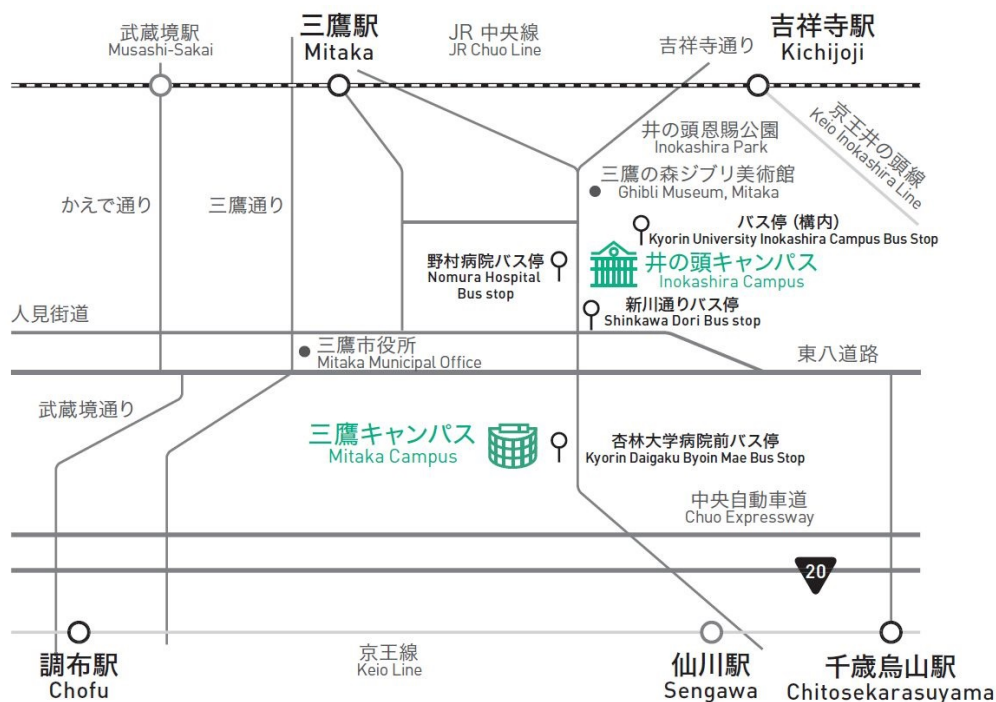


日本映画学会 第15回例会 プログラム

2026年8月21日（金） 10:05 開始

杏林大学 外国語学部 井の頭キャンパス

（〒181-8612 東京都三鷹市下連雀5-4-1）



【アクセス】 <https://www.kyorin-u.ac.jp/univ/access/inokashira.html>

【キャンパスマップ】 <https://www.kyorin-u.ac.jp/univ/student/campus/inokashira/>

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（E311 教室） 塚田 幸光（関西学院大学教授／大会運営委員長）	
10:10-10:45	於：第1室（E311 教室） セッション A 【日本映画フィフティーズ】 司会：板倉 史明（神戸大学教授） （A1）「成瀬巳喜男『白い野獣』にみる男性の周縁化——「自由恋愛」を超えた女性解放の可能性」 早川 唯 （筑波大学人文社会系博士特別研究員）	於：第2室（E410 教室） セッション B 【ホン・サンスの演出】 司会：門間 貴志（明治学院大学教授） （B1）「ホン・サンス映画における「自己反映性」の再考——『よく知りもしないくせに』の演技と演出に注目して」 ト部 倫子 （東京科学大学環境社会理工学院社会人間科学系博士課程）
10:50-11:25	（A2）「『都会の横顔』にみる清水宏の実写的精神——都市版『有りがたうさん』として」 戴 卉 （日本大学研究員）	セッション C 【スコセッシのナラティヴ】 司会：碓井 みちこ（立教大学教授） （C1）「ノワールの世界観のナラティヴ機能——マーティン・スコセッシ監督『ミン・ストリート』論」 佐藤 康生 （専修大学大学院文学研究科英語英米文学専攻修士課程）
11:30-12:05	セッション D 【アルモドバルの母娘】 司会：小原 文衛（公立小松大学教授） （D1）「ペドロ・アルモドバルの『ハイヒール』と『ボルベール』の娘たちの叶わぬ母への愛——ジュディス・バトラの「ジェンダー・メランコリー」とジョン・リヴィエールの「仮装としての女性性」の概念を手掛かりにして」 伊集院 敬行 （島根大学法文学部准教授）	セッション E 【貞子とテレビ暴力】 司会：小川 順子（中部大学教授） （E1）「なぜ貞子はテレビから這い出たのか——映画『リング』の背景としてのテレビ暴力規制論」 梅澤 祐典 （合同会社トイボックス・リーシング代表社員）
12:05-13:20	昼休憩	

13:20- 15:40	第4回ワークショップ「エイジ・オブ・『タクシードライバー』—アメリカン・ニューシネマの古典を読み直す」 於：第1室（E311 教室） 司会・講師：伊藤弘了（熊本大学） ＜パネリスト＞ 伊藤弘了（熊本大学）『『タクシードライバー』のジャンル地図』 塚田幸光（関西学院大学）「反転するポルノ——身体、スペクタクル、『タクシードライバー』」 中村秀之（映画研究者）「殺戮のねじれた動機づけ——ダブルプロット、メタレプシス、クラスイズム」 藤城孝輔（広島大学）「ニューハリウッドとの関連から考える『タクシードライバー』の新しさ」
15:50- 17:10	講演「終わりの予兆—ミュージカル映画史のなかの『バンド・ワゴン』」 於：第1室（E311 教室） 長谷 正人（早稲田大学教授） （講演者のプロフィールは、プログラム13 頁をご覧ください）
17:10- 17:20	閉会の辞 大石 和久（北海学園大学教授／会長） 第1室（E311 教室）
18:30- 21:00	懇親会 Esola 吉祥寺駅前店 https://www.esola-kichijoji.com/

発表概要

<セッション A 【日本映画フィフティーズ】>

司会：板倉 史明（神戸大学教授）

10:10-10:45 (A1)

●「成瀬巳喜男『白い野獣』にみる男性の周縁化——「自由恋愛」を超えた女性解放の可能性」

早川 唯（はやかわゆい／筑波大学人文社会系博士特別研究員）

成瀬巳喜男（1905-69）の『白い野獣』（1950）は、戦後成瀬映画のなかでも占領期の日本の社会的背景を顕著に反映した民主主義啓蒙映画と受容されてきた。本作は、主演・三浦光子の渡米による撮影・公開の遅れも影響し、同時代の「パンパン映画」である溝口健二の『夜の女たち』（1948）やマキノ雅弘の『肉体の門』（1948）と比較して、評価や興行成績は芳しくない作品として認知されてきた。従来の「パンパン映画」の研究は、女性の肉体的解放という意味づけに着目したものが多く、紙屋牧子や菅野優香らの先行研究によって「女性の解放」という主題に疑問や矛盾が見出されてきた。

本発表では、『白い野獣』における男性の周縁化と女性同士の親密性を取り上げ、本作で描かれる戦後民主主義的理想である「自由恋愛」を超えた女性解放の可能性について論及する。まず、当時の民間情報教育局（CIE）の指針や映倫規程から「パンパン映画」の社会的位置づけを整理し、「罰」と「更生」から成る物語構造に組み込まれた男性の存在について検討する。そして、女性たちへの「罰」に主眼を置き、マイク・モラスキー（Michael S. Molasky）が『占領の記憶/記憶の占領』（2006）で取り上げた「梅毒」に加えて、三角関係に敗れる「失恋」という二つの要素を軸に分析する。さらに、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ『ニッポン・モダン：1920・30年代』（2009）や北村匡平『スター女優の文化社会学』（2017）といった先行研究を参照し、日本映画における逸脱的な女性表象と失恋の関係について考察する。確かに同時代の映画評論や批評においても、本作の主人公・湯川（三浦光子）が体験する失恋は売春という罪に向き合う契機とされてきた。しかし、本発表では、本作の男性たちは「パンパン」たちの「罰」にも「解放」にも直接的に関与し得ずに周縁化されていることを明らかにする。

ここでは、売春婦の治療・更生施設「白百合寮」の寮長・泉（山村聡）への湯川の恋心の始まりが明確でないこと、彼女の関心が常に女医・中原（飯野公子）へ向けられていることを取り上げる。そして、湯川の中原への執拗なアプローチや泉への関心の媒介が中原であることから、ヘテロセクシャルな「自由恋愛」における失恋と「罰」との関係問い直す。また、寮のほかの女性たちが婚約者との再会に苦悩したり、父親不在のまま出産したりする様から、男性との結びつきが女性の「救済」と直結していない可能性を論じる。このように本発表では、本作が内包する「自由恋愛」を女性の「更生」や「救い」とする言説への根源的な懐疑を掘り上げる。

さらに発表者は、中原をはじめとする寮の女性たちは、彼女たちの「罰」である「失恋」や「解放」、「救い」に直接的に関わる存在であることを明らかにする。ここでは、徐玉「母性幻想とレズビアン感性：『挽歌』と『女であること』における久我美子」（2021）におけるレズビアン的感性の議論や菅野『クィア・シネマ』（2023）における「クィア」の概念をふまえ、湯川の中原への感情に潜在する「クィア」的要素を模索するとともに、他の寮

生たち同士の結びつきにみられる「更生」と「解放」の様相から男性との「自由恋愛」に依拠しない女性の再生の可能性を見出していく。

湯川から中原に向けられる感情が泉へのアプローチに先行していた点に加え、湯川からの一方通行的なものである点は、彼女への「罰」として作用する。更生を促す男性職員たちに対して反発していた湯川は、中原による不均衡な婚姻関係を不潔とする主張に共鳴し、彼女に心を開く。この主張は、意中の男性との「自由恋愛」や結婚を「更生」や汚れからの「解放」とする前提へ疑問を示すと同時に、本作に見られる男性の周縁化を象徴する。また、湯川は中原にたばこの共有やダンスといった身体的な接近を求めること、彼女の泉への関心は中原と泉の関係の噂が発端であることに着目し、中原への想いと泉への想いの相違を分析する。さらに中原が泉に好意を抱いていることが明らかになった直後に、寮生・増田（北林谷栄）の梅毒の発症やマリ（木匠久美子）の妊娠が発覚し、湯川に罪を意識させることから、彼女の「罰」となる「失恋」は、泉ではなく中原に対するものである可能性を示す。

こうした観点から、「パンパン映画」である『白い野獣』における女性の「解放」にはヘテロセクシャルな「自由恋愛」という規範的構図からの「逸脱」が内包されていたことを明らかにする。本作に登場する「パンパン」の女性たちは、彼女たちを取り巻く男性たちによって「更生」を促される存在であると同時に、その言説に抵抗し、女性同士の関係のなかに「解放」を見出す存在でもある。本発表では、このような「逸脱」こそが、占領下の検閲体制のもとでは明示し得なかった戦後日本映画における「女性」の表象の新たな可能性を象徴している可能性に論及していきたい。

10:50-11:25 (A2)

●『『都会の横顔』にみる清水宏の実写的精神——都市版『有りがたうさん』として』

戴 卉（たいき／日本大学研究員）

『都会の横顔』は清水宏が戦後に東宝で撮った作品である。清水宏の戦後の作品は、主に「蜂の巣シリーズ」を中心に評論されてきたが、『都会の横顔』（1953 年）に注目した論考はほぼなく、この作品の価値は無視されてきたと考える。本稿は、同作が清水宏の戦前期の傑作『有りがたうさん』（1936 年）と地続きの重要な作品であることを論じ、ひいては清水宏における「実写的精神」の戦後的展開を明らかにするものである。

まず、本論における基準となる『有りがたうさん』の位置づけを確認しておきたい。岸松雄は「清水宏の『有りがたうさん』は、やむにやまれぬ實寫的精神の發露であった」（岸松雄『日本映画様式考』河出書房、1937 年）と評価する。この作品は全編をロケーション撮影で収めて社会の様々な階層の人、とりわけ底辺にいる人々を描き、なおかつ中心的な人物が欠けている。これらの点に「実写的精神」が顕れていると考えられ、そして『都会の横顔』においては、こうした特徴の一部が受け継がれている。

また、戦時期に「メロドラマ」を専らとしていた大船撮影所にあつて、『有りがたうさん』以降、清水宏はメロドラマから逸脱しようとする傾向が見られる。それに伴い、戦前期に表現されていた近代性を象徴する都会風景、そこに生きるモダンガール、モダンボーイの姿が次第に後景に退き、代わって舞台は田舎へ移っていった。戦後、

清水宏は松竹を離れ、制約のない自由な立場で作品を撮ることが多くなる。下関から大阪のみかへりの塔までの旅を描いた『蜂の巣の子供たち』（1948 年）、静岡での『その後の蜂の巣の子供たち』（1951 年）、奈良での『大仏さまと子供たち』（1952 年）はいずれも地方の風土を扱った作品群である。こうした流れの中で、従来田舎を偏愛してきたかに見える清水が、1953 年の『都会の横顔』において突如として東京の銀座へ舞い戻ってきた。この作品は、舞台を田舎や山奥へ移して以降、清水宏が再び都市生活の只中に分け入り、そこに生きる人々の横顔を捉えた稀有な一作である。

『都会の横顔』は『有りがたうさん』の実写的精神を継承し、それを都市（銀座）において展開する。本作において重要なのは、迷子の母を探す過程や迷子をめぐる出来事を契機として、人物が空間を移動しながらさまざまな人々と出会う構造である。『有りがたうさん』においては運転手が移動する担い手であるのに対して、『都会の横顔』においてはサンドイッチマンがその役割を担っている。さらに、迷子という子どもの視線が加わることによって、銀座という空間は複数の視点によって捉えられる。このような人物の移動と出会いの連鎖によって構成される空間は、多様な人々が交錯する「移動空間」として機能している。そして、この移動空間の構造が、清水宏の実写的精神を具体化する方法となっているのである。

さらに注目すべきは、『都会の横顔』において都市空間である銀座が、田舎や自然と同様のものとして捉えられている点である。冒頭において、本作は路面電車から都市風景を捉えるショットによって始まるが、これは『有りがたうさん』における山道を走るバスの視点と呼応する構図になっている。また、サンドイッチマンの視点を通して描かれる銀座は、単なる盛り場ではなく、作中で「海の底」や「故郷」と形容されるように人々にとってある種の原初的な空間として感じられている。都市は田舎と異なる空間であるが、そこに同質性が潜んでいる。

『有りがたうさん』では伊豆の山間の風景が舞台となり、道中で流行歌のレコードを売る村の娘、芸者の娘、朝鮮人労働者の女性などとの出会い、彼らの生活を描くのに対して、『都会の横顔』においては、道端にいる占い師、靴磨きの女、浮気をする男女、英会話の先生と英語を勉強する芸者などの生活を描く。靴磨きのトシコは職人気質の女性であり、靴を通して履く人の性格を見抜く観察力を持つ。彼女の観察を通して、戦後銀座に生きる人々の姿が浮かび上がるのである。また、迷子のミチコの家族も経済的に厳しい状況にあることが示唆される。父親は戦後、職に就くことに苦労した過去を持ち、現在の会計士の仕事も一家を養うには十分とは言えない。こうした困窮のなかで、母親はミチコが赤い靴を履く姿を想像しながら、ついに銀座の高級な靴を持って店を出てしまう。気が付くと、すでに盗んでいたのだ。この出来事は、夜の街を彩るネオンが戦後の経済復興を象徴する一方で、そこに経済的困難を抱える人々がなお存在することを浮かび上がらせる。

以上のように、『都会の横顔』は『有りがたうさん』の実写的精神を継承しつつ、それを都市空間へと拡張し、東京の銀座を田舎や自然と同じように取り扱おうとする新たな試みであり、さらに移動を通して戦後の生活を背景とした人々の姿を描いた。

<セッション B【ホン・サンスの演出】>

司会：門間 貴志（明治学院大学教授）

10:10-10:45（B1）

●「ホン・サンス映画における「自己反映性」の再考——『よく知りもしないくせに』の演技と演出に注目して」 ト部 倫子（うらべともこ／東京科学大学環境社会理工学院社会人間科学系博士課程）

韓国のホン・サンス批評において、その作家性を説明する主要な語彙に、「日常性」、「自己反映性」、「差異と反復」がある。なかでも「自己反映性」[자기반영성]をめぐる先行研究は、およそ三つの傾向に整理することができる。第一にホン・サンス自身が作中の登場人物に投影されていると捉える立場、第二に映画という表現媒体そのものを探求するという意味で用いる立場、第三に作品の形式が映画という虚構性への省察を観客に促すという立場だ。その定義は論者ごとに揺れており、その多くがホン・サンス自身の思想や経験が作中の登場人物に投影されているという意味での「自己投影性」に議論を収斂させてきた。事実、数多くのホン・サンス作品には彼自身を彷彿とさせる映画監督や大学教授が頻繁に登場する。撮影当日にその日の脚本を書くというスタイルを完全に取りようになった第 5 作『女は男の未来だ』（2004 年）から、キム・ミニとの不倫スキャンダル前の第 18 作『正しい日、間違えた日』までに、男性の映画監督や大学教授が出演していない作品は 2 作品しかない。

ホン・サンスを彷彿とさせる登場人物は監督の分身として解釈され、彼らの語る哲学的な談話から、彼らの欲望が招いた過ちまで、監督の代弁・告白として受け取られる傾向にある。その結果、監督の分身としての男性主人公の解釈が作品分析の中心となり、撮影現場の条件や俳優の演技が生む効果はこれまで十分に検討されてこなかった。ここで、映画における「反映性」[reflexivity] とは、本来、作り手の自己が言及されるか否か、あるいはそれらを思わせる要素が含まれるか否かに還元されるものではない。映画という虚構がいかんして成立し、どのような構成や形式がその虚構を露呈させているのかという、映画という媒体への自己言及に関わる性質を指すものだ。本発表では、ホン・サンス作品における「反映性」が、撮影現場での偶然性や俳優の身体や経験からも生じている点を検討するうえで、「自己反映性」が最も顕著だと評されることの多い『よく知りもしないくせに』（2009 年）を分析の対象とし、本作の「映画という虚構」と「撮影現場という現実」が、俳優の存在を介して衝突する際に生じる効果について明らかにする。

本発表の構成として、まずはホン・サンス作品における「自己反映性」についての先行研究を概観し、それらの言説がいかんして「自己投影」という作家主義的な読解となっているのかを批判的に検証する。次に、『よく知りもしないくせに』の作品分析では、作中で三度繰り返される「自身の受けた暴力被害を女性が告発する場面」と、その都度主人公ギョンナムが示す「知ろうとしない態度」における演技と演出に注目する。女性たちの痛切な告発は、常に事後的に、あるいは画面外の音声として提示され、ギョンナムはそれらを徹底して知ろうとしないことによって平穏な日常を維持しようとする。ここで重要となるのが撮影現場での偶然性についてだ。撮影当日の朝に脚本を書き、撮影中に起きた偶然を積極的に演出へ取り入れるというホン・サンス特有の手法が、いかんしてギョンナムの自己中心的な態度を正当化し、倫理的な欠落を抱え込んだ「日常性」を形作っているのかを明らかにする。

最後に、女優オム・ジウォンと女優コ・ヒョンジョンの演技にそれぞれ注目する。まず、オム・ジウォンの撮影日記を参照しながら、彼女が不可視化された暴力を演じる過程で、どのような演出上の負荷が要請され、それが作中にどのような効果として現れているのかを分析する。さらに、終盤に登場する女優コ・ヒョンジョンの身体と経験が作中に与える効果について、ジェームズ・ネアモアによる映画演技とスター性についての議論を援用することでこれを検討する。彼女が過去のキャリアを通じて背負わされてきた「男性のファンタジー」というスター・イメージは、ギョンナムに向けて発する『よく知りもしないくせに』という一喝によって反転する。女優コ・ヒョンジョンという存在によって持ち込まれるテキスト外の要素が、作中でギョンナムが構築していた欺瞞的な日常をいかに解体しているのかを明らかにする。

<セッション C 【スコセッシのナラティヴ】>

司会：碓井 みちこ（立教大学教授）

10:50-11:25 (C1)

●「ノワールの世界観のナラティヴ機能——マーティン・スコセッシ監督『ミーン・ストリート』論」

佐藤 康生（さとうこうせい／専修大学大学院文学研究科英語英米文学専攻修士課程）

マーティン・スコセッシ監督『ミーン・ストリート』(Mean Streets, 1973) は、監督自身がアメリカ映画界において映画作家としての地位を確立した初期の代表作である。しかしながら、日本の映画研究においては『タクシードライバー』(Taxi Driver, 1976) への関心が圧倒的に高く、本作が学術的考察の対象として正面から論じられる機会は依然として限られている。本作はスコセッシのフィルモグラフィの中でも自伝的色彩が最も強い作品のひとつであるが、その特質は個人的記憶の再現に留まらず、登場人物の身振りや行為の様式を通じてリトル・イタリーという特定のエスニック共同体の社会的慣習と規範を精緻に描出した点にある。すなわち本作は、個人というミクロの次元と都市空間というマクロの次元を有機的に結合した映画であり、スコセッシが「ニューヨーク作家」と称されるゆえんの一端を本作において見出すことができる。

本発表が着目するのは、『ミーン・ストリート』に内在するノワールの要素と、そのナラティヴ上の機能である。先行研究においても本作のノワールの側面は一定程度議論されてきた。Marc Raymond は "The Multiplicity of Generic Discourses and the Meaning and Pleasure of Mean Streets" (2006) において、本作がギャング映画、フィルム・ノワール、バディ映画、ミュージカルの諸要素を複合的に織り込んだ混成的テキストであることを指摘している。また、Robert Kolker は A Cinema of Loneliness (2011) において、「本作はフィルム・ノワールとの弁証法的緊張関係を展開しており、その閉鎖的で暴力的な都市世界はノワールの多くの慣習を想起させる」(p. 230) と論じている。しかしながら、これらの先行研究はいずれもノワールの要素の指摘・抽出に留まっており、そうした要素が物語構造や映像表現においていかなる機能を担うかという問いには充分に対応しているとは言い難い現況にある。

フィルム・ノワール研究の領域では、James Naremore、Film Noir: A Very Short Introduction (2019) において、アメリカン・ニュー・シネマの台頭期にフランス映画批評の影響を受けた若い作家がノー

ルの映画を制作した事例のひとつとして本作を位置づけており（p. 15）、Robert Arnett も "Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema"（2020）において本作をネオ・ノワールとして分類している（p. 47）。こうした位置づけの背景には、スコセッシ自身の発言が大きく寄与していると考えられる。1995 年 7 月 19 日にアメリカで放映されたドキュメンタリー番組『フィルム・ノワール』においてスコセッシは、『ミーン・ストリート』がフィルム・ノワールをカラー映画の技法で表現するための意識的な試みであったと明言している。この発言は、本作のノワールの評価を自明のものとして流通させる一因となっており、精緻な映像分析に基づく学術的検証を遠ざけてきた側面がある。

以上の問題意識を踏まえ、本発表では『ミーン・ストリート』におけるノワールの要素がナラティブにいかなる作用をもたらしているかを具体的に検討したい。まず、マイケル・パウエル監督の作品から着想を得たとされる赤いライティングが用いられたバー空間の演出について注目し、続いて、リトル・イタリーの文化的・社会的枠組みに呪縛された登場人物たちの身体的・心理的閉塞について論じる。さらに、空間的表象としてのリトル・イタリーが持つ閉鎖性の構造に目を向ける。これらの分析を通じて本発表は最終的に、『ミーン・ストリート』のノワールの要素が個人（登場人物）というミクロの世界とリトル・イタリーというマクロの空間とを相互に媒介し、両次元を統合する映像的・物語的装置として機能していることを検証する。本発表は、『ミーン・ストリート』の分析のみならず、後のスコセッシ作品に内在する主題的・形式的萌芽を探るものである。

<セッション D【アルモドバルの母娘】>

司会：小原 文衛（公立小松大学教授）

11:30-12:05（D1）

●「ペドロ・アルモドバルの『ハイヒール』と『ボルベール』の娘たちの叶わぬ母への愛——ジュディス・バトラーの「ジェンダー・メランコリー」とジョン・リヴィエールの「仮装としての女性性」の概念を手掛かりにして」

伊集院 敬行（いじゅういんたかゆき／島根大学法文学部准教授）

本発表は、ペドロ・アルモドバルの『ハイヒール』（1991）と『ボルベール』（2006）の母娘関係に注目し、両作品に共通する娘たちが母に抱く愛憎の感情をジュディス・バトラーが『ジェンダー・トラブル』（1990）で論じる「ジェンダー・メランコリー」として、また、彼女たちの美しい外見と彼女たちがつく嘘を、ジョン・リヴィエールの言う「仮面としての女性性」（1929）として解釈することを試みる。

発表者がこのような着想を得たのは、リンダ・ウィリアムズの論文「メランコリー・メロドラマ：アルモドバルの悲哀と失われた同性愛的な愛着」（*All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, ed. Brad Epps and Despina Kakoudaki, 2009 所収）による。この論文でウィリアムズは、バトラーのジェンダー・メランコリーの概念を用い、『ハイヒール』の主人公レベカが抱く母ベッキーへの愛憎を論じることで、『ハイヒール』のメロドラマとしての独自性を主張する。ではバトラーの言うジェンダー・メランコリーとは何か。

ジェンダー・メランコリーとは、フロイトが「喪とメランコリー」（1917[1915]）で論じたメランコリーという概念に基づいている。フロイトによれば、喪が対象との別れに慣れるための嘆きであるのに対し、メランコリーは対象の無

意識的な取り込みによってその喪失を乗り越えようとするメカニズムである。しかし、そのためにメランコリーでは、主体は何を喪失したのかが分からなくなり、喪失を嘆くことができなくなってしまう。このメランコリーの理論に基づきバトラーは、エディプス・コンプレックスの近親相姦タブーに先立つものとして同性愛タブーを想定し、この禁止が引き起こす喪失が、幼児を同性の親にメランコリーの的に同一化させ、異性愛のジェンダー・アイデンティティやセクシュアリティを幼児の中／外に形成していくと論じる。

ウィリアムズはこのようなジェンダー・メランコリーの理論を踏まえ、『ハイヒール』がこれまで嘆くことができなかった同性愛的な愛着の喪失を嘆く画期的なメロドラマであると論じる（たとえば『ハイヒール』に似た母娘ものとして『ミルドレッド・ピアース』（1945）が挙げられるが、この作品では母娘の同性愛的な愛着は最終的に法によって裁かれる）。

ところで、もし『ハイヒール』がバトラーの言うジェンダー・メランコリーのメロドラマなら、本作にドラッグのパフォーマーであるファム・レタルが登場することは無視できない。なぜならジェンダー・メランコリーは、バトラーの「ジェンダー・パフォーマンス」の基礎となる概念だからである。だが、この論文でのウィリアムズの関心はメロドラマであるため、ファム・レタルについての考察は、彼／彼女がレベーカーにとって母の代理であることを論じるのに留まっている。

そこで本発表はウィリアムズの『ハイヒール』論を踏まえ、レベーカーとファム・レタルの類似を指摘し、これにより『ハイヒール』に「女性性」と「外見」というテーマがあることを指摘する。そして本発表はアルモドバル作品に認められる女性性と外見というテーマを論じるために、『ハイヒール』と『ボルベール』を比較する。もちろん、アルモドバルのフィルモグラフィーを見渡せば、女性と外見というテーマはいたるところに確認できる。たとえば、このテーマが最も際立つ作品の一つに、演技やトランスジェンダーをテーマにした『オール・アバウト・マイ・マザー』（1999）がある。だが、『ハイヒール』と『ボルベール』には、母と娘のこじれた関係、法の裁きを逃れる女たちの父殺しや夫殺し、手遅れの母娘の和解、そして歌（『私のことを想って』と『ボルベール』）という共通したモチーフが見られ、いふなれば姉妹作であることから、両作品の比較はアルモドバル作品における女性と外見のテーマを考察するのに有効だと思われる。

この外見と女性性のテーマの考察に当たっては、映画論ではメアリー・アン・ドーンが『ファム・ファタール』（1991）で女性観客の研究のために用いたことで有名なりビエールの「仮面としての女性性」を用いる。この論文は、女性性という仮面の下にサディスティックなペニス羨望を隠している、同性愛的な傾向を持つ女性たちを論じるものである。

そこで、もし『ハイヒール』のレベーカーがファッション、仕事、恋愛において母そっくりであることをメランコリーの同一化とみなすなら、レベーカーが義父殺しと夫殺のために使う睡眠薬や拳銃は、同一化で得た女性性の下に隠しているペニスを表象していることになる。そしてこの外見と女性性というテーマを、『ボルベール』のライムダの美貌と、女たちがピンチになったときにとっさにつく嘘——嘘は外見のようにその下に秘密を隠している——に認めるなら、『ハイヒール』と『ボルベール』の娘たちは、これら外見や嘘という武器により父の法をかいぐり、母との禁じられた抱擁をしようとしていると解釈できる。

<セッション E【貞子とテレビ暴力】>

司会：小川 順子（中部大学教授）

11:30-12:05 (E1)

●「なぜ貞子はテレビから這い出たのか——映画『リング』の背景としてのテレビ暴力規制論」

梅澤 祐典（うめざわゆうすけ／合同会社トイボックス・リリーシング代表社員）

鈴木光司の同名原作を映画化した『リング』（中田秀夫監督、1998 年）は J ホラーブームを巻き起こし、後にはハリウッドリメイクされ公開週の全米興行収入一位を獲得するなど大きな成果を収めた作品であることから、これまで同作の中核的なアイデアである「呪いのビデオ」をキーとして主に都市伝説やジェンダーの観点から多くの読解が行われてきた。

そうした読解の中で見落とされてきたのがテレビから這い出る幽霊・貞子の描写である。原作には存在しない映画版オリジナルのこの場面は現在では『リング』の象徴として流通しているが、なぜ映画版『リング』には原作には存在しないこの場面が決定的な要素として登場することになったのか。本発表では『リング』における「夜中に一人でテレビを見る子供」という描写の『ポルターガイスト』（トビー・フーパー監督、1982 年）との類似性に着目し、1980 年代初頭のアメリカで大きな社会的影響力を持っていたテレビ暴力の悪影響論が『ポルターガイスト』における「夜中に一人でテレビを見る子供」のイメージ形成に寄与した可能性を前提としつつ、日本においては 1989 年の連続少女誘拐殺人事件に関する一連の報道、およびそれに付随して興隆したホラービデオ規制議論が『リング』の脚本家・高橋洋に影響を与え、『ポルターガイスト』におけるテレビ暴力の悪影響論と同様に、テレビのもたらす危険と恐怖の象徴としてテレビから這い出す貞子のイメージに結実した可能性を指摘する。

『メディアと暴力』（佐々木輝美、1996 年）、および『メディアと日本人 変わりゆく日常』（橋元良明、2011 年）によれば、アメリカにおいてテレビで放送される暴力描写を指すテレビ暴力 (Television Violence) が問題視され、公的な調査研究対象となったのはリンドン・ジョンソンが 1968 年に「暴力の防止と原因に関する委員会」を立ち上げて以降のことである。1972 年の公衆衛生局長官諮問委員会報告書では児童のテレビ暴力視聴と暴力的傾向の間に生の相関があることが示唆され、1982 年に国立精神衛生研究所が公表した『テレビと行動：70 年代の科学的進歩と 80 年代研究への提言』（Television and Behavior: Ten Years of Scientific Progress and Implications for the Eighties）ではテレビ暴力の章において「暴力の視聴と攻撃的な行動には明白な相関がある」と結論づけられている。

『テレビと行動』が公表された 1982 年には作家のナット・ブレマー (Nat Brehmer) が「テレビを殺せホラー三部作」と呼ぶ 3 本のアメリカを舞台とするホラー映画の内『ポルターガイスト』と『ハロウィンⅢ』が公開されており、この 2 本はいずれもテレビがそれを視聴する児童に死をもたらす道具として描写されていることから、1980 年代初頭のアメリカにおけるテレビ暴力研究の成果、もしくはそのイメージが反映されていると考えられる。

日本でテレビ暴力に注目が集まったのは 1989 年の連続少女誘拐殺人事件の報道を通してであった。数千本のビデオが積まれた犯人・宮崎勤の私室がマスコミによって報じられると共に、宮崎が過激な残酷描写を売り物としていたオリジナルビデオ『ギニーピッグ』のシリーズ作を 2 本所持していたことから、ホラー映画（ホラー

ビデオ) が犯行に影響を与えた可能性が取り沙汰される。

『新聞研究』誌 1989 年 11 月号「問題多いホラービデオ規制」(原田三朗)によれば、1989 年には当時の総務庁が残虐性のあるビデオに関する青少年保護育成条例の運用見直しを都道府県に求める方針を出し、当時の厚生省中央児童福祉審議会も残酷なビデオの業界自主規制を要望する中間報告をまとめた。これを受け、1989 年 11 月の時点で『ギニー・ピッグ』シリーズなどのホラー映画を新たに有害図書指定した自治体は全国 29 府県に上り、1994 年には総務庁が公表した『青少年とアダルトビデオ等の映像メディアに関する調査研究報告書』では、ホラービデオの悪影響の有無が検討されている。

このようにホラービデオの悪影響論が日本社会に広がる中、『リング』の脚本家・高橋洋は宮崎勤の報道について「ビデオを集中的に大量に見ることは、脳に不可解な影響を及ぼすと思う」とコメントし、その後、『リング Complete Box』のブックレットでは澁澤龍彦の視聴者をショック死させる映画というアイデアを引きながら、「かかる概念がその後、鈴木光司の『リング』のそのものズバリの設定と響き合ったことは言うまでもない。映像が人を殺すとは何という抗し難く魅惑的なテーマだろうか」と述べている。以上のことから、映画『リング』において貞子がテレビから這い出す描写は、ホラービデオの規制議論を下敷きに形成されたと言える。

13:20-15:40

●第 4 回ワークショップ

「エイジ・オブ・『タクシードライバー』」

ーアメリカン・ニューシネマの古典を読み直す」

司会・講師：伊藤弘了（熊本大学）

<パネリスト>

伊藤弘了（熊本大学）「『タクシードライバー』のジャンル地図」

塚田幸光（関西学院大学）「反転するポルノ——身体、スペクタクル、『タクシードライバー』」

中村秀之（映画研究者）「殺戮のねじれた動機づけ——ダブルプロット、メタレプシス、クラスイズム」

藤城孝輔（広島大学）「ニューハリウッドとの関連から考える『タクシードライバー』の新しさ」

マーティン・スコセッシ監督の『タクシードライバー』(*Taxi Driver*, 1976) は、最もよく知られたアメリカ映画の一つであると言っても差し支えないだろう。本年（2026 年）はちょうど公開 50 周年の節目に当たっている。監督のスコセッシ、脚本のポール・シュレイダー、あるいは文字通りエポックメイキングな本作をめぐっては、国内外を問わず、膨大な議論が積み重ねられてきている。本学会所属の大勝裕史氏による卓抜な論文「ヴェトナム帰還兵映画としての『タクシードライバー』——ヴェトナム戦争の徴候、反復、アレゴリー」（『映画研究』

7 号、2012 年／加藤幹郎監修、杉野健太郎編著『映画とイデオロギー』ミネルヴァ書房、2015 年）に接している会員諸氏も多いことだろう。近年では『ジョーカー』（トッド・フィリップス監督、2019 年）を論じる際にさかんに参照されており、いまもって『タクシードライバー』の時代』は続いているようである。これまで暴力、都市、犯罪、男性性、ベトナム戦争、精神分析といった多様な観点から論じられてきた本作を、改めて読み直し、今日的意義と映画史的な位置づけを再検討する機会としたい。

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。伊藤弘了は、ジャンル論の枠組みから『タクシードライバー』へのアプローチを試みる。西部劇、ベトナム戦争映画、フィルム・ノワールといったジャンルとの連続性を指摘してきたこれまでの議論を整理・発展させるとともに、ジャンル論の持つ可能性にまで踏み込みたい。塚田幸光氏は、ニューシネマ（ニューハリウッド）が「性」の側からベトナム以後のアメリカ批判を展開することを踏まえつつ、脆弱な身体とスペクタクル、あるいは不能表象をこの時代のキーワードとして位置付け、ポルノ的な視点と政治的表象を交差させて議論する。中村秀之氏は、本作受容史における主要論点の一つである主人公の動機の問題を、形式と素材の間の緊張に注目しつつ、二重の筋の錯綜・作者性の再参入・重層的な階級関係という相互に関連する 3 つの作品属性から再考する。藤城孝輔氏は、映画史におけるニューシネマ／ニューウェイヴの意義について検討するとともに、同時代の作品との比較を通して本作のニューハリウッド作品としての特色を検証する。

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。

配信・ソフト情報

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 BD、DVD の入手が可能です。

15:50-17:10

● 講演「終わりの予兆—ミュージカル映画史のなかの『バンド・ワゴン』」

長谷正人氏 プロフィール

1959 年生まれ。早稲田大学文学学術院教授。専門は映像文化論、文化社会学。著書に『ベンヤミンの映画俳優論』（岩波書店、2025 年）、『ヴァナキュラー・モダニズムとしての映像文化』（東京大学出版会、2017 年）、『敗者たちの想像力—脚本家 山田太一』（岩波書店、2012 年）、『映画というテクノロジー経験』（青弓社、2010 年）、『映像という神秘と快楽—“世界”と触れ合うためのレッスン』（以文社、2000 年）、『悪循環の現象学—「行為の意図せざる結果」をめぐる』（ハーベスト社、1991 年）、編著として『映像文化の社会学』（有斐閣、2016 年）、編訳書としてトム・ガニング『映像が動き出すとき—写真・映画・アニメーションのアルケオロジー』（みすず書房、2021 年）、監訳書としてアーロン・ジェロー『日本映画のアルケオロジー—映像・国家・観客の近代 1895-1925』（山本直樹、志村三代子と共訳、東京大学出版会、近刊）、共編訳書として『アンチ・スペクタクル—沸騰する映像文化の考古学』（中村秀之と共編訳、東京大学出版会、2003 年）などがある。

18:30-21:00

● 懇親会 Esola 吉祥寺駅前店

<https://www.esola-kichijoji.com/>

日本映画学会

会長 大石 和久

大会運営委員長 塚田幸光 運営委員 北村匡平、中垣恒太郎、徐玉

開催校責任者：渡邊俊

事務局 和光大学表現学部 名嘉山リサ研究室内 〒195-8585 東京都町田市金井ヶ丘 5-1-1

事務局分室 埼玉学園大学人間学部 牛田あや美研究室内 〒333-0831 埼玉県川口市木曽呂 1510

事務局メールアドレス office@japansociety-cinemastudies.org

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