

# 日本映画学会会報

第77号 (2026年3月31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

学会誌『映画研究』第20号の編集を終えて 堀 潤之 2

2025年度例会・大会報告集の査読報告 板倉 史明 4

視点 変容する都市空間へのまなざしに関する一試論——再開発計画がもたらした下北沢表象の揺らぎ 須川 まり 6

視点 「映画的快樂」はどこから来るか——荒井晴彦『星と月は天の穴』をもとに 谷川 拓矢 26

書評 徐玉著『女を見る女のまなざし——日本文芸映画における女同士の絆』 藤倉 ひとみ 33

書評 藤城孝輔著『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』 横濱 雄二 37

新入会員自己紹介 「物語の品質管理」への挑戦——生成 AI による脚本構造分析と計量映画学の新展開 浦川 修 41

新入会員自己紹介 古典文学の再創造を愉しむ 神澤 透 43

新入会員自己紹介 泉鏡花を座標として日本映画を探究する 周 佳正 45

出版紹介 47

新入会員紹介 47

お知らせ・新メールアドレスについて 47

## ● 学会誌『映画研究』第 20 号の編集を終えて

堀 潤之（関西大学文学部教授）

『映画研究』第 20 号（2025 年発行）は、今期の編集委員会で担当する二冊目にして最後の学会誌となります。本号には、計 8 編の投稿があり、編集委員会による厳正な査読の結果、2 編の論文が掲載となりました。投稿者の氏名は編集委員会にはいっさい知らされず、完全な匿名審査を行っています。

審査のプロセスは、専門領域のマッチングを勘案しつつ各論文に 2 名の査読者を割り当て、編集委員会の合議で掲載可、再審査、掲載不可を決定するという従前の手続きを踏襲しています。そのプロセスを詳しく記すと、以下のようになります。

(1) 各査読者は、以下の A から D の 4 段階で論文を評価し、査読コメントを執筆します。

- A：ほぼそのまま掲載できる（4 点）
- B：若干の修正を施せば掲載できる（3 点）
- C：抜本的な修正を必要とする（2 点）
- D：掲載できない。（1 点）

(2) 編集委員長が各評価を集計し、以下の基準にしたがって査読結果の原案を編集委員会に提案します。

- ・2 名の査読者の点数が 4 点 + 4 点, 4 点 + 3 点, 3 点 + 3 点の場合  
→掲載（一定の修正を求める場合もあります）
- ・2 名の査読者の点数が 4 点 + 2 点, 4 点 + 1 点, 3 点 + 2 点, 3 点 + 1 点, 2 点 + 2 点の場合  
→編集委員会で合議のうえで掲載か、再審査か、掲載不可かを判断する。
- ・2 名の査読者の点数が 2 点 + 1 点, 1 点 + 1 点の場合  
→掲載不可

(3) 上記のプロセスで査読結果を確定させ、編集委員長より学会事務局に報告します。学会事務局は、各投稿者に査読結果を査読コメントとともに通知します。その後、掲載が決定した論文の投稿者は、査読コメントを参照しながら入稿用の最終版原稿の作成をおこないます。リライト期間は 1 ヶ月ほどあります。

(4) 再審査になった論文の査読は、最初の査読担当者（通常は2名）に、編集委員長あるいは副編集委員長のいずれか1名（論文の内容によっては正・副委員長以外からもう1名の査読担当者を選ぶ場合もあります）を加えて、計3名で行います。3名の査読者は、コメント付きで、採択か不採択かの二択で評価し、その後、編集委員会の合議で採否を決定します。

---

さて、今回は、以上のプロセスを経て、8編の論文中、2編が再審査、6編が掲載不可となりました。そして再審査となった2編が大幅な改稿を経て投稿され、いずれも掲載可となりました。

その後、掲載が決定した2編の論文に対して、第18回（2025年度）日本映画学会賞を授与するかどうかの選考を行いました。日本映画学会賞は、学会誌『映画研究』投稿論文のなかで「傑出した学問的成果を示した論文」に与えられる賞です。選考のプロセスは次の通りです。まず2編の掲載決定論文の中から10名の編集委員全員の投票によって1編の「最優秀論文」を選びます。投票結果は、「Middle-Aged Masculinity Performed: James Mason in *Bigger Than Life* (1956)」が8票、「結婚の問い直し——市川崑と和田夏十によるロマンティック・コメディ」が2票となり、最優秀論文は「Middle-Aged Masculinity Performed: James Mason in *Bigger Than Life* (1956)」に決定しました。

続いて、最優秀論文に対して、日本映画学会賞を授与するかどうかの判断を編集委員で行った結果、「授与してもよい」が1票、「授与しない」が9票となり、残念ながら日本映画学会賞は「該当なし」となりました。

以上が、本年の『映画研究』第20号の編集過程についての報告となります。

今回は前号より投稿本数が微減しました。投稿本数の多さは学会の活動の活発さのバロメーターでもありますので、次年度以降、さらに多数の投稿があることを願ってやみません。なお、私は第17号から第20号（2022–2025年）まで二期にわたって編集委員長を務めましたが、今期で編集委員会を退くことにしました。第13号から第16号（2018–2021年）まで二期にわたって編集委員長をお務めになり、その後も引き続き編集委員を継続してくださった碓井みちこ編集委員も同様です。次期からは、川本徹副編集委員長（現）のイニシアチブのもと、複数の新たな編集委員を迎えた体制で本学会誌の編集にあたる予定です。引き続き、学会誌『映画研究』、ならびに日本における映画学の発展向上に、ご協力を何卒よろしくお願い申し上げます。

## ● 2025 年度例会・大会報告集の査読報告

板倉 史明（神戸大学大学院国際文化学研究科教授）

『日本映画学会大会・例会報告集』（以下『報告集』）の刊行は 6 年目を迎えた。『報告集』はスピーディーな編集方針を特徴としている。日本映画学会のウェブサイトには 1 年に 2 回、大会や例会の実施から 4 か月後にはネット上で刊行されるため、早くご自身の研究成果を公開して業績を作りたい研究者にとってはとても便利な媒体であると言える。掲載された「研究発表記録」（査読なし）や「研究発表論文」（査読あり）は、電子ジャーナルプラットフォーム「J-Stage」や国会図書館のデータベースにも登録され、多くの読者の目に触れやすくなり、研究内容を多くの人に知っていただくチャンスともなるだろう。

2025 年 6 月 28 日（土）に北海学園大学・豊平キャンパスで開催された例会の発表のなかから、「研究発表記録」（査読なし）が 2 本投稿されたほか「研究発表論文」（査読あり）も 2 本投稿され、査読の結果 2 本掲載された、充実した号となった。近年入会した方のために改めて記すと、『報告書』の投稿枠は 3 種ある。（1）大会や例会の発表内容をほぼそのまま書き起こした「研究発表記録」（査読なし）、（2）大会や例会の講演やシンポジウムの内容を記録に残したい場合は「講演記録」（査読なし）、そして大会や例会で発表した内容をより緻密な学術論文として書き直して投稿する（3）「研究発表論文」（査読あり）の 3 種である。（3）「研究発表論文」のみ査読を実施するため、本学会には「報告集査読委員会」が学会内に設置され、その任務にあっている。なお、報告集への投稿規定は学会 HP に掲載されているので詳細は以下のページを参照されたい（[https://japansociety-cinemastudies.org/wp-content/uploads/2022/12/rule\\_houkoku2022.pdf](https://japansociety-cinemastudies.org/wp-content/uploads/2022/12/rule_houkoku2022.pdf)）。

査読論文の審査プロセスを簡潔に紹介する。（1）ひとつの論文につき査読者最低 2 名（3 名の場合もある）を報告集査読委員から選ぶ。（2）査読者は以下「A」から「C」の 3 段階で論文を評価し、査読コメントも併せて執筆する。

A：ほぼそのまま掲載できる。

B：若干の修正を施せば掲載できる（執筆者の修正期間は 1 週間）。

C：掲載できない。

(3) 2～3名の査読結果に基づき、報告集査読委員会で議論し、最終的な総合評価（AからC）を決め、査読委員長から学会事務局および編集局に査読結果を報告する。事務局は、各投稿者に査読結果を査読コメントとともに通知する。なお、査読にあたり以下のルールも遵守している。査読委員が研究発表論文を投稿した場合は、当該査読委員は自身の論文の査読を担当しない。査読委員以外に査読者として適任の学会員がいれば、査読の依頼をすることもできる（無報酬）。査読委員は、直接指導している学生の投稿論文は査読しない。

学会誌『映画研究』の査読プロセスと異なる点は、『報告集』の査読評価には「再審査」の制度がない点である。これは『報告集』の速報性という役割を重視する観点から、論文投稿から『報告集』発行までの期間を学会誌に比べて短くしているためである。今年度、例会『報告集』への「研究発表論文」の投稿数は2本であった。そして大会『報告集』への「研究発表論文」の投稿数は1本であった。掲載された論文は代表的な先行研究をしっかりと読み込んだうえでそれらの主張の不十分な点を指摘し、その点について、著者自身による独自の調査と緻密なテキスト分析に基づいて説得力のある議論を展開していた。そのほかの論文についても、査読者からは着眼点の良さや、日本における同種の先行研究が少ない点で高い研究的価値があると評価されたものもあったが、残念ながら先行研究への目配せや対話が少ない部分があったほか、十分に論点が絞られておらず、短い期間での修正が難しいと判断され不採択になった。この独自の『報告集』の制度を長期的な観点から執筆スケジュールのなかに組み込んでいただき、スピーディーな論文発表の場のひとつとしてご活用いただければ幸いである。

## ● 視点

変容する都市空間へのまなざしに関する一試論——再開発計画がもたらした下北沢表象の揺らぎ

須川 まり（流通経済大学大学院准教授）

### I. はじめに——下北沢で起きた再開発計画

下北沢は、演劇、古着、音楽などの文化創出の場として、国内外から若者の街やクールな街<sup>(1)</sup>とも呼ばれ、多くの文化人から親しまれている。下北沢を舞台にした映画やドラマ作品も多く、文化的創造の場として現在も活気ある街である。後発の盛り場として発展してきた下北沢だが、2003年に決定された都市計画によって大きな転機を迎えた。

周囲を閑静な住宅街に囲まれている一方で、狭い路地に多くの店舗や劇場が並び、昼夜問わず賑わう下北沢の地理的環境は来街者と住民の距離を近接にしたと指摘される（三浦「迷宮の盛り場・下北沢」25）ように、迷路のような歩行者優先の都市空間は下北沢独自の文化として多様なサブカルチャーや重層的なコミュニティを創出する場として機能してきた。本計画の契機は、小田急線による開かずの踏切を解消するための連続立体交差事業において、小田急線を高架化するのではなく地下化がすることが決まった点にある。踏切解消を目的とした地下化に対する批判はなかったが、2003年に連続立体交差事業に加えて、1946年発案の補助54号線道路計画も追加されたのが大きな問題になった。補助54号線は戦後の基準で道路幅を大幅に拡張する計画で、盛り場として発展してきた下北沢を道路で分断する内容であった。さらに、補助54号線と駅前広場を結びつける区画街路10号線計画と、建築制限の緩和も追加された。区画街路10号線計画は駅前に防災もかねてバスやタクシーのロータリーを形成する計画であり、そこに建築制限緩和による高層ビルが建つ可能性も浮上し、下北沢駅前の大規模な再開発計画を意味した。

こういった大きな計画が重なり合い、下北沢の都市計画は複雑化していた。下北沢研究者の三浦倫平は、連続立体交差事業について、鉄道事業、道路事業、再開発事業の3つの側面があることを指摘し、「[自動車が快適に往来する空間]として表象する公共事業でもある」（三浦『「共生」の社会学』155-6）と見解を述べている。それゆえ、もともと持ち合わせていた道路事業の要素に引っ張られて、補助54号線と区画街路10号線という、下北沢の景観が消失する計画が強行されると下北沢の人々にとらえられたのである。街の形状が変わる都市計画に対して、下北沢らしさが失われることを恐れた人々は反対運動を起こした。それは単に変化を求めないという保守的な抵抗ではなく、地理的環境ゆえに常に新たな発見のある文化的土壌を形成していた下北沢においては、都市アイデンティティの喪失を阻止するための防衛行動であった。

当初一方的にすすめられていた本計画だったが、2011年に世田谷区長が保坂展人にかわったことで、住民の意見を取り入れる機会が増え、最終的には和解するという体裁で決着がついた。この20年間は下北沢にとって、下北沢らしさや、下北沢の住民とは誰か、そしてこの街は誰のものかを問い直す機会となった。本研究は、住民による反対運動の背景にある「下北沢らしさ」とはなにか、下北沢を舞台にした映画やドラマ作品を取り上げ、表象面から考察を試みるものであり、その第一弾と位置付ける。

下北沢らしさは、メディアによって構築されたものと、住民が抱く都市イメージの両者が交差し形成されてきた。文化的創造の場として下北沢を舞台にした作品は数多く生まれ、それらは映画に限らず、音楽、小説、漫画、アニメーション作品など幅広く存在する。本稿で考察するのはそれらの作品の一部に過ぎず、ここでは下北沢の住民は誰か、下北沢は誰のものかという議論は本格的には行わない。街の景観については、文献資料や映画やドラマに映る背景に加えて、2022年度から毎年春学期に学生と下北沢を視察調査した結果も踏まえて論じていく。

## II. 下北沢の変遷——反対運動から「下北線路街」の誕生へ

### 1. 反対運動を記録した映画『下北沢で生きる』

下北沢は東京都世田谷区北東部に位置し、新宿や渋谷とのアクセスも良く、周りは環七通りなどの幹線道路に囲まれている。交通の便の良さも人々が自然と集まってくる要因のひとつである。また「下北沢」と呼ばれるエリアは行政区画としては存在せず、下北沢駅周辺の商業地や住宅街一体があくまでも多くの人々のイメージの中で「下北沢」として認識されている。それゆえ、個々人や時代によって下北沢の領域の認識が異なるのも特徴である。つまり、下北沢はイメージの街であり、都市表象研究が必要とされる街である。

下北沢の反対運動者の目線からとらえられたドキュメンタリー映画『下北沢で生きる』<sup>(2)</sup>が存在する。本作には、2003年から2017年の再開発計画の見直しを求める反対運動や、閉店していく店舗や住民への取材、世田谷区長とのやりとりなどの映像が記録されている。本作は、下北沢を愛する人々が思い描く下北沢という街の輪郭をとらえる際に貴重な映像資料として扱うことができる。

当初、下北沢の都市計画は商店街や町内会の代表によって構成された「街づくり懇談会」と世田谷区との間で話し合いが水面下で進められており、三浦（「公共空間をめぐる都市社会運動の可能性と課題」200-1）によると、「交通の円滑な処理」「防災機能の確保」「歩行者・自転車の安全性と快適性の確保」「沿道土地利用の促進」といった点から計画が支持されていた。世田谷

区はそれを盾に強行的に都市計画を進めようとしたため、その話し合いに参加する権利のない人々が反発し、2003年に属性に関係なく都市計画に反対する住民・商業者・来街者などによって「Save the 下北沢」（当初は Save the SHIMOKITAZAWA）が結成された。2005年には下北沢の個人店主たちによる組織「下北沢商業者協議会」が初めてのデモを実施した。その代表者が老舗ジャズバー「LADY JANE」<sup>(3)</sup> オーナーの大木雄高であり、『下北沢で生きる』の製作総指揮をつとめている。本作について、大木は「二〇〇三年、世田谷区が再開発計画を電撃発表して以来、賛成派も反対派も混然と揺れ動く街と人が記録されている。映画として一級品だなどと決して言わないが、再開発計画がもたらす波動がビリビリと分かり易く伝わるようには仕上げたつもりだ」（大木「連載 25」121）と意気込みを示している。

反対運動は道路幅と同じ長さの布をもって街中を歩くようなデモ行進だけではない。音楽・演劇の街らしく、アーティストが集い、前述した2団体と「まもれシモキタ！行政訴訟の会」との共催で、2007年から毎年「SHIMOKITA VOICE」というトークに加えて、音楽や詩の朗読などを合体させたライブパフォーマンスを通して訴えるようになり、その様子がおさめられている。大木は下北沢について、「愛すべき唯一無二の〈雑居文化の街〉に対し、世田谷区は〔演劇祭〕や〔音楽祭〕には税金を投与しているが、当事者だけが恩恵を受けるのみである。〈演劇の街〉になるには〈街が演劇〉し、〈街が音楽〉しないと、ただの劇場が多だけの〈演劇の街〉であり、ライブハウスが多だけの〈音楽の街〉にすぎない。潤っても一過性の流行だろう。演劇や音楽、演劇人や音楽人、下北沢の住人と街とが〈インタラクティブ〉な関係を切り結ぶには、行政が引っ込んだかわりが必要だ」（大木「下北沢」17-8）と述べており、ここから、「SHIMOKITA VOICE」というライブパフォーマンスを通じた反対表明の意図を読み取ることができる。つまり、場としての劇場やライブハウスが物理的に存在するだけでは演劇の街、音楽の街を継続させることは難しく、その街で人々が活動すること自体が重要であることを唱えている。

映画は、下北沢の玄関口である北口から始まり都市計画の概要が紹介される（00:00-01:35）。下北沢駅北口は現存せず、再開発計画によって取り壊された。前述した反対運動の様子だけではなく、カメラマンの荒木経惟に依頼し、再開発で失われていく下北沢の風景を写真におさめてもらう様子も映し出される。撮影後、「ライカで下北沢」という写真展も実施された。撮影は、大木の「LADY JANE」などの店舗を撮ったあと、ナレーションを担当する柄本佑と、高良健吾を踏切前（10:08-11:23）でおさめていく。別の場面が挿入されたあと、再び下北沢駅北口から始まり、「迷路のような市場」と紹介される下北沢駅前食品市場、そこで営む店主、「下北沢を代表する劇場だ」と紹介される「ザ・スズナリ」を荒木がカメラにおさめていく（22:16-25:18）。ザ・スズナリの前で撮った写真は映画のポスターにも取り入れられている。映画内では、下北沢に関する地域の人々の言説や下北沢駅前が登場

する『甘い汗』（1964年）への思いなども語られている。

2017年1月に再開発が進む中、SHIMOKITA VOICE 前実行委員長の木村雄高と現実行委員長の二人で下北沢を歩きながら、かつて伊達外科であった建物を指さし、「主人公の京マチ子が井の頭線沿いの伊達外科の看板が高く見える小田急線陸橋上の路地を何度も歩く」と説明文とともに豊田四郎監督の『甘い汗』（1964年）の短い場面が挿入され紹介される

（1:15:40-1:15:54）。その後、映画にも使われたという2009年閉店のジャズ喫茶「マサコ」（1:16:09-1:16:39）や、道路第一期工区に立地する中華料理屋の珉亭（1:16:43-1:16:53）も紹介される。珉亭は『街の上で』（今泉力哉監督、2021年）にも登場する。途中、「緑地化するとはとても想像できない」（1:18:15-1:18:21）という説明文とともに、線路の跡地がコンクリートで固められただけの殺風景を目の当たりにして大木が「こんな用地を使って何をしようとしているのだ、小田急さんに聞いてみたい」（1:18:10-1:18:20）とつぶやく。詳細は後述するが、その後、未整備な線路跡地は「下北線路街」へと生まれ変わり、住民主導のシモキタ園藝部による緑地化活動によって、緑豊かな景観へ変貌するのである。他にも、トタンや板をただ打ち付けたような簡易な建物が多く建ち並んでいたことが『甘い汗』でラーメンをすする京マチ子のショット（1:17:26-1:17:33）で示される。二人が見つめる街の景観は、再開発によって物理的には消滅するが、そこに確かにあった人々の営みを映像に記録することで、一表象としての風景を未来へアーカイブしている。下北線路街の完成後に観賞した観客は、大木たちの予想とは違い、緑地化されたエリアが出現する未来をすでに我々は知っているが、新しく建てられた下北線路街の下にはいくつもの活動の歴史があること、一掃し新しく建設してもこれまでのやりとりが全てリセットされるわけではないことを改めて突き付けられるのである。

そこで本稿では、『下北沢で生きる』に記録された場所を手掛かりに、下北沢の人々が残しておきたかった風景について、それらが記録される『TOKYO EYES』（1998年）と『ざわざわ下北沢』（2000年）を考察する。さらに、下北線路街完成後の風景についてはテレビドラマ『silent』（2022年放映）にみられたイメージの変化を捉えなおし、下北線路街によって新たに重ねられた世田谷代田のイメージについても言及する。

## 2. 下北沢のイメージの変遷

まずは簡略に下北沢の街が辿ってきた歴史について、三浦（「迷宮の盛り場・下北沢」16-40）をもとに、どのような都市のイメージが重ねられてきたのかを確認する。下北沢は明治時代まで零細農村であったが、1923年の関東大震災で世田谷区の被害が少なかったため、震災を機に移り住む人々が増えた。さらに1927年小田急線の開通と、1933年の井の頭線の開通も後押しし、

農村は郊外住宅地へと宅地化されていった。戦後は、戦災を逃れたことで近隣・遠方から農家や商人が集まり闇市が誕生した。その名残は、再開発をきっかけに取り壊された「下北澤駅前食品市場」がその象徴として長らく存在していた。市場が取り壊されていく過程は『下北沢で生きる』におさめられている。

1960-70年代に入ると、闇市から若者の街へと新たな時代を迎えた。近隣の大学の影響で、学生の下宿先として下北沢は選ばれる、下宿屋業が盛んになった。カウンターカルチャーのシンボルであった新宿の名曲喫茶「風月堂」が1973年に閉店したため、下北沢のジャズ喫茶「マサコ」に拠点が移行したことも若者が下北沢に集まるきっかけとなった（『下北沢で生きる』1:16:09-1:16:39）。若者の流入とシンボルの移動の影響もあって、下北沢にはJAZZ喫茶、コーヒー専門店、ブティック店、輸入雑貨店、パチンコ店、レコード店、洋食屋などが増えた。特に、音楽を売りにした店舗が、ジャズ喫茶、ジャズバー、ロック喫茶、ロックバー、民族音楽喫茶、レコード店、音楽製品の専門店、ライブハウスといった様々な形態で多数進出した。これらの店舗はメディアにも取り上げられたことにより、音楽の街、下北沢のイメージが定着したのである。1970年代、下北沢の東側、ピンク街の区域は、もともとネグリジェ・バーの経営者であった本多一夫が業種転換を図り、ザ・スズナリを1981年、本多劇場を1982年に建設し、その後も劇場経営を拡大させたことで、演劇の街・下北沢のイメージが新たに加わった。

メディアは若者を引き付けるアイテムも提供した。三浦（「迷宮の盛り場・下北沢」25）によると、カルチャー・マップを掲載した『ぴあ』の影響で、1980年代の情報雑誌全般に地図が掲載されたことで、狭いエリアに店舗が密集した地図から「下北沢＝ゴチャゴチャした街」のイメージが定着したとともに、地図の携帯によって読者＝来街者と下北沢の関係が近接化したと指摘している。「下北沢は路地の幅が狭く、曲線で複雑に構成された密集市街地であるため、地図を携帯しないと、初めて行く際には目的地には到達しづらい場所であった」（三浦「迷宮の盛り場・下北沢」25）ため、三浦は、先発の盛り場である「渋谷」を比較対象に挙げて、幹線道路が中核を占める渋谷と違い、下北沢では、狭い路地で地図を見ながら店舗を探す来街者と、地図化された下北沢の距離がこれにより近づいたのではないかと推測している。つまり、来街者にとって、店舗を探すアイテムとして機能した地図は、来街者と店舗の距離を近づけただけでなく、下北沢の地形をも堪能させたとと言えるであろう。さらに、1980年代末の雑誌の特集をもとに、その複雑な路地のなかで「何かが発見される対象として〔下北沢〕は捉えられるようになる」（三浦「迷宮の盛り場・下北沢」25）と述べている。つまり、下北沢は迷路のような地形ゆえ、新しいものを求める来街者を取り込み、そして、街の魅力を発見する醍醐味を下北沢らしさとして創出している。それゆえ、再開発計画によって、歩行者ではなく自動車優先の街に変わることは、下北沢のアイデンティティを喪失すると認識されたのである。

このように、下北沢は利便性の良さと文化的拠点として多くの来街者をひきつけたが、一方で電車の本数増加によって開かずの踏切という弊害をもたらした。開かずの踏切は、小田急小田原線（通称：小田急線）の連続立体交差事業を進める背景にもなっている。これにより、下北沢の景観に変化が生じただけでなく、下北沢という街のあり方を住民たちが反対運動を通して問い直すことになった。最終的には都市計画は実施され、2022年5月、東北沢駅から世田谷代田駅の間に、全長1.7kmの線路跡地に新たな街「下北線路街」が全面開業した。下北線路街には、保育園、旅館、ホテル、商業施設、イベントスペース、緑地化された広場などが、建物の高さが制限された状態で建設されている。小田急電鉄の再開発担当の橋本崇は、住宅地図を片手に周辺地域をリサーチし200回以上住民や商店街組合と意見交換したことや、2019年の同社社長による支援型開発という方針を掲げた記者会見が功を奏したと事業を振り返って述べている（田村）。下北線路街には、ミニシアターが1館にまで減ってしまった下北沢の街にクラウドファンディングを経てシモキターエキマエーシネマ「K2」という新たなミニシアターも誕生した。2022年1月のオープン時には濱口竜介特集も組まれている。K2の上映前マナー動画には、下北沢の街の人々が起用されており、これらの動画はウェブ上には公開されておらず、劇場内のみで上映され、地域の人々とともに作るミニシアターづくりを試みている。

2024年12月に実施された保坂区長と下北沢の建築設計にかかわった小林正美との対談（保坂・小林 4-9）では、2002年施行の都市再生法によって規制緩和されたことで、都市再開発ブームが起き、全国の街がパターン化されることへの危機的意識が表明されている。住民と和解したという背景について、保坂区長と小林は、世田谷区職員として再開発計画を機に住民参加のまちづくりを重視する人々が多く入区してきたことで、2013年より世田谷区の街づくり課が「北沢デザイン会議」という、行政、事業者間のラウンドテーブル的な会合の枠組みをくみため、2014年から小田急線の上部空間のデザインと下北沢のまちづくりについて、ステークホルダー間で話し合いができるようになった点を挙げている。三浦（『変容する都市のゆくえ』208-11）は、その点について、「北沢デザイン会議」は世田谷区主催の単発のワークショップであったと述べ、2016年から開始される「北沢 PR 戦略会議」の方を「参加者主体の討議の場」として評価しており、出来上がった空間を人々の利用や管理の仕方によって「公共空間」に変えていこうという「協働」の姿勢と、世田谷区が後援という立場となり住民参加を促したことを指摘している。

実際、事業が進んだ要因として、保坂区長は、小林のような専門家がワークショップに参加し助言を得られたことで、先に小田急線の地下化による線路跡地に着手したこと、本計画の工事が遅れたことで住民と話し合う機会が増えたこと、それにより下北沢駅南口のデザインも広場になるように商業施設を縮小し、その先に緑の風景が広がるように改善されたエピソードなどを述べている（保坂・小林 6-7）。下北線路街の緑の風景は、市民主導型のシモキター園藝部の活動によって支えられており、緑の少なかった下北

沢に自然を感じられる場が増えたのは好機であったといえる。つまり、住民主体のまちづくりの要素が住民主導の緑地化活動という側面において担保されたのである。

三浦（『共生の都市社会学』）によると、本事業に関する裁判は2012年11月の控訴審で和解という形式をとられているが、それは景観の配慮と住民との対話の継続といった条件をつけられたのみで、2012年3月の第一審（東京地裁）では、住民から提示された道路幅の縮小や、歩行者回遊を優先したロータリーなどの提案は棄却され、都市計画の内容自体に変更はされていない。2006年に一連の都市計画が事業認可されたため、いったん決定した内容を覆すことが困難だとされているためである。それゆえ、いかに住民が線路跡地を管理・活動するかを重視した話し合いになっていたことがわかる。

2005年、小田急線の高架化に関する行政訴訟において、原告はあくまでも地権者に限定されていたが、「都市計画事業地周辺住民であって事業地内の土地に私法上の具体的権利を有しない者にも原告適格を承認した」（椎名1）。つまり、地権者でなくても、騒音や日照など日常生活面で影響を受ける周辺地域の住民も原告として認められるに至った。これは、住民の範囲を拡大させた画期的な判決であった。三浦は下北沢に関する論考において、次の言説を引用する。

下北沢は少し変わった街です。街の規模も小さく、ほとんどが北沢二丁目という場所に収まっていて、このなかに、劇場、映画館、ライブハウス、古着屋、洋服屋が、ひしめきあうかのように存在します。また、下北沢はいまも数多くの人々が住んでいる場所です。下北沢で生まれ育った人もいれば、違うところから来て下北沢で住んでいる人もいます。こういう狭い街だから、知り合いによく会います。ぶらっと出かけただけで、偶然、何人もの友人に会います。おそらくこんな街は、日本のどこにもないように思います（『下北沢カタログ』）。

上記の言説には、これまで述べてきたように、原告適格によって再開発計画に対して新たに意見を述べる権利を得られた人々も含まれており、住民というのは必ずしも地権者だけではないことを表明した文章である。下北沢の住民とは誰かに関する議論は本稿の研究テーマを超えるため、これ以上の言及は避けるが、街は誰のものかに関する考察は今後の課題としたい。

### Ⅲ. 迷路のような下北沢——『TOKYO EYES』が向けた下北沢へのまなざし

前述したように、下北沢は物理的な行政区画はないため、人々のイメージの集積によって絶えず呼ばれる名称にしかすぎず、表象

の街である。三浦は、『ユリイカ』の音楽バンド「サニーデイ・サービス」特集において、音楽の観点から下北沢の文化表象についても論じている。彼らが歌詞に描く東京の街は地名を登場させずに表現されるが、地名が出てこないにもかかわらず、特定の街とリンクするのは下北沢とされる（三浦 217）。それは音楽の街「下北沢」が広く認識されているからであり、曲を聞いた人々は曲の舞台として、下北沢の風景を思い浮かべて情景を補完しているといえる。それほど記憶に残る風景が下北沢には存在する。

前述したように、迷路のような街の形は下北沢の特性である。『TOKYO EYES』（1998年）は、無垢な少女 Hinano（吉川ひなの）が下北沢で「藪睨み」と呼ばれる発砲事件で世間を騒がす男 K（武田真治）を見つけて追いかけるところから物語が展開されていく。途中、Hinano は踏切を何回も通過し、レコード店で店員に発砲する K の姿を目撃する。K は殺人を犯さないルールを自らに課し、社会制裁のごとく分厚いメガネ越しに相手に発砲する。それは監視カメラのように、社会および東京に鋭く向けられたまなざしである。K は終盤で逆にやくざ（ビートたけし）に撃たれて負傷する（1:23:39）。自ら課していたルールは他者によって破られ、その証拠となる銃は工事現場のコンクリートへ隠蔽されてしまう。本作には、下北沢を中心に東京の街中が多く登場するが、大木が『TOKYO EYES』を最初の「下北沢密着映画」に位置づけているように（大木「連載 26」80）、ロケーション撮影のこだわりがうかがえる。

もともと監督のジャン＝ピエール・リモザンは、パリを舞台にした映画を考えていた。しかし、何かがしっくりいかず、舞台を日本に移したのである。リモザンは、ロケーションにこだわり、製作スタッフが提案する妥協案をことごとく却下したことを、本作の最初から通訳などで関わった吉武美知子（吉武「TOKYO EYES（前）」90-1）が述べている。リモザンは、蓮實重彦の妻、蓮實シヤンタルに下北沢を案内され、「フランスではとんとお目にかかれない独特の活気に魅せられ、監督はこの街を主要舞台にすることに決め」（吉武「TOKYO EYES（前）」91）た。吉武（「TOKYO EYES（前）」198-9）によると、ヌーヴェル・ヴァーグの血を引くリモザンは許可取りが何だとはかりにゲリラ的撮影を主張し、日曜日の表参道の歩行者天国での撮影も強行突破した。この場面はラストシーケンス（1:34:15-1:34:33）に使用され、雑踏の中、Hinano は消えたはずの K に手をとられ K に発見してもらえた喜びを表現する。かつて電車の中で、目の中のごみを K の舌先でとってもらうことに快感を覚えた Hinano（1:15:07-1:15:24）は、ラストにもまた目にゴミがはいったことを再び告げるのである。最初のショットが新宿の目（パブリックアート）から始まり、目のクローズアップで終わる点から、『TOKYO EYES』には目に対する執着を感じさせる要素が頻繁に登場する。

撮影初日の下北沢駅北口で K を待ち伏せする Hinano のシーン（11:47-12:46）では、晴れ待ちでなかなか撮影が困難であったことも語られている（吉武「TOKYO EYES（後）」198）。人払いや街の広告塔から聞こえるアナウンスが台詞に被らない

ように気をつけて撮影したエピソードを吉武が述べているが、映画には電車の走る音が BGM のように何度も聞こえてくる。この頻繁に聞こえる電車の音もまた再開発前の下北沢を象徴する光景である。

タイトルにあるように、本作は視線がテーマであり、映画は「新宿の目」と呼ばれる新宿駅西口のパブリックアートの前から始まる。K を追いかけて、Hinano は下北澤驛前食品市場にも迷い込み（13:34-14:03）、踏切手前のアパートに入っていく姿を確認する（14:20-14:33）。下北澤驛前食品市場も踏切も、下北沢の迷路のような地形を強調するものであり、Hinano は好奇心に誘われるがまま白うさぎを追うように K を追いかけて、不思議な世界に迷い込んだ『不思議の国のアリス』のアリスのようである。その危険に近づく純粹さは、K に太ももを触られようとして体をこわばせたり（27:54-28:11）、K から「君はまだ大人じゃないだろう」と言われ「自分だってその髪型じゃ結構子供っぽく見えるよ」と言い返したり（46:50-47:10）、後ほど紹介する展望場所のシーケンスで Hinano が「私は新品よ」（1:00:44-1:00:46）「わかってる、あなたが危ないことも」（1:01:11-1:01:18）と語る点からもうかがえる。

映画のパンフレット（17-20）には、「TOKYO KEYWORDS」というテーマで街中の気になる風景が紹介されており、①で、開かずの踏切が紹介されている。「TOKYO には踏切が多い。それは時として 10 数分も開かないことすらある。この機能性のなさ。ジャン = ピエール・リモザンはハイテクであるはずのこの街の特異性をここに見たそうだ。ちなみに開いた時に線路の先を見る余裕など、人々にはほとんど残されていない」（パンフレット 17）と、踏切を下北沢の象徴と理解したうえで何度も登場させることにこだわっていたことがうかがえる。また、「TOKYO KEYWORDS」⑥には、迷路という文字と下北沢の地図が写真におさめられており、「距離感のない地図」というタイトルで「距離感・遠近感・正確性を無視した作りがポイント。これを見て目的地にたどり着く人はいるのだろうか」と説明があり、三浦が指摘した「地図化された下北沢」も理解していることが確認できる。このように不思議な街としての東京を描く際に下北沢を利用するのである。

映画には、下北沢だけではなく、新宿ゴールデン街や表参道なども登場する。さらに、電車の中のシーケンスも多く、また何度も下北沢の到着を伝えるアナウンスや下北沢駅の電車の看板のショットが頻繁に登場する。下北沢が新宿や渋谷とのアクセスの良さは先ほども述べたが、地理的特徴をしっかりとおさえて撮影していることがうかがえる。東京を見下ろす場所のひとつに、1965 年竣工の東京交通会館の 15 階にある回転レストラン「銀座スカイラウンジ」を利用した点が挙げられる。かつてレストラン自体が 360 度回転するため、東京の風景をあらゆる角度から見下ろすことができたが、ニューアルによって停止し、現在はとらえることのできない風景である。ここでは、Hinano は K に本音を伝えることになる（1:00:22-1:02:52）。展望室は街を視覚で支配する場所ともいえ、人

に対してだけではなく街へのまなざしが作中に散りばめられている。

本作はフランスのプレス評でも高く評価されている。「『TOKYO EYES』では、私たちが日本映画を通じて知っている TOKYO を見ることはできないし、この作品はこれまで見てきた日本映画とは違っている。そして日本映画のほとんどが TOKYO の現実を映しだしていないこと、あるいは少なくとも、きわめて特殊な方法でしかこの都市を撮っていないことに気づかされるのだ」（ガルニエ 2）と、エキゾチックさを求める海外からのまなざしでもなく、日本映画とも異なる視点から独自の東京を映し出していることが指摘されている。さらに、「K の住む下北沢は、渋谷へと通じる通勤路線の多くの駅と同じく（渋谷発の私鉄沿線の駅にありがちな）、若者のメッカである。下北沢は永遠に若いまま生きていけるように作られているような街だ。軒を連ねる都会的で小さなショップのせいかもしれない。下北はそこらじゅうに人がいて、音楽はやまず、夜も昼もどこかがいつも必ず人を受け入れている。だからそこにいないときでさえ、まだ自分が下北にいるような気がするのだ」と東京在住のフランスのジャーナリスト(ペドロレッティ 4)は下北沢の特性を作品から拾い上げようとしている。

ラストでは、K は腹に発砲され、痛みを抱え傷を隠しながら、Hinano と東京の街中を練り歩く。途中、まるで幽霊のようなカメラ目線で新宿ゴールデン街から歩いて移動する主観ショット（1:27:25-1:28:33）が登場し、K の不吉な行く末を暗示すると共に、彼らが東京に浮遊する曖昧な存在であることが提示される。「街の中にも僕自身にも僕らは今選択をせまられているんだ」という K に私は何を選択したらいいのかと Hinano が聞くと、K は「一番高いビルの上で会う約束にしよう」と告げる（1:28:30-1:28:44）。スクリーンには二人の姿はなく、花火の音と高層ビルの夜景が広がっている（1:28:45）。死を覚悟した K は Hinano と道中で始発の音が聞こえたから帰らなきゃいけないこと、二人の約束を忘れないようにと言い、「じゃあ、それぞれの方向に、お互い絶対に振り返らない」と告げて去っていく（1:29:01-1:29:30）。K の死は直接描かれず、まるで東京という大きな物体に飲み込まれたかのように K は姿を消す。K の行く方を探すごとく、Hinano は約束通り高層ビルの展望室から窓ガラスをさすりながら東京を見下ろす。それはまるで街中にある監視カメラのように、東京をあらゆる角度から視線で支配しようとする姿である（1:31:12-1:31:47）。しかし、K の姿は発見できず、K が東京の街に飲み込まれたことを自覚するのである。「夜も昼もどこかがいつも必ず人を受け入れている」とペドロレッティが述べるように、下北沢の街は若者たちを迎え入れる場所だが、その領域や社会のルールを逸脱した時に、彼らは大都会・東京のなかに存在をかき消されてしまう。そこで、はみ出し者が大都会で生きぬくことの過酷さに直面するのである。一方で、下北沢が誰をも等しく歓迎する優しい街であることを、次に取り上げる『ざわざわ下北沢』が描写している。

#### IV. 音が生み出す景色——『ざわざわ下北沢』が向けた下北沢へのまなざし

『ざわざわ下北沢』（2000年）は、1998年12月にザ・スズナリの2階にできたミニシアターの「シネマ・下北沢」にかけるための映画を撮ってほしいと市川準監督のもとに依頼されたところから始まる。映画館が映画製作を依頼するケースとして、函館のシネマアリスが主体となって映画化した、佐藤泰志の小説を原作とする「函館もの」の作品群は広く知られているが、『ざわざわ下北沢』も同様に下北沢の街を堪能できる作品に仕上げられている。

『ざわざわ下北沢』はタイトルにあるように、にぎやかな下北沢の風景が登場する。冒頭から下北沢駅のホームが現れ、電車が走る音、汽笛、踏切の音、人々が話す声、バンドの音楽、カフェでの隣の客の話し声などが物語の筋とは無関係に入り込んでいる。ザ・スズナリの看板俳優や、バーでおしゃべりをする人々、バンドによる音楽、踏切を走って渡る人々、個性的な服装の若者といった、三浦が指摘する、盛り場「下北沢」に暮らす・通う人々の姿が魅力的に表現される群像劇である。

『ざわざわ下北沢』は市川準監督原案で、有名俳優たちが多く出演し、なかには名前も台詞もなくただのエキストラのように扱われていることもある。下北沢を支えるクリエイターたちが多く存在することを出演者一覧からも確認できる。主人公の叔母フジ子を演じた、ピアニストのイングリッド・フジ子・ヘミングは、実際に住んでいる下北沢の自宅を撮影に提供したことや、台詞はなく脚本は場面設定や状況のみしか書かれておらず、「おかげで言いたいこと言えたからよかった」とインタビュー（新村 126）で語っている。このように、下北沢を愛する人々が台詞の有無に関係なく大勢参加し、下北沢の地域密着型映画が完成したのである。

主人公の有希（北川智子）は、下北沢の「KARASS」というオリジナルの小物も売っているカフェでアルバイトをしており、常連客の九四郎（ザ・スズナリの看板俳優：原田芳雄）、仕事が不安定な恋人の達也（小澤征悦）、有希の叔母フジ子（イングリッド・フジ子・ヘミング）を中心に物語が広がり、有希の心境の変化が日記を通して語られていく。本作は、カフェ KARASS にあった、犬にもサルにも見える手のひらサイズの置物がお守りとして扱われ、様々な人々の手に渡りながら、下北沢の人々の日常風景をみせるような物語進行を採用している。その置物は序盤で、下北沢にかつてあった真龍寺の大天狗を模していたことが判明し、途中誰の手に渡っていったのか見えなくなるが、再び有希のもとに戻ってくるのである。下北沢を見守る大天狗の目線がごとく、下北沢の街の人々の日常が映し出されていく。ちなみに、下北沢の象徴とされる天狗が祀られていた真龍寺は2019年に小田原に移転し、解体されている。しかし、天狗の要素は下北沢天狗まつりに残り、2026年現在まで存続している。

物語が進むたびに、かつて下北沢駅北口前にあったグルメシティ下北沢店のショットが何度も挿入される。観客は様々な人の物語を覗き見ることになるため、脱線した物語を修正するかのごとく、グルメシティ下北沢店のショットは利用される。下北沢の玄関口に立

地することから、まるで迷路のような下北沢のスタート地点に戻ってくるような感覚も覚える。グルメシティ下北沢店は、カフェ

KASASSと達也たちが通うピリヤード場の近くに建ち、現在は取り壊され存在しない。カフェ KARASS は、北口のアーケード街の一面にセットを建てて撮影されたため（鳶井 25）、架空の店舗である。

本作の登場人物たちは、何かが少し抜けたはみ出し者であり、定職につかず浮気者の有希の恋人、前妻に未練のある九四郎、少女に恋する男、骨董屋の女性に告白前にふられる男など、下北沢は彼らを温かく受け入れている。その様子を、作中では有希の弟のナレーションによって「この町の楽しそうな空気にはなんとなく温泉に浸かっているみたいに、人をふにゃふにゃにしまうところがあるんだ」（1:37:44-1:37:54）と表現されている。ふにゃふにゃした人物たちが活動する街、下北沢は彼らを癒しながら温かく見守っている。また本作には、水を使って下北沢を表現することが多い。

市川は本作を製作する前、下北沢について若者の街のイメージがあり、気恥ずかしさを感じていたとインタビュー（新村 124）で語っている。しかし、下北沢を調べていく中で、「改めて下北沢という街を歩いてみたら、ちっとも若くなんてなかった（笑）。どこか古びてるんですよ。撮っていけばいくほど、僕の好きな街がそこに見えてきましたね」（124）と印象が変わったと述べており、その要素は年配の出演者たちに台詞で語らせている。シナリオ（佐藤）段階からの変化を調査すると、主人公の有希の祖父（はやしこぼ）、叔母のフジ子、看板俳優の九四郎たちが、下北沢の歴史や下北沢への思いを語る場面が追加されていることが判明した。ただし、祖父の台詞については改変されているものの、一部はシナリオの段階から組み込まれている。それぞれの台詞から、本作における下北沢の位置づけを確認していく。

有希の祖父が有希に語りかける。曾祖父の代から有希の家族は下北沢に暮らしており、祖父は 10 歳の時に下北沢にやってきた。関東大震災の頃を思い出しながら、貼り合わせの小屋みたいな家を曾祖父とつくったと述べる（45:07-46:44）。これは『下北沢で生きる』で紹介されていたトタンや板などで貼り合わせて作られた小屋とも類似するであろう。下北沢は、関東大震災をきっかけに移住する人々が増え、宅地化されたことは前述したが、曾祖父と祖父はまさにその移住者であったことが示される。祖父は下北沢の街を歩き、下北澤驛前食品市場にやってくる。そこでフジ子に遭遇し、そこからフジ子へとカメラが移行する。フジ子は雑然とした下北沢の街の作りが美しく見える理由について、次のように語る。

鳥が花を食べたり猫が見事な動きで飛び降りるのと同じ

人の乱雑な汚さのようで実は人の無意識の綺麗な部分のような気がする

何か新しいことを始めると、最初は濁っている

でもやがて清流になり自然な運動の中で静かに営まれていく（50:13-50:51）

迷路のような下北澤駅前食品市場を歩きながら語られる本台詞は、下北沢の人々が鳥や猫のように自由に行動し、何か失敗しても浄化させてしまう下北沢という街の持つ力を信じている表現である。ここでも清流という水に関連する言葉が使われている。

九四郎が有希に芝居を褒められたあと、次のように語る。

下北沢に若い人たちが、いっぱい集まってくるのもね、渋谷だとか、それからまた原宿だとかちよつと違う、また・・・それは何か水辺のような、そういう雰囲気があるんだよ。昔ねえ、山登ってた時期があったんだよ。道がわかんなくなっちゃったり、それから、遭難しかけたりなんかするときはね、まず最初、この「沢」っていうのを探すんだって。耳をすまして、水の流れをじっと聞く。そして、その水の流れに沿って、まず歩いていけば、必ずどこかに出る。若い人たちがね、みんな集まってくるのは、きっと遭難しかけてるんじゃないかって…。うん、遭難しかけたやつがみんな集まってくるんだよ。下北沢ってそんなような所だなんて気もするよね。みんな遭難しかけてるんじゃないの？ ホント・・・（ブックレット 9）

九四郎も下北沢に集まる若者を、「遭難しかけたやつ」と比喻している。希望の光としての沢が下北沢にあることを指摘する。ここでも、再び水に関連する言葉が使用されている。下北沢には川のイメージはないが、かつて川が流れていたことを裏付ける六差路が存在し、三角の小さな土地には古着屋が現在建っている。その近くには、ミニシアターの下北沢トリウッドがある。六差路の川に関するエピソードは、『ブラタモリ』の下北沢の回（NHK 2023年4月22日放送）でも紹介されている。九四郎の台詞は、水の流れに身を任せるように、流入し流出していく若者や、入れ替わりの激しい下北沢の個人店を喩えているともいえるであろう。三浦（「迷宮の盛り場・下北沢」）も指摘するように、下北沢の店舗の入れ替わりは早く、それゆえ、何度も街を訪れては迷路のような路地で新たな店舗を見つける発見が醍醐味となっている。有希もまたラストで下北沢を出ていくことを決意するのである。

『ざわざわ下北沢』において、特に下北沢の街と電車の近さを意識する場面（1:24:32-1:25:25）が登場する。小田急線の線路に隣接するビリヤード場の窓からは電車が間近に見える。そのため、電車の窓枠とビリヤード場の窓枠がほぼ一致し、乗客はカメラの方向にまなざしを向ける。窓の枠外では有希と達也の関係がこじれていく様子がとらえられているが、乗客には被写体をとらえるカメ

うしか見えていないであろう。有希が去ったあと、電車も同様に走り出すのである。まるで電車が建物の中を走っているかのような錯覚を覚えるほどに、電車が非常に身近な存在であることが強調される。この風景もまた小田急線が地下化された現在の下北沢では再現できない光景である。電車の音が常に聞こえるなか、音楽が奏でられ、話し声が聞こえてくる街の風景は、視覚面での景観だけではなく、聴覚面においても下北沢らしさが存在したことを『ざわざわ下北沢』は証明している。

## V. 音のない景色へ——『silent』が描く静かな下北線路街

『silent』（脚本：生方美久、演出：風間太樹／高野舞／品田俊介）は2022年10月から12月にかけてフジテレビ系のドラマとして放映された。ちょうど下北線路街が完成した年に製作されたため、再開発事業の完成と新たな下北沢像を提示するものである。『silent』では、下北沢駅ではなく、その隣の駅の世田谷代田駅を印象づけるように描かれている。本作は、東京ドラマアワード2023では、作品賞（連続ドラマ部門）で優秀賞、主演女優賞（川口春奈）、助演男優賞（目黒蓮）、助演女優賞（夏帆）、演出賞、主題歌賞の6冠を受賞した。他にも、第114回ザテレビジョンドラマアカデミー賞で5冠など、様々な賞を得て、社会現象にもなった。第28回AMD Award '22において、AMD理事長賞を授与した理由について、一般財団法人デジタルメディア協会は次のように評価している。

東京・世田谷代田を舞台に、声がなくても愛が伝わる設定と演出、事情がわかると前に戻って観たくなる伏線と回収など、今の若者たちの空気感をオリジナルドラマとして見事に描き出した。放送後はtwitterの世界トレンドで毎週のように1位を獲得し、見逃し配信の再生回数も全11話で6191万再生と歴代最高を記録した。

また、テレビの前にはいない若者に届けるため、「エピソード0」ドラマやドキュメンタリーといった複数の配信オリジナルコンテンツを作成したり、SNSではスポーツ中継延長時に本編に入りきらなかった未公開シーンや小道具の投稿をする等、今の生活スタイル合わせたきめ細かな工夫も光った。時代を切り取るセンスと新しいことに挑戦する姿勢を高く評価した。

上記のように、作品としては世田谷代田を舞台に「若者たちの空気感」を提示できた点を評価している。その一方で、時代の流れを読み、ドラマの世界観を他の視点からも楽しめるようなコンテンツも配信するようなビジネス展開もヒットを後押ししたことがわかる。本章では、『silent』がいかに世田谷代田を使い、現代の若者の暮らす街を表現したのか、確認していく。

かつての恋人、佐倉想（目黒蓮）が病気で聾者になったことを知らずに、聴者の青葉紬（川口春奈）は世田谷代田駅のベンチで本を読む想と偶然再会し声をかけるところから恋愛物語が展開されていく。声を使う聴者同士、手話を使う聾者同士、同じ属性や慣れたコミュニケーション手段（手話か声か）を使う者同士の方が気持ちを通じ合えるのか、作品は観客に疑問を投げかける。二人が再会した世田谷代田駅前の想が座っていたベンチ（第1話 51:23-51:36）は、ドラマのラストで二人が待ち合わせをする場所（第11話 53:03-53:32）にも使用され、本作の象徴的なアイテムとなっている。ドラマの放映後、筆者が学生と共に下北沢を訪れた2023年や2024年の春頃には、女性二人組がベンチで写真を撮ったり、世田谷代田駅周辺や下北線路街を撮影しながら歩いたりする姿をしばしば見かけた。ロケ地巡り（フィルムツーリズム）をしていたと推測されるが、2025年度になると、その状況も落ち着いてきたように思われる。また、2023年度当初から聖地巡礼を盛り上げるための極端な仕掛け（ロケ地を紹介する巨大な看板など）を見かけることはなく、通常の下北線路街の景観が保たれていた。

本作では下北沢駅前の賑やかな風景は使われずに、下北線路街の歩道が何度も登場する。想と紬や、聴者同士の紬と恋人の湊斗（鈴鹿央士）が歩きながら語る場面や、聾者同士の想と友人の奈々（夏帆）が待ち合わせする場所などに使用されている。しかし、後景としては下北線路街の名所の看板等はほとんど見えず、観客は世田谷代田駅と渋谷のタワーレコード店以外、匿名性の高い静かな場所と認識していた可能性が高い。そして、これまで考察してきた『TOKYO EYES』や『ざわざわ下北沢』のような盛り場としての下北沢が排除されている。聴者と聾者の恋模様を描いた作品のため、手話の場面で字幕が何度も表示され、タイトルの『silent』にあるように静かな世界をイメージづけている。『ざわざわ下北沢』のような下北沢独自の電車や雑踏の音、音楽の街のイメージからは脱却し、静かな住宅街へと変貌している。一方で、世田谷代田駅のアクセスの良さを、紬が音楽を好きなことを理由に渋谷のタワーレコード店で働いているという設定から提示している。渋谷はうるさい場所や聴者向けの場所として描かれ、下北沢地域と音によって対比される。

また『TOKYO EYES』や『ざわざわ下北沢』に何度も登場した踏切は下北沢駅前の開かずの踏切が使われていたが、『silent』では地下化し消滅した「開かずの踏切」のかわりに、高校の同級生で親友であった想と湊斗が再会する場面で世田谷代田駅から徒歩30分ほどの東急世田谷線の踏切（第2話 51:23-52:46、第3話 11:32-13:22）が使われており、シークエンスの最後によりやく踏切がしまるものの、それまでは電車音もなく、登場人物の会話以外、静かな光景が映し出される。常に、台詞の合間に電車や踏切の音がする『TOKYO EYES』や『ざわざわ下北沢』とは大きく異なる点である。

登場人物たちが何度も利用する下北線路街の道幅は広いいため、声も通りやすく手話をしてもし通りすぎる人ともぶつからず、人もま

ばらな開けた場所となっている。実際に、下北線路街に建つ建物の高さはおさえられており、自然豊かな景観のもとベンチがあちこちに設置され、視界が広いのも特徴に挙げられる。これらの特徴は、都市計画を進めるにあたり、防災や自然との共生を意識した結果生まれた空間であり、そのことを視覚的にも聴覚的にも示されており、その環境をドラマはうまく利用している。特に、想と奈々はシモキタ園藝部によって手入れされた「シモキタ雨庭広場」やそこに続く階段を頻繁に利用する。筆者が訪れた 2023 年には、シモキタ雨庭広場に移動本屋の車が停車しており、車の窓からみえるのどかな風景の中で本を発見する楽しさを体験することができた。シモキタ園藝部の人々が管理しているため、訪れる時期で風景も変わり、飽きることはない。

『silent』は、小田急線地下化によって誕生した下北沢の街並みを徹底的に利用しながら、若者の街のイメージを維持させている。『silent』によってもたらされた新たな下北沢像は、小田急電鉄がさらにイメージを強調させるために、繰り返し利用している。

『silent』の舞台となった場所を示す「silent ロケ地マップ」を無料で放映後の 2023 年から小田急線の全 70 駅や PDF でも配布し、担当者は「マップ片手にドラマの世界観に浸りながら、春散歩を楽しんでほしい」と語っている（『朝日新聞』2023 年 4 月 6 日）。さらに、2024 年 10 月から 1 年間放映開始された小田急電鉄の CM「思いの糸」には、『silent』の主人公紬を演じた川口春奈が起用され（小田急電鉄）、世田谷代田駅周辺を友人とめぐる姿が描かれている。2025 年 10 月から放映開始された CM では舞台が移動したが、引き続き川口春奈が出演している。このように、下北沢には下北線路街および『silent』により、世田谷代田駅と静かな住宅街のイメージが新たに加わった。

## VI. おわりに——都市変容と都市のアイデンティティ

筆者は、以前『表象の京都』で映画における観光都市京都の表象について論じている。加藤幹郎が 1950 年代の花街映画の舞台としての京都と東京を比較して、「五〇年も前に撮られたこの映画の舞台が往時とほとんど変わらぬ姿のままのこっているところが、スクラップ・アンド・ビルトを都是とする東京都と古都京都との大いなる相違点である」（加藤 103）と指摘したように、京都は戦災を逃れ、古都京都をまとうことで景観面での大規模な変化を避けてきた。しかし、外観は守られてきたものの、都市イメージとしての京都には大きな変化が生じている。かつての近代小説を映画化した作品による花街や古都京都のイメージは観光資源へと転換された一方で、学生の街と京都アニメーションによる「アニメの聖地」という新たな都市イメージが定着した。京都表象の変化については、拙稿（堀野ほか編、『都市と文化のメディア論』67-78）で指摘している。映像都市・京都としての都市アイデンティティをより強固にする一方で、国際文化観光都市・京都としてインバウンド観光客の増加によりオーバーツーリズムを引き起こし、観光客優先

の街へと変貌し、観光公害によって住民の生活はより困難なものになりつつある。Netflix のドラマ作品『舞妓さんちのまかないさん』（2023 年）のヒットも影響し、花見小路の私道を行きかう観光客の多さから 2024 年より私道の通り抜け禁止と罰金制度を設けて住民の生活空間を守る対策を講じることになった。また以前は紹介制であった舞妓になる間口が、現在は京都花街の公式ホームページに舞妓募集のページが出現し、誰もが応募できる状態となっている。後継者問題も抱えているせいか、花街の慣習自体が変化していることもうかがえる。

繁華街の商業施設をのぞけば、大規模な都市開発が行われない京都において、下北沢のような大規模な反対運動も起きず、変化のないように一見見えるが、その中身としての都市アイデンティティに揺らぎが生じているとも言える。下北沢の景観は大幅に変化した。住民が抱える都市アイデンティティとしての変化は京都の方が大きいかもしれない。もともと京都は、日本初の小学校、市電（京都電気鉄道）、水力発電（蹴上発電）など東京遷都で東京に負けぬようと、新しいものの好きの性質も抱えている。国内でも一早くオーバーツーリズムという昨今の社会課題に向き合い解決策に挑んでいる側面からいえば、京都は新たな時代に入るともいえ、再び明治初期のような都市アイデンティティの転換を図っている過程にいるのかもしれない。

小田急判決で住民の定義が広げられた下北沢と、いちげんさんお断りの慣習により住民の定義が狭い京都という対照的な街で、それぞれ都市アイデンティティのあり方を揺さぶる出来事が生じているのである。本解釈は筆者自身が現在の大学に所属が変わりよそ者の立場となり、外部から京都をみる立場になったことも影響しているであろう。

本稿は、下北沢映画研究の導入部を提示するのみにとどまり、京都についてはあくまでも観光現象のみを提示したに過ぎない。下北沢の街に変化がある以上、映像作品にみられる下北沢表象についてはまだ議論の余地があるため、ここでは下北沢表象研究を体系化する試みの第一弾として、まずはその端緒を提示した。今後も、映画研究を通して、場所は限定せずに、街は誰のものか、住民とは誰か、映画は誰のまなざしを投影しているのか、についての考察は継続させていく所存である。

## 註

(1) 世界 331 都市 59 カ国で発行されているロンドン発の情報誌 *Time Out* の「世界で最もクールな街」のランキングで、2019 年に 2 位、2022 年に 7 位に選ばれている (Imada)。

(2) 当初本稿では『下北沢で生きる』を軸に論じることを検討したが、新たな映像が追加された 2025 年度版が発表されたため、別の機会に再度論じたいと考えている。

(3) LADY JANE は、2025 年に 50 周年を迎えたものの、駅周辺の再開発計画の影響で、賃貸契約が更新できなくなり、4 月 13 日に閉店された（『毎日新聞』2025 年 3 月 27 日）。

## 引用文献リスト

一般財団法人デジタルメディア協会、「第 28 回 AMD Award '22」『AMD アワード』、2023 年、（2026 年 2 月 1 日取得：  
[https://www.amd.or.jp/award/28/works/28\\_award\\_chiarman01.html](https://www.amd.or.jp/award/28/works/28_award_chiarman01.html)）。

大木雄高、「[LADY JANE] 又は下北沢周辺から——連載 25 ドキュメンタリー映画『下北沢で生きる』完成！」、『映画芸術』  
65 (1)、2015 年冬号、120-121 頁。

---、「[LADY JANE] 又は下北沢周辺から——連載 26 『ざわざわ下北沢』を乗り越え、シモキタを再起動すべし！」、『映画  
芸術』65 (2)、2015 年春号、80-81 頁。

---「下北沢 [13 年目の夏が過ぎた シモキタヴォイス 2019]」『建築ジャーナル——ぼくらの再開発』（1294）、2019 年、  
16-18 頁。

小田急電鉄、『NEWS RELEASE』（24-28）、2024 年 10 月 1 日、（2026 年 1 月 10 日所得：  
<https://www.odakyu.jp/news/vdgv2e0000000cjt-att/vdgv2e0000000ck0.pdf>）。

加藤幹郎、『映画の領分——映像と音響のポイエーシス』（フィルムアート社、2002 年）。

ガルニエ、フィリップ、「カンヌ国際映画祭での海外プレス評 リベラシオン紙」、パンフレット『TOKYO EYES』（ユーロスペース、  
1998 年）、2-3 頁。

京の五花街、京都花街オフィシャルサイト、2025 年、（2025 年 11 月 30 日取得：  
<https://www.ookinizaidan.com/>）。

佐藤信介著、市川準原案、『ざわざわ下北沢 シナリオ 100』（ENBU 研究所、2000 年）。

椎名慎太郎、「環境行政訴訟の原告適格再論——2004 年行訴法改正は不十分である」『山梨学院ロー・ジャーナル』6、  
2011 年、1-34 頁。

須川まり、『表象の京都——日本映画史における観光都市のイメージ』（春風社、2017 年）。

---「観光都市化がおよぼす京都表象の変遷京都に生まれつつある新たな都市表象」、堀野正人／谷島貴太／松本健太郎編

著『都市と文化のメディア論——情報化するコンテンツ／ツーリズム／トランスナショナルコミュニケーション』（ナカニシヤ出版、2024年）、67-78頁。

田村葉、「個性的すぎる「シモキタ」再開発の仕掛け人——旅館にミニシアター」『日経トレンド』、2022年9月9日、（2026年2月10日取得：<https://xtrend.all.nikkeibp.co.jp/atcl/contents/18/00698/00006/>）。

蔦井孝洋、「『ざわざわ下北沢』 撮影報告のようなもの」『映画撮影』（146）、2000年、24-27頁。

新村千穂、「ざわざわ下北沢 散歩。」『東京人』15（7）、2000年7月号、123-127頁。

ペドロレッティ、ブリス、「ジ・アイズ・オブ・トーキョー THE EYES OF TOKYO」、パンフレット『TOKYO EYES』（ユーロスペース、1998年）、4-5頁。

保坂展人／小林正美、「対談：対立から対話へ——協働のプラットフォーム [ラウンドテーブル] をつくる」『建築ジャーナル——下北沢の20年』（1353）、2024年、4-9頁。

三浦倫平、「迷宮の盛り場・下北沢——その誕生と終焉」『Sociology today』（18）、2008年、16-40頁。

---「環境行政訴訟が地域社会にもたらす可能性と課題——小田急大法廷判決のその後に焦点をあてて」『都市住宅学』（91）、2015年、53-57頁。

---『「共生」の都市社会学』（新曜社、2016年）。

---「公共空間をめぐる都市社会運動の可能性と課題——東京都世田谷区下北沢地域における紛争に焦点を当てて」、三浦倫平／武岡暢編著『変容する都市のゆくえ——複眼の都市論』（文遊社、2020年）、191-220頁。

---「「街」の表象とその変化に関する一考察」『ユリイカ』50(1)、2018年、215-224頁。

吉武美和子、「【TOKYO EYES】ができるまで（前）」『キネマ旬報』（1271）、1998年11月下旬号、90-91頁。

---「【TOKYO EYES】ができるまで（後）」『キネマ旬報』（1272）、1998年12月上旬号、198-199頁。

Imada, Kaila、「下北沢が「世界で最もクールな街」の7位に選出」『Time Out Tokyo』、2022年10月12日、（2025年11月10日取得：<https://www.timeout.jp/tokyo/ja/news/shimokitazawa-is-one-of-the-worlds-top-10-coolest-neighbourhoods-in-2022-101222>）。

『朝日新聞』、2023年4月6日、朝刊、東京B・地域総合、20面。

『ざわざわ下北沢 HD リマスター版』、2000年、（Blu-ray、オデッサ・エンタテインメント、2021年）。

「下北沢～なぜ若者は“シモキタ”で夢を見る?～」『ブラタモリ』（NHK、2023年4月22日放送）。

『下北沢カタログ』（フリースタイル、2007年）。

『下北沢で生きる SHIMOKITA 2003 to 2017 改訂版』、2017年（DVD、SHIMOKITAVOICE 実行委員会、不明）。

パンフレット『ざわざわ下北沢』（シネマ下北沢、2000年）。

パンフレット『TOKYO EYES』（ユーロスペース、1998年）。

ブックレット（封入特典）『ざわざわ下北沢』（Blu-ray、オデッサ・エンタテインメント、2021年）。

『毎日新聞』、2025年3月27日、東京夕刊、2面。

『silent—ディレクターズカット版』、2022年、（DVD、T Cエンタテインメント、2022年）。

『TOKYO EYES デラックス版』、1998年、（DVD、パイオニア LDC、2002年）。

## 付記

本稿は、文部科学省科学研究費助成事業（若手研究「映画研究による観光客のまなざし論の展開——観光表象研究を軸に」、課題番号：22K18109）における研究成果の一環を成すものである。

## ● 視点

「映画の快楽」はどこから来るか——荒井晴彦『星と月は天の穴』をもとに

谷川 拓矢（向上高等学校教諭）

### はじめに——「映画の快楽」はどこから来るか

長谷正人は論文「記憶と忘却の経験としての映画——映画を分析することの容易さに抗うために」<sup>※1</sup>の中で、上野昂志の論述<sup>※2</sup>を援用しながら、映画（を見る）という営為は「見ている瞬間には、一つ一つの断片の映像を見ているにすぎず、「見終わったときにはじめて全部の映像をまとめて一つの作品として想起し、把握する」ことの中においてこそ成立すると喝破した。いわば想起的記憶にもとづいて物語を再構成することの中にこそ映画はあるということだ。

そこで長谷は、「映画の快楽」（「いい映画を見た」「これこそが映画だ」などと映画の「旨味」を感じる）の根源はこの想起という営為自体にあるとする。「映画の快楽は、一度忘却したことをもう一度思い出すという観客の認識的営みから生じている」と述べ、さらに「思い出すことの快楽」「思い出すという快楽」と繰り返しながら、想起という営為そのものに快楽があるところを論の着地点としている。

今回私は、この長谷の提起を一步進めて、では想起することが「映画の快楽」を喚起するのはなぜなのか、想起することの何が「映画の快楽」を喚起させるのか、と問うてみたい。すなわち、「映画の快楽」は想起すること自体にあるというよりもむしろ、想起という営為が孕む「何か」によって喚起されるのではないか、というのが今回の問題意識である。

想起すなわち思い出すとは、単なる過去の反復、再現ではありえない。過去の体験は一時的であり、反復や再現はできない。仮に過去の体験と全く同じ状況を再現したとしても、それはかつて体験した「それ」ではありえない。つまり、想起はすべからず「ズレ」を孕んでおり、しかもその「ズレ」は解消しえないという不可能性を抱えている。

これは映画においても同様だ。先に見たように、映画（を見る）という営為が想起により成り立つのだとして、だが想起された映画は、実際に見た「その映画」とは「ズレ」がある。しかし、この「ズレ」は映画における欠陥やノイズではなく、むしろこの「ズレ」こそが「映画の快楽」を発生させるのではないか。

そもそも完全に把握できないものが「ひっかかり」として残り、いわば未完了であることによって鑑賞後も鑑賞者の中で働き続けるという特性を持つメディアが映画である。「その映画（を見た）」という一回的な体験をどうにか想起しよう、意味づけようとする思考・運

動の持続の中で、どうしてもなく言語化不能な部分に直面しながらも、しかし「あれは確かに何かだった」というかたちで感得されるのが「映画的快楽」ではないか。

すなわち、「映画的快楽」とは、すべてのカットの意味するところを完全に把握したときではなく、なぜよかったのかをすべて言語化することはできないが見終わった後もなぜだか頭から離れないというかたちで感得されるものではないか。もっとも、その映画のすべてを理解できたと看取する時、その映画の面白さは減じてしまうことだろう。

つまり、「ズレ」こそが「映画的快楽」を生み出していると言える。

映画の成立要件である想起という営為の「不可能性」（＝解消しえない「ズレ」）こそが、かえって映画の「可能性」（＝「映画的快楽」）を生み出すという逆説が、ここにはある。

荒井晴彦『星と月は天の穴』（以下、本作と呼ぶ）においては、こうした「映画的快楽」の発生要件である「ズレ」が、作品内のさまざまな表象に、あるいは作品構造自体に内在している。そのことによって、本作は「映画的快楽」を鑑賞者の身体と時間の中に発生させ、ひいては映画（を見る）という営為そのものを体験させていると言える。

以下、本作に内在する「ズレ」の表象を、具体的に見ていく。そのことを通して、それらの「ズレ」が本作の「旨味」の醸成にいかに関与しているか、また鑑賞者に対して映画的体験をもたらしているかを確認することになるだろう。

## 時代設定

本作の時代設定は、原作小説の1966年から3年ずらされ、1969年に設定されている。それに伴い、本作には、原作にはないアポロ11号月面着陸のくだりが付加されている。（すなわち、原作と本作の間には時代設定や物語内容に「ズレ」がある。）それにより矢添と紀子のやりとりにおける「星と月は天の穴」のくだりに「オチ」が付き、いわば矢添のヒトリズムが転覆されることになる。それが矢添の変化と結びつく。

物語前半で描かれるのは、元妻の裏切りによるトラウマから愛し愛される関係になることを恐れる矢添だ。もっとも表向きは「女は道具」などとうそぶき、女性との関係は娼婦・千枝子を買うにとどめ、それ以上踏み込むことをしない。（が、それは愛し愛されることへの恐れであり、さらに言えばそれを求めていることの裏返しでもあるだろう。）この縮まることのない距離（＝「ズレ」）こそが、矢添と千枝子の関係の「味」を生み出す。たとえば、矢添との距離を守ってきた千枝子だからこそ、物語後半において、矢添が千枝子を外に連れ出す場面で千枝子の見せるほのかな喜びや、矢添と千枝子の別れの場面で千枝子の見せる涙が「沁みる」のだ。

物語は、そんな矢添が「新時代」の女子大生・紀子との関係を経て、紀子に「ついていく」かのように読めるエンディングを迎える。紀子が先に歩いていき、立ち止まり、振り向いたところで何かを言い、それを見て矢添が歩を進め、紀子に追いつき、二人で歩きだすという、クライマックスの橋での場面である。（思えば、この物語は橋で始まり、橋で終わる、という円環を描いている。）他者を希求しつつも忌避する矢添から、他者と共に歩む矢添へ。このように、矢添をはじめとして、千枝子や紀子など、各作中人物の変化がそれぞれ描かれるが、それらもまた一種の「ズレ」であり、本作の「旨味」を醸成している。

さらに、エンドロール後の「1969年の思い出に」というテロップは、この物語が荒井自身の私的追憶とも接続する可能性を示唆する。これにより、物語の外にもう一つの枠が指定され（読みの位相に「ズレ」が生み出され）、物語外の「作家的背景」を絡めたもう一つの「読み」の可能性さえ予感させる。

2025年に1969年を物語るという「ズレ」を孕んだ表現を可能とする手立てとして、本作のモノクロ表現はあると考えられる。「1969年」の時代感の表現としても、また現代（撮影時は2024年）のものが写り込んでもその現代感を薄められるという意味でも、表現効果を発揮しているだろう。

それに対して、パートカラーの「赤」の表現も強く印象に残る。サーモン、糸屑、信号機、16歳の女の唇、入れ歯、紀子の腹の手術痕、矢添の描く人型、B子の唇、旅館の部屋、紀子の胸の噛み跡、少年の舌。モノクロ映像の中に時折挿し込まれる「赤」、これもまた「ズレ」を利用した表現であり、矢添（一部、矢添の執筆する小説内の人物「A」）に「揺らぎ」が生じる契機を映像的に示して、印象づける映画的表現である。

## 「哀しいけどおかしい」物語

映画冒頭において、すでにこの物語のキーワードが「ズレ」であることが示唆されている。矢添と大学時代の友人の会話劇が展開される場面だ。この場面は、矢添が時間感覚の「ズレ」に直面する場面だと言える。まだ子どもだと思っていた友人の娘が二十一歳になっていると友人に告げられ、矢添は半ば呆然とする。ちなみに、映画冒頭については、シナリオ段階とは語りの順序が入れ替えられており、完成作品においてこの場面が冒頭に置かれることとなった。（シナリオと完成作品の間にも「ズレ」があるということだ。）いずれにしても、この場面が物語の「入口」、すなわち物語に入っていき「境界」として位置づけられている。このことから、映画冒頭の場面は、この物語のキーワードが「ズレ」であることを示唆していると考えられる。

また、この場面の後に、書斎から公園のブランコを見下ろす矢添の視線、公園のブランコ側から矢添を見上げる視線がそれぞれ描かれる。(シナリオ段階ではこの場面が映画冒頭に置かれていた。)思えば、会話劇の場面よりも前のオープニングロールでも、この公園のブランコが映されていた。これらを考え合わせれば、この公園のブランコが、この物語において重要なファクターであることを示唆していると読める。

もとより、この公園のブランコは、矢添の心象の表象、過去のトラウマの象徴と読んでよいだろう<sup>※3</sup>。矢添ははじめ、この公園のブランコを部屋から眺めるだけで、距離を保つ。紀子に対し「ブランコには乗るな」とも言う。かつまた、公園のブランコ側から矢添を見返す視線が描かれることによって、トラウマやコンプレックスにとらわれる矢添を表現していると言えるだろう。

そんな矢添が、物語後半で、千枝子をこの公園に連れていき、ブランコを漕ぐよう進言する。また、エンディングロールでは、紀子がこの公園のブランコを勢いよく漕ぐのを目の前で眺める矢添の(ものと読める)視線が描かれる。これらのことは、われわれ鑑賞者に対して、矢添のトラウマやコンプレックスは解かれたのかもしれない、と予覚させる。

また、コンプレックスと言えば、矢添の入れ歯についても触れておきたい。矢添は43歳にして総入れ歯であることに対してコンプレックスを抱いているという設定により、矢添が「ダンディズム」を装おうとすればするほど、滑稽さが滲出する仕組みとなっている。このことは、矢添のしゃべり口調についても同様のことが言えるかもしれない。尊大に語るほどに、滲む滑稽さ。このように、本作は文学性と滑稽さの「ズレ」を巧みに活用した表現で描かれていることもまた指摘しておきたい<sup>※4</sup>。

## 矢添と紀子の物語

矢添は43歳、紀子は21歳との設定で、二人には年齢差がある。この年齢差をめぐっては、「戦中派」と「戦後生まれ」という世代の違い、「父性」への希求など、さまざまな論点があるかもしれないが、ここではやはりこの「ズレ」自体に注目したい。

また、矢添と紀子の「ズレ」として、二人の身長差、体格差にも触れておくべきだろう。

こうした矢添と紀子の「ズレ」が、二人の関係から「旨味」を滴らせ、矢添を揺さぶり、紀子を掻き立てる。紀子は「強さ」を増してゆき、矢添の自意識の殻は破られてゆく。

## 「裸」が「性」へと醸成される物語

本作をめぐる荒井へのインタビューの中で、以下のやりとりがある<sup>※5</sup>。

荒井 ……裸の女がいればすぐ反応するということじゃなくても、もう一つ何か胡椒的なものがセックスには必要なんじゃないか…

…何かファンクション必要というか。……

岩槻 つまり物語が必要ってことですか。

荒井 そうね、想像力というか。

つまり、荒井は「裸」が「性」になるにはその間に「想像」「物語」が必要だと言っている。「裸」とは物理的な肉体・身体、「性」とはそこに情緒や社会性を纏ったもの、と考えればよいだろう。

この発言をふまえれば、矢添の執筆する小説が映画内で（文字あるいは映像によって、映画内映画として）描かれる、いわば入れ子的構造を本作が持つことは、順当な帰結と言えるだろう。小説の執筆を経て、紀子との関係性が「裸」から「性」へと進展してゆく。すると本作は、「物語」「想像」すなわち「フィクション」を媒介として、「裸」が「性」へと醸成されてゆく物語とも言えるだろうか。そして、その物語の成立にもまた、本作の構造自体が持つ「ズレ」が寄与していることは言を俟たない。

この点で、一つ言い添えておけば、本作をめぐっては、映画内現実と映画内映画の位相を混同していると思われる評言もいくつか見受けられる<sup>※6</sup>。しかし、こうした誤読を生み出すこと自体が、本作が映画（を見る）という営為の特性を如実に物語っていることの証左である、と言えるかもしれない。

## 結語

ここまで見てきたように、本作にはさまざまな位相の「ズレ」が重層的に織り込まれており、そのことがいかに「映画的快楽」をもたらし、さらには映画（を見る）という営為そのものの実践となっているかを確認した。

今後の荒井作品がどのような展開を見せるのか。さらに「映画（を見る）とは何か」を追究していくことになるのだろうか。引き続き注目していきたい。

## 註

※ 1 初出は『intermedia』（早稲田大学国際情報通信研究科メディアデザイン研究室／映像コミュニケーション研究所、2003、92-97 頁）。今回は長谷正人『映画というテクノロジー経験』（青弓社、2010、226-235 頁）所収のものから引用した。

※ 2 長谷は、上野昂志『沈黙の弾機——上野昂志評論集』（青林堂、1971）に所収の複数の論述を参照している。

※ 3 たとえば、渡辺葉子「1969 年、細部に沁みる時代の面影」（『映画芸術』2025 年秋号第 493 号、編集プロダクション映芸、2025、20-22 頁）において、「公園のブランコは、別れた妻が男と密会していた場所として矢添のトラウマの象徴とな」っており、「公園の場面は、……矢添の心象を描出し」としていると論じられている。また、原作小説の作者吉行淳之介は、「『厄年』の頃のこと」（吉行淳之介『星と月は天の穴』、講談社文芸文庫、1989、178-182 頁）において、初出から単行本化にあたっての改稿について、「主人公の心象を具象化するために小公園を設定することに気付いたとき、書き直しという厄介な仕事の見通しがついた気持ちになった。」と述べている。

※ 4 たとえば、紀子を演じる女優咲耶は、パンフレット掲載のインタビューで「矢添や紀子をはじめ、登場人物全員に滑稽な面があるんですけど、それを文学的な響きのセリフと美しい映像で大真面目に見せていくことによって、絶妙な滑稽さになっていく」と述べている。また、荒井は、同じくパンフレット掲載のインタビューで「文学的な映画になったと思うけど、ダンディズムと総入れ歯という組み合わせの悪さを抱えた主人公の生き様を見てほしいと思っています。……哀しいけどおかしい」と述べている。引用はいずれも『星と月は天の穴』パンフレット（ハピネット・メディアマーケティング、2025）に拠った。

※ 5 「『星と月は天の穴』を語る 荒井晴彦放談番外篇」（『映画芸術』2025 年秋号 第 493 号、編集プロダクション映芸、2025、10-17 頁）。

※ 6 たとえば、上野昂志はウェブ上での映画レビュー連載「新・黄昏映画館」において本作を論じる中で、「彼 [矢添；引用者注] には、[千枝子とは；引用者注] ほかに、街を出歩くときの散歩用として連れ出す若い女もいるが、より決定的なのは、瀬川紀子（咲耶）という 21 歳の大学生の存在である」と述べている。「散歩用として連れ出す若い女」を持つのは、矢添が執筆する小説内の人物「A」である。また、YouTube 上の映画レビューチャンネル「シネマサロン 映画業界ヒットの裏側」において、酒匂暢彦と竹内伸治が対談形式で本作をレビューする中で、映画内現実における「十六歳の女」「千枝子」「紀子」、映画内映画における「B 子」を混同してしまい、議論が錯綜している箇所がある。参照 URL は以下の通りである。

「新・黄昏映画館」

<https://littlemore.co.jp/shin-tasogareeigakan/post-0038> 閲覧日：2026.1.28

「シネマサロン 映画業界ヒットの裏側」

<https://www.youtube.com/watch?v=5s7EBWHUfzw> 閲覧日：2026.1.28

## ● 書評

徐玉著『女を見る女のまなざし——日本文芸映画における女同士の絆』、大阪大学出版会、2025年

藤倉 ひとみ（創価大学文学部専任講師）



「日本文芸映画」と聞くと、“文学の映画化”“上品なメロドラマ”“女が泣く話”といった既成の箱に入れて理解したくなる。徐玉氏の『女を見る女のまなざし——日本文芸映画における女同士の絆』は、そうした通念を内側からずらし、とりわけ 1950～60 年代の文芸映画を中心に、女性の欲望や女同士の関係がいかに表象されてきたかを精読によって捉え直す研究書である。しかも本書の狙いは、「この作品はレズビアン映画である」といった分類学の更新ではない。異性愛メロドラマとして流通してきたテキストの内部から、女同士の欲望や親密さがどのように“現れてしまう”のか——その成り立つ仕組みを、視線、声、空間、身体、スター・ペルソナといった映像の細部に張り付いて追跡する。読後には、作品の見え方が物理的に変化する感触が残る。

序章で著者は、文芸映画が「女性向け」ラベルと結びつきながら成立した歴史的条件を押さえ、そこで描かれてきた女性像や女性同士の関係が、男性同士の絆（ホモソーシャル）ほどには理論化されてこなかったことを問題化する。そして本書は、女同士の関係を同性愛か否かの単純なラベリングで片づけるのではなく、異性愛規範の内部に埋め込まれた親密さ・執着・競合の痕跡を読み取る方法を選ぶ。個別作品の精読を積み上げる構成も、この方法と相性がよい。引用文献がフェミニズム映画理論やクィア理論、日本映画研究を横断している点は、理論輸入の単純な適用ではなく、日本の文芸映画という固有の場で理論がどのように作動するかを試す姿勢を裏づける。

第一章（『お遊さま』溝口健二監督〔1951〕）は、章題「覆われた欲望」がそのまま本書全体のキーワードになる章である。宣伝上は男女の「愛欲」が前面に出る一方で、映画の画面は男を中心に置かず、姉妹（お遊／お静）の距離や緊張へ視線を誘導していく。横たわる身体、見上げる視線、前景と背景、遮蔽物による分断——こうした映像の配置が、男女の三角関係を“女同士の結びつき”へと変換してしまうという指摘は鋭い。女同士の欲望が露骨に言語化されないことを、単なる抑圧の痕跡として処理するのではなく、表象の「覆い」の工夫として読むことによって、欲望の所在を台詞ではなく画面の働きのうちに見いだす。ここには、映画研究として手堅い方法と、従来見落とされがちだった感情の線を拾い上げる批評的感性が両立している。

第二章（『挽歌』五所平之助監督〔1957〕／『女であること』川島雄三監督〔1958〕）で本書の議論はさらに複雑化する。鍵になるのは、女同士の親密さが「母性」や「母娘」という語彙へ“翻訳”される仕組みである。著者はここで母性を、ただ女性を縛る規範として切り捨てるのではなく、実の母の愛情に飢えた娘が「母なるもの」を渴望する道筋の中で、女同士の親密さが表象される媒介として捉える。疑似母娘、抱擁、呼びかけ、そして声（特にヴォイス・オーバー）の配置が、母娘愛とレズビアン感性が交錯する感情の濃さを支える。川島作品では階段などの空間装置が人物関係を加速させ、その揺らぎが場の感触として立ち現れる。ここで明確になるのは、本書がいう「絆」が友情や連帯の称揚の語りではなく、憧れ、依存、反発、敵意まで含む強度として前面に出ているという点である。

第三章（『香華』木下恵介監督〔1964〕）は、いわゆる「耐える母」や「聖なる母」といった常套的な母親像に回収されない母・郁代を軸に、母娘関係を「家」制度と結びつけ、その解体（およびそこから離脱）を描く章である。郁代と娘の関係は母性の美談ではなく、父系の「家」に女性を組み込む力学への抵抗として描かれ、『香華』が「家」を出ることから始まり、娘もまた「家」を出ることへ向かう運動は、制度批判を物語の骨格として刻み込む。本章の強みは、この批判を台詞やプロットの主張に還元せず、空間（家／防空壕／父の家）やカメラ移動、閉鎖性の可視化といった映像表現に即して示す点にある。家は制度として語られるだけでなく画面上の空間として具体化され、それゆえ離脱もまた物語上の決断にとどまらず、空間からの脱出として経験される。

第四章（『華岡青洲の妻』増村保造監督〔1967〕）は、本書タイトルの「女を見る女のまなざし」を最も正面から展開する中核章である。焦点になるのは、女性が「見られる」だけでなく、他の女性を見つめ、測り、競い、読み取ろうとする視線の運動である。中心に据えられるのは夫をめぐる単純な三角関係というより、加恵（嫁）と於継（姑）の相互凝視であり、その往復が作品の緊張を駆動する。著者はこの嫁姑関係を、家庭内対立にとどまらない女性同士の欲望と権力の配置として読み替える。加恵も於継も一方的に見る／見られる側に固定されず、視線が交差することで、嫉妬や対立は「男をめぐる感情」に還元されないかたちとして読み



ジェンダー／セクシュアリティ研究が、しばしば制度史や言説史へ偏りがちな状況に対し、映画テキストの形式分析から応答するものとしても位置づけられる。

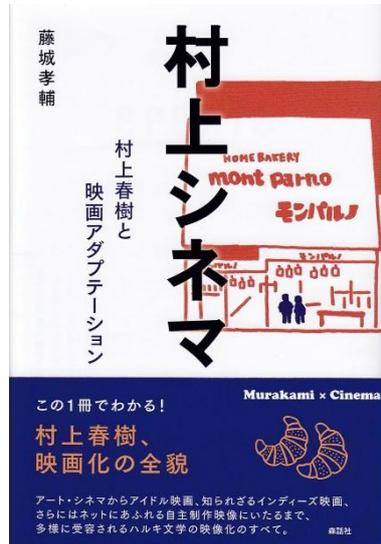
同時に、本書の強みは「次の問い」を残す。たとえば、当時の受容（観客がどのように読み、宣伝がどんな言葉で女性を呼び込んだのか）や配給・宣伝などの産業的条件と、「覆い」の表象戦略がどこまで連動していたのかは、さらに厚く接続されうる領域である。また「レズビアン感性」という語が、歴史的主体の実践と言説にどこまで接続可能なのか、あるいは現代理論が与える可視性の枠組みとして理解すべきなのか、その緊張関係自体を対象化して検討する余地もある。もっとも、これらは欠点というよりも、本書が新たに示した論点が今後の研究を促す、という意味での課題である。そして、あとがきでも示されているように、本書は博士論文を基盤にしなが、映画研究とジェンダー研究の双方に橋を架けようとする姿勢が明確である。だからこそ、ここで挙げた点も、次の研究へつなげる論点として開かれていると理解できる。

本書を読んだ後に起きる最大の変化は、映画の見方が変わることに尽きる。これまで「男の物語」として処理していた関係の構図が、「女同士の相互凝視」として立ち上がってくる。これまで「母性の美談」として見過ごしていた抱擁が、別の温度を帯びる。これまで「家のドラマ」としてしか見ていなかった空間が、女性を囲い込む装置として迫ってくる。そうした見方の転換を、理論の力だけでなく、映像の細部の力によって引き起こす点に、本書の学術的達成がある。文芸映画を、異性愛中心の枠組みから解放し、女同士の欲望の歴史として読み替える——本書はそのための手続きと実例を提示する、参照価値の高い研究書である。

## ● 書評

藤城孝輔著『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』、森話社、2024年

横濱 雄二（大妻女子大学文学部教授）



村上春樹の文学作品がさまざまな言語に翻訳され広まっていること、また、村上作品を原作とする映像作品が数多く作られていることは、いずれも言を俟たない。たとえば 2025 年 10 月には、映画『アフター・ザ・クエイク』が公開された。『神の子どもたちはみな踊る』（新潮文庫）を原作としたこの映画では、たき火が東日本大震災と結びつけられていた。もちろん、2000 年に刊行された（文庫化は 2002 年）原作のなかに、東日本大震災が登場することはない。このように、村上春樹作品の映像化に際しては、小説作品に対して映像化の際にさまざまな変更が加えられ、それにより映像化作品の解釈もまた、さまざまに揺れざるを得ない。

藤城孝輔『村上シネマ——村上春樹と映画アダプテーション』は、著者によるはじめての学術書である。著者は沖縄映画を専門としているが、一方で村上春樹の文学作品の映像化の問題についてかねてから取り組んでおり、精力的にその成果をさまざまな学会誌などに発表してきた。本書はそれらをとりまとめたうえで書き下ろしを加えたものである。

本書はおおよそ時代順に 4 部に分けられており、4 つの補章が内容上関連する章の後ろに配置される構成をとっている。

このうち第 I 部は第 1 章のみからなる。冒頭に置かれたこの章は、鈴木清順の映画の『騎士団長殺し』への影響について、その細部にわたって考察し、さらに震災後文学の文脈と接続して、死者の憑在論として論じたものである。村上文学を原作とする映像作品を論じている本書の他の章と異なり、この章のみ村上作品に対する映画の影響を細部にわたって観察している。それと同時に、作

品の分析をそのみで完結させるのではなく、より広い社会的な文脈と接続するという本書の方法論が示されている。

第Ⅱ部「インディーズ映画の時代」では、1980年代日本における村上春樹の映画化作品を中心に、世界でのアダプテーションを含めて分析が行われている。第2章では大森一樹監督『風の歌を聴け』（1981）において、原作にあった死という主題に対し、原作小説から過去の位置づけを変更することで、映画では意図的にノスタルジアが前景化されていることを指摘している。第3章では山川直人による自主製作の短篇を皮切りとして、3つの短篇『パン屋襲撃』『パン屋再襲撃』『100%の女の子』を題材とした映像化作品が世界各国で幅広くなされている様相を具体的に検討する。著者は自らの語学力の限界を言いつつも、英語のみならずヨーロッパ各国の言語でなされたアダプテーションのリストを作成し、可能な限り内容を確認して論じている（中華圏については先行研究に譲っている）。第4章は野村恵一の長篇映画『森の向こう側』（1988年）をとりあげ、映画作品が原作の短篇小説「土の中の彼女の小さな犬」から踏み出して死者への拘泥という主題を引き出したことによって、『ノルウェイの森』など同時代の村上文学と接続したと高く評価している。

1990年代には村上作品の商業映画でのアダプテーションは途絶えていた。続く第Ⅲ部と第Ⅳ部では、2000年代以降の作品の分析が中心となる。第5章では市川準監督『トニー滝谷』（2004年）の語りを取りあげ、その原作への忠実さを例証するとともに、昭和末期という時代性や市川準の作家性をも読みとっていく。第6章は、舞台をロサンゼルスに移したロバート・ログヴァル監督の『神の子どもたちはみな踊る』（2007年）の独自性を明らかにしつつ、その独自性の源泉が、背景とする社会とそれを基盤とした認識枠組の違いにあること、すなわち小説が日本社会、映画がアメリカ社会それぞれの固有性と結びついていることを剔出している。第7章では、トラン・アン・ユン監督『ノルウェイの森』（2010年）を題材に、村上文学のグローバルな受容のあり方が示される一方、その広がり西欧と北米に限定されているとも指摘される（237頁）。著者は、トランによる映画化作品を、日本映画における昭和ノスタルジアの文脈ではなく、グローバル・アート・シネマのそれに置くと同時に、製作の経緯や構造に日本の商業映画の慣例を読みとっている。

第Ⅳ部「多様化するコンテキスト」では、第Ⅲ部で俎上に挙げた諸作品と異なり、原作の改変やその背景となる社会的文脈に焦点が置かれる。第8章は、ユ・サンホン監督による韓国のアイドル映画『アコースティック』（2010年）をとりあげ、登場人物の性格付けの変化をスターのイメージに即して改めたものと把握するとともに、韓国の大衆文化やそのグローバル化についても考察がなされる。続く第9章は、従来原作に忠実と見なされてきた松永大司監督『ハナレイ・ベイ』（2018年）について、原作の視線の表現を映画におけるアイライン・マッチと捉えて、原作小説からの逸脱をショット分析によって明らかにしたうえで、映画におけるジェンダーの保守

性を剔出し、日本社会のジェンダー表象の変容までも議論の射程に収める。第 10 章は「納屋を焼く」（1983 年）を原作とするイ・チャンドン監督『バーニング 劇場版』（2018 年）における可視性／不可視性を軸としてジェンダー表象や北朝鮮との緊張関係を読み解き、映画が男性の視線の限界すなわち男性優位の認識枠組の限界を指し示していると結論づける。第 11 章では濱口竜介監督『ドライブ・マイ・カー』（2021 年）における他者性について、主としてレヴィナスを援用しつつ論じる。その際、著者は濱口が当初韓国ロケを予定したことを踏まえ、東アジアとりわけ韓国と日本との文脈を読み込むことで、作品の結末から他者との応答の失敗と可能性を引き出している。ここまでの議論を踏まえつつ、著者は「原作という他者との想像的な交流にこそ、アダプテーションの魅力があるのではないか」（407 頁）と結論づけている。

なお、補章では海外で製作された作品を分析している。①は「踊る小人」（1984 年）をもとにスウェーデンで製作された短編映画『小人たちと踊る』（2003 年）、②は同じく「めくらやなぎと、眠る女」（1983 年初出、95 年改稿）に基づくウクライナの短篇『音の日記』（2012 年）、③はNHKで放送された『特集ドラマ バーニング』（2018 年）、④はアニメーション作品『めくらやなぎと眠る女』（2023 年）をそれぞれ取りあげている。とくに③はローカライズの問題点を考察し、原作への忠実さより放送上の倫理や局側の解釈を優先することで韓国あるいは原作という他者に向き合い損ねた作品であると指摘している。

あらためて確認しておく、本書の特色は、まえがきに「社会的コンテキストの理解を映像テキストの分析と同程度に重視する」（12 頁）とあるように、作品の解釈をより広い文脈とつなげることにある。その際に著者は現代思想の鍵概念を媒介とすることがあるのだが、そのときの記述が、それらの理論に疎い評者にはいまひとつ明確さを欠くように思われた。

一例として、第 1 章では木村朗子の震災後文学論を参照しつつジャック・デリダの憑在論を援用する。この援用そのものが問題なのではなく、行論がこの援用を踏まえつつも慎ましく『騎士団長殺し』のなかに留まることに対し、読み手である評者はさらに一步踏み出した場合どうなるのかという一種のもどかしさを感じざるを得なかった。死者が現在に姿を現すという「憑在」を『騎士団長殺し』あるいは東日本大震災以降に限定せず、それ以前から死を主題化していた村上文学と重ね合わせると、あるいは村上文学の映画アダプテーション諸作品と重ね合わせると、はたしてどのような視野が開けるのだろうか。

もうひとつ例を出すと、第 3 章の結論部ではアガンベンの「剥き出しの生」への言及がある（112 頁）が、この概念と村上文学の映画アダプテーションとの交錯についての議論は、さらに一步踏み込むことができるように思われた。ビオス（社会的な生）の外に置かれるすなわち無権利という意味では本書の述べる通りであり、村上は「世界文学として認識され各地でアダプテーションが作られるようになるとメインストリームの商業メディアとして機能するようになったと結論づけられる」（113 頁）という著者の結論はその範囲で

妥当であるが、これは著者が無許諾のまま族生するアダプテーション作品をビオスの側から見ていることを示している。アガンベンの「剥き出しの生」を援用するならば、ひるがえってここで問題とすべきは、それらの作品のゾーエー（生物的な生）とはなにかである。これらのアダプテーション作品は、あるいは社会的な約束から解放され、メインストリームの商業メディアとは異なる在り方を得ているのかもしれない。あるいはすでに村上作品のアダプテーションを離れ、なにかそれまでとは異なる在り方の生を得ているのかもしれない。そのアダプテーションの極北もまた、追求されるべきことのひとつだろう。

一方で、第 10 章や第 11 章でなされた考察は、たとえば第 10 章で論じられている可視性（不可視性）やアダプテーション作品が社会的文脈に再配置されたことで生まれる高度な批評性、あるいは第 11 章で考察される他者性をめぐる議論のいずれもきわめて興味深く、たんに村上文学の映画化という枠組みをこえて、アダプテーション一般にも通じるものである。

以上に述べたように、本書は村上文学のアダプテーションについて多くの作品をとりあげ子細に検討し、その多様な文脈を浮かび上がらせている。これはひとつの達成である。しかし一方で、村上文学のアダプテーションについて、その全体的な特徴をとりまとめて論じることはない。もちろん、このことは「それぞれの時代、文化のコンテキストにおいて個々の映画化作品がもっていた意義をあきらかにしたい」（14 頁）という本書の意図によるものであり、無い物ねだりの類いではあるのだが、評者としては著者による村上春樹の映画アダプテーションの総論も読みたかった。

さらにいえば、いくつかの現代思想との接続は、本書のなかで十分に展開されているといいがたいところもある。しかし一方で、そのような接続を通じて、アダプテーションの理論的探究に新たな局面を切り開く可能性は大いにありうる。冒頭に述べたように、村上文学の映像化はいまもなされており、まだ今後も続くであろう。本書は現時点における村上文学のアダプテーション研究の到達点ではあるものの、通過点に過ぎない。多くの文脈に開かれている本書に対して評者の感じたもどかしさは、村上文学と映画アダプテーションという本書の主題がもつさまざまな接続可能性の多様さを示しているともいえよう。著者自身による、あるいは別の書き手による、新たな論考が強く望まれるものである。

## ●新入会員自己紹介

「物語の品質管理」への挑戦——生成 AI による脚本構造分析と計量映画学の新展開

浦川 修（リテラ企画代表、シナリオ・センター作家集団）

初めまして。このたび日本映画学会に入会いたしました浦川修と申します。現在 66 歳で外資系 IT 企業の執行役員を務める傍ら、シナリオ・センター作家集団に属し、20 年以上にわたり映像シナリオ創作および IT 利活用の研究を続けております。

私の研究の原点には、実作者として直面してきた「評価」への葛藤があります。コンクール応募と落選を繰り返す中で、「中だるみしている」「カタルシスが弱い」といった助言をいただく一方、修正のたびに指導者へ添削を依頼し続けることには限界がありました。その際、かつて製造業で経験した「非破壊検査」の概念が思い起こされました。なぜ脚本には、工程内で構造上の欠点を自主点検できる仕組みが存在しないのか——これが私の長年の問いの出発点です。

その後 IT 領域に移り、東京都立科学技術大学大学院では生産プロセスの工学的整理を、北陸先端科学技術大学院大学では暗黙知の形式知化とテキスト分析を、国際医療福祉大学大学院ではケア提供プロセスの構造化を学びました。いずれの領域でも、「経験に依存しがちな判断に、検討の足場を与える記述をどのように設計するか」という共通課題に取り組んできました。脚本術が説く構造論を形式規則化し、執筆中の原稿に適用して構造的偏りを自己点検できる仕組みを作ることが、現在の研究動機となっています。

現在は、生成 AI による脚本構造分析ツール「AI Narrative Arc Visualizer」の開発に取り組んでいます。出力の揺らぎを抑制するため、既存の脚本構造論や比較対象データを参照しながら、JSON スキーマを用いて数値情報に限定した分析を行います。各シーンから、登場人物の快・不快の推移を示す「感情値（-1.0~+1.0）」、物語の推進力を示す「緊張値（0~10）」を抽出し、リライト時の論点整理を支える客観的指標として位置づけています。

本研究は計量映画学（シネメトリクス）の潮流と接続するものですが、多くの既存研究が完成映像の事後的分析（ショットの長さや編集テンポの計測）を中心とするのに対し、私は脚本段階における意味論的パラメータの事前分析に焦点を当てている点に独自性があります。日本においてもショット長や視覚的リズムに着目した研究が一定の蓄積を持ち、そうした動向と連動しつつ新たな領域を開拓できればと考えております。

今後は、①名作脚本の感情・緊張曲線の類型化、②得られた指標と興行・レビュー評価との相関探索、③映画のカタルシスが観

客のメンタルヘルスに及ぼす影響の検討、の三点を軸に研究を進めます。とりわけ③はナラティブ・ベースド・メディスンの視点に基づく展望であり、まずは分析手法の妥当性を十分に検証していきます。

66歳にして映画研究の領域へ足を踏み入れることは大きな挑戦ですが、実務経験と学際的訓練を生かし、「見えない過程を記述し、議論可能にする」方法論を慎重に導入したいと考えています。定量分析は感性を否定するものではなく、実作者が自身の作品を客観視するための補助線です。先行研究から多くを学びつつ、脚本段階の分析という入口から、研究・制作・教育を横断する対話に資する論点を提示できれば幸いです。

どうぞよろしくお願い申し上げます。

## ●新入会員自己紹介

古典文学の再創造を愉しむ

神澤 透（放送大学大学院修士課程）

はじめまして。日本映画学会に受け入れて頂きありがとうございます。

ぼくは、放送大学で文学とそのアダプテーション作品の研究をしています。文学のアダプテーション作品は、映画のみならず演劇（オペラやミュージカルを含みます）、漫画、ゲーム等まで対象としています。主に映画へのアダプテーションに興味を抱いていますが、過去には漫画をアダプテーション作品として研究をしたこともあります。その時は、カミュ『異邦人』の研究を行いました。最新の論文は、メルヴィル『白鯨』と1956年のジョン・ヒューストン監督、レイ・ブラッドベリ脚本、グレゴリー・ペック主演の『白鯨』の比較検討をアダプテーション理論のフレームで考察しました。

アダプテーション作品としての映画は、1950年代に始まるアダプテーション研究の歴史の中では、原作に忠実であるべきだとされてきています。しかしながら、2000年代になると、ロバート・スタム、リンダ・ハッチオン、ジュリー・サンダース、トマス・リーチらによるアダプテーション論の理論構築がなされていきます。それらによれば、アダプテーション作品としての映画は、原作に「忠実」であることを重視するのではなく、新たな創造であると捉えるべきである、としています。創造的かつ反復的な行為なのです。この観点からすると、アダプテーション作品は、原作の翻訳ではなく、再話であるといえます。またアダプテーション作品は、文化的対話であり、原作との間は一方的な関係ではなく、相互に意味を生成しあうのです。この点からしますと、アダプテーション作品の影響を受けて、原作の読みが変わる現象を説明できます。文化的対話は、また間テクスト的な現象をもたらします。つまり、アダプテーション作品は原作だけでなく、他の作品や文化的コードとも関係しながら意味を生成しているということです。同時代性、同ジャンル作品の推移、リメイク等で反復している創造性などの分野に見て取ることができます。アダプテーション作品の作者は、原作の読者・観客であり、批評家としても捉えることができます。この観点から、作品は、原作への応答であり、時にその限界を暴き、時にその可能性を拡張するのです。

以上をメルヴィル『白鯨』にアダプトすると、1956年版は原作だけでなく、1950年代のハリウッド映画との間テクスト性、冷戦期の英雄像、宗教的象徴などとも関係している文化的翻訳であり、原作の意味を新たな文脈に移し替えているといえます。

他方アダプテーションの役割の一つに、以上のアダプテーション理論では明確には定立されていない側面があると思っています。それは、原作の鍵概念（『白鯨』においてはエイハブの〈狂気〉）を分かりやすく演出し、エンターテインメント性を持たせることです。1956

年版のエンターテインメント性は、セント・エルモの火のシーンとエイハブ対モービー・ディックの死闘のシーンに表れています。セント・エルモの火のシーンでは、原作が持つ宗教的・哲学的な抽象性を視覚効果に表すことに見事に成功しているといえるでしょう。蛍光色緑は、同時代の SF 怪奇映画で描かれる不気味なイメージを流用し、エイハブの〈狂気〉をおどろおどろしく描いています。観客は、文芸映画を見ているのだから、SF 怪奇映画も見ているのだから、その交錯する場面に幻惑を感じたことでしょう。それと同時に、強い印象が残ったはずで、ぼくは、このシーンが 1956 年版の記念碑的ランドマークであると捉えています。

その一方、エイハブとモービー・ディックの死闘は、後々に語り継がれ、イメージが反復され固定化されていくシーンとなっています。このシーンは当然のことながら、西部劇を彷彿とさせています。見るものをハラハラさせるエンターテインメントです。

以上のような分析装置を持って、映画を楽しむことが多いです。文芸映画を見るとワクワクします。日頃、国立映画アーカイブに入りをし、特集上映を楽しんでいます。

## ●新入会員自己紹介

泉鏡花を座標として日本映画を探究する

周 佳正（広島大学大学院人間社会科学研究科博士課程後期）

この度入会させていただき、誠にありがとうございます。広島大学人間社会科学研究科博士課程後期所属の周佳正と申します。

泉鏡花を中心として新派劇と新派映画を研究テーマにしています。

日本映画と縁を結んだのは高校時代のことです。世界各国の映画を数多く観ましたが、なかでも寺山修司監督の『草迷宮』は、衝撃的な場面と絢爛な映像美、後味の深い物語が相まった、妖艶で切ない悪夢のような 40 分として強く記憶に残りました。その後、寺山の映画・実験映像を観る一方で、中国語で読める泉鏡花作品の翻訳が『高野聖』『外科室』程度に限られている現実を知りました。実際に読んでみると、鏡花ならではの詩的で華麗絢爛な言葉が織りなす世界に魅了されましたが、特に『草迷宮』の翻訳が見当たらないことに強いもどかしさを覚え、これを契機に日本映画と日本文学への関心が芽生えました。大学進学後、専攻選択に迷った際にもこの体験を思い出し、日本語・日本文学専攻を選びました。四年間の学習を通じて鏡花文学の魅力を少しずつ理解できるようになり、卒業論文では小説『草迷宮』を取り上げ、登場人物の倫理規範の矛盾に着目して作品解読を試みました。2019 年には笹川杯日本研究論文で二等賞を受賞しましたが、鏡花文学への理解はなお不十分で、とりわけ日本映画と鏡花文学の関係はほとんど研究できていないという意識を抱いたまま、日本への留学を決意しました。

泉鏡花の演劇は、主に二つの種類に分けられます。一つは鏡花自身が執筆したオリジナル戯曲で、基本的には幻想的な作品です。従来の鏡花戯曲研究は、こうした作品を対象とするものが多いです。もう一つは、劇作家が鏡花の小説をもとに脚色し、男女の恋愛を中心に描いた戯曲です。これらは新派劇の代表演目として数え切れないほど上演され、人々に親しまれてきました。その意味で、新派劇の基調を定めたのは泉鏡花であると言っても過言ではありません。しかし、原作至上主義の影響により、長年にわたって「お涙頂戴」で芸術性に乏しい通俗的な演劇として軽視されてきました。

鏡花文学の新派劇化の始まりは、1894 年に発表された小説『義血侠血』と、翌年に大幅に改編され新派劇として上演された『瀧の白糸』です。その後、吉沢商店によって制作された『通夜物語』（1910 年公開、現存なし）を皮切りに、鏡花文学の映画化が徐々に広がっていきます。

四方田犬彦は、日本映画における泉鏡花の重要性をいち早く認識した研究者の一人であり、最初の『通夜物語』（1910 年）

から最後の『天守物語』（1995年）まで、泉鏡花作品が32回映画化された事実を踏まえ、それらが日本映画の草創期から1990年代まで物語の源泉として日本映画を支えてきたと指摘しました。しかし、鏡花作品の映画化についての具体的研究は乏しいのが現状です。

そこで私は、修士論文『『義血侠血』から『瀧の白糸』へ——『義血侠血』の新派・映画への成立と変容』において、泉鏡花作品のなかでも映画リメイク回数が最も多い『瀧の白糸』を研究対象とし、原作小説『義血侠血』から新派劇、さらに映画へと至る成立と変容の過程を探究しました。修士論文では、次の二点を明らかにしました。第一に、繰り返し映画化された『瀧の白糸』の多くは小説を直接映画化したものではなく、新派劇をもとに映画化されたものであり、泉鏡花の小説そのものではなく、演劇家たちが脚色した各版の新派劇こそが、これらの映画にとっての「原作」となっているという点です。すなわち、新派劇は鏡花文学と映画を架橋する存在だと言えます。第二に、長年にわたる新派劇の変容によって、原作小説が持っていた多様な主題は捨象され、男女主人公の恋愛主題が保持されつつ純化され、作品の性格が新派悲劇から喜劇的メロドラマへと転換していくという点です。映画もそれに伴って変化していきます。ただし、その変容をもたらした要因についての考察は、まだ十分ではありませんでした。

修士論文を執筆する過程で、私は「アダプテーション」という現象に着目することによって、近代恋愛小説の創作・変容・消費のプロセスを、ジャンル相互の関係と受容（消費）の観点から捉え直すという研究の構想を得るに至りました。ここでいう「アダプテーション」とは、複製ではない反復であり、アダプテーション作品は原作と完全に同一であることはありえず、必ず原作との「ずれ」を抱えます。その「ずれ」には、新たな作品を生み出そうとする後進の創作者の意志、時代による倫理観や規範の変遷、さらには各メディアの特性の違いなどが大きく影響します。

私は「アダプテーション」を捉え、原作との「ずれ」に創作者の意志、時代の倫理規範、メディア特性が反映される点に注目しつつ、①現実の虚構化と古典・戯曲の引用方法、②小説の新派劇化、③新派映画の制作と興行戦略を対象として研究を進めたいと考えています。

以上を踏まえ、泉鏡花を座標として日本映画を研究することで、今後、より広く、より深く日本映画を探究していきたいです。

## ● 出版紹介

- 名嘉山リサ会員（編著）／藤城孝輔会員（編著）『千葉真一、南へ——アクション映画魂と沖縄・台湾』、沖縄映画研究会（編）、七月社、2026年2月。
- 杉野健太郎会員（編著）『ギャツビー100年——F・スコット・フィッツジェラルド『グレート・ギャツビー』を読む』、三修社、2025年12月。

※出版情報につきまして

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。（書評対象の選定につきましては「日本映画学会報執筆規定」をご参照ください）。また、書評対象ではない書籍の出版に関しま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

- 浦川 修（リテラ企画代表）、映像シナリオ制作／AIによる映像シナリオ生成研究
- 管 新寧（大阪公立大学大学院博士課程）、映画史／満洲映画
- 周 佳正（広島大学大学院博士後期課程）、日本映画論／文学と映画学／新派劇と映画／メロドラマ
- ワン ジャン（明治学院大学大学院研究生）、太平洋戦争映画研究
- DAI HUI（日本大学研究員）、文学と映画学

## ● お知らせ・新メールアドレスについて

2026年4月1日より、当学会のメールアドレスが下記の通り変更となりますので、お知らせ申し上げます。

【新メールアドレス】 [office@japansociety-cinemastudies.org](mailto:office@japansociety-cinemastudies.org)

今後のお問い合わせ・ご連絡につきましては、上記のメールアドレス宛あるいは学会バンクを通じて事務局にご連絡くださいますようお願い申し上げます。ご不明な点がございましたら、お気軽に事務局までお問い合わせください。