

IMAGE ARTS AND SCIENCES

日本映像学会報 No. 194, 2022

VIEW 展望

脚本家はどこへゆく～創作者が末端にいる日本の制作事情～／小山 正太…2

MEMORIAL 追悼

佐藤忠男さんを悼む～これからのことも／石坂 健治…3

INFORMATION 学会組織活動報告

総務委員会…4 研究企画委員会…4

映像表現研究会…5 映像テキスト分析研究会…6

映像文献資料研究会…6-7 アニメーション研究会・映像心理学研究会…7-8

クロスメディア研究会…9-15 アナログメディア研究会研究会…16-20

ショートフィルム研究会…20-21 ドキュメンタリードラマ研究会…21-22

アジア映画研究会…22 映像ビジネス研究会…23 映像アーカイブ研究会…24-25

映像人類学研究会…25-26 東部支部…26-27 関西支部…27-28

中部支部…28-29 西部支部…29-30 日本映像学会第48回大会第三通信…31-32

FROM THE EDITORS

編集後記…32

「Image Arts and Sciences / 日本映像学会報第194号」2022年5月15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

脚本家はどこへゆく

～創作者が末端にいる日本の制作事情～

小山 正太

2020年春。担当したテレビドラマの放映が延期になるなどし、脚本家として廃業を覚悟した。数ヶ月後には感染対策をしたうえで撮影が進み、私の危惧は的中せずすんだ。不謹慎かもしれないが、脚本家の労働環境はコロナ禍により改善された。打ち合わせがオンラインになったことで無駄な交通時間と費用を削減され、専業の脚本家は執筆時間を増やすことができる。私のような兼業作家は職場にいながらオンラインでスタッフとやりとりできる。おかげで私は大学教員をしながら脚本の仕事は今も続けられている。

大きく変わったのは労働環境だけではない。発注元もテレビ局だけでなくNetflixなどの配信会社という例も増えた。仕事のチャンスが広がったこともコロナ禍の副産物と言えるだろう。

さて、ここからは下世話な話を綴りたい。大枠は脚本家の現状と先々の話だが、私がこよなく愛するお金の話が中心になってしまうことをご容赦いただきたい。

まず脚本家の原稿料は協会の規定により、1時間モノの作品であれば最低40万円ほどを支払う決まりがある。それに加えて映像ソフト・配信・再放送での二次使用料が支払われる。これだけ聞けば少々贅沢な給与体系に思われるかもしれない。だが、ルールは破るためにあると言わばかりに原稿料のダンピングを行うプロデューサーがいる。さらに会社ぐるみで脚本家に払うべき使用料をちよるまかした例もあるらしい。さすがにそこまで酷い仕打ちを受けたことはないが、私自身も破格の原稿料を提示された時のショックは忘れられない。文句を言えば業界で生きていけなくなる気がして泣き寝入りするしかなかった。弱気な自分を嫌いになり、自尊心が低くなる。

「私には言い返す強さも、畏怖の念を抱かせるほどの才能もない」

呪いのような自虐は、10年近く経った今でも小骨のように心に引っかかる。私だけでなく多くの脚本家がデビュー時の痛みを忘れられずにいる。

それを乗り越えて実績を積み重ねる作品の規模が大きくなる。喜ばしいことに見えるが、予算が大きくなるほどスポンサーの規制は厳しくプロダクションの要望は多くなり、幅広い年代に理解できるものを求められる。ブレイク・スナイダーのSAVE THE CATの法則を模範とするプロデューサーも数多い。酷い場合は「俺のヒットのセオリーに従え」と言う者までいる。

各所のつまらない意見に雁字搦めとなり、特に若手のうちは創作の喜びは皆無に等しい。バジェット数百万の小規模の作品も、数億の製作費の案件も経験してきたが、ビッグバジェットの方が数段難しい。「低予算なのに名作が生まれた」という評価は散見するのに、「ビッグバジェットなのに形にできたのはすごい」という意見がないのが不思議なくらいだ。

それでもなぜ多くの脚本家が書くことにしがみつき、朝ドラ・大河を目指すのか？

書くことが好きだから…などの綺麗事はおそらく存在しない。子供を愛していても、子育てが好きと言う親が少ないのと同じだ。適切な表現かは分からないが、大きな数字の快感を身体が覚えてしまったからとか言いようがない。

連ドラなら1000万人近い観客が画面越しに存在している。数億の金が動き、興行収入や視聴率がコケれば多くの仕事を失うスリルである。そんな擦り切れるようなプレッシャーの中、SNSで自分の作品のファンアートや、面白いという感想を見つけると天にも昇る気持ち

になれる。そして1本につきそれなりの額の原稿料が入る。結局、金の集まる場所に人は集まる。

それに反して、仕方のないことだがテレビドラマの製作費は縮小傾向にある。よって原稿料は安くなる。いまだに『カメラを止めるな!』を持ち出し、「予算がなくとも知恵があればヒット作が作れる」と言い出すプロデューサーまでいる。「安い原稿料でもいいから若手を使うべきだ」と言う大御所作家までいる。余談だが、その方が若手の時代は製作費が潤沢で、規定を下回る原稿料を出されることはなかったそうだ。

今、ネット配信の連続ドラマに関わってみて、自由度が高く書いていて素直に楽しい。原稿料もショックを受けるほどの安さじゃない。ソフト販売などの二次収入を見越した額を上乗せしてくれる。Netflixの加入者がロシアのウクライナ侵攻の影響を受けて10年ぶりに減少したと報道されているが、加入者はこれからも増え続けるだろう。数字の快感が地上波番組を上回ったとき、多くの脚本家が流れていくに違いない。

テレビドラマを見て育った脚本家の私としては寂しい限りだが、多くの創作者がクリエイターとしていられる場所で活躍できることを願うばかりだ。

(こやましようた／日本大学芸術学部専任講師、脚本家)

佐藤忠男さんを悼む～これからのことも

石坂 健治

去る3月17日に佐藤忠男さんが亡くなった。享年91。日本映像学会の創立メンバーである。晩年は世田谷のご自宅にほど近い施設で暮らし、執筆や調べものがあると自宅の書斎を利用し、渋谷や銀座のマスコミ試写会にも精力的にタクシーで通っておられたが、ここ2年ほどは新型コロナウイルスの影響で施設への訪問が難しくなり、大学関係の相談ごとはもっぱら電話やメールでのやり取りになっていた。そうした事務連絡のほかにもっと伺っておくべきことが山ほどあったのにと悔やまれる。本稿は訃報を受けて急速、この号に間に合うようにとの編集部のご配慮で書かせていただいているのだが、筆者はたまたま2020年5月発行の会報(188号)のトピック欄にも「佐藤忠男先生の文化功労者顕彰を祝して」と題した文章を寄せており、あれからまだ2年しか経っていないのかと複雑な思いにかられる。

https://jasias.jp/wp-content/uploads/2020/10/JASIAS_NewsLetter188.pdf

佐藤さんの人となりがかがえる様々なエピソードについてはそちらを併せてお読みいただければ幸いなので、ここでは趣を変えて、佐藤さんをめぐって既に動きは始めているこれからのことにふれたい。

まず筆者は5月7日から始まる日本映画大学主催の「追悼上映とトーク 佐藤忠男さんを偲んで」と銘打った三日間の催しの準備に追われている。佐藤さんの多岐にわたる活動を、批評家、教育者、国際交流人、という3つのキーワードで振り返るというコンセプトで、ゆかりの映画を上映し、故人を知る方々に語り合っていただく場になるだろう。

各日の詳細は省くが、「国際交流人佐藤忠男」の日に上映するドキュメンタリー映画『台湾新電影(ニューシネマ)時代』(2014年)では、インタビュー出演している佐藤さんが台湾映画、とりわけワン・レン(萬仁)監督『スーパー・シチズン 超級大国民』(1995年)について熱く語る姿に接することができる。1950年代の白色テロの時代、危険思想を疑われた主人公が友の名を出し自らは釈放され友が犠牲となる。30年後、友の墓を探して旅を続ける年老いた主人公が最後に苔むした墓を見つけ、跪いて「ごめんさい」と謝るのだが、このたったひとりの日本語の呟きに台湾の近現代史がすべて集約されている、と佐藤さんは説くのだ。その著作のうちで何度も読み返している『キネマと砲聲 日中映画前史』(キネマポート、1985年/岩波現代文庫、2004年)、戦争について考えるとともに日本とアジア諸国との関係を考える『草の根の軍国主義』(平凡社、2007年)や『戦争はなぜ起こるか』(ポプラ社、2001年)などと同様のまなざしがそこにあり、『スーパーシチズン』に対するコメントから佐藤さんの思想の核を垣間見ることができる場面がある。

後日談を披露しておく、2017年の東京国際映画祭で『スーパーシチズン』のデジタル・リマスター版が上映された際、来日したワン監督が開き一番「佐藤さんに会いたい」と望まれるので面会をセッティングしたところ、件のインタビュー映像を観ていた監督が、自分の言いたかったことを完璧に代弁してくれた、と満面の笑みで感謝の言を自ら佐藤さんに伝えたのだった。

また、この会報が出る頃には「キネマ旬報」誌で追悼特集が組まれると聞いている。国内外で多数の受賞・受章歴を持つ佐藤さんだが、生涯最初の受賞は第1評論集『日本の映画』(三一書房、1956年)に対するキネマ旬報賞なので、半世紀を優に超える所縁の雑誌での特集ということになる。

そして、佐藤さんに密着取材したドキュメンタリー映画『SATO TADAO ～映画と愛に生きて～(仮)』(監督:寺崎みずほ、制作:グループ現代)が数年前から製作進行中で、ご逝去を受けて故人を取り巻く要素の追加撮影をおこなうようだ。最新の企画書によれば

佐藤さんのライフワークだったアジア映画発掘の軌跡とその思い、そして最愛の妻にして最高のパートナーだった久子さんとの二人三脚の夫婦の話を中心に描きます。そこに映画のエッセンスを添えて、佐藤さんが生涯を通して私たちに残したものの、メッセージは何か、見つけたい。

とあり、寺崎監督ならではの視点がうかがえて興味深い。日本映画大学ではご本人へのインタビューや授業風景の撮影などに協力してきたが、ワン・レン監督のように作品を介して佐藤さんと交流したアジアの映画人は世代を超えて数多いので、コロナの収束次第が取材できたら面白いだろうな、いや今どきは遠隔でもできるのでは、などと製作者でもないのに外野から思いを膨らませている。もう少し時間がかかるだろうが、故人を偲びつつ完成を待ちたいと思う。

佐藤忠男さんのご冥福をお祈り申し上げます。

(いしざけんじ/日本映画大学)

追悼上映とトーク
佐藤忠男さん
を偲んで

5.7.8.10
【会場】川崎市アートセンター アルテリオ映像館
【料】1000円 / 学生500円 (上映料はオンライン申し込みで無料)

日本映画大学
JASIAS

Documentary Film
SATO TADAO

制作:グループ現代 監督:寺崎みずほ

総務委員会

佐藤 由紀

2020年5月からスタートした第24期総務委員会も今年度の総会をもってその任を終えることとなります。女性会長、さらにすべての委員長(総務、研究企画、機関誌編集)も女性、そしてすべての会議がオンラインという、初めてづくしの理事会でした。初めてづくしの理事会ではありましたが、この二年間、影では今まで本学会を支えてくださっていたベテラン理事の方々がしっかりとサポートしてくださったことは言うまでもありません。心より感謝申し上げます。

第24期総務委員会では、日本映像学会員間の公平性を担保しつつ、会員にひらかれた、参加しやすい学会とすることを目指し、小さな「改革」をおこなってきました。以下、第24期総務委員会での「改革」の主な事項を箇条書きで提示させていただきます。

- ・ ホームページのセキュア強化
- ・ ホームページ内「お問い合わせ」仕様の変更
- ・ ホームページ内「学会組織図」の掲載
- ・ 国立国会図書館へ未納「会報」送付
- ・ Facebook内に「日本映像学会」ページの作成
- ・ 学会誌『映像学』への未アップロード記事のアップロード予算の確保
- ・ 『映像学』寄贈リストの整理
- ・ 不要となっていた銀行口座の整理
- ・ 会費未納者への「厳格な」対応
- ・ ネット選挙の検討開始

また、上記以外では総務委員会内で各「担当」を決め、従来総務委員長や副委員長に集中していた業務を分担することで、今後新たな理事が総務委員長になった場合でも引き継ぎがスムーズにおこなえるように、また、丁寧に各業務に対応できるような体制を目指しました。こういった改革をおこなえたのも、知恵を持った総務委員のみなさん、そして、膨大な量の業務を淡々と対応してくださる事務局の三浦さんのお陰です。改めて心より感謝申し上げます。

総務委員会は、ともすると何をしているのかみえにくい委員会ですが、実は「縁の下力持ち」であり、上記のような「改革」以外にも、事務局と連動しながら、一年を通して必ずおこなわなくてはならない「細かな」業務があります。二年間総務委員長を務めさせていただき、こういった「細かな」業務を丁寧にに対応していくことが、ひいては学会の風の通しの良さ、会員の学会への信頼につながっていく、と感じました。

二年間、ありがとうございました。次期総務委員会へも会員のみなさまのご理解、ご協力をなにとぞお願い申し上げます。

(さとうゆき／総務委員会委員長、玉川大学)

研究企画委員会

富田 美香

第48回大会発表申込について、2月26日付で理事会から、研究発表39件、作品発表5件の予備審査結果を3月16日までに報告するよう依頼を受け、その審査を行った。3月13日10:00-11:00、ZOOMにて研究企画委員会を開催し、審査結果の集約・判定をおこなった。

審査基準と審査方法は、2020年12月理事会で決定された以下の通り。

審査基準：約800字の概要が記載されていること。

映像に関する発表内容であること。

学会にふさわしい発表内容であること。

方法：各委員が、○(問題なし)、△(要検討)、×(不相当)のいずれかで採点し、委員会で集約・判定。

予備審査結果は、以下(1)から(6)の分類・件数となった。＊は各判定基準。

(1)「採択」：研究発表9件、作品発表2件

＊特にコメントもなく、委員全員「○」をしている発表。

(2)「コメント付採択」：研究発表18件(条件付採択①4件含む)、作品発表1件

＊委員全員「○」だがコメントがある。あるいは1～3名が「△」をつけた。

(3)「条件付採択」(条件は2種①期日までの入会手続き・会費納入/②理事会の所見をふまえた概要の再提出)：①研究発表2件、作品発表0件。②は研究発表10件、作品発表2件。

＊①は新入または会費未納会員。②は委員の過半数以上が「△」をつけた、もしくは一人以上が「×」をつけたが、再提出すれば採択してよいと判断できるもの。

(4)「再審査」：0件

＊委員の過半数以上の「△」があるもの。

(5)「不採択」：0件

(6)「その他」：0件

これらのうち、「コメント付採択」、「条件付採択」②については概要の再提出を4月11日まで受け付けることとした。

エントリーには、発表申込フォームを使用せず申込書類に必要情報が足りなかったもの、研究発表/作品発表のどちらを希望しているか審査に迷うもの、日本語ネイティブのチェックが明らかに必要な文章、などの問題があったため、以下3点の改善を、次回の第49回大会実行委員会および理事会への申し送り事項とした。

①発表申込フォーム(エントリー・シート)による申込を必須とし、それ以外の申込は受け付けないことを明記する。

②申込フォームと申込部門(研究発表/作品発表)の一致を明確にする。

・研究発表/作品発表、の内容上の区別を、募集要項もしくはエントリーシートに明記する。

・申込フォーム上で、申込者が研究発表/作品発表のどちらかに○をつけるなど、確認プロセスをいれる。

③発表申込の時点で「発表概要」の日本語チェックの必要性を募集要項に明記する。

上記について、3月19日理事会に内申し、同日の理事会審議にて承認された。

以上

(とみたみか／研究企画委員長、国立映画アーカイブ)

映像表現研究会

伊奈 新祐

今回の研究会は、昨年に引き続きコロナ禍のため、2021年12月26日(13:00～15:00)に「オンライン(zoom使用)」での実施となりました。研究会事務局である東京・日大がホストとなって開催されました。例年であれば、11月に京都をスタートし、名古屋、そして東京へと上映会を巡回し、同時に分科会的にそれぞれの地区でトークセッションを行ってまいりました。第15回もオンラインでの合同研究会となりましたが、昨年以上に多くの参加校の推薦教員が集い、改めてオンライン開催のメリットを感じる会となりました。なお、学生作品のWEBページ公開は12月12日～12月26日の期間で行いましたが、文末のURLにて過去作品も含めて視聴できますので是非ご覧ください。

【参加校一覧】

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
 九州産業大学芸術学部
 京都精華大学芸術学部
 尚美学園大学
 情報科学芸術大学院大学 [IAMAS]
 椋山女学園大学文化情報学部
 成安造形大学情報デザイン領域
 専修学校インターナショナルデザインアカデミー
 宝塚大学東京メディア芸術学部
 玉川大学芸術学部
 東京工芸大学芸術学部
 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
 北海道教育大学芸術・スポーツ文化学科
 武蔵野美術大学視覚伝達デザイン学科

トークセッションでは参加する推薦教員から、自校の作品解説と他校で注目した作品について講評を行いました。この研究会を始めた当初は、映像機材のデジタル化に伴う汎用化の影響から、作品の質的向上と並行して、均質性を指摘されることが専らでした。しかし、SNSを含むさまざまな映像プラットフォームの広がり、映像表現の多義性に開かれた作品の出現を促していることが確認できました。また、参加した出品作家から作品についてのコメントをもらったことも、良い刺激になったと考えています。

【参加者一覧】

司会：奥野邦利(日本大学)
 パネラー：
 須藤信(愛知淑徳大学)
 阿部卓也(愛知淑徳大学)
 門脇健路(イメージフォーラム映像研究所)
 村山匡一郎(イメージフォーラム映像研究所)
 大橋勝(大阪芸術大学)
 伊奈新祐(京都精華大学)
 川口肇(尚美学園大学)

前田真二郎(情報科学芸術大学院大学 [IAMAS])
 宮下十有(椋山女学園大学)
 櫻井宏哉(成安造形大学)
 東英児(専修学校インターナショナルデザインアカデミー)
 芦谷耕平(宝塚大学)
 宮崎淳(玉川大学芸術学部)
 李容旭(東京工芸大学)
 齋藤正和(名古屋学芸大学)
 伏木啓(名古屋学芸大学)
 野村建太(日本大学)
 竹林紀雄(文教大学)
 伊藤隆介(北海道教育大学)
 陣内利博(武蔵野美術大学)
 敬称略

昨年にも記した通り、本研究会の初代代表である波多野哲朗先生が書かれた「映像表現研究会発足に向けて」という研究会の設立趣旨を記した文面のあとに、「当面の活動計画」として以下の四項目があります。

- (1) 年1～2回の上映会及びそれに伴うシンポジウムを開催する。
 - ：会員の新作を中心に上映及び展示。
 - ：開催時期は適宜とし、会場は各支部にて持ち回り。
 - ：可能な範囲で、将来の学会員になりうる若い作者のプログラムを企画。
- (2) 大会における作品発表を通して、研究会独自のシンポジウムを開催する。
- (3) 支部において、会員を中心とした分科会的な勉強会を行っていく。
- (4) 各国政府機関の文化部(ドイツ文化センター等)との協力関係を築いていく。

上記については、未だ実現できていないものが散見されますが、次期研究会代表を予定している奥野邦利会員へ引き継ぎ、研究会メンバーと共に活動の在り方を検討していく必要があると思われます。今後も参加メンバー及び会員諸氏からの提案など御意見を研究会事務局までお寄せ頂ければ幸いです。

(いなしんすけ／映像表現研究会代表、京都精華大学)

<ISMIE2021参加作品>の詳細については、以下を参考にして下さい。

<https://sites.google.com/view/ismie2021/>

継続公開可能な作品は、以下のYouTubeチャンネルにて公開中です。

<https://www.youtube.com/user/ismie2012>

映像テキスト分析研究会

藤井 仁子

映像テキスト分析研究会では、去る3月30日に2021年度(通算第21回)研究発表会を開催いたしました。発表者は角井誠会員(東京都立大学)、題目は「身体の論理——ジャン・ルノワール『ゲームの規則』をめぐって」でした。前回に続いてオンライン開催となりましたが、そのおかげで関東圏以外の会員にもご参加いただき、参加者は39名に上りました。

以下は、角井会員ご自身による発表内容の報告です。

*

今回の発表「演技の規則——ジャン・ルノワール『ゲームの規則』をめぐって」では、ジャン・ルノワールの『ゲームの規則』を題材に、その生成過程を踏まえて、人物=俳優たちの演技を分析した。

アンドレ・バザンは、そのジャン・ルノワール論のなかで、ルノワールの美学を「ずれの美学」と特徴づけ、演技とドラマ上の要請とのずれを論じた。バザンの議論は、ルノワールの美学を生き生きと浮かび上がらせる一方で、ルノワールがシナリオに対して「無頓着」な即興の演出家であるという神話を作り出すのに貢献することとなった。また、バザンの議論は顔、表情に焦点が当てられ、身ぶりや声が十分に論じられていないという問題もあった。今回の発表では、90年代以降精力的に継続されてきた生成研究の成果を踏まえ、『ゲームの規則』における身ぶり、声の分析を行った。

オリヴィエ・キュルショらによって進められてきた生成研究は、ルノワールの創造において、シナリオ執筆過程がいかに重要であるかを明らかにし、即興の演出家ルノワールという神話を問い直してきた。『ゲームの規則』についても、キュルショとクリストファー・フォークナーによって、シナリオ草稿が編集、出版されている。ルノワールは、通常、綿密なカット割り(デクパージュ)を完成させて撮影に臨むが、『ゲームの規則』では例外的にシナリオが完成しないまま撮影に突入することとなり、撮影とシナリオの仕上げが同時並行で行われた。その中で、多くのカットが削除され(それに伴い人物のキャラクターや関係性にも変化もたらされ)、人物が想定外の発展を遂げていったのだ。『ゲームの規則』の演技は、いつもながらの緻密な準備と例外的な波瀾の産物であったと言える。

そうした過程を踏まえた上で、冒頭から結末に至る個別の場面の微細な分析を行った。『ゲームの規則』において、人物たちは、他の人物たちに対して一種の演技=パフォーマンスを繰り広げていく。一連の演技からなる『ゲームの規則』は、演技についてのメタテキストをなしていると言えるだろう。ここに詳述する余裕はないが、発表では、それぞれの人物が繰り広げる演技を、台詞の生成や声の調子、身ぶりなどに着目して分析し、そこでいかに演技の規則とそれに対するずれが作動しているかを浮かび上がらせようと試みた。それによって、バザンとは異なる意味で「ずれの美学」を描き出そうとした。

二時間の枠にもかかわらず、大幅に時間を超過し、三時間の発表となった。年度末のお忙しい時期にもかかわらず、ご参加いただいた方にお詫び申し上げたい。時間超過にもかかわらず、質疑応答では、クリティカルで示唆に富むご指摘を多く頂戴することができ、きわめて有意義な時間を過ごすことができた。オンラインではあるものの、発表を通じての学術的な交流の意義とその面白さをあらためて実感することができた。コメント、質問をくださった方にあらためてお礼申し上げる。議論の焦点を絞るとともに、概念や分析の枠組みをより明確にし、論文などのかたちで上げていきたい。

(ふじいじんし/映像テキスト分析研究会代表、早稲田大学)

映画文献資料研究会

龔 主

2022年2月26日(土)14時~17時、東京工芸大学芸術学部2号館マルチメディア講義室にて、下記のように第51回日本映像学会映画文献資料研究会を開催した。

『『ラヂオの時間』の撮影』

スケジュール:

14時:参考上映『ラヂオの時間』

16時:鼎談

高間賢治(撮影監督)、龔主GONG ZHU(東京工芸大学大学院博士課程)、高山隆一(東京工芸大学教授)

趣旨:撮影監督の高間賢治氏は、1949年東京に生まれ、1971年に都立大学を卒業。若松プロで伊東英男の撮影助手を経て、1975年にCMカメラマンとして独立。1981年に文化庁芸術家在外研修制度で米留学。アメリカの撮影監督システムを本格的に日本に導入し、村野鐵太郎の『月山』(1979)、山川直人の『ピリィ・ザ・キッドの新しい夜明け』(1986)、椎名誠の『あひるのうたがきこえてくるよ。』(1993)、中江裕司の『ナビィの恋』(1999)、金子修介の『DEATH NOTE デスノート』(2006)など、新人監督のインディーズ映画からメジャー作品まで幅広く手がける。日本映画撮影監督協会の機関誌『映画撮影』に「撮影報告」を多数寄稿。著書に、『撮影監督ってなんだ?』(1992)、『シーナ映画とコーキ映画』(2001)、『撮影監督 高間賢治の映画撮影記』(2018)、訳書に『マスターズオブライト—アメリカン・シネマの撮影監督たち』(1988)など。中原俊の『12人の優しい日本人』(1991)を始め、三谷幸喜の映画デビュー作『ラヂオの時間』(1997)と続く『みんなのいえ』(2001)も担当。ラジオ収録中のスタジオで起こった密室殺人ものという構想から始まった『ラヂオの時間』は、フジテレビのドラマ『振り返れば奴がいる』(1993)と同時進行で執筆されたために、プロットの大幅な変更を経ることとなった。最終的にはバック・ステージものの喜劇として、93年に舞台化されたものを映画化したもので、ラジオ局のスタジオががかりなセットで作こまれた。撮影監督には『12人の優しい日本人』に引き続き、新人監督と組むことの多い高間賢治が起用された。

概要:研究会は、高山隆一会員(東京工芸大学教授)を司会とし、龔主が高間賢治氏にお話を伺う形で進行した。映画の参考上映後に、高山から『ラヂオの時間』のような生放送時の裏方の話が、『カメラを止めるな!』(2017)を想起させるという意見に対して、高間氏から上田慎一郎監督が『ラヂオの時間』と『12人の優しい日本人』の影響があったと言っている報告がなされた。

まず、アメリカの映画界で標準化されている撮影監督システムと、日本の撮影所システムの違いから説明された。撮影部と照明部が独立した日本の撮影所システムに対し、撮影監督システムでは、撮影のみならず、照明も含めた総合的な責任を撮影監督が担う。『ラヂオの時間』の撮影時には、東宝スタジオの照明マンではなく、CM時代から交流のあった上保正道さんを外部から招聘したという。『ラヂオの時間』には2台のカメラを使用し、1台目の操作を高間が、2台目の操作を戸澤潤一が担当した。ユニオン(組合)の問題で、撮影監督にカメラ操作が許されないアメリカとは、この点が異なる。

『ラヂオの時間』の撮影に先立って、高間は舞台のビデオを鑑賞した。ラジオ・スタジオに限定された一幕一場の舞台に対して、映画では、廊下

アニメーション研究会 映像心理学研究会

横田 正夫

令和3年度アニメーション研究会・映像心理学研究会報告

令和3年度のアニメーション研究会と映像心理学研究会の合同研究会が令和4年3月6日(日曜日)にZoomを使用したオンラインで開催された。当日のプログラムは以下の通りであった。

■プログラム

第1部 アニメーション研究会

14:00～14:45(発表30分、質疑応答15分)

表題:映画とアニメーションにおける「異常心理」の映像表現研究

発表者:景燁(京都芸術大学大学院)

発表要旨:現代社会は人々に物質的には満足のいく生活を実現したが同時に、大きな精神的圧迫ももたらした。薬物やアルコールによる心理的異常もまた社会問題化しており、精神疾患を患う人の数はますます増加している。精神疾患は現代人の健康を脅かす問題になってきていると言ってよい。研究の内容は映画とアニメーション両方における「異常心理」の映像表現についての考察であり、具体的な「異常心理もの」の表現方法を映画とアニメーションの両面での分析を試している。そして、「異常心理」というものが映画やアニメでどのように表現されるか、という研究に基づいて、精神的な病気を持っている人たちが感じていることを描き、アニメーション作品を制作する。本発表では、それらの研究内容に基づいて、「制作中の作品」、「異常心理もの」ジャンル研究、「これまでの研究で得たもの」という三つの部分から、今までの博士一年、二年に得た成果を発表する。

14:50～15:35(30分発表、質疑応答15分)

表題:「関係性」とトランスナショナル・ヒストリーとしての「漫画映画」

発表者:堀 ひかり(東洋大学文学部)

発表要旨:本発表では、『戦争と日本アニメ 『桃太郎 海の神兵』とは何だったのか』(青弓社、2022年1月刊行)について、編者の一人として企画趣旨を論じ、また発表者自身が担当した章について論じる。

本書は、日本の戦時期アニメーションの代表的存在として扱われてきた『海の神兵』をそのアニメーション技術の特色、テキスト分析、同時代のメディアスケープにおける位置づけ、中国・韓国との関係性について論じたものである。企画趣旨の一つは、『海の神兵』を、日本の特殊性・特異性といった日本の国民アイデンティティを強固に構築するような語り方ではなく「関係性」というキーワードで考察することであった。つまり「日本初」の長編アニメーションとして、ともすれば愛国的な言説や非歴史的な感情とともに称賛されてきた作品を、歴史的にコンテクスト化することである。

歴史的な作品を分析してはいるが、現代アニメーション研究の手法にも通じる視点を提供したい。

15:40～16:25(30分発表、15分質疑応答)

表題:戦時期の日本アニメーション研究—歴史・現在・未来—

発表者:佐野明子(同志社大学文化情報学部)

発表要旨:佐野明子・堀ひかり編『戦争と日本アニメ 『桃太郎 海の神兵』とは何だったのか』(青弓社、2022年1月刊行)は、戦時期の日本アニメーションに焦点を絞り、東アジアを中心とする国際的な視野から、戦争と日本アニメーションの関わりを検証する初の論集である。

本発表ではまず、執筆者(渡辺泰、大塚英志、秦剛、キムジュニアン、木村智哉、堀ひかり、佐野明子)および国内外の研究者によって取り組まれてきた戦時期の日本アニメーション研究の歴史と現状を概観し、本論集の意義を確認する。そして、日本アニメーションが現在は多様な分野で検討されているものの、海外に流通する「Anime」のような近年の作品群が主要な研究

を始めとする幾つの空間が加えられた。放送局で現有のスタジオを借りようと考えたが、相応しい大きさのスタジオが見つからなかった上、撮影期間が長すぎるとして断われた。最終的に東宝撮影所内にセットが作られたが、三谷からはNASAのステーションのようなスタジオをという注文があった。(ラジオ劇の中には、NASAへの言及も用意された。)撮影前の準備にほぼ四週を費やし、最初の二週で美術セットを組み、後の二週間でお台場のフジテレビや浦安に夜間撮影のロケ・ハンをした。

『12人の優しい日本人』と『ラヂオの時間』の二作品はファーストカットが四分間程度の長回しで使用されながら、観客に一室の空間的な全貌を示すと同時に、各人物の関係が明らかにされる。当時のカメラでは、本番を撮影する前に30秒回す必要があったので、フィルムの無駄使いが出てしまった。『12人の優しい日本人』の時と同様、『ラヂオの時間』のリハーサルにも一月ぐらいた費やしたが、『ラヂオの時間』の役者たちは『12人の優しい日本人』の役者より売れっ子だったので、毎日ではできなかった。本番撮影の時には、セリフの正確さを期し、三谷は役者に何度ももう一回やってくださいと要求した。『ラヂオの時間』の公開された2年後、高間は三谷の監督第二作『みんなのいえ』で組んだ時には、最初は主演の田中直樹に何度もダメ出しをしたが、途中からはほとんど撮り直しは無くなったという。

『12人の優しい日本人』と『ラヂオの時間』の二作品で使われた「偽パンフォーカス」の技法についても、詳しい説明があった。録音スタジオとアナ・プースの写った場面では、「偽パンフォーカス」を使用したワン・カットの中で、声優たちとアナウンサー(保坂卓)のリアクションが、前景と後景で一緒に捉えられ、それを繰り返し(カット・バック)で繋げられる。『12人の優しい日本人』でも、陪審員3号(上田)の持つ甘栗を前景に、陪審員2号(相島)を後景に捉えた場面があった。

『ラヂオの時間』の全篇の中で、放送作家(鈴木京香)が録音スタジオに鍵を閉めて立て籠もり、調整室のスタッフと対立するシーンのみで、俯瞰が使用されている。高間によれば、彼女の寂しさを表現するために、俯瞰を選んだという。

冗談半分に、三谷は『ラヂオの時間』をアクション映画として作りたいと語った。廊下でプロデューサー(西村雅彦)と助手(奥貫薫)が走って抱き合うシーンは、具体的に他の作品を参照した訳ではなかったが、『みんなのいえ』の撮影時には、ウディ・エレンの『マンハッタン殺人ミステリー』(1993)の照明を参照したという。放送局の廊下のシーンは、お台場のフジテレビで撮られた。蛍光灯照明のため、通常のハイ・スピード撮影では、フリッカーが出てしまう。シャッター・スピードの調整に併せて、コマを引き伸ばすことで対応した。初監督の提出に対して、技術的にどのように対応するかが、撮影監督の仕事となる。

撮影当時の製作状況を詳らかに知ることによって、演出や撮影技法についてのより深い考察に気づかせてくれる充実した会となった。

(きょうしゅ/東京工芸大学)

対象となっている傾向を鑑みて、今後どのように戦時期のアニメーション研究を学際的・分野横断的に展開させるか、その現代的な意義は何か、展望を示していく。

第2部 映像心理学研究会

16:35～17:20 (30分発表、15分質疑応答)

表題：アニメーション鑑賞時における認知過程の特徴

発表者：野村康治 (松蔭大学コミュニケーション文化学部)

発表要旨：多くの人にとって馴染みのあるセルルックの2Dアニメーションは、マンガと類似した表現とらえられることがある。2次元の線画によるキャラクター造形は、確かに共通した印象をもたらすし、また実際、マンガ作品を原作としたアニメ作品は数多く存在している。一般の鑑賞者にとって、アニメーションとマンガは極めて親和性の高いものとごく自然に受け止められているのではないだろうか。しかし、アニメーション表現にはマンガ表現にはない動きや音といった情報が付加される。こうした情報の違いは鑑賞時の認知過程にも影響を及ぼすと考えられる。本発表では、アニメーションとマンガにおける表現の違いを確認し、そこからアニメーション作品を鑑賞する際の認知過程の特徴を特に自動的処理と統制的処理という観点から検討していく。また、これを通してアニメーションという映像表現の特異性について考察を行いたい。

第1部アニメーション研究会

アニメーション研究会の第1発表者の景輝氏は、大学院博士課程でアニメーションの制作と研究を両立させておりその成果について発表した。現在制作中の作品は、躁うつ病患者にインタビューした内容を基に、患者の体験をリアルに再現したものとなっている。こうした制作に関連して現在の映画・アニメーション作品に異常体験を描く作品が多いことを紹介し、その内容を意識混濁、記憶の置き換え、フラッシュバックといったカテゴリーでまとめた。そしてこれらの特徴をまとめるものとして心理モニタージュという概念をあげている。心理モニタージュは心理的な体験、例えば上記の意識混濁の状態をカットを繋ぐといったように心理状態がカットを繋ぐ背景をなしているものである。現在の心の混乱状態を描く作品が多い状況をうまく説明する概念の一つに心理モニタージュがあるということのようである。

第2発表者の堀ひかり氏と第3発表者の佐野明子氏は、最近公刊された「戦争と日本アニメ『桃太郎 海の神兵』とは何だったのか」の編集者であり、この著書で扱っている「桃太郎 海の神兵」の新たな視点について話題提供してくれた。

堀ひかり氏ではタイトルに「トランスナショナル・ヒストリー」とあり、これはともすれば日本の歴史の中で語られやすい作品を他の国との相互の関連の中に位置づけて見て行こうとする方向性のことのようにであった。その中で採用された視点の一つが文化映画ということであった。文化映画の作り方が「桃太郎 海の神兵」にも取り入れられていると論じ、また同書には中国と韓国の執筆者がおり、「桃太郎 海の神兵」をアジアの中でどのように受け入れられてきたかといったようにトランスナショナルな視点が紹介された。現在に通じる話題として非常に興味深かったのは、「桃太郎 海の神兵」の中で、女の子が里帰りした兵隊に航空兵になれるかと問うと、彼は頑張ればなれると返しているというエピソードを紹介したことであった。堀氏は、日本では女性の戦闘兵は存在しなかったが、戦争が長引けばそうした存在が現れる可能性があったことを示唆した。アニメーションを中心としたメディアの中で戦闘美少女が多く登場している現在に繋がる話題と思われた。

佐野明子氏は戦争中の人材不足の中で、作り手の中に女性が増えていったことに触れていた。多くの場合、作品の内容に触れる論者が多い中、どのような作り手によって制作されていたのかといった視点は、盲点であった。このことに関連し佐野氏は研究を続けることに困難を生じやすい女性研究者のおかれた状況にも触れていた。「桃太郎 海の神兵」の中で歌われる「アイウエオの歌」は侵略戦争の担い手としての位置づけがなされているが、作り手に女性が多かったことを考慮すると、戦闘場面よりはこのような歌の場面の方が作り手にとってははるかに入り込み易かったのではないかと思われる。そうした作り手の共感しやすさといったものも作品の質に影響を与えているのではないかと思われた。また監督の瀬尾光世は、戦後せおたろうとして幼年雑誌に膨大な量のイラストを残している。佐野氏は挿絵画家の神保朋世との関連を指摘し、今後の研究課題としていたが、せおの挿絵画家としての一面を指摘していた。せおと同時期に政岡憲三、熊川正雄、森康二なども幼年雑誌にイラストを提供しており、そのなかでせおは最後まで学年誌から幼児向けの雑誌へと活動の場を移行しながらイラストを描き続けていた。現在でもアニメーション作家が絵本を手掛けることは多い。そうしたせおの戦後のイラスト活動についての研究の発展を望みたい。

第2部映像心理学研究会

次に映像心理学研究会である。野村康治氏は、アニメーションとマンガの認知過程を比較して両者の特徴を明らかにしようとした。「鬼滅の刃」を例に挙げ、マンガのコマと同様なカットを取り上げて、その違いを細かく指摘する。例えばマンガでは多くの場合に色が無いが、アニメーションでは色がついていて、剣の動きも軌跡としてマンガでは示されるが、アニメーションでは剣が実際に動いている、マンガでは台詞は吹き出しに書かれているが、アニメーションでは音声で聞くことができる、しかもその音声は声優の声の演技もあり、感情要素まで含まれている。こうした例から分かることはマンガでは色を想像したり、剣の動きを思い描いたり、声の質やその感情的なニュアンスを想像する必要がある(心的に大きな負荷がかかる)のに対し、アニメーションの場合視聴者は、作られた色、動き、音声情報をただ受け取ればよいように作られている(心理的な負荷が少ない)。要するにアニメーションは視聴者にとって楽な媒体だといえ、そのために大ヒットに繋がっていると分析する。

こうした野村氏の発表は、「鬼滅の刃」のように原作マンガがアニメ化されることが多いことから、マンガ・アニメとしてひとくりにされることの多い現実に対し、両者が大きく異なる媒体であることを示唆し、興味深い。

なお本合同研究会の参加人数は21名から28名であった。

(よこたまさお／アニメーション研究会代表、映像心理学研究会代表、
日本大学)

クロスメディア研究会

李 容旭

第14回クロスメディア研究会の研究発表を下記のように開催しました。

開催日時：2020年11月21日(土)15:00-17:00

開催場所：オンライン開催

【講演者】

WON-KON YI(韓国、檀国(ダンクク)大学芸術学部教授)

以下研究発表のタイトル、発表内容です。

「CRTモニターとメディアアート Cathode Ray Tube & Media Art」

今日はCRTモニターとナム・ジュン・パイクの関係について発表させていただきます。

最初の作品は韓国の「ナム・ジュン・パイク・アートセンター Nam June Paik Art Center」に収蔵されている『月は最も古いテレビ』「The Moon Is the Oldest TV」です。



図1 『月は最も古いテレビ』の展示様子

今から10年くらい前、このセンターを訪れた時にこの作品のテレビモニタの下にはVHSビデオレコーダが一台ずつセッティングされていました。ビデオレコーダで再生してテレビに映像を映す光景でした。本来この作品はビデオレコーダによる再生、上映ではないはずなのに、とうしてビデオで再生して上映しているのかという疑問が起きました。調べてみたら、この作品には二つのバージョンがありました。一つはビデオ装置がなかった時代にCRTモニターの電子操作によってできた作品でした。もう一つは1990年代以降に、ビデオで撮影、或はグラフィックで作成した月のイメージを再生するものでした。パイク自身がビデオで制作した作品として発表していたようです。なぜそういうふうに変わってきたのか？結論としては最初のアイデアであったCRTモニターの操作による月の形成が難しくなってきたからではないかと思いました。そしてわかったのは、今、世界中で最初のバージョンの月を見ることはできないということです。

ナム・ジュン・パイク・アートセンターのあるセミナーに参加しました。その時にどうしてオリジナルバージョンの月ではなくビデオで制作した月の作品を展示しているのかと問いかけてみました。

セミナーでは1988年ごろから韓国におけるパイクの作品設置やテレビ関連の技術的な問題を解決するためにパイク氏の助手を勤めていて「ナム・ジュン・パイクの手」という別名で呼ばれているLee Jung Sung氏にお会いしました。Lee Jung Sung氏は外国でのパイクの展示の際も技術的な手伝いを受け持つようになっていて、パイクの作品の技術的なことについてたいへん詳しい方です。

Lee Jung Sung氏の証言によりますとパイク氏自ら、昔のことはもういいから、どんどん新しい技術を使って、作品を作ればいいと話されたようです。美

術館のキュレーターもその言葉を根拠にしてビデオで制作した月のイメージを見せていることを知りました。

作家が最新の技術で、新しく作ろうと言っても、あくまでも原作を先に提示するのがキュレーターの役割ではないかと思っているので、もし1960年代に作られた作品が原作だとしたら、できるだけ原作に近い形で作品を復元して展示するのが美術館の仕事ではないかと思いましたが、なぜか美術館のキュレーターは作家の話に従って展示を進めていたわけです。

2011年同センターで行われた「TELEVISION DE-INTER-TRANS-」という題名のセミナーに参加しました。メディアアートの歴史家であるドイツ出身のディーター・ダニエルDieter Daniels氏と一緒にしました。「television」の言葉の前に「違う」、「お互いに」、「それを越えて」の言葉を付けて今までのテレビの枠で考えていた思考の限界を越えようと、そういうテーマのセミナーでした。このセミナーでの議論の中心は1963年、ナム・ジュン・パイクがドイツのブッパタールのパルナス画廊で行った初個展、「音楽の展覧会—エレクトロニック・テレビジョンExposition of Music – Electronic Television」でした。セミナーでは、あの展示でナム・ジュン・パイクはテレビに対する新しい見方やクリティックな観点を示したという趣旨の展開が進められました。私は質問者という立場から、いやそれはちょっと違うのではないかと、個展は私が知っている限りテレビではなくCRTに注目すべき展示であったことから、議論の中心はCRTモニターではないかと問題を提起したわけです。もちろん、パイクはテレビのことを意識していてわざと、当時ドイツの国営放送局の放送の始まりの時刻に合わせた、夕方7時半に展示のオープニングをしました。彼は展示で「television」や「テレビ放送」を意識したのは間違いのない。しかし、制作された作品を見ているとテレビだけを意識して表現したということはちょっと違うのではないかと疑問を投げ掛けました。個展で展示された作品の大部分はCRTモニターに注目しています。ですからCRTモニターによる「電子画像」の操作に注目すべきだと言ったわけですが、ディーター・ダニエル氏は私のコメントについては否定的でした。「あなたは見たこともないのに、なんでそんなことが言えるのか」と当時の様子を体験として経験していないので、断定できないということでした。

結論が出ないままセミナーは終わりましたが、その後ずっとその点が気になって、後に論文にまとめることになりました。

論文ではパイクの初個展であった「音楽の展覧会—エレクトロニック・テレビジョン」を中心にCRTモニターとメディアアートの関係を論じました。

メディアアートの歴史上、パイクの作品が意味を持つのは、4つの流れだと思います。一番はテレビジョンアート、エレクトロニカです。この辺が私たちが一番注目すべきところで、パイクの創作の中で一番革新的な部分の一つだと思います。それでは1963年の「音楽の展覧会—エレクトロニック・テレビジョン」展でパイクは13台のテレビジョンを使って何をしたかということですが、あまり詳しくは知られておりません。展覧会で使用されたテレビはフィリップスPHILIPS社が作ったレンブラントRembrandt TVでしたが、これらが画廊に置かれていて何がスクリーン上に映されていたのかについてはわからないところが多いので自分なりに解説してみたいと思っています。

私は当時の現場にいたわけではないので資料を見ながら推測するわけです。ディーター・ダニエル氏が「展示会の状況はいつも変わる、だからパイクはあちこちのテレビの状態を調整、修理しながら過ごしていて、それは安定した展示とは言えなかった」と言っています。

そしてパイクはこの展示について、「私は13台全てのテレビの内部回路を変えたのが誇らしい。技術的に同じ動作をする受信機は一台もない」と言っていました。図2はパイクの助手であったトーマス・シュミットTomas Schmit

氏が1976年、当時を思い出して描いた図です。一台ごとのテレビの状態についてコメントをしています。その図に私が番号をつけて、1台から13台まで、技術的に何をやったのかを調べてみました。

まず当時のテレビは映像を映す方式においてOscilloscope式とCRT式の2つの種類がありました。Oscilloscopeはベクター方式の画像でCRTはラスタースキャン方式という、映像を映す仕方に違いがありました。

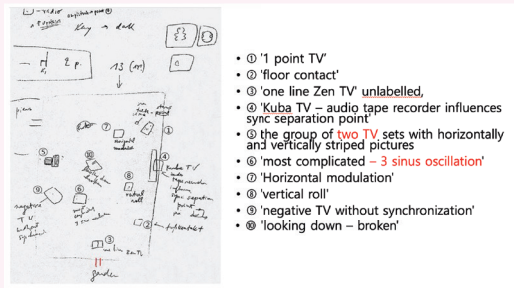


図2 左側がトーマス・シュミット氏のスケッチ。右側はイワオンゴン氏が整理番号を付けた。

CRT方式はチューナーがついていて、チューナーを介して、テレビ局の放送が流れて来ますが、この過程を全て含めてTVと呼びます。ですからパイクはTVにテレビ局からの放送がないと困るので、その展示を当時のテレビ局の放送スタートである夕方7時半からにしたわけです。13台のテレビのうち、1台は展示当初すでに壊れていて、何も画像が映らなかったそうです。

そして次は「1 point TV」(図3)ですが、このテレビはテレビジョンの偏向コイルを動作しないように変調していて、偏向コイルが作動しないからCRTのラスタースターはただ画面の中央にだけ向かってしまい、テレビの画面には点が1つだけ映るようになります。

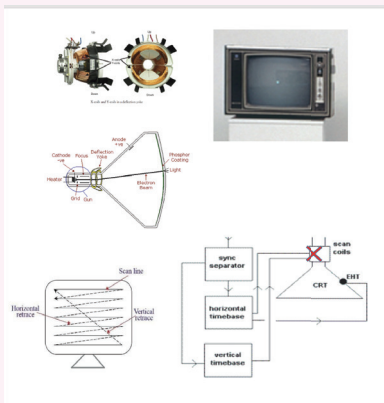


図3 1 point TV

これは後日、音声信号によって偏向コイルの電流を制御する原理にも利用しました。マイクで話をする、歌を歌うことでマイクの音声信号をもって偏向コイルの電気の動きを操作することによって磁力が勝手に働くようになり、画像にはラスタースターがさまざまな線上の形として映るようになります。

これは1963年の展示にはなかったのですが、後で「1 point TV」を利用したりメイクとして『参与TV』Participation TVという作品になりました。観客の反応が作品の中で作用し、観客が参加する形の作品です。

次に「Zen TV」と呼ばれるものです。「1 point TV」では水平と垂直の

同期信号を全て除去したわけですが、垂直の同期信号だけを除去しますと、ラスタースターが画像の真ん中を行ったり来たりして、一線だけが集中的に映るようになります。テレビを縦に回転しますと一直線の縦線だけが見えるようになったわけです。

次に「Kuba TV」と名付けたものです。

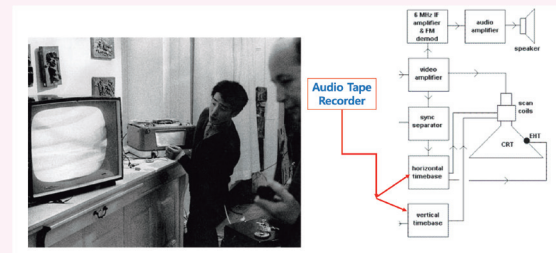


図4 Kuba TV

図4の左の写真、パイクがモニターを調整している様子ですが、さっき言ったような垂直と水平の同期信号を制御するところにオーディオレコーダーからオーディオ信号を送っています。そうすると、垂直と水平の信号が妨害されて、テレビの画面がめちゃくちゃの状態になります。一般人から見れば、テレビが故障して、画面が映らない状態なわけです。だいたい同じような感覚でオーディオのアンプaudio amplifierの信号をスピーカーに通さないで、こちらの方に接続して妨害電波として干渉させると、このような横線ができますが、同じような状態を2台持って、図5のように展示したわけです。しかし図4は1963年に撮影したものではありません。本当に1963年にこのような作品を見ることができたのかわかりません。当時撮影した写真にはうまく作動している写真は見られないので、多分こういうことをしたかったのではと、そして後に再現したように見えます。

図5は1992年のリヨンビエンナーレLyon Biennaleで再現した様子です。

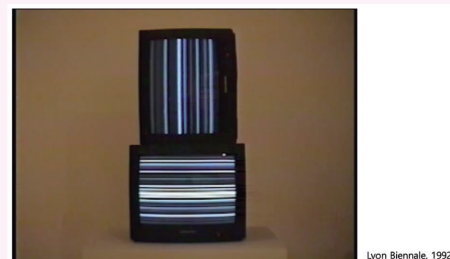


図5 1992年リヨンビエンナーレ時の展示様子

オーディオテープレコーダーの音声信号を偏向コイルに供給して、水平に歪みを生じさせたものです。ちなみにこの作品は「ナム・ジュン・パイクの手」と言われたLee Jung Sungさんが手伝っていました。記録映像もLee Jung Sungが所有しています。彼に記録映像のビデオを提供してもらいました。(記録映像の上映)

次の方も同じで、垂直同期信号が乱れるようにしています。同じように92年に再生したものです。しかし、1963年にこれらが成功したかどうかを確認することはできません。

12台のテレビの中でパイクが一番苦労したのが3台のセットです。図6の左側にありますが、現場の写真を見る限り、パイクがこれらを修理している様子が映っています。これはサイン波sign waveを起こす装置で生成した信号をテレビに送ってそれで3台のテレビで画像を作ろうと思ったようです。

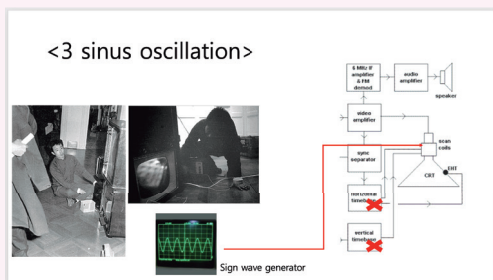


図6

一時、世界最初のコンピュータグラフィックス作品の制作者と呼ばれた、ベン・ラポスキー Ben Laposkyは1950年代から、CRO (cathode ray oscilloscope) やsine wave generatorsなどを利用して抽象イメージをモニター上に生成しました。そしてそれらのイメージを写真で撮影して「Electronic Abstraction」と名付けて、作品展を開き、アメリカだけではなく、ヨーロッパでも巡回展を行いました。パイクがラポスキーのことを知っていたかどうかは確認できませんがパイクの実験を見ると、ラポスキーのことを意識していたのではないかと思います。しかし、ラポスキーはオシロスコープを使ってイメージを形成しましたが、パイクはこれをCRTでやろうとしたということで、制御が難しかったのではないかと思います。図7は同じsign波形を入れて、左4点の白黒イメージはラポスキーが生成したイメージです。右側がパイクの生成イメージです。類似性を感じます。これは当時のものではなく70～90年代に作ったものです。

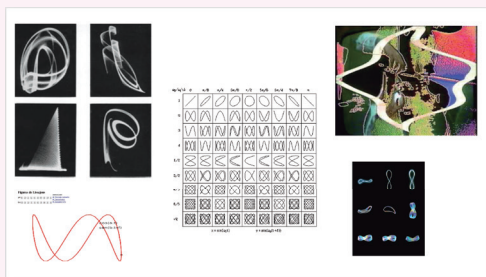


図7 右上はパイクの作品グローバル・グルーブGlobal Groove(1974)の一場面(部分)

図7の右下のイメージの制作を手伝ったのはLee Jung Sungさんです。彼がこの作品の仕組みを説明してくれました。CRTの走査線を制御するコイル装置をyokeといいます。テレビの映像の回路が働かないとyokeも働かないように作られています。ですからsign波形を入れてCRTをオシロスコープのように動かそうとすると、最初からラスタスキャンを行う水平と垂直同期信号が入らないようにしなければならない。しかしテレビの映像回路を切ってしまうとyokeが働かないから、この映像回路が流れているyokeを外して、よそに置くとテレビジョンは垂直と水平の同期信号をyokeに送りますが、即ちyokeは働いているけどelectronic gunから出る電子を制御することが出来ない訳です。この状態でサイン波発生器sine wave generatorに繋がっている他の2番目のyokeを持ってきて、CRTに挟むとelectronic gunからの電子はラスタスキャン raster scanではなく、ベクタスキャンvector scanをするようになります。ですからCRTが騙されてオシロスコープのような働きをするわけです。それが1963年の時は成功しなかったが1990年代に実現したということです。アイデアの始まりは1963年で実現したのが1998年となっ

ています。図8はパイクとLee Jung Sungさんがこの作品をどういう風に作るうかという相談をした時のスケッチです。

63年の展示が基になって、後に様々な作品が生まれます。65年の「TV Magnetic」や「TV Crock」、「月は最も古いテレビ」等、そういう作品の原型は63年の展覧会からのアイデアということは間違いないと思います。

こうして見ると、パイクは一種の今で言うハッカーのような働きをしていたと思いますが、これはパイクの師匠だったジョン・ケージJohn Cageからの教えではなかったかと思えます。

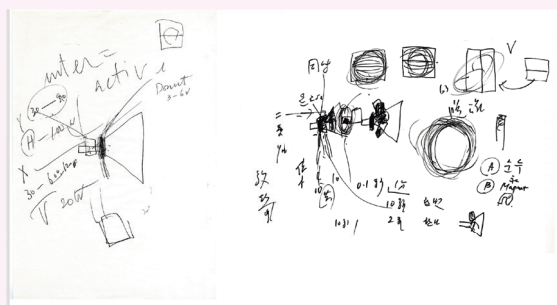


図8 Lee Jung Sung氏提供によるパイクの作品スケッチ

ジョン・ケージは彼の作品に「Prepared Piano」と名付けました。パイクはテレビの作品に「Prepared TV」と名付けました。私は師匠ジョン・ケージに対するパイクの敬愛の気持ちを感じます。作品「Prepared Piano」はジョン・ケージの先生だったヘンリー・カウエルHenry Cowell氏からの継承だと言われています。カウエル氏はピアノ演奏時に、ピアノの蓋を開けてスプリングを直接手で触って演奏する技法を広げた最初の人でした。クラシックの音楽界では非常に嫌われる人だったようです。しかし、この技法はジョン・ケージに継承されて、ジョン・ケージの「Prepared Piano」はパイクに継承されたと言えます。ですから一つ、ハッキングの伝統ができてきたと言えるでしょう。

パイクの電子画像に対する考え方を形作ったもう一人の人はカール・オットー・ゲッツKarl Otto Gotzです。パイクはラポスキーについては一言も言ったことがありません。グーグル検索をしてもラポスキーとパイクを一緒に言及した文書はありません。しかしゲッツとの話は結構あります。ゲッツ曰く「17年前、第二次世界大戦のときだが、ノルウェーでブラウン管を持って多くの実験をしたところ、ひょっこりとブラウン管に現れるイメージが本当に素晴らしかった。しかし、残念ながら、問題はそのイメージを思いのままに調整することができず、その状態を固定することができないということだった」このゲッツの言葉を聞いて、「固定だと!その言葉が稲妻のように私の頭に閃いた」とパイクは書き残していますが、引き続き、文章の中で「電子の運動を捕らえておくことはそれ自体で既に自己矛盾である。電子というものはいつも動いて、固定されないのが本質なのでそれを捕らえて置くのはだめだ」と言っています。しかし、ゲッツはパイクと正反対の考え方を持っていました。彼は流動的なエネルギーの流れ、運動、波長というのを画像に捕らえて、それをイメージとして残す作業に一生をかけてやっていました。ちょっと驚きました。言ってみればラポスキーもオシロスコープに映る曲線を固定して、写真を撮って「Electronic Abstraction」という名で展示していたわけで、パイクに影響を与えた二人、ゲッツとラポスキーは動いている光とか電子の動きを絵とか写真に固めて発表するという方向性には共通点があるということです。

テレビジョンは、アメリカならABCとかNBCなどの巨大な放送局が活動の

中心にあるマスメディア時代の環境のなかにありました。60年代だとまだ第二次世界大戦時にドイツのヒトラーがやっていたメディア戦略というものがある記憶に残存している時代なので、「Macro TV」というイメージがあります。

バイクには電波とか電子によって広げられる宇宙という考え方があり、宇宙と私たちがいる地球とは電子的な流れによって繋がっていて、電子を通して宇宙と繋がる、そういうオープンシステムとしてテレビジョンを考えていたということです。

作品『月は最も古いテレビ』はそのことを象徴していると思います。といいますのは、この作品で見える月はただ絵で描いた月ではなく、テレビをつけた時に放送されているチャンネルの内容の映っていない画面、電波によって作られたホワイトノイズです。その電波の一部分は地球からではなく、宇宙から降ってくるもの、その中のごく一部には、宇宙の始めのビックバンを起こした時の電波も含まれています。ですからテレビジョンは人では到底届かない、行くことができない宇宙からのメッセージを私たちに届けているという考え方を作品の中に込めたと思います。

こういうことを最初に打ち出したのは65年のニューヨークのボニーノギャラリーBonino Galleryでやっていた「Electronic Art」という展示でした。私は『月は最も古いテレビ』という作品にいつも「1965年〜」という風を書いてあるので、この作品の最初のバージョンが1965年に発表されているのではと思っていて、ボニーノギャラリーでの展示内容を調べましたが、ありませんでした。「ナム・ジュン・パイク・アートセンター」の関係者に聞いて見ましたらその時は最初にElectronic Moonという発想と言うべき月の様なものを作っただけで、実際月の形の作品を設置したことはないと言われました。

実際に月という形を作って見せたのは1976年のルネ・ブロック画廊での展示が初めてでした。図9がその時の写真ですが、この月の形を見ているとやっぱりCRTで作った月ということがわかります。

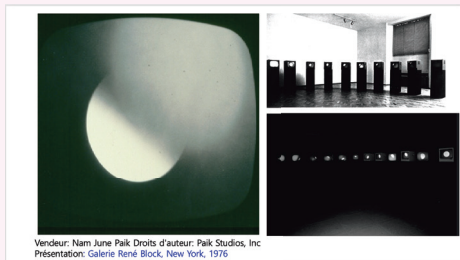


図9ルネ・ブロック画廊での展示様子

しかし、1990年代に入ると作品がまるっきり変わります。この時の月は台の上に人の目線と同じ高さで展示されていました。しかし、最近になって作ったのは人が空に向かって見あげるように設置されていて、本物の月を見るようです。図10はVenice Biennaleの時に作品を展示するために描いたナム・ジュン・パイクのスケッチですが、最初からこういう構図で見せることを考えていたことがわかります。

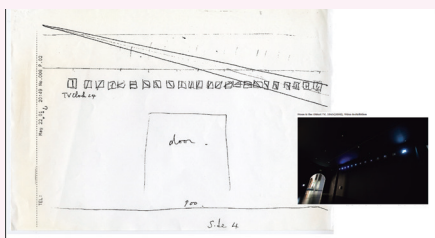


図10 Lee Jung Sung氏提供によるスケッチと展示様子

2つのバージョンは見せ方や作り方が違うので完全に別の作品だということがわかります。

最初のバージョンはElectronic Moonと言えます。これはだいたい白黒のテレビジョンで作っています。見せ方は普通の美術品の見せ方のようにディスプレイは目線の高さに設置されました。

そして「Electronic Tele-vision Moon」というか「tele-vision」は「遠くを見る」という意味なので、地球の彼方にある本当に遠い昔とか、宇宙の底のメッセージというのを「電子的に」「遠くを」「見る」「Moon」というふうにして読むことができると思います。後者のバージョンはビデオで作ったもので、カラーテレビジョンを使っています。月の見せ方も風景を眺めるような感じで見せています。

バイクが1976年ダグラス・デイヴィスDouglas Davisとの共作であるPresent Tenseでは次のメッセージを流しています。「テレビジョンを壁の方に向けて置いて、何も出てこないチャンネルを選んで、画像無しにしておいて、サウンドをもっと大きくしておいて、最後に自分の部屋の電気を消して座って、宇宙の向こうからあなたの方に伝わって来るメッセージを聞きなさい」と言っています。バイクにおいてテレビジョンは、我々が日常として見ているTVではなく、「テレスコープ」つまり、遠くをみるという意味で捉えていたと思います。私たちがテレビで想起する、放送局からのテレビ放送があって、チューナーがあって、そういう装置を通してCRTに映像が映るといった実際の放送ではなくて、テレビとチューナーの向こうにあるのは宇宙からの電子的な何かのものです。そのことはメディテーションMeditation、つまり瞑想のためのメディアとしてテレビを捉えているとのことです。

要約すると1963年の展示がテレビだったことに専ら焦点が当てられて、それがElectronic Canvasだったことを忘れていたのではないかと、そしてチューナー+CRTが宇宙の向こうを見るための瞑想のためのメディアであったということを言いたいわけです。

次はバイクの最後の作品、『多いほど良い』（韓国名、多多益善）の保存と維持の問題について話したいと思います。ご存知だと思いますが1988年韓国の果川市にある国立現代美術館・果川館の中央ホールに1003台のテレビモニターを積み上げて設置、公開された作品が「多いほど良い」です。当初設置の話が出た時、韓国の内部では反発する動きもありました。国立現代美術館の中央ホールがバイクという1人の作家の為の空間になってはいけないという反発でした。その結果作品は10年間展示して撤去することで設置の同意が得られました。当時のテレビジョンのモニターの寿命を10年ぐらいいっていたのもその理由の一つです。

しかし90年代の終わりから2000年に近づくにつれて撤去か維持か、なかなか決まらなかったのです。当時、現代美術館の内部では撤去後中央ホールの使用について議論が行われていましたが、次第に作品が有名になり、結果的に撤去はダメという話へと風向きが変わってきました。

2000年に入ってから作品のモニターの一部が壊れてしまいましたが、作品のモニターを提供してくれた企業、サムスン社が新しいモニターを提供してくれて作品の補修が可能になりました。しかし、ここでちょっと問題が起きました。1980年代に生産されたテレビのモデルと2000年代に生産されたテレビのモニターが全く違うからです。80年代のテレビのブラウン管は表面が丸い形でした。2000年代のテレビは表面がフラットになっています。次は、作品に使われていたモニターと同じ色をしたモニターが無かったことです。仕方なく、新しいテレビモニターで入れ替えの修理をしました。

最近では2018年2月に漏電事故が起きて火災につながる恐れがあるという報告書が出ました。作品の中側から放電、スパークが起きるのが発見さ

れたということです。電源を切ってから調べてみると、中の電線に漏電が起きていたようです。漏電は爆発や火災につながる可能性があるという報告書が提出されたわけですが、報告書を検討した人に話を聞いて見ました。漏電について計算方法によっては問題にならないかもしれないが報告書には危険性を中心に見解をまとめたということです。ですから一台一台のテレビから漏れる電気の量をどのように計算するかによって、大変だと言うこともできるし大丈夫とも言える、ということでした。しかし結論として危険だと報告されているので大丈夫だと言うことが難しくなっていて、もしも大丈夫と言うなら言った人が責任を取ることになるので、以後誰も何も言えない状態になっているとのことでした。

いずれ時間が過ぎてテレビの寿命も尽きるようになるからそうなった場合にこれらを撤去するか維持してそのままにして置くかということを考えなければならぬという専門家たちの意見を聞く機会がありました。

私は作品を見に行きました。作品の後から中に入って見ました。一番下の部分は人が入れるぐらいのスペースがありました。しかし上の部分は下からモニターを取り出してそれを修理してまた元に戻す作業ができない構造になっていました。当初10年ぐらい設置して取り壊すことを前提に設計されていることで、中から故障したテレビを取り出して修理して元に戻すことは考えていなかったわけです。実際、故障したテレビを取り出すためには上まで足場の設置と人が作業できる階段などをつけるような大掛かりの工事を必要としているので、修理は簡単ではありません。もしも今回リフォームして再構築するのであればメンテナンスのこともちゃんと考えてやらなければならないと、美術館側へ意見を言ったことを覚えています。

色んなところから専門家たちの意見を聞きました。多くのアイデアがありました。2019年の春の時点でほしい二つの意見にまとまりました。一つは元の原型を維持しながらディスプレイは最新のモニターと交換して使用する方法でした。韓国で一番専門家と言える人のアイデアでした。しかし元のテレビの形が丸いことを考えると最新のデジタルモニターの形は四角の平面なのでそのまま入れると隙間ができてしまいます。私はそれだとかっこが悪いから賛成できないと言っています。2番目はCRTモニターを修理しながら維持する方法でした。この方法が一番いいと思いますがあまりやりたくない雰囲気です。私は、1と2の両方の方法ができなければモニターの電源は落として、造形物として作品をみせて、この作品の全貌は画像で記録した映像で鑑賞させたらどうか、もしもCRTモニターを修理して元のように展示することができるとしても、今のように1日8時間とか10時間の再生ではなく、1日30分とか2時間など時間を決めて見たい人だけに見せて、残りの時間ではモニターの電源を落とした状態で熱を冷まして保存する方法にすれば今のように10年に一回モニターを交換しなくても良い、いやもしかしたらこのまま50年は保つかもれないと、そういうことを言いました。でもなかなかそういうわけにはいかないようです。

国立現代美術館の中でも修理して使う方法に賛成する学芸員がいてこの件に関してセミナーを開催しました。連絡をもらいセミナーに参加しました。発表者はドイツにおけるナム・ジュン・パイクの技術補助者であったヨハン・ザウラーカー Jochen Saueracker氏でした。この人の話では、昔からテレビのブラウン管を修理してそれを再生する技術は確立されているので、その技術を維持していく技術者を確保してその仕事ができるように配慮すればいいのではないかと提案でした。要するに図11の右側にある新しいフィリップス社が作った素焼きのElectric管を古いブラウン管に取り付ける提案です。実際にブラウン管を切ってなかの空気を完全に吸い出して、中を真空にした新しいエレクトリック管を取り付けて溶接するという過程を見せてくれました。



図11 ヨハン・ザウラーカー氏によるセミナーの様子

世界中に同じ問題に直面している美術館がCRTモニターを維持できる技術チームを共同で運営する、そういうことを提案しました。私はこれが最善の方法だと思います。

次はテレビの基板をどのように維持するかという問題です。1970、80年代に作ったテレビの基板はその時代のトランジスタ、コンデンサーなどの部品で作られています。しかもソニーを始め、会社ごとに作り方には特徴があり、回路の特徴も様々です。ですから汎用的なICチップとして設計して、それを共有すればいいということです。

現在の技術でNTSC、PAL、などすべてのアナログビデオソースを再生できるような汎用回路、基板を制作して共同使用することができればCRTモニターを元の原型のまま美術館で再生して展示するのも不可能ではないと思います。

最近、国立現代美術館としては対策を決めたようです。中古のCRTを最大限に受給して、そして受給が不可能なサイズのCRTの場合は、ハウジングの内部にデジタルディスプレイパネルを取り付けて作品の外形を維持する方法で復元する予定だそうです。昔のテレビの型の中にデジタルテレビのパネルを取り付けるということです。丸みがある形の中に平面のパネルを取り付けると隙間が生じるようになります。私は反対の立場です。

作品『多いほど良い』のモニターの問題はそのような方法で収まるとしても世界中には沢山のCRTモニターで制作された作品があります。国立現代美術館が進めている対策は世界中の全てのCRTの作品に対する答えにはならないと思います。世界の美術館同士で連携して研究し、対策を練るのが非常に必要な状況です。韓国において、力を出すべき機関は例えばナム・ジュン・パイク・アートセンター、国立現代美術館などですが、期待して見たいと思います。 ご清聴ありがとうございました。

(りょうく／クロスメディア研究会代表、東京工芸大学)

第15回クロスメディア研究会の研究発表を下記のように開催しました。

開催日時：2022年2月5日(土)14:00-16:00

開催場所：オンライン開催

【講演者】

西村安弘(東京工芸大学芸術学部映像学科 教授)

以下研究発表のタイトル、西村安弘会員による発表概要です。

「アーカイヴのエクリチュール」

1952年東京国立近代美術館の設置に伴い、国立機関としての映画事業(フィルム・ライブラリー)が開始された。同美術館内に1969年設置されたフィルムセンターは、1990年に国際シンポジウム「フィルム・アーカイヴの4つの仕事」を開催、「収集・保存・復元・カタログニング(目録化)」をその中心的業務と位置付けた。アーカイヴ機関として自己規定したフィルムセンターは、1993年のFIAF(国際フィルム・アーカイヴ連盟)への加盟を経て、2018年に6番目の国立美術館として、国立映画アーカイブへと改組された。ここで注目されるのは、美術館(ミュージアム)、図書館(ライブラリー)、アーカイヴといった名称の混在であり、こうした表記のゆれは、京都文化博物館、福岡総合図書館といったフィルム・アーカイヴ部門を有する国内の類似組織にも見られる。

美術館はムセイオンmuseion(ムーサたちの館)、図書館はビブリオテーケーbibliothekē(文庫)と、各々ギリシア語を語原としている。ゼウスと記憶の神ムネモシュネの間に生まれた学芸を司る9女神ムーサ(ミュージズ)は、music(音楽)の語原でもある。ジャック・デリダが『アーカイヴの病 フロイトの印象』(1995)で指摘しているように、アーカイヴもarkheion「アルコン(アテナイの執政官)の家」に由来する。

デリダの『アーカイヴの病 フロイトの印象』(1995)は、1994年ロンドンで国際精神医学・精神分析史協会、フロイト博物館等の後援による国際会議『記憶 アーカイヴの問い』における講演録である。デリダはアルケー-ärkeに始まりと掟(支配)の二つが含まれていることから説き明かし、アルケーオンの管理人としてのアルコンが、「委託物と記録媒体の物質的安全を保障する」のみならず、「解釈学的な権利と専門知識もまた与えられ」ていて、「アーカイヴを解釈する権力を持っている」と指摘した。アルコンをアーキヴィストと置き換えてみれば、アーカイヴの仕事をはば理解することが可能であり、そこにデリダがアーカイヴの「病=悪mal」と呼ぶものが派生することになる。

○「破壊=解体」と「脱構築」

デリダの「脱構築démontage」の方法論的モデルが、ハイデガーの「破壊=解体Destruction」にあることはよく知られている。しかし、ハイデガーの著『存在と時間』の第2部が刊行されなかったため、「破壊=解体」の内容が明示されているとは言い難い。そこで、講義録『現象学の根本問題』(1927)と対照することで、『存在と時間』の未完部分の再構成を試みた木田元の『ハイデガー『存在と時間』の構築』(2000)を参照しながら、存在と存在者の区別(存在論的差異)を現象学的に明らかにするべく、西洋哲学における「存在論」の歴史の解体の試みを再確認した。ハイデガーは現象学的方法の根本要素として、①現象学的還元、②現象学的構成、③現象学的解体の3段階を提起し、最後の現象学的解体の実践として、古代ギリシア(アリストテレス)、中世スコラ哲学、ドイツ観念論(カント)のテキストを取り上げ、伝統的な「存在論」では「存在への問い」がなおざりにされてきたと主張した。

しかし、「意識とは常に何ものかの意識である」としたフッサール現象学が、志向対象の「存在」を判断停止(エポケー)したはずなので、「存在」を現象学的に記述するためには、「世界内存在」としての「現存在」の存在了解から始まり、実存へ再帰することが要請されなければならない。そして、西洋の存在論の歴史では、本質存在(「である」)と事実存在(「がある」)を区別し、後者に対する前者の優先を認めてきたことになる。こうした「存在論」に特化した議論が、デリダによって継承されたとは言い難いが、デリダの哲学的探求の出発点は、フッサール現象学の「破壊=解体」だった。

ソシュール言語学のラング/パロール、ロラン・バルトのテキスト論におけるラング/スタイル/エクリチュールという対立に対し、デリダはパロール(音声言語)にエクリチュール(文字言語)が根源的に入り込んだ原(アルシ)エクリチュールの概念を提唱し、音声中心主義と階層秩序的の二項対立を批判的に捉えた。ここにもハイデガーの言語観の影響が見て取れる。著作を刊行しないことで知られるハイデガーは、ソクラテス以来の伝統を受け継ぐ一面も持ったが、講義録『形而上学入門』(1953)において、「語られたものは書かれたものの中で立つ」というギリシアの言語観を説明した。不定形の動詞seinが屹立した後、活用によって傾くことで、「存在」が迫ってくるのだという。綴字術(グラマティケー)の成立によって、文法が整えられるという発想は、文字のない言語であっても、言語の反復可能性の中に文字化され得る潜在能力を見出すデリダに先駆するものだろう。

○社会契約と原暴力

音声中心主義と階層秩序的の二項対立の典型として、デリダが取り上げたのが、『言語起源論』(1762?)のジャン＝ジャック・ルソーとトルソー主義の信奉者クロード・レヴィ＝ストロースだった。『人間不平等起源論』(1755)から『社会契約論』(1762)へと至る言語観の揺れを孕む『言語起源論』は、言語を欲求の伝達という社会的コミュニケーション手段ではなく、音楽と一体となった情念の発露として捉える。そもそも『人間不平等起源論』が、「人間の不平等の起源はどのようなものか、それは自然法loi naturelleによって認可されるのか」という懸賞論文の主題に対する回答だった。ルソーは自然(ヒュジス)/文化(ノモス)、自然法/実定法、自然人/文明人といった二項対立的な思考法に基きながら、自然法を自然法=権利droit naturelleへと意味をずらして行く。

人間には身体的な不平等と社会的な不平等があり、後者は土地の私有と結び付けられる。ギリシアの都市国家やスイスのジュネーブなどを理想的な政治体と見なすルソーは、単独で生きる困難さに直面した人間が、一般意志の下に社会契約を結び、政治体(国家)を形成するのだと説明する。一般意志とは、個人の利益と社会共通の利益を含む個別意志の総体(全体意志)から、個人の利益の総体を排除したものであり、ここで論じられる国家は、立法院として想定され、行政官を含む政府とは区別される。そして、政府は一般意志を代表していないので、一般意志に反する政府は打倒されてしかるべきだという革命の論理が派生する。その一方デリダは、歴史上どんな国家であっても、一般意志に基いて成立したことなどなく、法律=支配の始原においては、原暴力が発揮されたのだと主張する。アルコンもアーキヴィストも、行政官である限り、一般意志を代表することはないだろう。

○トーテムとユダヤ教

フロイトの精神分析は、個人心理を研究対象として出発したもののだが、『トーテムとタブー』(1913)では民族心理(集団心理)へと転用された。特定の動物を崇拜するトーテムズム(トーテム信仰)と族外婚(外婚制)を結合した制度として捉え、その由来を原始社会における原父殺しに求める『トーテムとタブー』の議論は、そのまま最晩年の『モーセと一神教』(1939)へと応用された。エジプト人であったモーセが、エジプト発生のア

トン教をユダヤの民に伝えたが、彼らによって殺害されてしまい、その罪の意識からユダヤ教が派生したという大胆な仮説である。『モーセと一神教』のモデルとなった『トーテムとタブー』の問題は、文化人類学者レヴィ＝ストロースにとっても、重要なテーマだった。

『悲しき熱帯』（1955）のレヴィ＝ストロースは、自然科学である地質学と人文科学であるマルクス主義及び精神分析の間に民族学を位置付けていた。しかし、『構造人類学』（1958）における神話の構造分析では、フロイトのエディプス・コンプレックスが神話素を弁別特性とする神話の一変異（ヴァリアント）に過ぎないと指摘した。そして『今日のトーテミス』（1962）においては、自然（動物）／文化（人間）、個体（個人）／範疇（集団）という二項対立の4通りの組み合わせの中で、半分のみがトーテミスと見なされているという理論的欠陥を指摘し、トーテミスがヒステリーの概念に類似した幻想だと主張した。そして最終的には、ベルクソンの『道徳と宗教の二源泉』（1932）におけるアニミズム論を引用し、トーテミスの根拠が、動物性の実体にあるのではなく、「二元性」という差異の体系であると結論した。しかし、無文字社会（société sans écriture）という用語の使用によって、レヴィ＝ストロースが未開社会に対するルソーの啓蒙主義的解釈を踏襲していると、デリダは理解した。

○記憶と想起

個人の記憶が集団化され、潜伏期間を経た後、民族の記憶として蘇るというフロイトの理論は、「個体発生は系統発生を繰り返す」というヘッケルの生物発生原則（反復説）に基づいており、ヨセフ・ハイム・イェルシャルムの『フロイトのモーゼ』（1993）が異を唱えた。ヘブライ語版『トーテムとタブー』への序文において、「神なきユダヤ人」フロイトがヘブライ語やユダヤ教の伝統から離れていても、なおユダヤ性を保持するという矛盾した感情を表明していることを指摘し、更にモーセがユダヤ人の祖先によって殺害されたのであれば、この不服従の罪を徹底的に記録したはずだと反論した。そして父ヤコブがフロイト35歳の誕生日に贈った聖書の献辞「汝の生の7の××に、主の霊が汝を動かし始めた」（判読不能な文字××を「年」と読解）を根拠に、フロイトをユダヤ共同体に引き入れようとした。

デリダの『アーカイヴの病』はアーカイヴ論であると同時に、『モーセと一神教』に対するイェルシャルムの反論に対する再反論でもあるが、フロイト説の擁護でもない。イェルシャルムがユダヤ教とユダヤ性を識別したことは評価しながらも、ユダヤ性にも終わりがあるはずである。フロイト故人に対するイェルシャルムの語りかけは、公正さを欠くだろう。

その一方、「文化の中の居心地の悪さ」（1930）のフロイトが、文化（昇華としての芸術と強迫神経症としての宗教）を超自我の抑圧の産物と見做しながら、紙とインクの無駄という修辭的謙遜を表明していることに、デリダは注意を促す。アーカイヴには、「死の欲動」が内包されているのである。そして「不思議のメモ帳（マジックメモ）についての覚書」（1925）で、記憶をマジックメモのアナロジーとしていることに言及し、外在性のあるアーカイヴは記憶（ムネーメー）でも想起（アナムネーシス）でもない、覚書（ヒュプムネマ）だと主張する。プラトンが記憶を蜜蝋への刻印に喩え、アリストテレスが想起を記憶の回復でも獲得でもなく、動きの前後関係、つまり時間性と関連付けたことを踏まえた議論である。個人の記憶を集団の記憶とするのが、アーカイヴに他ならない。

デリダの主張は決してアーカイヴ不要論ではなく、アーカイヴの根源の意味に遡ることで、アーカイヴとアーキヴィストの責任を問うことにある。ミシェル・フーコーが「作者とは何か」で指摘したように、何らかの基準に従って、資料を集めること（収集）は、基準に反した資料を捨てることと同義である。資料を修復する時には、古典文献学におけるテキスト読解と同じように、資

料の解釈が介入するだろう。無抵抗な赤子に割礼という刻印を与えることでユダヤ性をアーカイヴ化するように、唯一無二の個人に固有名詞を与える（名付ける）ことは、言語＝記号の反復可能性ゆえに、個人に対する暴力となる。集団制作である映画作品に、作者（監督）名や国籍を与える行為（目録化）も、こうした意味では、原暴力が秘められていることになる。

（りょんく／クロスメディア研究会代表、東京工芸大学）

その後の質疑でサイレントカメラというのがサイレント映画時代のカメラのことではなく同時録音(セルフプリンプ)カメラではないということなどを解説。

丸池納氏のレクチャー、ZOOMの録画 0:00:00~0:38:00 くらいまで
https://vimeo.com/669073834/b88a132a41?fbclid=IwAR23aNBHt-SCGwXZpAv7RydsXc5LNaWNV-AjnpahWuNnmz3t5TA3_CLfnkc

セッション3:「現像・現像所の仕事」

レクチャー担当: 郷田真理子 (IMAGICA エンタテインメントメディアサービス)

現像・現像所の仕事ということで、ネガで撮影してフィルムでプリントを焼き、プリントフィルムで上映する昔ながらの現像所の仕事(ワークフロー)から、修復、補修などの仕事も多くなっているという現状についても説明、紹介された。

郷田真理子氏のレクチャー、ZOOMの録画 0:39:00~01:24:00 くらいまで
https://vimeo.com/669073834/b88a132a41?fbclid=IwAR23aNBHt-SCGwXZpAv7RydsXc5LNaWNV-AjnpahWuNnmz3t5TA3_CLfnkc



セッション4:「上映・映写フィルムで映写すること」

レクチャー担当: 石川亮 (元新宿ミラノ座、フィルムセンター(当時)映写技師、映像作家、SpiceFilms 主宰)

フィルム映画の最終段階は映画館での映写だった。そのフィルムでの映写、上映がどのようなものであったのかを紹介、解説。普通は見ることにはない映写室内の映写機やフィルムの画像も動画を含めて紹介された。また映写機や映画館に関する書籍、映画も紹介された。

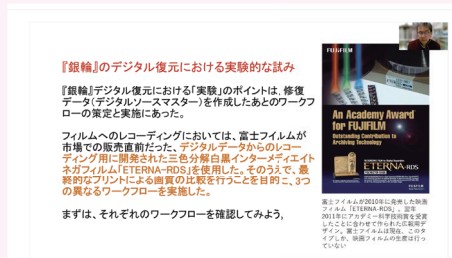


石川亮氏のレクチャー、ZOOMの録画 01:30:25~02:13:00 くらいまで
https://vimeo.com/669073834/b88a132a41?fbclid=IwAR23aNBHt-SCGwXZpAv7RydsXc5LNaWNV-AjnpahWuNnmz3t5TA3_CLfnkc

セッション5:「保存メディアとしての映画フィルム」

レクチャー担当: とちぎあきら(フィルムアーキビスト/国立映画アーカイブ 特定研究員)

映画フィルムが保存メディアとして有効かどうか?という事について、例を示しながらその有効性について検証する内容。実際に復元が行われた松本俊夫監督の『銀輪』の作業について詳細にその行程などが解説された。そこでは後にアカデミー科学技術賞を受賞したFUJI FILM ETERNA RDS が使用された事も紹介された。このフィルムを使ってデジタルデータから三色分解したモノクロフィルムでの保存可能期間は乳剤の銀粒子で500年、ベースのPETで1000年程度という事で、非常に有効であると結論付けられた。



とちぎあきら氏のレクチャー、ZOOMの録画 02:13:23~02:58:17 くらいまで
https://vimeo.com/669073834/b88a132a41?fbclid=IwAR23aNBHt-SCGwXZpAv7RydsXc5LNaWNV-AjnpahWuNnmz3t5TA3_CLfnkc

DAY③ 3月6日(日) 13時~15時

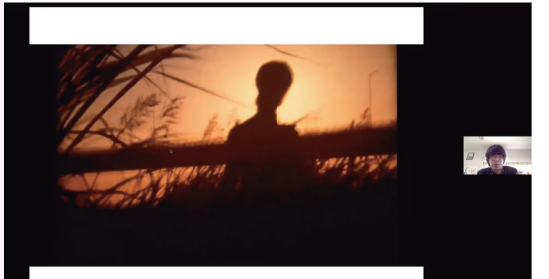
セッション6:「フィルムでの映画制作、パフォーマンスの作品制作」

石川亮 (元新宿ミラノ座、フィルムセンター(当時)映写技師、映像作家、

SpiceFilms 主宰)

ZOOM の録画 0:04:33 ~ 9:32:00 あたり

https://vimeo.com/686718883/f9225bec35?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHWacAj18



川口肇 (映像作家、尚美学園大学准教授)

視覚現実の模造である映像、その擬制の側面に着目し、粒子/ノイズ/映写/時間等を基軸にしたフィルムおよびビデオ作品制作を続けている。フィルムメーカー。

ZOOM の録画 0:32:23 ~ 0:59:30 あたり

https://vimeo.com/686718883/f9225bec35?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHWacAj18



太田曜 (実験映画作家、日本映像学会アナログメディア研究会共同代表)

映画が作り出す時間と現実の時間との差異についての映画を主に制作。スーパー16ミリカメラで撮影した風景の画像のサウンドトラック部分を光学再生で音声とすることを旨としたのが『LES GRANDS BOULEVARDS』

ZOOM の録画 0:59:35 ~ 1:30:52 あたり

https://vimeo.com/686718883/f9225bec35?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHWacAj18



水由章 (映画作家、ミストラルジャパン代表)

キャノンスコーピック16Mでの多重露光作品『Perception』はフィルムを撮影後に一旦カメラから取り出して、チェンジバッグ内で巻き戻し、カメラへ装填して、再び撮影して制作された。

ZOOM の録画 1:31:00 ~ 1:52:22 あたり

https://vimeo.com/686718883/f9225bec35?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHWacAj18



伊藤隆介 (実験映画作家、美術家、北海道教育大学教授)

主に既存の映画フィルムを素材にした、物理的コラージュ映画を制作している。また美術作品として、人力フィルム映写機などの映像機材も制作。

ZOOM の録画 1:52:40 ~ 2:15:05 あたり

https://vimeo.com/686718883/f9225bec35?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHWacAj18



南俊輔 (造形作家、映像作家)

映画周辺の環境に着目し、映像インスタレーションの制作やパフォーマンスを行っている。近年は8ミリフィルム映写機を素材にした作品を制作し、映写機を持つ本来の機能やその意味を分解・再構成し、映像の合成や変換を試みる「実験」を行う。

ZOOM の録画 2:15:17 ~ 2:46:35 あたり

https://vimeo.com/686718883/f9225bec35?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHWacAj18



映画にとってフィルムとは何か その2 オンラインで8mmフィルム映画制作

趣旨：

8ミリフィルムで映画作品、映像作品として完結させる場合はもとより、デジタル映像に全部または一部を使う場合でも、まずは8ミリフィルムで撮影、現像、編集、映写、場合によってはテレシネを自分だけの力で行う必要がある。講座では、8ミリフィルムカメラの使い方や自分で行う現像のやり方、編集や上映、映写、テレシネのやり方まで実際に機材、フィルム、薬品、などを使いながら、「オンラインで」行った。既に前回行った講座では沖縄などの遠方からも参加する受講者があった。オンラインでどこに住んでいる人でも基本的に講座に参加可能。

内容：8ミリフィルムでの映像作品制作、ワークショップ形式での実証的研究

参加者へ機材などを郵送し、4回のZOOMセッションを通じて遠隔でフィルム作品制作の実習を行う。また、実習に参加せずにZOOM視聴のみの参加も可能。

- 8ミリフィルムカメラでの撮影
- 撮影した8ミリフィルムを自家現像
- 自家現像したフィルムを編集
- 映写、テレシネ、講評

ワークショップ1

1月30日(日) 13時~14時30分

事前に参加者へ必要機材などを郵送。カメラの使用法、撮影方法、制作構想などをZOOMと配布資料で解説。参考作品を紹介。その後参加者各自で作品を計画し、撮影。

ZOOMの記録動画：<https://vimeo.com/671602373/b38e6df009>



機材などの発送例

ワークショップ2

2月13日(日) 13時~14時30分

撮影済みフィルムの自家現像。ZOOMと配布資料で現像方法を解説。

ZOOMの記録動画：https://vimeo.com/676953345/b5a3786b1a?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHwacAj18



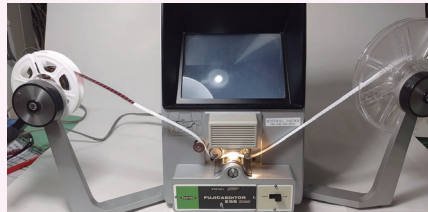
撮影に使ったスーパー8フィルム

ワークショップ3

2月20日(日) 13時~14時30分

編集と映写、出来る人は自力でテレシネ。

ZOOMの記録動画：<https://vimeo.com/679822916/a1b99e5e28?fbclid=IwAR0tMMGw2Dl9hZ5YrvLaLpwiLLPEBznB71J9WtbGHPZo8KLICcdx2zw>



編集に使うヴェューワー

ワークショップ4

2月27日(日) 13時~14時30分

テレシネした作品を遠隔で視聴し、ZOOMで全員参加の講評。

ZOOMの記録動画：<https://www.youtube.com/watch?v=ftZUV3-ftIE>



講座受講者東英児作品

ワークショップ5

3月6日(日) 13時~15時

フィルムで映画やパフォーマンス作品を制作する作家によるレクチャー
※「映画にとってフィルムとは何か」その1 オンラインレクチャー セッション6と同じものです。

ZOOMの記録動画：

https://vimeo.com/686718883/f9225bec35?fbclid=IwAR14iwJ_94dZc2_IVFbwCrhiy9KmHv5NsB4RZfTTNS83PraSmyKHwacAj18

3月21日(月曜日、春分の日、休み)に行われるアナログメディア研究会の協力企画『8ミリ機材をめぐる交流会』

主催：東京8ミリシネクラブ(阿部和浩さんが中心)

協力：日本映像学会アナログメディア研究会

対面とZOOMの両方で同時進行

東京8ミリシネ倶楽部の方が改造した機材や、不要になった機材について、語り合ったり、譲り合ったりする催し。NIKON R-10のフィルムカセットを入れるところをくり抜いてデジタルカメラに入れてしまったモノや、8ミリ映写機の輝度を上げるためにビデオプロジェクター用のクセノンアークランプを強



ショートフィルム研究会

林 緑子



引に付けたモノなど、実にマニアックな機材も紹介された。

オンラインでのレクチャー、オンラインでの8ミリフィルム映画制作実習、そして最後に対面と並行で行った8ミリ機材をめぐる交流会、全てに参加した場合には長期間の講座となった。これらのレクチャーと実習を通して『映画にとってフィルムとはなにか』ということが少しは明らかにされたのではないかと思う。アナログメディア研究会ではフィルムというメディアを単なるノスタルジーの対象としてではなく、今日の表現のメディアの一つとして考えてきた。レクチャーでは、必ずしも表現だけでなく保存のメディアとしても優れた点があることが解説された。また実習では8ミリフィルムに初めて触れて、おそらくそれを新しいメディアとして受容しようという人が少なからず居ることが今回して前回の講座を通して実証された。そうした人へ、フィルムについての知識や技術を伝えることも研究会に与えられた使命ではないかと思う。

(おおたよう／アナログメディア研究会代表、東京造形大学)

◎「草月から次世代へメタモルフオーゼするアニメーション 「グループえびせん」と80年代のアマチュア・アニメーションの隆盛」

日時：2022年2月19日(土) 13:30-16:00

会場：Zoomによるオンライン開催

企画・インタビュアー：森下豊美(日本映像学会関西支部会員／関西大学ほか非常勤講師)

ゲスト登壇者：はらひろし・角銅博之

本イベントの目的は、草月によるアニメーション・フェスティバルの作品出品者でもある作家たちが開催したアニメーション・ワークショップが、どのように次世代のアニメーション制作者たちに影響を与えたのかについて、資料提示と公開インタビューを通し、実証的にその連続性を探ることであった。日本のアニメーションのグローバルなファンダム研究は、アレクサンダー・ザルテンや大塚英志などの欧米や日本の研究者により、特に2000年代以降、増加傾向にある。その一方、国内の具体的な事象や影響関係は、未だ、明らかにされていないものも多いといえる。今回は、そのような事象の一つとして、1980年代に東京で活動していたグループえびせんに注目した、森下会員による企画・進行のオンライン講演会を実施した。ゲストは、アニメーション・ワークショップに受講生として参加し、グループえびせんとして制作や上映活動を行っていた、はらひろし・氏(日本アニメーション協会会員)と、角銅博之氏(日本アニメーション協会理事、アニメーション監督・演出家)である。聴講参加者は、本学会会員や大学教員、アニメーション研究者や作家、当事者のファンや学生など計27名であった。森下会員は、冒頭において1960～1980年代の制作者やファンによる個人アニメーションに関連する活動について概要を紹介した上で、両ゲストへのインタビューを行った。今回は、アニメーション作品の上映会やワークショップの場において、どのように作品や制作技法についての学びが実践され、後続の世代に影響を与えたのかについて、具体的な手がかりを通じた検証を可能とする会になったといえる。

森下会員による、今回の公開インタビューにより、日本のアニメーションにおいて、主にプロフェッショナルとアマチュア、芸術と娯楽という異なる領域の具体的な影響関係がさらに明らかになったといえる。森下会員のプレゼンテーションによれば、アニメーション・フェスティバルは、久里洋二、柳原良平、真鍋博による作家グループ「アニメーション3人の会」と草月アートセンター共催の上映会「三人のアニメーション」から始まり、その第4回目として1964年に開催され、国内外の個人作家による実験性と芸術性の高い作品が上映された。このアニメーション・フェスティバルで作品を発表していた複数の作家が、日本アニメーション協会設立にも携わり、1978年には協会主催によるアニメーション・ワークショップ開催にも尽力した。その講師は、古川タク、福島治、林静一、川本喜八郎、岡本忠成、鈴木伸一、田名網敬一、中島興、亀井武彦、月岡貞夫、そして全体の講評に手塚治虫という計11名であったとのこと。プロフェッショナルな講師陣が、それぞれ10名程度の受講者を受け持ち、2日間集中して制作方法を教えるという画期的な内容で、主な参加者は、アマチュアである大学生と社会人であったようだ。角銅氏によれば、当時これら講座が画期的だったのは、コマ撮りができるビデオのシステムを使用しアニメーション制作を行なった点である。これは、中島が日本ビクターと共同開発していた装置のおかげであったとのことである。2日間という短い時間のなかで、制作撮影したものを鑑賞しフィードバックできるよう、専門業者と繋がりのあった中島が、このシステムを導入した意義を角銅氏は述べていた。とはいえ、この時期の若いアマチュアのアニメーション制作者たちにとって、経済的理由から、当時の主な制作機材は8mmフィルムカメラであった。コマ撮りが可能なビデオ機材は、個人で所持するには高価で

ドキュメンタリードラマ研究会

杉田 このみ

あったことを角銅氏は述べている。

森下会員の見立て通り、草月のアニメーション・フェスティバルで上映されていた作品の多様性は、アニメーション・ワークショップの多彩な講師陣や受講生の、その後の既存の商業アニメーションにとらわれず、芸術性や実験性と娯楽性を自由に往復する柔軟な制作活動との連続性が考えられる。アニメーション・フェスティバルの上映プログラムは、国内外の実験的かつ芸術的な作品を観賞できるものであった。このような場合は、同様に、多岐にわたる自由な表現を行う制作者を生んでいったといえる。当時、はら氏と角銅氏は、大学生としてワークショップを受けたそうだ。両氏とも、最初のアニメーション制作は、それぞれ学生時代に、実写の自主制作映画のオープニング映像をコマ撮りで制作することに始まっているとのことだ。そうしたことを通じて、アニメーション制作への興味が増していったと述べた。アニメーション・ワークショップがきっかけとなり、受講生の6名で発足したのが「グループえびせん」である。

角銅氏は、メンバーの片山雅博が「あっちはアカデミックだけど、こっちはバカデミックだ」と話したエピソードを示し、グループえびせんは、同時代に東京で活動していたアニメーション80や地球クラブなどの芸術系大学の出身者を中心に発足されたアート系のアニメーション作品制作を行う集団とは異なる、エンターテインメント性の高いアニメーション作品制作を行っていた。そのことから上映会では、ギャグや娯楽性を好む、より幅広い来場者の獲得ができたといえる。とはいえ、グループえびせんの上映会には、山村浩二などの芸術的なアニメーション作品を制作する作家も作品を提供しており、このようなアマチュアによるアニメーション制作において、芸術と娯楽は、単純に分けられない関係にあることもわかる。

さらに、プロフェッショナルとアマチュア、芸術と娯楽の相互作用は、ゲストの制作にもみられていた。角銅氏は、東映アニメーションに演出家として入社以降、『デジモンアドベンチャー』（1999）におけるCGIによるテキスト使用などの試みを行っている。これらは、アニメーション・ワークショップやグループえびせんなどの活動を通じて、大学時代より培った自由な発想や多種多様な技法の組み合わせ、演出の工夫などの影響関係があったことにまで話は及んだ。また、はら氏の作品は、『新世紀エヴァンゲリオン』で有名な庵野秀明氏へも影響を与えている。森下会員は、庵野監督が登場した2017年の「グループえびせん」回顧イベントで司会を務めている。そのこともあり、はら氏の作品が庵野監督へ与えた影響について、2017年の音声と記録画像を見せながら、イベントの際の言説や様子と今回のインタビューを通じて言及したのである。それは、単に具体的な絵柄やアニメーションのスタイルだけではなく、もっと大きな作品外の視点として、制作に関する考え方や使用素材など、どのようにアニメーションと向き合い制作するかといった側面であった。

森下会員は、角銅氏とはら氏への公開インタビューにより、アニメーション・フェスティバルから派生した日本アニメーション協会によるアニメーション・ワークショップが、次世代のグループえびせんに影響を与え、ひいては庵野秀明にも影響を与えていった連続性を明らかにした。このように1980年代の創造的なファンダムが、未来の作り手を育てる土壌として、制作や発表の場を共有していたことは、アニメーション文化史を多層的に考える上でも意義があるといえる。本研究会の活動の一つとして、今後も、このような短編のアニメーション文化に注目したイベントの実施を通して、アニメーション文化史へ貢献していきたい。

（はやしみどりこ／ショートフィルム研究会代表、
シアターカフェディレクター）

1. 研究活動費助成の報告

2021年度本研究会は、研究活動費助成を活用し、下記2回の研究会を開催することができた。

（1）2021年9月4日（土）

第7回ドキュメンタリードラマ研究会

『ドキュメンタリードラマ 1991雲仙・普賢岳～避難勧告を継続せよ～』（NHK、2011年放送）制作者に聞く

（2）2022年2月23日（水）

第8回ドキュメンタリードラマ研究会

「テレビ番組の制作者と視聴者の意識・態度の違いについて考える——テレビ番組の「やらせ」に着目して」

研究活動費助成は講師に対する謝金や、鑑賞する作品のDVD購入、チラシ印刷費、郵送費などに活用した。

研究会は、いずれもオンラインで開催し、約40名の参加があった。会員のみではなく、他分野の研究者、映像制作の関係者、学生など、さまざまな属性の方々と多角的に議論を深めることができ、交流の場にすることもできた。

2. 第8回ドキュメンタリードラマ研究会の報告

第8回ドキュメンタリードラマ研究会を下記の通り開催した。

記

テーマ

「テレビ番組の制作者と視聴者の意識・態度の違いについて考える——テレビ番組の「やらせ」に着目して」

講師：村井明日香氏

日時：2022年2月23日（水・祝日）14時～16時30分

開催方法：Zoomによるオンライン開催

主催：専修大学人文科学研究所、日本映像学会ドキュメンタリードラマ研究会

参加者：約40名

テレビ・ディレクターとしてドキュメンタリー番組の制作に携わり、テレビ番組制作と視聴者の意識・態度のギャップをめぐる観点から、研究活動およびメディア・リテラシー教育活動を展開している村井明日香氏による講演いただき、その後ディスカッションを行った。

村井氏は、フリーランスのテレビ・ディレクターとして、これまでに、NHK「アジア情報交差点」、フジテレビ「ザ・ノンフィクション」、テレビ東京「カンブリア宮殿」など、多くの報道・情報番組、ドキュメンタリー番組を制作。テレビ番組制作者としての経験から、テレビ番組制作者と視聴者の意識・態度のギャップに関心を持ち、修士論文では、「やらせ」の言葉が誕生した経緯を歴史的に研究した。また、東北大学大学院情報科学研究科博士課程に進学し、番組制作者と視聴者のテレビの在り方に対する意識・態度の違いについて調査研究し、博士論文としてまとめている（2022年3月博士号取得。）

アジア映画研究会

韓燕麗

講演では、1992年放送された『奥ヒマラヤ 禁断の王国ムスタン』（NHK）からやらせ問題の言説などを辿りながら、放送事業者と視聴者の意識、認識のギャップがあり、それを解消するため、2000年代の視聴者のメディアリテラシーを向上させる取り組みについての経緯を解説された。

村井氏の研究は、視聴者の一部である大学生に的を絞って、テレビ・ドキュメンタリーに関する意識・態度の違いを明らかにした。2020年インターネット調査を中心に、番組制作者101名、大学生93名に行った。この調査で、番組制作者が、取材対象者に何らかのはたらきかけを行う撮影の手法の容認度は、制作者と大学生に差が認められた。例えば、「作業が早すぎて見てわからないので、少しゆっくりやってもらう」撮影手法について、制作者は、64%が容認しているが、大学生は32%しか容認していない。他、「取材対象者の都合でいつもとは違う場所でいつも通りのことをやってもらう」「自然現象を人工的に再現する」「取材対象者の隠れた思いを引き出すため状況を設定する」など、撮影手法に関する容認度の違いが興味深い。これらの結果から、番組制作者は、取材対象者へのはたらきかけを行う撮影手法を容認する傾向があることが明らかになった。この調査をもとに、メディアリテラシーの実践的な教育現場で、あるいは、番組制作者に対する研修等で、意識・態度の差があった項目を扱うことが提案された。

その後のディスカッションでは、次のような質疑、コメントが寄せられた。

- ・ 1980年代には、ドキュメンタリーにおいても「ドラマティックさ」が視聴者側から求められ、制作者側もそれに追随し、「ムスタン」に繋がったのではないかと。
- ・ 「やらせ」についての課題は近年ではフェイクニュースの問題にもつながると思う。どう伝えるのか、どう演出するのか。どこまでをありのままに伝えるのかはスマホをもつすべての人に意識させる課題でもある。これからはSNSで発信する情報に対しても「やらせ」の意識を考察させる項目を入れるべきかもしれないと考えた。
- ・ やらせ議論のポイントは創り手の「作家性」を認めるかどうかと考える。
- ・ ある種のドキュメンタリーの手法で、対象者を「追い込む」ことで写し取ることができる人間性やアクチュアリティもドキュメンタリー表現の一つの成果としてみなされてきたことがあったが、現在では制作者の倫理、対象者の権利の観点も大事になってきているかと思う。
- ・ 「やらせ」や「演出」の許容度などについて検討することが、「やらせ」・「演出」に関する我々の見方・考え方についての検討を深めてくれるように感じた。

他、演劇分野やアニメーション分野の研究者からも質疑があり、充実した議論となった。

2022年度も2回の研究会開催を目指し、活発な研究活動を展開していきたい。

（すぎたこのみ／ドキュメンタリードラマ研究会代表、専修大学）

●第3期第10回（通算第43回）例会

日時：2022年2月1日（火）17時～19時

会場：Zoomによるオンライン開催

座長：韓燕麗（東京大学、本学会員）

内容：台湾映画2題

①発表「1980年代の台湾映画における日本のイメージ——ニューシネマ以外の映画を中心に」

発表者：曾文莉（中央大学非常勤）

②報告「偶然と選択：翻訳者が語る『侯孝賢の映画講義』」

報告者：秋山珠子（神奈川大学）

2022年2月1日に第3期第10回のアジア映画研究会をオンラインにて開催した。今回の開催日はちょうど中国の旧正月である春節その日だったにもかかわらず、中国語圏出身の発表者と司会者を含む多くの方にご参加いただき、台湾映画に関する二つのご報告について活発な議論が行われた。

二つあった報告のうち、台湾出身の曾文莉さん（中央大学非常勤）による第一報告「1980年代の台湾映画における日本のイメージ——ニューシネマ以外の映画を中心に」では、これまで看過されてきたニューシネマ以外の1980年代の台湾映画に注目し、その中に登場する日本の表象を台湾ニューシネマと比較しながら考察した。参加者からは、韓国映画における日本の表象との比較や時代配分の問題、そして台湾文学との関連性などについて質問とコメントがあり、日本ではあまり注目されてこなかった台湾ニューシネマ以外の同時代映画に関する識見が確実に広げられ、そして考えさせられる内容のご報告であった。

第二報告は『侯孝賢の映画講義』（みすず書房、2021）という台湾映画の巨匠である侯孝賢監督による講義内容をまとめた中国語本の日本語版を翻訳した秋山珠子さん（神奈川大学）によるご報告であった。侯孝賢の語られた言葉から、読む言語への翻訳にいかなる作用を及ぼしたのか、翻訳者が偶然と選択のあわいで考察する貴重な体験談を、実例を交えながら紹介していただいた。参加者から、侯孝賢映画が日本で上映・受容された当時の状況について詳しく語っていただき、日本映画界と切っても切れない繋がりを持つ侯孝賢監督の映画についての理解が深められる貴重な時間となった。

今回のオンライン研究会も、参加者から積極的に質問とコメントがなされ、活発な議論が行われた。とくにオンライン研究会に不慣れだった研究会の古参メンバーのご参加、そして初めて本研究会に参加して下さった台湾文学と台湾映画史研究の専門家のご参加を、非常に喜ばしく感じたのは座長だけではなかったはずである。知的な刺激を与えて下さった発表者、そして真摯に議論を交わしていただいたすべての参加者に、心より感謝を申し上げますとともに、次回の研究会を心待ちにしている。

（かんえんれい／アジア映画研究会、東京大学）

映画ビジネス研究会

田村 順也

第2回映画ビジネス研究会報告

日時：2022年3月20日（日）14:00-15:20

会場：Zoomによるオンライン開催

ゲスト：映画監督・谷口正晃

「コロナ禍の映画撮影の実際と今後の展望」と題して、コロナ禍の映画製作について、コロナ禍で製作された『ミュージコフィリア』の谷口正晃監督と鳥山正晴会員の対談で発表を行った。

映画ビジネス研究会は、コロナ禍で発足したこともあり、現状ではコロナ禍の映画制作や興行の実態についてのテーマになってしまっているが、この状況をしっかりと把握し、今後また何かの社会的な危機が訪れた際に、映画界がどうなる恐れがあるのか、未来予測のための記録を残しておきたいと考えている。

前回の研究会では、映画興行についての発表を行ったので、今回は映画製作をテーマに谷口正晃監督を迎え研究会を行った。谷口正晃監督は、コロナ禍で3本の作品を手掛けており、準備と撮影を中心に話を聞いた。

映画製作の準備段階で、コロナの影響でリモートを活用した打ち合わせが増えている。谷口監督はリモートになったことで、大きな影響はなかったと言うが、会食等が出来なかったため、コミュニケーションの機会は減ったらしい。移動の際にも、車内での会話は禁止されていた時もあったということである。また、コロナ禍では病院や老人ホームなどの高齢者の多い場所でのロケは原則できなかった。通常の屋内なども換気ができるかどうか、撮影ができる条件のひとつであったらしい。脚本の場所設定をコロナ感染予防の観点から、スペース、風通し等を考え、変えたこともあったということだ。準備期間として脚本や打ち合わせは、大きな影響がない一方で、撮影場所の決定では、これまで気にすることのなかった換気やスペースの広さを考えなければならなかったということであった。

実際に撮影が始まると、酸素濃度計で空気の状態を計測し、換気タイムという休憩があったり、撮影のテストはマスクやフェイスガードをつけたりして行っていたが、常に密にならない工夫を行っていたということである。またエキストラなどがマスクをしているため、本番テイクで、はずすのを忘れNGとなった例もあるといい、助監督のチェックすべき項目は増えることとなった。撮影現場では、コロナアドバイザーという医療関係者を帯同させていたということで、新たなスタッフを雇うということは映画の製作現場としては大きな影響であったことがわかる。

最後に谷口監督はコロナ禍になってからが一番忙しいと語っていた。演出の仕方などはコロナ禍でも変わることはなく、作品には影響がないように、「やるべきことをやる」、という言葉が非常に頼もしく、日本の映画界を象徴しているようでもあった。

研究会活動の報告書

映画ビジネス研究会は発足2年目となり、2021年度は研究会を1回行った。

発足したのがコロナ禍ということもあり、映画興行、映画製作におけるコロナ禍の影響を学会で発表することで、コロナ禍の映画界への影響を記録に残しておくことで、これからの映画研究に役立てていきたい。

現状のコロナ禍では、映画館と配信という二つの映画鑑賞の方法が大きな話題となった。世界での映画館での取興行収入は2019年対比で72%減少、一方で映像配信サービスは2019年対比で130%と大きく上昇した。しかし、映画館で公開される作品の多くが、映像配信サービスでも鑑賞されていることがわかり、映像配信サービス限定作品の人気は高くはないこと

が分かった。また映像配信サービスの会社が映画館を買収する動きもあり、「映画館公開⇒映像配信」という流れにコロナ禍以降は戻っていくことが予想されることが分かった。

今後の課題としては、発表の際にも質問があったが、映画は製作・配給・興行というものが、興行だけではなく、製作や配給の状況もしっかりと研究していく必要がある。映画業界、映画ビジネスを研究する際にも、この三つを把握して、全体を研究する必要がある。次回の大会や研究会でこのような内容に取り組んでいきたい。

2022年度は、ハリウッド映画のフランチャイズ作品についての発表や、中国の映画製作についての研究会を予定している。

(たむらじゅんや／映画ビジネス研究会代表、株式会社ティ・ジョイ)

映像アーカイブ研究会

青山 太郎

2022年1月22日〔土〕に第2回研究会をオンライン（Zoom）で開催した。講師には朝日放送テレビの木戸崇之氏を招き、「阪神・淡路大震災から考えるテレビとアーカイブ：災害映像アーカイブを400年後まで伝える」というタイトルでご講演いただいた。木戸氏は1995年に朝日放送に入社後、報道記者としてさまざまな災害現場を取材しながら、災害情報の伝達に関する研究をしてきた。2017年には「災害情報のエリア限定強制表示」を国内の放送局で初めて導入し、社として「電波の日」近畿総合通信局長表彰を受賞している。また、「阪神淡路大震災 激震の記録 1995取材映像アーカイブ」を企画し、2020年1月にウェブサイトを開発、12月に同アーカイブサイトについての著書『スマホで見る阪神淡路大震災』（西日本出版社）を上梓している。

同アーカイブは1月17日の地震発生直後から、六甲ライナーが全線運転再開する同年8月23日までに朝日放送テレビのスタッフが取材した映像群を対象としており、合計38時間にのぼる1,971件の資料から構成されている。またそれらのクリップはGoogle Mapの地図にプロットされており、Google Mapの縮尺にあわせて取材エリアごとの映像の数が表示されるというインターフェースとなっている。

講演では、上述のアーカイブサイトを木戸氏が企画し、開設に至るまでの経緯が紹介された。1995年に発生した阪神・淡路大震災の動画映像の多くはテレビ局が撮影したものであり、テレビ局が保有しているものの、災害が頻発する日本において、現状のままでは「先輩たちが必死に取材した価値ある映像が死蔵され、阪神・淡路大震災が忘れ去られる」という危機感を木戸氏は抱いていた。

そのなかには、地震発生時の放送中のテレビ映像も含まれており、そこには揺れが起こってからスタジオが停電、その後音声は復旧し、しばらくして画面が復旧するという様子が生々しく記録されている。あるいは、避難所で赤ん坊に授乳している母親の姿をとらえた取材映像もあり、そこではインタビューにも成功しているのだが、それは被取材者の「拒否反応」が小さかったという当時のメディア環境によるところが大きいと木戸氏は指摘する。というのも、阪神・淡路大震災はテレビ・メディアが日本の社会に浸透して初めての大災害であったために、多くの人々がテレビカメラから距離をとるといふ仕度をしていなかったのではないかと木戸氏はみている。そうした視点から2000年代以降のメディア環境をみると、カメラ付き携帯電話やスマートフォンが普及した一方で、テレビカメラを必ずしも歓迎しない空気が醸成されつつあり、それゆえ、上の授乳のようなデリケートな現場をテレビが取材することは今日では困難であり、避難所の様子や災害時の具体的な教訓を伝える映像としてきわめて貴重な映像となっている。

しかし、阪神・淡路大震災をふりかえる番組などでは、倒壊した高速道路や長田区の火災の様子をとらえた空撮映像などの一部の映像が繰り返し使用されるに留まっている。木戸氏によれば、発災からしばらく時間が経過すると「その時点ではまだ多くの人が知っているという状況」と「見たくない人への配慮」とによって災害映像の使用量は急激に減少するが、それによって記憶や教訓の風化が進むことになる。そうした状況に対して「テレビ局の怠慢」を批判する動きもあるが、一方で、あまりに多くの災害映像を放送し続けると、それを偏りとみなし「テレビ局の傲慢」として非難する声も上がることになる。

そうした一種のジレンマに加え、実際に神戸市では2021年に住民の半数が阪神・淡路大震災を直接経験していないという状況が生まれ、テレビ局でも震災をよく知らない若い世代の記者が増加している。さらに、法令上必ずしも明確に規定されていない肖像権に対する萎縮が相まって、災害映像

はどんどん使用されなくなっている。

この肖像権に対する萎縮という問題はアーカイブを公開するうえでの法的なハードルとして最後まで残った。法的な懸案事項としてはほかに著作権、プライバシー権および個人情報保護法とのかかわりが挙げられたが、公開を検討していた映像は朝日放送やその系列局、業務提携を結んでいるサンテレビに所属しているカメラマンによって撮影されたものであり、私生活上の事実などを取り扱うものでなく、個人情報に該当する映像にはモザイク処理をするということでクリアされたと考えられた。

木戸氏によれば、肖像権をめぐる過去の判例などを検討した結果、みだりに撮影した映像でなく、かつ人格的利益の侵害が受忍限度を超えない程度で社会的意義が認められる映像であると判断されるかどうかが開示するかどうかの基準になった。そこで木戸氏は公開予定の映像の社会的意義を判断するため、2019年11月に学生ワークショップを、12月に有識者を集めた社内研究会を実施した。

学生ワークショップでは、大学生25人に4本の映像を視聴してもらったうえで意見交換を行った。そこでは映像ゆえにリアリティを強く感じることができるといった肯定的な意見が多く出たが、なかでも「インタビューの発言がネガティブだからとかポジティブだからとかで、恣意的に公開・非公開を分けなくてほしい」「避難所はびりびりしている空間なんだ」という現実、怒っている人の声があるからわかる」という意見に木戸氏は背中を押される思いをしたという。

社内研究会では、防災やメディア、法律の専門家を招きつつ、受忍限度をいかにとらえるかを検討した。そこで参考になったというのが当時デジタルアーカイブ学会で作成されていた「肖像権ガイドライン」であった。木戸氏は公開予定の映像を確認するなかで、「被写体の名誉」を傷つける可能性が容易に推察されるものについて「公開によってその人が受ける精神的ダメージをポイント計算する」という同ガイドラインに従って数値化を行い、その結果、とりわけ配慮が必要だと判断されたもの（たとえば行政の災害対応に激昂している人のショットや、病歴などがわかる可能性があるショットなど）以外は原則としてモザイク処理をせずに公開することに踏み切った。木戸氏によれば再編集やモザイク処理を施したクリップは約200本程度で全体の10%ほどだという。

さらに木戸氏はアーカイブ公開直前に被写体になっている人やその関係者30人ほどに接触し、公開についての意向を確認したが、その意義を肯定的にとらえる人が多く、公開を拒否する人はいなかったという。また、公開後も現在までその停止の申し入れはないという。

講演の後半では公開したアーカイブの活発な活用を促進するための取り組みが紹介された。木戸氏は関西地域の大学などで精力的に講演を行い、「テレビを見ない世代」とされる学生にテレビ局が災害報道を担う意義を伝えつつ、アーカイブ映像から何を学ぶことができるかを語っているという。とりわけ、避難所のトイレで水を流すことが出来ず排泄物が溢れてしまっている映像は一般に流通させることの難しいものであるが、避難所がかかえる問題と教訓をありありと伝えるものとなっている。あるいは、淡路島と神戸市内の避難所の様子を比較すると、人口密度やライフラインの構造に起因する都市部の災害対応の弱さが浮かび上がってくる。

木戸氏は阪神・淡路大震災のおよそ400年前に神戸に被害をもたらした慶長伏見地震を引き合いに出し、震災アーカイブが教訓を伝えていくためには少なくとも数百年継続されなければならない、そのためにはアーカイブが活用されることが重要であると訴える。

講演に続いて参加者との質疑応答があり、活発な議論がなされた。

映像人類学研究会

田淵 俊彦

なぜ朝日放送でこのアーカイブの構築・公開が可能だったかという問いに対しては、木戸氏は「便利テープ」なるものがあったためだと回答している。「便利テープ」とは発災から半年が経過したところに、現場のスタッフたちが後の放送で使えるように取材記録をまとめていたもので、およそ42時間分の映像となっていた。木戸氏によれば、この作業があったからこそアーカイブを点検・公開することができたのであり、ライブラリに残されている災害関連映像の本当の総数は不明で、そこからアーカイブを構築するという企画だったならば、おそらく実現不可能だったのではないかという。

また、カメラ付き携帯電話とテレビカメラの違いに議論が及んだ際には、前者では「何気なく写り込むものに大事なものがあることがある」といい、放送に必要なものだけを撮影することを仕事としているテレビマンにそれは難しいと木戸氏はいう。しかし、そうした「何気ない」映像を読み解く作業を一体誰がするのかという課題は残る。また、テレビ局の取材による映像は集中的に記録が残されるため、アーカイブあるいはライブラリを作りやすいという利点もある。

そこからさらに、議論はテレビメディアの役割へと進んだ。木戸氏によれば、映画は長期間にわたる取材に強く、それは現在でも同様である一方、テレビは機動性にすぐれ、発災直後の状況というものを記録するメディアとして特権的な地位にあった。しかし、テレビへの不信感が社会に広がりがつつある現在、取材できる場面の幅は小さくなってきている。とはいえ、個人によるスマートフォンは必ずしもそれを代替・補完するメディアとして十分に機能しているわけではなく、そこにも躊躇や抵抗の問題があると木戸氏は指摘する。あるいは災害発生時の病院や行政機関の取材などはマスメディアのほうが圧倒的に有利であることは変わらない。そのように考えるならば、しばしば「マスゴミ」と揶揄されているマスメディアは「やはり社会の役に立つ」という人々からの信頼を回復しなければならぬのであり、アーカイブ公開や、今回の研究会のような社外の人々との交流や連携はそのためにきわめて重要であるという認識が提示された。

(あおやまろう／映像アーカイブ研究会、名古屋文理大学)

第2回映像人類学研究会を以下の通り開催した。

日時: 2022年3月26日(土) 14:00~16:20

開催方法: Zoomによるオンライン

テーマ:『万里の長城(第一夜)』(実尺およそ115分, 1991, TBS)を題材に、「テレビ・ドキュメンタリーにおける民族誌映像の可能性」を考える(参加者には映像を共有し、事前に視聴してもらったうえで参会してもらった)。

申込者数: 31名 **参加者数:** 18名

講演者: 以下の藤原道夫氏には事前VTRによる講演をお願いして、当日は奥村健太氏をパネリストとして招き、藤原氏の話をもっと発展させてゆくことで、研究会の内容充実を図った。

藤原道夫 / ドキュメンタリー作家・監督

記録映画では片桐直樹、田中徹監督など、劇映画では篠田正浩、金子精吾監督などに師事したのち、日本映像記録センターにてNTV『知られざる世界』の制作に携わる。フリー・ディレクターとしてテレビ・ドキュメンタリーの制作を行う一方、(株)メディア・ワンを設立し、各放送局のドキュメンタリー番組を数多く手がける。代表作にTBS『万里の長城』(1991)、TBS『日本海大紀行』(1995)、映画『「自尊(Elegance)を弦の響きにのせて〜96歳のチェリスト青木十良〜』(2012, 文化芸術振興費補助対象作品)、映画『水と風と生きもの〜中村桂子・生命誌を紡ぐ〜』(2015)がある。

奥村健太 / テレビディレクター・プロデューサー / (株)メディア・ワン代表取締役

大学卒業後、(株)メディア・ワンに入社。藤原道夫に師事し、報道番組・情報番組を経てディレクターになる。2015年、(株)メディア・ワン代表取締役に就任した後も自ら現場に出かけ、ディレクター・プロデューサーを務める。ANB『素敵な宇宙船地球号』を何本も制作し、現在もTBS『世界遺産』を担当。代表作にTX『封印された三蔵法師の謎』(2010)、BSフジ『Earth Walker』(2012〜)、主な著書に『映像メディアのプロになる!』『それでもテレビは死なない』がある。

当日のプログラム:

14時00分〜 開会の挨拶、事前に観て頂いた『万里の長城』についてゲスト講師の藤原道夫氏への事前VTRによるインタビュー(聞き手:奥村健太氏)を視聴

14時30分〜 パネリスト・奥村健太氏と主催者田淵俊彦によるディスカッション

15時00分〜 参加者との意見交換

16時20分 終了

今回の目的:

今回は、『万里の長城(第一夜)』とその制作過程における苦労話などを制作者の藤原道夫氏の講演から読み取り、1. テレビ・ドキュメンタリーにおける「見せてはいけないもの」の存在、2. 番組制作における「共同制作」の存在、という2つのアプローチから、テレビ・ドキュメンタリーと民族誌映像や学術的フィールドとの違いについて模索を行うことであった。

総論:

藤原氏の講演内容は1980年代後半の中国の情勢や撮影秘話などとても興味深く臨場感あふれるものであった。アプローチの一つ目の「見せてはいけないもの」の存在については、1. 軍事的なもの 2. 倫理的なもの 3. 心情的なものがあり、「見せてはいけないもの」「取材相手が見せてほしくないもの」をどうするか、取材者としては「見せない選択肢」を取るのかそれとも「見せる選択肢」を取るのか、などの論点を中心に話し合いを行った。また「見せない」としたらどう「見せない工夫」ができるのか、視聴者の「見たい欲求」や「見る権利」をどう考えるのか、についても議論を行った。アプローチの

東部支部

西村 安弘

二つ目の「共同制作」の存在については、『万里の長城(第一夜)』撮影時に人民解放軍の映像部と行った共同制作を例としながら、価値観が違う者同士が番組制作という協働作業を行う際にはどうしても両者がぶつかり合った意見が対立したりすることが多くなってしまふ点が指摘された。また異文化における共同制作の場合は、映像の撮り方、視聴者の好みなどが異なることや国民性の違いなどが障壁になることもあるという意見も出された。参加者からは、「テレビ・ドキュメンタリーには台本が存在するのか」などの質問や「昔は見せることができたものが今は見せられなくなっている、というのはテレビのどんな変化によってそうなっているのか」「テレビメディアと民族誌映画との違いは一番どういう点にあると考えるか」といった映像メディア論的な疑問も活発に出され、議論が白熱した。

今後の課題：

今回は「テレビ・ドキュメンタリー」特に「紀行ドキュメンタリー」ジャンルの話し合いに特化したのだが、その中からもテレビ番組制作の苦労や工夫などの具体的な事例が出され、意見が活発化してよかったと考える。若い番組制作者の質問や意見なども積極的に聞けたので、今後は更に若い世代や幅広いジャンルの研究者が気軽に参加して意見交換ができる場ができるよう、研究会のフィールドを広げ、講演内容などについても工夫を行ってゆきたい。

今後の取り組み：

2022年度は何度か具体的な番組視聴とその番組をベースとしたテーマ設定による議論を行う内容の研究会をなるべく多く開催し、意見交換が充実化、定着してきたタイミングで、文化人類学の研究者による講演などを企画してゆきたいと考えている。

(たぶちとしひこ／映像人類学研究会代表、テレビ東京)

東部支部研究会第4回講演会：映画『なぜ君は総理大臣になれないのか』
上映と大島新監督講演

東部支部研究会では、2022年3月12日(土)14時より、東京工芸大学芸術学部5号館メイン・ホールにて、「映画『なぜ君は総理大臣になれないのか』上映と大島新監督講演」を開催した。これまで東部支部においては、2010年3月に高畑勲、同年12月に松本俊夫、2011年11月に波多野哲朗の各会員をお招きし、講演会を開催していたが、諸般の事情により、開催が暫く滞ってしまった。今期においては、講演会の再開準備をしていたものの、近年のコロナ感染症のため、やむなく繰り延べになったものである。

12年ぶりの再開となる今回は、キネマ旬報の文化映画ベスト1位、日本映画ペンクラブ賞文化映画2位に選ばれたドキュメンタリー映画『なぜ君は総理大臣になれないのか』(2020)を上演し、監督の大島新氏に本作の制作についてご講演いただいた。大島新氏は、大島渚監督のご次男で、フジテレビの勤務を経て、『情熱大陸』などを演出。2009年に制作会社ソネットを設立、『園子温という生きもの』(2016)を発表している気鋭のドキュメンタリー監督である。衆議院議員の小川淳也氏を17年に渡って取材した本作に続いて、デジタル庁初代長官の平井卓也氏と小川淳也氏とが立候補した昨年10月の衆議院選挙の激戦を取り上げた『香川一区』も、話題になったばかり。講演会の当日は、ボレボレ東中野での『香川一区』の舞台挨拶の後、東京工芸大学芸術学部の会場まで徒歩で来られたとのことだった。講演会は、東部支部研究会代表の西村が、『香川一区』と関連付けながら、大島氏にお話を伺うという形式で進行した。

小川純也氏の取材を始めたきっかけは、小川氏の細君と大島氏の細君が高校の同級だったことから、民主党新人としての小川氏の立候補を知ったことだった。ドキュメンタリー作品として完成できる見込みは立っていなかったが、国会ウォッチャーのSNSの一部で、小川氏の言動が「修行僧」などと呼ばれて注目され始め、次第に手応えを感じるようになった。これ以前の人物密着型のドキュメンタリーでは、唐十郎や園子温という強烈な個性を持つ創作者を取材したが、周囲からの評判では、人物への踏み込みが足りないと言われることもあった。政治家としては「青臭い」とも評される小川氏は、ある意味では真つ当な常識人であるが、その人物への肉薄が評価されたように思われる。

小川氏に比較すると、小川氏への家族へのアプローチが優しく感じられるのは、小川氏が公人であるのに対して、家族は準公人といった立場なので、それなりの配慮が働いた。小川氏の父君には、人間として尊敬の念を抱いた。『なぜ君は総理大臣になれないのか』が長期的な取材だったが、『香川一区』は2021年の衆議院選挙を集中的に取材し、その年末には公開するというスピーディーな制作体制だった。しかし、TVでの放送は不可能だと、報道関係者から言われたりもした。『香川一区』では、最早政治的な中立ではないという取材者の立場を明確にせざるを得なかった。選挙結果の予想はできなかったが、平井氏がヴィラン(悪役)である対立構造が明確で、平井氏側の取材妨害などは、却って作品を面白くしてくれる結果となった。

『君はなぜ総理大臣になれなかった』と『香川一区』は、ともすれば政治家として大きな欠陥を持つように見えてしまう小川純也氏を主人公とするドキュメンタリーだが、所謂「ドブ板選挙」と呼ばれるような濃厚な人間関係のしがらみが、今世紀の日本に根強く残っていることも教えてくれる。立候補者本人が選挙戦略を練る一方、新聞社の創業一族とその支援者がメディア対応を誤る様子が図らずも写し出される。アメリカの劇映画やドキュメンタリーを見ていると、落下傘部隊のように、中央の政党から地方へ派遣された選挙キャンペーンのプロフェッショナルが仕切っているのとは、隔世の感を抱か

関西支部

大橋 勝

せる。

新型コロナウイルス感染症蔓延防止等重点措置が、3月21日まで延長されたため、事前予約いただいた会員からのキャンセルがあったのは、残念なことだった。来場された会員からは、監督に積極的なご質問も頂き、充実した講演会となった。

(にしむらやすひろ／東部支部研究会代表、東京工芸大学)

令和4年3月5日(土)、京都工芸繊維大学を当番校として第93回研究会が開催され、下記2件の研究発表が行われた。当初は京都工芸繊維大学で対面にて実施される予定であったが、コロナの再蔓延を受けリモート(Zoom)での開催となった。

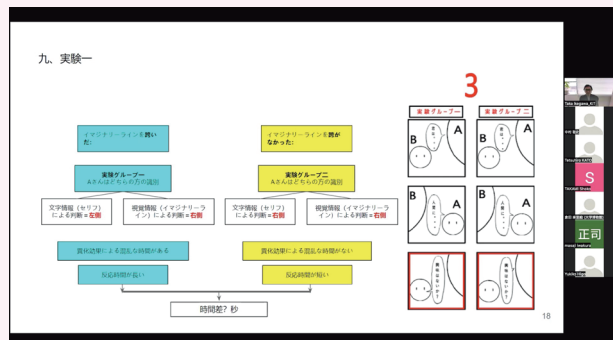
「コマの配置空間と物語空間の関係」における異化効果の検出実験に関する報告～イマジナリーラインの跨ぎを中心に」

京都工芸繊維大学大学院工芸科学研究科デザイン学専攻博士後期課程 杜若飛(ト・ジャクヒ)会員

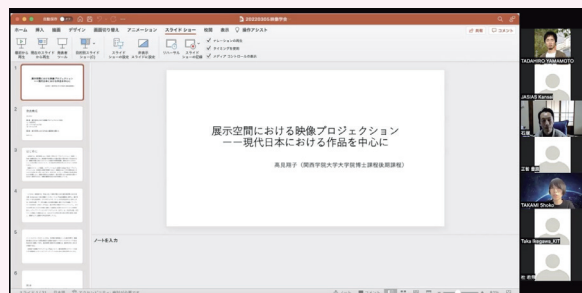
「展示室空間」における映像プロジェクション—現代日本における作品を中心に」

関西学院大学大学院博士課程後期課程 高見翔子会員

杜若飛会員はタブレットやスマートフォンを表示装置とした「縦スクロール漫画」を取り上げ、これが従来の紙漫画に比較して映像的(映画的)性質をはらんでいると仮説を立てる。このことを検証するために、発表者は映画に適用されるイマジナリーラインのルールを「縦スクロール漫画」に当てはめ、ルールを守る場合とそうでない場合を比較した。被験者が資料の漫画を読み、筋を把握し記述回答にかかる時間を測定することによってイマジナリーラインの跨ぎによる異化効果の有無を統計的に評価する。実験結果は有意となったが、発表者自身が報告するように、条件や前提となる考察に見直すべき点があったように思われる。しかし、この新しい表現形式を記述する重要な試みであった。



高見会員の発表は、現代美術において映像プロジェクションをとまなう表現を取り上げ、展示空間とスクリーン、鑑賞者の身体的体験などを考察するものであった。現代日本のアーティスト池田亮司、クワクポリョウタ、チームラボの作品を分析し、それらの特徴を没入感(immersive)のある空間を創出すること、鑑賞者の存在する空間と映像が投影される空間が重なるスクリーンレスの状態を作り出していることを発表者は指摘する。そしてレフ・マンヴィッチの唱える「リアルタイム・スクリーン」を参照しながら各作家の特徴が比較検討された。またサイトスペシフィックな空間や、展示の一回性など従来の映像理論ではカバーできない問題意識が内包されており、さらなる検討が必要とことが主張された。



中部支部

前田 真二郎

両発表とも現代的な表現を扱っており、新しい知見を提示すると同時に、映像研究を切り開いていく可能性を自ら示していた。質疑も活発に行われ、今後の研究活動に資する有意義な議論を行うことができたと思う。

(おおはしまさる／関西支部担当常任理事、大阪芸術大学)

<報告>

2022年3月5日に愛知淑徳大学が担当校となり、Zoomミーティングにて第2回研究会を開催した。会員や一般の方々に対して、YouTube Liveによる配信も行った。1件の研究発表と、中部圏の9大学が参加する学生作品プレゼンテーションを実施した。研究会開催の1週間ほど前から事前に作品(動画)をまとめた特設サイトをオンライン公開し、研究会参加者がそれらを鑑賞していることを前提に、学生は自作についての発表をオンラインで行なった。会員や他校の学生からの質問に発表者が答える質疑応答は有意義な時間になった。

同日、研究会開始前に開催した第2回幹事会では来年度の研究会の担当校やスケジュールを確認した。

<第2回研究会概要>

2021年度 | 日本映像学会 中部支部 | 第2回研究会

日時：2022年3月5日(土) 13時30分よりオンライン開催

担当校：愛知淑徳大学

◎研究会スケジュール

13:15 - 受付開始

13:30 - (配信開始)開会あいさつ

13:35 - 研究発表(1件)

休憩

14:10 - 学生作品プレゼンテーション I

休憩

15:15 - 学生作品プレゼンテーション I

16:20 - 閉会あいさつ

◎研究発表

『Moving Text -映画資料を読む-』における資料活用と展覧会設計
池田泰教会員(静岡文化芸術大学 講師)

要旨：

「Moving Text -映画資料を読む-」は静岡文化芸術大学 図書館・情報センターが所蔵する映画資料を用いた展覧会である。2013年に静活株式会社より寄贈された約5000点の映画資料と静岡・浜松地域に現存する1930年代-2000年代の文献資料をもとに「地域と映画文化」〈パンフレットの世界〉〈制作の舞台裏〉という3つのセクションを設け、約120点を公開した。展示資料群は同一タイトルの準備稿、決定稿、現場での書き込み跡を持つものを中心に取り上げ、1つのテキストの変遷と資料間の関係を読み解く構成としている。また空間設計においては、脚本資料の持つ「イメージの想起」という役割を展覧会の主体験とするために、会場に抽象化された風景を作り出し、その中に点在する資料を手にとって読む設計がなされている。約100種のパラメトリックデザイン(同構造サイズ)による仕器を要素とした設計過程では3Dシミュレーターを用いた試行錯誤とプロセスアーカイブが行われた。本論では文献資料活用の一例として展覧会の全体構想から設計、施工、実施までの一連のプロセスを報告する。

◎学生作品プレゼンテーション

Zoomの画面共有を利用し、制作者の学生による作品解説(3分程度)と、

西部支部

西谷 郁・黒岩 俊哉

質疑応答(5分程度)を行った。

<出品作品/発表者(発表校順)>

●愛知淑徳大学

《Habit(us) 1999》4分51秒

滝澤美佳(創造表現学部創造表現学科メディアプロデュース専攻4年)

●静岡文化芸術大学

《CONNECTION》4分50秒

南川創(デザイン学部/デザイン学科/ビジュアル・サウンド領域4年)

《Strange Inventor》2分55秒

広瀬太郎(デザイン学部/デザイン学科/ビジュアル・サウンド領域4年)

●情報科学芸術大学院大学

《岐阜の片隅で記録する試み #3「高校で行われた凧揚げ大会の会場」》

14分32秒 宮崎那奈子(メディア表現研究科M1)

●椛山女学園大学

《てのなかにおさまるあそび》3分07秒

岡美里(文化情報学部メディア情報学科4年)

●中部大学

《荒れのち晴れ》4分21秒

杉浦妃菜里、田中一葉(人文学部コミュニケーション学科1年)

●名古屋学芸大学

《包/つつむ》5分36秒

小沼亜未(メディア造形学部映像メディア学科パフォーマンス/インスタレーション領域4年)

《天の籠》4分26秒

日比野曜(メディア造形学部映像メディア学科インスタレーション領域4年)

●名古屋芸術大学

《どこでも恐竜展～好奇心を育てる子ども向けワークショップ～》3分

東元佐穂(芸術学部芸術学科デザイン領域メディアデザインコース4年)

●名古屋市立大学

《Ghoul》12分

芸術工学部学生有志グループ制作(芸術工学研究科1-4年生と大学院生)

●名古屋文理大学

《怪物の明察》90分(予告編2分)

倉知駿(情報メディア学部4年)

《kokoniaru》10分(オリジナルは写真集)

野村隆也(情報メディア学部3年)

◎補足情報

日本映像学会中部支部 幹事会(オンライン)※幹事メンバーのみ

12:45-13:15

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)

「幹事会」

2021年12月4日 於：九州産業大学芸術学部

幹事会を開催し、以下の活動方針を協議した。

①2022年2月に伊藤高志会員の九州産業大学退官を記念し、伊藤会員の最新作『零へ』と短編作品の上映会の開催を行う。

上映会の開催をフィルム・メーカーズ・フィールド(FMF)福岡との共同開催とすることとなり、幹事会とFMF福岡スタッフが参加する中、『零へ』の試写会が行われ、上映後に伊藤会員による作品解説が行われた。

②2022年3月に研究例会をオンラインで開催する。

「上映会/トーク」

①2022年2月19日(土)20日(日)「伊藤高志『零へ』福岡上映会」

場所：中洲大洋映画劇場 大洋メディアホール

会員 参加人数 8名(のべ)

1日目 127名(のべ)

2日目 133名(のべ)

合計260名(のべ)

伊藤高志会員の監督作品『零へ』は自身初の長編劇映画であり、イメージフォーラム・フェスティバル2021で寺山修司賞受賞した。これを記念し、日本映像学会西部支部とFMF福岡が共催で「伊藤高志『零へ』福岡上映会」を開催した。上映会では九州初上映となる『零へ』のほか、特別プログラムとしてパッケージ化されていない短編2作品『甘い生活』(2010年23分)、『最後の天使』(2014年33分)の上映と、2月19日は作家の佐々木敦氏、20日は九州産業大学の大日方欣一氏との対談が実施された。

当初20日の対談は福岡在住の美術家・齋藤秀三郎氏との対談を予定していたが、齋藤氏が高齢でありコロナ感染予防対策の観点から急遽変更となった。これに先立って伊藤会員と齋藤氏は数回の打ち合わせを行っており、このことが相互の理解や創作意欲を掻き立てる刺激的な出会いとなったことを特記しておきたい。

上映会会場の大洋メディアホールのロビーでは、作品の絵コンテや脚本、小道具、撮影スナップ写真などが展示され、作品制作のプロセスを理解する貴重な機会となった。

トークイベントでは、佐々木敦氏が、初期の伊藤会員の作品を体系的に分析し評され、これに伊藤会員が答える形で議論が白熱した。抽象的かつ実験的と評される伊藤会員の作品の中に、劇映画や物語映画の形式が丹念に盛り込まれていることが披露された。

大日方欣一氏との対談では、同氏が作成した伊藤会員のフィルモグラフィについての経緯から、『零へ』の撮影にあたり小津安二郎や成瀬巳喜男の作品を分析し影響を色濃く受け、演出に反映させたことなど、具体的なシーンを一つ一つにまで議論が及んだ。





「支部総会」

2021年度(令和3年度)西部支部総会を、2022年3月12日(土)、Zoom Meeting により開催いたしました。

議題は、(1)2021年度(令和3年度)活動報告および会計報告について、(2)2022年度(令和4年度)活動計画および予算計画について、(3)支部の移動について、(4)その他の4つです。

(1)については、令和3年度の会計報告が伊原久裕会員より行われ、同時に支部の活動報告についても原案通り了承されました。活動報告では、支部総会(1回)、上映会/トーク(1回)、研究例会(1回)、幹事会(3回)があり、このうち研究例会については先んじて了承されたことになりましたが、2022年3月27日(日)にすでに開催済みです。

(2)では、2022年度(令和4年度)の活動計画として、支部総会(1回)、研究例会(2回)、上映会/シンポジウム(1回)、幹事会(3回)が提案され、原案通り了承されました。また今後の活動についてもいくつかのアイデアが出され、それぞれについて検討が行われました。

(3)では、支部の連絡先・住所および担当者の変更が提案され、原案通り了承されました。これまでは九州大学芸術工学府内であったものを、九州産業大学内とし、担当者についても変更がございました。

(現行)

連絡先 日本映像学会西部支部

住所 〒815-8540

福岡市南区塩原4-9-1

九州大学芸術工学府内(伊原久裕)

(変更後)

連絡先 日本映像学会西部支部

住所 〒813-8503

福岡市東区松香台2-3-1

九州産業大学芸術学部内(趙 瑞)

(※西部支部の連絡先・住所・担当者の変更は、2022年5月21日開催予定の次回理事会での審議を経て、正式決定となります。)

(4)については、幹事会メンバーとなる運営構成員について意見交換を行いました。これは新年度に向けて検討を続けることとなりました。その他、新入会員の候補者や、国際交流活動の提案もなされ、今後も積極的に検討していくこととなりました。

「研究例会」

2022年3月27日(日)に、2021年度研究例会を Zoom Meeting により開催いたしました。以下の二件の発表が行われ、参加した13名の会員によって意見交換がなされました。また研究発表後には、近況報告や現在の映像研究および教育の状況などについて、会員同士の情報交換が行われました。

発表者1：文 芝瑛(東亜大学芸術学部准教授)

タイトル：「記憶のアーカイブー映像における時間性と記憶の再現について」

発表者2：西谷 郁(西南学院大学非常勤講師)

タイトル：「映画祭における交流・観光・創造ー福岡とプサンにおける独立映画の交流・育成事業をととして」

(にしたにかおる／西部支部理事、西南学院大学)

(くろいわとしや／西部支部幹事、九州産業大学)

日本映像学会第48回大会 第三通信

大会実行委員会

I 大会スケジュール

1. 会場：京都大学
2. 会期：2022年6月4日(土)、5日(日)
3. プログラム ※本大会の開催方式詳細については「II.2. 開催方式」をご参照ください。

<第1日> (オンライン開催)

シンポジウム：カメラを持った女——ジェンダー、創造行為、労働

14:00 開会のご挨拶(木下千花大会実行委員長)

Part 1

14:05 講演「女たちの声、子どもたちのまなざし—『ここに生きる』(望月優子監督)の映した失業、貧困、労働」(鷲谷花会員) ウェビナー配信

休憩(14:45-15:00)

Part 2

15:00 座談会「言葉・身体・記憶——映像作家の実践」ウェビナー配信
登壇者：熊谷博子(映画監督)、山城知佳子(映像作家)、横浜聡子(映画監督)、斉藤綾子(日本映像学会会長)

司会：木下千花

16:45~17:30 飲食なしマスクあり対面ソーシャルアワー(京都大学楽友会館ラウンジ)

<第2日> (対面開催、於：京都大学吉田南キャンパス総合人間学部棟)

研究発表/作品発表： 11:00~12:10; 13:40~17:00

理事会：12:20~

詳しいタイムテーブルは、大会ウェブサイトにてお知らせ致します。

4. 大会参加費

会員/非会員ともに、一般 2,000 円、学生 1,000 円

5. 参加申込方法・期限

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。開催方式のお知らせが遅れたため、大会参加の申込期限を1週間延ばし、2022年5月16日(月)とします。

II シンポジウムについて

1. 内容と趣旨

<Part 1> 1950年代の日本映画の黄金時代に独立プロや木下恵介監督の作品で「お母さん」を演じた名優・望月優子が監督した中編映画『ここに生きる』(1962年)にスポットライトを当てます(2022年5月末にオンライン配信、リンクを大会ウェブサイト上で公開)。日雇い労働者のための政府の失業対策事業縮小への反対運動の一環として作られた「教宣映画」でありつつ、女性や子供の日常を圧倒的な生々しさと捉えたこの作品について、鷲谷花会員が講演を行います。

<Part 2> それぞれドキュメンタリー、メディアアート、商業映画の世界で活躍する熊谷博子、山城知佳子、横浜聡子のお三方をお招きし、斉藤綾子日本映像学会会長を交えて座談会を開きます。ご自身の作品とその制作/製作プロセスを中心に、戦争や基地の暴力と記憶、労働、身体、作家的性、言葉、ジェンダー、セクシュアリティなどについて、自由に語っていただきます。

2. 開催方式について

・登壇者の方々は京都大学にご来校いただき、感染対策を取ったうえで、マスクなしで座談会を行い、ウェビナーでライブ中継します。ウェビナーへの参加申込フォームは大会ウェブサイト上で公開いたします。コロナ禍が続くなか、登壇者・参加者ともにマスクをつけて大ホール

で対面のイベントを開催しつつ、感染への不安から参加できない会員のためオンライン配信も提供してハイブリッドとするのは、技術上も予算上も様々な困難が伴うためです。ウェビナーは一般公開とし、非会員にも本学会の活動を知っていただきたいと思っております。

- ・とはいえ、14:00~16:45のシンポジウムは、別室(京都大学吉田南キャンパス人間・環境学研究所棟地下大講義室、IV参照)で映写し、「パブリックビューイング」の機会を設けます。インターネット接続のできる機器とイヤホンを持参いただければ、楽友会館ラウンジ(IV参照)での視聴も可能です。
- ・シンポジウム終了後、楽友会館ラウンジにてゲストも交えて「飲食なしマスクあり対面ソーシャルアワー」を開催し、中止となった懇親会の代わりとします。

III 研究発表/作品発表について

1. 開催方式について

- ・2年間に亘って対面での大会が開催できず、とりわけ若い会員からは研究交流やネットワークの機会が奪われてきました。感染状況が一定程度抑えられ、ワクチンの三回目接種も進んでいる現状に鑑み、マスク着用、消毒、換気などの感染対策を講じたうえで対面の開催とします。
- ・技術上・予算上の理由で、研究発表のオンライン配信はいたしません。
- ・ただし、すでに採択された発表者が感染への不安や所属機関の感染予防方針などやむを得ない事情により希望する場合は、オンライン発表を認めます。実行委員会までメールでご連絡下さい。

2. 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。

3. 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/ブルーレイ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もしくはVGA端子が使用可能です。HDMIもしくは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。iPadからの接続の場合は、変換プラグによっては音声が出られなくなる場合がありますので、ご注意ください。
- ・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。
- ・発表に際しての配布物がある場合は、各自用意してください(これまでの大会では、ひとつの発表につき30名程度の参加者でした)。

IV 会場へのアクセス

詳しくは下記リンクをご覧ください。

- ・京都大学(吉田南キャンパス)への交通アクセス
<https://www.h.kyoto-u.ac.jp/access/#011>
- ・京都大学のキャンパスマップ
<https://www.kyoto-u.ac.jp/ja/access/campus/yoshida>
- ・京都大学吉田南構内マップ
<https://www.kyoto-u.ac.jp/ja/access/campus/yoshida/map6r-ys>
- ・シンポジウム(パブリックビューイング)：吉田南構内マップ94人間・環境学研究所棟地下1階

編集後記

総務委員会 西村 安弘

- ・ 飲食なしマスクあり対面ソーシャルアワー：吉田南構内マップ⁹⁶
楽友会館ラウンジ・軽ラウンジ（楽友会館館内マップ1 F 参照）
<https://www.kyoto-u.ac.jp/ja/about/facilities/campus/rakuyu/kannai>
- ・ 研究発表／作品発表、理事会：吉田南構内マップ⁸⁴

V eduroamアクセスについて

京都大学はeduroamに参加しています。大会会場でeduroamを通して無線LANへのアクセスを希望される方は、事前に所属機関でeduroamのアカウントと接続方法をご確認のうえ、ご来学ください。所属機関がeduroamに参加されていない、もしくは所属機関のない方でeduroamへの接続をご希望の方は、2022年6月1日までに大会実行委員会（下記メールアドレス）までご連絡いただければ、ビジター用アカウントを発行いたします。

日本映像学会第48回大会実行委員

委員長：木下千花（京都大学）

副委員長：仁井田千絵（京都大学）

委員：板倉史明（神戸大学）

委員：大橋 勝（大阪芸術大学）

委員：菅野優香（同志社大学）

委員：辰巳知広（京都大学）

委員：橋本英治

委員：ミツヨ・ワダ・マルシアーノ（京都大学）

実行委員会事務局

〒606-8501 京都府京都市左京区吉田二本松町

京都大学大学院人間・環境学研究科内

日本映像学会第48回大会実行委員会

大会ウェブサイト：<https://jasias.jp/eizo2022>メールアドレス：kyoto-convention@jasias.jp

会報194号（PDF版）をお送りします。

映画評論家・映画史家の佐藤忠男会員が、去る3月17日にご逝去されました。

本学会創成期からの会員で、理事会の構成員としても多大な貢献をされた佐藤会員の追悼文を、日本映画大学の石坂健治会員にご寄稿いただきました。

100冊を超える著作の中では、岩波書店から発行された主著の『日本映画史』4巻が、田中純一郎の『日本映画発達史』5巻と並ぶ日本映画史研究の基本文献として、フランス語や中国語にも翻訳され、広く海外でも知られています。1973年からは細君の久子さんと一緒に、在野の映画史家にも門戸を開いた『映画史研究』を自費出版、1989年には川喜多賞をご夫婦で受賞されました。日本におけるアジア映画紹介者としてのご活動は、1982年の国際交流基金映画祭『南アジアの名作をもとめて』の作品選定委員を務められた頃から本格化され、1991年からは「アジアフォーカス・福岡国際映画祭」のディレクターとしても長らくご尽力されました。謹んでご冥福をお祈りいたします。

本号の編集をもちまして、今期の総務委員会の担当分が終了します。コロナ禍のため、2年連続して大会がオンライン開催となり、改めて会報の果たす役割の重要性を痛感しました。2期4年にわたってご寄稿頂いた会員の皆様、そして編集実務を支えていただいた事務局の三浦さんに、感謝いたします。

（にしむらやすひろ／総務委員会、東京工芸大学）