきっかけに、映画研究に興味を持つようになりました。修士課程での学びから、卒論で扱った『ジョーズ』が、ヴェトナム戦争や当時の政治スキャンダルなどの社会的コンテクストの文脈で研究されていたことを知り、そこからホラー映画が大衆の不安を反映する「集団的悪夢」であることを意識しながら研究を行うようになりました。

現在の研究対象はアメリカのホラー映画で、特に動物の観点から歴史文化的コンテクストを孕んだ恐怖表象のあり方について分析するつもりです。修士論文では、トッド・ブラウニング監督の『魔神ドラキュラ』（*Dracula*, 1931）やジェームズ・ホエール監督の『フランケンシュタインの花嫁』（*Bride of Frankenstein*, 1935）をはじめとした1930年代のホラー映画を扱い、①世界恐慌などの社会的コンテクストによる恐怖表象の変容、②当時存在した「映画製作倫理規定」（ヘイズ・コード）との関係などを、作中に登場する動物の分析という作業を介して考察する予定です。

現在は研究対象を1930年代に限定していますが、今後は扱う時代を広げながら、動物表象を通じた恐怖映画の歴史を再解釈していくと考えています。各時代の出来事だけでなく、人種、疫病、戦争などの根源的なテーマを恐怖対象としてスクリーンに映し出すアメリカ映画の加害性を、ホラー映画の分析を通じて明らかにしていくのが当面の目標です。

以上、簡単ではございますが、自己紹介でした。まだまだ未熟な身ではございますが、今後とも、ご指導、ご鞭撻を賜りますよう、何卒よろしくお願い申し上げます。例会・全国大会等で、皆様にお目にかかる 것을楽しみにしております。

## ●新入会員自己紹介

スペインから、戦国時代劇映画を探求する

エレナ・クラベル・ヘルナンデス（東北大学大学院文学研究科現代日本学研究室博士後期課程）

はじめまして。エレナ・クラベル・ヘルナンデスと申します。このたびは日本映画学会に会員として迎えていただき、誠にありがとうございます。

私はスペイン出身で、現在、東北大学大学院文学研究科現代日本学研究室博士後期課程に在籍しております。専門は、戦前・戦時期における戦国時代劇映画です。

日本で時代劇を研究することになったきっかけは、子ども時代にさかのぼります。父のホセ・マリア・クラベル・エステバンも映画研究者であり、専門はスペイン映画です。例えば、著書 *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)* (Centro de Estudios Andaluces, 2012)において、父は「コストゥンブリスモ (costumbrismo)」—スペイン国民の風俗や習慣を描く映画ジャンル—が「スペイン人」自身の国民的自己認識にどのような影響を与えるのかを論じています。私はその理論的枠組みのもとで育ち、西洋の古典映画を父とともによく鑑賞しました。

父の研究対象は主に西洋映画でしたが、家庭には黒澤明監督の作品が多くありました。『影武者』(1980) や『乱』(1985)といった作品に魅了されたことが、私が日本の歴史や映画へ憧れを抱くきっかけとなりました。こうして日本映画研究者を志し、故郷のセビリア大学哲学部東アジア研究専攻に進学しました。映画への関心から、卒業論文では時代劇を研究対象としました。残念ながら、スペインにおける時代劇の評価は高くありません。日本国内外の多くの研究者（ドナルド・リッチャー、ジョセフ・アンダーソン、ピーター・ハイ、筒井清忠など）による研究では、時代劇と戦争プロパガンダの関係は必ずしも強固ではないことが示されていますが、スペインでは依然として専門家以外の人々の間に偏見が根強く存在します。私はその偏見に異を唱えたいと考え、このテーマを選びました。「コストゥンブリスモ」と時代劇には多くの共通点があると私は考えます。いずれも「国民の習慣・国民の歴史」を描くことを通じて、社会における「国民像」を形成し、国民的 ideal を提示します。卒業論文ではこの考えのもと、日本映画史の各時代における作品を分析し、日本における「国民の歴史」とは何かを明らかにすることを目指しました。初心者として、未熟な論文ではありましたが、この枠組みは現在の研究の基盤となっております。

その後、グラナダ大学東アジア研究専攻に進学し、研究対象をやや広げ、1920～30 年代の“nihilistic hero”という重要な時

代劇類型の起源を探りました。中でも、中里介山『大菩薩峠』（1913～1941年）および林不忘『新版大岡政談』（1927～1928年）の新聞小説と、それらの映画化作品に着目し、江戸社会の描写に関する比較分析を行いました。映画化作品には多くの共通点が見られる一方で、原作小説は社会観の点でイデオロギー的に大きく異なることを指摘し、時代劇は文学など他メディアから題材の影響を受けつつも、その扱い方においては映画独自の方向性を有していることを明らかにしました。

2021年には文部科学省の奨学金をいただき、学部時代に留学した東北大学の文学研究科現代日本学研究室に研究生として戻る機会を得ました。その後、研究生および大学院生として約三年間、特に伊達政宗を題材とする1960年までの時代劇を研究してまいりました。

現在の伊達政宗は、仙台・東北地方のアイデンティティを象徴する存在となっておりますが、社会的関心が高まったのは19世紀末にさかのばります。慶長使節団の歴史が再発見されるとともに、伊達政宗を扱った小説や歌舞伎などの作品が盛んに制作されました。戦前・戦時下の映画においても、他の戦国大名に比べて伊達政宗を題材とする作品は比較的多く存在します。興味深いことに、当時の時代劇に描かれた政宗像は、現在広く共有されているイメージとは大きく異なっています。政宗は地域的な大名として描かれるのではなく、むしろ日本統合のために戦い、その理想と犠牲を通じて戦国の混乱を収束させ、法と秩序の整った正義的な江戸時代の成立へつながる国民的存在として描かれていたのです。

この点は私にとって意外な結果でした。従来の時代劇論は、映画の舞台設定として最も豊かな江戸時代劇に焦点が当てられてきました。研究者によって理由づけは異なりますが、佐藤忠男やシビル・ゾルトンは江戸時代を背景とする悲劇的物語の重要性を指摘しています。一方で、伊達政宗を題材とする戦国時代劇は従来の理論枠組みには収まりにくい側面を持っていると考えられます。しかしながら、初期の戦国時代劇に関しては研究の蓄積が乏しいのが現状です。多くの作品が散逸したことが一因である一方で、伊達政宗を描いた古い作品のように、現存しながらも忘れられてきた映画も少なくありません。

時代劇映画は日本のイデオロギー的観点からきわめて重要なジャンルであり、博士論文ではこれまで顧みられてこなかった初期の戦国時代劇映画の再評価を試みたいと考えています。博士後期課程では特に戦国時代を題材とした映画に関する情報の収集を大きな目標の一つとしています。現存する作品と失われた作品の情報を当時の事典や雑誌資料を渉猟し、調査を進めています。こうした基礎的な調査が、同分野に関心を寄せる他の研究者の方々のお役に立てることを願っています。

皆さま、これから何卒よろしくお願ひ申し上げます。

## ●新入会員自己紹介

### 社会の周縁から映画を読み解く

小谷 七生（流通科学大学／大阪公立大学非常勤講師）

筆者が長年にわたり関心を抱いてきた研究テーマは、マイナリティや周縁に位置する人びとが、映画という映像メディアのなかでどのように表象されてきたのか、ということです。

2024 年に完成させた博士論文「屑やゴミとともに生きた人びとに関する歴史社会学的考察——戦後日本映画における下層社会の位置づけをめぐって——」（神戸市外国語大学で博士号取得）では、戦後日本映画における屑拾い（現在の廃品回収業）や屑そのものの表象の機能について考察しました（本論文は図書出版みぎわから出版予定）。

たとえば敗戦直後から 1950 年前後にかけては、屑拾いが「自由の象徴」として描かれることが多くありました。その一例が『自由学校』（大映版は吉村公三郎監督、松竹版は渋谷実監督、ともに 1951 年）です。当時の日本社会は全体として貧しかったため、屑拾いたちを自由人としてコミカルに描くことが可能だったと考えられます。

しかし、1950 年代後半になると経済格差が顕在化し、屑拾いは貧困という社会問題を提起する職業として活用されるようになりました。五所平之助監督『蟻の街のマリア』（松竹、1958）はその代表例で、屑拾いたちの苦難を示し、社会に貧困問題を提示する要素も含む作品となっていました。

上記のような分析を高度経済成長期までの期間にわたって行った結果、屑拾いのような社会における弱者たちは、ある種、権力を持つ側である製作者や鑑賞者から、さまざまに異なるイメージを与えられてきたことがわかりました。自由人として楽観的に描かれたかと思えば、救済すべき弱者として表象されることもあり、その切り口はその時々の経済と社会の状況や、その作品を担当した製作者の意図によって自在に変化したともいえます。フィクション作品の内容が、現実社会に存在する当事者の心情や実態から乖離しがちなのはある意味避けられないことです。しかし、テーマが屑拾いのような「社会的弱者」である場合は、製作者・鑑賞者たちと、表現対象である「社会的弱者」との間にある権力の非対称性が、より顕著に表れることが本論文では明らかとなりました。

このように、博論では屑拾いというキーワードを軸とし、社会の周縁に位置する人たちにまつわるイメージの変遷を分析しましたが、現在、筆者は博論で注目していた社会的周縁性をさらに発展させ、いくつかの新しいテーマに取り組もうとしています。そのなかのひとつが、「睡眠障害と映画」です。

ここで、睡眠障害の定義を確認します。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」ものとされています（デジタル大辞泉）。睡眠障害の代表的なものは不眠ですが、厚生労働省の資料によれば、「一般成人の 30～40%が何らかの不眠症状を有して」いるともいわれ、「不眠症は国民病」とも呼ばれています。

しかし、睡眠障害は外からは見えにくい症状であり、また即時に生死に関わるケースもほぼないことから、社会の側も、そして当事者も、症状が重症化するまでは睡眠障害の深刻さを過小評価しがちです。こうした特性から、睡眠障害は、“多くの人びとが抱えながらも、社会的にも個人的にもその重要性が見過ごされがちである”という、ある種の周縁的な問題として位置づけられるのではないか、と筆者は考えます。

「睡眠障害と映画」というテーマで分析をはじめると、さまざまな傾向が見えてきました。「眠れない」ことは、それがすぐに差別的な表現として捉えられる可能性は低いことから、映画において比較的「扱いやすい要素」として物語の展開に流用されてきました。とりわけホラーやサスペンスといった、エンターテインメント色が強い作品で、不眠症や夢遊病などが扱われることはよくあります。

例として、1980 年代におけるホラー映画の代表作のひとつ『エルム街の悪夢』（1984）では、悪夢を見るたびに殺人鬼が襲ってくるので、主人公は意図的に自分を不眠状態へと追い込んでいきます。さらに『ファイト・クラブ』（1999）は、消費主義批判という、より社会派な側面も強い作品ですが、サスペンスとしての物語を駆動させる要素として不眠症状を利用しています。

そのなかで、『インソムニア』（クリストファー・ノーラン監督、2002）は、主人公の刑事が、アラスカ州の白夜という環境と、心に抱いた葛藤から不眠に陥る様子を描いています。娯楽色が強いながらも、不眠患者が直面する苦難も繊細に描いた作品であるとの印象を筆者は抱きました。このように、睡眠障害を単なるプロットの便利な道具としてだけ扱うのではなく、その苦しさをより丁寧に描写する映画はもっと存在するはずです。

筆者はなぜ、これほどまでにマイナリティや周縁性にテーマに惹かれ続けてきたのでしょうか。その理由は、自身の比較的ユニークな経歴に関係していると考えています。筆者は高校卒業後に社会人として働き、その後大学の学部に進学し、博士課程に進むという進路を歩んできました。また筆者自身、不眠症状を経験しており、自らの体験と、映画における不眠表象の類似点や相違点に関心を抱いたのも、当事者性をある程度有しているからだと思われます。

さらに筆者は、聴覚障害者向けの日本語字幕制作や、英日字幕翻訳者として働いた経験も有しており、これらの経験から、映画と「アクセシビリティ」の関係について関心を抱いています。「アクセシビリティ」とは、「さまざまな身体的・認知的特性にかかわらずモノ

やサービスにアクセスできるようにすること」です（田中みゆき『誰のためのアクセシビリティ？ 障害のある人の経験と文化から考える』リトルモア、2024年、5頁）。誰もが映画を楽しめる社会に近づけるよう、自らも研究や講演会などで映画とアクセシビリティの関係についてさらに考察を重ねていこうと考えています。これまでの経験と、飽くなき探究心を活かし、これから本格的に映画研究をはじめたいと思います。

## ●新入会員自己紹介

### 山東映画について

趙 晟（大阪公立大学人文学学際研究センター研究員）

皆様、初めまして、大阪公立大学人文学学際研究センター研究員・非常勤講師の趙晟と申します。この度、日本映画学会の新入会員として迎えていただき、誠にありがとうございます。私の研究テーマは中国山東の映画発展史です。山東映画とは、何でしょうか。自己紹介としまして、山東映画についてお話しさせてください。

山東は中国の華北地方に位置します。山東映画と聞くと、まだ馴染みが薄いと感じる人も多いかもしれません。しかし、早くも1904年、山東省の省都・濟南には映画専用の映画館「小広寒」が誕生しており、専門映画館の出現時期の順序では全国第2位で、黒竜江省の省都・ハルビンに次ぎます。山東の映画上映の専門化は、比較的早い段階で始まっていたと言えます。現在に至るまで、「小広寒映画館」は映画をテーマにしたレストラン兼映画博物館として、なお活力を放っています。その魅力に惹かれた私は、大阪市立大学（今の大阪公立大学）大学院文学研究科修士課程に入学し、山東映画史の研究を始めました。修士論文「民国時期の濟南映画（1929-1937）」では、民国期の山東公式新聞『山東民国日報』に掲載された映画広告と山東省の政府公文書を分析し、同時期における山東省都・濟南の各民営映画館の存立様態と、山東省政府による山東映画業の管理を考察しました。博士課程進学後は、山東映画の研究を継続し、博士論文「山東映画史研究——建国後の十七年時期（1949-1966）を中心に」では、地方映画史の研究方法を用いて入手が難しい山東省の政府公文書を分析し、新中国成立（1949年）から文化大革命前（1966年）までの時期（すなわち「十七年間」）の山東における映画上映・配給・製作等を検証しました。その結果、軍隊の映画鑑賞への対応に関して山東が豊富な経験を有していたこと、山東の農村における映画上映に都市化の萌芽が見られたこと等の結論に至りました。

山東映画には、なお検討すべき論点が残されています。十七年間、人民公社映画放映隊以外の農村映画上映はどのような様相だったのでしょう。科学教育映画は十七年間から改革開放初期にかけての山東における強みのあるジャンルでしたが、長春や上海と異なり、映画生産の基盤に乏しい省である山東で、いかに製作され、どのような特徴を備え、なぜ一定の成功を収めたのか。これらは博士論文では詳細に論じなかったものの、今後の研究で精査していく予定です。

十七年間以後の山東映画にも、研究に値する課題があります。例えば、山東の省都・濟南は「曲山芸海」と称される著名な曲芸

の地です。曲芸界には「北京で師に就き、天津で芸を磨き、济南で人気を得る」（北京拜师、天津练艺、济南走红）との言い回しがあり、曲芸従事者は济南の観客の評価を経て初めて自らの名声を確立できるとされます。文化大革命期（1966-1976）の革命を鼓吹する内容を持つ映画（样板戏电影）は戯曲映画ですが、それが济南ひいては山東においてどのように受容され、どのような伝播効果をもたらしたのか。これは、現在手元にある山東の新聞を用いて探究したいと考えています。

改革開放後（1978-）、山東映画製作所は映画製作を開始しました。1980年代には、国家政策を宣伝する『赤い柳・緑の柳』（『紅柳緑柳』）（1982）、『嫁たちの心配事』（『媳妇们的的心事』）（1983）や、地元の著名な京劇俳優・方栄翔の演目を記録した『方栄翔舞台芸術』（1986）、さらに商品経済社会の思潮の影響を受けた農民群像を描く佳作『破土』（1987）を制作しました。1990年代には、山東映画製作所と北京電影製片廠の合作『孔繁森』（1995）が、中国の著名な映画賞である大衆映画百花賞（第20回最優秀男優賞）および中国映画金鶴賞（第16回最優秀主演男優賞・最優秀音楽賞・特別映画賞）を受賞しました。関係ない話であるかもしれません、1990年代、山東の武侠テレビドラマ『白眉大侠』（1995）は中国本土の武侠ドラマの先駆けとなり、その後に制作された『甘十九妹』（1996）も観客に深い印象を残し、2015年には『新甘十九妹』として再制作されました。山東の映像研究を行うのであれば、これら二つのテレビドラマも研究対象となるはずです。

2000年、山東映画製作所と北京電影製片廠の合作『チベットの女』（『益西卓瑪』）は第20回中国映画金鶴賞で最優秀音楽賞・特別影人賞・最優秀脚本賞を受賞しました。合作映画の時期に入った山東映画製作所は、そこでいかなる役割を担っているのでしょうか。山東映画は宝のように、研究を続けずにはいられなくさせるのです。

以上、研究テーマの山東映画について話させていただきました。日本映画学会に参加させていただくことで、様々な映画研究に触れ、学んでいきたいと思っております。皆様、どうぞよろしくお願い申し上げます。

参考文献：

陳一愚『中国初期映画観客史（1896-1949）』（『中国早期电影观众史（1896-1949）』）、中国電影出版社、2017年、101-107頁。

李耀曦『济南を鑑賞する』（『品读济南』）、济南出版社、2008年、80頁。

劉雲、李建軍『活性化 百年映画館小広寒の保護と復興』（『活化 百年影院小广寒的保护与复兴』）、団結出版社、2019年。

## ●新入会員自己紹介

### 「映画にとっての人間」と「人間にとての映画」

李 佩霖（熊本大学大学院社会文化科学教育部博士後期課程）

「こちらに非はないつもりで生きていても、世間の無理解に押しつぶされてしまうことはあります。

知恵を働かさなければいけないこともあります。そうしたことも伝えるべきでした」

河瀬直美『あん』（2015）

映画は現実の困難を変えることはできませんが、観る者の心や考え方には確かな影響を与えます。

私の名前は李佩霖（リ・ハイリン）と申します。中国出身で、現在は熊本大学大学院社会文化科学教育部博士後期課程に在籍しています。研究テーマは現代日本の女性監督における男性像の研究です。映画との出会いと想いを通して、自己紹介をさせていただきます。

私は小学生の頃から映画を観始めました。当時、私の家は町の中心部にある映画館から遠く、多くの映画はテレビで観ていました。中国の西部映画『黄色い大地』（1984）からアメリカのSF映画『バック・トゥ・ザ・フューチャー』（*Back to the Future*, 1985）まで、放送される作品は何でも観ていました。その中で初めて出会った日本映画は『おくりびと』（2008）で、中国語吹き替えのテレビ放送を母と一緒に深夜まで観たことを今でも鮮明に覚えています。作品の中で描かれる生と死の表現に強い衝撃と感動を受け、幼いながらも生命の意味について考えるきっかけとなりました。

当時の私にとって、映画は虚構でありながらも、国や人種、言語の違いを越えて人々の感情を結びつける魔力を持つものだと感じていました。

そのため、大学では念願の映画学を専攻しました。中国映画だけでなく、日本映画の美学的スタイルにも次第に惹かれていきました。卒業論文を書くときに自分の方向性を見出し、日本映画を起点として東アジアに共通する美学的スタイルを探求したいと考えました。大学の卒業論文のタイトルは「東洋の映画的シネポエムの構造について——侯孝賢と是枝裕和を例として」でした。

コロナ禍を経て、両親の励ましもあり、日本に留学して映画研究を続けることを決意しました。そして京都芸術大学大学院芸術環

境研究科に進学しました。修士課程の入試を準備していた時期、私は男性ですが、家庭や社会の影響を受け、次第に女性の社会的課題に関心を持ち、映画（芸術）の視点から分析したいと考えるようになりました。

その時に、偶然観た増村保造の作品に強い衝撃を受けました。彼の映画の持つ前衛性、そして女性キャラクターの能動的な姿に心を動かされました。彼の作品は従来の映画にはなかった力強さと悲劇性を持っていました。ちょうどその頃、世界ではロシアとウクライナの戦争やパレスチナとイスラエルの紛争が相次いで起こっており、戦争は人間性を極端に試し、また拡大させる過程であると改めて感じました。私は増村の映画における「戦争の中で女性はいかに存在するのか」という問題を考察しました。

その結果、修士論文「増村保造作品における戦争と愛欲に挟まれた女性像の分析—『清作の妻』『赤い天使』を例として—」を完成させました。分析の理論的枠組みとして、リュス・イリガライのフェミニズム理論およびミハイル・バフチンのカーニバル性を用い、増村映画における独自の「暗いカーニバル性」を提示しました。論文には多くの不十分な点がありましたが、伊藤弘了先生のおかげで、熊本大学博士後期課程に進学し、新たな研究を進めつつ過去の研究を補う機会を得ました。

修士論文の執筆過程で、私は女性映画や女性像に関する研究は多い一方で、男性像を主題とする研究がほとんどないことに気づきました。その理由の一つとして、現実社会が資本主義に基づく男性中心的構造であることが考えられます。映画の発展初期から男性主人公が当然視されてきたのです。映画のビジネス化が進む中でこの問題が顕在化し、ローラ・マルヴィのような研究者によって批判されるようになりました。しかし、脱男性中心的な作品が増える現代社会においては、上流階級以外の男性と女性の関係が静かに変化しています。その変化は映画で女性像の変容だけでなく、男性像にも表れています。

日本の女性監督の作品を観る中で、彼女たちが描く男性像が独自の体系を持っていることを強く感じました。複雑で新しい時代性を持つ女性キャラクターを描くと同時に、脇役の男性たちにもそれぞれの苦悩があります。彼らはもはや伝統的な「マッショイズム男性像」ではなく、作品中の女性と同じ立場で共に生きています。河瀬直美や西川美和の作品、例えば『あん』（2015）や『夢売るふたり』（2012）を改めて観ると、女性と男性の関係は対立ではなく、同じ戦線に立つ共生的な関係として描かれていることに気づきました。これこそが今後のジェンダー研究の新たな方向性ではないかと考えています。

また、私は近年、映像の未来的な発展にも関心を持っています。テクノロジーの進歩や新メディアの誕生が、既存のコンテンツをどのように再媒介化しているのか。AI 技術やインタラクティブ映画、ゲームなど、映画と新メディアの関係も重要な研究対象です。映画がこれらのメディアの中でどのような位置を占め、時代の変化とともにどのような特性を持つようになるのか。また、過去と現在の観客の映画体験にはどのような違いがあるのか。さらに、性別による自己認識がそこにどう関わるのか。たとえば Netflix の『ブラック・ミラ——バ

ンダースナッチ』（*Black Mirror: Bandersnatch*, 2018）のように観客が選択できる作品においても、その本質は映画です。このような作品において、男性観客と女性観客の受け取り方に違いがあるのかという点も、今後の研究テーマです。

冒頭に述べたように、私は次第に、芸術や映画そのものが、人々が現実の困難に向き合い、解決の道を探るための手段になり得ることを実感しています。そして、「映画にとっての人間」と「人間にとての映画」がどのような関係を築いているのか——この問いこそ、私が生涯をかけて研究していきたいテーマです。

## ●出版紹介

- バリー・キース・グラント著、土屋武久訳『映画ジャンル論の冒険——生成と変容のダイアレクティクス』、晃洋書房、2025年9月。（会員外惠贈）

※出版情報に関しては

書評対象となる書籍につきましては、ご惠贈いただければ幸いに存じます。（書評対象の選定に関しては「日本映画学会報執筆規定」をご参考ください）。また、書評対象ではない書籍の出版に関しては事務局に情報をいただければ会報にて紹介いたします。

## ●新入会員紹介

- 川崎 功太郎（関西学院大学大学院国際学研究科修士課程）、アメリカ映画／ホラー映画
- 趙 晟（大阪公立大学非常勤講師、大阪公立大学 HIRC 研究員）、中国山東映画史
- ソフィア アベーノワ（東京大学大学院修士課程）、ホラー映画
- 神澤 透（放送大学大学院修士課程）、文学と映画学