

IMAGE ARTS AND SCIENCES

日本映像学会報 No. 204, 2025

VIEW 展望

《ペドロ・コスタ インナーヴィジョンズ》展の余白に／堀 潤之…2

CONFERENCE 日本映像学会第 51 回全国大会報告

全体報告／板倉 史明…3

研究発表・作品発表プログラム…4-5

【研究発表】

柴田 康太郎／大正期の映画供給体制と札幌の映画館：九島興行関連資料を中心に…6

松野 吉孝／「尾上松之助主演・1000 本作品」の映画資料を活用した作品内容調査作業より…
「浅草公園・千代田館」封切り 203 作品内容の調査結果など…6

丁 智恵／八木保太郎作品における帝国、植民地、冷戦の影響：『授業料』（1940）と『日本の子どもたち』（1960）の比較を通して…7

戴 卉／戦前の清水宏と小津安二郎の映画における子ども表現…7

匡 泉森／『浮草物語』と『浮草』の比較における音の役割に関する考察…8

王子 易／占領期と戦後民主主義が日本映画人に与えた影響—木下恵介と黒澤明を中心に…8

胡 馨染／勅使河原宏映画にみる「脱走」の政治性—『サマー・ソルジャー』（1972）を中心に…9

北嶋 玲子／東映やくざ映画の予告編とその産業的戦略…9

石毛 みさこ／連続テレビ小説『虎に翼』における映像描写の客観性と視聴者の共感：自己投影を促す演出手法の分析…10

木羽 康真／1920 年代のドイツ映画における Original und Formatfassung の作品比較—U.A. カザールの遺したフィルム『Ins Wunderland von Zermatt』の調査…10

小松 弘／マックス・オフェルスは「麻酔」（1929 年）を見ただろうか…11

今村 純子／ロシアの人間—アンドレイ・タルコフスキー『鏡』をめぐって…11

新城 大地／男が階段を駆け落ちる時—1950 年代ハリウッド映画における傷ついた男性のスペクタクル化…12

畑中 朋子／米国 3 都市の映画祭を比較する—地域コミュニティ特性・多様性を背景に…12

渡邊 ゆき／ニュージーランドにおける多文化フェミニズムの映像的実践—『カインガ』（Kāinga, 2022）にみる「家」「家庭」と「故郷」…13

Zakeri Ghodrattollah／日本とイランの初期映画における再発明の比較研究…13

李 嘉倩／「ラフ・ヒーロー」の物語における共感的感情移入—『ジャッカルの日』の道徳的意義…14

Karamat, Hamzah Faraz／アメリカ・アニメーションにおける「道徳的ベスカタリアン」：倫理的食の想像力と捕食—被食の共存…14

朴 志元／韓国におけるキリスト教映画の転換点—1980 年・1982 年の大鐘賞（テジョン賞）の動向から…15

金 秀玟／1990 年代後半以降の日本における韓国映画の受容…15

原口 直希／台湾人弁士の歴史的変遷…16

中村 葉子／NDU 映画における被植民者の歌と語り—『倭奴へ』（1971）と『アジアはひとつ』（1972）の分析を中心に…16

趙 陽／ビデオ上映と検閲をめぐる攻防：1990 年代中国視覚文化のアルケオロジー…17

内山 翔太／機械としての映画経験—尾崎翠『映画漫想』のフェミニズム的可能性…17

久保 豊／現代日本のクワイ映画にみるモビリティと世界の渡り方…18

遠藤 祐輔／中平卓馬の後期カラー写真における変遷—飛ばない鳥による「動物図鑑」の拡張…18

田中 晋平／野田真吉と松本俊夫—1960 年代末の観客運動をめぐって…19

戴 周杰／持続可能な映画祭に関する研究—山形国際ドキュメンタリー映画祭を事例にして…19

銭 政印／寺山修司の実験映画における作為性と物質性…20

斉 琛／カメラを持って街を歩く、久保田成子のビデオアートにおける歩行について…20

西川 秀伸／驚愕効果とモンスター—ホラー映画におけるモンスターの役割について…21

橋本 典久／プラトーの映像装置研究：アノソスコープとライトドローイングを検証する…21

趙 瑞／実験アニメーションにおけるデジタル時代の新たな自然観…22

水野 勝仁／VR 体験をしているマウスにとっての映像とは何なのか…22

賀 玲玉／デジタル時代における映像編集の拡張可能性：仮想空間とドキュメンタリーの融合に関する考察…23

前川 道博／社会メディアとしてのコンピュータアートの系譜—CAC とポスト CAC を中心に…23

栗原 康行／映像表現における抽象概念の具体化についての考察と研究—地域包括ケアシステム等に関する動画コンテンツの開発と実装研究…24

原田 健一／映像と民俗学・民族学との間にあるもの—『沖繩久高島のイラブー』をめぐって…24

馬場 一幸／スマートフォンを用いた簡易な映画フィルムのスキャン…25

常石 史子／映画の修復におけるイメージの真正性の担保…25

福島 可奈子／関東大震災イメージの拡散と関西における受容の多様性—報道から玩具まで…26

鄭 知規／福原悠介の『純行旅日記』における震災の知覚経験—風景・身体・カメラの透明性を通じて…26

青山 太郎／小森はるかの方法論：「画面の外」の成立条件についての考察…27

森宗 厚子／『広島・長崎における原子爆弾の影響』再検討—原爆被災の記録映画としての完全版フィルム保存の意義について…27

田尻 歩／変革の対象としての「hirou-jima」—広島デー実行委員会の写真実践…28

アルト・ヨアヒム／「戦争アニメ」の収集・分析・保存…28

【作品発表】

山端 健志、かねひさ 和哉／家庭トーカー—発音映写器による紙フィルム映画の製作技法の解析と新作実演…29

川口 肇／Aether…29

景山 貴史／「工藝風土」～東京銀器…30

猪島 秀一／野生の美しき老体…30

奥野 邦利／映像アート『彼方のこちら側』における映画演出技法の活用について…31

芦谷 耕平／ASPiDashkaMan: No Way Home…31

ブルベス・ジェローム／『La Porte des Filibondes』3DCG に於ける「手の知恵」…32

INFORMATION 学会組織活動報告

第 52 回通常総会報告…33-37 理事会…38-42 新入会員…43-44 第 52 回全国大会第一通信…45

FROM THE EDITORS

編集後記…45

「Image Arts and Sciences / 日本映像学会報 第 204 号」2025 年 10 月 1 日発行

発行人：黒岩俊哉 編集担当／総務委員会（常石史子・藤井仁子・北市記子）

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

《ペドロ・コスタ インナーヴィジョンズ》展の余白に

堀 潤之

2025年の夏、「映画」と「現代美術」の領域を横断するような2つの展覧会が東京で開催された。一つはカルチュア・コンビニエンス・クラブ（CCC）の企画により、歌舞伎町の王城ビルの荒廃した空間を舞台に繰り広げられた《感情、表徴、情念 ゴダールの『イメージの本』について》展（会期は2025年7月4日～8月31日）、もう一つは東京都写真美術館における《ペドロ・コスタ インナーヴィジョンズ》展（会期は2025年8月28日～12月7日）である。前者は、2022年に逝去した映画監督ジャン＝リュック・ゴダールの最後の長篇作品となった『イメージの本』（2018）を織り成す無数の引用をばらばらに解体し、4フロアに分かれた会場の天井から吊り下げられた多数の半透明の幕に投影するというコンセプトに基づき、晩年の20年間にわたって創造面で巨匠を支えた協力者にして映像作家のファブリス・アラニーヨが構想・実現したものだ*1。後者は、コスタ監督との緊密なコラボレーションのもと展示構成をじっくり検討したものと推察され、美術館の地下1階展示室を迷宮的な漆黒の空間に転じ、そこに主として自身のこれまでの映画作品の素材を活用した映像作品（その多くはビデオ・プロジェクション作品）を配置している。いずれの展覧会も、重要な映画作家の映像を主なマテリアルとし、通常のホワイトキューブ的な空間を放棄ないし大胆に改変し、「投影」の契機を重視するという共通点がある。しかし、両者の根本的な志向にかなり大きな違いがあることは疑いない。

その違いを測定するために、映画と映像アートを往還しながら旺盛な執筆を続けてきたレーモン・ベルールの主張に耳を傾けてみよう。早くから写真、映画、ビデオ等の「諸々のイメージの間（l'entre-images）」というトポスに注目してきたベルールは、現代美術の領域における2000年頃からの映像ベースの作品の加速度的な増大という現象を前にして、今度は「装置間の争い」という術語を提唱する。「映画」という装置と、美術館やギャラリーで動画像を提示するための無数の装置の間には対立があってしかるべきなのに、実際には「映画」と「現代美術」の境界はなし崩し的に曖昧化し、それぞれの領域の映像が地続きで、連続的で、交換可能でさえあるような様相を呈している。そうした状況に対する強烈な違和を表明するベルールは、「映画」と呼ぶに値するのは、映画館の暗闇における投影という固有の「装置」に基づく知覚と記憶の体験だけであって、それと映像インスタレーション作品のイメージ体験とはまったく異なるものであるという立場を鮮明にするのである*2。

このように「映画」と「現代美術」のそれぞれの映像体験を峻別するベルールの発想を補助線にすることで、2つの展覧会の対比が明瞭になるはずだ。ゴダール展は84分の上映時間を持つ『イメージの本』という映画にパッケージ化されている音＝映像の連なりを解放し、寸断された映像を会場全体に散乱させることで、来訪者が映像どうしを自分なりに「モンタージュ」することを期待する。しかし、（アラニーヨ本人がそうであるように）よほど細部まで本篇を知悉していない限り、展示を見ても人は途方に暮れるか、単に重なり合う映像を感覚的に受け止めるだけにとどまるだろう。Isadoraという制御ソフトウェアを用いて、映像の断片の提示にランダムネスを導入するといったエンジニア的な発想に秀でたアラニーヨは、その反面、展示会場に映像の断片を鋳めさえすれば、「映画」から「現代美術」への横断を容易に成し遂げられるはずだといういささか楽観的な展望を抱いているように思われる。

では、コスタ展はどうか。「映画を見るのとはまったく異なる体験になる」という展覧会の予告篇映像で惹句として使われている監督の言葉は、文字通りに受け止める必要がある。つまり、ペドロ・コスタはベルールと同じく、映画館と美術館のイメージ体験が似て非なるものであり、たやすく混じり合うものではないことを十分に弁えている。この展覧会が

貴重なのは、にもかかわらず、それがひたすら「映画」——なかならずコスタ自身の映画——に接近することを切望していると感じられる点においてである。映画館を思わせる暗闇に包まれた展示室で、行き交う人々は（映画館においてそうであるような）匿名性を帯び、各々の来訪者は投影される映像と親密に相對することになる。ここでは、映画館における「投影」が観客の間に「秘密の共有」*3という事態を招来させるのと似たことが生じているのだ。もちろん、映画館における不動の観客とは違って、我々はたしかに会場を歩き回る。だが、ここでは会場の暗さによって、そして方向感覚を失わせる展示構成によって、我々はゾンビのような覚束ない足取りで会場内を彷徨っては立ち止まり、ビデオ・プロジェクションと一つずつ向き合うのだ。さらに、展示会場が音響的に多孔質的な空間を形成しているのも、『ヴァンダの部屋』（2000）でフォンタイニャス地区の解体工事の音が「画面外の音」として遍在していたことと通じている。

コスタ展はこのように、「映画」から「現代美術」へと地滑り的に移行するのではなく、両者の根本的な懸隔を前提としつつ、それでも「映画」を志向するという身振りによって特徴づけられている。だが、展覧会場の奥で展示されている《火の娘たち（2022）》は、それとは異なる方向性を示しているのではないか。この作品には昨年劇場公開された短篇映画のヴァージョンもあり、ここではシネマスコープの画面が3分割され、カーボヴェルデの3人の歌姫のパフォーマンスが対法的に組み合わせられていた。このポリヴィジョン的な発想は、今回のインスタレーション版ではさらに複雑なものとなっている。彼女たちは3つの独立した区画において、それぞれが独立した映像として、擦れたスクリーンと壁の両方に二重化されたかたちで投影されている。つまり、このインスタレーションだけは、美術館でしかなしえないような込み入った「装置」に訴えかけているように思われるのだ。それが何を意味するのか判断するのは時期尚早であろう。現在準備中という長篇版『火の娘たち』にこうした試行の痕跡がどれほど見出せることになるのか、まずはそれを確かめたいと思う。



《火の娘たち（2022）》「ペドロ・コスタ インナーヴィジョンズ」展（東京都写真美術館より） 写真：中川周

*1 この展覧会については、批判と称賛が纏い交ぜとなった以下の短評を参照してほしい。堀潤之「創造主の脳内に浸る唯一無二の体験——展覧会《感情、表徴、情念——ゴダールの『イメージの本』について》をめぐって」、『キネマ旬報Web』、<https://www.kinejun.com/article/view/52277/>、2025年7月13日。

*2 この論点についてより詳しくは、以下の論考を参照してほしい。堀潤之「ベルールの反時代的考察——「三十五年後——「見出せないテキスト」再考」の余白に」、「表象08」、2014年、94-99頁。

*3 京都芸術大学で2025年9月1日に開催されたペドロ・コスタ監督の特別講義（北小路隆志氏と私が聞き手を務めた）での発言。

（ほりじゅんじ／映画研究・表象文化論）

日本映像学会第51回全国大会報告

大会実行委員長 板倉 史明(神戸大学)

2025年5月31日(土)と6月1日(日)の2日間にわたって神戸大学六甲台第2キャンパスで開催された日本映像学会第51回全国大会は、二日とも晴天のなか実施され、総計200名以上もの参加者に恵まれた。57以上の研究・作品発表が実施され、近年最大の盛り上がりを見せたと言ってよい。事故などもなく無事に閉会を迎えることができたことは、半年前から準備をしてくださった大会副実行委員長の桑原圭裕先生(関西学院大学)、(以下、全員実行委員)東志保先生(大阪大学)、大橋勝先生(大阪芸術大学)、北市記子先生(大阪経済大学)、木下千花先生(京都大学)、田中晋平先生(日本大学芸術学部研究員)、中村聡史先生(日中文化芸術学院)、橋本英治先生、八尾里絵子先生(甲南女子大学)はじめ、関西支部の幹事、各セッションの司会者をご担当してくださった方々、そしてお手伝いいただいた大学院生の方々のお陰である。彼ら彼女らの献身的な協力がなければ決して本大会は成功しなかった。この場をお借りして改めて心からの感謝を申し上げたい。

大会テーマは「震災映像のデジタル・アーカイブと記憶の継承・活用」であった。初日に神大百年記念会館で実施されたシンポジウムは、阪神淡路大震災から30年目の節目を迎える本年に開催された。震災直後の映像を克明に記録したテレビ及びフィルム映像が残されており、ここ数年では、それらをインターネット上に無料公開するメディアが果敢な取り組みを進めている。本会シンポジウムでは、木戸崇之氏(ABCリブラ)、藤岡勇貴氏(サンテレビジョン)、そしてフィルムアーキビストのとちぎあきら氏(元・国立映画アーカイブ研究員)がそれぞれかかわったインターネット上の震災公開サイトの成り立ちや権利処理の難しさ、そしてテレビ番組を無料でネット公開することの社会交渉のご苦労など、なかなか聞くことのできない重要な話を2時間以上にわたってお聞きすることができたことは幸運であった。

その後、瀧川記念学術交流会館1階で開催された懇親会にも100名以上の方が参加され、神戸大学生協が準備してくれたおいしい料理と、(一般財団法人神戸観光局)神戸コンベンションビューローが協力してくれた神戸のワイン10本がパーティーに花を添えてくれた。

また初日のシンポジウム前には12:00-12:30の間に、神戸大学・山口誓子記念館見学ツアーがひとつのエクスカージョンとして開催され、神戸にゆかりの深い山口誓子氏の華麗な業績と作品について、山口誓子さんの甥御さんにあたる日本映像学会員・末永航氏の解説を40名ほどの会員が伺った。ご多忙のなか快くお引き受けくださった末永先生に心より感謝申し上げたい。

翌6月1日(日)は朝10時から17時前まで57本の研究発表・作品発表が実施され、熱心な発表と議論が繰り広げられた。

その後の反省会では、研究発表エントリー時に発表言語やレジメの言語を明確に指定しておくことが混乱を生まない方法だという意見があった。

収支の赤字については、院生への謝金が思ったより高くなってしまった点と、国立大の場合は施設使用料を徴収されてしまうため、私立大学より割高になってしまうことも問題であった。赤字になったのはすべて実行委員長の板倉の責任であり、会員のみなさまに深くお詫び申し上げたい。このような仕事の経験が浅く、甘い見込みで進めてしまったことが一番の原因であり、深く反省している。会長はじめ理事のみなさまにこの場をお借りしてお詫び申し上げます。

(いたくら ふみあき/第51回全国大会実行委員長,神戸大学)

第51回全国大会(神戸大学)収支報告

収入			
学会参加費	会員(3000円)	126	378,000
	学生会員(1000円)	31	31,000
	一般(1000円)	65	65,000
懇親会費	会員・一般(3000円)	71	213,000
	学生(1000円)	13	13,000
弁当	1200円	57	68,400
学会より大会補助費			400,000
合計			1,168,400

支出			
クレジットカード払い手数料			2,802
外部登壇者講演謝金			90,000
懇親会費			505,000
お弁当代(スタッフ分含む)			150,000
人件費			316,606
施設利用費	神代100年記念会館借費用		88,000
	農学部教室借費用		146,923
収支差額(赤字)			-130,931
合計			1,168,400



日本映像学会第51回全国大会 神戸大学

5月31日(土) 11:00 受付開始 (神戸大学百年記念館)

12:00 - 12:30	神戸大学・山口誓子記念館見学ツアー
13:25 - 13:30	開催校挨拶 (神戸大学百年記念館)
13:30 - 16:30	シンポジウム「震災映像のデジタル・アーカイブと記憶の継承・活用」 (神戸大学百年記念館)
17:00 - 19:00	懇親会 (瀧川記念学術交流会館1階)

6月1日(日) 9:15 受付開始 (農学部B棟1階エントランス)

	A B202教室	B B301教室	C B302教室
① 10:00 - 10:30	A1-1 柴田康太郎 大正期の映画供給体制と札幌の映画館：九島興行関連資料を中心に	B1-1 木羽 康真 1920年代のドイツ映画におけるOriginalとFormatfassungの作品比較 —U.A.カザールの遺したフィルム『Ins Wunderland von Zermatt』の調査—	C1-1 朴志元 韓国におけるキリスト教映画の転換点—1980年-1982年の大鐘賞(テジョン賞)の動向から
② 10:35 - 11:05	A1-2 松野吉孝 「尾上松之助主演・1000本作品」の、映画資料を活用した作品内容調査作業より ・・・「浅草公園・千代田館」封切り203作品内容の調査結果など・・・	B1-2 小松 弘 マックス・オフルスは『麻酔』(1929年)を見ただろうか	C1-2 金秀玟 1990年代後半以降の日本における韓国映画の受容
③ 11:10 - 11:40	A1-3 丁智恵 八木保太郎作品における帝国、植民地、冷戦の影響：『授業料』(1940)と『日本の子どもたち』(1960)の比較を通して	B1-3 今村純子 ロシア的人間—アンドレイ・タルコフスキー『鏡』をめぐる	C1-3 原口直希 台湾人弁士の歴史の変遷 (1920-70年代)
11:40~13:10 昼休み			
④ 13:10 - 13:40	A2-1 戴 卉 戦前の清水宏と小津安二郎の映画における子どもの表現	B2-1 新城 大地 男が階段を転げ落ちる時—1950年代ハリウッド映画における傷ついた男性のスペクタクル化	C2-1 中村 葉子 NDU映画における被植民者の歌と語り『倭奴へ』(1971)と『アジアはひとつ』(1972)の分析を中心に
⑤ 13:45 - 14:15	A2-2 匡泉森 『浮草物語』と『浮草』の比較における音の役割に関する考察	B2-2 畑中 朋子 米国3都市の映画祭を比較する—地域コミュニティ特性・多様性を背景に	C2-2 宋振華 中国の無声映画における民族音楽の実践と聴覚的現代性
⑥ 14:20 - 14:50	A2-3 王子易 占領期と戦後民主主義が日本映画人に与えた影響—木下恵介と黒澤明を中心に—	B2-3 渡邊 ゆき ニュージーランドにおける多文化フェミニズムの映像の実践—『カインガ』(Kainga, 2022)にみる「家」、「家庭」と「故郷」	C2-3 趙 陽 ビデオ上映と検閲をめぐる攻防：1990年代中国視覚文化のアルケオロジー
⑦ 15:10 - 15:40	A3-1 胡 響楽 勅使河原宏映画にみる「脱走」の政治性—『サマー・ソルジャー』(1972)を中心に	B3-1 ZAKERI GHODRATOLLAH 日本とイランの初期映画における再発明の比較研究	C3-1 内山翔太 機械としての映画経験—尾崎翠『映画漫想』のフェミニズム的可能性
⑧ 15:45 - 16:15	A3-2 北嶋 玲子 東映やくざ映画の予告編とその産業的戦略	B3-2 李 嘉倩 「ラフ・ヒーロー」の物語における共感的感情移入—『ジャッカルの日』の道徳的意義	C3-2 久保 豊 現代日本のクィア映画にみるモビリティと世界の渡り方
⑨ 16:20 - 16:50	A3-3 石毛 みさこ 連続テレビ小説『虎に翼』における映像描写の客観性と視聴者の共感：自己投影を促す演出手法の分析	B3-3 KARAMAT HAMZAH FARAZ アメリカ・アニメーションにおける「道徳的ベスカタリアン」：倫理的食の想像力と捕食—被食の共存	C3-3

※ 発表者はセッション前の休憩時間に機材の動作確認を行なってください。

D B304教室	E B402教室	F B201教室	G B203教室
D1-1 遠藤 祐輔 中平卓馬の後期カラー写真における変遷—飛ばない鳥による「動物図鑑」の拡張	E1-1 水野勝仁 VR体験をしているマウスにとっての映像とは何なのか	F1-1 福島 可奈子 関東大震災イメージの拡散と関西における受容の多様性—報道から玩具まで—	G1-1
D1-2 田中 晋平 野田真吉と松本俊夫—1960年代末の観客運動をめぐって—	E1-2 賀 玲玉 デジタル時代における映像編集の拡張可能性：仮想空間とドキュメンタリーの融合に関する考察	F1-2 鄭知硯 福原悠介の『鈍行旅日記』における震災の知覚経験——風景・身体・カメラの透明性を通じて	G1-2 山端 健志 / かねひさ 和哉 家庭トーカー—発聲映写器による紙フィルム映画の製作技法の解析と新作実演
D1-3 戴 周杰 持続可能な映画祭に関する研究—山形国際ドキュメンタリー映画祭を事例にして—	E1-3 前川道博 社会メディアとしてのコンピュータアートの系譜—CACとポストCACを中心に—	F1-3 青山 太郎 小森はるかの方法論：「画面の外」の成立条件についての考察	G1-3 川口 肇 Aether

11:40~12:10 理事会 (農学部B棟101教室)

12:20~13:05 第52回通常総会 (農学部C棟101教室 ※昼食を取りながらの参加も可)

D2-1 銭 政印 寺山修司の実験映画における作為性と物質性	E2-1 栗原康行 映像表現における抽象概念の具体化についての考察と研究 ～地域包括ケアシステム等に関する動画コンテンツの開発と実装研究～	F2-1 森宗 厚子 『広島・長崎における原子爆弾の影響』再検討—原爆被災の記録映画としての完全版フィルム保存の意義について	G2-1 景山 貴史 「工藝風土」～東京銀器～
D2-2 齋 琛 カメラを持って街を歩く、久保田成子のビデオアートにおける歩行について	E2-2 小川直人 地域映像アーカイブは学校教育に使えるか——ひとつの現場(せんだいメディアテーク)からの考察	F2-2 田尻歩 変革の対象としての「hirou-jime」——広島デー実行委員会の写真実践	G2-2 猪鼻秀一 野生の美しき老体
D2-3 西川 秀伸 驚愕効果とモンスター——ホラー映画におけるモンスターの役割について	E2-3 原田健一 映像と民俗学/民族学との間にあるもの—『沖繩久高島のイラブー』をめぐって—	F2-3 アルト・ヨアヒム 「戦争アニメ」の収集・分析・保存	G2-3 奥野邦利 映像アート『彼方のこちら側』における映画演出技法の活用について

14:50 - 15:10 休憩

D3-1 橋本 典久 プラトーの映像装置研究：アノソスコープとライトドローイングを検証する	E3-1 馬場一幸 スマートフォンを用いた簡易な映画フィルムのスキャン	F3-1	G3-1 芦谷 耕平 ASpiDashcaMan: No Way Home
D3-2 趙 瑞 実験アニメーションにおけるデジタル時代の新たな自然観	E3-2 常石史子 映画の修復におけるイメージの真正性の担保	F3-2	G3-2 ブルベス・ジェローム 『La Porte des Filibondes』3DCGに於ける「手の知恵」
D3-3	E3-3	F3-3	G3-3

大正期の映画供給体制と札幌の映画館：九島興行関連資料を中心に

柴田 康太郎

大正期の日本では地方への映画供給が不安定だったため、地方の映画館は興行に穴を開けないよう、フィルムを事前にストックしていたことが知られている。もっとも、大正期は国内でも映画供給体制の整備が進み、映画館へのフィルムの供給が次第に興行者への買い切り契約から配給による賃貸契約へ移行する時期でもある。それならば、九島興行は映画供給が購入から賃貸へと変化するなか、どのようにフィルムを購入していたのだろうか。また、それはどのような映画会社やインフラに支えられていたのだろうか。

戦前の日本の映画供給に関する研究では近年、大手映画会社の映画供給を軸に考察した笹川慶子(2024)や札幌の事例を地方紙の調査で検証した前川公美夫(2023)など重要な成果が蓄積され始めている。本発表ではこれらをふまえつつ、早稲田大学演劇博物館所蔵の九島興行関連資料を考察した。まず九島伊太郎・ハツ夫婦らの映画興行社である九島興行とその映画館(札幌遊楽館、札幌中央館)への映画供給をめぐる契約書や周辺事項を確認したうえで、1919年頃に九島と映画会社との間で交わされた契約書や書簡資料の読解を行なった。これにより、地方の映画館が東京の中小規模の映画会社などと書簡・電話・電報を組み合わせて連絡をとりながら、フィルムの借用のみならず中古フィルムの購入、焼増し購入によって興行を支えていたことを指摘した。また、これらの多くのフィルムが遊楽館の改築休館中に上映されたことに注目し、九島興行が中央館一館で休館中の遊楽館の出費も補填すべく観客を集める意欲的な興行を試みていたことを示した。日本の全国的な映画供給体制の発展途上にあつた大正期には、地方の映画館が様々な仕方フィルムの手配を試みると同時に、大手映画会社の映画供給の不安定さを補うようにして、複数の中小の映画会社が地方都市に多角的に映画を供給する体制とインフラが形作られていたのである。

(しばた こうたろう/早稲田大学)

「尾上松之助主演・1000本作品」の、映画資料を活用した作品内容調査作業より ・ ・ 「浅草公園・千代田館」封切り203作品内容の調査結果など ・ ・ ・

松野 吉孝

1. 研究の目的・動機：

①平成25年(2013年)10月、松之助ゆかりの甲冑を、「等持院寺宝展」に初出展した際、松之助遺族・関係者で「尾上松之助遺品保存会」を設立、以降、氏の功績を顕彰する活動に努めてきた。

②活動の締めくくりとして、尾上松之助主演・1000本作品の内容を「尾上松之助劇・映画資料・写真集(仮)」に取り纏め発行することと決め、目下、膨大な作業に取り組み中です。

③今回この中間発表として、「千代田館封切り・203作品」の調査結果と、今後の作業について発表した。

2. 研究発表の内容：

①次の2つの資料を配布・提出した。i)「尾上松之助劇・都新聞調査表(浅草公園・千代田館)」(明治44年11月：「徳川栄華物語・家康公」から大正9年2月：「千代田の大奥」までの203作品) ii)「都新聞 尾上松之助劇作品 コメント集」(明治45年2月：「天下一品・忠臣蔵」から大正4年6月「水戸黄門記」までの約130作品)

②また、次の映画資料の管理状況を発表した。i)大正時代の映画雑誌からの情報抽出(松之助作品の写真、あらすじ、配役表など) ii)富士館・千代田館などの「絵葉書プロマイド」 iii)富士館・遊楽館などの「チラシ(引き札)」 iv) デジタル化済みの「大正15年・忠臣蔵・アルバム」の内容

3. 研究の方法：

ひとつひとつの映画資料を「いつ、どの映画館で封切られた、何という作品の映画資料であるか」を取り纏め中。これが為、次の管理資料を独自に作成し「一作品ごとの情報」を管理中であることを発表した。i)「尾上松之助劇・都新聞・浅草公園など、映画館広告記事・調査表」 ii)「尾上松之助劇・写真・あらすじなど、映画雑誌別・掲載状況管理表」 iii)映画雑誌別、コピー入手状況管理表

4. 研究の結論：

①初期作品においては、松之助が出演していたかどうかの確認が取れないものが多く、「推測」の余地が残るが、「横田商会・日活京都」制作・旧劇作品、約1040作品を拾い上げた。

②都新聞で浅草の映画館での封切を基準に「松之助劇のフィルモグラフィ」を作成したので、富士館(絵葉書、引札)、千代田館(絵葉書)、遊楽館(引札)など、映画館ごとの映画資料の紐づけが可能となった。

③今後、3年後をめどに、「尾上松之助劇・作品別・映画資料・写真集(仮)」の発行を目指す。

(まつの よしたか/尾上松之助遺品保存会)

八木保太郎作品における帝国、植民地、冷戦の影響：『授業料』（1940）と『日本の子どもたち』（1960）の比較を通して

丁 智恵

日本の帝国・植民地の時代に映画製作において国策映画で名を馳せ、戦後は民主映画の旗手として注目を浴びた映画人は数多い。戦後民主主義を掲げ、冷戦や東宝争議、レッドパージの影響により独立プロなどで活躍した映画人の中には、日韓会談が進められる60年代に入ると、『あれが港の灯だ』（1960）の今井正のように、在日コリアンをテーマに作品を作り始めた作り手もいた。その中でも、戦前から朝鮮や満洲との関わりが深く、共産圏も含め幅広く国際的な映画人のネットワークを構築していた映画人として、シナリオ作家の八木保太郎がいる。

八木は「足で書く作家」と呼ばれ、現地を丁寧に歩き調べて書く作家として評価されていた。八木は愛国婦人の生涯を描いた劇映画『奥村五百子』（1940年・豊田四郎）の製作のために朝鮮に渡り、朝鮮映画で理事を務め、児童教育映画『授業料』（1940年・崔寅奎）を手がけた。その後、甘粕正彦率いる満洲映画協会製作部長となる。戦後、八木は日映演の委員長をつとめ、東宝争議にも参加、その後、独立プロの八木プロを立ち上げ、生活綴方運動の影響を受けた映画『山びこ学校』（1952年・今井正）に取り組んだ。さらに八木は、50年代後半にはアジアの映画人らと児童教育映画を通して国際交流を進め、長崎県大村収容所の在日朝鮮人児童をテーマにした『日本の子どもたち』（1960年・青山通春監督）に取り組んだ。

戦前から戦後にわたる八木の帝国と植民地における幅広い映画人のネットワーク、さらに子どもたちを中心に描いたヒューマニズム溢れる作品からは、八木の朝鮮に対するアンビヴァレントな側面が現れている。戦後民主映画人らの戦前からの変化についてハーイは八木についても手厳しく批判しているが、朝鮮についてはどのような思考や行動の変化があったのだろうか。本報告では、八木シナリオによる朝鮮を描いた二つの作品—『授業料』（1940）と『日本の子どもたち』（1960）の比較を通して、彼の戦前から戦後に至る作品の変化に現れた朝鮮に対する表象の変遷を考察した。

参考：ピーター・B・ハーイ、『帝国の銀幕』、1995年、名古屋大学出版会、471-472頁。

駒込武、2020、「冷戦的な知の枠組みを問い直す」、駒込武編『生活綴方で編む「戦後史」：〈冷戦〉と〈越境〉の1950年代』、岩波書店、1-3頁。

（ちよん ちへ／東京工芸大学）

戦前の清水宏と小津安二郎の映画における子ども表現

戴 弁

清水宏(1903-1966)は「子どももの」の名手として日本映画史に名を刻んでいる。映画評論家の飯島正は『日本映画史 下』で「映書史上の清水は、畢竟その「子供もの」の独自の境地によって、その名をつたえられるのではあるまいか」と述べており、映画史においても重要な位置を占めていることがわかる。小津安二郎(1903-1963)も戦前から子どもを描き、彼の映画では子どもが世界観を表す重要な役割を果たしている。同じ1903年生まれで松竹に所属した二人は、松竹蒲田撮影所時代の名子役数名を共に用い、同じ環境で映画を創りながらも、子どもの描き方には明確な差異が見られる。

本発表の目的は、戦前の清水宏と小津安二郎の映画における子どもの表現を比較し、子どもが映画に反映させた世界観の違いと演出の特徴を明らかにすることである。

清水の映画は、子どもたちに愛情と労働の重要性を感じさせるとともに社会の格差を気にせず、子どもが大人に良い影響を与える朗らかな世界観となる。それに加えて田舎の空間からファンタジーが生まれる。清水の「子どももの」は1920年代から始まっており、最初の作品では、家庭の中の子どもがメロドラマ的な役割を果たしていた。横山準（爆弾小僧）が登場してから、特に『風の中の子供』（1937）以降は、可愛さや同情を誘うだけの子ども像から脱却し、清水独自の子どものイメージが形成された。

小津は戦前、資産を持たない労働者の親と子どもたちをリアリズムで描いた。1929年の『突貫小僧』では、子どもを主役に据え、人ざらいという社会問題をコメディ的に描いている。「喜八もの」シリーズでは、子どもが映画の世界観を表す重要な要素となっている。小津の映画では、子どもたちが大人社会の影響を受けながらもその枠組みを超えられない存在として描かれ、現実の制約や社会の格差を暗示する構成が多い。

このようなテーマを実現するために、演出手法において、清水はロングショットを多用し、自然の風景の中にいる子どもを描き、さらに歩き方や動作を通じて子どもの心境や子どもたちの関係を描き出している。これにより、子どもの個性を引き出し、子どもの自然な魅力を生かす演出をした。一方、小津は子どものみをフルショットで捉えることが多く、子どもの動きを中心に編集によるリズムを作り出す演出を行い、子どもは大人社会の縮図のように描かれている。

以上により、清水と小津という同時代の監督による「子どももの」には、同じ題材を扱いながらも、小津はリアリズム、清水はファンタジーの世界を描いたことが明らかにした。

（たい き／日本大学）

『浮草物語』と『浮草』の比較における音の役割に関する考察

匡泉森

はじめに

本稿は『浮草物語』と『浮草』の比較を通じて、音源が画面に映らない音、あるいは一時的に音源が映っていない音に注目し、小津安二郎が音の演出をいかに重視していたかを考察する。

比較一：旅一座がピラを配る場面

『浮草物語』と『浮草』では役者がピラを配る場面が登場する。一場面のみの『浮草物語』に対し、『浮草』はまず楽器を手にした旅一座が音楽を演奏している様子が映し出される。ロングショットの時音楽が遠くから聞こえるように音量が抑えられ、カメラが接近するにつれて音が大きく聞こえる。

しかし、画面が役者二人のピラ配る場面へと切り替わると、音源である旅一座の姿は画面内から消え、先ほど現実感を表した音量がショットサイズとの比例も失う。

音源が「見える」から「見えない」へと移るが、音はまだ二人の役者の周囲に漂う。ピラ配布の仕事をする傍ら、旅一座から離れた場所でふざけながらピラを配る役者たちは、視覚的には旅一座の拘束から逃れているように見えても、音的には依然として旅一座に束縛されていると解釈できる。

比較二：父と息子が釣りをする場面

『浮草物語』の息子信吉は父の喜八に対して親しげであるが、『浮草』では息子の清は父の駒十郎の演目を「社会性がない」と評する。『浮草物語』は釣りの同期動作で親子関係を表す代わりに、『浮草』では台詞と物音が用いられる。中で注目するのは、親子の会話が始まる直前に挿入された船のエンジン音である。

他の物音の音源が映れているに対し、船のエンジン音のみが音源が登場しないまま消え、後に汽笛を鳴らす船として登場する。比較一とは逆であり、音源は画面外から画面内へと移行する。

視覚的要素だけでなく、船のエンジン音もまた単純な環境音に止まらない。音源が「見えない」から「見える」へと変化することにより、想像力を喚起する力を失う。両作品とも「自分は伯父だと伝えていた男が実の父親であると告白されて、息子は強く拒絶を示す」という同じ結末を持つが、『浮草』ではこの船のエンジン音を使って結末をあらかじめ暗示した。

比較三：父が女優二人を詰問する場面

『浮草物語』の詰問場面に登場した視覚要素：劇場、灯り、紙ふぶき、女優二人の動きなどが『浮草』にも再現される。両場面において、音源は終始画面内には現れない上響き続ける木鉦の音は最大の差異として位置付けられる。

中村滋延氏の研究によれば、『浮草』に登場する木鉦の音は単なる音響効果にとどまらず、庶民の象徴として機能する上、父の暴力の対比になる。しかし、ショットや場面の変化を問わず、音量が一定的に保つ、そして音源が完全に画面外に位置するこの木鉦の音は、単なる暴力の対比に止まらなると考える。父の暴力は一方的であり、木鉦の音が画面外からすべての視覚要素に均等に作用し続ける。

この場面が劇場で行われているため、歌舞伎の要素を持つ木鉦は劇的な力加える。前述のように小津が両作で使用する視覚要素と同じように、木鉦の音はこの場面において劇場の空間を強調する力を持つと考える。

(きょうせんしん/東京工芸大学)

占領期と戦後民主主義が日本映画人に与えた影響—木下恵介と黒澤明を中心に—

王子易

木下恵介と黒澤明の両監督は、いずれも戦時中にデビューした新進気鋭の映画人であり、戦後直後にはGHQの方針に沿った、いわゆる「アイデア映画」の制作に携わった。しかしその後、両者は異なる道を歩み、それぞれ独自の映画表現を確立し、戦後日本映画に新たな可能性を切り拓いていった。本発表の研究動機・目的は、占領期においてGHQが主導した「戦後民主主義」の価値観が日本映画人にどのような影響を与えたのかを、木下恵介と黒澤明という二人の監督を中心に明らかにすることである。

研究内容としては、1946年から1954年にかけて両監督が制作した作品群を対象に、映画分析および文献分析を通じて、ジャンル、物語構成、主題表現と「戦後民主主義的価値観」との関係性を考察した。二人の作品における価値観の表現形式を比較し、その共通点と相違点を明らかにした。

木下恵介監督は、西洋的なジャンル映画の劇作法、特にメロドラマに見られる抒情性を巧みに取り入れ、自由恋愛、女性解放、家長制の崩壊といった、イデオロギー的な啓蒙性とリアリズム的な現実性の両面を併せ持つテーマを、娯楽性と融合させて描いた。価値観の面では、「被害者としての日本の庶民」という視点から「共同体意識」の再構築を試み、『二十四の瞳』や『日本の悲劇』においてその到達点を示した。プロパガンダ的側面を内包しつつも、戦争の傷を抱えた観客に寄り添う語り口が多くの共感を呼び、当時の国内で高い評価と影響力を得た。

一方、黒澤明監督は、犯罪劇や時代劇のジャンル映画の要素を用いながら、高度な虚構性と寓意性を備えた物語を構築し、戦後社会に広がる道徳的退廃と混沌を鋭く描き出した。彼の時代劇には、「借古諷今」の手法が用いられ、武士道や仏教思想といった東洋的価値観への賛美や、大衆に対する批判的視点を通して、GHQのイデオロギーや日本社会の「共同体意識」に対する疑問や挑戦が投げかけられている。国際的に高い評価を受けた背景には、こうした思想性の深さに加え、強い異国情緒の存在も確かな要因となっている。

研究結論として、木下恵介と黒澤明は、しばしば戦後日本映画を代表する巨匠として並び称されてきたが、木下恵介の作品に関する海外での体系的な研究は極めて少ない。その背景には、彼の映画が「被害者としての日本の大衆」に寄り添う「共同体意識」に立脚しており、日本の民衆自身が担ったはずの戦争責任への省察を欠いているという限界があるのかもしれない。そのため、彼の作品は「戦後日本社会」という特定の時代と共同体に深く根ざした映画であるとも言える。とはいえ、木下恵介監督が占領期を通じて「戦後民主主義映画」のジャンル化を推し進め、日本人の共同体意識の再構築を図ったことは、日本戦後映画史において極めて重要な意義を持っている。今後は、木下作品の国際的再評価にもつながるような研究をさらに深めていきたい。

(おうしい/日本大学)

勅使河原宏映画にみる「脱走」の政治性——『サマー・ソルジャー』（1972）を中心に

胡 響楽

『おとし穴』（1962）に登場する、炭鉱の過重労働生活から逃げ出した炭鉱夫から始まり、錯綜した都市空間の中で蒸発した会社員を追跡するうちに自らの存在を見失っていく『燃えつきた地図』（1968）の探偵に至るまで、60年代の勅使河原宏の映画を辿っていくと、一連の脱走者のイメージが浮かび上がる。こうした系譜を継承しつつ、勅使河原の前衛期最後の作品となる『サマー・ソルジャー』（1972）では、ベトナム戦争期のアメリカ脱走兵の群像が描かれている。本発表は、『サマー・ソルジャー』を起点として、勅使河原による「脱走」主題の度重なる再構築について、脱走者イメージの系譜と身体・空間に現前する断絶的な時間表象という二つの側面から考察した。

まずは、本作の舞台となる岩国米軍基地と、勅使河原の戦時中の配属先である海軍兵学校岩国分校との歴史的な連続性を確認し、『サマー・ソルジャー』を、彼の戦争体験の「私的アナロジー」として再解釈する視点を提示した。

また、勅使河原の短編ドキュメンタリー『ホゼー・トレス』（1959）の主人公であるプエルトリコ人ボクサーのホゼー・トレスと、本作に登場する脱走兵のホゼー・荒川とのあいだに、ドキュメンタリーとフィクションを横断する脱走者イメージの重なりを見出した。「José」という名前とプエルトリコ出身という設定に加えて、強靱な身体と躍動と揺るがぬ政治的な信念との往還関係によって、二人の戦士のイメージは、虚実の境界を越え、亡霊のように重なり合っていく。勅使河原映像における「脱走者」の系譜において、安部との最初の共同作品『おとし穴』に登場する逃走する鉱夫よりも早く存在した、このプエルトリコ人ボクサーを、新たな原点として提示することを試みた。

さらに、身体性や時間停滞領域に見られる断絶的な時間表象を、「歴史からの脱落」という文脈において、「脱走」という行為の反作用として捉えた。フラッシュバックによる回想の使用を控えた『サマー・ソルジャー』においては、脱走兵ジムの身体が、脱走し続ける「廃墟」として過去を開示する場となる。『おとし穴』では、廃墟は廃棄炭鉱という廃墟イメージの中で、死ぬ瞬間の状態を保つ幽霊が人間と同一空間に現前し、時間停滞領域である過去と生成途上にある現在という二つの世界の境界線がぼやけていた。ベトナム戦争やエネルギー革命などの「カタストロフィー」をめぐる重層的な時間構造を発掘しようとする勅使河原の試みには、ヴァルター・ベンヤミンが語る「歴史の天使」の姿勢との接続が見出される。空間的な逸脱と、制度的時間＝歴史からの排除という表裏一体の関係性を示すことで、勅使河原映画における「脱走」の政治性を拡張することができたと考えている。

（こきょうらく／大阪大学）

東映やくざ映画の予告編とその産業的戦略

北嶋 玲子

1960年代以降は映画が他メディアの存在を意識するようになり、日本映画史的にも予告編にとっても転換期と言える。本発表では1960年代に新たなジャンルとして誕生した「東映やくざ映画」の予告編がどのような産業戦略の下でいかに機能したのかを製作、配給、興行の3つの観点から考察した。

第一に製作の観点から、伝統的なスターシステムを意識しつつ、「やくざ映画」の普及のために予告編は機能していた。『人生劇場飛車角（1963年、沢島忠監督）』のプレスシートには「やくざ路線の第一作であることを謳って頂きます」とあるように、やくざ映画というジャンルのアピールが求められており、予告編にはやくざ映画を想起させるキーワードが多く提示されていた。また、東映の伝統的なスターシステムは観客が新しいジャンルを受け入れるための重要なシステムとして予告編にも継承され、主演とそれ以外のショット数や大きさに差を付けてスター序列を顕示していた。このように、東映やくざ映画の予告編は伝統的なスターシステムの継承と新たなジャンルの普及に寄与した。

第二に配給の観点から、男性という限定した観客層に向けられた構成となっていた。テレビでは観られない表現として製作された東映やくざ映画は仕事帰りに映画館で映画を観る習慣が残っていた男性にその観客層を限定した。『人生劇場飛車角』のプレスシートでは「男が惚れて男が泣いた、意地と度胸の任客一代!!」と男が繰り返して強調されていたが、その予告編でも映像の多くを男性キャストが占めており、また『仁義なき戦い（1973年、深作欣二監督）』では女性キャストが一切登場しないなど女性の存在感が薄れていた。このことから、東映やくざ映画の予告編はテレビとの差異を意識する中で男性中心の観客層に向けて映画の持つ男性イメージを生成し、アピールしていた。

第三に興行の観点から、予告編は映画館のスクリーンを想定して制作されていた。当時、予告編は映画館のスクリーンでのみ放映されていたため、効果音を用いた二義的表現や手振れカメラによる主観ショットなどの熟練性を生かした緻密な映画的表現が見られ、本編の雰囲気や喚起させる映像経験を提供した。さらに、同時代に流行した深夜興行はやくざ映画と親和性が高く、東映やくざ映画が狙った観客層に予告編を直接アピールできるだけでなく、深夜興行のダークでアンダーグラウンドな雰囲気がやくざ映画に対する観客の気分を高揚させやすい上映環境であった。つまり、東映やくざ映画の予告編は限定的な空間である映画館のスクリーンを生かしたクリエイティブな映画表現が可能であり、本編と同条件の映像経験を観客に与えていた。

以上のことから、限定的な空間や観客を想定した東映やくざ映画の予告編は映画の持つ固有性を活かしながら「やくざ映画」という新たなジャンルをアピールするために機能したことが明らかとなった。

（きたじま れいこ／名古屋大学）

連続テレビ小説『虎に翼』における映像描写の客観性と視聴者の共感：自己投影を促す演出手法の分析

石毛 みさこ

連続テレビ小説『虎に翼』は脚本の吉田恵里香が掲げた「誰一人として“透明”にしない」という明確な理念の下「声をあげること、他人の口を塞がないこと、声を聴くこと」を繰り返し描き、これまでの朝ドラが描いてこなかった社会の“透明化された人々”を可視化することに成功していた。その結果、視聴者にとって自分事、すなわち「私の物語」となり視聴者が自分自身のエピソードを語りだすという現象を生み出した。しかし『虎に翼』の主人公・猪爪寅子は、成績優秀、弁が立つなど、従来の「ちょっとドジで明るく前向き」な親しみやすいヒロインとは異なり、特別な人の特別な物語になりかねない人物でもあった。にもかかわらず、多くの視聴者にとって「私の物語」となり得た要因として、しばしば脚本の吉田恵里香のセリフの力に注目が集まることが多い。しかし、本発表では「誰一人として“透明”にしない」を描き出した映像演出に注目し、物語の印象を左右する第1週に焦点を当て、シナリオと実際に放送された映像との比較・分析を行った。

まず、街中の女性たちの描写である。第1話の冒頭で憲法14条を語りを読み上げるシーンの他、主人公がよく訪れる甘味処付近、通学の際に通行する橋の上など、街を行きかう様々な女性をただただ映し出していた。これらはシナリオにはない描写であるが、声なき女性がこれだけの事実をそのまま映し出すことで、女性たちを“透明”にせず可視化していた。

次に、寅子の主観的な意見を含んだ寅子のセリフや寅子の心情を説明する語りを置き換えた映像にも着目した。まず、同居する書生の優三が男性であるが故にやりたいことややっても否定されない様を羨み「男ってお得すぎないか？」などという寅子の気持ちを代弁した語りがカットされている点を指摘した。この寅子の声は具体的に可視化されることにより、男性であるが故に抱えている優三の声が透明化される可能性もあったものである。ただし、羨ましそうに大学を眺めるシーンで大学と共に映り込んでいる人物を全て男性とすることで、寅子の羨望が大学だけでなくそこに通う男性も含まれていることが映像で表されていた。これらは、映像によって表現される形へと置き換えることにより寅子と優三どちらの声も透明化しないことにつながっていた。

さらに、解釈が分かれる登場人物の言動について、言葉で正解を提示するのではなく視聴者が自ら考える余地を残したり、寅子の女子部進学に疑問を呈する女性教師の姿などを描くことで、ドラマが描こうとしているものとは逆の価値観も提示していた。

このように、吉田の掲げた「誰一人として“透明”にしない」という理念は映像表現によっても体现され、脚本のセリフの力を映像が強めていたからこそ『虎に翼』は様々な立場の視聴者にとって「私の物語」となり、視聴者が自分の経験を語りだすことにつながっていたと考える。

(いしげ みさこ/日本大学)

1920年代のドイツ映画におけるOriginalとFormatfassungの作品比較——U.A.カザールの遺したフィルム『Ins Wunderland von Zermatt』の調査——

木羽 康真

本研究は、スイス人故ウーゴ・アルフォンス・カザール (Ugo Alfons Casal 以後カザールと略す) (1888～1964) の収集した16mmフィルム16巻の内の一巻をデジタル化し、収録された映像について行った調査を報告するものである。

今回調査したフィルムは保存している缶の状態がよく、ラベルを判読することができた。しかし、このフィルム自体には記載がなく、神戸映画資料館の協力を得て行った事前調査では、冒頭にラベルのインタータイトルが確認できなかったため、まずはラベルに記載された「Ins Wunderland von Zermatt (驚異の国ツェルマットへ)」の通りのフィルムであるかどうかを検証する必要がある。今回、このフィルムをデジタル化して調査することで、フィルムの製作国や内容、そしてこのフィルムの元になるフィルムの存在など、いくつかのことが明らかとなった。

デジタル化した映像の収録時間は9分52秒であり、モノクロ、サイレントで、山や街、鉄道などの風景が記録され、インタータイトルはドイツ語表記であった。インタータイトルに表示された都市の名前から大まかな場所を予測し、Google Earthを使って、記録されている風景と現在の風景を比較することで撮影場所を特定することに成功した。

タイトルにあるZermattがスイスの都市であることから、当初はスイス映画であると仮定して、シネマテーク・スイス (La Cinémathèque suisse) に協力を求めたところ、ドイツ映画であることが判明し、ドイツ映画のデータベース「Filmportal.de」の情報を得ることができた。そのデータベースを使って調査を進めると、1925年にドイツで今回のフィルムの元である「Ins Wunderreich von Zermatt」(Original)が制作され1930年にこれを編集して小型化した映画 (Formatfassung) が存在することがわかった。シネマテーク・スイスにこのOriginalが保管されていたこと、「Filmportal.de」に小型化した映画の収録時間のメタデータが存在したことから、今回の調査対象の映像と比較して、内容が重複する箇所があり、さらに収録時間も一致することからこの調査フィルムが「Ins Wunderland von Zermatt」(Formatfassung) であることが判明した。

そして今回の調査によって、「Ins Wunderland von Zermatt」(Formatfassung) について、シネマテーク・スイスには保管していないことや「Filmportal.de」にも所在の記載がなかったこと、Originalではインタータイトルにフランス語とドイツ語がつかわれているが、Formatfassungはドイツ語のみでさらにインタータイトルのデザインが大きく異なること、そしてFormatfassungの最後の7秒に赤く染付されたAgfaのコマーシャル映像が追加されていることが新たに明らかとなった。

(きば やすまさ/武庫川女子大学)

マックス・オフルスは『麻酔』 (1929年)を見ただろうか

小松 弘

研究の目的 本研究は比較映画史のメソッドを展開するうえで、記述者の主観的領域が、歴史記述の客観性にいかに浸透されるかを示す事例を具体化するものである。具体的には、マックス・オフルスに関する作家論とも直接関与する。

研究の内容 ツヴァイクの短編小説「未知の女からの手紙」を映画化した二つの作品、『麻酔』と『未知の女からの手紙』(邦題『忘れじの面影』)を対峙させ、オフルスが1929年の映画『麻酔』を見ただろうかという問いを立てる。客観的なテキストとしてオフルスが『麻酔』を見ただろうかの記述は残されていない。原作には麻酔という要素はないので、1929年の最初の映画における麻酔の要素は、脚本を書いたベラ・バラージュによって創作されたものであることが予想される。バラージュは1930年に刊行された「映画の精神」のなかで、映画『麻酔』を取り上げ、<カットのないモンタージュ>という新たなモンタージュ概念を説明している。彼の考える、明白な切れ目を欠いた映像の連なりというモンタージュは、記憶とか幻覚といった明確な概念をすり抜ける主観性を持っている。1930年にアレクシス・グラノフスキーがドイツで作った『人生謳歌』には、きわめて類似した麻酔のシークエンスが存在するが、こちらのほうはモンタージュは主観化されず、主観的なものを経ない物語進行に貢献している。

オフルスが1934年にイタリアで作った『みんなの女性』の中で、主人公が手術を受ける場面で麻酔処置が施される。我々は女主人公の夢うつつの中で、この場面に至った経過を彼女の記憶とともに回想する。このきわめて主観的な映像の提示は1929年の映画『麻酔』を想起させる。不動の状態の主人公を起点として、体験の記憶が次々にスクリーン上に展開する。ここでは、語る主体である主人公が不在である映像はどこにもない。

研究の方法 比較映画史が扱う作品の選択は全く恣意的であるが、その恣意性に研究者の主観性があることは見逃されるべきではない。この研究は映画を記述することそれ自身が記述者の主観性に動機づけられていることを前提としている。ここでは『麻酔』と『未知の女からの手紙』の二作品が比較されるとはいえ、映画史的事実として、グラノフスキーの『人生謳歌』と作家論的関心としてオフルスの『みんなの女性』への参照が加えられる。触媒としてのこれら二本の映画も、記述者の主観性と緊密に結びついていることは言うまでもない。

結論 オフルスが1929年の『麻酔』を見ただろうかという問いは好奇心をそそぐが、それに対する答えは、イエスでもノーでもない。アルフレート・アーベル監督の『麻酔』は、原作小説のように手紙をモチーフにはしていない。その意味において、オフルスの映画のほうがツヴァイクの原作に忠実だ。だが不思議なことに、原作ではそれほど重んじられていない、執事の役に、両映画とも大きな役割を与えた。『麻酔』の執事役はアルフレート・アーベル自らが演じている。そしてオフルスのほうは出来事をすべて知る神のような存在として、執事を登場させたのだが、彼は言葉を語らない、唾の執事である。それは唾の映画、すなわち無声映画へのオマージュなのか。我々はまた、オフルスは『麻酔』を見ただろうかもしれないと主観的に夢想するであろう。

(こまつ ひろし/早稲田大学)

ロシア的人間——アンドレイ・タルコフスキー『鏡』をめぐって

今村 純子

アンドレイ・タルコフスキーは、第五作となる監督作品『鏡』(1975)についてこう語っている。「『鏡』のなかでわたしが語りたかったのは、自分自身についてではない。まったくそうではなくて、近しい人々とのかかわりのなかで起こってくる感覚について、かれらとの相互関係について、かれらにたいする永遠の慈しみや自分の無能力について、つまり償いがたい義務という感覚について語りたかったのである」(鴻英良訳)。とりわけ、償いがたい義務の感覚とは、取返しのつかない過ぎ去りし時間の流れにおいて感受される。『鏡』は、夢、追憶、現実の交差による生のイメージを、水の変幻とその音の連鎖を背景に、映画を観る者それぞれの歴史的・社会的一点において感受せしめる。親しい人々とのあいだで湧き起こる感覚を語ること、それは、あたかも吃音のごとく、迂回し、蛇行し、反復され、はじめて可能となるものである。

作中、プーシキンの手紙が引用される。「文学者として、わたしは偏見に満ちた人間として屈辱を感じるのです。しかし、わたしはこの世で何を与えられたとしても、祖国を変革しようとは思いませんし、他のいかなる歴史ももつ気にもなれないのです。神がロシアに授けてくれたわたしたちの祖先の歴史以外には」。自由が制限されているロシアに生きることを「屈辱」と感じていながら、異民族への防波堤となり、西欧とは異なる文化圏・キリスト教圏を構築してきたロシアから心情的には離れられない。屈辱を「必然性」として、「神の恩寵」として捉え直す姿勢は、作中その名が出されるドストエフスキーやチェーホフにも共通するものである。運命に留まることによって、内戦中のスペイン、原子爆弾が投下された日本や毛沢東主義の中国といったアジアにまで想像力の翼を伸ばし、タルコフスキーは、宇宙論的自我を映画芸術のうちに結実させようとしている。緑豊かな草原から始まり草原で終わる本作品は、動けない樹々のみが空に向かって伸びゆくこと、生殖や血縁はその模倣であるが、太陽エネルギーを葉緑素で受け止め自らの糧とする植物にはなりえないこと、原子爆弾や成層圏気球はその戯画でしかないことを強烈に感受せしめる。

本発表では、タルコフスキー全作品を念頭に置きつつ、『鏡』に焦点を当て、『アンドレイ・ルブリョフ』(1966)をもうひとつの楕円の焦点として、「ロシア的人間」というべきものを捉え直すことによって、タルコフスキーが描き出す宇宙論的自我というべきものを明らかにした。

(いまむら じゅんこ/立教大学)

男が階段を転げ落ちる時 ——1950年代ハリウッド映画における傷ついた男性のスペクタクル化

新城 大地

階段が映画において極めて重要な舞台装置であることは既に周知の事実だが、そこで働いているジェンダー的な力学についての議論は未だ十分になされているとは言えない。これまで、とりわけ古典期のハリウッド映画における高低差を利用した女性の見世物化が目立ってきた一方で、確かに存在しているはずの男性身体が階段によってスペクタクルとなる瞬間については、ほとんど等閑視されてきた。

本発表はまず、ハリウッド映画におけるスペクタクルとしての男性身体を論じ、「見られる客体」となるのではなく、撮影、編集、物語上の分脈など様々な水準においてむしろそのマスキュリティが維持・強化されていることを指摘している先行研究を参照し(Neale 1993; Cohan 1993)、こうしたジェンダー・ポリティクスがスワッシュバックラー映画やミュージカル映画の階段上においてもやはり同様であることを確認した。そこで本発表は、より批評的な階段上の男性表象を探るために、1950年代のハリウッド映画でしばしば見られる、男性が階段を転げ落ちるといったスペクタクルなアクションに着目した。

このモチーフは、『風と共に散る』(ダグラス・サーク、1956)や『黒の報酬』(ニコラス・レイ、1956)のような作品において、「父」というジェンダー・ロールを演じきれなくなったアメリカ中産階級の男性の苦境を象徴している、とひとまず言うことができる。ただ、これらと『赤い風車』(ジョン・ヒューズ、1952)や『荒鷲の翼』(ジョン・フォード、1957)、『最後の歓呼』(同監督、1958)といった、狭義のファミリー・メロドラマには取まりがたい作品における男性の階段上での「転落」も同時に論じるために、従来女性性と結び付けられてきたこのジャンルの男性表象に焦点を当てる批評的カテゴリー「男性メロドラマ」を導入した。

本発表の分析が特に着目したのは、転げ落ちる男性だけでなく、そうして傷ついた彼を受け止め、同情の眼差しを送るもうひとりの男性であった。上記の作品群の中でも『風と共に散る』や『赤い風車』、『最後の歓呼』では、転げ落ち倒れ伏した男性を見つめるその父親や(擬似的な)息子が苦悩や悲しみを披瀝する。そしてこうした男性像は、『結婚の夜』(キング・ヴィダー、1935)や『風と共に去りぬ』(ヴィクター・フレミング、1939)といった30年代のメロドラマ映画における、階段から転げ落ちたヒロインの身体的苦痛を目撃し、自身のセンチメンタルな苦悩を吐露する契機として利用する男性像とは極めて対照的であった。以上の議論を経て、本発表では、50年代の男性メロドラマにおける階段からの転落が、男性が男性の弱さを直接的に自らのものとして受け止める契機となっていると結論づけた。

(あらしろ だいち/東京科学大学)

米国3都市の映画祭を比較する ～地域コミュニティ特性・多様性を背景に

畑中 朋子

・研究の目的と動機

世界には、業界団体が運営するマーケット重視の大規模映画祭とは別に、小規模ながら運営者・参加者の交流や情熱によって長年継続されている“地域型の映画祭”がある。筆者の既往研究および映画祭運営・出品参加経験から、その中でも特に「人材育成や映像文化発展を目指して長年運営されてきた、若手・青少年の教育に手厚い映画祭」への評価を高めたいと考え、本研究に至った。

・研究方法

2024年夏に行われた米国3都市の“地域名”を冠に掲げた映画祭を訪ね、地域コミュニティ文化の全体像と共に調査した。具体的には、東海岸のFlickers—ロードアイランド国際映画祭、南西部のサンアントニオ国際映画祭(SAFILM)、西海岸のサンディエゴ国際子ども映画祭(SDIKFF)について、地域特性やコミュニティの多様性について現地を訪問調査、プログラムへの参与観察を通し比較分析を行った。運営スタッフへのヒアリング、インタビュー動画、参加者の作品概要や制作経緯などのトーク・資料も参考に加味している(注1)。

・研究の内容と結果

地域の特徴との関連で述べると、東海岸プロビデンス市周辺の大学や芸術団体を中心に発展したFlickers(1996年発足)では、多様な部門(地域文化・各エスニックグループ～特に移民や戦争・LGBTQ、ホラー等)の作品選定を通し、ジェンダーやエスニックマイノリティ文化への眼差しと新しい視座に富む映画祭に発展した。ボストン近隣ならではのリベラルな創造都市、ラプクラフト生誕地という地域特性も後押ししている。西海岸カリフォルニアのサンディエゴ国際子ども映画祭は、22年の歴史と近隣ハリウッドとのネットワークを生かし、アジア系俳優や制作者も多くパネルに招待。公式動画のインタビューも子供が担当し、様々なルーツを持つ子供たちの才能を伸ばして自己肯定感を高めキャリア形成に寄与する点に特化している。テキサスのサンアントニオ国際映画祭は、過半数をヒスパニック系人口が占める国境地域ならではの特徴を生かし、米国に限らず中南米スペイン語圏の映像制作者が多く参加。1994年発足時22歳だった地元教師・映画監督のA.ロチャが“自費で”始めて以来、30年の実績を経て高校生・大学生向けのコンペなど公的助成による賞金制度も充実し、インターンとして関わった学生が監督やスタッフとなり長年盛り上げている。これらの事例を通し、人材育成・人脈構築という要素において地域コミュニティへ寄り添い、エスニックアイデンティティやシビックプライド、多様性啓発を高める表現手段(いわばソーシャル・アート・イベントの1つ)としての映画祭の役割が明らかになった。

(注1)参考:映画祭運営者の発言・公式動画チャンネル・公式Web(2024年9月閲覧)以下、掲載順<取材協力に心から感謝致します>。

Rhode Island International Film Festival (George T. Marshall, Founder 及び Shawn Quirk, Director), San Diego International Kids Film Festival (Lynn Tang, Producer/Maeya Culture Exchange Group), San Antonio International Film Festival (Adam Rocha, Director及びスタッフ)

(はたなか ともこ/和光大学)

ニュージーランドにおける多文化フェミニズムの映像的实践 --『カインガ』(Kāinga, 2022)に みる「家」、「家庭」と「故郷」

渡邊 ゆき

本発表は、ポスト#MeToo時代において映画業界での女性の参画が進展する中、欧米主導の議論とは異なる太平洋地域の文脈において、アジア系女性の映画業界における地位と表象を探ることを目的とした。発表者の在住地であるニュージーランドでは、アジア系コミュニティが全人口の17.3%を占めるにもかかわらず、政府の二文化主義政策(入植者と先住民マオリの共存)の影響で、アジア系の映画制作者への公的資金は極めて限られており、特にアジア系女性は、脚本・監督・プロデューサーなど主要なクリエイティブ職に就く機会が少なかった。こうした背景から、11人のアジア系女性監督および脚本家による短編8本を集めたアンソロジー『Kāinga』(2022年)は特筆すべき事例と考えた。本作は、オークランド郊外の同じ家を舞台に、異なる年代の物語を展開し、各短編が10分間のワンカットの技法で撮影されている。発表では『Kāinga』を、移民映画(Naficy, 2009年)と多文化フェミニズム(Shohat, 2001年)という二つの交差する枠組みの中に位置づけ、映画の制作過程及び映像的表現を分析した。制作面は、プロデューサーのインタビューを通じ、共同制作モデルがアジア系の女性の創造性をいかに育んだかを考察した。映像表現面では、マオリ系中国人、日本人、フィリピン人、韓国人、インド人、イラン人、タミル・イラム人など、様々な民族の女性たちの物語をNaficy(2013年)が提唱する移民経験の三代要素「家」(物質的空間)、「家族」(情緒的帰属)、「故郷」(文化的想像)に沿って検証した。特に、ワンカット技法によるカメラの移動と視点の流動性が、移民女性たちのアイデンティティや帰属意識をどのように可視化しているかを論じた。

本作の映像表現は、移民女性の物語を家という限られた親密な空間での日常の瞬間として切り取ることで、背景の解釈を観客に委ねている。この意図的な曖昧さは人種差別、住宅問題、雇用格差などの構造的問題を想起させつつ、それらの制約を乗り越えようとする女性たちの静かなる努力を浮き彫りにする。さらに、アンソロジー形式は、移民女性の経験を統一的、あるいは単純化した形に還元せず、「多様な視点の集合体」(multi-voiced ensemble of perspectives; Shohat, 2001年p. 2)として提示することで、緊張関係を含みつつも、多様な声が共存可能な表現空間を構築している。結論として、『Kāinga』はShohatの提唱する移民女性の主体性の「状況に応じた表現」(situated articulation)を体現するだけでなく、ニュージーランド特有の二文化体制に根差しつつ、それを超えた普遍性を持って、多文化フェミニズムへの重要な貢献を成した作品であると結論づけられる。

(わたなべ ゆき/オタゴ大学)

参考文献

Shohat, E. (2001). *Talking visions: Multicultural feminism in a transnational age* (Vol. 5). MIT Press.

Naficy, H. (2009). From accented cinema to multiplex cinema. In *Convergence Media History* (pp. 15-25). Routledge.

Naficy, H. (2013). *Home, exile, homeland: Film, media, and the politics of place*. Routledge.

日本とイランの初期映画における再発明の比較研究

Zakeri Ghodrattollah

研究の目的・動機

映画は日本とイランでほぼ同時に輸入され、最初期に起こった出来事似ていた。しかし、徐々に両国の映画の発展ぶりに、大きな隔たりが生じることとなった。本研究の無垢的は、イランにおける映画の普及の過程と、映画産業を成功裏に確立した唯一の非西洋国として日本におけるその過程を「再発明」という概念に基づいて比較することによって、イランにおける映画の普及の失敗の原因を明らかにすることである。これにより、イラン映画の現在の問題を解決する手助けになればと考えている。

研究の方法

本研究では、イランに於いて普及に成功せず、しかし日本では普及に成功した、映画産業の基礎である「映画興行」の決定過程の採用そして導入段階に生じる再発明を記述し、エベレット・ロジャーズの「イノベーションの普及」理論の分析枠組に沿って分析することによって、イランに於いて普及を阻止した要因を明らかにすることである。主に一次資料として当時の新聞・雑誌、宮廷記録、旅行記、個人の日記などを収集・検討した。

研究の内容・研究したこと

映画を含む新しいイノベーションの決定過程の導入段階になると、イノベーションの使い方に関する問題が次々と表出してくるからである。そして問題を解消するために、最も重要なことは「再発明」である。映画(活動写真)は初期の頃、その新奇さや珍しさゆえに、好奇心から人々が観に行く見世物だった。しかし、新奇さや珍しさはすぐに失われ、継続して興味を引くために再発明が必要となった。

研究では、日本とイランにおける映画導入段階(映画の始まりから1920年代まで)に焦点をあて、生じた問題そしてその問題を対処するための行動(再発明)を比較した。また、特に「再発明」の具体例として、日本における活動弁士の導入や興行制度の発展、イランにおける活動写真を説明するためにディールマージュという人物使用したことに注目し、それぞれが映画の発展にどの影響を与えたかを分析した。

研究の結論・結果判明したこと

本稿では、新しいソーシャル・イノベーションとしての映画の決定過程の導入段階に生じる問題とその問題を対処するための再発明をイランと日本で比較検討し、その結果、イランでは問題解決に向けた再発明のための大きな可能性が存在していたにもかかわらず、自ずからの課題を解決するための適切な再発明を行うことができなかったことが浮き彫りになった。この問題が映画発展の「弱点」となり、映画が産業として確立することができなかったと考えられる。

(ざーけりー ごどらとらー/明治大学)

「ラフ・ヒーロー」の物語における共感的感情移入—『ジャッカルの日』の道徳的意義

李嘉倩

Many narrative theorists have maintained that popular antiheroes' intrinsically good cores earn our moral endorsement and yearning for their eventual success; however, the historical context of social conceptions of morality, as well as medium specificity, is often minimally addressed or neglected in discussions of the reader/viewer's affective experiences. One of the most memorable amoral characters in Anglophone popular culture, the Jackal from Frederick Forsyth's thriller novel *The Day of the Jackal* (1971) presents an interesting figure of morality that evolves in various iterations on screen and thus merits an examination regarding his varied portrayals in relation to narrative construction of reader/viewer sympathy.

Drawing on A. W. Eaton's concept of "rough heroes" (whose flaws do not necessarily fall within moral domains and can be forgone due to their pro-social nature) as well as affective relations between audiences and characters delineated by Noël Carroll, this presentation examined how Forsyth's novel and its film (Fred Zinnemann, 1973) and television (Sky Atlantic, 2024) adaptations of the same name each shape its "rough hero," the Jackal, and reader/viewer responses to him narratively and cognitively. These three works, I argued, reflect the changing moral tenets upheld in popular culture with a combination of narrative empathy, the moral "contamination tendency," and intricate affective engagement, carrying a cognitive and pedagogical relevance in the cultural evolution of morality in their totality.

The novel's fictional evaluative stance is arguably difficult to identify; Forsyth's journalistic writing largely contributes to the Jackal's sympathetic amoral portrait, as the historical material looms much larger than the individual. The Jackal's backstory and moral makeup largely hinge on such historical forces as the Cold War and state bureaucracy, begging this question: Does the novel endorse an immoral perspective or simply present circumstances that might have befallen many? Scholars have suggested that imaginative resistance against negative moral traits can be in place while affection for the rough hero who possesses those traits remains. This view stands fortified by Zinnemann's film; Edward Fox's conventional "hero" appearance and verbal and mental dexterity reasonably lessen his character's amorality and outright immoral acts to a degree depending on the viewer's fondness of him. Due to a lack of information on his background and the puzzle-like intercutting of plot lines that comprises the film's main attraction and thus the audience's viewing strategy, the post-war state-dominant backdrop gives way to physical mimicry and visual excitement.

Moral depravity is more comprehensively humanized in the television program. A product of neoliberal individualism yet with such emotional dimensions as his family and a traumatic past incorporated in the narrative, Eddie Redmayne's Jackal constantly struggles with his amorality, as the show reveals that he has changed after meeting his wife who has since become his life sustenance. The program's emphasis on psychological conflict over moral issues encourages an active weighing of imaginative resistance and empathy and foregrounds the coexistence of immorality and pro-attitudes toward the person who exhibits objectively immoral behavior. According to William Kidder, audiences of the rough-hero program may be morally improved, not because of any clear moral lessons imparted by the narrative, but because they become more cognitively capable of identifying multiple, often contradictory, perspectives that constitute the whole of one's moral life. The Jackal's world-class marksmanship, growing satedness with his army duties and teammates whose toxic masculinity and war crimes are on full display, and transformation into a family man together affirm that there's no easy siding with "the good" or "the bad" and that moral deviance is something everyone has to grapple with.

(りー かしん/上智大学)

アメリカ・アニメーションにおける「道徳的ペスカタリアン」：倫理的食の想像力と捕食—被食の共存

Karamat, Hamzah Faraz

Are fish animals? What might seem like a simple question opens up more consequential concerns about humanity and animality, self and other, violence and silence. In animation studies, scholars such as Paul Wells and Amber E. George have explored how animals function as dramatis personae – a complex relationship of representation and differentiation from the very anthropocentric act of art production from which they emerge. Yet, as Wells notes, this relationship remained largely unexamined into the late 2000s. More recent analysis has showcased how animation's use of anthropomorphism creates unique narrative tensions, legitimising some experiences while marginalising others – both on-screen and off.

Wells' notions of the "Madagascar Problem," named for the 2005 film *Madagascar*, and "Bestial Ambivalence" – the underlying tension, as well as narrative convenience, of animal characters existing in multiple forms along a spectrum of humanisation and realism – has recently merited reexamination by authors such as Eric Herhuth, Kevin Chew, and Dan Hassler-Forest. It is within this framework that fish, and by extension pescatarianism, enter the conversation. This study adopts an interdisciplinary lens, drawing from animation and film studies, food ethics, ecocriticism, and critiques of systemic violence, to examine how fish are portrayed in post-2000 U.S. CGI films, such as *Happy Feet* (2006), *Zootopia* (2016), and *The Wild Robot* (2024).

While liberal animal films often depict interspecies harmony, fish are frequently excluded from what Bernice Bovenkerk and Franck Meijboom refer to as the "moral community" – those deemed worthy of ethical consideration. Herhuth suggests that fish are sacrificed at the altar of realism to stabilise idealised visions of coexistence, a compromise that undermines their narrative and moral currency. Building on this, I argue that the recurring use of this narrative fiat and the secondary role fish play in animation, relative to their more privileged terrestrial counterparts, echoes broader socio-ecological displacements. In addition, concepts like Maja Cullen, Devon Docherty, and Carol Jasper's "perceived dissimilarity," and Robert Nixon's "disposable citizens" help frame this exclusion as not merely narrative but ideological – fish become cinematic stand-ins for marginalised, often invisible, communities whose role as witnesses of displaced ecological and socio-economic strife is erased through the use of weaponized individualism and through media strategies meant to make systemic violence appear more "scattered."

To this end, this research seeks to highlight the continued risk of liberal animal films reproducing the very hierarchies that they have long sought to critique and overcome. Viewed as a means of representation and pedagogy, the roles of the author, viewer, and critic become crucial in developing new forms of social and environmental consciousness that do not simply deflect and displace violence to the periphery, but instead critique the role such outsourcing plays in its continued and unscrutinised propagation. Concepts like Anat Pick's and Rick Kelley's "Vegan Cinema" and "Vegan Horror," respectively, urge us to take animals, all animals, "as fully fledged cinematic subjects" and make "visible the various absurdities of speciesism." Similarly, Nixon's push for "writer-activists" underscores the need to critique violence against animals as we would against marginalised humans. While these frameworks don't fully resolve the contradictions of liberal animal films, they offer a pathway toward greater ecological and social awareness, factoring in how visibility, silence, and narrative convenience shape our understanding of violence.

(からまっと はむざ ふあらず/京都大学)

韓国におけるキリスト教映画の転換点 — 1980年-1982年の大鐘賞 (テジョン賞)の動向から

朴志元

1979年10月26日、長く独裁政権を敷いていた朴正熙大統領が暗殺された。まもなく全斗煥を中心とする新軍部が政権を奪取し、1981年には新たな政体である「第五共和国」が成立する。こうした激動の時代、韓国のアカデミー賞とも称される「大鐘賞(テジョン賞)」の動向は非常に興味深い傾向を有していることが分かる。1980年から1982年にかけて、3年連続で最優秀作品賞を受賞したのは、いずれもキリスト教が主題となった、もしくは物語の大きなテーマとなった作品であった。

大鐘賞はその成立課程から、政府当局との関わりが非常に強いことがうかがえる。韓国国内の映画産業の振興を目的とし、1958年に文教部(現在の教育部)が創設した「国産映画賞」を源流とする大鐘賞は、様々な時代の流れを反映した。先行研究において、特に朴正熙政権下(1963-1979)の大鐘賞の最優秀作品賞に選ばれた作品には、一定の傾向があることが指摘されている(박승현, 2005)。それらは①愛国心や民族意識を高める映画、②反共映画、③公益や他者に対して犠牲精神を強調する映画、④伝統文化と価値観を目覚めさせる映画、などであった。このように、大鐘賞は優れた国産映画を表彰する映画賞であったと同時に、政府が国民の意識を啓蒙するための一種のプロパガンダとして機能していたのである。

そして1980年から1982年にかけて、大鐘賞の最優秀作品賞を受賞したのは、『人の息子』(1980、監督: 兪賢穆)、『招かれた人々』(1981、監督: 崔夏園)、『低きところに臨みたまえ』(1982、監督: 李長鎬)であった。これらはいずれもキリスト教を大きなテーマとしており、一定の商業的成功も収めた作品として知られる。一方で1980年代以前、韓国でキリスト教を描いた映画、すなわち「キリスト教映画」は数多く製作されてきたものの、それらを受容していたのは主にキリスト教徒であった。これらの映画やキャラクターはキリスト教会内では尊敬され、受け入れられてきたが、非キリスト教徒からは敬遠される傾向にあり、商業映画としては機能しなかったことが指摘されている(박소영, 2024)。

大鐘賞最優秀作品賞を受賞したこの3つの作品は、露骨なキリスト教色を抑えたことでキリスト教徒ではない一般の大衆からも受け入れられた。これらは韓国におけるキリスト教映画の一つの転換点として位置づけられるだろう。加えて、1970年代から1980年代にかけて、韓国のキリスト教会は民主化運動に積極的に参与して行ったことが知られているが、これらの作品は外的な社会運動を誘発する内容のものではなく、個人の信仰に目を向けさせるものであった。こうした選定傾向には、政府の意向が関与していたのではないかと考えられる。

(ばく ちゅうおん/関西学院大学)

1990年代後半以降の日本における韓国映画の受容

金秀炫

最近、韓国の大衆文化のグローバルな拡散に関する文化研究が、メディア研究を中心に活発に進められている。2000年代以降に始まった韓流(Korean Wave)の時代区分や、ドラマやK-POPの人気を通じた人的交流の拡大などについて、ファンダム研究(受容者研究)やドラマの観客研究が行われてきた。それに対して、韓国映画の輸入や配給に関する産業的研究、および韓国映画を受容する観客に関する研究は相対的に不足している。

本研究は、1990年代以降、韓国映画が日本においてどのように受け入れられてきたのかを分析することを目的とする。1990年代からの文化的流れや産業の変化を具体的に検討するためには、日本と韓国の文化産業の拡大や、東アジア内の映画産業の変化を分析する必要がある。また、ハリウッド以外の他国の映画の公開に対して慎重だった日本の保守的な映画配信システムが、どのようにして韓国映画の公開を決定したのかというプロセスにも深く掘り下げるのが不可欠である。本研究では、1990年代後半の『シュリ』(1999年)から始まり、2000年代、2010年代にCJ E&Mが韓国映画を日本で本格的に配給し始め、2020年代に至るまでの日本における韓国映画の公開状況を調査し、業界関連の言説を分析する。また、韓国映画に対する日本の観客の国籍別、ジャンル別の受容方式をインタビュー調査を通じ、韓国の南北分担のコンテンツに関する関心が依然として続いているのが明らかにした。

他の文化コンテンツと比較して、韓国映画が東アジアにおける文化の流れを主導する物語コンテンツであるとは言えない。しかし、日本の観客が韓国映画をどのように受け入れているのかを検討することで、韓国映画が日本の映画業界や観客に対して、映画に描かれた韓国社会や政治に触れ、関与するための独自のジャンル機会を提供していることが重要であると思われる。

(きむ すひょん/大阪公立大学)

台湾人弁士の歴史の変遷 (1920-70年代)

原口直希

本発表は、台湾における弁士がどのような存在で、何が長期の継続的活動を可能にしたかを検討した。なお戦前の日本統治期には内地人、本島人、蕃人など母語の異なる複数のエスニック・グループが存在した。なかでもマジョリティは本島人で、台湾語話者は80%以上に及んだ。他方で公用語の日本語は本島人理解者が7%、内地人を合わせても12%に過ぎなかった。なお台湾語と中国語の間には英語とドイツ語に匹敵する差異があり相互の意思疎通は不可能だった。

1903年以降、高松豊次郎による継続的かつ組織的な巡回上映が始まる。それは伊藤博文と後藤新平の要請によるもので統治者側の宣伝の性格が強かった。10年代には都市部に映画常設館が建設され日本人弁士が好評を博すと同時に、14年以降は地方でも台湾教育会など複数の団体により総督府の宣伝のために弁士を伴う巡回上映が実施された。20年代に入ると台湾人弁士が登場し、嚆矢とされる王雲峰はバイオリン奏士をしながら技術を修得して23年前後に映画常設館専任の初の台湾人弁士としてデビューした。また同時期には地方の巡回上映業者にも専門的台湾人弁士が登場し、特に26年以降の抵抗運動団体である台湾文化協会の巡回上映では台湾人弁士が宣伝を担った。このように台湾における弁士の歴史は、統治者側と抵抗者側双方の宣伝担当として始まっている。

1930年代に入るとトーキー化により日本人弁士は減少するものの、それが非台湾語である以上、台湾語説明の需要は途切れず、台湾人弁士は増加を維持した。特に地方では36年に弁士大会が開催されるなど、台湾語の魅力の大きさがうかがえる。また37年以降は急進的な総力戦体制の構築により台湾語が抑圧されるものの、戦時宣伝の必要性から台湾人弁士は抑圧を免れ、特に地方で高い増加率を維持していた。

1945年以降は中華民国の統治下で中国語が公用語になり、中国語映画が量産されるものの、台湾人はそれを理解できなかった。またこの時期の中華民国は国共内戦のための戦時宣伝の必要があった。こうしたなかで娯楽を理解する母語の魅力、および戦時宣伝の必要性から台湾人弁士は求められた。

その後、中国語教育に力を入れる中華民国は徐々に台湾語を排除し、1959年には台湾人弁士の活動を禁ずる法令を出す。これにより台湾人弁士は戦時宣伝の必要性を失うものの、依然活動を続けた。だが56年以降の台湾語トーキー映画の隆盛、および62年以降の台湾語番組のテレビ放送により、母語の魅力の点での優位性も失い目立った活躍はなくなる。60年代は地方で細々と活動を続けたものの、70年代に入る頃にはその活動を終えている。

こうした歴史の変遷からは、弁士が国民統合メディアとしての映画に、それに抗う側から打ち込まれた楔の機能を果たす存在であったこと、また国語や国民国家といった点で台湾における近代化の歪みを体現する存在でもあったことが読み取られる。

(はらぐち なおき/東京大学)

NDU映画における被植民者の歌と語り——『倭奴へ』(1971)と『アジアはひとつ』(1972)の分析を中心に

中村葉子

本発表は「日本ドキュメンタリストユニオン」(以下、NDUと略す)の『倭奴へ 在韓被爆者・無告の二十六年』(1971年)と『アジアはひとつ』(1972年)をとりあげ、日本の植民地主義の被害を受けた東アジアの人々の表象分析を行うことを目的とした。

<政治の季節>と呼ばれた1960年代後半は、ドキュメンタリー映画において反戦運動や学生運動、差別や抑圧といった政治的テーマがとりあげられた。NDUもまた反戦運動や植民地主義の問題を扱うなかで、かつての大日本帝国の「辺境」(沖縄・朝鮮・台湾)に住む人々へと焦点を当てた。先行研究において、その地理的視座に立って描く人々は、戦中の植民地主義と戦後の冷戦構造のなかで単一国家の枠組みに帰属せず、「同一化」されるものではなかったと指摘されてきた。しかしながら、どのように人々が国家への「同一化」を免れているのか、という分析が十分ではない。そのため本発表では以下の2作品において、被植民者の歌と語りに着目した分析を加えた。

まずNDUが広島と長崎で被爆した朝鮮人たちを描いた『倭奴へ』をとりあげる。この映画で在韓被爆者たちは親しみを込めて日本の軍歌や童謡を歌う姿から、部分的には日本へと「同一化」しているように描かれている。しかしその歌の合間に挿入される語りは、日本人にも、朝鮮人にもなれずに差別されてきたことや、日本人への蔑称である「倭奴」という言葉が日本への憎しみとして吐かれることによって、日本にも韓国にも「同一化」されない／できない存在として、表象されていると分析した。

つぎに『アジアはひとつ』では被植民者である台湾のタイヤル族の語りに着目した。ある人物の語りは元日本兵として勇敢に戦ったことを自慢げに話す一方で、植民地化した日本に対して先祖代々、抗日精神を持って闘ってきたことを語る。さらに視覚的にはその語りが、タイヤル族の伝統文化である「紋面」を施した女性へと非同期される。こうした表象は被植民者の両義的な心理と身体を介在させているがゆえに、従来の日本兵像へと容易に「同一化」されるものではないとした。

以上の分析から、映画における東アジアの人々の表象は、植民地主義に抗する被植民者の視点を示すことによって、日本国家への「同一化」の作用を拒否するものであったと結論づけた。それはまた日本の植民地主義の問題と戦中・戦後の歴史認識を批判的に捉え返すものであるとした。

(なかむら ようこ/大阪公立大学)

ビデオ上映と検閲をめぐる攻防： 1990年代中国視覚文化のアル ケオロジー

趙陽

本発表は、特に1990年代の中国で盛んになっていた「ビデオの間」（録像片）を巡って、上映する側と検閲する側の攻防戦を、歴史的に再構成したものである。

レンタルビデオという業態や、ビデオ文化に携わる特定の集団については、すでに重要な研究成果が出ている。しかし、ホームシアターとして開発されたビデオは、1990年代の中国では、大衆向けに映画を上映するメディアとして受容されていた。本発表は、ビデオのこのヴァナキュラー的な側面に絞って研究を行った。

中国での最初のビデオ上映は1981年に行われた。1990年前後となると、「ビデオの間」は5万～6万室あり、その観客数はおそらく（年間）80億人を超えた」と言われている。上映コンテンツに関して、「ビデオの間」は同時代の映画館と一線を画し、多くの香港映画と外国映画を上映した。そして、「ビデオの間」が視覚文化を塗り替える約20年の間に、上映活動と行政による検閲との駆け引きも続いた。検閲は上映主体や上映内容に関して、厳しく取り締まったが、予想通りの効果はなかった。検閲主体も一枚苮ではなく、異なる行政機関が検閲の権限を主張してきた。ビデオ上映はまずはラジオテレビ局の管轄下に置かれていたが、1990年前後になると新聞出版局と文化局が新たに検閲に介入してきた。この介入は検閲の現場で大きな混乱をもたらした。1994年の陝西省公安庁の議事録には、「管理の混乱が極まり、事業の整備が難航」とまで書かれている。検閲主体の多重化によって、検閲の権力は限りなく細分化されていた。

検閲の権力が中心から一方的に伝達されるのではなく、無数の中継地点を経由して、最終的にミクロなものとして見出される。このミクロな検閲権力は、遍在するようになり、ビデオ上映に参加する人に消えない痕跡を残し、観客に内面化されることによって機能する。しかし、回顧録から分かるように、検閲の権力があらゆる場面で観客を飼い慣らしたわけではなく、観客はそれでもビデオ上映に介入しようとする。

本発表は、メディア考古学／アルケオロジーのアプローチに沿って、議事録や回顧録などの資料調査の上で、分析を行なった。ビデオ上映と行政による検閲の両者は、対立しているように見えながらも、市場経済と消費という共通の土台での、より生産的な関係の再構築であると結論づけた。

（ちょうよう／西安建築科技大学）

機械としての映画経験——尾 崎翠『映画漫想』のフェミニズ ムの可能性

内山 翔太

本発表では、小説家・尾崎翠が一九三〇年に雑誌『女人芸術』に連載した、『映画漫想』と題されたコラムを分析した。尾崎が『映画漫想』で提示した、観客とスクリーン上のイメージとの情動的な結びつきにもとづく映画経験を、トーマス・ラマルによる議論を手がかりに、ジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリが論じた「欲望機械」として捉え、機械としての映画経験がもっていたフェミニズム的な可能性を論じた。

尾崎翠は『映画漫想』において、スクリーンに映写される映画のことを、「浮び、消え、移つてゆく」ものだと形容したうえで、それを見る観客の思考も「映画化」され、「雲とか、朝日のけむりとか、霧・影・泡・霽」のようなものになると述べている。尾崎の観客はスクリーンを流れていくイメージに対して、情動的に反応するような主体となる。

このような尾崎の映画経験を、ラマルの議論に依拠しながら、ドゥルーズ＝ガタリの「欲望機械」との関係から考察した。ラマルはドゥルーズ＝ガタリの「欲望機械」と「三つの総合」——「接統的総合」、「離接的総合」、「連接的総合」——の概念をメディア理論に応用したが、映画経験の情動的なレベルを強調する尾崎の記述は、とりわけ「離接的総合」を重視するものとして捉えられる。

続いて、ドゥルーズ＝ガタリの「欲望機械」が、ラカン派の精神分析における「構造」とは異なり、ファルスにもとづく男女の二元論に沿ったかたちで、主体を形成しようとはしない点に着目し、男性中心主義的・異性愛的な規範を超えた主体の位置づけの可能性を、尾崎の映画経験に見出した。

さらに、尾崎による短編小説「木屋」（一九二九年）を分析した。「木屋」では、若い女性の語り手が、田舎での経済的に安定した結婚生活ではなく、東京での貧しくとも自立した生活を選択するが、この決断にはスクリーンの世界が密接に関係している。とくに、語り手が映画館からの帰り道に、チャップリンと並んで歩き、会話を交わす幻想的な場面の描写は、「映画漫想」における映画経験の記述を先取りしている。ここでは、尾崎が「映画漫想」で論じたような、観客とイメージとの情動的な関係が、映画館という空間を超えて、異性愛的な家族の理想に回収されない、非規範的な生のあり方へとつながっていく。

尾崎が描く映画経験は、固定された主体を前提とするのではなく、女性やクイアな観客を含みつつ、複数の主体に対して観客の位置を開くものである。観客とイメージとのあいだに生まれる情動の瞬間に焦点を当てることで、尾崎は、現代の観客論やメディア論においてなお有効な、フェミニズム的な可能性を提示していると結論した。

（うちやま しょうた／京都大学）

現代日本のクィア映画にみる モビリティと世界の渡り方

久保 豊

映画『そばかす』（玉田真也、2022）は、アロマンティック・アセクシュアルの女性を主人公に据えた日本映画として、従来のクィア映画における「都市への移動＝自己解放」という物語を再考させる。本発表では、「ここではないどこか」を望む物語を必要としない地方都市在住の主人公・蘇田佳純の経験に着目し、移動とクィアネスの関係を「アセクシュアル的共鳴」を通じて検討した。

佳純の移動は、長距離的な「逃走」ではなく、局所的・関係的な運動として描かれる。彼女が終盤に走る場面は、『宇宙戦争』のトム・クルーズの「ただ逃げている走り方」への共感を反転させる。笑顔で走るその姿には、「逃げる」ことだけでは説明できない、どこかで誰かと出会えるかもしれないという希望が込められている。走る行為が、自己のクィアネスを否定せずに生きるための身体的選択として立ち現れてくるのだ。

浜松市は、政令指定都市の中で未婚率が最も低く、性愛中心主義的な規範が色濃く反映された地域である。脚本を手がけたアサダアツシも、「佳純にとっては逃げ出したい環境」と語るが、実際に彼女は物理的な移動によって環境を変えることはない。その代わりに、佳純は偶然再会した同級生との交流や、保育施設での仕事、母親に強要された見合いの経験などを通じて、自分の「ない」感情を少しずつ言語化し始める。

佳純が創作するオルタナティブな『シンデレラ』の紙芝居や、妹との口論を経て明確に言葉にするカミングアウトは、彼女が社会の性愛規範と向き合いながらも、それに屈することなく自己のアイデンティティを周囲と共有していく試みである。旧友の真帆と共に作り上げた非恋愛愛的な『シンデレラ』は、アセクシュアル的共鳴を生む装置として機能するが、その表現は保護者や政治家によって抑圧される。しかし、それでも佳純はチェロを再び手にし、結婚式の場でその音色を通じて自らの声を届ける。

本作が示すのは、「地方/田舎＝抑圧」「都市＝自由」という単純な二項対立ではなく、どのような場所においても性的マイノリティが声を上げ、生きる術を探っているという現実である。佳純の実践は、「都市への移動とカミングアウトの同一化」を相対化し、「いま・ここ」で出会えるかもしれない他者への希望を描き出す。結末で彼女の紙芝居が天藤に届き、「同じような人がいて、どこかで生きているのなら、それでいいや」という言葉が返されたとき、その希望は確かな共鳴として映像化される。

『そばかす』は、地方にとどまることをクィアな可能性を探る積極的な選択肢として描き出す。そして、走る佳純の姿は、移動の失敗や沈黙を引き受けながらも、それでも自らの足で新たな物語を紡ぎ出していくこととする意志の表れであり、アロマンティック・アセクシュアルのクィアネスに新たな映画的想像力をもたらしている。

謝辞

本研究は、科学研究費助成事業・若手研究（22K13017）の助成を受けた。

（くぼ ゆたか／金沢大学）

中平卓馬の後期カラー写真に おける変遷—飛ばない鳥による 「動物図鑑」の拡張

遠藤 祐輔

本発表では写真家・中平卓馬の後期写真において頻出する被写体である鳥に着目し、その変遷を辿ることによって、中平が後期の写真実践にて形成した美学、また「図鑑」という中平固有の難解な概念の解釈を試みた。

中平の後期写真とは1990年代以降に固定化した縦構図、中望遠レンズ、カラーポジフィルムを用いた作品群のことであり、分類可能な被写体の傾向を持つことも特徴である。しかしながら、これまでこの後期写真について詳細な検討がなされたものは少なく、「アレ・ブレ・ボケ」の前期写真と、昏倒し言語と記憶に障害を患うまでに執筆された1970年代の論考が研究の中心となっている。

先行研究においては、中平の1970年代のテキストと写真を比較するアプローチが主流であり、特に中平が「なぜ、植物図鑑か」（1973）において提示した「植物図鑑」という概念を用いた考察が行われている。しかし、「なぜ動物図鑑ではなく、鉱物図鑑でもなく、植物図鑑なのか？動物はあまりになまぐさい。鉱物ははじめから彼岸の堅牢さを誇っている。その中間にあるもの、それが植物である」と中平が宣言しながらも、後期写真では「動物図鑑」「鉱物図鑑」と定義すべきような被写体が選択されていく概念の拡張性に関しては未だ明らかにされていない。

本研究では、この中平特有の定義としての「動物図鑑」において頻出する鳥に着目した。後期スタイルが確立した後に最初に出版された写真集『hysteric Six NAKAHIRA Takuma』（2002）では36点中13点が鳥の写真であり、以降も鳥は中平の写真に被写体として登場し続けた。この鳥における変化を分析することによって、これまで固定的なものとされてきた中平の後期写真がいかに可塑的であったのかを示した。

まず後期写真が徐々に傾きを増し、被写体との距離を狭め、逆光の写真が増加していく撮影方法の先鋭化について分析した。その絵画的ともいえる撮影方法は、一般的な「図鑑」の写真とは対極にあるものであり、中平が決別を宣言した「アレ・ブレ・ボケ」の写真を彷彿とさせるものであった。次に、被写体の選択について論じた。選択される鳥の種類の増加や、「鉱物図鑑」や「植物図鑑」に属するような他カテゴリとの混交が認められる写真が登場することによって、「図鑑」の概念を拡張する中平の言葉遊び的な実践の一端を示した。さらに鳥の群れの写真が排除されるようになったことや、雀やカラスなどの選択されない鳥を考察することによって、中平が「図鑑」の概念を拡張させていく過程を概観した。

以上のように、本発表では中平の後期写真の変化を明らかにすることによって、中平自身が1970年代に発した言葉によって固着化してしまったこれまでの見方に一石を投じた。

（えんどう ゆうすけ／大阪大学）

野田真吉と松本俊夫—1960年代末の観客運動をめぐる—

田中 晋平

本発表では、映像作家の野田真吉（1913—1993）と松本俊夫（1932—2017）が、1960年代末に構想・実践した映画観客運動論を考察した。

記録映画からキャリアを開始し、その後は実験映画やビデオアート、劇映画も手がけ、映画批評や映像理論も執筆してきた松本に関しては、現在も国内外で作品上映と研究が進められている。野田も山形国際ドキュメンタリー映画祭2023でレトロスペクティブが組まれるなど、戦時中の文化映画から戦後のPR作品や実験的な自主映画、映像民俗学の取り組み、詩人としての活動まで、改めて注目を浴びつつある。二人が記録（教育）映画作家協会や映像芸術の会などで、新たなドキュメンタリーの方法を探るために共闘した経緯も知られていないわけではない。しかし、両者の観客運動、つまり映画サークルやシネクラブ、自主上映など、受け手が主体となった活動との接点は、（京都記録映画を見る会が製作した映画詩『西陣』を松本が演出した経緯などを除けば）ほとんど研究が為されていない。発表者は、野田と松本が1960年代末の「政治の季節」に、それぞれ観客運動のヴィジョンを抱き、映画の変革を試みたことに注目した。

発表ではまず、1960年前後の時点で、既に野田と松本が記録映画の方法や作家の主体性などの議論にとどまらず、観客運動との交流を志向していた点を強調した。次に1966年に野田が『映像芸術』誌に発表した記事「楽天的な、余りにも楽天的な」の内容を紹介した。同記事では、8mmカメラや録音機の入手が容易になり、プロフェッショナルとアマチュアの区分を解体しはじめていること（アメリカのアンダーグラウンドシネマ、フランスのシネマ・ヴェリテなども台頭した）を挙げ、さらに細分化しつつある映画観客層の欲望を、インディペンデント映画の基盤にしていく道筋が探られている。こうした認識のもとで、1967年に野田は佐々木基一たちと杉並シネクラブの運動を開始。そして、1968年に生じる鈴木清順問題との関連や大島渚との論争の中で、松本もまた新たな観客運動論の構想を語るようになる。

もっとも野田と松本の間には、作り手と受け手の関係性、および観客の欲望を囲い込む資本や権力に対する認識に差異があったように思われる。また、松本が運営委員・審査委員をつとめたフィルム・アート・フェスティバル1969粉砕行動に、杉並シネクラブが関わったことも含め、両者の関係はこの時代に途絶えたかに見える。にもかかわらず、観客の「見る」という行為を自立させ、創造運動の基盤にしていくという構想を、当時の松本と野田は、異なる活動に進みながらも、共有していたのではないかという論点を発表では提示した。二人の観客運動のヴィジョンは、現代の映像環境を享受するわれわれの位置を相対化する視座をも与えてくれるように思われる。

（たなか しんぺい/日本大学）

持続可能な映画祭に関する研究—山形国際ドキュメンタリー映画祭を事例にして—

戴 周杰

日本における映画祭の歴史を遡ると、1985年の第1回東京国際映画祭の開催を皮切りに、首都圏をはじめ全国の地方自治体が多額の運営費を拠出する大規模な映画祭が次々と誕生した。特にバブル景気の影響を受けて、町おこしや村おこしを目的とした映画祭が数多く開催された。しかし、2000年代に入ると、そうした映画祭の数は徐々に減少していった。

また、映画・映像と現代アートやビジュアルアートの境界線が曖昧になり、従来のみ脈で開催されてきた映画祭とは異なる視点で、映像プログラムを扱う芸術祭の増加が目立つようになった。一方で、デジタル時代の到来により、映画鑑賞の手段がより多様化し、「いつでも」「どこでも」「誰でも」映画を観ることができるようになった今だからこそ、映画祭の存在意義とその持続性が問われるようになっている。

上述のような日本の映画祭の歴史、開催目的、現代における議論を踏まえて、本研究では映画祭の持続可能性に着目した。特に、映画祭の非商業的側面である文化的・社会的側面が映画祭の持続性にどのような影響を及ぼしているのか、その一端を明らかにすることを目的とした。また、本研究では、これまで多くの先行研究で取り上げられてきた予算や組織といった「ハード面」ではなく、上映プログラムという「ソフト面」にアプローチした。

研究の事例として、1989年に創設された山形国際ドキュメンタリー映画祭（以下YIDFFとする）を取り上げた。東北地方に位置する地方都市・山形市を拠点としている同祭は、大都市圏へ資源の集中によって、地方の縮小が止まらない今日、なぜ長く開催されてきたのかという問題意識を持ちながら、その上映プログラムにおけるキュレーションに焦点を当てて研究を行った。研究の方法は、観察調査、ヒアリング調査、雑誌記事等の資料調査を中心とした。

結論として、以下の要因が影響していたと考えられる。①映画祭における二重事務局体制の重要性が大きい。YIDFFのような地方都市を拠点とする大規模な映画祭においては、本拠地となる地方都市に映画祭の運営を担う事務局が必要であると同時に、中心都市に広報活動やキュレーションを担う窓口を設けることが重要となる。②YIDFFのようにチームの合意のもとで柔軟にプログラムを決定する体制は重要である。キュレーター専門性や知見を活かすことで、独自性のある多彩なプログラムが実現し、異なるプログラム間の相互作用によって相乗効果が生まれることもある。③YIDFFはドキュメンタリー映画に特化した映画祭であるために、商業性（興行面）が低い作品の特性を活かし、より作品性の高い映画を自由にキュレーションできる。④YIDFFの母体であるNPO法人が委託運営する山形市立の映像アーカイブ施設は、日々の上映や教育・普及活動、外部への作品貸出などを通じて、映画祭を単発的なイベントとして終わらせるのではなく、継続的な活動へと発展させ、映画祭のブランド力向上にも寄与する。

（たいしゅうぎ/八戸工業大学）

寺山修司の実験映画における 作為性と物質性

銭 政印

本研究は、寺山修司の映像実践、特に実験映画群を対象とし、彼が一貫して追求した「反復不能の事件としての映画」という理念が、いかにして映像内部の構成によって組織されたのか、その論理を解明することを目的とする。寺山研究は詩や演劇中心の傾向が強いが、「映画少年」を自称するほど映像制作に情熱を注いだ寺山の自立した創作領域としての映像実践に光を当てることに本研究の動機がある。特に、物語(事)を排し直接的な「もの」の提示を目指す「事をうつつさず、ものをうつつす」(1)という彼自身の方針と、映像の「作為性」および「物質性」との関係に着目した。

本研究では、寺山の初期の芸術観を示したエッセイ「行為とその誇り」(2)を手がかりに、彼の「反復不能の事件」という理念の思想的背景を確認した。その上で、具体的な作品として初期の『フットボロジ』、『猫学』、『檻囚』、そして後期作品の『二頭女——影の映画』を取り上げた。研究方法としては、各作品の映像表現を、「作為性」と「物質性」という二つの分析軸を用いて精緻に読み解くことを試みた。特に、『フットボロジ』における無生物の「もの」の「オブジェ」としての提示から、『猫学』や『檻囚』における生きた身体の「オブジェ」化、そして『二頭女』における「影という現象」や「実体と影の不可解な関係性」そのものを「うつつされる対象」とする表現の深化・変容を段階的に追跡した。

分析の結果、寺山修司の実験映画は、「事をうつつさず、ものをうつつす」という一貫した方針のもと、常に「作為性」と「物質性」の緊張関係の中から、観客の日常的な知覚や映画体験の常識を裏切る「反復不能の事件」を組織しようとする、ラディカルな挑戦であったことが明らかになった。初期作品では、具体的な「もの」や身体を「オブジェ」として扱い、スローモーションやコラージュといった「作為性」によって直接観客に突きつけることで「事件」を創出した。後期作品『二頭女』に至っては、「うつつされる対象」が「影という現象」や「関係性」へと観念的に深化し、「(実体としての)オブジェの不在」や映画メディア自体の「物質性」を提示することで、観客の認識を根底から揺るがす、より批評的な「事件」を生み出していた。

結論として、寺山の映像実践の独自性は、映像外部の受容形態の革新のみならず、映像内部における「作為性」と「物質性」の巧みな操作によって、観客にとって唯一無二の体験としての「事件」を組織するその方法論にある、と結論づけられる。

(1) 寺山修司「蹴球学(ジャズと詩によるラジオのための実験)」、『三田文学』50(9)、三田文学会、1960年、48頁。

(2) 寺山修司「行為とその誇り」、『現代詩』1960年9月号、現代詩の会、1960年。

(せん せい いん / 日本大学)

カメラを持って街を歩く、久保田成子のビデオアートにおける歩行について

斉 琛

本発表では、ビデオアートの先駆者・久保田成子(1937-2015)の作品における「歩行」について考察した。研究の動機には、筆者自身が昨年制作した「meta」をテーマとするインスタレーション作品がある。街を歩くという行為を出発点に、歩行を通して私たちの身体感覚や知覚がどのように変容するのかを探ろうとした。こうした問題意識をさらに深める手がかりとして、久保田のビデオ実践に着目した。

久保田は1970年代からニューヨークを拠点に活動し、ビデオとインスタレーションを融合させた表現で国際的な評価を得た。彼女の初期作品《ブローケン・ダイアリー》シリーズでは、自らカメラを持って街を歩きながら記録する「カメラ・ウォーキング」という独自の手法を展開している。この実践は、単なる映像記録を超えて、身体とメディアの相互作用を通じて主体性を再構築しようとする試みである。

彼女のビデオ作品において、カメラは「身体で思考する知覚器官」として機能する。焦点の揺らぎや手ぶれ、都市のノイズや日常の断片を拾う視線は、歩行のリズムと呼応しながら、均質化された都市空間を身体の不確かさをもって読み替えていく。こうした映像は、ミシェル・ド・セルトーが『日常の実践のポイエティック』で論じた「弱い戦術」と響き合う。セルトーが歩行を「権力が排除した物語を呼び戻す行為」としたように、久保田にとって歩行は都市の記憶を掘り起こす触覚的対話の場となる。

とりわけ、移住女性という周縁的な立場から都市を彷徨う彼女の視点は、制度化された都市の秩序を揺さぶる。断片的に収集されたイメージは、過去の単なる記録ではなく、嗅覚や聴覚など多層的な知覚を再活性化させる「共鳴装置」として作用する。歩行の振動や偶然の出会い、記憶の断片は反復され、映像の時間性・身体性として結晶化し、鑑賞者を「共に歩く」関係へと誘う。ここに、久保田の「カメラ・ウォーキング」の革新性が現れている。

結論として、久保田の実践が私たちに問いかけるのは、歩行という根源的な行為が、カメラを通じて世界との関係を再交渉する場となりうるということである。この実践は、社会規範から逸脱する身体の軌跡を記録し、自己と他者、個人と制度の関係を問い直す。特に日記形式という私的な語りを通じて、移住女性の視点から制度への批評を日常へと昇華させた点は重要である。歩行は、世界との関係を編み直す継続的なプロセスであり、作品に宿る情動的な力動が、鑑賞者の身体を媒介として認識の変容を促している。

参考文献

『Viva Video! 久保田成子』河出書房新社、2021年。
ミシェル・ド・セルトー著/山田登世子訳『日常の実践のポイエティック』筑摩書房、2021年。

(さい しん / 九州産業大学)

驚愕効果とモンスター ——ホラー映画におけるモ ンスターの役割について

西川 秀伸

本発表の目的は、ホラー映画で顕著に見受けられる驚愕効果startle effectを再検討することである。具体的に言うと、驚愕効果の瞬間を精査することによって、ホラー映画における驚愕効果の機能と意義を改めて問うことである。

驚愕効果とは浅薄な映画技法であると評価される一方、北米製のホラー映画では最も重要な恐怖演出の一つに数えられる。その恐怖の生成方法とは、単純に画面内に何者かないし何かが闖入することによって、観客を卒倒させる恐怖演出のことである。本発表ではそのような驚愕効果の機能を最大限に引き出すと考えられる構成要素について議論した。その構成要素は二つあると考えられる。

一つ目は、驚愕現象そのものである。驚愕効果がフィクション映画で使用される場合、その効果は高度に様式化されたシーンによって達成される。映画のカメラは、映画内の登場人物が自分を取り巻く空間のどこかに異常な不気味な気配を察知する様子を映し出し、彼あるいは彼女がその空間を探索する過程を観客に提示する。ほとんど多くの場合、画面外から聞こえてくる音が登場人物の不安と緊張感を増幅する。しばらくのあいだ、登場人物を不安にさせた状態が続いたあと、突如その不安を断ち切るかの如く、何者かないし何かが画面内に闖入する。

二つ目の構成要素とは、画面内に闖入するモンスターである。進化生物学的な理論をホラー映画研究に応用したマティアス・クラークの議論を要約すると、恐怖の感情とは危険を回避するための原初的な反応である。驚愕効果も過剰に反応する危険察知回路として機能しているのであり、そのような意味においてホラー映画における驚愕効果とは進化心理学的な動機によって機能するようにデザインされた危険信号として考えることができる。しかし何に対する危険信号なのだろうか。クラークはその候補に「アルファ捕食者」としてのモンスターを挙げている。アルファ捕食者とは、人間を捕食する肉食獣のことである。

ホラー映画を鑑賞していて、驚愕シーンに直面した鑑賞者はその突然の出来事に卒倒する反応を抑えることができない。なぜならば霊長類と哺乳類としての起源を持つ我々人間の心のメカニズムが、驚愕の瞬間に捕食者の危険を察知してしまうからである。そのように危険信号として機能する驚愕効果を最も純粋に作動させる構成要素とは、ホラー映画においては捕食者としてのモンスターなのであり、おそらくそれは典型的にはアニマル・ホラーというサブジャンルにおいて本領を発揮するだろうと考えられる。したがって、捕食者としてのモンスターと進化的に動機づけされた驚愕効果の正のフィードバック作用にこそ、ホラー映画における驚愕演出の効果を最大化させる秘密が隠されているのである。

(にしかわ ひでのぶ/立命館大学)

プラトーの映像装置研究： アノソスコープとライトド ローイングを検証する

橋本 典久

古川タクは1975年に“おどろき盤”を装置として再現したが、それはPhenakistiscopeとはかなり異なる機構であり、Anorthoscopeの一種と考えられることを前回までに発表した。今回の発表はその後の追加調査である。

ジョゼフ・プラトー(Joseph Plateau)はPhenakistiscopeを考案する前に、Light-Drawingと呼ばれる実験を行い、その後Anorthoscopeの装置上に“LOI”の3文字を表示する実験を行ったことが記録されている。しかし、実際に再現実験をするためには情報が不足しており、残された記録からその実験を想像することは困難であった。特にLight-Drawingの中でもflying-heartと名付けられた形態は、ハートに羽が生えたような形態で関心と呼ぶものであった。

映像玩具の科学研究会では、橋本が制作した実証実験キットを使い、使用する円盤の形態や回転方向、回転比などの再現条件を部分的に導き出した。その後、processingを用いたシミュレーションプログラムを組み、条件をすこずつ変えながら光の軌跡を検証し、プラトーが残したスケッチを再現するためのスリット板の形状や回転方向と比率、軸の位置関係といった、再現に必要な数値を導き出すことができた。

今回の発表ではシミュレーターで作成した動画を用い、2枚のスリット円盤が回転することでそれぞれの図像が生成される仕組みを紹介することができたが、残念ながらこの限られた紙面にすべてを記載することは困難である。

また、“LOI”の3文字が現れるという装置は、特別な図像が描かれたディスクと1本のスリット円盤を同一軸上、同一方向に3:4の比率で回転させることによって現れることを、再現映像などを使いながら丹念に解説した。

検証中、スリットと目までの距離について新たに考察を行った。スリットは目と至近距離にあればシャッターとして機能し、目から遠ければ走査線として機能すると考えられる。Phenakistiscopeにおいて、スリットはシャッターとして機能することが期待され、そのためには目と至近距離で円盤を回転させる必要がある。古川タクの装置は、スリットが目から遠く、走査線として機能している。その意味においてもAnorthoscopeに近いといえるだろう。これらの実験をもとに制作した2種の再現装置を会場に運んだが、残念ながらLOI表示装置は発表直前に折れてしまった。

プラトーがこの後に考案したPhenakistiscopeは複数のコマをアニメーションすることを可能としたが、その前後でこのような実験を行っていたという事実は興味深く、今回復元した装置から得られる知見はまだまだ残されていると考えている。

(はしもとのりひさ/明治大学)

実験アニメーションにおけるデジタル時代の新たな自然観

趙瑞

本研究の目的は、実験アニメーションにおいて「自然」がいかに再定義され、どのような自然観が育まれ、それがどのような自然表現として映像に実装されているのかを明らかにすることである。特に、アナログ技法とデジタル技術を比較しながら、「シミュレーション」、「生成」、「没入」といったデジタル特有の特性が作家の自然観に与える影響を分析することを通して、映像芸術の新たな創造性を考察した。

実験アニメーションは、素材や技法において商業作品とは異なる実験的手法を採用し、独自の映像言語を発展させてきた分野である。砂や粘土、人形、フィルムへの直接操作といったアナログ技法は、自然や生命の質感を身体的・物質的に表現する手段として用いられ、作家の自然観を直感的に可視化する役割を担ってきた。

一方、21世紀に入り、CG・VR・AIなどのデジタル技術が急速に進展したことで、自然表現のあり方に根本的な変化が生じている。たとえば、VR空間では鑑賞者が実在しない環境やキャラクターとインタラクションすることが可能になり、これまでにない没入型の自然体験を生み出す。そして2023年のアルスエレクトロニカ祭で「New Animation Art」カテゴリーが新設されたことは、この変化を象徴する出来事である。実験アニメーションとデジタル技術との関係が、世界的な芸術の潮流の中で再評価されつつあることを強く感じた。

本研究では、理論的背景として、レフ・マンヴィッチの「メディアがソフトウェアになる」という視点を手がかりに、メディアの性質そのものが変化している点に注目した。そして、アナログとデジタルの代表的作品を比較分析し、さらに生成AIやインタラクティブ技術を用いた近年の作品事例を検討した。その結果、自然の表現は、物理的な模倣から、情報的・生成的な「構築された自然」へと移行していることが明らかになった。また、AIの導入によって作家の役割が「創造者」から「選択者」や「調整者」へと変容し、表現主体そのものも流動化しつつある点に注目した。このような変化は、単なる技術革新にとどまらず、芸術とデジタル技術の関係性を根本的に問い直す契機となる。本研究は、ポストデジタル時代における自然観と自然表現の再構築を通じて、映像芸術の創作や批評に関する理解を深めるための一助となることを願って試みたものである。

(ちょう るい/九州産業大学)

VR体験をしているマウスにとっての映像とは何なのか

水野 勝仁

本発表は、近年開発されたマウス用のVRヘッドマウントディスプレイ(HMD)を装着したマウスが、その映像をどのように体験しているのかを考察することを目的とする。従来のディスプレイで囲む方式より強いリアリティを与えると考えられるHMDに対し、私は「マウスは何を見てどう体験しているのか」という疑問をもった。そこから、人間が抱く「これはVRである」というメタ認知を持たないであろうマウスの体験を解明することを通じて、「映像とは何か」を考察した。

理論的考察として、まずは、マウス用のHMDに関する3つの先行研究を分析し、哲学的考察を加えた。特に、トマス・ネーゲルの『コウモリであることはどのようなことか』の議論を踏まえ、マウスの主観的体験を直接知ることはできないが、行動観察から体験構造を推測するアプローチを採用した。マウスはVR映像を「映像」として認識せず、素朴実在論的に「そこにあるもの」として体験している可能性が高いと推測した。なぜなら、マウスは上から迫る捕食者の映像に対して驚いたり、フリーズしたりする反応が観察されたため、マウスにとってVR環境は現実と同等の行動指針として機能していると考えられたからである。

次に、マウスは視覚情報とヒゲや触覚などの多感覚情報とのあいだに持続的な不一致を抱えながらも、なぜVR環境に適応的な行動ができるのかを、J・J・ギブソンのアフォーダンス理論と、田中彰吾の「拡張身体」概念を援用して検討を行った。感覚の不一致を抱えながらVRに適応しているマウスの身体を「確率的身体」と概念化し、物理的身体と仮想的身体が明確に分離されることなく、重なり合った状態で存在していると考察した。マウスが「確率的身体」として体験する映像の機能については、最初は身体的不一致を生じさせる不安定化装置として機能し、その後、知覚と行為のループを通じて安定化装置として機能し、最終的に機能主義的リアリティを生成する役割を果たすという三段階のプロセスが見出された。

本研究は、人間がVRや映像という概念を前提として理解している状況を離れ、映像体験の本質を考察する上で、マウスのVR体験を検討することが有益であることを示した。もちろん、ネーゲルの問いが示すように、マウスの意識の内実到達することは原理的に不可能である。しかし、本研究の意義は、その「わからなさ」を前提とした上で、人間中心的な映像観を問い直すための思考実験を提示した点にある。マウスにとって映像は、仮想と現実の境界なく、一つの統合された環境として体験されているという本発表の結論は、人間の映像体験とは根本的に異なる様相を示唆している。この知見は、私たちが自明視しがちな「映像」や「VR」といった概念を揺さぶり、その本質を浮き彫りにするための有効なアプローチであると言えるだろう。

(みずの まさのり/甲南女子大学)

Image Arts and Sciences 204 (2025)
日本映像学会第51回全国大会・研究発表 [2025年6月1日/神戸大学]

Image Arts and Sciences 204 (2025)
日本映像学会第51回全国大会・研究発表 [2025年6月1日/神戸大学]

デジタル時代における映像編集の拡張可能性：仮想空間とドキュメンタリーの融合に関する考察

賀 玲玉

本研究は、デジタル技術の進展によって拡張された映像編集の表現手法に注目し、特に仮想空間とドキュメンタリーの融合が鑑賞体験に与える影響を考察したものである。従来のドキュメンタリーは線形的な編集によって構成され、観客はあらかじめ定められた順序で情報を受け取る形式が主流であった。しかし、近年の技術革新により、観客の能動的な関与を取り入れた編集や、空間的な構成による新たな映像表現が可能となっている。

研究対象として、筆者が制作した作品『線を生きる—画家戴牟雨の絵の世界』を取り上げた。本作品では、画家の創作活動を記録した映像素材を基に、仮想空間内に画室を再構成し、鑑賞者がその空間を自由に移動しながら、複数の視点から創作の様子や作品世界を体験できる仕組みを構築している。

方法としては、まず映像編集の歴史の変遷を踏まえ、線形的な編集と非線形的な編集の構造を比較しながら、空間的モンタージュやインタラクティブ性の特徴について考察した。その上で、作品制作における映像の配置や視点の設計が、どのように鑑賞者の理解や感情に影響を与えるかを分析した。

その結果、映像と空間の融合により、鑑賞者が自らの身体的移動や視点の選択を通して物語を再構成する新たな映像体験が可能となることが示された。仮想空間を用いた映像編集は、従来の編集概念を拡張し、表現の多様性と没入性を高める有効な手法であることが確認された。

(が れいぎょく/東京工芸大学)



『線を生きる—画家戴牟雨の絵の世界』

社会メディアとしてのコンピュータアートの系譜—CACとポストCACを中心に—

前川 道博

幸村真佐男(1943~)らのCTG(Computer Technique Group 1966-69)が芸術家・科学者等の共同によるコンピュータアートを宣言したのは1967年のことであった。1970年代には科学技術の進展を背景に、科学技術とアートを融合した社会メディアとしてのムーブメントが起きた。その先鋒を果したのがコンピュータ・アート・センター(以下CAC)である。その前後の発展的軌跡を図に示す。



CACは作曲家でメディア研究者の端山貢明(1932~2021)を代表者とし、コンピュータアーティスト幸村真佐男、システム工学者渡辺茂、工学者月尾嘉男ら、わが国を代表する芸術家・研究者が学際的に集った社会メディア創造集団であった。

端山は1974年、「これからの社会は、人々が個々の主体性と権利において自由に意思決定行動選択ができるようなシステムが社会メディアとして不可欠」とする「INFORUM」のビジョンを提起した。そこではコンピュータの「非決定性のメディア」特性、「アクセス側の主体性」の重要性が強調された。端山は実社会の動性に目を向け、ソーシャル・ダイナミクス(社会動学)をCACと並行して始めた点も注目される。

幸村はCAC以後、プログラミングによりコンピュータに仕事をさせる機械的創作物としての『非語辞典』(1980年代)等のコンピュータの動的特性を活かした創作活動、地域や自然をフィールドとするアースワーク的活動に取り組んだ。筑波大学、東北芸術工科大学、中京大学等でも教鞭をとり、後進コンピュータアーティストの育成にも貢献した。

CACとCAC以後のコンピュータアートの系譜は、わが国におけるコンピュータアートの社会的展開、アートが社会メディアに変容していくプロセス(ソーシャル・ダイナミクス)を跡づける視座、「コンピュータアート」概念を再考する視座となろう。今後ともその探究に努めたい。

(まえかわ みちひろ/長野大学)

映像表現における抽象概念の具体化についての考察と研究 -地域包括ケアシステム等に関する 動画コンテンツの開発と実装研究-

栗原 康行

研究の目的

本研究の目的は名古屋市が抱える諸課題の中でも特に地域包括ケア等（地域におけるつながりの再生と構築・健康長寿や少子化問題また青少年育成課題等）を訴求する動画コンテンツの制作実装と成果公開への取り組みである。

研究の内容

本プロジェクトでは高齢者（また解決すべき問題を抱えた青少年）の社会との繋がりや社会参加・地域との結びつきに関する問題を考え、その解決（あるいは問題認知に向けての提言）に資する動画コンテンツのあり方と表現方法や公開についての映像コンテンツ実装研究を行った。またその公開については名古屋市の公式サイトにて協働で実施した。

研究の方法

名古屋市の当初の依頼としては「地域包括ケアというものを暗くならずに描き理解増進と啓蒙に資する映像制作」の協働実施の依頼であった。実際にコンテンツの企画開発に着手した際に注意したこととしては、このようなテーマの動画コンテンツは暗い内容になることが多いが明るい演出や内容になるように配慮をした。また、どのような方法で概念の具象的な描き方（映像化）がありうるのかということに工夫を重ねた。あくまでもソリューションは提示せず、問題提起と問題理解に留めてのコンテンツ制作を行うことを工夫した。

研究の結論

本研究は過去の研究室の取り組みであるヤングケアラープロジェクトの実績（同様にヤングケアラーという抽象概念の映像化について協働研究を自治体と実施した）を踏まえた名古屋市の喫緊の問題とその啓蒙及びソリューションを内包したコンテンツ開発と成果及び効果の知見を応用した研究/制作実装である。研究実装は公開し、市民や行政の方々から大きな反響をいただき問題理解に貢献できたものと考えている。

※本研究は、名古屋市立大学共創まちづくり研究推進費2413550の助成を受けたものです。

（くりはら やすゆき/名古屋市立大学）



YouTube：熱田区地域包括ケア推進ドラマ「つながるっていいね」

映像と民俗学・民族学との間にあるものー『沖縄久高島のイラブー』をめぐるー

原田 健一

『沖縄久高島のイラブー』（2024年 制作：文化財映像研究会/東京シネマ新社 以下『イラブー』）は、1978年12月に沖縄の祭祀である久高島のイザイホーが行われたさい、それに関連するイラブー（エラブウミヘビなど）の燻製づくりとそれにまつわる儀礼を撮影したものと、1978年以降イザイホーとそれに関連する儀礼が途絶したが、現在、久高島の人びとはそれを復活しようとしており、2023年にそれを新たに撮影したものとによって構成されている。

こうした民俗学/民族学的な映像制作において、研究成果をもとに映像でわかりやすく構成した啓蒙的な映画が多く作られているが、撮影することで対象に迫り、新たな知見を発見するドキュメンタリーの方法論をもとにした流れも数多くはないが存在する。『イラブー』はそうした流れのなかにあり、近年の映像のデジタル化、デジタルアーカイブという概念の普及、発達をふまえ、これまでとは異なった映像制作のあり方を試みている。

本報告は、現在の映像メディアの技術やシステムなどの状況、さらには民俗学/民族学の研究状況という二つの大きな流れのなかで、『イラブー』がこれまでとは違った新しい映像表現を切り開き、どう作品化したのか、制作過程の調査をもとに問題化する。

まず、映像メディアにおいて、『イラブー』の1978年の映像は、16mmフィルムによる複数カメラの撮影であるが、1980年代になると、映像と音とが一体化したビデオによって、長時間の撮影が可能になり、2000年代に入り映像のデジタル化が進むと、パソコンを使ったノンリニア編集へと移行する。一方で、民俗学/民族学研究において、イザイホーは日本文化の古層を表わす祭祀として観念されていたが、日本文化の古層といった言説は問題化されるだけでなく、祭祀儀礼の研究から、それを支えるコミュニティ、人びとのあり方を重視することへと研究が推移する。

『イラブー』の制作過程はこうした映像メディアの変容と、民俗学/民族学の研究動向の二つの流れをふまえ、共同監督として世代が異なり考えも違う岡田一男と鈴木由紀が、ノンリニア編集によって、段階的に作成された仮編集映像をもとに、研究者とイザイホーとイラブーに関する儀礼について残された映像を見直し検証し再編集し、また、久高島で映像を上映し、人びとと対話することで、編集を行っている。

もちろん、こうした共同作業は映像メディアの技術やシステムの革新によって可能になったことだが、それだけではなく、民俗学/民族学の研究の転回や、これまで被写体とされていた久高島の人びとやコミュニティの意思を理解し、彼らが伝承と記憶をどう継承しようとしているのか、そのことそのものを表現化するという重層化した特異点として、はじめて映像表現が拡大され、構築されたものなのだ。

（はらだ けんいち/新潟大学）

スマートフォンを用いた簡易な映画フィルムのスキャン

馬場 一幸

本研究の目的は、映画フィルムの内容を安価かつ迅速に確認できる簡易スキャン手法の開発である。たとえば罹災や寄贈などにより、内容不明の映画フィルムを大量に扱う必要が生じた場合、従来のスキャン手法では高額な機材や専門技術が必要とされ、個人や小規模アーカイブにおいては対応が困難であった。このような現場では、スキャンを実施する以前に相応の予算確保が求められ、結果として未整理のまま放置される資料も少なくない。この課題を解決するため、スマートフォンと3Dプリンタで制作した接写装置を組み合わせ、誰でも手軽に利用できる低コストの簡易スキャナを開発した。

従来の映画フィルムスキャナは高精度な搬送機構や光学系といったハードウェアに依存していたが、本研究では近年のスマートフォンの高性能カメラとソフトウェア処理能力に着目し、機械的な精度を求めずに撮影し、ソフトウェアで画像を補正・強化するアプローチを採用した。接写装置は3Dプリンタで出力可能な設計とし、16mm、9.5mm、8mmといった多様なフィルム規格に対応できるようモジュール構造とした。また、スマートフォン用接写レンズについても複数と比較検討し、画質や倍率のみならず、価格や入手のしやすさも含めた観点から推奨品を選定した。

ソフトウェアは、JavaScriptで開発し、ウェブアプリケーションとして提供している (<https://cvjs.bblab.org>)。上記URLにアクセスすればインストール作業は不要で即時に使用可能である。主にスマートフォンでの利用を想定して設計したが、ウェブブラウザが動作する環境であればOSや端末の種類を問わず幅広く対応している。ソースコードはMITライセンスのもとで公開しており、GitHub (<https://github.com/kzbb/cvjs>) から自由に取得・利用できる。

本手法により、特別な施設や専門家を必要とせず、スマートフォンと3Dプリンタ、インターネット環境があれば、世界中どこでも映画フィルムのスキャンが可能となる。とりわけ個人や地域の小規模施設などにおいて、高い有用性を発揮することが期待できる。

(本研究はJSPS科研費 JP22K00254の助成を受けたものです。代表者：馬場一幸、分担者：橋本典久)

(ばば かずゆき/東京工芸大学)

映画の修復におけるイメージの真正性の担保

常石 史子

昨今、映像史料の「エンハンスメント」、すなわちAIによる自動処理に基づく高画質化やカラー化が猛烈な勢いで普及している。そうした映像は映像史料に対する一般的な関心を強く惹きつける一方で、映像史料の修正・改竄にほかならないのではないかとの危惧を筆者は抱いている。2000年代以降、フィルム上に記録された画像をデジタルファイルに変換したうえで行ういわゆるデジタル修復が一般化し、オリジナルのフィルムがもつ瑕疵を不可視化することが一定程度可能になったが、こうしたエンハンスメントはそうしたデジタル修復の発展の延長線上にあるもののようにも見える。本研究は、映画において行われてきた保存修復が、AIによるエンハンスメントとどのような関係にあるのかを考察するものである。

本報告ではまず、「複製」「保存」「修復」の用語の整理を行い、映画における「保存修復」が、一般的な美術作品におけるそれとは異なり、「複製」を前提とすることを確認した。「保存」と「修復」はいずれも「複製」である点で本質的には同じであり、「介入」の質と程度を異にするに過ぎない。したがって、本研究では「保存」と「修復」を峻別することをせず、両者に共通する具体的な諸段階、すなわち「複製」と「介入」に区分して検討を行うこととしている。

「複製」については、プリンティング(アナログ複製)とスキャン(デジタル複製)それぞれの発展の推移を歴史的に跡づけるなかで、特にアナログとデジタルとの連続性に着目した。「介入」については、特にクリーニング(狭義の画像修復)に関して、オリジナル素材がもつ傷を不可視化するために、近隣の他のフレームに残された情報を複製して用いることができたことが、映画のデジタル修復のそもそもの立脚点であったことを論じたうえで、それが不可能である場合、すなわちオリジナルでは完全に失われてしまっている情報を補完しようとするような場合には、そうした措置はいかにして正当性されるのかについて特に焦点化した。

結びとして、2000年代におこった映画のデジタルシフトにおいては、写真化学の領域の蓄積を継承することが重視され、修復者は一定程度、「イメージの真正性の担保」という価値観を共有していたのに対し、2010年代以降におこったイメージングの民主化(マス・デジタルイゼーション、ソフト/ハードウェアの普及による不特定多数の人々の参入)においては、そうした共通の価値観が失われ、従来の保存修復者がかけてきたストップが外れたような状況になっていることを論じた。フィルムが製作・公開時からもっていた不具合まで修正してしまったり、フィルム上に存在しない情報を恣意的に補ってしまったりする危険性は高まる一方であり、そうした点への懸念は報告後の質疑応答においても質問者よりさまざまな形で表明された。いままさに進行中のこうした推移の批判的検証を、本研究は継続して行っていく。

(つねいし ふみこ/獨協大学)

関東大震災イメージの拡散と関西における受容の多様性—報道から玩具まで—

福島 可奈子

本発表では、1923（大正12）年9月1日に発生した「関東大震災」がどのようにイメージとして記録されて関西にもたらされたか、またそれらがどう受容され、加工され、変容したのかについて、報道から玩具まで多様なメディアから検証した。

冒頭では、近年あらたに発見され、発表者が歴史考証にかかわってきた『大阪朝日新聞』（以下、大朝）の関東大震災ニュース第一報「関東大地震 大正十二年九月一日 大阪朝日新聞社撮影」（35mmフィルム、B/W、原版所蔵：山端健志、デジタル協力：板橋区）を参照した。この第一報に東京府内の様子はなく、鉄道と自動車等で二日後に帰阪可能だった静岡県内の被災風景が記録されており、発表では当時の電信・交通事情等から大朝の活動写真班の撮影・現像・上映の足跡を追った。当時大朝は、ライバルの大阪毎日新聞社のように自社内に活動写真班を有しておらず、「時々のニュース映画は市内の寺田商店その他に、撮影を委託していた」（田中純一郎『日本教育発達史』、蝸牛社、1979年、68頁）。寺田商店とは、大阪新町の幻燈・活動写真商の寺田清四郎商店のことである。本フィルムでは時折その班員を取って撮影しており、彼らはチャップリンや曾我廼家五郎を連想させる滑稽な立ち居振る舞いも披露している。克明に記録された建造物倒壊後の様子や、死者を吊って瓦礫を片付ける現地の人々の物悲しくも気丈な姿は対照的に、彼らの不謹慎な「おふざけ」は、震災後の悲惨な現実（ドキュメント）を一気に虚構（フィクション）化させる。一方で、震災後には大量の被災写真や絵葉書が、ときに炎や煙を描き加えられ、赤く着色されて売られていた。東京の被災状況を映した齣フィルムや玩具映画に至っては、駄菓子屋や玩具屋で売られ、購入した子供が西洋の連続活劇映画と並べてフィルムブックに収めていたことも現存史料からわかる。震災の一月後には京都の松竹下加茂撮影の震災映画『死に面して』『大地は怒る』『焔の行方』が立て続けに封切られ、翌月にはアメリカ映画『大地震』（*The Shock*）がラスト数分間のみの地震シーンを強調する邦題が付されて公開され、「震災哀話」ブームをもたらした。なかでも『焔の行方』は、9月13日から連載された大朝新聞小説が原作で、その物語は「震災」被害が「天譴」ゆえという当時の政界・経済界・宗教界をも巻き込んだ天譴説に依拠していた。それは被災地東京でも同様に受け止められ、復興した松竹蒲田や日活向島の撮影所でも次々と「震災哀話」が製作されるが、観客が求める「臨場感」を高めるために挿入された震災の実写が生々しすぎると検閲されて、ブームはすぐに去っている。

このように、大正末期の人々にとって「関東大震災」映像の真実味というのは、俗信とも結びついた現実と虚構の間にあり、それらが当時の最新メディアで拡散されていたことを具体例から明らかにした。

（ふくしま かなこ／大阪大学）

福原悠介の『鈍行旅日記』における震災の知覚経験——風景・身体・カメラの透明性を通じて

鄭知硯

2012年、東日本大震災の翌年より、仙台市民である福原悠介は映像作家として「3がつ11にちをわすれないためにセンター」（以下、わすれん!）に参加し、震災の映像記録に携わり始めた。2023年、福原は鈍行列車で仙台を出発し、福島、三里塚、広島、水俣など、日本のドキュメンタリー映画史において重要な地点を巡り、iPhoneを用いて沿道の風景を記録して『鈍行旅日記』（2023）を制作した。本人は本作を「かつて映画＝記録で見た土地をめぐりながら、変わってゆく人と記録の関係に思いをはせた」「記録についての記録」と述べていた（わすれん! 2023）。

本報告では、2011年の東日本大震災以後に加速した映像メディアの量的爆発とプラットフォーム化によって〈被写体／作り手／観客〉の境界が溶解した事態に着目し、『鈍行旅日記』を手掛かりに「見る＝作る」という受容起点の記録倫理を検討した。小川紳介—土本典昭—佐藤真の系譜に照らして福原の立ち位置を整理し、作品内部の〈車載長回し／車窓シアター〉および〈風景〉を分析した。

分析で、福原は「わすれん!」での実践を背景に、作品化以前の記録を観客の受容へと開き直す姿勢を強めていたことが明らかになった。彼は「お地蔵さんとしての記録」（動かす語らず、視線の痕跡だけを保持する比喻）という概念を提示しており、そこでは記録は固定されても意味は固定されず、観客が見る＝作る行為を通じて解釈を生成し続けることが可能であることが明らかになった。

さらに『鈍行旅日記』においては、車載長回しと車窓シアターが「見る装置」そのものを可視化していたことを分析した。福原が「最初の観客」としてフレームを据えることによって意味の確定は避けられ、解釈は観客に開放されていた。この装置は、カメラ＝乗り物という映画史的系譜に連なりつつ、小川・土本の〈共在〉の装置や、佐藤真が編集卓で「欠落」を抱え直す視線とも響き合っていることが明らかになった。

以上を踏まえ、記録倫理の再生成として、被写体は風景のなかに痕跡のみを提示し、作り手は「最初の観客」として場を開き介入を最小化し、観客は欠落を補綴する共作者として立ち上がる、という新たな被写体／作り手／観客の関係が明らかになった。結論として、この再配置は震災記録を「持続的・再読可能なフレーム」へと更新し得る一方、主体性の希薄化に伴う散逸・忘却のリスクも内包していた。福原の実践はその生産的な両義性を示す指標となっており、今後は小川・土本・佐藤らの作法との照合を通じ、上映設計やアーカイブ運用を含む受容条件の精査とともに、〈見る＝作る〉の理論化可能性をさらに検証していく必要があると考えられる。

（こうちけん／東北大学）

小森はるかの方法論：「画面の外」の成立条件についての考察

青山 太郎

本研究では、映像作家の小森はるかによるドキュメンタリー映画『息の跡』(2016年)を取り上げ、同作における「画面の外」のイメージの成立条件について考察した。

2011年の東日本大震災発生以降、小森は津波被災地である陸前高田を主たるフィールドにして映像記録を続け、そこで撮影したイメージから作品を紡いできた。その初期の作品は、画家の瀬尾夏美とのユニットとしての活動成果と、小森個人の名義での監督作とに大きく分類できる。これまでの研究では特に前者において、瀬尾とともに複数の参加者を積極的に制作過程に巻き込む方法がとられており、それが作品にまつわる「主体性」を攪乱し、多層的な「私」のイメージを成立させていることを明らかにしてきた。

それに比べると、後者の作品では、小森が特定の被写体に対してカメラを回し続けるというスタイルがとられており、それは一見オーソドックスなドキュメンタリーの手法のように思われた。しかし、多くの論者が異口同音に指摘するように、小森映画の多くは「人の気配、出来事の跡、土地の記憶といった時間の重層性」を感じさせる。それはカメラによって直接記録することのできない「不在」のイメージであり、「画面の外」への想像力を喚起するものである。そうした「画面の外」のイメージは、地震や津波、あるいはその後の復興工事といった物理的な環境の変化によって失われたさまざまなもの——主観的、幻想的なイメージも含まれる——を想像させるという点で、記録映像から映画を画する本質的な力のひとつであると思われた。

そこで本研究では、『息の跡』における3つの象徴的シーン(出演者の佐藤貞一との対話において小森が沈黙するシーン、七夕祭りの山車の道端に供えられた手向の花、自らの手記を朗読した後に佐藤が小森に語りかけるシーン)を分析し、そこに見出される性質を「分節」と呼称した。

そうした表現は、たとえば「被災者」という言葉が連想させる脆弱さ(自然の脅威や社会の圧力に対する個人の無力さ)と佐藤の力強さを思わせるイメージとを対立させつつ、その屈強さがつねに寂しさや焦り、苛立ちを内包していることを想像させる。佐藤の姿を目にする鑑賞者は、彼が弱者か強者かという二項図式的理解を放棄し、画面の内に示されるイメージが画面の外に想像されるイメージによって支えられており、相互に矛盾しあう性質が同時にあるいは連続的に存在しているということを理解することができる。

以上のようにして、本研究は、小森の「分節」的表現が、単に「画面の外」を連想させるだけでなく、内と外を密接に結びつけることで、画面に映し出されるイメージを多層的に理解するように鑑賞者の想像力を仕向け、被写体の魅力を十二分に引き出していることを示した。

(あおやま たらう/名古屋文理大学)

『広島・長崎における原子爆弾の影響』再検討—原爆被災の記録映画としての完全版フィルム保存の意義について

森宗 厚子

原爆被災の記録映画『広島・長崎における原子爆弾の影響』(1946年)のフィルム保存の意義について再検討した。本作の先行研究には、米国側の製作への関与の解析(古川1992)、没収と断片流用をめぐる論考(阿部1996/1999)、日本側関係者の手記に関する考察(大熊2014)の他、筆者も受容史についての発表を2025年3月に広島市平和記念資料館で行った。しかし、フィルム同定などの基礎的な研究は未だ進んでいない。

実証的研究アプローチを重んじ、占領期に日本人スタッフによって撮影された本作が1946年に試写が行われたのみで米国に接収された以降の経緯を整理した。米国から文部省に16mm版で「返還」されて1968年に文部省側がカットした日本語版がテレビ放映と広島・長崎で上映された後、ノーカット版公開の要望が高まって「10フィート運動」の一環として「平和博物館を創る会」が1982年に米国国立公文書館(NARA)から35mm全長版を複製して日本語同時通訳付きで上映した。その後、2009年に広島市映像文化ライブラリーと東京国立近代美術館フィルムセンターと日映映像の三者共同で、NARA所蔵35mm全長版を原版として日本語字幕版35mmフィルムを作成した。これらの経緯について映画保存3C原則に照らし合わせ、コンテンツ(視聴覚情報など内容)、キャリア(コンテンツが収録されているフィルムなど媒体)、コンテクスト(キャリア内のコンテンツを伝達する映写環境など文脈)の三側面から論じた。

内容や製作状況が特異である本作が、独特な公開を辿った過程で別個の主体によりフィルムが複製され取扱われてきた面を明らかにした。最初期の原爆記録映画たる本作を、オリジナルと同じ形態の35mmフィルムで保存することは歴史的コンテクストおよび作品の真正性の観点からも重要である。今後の課題として、バリエーションやカタログ調査などに取り組み、特殊な記録映画にみられる異版という着眼点による関東大震災や南極探検の記録映画の先行研究も参照して、完全版フィルム保存の意義について研究を進めたい。

古川純「占領と諜報—「原爆映画」ファイルと記録映画のゆくえ」、『専修法学論集』55-56合併号、専修大学法学会、1992年2月、527-547頁。

阿部・マーク・ノーネス「中心にあるかたまり—広島・長崎における原子爆弾の効果」、『ヒバクシャ・シネマ—日本映画における広島・長崎と核のイメージ』、現代書館、1996/1999年、111-141頁。

大熊 ゆま『EFFECTS OF THE ATOMIC BOMB ON HIROSHIMA AND NAGASAKI』の効果と影響：なぜ『広島・長崎における原爆の効果』は隠されたのか、『Bandy (13)』、明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻、2014年3月、279-306頁。

(もりむね あつこ/広島市映像文化ライブラリー)

変革の対象としての「hirou-fimā」 ——広島デー実行委員会の写真実践

田尻 歩

本発表では、学生写真家の団体であった全日本学生写真連盟（以下、全日と略す）の会員が組織した広島デー実行委員会（以下、広島デーと略す）の写真実践について考察した。広島デーは1968年に提案された撮影プロジェクトで、1971年まで11回に渡って撮影が続けられ、1972年には写真集『ヒロシマ・広島・hirou-fimā』を出版した。

全日についての研究は近年進んでいるが、広島デーに関しては、具体的に詳細な実態の解明がまだ十分に進んでいない。広島デーは、全日に特徴的な実践形態である「集団撮影行動」の始まりとみなされることが多く、全日の理解に重要な位置を占めている。本発表では、この活動の実態解明と写真集の分析を試みた。

本発表では、1) 学生たちが変革の対象として据えた発音記号の〈hirou-fimā〉とは何だったのか、2) 写真集『ヒロシマ・広島・hirou-fimā』は何を提示しようとしていたのか、という二つの問いを掲げ、これに答える試みの中で広島デーの理解を深められるよう努めた。研究方法としては、自治体や大学の図書館には所蔵されていない、広島デーの学生たちが作成した当時の一次資料を参照した。

本発表の分析で判明したことについて記述していく。発音記号の〈hirou-fimā〉は、都市「広島」と被爆問題の「ヒロシマ」とを個別に見ているだけでは不十分であるという問題意識から提起された。学生たちは、それらを別個のものとして扱うのではなく、両者の全体的関係を探求することを試みた。さらに、資料においては、〈hirou-fimā〉は「変革しなければならない現実、我々の内部にも存在する変革対象であった」と書かれており、人びとや撮影者自身の意識の内部にある見えない広島を名指す言葉でもあった。学生たちは、都市「広島」と「ヒロシマ」との関係問い、さらにみずから自身にとっての「広島」とは何かを問いながら撮影を続けた。

写真集の制作はプロジェクトの初期段階から構想されていたが、なかなか形にならなかった。学生たちは、それぞれが撮影した写真が見る者に対して具体的な行動へと導く答えを与えられないでいることに悩んでいた。発表者の推測では、写真集として形にまとめられたものの、こうした答えを『ヒロシマ・広島・hirou-fimā』は提示しておらず、むしろ、内容・形式を通して、撮影者たちが向き合った「広島とは何か」という問いそのものを読者に突きつけるつくりになっていると読解した。具体的には、写真集全体で基調を成す、当時の都市広島、基町・相生通り、被爆資料の撮影・複写という3つの異なる時空間が、それぞれの視覚的質においてぶつかり合うことを示し、そこに人びとの日常生活や日常の流れを切断する広島大学闘争の写真が挿入されており、こうした総体が〈hirou-fimā〉として提示されていることなどを検討した。

(たじり あゆむ/東京理科大学)

「戦争アニメ」の収集・分析・保存

アルト・ヨアヒム

本発表で紹介した研究の目的は、第二次世界大戦中の史実を基にして描かれた、「戦争アニメ」と呼ばせてもらう日本アニメに関する研究における課題について論ずることである。本発表では作品の数と多様性を明確することで、ジャンルに対する批判に対しての疑いを強調した。

戦争アニメ作品の多くは、教育用として限定的に作成・使用されたため一般公開されなかったり、16ミリフィルムやVHSのみでしか存在しなかったりといった理由で、現在ではこれらの作品の入手が極めて困難である。本発表では、戦争アニメの内容そのものに関する分析よりも、筆者が過去10年間で収集した関連作品の収集作業から明らかになった課題点とその対策を指摘した。

2025年6月現在で存在する戦争アニメはおおよそ70作品であり、発表では66作品を扱った。このうち、公式な方法で入手が可能で、かつ新品の商品として購入できるのは18作品しかない。このうち、3作品は1980年、また、6作品は1990年代に発表されたものであり、これらはVHSの普及ピーク時代に発表されている。なお、1970年代上半旬に発表された作品は1点、2000年代以降に発表されたものは8点だ。

これに対して、公式な入手方法・新品商品ではないが、現在、中古VHSや動画データとしてアクセスが可能なものは14作品だ。このうち、1970年代に発表された作品、そして2000年以降に発表された作品はそれぞれ2点のみである。従って、この二つのグループにある、1980年から2000年までに発表された19作品のうち、半分以上は既に中古で販売されているVHSテープまたはVHSからキャプチャーされた動画データとしてしか存在しないことが明らかになった。

このうえ、個人のレベル、つまりホームメディアの購入やネットでの視聴などでアクセスできない作品が19あり、このうち、14作品は2000年以前に発表されたものであり、そもそもデジタルメディアとして存在しないと考えられる。

本発表において、研究方法に関しては、独自の分析モデルおよびこのモデルでできる作品のポートフォリオを紹介した。このポートフォリオをもとに各作品の内容の比較した。この結果、戦争アニメは均質な内容ではなく、日本の戦争体験を多様な観点から描いている作品に構成されているジャンルだと指摘した。従って、戦争アニメを対象とする研究には、できる限り多くの作品を入手できるよう措置を講ずる必要性を強調した。

結びでは、アニメにおける「2025年問題」、つまりVHSテープそのものの劣化、VHS再生機器数の減少、VHSテープの修復技術および再生機器の修理技術や知識の風化などの課題に取り組む必要性を指摘した。例えば製作会社の倒産などのことで、著作権所有者と連絡が取れなかったりといった理由で法的に一般公開が不可能な状態、いわゆる「ロスト・メディア」となったものの事例もある。戦争アニメ研究を進める上で早急な対策が求められるこれらの課題を指摘した。

(あるとよあひむ/新潟大学)

家庭トーカー発聲映寫器による紙フィルム映画の製作技法の解析と新作実演

山端 健志・かねひさ 和哉

本発表では、1930年代に登場した日本独自の映像規格「紙フィルム映画」についての新知見を交えつつ、山端とかねひさが当時の技法をもとに共同製作した新作『あるけやあるけ』を実演した。特に紙フィルム映画の「トーカー」性に焦点を当てたため、2021年に山端が発見・修復した「家庭トーカーシネトン型発聲映寫器」（以下、本機と記す）を実例として実演に用いた。発表前半では山端が紙フィルム映画の映写・印刷技術について解説し、後半にかねひさが作画した新作の特徴とその意義について言及した。

前半では、紙フィルム映画「レフシー」「ツキボシフィルム」「家庭トーカー」を製造販売していた三社（順に、家庭映写機株式会社[大日本印刷株式会社構内]、水中商店、家庭トーカー製作所）の製品開発の特徴について新知見を交えながら述べた。とりわけ家庭トーカー製作所製の本機のメカニズムとその紙フィルム作品の特徴を、本機の修復過程や当時の広告等の解析に基づいて図説した。次に、紙フィルム映画の印刷技法について、オリジナルの紙フィルムを同年代の印刷見本カタログなどと照合することで、紙フィルムカラーアニメーションの製版過程を考察した。

後半では、新作の紙フィルムアニメーション映画『あるけやあるけ』を披露した。本作は、かねひさがデジタル環境で作画したカラーアニメーションを、山端が当時の製法に則って写真製版をおこし、グラビア印刷したものを裁断して紙フィルム化した。またレコード式トーカー映画となるように、山端製作の専用レコード盤にかねひさのナレーションを吹き込み、映写機・蓄音機一体型の本機で実演をおこなった。また『あるけやあるけ』は、忘れられた古典を新しい形で再生産することを目的として、1930年代紙フィルムアニメーションの典型的なアニメーション表現を踏襲しつつ、当時は存在しなかったモチーフを挿入している。当時の紙フィルムアニメーションは、背景も主線のみで描かれていることが多く、印刷された漫画のような表現が用いられていた。これは、映写した不鮮明な画像でも視認しやすく、また印刷工程を念頭に置いているためと考えられる。

実演では、映写機の紙フィルム掻き出しに不調が生じてスムーズなアニメーション動画を得ることは叶わなかった。またレコードについても本機は操作音で音声がかき消され、十分な音量を得るには課題が残った。実演の結果判明した事は、当時、作者が企図したような、完全に動画と音声とが調和したトーカーアニメーションを本機で映し出すことは構造上困難であったということである。しかしながら、蓄音機と映写機を物理的に接続し連動させる本機が、今日の映像体験に近い複合的な視聴覚を目指して日本で最初期に試みられた画期的なメディアであったことは間違いないだろう。なお本発表は、公益財団法人徳間記念アニメーション文化財団による助成を受けた研究成果の一部である。

(やまばたつよし/板橋区立教育科学館、武蔵野美術大学)

(かねひさかずや/アニメーション作家)

『Aether』—AI映像補正処理を用いた、デジタル映像における質感・ノイズ表現

川口 肇

デジタル映像は先行メディアたるフィルムとの差異によってその意味・価値が形成されてきた。デジタル(ビデオ)とアナログ(フィルム)は互いを映し合う鏡であり、互いの特質は相互の対照の中に強く浮き上がる。

DV規格の普及前、1992年制作のフィルム作品「Air」では、フィルム上の“粒子”を意図的に拡大し、映像から粒子の絵画に変貌させていく試みを行った。本作はこの方法論を2025年現在のデジタルビデオ技術に援用した映像作品である。

■デジタル映像の劣化とAI補正による質感

ビデオ空間は“粒子”ではなく“格子”で構成されている。フルHD、4K、そして8Kと高解像度化が加速するデジタルビデオであるが、画面を拡大していくとやがて粗い“格子”の集積となる。

こうして劣化した像を、深層学習AIによる自動画像生成技術で補正する。情報の欠落を拡散モデルAIによって補正し、拡大した“格子”を更に“格子”で分割(アップスケール)していくのだが、劣化がある閾値を超えたときに、AIが「想像する」映像が現れる。人物の顔が別人となり、ノイズが誤認識によってパターン(模様)として扱われたりする。

このときに現れる質感は、従来の光学的、あるいは化学的、工学的ノイズとは異なる、全く新しいものとなる。従来のノイズが眼球、網膜といった視覚器官に起因するものに対応するならば、この新しい「ノイズ」は脳内の視覚認識過程における「錯覚」に近いものかもしれない。

■画面から消えたノイズとその価値

AIによるビデオ補正は、やがて一般的になるのだろう。AIという言葉も当たり前のものでユーザーの意識から消え去り、不随意筋の如くビデオシステム処理に組み込まれ、撮影後処理で“ノイズレス”となるのが当たり前になるのだろう。そうなった頃、画面から消え去ったビデオノイズは新たな価値として再発見されるのかもしれない。(現在、フィルムがそうであるように)

(かわぐち はじめ/尚美学園大学)



『Aether』Digital(3840×2160) / 13 min / 2025

「工藝風土」～東京銀器～

景山 貴史

「研究の目的・動機」

本研究では、東京銀器の伝統工芸士である上川宗達氏を対象としたドキュメンタリー制作を通して「ものづくり」映像についての分析を実践的に行っている。近年、情報技術等の発達にもなって、ものづくりの工程を記録した映像も多数製作されているが、その多くが既にステレオタイプ化されているとも言える。こうした大量生産・大量消費の時代にあって、積極的に「作り手の眼差し」を表現することに努め、「工藝」を生み出す「風土」を描くことで、ものづくり映像における実践的研究を試みた。

「研究の内容・研究したこと」

東京銀器は主に東京都で作られている金属工芸品で、1979年に国の伝統的工芸品に指定されている。歴史的には江戸中期にまで遡ることができ、銀師とよばれる銀器職人が登場し、町人の間でも銀器や銀道具が広く親しまれていた。上川宗達氏は伝統的技法を独自の発想で捉え直し、銀器の現代的な可能性を追求する気鋭の若手作家である。上川氏の制作する銀器は、主に99.9%の純銀からなるもので、取扱いが困難な純銀で銀器を制作し続けるのは、唯一無二の光を放つ素材に魅了されたことに加え、純銀という素材が表現する「情報量の多さ」にあるという。

「研究の方法」

本研究では、こうした情報量の多さに代表されるような「作り手の眼差し」を、映像においていかに再現しうるかを探り、さらにその周縁の風土を織り込むことで、工芸品に対する理解の一助とし、人とモノとの関係性を問い直すような映像表現を目指した。

「研究の結論、結果判明したこと」

上川宗達氏を含めた複数の鑑賞者の反応から、「作り手の眼差し」の再現や「工藝」と「風土」を融合した効果的な映像表現といった点において、本研究作品はある程度の成果が得られたと考えている。今後も本作品を通じて、人とモノとの関係性を問い直すような機会が得られるよう、発表の場を模索していきたい。

(かげやまたかふみ/東京工芸大学)



野生の美しき老体

猪鼻 秀一

筆者は、舞踏の総本山であった今は、なき土方巽記念アスパスト館で映像・現代美術講師に従事した経験を持ちます。現在、筆者は、幻の舞踏家と言われる87歳の舞踏家の三浦一壮さんに付き、彼のドキュメンタリー映画を撮影しております。

三浦さんは、関東軍将校の父を持ち、朝鮮に生まれ、敗戦後、命がけの逃避行で日本に帰国しました。学生時代は、学生運動に没頭するもその闘いに敗れ、大野一雄や川廣信に学び、アングラ舞踏家になるも骨董商として成功し、世界を駆け抜けた人物です。

三浦さんは、ナンシー国際演劇祭(ピナ・バウシュが世界デビューした1977年)において日本人として初めて舞踏家として舞台上がった人物ですが画商として東京・青山に骨董商を30軒集めるプロデューサーを行い、現在の青山骨董通りを創った伝説の方でもあります。

しかし、バブルが弾け、彼の画商としての側面は、長い沈黙の時代を迎えました。その沈黙は、日本の失われた30年と等しく、彼の人生そのものが戦前、戦中、戦後の日本史のトピックと完全に一致します。

彼の舞踏家としての身体は、極めて政治的な身体性を持つ稀有な舞踏家です。そして、2017年、80歳にして舞踏の舞台に奇跡の復活を遂げ、現在、87歳の舞踏家です。

三浦さんは、荘厳且つ上品でありながら時にダイナミックに舞踏を踊る舞踏家であるが、彼の舞踏に感動を覚えます。彼の舞踏には、今や殆ど体感する事のない昔、栄華を誇った昭和の気品と豊かさ、熱量。そして、日本の強さが内包されていると感じられます。

三浦さんの舞踏は、これまで様々な舞踏家の舞踏を観てきましたがそれらを圧倒する老境の持つ究極の身体性を持っている事から筆者は、彼の舞踏を映像美として記録作品化作業を行っています。

彼の舞踏を記録する事。それは、日本の戦前、戦中、戦後、バブル、失われた30年、そして、復活した日本の姿を三浦一壮という舞踏家の身体を通して、観る事。残す事を意味すると筆者は、思っています。

それは、ある種、能や狂言を鑑賞するような行為に似ていると思っています。一人の老人が舞踏を踊って彼の人生を美しい走馬灯のような僅かな時間、見つめさせる行為に見えるからです。

この度の舞台作品は、75歳以上の舞踏家4人を集めた究極の舞踏公演「美しき老体」における、三浦一壮のパートを光と影に凝縮させた舞踏短編記録映画です。新たな身体映像研究の場に立っています。

(いのはなしゅういち/日本工学院)

映像アート『彼方のこちら側』 における映画演出技法の活用 について

奥野 邦利

今回発表した作品は、2024年に制作した『彼方のこちら側』という映像アート。セリフはもちろんのこと、これまで発表してきた自作同様に、ストーリーは存在しない。では、そのようなスタイルの映像作品で何を表現しているかと言えば、下段に記したような内省的な感覚世界を土台にしながら、映像アートにおいて、映画演出技法を積極的に活用した「メタフィジカルな映像表現の実験」に取り組んでいる。それは、本作の創作研究上の目的と重なるものである。

映画演出技法と言っても、多岐にわたる上に、作家それぞれに異なる特徴があるのだが、ここでは多少なりとも一般化できる技術用語でその一部を明らかにしたい。例えば、「マッチカット」は、撮影レベルでも編集レベルでも使用されるのだが、大掴みに言えば、先行カットと後行カットのカットポイントを、カメラの動き、被写体の動き、被写体の形態や色彩などを連動させることで、要素の異なる映像を作品全体のイメージに統合させる技術である。例えば、「ズリ上げ」「ズリ下げ」のような、映像に対して音声を先行させたり、逆に後行させることで、時間や空間の連続をなめらかにする技法も同様と言える。

上映後の質疑では、結果として創作系の研究者の方を中心に、地域の再開発や実家仕舞いなど、モチーフとしての日本社会について指摘を受け、内容についての意見交換をさせてもらった。



遠くから世界を眺めてみると、生も死もさほどの違いがないことに、緑ヶ丘第三公園で隠れんぼをしている時に知った。いまでも隠れたその樹の手触りを覚えている。そのとき始めて死が近づいてきて、どうしようもなく怖かったことも覚えている。年老いた母との面会の帰り道、そんなことばかり考えていると、何もかもがつながってそれを映像にしようと、試してみることにした。

撮影・編集：奥野邦利、奥野正

ダビング：上倉 泉

ProRes422 / ステレオ / 20min / 2024年制作

(おくのくにとし/日本大学)

ASpiDashcaMan : No Way Home

芦谷 耕平

本作品『ASpiDashcaMan : No Way Home』は、震災やパンデミックを経た都市において、表面的な復興の背後に潜む「記憶の痕跡」を視覚的に掘り起こす試みである。1995年の阪神淡路大震災から2020年のコロナ禍に至るまでの自身の体験を背景に、本作は記録映像や個人的アーカイブ、デジタルペインティング、AI映像処理を融合し、災害と記憶の関係性を可視化することを目的として制作した。

先行例としては、SVP2による特集上映『3.11 記憶されるべきことは何か』や、高橋栄樹監督の『after』シリーズが挙げられ、いずれも個々の体験や風景の沈黙に焦点を当てた映像実践として、記録と記憶の交差点に立つ作品である。本作ではこれらの問題意識を受け継ぎつつも、AIやアニメーション技術により時間と視点を「映像の往還」という現代的な手段で再編成し、「語られなかったもの」を視覚的な層として描き出す。単に「震災や災害を描く作品」ではなく、「震災・パンデミックなどをどう語れずにいたか」「それを今どう言い直せるのか」というメタ的視点を持つ点において、本作品は記録と表現の倫理的境界を再提示する。

中でも、自身過去作『Tokyo LockDown』や『among the Golden Mists』の引用と再構成は、本作において都市の不在感と記憶の粒子を立ち上げる核として機能している。震災の風景や祈りの感情を象徴するアニメ描写、音響演出やアイヌ語の楽曲も含めて、視覚と聴覚の両面から「忘却の痕跡」を再浮上させる構造となっている。結果として、本作は鑑賞者に「共振と継承の場」を提供し、災害の記憶を更新可能なものとして提示するとともに、アートとテクノロジーによる新たな記憶の継承方法を提案したものである。

(あしや こうへい/日本大学)



『La Porte des Filibondes』 3DCGに於ける「手の知恵」

ブルベス・ジェローム

『La Porte des Filibondes (フィリボンド門)』(2025年、Lardux Films社(フランス)制作)は、目視できない『何か』から逃げ続けるキャラクターを通し、文字通りにも比喩的にも『何かからの逃避』をテーマに探求した3DCGアニメーション作品。抜粋とメイキングビデオを通じて、制作プロセスのアナログとデジタルのハイブリッド・アプローチを紹介した。

AIテクノロジーの台頭により、デジタル映像制作におけるアナログ技術の役割が、今後意識される可能性が高いと考えたことが本作品のテクニクの根幹となり、手作業の工程を経たものを3DCG制作に取り入れることでクリエイティブなプロセスをいかに豊かにできるかを検証している。

特に手作業による粘土細工とフォトグラメトリー技術の組み合わせに焦点を当てている。手作業の要素を組み込むことで、デジタルスカルプティングの制限から解放された直感的で有機的な創作プロセスが可能になり、物理モデリングの不完全さと質感は、デジタルによる再現が難しく独特の美的要素を生み出す。

この「手の知恵」とは、物理的な素材との直接的な相互作用を通じて得られる直感的な理解を指す。デジタルスカルプティングが数理的な精度に依存するのに対し、粘土モデリングでは自然な非対称性と即興的な調整が可能で、素材の抵抗、重量、表面のディテールが感覚的フィードバックを通じてデザインプロセスを形成できる。この手法と3DCGを組み合わせることで、手作業の表現力を維持しながらデジタル効率を活用する事ができ、より芸術的で人間らしいアプローチを実現する。

このハイブリッド・アプローチがインディペンデント・アニメーションのワークフローを再定義し、伝統的な芸術性とデジタル効率間のギャップを埋めることを可能にすると結論づけた。

(Jérôme Boulbès / 静岡文化芸術大学)



日本映像学会 第52回通常総会報告

事務局

6月2日(日)12時20分より神戸大学農学部C棟101教室に於いて第52回通常総会が開催されました。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 787名(2025年4月1日時点での会員数774名に対し、その後の新入会員13名)

定足数(正会員数の3分の1以上) 263名以上

議決権行使人数 430名

よって総会は定足数を満たして成立。黒岩俊哉会長が議長となり、以下の議事が進められました。

2. 議案の報告、提案

(I) 報告承認に関する件

議案(イ)2024年度会務及び研究事業報告(木下千花副会長、中村聡史理事、齋藤正和理事)

議案(ロ)2024年度収支計算報告および監査報告(奥野邦利理事、斉藤綾子監事)

(II) 審議に関する件

議案(イ)2025年度会務及び研究事業計画案(藤井仁子副会長)

議案(ロ)2025年度予算案(奥野邦利理事)

質疑応答

Q1. 議案(ロ)の2025年度予算案の管理費>通信運搬費の備考欄に「総会往復ハガキ発送費」と記載があるが、今年度は、電子投票システムを使用しており、ハガキでの通知はなかったはずである。仮に往復ハガキが85円×2×774名=131,580円とすると、13万円分減となるべきだが、実際には5万円減となっている。理由をご説明いただきたい。

A1. メールアドレス未登録の会員にはハガキで通知したため、実際には「往復ハガキ」ではなく「ハガキ」であり表記ミスであった。また、議決方法として、電子システムを使用した方法が最終的に決定したのは、5月の半ばの理事会であり、その際に予算案の記載を修正すべきであったことはお詫びする。なお、金額に関しては、郵送料の高騰やイレギュラーな発送費やメール未登録の会員への郵送などで一定の費用がかかる見込みであり、予算としては、昨年度比で5万円の減額としてご理解いただきたい。

3. 議決権行使結果

議決権行使をされていない会員に inputs を依頼した上で、12時57分に締め切りを行いました。その後、議決権行使結果をモニターに表示し会場で確認しました。

行使済人数は、446名 行使率は、56.6%でした。

(I) 報告承認に関する件

議案(イ)2024年度会務及び研究事業報告(可決)

承認437名 不承認1名 棄権8名

議案(ロ)2024年度収支計算報告および監査報告(可決)

承認437名 不承認1名 棄権8名

(II) 審議に関する件

議案(イ)2025年度会務及び研究事業計画案(可決)

承認437名 不承認1名 棄権8名

議案(ロ)2025年度予算案(可決)

承認436名 不承認2名 棄権8名

以上、(I)(II)すべての議案が可決されました。

会員より議決権行使方法の周知が不十分だった。出席者も当日その場で電子投票する形となったが、その方式について事前の説明が行き渡っていなかった。来年度は周知を徹底してほしい。かつ、それを踏まえて、役員選挙がある来年度に向けての要望があり、黒岩会長より議決権行使の方法、システムに関しては、検討していきたい旨、回答があった。

黒岩俊哉会長の閉会挨拶をもって13時05分、閉会されました。



日本映像学会第52回全国大会 第一通信

大会実行委員長 村上泰介

第52回となる全国大会は、2026年5月30日(土)・31日(日)の2日間、愛知県長久手市の愛知淑徳大学にて開催する運びとなりました。長久手市は名古屋市に隣接する自治体であり、2005年に開催された「愛・地球博(愛知万博)」の会場として知られる地域です。自然豊かな環境と都市の利便性を兼ね備えたこの地において、学会の新たな歩みを刻む機会を得たことは大きな意義を持つと考えます。

本学会は、映像研究の理論的探求を基盤に、その根源にある「イマージュ」とは何かを問い続けてきました。映像は単なる表象や記録にとどまらず、人間の知覚や記憶、社会的実践のあり方に深く関わる存在です。その影響は芸術的表現から日常生活における文化的営みまで多岐にわたり、情報技術の進展によってその射程はますます広がっています。特に人工知能や拡張現実、バーチャルリアリティといった新たな技術は、映像を生み出す方法や受け取られ方を根底から変容させています。このような状況の中で、学問として映像に向き合い、批評的かつ多角的に考察を進めることこそが、映像学の使命であるといえます。したがって、本大会は「イマージュ」の意味を改めて問い直す場として重要な役割を担うものです。

また、名古屋地域は映像文化と先端技術の融合を早くから実践してきた歴史を有しています。その代表的な例が、1989年に初めて開催された「名古屋国際ビエンナーレARTEC」です。ARTECは1997年までに合計5回開催され、アートとテクノロジーの新たな関係性を示す国際的な舞台となりました。そこで紹介されたインタラクティブアートやデジタル映像の作品群は、映像表現の可能性を大きく広げ、今日のメディア芸術の発展にもつながっています。この歴史的背景を有する愛知の地で全国大会を開催することは、過去と現在をつなぎ、映像研究の未来を展望する上で格好の機会となるでしょう。

第52回全国大会では、ARTECの歴史を参照しつつ、テクノロジーが「イマージュ」に及ぼした影響を再考することを一つの契機とします。もちろん限られた時間の中ですべてを網羅することは難しいかもしれませんが、しかし、「映像芸術」と「理論」の原点を改めて見つめ直し、その関係性を俯瞰することによって、会員の皆さまの研究や制作にとって新たな視点や着想の一端となることを願っています。

さらに、愛知県は歴史文化と最先端の都市開発が共存する地域であり、多様な価値観が交錯する独自の地域性を持っています。城下町としての伝統やものづくり産業の蓄積、そして現代的な学術研究の拠点としての機能が複合的に結びつくことで、ここにしかない学問的・文化的交流が生まれています。このように多層的な背景を有する愛知での開催は、まさに「愛知らしい大会」として記憶されるものになるでしょう。

会員の皆さまには、この意義深い機会にぜひ多数ご参加いただき、研究の成果を共有し、新たな議論を深めていただきますよう心よりお願い申し上げます。

日本映像学会第52回全国大会のご案内

大会テーマ：「名古屋国際ビエンナーレARTECの記録から映像学の現在地を考察する(仮)」

会期：2026年5月30日(土)・31日(日)

会場：愛知淑徳大学長久手キャンパス

(〒480-1146 愛知県長久手市片平2丁目9)

研究発表および作品発表は長久手キャンパス内の各教室を予定

アクセスは下記のURLをご参照ください：

https://www.aasa.ac.jp/guidance/campus_guide/map.html

第52回全国大会実行委員会

委員長 村上 泰介(愛知淑徳大学)
副委員長 齋藤 正和(名古屋学芸大学)
委員 青山 太郎(名古屋文理大学)
委員 小川 順子(中部大学)
委員 小倉 史(愛知淑徳大学)
委員 伏木 啓(名古屋学芸大学)
委員 村上 将城(名古屋学芸大学)
委員 森田 明日香(愛知淑徳大学)

以上

(むらかみ たいすけ/日本映像学会第52回全国大会実行委員長、
愛知淑徳大学)

FROM THE EDITORS

編集後記

総務委員会 常石 史子

会報204号をお届けいたします。冒頭の「VIEW展望」欄は、堀潤之会員にご執筆いただきました。ペドロ・コスタ展の開幕に合わせて来日されたコスタ監督の各地での登壇機会を、通訳を兼ねた対話者として支えられた直後に、同展覧会について、さきのゴダール展と関連させながら論じてくださいました。刊行時期の都合上、非常に短期間での執筆をお願いすることになり、堀さんにはたいへんご負担をおかけいたしました。臨場感に溢れつつも深い洞察に富む文章をお寄せくださり、ほんとうにありがとうございました。

今号は、去る5月31日・6月1日に神戸大学で開催された第51回大会の報告と、研究・作品発表概要を中心とする構成となります。研究・作品発表数は57件にのぼったことで、質・量ともに充実した大会となりました。私も、司会を拝命した回と自身の発表の回のほかは、最大7本にもおよぶ並行パネルのうちどれに参加すべきか大いに頭を悩ませながら、多くの発表を聴かせていただきました。1日目の会場となった神戸大学百年記念館からの息をのむほどに素晴らしい眺望と、震災の記憶の継承について考えるシンポジウムで語られた言葉とともに、深く心に刻まれる大会となりました。大会実行委員長の板倉史明先生をはじめ、実行委員の皆さまのお骨折りに心より感謝申し上げます。

来年の第52回大会は愛知淑徳大学での開催が予定されております。私は今夏、ジブリパーク訪問のためはじめて長久手市を訪れたばかりで、豊かな自然と先端技術がクロスするという同地での大会開催にはおのずと期待が高まります。大会実行委員長の村上泰介先生をはじめ、委員・関係者の皆さま、どうかよろしくごお願い申し上げます。

(つねいし ふみこ/総務委員会、獨協大学)