

# 日本映画学会

## 第13回大会 プログラム

2017年12月9日(土) 9:55 開始

京都大学総合人間学部棟

(〒606-8501 京都府京都市左京区吉田二本松町)

アクセスサイト URL: <http://www.h.kyoto-u.ac.jp/access/> [http://www.kyoto-u.ac.jp/ja/access/campus/yoshida/map6r\\_ys.html](http://www.kyoto-u.ac.jp/ja/access/campus/yoshida/map6r_ys.html)

# 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

第1室 (総合人間学部棟 1F1102 教室) 総合司会: 田代真 (国士舘大学教授、常任理事長)		第2室 (総合人間学部棟地下 1B05)	
9:55-10:00	開会の辞 松田英男 (会場校責任者、顧問、京都大学大学院教授)		
10:00-10:35	<b>セッション A [Gender]</b> (10:00-11:55) 座長: 佐伯順子 (同志社大学大学院社会学研究科教授)  (A1) 『ショウ・ポート』におけるジェンダーと人種の表象——エドナ・ファーバーの小説とジョージ・シドニーによる映画化作品をめぐる比較考察  西岡かれん (京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)	<b>セッション B [Media]</b> (10:00-11:55) 座長: 北浦寛之 (国際日本文化研究センター助教)  (B1) 亀井文夫は戦争末期に何を描いたのか——未公開映画『制空』(1945)  古舘嘉 (千葉大学大学院人文社会科学研究科博士課程)	
10:40-11:15	(A2) 「民主的なるもの」の陰画としての「女教師」——大島渚『白昼の通り魔』(1966 松竹) の分析から  杉本和子 (大阪府立大学大学院人間社会学研究科博士課程)	(B2) 芥川也寸志の映画音楽戦略——戦後日本映画の産業構造とモチーフの流用に着目して  藤原征生 (京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)	
11:20-11:55	(A3) 喪失と対峙する——『走れ、絶望に追いつかれない速さで』を一例として  久保豊 (京都大学国際高等教育院非常勤講師)	(B3) 玩具映画の普及と受容——子供の玩具映画文化とその多様性  福島可奈子 (神戸大学大学院国際文化学研究科博士課程)	
11:55-13:00	昼休憩		
13:00-13:35	<b>セッション C [Ozu]</b> (13:00-14:15) 座長: 木下千花 (京都大学大学院人間・環境学研究科准教授)  (C1) 小津映画の無人ショットをめぐる 1980 年代の言説——1970 年代の言説との関係に即して  具慧原 (東京大学大学院人文社会系研究科博士課程)	<b>セッション D [Asian Cinema]</b> (13:00-4:15) 座長: 佐藤元状 (慶應義塾大学法学部教授)  (D1) リアリズム、メタファー、情動 ——《酔・生夢死》における動物  藤城孝輔 (映画研究者)	

13:40- 14:15	(C2) 小津安二郎のトーキー移行の遅延問題について—— 1920年代末から1930年代半ばまでの発言と作品を手 掛かりに  正清健介（一橋大学大学院言語社会研究科博士課程）	(D2) National Myth Making and Masculinity in Takeshi Kitano's <i>Hana-bi</i> (1997)  唐津理恵（長崎県立大学国際社会学部准教授）
14:20- 16:10	<p style="text-align: center;"><b>シンポジウム「ヒッチコックを今どう語るか」</b></p> <p style="text-align: right;">於：第1室（1F1102教室）</p> <p>司会兼パネリスト：碓井みちこ（関東学院大学国際文化学部准教授） 「ヒッチコック映画を「読む」——研究の意義と難しさ」</p> <p>パネリスト：木村建哉（成城大学文芸学部准教授） 「ヒッチコックの『三十九夜』（1935）における「無実と間違えられた男」」 堀潤之（関西大学文学部教授） 「作家主義の栄華と衰退——ヒッチコックの場合」</p>	
16:30- 17:50	<p style="text-align: center;"><b>講演「Unwatchable Cinema: Hitchcock's <i>The Birds</i>」</b></p> <p style="text-align: right;">於：第1室（1F1102教室）</p> <p>D. A. Miller（カリフォルニア大学バークレー校大学院教授）</p> <p>コーディネーター 佐藤元状（慶應大学法学部教授） （講演者の詳しいプロフィールはプログラム最終頁をご覧ください。）</p>	
17:55- 18:15	<p>総会 杉野健太郎（事務局長・副会長、信州大学教授） 閉会の辞 山本佳樹（会長、大阪大学大学院教授）</p>	
18:30- 20:30	<p>懇親会（京都大学楽友会館会議室） 懇親会費 4千円 * 京都大学楽友会館：http://www.kyoto-u.ac.jp/ja/rakuyu/</p>	

# 発表概要

## <セッション A [Gender]>

司会 佐伯順子（同志社大学大学院社会学研究科教授）

10:00—10:35 (A1)

●『ショウ・ポート』におけるジェンダーと人種の表象——エドナ・ファーバーの小説とジョージ・シドニーによる映画化作品をめぐる比較考察

西岡かれん（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

20 世紀前半から中盤にかけて活躍したアメリカの女性作家エドナ・ファーバー（1885-1968）の小説は、黄金期を迎えていたハリウッドで計 25 本映画化され、彼女は映画学者トマス・シャッツに「20 世紀の作家の中で、ハリウッドと最も親密で、最も利益を生む関係を持った作家」とまで称された。So Big（1924）でピュリッツァー賞を受賞したものの、ファーバーは死後、小説よりも『シマロン』、『ショウ・ポート』、『ジャイアンツ』等の映画化された作品を通して、その名を残した。しかしファーバーとハリウッドは、多くの作家が映画業界と軋轢を起こしていたと同様、映画化に際して意見を対立させることもしばしばあった。J・E・スミスの *Edna Ferber's Hollywood: American Fictions of Gender, Race, and History*（2010）の中で詳しく述べられているように、ユダヤ系女性作家として、人種やジェンダーにおいてアメリカで自らがマイノリティに属していることに自覚的であったファーバーは、人種差別、女性差別を告発するようなりべラルな政治的メッセージをしばしば小説の中に込めたが、ハリウッドで映画化される時には、白人男性である製作者たちによってその政治的メッセージが歪められたり、薄められたりした。

発表者は、博士論文の課題として、エドナ・ファーバーの小説と、その映画化作品を、人種やジェンダーの表象に着目して比較分析するアダプテーション・スタディに取り組んでいる。その研究の一環として本発表では、エリザ・マクグロウが *Edna Ferber's America*（2013）で、ファーバーの小説の中でも、その後につくられた劇や映画があまりにも有名になったため、それらと切り離して語ることが最も難しいと述べた、『ショウ・ポート』を取り扱う。今回は、1926 年に書かれたファーバーの小説と、華やかなダンス・ナンバーが有名な、ジョージ・シドニーによる 1951 年版の映画を主な比較対象とする。

これまでファーバーの作品を批評する際には、人種の問題とジェンダーの問題は別々のコンテキストで語られることが多かった。しかしファーバー自身が、*A Kind of Magic*（1963）のなかで、「女性とユダヤ人は同じ理由で、生き残るために賢くならねばならなかった」と書いていることから分かるように、彼女の人種差別に関する意識は、女性差別の問題を描く際に複雑に組み込まれている。白人としてパッシングをする黒人女性キャラクター、ジュリーが、白人であるヒロイン、マグノリアと姉妹のように親密な関係を結ぶ『ショウ・ポート』は、ファーバーの中にある人種とジェンダーに関する意識がはっきりと結びついた形でテーマ化された小説であった。ジュリーが黒人であることが発覚し、ショウ・ポートを追われてマグノリアと離れ離れになった後に、マグノリアはジュリーの黒人性を内面化していく。彼女は子どもに黒人たちに習った歌を歌って聞かせるなどし、声だけを聞いた者に黒人に間違われることもあった。またファーバーの『ショウ・ポート』では、母権的な家族や社会の可能性が模索される。マグノリアの父親は、母の影に隠れて存在感が薄く、またマグノリアの夫は、ギャンブルにはまり、彼女と幼い娘を捨てて姿を消してしまう。マグノリアは、頼りない男たちではなく、ジュリーなど女性キャラクターたちとの結びつきを通して自立していく。

一方映画版では、J.E.スミスが指摘するように、MGM に当時専属のアフリカ系アメリカ人の女優がいたにもかかわらず、ジュリー役は、エヴァ・ガードナーによって演じられ、彼女が人種的マイノリティであるという要素は薄められた。また、映画序

盤では、ジュリー役のエヴァ・ガードナーと、マグノリア役のキャスリン・グレイソンは似通った容姿をしている。さらに、ガードナーのアルトの歌声を、アネット・ワレンのソプラノに吹き替えてグレイソンのソプラノ・ボイスに近づけることにより、二人のキャラクターは視覚的にも聴覚的にも、まるで「ダブル」であるかのような演出がなされていた。しかし、小説版で、時を経るにつれてマグノリアがジュリーを内面化していくのとは反対に、映画では、ジュリーが黒人であることが分かったと、二人の違いが強調されるようになっていく。さらに、映画では父親や夫の存在感が強められ、ラストシーンでは、マグノリアと夫が再会し、父権性に基づく規範的な家族が再生されることになった。

本発表では、人種やジェンダーの表象を巡って、大きな対立を起こしているように見える『ショー・ボート』の小説と映画の注意深い比較を通し、ファーバーの意図が、小説とは製作者や観客層を異にする映画の中でどのように反映され、どのような影響力を持ったのかを明らかにしたい。

## 10:40—11:15 (A2)

### ●「民主的なるもの」の陰画としての「女教師」——大島渚『白昼の通り魔』（1966 松竹）の分析から

杉本和子（大阪府立大学大学院人間社会学研究科博士課程）

私はこれまで木下恵介『女の園』（1954）や『青い山脈』5作（1949、1957、1963、1975、1988）における「女教師」像の分析をおこなってきた。そこから日本映画における「女教師」像が戦後日本の民主主義における建前と本音の二重構造を象徴するものであり、現状との軋轢や自己との葛藤が生じない「民主的なるもの」として提示されることで、かえって戦後日本社会が内包していたジェンダー非対称な構造を維持する役割を果たしたことを明らかにした。また、1988年以後には、「女教師」像は民主主義のロールモデルとしてジェンダー非対称な現実をカムフラージュする力を失い、性的欲望の対象としてむき出しのジェンダー不平等な現実を象徴する存在となったことも指摘した。

この研究の過程で気づいたのが、「女教師」表象のある戦後民主主義映画と初期の大島渚の映画との関連である。今村昌平の『にあんちゃん』（1958）と大島の『愛と希望の街』（1958）、木下恵介の『女の園』（1954）と大島の『日本の夜と霧』（1960）、今井正の『青い山脈』（1949）と大島の『白昼の通り魔』（1966）や『日本春歌考』（1967）との間には、明らかに大島が戦後民主主義映画を担った監督たちへのオマージュやパロディとして彼らの影響を受けたと考えられるシーンが登場する。それらの作品の中から、今回はまず『青い山脈』（1949）と『白昼の通り魔』（1966）の関連について取り上げたい。

1966年に大島渚は『白昼の通り魔』でレイプされる「女教師」を小山明子に演じさせた。それは今井正の『わが青春に悔いなし』（1946）や『青い山脈』（1949）における原節子の演じた女性像を「戦後民主主義」の欺瞞性や限界の象徴とみなしたパロディとしての陰画の表象であった。この発想は、私自身がこれらの映画を見て抱いた問題意識と通じるものである。

しかし、なぜ大島渚が「民主的なるもの」の矛盾を告発し、それに対抗するための表象として、「女教師」像を用い、性暴力の対象としての表現を促進していったのか。そして、それはその後のメディアにおける「女教師」表象の市場かにどのような影響を及ぼしたのか。これが、本発表の研究設問である。

先行研究を参照すると、四方田（2017）は、大島の『白昼の通り魔』における「強姦」表象を、感傷性や目的意識から自由な記号として位置付け、それに対する優等生的な似非フェミニズム糾弾を的はずれなものとしている。また、こ

の映画は強姦された女性が被害者としてそのトラウマを克服する物語であるという従来の評価を覆し、女性が当初から視線のクローズアップという表象において家父長制へ統合されることを拒否した性交の主体として描かれ、自らの力で抑圧から解放される物語であると論じている。

しかし、この映画には「民主主義イデオロギーに囚われた優等生的女教師」VS「性的に自由で解放された極貧の女」という構図が存在する。四方田（2017）の見解にはそれが、戦後日本の「民主的なるもの」に潜むジェンダーの構造に依拠した二項対立であることへの気づきがない。つまりジェンダーの非対称性を本質的なものと捉える発想から抜け出せていない。女性解放の概念が「性の解放」に矮小化されることを乗り越えるためにも、「民主的なるもの」に対抗するために作られたはずのこの映画を、「女教師」という新たな切り口からの分析し、その背後にある構造を明らかにすることは意義あることであるとする。

1990年以降、世界的なフェミニズム運動の流れを受けて、日本の戦後社会のジェンダー非対称な構造は国際社会からも指摘を受け、遅ればせながら男女共同参画基本法など男女平等の理念を法制化したシステムが作られていく。しかし、このような情勢の中で、メディアにおける異性愛男性の暴力的で支配的な性幻想の表象はかえって強化され、「女教師」イメージはその対象として消費され、市場を拡大していく。このような動向の原点に『白昼の通り魔』の背後にあるジェンダーの構造があるのではないかというのが現段階での結論の予想である。

本発表では『白昼の通り魔』における「強姦」表象を、単に男性による女性差別の結果であると糾弾するのではなく、説得力のあるジェンダーの視点に立った分析にもとづき、「女教師」と性愛男性の性暴力表象との関係の背後にある構造について考察を深めることをめざしたい。

## 11:20—11:55 (A3)

### ● 喪失と対峙する——『走れ、絶望に追いつかれない速さで』を一例として

久保豊（京都大学国際高等教育院非常勤講師）

第157回芥川賞に沼田真佑の『影裏』（文藝春秋刊、2017年）が選ばれたことは記憶に新しい。岩手県在住の作家による本作では、男性主人公・今野が出向先の岩手で同僚日浅と親しくなるが、東日本大震災を契機に日浅の影の部分浮かび上がる。震災以後、行方不明となった日浅が津波に飲み込まれたのではないかと想像しつつ、主人公は己の人生から日浅が抜け落ちた事実に対する喪失感と対峙していく。

本作が東日本大震災を扱うことの意義に対して選考段階において評価が分かれたと言われているが、この要素は次の点において重要である。すなわち、作家・松浦理英子の言葉を借りれば、本作が「きわめて上質なマイノリティ文学」としての可能性を秘めているからである（「第122回文学界新人賞発表」『文学界』2017年5月号、39）。本作を「マイノリティ文学」ならしめたのは、主人公に同性の恋人（現在はMtF女性）がいた過去によって示唆されるクィアネスにある。沼田が「セクシュアル・マイノリティ[の経験]を恋愛や性愛を通さずに」描くことを徹底し（松浦 39）、震災以降十分に取り上げられてこなかった喪失と向き合うマイノリティの視点に光を当てたことは、震災後文学のみならずマイノリティ文学の成功例として今後さらに注目が集まるだろう。

『影裏』のように震災前から震災後までの連続性と断絶性を物語の要素として取り込む文学作品については、『震災後文学論 新しい日本文学のために』（木村朗子、青土社、2013年）、『東日本大震災後文学論』（限界研、南

雲堂、2016年）、*Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster* (Barbara Geilhorn and Kristina Iwata-Weickgenannt, eds. Routledge, 2017)といった出版物においてすでに活発な議論がなされてきた。だが、これらの先行研究が示すように、東日本大震災とそれに伴う原発事故の影響をめぐる想像力は文学のみならず、映画やアニメーションなど他メディアにも溢れてきたことは言うまでもない。映画作品でいえば、園子温の『ヒミズ』（2011年）、内田伸輝の『おだやかな日常』（2012年）、久保田直の『家路』（2015年）といった劇映画、森達也たちによる『311』（2011年）や濱口竜介・酒井耕の東北記録映画三部作（2011-2013年）といったドキュメンタリー映画、そして、せんだいメディアテークの「3がつ11にちをわすれないためにセンター」に集められたアマチュア映画／映像などがあげられるだろう。これらの震災経験に直接関係する作品群に加えて、天災による破壊／大量死を想起させるアニメーション（『君の名は。』[新海誠、2015年]、『夜明け告げるルーのうた』[湯浅政明、2017年]）や原発事故と放射能を想起させるSF映画（『シン・ゴジラ』[庵野秀明・樋口真嗣、2015年]）など数多く存在する。

本発表の目的は、前述した先行研究が取りこぼした作品を新しく追加することではない。本発表では、藤田直哉が『東日本大震災後文学論』のなかで述べるような、震災と「同時代に生きる」人間がどのように「喪失」というテーマに対して向き合っているのかを考えてみたい（24）。その一例ともいえる中川龍太郎の『走れ、絶望に追いつかれない速さで』（2015年）は、大学在学中一緒に暮らしていた親友・薫（小林竜樹）の自死から一年後、主人公・漣（太賀）が薫の自死の現場を訪れ、薫の残した女性の肖像画を薫の初恋相手に手渡しに行く過程をロード・ムービー風に捉えていく。漣が薫の不在一つまり、漣の人生からの喪失へと向き合おうとするなかで、中川は薫がいなくなった現在と薫と一緒に暮らしていた過去を漣の視点を通して交錯させることによって、不在／喪失の重みと深さ、さらには男同士の親密さの強度を物語る。『影裏』と同様、親密さの対象とした同性の喪失と向き合う男性主人公はどのように前へ進むのか。

本発表では、震災と「同時代を生きる」映画監督の一人、中川龍太郎の『走れ、絶望に追いつかれない速さで』を対象作品として取り上げる。現在→過去→現在という時間軸の変換によって不在／喪失がどのように演出され、親友に対する感情が主人公からどのように滲み出るのかを分析する。渡邊大輔が震災後の映像メディアに見られる特徴として挙げる「多視点性」とは異なる、個々の視点を通して死／喪失を見つめる経験を捉え直す必要性が浮かび上がってくるだろう。

## <セッション B [Media]>

司会 北浦寛之（国際日本文化研究センター助教）

10:00—10:35 (B1)

● 亀井文夫は戦争末期に何を描いたのか——未公開映画『制空』（1945）

古舘嘉（千葉大学大学院人文社会科学研究所博士課程）

戦時下は、言論の規制や統制が最も強い時代であった。本研究は、その時期に軍の後援作品でありながら、様々な手法を用いて多重の意味を表現しようとした映画監督亀井文夫（1908—1987）に焦点を当てる。亀井は映画界で唯一、治安維持法で逮捕され、監督資格を剥奪された人物である。発表者はこれまで、『上海』（1938）、『北京』（1938）、厭戦映画と言われ公開中止になった『戦ふ兵隊』（1939）、『小林一茶』（1941）の映像分

析を行い、感情移入を阻止する異化効果を用いている場面や、軍に協力するように見せながら、実は異なる意図を含んでいた場面などを明らかにした。

本発表の映画『制空』（1945）は、1941年に逮捕され監督資格を剥奪されたのち、釈放後に監督資格を再度取得し、これまで所属していた東宝から電通映画社に移った後の作品である。この映画は、軍用機専門の製造会社で、第一軍需工場に指定された中島飛行機（1931－1945）の依頼で製作されたものである。映画の内容は、当時の学徒動員や女子挺身勤労令を背景に、徴用工と見習工を軸に物語が構成されている。亀井は監督という立場ではなく、原作者として映画の冒頭に名前が載っている。当時の資料が見つからないために、どの程度製作に関わったかは不明であるが、前作の『ニワトリ』（1944）の出演者であった徳川夢声の日記には、『ニワトリ』で脚本を担当していた亀井との、ロケ地でのやり取りが、詳しく記されている。したがって、当時の亀井は、脚本や原作とクレジットされている場合でも、その仕事だけではなく、ある程度、製作に関与したのではないかと思われる。『制空』は1945年8月に完成、終戦を迎えたために公開はされず、その後フィルムは、当時の中島飛行機半田工場の製造部長であった藤森氏のもとに残されていた。1995年に藤森氏の遺族が、近代フィルムセンターに寄贈した。

この映画に関する先行研究は、元東映教育映画部長の布村建が、「軍のプロパガンダというだけで亀井の信奉者にとっては無視したい作品だろうが、亀井の職業監督としてのスタンス、生活者としての側面を看過軽視すべきではない」と述べている。さらに、映画史研究者の佐藤忠雄は「何か隠された反戦的暗号のようなものを読み取ろうとしても無駄である。文字通り睨まれていた彼としてはそんなことはできるわけもなかったであろう。実に素直に、しかし下手くそに、プロパガンダをやっつけてのけている」と述べ、この映画はプロパガンダ映画との見方をしている。映画研究者の阿部マーク・ノースも映画全体を分析した上で、「主人公や飛行機の描き方、挿入されている映画など、全体がプロパガンダ映画の手法を使っている」と、同じくプロパガンダの手法だと述べている。プロパガンダ以外の論評としては、映画研究者の岩本憲児が「活字や言葉では絶対伝えられない時代の記録と雰囲気を残す貴重な作品」と述べている。このように、この作品は、亀井唯一のプロパガンダ映画か、或いは時代の貴重な記録として、これまで語られてきている。

たしかに、この映画は亀井が逮捕、釈放された後の作品であり、時期的にフィルムの供給も軍の管理下にあったために、これまでの作品のような手法が使われているとは考え難い。さらに、この作品は未公開であったために長年発見されず、現在視聴する場所も限られていることから、研究が進んでいないのが現状である。亀井は映画について、「新聞に投書欄があるように、映画の方法で社会に投書したい」と語っているが、戦争末期のこの時期に、どのような映画を描いたのであろうか。

本発表は、まず、1945年当時の映画製作の状況について概観し、どのような状況下でこの作品が製作されたのかを明らかにする。その上で、映画『制空』を分析し、どのような手法を用いたプロパガンダ映画なのか、それともそれ以外の何らかの意図を含んでいるものなのか、詳細な映像分析を行うことで、これらを明らかにする。その結果、プロパガンダ映画でありながら、観客に向かって、メッセージを表明している場面を明らかにする。

## 10:40—11:15 (B2)

### ● 芥川也寸志の映画音楽戦略——戦後日本映画の産業構造とモチーフの流用に着目して

藤原征生（京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）



近年、映画の産業としての側面に着目した研究が活発である。日本映画研究では、戦後映画の発展に大きな影響を与えたとされながらも、従来学術的研究の機会に恵まれなかった「五社（六社）協定」（以下、『協定』と称す）の成立について一次資料を丹念に読み解いた井上雅雄（2016）や、東宝の専属俳優だった池部良（1918-2010）の旧蔵資料から、彼が松竹の専属俳優だった佐田啓二（1926-1964）と共同でテレビドラマの制作を試みた史実を掘り起こし、その試みを「脱スタジオ・システムの共闘」と位置付けた羽鳥隆英（2014）の論考が重要なものとして挙げられる。しかし、これら先行研究の中で扱われるのは俳優や監督といった範囲に限られており、多方面から終結した人材の協働による映画制作の実態を深く理解するために、検討すべき箇所はまだ多く存在する。その一つが映画の音楽に関わる人的交流である。

本発表では、戦後日本の作曲界を牽引した芥川也寸志（1925-1989）の映画音楽実践を例に、当時の音楽家たちがいかにして「協定」を始めとしたスタジオ・システムの論理に取り込まれ、あるいはいかに「脱スタジオ・システムの」に映画音楽に携わっていたかの解明を試みる。その上で、芥川が日本映画音楽史において傑出した存在であることを論証する。

演奏会用作品に留まらぬ旺盛な作曲活動を展開した芥川は、生涯に100本近い映画音楽を手掛けている。芥川作品全体の音楽的特徴として、「オスティナートの多用」や「（自作品からの）モチーフの流用」などが秋山邦晴（1990）や西川尚生（2012）らの先行研究によって指摘されているが、それらは映画音楽において特に顕著に見出すことができる。言い換えれば、芥川の手掛けた映画音楽は、量・質ともに彼の芸術の大きな部分を担っていると言えるのである。

1978年になされたインタビューにおいて、芥川は自身の映画音楽の理想が「画面とちまちまとうまく同居する」音楽から、観客に強い印象を与える「テーマ音楽」へ移行したことを告白している。芥川の映画音楽の経歴は、1951年から1970年までのI期と1974年から1982年までのII期とに分けて考えられるが、本発表では、主に『花のれん』（豊田四郎、1959）ならびに『ぼんち』（市川崑、1960）の二作品の音楽設計の分析を通じて、芥川がII期の映画音楽語法の理想として掲げた「テーマ音楽の強調」が、I期の作品群の中でどのように醸成されていったのかを検証する。この関連において発表者が注目するのは、芥川音楽の特徴として先述した「モチーフの流用」である。例えば、芥川の映像音楽でも特に知名度の高い『赤穂浪士』（NHK大河ドラマ、1964）のテーマ曲《赤穂浪士のテーマ》は、同作で用いられるまでに都合3回、芥川が音楽を担当した他の映画作品で用いられている。同一モチーフを（小変更を加えながらも）合計4回も異なる映画作品に登場させるという試みは、映画音楽史上類を見ないものである。

本発表で取り上げる『花のれん』ならびに『ぼんち』の二作にも、それぞれ《赤穂浪士のテーマ》が流用されていることが確認できる。この二作はどちらも山崎豊子（1924-2013）の小説を原作にもち、豊田四郎と市川崑という、当時所謂「文芸映画」の作り手として一定の評価を受けていた二人の監督が、それぞれ宝塚映画と大映という異なる制作団手で手掛けたものであるが、主要なスタッフや出演者のうち、二作ともに携わっているのは音楽担当の芥川のみである。各スタッフや俳優を専属制とする「協定」下の日本映画界で制作された同一原作者の映画化作品で、音楽担当者のみが共通しているという事実は注目に値する。それだけでなく、『ぼんち』には《赤穂浪士のテーマ》を含めた複数のモチーフが『花のれん』から流用されていることが確認でき、二作は音楽面から強い相関関係が見出せるのである。

芥川のこのような試みには、モチーフを流用せざるを得なかった当時の日本映画界の産業構造と、美学的観点から敢えて同一モチーフを別の映画作品に流用する芥川の映画音楽戦略という、消極的な意図と積極的な意図の双方が垣間見える。発表者の考えでは、同一原作者の映画化作品に複数のモチーフを流用することは後者に位置づけら

れる。顕著に見られるモチーフの流用は、先に述べた「テーマ音楽の強調」を導き、彼自身の映画音楽美学の成熟への道を切り拓いた重要な試みであったと考えられるのである。

「協定」を始めとしたスタジオ・システムの論理のもとで比較的自由的な作曲活動を行うだけでなく、モチーフの流用によってみずからの作家性の刻印を試み、「テーマ音楽の強調」という映画音楽語法の理想形を醸成していった芥川也寸志は日本映画音楽史上稀有な存在であり、それを明らかにする本発表は、産業史的映画研究の深化と、多様で立体的な視点を持つ映画史構築に貢献するものである。

## 11:20—11:55(B3)

### ●玩具映画の普及と受容——子供の玩具映画文化とその多様性

福島可奈子（神戸大学大学院国際文化学研究科博士課程）

現在、私たちはテレビ、パソコン、スマートフォン等によって映像を手軽に受容している。しかし、電子信号に変換してイメージを再現する発光媒体を眺める現代の映像体験は、イメージを光学的に焼きつけたフィルムを暗闇の中で拡大投影するかつての映像体験とは大きく異なっている。特に戦前は、劇場公開された映画フィルムがそのまま切り売りあるいは複製・短縮され、小型の玩具映写機とともに玩具屋等で「家庭活動写真（玩具映画）」として販売されており、大人から子供まで家庭で映画館の映写技師や映画編集者の技術をそのまま追体験することができた。それはデジタル化が加速する現在のような、既存のソフトウェア等を用いてモニター上で電子化された映像を再生・編集する行為とは全く異なり、ニトロセルロースの35mmフィルムやブリキの映写機等の「モノ」をどう取り扱うかという物理的な行為であるが、現在その身体記憶と技術はほとんど失われつつある。

発表者は、デジタル一元化によって映像技術とその本来の多様性が失われつつある状況への危機感から、「生物進化と同じく、傍系となりあるいは駆逐されて消滅した」数々の映像機器とその多様性を実証的に再考する「メディア考古学」の視座から戦前の「玩具映画」を取り上げる。「玩具映画」とは、明治末期から戦後にかけて玩具会社等が販売した家庭上映用35mm映画フィルムと小型映写機のセット一式のことである。戦前の無声映画の大半が失われた現在、劇場用映画を切り売り・複製・短縮した玩具映画は、劇場用映画の「断片」として、その全体像を知る手がかりとして幾度か注目されはしたが、「玩具映画」それ自体に着目した研究はほとんどない。玩具映画の概要については、既に松本夏樹（2011、2002）や太田米男（2002）による紹介とその研究成果、雑賀広海（2016）のチャンバラ映画に特化した研究があるものの、研究領域としてはまだ端緒についたばかりで、いまだ未解明な部分が多い。そのため発表者は、従来知られていなかった1910年代末から1930年代にかけての玩具映画の販売経路と家庭内受容様態について、先行研究や当時の一次史料、実物史料をもとに、その産業文化の一端を明らかにしたい。具体的に言えば、玩具映画の販売店（玩具店、百貨店、雑誌社等）の販売形態（直売、小売店、通信販売等）や価格等を当時の産業雑誌、少年雑誌、広告、現存する玩具フィルムや映写機のケース等の一次史料から分析する。また各家庭での受容形態（上映の方法、内容の傾向、改変の有無等）を、杉本五郎（1990）や大林宣彦（2007）、芦屋小雁（1997）等の回顧録、当時の子供の絵日記、体験談、新聞記事、子供が創作を加えた実物史料等を用いて、当時の社会背景や性別、階層との関係性から実証していく。それによって、映画フィルムや映写機、カメラといった映像技術とその文化が一部の専門職の独占ではなく、一般家庭の子供まで多様かつ広範に行き渡り、映像の受容形態のみならず多彩に混淆した存在を次々に生み出していたことを明らかにしたい。なぜなら、メインストリームの映像史には現れ

ない玩具映画文化の影響を受けた子供が、成人後の時代の映像の受容やその話法において、隠れているとはいえ少なからぬバイアスを受けているのは確かであろうし、それがアンダーグラウンドの実験映像やアニメーション等も含めた、戦後の日本映画の多様性を生む結果となったと考えられるからである。

本発表は、メディア考古学の提唱者 Siegfried Zielinski (2002) がいうところの「古きものの中に驚くべき存在、新しいものを発見」し、量的かつ質的な個別の「多様性」を見出す為の考察であり、「幻燈から活動写真へ、映画からテレビ、YouTube へ」といった単線的な映像発展史では見落としてしまう存在への、メディア考古学的注視の試みである。

### <セッション C [Ozu]>

司会 木下千花 (京都大学大学院人間・環境学研究科准教授)

13:00—13:35 (C1)

●小津映画の「無人のショット」をめぐる 1980 年代の言説——1970 年代の言説との関係に即して

具慧原 (東京大学大学院人文社会系研究科博士課程)

本発表は、小津安二郎(1903-1963)の映画に現れる「無人のショット」をめぐる 1980 年代の議論を中心とし、その欠点を指摘したうえで、1970 年代の議論との関係を見直すものである。無人のショットとは、小津映画においてストーリーの流れとはあまり関係なくしばしば登場する、人物のいない風景ないし室内空間、静物などを映すショットである。このショットは独特な仕方では映画内に体系的に挿入されているために、小津独自の手法として知られている。無人のショットは、小津の同時代にはその使い方において映画の文法——フェイドの使用——から逸脱するものと見なされ否定的に捉えられたが、1970 年代にアメリカの論者たちによって小津映画の最も肝心な要素として考えられ、日本の伝統文化との関連で初めて解釈の対象となった経緯がある。しかしこの 1970 年代の文化論的解釈は 1980 年代の日本とアメリカの両方における議論によって批判にさらされ、文化論的アプローチ自体が小津解釈においてその活力を失ってしまった。そのため、小津は相変わらず最も日本的な監督として認識されているものの、無人のショットのみならず小津映画自体の日本的な側面を探る研究はもはや十分に行われていないのが現状である。本発表は、1980 年代の議論と比較することで、1970 年代の文化論的アプローチがその有効性を完全に失ってはいないことを示すものである。これを通じて、日本的な監督としての小津像を改めて模索できるよう、文化論的アプローチの新たな可能性を提示することを目指す。

従来の研究では、無人のショットをめぐる議論を扱うものが少なく、あるとしても時系列に即して言説をまとめる程度にとどまっているものが多い。そのため、1980 年代の議論が 1970 年代の議論とどのように絡み合っているのかなど、その詳細を検討したものはあまりない。阿部マーク・ノーネス(Abé Mark Nornes)は『晩春』(1949)の「壺のショット」に対する西洋の議論を整理することを試みたため、彼の論稿には両時代の言説が共に言及されている。しかし彼はその論稿の目的——壺のショットの議論が欧米の学界における映画理論の展開と関連することを示す——に注意するあまり、それぞれの言説の影響関係やその関係から見いだすことができる言説の意義・問題点などをほとんど看過している。

以上の問題意識に基づき、本発表では 1980 年代の議論の中でも蓮實重彦、デイビッド・ボードウェル(David Bordwell)の主張を取り上げ、考察を行う。まず、本発表の土台となる 1970 年代の文化論的解釈を手短かに確認する。その際に、無人のショットを禅の「無」を意味すると考えたドナルド・リチャー(Donald Richie)と、それを和歌の枕詞との

類比から「枕ショット」と名付けたノエル・バーチ(Noel Burch)の論考を扱う。次に、蓮實とボードウェルの議論を二つの側面——文化論的解釈への批判と無人のショットの新たな解釈・分析——に即して検討する。彼らは小津映画と日本の伝統的な美意識はさほど関係がないと指摘し、それぞれ主題論的アプローチとフォルマリズム的アプローチを取ること、無人のショットを日本的・伝統的なものから解放し、豊かな意味を持ち、形式的な遊戯性を備えたモダンでダイナミックなものへと変革する。ところが、彼らの主張にも限界がある。そこで第三に、歴史的・一般的観客の観点、そして一般的な映画体験の観点を蓮實やボードウェルが捨象していることを、長谷正人と奥村賢を取り上げ指摘する。特に、蓮實は個別映画ではなく、小津映画全作品を対象として繰り返される主題を導出するという点、ボードウェルは画面の細部を見て取るという点においてこの問題を抱えてしまっている。これらの欠点ゆえに、1980年代の議論は文化論的アプローチを完全に論駁できていない。最後に、1980年代の議論によって示された問題点を修正しつつ文化論的アプローチを発展させる可能性を、J.M.ハモンド(J.M.Hammond)の見解——古来の日本文化の概念に小津映画を当てはめようとはせずに、小津がその概念をどのように変容させるのかに焦点を当てる——に基づき探る。

本発表によって、①1970年代の文化論的アプローチが1980年代の言説の大きな影響力のため時代遅れと見なされてしまったとはいえ、両者は実際のところそれぞれの欠点を互いに矯正できることが示され、②文化論的アプローチを生かす方向の手がかりが提供される。

### 13:40—14:15 (C2)

#### ●小津安二郎のトーキー移行の遅延問題について——1920年代末から1930年代半ばまでの発言と作品を手掛かりに

正清健介 (一橋大学大学院言語社会研究科博士課程)

本発表は、小津安二郎のサイレントからトーキーへの移行の遅延問題を取り上げ、いかなる理由で小津がトーキーへの移行を先延ばしにしたかを、1920年代末から1930年代半ばまでの小津の発言とその作品を参照項として明らかにするものである。その目的は、小津がトーキーへの移行を遅らせることで、トーキー時代における新たなサイレント形式の模索と、その模索を通して来るべきトーキーへの準備を行っていたことを指摘することにある。

日本でのトーキー製作は、長門洋平が指摘するように、1927年の小山内薫『黎明』を起点とし、それ以後、光学式では日活のミナトーキーによるトーキー製作の試みが行われた。そして、1929年にハリウッド製トーキーが日本の映画館で初公開され、木下千花はこれを持って日本におけるトーキーの始まりとしている。ところが、小津が初めてトーキーを発表するのは、それから7年後の1936年だった。1936年、小津はカメラマン・茂原英雄が独自に開発した茂原式トーキーを使って『一人息子』を製作することになる。佐藤忠男は、当時の小津について「当時、日本映画の多くはすでにトーキーとなっており、小津はトーキーを撮るのがもっとも遅れた監督であると自他ともに認めていた」と指摘している。木下は日本におけるトーキー移行の終わりの年を1935年としているが、このことを鑑みるならば、その翌年1936年開始というのは一歩出遅れた感は否めない。少なくとも1930年代初頭に不完全な形ではありながらもトーキー製作に乗り出した溝口健二や五所平之助と比べると、約5年の遅れがあることは確かである。では、どうして小津はトーキー移行に遅れ、さらにはその遅れを自覚しながらも、すぐにはトーキーに移行しなかったのか。この遅れの理由として、滝浪佑紀が指摘するように、先行研究では「新しい技術の導入に際して慎重を期す小津の気質、あるいは、長年彼のカメラマンを務めた茂原英雄に対する友情」といった「小津個人に関わるエピソード」が挙げられてきた傾向にある。特に、小津が茂原式ト

キーの完成を待っていたからという理由で説明されることが多い。しかし、小津の遅れの理由は、単にそれだけの理由には留まらない。小津は、1935年の『キネマ旬報』の座談会において、映画批評家・筈見恒夫の「永久に撮らないのじゃないか」に対して、「いや、撮るですよ。もう少し勉強してね」と答えている。同年の『スタア』の座談会でも、小津は「サイレントを十分に勉強してそれからトーキーにかかったって遅くはない」と述べている。

本発表は、これら小津の発言を踏まえ、結論として小津がトーキーへの移行に遅れた理由の1つとしてサイレント製作があったことを指摘する。では、どうして当時の小津にとってサイレント製作がトーキーへの移行を遅らせてまでも必要だったのか。その理由として、当時、日本においてトーキー化が進む中、サイレント製作がトーキーの影響を受け始めたという点が挙げられる。つまり、小津が「勉強」の対象としたのは、従来のサイレントではなく、トーキーの時代という新たな局面におけるサイレント製作のあり方であったのではないだろうか。1933年、現に小津は「日本映画も、いずれは全部トーキーになって了う時が来るにはちがいないのだが、トーキーに全く移る前にサイレントとしての一つの新しい形式をつくり出すべきだ、と思います」と述べている。木下が「トーキー化に触発されたサイレント映画についてのメディア美学的考察。日本でこの問題について小津安二郎ほどハイレベルの理論と実践を残した者はいない」とまで述べるように、小津はトーキー時代における新たなサイレントの形を模索していた。本発表は、そのサイレントの試行錯誤が、同時に小津にトーキーを準備させるものであったことを、1934年に岸松雄がまとめた「小津安二郎のトーキー論」を取り上げつつ『東京の女』（1933）・『東京の宿』（1935）の分析を通して明らかにする。

## <セッション D [Asian Cinema]>

司会 佐藤元状（慶應義塾大学法学部教授）

13:00—13:35 (D1)

●リアリズム、メタファー、情動——《酔・生夢死》における動物

藤城孝輔（映画研究者）

台湾の映画作家チャン・ツォーチ（張作驥）のリアリズムは、これまでルー・フェイイー（盧非易）やクリス・ベリーをはじめとする研究者らによって議論されてきた。彼らは“real-life fantasy”（現実のファンタジー）や“haunted realism”（憑りつかれたリアリズム）といった表現を用いて、現実と非現実を不可分に連続させるチャンの映画技法の特徴を言い表した。チャンの作品におけるリアリズムとは、ショット／切り返しショットをはじめとする古典的ハリウッド映画の手法を基礎としてリアリティを演出する「リアリティ効果」としてのリアリズム、そして社会の周縁部におかれた人間の日常を主題とする社会的リアリズムという二つの意味を併せ持つ。劇中で死者の出現などの非現実な現象を導入する際にショット／切り返しショットで構成されたアイライン・マッチを用いて映像を登場人物の視点と同一にすることで、チャンは出来事の客観性を曖昧にする。しかしファンタジー性を強調する演出は皆無であり、登場人物が自分が目撃する現象に疑念を挟むことがないことから、非現実の出来事は物語が描くリアスティックな日常の延長として了解される。

2015年に公開されたチャン・ツォーチの映画《酔・生夢死》（同年開催の東京フィルメックスで上映された際の日本語タイトルは『酔生夢死』）においても、これまでのチャンの作品と同様にリアリズムの手法が特徴的に用いられている。拙発表では先行研究が注目したリアリズムの働きを《酔・生夢死》における動物表象の分析を通して検討する。本作では主人公が鼠やテラピアといった小動物の死を繰り返す目にするほか、蟻や蛆虫などの屍食性を持つ虫が登場する。「生が死を夢見る」というタイトル中の含意が示唆するとおり、ストーリーの中で動物は死の身近さや生命の小ささを表す重要な

モチーフであるといえる。一方、映像表現に注目すると、作品内で動物が描かれるシーンではチャンの映画に共通して見られるリアリズムの手法がメタファーと情動という二つの目的のために取り入れられていることが分かる。

人物を動物に喩えるメタファーは、ヤクザやゲイバーのダンサー、コールガールといった本作の登場人物たちが人間と非人間を区別する生権力によって人間ならざる存在として排除された「剥き出しの生」であることを暗示する。本来の四字熟語としての酔生夢死が意味する無為な日常を生きる彼らは、社会から存在や生き方を認められることなく生物学的な生のみを生きることを強いられた者たちであるといえる。本作では様々な形で動物のメタファーが表現されるが、最も顕著な例はショット／切り返しショットの応用によるものである。二人の男を凝視する女と二匹の虫を観察する主人公という場面の異なる二つのアイライン・マッチを交錯させることで、本作は視線の対象となる人物と動物を同一のものとして提示する。言うなれば、本作においてチャン・ツォーチはこれまで現実と非現実の境界を曖昧にするために用いてきたリアリズムの手法を人間と非人間の境界を曖昧にするために活用しているのである。

さらに本作は動物に対する登場人物の身体的な反応や五感を喚起する描写を盛り込むことで情動を演出する。19世紀リアリズム小説を論じたフレドリック・ジェイムソンの考察によれば、近代以降の小説はストーリーの伝達という本来の目的を越え、言語化しえない情動の描出に力を注いできたという。リアリズムにおける描写はストーリーを効果的に伝えるための単なる修飾から、外的世界に対する身体的な反応を描くことで主観を表現する手段へと発達した。拙発表では、中国映画『罪の手ざわり』（天注定、ジャ・ジャンクー [賈樟柯] 監督、2013年）との比較を通して《酔・生夢死》の動物描写の特性を明らかにする。社会的に疎外された登場人物を動物に見立てている点でジャの作品は《酔・生夢死》と共通しているものの、動物描写においてはチャン・ツォーチの映画とは対照的にイメージの人工性を強調し、自然から断絶された人間の生活という近代化の影響を描き出す。共にリアリストと形容されることの多い二人の映画作家の作品を照らし合わせることで、リアリズムという言葉が互いに異なる多様な手法や意味合いを含みうる事が分かるはずだ。

## 13:40—14:15 (D2)

### ● National Myth Making and Masculinity in Takeshi Kitano's *Hana-bi* (1997)

唐津理恵（長崎県立大学国際社会学部准教授）

This paper explores nationhood and manhood as portrayed in Takeshi Kitano's award-winning film *Hana-bi* (1997) from a feminist perspective. To explore how nationhood and manhood are negotiated in Kitano's cinema, is to enter the area of argument over power, ideology and representation. Studies of Takeshi Kitano's films often lie at the center of the issue of nationalism, where his films have been either read as counter-nationalistic or nationalistic. For a scholar such as Aeron Gerow (2007), Kitano's cinema deconstructs the idea of Japan as an essentialized, unitary nation state, and challenges its nationalism. For a scholar such as Mika Ko on the other hand, Kitano's films are implicitly nationalist, and Kitano's *Hana-bi* particularly aestheticizes Japan (Ko, 2013). What role does the representation of masculinity play in Kitano's cinema? A critical exploration of the relation between national identity and gender in Japanese cinema is underdeveloped, and I believe that it constitutes important areas of Japanese cinema studies. The detailed study of nationhood and manhood in Kitano's cinema is also limited. Unfortunately, no attempt has been made to analyze Kitano's

s cinema from a feminist perspective. Therefore, this paper takes up *Hana-bi* as a case study to illustrate the ways in which the representation of gender crosses over with nationhood. My argument is as follows. *Hana-bi* embodies and symbolizes a transition to his nationalist shift in his filmmaking, and the discourse of nationalism in *Hana-bi* intersects with the discourses of gender for the purpose of nostalgic enforcement.

*Hana-bi* reflects upon a cultural context of the 1990s' economic downturn, and the society's anxiety for the changing gender roles and family relation. Kitano plays Nishi, a police detective whose wife, Miyuki is suffering from a terminal illness. Their young daughter had died earlier. During a police stakeout, Nishi leaves his partner, and best friend Horibe, to visit his wife who is in hospital. Whilst alone, Horibe is shot by a suspect killer and paralyzed, and later, another fellow detective Tanaka is also killed in action. After the incident, Nishi decides to retire from his police work, and borrowed money from the *yakuza* to compensate for the feeling of guilt. Horibe is confined to a wheelchair, and his wife and family leave him. When Horibe is having suicidal thoughts, Nishi provides him with some painting equipment, and Horibe begins painting to give himself a purpose in life. Unable to pay off his loan, Nishi embarks on the plan to obtain the money, by robbing a bank. After paying off his loan, he takes his wife on a final trip around Japan. The *yakuza* pursue Nishi for repaying the interest, but he outsmarts and kills most of them. As the journey ends, Nishi commits suicide with his wife Miyuki on a beach.

As several scholars pointed out, *Hana-bi* departs from Kitano's earlier work in manifold ways. First, Kitano included symbols of Japaneseness such as Mt Fuji, the raked sand gardens (*karesansui*), a Buddhist temple, cherry blossoms, and a traditional Japanese inn (*ryokan*). Secondly, the male protagonist is depicted as sympathetic for the first time. Kitano stars in many of the films he directed. *Hana-bi* is Kitano's first film to depict Japanese masculinity positively, to employ a main male character who is sympathetic, and to cast himself in that role.

A large number of Kitano's protagonists exude a stoic machismo, of which viewers have thought stylish and irresistible, even if at times somewhat disturbing and twisted. However, the male protagonists in pre *Hana-bi* films, who kill innocent peoples and rape women, are far from sympathetic and identifiable. The protagonists including Azuma in *Violent Cop*, Uehara in *Boiling Point*, and Murakawa in *Sonatine* lack the heroism, and collectivism, and loyalty central to the heroes in the conventional *yakuza* films. His early movies from *Violent Cop* to *Kids Return* question the dominant male versions of national identity valorized in the conventional *yakuza* genre. These films lack the representation of violence to glorify victory and masculinity, and undermine the audience's exhilaration. The narrative and characterization of these films force the audience to question the exhilaration indulged in Japanese mainstream *yakuza* or action films. The unsympathetic male protagonists in Kitano's

s films from *Violent Cop* to *Kids Return* deconstructed an image of Japanese, particularly the dominant male versions of national identity.

Unlike the earlier films, violence in *Hana-bi* is depicted as cool, thus glorified and justified, and Kitano indulges in his narcissism playing the lead role. The director Kitano fashions his hero Nishi as cool and collected, a reflection of his own image. In *Hana-bi*, the protagonist Nishi is notably a more sympathetic and more identifiable character who devotedly looks after his co-worker, protects his sick wife, and recompenses the widow for Tanaka's death. Nishi purchases paint and art materials for Horibe by borrowing money from *yakuza*, which he also uses to help support Tanaka's widow, and plans a final trip with his terminally ill wife to make the best use of their remaining time together. When viewing the film, the spectator enjoys rooting for the protagonist, wishing good fortune for Nishi and hoping he will fulfil his wishes in the end. After detailed analysis, I come to the tentative conclusion that the release of *Hana-bi* in 1997 marks a clear turning point for Kitano's films, by confirming his nationalism intersected with notions of maleness. Kitano shifted focus from subverting masculinity to celebrating it, and *Hana-bi* marks a nostalgic return to Japaneseness.

### 16:30—17:50 講演「Unwatchable Cinema: Hitchcock's *The Birds*」

#### ● 講演者 D.A.Miller 氏プロフィール

D・A・ミラー氏は、ジョン・F・ホッチキス名誉教授、カリフォルニア大学バークレー校大学院教授であり、現在東京大学総合文化研究科客員教授を務めている。1977年にイェール大学で比較文学の博士号を取得後、コロンビア大学、ハーヴァード大学を経て、2000年からカリフォルニア大学バークレー校の英文科で教鞭をとっている。ミラー教授の専門は、19世紀文学、映画、ゲイ研究や文化研究である。主著には、*Hidden Hitchcock* (The University of Chicago Press, 2016), *8½* (BFI, 2008), *Jane Austen, or the Secret of Style* (Princeton University Press, 2003)などが挙げられる。



## 日本映画学会

会長 山本佳樹

大会運営委員長 吉村いづみ／運営委員 塚田幸光

開催校責任者 松田英男

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局分室 北海道学園大学人文学部 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 <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>