

『君の名は。』は

日本映画に何を
もたらしたのか

庵野秀明・岩井俊二・新海誠から
読み解く現代日本映画史

渡邊大輔

日本映画の黄金期がいまこそ到来している!

新 **日本映画史**
を**更新**するための
映画論!

『君の名は。』は日本映画に何をもたらしたのか
庵野秀明・岩井俊二・新海誠から読み解く現代日本映画史

渡邊大輔

星海社

378



SEIKAISHA
SHINSHO

はじめに——1896/1995/2016/2026

「黄金期」を迎える一三〇年目の日本映画

二〇二六年は、映画が日本の歴史に登場してから、ちょうど一三〇年目の節目にあたる。

一八九六年の一月二五日、この五年前にアメリカのトーマス・エディソンによって発明された初期の映画装置「キネトスコープ」が、輸入した鉄砲商の高橋信治たかはししんじによって港町・神戸で初上映されたのが始まりとされる。ただし、この装置はループする動画をひとりずつ鑑賞する「覗き穴式」のぞきあなだった。続いて翌一八九七年二月、フランスのリユミエール兄弟が一八九五年に発明した「シネマトグラフ」が、彼らと親交のあった輸入業者の稲畑いなばた勝太郎かつたろうの手で紹介され、大阪で初上映される。このシネマトグラフが、映画館内の前方に大きなスクリーンがあり、そこに背後から映写機で映像を投影し、それを観客席の大勢のひとびとが観る、という二〇世紀に一般化する形の最初の映画装置だった。そして、同じ年には早くも日本人の手による映画撮影が始まる。こうして、明治三〇年代に日本映画の

歴史が幕を開けた。

さて、二〇二〇年代の現在、日本映画（邦画）はかつてない盛況を迎えている。

邦画といえば、とりわけ筆者よりも長世代の読者にとっては斜陽産業のイメージのほうが強いだろう。しかし、一般社団法人日本映画製作者連盟（MPPAJ）の公開するデータによると、近年、国内の映画興行、しかも邦画は稀まれに見る活況を呈ていしている。ウェブで公開されている一九五五年以降で、全国のスクリーン数は、もともとも減った一九九〇年代前半の約一七〇〇から、一九六〇年代後半の水準の約三六〇〇まで回復した。

何より目を引くのは「邦高洋低」の傾向である。邦画の公開本数自体、ここ数年は過去最高レヴェルに達しているが、邦画と、ハリウッド映画を筆頭とする洋画の興行収入の比率が、二〇〇〇年代半ば頃から逆転したのである。それまで昭和末期頃から長らく後者の圧倒的優位で推移してきた両者の比率（洋高邦低）が、これ以降覆り、邦画が全体の七〇八割のシェアを占めるようになる（とはいえ、こうした「ドメスティック化」の傾向は、洋楽離れや海外文学離れなど文化消費一般にも当てはまるが）。

それは「邦画の当たり年」となった二〇二五年の状況を見てもはっきりと窺われる。

二〇二〇年に一九年ぶりに国内歴代映画興行収入ランキングのトップを塗り替えたアニメ映画『劇場版「鬼滅の刃」無限列車編』の続編である外崎春雄監督『劇場版「鬼滅の刃」無限城編 第一章 猗窩座再来』（二〇二五年）が公開後、北米を含む国内外で数々の興行記録を更新し、公開二〇六日間で前作に次ぐ国内歴代二位となる興収三九三億二〇〇〇万円を記録した。また実写でも、李相日監督『国宝』（二〇二五年）が口コミから広がって社会現象級の大ヒットとなり、公開一七二日間で興行収入一七三億七三九万円を記録、本広克行監督『踊る大捜査線 THE MOVIE 2 レインボーブリッジを封鎖せよ！』（二〇〇三年）が保持していた記録を破り、二二年ぶりに邦画実写歴代一位を更新した。ほかに、シリーズ歴代二位の興行収入を記録した『名探偵コナン 隻眼の残像』（二〇二五年）や一〇〇億円を超える興収を達成した『劇場版 チェンソーマン レゼ篇』（二〇二五年）などアニメ映画の大ヒットも相次いだ。

なお、以上のような最近の邦高洋低の傾向により、現在の国内映画興収ランキング上位一〇作品のうち、洋画はもはや三作のみとなった。しかも、そのうちの『タイタニック』（一九九七年）と『ハリリー・ポッターと賢者の石』（二〇〇一年）はすでに四半世紀以上も前の作品だ。

日本映画の堅調ぶりは何も興行的な側面だけではない。宮崎駿や細田守らのアニメーションはもちろんのこと、二一世紀以降も、日本映画の作品や日本人がハリウッドや国際映画祭の場で毎年のように受賞を果たしている。もつとも代表的な存在は、『万引き家族』（二〇一八年）でカンヌ国際映画祭パルム・ドールを受賞した是枝裕和と、『ドライブ・マイ・カー』（二〇二二年）や『偶然と想像』（二〇二二年）、『悪は存在しない』（二〇二三年）がアカデミー賞や三大国際映画祭で連続受賞を果たした濱口竜介だろう。それ以外にも、山中瑶子や三宅唱、坂元裕二らの監督や脚本家、役所広司や真田広之、浅野忠信らの俳優が続々と栄誉を受け、世界的な脚光を浴びている。

もちろん、近年も映画監督の深田晃司が積極的に提起しているように（『日本映画の「働き方改革』』）、一方でこれまでの日本映画界の現場が、やりがい搾取の過重労働やハラスメントの横行を黙認したり、市場が東宝を筆頭とした一部の大手映画会社の寡占体制で成立していたりといった構造的な問題を抱えてきたことは事実である。しかし、二〇二二年には深田や是枝、諏訪敦彦、西川美和ら六人の監督が、映画製作をめぐる労働環境保全やハラスメント防止などを求める非営利団体を立ち上げるなど、映画業界改善に向けた動きも活発化している。

現代日本の映画批評に絶大な影響力を誇った蓮實重彦はすみ しげひこがこの数年来、強調している表現を使うならば、日本映画は確かにいままさに、「第三の黄金期」(『見るレッスン』)を謳歌おうえんしていると言っているのかもしれない。

『君の名は。』の日本映画(史)と「二〇一六年」というパラダイムシフト

日本映画の誕生から一三〇年の節目を迎え、また二〇世紀に発展した映画にとっては二度目の世紀となる二一世紀もその四分の一が過ぎたこの現在の地点から、日本映画の現状と歩みをどのように捉えるか。これが、本書の問いの出発点である。

もちろん、そのためには論点やトピックも多岐にわたり、新書一冊で書き切るには途方もないテーマであるには違いない。

そこで、本書ではひとつの補助線を導入することにした。

そのコンセプトは、『君の名は。』は日本映画に何をもたらしたのか 庵野秀明・岩井俊二・新海誠しんかいまことから読み解く現代日本映画史』というこの本のタイトルに、端的に要約されている。ちょうどいまから一〇年前、二〇一六年に大ヒットを記録した新海誠監督のアニメーション映画『君の名は。』と「二〇一六年」という年を導きの系にして、二一世紀の映像

文化と日本映画との関係を考えること。またそれを通して日本映画史の見取り図をあらためて描き直すこと。それが本書の狙いである。

右に記したように、日本映画とその歴史を考える時に、さしあたり本書が注目するのは一〇年前の二〇一六年という年である。

『鬼滅の刃 無限城編』と『国宝』の盛り上がりによって二〇二五年が空前の邦画の当たり年になったように、この二〇一六年もまた、稀に見る邦画の当たり年と呼ばれた一年だった。そのなかで、現在でももつともひとびとの記憶に刻まれている作品とさえ、何とんでも『君の名は。』だろう。知られる通り、本作はこの年、現在でも歴代第六位に位置する興行収入二五億七〇〇〇万円を稼ぎ出す歴史的なメガヒット作となった。ちなみに、この年は『君の名は。』のように、アニメーション映画で傑作や話題作が多く目立った年でもあった。京都アニメーションで山田尚子やまだ なおこが監督した『映画 聲の形』こゑのかたち（二〇一六年）、そしてこの年のキネマ旬報ベスト・テンで日本映画第一位に輝いた片渕須直監督の『この世界の片隅に』このよこのかたがは（二〇一六年）が高い評価を受け、また菱田正和監督の『KING OF PRISM by PrettyRhythm』ひしだ まさかず（二〇一六年）は、二〇一〇年代以降に台頭してきた、アイドルアニメとシネコンでの「応援上映」という新しい鑑賞スタイルの社会的な浸透に大いに貢献した。

さらに、二〇一六年はベテランから俊英^{しゅんえい}まで、今日の日本映画の世界的評価を支える監督たちの躍進が見られた年でもあった。この年、黒沢清^{くろさわきよし}が『ダゲレオタイプの女』(二〇一六年)で海外進出を果たす一方、『ハッピーアワー』(二〇一五年)の濱口竜介、『淵に立つ』(二〇一六年)の深田晃司がそれぞれロカルノやカンヌで受賞して本格的に注目を浴び始め、ほかに『ディストラクション・ベイビーズ』(二〇一六年)の真利子哲也^{まりこてつや}、『バンコクナイツ』(二〇一六年)の富田克也^{とみたかつや}(空族)、『アズミ・ハルコは行方不明』(二〇一六年)の松居大悟^{まついだいご}、『溺れるナイフ』(二〇一六年)の山戸結希^{やまとゆうき}……など、当時二〇〜三〇代の若手だった新人監督たちがまとまって台頭してきたのもこの年だった。

なおかつ、触れておかなくてはならないのは、この年あたりを境に、国内で映画を受容するメディア環境に大きな変化が見られ始めたことである。4Gの普及に伴う定額制動画配信(サブスクリプション)サービスの登場だ。前年の二〇一五年九月にネットフリックス、Amazonプライム・ビデオがそれぞれ日本でのサービスを開始し、映像コンテンツ視聴の方法がDVDやブルーレイからサブスクへと本格的に移行する。

ともあれ、アニメーションの分野で土居伸彰^{どいのぶあき}(『21世紀のアニメーションがわかる本』)、またポピュラー音楽の分野で柴那典^{しばとものり}(『ヒットの崩壊』)がそれぞれ注目したように、「二〇一

六年」は文化産業全般から見ても、さまざまなパラダイムシフトのあった年だった。

三人の映画作家から「二〇一六年」を考える——庵野秀明・岩井俊二・新海誠

ただ本書では、そうした二〇一六年というメルクマールの年に放たれた『君の名は。』という作品に着目しつつ、その「点」をほかのいくつかの「点」と線で結んで、ある「面」|| パースペクティヴを描いてみたいと思う。ここで本書に招きたいのが、『君の名は。』の新海誠と同じく、二〇一六年に新作を発表したふたりの映画監督だ。

一人目は、この年に怪獣^{かいじゅう}映画『シン・ゴジラ』（二〇一六年）を公開した庵野秀明。本作も現在、歴代第八三位に位置する八二億五〇〇〇万円の興行収入を記録し、大きな社会的話題を呼んだ。そしてもうひとり、同じ年に一八〇分という自身最大の長編『リップヴァンウィンクルの花嫁』（二〇一六年）を発表した岩井俊二だ。庵野や新海ほどの眼に見える興行的・批評的成功はなかったものの、岩井もまた、この年に本作でキネマ旬報ベスト・テンに代表作『リリイ・シュシュのすべて』（二〇〇一年）以来、じつに一五年ぶりに選出された（ベスト・テン第六位）。さらに同年の第二九回東京国際映画祭では Japan Now 部門で特集上映「監督特集 岩井俊二」が組まれるなど、総じてこの年に（ひさびさに）大きな

脚光を浴びた映画作家のひとりであったことは間違いない。

『君の名は。』の新海誠。『シン・ゴジラ』の庵野秀明。『リップヴァンウィンクルの花嫁』の岩井俊二。いずれも二〇一六年に象徴的な作品を発表したこの三人の監督を並べ、それらが構成する「面」を眺めた時に、果たしてどんな風景が見えてくるだろうか。

しかも、アニメ『鬼滅の刃 無限城編』と実写『国宝』がそれぞれ大ヒットした二〇二五年は、やはりアニメ『君の名は。』と実写『シン・ゴジラ』が大ヒットした二〇一六年の約一〇年ぶりの「反復」に見えてくる。二〇二五年に話題になった異色の観客参加型映画『ラプノシスマイク -Division Rap Battle-』（二〇二五年）も、ある意味では『キンプリ』の進化形である。また、戦後八〇年でもあったこの年に作られた『coco』ある夏の少女たちより〜』（二〇二五年）や『ペリリユー -楽園のゲルニカー』（二〇二五年）といった戦争アニメの佳作にせよ、明らかに『この世界の片隅に』の延長線上にある。

この点でも、二〇一六年の日本映画の意味について考えることが、おそらく一〇年後の現在について知ること、さらにはその一〇年後の未来を展望することに繋がってくるのだ。

「二〇一六年」における三人の変化——「国民作家」化と再評価の波

もちろん、三人のその後のそれぞれのキャリアを振り返った時にも、この年の作品群が重要な意味を持つことは間違いない。

新海は『君の名は。』以降、『天気の子』（二〇一九年）、『すずめの戸締まり』（二〇二二年）と、三部作とも呼ぶべき長編を正確に三年ごとに発表し、いずれも邦画屈指の大ヒットを記録した。

庵野も『シン・ゴジラ』以降、『シン・エヴァンゲリオン劇場版』(二〇二一年)、『シン・ウルトラマン』(二〇二二年)、『シン・仮面ライダー』(二〇二三年)と、(自作『エヴァ』を含む)往年の国民的コンテンツをリブートしたいわゆる「シン・」プロジェクトを始める。そして、岩井であれば、それまで一〇年以上にわたって遠ざかっていた国内の劇場用長編実写作品に復帰し、『ラストレター』(二〇二〇年)、『キリエのうた』(二〇二三年)と、過去の自身の代表作をセルフリメイクするかのような力作をコンスタントに手掛け、また後述するように後続世代の映像クリエイターたちによる再評価も本格的に始まる。

ただ、先ほどの土居や柴のように、この二〇一六年を日本映画史に起こった何らかの地殻変動だと捉えた時に、より本質的な問題が見えてくる。それが第一に、それまでオタク

的で、マイナーな映像作家だった新海誠と庵野秀明のメジャー化、いわば「国民作家」化だ。すでに述べたように、『君の名は。』も『シン・ゴジラ』も、日本映画史に残る歴史的な大ヒットを記録した。しかもそれだけでなく、両者とも、批評家からも注目を集め、この年の国内の主要な映画賞を多数受賞している。『シン・ゴジラ』にいたっては、日本アカデミー賞最優秀作品賞やキネマ旬報ベスト・テン日本映画第二位、毎日映画コンクール日本映画大賞、ブルーリボン賞作品賞、芸術選奨せんしょう文部科学大臣賞など。『君の名は。』も毎日映画コンクールアニメーション映画賞、文化庁メディア芸術祭アニメーション部門大賞などを受賞している。新海も庵野もそれぞれ日本映画史の往年の巨匠監督たちと肩を並べ、これで一挙に名実ともに日本映画の未来を担う、「国民的」なクリエイターの地位にまで駆け上がったのである。

この両者のメジャー化は、それまでの彼らのファンや映画・アニメ業界の関係者たちにとって、かなり想定外のことだった。なぜかといえば、彼らの存在がそれまでの日本の映画やアニメにとって、さまざまの意味で「マイナー」な位置にあるものだったからだ。

例えば、新海はもともとゲーム業界出身のクリエイターで、アニメ業界の正規ルートから出発した人物ではない。また、それは庵野にしても同じで、もちろん代表作であるテレ

ビアニメ『新世紀エヴァンゲリオン』（一九九五〜九六年）の劇場版などは大ヒットしたとはいえ、邦画の中心を担う作家だとは到底目されていなかった。しかも、彼らの作品のおもな支持層も、現在、四〇代から五〇代前半を迎えている、「オタク第三世代」とも呼ばれる、いわゆる「ロストジェネレーション世代」（就職氷河期世代）の文化系男子たちという特定のコミュニティだった。つまり、その作品を古くから知るファンは、新海と庵野が数ある話題作を抑えて歴史と権威ある映画賞や、あの宮崎駿に肉薄するほどの興行成績を手にする「国民作家」になるとは予想だにしていなかったのだ。これはまさにオタク第三世代で、思春期から青春期にふたりの作品に熱狂していた筆者の個人的な実感でもある。『君の名は。』公開当時、同作を高校生カップルや若い女性客がこぞって観に行つてハマっている様子を見て、心底驚き、隔世の感を抱いたものだ。

そして第二に、先ほども少し触れた岩井俊二の再評価である。当時の岩井は、『花とアリス』（二〇〇四年）以来、国内の劇場用長編実写作品の監督業からは長く離れ、他監督のプロデューサーやアニメーションやドキュメンタリーの製作、ハリウッド進出などを行っていた。それゆえ、一九九〇年代までの目覚ましい活躍と大衆的支持が鮮烈だったこともあり、正直に言って、この時期には映画ファンからは若干、注目度が下がっていた存在だった。

ところが、二〇一六年あたりから各方面であらためて脚光を浴びることになる。その大きなきっかけが、まさに新海の大ヒット作『君の名は。』だった。同作に岩井の名前がクレジットされたこともあつてなのか、「国民作家」となる新海をはじめ、彼に影響を受けた後続世代の映像作家たちから盛んに彼に対してリスペクトが表明されるようになったのである。その延長で、二〇一七年には、初期の代表作『打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？』（一九九三年）が、アニメスタジオ、シャフトのしんぼうあきゆき新房昭之の総監督、おおねひとし大根仁の脚本、そして『君の名は。』のかわむらげんき川村元気の製作総指揮でアニメリメイクもされた。

筆者の考えでは、この三人をめぐる潮目の変化にも、日本映画史の重要なパラダイムシフトがはっきりと表れている。

「ポスト日本映画」の歴史的検証

本書では、この二〇一六年に日本映画に地殻変動をもたらした新海誠、庵野秀明、岩井俊二から従来の枠組みを更新する、新しい日本映画（史）の姿を考えてみたいのである。

ところで、筆者は四年前に『新映画論 ポストシネマ』という著作を出した。奇しくもその本の元となる連載を始めたのが、二〇一六年の一月だったのである。この本では、東西

のさまざまな現代映画を具体例にして、二一世紀に変化を迎える「映画」の姿を思想的に捉えることを試みており、その新しい映画を「ポストシネマ」と呼んだ。『新映画論』のなかでも右の三人の映画作家は重要な固有名として繰り返し登場している。だが、この本では紙幅の都合もあり、ポストシネマをめぐる歴史的なスパンでの検証は総じて手薄だった。その意味では、本書はこの『新映画論』の問題意識を引き継ぎ、「日本映画史」を俎上そじょうに載せて展開したものといっている。したがって、新海誠の『君の名は。』、もしくは新海と庵野、岩井の仕事に象徴される新しい形の日本映画を、ここでは旧著との関連からも「ポスト日本映画」と呼んでおきたいと思う。

「日本映画」の輪郭について

さて、本書は日本映画史の本だが、そのためのいくつかの註釈を加えておきたい。

ひとつは、かつて映画史家・比較文学者の四方田よも犬彦たいぬひこも簡潔に指摘したように、「日本映画」という時の、地域的、あるいは歴史的まとまりを確定することの困難さの問題がある。

日本映画について考えようとするとき、われわれがまず直面する困難のひとつに、

ジャンルとしてのその輪郭を見定めることが、厳密には不可能であるということがある。[…]

たとえば戦前に台湾や朝鮮、満洲で日本人が製作や監督をしたフィルムは、はたしてどの程度にまで日本映画と呼ばれうるのか。崔洋一さいよういちや李学仁イハギンといった在日韓国人が監督したフィルムはどうなるのか「…」。では日本人でありながら、高嶺剛たかみねつよしのように沖縄語で製作し、日本語の字幕スーパーが入っているフィルムはどうなのか。一九七〇年代以降の黒澤明や大島渚なげさのように、フランスの資本で製作されたフィルムはどうなのか。[…]

次にわれわれを見舞うことになる第二の困難は、はたして時代を通して日本映画に一貫した共通項なるものが存在していると、断言しうるのかという疑問である。

尾上松之助おのえまつのおすけが主演した『豪傑児雷也ごうけつじらいや』と黒澤明の『生きる』の間には、技法や主題を越えて、映画の自己認識の次元において、恐ろしいまでの隔たりが横たわっている。だが、その黒澤と塚本晋也の『鉄男』の間には、さらに広々として昏い深淵くらが存在している。[…]

一九一〇年代、五〇年代、八〇年代から任意に三本のフィルムを選んでみたが、そ

れらは互いにほとんど重なりあわない映画観のもとに撮られていて、そこに「日本映画」という統合的な範疇を歴史的に与えることは、ほとんど無意味であるように思われる。

〔日本映画史110年〕

この問いは、岩井が手掛けたハリウッド映画『ヴァンパイア』（二〇一二年）や中国映画『チイファの手紙』（二〇一八年）のように、本書がおもな主題とするさきの三人の仕事にも当てはまる。また、これにも関連することとして、映画や映像文化内部でのジャンルの多様性にどこまで目配りするのかという問題もある。

一例を挙げれば、筆者が博士論文で取り組んだテーマは、「日本映画における児童の映画観客の成立プロセス」だった。そもそもそこで主要な研究対象としたフィルムも、多くは一般的な劇場用の娯楽映画ではない——つまり、一般的な日本映画史の本ではほとんど扱われることの少ない——、教育映画や教材映画、科学映画、文化映画のような短編映画や記録映画、アニメーション（漫画映画）の類だった。これら非劇映画・非商業映画の系譜については、田中純一郎^{たなかじゆんいちろう}『日本教育映画発達史』や吉原順平^{よしはらじゆんぺい}『日本短編映像史』といった文献がまとめている。

さらに、二〇〇〇年代以降の映画史や映像文化史研究、メディア考古学の分野で徐々に研究が進みつつある幻燈げんとうやフアントム・ライド（汽車活動写真）、連鎖劇れんざげき、玩具映画おもちゃ、小型映画などの「スクリーン・プラクティス」とも呼ばれる草創期の視覚メディア、ひるがえって、戦後の前衛的な実験映画、ドキュメンタリー、テレビCM、Vシネマ、アダルトビデオ、ミュージック・ビデオ、そして現代の配信サービスのオリジナルドラマまで、時代ごとに存在した無数のマイナーなジャンルのどこまでを視界に入れて一貫した歴史を描くかという判断は容易ではない。ましてや子どもから在日朝鮮人、女性などの多様な「観客性」、それに産業史や言説史（批評史）など、「日本映画」にまつわる無数の視点を満遍なく網羅もうらした歴史記述を構成することは、だれであれ不可能だろう。

現代の日本映画は、文化社会学者の岩渕功一いわがちこういちが強調したように（「日本映画」以後の日本と映画）、グローバル資本主義の趨勢すうせいのもとで、産業的にも言説的にも二〇世紀的な「ナショナル・シネマ」の輪郭には単純に収まらない。したがって、この小著では「おもに日本の資本で製作され、日本国内で上映・鑑賞されている映画」をおおまかに「日本映画」とみなし、上記の多様なジャンルや作品も、議論の必要に応じて柔軟じゅうなんに取捨選択して論じることとしたい。

「一〇年代作家」その可能性の中心——日本映画の新しい「現代性」を考える

また今回、筆者が二〇一六年の新海誠の『君の名は。』——ひいては、庵野秀明や岩井俊二の仕事に注目して、新たな日本映画（史）論を構想するのには、もうひとつ、批評という営みにとって本質的な理由がある。

それは、独創的な文化史や文化批評の試みというのは、つねに何らかの形で、対象となる文化のメディア的・制度的な条件が問われる局面にこそ注目しているという事実である。例えば、先ほども名前を挙げた映画批評家の蓮實重彦は、かつてタイトルに「ハリウッド映画史」の文字を冠した書物の冒頭で、以下のように記していた。

これから読まれようとしている文章になにがしかの意味があるとすれば、それは、こうした輝かしい名前「註：ホークス、フォード、ウォルシュといった巨匠たち」がどれひとつとして登場することがなくとも、アメリカ映画の歴史は充分に語られうるものだという事実を納得することにつきている。〔…〕

以上のような視点に立って、これから、それまでハリウッドと呼ばれていたものが、あるとき、もはやそう呼ばれることの意味をほとんど失うしかなくなった一九五〇年

代を中心として、その「変容」の歴史をたどってみようと思う。「…」

だが、映画を撮ることが意識的な振る舞いたらざるをえない時代が不可避免的に到来する。第一章で擁護されることになる「五〇年代作家」たちは、まさに、映画であることのさまざまな条件を意識せざるをえない時代に映画との関係をとりに結ばざるをえなかった不幸な存在なのだ。「…」

こうした監督たちは、ハリウッドが初めて持つことになった「現代的」な作家である。ここで話題になろうとしているのは、まさしく映画における「現代性」の問題なのだ。

（『ハリウッド映画史講義』）

ここで蓮實は、現代においてハリウッド映画の歴史をアクチュアルに描き出すクリティカル・ポイントとして、「古典的」な映画の条件を支え、ひとびとに映画というメディアを自明視させてきた「撮影所システム」という制度が崩壊していく一九五〇年代と、そこで活躍を開始した監督たち（五〇年代作家）に注目している。

いまだ鮮明な輪郭を結ばずにいる「現代的」な日本映画（史）論を構想する本書の批評的な狙いが、この蓮實のアプローチを踏襲するものであることは明らかだろう。この引用

文中の、「アメリカ映画」や「ハリウッド」を「日本映画」に、「一九五〇年代」や「五〇年代作家」たちを「二〇一〇年代」もしくは「一九九〇年代」、あるいは「二〇年代作家」もしくは「九〇年代作家」に置き換えたとしても、筆者の目論見もくろみとほとんど変わらない。というのも、日本映画における二〇一〇年代、あるいは一九九〇年代もまた、「映画を撮ることが意識的な振る舞いたらざるをえない時代」だったからであり、それゆえにここで名前を挙げた監督たちは、日本映画が「初めて持つことになった「現代的」な作家」だとすら言っているからだ。

批評という営みうがが穿つ、均整の取れたパースペクティヴには収まらない、対象が持つアクチュアルな可能性を集約している、このクリティカル・ポイントのことを、半世紀近くも前に流行した批評用語では「可能性の中心」と呼んでいた。

本書は「二〇一六年」という年に、現代において日本映画を考えることの「可能性の中心」を見出そうとする試みだと言える。

新しい日本映画史の見取り図をつくる

では、二〇一〇年代において、その「映画であることのさまざまな条件を意識せざるを

えない時代」の要因とは具体的に何を指すのか。

それは、この時代に、映画というメディアを規定するさまざまな新しい条件が到来したことである。周知のように、九〇年代、あるいは世紀を跨またいだ二〇一〇年代とは、インターネットや動画サイト、SNSが世の中に普及し、映画がフィルムから完全にデジタルへと移行して、さまざまなデバイスや隣接ジャンルと結びついていった時代だった。『シン・ゴジラ』や『キンプリ』でも実施された「応援上映」や「ライブビューイング配信」といった新しい興行・鑑賞スタイル。また、『鬼滅の刃「無限城編」』のような、シネコンでのIMAX（高精細上映）や4DX（体感型上映）によるアトラクシヨンのでイマーシブ（没入的）な映画鑑賞。そして、スマートフォンやタブレットによる映像コンテンツの視聴。

本書のねらいは、以上のような一六年の日本映画界に到来した一連の「ポスト日本映画」が持っていた衝撃と可能性の意味を考えること。また、その上で、従来の日本映画史の見取り図や映画批評を再検討し、新しい筋道をつけることにある。

結論をいえば、本書が描き出そうとする新海がメジャー化した世界、すなわちポスト日本映画の核心とは、デジタル化やメディアミックス以降に到来した新しい映画文化の状況から捉えられた日本映画の姿のことである。そして、そうした日本映画のあり方がもつと

も全面的に花開いたのが、彼が大ブレイクした一六年だった。本書は、新海誠と、彼の登場を準備した庵野秀明、岩井俊二という映画作家を軸として、こうした二一世紀の日本映画（史）の姿を描き出そうとする試みである。

本書の内容は以下の通りだ。

第一部「二一世紀の日本映画」は三つの章で構成されている。まず第一章では、二〇一六年に公開された新海の『君の名は。』、そして庵野の『シン・ゴジラ』、岩井の『リップヴァンウィンクルの花嫁』の三作に表れていた共通性を抜き出し、それらの現代映画としての新しさを確認する。第二章では、そうした二〇一〇年代の新海作品に結実する映像表現や想像力の直接的な起源として、彼に影響を与えた一九九〇年代の庵野と岩井の作品群の画期的意味を論じ、今日のポスト日本映画の直接的なルーツとして九〇年代の状況を整理する。第三章では、さらにその九〇年代前後の日本映画の状況を、「明るい画面」と「暗い画面」という用語で捉え直す。このうち、ポスト日本映画を意味する明るい画面の重要な参照先として、おもに大林宣彦おおはやし のぶひこの仕事を再検証する。加えて、他方の暗い画面の系譜を九〇年代に体现していた作家として青山真治あおやま しんじを取り上げる。ここで、本書は日本映画史にふたつの対照的な流れを見出すことになる。

「日本映画史を読み直す」と題した第二部では、さらに歴史を遡り、映画史を検証していく。第四章では、あらためて日本映画の誕生から一九九〇年代までの歴史を紹介し、第一部までの見取り図を、より大きな射程のもとに置き直す。そして第五章では、庵野や岩井に多大な影響を与えた市川崑いちかわこんと岡本喜八おかもとき、そして最後の第六章では、ポスト日本映画において先駆的な仕事を残した川島雄三かわしまゆうぞう、中平康なかひらこうの足跡を再検討する。その上で、新海らの新しい日本映画の枠組みから、既存の日本映画史が書き換えられる可能性を、「三〇／五〇史観から七〇／九〇史観へ」という標語を鍵かぎに探っていく。

前置きはさすがにこれくらいにして、さっそく本題に入ろう。

目次

はじめに——1896／1995／2016／2026 3

第一部
二一世紀の日本映画

30

第一章
二一世紀の「日本映画」の誕生——庵野、岩井、新海の時代 31

I 二〇一六年の地殻変動——「君の名は。」以後の日本映画と三人の立役者 32

II 新海誠の現代性——デジタル・ポストヒューマン・アクターネットワーク 46

III 庵野秀明と岩井俊二の二〇一六年——「君の名は。」との共鳴 61

IV ポスト日本映画作家の関係性——人脈と評価の変遷 77

第二章

現代日本映画の起源としての「一九九五年」

——『エヴァ』『Love Letter』のデジタル的想像力 87

I 「映像」の耐えられないあいまいさ——「抑圧されたもの」としての九〇年代 88

II デジタル時代の文化秩序——「寅さんのいない世界」の到来 98

III 庵野と岩井のデジタル革命——日本映画のメディア・コンヴァージェンス 108

第三章

「明るさ」の現代日本映画史——大林宣彦と青山真治 139

I 「明るい」日本映画史——起源としての大林宣彦 140

II 「暗い」日本映画史——対立項としての青山真治 156

第二部

日本映画史を読み直す

188

第四章

「日本映画」の成立——ふたつのモダニズム 189

I 日本映画の歴史——映画の渡来から一九九〇年代まで 190

II 日本映画のモダニズム——純映画劇運動と増村保造 206

第五章

庵野と岩井の日本映画史——市川崑、岡本喜八に見る日本映画のマンガ・アニメ性 229

I 隠された「不純」な映画史——ポスト日本映画を遡行する 230

II ポストメディア的な現代日本映画史——可塑性とノンヒューマン性の系譜 247

第六章

オルタナティブな日本映画史——もうひとつの「ヌーヴェル・ヴァーグ」

259

I 鬼才・川島雄三におけるテレビとの攻防——メディア間交渉の戦後映画 260

II 甦る中平康の革新性——軽薄で非人間的なモダニズム 277

おわりに——ポスト日本映画史をいかに読み解くか 295

参考文献 310

あとがき 324

第一部

二一世紀の日本映画

第一章
二一世紀の「日本映画」の誕生

— 庵野、岩井、新海の時代

I 二〇一六年の地殻変動——『君の名は。』以後の日本映画と三人の立役者

二〇一六年を象徴する三作

目下、空前の活況を呈している日本映画は、いまから一〇年前の二〇一六年という年に大きなターニングポイントを迎えた。その転回を象徴する作品として、まずこの年の新海誠監督の大ヒット作『君の名は。』があった。さらに踏み込んで言えば、ここでは新海とともに、やはりこの年に大きな注目を集めた庵野秀明、岩井俊二というふたりの映画監督の仕事も注目される。そしてその背景には、今日の文化表現全般におけるデジタル化やメディアミックス化といった映画を取り巻く状況の変化が深く関わっている。——これが、筆者が「はじめに」で問題提起したことだった。

それでは、その新しい日本映画の幕開けを告げたといい新海の『君の名は。』（二〇一六年）、そして庵野の『シン・ゴジラ』（二〇一六年）、岩井の『リップヴァンウィンクルの花嫁』（二〇一六年）とはどのような作品だったか。まず本章では、この三作品の注目

すべきポイントと共通性を確認していこう。

『君の名は。』は、田舎に住む女子高校生・宮水三葉（声…上白石萌音）と都会に住む男子高校生・立花瀧（声…神木隆之介）を主人公に、時空を超えて彼らの夢のなかで起こる「身体の入替わり」から始まるジュブナイル・ラブストーリーである。そして、三葉が暮らしている糸守町が約千年ぶりに飛来したティアマト彗星の予測外の分裂落下により、住民もろとも滅んでしまうことがわかる。映画では、いくどもすれ違い続けながらも、糸守町の運命を救うために奮闘する三葉と瀧の活躍が描かれる。

そして、『シン・ゴジラ』は、怪獣映画「ゴジラ」シリーズの一二年ぶりとなる第二九作。東京湾内羽田沖に出現したのち、徐々に形態を変えつつ成長しながら東京中を破壊していく巨大怪獣ゴジラの猛攻を、主人公の内閣官房副長官・矢口蘭堂（長谷川博己）を中心とする政府関係閣僚・幕僚たちが阻止する活躍を描いた。

岩井の『リップヴァンウィンクルの花嫁』は、控えめな性格の派遣教師・皆川七海（黒木華）がお見合いサイトで男性と知り合い結婚するものの、ささいな嘘から離婚する羽目になったあと、「何でも屋」を自称する謎めいた青年・安室行舛（綾野剛）に導かれるまま、奇妙なアルバイトを転々とする三時間もの大作。

それでは、まずはこのうち、最大のヒット作となった『君の名は。』を事例にして、二一世紀の日本映画の特徴と呼べる要素や論点を具体的に整理していこう。

本書の三人の主人公①——新海誠

だが、本題に入る前に、ここから本書が描こうとしている新しい日本映画（史）の輪郭をより明確に示すために、上記三人の映画監督の経歴を簡単にまとめておきたい。

まずは、『君の名は。』の新海誠である。新海は庵野、岩井よりも一世代下の一九七三年生まれ。世代で言えば、ゆきさださいお行定勲、李相日、西川美和らと同じくだんかい団塊ジュニア世代に属する。中央大学文学部卒業後に、在学中からアルバイトをしていたゲーム制作会社「日本ファルコム」に入社。同社のコンピュータRPGゲームソフト、あるいはアダルトゲームブランドのオープニングムービーを手掛ける仕事を通じて映像制作を始める。やがて自主制作でアニメーション作品の制作を開始。

いくつかの短編を発表したあとの二〇〇二年に公開した出世作『ほしのこえ』で一躍脚光を浴びる。本作は、Power Mac G4™、Adobe After Effectsなどの市販のソフトウェアを用いて、ほとんどの作業を新海ほほひとりで行った本格的なフルデジタル・アニメー

ションだった。独特の繊細で美しい風景描写を含め、その高クオリティがアニメ業界の枠を超えて多方面に大きな衝撃を与えた。その後も初長編『雲のむこう、約束の場所』（二〇〇四年）、連作短編『秒速5センチメートル』（二〇〇七年）、中編『言の葉の庭』（二〇一三年）などさまざまなスタイルの作品を発表し、国内外で高く評価される。

そして二〇一六年、満を持して発表した監督第七作『君の名は。』で、当時、邦画では『千と千尋の神隠し』（二〇〇一年）に続く歴代二位となる興行収入二五・一億七〇〇〇万円（現在は国内歴代六位・邦画四位）という記録的大ヒットを放ち、ハリウッドでの実写映画化も発表されるなど、一躍「国民的」なアニメーション監督になる。「ジブリ、細田守などの一部の例外を除いて、オリジナル企画のアニメ映画はヒットしない」という業界のジンクスを打ち破った『君の名は。』の大ヒットは、その後、数年にわたって「ジェネリック新海誠」などと揶揄（やゆ）されるような、似たようなオリジナルものの青春アニメが濫発（らんぱつ）される劇場アニメ映画ブームを巻き起こした。その後も、『天気の子』（二〇一九年）が興収一四・二億三〇〇〇万円、現時点での最新作『すずめの戸締まり』（二〇二二年）も一四・九億四〇〇〇万円と、立て続けに大ヒットを記録。二〇一〇年代以降の日本映画、日本アニメを象徴する存在になっている。

本書の三人の主人公②——庵野秀明

続いては、庵野秀明である。一九六〇年生まれで、三歳年少の岩井俊二とともに、三池^{みいけ}崇史^{たかし}、是枝裕和、青山真治らと同じ、新人類世代（バブル世代）に属する。大阪芸術大学映像計画学科に進学後、本格的に映画・映像制作を開始し、のちにアニメ制作会社「ガイナックス」の母体となる同人自主映画制作集団「DAICON FILM」に参加。この時期に大学は除籍処分となるが、自主制作で手掛けた習作がプロの業界人たちから早くも注目され、さまざまな作品にスタッフで参加。メカデザインや爆発シーンのエフェクト作画で非凡な才能を発揮し、とりわけ宮崎駿監督『風の谷のナウシカ』（一九八四年）のクライマックスで巨神兵の作画を手掛けたのは有名だろう。八八年、OVA『トップをねらえ!』により二八歳でアニメ監督デビュー。続いて、九〇年にはNHKでテレビアニメ『ふしぎの海のナディア』（一九九〇〜九一年）を発表する。

そして、九五年、自身最大の代表作であり、アニメや映画に留まらず、九〇年代のポップカルチャーを代表する記念碑的な大ヒット作となるテレビアニメ『新世紀エヴァンゲリオン』（一九九五〜九六年）を発表する。オタクの心をくすぐる^{げんがくてき}術学的な引用や時代の空気と共振するトラウマ的な物語、とりわけ衝撃的な最終回などが激しい賛否両論を巻き起こ

し、二本の劇場版作品、『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 シト新生』、『新世紀エヴァンゲリオン劇場版 Art/まごころ』を、君に』が公開された九七年には、コンテンツ全体の経済効果が三〇〇〇億円ともいわれる空前の社会現象になった。

『エヴァ』の大ヒット後は心身ともに疲弊し、アニメーション表現自体に限界も感じて、二〇〇〇年前後の一時期は、『ラブ&ポップ』（一九九八年）、『式日』（二〇〇〇年）、『キューティーハニー』（二〇〇四年）と、実写作品を手掛ける。

二〇〇六年、自らのアニメ制作会社「スタジオカラー」を設立し、翌年にそれまで所属していたガイナックスを退社。ここを拠点に、二〇〇七年からは『エヴァ』の「リビルド」作品「エヴァンゲリオン劇場版」シリーズの製作を始める。その後は、『序』（二〇〇七年）、『破』（二〇〇九年）、『Q』（二〇一二年）と続き、コロナ禍のなかで公開され、興行収入一〇二億八〇〇〇万円を記録した『シン・エヴァンゲリオン劇場版』(二〇二一年)で完結したこの新『エヴァ』シリーズと、二〇一六年、じつに二二年ぶりに手掛け、大ヒットした長編実写映画『シン・ゴジラ』を筆頭に、短編『巨神兵東京に現わる』(二〇二二年、監督は樋口真嗣)、『シン・ウルトラマン』(二〇二二年、監督は樋口真嗣)、『シン・仮面ライダー』(二〇二三年)と続く往年の有名作をリメイクした実写映画シリーズを並行するよう

に発表してきた。二〇二一年には大規模な回顧展、二二年には紫綬褒章しじゆほうしょうを受章するなど、現代日本の映像文化を代表するクリエイターとして認知されている。

本書の三人の主人公③——岩井俊二

最後に、岩井俊二は一九六三年生まれ。庵野と同様、横浜国立大学教育学部美術学科在学中から自主映画の制作を始める。卒業後の八〇年代後半から、まずミュージック・ビデオの演出家として映像業界に入り、数多くのアイドル歌手やミュージシャンのMVを演出、海外では同世代のデヴィッド・フィンチャーやミシェル・ゴンドリーらが有名だが、いわゆるMV演出家出身の映画監督の、日本における先駆けのひとりだった。

その後、九一年にテレビドラマの演出にも進出。一九九三年、オムニバステレビドラマ『F・もしも』の一篇（第一六話）として演出を手掛けた『打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？』でテレビドラマ作品初の日本映画監督協会新人賞を受賞。本作が九五年に劇場公開、前年には短編『undo』（一九九四年）を発表するなど、すぐに映画業界にも活躍の場を広げ、一九九五年、『Love Letter』で長編映画を初監督。続けて発表した『スワロウテイル』（一九九六年）では当時のカリスマ音楽プロデューサー、小林武史こばやしただしと組み、劇中

の楽曲と合わせて配給収入六億円（同年の邦画第九位）、主題歌シングル八五万枚の大ヒット。庵野同様、まだ三〇代前半にして、若い世代から熱烈な支持を受けるカルチャーアイコンとなる。とりわけその独特の繊細で情感的な映像表現は「岩井美学」と称された。

その後も、劇場用作品のみならず、ドキュメンタリー、アニメーション、テレビCM、小説、そして数々のユニットによる音楽活動にいたるまで、今日までつぎつぎと新たなジャンルや試みに挑み、また、二〇〇〇年代以降はハリウッドや中国など海外でも精力的に監督作を手掛けている。また、岩井に関しては、中国や韓国、台湾など東アジア諸国で絶大な人気を誇り、当地のポップカルチャーに影響を与えている点も見逃せない。

聴覚的要素の上昇——『君の名は。』以後の日本映画表現①

さて、本書の主人公となる三人の経歴をおおまかに確認したところで、あらためて『君の名は。』のインパクトが日本映画にもたらしたものの内実を考えてみよう。もちろん、時代を画した、このあまりにも有名なヒット作については、すでに筆者もこれまでの著作や論文でたびたび論じてきた。

まず、だれの目にも比較的わかりやすいポイントとしては、音楽的要素の前景化と断片

化／冗長化された物語叙述じよじゆつが挙げられるだろう。

周知のように、『君の名は。』で新海は、その後の『すずめの戸締まり』まで続くRAD WIMPSとのコラボレーションを始めた。その成果は、彼らの音楽や主題歌を単に物語や映像の付随的要素として扱うものではまったくなく、むしろ新海の作る映像との相乗効果を生み、時には映像の方が音楽を引き立たせているかのような仕上がりになっていた。

『君の名は。』以後、このような有名アーティストを起用し、劇中でキャラクターが歌う歌
＝音楽を重要な構成要素とする作品は、邦画ではおもにアニメの領域で現在にいたるまである種のトレンドとして作られ続け、軒並み記録的な大ヒットとなっている。中村佳穂なかむらかほと millennium paradeミレニアムパレードを起用した細田守監督の『竜とそばかすの姫』(二〇二一年)や、Adoアドをヒロインに迎え、二〇〇億円以上の興行収入を達成した谷口悟朗監督『ONE PIECE FILM RED』(二〇二二年)などだ。斉藤和義さいとうかずよしの楽曲を起用した湯浅政明監督の『夜明け告げるルーのうた』(二〇一七年)、吉浦康裕監督よしうらやすひろの『アイの歌声を聴かせて』(二〇二一年)、女王蜂じよおうばちのアヴちゃんを起用した湯浅政明監督『犬王』(二〇二二年)などの秀作もここに含まれるだろう。

かつて一九八〇年代に映画批評家の蓮實重彦は、映画において、古典から現代へと移行

するにあたって起こる中心を担う要素の変化を、「物語からイメージの優位へ」(『ハリウッド映画史講義』)と端的に言い表した。いまやそれはさらに「音／音楽の優位へ」と移り変わっている。

例えば、やはり「現代の映像文化においてまず指摘すべきは「音」声の復権」である」とする批評家の北村匡平きたむらつきやうへいは、その理由を「移動中の視聴や「ながら見」することも少なくない現代において、画で視覚的に物語を語るより、新海誠のアニメーションのように音楽やナレーションを前面に押し出したり、画面を注視していなくとも聴覚的要素で物語が伝わるように設計したり「…」パーソナルな視聴環境と集団で大スクリーンを観る映画館に通底する要素が「音」である」(『24フレームの映画学』)からだと言明づけた。したがって、映画鑑賞における聴覚的要素の全面化は、『君の名は。』と同じ年に社会的注目を集めたシネコンの「応援上映」にも当てはまる。そして、学術的な日本映画史研究でも、こうした現状と連動するかのよう^{よう}に、近年、「音」をめぐる研究が若い世代で活発化している(長門洋平ながとひら、柴田康太郎しばたこうたろう、藤原征生ふじわらまさお、正清健介まさきよけんすけらの研究)。

また、アカデミー賞で作品賞を受賞した『Coda コーダ あいのうた』(二〇二一年)のように、三宅唱監督『ケイコ 目を澄ませて』(二〇二二年)や奥美保監督『ぼくが生きてる、

ふたつの世界』(二〇二四年)など、映画賞でも高い評価を受ける近年の邦画作品が聴覚障害者をテーマとし始めているのも、多様性に対する意識とはまた別に、こうしたメディア論的条件とまったく無関係でもないだろう。

物語の断片化——『君の名は。』以後の日本映画表現②

かつてアニメーション研究の土居伸彰は、『アナと雪の女王』(二〇一三年)の物語と映像について、「単線的な物語を組織するのではなく、ミュージック・ビデオ集のように構成されている」(『21世紀のアニメーションがわかる本』)と評したが、この言葉はそのまま『君の名は。』や『FILM RED』にも当てはまる(実際、『君の名は。』も公開当時、「RADWIMPSのMVのよう」と言われていた)。しかし、土居の言うように、こうした「映画のミュージック・クリップ化」の傾向は、古典的映画を範とする構築的で連続的な物語叙述を極端に断片化させ、冗長なものにしていく。実際、興行収入一六四億円以上を記録し国内外で大ヒットした『THE FIRST SLAM DUNK』(二〇二二年)は、物語性のある映画というよりも半ばバスケットボールの試合をえんえんとライブ観戦しているような趣向だった。

より顕著けんちよなのは、目下国内の興行収入ランキングの上位を席卷している『劇場版「鬼滅

の刃』シリーズだろう。

このアニメ映画は『君の名は。』や『FILM RED』のような「音楽アニメ」ではない。ただ、「無限列車編」、「無限城編 第一章 猗窩座再来」のように、長編マンガを原作とした一連のシリーズの一部を少しずつ抜き出して作品化しているため、作品単体としての構築性や物語的な起伏に乏しい^{七五}。それでも、「列車と物語が同時に出発し」、「脱線して運動できなかった列車と煉獄の命の喪失感」(杉本穂高^{すぎもとほ たか}『映像表現革命時代の映画論』)を巧みに重ね合わせ、物語のコンティニューティイをある程度保っていた『劇場版「鬼滅の刃」無限列車編』(二〇二〇年)はともかく、続く『劇場版「鬼滅の刃」無限城編 第一章 猗窩座再来』(二〇二五年)は、一五五分の映画のほぼ全編が、無限城空間内での圧倒的なクオリティのバトルシーンと、個々の因縁のエピソードの回想シーンがモザイク状に連なっている。

つまり映像的には、テーマパークやVRゲームのようなイマーシブな映像の連続であり、内容(構成)的には、キャラクターたちのライブシーンが数珠つなぎにえんえんと続く^{じゆず}。今のアイドルアニメ映画に近いコンテンツになっている。『THE FIRST SLAM DUNK』と『猗窩座再来』に共通しているのは、そこには情動的な「いま」しかないという点だ。これは明らかに、『君の名は。』が示した傾向が、一〇年を経てさらにラディカルになったもの

である。

つけ加えると、おそらくこれは現在の日本映画の大勢になりつつあるアニメだけでなく、一部の実写作品にも見られるものである。例えば、映画研究者の河野真理江こうの まりえが山戸結希監督『ホットギミック ガールミーツボーイ』（二〇一九年）について記した以下の戸惑いは、注目に値する。それはおそらく筆者の『猿蓑座再来』の印象ともそう遠くない。

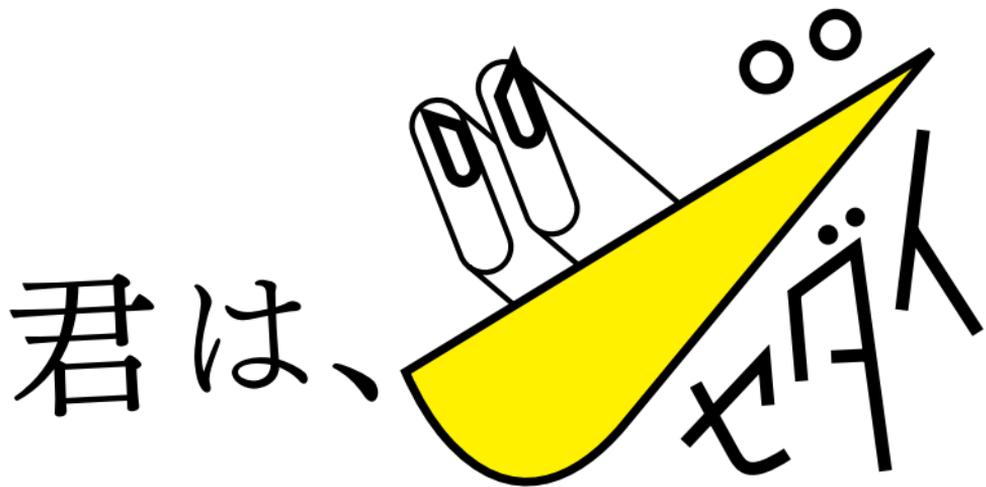
『ホットギミック』のショットの繋ぎ方は独特だ。それは繋がれるというよりも、羅列されている。それでいてモニタージュと呼ぶべきものとも異なっている。もつとザッピング的な、恣意的ですらあるような、しかし特別に選ばれたに違いない、とっておきのショットの羅列が、物語の流れをリズムカルに断ち切りながら奇妙なフロウを作り上げている。「…」着色料のような人工性に彩られたそれらの像は、映画的な教養ではなく、むしろInstagram的な美意識と強い連続性を持っている。

〔「からっぽの女の子が〈映え〉な世界でキラキラしてる。」、傍点引用者〕

ここでの「ザッピング的」で「羅列されている」ようだという河野の評言は、まさに現

代の「映画のミュージック・クリップ化」の本質を言い当てているかのようである。しかも「着色料のような人工性に彩られた」「Instagram的な美意識」という言葉も、しばしば「インスタ的」と呼ばれる新海アニメの風景を髣髴とさせる。これらは、さきの北村が「視覚を基調として「思考する映画」から、聴覚／触覚に情動的に作用する「快楽の映画」へ」（『24フレームの映画学』）とまとめた変化の具体的な表れである。

また、昨今の次世代エンターテイメント形態の名称としてもさかんに注目を集めている「イマーシブ」も、『鬼滅』に限らず、現在の映画表現を理解する重要なキーワードになっているだろう。『国宝』（二〇二五年）でも存分に発揮された李相日の演出の特徴も、クローアップとスロー、ピント送りを多用し、観客の感情移入をこれでもかと誘発するイマーシブなテクニクにあった。



君は、

ジセダイ

何と闘うか？

<https://ji-sedai.jp>

「ジセダイ」は、20代以下の若者に向けた、**行動機会提案サイト**です。読む→考える→行動する。このサイクルを、困難な時代にあっても前向きに自分の人生を切り開いていこうとする次世代の人間に向けて提供し続けます。

メインコンテンツ

ジセダイイベント

著者に会える、同世代と話せるイベントを毎月開催中！ 行動機会提案サイトの真骨頂です！

ジセダイ総研

若手専門家による、事実に基いた、論点の明確な読み物を。「議論の始点」を供給するシンクタンク設立！

星海社新書試し読み

既刊・新刊を含む、すべての星海社新書が試し読み可能！

マーカー部分をクリックして、「ジセダイ」をチェック!!!

行動せよ!!!