

映像と記憶 / 記録

映像と記憶 / 記録

映像と記憶 / 記録

映像と記憶 / 記録

目次

02 タイムスケジュール

03 基調講演 大阪大学人文学研究科准教授 東 志保氏

セッション1

04 物語と破壊—映画として理解する香港民主化運動 / 雑賀 広海

05 台湾映画『海角七号』の《野ばら》に見る「融和」—ライトモチーフの結合と「記憶」への接続— / 原口 直希

06 「サプライズ・プロット」の詩学—フィクション映画で驚かせることの機能と効果について / 西川 秀伸

セッション2

07 友好的なイメージの形成：第一次世界大戦映画における記憶の表象 / 高島 智也

08 原爆とラジオ放送—日本アニメにおける終戦の表象 / アルト ヨアヒム

09 「歴史」に参加する—アジア・太平洋戦争期における写真の位相— / 安田 和弘

セッション3

10 オルタナティブな歴史から映画への問い—ポール・ヴィリリオ『民衆防衛とエコロジー闘争』から『消滅の美学』への道筋 / 小泉 空

11 歴史教育再考—日常的な映像実践を歴史化するために / 日隈 脩一郎

12 石川真生「日の丸を視る眼」における演じられる「記憶」 / 李 範根

タイムスケジュール

9:00 開会のご挨拶

9:15 セッション1

雑賀 広海：物語と破壊—映画として理解する香港民主化運動

原口 直希：台湾映画『海角七号』の《野ばら》に見る「融和」

—ライトモチーフの結合と「記憶」への接続—

西川 秀伸：「サプライズ・プロット」の詩学

—フィクション映画で驚かせることの機能と効果について—

11:15 昼休み

12:15 基調講演 大阪大学人文学研究科准教授 東 志保氏

ドキュメンタリー映画における記憶の表象

クリス・マルケル、アニエス・ヴァルダ、レイモン・ドゥパルドンを例に

13:45 休憩

14:00 セッション2

高島 智也：友好的なイメージの形成：第一次世界大戦映画における記憶の表象

アルト ヨアヒム：原爆とラジオ放送—日本アニメにおける終戦の表象

安田 和弘：「歴史」に参加する—アジア・太平洋戦争期における写真の位相—

16:00 休憩

16:15 セッション3

小泉 空：オルタナティブな歴史から映画への問いへ

—ポール・ヴィリリオ『民衆防衛とエコロジー闘争』から『消滅の美学』への道筋

日隈 脩一郎：歴史教育再考—日常的な映像実践を歴史化するために

李 範根：石川真生「日の丸を視る眼」における演じられる「記憶」

18:15 閉会のご挨拶

基調講演

ドキュメンタリー映画における記憶の表象： クリス・マルケル、アニエス・ヴァルダ、レイモン・ドゥパルドンを例に

東 志保氏

AZUMA Shiho

大阪大学人文学研究科准教授

20 世紀中盤から 21 世紀初頭にかけて、著名なドキュメンタリー映画作品を生み出したフランスの映画作家、クリス・マルケル、アニエス・ヴァルダ、レイモン・ドゥパルドンには多くの共通点を見出すことができる。例えば、彼らは、第一に、写真家からキャリアを開始した映画作家であり、第二に、「Cinéma du Je（「私」の映画）」と呼ばれるような作風に特徴づけられる映画作家であり、第三に、1960 年代初頭のダイレクト・シネマやシネマ・ヴェリテ の影響を少なからず受けた映画作家であり、第四に、旅を通して、帝国主義的な異国の表象とは別の方法で他者を捉えようとした映画作家であることが共通点として挙げられよう。本講演 では、このような、マルケル、ヴァルダ、ドゥパルドンの映画の例を通して、「客観的な」記録としての映像と「主観的な」記憶の探究との関係性について、写真と映画の交差、移動の主題、他者の表象といった 3 つの観点を通して考察する。

セッション 1-1 9:15 – 9:50

物語と破壊—映画として理解する香港民主化運動

雑賀 広海

SAIKA Hiromi

日本学術振興会特別研究員 PD

2019年の香港では、逃亡犯条例改正案をきっかけに大規模な反政府運動が展開された。香港警察は過剰な暴力によって市民の運動を封じ込めようとしたため、香港の市街地では戦場のような争いが毎日のように見られることになる。その非現実的な光景は映画のようでもあり、世界中のテレビやSNSでも印象的な断片映像が流れ注目を集めた。それと並行して、複数の映像制作者がこの動乱を映像に記録しており、これらはドキュメンタリー映画としてほとんど間を置かずに続々と公開されている。

この民主化運動の有様が「映画のようである」ことは、映像を通して見る観察者だけに限らず、抗議者や警察といった当事者も認識していることが「ゴキブリ」(Cockroach) (アイ・ウェイウェイ監督、2020年) で示される。抗議者は「映画のなかにいるみたいだ」と言い、警察は「脚本があり、役を演じているみたいだ」と説明する。また、SCMPが報道機関として比較的中立の立場から運動を総括した「中国の反乱都市 香港の抗議活動」(China's Rebel City: The Hong Kong Protests) (2020年) で描かれるのは、「政府が物語を支配する能力をほとんど失ってしまった」とインタビューに答える政府側の人物の姿である。

映画として民主化運動を理解するとすれば、政治的イデオロギーとは別の対立が浮かび上がってくる。つまり、シーンを統率しようと強権的な力行使する監督(政府)と、それを遂行する俳優(警察)やそれに抵抗し破壊しようとする俳優(抗議者)という物語の生成をめぐる対立である。この映画的空間に対し、ドキュメンタリー映画のカメラもまた当事者として介入する。それによって、カメラのまなざしは主体的に撮るものであり、かつ客体として演じるものとなる。それゆえ、この民主化運動がもたらした深刻な社会的分断のなかに、カメラも否応なく巻き込まれ、中立的立場という安全圏にいないことはできない。本発表ではとくに『時代革命』(キウィ・チョウ監督、2020)と「ゴキブリ」に注目し、これら二作品においてカメラがどのように演技的振る舞いをしているかを分析したうえで、それぞれがどのような物語を生成しているかを明らかにする。

セッション 1-2 9:55 – 10:30

台湾映画『海角七号』(2008)の《野ばら》に見る「融和」 —ライトモチーフの結合と「記憶」への接続—

原口 直希

HARAGUCHI Naoki

京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程

本発表は台湾映画『海角七号』(魏徳聖監督、2008)における《野ばら》に、日台の「融和」と非優位的な日本表象が見出されることを明らかにするものである。《野ばら》は日本統治期と密接に関わる台湾人であると小島友子の2人に絡めて用いられていることから、台湾人にとっての日本統治期の「記憶」を示していると思われる存在である。なお本発表では音楽学および映画音響論の知見に依拠して音楽的要素に注目した分析を試みる。

『海角七号』はライブの成功を目指して悪戦苦闘する登場人物を描くバックステージ・ミュージカルとして構成されており、音楽は物語を駆動する役割を果たしている。なかでも物語全体を左右する音楽がラストシークエンスにおいて繰り返される《野ばら》であり、ここでの《野ばら》は台湾人女性小島友子のライトモチーフとして機能している。他方で同シークエンスに登場するもう一人の人物であり、小島友子と恋仲にあった日本人教師にも《1945》というライトモチーフが存在する。そしてその音楽的要素に注目すると繰り返される《野ばら》の旋律が転調しながら《1945》の主題へと結合しており、そこには両者の「融和」が見出される。

しかしながらこの「融和」は決して対等なものではない。《野ばら》と《1945》の結合は繰り返される《野ばら》のなかに《1945》の主題が挿入される形で成されており、あたかも《1945》が《野ばら》のワンフレーズと化しているかのように聴取される。そしてそれは《野ばら》がド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シの七音による七音音階であるのに対し、《1945》はド・レ・ミ・ソ・ラの五音によるヨナ抜き音階で構成されていることに起因する。ヨナ抜き音階の中に七音音階が入り込むということはあるが、七音音階の中であればそれは可能だからである。その結果として両者の「融和」には非優位的な日本表象とも言えるものが見出されるのである。

また日本人教師の《1945》がヨナ抜き音階であるのに対して、日本統治期と密接に関わる台湾人の《野ばら》が西洋的な七音音階で対置されている点は、台湾人は日本による植民地統治ではなくそれを通じた近代化を受け入れたという日本統治期の「記憶」、すなわち同時代の台湾人にとって主流の歴史観に合致している。

セッション 1-3 10:35 – 11:10

「サプライズ・プロット」の詩学 —フィクション映画で驚かせることの機能と効果について—

西川 秀伸

NISHIKAWA Hidenobu

立命館大学大学院 先端総合学術研究科

映画史を紐解いてみると、一定のタイプの説話論的構造が顕著であることに気付かされる。それは物語のなかに「サプライズ surprise」を仕込ませるタイプの映画であり、その効果は主にクライマックスにおいて頂点に達するような説話論的構造をもった一群の映画である。時に「ツイスト・フィルム twist films」とも呼ばれる、これら一群の映画における驚きの特徴とは、認知機能が受ける突然の不意打ちによって定義できる。言い換えるならば、それは予想を裏切るタイプの驚きであり、説話論的構造のなかに位置付けられるような驚きだ。このような驚き現象は映画史に遍く見受けられるにも関わらず、批評的あるいは研究的な関心はあまり受けて来なかった領域でもある。

本発表が定義する「サプライズ」とは、一般的には「どんでん返し映画」の驚きとして知られる現象である。しかし、どんでん返しのような効果はあまりに見え透いているため、その背後に隠された、巧妙な創作のロジックは見過ごされがちであった。そこで、本発表は「サプライズ」を内包する映画群を「サプライズ・プロット」と名づけ、その驚きの説話的な仕組みをリバース・エンジニアリングすることを本発表の目的に据える。議論は以下のように進行するだろう。

第一に、映画における驚きを定義するところから始めようと思う。驚きと一口に言ってみても、ひとは驚きのあり様をさまざまに思い浮かべることだろう^①。そういった誤解を極力最小限に抑えるために、最初に本発表が扱う驚きの性質について明らかにする。

第二に、先に明らかになったタイプの驚きが説話的な仕組みの中でいかように機能するのかを検討する。そこでは主にトッド・ベルリナー Todd Berliner の先行研究が参照されるだろう (1)。それら先行研究との関わりの中で、本発表が唱える「サプライズ」現象の詩学を議論する。

最後に「サプライズ・プロット」の歴史にも言及する。『サイコ』(1960年)に始まる「サプライズ・プロット」の発展を辿り、それら映像の内に秘められた記憶／記録を歴史的に検証することによって、「サプライズ・プロット」の歴史的詩学の可能性を探る。

[註]

(1) Todd Berliner, “Expect the Unexpected: The Types of Planting and Payoff,” *Style* 53, no.1(2019): 105-131.

友好的なイメージの形成： 第一次世界大戦映画における記憶の表象

高島 智也

TAKASHIMA Tomoya

北海道大学大学院文学院 映像・現代文化論研究室 修士課程 1 年

第一次世界大戦から 100 年以上が経過し大戦の経験を有した人々がこの世を去っていく中、その記憶を後世へと語り継ぐべく現在でも大戦をテーマにした映画作品は製作されている。前代未聞の歴史的出来事は、その当時から、誕生したばかりの映画に記録されてきた。大戦を主題とした映画は、戦中に製作された「ソンムの戦い」(The Battle of the Somme、1916 年)から現代に製作された『1917 命をかけた伝令』(2020 年)に至るまで、ある共通イメージによって繋がる。それは、敵との間に生じる「友好」関係と、その先に生じる「休戦」的な事象である。

第一次世界大戦映画では、敵同士が握手を交わし、互いの無事を祈る描写が頻出する。その描写に影響を与えるのは、大戦の象徴ともいえる「塹壕」のイメージである。西部戦線における平坦な塹壕戦は、敵味方が同一目線上かつ、両者の交戦距離が圧倒的に短いために、ある種の身体的な接触を誘発した。塹壕戦を経験した最後の退役軍人として知られるハーリー・パッチ (1898 ～ 2009) は、その自伝の中で、目の前の敵兵士の人生までを想像し彼の命を救う選択をした経験を語る (1)。『西部戦線異状なし』(1930 年)の塹壕戦闘の場面では、敵に親近感を抱かせるような、水平移動のカメラワークを使用したショットが存在する。それから映画は、パッチのエピソードを連想させるような敵との友好描写へと続いていく。

さらに、実体験から語られる悲壮な記憶は、塹壕に挟まれた無人地帯という場を、あらゆる生命を排除する空間から、イデオロギーに束縛された兵士と純粹無垢な「動物」が邂逅を果たす空間へと変質させる。戦場で命を失ったある兵士は、敵味方の塹壕の垣根を越えてさまよう犬に友好的な希望を見出したことを書き残した (2)。パッチも無人地帯で必死に生きる犬を目撃し、その姿に自らの境遇を重ね合わせた (3)。『戦火の馬』(2011 年)では、馬のジョーイが英独両国の塹壕＝イデオロギーの内側へと侵入することで、大戦への動揺を抱える市民あるいは敵同士を接触させ友好関係を生み出した。このように本発表では、記憶を探る手掛かりとして退役軍人の証言を参照し歴史的なアプローチを行いながら、映画の形式と主題の点に焦点を当て、反復される休戦イメージが大戦の象徴的な記憶の反映であることと映画に休戦描写が生じるその過程を明らかにしていく。

[註]

(1) Harry Patch and Richard van Emden, *The Last Fighting Tommy: The Life of Harry Patch, the Only Surviving Veteran of the Trenches* (Bloomsbury Publishing, 2008), 96-97.

(2) Laurence Housman, *War Letters of Fallen Englishmen* (Pine Street Books, 2002), 124.

(3) Patch, *The Last Fighting Tommy*, 104-105.

原爆とラジオ放送—日本アニメにおける終戦の表象

アルト ヨアヒム

ALT Joachim

国立歴史民俗博物館（特任助教）

本発表は、慶應義塾大学文学部講演シリーズ「Im Apparat」の一環として、2022年8月15日にドイツ語で行われた公開講演「50 Jahre mediale Erinnerungskultur - Atombombe, Kriegsende, Anime」に基づく。

この発表では『はだしのゲン』（1983年）および『この世界の片隅に』（2016年）を中心的な題材にして、日本アニメにおける広島原爆投下ならびに玉音放送・終戦、それぞれの表象が戦争記憶に与えている影響について論じる。

現代に行われる広島への原爆投下および玉音放送・終戦に関する報道は主に「8月ジャーナリズム」の一部でありながら、日本全国に視聴される「平和アニメ」のトピックともなっている広島原爆は「平和国家日本」という想像の共同体の構成に不可欠な役割を果たしている。人間の想像力を超えている原爆投下の悲劇は圧倒的な性格で1945年8月6日までのアジア太平洋戦争の出来事をほとんど見劣りさせて、「科学に負けた」という神話を支持しながら、即座の降伏および敗戦のナラティブを形成している。そして、ヒロシマの具体的な「記憶」は、『はだしのゲン』から始めて、アニメでの原爆投下およびキノコ雲の下の出来事の表象によって作られてきた。限られた時空間の枠組みを利用した作品において、原爆投下の悲惨な描写は途切れなく焼け野原での敗戦ショックのイメージに接続されている。しかし、『はだしのゲン』は広島への原爆投下を初めて描いた日本アニメでもなく、唯一の描き方でもない。例えば近年にサプライズヒットした『この世界の片隅に』ではアジア太平洋戦争の徐々に悪化する戦況が反映され、原爆投下自体も現場での経験として描かれていない。そして、敗戦のショックの瞬間にも、焼け野原になった呉市は見えていない。

このような描き方の相違点を「記憶」としてのアニメの進化という視点から説明するため、本発表では『はだしのゲン』、『この世界の片隅に』、そしていくつかの他のアニメ作品における原爆投下シーンを分析して、玉音放送・終戦とのコンテキストを要約する。

なお、発表の中では人間の想像力を超える出来事としての原爆投下の表現の可能性および不可能性、また、それぞれの作品で選ばれたアプローチについても簡潔に触れる。

「歴史」に参加する ーアジア・太平洋戦争期における写真の位相ー

安田 和弘

YASUDA Kazuhiro

早稲田大学 文学研究科博士後期課程

本発表は、アジア・太平洋戦争期（1931～1945 年）に従軍した兵士が製作したパーソナルな写真アルバムや絵はがき帖（帖＝アルバム）を取り上げ、戦時下において写真というメディアが有していた意味について考えてみたい。発表で取り上げるアルバムは個人単位で購入され、また部隊単位で支給／販売されたものと思われる。アルバムには、自身や戦友の肖像写真、内地から送られてきた写真、新聞記事に掲載された写真などが、編集者の手によって貼られ、書き込みが付されている。どのアルバムも戦争に従軍した自身を記録し、記憶し、なにより記念することを目的に、様々な写真を用いて作られたものだといえよう。アジア・太平洋戦争期における戦争と写真の関わりという点においては、戦後も写真界の中心で活動した名取洋之助、木村伊兵衛、土門拳などが関わった「報道写真」の成立や展開、また新聞・グラフ雑誌に掲載された写真を中心とする視覚表象を戦争プロパガンダとして分析する研究がなされてきた。ここでは、戦時下における視覚表象は国家宣伝のメディアとして読み解かれ、対内・対外宣伝において写真がどのような機能を担っていたのかを製作者の側から明らかにすることが目指されている。しかし、一方的な収奪ではなく、国民の同意と自発的な参加を必要とする、大衆社会状況に適応した「総力戦」という点をふまえれば、戦時下における戦争と写真の関係は、パーソナルな側面からも考察される必要があるだろう。この点において、川村邦光は、アジア・太平洋戦争を宗教的な戦争＝聖戦としてとらえ、プライベートな領域にある、各家庭のアルバムのなかに眠っている兵士の写真を「アジア・太平洋戦争の視覚資料」(1)として積極的に価値付けている。本発表は、川村の視座を引き受けつつも、私たちが読み解くことのできる資料として写真アルバムを位置付けるだけでなく、アルバムのデザインや、公／私を行き来する写真の流動性、書き込みや収集といったアルバムを制作した編集者の身振りに注目したうえで、映像における記録／記憶、あるいは公的／私的といった二項対立に収まらないパーソナルな写真の側面を明らかにしたい。

〔註〕

(1) 川村『聖戦のイコノグラフィ』、11 頁

〔引用文献〕

川村邦光『聖戦のイコノグラフィ：天皇と兵士・戦死者の図像・表象』青弓社、2007 年

セッション 3-1 16:15 – 16:50

オルタナティブな歴史から映画への問いへ —ポール・ヴィリリオ『民衆防衛とエコロジー闘争』から 『消滅の美学』への道筋

小泉 空

KOIZUMI Sora

大阪大学人間科学研究科

本発表は、『民衆防衛とエコロジー闘争』から『消滅の美学』への変遷を検討することで、フランスの思想家、ポール・ヴィリリオにおける映像・記憶・記録の関係を明らかにすることを目指す。

フランスの思想家、ポール・ヴィリリオ(1932–2018)は、世界的にはフランス現代思想のテクノロジー理論家として知られるが、同時に彼は、映画についても多くの思索を残した思想家だった。

ではヴィリリオのキャリアにおいて、映画についての言及はどこからはじまるのか。そのはじまりは初期の著作、1978年の『民衆防衛とエコロジー闘争』において見いだされるように思われる。というのもヴィリリオはそこで、メリエス的なトリック撮影の技術を、大文字の「歴史」を書く技術と重ねあわせているからである。彼によれば、リウィウスに始まる国家中心的な歴史記述は、「記録」をもたない人びとの歴史をカットしたうえでつなぎ合わせた一つのトリックに他ならない。それゆえ映像を編集するということと、歴史を書くということは、ヴィリリオのなかで同じ問題系を構成していたのである。

他方でヴィリリオは、80年の*Esthétique de la Disparition*で、てんかん患者とメリエスのトリック撮影を重ねあわせた奇妙な映画論を提示した。彼によれば、てんかん患者が、発作によって途切れた「記憶」を事後的にとりつくろうとき、メリエスがフィルムを切断・再接合して、魔術的な映像を生み出したときと同じ行為をしているのである。そしてヴィリリオは、この発作という記憶の持続の切断に、映画制作にもつながる想像力の根源を見いだしていく。

このようにヴィリリオにとって、記録・記憶をカットするとは、歴史記述の倫理にふれる繊細な問題でありながら、同時に芸術の創造性にも関わる両義的な問題であった。本発表はここから、忘却されたものをいかに記録するかという観点から、ヴィリリオの映画論の可能性、そして彼にとってのオルタナティブな歴史の可能性を追求する。

参考文献

ポール・ヴィリリオ『民衆防衛とエコロジー闘争』河村一郎、澤里岳史訳、月曜社、2007年
Paul Virilio, *Esthétique de la Disparition* (Paris: Galilée, 1989)

セッション 3-2 16:55－17:25

歴史教育再考 —日常的な映像実践を歴史化するために—

日隈 脩一郎

HIGUMA Shuichiro

東京大学大学院教育学研究科博士後期課程

近代歴史学は多様な史資料群を渉猟しつつ、やや同語反復的ながら、書記言語により編まれた文献を、正当かつ正統な歴史の器とみなしてきたといえる。アナール学派による社会史など、政治史へのアンチテーゼを打ち出してきた種々の歴史学の潮流もまた、この書記言語による歴史叙述の正統性じたいには、ついに異議を唱えられなかったといえる。

ところが近年、歴史学における正統／正当的な叙述以外であっても、例えばスマートフォンで映像を撮影し、しかじかの SNS（ソーシャルネットワーキングサービス）にその映像を、ときに加工を施してアップロードするような行為が、ヘイドン・ホワイトの思考を淵源とする「プラクティカル・パスト」なる概念、すなわち實際上人々の記憶のうちに呼び覚まされる有用な過去という概念のもと、すぐれて歴史的な営みとして捉え直されはじめている。この国ではたかだか 1 世紀余しか経ていない近代（実証）歴史学なるものの身分が、ありうべき多様な歴史叙述の一類型にすぎないのではないかと提起する者さえ現れるなかで、この映像、とりわけその視聴を歴史教育に取り入れようとする動向も確かに強まっているように思われる。

他方で子どもたちは、学校教育の要請によらずとも映像の視聴／撮影／加工／アップロードといった日常的な映像実践にすでに親しんでいる。かかる事実を歴史教育の俎上にのせた議論はいまだない。例えば YouTube の視聴を通じて「教科書の教えてくれない真の歴史」なるイデオロギーが着実に浸透しているかに思われる状況下で、外在的に実証史学の地平からそのイデオロギー性を糾弾するのではなく、むしろ日常的な映像実践に分け入っていくことで、人々の手による記録、そしてそれによって喚起される記憶を直截に捉えていく方途がありうるだろう。本発表では、いくつかの事例を検討しながら、その方途の一端さえでも、示せればと思う。

引用文献一覧

家長知史「歌・小説・映像から学ぶ第一次世界大戦」『歴史地理教育』第 821 号、2014 年、32-37 頁

石田千郷「高校の授業世界史 貨幣から考える古代帝国：ユーチューブを使った反転授業の試み」『歴史地理教育』第 881 号、2018、46-51 頁

松原宏之「歴史学再生のために：歴史実践から考える」、『史苑』第 81 巻第 2 号、2021 年、93-101 頁

大井将生「デジタルアーカイブ資料と児童生徒の「問い」の接続・構造化ージャパンサーチのワークスペース機能と協働キュレーション授業の開発ー」東京大学大学院学際情報学府 2021 年度修士論文、2022

渡邊英徳・庭田杏珠「「記憶の解凍」：カラー化写真をもとにした“フロー”の生成と記憶の継承」『デジタルアーカイブ学会誌』第 3 巻第 3 号、2019 年、317-323 頁

渡部竜也『Doing History：歴史で私たちは何ができるか？』清水書院、2019 年

石川真生「日の丸を視る眼」における演じられる「記憶」

李 範根

LEE Beomkeun

東京大学大学院総合文化研究科（博士課程）

石川真生（1953－）は、沖縄の米軍基地をはじめ、沖縄と沖縄人にかかわる問題をテーマに撮影を行っている、いわゆる「沖縄の写真家」である。石川は、日本への返還前とその後の沖縄を生きてきた者として、沖縄返還からまもない1974年より写真活動を開始し、自らの経験に基づいて「沖縄（人）とは何か」、またそれと同時に「日本（人）とは何か」という問いを、自分自身と彼女の写真をみる人々にぶつけてきた。そして、石川の写真が提示するそれらの問いは、沖縄と日本に関わる歴史と、その記憶をめぐる問題を喚起している。

石川の写真が提起するこれらの問題を考えるために本発表では、石川の写真作品シリーズの一つ「日の丸を視る眼」（1993-1999年、2007-2011年）を取り上げる。このシリーズは、1987年に沖縄で開催された国民体育大会における日の丸旗強制掲揚に、知花昌一が抗議し、日の丸旗を焼却した事件を出発点としている。知花は国民体育大会での日の丸旗強制掲揚を戦争への道ととらえ、日の丸旗を引きずり降ろして焼却した。その一方、彼は、祖国復帰運動時に購入した日の丸旗に対しては、米国支配への抗議の印であると考え、自分の思い出として家に保管し続けていた。このように、国民体育大会の時の日の丸旗も、祖国復帰運動時の日の丸旗も、モノとしては同じであるはずだが、知花にとっては、日本に対する異なる記憶を想起させるものであった。そして石川は、知花の持つ複数の記憶に触発され、このシリーズを制作したのである。

石川は「日の丸を視る眼」シリーズにおいて、被写体に日の丸旗を持たせ、自分自身や日本人、国としての日本を、被写体自らが自由に表現することをコンセプトとして撮影を行う。そのさい、各々の被写体は、いわば一人の役者となり、自分と日本（人）との関係性や、日本（人）に対する記憶を、自ら演じて表現することになる。そして撮影者である石川自身も、一人の被写体として、他の被写体同様に自分の記憶を演じてみせる。このように「日の丸を視る眼」で、各々の被写体が持つ記憶は、一種のパフォーマンスとして視覚化され、身体化された記憶となるのである。本発表では、石川の「日の丸を視る眼」において、国籍や性別、居場所、思想信条等を異にする各被写体によって表現される日本（人）イメージを分析し、写真記録におけるパフォーマンスとしての記憶の意義を考えたい。

京都大学映画メディア合同研究室第2回シンポジウム実行委員会
symposium.kyotofilmstudies.2022[at]gmail.com

藤原萌（実行委員長）

内山翔太（副委員長）

清武燈（副委員長）

小田視希

國永孟

堀内大暉