

日本映画学会

第5回例会 プログラム

2016年6月18日(土) 9:40～18:20

慶応義塾大学三田キャンパス南校舎447
(〒108-8345 東京都港区三田2-15-45)

田町駅 (JR山手線/JR京浜東北線) 徒歩8分
三田駅 (都営地下鉄浅草線/都営地下鉄三田線) 徒歩7分
赤羽橋駅 (都営地下鉄大江戸線) 徒歩8分

(アクセスサイトURL[交通案内]: <http://www.keio.ac.jp/ja/access/mita.html>)

タイムテーブル

9:20 受付開始/発表 25分・質疑応答 10分

総合司会 吉村いづみ (大会運営委員長、名古屋文化短期大学)

9:40 開会の辞 佐藤元状 (開催校責任者、慶応義塾大学)

<研究発表 A> 司会 川本 徹 (名古屋市立大学 准教授)

9:45-10:20 ハリウッド映画における「ウォール・ストリート」の表象とその推移

照井敬生 (東京大学大学院総合文化研究科修士課程)

10:25-11:00 『レボリューション・ロード/燃え尽きるまで』にみる 1950 年代の家族の表象

西岡 かれん (京都大学人間・環境学研究科士課程)

11:05-11:40 シェーンの亡霊——或いは『ペイルライダー』による西部劇神話の倒錯的な継承

吉岡 宏 (京都大学大学院博士課程)

11:45-12:20 アントニオ先生のハゲ頭——*Vivir es fácil con los ojos cerrados* における光の主題について

岡村ビクトル勇 (神戸市外国語大学 非常勤講師)

-----昼休憩 (12:20 ~ 13:10) -----

<研究発表 B> 司会 羽鳥 隆英 (新潟大学人文学部 助教)

13:10-13:45 乳房と足の二分法——新藤兼人『母』にみる「農民的な」母性の構築

片岡 佑介 (一橋大学大学院言語社会研究科博士課程)

13:50-14:25 ネガ・シートからたどる小津安二郎『早春』の生成過程

伊藤 弘了 (京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程)

14:30-15:05 座付き作家としての小津安二郎

指田文夫 (大衆文化評論家)

<講演>

15:15- 16:15 「映画製作の現場から」 榎井省志（映画プロデューサー、東京藝術大学大学院教授）

榎井省志（ますいしろうじ）氏プロフィール：1956年、愛媛県生まれ。上智大学文学部哲学科卒業後、大映・企画製作室入社。退社後、磯村一路監督、周防正行監督等と共に映画製作プロダクション、アルタミラピクチャーズを設立。大映時代のプロデュース作品として『ファンシイダンス』『シコふんじった。』。独立後、『Shall we ダンス？』『がんばっていきまっしょい』『それでもボクはやってない』『ダンシングチャップリン』『終の信託』『舞妓はレディ』『ウォーターボーイズ』『スウィングガールズ』『歌謡曲だよ人生は』『ハッピーフライト』『ロボジー』等のメジャー作品を手掛ける。自社の製作、宣伝、配給による音楽ドキュメンタリー作品『タカダワタル的』、『ザ・ゴールデン・カップス ワンモアタイム』『不滅の男 エンケン対日本武道館』『こまどり姉妹がやって来る ヤア! ヤア! ヤア!』等、また『オース! バタヤン』では監督も手掛け、メジャーとインディペンデントの垣根を越えた映画製作を現在実践している。最新作は矢口史靖監督作品、ドキュメンタリー作品『プロデューサーズ』が公開待機中。現在、アルタミラピクチャーズ代表取締役、アルタミラミュージック代表取締役、東京藝術大学大学院映画専攻プロデュース領域教授。

<研究発表 C> 司会 田代 真（国土館大学 教授）

16:25-17:00 多様な解釈を許す複眼——短編小説「藪の中」の映画化

清水 純子（慶應義塾大学理工学部 非常勤講師）

17:05-17:40 トーキー普及期に於けるニュース映画録音技師、松崎新一氏の音響表現技法と当時の音響制作環境についての準備考察

高木 創（東京テレビセンター 音響制作部技師）

17:45-18:20 ハンセン病経験者の映画体験——映画を観ることと正すこと

北浦 寛之（国際日本文化研究センター 助教）

18:20 閉会の辞 山本佳樹（会長、大阪大学）

18:30～20:30 懇親会 中国飯店三田店 会費 5,000 円

（アクセスサイト URL: <http://www.chuugokuhanten.com/storemita/>）

発表概要

午前の部

<研究発表 A> 司会 川本 徹 (名古屋市立大学 准教授)

9:45—10:20

●ハリウッド映画における「ウォール・ストリート」の表象とその推移

照井敬生 (てるいたかお、東京大学大学院総合文化研究科修士課程)

「ウォール・ストリート」は、合衆国の建国以来経済分野において重要な位置を占めており、ハリウッド娯楽映画においてもウォール・ストリートを主題とした作品がしばしば作成され、興業的・批評的な成功を収めた。そうした一連のウォール・ストリート映画における代表作である『ウォール街(原題: *Wall Street*)』『ウルフ・オブ・ウォールストリート(原題: *The Wolf of Wall Street*)』『マネーショート 華麗なる大逆転(原題: *The Big Short*)』『インサイド・ジョブ(原題: *Inside Job*)』を題材に、時代と共に変化するウォール・ストリートの社会的イメージを受けて、これらの作品群がウォール・ストリートについてどのような共通な表象を行ってきたのか、あるいはどのように変容させてきたのかを分析するのが本発表の目的であり、ここではウォール・ストリートの空間的表象に焦点を当てる。

ウォール・ストリートの空間的表象として、最も古く代表的なウォール・ストリート映画の一つである『ウォール街』の冒頭部において「仰ぎ見る対象としての高層ビル」としてウォール・ストリートが描かれて以来、そびえたつビル群はウォール・ストリートのシンボルとして後続の『ウルフ・オブ・ウォールストリート』『マネーショート』、そしてドキュメンタリー映画である『インサイド・ジョブ』にも受け継がれることとなり、登場人物の上昇志向や経済的成功の象徴として用いられることとなる。

実例として、『ウルフ・オブ・ウォール・ストリート』では、主人公ジョーダンがウォール街に初めて参入する場面で同様の表象が用いられ、彼の経済的成功や達成は空間的上昇によって繰り返し表現される。(これは、その後ウォール・ストリートを去ることになった彼の新たな職場が一階建て・横長の平屋として表現されていることと好対照をなしている。)

しかし、『ウォール街』が打ち立てたそうした「ウォール街=高層=経済的成功」という図式に対して、『ウルフ・オブ・ウォール・ストリート』および『マネーショート』はその図式を前提としたうえで、それを逆手に取ることで新たな表現を打ち出していると言える。前者では、主人公と彼を追い詰める FBI 捜査官を同場面に描く際に、転落する場面においてあえて彼を空間的に上に置くことで、ウォール・ストリートを登りつめた男が決定的に敗北する場面を「画面上方に配置されたものは優位な立場に立ち、下方にあるものを支配する」という既存の(そして、「仰ぎ見るものとしてのウォール・ストリート」という表象が忠実に反映していた)映画文法を逆転させた構図を提起している。『マネーショート』においては主人公マークが不本意な選択を行うことによって巨万の富を得る場面を悲劇的・同情的に描きながら、一方では、マークが高層ビルの屋上という「高み」に昇りつめた様子を俯瞰的なショットで示すことで、彼が作品冒頭で忌み嫌い、自己を切り離そうとした「ウォール・ストリート」と一体化してしまったことを暗示している。このようにウォール・ストリートに関する空間的表象には一定の定式があり、金融危機後に作成された二作品には、そうした定式に依拠しながら、それを用いて重層的なメッセージを打ち出しているのである。

10:25—11:00

●『レボリューションアリー・ロード／燃え尽きるまで』にみる 1950 年代の家族の表象

西岡 かれん (にしおかかれん、京都大学人間・環境学研究科士課程)

映画監督としてのデビュー作、『アメリカン・ビューティー』(1999)で、現代アメリカの中産階級の家庭の崩壊を描き、鮮烈なデビューを果たしたサム・メンデスが、1961年に出版されたリチャード・イエーツによる同名の小説をもとにして、1950年代のアメリカの家庭を描いた映画が、『レボリューションナリー・ロード／燃え尽きるまで』(2008)である。『アメリカン・ビューティー』の影に隠れて、批評家から論じられることの少ない本作品だが、GolinelliとRossiは、メンデスがこの作品において、個人の記憶としてだけでなく、コレクティブ・メモリー(共有される記憶)としての50年代を技巧的に具現化したと評価している。

Stephanie Coontzの*The Way We Never Were*で詳しく述べられているように、1950年代は、アメリカで「家族の神話」が形成された時期である。1944年に復員兵援護法が制定され、第二次世界大戦から帰ってきた退役軍人たちは学費や家賃の援助を受けた。そのために、比較的若い夫婦が、妻が専業主婦で収入がなくても、郊外の一軒家に住み、子供を育てることが可能になった。この時期に、働く夫と専業主婦の妻と、子供たちという「あるべき家族の形」の鑄型が作られ、多くの人がそれによって息苦しさを感じていた。その状況を反映するかのように、当時ハリウッドで家族のあり方をテーマにしたメロドラマ映画が多く作られた。ダグラス・サークの『天はすべて許し給う』(1955)、ナナリー・ジョンソンの『灰色の服を着た男』(1956)などがこの例に挙げられるだろう。

メンデスの『レボリューションナリー・ロード』における嵌め殺しの窓の表象が、『天はすべてを与え給う』を意識したものであることは明らかである。また、「普通である」ということに対して違和感を抱く主人公を描くのは、『灰色の服を着た男』と通じるものがある。

今回の発表では、実際に1950年代に作られた映画のなかの家族の表象と、『レボリューションナリー・ロード』のそれを比較し、現代において、50年代の家族を振り返る意義について考察する。

11:05—11:40

● シェーンの亡霊——或いは『ペイルライダー』による西部劇神話の倒錯的な継承

吉岡 宏 (よしおかひろし、京都大学大学院博士課程)

「あるときまで意識上では忘却していたある場面を、何かのきっかけでふと思い出してその余韻をもう一度味わうこと。それこそが、映画の快樂の根源にあるのではないのか」(『映画というテクノロジー経験』、232)と長谷が論じるとき、私にとっての「きっかけ」は『シェーン』であり、「思い出した」ある場面とは、『ペイルライダー』のラストショットであった。「シェーン」と哀愁を帯びた声色で叫ぶ少年の姿が、「プリーチャー」と空しく呼びかける少女の姿と重なり、アラン・ラッドとイーストウッドが共に、どことも知れない山奥へと同じ身振りを通して去っていったからである。

しかしながら、私が『シェーン』をきっかけに思い出した『ペイルライダー』のラストショットには、長谷の言う「映画の快樂」とは程遠い、白々しくも冷たい寒気が充満していたように思う。それが雪で覆われた山肌のショットや吹き荒ぶ風を誇張した録音から生じていることに疑いはないが、この寒気には、そうした視聴覚的な演出を超えて映画芸術の歴史の変遷にまで訴えかけようとする不気味さがある。言い換えると、『ペイルライダー』は、西部劇神話のひとつのプロトタイプを反復しながらも、中心となる人物を亡霊化することによって『シェーン』との決定的な差異を作り出している。確かに、シェーンは最後の決闘で傷つき、その行く末には死が待ち受けていたのかもしれない。しかし、イーストウッドは映画の冒頭からしてすでに死んでいるのであり、その死の様態を仔細に観察するために『ペイルライダー』は撮られた。つまり、かつて栄華を極めたジャンルが死後硬直してゆく過程を同じジャンルでもって描いてみせたのがイーストウッドなのである。したがって、「西部劇はとうに死亡宣告をうけたジャンルである」(『映画ジャンル論』、307)と加藤が喝破するとき、私たちはその現状を、制作本数の減少を統計学的に示すデータにだけでなく、ジャンルの「死亡宣告」と優雅に戯れようとするイーストウッドの映画史的な眼差しのなかにも求めなければならない。もとより、『ペイルライダー』の寒気は、雪や風の描写に端を発しながらも、ジャンル映画という死骸に触れたときに私たちの映画の感性が受けとる、文字通りの冷たさから生じていたのだろう。

本発表では、こうしてすでに死んでいるにもかかわらず、なおスクリーン上を駆け抜けようとする『ペイルライダー』の亡霊のような身体に、かつて西部劇が存在したという記憶とそれがすでに失われつつあるという忘却のアンビヴァレンスを確認し、未だハリウッド映画史に対して倒錯的な態度をとり続けるイーストウッドの、映画作家としての特異性について思いを巡らせてみたい。

11:45—12:20

●アントニオ先生のはげ頭——*Vivir es fácil con los ojos cerrados*における光の主題について

岡村ビクトル勇（おかむらびくとるいさむ、神戸市外国語大学他非常勤講師）

David Trueba 監督による 2013 年の作品、*Vivir es fácil con los ojos cerrados* (邦題:『「僕の戦争」を探して』)は、スペインで映画を撮影中のジョン・レノンにアポなしで会いに行こうとする英語教師アントニオと、旅の道連れの若い男女二人の交流と成長を描いたロードムービーである。

劇中でしばしばからかいの対象となるアントニオ先生のはげ頭は、目先の笑いを拾うためだけに作品に導入されたわけではない。このことは、フランコによる軍事独裁政権時代を舞台とした本作において、髪が自由や反抗を象徴する主題として機能していることから明らかである。

体制派の父親から髪を切られるのが嫌で家出したマッシュルームカットの少年は、カタルーニャ人が経営する滞在先のバルで体制派の荒くれ者から無理やり髪を切られるが、このことに腹を立て男に謝罪を要求するのが主人公のアントニオ先生である。映画の最後では、先生のあだ名が「五人目のビートルズ」だと知った少年が、先生の似顔絵のはげ頭に髪を加え、マッシュルームカットにしてしまう。

本作におけるはげ頭の重要性は、髪との関連にとどまらない。主要人物三人が初めて一堂に会する場面でそれぞれの着ている服や身の回りの物が光の三原色と対応していることや、フェルメールのそれを思わせる淡い黄色のライティングが全編を覆っていること、多くのシーンで先生の頭が太陽や月光をうけて輝いていることなどからうかがえるとおり、髪と並んで重要な主題が光である。

映画の冒頭で担任のクラスの小学生に加えられる暴力を看過した先生は、映画の最後で別の少年に加えられた暴力に立ち向かう。映画の原題は、ビートルズの *Strawberry Fields Forever* の一節“Living is easy with eyes closed”のスペイン語訳だが、目を閉ざすことで光(目に見える世界)に背を向けるという安易な道を選んだ主人公は、目を開くことで光を見つめるという困難な道を選択することによって、面会が叶ったジョン・レノンによる反語的な歌詞の一節に、己の行動で答える。

主人公のはげ頭と、その外側を照らすだけでなく、瞳を通じてその内側に侵入することで彼の行動を変えさせる光に注目することで、作品の演出と作劇両面の巧妙さについて解明したい。

午後の部

<研究発表 B> 司会 羽鳥 隆英（新潟大学人文学部助教）

●乳房と足の二分法——新藤兼人『母』にみる「農民的な」母性の構築

片岡 佑介（かたおかゆうすけ、一橋大学大学院言語社会研究科博士課程）

広島出身者の新藤兼人は、『原爆の子』(1952)以来、原爆をモチーフとする映画を数多く製作した。その一つ『母』(1963)では、『原爆の子』においてオルガンを弾き童謡を歌う清廉潔白な理想の代理母＝「白いブラウスの似合う女の先生」(川本三郎)を演じていた乙羽信子が、二度の離婚を経験し、脳腫瘍に侵された息子の治療に苦悩する母・民子を演じている。映画は、かつて墮胎を検討したことのある民子が、息子の死を経て再び三人目の夫の子を身籠るまでを物語るのだが、本作ではこの民子と対比される人物として、民子の母(杉村春子)と、バーのマダムなどの若い女が登場する。本発表が着目するのは、これら三者が乳房と足のショットの使い分けによって対比され、この対比によって民子がより好ましい母のイメージで表象されていることである。生殖を目的としない情事を行う若い女がスカートから突き出た足の大写しや仰角のショットで提示され、反面、胸のショットが不在であるのに対し、老いた母には足のショットが不在であり、代わってフラッシュバックでの若い頃の乳房と対置される現在のくたびれた下着越しの胸元が示される。対する民子は、夫との義務的なセックスから夫を受け入れ妊娠へと至るまでの過程が、足の大写しから乳房を拭う姿への変化で示されるだけでなく、民子の弟・春雄のフラッシュバックによって、戦時中の疎開先での田んぼに突っ込んだ足と幼い頃のお医者さんごっこでの裸の胸のショットが劇中繰り返し挿入される。本発表では、佐藤忠男が本作を評して言う「労働とセックスの一致」した「農民的な健康なセックス」なるものの構築に、春雄のフラッシュバックや主観ショットに加え、春雄が民子の息子に買い与えたオルガンの音がいかに関与しているかを解き明かし、この「農民的な」理想の母の像の称揚によって原爆を巡る社会的な次元の問題が曖昧なままに解決されていることを明らかにする。

●ネガ・シートからたどる小津安二郎『早春』の生成過程

伊藤 弘了（いとうひろのり、京都大学大学院人間・環境学研究科博士課程）

小津安二郎の映画作品に関する一次資料のなかに「撮影データシート」と呼ばれるものがある。これは当時の撮影助手が映画撮影の現場でつけていた記録で、カメラの設定や数値等が細かく書き込まれたものである。鎌倉文学館には『お茶漬の味』(1952年)、『東京物語』(1953年)、『早春』(1956年)、『お早よう』(1959年)の撮影データシートが寄託されている。このうち『東京物語』と『早春』にはオリジナル・ネガのカット尻が貼付されているため「ネガ・シート」と呼びうる。これらはもともと小津組のカメラマン厚田雄春が所有していたものであり、いったんは東京大学に寄贈され、蓮實重彦の研究室で整理された。成果の一部は『デジタル小津安二郎——カメラマン厚田雄春の視』(展示、書籍、Webページ)にまとめられているが、ここで公開されたのはもっぱら『東京物語』に関する資料および分析に集中している。そこで本発表では、ネガ・シートのうち、いまだ詳細な検討が施されていない『早春』に的を絞り、整理と分析を行う。『早春』には、一枚のシートにつき6枚のカット尻を貼付したものが171枚残っている(単純計算で1000枚以上のカット尻が残っていることになるが、欠落している箇所も多々存在する)。ネガ・シートには「Date.(日時)」「W. Light.(天候、昼夜の区別)」「F.(絞りの数値)」「Shutter.(シャッターの開角度)」「Disk.(「紗」の使用の有無)」「Lens.(レンズの種類)」「Distance.(撮影対象とカメラの距離)」「Film.(未開封／開封済みの別)」「Dev. Time(フィルムを現像液に浸しておく時間)」の項目欄があり、それぞれ記録が残っている。また、『早春』については、台本に付随して「ロケ割」「セット割」「シーン割」といった資料も残っており(淡島千景の遺品が早

稲田大学坪内博士記念演劇博物館に寄贈されたもの)、これらと映画本編を突き合わせることで、小津映画の生成過程に多角的に迫ることを試みる。

14 : 30—15 : 05

●座付き作家としての小津安二郎

指田文夫 (さしだふみお、大衆文化評論家)

1) 彼はなぜ、同様な筋、配役、主題の作品を作っていたのか

女優高橋とよたかはしとよの、出演作への誤解に代表される、小津作品を見た者が、どの作品なのか、しばしば混乱するのは、筋、配役、俳優、音楽が同じだからだ。それは彼の主題へのこだわりであると共に、特定の俳優で同様な趣旨の劇を作る「座付き作家」的役割からきたことでもあった。

2) 彼は松竹大船の「笠智衆一座」の座付き作家だったからではないか

小津は、戦前から松竹で多数の作品を撮ったが、それはある意味で、「笠智衆一座」の座付き作家であったからであること。そこでは、配役を中心として多くの劇が作られた。さらに俳優が異なる時は、それに応じて改作がなされ新作の創作がなされた。

3) 本来の意味の座付き作家とは何か

こうした創作方法は、日本では江戸時代から行われてきたもので、以下のような集団と作家の結びつきがあった。近松門左衛門と竹本座、岡本綺堂と市川左団次、ロッパやエノケン劇団での菊田一夫、新派、新国劇と北条秀司、劇団民芸と木下順二、俳優座と田中千禾夫など

4) 日本映画界での他の座付き作家的映画監督

マキノ雅弘と井上梅次が典型で、マキノの『次郎長三国志』、井上の『嵐を呼ぶ男』 など、同趣旨の作品を何度も違う役者で改作した2人。

5) 座付き作家的監督が消滅したことの意味

1970年代以降、座付き作家的監督が消滅したことは、日本の映画界での撮影所システムの消滅の結果の反映である。今の映像の世界で座付き作家的作家が存在しているのはテレビ界である。TBS系の橋田寿賀子、フジテレビ系での倉本聰が最後の例だろう。こう見えてくると、ドラマの創作には、特定の集団の存在が重要なことが明らかになる。

<研究発表 C> 田代真 (国士舘大学 教授)

16 : 25—17 : 00

●多様な解釈を許す複眼——短編小説「藪の中」の映画化

芥川龍之介の短編小説「藪の中」(1922年)は、『今昔物語』巻二十九の説話集から素材を得ている。単なる盗みの話である原典に芥川は男の殺害と盗人の色情を加えている。

風のいたずらが垂絹を舞い上がらせ、菩薩のような女の顔を露わにしたため、欲情をそそられた盗賊の多襄丸は、その夫を計略にかけて縛り上げ、女を夫の前でレイプする。その後、夫は死体になって発見されるが、犯人は誰なのか、盗人、女、男の三人の告白が皆異なり、真相はわからない。つまり真実は「藪の中」である。視点の問題(物語を誰が話すのかということ)によるストーリーの提示法の型には1. 全知の語り手 2. 第一人称の語り手 3. 第三人称の語り手 の三つのタイプがあるが、小説「藪の中」は2. 第一人称の語り手の型を採用し、「わたし」の視点から語る複数の人物を登場させる手法をとる。殺人を犯した場合、ふつうは他人のせいにするのに、三人がそろって「殺したのは自分だ」と自ら真犯人として名乗りを挙げるのも奇妙である。さらに事件の周辺にいる関係者の発言もきわめてあいまいで、独断と偏見による当て推量に満ちている。芥川は全く異なる当事者の視点を提示し、物語を曖昧にすることによって、読者に異なった解釈、つまり読者自身の解釈を下せる余地を用意する。

小説「藪の中」の多重な視点が映画でどのように表現されるかを1.『羅生門』(1950年)、2.『藪の中』(1996年)、3.『ミス・ティ』(1997年)、4.『TAJOMARU たじょうまる』(2009年)、5.『暴行』(1964年、アメリカ)6.『アイアン・メイズ: ピッツバーグの幻想』(1991年 日米合作)において比較検討する。

17 : 05—17 : 40

● トーキー普及期に於けるニュース映画録音技師、松崎新一氏の音響表現技法と当時の音響制作環境 についての準備考察

高木 創 (たかぎはじめ、(株)東京テレビセンター 音響制作部技師)

トーキー黎明期の光学録音システム「フォノフィルム」の輸入に端を発して、手探りでコピーされてきた初期光学録音機の開発は、昭和50年発刊の「日本映画史素稿 10 資料 日本発声映画の創世記 「黎明」から「マダムと女房」まで」に関係者インタビューを交えて詳しい記述がなされている。初期光学式トーキーは、その後「フォノフィルム」から「峰尾式」へ、土橋式から輸入の Western Electronic へ、そして映音式から KS 式へと、改良と輸入で技術的發展を得ている。当時のトーキー開発と音響表現の発達に関して系統立てて論じている文献は極めて乏しく、筆者は1930年前後の文献を新たに検討を始めているところである。

本発表では、調査の過程で得た貴重なインタビューを当時の関連技術を交えながら述べる。インタビューは映音のスタッフによって設立された「KS トーキー」をキャリアのスタートとして、戦時中は日映のニュース映画の録音に従事していた松崎新一氏(1916年生まれ)のお話である。

商業映画上映前に必ず流されていたニュース映画に関して、当時のナレーションはどのような環境で録音されていたのだろうか？ 音楽はどのように処理されていたのだろうか？ 戦場のレポートで大砲、爆撃等の戦闘音が数多く聴かれるが、これらはどのような技術を用いて創られたものだったのだろうか？ 果たして当時の劇場用映画の音響効果担当者たちとの交流はあったのだろうか？ 現場録音はどのようなスタイルで行われていたのだろうか？ そのような疑問に対する松崎新一氏の証言は、音響制作実務者の筆者の興味を満たす、大変興味深いものであった。

当時並行して制作されていた、劇場用映画の音響制作関係者の記録文献に絡めて、トーキー普及期の音響制作概観を紐解いてゆく。本発表はその準備的考察としての一時取りまとめであり、音響制作のルーツを技術輸入に陳腐化させないための考察でもある。

17:45—18:20

●ハンセン病経験者の映画体験——映画を観ることと正すこと

北浦 寛之 (きたうらひろゆき、国際日本文化研究センター 助教)

日本でハンセン病を扱った映画は過去にいくつも作られてきた。古くは1940年の『小島の春』(豊田四郎監督)が注目を浴び、10年以上の構想を経て1974年に映画化された松本清張原作『砂の器』(野村芳太郎監督)は何度かテレビドラマ化もされ話題を呼んだ。最近では2015年に河瀬直美監督『あん』が公開され、今年2016年1月には宮崎駿が『もののけ姫』(1997年)でハンセン病患者を描いたことを公にするなど、ハンセン病と映画とのつながりは、まだその差別や偏見が続いているように(続く限り)、今後も継続していくに違いない。

映画におけるハンセン病を考察する上で問題になるのが、ハンセン病の描かれ方であり、さらにそれをハンセン病経験者がどう受け取ったかということである。つまり、『ここに泉あり』(1955年、今井正監督)にしろ『砂の器』にしろ、製作段階において差別の助長にならないように、周囲の偏見を正すように、彼らの〈参加〉が果たされ、改変がおこなわれた経緯がある。

本発表では、ハンセン病経験者のハンセン病関連映画へのかかわりを詳しく見ていくとともに、そもそも彼らが隔離された療養所という空間(それは映画館という密室とは当然ながらまったく違った文脈の空間)で、どのように映画(ハンセン病関連のものに限らず)を受容していたのかを考察する。彼らの映画への関与が第一歩にいかにか果たされていたのか。そうして彼らの映画体験をたどりながら、映画とハンセン病の関係に新たな視座を提供することが目的である。

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 佐藤元状

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

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/>