

[研究論文]

奥山順市のパフォーマンス映画論

—活動写真を行為する—

西村智弘

Summary

Tomohiro Nishimura

Okuyama Jun'ichi is one of the leading experimental filmmakers in postwar Japan. Okuyama's work is characterized by his theme of film's technical structure and system, but he is also known for his film-based performances. For Okuyama, performance is by no means a secondary activity, but rather forms an essential part of his film work. In the 1960s, Okuyama was influenced by "structural films," which were derived from underground American films, and began performing film-based performances after participating in a happening performance that was popular in Japan at the time. His work has consistently tended to return to the early days of film, but the theme of film structure and performance in film were linked through early films. At the time the movie was born, it was rare for the movie itself to move, so the audience gathered to see the technology. In the same way, Okuyama presents the technical aspects of film as a spectacle, a performance. This paper analyzes Okuyama's half-century of filmmaking from the perspective of performance.

1. 奥山順市の作品

1.1 奥山順市の引退

2019年12月22日、〈奥山順市の九ミリ半ワンマンフィルム・フェスティバル2019〉(以下〈九ミリ半ワンマンフェス〉)⁽¹⁾が奥山順市の自宅で開催された。9.5ミリフィルムによる奥山の新作を集めた一日だけの上映会である。わたしは、奥山のドキュメンタリー映画を制作していた金子遊に誘われて参加したのだが、観客は金子とわたしの二人だけだった。パフォーマンス色の強い上映会で、貴重な体験であった。

なぜ新作の発表を自宅でおこなうのか、またなぜ観客が二人だけなのかなど、疑問に思うことはいろいろあった。これらについてはのちに詳しく触れるとして、わたしをいちばん驚かせたのは、奥山がこのフェスティバルをもって作家を引退すると語ったことである。

奥山順市は、戦後日本を代表する実験映画作家の一人である。活動期間は50年をゆうに超えており、精力的に作品を発表した。その奥山がこのようなかたちであっさり引退してよいのだろうか。しかし奥山はとくに未練もないようで、こちらの驚愕をよそにどうやって映写機材を断捨離しようかなどと語っていた。引退については、本人も文章で発表している。美学校のホームページに発表された2020年のエッセイでは、次のように語られていた。

私は昨年、半世紀以上にわたって途切れなく続けてきた実験映画に幕を閉じた。最後の作品は、八ミリ以前のアマチュア映画の代名詞、「九ミリ半映画」にスポットを当てた『奥山順市の9.5mmワンマンフィルム・フェスティバル2019』である。これは、作者も観客もいない本人だけのワンマン映画祭。最後なので自由にめることにしたのだ。⁽³⁾

「作者も観客もいない」と書かれているが、実際には金子とわたしの二人だけ観客がいた。ただし、金子は記録係だったので厳密に観客とはいえないし、わたしはたまたま同伴しただけなので、本来は本人だけの上映会として計画されていたのだろう。

奥山は引退を宣言したものの、その後もたびたび作品を発表している。〈イメージフォーラム・フェスティバル2020〉では《僕と九ミリ半》を上映し、同年に《17.5mmフィルムの構造》をYouTubeで公開した。前者は、〈九ミリ半ワンマンフェス〉で発表した作品をビデオにまとめたものだが、客のいない上映会だったので作品をつくるのは必然的だった。また後者は、17.5mmフィルムについて調べているうち「結果的に」できた偶発的な作品であるという。

奥山は作家を引退しているが、作家の態度としては曖昧なところがある。〈イメージフォーラム・フェスティバル2023〉で

は、奥山の回顧上映「映画する人——ミスター実験映画・奥山順市レトロスペクティブ2023」がおこなわれ、旧作とともにいくつかの新作が発表された。新作といっても、《わか九ミリ半》(2023)のように旧作の9.5ミリバージョンが多かった。カタログのインタビューでは奥山が現役の作家として扱われているが、上映のときのトークでは自分は引退した身なのに作品をつくる羽目になったと語っていた。

わたしは、奥山が2019年末に作家を引退するといった言葉に嘘はなかったと思う。彼は、気持ちのうえでは〈九ミリ半ワンマンフェス〉の時点で引退していた。そのため積極的に新作をつくることはしないが、なにか機会があれば旧作を改変した作品などを発表することがあるということなのだろう。実際に作品を発表しているの、イメージフォーラムが奥山を現役の作家扱いをするのは当然だった。しかし彼が作品を発表するのは請われるからであり、いわば彼のやさしさが作家を継続させている。わたしとしては奥山が作品を制作してくれるのはうれしいことであるのだが、彼は体力の限界を訴えているので、引退した彼を温かく見守ることが必要なのではないかと思うのだ。

1.2 奥山順市の作品

奥山は1947年生まれで、処女作の《MU》をつくったのは1964年である。すでに半世紀以上にわたって作品をつくっており、発表された作品も多い。公式ホームページ『奥山順市のマイフレーム』の「奥山順市の主要フィルモグラフィー」⁽⁴⁾には55本の作品が並んでいるが、これは一部の作品にすぎない。すでに100本以上の作品が存在し、それ以外に封印した作品がけっこうある。

奥山の映画の特徴としてまずあげられるのは、フィルムの原理や映写機の構造といった映画のプロセスやメカニズムに焦点を当てていることである。奥山はアメリカのアンダーグラウンド映画、とくに「構造映画」から影響を受けていた。これは、映画の形式や構造を検証する映画のスタイルである。奥山の作品は構造映画に近いが、その一方で構造映画から逸脱する側面があった。

奥山は、映画によって映画を問いかけるスタイルをライフワークに位置づけており、自分の作品を「映画解体計画」(1968-1972)、「映画組成計画」(1975-2015)、「映画発掘計画」(2014-)の三つに分類している。「映画解体計画」は映画の概念を解体したときにどうなるのかを探求したシリーズ、「映画組成計画」はいったん解体した映画の概念を再構築したシリーズ、「映画発掘計画」は忘れられた映画技術に焦点を当てたシリーズである。奥山は、この三つのシリーズで「映画とはなにか」を問い続けた。

ただし奥山が「映画とはなにか」を問うとき、その映画がフィルムであることは留意しておく必要がある。彼が取り上げる

現像の方法や映写機の仕組みなどは、すべてフィルムを前提にしていた。映画に対する奥山の関心は、フィルムというアナログメディアの側面に限定されており、デジタル化された映画が主題になることはない。彼にとってデジタルメディアは映画ではないのである。彼はビデオでも作品をつくるが、フィルムに記録できない場合にビデオを活用しており、フィルムの問題を扱っていることには変わりがなかった。

奥山にとってフィルムは特別なメディアであった。映像作家の生西康典は、エキソニモ⁽⁵⁾の千房けん輔に奥山を紹介したときのエピソードを紹介している。「奥山さんはフィルム以外のメディアには興味ないんですか?」という千房の質問に対し、奥山は「いえ、そんなことはありません。フィルムであればメディアは問わない⁽⁶⁾」と答えたという。彼にとってフィルムは、単にメディアのひとつではなく、メディアを超える存在、あらゆるメディアの上位概念にある最上級のメディアであった。

奥山はフィルムにこだわり続けたが、作家からの引退を決意させたのも、結局フィルムに対するこだわりからであった。現代の映画は、しばらく前からデジタルが主流で、フィルムが使われることはほとんどない。奥山はここにひとつの時代の終わりを感じていたようである。彼の作品はフィルムであることを前提としているが、今ではこの前提を観客と共有できなくなっている。だからといって彼は、ビデオで制作を続けるつもりがなかったので、制作を断念するしかなかった。

フィルム文化が衰退するなかで、奥山が作家を引退するのはしかたがないことである。しかし現在、フィルム文化は完全に消滅しているわけではない。ごく稀であるにしてもフィルムで制作され、上映されることがある。奥山の映画は、フィルムが残存している今のうちに振り返っておくべきではないだろうか。このままフィルムの衰退が進めば、いずれフィルムを知っている人がいなくなってしまうかもしれない。新しい世代に向けてフィルム文化を伝えることは、フィルムを知っている世代の責任だと思うのである。

1.3 パフォーマンスとしての映画

奥山が通常の上映形式をもつ映像作品を制作するとともに、映画を使ったパフォーマンスをおこなうことは知られている。わたしが本論で強調したいのは、奥山作品におけるパフォーマンスの重要性である。おそらく奥山作品の一般的な理解では、通常映画作品の延長にパフォーマンスが位置づけられているだろう。いわばパフォーマンスは通常映画の次に来るもの、いわばサイドワークのように理解されている。しかしわたしは、このような解釈は間違っていると考える。まったくの逆であって、奥山の映画の前提にはパフォーマンスがあり、むしろパフォーマンスの延長に映画作品がある。

奥山とパフォーマンスの関係を考えるためには、初期映画と

の関係に触れておく必要がある。初期映画とは、19世紀末の映画が誕生してから間もない時期の映画のことである。その後、映画は物語映画として発展するが、物語映画になる以前の映画が初期映画である。初期映画を「アトラクションの映画」と呼んだのはトム・ガニングであった。ガニングは、初期映画が物語映画に至らない未熟な状態を示しているのではなく、物語映画とはまったく異なる独自の形式をもつことを指摘した。ガニングは次のように書いている。

アトラクションの映画は観客の注意をじかに引きつけ、視覚的好奇心を刺激し、興奮をもたらすスペクタクルによって快楽を与える——虚構のものであれドキュメンタリーのものであれそれ自体が興味をかき立てる独特のイベントなのである。⁽⁷⁾

初期映画とは、観客の注意を引くような驚き売り物にした見世物としておこなわれていた。ガニングは、「初期の観客たちは映画作品（フィルム）を観るためというよりも機械が実演されるのを見ようと上映の場に足を運んだのだ⁽⁸⁾」と書いている。当時は映像が動くこと自体が珍しく、それ自体がアトラクション（見世物）になりえた。

奥山の《紙映画》（1972、図①）は、印画紙、コピー紙、チラシ、新聞紙、包装紙などの紙で制作したフィルムを上映する映画である。この作品が興味深いのは、フィルムを紙でつくるだけではなく、それを上映してみせることまでが作品なことだ。とうぜん紙なので、パーフォレーションが映写に耐えられずにボロボロになるし、引っかかったフィルムの表面がランプの熱で焦げてしまう。《紙映画》は、紙のフィルムが上映できなくなるところを見せるパフォーマンスでもあった。次に引用するのは、奥山が《紙映画》を解説した文章の一部である。

今、写真が動くという事に疑問を持ったり、不思議がったりする人はまずいない。おかしいどこか狂っている。一番肝心な事ではないか、映画の命は活動なのだ、そこで私は、頭脳を活動させてみた、その昔、写真が動くのを観て卒倒したおばさんにはなれないものかと……（中略）私にとって映画、いや活動写真とは、いかに撮影するかではなく、いかに活動写真を行為するかに尽きるのだ、撮影によって表現するなど今の私にはもうどうでも良いのだ。⁽⁹⁾

現代のわたしたちにとって映像が動くのは当たり前で、いちいち驚いたりしない。しかし奥山は、動くことこそが映画の本質であり、なによりも驚くべきことだと主張する。だから彼は、映像が動くことに驚愕できた映画の黎明期に思いを馳せる。つまり、「その昔、写真が動くのを観て卒倒したおばさん」にな



図① 《紙映画》1972年、上映で破損したフィルム

ろうとするのだ。奥山が望んでいるのは、映画をはじめて観たときの驚愕を追体験させることである。

初期映画は、映画を見世物として興行した。主催者や演者が舞台上に登場して観客にあいさつし、ヴォードヴィル芸と結びつけて歌、手品、漫談などとともに入映された。初期映画は、さまざまな行為（パフォーマンス）とともにあった。先の引用で、奥山が「活動写真を行為する」と書いているのは、彼の作品のあり方を象徴的に示している。「活動写真」は映画が輸入された明治時代の名称で、初期映画を連想させる。彼は映画を行為する、つまり映像が動くこと自体をパフォーマンスとして提示するのであり、なにが撮影されているのかは二の次なのだ。だから彼は、「撮影によって表現するなど今の私にはもうどうでも良いのだ」という。

2. 奥山順市の初期作品

2.1 映画体験と演劇体験

映画の機械的な構造を主題化することと、映画をパフォーマンスとして提示することは、奥山作品の特徴である。わたしは、この二大特徴の起源を奥山の幼少期に求めてみたい。とくに注目したいのは小学生時代の二つのエピソードで、ひとつは映画体験、もうひとつは演劇体験である。わたしはこの二つの体験が、奥山の映画の特徴を萌芽的に示していると思う。二大特徴がそれだけ奥山の映画にとって本質的で、また必然的だったということである。まず映画体験については、小学二年生だった1954年に玩具の幻灯機と出会ったことである。彼は次のように書いている。

ふと小学二年生頃に遊んだ玩具の映写機の事を思い出した。

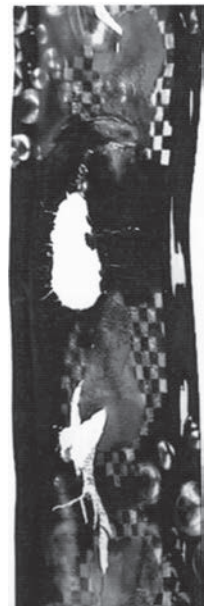
少年王か何か雑誌に、やや厚い紙で組立式幻燈機の附録が付いて来た事があった。キリ取り線に従ってハサミを入れ、糊代に添って紙を貼り合せレンズをはめ込み、出来上がった幻燈機に60W位の裸電球をセットした。まだ昼間だったので、夜が待ちきれない私は押し入れの中にもぐり込み、襖を閉めきって我映写室と決め込んだ。付属のフィルムをセットし、白い壁に向かって映写したのである。たぶんカラフルな染色調だったという事以外、どんな映像だったかは覚えていないが、紙の幻燈機が見る見る熱くなり、焦臭くなってきて慌てた事があった。

私の映画の最初の出会いは、この様な映写する事の喜びから始まった。⁽¹⁰⁾

この体験が興味深いのは、少年時代の奥山が映像の内容よりも映写することのほうに喜びを見いだしていることである。映画の装置に対する関心は年少の頃に遡るのであり、この関心が構造映画的な発想に受け継がれている。また、幻燈機が熱くなって焦げ臭くなるというエピソードは、期せずしてのちの作品を予告していた。たとえば、電球の熱でフィルムが溶けるところを見せる《No Perforations》(図②)、紙のフィルムの表面が焦げる《紙映画》などである。本来ならば失敗や不手際を作品にとりこむ特徴もここから生まれた。

しかし、小学生の奥山がカメラを操作することはなかった。彼が実際にカメラを扱うのは高校生になってからである。小学校時代の彼は、自分で撮影するより他人から撮影される存在であった。ここには、彼の演劇体験が関わっている。年少の頃から目立ちたがりだった奥山は、小学5年生のときに親の勧めで児童劇団「つくし座」に入団した。劇団にいたのは6年ほどだが、なかなか活発に活動している。NHKの『1丁目1番地』(1957-65)、ラジオ東京(現TBS)の『ジャジャ馬くん』(1959)などのラジオドラマでレギュラーを担当し、若杉光夫監督の『大人と子供のあいの子だい』(1961)に出演したこともある。しかし、声変わりして子役に向かなくなったため退団した。演劇への関心が切れてしまったわけではなく、大学では演劇を専攻している。

奥山の作品は、構造映画的で、映画の形式や構図を自己参照的に検証するところがある。一方、奥山の作品は見世物的で、観客に対するサービス精神がよく指摘された。映画体験が構造映画であったとするなら、演劇体験はパフォーマンスに結びついており、拡張映画的といえよう。奥山のパフォーマンスは見世物的であって、上映の前に口上を述べ、ちょっとした演技をし、あるいは小唄を歌い、三味線を弾いたりする。彼は人前で演じることにに関して自覚的で、観客を楽しませようとするサービス精神にあふれていた。あるインタビューで奥山は、作品のサービス精神は幼い頃の演劇体験と関係があるのかと聞かれ、



図② 《No Perforations》1971年、ランプの熱で溶けたフィルム

『雨月物語』に出ていた名優として知られる小沢栄太郎さんや、宮城まり子さんなどともラジオドラマで共演させていただいて、エネルギーを浴びたりしましたしね⁽¹¹⁾と答えている。映画体験と演劇体験が融合したところに、奥山の映画作品が生まれていると考えることができる。

2.2 初期作品

奥山の本名は「奥山淳一」で、処女作からしばらくのあいだは本名を使っていた。しかし字のバランスが気に入らず、1971年頃から「奥山順一狼」を名乗っている。ところが、誤植が多くてまともに表記されることがなかったため、数年後に「奥山順市」と改め、その後はこの名前を通してしている。

奥山が処女作の《MU》(図③)を制作したのは1964年で、高校生のときだった。制作が本格化した「映画解体計画」が始まるのは1968年で、それまでに5年ほどの期間がある。これは作品のスタイルが模索された時期であり、初期作品と考えたい。

《MU》はダブル8で撮影されていた。ダブル8は1960年代半ばまで一般に使われていたフォーマットで、16ミリフィルムを使って左右片面ずつ撮影し、現像後に中央から裁断して8ミリフィルムにした。《MU》は、画面を左右に分割して二面にした映画で、左画面の男(作者)の気分を右半分の画面で表現した作品である。カメラの右半分を遮光して左半分の撮影したあと、いったんフィルムを巻き戻し、左半分の遮光して右半分の撮影している。奥山は、編集なしの一発撮りで完成させている。

画面を分割した《MU》のイメージは、ダブル8が16ミリフィルムを裁断したことから成立していて、切断前のダブル8の往復する映像をそのまま見たいと思ったのが制作の動機だっ



図③ 《MU》1964年

た。フィルムの構造を主題化する視点は、のちの奥山作品を予告していた。奥山は《MU》について、「ダブル・エイトの構造を視覚化したということになるんですね。ですから、最初から構造映画に関心が深かったというのか、自然に構造映画をやっていたということですね⁽¹²⁾」と語っている。処女作なのに、技法的に凝った撮影を実現しているところが彼らしい。

1968年の《Bang Voyage》(図④)は、大学の研修旅行をダブル8で記録した作品である。しかし単なる旅行記ではなく、実験的な撮影をおこなっていた。ダブル8のカメラは16ミリカメラに比べると小さくて軽い。奥山はダブル8の機動性を活かし、カメラを振り回すように操作し、被写体に合わせてシャッターを押すタイミングを変化させながら全編をコマ撮りした。撮影に対する身体的な過剰性が、本来は日記的な作品を実験映画に昇華させている。パフォーマンスの作品ではないが、撮影行為自体がパフォーマンスになっていたといえよう。

《MU》と《Bang Voyage》は対照的な作品だが、前者が年少頃の映画体験、後者が演劇体験に通じるところがある。つまり、前者が映画の機械的な構造と結びついて構造映画的だとすれば、後者がパフォーマンスと結びついて拡張映画的といえる。奥山の初期作品もまた、彼の作品の二大特徴を予告しているのであった。

2.3 ゲロイズム

奥山といえば映画の構造を主題化した作品で知られるが、若い頃にはまったくタイプの異なる作品を制作していた。たとえば「ゲロイズム」と総称された一連の作品などがそうである。しかし現在は封印されており、上映されることがない。公式ホームページの「主要フィルモグラフィー」では、1964年から1974年のあいだに16本の作品があげられているが、昔のフィルモグラフィーを見ると同じ期間に34本の作品が並んでいた⁽¹³⁾。実際には倍以上の作品が制作されていたのである。

ゲロイズムは「アウトチネマ(嘔吐映画)」とも呼ばれた。



図④ 《Bang Voyage》1967年

この作品が制作されたのは、1967年から1971年までの5年間である。「映画解体計画」が始まるのは1968年なので、ゲロイズムのほうが先に着手されていた。今日一般に、奥山作品を語るうえでゲロイズムに言及する論者はいない。仮に触れることがあっても、作品としてまともに論じられることがない。奥山自身もあまり触れてほしくないという印象である。しかしわたしは、「映画解体計画」を語るうえでゲロイズムを無視することはできないと考える。そのため本論では、「映画解体計画」に接触する限りにおいてゲロイズムに言及したい。

ゲロイズムがまともに扱われないのは、あまりに下品で汚いからである。映画評論家の西嶋憲生は、「脱糞とエログロ嗜好から反俗のダダのスキヤンダルをあたりに撒き散らした⁽¹⁴⁾」と説明した。映像作家の中島崇は、ゲロイズムの《くちむし》(1968)について、「ゲロを吐いたり、吸ったり、又吐いたり。途中で奇妙なアニメーションが挿入される。フィルムの正転、逆転で終始する⁽¹⁵⁾」と解説している。つまり、嘔吐するところを逆回転で撮影し、吐瀉物が口のなかに戻っていく様子を見せた映画だった。なぜ奥山は、観客に生理的な嫌悪感を与えるこのような映画を制作したのか。少なくともいえるのは、単にグロテスク趣味から制作したわけではないことである。彼は、ゲロイズムを発想した要因を次のように語っている。

ゲロイズム映画が出てくる一つの大きな要因は、私が小さい頃ものすごく潔癖症で、電車の手すりもつかめないくらいだった。人の箸が入ったものは食べられないとか病的なぐらいで、逆にその裏返しですね、怖いもの見たさという⁽¹⁶⁾うか。

ゲロイズムとは、潔癖症を裏返しにした表現であった。そこに認められるのは、社会規範に対する反抗というより、自分自身に対する攻撃性である。ゲロイズムは、自分にとって嫌なことをあえておこなった作品であって、その攻撃性はきわめて逆

説的だった。この逆説性によって、自己を冷徹に対象化する視点が生まれているだろう。

ゲロイズムは1971年以降は制作されず、上映する機会も減っていた。奥山自身、ゲロイズムと「映画解体計画」とのあいだに齟齬を感じるようになっていたようだ。彼はゲロイズムを排除した理由を、「2つの方向はインパクトの強い悪趣味路線が注目を集め、作家イメージの混乱を招く為、脇見をせず、本来のライフワークに的を絞った製作活動に専念する事になる⁽¹⁷⁾」と語っている。

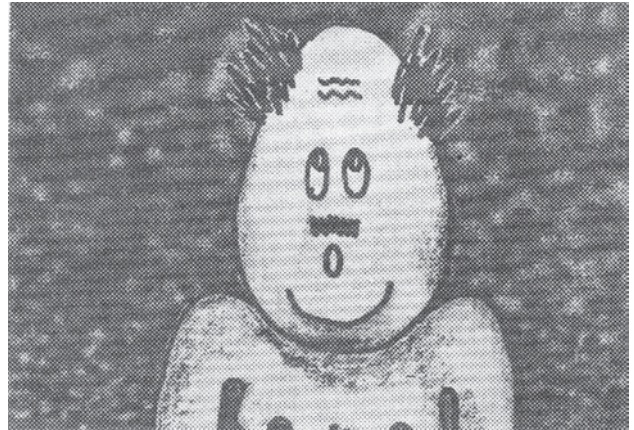
ゲロイズムを封印するきっかけは、1998年に東京都写真美術館で開催された〈光と幻影の創始者 奥山順市展〉にある。美術館側からゲロイズムを扱うことができないといわれ、ゲロイズムに関する記述がいっさい存在しないカタログが制作された。奥山は、ゲロイズムが世間から受け入れられなくなったと判断し、作品を封印した。ただし、実際にゲロイズムの上映をやめるのは8年後である。最後の上映は2006年の〈奥山順市のアナーキー・フィルム・フェスティバル〉(シアター・イメージフォーラム、SyperDeluxe)で、その後は発表されていない。

ゲロイズムの周辺にあった作品も封印されている。たとえば40分の長さをもつナンセンス劇の《INPODEYANCE》、5面スクリーンの《あすとろまら》(ともに1969)などである。また、「オー! マラマラ・シリーズ (Slapstick Horror Comedy Series)⁽¹⁸⁾」と呼ばれた《ボツ発! おまら騒動》と《チンチン電車のマラ特急》(図⑤、ともに1974)も封印された。ユーモラスで面白いアニメーションなのだが、下ネタ全開の品のない作品ではある。

一方、ゲロイズムの周辺にあると思われるが、封印されていない映画もある。男子生殖器の主観という視点の《Yellow JAP》(1970)、毛髪、髭、皮膚、あるいは唾液や精子をスヌケ(透明)のフィルムに付着させた《体液》(1975、図⑥)などは、今日のフィルムグラフィーに残っている。これらの作品は、ゲロイズムと映画をテーマにした作品の間にあるといえようか。映画の構造をテーマにした作品とゲロイズムを厳密に分けることはできないのであった。

2.4 ゲロイズムとハプニング

奥山のゲロイズムを1960年代に流行した「ハプニング」と比較することができる。ハプニングは現代美術の表現の一種で、行為による身体表現をおこなうことをいう。アラン・カブローが1959年にニューヨークのルーベン画廊でおこなった展覧会〈6つのパートからなる18のハプニング〉に由来する名称で、1960年頃にニューヨークで誕生した前衛芸術グループ「フルクサス」などにも受け継がれている。ただしフルクサスは、ハプニングよりも「イヴェント」と呼ぶほうを好んでいたが。



図⑤ 《チンチン電車のマラ特急》1974年

しかしわたしがここで注目したのは、アメリカで誕生したハプニングではなく、1960年代後半に日本で流行したハプニングである。これは、多摩美術大学出身の加藤義弘が率いる「ゼロ次元」に代表されるものだ。彼らはハプニングを「儀式」と呼び、みずから「儀式屋」を名乗った。活動を共にしたグループに、末永蒼生^{たみお}が率いる「告陰」、松江カクが率いる「クロハタ」、小山哲夫の「ビタミン・アート」らがいた。ゼロ次元の儀式は、ガスマスクをつけて全裸で行進する、四つん這いになって尻に火のついた線香の束を挟むといったもので、日本の土着性と結びつき、猥雑さを売り物にした見世物や大道芸に近い。フルクサスのコンセプチュアルなハプニングとは明かに異質で、美術界からはまったく相手にされなかったが、センセーショナルであったため週刊誌には頻繁に取りあげられた。

奥山のゲロイズムは、脱糞や嘔吐など自分の生理現象を撮影した映画である。下品でグロテスクな嗜好、タブーを犯そうとする反抗の意識などは、ゼロ次元の儀式と共通しており、あらゆる権威が失墜した1960年代後半という時代の混乱を共有していた。わたしは、ゲロイズムが奥山なりのハプニングではないかと思うのだ。もちろんゲロイズムは映画であったので、ハプニングとはメディアが異なるが、奥山のパフォーマンスを撮影した映画であるのは確かだった。

奥山は、ゼロ次元らと交流があったわけではないが、まったく接点がなかったわけでもない。奥山は「映画解体計画」について、「これらの作品群が生み出される一つのきっかけは、一九六八年秋に、虎の門のイイノホールで行われたハプニング大会に参加した事にある⁽¹⁹⁾」と書いている。この大会とは、ゼロ次元の加藤が主催した〈狂気見本市大会〉(図⑦)⁽²⁰⁾のことだった。毎年年末におこなわれるイベントであり、この年で3度目の開催で、「年忘れアングラまつり」と銘打たれていた。クロハタ、告陰、ビタミン・アートといった常連とともに、牧朗が率いる「薔薇卍結社」が初参加している。奥山は、薔薇卍結社のハプニングに参加し、そのなかで映画を上映した。

奥山が〈狂気見本市大会〉で上映したのは《くちむし》と

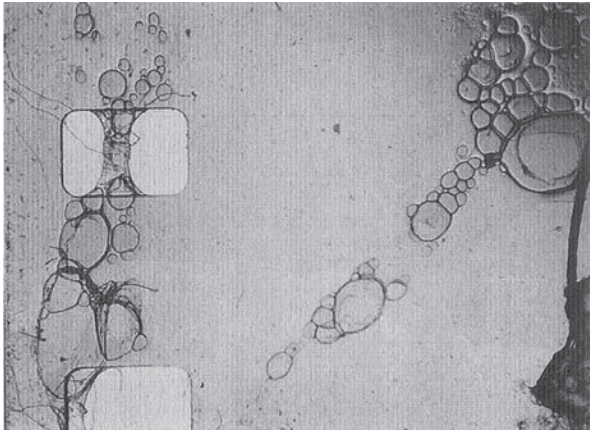


図6 《体液》1975年

《Frameless 35》の2本で、いずれも初上映だった。しかし、チラシにはどこにも奥山の名前の表記がない。当時の薔薇卍結社のハプニングは、早川義夫が率いる「ジャックス」が参加して演奏を披露している⁽²¹⁾。この演奏は薔薇卍結社のハプニングに組みこまれたが、奥山の映画も同様にハプニングと一体化していた。薔薇卍結社は、小便を観客に振りかける〈聖水露払い〉、男女が入った袋を赤く染める〈血染めの逢引き〉などのハプニングをおこなった。《くちむし》が上映されたのはこのあとである。牧朗は次のように説明している。

次は司祭とフーテンのサキが、舞台中央に据えた祭壇に上がって白布の大袋に入り、それを大黒様のように担ぐ中で二人はハダカになりトマトと赤絵具まみれになる。舞台は暗転、大袋をスクリーンにして、ゲロを吐く男のアップを撮影したフィルムを逆回転で放映。観客は思わず「きったねえ〜っ」⁽²²⁾

ゲロを吐く男をアップで撮影した逆回転の映画こそ《くちむし》にほかならない。《くちむし》は通常のスクリーンではなく、人間が入っていた大袋に投影されている。ハプニングの途中いきなり映画がはじまったので、それを奥山の作品と認識した観客はいなかったであろう。しかし、この上映は奥山にとって大きな意味をもっていた。なぜなら彼が映画をパフォーマンス的に上映したのはこのときが最初だったからである。奥山は、〈狂気見本市大会〉へ参加したことがきっかけでパフォーマンスに開眼したのだった。

3. 「映画解体計画」

3.1 《Frameless 35》

〈狂気見本市大会〉では、《くちむし》の他に《Frameless 35》(図8)が上映された。これは、35ミリの映画のフィルムに35ミリの写真のネガを密着プリントした作品である。《Frameless 35》は「映画解体計画」の最初の作品である。「映



図7 「狂気見本市大会」チラシ、1968年

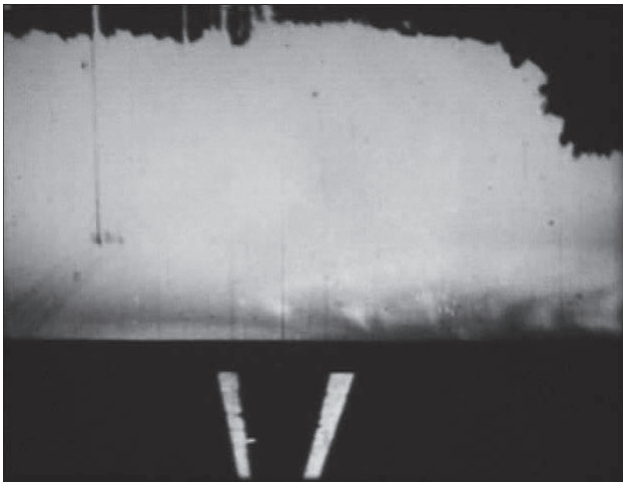
画組成計画」「映画発掘計画」と続く彼のライフワークはこの作品からはじまった。《くちむし》はハプニングに組みこまれていたが、《Frameless 35》も同様である。奥山は次のように説明している。

《フレームレス 35》の方は、スクリーン前で踊る人物めがけて、ある種のライティング感覚で投影した。生の人間の小ささと、大きいスクリーンの迫力ある対比を眺めながら、映像のパワーとインパクトに心を打たれた事を思い出す。⁽²³⁾

《くちむし》を袋に投影したのは牧朗の指示であったかもしれないが、《Frameless 35》を観客に向けて投影したのは奥山の独断であろう。観客は、奥山の作品が上映されたことに気づかなかっただろうし、そもそも映画であったことすらわからなかったかもしれない。それほど《Frameless 35》は環境と一体化していた。奥山は、ハプニング公演に合わせて映画をハプニングとして提示したのである。

映像と環境が一体化した状態は、1960年代末に流行した「エンヴァイラメント」と比較できる。エンヴァイラメントは、ハプニングの提唱者であるアラン・カプローが提示した概念で、空間全体を表現の場所として提示することをいう。当時の日本では、エンヴァイラメントが風俗現象と結びつき、若者が集まるディスコでライトを明滅させたり、極彩色のスライドを観客に向けて投影することが流行した。奥山は、映画を上映することでこれと似たような効果を出しているが、映像を環境的に展開するのが時代の気分だったのである。

《Frameless 35》を観客に向けて上映したのは、〈狂気見本市大会〉のときだけで、その後はパフォーマンス的な上映をおこ



図⑧ 《Frameless 35》1968年

なっていない。しかし、《Frameless 35》をこのように映写したことが「映画解体計画」の方向性を決定づけている。彼は「映画解体計画」を次のように解説している。

映写会場での観客とのコミュニケーションを考えた時、フィルムの中に封じ込めたものを映写して見せるだけでは物足りなかった。

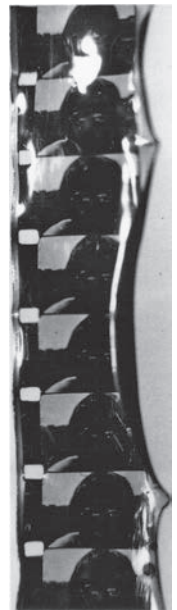
生のインパクトを何か映画で表現できないものか。作者が映写会場に居るのだから、ぜひこの場で参加したいという欲求不満が嵩じて、「映画解体計画」というコンセプトに基づいた映画作りを開始した。既成の概念を一回バラして改めて映画を考察すると、一体どの様な作品を生み出すことができるのかという自問自答と共に、自由な発想とアイデアで製作された。⁽²⁴⁾

奥山にとって通常の上映形態では「観客とのコミュニケーション」を取るのに十分ではなかった。作者がパフォーマンスをおこなってこの場に参加してこそ、「生のインパクト」が生まれるのであり、観客とのコミュニケーションが可能になる。「映画解体計画」は、パフォーマンスであることを前提としたシリーズであった。

3.2 「映画解体計画」

「映画解体計画」は、映画の概念を解体することを目的としている。解体とは破壊である。奥山は、わたしたちが映画とはこういうものだと思いこんでいる一般的な通念を壊すことで、映画をいったん白紙の状態に戻すのだ。映画を自明なものとして受け入れることを拒絶し、慣れ親しんでいるはずの映画という装置から意識的に距離を置く。そして、まったく先入観のない状態で改めて映画に向き合い、わたしたちが知らない映画の可能性を発見するのである。

奥山は、映画の可能性を広げるために、意図的に映画とのつ



図⑨ 《切断》1969年、フライパンで炒めて歪んだフィルム

きあい方を変えている。彼は、映画を未知の道具として、あるいは不透明な道具として出現させるのであり、あえて慣れない使い方や間違った使い方をする事で、映画そのものを露呈させる。彼がおこなっているのは映画を使い直すことであり、そうすることで新たな使用法を探っている。奥山が作品をつくるたび映画が再定義されるのであって、この再定義の過程が彼の作品になる。

「映画解体計画」に属する作品は、《Frameless 35》《切断》(1969)、《わか・Being Painted》《OUTRAGE・手ごめ》(ともに1970)、《No Perforations》《Frameless 16》(ともに1971)、《紙映画》の7作品である。このなかでパフォーマンスは、《切断》《わか・Being Painted》《No Perforations》《紙映画》であった。

《切断》(図⑨)は、本物の木の葉や髪の毛、スパゲッティなどをフィルムにつなぎ、実際に映写機で上映するパフォーマンスである。もちろん映写機を通らないので、観客が観るのはフィルムが切断される場所である。《わか・Being Painted》は、なにも映っていないスヌケのフィルムでループをつくり、フィルムを上映しながら指で朱肉をペイントしていく実演映画であり、映写中に作品ができあがっていくパフォーマンスであった。初演のときは2名の女子大生が参加し、35ミリフィルムを朱肉、マジック、ヤスリ、パンチ、ハサミなどで加工した。

《No Perforations》は、パーフォレーション(送り穴)を切り取ったフィルムを映写機にかけられる作品である。とうぜん映写機は空回りするが、フィルムを手動で少しずつ送り、ランプの熱で溶けていく様子を見せていく。ただし奥山は、「この作品は溶かすのが目的ではなくて、送り穴がなかったらということの結果論なんです⁽²⁵⁾」と書いている。このような映写をするとフィルムが歪んで穴があくので、上映のプリントは一回限りで廃

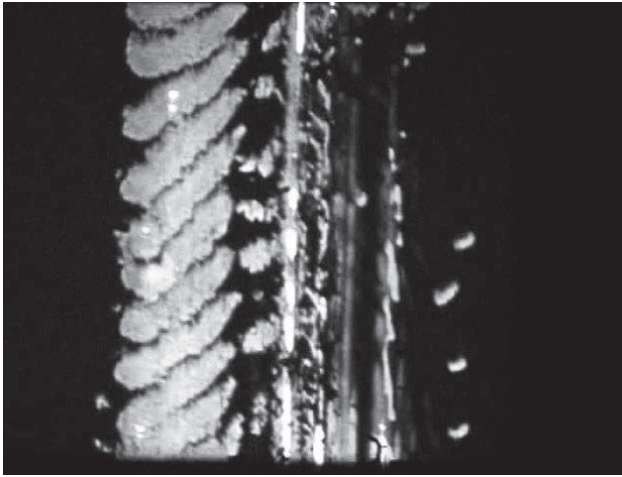


図10 《OUTRAGE・手ごめ》1970年

棄される。

《紙映画》は、紙でつくったフィルムを映写するパフォーマンスで、1972年9月に天井桟敷館の地下の〈アンダーグラウンド・シネマテーク〉で初演された。この地下スペースは、数日雨が降ると浸水する場所で、増量すると床の上に足場を組んでの上映となる。当日は浸水したなかでの上映で、シネマテークを主催したかわなかのぶひろは、「フィルムが燃えると、その部分をちぎり取りながら進行する。ちぎり取ったフィルムが、足元の水たまりに落ちて「ジュッ！」と音を立てる。その効果音(?)が水張りの床に反響して、えもいわれぬサウンドと化していた⁽²⁶⁾」と書いている。

パフォーマンスではないのは《Frameless 35》《Frameless 16》《OUTRAGE・手ごめ》である。しかし《Frameless 16》は、初演のときにパフォーマンスとして映写された。《Frameless 16》は、35ミリフィルムと16ミリフィルムを抱き合わせに装填して同時に撮影した作品である。当初、35ミリと16ミリ映写機による2面スクリーンで映写することを考えていたが、35ミリのパートを16ミリに縮小してつないだため通常の上映となった。もし2面スクリーンであったらパフォーマンス的な上映になっていただろう。《OUTRAGE・手ごめ》(図10)は、撮影済みの未現像のフィルムを現像途中で指や爪で乳剤面を剝離し、意図的に傷をつけた作品である。通常の上映形態の作品だが、制作方法がパフォーマンス的であった。このように見えていくと、「映画解体計画」は広い意味ですべてパフォーマンスであったと解釈できる。

「映画解体計画」は、フィルムに対して攻撃的である。フィルムは熱で溶かされ、表面が爪ではがされ、異質なものとつながれて映写される。ここには、映画に対するあからさまな破壊衝動があった。奥山は、「映画解体計画」と並行してゲロイズムを制作していたが、ゲロイズムの自分に対する攻撃性は、「映画解体計画」のフィルムに対する攻撃性と共通するのではないか。

ゲロイズムは自分の身体に暴力的だが、「映画解体計画」は映画という媒体に暴力的である。暴力性が作者に向かったのがゲロイズム、作品に向かったのが「映画解体計画」なのだ。ゲロイズムは一般の社会的通念を解体するが、「映画解体計画」は一般的な映画の概念を解体する。両者は破壊的である点で共通しており、ただ攻撃の向かう方向が異なっていた。ゲロイズムと「映画解体計画」は一見すると対照的な作品だが、制作に向き合う態度はそれほど違いがないのである。

3.3 パフォーマンスと収録版

奥山は、たびたびパフォーマンス作品の「収録版」を制作する。収録版とは、パフォーマンスで発表した作品を通常の上映形式の映画につくり直したものである。収録版があるのは《切断》《わっか・Being Painted》《No Perforations》《紙映画》で、すべて「映画解体計画」の作品である。《わっか》はその後もパフォーマンスがおこなわれたが、《切断》《No Perforations》《紙映画》は早くから収録版の上映になっていた。

ここで注意しておきたいのは、「収録版」がパフォーマンスの単なる記録ではないことだ。つねに奥山は、パフォーマンスをおこなうとき記録として撮影しているが、この記録が作品として上映されたことはない。ある上映会で企画者がパフォーマンスの記録映像を上映したいと提案したとき、奥山は断っている。なぜなら彼は、記録映像ではパフォーマンスを伝えることができないと考えているからであった。たとえば彼は、《切断》を次のように解説している。

映写技師は、切断の度に映写機にフィルムをセットしなければならず、観客はその間ずっと暗闇の中で待たされる事になる。私はその都度切れた原因を場内アナウンスでするので。観客と映写技師と私との間に緊張感が高まる⁽²⁷⁾。

収録版では、フィルムが切れるところが撮影され、サウンドトラックには切れた原因を説明するナレーションが入っている。もちろん収録版は作品の意図を理解できるように制作されている。しかし奥山が《切断》のパフォーマンスで表現したかったのは、映写技師である作者と観客のあいだに生まれる「緊張感」であろう。この緊張感はその場にいなければ感じ取ることができないものであって、フィルムには記録されることがない。

パフォーマンスは身体によっておこなわれるもので、決して機械的に再現することはできない。それは、会場の雰囲気や観客の反応、作者の緊張感やノリなど偶発的な要素が関わっており、それらが一体となってひとつのパフォーマンスを形成している。しかし記録映像では、パフォーマンスを背後で支えているさまざまな要素が再現されず、多くの要素が切り捨てられてしまう。奥山が記録映像をそのまま上映しないのはそのためだ。

結局、記録映像に残されるのはパフォーマンスの形骸化した姿だけだといってよい。もちろん収録版は、形骸化を避けるために制作されている。だからこそ奥山はパフォーマンスの記録映像を使わないのだ。パフォーマンスは収録版のために改めておこなわれ、一本の作品として鑑賞できるように編集される。このようにいってよければ、収録版から排除されているのはパフォーマンスの要素である。しかしだからこそ、本来の意図を理解できる作品が実現するのだった。

3.4 構造映画

奥山の作品は構造映画とよく比較されるが、自分でも構造映画の作家であることを認めていた。構造映画は、アメリカのアンダーグラウンド映画から派生したスタイルで、映画の形式や構造を主題化した映画を指す。アダムス・シトニーが1969年に『フィルム・カルチャー』誌に発表した同名論文に由来する名称だが、構造映画に相当する作品が登場したのは1960年代半ばである。コンセプチュアルであると同時にミニマルなスタイルで、全体にスタティック（静的）な特徴をもつ。

構造映画に相当する作品が日本に紹介されたのは比較的早く、1968年の〈フィルムアート・フェスティバル東京1968〉（草月会館ホール）のプログラム「知覚映画特集」で上映された。この特集には、ジョージ（オーウェン）・ランドウの《スプロケットホール、エッジ・レタリング、ごみ、スプロケット穴などが現れるフィルム》（1964）、トニー・コンラッドの《フリッカー》、ポール・シャリツの《カミソリの刀刃からのスリー・ループス》（ともに1966）、マイケル・スノウの《波長》（1967）など、構造映画の代表的な作品が集められた。ただしシトニーが論文を発表する前だったため、「構造映画」という名称が使われず、「知覚映画」と呼ばれている。これは、プログラムをセレクションした飯村隆彦の命名であった。⁽²⁸⁾

奥山は、「知覚映画特集」が上映された〈フィルムアート・フェスティバル〉の一般公募で《Bang Voyage》が入選していたので、とうぜん「知覚映画特集」を観ていた。その直後に「映画解体計画」がはじまっているので、構造映画が「映画解体計画」に影響を与えたことは確かである。奥山作品と構造映画の類似性は明かで、映画の原理やフィルムの構造を自己参照的に検証するところが共通する。しかし両者が比較されるときは、むしろ相違点が強調されることが多い。たとえば西嶋憲生は次のように書いている。

彼がアカデミックな構造映画に陥らないのは、フェティシスト的資質のみならず（ある種の抽象映画とは逆に）カメラという十九世紀のプリミティブな機械装置への愛情・関心⁽²⁹⁾を一度たりとも失わなかったからだ。

確かに構造映画は、まるで科学者のような態度で映画を客観的に分析するところがあり、この点で学術的だった。こうしたシリアスな態度は奥山には無縁である。彼もまた、作品によって「映画とはなにか」を問うているが、この問いはきわめてプライベートな立場から発せられていた。だから奥山は、「私にとって映画とは、その時々⁽³⁰⁾の心を映す鏡であり、精神の日記である」と語る⁽³¹⁾のであり、作品制作を「実験映画を通しての自分探しの旅⁽³¹⁾」というのである。いわば奥山は、個人映画、日記映画的なスタンスで構造映画をつくっていた。

西嶋が「十九世紀のプリミティブな機械装置への愛情・関心」と書いているのは、初期映画に対する愛着を指している。初期映画は、映画と見世物的なパフォーマンスが結びつくところに特徴があったが、このパフォーマンス性は奥山のものでもある。奥山は、シリアスになりすぎないように作品をコントロールしており、つねにどこか喜劇的な要素を残している。これも見世物的であるがゆえの特徴といえるが、観客に対するこうしたサービス精神も構造映画にはないものである。

3.5 拡張映画

わたしは先に、奥山の映画パフォーマンスをハプニングやエンヴァイラメントと比較した。しかし、これらと映画の結びつきは、すでにアメリカのアンダーグラウンド映画が1960年代半ばに「拡張映画（エキスパンデッド・シネマ）」で実践していたものだ。拡張映画は映画の概念を拡張する試みで、一般的な映画の上映の形式から逸脱する方向を追求した。代表的な作家に、会場のあちこちに複数の画面を投影するスタン・ヴァンダービーク、映画に演劇的なパフォーマンスを組み合わせたロバート・ホイットマンら⁽³²⁾がいた。

拡張映画の動向は、ほとんど同時代に日本に紹介されていた。拡張映画を紹介したのは、構造映画の紹介者でもある飯村隆彦である。飯村は『映画評論』1966年12月号で次のように書いている。

今、アメリカの芸術、あるいは映画において吹きまくっている嵐あるいは“新しい波”に、インターメディア、あるいはエキスパンデッド・シネマなどと呼ばれているものがある。これはこの言葉が示すように、メディアの拡大であり、結合であり、あるいは交接である。あるいはそれはインヴァイロンメントとも呼ばれるように、一つの環境であり経験である。⁽³²⁾

飯村は、エキスパンデッド・シネマを「インターメディア」と言い換えている。インターメディアは、フルクサスのメンバーであるディック・ヒギンズが提唱した概念で、ハプニングのような既存のジャンルに収まらない作品を指す。その後、イン

ターメディアは、最先端の映像テクノロジーと結びつき、大規模化していった。この方向の最終形といえるのが、映像の万博といわれた1970年の「日本万国博覧会」である。もちろん奥山はこういう方向に進まなかった。むしろ彼は、5面スクリーンの『あすとらまら』をつくり、日本万国博覧会のみどり館で話題となった「アストロラマ」を皮肉っている。

奥山の作品は一般に構造映画と見なされており、拡張映画に分類されることはない⁽³³⁾。しかし、奥山作品の前提にパフォーマンスがあることを考えると、むしろ彼は日本を代表する拡張映画の作家といってもよいのである。彼は、拡張映画の特徴と構造映画の特徴を併せもった稀有な作家であった⁽³⁴⁾。

拡張映画と構造映画は、一見すると対照的なスタイルであるにも関わらず、1960年代半ばという同じ時期に登場したのは決して偶然ではない。両者は、映画の形式に対してきわめて自覚的である点で共通していた。ある意味でアメリカのアンダーグラウンド映画が内向的になったのがこの時代で、遠心的に概念を広げていこうとしたのが拡張映画であり、求心的に映画の本質を追求したのが構造映画であったといえる。拡張映画と構造映画はコインの裏表のような関係にあり、奥山が両者から影響を受けたのも当然だった。

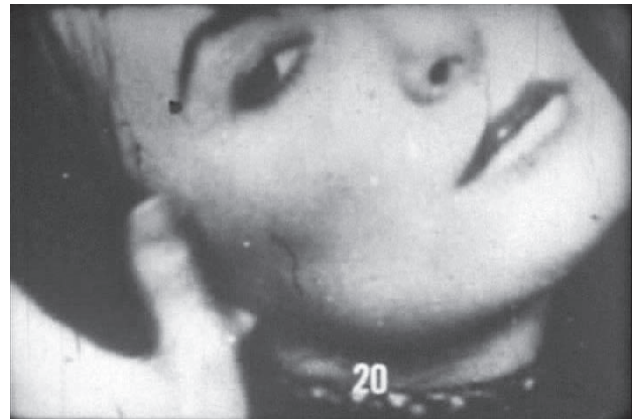
4. 映画組成計画

4.1 《LE CINÉMA・映画》

「映画解体計画」の最後の作品である《紙映画》は1972年の制作である。一方、「映画組成計画」の最初である《LE CINÉMA・映画》(図①)の制作は1975年で、3年ほどのブランクがある。この時期の奥山はスランプ状態で、それが作品に影響していた。たとえば《観光映画》(1973)は、スランプでなにもイメージが浮かばない状況を素直に表現し、ノー・イメージ=感光したフィルムという発想から、全編スヌケの映像がない作品となった。《ちんちん電車のまら特急》などのアニメーションを制作したのもこの時期だが、アニメーションが継続されなかったことを考えると、本質的な作品ではなかったのだろう。他にもパフォーマンスなどを発表したけど、これらは「映画解体計画」にも「映画組成計画」にも分類されない作品である。

「映画組成計画」は、パフォーマンスを中心にした「映画解体計画」に対する反省から生まれたシリーズであった。奥山は次のように語っている。

映写会場の設備、作者の体調や気分などに左右されるライブ映写は、その時々で映写効果に違いが生じる事があった。そこがまた魅力でもあったのだが、機材や工作材料の改良に伴い、再現が困難になって来た。(……)その反動で、1本にまとめた完成作品を、観客席で静かに鑑賞したいという気持ちが強くなって行くのである。⁽³⁵⁾



図① 《LE CINÉMA・映画》1975年

パフォーマンスの再現が困難なのは、フィルムが燃えやすい映写機から、それほど熱くならないハロゲンランプの映写機に変わったこと、印画紙の材料が変わったために映写の効果が以前と違って来たことなど、材料の変化も影響していた。パフォーマンスは準備が大変であるうえ、効果が思うようにでないため、「1本にまとめた完成作品」を志向するようになった。作品としての映画を意識するようになったのであり、奥山はそれまで以上に映画の本質と向き合わざるをえなくなった。映画の原点を確認しなければ、先に進めなくなっていたのである。

そして生まれたのが《LE CINÉMA・映画》であった。これは、映画が1秒24コマで成立していることを明快に示した作品である。アメリカで買ったダブル8のボロフィルムをワンカットを24枚の写真に起こし、それぞれの写真に番号を振って、順番をずらしたり組み合わせを変えながらコマ撮りしている。奥山は次のように語っている。

もう一度襟を正して映画について一から出直す、いちばん基本的な1秒という時間をじっくり攻めることによって何か新しいやり方、生き方が見えてくるのではないかと思います。作った作品なんです。だから、「自分にとっての教育映画」と言ってもいいんですが、映画はこうなんだよ、1秒はこうなんだよ、1コマ消えるところなんだよ、24コマなくなると映画はなくなるんですよ、と自分に言い聞かせている映画でもあるんです。噛んで含めるように作ったから、逆に、映画を知らない人やこれから映画を一から始めようという人にとっても映画はこういうふうに出てくるんだと分かる映画にもなっているんだと思います。⁽³⁶⁾

《LE CINÉMA・映画》は、できるだけ夾雑物を排除したシンプルなスタイルで制作されていた。「自分にとっての教育映画」といわれているように、作品を見れば映画の構造が一目でわかる明快さを示していた。連続写真をコマ撮りしているので、技法的にはアニメーションである。1970年代の日本では、構



図12 《Human Flicker・映画誕生》1975年

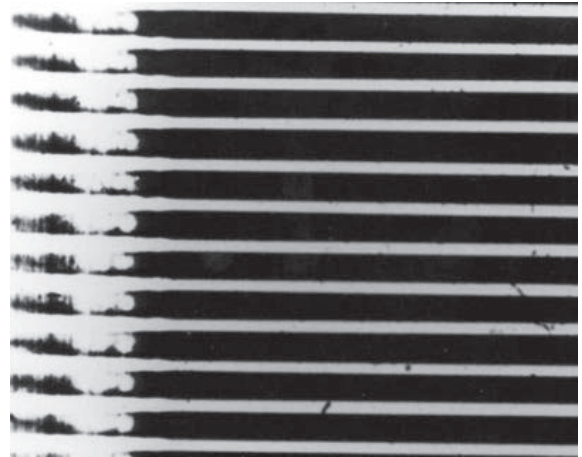


図13 《我が映画旋律・My Movie Melodies》1980年

造映画の日本的な展開として写真やフィルムをコマ撮りで再撮影した実験映画が流行した。主な作品に居田伊佐雄の《オランダ人の写真》(1974)、松本俊夫の《アートマン》(1975)などがあり、《LE CINÉMA・映画》もそうした作品のひとつである。

《Human Flicker・映画誕生》(1975、図12)は、映画の運動が静止画の連続でできていることを示したパフォーマンスである。二台の映写機を用意し、一台は目を閉じた映像を、もう一台は目を開けた映像を上映する。映写機の前に立った奥山が、団扇で映写機を交互にさえぎる。すると彼が映写機のシャッターの役割を果たし、目を閉じたり開けたりする映像がスクリーンに映しだされる。結局、この作品のコンセプトは《LE CINÉMA・映画》と同じであって、映画が静止画の連続から成立していることを示しており、同時期に制作されているのは偶然ではない。一本の作品にまとめたのが前者、パフォーマンスとして表現したのが後者であり、両者は表裏一体の関係にあった。

4.2 「映画組成計画」の作品

「映画解体計画」の期間は5年、「映画発掘計画」の期間はほぼ15年であるのに対し、「映画組成計画」の期間は40年である。圧倒的に長く続いたシリーズで、作品の数も多い。ここでは、代表的な作品に注目したい。

『我が映画旋律・My Movie Melodies』(1980、図13)は映像と音の関係がテーマで、映像をそのまま音声にすることが試みられている。映画のフィルムは、映像の横にサウンドトラックがついているが、奥山は映像をサウンドトラックの部分にまではみださせて現像し、映像を音として聞かせたのである。この作品で映像は音であり、音は映像となっている。

《映画する人》(1986-87、図14)は、映画をつくることの原点に返った作品である。映画をつくる人がなにをするかといえば、撮影したフィルムを切り、別のフィルムにつなげる作業で



図14 《映画する人》1986~1987年

あろう。奥山が撮影したのは、経年変化でフィルムが圧縮し、その圧力でつぶれてしまった巻き芯だった。彼は、物理的に引きちぎられたフィルムを糸で縫い合わせて再撮影するというプロセスを繰り返し、ずたずたになったフィルムを強引に接合している。それは、死体から蘇ったフランケンシュタインのように、廃棄物から蘇った映画であった。

《浸透画》(1994、図15)は、カメラを使わずに現像作業だけで制作した作品である。フィルムを糸や紐で縛りあげ、現像液に浸しているのだが、染みこみの程度によって素材そのものの濃淡がフィルムに浮かび上がる。《我が映画旋律》と同様、サウンドトラックの部分にはみだした映像がそのまま音になっている。

《INGAの世界》(図16、1996)は、上映用のプリントをネガフィルムで制作している。陰画、印画、因果などの意味を含み、男のシルエットがネガとポジで重なりながらずれていく様子を示した作品であった。奥山は次のように語っている。

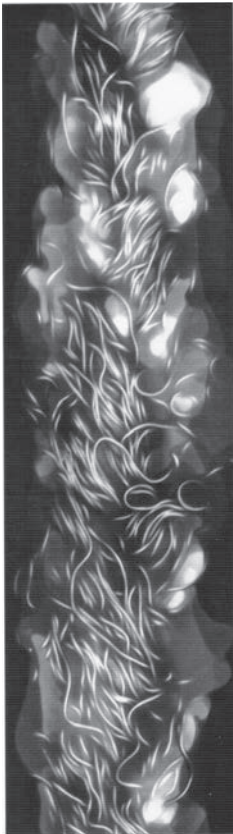


図15 《浸透画》1994年



図16 《INGAの世界》1996年

ネガというのはプリントを取ってしまえばご用済みといった面があって、ふつうスナップ写真では何回か焼き増したらもう使わないことが多い。陽の当たる所にいないわけです。だから逆にネガにスポットを浴びせて、ネガでも見せることができる、作品にできるという形でネガをとにかく浮上させてみたかった。⁽³⁷⁾

一般に映画を観るとき、映画の技術的な側面は観客から隠されている。確かに映画を鑑賞するうえで、現像のプロセスや映写のシステムを知っている必要はない。フィルムの現像にネガが必要だという知識は、映画の鑑賞にまったく関係しない。しかし奥山には、映画の見えない部分を明るみに出したいという欲望がある。彼は、隠された技術をテーマに作品を制作するのであり、そうすることで映画が装置であることを強調するのだった。

《まぜるな》(図17、2008)は、現像液と定着液でペイントした作品である。それらは現像に必要な薬品ではあるが、フィルムに画像を出現させる手段であって、映画作品の目的ではない。しかし奥山は手段と目的を転倒させ、現像液と定着液で作品をつくるのだった。手段が目的化するの是一种のフェティシズムだが、フィルムに対する倒錯した愛情が奥山の映画を支えている。

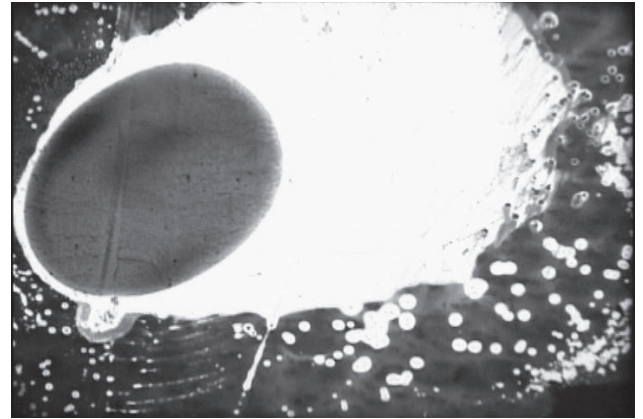


図17 《まぜるな》2008年

4.3 《クロス・プロジェクション》

「映画組成計画」は、パフォーマンスが中心だった「映画解体計画」に対する反省から出発し、「一本にまとめた完成作品」を目指したので、パフォーマンスは少なくなった。シリーズのはじまる1975年には《Human Flicker・映画誕生》や《Swing Movie》を発表したが、あとが続いていない。しかしパフォーマンスがなくなったわけではなく、1985年に《映画装填の乱》(スタジオ200)、1994年に《クロス・プロジェクション》、2006年に《FILMUSICA》(SuperDelux)とほとんど10年に1作の割合で発表している。

パフォーマンスが減少した代わりに、作品の規模が大きくなっている。なかでも大規模だったのが《クロス・プロジェクション》であった。これは、1994年に埼玉県立近代美術館で開催された〈「うつすこと」と「見ること」——意識拡大装置〉展の関連企画で発表されたインスタレーション&パフォーマンスである。⁽³⁸⁾きわめて複雑な構成をもち、奥山作品の集大成となっていた。わたしは彼の最高傑作だと思っているのだが、観た人が少ないためほとんど言及されたことがなく、幻の作品になっている。⁽³⁹⁾

会場には、35ミリ映写機が1台、16ミリ映写機が3台、8ミリ映写機が3台、スライドが4台、ビデオ2台、モニターが2台もちこまれ、天上から映写機につながったループフィルムが何本もぶら下っていた(図18)。この会場は、通常はインスタレーションとして展示された。パフォーマンスがはじまると、「この部屋は映写室であり、映写会場でもある」とナレーションが流れる。映写室=映写会場がこの作品のテーマだった。奥山は、1台ずつ映写機のスイッチを入れていき、スクリーンに映像が映しだされるなか、映写機が稼働する音を録音したもの(汽車が走る音が混じっている)が騒がしく鳴り響く。

中央の8ミリ映写機が作動すると、正面の大きなスクリーンの左半分に8ミリフィルムの帯が映しだされる。映写機の前に装置が取り付けられてあり、ループになったフィルムがこの装置を通過して映写機に送られるようになっていた。つまり少し時間

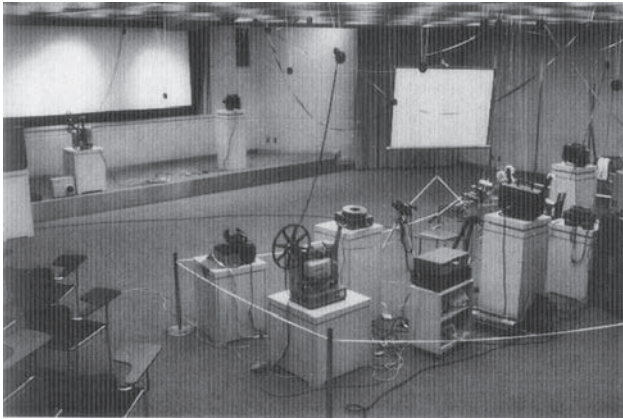


図18 《クロス・プロジェクション》会場風景, 1994年

を置いた1本のフィルムが二重に映されていたのである。この縦に流れる8ミリフィルムに対し、16フィルムが横から割りこんでくる。このループフィルムは、奥山が手で動かしていた。スクリーンには、8ミリフィルムと16フィルムが交差する様子が映しだされる。

さらに、正面スクリーンの右半分にも同じように8ミリフィルムと16フィルムが交差するところが現れる。これはスライドプロジェクターによるもので、光源の前に8ミリフィルムの小さなループがつくってあり、それが縦の帯を形成していた。この帯には矢印が描いてあって、パーフォレーションの位置を指している。縦の8ミリにフィルムを横切る16ミリフィルムは、左半分が使われたものと同じフィルムが用いられた。

右端にはもうひとつ別のスクリーンが設置されていて、そこにはボールをもった少女の映像が35ミリ映写機から投影されている。シネカリの原理で描かれた黒い丸が左から右へ移動すると、映像の少女が移動する丸を目で追うのだった。またこのフィルムは、右側に黒い線が現れたり消えたりする。フィルム自体がメビウスの輪のようにひねってループにされていたのである。サウンドトラックが裏になると音が出なくなる。

右端のスクリーンには、35ミリ映写機だけでなく16ミリ映写機からも映像が投影されていた。ただし、フィルターが何重にも重ねられて光量が抑えられているため、35ミリの強い光に負けてなにも映らない。そこで奥山が白い紙を張った板で35ミリの映写機を遮ると、そこに16ミリ映写機の映像が映しだされる(図19)。さらに白い紙を貼った板は、裏側が銀紙になっていた。35ミリ映写機の映像を遮ると、銀紙に反射したその映像がうしろの壁に映しだされるのだった。

会場の真ん中には8ミリ映写機が後ろ向きに置いてあり、背後の壁に向けて抽象模様の映像を投影していた。背後には映写室があり、大きなガラス窓が取り付けられている。8ミリ映写機の光は、窓ガラスに反射して正面に投影される。このとき奥山は、映写機の前で手を振って見せる。背後の壁には手を振る姿が映し出されるが、ガラス窓は二重になっているため、壁に投影さ

れる影が何重にも重なっていた。

終盤になると、奥山が映写機のスイッチをひとつずつ切っていく、会場はだんだん暗くなる。最後に残ったのが後ろ向きになった8ミリ映写機で、スイッチが消されると真っ暗になる。すると驚いたことに、鎖状になった光の点々が空中で動いているのではないか。先ほど抽象模様と思っていたのはフィルムに塗られた蛍光塗料だった。映写機は電球が切られただけで稼働しており、送られたフィルムが光っているのだった。暗闇のなかで星のように光る点々は美しい。《クロス・プロジェクション》は、さまざまな出来事が連鎖的に継続するパフォーマンスで、しかも入れ子細工のように錯綜した構造をもっており、それらが一体となってスペクタクルを形成していた。

5. 映画発掘計画

5.1 「映画組成計画」から「映画発掘計画」へ

奥山の作品は、2014年の《W8 光学トーキー》から「映画発掘計画」に移行した。ただし、「映画組成計画」の最後は2015年の《皮のフィルム》であるから、「映画発掘計画」の最初と「映画組成計画」の最後が前後している。《皮のフィルム》は、果物の皮でつくったフィルムを16ミリ映写機で上映する作品で、果物の皮でフィルムをつくる《皮透かし》(2012)や《透かしてみれば》(図20、2013)の続編にあたる。これらの皮シリーズは「映画組成計画」に属していたため、《皮のフィルム》が「映画発掘計画」に分類されないのだろう。

《W8 光学トーキー》を制作するきっかけは、ダブル8にサウンドトラックのフィルムがあることを知ったことだった。「映画発掘計画」が扱うのは、歴史から切り捨てられ、今日では忘れられた古い映画技術である。奥山は、「フィルムの灯が消えかかっている今、あらためて襟を正し、フィルム映画の特徴や魅力、知らなかった事などを掘り起して、作品化することにした」と説明している。「映画発掘計画」は、フィルムが衰退に向かっている今日において、昔の映画技術に改めて焦点を当てるシリーズだった。

「映画発掘計画」が扱う古い映画技術は、とうぜんわたしたちに馴染みがない技術であるが、これは奥山の場合も同様である。彼にとってもはじめて使う技術なのであって、その使い方を自分で調べ、あるいはみずからあみだす必要があった。「映画解体計画」は、慣れ親しんだ映画から意図的に距離を置き、はじめて出会ったときの新鮮さで映画に向き合うことが求められた。一方、「映画発掘計画」は、未知なことを新たに発見していくシリーズであって、この発見によって映画が新たに定義されていく。そのアプローチは、過去に目を向けながら新しさを発見する逆説的なものである。「映画発掘計画」と「映画解体計画」は、映画を再定義するという同じ目的をもっているが、そこに至る道筋が異なっていた。



図19 《クロス・プロジェクション》1994年、フィルムの前でパフォーマンスする奥山順市

「映画発掘計画」には、自家製の手回し映写機をみずから操作する作品が多い。たとえば《歩くスクリーンと人力のカメラ映写機》(2016、図21)は、改良した16ミリ撮影機を担ぎ、口上を述べながら公園内を練り歩くというものだ。それは、映画の黎明期に撮影機が映写機としても使われた事実に基づいている。《未現ゾーン浸蝕》(2015)や《生フィルム裏》(2016)は弁士つきの作品で、奥山が語りをおこなった。この時期には、《W8は16ミリ》や《わかか》など過去のパフォーマンスを再演しており、このときも奥山が弁士を務めている。「映画発掘計画」は、奥山が語りをおこなう作品、みずから手回し映写機を操作する作品が多く、結果的にパフォーマンスになっていた。

奥山は、「映画解体計画」から「映画組成計画」に移行するなかで、パフォーマンスの要素を抑制した。一方、「映画発掘計画」のほとんどがパフォーマンスで、「映画解体計画」に回帰している。「映画発掘計画」が扱う古い映画は、フィルムや機材を調達することが困難であるうえに、通常の上映をすること自体が困難な場合が多い。奥山は、上映の方法自体を自分で作りだす必要があった。つまり上映という行為がひとつの表現であり、パフォーマンスになってしまう。古い映画を主題にすること自体が、必然的にパフォーマンスを要請するのだった。

5.2 九ミリ半ワンマンフィルム・フェスティバル 2019

奥山が2019年末に開催した〈奥山順市の九ミリ半ワンマンフィルム・フェスティバル2019〉は、9.5ミリの新作を集めた上映会だった。9.5ミリ映画は、1920年代初頭にフランスで誕生した小型映画のフォーマットで、戦前の日本でも普及したが戦後は姿を消している。奥山は、1980年代にも9.5ミリの作品を制作しようとしたが、結局は実現しなかった。彼は自分の作品の最後として、やり残したままになっていた9.5ミリ映画の作品に取りかかったのである。

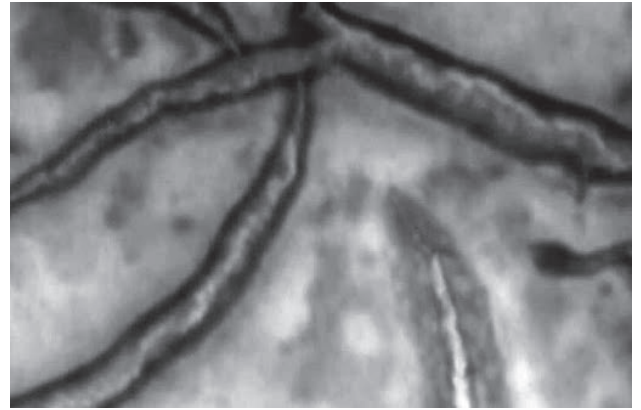


図20 《透かしてみれば》2013年

しかし、あらためて9.5ミリ映画で作品をつくろうとすると、さまざまな困難が待ち受けていた。日本で9.5ミリ映画が流行したのはほとんど百年前のことである。9.5ミリ映画の機材やフィルムはとっくの昔に生産中止になっていた。奥山は次のように書いている。

焦らず、機材の確保と生フィルムの入手に時間をかけ、古い撮影済みフィルム等もオークションで購入した。あつという間に三年が過ぎていった。案の定、古い映写機は入手しても満足に動かず、固まっていた。最初は完動品でも、すぐに部品が壊れ、動かなくなる。電源コードも配線コードもボロボロ、映写ランプも通電して点灯したかと思ったら、あつという間に切れてしまった。⁽⁴¹⁾

機材やフィルムを集めるところから作品制作がはじまっていた。しかしあまりにも古いため、まともに動く機材がなかなか手に入らない。半分壊れたような機材ばかりであり、動いたと思ってもすぐに故障して動かなくなる。そのため奥山は映写機を改良し、部分的に動く映写機同士を合体させたり、他のフィルムサイズの映写機と組み合わせたりしている。こうした改良映写機は壊れやすいため、慎重に操作する必要があった。

奥山が〈九ミリ半ワンマンフェス〉を自宅でおこなった理由がここにある。彼は当初、近くの場所を借りて上映会をおこなうことを考えていたようである。しかし、古い映写機や改良した映写機はいまにも壊れそうで、移動させるだけのちょっとした振動でも故障する可能性があった。そのため映写機を動かさなくてすむ自宅で上映をおこなったのである。それでも上映にはかなり気を使っていて、「油切れでキーキーとうなり、動いたり止まったりのモーターや、接触不良で点いたり消えたりランプなど、ひやひやの上映会であった」と書いている。

会場は3畳ほどの狭い部屋だが、そこに9.5ミリ映写機が3台、16ミリ映写機が1台、9.5ミリと8ミリ映写機を合体させたもの、9.5ミリと16ミリ映写機を合体させたものがそれぞれ



図21 《歩くスクリーンと人力のカメラ映写機》2016年、手回し映写機を操作する奥山順市

1台ずつ並んでいた。奥山は、ほとんど作品ごとに専用の映写機を用意していた。「〈9.5 mm One-man Film Festival 2019〉上映配置図」(図22)は事前に用意された図で、どのように映写機が並んでいるか、また奥山がどう移動するかを明示したものである。この部屋は奥山が移動するスペースしかなく、客席が存在しない。観客は映写機の脇に立ち、正面の小さなスクリーンを覗きこむのだった。

部屋には6台の改良映写機が並んでいるだけでなく、映写機とつながったループフィルムが何本も天上からたれさがっていた(図23)。ループフィルムの作品が多いのは、作品として使える9.5ミリフィルムが足りなかったからでもある。この部屋は、《クロス・プロジェクション》の会場とよく似ていた。〈九ミリ半ワンマンフェス〉は、《クロス・プロジェクション》と同様に映写室=映写会場になっており、結果的に会場がインスタレーションようになっていた。

奥山は〈九ミリ半ワンマンフェス〉をパフォーマンスに位置づけていないが、「ライブ感たっぷりのワンマン・フェスティバルであった」と書いており、パフォーマンス的な上映であったことを認めていた。改良した映写機はすべて奥山が操作し、掛け声をかけながら上映する作品もあった。いまこの場で上映しているという臨場感にあふれており、それはパフォーマンス以外の何物でもなかった。

5.3 《僕と九ミリ半》

〈九ミリ半ワンマンフェス〉で上映された9本の作品は以下の通り。故障した9.5ミリ映写機を使い、フィルムが空回りするのを手回しで見せる《動け》、映写機のレンズを覗きこみ、フィルムが回っているところを直接見る《覗きフォーカス九ミリ半》、16ミリ映写機の音声機能を利用し、9.5ミリのトーカーをつかった《Son Optique 9.5》、カメラの送り穴がはずれてシャッターが流れた状態の映像を手回しの映写機で観察する《画流れ9.5》、掛け声に合わせて9.5ミリを映写する《用意!》、戦前の生フィルムを使用し、乳剤を溶かしてイメージをつかった《残り画9.5》、9.5ミリのカラーフィルムを16ミリ映写機で

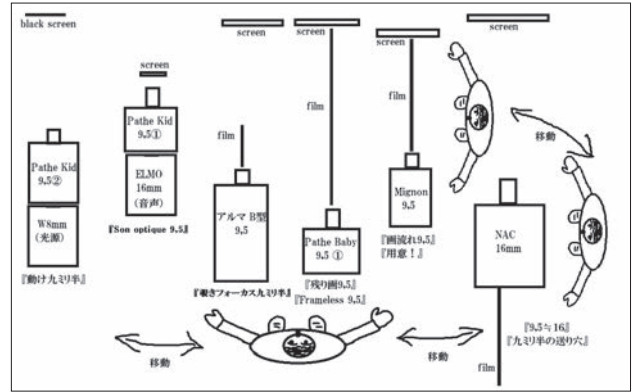


図22 〈9.5 mm One-man Film Festival 2019〉上映配置図

映写する《Frameles 9.5》、ダブル8のススケフィルムに9.5ミリフィルムを貼り付けて16ミリ映写機で映写する《9.5≒16》、9.5ミリで撮影したカラーフィルムをススケの16ミリフィルムに貼り付けて映写する《九ミリ半の送り穴》(図24)である。

奥山は、〈九ミリ半ワンマンフェス〉の翌年、〈イメージフォーラム・フェスティバル2020〉で《僕と九ミリ半》を発表した。〈九ミリ半ワンマンフェス〉で発表した9本は、それぞれが独立した別個の作品だが、『僕と九ミリ半』はそれらを1本の作品にまとめたビデオ作品である。フィルムとビデオというメディアの違いはあるものの、同じ作品が紹介されていた。しかしわたしが『僕と九ミリ半』を観て驚いたのは、〈九ミリ半ワンマンフェス〉を観た印象とあまりに異なっていたことである。わたしは、まったく別の作品を観ている感じだったが、この違いはどこから生じているのだろうか。

「映画解体計画」のパフォーマンスは「収録版」がつけられることがあったが、《僕と九ミリ半》は〈九ミリ半ワンマンフェス〉の収録版に相当する。〈九ミリ半ワンマンフェス〉にほとんど観客がいなかったことを考えれば、奥山が収録版を制作するのは当然だった。しかし、収録版はパフォーマンスの単なる記録ではないと同様に、《僕と九ミリ半》は〈九ミリ半ワンマンフェス〉の単なる記録ではない。《僕と九ミリ半》では、この作品のために新たに上映をおこない、1本の作品として鑑賞できるように編集されていた。上映作品として完成することを優先させているため、パフォーマンス的な要素は意図的に切り捨てられていた。〈九ミリ半ワンマンフェス〉と《僕と九ミリ半》は、内容は同じでも作品の目的が異なっており、そのため作品の印象が変わっていた。

〈九ミリ半ワンマンフェス〉は、9.5ミリ映画を実際に上映してみせること自体が表現の一部になっていた。それは、9.5ミリフィルムが目の前で動いていることを体験するパフォーマンスなのである。しかも観客であるわたしは、改良した映写機が所狭しと並んだ部屋で小さなスクリーンを覗きこんでいるのであり、そうしたなかで奥山が今にも壊れそうな映写機をまわしている緊張感は半端ではない。〈九ミリ半ワンマンフェス〉は、



図23 〈9.5 mm One-man Film Festival 2019〉会場風景

その場で立ち会わないと体感できない要素に満ちていた。ビデオで制作された《僕と九ミリ半》には、その場所で映写している臨場感が再現されていない。

わたしが〈九ミリ半ワンマンフェス〉と《僕と九ミリ半》を異質な作品と思ってしまったのも当然なのである。両者の違いは、前者がパフォーマンスで後者はそうではないということに尽きる。わたしは、《僕と九ミリ半》を観て〈九ミリ半ワンマンフェス〉を想像することはできないと思うのである。なぜなら両者の目的はまったく別のところにあるからだ。奥山が最後の作品として〈九ミリ半ワンマンフェス〉をあげ、《僕と九ミリ半》を最後とわないのは、前者がパフォーマンスで成立しており、ここに奥山作品の本質が示されていたからだろう。

5.4 まとめ

ガニングの「アトラクションの映画」は初期映画の基本文献だが、副題は「初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」である。この論文は、初期映画の特徴が1920年代のヨーロッパに台頭したアヴァンギャルド映画に受け継がれたことを示していた。さらにガニングは、「アトラクションの映画」の系譜を1960年代のアメリカに流行したアンダーグラウンド映画にまで広げようとしているようだ。論文は次のような文章で終わっていた。

つねに甘受されるその流れは、メリエスからキートンへ、
《アンダルシアの犬》(一九二八年)へ、そしてジャック・
スミスへとその跡をたどることができるのである。⁽⁴²⁾

「アトラクションの映画」は、ジョルジュ・メリエスのトリック映画やバスター・キートンに代表されるサイレントコメディに受け継がれているだけではない。それは、ルイス・ブニュエルとサルヴァドール・ダリのシュルレアリスム映画を超えて、ジャック・スミスにまで継承されている。スミスは、アンダーグラウンド映画の初期に活躍した作家で、代表作に《燃え上がる生物》(1963)があった。ガニングがジョナス・メカスやスタン・ブラッケージではなくスミスの名前をあげたのは、裸の



図24 《九ミリ半の送り穴》2019年

女や女装した男が乱痴気騒ぎを繰り広げる《燃え上がる生物》のほうが見世物的であったからだろう。

一方で奥山は、1960年代のアンダーグラウンド映画から影響を受けており、同時に初期映画に回帰して映画によるパフォーマンスをおこなった。彼は、現代に「アトラクションの映画」を復活させた作家である。初期映画にはじまる「アトラクションの映画」の系譜は、アンダーグラウンド映画を介して奥山に継承されていた。わたしはここに、通常の映画史と異なる「アトラクションの映画」史の存在を認めることができると思うのだ。

「アトラクションの映画」の系譜は、今日の映画にも見いだすことができる。⁽⁴³⁾ 現在、映画館の入場者数は減少する一方だが、特殊な上映形態をもつ映画は例外で、入場者が増加している。特殊な上映形態とは、たとえば立体視や映像に合わせてシートが動く体感型の「MX4D」、上映中に声を出すことが認められる「応援上映」、普通より大きな音で上映する「爆音上映」などである。こうした特殊上映に共通するのは、映画の上映がパフォーマンスと結びついていることである。現代の観客が映画に求めているのは、ライブに参加するような一体感なのだった。

本来、映画は複製技術時代の芸術であり、複製技術であるからこそ発達した側面がある。しかし、今日の特殊な上映形態の映画が示しているのは、複製技術ではなくパフォーマンスの側面である。パフォーマンスは、複製技術と逆のベクトルを示していて、アウラを失墜させるのではなくアウラを強調するものだ。しかし、もともと映画はアウラの側面をまったく切り捨てていたわけではなく、初期の頃から映画のなかに連綿と受け継がれていた。今後、映画が生き残るためには、パフォーマンスとの連動が不可欠である。こういう時代にこそ、1960年代か

ら映画を使ったパフォーマンスをおこなってきた奥山順市の作品は重要な意味をもつと考える。

註

- (1) 奥山は9.5 mmを「9.5 mm」と表記する。そのため〈奥山順市の九ミリ半ワンマンフィルム・フェスティバル2019〉の英語タイトルは(Okuyama Junichi's 9.5 mm One-man Film Festival 2019)となる。ただし表記が統一されておらず、冒頭に「奥山順市の(Okuyama Junichi's)」がつかない場合があったり、〈9.5 mm ワンマンフィルム・フェスティバル2019〉と呼ばれることがあった。
- (2) 金子が制作途中だった奥山のドキュメンタリーは、2022年に『フィルム・フェティッシュ』というタイトルで完成した。
- (3) 奥山順市「17.5 mm フィルムの構造」、https://bigakko.jp/blog/engeki2020_10okuyama (最終閲覧2023年12月6日)。
- (4) 「奥山順市主要フィルモグラフィ」『奥山順市のマイフレーム』、<http://www.ne.jp/asahi/okuyama/junichi/filmgra.htm> (最終閲覧2023年12月6日)。
- (5) エキソニモは、千房けん輔と赤岩やえによって1996年に結成されたアート・ユニット。初期の頃は主にインターネットを活動の場にしてしたが、2000年以降はアナログ、デジタルの区別なく実験的なプロジェクトを展開している。
- (6) 美学校「実作講座「演劇 似て非なるもの」プレゼンツ リレーエッセイ『いま、どこにいる?』第10回 奥山順市」、https://bigakko.jp/blog/engeki2020_10okuyama (最終閲覧2023年9月3日)。
- (7) トム・ガニング「アトラクションの映画——初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド」『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』中村秀之訳、東京大学出版会、2003年、308頁。
- (8) 同書、307頁。
- (9) 奥山順市「『紙映画』素材紙100%」『UNDERGROUND CINEMATHEQUE』No.10、1972年10月、アンダーグラウンド・センター、15頁。
- (10) 奥山順市「現在形の実験映画」『コレ、は映画だ』No.6、1994年6月、原田健一(私家版)、81頁。
- (11) 奥山順市インタビュー「『見たい』という思い」『イメージフォーラム・フェスティバル2023』カタログ、イメージフォーラム、2023年、30頁。
- (12) 同書。
- (13) 「奥山順市主要フィルモグラフィ」『コレ、は映画だ』No.6、前掲書、98頁。
- (14) 西嶋憲生『生まれつつある映像——実験映画の作家たち』文彩社、1991年、58-59頁。
- (15) 中島崇「奥山順市とファンタジーの世界」『UNDERGROUND CINEMATHEQUE』No.23、1975年1月15日、アンダーグラウンド・センター、4頁。
- (16) 「奥山順市インタビュー〜フィルムという不思議な物質への慈しみ〜」『光と幻影の創造者 奥山順市展』東京都写真美術館、1998年、63頁。
- (17) 奥山「現在形の実験映画」前掲書、88頁。
- (18) 奥山順市「チンチン電車のマラ特急」『UNDERGROUND CINEMATHEQUE』No.20、1974年6月5日、アンダーグラウンド・センター、13頁。
- (19) 奥山「現在形の実験映画」前掲書、87頁。
- (20) チラシでは、「日本アンダーグラウンド・センター」「狂気見本市協会」「イイノホール」の共催になっている。日本アンダーグラウンド・センターは、『映画評論』編集長の佐藤重臣が上映活動をおこなうためにつくった組織、狂気見本市協会はこの大会を運営するために加藤好弘がつくった組織、イイノホールは会場になった場所である。協力の「8ゼエネレーション」は、か

わなかのぶひろが組織した8ミリ映画のグループである。当時のかわなは、日本アンダーグラウンド・センターの事務局を担当していた。その後、彼は日本アンダーグラウンド・センターから独立して「アンダーグラウンド・センター」を設立、1977年に改名して「イメージフォーラム」になった。

- (21) ジャックスが薔薇社と交流があったことは、1968年のデビューアルバム『ジャックスの世界』に〈薔薇社〉と題する曲が収録されていることから明らかである。
- (22) 牧朗『図説夢想遊覧』自由国民社、1994年、124頁。
- (23) 奥山「現在形の実験映画」前掲書、87-88頁。
- (24) 同前、83-84頁。
- (25) 「奥山順市インタビュー」前掲書、64頁。
- (26) かわなかのぶひろ『映画・日常の実験』フィルムアート社、1975年、149頁。
- (27) 奥山「現在形の実験映画」前掲書、84頁。
- (28) 飯村は、「知覚映画特集」のプログラムを組み、みずからも《スリーカラーズ》(1968)を出品したが、一方で「知覚映画」には批判的であった。飯村「視覚の錯誤からの解放」(『芸術倶楽部』No.9、1974年)を参照。
- (29) 西嶋『生まれつつある映像』前掲書、57頁。
- (30) 奥山「現在形の実験映画」前掲書、81頁。
- (31) 同前、94頁。
- (32) 飯村隆彦「鳴動つづくアンダーグラウンド」『映画評論』23巻12号、1966年12月号、21-22頁。
- (33) 2017年に開催された〈エクスパンデッド・シネマ再考〉展(東京都写真美術館)は、日本の拡張映画に焦点を当てた展覧会だが、奥山にまったく触れていない。彼に関する記述は、カタログ巻末の「関連年表」に小さく「1971年10月 奥山順一狼、第7回シカゴ国際映画祭に『ノー・パフォーレンションズ』を出品(銀賞受賞)」(180頁)とあるのみだった。
- (34) 両方の特徴をもつ作品がないわけではない。コンラッドの『フリッカー』は拡張映画にも構造映画にも分類されるし、構造映画の代表作のひとつ『トム、トム、笛吹の息子』(1969)を制作したケン・ジェイブスはフィルムによるパフォーマンスをおこなった。
- (35) 奥山「現在形の実験映画」前掲書、89-90頁。
- (36) 「奥山順市インタビュー」前掲書、55頁。
- (37) 同前、59頁。
- (38) 〈「うつすこと」と「見ること」——意識拡大装置〉展では《奥山順市の部屋——クロス・プロジェクション》と題されていた。
- (39) わたしは、かつて《クロス・プロジェクション》について詳説したことがある。西村智弘「実験映像時評」『月刊イメージフォーラム』176号、1994年9月号、82-85頁。また同誌同号では、鈴木志朗康が「日本実験映像データバンク21 奥山順市」で《クロス・プロジェクション》に言及していた。わたしの知るかぎり、同作品に触れた文章はこの二つのみである。
- (40) 「奥山順市のマイフレーム」前掲(最終閲覧2023年12月6日)。
- (41) 奥山順市「『僕と九ミリ半』鑑賞のしおり」『奥山順市のマイフレーム』前掲(最終閲覧2023年12月6日)。
- (42) ガニング「アトラクションの映画」前掲書、314頁。
- (43) 商業映画にも、観客を巻きこむような映画が存在した。たとえば、演劇と映画を組み合わせた明治末期の連鎖劇、三面スクリーンの「トリプル・エクラン」を採用したアベル・ガンスの『ナポレオン』(1927)、映画を観ながら観客が決まったパフォーマンスをするジム・シャーマンの『ロッキー・ホラー・ショー』(1975)、匂いが出るカードを擦りながら映画を鑑賞するジョン・ウォーターズの『ポリエステル』(1981)などである。