

IMAGE ARTS AND SCIENCES

日本映像学会報 No. 190, 2021

MEMORIAL 追悼

追悼 波多野哲朗先生／小出 正志…2-3

VIEW 展望

コロナ禍での／からの演劇／永田 靖…4

CONFERENCE 日本映像学会第46回大会報告

全体報告／門林岳史…5-7
研究発表・作品発表プログラム…8-9

[研究発表]

- 趙 陽／エドワード・ヤン映画における歴史の表象…10
西谷 郁／ディアスポラとプリミティヴの表象—チャン・リュル『群山』『福岡』とユン・ドンジュ…10
森田 のり子／アジア・太平洋戦争末期の日本記録映画における「技術」の問題…11
具 慧原／1940年代初頭の批評言説における小津映画の「日本的なもの」—『戸田家の兄妹』を中心に…11
前川 道博／D. W. Griffithと小津安二郎のインターテキストの連関…12
徐 玉／愛と憎しみの絆—増村保造の『千羽鶴』(1969)における女性たち…12
広瀬 愛／戦後の『東海道四谷怪談』映画化作品における「姉の幽霊」の創出…13
田中 素子／『シン・ゴジラ』における虚構と現実の表現…13
宮本 法明／伊藤潤二とJホラー…14
西川 秀伸／ホラー映画の「驚愕」論—非ステレオタイプ的な「驚愕」の機能的役割について…14
五十嵐 拓也／蒐集の暴走—『コレクター』における「新興階級」の表象…15
堅田 諒／ジョン・カサヴェテス『ラヴ・ストリームス』における身体イメージ…15
高崎 郁子／1940年代後半から50年代におけるイギリス女性映画人の考察—ミュリエル&ベティ・ボックスを中心に…16
福島 可奈子／アレクサンドル・ソクーロフ『エルミターズ幻想』におけるアイコンの正教的機軸—脱領域的映画表現の分析…16
モルナール・レヴェンテ／〈静止寸前イメージ〉を超えて—タル・ペーラ監督の『サタンタンゴ』における映画空間をめぐる…17
築地 正明／映像作品における「サイン」の本質的意義について…17
蔦 菱／映画における詩的身体への探索—詩的演技身体からのアプローチ…18
駒井 政貴／レイ・ドゥリュックのフォトジェニーとは何か…18
鈴木 実香子／1850年代フランスにおける写真の「芸術性」と商業性—ギュスターヴ・ル・グレの写真史上の位置づけをめぐる…19

INFORMATION 学会組織活動報告

第47回通常総会報告…29-34 理事会…35-46 新入会員…46-47 第47回大会第二通信…48

FROM THE EDITORS

編集後記…49

桑名 真吾／ウォーカー・エヴァンズ《オートポートレート》分析—「鏡」と「直接性」をめぐる…19

太田 曜／エミール・レイノーのステレオシネマ…20

増田 展大／機械の眼、コンピュータの眼—自動化する映像についての試論…20

松井 浩子／『SPACY』の時空間について再考する…21

馬 定延／歴史に対する個人の想像カーナム・ファヨンの『半島の舞姫』(2019)に関する考察…21

織田 理史／「非・アバンギャルド宣言」—メディアアートの新しい形と方法論を巡って…22

泉 順太郎／ビデオゲームの連辞と範列…22

平野 大／ファッションコレクション写真のAI画像認識に関する一考察…23

野地 朱真／CGによる2次元-3次元空間の遷移と融合の表現研究…23

青山 太郎／災害アーカイブの映像生態系としての特性に関する考察…24

宮下 十有／スマートフォン・タブレット端末での映像表現の可能性…24

小出 正志／アニメーション研究史の試み…25

金 龍郎／放送作家像の時代的变化とYouTube…25

荒木 慎太郎／メディアの変化と見るということについて—覗き見るという行為…26

[作品発表]

川口 肇／『miniature』—アウトフォーカス・マクロ・電動ジンバル撮影による8ミリシネフィルム表現…26

伊奈 新祐／『女拓／クレーン／ヘリコプター〜嶋本昭三トリロジー〜』(Video 作品、17:00、2019) …27

原田 健一／『夢の中で倫理が生まれる』—パフォーマンス型映像空間の構成とその考察…27

安部 裕／映像作品『Sympathy for the earth -The Boring Stones-』…28

芦谷 耕平／“Animazon 2019”—ブラジル・ベレン、アマゾンのジャングルと日本アニメ・マンガの熱狂…28

「Image Arts and Sciences / 日本映像学会報第190号」2021年2月1日発行
発行人：齊藤綾子 編集担当／総務委員会（西村安弘・佐藤由紀・加藤哲弘）
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
e-mail : office@jasias.jp https://jasias.jp/



日本映像学会

追悼 波多野哲朗先生

小出 正志

2020年10月2日金曜日の朝、波多野哲朗先生が亡くなられた。1936年生まれで享年84歳。コロナ禍でしばらくお会いできずにいたが、この春は普段通り幾つかの研究会などにも元気に参加され、次回作のシナリオを練り続けるなど、全く変わった様子もなかったため、今も急逝という観は否めずにいる。年度が改まり例年のように東京造形大学での特別講義を引き受けていただいていたが、その打ち合わせをしようとしていた矢先に、入院と病状を知らせる電話をいただき大変驚いた。

普通なら講義は諦めざるを得なかった。今年はコロナ禍で大学の授業の大半が遠隔授業となっていたので可能性はあるとはいえ、病室からの講義は医療の上でも授業の技術的・制度的な面でもかなり難しいと思われた。幸い熱意ある卒業生の力添えや病院側とご家族の理解によって、入院中の6月19日金曜日の午後3-4限に、開学以来初と思われるビデオ会議システムを用いた遠隔授業による病室からの特別講義を実現することができた。講義は東京造形大学アニメーション専攻4年生向けの授業で、テーマは「20世紀アバンギャルドの出現と衰退」。いつものような詳細なレジュメはご用意いただけなかったものの、途中休憩を挟む2コマ続きの講義を無事に務めていただいた。参考上映作品は約21分のルイス・ブニエール監督の『アンダルシアの犬 *Un Chien Andalou*』(1929年)のみで、病室からおよそ3時間を語り切ったことになる。波多野先生も遠隔授業は面白かったと仰っていて、この調子なら後期(秋学期)にもまた特別講義をお願いできるのではないかと思います。その後病状が進み、秋の特別講義は叶わなかった。

今も残念でならない。

*

波多野先生は半世紀に渡り、東京造形大学や日本大学ほか多くの大学・大学院や専門学校で映画・映像の教育と研究に携わるとともに、東京造形大学の映像専攻や日本映像学会、日本アニメーション学会、日本映画学会の創設と運営に深く関わり、日本における映画・映像の教育・研究の世界で、長らく指導的役割を果たされてきた。その教え子の多くが作家・クリエイターや研究者などとして活躍し、教員として大学や専門学校などで後進の育成に携わる方も多い。本学会では長きに渡り理事の任にあり、副会長や機関誌編集委員長などを歴任の後、2006年から2008年まで会長を1期務めている。

「大学名誉教授」「大学院元教授」「映画研究者」「映像研究者」「映画評論家」「映像評論家」「著述家」「翻訳家」「映像作家」「映画監督」などと紹介されるが、あるいは「冒険家」や「辺境への旅人」なども付け加えるべきかも知れない。多岐に渡るこれらの“肩書き”は、ともすれば活動の幅の広さと一言で片付けられることが多いが、それは一面の事実であっても必ずしもそのようなことだけではなく、波多野先生にとっては教壇に立つことも映像の研究も辺境を旅することも映画を監督することも含め、全てに終始一貫したものがあつたのではないだろうか。先生の幅の広い知的関心のありようや、知に対する自由さやしなやかさといったものがそう思わせる。

*

波多野先生との出会いは1978年に私が東京造形大学に入学したことによる。映像専攻1年生の必修科目である「映像概論」の最終日、夏休みも目の前の頃、先生が「これで授業は終わりますが、話がしたい人は研究室にいらっしゃい」と仰った。講義の後、先生が研究室に戻る際に私を含めて二人の学生がついて行き、かなり長い間研究室で先生と話

をした。何を話したのか具体的なことは忘れてしまったが、自身の関心事や学生生活のことなどを話し、先生からも映像専攻での学びのことや映像理論についてなど伺い、思いがけず楽しい時間を過ごした記憶がある。この出来事で波多野先生に親しみと尊敬の念を持ったのは確かである。在学中は波多野先生の担当授業を全て履修し、3年次・4年次のゼミナールや卒業研究の指導も波多野先生にお願いした。

波多野先生の授業は知的な刺激に満ちていて、人並みに映画を見てはいたかも知れないが、映画監督や研究者などになろうという明確な志を持って入学したわけではなかった私にとって、映画・映像の理論や歴史に関する講義や演習の数々は文字通り目から鱗が落ちる日々だった。2年次の終わり頃から専攻の学びとは別に課外で「アニメーション80」という活動を始めていたが、毎回その上映会に足を運んでくださったばかりか、上映会のパンフレットに力のこもった論考をご寄稿いただくなど、いろいろ力添えをいただいた。

先生の講義に加え制作活動の経験からアニメーションの理論的側面に関心を持った私は、3年次のゼミナールの論文、4年次の卒業研究の論文と、いずれもアニメーションの本質の考察をテーマに掲げて、波多野先生の指導の下で取り組み、自分なりの手応えを得た。ゼミ論・卒論ともにその頃研究室で出していた『映像学研究』という雑誌に載せてもらい自分の書いた論文を初めて活字で見た感激、卒業する際に「忘れないように」と日本映像学会の会員になることを薦めていただいたの入会、この二つがその後紆余曲折はあったが、映画・映像やアニメーションの研究の志を忘れずにいられた大きな理由だろうと思う。

*

私が大学に戻ってからはどちらかが欠席しない限り、必ず先生と一緒に学会大会に参加していた。会員の方々の酒席も楽しかったが、学生の時と異なり職場が同じでも日頃なかなかゆっくり話をする時間が持てなかったため、移動の際や宿舎などで先生とじっくり話をするのも楽しみだった。聴講する研究発表はそれぞれの関心事や時には“義理”などで異なることもあったが、私が発表する時はだいたい来ていただき事後にコメントを伺うことが常だった。コメントといえば発表に限らず何か書いたものでわずかなりとも見るべきところがあると先生が思えば必ず電話でお褒めの言葉をいただいた。聞けば著作や論文・発表などでよいと思えば必ず本人にそのことを伝えるのだという。恐らく会員の方の多くが波多野先生の言葉を励みとしてお聞きになったことがあるのではないと思う。

もう四半世紀以上も前にもなるが、先生と『映像学』の編集をご一緒した。出版が創樹社から学会へ戻った直後の頃である。当時は現在のように投稿論文が多くは集まらず、それどころか定期刊行も危ういような状態で、せっかく投稿していただきながら掲載が遅れ、総会で追求されたこともあった。その打開が期待される委員会だったが、定期刊行が最重要課題で、そのためには投稿論文だけでは足りず、巻ごとにテーマを設定して論文の依頼に奔走することになる。一定の投稿が見込めるようになる以前の学会誌の一時期のことで、その編集・制作には苦心惨憺たるものがあつたが、波多野先生を中心に取り組めたことはよい思い出でもあり、後のため大いに糧ともなった。

*

波多野先生との思い出や先生のエピソードは尽きない。気がつけば学生時代から40年有余のお付き合いになる。公私ともに大変お世話になったが、人生の転機に必ずといってよいほど先生の導きがあつた。

最初の転職の際も後に大学に戻る際も、アニメーションの研究を再開する時も、またアニメーションに関わる様々な活動が始めるにあたって。卒論を書いていた頃、先生から「分野を引き受けると大変だよ」といわれたことがあった。当時、その意味はよく分からなかったが、その後図らずも結果的にそのような動きをしてしまっていた。亡くなる一年ほど前、いつものように二人の住まいの中間点辺りにある喫茶店で話していた際に、「小出さんは頑張ったね、もっと評価されて然るべきだと思うよ」と仰ったことがあった。突然のことで少し戸惑いも覚えたが、特に評価されようとか自己実現しようなどと考えたわけでもなく、ひたすらに成すべき事を成すつもりでやってきただけであるが、大学1年の夏以来、尊敬と敬愛の対象であり続けた先生に思いがけず褒めていただき、やはりとても嬉しかった。先生と何時間も語り合ったのはそれが最後となったが、振り返れば本当に長い間、様々なことを教えていただいた。波多野先生を師と仰ぐことができ、心底誇りに思う。私の人生にとって大変な幸運であるとともに大いなる喜びの年月でもあった。

改めて波多野哲朗先生の生前のご功績を讃え、映画・映像学界と教育界に対するご貢献に深く感謝申しあげ、ここに謹んで哀悼の誠を捧げます。

*

■波多野哲朗(はたの てつろう)プロフィール

映画・映像研究者、映画・映像教育者、映画・映像評論家、翻訳家、映像作家・映画監督。

東京造形大学名誉教授、日本大学大学院元教授。日本映像学会元会長、日本アニメーション学会名誉会員・元副会長、日本映画学会名誉顧問。1936年 福井県生まれ。1961年 大阪外国語大学(現 大阪大学外国語学部)ロシア語学科卒業。商社勤務、草月アートセンターを経て、1969-1971年に山根貞男・手島修三両氏と映画批評誌『シネマ69』・『シネマ70』・『シネマ71』の編集・発行を手がける。1968年より東京造形大学非常勤講師、1969年より同大学専任講師を務め、後に助教授・教授を歴任。33年に渡り映画・映像の教育と研究に携わり、2001年 定年退任・名誉教授就任。同年 日本大学大学院教授着任・2006年 定年退任、2016年 同大学院非常勤講師定年退任。

◎著書・共著・編著書

『現代日本映画論大系』全6巻(冬樹社、1970-72年)、『映画監督・TVディレクターになるには』(ぺりかん社、1973年)、『新映画事典』(美術出版社、1980年)、『映画理論集成』(フィルムアート社、1982年)、『映画監督になるには』(ぺりかん社、1993年)、『映像の教科書』(東京造形大学、2001年)、『映画とテクノロジー』(ミネルヴァ書房、2015年)、『美術家・デザイナーになるまで いま語られる青春の造形』(彩流社、2019年)ほか。

◎訳書

シェルドン・レナン著『アンダーグラウンド映画』(三一書房、1969年)、ジョン・ハリディ著『パゾリーニとの対話』(晶文社、1972年)、フィリップ・フレンチ著『西部劇・夢の伝説』(フィルムアート社、1977年)ほか。

◎作品

『火と水の間で』(1995年)、『サルサとチャンプルー Cuba/Okinawa』(2008年)ほか。

◎受賞

アメリカ山岳協会デヴィッド・ソウル賞(1980年、ヒマラヤ・カラコルムのチョゴリサ[7,600m]登山における人命救助)

◎その他

1998年 世界初のオートバイによるユーラシア大陸横断ツーリング(10か国・17,000km)など、越境あるいは辺境への旅多数。

(こいでまさし/東京造形大学)



写真1.
山形大学で開かれた第45回大会(2019年度)懇親会にて



写真2.
ツーリングにて(撮影時期不明)



写真3.
リモート講義終了後、病室にて
(左は東京造形大学卒業生の鈴木敏明氏)

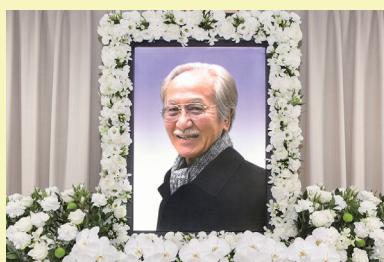


写真4.
波多野哲朗先生
享年84歳

コロナ禍での／からの演劇

永田 靖

新型コロナウイルスの感染が再び拡大している。この原稿を書いている11月の中旬には、ヨーロッパでは都市封鎖も再開され、その主要都市の劇場は来年の半ばまで閉鎖を打ち出しているところが少なくない。日本では4月に緊急事態宣言が発出されたが5月には解除となり、その後日本での対策は比較的緩いまま推移してきたように見えた。9月の段階では劇場等に課されていた入場者率の制限解除が示され始め、劇場側の判断に委ねられて来たが、それについても現時点では再考され始めたと報道されている。

歴史的に見れば、劇場と感染症は切り離すことができない関係だった。シェークスピアの時代、エリザベス朝の公共劇場では感染症拡大によってしばしば閉鎖の憂き目にあったし、近代においても第1次大戦後の「スペイン風邪」のパンデミックでは多くの劇場は上演の中止や劇場閉鎖に追い込まれた。また演劇の作品には、感染症の拡大を背景に描かれたものが少なくなく、古代ギリシャ時代のソフォクレス『オイディプス王』から19世紀末チャーホフ『ワーニャ伯父さん』など、それぞれの時代の感染症がいかに大きな「ナラティブ」になっていたかが分かる。20世紀になってもそれは変わらず、アントナン・アルトーによって演劇の直接性を「ベスト」に喩えられていることでも明らかだ。

アルトーはその「演劇とベスト」¹において、西欧演劇の言語中心主義への攻撃を企てた。ここではアルトーは1720年にフランスのマルセイユで猛威をふるったベストについて説き起こし、また1347年のフィレンツェでのベスト、1502年のプロヴァンス地方でのベストなど、また紀元前5世紀のアテネでの疫病、さらに遡ってアッシリアでのベストの発生まで引き合いに出して、ベストが引き起こす災禍による人間社会の悲惨で狂乱的な様相が、演劇の効力との類似性を見せる点を論じている。ベストも俳優も、その生命力を極限まで反応させるものであり、ともに他者への伝染的作用を持つとしている。アルトーの理想とした演劇は、ちょうどベストが社会に対して重大な災禍をもたらすように、馴れきった感性の社会に対して打撃を与えるものである。アルトーにとって、それまでの西欧の言語を軸にする代理表象としての演劇（つまり台詞中心の演劇）を乗り越えるために、観客の皮膚に直接的に「感染」するベストのような演劇を理想とし、それを演劇刷新の核に置いた。

今日のコロナ禍はほとんどアルトーを凌駕している。例えば演劇学者マルゴジャータ・スギエラは、アルトーを取り上げて、メタファーとしての「感染」がいかに演劇の理論や劇の中に影響を与えてきたかを考察した上で、ステイブン・ソダーバーグの映画『コンテイジョン』（2011）について具体的に論じている²。映画『コンテイジョン』とは、世界の各地でウイルスによるパンデミックが同時多発的に起こる惨劇を描いたもので、まるで寺山修司やシェクナーの「環境演劇」さながらの同時平行多次元舞台のように、感染が世界の各地で、人間関係には無関係に多発する、その多元性を描いている。つまり物語的には人と人の接触のない世界であるにもかかわらず、感染そのものは世界中に拡大してしまうその様相に、アルトーを越えた今日性を見ている。

コロナ時代には私たちは接触を控えることが余儀なくされ、「社会的距離」をとって、自らの飛沫が相手にかからないようにマスクをすることが求められる。この時代には、もはや一つところに会して「いまここで」演劇を観ることはもちろん、集団で演劇を作ることも困難になる。

この間、演劇人たちは「感染」を避け、実に多様なデジタル空間での上演を試みている。一例として、大阪の劇団エイチエムピー・シアターカンパニーの作品を挙げておく。『ブカブカジョーシブカジョーシ』（大

竹野正典作、笠井友仁演出、2020年5月）や『死者ノ書』（折口信夫原作、笠井友仁作・演出、2020年7月）などにおいて、笠井は俳優同士を一つところに集めず、それぞれの自宅などに「隔離」した状態で演じさせ、リモートによってそれをデジタル空間上で一つに統合し、物語世界を構築した。つまり俳優達は完全に離れた場所にいつつ、まるで全員が一つの舞台上で上演しているように、観客に感じさせた。同じ一つの舞台のように見えても、俳優達の体は少しずつ重なり、また距離感がズレたり、全体に奇妙でシュールリアルな感触を生み出すもので、劇の内容と戯画風に、また幻想的に見事に切り結んでいた。

これらの作品では、俳優同士は同じ空間を共有しておらず、またそれを見る観客もそれらの俳優とは空間を同じくしていない。つまり「いまここで」演劇を観ることはできないものの、両者はデジタル空間上でのみ時間と物語を共有している。映画を見るのに似た感触は得られるが、記録された映像を見るのとは違い、このデジタル空間の向こう側には実際に俳優たちが「いまここで」演じているという奇妙な感覚を生んでいる。ちょうど、スターバグが世界各地で同時に多元的に生じる感染を映画にしたように、ここでは各自の空間で同時に多元的に生じる演劇体験を、デジタル空間上で一つのものとして共有している。

演劇を上演しない私たちは現在の演劇人の苦闘を心から応援したいと思う。他方で、アルトー的な直接性が困難になった今こそ、アルトーを越えて行く新しい演劇の観念を生み出すまたとない機会と捉えることはできないだろうか。そう考えれば、少しはこの苦しい時代を乗り越えて行く勇気も得られるのではないかと私には思われる。

¹ アントナン・アルトー「演劇とベスト」『演劇とその形而上学』安堂信也訳、白水社、1965年、23頁

² Malgorzata Sugiera, "Theatre as Contagion: Making Sense of Communication in Performative Arts," *Text Matters*, Vol.7, Number 7, University of Lodz, p.291, 2017,

(ながたやすし／大阪大学)

日本映像学会第46回大会報告

大会実行委員長 門林岳史(関西大学)

2020年9月26日(土)、27日(日)に日本映像学会第46回大会が開催された。本大会は、日程を延期した上でのオンライン開催となったため、ここで大会実施の概要を報告するにあたり、最初に大会開催までの経緯を書き記しておきたい。

1. 大会開催までの経緯

本大会はもともと2020年5月30日(土)、31日(日)に関西大学千里山キャンパスにて開催することが予定されていた。研究発表・作品発表募集の公示(2020年1月)、応募された発表の審査(2020年2月~3月)、受理された発表の概要集原稿執筆依頼(2020年3月~4月)、千里山キャンパスでの教室の手配、関西大学の大会開催補助申請など、大会開催にあたっての準備はすべて、5月末に大学キャンパスで実施することを前提として準備が進められていた。

新型コロナウイルス感染症の流行のため、予定した日程に大学キャンパスにて大会を開催できないのではないか、という懸念が最初に持ち上がったのは、2020年3月21日に開催された総務委員会、理事会においてのことである(門林は海外渡航中のため大会実行委員会副委員長の堀潤之が代理出席)。まだ日本国内は爆発的感染と呼べる状況ではなかったものの、徐々にPCR検査陽性者が増え始め、とりわけ海外からの帰国者の感染が不安視されていた時期である。この総務委員会、理事会においては、オンライン開催に向けた積極的な声はまだなく、5月末の開催が困難になった場合には9月頃に延期して開催するという指針が提示されたと聞いている。

ところがその後、日に日に感染状況は悪化し、4月からの新学期開始に向けての各大学の対応も慌ただしくなっていく。この段階で5月末の大会開催は不可能とまでは断定できる状況ではなかったが、その見込みは少なく、開催準備にあたっての混乱を避けるためにも延期を決定すべきである、と開催校より実行委員会および理事会に提案した。理事会でのメール審議を受けて会長・実行委員長名で開催延期を会員に通知したのは、日本政府が7都道府県で緊急事態宣言を発出した4月7日のことである。また、多くの発表予定者が担当授業のコロナ対応などで多忙を極めている、多くの図書館や研究機関が緊急事態宣言下で閉鎖しており資料調査を遂行できない、などの状況を鑑みて、4月17日に設定していた概要集原稿の提出期限も6月頃を目安に延期することにした。

この段階で決まっていたのはおおよそ以下の二点である。

- (1) 延期された大会日程は9月26日、27日とし、開催の可否を7月末までに実行委員会、理事会で判断する。
- (2) 大会と同日程で開催が予定されていた通常総会は郵送での議決というかたちで実施する。

なお、この段階ではまだオンライン開催の可能性についてはほとんど議論していなかった。

さて、4月上旬にピークを迎えた感染の波は急速に静まり、緊急事態宣言が段階的に解除された5月中旬以降、しばらく平穏な時期が続いた。大会開催校側もこの時期には、9月には十分な感染防止対策を取ったうえで大学キャンパスで大会を実施できるのではないかと希望を抱いていた。実際、6月18日には発表予定者に宛てて、中断していた概要集原稿提出を7月20日を新たな締切として受け付ける旨のメールを送っている。だが、一旦おさまっていた感染の波は7月に入った頃から再び押し寄せてきた。その間、理事改選により日本映像学会会長は武田潔氏から斉藤綾子氏に交代しており、延期された日程での大会開催の最終的な可否は、7月25日に新会長のもとでオンライン開催される理事会にて決定されることになっていた。

オンラインでの大会開催の可能性を具体的に検討しはじめたのはこの頃

である。7月末の段階で2ヶ月後の感染状況を予測することは不可能だが、4月頃の感染の波がいったん収まったあと再び感染者数が増加している状況を踏まえると、直前になって中止になるリスクを抱えながら大会開催の準備を進めるのは得策ではない。また、全国規模の会員の移動をとまなう大会を大学キャンパスに集まって実施することは、学会の社会的責任の観点からも望ましくないと考えた。

また、この頃にはすでにいくつかの他学会が様々な形態でオンラインの大会を実施、ないし実施の予定をしていた。さらに、春学期のあいだに多くの会員がZoomなどを用いた遠隔授業を実施しており、すでにオンライン環境に習熟しつつあるので、大きな混乱なくオンライン開催を実施できるのではないかという読みもあった。その際、他学会では発表原稿をメール閲覧し、学会ウェブサイトに掲示板を開設してそこで質疑応答を行う、などのテキストベースでの大会の遠隔開催を実施しているところもあったが、日本映像学会の場合は映像資料の提示が不可欠な発表が多いことから、Zoomなどのオンラインビデオ会議システムを用いた開催形態が望ましいだろう、と開催校では相談していた。こうして7月25日の理事会にて開催校・大会実行委員会よりオンラインでの大会開催を提案し、それが承認されて9月末のオンライン大会開催が決定された。

2. 大会開催報告

2-1 大会実行委員会

日本映像学会第46回大会実行委員会のメンバーは以下の通りである。

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 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)

大会準備および実施にあたっては、関西大学の堀潤之が主に概要集作成、菅原慶乃が主に会計を担当した。委員長の門林岳史は、理事会、総務委員会との連絡や事前調整、シンポジウムの企画、オンライン環境の設定、その他全体の統括を担った。神戸芸術工科大学の橋本英治委員には大会ホームページの作成、管理を担当していただいた。大阪芸術大学の橋本勝委員には後述する作品発表のオンライン映像配信などを担当していただいた。また、大会当日の運営にあたっては京都大学の伊藤弘了委員の統括のもと、京都大学の大学院生たちにスタッフとして加わってもらい、Zoomでの分科会開催のホストを務めていただいた。他の実行委員にも分科会の司会など様々なかたちでサポートしていただいた。とりわけ開催校以外から実行委員会に加わっていただいた皆さまにはあらためてお礼申し上げる。

なお、当初実行委員会に加わっていただいていた大阪芸術大学の遠藤賢治氏は残念なことに2020年2月9日に急逝された。ここにお悔やみ申し上げます。

2-2 オンラインでの開催形態

すでに述べた経緯により、本大会は9月26日(土)、27日(日)の2日間、オンラインにて開催された。開催形態としては、研究発表・作品発表は1日目の夕方から2日目にかけて、4つの分科会に分かれてZoomにて開催した。

日本映像学会第46回大会報告

「映像アーカイブの実践と未来」と題したシンポジウムは、比較的多くの参加者が見込まれること、登壇者間の議論を円滑に進めるため、一般参加者は視聴のみのZoomウェビナーにて1日目の午後に開催し、質疑はウェビナーのQ&A機能で受け付けることとした。

大会参加資格については、シンポジウムのみ一般公開とし、研究発表・作品発表の分科会は会員のみイベントとした。これは、日本映像学会としては初めてのオンラインでの大会開催となるため、不慮のトラブルをなるべく回避しやすい開催形態にしようとする総務委員会・理事会で協議して決めたことである。ただし、その結果参加者がやや少なくなってしまうことは否めない。後になってみればむしろ、自宅からオンラインで参加できる実施形態を、非会員の皆さんにも幅広く日本映像学会の研究活動を知ってもらう好機と捉えて、すべてのセッションを一般公開する方がよかったのではないかと考えている。

また、日本映像学会では通例、大会参加費を徴収しているが、今回のオンライン大会は参加無料とした。これは、オンライン開催のため教室使用料がかからないので、Zoom契約料は発生するものの施設費が大幅に節約できるからである。また、参加費を銀行振り込みなどで事前徴集し、参加費を支払った方のみZoomへのアクセス権を発行する事務手続きがかなり煩雑になることも想定された。

Zoomでの実施形態としては、研究発表・作品発表の各分科会ごとにZoomアカウントを契約し、それぞれの分科会のZoom登録リンクを会員メーリングリストおよび学会ウェブサイトの会員ログインページにて会員限定で配信した。シンポジウムは一般公開のため、Zoomウェビナーの登録リンクを大会ウェブサイトなどで告知した。シンポジウムおよび各分科会の参加実績は別表1の通りである。

別表1 日本映像学会第46大会 参加者／登録者数一覧

分科会参加者	131
シンポジウムのみ参加者（会員）	28
シンポジウム登壇者（非会員）	2
シンポジウム参加者（非会員）	27
学生スタッフ	6
計	194

シンポジウム

	会員	非会員	計
参加者	103	29	132
登録者	117	34	151

分科会

	A	B	C	D	通算
参加者	74	79	66	38	131
登録者	92	97	87	56	145

分科会参加者内訳

	A	B	C	D
1	30	32	36	—
2	38	37	31	21
3	45	40	23	20
4	24	26	24	13
通算	74	79	66	38

2-3 シンポジウム

シンポジウム「映像アーカイブの実践と未来」では、長野大学の相川陽一氏、せんだいメディアテークの甲斐賢治氏、京都大学のミツヨ・ワダ・マルシアーノ氏を迎え、門林の司会のもと、映像アーカイブの現状とその課題について討議した。

最初に相川陽一氏からは、自身のライフワークである小川紳介プロダクションのアーカイブ資料整理と利活用について報告された。小川プロ関連の資料は、小川紳介監督の死去後、「成田空港地域共生委員会歴史伝承部会」に移管され、2011年の「成田空港 空と大地の歴史館」開館後は同館で資料の保存・整理・展示が行われている。相川自身、長年この資料の整理に携わってきており、2018年度からは科研費プロジェクトで資料整理と研究活用に参入している。

また、もともと小川プロが所持していた映像・音声・写真・文書資料に加え、相川は各地域での自主上映会に関わる資料の収集・保存・整理にも取り組んでおり、今回の報告では長野県松本市で自主上映に携わってきた百瀬範明氏旧蔵資料の整理と記録保存の活動が紹介された。こうした各地で実施されてきた自主上映会では、フィルム自体はプロダクションに送り返されて残らないが、そのかわりにチラシ・ポスター・鑑賞券・来場者アンケートなどの資料が地域に残される。こうしたノンフィルム資料は、当時の自主上映会の模様をうかがわせる貴重な資料であるが、その多くは自主上映に携わった個人が所蔵しているため、現在散逸の危機にある。

全般的に20世紀後半の映画関連資料の特徴として、具体的な質量をともなった現物資料が膨大かつ多様に蓄積されているが、そうした資料の収集・保存・整理はデジタル・アーカイブに注目が集まるなか、手薄になりがちである。このような状況を踏まえて相川は、研究者も整理済みの資料を利活用するだけでなく、自ら資料の整理に携わる「参加型資料整理」が必要とされているのではないかと問題提起した。

次に甲斐賢治氏からは、「3がつ11にちをわすれないためにセンター（わすれん!）」を中心に、アーカイブに関わるせんだいメディアテークの取り組みが紹介された。「わすれん!」は、せんだいメディアテークが2011年の東日本大震災以来後に立ち上げた市民協働型のアーカイブ・プロジェクトであり、市民がスタッフや映像作家と協働しながら、個人が経験した震災のありかたを映像・音声・写真・テキストとして記録するところにその特色がある。こうした独自の活動の背景には、公営の生涯学習施設としてのせんだいメディアテークの性質がある。そのため、アーカイブ事業を市民の文化活動として組織していくことを、せんだいメディアテークではとても重視していることが強調された。実際、「わすれん!」も、単に記録した資料を保存・公開するだけでなく、館内での各種展示や哲学カフェなどのイベントと連動して運営されている。

また、せんだいメディアテークでは他にも民話の語りの記録収集（「民話声の図書室」）や、クラブイベントのフライヤーやレコードショップの袋などの収集・展示（「くろい音楽室」）といったアーカイブに関わる事業を実施してきたが、それらの事業もすべて、地域のコミュニティに根ざした市民の文化活動として組織されている。そうしたアーカイブのありかたを甲斐は「コミュニティ・アーカイブ」、あるいは草野球になぞらえて「草アーカイブ」として位置づけた。すなわち、市民によるメディア実践を活性化していくものとしてのアーカイブである。そのようなアーカイブ活動を持続可能なものとして組織していくための課題を何点か提示して、甲斐は報告を締めくくった。

最後にミツヨ・ワダ・マルシアーノ氏からは、相川、甲斐による事例報告をふまえて、マクロな視点からの現状分析と提言がなされた。ワダ・マルシアーノは、現在管内閣が準備を進めているデジタル庁設立の動きや、ナショナル

日本映像学会第46回大会報告

ル・アーカイブの設立に向けて政策提言するために設立された官民横断組織である「文化資源戦略会議」(2012年～)の活動などを紹介し、それらの組織のありかたがきわめて中央集権的であり、デジタル・アーカイブをめぐる政策決定がトップダウンで進められようとしている現状を指摘した。

しかしながら、岡島尚志の発言を参照しながらワダ・マルシアノが示したように、デジタル・アーカイブはいまだ脆弱性を抱えており、それを持続可能なものにしていくためには財政面、人的資源、法整備などの点で課題が多い。とりわけ映像アーカイブに関して言うと、それを専門家や愛好家にとって有意義なかたちで運用していくためには、映像研究者の側で積極的に発言し、政策決定に介入していくことが欠かせない。以上を踏まえてワダ・マルシアノは、デジタル映像アーカイブの未来のために映像研究者によるコンソーシアムを設立することを提案した。

三人の報告を受けてシンポジウムの後半では、ZoomウェビナーのQ&A機能で視聴者から寄せられた質問や意見も汲みとりながら活発に議論が交わされた。多様な議論のすべてをここに記録することはできないが、結論として見えてきたことは、アーカイブを実質的な意味があるものにしようとする組んでいる人たちがおり、そして、その人たちは連帯を求めているということである。このシンポジウムを日本映像学会大会の一部として企画した立場からは、こうした連帯に研究者の立場からどのように参与していくことができるかが、私たちに問われていると痛感した。

2-4 研究発表・作品発表

研究発表・作品発表について最初に述べておく必要があるのは、大会日程が延期され、開催形態もオンラインに変更になったため、発表辞退の希望が出てくるのが想定されたことである。実際、発表予定者に事前に辞退の申し出を受け付けたところ、様々な事情による辞退の申し出はあったものの、幸い多くの発表予定者の理解をいただき、3月の段階で受理した計56本(研究発表45本、作品発表11本)の発表のうち、計38本(研究発表33本、作品発表5本)を実施することができた。研究発表に比べ作品発表の辞退率が高くなってしまったのが残念であるが、発表形態の性質上、オンラインでの実施が困難な場合もあったのではないかと想像する。

オンラインでの発表にあたっては、Zoomの画面共有機能で発表スライドを提示し、配付資料がある場合にはZoomのチャット機能を用いて資料のファイルを配布するという形態をとった。なお、著作権への配慮と通信環境への負荷の軽減の両面から、研究発表については動画資料の画面提示をせず、作品のスチル写真などの静止画像をスライドの一部として提示するのみにとどめていただくようお願いした。作品発表については自作など著作権上問題がない場合のみ、動画資料の画面提示を認めることとした。

また、作品発表については、分科会での発表にあわせて、希望する発表者にかぎり、大会開催前後2週間程度を目処として映像作品のオンライン配信を実施した。これは、通常の大会では映像作品をループ上映する会場を設けているのでそれに対する代替措置である。配信方法は、発表者自身がVimeoなどの動画配信プラットフォームに作品をアップロードし、リンクとパスワードを共有してもらうか、発表者より預かったデータを大会公式のYouTubeチャンネルにアップロードするかのいずれかの方法を探った。結果、計4本の映像作品をオンライン配信することができた。

各分科会は、別表1の通り参加者数こそ必ずしも盛況とはいかなかったものの、大会実行委員、学生スタッフの臨機応変な対応もあり、慣れないオンライン開催にもかかわらず、ほとんどトラブルなく進行できたのではないかなと思う。各発表の内容については、本ニューズレターに掲載されているそれぞれの発表の報告をご覧いただきたい。質疑応答は、質問をチャットに書き

こむか、質疑応答時間中にZoomの挙手機能で合図をしたらうで発言してもらおう、というかたちで行った。すべてのセッションにわたって活発な質疑応答が交わされた、とは必ずしも言えないかもしれない。分科会セッション中の公式の発言以外に聴衆が発表者に対してリアクションする機会を設けづらいのはオンライン開催の難点だろう。休憩時間や懇親会の席でのカジュアルな意見交換は、大会における研究交流の欠かせない一側面である。もし今後もオンライン大会が実施されるならば、そのようなインフォーマルな研究交流の経路をどのように確保するかが新たな課題となるだろう。

2-5 会計報告

本大会の会計は別表2の通りである。

収入		支出	
映像学会補助	¥400,000	シンポジウム謝金	¥60,000
関西大学補助	¥10,674	第二通信葉書印刷費	¥2,170
		第二通信葉書郵送料	¥47,194
		第三通信葉書郵送料	¥3,850
		人件費	¥109,550
		概要集編集制作費	¥154,000
		振込手数料	¥4,510
		ZOOM契約料(4hosts+webiner)	¥29,400
合計	¥410,674	合計	¥410,674

3 おわりに

以上、延期のうえでのオンライン実施という異例の大会開催について報告した。この報告自体も、大会開催までの経緯や、開催にあたっての実務的な事柄に多くの字数を割く異例の報告文となったが、厳しい社会状況のなかでの学会活動継続の一事例として参考になれば幸いである。大会開催に支援や支持をいただいた発表者の皆さま、学会理事、会員の皆さまにあらためてお礼申し上げる。

日本映像学会第46回大会報告・プログラム

9/26(土)13:20-16:00

13:20-13:30 開会の辞

13:30-16:00 シンポジウム 映像アーカイブの実践と未来

相川陽一 | 甲斐賢治 | ミツヨ・ワダ・マルシアーノ 司会:門林岳史

9/26(土)16:50-18:00

[A1] 司会:菅原慶乃

16:50-17:20

エドワード・ヤン映画における歴史の表象 | 趙陽

17:30-18:00

ディアスポラとプリミティブの表象
——チャン・リュル『群山』『福岡』とユン・ドンジュ | 西谷郁

[B1] 司会:塚田幸光

16:50-17:20

蒐集の暴走——『コレクター』における「新興階級」の表象
五十嵐拓也

17:30-18:00

ジョン・カサヴェテス『ラヴ・ストリームス』における
身体イメージ | 堅田諒

9/27(日)10:00-11:50

[A2] 司会:宮本明子

10:00-10:30

アジア・太平洋戦争末期の日本記録映画における
「技術」の問題 | 森田のり子

10:40-11:10

1940年代初頭の批評言説における小津映画の
「日本的なもの」——『戸田家の兄妹』を中心に
具慧原

11:20-11:50

D. W. Griffithと小津安二郎のインターテキスト的連関
前川道博

[B2] 司会:堀潤之

10:00-10:30

1940年代後半から50年代におけるイギリス女性映画人の
考察——ミュリエル&ベティ・ボックスを中心に | 高崎郁子

10:40-11:10

アレクサンドル・ソクーロフ『エルミターージュ幻想』における
アイコンの正教的機序
——脱領域的映画表現の分析 | 福島可奈子

11:20-11:50

〈静止寸前イメージ〉を超えて
——タル・ペーラ監督の『サタンタンゴ』における
映画空間をめぐる | モルナール・レヴェンテ

9/27(日)13:20-15:10

[A3] 司会:木下千花

13:20-13:50

愛と憎しみの絆——増村保造の『千羽鶴』(1969)
における女性たち | 徐玉

14:00-14:30

戦後の『東海道四谷怪談』映画化作品における
「姉の幽霊」の創出 | 広瀬愛

14:40-15:10

『シン・ゴジラ』における虚構と現実の表現 | 田中素子

[B3] 司会:角井誠

13:20-13:50

映像作品における「サイン」の本質的意義について
築地正明

14:00-14:30

映画における詩的身体への探索
——詩的演技身体からのアプローチ | 蔣雯

14:40-15:10

ルイ・ドゥリュックのフォトジェニーとは何か | 駒井政貴

9/27(日)15:50-17:00

[A4] 司会:松谷容作

15:50-16:20

伊藤潤二と「ホラー」 | 宮本法明

16:30-17:00

ホラー映画の「驚愕」論——非ステレオタイプ的な
「驚愕」の機能的役割について | 西川秀伸

[B4] 司会:前川修

15:50-16:20

1850年代フランスにおける写真の「芸術性」と商業性
——ギユスターヴ・ル・グレの
写真史上の位置づけをめぐる | 鈴木実香子

16:30-17:00

ウォーカー・エヴァンズ《オートポートレート》分析
——「鏡」と「直接性」をめぐる | 桑名真吾

日本映像学会第46回大会報告・プログラム

9/26(土)16:50-18:00

[C1] 司会: 草原真知子

16:50-17:20

エミール・レイノーのステレオシネマ | 太田曜

17:30-18:00

機械の眼、コンピュータの眼

——自動化する映像についての試論 | 増田展大

9/27(日)10:00-11:50

[C2] 司会: 岩城寛久

10:00-10:30

『SPACY』の時空間について再考する | 松井浩子

10:40-11:10

歴史に対する個人の想像力——ナム・ファヨンの『半島の舞姫』(2019)に関する考察 | 馬定延

11:20-11:50

「非-アバンギャルド宣言」——メディアアートの新しい形と方法論を巡って | 織田理史

[D2] 司会: 桑原圭裕

10:00-10:30

アニメーション研究史の試み | 小出正志

10:40-11:10

放送作家像の時代的变化とYouTube | 金龍郎

11:20-11:50

メディアの変化と見ることについて——覗き見るという行為 | 荒木慎太郎

9/27(日)13:20-15:10

[C3] 司会: 橋本英治

13:20-13:50

ビデオゲームの連辞と範例 | 泉順太郎

14:00-14:30

ファッションコレクション写真の

AI画像認識に関する一考察 | 平野大

14:40-15:10

CGによる2次元-3次元空間の遷移と融合の表現研究
野地朱真

[D3] 司会: 大橋勝

13:20-13:50

『miniature』——アウトフォーカス・マクロ・電動ジンバル撮影による8ミリシネフィルム表現 | 川口肇

14:00-14:30

『女拓/クレーン/ヘリコプター〜嶋本昭三トリロジー〜』(Video作品、17:00、2019) | 伊奈新祐

14:40-15:10

『夢の中で倫理が生まれる』——パフォーマンスな映像空間の構成とその考察 | 原田健一

9/27(日)15:50-17:00

[C4] 司会: 橋本英治

15:50-16:20

災害アーカイブの映像生態系としての特性に関する考察
青山太郎

16:30-17:00

スマートフォン・タブレット端末での映像表現の可能性
宮下十有

[D4] 司会: 大橋勝

15:50-16:20

映像作品『Sympathy for the earth
-The Boring Stones-』 | 安部裕

16:30-17:00

“Animazon 2019”
——ブラジル・ベレン、アマゾンのジャングルと日本アニメ・マンガの熱狂 | 芦谷耕平

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月26日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月26日/関西大学]

エドワード・ヤン映画における歴史の表象

趙陽

侯孝賢とエドワード・ヤンが代表とされる台湾ニューシネマは、個人的な記憶が語られる映画が多いと評される。歴史の出来事を表象するには、侯孝賢の『悲情城市』(1989)を待つ必要があった。とはいえ、その周辺にある同じく台湾の歴史を表象する映画を見過ごすことは、いささか台湾ニューシネマの全貌を見失う恐れがあるのではないかと。本発表はエドワード・ヤンの二つの作品、『台北ストーリー』(1985)と『牯嶺街少年殺人事件』(1991)を取り上げ、歴史がどのように表象されているのかを分析した。とはいえ、そのアプローチは必ずしも、映像作品が実際の歴史をいかに再現するのかわりかという点のみを分析するのではない。むしろ、エドワード・ヤンの『台北ストーリー』と『牯嶺街少年殺人事件』に、台北の歴史とロックンロールの歴史をそれぞれ接続させることで、自明でない作品の読解可能性を浮かび上がらせる。

『台北ストーリー』を分析する際、作品における空間表象を描きながら、ごく簡単に「迪化街」「西門町」および「信義計畫区」の歴史を振り返った。すなわち、『台北ストーリー』における都市空間のイメージを、時間の厚みがある歴史の表象として読むことを試みた。最後に、本作は台北の歴史を表象する映像作品であることは確かだが、同時に、物語内容における宙吊り状態を通して、台北の長い歴史と対話していると結論付けた。

続いて、『牯嶺街少年殺人事件』を分析することによって、ロックンロールの引用によって、その歴史が導入され、結果として希望も練り込まれると論じた。『牯嶺街少年殺人事件』に導入されるロックンロールの歴史は、一見してシャオスーがシャオミンを刺すという物語に、リアリティを提供するものに見える。しかし、その操作は時間を二重化し、その結果として歴史上のエルヴィスの復帰という希望に溢れる英雄譚を、「少年殺人事件」という悲劇の物語に憑依させる。

二つの映像作品と歴史を接続させることによって、いままで見えてこなかった潜在的なものが、言語化できるようになったと思われる。この潜在的なものは、なによりも作品が備えている豊かな読解可能性である。いずれにしても、エドワード・ヤン映画における歴史の表象は、すでに完了した歴史の再現に囚われない側面が宿っている。映像作品と歴史の出来事と、対話をなしたり、また憑依されたりすることによって、戯れるというべき事態が生起している。両者の間には、まるで主従関係が存在しないかのようだ。これは、映画と歴史の新たな出会いの在り方を考えるきっかけになると思われる。

(ちょうよう/西安建築科技大学)

ディアスポラとプリミティヴの表象—チャン・リュル『群山』『福岡』とユン・ドンジュ

西谷 郁

発表者は、アジアフォーカス・福岡国際映画祭プログラマーの一員として、チャン・リュル(張律)と約10年交流を続け、2018年10月より映画『福岡』の共同プロデューサーとして、直にチャンの創作活動に接してきた経緯から、チャン・リュルの創作思想と演出方法を研究対象とした。

中国朝鮮族出身のチャン・リュルは、『群山 鷺鳥を詠う』(2018)と『福岡』(2019)で、韓国を代表する詩人ユン・ドンジュ(尹東柱)を題材にした場面を描いた。その要因として、チャンとユンの二人が同じ中国延辺の間島出身であること、また、チャンは韓国のヨンセ大学校で教鞭をとっており、ユンも同じヨンセ大学校出身であること、さらに、チャンが何度も映画祭で訪れた福岡は、ユンが亡くなった場所であったことなどが挙げられる。

本報告では、レイ・チョウが指摘する「映画とプリミティヴなものの親近性」¹⁾に注目し、『群山』と『福岡』におけるユンについての表象を分析し、ディアスポラとしてのチャン・リュルの意識の変化と演出を考察する。

チャン・リュルは初の長編『唐詩』(2003)以来、『群山』の「鶴詠」、『福岡』の「金瓶梅」など物語に中国古典を題材にしたテーマを示してきた。このことからチャンは自身の中国人としてのアイデンティティと中国古典文学の研究者という文化的なアイデンティティに共通する漢詩という「プリミティヴ」性を物語の中心軸に据えてきたのである。

しかし『春の夢』以降に変化が見られる。『春の夢』では、チャンとユンの出身地「北間島」がタイトルの文庫本が登場する。『群山』では、主人公は女友達とソウルにあるユンの記念館と歌碑を訪れ、さらに、主人公の家政婦がユンの遠縁だったというエピソードが描かれる。『福岡』では、主人公が経営する居酒屋で、ユンの詩「愛の殿堂」を吟ずる常連客が登場する。このように『春の夢』から『福岡』にかけて、チャンは、ユンに関する事柄や出来事を描き、物語が大きく展開する分岐点を示した。つまり登場人物たちは群山や福岡を旅しながら、中国古典というプリミティヴなものを抱きしめつつ、ユン・ドンジュというプリミティヴ性を新たに立ち上げ、複合的なプリミティヴ性を含有し、隔たりと和解に揺れ動く登場人物の心情を活写しているのである。

さらに、チャン・リュルの『フィルム時、愛』(2015)が制作される前後に、チャンは『慶州』を携え2015年に福岡国際映画祭に参加した際のインタビューで、福岡で新作を撮りたいと答えた。また、『フィルム時代、愛』において、ユン・ドンジュの詩の「夜が明ける時まで」「愛の殿堂」の二編が朗読されており、ユンとその詩を題材に描くスタイルが『フィルム時代、愛』から『福岡』にいたるまでの4作品において、継続して用いられ、創作意識を昇華させていった、という系譜を明らかにした。

¹⁾レイ・チョウ『プリミティヴへの情熱』本橋哲也・吉原ゆかり訳、青土社、1999年、43頁。

(にしたにかおる 西南学院大学・非)

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

アジア・太平洋戦争末期の日本記録映画における「技術」の問題

森田のリ子

本発表は、アジア・太平洋戦争末期(1944~1945年とする)の日本記録映画界において、一部の作り手らが映画のテーマと製作方法の両面で「技術」に傾注していくことに活路を見いだし、極限化する政治状況を不問に付していったのではないかと、という仮説について考察することを目的とした。具体的には、戦時体制下における三木清や相川春喜の「技術論」と『轟沈 印度洋潜水艦作戦記録』(渡辺義美ほか/1944年)などの記録映画作品との親和性に照準し、当時の雑誌文献や現存する作品映像を用いて論じた。

まず、戦時日本で生産力拡大や組織合理化のために「技術」が重用されていたことを確認し(1)、主な論者として三木と相川を取り上げた。三木は技術を通した自己形成や、主観性と客観性を統合して生まれる「形」に着目し、国民の自発的な戦時動員にも適応する議論を展開した(2)。相川も技術を客観的な手段にとどまらず主観的な目標に組み込まれたものとして捉え、なかでも映画製作の方法を現代的な「文化技術」と位置付けて自ら「文化映画」の脚本も手がけた(3)。

当時の映画分野全体においても、専門雑誌『映画技術』を中心として技術革新が積極的に進められていたが、記録映画界は1944年3月の「決戦非常措置に基づく興行刷新実施要綱」による「文化映画・時事映画」の強制上映の停止を受けて産業的基盤を弱め、より直接的な軍部発注の製作に依存していくようになった。

その頃に話題を呼んだ長編である『轟沈』は、演出・撮影・録音・音楽のスタッフ全員が海軍報道班員として潜水艦に同乗し、海軍の全面的な指導と協力の下に実現した作品であった。その製作をめぐる、潜水艦の特殊な環境を実態的に描き出すために最新の撮影・録音技術が熱心に追求され、海上を観察するための装備である潜望鏡にカメラを直接取り付けるといった試みまで実施された。そこでは、映画スタッフがいかにか海軍兵士に同化し、技術的困難を克服しようかということが重視されており、結果として機動的なカメラワークや優れた同時録音を生んでいる。

また、『爆風と弾片』(佐々木富美男/1944年)や『私たちはこんなに働いてゐる』(水木荘也/1945年)といった銃後を取り上げた作品でも、爆弾の防御技術や少女らの生産技術とそれを表現する映画スタッフの技術とが連動する様相を見いだせる。このように、アジア・太平洋戦争末期の記録映画では、作り手らの関心が撮影対象をいかに生々しく形象化するかに集中し、その製作理由や背景を問う姿勢は後退した。暫定的な結論として、この特徴と三木や相川の主張が重なり合うことを示唆し、より詳細な政治状況との連関については今後の課題とした。

1) ヴィクター・コシュマン(葛西弘隆訳)「テクノロジーの支配/支配のテクノロジー」、小森陽一ほか編『岩波講座 近代日本の文化史7 総力戦下の知と制度』、岩波書店、2002年、139-172頁。また、アーロン・S・モア(塚原東吾監訳)『「大東亜」を建設する——帝国日本の技術とイデオロギー』、人文書院、2019年。

2) 三木清『技術哲学』、岩波書店、1942年。

3) 相川春喜『現代技術論』、三笠書房、1940年。

(もりたのりこ/東京大学)

1940年代初頭の批評言説における小津映画の「日本的なもの」—『戸田家の兄妹』を中心に

具 慧原

小津安二郎の映画に対する「日本的」という評価は1930年代半ばから登場し、今日にいたるまで続いている。ところが「日本的」という評価の内実は、1930年代から一貫しているわけではない。その一例として、中国の戦場に出征した小津が、帰還してから作った第一作『戸田家の兄妹』の批評言説が挙げられる。この作品に対する批評家たちの論点からは、1930年代とは異なる意味で論じられる「日本性」を読み取ることができる。そこで本稿は、『戸田家の兄妹』を中心として、『戸田家の兄妹』に関して論じられた「日本性」の内実や、批評家たちの観点の変化を検討し、1930年代と1940年代の批評的違いを明らかにすることを目指した。

まず本稿は、1939年の津村秀夫の論考に基づき、1930年代の「日本的」という評価の傾向を確認した。津村は小津の「日本性」を「詠嘆の精神」として定義し、それを小津固有のものというより、当時の優れた監督たちが共有する集团的なものとしてみなす。そしてこの「詠嘆」がテンポなどの日本映画のスタイルを欧米映画より劣等にするなど指摘する。次にこの津村の観点と比較しながら、本稿は『戸田家の兄妹』に対する菅見恒夫と津村の批評を検討した。菅見は戸田昌二郎という主人公に焦点を当て、「詠嘆」「諦観」を日本人の性格から切り捨て、昌二郎から逞しい日本像を見出す。それに対し、津村は「戦争中の現実が反映されているか」を評価軸としつつ、『戸田家の兄妹』が「詠嘆」のままにとどまってしまっている点で、登場人物が現代の日本像にそぐわないと批判する。

以上を通して、本稿は以下の二点を示した。一つは、1930年代に「日本性」として指摘された「詠嘆」が、『戸田家の兄妹』の批評においては1941年にふさわしい「日本性」とは捉えられなくなっていることである。そしてその際に、菅見と津村の論点の基軸となっていたのは、『戸田家の兄妹』の登場人物の言動や性格であった。これは1930年代にはスタイルの改善が重視されていたことを考慮すれば、映画界に対する統制が厳しくなり、当局の要求に従った内容的側面が重んじられることで現れた1940年代前半の批評的特徴として考えられる。もう一つは、菅見が『戸田家の兄妹』から「逞しい日本像」という、「詠嘆」とは対照的な性質の「日本性」を見出すことで、「日本的」という評価の変容が示されると同時に、小津映画は1930年代と同様に「詠嘆」から変わっていないという津村の指摘が共存することで、『戸田家の兄妹』には「逞しさ」と「詠嘆」といった二重の「日本性」が論じられたことが明らかになった。つまり『戸田家の兄妹』をめぐる批評言説を中心に検討することで、本稿は小津映画の「日本性」が画一的なものとして論じられたわけではないことを示したのである。

(ぐへうおん/東京大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

D. W. Griffithと小津安二郎の インターテキスト的連関

前川 道博

D. W. Griffith(1875-1948)の初期作品には、小津安二郎(1903-1963)の作品と極めてよく似たシステムが同定できる。規則化されたカメラの定位置固定撮影、同一カメラ位置の反復使用、時間を省略しないショット分節等の要素技法の組織化運用である。Griffithの *The Lonedale Operator* (1911)では、同じ場面では時間は省略されることなく、人の空間内の移動=動きがカメラ位置の転換とショット分節を動機づけている。映画初期の映画の特徴として、場面転換が人物の移動に沿ってなされる動的構成であることなどが挙げられる。この分節は、時間軸と動きの対象を動的に再構成する形式論理に従ったものである。

小津がアメリカ映画、とりわけErnst Lubitschの強い影響を受けていたことはよく指摘されている。しかしながら小津に最も類似した特徴を備えているのはGriffithの初期作品である。この点、先行研究では指摘されることがなかった。

小津作品にGriffithと類似する表現が顕著に現れるのは不思議なことに年代が下ったトーキー以後である。特に『晩春』(1949)における玄関の出入り場面の反復、『麦秋』(1951)における間宮家場面での人物の絶えざる室内移動は *Lonedale* を彷彿とさせる。*Lonedale* においては人物の動きと移動により分節化された連続空間がA(ホーム)→B(駅舎入口)→C(駅舎内)→D(電信室)と連結・継起する。『晩春』では、A(家の前の道)→B(玄関)→C(茶の間)と連結・継起する。

以上の通り、小津作品における人物の動きに沿った時空間的分節がGriffithと極めて共通性が高いことを比較検証した。Griffithに代表される映画史初期はアクションが「活動写真」、時間的継起の感興を喚起させている点に特色がある。これを映画史初期の「活動写真コード」と定義しよう。こうした特徴を備えた作品は映画初期において見られるものの、トーキー期においては類例を見出せない。

小津がトーキー期、とりわけ戦後の代表作『晩春』『麦秋』『東京物語』(1953)等において展開させた《動きの連続=時間的分節》には、「活動写真コード」の厳格なまでの組織化が見られる。システムティックな形式論理(外形的分節)にその特徴が顕在化している。小津の場合には時空間的分節にオフスクリーンの音を媒介変数的に関わらせることにより極めて精緻な時空間の構造化が図られている。

「活動写真コード」はアメリカ映画においては後年「ハリウッドコード」に進化するが、小津の形式システムはハリウッドコードとは似て非なるものである。かつ、活動写真コードの進化・継承コードとみなすことができる。Griffithと小津のインターテキスト的連関は、活動写真コードを源泉とする表現システムの進化・継承にその本脈がある。

(まえかわみちひろ/長野大学)

愛と憎しみの絆 —増村保造の『千羽鶴』(1969) における女性たち

徐 玉

川端康成の小説『千羽鶴』は、これまでに2度映画化されている。1953年には吉村公三郎が、1969年には増村保造が監督を務めた。原作は、三谷菊治が亡父の愛人太田夫人と再会し、夫人だけでなくその娘文子とまで性的関係を結び、さらに太田夫人に嫉妬する亡父の元愛人栗本ちか子も絡む、という複雑な男女関係を描いた物語である。映画でも大枠は保たれているものの、女性の存在や女性同士の愛と憎しみが前景化されており、増村版においてそれはより顕著である。しかし、原作にせよ映画にせよ、『千羽鶴』を論じる際には、タブー的な男女関係に目向けられがちで、女性同士の関係に焦点を合わせた研究はほとんど見られない。1950年代から60年代にかけて、大映は女性スターを中心に発展したが、スターが成熟するにつれ、「複雑な女性心理を描く文芸作品」¹が増えていく。当時の文芸映画は主要な女性映画の型のひとつと見なされ、女性観客をターゲットにして製作されていた。『千羽鶴』の映画化もそうした流れのなかにある。本発表は、増村版の『千羽鶴』の女性登場人物を順に検討しながら、母娘、恋敵といった女同士の関係に注目し、彼女たちの愛憎関係を女同士の絆として捉え直した。

まず、太田夫人を演じる若尾文子の身体性に注目し、若尾が『妻は告白する』(1961年)や『清作の妻』(1965年)などにおけるかつての自身の身体に回帰しつつ、また娘に同一化されるプロセスが、「模倣し模倣される」「若尾文子的なるもの」を産出していることを検証した。続いて、太田夫人の娘である文子を取り上げ、母娘の愛情関係に光をあてた。反面教師のような母は、娘のミソジニーを掻き立てるが、しかし本当に母を失うと、忘却した母への愛を蘇らせるかのように、文子は母とそっくりな着物姿になり、母を反復するように菊治に抱かれる。母を自らに重ねた文子は、自己同一性を得るために母の形見の志野茶碗を割るが、「母殺しはみずからを殺すことを意味する」²という言葉を実行するかのように、スクリーンから消えてしまう。さらに、恋敵であるちか子に目を向ければ、ちか子が自分の女性性を否定しつつ、太田夫人の過剰な女性性を罵倒するのも、太田夫人に復讐し続けるのも、自らの心の深層に潜む欲望を防衛するためだと考えられる。また、醜いあざを持つちか子を肉体派女優の京マチ子が演じることで、ちか子の身体にクリアな性質が賦与される可能性を示唆した。こうして一人ひとりの女性登場人物像が確立されることで、女性同士の関係が鮮烈な印象を残し、異性愛制度の下で隠蔽されてきた彼女たちの愛と憎しみの絆が浮き彫りにされるのである。質疑応答では、ちか子にクリア性を見いだす点について有益なコメントをいただいた。今後の参考にしたい。

¹ 四方田犬彦・齊藤綾子編『映画女優 若尾文子』、みすず書房、2003年。

² 竹村和子『愛について—アイデンティティと欲望の政治学』、岩波書店、2002年。

(じょぎよく/大阪大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

戦後の『東海道四谷怪談』映画化作品における「姉の幽霊」の創出

広瀬 愛

鶴屋南北の『東海道四谷怪談』では、浪人民谷伊右衛門が出世欲などから妻のお岩の謀殺に加担することとなり、毒薬で顔が崩れて死んだお岩の幽霊に祟られ、追い詰められていく。ここでは、お岩の幽霊は、恨みをもった相手を祟る、恐ろしい存在として描かれている。

一方、南北の『東海道四谷怪談』を映画化した戦後の9作品のうち6作品には、原作を踏襲した「伊右衛門を祟るお岩の幽霊」ばかりでなく、原作には登場しない「姉としてのお岩の幽霊」が登場する。具体的には、『新釈四谷怪談』（木下恵介・1949年）、『四谷怪談』（三隅研次・1959年）では、お岩の死後に、妹のお袖が長屋の戸口に「姉さんが来た気配」を感じるものが出てみると誰もいないといった場面が描かれる。また、『東海道四谷怪談』（中川信夫・1959年）、『怪談 お岩の亡霊』（加藤 泰・1961年）、『四谷怪談』（豊田四郎・1965年）、『四谷怪談 お岩の亡霊』（森一生・1969年）では、お岩の死後に、お岩の役を演じた女優が演じる「姉お岩の幽霊」が、妹お袖の住まいに出現する場面が描かれる。

本発表では、この6作品で、原作には登場しない「姉の幽霊」「姉の気配」が描かれていることに着目し、各作品で原作との参照関係を持たない「幽霊」や「気配」がどのように描写されているかを考察しながら、「姉の幽霊」「姉の気配」が映画化にあたって創出された重要な要素である点について検討を行なった。

鶴屋南北の原作では、前半でお岩とお袖の姉妹は、父とお袖の許嫁が同時に暗殺されたことをきっかけに離れ離れに暮らすこととなり、その後、姉妹が再会することはない。一方で、「姉の幽霊」「気配」を登場させている映画化6作品では、映画の前半からお岩とお袖の姉妹が互いの身を案じる描写がなされており、南北の原作では、伊右衛門の妻という人物像として描かれていたお岩に対して、映画化作品では姉という側面も強調されている。

この点を踏まえると、「姉お岩の幽霊」「姉の気配」があらわれる場面は、それぞれの映画化作品の前半で描かれる、お岩とお袖の姉妹の心情と対応関係にあり、お岩の妹に対する情の深さを視覚的に示すと同時に、お袖に、伊右衛門を討ち、姉の敵をとるという現実的な解決に向かわせるための布石となる場面であったと考えられた。また、南北の原作では伊右衛門からの被虐的な立場として描かれていたお岩の人物像が、映画化作品では、妹との姉妹関係を強調することで、人間としての多面性を獲得していることも見て取れた。このことから、映画化にあたっては、お岩の人物像が歌舞伎の登場人物から映画の登場人物として再創造されていると考えられた。

以上の考察を通して、戦後の『東海道四谷怪談』の映画化作品に見られる「姉の幽霊」「姉の気配」が登場する場面は、歌舞伎の上演台本を、映画のドラマとして肉付けしていくための重要な場面として創出されていることが明らかとなった。

(ひろせあい/尚絅学院大学)

『シン・ゴジラ』における虚構と現実の表現

田中 素子

庵野秀明監督『シン・ゴジラ』(2016)はそのキャッチコピーに「現実(ニッポン)対虚構(ゴジラ)」というフレーズを掲げており、相反する価値の対立を軸とする黙示録的な想像力を持った作品である。しかし、『シン・ゴジラ』はオリジナルの本多猪四郎監督『ゴジラ』(1954)と比較すると現実と虚構が対立関係にあるというよりも、現実と虚構が混じり合う視覚表現や物語構造を有していると考えられる。この現実と虚構の混成について物語の基底にあるもうひとつの価値の対立についての検討を行う。

『シン・ゴジラ』は現実の日本政府が虚構の生物であるゴジラとどう対峙するかというプロットに基づいている。監督のインタビューによると、政府・関連各機関の実際の危機対応や福島原子力発電所メルトダウンのレポートの精査を踏まえており、リアリティを持った災害時の政府対応を描写している。この映画の中の日本は極めて現実的であるように設定されているが、物語上は1954年の『ゴジラ』はその歴史に存在しておらず、究極的には「仮の日本」であるという捻りが加えられている。

一方ゴジラは明らかに架空の生物であるにもかかわらず、その在り方や影響については極めて現実的な側面を持つ。突然出現した後首都圏に上陸し、東京のブラックアウトを招き、放射能エネルギーで半永久的に稼働し、津波でできたような瓦礫の山を残していくなど、多くの観客が身をもって体験した東日本大震災の発生とその後の被害や連想させるものとして描かれている。

このような現実と虚構が複雑に混ざり合い層を形成する描写は、AR技術の進化による時代の潮流の変化によるとデジタル・ジャーナリストのショーンフェルドは指摘している。CG技術の発展により1990年から20年間はVR技術によって「ここではないどこか」という完全な虚構の描写が流行したが、2010年代になるとAR技術によって現実の世界にデジタルの虚構を重ねる表現が増加し、「今、ここ」を多層化する流れが誕生した。世界的に流行している『Pokémon Go』がその好例であり、『シン・ゴジラ』での都心の破壊は洗練されたVFXによってオリジナルのSFとは違った現実と虚構の混在をもたらしている。

改めてプロットを再考してみると、現実と虚構の価値対立以上に、ゴジラの威力・柔軟性・独立性が日本のリーダー欠如や硬直性、アメリカへの依存性と鮮やかな対をなし、揶揄を含んだ日本の政治への痛烈な批判を可能としている。

(たなかもとこ/玉川大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

伊藤潤二とJホラー

宮本 法明

Jホラーとは何か、最も饒舌に語ってきたのは小中千昭や高橋洋など当の作家たちだろう。1980年代末に始まった彼らの創作活動は、全く新たなホラー表現を開拓する運動の側面を持っていた。実際、小中や高橋の作品——例えば『邪願霊』(石井てるよし監督・小中千昭脚本、1988年)や『リング』(中田秀夫監督・高橋洋脚本、1998年)などは高く評価され、映画史に名を刻んでいる。それを象徴するのが、小中千昭から名を取った「小中理論」である。これは怪物が襲ってくるような従来のホラー映画とは異なり、生身の俳優がただ立っているだけで観客に恐怖をもたらすことができるという彼らの表現方法を指す。小中と高橋はそれぞれ『ホラー映画の魅力』(岩波アクティブ新書、2003年)と『映画の魔』(青土社、2004年)という著作を出版して自らの作品について語り、いわゆるJホラーの「正史」を形作った。ただし、著作を出版するに至ったのは小中や高橋に加え黒沢清など、運動としてのJホラーを担った人物に限られる。にもかかわらず、その少数の人間が語った「正史」は四方田彦彦が日本映画の通史を記述した『日本映画史110年』(集英社新書、2014年)にも反映されている。

本発表では、こうした運動の「正史」に基づくJホラー史記述の系譜学的な再検討をおこなった。具体的には、かつてスティーヴ・ニールがメロドラマという用語を対象にしたように、発表者はJホラーという用語が過去の映画雑誌においてどのような作品や作家を指していたのかを調査した。その結果、2000年頃の『映画秘宝』(洋泉社(当時)、1995年)には伊藤潤二のマンガを映像化した作品を特に「Jホラー」と呼ぶ用例が複数発見された。当時の「Jホラー」に関する言説は混乱しており、それは清水崇と伊藤潤二の関係に起因していたと考えられる。なぜなら、彼は『呪怨』(2000年)や伊藤作品を映像化した『富江 re-birth』(2001年)などで小中理論と正反対の表現をするにもかかわらず、高橋洋によってJホラーの運動を継承する作家として売り出されたからだ。

また伊藤潤二を媒介にすることで、運動の「正史」に基づくJホラー史記述から漏れた重要なファクターが見出された。伊藤のマンガは1991年の『戦慄の旋律』(君塚匠監督)から1999年の『富江』(及川中監督)まで8年間も映像化されなかった。この空白は、1988-1989年の幼女連続誘拐殺人事件(いわゆる宮崎勤事件)の影響だと考えられる。当時、容疑者の宮崎がホラー・ビデオを参考にして被害者の遺体を切断したというセンセーショナルな報道により、ホラー映画バッシングとともに事実上の検閲がおこなわれた。運動としてのJホラーを象徴する小中理論は、この表現規制という歴史的条件ゆえに新たなホラー表現として受容されたのである。本発表では、マンガ家の伊藤潤二を媒介にすることで、運動の「正史」に基づく従来のJホラー史記述を相対化するパースペクティブを示すことができた。

ホラー映画の「驚愕」論—非ステレオタイプの「驚愕」の機能的役割について

西川 秀伸

「驚愕」(startle)とは観客の身体性に直接訴えかける強烈な感情的反応であり、その反応は「五臓六腑に迫る(visceral)」という形容詞が相応しい反応である。「驚愕」はホラー映画においては「嫌悪」(disgust)や「ドレッド」(dread)と並び、非常に際立った感情的・情動的現象として特定することができる。本発表は、そのようなホラー映画における「驚愕」を理論的に定式化したロバート・ベアードとマレー・スミスの議論を主に参照した上で、「驚愕」の逸脱的な技法・使用法を議論する。一部の映画理論家、例えば認知論的アプローチを推進するカール・プランティンガやマレー・スミスは映画体験における感情(emotion)や情動(affect)を分析する上で、「驚愕」現象に改めて注目する。本発表の目的はベアードが定式化した「驚愕」の公式に依拠した上で、そのようなステレオタイプの「驚愕」から逸脱を図る「驚愕」現象に固有の美学的あるいは様式的機能を明らかにすることである。ここでは逸脱するタイプの「驚愕」現象を非ステレオタイプの「驚愕」と呼ぶことにする。

ステレオタイプの「驚愕」とは、主にベアードの議論に依るものであり、つまり突如何かしらの異物あるいは他者の闖入によって喚起される驚きのことである。例えば、『ゼロ・グラビティ』(Gravity, 2013)では主人公のサンドラ・ブロックが宇宙空間に放り込まれた後、突如フレーム内に飛び込んできたクルーの死体によって「驚愕」する。これが映画におけるステレオタイプの「驚愕」シーンの典型である。元々ホラー映画のジャンルの習慣として認知されていたステレオタイプの「驚愕」シーンであるが、『ゼロ・グラビティ』の例からも察せることが出来るように、現在では様々なジャンルで見受けられるようになった映画の習慣でもある。したがって本発表が議論する非ステレオタイプの「驚愕」とは、ジャンルの習慣と化したステレオタイプを裏切り、逸脱するような形で機能するような「驚愕」のことである。

そのような非ステレオタイプの「驚愕」をマイク・フラナガン監督の『ザ・ホーティング・オブ・ヒルハウス』(The Haunting of Hill House, 2018)とドゥニ・ヴィルヌーヴ監督の『メッセージ』(Arrival, 2016)の「驚愕」シーンにおいて確認し、分析した結果分かった事は以下の通りである。従来の議論、例えばベアードやプランティンガの議論では「驚愕」シーンは意識で抑制することの難しい吐瀉の身体的反応として議論されることが多かった。現に数々のホラー映画やスリラー映画またはそれ以外のジャンルの映画でも即座の身体反応として「驚愕」シーンは使用されてきた。それをここではステレオタイプの「驚愕」として定義し、対してそれを逸脱するものとして認知的な変容過程に焦点を当てた「驚愕」シーンを非ステレオタイプの「驚愕」ではないかと議論した。

(にしかわひでのぶ/立命館大学)

(みやもとのりあき/京都大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月26日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月26日/関西大学]

蒐集の暴走—『コレクター』における「新興階級」の表象

五十嵐 拓也

本発表では、ウィリアム・ワイラー監督の映画『コレクター』(The Collector, 1965)について、先に『演劇映像』61号で報告した資料調査の成果を踏まえ、原作の主題とされた新興階級が省略された過程を考察し、その省略の原因を探るべく作品における階級の表象を検討した。

本作は、テレンス・スタンプ演じるイギリスの青年フレディが、サマンサ・エッガー演じる画学生ミランダを誘拐し、郊外の屋敷に監禁するスリラー映画である。映画化された本作について、作家主義の批評家アンドルー・サリスと、原作者ファウルズの評伝の著者エイリーン・ウォーバートンは、原作の主題である新興階級が消去されていると指摘してきた。しかし、マーガレット・ヘリック図書館とカリフォルニア大学ロサンゼルス校に所蔵された製作時の一次資料を調べたところ、初期構想段階でこの新興階級を描くことを前提としたシーンを含んでいたことがわかった。

そこで、マーガレット・ヘリック図書館とカリフォルニア大学ロサンゼルス校に所蔵された複数の脚本、およびシークエンスの概略が任意の区分に従って纏められた場面の区割集から脚本の執筆過程を捉え直し、脚本執筆段階における新興階級を考察した。

発表では、1964年3月23日から4月20日までに修正されたシーンをまとめた脚本の最終稿に注目した。この段階では、不要な場면을削除する作業が進められ、新興階級を描いた場面が削除されていない。ジャン・ハーマンが書いたワイラーの評伝によると、実際の撮影は5月中旬から6月の終わりにかけて行われた(Herman 426-428)。さらに、本作の編集を担当したロバート・スウィングが新興階級の場면을編集段階で削除したと証言していることから、新興階級の場면을撮影後、編集段階で新興階級の場면을省略したと推測される。

次に、本作における階級の表象を分析した。この分析では、フレディが蝶のコレクションをミランダに見せるシーンやラストシーンなどの複数のシーンにおいて、平凡な庶民と上流階級の違いを強調し、上流階級を批判する台詞を述べていることを確認した。そして、本作が平凡な庶民と上流階級の二項対立を主題とした結果、新興階級の場면을上流階級の批判の1つとして捉えていたと提起した。

発表後の質疑応答では、画面ではなく台詞を中心に分析していることや、本作品におけるフレディの性的に不能な存在として描かれることとの関連など、作品分析に対する課題が指摘された。今後の研究では、これらの課題を踏まえて本作品に対する研究・分析を進める。

参考文献

Aubrey, James, editor. *Filming John Fowles*. Kindle ed., McFarland & Company, 2015.

Herman, Jan. *A Talent for Trouble: The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director*. William Wyler. G. P. Putnam's Sons, 1995.

Sarris, Andrew. *Confessions of a Cultist: On The Cinema, 1955/1969*. Touchstone, 1971.

(いがらしたくや/早稲田大学)

ジョン・カサヴェテス『ラヴ・ストリームス』における身体イメージ

堅田 諒

当初の発表題目を変更し、「ジョン・カサヴェテス『ラヴ・ストリームス』における声の演技——後期カサヴェテスのスタイルの変化に着目して」というタイトルで発表をおこなった。これまでの『ラヴ・ストリームス』に関する先行研究では、カサヴェテスのスタイルの変化が指摘されていたが、その変化の意義や重要性が十分に検討されてきたとは言い難かった。本発表の目的は、そのような変化が俳優演技と密接な関係にあり、『ラヴ・ストリームス』ではとりわけ「俳優の声の演技」が重視されていることを明らかにすることであった。

ある論者は『ラヴ・ストリームス』論のなかで、カサヴェテスの前期と後期の作品には「シーンの時間の長さ」に変化が生じたことを述べている。発表者は、このような変化が1974年の『こわれゆく女』を境に生じたこと、さらに「シーンの時間の長さ」に加え、登場人物が「多人数から少人数」へと変わってゆくことを指摘し、このようなカサヴェテスのスタイルの変化を、俳優演技の観点から捉えることを試みた。すなわち、60年代後半から70年代前半にかけての作品では、長いシーンの中で、多人数の俳優演技が探究されていたのだが、それ以降の作品では、短い断片的なシーンで少人数の俳優演技を、いかに画面に定着させるかという問題が浮上したのではないかとこの仮説を提起した。

発表者がとくに注目したのは「俳優の声の演技」である。まず、前期と後期の会話表現や身振りの差異を整理した。(1)前期のカサヴェテス作品では、会話・発話には激しい運動や雄弁な身振りを伴っていたが、『ラヴ・ストリームス』では身振りが抑制されていること。(2)前期では、多人数ゆえに声は重なりあい(画面上に多数の音源がある)、音源と声必ずしも一致してはいなかったが、本作では、音源と発話主体を一致させる編集がなされていること。加えて、ジェイ・ベックによる「前期カサヴェテスのポストプロダクションにおける積極的なサウンド操作の事実」の指摘を踏まえ、後期、とりわけ『ラヴ・ストリームス』では撮影時における「俳優の声の固有性」を重視する方向へと向かうのではないかと議論を展開した。

仮説を裏付ける具体的な分析として、二度ある家庭裁判所のシーンにおけるローランズ演じるサラの発話、サラと精神科医との対話、カサヴェテス演じるロバートと息子アルビーの会話を取り上げた。それぞれのシーンにおける声の対照性、俳優の息遣いや言い淀み、撮影時におけるセリフの削除、抑揚豊かな発話などを検討した。最終的に、後期カサヴェテスでは俳優の声の多面性を捉える方向への転換がなされ、『ラヴ・ストリームス』では声の演技が基調になっていると結論づけた。発表では詳細を述べることはできなかった抑制された身振りと声の演技との関係や、コロンビアで製作された前作『グロリア』と本作の連続性などは研究のさらなる課題である。

(かたたりょう/北海道大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

1940年代後半から50年代におけるイギリス女性映画人の考察—ミュリエル&ベティ・ボックスを中心に

高崎 郁子

本研究では、世界的に女性映画人の調査が進んでいる現状において、イギリスの女性映画人についての研究がほとんど存在しないことに着目し、第二次世界大戦後に商業映画の分野で活躍した女性パイオニアと彼女たちを取り巻く状況の調査、分析を目的とした。

主に取り上げたのは以下の三人である。一人目は1980年代までプロデューサーとして活動し、40本以上の映画を手掛けたベティ・ボックス。次に、ベティの義理の姉であり、記録映画製作や脚本執筆で経験を積み、監督として15本近い映画を作り上げたミュリエル・ボックス。そして、ダンサー出身という異色の経歴を持ちながらも、カンヌ国際映画祭で初めて作った短編映画が受賞し、華々しい監督デビューを撮ったウェンディ・トイである。彼女たちは戦前から戦中にかけて映画業界とかかわりを持ちはじめ、50年代からは商業映画のプロデューサーや監督として第一線で活躍した。この時期は検閲、主題、制作体制など様々な側面において変革が見られた映画産業の過渡期と重なっている。

発表では30年代から50年代にかけて、女性たちがプロデューサー、監督、脚本家としてどのように活動したかを先行研究をもとに整理し、女性として長編映画を作ることが当時、いかに珍しいことであったかを確認した。くわえて、新聞記事やインタビュー、自伝といった資料をもとに、同時代の映画産業にも言及しながら、ベティ、ミュリエル、ウェンディのそれぞれのキャリアをまとめ、男性主体の映画界においてなぜ継続的に活動を続けることができたかを考察した。ベティは男性と組みながら30年以上もプロデューサーを続けた一方で、ウェンディとミュリエルは60年代中旬に映画監督としてのキャリアに終止符を打った。その後ミュリエルは女性の執筆支援を行い、ウェンディはダンサーや振付などをしながらテレビ番組などを作り続けた。

三人が作った映画のジャンルや主題は多岐にわたり、そこから共通項を見出すことは難しいが、本発表では、ベティとミュリエルの作品に登場する特徴的な女性キャラクターに注目した。タイピストから監督にまで上り詰めたにもかかわらず、女性に対する偏見や差別を目の当たりにしたミュリエルと、独立系制作会社から商業映画界へ転身したベティが手掛けた作品には、性に奔放な魚が欲望に赴くま男性を誘惑したり (*Miranda*, 1948)、男性が描かれることの多い警察を舞台にしながらも、職業警官として働く女性たちをリアルに描くなど (*Street Corner*, 1953)、従来の慣習的な女性像とは違った登場人物がよく扱われる。こうした取組みは、ミュリエルとベティが、監督とプロデューサーとしてそれぞれ違った役割を担いながらも、女性映画人として、それまで映画上で描かれることのなかった新しい女性像をジャンル映画に組み込んだ、画期的な試みであったという可能性を示した。

(たかさきいこ/明治学院大学)

アレクサンドル・ソクーロフ『エルミタージュ幻想』におけるアイコンの正教的機序—脱領域的映画表現の分析

福島 可奈子

本研究では、アレクサンドル・ソクーロフ『エルミタージュ幻想』(Русский ковчег, 2002年)の表象について、絵画・宗教・歴史などを踏まえた脱領域的なメカニズムを、ロシア正教的アイコンの視座から具体的に解析した。そのことにより、これまでの映画の構造分析法では検出し得なかった本映画の深奥にある宗教的機序を明示した。

発表においては以下の5つの章題を立て、本作のロシア正教的機序をおもに物語の流れに従って読み解いた。

- 『エルミタージュ幻想』の現代性——本作が2003年にサンクトペテルブルク建都300周年記念映画として企画された経緯や同時期のロシア正教会復興の動き、原題の「Русский ковчег (Russian Ark)」が示す意味について検討した。
- 見えるもの：19世紀の案内人との歴史語り歩き——物語の歴史的な時空間構造や、主観カメラのソクーロフ(21世紀のロシア人)とキュースチン(19世紀のフランス人)の対話において、ロシアの「隠された」アジア性と歴史を検証した。
- みえるもの/みえないものを隔てる壁「イコノスタシス」——ロシア正教会に至聖所を隠すアイコンでおおわれた壁「イコノスタシス」と、エルミタージュ美術館の絵画でおおわれた壁との相似性を示した。また「Hermitage」とは本来「砂漠などで孤独に修行生活を送る者」つまり「隠修士」の修道院を意味しており、キリストの変容の光(『マタイによる福音書』17:1-9他)を重要視するロシア正教会的「エルミタージュ」で、「光の魔術師」と称されたレンブラントの宗教絵画を4作も取り上げている理由についても考察した。
- みえないものをみる：イタリアからの光——ソクーロフの「吸って吐く—呼吸」で映画を撮るアイデアが「プネウマ」(古代ギリシャ語で息、風、人間生命の原理、ロシア正教では聖神を意味する)に基づいていること、またイタリアからロシアへの芸術文化的な「西洋化」の流れ、そして「天使」と呼ばれる盲目の女性の役割とその聖女との関係を分析した。
- 永遠のいのち：ロシアの光と影——エル・グレコ『使徒ペテロとパウロ』の前でのロシアの少年とキュースチンの対話のシーンで暗示されるペテロバゾフ要塞の悲劇について、またエイゼンシュテイン『十月』で革命軍が駆け上がる大階段を貴族たちがゆったりと降りていくシーンが、聖神による救済と赦しとしてのペンテコステ(聖神降臨)を表現していること、さらにその思想が19世紀ロシアの神秘主義者ウラジーミル・ソロヴィヨフに通底していることを示した。

以上から本作が、目に「見えるもの」と「見えないもの」、「地の国」と「神の国」をイコノスタシスで仕切りつつ、堅く閉ざされた至聖所から壁のアイコンを通じてイメージ、つまり霊界がリア・プロジェクションされるような世界観であることを明らかにした。

(ふくしまかなこ/武蔵野美術大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

〈静止寸前イメージ〉を超えて —タル・ベール監督の『サタン タンゴ』における映画空間をめ ぐって

モルナール・レヴェンテ

本発表の目的は、ハンガリーの映画監督タル・ベールの7時間に及ぶ大長編劇映画『サタンタンゴ』(1994)の映画空間を分析することであった。発表は二つの内容に分けて行った。前半部分は、ローズ・マクラレンによる論文から出発した。彼女は、タル映画の話を解釈しており、それを共産主義を批判する政治的なアレゴリーとみなしている。そして、物語のターニングポイントにおいて登場人物の運動が同時に止まると共にフレームの動きも目には見えないほど遅くなる、と指摘した。その決定的な瞬間を捉えた画面を〈静止寸前イメージnear-still image〉と呼んでいる。なるほどタルの映画空間においてそのような隔たりがもたらされることは事実だが、問題は、それは果たして出来事と出来事との間に因果関係を与え、ナラティブを説明するターニングポイントであるのか、という点に孕まれる。

全12章で構成されている『サタンタンゴ』のターニングポイントは、映画の只中に、第6章から第7章にかけて起こる事件である。それは、集団農場の人々が飲み屋の中で合流して酒を飲んで酔いつぶれるまでに踊り続け、同時にコミュニティーの一番の罪のない弱者である知恵遅れの少女の自殺である。そこで、目には見えないほど遅くなる諸々の運動は命を失った少女の身体を囲んで静かに立っている一群の人々を捉えた静止画に切り替わる。しかし、この隔たりが、『サタンタンゴ』の前半と後半に因果関係を見出し、そこに作家の政治的メッセージを暗示するのと言え、決してそうではない。映画の後半部分では、登場人物は集団農場から出るようになるが、惨めな状況から離脱することはできず、結局、貧困に喘ぐ惨めな生き様を続けることになる。つまり、『サタンタンゴ』のナラティブの問題の本質は原点に回帰している。そのことについて他の参考文献・先行研究に触れた上で説明した。

発表の後半部分では、知恵遅れの少女を中心に、いくつかの場面を取り上げてタルの映画空間を構築する方法を考察した。とりわけロングテイクと画面内にみえている諸々の運動、さらにはフレームの動きとモニターに重点を置き分析を行った。

以上の分析によって、タルの映画空間は出来事と出来事との間に因果性を与え完成した物語を創り出すものではなく、別の原則に基づくものであると示していた。その原則とは、フランスの哲学者ジャック・ランシエールの表現を用いると、反復の原則と言え。従って、本発表の結論は、映画空間における決定的な隔たりをもたらし〈静止寸前イメージ〉は、反復の原則において、原点回帰へむけた準備段階を現前化しているということである。

¹ Rose McLaren, "A Spectacle of Breaking Dreams," in Tarr60, ed. Eve Marie Kellen (Budapest: Underground, 2015), 177 - 191.

(モルナール・レヴェンテ/北海道大学)

映像作品における「サイン」の 本質的意義について

築地 正明

発表では、映像作品を「観る」とはそもそも如何なる行為であるかについて、「サイン」という視点から考察した。参照したのは、哲学者ジル・ドゥルーズの『シネマ』全二巻で使用された《signe》と、それが依拠するアメリカの記号論の創始者パースによる《sign》概念である。彼らに共通する「サイン」に関する思考を手掛かりとし、あらためて映像視聴という行為の根源的性質について考察するとともに、そこから映像作品との今日的な向き合い方、およびその可能性について論じることを試みた。

まずドゥルーズに倣って、ひとつの映像作品が示している体系を「サイン」の体系として捉えたとするならば、個々の作品には、それぞれに固有のサインの配列、編成が認められるはずである。ところが現状を見渡してみると、ひとつの限定的な読解方式を、他のすべてに適用しようとする傾向が顕著で、たとえばハリウッド的な「サイン」の編成とその意味は即座に理解し、楽しむことができる一方、タルコフスキーやプレッソンの映画は、理解することも味わうこともできない、そのような観客が多数存在する。なぜだろうか？それは、いわゆる作家主義的な作品が難解だからでは必ずしもない。むしろ、あるひとつのサインの体系を、普遍的なものであるかのように見做し、その体系だけに属する読解のパターンを、そうではない作品にまで適用してしまっているからではないか。それを回避するためには、個々の作品に即したサインの読解が求められる。つまり作品は、それぞれに固有のサインの読解を要求しており、映像視聴におけるサインの学習が、不可欠なものとして要請される。

だが「サイン」とはそもそも何か？「映像を視聴する」とは、日常生活における「見る」「聞く」とはある面でまったく異なる、複雑にして固有な行為を含んでいる。すなわち、映像作品における個々の画面の連結、対象との距離(サイズ)、ショットの長さ、角度、光、人物の表情、空間、事物、色彩、言葉、音声、音楽等々は、それらを知覚し、感覚する観客にとって、すべて何らかの「サイン」として機能するということだ。たとえ作者が意図していなくとも、表わされたすべては、つねに何らかのサインとして作動する。

発表の暫定的な結論として、「サイン」の真の多様性を学び、それを本当の意味で肯定することが、今あらためて映像研究・教育において求められているのではないかと思われた。なぜならそれは、世界中を流通するメジャーな、ある特定の価値観のみに基づくサインの体系を特権視する代わりに、それぞれの地域、国、宗教、風土、生活のただ中から形成される、特異性＝単独性としての作品の放つ「サイン」を繊細に読み解き、それらをそれぞれの特異性＝単独性において理解しようと努力し、認め合おうという、現代における不可欠にして重要な課題に向き合うことに、通じていると考えられたからである。

(つきしまさあき/立教大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

映画における詩的身体への探索——詩的演技身体からのアプローチ

蔣 雯

本研究は演技者の角度から、映画の詩的身体へアプローチする詩的演技身体を考察することを研究目的としている。これまでの研究「映画における詩的身体の生成」において、詩的身体の定義とその位置付けを論じてきた。「詩的身体」とは、映画において、物語と意味に回収できない俳優の身体を指している。詩的身体は演技者、演出、カメラの間で生成する偶然性をもつ現象であることが明らかになり、同時に詩的身体はプラグマティックで、実践的な研究対象ではないことも解明された。そのため、詩的身体を美学対象として探求するための生成要素の一つ、「詩的演技身体」という概念を導入した。「詩的演技身体」とは、演技者が身体的感受性を重視する仕方、特定の演技論と演技形式を通じて能動的に生み出す心理から脱却する演技身体のことである。「詩的演技身体」は「詩的身体」の生成要素の一つではあるが、必ず「詩的身体」に繋がるものでもない。

今回の発表において、「詩的演技身体」の概念を明確化したうえで、詩的演技身体から詩的身体へアプローチする歴史的な系譜を考察し、詩的演技身体の哲学的、美学的基礎を分析した。具体的な研究方法として、詩的演技身体から詩的身体への探索を、映画史において特に成果が著しい三つの時期に分けて、それぞれの特徴とその哲学的・美学的背景を論じた。第一期は、アヴァンギャルト時代であり、その特徴は非再現的、非写実的な詩的演技身体、物語（＝意味）と演技（＝身体）の価値の対峙である。第二期は、第二次世界大戦後から1960年代半ばまでのネオ・レアリズムとヌーヴァル・ヴァーグの時代であり、特徴は演技から行動への転換、身体が意味そのものになることである。そして第三期は、1990年代の独立映画運動であり、特徴は他者の身体の前による脱中心化のドラマツルギーである。

こうした映画史の流れをふまえて、詩的演技身体には、物語／演技の二項対立からの脱却や、テキストから身体への転換という哲学的・美学的背景があり、演技の歴史を身体への精神に対する逆襲の歴史とみなせることを明らかにした。

(じゃんうえん/東京藝術大学)

ルイ・ドゥリュックのフォトジェニーとは何か

駒井 政貴

ジャン・ジローが1958年に出版したフランスの映画用語の語源辞典、*Le Lexique Français du Cinéma*で、「フォトジェニー」という語は「19世紀から写真用語」として現れたことを指摘した上で、映画用語としてこの語が持つ二つの意味を挙げている。(A)では「映画の「業界用語」としてフォトジェニーの通常の使い方」として、「ほとんどの人は、フォトジェニーの面白味を理解していなかった。その上、彼らはそれが何かさえ知らないのだ。(…)映像作家のいかにわしい業界用語の中では、フォトジェニーとはつまらなさ、あるいは申し訳ないが——中庸を示すものだ。(ドゥリュック『フォトジェニー論』、p.9 (1920年))」(p.156)というドゥリュックが『フォトジェニー論』(*Photogénie*, 1920)に書いた一文を挙げ、1920年当時には「フォトジェニー」という語にはネガティブな意味があったことを示している。この後、ポジティブの意味を持つ語の変化を示す例として、ジローは(B)では「フォトジェニーは、逆に映画とフォトジェニーの一致である、映画は映画であり、写真は別のものだ。/映画によってだけ我々に示され得る事物と人間の究極の詩的な面である。(ムシナック、『映画の誕生』、p.23、(1925年))」(p.156)という一文を挙げている。例えば2001年のラルースの映画辞典では、「フォトジェニー——表情、風景、光の質、それらが写真に好ましい効果をもたらす。」(*Dictionnaire du Cinéma*, p.1004)と、ジローの語源辞典の(B)の意味のみが示されている。そのため、ドゥリュックは当時のフランスで「芸術」として捉えられていた古典主義演劇と結びついたフィルム・ダール社を中心としたフランス映画からは無価値なものとして排除されていた「フォトジェニー」に対して、ポジティブな意味を付与し、フランス映画を根底から変革する議論を展開した『フォトジェニー論』での論理性は、時代が進むにつれて見出し難いものになったのである。

ドゥリュックは『フォトジェニー論』の中で、「映画はより強力だ。映画は一層強く人々を結びつける。それは国際的でもあり、そのことに誰も注意を払わない、ということは実に驚くべきことだ。映画の世界的な影響を説明するには足りないからだ。」(p.119-120)等と書き、フランス映画から排除されていたフォトジェニーを導入することは、フランス映画に美学的な変革をもたらすだけでなく、一国の中でも古典的な素養を持つ、ごく限られたエリートのための映画から、世界の映画観客を結びつける大衆芸術へとパラダイム・シフトを導く要素であることを示した。この論理は、ドゥリュック映画と映画批評の議論の論理性を支える根幹であったと指摘できることを本発表では示した。

(こまいまさき/早稲田大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

1850年代フランスにおける写真の「芸術性」と商業性—ギユスターヴ・ル・グレの写真史上の位置づけをめぐって

鈴木実香子

本発表では、既存の美術制度の庇護なき19世紀中期に、芸術としての写真制作を試みた写真家の活動を記述する上で有効な視点を提示すべく、初期写真史上重要な写真家の1人、ギユスターヴ・ル・グレを取り上げた。とりわけ彼の1850年代フランスにおける写真家としての経歴形成と印画の芸術的再評価を通史的に再検討し、その問題点を踏まえた上で、彼の写真制作を可能にした諸条件の分析を行った。

まず20世紀の写真市場でのル・グレの印画の再評価を、主な競売とそのカタログの分析から概括し、その市場価値の高騰は、美術館における写真の収集と展示、大学における写真史研究、写真市場の成立という制度形成の歴史的展開と軌を一にしていたことを示した。次に、フランス初期写真の再評価の中でも、1980年代アメリカにおける「カロタイプ」の再評価に着目した。中でも、写真蒐集家アンドレ・ジャムと美術史家ウージェニア・パリー・ジャンスの共著『フレンチ・カロタイプという芸術』(1983)は、同時代の他の技法による写真制作とその表現効果、商業的な写真取引との対比の下、1850年代フランスを紙写真制作の黄金期として芸術的に再評価した点で重要であり、ル・グレの制作物や活動はその主張を支える根拠として参照される。しかしアビゲイル・ソロモン＝ゴドーが「カロタイプ狂」(1983)で批判したように、技法を単位とする二項対立的な様式論に基づき、19世紀中期の写真制作を分析することは、ル・グレを含む個々の写真家の活動の正確な把握を妨げることを再確認した。更にジャムらが指定したフランスの紙写真制作の「集美的美学」は、結果的に、彼らが批判した写真技術の進歩史としての写真史記述の枠組みを再生産するにすぎないことを指摘した。最後に、ル・グレの1855年の写真館開業に着目し、彼が後の代表作となる作例に集中的に取り組んだ1850年代後半の制作活動を、1850年代前半の活動との比較から分析した。その結果、同時代の肖像写真制作の隆盛と対比されてきた、ル・グレの芸術としての写真制作は、写真術の教授と普及、写真館・アトリエ経営、公私の印画の流通・販売網の形成といったマネジメントによって可能となっていたことを、アーカイブ調査による彩色肖像写真の作例提示、写真館・アトリエ経営の分析から実証した。

以上、19世紀中期の写真家の制作活動が、近代美術制度の下、写真技法の峻別に基く二項対立的な図式に即し記述されることで、彼らの活動を可能にした19世紀中期固有の歴史的条件が、初期写真史の後景に退くことが明らかになった。ル・グレの場合、それらの条件として、彼が既存の美術制度の枠外で展開した、芸術としての写真制作のための数々のマネジメントを挙げることができる。こうした初期「芸術写真」制作の商業的企図という視点から、彼の代表作である海景写真の連作や、同時代の写真制作とその流通・受容を再構成することが必要となるだろう。

(すずきみかこ/東京大学)

ウォーカー・エヴァンズ《オートポートレート》分析—「鏡」と「直接性」をめぐって

桑名真吾

本発表での主な分析対象は、アメリカの写真家ウォーカー・エヴァンズ(1903-75)のフランス滞在期(1926-27)である。特に、渡仏時には文学を志していたエヴァンズが、帰国後に写真表現へと関心を移行させた歴史的背景が先行研究では提示されていない点に注目し、これを明らかにすることを試みた。

分析にあたって、ニューヨーク・メトロポリタン美術館に所蔵されているアーカイブの資料、特にエヴァンズが滞仏期に執筆し語学学校に提出したフランス語で書かれた文章と、同時期に書かれた仏文学のエヴァンズによる英訳原稿を主な調査対象とした。エヴァンズがこれらの草稿群においてジャン・コクトー(1889-1963)の作品に関して頻繁に言及していること、またコクトーにとって特権的な場であった南仏の都市ヴィルフランシュ＝シュル＝メールのホテル・ウェルカムにおいてエヴァンズの翻訳活動が行われていることを示し、さらに、1926年にパリで初演されたコクトーの戯曲『オルフェ』をエヴァンズが鑑賞した形跡を資料から見出すことで、エヴァンズがコクトーの主題である鏡に関心を寄せていたことを確認した。また草稿の記述から、エヴァンズが彼にとっての外国語であるフランス語で執筆活動を行いながらも、母国語である英語には翻訳し得ない、フランス語に固有の詩情を直接に表現する試みを続けていた事実を指摘した。

結論として、コクトーと翻訳不可能なものに関わる「鏡」と「直接性」という2つの主題をめぐってエヴァンズの文学から写真への移行がなされていることを示し、これらの主題が、滞仏時に撮影されたセルフポートレート写真に結実している点を、画像分析をもとに確認した。

(くわなしんご/東京大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月26日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月26日/関西大学]

エミール・レイノーのステレオシネマ

太田 曜

エミール・レイノーについては日本では余り紹介されていない。彼が生まれたフランスでは「光のパントマイム」が2015年にユネスコの世界の記憶になった事もあり研究が進んでいる。特に、光のパントマイムなどのアニメーションの上映興行を行っていたグレヴァン博物館から追われた後、レイノーが開発、販売を目指していた光学玩具「ステレオシネマ」について情報が少ない。

光学劇場（テアトル・オプティック）という世界初の動画上映装置を使って「アニメーション」の興行をしていたグレヴァン博物館を追われたレイノーが、ステレオシネマの開発に向ったのは、経済的な理由からだった。グレヴァン博物館で興行をしている間は博物館から契約に応じて報酬を得ていたが、契約を打ち切られて、その収入が途絶えた。一方で発明品「プラキシノスコープ」は商品化され、国内外で販売されていた。しかし、映画の登場などもあり、プラキシノスコープの販売も減少していた。そこで、新たな発明品を販売することで、かつてプラキシノスコープの販売がもたらしたような収入を得て、レイノーは家族を養おうと考えた。

レイノーは、作品や発明品などのほとんどをセーヌ河に捨ててしまった為に残っているものが非常に少ない。日本で紹介されることがない理由の一つはそこでもある。しかし、周辺の資料として特許や、手紙、新聞などがあるので、それを手掛かりに当時の状況を知る事が出来る。写真も残っているものがある。

ステレオシネマはその機構としては光学劇場、あまつさえプラキシノスコープを発展改造したものだった。

そして、ステレオシネマではそれまでの「アニメーション興行」では全く扱われていない家族の動画が使われている。



ステレオシネマに使われた動画、写っているのはレイノーの息子達

機械の眼、コンピュータの眼 ——自動化する映像についての試論

増田 展大

本発表では、昨今のドローン映像に代表される「自動化する映像」にかかわる映像論の批判的検証を試みた。なかでも映像作家のハルーン・ファロッキが今世紀初頭に提示した「オペレーショナル・イメージ」という概念を中心に、「自動化する映像」を批判的に考察するための理論的な足場を構築し、その射程を明らかにすることが目指された。

まず、その手がかりとなったのは、昨今のコンピュータの目を「アルゴリズム的パラダイム」として整理するイングリッド・ヘルツェルとレミ・マリーの議論についての検証である。彼女たちによると、写真的パラダイムが遠近法以来の幾何学的投影を原理としていた一方で、現在のアルゴリズム的パラダイムでは、コンピュータの眼が可塑的かつ移動可能なオペレーションによって人間の目を置換するものとなっている。こうした歴史観はたしかに自動化する映像について明快な図式を提供するものの、その技術的条件については単線的な発展史観が色濃いことも事実である。

彼女らも参照するファロッキによれば、「オペレーション」とは単に再現＝表象や操作可能性を目指すものでもなく、それ自体が作戦や動作の一部となるような映像のあり方を指す。また、その理論的な着想源にはイメージをめぐる労働、計算、パフォーマンスという三つの特徴が指摘されている。これらの含意を踏まえつつ、「自動化する映像」をいかにして具体的に検証することができるのか、そのために興味深い事例となるのが写真測量と軍事技術の系譜である。

まず、写真測量の実践は19世紀後半にまで遡るものの、二次元平面から立体像を復元しようとする試みは、第一次世界大戦で偵察機が撮影した写真による諜報活動へと引き継がれていた。アントワーヌ・ブスケが著書『戦争の目』で指摘するように、そこでは特殊な計算式のもとに人間の身体を動員し、その知覚をも改変するような事態が生じていたのである。その一方で科学史家のヒメナ・カナレスは、もっぱら女王蜂との生殖を仕事していた雄の蜂を意味していたドローンという言葉の原義から、私たちがこの技術をつづいて、動物のように見ることを欲しているとの仮説を提示する。それを具現するかの数々の科学史の実例とならび、第二次世界大戦では行動主義心理学を推し進めたバラス・スキナーの監修によって、ミサイルの弾頭に鳩を搭乗させ、標的に向けて誘導を可能にしようとするプロジェクトが進められてもいた。

これらの事例が示すように、「オペレーション」という観点の多義的な含意は労働や計算にもとづくイメージのパフォーマンスについての具体的な考察へとつながる。こうして本発表は「自動化する映像」についての批判的検証のために、イメージのうちに私たちの身体や欲望が絡めとられるプロセスを歴史的に考察することの意義を明らかにした。

(ますだのぶひろ/九州大学)

(おたよう/東京造形大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

『SPACY』の時空間について再考する

松井 浩子

本研究は、伊藤高志の最初期の実験映画『SPACY』（1981）について考察するものである。これまで、『SPACY』をはじめ写真を用いた初期作品は、制作過程における特徴的な構造が生む視覚体験ゆえに、技術的側面や効果について語られてきた。しかし、近年の伊藤作品に通底するテーマとしての「死」が、最初期の作品にも垣間見られることを鑑み、伊藤のモノグラフを基にその起源について探ることとした。

『SPACY』は体育館の内部を写した約700枚の写真を16mmフィルムにコマ撮りしたアニメーション作品である。体育館内にパネルが配置され、そこにはその光景を繰り返すように館内の写真が貼られている。映像がパネルに向かって進んで行くとき鑑賞者はその内部に突入するよう感じられ、伊藤はこれを「突入映画」と名付けた。突入した先にはまた同じ景色が現れ、何かをすり抜けたような越境の感覚がもたらされる。発表者はこの境界を『SPACY』を読み解くひとつの指標として考察を進めることとした。『SPACY』の作品構造は、境界を強く意識させるものであるが、これは境界にまつわる伊藤の個人的な経験が関わっているのではないかと考えた。

伊藤はのちの作品に影響を及ぼしたものととして、18歳で経験した死への接近を挙げているが、『SPACY』をはじめ初期作品へのこの経験の関与は意識していないと述べる。のたうち回り、遠のく意識の中でやがて痛みも薄れ、気絶する瞬間は割と気持ち良かったと語るその経験が、そのまま『SPACY』に反映されているという根拠はない。また、空間のみで構成された本作では、それを眺める登場人物は描かれていないが、明滅しながら回転しはじめる天井、加速し、襲いかかってくる空間に飲みこまれるような感覚は、それを眺める者の気配を感じさせる。では、その眺める者とは何か？

そこで、様々な理由で身体の動きが緩慢な状態ゆえに、空虚な空間をただ眺めることしかできない「見者」という、ジル・ドゥルーズの議論をこの作品に援用することとした。檜垣によると、見者とは、弛緩し現在を生きえない身体をもつからこそ、境界にあって、生の彼方、未経験の経験としての死を見渡せる存在であり、その先にある無限をも垣間見ることができる存在だと述べる*。

このことから、死の境界を経験した空虚な空間を眺める伊藤の見者的な経験が、『SPACY』の中で息づいているといえるだろう。そして終盤に現れるカメラを持った伊藤の姿は、メタ映画的な表現とも捉えられる。だが、レンズを介して世界を眺める撮影者もまた、カメラという境界に立つ見者でもあり、無限につづく時間を映画の中に見出す者となるだろう。実景でありながら存在しない抽象世界、『SPACY』の鑑賞者もまた、境界上に宙づりにされたまま、激しいフラッシュとスピードに身動きのとれない見者となるのである。

*檜垣立哉『瞬間と永遠——ジル・ドゥルーズの時間論』第3章「見者の時間」、岩波書店、2018年参照

(まついひろこ/大阪大学)

歴史に対する個人の想像力—ナム・ファヨンの『半島の舞姫』（2019）に関する考察

馬 定延

植民地時代の朝鮮半島に生まれ、石井漠に師事し、東京を拠点に活動した舞踊家の崔承喜（1911-1969）を素材とした、韓国の現代美術家、ナム・ファヨンの『半島の舞姫』（2019）について研究発表を行った。発表者は、複数の国で行われた制作過程のリサーチにおいて、日本側のアーカイブ調査と翻訳を行い、東京における展示の実現に協力した。このような取り組みは発表者にとって、観客の立場から行われる作品研究とは異なるアプローチという意味を持っていた。

ナムが膨大な資料から作品の素材として選んだのは、中国北部の慰問公演を振り返った記事や北朝鮮から石井宛に送られた公開書簡など、一人称の発言と資料である。崔が一生の芸術的目標として追求した「東洋舞踊」とは、西洋から「輸入した」という本人の表現通り、国際交流を通じて相対化された自国の文化であった。だが、時代的な背景からその地政学的概念は、必然的に大日本帝国の大東亜共栄圏構想と重なり合う射程を持っており、それゆえ「半島の舞姫」と呼ばれた崔の行跡は韓国で批判的となった。それに対してナムの作品は、植民地出身の芸術家が困難な時代を生き抜くための戦略でもあった「東洋舞踊」に内在する多義性を新たな時間軸のなかに拡張させることによって、「半島の舞姫」を固定されたイメージから解放させ、現在と共鳴させている。

この作品が第57回ヴェネチア・ビエンナーレの韓国館で発表された際には、外光の入る透明な建築空間に合わせて展示された。その反面、2020年2月、第12回恵比寿映像祭の際には、東京都写真美術館の地下展示室の暗闇のなかで明滅する複数のスクリーンのインスタレーションとして発表された。東京で披露された作品に対する意見交換が本研究発表の動機となったが、質疑応答の時間には、作品の形式的な側面とアーカイブをめぐる研究者とアーティストのコラボレーションについて議論が行われた。対象となる時代が戦中だったこともあり、崔のアーカイブのなかに、時間軸を持つ芸術表現である舞踊は完全な形では残っていない。研究者にとってアーカイブ資料の不完全性というのは、研究自体の限界になりうる危険性をはらんでいるものだが、崔の残した言葉と写真に基づいて「想像の東洋舞踊」を創作したナムのように、アーティストの場合、その余白こそが歴史に対する個人の想像力を発揮できる可能性となりうるのである。

(まじょんよん/明治大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

「非-アバンギャルド宣言」 —メディアアートの新しい形と 方法論を巡って

織田 理史

・研究の目的・動機

研究の動機となったのは、メディアアートと呼ばれるアートの形態が、近年ますます科学との協働のもと技術化し、アートの主体がどこにあるのか不明瞭になっている、という診断である。そこで現状のメディアアートにおいて主体を見出すとすればそれは何か、その条件は何か、を問い直すことを目的とした。

・研究の方法

上述のような科学とアートとの協働は、それがさらなるアートの技術化を生んでいる様相を呈しているがように思われるがゆえに、「自動的」と形容される。そこで、同じく西洋哲学を「自動的」と形容し批判したフランソワ・ラリュエルの「非-哲学」の理論を参照し、「自動的」及び「非-」という接頭辞が何を意味するのか、文献研究的に明らかにした。

・研究の内容・研究したこと

ラリュエルの参照によって得られた「非-」及び「自動性」という概念を、メディアアートに見られるそれと対応させる作業を経て、メディアアートの自動性を「オートポイエーシス」として真に肯定するために、池田一及び李禹煥の議論を参照し、アートにおける身体性を定義した。

・研究の結論、結果判明したこと

このような一連の研究から、「非-アバンギャルド」とはどんな理論であるかを明らかにし、またその具体的な実践例として、「メディアアートのモノ化」を実際のパフォーマンス時の写真を用い提案した。



しかしPC等デバイスを単なるモノとして扱うというこの「メディアアートのモノ化」には、その物質に固有な価値故に、あるいは脆さへの考慮故に、その扱いには特別な配慮が求められることが、パフォーマンスを通じて分かってきた。今後も、理論的な考察を深めつつ、具体的な実践への回路を常に模索していくのが課題である。

(おだまさふみ/アトリエ第Q藝術)

ビデオゲームの連辞と範列

泉 順太郎

発表目的は、今日の映像再生状況に照らし合わせ、ビデオゲーム(以下:ゲーム)がどのような映像なのか規定することだった。そのために、クリスチャン・メッツの映画理論から、連辞と範列という発想を引用した。この引用により、次の2つの事柄を示した。

1: 連辞と範列が映画理論として成立するのは、「映画作家」という特異な作用域(instance)と共にであるが、そこから外れていく今日の映像を、次のように整理した。我々は、パソコンやタブレットで、一時停止や巻き戻し等々の操作を任意に挟みながら映像を視聴する。この操作により、映像は、あらゆるフレーム(コマ)にあらゆるフレームを範列として含ませてしまう(という仕方、作家という作用域を霧散させる)。この操作性に対処し、連辞形成を肯定する道は、大きく2つある。1つは操作を止めること、1つは操作自体を連辞形成性へ含ませること。後者がゲームである。

2: プレイヤーという主体形成性を考慮した上で、ゲームを映像再生(連辞形成)の一方式として示した。この際、ゲームでのカメラ操作に主眼を置き、メッツの「観客の同一化作用」の議論も参照しつつ、次のように整理した。ゲームのカメラは、外から操作されることで物語世界を映す一方、その世界内で、他の対象物(柱や壁など)と衝突し合う。このことが、外部の操作者であると同時に、物語世界内の眼を持つ「プレイヤー」を成立させる。ゲームは、来るべき映像、来るべきでない映像、来てもよい映像…といったものを、物語世界内でプレイヤーに選択を迫る範列性として縮減し、またその現実(外部)的選択の実行や実行不全(所謂game over)によって連辞を形成する、映像再生方式である。

最後に、共示自体の必然的要素としてゲームプレイ(操作)を語るのは困難であり、それ故、「ゲームは言語活動である」とまで言うのは難しいと補足した。

(いずみじゅんたろう/立教大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表[2020年9月27日/関西大学]

ファッションコレクション写真のAI画像認識に関する一考察

平野 大

昨今のAI(人工知能)技術の進歩は、目覚ましいものがある。中でもAIにおける画像認識能力の向上は、映像研究者も無関心ではいられない事柄である。こうした点を踏まえ、本発表では、ファッションコレクション写真を使用し、AIにおける画像認識能力に関して考察を加えていった。その際には、ソニーが開発した、ディープラーニング(深層学習)が実行できる高度なAI開発システム、ニューラルネットワークコンソール(NNC)を使用しながら、分析を行った。このNNCは、複雑なプログラミングに煩わされることなく、AIを直感的に操作することが可能であり、AI研究の裾野の拡大に確実に寄与するものであるように思われる。本研究は、このNNCを使用しながら、感性や趣味判断が重視されるファッションコレクション写真の分類にAIの画像認識が、どのようにいかされていくか検証を行ったものである。

具体的には、AIによる「トレンド感性分類」の実践を通して、人間の趣味判断とAIがどのようにかわるかを考えていった。トレンド感性分類とは、ファッション表現としてのテイスト、つまり趣味判断を言語的に整理したものである。これは、ソフィスティケート系、エレガンス系、ロマンティック系、エスニック系、カントリー系、アクティブ系、マニッシュ系、モダン系というファッションテイストの8つのトレンド感性軸によって構成されている。本研究では、まず、8つの感性分類画像を認識するニューラルネットワークをNNCで構築した。次に、ファッションコレクション写真を発表者が自身の感性や趣味判断に従い、8つの感性軸に分類していった。これらは、AIに学習させるための答えつきデータとなる。これらの分類された画像をトレーニング用とテスト用に、8対2の割合に分け、NNCに学習させた。このトレーニング用画像でNNCは、それぞれの画像の特徴量をつかむ。その後、テスト用データで、トレーニング用画像から、NNCが見つかった特徴量に基づき分類させ、学習の成果を評価した。

この実践を通じて、人間の感性や趣味判断による画像分類をどこまでAIが学習し、その特徴量を把握できるのかということを検証した。その過程で、8つのトレンド感性を分類することについて現時点では、ディープラーニングでもまだまだ難しい面があるということがわかってきた。一方でロマンティック系と他のトレンド感性軸との2値分類をNNCで行ったところ8割以上の正確度をはき出すことができた。この結果から、8つのトレンド感性の分類においては、AIの画像認識能力は依然として限定的といえるが、2つのトレンド感性軸比較では、かなりの精度を持ちつつあることが明らかになった。

今後は、本研究をふまえて、AIの画像認識能力の向上が、映像学という枠組みの中で、どのように捉えられるのかについて考察を深めていきたい。

(ひらのだい/国際ファッション専門職大学)

CGによる2次元-3次元空間の遷移と融合の表現研究

野地 朱真

画像に立体的な印象を与える要素として、明暗階調幅の多寡がある。ここでは動画の時間軸において階調の少ない平面絵画的な表現と3次元CGによる立体的な多数の階調を有する画像が同一シーン中で遷移する様子を新しい視覚効果として期待し、破綻無く変容させるための手法を試みた。映画やゲームに見られる3次元CGでは、一定の様式化を有する立体的な表現が流布する一方で、階調幅の少ないセルアニメの表現を採る例も多い。しかし、2つの異なる調子の絵が時間軸上で漸次変化し往來する表現は見あたらない。そこで画像処理により、平面絵画的な画像に対し階調幅が多く遠近感を写實的に表すCG画像へ遷移する方法を次の手法で求めた。画面を構成する要素として①対象中心キャラクタ②背景画像の二つに分け空間全体の遠近を求めた。①部分の3次元から2次元平面絵画への遷移は、右図の3次元でレンダリングした画像の明るい階調部分と暗い陰影部分のレンジを狭める。また輪郭抽出で生成した線幅の太さおよび滑らかさを0~8ピクセルで変化させた。②では遠景・中景・前景に分け、空気遠近法により色調を変化させた。前景を平面的画像から3次元CGに透明度調整で漸次置き換え、且つ前景・後景に焦点ぼかし効果を与えた。その結果、平面絵画的な表現が立体的に立ち上がってくる効果がほぼ破綻なく出来た。また2階調の画像から3次元への変容では期待した効果は余り得られなかった。

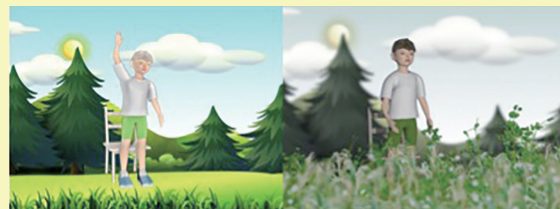


図1 2次元絵画的階調の画像(左)3次元立体的階調の画像(右)

(のじすま/尚美学園大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

災害アーカイブの映像生態系としての特性に関する考察

青山 太郎

本発表では、インターネット上で公開されている災害関連のビジュアル・アーカイブが視聴者や記録者にとってどのようなメディアとして機能しているのかを、東日本大震災発災直後からせんだいメディアテークが運営している「3がつ11にちをわすれないためにセンター」(わすれん!)と、朝日放送が阪神・淡路大震災25年にあわせて公開した「取材映像アーカイブ」を中心に取り上げて報告した。

本研究では、まずアーカイブの概念が実践において拡張されていることを再確認し、今日のデジタルアーカイブにおいてはユーザーが複数の資料を回遊的に見ながら、それらを意味論的にネットワークさせているということを検討した。

次に、デジタルアーカイブとしての「わすれん!」と「取材映像アーカイブ」について、それぞれの個別の映像記録とサイト全体のデザインを調査することで、その背後にある理念と特性について考察した。

ここでは「わすれん!」は高度に個別性と同時代性を志向しているという点で非常にダイナミックであり、すでに「一定の知識と理解」を有しているリアルタイムのユーザーにとってはきわめて創造的な「場」として機能している。つまり、テレビを中心とする既存のメディアによって形成された知識とイメージを脱構築するという意味においてそれはユーザーの創造性を触発するものであると言える。しかし、長期的な記録継承という視点に立てみると、そのデザイン思想は必ずしもつねにユーザーフレンドリーではないということが分かってきた。

一方、「取材映像アーカイブ」は、対象とする資料の範囲を限定することで、予備知識のないユーザーにも閲覧・検索しやすいデザインを作り上げている。アーカイブとしてスタティックで完結しているという側面はあるものの、Google Mapの操作にともなって拡大縮小する可変的な映像のブロックによって、閲覧者はその資料同士の空間的・時間的関係を直感的に理解することができる。それゆえに、そこに潜在する複雑なストーリーラインの束を閲覧者は動的に読解することが可能となり、その意味で、同アーカイブは「未知なる出来事を想起する」という意味においてユーザーの創造性を喚起すると言える。

また、いずれのアーカイブにおいても、ユーザーの経験を1クリップ単位の解釈や意味理解に還元せず、他の映像と合わせ見る経験として捉えることで、その創造性や課題が見えてくる。ひとつの閉じた生態系のなかで異なる映像をパッチワーク的につなぎあわせ、独自の視聴体験をユーザーが自ら織りなすというアーカイブ体験は、「見る」というふるまい本来の能動性を発揮し、記録者の意図や想定を超えたところにある出来事への記録の回路を作り出すことにつながると考えられる。

(あおやまたらう/名古屋文理大学)

スマートフォン・タブレット端末での映像表現の可能性

宮下 十有

タブレット端末の撮影機能は、個人発信はもとよりプロの制作にも活用されている。映像の視聴環境としてのタブレット端末は、画面は小さいものの、いつでも、どこでも、映像を視聴することを可能とした。本発表では、小学校の課外活動であるアフタースクール事業「デジタル・クリエーション」における児童を研究の対象とする。単発のワークショップとは異なる継続的なワークショップ形式の取り組みによって保障される試行錯誤と、長期観察での児童たちの学びと制作の変遷をまとめ、児童の映像作品の表現の分析から、多様性、表現活動を支援する機材としてスマートフォンやタブレット端末の可能性について考察した。

小学校のICT環境は文部科学省のGIGAスクール構想、令和2年度小学校新学習指導要領でのプログラミング教育必修化に加え、2019年冬以降のコロナ禍において大きな変化が予想される。研究対象のS小学校は、2014年よりタブレット端末を積極的に導入、分析対象の令和元年度卒業児童は4年生より1人1台の私物タブレット端末を利用して授業を受けていた。また「デジタル・クリエーション」の活動では、サイトの閲覧制限がなく、アプリも自由に導入できるiPad miniを提供、3年生でプログラミングによるアニメーション制作、4年生でストップモーション・アニメーション制作、5年生で記録動画を制作した。

6年生ではプログラミングトイなどを後輩に紹介する動画を制作した。他者に伝えることを想定することで、映像制作を促すきっかけになっていたことが大きな変化である。制作時は役割分担をし、Keynoteで編集、自力で動画を完成させる力も身に着けていた。また、児童自ら要望した描画アプリを導入し、キャラクターを描画、アニメーション化、さらに著作権にも配慮したミュージックビデオを制作し、いずれの児童もこれまでとは異なる映像表現に取り組んでいた。

児童の要望に対応し制作に必要な十分な環境整備をし、自由な表現を保証する制作支援により、4年間にわたる多種多様な映像表現が可能になった。またデジタルなモノづくりをテーマとした場で映像制作に取り組んだ結果、多様な形で映像を通じた技術との出会い、自分の表現を拡張・獲得されていた。

学校、課外活動、家庭での学びの場にタブレット端末を利用することで、その利活用がシームレスになった。児童たちは自らの経験知からアプリを適切に選択、作りたいコンテンツの制作解説サイトや動画から自発的に技術を習得し、表現活動の幅を広げることを可能にしていた。これは児童に限らず市民に広がる映像表現の在り方を考えるきっかけになる。誰もが映像制作者になれる可能性が担保された今、市民による多様な映像表現への試行錯誤の時期であり、今後より多くの市民による映像が広がる可能性が期待される。

(みやしたとあり/椋山女学園大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

アニメーション研究史の試み

小出 正志

研究の目的・動機および本発表の位置付け

これまで2015年「学生アニメーション作品の管理・保存と利活用に関する一考察」、2016年「アニメーションとメディア芸術/メディアアートの関係について」、2017年「学生アニメーションの振興・奨励に関する一考察」、2018年「美大におけるアニメーション教育」、2019年「メディア芸術の定義とアニメーションの概念と現象」など、アニメーションを問題の場とし、高等専門教育とその成果である学生アニメーションあるいは文化・産業振興に伴い生じたメディア芸術の概念とアニメーションの関係などについて発表を続けてきた。本発表では比較的検討の少ない日本のアニメーション研究の経緯や特徴に関し、総括的に考えることが目的となる。

研究の内容・研究したこと

●概要

1990年代以降研究も盛んになり、2000年代以降は大学や大学院に学科・専攻等が設置され、アニメーション制作や研究での学位取得も増えた。作家・作品、スタジオや産業・文化、また歴史研究、文学研究、心理学研究などの研究は比較的盛んとなったが、アニメーション教育史・研究史の取り組みは限定的である。ここでは日本のアニメーション研究を時代的に区分し、各期の特徴的動き、主要著作、象徴的作品、人物や研究の志向・背景などの特徴を考える。

●日本のアニメーション研究の年代的区分

【第1期】～1945年、作品：『塙四内名刀之巻(なまくら刀)』1917年・『桃太郎 海の神兵』1945年、著作：『漫画映画論』1941年、出来事：国産アニメーション製作の成立・戦時下の国策アニメーション製作

【第2期】1945年～1990年頃、作品：『白蛇伝』1958年・『鉄腕アトム』1963-66年、著作：『アニメーション入門』1966年・『日本アニメーション映画史』1977年、出来事：日本アニメーション産業の成立・アニメブーム到来

【第3期】1990年頃～、作品：『新世紀エヴァンゲリオン』1995-96年・『千と千尋の神隠し』2001年、著作：『日本アニメーションの力』2004年・『アニメーションの事典』2012年、出来事：1997年文化庁メディア芸術祭創設・1998年日本アニメーション学会設立・2003年三大学にアニメーション学科・専攻等開設。

画期の検討課題としては年数ではなくイベントの量的側面に注目し4期に画すことが上げられる。その場合1980年頃・2000年頃が分節の候補と考えられる。

研究の結論、結果判明したこと

●日本のアニメーション研究の特徴

純学術研究のみならず広義の研究が含まれ、趣味的な研究、ジャーナリスティックな研究が含まれる。学術研究と非学術研究に未分化な部分も多い。学術研究でもアニメーションそのものの研究ではなく単なる研究のトピックでしかない研究も多数ある。また愛好家的研究者と研究者的愛好家というグレーゾーン問題が存在する。

(こいでまさし/東京造形大学)

放送作家像の時代的变化とYouTube

金 龍郎

放送作家志望の若者と話をすれば、かつては小山薫堂やおちまさなど、目標とする放送作家の名前が真っ先に挙がったものだ。が、近年はそれがない。代わりに『『イッテQ!』みたいなのをやりたい』等と番組名が挙がるようになった。どうしたことなのだろう。本研究は、放送作家像の時代的变化を俯瞰し、特に近年、放送作家像が見えにくくなっている現状について考察したものである。

テレビ黎明期は、『光子の窓』(1958年～)の三木鮎郎、キノートル、永六輔や『シャボン玉ホリデー』(1961年～)における青島幸男らのように、軽音楽や軽演劇(特にコント)の素養を持つ人材が放送作家に起用された。そして、青島に鍛えられた弟子たち(河野洋、奥山伸仲、田村隆ら)は、やがて『8時だよ!全員集合』や『巨泉×前武ゲバゲバ90分!』(共に1969年～)等でテレビの黄金時代を築く。いずれも、手間暇かけて緻密に作り込んだ台本を重視し、アドリブを嫌う番組であった。

その後、逆にアドリブを歓迎し、ハプニングの面白さを重視する『欽ちゃんのドンとやってみよう!』(1975年～)や『オレたちひょうきん族』(1981年～)のような番組が主流になると、大物タレントとの親密な関係性を武器とする放送作家が重宝がられた。出演者サイドに軸足を置くいわゆる座付作家だ。

さらに、『天才・たけしの元気が出るテレビ!!』(1985年～)の「放送作家予備校」が契機となり、演出サイドに軸足を置く放送作家も次々誕生する。テリイ藤の薫陶を受けたそーたに、おちまさとらがそうだ。彼らは、『電波少年』シリーズ(1992年～)で笑いをドキュメンタリー化してみせ、タレントに頼らない企画重視の番組でテレビ業界を席巻していく。

こうして番組の方向性と共に放送作家像も大きく様変わりしてきたわけだが、実はこの時代の変化は、手間暇をかけて作り込むものの完成度の高さや細部へのこだわり(＝作家性)を捨て、低予算で視聴率がとれるものを効率よく量産すること(＝採算性・収益性)に重きを置くこととする流れであったとも言える。

現在放送されている番組のスタッフロールを見れば、構成費が大幅にカットされている実情がよくわかる。構成スタッフが少ないからだ。そして、そんな中であって桜井慎一が24本ものレギュラーを抱えていることに象徴されるように、一部の放送作家とそのグループに仕事が極端に集中している。

そこからあぶれた放送作家たちは、同じくあぶれがちなタレントらと共に、こぞってYouTubeに進出している。加えて、以前なら放送作家に憧れていたと考えられる若者たちが、テレビよりもYouTubeに面白さと可能性を見出している。

放送作家像の時代的变化を見ていくと、「放送作家のテレビ離れ」と言える現実に気付かされるのである。

(きんたつろう/日本大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

メディアの変化と見ることに ついて一覗き見るという行為

荒木 慎太郎

本発表では、現在の見るという行為において窓の機能と性質が強くなっているのではないかと気が付きから、現在の多様なデバイスでの視聴における見るという行為と「覗き見る」ことを考えることを目的に、アルフレッド・ヒッチコック監督『裏窓』(Rear Window, 1954)を用いて「覗き見る」と窓の関係、空間、倍率と見ることとの関係、について論じ、『裏窓』と現在のリモート配信のウィンドウに見られる窓の機能と空間の比較を行った。

ヒッチコックは『下宿人』(The Lodger, 1927)においてサイレント映画の時代に目線とガラスの下から撮影したショットで足音と動きを見せたが、『裏窓』の覗き見ることはアトリウム構造の集合住宅を舞台に窓から住人の生活を覗き見て繋げることで殺人事件を目撃し観客に目撃させる。主人公が覗き見る際の拡大倍率は裸眼、双眼鏡、カメラの望遠レンズで区別され、最も拡大倍率の高いカメラの望遠レンズで覗き見るシーンでは見る対象以外の周辺情報は読み取りにくく、主人公の覗き見て繋げた推理もまた視覚と同様に他者からもたらされる意見や周辺情報を見ようとしな。

『裏窓』の覗き見ることに見られる、窓を通して視界に入ってしまう住人の生活を拡大し切り取り覗き見ることの習慣性は現在の小さなデバイスでの視聴と類似する構造があることを示し、Zoomに代表されるリモート配信で共有する空間としてのウィンドウと『裏窓』の窓の類似性についての考察を行い、リモート配信で共有する空間としてのバーチャルな部屋と『裏窓』の空間で共有されるアトリウム構造の集合住宅の性質の差異についても検討を行った。

覗き見るという行為は『裏窓』においても現在のデバイスによる視聴においても、覗き込むという動作を必要とする。それは拡大見たいというシンプルな欲求であり、ウィンドウが小型化すると覗き込むという性質は強まる。窓の機能には採光、換気や出入口や外を見るための「あな」があり、小さなあなになるほど観察のプライバシーは高まり、見える範囲は狭くなる。

『裏窓』の窓で覗き見たような社会やコミュニティとの繋がり、暇つぶしに眺める、逃避の対象といった窓の機能は現在、個人のポケットの中にもたらされ、その小さなウィンドウは拡大するために覗き込むという「覗き見」のような性質をもっているのではないだろうか。

今後は、この窓の性質と見ること、見られることに加え視覚の外の音と理解についても考え研究を進めたい。

(あらきしんたろう/花園大学)

『miniature』 —アウトフォーカス・マクロ・ 電動ジンバル撮影による8ミリ シネフィルム表現

川口 肇

生後間もない乳児はほとんど視力はなく、生後3ヶ月で僅か0.01程度の視力であるという。その視界は、我々が知覚するような鮮明な像ではなく、ぼんやりとした光や、色だったりするのだろう。

しかしそもそも我々の目前にあるものは、茫漠たる空間に反射拡散される連続して変化する電磁波に過ぎない。制度化された人間の眼と脳が、それらの電磁波から像を構成し、着彩し、記号に変換し、意味づけているに過ぎない。そういった軀から逃れ、かつて見ていたであろう「光景」を取り戻すことはできないか。

本作品では「アウトフォーカス」というシンプルな手法によって、桜散る春の風景を光と色のしみに変換する。被写体の意味を剥ぎ取り、原初的な視覚体験を試みる作品とした。

■撮影光学系とフォーマット、電動ジンバル

16ミリシネカメラ「ボレックス」用広角レンズSWITAR 10mmをレンズ交換式Single-8シネカメラのZC-1000に装着した。極小のフィルムサイズたる8ミリは10mmレンズを35mm換算で約60mm相当の画角とする。このレンズによって被写界深度を極めて浅くとり、意図的に大きくぼかした画作りとした。

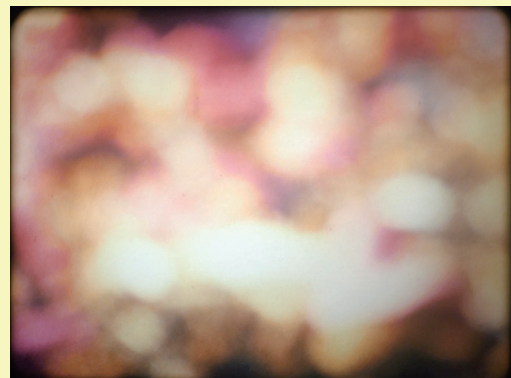
これをデジタル一眼カメラ用の小型電動ジンバルに載せた。現代の映像技術の象徴の一つ、「ドローン」の副産物であるジンバル技術。これを用いて手持ち移動による超ローアングル・マクロ撮影を行った。

■16fpsということ

肉眼はスキャンや間欠刺激による仕組みを持たない。“FPS”(フレーム数/秒)による視覚は肉眼にはない“映像独自の質感”といえるだろう。シャッターの開閉が自覚されないギリギリの値として、映画の黎明期には16FPSが採用された。

60pといった高FPS、高解像度の所謂「ヌルヌル動く」、肉眼感覚に近いデジタル映像が普通になっていく中、低いFPSや粒状性の粗い、サイズの小さなフィルム、これらは“映像独自の質感”をより強く感じることでできるメディアと考えることができる。

本作品では24fpsで撮影し、16fpsで上映する形をとった。



『miniature』8mmfilm / 6 min / 2019

(かわぐちはじめ/尚美学園大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

『女拓／クレーン／ヘリコプター～嶋本昭三トリロジー～』 (Video作品、17:00、2019)

伊奈 新祐



本作品は、関西の「具体」の作家として知られる嶋本昭三氏のパフォーマンス作品のドキュメントをベースとして制作した3部作をまとめたDoc Art (ドキュメンタリー・アート) 作品である。一人の作家の作品記録をひとつの映像作品としてまとめることによって、約20年間のメディア状況の変遷を反省的に報告する。

以下の3作品がベースとなった。

1) 『女拓』(1997)

アナログテープ編集からコンピュータによるデジタル編集(現在、一般的になったPCによる“ノンリニア編集”)への移行を確認する目的で実験的に制作した作品である。撮影対象は、嶋本氏のスタジオでの「女拓」の制作風景。

現在のHDの前のSDフォーマット(720*480)での“フル画面”による通常の映像制作の可能性を確かめるためであった。Premiereを中心にミックスやマスク機能に着目して制作した。

2) 『クレーン・パフォーマンス』(2004)

撮影対象は、西宮のヨットハーバーに設置された「クレーン・パフォーマンス」専用の場所での制作風景。

AEによるレイヤー機能に着目し、ムーヴィング・マスクによる合成やタイムリマップを中心に制作した。

3) 『ヘリコプター・パフォーマンス』(2018:写真)

撮影対象は、嶋本氏によるイタリアで行われた「ヘリコプター・パフォーマンス」(2005)の制作風景。1回のパフォーマンスだけの撮影であったので、素材が十分でなく次回のパフォーマンスの機会を待っているうちに時が過ぎ、嶋本氏が亡くなられた。ともかくSDフォーマットのデジタルカメラで撮影した素材をHDフォーマットの画面で構成することにした。SDフォーマットの素材をAEの3Dレイヤー機能で疑似3D空間の中を飛ばすように構成した。

映画の誕生から120年以上が経過し、インタラクティブ、リアルタイム生成(audio-visualの一体化等)の可能性を探究する時代となり、「映像2.0」といった新たな映像表現のフェーズを考えるときであろう。

(いなしんすけ/京都精華大学)

『夢の中で倫理が生まれる』 —パフォーマティブな映像空間の構成とその考察

原田 健一

映画『夢の中で倫理が生まれる』は、1996年アイルランドのアラン諸島の動画と、2019年新潟島の写真によって構成された作品である。現在から1996年のアラン諸島の記憶の夢をたどりつつ、2019年に新たに写された新潟の映像の記録をつなげる。「ここ」と「あそこ」を架橋しようとする試みである。「ここ」とはアラン諸島のイニシュモア、イニシュマーン、イニシヤの島々であり、「あそこ」とは濁ったどこにも存在しない、にいがた島の今である。

この試みを展示上映会場である砂丘館では、動画と写真が並存し展示上映されるだけでなく、2020年2月8日午後4時に、舞踊家である堀川久子によって、2020年の現在と、1996年の動画の世界をつなげるべく、パフォーマンスが試みられた。展示上映会場である歳で堀川久子が踊り、その動きに導かれるように、赤いセロファン色に満たされた和室に移動する。黒い布をかぶってうづくまる堀川の動きに観客が注視するなか、廊下から甲高い笛の音が響きわたり、鳥男のような映像作者が登場する。赤いセロファンをカポータ(闘牛士の布)のように振り回し堀川のまわりをぐるぐる動いていく。堀川は黒い布を纏いながら吶喊の声—どもるような、震えるような声を出し、身をよじらせる。鳥男は、部屋の隅にあった、足踏みオルガンから音の流れ出させ、鳴り響かせると消える。踊り手は徐々に、黒い布をかぶったままその蠢動は止む。

映画『夢の中で倫理が生まれる』は、こうした全て、2020年の砂丘館の展示上映空間を写し、そこでパフォーマンスを記録しつつ、アラン諸島の動画へと移動し、再び、砂丘館の日本家屋での儀礼となり、再び島の映像となる。組み込まれた時間と空間が幾重にも重ねられ、過去と現在、目の前の現実とが複雑に交錯し、映像が創発する新たな時空間を現出させようとする。



(はらだけんいち/新潟大学)

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

日本映像学会第46回大会・研究発表 [2020年9月27日/関西大学]

映像作品『Sympathy for the earth –The Boring Stones–』

安部 裕

日本大学芸術学部と石川県小松市は2019年4月23日、教育や市の課題解決などで協力する包括協定を結んだ。8つの学科を有する総合芸術大学として、小松市で何が出来るのか。芸術コースを有する小松市立高校での出前授業のようなありふれた交流の他に、総合芸術大学ならではの研究成果を小松市のために役立てられないか、と言う観点で写真・美術・音楽・演劇・放送の5学科の教員と学生が一体となり物創りを行なった。その結果を抽象的にまとめたのが本作「Sympathy for the earth –The Boring Stones–」である。

写真学科の学生が写真を撮り、美術学科・彫刻コースの教員が小松市の名所である石切場で作業し、音楽学科・情報音楽コースの教職員が小松市や石切場をイメージした楽曲を制作し、演劇学科・洋舞コースの学生が石切場で踊る。その様子を放送学科の教員が演出し、学生と共に撮影及び編集を行った。まさに総合芸術大学の集大成とも言える共同作業である。一見ふざけているようにも見える映像だが、国会議事堂にも使われている石を産み出した滝ヶ原石切場を舞台に、それぞれの学科の特色を活かし一つの形にまとめた。専門性の高さゆえ、普段は学科を跨いで共同作業を行うことは少ないが、今回の経験を基に新たに協働して作品を創る土壌を生み出したことは画期的な成果である。

同時に、放送学科として撮影に特化した研究として、昨今テレビ番組で多用されている業務用ビデオカメラ及びスチール写真用の一眼レフカメラの動画機能での撮影検証も行った。結果としては動画撮影に特化した業務用ビデオカメラよりも、一眼レフカメラの動画機能の方が色相及び明るさの点で優れていることが判明した。ズームなどの操作性は業務用ビデオカメラに利点があるが、結果として目に触れる映像の質としては一眼レフカメラの動画機能は突出したものであった。今後、放送学科の教育として実習でどのカメラを選択するかの参考にもなった映像であった。

本作自体は単なる記録映像だが、この映像と小松市立高校でのワークショップの様子を交え、放送学科が小松市のテレビCMを制作し、実際に北陸朝日放送で放送された。その元映像として、今回の映像発表は意義のあることとなった。

(あべゆたか/日本大学)

“Animazon 2019”—ブラジル・ベレン、アマゾンのジャングルと日本アニメ・マンガの熱狂

芦谷 耕平

マンガ・アニメ系イベントの世界への拡がり、IOEA (International Otaku Expo Association/国際オタクイベント協会:世界のアニメ漫画・オタクイベントが一同に集まる協会)の加盟団体が2019年12月26日時点で50の国と地域、138イベントある。毎年、世界中で1000を超える数のマンガ・アニメ系オタク文化をテーマにしたイベントが開催され、それらのイベントへの参加者数の合計は2000万人を超えと言う(IOEA調べ)。

今回作者が訪れた“Animazon 2019”「アニマゾン」はブラジル・ベレンで毎年開催されている、IOEA非加盟の中規模イベントである。アニマゾンの成り立ちは、17年前の2003年に誕生し、一番最初はアニメ愛好家たちの友人間15人くらいで集まってアニメと一緒に観ましよう、という集会だった。翌年から口コミで輪が広まり、イベントとなり、コンベンション形式へと発展していく。2019年は2日間で6000人超を動員(主催者調べ)した。ネット配信時代の黎明期(Youtubeのサービス開始が2005年~)、往年の名作アニメ(聖闘士星矢、セーラームーン、ドラゴンボールなど)の放送はあったが、最新の日本製アニメを見たくても観られない状況の中、動画配信サービス、SNSの発展・普及とともにイベントも大きくなっていった。現在はベレン領事館も全面協力の元、開催されている。日本アニメへの飢餓感がイベントを生んだと言える。

日本のアニメと海外への展開では、サブスクプラットフォームに惨敗の日本ビジネスの現状の中で、「現在は『プラットフォームからコンテンツへ』という流れです。今までは各社がプラットフォームになろうとしていましたが、もはやそれも飽和状態。ユーザーが求めているのはコンテンツなので、いかにおもしろいコンテンツを独自で制作できるか、もしくは契約できるか」(ITジャーナリスト:三上洋氏)とある。このコロナ禍の中、本年秋に大ヒットし日本経済の救世主となった『鬼滅の刃』のように、日本アニメの更なる良質の作品を提供(輸出)し続けていくことが肝要と言える。

今後の課題と展望としては、日本マンガ・アニメ系イベントの隆盛と親日ファンを増やしていくこと。コンテンツは未だ良質で世界に発信できる人気作品を作り続けているが、その制作現場の維持を今後出来るのか?と言う問題。広めるためのプラットフォーム(世界配信・サブスク系)も確立したので、イベントなどリアルタイムで共有できるLIVEの場を設ける。現地のファンたちとの交流・触れ合いの場を増やしていく。などの点が挙げられよう。今後も日本アニメの世界への伝播・展開を注視して行きたい。

(あしやこうへい/宝塚大学)

第47回通常総会 (書面議決)報告

6月10～30日に書面議決を行いました第47回通常総会は皆様のご協力により無事に成立し、すべての議案が承認されましたので、ここにご報告申し上げます。

1. 総会の成立

総会開催時の正会員数 740名(2020年4月1日時点での会員数741名に対し、その後の新入会員2名、退会者3名)

定足数(正会員数の3分の1以上) 247名以上

返送された議決権行使票 318通

よって総会は定足数を満たして成立。

(参考: 不切後到着票 18通…上記の318通には含まず)

2. 議案の承認

(I) 報告承認に関する件

議案(イ) 2019年度事業報告 承認316通、不承認0通、棄権2通

議案(ロ) 2019年度収支計算報告および監査報告
承認315通、不承認0通、棄権3通

議案(ハ) 第24期役員選出結果報告 承認315通、不承認1通、棄権2通

(II) 審議に関する件

議案(イ) 第24期正副会長選出 承認313通、不承認0通、棄権5通

議案(ロ) 2020年度事業計画案 承認315通、不承認0通、棄権3通

議案(ハ) 2020年度予算案 承認314通、不承認0通、棄権4通

よってすべての議案は出席者(議決権行使票返送者)の過半数の承認を得て可決(総会決定の日付は2020年6月30日とします)。

日本映像学会第47回大会 第二通信

大会実行委員会委員長 関口敦仁

I 大会概要

1. 会場：愛知県立芸術大学
2. 会期：2021年6月5日(土)、6日(日)
3. プログラム(予定)
 - 第1日：
 - ・講演「(仮)表現としてのポスト・ドキュメンタリー」
越後谷卓司(愛知県美術館主任学芸員)
司会：関口敦仁(愛知県立芸術大学)
 - ・研究発表/作品発表
 - ・懇親会はありません。
 - 第2日：
 - ・研究発表/作品発表
 - ・理事会/第48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)にてお知らせ致します。
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「**大会参加申込**」フォームより申し込み下さい。大会参加の申込期限は、**2021年5月10日(月)**とします。
6. ※ 大会は対面での開催を予定しておりますが、COVID-19の感染状況によって、遠隔による開催になる可能性があります。その決定は3月末の理事会で予定しておりますが、決定の詳細は大会ウェブサイトにてお知らせ致します。

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、2020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。申し込み後、受領確認の自動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。**なお、今大会から「発表申込」の字数(800~1000字)等が変わりました。**提出された発表テーマと内容は、大会実行委員会によって正式に受理された後、原則として概要集にそのまま掲載しますので、発表概要集に掲載される原稿を前提に作成下さい。発表の申込期限は、**2021年2月22日(月)**とします。
3. 発表申込は、日本映像学会理事会(2021年3月20日(土)開催予定)での審査・承認後、大会実行委員会が正式に受理します。
 - ・受理に関しては、期日までに、①入会手続きや会費納入を完了する、②理事会の所見をふまえた概要の再提出をする、等の条件付き受理も含まれます。条件を満たさない場合、受理は取消となります。
 - ・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。

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からの接続は原則としてHDMIのみ使用可能です。HDMI

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、作品発表においてその他の機材の使用を希望する場合は原則として発表者にご用意いただきますが、必要に応じて個別にご相談ください。なお、VGA端子、ブルーレイプレイヤーは会場には設置されていません。

IV 会場へのアクセス

愛知高速交通東部丘陵線(リニモ)芸大通前駅より徒歩15分

詳しくは下記リンクをご覧ください。

・愛知県立芸術大学の交通アクセス

<https://www.aichi-fam-u.ac.jp/guide/guide04/guide04-01.html>

・愛知県立芸術大学のキャンパスマップ

<https://www.aichi-fam-u.ac.jp/guide/guide02/guide02-01.html>

日本映像学会第47回大会実行委員会

委員長：関口敦仁(愛知県立芸術大学)

副委員長：森 真弓(愛知県立芸術大学)

委員：石井晴雄(愛知県立芸術大学)

委員：伏木啓(名古屋学芸大学)

委員：宮下十有(椋山女子学園大学)

委員：平川祐樹(愛知県立芸術大学)

委員：村上将城(名古屋学芸大学)

委員：片山一葉(愛知県立芸術大学)

実行委員会事務局

〒480-1194 愛知県長久手市岩作三ヶ峯1-114

愛知県立芸術大学デザイン専攻内

日本映像学会第47回大会実行委員会

大会ウェブサイト：<http://jasias.jp/eizo2021>

メールアドレス：aichifam-convention@jasias.jp

編集後記

総務委員会 西村安弘

年に1度のペーパー版の会報(第190号)をお届けします。年3回の会報の内、10月発行の第189号で本来は総会及び大会報告を掲載するべきところですが、関西大学での第46回大会(オンライン)が9月26日、27日へと延期されたため、今号でご報告することになりました。

さて、新型コロナ・ウィルス感染症の対策として、4月7日に緊急事態宣言が発出され、大学のみならず、劇場や映画館の興行にも多大な影響を及ぼすことになりました。歌舞伎の公演は、3月からの休演を余儀なくされ、13代目市川團十郎の襲名披露も中止となってしまいました。歌舞伎座は8月から1日4部制、幕間なしという変則的な興行で再開されましたが、十二月大歌舞伎『日本振袖始』では、坂東玉三郎が濃厚接触者と認定され、尾上菊之助が代役を務める事態になりました。今号の展望欄には、日本演劇学会会長の永田靖先生に、コロナ禍における演劇・劇場についてご寄稿いただきました。

東京造形大学名誉教授で、本学会の元会長の波多野哲朗先生が、10月2日に逝去されました。東京造形大学で一緒された小出正志先生に、追悼文をお寄せいただきました。波多野先生は日本大学芸術学部でも長らく教鞭をとられました。編集子の学生時代には、ダドリー・アンドリューの『主要映画理論』(1976)購読の授業で、関西訛り(福井弁?)の柔らかながら舌鋒鋭い語り口が耳に残っております。慎んでご冥福をお祈りします。

(にしむら やすひろ／総務委員会、東京工芸大学)