

IMAGE ARTS AND SCIENCES

日本映像学会報 No. 195, 2022

VIEW 展望

「分かりやすい」の盲点～テレビメディアの現場から～／森 憲……2

CONFERENCE 日本映像学会第 48 回大会報告

全体報告／木下千花……3

研究発表・作品発表プログラム……4-5

〔研究発表〕

Fabien Carpentras / 「沈黙」の記憶—相米慎二（1948-2001）と 1968 年……6

韓 瑩 / アジア映画祭における韓国の「忠武路映画」—1960 年代に出品された反共映画を中心に……6

安部 裕 / テレビ番組におけるロケ撮影機材の変遷とその撮影効果に関する一考察……7

戴 卉 / 映像表現における岩井俊二の越境の論考—映画のデジタル化の変遷を通して……7

小泉 空 / ポール・ヴァリオリにおける建築と映画のアナロジーとその臨界……8

伊集院 敬行 / ペドロ・アルモドバルの『ハイヒール』(Pedro Almodóvar, *Tacones Lejanos*, 1991) が語る、父の支配を逃れる母と娘の秘密について：精神分析の視点から ……8

木原 圭翔 / ハリウッド映画の治療空間—バーカー・タイラーの映画批評と精神分析……9

Vlasov Sergei / 北野武とロベール・ブレッソンの映画制作におけるアプローチ……9

三浦 光彦 / ロベール・ブレッソン『田舎司祭の日記』における語りと発話……10

篠田 優 / 日常性というまなざし—多木浩二による木村伊兵衛の評価について……10

顧 夢てい / 身ぶりの現前—「明るい部屋」のエキチュールから身ぶりとしてのスナップへ……11

福島 可奈子・山端 健志 / 幻燈メディアからみる明治期の感染症と衛生—鶴淵幻燈舗製『国民衛生』の分析と幻燈会の再現を中心に……11

赤井 敏夫 / コロナ禍とインド映画……12

田村 順也 / アフターコロナ時代のフランチャイズ映画について—映画館・配信での公開方法をめぐって……12

稲垣 智子 / 場がもたらす作品の変化と寄与—アーティスト・イン・レジデンスにおける自身の映像《パーテーションズ》の変容……13

二羽 恵太 / アカデミー賞における日本実写映画の共通要素—テキストマイニングによる分析……13

王 馨怡 / 現代東アジア映画における盲目からのメロドラマへの挑戦：『きみの瞳が問いかけている』（2020 年）・『ブラインド・マッサージ』（2014 年）……14

羅 熙寧 / 中国における日韓タイのホラー映画視聴環境の変遷（2000 年から 2022 年）—劇場からテレビ、ネットへと移行した原因及び人気傾向の変化……14

趙 瑞 / Arnold 3D レンダラーを用いた没入型アニメーション制作の研究……15

常石 史子 / ポジティブ・カットからネガティブ・カットへ—1920 年代ドイツ語圏における（ポスト）プロダクションの変容……15

田中 晋平 / 《プラネット映画資料図書館》の上映活動のアーカイブ化—1974～1987 年まで……16

辰巳 知広 / 森英恵による映画衣裳—女優・岡田茉莉子を中心に……16

具 珉炯 / 松本清張原作の映画化—井手雅人の脚色による『顔』、『点と線』を中心に……17

神松 一三 / 日本テレビ開局時のイベント・「街頭テレビ」その内実の研究……17

杉田 このみ・中垣 恒太郎 / テレビ前史および草創期におけるドキュメンタリードラマ概念の萌芽を探る—NHK によるテレビ・ラジオ番組を中心に……18

龔 主 / 「超自然な」シチュエーション喜劇としての『ステキな金縛り』……18

江 煒煒 / 『喜劇王』における 1990 年代香港喜劇映画の地域性……19

松井 浩子 / 伊藤高志の作品における人物表現—『ビーナス』を中心に……19

後藤 慧 / 見ることの「不可能性のアレゴリー」としての『マルメロの陽光』……20

龐 鴻 / 映像テキストから読み取れるもの—中国インディペンデント作家趙亮と王兵の作品分析……20

張 倩 / 1920 年代～30 年代の上海映画における「現代人イメージ」についての解説……21

サワダ ザビエル / 日本産「喜劇人喜劇」と帝国時代の映画経験……21

丁 智恵 / 被植民者の形象をみる—戦前から戦後の断絶と継承……22

新谷 和輝 / 「わたしたち」の日記—1980 年代における亡命チリ人女性映画作家の活動……22

野口 光一 / 映像産業としての特撮と VFX の差異—組織化とキャラクターの技の反復性……23

村上 泰介 / 赤ちゃんの視覚を再現する VR による成人の身体変容装置……23

水野 勝仁 / インターフェイスにおけるデジタルオブジェクトの実在性……24

〔作品発表〕

太田 曜 / 『ブライドピーク (Bride Peak) チョゴリザ 花嫁の峰』波多野哲朗先生撮影の 8 ミリフィルムに基づいて作成された“ファウンド・フッテージ”作品……24

相内 啓司 / 『REM れむ - The waves of endless dreams.』……25

小林 和彦 / Grass Flower……25

大城 俊郎 / ドローン作品「波」または、ドローンが描く映像制作のビジョン……26

栗原 康行 / 自主映画劇中劇 Making of filmmaking……26

INFORMATION 学会組織活動報告

第 49 回通常総会（書面議決）報告……27-32 理事会……33-40 新入会員……41-42 第 49 回大会第一通信……43

FROM THE EDITORS

編集後記……43

「Image Arts and Sciences / 日本映像学会報第 195 号」2022 年 10 月 1 日発行

発行人：斉藤綾子 編集担当／総務委員会（安部裕・藤井仁子・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

「分かりやすい」の盲点 ～テレビメディアの現場から～

森 憲一

民放キー局の地上波は、軒並み生放送が1日のうち10時間以上を占めていますが、あらゆる情報が瞬時にスマートフォンから得られる今、テレビメディアには同時性や速報性だけではない付加価値が求められています。テレビメディアの強みは、映像にほかなりません。疑惑の渦中にいる人物や政治家がインタビューに答える際、カメラが捉えたわずかに泳ぐ目や頬を伝わる汗から、「この人は嘘を言っているのではないか」といったことを見極めることができるメディアといえます。

テレビメディアが番組を制作する際、映像や音声という証拠能力を駆使し事実を紡いでゆく作業に、編集があります。編集とは切って、貼る行為です。そもそも人が人に何かを伝えようとするときは、無意識に編集が行われています。他者に伝えるべき価値の大小を判断し、いくつもの事実から一部を切り取ったり、順序を入れ替えているのです。もしも、情報が断片的な羅列で伝えられたらどうでしょう。頭にずっと入ってこないだけでなく、心にも響かないことから記憶にも残りにくいはずです。いくつもの事実が紡がれてストーリーになることは、情報を受け取る側にもメリットがあります。

事件が起きた直後の報道では、断片的な情報のみが伝えられ、その特異性が強調されすぎて、視聴者に犯罪者は自分とは別世界にいるという印象を与えがちです。ところが、事件の全容と背景が明らかになるにしたがって、視聴者は、犯罪者とそれ以外の人を区別する境界線がないに等しいことに気づくことができます。一方で、逮捕された容疑者の人柄や日常生活について「引きこもりがち」と報道されるたびに、SNS上では「引きこもりの人は事件を起こしかねない」という偏見を助長していると批判が巻き起こります。事件の背景にある一つの情報に引っ張られることによって、犯行動機が複雑で微妙であることが抜け落ちてしまう可能性があることに、気をつけなければなりません。

また、ニュースや情報番組から伝えられる最も短いストーリーに、項目タイトルがあります。“”(ちよんちよん括弧)は「いわゆる」というニュアンスで放送業界では使われることがあります。視聴者はそういう意味を含んでいることを知らずにテレビを観ているはず。私も情報番組を担当していた頃、「いわゆる＝世間がそう言っている」という意味合いで幾度となく“ ”を使ったことがあります。ところが、近年では“ ”の使い方について、番組制作者が神経を尖らせるようになりました。

詐欺事件で逮捕された容疑者について、「詐欺男」というタイトルで報道した場合を考えてみましょう。逮捕された段階では、あくまでも詐欺の疑いが持たれているのであって、その後不起訴となる可能性もあります。そのため、犯人視報道であると指摘されても反論できないのです。“ ”を付けさえすれば、断定していないという逃げの理屈は通じません。「線路飛び降り男」のように、客観的事実に争う余地がないものまでがダメというわけではありませんが、「ゴミ屋敷女」や「鬼母」は人権侵害の可能性があるので、「〇〇男、〇〇女」というタイトル表記は、慎重に吟味する必要があります。

難解なニュースについて、フリップボードなどを使って分かりやすく説明することもテレビメディアの重要な役割です。しかし、「分かりやすい」と単純化は違います。分かりやすくすることとは、膨大で複雑な情報を丁寧に解き明かすことです。「分かる」の語源は「分ける」で、混沌とした物事を分類し明確にすることに由来します。分類の基準は人それぞれですが、マスメディアにおいては、大衆が「(頭で)理解できるかどうか」や「(心で)共感できるか」という基準で、分類される傾向にあります。

例えば、大衆が受け入れやすくするために、女性アスリートに対して、競技への評価よりも好きな食べ物やファッションについて質問し、「美しさ」や「かわいらしさ」が強調されることが少なくありません。スポーツ紙で女性アスリートを「〇〇ちゃん」「ママさんアスリート」と呼ぶ傾向が、男性読者をターゲットにした「おじさん向け」とするならば、かつて「〇〇王子」などのネーミングが定着する過程には、朝の情報番組の主な視聴者層である母親世代の眼差しを意識した報道もありました。マスメディアがスポーツイベントを盛り上げている現実はあるにせよ、ジェンダーバイアスに配慮することも忘れてはなりません。

テレビメディアが抱えるジレンマの一つが災害報道です。地震発生から時間が経過すると、被災地の状況を伝える報道の内容と、被災者の感覚にズレが生じることがあります。被災地の状況をより多くの人に伝えるために紡がれた情報は、被災地全体からするとほんの一部の情報にしか過ぎず、被災者から苛立ちと憤りの声が聞かれるようになります。被災地で生きるために必要な情報と、被災していない別の地域に暮らす人々が求める情報の質と量のバランスが難しいのです。また、東日本大震災の時には、東京キー局の番組で「東北の人は我慢づよい」と讃えた出演者に悪意はなかったものの、「東北の人は」という表現に、「東京にいる自分たちとは異なる人」としての眼差しが含まれる危うさがあることも知りました。

ときに分かりやすさは、違う側面を持ちます。ロシア軍によるウクライナ侵攻での死者や新型コロナウイルスの感染者の数字が日々、ニュースで伝えられていますが、その多くは見ず知らずの人の統計上の命です。犠牲者の甚大な数を理解することはできても、深く共感することはできません。一方で、一人の顔が見える命のほうが強く感情に訴えかける傾向にあります。「分かる」とは「見える」ということでもあるのです。人間の存在は「Aさん」という記号だけで表せるものではありません。名前があり表情を持った個人です。だからこそ一枚の顔写真は、生身の人間が凄惨な事件の被害に遭った現実を何より訴えかけます。

情報を受け取る側にいる人は、本質部分が抜け落ちた情報を鵜呑みにするのではなく、単純化、二極化、類型化されていないかどうか、安易な勧善懲悪、恣意的、ステレオタイプな取り上げ方になっていないかを見極めるリテラシーを身につけることが大切です。メディアリテラシーとは、情報をいかに読み解くかということだけでなく、情報を伝える側と受け取る側の双方に存在する、思い込みや感情の動きなどを広く深く見る目を養うことでもあります。それはつまり「人間」を研究することなのかもしれません。私の苦い経験も含めて、マスメディアによる数々の過ちが糧となれば幸いです。

(もり けんいち／フジテレビ ニュース総局)



日本映像学会第48回大会報告

大会実行委員長 木下 千花（京都大学）

2022年6月4日（土）－5日（日）の二日に亘り、京都大学吉田南キャンパスにおいて日本映像学会第48回大会が開催されました。当初は2019年の山形大学における第45回大会以来の全面的な対面開催を計画していましたが、必ずしも危機的状況ではないとはいえコロナ禍は継続し、開催方式については議論を重ねました。結果的に1日目のシンポジウムはオンライン配信、2日目の研究発表は原則として対面のみという折衷方式での開催を決定し、多くの会員・非会員の方々にご参加いただき、大過なく終えることができました。こちらで簡単なご報告を行うとともに、ご尽力いただいた方々に心より御礼申し上げます。

大会実行委員会メンバーは以下のとおりです。

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）、大橋勝（大阪芸術大学）、菅野優香（同志社大学）、辰巳知広（京都大学）、橋本英治、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ（京都大学）

1. 第三通信から開催まで

実行委員会では、開催形式の決定を大会6週間前である4月半ばに設定し、京都市および日本全国の感染状況をはじめとした情報収集を行いつつ、実行委員会MLおよびZoomで意見交換を重ねました。4日（土）はシンポジウムのみとしてウェビナー配信によるオンライン開催、研究発表は5日（日）のみとして対面開催という結論に達し、連休明けには会員に周知することができました。とはいえ、5月9日（月）だった大会参加申込の締切を一週間延ばし、5月16日（月）としました。

仁井田副委員長が中心になり、橋本委員、板倉委員、ワダ・マルシアーノ委員で協力して研究発表のスケジュールを組み、教室を割り振り、司会者（座長）を依頼しました。大橋委員の尽力により、座学の大学の不十分な設備にもかかわらず、作品発表の環境をなんとか整えることができました。概要集制作は、第46回、第47回から引き継いだフォーマットを活用し、仁井田副委員長と京大修士二回生の清武燈によって進められました。

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」は業者に委託してのオンライン配信ということで、橋本委員の協力のもと業者の選定を行って相見積取り、撮影会場・楽友会館での下見を行うなど、準備を進めました。座談会の登壇者のお三方（熊谷博子さん、山城知佳子さん、横浜聡子さん）とは、斉藤会長と木下が東京で個別に打合せをし、質問内容などを検討しました。また、シンポジウムの一環となる望月優子監督『ここに生きる』（1962年）は、開催1週間前の5月27日よりVimeoでの英語字幕配信を開始し、リンクを大会ウェブサイトや会員MLで共有しました。

2. 会計報告（作成：会計担当・辰巳委員、仁井田副委員長）

		(円)		(円)	
収入の部	大会参加費	一般	2,000	143人	347,000
		学生	1,000	61人	
	学会補助				400,000
					747,000

支出の部	概要集代	印刷費（180部）			179,190
		デザイン・編集			31,000
	用品事務費				20,180
	人件費				240,000
	西替手数料				550
	教室代				100,080
	シンポジウム配信費				176,000
					747,000

1日目参加者 オンライン：約200人 対面：約40人

2日目参加者 対面：204人（非会員40人、当日受付72人）

3. 実施報告

<1日目>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」（ウェビナー配信）

鷲谷花会員による基調講演「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」は、戦後日本の映画文化と労働運動の双方によって忘却されていた傑作『ここに生きる』を文字通り発掘し、製作の背景となった政府の失業対策事業縮小への反対運動について解説・分析するとともに、「教宣映画」としての文脈とこの映画テキストとの齟齬や折衝を照射する刺激的な発表でした。

座談会「言葉・身体・記憶——映像作家の実践」では、ドキュメンタリー、美術、商業映画と、異なった領域を牽引する熊谷さん、山城さん、横浜さんに、映像制作の道に入ったきっかけや経緯、ご自身のジェンダーと制作／製作プロセスや作品との関係、対象との関係性のありかたなどについて、縦横に語っていただきました。作家としてのステイタスから言って、本来でしたらお一人ずつフィーチャーして当然であるにも拘わらず、「カメラを持った女」として集って下さったお三方には、お礼の言葉もありません。なお、本シンポジウムは、登壇者の旅費・謝金について科研費プロジェクト「日本映画における女性パイオニア」（20H01200）より助成を受けています。

シンポジウムには342名の登録者があり、一意の視聴者数（同一IPアドレスからの視聴者数）223名、合計ユーザー数316名、ビュー最大数191名と、非会員を含む多くの方にご参加いただき、何人かの方から「面白かった」とのお褒めの言葉を頂戴いたしました。京大吉田南キャンパス人間・環境学研究科棟の地下大講義室で行ったパブリックビューイング（仁井田副委員長担当）にも、40名ほどの参加がありました。シンポジウム収録に引き続いて楽友会館ロビーで開催した飲食提供なしの「ソーシャルアワー」にも多くの会員にお越しいたいただき、久方ぶりの対面での交流の機会となりました。

<2日目>研究・作品発表

三年ぶりの対面開催となり、当日受付の会員72名、非会員40名を含む204名の方々にご参加いただきました。参加者数が予想を大幅に上回ったため、多めに印刷していたはずの概要集が足りなくなり、一部の会員のみなさまにご迷惑をおかけしたことをお詫びいたします。

会員のみなさまのご尽力のおかげで、発表に続いて活発な質疑が行われ、対面での研究交流の喜びを肌で感じることのできる大会だったと思います。心より御礼申し上げます。

下記の先生方に司会をつとめていただきました（アイウエオ順、敬称略）。ありがとうございました。

青山勝、晏妃、板倉史明、上田学、大久保清朗、大橋勝、韓燕麗、菅野優香、菅原慶乃、瀧澤将師、武田潔、仁井田千絵、藤井仁子、堀潤之、馬然、宮下十有、宮本裕子、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ

最後に、内輪のことになりますが、京都大学と同志社大学の学生バイトのみなさんが、会場設営、受付、タイムキーパー、機材の準備などで大活躍してくれたことをお礼とともに申し添えます。

（きのした ちか／第48回大会実行委員長、京都大学）

研究発表／作品発表 プログラム

	A 研究発表 (1102)	B 研究発表 (1B06)	C 研究発表 (1B07)
司会者	藤井 仁子	堀 潤之	青山 勝
11:00 - 11:30	「沈黙」の記憶—相米慎二 (1948-2001) と 1968 年 ファビアン カルパントラ	北野武とロベール・ブレッソンの映画制作におけるアプローチ ウラソフ セルゲイ	場がもたらす作品の変化と寄与—アーティスト・イン・レジデンスにおける自身の映像《パーテーションズ》の変容 稲垣 智子
11:40 - 12:10	アジア映画祭における韓国の「忠武路映画」—1960年代に出品された反共映画を中心に 韓 瑩	ロベール・ブレッソン『田舎司祭の日記』における語りと発話 三浦 光彦	アカデミー賞における日本実写映画の共通要素—テキストマイニングによる分析 二羽 恵太
司会者	瀧澤 将師	ミツヨ・ワダ・マルシアーノ	菅原 慶乃
13:40 - 14:10	テレビ番組におけるロケ撮影機材の変遷とその撮影効果に関する一考察 安部 裕	日常性というまなざし—多木浩二による木村伊兵衛の評価について 篠田 優	現代東アジア映画における盲目からのメロドラマへの挑戦：『きみの瞳が問いかけている』(2020 年)・『ブラインド・マッサージ』(2014 年) 王 馨怡
14:20 - 14:50	映像表現における岩井俊二の越境の論考—映画のデジタル化の変遷を通して 戴 卉	身ぶりの現前—『明るい部屋』のエキリチュールから身ぶりとしてのスナップへ 顧 夢てい	中国における日韓タイのホラー映画視聴環境の変遷 (2000 年から 2022 年) —劇場からテレビ、ネットへと移行した原因及び人気傾向の変化 羅 熙寧
司会者	武田 潔	上田 学	宮本 裕子
15:10 - 15:40	ポール・ヴィリリオにおける建築と映画のアナロジーとその臨界 小泉 空	幻燈メディアからみる明治期の感染症と衛生—鶴淵幻燈舗製『国民衛生』の分析と幻燈会の再現を中心に— 福島 可奈子 / 山端 健志	大学アニメーション教育における「概論」に関する一考察 *欠席のため発表せず 小出 正志
15:50 - 16:20	ペドロ・アルモドバルの『ハイヒール』(Pedro Almodóvar, <i>Tacones Lejanos</i> , 1991)が語る、父の支配を逃れる母と娘の秘密について：精神分析の視点から 伊集院 敬行	コロナ禍とインド映画 赤井 敏夫	Arnold 3D レンダラーを用いた没入型アニメーション制作の研究 趙 瑞
16:30 - 17:00	ハリウッド映画の治療空間—パーカー・タイラーの映画批評と精神分析 木原 圭翔	アフターコロナ時代のフランチャイズ映画について—映画館・配信での公開方法をめぐって— 田村 順也	

D 研究発表 (1B08)	E 研究発表 (1103)	F 研究発表 (1B09)	G 作品発表 (1B05)
板倉 史明	仁井田 千絵	晏 妮	
ポジティブ・カットからネガティブ・カットへー 1920 年代ドイツ語圏における (ポスト) プロダクションの変容	日本テレビ開局時のイベント・「街頭テレビ」その内実の研究	1920 年代～ 30 年代の上海映画における「現代人イメージ」についての解説	
常石 史子	神松 一三	張 倩	
《プラネット映画資料図書館》の上映活動のアーカイブ化 ー 1974 ～ 1987 年までー	テレビ前史および草創期におけるドキュメンタリードラマ概念の萌芽を探るーNHK によるテレビ・ラジオ番組を中心に 杉田 このみ/中垣 恒太郎	日本産「喜劇人喜劇」と帝国時代の映画経験	
田中 晋平		サワダ ザビエル	
大久保 清朗	韓 燕麗	菅野 優香	大橋 勝
森英恵による映画衣裳ー女優・岡田茉莉子を中心に	「超自然な」シチュエーション喜劇としての『ステキな金縛り』	被植民者の形象をみるー戦前から戦後の断絶と継承ー	『ブライドピーク (Bride Peak) チョゴリザ 花嫁の峰』波多野哲朗先生撮影の 8 ミリフィルムに基づいて作成された“ファウンド・フッタージ”作品 太田 曜
辰巳 知広	龔 主	丁 智恵	
松本清張原作の映画化ー井手雅人の脚色による『顔』『点と線』を中心に	『喜劇王』における 1990 年代香港喜劇映画の地域性	「わたしたち」の日記ー 1980 年代における亡命チリ人女性映画作家の活動	『REM れむー The waves of endless dreams』
具 珉炯	江 焯焯	新谷 和輝	相内 啓司
	馬 然	宮下 十有	大橋 勝
	伊藤高志の作品における人物表現ー『ビーナス』を中心にー	映像産業としての特撮と VFX の差異ー組織化とキャラクターの技の反復性	Grass Flower
	松井 浩子	野口 光一	小林 和彦
	見ることの「不可能性のアレゴリー」としての『マルメロの陽光』	赤ちゃんの視覚を再現する VR による成人の身体変容装置	ドローン作品「波」または、ドローンが描く映像制作のビジョン
	後藤 慧	村上 泰介	大城 俊郎
	映像テキストから読み取れるものー中国インディペンデント作家趙亮と王兵の作品分析	インターフェイスにおけるデジタルオブジェクトの実在性	自主映画劇中劇 Making of filmmaking
	龐 鴻	水野 勝仁	栗原 康行

「沈黙」の記憶 — 相米慎二 (1948-2001) と1968年

Fabien Carpentras

相米慎二がかつて学生運動に参加していたという事実は様々な証言から既に知られているが、運動の視点から映画監督としての相米の活躍を分析した研究は未だ現れていない。本発表は、相米と1968年の関係を「沈黙の記憶」という概念から捉え直すことにより、相米映画と学生運動の関係性を明らかにすることを主な目的としている。

相米はインタビューや対談という公の場で学生運動に参加していたことをはっきりと認めることはなかった。例えば、「相米慎二に訊く、50の質問」を題とする1994年6月に発表されたインタビューの中で、「大学生の時、学生運動に参加しましたか?」という質問に対し相米は「しません」と自らの関与をキッパリと否定している。こうした発言は、相米と1968年が無関係である、或いは相米は学生運動に「挫折」したがためにそれを敢えて自らの作品に採り上げることを避けていたなどという説を支えてきた。ところが、発表者が2015年から2016年にかけて相米の元同士である4名を対象に行った独自調査から、相米は4年間という長きにわたって運動に関わっていたばかりでなく、極めて特異な活動家であったことが判明した。彼は独特な独自の考え方を持っており、相手が組織の仲間であろうと、高校生であろうと、労働者であろうとなりふり構わず様々な「他者」を「組織化」していたようだ。上記の「しません」という一言で拒否するにはあまりにも関わり過ぎていたということが発表者の調査によって明らかになった。しかし、相米は例外的な存在ではない。彼のように沈黙を破ることのなかった元活動家の問題は1968年研究において既に採り上げられており、イタリヤの「鉛の時代」の記憶研究者として知られるジョン・フートはそうした沈黙を「強力なレトリック(a powerful rhetoric)」として捉える必要性を主張している。すなわち、「沈黙」が「否定」や「忘却」として受け取られるのは、それらが聞き手によって「正しい」記憶の仕方ではないと思ひ込まれているからである²。相米映画と1968年が一見「無関係」に見えるのは、我々は1968年に対して「正しい」と思ひ込んでいる公的記憶——安田講堂事件やあさま山荘事件に代表されるような「決戦」——の強烈的な印象があるからであり、相米が行っていたより地味でスペクタクル化しにくい「自己組織化」活動はその思ひ込みから予め締め出されているからである。

(ファビアン カルパントラ/横浜国立大学)

¹ 金原由佳「相米慎二自身による相米慎二スペシャル」『月刊カドカワ』、Vol. 12、6月号、1994年、69頁。

² John Foot, “Looking back on Italy’s ‘Long “68””, in Ingo Cornils and Sarah Waters, (eds), *Memories of 1968: International Perspectives*, Peter Lang, 2010, p.109.

アジア映画祭における韓国の「忠武路映画」 — 1960年代に出品された反共映画を中心に

韓 瑩

アジア映画祭は1953年に創設された「東南アジア映画製作者連盟」が主催する映画祭である。冷戦期においてイデオロギーの優位性を示し、アメリカのマッピングする「自由アジア」を強化する文化装置としての役割を果たしてきたこの映画祭は、韓国にとってその政治宣伝を行う場であった。本発表は、1960年代のアジア映画祭に出品された反共映画に焦点を当てながら、「忠武路映画」がどのように大韓民国という新興国家・分断国家としての自己同一性を表象するのかを考察することを目的とした。

なお、発表では、「韓国映画」の代わりに、韓国の映画産業を支える中心的地域、忠武路に由来する「忠武路映画」という呼称を用いた。その上で、「忠武路映画」を韓国国内で生みだされた自己完結的なものではなく、国境を越えたアジア内部の接触や交流によって生産・流通する大衆的なトランス・ナショナル・シネマと位置付けた。

「忠武路映画」において、反共映画は、解放後から1970年代後半まで政権との関係やジャンルの進化の中で積極的に製作されてきた。反共映画とは具体的に、反共主義意識を高める目的で製作された映画、あるいは反共イデオロギーが直接的かつ明確に内包される映画が該当する。発表では、反共映画が1964年からアジア映画祭に次々と出品されてきた理由として、1964年のアジア映画祭の開催地が台湾だったこと、そして映画祭がベトナム戦争情勢の深刻化する中で開かれたことを明らかにした。

発表ではアジア映画祭に出品された「忠武路映画」、反共映画として『赤いマフラー』(1964)と『南と北』(1965)を取り上げた。まず、『赤いマフラー』においては、同名主題歌が台湾で爆発的な人気を博した状況を踏まえ、男性性という概念を導入し、『赤いマフラー』における同名主題歌が流れるシーンにおける韓国空軍の男性性を分析した。次に、同じく朝鮮戦争を舞台にした『南と北』における恋愛至上主義と過剰な男の涙のイメージに焦点を当てながら、植民地統治と南北分断による「韓国の悲劇」が恋の悲劇に置き換えられていく過程を明らかにした。

以上のように、アジア映画祭に出品された反共映画は、反共主義イデオロギーを商業性と娯楽性と高度に融合させたものだった。そして、反共映画がアジア映画祭を通じてアジア地域での流行は冷戦下「自由アジア」の連帯を強化する政治や文化的な潮流に合致した結果だといえる。さらに、「忠武路映画」が見せる「韓国的なもの」、すなわち男性性と「韓国の悲劇」の再現は、現実的な時間や空間と距離を取る、過去や歴史を想像的に修正する幻想であり、またそれと同時に、過去と未来が合体するファンタジーでもある。

(はん いん/東京大学)

テレビ番組におけるロケ撮影機材の変遷とその撮影効果に関する一考察

安部 裕

今回の研究目的は、放送技術の研究者としてテレビ番組を視聴した際に「視聴者にとって見難い映像が増えているのではないか」という疑問を抱いたからだ。元テレビカメラマンという観点から見ると、明らかに撮影技術が劣っている、もしくはプロのカメラマンではない人が撮影をしている映像が、様々な分野の番組で数多く見つかった。更に番組分析を行った結果、スタジオ収録ではなく、ロケで撮影が行われている番組で見難い映像が多発していることも明らかになった。何故そのような映像が地上波で放送されているのかを探るため、ロケ撮影機材の進化に目を向け、機材の機能面も検証し研究を行った。同時に、長期間続いている番組で、最近映像面が見難くなった番組を挙げ、チーフカメラマンに取材するなど、機材とその機材を使う人をベースに映像の検証を行った。

その結果、機材面に関してはプロカメラマンが操作をし、地上波放送で使われる「プロ機」と、一般人が使用する「民生機」の中間にあたる「業務機」の機能が著しく変化している事が明らかになった。「業務機」が発売された当初、カメラメーカーは「テレビ放送以外の映像業務で使用するカメラ」という位置づけ及び価格設定をしていたが、この「業務機」の地上波放送での使用が、見難い映像が放送される大きな側面となっている事が分かった。「業務機」はプロカメラマンや、カメラのプロではないディレクターやアシスタントディレクターも使用している現状も明らかになり、どちらが使用しても見難い映像を生み出しているという結果となった。プロカメラマンが使用したケースでは、従来のプロ機では撮れなかった、極端に被写界深度の浅い映像や、ダイナミックレンジの幅が広い映像が撮れるようになり、その結果、視聴者の視聴環境にまで目が行き届かず、見難い映像となっていることが判明した。また、プロではない人が撮影した映像は、カメラのオート機能を使用しているため、撮影条件次第では、意図しないアイリスやフォーカスとなり、見難い映像に繋がっていることも分かった。

4Kでの地上波放送が思った以上に進まない中、スマートフォンやGoPro、Osmoと言った一般の人が気軽に購入し使用できるカメラも増えている。そのような機材を地上波放送で使うケースも増えているが、視聴者にとって本当に見易い映像になっているのか不明な地上波番組も増えている。地上波放送は撮影に使用する機材の選択により一層の注意が必要な時代になってきているのではないだろうか。

(あべ ゆたか／日本大学)

映像表現における岩井俊二の越境の論考―映画のデジタル化の変遷を通して

戴 弁

岩井俊二の生涯に「越境」という概念を中心にして研究を行っている。本発表の目的は、映画のデジタル化の変遷下で、岩井俊二が如何に新しい技術の刷新により、映像表現の越境をしてきたかを明らかにすることである。

1980年代まで、ビデオカメラで映画の実験が行われてきたが、ビデオ映像と映画映像の隔たりが大きいため、フィルムへのこだわりやビデオカメラで映画を撮るという異質な感じがとても強かった。その背景下、1988年岩井俊二はミュージックビデオから撮影の仕事を始め、予算のない現場ではビデオカメラで撮影を行うことが多かった。当時はハイビジョンもなく、NTSC(480i)記録のビデオカメラでの収録がほとんどだった。

その時代、岩井俊二はビデオカメラで撮影しても、フィルムの画に近づけるため様々な模索を行った。『打ち上げ花火、下から見るか？ 横から見るか？』(1993)はフィルムルックの表現で完成され、当時のテレビドラマとしては非常に珍しかったが、岩井俊二の評価と知名度を上昇させた。演出上、撮影手法や色調調整を模索し、映画の質感に近い映像を再現した。さらに、視覚的な独自性には映画とビデオドラマの表現の差異を埋める試みがある。

2000年、HD24Pで撮影できるソニーのCineAlta (HDW-F900)が開発され、「映画のデジタル化」は大きな転換期を迎える。同年、『リリイ・シュシュのすべて』(2001)の撮影はフィルムで撮る計画もあったが、生々しい映画内容なので、フィルムよりもビデオカメラのF900の方がいいと岩井が判断し、それで撮影した。しかし、撮影する2000年はデジタルシネマの標準規格DCI仕様が決定される五年前なので、まだフィルムへのレコーディングシステムが確立してなく、映画館で視聴するクオリティかどうか微妙な状態で、HD24Pで撮影するのはとても大きな挑戦だと思われる。岩井が、同じ新しいものに越境する感性を持つ撮影監督の篠田昇とのコンビから、『リリイ・シュシュのすべて』(2001)が生まれた。

今ほど技術が発展されていない時代から、映画とテレビの表現の違いを理解しつつ、お座りな表現をすることではなく如何にビデオカメラの特性を研究し、自分の理想に近づけるかの実験を繰り返した。CineAltaを使い、デジタルシネマの先駆けのような時期の作品でも、新技術フィルムレコーディングによって高い映像品質を求める一方、人物の心情表現のために、ホームビデオの荒い画質で表現するのも越境の力だと考える。今回は映画のデジタル化の背景下で、岩井俊二の映像表現における越境の発表である。この先、様々な映画を越境していく岩井俊二の研究を深めていく。

(たい き／日本大学)

ポール・ヴィリリオにおける建築と映画のアナロジーとその臨界

小泉 空

1. 研究の目的・動機

フランス現代思想の思想家、ポール・ヴィリリオは80年代以降、84年の『戦争と映画』など、いくつかのまとまった映画論を残した。ここ日本でも、映画論・映像論の研究者で、かれの映画論を参照したものは多く、世界的にも、主にメディア論の研究者が、かれの映画論に着目してきた。

他方でヴィリリオの出自は元々建築家であり、75年のかれのデビュー作、*Bunker Archéologie* は、ナチスドイツの軍事建築、「大西洋の壁」についての建築論であった。75年以降もかれは建築についての思索を続け、80年代以降は映像に関する思索が顕著になるものも、並行して建築についての言及は続いてきた。

このように、ヴィリリオの多岐にわたる仕事には、映画論と建築論という二本の柱があるといえる。ヴィリリオ研究の第一人者、John Armitage が、2012年の *Virilio and the Media*、2015年の *Virilio for Architects* で、メディア・映像論と建築論という観点から、それぞれヴィリリオの仕事をまとめたものもその表れである。

しかしヴィリリオのなかで建築論と映画論がどのように重なり合い、またどのようにずれているのかを問うた先行研究は、世界的に見ても数が少ない。先のArmitageにしても、(書籍としてのパッケージ上の問題であろうが)二つのテーマの重なりとずれについては、十分に考察が行えていなかった。

そこで本発表は、70年代と80年代に時代を限定し、この重なりとずれについて考察を行うことにした。

2. 研究の内容

本発表はまず、88年の *La Machine de vision* で、ヴィリリオが古代ギリシア、ローマの「記憶術」を例に、建築的空間と映像を結びつけていることに着目した。

次に本発表は、70年代の建築論ですでに、ヴィリリオが建築と映像を結びつけて論じていることに着目した。

三つ目に本発表は、『戦争と映画』で描かれる、映像技術と建築技術のずれについて考察した。

最後に本発表は、今後の研究の展望を示した。

3. 研究の結論

一方で、ヴィリリオが70年代から、建築による空間の枠づけを、映画におけるフレーミングとアナログカルに論じていることがわかった。例えばかれの軍事要塞論において、要塞の銃眼による空間の縁どりは、カメラの機能とアナログカルに論じられていることがわかった。

他方でヴィリリオにとって、かれが建築的映画と呼ぶものが、あくまでリュミエール兄弟の時代の映画を指しており、それは第一次世界大戦を契機として破綻していくことがわかった。例えばかれの映画史観によれば、映画におけるフレーミングは、第一次大戦におけるガトリング砲や戦闘機の出現(要塞の無効化)によって、建築的空間設計に縛られない運動へと向かっていくことがわかった(モンタージュの発明)。

(こいづみ そら/大阪大学)

ペドロ・アルモドバルの『ハイヒール』 (Pedro Almodóvar, *Tacones Lejanos*, 1991) が語る、父の支配を逃れる母と娘の秘密について：精神分析の視点から

伊集院 敬行

「メランコリー・メロドラマ：アルモドバルの悲哀と失われた同性愛的な愛着」(*All about Almodóvar: a Passion for Cinema*, 2009所収)でリンダ・ウィリアムズは、『ハイヒール』のメロドラマとしての特徴——主人公レベーカーの母ベッキーへの愛と憎しみ、遅すぎた二人の和解、感情を盛り上げる歌——を「メロドラマのクィア化」として解釈するために、『ジェンダー・トラブル』(1990)や『権力の精神生活』(1997)でジュディス・バトラーが論じる「ジェンダー・メランコリー」としてレベーカーのメランコリー気質を理解する。論文中、ウィリアムズがジェンダー・メランコリーを、『アコースティック・ミラー』(1988)でカジャ・シルバーマンが用いる「陰性のエディプス・コンプレックス」として説明するのもそのためである。そしてこのようにして『ハイヒール』にメロドラマのクィア化を認めることでウィリアムズは、悲劇の形で語られてきた父と息子、母と息子の関係と違い、喪失をそれとして認めることができないメランコリーゆえに語られることのなかった母と娘の情熱と歓喜に声を与えるものとして、『ハイヒール』を高く評価する。

しかし、この論文がバトラーとシルバーマンを用いてメランコリーとメロドラマを結びつけることに成功しているからこそ、次のような疑問が生じる。すなわち『ハイヒール』のポスターに暗示されるハイヒールと拳銃のファルスとしての性格は、ジェンダー・メランコリーの語でどう説明できるのか。また、ドラッグの攪乱的な力やジェンダーのパフォーマンス性を論じるバトラーを用いるなら、ドラッグのパフォーマーのファム・レタルや、留置所で繰り広げられる魅力的なダンスはどのように分析できるのか。残念ながらウィリアムズはこれらのことに触れていない。

そこで本発表はこれらの疑問に応えるべく、成人女性としての主人公のメランコリーを論じるウィリアムズに対し、主人公を幼児として捉えることで本作におけるハイヒールと拳銃が持つファルスとしての性格を問う。これによりレベーカーにとってハイヒールと拳銃が母のファルスであり、ファム・レタル/ドミンゲス判事がそのドラッグにより、レベーカーのジェンダー規範の攪乱と形成をもたらす者であることが明らかになる。女と男の両方の特徴を持つファム・レタル/ドミンゲス判事は、レベーカーの前にまず母、次に父、そして最後にはセクシーな男エドゥアルドとして現れることで、幼児としてのレベーカーのジェンダーを、女兒の陰性のエディプス・コンプレックス(=ジェンダー・メランコリー)、女兒の陽性のエディプス、そして異性愛の女性へと成長させていくのである。

(いじゅういん たかゆき/島根大学)

ハリウッド映画の治療空間 —— パーカー・タイラーの映画批評と精神分析

木原 圭翔

パーカー・タイラー(Parker Tyler, 1904-1974)は20世紀のアメリカを代表する映画批評家の一人であるが、その批評の意義については当時から現在に至るまで様々な見解がある。とりわけ、批判者たちの声は厳しい。例えば、タイラーと交流もあったジークフリート・クラカウアーは、彼が出版したチャップリンのモノグラフに対してあからさまな難色を示し、批評家のロバート・ウォーショーもまた同書を酷評している。研究者のエドワード・マレーは、アメリカの主要な映画批評家9人を論じた書籍(*Nine American Film Critics*, 1978)において、タイラーをその内の1人に含めながらも、彼の(とりわけ晩年の)文体に対する強い苛立ちを隠さない。なぜタイラーの批評は、多くの人の気持ちを逆撫でしてしまうのだろうか。

詩人、小説家、美術批評家、文芸批評家、伝記作者といった多彩な肩書きを持ち、30冊以上の著作があるタイラーを、映画批評という領域に限定して評価することは実のところ難しい。しかし、当の映画批評の領域においてさえも、1940年代にハリウッド映画やチャップリンを論じた書籍を相次いで出版して以降、1950-60年代にはニューヨークを中心とする前衛映画界隈と深く関わりながら同時代の「現代映画」に対する批評活動を精力的に行い、さらに晩年の1970年代になると、映画における同性愛対象を先駆的に論じた書物(*Screening the Sexes*, 1972)や、晦渋な文体で綴られる真に奇妙な映画理論書(*The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building*, 1972)を発表するなど、その活動は実に多岐に亘っており、その全体像を一つの視座の下で提示することは極めて困難な作業である。

本発表では、同時代のハリウッド映画を論じた初期の著作(1940年代)に限定して、パーカー・タイラーの映画批評の意義を検証した。この時期のタイラーの批評の特徴は、精神分析に依拠した「徴候的読解」(ボードウェル)とされる。作品の深層に潜む無意識を暴き出すために精神分析を援用するその手法は、素朴かつ安易なものだとしてしばしば批判されてきたが、まさにタイラーを傲慢かつ権威主義的な「精神分析家」とみなすこのような視点こそが、多くの人々を苛立たせてきた主要因だと言える。しかし、そうした批判は彼の精神分析的映画批評の側面しか考慮していない。本発表では、映画館という空間全体を一種の治療空間とみなすことで、タイラーが自らを作品の読解に勤しむ「分析家」ではなく、作品に対する自身の「転移」を「ワーキングスルー(反芻処理)」する能動的患者、すなわち、ラカン言う「分析主体(analysand)」であるという仮説を論証した。

(きはら けいしょう／早稲田大学総合人文科学研究センター 招聘研究員)

北野武とロベール・ブレッソンの映画制作におけるアプローチ

Vlasov Sergei

ある監督の作品やそのスタイルの特徴を研究するとき、まず最も自然な方法のひとつは、研究対象の監督に影響を与えうる、あるいは比較しうる、似たスタイルの監督を探ることだと思う。北野武を研究した、アーロン・ジェロー、阿部嘉昭、蓮實重彦といった映画研究者は、北野の映画における、大島渚や山中貞雄やジャン・リュック・ゴダールの影響を共通して指摘しており、その中でも小津との類似点がいちばん多いと思われる。確かに、瞑想的なリズムや、静的なショット、抑制された演技などは類似していると考えられる。

北野映画はさまざまな監督との類似点があるが、この発表ではこれまで注目あまりされてこなかった北野映画とロベール・ブレッソンとの関連について述べた。また、小津、ブレッソン、北野の映画を比較して分析すると、小津-ブレッソン、小津-北野の関係は、北野-ブレッソンほど強くはないことを発見した。北野とブレッソンは編集が目立っていて、ユニークなリズムが作り出されている。また二人の演技アプローチは小津に似ていると言える。小津のキャラクターは感情や表情を抑えているが、北野とブレッソンは俳優に演技をさせず、ただフレームに存在を誇示しているだけである。形式主義的なアプローチは二人の特徴である。

北野とブレッソンのもっとも重要な類似点は、登場人物が宿命を背負っていると思えることだ。北野やブレッソンでは、脚本も演技も最小限にとどめられ、コンティニューイティが前面に押し出されている。しかし、小津の登場人物の瞑想的な熟考に対して、彼らの映画のフレーム内に存在するだけの登場人物は、宿命を感じさせないどころか、より鋭く作品全体を宿命に向かわせている。しかし、北野とブレッソンとの間には、大きな違いも存在し、それは北野を小津に近づけている。ブレッソンは論理的にコンティニューイティ・演技を考えていたが、小津は自分の志向とリズムに合わせて映画を作っていたと考えられ、それが間や構図からくる落ち着いて時には瞑想的な小津のスタイルを形作った。北野の映画もその演出から考えると自分の志向に合わせて直感的に映画作っており、それが奇しくも小津のスタイルと似ていると言える。

以上のように、北野映画のスタイルは、形式的なブレッソンのスタイルと、瞑想的な間の感覚を持った小津のスタイルの両方の要素を兼ね備えている。

(ウラソフ セルゲイ／日本大学)

ロベール・ブレッソン『田舎司祭の日記』における語りと発話

三浦 光彦

本発表では、ロベール・ブレッソンの長編監督三作目にあたる『田舎司祭の日記』において、映画テキストの物語論的なレベルと、映画テキストの生成のレベルとがいかに密接に結びついているかを明らかにした。

『田舎司祭の日記』はジョルジュ・ベルナノスによる同名小説を映画化したものだが、この原作は主人公である司祭の一人称の語りによって物語が進行しており、ブレッソンは原作の記述をそのまま司祭によるヴォイスオーバーとして採用した。そのため、『田舎司祭の日記』を映画物語論の観点から考究する先行研究においては、本作の語りが、原作同様に一人称によって語られていると結論づけるものがほとんどであった。しかし、実際には、司祭には知覚され得ない、三人称的な映像が挿入されるのみでなく、現在と過去が混濁するという事態が映画全体を通じて確認できる。本発表では、このような事態をエドワード・プラニガンによる「語りの階層」という概念を援用することで、本作品の語りが実際には、司祭による語り、司祭より上位のレベルに位置する語り手による語りという二つのレベルの語りが識別不可能なまでに混ざり合うことによって推進されていることを明らかにした。

その上で、映画の最初のショットにおいて日記を捲る手が、明らかに映画内に登場する人物の手ではないことに着目した。この手は、物語論的観点からすれば、司祭の語りをコントロールする、より上位の語り手の肉体的現前として見做すことが可能である訳だが、この手のそばかすの位置などの特徴を映画製作時におけるブレッソンの手の特徴と、写真を用いて比較検討することによって、この手が監督であるブレッソン本人のものである可能性が極めて高いことを示した。つまり、『田舎司祭の日記』の語りは、映画の「現実の作者」であるブレッソンが、テキスト内へと闖入し、司祭と共に物語を語っているという構造が見て取れる。

このことを明らかにした上で、更に本発表では、人物たちの声、発話の質の差異へと目を向けた。ブレッソンは自身の映画に素人俳優のみを起用し、徹底的に抑制した演技を強いたことで知られているが、本作品においては、職業俳優も一部参加しているのみでなく、その抑制された演技は後の作品のように徹底されていない。むしろ、物語内の人物たちの演技、発声は、司祭を演じたクロード・レデュのものも含めて、感情に則ったものとなっているといえる。しかし、物語を推進するヴォイスオーバーの声だけが、抑制され、映像との同期を欠いたものとなっており、映画内における人物たちの発話とは明確に区別されている。この声には、司祭の声というよりも、司祭とその上位の語り手(＝ブレッソン自身)、両者の声が混ざり合うような質が確認できる。このように『田舎司祭の日記』においては、監督と俳優によるテキスト生成の痕跡が物語論的なレベルで刻まれているのである。

(みうら みつひこ／北海道大学)

日常性というまなざし——多木浩二による木村伊兵衛の評価について

篠田 優

発表目的：

本発表では批評家の多木浩二による写真家・木村伊兵衛の評価について考察をおこなった。木村は、日本の近代写真を象徴的に牽引した人物として、現在まできわめて高い評価を得ている。本発表の着目点は、そうした評価が決定づけられたのは 1970 年代のことであり、その主な評価者のなかには批評家の多木浩二が含まれていたという事実にある。同時代の先鋭的な写真家たちとともに写真のモダニティへの積極的な批判をおこなっていた多木が、なぜ「日本近代写真」を名実ともに牽引した存在と見做されていた木村を評価したのか。本発表ではそのこと明らかにしようと試みた。

内容・方法：

1974 年に木村伊兵衛は逝去するが、その年には多木浩二と写真家の荒木経惟によって企画された「写真についての写真」展に、生前最後となる作品の出陣をおこなっていた。同展の開催に際して、多木は木村を「日常性というまなざしをうみだした人」と紹介している。その言葉を構成する「日常性」と「まなざし」は、同時代の先鋭的な写真表現や批評言説において重要な意味を担う概念であったといえよう。本発表ではそのことに注目して、写真雑誌に掲載された論稿や座談会記事、そして写真作品などを参照しつつ、考察をすすめた。

「日常性」とは、実践面においてはコンボウ写真や私写真がそうであったように、日常茶飯の事物へと着目し、それらを抑制的な構図においてとらえることで、非日常的な事件の決定的瞬間を映像化する報道写真への批判を含み持つものであった。また「まなざし」は、単なる一方向的な視線を意味しているのではなく、報道写真が前提とする主体と客体の二分化と、それにもなつて生じる写真の中立化を批判し、むしろそれらの相互関係や相互作用を強調するような、多木の同時代的な批評活動をつらぬく鍵概念であった。

そうした概念を用いつつ多木によって形成された木村への評価が、その論拠とし、かつそれに説得力を付与していたのは、多くの識者によって木村の写真映像に看取されていた、コンボウ写真や私写真とも共振する卓越した平凡さともいべき美学であり、戦前戦後を通して木村自身が保持し続けたマシニズム的な写真芸術観であったことを本発表で論じた。

結論：

多木浩二は、日本における近代写真の代表的な担い手という木村伊兵衛の姿を虚像と断じ、「日常性」や「まなざし」といった概念によって論じること、木村を、1970 年代における先端的な写真表現を先駆的に実践した写真家として、「再発見」したのであった。そのことはつまり、多木による木村への評価が、近代写真とは異なる写真の在り方を模索する同時代的な写真実践や批評言説の一端としてなされていたことを示している。

(しのだ ゆう／明治大学)

身ぶりの現前—『明るい部屋』のエキリチュールから身ぶりとしてのスナップへ

顧 夢てい

研究目的

「身ぶり」という視点から、バルトの写真を見る体験についての言説と、森山大道の写真を撮る体験についての言説を考察し、比較することによって、意味の埒外にある写真を双方向的に捉えたい。

研究内容

バルトの思想においては「エキリチュール」が最も重要な理論である。彼は「言表行為」としてのエキリチュールによって、言語の意味体系から脱出することを試み、さらに自分の新生を求めようとした。遺作となった『明るい部屋—写真についての覚書』は、写真を見る体験についてのエキリチュールによる、写真の表現体系と言語の意味作用からの二重の脱出の試行だと考えられる。さらにバルトの著作が常に含んでいる演劇性を踏まえるならば、『明るい部屋』におけるトートロジー、そして迷路のような構造は、彼の脱出する身ぶりの痕跡のように見える。

それに対し、森山はスナップという言葉をもとに動詞として使い、さらにそれを自己確認の手段とみなしている。彼は写真が身体全体で撮るものであり、彼の写真が社会の需要と関係を持たず、彼の考える実用性と芸術性からかけ離れていると述べる。したがって、彼にとっての撮る行為とは、写真に関する社会や芸術などの体系からの脱出だと考えられる。また、それらの写真に現れたプレボケは特殊な技法による意図的な表現ではなく、森山がスナップした瞬間の彼自身の身ぶりの痕跡だと考えられる。

二人の見ることと撮ることの言説を比較することによって、さらに多くの類似点が明らかになった。そのうえで、メルロー＝ポンティの知覚論を参照することで、彼らの体験を統合的に捉えなおした。

結論

バルトと森山、両者がともに重視している個々の具体的な見る体験と撮る体験は彼らの身体ならびに世界と不可分なものである。彼らは自分の身体と主体性を強調する一方、意味体系と主観表現から抜け出ようとしてつとめている。そこで、彼らがそれぞれの道で辿り着いた意味の埒外の写真は無秩序で、物語を語らない、表面的なものである。このような写真の本質はつねに瞬間のなかにある主体の現在進行形の行為のなかに偶然的に現れていることがわかる。

(こ むてい／明治大学)

参考文献

Roland Barthes, La Chambre claire : Note sur la photographie, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980

Roland Barthes, La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80, Editions du Seuil, 2015

ロラン・バルト『ロラン・バルト著作集8 断章としての身体 1971-1974』吉村和明訳、みすず書房、2017

森山大道『写真との対話、そして写真から／写真へ』青弓社、2006

甲斐義明『ありのままのイメージ—スナップ美学と日本写真史』東京大学出版会、2021

M.メルロー＝ポンティ『知覚の現象学2』竹内芳郎・木田 元・宮本忠雄訳、みすず書房、1974

幻燈メディアからみる明治期の感染症と衛生—鶴洲幻燈舗製『国民衛生』の分析と幻燈会の再現を中心に—

福島 可奈子・山端 健志

「100年に一度の世界的パンデミック」とも言われる新型コロナウイルスの蔓延が現在も続いている。テレビ・インターネット等のメディアでは新規感染者数、感染防止政策、ワクチン効果の是非などが報道され、それらの報道は我々一人一人の日々の行動に少なからぬ影響を与えている。一方で100年以上前の明治期に大流行した感染症もまた、当時の最新メディアである幻燈を活用した催し「通俗衛生幻燈会」等で国民に感染原因や予防策などを教化していたことは、ほとんど忘れられてしまっている。

そのため本発表では、現在に至る日本人の衛生観念の根底にあるものを明らかにするため、2021年に山端が発見した鶴洲幻燈舗製『国民衛生』スライドを主たる具体例として取り上げた。発表では前半部に福島が、幻燈スライドに描かれた明治期の「通俗衛生」について、表象的・歴史的視座から分析し、後半部に山端が、当時の大型幻燈機と解説書を用いて、通俗衛生幻燈会の再現実演をおこなった。

福島の発表冒頭では、現在の「清潔な国」からは想像もつかないほど明治期の日本が衛生環境も悪く、貧富の差、情報格差が激しかったものの、感染症対策を人々に伝える際の幻燈画は「対策を具体例で伝える」とこと、「原因をわかりやすく伝える」という点で現在の表現と共通していることを具体例からみた。一方で初等教育すら万人のものではなかったため、感染症の医学的根拠について無知な民衆に向けて「病玉」「毒玉」が描かれたが、それらは現在の病原体モデルのように感染経路を可視化するためよりも、「善玉」「悪玉」といった通俗的儒教の善悪の観念がむしろ強く反映していたことを、池田都築製スライド「病毒見舞人の袖へ入って病家を出」等から検証した。

近年増加傾向にある「梅毒」についても取り上げ、「花柳病」と呼ばれていた当時のスライドと比較した。とくに鶴洲が「衛生」幻燈に参入するのが日清戦争開戦以降であることから、当時の軍人や娼妓たちの衛生環境や検査体制についても述べた。また梅毒により貧民窟などに追いやられた娼妓や庶民がしばしば神仏に祈ることで治癒しようとしていたこと、民衆宗教のひとつ天理教の「病氣直し」の実践を、鶴洲が明治政府の意を帯して痛烈に批判していたことなどについても明示した。

山端による再現実演では、鶴洲の『幻燈図解』により口上を述べ、現存する鶴洲製スライド「開会」「疾病の根源」「暴飲暴食の害」「閉会」、池田製「猫の善し悪し」、終演用仕掛けスライド「花輪車」を、明治期の大型幻燈機で上映することで、当時の通俗衛生幻燈会を再現した。

以上により、明治期の「通俗衛生」が感染症対策にとどまらない、国民の生活習慣や生活態度、ひいてはその信仰や思想にも踏み込んだ国民教化政策の一環であったことを、実物史料を用いた実証的分析と再現実演で総合的に明らかにした。

(ふくしま かなこ／早稲田大学)

(やまばた つよし／板橋区立教育科学館)

コロナ禍とインド映画

赤井 敏夫

(1)研究の目的・動機

インドは生産本数で世界一を誇る映画大国であるが、興行収入に占める劇場公開の比率がハリウッドなどよりもはるかに大きい。新型コロナウイルス蔓延によるロックダウンで劇場が閉鎖や席数限定を強いられたため、映画業界全体に与えた影響は甚大であったし、その余波は大きな広がりをもって現在も続いている。状況は今なお過渡的ではあるが、全国的なロックダウンが行われた期間を含む最初の2年の状況を、特徴的な事件を中心に概括し、そこから特定の傾向が読み取れないか検討しようというのが、研究の動機である。

(2)研究の内容

(i)業界の縮小に地域差はあるか(インド映画は言語別に複数の市場に分割されている)、(ii)映画館側の購買力の低下はどれほどか、(iii)劇場公開からネット放映という媒体の変化はどれほど進んだか、またそれはどんな影響をインド映画に与えているか、(iv)コロナ禍のもとで発表された作品で政治問題化した映画の中に一定の方向性が読み取れるか、の4点を分析の主軸とした。

(3)研究の方法

ネット上の芸能報道、SNSでのファンの発言の動向、映画関係者への直接の取材を分析の対象とする資料として用い、そこから上記(2)のような問題点についての妥当性のある解釈を導き出すように努めた。現在進行形の事象であるため厳密な統計資料の活用は難しいので、政治問題化した作品のような特定の傾向性のあるものに焦点を絞り、非映画的な状況資料も補助的に分析対象に含めて、可能な限り資料の選択には偏向のないようにした。

(4)研究の結論

業界の縮小具合には地域差が見られ、最大の市場を擁するヒンディー語映画圏でその傾向が強いことが読み取れることが分かった。映画館の購買力の低下に関してはこれを立証する確固たる統計資料が見当たらない。劇場公開からネット放映への移行はコロナ禍で急速に進んだ。また政治問題化した作品はすべてがネット公開作品である。これはネット公開作品が情報放送省の検閲の対象外にあるためと推測できる。ネット放映は民族資本の占める割合が低く、国際資本が出資している場合はインド国外での公開も想定しているため、従来の検閲によって完全に縛ることができないためである。ネット公開では歌舞音楽のセグメントが排除されるなど、従来のインド映画のフォーマットが劇的な変質を来している点も、映像学的に注目しなければならない。

(あかいとしお/神戸学院大学)

アフターコロナ時代のフランチャイズ映画について—映画館・配信での公開方法をめぐって—

田村 順也

・研究の目的・動機

今回の発表では、2021年の世界と日本の興行収入の概要をまとめ、コロナ禍によって転換期を迎えているハリウッド映画のフランチャイズ映画の需要と供給を分析する。昨年に引き続いて、コロナ禍の映画興行状況を発表のテーマとしているのは、公開延期になっていたハリウッド映画が公開されたことにより、その需要と供給の変化がより鮮明となったことにある。今もハリウッド映画は世界で楽しまれているフランチャイズ映画が多く、コロナ禍によって、配信という供給方法も一つの選択肢となった中で、映画は映画館で観る文化がこれからも続いていくことが今後の映画業界を成長させることにつながることを発表する。

・研究の内容・研究したこと

2020年に発生した新型コロナウイルス感染症は、映画業界にも大きな傷跡を残した。特にコロナ禍によるおうち時間の増加により、Amazon Prime VideoやNETFLIXといった映像配信会社が人気を集め、ハリウッドメジャースタジオがDisney+, HBO Maxなどを開設し始め、映画館で上映することなく、ハリウッドの超大作が配信限定で公開されることは、物議をかもした。コロナ禍から1年がたった、2021年の世界の興行収入の概況をまとめていくと、アメリカを中心に、2020年対比で2倍近い興行収入をあげることが出来たため、映画館での興行も回復傾向にある。最終的に元と同じ、劇場公開➡配信➡テレビの流れを変えないことが、最終的には大きな収入を得ることがわかってきた。ハリウッドの業界紙「Deadline」でも、2021年の映画館と配信をまとめて、配信を魅力的にするのは劇場公開がある作品、という記事を出した。2021年12月の『スパイダーマン ノー・ウェイ・ホーム』の世界的な大ヒットは、観客を映画館に戻す大きな起爆剤ともなっている。

一方、「劇場版「鬼滅の刃」無限列車編」がコロナ禍で日本映画史上最大のヒット作となったが、2021年もアニメ映画を中心に好調な興行収入をあげていることについても調査した。

・研究の方法

日本だけではなく、世界の映画館の情報は主にインターネットを活用した。世界の情報は、Box Office MojoやMPAが発行している「THEME REPORT 2021」、日本の情報は一般社団法人映画製作者連盟が発表している興行収入、キネマ旬報などを活用し、2016年～2021年の映画興行収入を集計。コロナ禍の影響を把握し、コロナ以前の映画業界の成長と比較した。映画館での鑑賞データだけではなく、NETFLIXなどの映像配信サービスでの鑑賞数なども調査した。

・研究の結論、結果判明したこと

スパイダーマンシリーズなどは過去作との興行収入の比較を行い、劇場先行公開と配信同時公開では大きな興行収入の差があることが分かった。また、上映終了後の配信の視聴数にも影響していた。また、日本のアニメ映画ヒットの背景に入場者プレゼントやIMAXなどのプレミアムラージフォーマットの上映スタイルにあることが分かった。今後は映画館で観ること以上の付加価値の創造が重要であることが分かった。

(たむら じゅんや/株式会社ティ・ジョイ)

場がもたらす作品の変化と寄与 — アーティスト・イン・レジデンスにおける自身の映像《パーティーションズ》の変容

稲垣 智子

アーティスト・イン・レジデンス（以下AIR）は地域とアーティストを結び、芸術と人々への新しい関係性や創造を生み出す作用を持つ。AIRの成果については、各々の施設の発行するアーカイブ、主催者の発表やシンポジウムはあるものの、参加したアーティストは展示の機会はあるものの、アーティスト側からの視点でどのような影響を作家と作品に与えたかについては十分に議論されていない。発表では、実践者、アーティストの視点でAIRを捉え直し、そこでの経験が作品に及ぼす作用について、自身の類似する二つの作品を比較することによって明確にすることが目的であり動機であった。

発表では、日本のAIRの現状をデータによって明示することにより、AIRが多様化し、増加傾向であること、文化庁による国際文化交流促進事業があることも踏まえ、今後の展望を試みた。その上で、発表者が参加した「アーティストの冬眠@木曽」の目的、場所、期間などから、このAIRの特徴、環境、状況を整理した。

当発表では、類似する自身の映像を二つ挙げ、比較することによってAIRの影響を読み解いた。一つ目は、2020年に通常のスタジオで制作した映像《パーティーションズ》であった。この作品を元にして、2021年に「アーティストの冬眠@木曽」にて長野県の木曽村で制作した映像《ホワイトアウト》が二つ目である。

作品における変化は、1.環境の違い、2.その環境におけるテーマ（パーティーション）の文化的な違い、3.人々とのコミュニケーションから生み出された部分によるものであった。その上で、これらの三つの事項を、AIRの世界的ネットワークが上げる「AIRが文化セクターにもたらす共通のメリット」と照らし合わせた。結果、おおよその項目が合致することが明らかとなった。AIRがアーティストと作品に与える影響を読み解くことによって、アーティスト側にとっても価値を見出すことができ、AIRへの今後の進展に寄与できると確信を得た。



（いながき ともこ／大阪産業大学）

アカデミー賞における日本実写映画の共通要素 — テキストマイニングによる分析

二羽 恵太

本研究では、近年のアカデミー賞において受賞もしくはノミネートされた日本の実写映画に対してテキストマイニングによる分析を行い、それらの映画に共通する要素を明らかにすることを目的とした。

日本の映画業界では国内ニーズに合わせた製作体制により、日本映画のガラパゴス化が進行していると危惧されている。一方、国外の場としてアカデミー賞に着目すると、2008年の映画『おくりびと』はアカデミー外国語映画賞を受賞しており、また2018年の映画『万引き家族』はアカデミー外国語映画賞にノミネートされている。他にも2021年の映画『ドライブ・マイ・カー』はアカデミー国際長編映画賞を受賞しており、国際的な日本映画は一定数存在する。ここで、これらの映画には何かしらの共通要素が存在するのではないかと問いが本研究の動機となった。

分析方法として、大量のテキストデータから目的に沿った有益な情報を取り出すことができるテキストマイニングを利用した。テキストデータは国内最大級の映画レビューサイトFilmmarksから、上記3作品に対する視聴者レビューを計35,534件収集し、テキストマイニングツールKH Coderにて階層的クラスタ分析を行った。まず出現頻度の高い単語に対して同時に出現している単語を組み合わせ、映画の特徴を表す要素として解釈した。次にある映画の特徴を表す要素が、他の映画にも類似して見られる要素を共通要素として抽出した。

結果、4つの共通要素「家族」、「生きること」、「ラストシーン」、「演技力」が明らかとなった。形は違ったとしても様々な「家族」が描かれている点や、どんなに辛くて厳しい状況でも「生きること」が描かれている点が共通要素として挙げられる。また「ラストシーン」に物語やメッセージを集約することで、感動を与えたり考えさせたりする構造になっている。他にも「演技力」は3作品とも日本アカデミー賞という社会的な場で評価されている。

本研究では、近年のアカデミー賞における日本の実写映画3作品に対してテキストマイニングによる分析を行い、4つの共通要素を明らかにすることができた。今後の展望として、テキストマイニングによる分析対象やテキストデータの収集先を変更することで、比較対象となる要素を設け、分析結果の信頼性を向上させていく必要がある。

（にわ けいた／東京工芸大学）

現代東アジア映画における盲目からのメロドラマへの挑戦：『きみの瞳が問いかけている』（2020年）・『ブラインド・マッサージ』（2014年）

王 馨怡

本研究の目的は、2000年代以降の、日本、中国、韓国を中心とした東アジアの映像作品を題材に、障がい者の観点を基にした映像表現（美学）の可能性を探究することと、障がい者映像の社会的意義を考察することにある。本発表では、いかに障がい者差別とメロドラマの慣例に対抗するものとなっているかを明らかにする。

ピーター・ブルックス（Peter Brooks）とリンダ・ウィリアムス（Linda Williams）のメロドラマ論によれば、盲目を考える上で重要なメロドラマ的な慣例として、次の2点を指摘できる。①メロドラマは、盲目を美德（virtue）として描く傾向がある。②メロドラマの二つ目の慣例は、「障がい／健常」や「善／悪」などの二分法によって物語が構造化されていることである。

本発表では、日本映画『きみの瞳が問いかけている』（2020年）と中国映画『ブラインド・マッサージ』（2014年）をケーススタディに取り上げ、盲目とメロドラマの関係を考察する。『きみの瞳が問いかけている』は、複数の感覚を重視することで、メロドラマの二分法と障がい者差別を問題化している。一方、『ブラインド・マッサージ』は、身体・感情・音声に関わる映画表現を通じて、視覚障がい者の多様性を強調し、メロドラマの慣例への再考を促している。

『きみの瞳が問いかけている』は、障がい者と健常者の曖昧な境界線を示唆している。「障がいと健常」の境界線は、単純に身体の欠如を基準にして区別することは難しいだろう。また、障がいは固定されたものあるいは永遠に続く状態ではなく、むしろいつも変化している。明香里と壘は恋人になった後、異なる空間の融合を通して、二人の聴覚・味覚・触覚など複数の感覚の融合が強調されている。

一方、『ブラインド・マッサージ』は、盲目を美德（virtue）として描く慣例に挑戦し、身体・情動・音声を通して、視覚障がい者の多様性を示している。映画の冒頭は、ぼやけた手持ちカメラ、ボイスオーバー、不自然なギヤの音声を通して、シャオマーの複雑な気持ちを示唆している。また、シャオマーの性的欲望は、クローズアップを通して可視化される。ローラ・マークス（Laura Marks）の語る触感的視覚性（Haptic visuality）によれば、映像の視覚性は触覚を感じさせる機能を持っている。『ブラインド・マッサージ』は、視覚障がい者の盲目を異なる感覚を通して描くのだ。

本発表では、従来の「健常者」中心の映像表現を障がい者の視点から再考し、後者を基にした映像表現の可能性を探ってきた。映像における障がい者表象を日本だけの一国の問題にするのではなく、中国と韓国を含む東アジアにまで視野を広げて考察することも私の研究の課題である。

（わん しんいー／名古屋大学）

中国における日韓タイのホラー映画視聴環境の変遷（2000年から2022年）—劇場からテレビ、ネットへと移行した原因及び人気傾向の変化

羅 熙寧

中国ホラー映画は低迷している。その繁盛期が2011年から2015年までわずか5年程度で、2016年以降は映画館での上映本数は7本まで減る一方だ。2016年以降、作品の品質改善の見込みはあるものの、ホラー映画は映画館での成績が依然としてよくなかった。鑑賞方法が映画館ではなく、携帯やパソコン視聴に移行したのは果たして単なる携帯やパソコンの普及率だけが原因だろうか。また、観客は2015年以降、中国のホラー映画に期待せず、2010年以前に既に一定のファン数を獲得していた日本、韓国、タイのホラー映画を配信で再度視聴する傾向が見られたのはなぜか。以上の二つの現象の原因を究明するのが目的である。

本研究は大学生を主要対象として研究を行い、中国大学生学校寄宿率の調査、都市地図で映画館の分布調査、大学生の経済状況統計調査を行う上、まず、ホラー映画の視聴は劇場からテレビ、ネットへと移行した原因が以下のように考えられる。第一に、学校寮の時間管理制度と上映時間と合わない。第二に、都市化程度による学校の位置と映画館の距離が問題になる。第三に、映画鑑賞率は大学生にとって高い。原因は以上の三点である。このような背景と急拡大したインターネット視聴環境整備で配信映画は距離と時間の問題を解決した上、月額制の安さがより若者に好まれる推移を生み出した。2015年から映画館で見るよりも、ネットで見する方法を選択する人が増大する。

また、上述したように、観客は日本、韓国、タイのホラー映画を配信で再度視聴する傾向が見られた。それはなぜかを究明するには、中国のホラー映画の評論サイト「豆瓣」でのアジアホラー映画採点データを整理し、話題になる韓国ホラー映画『コンジウム』（チョン・ボムシク、2019）と『怪奇マンション』（チョ・バルン、2021年）を例に分析し、以下の原因が考えられる。第一に、『コンジウム』の物語の構成は中国の若者が生放送に狂熱することに合致する。第二に、『怪奇マンション』はオムニバス方式で物語を語ることで、リズムの速い現代の中国の若者の注意力が持続的集中がしにくく、短時間でより効率的に多くの情報を得、より多くの回数の刺激を欲する心理を満たしている。第三に、「コンジウム」の中の病院内の冒険、「怪奇マンション」のクアンリム（韓国の宗教の一つ）マンションでの冒険という、密室脱出のような若者に人気のある娯楽方法と極めて類似した表現であり、若者をターゲットにした現代ホラー映画の意図が十分見られることにある。このように、その移行現象はホラー映画の主な観客層である若者の生活実態と密接に結びついている。そして、近年の韓国のホラー映画は若者のニーズに応え、物語における表現手法への時代に合致した戦略が見られる。

（ら きねい／日本大学）

Arnold 3D レンダーを用いた没入型アニメーション制作の研究

趙 瑞

映像の技術的および表現的側面に関する研究は、19世紀に映画フィルムが発明されて以来継続的に行われてきた。さらに、コンピュータ・グラフィックス（以下CG）技術の急速な発展により、CG技術による映像や作家の表現など、議論すべき分野が拡大した。その後開発されたバーチャル・リアリティ（以下VR）技術は、フレームがなく、発端、中盤、結末という直線的な物語構成も必要なく、真実をストレートに伝えることができることから、100年来の映像に関する固定観念を打ち破るものであると考える。このように技術が急速に進歩していく中、既存の技術と制作アプローチによって生み出されるイメージや作品について、今一度立ち止まって整理する必要があるだろう。

本研究では、従来の映像分析や技術的検証から脱却し、実際の創作の観点から既存の映像理論研究を検証する。そのため、アニメーション技法とVR技術を組み合わせることで没入型の映像体験を実現するVRアニメーション作品を制作し、その新たな創作アプローチを提案すると同時に、既存の映像理論を考察していく。

本作のすべてのシーケンス画像は、物理ベースのアルゴリズムに基づくシネマティックレンダリングエンジン「Arnold」レンダーで生成する。Arnoldと従来のCGアニメーションに用いられているスキャンラインレンダーの大きな違いは、（1）Arnoldが物理ベースのレイレーシングレンダーであること、（2）ArnoldのVRカメラ（一定の距離でオフセットされた2つのカメラ）を用いて、360度投影が可能であることの2点である。今回使用するレンダーエンジンは、メモリー、CPU、グラフィックカードなどのコンピューターハードウェアを効率的に活用した高度なアルゴリズムを採用しているため、VRアニメーション用のフレームを高速に生成することが可能である。本作品では、この最新の機能を活かして、作成したシーケンス画像を調整し編集することで没入型アニメーションを表現し、360度VRアニメーションの魅力を伝えることを目指す。

実験的VRアニメーションの制作を通じて現在の主流であるCGアニメーションを発展させ、さらに進化させることで、カメラとストーリーが主流であった100年の映像分野の歴史を打破し、フレームの制約を受けることのない新しい視覚体験を生み出すことができる。本研究におけるVRアニメーション制作を通じて、作品の「構造」や「創作アプローチ」をキーワードとして実践していく。

（ちょう るい/九州産業大学）

ポジティブ・カットからネガティブ・カットへー 1920年代ドイツ語圏における（ポスト）プロダクションの変容

常石 史子

【研究の目的・動機】

染色・調色・ステンシルカラーといった無声映画特有の色彩は、なぜトーキー化と共に消滅してしまったのだろうか。本研究は、報告者が無声映画の復元に長年携わる中で抱いてきたこの疑問に端を発している。1920年代ドイツ語圏のプロダクションおよびポストプロダクション、すなわち撮影から字幕制作、編集、プリントの複製や現像、彩色に至るまで、多様な要素を含むプロセス全体が大きな変容を経験する一連の流れの中に「トーキー化」を置き直すことで、この事象の意味をいま一度問い直し、冒頭の疑問を解明したい。

【研究の内容・研究したこと】

映像と音声とをそれぞれ別個の完成原版にまとめあげ、デュープ素材を介して（あるいは介さず）公開規模に応じた数のプリントを複製し、各映画館に配給する。フィルム時代における映画のこの基本的な形態は、映画の誕生とともに生じたものでは必ずしもなかった。一本の映画のはじめから終わりまで、画ネガを単線的につなぎ合わせる工程、いわゆるネガティブ・カットが定着するのはドイツ語圏においては1920年代半ばのことである。それまでは数十巻に分かれた画ネガの各断片からポジフィルムを焼き、プリントを一本ずつ手作業でつなぎ合わせるポジティブ・カットが一般的であった。

本研究はまず、こうした手間のかかるポジティブ・カットがあえて行われていた要因を、字幕、デュープ技術、色彩の三つの側面から考察している。その上で、ネガティブ・カットを可能にした要素として、デュープ専用フィルムの開発、現像工程の機械化の二点を挙げる。1920年代後半には徐々にネガティブ・カットが浸透してゆくが、ネガティブ・カットは、画と音の確実な同期のために画ネガをあらかじめ一義的に確定することが大原則となるトーキーの、重要な前提条件を準備したと言える。

【研究の方法】

*Kinotechnik*誌やKodak社の技術資料等、文献調査による実証的な研究を基盤としつつ、報告者が実際に復元作業に携わった無声映画、『ユダヤ人のいない街』（*Die Stadt ohne Juden*, 1924）や『東洋の秘密』（*Geheimnisse des Orients*, 1928）などの事例研究、および日常的なアーカイブ業務の中で収集してきたフィルム断片画像から読み取れる情報を有機的に統合することを目指している。

【研究の結論、結果判明したこと】

無声映画の色彩はすでにトーキー化以前に、ネガティブ・カットに切り替わった時点でポストプロダクションのシステム全体にとっての合理性を失っていた。サイレントからトーキーへの移行は、単に音声が付加されたことにとどまらず、字幕、複製技術、色彩といった多様な要素と密接に関わり合っており、それは映画フィルムが手工芸品から工業製品へと変貌を遂げる、数年がかりの歩みだったのである。

（つねいし ふみこ/獨協大学）

《プラネット映画資料図書館》 の上映活動のアーカイブ化 —1974～1987年まで—

田中 晋平

1974年に大阪で安井喜雄たちがはじめた《プラネット映画資料図書館》は、映画のフィルムや関連資料の収集に加え、自主上映活動が続けてきたグループである。本研究発表では、私自身が神戸映画資料館で進めている《プラネット》に関する資料（上映会チラシや機関誌など）の整理・保存作業を踏まえ、1970年代半ばから80年代後半までの期間に開催されてきた上映活動の歴史を報告し、その記憶を未来に継承していく意義を考察した。現在では、過去の映画館における興行の調査や観客の受容研究、ファン文化の研究などの興隆は認められるが、こうした自主上映の活動に関する調査・研究の蓄積はほとんど認められない。《プラネット》の上映活動の詳細な記録を公開していくことは、全国各地で展開されてきた「観たい映画を自分たちで上映する」取り組みやその歴史に関心を広げる一歩にも繋がるはずである。

発表内では、まず《プラネット》の前身となる安井たちの上映活動として、1960年代末に結成された《日本映画鑑賞会OSAKA》の時代に遡り、さらに1970年代の関西における文化的状況、情報誌などの新たなメディアの機能にも言及した。また現在、神戸映画資料館で作成中の《プラネット》が開催した上映会の年表の一部を紹介し、フィルム・コレクターとの繋がりから初期の《プラネット》の自主上映が開始された経緯、そして、国内外の古典的映画からアニメーション、ドキュメンタリー映画、実験映画・個人映画におよぶその上映作品の多様性も確認していった。1970年代後半から80年代以降まで、京都の《シネマ・ダール》を筆頭として、他のグループと《プラネット》との共催での上映会も数多く行われており、そのなかで一般公開されていなかった、シネマテーク・ジャポネーズ配給のポーランド派の映画なども上映されていく。また1986年に扇町ミュージアムスクエアで《プラネット》と《映画新聞》が開催した上映会「OMS CINEDELIC」のシリーズは、大阪における自主上映からミニシアターの時代への過渡期に現れた催しとして、地域の映画上映の歴史を検討するうえでも重要であることに言及した。

質疑応答の時間には、今回《プラネット》の一定期間の活動に議論を限定したために触れることができなかった自主上映活動が本来担っている多面的な取り組みについて、あるいは過去から現在に至る上映活動の役割の歴史の変遷について、さらには他地域の上映活動との広範囲を含む協力関係などにも議論が及んだ。十分な回答ができなかった点については、今後の課題とし、本発表に基づく論文作成に取り組みたいと考えている。

なお本発表はJSPS科研費（20K00259）の助成を受けて進めてきた研究の成果の一部である。

（たなか しんぺい／神戸映画資料館）

森英恵による映画衣裳 —女優・岡田茉莉子を中心に—

辰巳 知広

近年、撮影所システム下で裏方として映画製作を支えた女性たちに注目する動きが活発化している。中でも、映画衣裳デザイナーとしての森英恵の実績は複数のメディアで話題となるものの、映画研究者による分析はまだ途上である。そこで本発表は、森自身が「私が最も多くの映画衣裳をデザインした主演女優さん¹」とする岡田茉莉子に注目し、岡田が画面内で着用した映画衣裳や、画面外で女優として発したイメージと、森による仕事との関係について考察し、衣裳、衣服から映画やスターを読み解く新たな観点を示すことを試みた。

まず、森と岡田のキャリアを踏まえつつ、岡田による松竹移籍後初の主演作『集金旅行』（中村登監督、1957年）における映画衣裳を検討した。妾小松千代を演じる岡田が着こなす様々な衣裳は当時の最新ファッションやモダンさを反映するが、一方で、他の登場人物、地方の風景、古びた室内空間等とは画面上で齟齬をきたす。そのずれが、「こんな映画の面白さを私はどう活字にしたいのかかわからない²」と言われるほどの笑いを誘い、「個」としての千代と、松竹の女優岡田の魅力が、森が衣裳で存分に引き出したと言える。

松竹を退社後、夫吉田喜重監督と共に製作した『炎と女』（吉田喜重監督、1967年）では逆に、映画衣裳が画面構成との高い親和性を提示する。人工授精をテーマとし、施術前後における立子（岡田）の揺れる心を描いたこの作品では、舞台であるモダニズム建築のデザインや特徴に合わせ、幾何学模様や無地の衣裳が複数登場する。一方で、本発表は立子が着こなす二つの白い衣裳に着目し、各衣裳が幻想と現実を示唆することに加え、彼女の秘めた欲望を可視化する重要な装置として機能している可能性を指摘した。こうして、森による衣裳は未来的表象に貢献しつつ、吉田監督による女性映画の岡田に合致したのである。

一方、雑誌等における画面外の「女優岡田茉莉子」は、画面内で50年代から60年代にかけて演じる役処を変化させつつも、森による洋服を継続して着用し、笑顔をみせ、女性の憧れの的となった。そして同時期の森は、日本から欧米へと活躍の場を広げ、映画衣裳の仕事から徐々に離れることとなるものの、岡田との協働は70年代まで続けるのであった。

このように、画面内の岡田は必ずしも観客から賛同を得るばかりではない生き様を具現化した。森の映画衣裳は、時に賛同を得にくい岡田の姿を一つの生き方として共感を得られるよう、観客と岡田を繋いだといえよう。今後は、撮影所システム崩壊後に主演した岡田の作品にも目を向けつつ、映画衣裳とスターに関する理論的問題をさらに追究したい。

（たつみ ちひろ／京都大学大学院博士後期課程）

¹ 森英恵『グッドバイ バタフライ』文藝春秋、2010年、64頁。

² 郡司康子「集金旅行」『映画評論』14巻12号、新映画、1957年11月、106頁。

松本清張原作の映画化―井手雅人の脚色による『顔』、『点と線』を中心に

具 珉炯

本発表では、シナリオ作家の井手雅人の発言をもとに忠実なアダプテーションの不／可能性を探り、ケーススタディとして、文学的な語り手とされる信頼できない語り手が『顔』（大曾根辰夫、1957）と『点と線』（小林恒夫、1958）にいかん表現されているかを分析した。

松本清張原作の映画化第1作『顔』は、原作を忠実に再現できなかったアダプテーションの失敗例と見なされ、分析対象としてまともに取り上げられる機会すら与えられてこなかった。本発表ではこうした従来の評価を再考すべく井手の発言に注目した。小説の映画化に関するいくつかの文章で彼は、忠実なアダプテーションという概念に異議を唱え、小説と映画に横たわるヒエラルキーを解体する試みとして、視覚的メディアとしての映画の特有性を強調し、言語を媒介とした小説ならではの微妙な感覚や味わいを、映画に向かない「欠陥」と定義した。彼にとり文学の映画化は、単に小説の物語を視覚的に語りかえることではなく、視覚的芸術としての映画の可能性を引き出していく作業であった。

そこで発表者は、文学的技巧である信頼できない語り手が「顔」と『点と線』に用いられていることに着目し、映画に向かない欠陥がいかんして視覚的に翻案されているかを分析した。ウェイン・ブースが提案した概念である信頼できない語り手とは、偏向・欠落した情報を提供する語り手のことである。「顔」の場合、目撃者を一人称の語り手とする物語が、犯人に内点焦点化された物語の信頼性を損ねる形で用いられ、『点と線』においては、推理と真実の境界が曖昧な三原刑事の手紙によって用いられる。この信頼できない語り手は、映像の自明性および直接性ゆえに映画では再現が困難とされていた。しかしシーモア・チャットマンは、映画の語り手とは物語内容を提示するために映画が用いるあらゆる視覚的・聴覚的要素であると再定義することで、映画にも信頼できない語りが存在し得る可能性を示している。

『顔』の場合、原作の信頼できない語り手に起因する語り手と読者との間の距離の変化が、犯人から目撃者へ、真相の鍵を握る人物から自らが奥底の知らない謎の人物へと変貌する主人公の男が観客との間で生み出す距離の変化によって再現される。他方『点と線』では、目撃者の証言を再現するフラッシュバックの信頼性が問題となる。刑事の誤った判断を再現するフラッシュバックは、自明なものに見えるものと真実の乖離を突き止めることが最大の課題である本作の捜査そのものの換喩でもある。

以上の分析により次の暫定的な結論に達することができた。第一に小説の映画化に際して形式的困難は作者の意欲を妨げるのではなく、映画ならではの表現方法に対する創造的な発想の源になり得る。第二にそれは物語内容を伝達するという観点からは余分なもののように見える、スリラー映画ならではの雰囲気やサスペンスを盛り立てる役割を果たしている。

（く みな／明治学院大学）

日本テレビ開局時のイベント・「街頭テレビ」その内実の研究

神松 一三

・研究の目的・動機

1953年8月28日に開局した日本初の民間放送テレビ局・日本テレビは、開局の前後に広場、駅、繁華街、寺社の境内など人が集まりやすい場所に大型のテレビ受像機を設置し、集まった人々に無料で見せる「街頭テレビ」を実施した。日本テレビの実施した街頭テレビは、使用された受像機や設置場所の数、設置エリアの広さ、そして受像機の前に蟬集した人々の数において、それまでに実施されていた公共の場所でのテレビ公開とは一線を画すものであった。

受像機の普及がほとんど進んでいない中で日本テレビの経営を速やかに軌道に乗せただけでなく、戦後日本における本格的なテレビ時代の幕開けを招来した立役者として評価される街頭テレビであるが、意外なことに、その具体的な内容に関しては、これまでに十分な研究がおこなわれてきたとは言いがたい。

本発表は、街頭テレビの設置場所や使用された受像機など、街頭テレビのイベントとしての内実に踏み込み、そこから抽出される事実を明らかにしようとして試みたものである。

・研究の内容・研究したこと

まず日本テレビが街頭テレビを実施した背景と目的、そして経営を軌道に乗せるために街頭テレビをどのように利用したかを検証した。

さらに街頭テレビの設置場所がどのように決められたのかをふまえた上で、これまで行われてこなかった街頭テレビの設置場所の分類と分析、そして街頭テレビに使用された受像機のサイズやメーカーの検証をおこなった。

・研究の方法

先行研究をふまえながら、開局の前後に刊行された日本テレビのパンフレット、日本テレビ社史、当時の新聞や雑誌の記事などを基礎資料とし、街頭テレビを設置された側である鉄道会社や寺社などの資料も参照した。また一部の設置場所や受像機メーカーについては、聞き取りを実施した。

・研究の結論。結果判明したこと

日本テレビの実施した街頭テレビは、受像機の家計への普及が進んでいない中、街頭において視聴者を“可視化”して、広告媒体としてのテレビの価値を広告主にアピールしようという民間放送テレビならではのイベントであった。

日本テレビ開局前の1953年8月18日に受像機の設置を開始し、開局前は55か所、開局後は200か所以上に設置された。設置場所をあえて分類すると、「駅・駅前エリア」が最多であった。これは集客を第一義として設置場所が選択された結果であると考えられる。

受像機は当初はアメリカ製が多く使用されていたが、開局2年目以降は国産メーカーが関与した受像機が増し、アメリカ製受像機を数において逆転した。

街頭テレビは日本のテレビ放送の発展を促しただけでなく、国産受像機の普及、ひいては日本の真空管工業の振興にも一定の寄与をした可能性がある。

（かんまつ いちぞう／読売テレビ放送株式会社・大阪府立大学）

テレビ前史および草創期におけるドキュメンタリードラマ概念の萌芽を探る —NHKによるテレビ・ラジオ番組を中心に

杉田 このみ・中垣 恒太郎

「ドキュメンタリードラマ」は現在も番組名や内容説明に明記される用語であるが、その起源や定義は明確ではない。ドキュメンタリーとフィクションを融合させるその手法は、テレビ草創期、さらに、テレビ以前のラジオ文化にその萌芽を辿ることができる。本研究では現存する脚本や新聞雑誌記事、後年の制作者による言説などをもとに、NHKにおけるラジオ・テレビ草創期のドキュメンタリードラマの先駆例に位置づけられる番組を具体的に検討し、黎明期の展開を辿ることを目指した。

ラジオ草創期ではドラマが人気であり、物語上のリアリティを演出するために擬音の表現技法が探求された。後年「ドキュメンタリードラマのはじまり」として言及されることになる『クラッシン号、イタリア号を救ふ』（1930）は1928年に起きた遭難事故を題材にしたラジオドラマである。北極探検に出て遭難した飛行船イタリア号の無線信号と世界20ヶ所の出来事をカットバックで結ぶ、ラジオメディアの特色を活用した構成である。

戦後、GHQ民間情報教育局は、民主主義を根付かせることを目指したメディア政策として、さまざま啓蒙啓発のキャンペーン番組を制作・放送することを指導、助言した。その一例が『真相がこうだ』（1945）である。アメリカのニュース映画『マーチ・オブ・タイム』（*The March of Time*, 1935-51）を範にとったドキュメンタリードラマ形式により戦争の歴史を描いた。解説インタビューと脚色を施したドラマにより構成されており、ドキュメンタリードラマの源流として近年再評価が進んでいる。

また、民主主義啓蒙番組は「公共福祉の社会放送」としての役割を担い、大衆に「聴いてもらえる番組」を目指すためにセミ・ドキュメンタリーの手法を積極的に取り入れた。人気番組となった『新しい道』（1949）では聴取者の視点に寄り添い、皆に楽しんで聴いてもらうための劇的な演出が施されている。

同時代に、記録映画と劇映画を融合させたセミ・ドキュメンタリー映画の存在も見逃せない。中でもアメリカのフィルム・ノワール映画『裸の町』（*The Naked City*, 1948）は当時画期的だったオール野外ロケ撮影、ハリウッド俳優ではない地元の役者を起用するなど、その後のドキュメンタリー調のドラマ表現に多大な影響を及ぼした。

さらに、1951年に肩掛型テーブ録音機（通称デンスケ）が登場したことにより、現地録音を活用したドラマが登場する。『ドキュメンタリードラマ へき地に生きる』（1957）は山形県西村山郡唯一の医師として地域医療に生涯を捧げた志田周子自身が語り手となり、録音構成とドラマによって展開される。

ラジオドラマの時代にまで遡り、音のリアリティの追求、戦後の民主主義啓蒙、録音機の技術的な革新が、ドキュメンタリードラマ表現の発展をもたらした経緯について検討を行った。

（すぎた このみ／専修大学）
（なかがき こうたろう／専修大学）

「超自然な」シチュエーション喜劇としての『ステキな金縛り』

龔 主

本発表では、三谷幸喜の監督第五作『ステキな金縛り』（2011）を取り上げ、ビリー・ワイルダーの『情婦』とTVドラマ『奥さまは魔女』との間テクスト性を明らかにしながら、法廷ミステリと「超自然な」シットコムという、異なる二つのジャンルが組み合わされていることの意味について考察した。

倒叙型ミステリの『ステキな金縛り』は、冒頭の妹（鈴子）による姉（風子）殺しに続き、無実である妹の夫が被告となり、結末における真相の再開示へと至る。この真相解明が幽霊の存在証明と、二人役トリックの解明による真犯人の確定という二段で構成される。『情婦』では、被告人の妻が検察側の証人として出廷すると同時に、別人として弁護側の証人としても登場したが、本作では、落武者の幽霊が被告側の証人として召喚される。歴史上の人物が現代の法廷に現れるという状況は、『奥さまは魔女』のエピソードで用いられた設定である。

T・トドロフの『幻想文学論序説』では、探偵小説（ミステリ）が幽霊物語（怪談）に取って代わられたと指摘され、江戸川乱歩の『幻影城』でも、歴史的に両ジャンルの親和性を認めつつ、探偵小説（ミステリ）のトリックと怪談を分類してみせた。その一方、ジャンルは隣接するジャンルとの関係によって規定されるので、ミステリでは、自然の法則に従って、謎が解き明かされなければならない。

自然（ミステリ）と超自然（怪談）という対立に加えて、本作ではインセスト・タブーの主題も含まれている。レヴィーストロースの神話の構造分析では、親族関係における緊密な関係がインセスト（近親婚＝近親姦）に、疎遠な関係が近親殺人に見なされる。風子が鈴子と自分の夫（義兄）との不倫現場を目撃し、二人が揉めた結果、姉を過って死なせてしまう。鈴子は風子になりすまし、自分の夫を犯人に仕立て上げる。

ヘーゲルの『アンティゴネー』分析によると、人間の掟（共同体）と神の掟（家庭）の対立が、アンティゴネーとクレオンの個人間にあらわれる。ところが、アンティゴネーとオイディプスとのインセスト的愛情に注目したジュディス・バトラーは、彼女の行動を家庭と共同体の掟に従った「乱交的服従」と形容した。鈴子は近親姦で家庭を攪乱させると同時に、二人役を駆使して刑罰を逃れようと裁判をも蹂躪する。家庭の掟にも共同体の掟にも背く鈴子は、敢えて言えば「乱交的不服従」を実践している。

『ステキな金縛り』は、妻殺しから姉殺しへの転回という悲劇の謎れと解き＝ミステリの手法を用い、家庭（自然）と法律（文化）との対立を描きながら、幽霊という超自然な存在が法廷を攪乱し、殺人犯が被害者になりすまして法廷を攪乱することで、幻想＝怪談（超自然）とミステリ（自然）のジャンル間でも揺れ動くシチュエーション喜劇となっている。

（きょう しゅ／東京工芸大学）

『喜劇王』における1990年代香港喜劇映画の地域性

江 煒煒

同じ中国語圏であっても喜劇の笑いの特徴をみると、各地方の文化や状況により笑いの対象が異なっている。

1980年代から1990年代末までは、香港映画の全盛期である。当時の香港映画は民間の映画会社で作られていた。映画の製作本数が多く、映画の年間製作数は300本になっていた。喜劇映画も当時流行していた映画ジャンルの一つである。これまで香港喜劇映画についての研究は社会状況と映画内容の繋がりを中心に分析されたものが多く、喜劇映画としての特有な表現特徴については述べられてない。本発表は香港喜劇映画の地域的な表現特徴を分析することを目的としている。

まず香港喜劇映画と中国の他の地域の違いは言葉である。香港映画は広東語で作られ、他の地域は主に北京語で作られている。また、世界の一般的な喜劇映画と比べても、香港喜劇映画では俳優の誇張した表情と体の動きが主な表現特徴と考えられる。

西村正男は『香港映画史再考—言語の視角から』¹の中で「香港映画の特徴は移民の街としての香港の性格と切り離せないのである。」と述べている。また、徐剛（北京大学副教授）は『近三十年香港喜劇映画の流れ』（『芸苑』2010年、第5期、第3巻）で、イギリス領香港時代から近代まで香港社会の変遷と喜劇映画の内容の関係と特徴について言及している。本発表はこれらの観点に基づき、1999年香港で公開された喜劇映画『喜劇王』をテキストとして、ストーリーと社会環境の関係、映画の内容特徴を分析した。そして、喜劇の映像表現手法を分析し、香港喜劇の表現特徴を明らかにすることを試みた。

香港喜劇映画には『喜劇王』に代表されるように二つの特徴がある。一つ目は、映画の内容から見ると、単純なサクセスストーリーでは無く、個人の身分を強調することがストーリーの核心となることである。二つ目は表現手法では、俳優の誇張的な身体表現で観客を笑わせることである。その理由として以下のことが考えられる。香港喜劇映画は競争の激しい市場の中にあり、映画会社が市場の反応に敏感であり、観客や社会の動向に準じた作品志向であったと考えられる。当時の香港では貧富の差が拡大しつづけ、低層市民のストレスが大きくなっており、さらに大陸に返還されるスケジュールが決定されたことによって、そのことに対する不安が社会全体に広がっていた。主人公の成功経歴で観客を励み、そして身体を派手に使って笑いを引き起こすという特徴は個人の存在を強調し、アイデンティティを自ら確立したかったのではないかと考えられる。

（こう いい／日本大学）

¹ 西村正男、「香港映画史再考——言語の視角から」『アジアの「映画大国」を襲うグローバルな波 第一部』、2013年、第13巻、第2号、66—87頁。

伊藤高志の作品における人物表現—『ビーナス』を中心に—

松井 浩子

1970年代後半より実験映画の作家として活動をはじめた伊藤高志は、その初期から中期にかけて構造映画のスタイルを貫いた。『ビーナス』（1990）は、伊藤がそれまでの構造映画のスタイルからの逸脱を思案するなかで制作された。そこでは、『SPACY』（1981）に代表される空間写真のコマ撮影の手法に加えて、家族を題材にした奇妙な人物表現が登場する。その流れは2000年以降の劇映画のスタイルに転換するまで継続する。90年代は、手法の模索がみられる時期でもあり、近年の劇画的スタイルへの移行期間として捉えると、『ビーナス』は、その端緒に位置する分水嶺のような作品といえるだろう。『ビーナス』の人物表現について考察することは、近年の劇画的な作品への契機を見極め、今後、作品全体を分析する上での一助になると考えた。

研究の方法として、最初に作品全体を制作手法により、分類し、撮影方法ごとに人物表現が異なることを見い出した。とりわけ90年代の作品では、頭部に何らかの加工がなされた奇妙な人物表現が登場することを確認した。『ビーナス』においても、伊藤の手により、現像後の写真に顔を白く塗りつぶす加工がなされている。そこで、フランシス・ベーコンの奇妙な人物表現について議論が展開するジル・ドゥルーズの『感覚の論理学』を参照することにした。

顔が白く塗りつぶされた『ビーナス』の人物像は、生命感あふれる母と幼な子という有機的な身体と、塗りつぶしの痕跡としての非有機的な白い面が同時的に存在する。それらは「非有機的で力強い生」(Deleuze 2002 48/66)という矛盾を生み出す。この二つの水準間に生じる見えない揺れが、ひとコマ上に感覚となって立ち現れる。それがコマ撮りによって作品全体に波及するのだが、矛盾を内包した力強い生命の感覚は、現実から逸れた作品世界を描出する。加えて、写真画像が示す明確な身体の上に加えられた白い面は、人物の有機的特徴を中和し、それにより、人物像は具象でありながら抽象の要素も併せ持つことになる。

また、『ビーナス』には伊藤が制作当時に抱いた葛藤が、時代性も含め不安や恐れとして象徴的に表現されているという。塗りつぶされた写真の顔は、コミュニケーションの遮断や、匿名性の現れのようにも見える。だが、同時に白い塗りつぶしの面は、内と外との境界としても機能しているように思われる。

このようにみていくと、『ビーナス』における人物表現は、曖昧な境目を揺れ動く感覚を生み出すことが確認できる。それは、今日、伊藤がテーマとする「現実と虚構の境界とその不確かさ」と通底していることがうかがえる。本発表では、『ビーナス』の白く塗りつぶされた顔を中心に考察することで、これまで語られることの少なかった伊藤の人物表現を前景化することができたと思う。

今回の発表では『ビーナス』における家族の記録映画としての側面については言及できなかったが、90年代の作品は家族や伊藤自身が登場することを鑑みれば、ホーム・ビデオの観点からの考察も今後の課題である。

注 Deleuze, Gilles. 2002. Francis Bacon. Logique de la sensation. Paris: Editions du Seuil. (ドゥルーズ, ジル 2016『フランシス・ベーコン—感覚の論理学』宇野 邦一訳、河出書房新社)

（まつい ひろこ／大阪大学）

見ることの「不可能性のアレゴリー」としての『マルメロの陽光』

後藤 慧

ビクトル・エリセ監督の映画『マルメロの陽光』(1992)では、マドリード・リアリズムの巨匠と称される実在の画家アントニオ・ロペスが、日々変化する果樹マルメロを描き留めようとする物語が展開する。そのため、エリセ自身や先行文献の多くは「現実」の「記録」という主題に言及している。だが一方で、この映画において、あえて「記録」されずにおかれたように思える出来事が湾岸危機・戦争である。湾岸危機はラジオニュース音声を通じてのみ伝えられ、その状況が映ることはない。さらに、音声情報でも大局観が伝えられるばかりで、個別の死者については全く報道がない。本発表では、映像による「記録」を欠いた湾岸危機・戦争と個別的犠牲者について考えるための端緒として、「現実」の「記録」あるいは特定事物の表象という仮初の主題が瓦解していくシーンを分析した。

具体的には、ロペスが妻の絵のモデルにされる逆転的なシーンに着目した。物語上、ロペスはベッドの上でポーズをとりながら寝てしまう。しかし、映像の細部においては、ガラス玉を落とすという過去の他の映画から引用された運動が、ロペスの死を象徴するように見える。だが、画家の死という物語と対立的な認識もすぐに、別の映像の細部により揺さぶられる。地下室の石膏マスクとロペスの顔が形態と演出において類似し、青白い月明かりのもとそれらがゾンビのように現れるのである。ロペスの死は反転しうることとして宙吊りになる。こうして、映像メディアにおいて個別的な死の表象が容易に宙吊りになることの危険性が看取される。そのような映像の意味の宙吊りは、フレデリック・ジェイムソンがジャン＝リュック・ゴダール作品を形容した際の「真理内容のまったくない」「純粋な表層」としての「テキスト」(1)、もしくはポール・ド・マンの言葉をもじれば、見ることの「不可能性のアレゴリー」(2)とも言えよう映画の様相を開示するかに思える。ただし重要なのは、映像はもはや意味に束縛されないにしても自律しておらず、他の映像との類似などによる表象作用から決して開放されないことだ。着目シーンでは、認識が定まらぬまま次々と流転していくような、映像に対する多重的な観点が観客において立ち上がると言える。

続いて、この多重的な観点からラストショットのマルメロに着目した。するともはやそれは、単なる「記録」対象の木ではないことが理解される。碑文のような字幕が水平に表示されることで、マルメロが想像も及ばぬ個人の墓に見えてくるのである。その墓は流転しうる一時的な表象でしかないため、湾岸危機・戦争と個別的犠牲者のことを踏まえれば、この映画では権威性なき追悼の方法が試されていると考える。

(1) Frederic Jameson, “‘In the Destructive Element Immerse’: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution.” *Signatures of the Visible* (New York and London: Routledge, 1992), p.102.

(2) Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven: Yale UP, 1979).

(ごとう さとし／一橋大学)

映像テキストから読み取れるもの—中国インディペンデント作家趙亮と王兵の作品分析

龐 鴻

本発表では、映像テキストの視点から、中国インディペンデント作家趙亮と王兵の作品を再考することで、作品解釈を主流とする中国インディペンデントドキュメンタリーの考察に対し、映像分析という異なる視点の提供を試みた。

1980年代末に誕生した中国インディペンデントドキュメンタリーは、規範的な国家的叙事に縛られない自由な映画制作を目指すものであり、映像の表現手法よりも作品が扱うテーマの方に期待と注目を集めている。発表者は、従来論じられてきた作品の歴史的・政治的意義を否定しないが、映像に対する能動的な思考や意識的な処理がより明確に表現されている趙と王二名の作品を例に、ドキュメンタリー映画に反映される社会的現実に代わり、物語の枠を超えるような映像の可能性を探索した。

映像テキストの検討は、趙亮と王兵の作品における静止画に近いショットと極めて長い時間の固定ショットの役割を中心に行われた。まず趙亮の作品を考察し、『北京陳情村の人々』(2009)、『ベヒモス』(2015)に見られる静かに凝視するショットに着目することで、こうした画面は証拠としての役割を担っていることを論じた。静止しているように見える映像は叙史的であり、ストーリーリングのプロセスへ積極的に参与し、国家権力と個人の生活との間にある暗黙の緊張関係を強調している。さらに、証拠として現れるこうした画面は、観者の情動の経験を引き出すことを目的としていることも指摘した。

次に、王兵の作品における超ロングテイクを考察した。『鳳鳴—中国の記憶』(2007)の映像が証拠としての役割を担うことを最大限に回避していることを明らかにし、そこから映像とストーリーテリングとの緊張関係を確認した。『父と子』(2014)では、画面に現れる人物や物事の不確実性は固定ショットによって前景化されていることを論じた。その上で、王兵の作品における固定ショットは非説話的なものであることを確認し、その映像は映画における物語と説明の制御システムから逃れていき、その結果、意味の統合性が破壊されてしまうことを指摘した。

以上の分析から、趙亮は映像の説話的機能を追求し、王兵は映像の未知性を重んじていることが明確になった。さらに、両作家の作品における固定カメラは、「集団的身体」の解放をもたらしていることを指摘した。極端な形で提示された固定ショットは、視聴者の構造化されたような理解のプロセスを妨げている。よって、スクリーンに映し出される登場人物、すなわち、もともと大きな物語に置かれていた「集団的な身体」は、画面の連続が中止されるうちに、観者にはわからない「無名の誰か」になりえる。このことは、中国インディペンデントドキュメンタリーにおける映像テキストは現実の出来事を表象するためだけに存在するのではなく、そこには物語性を越えて多義的な方向に広がる可能性があることを示唆している。

(ほう こう／東京大学)

1920年代～30年代の上海映画における「現代人イメージ」についての解説

張 倩

ミリアム・ハンセンは、アメリカなど外国の複雑な文化に影響を受けた中国映画は、中国の伝統文化を背景にし、融合させ、新しい現代文化を創造したと考えた。(Hansen Miriam, 1949-2011, Film Quarterly, Vol. 54, No. 1, Autumn, 2000)

当発表は、1920年代～30年代の上海映画の「現代人イメージ」を研究対象とし、ハリウッド映画が上海映画の現代化に及ぼした影響を3つの側面から検討した。まず1920年代の上海映画における現代性の表現について検討。次に1930年代の上海映画における現代性の変化について検討。最後に上海映画における中国人イメージの変遷とその背景を検討した。初期上海映画における「物語の内容」と「キャラクターの描写」の変化を分析することで、「中国映画の現代化の過程と展開」との解説を試みた。

一、1920年代の上海映画における「都市と現代性」

1920年代の上海映画の「現代性」は三つの面から表現されている。

- ①「現代化の都市」と「遅れた農村」の違い。
- ②「封建的社会制度の批判」と「個人の幸福追求の肯定」
- ③「都市の物質的生活の批判」と「現代と伝統との対立の中での自己肯定感の構築」である。

二、1930年代の上海映画における「国民と現代性」

1930年代の上海映画は現代国家を立ち上げるために、「現代性」の変化は二つの面から表現されている。

- ① 個人から集団へ。集団主義が民衆の「国民意識」を呼び起こした。
- ②「都市人」から「革命者」への転換。男性と女性の「役割」及び、「運命」の描写を通じて、「愛国主義」と「都市現代性」の衝突や矛盾を表現していた。

三、「中国イメージ」の変遷とその原因

西洋と中国の伝統の両方の影響を受けながら、中国の映画人は「都市人のアイデンティティの形成」、「都市人の生活への批判」、「都市人から革命者への転換」といった歩みを経てきた。その背景には、「現代思想・技術」と「伝統文化」の衝突、「政治・イデオロギー」と「大衆文化」の矛盾がもたらすアイデンティティへの不安があり、それは中国映画の現代化・発展にとって必要な道筋でもあった。

以上の分析によって、民族危機に直面していた当時の中国は西洋の高度に発達した現代化に対して大きな不安を抱いており、中国人イメージの変遷は中国映画における現代化の第一歩となったことを発表した。

(ちょう せい/日本大学)

日本産「喜劇人喜劇」と帝国時代の映画経験

サワダ ザビエル

本発表は、戦前・戦時中の東宝映画株式会社が製作したオペレッタ・喜劇映画がいかに盛り場文化から生まれ、帝國的なスケールで受容されるジャンルになったか、を検討する。主にこれらのジャンルがいかに喜劇人の身体性、また特殊な笑劇を物語に取り込むようになったかを説明している。そしてこれらの映画が地方、またアメリカや植民地を含む多人種且つ様々な階級のファンに訴える映画文化を作り出したことについて説明する。方法論としては、リック・アルトマンや他の理論者のジャンル論を踏まえ、これらの映画の出現とともに、いかなる「解釈のコミュニティ」が生まれたかについて検討している。

事例として、エンタツ・アチャコの東宝時代の初期の作品と、『続・エノケンの千万長者』という喜劇映画を分析し、エノケンのポーズやブラックフェースの踊り、さまざまな職業や人種を交互に演じるエノケンのスタイルを取り上げた。映画の原作の一つである浅草レビューの『ノー・ハット』に見られる脚本と演技スタイルとの比較もした。この作品に見られるのは実社会の風刺よりも、エノケンがさまざまな役や人種の真似をして笑いを引き起こす喜劇である。

この時期のレビュー界には「新喜劇」と自称する運動が流行っており、運動に携わる者は、「現実を凝視する喜劇」を進めたり、飯島正と伊馬鶴平が唱えていた「文化的現象としての笑い」が喜劇に必要であると考えていた。対照的に、東宝映画は喜劇人のスター・ペルソナと動作と仕草が引き起こす笑いを中心に発展していった。

定説の通り、東宝映画がインテリ・都会人に向けた映画として製作されたのであれば、なぜ東宝はインテリの間で人気の「新喜劇」風の映画を作らなかったのか。ここで東京、地方、植民地と外国の日系移民コミュニティの中の評論によると、東宝の喜劇が1937-41年の間に「日本語が分からない邦画ファン」(中国人、ロシア人、日系二世)の間で一番人気の映画ジャンルの一つとして地位を築いていたことを指摘する。スター・ペルソナとバラエティを強調する喜劇映画の出現は、この言語、人種、文化の多様性に富む帝國的スケールの「解釈のコミュニティ」の出現と深い因果関係を持っていたのではないかと提案する。従来の研究による戦前・戦時中の喜劇映画の低い評価(寄席芸人とレビュー役者は映画に取り込まれつつ、政治的反復性を失ったという評価)を鵜呑みにするよりも、トーキー喜劇が新しい帝國的なスケールを持つ映画文化の中でいかなる快楽と経験をもたらしていたかを詳細に明かすことが重要な課題であると主張する。

(さわだ ざびえる/イェール大学)

被植民者の形象をみる —戦前から戦後の断絶と継承—

丁 智恵

本研究は、舞台・映画俳優として戦前から戦後にかけて活躍し、「日本一のおばあちゃん女優」と呼ばれた北林谷栄(1911-2010)が演じた朝鮮人老女の形象について論じた。北林は朝鮮語訛りの日本語を使用する演技がステレオタイプを生み出す危険性を自覚し、撮影現場において監督に具体的な演技の提案をするなど、俳優として主体的に介入する可能性を模索していた。このようなエピソードから垣間見える彼女の朝鮮に関連する演技や思考は戦後日本におけるポストコロニアルな形象を考察する上でも唆深い。北林と朝鮮との関わりは、戦前にさかのぼる。1938年に新協劇団が公演した『春香伝』は、プロレタリア演劇運動の影響を大きく受けた作品であり、村山知義が演出、張赫宙が脚本を担当した。新協劇団は戦時中に思想弾圧を受け解散させられてしまうが、戦後、この流れを継承する劇団が新たに結成された。そのうちの一つ、劇団民芸に北林は所属し、演劇作品や独立プロ映画、ラジオ、テレビなどに活躍の場を広げた。映画『ビルマの堅琴』（1956市川崑）では日本兵に好意的な「原住民」の物売りの「婆さん」を演じ、「奇妙に倒錯した模倣性」があらわれていた（酒井直樹 2007）。また『にあちゃん』（1959 今村昌平）では、意地悪な「金貸し」の朝鮮人老女を演じた。北林はこのときの複雑な心情を後に雑誌に綴っており、北林の演技と語りに表れた「模倣(mimicry)」と「嘲り(mockery)」は、「帝国主義的言説を攪乱」(Bhabha 1994=2005)しうるアンビヴァレントなものであった。いっぽう、北林が同じく朝鮮人老女役で主演した『オモヒと少年』（1958 森園忠）は、戦後労働運動や争議が展開した常磐炭鉱地方を舞台とした教育映画である。この映画は岩崎昶が企画し、宇野重吉など新劇出身の俳優や演出家が立ち上げた民芸映画社が制作した。この制作には、当時在日朝鮮人の映画運動を積極的に推進していた「在日朝鮮映画人集団」(映集)などが協力し、朝鮮の文化や風習が描かれ、日本人と朝鮮人の心の交流を描いた。またその後、北朝鮮帰国事業が始まり、在日朝鮮人の問題が注目を浴びるが、テレビドラマ『口笛は冬の空に』（1961 NHK）やラジオドラマ『金明玉の帰国』（1960 朝日放送）などにおいて、北林は圧倒的な存在感を示しており、彼女の活動の軌跡に表れた朝鮮に対する問題意識や心情の背景には、在日朝鮮人の文化人や映画人、演劇人らとの交流があることが明らかになった。

酒井直樹, 2007, 『日本/映像/米国: 共感の共同体と帝國的国民主義』, 青土社。

Bhabha, Homi, 2012, 『文化の場所』法政大学出版会。

(ちょんちへ/東京工芸大学)

「わたしたち」の日記—1980年代における亡命チリ人女性映画作家の活動

新谷 和輝

1970～1973年のアジェンデ社会主義政権下のチリでは、国营映画組織による映画製作や労働者向けの上映会など積極的な映画運動が展開された。しかし、1973年のクーデターによって左翼映画人の大半が国外へ亡命することで、この運動は挫折した。その後は、世界各地へ散らばったチリ映画人による「亡命チリ映画」が、その製作本数の多さから注目を浴びることになる。本発表が取り上げたのは、この亡命チリ映画のなかでも特に女性たちの亡命経験に光を当てた、マリルウ・マレ『未完の日記』*Journal inachevé* (1982)と、アンヘリナ・バスケス『未完の日記の断片』*Fragmentos de un diario inacabado* (1983)という2つの日記映画である。亡命チリ映画についての従来の研究では、配給や上映活動を統括する組織の不在のために、この潮流はかつての映画運動とは切り離され、それぞれの作家のつながりや作品の流通については具体的に検討されてこなかった。本発表では、国家による統一的な映画運動が終わった後、女性映画作家が亡命地において、日記映画という形式によっていかにしてかつての男性主体の運動のあり方を問い直し、新たな「わたしたち」の像を映画によって描こうとしたかを考察した。

発表では、上にあげた二つの作品のテキスト分析を行うとともに、それを作品のコンテキストと絡めて検討した。マレの『未完の日記』とバスケスの『未完の日記の断片』は、かつてのリアリズム重視の革命映画の手法から離れた主観的な目線から、亡命者である作家自身の体験や感情を率直に表している。しかし、複数の言語が飛び交い、ときに記録映像やフィクション映像が混じり合うこれらの作品において、彼女たちのアイデンティティはわかりやすい「亡命者」、「女性」、「映画作家」などといった境界によって区切られず、つねに不安定で複数的なものとして提示される。亡命という「隙間」の時空を生きる女性たちにとっての日記映画とは、様々な差異が「重ね書き」される場であり、複数の「わたしたち」による問答が繰り返られる媒体であった。

そして、マレとバスケスの映画は、同時代の世界的なフェミニズム運動と連動して流通していた。たとえば『未完の日記』は、WMMという米国のフェミニズム映画配給組織の手により活発な上映会が行われ、カナダ在住の亡命チリ人女性による雑誌に取り上げられた。各地で紹介された彼女たちの日記映画は、かつてのようなイデオロギーを軸とした垂直的な運動ではなく、フェミニズムやディアスポラといった共通項をもとに、作家や観客がそれぞれの孤独な経験を持ち寄り「まわし読み」するようなトランスナショナルな映画運動であったと言えるのではないだろうか。

(にいや かずき/東京外国語大学)

映像産業としての特撮とVFXの差異—組織化とキャラクターの技の反復性

野口 光一

東京都現代美術館での展示会「館長 庵野秀明特撮博物館 ミニチュアで見ると昭和の技」(2012)や2016年からはじまった「特撮のDNA」展、そして『シン・ゴジラ』(2016)の公開など、近年「特撮(特殊撮影)」が脚光を浴びている。「特撮」の英語表記は「VFX(Visual Effects)」であるが、日本では「特撮」と「VFX」は区別され、アナログとデジタル、伝統技術と新技術といった対立用語にもなっている。そこで「特撮」と後継用語である「VFX」が時代とともに日本でどのように捉えられてきたか調べることにした。

まずは「特撮」の起源となるトリック映画から調査を行った。トリック映画のはじまりは『菅原伝授手習鑑』(1909)の牧野省三監督からである。次に1920年代特撮を精力的に取り組んだのが、映画監督であり撮影技師の枝正義郎であった。1930年代から1940年代には特撮映画技師の松井勇が活躍し、その後円谷英二の登場により特撮の環境が大きく変化していった。円谷は東宝に「特殊技術課」を創設し、大掛かりな予算が必要である特撮を組織化と効率化により数多くの特撮映画の制作を可能にした。

それとは別軸でCG産業は発展した。1981年に日本初のCG専門のプロダクションJCGL(Japan Computer Graphics Lab.)が発足した。それに続くように1982年にトーヨーリンクスが設立、1983年にSEDIC(西武デジタルコミュニケーション)の設立と続いた。当初はCM制作や大型博覧会映像に利用され、その後映画のモニター映像にCGが利用されるようになった。2004年頃になるとCG技術も向上しVFXでの利用が普及した。そして、2016年に『シン・ゴジラ』が登場した。この頃になるとVFXは、デジタルデータによる作業となり分散することが容易となった。円谷の特撮とは異なるワークフローとなったためデジタルデータの管理が重要となり、CGプロダクションが制作の中心となっていった。つまり特撮からVFXへの移行は、別組織からの発展であったということだ。

技術的には「特撮」の後継として「VFX」である。しかし「特撮」にあって「VFX」にないものに、特撮キャラクターの存在がある。みんなに愛されるキャラクターになるには、何かに魅了される必要がある。そこで本発表で注目したのが、子供が特撮キャラクターになりきる「ごっこ遊び」である。TVで繰り返し表現される特撮キャラクターの技は、子供たちが模倣し遊んでいった。その機能として特撮キャラクターの技の反復性の重要性を指摘したい。特撮キャラクターの技の反復の表現は作品の認知・拡散のために寄与し、ユーザー間への拡散に繋げる機能として存在したのである。映画やTV番組から特撮キャラクターを創造し、その結果として「特撮」が映像作品のジャンルとなっていった。

(のぐち こういち/東映アニメーション)

赤ちゃんの視覚を再現するVRによる成人の身体変容装置

村上 泰介

赤ちゃんの感じている世界を成人が追体験するための道具を作ることを目指して研究を進めている。これまでの研究—村上泰介「幼児の身体と視聴覚を追体験する環境の構築」(日本映像学会、2021年)—では、膜構造体による赤ちゃんの身体を模した装着型のボディスーツ内に小型のプロジェクトで赤ちゃん視点からの映像を投影する装置を構築した。現在は、複数の赤ちゃんの視点を調査し、VR(ヴァーチャルリアリティ)用の映像を制作している。赤ちゃん視点を次の方法で調査した。赤ちゃんに小型カメラ(重さ20g)を付けた布製のヘッドギアを被ってもらい、赤ちゃん用の家具や遊具の中で自由に遊んでもらい、赤ちゃんの視点を小型カメラで撮影し記録して「赤ちゃん視点映像」を制作している。また、その際の赤ちゃんの様子を360度ビデオカメラで撮影し、赤ちゃんとの空間の位置関係を詳細に記録している。現在までに26名の赤ちゃんの「赤ちゃん視点映像」を制作し、VR空間の構築に反映させている。このようにして完成した赤ちゃんを取り巻く周囲の様子を再現したVR映像をヘッドマウントディスプレイに投影し、その上からボディスーツを着用した成人に体験してもらい、VR映像体験前と体験中の成人の様子を動画撮影し、VR映像体験前と体験中の成人の身体動作の違いを明らかにすることで、本装置の効果を検証する。現在は複数の成人に体験してもらい検証を進めており、今後の研究で本装置を用いた赤ちゃんの追体験の精度を高めていく計画である。成人の多くが、本研究の成果である「赤ちゃん追体験のためのボディスーツ」を実際に着用する機会を得られれば、赤ちゃんへの深い理解の第一歩となることが考えられる。



(むらかみ たいすけ/愛知淑徳大学)

インターフェイスにおけるデジタルオブジェクトの実在性

水野 勝仁

哲学者のデイビッド・チャーマーズは仮想現実と哲学の問題を扱う『Reality+』において、世界の捉え方が bit-from-it (物質から情報が生まれる) から it-from-bit (情報から物質が生まれる) に移行して、「デジタルオブジェクトは完全に実在する物体」になると主張した。本発表では、この主張をインターフェイスデザインに当てはめて考察した。

物質=it から生じる情報=bit をメタファーで視覚化して、情報を操作可能にしたのが GUI と言える。GUI は情報を操作するという体験をヒトに与えたが、コンピュータの内部音によって情報の先には物質があるという感覚も同時にヒトに与えていた。しかし、iPhone のタッチパネルと内部音を消去する内部機構の設計によって、インターフェイスから動作音がなくなり、音という点でインターフェイスから物質がほぼ隠蔽されるようになった。この変化はデジタルオブジェクトを構成している基本要素を物質から情報に移行し、情報を基点としたインタラクションのパターンから主観的体験がつけられるという認識を生み出した。そして、インターフェイスデザインにおいて it-from-bit の見方が優勢になり、インターフェイスは情報がつくるパターンを具現化する「情報のような物質」となり、ヒトは情報のパターンをデジタルオブジェクトとして知覚するようになっていく。

情報ベースの世界の見方は、ヒトとコンピュータとが情報のパターンをともにつくり上げていくあたらしい実在論とともに現れている。この実在論のもとでは、ヒトとコンピュータとが複合体として世界の構造を検出していくことで、ヒト単体ではアクセスできなかった情報と因果的に相互作用して、世界のあり方を構成していくようになっている。この変化を示すのが、デスクトップメタファーから脱却したフラットデザインを経由して生じたハプティックデザインである。なぜなら、ハプティックデザインは情報をメタファーという表象ではなく、体験のパターンとして顕現させる方向で考えられているからである。

体験のパターンを構成する際に重要なのが同時性である。bit-from-it の世界では、視聴覚体験の同時性は物理世界固有のタイミングで起こり、デジタルオブジェクトはその同時性を可能な限り正確に表象するものに留まってきた。しかし、it-from-bit で世界を捉えると、「同時性」は複数の感覚を用いて設計可能になり、設計された「同時性」のもとでデジタルオブジェクトをヒトに「完全に実在する物体」として体験させることができるようになっていく。つまり、ヒトと情報はインターフェイスという「情報のような物質」を介して「同時性」を設計しながら、デジタルオブジェクトと因果的に相互作用可能な体験をつくっているのである。この作業を通じて、ヒトと情報とは共同でデジタルオブジェクトの実在を検出しようとしていると考えられる。

(みずの まさのり/甲南女子大学)

『ブライドピーク(Bride Peak) チョゴリザ 花嫁の峰』波多野哲朗先生撮影の 8 ミリフィルムに基づいて作成された“ファウンド・フッテージ”作品

太田 曜

波多野哲朗先生が1980年にカラコルムの7000m峰チョゴリザ登山隊記録係りとして 8 ミリカメラで撮影したフィルムを編集した作品。形式的にはファウンドフッテージと言えるのかも知れないが、撮影者本人からこれで作品にせよ、と言われ引き受けているので一般的なファウンドフッテージ作品とは異なる。何より撮影者のことをよく知っているからだ。作り方は単純で 130 本余りのフィルム一本一本から約 5 秒ずつ正確に切り出して、それらのカットをランダムに繋ぎ編集、別にカセットテープにあった現地収録の音を合わせた。切り出す時にはこれが撮りたかったのだらうと勝手に想像した部分を満遍無く、それぞれのフィルムから約 5 秒分、真っ黒で何も写っていない撮影ミスだろうと思われるフィルムからもワンカット切り出している。興味深かったのはこれら撮りたかったのだらうと思われるカットは大体フィルムの頭にある事だった。繋ぐ際に時系列を無視してランダムに編集した。チョゴリザ登山隊の記録映画を作るのが目的ではないからだ。この映画で、波多野先生が目指す映画が、そして先生自身が少しでも浮かび上がればというのが映画制作の目的だった。そもそも、先生が御存命中にフィルムを受け取っていたのに制作していなかったのは、どのような作品にすれば良いのかが見出せなかったからでもある。大会発表時に 8 ミリフィルムで上映し、ご覧下さった方から先生のことが思い出された、などの感想を頂き、対面でもオリジナルの 8 ミリフィルムで上映出来て良かったと思った。また、先生の事をご存じ無い、あるいは面識の無い方からも、興味深い映画だったとの感想を頂き、必ずしも、波多野先生が撮影したフィルムだからということのみで成立する映画ではなかったのだと思う。考えてみるとその理由は、波多野先生がチョゴリザ登山隊の記録という限定的な視点ではなく、登山もだが、その前後のパキスタンの文化、風俗、人々などを広く“映画”という視点で見つめて撮影していたからだと思う。きっと、どのようなものなのかはともかく、先生は撮影する際に常に“映画を作る”ことを意識されて撮影していたのだと思う。そのために切り出したカットをランダムに繋いだものが映画として“見るに耐える”作品になったのだ。なぜご本人が編集しないで私に託したのかは、今となっては知りようも無い。ただ、その後「サルサとチャンプルー」で本格的に映画作家としても活躍されているので、恐らくは、全て思った通りに撮影したのでは無いフィルムを編集することに躊躇したのではないかと、実験映画であれば何とかなるかも知れないなどと考えて実験映画が専門の私に託されたのではなかったのか。

(おおた よう/東京造形大学)



『REM れむ —The waves of endless dreams—』

相内 啓司

研究の目的・動機

他者には決して覗き見ることの出来ない夢だが、ここで目指される映像は「他者と共有されるもう一つの夢」である。夢は記憶や無意識に憑依した他者の欲望や欲動の噴出として現れる。本作は夢を辿り直す過程として開かれる夢の光景をドローイングにより再現し、次にそれらを映像にコード変換し、複数の夢の断片が複合的かつ重層的なモンタージュにより構成される映像詩を追求する。

どうじに実験的な映像として、ナラティブや整合的な解釈に回収されない映像詩を目指すものである。

研究の内容・研究したこと

幻視者によって見られた複数の夢を辿り、ドローイングで再現し、それらを映像にコード変換し、映像詩としての表現の自律性を模索する。夢を表象するドローイングの精度を上げ、各シーンの表現を美学的側面からも追求し、デジタル変換と合成によりその強度を上げることに留意する。音楽を加え、モンタージュ構成、隣接性によって引き起こされる意味作用、異化効果を確かめ、調整する。

映像詩として特定の物語性や論理的な整合性を前提とする解釈に回収されない、開かれた表現、また受容者の自由連想に開かれる、いわば「他者と共有されるもう一つの夢」を構成する試み。

研究の方法

ドローイング、写真、実写映像による複合的なアニメーション・映像の制作を行う。ビデオ絵コンテの制作：筆者が描き留めていた夢の断片と記憶をもとに構成し、推敲を重ねる。シークエンス/ショット毎に複数の映像素材を編集ソフトウェア上で多層的なレイヤー構造上に配置し、空間的なモンタージュを構成する。加えて時間的なモンタージュとして映像と音楽との関係を調整し全体を構成する。映像の強度を左右する映像及び時間的・空間的なモンタージュの相互関係の調整（修正は数千回に及ぶ）。映像素材となる夢のドローイングでは美学的な側面から自然主義的な描写、明快で精緻な表現、ビビッドな色彩効果による表現を追求した。

研究の結論、結果判明したこと

「他者と共有されるもう一つの夢」、「特定の物語性や論理的な整合性を前提とする解釈に回収されない、開かれた表現」という異化効果をもたらす映像詩を構想したが、これはナラティブに慣れた消費者・鑑賞者にとっての受容の欲望の対象となる劇映画・アニメーションとは大きな隔りがある。本学会の研究発表においても多少の先入観による視聴の偏向性への懸念があったが、発表後に鑑賞者からは時間・空間モンタージュによる異化効果への関心とともに少なからず好評が得られた。表現の強度の点ではドローイングと実写の合成を含め最も留意した美学的な追求の効果は大きかったように思う。併せて編集過程での擬似カメラワークとレイヤー構造によって構成した奥行きのある空間演出もイメージネーションの喚起にはある程度効果があったように感じられた。

(あいうち けいじ/日本大学)

Grass Flower

小林 和彦

■研究目的

筆者はこれまでUnreal Engine（以下、UEと略）4を使用して、発音するオブジェクトがランダムに配置された空間を移動する映像を見ながらカメラを操作する事で、リアルタイムに音と映像を組み合わせる表現を研究¹（以下、前作と略）してきた。

ランダム要素やリアルタイム性を持った前作での手法と、完成した楽曲に合わせて映像を制作する手法の差異を探る為、筆者が作曲した楽曲の演奏データに基づいて粒子の色や動き等を制御した3DCGアニメーション（以下、本作と略）を制作する事とした。

本作の作品時間は2分54秒で、プログラミングと映像制作にUE5を使用し、音楽制作にLogicを使用した。

■研究内容

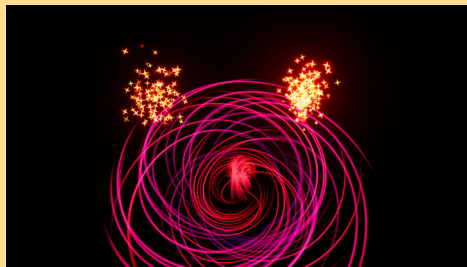
楽曲の演奏データには、発音タイミングや楽器の種類、音の高さや打鍵の強さ等の情報が含まれている。この演奏データをUE5で読み込み、楽器の種類に応じて出力する粒子の種類を切り替え、発音タイミングに合わせて粒子を出力する。この際、音の高さと打鍵の強さの情報を加算や乗算して、粒子を出力する位置の設定や、粒子の量や色や動きの制御をしている。

前作では音の高さに基づいて筆者自身が手作業でオブジェクトの位置や色等の情報を入力していて、打鍵の強さの情報を使用していない事もあって表現力に物足りなさを感じていたが、本作では演奏データと粒子の色や動き等を連携させて表現力を高める事が出来た。

■研究の結論

前作では、ランダム要素やリアルタイム性によって、筆者自身が想像できない音や映像を作り出す事が出来ていたが、本作では楽曲や映像が完成してから調整や試行錯誤が行えるので、筆者自身の手で作品全体を作りこむ事が出来たと考えている。

両者の手法の特性を知った事で、今後は作品の方向性に合わせて制作手法を選択出来るようになるのではないかと筆者は考えている。



(こばやし かずひこ/関東学院大学)

¹ 「映像の操作によるリアルタイム楽曲制御」

小林和彦 2021年6月30日

芸術科学会論文誌第20巻第2号 pp. 82-89

ドローン作品「波」または、ドローンが描く映像制作のビジョン

大城 俊郎

そもそも「映像」は「テクノロジー」なくして成立しない。つまり、「映像テクノロジー」という連続した言葉と捉える方がふさわしい。

アナログであろうとデジタルであろうと、テクノロジーとアートのせめぎ合いの中に「映像芸術」は位置してきた。

しかし、今日の「映像芸術」界限では、最新の映像テクノロジーに関する研究が占める割合が少なすぎのように感じるのは私だけだろうか？

「映像」と不可分であるはずの「テクノロジー」への視点を希薄にしたまま、議論だけ先へ先へと続けることは、映像芸術の本質を見失ってしまうのではないか？

また、映像テクノロジーは常に「最新な」ものへと刷新される。生まれたばかりの映像テクノロジーは、それがアートとして検討に値するかと考える間もなく、ふと目を離れた隙に巨大化(時として迷惑千万なほど)肥大化を続けていく。

映像テクノロジーは、狭義の「芸術」のみならず、我々社会の在り方、我々の意識のあり方(それこそが真のアートだが)にも大きな影響を及ぼす。

たとえば、かつての自分。ドローンを「おもちゃ」と軽視し、視界の先から追いや、あくせく芸術論を進めている間に、そのおもちゃがいつの間にか時代や社会を変える存在になっている。思い起こせば、かつて「CG」「スマートフォン」「YOUTUBE」など映像テクノロジーは、いつの間にか「おもちゃ」から「アート」へと「出世」を果たした。

逆に言えば、「おもちゃ」こそが、次なる時代のアートたりうる。これら「最新映像テクノロジー」こそが社会(と芸術)を変える存在であると考えなおし「軽視→注視→監視」へと私は重心を置き換えた。

しかし、「最新」映像テクノロジーには目もくれず、周回遅れでその肥大さに気づくといったように「世の中」に「アート」が先を越されているのが「映像芸術界限」の現状ならば、もはや「アート」は単なる芸術認定機関に過ぎない。

上記の考えのもと、今回の学会発表ではすでに「最新」とまでは言えないもののドローンによる映像生成をテーマにした報告を行なった。

今回のドローン映像は「作品」ではなく、「半作品」として私は位置付けている。

発表当日は、ドローン映像作品の上映(15分)に加え、航空法による制限等、実際の撮影までの現状に触れた口頭発表を行なった。

発表終盤で、筆者の考える「テクノロジー＝アート」論についても予告的に述べた。時間制約上、詳細な議論は今後を持ち越す。

かつてのテクノロジー「&」アート議論は、今や「テクノロジー＝アート」というところまで進んでいる、と私は考える。今やテクノロジーこそがアート(人の術)だ。

発表当日の映像作品の上映に関しては(どの出品者も同じ感想では?)上映空間、画質、時間等制約があり、その中でベストを尽くした。他の発表者の方々、司会者、観客の工夫や忍耐に支えられた発表になった。ここに感謝します。

(おおしろ としろう/桜美林大学)

自主映画劇中劇 Making of filmmaking

栗原 康行

「作品紹介」

自主映画や学生映画などに見られる色々な矛盾やトラブルを題材に描いた劇中劇コメディ作品。映画は実際にあったことを繋ぎ合わせて一本のストーリーにした物語。また映画内では日本で使われる(よく新人や初心者学生に誤解を与える)映画業界用語だけでなく、本場ハリウッドの映画撮影現場で使用される業界用語をリサーチしてセリフに取り入れ、それらをコメディ化した。劇中では主人公の「女子大学生 ふゆ」が映画の修行のために冴えない自主映画監督の元、理不尽な世界で奮闘し「自らが自覚的に損得ではないものを追い求める姿」を描く。



「作品の背景」

自身学生たちと10年以上自主映画作品を手がけてきた。一方でプロの現場も多く体験してきた。学生には撮影における準備や映像技術の甘さを自覚して欲しい。一方でプロの撮影現場には厳しく原理原則を守るだけでなく「おらかな創作の雰囲気」を併せ持って欲しいと常々考えていた。それらを両方同時にわかりやすく楽しく表現する作品を今回企画制作してみた。

「作品の演出と狙いなど」

映画の登場人物たちは個性的でありながらも世間からズレてはいる。しかし「映画に対する愛」については共通の想いを持っている。作品ではそれらが色々な問題を乗り越えてうまく機能していくのか、というクライマックスを「笑い」という表現方法に包んで提示する構成にした。

(くりはら やすゆき/名古屋市立大学)

日本映像学会 第49回通常総会（書面議決）報告

6月1日～30日に書面議決を行いました第49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 750名（2022年4月1日時点での会員数742名に対し、その後の新入会員9名、退会者1名）

定足数（正会員数の3分の1以上）250名以上

返送された議決権行使票 342通

よって総会は定足数を満たして成立。

2. 議案の承認

（Ⅰ）報告承認に関する件

議案（イ）2021年度事業報告	承認339通、不承認0通、棄権0通、無効3通
-----------------	------------------------

議案（ロ）2021年度収支計算報告および監査報告	承認339通、不承認0通、棄権0通、無効3通
--------------------------	------------------------

議案（ハ）第25期役員選出結果報告	承認338通、不承認0通、棄権1通、無効3通
-------------------	------------------------

（Ⅱ）審議に関する件

議案（イ）第25期正副会長選出	承認336通、不承認1通、棄権2通、無効3通
-----------------	------------------------

議案（ロ）2022年度事業計画案	承認337通、不承認0通、棄権2通、無効3通
------------------	------------------------

議案（ハ）2022年度予算案	承認337通、不承認0通、棄権2通、無効3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2022年6月30日とします）。

以上。

日本映像学会第 49 回大会 第一通信

大会実行委員長 齊藤 綾子

第49回日本映像学会大会は、来年（2023年）6月10日（土）11日（日）に明治学院大学で開催される予定です。東京で大会が開かれるのは、2018年の東京工芸大学以来5年ぶりとなります。

明治学院大学では、1990年に美術史学、音楽学、映像芸術学という3つの領域を学べるカリキュラムを特徴とする文学部芸術学科を開設しました。当時、日本において映像・映画研究を専門科目として学べる大学教育機関としては、日本大学芸術学部、大阪芸術大学を始めとする制作系の大学か、早稲田大学文学部の演劇専修が代表的な機関でした。現在では類似の学科も多くありますが、当時では人文学系の大学において芸術科目の中核を成した音楽学や美術史に加えて、映像芸術学を専門に加え、実作や制作を教えるのではなく歴史や批評に主軸を置いた教育を提供する、先駆的ともいえる新設学科となりました。初代は故宇波彰氏と四方田犬彦氏が中心となり先鋭的な教育を展開、毎年シンポジウムや研究会などを開催して精力的に発信してきました。その後、宇波氏の後任として齊藤綾子が、翌年に門間貴志氏が就任すると、フェミニズム理論、日本映画、東アジア映画、ポストコロニアリズム、女優・ジェンダー表象などさまざまなテーマを取り上げて、さらに研究の幅を広げると同時に、映像学会との関わりも生れてきました。現在では、ローランド・ドメーニグ氏も加わり、三人体制となっています。また、映像学会の多くの会員の方たちに非常勤・兼任として教鞭を執っていただけてきました。残念ながら近年はコロナ禍や諸事情でシンポジウムなどの活動が展開できておりませんが、大会の開催校になるのを機に、映像学会の会員だけでなく、研究者が集う場を提供したいと考えております。

今年の京都大学は、「カメラを持った女—ジェンダー、創造行為、労働」をテーマとして、作り手としての女性に焦点を当て、非常に刺激的で学びの多い機会を提供してくれました。今大会でも、アクチュアルな課題に向かう姿勢は継続しながらも、切り口を少し変えて、ジェンダー・フェミニズム批評にとって重要な映像研究における女性、情動・身体という理論的な問題系を取り上げ、明治学院大学の映像研究が重要視してきた東アジア圏という地政学的な面と交錯させたテーマにする予定です。さらに、女性作家が作る映像そのものについて考察するとともに、フェミニズム理論という欧米から移植された理論的枠組みが、東アジアというローカルな文脈でどのように言説化され、どのような歴史的変遷を辿ったかという言説史の文脈からも検討したいと考えております。

21世紀の映像を取り巻く環境は20世紀とは大きく異なり、また近年の#MeToo運動の高まりから、映像とジェンダーの関係のありように対する再検討の必要性が求められています。そのような状況で、1970年代から本格化したフェミニズム映画理論も欧米ではさまざまなモデルへと広がり、時代に応じた展開がある一方で、日本では未だにその時代の概念と理解に留まっているという批判もあります。理論は当然ながら時代との関係において、変化し、常に再検討の対象となります。同時に、近代においては挑戦的な理論は常に既存の理論を批判し、超越することで前進するという前提が主流となっていますが、例えば、一つの理論モデルが時代や地域により、どのように受容され、変化していくのか、それは過去のモデルをどのように取り入れ、あるいは脱臼させるかという問題にも関わっています。こうした問題意識も踏まえて、フェミニズム理論の過去と現在、そしてまさにグローバルな状況に直面している東アジアという文脈においてフェミニズム・ジェンダー批評の重要性について実りある議論が展開できたらと願っております。

大会実行委員会は明治学院大学文学部芸術学科の映像芸術学コースで教えている会員と日本大学芸術学部所属の会員を中心に構成されてい

ます。明治学院大学では初の大会開催となるために、また実行委員長が会長を兼ねているという事情もあり、経験豊富な日大芸術学部の会員にサポートしていただくことになりました。

残念ながら来年のこの時期に新型コロナウイルスの感染状況がどのようになっているかはまったく見通しがつきませんが、5年ぶりに東京での開催ということになりますので、基本は対面開催を考えております。どうか、多数の会員の皆さまのご協力とご支持を賜りますようお願いいたします。

日本映像学会大49回大会のご案内

会期：2023年6月10日（土）・11日（日）

会場：明治学院大学白金キャンパス

〒108-8636 東京都港区白金台1-2-37

第49回大会実行委員会

委員長 齊藤綾子（明治学院大学）

副委員長 鳥山正晴（日本大学）

委員 晏妮（日本映画大学）

委員 奥野邦利（日本大学）

委員 韓燕麗（東京大学）

委員 志村三代子（日本大学）

委員 宮本裕子（明治学院大学）

委員 門間貴志（明治学院大学）

以上

（さいとう あやこ／日本映像学会第49回大会実行委員長、明治学院大学）

FROM THE EDITORS

編集後記

総務委員会 安部 裕

3年ぶりに対面での大会が京都大学で開催されました。オンラインとの併用でしたが、多くの方が参加し、トラブルもなく無事に大会報告も本号に掲載されることとなりました。大会中には、新旧メンバーによる理事会も対面で行われ、徐々にですが元の状態に近付きつつあることが実感できました。

私ごとで恐縮ですが、今回3年ぶりに対面での大会発表を行い、以前より熱心に聞いていただけたことが心に残っております。これまでも対面での大会発表を行った事はありませんでしたが、今回ほど質疑応答が充実したことはありませんでした。発表後も、数人の方に声を掛けていただき、コミュニケーションを取ることができました。このコロナ禍で人々はすっかりオンラインに慣れてしまいましたが、やはり人と人は直接触れ合うべきだと再認識しました。第49回大会は明治学院大学で行われますが、基調講演も含めすべて対面で開催できることを切に願っています。

今号の展望欄には株式会社フジテレビジョンの現役プロデューサーである森憲一会員にご寄稿いただきました。「映像」の中に「放送」は当然含まれているのですが、過去の大会発表や展望欄を見ても、放送分野の発表や寄稿が極端に少なく、現場の真っ只中にいらっしゃる森会員にお願いした次第です。

新たに第25期理事会が始動しました。2年間よろしく願いいたします。（あべ ゆたか／総務委員会、日本大学）