

# イラストレーション・ドキュメンタリー

-地方映画史を記述するための方法論-

佐々木友輔\*・杵島和泉\*\*

Illustrated Documentary

A Method for Historical Study of Local Movie Theaters and Audiences

SASAKI Yusuke\*, KISHIMA Izumi\*\*

キーワード：観客研究，映画史，映画館，ノンフィルム資料，アニメーション・ドキュメンタリー

Key Words: Audience Studies, Film History, Movie Theater, Non-Film Materials, Animated Documentary

## はじめに

2021年度から、「見る場所を見る——アーティストによる鳥取の映画文化リサーチプロジェクト」を実施している。新聞記事・記録写真などのノンフィルム資料や当時を知る人への聞き取り調査などをもとにして、鳥取県内にかつてあった映画館およびレンタルビデオ店を調査し、鳥取を拠点に活動するイラストレーターClaraによるイラストを通じた記憶の復元を試みるプロジェクトである。

2022年1月24日～30日に、鳥取市内を調査対象とした研究成果報告展「イラストで見る、鳥取市内の映画館&レンタルビデオショップ史」をGalleryそら（鳥取市栄町）で開催。翌年には杵島和泉が共同企画者に加わり、2023年1月30日～2月5日に米子市・境港市内を対象とした研究成果報告展「見る場所を見る2——アーティストによる鳥取の映画文化リサーチプロジェクト」をGalleryそらで開催した。また2023年8月には、米子市立図書館との共催事業として巡回展「見る場所を見る2+——イラストで見る米子の映画館と鉄道の歴史」（企画：杵島）、12月には倉吉市と郡部を調査対象とした成果報告展「見る場所を見る3」（仮）を開催する予定である。

本稿では、「見る場所を見る」における地方映画史研究および作品制作の方法論を「イラストレーション・ドキュメンタリー」として定式化し、2023年6月までに行った実践の成果をまとめる。

第I章では、鳥取を対象に地方映画史研究を行う意義として、他の地方や地域にも置き換え可能な映画体験——すなわち「普通」の映画体験——を記述し得ることを挙げ、その可能性と問題点を論じる。

第II章では、かつての映画観客のありようを想像する上でのノンフィルム資料の重要性を確認し、だが地方では現存する資料が乏しく、また資料所有者と出会う機会も限られているという二重の困難があることを指摘する。

そして、この問題を解消し得る手段として、「イラストレーション・ドキュメンタリー」という新たな研究・制作の方法論を提案する。イラストレーション・ドキュメンタリーとは、資料調査を踏まえて過去に存在した事物を再現したイラスト作品を制作し、その展示・公開を通じて鑑賞者の記憶を引き出し、さらなる情報提供や資料提供につなげていくサイクルを形成するための方法論である。

第III章では、「見る場所を見る」でイラスト制作を担当したClaraの作品と活動について論じる。鳥取の映画文化と密接な関わりを持つClaraの存在がハブ（結節点）となり、映画に関する様々な情報が集うネットワークが形成される可能性を論じる。

第IV章では、イラストレーション・ドキュメンタリーという方法を実践した結果、どのような成果が得られ、その後の展開につなげていくことができたかを記述する。

\*鳥取大学地域学部地域学科国際地域文化コース・地域学部附属芸術文化センター

\*\*鳥取大学地域学部地域学科国際地域文化コース・佐々木研究室4年

## I. 地方映画史研究の意義と目的

### 1. 傍流に追いやられてきた「地方」

鳥取などの地域を対象として、地方映画史を書くことの意義はどこにあるだろうか。

長い間、日本映画史における「地方」の問題は傍流に追いやられてきた。なぜなら日本映画史を書く試みは、革新的なフィルムや当時流行したフィルムなど個々の映画「作品」とその表現の変遷を中心とした歴史記述か、もしくはそうした作品を製作・配給する会社や作家（監督）など映画の「生産者」を中心とした歴史記述が標準的な方法として選ばれてきたからだ。

「作品」中心の歴史記述において、主に参照されるのは個々の作品自体や、それに対する批評・研究などの言説であり、都市や地方といった地域の問題が——特定の作品における物語の舞台やロケ地が論じられるような場合を除けば——俎上に上がることは滅多にない。

他方、「生産者」中心の歴史記述には、作品が製作される地域や上映される地域についての言及が見られるが、そこで特権的な地位を占めるのは、やはり日本の映画興行の中心地である東京や、数々の映画撮影所が置かれた京都などの大都市圏である。

映画はあくまで都会の文化であると考えれば、確かに鳥取のように映画館数も上映作品数も少ない一地方都市を率先して論じる必然性はないと思われる。だが、そもそもそうした「作品」や「生産者」中心の歴史記述を自明のものとして見做して良いかについては、検討の余地があるのではないか。

### 2. ジェフリー・バッチェンの ヴァナキュラー写真論

写真史家のジェフリー・バッチェンは「スナップ写真——美術史と民族誌的転回」（2008年）において、従来の写真史があたかも美術史の一部門であるかのように扱われ、前衛芸術の革新性を軸にした歴史記述が行われてきたことに疑問を投げかける<sup>1</sup>。そのような歴史観の下では、例えばスナップ写真のように、美的・芸術的には凡庸かもしれないが世の大多数を占める一般的な写真の形式を適切に評価することができないというのだ。

そこでバッチェンは、写真の「生産者」の研究から「所有者」の研究への移行を訴える。特権的な芸術家や写真家の作品ばかりを論じるのではなく、スナップ写真のように凡庸でありふれた写真がなぜこ

れだけ多くの人々の心に訴えかけてきたのか、それらの写真はいかなるかたちで受容されてきたのかを問うことで、従来の写真史とは別の歴史を記述しようとする。

このように、専門的な知識や技術を持たない匿名の人々によって撮影された写真を論じるバッチェンの試みはヴァナキュラー写真論と呼ばれる。ヴァナキュラー（vernacular）とは「その土地に固有の」「土着の」「自国語の」「日常的に用いられる話し言葉で書かれた」といった意味で用いられる語であり、バッチェンのヴァナキュラー写真論やミリアム・ブラトゥ・ハンセンのヴァナキュラー・モダニズム論の邦訳を通じて、日本の視覚文化研究者の間でも2000年代後半頃から注目を集めている概念である<sup>2</sup>。

### 3. 「普通」の映画体験

もちろん写真史と映画史を安直に同一視すべきではない。だがバッチェンがヴァナキュラー写真論で提起している問題は、地方映画史を考える上でも重要な手がかりになるはずだ。

もしも映画の送り手ではなく受け手の歴史——あるいは「作品」や「生産者」ではなく「観客」の歴史——を記述しようとするならば、必ず、そこで言われる「観客」とは誰なのかが問われることになる。確かに東京や京都、大阪など大都市圏の観客は、映画鑑賞をする上で他の地域の観客より相対的に恵まれた環境に居るのだが、そのことが、そのまま映画史研究の対象としても適切であるという根拠にはなり得ない。映画館で見られる作品の選択肢の多さはもちろんのこと、頻繁に舞台挨拶や先行上映が行われ、作り手の存在を間近に感じることもできる大都市圏の観客は、間違いなく特権的・例外的な存在である。決して日本の映画観客全体を代表させられはしないだろう。

バッチェンがスナップ写真論から写真史の再考を試みたように、日本映画史についても、常に「前衛」や「革新」と共にあった特権的・例外的な場所とは異なる場所での映画体験に目を向ける必要がある。

例えば、かつては地方都市の中心市街地でよく見かけた「二番館」や「三番館」と呼ばれる映画館（下番線劇場と総称される）で、封切公開を終えてから数週間後・数ヶ月後の作品を鑑賞する体験。あるいは休日に家族でドライブして、ショッピングモールに併設されたシネコンで話題の大作を鑑賞するような体験。またあるいは、東京のミニシアターでしか上映されなかった作品をTSUTAYAやGEOなどのレンタルビデオ店で借りて見たり、NetflixやAmazon

Prime VideoなどのSVOD（サブスクリプション型ビデオオンデマンド）で視聴する体験——それぞれの時代において、こうした「見る場所」との関わりが多くの人々にとって日常的で身近な「普通」の映画体験を構成してきたのであり、このことを抜きにして、日本の映画史や観客史を語ることはできないだろう。地方の映画観客および「見る場所」を論じることによって、他の地方や地域にもある程度置き換え可能な映画体験、すなわち、より一般的・標準的な映画体験について記述することが可能になるのではないか。

そして、このような観点からあらためて日本の各地を眺めたとき、従来の映画史では重要性を認められてこなかった鳥取という地域を調査することの可能性が浮かび上がる。

そこには全国的に有名な映画館や撮影所、大規模な映画祭などはなく、従来の映画史に必ず記載されるような出来事や大事件もない。だが、そのような土地にも確かに映画を愛する人々が居り、また日常の娯楽や気晴らしとして映画を見に行く人々が居る。自分の見たい作品や見せたい作品を見るために自主上映活動を始める人々が居る。それらは個人的でささやかな、ありふれた営みと言えるかもしれないが、だからこそ、まったく別の土地に暮らす人々も自分自身の経験と重ね合わせて受け取ることができるような、「普通」の映画体験を記述することができるのだ。

#### 4. 「普通」から逸脱するもの

ただし、「普通」「一般的」「標準的」といった言葉に含まれる問題点や危険性については、論を進める前に、十分認識しておかなければならない。

映画研究における観客論の推移を顧みると、まずはクリスチャン・メッツやジャン＝ルイ・ボードリーらによる精神分析的映画理論および装置理論が、映画の意味が生み出される過程における「観客」や「映画館」（見る場所）の重要性を知らしめる大きなきっかけとなった<sup>3</sup>。だがその後、精神分析的な「観客」モデルは無意識のうちに男性観客を前提としていると指摘したローラ・マルヴィの「視覚的快楽と物語映画<sup>4</sup>」（1975年）、多くのフェミニスト映画理論が無視してきた黒人女性観客の存在を論じるベル・フックスの「対抗的まなざし——黒人女性の観客性<sup>5</sup>」（1992年）など、抽象的・理論的な「観客」モデルの前提を突き崩すような批判が現れてくる。現実存在する観客の——性差や人種、社会階層、歴史、文化などが絡み合った——多元的で複雑な映画受容

のありようを精緻に記述することが、観客論の主流となっていくのである。

地方の映画観客について論じること、こうした映画観客の多様性を詳述する取り組みの一環であると見做せよう。ある地方や地域が独自に発展させてきた映画文化、もしくは特定の団体や映画館などが創出する固有・特殊な映画体験というものがあり、そうした地方のありようを東京中心的な日本映画史へのカウンターとして提示することが、従来の地方映画史における定番の記述であった。

例えば山形国際ドキュメンタリー映画祭で知られる山形県山形市や、せんだいメディアテークのある宮城県仙台市、KIITO（デザイン・クリエイティブセンター神戸）のある兵庫県神戸市などは、映画に理解のある観客を着実に育てつつ、全国的に評価される作家や作品を輩出してきた実績もあり、こうした記述に馴染みやすいと言えるだろう。

だが前節で論じたのは、地方の映画体験の固有性や特殊性よりもむしろ、その一般性や遍在性の側に焦点を当てることの可能性であった。そうした見方は、一方では、研究対象とした地方・地域に限定されない広い共感と呼び、同時代における主流の映画体験の記述になり得るが、他方では、「普通」であることを強調しようとするあまり、その地方にもあるはずの固有の文化や特殊な体験を軽視し、過度に貶めた記述をしてしまうことにもなりかねない。

また、例えば大都市／地方という対立軸を設定した場合、半ば無意識的に前者をマジョリティ、後者をマイノリティの側に振り分けてしまいそうになるが、実のところ、その組み合わせは決して自明ではない。そもそも地方における映画体験を「普通」の映画体験であると見做すなら、当然、地方こそがマジョリティなのだという認識を持たねばなるまい。

例えば性的マイノリティや人種的マイノリティのために作られた映画が地方都市の映画館やシネコンで上映される機会は、大都市圏と比べるとまだまだ少ない。多様な作品の鑑賞機会や選択肢が限られていることによって、マジョリティとマイノリティの間にある非対称性はさらに深刻化する。実際、地方は後者にとって非常に生きづらい環境になってしまっているという現実がある。

ローラ・マルヴィやベル・フックスらが指摘したように、「普通」であることや一般的・標準的であることへの志向は、そこで語られる「普通」から逸脱せざるを得ないマイノリティの排除や抑圧につながる危険性を常に孕んでいるのである。

## 5. 思考の揺れ動きを記述する

### ——ロラン・バルト『明るい部屋』

このように、地方における映画体験を論じるためには、他の地方とは入れ替え不可能な固有性・特殊性の側面と、他のどこでもあり得るような一般性の側面の双方に気を配らなければならない。

ジェフリー・バッチェンはスナップ写真について、「それ無しでは生きてゆけない退屈な写真<sup>6</sup>」であると述べている。他者にとってはありふれた退屈なイメージが、その写真の所有者にとっては強く感情を掻き立てるイメージにもなるという二重性こそが、世の大多数を占める一般的な写真の形式——すなわち「普通」の写真——の本質であるということ。この指摘は、地方における映画体験にも当てはめて考えることができるだろう。

バッチェンは、スナップ写真などのヴァナキュラー写真に備わる本質的な二重性を前にして、どちらか一方を選んで他方を切り捨てる二者択一の思考をするのでもなければ、両者の弁証法的な統一を図るのでもなく、二項対立を保持したまま、その間を往還するような思考を記述することが重要だと考えている。

そして、実際にそのような記述を成し得た先駆的な写真論として挙げられるのが、ロラン・バルトの『明るい部屋——写真についての覚書<sup>7</sup>』(1980年)である。バルトの交通事故死後に発表された写真論の古典的著作として知られるが、そこで語られる内容は決して明快ではない。常識的な論述や理論的な分析が展開されるのではなく、バルト自身の亡き母への想いを綴るなど、私的かつ文学的に写真を語るエッセイ的な側面もあり、これまで多くの論者がそのポテンシャルを探ろうと試みてきた。

同書の冒頭でバルトは、プロの写真家や芸術家の作品を論じたり、写真の社会的役割や機能を論じるのではなく、「この私」に対して、写真はいかなるものとして現れてくるのかを問う。要するに、あくまで一個人の立場から「写真を見る」とはいかなる体験かを検討することを通じて、写真の本質を探り当てようとするのである。

バッチェンは、『明るい部屋』を読むこと自体が「写真的な経験<sup>8</sup>」であると言う。同書には写真を巡る無数の二項対立が記されている。惹きつけられる写真／惹きつけられない写真、 스튜디오／ブランクトゥム、生／死、過去の提示（それはかつてあった）／未来の提示（それはやがてそうなるだろう）——だがバルトは、対立する二項のどちらか一方だけを選ぶのではなく、両者の間をいつまでも揺れ動

き、ポジとネガの反転運動を無限に繰り返すような思考を展開することによって、写真を見る経験をより深く掘り下げていく。「この種の揺れ動きの不安定な間隔化の内部<sup>9</sup>」を記述することが、スナップ写真の二重性を適切に捉え、スナップ写真のための真の写真史を構想するための鍵となる。

## 6. 固有性と一般性、中心と周縁

地方映画史を記述しようとする際にも、こうした複数の対立項の揺れ動きにしばしば出会うことになる。

先に論じた、地方における映画体験の固有性・特殊性と一般性の対立もその一例だ。特定の個人・団体・施設などが展開する精力的な活動や、街の歴史・伝統が作り出す固有な映画体験と、全国一律で似通った上映環境と作品を提供するシネコン的な——他どのどの地方とも入れ替え可能な——映画体験を、二者択一で捉えるのではなく、併存するものとして捉えるような記述が必要になる。

あるいは、特定の地方内における中心／周縁の対立もある。例えば鳥取という地域を対象とした場合、一方では、東京などの大都市と鳥取を比較して、双方の映画体験の差異や非対称性を記述することが行われる。要するに大都市と地方の対立であり、そこで鳥取は、地方もしくは周縁の側に位置づけられるだろう。だが他方で、鳥取県内の地域をより細かく見ていけば、鳥取市・倉吉市・米子市のような中心市街地のある地域に暮らす人々の映画体験と、郡部の町村に暮らす人々の映画体験の間にも、大きな差異や非対称性があることに気づく。一つの地方・地域が、比較対象や分析のスケールに応じて周縁の側にも中心の側にも位置づけられるということ。こうした思考の揺れ動きを、揺れ動きのままに捉え得るための方法論を構築することが、本研究の目指すところである。

## II. 方法論の構築

### 1. ノンフィルム資料

第II章では、上述した研究目的を踏まえて、地域映画史研究に取り組む上での課題を明らかにし、その課題に応え得る研究・制作の方法論を「イラストレーション・ドキュメンタリー」として定式化する。

さしあたり本節では、本研究を進めるための主要な資料であるノンフィルム資料を取り上げ、それを扱う意義を説明する。

ノンフィルム資料とは、「映画の制作・配給・上映

のサイクルの中で生み出される脚本、衣装、大道具、小道具、進行表、関係者の日記や証言、撮影機材、現像所の諸記録、ポスター・チラシ・スチル写真等の宣伝材料、劇場で販売されるパンフレットやチケットの半券、批評記事、関連書籍といった多岐に亘る紙資料やモノ資料<sup>10</sup>である。フィルム資料と比べると重要性が認められず、収集・保存が後回しにされてきた歴史を持つが、近年、ノンフィルム資料の価値が大きく見直され始めた。日本唯一の国立映画機関である国立映画アーカイブや、民営機関として18,000本以上<sup>11</sup>に及ぶフィルムを収蔵する神戸映画資料館をはじめとする研究施設が積極的にアーカイブ活動を行い、2021年には国立映画アーカイブと文化庁によって『全国映画資料館録 2020』（国立映画アーカイブ、映像産業振興機構 編）が発行された。これにはノンフィルム資料の収集・保存を行う68の機関が掲載されており、各館は資料の展示や教育普及活動を通じて、映画資料を後世に残していくことの重要性を社会に向けて発信している。

ノンフィルム資料を活用した先行研究の一つとして、近藤和都による映画館プログラムの研究が挙げられる<sup>12</sup>。映画館プログラムとは、「戦前期日本の各映画館がある時期以降毎週発行し、無料配布していた印刷物」であり、「各映画館で上映される作品は基本的に毎週入れ替わっていたため、各館は毎週変更される上映作品を周知することが求められるが、その際に用いられた広告メディアの一つ<sup>13</sup>」と定義されている。

近藤は印刷メディアとしての映画館プログラムを内容や構成の変遷から4つの時期に分類し、映画館プログラムを「読む」あるいは「書く」という営みによって、観客が映画館への愛着心を育てられてきたことや、映画館プログラムが映画経験を媒介する役割を担うことで、鑑賞したことがない映画を擬似的に「観る」経験が誌面上で可能になったことを指摘している。

従来の映画研究と同様に、近藤は東京や大阪といった大都市圏にある映画館から発行されたプログラムを対象にして分析を進めている。では、鳥取のような地方都市において、ノンフィルム資料を活用した研究をすることで得られる発見や成果は、いかなるものになるだろうか。

ノンフィルム資料からは、統計などには現れることがない、映画作品以外の情報を得ることができる。例えば映画を享受する観客に目を向けてみると、1930年の『因伯時報』には「銀幕に踊る1930年の幻影 寂しく暗い山陰の小都市にもトップを切る映

畫の動き<sup>14</sup>」と題した記事が掲載されている。当時の鳥取市内は、世界館・帝国館・末広座・明治館という4館の活動常設館の競合時代だった。各館に専属のファンによる団体がついていたり、どの館にも属さないファンは「映畫を愛する會」といった団体に属したりするなど、映畫を日々の娯樂として楽しんでいた観客の様子が紙面から浮かび上がってくる。

このように、当時の映画館やそこに集う観客の姿を想像し、作品を見たり統計を見るだけでは知り得ない鳥取の映画文化を明らかにするためにも、ノンフィルム資料は地方映画史研究において非常に重要な役割を担っているとと言えるだろう。

## 2. 資料調査に関する二つの困難

### ①現存する資料の乏しさ

だが実際に鳥取でノンフィルム資料の調査を始めると、二つの大きな困難に直面することになる。

第一に、ごく一部の地域の映画館を除き、現存する資料が乏しいという問題がある。

各映画館が発行していたはずのチラシや映画館プログラムはほとんど残されていないし、新たに記録写真が見つかることも滅多にない。例えば鳥取県初の常設映画館は1912年に開館した電気館だが、現時点で当時の外観写真は一枚も見つかっておらず、営業実態についても不明な点が多い。鳥取市内では、現在も営業を続けている鳥取シネマの前身である世界館およびシネマスポット フェイドインについては比較的まとまった資料が残されているが、それ以外は、館名と開閉館の年月日を特定するのが精一杯であるような映画館のほうが多い。

在りし頃の映画館の営業実態を知る上でもっとも有力な資料は『山陰日日新聞』『因伯時報』『鳥取新報』『日本海新聞』などの地元新聞紙だが、それらに掲載されているのは、基本的に鳥取市・倉吉市・米子市内の映画館のみである。境港市の映画館については、上映情報が掲載されている時期とされていない時期があり、郡部の映画館に至っては、まったくと言って良いほど記載がない。郡部の観客は当時、近所のブロック塀や壁面に掲示された貼り紙やポスター、新聞の折り込みチラシなどから上映情報を得ていたという。それらの広告メディアは図書館に所蔵されることもなく、現在ではおそらくほとんどが失われてしまっている。

また郡部に関しては、映画館情報を調べる上での定番である『全国映画館名簿』（『映画年鑑』の別冊として、時事映画通信社・キネマ旬報社から刊行）にも掲載されていない劇場が多く、県内全体でどれ

ほどの数の映画館があったのかさえ定かではない。当時の人々にとって映画はあくまで娯楽であり、後世に遺すべき芸術や文化とは見做されていなかった。映画の本編ですらないノンフィルム資料であればなおさら、それを記録・保管しようという意識が希薄になるのも致し方ないことだろう。

## ②資料の所有者と出会う機会の乏しさ

そして第二に、たとえどこかに映画関連の資料が残っていたとしても、その所有者と出会う機会がないという問題がある。

映画関連のノンフィルム資料を集めている人は、もちろん地方にもそれなりの数が居る（居た）だろう。だが、実際に知り合うことができた資料所有者に話を聞いてみると、資料収集はあくまで個人的な趣味であり、わざわざ第三者に見せるほどの価値はないと思っていたと皆が口を揃えて語る。

また、映画関連の資料を収集・保管しているからと言って、その人が必ずしも熱烈的な映画愛好者であるとは限らない。映画に限らず、様々な印刷物を収集することを趣味としていたり、単に物を捨てられない性格で、結果的に貴重な資料を所有していたということも珍しくない。加えて言えば、映画愛好者や資料所有者でなくても、かつての映画館や作品鑑賞にまつわる貴重な体験の記憶を保持している人は少なからず居るはずだが、では、そのような人と出会う機会をいかにして設けることができるだろうか。

映画愛好者なら、自身が所有している資料や記憶の価値に気づくことができ、新聞などで資料提供を呼びかければ積極的に反応してくれるかもしれない。だがそうでない場合は、資料提供の呼びかけ自体がその人の耳にまで届かない可能性が高い。

大都市と比べて、現存する資料および所有者の絶対数が少ないであろう地方での資料調査のためには、明示的に映画を愛好している人々の共同体の外部まで視野を広げ、情報提供を呼びかける必要があるはずだ。映画に特別な思い入れはない——と、少なくとも本人は思っている——が、貴重な資料や記憶を保持している人物と出会うための方法を考案することができないだろうか。

## 3. 記憶を引き出すプロジェクト ——「神戸映画館マップ」

以上、地方映画史のための資料調査では、現存する資料の乏しさと、資料の所有者と出会う機会の乏しさという、二重の困難があることを確認してきた。では、どうすればその困難を乗り越え、地方映画史

を書くための資料を見つけたり、人々の記憶を引き出すことができるだろうか。

ここではその手がかりとして、神戸映画資料館の研究員である田中晋平が取り組む「神戸映画館マップ」を活用したプロジェクトに注目したい<sup>15</sup>。田中は神戸映画資料館が所蔵するノンフィルム資料の整理作業と並行して、かつて神戸市内にあった映画館の地図を作る作業を進めてきた。日本で映画の観客動員数がピークを迎えた1958年の地図はすでに完成しており、板倉史明編著『神戸と映画——映画館と観客の記憶』（神戸新聞総合出版センター、2019年）にも収録されている。

田中は地図制作の過程で、中心市街地の主要映画館に関する資料は比較的残されているのに対して、その周辺地域の映画館の資料は数が少なく、外観写真もほとんど残されていないことに気づいたという。「見る場所を見る」において、鳥取県内を調査する中で直面したのと同様の困難が、より規模の大きい都市である神戸の調査にもあったのだ。

こうした資料の偏りの問題を打開するため、田中は制作した映画館マップを活用し、いまだに埋もれている記録や記憶の発掘を目指すワークショップや街歩きツアーを企画する。

例えば2018年2月18日に神戸映画資料館のロビーで行われた「みんなで作ろう！映画館MAPの試み」では、田中は新聞などで神戸の映画館に詳しい人々に参加を呼びかけ、印刷したマップを皆で見ながら当時の記憶やエピソードを語ってもらったり、付箋に記入して地図上に貼り付けてもらう場を設けた。この取り組みにより、それまでまったく資料が見つかっていなかった映画館に関する貴重な情報を得ることができたという。

また2019年3月17日には「新開地街歩き」と題したツアーが行われた。神戸市兵庫区新開地にある本通りは、かつて聚楽館や松竹座など数多くの映画館が立ち並んでいた場所である。田中は参加者に映画館の跡地を案内し、写真パネルなども交えながら、当時の映画文化について解説を行った。

この街歩きツアーでも、田中は講師として一方的に語るのではなく、むしろ参加者の側からの積極的な語りや双方向的なコミュニケーションを歓迎し、映画館の在りし日の記憶を聞き出すことを重要な目的としていたという。そこでは、神戸映画資料館の所蔵資料に関する研究成果を活用したイベントが、新たな資料や情報の発掘へとつながり、その研究成果を活用したイベントが、また新たな資料や情報を発掘につながっていくというサイクルの形成が目指

されたのである。

#### 4. 「不在」の写真に投影される記憶

上述した神戸の事例から、人々の記憶を引き出すためには、ただ闇雲に過去について尋ねるのではなく、埋もれてしまった記憶を甦らせるためのトリガーとなるメディアを用意すること、そして、そのようなメディアと出会うためのイベントを用意することが重要であると確認することができた。

とはいえ、実際に何が記憶を甦らせるトリガーになるかは人それぞれで異なるし、記憶の種類によっても異なるだろう。だとすれば、トリガーとなり得るメディアやそれに出会うためのイベントの数は多いに越したことはない。複数の角度から、多種多様なアプローチで人々の記憶を刺激し、ほとんど忘れて去っていた体験や出来事を思い出してもらうように努めなければならない。

本稿で提案しようとしているイラストレーション・ドキュメンタリーとは、端的に言えば、そうした記憶を甦らせるためのトリガーを一種類新たに追加するための試みである。そしてこの方法論は、資料の乏しさという地方映画史研究の課題を逆手にとって、むしろそれを積極的な価値や可能性へと読み替えることを提案する。活用できる資料が僅かしかなく、その所有者と出会う機会も限られているという条件下でも、記憶のトリガーは形成し得るのだということを示したい。

そのための手がかりとして、再びジェフリー・バッチェンによる『明るい部屋』論を取り上げる。

『明るい部屋』でロラン・バルトは、1977年に亡くなった母を記録した写真について語り、それらを逆順の時系列で遡っていく。やがて5歳の母が記録された温室庭園の写真に辿り着いたとき、バルトは写真の本質を「それは=かつて=あった<sup>16)</sup>」と要約してみせる。すなわち、写真が持つ力とは、その被写体が現実に存在したという事実を「私」に強制する力である。しかもそれは、単に「事実である」と信じさせる（錯覚させる）だけではない。被写体から発せられた光がカメラを通り、フィルムに露光し、印画紙に現像するという光の接触によって、私たちは過去の存在を直接経験しているのだ。

こうしてバルトは、アンドレ・バザンの「写真映像の存在論<sup>17)</sup>」(1945年)にも似た、カメラの光学的・機械的な客観性がもたらすリアリズムの美学へと接近していく。だがその現前性の強調とは裏腹に、バルトは当の母の写真を図版として読者に提示することは一切しない。写真は過去の存在を直接経験さ

せると語りながら、そこで語られる写真そのものは常に不在であり、直接経験することが禁じられている。

このようなバルトの戦略に、バッチェンは無限／零という新たな二項対立を読み取る。『明るい部屋』の読者は、過去に自分自身が家族や友人のスナップ写真を撮影したり見たりした記憶を頼りにして、その記憶をバルトが語る不在の写真に投影するだろう。そして読者は、過去に撮影されたすべてのスナップ写真（無限）と、不在の母の写真（零）が休みなく置き換えられていく運動の渦に巻き込まれていく。バルトは「スナップ写真全体の歴史をその中に注ぎ込むことができるようなテキスト空間<sup>18)</sup>」を提供することによって、特定の写真——バルトの母の写真や、読者のスナップ写真——についての思考を超え、写真を撮る行為や見る行為一般についての歴史を思考するよう促すのである。

バルトの『明るい部屋』は、たとえ対象とする写真そのものが「不在」であっても、それが過去の記憶を引き出すトリガーになり得ること、さらには、当の写真が不在であるからこそ、個人的で固有な体験と一般的な体験を往還するような思考の運動が可能になるのだと教えてくれる。「不在」は資料の乏しさに起因する妥協的・消極的な選択ではなく、対立する二項間の間を揺れ動き続ける思考に読者を誘うための積極的な戦略にもなり得るのだ。

#### 5. アニメーション・ドキュメンタリー

##### ①匿名性と固有性の両立

続いて、対象の「不在」を積極的に活用した芸術表現の事例として、アニメーション・ドキュメンタリー (Animation Documentary) を取り上げたい。これはその名の通り、アニメーションという表現方法を用いてドキュメンタリーを制作する試みで、1990年代以降に注目を集め、多くの作品が作られるようになった。なお、日本ではアニメーション・ドキュメンタリーという呼称が比較的定着しているようだが、アニメーテッド・ドキュメンタリー (Animated Documentary) やドキュメンタリー・アニメーション (Documentary Animation) と呼ばれることもある。

アニメーション・ドキュメンタリーにおいて、従来ならカメラの光学的な記録性が担っていた事実性は、主に当事者へのインタビュー音声などによって担保されることになる<sup>19)</sup>。

例えば本稿の著者(佐々木)も制作に携わったテレビ番組「#8月31日の夜に。～2018年 ぼくの日記帳～」(NHK Eテレ、ディレクター：後藤怜亜、2018

年)では、番組内のオープニング映像も兼ねた3分半のキャンペーン映像にアニメーション・ドキュメンタリーの方法を導入した。内容は、悩みを抱える10代が内に抱えた言葉を吐き出すことのできる場所を設けることを目的として、視聴者に「日記」の投稿を呼びかけるというものである。詩人の最果タビが書いた最初の「日記」を、同番組の出演者である10代のアルタイル(仮名)が朗読し、その言葉について感じたことを語る様子を撮影させてもらった。

普段は誰にも言えなかったことや言い出しづらかったことをここでは言葉にしても良いのだと呼びかける番組の性質上、出演者や投稿者の安全が保証され、安心して参加できることは絶対条件である。そこで、映像から個人が特定されることを防ぐため、アルタイルの顔が映る箇所はアニメーションに差し替え、他方、音声はピッチを変えるエフェクトなどは用いずにそのまま使用した。アルタイルという人物が確かにそこに存在し、皆の前で言葉を発したのだという記録性・事実性を、映像ではなく音声で担保しようとしたのである。

だが実写の顔の上に重ねたアニメーションも、ただ匿名性をもたらすために用いたわけではない。アニメーションを担当した今林由佳も撮影に同行し、アルタイルの朗読とインタビュー収録に立ち会った上で、アニメーション用のイラスト制作を始めた。プライバシーの保護に最大限の配慮をしつつも、アルタイルという人物に固有の表情や仕草、その魅力を視聴者に伝えたい。そのためにはやはり、作家自身が本人と対面し、その目で観察して描く必要があった。このように、匿名性と固有性が両立するぎりぎりのラインを探ることができる手段として、アニメーション・ドキュメンタリーは有効な方法であった。

## ②主観的・内面的な世界の記録

イギリスの研究者アナベル・ホーネス・ロウは、アニメーション・ドキュメンタリーは単なる実写映像の代替であることを超えた表現であり、従来のドキュメンタリーとは別の世界の見方を提示すると述べている<sup>20</sup>。すでに過ぎ去ってしまった過去の出来事など、二度と撮影できない事柄をアニメーションで再現したり、個人の主観的・内面的な世界を描き出すなど、実写映像では不可能な現実を再構成して表現することができるのだ。

鳥取で自主上映活動を行う個人・団体にインタビューしたドキュメンタリー映画『映画愛の現在 第2部/旅の道づれ』(佐々木友輔、2020年)でも、う

かぶ LLC 代表の蛇谷りえにインタビューを行う場面にアニメーション・ドキュメンタリーの方法を取り入れている。

このインタビューは、蛇谷が鳥取県東伯郡湯梨浜町で経営するゲストハウス&カフェたみの一室を使用して行った。だがたみは撮影禁止のため、カメラを回すことができない。そこで、録音を行うことのみ事前に許可を得てインタビューを行い、その音声にアニメーションを組み合わせて場面を構成することにした。もちろん、たみが撮影禁止であることはあらかじめ把握しており、その場所でインタビューを実施したのも意図的な選択である。

蛇谷は鳥取大学地域学部の複数の研究室による合同ゼミ「にんげん研究会」のコーディネーターを長年務めており、学生との関わりも深い。そこで、当時佐々木ゼミに所属していた4年生4名(井田遥、音泉寧々、品岡トトリ、Yamasaki)に蛇谷とインタビュアー(佐々木)の似顔絵的なイラストを描いてもらい、そのイラストに Adobe After Effects と Blender で動きをつけ、両者が対話するアニメーションを制作した(図1)。また、蛇谷がたみの宿泊者と卓球をした思い出について語る場面では、ゼミの3年生2名(盛田実優、渡邊乃愛)にも卓球をするキャラクターのイラストを描いてもらい、動きをつけて作中に組み込んだ。



図1 品岡トトリによる蛇谷りえのイラスト  
『映画愛の現在 第2部/旅の道づれ』  
(佐々木友輔、2022年)より

確かにカメラを回せば、機械の眼による正確で客観的な事実の記録を得ることができるかもしれない。だが学生の描いたイラストにも、別の意味での記録性が備わっている。4名が描いた蛇谷と佐々木のイラストは、それぞれが対象の人物をどのように見ているか、あるいは見えているかの記録であり、またそこには、描く者と描かれる者の間にある関係性が刻印されている。それはアナベル・ホーネス・ロウ



が論じたように、カメラでは記録することのできない、主観的・内面的な世界の記録なのだ。

## 6. イラストレーション・ドキュメンタリー

ここまで、「不在」を通じて思考や記憶を引き出し、読者や観客の想像力を活性化させる試みの例として、ロラン・バルトの『明るい部屋』と二本のアニメーション・ドキュメンタリーについて論じてきた。これらの取り組みを応用することで、先述した地域映画史研究における課題の解決を図ることができないだろうか。すなわち、地方における資料の乏しさを補おうとするだけでなく、むしろそうした「不在」を逆手にとって、人々の記憶を引き出す新たなトリガーとするような方法論を構築すること。以下では、そうした方法論を「イラストレーション・ドキュメンタリー」として定式化し、次章でその具体的な実践のプロセスと成果を記述する。

さしあたり、イラストレーション・ドキュメンタリーとは、資料調査に基づいて過去にあった物や事を再現したイラスト作品を制作・公開することによって、鑑賞者の記憶を引き出し、さらなる情報提供や資料の発見へとつなげていくサイクルを形成するための方法論であると定義しよう。

ここで重要なことは、イラストレーション・ドキュメンタリーは作品制作のための方法論ではなく、資料調査・アーカイブ化・作品制作・作品公開（展示）・さらなる資料提供といった一連のプロセスを回していくための方法論であるということだ。このプロセスの中で制作されるイラスト作品が、鑑賞者の記憶を甦らせるためのメディアの役割を果たし、展覧会は、そのようなメディア（作品）と出会うためのイベントの役割を果たす。

展覧会の来場者は、作品に描かれたイメージをトリガーとして過去の記憶を蘇らせつつ、同時にそこにある「不在」——通常あるべきものが描かれていなかったり、描写が具体的でなかったり、不自然に間が空いているというような、何らかの欠落を感じる箇所——を通じて、当時はそこに何かしらがあつたはずだが、今はもう無く、それを再現し得る資料もまだ見つかっていないのだと理解する。ロラン・バルトが写真の本質として語った「それは=かつて=あつた」に対応させて言うなら、イラストレーション・ドキュメンタリーの一環として制作されるイラスト作品は、鑑賞者に「そこに=何か=あつた」と確信させ、その「不在」に向けて無限の思考を巡らせるように促すのである。

また、展覧会の来場者が、必ずしも「映画」とい

うテーマに惹かれて来るというわけではないことも重要である。地域や街への関心から展示を見に来る者も居れば、出品作家や作品、メディアムやジャンルに惹かれて見に来る者も居るだろうし、展覧会場となるギャラリーの固定客や、偶然近くを通りかかって暇潰しに来たという者も居るだろう。このように、多種多様な来場目的を持った鑑賞者が集まることで、映画に特別な思い入れを持っているわけではない人々にも出会える可能性が高まる。そしてそこから、本人も価値を知らなかった貴重な映画関連資料が見つかったり、偶然、地方映画史に関わる重大な出来事に立ち会っていたことが明らかになるかもしれない。このようにイラストレーション・ドキュメンタリーは、そのプロセスの中に、人々の記憶を引き出すトリガーとなり得るメディアとイベント双方の要素が組み込まれているのである。

## Ⅲ. 作家と作品

### 1. イラストレーター Clara

第Ⅲ章では、イラストレーション・ドキュメンタリーを実践するために作品制作を依頼し、「見る場所を見る」の共同企画者に加わることになった Clara とその作風について論じる。

まずは作家の経歴を確認しておこう。Clara は鳥取県鳥取市生まれのイラストレーターである。県内の大学を中退して大阪の専門学校でイラストレーションを学んだ後、鳥取に戻って本格的に作家活動を開始した。2010年6月から、鳥取県広報連絡協議会が発行する総合情報誌『とっとり NOW』の表紙イラストを手がけて注目を集め、その後も「全国高校生手話パフォーマンス甲子園」の募集チラシや猫カフェ「Kitty Blue」の壁画など、県内外で様々なイラスト制作の仕事を受け負っている。

またイラストレーターとしての活動に留まらず、2017年には黒田ミキと共に映画の自主上映団体「クララとクロダのひょっこりシネマ」を立ち上げて、不定期の上映活動を続けてきた。なお、同団体での活動内容や設立の経緯については、ドキュメンタリー映画『映画愛の現在 第Ⅰ部／壁の向こうで』（佐々木友輔、2020）の中で Clara と黒田にインタビューし、詳しく話を伺っている。

### 2. 想像するための「余白」

Clara の作風の特徴として、ヴィヴィッドな色使いと大胆な余白を取り入れた構図、癖のある表情をしたキャラクター、デフォルメされた建築物などが

挙げられる。

例えば2022年の「見る場所を見る——第1部 イラストで見る、鳥取市内の映画館&レンタルビデオショップ史」のために制作された《世界館》では、画面が三分割され、それぞれ黄・緑・ピンクと単色で塗りつぶされた背景の上に、世界館のアーチ状の看板、隣接する飲食店コーチャンの看板、そして世界館の外観が描かれている(図1)。



図1 Clara《世界館》(2022年)

世界館は、鳥取県内の映画館の中では例外的に多くの記録写真が残っている劇場である。Claraのイラストでも、外観や看板はそれらの写真を参考にして描かれているが、いずれも周囲にあるはずの風景や事物の描き込みは省略されている。そのため、遠近法的な奥行きを欠いた、正面性・平面性の強い画面になっている。またアーチ看板のポールなど、本来は直線的な形態もフリーハンドで描かれており、Claraが対象を写実的に再現することよりも、自分自身の普段の作風で描くことを優先していることが窺える。

かつて存在した映画館の写実的で正確な再現を目指すのであれば、普段からそうした作風で活動している画家や、細密な表現を得意とするイラストレーターに制作を依頼すべきだろう。だが繰り返し述べてきたように、鳥取の映画館を記録した外観写真は数が少ない。仮に、一枚しか写真が残っていない劇場を写実的なイラストで再現しようとしても、正確さを求めれば求めるほど、それは元の写真と代わり映えのしないものになってしまう。わざわざイラストを描かずとも、初めから当の記録写真を展示すれば良いということになり、イラストレーション・ドキュメンタリーという方法を用いる積極的な理由も失われてしまう。

それに対してClaraのイラストは、形状の大胆な

デフォルメと単色塗り、大きく残した余白によって、鑑賞者に想像の余地を与える。ロラン・バルトの『明るい部屋』やアニメーション・ドキュメンタリーにおける対象の「不在」は、Claraのイラストにおいては描き込まれない「余白」として表現されているのだ。当時の映画館を知る者は、自分自身の記憶とClaraのイラストを照らし合わせながら、果たしてあの映画館はこんな外観だったのだろうかと思いを巡らせる。有無を言わず一面的な「正解」を突きつける記録写真よりも、曖昧さや不確かさを残したイラストのほうが、鑑賞者がより積極的に記憶を甦らせようとするのを促してくれるのではないか。

### 3. 確信させないための「余白」

またClaraのイラストの「余白」は、記憶を甦らせたり、想像力を働かせたりするための「余白」であるだけでなく、鑑賞者に、これこそが正しい当時の再現なのだという確信を抱かせないための「余白」でもある。

例えば《大森映劇》(2022年)において、Claraは緑色に塗りつぶした背景の上に大森映劇の外観を描いているが、その全体像は収められていない(図2)。建築物自体の構造とは無関係な輪郭線によって、建物の左側が縦に真っ直ぐ切断されている。この輪郭線(切断線)の位置は、イラスト自体のフレーミングと一致していないため、左側に生じた緑の余白が鑑賞者にいささか唐突な印象を与えるだろう。



図2 Clara《大森映劇》(2022年)

この不自然なトリミングは、大森映劇の外観を記録した写真が今のところ一枚しか見つからないことに因る。米村京子氏から提供を受けたその写真は、1956年3月頃に大森映劇の開館に合わせて撮影されたものである(図3)。

縦長の構図で、上部には大森映劇の外観、下部に

は開館を祝う花輪や子を抱いた女性、タクシーなどが記録されている。「大森映劇」と記された壁面看板と、その下に横長の窓が二つ並んでいることは確認できるが、その左側は途切れているため、建物全体の形状を把握することはできない。また出入口周辺もずらりと並ぶ花輪によって覆い隠されており、せり出した屋根を支える柱が二本あることや、奥にガラス貼りの扉か窓と思しきものが写り込んでいることまでしかわからない。



図3 大森映劇（提供：米村京子）

そこでClaraは、この写真のフレーム外にも横長の窓が最低二つは並んでおり、同じく屋根を支える柱も反復的に設置されていると仮定し、イラストに描き加えている。これらは写真の中に具体的に認められる形状の反復からある程度予測できるだろうし、仮に間違っていたとしても、外観の印象をそれほど大きく変える要素にはならないはずだ。

だがClaraは、そこから先に何があったのかについては余計な推測を控え、あえて何も描き加えない選択をする。分からないものは分からない。想像できないものは想像できない。だから何も描かずに切断しておくのだという、潔く、禁欲的な態度である。

そして、こうした一つ一つの判断にイラストレーション・ドキュメンタリーという方法の賭金がある。すなわち、Claraは「これはイラストである」と明示することによって、そこに描かれた映画館が過去の忠実な再現ではなく、あくまで一個人による想像以上のものではないと正直に打ち明けている。結果、残された緑の「余白」は、鑑賞者に「そこに=何か=

あった」という事実だけを力強く伝えるだろう。それは、自らが唯一の正しい歴史を知る者だと詐称することへの抵抗であり、また、ある過去を知るための手がかりがすでに失われ、おそらくもう正確な再現は不可能であるという「不在」そのものの記録である。《大森映劇》は、かつて在った映画館・大森映劇の開館と、その資料散逸の歴史を語っているのである。

#### 4. 映画との三つの関わり

また「見る場所を見る」において、Claraが担った役割はイラスト制作だけに留まらない。共同企画者として初期から資料調査や聞き取り調査にも加わり、イラストレーション・ドキュメンタリーのプロセス全体に関与していただいた。

このような協働が実現したのは、Claraが「見る場所を見る」の始動以前から鳥取の映画文化に当事者として関わっており、その過去や未来に関心を寄せ続けてきたことが要因としてあるだろう。

Claraと映画との関わりは大きく三種類に分類できる。一つ目は、映画を愛するイラストレーターとしての関わりである。Claraは一観客として映画を見ることも楽しんでおり、2021年1月5日から11日にかけては、過去に見た映画をイラストで紹介する個展「新春 おもいでシネマ ClaraのArt exhibition」をGallery そらで実施している（実は本稿の著者（佐々木）がこの展示を見たことが、「見る場所を見る」というプロジェクトを開始するきっかけの一つになった）。またClaraは、定谷美海が監督した映画『ドーナツもり』（2022年）の劇中イラストを担当しており、同作の広報や鳥取での上映活動にも積極的に関わっている（後述）。

二つ目は、映画の自主上映団体主催者としての関わりである。Claraは、鳥取コミュニティシネマが「ミニミニ30人シアター」という企画で2017年5月21日に鳥取市文化センター・会議室1で実施した『ふたりの桃源郷』（佐々木聡、2016年）の自主上映会に感銘を受け、自分自身の企画として、同作の再上映を行うことを決意。黒田ミキと「クララとクロダのひょっこりシネマ」を結成し、鳥取コミュニティシネマ代表の清水増夫からの助力も得て、2017年9月18日にとりぎん文化会館・第4会議室で『ふたりの桃源郷』の自主上映会を開催した。Claraと黒田はその後も活動を続け、2023年3月5日には鳥取市文化ホールで『ドーナツもり』の上映会を実施。劇中イラストの制作秘話などを語るアフタートークも行なっている。

そして三つ目は、映画館スタッフとしての関わりである。Clara は学生時代から鳥取東映シネマ（現在の鳥取シネマ）でアルバイトとして働き、そこで割引券やフリーペーパーに掲載するイラストを任されることもあった。その際、本名を出すことに抵抗があって設けた作家名が「Clara」であり、またイラストが観客たちからも好評を得たことが、当時通っていた大学を辞めてイラストレーターの道を志す大きなきっかけになったという。Clara は専門学校に通うために転居した大阪でも映画館で働き、鳥取に戻ってからは、イラストレーターとしての仕事と並行して、再び鳥取シネマで働いている。

このように、Clara はイラストレーター・自主上映団体主催者・映画館スタッフという三つの立場から鳥取の映画文化に深く関わってきた。このことは、Clara 自身が鳥取の映画館に関する第一の情報提供者であり、また資料提供者でもあるということの意味する。また Clara は、これまでに築いてきた人的ネットワークを活かして、鳥取の映画史をよく知る方を紹介してくれたり、資料提供者を紹介してくれることもあった。イラストレーション・ドキュメンタリーの実践において、記憶を引き出すためのトリガーとなるのは完成した作品だけではない。地域に根ざした作家活動を続ける Clara の存在がハブ（結節点）となり、映画に関する様々な情報が集積する回路が通じるのである。

## 5. 展覧会と Gallery そら

前節では Clara と映画の密接な関わりについて論じたが、その逆に、Clara がイラストレーターとしてプロジェクトに関わることによって、映画の文脈を超えた広がりが見られる可能性についても、手短かに触れておきたい。

第Ⅱ章でも述べたように、展覧会の来場者は必ずしも「映画」というテーマに惹かれて来るわけではない。Clara の作品が展示されれば、以前から Clara の作品を愛するファンや、作家仲間、友人、知人、家族なども来場してくれるだろう。また、会場である Gallery そらの固定客やファン、下階の gallery shop SORA に買い物に来た客、近隣コミュニティの人々も、展示を見に来てくれるかもしれない。

安井敏恵が代表を務め、JR 鳥取駅から徒歩3分の中心市街地に位置する Gallery そらは、展覧会場であると同時に地域の人々の交流の場所でもある。展示作家や企画者が映画に関する情報を探しているという話を耳にすれば、共通の知り合いを介して、心当たりがあることを教えてくれたり、映画に詳しくそ

うな人を紹介してくれる人もいる。Clara という作家に加えて、展覧会場や地域コミュニティもまた一つのハブとして、思いも寄らぬ発見や資料提供のきっかけを作り出してくれるのだ。

## IV. 展覧会

### 1. 「見る場所を見る——第1部 イラストで見る、鳥取市内の映画館&レンタルビデオショップ史」(2022年)

第Ⅳ章では、「見る場所を見る」というプロジェクトにおいてイラストレーション・ドキュメンタリーを実践した結果、どのような成果が得られ、その後の展開につなげていくことができたかを記述する。

プロジェクト初年度の成果報告展「イラストで見る、鳥取市内の映画館&レンタルビデオショップ史」(第1回展覧会)は、鳥取市内の映画館とレンタルビデオ店に関する調査の成果を伝えることを目的として、2022年1月24日～30日に Gallery そらで開催した。

会場には、映画館やレンタルビデオショップの外観を描いた Clara のイラストの他に、鳥取市内の映画館とレンタルビデオ店の開閉館時期をまとめた年表を掲示した。また「あなたの「記憶」をお聞かせください」と記載した来場者向けのアンケートボックスを設置した(図4)。そこに投函されたアンケートは、公開の許可を得たもののみ会場の特設スペースに掲示し、他の来場者も閲覧できるようにした(図5)。



図4 展覧会場に設置した年表とアンケートボックス

展覧会やイラストに対して寄せられた回答としては、以下のようなものがあった。

「私は県外からの移住者なので、鳥取に来たとき

には「鳥取シネマ」さんだけがある状況でした。今回の展示を通して、鳥取にこんなにも映画館があったのだととても驚きました。今はない映画館に実際に足を運んでみたかったなーと感じました。」(1月25日 T.M.)

「大学で初めて鳥取に来て、それ以降そのまま鳥取に移住しました。ブイレックス 21 湖山店は当時よく利用させてもらいました。今はもう無い場所の「記憶」を聞くのが好きなので、主人とよく、「昔ここにレンタルビデオ店があつて…」なんて昔話をよくしていたので今回の展示会のテーマは正にドンピシャ！でした。映画館、ビデオショップの年表、その「記憶」のアーカイブ、大変興味深かったです。」(1月27日 M.S.)

「今日は娘と来ました。娘はレンタルショップがあったとも知らないで、イラストをみながら「今のここにあったんだよ」と話しながら楽しくみさせて頂きました。私のはじめて1人で映画館に行ったのが小5の時でした。当時あった世界館です。ゆったりした雰囲気と独特な香りが今も忘れられません。当時の風景や、映画と自分のかかわりを思い返すことができました。ありがとうございます。」(1月29日 S.K.)



図5 アンケートを紹介する特設スペース

鳥取県出身で、過去に市内にあった映画館やレンタルビデオ店をよく知っている人はもちろん、当時のことを展示会で初めて知る方も多く来場した。Clara のイラストと鳥取市内の映画文化の変遷が概観できる年表によって、来場者によって異なる映画体験を思い起こさせることができたといえる結果になった。

また上記以外で、興味深い内容が記されたアンケートには以下のようなものがあった。

「私達の子どもの頃は「ラジオ」が主流で時々祖母に連れられて行く「世界館」の大映シリーズ「市川雷蔵」ものの立ちまわりを見てました。学校で連れられてみんなで「ディズニーシリーズ」も見ました。お祖母ちゃんで行った時はお店の中の食堂でその奥さんの作られた「うどん」は美味で忘れられません。」(1月27日 M.S.)

「私が映画を本格的に観始めた頃、市内には5館くらい残っていたでしょうか。中でも、一番通ったのが、洋画専門館となっていた世界館（ニュー世界）と鳥取映劇の2館でした。特に、世界館は、洋画の中でも、メジャー系列のものではなく、独立系の配給会社の作品を主に取り上げて上映していました。そこで、作品の出逢いが私の映画の見方を創ってくれたとも言えます。同館でリアルタイムで観たフランソワ・トリュフォーの「映画に愛をこめて〜アメリカの夜」との出逢いがその大きな起点でした。」(1月28日 N.K.)

「小学生の頃から映画好きで、日曜日に世界館に行っては、2本立てを見て帰って、学校の先生に「1人で行ってはダメ」と叱られたりしました。フェイドインに建替えの時は、更地になった敷地で、フィルムのかけらを拾って帰ったりもしました。」(1月29日 Y.)

これらのアンケートでは、世界館やシネマスポット フェイドインに関する記憶が回答されている。全体を通してこの2館に関する回答が多く、現在でも大勢の人の記憶に残っている映画館であったことが窺える。

鳥取市内で長い歴史を持つ世界館は、1914年に活動常設館として川端2丁目で興行を開始。鳥取地震や鳥取大火といった災害や戦争の苦難を乗り越えた老舗である世界館は、戦後も鳥取の映画文化を牽引する役割を果たした。しかし、テレビの出現によって映画興行は先行きが不透明になり、1970年代以降の世界館も移転や休業を余儀なくされた。

アンケートでは、館内に食堂が併設されていたことや独立系の配給会社からの作品をよく上映していたことに言及されている。1973年にニュー世界と改称した際に、映画館と飲食店コーチャンを統合したセントラル会館が建設されたことは当時の『日本海

新聞』でも大きく取り上げられていたが<sup>21</sup>、それ以前の世界館でも、飲食店と密接に営業を行っていたことがこのアンケートから新たに判明した。

1980年代後半を迎えると、レンタルビデオ店が鳥取市内に続々と開業する。ビデオの隆盛によって映画館から客足が遠のく中、南吉方に移転していた世界館は1991年にフェイドインとしてリニューアルオープンした。鳥取のタウン誌『スペース』と共同で企画する毎月のレイトショーが大きな特徴で、映画好きな観客の関心を強く惹きつける取り組みだった。

だが2006年、有限会社世界館が鳥取東映シネマを鳥取シネマに改称し、映画館経営を一本化するのに伴い、フェイドインは閉館することになった。『日本海新聞』で閉館が報じられると<sup>22</sup>、観客は存続してほしいと惜しむ声を上げた。閉館から17年が経つ現在でもフェイドインでの映画体験について話す人が多く、記憶の中で生き続けている映画館であることがアンケートからも推測できた。

## 2. 来場者からの資料提供とアーカイブ化

アンケート以外にも、第1回展覧会の開催をきっかけに来場者から様々な資料を提供していただいた。資料の多くは、鳥取市内の映画館に関するノンフィルム資料である。それらを大まかに分類すると、①映画館が発行していたリトルプレスやチケットなどの印刷物、②配給会社などが製作・配布した上映作品のポスター、③県内の自主上映団体が発行したチラシや案内ハガキなど、④作品の上映日時などが記された新聞記事の印刷物に分けられる。

提供資料はすべてナンバリングした後にスキャン作業をしてデータとして保存し、リストの作成まで行った。提供していただいた資料はスキャンの後に返却をすることを原則としているが、場合によっては寄贈していただくこともある。

このとき、特に多くの資料をまとめて提供していただいたのが、門村裕明氏である。門村氏は鳥取県八頭郡若桜町に在住で、鳥取県内の様々な自主上映活動に携わってきた。鳥取コミュニティシネマの上映スタッフの活動等を通じて以前からClaraとも交流があり、「見る場所を見る」の第1回展覧会に足を運んでくださった。

門村氏は、1987年から1990年まで活動した鳥取市内の自主上映団体「鳥取シネマクラブ」の代表を務めていた。同団体発足の経緯としては、映画館が少ない鳥取でも名画を見る機会を作るために、自主上映の会「鳥取映画倶楽部」が結成されたことが始

まりである。第1回例会として、1987年5月に『砂の器』の上映会と合評会を実施して、2回目の上映から鳥取シネマクラブが正式に発足した。門村氏は当時の新聞で自主上映団体の結成を知り、第1回例会に参加した。これをきっかけとして、原則2ヶ月に1回の上映会を行ってきたという。活動期間は3年であったが、活動に際して配布されたチラシやメモが門村氏の手元に残っていたことで、この団体の存在が明らかになった。

門村氏が提供してくださった資料は、主に映画館発行の印刷物や自主上映団体が会員向けに配布したチラシなどのノンフィルム資料である。中でも、フェイドイン発行の『THE PRESS HUSTLE』という印刷物は、門村氏から提供を受けるまでは、その存在すらほとんど知られていなかった。これは映画館勤務のスタッフによって2ヶ月に1回の頻度で作成されたB5縦サイズの印刷物で、フェイドイン開館時にあたる1991年7月のVol.0から1997年10月のVol.29までの発行を確認している(図6)。映画館が少ない鳥取でも多様な映画を見てもらうことを念頭に置き、フェイドインで上映する作品の特集を組んだり、レイトショーで募ったアンケート内容を掲載したりと、バラエティに富んだ紙面で構成されているのが特徴だった。



図6 『THE PRESS HUSTLE』Vol.1 (1991年)

## 3. 提供資料を活用した展示の構想

以上のように、第一回展覧会をきっかけとして多くの資料提供を受けることができたため、プロジェクト2年目の成果報告展「見る場所を見る2——アーティストによる鳥取の映画文化リサーチプロジェクト」(第2回展覧会)では、これらの資料を活用した展示ができないかという話が出た。そこで、鳥取という地域におけるノンフィルム資料の重要性に注目し、門村氏から提供を受けたフェイドインの『THE

『THE PRESS HUSTLE』の紹介を中心とした展覧会を構想することになった。

展覧会開催に向けて、イラストレーターの Clara とミーティングを行う中で、鳥取東映シネマの『Style』(2003年発行)や『VISION』(2006年発行)、鳥取シネマの『moimoi』(2010年発行)といった、新たな印刷物の存在も明らかになった。これらの印刷物の中でも、『Style』Vol. 26から最終号のVol. 31の表紙には Clara によるイラストが使われていたり、『VISION』や『moimoi』では Clara 自身が紙面を作成する側に回っていたこともあり、関係者に直接連絡して現存している号を集めることができた。これは、Clara のイラストレーターとしての活動と鳥取で築いてきた人的ネットワークの広さによって、貴重な印刷物を得ることができた一例である。



図7 『Style』Vol. 27 (2005年)

これらの新たな資料の発見を踏まえ、前述した『THE PRESS HUSTLE』に加えて、フェイドインの前身である世界館の映画館プログラム<sup>23</sup>や、鳥取東映シネマの『Style』と『VISION』、現在も営業を続ける鳥取シネマの印刷物『moimoi』を含めて、ノンフィルム資料を通じて鳥取市内の映画文化を概観できる展示企画を考案した。展示名は「紙の上のスクリーン——鳥取の映画館と「読む」メディア」とし、第2回展覧会の第2部と位置づけた。

会期が近づき、新聞や Twitter、Facebook などで広報活動を行うと、『THE PRESS HUSTLE』のこれまで未発見だった号の資料提供を会期直前に受け、いずれも展示に組み込むことができた。追加で提供を受けた資料は、『THE PRESS HUSTLE』の Vol. 20、Vol. 24、Vol. 27~29、有限会社世界館が経営する鳥取東映シネマとフェイドイン、フェイドインの姉妹店である

倉吉シネマエポック3館共通の上映ガイド『No Movie No Life』、Clara のイラストが描かれた鳥取シネマの割引券である。

#### 4. 「見る場所を見る 2——アーティストによる鳥取の映画文化リサーチプロジェクト」(2023年)

第2回展覧会は、2023年1月30日~2月5日に Gallery そらで開催した。展覧会は二部構成で、米子市・境港市内の映画館とレンタルビデオ店を Clara のイラストで再現する第1部「イラストで見る、米子・境港市内の映画館&レンタルビデオショップ史」(企画:佐々木、Clara)、そして前回展覧会で提供された資料を活用する企画として第2部「紙の上のスクリーン——鳥取の映画館と「読む」メディア」(企画:杵島)を設けた。

第2部の印刷物は展示するだけでなく、複製した資料を手にとって閲覧できるコーナーも会場内に設置した(図8)。また、第1回展覧会に倣ってアンケートボックスも設置した。



図8 『Style』の閲覧用複製資料

展覧会やイラストに対して寄せられたアンケートの回答としては、以下のようなものがあった。

「…駅の南側にフェイドインができました。2つのスクリーンがあり、毎月レイトショーが上映され、小つぶでピリッとした映画を観ることができ、毎回楽しんでいました。「ターミネータ2」は世界同時公開ということで、真夜中に特別ロードショーが開催され、眠い目をこすりながらフェイドインへ向ったのは忘れられない思い出です。」(1月31日 Y.K.)

「高校生の時にフェイド・インで映画を見るのは、2~3ヶ月に1回の楽しみでした。その頃は、同じ映画なら1日に何回見てもよかったり、バースデ

「一なら無料券をいただけたりしました。」(2月4日 C.T.)

「世界館は、私の祖母の妹さんの嫁ぎ先です。すぐにつぶれてしまったみたいですが…。「コーチャン」はアルゼンチン・タンゴの流れる喫茶だったと聞いています。鳥取大学文芸部のたまり場だったとか。一枚のイラストの中にたくさんの“生きた時間”があるようで、とても感動しました。来てよかった！」(2月4日 M.U.)

第2回展覧会では米子市・境港市内の映画館やレンタルビデオ店のイラストを多数展示していたが、展覧会場が鳥取市内の Gallery そらであったことから、前回と同様に世界館とフェイドインについての回答が多かった(図9)。その中でも、フェイドインが毎月行っていたレイトショーを印象的な記憶として挙げる来場者が第1回展覧会のアンケート実施時から多かった。『THE PRESS HUSTLE』にはレイトショーで募った作品の感想をほぼ毎号掲載しており、紙面上で興行者と観客の交流が活発に行われていた。当時から人気の企画であったことが窺える。



図9 世界館があった川端銀座の地図  
(2月1日 D.Y.氏のアンケートより)

## 5. 新たな資料提供と米子での巡回展企画

また、この展覧会でも新たな情報・資料提供を来場者の方からいただいた。

一つは、1960年代後半から1970年代前半にかけて鳥取市内の映画館で鑑賞した作品を個人的に記録したノートだ。これによって、鳥取市内の映画館でどのような作品が配給・上映されていたのかを読み解くことができる。

別の方からは、1951年に発足した鳥取大学医学部映画研究会が発行した上映チラシもご提供いただいた。同会は設立趣旨で「映画とは何ぞや？」という

問いを掲げ、第1回自主上映会で『砂の女』(勅使河原宏、1964年)を上映。その後は黒澤明の特集上映を行っていたことも明らかになった。

資料提供以外の新たな展開としては、第2回展覧会の会期中に、米子市立図書館から巡回展のお誘いを受けた。本展第1部は鳥取県西部の映画館を扱っていたため、米子市内での展示が実現すれば、さらなる情報提供が期待できる。

そこで、米子市立図書館と鳥取大学地域学部附属芸術文化センターの共催企画として、2023年8月1日～8月30日に「見る場所を見る2+——イラストで見る米子の映画館と鉄道の歴史」を米子市立図書館・多目的スペース(市民ギャラリー)で開催することが決まった。この展覧会では、鉄道の街としての歴史がある米子市と映画館の關係に注目しながら、前述した鳥取大学医学部映画研究会の印刷物をはじめとするノンフィルム資料も展示に組み込み、米子ならではの映画受容の変化を明らかにすることを目指す。本稿の著者(杵島)が展示企画を立てて解説文を執筆し、Claraが映画と鉄道に関する新たなイラストを制作した。

## 6. 展覧会とサイクルの確立

以上、「見る場所を見る」の成果報告展の概要と、そこに寄せられた来場者アンケートや提供資料を紹介してきた。

第III章でも述べたように、本プロジェクトにおいては、イラスト制作を担当するClaraの存在がハブ(結節点)の役割を果たしており、鳥取の映画文化を掘り下げるための手がかりが主に3つの経路で得られている。

一つ目は、Claraのイラストを通じて引き出される記憶および資料・情報提供である。これらは主に、展覧会場に設置したアンケートボックスに寄せられた回答から得ることができた。当時の新聞記事や映画館発行の印刷物にも記録されていない、かつての映画観客のありようが想像できる貴重な情報や思い出を数多く伺うことができた。

二つ目は、鳥取の映画文化と様々な関わりを持ってきたClara自身の記憶や人的ネットワークによって得られる資料と情報である。自主上映活動などを通じて以前からClaraと交流があった門村裕明氏が提供して下さった『THE PRESS HUSTLE』や、Clara自身が制作に携わった『Style』『VISION』『moimoi』など映画館発行の印刷物がここに該当する。

三つ目は、展覧会の開催や、開催に至るまでの広報活動、新聞記事での紹介などを介して得られる資



料・情報提供である。映画の鑑賞記録ノートや、鳥取大学医学部映画研究会が発行した印刷物などがここに該当する。また米子市立図書館から巡回展のお誘いをいただくなど、当初は想定していなかった形で、次のプロジェクトの展開が決まっていくこともある。

以上のような経路を介して集まる情報や資料から鳥取の映画文化を掘り下げるための手がかりを得て、その研究成果を報告する新たな展覧会を構想する。その展示をきっかけにして、また新たな情報や資料の提供者と出会うことができる——「見る場所を見る」のプロジェクト開始から3年目で、こうしたサイクルを確立することができた。今後もイラストレーション・ドキュメンタリーの方法を活用し、その都度修正を加えながら、人々の記憶を引き出すトリガーとなり、また地方における映画体験の豊かさや複雑さを捉え得る方法論へと鍛え上げていきたい。

#### 注・参考文献

- 1 ジェフリー・バッチェン「スナップ写真——美術史と民族誌的転回」甲斐義明 訳、『写真の理論』甲斐義明編訳、月曜社、2017年。
- 2 2010年には、IZU PHOTO MUSEUMでジェフリー・バッチェンが企画する展覧会「時の宙づり——生と死のあいwide」が行われたほか、『SITE ZERO/ZERO SITE』第3号（メディア・デザイン研究所）で「ヴァナキュラー・イメージの人類学」と題した特集も組まれた。同書にはバッチェンへのインタビューの他、ミリアム・ブラトウ・ハンセンの論文「感覚の大量生産ヴァナキュラー・モダニズムとしての古典的映画」（滝浪佑紀訳）も掲載されている。
- 3 精神分析的映画理論については、クリスチャン・メッツ『映画と精神分析——想像的シニフィアン』（鹿島茂 訳、白水社、1981年）、装置理論については、ジャン＝ルイ・ボードリー「装置——現実感へのメタ心理学的アプローチ」（木村建哉 訳、『新映画理論集成②——知覚・表象・読解』岩本憲児・武田潔・斎藤綾子 編、フィルムアート社、1999年）などを参照。
- 4 ローラ・マルヴィ「視覚的快楽と物語映画」斎藤綾子 訳、『新映画理論集成①——歴史／人種／ジェンダー』岩本憲児・武田潔・斎藤綾子 編、フィルムアート社、1998年。
- 5 Hooks, Bell (1992). *The Oppositional Gaze: Black Female Spectatorship. Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- 6 ジェフリー・バッチェン「スナップ写真——美術史と民族誌的転回」前掲、167頁。
- 7 ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』花輪光 訳、みすず書房、1985年（新装版1997年）。
- 8 ジェフリー・バッチェン「スナップ写真——美術史と民族誌的転回」前掲、173頁。
- 9 同前、175頁。
- 10 石原香絵『日本におけるフィルムアーカイブ活動史』美学出版、2018年、21頁。
- 11 神戸映画資料館「神戸映画資料館とは」、<https://kobe-eiga.net/cinema/>（2023年6月16日閲覧）
- 12 近藤和都『映画館と観客のメディア論——戦前期日本の「映画を読む／書く」という経験』青弓社、2020年、20頁。
- 13 同前、20頁。
- 14 『因伯時報』1930年4月21日付。
- 15 神戸映画館マップについては、2023年1月31日に田中晋平氏を鳥取大学にお招きして実施したオンラインゲストトーク「関西の映画館文化と自主上映活動」で、田中氏から伺った内容をもとに記述している。なおこのトークイベントは、2023年1月30日～2月5日に Gallery そらで開催した展覧会「見る場所を見る 2——アーティストによる鳥取の映画文化リサーチプロジェクト」の関連企画として実施した。
- 16 ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚書』前掲、94頁。
- 17 アンドレ・バザン「写真映像の存在論」『映画とは何かⅡ——映像言語の問題』小海永二 訳、美術出版社、1970年。
- 18 ジェフリー・バッチェン「スナップ写真——美術史と民族誌的転回」前掲、174頁。
- 19 土居伸彰「アニメーション・ドキュメンタリー」『アートワード（現代美術用語辞典 ver. 2.0）』, artscape、<https://artscape.jp/artword/index.php/アニメーション・ドキュメンタリー>（2023年6月16日閲覧）。
- 20 Honess Roe, Annabelle (2013). *Animated Documentary*. Palgrave Mcmillan.
- 21 『日本海新聞』1973年7月13日付。
- 22 『日本海新聞』2006年10月4日付。
- 23 『風と共に去りぬ 特別号 No. 74』世界館の映画館プログラム、1953年。

※本稿は JSPS 科研費助成事業（若手研究）JP20K12889「鳥取県内の映画の公共上映の実態とその担い手の映画体験に関する個人史研究」の一環として執筆したものである。