

IMAGE ARTS AND SCIENCES

日本映像学会報 No. 199, 2024

VIEW 展望

政治的公正性とキャンセル・カルチャーをめぐる「平良孝七展」を事例としたメモランダム／土屋 誠……2

INFORMATION 学会組織活動報告

総務委員会……3 研究企画委員会……3 機関誌編集委員会……4
映像テキスト研究会……4 映画文献資料研究会……5-10 アニメーション研究会……11
映像心理学研究会……12 アナログメディア研究会研究会……13-15
ショートフィルム研究会……16 関西支部夏期映画ゼミナール……16
ドキュメンタリードラマ研究会……17-18 メディアアート研究会……19-20
アジア映画研究会……20-23 写真研究会……24 映像人類学研究会……24-25
メディア考古学研究会……25-26 映像玩具の科学研究会……27-29
東部支部……29-32 関西支部……32 中部支部……33 西部支部……34
日本映像学会第50回大会第二通信……35-36

FROM THE EDITORS

編集後記……36

「Image Arts and Sciences / 日本映像学会報第199号」2024年2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

政治的公正性とキャンセル・カルチャーをめぐる 「平良孝七展」を事例としたメモランダム

土屋 誠一

現時点より1年少し前、私の居住する沖縄県の沖縄島にある、沖縄県立博物館・美術館において「復帰50年 平良孝七展」(2022年11月3日-2023年1月15日)が開催された。2022年は、沖縄において、施政権がアメリカ合衆国から日本国へと返還された、1972年から50年経過した「復帰」の年であり、沖縄の本土「復帰」に対する人々の評価はひとまず置くとして、メモリアル・イヤーであったことは事実である。そうした「復帰」からちょうど半世紀経過した2022年に、平良孝七(1939-1994)という、沖縄において重要な写真家の回顧展が開催されたことは、少なくとも写真史に関心のある人々にとっては、極めて重要な出来事であった。平良は、「復帰」前後の1970年から1975年にかけて、沖縄島のみならず、宮古諸島、八重山諸島といった、沖縄の広範なエリアを撮影した写真集『パイヌカジ』を、1976年に自費出版にて刊行し、翌1977年に第2回木村伊兵衛賞を受賞した写真家である。無論、平良の生前の写真家としての活動は、そのみに止まるわけではないが、世代的に、1945年の沖縄戦をピークとする「イクサ世」、敗戦後の「アメリカ世」、そして施政権返還後の「ヤマト世」という、沖縄の現代史における各時代を通過し、そうした歴史経験を内面化しつつ、早すぎる晩年まで活動したという点において、その写真家としての重要性は、見過ごすことのできないものである。

この小文では、平良という表現者の特質について、論じることは差し控える。それでもなお、この回顧展をトピックとして取り上げるのは、展覧会をめぐる、政治的公正性と、いわゆる「キャンセル・カルチャー」について、ひとつの「危機」として捉えるに値する問題が生じたからだ。この出来事は、沖縄という地に特殊な現象ではあったものの、世界的には既に勃発しており、今後も高じるであろう、歴史認識をめぐる「抗争」という側面が強いため、問題提起として、ここに取り上げる次第である。なお、この展覧会をめぐる「抗争」の詳細については、沖縄にかかわる総合文化雑誌である『越境広場』の、近刊の13号にて特集が組まれるはずなので、そちらを参照いただきたい。

ひとまず、最も大きな「危機」の出来事をひとまず先に挙げるとすると、この「平良孝七展」については、一般書店への流通もする展覧会カタログが刊行されたが、わずかに流通した以外の在庫分については、裁断処分された。ゆえに、いまからこの展覧会カタログを入手しようとしても、その手段すらもはやない。この衝撃的な出来事がなぜ起こったのか、これから主要なポイントを、挙げていきたいと思う。

平良孝七にかかわる、初期の代表的な写真集に、『写真集 沖縄百万県民の苦悩と闘争』(新時代社、1970年。以下『百万県民』と表記)がある。「平良孝七にかかわる」などと、中途半端な表現をしているのは、この写真集の成立条件のややこしさに由来する。『百万県民』は、「沖縄革新共闘会議」による編集とクレジットされており、平良の名は、奥付頁に「写真撮影：平良孝七ほか」と表記されているに過ぎない。けれどもこれまで、この写真集は、「核抜き本土並み」の「祖国復帰運動」で揺れる沖縄の社会状況をドキュメントした、実質的には平良個人による写真集であると、生前の本人の証言や、この写真集刊行当時に浅からぬ交流のあった東松照明の論述を根拠として、把握されてきた。沖縄県博・美での「平良孝七展」においてもまた、『百万県民』が平良孝七の写真集であるとの認識が踏襲された。

しかし、この慣習的な理解を踏襲した、当該展覧会を組織した美術館および担当学芸員への批判が集中し、生前の平良を知る写真家や遺族、その他現代史など人文系の専門家などにより、「平良孝七展の修正を求める会」(以下「求める会」という民間の任意団体が組織され、特に『百万県民』の取り扱いにおける、不適切さへの修正が要求された。まずは、展覧会において、展示プリントではなく、写真集の全ページ複写パネル展示として提示されたこと。そして、その『百万県民』のすべての写真が、平良による撮影ではなく、さらには写真集のキャプション文を、平良本人が書いたかどうか不明のまま、平良による執筆であるとの理解に基づいて展示に供した事実誤認。さらには、キャプション文中にある「売春婦」「混血児」といった文章表現が、今日の観点から、人権侵害にあたることへの無理解ぶり。こうした点がやり玉に上がったのである。「修正」への申し入れに対して、美術館は、展覧会期中に、人権侵害にあたるキャプションが付された展示パネルの撤去をし、展覧会期を終了しても継続した、美術館と「求める会」との交渉により、「求める会」の要求を、概ね呑むかたちで、展覧会カタログの在庫を、すべて裁断するという結果になった。

「求める会」の要求は、正当であるように見える。けれども、美術館という公共圏での回顧展の内容に介入し、美術館が民間団体の要求を呑んでしまったことには、美術館の教育・研究機関としての自律性という点において、本当に妥当であったのかどうか、疑問が残る。まずは、写真史の専門家である学芸員であっても、事実誤認をすることはあり得る。しかし、展覧会カタログさえもが裁断、すなわち「なかったこと」にされてしまっただけで、その「誤認」を修正するための、基礎データたるカタログに、後世の研究者や学習者たちが、アクセスすることすら不可能になる。また、今日のPC的観点から「人権侵害」という点において、50年以上も前の写真集(当然、平良本人が執筆したかどうかはともかく、キャプションもまた、広義の写真表現の重要要素であることは言うまでもない)に対して、倫理性を求めるというのは、不可逆な歴史に対する「修正主義」に繋がりがかねない(つまり、キャンセル・カルチャーが、今日において倫理的に不都合な内容を、抹殺する、といったように)のも気にかかる。構図的には、美術館側がその事実誤認において敗北し、「求める会」側が要求をある程度認めさせたという点において勝利したかたちになっているが、「求める会」の面々には、写真を媒体とした表現者も含まれているわけであり、例えば、彼/彼女らの既発表の写真において、無断撮影のスナップショットは存在しないのだろうか。この抗争の顛末は、表現者自らの活動を制限させることに繋がりがかねない上、キャンセルによって、過去の表現を是々非々含めて「見る権利」すらも喪失しかねないのではなかろうか。

この顛末は、沖縄の特殊事例ではないはずだ。また、写真表現に特有の問題であると限定することもできないであろう。こうした同時代的価値観において、われわれは一体何を勝ち得て、その代償として何を喪失するのか、映像表現の研究に携わる一人として、切実な事例として、なんとも後味の悪い事例を、紹介した次第である。

(つちや せいいち/沖縄県立芸術大学)

総務委員会

藤井 仁子

本学会では、2024年度に実施される第26期役員選出より電子投票システムの導入が予定されています。総務委員会では、そのためのさまざまな制度設計を橋本英治委員を中心に進めてまいりました。なかでも「日本映像学会役員選出規程」の一部改正（2023年12月16日、理事会にて承認）は、大きな改定の一つといえます。

以下は今回承認された新しい規程です。下線を施した箇所が改正された箇所となります。軽微な字句の修正も含まれていますが、ご確認ください。なお、本規程を含む規程集は会員ログインページからご覧いただけます。

＊

「日本映像学会役員選出規程」

（目的）

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

（選挙権）

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

（被選挙権）

第3条 本学会員は、次の区分に従い、理事または監事の被選挙権を有する。

- 1、理事は、会則に定めた所属支部（東部、中部、関西、西部）を区分とする。
 - 2、監事は、全正会員を区分とする
- （2）前項の規定にかかわらず、会則第14条および第29条で定める内規によって、正会員の役員再任を制限することができる。

（理事の選出方法と定数）

第4条 理事の選出に当たっては、支部を選出区分とする。

（2）支部ごとの理事の定数は、正会員数40名に対して1名を基準とし、端数は切り上げる。

（監事の選出方法と定数）

第5条 監事は全正会員の中から選出し、その定数を2名とする。

（役員選出管理委員会）

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

（2）役員選出管理委員会委員は、互選によって役員選出管理委員長を選出する。

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

（投票締切日及び開票日）

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

（投票方法）

第8条 役員選出の投票は、無記名式とする。

（2）理事及び監事の投票は、電磁的方法により行う。なお選出管理委員会が指定する同一のシステムの投票方法に従い、各々の定数内の正会員名を選択し投票を行う。

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

（規程の改廃）

第9条 この規程の改廃は、総務委員会の審議を経て、理事会で定める。

附則

2019年10月5日 施行

2023年12月16日 改訂

（ふじい じんし／総務委員会委員長、早稲田大学）

研究企画委員会

伊津野 知多

2023年度新規研究会登録（春期と秋期の年2回募集）は、春期の申請1件が承認されました（秋期申請はなし）。2023年度研究会活動費助成は、6件の申請すべてが承認されました（追加公募への応募はなし）。なお、2024年度の春期研究会登録申請と研究会活動費助成の公募スケジュールはコロナ禍以前に戻し、4月から応募開始、5月上旬締切、5月下旬結果通知とする予定です。十分な額とは言えず、使途に条件つきのものではありませんが、ぜひ活動費助成を積極的にご活用いただければと思います。

また2年に一度ご提出いただいている「研究会継続届」により、全22研究会の継続が承認されました。

今後も研究活動を会員相互で支え合うために、みなさまには年度初めの会費納入をお願いいたします。また助成を受けた研究会には、予算書に即した適正な執行をお願いしております。研究企画委員会では、みなさまの研究活動を適切に支援することができるよう、厳正な審査と運用をしてまいります。

（いづの ちた／研究企画委員会委員長、日本映画大学）

機関誌編集委員会

志村 三代子

『映像学』109号から2年の任期で機関誌編集委員長を務めています。2月末日に111号が発刊されますので、ちょうど4分の3の仕事が終わった段階での発信となります。

これまでの論文投稿数を振り返ると、109号が論文21本（研究報告1本）のうち採択数6本、110号が論文18本（研究報告1本）のうち採択数3本、111号が論文26本（研究報告3本）のうち採択数13本、平均投稿本数が22本、と依然として高い傾向にあります。採択率は平均すると31%ですが、各号によってばらつきがあり、全て再投稿論文で占められている号もあります。この数字は、コロナ禍もようやく収まり、会員の皆様の研究意欲が高まっていることの反映であり、今後も投稿本数の増加が予想されます。採択論文は、厳正な審査を通過しただけあって、筆者が投稿していた2000年代よりはるかに内容が刺激的で示唆に富んでいます。その一方で、『映像学』の編集後記でも再三お願いをしているのですが、基本的な投稿規定を守らない論文が少なくなく、なかには日本語として成立しない、いうならば「査読に値しない論文」も散見されます。厳しい書き方になりますが、機関誌編集委員会は、あくまで『映像学』の掲載に値する投稿論文を精査する組織であり、「論文指導」をする事は行なっておりません。論文を投稿する際には、論文の読み直しと信頼する研究者に講評を依頼するなどの段階を踏んでからの投稿をお願いします。また、査読コメントに対する感情的な応答は、たとえそれが正当なものであったとしても、ピア・レビューに基づく査読制度の意義を損ない、有意義な議論の発展をかねて萎縮させてしまうリスクもあり、研究者として節度ある態度で臨んでいただきたいと思います。

機関誌編集委員会では、査読依頼、論文査読、評価決定、全体校正という通常の業務以外にも、投稿者と査読者両方の負担をできるだけ軽減すべく、投稿論文に対する4段階の評価（A～D）のコメントの見直し、査読依頼時のメール文面の検討、投稿書評の取り扱い、外部査読者に対する謝金の検討、再査読者の人選規定、投稿者による異議申し立て制度導入の検討などの問題について議論を重ねてまいりました。

最後になりますが、これからも『映像学』の発展のために皆様のご協力をよろしくお願いいたします。

（しむら みよこ／機関誌編集委員長、日本大学）

映像テキスト研究会

藤井 仁子

映像テキスト分析研究会では、去る9月26日に2023年度（通算第23回）研究発表会を早稲田大学にて開催いたしました。発表者は一之瀬ひろる会員（東京大学大学院総合文化研究科博士後期課程）、題目は『リトアニアへの旅の追憶』におけるイメージの曖昧さでした。学期始めの平日開催だったにもかかわらず、発表後には参加者のあいだでいつものように活発な議論が展開されました。以下は一之瀬会員ご自身によるその報告です。

＊

ジョナス・メカスの『リトアニアへの旅の追憶』は、1971年夏にメカスが27年ぶりに故郷リトアニアを訪れた際に撮影された映像を中心にまとめられたメカスの長編映画作品である。この作品はメカスの「日記、ノート＆スケッチ」シリーズの1作品で、作家自身が撮影した映像の断片と語りで構成されている。発表者は最初に、この作品の重要な場面であるリトアニアの家族との再会を映す映像の多くで状況説明が極端に少なく、さらに露出のばらつきや揺れ動くカメラや画面の暗さのせいで、そこに映されている対象を認識することが困難であるという点から、メカスがなぜこのような撮影方法を選択したのかに着目した。

まず、72年上映後のトークでメカスが「不完全」な映像のなかにこそ真実があらわれると述べていたことや、本作は視覚要素（映像）と聴覚要素（語り）がしばしば対立的な関係を示し、71年のリトアニアの映像に合わせて「伝えるべき実態を持ち合わせていない」と語るメカスの語りが、一連の出来事がイメージとしての虚構性を持つ可能性を匂わせリトアニアの社会的実態を映し出すイメージの成立を保留にしていること、などを手がかりに、客観的な情報としてはほとんど役に立たないながらも、メカスの戦禍から逃れた過去や難民としての生活という歴史的な文脈と参照枠が避け難く与えられている、本作の映像のもつ意味を検討する必要があると考えた。

そこで次に、そもそもメカスはなぜ27年の空白を経て、当時ソ連体制下であったリトアニアに帰国することができたのか、メカスが訪れた71年の、さらに遡ってメカスの青年期のリトアニアがどのような状況におかれていたかに目を向けた。第二次世界大戦前後のリトアニアはソ連とナチスというヨーロッパの近代史上最も残虐な二つの体制から交互に侵略・支配を受け未曾有の混乱に遭っていた。さらに戦後においても一般市民がソ連によるテロルの犠牲になったという。こうしたことから、本作に映されている71年夏のリトアニアでも、市民の暮らしや政治状況に仔細に触れることを控える必要があったことが推測された。

つづいて、本作は個々のショットに映される対象が認識しがたいだけでなく、ショットの連結によるナラティブの構築という性質が極めて弱いという点に注目し、ローラ・マルヴィの「遅延された映画」の概念をひとつの手がかりとしながら、本作の構造は、観客に映画の中心を追うことから逸れていく特有の鑑賞経験をもたらすと考えた。

発表後の質疑応答では、背景に影を落とすリトアニアの社会状況が本作のあり方にどのような影響を与えたのか、という点から有益な指摘を多くいただいた。発表と質疑応答によって、発表者の考えが整理されていく貴重な時間となった。メカス作品をたんに反体制という立場から解放する視点を導入できるよう、引き続き論文執筆に取り組んでいきたい。

（ふじい じんし／映像テキスト研究会代表、早稲田大学）

映画文献資料研究会

西村 安弘

2023年9月9日(土) 15時～16時30分、東京工芸大学芸術学部1号館1206教室にて、第54回映画文献資料研究会(東京工芸大学芸術学部映像学科との共催)を下記のように開催した。

『ドキュメンタリー映画監督・片山明彦の足跡 ～「片山明彦資料集」の編集と新たな探求』

発表者：宮下啓子(『活動倶楽部』世話人)

発表概要：発表者の宮下啓子氏は、1998年8月創設の会員制映画鑑賞サークル『活動倶楽部』の世話人で、片山明彦が2000年9月に一般会員として入会してからの知古である。戦前の日活多摩川撮影所の名子役として知られる片山明彦(本名：鹿兒島輝彦)は、1926年11月11日京都で、俳優・監督の島耕二と元女優の大谷良子の元に生まれた。田坂具隆の『真実一路』(1937)で映画デビューした後、内田吐夢の『限りなき前進』(1937)、田坂の『路傍の石』(1938)、島耕作の『風の又三郎』(1940)などに出演した。芸名の「片山」は、父の再婚相手の旧姓による。

戦後は、フリーで大映、東宝、新東宝、東映の各社に出演を続け、『素浪人罷り通る』(1947)、『われ幻の魚を見たり』(1950)、『下郎の首』(1955)の監督・伊藤大輔に師事した。71年末の大映倒産とともに、俳優を引退。杉狂児の息子である杉義一・幸彦兄弟に誘われ、「劇団丘」の設立に参加、劇団員を起用した映画製作を目指した。1970年頃は、地方にUHFの開局が続いた時期に当たり、群馬テレビの開局記念番組(1971年4月16日)で監督デビューを果たした。千葉県広報映画シリーズ『70年代の千葉県』を始め、自治体や公益団体などから委託されたものを中心に、百数十本の記録映画を手掛けた。

『活動倶楽部』では2001年より、片山明彦ゆかりの作品の上映会を数回行ったのに併せて、パンフレットへの寄稿、トークショー、インタビュー取材などを実現させた。2014年11月16日、片山明彦が享年88歳で逝去。翌2015年3月29日に第201回上映会として「追悼上映 名優片山明彦逝く」を開催した。『活動倶楽部』の有志3名(宮下啓子、山口博哉、柳下美恵)が、2015年3月～2022年11月(7年8ヶ月)の間に、片山の遺品を基に、ご遺族及び関係者の協力を得て、「本編」と「別冊資料編」の2部からなる私家版『片山明彦資料集』を完成させた。「本編」と「別冊資料編」の内容は、以下の通り。「本編」：第1章 片山明彦ライフヒストリー(自伝及びアルバムを収録)、第2章 片山明彦の映画人生(幼少期から晩年まで、映画俳優～劇団～記録映画監督)、第3章 鹿兒島家の人々(近親者へのインタビュー)、第4章 片山明彦論、第5章 片山明彦フィルモグラフィ(一覧表)、第6章 片山明彦所蔵品。「別冊資料編」：資料1 片山明彦執筆台本『西川正太の青春』、資料2 片山明彦フィルモグラフィ(作品ごとの詳細情報)、資料3 片山明彦蔵書リスト。

資料集の完成後、宮下は片山明彦の監督した記録映画の調査を開始した。現在までの調査では、1971年から2000年までの間に、57本の監督作品があることを確認した。1970～80年代の高度経済成長期らしい行政テーマの作品が並ぶが、片山が好んだのは「自然と人間の暮らし」だった。の中で、生前の片山が「これは、まあまあできたね」と語っていた『父と子の海』(1974・29分・企画：千葉県)が、千葉県文書館に所蔵されていたので、本発表に併せて参考上映した。やはり同館所蔵の『海に生きる一海の後継者一』(1973)と共通する、「伝統を継承する漁師の父子」がテーマである。記録映画の親子関係に、島と片山の親子関係が投影されていたようにも見える。カメラマンの馬場良英氏によれば、登場人物の視線を合わせること

を疎かにしない劇映画に準じる演出スタイルだった。

映画人・片山明彦の人物史から、TV放映用の記録映画という未踏の映画史研究の道へと分け入り、記録映画の保存・発掘の重要性を再確認した。

2023年10月28日(土) 15時～17時、東京工芸大学芸術学部1号館ゼミ7室にて、第55回映画文献資料研究会を下記のように開催した。

『ネオレアリズモ再考 ベルクソニズムと現象学』

発表者：西村安弘(東京工芸大学)

発表内容：ネオレアリズモ映画において、アンドレ・バザンとジル・ドゥルーズの理論は接続できるのか? 「現実にはひとつの全体性」を認めるアメディ・エイフルを参照しながら、バザンは既存の自然主義や真実主義が意識のあり方よりも主題の選択に関わっていたのに対し、ネオレアリズモが「全体意識による現実の全体描写」だと説明する。「それ(ネオレアリズモ)は現象学である」と躊躇なく認めるバザンは、しかしながら、『ウンベルト・D』(1952)が「『持続』の映画」だとも断定する。バザンのネオレアリズモ論の中では、現象学とベルクソン哲学は対立するものではなく、二つの極として共鳴し合っている。その一方、ベルクソン哲学とパースの記号論に依拠するドゥルーズは、イマージュの分類学の試みの中で、運動イマージュと時間イマージュを弁別し、ネオレアリズモを時間イマージュの代表と見なす。運動イマージュは知覚イマージュ、情動[＝感情]イマージュ、行動イマージュに三分されるが、知覚イマージュの分析過程の中で、ベルクソン哲学と現象学とを対比し、「自然的知覚にある特権を与えている」という理由から、後者の方法は斥けられてしまう。

20世紀のフランスの思想史を俯瞰すると、ベルクソニズムと現象学は、長年のライヴァル関係にあったように見える。戦前派のベルクソンに対し、実存主義のジャン＝ポール・サルトル及び知覚の現象学のモーリス・メルロ＝ポンティが対峙した。ところが構造主義のクロード・レヴィ＝ストロースがサルトルに反対し、マルティン・ハイデッガーの現象学的解体から脱構築の概念を創出したジャック・デリダが、レヴィ＝ストロースのルソー主義を更に批判した。ドゥルーズ(及びフェリックス・ガタリ)にとって、デカルト、カント、フッサールの系列は、自我(エゴ)、主体または意識を出発点(アルキメデスの点)として演繹的・推論的に体系を積み上げようと試みる主観主義、自我中心主義の哲学であるの対して、スピノザと『物質と記憶』(1896)以後のベルクソンの系列は、それらが生成されるもの(出発点でも到達点でもなく、作用され作用するネットワークの中継点)として直観される哲学であろう。ところが、岡田温司の『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』(2022)は、図像学的方法に頼りながら、アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグに通じるという「メディウム・スペシフィックの理念」を導入し、バザンとドゥルーズに共通する「解釈の参照枠」になっていると主張することで、二人の映画理論の接続を試みた。

岡田の『ネオレアリズモ イタリアの戦後と映画』は、①「ネオレアリズモとは何か」、②「ファシズム、レジスタンス」、③「ヴァチカンとカトリシズム」、④「ロケーション、あるいは風景と人間」、⑤「子供のまなざし」、⑥「イタリア式コメディ」の6章で構成されている。岡田の説明によれば、図像学的方法に依拠しながら、ネオレアリズモを「作家主義やアート映画の枠組み」から解き放ち、「複数形のネオレアリズミ」と捉えようとする試みであるという。美術史研究の分野では、「メディウム・スペシフィック」の概念が当たり前過ぎて、わざわざ説明する必要もないのだろうか。同書の中で「メディウム・ス

ペシフィック」の積極的な定義付けは確認されないし、巻末の参考文献に、欧文・邦文を問わず、グリーンバーグの著作は一本も挙げられていない。辛うじてバザンと対照しながら、「絵画というメディアムにとって本質的なものは何かという問いを立て、その答えをジャクソン・ポロックらの抽象表現主義のなかに求め」、「平面性」に絵画の核心があるとする」という、美術史的な見解に言及しているだけである。つまり、遠近法は絵画のメディアムにとって本質でなく、抽象絵画の平面性にそれが現れているという見方である。

「メディア・スペシフィック」とは何か。改めてその意味を確認するために、日本独自に編纂された『グリーンバーグ批評選集』(2006)を繙いてみると、「メディアム・スペシフィック」の具体的使用例は見当たらない。この用語の代わりに、グリーンバーグが盛んに議論しているのが、モダニズムである。モダニズムの本質とは、「ある規律そのものを批判するために—それを破壊するためにではなく、その権能の及ぶ領域内で、それより強固に確立するために—その規律に独自の方法を用いること」である。その意味で、「批判の方法それ自体を批判した最初の人物」であるカントが、「最初の真のモダニスト」と名指しされる。肝心の芸術分野におけるモダニズムの概念の発生は、フランスの自然主義文学と印象主義絵画とされるが、「現象としてのモダニズムの到来」は、フローベールではなくモネによってもたらされた。「芸術の純粋性は、特定の芸術におけるメディアムの限界を受け入れる、それも進んで受け入れることにあり」とされ、モダニズムの芸術において、「各々の芸術の機能にとって独自のまた固有の領域は、その芸術のメディアム(ママ)の本性に独自なもののみと一致する」ことになる。

ところが岡田はバザンを「モダニストにしてフォーマリスト」であると断定しながら、その根拠については詳述していない。モンタージュという規律を批判したという意味では、バザンをモダニストと呼ぶことができるかも知れないが、フォーマリストについて十分に説明されていない。そこで再びグリーンバーグを参照すると、「フォーマリズム」の必要性(1971)と題された批評の中で、モダニズムと(形式主義とも構成主義とも訳せる)「フォーマリズム」の関係についての記述に遭遇する。「芸術におけるモダニズムは、(中略)今までのところ、その「フォーマリズム」と盛衰をともにしてきたことには変わりはない。モダニズムの芸術が、「フォーマリズム」と同じ意味だということではない」としながら、「モダニズムが、これまで百年間の最高の芸術にとってそうあり続けてきたように、我々の時代の最高の芸術にとっても依然として必須条件だとすれば、「フォーマリズム」もまた明らかに依然として必須条件なのであり、このことがモダニズムと「フォーマリズム」のどちらをも、唯一かつ十分に正当化している。」と結論される。主に絵画と彫刻を念頭に置いたグリーンバーグは、モダニズムと「フォーマリズム」が同じ概念ではないものとしつつ、現代芸術を代表する傾向として両者を評価する。

更に「モダニズムの絵画」(1965)を参照すると、モダニズムとメディアムに関するグリーンバーグの立場が見えてくる。「リアリズム的でイリュージョニズム的な芸術は、技巧を隠蔽するために技巧を持ちいてメディアムを隠してきた。モダニズムは、技巧を用いて芸術に注意を向けさせたのである。」ありていに言えば、遠近法に代表される伝統的な絵画が、「平面的な表面、支持体の形体、顔料の特性」といった「メディアムを構成している諸々の制限」がなるべく目立たないようにように構成されていたが、抽象絵画を始めとするモダニズム絵画は、こうしたメディアムの特性medium specificityを前景化する、という見解である。つまり、各々の芸術の素材＝メディアムには、本質的な特性と付帯的な属性があり、ある芸術作品において後者よりも前者がより発揮されている時に、より純粋な芸術と見なすのである。

ところが興味深いことに、グリーンバーグのモダニズム論を参照しつつ、映画史におけるバザンの理論を位置付けた映画書が既に存在している。デイヴィッド・ボードウェルの『映画様式の歴史について』(1997)である。ボードウェルは「独自の芸術である映画作品の出現を跡付ける物語」を、「映画様式の歴史的研究の出発点」である「基礎的な物語」と呼ぶ。「技術的な進歩の年代記」でもある「基礎的な物語」は、「映画的な様式が出来事を記録する映画カメラの能力を放棄することで発達した」と捉え、「誕生＝成熟＝衰弱」といった生物の発達段階に擬えつつ、「芸術の中において国民精神が自己表現する」と考える。ポール・ローサの『今日までの映画』(1930)がこの「基礎的な物語」の典型を示す。

「基礎的な物語」の形成には、トーキーの到来によって表面化したサイレント映画の危機や、映画ジャーナリズムの形成、シネクラブや映画アーカイヴでの「レパートリー(番組編成)」などが関与した。「基礎的な物語」は、時代区分と各国映画史を組み合わせ、「規範」となる代表作を選出することで、映画史の「標準版」を用意する。ロベール・ブラジラクとモーリス・バルデシュの『映画史』(1935)は、こうした「標準版」の雛型と見なされ、それを一般化して広めたのが、戦後に刊行されたジョルジュ・サドゥールの『世界映画史』(1949)及び『世界映画全史』(1948～1954、1975)に他ならない。

ボードウェルによれば、大衆的な娯楽である映画の発達は、伝統的な芸術のモダニズムの歴史と平行している。そして映画が伝統的な造形芸術(建築、彫刻、絵画)とリズム芸術(音楽、詩、舞踏)を総合する新しい芸術だと主張したリッチョット・カニュードの「第七芸術宣言」(1911)に、映画におけるモダニズムの理念を集約させる。この第七芸術を擁護・定義した「標準版」の歴史に対し、「標準版」を批判的に統合するバザンのリアリズム映画理論は、「弁証法的なプログラム」と名付けられる。ボードウェルの意見では、サドゥールもバザンも、目的論的な映画史観の持ち主であり、しかもバザンは唯物史観のサドゥール以上に、ヘーゲリアン(ヘーゲル主義者)である。

バザンを「モダニストにしてフォーマリスト」と形容する岡田とは対照的に、ボードウェルは戦前に開花したモダニズムと1960年代に復活したモダニズムの狭間に、トーキー映画の到来によってリアリズムへと先祖帰りした映画の新しい理論を創出したバザンを位置付ける。1960年代以降の新しい波は「モダニズムへの回帰」であり、この時期を代表するノエル・バーチの理論が「対抗的プログラム」と呼ばれる。このモダニズムの回帰を説明するために参照されるのが、グリーンバーグによって展開された「芸術作品はそのメディアムの素材と構造を知ること余儀なくされる」という主張だった。ボードウェルの見解では、「バザンは映画をモダニズムの成功物語の埒外に置いた」のである。

「不純な映画のために一脚色の擁護」には、バザンが自らの映画批評の方法論について端的に説明している個所がある。バザンによれば、人が住めなければならぬ建築と並んで、必要最低限の観客を前提とする映画は、機能的な芸術である。従って「映画に関して、実存は本質に先立つ」ので、「批評家は映画の実存から出発すべき」とされる。批評家は映画の本質を定義するイデア論を対象となる映画作品に演繹するのではなく、個別の映画作品の分析を通して映画の本質について考察するべきだという、帰納法的な考えである。「実存は本質に先立つ」という命題が、ハイデッガーの存在論的差異(存在者と存在の差異)を自己流に解釈したサルトルの『実存主義とは何か』(1946)からの引用であり、これに対してハイデッガーが『ヒューマニズムについて』(1947)の中で、サルトルの誤解だと指摘したことは、改めて説明するまでもないだろう。

岡田のバザン解釈について、以下の三つの問いが浮かび上がってくる。

- ①「純粋映画」は「完全映画」と同一の概念か？
- ②「禁じられたモンタージュ」は、全称否定命題か？
- ③「完全映画の神話」は、サドゥールの目的論的映画史観と対立するか？

①「純粋映画」は「完全映画」と同一の概念か？

岡田によると、バザンは「純粋映画」あるいは映画のゼロ度としての「完全映画」というユートピアを志向しているとされる。まず「純粋映画 *cinéma pur*」という用語が、歴史的にドイツの「絶対映画 *Absolute film*」と並んで、フランスの前衛映画のジャンルを指したことに、注意しなければならない。1920年代のヨーロッパで開花した前衛映画は、再現的＝叙述的であるドミナントな映画に対し、映画を形態やリズムの形式に還元しようとする傾向にあった。「純粋映画」の代表作であるアンリ・ショメットの『純粋映画の五分間』（1926）では、幾何学的な被写体を選択する方法が取られたが、ヴァルター・ルットマンの『作品』シリーズ（1921～1925）のような「絶対映画」は、被写体を介さない抽象アニメーションとなった。「絶対映画」にも「純粋映画」にも、叙述性が欠けているが、後者には再現性も欠落している。

ジガ・ヴェルトフのキノ・ブラウダ『これがロシアだ（カメラを持った男）』（1929）は、叙述性を欠いたドキュメンタリー映画であり、アメデ・エイフルの「現象学とネオレアリズモ」では、ネオレアリズモに先行するリアリズム映画として言及された。エイフルによれば、「この映画は現実の出来事の映画のコミュニケーションの実験」であり、「中間字幕、ストーリー、演技の助けを借りことなく、演劇と文学の言語とは絶対的な分離に基く真に国際的な言語を創造することを目的とした実験映画」である。映画の再現性と叙述性は、ロシアの記号学者ユーリ・ロトマンの概念に従えば、アイコンの記号とコンヴェンショナルな記号の弁証法的関係と捉えられるだろう。

こうした映画史の経緯を知悉しながら、バザンが『自転車泥棒』を敢えて「純粋映画」と呼んだのは、ドミナントな劇映画から映画にとって本質的ではないと思われる文学（シナリオ）や演劇（演技）などの不純な要素をマイナスして行き、最後に残った「映画そのもの」である、といった意味合いだろう。この意味において、岡田がロラン・バルトの『零度のエクリチュール』（1953）を援用し、『ウンベルト・D』を「映画のゼロ度」と称するのは納得できる。しかし、「完全映画の神話」で論じられた「完全映画 *cinéma total*」とは、サイレントからトーキーへ、モノクロからカラーへ、2 Dから3 Dへと、映画というメディアムがその属性を拡充しながら現実へと「漸近」という考えである。「完全映画」が神話だというのは、具体的な映画が現実そのものと一致することがないことを意味している。ルドルフ・アルンハイムの部分的イリュージョン説で、映画が「完全映画」＝完全なイリュージョンではないことを、映画が芸術になり得る根拠としたのは、正反対である。

バザンには、小説を映画化した所謂「文芸映画」を論じた「不純な映画のために 脚色の擁護」もある。エクリチュールの零度としての「純粋映画」を称賛し、「不純映画」を擁護するのは、一見したところ矛盾したように見える。バザンによれば、1938年頃までのモノクロ映画において、技術的進歩（オルソクロマティック・フィルムからパンクロ・フィルムへ、サイレントからトーキーへ）が表現方法（クロス・アップ、モンタージュ、並行モンタージュ、加速度的モンタージュ、省略法、ズーム）を充実させて来た。ところが、その後の10年乃至15年の間に、映画はこうした技術的進歩を主題化させる術を使い果たし、カラーや立体といった新しい技術的革新が形式の優位を取り

戻すまで、内容と形式の関係が逆転したのだという。「形式と内容の弁証法」が、映画を進歩させたのであるから、「文芸映画」＝「不純映画」を一概に否定することはできない。「純粋映画」と「不純映画」とは、弁証法的な関係にあり、「完全映画」は、映画の進む目的地に置かれるだろう。

歴史的な「純粋映画」とエクリチュール0度の「純粋映画」

		コンヴェンショナルな記号		
		叙述性(－)	0度	叙述性(＋)
イ コ ン 的 記 号	0度（抽象）	絶対映画		
		純粋映画		
	再現性（具象）	キノ・ブラウダ 『カメラを持った男』	エクリチュール0度 の純粋映画 ネオレアリズモ 『自転車泥棒』	不純映画 (文芸映画)

②「禁じられたモンタージュ」は、全称否定命題か

「よく知られているようにモンタージュに否定的なバザンが、いわゆる長回し（ワンシーン・ワンカット）とパンフォーカス（深い被写界深度）を好んだのも、ある意味では必然の帰結であった。これらの手法をネオレアリズモは、オーソン・ウェルズやウィリアム・ワイラーから受け継いでさらに発展させ、「映画に現実の曖昧さが持つ意味を取り戻させた。」

岡田のこの記述は、ナチス・ドイツの占領下にあったフランスと同様、第2次世界大戦中のイタリアで、アメリカ映画の新作公開が滞っていた事実を完全に無視しているだけでなく、バザンがこうした誤った見解を主張していたようにミスリードするものである。同時代のアメリカ映画とネオレアリズモの関係について、バザンは二つの評論の中で、以下のように述べている。

「イタリアのネオレアリズモは、あらゆる表現主義的要素の放棄と、とりわけモンタージュによる効果の完全な不在によって、それまでの映画のリアリズムの形態に異議を申し立てている。ウェルズにおいてと同様、そしてウェルズとのスタイル上の対立にもかかわらず、ネオレアリズモもまた、映画に現実の曖昧さがもつ意味を取り戻させようとしているのである。」

『「戦火のなかた」でのロッセリーニのスタイルと『市民ケーン』でのオーソン・ウェルズのスタイルを、私がほとんど同じ表現によって特徴づけようとしていることに気づいていただけるだろう。つまり、技術的には正反対の方法をとりながら、両者とも現実を重視する「デクパーージュ」に行き着いているのである。オーソン・ウェルズの画面の深さはロッセリーニのリアリズムの立場に相当する。」

ヴィスコンティの『郵便配達は二度ベルを鳴らす』（1941）が、ジェイムズ・ケインのハード・ボイルド同名小説を原作にしているように、ネオレアリズモがアメリカ映画の影響を受けなかったとは言えないが、バザンはネオレアリズモとウェルズの様式（パン・フォーカス）とを対立的に捉えていた。同様に、バザンはモンタージュを全面的に否定していた訳でもない。

最初期の「写真的映像の存在論」の文末で、バザンは「一方で、映画は一つの言語である。」と記していた。映画の叙述性、つまりロトマンのコンヴェンショナルな記号としての性格については、「映画言語の進化」で詳細に論じられている。バザンは一般的なモンタージュが「個々の映像に客観的に含まれていない意味を創造することであり、その意味とは映像と映像の関係だけから生じる」と定義しながら、「目に見えない」あるいは「中立的な」デクパーージュを構成しないモンタージュとして、①グリフィスの「並行モンタージュ」、②ガンスの「加速モンタージュ」（つまりフラッシュ）、③エイゼンシュテインの「アトラクションのモンタージュ」を取り上げた。しかしながら、モンタージュを映画芸術の本質と見る立場に反して、カメラが一度に全体を

捉えることができないため、止むを得ず豊富な現実を切り捨てているのだという、モンタージュをネガティブに捉える立場もあった。ここで、ロバート・フラハティの『極北の怪異』(1922)におけるアザラシ狩りの場面が言及される。「アザラシ狩りをするナマークを前にしたフラハティにとって重要なのは、ナマークとアザラシのあいだの関係であり、じっと待つ時間の実際の長さである。モンタージュによって時間経過を暗示することはできるだろうが、フラハティは、私たちに、ナマークが待っている様子をひたすら示すのみである。狩りの待ち時間は映像の実質そのものとなり、その真の目的となる。」この「待ち時間」とは、砂糖が水に溶けるのを待っているベルクソンの「持続」の概念と同じであろう。

アザラシ狩りの場面がワン・ショットで撮られていると記述したバザンに対し、ボードウェルは映画館でしか映画作品を見られなかったバザンの環境に留意しながらも、アザラシの巨体が氷上に引き上げられる場面で、カット替わりがあると指摘した。ボードウェルによれば、バザンには自説に合致しない場面を無視する傾向があるという。確かにここでは、ナマークとアザラシの呼吸穴とを同時に捉えた複数のフル・ショットが、ジャンプ・カットで繋がれている。しかしながら、バザンの主張が「時間の具体的現実」ではなく、アザラシを待つ時間＝持続を捉えるために、ナマークと呼吸穴の各々のクロス・アップをカット・バックすることなく、両者をワン・ショットで収めていることを意味するのであれば、ボードウェルの批判は当たらないことになるだろう。

行動イマージュの5つの法則を列挙したドゥルーズは、モンタージュ対非モンタージュ(プラン＝セカンズやディープ・フォーカス)といった二項対立ではなく、「収束交替モンタージュ」に反して、「バザンの法則」または「禁じられたモンタージュ」の法則が成立すると考える。AとBの二つの行為(アクション)が関連しないまま、 $A \Rightarrow B \Rightarrow A$ と編集されるカット・バックが「並行交替モンタージュ」である。グリフィスの「最後の瞬間の救出」に相当する「収束交替モンタージュ」とは、初めに空間的に離れた場所にいたAとBの距離が、行為(アクション)と連動しながら、 $A \Rightarrow B \Rightarrow A$ と編集されて縮まり、最終的にはAとBが同一地点にいるクロス・カッティングである。(カット・バックの集合は、クロス・カッティングを内包する。)そして、「バザンの法則」は、以下のように説明される。

「共同してひとつの効果を生産しようとする二つの独立した行動がひとつのモンタージュの管轄に入る場合、その生産された効果のなかに必然的にひとつの瞬間が存在する。その瞬間には、二つの項が、面と向かって立ち向かい、それ以上切り詰められない同時性のなかで把握されなければならない、その際モンタージュにもショット＝リヴァース・ショットにも頼ることができない。」

「映像言語の進化」のバザンは、「目に見えない」デクパージュから逸脱する「並行モンタージュ」、「加速モンタージュ」、「アトラクションのモンタージュ」にも一定の評価を与えながら、1939年以降のワイラーやウェルズの非モンタージュ的技法の際立つ映画の中でも、「モンタージュに新たな意味を与える」ことを否定しない。つまり、「禁じられたモンタージュ」は、モンタージュの全称否定命題ではなく、特称否定命題である。

行動イマージュの5つの法則

第一の法則	並行交替モンタージュ
第二の法則	収束交替モンタージュ
第三の法則	バザンの法則、「禁じられたモンタージュ」の法則
第四の法則	シチュエーションから行動への移行は、いくつもの闘争＝二元性どうしの入れ子を伴っている
第五の法則	包括者と主人公のあいだには、つまり環境とそれを変更するにいたるふるまいとのあいだには、つまりシチュエーションと行動とのあいだには、必然的に大きな隔たりが存在し、この大きな隔たりは、映画作品の進展に沿って断片的にのみ埋め合わされることができる

③「完全映画の神話」は、サドゥールの目的論的映画史観と対立するか？

ボードウェルが指摘したように、サドゥールもバザンも目的論的映画史観において共通する。その一方で、マルクス主義のサドゥールとカトリックのバザンが、政治的・宗教的立場に置いて対立するのは論を待たない。従って、「バザンのリアリズム観は、言うまでもなく社会主義リアリズムへのアンチテーゼとしての役割を果たす。」という岡田の主張は、バザンがネオレアリズムを階級闘争とは異なった視点から捉えたという意味では、正しい。しかしながら、「フランスでは、浩瀚な『世界映画史』を著したジョルジュ・サドゥールがバザンの対極にいる。」と断定してしまうと、二人の目的論的映画史観の共通性が隠れてしまうだろう。

『シネマ1』と『シネマ2』の研究が、映画史ではなく、分類学であり、イマージュの記号の分類の試みだというドゥルーズの説明に、戸惑う読者は多いことだろう。ドゥルーズに対するボードウェルの批判も、『シネマ』2巻が「標準版」の映画史記述の枠組みに収まって見えることにあった。詳細に論じる余裕はないが、唯一の自己原因である神＝実体を出発点とするスピノザ主義を受け継ぐドゥルーズの立場では、特定の原因や目的を設定するような目的論的映画史観は忌避されるべきものでなければならない。

哲学の立場からドゥルーズの内在の概念について研究をした近藤和敬によると、『シネマ1』は「スピノザに由来する「内在平面」という語を、ベルクソンの哲学、とくに「イマージュ」を中心とする『物質と記憶』の哲学になじませる作業」であり、『シネマ2』は「記憶イマージュ」を媒介することでお互いに結びついている「時間イマージュと脳の関係」である。『シネマ』2巻における運動イマージュ(知覚イマージュから、情動イマージュ、行動イマージュへ)から時間イマージュへと推移する論理的考察の序列が、結果的に映画史の「標準版」の枠組みと一致しているだけで、映画イマージュの歴史が時間イマージュという目的へ向かって進むと考えている訳ではない。ドゥルーズはヘーゲルに対する嫌悪を率直に語っている。

「なによりも嫌いだっただのはヘーゲル哲学と弁証法だった。カント論はちょっと違うね。あの本はけっこう気に入っているんだ。わざわざ敵について書いた本だからね。敵はどんなふうに機能しているのか、理性の法廷とか能力の節度ある使用法、私たちに立法者の資格を与えるだけになおさら偽善に満ちたものになる節度など、敵の歯車はどのようにかみあっているのか、そのところを明らかにしようと思ったわけだ。」

ここで仮想敵としてカントの名前が挙がっているのは、ドゥルーズが『カントの批判哲学』(1963)を出版しているからだが、『シネマ』2巻をカント批判の試みとして読解すると、ドゥルーズのイマージュ論には、バザンよりも深淵な問いが横たわっている。『物質と記憶』の結論部で、ベルクソンは「カントの観念論に即して言えば、感性から悟性へと移るその移行のなかに、その暗礁は潜んでいる。」と指摘した。カントは主著『純粹理性批判』の初版(1781)の中で、「ア・プリオリな綜合の能力」、例えば正13角形を見たことがなくとも、正13角形概念から作図が可能であるようなイメージ形成力を産出する構想力 produktive Einbildungskraftとして論じた。この初版に対する無理解な書評に憤慨し、カントは同書の入門篇とも称すべき『プロレゴメナ』(1781)の出版を経た後、前著の第二版(1788)を発表するに至る。ところが、この改訂版では、構想力に関わる記述を含む「純粹悟性概念の演繹」が全面的に書き直され、産出的構想力とは別に、「対象が現前していなくともこの直観を表象する能力」、つまり記憶からイメージを形成する再生的構想力 reproduktive Einbildungskraftについて説明した。ドゥルーズの『カントの批判哲学』に従うと、受動的な能力である感性と能動的な能力である悟性＝知性及び理性の間に、やはり能動的な能力である構想力が位置する。ドイツ語の構想力 Einbildungskraftがフランス語の想像力 imaginationに相当する用語であることに留意すると、両者を広義での「イ

メージ形成力」と捉え直すことができるだろう。ベルクソンの指摘する「暗礁」が、構想力＝想像力に関するカントの解釈の変更であるならば、『物質と記憶』のイメージ論は、この「イメージ形成力」批判に対する一つの回答の試みだったとも言えるだろう。

グリーンバーグのメディウム・スペシフィックの理念が、アンドリューの映画理論やボードウェルの映画史の研究におけるバザンの理解から乖離していることは、既に見てきた通りである。しかしながら、岡田の主張によると、ドゥルーズもメディウム・スペシフィックを援用することでバザンと繋がり、バザンの「事実イメージ」をドゥルーズが「光学的イメージ」または「光記号」と「音記号」として読み替えたという。そこで、バザンの「事実イメージ」とドゥルーズの「光学的イメージ」または「光記号」と「音記号」の概念について確認してみよう。

「映画におけるリアリズムと解放時のイタリア派」のバザンは、グリフィスに始まる古典的デクパージュと『戦火のかなた』（1948）を対比する。バザンによると、映画言語の基本である古典的デクパージュとは、「現実を連続したショットに分解するもので、出来事についての論理的または主観的な視点を繋げたもの」に他ならない。例えば、独房にいる死刑囚が執行人を待ち構え、ドアを見詰めている時に、古典的デクパージュはゆっくり回るドアノブをクロース・アップで捉えられるだろう。死刑囚の心理によって正当化されるこの古典的デクパージュは、切れ目のない現実を分解することで、現実を抽象化を導入するものだった。

ドアノブのクロース・アップは、カメラによって予め意味を付与された記号に過ぎない。従って現実を分解する抽象化とは、一般的には監督の演出意図と説明されることだろう。「ゆっくり回るドアノブ」のクロース・アップ（表意体）が、「執行人が到着し、死刑が執行される」という命題（解釈項）を意味する関係は、パースの命題記号に分類されるが、死刑囚の主観と不可分になっている限りにおいて、ドゥルーズによって知覚イメージと呼ばれるだろう。

ところが、『戦火のかなた』における映画の物語の単位は、バザンによると、現実を分析する抽象的な視点である「ショット」ではなく、「事実fait」である。ありのままの現実の断片である「事実」は複雑で多義的なものであり、我々観客の精神がある「事実」を他の「事実」と相互に関係付けて行くことで、事実の「意味」が事後的に引き出される。この物語の単位ではあるものの、単独では意味を持つ以前の断片でしかない「事実」は、バザンによって「事実イメージimage-fait」と言い直される。「事実イメージ」の本質は、脱中心的な特性にあり、この特性こそが物語を構成するのだという。

古典的デクパージュで物語を構成する単位がショットであるのに対し、『戦火のかなた』の単位が「事実イメージ」であるというバザンの主張は、必ずしも明確ではないかも知れない。「ゆっくり回るドアノブ」が命題記号として機能するのは異なり、「事実イメージ」が事後的に物語を構成した後でしか「意味」を持たないということは、出発点においては表意体と対象の関係の二次性である指標記号と見なされるということである。

しかし、『シネマ2』のドゥルーズは、ネオレアリズモを「社会的な内容」から定義した人々（マルクス主義者）と、「美学的・形式的指標」の必要性を唱えたバザンとを対比し、後者が前者よりも豊かなテーゼであることを認めながら、両者が形式的あるいは物質的な「より現実的な現実plus de réalité」を生み出したと批判した。映画のイメージの背後に、もう一つの実体的な現実の存在を定立することになるからである。ところが、ネオレアリズモの問題は、ドゥルーズにとって、「心的なもの」の水準、思考に関わるものである。「心的なもの」はパースの「三次性」に対応するものとされ、「心的イメージ」は、「関係、つまり知的心情や象徴的行為を対象としたイメージ」（関係イメージ）とも呼ばれる。

ベルクソンは運動を、形質の表象である質的運動、形相あるいは本性の表象である進化的運動、行為の表象である外延的運動の3つに分類し、各々を言語学における形容詞、実体詞（名詞）、動詞と類比した。このベルクソンの議論を運動イメージに敷衍したドゥルーズは、質的運動を情動イメージ、進化的運動を知覚イメージ、外延的運動を行動イメージに割り当て、情動イメージをパースの「一次」、行動イメージを「二次」と区別した後、第三の種類のイメージ、すなわち心的なイメージ＝関係イメージを「三次性」と呼んだ。情動と行動の中間状態を「欲動イメージ」、行動と関係の中間状態を「反映イメージ」と細分化しながら、他のイメージの中に延長される知覚イメージが、パースの記号論にはない「零次性」とされる。

ドゥルーズの「心的イメージ」は、心身二元論における具体的イメージと対比されるものではない。それは「知覚の外に固有の仕方では存在する対象を、思考の対象としているイメージimage qui prend pour objets de pensée」である。そして、心的イメージの構成記号である「光記号」と「音記号」とは、「感覚—運動系の諸紐帯を断ち切り、諸関係をはみ出し、もはや運動の用語では表現されえず、直接的に時間にかかっているイメージ」である。

その一方、ドゥルーズによるネオレアリズモの定義とは、（SAS'の大形式とASA'の小形式に分類される）行動イメージの感覚運動的状況とは本質的に異なり、「純粋に光学的状況」若しくは「光学的音声的状況」を浮かび上がらせるものである。外的要因（状況）の触発を知覚し、感情を動かされ、行動へと至った登場人物と、彼に一体化していた観客は、ネオレアリズモの「光学的音声的状況」を前にして立ち竦むしかない。その意味では、「見る人の映画であって、もはや行動する人の映画ではない。C'est un cinema de voyant, non plus d'action」というドゥルーズの説明は、ネオレアリズモが知覚イメージに属していて、行動イメージに属さない、と主張しているものと、誤解されかねない。あるいは事後的に物語を構成するというバザンの「事実イメージ」は、知覚イメージが延長して行動イメージに入り込んでいる状態を指すものと、理解されてしまうかも知れない。

2023年11月25日（土）13時30分～17時00分、東京工芸大学芸術学部1号館1206教室にて、慶應義塾大学東アジア研究所産業経済研究財団助成プロジェクト「日中戦争後の政権移行と映像文化」（代表者 吉川龍生）及び科研費基盤研究C（研究代表者 劉文兵）との共同主催として、第56回映画文献資料研究会を下記のように開催した。

企画概要：1937年7月「蘆溝橋事変」を契機として日中全面戦争が幕を開け、その一か月後、満州国政府ならびに満鉄による出資と、関東軍、協和会、そして日本国内の各種機関による人的支援のもとで、「満州映画協会（略称満映）」が正式に発足した。第二次世界大戦が終結する1945年8月までに、満映は計千本ほどの作品を製作した。やがて終戦を迎え、満映も崩壊したが、しかし、多くの満映の日本人スタッフはそのまま中国に留まり、中華人民共和国成立（1949）以降も東北（長春）映画撮影所を主な拠点として、中国映画の製作に携わっていた。

八木寛（脚本家）、内田吐夢、木村莊十二（以上は監督）、岸寛身、福島宏、気賀靖吾（以上はカメラマン）、岸富美子、民野吉太郎（以上は編集）、織田謙三郎、勢満雄（以上は特撮）、村田幸吉（照明）、菊地弘義、秋山喜世志、仁保芳男（以上はフィルム・現像）、持永只仁（アニメ。のちに上海映画撮影所へ配置）、高島小二郎、山元三弥、清島竹彦、佐々木勇吉、光本豊（以上は録音。清島竹彦、佐々木勇吉、光本豊はのちに北京映画撮影所に籍を移し、それぞれ秦彦、左山、高敏の中国名で活躍）、小野沢亘（美術。北京映画撮影

所所属)らがそうである(劉文兵『日中映画交流史』より)。

本企画は、映像と資料の両面から満映日本人スタッフの戦後、とりわけ彼らの中国での活動に迫るものである。

第1部:参考上映『中国映画を支えた日本人～“満映”映画人 秘められた戦後～』(2006、NHK)

『中国映画を支えた日本人～“満映”映画人 秘められた戦後～』は、2006年にNHKによって初放映され、大きな話題を呼んだ。戦前「満州映画協会」に勤め、戦後も共産党政権下の中国で映画制作に携わった日本の映画人の知られざる戦後にはじめてスポットライトを当てたことで、日中映画史、ないし日中関係史に大きな一石を投じた画期的な作品である。

石井妙子との共著『満映とわたし』(文藝春秋、2015)[同『満映秘史 映画、崩壊、中国映画草創』(角川書店、2022)]でも知られる映画編集者の岸富美子が、2005年12月29日、北京の中国電影博物館の開会式典に招かれた場面から始まる。彼女が長春電影製作廠(旧満映撮影所)、鶴崗の東北電影製片廠を巡り、北京で昔の弟子と再会、『白毛女』の監督・王濱の娘・王丁菲と邂逅するまでを追って行く。映画編集者の旅路が戦後の中国映画の創世記と重ね合わせられるのを横軸とし、中国の映画人(『白毛女』の主演女優・田華、カメラマンの馬守清、王啓民、王徳成、『橋』の脚本家・于敏、『内蒙人民的勝利』の監督・千学偉、編集者の祖述志、賈文錦、李玉英)及び日本の映画人(特殊撮影の織田謙三郎、機械製作の山内一夫)へのインタビュー映像が縦軸として織り込まれる。

第2部:「小川道幸ディレクターが番組制作の舞台裏を語る」

上映後、小川道幸ディレクターが登場し、劉文兵会員の質問に答える形式で、番組制作の裏側や取材対象となった映画人の個人的エピソードについて語った。中国電影資料館は外国人の立入禁止だったが、小川氏が当時の館長と直談判した結果、同館資料の閲覧が可能となり、貴重な映画資料をハイビジョンにテレビネすることができた。NHKは中国のアーカイブ映像を使用する包括契約を結んでいた時期もあったが、現在はこの契約の更新は止まってしまったという。参加者からの質問では、旧満映所蔵の日本映画の行方が話題になった。ソ連軍が接収し、ゴスフィルモフォンドに残された映画作品は一部に過ぎず、大半は中国国内に残されたと考えられるからである。

小川道幸(おがわ みちゆき):映像ディレクター。1947年香川県生まれ。早稲田大学理工学部金属工学科で学び、後に社会学部で人類学を学ぶ。早稲田大学探検部OB。株式会社 グループアンダリン代表取締役。認定NPO法人国境なき子どもたち元会長、前副会長 現在評議員。2016年よりバンジーマディア(知的障害者の発信するメディア)エグゼクティブプロデューサー。世界110ヶ国以上を訪れ、80本以上の作品を監督。NHKを中心に「最期のひばり」「中国映画を支えた日本人～“満映”映画人 秘められた戦後～」「ヒマラヤ大空撮!接近!ネパール8000m峰」「神秘の大河アマゾン・3つの不思議に迫る」など、様々なジャンルのドキュメンタリー番組を手がけた。現在は知的障害者と映像を作り、バンジーマディア(<https://pansymedia.com/>)で毎月インターネット放送している。

第3部:研究発表「新資料に見るポスト満映の位相」(大阪大学 劉文兵)

劉文兵会員の研究発表「新資料に見るポスト満映の位相」は、『中央公論』1954年2月号に掲載された座談会「私たちは新中国で映画をつくって

きた」(司会:岩崎昶、出席者:内田吐夢、木村莊十二、菊池周子、岸富美子、勢満雄、高島小二郎、福島宏)が当日の全容ではなかったが、関係者の間に残された謄写版の全記録を発掘し、『中央公論』版では割愛された部分を再現しながら、両資料の異動についての詳細な検討を加えた。誌面の制約があったのは容易に想像されるし、編集方針上、日本の読者が興味を持つ話題に限定されることも余儀なくされたであろう。岩崎昶の進行に反して、ともすれば脱線しがちな参加者の発言に、軌道修正する役割を担ったのが内田吐夢だった。しかし、東宝争議(1946～1948)、1949年の中華人民共和国の建国、1950年の朝鮮戦争といった一連の政治情勢の中で、1951創立の東映が先に帰国した旧満映の映画人の受け入れ先になったのに反し、中国共産党の下で中国映画の製作に携わった後に帰国したこの座談会の参加者たちには、より複雑な思いのあったことが推測される。とりわけ鶴岡滞在時に「精簡(精兵簡政の略)」と称し、映画人の多くが炭鉱労働に従事させられたことに対する蟠りが残されていたようだった。新資料の発見は、今後の日中映画交流史研究及び満映研究に様々な新しい可能性をもたらすに違いない。

全体の総括

日本未公開の戦後中国映画が紹介される『中国映画を支えた日本人』には、持永只仁が手がけた人形アニメーション『皇帝夢』(1946)が含まれていた。本作には、蔣介石が腐った肉で犬を手懐けようとする場面が登場する。明らかにエイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』(1925)からの引用だが、戦前の日本では、革命的なソヴィエト映画の上映は許可されなかったもので、持永は中国でこれを見たものと推測される。『皇帝夢』には、中国の古典芸能である京劇に、日本の人形アニメーションの技術が加味されただけでなく、ソヴィエト・モンタージュ派からの影響が見て取れる。

また、中国時代の内田吐夢には、映画を監督することは許されなかった代わりに、現地の映画人の育成に当たり、モンタージュ理論の見本として、稲垣浩の『無法松の一生』(1943)の小倉祇園太鼓の場面を見せたという。この旧満映所蔵の『無法松の一生』は、戦後のGHQによる検閲を受けていない版と思われるが、太鼓を連打する無法松と打ち寄せる波とのモンタージュは、トーキー映画というよりも、1920年代のサイレント映画の技法であった。社会主義リアリズムが基本路線とされる戦後の中国映画界で、こうしたモンタージュ技法がどのように受け入れられたのかは、個々の映画作品の検証を待たなければならないだろう。

日中の映画交流史は、二国間の関係に終始するのではなく、ソ連を含めた3ヶ国の交流となり、国際的で横断的な研究へと繋がり、そして人物の交流から映画テキストの詳細な比較分析へと発展することが大いに期待される。

(にしむら やすひろ/映画文獻資料研究会、東京工芸大学)

アニメーション研究会

横田 正夫

2023年のアニメーション研究会は映像心理学研究科との合同研究会として2回、8月26日と11月2日に実施した。

8月26日には日本大学文理学部3号館3407教室にて2時から開催された。発表は横田正夫会員による「今敏作品にみる夢幻様体験の心理分析」であり、その発表要旨は以下のようなものであった。

今敏監督の「パーフェクトブルー」に登場するバーチャル美麻については、かつて主人公美麻の分身と捉えて報告したが、しかしバーチャル美麻を分身として捉えるには無理がある。むしろバーチャル美麻は「あなたは誰なの」といって追いかける美麻の夢幻様体験で、繰り返し追いかける夢幻様体験を経ることで美麻は自らの職業移行を完遂させていたと考えるべきである。続く「千年女優」においても鍵の君を追いかけるために主人公の藤原千代子は女優の道を選ぶのであり、鍵の君は幻のような存在であった。「東京ゴッドファーザーズ」では赤ん坊の親を探し回り、その間には赤ん坊が天使のように見える夢幻様体験があった。「パプリカ」に登場する刑事は、夢の中で犯人を追いかけて、途中で道を失うのであり、そのためにパプリカの夢治療を受け、夢の共有体験があった。今敏監督の主人公たちはいずれも夢幻様体験によって現実に向き合うための前向き行動力が高まっていた。

当日の発表では今敏の漫画処女作においてすでに夢が扱われていることを報告し、母親や母性が男性主人公に影響を与えるさまを解説し、漫画からアニメーションに移行してからは女性主人公が夢を見ているような状態となること、つまり夢幻的な体験をするようになることを概説した。「パーフェクトブルー」では個人の夢見状態が現実と混淆する様子が描かれたが、やがて「千年女優」は二人の語りが混淆することによって夢幻的状态が生じるようになり、「東京ゴッドファーザーズ」における赤ん坊が複数の登場人物にとって夢幻的な体験を引き起こす誘因となり、「パプリカ」では同じ夢の中に複数の人物が入り込むといった夢の共有が描かれるようになり、さらには夢が現実に侵入してくるさまが描かれるといったように変化した。そうした変化が起こると同時に女性が夢治療のように、夢の中で前向きに活躍する様子が描かれ、漫画の始めに見られた母親イメージが、若い娘のイメージとして中年男性の心理的混乱を回復させる力を持つように変化した。今敏にとって夢幻的体験が、現実世界の体験よりもより創造的に豊かであると実感されているようであった。

11月2日の研究会は、日本大学文理学部百周年記念館の会議室 2 にて3時40分から開催された。発表者は小出正志会員で、テーマは「体験史としてのアニメーション研究」であった。発表要旨は以下のようなものであった。

アニメーション研究というディシプリンについて諸説がある。始まりをSociety for Animation Studies (SAS) の創設 (1987) に求める意見もあれば、戦前に遡る見方もある。一方でアニメーション研究とAnimation Studiesを異なるものとする考え方もある。発表者は日本映像学会アニメーション研究会の再発足 (1992)、日本アニメーション学会の設立 (1998)、インターカレッジ アニメーション フェスティバル (ICAF) の創設 (2002)、東京造形大学アニメーション専攻領域の開設 (2003) などに関わり、日本の一時期におけるアニメーション研究に当事者として深い関わりを持つ。研究会発足30余年、学会設立25年、学科・専攻開設20年を経て、日本のアニメーション研究黎明期がどのようなものであったかを中心に、アニメーション研究とは何か、その草創についてなど、体験史の視点から総括する。

小出会員の発表は「体験史」と表題にあるように、同時代的な出来事を絡めながら、自身のアニメーションとのかかわりを紹介することから始まった。すなわち1950年の「白雪姫」の日本公開から始まり、東映動画の発足、「白蛇伝」の公開、漫画雑誌の週刊誌化、「鉄腕アトム」の放映開始、大阪万博、「ヤマト」ブームという流れの中で、SFアニメに影響を受けて造形大学映像専攻に1978年に入学し、1979年には東京造形大学アニメーション研究会発足、1980年研究会会長に就任、同年アニメーション80結成初代代表世話人に就任するといったようにアニメーションとのかかわりが深い大学生活だったことが紹介された。大学卒業後はデザイン系に就職し、1988年に東京造形大学に着任した。アニメーションについての関心はその間潜在しており、造形大学に着任後、師の波多野哲郎のすすめもあって、アニメーション研究会の立ち上げを模索する。映像学会に働きかけ、1991年に当時映像学会の理事であった内山昭太郎との面接を経て、アニメーション研究会を1992年に立ち上げることになった。実はアニメーション研究会は映像学会が設立されてすぐの1975年に発足していたが、5回で途絶えていた経緯があり、1992年の発足はしたがって第2次の発足ということになる。会の目的には「基本的にはアニメーションに対する学術研究をすることを目的とし、最終的には『アニメーション学』ともいべき学術体系の確立を目指す」とあり、同年3月に第1回例会が開催され、以後月に2回開催するといったハイペースで年内の例会が開催された。同年の11月には第1回関西例会が開催され、大阪でも研究会が開催されるようになった。

以上のように1992年に発足したアニメーション研究会は、参加者メンバーの熱意を反映して、例会が繰り返され、この会に参加していたメンバーの多くがその後大学教員として後進の指導をするような立場を得るが、しかし実技を中心にした教育に厚く、研究会の目的にあったような「アニメーション学」の学術体系については、その後も大きな進展を見ないまま今日に至っている。第2次の研究会の設立から30年を経過し、設立当時を振り返る良い機会となった。

(よこた まさお／アニメーション研究会代表、日本大学)

映像心理学会

横田 正夫

2023年の映像心理学会はアニメーション研究会と合同で2回開催した。開催日は、1回目は8月26日、2回目は12月2日であった。

1回目の映像心理学会は日本大学文理学部3号館3407教室で3時30分から開催された。発表者は片渕須直会員で、当日のテーマは「アニメーションを動きとして認知させる原理」で、発表要旨は次のようなものであった。

2013年6月に開催された日本アニメーション学会第15回大会のシンポジウム「大学に於けるアニメーション教育」の場で、「教育に当たってまず、それがどのような原理に基づいて動きとして認知されるのかという再把握が必要なのではないか」と提案し、多くの知覚心理学研究者の賛同を得て研究会を開くようになった。数年間に渡る一連の研究会を通じて、「ショートレンジの仮現運動 (SRAM)」、「ロングレンジの仮現運動 (LRAM)」というふたつの原理を仮説的に導入することによって、本来静止画を連続させたものでしかないアニメーション映像から動きが認知される筋道に考えが及ぶところまで進んでいた。しかしそこで「ショートレンジ・ロングレンジの仮現運動」の名は、かつて失敗に終わった研究からの引用なので別の名が必要なのではないか、という忠告があり、次回までに命名を考えて来ようというところで、研究会は中断してしまった。この中断期間中に実用者側の立場からの実感をもとに考えたことも合わせて、あらためて「アニメーションを動きとして認知させる原理」についての整理を試みたい。

当日の発表では、知覚における仮現運動と実際運動を比較しながら報告が行われた。まずアニメーションにおける1コマ打ちと3コマ打ちを比較し、1コマ打ちでは気持ち悪い、ぬらぬら動くといった印象が生じ、ショートレンジの仮現運動 (SRAM) に対応し、3コマ打ちはロングレンジの仮現運動 (LRAM) に対応する。対象物の動く距離と時間を考えると、1コマ打ちは距離が短く、時間は短い。しかし「この世界の片隅に」のすずさんの動きは3コマ打ちであるが、移動の距離は短く、時間が短い、1コマ打ちの動きの印象と異なる印象がある。一連の動きを設計する際に動きははじめと終わりの動きの幅を狭くするとそこは1コマ打ちに近くなり、生々しく見え、ぬらぬら動く印象が生じ、さらには途中の動きの幅が大きいところも仮現運動にも拘わらず実際運動のようにみえるという。動きの軌跡が滑らかで均等割りになると機械的になり、1コマ打ちのようになって、ヌルヌルする感じるようになるが、それを避けるためには1コマ打ちであっても不規則な軌跡にするとよい。こうした体験的から1コマ打ちは実際運動に等しく、3コマ打ちは仮現運動であり、前者はなまなましい動きを生み、後者は観念的な動きを生むと紹介する。さらにはアニメーションらしい動きとして第3のものがあり、もっと長いレンジの動きで、アニメーターの金田伊功の作り出したもので、花火のように行き先がない動きだという。

2回目の映像心理学会では、片渕会員の実際の動きのアニメーションの分類について心理学者からのコメントを求めようと試みたが、現実には心理学から明快に回答することは困難があると判断された。そこで野村康治会員に現実に大学で「映像心理学」というコマで講義している内容の紹介を求め、映像心理学の概念規定がどのようになっているかの話題提供をお願いした。2回目の映像心理学会は日本大学文理学部百周年記念会会議室2において2時から開催された。野村会員のテーマは『「映像心理学」の授業で何を教えているのか〜運動知覚に関する講義内容を中心に〜』であり、要旨は次のようなものであった。

発表者は日本大学芸術学部映画学科において「映像心理学」という科目を担当している。映像表現に関する専攻・コースを設置している高等教育機関の中でも「映像心理学」を開講している機関は稀有である。授業内容は科目開設以降の担当教員によって変化してきたが、現在は映像表現に関係する心理学的知見を広く取り上げている。その中では、映像制作者と知覚研究者との合同研究会において議論された「映像の動き」に関する問題についても言及している。本発表では、同科目の授業内容を概説し、さらに映像における運動知覚の問題をどのように取り上げているかを述べて研究と教育の連携について考察したい。また併せて「映像心理学」とは何かという問題についても考えてみたい。

話題提供は講義内容のなかからいくつかのポイントに絞って行われた。まずは映像心理学の心理学の中における位置づけが行われた。それは心理学の枠内において映像心理学を考えると、基礎領域から始まり応用領域を含むと考えられるというものであった。基礎領域で言えば、映像関連の書物で動きの原理を「残像」によって紹介するものがあるが、残像では、像は静止しており、知覚的には動きの説明がさらに必要だという。片渕会員の報告に関連しては仮現運動の基本的な説明があり、心理学で2点の移動を基にして運動の知覚を考える時、2点の刺激の提示の刺激間隔は60ミリ秒が最適時相と報告されているが、映画の場合、1秒24コマで、さらにシャッターの開閉があるので、1コマの提示間隔は20ミリ秒になり、60ミリ秒よりはるかに短く、そのため仮現運動だけでは動きの知覚の説明できなくなると解説する。つまりアニメーションの動きは仮現運動だけでは説明することは出来ないのである。そこで仮現運動における内的表象という考えが提示される。それは脳内での動きの表象のフィードバックによって現実の刺激の知覚が補完されるというものである。知覚現象では、中村浩会員が紹介している知覚現象の中には、提示刺激が物理的には存在しないにも関わらず、周辺刺激の動きがあるために、存在しないところに存在しないものの動きが知覚される。こうした現象は、片渕会員の報告と合わせて考えると、刺激としてもものの存在が、かならずしも物理的にない状態でも、動きの知覚が成り立つことがあるという興味深い指摘につながる。それは金田伊功の動きに関連するものかもしれない。

以上のように授業の中では現在の動きの研究を含め、片渕会員の問題提起に添うような形で授業展開がなされ、しかも心理学からの現状も報告されていた。

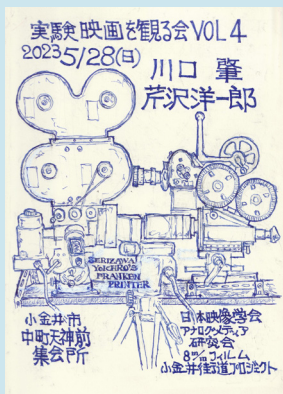
(よこた まさお／映像心理学会代表、日本大学)

アナログメディア研究会

太田 曜

- 1：『実験映画を観る会 VOL4』5月28日 川口肇、芹沢洋一郎 特集上映
 2：『実験映画を観る会 VOL5』7月2日西川智也 キュレーションプログラム
 “ジ・オブザーバー”
 3：『はらっぱ祭り 映像インスタレーション&ワークショップ』
 1：ワークショップ第一回 10月1日 映像インスタレーションにつ
 いて、8 ミリカメラの操作
 2：ワークショップ第二回 10月15日 8 ミリフィルム自家現像
 3：ワークショップ第三回 10月29日 8 ミリフィルム編集、インス
 タレーション準備
 4：ワークショップ第四回 11月4日5日「第34回武蔵野はらっぱ祭
 り」で野外映像インスタレーション
 4：『実験映画を観る会』11月26日 宮崎淳 特集上映

- 1：『実験映画を観る会 VOL4』5月28日 川口肇、芹沢洋一郎 特集上映



実験映画を観る会 4 トーク

実験映画を観る会 4 チラシ

実験映画を観る会、第4回はフィルムとデジタルを縦横に行き来する作品を制作する川口肇、芹沢洋一郎の二人の作家の特集上映を行った。

フィルム作品、デジタル作品、またフィルムとデジタルのミックス作品をそれぞれオリジナルのメディア形式によって、作家本人による作品解説を挟みながらの上映となった。

上映後のトークセッションではよこえりいな(アナログメディア研究会)が加わり、フィルムとデジタルの作品上映における感じられ方の差異や、その差異の本質、等々について改めて考える機会となった。(会場：小金井市中町天神前集会所)

上映作品

1. 川口肇プログラム【MIRROR／RORRIM：デジタルとフィルムの鏡面反射】
 ● Air (8mmフィルム/06min/1992)
 ● Corridor (ビデオ/11min/1994)
 ● 消失点 (デジタル/07min/2009)
 ● vanishing-eight (8mmフィルム/03min/2009)
 ● 掌のオーロラ (8mmフィルム+デジタル/15min/2010)
 ● 帰途・セラフの森 (デジタル/11min/2010)
 ● Sumie (16mmフィルム/05min/2018)
 ● rack-pinion (wired-glass No.4) (16mmフィルム/05min/2017)
 ● MIRROR/RORRIM (16mmフィルム+デジタル/06min/2019)
 ● miniature (8mmフィルム/06min/2019)

2. 芹沢洋一郎プログラム【FILMは露光し焼け塗られ音を出し重ねられ光を透過するが、デジタル化できるのか?】

- 走れウサギ (8mmフィルム/03min/1991)
- 間男 (8mmフィルム/06min/1989)
- 煮奴 (デジタル/01min/2021)
- いどうだいすき (8mmフィルム/25min/1991)
- 殺人カメラ (16mmフィルム/03min/1996)
- サヴァイヴァル5+3 (8mmフィルム/08min/2016)
- サヴァイヴァル5+3【デジタル捕獲版】(デジタル/09min/2017)
- DIRECT LIGHT (16mm/16min/1995)

川口肇

1987年より福岡で映像作品制作を始め、映像作家集団フィルムメーカーズフィールドの活動に参加。その後、山形、東京と活動の場を移す。視覚現実の模造である映像、その擬制の側面に着目し、「機械の生理」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。

芹沢洋一郎

17歳で作った「まじかよ?」(1980)がPFF81に入選し、自主映画や実験映画の存在を知る。流血映画を数年撮り続け行き詰まるが、ロベール・ブレッソンと奥山順市から「主題と手法の一致」を学び作風を転向。80-90年代に多くの作品を発表し国内外で評価を得るが「殺人カメラ」(1996)発表後沈黙。「サヴァイヴァル5+3」(2016)を20年ぶりに発表し活動を再開、現在に至る。

(文責：川口肇／アナログメディア研究会、尚美学園大学)

- 2：『実験映画を観る会 VOL5』7月2日西川智也 キュレーションプログラム
 “ジ・オブザーバー”



実験映画を観る会 Vol.5 チラシ

西川智也氏

実験映画を観る会は、フィルムで制作された実験映画をフィルムで上映することをコンセプトに行ってきた。第5回目は、ニューヨークからアメリカなどの実験映画作品のプログラム「ジ・オブザーバー」を持って西川智也氏が来場。16mmフィルムでの上映と西川智也氏の解説、レクチャーが行われた。

プログラムタイトル：ジ・オブザーバー

上映映画

- Passage Upon the Plume (Fern Silva, black and white, silent, 7 min,

2011)

パッセージ・オン・ザ・ブルーム (ファーン・シルヴァ、7分、サイレント、2011年)

- 3 Films for Untitled (Stom Sogo, 16mm, color, silent, 9 min, 1995)

無題のための3作品 (ストム・ソゴウ、9分、サイレント、1995年)

- More Than Meets The Eye (Hollis Frampton, 16mm, color, silent, 7.5 min, 1979)

モア・ザン・ミーツ・ジ・アイ (ホリス・フランプトン、7.5分、サイレント、1979年)

- Something to Touch that is not Corruption or Ashes or Dust (Mike Stoltz, 16mm, color, sound, 7 min., 2020)

腐敗や灰や塵ではない、触れるべきもの (マイク・ストルツ、7分、サウンド、2020年)

- Interieur Interiors: To A. K. (Vincent Grenier, 16mm, black and white, silent, 15 min, 1978)

インテリア・インテリア：A.K.さんへ (ヴァンサン・グルニエ、15分、サイレント、1978年)

- The Wonder Ring (Stan Brakhage, 16mm, color, silent, 4 min, 1955)

ワンダー・リング (スタン・ブラッケージ、4分、サイレント、1955年)

プログラム「ジ・オブザーバー」

映像芸術の特徴のひとつとして、実体験やイベントを観察者にそのまま体験させることはできませんが、記録した映像やサウンドを編集することにより、その体験やイベントを違った形で表現することができます。「観察する人」と題したこのプログラムでは、映画編集という手法に注目し、編集された作品を観客がどのように体験するのか、ということを考えながら作品を選びました。

西川智也

映像作家／キュレーター。2003 年より映像作品を発表し、2007 年から映像キュレーターとして活動を始める。クアラルンプール実験映画音楽祭、アメリカ学生実験映画祭、トランジェント・ヴィジョンズ映像祭の設立メンバー。現在、ニューヨーク州立大学ビンガムトン校映画学部の学部長を務める。

『実験映画を観る会』では毎回上映作品ごとに作者またはキュレーターなどが解説を行なっている。今回はプログラマーの西川智也氏が解説した。この解説は映画を見ただけでは分かりにくかったりすること多い実験映画には必要なことだと思われる。各映画についてと、さらにはプログラムのコンセプトなどについて西川氏から詳しい解説があり好評だった。上映後のトークではアメリカの“実験映画界?”の事など、ニューヨーク在住で大学の実験映画部門の責任者西川が丁寧に解説、紹介した。



実験映画を観る会 VOL5

FACE BOOK PAGE アナログメディア研究会 実験映画を観る会 に詳しい作品解説、画像があります。

3：『はらっぱ祭り映像インスタレーション&ワークショップ』



はらっぱ祭り 映像インスタレーション & 8ミリフィルムワークショップ チラシ

都立武蔵野公園で行われる「第34回武蔵野はらっぱ祭り」で8ミリフィルムを使った野外映像インスタレーションを行う為のワークショップ。コロナ禍で祭り自体が縮小されたりしたこともありここ3年間は参加していなかった。その間アナログメディア研究会ではオンラインで8ミリフィルムの撮影、自家現像、編集、映写のワークショップなどを行ってきた。8ミリフィルムでの野外映像インスタレーションは今回は3年ぶりの参加となった。

1：ワークショップ第一回 10月1日 映像インスタレーションについて、8ミリカメラの操作

室内で、武蔵野はらっぱ祭りについて、その中で行う8ミリフィルム映像インスタレーションについて解説。8ミリフィルムで撮影し、その中から一定の長さのカットを切り出してエンドレスループに編集し、映写する。映写する場所は武蔵野公園の林の中。その後、使用する8ミリフィルムカメラの使い方のレクチャー。さらに、実際にインスタレーションを行う武蔵野公園のはらっぱ裏の林へ移動して下見。



都立武蔵野公園はらっぱと林

2：ワークショップ第二回 10月15日 8ミリフィルム自家現像

撮影した8ミリフィルムを各自自分で現像。現像には35ミリフィルムを現像するタンクを使用する。諸外国で使われているJOBOやLOMOなどのムービーフィルム現像用タンクは日本では入手が困難だったりするため、あまり使われていない。代わりに使われているのが35ミリスチールフィルムを4本現像するタンク、薬品がちょうど1リットル入り、また8ミリフィルムが一本入る。



8ミリフィルムの自家現像作業中

3：ワークショップ第三回 10月29日 8ミリフィルム編集、インスタレーション準備

現像した8ミリフィルムを映写機にかけて映写。その後このカットをどのくらい切り出してループにするのかを考える。映写機に針金で支えを作り、そこに小さいリールをつけてエンドレスループが映写できるように準備する。編集の道具、エディターやフィルムをつないだ利切ったりするためのスプライサーの使い方も練習する。

4：ワークショップ第四回 11月4日5日「第34回武蔵野はらっぱ祭り」で野外映像インスタレーション

武蔵野はらっぱ祭りの本番当日は朝から映写機、スクリーン、や発電機、などなどインスタレーションに必要なものをみんなで設置、準備する。夕方5時すぎくらいから映写を開始する。



はらっぱ祭り 映像インスタレーション 作品配置地図
公園内はらっぱ裏の森に15人の作品、合計19台の8ミリフィルム映写機がエンドレスループで回り続ける。



映像インスタレーション全体写真

それぞれの作品の詳しい写真や動画は8ミリフィルム小金井街道プロジェクトのFACE BOOK PAGEに掲載されている。

<https://www.facebook.com/8mmFKKP>

4：『実験映画を観る会』11月26日 宮崎淳 特集上映



上映会場の様子

映像学会会員映像作家宮崎淳の16ミリフィルムで制作された実験映画作品の特集上映。2004年、第57回カンヌ国際映画祭 監督週間「若い視点賞」受賞作品『FRONTHER(フロンティア)』など7本合計106分が上映された。

上映されたのは以下の作品。

- 1).『降水確率』1994年/16mm/カラー/10分(サイレント)
- 2).『RAPID FIRE』1996年/16mm/カラー/11分(別音源によるサウンド上映)
- 3).『FLIP LIGHT CRUISER』1998年/16mm/カラー/11分(サウンド)
- 4).『BORDER LAND』1999年/16mm/カラー/15分(サウンド)
- 5).『TIME SCAPE』2001年/16mm/カラー/16分(サウンド)
- 6).『FRONTHER(フロンティア)』2003年/B&W/23分(サウンド)
- 7).『光の庭～BRILLIANT GARDEN 2004～』2004年/16mm/カラー/20分(サウンド)

各作品の上映前と後に作家本人から解説が行われ、その後研究会会員の石川亮が聞き手でトークが行われた。トークではレンズの前玉を外してその前に一枚別のレンズをくっ付けて超広角レンズを自作した事など、撮影の秘密が明かされた。作品ごとの詳しい解説や画像は下の研究会FACE BOOK PAGEに掲載されている。

<https://www.facebook.com/photo?fbid=721976443292748&set=a.460718629418532>

(文責 太田曜)

(おた よう/アナログメディア研究会代表、東京造形大学)

ショートフィルム研究会

林 緑子

企画名 映画祭と作品、人がつむぐ現場性

日時 2023年11月10日(金)15:00-18:00

会場 名古屋大学文系総合館7階カンファレンスホール

登壇者 山下宏洋(イメージフォーラムフェスティバルディレクター)、藤田修平(東京情報大学)、新井佑季(立命館大学文学研究科修士)

企画者 林緑子(名古屋大学人文学研究科博士)、新井佑季(立命館大学文学研究科修士)

主催 日本映像学会ショートフィルム研究会、名古屋大学融合フロンティアフェローシップ事業

参加者数 20名

本セミナーの目的は、コロナ禍以降の現在に改めて映画祭という場を考えることである。映画祭における様々な要素や関係性について、複数の事例を通して考えることで、観点や問題意識の共有を行った。カンヌ国際映画祭など大規模で権威的な映画祭がある一方で、小規模な映画祭は、市民運動、アイデンティティポリティクス、ジャンルなどの様々な目的や枠組みがあり多種多様だといえる。今回は、登壇者3名を迎え、各自の専門分野から映画祭についての発表とディスカッションを行った。新井氏は、1950年代のフランスのアヌシー国際アニメーション映画祭の成立プロセスと、評論家でシネマサロン活動の中心人物であったアンドレ・マルタンが映画祭成立において重要な役割を果たしたことを明らかにした。藤田氏は、地域の映画祭の事例としてゆふいん文化・記録映画祭、親子映画、湯布院映画祭を取り上げ、映画祭運営者と参加者との相互行為を通して映画祭が形成されていく公共的な場を示した。山下氏は、商業的な国際映画祭と実験映画を扱う映画祭の違いなど、映画祭の多様性について概観したあと、イメージフォーラムフェスティバルの成り立ちや、歴史性と偶発性に注目しながら、社会における映画祭の位置付けを示した。ディスカッションは、多種多様な映画祭がある中で、どのような観点から研究することが可能なのか、映画祭をアーカイブしていくための課題点、世代間の体験の違いや地域との関係性などが論点となり、映画祭の課題と可能性が議論された。

(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)

関西支部夏期映画ゼミナール

大橋 勝

関西支部第43回夏期映画ゼミナールが2023年9月1日(金)から9月3日(日)の三日間、京都府京都文化博物館にて開催されました。2023年6月11日に中島貞夫監督が逝去され、追悼の意を込めて「中島貞夫とその時代」というテーマで作品上映とトークを行うことにいたしました。中島監督は日本映像学会関西支部会員で、研究者主体の学会において、映画製作者として現場の知見をもたらしてくれる重要な存在でした。第42回夏期映画ゼミナール「特集・東映京都撮影所―スターシステムから実録路線を超えて」でも、パネラーとして貴重な体験談を披露して下さいました。

三日間をそれぞれ「同時代監督作品」「中島貞夫助監督作品」「中島貞夫監督作品」とサブテーマを設け、2作品ずつ、計6本の映画作品をフィルム上映した。従来は最終日にまとまった時間でパネルディスカッションを行っていたが、今回は作品上映ごとにスピーカーをたて、30分程度のトーク&ディスカッションを挟むことにした。作品解説ということではなく、スピーカー

の自由なトークと、会場からの発言を積極的に求めることにより、生き生きとした映画を語る場が生まれることとなった。『序の舞』の回では、出演者であるかつての大部屋俳優の方が観客として参加しており、撮影現場での出来事、中島監督の人柄等を聞くことができた。以下プログラムを添えて報告いたします。

9月1日(金)―同時代監督作品―

午後1:50～開会の辞

午後2:00～午後3:31『一心太助 天下の一大事』(沢島忠)1958年 東映京都

午後3:40～午後4:10 トーク&ディスカッション(トーク:石塚洋史、近畿大学、日本映像学会会員)、司会進行:豊原正智(大阪芸術大学名誉教授、日本映像学会会員)

午後5:00～午後6:29『誇り高き挑戦』(深作欣二)1962年 東映東京

午後6:35～午後7:05 トーク&ディスカッション(トーク:朴志元、関西学院大学)、司会進行:豊原正智

9月2日(土)―中島貞夫助監督作品―

午後1:30～午後3:33『武士道残酷物語』(今井正)1963年 東映京都

午後3:40～午後4:10 トーク&ディスカッション(トーク:高橋剣、東映京都撮影所スタジオ事業部長)、司会進行:森脇清隆(京都文化博物館)

午後5:00～午後6:24『関の弥太っぺ』(山下耕作)1963年 東映京都

午後6:30～午後7:00 トーク&ディスカッション(トーク:中村聡史、日中文化芸術学院、日本映像学会会員)、司会進行:石塚洋史

9月3日(日)―中島貞夫監督作品―

午後1:30～午後2:59『893 愚連隊』(中島貞夫)1966年 東映京都

午後3:10～午後3:40 トーク&ディスカッション(トーク:谷慶子、立命館大学、脚本家・スクリプター)、司会進行:中村聡史

午後4:30～午後6:39『序の舞』(中島貞夫)1984年 東映京都

午後6:50～午後7:20 トーク&ディスカッション(トーク:木下千花、京都大学、日本映像学会会員)、司会進行:大橋勝(大阪芸術大学、日本映像学会会員)

午後7:20～閉会の辞

会場風景



(おおはし まさる／関西支部夏期映画ゼミナール研究会、大阪芸術大学)

ドキュメンタリードラマ研究会

杉田 このみ

第10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

今野勉著『テレビマン伊丹十三の冒険』出版記念 テレビメディアと伊丹十三

日時 2023年9月17日(日) 11時～18時

場所 専修大学 神田校舎 10号館6階10061教室

共催 専修大学現代文化研究会

協力 テレビマンユニオン

第一部：番組上映

『太平洋戦争秘話・欧州から愛をこめて』(1975年)

『遠くへ行きたい 天が近い村』(1973年)

『天皇の世紀 第1回 福井の夜』(18973年)

第二部：講演 中野靖子会員(伊丹十三記念館 学芸員)「伊丹十三の仕事」

第三部：パネルセッション 今野勉氏(テレビマンユニオン最高顧問)、中野靖子会員

コメンテーター 藤田真文氏(法政大学)

司会 丸山友美会員(静岡大学)

・開催の経緯

2023年6月に今野勉氏の新著『テレビマン伊丹十三の冒険 テレビは映画より面白い?』(東京大学出版会)が出版された。今野氏は、周知の通り、1936年生まれ、1970年テレビマンユニオンを創業以来、現在でも活躍するテレビ制作者で、「ドキュメンタリードラマの先駆者」として位置付けられ、本研究会の名誉顧問も務めている。本著では、エッセイストやイラストレーター、映画監督、俳優として多彩な顔を持つ伊丹十三氏について、長年の親交があった今野氏が「テレビマンとしての伊丹十三」を思い出と記憶と記録をもとに綴る。

本研究会では、たびたび今野氏演出番組を取り上げてきた。第1回研究会(2015年)に『欧州から愛をこめて』、第3回研究会(20018年)に『遠くへ行きたい 天が近い村』と『天皇の世紀 26話・絶筆』と、いずれも伊丹氏が出演しており、今野氏の講演では、毎回「伊丹さんとかからできた」との言及があった。伊丹氏をテーマに据えた研究会を開催できないかと、筆者はここ数年来願い、思案してきたところ、今野氏の新著の出版、また今年は伊丹十三氏生誕90周年でもあり、専修大学現代文化研究会の共催として最高のタイミングで開催できる運びとなった。

・番組上映

本著に取り上げられていた番組で、かつさまざまなところで引用され言及されてきた番組を3本の上映が、テレビマンユニオンのご協力により実現した。『欧州から愛をこめて』は、第1回研究会でも上映し、現在、放送ライブラリー(横浜市)でも視聴できることから筆者は外そうと思っていたのだが、今野氏からの希望もあり上映した。

3本の番組上映後、参加者の「面白いものを見た!」といった表情が忘れられない。上映後「はじめてご視聴した方」と挙手をお願いしたところ、ほとんどの方が挙手された。これまでテレビ研究や、ドキュメンタリー史の中で多く言及されている番組とはいえ、視聴する機会はかなり限定的であることが改めてわかった。

・第二部 中野会員の講演

中野会員には、当日松山空港から飛行機で出校していただいた。伊丹氏の多彩な活躍と、伊丹十三記念館が開館までの経緯、記念館の所属品の特徴や展示構成、これまでの企画展について、また、世代ごとの「伊丹十三像」の認識の違いなどから、現在抱えている課題などについてご講演いただいた。

記念館には、伊丹氏が7歳の時に描いた写実的な野菜の絵や、これまで刊行した書籍、手がけたデザイン、映画の台本や絵コンテ、衣装、好んで使っていた物など多様に所蔵されている。また父親で映画監督の伊丹万作に関する資料も収蔵している。

記念館では、来館者に「伊丹さんに教えてもらった!」「誰かに伝えたい!」と思えるものが“ひとつは”はあるように多様な展示品を選定することを心がけている。

来館者では、50代以上の方は映画館で映画を見た「映画監督の伊丹十三」ファンが多い。その中で60代～70代の方は「エッセイストの伊丹十三」と知られ、師や兄のように感じている人も多い。40代～50代の方は「俳優の伊丹十三」としてNHK大河ドラマ『峠の群像』(1982年)や映画『家族ゲーム』(1983年)などが人気。30代～40代は(親と気まずい雰囲気になりながら)テレビで映画を見た人が大多数で、伊丹氏がリアルタイムに活躍を見たのは30代半ばが境目と考えている。20代以下は親の影響でファンになった方もいるが、名前の読み方すら知らないという状況がある。

伊丹氏は、幅広い分野で活躍したがどのような表現者であったか。テーマは常に自分自身の中に向いており、驚きや新しいものの好き、それを人に伝えたい、それをよりよく伝える努力を惜しまない。生身をさげ出し、実感を人々に伝えていくスタイルだった。

伊丹氏にとって1970年代(40歳前後)にテレビは最高の修練の場であったと考える。『遠くへ行きたい』の自由で同時録音など画期的な手法に注目していた伊丹氏は出演を願っていた。1971年4月に初出演してから企画から積極的に参画。旅先でさまざまな風土にふれ、人々と出会い、撮影中のリアルタイムなコメントと後日のナレーションで言語化する能力に磨きをかけ、映像との相乗効果を生み出した。今野氏との出会いは、時空を超え、ジャンルを超えるテレビの面白さを知り表現の幅を広げていった。

最後に、伊丹氏が出演する一六タルトのCMを流し、参加者へのお土産として、一六タルトを振る舞ってくれた。

第三部 パネルセッション

司会を丸山会員、コメンテーターを藤田氏に迎え、今野氏と中野会員とのパネルセッションを行った。

藤田氏は「本著は、今野さんが、実に今野さんらしい手法で、かつて共に番組を制作した伊丹十三さんを再発見する過程を追ったドキュメンタリーとして読みました」と感想を述べた。



藤田 『遠くへ行きたい』での伊丹氏の役割は、「レポーター」か「ナレーター」、「パフォーマー」？あるいは「中継者」？

今野 僕が旅番組作るようになった時、旅する人に自由にしてもらうことにした。

しゃべりたかったらしゃべっていいし。でもそれは危険でもある。何を撮るか、先に決めておいた方が安全なんだけど、ドラマを長いことやっていたので、なんとかできると考えていた。

藤田 伊丹氏は、目の前のことを即興的に細密に言葉で描写していく。一方、緻密なナレーション原稿を作成するところもある。その能力をどのように見られていましたか？

今野 実はいちばん、感心したのはそれなんです。最初の出会いは、まだほとんど無名の俳優時代で。その頃から不思議と気が合っていた。一晩中話していても飽きない人。何を話していたかとか聞かれると説明できないんだけど。

藤田 「制作プロセスの開示」が今野さんの特徴かと思います。これまでは制作者は「透明な存在」というのが普通でしたが、『遠くへ行きたい』の最後の結婚式についてのプロセスの開示しています。

今野 ロケハン行った時に、婚礼の唄があると聞いて、それを撮らせてくださいとだけ言っていたら、村人たちが「せっかくだから」と自主的に婚礼の再現をしてくれていた。これをどのように伝えるか、と伊丹さんと本気で考えた結果、「婚礼の唄を撮りたいと言ったら村人たちが婚礼を再現しようとなった事実」を最後に伝えることにした。

さらに藤田氏は『今野勉のテレビズム宣言』（1976年、フィルムアート社）から「あらゆる表現形態の桎梏から自由になることと同時に、どのようなプロセスによってその表現が成立したかをつねに開示するような構造を持つものとして、「ドキュメンタリー・ドラマ」はイメージされている。（p.159）」を引用し、『欧州から愛をこめて』はまさしくそれを表現している。ドラマとドキュメンタリー、登り口は正反対かもしれないけれど、少なくとも、今野さんにとっては、目指す到達点＝表現したいことは同じなのでは」とコメントした。今野氏は「放送局という組織からでしか番組を放送できない。だから「ドラマ」と「ドキュメンタリー」などにセクション化されている。セクション化しないと組織が動かない。放送という公共の電波を使わないと表現できない、過酷な定めなんですね。」と話した。

最後に今野氏は「僕がつくった伊丹さん（出演）の番組は、二人で合体して作ったと思っている。そういう経験は伊丹さんとしかなくて。これまでの大きな部分が伊丹さんとした仕事であること、その幸運さを考えた時に、ああ伊丹さんという人間に出会えて本当に良かったなあと、しかもテレビの世界で会えて良かったなあと改めて思いました」と語り、会場は大きな拍手に包まれた。



最後に

私事ながら、今野氏が武蔵野美術大学映像学科教授時代に、筆者は今野ゼミ生だった。また藤田氏と丸山会員も指導教員とゼミ生の関係であり、期せずして師弟共演となったことも大変に嬉しい出来事となった。参加者も数年来の今野氏と交流のある方々や、公益財団法人ITM伊丹記念財団の方々、大学院生など約50名が集まり、過去最多の参加者数となった（集合写真は、会報掲載を了承した参加者のみと撮影）。

また、毎回のことだが、長時間の研究会となるので、参加者の負担を減らそうと、休憩時間を合間にしっかり設け、お菓子の用意など、自宅でテレビを見るようになりラックスした雰囲気や心がけた。最後には参加者の笑顔や温かい拍手に包まれ、これまで本研究会の蓄積した「おもてなし」が、参加者に伝わり良かったと感じる。2024年度は、本研究会発足10周年を迎える。節目を祝う（とはいえ予算はつかないが）研究活動を今後も行う。



（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）

メディアアート研究会

関口 敦仁

研究会企画展覧会を1回、同期間内に研究会研究発表を1回行った。

1、メディアアート研究会企画展



2023年9月15—10月1日の期間、愛知県立芸術大学芸術資料館展示室において、「移動と身体—知覚する表現へ展」を開催した。

展示者はDTG 大泉和文・加藤良将、鈴木浩之、大木真人、森真弓、関口敦仁が参加した。

展示に当たっては、まず各作家たちに、距離を感じる身体知覚についてのアプローチとしての映像表現をおねがいをした。その中で、それぞれが考える、空間と身体のスケーラがどのような知覚を与え、表現として置き換えられるかというような展覧会となった。



図1 「VC 1.0」2023年 DTG 大泉和文・加藤良将 メディアインスタレーション

大泉和文と加藤良将によるDTGは「VC 1.0」を発表した。この作品では、鑑賞者が方形のステージに乗り、体のバランスを取りながら自身の感覚と対話し、レーザー光が示す水平線や垂直線の変化を生み出し、自身のバランス感覚との誤差を自覚する内省的視点を鑑賞する作品であった。(図1)



図2 鈴木浩之+大木真人「1/50,000の遠隔探査（陸域観測技術衛星「だいち2号」地上配置電波反射器の場合）」

鈴木浩之+大木真人「1/50,000の遠隔探査（陸域観測技術衛星「だいち2号」地上配置電波反射器の場合）」(図2、図3)は2016年から行っているアートプロジェクト「だいちの星座」において、2022年より制作された地上絵アニメーションの制作システムを利用して、描くという行為と衛星「だ

いち2号」との距離を体験的にシミュレートしようとした、メディアインスタレーションである。タイトルにあるとおりその1/50,000の実距離をその反射光としてカメラ映像で獲得する体験を与えている。その距離が視覚を介して、自身の身体的位置を獲得する感覚を得ることができる作品である。



図3 鈴木浩之+大木真人「1/50,000の遠隔探査（陸域観測技術衛星「だいち2号」地上配置電波反射器の場合）」

森真弓「“from Natural-wood to Percussion” by kyo-me」2023 (図4)は、プロジェクションされた鑑賞者の影が音のインタラクションによって、様々な反応が映像に現れるメディアインスタレーション作品。傍らのテーブルに置かれた30本以上の様々な木片や木拍子を手身持ち打ち合わせることで様々な音の周波数が自身の影に影響を与える。鑑賞者はいつの間にか木を打つ行為から、影の色を抽出しようとする行為に没頭するようになり、対話をしているような状態となる。



図4 森真弓「“from Natural-wood to Percussion” by kyo-me」2023

関口敦仁「わらいディスタンス」2023 (図5)は、わらいで構成されている世界を前提に、その空間と人との距離感をインタラクティブに関係性をうみだそうとするメディアインスタレーション。わらいは音の無い文字で表し、視覚的な音の世界を内観させる。



図5 関口敦仁「わらいディスタンス」2023

アジア映画研究会

石坂 健治

2. 日本映像学会メディアアート研究会



2023年9月30日土曜日14:00~16:00招待講演「AIと映像表現」秋庭史典(名古屋大学大学院情報学研究科教授)を愛知県立芸術大学芸術資料館演習室において開催した。

秋庭史典氏は美学、哲学研究者として、新しい美学を中心に現在の芸術の表現や価値についてのアプローチによって、多くの論評を進めておられます。そこで、昨年来より話題となっているAIについて、映像表現との関係性について講演をお願いしました。

氏の講演では美学研究の立場から、AIに対する歴史的批評や関係性について、わかりやすく説明されました。また、人とAIのコラボレーションによる創造性へのアプローチへの見解など、最近の研究者のアプローチなども紹介され、参加者から多くの質疑が寄せられ、ディスカッションがすすめられました。



(せきぐち あつひと/メディアアート研究会代表、愛知県立芸術大学)

●第3期第17回(通算第50回)例会

日時: 2023年4月4日(火) 18時~20時

会場: Zoomによるオンライン開催

座長: 金子 遊(多摩美術大学、本学会員)

内容: イラン映画と韓国映画の書籍をめぐる討議

①発表「著書『映画の旅びと イランから日本へ』(みすず書房、2021)を語る」

ゲスト/発表者: ショーレ・ゴルバリアン(映画プロデューサー、翻訳家、東京藝術大学大学院映像研究科客員教授)

②発表「編著書『韓国女性映画 わたしたちの物語』(河出書房新社、2022)を語る」

ゲスト/発表者: 夏目 深雪(映画批評家、編集者、多摩美術大学講師)

4月例会は、イラン映画と韓国映画についての書籍の著者・編著者をお招きし、それぞれの書籍を刊行した経緯や伝えたかったことを改めてお話しいただいた。①のゴルバリアン氏は映画祭などで活躍するペルシャ語通訳として知られるが、若い頃の社会人生活の中で訪日したのをきっかけとして、やがて日本文化のイランへの紹介、そしてイラン映画の日本への紹介に専心するようになっていったことが語られた。とりわけアミール・ナデリ(『駆ける少年』)とアッバス・キアロスタミ(『友だちの家はどこ?』)という二人の監督との交流は特別なもので、日本で撮影された前者の『CUT』と後者の『ライク・サムワン・イン・ラブ』の制作にまつわる貴重なエピソードも披露された。②の夏目氏はアート情報メディア『Tokyo Art Beat』に「#Me Too以降の女性映画」を連載する批評家であるが、各国の女性映画に関心を持つなかで、とりわけ近年の韓国映画の表現に魅かれるものがあることが本書の刊行にこぎつけた経緯が語られ、他国の女性映画との比較もなされた。①②ともに発表を聞いた上でまた書籍と往還する回路を作っていただき、有意義な場となった。

(文責: 石坂 健治)

●第3期第18回(通算第51回)例会

日時: 2023年8月5日(土) 14時~17時

会場: 東京大学駒場キャンパス18号館4階

共催: 科研費基盤研究(C)「東アジアのトランスナショナルなネットワークと在日コリアンの映画運動の社会史」、科研費若手研究「冷戦下東アジアにおける〈ポスト帝国〉の越境的映画人ネットワーク」

座長: 韓 燕麗(東京大学、本学会員)

内容: 朝鮮映画をめぐる討議

①報告「帝国日本を生きた朝鮮映画」

ゲスト/報告者: 梁 仁實(岩手大学准教授)

コメンテーター: 丁 智恵(東京工芸大学准教授)

②報告「朝鮮映画から韓国映画へ: ローカリティ、メロドラマ、観客——梁仁實『朝鮮映画の時代: 帝国日本が創造した植民地表象』に触発されて」

報告者: 韓 瑩(東京大学大学院総合文化研究科博士課程)

(以下、敬称略) 8月例会はコロナ禍以降はじめての対面開催であり、参加者が一堂に会することで十分な議論を行うことができ、対面でのコミュニケーションの大切さを改めて実感できた回となった。今回の研究会は二部構成とし、第一部は梁仁實による報告「帝国日本を生きた朝鮮映画」で、コメンテーターは丁智恵が務めた。第二部は韓瑩による報告「朝鮮映画から韓国映画へ: ローカリティ、メロドラマ、観客——梁仁實『朝鮮映画の時代: 帝国日本が創造した植民地表象』に触発されて」であった。

第一部の報告者である梁仁實は、2022年に法政大学出版局より出版された『朝鮮映画の時代：帝国日本が創造した植民地表象』の著者である。梁の報告では、著者のキーワードの一つである「チョウセンらしさ」に集約された植民地朝鮮の表象について詳しく語られた。梁は、植民地朝鮮で作られた朝鮮映画と内地日本で作られた朝鮮劇における「チョウセンらしさ」の生成経緯を紹介しながら、とくに『アラン』（1926）、『旅路』（1937）、『軍用列車』（1941）などの朝鮮映画における「チョウセンらしさ」の受け入れ方について検討した。また、植民地時代における在日朝鮮人の映画製作を辿ることで、在日朝鮮人をより主体的で能動的な姿で映画に「参画」していた主体であると位置付けた。今までの植民地／非植民地、支配／被支配、観る／観られる、などの固定的な二項対立の図式から離れ、映画製作や興行の立場から朝鮮映画についての理解が深められる報告であった。続いてコメンテーターの丁智恵は、〈帝国〉のイデオロギー空間の形成、「ローカリティ」形成のジレンマ、脱政治化された「春香伝」、そして在日朝鮮人の映画活動への注目を、梁の著書の特色として挙げた。また、丁は帝国のなかの朝鮮映画史という視座を改めて強調し、〈帝国〉と〈ポスト帝国〉のメディアネットワークの構築とそれに関する研究に取り組むことを、今後の課題として提示した。この提言は、朝鮮映画を含め一国主義的なナショナルな映画史からは捉えきれない映画を検討する上で非常に示唆に富むものであると思われる。

第二部の報告者である韓瑩は、植民地時代の朝鮮映画と戦後の韓国映画の間にはどのような関連性と連続性があるのかについて考察した。韓はまず、植民地時代の朝鮮映画が追求した「朝鮮らしさ」と、韓国映画が目指した「韓国らしさ」はいずれも自己民族誌の側面があり、時代のイデオロギーに奉仕する虚偽な表象であると論じた。また、植民地時代の朝鮮映画と戦後韓国の新派映画に共通するメロドラマ的な要素が、解決不可能さを示しながら、映画において不可欠なものであると指摘した。最後に、植民地時代の女性観客の映画経験と、1950から1960年代の韓国の女性観客の映画経験を比較することで、朝鮮映画／韓国映画の観客研究に新たな視点を提供した。

総合討論では、参加者から朝鮮映画とハリウッド映画との関係、史料の扱い方、越境的なアジア映画史の構築などについて質問やコメントがなされ、活発な議論が展開された。久しぶりの対面開催になったため、研究会の後に久しぶりの懇親会も行われた。参加者が熱い議論を交わすことができ、非常に有意義な時間を過ごすことができた。

（文責：韓 瑩／ハン・イン）

●第3期第21回（通算第54回）例会

日時：2023年12月5日（火）18時～20時

会場：Zoomによるオンライン開催

座長：松岡 環（アジア映画研究者、字幕翻訳家）

内容：パキスタンとバングラデシュ

①発表「パキスタンの映画事情」

ゲスト／発表者：萬宮 健策（東京外国語大学）

②発表「バングラデシュ、アート映画のナショナリズムとグローバリズム」

ゲスト／発表者：南出 和余（神戸女学院大学）

今回は、映画大国インドを挟んで東西の国で、イギリス領時代は同一国であったバングラデシュとパキスタンそれぞれの映画事情について発表していただいた。

①の発表者の専門は、パキスタンの公用語であるウルドゥー語の社会言語

学的研究だが、現在東京外国語大学で活発な活動を続ける映画上映組織TUF Cinemaの中核を担う人物でもあり、映画、特にパキスタン映画に関しては深い知識と造詣を持つ。報告はパキスタンという国の概説から始まり、その後、パキスタン映画略史として、2000年代に入るまでの政治的变化に伴う社会変化と映画におけるその影響が概観されたあと、2000年代以降に生じている新しい変化の数々が詳しく説明された。2000年代以降の変化の一つは、映画製作の中心地が「ロリウッド」と呼ばれた中部の都市ラホールから、南部の旧首都カラチに移りつつあることで、「映画の都」が分化しつつある。また、映画公開が劇場公開だけでなく配信等多様になったことや、監督始め映画製作者たちの年齢が若返り、パキスタン社会に存在する諸問題を積極的に扱おうとする映画が増えたこと等が解説された。国の検閲は今でも厳しいが、産業としての映画に政府も力を入れようとしており、近年は『Joyland』や『In Flames』のような若手監督作品が世界の様々な国際映画祭で上映されて注目を集めるなど、多方面で変化が生じている。日本では、『神に誓って』（2007）のショエイブ・マンズール監督作品以外はほとんど知られていないが、日本でも上映が望まれる作品についても何本かが紹介された。

続く②の発表者は、文化人類学・映像学が専門の研究者だが、近年は大阪アジア映画祭に協力して、ベンガル語映画の字幕を学生たちと共に制作する、という試みも行っている。その中には、岩波ホール閉館の年（2022年）に公開されたバングラデシュ映画『メイド・イン・バングラデシュ』も入っている。発表者は、イギリス領インド⇒東パキスタン⇒バングラデシュという道を辿ったこの国の映画史を概観し、1971年の独立以降の映画の歩みと、1990～2000年代にアート系作品を作ってナショナリズムを鼓舞した監督たちを紹介したが、その後も含めて、1971年の独立戦争を描く作品が非常に多いと言い、「映画監督としての登竜門の如く、誰もが一度は独立戦争を描く」と表現した。また、21世紀に入ってから、バングラデシュ海外移民の増加にともない、映画は「バングラデシュ性（らしさ）」を維持しながらも、そのテーマやストーリーにおいてはグローバルオーディエンスを意識されるようになった、と分析する。『メイド・イン・バングラデシュ』のルバイヤット・ホセイン監督や、モストファ・サルワル・ファルキ、オミタブ・レザ・チョウドリら新進気鋭の監督の活躍で、今後バングラデシュ映画は国内向け作品と海外向け作品との差異がどんどんなくなっていくだろうとの分析に、活発な議論が交わされた。

（文責：松岡 環）

●公開イベント「日越外交関係樹立50周年記念 ベトナム映画の現在 plus / The Past and Present of Vietnamese Cinema plus」（第3期第19回（通算第52回）としてカウント）

会期：2023年8月17日（木）～19日（土）

会場：アテネ・フランセ文化センター

主催 | ムービー・アクト・プロジェクト

共催 | アテネ・フランセ文化センター、日本映像学会アジア映画研究会

後援 | 公益財団法人日本ベトナム協会、一般社団法人ベトナム経済交流センター、ベトナム友好協会、一般社団法人ベトナム情報センター

協力 | 福岡市総合図書館

担当：石坂 健治（日本映画大学、本学会員）

◎開催趣旨

近年ベトナム映画の若い作家たちは次々と国際映画祭で高い評価を受けており、2023年開催の第76回カンヌ国際映画祭では、1989年生まれのファム・ティエン・アン監督がカメラドール賞を獲得し話題になった。今回の「ベ

トナム映画の現在 plus」は、そんな新世代の若手監督の作品を中心に、福岡市総合図書館のご協力のもと、アーカイブ所蔵のベトナム映画を特集し、ベトナムの映画人にもご登場いただきトークを行います。また本年は日本とベトナムの外交関係樹立50周年の年でもあります。新宿K's cinemaをはじめ東京・横浜・大阪・名古屋の全国4都市で「ベトナム映画祭2023」を開催するムービー・アクト・プロジェクトとアテネ・フランセ文化センター、日本映像学会アジア映画研究会との共催にて開催の本企画は、日本とベトナムの文化交流の促進を目的に、ベトナム映画の鑑賞機会をより提供することを目的に企画するものであります。

◎上映スケジュール

8月17日(木)『樹上の家』+『常に備えよ』、『アナザー・シティ』+『どこでもないところで羽ばたいて』、オープニング上映『Kfc』+レ・ビン・ザン監督リモートQ&A

8月18日(金)短編集6作品、『ビー、心配しないで』、『大親父と、小親父と、その他の話』+ファン・ダン・ジー監督Q&A

8月19日(土)『輝かしき灰』、『海辺の彼女たち』、クロージング上映「見えない流れ」+トーク(ファン・ダン・ジー監督、ブイ・タク・チュエン監督、チャン・ディ・ビク・ゴック(プロデューサー)、藤元 明緒監督、石坂 健治(当研究会代表)

※タイムテーブル・作品解説・登壇者紹介など詳細はwebページ参照

http://www.athenee.net/culturalcenter/program/vi/vietnamesecinema_plus.html

本年度1回目の公開イベントとして、日本とベトナムの外交関係樹立50周年を記念した「ベトナム映画の現在 plus」を共催し、ベトナムから監督2名とプロデューサー1名、それに日本人監督1名を迎えた最終日のクロージング・トークで当研究会代表の石坂が司会・進行を担当した。以下はトークの報告である。

ベトナム映画界はいま多くの若者が映画制作に意欲を燃やしている。その火付け役が1976年生まれのファン・ダン・ジー監督である。カンヌなど主要映画祭に入選してベトナム映画の旗手といわれる存在だが、ジー監督が注力しているのが2013年に彼が中心となってダナンで創始したワークショップ「オータム・ミーティング」である。ベトナムのみならずアジア広域から受講者を募っており、日本から参加した者も少なくない(三澤拓哉監督、吉田奈津美監督らが参加)。合宿してトラン・アン・ユン監督などの映画人から指導を受けて多国籍のチームで映画制作を試みるスタイルのもと、2023年のカンヌ国際映画祭でカメラドール(新人賞)を受賞したファン・ティエン・アン監督をはじめ、『Kfc』のレ・ビン・ザン監督、『走れロム』のチャン・タン・フィ監督、『第三夫人と髪飾り』のアッシュ・メイフェア監督など、短期間で多くの新鋭作家たちを輩出し、いわばベトナム映画の「虎の穴」として一躍世界から注目されるワークショップとなっている。ジー監督とともに運営に関わってきたチャン・ディ・ビク・ゴック氏(2023年の東京国際映画祭で審査委員を務めた女性プロデューサー)も「ベトナム映画の発展のためには世界に開くことが重要」と発言して会場の共感を呼んだ。

また、1968年生まれとやや年長のブイ・タク・チュエン監督(2022年の東京国際映画祭コンペ部門に『輝かしき灰』が入選)も2002年に設立されたTPD(ベトナム映画タレント開発支援センター)の創設から関わり現在は副センター長として後進の育成にあたっている。息の長い活動が可能になったのはフォード財団からの支援が大きかったと語るチュエン監督だが、そのTPDに学んだファン・ダン・ジー監督が今ではオータム・ミーティングを主宰して次世代を育てているわけで、ベトナムにおける映画教育の好循環

を強く印象づけることになった。藤元明緒監督も「国外に開くことが前提になっている映画作りの教育現場はありそうでない」と高く評価した。

続いて話題はベトナムの検閲制度に及び、在日ベトナム人女性が主人公の『海辺の彼女たち』を撮った藤元監督は、同作をベトナムの映画祭で上映する予定だったところ、本年すなわち「日越外交関係樹立50周年での記念上映」が実現できなかったことの顛末を語り、ジー監督に「ワークショップで若い人たちに検閲との向き合い方を教えているか?」と問うと、ジー監督は「検閲のことは、急いで考えなくていい」「とにかく作りたいものをまず作みなさい」と指導していると応答。チュエン監督によれば、最近是国内の検閲を通さず一気に海外公開や映画祭出品をめざす動きがあり、ベトナムの映画法をめぐる議論も喧しくなっているなど、作家にとって切実な検閲との闘いは良い方向に向かっている、と所感を述べた。

今後のベトナム映画への期待が高まるなかでトークは幕を閉じた。

(文責:石坂 健治)

※クロージング・トークのレポートは次のwebページ参照

<https://cinemarche.net/news/vietnamese-cinema-close/>



©Cinemarché

なお、上記に加えて次のイベントに共催した。(担当:秋山 珠子(神奈川大学))

●公開イベント「台所のダンス 居間のファンタジー—パンデミック下の開かれた密室」(第3期第20回(通算53回)例会としてカウント)

日時:2022年10月13日(金)13時30分~17時

会場：神奈川大学みなとみらいキャンパス 1 階米田吉盛記念ホール

主催 | 神奈川大学外国語学部中国語学科

共催 | 日本映画学会アジア映画研究会、JSPS基盤研究(C) 23K00224「パンデミック時代の非公式文化生産—中国インディペンデント・ドキュメンタリーの位相」(研究代表者：秋山 珠子)

協力 | 山形国際ドキュメンタリー映画祭

◎ 概要

世界を覆ったパンデミック下、隔絶された空間のなかで、異なる国や地域の人々の想像／創造はどのように発露し、どのようにシェアされていったのでしょうか？

今回お招きするのは、コロナ禍後、本格的な映像制作を始めた二人の中国女性映像作家。退職後カメラを手にした洛洛(ルオルオ)氏は、父と孫娘をケアする日常を豊かな表現の場に変える連作ドキュメンタリーで2度にわたって山形国際ドキュメンタリー映画祭入選を果たし、李新月(リー・シンユエ)氏は、洛洛監督作品の編集や自身の映像制作を行いながら、個人映像の新たなプラットフォームとして注目を集めるオンライン映画祭「母親影展」の企画・運営に携わっています。世代も居住地域も隔たったかれらは、コロナ禍の厳しい都市封鎖のなかでどのように出会い、どのように想像／創造を共有していったのでしょうか？

洛洛監督最新作『ルオルオの青春』(2023)を手がかりに、パンデミック以降の表現と共創のアクチュアリティを、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ氏をディスカッサントに迎え、新たな視点から探索します。

◎ プログラム

13:30-15:10『ルオルオの青春』(2023)上映＋監督舞台挨拶

15:20-17:00 ディスカッション

ゲスト：ルオルオ(『ルオルオの青春』監督)、リー・シンユエ(編集、監督、映画祭コーディネーター)

ディスカッサント：ミツヨ・ワダ・マルシアーノ(京都大学大学院文学研究科) 企画・司会・通訳：秋山 珠子(神奈川大学外国語学部中国語学科)

◎上映作品：『ルオルオの青春(洛洛の青春)』(中国／2023／93分／監督：ルオルオ／山形国際ドキュメンタリー映画祭2023 アジア千波万波公式出品)

※ 詳細はweb頁 https://www.ffl.kanagawa-u.ac.jp/news/news_20231013.html

本年度2回目の公開イベントとして、神奈川大学外国語学部中国語学科が主催するイベント「台所のダンス 居間のファンタジー—パンデミック下の開かれた密室」を共催し、当研究会の秋山珠子が企画・進行・通訳を担当した。当日は学生および一般、100名ほどの参加者を得た。

パンデミック後に映像制作を始めたルオルオ氏の監督作品は、ほぼすべて隔絶された室内空間で撮影されているが、そこには家族や多くの新旧の友人たちとの濃密なコミュニケーションが綴られていることが特徴の一つである。監督によれば、同作の誕生には、監督が参加する映像コレクティブ、CCD(Caochangdi)ワークステーションのメンバーとの協働が深く関わっており、映画にはそれが反映されているという。同作の編集を担当したリー・シンユエ氏のPPTを用いた解説によると、同作は、コレクティブの複数のメンバーがオンラインで参加する、制作および編集ワークショップを幾度も経て完成に至ったという。ミツヨ・ワダ・マルシアーノ氏は、インターネットを通して中国各地の、二十代から七十代までの幅広い世代が協働することの意味を問い、会場からは、アフターコロナの時期に敢えて室内で撮り続けたことについての質問が寄せられるなど、パンデミック下の創作をめぐる活発な議

論が展開された。

議論のもう一つの焦点は、リー・シンユエ氏がPPT後半で紹介した、同コレクティブの活動の中から生まれた「母親影展」という、母親に関連するドキュメンタリーに焦点を当てたオンライン映画祭である。パンデミック最中の2022年、コレクティブ内外の新作ドキュメンタリー映画の紹介と、その作り手との対話促進を目指して創設された同映画祭は、中国でインディペンデント映画の上映機会がますます限られる現在、回を追うごとに応募者が増加し、昨年は日本を含む国外からの参加もあるなど、内外の注目を集めているという。さらに、第2回映画祭では、第1回映画祭で被写体だった母親たちがコレクティブ主催の創作ワークショップを経て制作した新作ドキュメンタリー8本を披露するなど、今や同映画祭は、上映のみならず創作のための稀有なプラットフォームとして機能しつつあるといえる。

CCDワークステーションの創設者の一人であるウー・ウェンガン(呉文光)監督は、山形国際ドキュメンタリー映画祭の常連でもあるなど、日本との縁も深く、かつて北京のアーティストコロニーの一つであるCaochangdi(同コレクティブの名称はここに由来する)にあった広いスタジオで、原一男監督ら内外のゲストを招いたアートフェスティバルを積極的に開催してきた。しかし、中国国内における規制強化とパンデミックを経た今日、彼らの活動拠点はほぼオンラインに移行し、対面で会うことなしに、その創造／想像を活発に交換させている。第3回「母親影展」は2024年3月から5月の週末にオンラインで開催されるという。コロナ後開催となる同映画祭で、ルオルオ監督やコレクティブのメンバー達、また未知の作り手達がどのような作品をシェアし、どのような共創の可能性を拓いていくのか、今後の展開が期待される。

(文責：秋山 珠子)



(いしざか けんじ／アジア映画研究会代表、日本映画大学)

写真研究会

佐藤 守弘

2023年度の一回目となる写真研究会第11回研究発表会は、8月26日（土）に同志社大学今出川キャンパスを会場に開催された。今回は、展覧会報告、研究発表、書評会（実際はこれとは逆の順で行われた）とヴァラエティに富んだ盛りだくさんな会で、活発な議論が展開された。

展覧会報告では、研究発表会の時点で滋賀県立美術館において開催中であった「今森光彦 里山 水の匂いのするところ」展について、企画者である芦高郁子氏（滋賀県立美術館）によるレポートが行われた。写真家・今森の地元である滋賀県で開催されたこの展覧会は、水をテーマに企画されたという。奥山～雑木林～棚田～人の暮らし～ヨシ原～琵琶湖というように、今森の作品を、琵琶湖を中心とした水の循環に沿うかたちで再構成することで、今森が撮影する「自然」とはなにかという問題にまで踏み込むものであった。

足立奈緒子氏（東京国立博物館）は、研究発表「明治日本の記録と記憶：横浜写真アルバムのアルバムという形式について」において、横浜写真が多くの場合アルバムというかたちで販売された点を重視して、そのマテリアリティに目を向ける論文を発表した。横浜写真アルバムの形式を概観した上で、ヨーロッパにおけるアルバムの受容を考察し、さまざまな種類のアルバムと比較することによって、横浜写真アルバムの特性が浮き彫りにされた。結論部では、さらにそれがアルバムを発注し手に入れた旅行者の個人的記憶に訴えかける物語性をも有していることが指摘された。

本研究会の中心となったのは、金井直氏が刊行した彫刻と写真の関係を歴史的、理論的に丹念に検証された野心作『像をうつす——複製技術時代の彫刻と写真』（赤々舎、2022）をめぐる書評会であった。まずは本書の編集を担当した青山勝氏（大阪芸術大学）から、日本語版のW・H・F・トルボット『自然の鉛筆』（赤々舎、2016）——青山が訳出し、金井も論文、翻訳を寄稿している——の上梓からつながる本書の成立過程の説明が行われた。続いて、リチャード・セラを中心に彫刻とドキュメンテーションの関係を研究する高橋沙也葉氏（京都大学大学院）は、金井の著書を概観して、そこで論じられている彫刻の作家性と写真の非人称性のあいだの緊張関係や彫刻の近代化から脱作家性、脱近代化に至る経緯に写真が果たした役割を手際よくまとめた上で、M・ウィドリッチなどによる最新の研究成果を引いて、再び浮かび上がってきた人間の主観性の問題や彫刻におけるジェンダー／セクシュアリティや人種の問題に論を開いていった。続いて岩城見一氏（京都大学名誉教授）から本書において指摘されている彫刻と写真の共通点、すなわち光と視点／触覚性／複製可能性／単色性／解釈の多様性／作者の意図に回収されない点が挙げられた上で各章の丁寧な読解の上で、とくにR・クラウスの彫刻論を金井氏がどのように展開していったかが論じられた。その後、中村史子氏（愛知県美術館〔当時〕）の司会のもと、著者も交えて活発な討論が行われた。

（さとう もりひろ／写真研究会代表、同志社大学）

映像人類学研究会

田淵 俊彦

第5回映像人類学研究会を以下の通り開催した。

日時：2023年11月12日（日）13:00～15:00

開催方法：Zoomによるオンライン

テーマ(今回の目的)：ドキュメンタリー映画『Happy Ainu』の監督であり、ドキュメンタリー作家の山田裕一郎氏の講演を通して、「短編」「ネット」「地方」に力点を置いてドキュメンタリー作品を発信し続けることの意味と意義について検討する。山田裕一郎氏はアメリカでドキュメンタリー制作を学び、現在は北海道から「地方発」のドキュメンタリーを発信している。ドキュメンタリーは「テレビ発」という従来の在り方を超え、ヤフーと契約して資金援助を受けながら作品を発表し続けている。映像制作の手法および発信の多様性について展望したい。

申込者数：39名 参加者数：25名

講演者：山田裕一郎

北海道出身のフィルムメーカー。ニューヨーク州立大学バッファロー校大学院で、ドキュメンタリーとコンテンポラリーダンス映像を学ぶ。2011年に北海道でヤマダアートフィルムを設立。教育機関や地方自治体の映像と短編ドキュメンタリーを制作。2021年にYahoo! Japan クリエイターズプログラムにて年間最優秀監督賞、2022年に『FULL SWING』がTokyo DocsでDocs for SDGs賞を受賞。2023年11月の札幌国際短編映画祭では『いつものように』がナショナルプログラムで上映される。

当日のプログラム：

13時00分～ 開会の挨拶、映像研究会のこれまで(第1回～第4回)の活動についての報告

13時15分～ ゲストスピーカー・山田氏による講演

14時15分～ 参加者との意見交換

15時00分過ぎ 終了

総論：

今回の研究会では、オンラインの特性を生かし、北は秋田、青森や北海道、南は岡山や広島など幅広い参加者を得ることができた。また、復旦大学、大連理工大学、中国長沙大学などの中国からの留学生の参加も際立っていた。代表者の本務先・桜美林大学からもゼミ生が6名参加し、学生からの作品に対するコメント、講演に対する質問なども活発におこなわれた。こういったように次世代の幅広い映像クリエイターたちとの交流の場を構築することは、本研究会の主要な目的のひとつである

パネリストの山田氏から、『Happy Ainu』の制作にまつわる背景について具体的な話を聞くことができた。とりわけ「映像人類学のテーマは意外と身近にあるのでは」や「信頼関係ができると、被写体との間が透明になってゆく」などの言葉が印象深いものであった。意見交換では、「撮りたいものを撮るまでにどのようなプロセスや期間を経ているのか?」といった質問や「構成を立ててから撮影に臨むのか、それとも撮影をしてから構成を練るのか」といった制作手法に関する質問が数多く出された。

また、10分程度の短編ドキュメンタリー制作を主軸としている意図として、山田氏からは「本数が作れる」「飽きずに見てもらえる」「ネットに上げやすい」などが示された。現在の映像メディア環境がこれらの傾向から伺うことができるだろう。

山田氏は地方や地元で撮影をすることの強みを繰り返し強調した。理由は「時間や距離を短縮できる＝信頼感も築けるし、より深い撮影ができる」というものであった。

学生を含む参加者からのアンケートの反応も活発であった。以下に例とし

メディア考古学研究会

福島 可奈子

て挙げたい。「私自身も現在、卒業制作で映像を制作していて1人で制作することの大変さを実感しているのですが、被写体との関係性はもちろん楽しむことが大事ということを知り、自分も楽しみながら制作に取り組んでいこうと思いました」「映像人類学研究会に参加してみて、研究会という名の堅苦しい場かと思っていましたが、映像に対する様々な視点からの意見が聞けて面白かったです」「今回初めて研究会に参加させていただきましたが、とても有意義な時間であつたという間に感じました」「ゼミで実際にドキュメンタリーを製作しているので、山田さんの作品もお話も大変勉強になりました」

今後の課題と取り組み：

学生をはじめとして若い世代の参加者が増えたことが今回の大きな成果となった。今後も映像業界を担う若いクリエイターたちの参加の場として、継続的な活動を目指したい。今後はさらにドキュメンタリーのみならず、ドラマ、はたまたアニメなどのジャンルを横断しながら映像制作の現在形を探ってゆきたい。

(たぶち としひこ／映像人類学研究会代表、桜美林大学)

メディア考古学研究会は、第2回研究会を下記の通り開催した。

日時：2023年9月16日(土)

第1部10:30～11:30 第2部12:30～13:30 第3部 14:00～15:00

会場：板橋区立教育科学館2階・教材製作室

テーマ：「プリントメディアの科学観」

第2回研究会「プリントメディアの科学観」では、第1回研究会に引き続き電気システム技術者の菊田鉄男氏(KWorx代表)をお招きし、3部構成でテキスト(表象)とコンテキスト(文化・技術・産業)の両面から「プリントメディア」を掘り下げた。当日は各部1時間で休憩を挟みながらおこない、総勢54名が参加した。また第1部と第3部では当時の玩具映画や紙フィルム映画、紙芝居再現上演も併せておこなったため、子供連れの保護者の飛び入り参加も多かった。

まず第1部「トーキーとアニメーションで学ぶ戦前の「タヌキ」童話の世界」では、幻燈、玩具映画、紙フィルムや紙芝居といった「プリントメディア」のなかに登場する「タヌキ」像に焦点を当てた。発表ではまず当研究会代表の福島可奈子(早稲田大学)が、タヌキをテーマにした三大お伽噺「かちかち山」「分福茶釜」「證誠寺の狸囃子」の起源となる寺社伝説や民話、明治期の絵草紙や幻燈スライドにおける表象、同名の唱歌・童謡のレコード化とレコード同期の「音楽動画」としての玩具映画の表現等、江戸期から昭和初期にかけての子供向け視聴覚娯楽の「タヌキ」像の変遷をみた。次に山端健志会員(板橋区立教育科学館)が同時代の教育用映写機「ローヤルベビー」を用いて以下の玩具映画の上映をおこなった。

- 『證誠寺の狸囃子』(ライオン製、約50ft)
- 『新版漫画 かちかち山』(ライオン製、約50ft)
- 『お化寺』(大石郁雄『動絵狐狸達引』[1933年]編集版、53ft)
- 『漫画 茶釜騒動』(木村白山、約30ft)

なかでも、劇中に童謡の歌詞が掲げられている『證誠寺の狸囃子』のフィルムは、レコード演奏に合わせて映写し、さらに戦時統制期にループフィルムに改変されていたものと比較上映もした。

またレフシー紙フィルム『證誠寺の狸囃子』(1935年、45m)や『ボンスケ化け修業』(1933年、30m)の複製フィルムを実際に手に取ってもらったり、戦後の同名紙芝居の読み聞かせをおこなったりして、子供から大人まで参加者が多様なプリントメディアの「タヌキ」像を体感できるように心がけた。

第2部「体感する「プリントメディア」の文化的・技術的変遷」では、15世紀以降の版画等を取り上げたため、冒頭に福島が版画の種類(凸版・凹版・平版・孔版)とその仕組みを概説した。次に松本夏樹会員(大阪芸術大学)が、自身の「プリントメディア」コレクションを順に提示し、その技法や文化的変遷について語った。イタリアの年代記作者で第8代ジェノヴァ大司教のヤコブス・デ・ウォラギネ(Jacobus de Voragine)による『黄金伝説(Legend aurea)』(13世紀)の15世紀活版本の挿絵(木版画)からはじまり、西洋と日本の木版画・銅版画・石版画、陶器への印判染付、中国の封泥やメソポタミアの円筒印章、覗きからくりと眼鏡絵・浮絵、絵葉書と絵葉書幻燈、幻燈スライドやフィルムの合羽刷り(ステンシル)と手彩色(水彩)、着物の捺染、

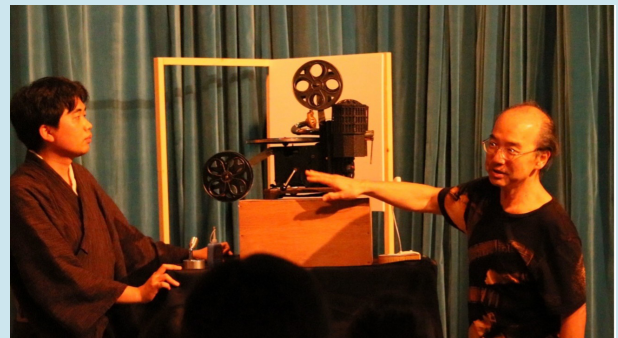
写真製版、レフシー幻燈やベビートーキーなど印刷物の視聴覚機器応用、昭和初期の業界雑誌『膳写版』までその技術的推移と文化的背景を辿った。そのなかで松本会員は、ルター派の神学者ヨハン・アルント（Johann Arndt）著『真のキリスト教（Wahres Christentum）』（1612年）の18世紀版の挿絵に描かれた、望遠鏡やカメラ・オブスキュラ、水の屈折といった（現在の我々の目からみれば）「科学」が当時いかに「神学」的に捉えられたか、またその解釈の主観性と客観性が、近代以降「さかさま」になって産業化していく様相を実物史料によって提示した。

第3部「新発見の紙フィルム「発声映写器」と「ツキボシフィルム」の復元保存について」では、山端会員が新発見した、紙フィルム映写機と蓄音機一体型の家庭トーキー発声映写器と、ツキボシフィルム『日本人ここにあり』『キングコング』を紹介した。発見時破損していた家庭トーキー発声映写器は、電気システム技術者である菊田氏の全面協力の下で完全修復され、今回はじめて公式な場での初お披露目となった。お招きした菊田氏には具体的な修復過程の説明とともに、紙フィルム映写機と蓄音機一体型ゆえのメカニズムの矛盾点などを解説していただき、本器が設計当初から音と映像が正確に同期する仕組みを持っていなかったことが明らかになった。

次に山端会員が「ツキボシフィルム」2作品発見の経緯を語り、福島がそれら2作品の映像文化史的背景やコンテンツの歴史性について解説した。これまで水中商店発売の「ツキボシフィルム」の存在自体はすでに福島の研究で明らかになっていたが、実物史料が発見されたのは初めてのことである。これらの作品は、バックネル大学のエリック・フェーデン教授らによる紙フィルム研究プロジェクトチームの協力の下でデジタル化されたため、モニターでそれらの動画を披露した。なかでも元軍人の村上久米太郎が巻き込まれた満洲鉄道襲撃事件（1934年）を描いた『日本人ここにあり』は、既成のピクチャーレコードと同期する「極彩色月星トーキー紙フィルム」であったため、今回レコード音声入り動画としてデジタル化された。その動画の一部は、The Japanese Paper Film ProjectのX（旧Twitter）<https://twitter.com/Kamifirumu/>で現在公開されている。

各部の最後に実施した質疑応答において、第1部では、大学生以下の参加者がタヌキをテーマにした三大お伽噺をほとんど知らなかったことが判明した。タヌキの物語で幼児期に見たとして名前が挙がったのは『平成狸合戦ぽんぽこ』（1994年）であり、この作品の文化的な前提となる狸のお伽噺や民話が若い世代に受け継がれていなかったのである。たしかにこれらのお伽噺は現代の倫理観からみれば問題も多いが、それでも現代のアニメーションにつながる日本の児童文化を語る上で重要な要素のひとつであり、物語の倫理上の問題点を指摘した上で、今後も広く上演公開をおこなっていく必要性を痛感した。また第2部、第3部では熱心な参加者から個別に技術や文化に関する質疑があり、今後様々な方向性への発展性を感じさせる第2回研究発表会となった。

これらのダイジェスト映像は、下記サイトで会員向けにオンライン公開し、その旨を11月14日に会員へのメール配信および学会Webサイトにて通知した（2024年3月31日まで閲覧可能）。
https://youtu.be/3KOGIEBrdqk?si=p3Klv_x3x9nJcrvt



菊田氏（右）によって修復された山端会員（左）所蔵の家庭トーキー発声映写器



山端会員により新発見された現物の「月星トーキー紙フィルム」



参加者の子供たちに紙芝居『たぬきばやし』の読み聞かせをおこなう山端会員

（ふくしま かなこ／メディア考古学研究会代表、早稲田大学）

映像玩具の科学研究会

橋本 典久

映像玩具の科学研究会 第一回 アノースコープを考える

映像玩具の科学研究会は第一回目の研究会を明治大学で開催した。J.プラトーがPhenakistiscope(1832)を考案する前に制作したというAnorthoscope(1829)は、イラストなどを紙面で見えることはあってもなかなか実物を体験する機会がなく、機構や原理を理解することは困難であった。本研究会は橋本が制作した実験キットを使い、様々な実験を通して理解を深めるためのワークショップとして開催された。

少人数の議論に適した"ワールドカフェ形式"を模した形態で行い、全参加者が主体となり白熱した議論が交わされた。

- ・日時 12月16日 13時から17時
- ・会場 明治大学中野キャンパス
- ・参加者 26名 (学会員、専門家、一般、学生)

進行

- ・あいさつ
- ・簡単なレクチャー
- ・ワークショップ キット組み立て-観察と分析-議論-まとめ
- ・各班発表
- ・アフタートーク(雑談)
- ・移動して懇親会(希望者)

進行の詳細

- ・キットを組み立てる
- ・オリジナルのアノースコープ画像と4本のスリットが入った板を使用する。画像とスリットの回転比は4:1で逆回転するよう、プーリーのベルト位置をセットする。
- ・この状態でハンドルを回転させると、歪みが補正された画像を複数見ることができる。いくつみえるか、なぜそう見えるのかについて、仮説をまとめる。
- ・班で1名を残して他班に移動し、それぞれが自班の仮説を紹介し、議論する。
- ・元の班にもどり、他班との議論によって得られた知見を紹介、必要に応じて仮説を修正してまとめる。
- ・全班の仮説を発表する。
- ・過去の文献などからアノースコープについて論じられている箇所などを紹介(橋本)、追加の実験などに取り組む。
- ・参加者持ち込み作品や研究などの発表

結果

- ・上記のように構成された場合、目視で確認できる像の数は、過去の文献で示されている通り5になる。また、画像とスリットを同方向に回転させると、像の数は3になることが確認された。回転逆回転の場合は回転の比率+1、同方向に回転する場合は回転の比率-1になるという説が出された。
- 上記の場合はスリットが1回転する間に絵が4回逆回転するため、+1=5、同方向の場合は4-1=3、となるようだ。この理由については次回も考えることとする。

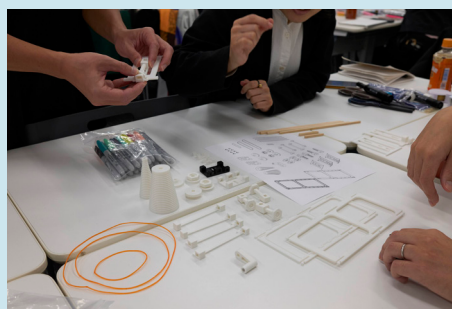
Anorthoscope Joseph Plateau 1828年

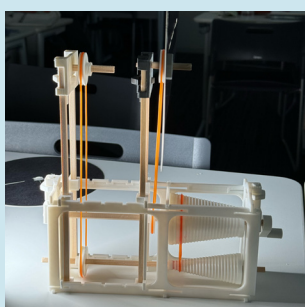
- ・Phenakistiscopeの前に考案された
- ・スリット盤と歪められた絵の円盤2枚組
- ・ハンドルを回すと歪みがなくなり、不思議な効果が出る。
- ・円盤は逆方向に回転し、回転数も異なる



Anorthoscope よくわからない点

- ・どう見えているのか理解できているか?
- ・回転数を変えたらどうなるか?
- ・回転方向を変えたらどうなるか?
- ・回転比を変えたらどうなるか?
- ・スリット数を変えたらどうなるか?
- ・距離を変えたらどうなるか?
- ・まだ気がついていないことがあるか?





参加者の感想抜粋

- キットの組み立ては図工の授業のようで大変楽しかったです。アノースコープは、存在は知っていても実際に触ったことがなかったので、大変勉強になりました。
- キットを組み立てるのが楽しくて、早く組み立てて動かしたいというような子供になった気持ちになりました。ただ反省としては、その興奮を持ち込んでしまったため、同じ班のメンバーと実験の方向性を決めて分析をすることを怠ってしまいました。
- 本を読む機会はあるけれども実際に手を使って何を作って試してみるという機会は少ないので、とても貴重な機会でした。工作というよりは実験するという意識が美術・芸術・デザインの分野には欠けているのではないかと考えさせられました。実際、作ってみてアノースコープについてわかったかという点についてはわかりましたが、なぜそうなるのかについては僕にとってはまだ謎でした。それはそれとして楽しさが増えたのかもしれない。
- 昨日の研究会、じつに充実したすばらしいものでした。橋本さんの周到な準備のおかげで、アノースコープの制作からそれがもたらす視覚までを十分に味わい、しかもみなさんと語ることができ、持ち寄られた玩具をたっぷり拝見し、最後には岩井さんのものすごいプレゼンテーションにぶっとびました。視覚玩具のもたらす視覚の謎を考えるには、ワークショップという形が最適なのだということを痛感する半日でした。
- 今回の研究会で、みなさんにキットを配り、組み立てや手回しで実際に効

東部支部

安部 裕

果を体験してもらう手法はとてもよかったと思います。特に専門家の方々の考察は、自分ひとりで実験しているだけでは気づけなかったこともわかり、すごく勉強になりました。一方、組み立てや、回転の調整に時間がかかってしまっ、て、画像製作などに時間を使えなかったのはやや残念でした。僕自身、こうした装置はハードのみならず、ソフトウェアともいえる画像に対するさまざまな工夫や発見を知ってこそだと思っているので、その部分にもハード同様重きを置くべきだと思っています。さらにそこを深掘りする機会を今後作ってもいいですね。

・研究会、非常に刺激の内容でした。事前にはアートなワークショップか、と捉えていましたが、実際に自分で装置を作った謎の現象を解き明かすために実験してみようという点では、体系的な物理のワークショップのようにも感じられました。複数教科に関連できることは、総合的／学際領域的なものになるので、非常に現代的な学びとして、広く受け入れられやすい内容だったのではないかと感じました。

「実際に自分でつくること」というのが今回の研究会の肝だったと思います。つくことで、道具の機構を認識する。そこから、どういう動作が視覚的イリュージョンの振る舞いを発生させるか、を考えると、「なぜ?」という疑問の置き所が明確化される。その上で、では、どここの値を変化させると、振る舞いが変化していくのか実験してみる、これは正しい筋道と感じました。

とにかく集まっている人も面白い人たちでしたし、そこにいる人たちの集合知で、結果は分かっているけれども、原因が分かっていることを考えるというのは、楽しいモノですね。スリットの回転によって見える部分が短縮されて、合成されるというのもとても面白い現象でした。

・今回の研究会で曖昧に理解していたアノソスコープの仕組みを体験を持って理解できました。さらに、実験によって新たな疑問点や気付きも多く、まだまだ研究しがいのある分野だと感じました。今後の自身の制作にも繋がりたいと思います。素晴らしい研究会に参加できたことに大変感謝しています！

橋本の感想

- ・キットは無事に動作したが、いくつか改善点も見ることができた。
- ・原理についていくつか仮説が提示されたが、口頭での発表だったため、その場で理解できた参加者は少なかったかもしれない。
- ・今回のテーマでのワールドカフェ形式は有効に機能した。
- ・少人数での研究会は、異様な熱気に包まれ、参加者のみなさんにも満足していただけたのではないかな。

今回の研究会

今回の実験や議論を踏まえて、プラトーによる光の軌跡の実験(1828)に遡る方向と、古川タクによる装置「驚き盤」(1975)の仕組みを考え、アノソスコープの理論をさらに探求する会を予定している。

(はしもと のりひさ／映像玩具の科学研究会代表、明治大学)

昨年に引き続き今年度も以下の通り東部支部研究発表会を開催した。

今年度の発表者は5名で来場者は23名だった。

日時：2023年12月2日(土) 13時～18時

場所：日本大学芸術学部(東京都練馬区旭丘2-42-1) A-301教室

発表時間：発表30分、質疑応答10分計40分

《発表者と発表記録(発表順)》

① GONG ZHU (キョウ シュ)

東京工芸大学 芸術研究科博士後期課程

「バック・ステージもの」と「楕円」型コメディの融合

——『ザ・マジックアワー』(2008)と『トゥ・クール・トゥ・キル』(2022)の比較

2008年公開の三谷幸喜の第四作『ザ・マジックアワー』では、守加護のボス天塩(西田敏行)の愛人に手を出した備後(妻夫木聡)が、命を助けてもらう代わりに、伝説の殺し屋「デラ富樫」を5日の間に連れてくることになる。映画の撮影と称して(偽の映画撮影)、備後は売れない俳優・村田大樹(佐藤浩市)を「デラ富樫」に仕立てる(悪意の騙し)。2021年中国では、リメイク版『トゥ・クール・トゥ・キル』が公開され、現地では日本文化との差異について論じられた。本発表では、この二本の映画を、ジル・ドゥルーズの『シネマ 1 運動イメージ』に提起された「楕円型コメディ」を背景として研究する。

三谷幸喜の作品群は、二人芝居と群像劇とに二分され、その中でもバック・ステージものは、両方に跨っている。

舞台裏のことを描いた物語が、「劇中劇」や「入れ子構造」にも別称がある。メッツによれば、「絵画の中に絵画が描かれたり、小説の中で小説が話題になったりするように、『8 ½』は「映画内映画」として、それ自身を反省する(それ自身を反映する)二重化された芸術作品のカテゴリーに属している。こうしたジャンルの作品を定義するために、「入れ子構造」と言う表現がしばしば提案されてきた。」(1) 偽の映画製作を描いた『ザ・マジックアワー』の舞台である守加護という港町は、ギャングの抗争が激しかった1930年代のシカゴの引用である。この街並みは、映画のセットに見えてしまうほど現実ばなれしていて、夏子(綾瀬はるか)がこの不自然な背景について釈明している。劇中映画『暗黒街の用心棒』は、1950～1960年代の日活無国籍アクション映画を連想させる。ボスの天塩の名前は『ゴッドファーザー』(1972)の犯罪組織「コルレオーネ・ファミリー」の幹部テシオからの引用である。こうした具体的出典に溢れた『ザ・マジックアワー』に対して、『トゥ・クール・トゥ・キル』には、街並みの不自然さに対する釈明が不在である。

三谷作品では、新人脚本家の台本をスタッフ＝キャストが減茶苦茶にする『ラヂオの時間』や、検閲官によって軽喜劇の台本が改編されてしまう『笑の大学』では、現実と虚構の対立関係が強調されながら、舞台裏にいる脚本家の受難歴が、メッツの言う「自己言及性」として反映された。その一方、舞台の上演中の2時間で、台本の不整合の辻褄を次々に合わせて行く『ショウ・マスト・ゴー・オン』、生放送中に同様の台本直しに迫られる『ラヂオの時間』では、タイム・リミットの設定とその解決が笑い作りの要素であった。本作のタイトルにあるマジック・アワーという用語は、昼と夜の間の美しい時間帯を指し、自然の風景が二度と同じように撮影できないことを示唆す

る。ところが、ここでは俳優の世界と関連づけられることで、今日駄目でも、明日があるというセカンド・チャンスの意味に転化された。従って、三谷のバックステージもので重視されていたタイム・リミットの設定が、本作ではカレンダーを利用することで、省略されてしまう。その代わりに導入されたのが、騙しのシチュエーションだった。

「騙し」のシチュエーション喜劇としては、フランク・キャブラの『一日だけの淑女』（1933）が代表作であり、「善意の騙し」と属する。りんご売りの老女が海外留学中の娘へ、富豪の後妻となっていると言う偽の手紙を送る。ところが、娘が婚約者を連れて帰国することになり、慌てた老女が善意のヤクザの協力で、上流社会の生活を偽装する。1989年には、『奇跡／ミラクル』として、舞台を20世紀初頭の香港に移し、ジャッキー・チェンの自作自演でリメイクされた。この二作が「善意の騙し」を描いていたのに反し、『ザ・マジックアワー』では自己中心的な「悪意の騙し」に変更されている。『トゥ・クール・トゥ・キル』では、エキストラが偽の撮影計画を企んだ姉弟に騙される「悪意の騙し」と、彼が盲目の老人のために、他界した息子の代わりを務めるという「善意の騙し」とが結合されている。

ドゥルーズの「シネマ1 運動イメージ」（1983）によれば、「運動イメージ」はジャンル論と結びつけられながら、感覚行動的状況（S）から行動（A）が派生し、更新された状況（S'）が派生する大形式＝SAS'と、行動（A）から状況（S）へと進み、新たな行動（A'）へと向かう小形式に分類される。小形式には、エリプティックEllipse（省略的＝楕円的）な類型があり、その典型がコメディ的表象とされる。フランス語のEllipseには、言語学における「省略」と幾何学における「楕円」の二つの意味が含まれる。前者は「ひとつの行動が、まだ与えられていないシチュエーションを露呈する。それゆえシチュエーションは、行動から、直接的推理によってあるいは比較複雑な推論によって結論として引き出す」(2) 一方、後者は「行動そのものにおける、もしくは二つの行動のあいだのきわめて小さな差異は、二つのシチュエーションのあいだのきわめて大きな距離を惹起する。」(3) チャプリンの『街の灯』は、花売り娘による誤った推論のシチュエーション喜劇として、典型的な楕円構造を備えている。行動A「チャプリンが花売り娘にお金を与える」が、現実世界S0（浮浪者）と虚構世界S1（金持ち）という二種のシチュエーションを引き出す。浮浪者と金持ちという二つの中心から派生するS0とS1の状況が楕円をなす関係イメージを構成した後、新たな行動A'「チャプリンが金持ちのふりをするため、お金を稼ごうとする」へと向かわせる。

『一日だけの淑女』は、推論の代わりに、母親が娘を騙すシチュエーション喜劇となる。行動A「母が娘に嘘の手紙を出す」が、現実世界S0（りんご売りのアニー）と虚構世界S1（金持ちの後妻）という楕円を形成する。協力者に助けられながら、新たな行動A'「アニーが金持ちのふりをする」が生じる。『ザ・マジックアワー』では、行動A「支配人が三流役者を映画の主役にする」が、現実世界S0（役者・支配人）から虚構世界S1（殺し屋・監督）への二重のシチュエーションを派生させる。このS0とS1の関係イメージが楕円を構成し、新たな行動A'「役者が殺し屋のふりをする」を引き起こす。

善意と悪意な騙しが混在する『トゥ・クール・トゥ・キル』では、三つの状況が重ね合わさり、二重の楕円構造となる。まず、現実世界S0（エキストラ）が虚構世界S1（殺し屋）と虚構世界S2（亡くなった息子）に分岐するが、新たな行動A'「役者が殺し屋のふりをする」へと進む。

『ザ・マジックアワー』とリメイク作『トゥ・クール・トゥ・キル』の文化的差異は、以下の点が指摘される。騙しのシチュエーション喜劇として、両作品には楕円の構造が共通しているが、前者が現実世界S0と虚構世界S1を含む単一構造だったのに対して、後者は現実世界S0に、二つの虚構世界S1とS2

を含む二重構造となっている。単一構造の前者では、三流役者が映画演技に集中したのに対し、二重構造の後者では映画製作と並行して、エキストラの私生活にも着目することで、彼に対する観客の同化が促される。

- (1) クリスチャン・メッツ『映画における意味作用に関する試論』水声社、371頁
- (2) ジル・ドゥルーズ『シネマ1 運動イメージ』法政大学出版局、280頁
- (3) 同前、283頁

②内山 翔太

京都大学大学院 人間・環境学研究科博士後期課程

1920・30年代の日本における女性の映画経験

19世紀に始まる近代化は、ジェンダーに基づく社会的役割の激変を引き起こした。日本では、とりわけ1920・30年代に都市部でモダンズムが興隆し、モダンガールに象徴されるジェンダー規範からの逸脱が多くの議論を呼んだ。近代を代表するメディアである映画は、こうした変動とどのように関わったのだろうか。従来、映画が近代に登場した新たな女性像をどのように表象したのかという表象のレベルについては、多くの研究が重ねられてきた。一方、映画館は女性にとってどのような空間だったのか、また、女性は映画をどのように見たのかという受容のレベルについては、まだあまり研究されていない。そこで、本発表では、近代を生きた女性観客による映画受容に目を向け、近代化という大きな変化を女性はどのように経験したのか、その一端を明らかにすることを目指した。

本発表を準備するにあたっては、1920・30年代に発行された映画雑誌と新聞の記事を調査した。まず発表の前半では、映画館が当時、どのような空間であると論じられていたのか、ジェンダーの観点から分析するとともに、そうした映画館で映画を見る女性観客は、どのような存在として捉えられていたのかを概観した。1920・30年代には、内部設備の点で映画館の近代化が進む一方、映画館は性的な雰囲気が漂う場所であるともされ、館内の女性労働者や女性観客に対する男性の性的欲望がしばしば指摘された。また、女性観客はアメリカ映画に影響されやすい存在としても論じられ、そうした影響の可否について賛否両論が噴出した。一方、発表の後半では、映画雑誌にみられる女性たちの実際の声をすくい上げた。発表の前半で概観したように、女性観客に関する多くの否定的な言説が存在したにもかかわらず、当時、多くの女性が映画を見に映画館を訪れた。とりわけ女学生の映画観客の声は、映画雑誌上に多数残されており、女学生たちが映画鑑賞を通じて、互いの連帯を強めていった過程を追うことができる。本発表では、以上の調査・分析をもとに、1920・30年代の映画館が、家制度の管理の外での女性の活動を許容し、さらには、女性の連帯を可能にする場であったと結論した。

③銭 政印

日本大学大学院 芸術学研究科映像芸術専攻

寺山修司の実験映画における海外芸術文化からの影響について
—アメリカの場合—

本発表は、寺山修司の実験映画における海外芸術文化からの影響につい

ての研究の準備報告とし、主に1967年から1970年までの寺山修司の渡米歴についての文献調査の中に発見した三つの問題点を取り上げ、その解決策を提案し、そして今後の研究の展望を示した。

一つ目は、先行研究における寺山の海外体験についての研究は非常に少ないということだ。没後40年現在の寺山研究においては、寺山と直接関わったことがある人物による回想記や評伝等の著書の他に、小菅麻起子氏や、久慈きみ代氏らを代表とする短詩型文学の研究や、堀江秀史氏をはじめ、守安敏久氏、清水義和氏や野島直子氏等の横断的でクロスジャンルの考察や、実験映画の分野は加藤幹郎氏や川本徹氏等による新しい視点を提供する論考等は盛んであるが、今までの研究では寺山の海外体験を具体的に調査し、検証した研究はまだ十分ではないことが明らかになっている。

二つ目は、寺山のアメリカ体験についての関係者による証言は少なく、かつ信憑性や客観性が足りないことだ。寺山が生前最も親しかった田中未知氏と九條今日子氏は、それぞれ回想録を書いているが、海外体験については殆ど語っていない。現在寺山の渡米歴について手掛かりを掴めることができるのは、彼自身が書いた『アメリカ地獄めぐり』と関係者の萩原朔美氏による記述しかない。また、萩原氏による著書『思い出のなかの寺山修司』の中の記述と、『寺山修司研究』第四号への寄稿の内容から、萩原氏が寺山とアメリカに同行した時間の記載が矛盾していることが明らかになると同時に、本研究における重要な証言者である萩原氏の記憶が曖昧になっていることもわかった。

最後に、寺山の年譜をめぐる問題点を取り上げた。一点目は、寺山の実験映画処女作の『猫学』の制作年に関しては、同一人物（高取英氏）による記載にもかかわらず、日付に相違があること、また、異なる人物による年譜上の記載にも相違があるということだ。二点目は、1968年と1970年の渡米については、どの年譜上にもその目的についての記載はあるが、具体的な出来事については、いずれも寺山本人の記述に基づくものしかなく、第三者の傍証は欠けているということだ。三点目、今回まとめた年譜は、寺山の自筆年譜と高取氏が編集した年譜以外のものは高取氏による年譜を参照していることが多い。さらには、高取氏が編集した年譜自体が、基本的には寺山の自筆年譜を元としており、要するに年譜の第一次資料は寺山の自筆年譜に限られるということだ。

以上の問題点に基づき、今回の発表では現時点で実現可能な解決策を提案した。一つ目は、より客観的な証言を取得するために、安藤紘平氏や飯村昭子氏、鈴木達夫氏等の関連人物を実際に訪問し、インタビューを行うことだ。二つ目は、寺山の渡米歴に関してより正確で、客観的な情報を入手するため、国際交流基金（国際文化振興会を含む）に情報開示を請求することだ。また、現地調査を含め、実際にアメリカを訪れることも検討している。

上記の問題点を解決することで、作家研究の面にもより幅広い視野を提供することができ、さらに寺山の1960年代における活動と1970年代における活動の間に、それらを結び付ける新たな手がかりが見つかることを期待している。

④金 秋雨

日本大学 芸術学部美術学科 助教

映像研究における鑑賞者研究の新たなアプローチの必要性：「non-syntax」の事例を通して

本発表では、映像研究の新たな方向性として鑑賞者研究の重要性に焦点

を当てた。映像芸術における創作者の意図と観客の解釈の交錯を中心に、観客体験が作品の意味形成において重要な役割を果たすことを強調した。「non-syntax」というプロジェクトを紹介し、その開始と進行、コンセプトについて説明した。このプロジェクトは、映像と音声、テキスト、制作方法など、映像を構成する要素全体に関連しており、形式や規範に囚われず創造性や表現の可能性を最大限に探求することを目的としている。

プロジェクトの背景として、2020年の新型コロナウイルスの流行が文化と芸術に大きな変化をもたらしたこと、オンライン映像プラットフォームの研究と勉強会を通じて映像制作と展示の新しい方法を模索したことを挙げた。また、プロジェクトの異なる段階について詳細に説明し、観客との直接的な交流やフィードバックの収集、コミュニティとの関わりを重視した取り組みを紹介した。

鑑賞者研究の現状として、量的研究、視覚研究、文化的・社会的分析、質的研究などの主流方法を挙げ、それぞれのアプローチの特徴と利点について述べた。特に、観客の個々の体験や感情を理解するために、個々の鑑賞体験の理解の重要性を強調した。また、映像芸術が観客の内的世界に干渉し、個々の鑑賞者が映像作品とどのように対話するかについて議論した。さらに、鑑賞者研究における新しいアプローチとして、質的データの可視化、記憶文化論の側面、エスノグラフィー的アプローチなどを提案した。最後に、鑑賞者研究には常に「なぜ」と「どうやって」の問題が存在し、これらの新しいアプローチを追求することが、今後の研究の方向性であると結論付けた。

⑤石毛 みさこ

日本大学 芸術学部放送学科 助教

連続テレビ小説『らんまん』が描いた現代社会へのメッセージについて

2023年度前期に放送された連続テレビ小説『らんまん』は「自分は自分でしかない」というメッセージを描いていた。本発表では作中に度々登場した“傲慢”というセリフからこの「自分は自分でしかない」というメッセージを紐解いていった。

『らんまん』は植物学者・牧野富太郎をモデルとした槇野万太郎の物語である。万太郎は植物学の世界で数々の功績を打ち立て名を上げていくのだが、『らんまん』がスポットを当てたのはそういった社会的成功の部分ではなく、万太郎が自分の好きな植物をひたすら追いかけた部分であった。即ち、周りから認められることに価値を置くのではなく、自分の心のままに生きることこそ価値があるという描き方だ。それは、万太郎だけでなく、万太郎の姉・綾、幼馴染の竹雄、そして妻となる・寿恵子をはじめとした『らんまん』の多くの登場人物に通ずる。この作品は社会から認められるためではなく、自分自身を満足させるために生きる生き方を肯定している。

しかし、人はひとりで生きているのではなく、誰かと関わりながら生きている。社会に認められるためではなく自分自身を満足させるために生きていたとしても、結果として誰かのためになったり、自分自身が行ってきたことに社会的価値が生まれることもある。もちろん、自分のためで終始することもあるだろう。しかし、自分自身を満足させるために生きているのであれば、価値判断の基準は自分自身の中にあり、他人に委ねるものではない。『らんまん』の中で“傲慢”というセリフは、自分の価値を自分で判断する場面で多く用いられている。自分自身の満足を得られているのであれば、それを他人や社会がどう判断するかについて意見をするのは自らの裁量の範疇を超える、すなわ

関西支部

大橋 勝

ち“傲慢”につながるのである。結局のところ、他人や社会がどう判断しようとも自分は自分でしかなく、それ以上でもそれ以下でもない。だからこそこの“傲慢”というセリフは「自分は自分でしかない」というメッセージに繋がっていると考える。

質疑応答の際に、テレビ的な演出手法についてや『らんまん』の戦争描写についてなど、いくつかの質問を頂いた。これらの質問に関しては今回は研究が出来ていなかったため、今後の課題としていきたい。その他、今回の発表でキーとした“傲慢”というセリフがなくても『らんまん』は成立したかという問いに対しては、『らんまん』が自分の心のままに生きることこそ価値があるという描き方をしており、「自分は自分でしかない」というメッセージを描いている以上“傲慢”という言葉ではなくても同じ意味のセリフは必要になるのではないかと回答した。また、利他よりも利己的な生き方の方が結果的に他人のためになるのかという質問に対しては、主人公の生き方はまさに利己を突き詰める生き方であったため利己的な生き方を突き詰めることが利他につながる可能性があると考えられると回答している。「おまん、誰じゃ？」というアイデンティティに関わるメッセージを朝ドラでやる意味とはという質問に対しては、ほぼ毎日放送され、視聴者にとっても日常となるドラマで行うからこそその意義があるのではないかと回答した。

どの質問に関しても更なる考察が必要であるため、今後より研究を深めていきたい。

(あべ ゆたか／東部支部代表、日本大学)

令和5年7月1日(土)、近畿大学を当番校として第97回研究会が開催され、対面にて2件の研究発表が行われた。

中国の民間におけるFabカメラの登場と現状

李林旭(リリンキョク)会員 関西学院大学総合政策研究科 博士後期課程

研究発表2：身体になったカメラ——「自撮り」映像論——

発表者：近畿大学文芸学部文化デザイン学科 前川修会員

李会員の発表は、中国におけるFabカメラの動向を取材・考察するものであった。Fabとはfabrication(制作・偽造)のことで、個人により改造・製造されたカメラを指す。若者たちのアナログ写真への関心、3Dプリンターなどのデジタル技術の普及などを背景に、個人による自発的なカメラの創作・改造が行われている現状がある。発表者は中国におけるこの傾向を分析するため、Fabカメラメイカーズに直接取材し、彼らの技術や活動内容を調査する。メイカーズたちそれぞれの活動内容、動機、技術を手掛かりにこの現象自体の発生メカニズムと現状分析が試みられた。

前川会員の発表は、モバイルカメラやGoProなどのアクションカメラの浸透により普遍化・多様化していった「自撮り」について、従来の写真論・映像論とは別の切り口で評価する試みであった。従来のカメラ=眼という体制ではなく、カメラ=ボディ(身体)という軸を発表者は、数々の事例と先行研究を手掛かりに打ち出していく。そして「自撮り」は撮る／見る行為の根幹に関わる実践であることが示された。

意図したものではないが、両発表とも写真についての研究であり、特権的な作家性・表現性とは一線を画す個人の実践を取り上げたという共通点があった。質疑応答も活発に行われ、有意義な議論の場を共有することができた。

会場風景



(おおはし まさる／関西支部代表、大阪芸術大学)

中部支部

齋藤 正和

中部支部では、2023年9月23日に第1回中部支部研究会と中部支部総会を中部大学にて開催した。第1回中部支部研究会では、2件の研究発表と1件の招待講演が行われた。

研究会終了後に、同会場にて中部支部総会を開催し、2022年度の活動報告及び支部予算の会計報告を行い、2023年度の事業計画案について確認承認を得た。

<第1回研究会概要>

2023年度 | 日本映像学会 中部支部 | 第1回研究会

日時：2023年9月23日（土）13時30分より

会場：中部大学 2522講義室（25号館2階）

◎招待講演

映像人類学の話—蛇行、創発、ジャズ—

川瀬 慈氏

要旨：

ストリートの、場末の酒場の、憑依や祭祀の現場の人々の濃厚なつながりややりとり、神や精霊とのジャムセッションに突き動かされて撮ってきた。いや、撮らされてきた。被写体は、こちらの意図、企図をまっこうから覆す存在である。また、視聴者も決して受動的ではなく、時には受け取ったイメージからさらなるイメージを創造し、応答し、私を揺さぶり続ける存在でもある。映像をめぐる世界は創発し続けるフリージャズだ。本講演では、主にエチオピアの音楽文化を対象に制作してきた作品や作品をめぐる議論を紹介しつつ、自らの映像話法、及びイメージをめぐる思考の変遷について省察的に考察したい。

川瀬 慈（かわせ いつし）氏 プロフィール

1977年岐阜県生まれ。 国立民族学博物館/総合研究大学院大学准教授。エチオピアの吟遊詩人の映像人類学研究を基軸に、アフリカと日本における芸能、宗教、祭祀等に関する映像作品の制作に従事する。主著に『ストリートの精霊たち』（世界思想社、2018年、第6回鉄犬ヘテロトピア文学賞）、『エチオピア高原の吟遊詩人 うたに生きる者たち』（音楽之友社、2020年、第43回サントリー学芸賞、第11回梅棹忠夫・山と探検文学賞）、詩集『叡智の鳥』（Tombac/インスクリプト、2021年）。国際ジャーナルTRAJECTORIAの編集及び、Anthro-film Laboratory の運営を行う。毎日放送番組審議会委員。

所属：国立民族学博物館、総合研究大学院大学

◎研究発表（2件）

■日本アニメと中国の関係—ドラえもんを中心に—■

趙 爽（名古屋大学 人文学研究科 博士前期課程2年）

要旨：

本発表では、アニメ流通とメディアの変容に注目し、『ドラえもん』を例に、その世代を超えた受容現象を通じて日本アニメと中国の関係を探求する。中国の多様なメディア・プラットフォームにおける『ドラえもん』の流通・受容を分析し、日本アニメ作品の表象とメディア流通における特徴は、中国における経済的・政治的な側面とどのように関わってきたのかを明らかにする。

■撮影者のまなざし—写真撮影の動機をめぐる映像3部作の考察—■

樋口 誠也（名古屋学芸大学 メディア造形学部 映像メディア学科 助教）

要旨：

私たちは常に撮ろうとして見ているわけではなく、何かを見てしまった時にカメラを向ける。しかし、目の前の対象に目と意識を向けていたはずが、カメラを挟むことで、撮影者の意識はフレーム内をいかに構成するかという問題に置き変わる。そして、対象を画像（イメージ）へ変換する。写真撮影という、イメージを生成・収集する行為はどのような動機で起こっているのか、撮影者の立場から考察を試みた3つの作品について、発表・解説する。

趙氏の発表では、『ドラえもん』を取りあげ、中国において日本のアニメ作品がどのように受容されてきたかが、プラットフォームの観点から考察がなされた。

また、アニメ作品におけるキャラクターの声に着目し、集合的記憶から検討されるとともに、吹き替えによる視聴覚の不一致の問題などについても発表された。

樋口氏の発表では、これまでの自身の作品について考察がなされた。

樋口氏の作品は、自身がシャッターをきる際に、そもそも対象の何に惹かれているのかという撮影の動機についてや、視覚イメージと記憶にまつわるものが多い。これらのテーマについて、それぞれの作品でどのような試みがなされてきたのかが発表された。

川瀬氏による招待講演では、まず映像人類学、民俗誌映画における“記録”と“表現”の趨勢についてふれ、ビル・ニコルズのドキュメンタリー・モードについて言及された。そして、氏の関心が「歌」であることにもふれられた。川瀬氏は、エチオピアの楽師アズマリの歌がエチオピアの社会情勢や庶民の気持ちを映し出す鏡であると考え、その歌を長回しのシングルショットによって捉えた映像作品も制作している。川瀬氏の実践例として、発表の中でその作品の鑑賞も行った。

また、現在の活動について、東京 葛飾区の在日エチオピア人のコミュニティでの取り組みの様子などを紹介いただいた。

発表の後は、活発に質疑応答が為され有益な議論が行われた。



（さいとう まさかず／中部支部代表、名古屋学芸大学）

西部支部

西谷 郁

「西部支部上映会、幹事会・全国大会実行委員会の報告」

2023年8月20日(日)、ここ数年恒例となっている福岡インディペンデント映画祭とのコラボ企画である夏の上映会を「インディペンデント映画と福岡」と題し開催した。

2023年8月20日(日)西部支部上映会 10:00～18:00

タイトル「インディペンデント映画と福岡」

共催：福岡インディペンデント映画祭

場所：中洲大洋メディアホール

・上映プログラム

①『標的』(2021)西嶋真司監督

②「fidff短編コレクション」『古代戦艦ジェノサイダー第22話OP・ED・CM集』(2020)『軟膏母さん』(2021)『愚問のぐうもん』(2021)『ガラッパどんと暮らす村』(2021)『ミラクルトイズ リカパー ザドクター』(2021)『果ての一閃』(2022)

③『THE BOX』(2023)荒木聡太郎監督+上映後トーク

④『ミヌとりえ』(2022)チョン・ジニョン監督+上映後トーク(オンライン)

・西部支部会員 参加人数 7名

参加者 ①9名 ②27名 ③24名 ④38名

合計98名

上映会概要：

プログラム①と②は福岡インディペンデント映画祭がセレクトした長編と短編作品を上映し、同映画祭プログラマーの太田氏より作品の解説とみどころが解説された。

プログラム③は、昨年に続き九州産業大学大学院卒の荒木聡太郎監督の最新作『THE BOX』の再編集バージョンを本邦初公開し、上映後に荒木監督によるトークを開催した。

荒木監督は地元鹿児島でみつけた想い入れ深いロケ地に対するこだわりや、地元の友人と集中的に作品作りに挑んだことなど、苦労や思い入れについて参加者と議論を重ねた。

とくにビジュアルや編集についてリズミカルに行うことを留意した点は多くの関心を惹きつけた一方で短編作品としてやや冗漫さも否めず次回作への課題とした。

プログラム④は、オンラインでチョン・ジニョン監督と結び議論を交わした。韓国の地方都市・群山の民泊に訪れた女性と、オーナーの男性との交流を描く作品であるが、こうしたテーマは、福岡で映画を撮影したチャン・リュル監督の作品コンセプトと共通点が多く、民泊で若者が旅をし地域の歴史と向き合うという物語形式の特徴と意義について、熱く語りあった。

さらには、チョン監督の次回作について、東北から大陸へと繋がる壮大な構想が紹介され、九州もそのロケ地として可能性を秘めているなど、地域と創作の関係が今後ますます密接になっている点について、議論を深めていった。



2023年10月12日(木) 19時～20時

日本映像学会第50回全国大会実行委員会・西部支部幹事会

会場：九州産業大学芸術学部15号館4階 15407大学院演習室

2023年10月12日(木)に日本映像学会第50回全国大会実行委員会および西部支部幹事会が開催された。

議題は、年度末に研究会を開催すること、来年の日本映像学会全国大会九州産業大学で6月1日(土)2日(日)の2日間開催される第50回全国大会実行委員会が発足した。委員は、黒岩俊哉委員長、井上貢一副委員長、伊藤高志、伊原久裕、岩田敦之、佐藤慈、進藤環、趙瑞、西谷郁(以上敬称略)により構成され、今後の計画について議論された。主な内容については「第二通信」をご参照ください。

(にしたに かおる／西部支部代表、映像研究/製作)

日本映像学会第 50 回全国大会 第二通信

大会実行委員会

I.大会概要

- 1.会場：九州産業大学 芸術学部
- 2.会期：2024年6月1日(土)・2日(日)
- 3.大会テーマ：「映像芸術と理論の現在」(仮)
- 4.大会プログラム(予定)

2024年6月1日(土)

- ・開会
- ・基調講演
- ・シンポジウム
- ・研究発表
- ・作品発表
- ・懇親会

2024年6月2日(日)

- ・研究発表
- ・作品発表
- ・理事会
- ・第51回通常総会
- ・閉会

※大会プログラムの詳細については、大会ウェブサイトおよび「第三通信」(2024年5月初旬発行予定)でお知らせいたします。

5.大会参加費

- ・会員 3,000円
- ・学生会員/一般/一般学生 2,000円

(上記参加費で両日とも参加可能)

- 6.大会参加を希望される方は、大会ウェブサイトの「大会申込」フォームより申し込みください。大会参加の申し込み期限は、**2024年5月10日(金)**です。

II 研究発表 / 作品発表 申込要領

1.研究発表 / 作品発表の申込資格

2023 年度在籍会員（会費未納・滞納者は除く）

2.研究発表 / 作品発表の申込方法・期限

- ・大会ウェブサイトの「発表申込フォーム」より申し込み下さい。申し込み後、受領確認の自動メールを差し上げます。メールが届かない場合は必ずお問い合わせ下さい。
- ・「発表申込フォーム」の送信には、発表概要等を記述する、指定のファイル(Microsoft Word形式)が必要です。このファイルは大会ホームページからダウンロードできます。
- ・大会ホームページからダウンロードされた指定のファイル(Microsoft Word形式)以外の申し込みは受け付けません。
- ・必要事項に不備のある場合や、申込資格のない場合は無効となります。
- ・発表概要の字数は、800字以上1,000字未満です。また図表/図版/画像等を挿入する場合は、600字以上800字未満となります。
- ・上記の申込によって提出された「発表テーマ」や「内容」については、下記「II-3 発表申込の審査」のとおり、厳正な審査と理事会の審議を経て、大会実行委員会が正式に受理した後に、原則として概要集にそのまま掲載されます。それらを前提に原稿を作成して下さい。また、引用元などの明記に関してもご注意ください。
- ・なお、日本映像学会の既存の研究会は、大会の研究発表 / 作品発表を

申請することはできません。各研究会活動は大会以外の活動の中で行ってください。

- ・申し込みが多い場合には、理事会によって抽選となる場合があります。
- ・発表の申込期限は、**2024年2月13日(火)**とします。

3.発表申込の審査

- ・上記 II-2 に従って申し込まれた発表は、日本映像学会理事会(2024年3月17日開催予定)において厳正な審査を行い、承認を得た後に、大会実行委員会が正式に受理いたします。

- ・受理に関しては、申込対象者に別途お知らせする所定の期日までに、

①入会手続きや会費納入を完了する。

②理事会の所見をふまえた概要の再提出をする。

のような(条件付き)受理も含みます。条件を満たさない場合、受理は取り消しとなります。

- ・また、下記の注意事項にも留意してください。

-必要事項に不備のある場合は、無効となることがあります。

-発表内容やテーマが、学会の趣旨にそぐわない場合や、技術的な理由で対応できかねる場合は、ご相談の上お断りすることがあります。

-日本語の形式も審査の対象になります。

-提出された発表のタイトルおよび内容を、申込受理後に変更することは原則としてできません。

III.研究発表 / 作品発表について

1.発表時間

- ・研究発表 / 作品発表の時間は25分、質疑応答は5分です。

2.使用機材

- ・研究発表 / 作品発表にあたっては、持参したノートブックコンピュータから、発表会場のプロジェクター / スピーカーへの接続が可能です。

- ・また各会場には、Blu-rayプレイヤー(DVD-Videoも再生可)が設置されており、映像や音声再生に使用できます。

- ・会場のプロジェクター / スピーカーへの接続には、HDMI端子が利用可能です。

- ・映像の出力にはD-sub端子も使用できますが、その場合別途音声ケーブルが必要となり、接続にはRCAプラグ(ステレオ)を使用します。

- ・映像 / 音声の出力に変換コネクター等が必要な場合は、各自持参してください。

-映像の出力解像度は1080p30(FPS)まで、音声はステレオ再生が可能です。

- ・発表において、会場に備え付けられた機材以外を希望される場合には、原則として発表者にご用意いただきます。

発表会場の設備機器

-プロジェクター(天井) / スクリーン

-アンプ / スピーカー(天井)

-Blu-rayプレーヤー

-マイク(有線 / 無線)

-映像 / 音声入力パネル(HDMI / D-sub / RCAプラグ[ステレオ])

- ・発表形式や方法について、個別のケースがある場合には事務局までご相談ください。

- ・配布物がある場合には、各自ご用意ください。

編集後記

総務委員会 安部 裕

IV.会場へのアクセス

大会会場へのアクセスは、下記リンクをご参照ください。

- 九州産業大学へのアクセス(大学HP)
<https://www.kyusan-u.ac.jp/guide/summary/access.html>
- 九州産業大学芸術学部(Google Map)
<https://maps.app.goo.gl/x6gE3JemvA2YF5K9>

日本映像学会第50回全国大会実行委員
 委員長 黒岩俊哉(九州産業大学)
 副委員長 井上貢一(九州産業大学)
 委員 伊藤高志(実験映像作家)
 委員 伊原久裕(九州大学)
 委員 岩田敦之(九州産業大学)
 委員 佐藤慈(九州産業大学)
 委員 進藤環(九州産業大学)
 委員 趙瑞(九州産業大学)
 委員 西谷郁(映像研究/映画プロデューサー)

実行委員会事務局

〒813-8503 福岡市東区松香台2-3-1
 九州産業大学芸術学部内
 日本映像学会第50回全国大会事務局
 大会ウェブサイト：<http://jasias.jp/eizo2024>
 メールアドレス：kyusan-convention@jasias.jp

まずは令和6年1月1日に発生しました能登半島地震におきまして、被害に遭われました方々、そのご家族、ご親族、関係者の方々に対しまして、心よりお見舞い申し上げます。会員の皆さま、ご家族、ご親族、ご友人などで被災されている方もいらっしゃると思います。改めましてお見舞い申し上げます。

私ごとで恐縮ですが、前職ではテレビカメラマンとして、北海道南西沖地震、阪神淡路大震災、東日本大震災発生時にそれぞれ現地に赴いて撮影を行いました。特に東日本大震災発生時には、1年3ヶ月にわたり現地に単身赴任をして撮影を行い、状況を目の当たりにしました。今回の能登半島地震のテレビ放送を見る度に、現地の状況の厳しさが想像でき、何とも言えない気持ちになります。いま、被災地のために何ができるのか、一人ひとりが真剣に考える時期なのではないかと思います。

会報199号をお届けしました。今号は各研究会・支部から多くの活動報告が寄せられました。どの研究会・支部も活発に活動されている様子が伺えました。活動報告の内容が非常に濃く詰まっていたため、会報誌のページ数も一年前のちょうど1.5倍となりました。会報誌のページ数が増える、というのは会員の皆さまの活動が充実している証かと思います。ほんの一年ほど前は、研究会が行われてもオンラインが中心、もしくはオンラインとの併用が当たり前、という世の中でした。2020年2月からの3年間は何だったのだろう、と思わざるを得ないほど世の中はコロナ禍以前に戻って来ている気がします。

冒頭のVIEW展望欄は、写真研究会にお願いし、沖縄県立芸術大学の土屋誠一先生にご執筆いただきました。私が会報誌を担当するのは次号迄ですが、次号もいずれかの研究会にVIEW展望欄をお願いしようと考えています。皆さまのご協力をお願いいたします。

今号が発行されて間もなく、記念すべき第50回全国大会の研究発表/作品発表の申し込み締め切り日を迎えます。50回、という節目に相応しい大会となることを祈念して締めの言葉とさせていただきます。

(あべ ゆたか／総務委員会、日本大学)