

日本映画学会会報

第49号 (2016年12月26日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 山本佳樹) / 編集長 小川順子

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

目次

視点 映画『あのひと』の製作をとおして— 学び舎・松竹京都撮影所をみつめる 古寺綾香 2

視点 民主主義のために踊れ— モフセン・マフマルバフ『独裁者と小さな孫』 新屋敷健 7

視点 1970年大阪万国博覧会の立体音響展示概観 高木創 12

新入会員紹介 自己紹介文 小田浩之 27

出版紹介 / 新入会員紹介 30

● 視点

映画『あのひと』の製作をとおして ― 学び舎・松竹京都撮影所をみつめる

古寺綾香（松竹株式会社映画宣伝部パブリシティ）

● はじめに

2013年、一週間の夏期休暇を利用して映画『あのひと』の制作に演出部・編集部として参加し、2015年に公開を見届けました。映画『あのひと』は松竹京都撮影所（現・松竹撮影所）¹で撮影されています。本撮影所がある太秦は、かつて東洋のハリウッドと呼ばれていた、その歴史は皆様ご存知のとおりかと思います。立命館大学映像学部一期生卒の私にとって松竹京都撮影所は学び舎です。そして、太秦という土地は第二の故郷です。立命館大学映像学部は2007年4月に開設されました。私が初めて撮影所に足を踏み入れたのは、同年18歳のときで立命館大学映像学部現代GP・映像文化の創造を担う実践的教育プログラムで『株式会社松竹京都撮影所改築工事ドキュメンタリー「そして、つづく光」』²を撮影するためでした。各部“職人”と呼ぶに相応しい方々がそこで働いていて、撮影所は新参者の私には足を踏み入れるだけで緊張が走る場所。学部開設当時、産学公連携に関する記者発表³で、山田洋次監督は「教育のシステムの中に、日本の撮影所にあった人材養成のシステムから学びたい。その新しい（映像）学部のコンセプト、それを僕はとても慧眼だという風に思いました。」と話していますが、街・人・環境の魅力を肌で感じながら、目の前に広がるホンモノのものづくりを見て過ごしてきた学生生活は贅沢そのものでした。そんなホンモノの場所と人が関わる映画『あのひと』の参加は、ものづくりの感性を触発してくれた出発点と再び向き合うことができる特別な時間。映画宣伝の仕事を始めただけの私は飛びつくような思いで、参加を決めたことを思い出します。今回、このような場をいただきましたので、松竹京都撮影所の「学び舎」としての視点を、私的体験記になってしまう部分が多々あり恐縮ではございますが、ここに記させていただきます。

また撮影所には、映画を学ぶための学校は二度併設されており、一度目は1990年～2000年のKYOTO映画塾。二度目は2008年～立命館大学映像学部です。映画『あのひと』の監督である山本一郎氏はKYOTO映画塾卒業で、本作の撮影所スタッフにも数名の塾卒生の方が参加しており、撮影所を「学び舎」として見るには大切な視点だと思います。松竹京都撮影所の歴史を見つめる上で、ある出来事を点としたとき、その点は様々な出来事によって印されますが、KYOTO映画塾が誕生したという出来事も撮影所の歴史の上で印されるべき大きな点の一つです。映画『あのひと』が形になっていく様子は、その点と点が目の前で線になり繋がっていくような感覚を覚えました。

● 映画「あのひと」の基礎情報

映画『あのひと』についての概要を記します。本作は2012年に大阪中之島図書館で発見された4脚本の映画化です。脚本は、文豪・織田作之助によって第二次世界大戦の末期、1944年に書かれたとされています。監督・製作の山本一郎氏（当時、松竹〔株〕メディア事業部所属）は、新聞に掲載されていた脚本の原本が中之島図書館に所蔵されており、それを館内貸出していることを知り、東京から大阪・中之島図書館へそれを読みに足を運びました。その出来事を山本氏は「脚本を読んだ」というより「脚本を経験した⁵と表現しています。表紙にはタイトルと「松竹映画大船作品」だけが記された、70年前のザラ紙。「その幻の脚本を4人で読んだ——自分と、プロデューサー、劇団の主宰、俳優でした。その時点で、映画を作るメンバー、助けてくれる力が揃っていたのです」とインタビューにあります。会社に映画化の企画を提案したが通らなかったところに、勤労20年のお知らせメールでリフレッシュ休暇の取得が出来る事が分かり、夏期休暇あわせて2週間の時間で映画が1本撮れるかもしれないと映画製作が実際に動き始めました。撮影には、ベテラン技師や松竹撮影所の職人スタッフなども名を連ねました。撮影は佐々木原保志撮影監督によるモノクロ専用のデジタルシネマRED。モノクロ・スタンダード・87分のデジタル上映作品です。



©山本昆虫

●松竹京都撮影所（場所）

映画『あのひと』が撮影された松竹京都撮影所は、現代劇の撮影も可能ですが、特に時代劇を得意とした撮影所です。スタジオ

の地面は、通常コンクリートや床張りの地面が多い中、ここでは土床を拘りとして採用しています。スタジオ内に入ると、じょうろを持った方が水をまき散らしながら歩いている姿は、室内に砂埃が立たないように配慮している為で、この撮影所でみられる独特な風景とも言えると思います。

松竹京都撮影所の出発点は1935年から始まります。マキノ正博監督が録音技術を学び、マキノ・トーキー撮影所を設立。1937年に経営難に陥り解散。1940年、その撮影所を松竹が買い取り、松竹太秦撮影所が誕生しました。1950年に下加茂撮影所の可燃性フィルムの自発火による火事で3分の1を焼失し、松竹太秦撮影所は松竹京都第一撮影所となります。その後、松竹太秦撮影所は黄金期を迎えることとなります。しかし、1960年代に映画界が後退期に突入。1965年合理化のため、撮影所による製作を中止し撮影所は貸しスタジオになり、多くの人が撮影所を離れることとなります。1971年、松竹の経営を支えることになった撮影所内に開業したボーリング場「松竹ボウル」。その後、ボーリングの流行が去り、その建物は撮影所の本館として使用されることとなります。1974年に松竹傍系の京都映画が下加茂の閉鎖により移転。1995年、京都映画株式会社を松竹京都映画株式会社と社名変更。2008年には、松竹京都映画株式会社から株式会社松竹京都撮影所に改称しました。2009年春にリニューアル工事を経て撮影所本館が竣工。そして2011年に、松竹京都撮影所は松竹撮影所と名称を変更し現在に至ります。なお、2011年3月には日本最古の撮影所であったNo.1スタジオ、No.2スタジオの二棟は老朽化によって取り壊されました。このスタジオは開所当時から存在していたもので、本館のリニューアル同様に撮影に入らせて頂きましたが、木材建築で壁面の材質にも時代を感じられるものでした。No.1、No.2というスタジオが無くなった現在は、No.3、No.4、No.5、No.6そして新設のスタジオA、スタジオBが使用されています。

上記のような歴史ある撮影所、そのオープンセットに映画『あのひと』の舞台となる、とある街が据えられました。本作は舞台となる街がどこなのか特定することができません。織田作之助の小説には大阪など具体の地名が出てくる作品が多い中で、発見された脚本冒頭には「これは日本の津々浦々にありさうな——といふよりも、寧ろあつて欲しいやうな物語である」と書かれており、場所を特定する手がかりを見つけることができない大変珍しい作品です。山本氏は、映画のラストシーンで街（オープンセット）から人々が去っていく様子を、撮影スタジオの暗闇の中へと人々が亡霊のように姿を消していくことで演出しています。本シーンに登場するのはNo.3スタジオで、No.1、No.2が無くなった今、撮影所の中では古いスタジオ（※築年数は具体的に存じていません）となります。そのNo.3スタジオから松竹京都撮影所を見たとき、1世紀を目前に（約76年間撮影所に存在）したNo.1、No.2が姿を消して、No.3という次代のスタジオが物語る時代の変化を、映画の深いメッセージの一部として解かずにはいられなくなります。

●立命館大学映像学部とKYOTO映画塾（経験）

山田洋次監督は数々の名作を東京で撮影してきたにも関わらず、初の時代劇監督作『たそがれ清兵衛』を山田組のスタッフと共に太秦の地で太秦の映画人と撮影しています。松竹京都撮影所での経験をとおり（時代劇をつくるには）時代劇を知り尽くしたスタッフがいて、初めて時代劇ができると学んだ場所と話します⁶。撮影所の伝統は、歴史を積み重ねた場所と、そしてその歴史の中で生きてきた人によって作られていることが伝わってきます。

前出のとおり、松竹京都撮影所に学校があったのは二度です。一度目は、KYOTO映画塾です。映画『あのひと』には監督の山本一郎氏が一期生として在籍していた他、数名の塾卒生がスタッフとして参加しています。映画産業の斜陽により70年代から撮影所の閉鎖が続き、多くのスタッフが作品ごとに契約するフリーランスになりました。技術者が途絶える危機感から1990年に京都映画株式会社によって開塾。西岡善信氏などの映画人が塾長で、山田洋次監督をはじめ、深作欣二監督など大変豪華な先生が名前を並べました。2年制で監督コースやシナリオライターコースなどがあり、卒業制作は年間2本制作されました。現在、KYOTO映画塾の卒業制作は、京都文化博物館に所蔵されており、閉塾までの10年分の卒業制作が保管されています。先日、宣伝業務の際に知りましたが、本格時代劇でありながら中高年層だけでなく、若い女性など幅広い層に受け入れられ大ヒットした『超高速！参勤交代』（15・16年）は松竹京都撮影所で撮影され、KYOTO映画塾卒生も多数スタッフとして参加しており、さらに、主演・佐々木蔵之介氏はKYOTO映画塾一期生卒業制作の『今をかざりに』に出演しています。個々の活躍によるものではありませんが、撮影所の歴史においてはKYOTO映画塾開塾という経験が、実を結び生まれた出来事ではないかと思えます。

二度目の立命館大学映像学部は、2007年に開設され、総合大学としての教育実績を活かした文理融合型のカリキュラム・4年制の学校です。2009年3月10日には竣工式が行われた松竹京都撮影所内に校舎が設けられました。カリキュラムはその言葉そのものが実現されており、新しい撮影所内の校舎では産学連携として山田洋次客員教授による映画『京都太秦物語』制作の授業・通称「山田塾」が実施されました。メインスタッフに山田組スタッフと松竹京都撮影所スタッフ、その助手に学生が就くという実験的な取り組みで、2009年にシナリオ制作論、太秦商店街の調査。2010年は映画撮影を行ったのち商業劇場での公開を迎えました。山本氏はプロデューサーを務めており、私もまた学生スタッフの演出部として『京都太秦物語』に参加。映画産業と映画製作の過程そして配給の仕組みなどを技術・精神・仕組みなど総合的に学びました。

『株式会社松竹京都撮影所改築工事ドキュメンタリー「そして、つづく光」』を製作した際、インタビューをさせて頂いた石原興監督に、撮影所で人が育つというのはどういうことなのかと問いかけたことがあります。石原監督は「教えるといっても技術的なこと、1 + 1 = 2ということは教えられるけれども、その人のセンスというのは、教えられへんやないか。ものにはイメージカラーというものがある、悲しいシーンなら悲しい色を出すとか…。でも、そこにいくまでのハート（心）は教えることができる」と話しています。

『京都太秦物語』の制作は、まさにその技術と精神を、映画づくりというシステムの中に落とし込んだ学びの場でした。この産学連

携の後も、松竹京都撮影所と立命館大学との関係はつづいており、映画『あのひと』でも立命館大学の学生がインターンシップとして参加しています。

● 撮影所で制作をする（人）／ミンスク国際映画祭の2つの賞

1944年に書かれた脚本をそのままに、山本氏の演出により時代設定を現代にして撮影した異質な映画『あのひと』は、時代劇を知り尽くしたスタッフが脚本・時代考証・監督の意図をもとに看板や小道具、張り紙、襖や障子などを用意し、そのアイデアの積み重ねによって映画の中の時代が作りあげられていきます。例を上げるとキリがありませんが、本作は8人の男女が4組のカップルになるという表だったストーリーで、ある男女が結びつくシーンの背景に「釣り道具あろあろ」と書かれた看板が街並みに溶け込むように飾られています。監督は職人が丁寧に用意していく看板の一つ一つのセンスに気づき、演出に組み込んでいきます。嬉しそうな監督の様子は撮影所の魅力そのものだと思います。

映画『あのひと』は、制作から2年半後の2015年、11月6日から13日まで開催された東ヨーロッパ・中央アジア最大の映画祭であるベラルーシ共和国の第22回ミンスク国際映画祭「LISTAPAD」に出品されました。2015年は、11本のメインコンペティション、12本のユース・オン・ザ・マーチという長編監督第1～2作によるコンペティション、マスター・クラスという巨匠監督の新作上映、また松竹120周年特集の旧作上映等、合計200本の映画が上映されました。そして、映画『あのひと』は2つの審査員特別賞を受賞しました。「映画を信じることの奇蹟、人生を信じることの奇蹟への特別賞」そして「日本映画の伝統へのこだわりに対する特別賞」。山本氏は、受賞に際し「非常に光栄で、やはり京都の松竹撮影所で撮影できた事が良かったのでしょう。20年以上前、そこにあった、KYOTO映画塾に感謝しています。『あのひと』に参加して下さった皆さまのおかげです」と伝えました。

撮影に入る前、登場人物で街の男と女を結び合わせようとする婚礼専門の“寫眞屋・古川”という役は誰が良いかという相談があり、何故か咄嗟に頭に浮かんだのは母校・立命館大学映像学部の恩師で、録音技師・林基継先生の声・イントネーション・立ち振る舞い。林基継先生は太秦の地にSTUDIO-884を構え、松竹京都撮影所では立命館大学、そしてKYOTO映画塾で先生をされた、撮影所という「学び舎」で育つ若者を見つめてきた人物。早速後日、立命館大学衣笠キャンパス東門から徒歩数分の喫茶店で待ち合わせをし、お願いに参りました。喫茶店に登場した林基継先生の一言目は「古寺～、彼氏はできたんか、結婚はまだか～」。脚本『あのひと』のセリフを現代語に置き換えた“古川（寫眞屋）”そのものだったのです。演技はやったことがないと不安を感じていた林基継先生でしたが参加をご決断して下さいました。あの時、この映画は私にとっても特別になりました。残念なことに、林基継先生は、映画の劇場公開を見届ける前に、宣材物の完成と時同じくしてお亡くなりになりました。本作はオールアフレコだった為、セリフは

撮影後にスタジオで録音し、この時も大協力して下さいました。ご自身が出演しているシーンは、自らマイクを設置し録音。特にラストシーンで、消えていく人々に向かって古川が「なァ！御婚禮の寫眞は、是非わしになァ！頼みまつせ、待つてまつせ！お近い内に……」と大声で声をかける場面のアフレコでは、マイクとの距離をウンと遠くへ置いて「こんなもんやろ」と自ら録音を始める先生の姿を思い出し、感謝の気持ちでいっぱいになります。「この映画は化けるで」という言葉を残していった林先生は、きっと、この賞を一番に喜んでくれたに違いないと思います。

註

1 本文章では、著者が学生時代（2011年迄）に親しんでいた撮影所の名称で記載しています。

2 『株式会社松竹京都撮影所改築工事ドキュメンタリー そして、つづく光』

製作：立命館大学映像学部現代GP「映像文化の創造を担う実践的教育プログラム」 製作協力：株式会社松竹京都撮影所

2009年完成／本篇尺：15分

3 2007年9月30日「産学公連携に関する記者発表」立命館大学広報課撮影の映像より

4 『産経新聞』2012年10月13日付夕刊掲載

5 『あのひと』公式劇場用パンフレットより

6 NHK『クローズアップ現代』2012年1月11日（水）放送より引用

●視点

民主主義のために踊れ ― モフセン・マフマルバフ『独裁者と小さな孫』

新屋敷健（大阪大学非常勤講師）

パーレヴィ王朝独裁体制打倒を目指した17歳のテロリストが投獄され、イラン革命後は体制側イデオログとして小説の執筆や映画製作等の文化活動に従事し、やがて体制批判の作品を撮る映画監督となり、今現在は亡命中。イラン映画を代表する世界的映画監督のひとりであるモフセン・マフマルバフの経歴はこのように要約できるでしょう。昨年末に新作としては『アフガン・アルファベット』(2002)以来の劇場公開作となる『独裁者と小さな孫』(2014)が公開されました。この作品はクーデターで権力の座から追われ

た独裁者と孫息子の逃避行を描いており、特にアラブの春以降の、独裁体制の革命による打倒とそれに伴う混乱状態や暴力の蔓延に関する政治的寓話です。そのスタイルは、アメリカ合衆国同時多発テロの直前に撮影されアフガニスタンが主題の『カンダハール』(2001)に見られるパラシュートで投下される多数の義足といった「シュールリアス的な映像は陰をひそめて」いて、「極めてオーソドックスなスタイルで撮影」(市山 11)されていることが特徴です。アフガニスタンの人々の苦境を訴える意図と共に「事物の真理は透明な形で表象することができるというリアリズムの法則」(四方田 235)から逸脱する『カンダハール』の「現実を超現実的に宙吊りにする、マフマルバフの得意の手法」(ダバシ 150)が論議を呼んだこと(梅本)とは対照的に、この作品の「オーソドックスなスタイル」は肯定的評価を得ています。

日本に輸入されるイラン映画は、映画祭ウケを狙った、芸術的で説明を省いた作品が多い。だが本作は珍しく、正攻法でわかりやすい演出だ。シュールさに逃げることなく、様々な逸話を描ききっている。だからこそ、それらが集約されたラストの顛末が生きるのだ。(真魚)

ふたりは逃亡中に旅芸人に変装し、祖父が弾くギターに合わせて少女の格好をした孫息子がくるくと踊ります。クーデター前は宮殿で彼の身の回りの世話をする従者の幼い娘マリアと踊っていた孫は、逃避行中は給料未払で通行人から強奪を行う兵士たちや売春宿の客や釈放された政治犯たち等、様々な人々の前で踊ります。このダンスには「病に侵された国や国民全体への望みや祈りが込められて」いるという意味で、「搾取や強欲に染まった世界へのささやかな対抗手段であり、ファシズムへの抵抗のダンス」(常川)であると解釈されています。この読みにも私自身も賛成ですが、本稿ではこの作品においてなぜくるくと回る孫のダンスが「ファシズムへの抵抗」になりうるのかを、マフマルバフの過去の作品との比較を通して考察したいと思います。

1. ぐるぐる回り続けることを強えられる主人公——『サイクリスト』(1989)

岡村民夫は『行商人』(1987)以降の社会・政治批判的な一連の「マフマルバフ映画の常数」として「<拘束>という力学、あるいは<円環> <反復>という形式」を挙げ、『サイクリスト』では「アフガン移民のテヘランでの苦境が、文字どおり<円環>として呈示されている」ことを指摘しています(164)。主人公のアフガン難民ナシムは自転車長距離レースの元チャンピオンで、重病の妻を入院させる必要に迫られ、賞金目当てに1週間自転車に乗り続けることを知り合いの興行主に約束します。ナシムは不眠不休で広場を自転車で回り続け、一度体調を崩して転倒しますが夜中だったため誰にも気づかれず、友人のアフガン難民のオートバイの曲芸乗りが変装し代役を務め事なきを得ます。一人息子のサポートを受け自転車をこぎ続ける主人公は、大勢の見物人やマスメディアの

取材陣が見守る中遂に完走します。この作品では、ナシムだけではなくオートバイの曲芸乗りも同じ場所でぐるぐる回り続けることを強いられた存在で、この男が巨大な樽状の木造建築の内側のサーキットをオートバイで軌道を上げながら回り続ける場面で映画は始まり、「この時のバイクの無限の円形運動は、主人公にも『転写』される」(阿部216)ことで物語が作動します。「『サイクリスト』演出ノート」の中でマフマルバフは「私にとって重要なテーマは特定の人物や特定の事件ではなく、その範疇を超えた社会問題を描くことである。そういう意味で『サイクリスト』は一人の人物を超えた、階層、社会、民族の物語である、とも言えるだろう」(132)と述べており、このことが、アフガン難民の主人公とオートバイの曲芸乗りの男がぐるぐる回り続けることを強いられることにも反映されています。更にこの作品の「一人の人物を超えた」側面は、エンディングにも感じられます。「『サイクリスト』演出ノート」によると、当初の結末は「自転車乗りが成功に近づき、まさにペダルをこぐ足を止めようとした時、もはや彼の足は真っ直ぐ歩くことができなくなっていた、そして彼は円を描くような足取りでバーザールから通りの群衆をかきわけ、バスケットコートから少し離れた場所まで円を描ききって死ぬという」(132)設定でしたが、実際のエンディングでは、ナシムは完走後も人々の制止を無視して回り続けます。このエンディングは、作品が主人公ひとりの物語ではなく、イランのアフガン難民の置かれた苦境を描いていることを示しているからでしょう。つまりナシムが完走後も回り続けるのは、彼の物語がハッピーエンドでもアフガン難民が直面する問題自体は解決しないことを示しているのです。回り続ける主人公のショットがストップモーションになり映画が終わることは、イランのアフガン難民問題は解決されずに悪循環に陥っていることを表象しているでしょう。

2. 暴力へのオルタナティブの提示——『パンと植木鉢』(1996)

それでは『独裁者と小さな孫』の孫のぐるぐる回り続けるダンスも、暴力の連鎖という悪循環を表しているのでしょうか。ここで「現実がそのオルタナティブを探究することをヴァーチャルに許す」(Dabashi 36)マフマルバフ作品として、監督自身の過去の暴力行為を自己批判している『パンと植木鉢』を、参照してみたいと思います。1974年に17歳のマフマルバフはパーレヴィ朝独裁体制打倒を目指すゲリラ団体の活動資金獲得のための銀行強盗を計画し、ナイフで警官を襲い銃を奪おうとして逮捕されて服役し、イラン革命の最中の1978年に釈放されました。『パンと植木鉢』はこの出来事の映画化が主題で、マフマルバフ本人と彼に襲われた元警官（役の俳優）が自分達の役を演じる若い俳優たちをそれぞれ選んで演技指導して撮影に臨む、という一種のメタシネマになっています。『パンと植木鉢』パンフレットのインタビューでマフマルバフはこの映画の製作意図を次のように述べています。

これは私が17歳の時におこした事件を描いたものですが、当時の若者だった私がしたことを革命後の世代である今の若者に演じさせたいという考えがあったのです。それというのも、今の若者たちは当時の我々とは違うと感じていたからです。彼らは暴力を嫌

います。そんな彼らに拳銃やナイフを持たせて、かつての事件を再現させるとどうなるのか、というのがこの映画の基本的な発想でした。ひとつの世代の人間を別の世代の人間が思いどおりに操ることができるのか、という問いかけをしてみたかったのです。また同時に、私自身が当時の自分の暴力を否定するためでもありました (16)。

この映画は実際の事件にいなかった若き監督の従姉妹を彼の共犯者として登場させ、銃を奪おうとする警官の注意をそらすために、彼女は何度も警官に時間を尋ねます。一方警官の方は何度も声をかけてくる彼女を好きになり、鉢植えの白い花を渡そうとしますがマフマルバフに刺されたためになかなか、この映画化によって彼女と再会することを夢見ます。ところが撮影の際に、若き監督役の俳優は警官をナイフで刺す演技を嫌がり泣き出します。更に元警官は声をかけてきた少女がマフマルバフの共犯者だったことを知り激怒し、警官役の俳優に撮影の際は彼女に銃を突きつけ発砲するよう演技指導します。しかしエンディングでは、監督役の俳優はナイフではなくそれを隠し持つために抱えていたパンを、警官役の俳優は拳銃の代わりに鉢植えの花を、それぞれ彼女に向けて差し出し、そのショットがストップモーションになって映画は終わります。つまりナイフと拳銃という暴力はパンと植木鉢への置き換えによって否定され、暴力へのオルタナティブが提示されるのです。

この置き換えによる暴力へのオルタナティブの提示が、『独裁者と小さな孫』の孫のぐるぐる回り続けるダンスの意味にも反映されているのではないのでしょうか。マフマルバフは、『独裁者と小さな孫』パンフレットの「監督からのメッセージ」で「本作は権力、和解、そして果てなき暴力の連鎖を断ち切ることへの希望について語る現代の寓話であり、自由と民主主義を求める革命の末に暴力に歯止めがかかる可能性を模索した作品です」と述べています。だとすれば暴力の連鎖へのオルタナティブという観点から、孫のダンスの意味も解釈できるのではないのでしょうか。映画の最後で独裁者と孫は彼らに恨みを持つ民衆に浜辺で捕まります。そして独裁者の首を切断しようと斧を振り上げる男のショットは、彼と孫が途中で出会った刑務所から釈放された政治犯たちのひとりで、歌うことが罪に問われた男の演奏に合わせて孫が浜辺で踊るショットに切り替わり、独裁者の最期は示されないまま終わります。このエンディングは監督によると「もし彼が映画の中で殺されれば、自分の考えでは、物語が個人的なものになる」(Rouda)からという理由からですが、なぜ孫が踊るショットに切り替わるのでしょうか。独裁者を殺そうとする人々を政治犯のひとりが止め、復讐のために彼を殺すことに反対します。この男は独裁体制への人々の加担を指摘して暴力の連鎖を断つ必要性を力説し、独裁者を殺すのならばその前に自分を殺せとまで言います。彼を見逃せと言うのかと斧で彼を殺そうとしていた男に問われ、この政治犯は「この国の民主化のために踊らせろ」と答えます。この台詞には監督自身の想いが込められていますが(森 14)、なぜダンスなのでしょう。ここでは暴力の連鎖に対するオルタナティブとして孫のダンスの旋回が提示されているのではないかと私は解釈します。つまり『パンと植木鉢』でナイフと拳銃がパンと植木鉢に置き換えられたように、『独裁者と小さな孫』では、独裁者の処刑のショットが踊る孫のショットで置き換えられます。その結果、暴

力の連鎖の旋回がダンスの旋回運動によって置き換えられて否定され、孫のこの旋回が暴力の連鎖へのオルタナティヴを意味しているのです。

参考文献

『カンダハール』モフセン・マフマルバフ監督、ニルファー・パズイラほか出演、2001年、オフィスサンマルサン、2002年、DVD。

『サイクリスト』モフセン・マフマルバフ監督、モハラム・ゼイナルザデ、エスマイル・ソルタニアン、マフシード・アフシャルザデほか出演、1989年、オフィスサンマルサン、2002年、DVD。

『独裁者と小さな孫』モフセン・マフマルバフ監督、ミシャ・ゴミアシュウイリ、ダチ・オルウェラシュウイリ、グジャ・ブルデュリ、ダト・ベシタイシュウイリほか出演、2014年、バップ、2016年、DVD。

『パンと植木鉢』モフセン・マフマルバフ監督、モフセン・マフマルバフ、ミルハディ・タイエビ、アマル・タフティ、アリ・バクシ、ミリヤム・モハマッド・アミニほか出演、1996年、オフィスサンマルサン、2002年、DVD。

阿部嘉昭「方法悪としての近代——モフセン・マフマルバフ論」、『ユリイカ』2002年3月号、204-31。

市山尚三「ヒューマンイズム、そして革命に対する錯綜した思い——マフマルバフの人生の集大成とも言うべき傑作」、『独裁者と小さな孫』パンフレット、シンカ、2015年、11頁。

梅本洋一「『トラヴェリングとは道徳的なことがらである』」、『ユリイカ』2002年3月号、149-55。

岡村民夫「ナイフと植木鉢——モフセン・マフマルバフのアンガジュマン」、『ユリイカ』2002年3月号、162-71。

ダバシ、ハミッド『闇からの光芒——マフマルバフ、半生を語る』市山尚三訳、作品社、2004年。

真魚八重子「『独裁者と小さな孫』——座を追われた者の現実」、『朝日新聞』2015年12月11日夕刊。

マフマルバフ、モフセン「監督からのメッセージ」、『独裁者と小さな孫』パンフレット、6頁。

マフマルバフ、モフセン「『サイクリスト』演出ノート」、貫井万里訳、『ユリイカ』2002年3月号、130-32。

マフマルバフ、モフセン「モフセン・マフマルバフ インタビュー」、『パンと植木鉢』『ギャベ』パンフレット、オフィスサンマルサン、2000年、16-17。

森直人「チャップリンとマフマルバフ～普遍的な寓話性と、率直な勇気～」、『独裁者と小さな孫』パンフレット、14頁。

四方田犬彦「アジア映画論序説」、『越境する世界文学』、河出書房新社、1992年、221-40。

Dabashi, Hamid. *Makhmalbaf at Large: the Making of a Rebel Filmmaker*. London: I.B.Tauris, 2008.

Print.

Shinyashiki Takeshi. "Deconstruction in English: a Reading of Kandahar." *New Perspective* 176 (2002): 10-16. Print.

常川拓也『『独裁者と小さな孫』モフセン・マフマルバフ』, Nobody. 23 Dec. 2015. Web. 28 Sep. 2016. <http://www.nobodymag.com/journal/archives/2015/1223_1803.php>.

Rouda, Mohammed. "Mohsen Makhmalbaf: Tehran Tried to Kill Me." *Asharq Al-Awsat*. 4 Sep. 2014. Web. 28 Sep. 2016. <<http://english.aawsat.com/2014/09/article55336205>>.

● 視点

1970 年大阪万国博覧会の立体音響展示概観

高木創（有限会社デジタルサーカス）

はじめに

高次立体音響をイマーシブオーディオと銘打ってカテゴリー分けをしようとしている風潮がある。日本語に直せば没入型オーディオであるが技術的な方法は高次立体音響の手法であり、デジタル音響処理の発達に伴ってエンジニアリング能力が高まった結果ではあるが、手法と発想は特に新しいものではない。

なぜ新しいものではない、と言い切ることができるのか。

根拠を求めて筆者は 1970 年大阪万国博覧会の立体音響展示の技術外観を掘り下げている。まだ途中ではあるが温故知新はこの分野にも確実にあることを噛みしめている。

立体音響の技術発達に関して

映画音響の再生フォーマットがアップデートされるタイミングは技術革新の転換時期に一致する（表 1）。1950 年代に端を発する映画館内の立体音響の基本的なフォーマットは、磁気 4 チャンネルの L,C,R,S に端を発してドルビーステレオの普及にまで引き継がれている。一方、映画館のように街中の常設を前提としない万博展示映像の音響は、映画館の立体音響フォーマットへの制約が

無いので、空間音響に於ける高臨場化の実験／実施をおこなう良い機会であった。デジタル処理の細密さや機器性能の進化と相まって、多スピーカーによる音響は映画音響表現の新しいフォーマットの様扱われるが、過去の博覧会パビリオンの音響に照らして、その目新しさのメッキを剥がして行こう。

大阪万博までの技術発展概観

トーキー映画の初期は、先行して普及していたレコードを利用したディスク式のパートトーキーであったが（1927年『ジャズシンガー』など）、すぐに同時期に研究されていた光学録音の技術に入れ替わる。光学録音のステレオ方式については1930年以降にイギリスの音響研究者であるアラン・ブルムレイン(Alan Blumlein)等によって実験的に行われ、実用化はウォルトディズニーによる1940年発表のアニメーション『ファンタジア』専用に作られたマルチトラック光学録音〈ファンタサウンド〉が最初の事例となった。〈ファンタサウンド〉は画面中央のスピーカーに左右のスピーカーを加えたマルチチャンネル（音声3チャンネル+ゲイン切換え用コントロールトラック1チャンネル）による映画界初の立体音響システムである。

第二次大戦前には各国で鋼線式磁気録音機が普及していたが、戦時にドイツで改良／実用化された磁性粉を用いた磁気録音技術が、戦後の音声記録の技術革新の下敷きとなり、1945年以降に映画仕上げに伴う録音技術が光学録音から磁気録音へ急速に移行する。磁気記録式マルチチャンネル録音再生機の開発は、1952年公開のパノラマ映画〈シネラマ〉を嚆矢として、1953年に公開され後に急速に普及する〈シネマスコープ〉への音響技術の素地となる。「磁気4チャンネル」はこの〈シネマスコープ〉を由来とするフォーマットである。現在の映画館における基本的スピーカーの配置〈LCRS : Left, Center, Right, Surround〉は、この再生環境を継いで以後70mm磁気6チャンネルにまで拡張する映画館での立体音響普及の基礎となっている。なお劇場への浸透的普及は、1976年以降のドルビーステレオの普及まで待たねばならない。

このような磁気音声記録のマルチトラック化は、万博で上映される特殊映像に対する立体音響の構築の素地となっている。1966年モントリオール万博でのマルチスクリーン映像の制作を経て、1970年の大阪万博での全天周／巨大スクリーン／マルチ映像に対する立体音響技術の試みは、映画／音楽のカテゴリーを横断したマルチトラック記録再生技術の成熟が背景にある。即ち映画では1950年代前半に3チャンネル以上のシネコーダーの商用実用化と劇場での立体音響がシネラマやシネマスコープで実用化されており、音楽では1960年代後半には1インチ8トラックレコーダーが商用実用化され（Ampex社や3M社製品）、より複雑な音響構成が音楽ミックスに於いてなされ始めていた。また消費者のオーディオでも、乱立の末に70年台中頃には瓦解した4チャン

ネル再生が大阪万博前後でブームとなる背景があった。大阪万博は立体音響≠ステレオを深く実験する格好の場で、且つそれが技術的な実験として価値を見出す事の出来る、最適な機会であったのかもしれない。

多チャンネル構成による空間音場のコントロールの機器的土壌の革新期にあった 1970 年大阪万博の音響は、このように磁気記録がマルチチャンネル化して安定的に用いられ始めた時期にあたる。その技術的時代背景は、一般家庭への電化製品の急速な普及とエレクトロニクスの急発達による情報通信革命が謳われた最中であった。芸術表現に於けるエレクトロニクスとの連携の嚆矢だったことだろう。(因みに、現在アイマックスデジタルシアターシステムとして映画館に展開されている「アイマックス」は、1970 年の大阪万博富士通グループパビリオンで上映された作品『虎の仔』が、世界で初めて制作されたアイマックス作品であった。その由来は、1967 年のモントリオール万博でマルチスクリーン上映システムを開発したカナダ人等による「マルチスクリーン社」で、そこで大阪万博当時新たに研究開発された巨大スクリーンシステム「アイマックス」を社名としている。)

大型・マルチ映像に使用されていた再生メディア

当時の映像メディアは幅 16mm から 75mm までのフィルムが用いられている。音響メディアは映像フィルムへの 4 トラック磁気コーティングか、35mm 幅の 6 トラックシネテープ、1/2 インチ 4 トラック乃至は 1 インチ 8 トラックのマルチトラックレコーダーの連動などである(「東芝 IHI 館」では 35mm 幅のシネテープに音声 12、パーフォレーション外側のエッジに 2 の 14 トラックシネコーダーを東芝ホトホーンで制作している。また「みどり館」のアストラマではティアック特注品で 1 インチ 13 トラックのレコーダーを制作している)。

映写機と音声の同期走行には、セルシンモーターを用いたシネコーダーか、映写機が定速になってから発信されるパルスに対してマルチトラックテープレコーダーを同期運転させるシステムが用いられている。この当時、SMPTE タイムコードによるテープロックシステムは運用段階に至っていない。

上映は日に何度も繰り返される。1 プログラム終了ごとにフィルムとテープの頭出しのほか、連動するイベント機器の解除・接続などは、パビリオンによってはプログラムタイマーに連動したステッピングモーターやスプロケットの位置調整のための電磁クラッチなどを用いた制御システムで運用を効率化していたようである。

(余談であるが、現在神宮にあるビクタースタジオは 1970 年に竣工している。当時のマルチトラックレコーダーは 3M の 2 インチ 16 トラックが導入されている。また NAGRA は 4 型で、超小型の SN は未だ輸入されていない。ワイヤレスは 44MHz 前後でトランスミッターは手の平サイズ、ピンマイクは SONY の ECM-50 が既に出回っていた時代である。)

大阪万博の映像／音響に関する関連技術報告について

一般解説書に展示映像の概説はあるが、我々制作技術者の知的好奇心を満足させる資料として、当事者であった諸先輩方の技術報告がある。1970 年前後の日本映画・テレビ録音協会の機関誌、日本映画技術テレビ協会の『映画テレビ技術』、兼六館出版『放送技術』に記されている大阪万博の技術報告などである。

各機関誌での掲載を見ると、パビリオン全 116 館の内、マルチ映像乃至は大型映像など規模の大きな映像を取り扱うパビリオンについて、40 館の展示概要の報告があった(表 2)。その内、国内展示館は 22 館であった(万博での国内展示全 32 館中)。なお日本万国博覧会公式記録(赤・青・緑本)には以下資料以上に詳しい技術情報は記されていない。

<録音協会機関誌>

1970 年 5 月号 (No38)

- | | | |
|---|---------|--------|
| ・万博、虹の塔の録音 | 日映新社 | 国島 正男 |
| ・万博、顛末記 | 岩波映画製作所 | 桜井 善一郎 |
| ・万国博における音響の企画と実際—主としてガス館せんい館について (その 1) | アオイスタジオ | 土屋 勝彦 |

1970 年 7 月号 (No39)

- | | | |
|---|---------|-------|
| ・万国博における音響の企画と実際—主としてガス館せんい館について (その 2) | アオイスタジオ | 土屋 勝彦 |
| 「浮世幻想万博賑 (ゆめものがたりさとのにぎわい)」: ガスパビリオン | アオイスタジオ | 市川文武 |
| 「せんい館の音響制作」 | アオイスタジオ | 荻原 一朗 |

1971年 1月号 (No42)

・万博会場録音日記 NHK 制作技術局 内藤晴夫

<映画テレビ技術>

213号

・日本万国博覧会映像技術特集

・日本万国博に展開された多様な映像 佐伯啓三郎

218号

・富士グループ・パビリオンの映像 永幡桂一

・太陽の狩人 ―電力館― 小村静夫

・球体スクリーン映像の撮影について ―三菱未来館― 鳥飼一男

・ホリミラー・スクリーン ―三菱未来館― 岩淵喜一

・“生命の水”制作について サントリー館 朝日テレビニュース技術部

・アストラム撮影技術報告 林伸好

・アストラム上映用映写機 五藤光学研究所 前田正武 金湖光次

220号

・進歩と調和の EXPO'70 NHK 制作技術局 伊藤安雄 佐藤茂

<放送技術>

1970年 7月号

・万国博・鉄鋼館の音響設計 NHK 総合技術研究所 藤田尚

1970年 8月号

・万国博「みどり館」の音響設計 NHK 総合技術研究所音響研究部 永田穂

1970年 10月号

・万国博プレスセンター（1） 日本万国博覧会協会海外広報部 福島斉彦

1970年 11月号

・万国博プレスセンター（2） 日本万国博覧会協会海外広報部 福島斉彦

<機械設計：4月号特別付録「EXPO'70 その舞台を支える科学技術」>

音と光と影を競う

- ・三菱未来館・・・50年後の日本を描く
- ・みどり館・・・多次元の世界“アストラマ”（みどり会プロデューサー 渡貫敏男）
- ・ペプシ館・・・技術と芸術の調和
- ・電気通信館・・・情報化社会の人間とコミュニケーション
- ・専売公社館・・・<虹の塔> 光と音と煙のバラエティショー
- ・せんい館・・・新しい環境芸術スペースプロジェクション
- ・富士パビリオン・・・“鯨の胎内”でのトータル・エキスペリアンス
- ・地方自治館・・・郷土の香りを盛り込んだバラエティショー

- ・東芝 IHI 館・・・9面360°スクリーンによる“グローバルビジョン”
- ・住友童話館・・・童話の夢を科学で現出
- ・電力館・・・照明の可能性を追求（＊1）
- ・サンヨー館・・・未来家庭の家電製品を展示（＊1）
- ・タカラビューティリオン・・・未来生活の試行と実験劇場の演出
- ・ガスパビリオン・・・100%の効率をはかるトータルガス・エネルギーシステム
- ・ワコール・リッカーマシン館・・・観客自身が参加する新しい演出構想
- ・日本館・・・日本と日本人の世界を映す大マルチスクリーン
- ・フジパンロボット館・・・子供の夢を描くロボットの世界（＊1）
- ・松下館・・・5000年後の子孫に贈る“タイムカプセル（＊1）”
- ・アメリカ館・・・宇宙技術の粋（＊1）
- ・カナダ館・・・映像効果をねらう
- ・チェコスロバキア館・・・ガラスの工芸と「ラテルナマギカ」
- ・イギリス館・・・新しい視覚展示
- ・スイス館・・・展示と建物の融合
- ・ソビエト館・・・立体映像を駆使
- ・ドイツ館・・・映像と電子音楽
- ・フランス館・・・球体全天スクリーン
- ・EC 館・・・インテグロビジョン方式

(* 1 : 映像展示が主体ではない)

終わりに

存命の大先輩方も 70 歳を超える方ばかりで、既に鬼籍に入られた方もいる。今後は大先輩方への聞き取りをおこない、映画音響の技術的基礎を表すレポートとして行きたい。

表 1 立体音響への歴史

時期大別	西暦	和暦	ターニングポイントの映画、技術	トラックフォーマット	付記	国内放送(参考)
マルチチャンネル実験期	1937	12	「オーケストラの少女」	-	実験のみ(ユニバーサル映画)	
	1940	15	「ファンタジア」	L,C,R	4トラック光学録音によるフロント L,C,R の、呼称:ファンタサウンド(製作、配給の RKO は 1957 年に倒産)	
磁気 4ch&7ch 期	1952	27	「This is Cinerama」	L,LC,C,RC,R ,Ls,Rs	35mm シネ使用。6トラックと一本のコントロールトラック。6トラックの内、5トラックは前方の5ch、残りをサラウンドに使用。(日本では 1955 年 1 月公開)	日本初のステレオ実験放送
	1953	28	「聖衣」20 世紀フォックス	L,C,R,S	初のシネマスコープ(1:2.35)磁気 4T。前方 3、後方 1 の 3-1 方式。元 RCA の技術者、グリグノンがこのシネマスコープサウンドの生みの親。1954 年、アカデミー賞受賞。(1968 年にフォックス社は磁気プリントを中止するが、フォーマットは独立系制作会社が引き続き制作をおこなう他、日本国内での磁気録音も以後増加してゆく。)	NHK 総合テレビ本放送開始(東京地区)
	1954	29				3元ステレオ(フロント 3チャンネル)放送の実験
	1955	30	「オクラホマ」70mm	L,LC,C,RC,R,S	トッド AO 方式:シネラマの大画面、マルチチャンネル音声を継承した方式。前方 5、サラウンド 1 の 5-1	SONY がステレオのテープレコーダーを生産しはじめる
	1959	34	「人間の条件」	L,C,R,S	日本初の磁気 4T 作品	NET,CX 開局

	1966	41	Dolby Atype Noise Reduction		以後、映画のダビング作業に於けるノイズ低減に貢献	
	1971	46	「時計仕掛けのオレ ンジ」	MONO	最終磁気マスターまで一貫して Dolby Atype を採用した最初の映 画。	マトリクス方 式を用いた 4ch ステレ オ番組の試 み(FM 東京 による生放 送/4-2-4)
光学4ch 期	1976	51	「スター誕生」	L,C,R,S	マトリクス処理による LCRS 構 成のサラウンドエンコードを行った 最初の作品	
	1977	52	「スターウォーズ」 「未知との遭遇」	L,C,R,S(光学) L,LC,C,RC,R,S(磁気)	光学マトリクス方式のドルビー ステレオ普及がこの作品で決定的に なった。磁気 4T に勝る4チャン ネル音声を可能としたため以後磁 気式は用いられなくなる。低域の専 用記録トラックは無いが、光学で は再生時に 120Hz 以下を SW に 送る(Optical Base Extention)が 設けられた。また 70mmDolby Stereo では 250Hz 以下を 2 つの SW に送った(Baby Boom)。	PCMレコー ダー使用に よる初の FM Stereo 放送(NHK- FM)
	1978	53				テレビでの ステレオ多 重放送実験 開始(1982 から本放 送)
	1981	56	「連合艦隊」		日本初のドルビーステレオ	
	1986	61	Dolby SRtype Noise Reduction			
	1987	62	Pro Logic 発売	L,C,R,S	劇場と近似の音響再生が家庭で 可能となる。	最初のドルビ ーサラウンド テレビ放送 (選抜高校野 球:MBS) 最初のドルビ ーサラウンド FM 放送(ラジ オドラマ「シュ ナの旅」: NHK)
	1989	64				衛星本放送 開始
フィルム によるデ ジタル 5.1ch 期	1990	2	「ディクトレイシー」	L,C,R,Ls,Rs,LFE	最初のデジタル音声映画(CDS: 光学式リニアデジタル)2年後に運 用中止	
	1992	4	「バットマン・リターン ズ」	L,C,R,Ls,Rs,LFE	最初のドルビーデジタル	
	1993	5	「ジュラシックパーク」	L,C,R,Ls,Rs,LFE	最初の dts	
		5	「ラストアクション・ヒー ロー」	L,LC,C,RC,R,Ls,Rs,LFE	最初の SDDS	
	1994	6				ITU-R BS775.1 勧告

	1999	11	「スターウォーズ Ep.1」	L,C,R,Ls,Cs,Rs,LFE	最初の Dolby Digital Surround-EX	HD-TV 最初の 5.1mix「天国への階段」:NHK
デジタルシネマ転換期	2010	7	「Toy Story 3」	L,C,R,Ls,Lb,Rb,Rs,LFE	最初のデジタルシネマ用 Dolby Surround 7.1	
	2012	9	「Red Tails」	Auro-3D	最初の Auro-3D 作品	
「メリダとおそろしの森」			Dolby Atmos	最初の Dolby Atmos 作品		

表2 大阪万博の展示

関連記事／制作会社／関係者	パビリオン	映像作品タイトル	プロデューサー	映像演出	作曲担当	映像ホール客席数	音響設備	スクリーン(m)	プロジェクター	
	国内									
東宝制作	日本政府館5号館	「日本と日本人」					1吋8ch2台(音響は6チャンネルという説:機械設計より)、スクリーン5chで10個、シーリング1、分散10、ウォール16	全体16×48の上下2段4面の8面分割映像	?	
アオイスタジオ(アオイスタジオ50年史記述あり)	日本政府館2、3号館						1～11チャンネル音響制作			
日映新社(国島正男)	地方自治体館(2号館)	「明け行く日本列島」					スロープを歩きながら観賞	6mm2台×12ブロックの24ch、エンドレス再生	8×40の2面に、合計22台のプロジェクターからの映像をクロスオーバー投影、誘導カプセルに乗っての観賞。映像音声はカプセルにも無線放送	35mmシネスコ12台、スタンダード10台。1クール2,3分のをエンドレス12時間連続上映
日映新社(国島正男:音響機器担当 安田庸三)	専売公社館<虹の塔>	「風と光と土」15分(ラスト3分は日本舞踊の実演も加わる)	松山善三	(煙の芸術:松山善三)	煙の芸術:団伊久麿 マルチ映像:今藤長十郎(3代目?)	150席(円形リフト)	35mm8ch(正面3chスクリーンバック3スピーカー、裏面3ch煙の芸術用3スピーカー、天井1ch10スピーカー、床上1ch10スピーカー)、(24ch磁気録音再生機を制御信号に使用?真偽不明)、50wアンプ20台。	7×10(3面)、	35mm3台及び8trシネコーダーのインターロック同期、壁、床からドライアイス霧	
	生活産業館						?	春ブロック:6×1.8と5×1.8の十字スクリーン 夏:2.8×4(3面) 秋:12×9変形(6ブロック) 冬:円	35mm3台、16mm3台、スライド5台	

東宝制作(?) 特撮は 円谷参加	三菱 未来館					動く歩 道での 流動観 賞	超音質ステレオ拡声器1 5基、トーンゾイル6基	9×16.6(2面)& 8×15(2面)&大 鏡で構成された2 室を動く歩道で移 動観賞、φ25 球 体(球体外側から 観賞)、スモーク スクリーン	70mm8 台、16mm 2台交互
岩波映 画(桜井 善一郎)	クボタ 館	「米」13 分				立ち見 席の小 劇場	3本の内1本に3ch 磁 気コーティング。1台の 映写機に3ch マグネ ットの装着。正面 Center、左右壁面に L,R。	3面マルチ	35mm3台
岩波映 画(映像 のみ制 作)	タカラ ビュー ティリ オン		黒川紀章		一柳慧 (地下映 像ホー ル)	回転昇 降 (2m) する 48席	スピーカー32個	映像を万華鏡状 の円錐の頂点から 投射して、観客 は可動式の椅子 に座り、下からそ の映像を仰向け に観賞する。それ が12組。他、カ ラーとモノクロの マルチ	16mm12 台、レーザ ー4台、フラ ッシュ1個、 ブラックライ ト12個
	リコー 館						?	直径20メートル の円筒スクリー ン、ベルトコンベ ヤで覗き見	スライド数 十台、ハー フミラー使 用
	化学工 業館						?	3面	16mm3台
アオイ スタジオ (瀬川徹 夫)	テーマ 館「太 陽の 塔」						1吋8ch(内制御2ch:ピ クチャー製)		
アオイ スタジオ (荻原一 郎)(東 京録音 小林一 三:岩波 桜井記 述より) (音響、 設備、 設計、 施工、6 チャン ネル音 響制作)	せんい 館	「スペ ースプ ロジ ェクシ ョ ン・ア コ」 15分	工藤充	松本俊夫	湯浅讓 二(音響 コーデ ィ ネータ ー:秋山 邦晴)	?	35mm6ch シネコーダー (Westrex LRA1551ET)。ドーム頂 に1ch、床に1ch、ド ーム周囲に4ch)。ド ームには57台のスピー カー (パイオニア音響装置課 とアオイスタジオ共同研 究)を25系統で電子制 御。 展示回廊館内 BGM等用に10連のカ ートリッジテープ再生 機。	4(6?)面(φ15m、 高さ20m)、ド ーム内に女性像の 彫像が一定の流 れに沿って取り付 けられ、四方にス クリーンが張られ る。	35mm10 台、スライ ド8台
アオイ スタジオ (市川文 武)(音 響、設 備、設 計、施 工、6チ ャンネ ル音響 制作)	ガス・ パビリ オン		光永俊郎			380席	Aゾーン(映画館): 35mm6ch シネコーダー (Westrex)、Bゾーン (展示室)1/2吋4ch(内 制御1ch)	Aゾーン:6×4.5 (正面)、6×8(側 面2面)、6×14 (床面)合計4面、 Bゾーン:5×4.5 (移動両面)	70mm パナ ビジョンを 反射で床面 投影、 35mm2台
	ワコー ル・リッ カーミ シン館	?	堂本尚郎	?	?	?	赤外線感知機により観 客の移動に伴い発音?	8面マルチ(240 度)	柱中央から 16mm8 台、スライ ド

アオイスタジオ (音響、設備、設計協力、4チャンネル音響制作)	サントリー館						35mm4ch シネコーダー (Westrex)、スピーカー7系統	8×5.4(6面マルチスクリーン)35度内傾	35mm6台
岩波映画(撮影)東宝撮影所(仕上げ)	電力館	「太陽の狩人」16分	小谷正一				?	4×8.5(5面マルチスクリーン)、水上劇場は主スクリーン1、サイド1	東芝ホトホーン TP10型 5台、2インチアナモ
アオイスタジオ(11チャンネル音響制作)放送技術1970.8に永田穂の報告が極めて良い。	みどり館(アストラマ)			(映像のプロデューサーは松竹の山田修)	黛敏郎	1000名	1吋13ch(内制御信号2チャンネル:各チャンネル出力レベル制御(ノイズ抑制)と、映写機との同期運転用)ティアック製:本プロジェクトの為に制作)。11ch音声:上下方向3分割(天頂含む)、水平方向5分割の計11チャンネル。スクリーンバックにスピーカーを放射状に配置。1スピーカーシステムの構成は次の通り。20cmウーファ: Diatone PW201、5cm ツイーター-TW501各20個を組み合わせた指向性スピーカー。これを天頂4基一組み、中段、下段に10基一組み	φ30 全天周(4cmナイロンリボン構成、音響透過)館の音響設計は三浦種敏(日立中研)、牧田康雄、北村音彦、中島平太郎、永田穂)ドーム用吸音構造体の研究開発もおこなった。NC-35(約40phon)目標。	5台の70mm8穴横走り映写機の同期運転(5台のミツチエルで撮影)
アオイスタジオ(音響制作)	日立グループ館						?	?	?
岩波映画 桜井善一郎(岩波映画録音スタッフ:安田哲男,尾杉竜平,石田善之)	東芝 IHI 館(360°グローバルビジョン:9面マルチ)	18分40秒(客席昇降含めて20分)			富田勲(読響とニューアートルックエレキバンド:プロダクト?)東宝撮影所で AMPEX の4ch を用いて読響を録音、東芝音エスタジオでマリンバ、ハモンドオルガン、二期会合唱等ダビング	500席(円形リフトの客席が上下昇降、回転)	各スクリーン毎に1ch、天井に3chの合計12ch。35mm14chシネコーダー(東芝ホトホーン)パーフォーレーション内側に音声用112ch、エッジに信号トラックとして2ch。信号トラックには400,1k,3kの信号にて調光、客席回転、昇降を指示。機材を持ち込んで現地ミックス。(12In/14Outのコンソールミキサー、12chサブミキサー、12ch4系統のPan、1/4吋2chレコーダー3台、1/2吋④chレコーダー3台、1吋6chレコーダー1台、12chSEA1台、EMTエコーマシン1台)	(7.5+9)×7.8/2(台形)9分割円周マルチスクリーン	東芝ホトホーン

	三井グループ館					80人乗り3台の空中観覧席	10chレコーダー、天井ノドーム中央などに計1700個のスピーカー(本当?)	11×26(3面)、小スクリーン3組	35mm9台 ワイドレンズによる多重映写、16mm12台、スライド3台
アイマックス:音響監督:テッド・ヘイリースライド:アオイスタジオ(映テレ213-12より)	富士グループ館(世界初のアイマックス)	15分(アイマックス)	川添浩史	ドナルド・ブリテン(アイマックス)伊東貞司(スライド)	黛敏郎	20分で一周の回転歩道	35mm6chシネコーダー(沖電気製)、側壁に多数のスピーカー、ピンボード同期システム	13×19、アイマックスを1面から9面まで演出的に分割使用、エアドーム館内壁面に映画と同期するスライド投影。	70mm15穴横走り、セルシンによる同期制御、スライド28台
アオイスタジオ(アオイスタジオ50年史記述)(音響、設備、設計協力、4チャンネル音響制作)	住友童話館	7ヶ所の展示スペース。映像提示は球体スクリーン用アニメ「地球村の出来事」、パピブペ劇場での人形劇と映像など。	小谷正一	横山隆一／おとぎプロ(「地球村の出来事」)市川崑(「パンパの冒険」「つる」)パピブペ劇場	山本直純(パピブペ劇場2作品)	?	VTRの音声トラック、スピーカー30個など(4チャンネル:アオイスタジオ50年史より)	7ヶ所の展示スペースに異なる映像提示。方式はスクリーン投影から、赤青緑分光による多数ブラウン管提示(オプトロン)など。φ3m1/4球面、シネスコ1面、覗き窓、球面天井にオプトロンによる複数密集ブラウン管など	16mm2台、35mm1台、8mmカセット方式、VTRなど
アオイスタジオ(音響、設備、設計協力、6チャンネル音響制作)	自動車工業館	「1日240時間」		勅使河原宏			1吋8ch(内制御2ch:ピクター製)、エンジン楽器(各種エンジン60台、マフラー50本、ミッション15台)	5.5×8.4(C)、5.3×7.7(LR)、(5+8.4)×12/2(天井)の4面マルチスクリーン	35mm4台
	国外								
	ブリティッシュコロニア館						上下動の音が効果的	高さ14、48面マルチスクリーン	70mmアナモ縦上映
	オランダ館						マルチスクリーンそれぞれに音	多数の小型スクリーン投影、4.5×10(シネスコ)	16mm(マルチ)、70mm
アオイスタジオ音響制作(アオイスタジオ50年史記述あり)	カナダ館						?	建物に合わせた三角スクリーン	16mm、70mm
	オンタリオ州館						70mm6ch、35mm6chシネコーダー、合計12ch、6ブロックのスピーカー	11×27.5、27×31	70mm、スライド26台
	フランス館						?	全天周ドーム上映時伸縮、5面マルチ	70mmアナモ3台、35mm24台、16mm30

								台、スライド 30 台
	オース トラリア 館					(螺旋状の道を歩きなが ら全天周映像を眺める) ノイズが多かったそうで ある	9 面全天周	70mm9 台、 16mm5 台、スライド 2 台
	ソ連館					?	大型スクリーン、 直径 5m 円形水 張りスクリーン、 裸眼 3D	70mm10 穴、 35mm、3D 用プロジェ クター2台
	イタリ ア館					?	逆台形の底面が 反射式スクリーン で、その周辺から 覗く	16mm2 台、スライド
	ニュー ジーラ ンド館					?	3 面シネラマイ プ	35mm3 台
	ベルギ 一館					?	2 面(7 面フィ ルム合成マルチ)	35mm4 台、 16mm1 台、スライド 10 台
	スカン ジナビ ア館					床下スピーカー。左右で 異なる内容。日本語、英 語各 50 台	1×1.5(64 面) 7200 枚のスライ ドの参加者選択 映写	スライド 190 台(左 側:工業社 会のメリッ ト、右側:デ メリット)
	イギリ ス館					?	万博唯一のホロ グラフィ、上下 3 段 16 面	35mm リア プロジェク ション、 16mm30 台
	ケベッ ク州館					?	5 面、4 面ミラ ー併用	35mm5 台、 35mm4 台
	チェコ・ スロバ キア館 「ラテ ルナマ ギカ(ラ テナマ ジカ)」					立体音響装置	大小十余枚(映 像と舞台演劇が 競演する)	多数の映 写機
	ドイツ 館					天井床下 70 個のスピ ーカー、複数のテープレ コーダー、1 インチ4チャ ンネル 1 台、水平音像 移動回転 EQ7 チャンネ ル、対応スピーカー水平 10 個/垂直 7 個、吸音 処理された空間	15 面ハーフミラ ー併用(全周映 画)、球形スクリ ーン 6 個が前後 上下を移動	16mm15 台、球形対 応 6 台、ス ライド
	ワシン トン州 館	大自然と 人間の調 和				マルチチャンネル	大スクリーン1 面 (ディメンション 150)	70mm
	ブルガ リア館					?	8 面(一部天井吊 り)	16mm8 台
	EC 館					?	φ0.9 円スクリー ン 17 個、1×2 の スクリーン	プロジェク ター2台、ス ライド 34 台
								映画テレビ 技術協会 誌 220 号 NHK 制作

									技術局 伊藤安雄 佐藤茂 両氏記事に公式記録から情報加筆の上、整理抜粋
住友童話館・演出は2作品とも市川崑									
「パンパの活躍」は、脚本・谷川俊太郎、音楽・山本直純、美術・アニメーション・和田誠、人形操演・ガイ氏人形劇団。									
「つる」は、脚本・和田夏十、音楽・山本直純、美術・河東安英、ナレーター・芥川比呂志、人形操演・竹田人形座。									

●新入会員自己紹介

自己紹介文

小田浩之（ぐんま国際アカデミー中高等部 映画制作授業開発担当）

会員の皆様、はじめまして小田浩之と申します。この度、日本映画学会に入会させていただきまして、大変光栄です。私は群馬県太田市にある、ぐんま国際アカデミー中高等部で教員をしております。本校では高校1年生の生徒全員が、授業の一環として本格的なドキュメンタリー映画を制作し、発表会として映画祭を開催する、という取り組みを行っており、その映画制作を行う特設科目の開発担当として、中等教育における映画制作をツールとした教育に携わっています。また私自身、自主映画制作活動を行っており、短編映画を何本か作ってまいりました。現在もロッテルダム映画祭の短編部門をはじめ、いくつかの映画祭に挑戦しております。

映画は、主に制作を学んできました。教員の仕事の傍ら、映画美学校に通い、映画制作を学びました。映画を学問として体系的に学んできたわけではないのですが、映画理論や映画芸術論には大変興味があります。日本映画学会にて、皆さまのご研究・ご活動にふれるなかで、映画について勉強させていただくことを願っております。

海外ではゴダールやエリック・ロメール等ヌーベルバーグのムーヴメントや、ジャームッシュ、ハル・ハートリーなどニューヨーク・インDEPENDENTの作家に強く影響を受けています。国内では、大島渚監督、黒沢清監督、諏訪敦彦監督の手法や映画論に関心があります。特に諏訪敦彦監督には、現在ぐんま国際アカデミー中高等部の映画の授業にも関わっていただき、授業の開発についてご指導いただいております。諏訪監督の映画芸術の捉え方に強い影響を受けました。将来的には諏訪監督の映画論をまとめた本を執筆することが目標です。

研究に関しては、映画制作授業を開発する中で、開発内容と一年間の生徒の活動の様子・成果を記録した報告書を書き、勤務校にて映像教育に取り組んでいらっしゃる大学の先生方、研究者の方々を招いて報告会を持ちました。中等教育における映画制作授業の取り組みについては、また日本映画学会にて発表する機会を持たせていただければ嬉しいです。今回の自己紹介文では、開発に取り組んでおります映画制作の授業の概要を記させていただきます。

勤務校である私立ぐんま国際アカデミーが、創立 10 周年ということもあり、「グローブ」と名付けた学校設定教科を設けました。これは「アクティブ・ラーニングを通してグローバル人材に必要な能力資質を高め、国際的な視点で地域や日本の課題を考えることのできる人材を輩出すること」を目的とした本校独自の科目です。この科目で、何か独自の特色ある取り組みはできないかと議論を重ねる中で私が提案したのが「ドキュメンタリー映画制作」です。具体的には、前期で専門家の指導のもと映画の基礎をまなび、4-5 人のグループに分かれてグループ毎にテーマを決め、1 年間を通して 15 分程度の本格的なドキュメンタリー映画を制作し、年度末には各グループの作品を発表する「ドキュメンタリー映画祭」で上映する、という内容です。

なぜ映画なのか、というと、人と協力して作り上げる総合芸術である映画の制作には、教育ツールとして大きな可能性があると感じたからです。また劇映画ではなく、ドキュメンタリー映画にしたことも、理由があります。企画書の作成から、取材依頼、交渉、撮影を通して、生徒には、机上の世界を離れて現実に存在する世界と生に接することによって、社会と自分、世界と自分の関係を感じてほしかったからです。そして、写し撮った現実世界を編集して再構築し、自分の価値観によって芸術作品を創造するという行為は、「自分はこの世界で何者か？」という問になると思いました。

私自身の映画制作の経験から、映画制作を通して、生徒たちのクリエイティビティ、クリティカルシンキング、チームワーク、リーダシップ、コミュニケーションの育成ができると常々感じてきました。そして成果物としての作品は、人に観てもらふ事により、地域を越えて世界の人々ともつながりをもたらせることも映画の魅力です。欧米では、中等学校での芸術教育の中に、絵画・音楽以外に、写真・ドラマ・映画が存在します。日本では映画は文化的に他の芸術と比べられたときに軽視されてきたような気がします。しかし映画は、映像はもちろん、文学、音楽、そして優れた作品がそうであるように思想・哲学を内包しています。非力ながら、教育現場において、映画がもたらす可能性を追求し、新しい教育の方法を提示することが、教師としての挑戦です。

そのため、多くの先生方のご研究に触れ、学び、また繋がらせていただくことで、自分を磨いていきたいと思えます。まだまだ勉強が足りませんが、どうぞ「映画とは何か」を日本映画学会の皆様から学ばせて下さい。

補足：ぐんま国際アカデミー中高等部のドキュメンタリー映画制作の授業について、東京大学総合教育研究センターが取材してくださいました Web サイト『マナビラボ』に詳しく記事が載っておりますので、ご覧ください。

【前編】 <http://manabilab.jp/article/2161>

【後編】 <http://manabilab.jp/article/2200>

またフォトグラファーとしての活動もしており、11月7日～13日に、新宿御苑前駅近くの写真ギャラリー Place M にて個展を開きます。写真展ですが、映画的な手法を取り入れて作品をつくっておりますので、もしお立ち寄りいただけましたら嬉しいです。

<http://www.placem.com/>

<http://tokyofilmgarage.wixsite.com/hirooda>

● 出版紹介

- 周焱会員（単著書） 周焱『チャン・イーモウの世界——身体 空間 女性表象』、近代文藝社、2016年7月刊行。
- 塚田幸光会員（共著書） 細谷等／中尾信一／村上東編『アメリカ映画のイデオロギー——視覚と娯楽の政治学』、論創社、2016年10月。
- 御園生涼子『映画の声——戦後日本映画と私たち』、みすず書房、2016年10月刊行。（会員外恵贈）

● 新入会員紹介

- 小田浩之（ぐんま国際アカデミー中高等部）中等教育におけるアクティブラーニングとしての映画制作授業開発
- 羽場百合愛（津田塾大学大学院文学研究科博士課程）アメリカ文学
- 李潤澤（大阪大学言語文化研究科修士課程）映画とジェンダー
- 永田喜嗣（大阪府立大学人間社会学研究科博士課程後期）映画社会学／抗日映画論