映像制作の過程における風景の位置付けに関する研究

－ M-GTA を用いた映画監督ヴィム・ヴェンダースの言説分析を通して－

RESEARCH ON THE POSITIONING OF LANDSCAPE IN THE FILM PRODUCTION PROCESS

－ Discourse analysis on film director Wim Wenders with M-GTA －

成 原 隆 訓^{*1}, 神 吉 紀 世 子^{*2}*Takanori NARIHARA and Kiyoko KANKI*

Artists draw the subjective perception of the landscape in poetry and paintings from a long time ago, in Film these days. The purpose of this study is to clarify the position of the landscape of film director Wim Wenders in the film production process from his discourses. The analysis was carried out with M-GTA, which is an interview analysis method in the field of human services. Finally, the whole production process inspired by the surroundings was regarded as the practice to visualize the story of the place, and we have positioned the landscape as the medium of the practice.

Keywords : Landscape, Film Production, Film, Discourse Analysis, M-GTA, Wim Wenders

風景, 映像制作, 映画, 言説分析, M-GTA, ヴィム・ヴェンダース

1. 序

1-1. 研究の背景

イーファー・トゥアンは、美術と建築は場所における作家の経験の形象¹⁾であると述べており、作品は鑑賞者によって風景の形象として受容される。本研究はこうした場所での作品制作における芸術家、特に映像作家の風景認識の一端を明らかにするものである。

風景に関わりを持つ分野は多岐にわたり、客観的側面を扱う土木・都市計画から、概念的側面を扱う芸術に至るまで横断的に扱われている。本研究は風景を客観的かつ概念的に扱う建築・造園など環境の創造を行う立場から、芸術家の風景認識を扱う。

古くから風景は絵画や詩歌に描かれてきたが、それらは先験的なイメージを、現実の場所に重ねることによって描き出そうとする作家の概念的認識にとどまっていた。幾何学的遠近法をはじめとする近代科学の発展を経て作家たちは対象を客観的に把握することが可能と考えるようになり、真に風景が見出されるようになる²⁾。

造園学の研究者である西田³⁾は、こうした近代化以降の客観的視座を「視覚の風景」と呼ぶ一方、今日の現代美術におけるアートプロジェクト^{注1)}と呼ばれる地域の実践に、「意味の風景」として作家の概念的認識の回帰を見出した。

現代の芸術表現のうち、風景に最も関わりのある分野の一つに映像作品がある。制作に際し、作家たちは作品の背景となる場所を求めて足を運ぶロケーション・ハンティングと呼ばれる事前準備を行う。これは背景を一から描き直さねばならないアニメーション制作に於いても行われる⁴⁾。こうして撮影の瞬間に存在した風景は映像

に収められ、作品の背景には作家の概念的風景認識が描きこまれる。

しかし、鑑賞者の受容は制作下の作家の風景認識を汲み取りえない場合が少なくない。鑑賞者が作品の客観情報に依存して作品を捉えた結果、撮影地を訪れる「聖地巡礼」と呼ばれる観光行為に代表される、視覚的同一性を志向する評価⁵⁾が発生している。こうした偏った評価により、映像作品によって見出されたはずの「意味の風景」が喪失された結果、作品の表層に依拠した短絡的な風景の改変が行われる危険性をも孕むこととなる。実際に熱狂的なファンにより映画のロケ地が無文脈な改変を受けた事例も確認される⁶⁾。

1-2. 研究の目的

映像の中に描かれる風景について、鑑賞者の偏った認識に依拠した風景改変の危険を回避するために、鑑賞者と同じ視点での分析のみならず、映像作家の主観的風景認識を方法的に理解する必要がある。そのための再現可能な試みとして、作家本人のインタビュー・著述を参照し、制作の背後にある風景を扱う思考・方法論の読解の可能性に着目し、本研究ではこれらの言説から映像制作の過程における映像作家の風景の位置付けを明らかにすることを目的とする。

そこで本研究では、数多くの言及によって場所や風景についての関心が示され^{注2)}、言説研究を行うのに十分なテキストがすでに存在し、作品の多くがロケーション撮影されていることがあらかじめ判明していたことにより、制作過程における作家の風景認識を明らかにしうる一対象として適切と判断し、ドイツ人映画監督ヴィム・ヴェンダース^{注3)}を取り扱うこととした。また氏の作品の多くが風景を多く含むジャンル、ロードムービーに属する。

^{*1} 京都大学工学研究科建築学専攻 博士後期課程^{*2} 京都大学工学研究科建築学専攻 教授・工博

Graduate School of Eng., Kyoto Univ., M.Eng.

Prof., Graduate School of Eng., Kyoto Univ., Dr.Eng.

1-3. 関連研究との比較と位置づけ

本研究は三つの学問的俎上にある。一つ目は根幹となる建築学や都市計画学。二つ目は哲学や人文地理学、造園学における風景論。最後に美学や芸術学である。

建築学におけるメディア研究では、書籍や写真、映像などによる建築の空間や意匠の表現の特徴について分析がなされ、近代以降の建築作品とメディアの相互の関係が指摘されてきた⁷⁾。

映像を扱うメディア研究には、映像内のコミュニケーションの起点となる建築空間を捉えた研究⁸⁾や、映画のシーンを資料として舞台となる場所の社会的イメージを解説した研究⁹⁾、二次元画面を三次元空間の仮想体験として変換し即物的に測定可能なものとする画面空間の研究¹⁰⁾などがある。これらは、映像内を仮想の現実と捉え建築内外の空間や意匠の映像における作用を分析するものである。

都市計画学においては、文学などの芸術作品に頻出する空間描写と実在の場所の景観要素の関係から景観構造を明らかにする研究がなされている^{例えば 11)}。中でも映像を扱うものに、撮影地を特定し画面構図と実空間の比較を行うことで、当該地の特色を把握し景観整備の基礎資料として整理した研究¹²⁾がある。これらは視点場理論¹³⁾に基づく実景と作品内景観の同一性検証である。

以上建築学・都市計画学の既往研究は視覚情報に依拠した作品受容を強め、作家の体験した風景を曲解する危険がある。これに対し本研究は作品内風景のさらなる理解のため、作品そのものでなく作家の言説に着目し、主観的な風景認識を明らかにするものである。

また、作家の主観的な風景認識を扱ってきた分野として風景論^{注 4)}がある。古典的な詩歌や絵画¹⁴⁾から近代文学²⁾に至るまで、風景を描いた芸術家たちの概念的視座を場所の文化・歴史的文脈を遡ることによって定位し、昨今では写真や現代美術³⁾への接続が試みられている。本研究は風景論において未だ扱われてこなかった映像作家の風景認識を扱うものである。

さらに映画を研究対象とする美学においては、脚本についての演劇的分析¹⁵⁾、撮影機材や画面構成などの技術的分析¹⁶⁾、そして撮影当時の社会状況を含めた歴史的文脈を扱う美術史学的分析¹⁷⁾により、周辺情報を参照することで制作時の作家の認識についての批評的な読み取りを可能にしてきた。隣接領域である芸術学¹⁸⁾、表象文化論¹⁹⁾においても映像作品や言説を資料とした、作家の風景認識の類推的把握が試みられているが、これらに対する本研究の独自性は作家の風景認識を追体験可能なレベルまで整理する点にある。

2. 研究の方法

これまでキーワードを設定し、その出現頻度から語集間の関係性を明らかにするテキストマイニング^{例えば 20)}や、解釈により語彙のグルーピングを行う KJ 法^{例えば 21)}を用いた言説研究が行われ、いずれも言説内の語彙を直接用いた分類と要素の布置が明らかにされてきた。一方本研究では多様な抽象度を持つ言説を一般化し制作過程における作家の風景認識を追体験可能なレベルまで整理する方法が求められる。

そこで実際の現場における現象を説明し予測する、実践的な理論の生成を可能とする点が、本研究の目的と合致する一手法として認められたため、質的研究におけるインタビュー分析手法のうち医療社会学分野で用いられるグラウンデッド・セオリー・アプローチ (GTA) を採用する。その中でもオリジナル版 GTA²²⁾で採用された

データを細かく分割し恣意性を排除する「切片化」と呼ばれる手法を避け、データの文脈を重視し分析者の解釈を意識的かつ積極的に導入する「研究する人間」の概念を採用することにより分析過程の再現性を確保し再提案された木下による M-GTA²³⁾を用いる。

また、M-GTA はヒューマンサービス領域での対人的な実践における現象の理論化に用いられるものであって、建築あるいは映画などの創作活動における現象に対して用いられてきたものではない。しかし複雑な創作環境における実践の中で風景に対する思考を展開する作家の風景認識を明らかにする意味で適した手法と捉えた。

2-1. 分析の手順

以下に分析の手順を示す。

(0) [分析テーマと分析焦点者の設定] はじめに、分析テーマと分析焦点者を設定する。分析テーマとは比較的大きな研究テーマに対して、今回明らかにすべき詳細な現象の領域設定のことである。次に分析焦点者は分析結果の中心に位置する人間であり、現象に即した一般性を有するものとして設定される。

(1) [概念生成] 分析テーマと分析焦点者に照らして、データの関連箇所に着目し、それを一つの具体例としつつ、他の類似具体例をも説明できると考えられる説明概念を生成する。

(2) [分析ワークシートへの記入] 概念を生成する際に、分析ワークシートを作成し、概念名、定義、最初の具体例などを記入する。

(3) [概念生成の継続] データ分析を進める中で新たな概念を生成し、分析ワークシートは個々の概念ごとに作成する。

(4) [他の具体例の収集] 同時並行で、他の具体例をデータから探し、ワークシートのヴァリエーション欄に追加記入していく。具体例が豊富に出てこなければ、その概念は有効でない判断する。

(5) [解釈の検討・対極例の想定] 生成した概念の完成度は類似例の確認だけでなく、対極例との比較の観点からデータを見ていくことにより、解釈が恣意的に偏る危険を防ぐ。その結果をワークシートの理論的メモに記入していく。

(6) [個々の概念間の関係図の作成] 次に、生成した概念と他の概念との関係を個々の概念ごとに検討し、関係図にしていく。

(7) [分析結果の文章化・結果図の作成] 複数の概念の関係からなるカテゴリーを生成し、カテゴリー相互の関係から分析結果をまとめその概要を簡潔に文章化し、さらに結果図を作成する。

2-2. 概念生成の手順

先の分析手順における (1)・(2)・(4)・(5) に相当する分析ワークシートを用いた概念生成の手順を説明する (図 1)。

まず、本研究で最終的に説明したい制作過程における風景の位置付けを、分析テーマ「制作過程における映画監督の風景認識プロセス」と置き換え、一般化の範囲の定義である分析焦点者を「実在の場所を起点に作品制作を行う映画監督」とした。

最初にテキストを読み進める中で、テーマに合致すると思われる部分に着目し、ヴァリエーション欄に記入する（図1のⅠ）。次にその意味を焦点者の立場に立って一般化して解釈し（図1のⅡ）、採用した解釈を定義欄に記入する（図1のⅢ）。同時に恣意性排除のため対概念の検討を行う（図1のⅢ'）。さらに単語程度の短い言葉に定義をまとめ概念名とし（図1のⅣ）概念生成は完了となる。次に他の具体例を探し概念の成立を検討するサンプリングに入る（図1のⅤ）。見つかった場合はヴァリエーション欄へ記載し強度を確認する。

2-3. 修正版 M-GTA の本研究への適応

本研究への修正版 M-GTA の適応の考え方について述べる。本来のこの手法は介護などの現場における現象の理論化に用いられるため、対象者として複数の別人にインタビューが実施される。しかし本研究では対象者は監督一人であるため、複数の言説において、それぞれの作品について語る監督を別の人格と捉え分析をおこなう。

3. 対象文献の選定

対象文献を決定するため、ヴェンダース財団の公式サイト²⁴⁾、また日本版の非公式サイト²⁵⁾、既刊書籍に掲載されている目録²⁶⁾²⁷⁾に対して悉皆調査した。結果として和書 48 冊、洋書 29 冊を得た。確認された文献の中から、本人によるインタビューや著述の有無、編集されていない文脈が読み取り可能なテキスト量の有無、作品制作に関連した内容の有無、邦訳については原文が参照できること、最後に言説自体の収録が重複していないかを条件として、計 4 冊を対象文献に選定し、計 46 の言説を得た（表 1）。

文献の②と③については邦訳書が存在するため、分析の際はそちらを主に参照し、重要と思われる単語について原文を参照することとする。③『Act of Seeing』所収「Wintermärchen」と題するエッセイについては日本語版『映像（イメージ）の論理』に邦訳が掲載されていないため、別途写真集³⁴⁾に掲載された訳を参照した。

Table 1 Reference List

対象文献 References	内容 Contents
①Written in the West (1987) ²⁸⁾	・『パリ、テキサス』(1984)制作準備段階に撮影された写真展図録 Photo-book taken in the pre-production process of 'Paris, Texas' (1984) ・一点のインタビューが掲載（原文英語：筆者による翻訳） 1 interview (in English : translated to Japanese by the author) ・インタビュー部分10ページ 10 pages interview
②Die Logik der Bilder (1988) ²⁹⁾ 『映像(イメージ)の論理』(1992) ³⁰⁾ (邦訳) (Japanese Edition)	・長編デビュー作『都市の夏』(1970)から『ベルリン』(1987) From 'Summer in the City' (1970) to 'Wings of Desire' (1987) ・作品制作について About production process ・インタビュー・エッセイ集 Collection of Interviews and Essays ・19本の言説、原版147ページ、邦訳版290ページ 19discourses, 147 pages (German Edition), 290 pages (Japanese Edition)
③The Act of Seeing (1992) ³¹⁾ 『夢の視線』(1994) ³²⁾ (邦訳) (Japanese Edition)	・『ベルリン・天使の詩』(1987)以後『夢の涯まで』(1991) After 'Wings of Desire' (1987) to 'Until the End of the World' (1991) ・都市・歴史観について About Cities and History ・インタビュー・エッセイ集 Collection of Interviews and Essays ・25本の言説、原版259ページ、邦訳版341ページ 25discourses, 259pages (German Edition), 341pages (Japanese Edition)
④A Sense of Place (2005) ³³⁾	・『エンドオブバイオレンス』(1997)から『アメリカ家族のいる風景』(05) From 'The End of Violence' (1997) to 'Don't Come Knocking' (05) ・インタビュー・エッセイ集 Collection of Interviews and Essays ・③以降の思考経過を補足する資料として、冒頭の講演録を取り扱う Analyze a lecture record as material to supplement after book ③ ・1本の言説、32ページ（原文ドイツ語：筆者による翻訳） 1 discourses, 32pages (in German : translated to Japanese by the author)

4. ヴェンダース監督の言説分析結果

M-GTA による 4 冊の対象文献の分析により 19 の概念を得た時点から、新たに重要な概念が得られることはなくなった。また言説から概念の具体例も十分に得られ、概念相互の関係やカテゴリーの関係が論理的に包括可能と判断される理論的飽和化に至った。概念 6 は分析冒頭に登場した概念にも関わらず、以降具体例が得られず、作家の風景認識において特殊な事例と判断されたため不採用とした。

結果として得た 18 の概念の関係は 3 つのカテゴリーと 1 つのコアカテゴリーへと集約された（巻末表 2）。これらを図の下部の太線で示す映画制作の流れに沿って風景認識プロセスとして整理した（図 2）。

Fig.2 Landscape Perception Process of Film Director Wim Wenders 注6)

コアカテゴリー《Einstellung》については、分析序盤に得た概念2と中盤に得た概念7が以降同時に語られる事象が顕著となり両者をカテゴリーへと昇格したのち、監督が二者を同時に意味するドイツ語として本語を繰り返し用いていたため、上位のコアカテゴリーとして二者を統合、整理したものである。

以下ではまずストーリーラインとして、得られた風景認識プロセス全体を映画制作^{注5)}の流れに沿って概観した後、それぞれのカテゴリーと概念に着目しその解釈とテキストの抜粋を記述する。本文中ではそれぞれ、概念名を〔 〕、さらに重要な概念であるカテゴリーを〈 〉、コアカテゴリーを《 》を用いて示す。また引用箇所は「」、筆者による補足は（ ）に括り、文末に（先の表1で示した文献番号、言説の通し番号、ページ数）を表記する。引用箇所が長くなりすぎる場合は重要な部分を絞って抜粋し、（・・・）を用いて省略箇所を記した。強調箇所の下線は筆者による。ドイツ語の原文での頻出単語については【】で抜粋する。

4-1. ストーリーライン—映画制作に沿った監督の風景認識

制作を開始する前の着想、撮影の前の撮影態度の醸成、撮影を行い作品に映画としての形を与える作品化の段階を経ていく中で、監督の作品制作過程における風景認識は核となる3つのカテゴリーと1つのコアカテゴリーを経ていた。まずは様々な前提条件を整理しつつ、撮影する場所やその状況を主題とし着想を得て制作へと動き出す段階である〈環境こそ主題〉。次に主題である環境を捉えるために、構造となる形式を、映像技術と脚本などの物語の拮抗関係の中で選択する〈一形式委任〉。選択した構造形式に身を任せることで獲得される、風景に対する意識的無意識を志向した撮影姿勢である《Einstellung》。最後に撮影によって得られた感覚を、映像を用いて可視化する行為として〈場所感覚の体現〉が現れる。

4-2. 風景認識プロセスを構成する要素

ここからそれぞれのカテゴリーとそこに関わる概念群を代表的な具体例を引用しつつ順を追って説明する（文中の※は図2参照）。

4-2-1. 〈環境こそ主題〉

監督は制作に入る以前の着想段階において、制作のきっかけをつかむ複数のプロセスを踏む。ヴェンダースは『アメリカの友人』（1977）についての以下のテキストの中で、

「私は自分の仕事を、人為的・操作的なものではなくてドキュメンタリー的なものと認識しているので。私は、自分の映画が、それが作られた時を、都市を、風景を、事物を、そして何よりも一緒に仕事をした人たちのことを描くフィルムであるようにしたいと思っている。『リブレーのゲーム』はこうした自由になる空間を私に残しておいてくれた。」（文献②-6, pp.46-47）

と述べ、制作現場の環境を作品によって示すことを意図して制作を開始していることがわかる。環境の表現を起点とする考えは、数多くの作品の基礎となっている。監督は『ベルリン・天使の詩』（1987）においても以下のように語っている。

「都市にはそれぞれ独自の性格があり、実際僕のどのフィルムにおいても、都市は主演俳優の一人みたいな存在であるわけだ。」（文献③-25, p.81）

即ち都市や風景などの環境が映画の他の要素に比して重要な役割を担っているのである（〈9. 環境こそ主題〉）。

ではこのような認識へと至るに当たり、監督に作用した現象を関係する概念群によって補足する。

まず監督は最初の段階ですでに何らかのイメージを内に宿しつつ目的の場所へと導かれている（〔4. 先見の導き〕）。ここからは『パリ、テキサス』（1984）の制作開始以前に撮影候補地を探すために行った私的な旅について述べている部分を例に挙げる。まず旅の途中での体験を具体的に語る部分を示す。

「カメラは場所に到達することを可能にしてくれる。・・・あなたはその場に立つ以前に、場所を感じ取ることができる。【Sense a place even before】その特殊な光や雰囲気。私の写真はたいてい風景の特殊な”表面”【particular “surface”】それは街や通りといったものを糸口に始まるのです。」（文献①, p.9）

上記のように監督は場所に至る前から場所の雰囲気を感知しており、それを手繰り寄せるようにして場所へと到達していることがわかる。そして旅を振り返って以下のように語る。

「本来私はもっとずっと複雑な映画を撮ろうと思っていた。・・・しかし私の脚本家サム・シェパードがブレーキをかけた。彼は、「君はこんなジグザグ旅行を全部する必要はないよ。何しろテキサスの中には全合衆国の風景があるんだからね」と言ったのだ。私はこの時点ではまだテキサスをそれほどよくは知らなかったが、サムを信じた。私はそれから二カ月間テキサスを走り回ってみた。やはりシェパードは正しかった。私が撮りたいと思っていたすべては、このテキサスにあったのである——いわばミニチュア・サイズのアメリカ。」（文献②-14, pp.162-163）

ここでは監督が自身の先験的なイメージに対し、実際の場所での私的体験が合致したことがわかる（※1）。またこうした準備の段階は、業務とは切り分けられ、個人的な体験として重視される傾向がある（〔1.業務外での私的着想〕）。

「そして、すごく好きな、ものすごく好きな部分は、準備【vorbereitet】の段階、つまりあちこち旅をしてロケ地【Orte】を捜し、人々と知り合ったりするといった作業かな。」（文献③-25, p.79）

数多くの場所をこうして渡り歩く中で、〔16. 世界の相対化〕による認識の変化も以下のような事例から確認された（※2）。

「そもそも私は、もう長いこと「一つの国に」は住んでおりません。家にいるよりも外出していることの方がずっと多く、世界中を旅して回っています——ときには、「世界の涯てまでも」行くわけです。世界はすでに一つの村みたいなものになっており、その傾向はますます強まることでしょう。もはや国境というものが存在しないとしたら、もしくは存在するとしても国境のあちら側とこちら側とで少しも様子が変わらないとしたら、「国」にどんな意味があるのでしょうか。」（文献③-38, p.245）

このようにして得られた着想が条件設定として機能し、その後より淡々とした〔10. ロケハン（業務）〕が行われることとなる（※3）。

「それから私は十四日間かけて、それらの映画館を全部見て回った。しかし、その中には、配給会社からもらってきた地図にはまだ記載されていたのに実際にはもうなくなっているものも少なくなかった。私はただひたすら映画館を写真に収め続け、その他のものにはろくに見向きもしなかった。そしてこの旅行から戻ると、全部で十二の映画館を選び出した。それらのほとんどが今、この映画の中に姿を見せている。更に、またしばらくたってから、私は製作代表のマイク【ミヒャエル・ヴィーデマン】とロビー【ロビー・ミュラー】と一緒に二度目の旅に出た。私たちは、選んだ十二の映画館をもう一度じっくりと観察し、また、それぞれの場所や例のルートの周辺に何があるかを調べた。」（文献②-6, pp.35-36）

ここからは、すでに目的設定が行われた場合の判断が非常に明快となっていることが読み取れる。

また制作の前提条件となる金銭的なものに始まる様々な課題の解決も図られる。

「みなさんは建築物を生み出す作家でいらっしゃるわけですが、最初のスケッチの段階から人が入居するときまで、それに付き添っていなければならないはずですね。それはちょうど映画監督が、最初に契約をすませてから、ロケ地と配役を決め、撮影をおこない、編集し、観客の前で上映する瞬間まで映画をコントロールし、それに相貌を与えていかなければならないのと同じです。建築物と映画とは共通点の多いものです。両者はどちらも、計画を立て、具体化し、資金を投入するということをしなければならない。物語が映画を担うように、安定した支えとなる構造を持たねばならない。映画が固有の緊密な言語を必要とするように、独自の明快な様式がないといけな。みなさんは建築物を、明確な意図を持つ居住に堪えるものとしてつくり上げなければなりません、映画もまた、その内部で生きること、そしてそれと共に生きることができなければならないのです。」(文献③-29, p.168)

これが「17. 外的要因との整合」であり、こうした条件もまた作品制作に影響を及ぼしてくる(※4)。

加えて、監督の考えの根幹には小さきものを拾い上げ守ろうとするリベラルな精神が存在している。これが「18. マイナーの内助」である(※5)。

「映像と同様、都市はますます冷たく、よそよしいものとなっている。映像がそうであるように、ますます疎外され、また人を疎外するものとなっている。我々に「二番煎じの体験」を強いることが多くなっている。商業的な志向を強めている。人々は周辺の地区へと流出せざるを得ない。中央部は、銀行やホテル、消費産業や娯楽産業に占有されてしまうわけです。小さなものは消えてしまいます。私たちの時代では、生き延びられるのは大きなものだけです。小さくて慎み深いものは消えてしまう。同じように、小さくて慎み深い映像、小さくて慎み深い映画も消えてしまう。映画産業においてそうしたあらゆる小さなものが失われていることは、まことに悲しむべき事態です。」(文献③-29, p.159)

以上のような5つの概念を含み込んだ上で監督は映画制作において〈9. 環境こそ主題〉であると位置づけるのである。

次は主題として定位された都市や風景などの環境に対して、以下の具体例に示される都市を「見る」かのような撮影を実現するために監督がとった〈8. 一形式委任〉という方法論について論じる。

「都市について語るのは、とても難しいことです。それは、都市は言葉であるよりはむしろ映像だからです。都市は映像を通じて表現されることはたいへん多いのに、言葉で適切に表現されることはめったにない。・・・都市を描くこと、それはまったく比類なき芸術です。都市は言わば、描写を寄せつけないものだからです。都市では、嗅覚や聴覚や、習慣化していることによらなければ体験不可能なことがあまりにも多い。そしてとりわけ、見ることによらなければ体験できないことが多すぎるのは言うまでもない。」(文献③-30, p.198)

4-2-2. 〈一形式委任〉

制作を始めるにあたり何を骨格とするかという問題に直面した監督は〈8. 一形式委任〉の態度をとる(※6)。それは物語か、あるいは映像かという二つの方向性を持っていることが分かった。この二者は択一的なものではなく拮抗関係にあり、一方がもう一方を圧迫するような認識があることがわかっている。

「前作の『さすらい』はほとんど台本なしに、それにまた「物語」もなしに作られたが、こうした映画を撮った後では、今度は誰かが別な風にした物語のしっかりした枠組み【festen Rahmen】の中で仕事をしたいという気持ちが強くなってきた。」(文献②-7, pp.50-51)

ここでは、前作『さすらい』(1976)において物語なしに制作したのに対して、次作『アメリカの友人』(1977)においては劇映画における脚本、つまり物語を形式とした制作を試みたことがわかる。この物語という形式は『ゴールキーパーの不安』(1972)において、以下のようなものであると考えられている。

「つまりハントケの文章と同じような仕方【Art】で連続する映像、即ち、ひとつひとつがピタリと決まって、原作に劣らない厳密さ【präzise】を保っているような映像で撮りたいと思ったのだ。・・・ある特定のやり方できわめて「精巧に」【kunstvoll】作られた時のみ、映像は「ピタリと決まる」【stimmt(stimmen)】のだ。」(文献②-3, p.18)

つまり他者の思考である脚本の持つ物語形式に則り、構造を担保することで、対象に対する「5. 構造化された眼差し」を確保する方法となっている(※7)。

もう一方で映像の先天的性質を形式とする場合もある(※8)。

「カメラをじっと動かさず、フィルムが終わってしまうまでずっとそのままにしていた【bis die Spule leer war】。途中で止めようとは少しも思わなかった。後から考えてみるに、もしそんなことをすればある種の冒涇のように感じられたにちがいない。」(文献②-2, p.10)

例えば上記の例で示されるフィルムの長さや、他にもフィルムに相対するビデオなど電子映像における非形式的な自由度^{注7)}が、形式として機能する映像の性質として挙げられる。また、映像という形式が時間を不可避的に内包することに監督が自覚的であることが、絵画と映画を比較する以下の発言から読み取られた。

「私は画家でした。そして私の興味をひいたのは唯一、空間——つまり、田舎なり都市なりの風景でした。そして私が映画作家になったのは、これ以上画家としてはやっていけないと気づいたときでした。というのも、絵画にも、そしてまた描くという行為にも、何かが欠けていたのです。・・・むしろ私が思ったのは、時間【Zeit】というものの概念、時のイメージが欠けているのではないか、ということでした。それで、映画を撮り始めた時、私は自分のことを、時間を捜し求め続ける空間の画家として認識していました。」(文献②-12, p.127)

この映像の形式に見られる時間を伴う動的な性質が「12. 本来的動性」である。

ここまで示してきたように、自身の意図の及ばない二種のフォーマットの選択によって、制作の滑り出しに身を委ね、対象への態度を獲得するのである。また形式選択の背後には過去の映像作品についての視座が必然的に含まれている(「15. リファレンス」)。

「私の最初の頃のフィルムでは、おっしゃるような「錨をおろすこと」【Ankerwerfen】は、本質的に今よりもずっと大きな意味を持っていました。『ゴールキーパーの不安』・・・では、ほとんどすべてのカットにおいてヒッチコックの映画を参照【bezogen】していましたからね。こうしたことは処女作の場合、むしろ無意識のうちに、必要に迫られておこなってしまうものではないでしょうか。・・・そして、似たようなことを語るために多くの人たちが利用してきた言語および文法を用いて、自らを表現しようとする。物語とか神話といったものも無制限にあるわけではありません。たえず、ほかの誰かがすでに語っているものにぶつかってしまう。つまり、ほかの人が何らかの形式、何らかの言語を発見しているようなものに突き当たる。こうしたことはどうしても避けられない現象です。」(文献③-43, p.288)

こうして監督は制作に不可欠な条件を意識から引き離し、自身の思考を自由にして創造的撮影を開始する。

4-2-3. 《Einstellung》

本コアカテゴリー《Einstellung》は概念間の関係を検討する中で現れた、掛詞的役割を持つ語彙である。この単語は「カット」や「アングル」といった映像によって対象を捉える行為を指し示すと同時に、対象を捉える撮影者の「態度」をも同時に意味する、つまり撮影行為を通じて発生する主客を同時に表現するドイツ語である。

分析の際、本語が初めて登場したのは対象文献③であったため、本語を構成する2つの要素はそれぞれすでに得られた状態であった。

前節(8. 一形式委任)の後、脚本がない状態で映像の形式に頼ることを選択し制作を開始した場合に、監督はまず現実の状況に身を委ね、無意識を志向する態度(7. あるがままの受容)をとる(※9)。

「Aの映画^{注8)}を作ったのは、どの時も、前の映画にあまりにも多くの規制があり、映画が十分自発的に展開していらず、もはや登場人物たちへの興味も失われていったからでした。それのみならず、私は、スタッフや俳優たちと一緒に何らかの形で危険に「身をさらす」【aussetzen】ようなことをやってみないといけない、みんなで新たな状況に身をさらさなければいけない、と感じたのです。」(文献②-12, p.138)

このような方法の根拠として、先の映像の性質[12. 本来的動性]とは別に、映像が対象をありのままに写し取る性質を持つことをヴェンダースは挙げており、身をさらす行為は対象への自身の意図を挟まない純粋な態度にもつながることを見越している。

「彼(ベラ・バラージュ)は、映画のもつ可能性について、即ち、「事物をあるがまま【wie】に示す」可能性(および責任)について語っていた。さらには、映画が「事物の実存を救済し」得るということについて。」(文献②-2, p.10)

ありのままの状態での捕捉は、対象への敬意の表れでもある。

「その敬意というのは、カメラの前で、そのカット【Einstellung】の中で生起することへの敬意であって、できるだけ真実に忠実に、人物やそこで起こるできごとにふさわしいかたちでスクリーン上へと救い出されるものへの敬意だ。こうした救出というものは、敬意による行為としか言いようがないんじゃないだろうか。そこに存在するものに対して精一杯の敬意を払い、そこで移送されるものの真実の内容を保持しようと努力するわけだ。」(文献③-25, p.109)

こうした態度を獲得し、監督はカメラを通してただ対象を捉える行為である(2. 無心の眼差し)へと移行していく(※10)。同様に(8. 一形式委任)の後、脚本などの物語の形式を選択し[5. 構造化された眼差し]を獲得した場合も構造の内容として生まれる撮影の自由が監督のカメラを対象への(2. 無心の眼差し)へと誘う(※11)。

「僕が素晴らしいと思うのは、見ること【Sehen】は考えること【Denken】とは違って、対象に対する意見が含まれる必要がないという点だね。本来考えることにおいては、何を考えるにしても、必ずある事物、人間、街、自然の風景といったものに対する意見がこめられるわけだ。見ることは、意見というものとらわれはしない。見ることにおいては、ほかの誰か、何らかの対象、世界に対する態度を見出すことができる。あるもの、ある人に対峙して、それらに対する態度を持ち、知覚をする。「知覚する(wahrnehmen)」という言葉は、見るという行為に関しては素晴らしいものだよね。そこには、「真実である(wahr)」という言葉が入っているんだから。」(文献③-25, p.75)

上記のように、ただ「見る」行為は意見を含まないため、自身の態度が現れる。この撮影手法は以下のように比喩的に表されている。

「単純にただ窓から外を見るのは気持ちよかった。こんなふうに映画を撮る

ことができたなら——ちょうど目を開くように映画を撮ることができたなら、と私は思った。ただ見る【Nur schauen】こと、何も証明しようとせず、ただただ見ること」(文献②-13, p.150)

ここでもやはり風景が対象となっている。以上から監督が対象を捉える態度とそのあり方が示された。では映画におけるこの両者の関係を捉えた《Einstellung》についての言説を確認する。

「ある映画がある場所に与える害とは、およそ次のようなものだろう。それは、映画がそのストーリーの時間をその実際の場所の「偉大な時」【große Zeit】よりも重大だと 自称することによって、「偉大な時」を隠してしまうことである。・・・そこで、写真家及び映画作家のその撮影場所に対する一定の倫理が語られなければならない。それは、その場所に固有の遙かに長い時間、歴史へ、敬意を払うことなく自分たちの瞬間ないしストーリーをそこに押しつけることなかれ、ということである。何の配慮もしなければ、その報いを受けよう。写真も映画も常に2つの方向性の上に在るものだ。カメラはただ被写体を映すのではなく、写真家なり映画作家なりの視座を文字どおり裸にするのである。1冊の写真集はある場所を映し出すだけでなく、写真家の心の内を「開いた本」のように見せるものだ。同様に、1本の映画はただそのアングル【Einstellungen】を見せるだけでなく、カメラの後ろにいる者の視座【Einstellung】をあからさまにする。」(文献③-32, p10)

上記の発言からは(7. あるがままの受容)における対象に対する敬意を伴う倫理的な態度と、対象を捉える(2. 無心の眼差し)が《Einstellung》の下で不可分に意図されていることが読み取られる。

またこの緊迫感を伴った内省的な姿勢は、自己を再確認する意識である[11. 自己言及]にも接続していく(※12)。

「子供時代のこととか、その頃から抱えている原像【Urbilder】ということから言えば、同じように打ち消しがたくドイツ人であるわけです。そして映画も、そうしたどこから生まれてくる。人は頭の中に、そんなふうなわが家のごときものを持っていて、そこには数多くの物語がある。それ以上でもそれ以下でもない。・・・人は、すでに自分の内部【drinsteckte】にあったもののしか発見することはできないものです。」(文献③-22, p.29)

このようにして(7. あるがままの受容)と(2. 無心の眼差し)に加えて[11. 自己言及]の三つの関係から撮影対象である風景への姿勢であるコアカテゴリー《Einstellung》が成立している。

4-2-4. 〈場所感覚の体現〉

ここからは監督の風景認識が作品へと定着される過程を記述する。先の(2. 無心の眼差し)により無意識的な場所の捕捉が可能となり、監督は実在の場所での撮影を開始する。その時、各々の撮影地が歴史を備え、物語という意味を内在することに気づく(※13)。

「私はここ何年かオーストラリアで仕事をして、少しばかりアボリジニー^{注9)}の人たちと知り合う幸運を得ました。驚いたのは、彼らにとっては、風景のあらゆる構成物が過去の神話的人物を体現しているということでした。どんな丘もどんな岩山も、アボリジニーの「夢の時間」と結びついた何らかの「物語」【Geschichte】を内に秘めているのです。」(文献③-29, p.162)

こうした物語は、撮影されることによって初めて可視化され、認識されるようになる。

「都市は物語を語ったりはしません。しかし、物語について何かを語ることにはできます。物語を内に抱き、それを提示することができる。物語を可視的なものにできるし、隠しておくこともできる。」(文献③-29, p.165)

また、捉えられた場所の映像は場所のドキュメンタリーとしての役割を担っており[3. 利那的記録^{注10)}]ともなる(※14)。

「映画は都市の文化です。一九世紀の終わり頃に誕生し、世界の大都市と一緒に興隆を迎えたものです。・・・映画は、そんな発展の過程の証人【Zeuge】です。・・・映画は、二〇世紀の都市と、そこに暮らす人々への鏡としてふさわしいものです。ほかのいかなる芸術よりも、私たちの時代を歴史的に記録【Dokumente】するものです。・・・映画は都市の一部であり、都市を映し出すものなのです。」(文獻③-29, p.154)

最後には映像は作品として固定され、それらは観客ひいては監督自身によって再び目にされるものとなる（〔13. 映像の外部化〕）（※15）。このとき、場所の物語が作品として生起するに至るのである。それは監督が場所に見出した意味としての物語を、主題として映像に定着すること、即ち〈19. 場所感覚の体現〉となる（※16）。

「私は場所のために力を尽くして、ORTS-SINN（場所-感覚）について話したいと思います。・・・映画、テレビ、または広告では、場所は通常、上に引用したように、「背景」または「モチーフ」として理解されます。・・・一言で言えば、場所はすべての映画作品の中で最も受動的な要素であり、単なる背景でしかありません。私は、このような(文字通り)「方法」としてしか見られないことには全面的に反対であり、「【Schau-Plätzen】場所を示すこと」をより格調高いものにしたいのです。」(文獻④-46, p.9)

5. 結論—作品制作における風景の位置付けと分析手法の検証

ここまでヒューマンサービス領域における現象の説明と予測、実践を行うための理論を生成する質的研究手法 M-GTA を用いて作家の言説を分析し、2000 年までの制作を通じた映画監督ヴィム・ヴェンダースの風景認識プロセスを追体験可能なレベルで再構築した。

具体的プロセスとして、映画制作以前の段階で場所や現場の状況から得た〈環境こそ主題〉とする積極的意識を発端として、映画の先天的形式である物語あるいは映像への〈一形式委任〉を用いて背景として現れる風景を撮影する自由を獲得することにより、風景の〈あるがままの受容〉と風景への〈無心の眼差し〉を同時に行う無意識的撮影手法《Einstellung》の会得へと至り、風景をただ見ることと撮影することが同義となった本手法において、場所に内在する物語としての歴史的意味の表象が初めて可能となる〈場所感覚の体現〉までの漸次的発展の過程が明らかとなった。

ここから環境を着想とした映画制作の過程全体が、場所の物語の映像化への修練と捉えられ、風景をその媒介として位置付けることができた。これにより完成作品の客観情報を根拠とする鑑賞者の風景評価が、監督の風景認識の一部でしかないことも示された。

今回の修正版 M-GTA の作家研究への適応方法は、今後他作家の分析にも実装可能なものとなっており、映像作品に現れる風景を元に現実の場所の評価やその場所の改変を行う際、既往の作品分析では明らかでなかった作家の概念的風景認識を前提に、議論と検討を行いうる。作家によっては多くの言説を残していない者もいるため、映像や客観的な情報に加えて補足的に言説を用いた風景評価の再構築の方法をも模索することが今後の課題である。

さらに質的研究手法としてはエスノグラフィーや事例研究、ライフヒストリーなどが残されており、今後これらを用いることで、より具体的かつ深層的な個々の事例についてのディテールを活かした直接記述を行う可能性が残されている。また、既往の作品分析の文脈においても、今回得られた作家の風景認識を元に映像分析を行うことで、今後さらなる多面的な作品理解が可能になると考えられる。

参考文献

- 1) Yi-Fu, T.: Space and Place, Chikuma Gakugei Bunko, p. 296, 1993 (in Japanese) イーフー・トゥアン: 空間の経験, ちくま学芸文庫, p. 296, 1993
- 2) Karatani, K.: Origins of Modern Japanese Literature, Iwanami Shoten, p. 21, 2008 (in Japanese) 柄谷行人: 定本 日本近代文学の起源, 岩波現代文庫, p. 21, 2008
- 3) Nishida, M.: Theory of Natural Scenery Human Gaze and Presentation of Nature, Shimizukobundo Shobo, p. 261, 2011 (in Japanese) 西田正憲: 自然の風景論 自然をめぐるまなざしと表象, 清水弘文堂書房, p. 261, 2011
- 4) Kotabe, Y.: “Arupusu no Shojo Haiji” Kotabe Yoichi Irasuto Gashu (“Alpine Girl Heidi” A Collection of Illustrations by Yoichi Kotabe), Kosaido Publishing, pp. 81-83, 2013 (in Japanese) 小田部羊一: 「アルプスの少女ハイジ」小田部羊一イラスト画集, 廣済堂出版, pp. 81-83, 2013
- 5) Urry, J., Larsen, J.: The Tourist Gaze 3.0, Sage Publications, p. 116, 2011
- 6) (Film) Guillermo de Oliveira.: “Sad Hill Unearthed”, 2017
- 7) Colomina, B.: Privacy and Publicity, Modern Architecture as Mass Media, MIT Press, 1994
- 8) Taguchi, T., Usugi, K.: Housing Communication-Scene in “Ohayou” Directed by Ozu Yasujiro, The basic study on the composition and analysis of spatial-scene for the architectural plan, Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ), No. 603, pp. 23-28, 2006. 5 (in Japanese) 田口徹也, 宇杉和夫: 小津映画『お早よう』の住宅におけるコミュニケーション・シーンについて, 建築計画のための空間シーンの構成及び分析に関する基礎的研究, 日本建築学会計画系論文集, 第 603 号, pp. 23-28, 2006. 5
- 9) Yasujima, H., Uegaki, T.: A study of the Images of Resort in Movies Laid in Florida, Journal of the City Planning Institute of Japan Vol. 27, pp. 529-534, 1992 (in Japanese) 安島博幸, 上垣智弘: 映画によるフロリダのリゾートイメージの解説, 日本都市計画学会都市計画論文集 Vol. 27, pp. 529-534, 1992
- 10) Wakayama, S., Kitagawa, K., Natsume, Y., Ito, H.: Depth of “Space/Image” in Two Films, “Summer Time” and “Death in Venice”, Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ), No. 592, pp. 85-91, 2005. 6 (in Japanese) 若山滋, 北川啓介, 夏目欣昇, 伊藤裕子: 映画『旅情』と『ベニスに死す』における〈画面空間〉の奥行き, 日本建築学会計画系論文集, 第 592 号, pp. 85-92, 2005. 6
- 11) Ikeda, T., Konno, A.: Study on the Method of Reading Landscape from Literature Works, A case of Matsusaka settlement from the novel entitled ‘The town where there is a castle’, Journal of Architecture, Planning and Environmental Engineering (Transactions of AIJ), No. 450, pp. 121-130, 1993. 8 (in Japanese) 池田朋子, 紺野昭: 文学作品中の空間描写から都市・地域景観を読み取る方法に関する研究, 小説『城のある町にて』をケーススタディとして, 日本建築学会計画系論文集, 第 450 号, pp. 121-130, 1993. 8
- 12) Asano, J.: The Characteristics of Shinsyu-Ueda’s Landscape and Townscape from the Screens of Film Works, Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ), No. 568, pp. 85-92, 2003. 6 (in Japanese) 浅野純一郎: 映画作品を通して見た信州上田の景観資源の特色, 日本建築学会計画系論文集, 第 568 号, pp. 85-92, 2003. 6
- 13) Appleton, J.: The Experience of Landscape, John Wiley & Sons, 1975
- 14) Berque, A.: Japan: Nature, Artifice and Japanese Culture, Shinda K. trans., Chikuma Shobo, 1988 (in Japanese) オギユスタン・ベルク: 風土の日本 自然と文化の通感, 篠田勝英訳, 筑摩書房, 1988
- 15) Bazin, A.: What is cinema?, Gray, H. Trans., Ed., Berkeley: University of California Press, vol. 1&2, 1967-71
- 16) Hasumi, S.: Garasu no Tosui—Vimu・Vendasu Ron (Glass Euphoria—Theory of Wim Wenders), Lumière, vol. 1, Chikuma Shobo, pp. 22-32, 1985 (in Japanese) 蓮實重彦: ガラスの陶醉 —ヴィム・ヴェンダース論, 季刊リュミエール, 1 号, 筑摩書房, pp. 22-32, 1985
- 17) Tsukada, K.: Nashonarufamiri・Potoreito - 『Paris, Tekisasu』to Rodo・Mubi no Seijigaku- (National/Family Portrait -Politics of Road Movie “Paris, Texas”-), (Sugino, K.: Eiga to Nation (Movie and Nation)), Minerva Shobo, pp. 177-206, 2010 (in Japanese) 塚田幸光: ナショナル/ファミリー・ポートレイト —『パリ、テキサス』とロード・ムービーの政治学—, (杉野健太郎編著『映画とネイション』ミネルヴァ書房), pp. 177-206, 2010
- 18) Hirakura, K.: Katachi ha Shikosuru GeijiyutuSeisaku no Bunseki (Shape is Thinking, Analysis of Artistic Production), University of Tokyo Press,

- 2019 (in Japanese)
平倉圭: かたちは思考する 芸術制作の分析, 東京大学出版, 2019
- 19) Tanaka, J.: Toshi no Shigaku Basho no Kioku to Choko (Urban Poetics Memory and Signs of Place), University of Tokyo Press, 2007 (in Japanese)
田中純: 都市の詩学 場所の記憶と徴候, 東京大学出版会, 2007
- 20) Hidaka, K.: Analysis of Frequent Words Used in Townscape Control Standards, Before landscape act was established, Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ), No. 658, pp. 2881-2887, 2010. 12 (in Japanese)
日高圭一郎: 高頻度使用語に着目した景観形成基準の構造的特徴の分析, 景観法制定前の自主条例による基準文を対象として, 日本建築学会計画系論文集, 第 658 号, pp. 2881-2887, 2010. 12
- 21) Okuyama, S., Sakamoto, K.: Architectural Theories in “Shin-Kenchiku” after World War II, Thoughts on housing and city, design themes, spatial conceptions by contemporary Japanese architects, Journal of Architecture, Planning and Environmental Engineering (Transactions of AIJ), No. 477, pp. 101-108, 1995. 11 (in Japanese)
奥山信一, 坂本一成: 戦後「新建築」誌における建築家の創作論: 建築家の住宅観・都市観・創作の主題・空間モデル, 日本建築学会計画系論文集, 第 477 号, pp. 101-108, 1995. 11
- 22) Glaser, B.G., Strauss, A.L.: Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research, Goto, T., Ode, H., Mizuno S. trans., Shinyo Sha, 1996 (in Japanese)
B・G グレイザー, A・L・スト劳斯: データ対話型理論の発見一調査からいかに理論をうみだすか, 後藤隆, 大出春江, 水野節夫訳, 新曜社, 1996
- 23) Kinoshita, K.: Graundedo Seori Apurochi no Jissen [Shitsutekikenkyu heno Izanai] (Practicing the Grounded Theory Approach [Invitation to Qualitative Research]), Kobundo, 2003 (in Japanese)
木下康仁: グラウンデッド・セオリー・アプローチの実践【質的研究への誘い】, 弘文堂, 2003
- 24) <https://www.wim-wenders.com/photo/> (最終確認日: 2020 年 5 月 10 日)
25) <https://www.wim-wenders.net> (最終確認日: 2020 年 5 月 10 日)
- 26) Aoyama, S. Ed.: Filmmakers 11 Wim Wenders, Kinema Junpo, p. 196, 2000 (in Japanese)
青山真治編: フィルムメーカーズ [11] ヴィム・ヴェンダース, キネマ旬報社, p. 196, 2000
- 27) Wenders, W.: Tenshi no manazashi Wim Wenders, Eiga wo kataru (Angel's Eyes Wim Wenders Talks about Films), Umemoto, Y., Suzuki, K., Yamashita, C. Ed., Film Art Inc., pp. 290-302, 1988 (in Japanese)
ヴィム・ヴェンダース: 天使のまなざし ヴィム・ヴェンダース, 映画を語る, 梅本洋一, 鈴木圭介, 山下千恵子編, フィルムアート社, pp. 290-302, 1988
- 28) Wenders, W.: Written in the West, Schirmer Art Books, 1987
- 29) Wenders, W.: Die Logik der Bilder, Verlag der Autoren, 1988
- 30) Wenders, W.: The logic of images, Miyake, S., Segawa, Y. trans., Kawade Shobo Shinsha, 1992 (in Japanese)
ヴィム・ヴェンダース: 映像(イメージ)の論理, 三宅晶子, 瀬川裕司訳, 河出書房新社, 1992
- 31) Wenders, W.: The Act of Seeing, Verlag der Autoren, 1992
- 32) Wenders, W.: The Act of Seeing, Segawa, Y. trans., Kawade Shobo Shinsha, 1994 (in Japanese)
ヴィム・ヴェンダース: 夢の視線, 瀬川裕司訳, 河出書房新社, 1994
- 33) Wenders, W.: A Sense of Place, Verlag der Autoren, 2005
- 34) Wenders, W.: Berlin Fuyu no meruhen(A Winter's Tale Berlin), Oda, K. trans., (Ambrosius, M.: A winter's tale after the Wall Berlin: Wintermarchen ohne Mauer, Libropport), p. 10, 1991 (in Japanese)
ヴィム・ヴェンダース: ベルリン—冬のメルヘン, 小田謙爾訳, (マリオ・アンブロシウス: ベルリン・壁のあとで A winter's tale after the Wall Berlin : Wintermarchen ohne Mauer, リブプロート), p. 10, 1991

注

対象文献はそれぞれ①～④で表記し、言説の通し番号、ページ数を付記する。
注 1) 近年、地方において地域に現代美術を広範な範囲で設置するアートプロジェクトと呼ばれる取り組みが盛んに行われるようになってきている。加治屋はこの流れが野外美術展と呼ばれるアートを美術館の外へと露出させ、新たな展示空間の創出を目指そうとする動きやパブリックアートと呼ばれる公共空間での作品の設置の延長として捉えつつ、それに加えてキュレーター・ヤン・フートによる地域のコンテクストを重視したサイトスペシフィック(場所に固有)な展示の影響を強く示唆している。

加治屋健司: 地域に展開する日本のアートプロジェクト, 一歴史的背景とグローバルな文脈, (藤田直哉編著『地域アート』堀之内出版), p. 111, 2016
このような文脈から生まれたアートプロジェクトは、熊倉によって「地域社会との関わりを創作の過程における重要な要素として志向するもの」として定義されている。
熊倉純子監修: アートプロジェクト 芸術と共創する社会, 水曜社, p. 9, 2013
注 2) 枚挙に遑がないが、例えば監督は「あらかじめ、いかなる準備もしなかったのです。ですから構図を決定したのは風景であり場所の方なのです。」と文字通り語っており、制作への風景認識の影響が示唆されている。
ヴィム・ヴェンダース: 『パリ、テキサス』で私は最後のアメリカ映画を撮ったつもりだ ヴィム・ヴェンダースインタビュー, 季刊リュミエール, 1 号, 筑摩書房, pp. 14-21, 1985

注 3) 哲学者のパオロ・ダンジェロも「風景が本質的な役割を担う多くの映画」の一つとしてヴェンダースの名前と映画『パリ・テキサス』を挙げている。
パオロ・ダンジェロ: 風景の哲学 芸術・環境・共同体, 鯖江秀樹訳, 水声社, p. 77, 2020

注 4) 風景論の既往研究については既に述べたが、映像制作の実践の現場において風景は往年の議論の対象となっている。作家が意識的に風景を撮影の主題としている作品として、1970 年代に松田政男を主唱者として興った左翼的批評運動である「風景論」を主軸とする足立正生の映画『略称・連続射殺魔』(1969)などの実験映画の系譜が存在する。特に本作は高度経済成長下で均質化していく郊外の風景に対し、国家権力の地方への伝搬という意味を見出した試みとして捉えられる。こうした実験映画を現代に引き継ぐ作品として佐々木友輔による『土漉青』(2013)がある。佐々木は本作についての制作論で、制作者が無意識的に場所を映像に納めることで観客に鑑賞される際に初めて風景として立ち上がる方法により「映画を撮ることそれ自体が場所論」となるような制作のあり方を試みており、映画に捉えられる風景が作家の認識に依存することに対し極めて自覚的であると言える。今後も映像と風景の関係はますます緊密になることが予想され、本研究は今後作家の風景認識についての新たな視座を与え、映像作品の制作にあたって、風景を捉えるための手法開発の一端をも担うと考えている。
佐々木友輔: 〈風景映画〉から〈場所映画〉へ, (『土漉青—場所が揺らす映画』, トボフィル), pp. 126-145, 2014

注 5) 今回の結果から映画の撮影以前・以降における監督の風景に対する思考過程が明らかとなり、プロデューサーの役割の一部を監督が担ったことがわかる。そのため創作活動としての「制作」だけではなく商品としての映画全体の「製作」を用いるべきとも考えたが、ここでは構想全体を含め監督の創作であるという視点に立ち「制作」という語を一貫して用いる。

注 6) 今回の分析で用いた文献①については英語の原版、②・③はドイツ語の原版と英語・日本語の翻訳版、④についてはドイツ語の原版のみが出版されており分析の際 3ヶ国語を横断することとなった。そのため概念名の英語訳の際、可能なものは英訳を引用したが、原文がドイツ語の場合や複数の言葉を統合して概念を生成した場合は、筆者により新規に訳出した。

注 7) ヴェンダースは『都市とモードのビデオノート』(1989)の撮影をする中で元々は品質が低いために採用に否定的であったビデオに以下のような自由を見出した上で肯定するようになり、ビデオで撮られる映像に身を任せ撮影を行うようになる。「次第にビデオカメラを覗いていることの方が多くなってしまった。それはいつでも簡単に利用でき、そのおかげでヨウジの仕事をリアルタイムで追い、スケッチすることができた。ビデオカメラの言語は「古典的」ではなく、「能率的」もしくは「有用な」ものだったのだ。驚いたことには、ビデオ映像は「より正確」でありさえした。」(文獻③-28, p.142)

注 8) ヴェンダースは『ことの次第』(1982)までの作品を二つに分類している。一つは脚本なしに即興的に生まれたものでこちらを A とし、もう一方の B は脚本に極めて忠実に作られたものであるとする。「A グループの全作品は多かれ少なかれほとんど脚本なしで生まれたのに対して、B グループの映画は脚本にきわめて忠実に作られました」(文獻②-12, p.136)

注 9) エドワード・レルフもオーストラリアの先住民アボリジニーを例に挙げて、現代人が失っている場所が持つ意味に対する深層的な強いつながりを指摘している。
エドワード・レルフ: 場所の現象学, ちくま学芸文庫, pp. 164-165, 1999

注 10) ヴェンダースは『アメリカの友人』(1977)において「映画もそうであるが私は失われゆくことを知っているからこそその場所を撮影する。」と述べ風景の喪失を撮影の理由としており、映画撮影に不可避に備わる記録性への意識が読み取れる。(文獻①, pp.9-10)
加えて、常に撮影の瞬間は一度しか訪れず、その刹那的性質に対抗する術として映画を撮っていると述べている。「(なぜ映画を撮るのか) カメラは、事物の悲惨さ、即ち、消滅という運命に立向かうための武器なのだ。」(文獻②-1, p.11)
このように映画の記録性とその刹那的性質は分かち難く結びついている。

概念名 Concepts		定義 Definition	Ex.
1	業務外での私的着想 Private way of preparing for the film	映画制作という監督の生業とは独立したところで、まずは一個人として私的な態度で場所に赴き風景に対する理解を深めようと試みること The act of going to place and trying to deepen one's understanding of the landscape in a private way, independent of the director's occupation of filmmaking.	20
2	〈無心の眼差し〉《Einstellung》 Just looking	他に考えることをしないでただ見ているだけ良いという状況によってのみ風景の真の理解が可能となるということ The only way to truly understand the landscape is by just looking .not thinking about anything else.	28
3	刹那的記録 Record as if it were the last chance	映画にも写真にも対象を記録する機会は常にそれが最後であり、対象と同時にその瞬間を記録として保存する性質がある：そのことを積極的理由として撮影を行うこと Both Film and Photography have the property to record objects with the moment as if it were the last chance：Shooting with this as a positive reason	18
4	先見の導き Sense place even before	風景に到達する以前に何らかの着想が存在しており、場所へと赴くことにその着想がモチベーションとして作用するということ The existence of an idea before reaching the landscape and the idea acts as a motivation for going to place.	15
5	構造化された眼差し Highly structured photograph	全てが形式に乗り取り意識的に構造化することによって撮影対象を捉えるための厳密さを獲得することがある By depending everything on the form and consciously structuring, you may gain the order to capture objects for shooting.	10
6	(不採用) 対象固有の見方 (rejected) A particular angle 〈あるがままの受容〉《Einstellung》	撮影の対象には眼差されるべき見方が存在しており、それ以外の見方では対象を環境とともに捉えられなくなるということ Other points of view cannot be shot with the environment, because there is a particular angle that should be looked.	2
7	Accept the way they are	撮影の対象はそれが映るがままに撮影することを意図的に選択することがあるということ The act of intentionally selecting to shoot subjects as the way they are.	55
8	〈一形式委任〉 Lying on the form	カメラや劇映画など既存のフォーマットを用いることによって、その側面における思考から離れ、他の方面の可能性を開くこと The use of existing formats such as cameras or theatrical films to move away from the thinking of the aspect and open up other possibilities.	92
9	〈環境こそ主題〉 Surroundings is the theme	一見主題と思われる対象のみならず、本来的にはその外的環境の方が主題とすべき対象として意識しているということ The consciousness of the environment as a subject rather than the apparent subject.	29
10	ロケハン(業務) Location scouting (work)	大枠が決定し、その枠組みの中で監督たる業務上の義務として撮影対象となる場所の選定と訪問などを淡々と行なっていくこと After the framework has been decided, selecting and visiting the location as the duty of the director within the framework.	4
11	自己言及 Talk myself	対象の捕捉とその表現は、集団に依拠するものではなく、個人的な認識によってなされる。またそのことによって自己を再認識する意味が込められているということ The capture and representation of objects is not based on collective, but on personal awareness. And it's also meant to remind us of ourselves.	25
12	本来的動性 Inherent motion	映画という表現形態をとることは否応なくその中に撮影する対象に備わっていた運動や時間などの動的な性質を内包することにもなるということ It means that taking a form of expression as film inevitably involves dynamic properties such as motion and time which are inherent in the object to be shot.	9
13	映像の外部化 Externalized pictures	自身の撮影したはずの映像が完全に外部化され、後日見たときにまるで記憶に残っていないこと The complete externalization of one's own footage that is not remembered when viewed later.	4
14	場所即ち意味 Place as meaning	都市は表現するべき意味あるいは歴史を内在した形象としての場所である A city is a place in which the meaning or history to be expressed is inherently represented.	40
15	リファレンス References	場所を捉えるための着想や手法における参照とする作品が存在する Works that serve as references in the ideas and methods for capturing places.	10
16	世界の相対化 Relativization of the world	自身の私的な経験によって、世界の見方が更新され相対化されることで作品における場所の見方が変化すること A change in the way one views place in a work as one's personal experience updates and relativizes the world	10
17	外的要因との整合 Coordination of external factors	金銭的問題や、政治性など映画制作の前提として解決すべき問題群が、ひいては制作過程や作品自体にまで影響を及ぼし不可分なものとなるということ The atfection and inseparability of financial, political, or other problems that must be solved as a precondition for film production to the production process and the film.	8
18	ライナーの内助 Fight for everything small	大きく力の強い主流に対して、力の弱い少数派に価値を認め、そこに創作の源泉を見出しながら自身もその一部となり持続させていくこととすること Recognizing the value of minority against mainstream, and trying to be a part of it and sustain it while finding the source of creation in it.	6
19	〈場所感覚の体現〉 Embodiment of sense of place	場所の持つ意味に気がついた自分にはそれを映画として体現する使命があると考えること。またそうした意志を持ち作品制作の原動力として制作を実際に行っていくこと Realizing the meaning of a place and thinking that there is a mission to embody it as a movie. Actually producing with the will as the driving force.	10

※ 白字:カテゴリー 黒字:概念 グレー地:具体例が少なく不採用とした概念 White letter: Category Black letter: Concepts Grey background: Rejected because of the insufficiency of examples

Table 2 Concepts List

RESEARCH ON THE POSITIONING OF LANDSCAPE IN THE FILM PRODUCTION PROCESS

– Discourse analysis on film director Wim Wenders with M-GTA –

Takanori NARIHARA^{*1} and *Kiyoko KANKI*^{*2}

^{*1} Graduate School of Eng., Kyoto Univ., M.Eng.

^{*2} Prof., Graduate School of Eng., Kyoto Univ., Dr.Eng.

Artists draw the conceptual perception of the landscape in poetry and paintings from a long time ago, in Film these days. The landscape existed at the moment of the shooting is captured in the film, and the artist's conceptual perception of the landscape is depicted in the background.

However, as a result of viewers relying on the objective information of the film, evaluation aiming at visual similarity has occurred. As a result of this biased evaluation, the conceptual perception of the landscape is lost, and there is a risk that the landscape may be modified based on the surface of the works.

In order to avoid the danger of landscape modification based on the viewer's biased perception, it is necessary to methodically understand the landscape perception of the filmmaker. Therefore, I paid attention to the possibility of reading the thoughts and methodology to percept behind the production from the interviews and writings. The purpose of this study is to clarify the position of the landscape of film director in the production process from their discourse.

The subject in this study is a German film director, Wim Wenders. The reason for the selection was that many references showed interest in places and landscapes, sufficient texts were already available to analysis, and it was already known that many of his works had been filmed at locations, so it was judged that he is one of appropriate directors to clarify their landscapes perception in the production process.

The analysis was carried out with M-GTA, which is an interview analysis method in the field of human services. The reason for the selection was that it was consistent with the purpose of this study to enable the generation of a practical theory to explain and predict phenomena in the actual field.

In order to determine the target documents, we surveyed the websites and the catalogues. As a result, I obtained 48 Japanese books and 29 foreign books. Among them, 46 discourses were obtained from four references.

Analysis of the four references yielded 18 concepts, including five categories (Table 2). These are arranged in line with the flow of film production, and illustrated as a landscape perception process (Fig. 2).

The director's landscape perception in the production process went through three categories and a core category. First, while sorting out various preconditions, it was a stage to search the locations and to start production with an idea 〈Surroundings is the theme〉. Next, in order to capture the Surroundings, the structural form was selected in the antagonistic relationship between the image and the story 〈Lying on the form〉. A Shooting posture oriented toward conscious unconsciousness to landscape with the form 〈Einstellung〉. In the end, 〈Embodiment of sense of place〉 appeared as the act of visualizing the sense obtained by shooting.

Finally, the landscape perception process in the production process of all works until 2000 has reconstructed to re-experience. Finally, the whole film production process inspired by the surroundings was regarded as the practice to visualize the story of the place, and we have positioned the landscape as the medium of the practice. As a result, it was shown the viewer's landscape evaluation based on the objective information was only a part of the director's landscape perception.

(2020年5月10日原稿受理, 2020年11月6日採用決定)