

IMAGE ARTS AND SCIENCES

日本映像学会報 No. 187, 2020

VIEW 展望

時よとまれ、映画は美しい——近代オリンピックと記録映画／岡田 秀則…2

INFORMATION 学会組織活動報告

総務委員会…3 研究企画委員会…4 機関誌編集委員会…4

映像表現研究会…4-6 映画文献資料研究会…6-7 クロスメディア研究会…7-16

アナログメディア研究会…17-21 関西支部夏期映画ゼミナール…22-23

アジア映画研究会…23-25 写真研究会…25-26 関西支部…26-27

中部支部…27-28 日本映像学会第46回大会第二通信…29

FROM THE EDITORS

編集後記…30

「Image Arts and Sciences / 日本映像学会報第187号」2020年2月1日発行
 発行人：武田 潔 編集担当／総務委員会（委員長 西村安弘・副委員長 橋本英治）
 日本映像学会事務局：176-8525 練馬区旭丘 2-42-1 日本大学芸術学部映画学科内
 phone：03-5995-8287 / fax：03-5995-8229 / e-mail：office@jasias.jp
<http://jasias.jp/>



日本映像学会

時よとまれ、映画は美しい ——近代オリンピックと記録映画

岡田 秀則

東京 2020 オリンピック・パラリンピック競技大会の開催に先立って、筆者の属する国立映画アーカイブは、上映企画「オリンピック記録映画特集—より速く、より高く、より強く」を開催した。上映作品は、日本が初参加した 1912 年ストックホルム大会から 1998 年長野大会までの間から選ばれた 23 作品。そのほとんどが、国際オリンピック委員会 (IOC) 傘下のオリンピック映画文化財団が主導したオリンピック記録映画の復元プロジェクトで甦った映画だ。もちろん、2020 年東京大会があるからこそ行われた企画だが、それ以前の、プロジェクト自体がたどった道のりがとにかく長い。私たちの旧知である英国の映画アーキビスト、エイドリアン・ウッド氏が IOC の委嘱を受けてプロジェクトを進めていると知ったのは、もう 20 年近く前だったと思う。

このプロジェクトでは、長篇だけで実に 40 本以上の作品が復元されている。一つの大会に複数の記録映画が製作されることもあるからだ。そもそも、IOC が記録映画の製作を各大会に義務づけたのは 1930 年のことである。この巨大な祭典は、言わずと知れた市川崑監督の『東京オリンピック』（1964 年東京夏季大会）やレニ・リーフェンシュタールの『オリンピア』2 部作（1936 年ベルリン夏季大会）のほかにも、篠田正浩（1972 年札幌冬季大会）、イム・グオンテク（1988 年ソウル夏季大会）、カルロス・サウラ（1992 年バルセロナ夏季大会）といった映画作家たちのチャレンジの場となってきた。極めて有名な映画ではあるが、冒頭で「これは公式映画ではない」と明かしているクロード・ルルーシュとフランソワ・レシャンバックの『白い恋人たち』（1968 年グルノーブル冬季大会）も復元対象にしたのだから、IOC も寛容である（ただしクリス・マルケルの伝説のデビュー作、1952 年ヘルシンキ夏季大会を記録した『オリンピア 52』はプロジェクトの対象になっていない）。

その一方、1930 年以前のオリンピック映像は、1928 年のサン・モリッツ冬季大会こそアーノルト・ファンクが劇場向け作品（日本公開題『銀界征服』）を発表したものの、例えば 1912 年のストックホルム大会記録のように、当時のニュース映画のフッターを集め、一世紀の後にウッド氏が編集して作品のかたちを整えたものもある。途方もない作業だったろうと想像する。

そんなプロジェクトの進捗のさなか、『東京オリンピック』のデジタル復元版を観る機会に恵まれたのは 2013 年の東京国際映画祭のことだ。私は、かつて最初にこの映画を観た時も、市川らしい遊び心を充分に楽しむことができたが、この時は改めて、リラックスした気分で細部まで味わうことができた。その際に周囲の人たちと意見を交換しながら思ったのだが、現在、スポーツを映像で観るという行為は、テレビの大半のスポーツ実況でも明らかな通り、その観方まで誘導される形でなされがちである。しかしこの『東京オリンピック』にはそれがない。作った市川たちにもかなりの裁量があったのだろうが、どこをどう楽しんでも構わないという意味で、観客の側にも大きな裁量があったのだ。これらドキュメンタリーには、映画作家としてのユニークな表現はあっても、スポーツ自体を純粋に眺められる風通しの良さがある。きっと私はその自由を楽しんでいたのだ。

リーフェンシュタールの仕事を一つの特異点とすれば、オリンピック映画それ自体が芸術表現であると信じられたのは、市川崑に始まって、カルロス・サウラに終わる約 30 年間だったように思える。スポーツが映画に身を委ねた“時代”は、確かにあったのだ。そこから先は、テレビ放映の圧倒的なパワーによって映画は後景に退き、アメリカのス

ポーツ専門のドキュメンタリー監督バド・グリーンズパンらが辛うじて奮闘するのみとなる。

1972 年のミュンヘン夏季大会の公式映画は、日本では『時よとまれ、君は美しい／ミュンヘンの 17 日』と名づけられたが、世界の 8 人の名監督たちによるこのオムニバス映画は、その企画自体がそうした傾向のピークだったのかも知れない。ウッド氏によると、当初はさらに多くの監督が携わっており、例えばセネガルの巨匠ウスマン・センベヌもその中にいたというが、こうなると映画の野心が諸競技の上を行っていたような印象さえ受ける。また、映像表現にオルタナティブを付け加えたという点では、俳優ジェームズ・コバーンが 1976 年インスブルック冬季大会の案内役となって自らボブスレーやバイアスロンに挑戦し、「イエス」のキーボード奏者リック・ウェイクマンが冷え冷えと美しい曲を提供した『ホワイトロック』の斬新さにも触れておきたくなる。『ローマ・オリンピック 1960』にはアルモンド・トロヴァヨリ作曲の軽快なジャズが流れていたが、時を下ってロック時代になれば、プログレッシブ・ロックの香るその時代なりのオリンピック映画が生まれるのだ。

こうした意味で、河瀬直美監督が 2020 年東京大会の記録映画をどのように作り上げるかは、やはり大きな注目に値する。もちろん、テレビも最新の技術を用いてアスリートたちの躍動を捉え、各家庭のお茶の間を活気づけるだろう。しかし、映画におけるスポーツの表現は、いまだ探究され尽くしてはいないように思われる。この東京大会が、“記録映画”を撮ることに再び意義を認めたことで、その価値を刷新し、人々がそれを新たに発見する場になってほしいと思っている。

（おかだひでのり／東部支部、国立映画アーカイブ主任研究員）

総務委員会

西村 安弘

「日本映像学会役員選出規程」の制定と「役員再任に関する内規」の改訂について（総務委員会）

次年度の本学会役員選出に先立ち、2019 年 10 月 5 日（土）開催の理事会におきまして、「日本映像学会役員選出規程」（以下、役員選出規定）を制定しました。また、同日開催の「内規検討小委員会」での審議を経て、同理事会で「役員再任に関する内規」を改訂しました。

これまでの「役員選出規程」は、選挙管理委員会が毎回作成し、理事会の承認を経た後、会員に通知していました。しかし、規定の骨子には大きな変更はありませんでしたので、今理事会において時限を切らない「役員選出規定」を制定することとしました。従来からの変更点は、会員の少ない支部からは、最低 1 名の役員を選出することとしました。

また、役員の再任の制限については、「日本映像学会会則」の第 14 条（役員の任期は 2 年とし、再任については内規によって限定することができる。）に基づき、これまで、（1）連続して 3 期 6 年を上限とし、（2）累計 12 期以上、または満 70 歳以上の会員は、所定の手続きを行うことで辞退できる、としてきました。今回の改定では、累計 10 期以上、または 70 歳以上の会員は、役員への再任を停止することとしました。学会の活性化のために、若い会員のご活躍を期待すると共に、特定の会員にご負担が偏重することを避けるためです。

会員皆様のご理解を賜り、次期役員選出に当たっては、積極的なご参加をお願いいたします。

「日本映像学会役員選出規程」

（目的）

第 1 条 この規程は、日本映像学会会則（以下、会則）第 13 条に定める理事及び監事の選出が、公明かつ適切に実施されることを目的とする。

（選挙権）

第 2 条 役員選出を実施する年の 4 月 1 日に日本映像学会（以下、本学会）の正会員である者は、本学会役員の選挙権を有する。

（被選挙権）

第 3 条 本学会員は、次の区分に従い、理事または監事の被選挙権を有する。

1、理事は、会則に定めた所属支部（東部、中部、関西、西部）を区分とする。
2、監事は、全正会員を区分とする。

（2）前項の規程にかかわらず、会則第 14 条および第 29 条で定める内規によって、正会員の役員再任を制限することができる。

（理事の選出方法と定数）

第 4 条 理事の選出に当たっては、支部を選出区分とし、各支部から最低 1 名の理事を選出する。

（2）支部ごとの理事の定数は、正会員数 40 名に対して 1 名を基準とし、端数は四捨五入する。

（監事の選出方法と定数）

第 5 条 監事は全正会員の中から選出し、その定数を 2 名とする。

（役員選出管理委員会）

第 6 条 理事会は、理事および理事以外の正会員若干名を役員選出管理委員会委員として指名し、委嘱する。

（2）役員選出管理委員会委員は、互選によって役員選出管理委員長を選出する。

（3）役員選出管理委員会委員の任期は、役員選出後初めて開催される通常総会までとする。

（投票締切日及び開票日）

第 7 条 役員選出管理委員会は、理事会の承認を経て、投票締切日及び開票日を確定し、正会員に対して速やかに公示しなければならない。

（投票方法）

第 8 条 役員選出の投票は、無記名式とする。

（2）理事及び監事の投票は、同一の用紙とし、各々の定数内の正会員名を連記するものとする。

（3）投票を実施するために必要な細則は、役員選出管理委員会が理事会の承認を経て、別途定める。

（規程の改廃）

第 9 条 この規程の改廃は、総務委員会の審議を経て、理事会で定める。

附則

1、この規程は、2019 年 10 月 5 日より施行する。

「役員再任に関する内規」

1、役員の任期については連続して 3 期 6 年を上限とする。ただし、連続しない場合はこの限りでない。

2、役員在任期間が累計 10 期以上、または役員選出を実施する年の 4 月 1 日現在で満 70 歳以上となる正会員は、役員への再任を停止する。

2019 年 10 月 5 日改訂

（にしむらやすひろ／総務委員長、東京工芸大学）

研究企画委員会

佐藤 由紀

本年度の日本映像学会第45回大会内でおこなわれた、2019年6月2日の総会にて、全ての研究会が研究企画委員会の所属となることが認められました。それに伴い、従来は春にのみおこなっていた研究会活動費助成の募集を、本年度は試験的に、春と秋の2回におこないました。

研究企画委員会としては、本学会の研究ないし活動が活発におこなわれ、且つ、なるべく多くの学会員がその研究ないし活動の果実を受け取れることを願っています。今までの研究・活動を損なうことなく、また、新しく芽吹く研究・活動を支え育てていくために、来年度以降も助成のより良い形を模索していく予定です。

より活発な研究・活動を推進するためのアイデア等がありましたら、事務局経由で研究企画委員会へお示しいただければ幸いです。

(さとゆき／研究企画委員長、玉川大学)

Image Arts and Sciences 187 (2020)

機関誌編集委員会

古賀 太

「映像学」でお知らせした通り、1月中旬発行の103号より編集作業を外部委託し、WEB上での投稿及び査読となりました。投稿された会員や査読をお願いした会員にはわかりにくい点もあったかと思いますが、おおむねスムーズに進行しました。おかげで従来大きな負担だった事務局の作業がほとんどなくなりました。みなさまのご協力に感謝いたします。104号もこのシステムで進めますが、投稿規定やスタイルシートに小さな変更がありますので、ご確認願います。

103号の巻頭エッセーは「映像のフェミニズム」と題して、3人の会員に刺激的なエッセーをいただきました。また論文を5本、研究報告を1本掲載予定ですのでご期待ください。

(こがふとし／機関誌編集委員長、日本大学芸術学部)

映像表現研究会

伊奈 新祐 伏木 啓 奥野 邦利

「映像表現研究会」報告と計画について

第13回となる<インターリンク：学生映像作品展> ISMIE(Interlink=Student's Moving Image Exhibition) 2019>は、11月17日(日)の京都会場を皮切りに、12月1日(日)名古屋会場、12月7日(土)、8日(日)は東京会場と3つの会場を巡回しました。以下に各会場の様子を報告します。今回は全国21校の映像メディア系大学及び専門学校の学生作品を、会員による推薦をもって上映しました。

<参加校> 愛知淑徳大学／イメージフォーラム映像研究所／大阪芸術大学 芸術学部／九州産業大学 芸術学部／京都精華大学 芸術学部／久留米工業大学／尚美学園大学 芸術情報学部／情報科学芸術大学院大学 [IAMAS]／相山女子学園大学 文化情報学部／成安造形大学 情報デザイン領域／宝塚大学 東京メディア芸術学部／玉川大学 メディア・デザイン学科／東京工芸大学 芸術学部／東京造形大学 デザイン学科／東北芸術工科大学 映像学科／名古屋学芸大学 映像メディア学科／日本工業大学 情報工学科／日本大学 芸術学部／文教大学 メディア表現学科／北海道教育大学／武蔵野美術大学 視覚伝達デザイン学科

◎インターリンク：学生映像作品展 (ISMIE) 2019 <京都会場>
11月17日(日)

ISMIE2019京都会場は11月17日(日)に「KINO-VISION 2019」(旧「京都メディアアート週間」：会期15日～17日：会場「Lumen Gallery」)のプログラムとして実施しました。

「ISMIE2019“各校代表作プログラム”」上映後に、参加校の推薦教員・会員である(スクリーン前、左から)「櫻井宏哉(成安造形大学)＋大橋勝(大阪芸術大学)＋米正万也(アニメーション作家)＋伊奈新祐(京都精華大学)」によるミニトーク・セッションを行いました。当日参加してくれた出品学生4名(成安造形大、久留米工業大、北海道教育大)の紹介と作品コメントに続いて、それぞれ今回の上映作品の印象など意見交換を行いました。また会場から相内啓司会員(京都精華大学)も参加してくれました。残念ながらトーク・セッションには参加されませんでしたが、竹林紀雄会員(文教大学)も来場されました。

ISMIE以外のプログラムでは、恒例となった日本アニメーション学会等による「ICAF2019」から「ICAF実行委員会セレクション」と「ICAF各校選抜プログラム」(参加25校)、またISMIAやICAFと同じように全国の大学院・大学・専門学校の教員推薦による学生映像作品のコンペである「ISCA(International Students Creative Award)」(大阪のナレッジキャピタル主催)より、昨年度の入賞作品集「ISCA2018」を上映しました。いくつかの作品は、重複する場合がありますが、ISMIE、ICAF、ISCAと3つ学生作品プログラムを組むことにより、全国の学生による短編映像作品&アニメーション作品の優秀作を一望できる良い機会であったと思います。年々学生の参加者が減少していることは残念です。

今回、「ISMIEのプログラム(2プログラム)」では、参加者は約50名、3日間全体では約100名程でした(延べ人数)。各プログラムの詳しい上映作品については、以下のホームページを参照して下さい。

< <http://www.kyoto-seika.ac.jp/kino/2019/index.html> >

(いな しんすけ／研究会代表、関西支部)



「旧・京都メディアアート週間」映像作品展
KINO-VISION
11/15(Fri), 16(Sat), 17(Sun)
Lumen gallery (五条麩屋町上ガル) (入場無料)

主催: KINO-VISION
共催: 日本映像学会・映像表現研究会, ICAF実行委員会・日本アニメーション学会・日本アニメーション協会
協力: (社)デジタルメディアセンター・パースペクティブ・京都精華大学芸術学部映像専攻
<http://www.kyoto-seika.ac.jp/kino/> <http://seika-cio.com/kino/> <http://lumen-gallery.com/>

上映作品プログラム

京都メディアアート週間の名称を「KINO-VISION」に変更し、会場を映像専門ギャラリー「Lumen gallery」に移して、5年目となります。14回のプログラムは、例年の日本映像学会・映像表現研究会が主催する「インターリンク＝学生映像作品展(ISMIE2019)」>(参加21校)<とICAF実行委員会等が主催する「インターリンク＝アニメーションフェスティバル(ICAFA2019)」>(参加25校)<から直接会場の学生映像作品を上映致します。それぞれ日本国内の映像作品の教育を行う大学(大学院を含む)、短大・専門学校・専修学校の教員推薦による推薦映像作品やインターリンク作品の優秀作品です。また今年も昨年同様、文部科学省(一般社団法人)クリエイティブ・アワード(ICA 2019)より入賞入賞作品も合わせて上映致します。ここ1～2年の全国最優秀学生短編映像作品を一覧できる機会となります。是非、ご覧下さい。(INA)

A ICAF2019実行委員会セクション (09:00分)
B ICAF2019各校選抜プログラムⅠ (09:55分)
C ICAF2019各校選抜プログラムⅡ (09:45分)
D ISMIE2019各校代表プログラムⅠ (09:05分)
E ISMIE2019各校代表プログラムⅡ (09:05分)
F ISCA2018「国内映像コンテンツ部門」入賞入賞作品集 (09:05分)

上映スケジュール <各開始時間>

15日(Fri)	16日(Sat)	17日(Sun)
14:00	14:00	14:00
16:00	16:00	16:00
18:00	18:00	18:00

問い合わせ: info@lumen-gallery.com

京都会場チラシ



(京都会場) ミニトーク・セッション: Lumen Gallery



(名古屋会場) 会場風景: 愛知芸術文化センター



(名古屋会場) 公開トーク: 愛知芸術文化センター

◎インターリンク: 学生映像作品展 (ISMIE) 2019 <名古屋会場>
12月1日(日)

今年の名古屋会場も、ムービング・イメージ・フェスティバル (MIF) 2019として、愛知芸術文化センターのホールをお借りし、ISMIE、ICAF、名古屋特別プログラムといった複数のプログラムを連続して上映する機会としました。また、愛知県美術館主催の映像祭「アートフィルム・フェスティバル」と同時開催として実施し、大学関係者に留まらず、一般の方々にも多くご覧いただくことができる場となりました。

ISMIEは、12月01日(日)に実施しました。13:00より代表作品プログラムⅠ、14:45より代表作品プログラムⅡを上映しました。代表プログラム上映後は、公開トークとして、愛知県美術館主任学芸員の越後谷卓司氏とともに、推薦教員である阿部卓也氏(愛知淑徳大学)、伊奈新祐会員(京都精華大学)、奥野邦利会員(日本大学)、齋藤正和会員(名古屋学芸大学)、須藤信会員(愛知淑徳大学)、前田真二郎会員(情報科学芸術大学院大学)、宮下十有会員(相山女学園大学)、そして司会として伏木啓(名古屋学芸大学)によるトークが行われ、出品作品に関する所感や、ICAF、ISCAを含む昨今の学生作品に見られる特徴についてなどの議論が交わされました。また、公開トーク終了後、「名古屋特別プログラム」として、参加校による代表作品以外の作品や、近隣大学の作品を上映する機会も持ちました。代表作品プログラムと公開トークで、延べ218名の方にご来場いただきました。

(ふしき けい/中部支部)

映画文献資料研究会

西村 安弘

◎インターリンク：学生映像作品展（ISMIE）2019＜東京会場＞
12月7日（土）、8日（日）

今回の東京会場は、日本大学芸術学部江古田校舎 A 棟教室での開催となりました。7 日（土）は、13:00～16:30 に各校 10 分以内（2 作品以内）又は 10 分以上 20 分以内（1 作品）で選抜された代表作品プログラムを上映し、17:00～18:30 には昨年度 ISMIE2018 セレクト作品集の上映と講評会を実施。講評会では、波多野哲朗会員（東京造形大学名誉教授）によって、今回で 13 回を迎えた ISMIE そのものへの総括に加え、20 世紀初頭に起こったアバンギャルドと 21 世紀以降の映像表現のあり方や批評の問題が提起され、その後、参加校推薦会員〔相内啓司（京都精華大学）、伊奈新祐（京都精華大学）、大山麻里（日本工業大学）、奥野邦利（日本大学）、川口肇（尚美学園大学）、野村建太（日本大学）、村山匡一郎（イメージフォーラム映像研究所）、宮崎淳（玉川大学）〕との意見交換を公開しました。

翌 8（日）は、10:30～18:00 に各校 25 分以内で推薦された全作品を、A～D の 4 つのプログラムで上映しました。この日も上映後の来場者紹介に続いて、太田曜（東京造形大学）、奥野邦利（日本大学）、竹林紀雄（文教大学）、宮崎淳（玉川大学）各参加校推薦会員による解説を行いました。両日の入場者数は約 150 名。詳しい上映作品については以下のホームページを参照して下さい。

< http://d.hatena.ne.jp/e_h_kenkyu/ >

（おくのくにとし／東部支部）



（東京会場）基調報告：波多野哲朗会員



（東京会場）公開ディスカッション：日本大学芸術学部

2019 年 9 月 10 日（火）14 時～17 時、国立映画アーカイブ試写室にて、下記のように第 47 回日本映像学会映画文献資料研究会を開催しました。

「日本インディペンデント映画研究 獅子プロの時代」

スケジュール

14 時：参考上映

『人妻コレクター』獅子プロ製作（につかつ配給）1985 年

『暴行クライマックス』獅子プロ製作（新東宝配給）1985 年

16 時：鼎談

佐藤寿保監督、田島良一会員、西村安弘（進行）

趣旨：小林梧の『肉体の市場』（1962）を第 1 号とする＜ピンク映画＞は、大手映画製作会社のブロック・ブッキングの隙間を縫うようにして製作され、一時は国産映画の半数を占めるほどの量産体制を誇った。しかしながら、今世紀に入って、フィルムからデジタルへの移行が進捗してくると、35 ミリのフィルム撮影、オール・アフレコの＜ピンク映画＞の製作を維持することが事実上不可能となった。＜ピンク映画＞のデジタル化に対応できない老朽化した成人映画館の多くは、営業終了を余儀なくされる状況となる。（都内では、2014 年 8 月新橋ロマン劇場の閉館が最後。）＜ピンク映画＞黎明期の『肉』（1965）で成人映画へ進出した向井寛（1937～2008）は、東映セントラルで『生贄の女たち』（1978）を手がけた後、獅子プロを立ち上げ、につかつ買取り作品を含めた成人映画を量産する。獅子プロの名称は、四×四＝一六もの監督がいたからだという説が巷間囁かれるように、ベテランの渡辺護や山本晋也、深町章（稲尾実）らを起用する一方、新進気鋭の滝田洋二郎、佐藤寿保、瀬々敬久、田尻祐司、いまおかしんじ（今岡信司）らを輩出した。後述する日本映画情報システムで、製作会社としての獅子プロを検索すると、1979 年から 1994 年の間に、175 本の映画がヒットする。しかしながら、カリスマ的な監督＝プロデューサーの若松孝二が君臨した若松プロとは異なり、獅子プロの活動は未だに十分な検証がなされているとは言いがたい。今回は、獅子プロ製作の作品上映に併せて、同プロで助監督を経験した後、『激愛！ロリータ密漁（狂った触覚）』（1985）でデビューした佐藤寿保監督をゲストとしてお招きし、佐藤監督の初期作品『人妻コレクター』（1985）及び『暴行クライマックス』（1987）の上映後、同時代の貴重な証言をお聞きする機会を設けた。

本研究会の企画に当たっては、まず獅子プロで佐藤寿保監督が手掛けた作品の確認から始めた。ピンク映画に関するデータベースとしては、PG-Web-Site の Pink Film Movies Data（<http://www.pg-pinkfilm.com/data/moviesdata.htm>）が充実しているものの、1990 年以降の作品に限定されている。佐藤監督の初期作品は 1980 年代に製作されていたので、映画審査作品を掲載した文化庁の日本映画情報システム（<https://www.japanese-cinema-db.jp/>）も参照した。この日本映画情報システムは国立映画アーカイブの所蔵映画フィルム検索システム（<http://nfad.nfaj.go.jp/index.php>）と連動しているため、上映用のプリントの有無の確認もできて便利なのだが、収蔵されたプリントの状態が悪いと、閲覧不可になってしまう。今回の上映作品の選定に当たっては、国立映画アーカイブのご担当者である西川亜紀氏に煩雑な確認作業をお願いすることになってしまった。

クロスメディア研究会

李 容旭

概要：静岡ご出身の佐藤寿保監督は、東京工芸大学短期大学部で写真と映画について学びながら、映画研究会で自主製作を開始した。卒業後、向井寛の下でPR映画の助手を経験した後、3年助監督を務めれば監督にするという条件で、獅子プロに契約社員の助監督として参加した。美保純主演の東映セントラル作品『四畳半色の濡衣』（1983）では、向井プロの助監督総出の中で、カチンコを叩いた。今井正監督の下で助監督を経験していた向井監督は、鈴木史郎カメラマンと共に、映像派のこだわりのある現場運営の中で、予算を無視して粘ってしまうこともあった。名古屋の中村遊郭跡地をロケ・セットに使用し、セットとは異なる不自由さの中で工夫を凝らした。1985年、約束通り、東映セントラル配給の買取り作品『激愛!ロリータ密猟』でデビュー。

『人妻コレクター』のプロットは、タクシー運転手が乗客を眠らせて暴行、その一部始終を撮影したビデオを収集するというものである。プロットの作成は、最初夢野史郎さんに依頼したが、途中で丘哲民（片岡修二の変名）さんに交代した。通常のピンク映画の製作費300万円に対し、日活買取り作品の場合だと、500～600万円の予算がついた。撮影日数も4日に対して、『人妻コレクター』の場合は6日ほどだったが、原宿の歩行者天国でのロケ撮影中に役者の転倒事故が起こったために、追加撮影の出るハプニングがあった。通常は400フィートの撮影用ネガ20本（約80分）以下で60分の完成尺に仕上げるため、殆どNGは出せないぎりぎりの撮影となる。佐藤監督の作品には、カメラでの撮影行為やTVモニターの再撮影など、メタ映画的な仕掛けが頻出するが、撮影用ネガの節約の意味もあった。主演女優の萩尾なおみ（後にストリッパーとして、2代目一条さゆりを襲名）が、日本大学芸術学部放送学科の出身だったため、田島会員とも交流があったという。

『暴行クライマックス』の脚本は、夢野史郎さんに執筆してもらった。カメラは滝田洋二郎作品を手がけていた志賀葉一さんだったが、特殊撮影の部分のために稲吉雅志さんにも協力してもらった。ケン・ラッセルの『アルタード・ステーツ 未知への挑戦』（1980）を思わせる瞑想タンクの中で、ヒロインが乱暴される。仮死状態の女性に性的暴行を加えるというのは、明らかに死体愛好という特殊な嗜好で、観客を選ぶようにも思われたが、館主からの評判は良かったという。瞑想タンクを借りられず、給水タンクで代用することになったが、タンクを満たすために、1トンもの水を使うことになってしまった。周防正行監督作品など、他社のピンク映画会社への対抗心もあって、懸命に映画製作に取り組んだ結果だった。

佐藤監督の闊達なトークのお陰で、獅子プロの製作状況を垣間見ることが出来た充実した会となった。

（にしむらやすひろ／映画文献資料研究会代表、東京工芸大学）

第13回クロスメディア研究会の研究発表会を下記のごとく開催しました。

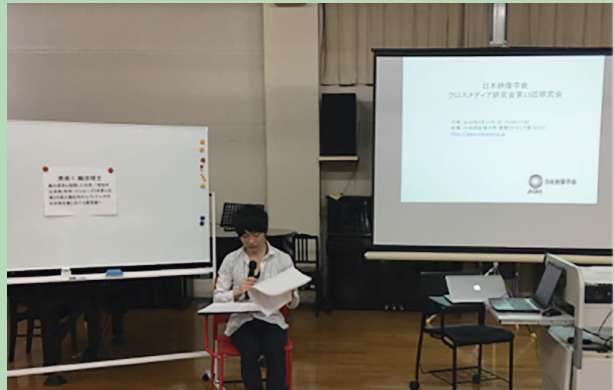
開催日時：2019年6月22日（土）13:00-18:00

開催場所：小田原短期大学 東館リトリック室（E101）

<https://www.odawara.ac.jp>

〒250-0045 神奈川県小田原市城山4-5-1

以下研究発表のタイトル、発表者、概要です。



多数の思考と 관련된 世界、「理念的出来事」再考—ドゥルーズ『差異と反復』の能力論批判からパトナムの内在的实在論における真理論へ
織田理史 アトリエ第Q 芸術 会員

クワインに始まる存在論の復興以来、いわゆる英米の分析哲学と大陸哲学は、主に「实在」ないし「实在論」という存在論の主題をめぐって、自然な形の架橋が可能となり、実際その架橋の試みは多く行われているように思われる。本発表では、ドゥルーズの能力論、特に彼が「能力の超越的行使」と呼ぶものに対する批判的吟味を通じて、思考という能力を再検討し、この再検討された思考と实在との相関性をめぐってパトナムの内在的实在論へと開かれる道筋を追ってみた。最終的に、パトナムの内在的实在論的枠組みにおいて、ドゥルーズの意味での「理念的出来事」の概念の定位を試みることで、非ドゥルーズ的な实在論を素描することができた。今後の課題としては、ドゥルーズ哲学におけるその全体主義・発生論的性格を批判し、またバディウに対しても、「出来事は本来的に存在に対して過剰である」という彼のテーゼに反対し、「出来事は本来的に存在に対して単純である」というテーゼを提示することにより、昨今幅を利かせている「思弁的实在論」に対して、それへの更なる批判的視点を伴う新しい实在論を構築することである。



広告業界に先進事例を提供し続ける鉄道広告

柴岡信一郎 タイケン学園 会員

鉄道広告には駅貼りポスターからデジタル映像看板、貸切広告等、古典的な物から最新の物まで多くの形態があり、様々な出稿手法がある。それらを踏まえて、駅利用者の差異と広告の関係性について考察した。東京都豊島区と埼玉県寄居町間 75Km を結ぶ東武東上線における広告看板の数、内容を調査した。調査対象とした駅のサインボード広告看板の数、産業種別を日本標準産業分類（総務省）を基に確認した。結果、広告看板数は駅の乗降客数に比例していなかった。また、駅のサインボード広告看板が想定する顧客層を考えると、都心部のターミナル駅は地域、年齢、職業を問わず幅広い層を対象とした産業種別であり、郊外の駅はそのほとんどが高齢者を含む駅周辺住民を対象としている。これらの数値からも、広告看板が駅利用者の特性、地域性を踏まえて出稿していることが読み取れる。

鉄道広告には通勤通学者や駅周辺居住者の多くが利用する価値のある場所で効率的に柔軟に出稿できるという特性がある。どの業界からも重宝される宣伝媒体である。その種類と手法が日々進化するにせよ、駅の利用者層の特性、地域性を十分に踏まえた広告戦略の重要性は今後も変わらないであろう。



ロックの本質とその未来

宮田徹也 嵯峨美術大学客員教授 会員

はじめに

今日の日本の芸術は公募団体、フリーランス、美術館や公共施設において発表や公演を行いマスコミに取り上げられ世界的に認知されている芸術的な芸術と、大きく三つに分けることができる。今日の芸術とは、文学、演劇、美術、写真、音楽、映像、ダンス、建築、デザイン、前衛的な伝統芸術、工芸、クラフト等と、果てしなく裾野が広がっている。我々は今日の芸術と共に、古今東西の芸術に触れ合うことも可能である。

美術の領域に眼を向けるとすれば、今日では文字のみ、映像のみ、音楽のみと、視覚芸術という領域すらも凌駕する状態と化している。第二次世界大戦終結後から冷戦が終了するまでの凡そ 45 年間に、現代美術は従来の絵画、彫刻という枠を乗り越え、パフォーマンス、コンセプチュアル、ランド、インスタレーションと展開してきた。パンキ、プラスチック、身体、死骸、言葉、写真、映像、音楽とあらゆる素材を呑み込んでいった。

芸術は多岐に亘って展開する反面、分野に分類され、先細りしているように感じられる。特定の分野に所属する創造者とその鑑賞者はその領域のみに留まり、他の領域に関心を示さないどころか関わりをもたない場面に私は多々、遭遇する。また、アニメーションやマンガ、ゲームといった新しい領域を積極的に芸術とするとすると、ファッションやジュエリーといった伝統がある芸術を認めない感触さえある。

一体何が芸術であって何が芸術でないのかといった指針が無効になったのであれば、それぞれが自らの作品や行動を芸術として主張してもいいのであろうが、このような主張が認知されない場合が多いどころか、マスコミを背景とした多勢が認めるものこそが芸術であるという、一種の権威主義が横行していくことに、私は疑問を持たない。それどころか、これからは「芸術」という存在が特別視されることすらなくなるであろう。

つまり我々は芸術を学ぼうとするのであれば、あらゆる領域の芸術に対して目を向けることを怠ってはならないし、それどころか芸術と呼ばれているもの、呼ばれていないものにさえもその視野を向けなければならないであろう。これはとても困難な作業となっていく。凄まじい数の情報が Web を通じてやってくる。その中から我々は千差万別できるのであろうか。

それを問う前に我々は、実は洪水のように押し寄せてくる情報を忘却していることを自覚したほうがいいだろう。情報どころか、重要な事物と事象すらも記憶に留めることを止めている。正確に言えば、追いやらざるを得ない状況に追い詰められている。次々と更新されていく世界の現状を追いかけることが不可能と同様、これまでの人類が築き上げてきた文明や文化をなかったことに、誰に言われるまでもなく自ら行なってしまっている。

我々若しくは「私」と限定してもいいだろうがこれまで「芸術」だと思っていたものが実は幻想であり、これからの時代では「芸術」として通用しなくなっていく可能性を否定することが出来ない。神々の時代を通過し、革命によって獲得した「自由・平等・博愛」による民主的な芸術が何の根拠もない過去の遺物と化し、人類の歴史上、最も奇特な存在であったと規定される可能性が発生している。基準のものに根拠が失われていく。

歴史学が発生したのは、時の権力が弱まったからに過ぎない。地球は太陽の周りを回っていると事実を述べて処刑された時代とは、つい最近のことなのである。歴史が権力者によって修正される時期から、これから我々は情報に対して千差万別する暇のなく遺却しているように、「真理を知る」必要性が生じない時代に入っている感がある。何が事実でそれに伴う真理を問うことすらも、不可能になっていく。

芸術は複雑さを極めながら分断され、社会は情報に押し流されながらも事実すら記憶できない。この時代の流れに対して、学問もまた、大きな変革が迫られているのではないだろうか。それは決して、悪い意味だけではない。古代から世界中で存在していた学問が変化を続け、近代以降生まれた学問もまた展開を繰り返す。学問は時代の流れに対応するだけではなく、人類の研究を続けていくことがその条件なのである。

このような前提を踏まえて私は今回、比較的自由な研究が可能であるクロスメディア研究会において専門の美術や暗黒舞踏映像ではなく音楽についての研究を行ない、学問を追及する映像学会に投稿する。父親はジャズ、母親はクラシックを、兄は日本のフォークを好むという家庭環境に育った私は、中学で登校を拒否し、R・ストーンズ、K・クリーム等の反逆のロックからバルトークを経てK・シュトックハウゼン、インド音楽に至っていた。

メソッド否定のためクラシックとジャズは拒否して始めたロックバンド活動は、目の前で踊る観客のために行なう必要性を感じなかったので辞めた。高校中退し大検予備校クラスに通っていた際、ベケットに肖り「名づけぬもの」という完全即興バンドを組織したが、続かなかった。大学、大学院と進み、いつの間にか美術研究が忙しくなり、自己が演奏することを考えなくなったが、聴くことは続けていた。

大学院修士課程を修了し、現代芸術の批評を行なうと決意して画廊へ飛び込むと、そこには池田龍雄がいた。暗黒舞踏、前衛演劇、映像、デザイン、パフォーマンスに精通する池田はアーティストを次々と紹介してくれた。この流れで再び現代音楽、前衛のジャズとロックと向き合えるようになった。ライブハウス、コンサートホール、オルタナティブスペース、画廊と様々なシーンで展開し、1960年代の前衛もまだ活動している。

様々な分野の作品を批評するという活動の中でヒグマ春夫と共演した河合孝治と李容旭の紹介によって私は芸術メディア研究会と関わりを持ち、この場で発表したり機関誌「クロストーク」に投稿したりするようになった。同時期、専門学校の講師仲間の太田曜の紹介によって、日本映像学会に入会し、発表する機会を戴いた。どちらの会にも私の未知の領域のアーティストや研究者がいらして、とても勉強になっている。

このシーンの取材を続けていく一方、自らも美術作品やダンス、暗黒舞踏とのコラボレーションを企画したり紹介したりした。前衛の実験精神の実践を続けている。同時に、リスニングも続けているが、結局は本質を奏でるG・マーラーやA・シェーンベルク、M・デビーズやO・コールマン、P・ハミルやR・ハーバーなどに限定されて、繰り返し聴く日々が続いた。有る日から三年間程、インド音楽のラーガしか聴けなくなってしまった。

十二音階の西洋音楽が息苦しく感じられてしまったのだ。かといって、単にアジアの民俗音楽をリスニングすれば良い訳ではなかった。ラヴィ・シャンカールよりもニキル・バナジーを好んだ。やっと抜け出せたのが、モーツァルトの交響曲であった。生まれたばかりの次男の喃語とモーツァルトの旋律が、非常に近く感じたのであった。そのうち、なぜか無性にL・V・ベートーヴェンの交響曲が聴きたくなる。

私は以前からベートーヴェンの弦楽四重奏やピアノソナタを好んだが、交響曲は権威的な印象が強すぎて余り耳にしたことがなかった。ところが全集を聞いて見ると、様々な発見があった。ベートーヴェンが、インド音楽を知っていたという俗説もあるのかも知れない。私はインド音楽を聴き続けたことによって、ベートーヴェンが全く異なる音楽のように聴こえたのだ。これは何かを、自己で突き止めなければならないと感じた。

同じ頃、古本でたまたま手にした難波弘之・井上貴子編『証言! 二本のロック 70's』(アルテスパブリッシング | 2009年)を読んだ。私は日本のロックには興味が沸かなかったので丁度良いと読んだのであるが特に井上のロックの本質、日本のロックのあり方、学問への姿勢という点に感銘を受け、井上とコンタクトを取りたいとWebで探すとHPがあった。井上にメールしたところ返信があり、実際にお目にかかることにまで至った。

井上に誘われ、「音楽と社会フォーラム」に参加した。経済経営学で音楽が取り上げられていることを、私は初めて知ったのであった。その方法論等、様々な私は刺激された。私は経営経済学に疎かったのであるが、この刺激によってこの分野への探究を少しでも行なえるようになった。まずは佐伯啓思の単著約50冊を読み通す機運となった。これからは「音楽と社会フォーラム」参加者の著作にも積極的に触れていきたい。

芸術の分化と乖離、現在の社会の状況、自己の経験と様々な出会いによって、私は「ロックの本質とその未来」を考えるようになった。独白の前置きが長くなってしまったが、これを記さなければ何も始まらないし、これからの未来を考える上で不可欠な要素であると判断した。論文は客観性が重要視され、曖昧なエッセイと区別される。それを前提として論じると共に、現代という時代を切り取っていくことを私は望んでいる。

1. ロックはどのような場面で研究されてきた / いるのか。

この問題を考える前に、まずロックの明確な定義が必要となる。ところが芸術というものは先に見たとおり、絶対的な定義をすることができない。商業主義に陥るのか、アンダーグラウンドに埋没するのか。テクニクが上のジャズより自由ではないのか、テクニクは本当に無視か。歌がある必要があるのか。綿密に作曲された現代音楽よりも大衆性があるのか。リフ、大音響か。楽器編成か。考えれば考えるほど分からなくなる。

それならば明確なロックの定義は一旦置いて、これまでどのような領域でロックが語れていたのかを探ることから始めることにしたほうがいいのではないだろうか。ロックは大衆芸術の側面があり、大衆芸術が研究の対象になったのはサブ・カルチャーやカルチュラル・スタディーズの時代を待たなければならなかったはずだ。しかし、この点は私の憶測に過ぎないので、綿密な調査を行なう必要がある。

私がロックを聴きだした中学生時代、どのように情報を集めたのかを思い出すと、レコードのライナーノーツ、ラジオの雑誌、ロックの専門誌しかなかった気がする。今、「フルズメイト」や「ロッキン F」を読み返して印象深い記事を書いていたのは、北村昌士(1956-2006)であったことに気がついた。しかし北村はジャズ批評の間章(1946-78)のような深い洞察よりも、広域な種類の音楽を繋げて紹介することが得意のようである。

シンコーミュージックが単行本化していた『Rock books』も、私は何冊か読んでいた。特に感銘を受けたのは、住倉博子『ロックン・ロール・グラフィティ』(1980年)である。客観的な分析と主体的な意見が明晰であり、非常に学問的立場から考察されている。渋谷陽一(1951-)の考察は、なぜかどうしても私の心には響かなかった。ライナーノーツに書いている多くの音楽批評も同様である。

ロックについての知識や洞察は友人やレコード屋の店員、バンド仲間といった人伝に「聞いた」内容のほうが多かった気がする。それは漫画、アニメーション、ゲームなども同様ではないだろうか。学問として「学ぶ」よりも遊びとして「実践」していたのであろう。これはあくまで私の経験であるので、的確に実証しなければならない。この点についても、私の今後の大きな課題となっていく。

研究対象となるということは、一つの様式が完結したことになると考えてもいい。「別冊太陽」で「日本の ROCK 50's ~ 90's」が出版されたのは、1993年である。ここではロカビリー、和製ポップス、エレキ、GS、和製フォーク、アングラ・フォーク、ニューロック、日本語ロック、70年代ロック、ニュー・ミュージック、テクノ・ポップ、パンク/ニュー・ウェイヴ、バンドが歴史的に語られている。類似本も多く存在するであろう。

大里俊晴(1958-2009)は、このような動向に否を叩きつける。「ロックとはそれ以前の、ロックンロール、リズム・アンド・ブルースなどの欧米の黒人大衆音楽を白人が簞簞して洗練させたことから生じ、それらが時代を経るにつれてそれ以外の音楽ジャンルからの雑多な影響を取り入れて多様な音楽的傾向へと分岐していったというもの、つまり、単純から複雑へという線的な歴史観である。／断固として、そうではない。断言しよう。今日あるロックは、六〇年代中頃に、あらゆる要素の充満が極点に達したかのように、いきなり爆発したのだ。そして、今日は、その長い長い余波が続いているだけである」(『現代音楽とロックはどのようにしてかわり合うことができるのか』陣野俊史編著『21世紀のロック』青弓社 | 1999年 | 214頁)。発展史観に対して決別する。そして大里は、現代音楽と電子音楽という分野の超克を目指す。

井上貴子(1957-)はオーラル・ヒストリー・アーカイヴ、カルチュラル・スタディーズ、サブ・カルチャーといった方法を使用しない。純粋に、日本文化の研究として、客観的にロックを見ていた自己と見直している自己と仲間達を突き詰める。「60年代後半にロックの影響を受けた日本の音楽といえば、多分に芸能界的だったグループサウンズだったわけで、それに対

してフォークのほうがプロテスト性を担っていました。ところが70年代になると、レコード産業の発展に伴って、フォークのもっていたプロテスト性はだんだん薄れていきます。60年代は高度成長期といわれ、70年代には「一億総中流」といわれるようになったわけです。生活が豊かになるにつれて、フォークがレコード会社の商品になっていく中で、代わりにロックが既存の体制に対するプロテスト、あるいはカウンターカルチャーとして、その役割を担うようになってきたという気がするわけです」（『証言!日本のロック70's』（アルテスパブリッシング | 2009年）。42-43頁）。

ロックとは何かを定義が明確にできないとすれば、他の分野の研究や批評にも目配せをしなければならない。民俗音楽の小泉文夫(1927-1983)、ジャズの副島輝人(1931-2014)、前衛を追いかけた小山博人(1952-2010)といった音楽研究/批評の先人の分析も不可欠ではあるのだが、ここでは北沢方邦(1929-)を取り上げる。主にクラシックの現代的解釈である。政治動向＝社会とのリンクが深い。「たしかに、ベートーヴェンは、きわだった強い個性でぬきこんでいる。しかし彼に代表される新しい音楽様式は、グレートリー、ケルビーニ、メユー、ゴセック、ルシュールといった大革命時代から帝政時代(ナポレオン)にかけて活躍した「革命的音楽家」たちと共通のものであり、むしろベートーヴェンが彼らに学んだ影響の方が大きいといわなくてはならない。ドイツの音楽家や音楽学者たちは、長いあいだ彼らの国民的英雄であるベートーヴェンが、革命時代のフランスの音楽家の影響を深くうけたことに、故意に眼をふさいできた」（『音楽に何が問われているのか』田畑書店 | 1971年 | 94頁）。この時期でも、ベートーヴェンに新たな光を当てている。

佐々木敦(1964-)『ex-music』（河出書房新社 | 2002年）は、正に北沢方邦と対極にある。町へ繰り出していった北沢と比べて佐々木はひたすらにカセット、レコード、CDを聞き、そこからライブへと向かっている。政治的発言は一切ない。「オタク」的ということも出来るのであろうか、佐々木は音楽批評の第一人者であるから、このような時代の変容を読み取ることができる。対象とする領域も非常に幅広く、深い考察を繰り広げている。ロックとアングラの区別も微妙だ。剛田武(1962-)『地下音楽への招待』（Loft books | 2016年）は、スペースである吉祥寺マイナーに集うアーティストと自らの活動を掘り起こす作業である。音楽「評」はない。活動と思想を浮彫にしようとしている。そういった意味では、1945年以降の、宗教と芸術と哲学が人類や世界といった「全て」を救うのではなく、百人百様の個を尊重する傾向であると言えるだろう。その方法論にカルチュラル・スタディーズを感じるが、これが剛田の研究のスタートであれば、今後は評が不可欠であろう。

前述したように、このような音楽批評/研究の場以外でも、音楽の研究は為されている。私が見つけたのは、森正人(1975-)の『大衆音楽史』（中公新書 | 2008年）である。森は地理学の立場から黒人音楽（ジャズとブルース）、ロックンロール、パンク、レゲエ、モータウンとビップホップの成立を「場」をキーワードに論を展開している。そのため、やはり音楽そのものに対する批評/研究はない。詳細で丁寧な考察であり、その名を出さなくともカルチュラル・スタディーズが前提となっている感がある。

「音楽と社会フォーラム」メンバーである経済経営学者の河村徳士から「消費をめぐる議論の意義と音楽産業分析の可能性」（『城西大学経済経営紀要』第37巻 | 2019年3月）を拝受した。ここで河村は「1. 消費をとりあげる意義」「2. 音楽産業分析の論点をめぐって」という二章によって考察している。「音楽産業の展開は、おもに社会学的な方法によって考察され、一方では様々な方法でもって産業としても論じられてきた。たとえば、反社会性、芸術性、エンターテインメント性といった三つの指標でロックを定義しその移り変わりを論じた研究（南田勝也『ロックミュージックの社会学』青弓社 | 2001年）、アメリカ音楽を人種や社会階層を背景とし

た政治的な視点でとらえた研究（大和田俊之『アメリカ音楽史』講談社メチエ | 2015年）、あるいは社会科学の方法を半ば放棄し日本でどのような担い手によって音楽が表現されたのかを様々な主体の経験を交えながら論じた研究などだった（井上貴子編『日本でロックが熱かったころ』青弓社 | 2009年）」（46頁）。私はこれからこのような観点にも目を向けなければならないであろう。

2. ロックとはオリジナルなきシミュラクルの世界である。

このような経過を経て、ロックという形態の定義を考えはじめた。ロックにルーツはない。黒人音楽（ブルース）を白人（ビートルズ等）が再解釈して生まれ、白人音楽をアジア人（日本 | 中国 | 韓国等）が演奏しても、ロックであることに揺るがない。つまり、ロックにオリジナルはない。それは、「人間が神のシミュラクルである」のに似るのではないかという発想が浮かんできた。シミュラクルの考察はG・ドゥルーズ、J・ボードリヤールなどが考察しているが見つからない。

P・クロソフスキーは哲学的に論じてはいるものの、哲学という領域を避け、考察が一つの作品であるように語っている。そのため、クロソフスキーのシミュラクルは難解極める。クロソフスキーの著作を30年ぶりに読んだのだが、私が思い込んでいた「人間が神のシミュラクルである」という言葉は見つからなかった。ヨーロッパ人は今日でも、キリストを冒瀆する内容を書くことは滅多にない。ましてや、その存在を否定しない。

「シミュレーションとは兎のぬいぐるみのようなものであって、オリジナルがある。シミュラクルとはガンダムのプラモデルのようなもので、ガンダムはオリジナルが実在しない」という思い込みさえあった。これもどこで読んだのか、思い出せない。いずれにせよ、神という実証不可能な存在のシミュラクルであるという定義は、ヨーロッパではできないのではないだろうか。それでも、この発想に近いクロソフスキーの考察を引用する。

「パタイユが観念自体に対して抱く軽蔑の念は、主にサルトルおよびイポリットと共に行った「討論 罪について」において、とりわけ明らかになった。他の人たちが「観念」という手段によって彼を包囲しようとしても、パタイユは彼が明白な矛盾を犯してみせるまさにその瞬間に逃れ去ってしまうだろう—彼は観念のシミュラクルによって語り、自己を表明するのである、そもそも表明された思考が対話者の受容性をつねに暗黙に予想するかぎりにおいて。シミュラクルとは正確なところ擬似 - 観念ではない。（中略）シミュラクルの方は一個の瞬間的状態の表徴を形づくるのであり、或る精神と他の精神とのあいだの交流を打ちたてることもできなければ或る思考の他の思考への移行を可能ならしめることもできない」（ジョルジュ・パタイユの交感におけるシミュラクルについて | 1963年 | 31頁 | ピエール・クロソフスキー | 清水正+豊崎光一『ルサンブランス』ペトル工房 | 1992年）。「シミュラクルとは擬似 - 観念ではない」のであれば、何なのだろうか。

「模像（シュミラクル）という生気を欠いた物体に命を吹き込むのに相応しい「霊を創造する」ことの不可能性を出発点としており、したがって芸術家に対しておのれの主体性だけによってことを行なう方途を否認し、芸術家によって生産される視覚の対象の精神的作用を、ひとりデモンの諸力の共謀のみに帰するものだということです。（中略）したがってこのモデルをそのシミュラクルの「[モデルとの] 類似（ルサンブランス）」によって誘惑し、こうしてなんらかの形象によってその輪郭をかたどろうとしているのですし、その形象の外見は、モデルが芸術家に働きかけるのと同じ資格で、観る人に働きかける（中略）。妄執というものは芸術家とそのシミュラクル、シミュラクルとそれを観る人において、同時にしかも異なった仕方でも働くのです」（ヘルメス・トリスメギストスへの回帰 | 1981年 | 145-148頁 | 同）。

「妄想とはシミュラクルによって働く」。人間と神の関係性とここでいう「妄想」が深く関与しているということなのだろうか。いずれにせよ、シミュラクルは単なる模造ではなく、神も人間もまたオリジナルを喪失している姿と

して発見することが可能なのではないだろうか。

人間と神との関係性について、グスタフ・ルネ・ホッケ | 種村季弘・矢川澄子『迷宮としての世界』美術出版社 | 1957 年 | 1966 年が深く考察しているので、参考として引用する。

「人間は地上の神である。ルネッサンス個人主義の公理のようにひびくこの託宣によって、医者・哲学者マルシリオ・フィチーノは、まだ西暦 1500 年以前に、そのきわめて重要ないくつかの認識を要約した」(67 頁)。

1500 年以前に、既に神は消滅しなくとも人間がその座に座ることになっていたのである。この神と人間の混在は、驚くべき発想であるといえよう。

「エルンスト・ルートウィッヒ・キルヒナー (1880 年生まれ、1938 年自殺) は書いている、〈利根的な創造の中にあるのではなくて、見ることの中に、形象作用の、幻想の、すなわちひとりの人間が自身の体験からさずかるある内的形象の中で秘密を可視化する力があるということの中に、あるのだ (ママ)〉。この可視化世界の内的形象の非自然主義的形態化にほかならない象形文様は、たとえば内省、干渉、対極化というような、これまで造型美術の分野で使われたことのない視覚の諸法則にしたがって形成される」(91 頁)。

「自身の体験からさずかるある内的形象の中で秘密を可視化する力」とは本来、神のみが持つことのできる特権であると考えられるが、この力が一人の人間に授かっているということは、人間とは神と同等であることになる。

「神を定着する気のない人間にとっては、どうなのか?カルル・ヤスパースは述べている。〈相対立する総体的判断の定着にたいして、一方わたしたち人間には、出来事や、運命や、生の時間的推移における固有の完了行為にたえず耳を傾ける用意がある、ということが課せられている。このような用意があるということには二つの根底体験が内包されている。第一に、世界にたいする神の絶対的超越という体験である。すなわち一隠れた神は自我が彼を普遍的かつ永続的に把握したいと思うとき、それだけ遠方へ逃げてしまう。神は、その都度一回的であるような状況の中で、彼の言葉の完全に歴史的な形態において気まぐれな距離をおいているのである。一第二には、世界の中における神の言葉という体験である。世界存在が即自的に存在しているのではなくて、その中にいっかな終り (ママ) を知らぬ多義性において神の言葉があらわれるのであり、しかもそれは、実存の瞬間において一般化されることなく、歴史的にのみ一義的になりうるのである〉。/ この言葉は、かつて簡潔に言われたことがありはしなかったろうか? 〈神はその姿に似せて人間をつくりたまいしなり、神の姿に似せて人をつくりたまいしなり〉と!」(386-387 頁)。

神は、神の姿に似せて人間を造った。神に定着する気がない人間にとっても、それは前提となる。それは神が人間を造ったのではなく、人間が神を造ったということが含意されていると読み取ることが可能になるのではないだろうか。

ホッケの考察とシミュラクルとの関連性を、私は上手く説明することは出来ない。ここは今後の課題として、つまり私が伝えたいこととは、ロックとは人間と神との関係性のように、神というオリジナルが存在しないということに過ぎない。「関係性」というよりも「類似」を記したほうが、クロソフスキーのニュアンスに近いかもしれない。いずれにせよ、オリジナルがないとすれば、ロックをどのように定義していけばいいのだろうか。それでもロックは存在し、歴史を積み重ねていく。この状況と向き合うために、具体的な曲を取り上げる。

3. ロックの本質はリフである。

ロックがジャズ、クラシック、民俗音楽と形態において異なる点は、オリジナルがないことであると私は考察した。ではその本質で他の音楽と絶対的に異なる点は何だろうか。ビート感という見解では、ジャズ、クラシック、

民俗音楽に比べて圧倒的に 8 ビートが主流となっているといえることができるであろう。黒人音楽のブルースやブギが複雑であることに對して、ロックは単純な 8 ビートである。ロックにはブルースやブギのオリジナル性は失われている。単純な 8 ビートであると、ポップスが含まれてくる。

しかしポップスとロックを隔てるものと何かというと、物語性であろう。クラシック、ジャズ、民俗音楽、ポップスには物語性が深く介在する。ところがロックには、物語性が存在しない。勿論、ドラマティックなロックも多く有るのだが、むしろ無いロックこそがロックの本質を深く表しているのではないだろうかと思える。

この物語性を消滅させるのが、「リフ」=リフレインである。ジャズやクラシック、民俗音楽では主題や動機といった形で現れることがあっても、一曲を通してリフを繰り返すことは滅多にない。ロックで有名なリフとはビートルズの《デイ・トリッパー》よりも R・ストーンズの《サテスファクション》、ディープ・パープルの《スモーク・オン・ザ・ウォーター》などを挙げることが出来るであろう。

しかしこれらの曲のリフは、サビになると転調してしまう。日本のロックバンドで 1978 年から今日まで活動が続けている陰翳腐厭 (いんりょうふえん) は、増田直行 (ギター | 1958-)、大山正道 (キーボード | 1959-)、原田淳 (ドラム | 1960-) という変則的な編成であり、ボーカルも存在しない。原田の web から引用する。「1980 年 11 月 8 日深夜、陰翳腐厭は、我が母校、神奈川大学に於いて「トニー・コンラッド with ファイスト」の曲のカバーを、相変わらず 1 フレーズ 30 分繰り返すという妥協せぬスタイルで演奏していた。1 フレーズを 30 分、妥協なくリフレインするのだ。なぜこのような演奏をしたのか。原田はそれを記してはいないのだが、「ロックであるからだ」という当然の如き答は、原田の記述というよりも陰翳腐厭の演奏に内在化されている。

インド音楽を長く聴いたあとで、私が発見したのはベートーヴェン (1770-1827) の交響曲全集がリフで構成されていることであった。しかも、L・ツェッペリン (1968-1980) のリフと酷似しているのである。例えば《交響曲第 7 番》(1813 年) 第 3 章の 4 分 40 秒 (ここでは H・V・カラヤン | ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団 | 1983 年を使用) に表れるフレーズと、《テン・イヤーズ・アゴーン》(フィジカル・グラフィティ | 1975 年) のイントロのリフが、同じように聴こえる。

また、《交響曲第 8 番》(1812 年) 題 4 楽章冒頭 (同 | 1984 年) のフレーズと、《胸いっぱいの愛を》(II | 1969 年) のリフは、タイミングは僅かに違えども、とても似ている。これはリーゼ・アナリーゼという学理で立証できなくとも、ヒューレ・アナリーゼという立場から論考することができる。ここで問題となるのが録音で聴くことの体感と、L・ツェッペリンがベートーヴェンに影響されていたのかになるのであろう。

録音を再生して聴くことにより、有る意味、どの音楽も均一化される。モーツァルトの時代の音楽はサロンでの演奏であり、リスナーの声のほうが大きかった。それがワーグナーやマーラーの時代になるとオーケストラも巨大化し、リスナーは専門のホールで声を出さずに聴くことに集中する (『聴衆の誕生—ポストモダン時代の音楽文化』春秋社 | 1989 年)。戦前から、トスカニーニなどは録音を意識した演奏を開始している。

ロックも同様である。ビートルズが日本に來日した 1966 年、観客の声援で音が聴こえなかったくらいであったが、アメリカで 1967 年に登場した J・ヘンドリクスにより巨大なアンプが山積みされて、大音響のコンサートの幕が明けた。爆音は会場を大きくし、ウッドストックのような野外イベントとなり、野球場やそれ以上大きな空間で行なわれる傾向は、今日まで受けつがれている (住倉博子『ロックン・ロール・グラフィティ』1980 年)。

時代も場所も音楽のあり方も全く異なるこの両者を比較するのは、困難であると思われる。しかし芸術とは発するだけでなく受けとることによって成立する (W・ベンヤミン『ドイツロマン主義における芸術批評の概念』

1919年)のであれば、たとえ原初の時代の音が残されていたとしても、現在の我々がそれをどのようにも解釈することが可能となる。故に、ベートーヴェンとL・ツェッペリンの類似を考察することは可能となる。

すると、L・ツェッペリンがベートーヴェンから影響されたのかという問題が残る。L・ツェッペリンはロック、ブルース、クラシック、ジャズ、フォーク、民俗と、あらゆる音楽を研究し、作詞作曲から即興の問題にまでも考察を広く深く行っている痕跡はその楽曲とライブに表れている。そのように考えると、L・ツェッペリンがベートーヴェンから影響された可能性は否定できない。しかし逆を言えば、L・ツェッペリンはベートーヴェンだけではなくあらゆる音楽から考察したのだから、ベートーヴェンだけからの影響とは言えなくなる。

それどころかむしろ、ベートーヴェンがなぜそのようなフレーズ＝リフを思いついたのかが問題となるのではないだろうか。《交響曲第5番》(1808年)の第1楽章のフレーズは余りに衝撃的で有名だが、第4楽章まで通して聞くことにより、その衝撃は驚愕へと展開していく。そこにモーツァルトのような物語性は失われ、「音楽」そのものが襲い掛かってくる。それは、抽象絵画のような本質のみを暴こうとする姿に似る。

これは、ベートーヴェンの天才性によって誕生したのだろうか。そのようなはずは、決してない。ベートーヴェンもまた、何者かを規範としながら曲を書いていたはずだ。そうすると、ベートーヴェンに影響を与えた曲を考察する必要があるのだが、そのような曲は決して見つかることはないであろう。なぜなら、ロックにオリジナルがないように、ベートーヴェンの音楽にもオリジナルが存在しないのだ。ベートーヴェンはロックが誕生する凡そ200年前の存在であるにも関わらず、極めてロック的なリフを生み出した。

ハードコアパンクやデスメタルなどを聴いていると、その激しいビートとリフは、機関車や戦車、大量生産を可能とする機械を連想することがある。未来派(1909-1920年代頃)のR・ルッソロ(1885-1947)の騒音音楽の録音が今日に残っていて聴いたことがあるのだが、決してロック的ではない。しかし、工業機械がロックのリフに与えた影響はあるだろう。それまでなかった「機械」という存在が人間に新しい発想を及ぼしたのだ。

そのように考えると、ベートーヴェン《交響曲第8番》第4楽章は、闇の中を馬車が駆け抜けていく印象を聴く者に与える。馬車の歴史を紐解けば、紀元前2600年のインダス文明にまで遡ることができる(Wikipedia)。

すると、人間が道具を使い始めた頃に、ロックのリフが誕生したと考えることは自然であろう。我々はどこまで道具を遡ればいいのか。残されている人類初の道具とは、やはり石器であろう。霊長類の発生が約600万年前、石器の原始的使用は400万年前であると一般的に言われている。

木や火、泥を用いた、残されていない道具もあろう。しかしそのような、残されていない道具と石器と、どちらが早く人類が使用したのかは知る由もない。それでも石器は、人間が最も早く使用した道具であるということに無理はない。

つまりロックのリフとは、人間が人間になり使用した石器の響きから発生したと考えることが可能である。つまり、人間が人間となったときから、ロックは誕生した。神なきシミュラクルである人間のように、ロックもまた、オリジナルなきシミュラクルである。

おわりに

では、人間に誰が石器の作り方を教えたのか。神か。神などいない。神は人間の創造物であったと近代科学は断言までしてはいないが、立証してしまった。人間が創り上げた神が人間をどのように作れるのか。神がないのであれば、人間も存在できなくなる。人間が失われれば、神もまた失われる。そうすると、神なき時代の我々とは何者なのか。神ではない。人間でもない。

そもそも、我々は原始人から本当に「進化」してきた完成形なのだろうか。

何百万年に突然変化してきた「進化」が、これから訪れる可能性はないのだろうか。そのように考えると、「進化」というものに対して我々は何も分かっていないこととなる。何も知らないことになる。我々はこれから変容する可能性を否定できない。そして、何故「進化」し、「進化」することの正しさの根拠も立証しなければならなくなる。

哲学と芸術を偏った独学を進めてきた私は、佐伯啓思による思想を学ぶと、今度は経済学や法学、歴史学が前提とならなければ、芸術など語れないと感じるようになってきた。佐伯は『20世紀とは何だったのか』(PHP文庫|初出2004年|2015年)で、ニーチェの理論を読み解きながら、現代の我々が「病人」であることを指摘している。

「ニーチェの議論は」「西欧近代化社会が唱える個人の自由や人間の平等、人間の権利といったもの、また、さまざまな道德規律などは、決して確かな根拠をもったものでもなければ、優れた価値というものでもない。西欧の近代が奉じている理念は、いつてみれば欺瞞であり、その本質はといえば、弱者が強者を支配するための口実であ」(64頁)り「近代人は病人である、ということです」(66頁)。

これはフランス人権宣言(1789年)という革命のことを指しているが、総体的にイギリス権利章典(1689年)、イギリス産業革命(1760年)、アメリカ独立宣言(1776年)も含まれていくのであろう。市民が貴族に打ち勝つのである。この現場に立会い、アメリカにまで取材を行なって思考し、著作を記したトクヴィル(1805-1859)が詳しいが、ここでは別の佐伯の著作(『西欧近代を問い直す』PHP文庫|初出2003年|2014年)から補足する。

「本来、善悪の価値評価を決めるのは、行為の受け手ではなく、行為の主体である「優れた者」だということです。ここにはニーチェ独特の思想があって、人間には、高貴なものを理解し、高貴なものを実現できる者と、そうではない者がいる。つまり、高貴な者とそうではない者という意味での強者と弱者がいる」(318頁)。「ただ「強い者」や「優れた者」が何を意味するかは簡単に言うてしまうことはできません。少なくともそれは他者をねじ伏せてしまう暴力や権力を持つということではない。優れたものを知る能力をもつ者なのです。／そこで強者、即ち優れた者が価値の基準をつくり出し、弱者、つまり劣った者は、それに従う。これが人間の社会だということですね。ところが、弱者、卑俗な者は、強者による支配に対する非常に強い反感、つまり「ルサンチマン」をもつようになります。「ルサンチマン」というのは劣等感を根底にもった悪意、反感というような意味ですね。／そこで、弱者はそのルサンチマンに駆られ、集団で力を合わせて強者を倒し、自分たちが強者を支配しようとする。(中略・引用者)強者を打ち倒して弱者が支配を握ると、弱者は「善」と「悪」の観念を、もはや「高貴なもの」と「卑俗なもの」とは見ず、今日いうような道德的に正しいものと道德的には間違ったものへと価値転換してしまった。ここに現代の我々がなっている道德感や倫理観がうまれてくるわけです」(318-319頁)。

つまり、貴族、「強い者」は「優れたものを知る能力をもつ者」であり、この貴族を市民、つまり「劣等感を根底にもった悪意、反感」という愚民が「集団で力を合わせて強者を倒し」、「高貴なもの」と「卑俗なもの」とは見ず「道德」「的」なものの価値転換をしたのが、各革命であり、「病人」の原因となると佐伯はニーチェの理論を読み解いている。

このような愚民の特徴は、自ら責任を取らず指導者を仰ぐ、欲望の果てに何も信じられなくなり金だけが頼りになる。引用を『20世紀とは何だったのか』に戻す。

「ハイデッカーによるニーチェ講義」(1936年|91頁)は「ニーチェ自身はあくまで、彼が批判したプラトンから始まる西洋形而上学の伝統のなかで思索していたことになります。(中略)ハイデガーがいつているわけではありませんが、このとき、西欧近代の価値崩壊ののちに、新たな価値

を定立しようとするナチスが登場してきた。どうしてもヒトラーは、ニーチェの超人を気取るイメージ」がある(93-94頁)。

「ケインズが想定したのは、こうしたエリートにより経済管理だったわけです。／元を質せば、この問題の発端は、20世紀という時代は、人々が将来に対してつねに不確定であり、この不確定性が経済を混乱に陥れているというところから出発していました。／このなかで将来の安定性を確保しようと思えば、お金しか頼るものがない。(中略)人間の生が、この不安定な金融というものにかかっている」(236頁)。

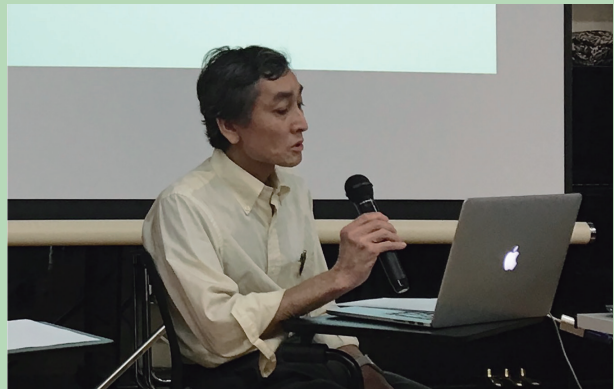
最早1930年代に、人間の病気が頂点に達していたのだ。フランス革命を直接ではなくとも引き起こした「民主主義」という病気の不自然さをしてきたのが先に見たトクヴィルだが、この動向があつという間にヨーロッパ中に広まった現象を考察したのがオルテガ・イ・ガゼット『大衆の叛逆』(1929年)であり、その原因を追究したのがJ・ホイジンガの『中世の秋』(1919年)を代表とする一連の考察である。では、現代を生きる我々とは何か。

このようなことを考えると、私は人間に対して激しく絶望する。それだけでなく私も哲学と宗教と芸術が第二次世界大戦を止めるどころか加担したことに絶望し、H・アーレント(1906-75)などを手掛かりに考察を続けていた途中であった。よくよく思い返せば、既に人間は愚かであり、神は自ら創出した人間を絶滅させようと洪水を起こしたくらいである。人間はいつから愚かであるのかを探る為に、最近では人類学を調査している。

NHK スペシャル取材班『ヒューマン』(角川書店 | 2012年)は、人間の発生と心について、様々な見解を示しているので参考となる。ここで特に注目すべき問題は、ホモ・サピエンスが「道具」を用いはじめたことである。石器をつけた槍をネアンデルタール人は使用していたが、ホモ・サピエンスは投擲具を開発した。道具の使用とは池谷裕二が『進化しすぎた脳』(朝日出版社 | 2004年)で指摘しているように、「大きな荷物を肩に担いで狭い道を通るとき、大きな荷物の先まで神経が行き渡るように感じる。脳が荷物を身体の一部とみなしている」という「身体の拡張」(103頁)である。

『ヒューマン』に戻る。槍しか使えないネアンデルタール人よりも、投擲具を操るホモ・サピエンスのほうは身体が拡張し、有利になるのであろう。このような「進化」により、ネアンデルタール人の「傷は、ホモ・サピエンスが投擲具で投げた槍でつけられ」(200頁)、拳銃の果てには「ホモ・サピエンスがネアンデルタール人を食べていた」(201頁)形跡もあるという。ここまでくれば人類は初めから愚かであることを前提に、私は考察を続けていかなければならなくなる。殺人が愚かかどうか、は別の議論にある。

かといって人間に絶望すれば、私がルサンチマンに陥ってしまうかも知れない。ホモ・サピエンスがネアンデルタール人よりも「進化」しているのだろうか、このような愚かなホモ・サピエンスを絶滅させる、新たな人類が誕生してくるのかも知れない。では学問とは、芸術とは、神とは、人間とは、道具とは、オリジナルとは、ロックとは。私の絶望的な考察は、また新たなスタートを切るのであった。



現代における古典写真技法の動向

相田晃良 芸術メディア研究会、日本写真芸術学会、APPLE JAPAN 合同会社 会員

1 研究の背景

ダゲレオタイプ(Daguerreotype)やカロタイプ(Calotype)から始まった写真の感光材料の歴史は、その後のウエット・コロジオン・プロセス(Wet Collodion Process)、ドライプレート(Dry Plate)、そしてフィルムという変遷を経て現在に至っている。銀塩を利用した感光材料による画像の制作プロセスは、2000年代にかけてイメージセンサーを使用した電気信号によるデジタルへと移行したのは周知の通りである。

画像を得るためのプロセスは、常に簡略化し処理速度を向上させてきた。新たに発明される技法は、それ迄の欠点を補完することでより合理的になってきたと言っても良いだろう。具体的には、ドライプレートは、撮影の直前に乳剤を塗布しなければならないウエット・コロジオン・プロセスの弱点を補った。そしてガラスベースだったドライプレートは、セルロースベースのフィルムになったことで軽くなり、移動や現像中に割ってしまうこともなくなった。

現在、デジタルによる写真プロセスは、アマチュアからプロフェッショナルまで、広く一般的なものとなっている。それは一般社団法人カメラ映像機器工業会(CIPA)が、全てのカメラの中からフィルムカメラの生産・出荷台数の統計についての発表を見合わせていることから明らかである。カメラ映像機器工業会は、2008年4月に発表する同年2月のフィルムカメラの生産・出荷台数の統計について、統計発表の基準値を下回っているという理由で以降のデータ発表はしていない。また、フィルムカメラの生産・出荷台数の統計発表が中止してから10年以上が経過し、昨今ではレンズ付きのコンパクトデジタルカメラに取って代わり、スマートフォンがシェアをのびしている状況である。

2 研究の目的

画像を得る為の技法は、常に新しいシステムに移り変わってきた。結果、プロセスの簡略化や処理スピードの高速化で、その生産性は向上し現在に至っている。統計的にも大多数がデジタルカメラを使用していることは明らかである。しかしながら、現像処理を行わずに、その場で撮影した写真を確認できるようなデジタル技術が確立されたにも関わらず、あえて古い技法を選択して写真の制作を模索するグループや個人が存在しているのも事実である。

それは現代に限ったことではなく、理由は様々ではあるが、時代にそぐわない古い技法を選択していた事例が確認できる。写真家のアーヴィング・ペン(Irving Penn, 1917-2009)は、1970年代以降に自身の作品を当時既に途絶えてしまったプラチナ・プリントの技法で焼き直して発表した。かつて工業製品として発売されていたプラチナ・プリントの印画紙は、第

一次世界大戦など戦争による需要の拡大を受け、原料となるプラチナが不足したことから、その後は生産が中止されていた。ペンは途絶えてしまったプラチナ・プリントのプロセスを長い時間をかけて研究して復活させた。

今回の発表は、日本国内において、古い技法を取り扱う個人や団体を具体的な例を挙げて報告するものである。さらにデジタルによるプロセスが一般的になっている時代背景について考察しながら、現代における古典技法の傾向について発表した。

3 研究の内容

国内において古典技法を扱っている施設を以下のとおり報告する。自らの作品を古典技法で制作しているような個人については、全てを把握できていない。結果的には、関東に拠点を置く企業やグループが中心となっている。

アマナサルト：

広告制作やストックフォト等を扱う(株)アマナのグループ企業で、プラチナ・プリント等の制作をしている。プリンティング・ディレクター 久保元幸氏。

田村写真：

プロフェッショナル・ラボであり、プラチナ・プリント、ウェット・コロジオン・プロセス等の制作とワークショップを開催している。代表 田村政実氏。

フォト・ギャラリー・インターナショナル：

医療機器を販売する(株)東機質の一部門として運営されている。アート作品としてのプラチナ・プリント等の販売だけではなく、材料等も販売している。ディレクター 西丸雅之氏。

東京都写真美術館：

国内における唯一の写真・映像の総合美術館で、古典技法によって制作された作品も数多く収集している。モノクロ銀塩プリントワークショップ等を定期的に開催している。館長 伊東信一郎氏。

Light & place 湿板写真館：

ウェット・コロジオン・プロセスを用いた写真館で、ワークショップも開催している。代表 和田高広氏。

4 研究の結果

日本国内において処理される古典技法は、全体からすればごく僅かである。そして少ない処理量の中でも、その傾向には方向性があることに気がつく。写真の歴史を振り返ると、これ迄に様々な技法が発明されてきた。その数多くの中から現代選ばれる技法の特徴として、2つポイントを挙げた。一つは、インクジェットプリントやRCプリントでは得ることのできない色調やサーフェイスといった風合いを持ち合わせ、貴重性、保存性などに優れた技法。二つ目としては、ベースとなる紙に調合した乳剤を塗布し、簡単な暗室の設備で感光材料をハンドメイドで作ることが出来るような技法である。

プラチナ・プリントは、柔らかなトーンとセピア調の色調から、上品で重厚な絵柄が特徴である。ゼラチン・シルバー・プリントと違い、パライタ層やレジソコードが無いため、紙特有の心地よい手触り感を楽しめる。高価なプラチナやパラジウムが感光材料になっていることから、大量生産には不向きであり、プリントの希少性は高い。さらに、貴金属として耐食性の高さから、保存性についても優れた技法である。

一方で後者のハンドメイド感を楽しむ技法については、メーカーから感光材料の供給が少なくなっていることが原因と考えられる。撮影用のフィル

ムや印画紙は、モノクロ用でさえ個人のレベルでは到底作成することができない工業製品である。もはやウェット・コロジオン・プロセスなど個人の暗室で制作可能な技法が選択肢として残ることになる。

新しい技法が発明されると、現像処理の合理化や高速化によって、生産性は飛躍的に向上する。一方では、生産性を最優先にしたことで、それ迄の技法が持つ優位性のある特徴を100%引き継ぐことができなかったケースもある。具体的には、処理スピードの早いRCプリントが発明された際には、厚手のパライタ紙が持っている落ち着いた重厚感までは受け継ぐことは出来なかった。かといって、薄手のパライタ印画紙をフェロがけしたような透明感のある光沢も出し切れていない。仮に、パライタ紙やフェロがけといった特徴のある表現を求める必要があるならば、コストや手間をかけても古い技法で写真を制作せざるを得ないことになる。

写真感光材料の進化の中で、受け継ぐことが出来なかった特徴ある優位性が古い技法の中に残っている。新しい時代に古い技法を追い求める理由の一つが、上記のような不完全な進化によるものではないかということをも、今回の発表では考察した。

5 課題

古い技法の中には、健康や環境に害のある材料を使うものが少なくない。ダゲレオタイプは水銀を蒸発させることで現像を行い、またプラチナ・プリントではプラチナやパラジウム等の金属の水溶液を使用する。実際に現像処理を行う当事者は、自身の体内に金属を取り込まないように注意する必要がある。

さらに、処理後の薬品廃棄についても環境保護の観点から問題視する意見がある。自然界に生息する生物でも特に魚介類等で水銀等を体内に取り込んでいるという報告が公的機関より報告されている。食物連鎖によって、やがては我々の体の中に害のある金属が取り込まれることになる。

処理される古典技法の使用量を考えれば、それは無視できる程度であるという考え方もある。環境の保護と表現を追求することを天秤にかけて、ここで問題提起をすることはしない。結論からすれば、現像処理後の廃液については、法律に則り、専門の廃棄業者に委託するべきである。環境の保護については、今後も古典技法を扱う者のモラルが問われ続けることになるだろう。

バーチャルリアリティ（以下VR）時代の映像表現の可能性

— 重力 / 無重力の関係性を中心に

李容旭 東京工芸大学 会員

1 研究背景

社会の様々な分野でVR映像の技術が広まっている。ゲームの遊びの領域だけではなく、メディアアートの表現の一つのツールとして、または実用レベルでのシミュレーション映像などますます広がっている。

2 研究目的

VR技術を用いた映像表現の流れを分類してみると、現実をリアルに再現して迫体験させる分野、非現実的な世界を立ち上げてその空間への没入し、新しい経験をもたせる分野がある。この研究ではVR技術は映像表現に何をもたらしたのかまたその可能性はどこにあるのかを検討することを目的とする。

3 研究方法

3-1 映画の登場とその展開、そしてコンピュータグラフィックス映像（以下、CG）の登場と展開を比較しながら二つの映像の特徴を重力と無重力への指向という問題意識から考察する。

3-2 VR映像は映画領域とCG領域の重なりによる中間地帯としてみることもができる。

3-3 VR 映像は重力と無重力の間に生まれた独特な空間体験であることを映像史から確認する。

3-4 また今まで経験したことがない空間体験を提供している VR 映像を紐解くキーワードとしてバイナリ・グラビティ Binary Gravity 概念（注 1）を提出する。

4 研究内容

4-1 VR の定義

バーチャルリアリティとは、現物・実物ではないが機能としての本質は同じであるような環境を、ユーザの五感を含む感覚を刺激することにより理工学的に作り出す技術およびその体系。（注 2）

4-2 VR の歴史

直接的な装置としては 1962 年映像技師であったモルトン・ヘイリッグによってつくられた映像上映の装置「センソラマ Sensorama」である。スクリーンのなかを覗き、没入する様子はエジソンのキネトスコープ Kinetoscope を想起させる。工学の切り口からはアイバン・サザランド Ivan Sutherland のヘッドマウンティンディスプレイ Head Mounted Display 1968 である。

4-3 VR を成立させる 3 要素

- a 没入感 Immersion
- b 双方向性 Interactivity
- c 情報強度 Information intensity

4-4 映像の歴史における重力の表現について

映画は自らのシステムの重量を考えるといかんにして重力から逃れた表現ができるかを探ってきた歴史としてみる事ができる。

ジョルジュ・メリアスの月世界旅行 1902 には月から地球への帰還時に当たり前のように重力の描写がある。

ズビクニユ・リブチンスキの 1979 年の作品マイウィンドウ My Window にも重力を浮き彫りにしている。（注 3）

CG ではどうだったか。例えばジョン・ホイットニーのカタログ catalog

1961。重力を感じさせない。映画とは反対に無重力から重力の表現へ舵を切る。

60 年代に入ると映画の世界では無重力の表現が全盛期を迎える。例えばスタンリー・キューブリックの 2001 年宇宙への旅。宇宙船の中の無重力の表現は見事である。

CG はどうか。90 年代、多くのキャラクターアニメーションにおいて重力の表現が課題であった。

2017 年立ち上がった、CG キャラクタ Saya（注 4）は CG における重力表現の一つの到達点にみえる。

映画と CG の進歩は図 1 で見るように相手が得意にする表現へとベクトルを交差させてきたことがわかる。現在の VR 技術による映像はその両方の重なるところに位置している。

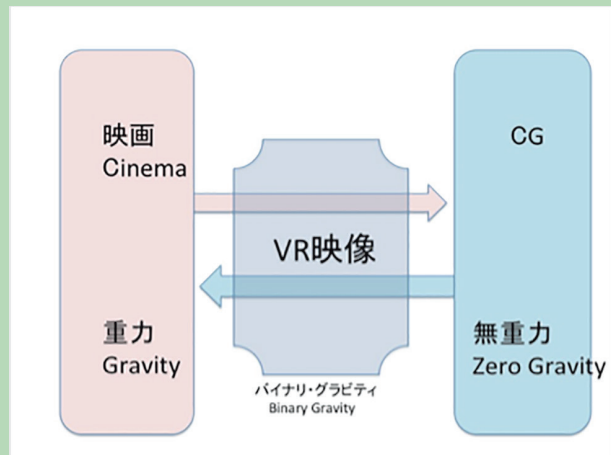


図 1 映画・CG・VR 映像

VR 映像はバイナリ・グラビティ（注 5）によって支えられている。

空間に彷徨うキャラクターたちは我々の身体を突き抜けていき（注 6）、座っているはずのラクダの背中から浮遊しながら砂漠を歩く（注 7）一見奇妙としか言えないこのような現象の中に VR 映像の可能性が潜んでいるのではないだろうか。

（注 1）李は「柴岡信一郎 監著『はじめての情報メディアコミュニケーションリテラシー』p116 技術評論社 2019」でバイナリ・グラビティ概念を提出している。

（注 2）wikipedia 2019 年 3 月閲覧

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%90%E3%83%BC%E3%83%81%E3%83%A3%E3%83%AB%E3%83%BB%E3%83%AA%E3%82%A2%E3%83%AA%E3%83%86%E3%82%A3>

英語での定義。「The definition of virtual reality comes, naturally, from the definitions for both 'virtual' and 'reality'. The definition of 'virtual' is near and reality is what we experience as human beings. So the term 'virtual reality' basically means 'near-reality'. This could, of course, mean anything but it usually refers to a specific type of reality emulation」

<https://www.vrs.org.uk/virtual-reality/what-is-virtual-reality.html>

（注 3）作家植松奎二の「見えない重力を見えるようにしたかった」に通じている。

http://www.nomart.co.jp/gallery/artist/keiji_uematsu.php

（注 4）<https://www.telyuka.com/>

（注 5）初期のバイナリ・グラビティをみごと見せている作品としてタマシユ・ヴァリツキーのザ・ガーデン The Garden「21 世紀におけるアマチュア映画」1992 をあげることができる。

（注 6）大脇理知＋ YCAM The Other in You 私の他の者 2017 年作品

（注 7）李容旭 歌「お山の駱駝のために」再生プロジェクト No.4-2018 / The Song "The Camel of Mountain" Revival Project 2018

<http://www.art-islands-tokyo.com/archive/2018-Report.pdf#p28>

ジャズピアノ教本の変遷～テキストから映像へ～

河合孝治（河合明）芸術メディア研究会 会員

本発表では、レコードコピーの時代から、今日の映像を含むインターネットによるジャズピアノの学習までを考察したが、主な内容は以下の通りである。

ゲーテンベルグの活版印刷技術により、音楽家にも多くの影響を与え、特に 19 世紀末、ニューヨーク・ブロードウェイ近くのティンパンアレイでは多くの音楽出版社が軒を連ねていたと言われるが、ジャズ・ピアノの教則本となると、ピアニストでバンドリーダー Vincent Lopez が 1933 年に著した「Vincent Lopez Modern Piano Method Book」（AMSCO）が最も古い教本ではないかと言われている。



日本では菊池滋爾が1936年に著した『アルス音楽大講座第9巻実技編ジャズ音楽 - ジャズピアノの奏法』(アルス)が最も初期の教本である。その後のジャズピアノ教本の変遷をたどると、ジャズ・ピアニストたちのバイブルとも言える教本は、1965年に発行されたJohn Mehegan 著による『Jazz Improvisation Contemporary Piano Styles : 現代のピアノスタイル』(AMSC) はアメリカや日本だけでなく世界中のジャズピアニストたちが本書で学んだと思われる。ちなみにこの日本語版は1976年に発行された。1970年代に入ると、ジャズの世界はソロ・ピアノ・ブームが起こり、また電化サウンドを大幅に取り入れたり、ヒュージョン・ミュージックが流行していた時代だったが、日本で発行されていたジャズピアノ教本は「ラグタイム」や「ブギウギ」、「スイングジャズ」と言ったジャズの古典奏法に関する教本がほとんどで実用的な「モダン・ジャズピアノ」の教本はほとんど出版されていなかったのである。

やっと1975年にジャズピアニスト藤井貞泰が著した『JAZZ PIANO IMPROVOSATION1～3』(リットー・ミュージック) が、日本で最初に発行された本格的なジャズピアノ教本ではないかと思われる。

ただ、アメリカにおいても多様なジャズ教本が多く発行されるのは1980年以降のことであった。と言うのも、クラシック音楽のように楽譜に音が固定的にエクリチュールされ、目標とする音楽の全体像が明確なら、「ハノン」、「ツェルニー」、「バッハのインベンション」や「モーツァルト」や「ベートーベン」のソナタなどメソッドは提示しやすい。しかし、ジャズは即興であり、ジャズピアニストは作曲家でもある。したがってそうした広範囲な音楽的技法や素地を満たすスタンダードな教本を示すのは難しい。したがって、今日でもジャズピアノの教本に定番というものは存在せず、個々のインストラクターの好みや判断に任されているのが現状ではないだろうか。

したがって、今日必要なのは映像やインターネットを使った、一人一人の学習者に適した「対機テキスト」や「間・共創成テキスト」ではないだろうか。



保育現場における「合奏劇」の実践

～子どもの初めての出会いに着目した音楽活動～

望月たけ美 小田原短期大学 ゲスト

山本華子 小田原短期大学 ゲスト

小田原短期大学保育学科1年次後期授業では、幼稚園教育要領「表現」の内容を踏まえ、「合奏劇」を行った。その際、教員側は学生に対し、「子どもが生まれて初めて楽器に出会う時、子どもにその楽器の魅力や特性が存分に伝わるような紹介シーンを作り出して演じること」という課題を出した。学生の授業内発表の振り返りシートの内容を分析した結果、「合奏劇」の実践が、学生の創造性や保育現場での実践力を育むことに繋がる可能性があることが予測された。

そこで、本研究では、授業実践を展開させて、学生が実際に保育現場で「合奏劇」を演じてみて、子どもと楽器との出会いにどのような役割を果たせたかという視点から検証してみた。研究方法は、環境や鑑賞する子どもの年齢が異なる2つの保育園で実践した後、保育者と演じた学生にアンケート調査を実施し、その分析を行った。

子ども、保育者、学生の3つの視点から、「合奏劇」の実践を検討した結果、有効性が認められた。子どもへの伝わり方を見ると、0歳児でも体を揺らしてリズムを取り、一緒に手を叩いて楽しむ様子が伝わってきた。保育者からは、劇を通して、各楽器の気持ちや日頃の生活の中で友達との関わりに表現していくことが出来ると感じ、教材として部分的に取り入れ、園内研修としても活用したいという意見があった。また、実践した学生の中には、「合奏劇」は子どもが「音」や「楽器」に出会うきっかけとなる題材としてふさわしいので、4月からの保育現場での仕事に役立てたいという感想が見られた。学生の表現力の育成と実践における環境作りが、今後の課題として見出された。

以上

(りょううく／クロスメディア研究会代表、
東京工芸大学芸術学部映像学科)

アナログメディア研究会

太田 曜

日本映像学会アナログメディア研究会 活動報告

■■■研究会主催企画■■■

★『間断なき探求：1970年代の実験映画とその系譜』

日本映像学会第45回大会 山形大学
16mm フィルムでの実験映画上映
6月2日 日曜日 10時00分～11時10分 205教室

日本映像学会第45回大会（2019年山形大学）
アナログメディア研究会企画

16mm フィルムでの実験映画上映
6月2日 日曜日 10時00分～11時10分 205教室

『間断なき探求：1970年代の実験映画とその系譜』

日本の実験映画は、1970年代に入って大きく変化した。60年代のような派手さや過激さはなかったものの、映画とはなにか、映画を観るとはどういうことかを映画によって考察する傾向が表面化した。一言でいうと、表現が自己参照的になったのである。この傾向は、その後の実験映画に受け継がれ、日本の実験映画における伝統のひとつとなった。本プログラムでは、東北芸術工科大学図書館の協力により、その所蔵フィルムから当時の代表的な実験映画、およびその系譜上につくられた作品を上映する。

（西村智弘）

上映プログラム 全て16ミリフィルム作品、16ミリフィルム映写機で映写。

『AQUARIUM』川口肇 1991年 6分 長時間露光によって光を捉え、フィルムの質感を際立たせた実験映画。

『Kiri』萩原朔美 1972年 7分 霧が晴れるまでの風景をワンショットで撮影したストイックでミニマルな映像。

『ウルトラミント』廣瀬忠司 1980年 10分 形や動き、マテリアルなどでイメージをアナログカルにつないだ異色作。

『Xénogénèse』森下明彦 1981年 8分 画面を分割した線を人が跨いでいく！トリッキーな構造映画。

『ヘリオグラフィ』山崎博 1979年 6分 日没から夜明けまでをコマ撮りで一気に見せるカメラの視覚的魔術。

『ゴーランド』加藤到 1981年 10分 カメラ操作を回転するメリーゴーランドで視覚化したメカニカルな作品。

『アートマン』松本俊夫 1975年 11分 般若の面を被った人のまわりをひたすら回る。視覚の恍惚を実現した実験映画。

『通り過ぎる電車のように』安藤紘平 1978年 3分 自宅近くで踏切を待つ子供の時間が圧縮する。私的な映像と映画の技工の合体。

『フィルムディスプレイ』瀬尾俊三 1979年 5分 長いフィルムを並べてコマ撮りすることで、映画の動きを分解した作品。

主催：日本映像学会アナログメディア研究会

<https://www.facebook.com/analogmedia/>

協力：東北芸術工科大学図書館

■■■研究会協力企画■■■

★映像ネットワークVIEWの時代 東京上映〔日本個人映画の進展～1980～90年代〕

2019年5月5日（日）・6日（月・祝）

資料代：1プロ1000円

会場：キノ・キュッヘ（〒186-0005 東京都国立市西2-11-32-B1）

主催：キノ・キュッヘ／ミストラルジャパン

協力：シアター・キノ、シネマ・ヴァリエテ、ルーメン・ギャラリー、フィルム・メーカーズ・フィールド、日本映像学会アナログメディア研究会

1950年代から胎動をはじめた日本の個人映画は、1960～70年代にかけて欧米の前衛映画や実験映画の刺激を受けつつ着実に活動の高まりを見せ、さらに1980年代には一層個人の感性に立脚した制作や上映が中央から地方へも広まり、多くの映像作家が多様な表現を展開した。

そうしたなか、福岡の福岡良夫・宮田靖子、京都の櫻井篤史、東京の佐々木健・水由章、山形の加藤到、札幌の中島洋らを中心として1988年に誕生した〈映像ネットワークVIEW〉は、日本各地で8ミリ、16ミリ、ビデオなどによる映像表現を軸とした活動が続いている作家たちの全国的なネットワークであった。国内だけでなく海外との交流も含め、巡回上映や共同制作を重ね、2度にわたる大規模な合宿ワークショップ型のフェスティバルを開催するなど、1990年代後半まで続いた活動を通して、個に基づく多様な表現と出会い、人と人の交流が生まれる創造の「場」を作り出したものとして評価されている。

今回の上映では、日本の個人映画史における重要なエポックとなったこの〈映像ネットワークVIEW〉の活動を回顧し、ここに参画した作家の代表的な作品を上映することにより、1980～90年代の日本の個人映画の歩みと、それを踏まえた現代そして今後への展望を探ろうとするものである。インターネットの前身がやっと始まりつつあった時代に、個人制作でありながらも、人と人が出会う「場」の重要性を感じていた映像作家たちが、〈映像ネットワークVIEW〉の活動の中で提起したのは、「映像環境の変化にともなう映像作品の変革の必然性について」「映像作品の流通システムの構築について」「作家相互の共同作業の可能性について」などの課題であり、映像を通じた新しい表現、共同作業、ネットワーク構築を求めるものであった。それはインターネット等で誰もが受発信できる現在においても、だからこそより有機的な出会いの「場」を求める若い作家たちの活動に繋がっているともいえる。

そうした現代と密接に関連する視点からも、〈映像ネットワークVIEW〉の活動と1980～90年代の個人映画の創造を再検証するためにも、北海道立近代美術館が2019年3月2～3日に開催した本企画の全国巡回（東京をかわきりに、数都市を予定）にぜひご注目いただきたい。

5月5日（日）15:00～

◆フィルム・メーカーズ・フィールド プログラム《福岡》

3分間8ミリフィルムの公募展〈パーソナルフォーカス〉（以下PF）はネットワーク活動の先駆けであった。VIEW参加への契機となり、今なおサヴァイヴァルを画策しているのだから、その役割はとても大きい。このプログラムはPF出品作品を軸に宮田靖子がセレクトした95分間8ミリフィルムの作品集。FMF40年の活動を概観する。《約95分》

Image Arts and Sciences [No.187. 2020]



上映作品

■川口肇 (かわぐち はじめ) 全 33 分

- ① AQUARIUM (1991 カラー サウンド 6 分)
- ② formosa-blue (2015 カラー サウンド 8 分)
- ③ wired-glass (No.2) (2016 カラー サウンド 9 分)
- ④ rack-pinion (2017 カラー サウンド 5 分)
- ⑤ Sumie (2018 モノクロ サウンド 4.5 分)

■水由章 (みづよし あきら) 全 56 分

- ① 瞬息 (1997 カラー サイレント 3 分)
- ② 新たな息吹き (2001 カラー サイレント 5 分)
- ③ ONE'S WILL (2007 カラー サイレント 10 分)
- ④ 流れるように 紡ぐように (2009 カラー サイレント 6 分)
- ⑤ IN FOG (2010 カラー サウンド 5 分)
- ⑥ SUBTLETY (2012 カラー サイレント 5 分)
- ⑦ RADICAL WATER (2013 カラー サイレント 6 分)
- ⑧ BEYOND CONTROL (2014 カラー サウンド 5 分)
- ⑨ 木綿たり／MENTALITY (2017-18 カラー サイレント 4 分)
- ⑩ Perception (2019 モノクロ サイレント 7 分)

■太田曜 (おた よう) 全 64 分

- ① Un RELATIF HORAIRE (1980 カラー サイレント 2 分)
- ② Une Succession Intermittente (1980 カラー サイレント 2 分)
- ③ Un RELATIF HORAIRE No3 (1980 カラー サイレント 3 分)
- ④ STÄDEL (1985 カラー サイレント 7 分)
- ⑤ Chaise Plus (1987 カラー サイレント 4 分)
- ⑥ Antonym of Concord(e) (2002 カラー サウンド 9 分)
- ⑦ Pilgr image of Time (2008 カラー サウンド 14 分)
- ⑧ L'Image de la Pucelle II (2013 カラー サウンド 2 分)
- ⑨ The Militia Company of Captain Frans Banning Cocq (2015 カラー サウンド 5 分)
- ⑩ Les Grands Boulevards (2019 カラー サウンド 6 分)

主催：小田原ビエンナーレ実行委員会

後援：小田原市 他

協力：日本映像学会アナログメディア研究会 小田原宿なりわい交流館他

★阿佐ヶ谷アートストリート 2019

『フランス & 日本の実験映画上映』

2019 年 9 月 29 日 日曜日 14 時～21 時

スペース 煌翔 〒166-0004 東京都杉並区阿佐谷南3-2-29



プログラム

1：フランスの映像作家 3 人 全てビデオ上映 5 作品 57 分

■フレデリック・デヴォー Frédérique DEVAUX

- ①『Fils d'images (イメージの息子)』1999 16mm (ビデオ上映) 1分
- ②『Bri(n)s d'images (破壊の、あるいは少しのイメージ)』1998 16mm (ビデオ上映) 5分
- ③『Logomagic (言葉の魔術)』1998 16mm (ビデオ上映) 4分

■ピップ・チョドロフ Pip CHODOROV

- ①『FAUX MOUVEMENTS (誤った動き)』2007 / 16mm (ビデオ上映) / couleur / sonore / 12 分

■アラン・エスカル Alain ESCALLE

- ①『Le Livre des Morts 死者の書 スペシャルエディション』2018 年 デジタル 35 分

2：8ミリフィルムにこだわった日本の若手実験映画作家 2 人、石川亮、ムラカミロキ、全て 8 ミリフィルム 74 分

■石川亮

8 作品 34 分

- ①『on the shore』 2011 / 4 分 / Single-8
- ②『Radetzky』 2011 / 3 分 / Single-8
- ③『Under Current』 2011 / 5 分 / Single-8
- ④『Drift』 2011/5 分 / single 8
- ⑤『GLOW』 2012 年 / 5 分 / single8
- ⑥『春光呪詛』 2016/4 分 / super8
- ⑦『夜道に坐る』 2018 年 / 3 分 / single8
- ⑧『Signify』 2019 年 / 5 分 / single8

■ムラカミロキ

8 作品 40 分

- ①『Dan Chi Gai』 Kodak Super8/3 分 46 秒 / 18fps/2011
- ②『3 分 56 秒のモラトリアム』 Fujica Single8/5 分 40/18fps/2012
- ③『活 < 断 > 荘』 Kodak Super8/4 分 23 秒 / 18fps/2013
- ④『症例 A - 映画『character』から見る殺人者への考察 -』 Fujica Single8/6 分 14 秒 / 18fps/2014
- ⑤『8milli-on』 Kodak super8/4 分 7 秒 / 18fps/2016
- ⑥『GRAY HOUR』 Kodak super8/4 分 7 秒 / 18fps/2018
- ⑦『たぬきやという店』 Kodak super8/3 分 20 秒 / 18fps/2018
- ⑧『東京節 2020 - This Is Tokyo -』 Kodak super8/4 分 / 18fps/2019 (生演奏)

3：太田曜 フランスを中心に海外撮影実験映画作品 全て 16 ミリフィルム、全 10 作品 64 分

- ①『UN RELATIF HORAIRE』 1980 カラー サイレント 2 分
- ②『Une Succession Intermittente』 1980 カラー サイレント 2 分
- ③『Un RELATIF HORAIRE No3』 1980 カラー サイレント 3 分
- ④『STÄDEL』 1985 カラー サイレント 7 分
- ⑤『Chaise Plus』 1987 カラー サイレント 4 分
- ⑥『Antonym of Concord(e)』 2005 カラー サウンド 9 分
- ⑦『Pilgr image of Time』 2008 カラー サウンド 14 分
- ⑧『L'Image de la Pucelle II』 2013 カラー サウンド 2 分
- ⑨『The Militia Company of Captain Frans Banning Cocq』 2015 カラー サウンド 5 分
- ⑩『Les Grands Boulevards』 2019 カラー サウンド 6 分

資料代：1000 円

主催：阿佐ヶ谷アートストリート実行委員会 <https://artstreet.jp/>

協力：日本映像学会アナログメディア研究会
<https://www.facebook.com/analogmedia/>

★ はらっぱ祭り映像インストール&ワークショップ

ムービー・フィルムで映像インストールを作るワークショップ。
 フィルムで制作したインストールを第 31 回武蔵野はらっぱ祭りで上映。

① 10 月 6 日（日曜日）14 時～19 時

W.S. 第 1 回 武蔵野はらっぱ祭りでの映像インストールについて。
 撮影機材の使い方、貸し出し。会場下見。

② 10 月 13 日（日曜日）10 時～20 時

W.S. 第 2 回、撮影したフィルムの自家現像。



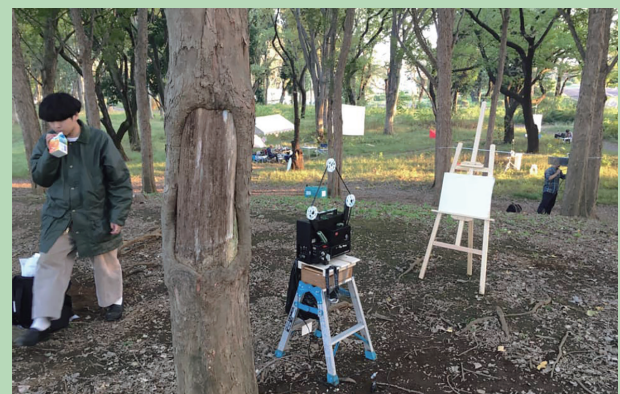
③ 10 月 27 日（日曜日）14 時～20 時

W.S. 第 3 回、フィルムをループにしてインストールに。映写機、編集機材などの使い方。

①②③はすべて小金井市 中町天神前集会所 東京都小金井市中町 1 丁目 7-7

④ 11 月 2 日（土曜日）3 日（日曜日）9 時～22 時

武蔵野公園 第 31 回武蔵野はらっぱ祭り、本番。



W.S. 参加者は制作した映像インストールを上映、発表。

W.S. は 3 回すべての参加と、武蔵野はらっぱ祭りでの発表が基本。

作品があれば、映像インストールだけへの参加も可。

参加費：1500 円 + フィルム代実費 + インストール実費

定員：15 名（8 ミリ未経験者でも参加可。機材は貸し出ししますが、自前機材でも可。）

主催：日本映像学会アナログメディア研究会

<https://www.facebook.com/analogmedia/>

8 mm FILM 小金井街道プロジェクト

<http://shink-tank.cocolog-nifty.com/perforation/>

★ Place M Film Festival 2019 写真と映像の境界を超えて!

12.16 (mon) ~ 25 (wed) <https://film.placem.com>

於: Place M Film: 〒160-0022 東京都新宿区新宿 1-2-11 近代ビル 3F
以下、Place M Film Festival 2019 写真と映像の境界を超えて!のフライングより。

Place M は、1987 年のオープン以来、写真の表現と実験の発表の場として 30 余年活動してきましたが、2019 年、新たに映像部門を開設しました。第 1 回 Place M Film Festival では、写真家や映像作家を迎え、写真・映像の可能性とジャンルを超えた新たな表現を探索して行きます。多彩な映像の数々をぜひご覧ください。

Place M 瀬戸正人 Place M Film Festival プログラマー 佐藤優香
入場料: 1000 円入替制

12 月 18 日 (水) 19:00 ~ 8 作品 70 分 フィルムナイト!

プログラム

『つたかずら』 タケヒロ雄太 / 8 ミリ / 9 分 / 2011 鶯は絡まり身は朽ち果てて、思い出のかけらは土へ還ってゆく。あの日の貴方の言葉も、僕への眼差しも、二人の尊い時間も、いつか笑って話せたらと。また春に逢いましょう。モントリオール国際映画祭、ロサンゼルス映画祭入選作品。

『猫目宣言』 大西健児 / 8 ミリ / 3 分 / サイレント / 2012 日頃の撮影スケッチでたまった現像済みのネガフィルムを素材にしてペンライトで生フィルムにイメージを複写、ネガ現像処理だけしてポジ像にしてる実はネガフィルム作品。上映も裏返して後ろからローディング。即席フィルムながらそのギトギトのコントラストを楽しんでいただく 1 カートリッジ作品。

『INGA の世界』 奥山順市 / 16 ミリ / 11 分 / 1996 ネガとポジ、陰と陽、そして生と死。魑魅魍魎のように彷徨う男は増殖を続け、何処へ行くのか。現像目線で作品を構成し、撮影やオブティカルワークを行った。フィルム現像から上映プリントの作成までを全て自家処理。

『Les Grands Boulevards』 太田曜 / 16 ミリ / 6 分 / 2019 見るモノが沢山ある大通りをぶらぶら歩くのが好きだ、と歌われるパリの Les Grands Boulevards には映画誕生の歴史もある。スーパー 16 のサウンド・トラックに写された画像が音 (ノイズ) になり同録の音やイブ・モンタンの唄と混ざり合う。

『FRIP LIGHT CRUISER』 宮崎淳 / 16 ミリ / 11 分 / 1998 モータードライブで連写した白黒写真がベースになっている。それをカラーの 16 ミリフィルムでアニメーションとして再撮影し、さらに多重露光で実景を撮影した。現実とは異なるリアリティを得ること。それがこの手法をとった理由だ。

『或る情景・都市河川』 水由章 / 16 ミリ / 6 分 / サイレント / 1993 井の頭公園から隅田川へ注ぐ神田川。片道約 25 キロにも及ぶ川を何度か往復するうちに、体から吹き出た大量の汗、三脚を担いだ右肩の痣、足指の水ぶくれ等が自己流の神田川への接近方法だった。全ての橋が、こ



の映画の撮影ポイントである。

『青い歩道橋』 西村智弘 / 16 ミリ / 7 分 / 2003 連続写真を撮り、カッターで切って加工したものをコマ撮りした作品。前作『旋回する通路』と『青い手すりのある石段』を足して二で割ったような作品になっている。

『For rest』 磯部真也 / 16 ミリ / 17 分 / 2017 森の中に設置した食卓をひたすら撮り続けた作品。年月と共に変化する桌上的光景は観客の想像力を喚起させ、被写体からは意味が立ち上がり雄弁に物語を語る。人間と自然、双方の死の対比から生まれたドラマ。

(おたよう / アナログメディア研究会代表、東京造形大学)



関西支部夏期映画ゼミナール

豊原 正智

日本映像学会関西支部第 41 回夏期映画ゼミナール報告

既にご案内の通り、日本映画研究会として第 41 回夏期映画ゼミナールが、8 月 30 日、8 月 31 日、9 月 1 日の三日間にわたり、京都府京都文化博物館との共催で、同館 3 階フィルムシアターにて開催されました。今回は初めて、映画における音の世界に注目し、2017 年 8 月 97 歳で亡くなった録音技師大谷巖を採り上げ、「大谷巖特集―音の世界―」をテーマとして、以下の 9 本の作品の上映とシンポジウムを行いました。

『東海水滸伝』（1945 年、伊藤大輔・稲垣浩、大映）／『西陣の姉妹』（1952 年、吉村公三郎、大映京都）／『雨月物語』（1953 年、溝口健二、大映京都）／『噂の女』（1954 年、溝口健二、大映京都）／『源氏物語 浮舟』（1957 年、衣笠貞之助、大映京都）／『初春狸御殿』（1959 年、木村恵吾、大映京都）／『不知火検校』（1960 年、森一生、大映京都）／『新座頭市 破れ! 唐人剣』（1971 年、安田公義、勝プロ・大映京都）／『竜馬を斬った男』（1987 年、山下耕作、アルマンス企画）。

シンポジウムは、松竹で整音・音響効果技師として活躍され、大谷巖とも仕事をされた大阪芸術大学の伊豆田千加氏、2014 年、みすず書房から『映画音響論 溝口健二映画を聴く』を上梓され、2012 年に大谷巖にインタビューされた京都精華大学の長門洋平会員、映画音楽研究の名古屋外国語大学、白井史人氏のお三方をお招きし、大阪芸術大学の遠藤賢治会員の司会で行われました。

先づ、長門会員は先の著作に触れ、溝口映画の聴覚面のユニークさを指摘、特に『雨月物語』の歌舞伎音楽の使用の新鮮さに驚き、その方向性が徹底された『近松物語』について、日本の伝統音楽が、西洋の前衛芸術のように響いたと、大谷が携わった両作品の「音の世界」を分析する。また、富田美香、木下千花氏等のアドバイスから大谷巖への 2012 年の 2 回にわたるインタビュー（先の著書の巻末に掲載）についても語る。現場からお招きした伊豆田氏は、先づ、録音部の構成や仕事、大谷の現場でのポジション等について、また、自身の松竹京都や映像京都での年間およそ 70 本に携わってきた具体的な仕事内容について話された。司会者の質問から、氏は音の面白さについて、「映画で見たもの以外に‘出演者’を作ることができる」のは音の仕事だけであるといい、それは前後の情感を音でつなぎ、沈黙でカットすることで雰囲気を作るという。白井氏は、映画音楽研究が専門で、どこまでが音楽でどこまでが音かを区別するのは非常に難しい、しかし、そこに面白さがあり、挑戦する価値があるという。氏は、映画音楽が一段低いものから見直されてきた歴史について触れ、録音・整音の評価が見逃されてきた背景に、複数のスタッフ、複雑なプロセスがあり、楽譜のような形あるものがなく客観的に対象化できないということがあると指摘する。しかし最近「サウンドデザイン」という言葉も使われ、重要視される動きがある。演劇やオペラと違って、映画における音あるいは音楽は録音されたものであり、映画においては、同一平面における音、音楽、セリフのバランスをとることに難しい繊細さのレベルが要請されるという。氏は、『近松物語』の大谷の仕事に触れ、隣の場面における必ずしも効果音と音楽が区別できないようなミュージック・コンクレートを思わせる音響効果について、60 年代の試みを先取りするような感覚が大谷にはあったのではないかと、それを大谷はスタジオの中でやったということが、先駆的であり凄いとこらだという。また、白井氏から録音技師の作家性あるいは個性をどのように考えたらいいかという問題提起がなされた。遠藤会員は、『西陣の姉妹』のラストのシーンで邸宅が壊され、敷石が剥がされていく時の音について触れ、主人公たちがそこから遠ざかっていくにつれ、リアリズムで言えば、その音は小さくなっていくはずだが、大谷はそうせずに大きな音のまま維持していた。遠藤会員によれば、主人公たちのその後の生活を暗示させる大谷の音の演出ではないかという。

先の白井氏の問題提起を受け、長門氏は録音技師の作家性は、いかに

映画のリアリティを作るかにあり、それは本当らしさとは関係ない、逆に現実と乖離している故にリアルに見える、それができるところに優れた作家性があり、大谷はその一人であるという。現場ではどうかと長門氏に振られた伊豆田氏は、現場の録音の良し悪しは、まずセリフがちゃんと採れているかによる、リアリティの問題に関しては、その後の整音に関わる話である、例えば、風の音に色々、時には異質な音を加えたりすることがあるが、そこでは創造力が重要であるという。大谷の先駆的な仕事に関して、長門氏は、『かくて神風は吹く』（1944 年、丸根賛太郎）や『雨月物語』における音の逆回転を指摘する。伊豆田氏は、その具体的な方法について説明された。

長門氏は大谷の温和で謙虚な性格に触れた後、現場ではどうかということで、伊豆田氏は、『悪名』（1961 年、田中徳三）を例に、メリハリのある、「やんちゃな」情緒を揺さぶるミックスが特徴的であったという。日常の大谷とは違って、現場では何かアグレッシブな情熱を感じさせるコメントであった。

最後に、司会者から大谷巖の独自の音作りについて発言が求められた。長門氏は、『雨月物語』の琵琶湖畔での源十郎と若狭のシーンでの有名な鼓の残響の録音のピアノを使った例を挙げ、残響の指示は溝口だが、当時の工夫として、大谷が豊かなアイデアの持ち主であったと言えるのではないかと。ここでも、伊豆田氏は大谷の創造力を指摘する。長門氏は、もう一つ例として、『近松物語』の序盤の密通者の引き回しのシーンにおける太鼓の残響を上げる。これは、インタビューによると 2 本のマイクを使って現場で収録したそうであるが、「音に感情を込める」という突出したアイデアマンとしての録音技師、大谷巖を表しているという。白井氏は、適切な場面かどうかと断りながらも、『竜馬を斬った男』の萩原健一の佐々木只三郎が出陣を主張する場面での残響を採り上げ、大谷の残響に対するフェティッシュがあるのかなと思うという。長門氏は、最後に有名な『雨月物語』ラストのシーン、源十郎が我が家に帰ってきた場面のワンショットを取り上げ、そこでは 5 本のマイクを源十郎が移動するところに配し、2 チャンネルしかないのに動きに連れてマイクを抜き差ししたという。驚くべき工夫である。

今回のシンポジウムは、研究者と現場の技師というパネリストによる理論と実践のディスカッション、仮説と証明の絶妙な議論となったように思われます。また、長門会員による具体的な映像資料がタイミングよく提示され、非常にわかりやすいシンポジウムでした。最後に大谷巖の肉声が流れ、お開きとなりました。

（とよはらまさとも／関西支部代表幹事）

アジア映画研究会

石坂 健治

アジア映画研究会 報告

第2期第10回(通算第29回)例会

日時: 2019年6月5日(水) 18:00 ~ 20:00

会場: 国際交流基金・御苑前オフィス7階アジアセンター

座長: 金子遊(多摩美術大学、本学会員)

内容:

①発表「韓国映画はこれから『南北問題』と『分断』をいかに描くのか」

ゲスト/発表者: 松本志代里(『キネマ旬報』編集者) 40分+討議

2019年は「韓国映画100年」と韓国で位置づけられる。南北統一が叫ばれるなか、韓国映画史における「反共映画」の流れを考えることは興味深い。50年代は共産主義パルチザンを悪に描いた「プロパガンダ映画の時代」があり、60年代には反共映画はジャンル化し、70年代に国策映画は大ヒットを経験した。

しかし、79年の朴正熙大統領暗殺、80年の光州事件を経ると、時代の流れが変わる。80年代の暗黒時代のなかで韓国ニューウェイブの流れが始まり、90年代になると、『ペパーミント・キャンディ』『シュリ』など、ステレオタイプに北を悪人に描かない、反・反共映画が登場する。2000年代に入ると、『JSA』『シルミド』がエンターテインメント映画としてヒットし、超・反共映画の時代へと入っていった。現在、ボーダーレス化する韓国の映画業界において、韓国映画のアイデンティティはどこにあるのか、誰もわからない時代に入っている。

②発表「レバノン映画の視点とその変容—山から首都ベイルートへ、そして郊外へ—」

ゲスト/発表者: 佐野光子(アラブ映画研究者) 40分+討議

レバノン映画の父とも呼ばれるジョージ・ナスル監督(2019年1月没)が『何処へ(ila Ayn?)』(1957)を発表して以来、初期レバノン映画は山間の匿名的な村を物語の主舞台としてきた。しかし、70年代に入って内戦が勃発すると一転、レバノン映画の射程は首都ベイルートにほぼ限定されるようになっていく。この現象は00年代半ばまで続き、以降は分散化していくが、近年はベイルート「郊外」あるいは「周縁」からのまなざしに依った作品が存在感を放っている。本発表は、このようなレバノン映画の変容を映像をまじえて追っていく、とてもスリリングな内容となった。(金子)

第2期第11回(通算第30回)例会

日時: 2019年8月5日(月) 18:00 ~ 20:00

会場: 国際交流基金・御苑前オフィス7階アジアセンター

座長: 杉原賢彦(目白大学、本学会員)

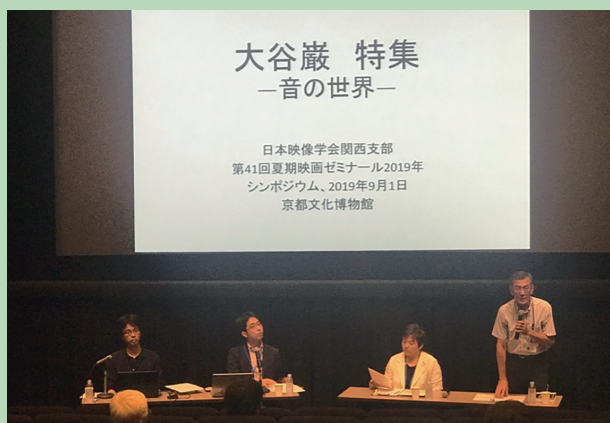
内容:

●発表「『サタンジャワ』の向こう側を見る 企画・製作、そして上演をめぐる」

ゲスト/発表者: 谷元浩之(映画プロデューサー)、森永泰弘(サウンドデザイナー) 90分+討議

国際交流基金アジアセンターの主催による「響きあうアジア」の一環として、2019年7月2日、有楽町・朝日ホールにて開催・上演された『サタンジャワ』は、サイレント映画に舞台とサウンドを融合させるというユニークな試みにより注目された。

インドネシアを代表する監督であるガリン・ヌグロホの演出のもと、そしてヌグロホ自身が製作した映像を下敷きにして、日本オリジナルの舞台とサウンドが付されたエクスパンデッド・シネマ『サタンジャワ』は、イメージとパフォーマンス・アーツ、それぞが互いにかみ合い、刺戟し合い、ユニークな体験を提供したのだった。



左から、長門洋平、白井史人、伊豆田千加、遠藤賢治の各氏
長門洋平氏



このたびの研究会では、この準備段階より参加し、進行状況などを間近に見た谷元浩之氏と、サウンド・デザイナーであり、本作のサウンド構成、さらに舞台構成にもかかわった森永泰弘氏のおふたりに登壇いただき、その過程における問題点、日本版ならではの見どころとなった部分などを語っていただいた。

この『サタンジャワ』は、オーストラリアを皮切りにドイツ版、日本版など、それぞれの国と地域のオリジナル版が上映・上演されるという際だった特徴をもっており、日本版では上台となったサイレント映画の進行に合わせ、舞台上で俳優たちによるパフォーマンスがそれに重なるように繰り広げられる。さらにそこに、演者のひとりでもあるコムアイさんによる歌が載せられ、重層的、複層的な演出が特徴的なものとなった。

谷元氏よりは、準備にともなうやり取りと構成上の問題点などの報告が行われ、森永氏よりは、コラボレーションの実際と、インドネシアでの俳優や素材選びの詳細などが報告されると同時に、サイレント映画にふさわしたサウンドの現地での素材ハンティングが紹介された。

インドネシアと日本とを結ぶエクスペンデッド・シネマの貴重な報告会となり、今後の同様の試みの礎となったのではないかと考える。(杉原)

第2期第12回(通算第31回)例会

日時：2019年10月1日(火) 18:00～20:00

場所：国際交流基金・御苑前オフィス7階アジアセンター

座長：松岡環(インド映画研究者・字幕翻訳家)

内容：

①発表「TUFSC Cinema 南アジア映画特集の歩み」

ゲスト／発表者：藤井美佳(字幕翻訳家) 30分＋討議

①の発表題目にある TUFSC Cinema とは、東京外国語大学(Tokyo University of Foreign Studies)で開催されている専門家の解説付き映画上映会で、2015年に開始されたものである。これは、映画を通じて「世界諸地域の社会・歴史・文化などの理解を深める」ことを目的とし、「専門家などによるトークセッション」を同時に行うことで「作品の背景も知る」ことができる上映会(「」の引用は「東京外国語大学 TUFSC Cinema」公式サイト <https://tufscinema.jp/abouttufscinema/> より)であるが、大学側が枠組みを作り、予算も組んで活動を保証し、担当教員を中心に学生や卒業生らが組織者となって、学外者を含む観客を呼び込んでいる珍しい形態の上映会である。中でも発表者は、2015年度に国立民族学博物館のみんぱく映画会と提携した作品等4本のインド映画を上映することから始めて、以後は毎年、日本初上映の南アジア地域作品を選んでの上映を続けている。東京外大の担当教員と連携しながら、監督や権利元との交渉、素材の入手と字幕翻訳(プロの字幕翻訳者である発表者が担当)、上映会の企画・宣伝・運営等をこなしているのだが、2019年はインド映画『マントー』(2018)の上映と共にナンディタ・ダース監督の招聘も行って、大阪大学(旧大阪外大を2007年に統合)でも上映を実現させたり、学生向けのワークショップも開催したりした。そういった経験に基づく報告から、大学から発信する映画上映の可能性が様々に見えてくる発表であった。

討議では大学教員の参加者から、「学内で上映会を行っても学生の参加が少なく、30名ほどしか来ない」というコメントがあったが、TUFSC Cinema の『マントー』の場合、東京外大での2回の上映には、各回400名前後の観客が足を運んでいる。大学側にとっても、受験志望者に対して大学の魅力をアピールでき、地域貢献にもなるというメリットがあり、こういった上映会は他大学でも可能性が追求されてもいいのでは、と思わされた。

②発表「インド映画の多言語状況とダブ・リメイク・同時製作」

ゲスト／発表者：安宅直子(南インド映画研究者) 40分＋討議

②の発表者は、昨年も「南インドの神話映画——その歴史、ジャンル、地域特性」という興味深い発表で参加者を引きつけたが、今回は多言語社会であり、多言語での映画製作を続けるインド映画の音声面での特殊事情を分析してみた。「映画製作の技術のひとつとしてのダブ(アフレコ)」と、「映画作品流通の一形態としてのダブ(吹き替え版)」という2部に分けての報告は、前者では「声の文化」としてのインド映画の側面を分析し、後者ではオリジナル作品、リメイク作品、吹き替え作品がそれぞれどのような流れで存在しているのか、それが近年どう変化しているのかを整理して、インド映画の最新動向を分析した。日本でもヒットした「バーフバリ」シリーズ(2015&2017)は、マルチリンガル製作を謳ってはいるが実際はバイリンガルでの製作であり、2言語からそれぞれ別言語へのダビング版が作られて公開時に4言語版が揃ったことなど、具体的な事例も挙げながら現在のインド映画製作状況が明らかにされた。一つの国の中でこれほど複雑な言語状況を呈するところは他にないため、参加者にもわかには理解がつかないが、インド映画を研究する上では音声／言語は重要なポイントの一つである。発表者は常に斬新なテーマを掘り起こしてインド映画研究を進めており、今後の研究にも期待したい。(松岡)

第2期第13回(通算第32回)例会

日時：2019年12月3日(火) 18:00～20:00

場所：国際交流基金・御苑前オフィス7階アジアセンター

座長：石坂健治(日本映画大学、本学会員)

内容：

①報告「あいちトリエンナーレ2019」

ゲスト／報告者：夏目深雪(批評家・編集者) 20分＋討議

②報告「第24回釜山国際映画祭 BIFF 及び第32回東京国際映画祭 TIFF」

報告者：石坂健治 20分＋討議

③報告「山形国際ドキュメンタリー映画祭 YIDFF2019」

ゲスト／報告者：秋山珠子(中国映画研究者) 20分＋討議

④全体討議 30分

本年最後の12月例会では、3人の研究会メンバーが参加した芸術祭・映画祭についての報告が行われた。

①は「表現の不自由展・その後」の展示中止と再開の動向が波紋を広げたことが記憶に新しいが、まず発表者によってその経緯の説明がなされた。すなわち、8月1日に開幕したものの、翌2日には「平和の少女像」や昭和天皇をモチーフにした作品がネット上で「大炎上」し、名古屋市長の河村たかし氏が同展を視察。3日に事務局機能の麻痺が原因で展示中止。20日に12組のアーティストが展示の一時中止をHPで発表。その後の検証委員会や中間報告提出といった動きを経て、10月8日に展示は再開され、また高山明によるJアートホールセンターが設置され、10月14日に閉幕した。

次に、速やかに当初の自作展示を中止した多くの海外アーティストとその作品についての解説がなされ、展示室を閉鎖してステートメントを発表した者、事件に対応して作品の一部を改変して展示した者など、個々の事例が紹介された。その他の総括としては、(1)今回はパフォーマンス・アーツの公演プログラムが面白く、小泉明郎や市原佐都子など、社会性と芸術性のバランスがよく、先進性のある演目が話題を集めたこと、(2)ホー・ツーニエン「旅館アボリア」、藤井光「無情」、毒山凡太郎「Synchronized Cherry Blossom」といった、戦時中の日本の表象(映画、漫画、歌)を題材にした若手作家の作品が充実していたこと、が報告された。

②は、アジアの新鋭監督が競い合う釜山国際映画祭の「ニュー・カレンツ」部門と東京国際映画祭の「アジアの未来」部門というよく似た性格の

写真研究会

前川 修

両部門を比較し、今年の注目作についてふれた。前者のニュー・カレンツ賞受賞作は2本。イラクの『Haifa Street』はクリント・イーストウッドの『アメリカン・スナイパー』をイラク側に反転させた、いわば『イラク・スナイパー』であり、そのアイデアと緊迫感は類を見ないものがあった。ベトナムの『Rom』はストリート・チルドレンが主役の物語で、近年検閲が厳しさを増しているといわれるベトナムからこうした題材の作品が登場したことに上映会場でも驚きの声が上がっていたことが報告された。

他方、後者の最優秀作品賞は中国映画『夏の夜の騎士』で、日本への出稼ぎで両親が不在の小学生が祖父母の家に預けられ、世代の異なる従兄弟とともにひと夏を過ごして成長していく瑞々しい作品だった。また監督賞にあたる「国際交流基金アジアセンター特別賞」を受賞したイランのレザ・ジャマリ監督は、45年間ひとりの死者も出ない老人だけの村という設定の『死神のこない村』を発表し、美しい風景の中で展開される物語の意味深長な寓話性が高く評価された。

釜山「ニュー・カレンツ」はワールド・プレミア（世界初上映）13本＋インターナショナル・プレミア（製作国以外初上映）1本＝計14本、東京「アジアの未来」は同様に6本＋2本＝計8本と、プレミア獲りが熾烈を極めているさまが報告され、夏から秋にかけてはベネチア、トロントなど従来から国際映画祭ラッシュの時期だが、近年は青海省の省都で行われ、デビュー作を競い合う「西寧（シーニン）FIRST 青年映画祭」や、賈樟柯（ジャ・ジャンクー）監督が故郷の山西省で立ち上げた「平遥（ピンヤオ）国際映画祭」など中国の新興勢力もプレミア獲りの強力なライバルとなっている点が付言された。

③は今回の山形映画祭で上映された中国人作品についての報告である。グランプリにあたるロバート＆フランシス・フラハティ賞を受賞した王兵（ワン・ビン）『死霊魂』は、1950年代後半に起きた中国共産党の反右派闘争で粛清され、ゴビ砂漠の中にある再教育収容所へ送られ、過酷な環境を生き抜いた人々にインタビューを行った8時間を超える証言集で、『鉄西区』『鳳鳴（フォン・ミン）——中国の記憶』に続く3度目の大賞をワン・ビンにもたらした。同作をはじめ、章夢奇（ジャン・モンチー）『47KMの窓』、崔兆松（ツイ・チャオソン）『さまようロック魂』といった作品が紹介されるとともに、映画法の改定を経て厳しさを増している検閲に対して、インディペンデント映画作家のなかでも、ワン・ビンのようにフランスなど国外をベースにして創作活動を継続する者もいれば、ツイ・チャオソンのように政治的なテーマを扱ったために地下活動を余儀なくされている者もあり、また検閲を普通に通して一般公開をめざす者もいるなど、作家によって様々な状況が生じていることが報告された。

④の全体討議では、あいちトリエンナーレと、その後に起こった「KAWASAKI しんゆり映画祭」における『主戦場』上映取り止めと復活上映の事件がパラレルなものとして論じられる一方、美術界と映画界の対応の相違についても意見が交わされた。また、東京国際映画祭については、今年の審査委員長の章子怡（チャン・ツィイー）（女優）が「映画祭独自の位置づけを獲得してほしい」と発言したことをふまえ、映画祭としての今後の在り方はどうあるべきかについて活発な議論となった。（石坂）

以上

（いしざかけんじ／アジア映画研究会代表、日本映画大学）

去る9月23日、愛知県立美術館において今年度1回目（通算4回目）の写真研究会を開催しました。発表報告は以下の通りです。

・・・・・・・・・・・・・・・・

発表1

「1976年日本におけるオリジナル・プリントの問題—深瀬昌久の活動を通して」

ヴォワイヨ・エリーズ（フランス国立東洋言語文化学院 (Inalco) 博士課程、東京大学特別研究学生）

発表2

「写真的対象：ワリード・ベシュティにおける「装置」について」

永田康祐（東京藝術大学大学院映像研究科博士後期課程）

発表3

「写真の「向こう側」を考える」

水野勝仁（甲南女子大学文学部メディア表現学科）

・・・・・・・・・・・・・・・・

エリーズ氏の発表は、従来「私写真」の枠組みで語られてきた深瀬昌久を別の文脈で読もうとする試みだった。つまり、「WORKSHOP 写真学校」と『アサヒカメラ』の間で交わされた、写真をめぐるオリジナル・プリントをめぐる論争のことである。1976年2月に開催された「写真売ります」展（「WORKSHOP 写真学校」企画）は、有名写真家たち（深瀬、荒木経惟、東松照明、細江英公、森山大道、奈良原一高など12名）が集まって、自身のプリントを展示・販売した試みとして知られている。この試みに対して、『アサヒカメラ』誌上で、中平卓馬、北井一夫、その他批評家たちが猛烈に批判を行ったのであった。ここにはアートマーケットに写真を取り込もうとする動き、そしてあくまでも複製メディアとして写真を主張しようとする動き、この二つの動きの交錯を見て取ることができる。

こうした文脈を踏まえ、発表では深瀬の『鴉』シリーズ（1976年）、その後の80年代、そして最後の1992年の展覧会までの仕事を再検討し、彼のなかで写真を「マチエール」として捉える考え方が展開されていく過程が丁寧になぞられていた。私写真を別のマテリアリティから照射する、それが本発表の核であった。

永田氏の発表は、事前のタイトルと内容とは異なり、美術家ベシュティを議論するものであった。ベシュティは必ずしも写真を用いた作品のみを制作しているわけではない。しかし彼は初期から評論・作品制作の両活動において写真論的な問題を一貫して扱い続けている。パッチェンのカメラレス・フォトグラフィ論を参照点にしながら、ベシュティの作品を、狭義のカメラという意味での装置ではなく、広義の、社会的・政治的な装置として議論することで、デジタル写真以降の写真論を広範に切り拓こうとするのが本発表の内容であり、写真の「理論的对象」（クラウス）としての位置価値を現在において見定めようとする意欲的な発表であった。

水野氏の発表は、インターフェース上で見るのが当たり前になったデジタル写真の様態を現象学的な道具立てから再考察する試みだった。例えばルーカス・ブレイロックの作品のように操作の痕跡が明瞭に残された作品の場合、その写真は「奇妙な感じ」を醸し出す。つまり、明らかな操作が痕跡としてあるはずなのだが、その痕跡を作り出した複数の平面が一枚の平面へと均されて、痕跡の重なりすら消失してしまい、結果として透明に見えてしまう（が、写真はその操作の消失の痕跡として残り、見る私たちを揺さぶる）。私たちがデジタル写真に対してとってしまうこうした姿勢をフッサールの像的経験の現象学を参照しながら、そこでは見落とされていた触覚の契機を経由することで、デジタル写真をデスクトップで見る際のみならず、一般にGUIにおける私たちの像経験に潜む「奥行き」ならぬ「向

関西支部

大橋 勝

こう側」という外部（郡司ベギオ幸夫）の時としての介入があぶり出される。さらにはデジタル環境下においてこそ、イメージとモノとを並置させて奥行きと向こう側を共存させる作品が引き起こす揺動へと話は進められる。水野氏の議論はこうまとめると、一見アクロバティックに思えるが、現在の写真の問題機制を考え直すための必須の論点をことごとく提起する発表であった。

いつものように、一見するとばらばらに思える各発表であるが、いずれの発表も、写真が置かれているマテリアリティをどのように理論的俎上にのせるのか、それがどのように理論の対象になるのかをめぐる現在進行形の議論として刺激的なものであり、多くの参加者の間で活発な議論が交わされた。

なお、今回の研究会はまだ開催地は未定ですが、3月に開催する予定です（映像学会のMLで告知をさせていただきます）。発表の申し込み等については、写真研究会HP（<https://sites.google.com/site/jasiasshaken/>）をご覧ください。次回も多数の参加をお待ちしております。

（まえかわおさむ／写真研究会代表、神戸大学大学院）

令和元年6月15日（土）、花園大学 拈花館（ねんげかん）にて関西支部第87回研究会が開催され、以下2件の研究発表が行われた。

「小栗康平による『伽椰子のために』の翻案」京都大学大学院人間・環境学研究科 博士後期課程 沈念（シン・ネン）会員
「作品発表 映像を用いたインスタレーションより」映像作家、大阪美術専



門学校非常勤講師 東陰地正喜会員

沈会員の発表は、映画『伽椰子のために』（小栗康平、1984）を従来の批評とは異なる切り口で再評価するものであった。在日朝鮮人と日本社会との関係を、融和とその希望や挫折の軸で語る一連の作品や、両者の葛藤・二項対立を描く大島渚作品とは一線を画するものとして、発表者はこの映画を捉える。これを説明するため、発表者は「間」という概念を持ち出す。映画『伽椰子のために』は、朝鮮人と日本人との「間」を描くために、メロドラマの物語の枠組みであるにも関わらず、人物描写を抽象的



に演出し、感情移入を排していることを発表者は指摘する。

東陰地会員の発表は、自らの制作した映像インスタレーション作品（3点）について、その意図や問題意識について詳細に説明するものであった。《f/g》(2013)は、2面マルチの映像作品で、窓に映る人物のシルエットが同期しながら移行していき、映像のフレームになぞられた窓枠を巡って繊細な抽象表現が展開する。《運ぶ人／引き摺る男》(2014)は、作中に登場する人物が運ぶフレームの内と外で虚実が逆転し、最終的に現実の表示装置の存在が自己言及的に露わになるものであった。《さかしま》(2016)は、天井に投影された浮遊するような映像を仰向けに見るもので、鑑賞者の身体感覚を動揺させるものであった。いずれの作品も映像のメディア的性質を批判的に扱うものであった。

中部支部

前田 真二郎

全く質の異なる2件の研究発表であったが、両者とも活発に質疑応答が行われ、今後の研究・創作につながる有意義な議論が展開した。

令和元年12月7日(土)には、大阪大学豊中キャンパスにて関西支部第88回関西支部研究会が開催され、以下2件の研究発表が行われた。

「映画の空間から逸脱する伊藤高志の実験映像」大阪大学人間科学研究科博士後期課程 松井浩子会員
「アーカイブと創造性について～特徴の抽出と新たな創造～」甲南女子大



学 八尾里絵子会員

松井会員の発表は伊藤高志の初期実験映画のうち、特に《BOX》(1982)と《DRILL》(1983)を構造的に解釈するものであった。写真のコマ撮り技法によって制作されたこれら作品を、ドゥルーズの議論を基盤に、視覚心理学やヴォリンガーの理論を援用しつつ、独自の読み解きを試みている。作家本人への綿密な取材と、美学や思想、心理学を背景とした理論的解釈は、実験映像の批評に新たな可能性を示すものであった。

八尾会員の発表は、メディアアートのアーカイブの現状を調査し、その問題点を浮き彫りにしつつ、その可能性と新たな創造的応用を見渡すものであった。山口勝弘の膨大な資料や遺品を整理、保管した体験を通じて、アーカイブにまつわる普遍的な問題から、メディアアート固有の問題点、アーティスト山口勝弘の個別の事情など興味深い事例が報告された。そして幅広く美術館・博物館の本来的な役割から、新たな創造的応用にまでわたる議論が語られた。両研究とも活発な質問や意見が飛び交い、刺激的な議論が行われた。

研究会終了後には2019年度日本映像学会関西支部総会が開催され、2019年度事業報告及び、2020年度事業計画案の提案、2019年度会計報告が行われ、承認された。

(おおはしまさる／関西支部担当常任理事、大阪芸術大学)

中部支部報告

<報告>

中部支部では、2019年8月27日に第1回中部支部研究会と中部支部総会を中京大学(豊田キャンパス)にて開催した。第1回中部支部研究会では、2件の研究発表と1件の招待講演が行われた。加藤会員は研究発表とともに同会場にて自作の展示も行った。招待講演後のディスカッションは活発で有意義な時間となった。

研究会終了後は同会場にて中部支部総会を開催した。今年度の支部役員メンバーの紹介、昨年度の活動及び支部予算の決算報告を行い、承認を得た。

<第1回研究会概要>

2019年度 | 日本映像学会 中部支部 | 第1回研究会

日時: 2019年8月27日(火) 13時30分より

会場: 中京大学(豊田キャンパス) 16号館 4階グループ学習室C

◎研究会スケジュール

13:00 - 受付開始

13:30 - 開会あいさつ

13:35 - 14:35 研究発表(2件)
休憩

14:50 - 15:50 招待講演(1件)

15:50 - 16:20 ディスカッション

16:20 - 閉会あいさつ

16:30 - 支部総会

◎招待講演

公共建築設計におけるアイデアやデザインの共有

小松 尚 氏

要旨:

1950年代から70年代にかけての都市や経済の成長期には数多くの公共建築が建設された。当時はスピーディかつ効率よく公共建築を建設し、新たな住民や利用者を受け入れる必要があったため、標準設計という手法がとられ、各地に類似の形態をした公共建築が建設された。例えば、学校建築がどこへ行っても大体同じなのはそのためである。しかし現在は、既成市街地の中で物理的、機能的、社会的寿命を迎えた既存の公共建築を建て替えるため、現在の利用者や地域関係者との協議が計画し、避けて通れない。特に学校建築は、基礎自治体が保有する公共建築の中で面積上、多くを占めるだけでなく、学校は日本の地域コミュニティの中で社会的文化的にも空間的にも重要な位置を占めるため、建て替えの計画・設計における合意形成のあり方や方法は大きな課題である。その中で、松阪市鎌田中学校の校舎建替計画においては、設計案の完成予想図や模型、3次元CAD等とともに、単眼VRが中京大学准教授の曾我部哲也氏によって制作され、地元住民に体験してもらうという試みを行った。デザインを共有するためのあらたなメディアやツールは、建築設計だけでなく教育自体のあり方を大きく変えていく可能性がある。鎌田中学校での事例をもとに、建築と映像のこれからの接点について考察する。

小松尚（こまつ ひさし）氏 プロフィール 名古屋大学大学院環境学研究科准教授。博士（工学）。一級建築士。1966 年生まれ。1992 年名古屋大学大学院工学研究科建築学専攻前期課程修了。2006 年から現職。専門は建築計画。



小松尚氏による講演

◎研究発表（2 件）

Volume 生成によるメディア表現

加藤 良将 会員（名古屋芸術大学講師）

要旨：

私の作品に共通することの一つとして、Volume の生成による驚きがある。それは、私の興味ある作品がキネティック・アートやライト・アートにあることによるかもしれない。簡単に作品を紹介すると、【White Lives on Speaker】（2007、Ars Electronica PRIX 2007）では、デンプンを水で溶いた液体をスピーカによる振動によって起こるダイラタンシー現象を用いて、観客は白い液体が生きているかのような動きを見ることができ、触れることによって不思議な体験ができる。また、【Rokuro-2】（2008、第 15 回学生 CG コンテスト／デジタル・スタジアム）や【micRokuro】（2010）では、光ファイバーを高速に回転させることによって出来上がる球体を手で触れることによって、陶芸における轆轤のように自由に形態を変えることができる。それはまるで触れることのできない光を掴んでいるような体験である。どちらも動いていない状態では不定形な液体や一筋の線状であるため、人が触れて体験できるようにするために Volume を作成し、触れることによって普段味わうことができないような不思議な作品となっている。今回はこれまでにやってきた作品制作と展示の報告を行う。



加藤良将会員による自作の展示と実演

都市デザインとしての小規模な美術教育の仕組み
「長者町スクール・オブ・アーツ」の試みと必要性について

山田 亘 会員（写真家／メディア表現）

名古屋芸術大学、名古屋学芸大学、名古屋造形大学非常勤講師
長者町スクール・オブ・アーツ代表、PAC 代表、
アートセンター [Yojo-Han] ディレクター

要旨：

一般的にみられる美術センターは通常大型の設備を持ち、多数のコンテナを多くの人数に手渡すことを常としており、特に都心部では施設そのものの維持継続に多くのエネルギーや公的な予算を必要とし、自立するものは少ない。2012 年に発足した、持続可能で経済的に自立することが容易な小規模美術教育のための私立アートセンター [Yojo-Han] の試みは、アーティスト達の小規模組織による社会人に向けた先進的な美術教育のための、一つのロールモデルであり、2018 年に名古屋都心部に登場したアートコレクティブ「長者町スクール・オブ・アーツ」へとその構造の可能性を繋げ、拡げている。本発表では、2009 年から始まったプロジェクトベースの新聞編集部を運営する作品から、創造性教育のための仕組みを都市デザインに組み込むアートセンター [Yojo-Han] への発展、センターの写真映像スクール PACell の試みについてや、長者町スクール・オブ・アーツの本年度のプロジェクト「ART FARMing」につなげる流れを報告し、社会人向けの上質で小規模な美術教育の必要性について解説する。

以上

（まえだ しんじろう／中部支部担当常任理事、情報科学芸術大学院大学）

日本映像学会第46回大会 第二通信

大会実行委員会

I 大会概要

1. 会場：関西大学千里山キャンパス
2. 会期：2020年5月30日（土）、31日（日）
3. プログラム（予定）

第1日：

シンポジウム「(仮)映像メディアの理論と実践」

登壇者（予定）：

相川陽一（長野大学）

甲斐賢治（せんだいメディアテーク）

ミツヨ・ワダ・マルシアーノ（京都大学）

司会：門林岳史（関西大学）

研究発表／作品発表

懇親会（参加費【予定】5,000円）

第2日：

研究発表／作品発表

理事会／第47回通常総会

※ プログラムの詳細は、大会ウェブサイト及び「第3通信」（5月初旬発行予定）にてお知らせします。

4. 大会参加費

会員 3,000円、一般 2,000円、学生 1,000円

5. 大会参加を希望される会員は、大会ウェブサイトの「大会申込」フォームより申し込み下さい。

大会参加の申込期限は、2020年5月8日（金）とします。

II 研究発表／作品発表申込要領

1. 研究発表、作品発表の申込資格は、2019年度在籍会員に限ります。
2. 研究発表、作品発表を希望される会員は、大会ウェブサイトの「発表申込」フォームより申し込み下さい。1日以内に受領確認のメールを差し上げます。メールが届かない場合はお問い合わせ下さい。

発表の申込期限は、2020年2月21日（金）とします。

3. 発表申込は、日本映像学会理事会（2020年3月21日（土）開催予定）での承認後、大会実行委員会が正式に受理します。

- ・必要事項の記入に不備のある申込は、無効になることがあります。
- ・学会の趣旨にそぐわない発表、あるいは施設の関係で対応できかねる発表は、お断りすることがあります。
- ・提出された発表のタイトル及び内容を発表申込受理後に変更することは原則としてできません。

4. 正式に受理された発表申込については、発表概要書式（800-1000字、MS-Wordファイル）をお送りしますので、2020年4月17日（金）までに、発表概要原稿のご提出をお願いします。

III 研究発表／作品発表について

1. [発表時間]：研究発表／作品発表の時間は25分、質疑応答は5分とします。
2. [使用機材]：研究発表／作品発表にあたっては、持参したノートPC、会場設置のDVDプレイヤーからプロジェクター、スピーカーへの接続が可能です。ノートPCからの接続は原則的にVGA、音声ミニプラグのみ使用可能です。VGA端子への変換コネクタは、出力確認の上、発表者が持参してください。また、その他の機材の使用を希望する場合は個別にご相談ください。なお、HDMI端子、ブルーレイプレイヤーは原則として会場には設置されていません。

IV 会場へのアクセス

阪急電鉄千里線関大前駅より徒歩10分

詳しくは下記リンクをご覧ください。

- ・千里山キャンパスへの交通アクセス

http://www.kansai-u.ac.jp/global/guide/access_senri.html

- ・千里山キャンパスのキャンパスマップ

<http://www.kansai-u.ac.jp/global/guide/mapsenri.html>

日本映像学会第46回大会実行委員会

委員長 門林岳史（関西大学）

副委員長 堀潤之（関西大学）

委員 菅原慶乃（関西大学）

委員 伊藤弘了（京都大学）

委員 遠藤賢治（大阪芸術大学）

委員 大橋勝（大阪芸術大学）

委員 桑原圭裕（関西学院大学）

委員 橋本英治（神戸芸術工科大学）

委員 前川修（神戸大学）

実行委員会事務局

〒564-8680

大阪府吹田市山手町3-3-35

関西大学文学部映像文化専修内

日本映像学会第46回大会実行委員会

大会ウェブサイト：<http://jasias.jp/eizo2020>

大会Eメールアドレス：kandai-convention@jasias.jp

編集後記

総務委員会

元号が平成から令和に改められ、55年ぶりとなる東京オリンピック開催の年になりました。昨年末には国立映画アーカイブで特集上映「オリンピック記録映画特集ーより速く、より高く、より強く」が開催されましたので、同企画を担当された岡田秀則会員に今号の展望欄へご寄稿いただきました。

今年は2年に一度の本学会の役員選出年でもあり、総務委員会からの報告にもありますように、「日本映像学会役員選出規程」を制定すると共に、「役員再任に関する内規」を改訂いたしました。これまで開票作業はゴールデン・ウィーク中に実施していましたが、今年は国民の休日を返上して授業を開講することになるようで、いつもよりも慌ただしいスケジュールに追われそうです。

ご多忙の中で役員選出管理委員会委員をご担当いただく会員の方々にお礼を申し上げ、より多くの会員の皆様にご投票いただけることを念じています。

(にしむら やすひろ／総務委員長・東京工芸大学)