

特集

# 大学院映像研究科

横浜を拠点に切り拓く新しい領域

映像表現についての芸術的な表現力と、高度な専門知識を同時に身につけた人材を社会に提供していくことを目的に、映像制作・発信・交流の拠点となる「映像文化都市」を目指す横浜市との連携協力によって大学院映像研究科が四月に開講した。このたびの「映画専攻」に加え、「メディア映像専攻」「アニメーション専攻」の開設も予定されている、芸大の新たな地平を紹介する。

「特集対談」

映像表現を教え、  
学ぶということ

黒沢清 × 朴起鏞

「司会」藤幡正樹



## 韓国映画界の事情

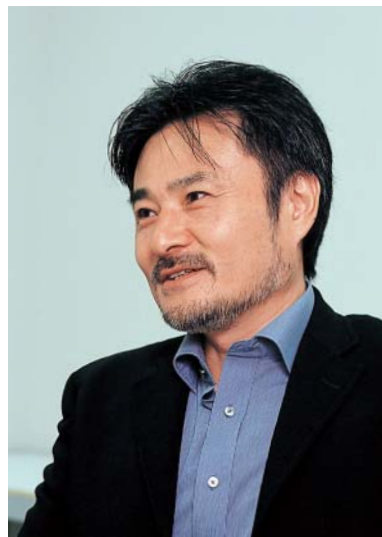
**藤幡** 本日は、韓国映画アカデミーの朴起鏞先生と本研究科の黒沢清先生とにお話をおうかがいしたいと思えます。実際にこの映像研究科映画専攻が開講されて、まだ一カ月半ほどでありますけれども、まず黒沢先生のほうから、ここまでの手ごたえというようなことを話していただけますか。

**黒沢** まだ、何の実績も上げておりませんが、非常に優秀な若者が集まったという実感があります。やはり、最初の年です。これまであまり発掘されなかった才能のある若い人たちが、ここに集まってきたんだろうと思います。来年、このレベルに果たして到達できるのかどうかはわからないです。同時に、優秀な若者であればあるほど、では僕たち教授陣が何を教えればいいのか、まことに難しい、困難も感じております。つまり彼らに教えることはもうほとんどない。映画の才能だけとってみれば、僕なんかよりずっと上だ。そういう人たちをどっちの方向に導いていくのかを今、試行錯誤している段階です。

**朴** 私どもの韓国映画アカデミーは一八四年に開校いたしました。

東京芸術大学と違うのは、私どもの学校というのは学位を授与する正式な教育の大学ではなくて、韓国で唯一のプロを養成する国立の映画学校ということになります。学科は演出、撮影、アニメーション、プロデュースング、この四つに分

かれています。一学年で定員は三十六人なんです。今は大体毎年二十五人採用しておりまして、二年制度ですから、一年生と二年生合わせて現在五十人の学生が在学しています。あと国家から運営にかかるすべての費用が支援されています。韓国映画アカデミーが、何よりも大切



**黒沢清** (くろさわ・きよし)

1955年生まれ。映画監督。東京芸術大学大学院映像研究科映画専攻教授(監督領域)  
立教大学在学中より8ミリ映画の自主制作を手がける。代表作に『CURE』、『カリスマ』、『回路』、『アカリイミライ』など。『回路』は第54回カンヌ国際映画祭で国際映画批評家連盟賞を受賞。

にしているのは、プロを養成するということなんです。私どもの学校は入試が非

という生半可な気持ちでやっただとして、「でもやっぱり難しいし、大変だからやめちゃおう」という学生は要らないのです。本当に悩んで、悩んでその末に、もう自分の人生の一生の仕事としてやろうと決心した学生を採りたいと思っています。ですので、必ず聞くようにしています。学生たちにも、「あなたたちは、これからプロになるのだ」ということを教え込む

常に厳しくして、三段階に分けてふるいに

かけたうえで、最終的に学生を採るんですけれども、最終面接のときに必ず聞くことがあります。それはちょっと大げさな話になってしまふのですけれど、「あなたは映画に人生をかける覚悟ができていますか?」と聞くのです。一般大学のよつに、専攻を選ぶのとは違いました。「ちょっと映画でもやってみようかな」

よつにしています。

**藤幡** 韓国の場合に、今、おっしゃったプロというのは、学校を出てからすぐに仕事ができる人材ということですよ。別のいい方をすると、そうした人材を受け入れることのできる映画に関する産業界があるということでしょうか。  
**朴** そういふふうに考えていただいてもいいですね。産業として受け入れる体

制がすでにできておりまして、学校を卒業した人たちというのは、大体二つに分かれるんですけど、まず一つは演出を専攻した学生について申し上げますと、ほとんどが伝統的な方式、つまり卒業してすぐに助手になったり、助監督になるというコースです。なつて二、三年、あるいは長い場合は四、五年ぐらい現場で経験を積んで監督としてデビューする。ですからすぐに現場に入れるという体制はありません。

もう一つは助監督の経験はなしで、たまたまデビューできるといふケースもあるんですけども、その場合にはどちらを選択するのかが個人の問題になっていまして、いずれにしても、人材を産業が必要としているので、仕事を探すというのは難しいことではないのです。

**藤幡** 今、僕は映像研究科の科長をやっていますけれども、東京芸術大学のなかで映画という分野を取り上げようということ、ここまでくるのには、かなりいろいろな経緯があったわけですが、韓国の場合には、国のアイデンティティの問題やある種の危機感があったのではないかと推測しているのですがいかがでしょうか。国策として映画にも力を入れようという動きが、二十年ほど前には、あったのではないかと思うんですけど、その辺りを確認したいのですが。

**朴** 確かにおっしゃるとおりで、約十数年前からそうした動きがありました。というのは、韓国で金泳三(キムヨングサム)大統領が政権の座についてから、国の産業として映画を



やっていなくてはいけないということ  
を言いました、それが一九九三年のこと  
ですから十年以上になります。映像産業  
を国家として支援しようということを唱  
えまして、その結果今に至って、こうい  
ういい結果が生まれたといっても、決し  
て過言ではないです。

藤幡 当初というのは、今のような産業  
界との結びつきとが、国の支援というの  
はそれほど強くはなかったんですか。

朴 おっしゃるとおり、本当に設立当時  
の八四年というのは全く今と状況が九〇  
年代とも変わってしまっていて、実は知られ  
ざるビハインド・ストーリーというのが  
あります。まず一九八一年に全斗煥大  
統領が政権を握ったところに、アメリカか  
ら圧力がかけられたんです。どんな圧力  
かというと、貿易の自由化みたいに、ア  
メリカ映画を全面的に開放してください  
というものです。以前は、直接配給では  
なくて韓国の配給会社を通して、アメ  
リカ映画が配給されていたんですけれど、  
アメリカの配給会社が直接やってきて配  
給できるようになると圧力をかけられて  
全斗煥大統領は、アメリカにいい顔をし  
なくてはいけないので、その要求をのん  
でしまったんです。

しかし、映画界は大騒ぎになりました。  
一九七〇年代の半ばから映画産業が斜陽  
になっておりましたから、ほとんど韓国  
映画が生き残れない状況だったんです。  
そこへもってきて、アメリカ映画まで直  
接配給されたら、もう韓国映画は終わり  
だ、つぶれてしまつという状況になって

映画界の人たちは、それに対して反対の  
声を上げたんです。すると政府のほうは  
交換条件のような形で、それに合わせた  
何か計画を立ててみましょうということ、  
二つの計画を立てたんです。

一つは、それ以前は、映画制作は自由  
化されてはいなかったんです。政府の許  
可を受けた二十社の制作会社だけが撮影  
を許されていて、全斗煥大統領以前



朴起鏞 (パク・キョン)

1961年生まれ。映画監督・プロデューサー・韓国映  
画アカデミー院長。

1977年に監督、脚本として参加した『モーテルカク  
タス』で釜山国際映画祭New Currents賞を受賞する  
など、各国の映画祭にて受賞多数。2002年より韓国  
映画振興の中心である韓国映画アカデミーの院長を務  
める。

デミーをつくりましょうということにな  
って、できたのが私どもの学校です。で  
すから八四年当時というのは、映画産業  
が本当に死にかけの瀕死状態で、私は映  
画アカデミーの第三期の卒業生です。八  
七年の卒業になるんですが、その当時  
でさえも映画産業は零細企業のようなも  
ので、全く希望はなかったです。

藤幡 すこい発展ですね。

の朴正熙大統領が規制をかけたんです。  
だれでもつくれるのではなくて、許可制  
にして許可のある会社だけが撮れる。と  
ころが、それをやめて登録制。だから、  
私たちは映画の製作会社ですと登録した  
ところなら撮っていいということにまず  
変えた。それが一つ。

もう一つは、映画を撮るためには、産  
業を助けるうえで人材が必要だからアカ

朴 そうですね。結果的にみまして、韓  
国映画がこの二十一年間で発展したおかげ  
で、幸いに私たちも発展することができ  
たと思います。それと同時に、発展のお  
役にも少し立てたかと思っています。

作家と教育者のはざま

墨沢 普遍的なことを聞きたいのですが、  
映画をつくるのに長けた人が、必ずしも

教えるのがうまいとは限らないわけです。  
韓国で映画を教える人というのは、どの  
ように育ってきたのか。日本でも今、僕  
なんかも一生懸命教えていますが、どう  
教えていいのか。だれか教え方を教えて  
くれと言いたいのですが、なかなか教え  
方というのがよくわかっていない。教え  
る人がどう育ってきたのかというのをち  
よっとおつかがいいたいと思います。

朴 実はその点は、私たちにとってもし  
まだに悩みなんです。本当にうまく教え  
られている人というのは、韓国にもあま  
りなくて、おっしゃるとおり、つくる  
のと教えるというのは全く違うものがあ  
ります。韓国で教える側の人たちも、大  
体二つに分かれるんです。一つは、アメ  
リカなどに留学の経験があつて、教授に  
なつて教えている人たちは、さすがに教  
え方を教わっているというだけあつて、  
教育は非常にうまいんです。ただし、現  
場の経験はないんです。反対に現場の経  
験があつてから後に、教える側について  
人というのは、映画を体系的な学問とし  
て習っていないことが多いので、いつも  
大声を上げてどなつたりとか、しつかり  
しろというふうにはッパをかけたりと  
学問よりも精神を教えている部分のほう  
が非常に大きいです。

そして私たちは、教えずにはという  
気持ちはありません。教えずにはしてい  
ま、学生自らが悟るような方向に持っ  
ていこう、そのお膳立てをしようと思っ  
ているんです。できるだけ授業もセミナ  
ー形式にしまして、学生同士で討論をさ

せるんです。幸いに、学生たちはいろいろなバックグラウンドを持ってこの学校に入る人が多くて、ある学生は既に大学で映画を専攻したり、大学院で勉強したりした後に入って来た人もいれば、本当に町中の、映画をちよつと教えるような私設学校みたいなところで、少しだけ習った人もいれば、現場の経験がある人もいます。お互いが教え合つて学び合つてということも大切だと思つので、こちらとしてはガイドラインを提示して、この方向に行きなさいというのを道案内してあとは学生たちがそこを歩いてくれるのを願っている感じです。

**黒沢** 映画は監督一人だけではつくれない、脚本家もいる、スタッフも俳優もと、多くの人たちがいないとつくることができない。監督は何とか教育できたとしても、それ以外のスタッフや俳優はどのように育成されてきたのか。もう少し具体的には、例えば監督候補の学生が、実習で一本短編映画を撮るといったときに、一体どういったスタッフと俳優でやっているのでしょうか。

**朴** 今、私たちの学校は二年課程になっておりまして、二年の間に四回制作をするワークショップを持っていきます。卒業作品以外は、すべて学内で、みんな持ち回りでやるようにしているんです。ただし、演技とメイクと音楽はできないので、ほかの人にお願ひしてもいいんですが、それ以外は、各自が持ち回りなんです。例えば、演出専攻の人は一回自分の演出をしたら、次にほかの人がやっている作

品に関しては、助監督として手伝つ、同時録音をしてあげる、美術を担当するというふうにお互いが役割を変えて、いろいろな経験ができるようにしているんです。演出だけではなくて、さまざまな経験を積むことが大事だと思います。

ただし卒業作品だけは、外からスタッフを連れて来てほしいということになっているのでできるんですけれども、それでもやはりメインとなる照明とか撮影は在校生が担当することが多いのです。同時録音なんかは、外からお願ひするということもあるんですが、基本的に一人の人が、いろいろな経験をすることとをメインにしております、もちろんプロとして現場に入つたら、演出だけやることになると思つんですが、少なくとも在学中は外部のスタッフに頼らずに、一人でいろいろなことを見て、いろいろなことが解決できるという力を養つことが大切かと思ひます。

### 共同作業から生まれる芸術表現

**藤幡** 東京芸術大学では美術と音楽を、

これまで教えてきたんですが両方ともそのほとんどが個人芸なんです。個人のなかで自分のわざを磨くということが中心なのですが、映画の場合には、今、黒沢さんがおっしゃつたようにチームワークになつてくる。この部分で、なかなかこの大学自体にそういうノウハウがないところがあつて、これからそういう意味でも、新しいカリキュラムや仕組みをつくらなくてはいけないと、僕は思つていま

す。

**朴** 本当におっしゃるとおりです。やはりチームワークが大切だと思いますので、さつき言つたような持ち回り制度にしまして、チームワークを養つというふうにしたのです。これは、以前はそうではなかったのです。以前は外から友だちを連れて来て、勝手に自分がやりたいように撮つていたので、学内でのチームワークというのがとれなかつたんですけれども、



司会 藤幡正樹 (ふじはた・まさき)

1956年生まれ。東京芸術大学大学院映像研究科科長。同美術学部先端芸術表現科教授。1980年東京芸術大学大学院美術研究科修了。コンピュータならではのテクノロジーを媒介としながら、環境や人間の知覚の関係性を顕在化させる多彩な活動を繰り広げている。

最近はこの制度にすることによって、一学年、みんなが力を合わせて何かをつくるというふうになつてきました。

逆に今度は黒沢さんにそういう意味でお聞きしたいのですけれども、いままでは映画を撮られてきて、やっぱり、本当に教えるという経験がそれほど多くはないわけですね。作品をつくるということをお前提になさるときに、いろいろなスタッフをまとめていかなければいけないです

よね。その部分で黒沢さんなりに、学校のやり方とはもちろん違つと思つんですが、人をまとめていくために、何か持つてらつしやる考え方とか、何か努力されている部分があれば教えていただけませんか。いつも感心しているんですけれども、僕は一人でものをつくっているタイプなので。

**黒沢** 自分で自分のことを正しく分析はできないのですけれども、僕は人をまとめようとはあまりしてなくて、ただ人を信頼している。無条件に信頼すること。俳優でもスタッフでも、この人は絶対才能があると信じていること。それが僕のやっていることです。ただ、それは自然にそうなつてきたことで、ただ一つだけコツがあるとするれば、監督の個性、その人のやり方でやればよいということ、決まりがないということです。全員に強制的に何かを押しつけて、どなり散らすような人もいます。もともとそういう人であるならば、それはそれでいいんです。無理に紳士になる必要もない。元来穏やかで、人の意見を聞くタイプの人が監督をやるときは、むりやりスタッフをどなりつける必要もない。監督本来の人格、一発合つたやり方でやるしかない、ということなんです。きっと僕はもともと人を信頼しやすい性格なので、人を無条件に信頼することで、何とかスタッフや俳優に無理をお願ひしているということです。

**朴** 本当にそのとおりです。

**藤幡** 結局オリジナルというか、非常に独創的なことをしようとする、自分自



身の思っているものから離れるというのか、例えば教わったとおりにやってしまうと、それは偽物になってしまふんです。やはり、いかに自分のオリジンに下りていくことができるか、自分を見つめ直すというところがないと僕はだめだと思っっているんですが、それがそういう形で出てくると思っています。

朴 とても重要なことです。

藤幡 問題なのは教えるということですね。そのことに気がつくというか、フィッシュヨナブルなものに振り回されないで、じつとつくったものを見つめていくということが大事だと言っているんですが、それを口で言ってしまったら、それはそれで終わってしまふんです。それをどういつぶつに教えるかというのは、かなり難しい問題だと思います。

## 産業としての映画

黒沢 も一つ朴先生におうかがいしたいことがあります。韓国の今の映画界は、産業的にも社会的にも大成功していて、日本から見ると本当にうらやましい状況のようです。つまりお金がもつかり、同時に監督のステイタスも上がるということとですけども、そういうお金も地位も獲得できるという状況になっていることが、映画を教えることでプラスになる面もあるでしょうけれど、逆にマイナスになる面、つまりみんなが社会的成功しか目指さなくなる。そういうマイナス面というようなことをお感じになることはありませんか？

朴 ただ、韓国で成功しても、その成功というのは永遠ではないというのが、結構知られていまして、確かに一時的に成功する人もいるんですが、やはりごく少数なんです。それ以外の人は、映画をずつつくり続けるのが難しいのが大部分です。一つ例を挙げますと、一九七〇年代に大活躍した代表的な李長鍋監督がいらつしやるんですけど、この監督さんは今はもう十年間映画をつくれないういまます。一九八〇年代に有名だった裴昶浩監督も、今は低予算ですが、自己資金でつくっているのですけれども、だれも見てくれないという状況になっています。この二人というのは、一世を風靡したくらいの方なんです。だから一度有名になったからといって、その場にずっとどまつていることはできないと思う人もいます。ですから、成功を目指して映画界に入ってくる人はたくさんいるんです。私たちは、そういう学生は警戒するようにしておりまして、まず選ばない、採らないんです。入学させない。だからきちんと見極めて、こちらからも教え込んで、なるべくそういう学生を採らない努力をしているんですけど、ちょっと見解がまちがって、そういう学生が入ってきてしまふんですが、そうするとお互いにとてもつらい状況になってしまいます。

ですから、私たちは学生にいつも教えているんですけども、映画をつくって一時有名になって消えるよりも、死ぬまでとにかく映画をこつこつと長く撮り続

けることのほうが大切なんだということをお教えています。

黒沢 まさに今おっしゃったことを、僕も学生に教えたいと思っっている。なかなかうまく言葉で、どう教えていいかわからないんですが、そういうところ、若い人に伝えたいと思っことです。

朴 そういう点で、ポルトガルのマノエル・デ・オリヴェイラ監督が、今九十一歳ですけど映画を撮り続けていますよね。だから自分たちもそうなるつ、九十歳をすぎても、映画を撮ってしようと教えています。

黒沢 すばらしいですね。ちなみに一昨年、日本にオリヴェイラ監督が来日したときに僕は会いましたけれど、元気でしたね。あと十年か二十年は映画を撮る感じでした。

朴 これは言っているのかわかりませんが、ポルトガルの若い人たちは、ちょっと見方が違うようです。ポルトガルもやはり映画産業は非常に難しいので、政府の支援を得て映画を撮る若い人が多いんですが、オリヴェイラ監督がずっと君臨しているの、若い人に機会がない。だから、あのご老人はいつあの世に行くんでしょうなんていうことを話していると聞きました。

## 映画界における成功

朴 新しく大学院ができたということで、学生たちをどのように選抜されているんでしょうか。例えば、それ以前は、その学生さんたちは何か別の専攻があったの

か、年齢層はどつなのか、あるいは現場の経験がある人たちなのですか。

黒沢 僕は、監督を志す若者を選ばせていただきましたが、最も重視したのは、その人がこれまで撮ってきた作品です。それと、簡単な課題を与えて短期間にビデオで撮影してもらい、それも参考にしました。学歴は全く考慮しませんでした。これまで、既に自分で映画をつくっている人、しっかりと個性を持っている人、自分が映画でやりたいことはこういうことだといつビジョンをちゃんと持っている人、そういう人を選んだつもりです。

朴 では学部で、映画を専攻した学生と、いづのは何パーセントぐらいですか。

黒沢 大学で映画を専攻したという人はほとんどいません。ただ大学ではないんですけど、ぼくもかわっている映画美学校という専門学校がありまして、その出身者というのはいまいます。

藤幡 技術系には、日本大学芸術学部や大阪芸大の出身者がいますが、特に監督領域はバラエティが豊かですね。僕にとっては非常に興味深かったのですけれども、黒沢先生が審査されているのを見ると、すごく丁寧にいらんなるんです。その姿を見てみると、黒沢先生は、作品を送って来た子が、実際に一生ドラマをつくり続けることができるのかというところを見ているんだと思いました。それは本当に上辺のうまい下手ではなく、ちゃんと上辺のうまい下手ではなく、時に、非常に好感を持ちました。

黒沢 選ぶのは大変でした。おそらく世

界的なレベルで見ても、才能のある若者が集まっていることは事実で、そういう若者に対して、自信を持ってこれから一生映画をつくり続けてほしいと思うんですが、それは大変な人生だよ、これからしんどいことが多いよ、ということだけしか言えないのがつらいですね。ちょっとはいいいことがあるかもしれないと本当は言いたいんですが、多分、韓国はそれが堂々と具体的に言えるんでしょうね。

いや、わざわざ言わなくて、映画をつくって栄光を勝ち取るうとするのは周知のことなのかもしれません。それだけを目指してはいけなく、そのことはやっぱり非常に強く、若者たちが映画を目指す動機になっていると思うんです。日本では今のところ、なかなかそれが言えない。いいことが一つくらいあるかもしれないよ、というふうに言えないところがつらいんです。

### 芸術大学における人材育成

朴 確かにいい状況もあるのですが、必ずしも楽観視はできません。まず、学校が始まるとオリエンテーションをしまして、卒業生を呼んで話をしてもらうんです。今年は、奉俊昊監督と林常樹監督を呼んだのです。

林常樹監督は、学生たちに向かって、「僕が見たところ、君たちは一〇パーセントも生き残れない、九〇パーセントは成功できそつもないな」といきなり否定的なことを言っています。学生たちは希望

を持って、新人生として入ってその場にいて、みんな真つ青になってしまった。林常樹監督といえば韓国でも成功しているんですけど、「あの時あの人たち」という作品でいろいろの問題に巻き込まれたということがあり、そういう状況にもなり得るんだということを話した気持ちは私にはわかりましたが、学生たちは驚いていました。

私から見ると、数値的なことですが大体三〇パーセントぐらいの人たちが、いい監督さんになっていきます。つまり、反対に言うと残りの七〇パーセントは、監督としてやっていけないかもしれないんですけれど、それはもしかしたら、そういう可能性はあるとわかって選抜した部分もあるんです。ただ、今年の例で言いますと、九人入ったのですが、三人だけ選ぶわけにもいけません、もしかしたら可能性は少ないかなと思いつつ、ほかの学生たちも受け入れています。もちろん努力をすれば、半分ぐらいまでは上り詰められるかもしれないのですが、やはり全員というのは無理です。九人選抜した中で、せいぜい三、四人ぐらいでしょうか。私からの質問なのですが、今年入った一期生の方たちは、年齢と性別の比率はどうですか。

黒沢 監督専攻の者だけで言わせてもらいますと、監督を専攻した者は七人で、年齢はいちばん若くて、大学を出たばかりですから二十一、三歳です。年上では二十八、九歳ぐらいまでいたかな。既に

プロを経験している人もいます。性別は女三人、男四人です。バランスを考えたわけではなくて、偶然そうだったんです。

このなかで何人が、将来ずっと映画を撮り続けていくのかはわかりませんが、ただ僕が若い人に言っているのは、こういう大学、学校に入って出て、そこからがまた人生だから。さっきのオリヴェイラの例ではないですけど、四十歳を過ぎてから監督になる人も日本ではいますし、五十歳を過ぎていきなり映画を撮って大成功するなんていう人もいます。人生の中でずっと映画を考えてほしい。大学を出てすぐにそこで映画をやるかやらないかの選択があるわけではないんだということだけは言い続けています。僕もまたもに大学を出て映画業界に就職をしたわけではない、いろいろなことをやりながら、いつのまにか映画を撮ってコンスタントに映画を撮れるようになったのは、四十歳を過ぎてからです。日本ではそれぐらいのスパンなので、焦つちやいけないということですね。

朴 年齢制限とかはあるんですか。

黒沢 それはありません。  
藤幡 芸術大学以外の大学だと、必ず就職の面倒というのを先生は見なくてはいけません。韓国と日本がどれくらい違うかちょっとわかりませんが、日本では大学は就職のためにあるという認識がかなり強いと思います。しかしヨーロッパへ行くと、アーチストはみんな三十歳ぐらい

までぶらぶらしているのが普通だよ、みたいなことを言われる。そういう意味では東京芸大は割とそれに近くて、三十歳を過ぎるまで成功するわけではないという前提で、学生は入って来ているので、そういう性根の据わった学生に会えるという部分が、この学校のすくおもしろいところだと思います。

一般的に行政や省庁が産業としての映画を支援するという話になると、必ずハリウッドがモデルになって出てくるわけですが、日本にはハリウッド的な産業の形態がなじまないと僕は思うと思います。今回、この学科をつくるときに、どちらかというとヨーロッパ的な、あるいはフランス的な映画のあり方、ビジネスというよりもアートとして、作品としてつくっていくような人間をしぶとく育てていきたいと思っていました。そういう意味ではいろいろ同調する部分があったのではないかと思います。

朴 最後になりますが、東京芸術大学の皆さんが、たしか二、三年前に私どもの学校を訪問されたことがあって、そのときに、どんな学校をつくるかと皆さんが一生懸命悩んでいらつしゃった姿を思い出します。ついに新しく開講されて、本当によかったと思います。今後、私どもとお互い交流を重ねて、お互いが発展できるような方向にいければいいと思っています。

(六月十八日、大学院映像研究科にて)



中田宏横浜市長インタビュー

# なぜ、芸大大学院映像研究科を 横浜に誘致したか。



中田宏 (なかだ・ひろし)  
1964年生まれ。1989年 青山学院大学経済学部卒業後、松下政経塾に入塾。  
1993年 第40回総選挙で初当選。衆議院議員として3期の当選を経て、2002年横浜市に初当選。

## 誘致のいきさつ

横浜市は「クリエイティブシティ」という考え方を、市の今後の活性化にあたって大きな比重をおいています。「クリエイティブシティ」というのはヨーロッパなどで広まりつつある考えなのですが、都市の活性化・開発のさいに、それまでの都市の歴史であるとか文化・風土というものをベースとして都市づくりをしていこうというもので、いわばいままでも日本が国全体を金太郎飴的にインフラ整備してみたり、同じ施策を展開してみたりということとは逆の考え方といってもいいかもしれませぬ。

横濱市は「クリエイティブシティ」という考え方を、市の今後の活性化にあたって大きな比重をおいています。裏を返せば横濱が文化・芸術活動において歴史的に活発な地域であること、洋の東西が合わさった文化をつくりあげてきたということがあって、そういう意味ではとくに映像文化ということではたとえばフィルムコミッションなども日本でいちばん最初に導入してきたわけですね。このように自分たちの都市を客観的に分析すると、都市的な十分な利便性やアメニティがある。それが一方で利便性だけが追求されるような無機質な都市であつては、クリエイティブな都市につながれないと思うのですけれど横濱の場合は港があり、緑がまだ十分にあり、そのうえで都市としてのアメニティや利便性があるというのは創作活動をしていくうえで非常にいい場所だと思つたのです。

一つのアプローチに取り組み、それを融合させる必要があるだろうと思つたのです。ひとつは高い専門性ということですね。もうひとつはより広範な人々を巻き込んだ活動ということになるでしょう。前者についてはまさに大学院という性格づけそのものが専門的な研究をするということになるわけですが、映像文化というところもするとわが国の中では、いままでも芸術の中ではなかなかメインには捉えられなかった分野だと思つています。しかし影響力の大きさや芸術性の高さは、世界で長らく注目をされてきたわけですね。そういった意味でわが国の中で専門性を高めていくことは、その分野におけるわが国の水準を世界の中で伍していくということにつながるだろうし、また優秀な人材を世界に輩出していくという意味で大きい意味があると思つています。

一方で、その裾野を広げていくということが必要であり、映像などはとくにそうだと思うのですが、われわれの日常の中から生まれ、日常の中に供していくということが大きなテーマであり、存在のあり方だと思つたのです。すなわち多くの人たちの創作活動が広い裾野の中で行われていくことで優れた人材が出てくるわけだし、そして日常の多くの人たちに鑑賞されるという存在のあり方であるわけですから、ごく一部の専門家だけが理解できればいいというものではないと思つたのです。

この二つのアプローチが必要であり、それを融合していくということが必要だと思つています。歴史的建造物である旧富士銀行の建物でみなさんが学ばれている姿を見て、やっぱりよかったというのが率直な感想です。あの建物を東京芸大の皆さんに対して、ご提示させていただいた段階から古くて重厚な建物と、未来の映像文化を担う教育機関の活動のあり方が、非常にマッチするのではないかと思つていましたから。そういう意味では、歴史が詰まった建物の中で創作活動が行われるということはすごく意味のあることだと思つています。古いものを破壊することが、新しいものの創造なのではなく、古いものに立脚して新たな意味を付け加えることが重要なのではないのでしょうか。それはいままでもの分野にも求められていることだと思つたのです。建物があんなに「生きる」使い方はなかったんじゃないかなと思つています。その上、海まで五分とかからないところですから、そちらにはこれからスタジオも整備していくわけですから、クリエイティブなことをしていく方々にとつては、いい立地条件だと感じてもらえると思つています。

## 芸術教育について

ひとつの総合芸術大学である東京芸術大学の、なかでも映像研究科という国立大学で初めて映像関係の大学院ができるということ、これはまさに横浜市にとつてもウエイトを置いている分野でもあり、また東京芸大の新しい挑戦に対して十分にお役に立てるだろうと思つて誘致をしてきたということなのです。

## 古いものから新しい価値を創造する

この二つのアプローチが必要であり、それを融合していくということが必要だと思つています。

## 私の映像体験

映画というのは人生で重要な存在だと思つています。私はノンフィクションや事実に基づくストーリーをもつた映画人の生き方に関する映画が好きなんです。それによって自分の人生とか、社会における役割だとかについて大きな影響を受けてきました。

私がいままでも見た映画でいちばん好きなのは、「パッチ・アダムス」という精神科医を主人公にした映画です。もともとは自分自身も精神的に追い込まれたことのある主人公が、医師のあり方とは何かを考えながら生きていくという映画です。人間にとつての使命感であるとか私に示唆を与えてくれた映画です。

私が映画を見るうえでいちばん重要だと思つているのは、その映画にどれだけのリアリティがあるかという点なのです。ストーリーにのめりこむためには、目の前で展開されている映像ひとつひとつにどれだけリアリティがあるかということが重要な要素なんです。ドアの開け方ひとつ、光の照り方ひとつでもリアリティのあるものが、ストーリーに集中し、感動させてくれる。

最近の日本映画では、「下妻物語」はよかったですね。この映画は、そんなにお金をかけていないと思つたのですがリアリティのある部分と、そうでない部分のメリハリが利いていて、テンポもいいし、ストーリーを夢中で追つことができました。そして最後は感動できましたね。

こつこつと表現方法であれば、日本人が切り開いていけるのではないかと思ふくらい、自分の中では評価の高い映画です。

## 日本映画史のなかで

東京芸術大学大学院映像研究科映画専攻が、日本で初めての国立大学大学院として本年四月に開設されました。世界に通用する映画作家を育成することが、最大の目的になりますが、映画教育には、いろいろな問題点があります。映画には、実験映画やドキュメンタリーなど、多くのジャンルがありますが、この専攻で取り上げるのは、劇形式に基づいた作品が中心になります。そのなかで、さまざまな可能性を模索していく人材が求められるわけです。

劇映画の問題点として、製作費がかさむということがあります。機材や設備も、個人レベルで揃えるのは不可能なほど高価です。それから、ひとりでは作れないものだということが挙げられます。美術でも音楽でも、共同作業は当然あるわけですが、それでも、まず個人の表現が基本になるわけで、個人単位の教育が中心になるかと思えます。しかし、映画の場合は複数の人間が関わり、監督が映画製作の中心になるとはいえ、すべてを思い通り仕切れるわけではありません。つまり、スタッフ間での作品の世界観の共有が必要であり、そのうえで建設的なプラス・アルファを加えられる人材が必要とされるのです。また、映画のキヤメラの特性からも、それは言えます。フィルム上に定着されるのは、レンズの前の現実であり、そこから一〇〇パーセント偶然を排除することはできません。むしろ、自分が思い浮かべた世界の再現というより、現実の偶然性をいかに取り込むか、ということが映画の大きな可能性であるとも言え

るのです。これは、従来の撮影所で量産されていたような商業映画の規範とは異なります。そもそも、日本映画界では一九七〇年代以降、撮影所システムが崩壊していき、若い映画人を養成する機能を失ったことから、それに代わる教育機関の必要性が出てきたという歴史的な経緯があるわけです。

## メディア選択の重要性

したがって、現在、ひとりの監督を生み出すだけでは、十分ではないのです。問題意識を共有しつつ、よきライバルでもある作家が集団で出てきて、なおかつ新しい表現を支える技術スタッフも同時に出てこなければなりません。そこで、芸大では、監督以外に、製作、脚本、撮影照明、美術、録音、編集という映画製作において重要な領域の人材を同時に育成する必要があるのです。入学後は各領域に分かれて指導が行われますが、その前に、共通講義を行い、他の領域の仕事についての理解が深まるように配慮しています。

それに、映画製作は、デジタル化という新しい時代に入っています。次々と新製品が発売され、CGを含めた映像加工技術が進歩しているのですが、一方で、従来のアナログ技術との互換性のなさや、撮影と編集、ダビングでの音を同期させる処理の複雑さなど、問題も起きています。そこで現在の映画製作でのメディアをどう選択するか、これは重要な問題です。一般的には予算によって、使うメディアが選ばれるのですが、理想的なのは、監督が描こうとする作品世界に適したメディアを選ぶことです。芸大では、DV（デジタル・ビデオ）、

# 大学院映像研究科 映画専攻とは

筒井武文

ハイビジョン、16ミリ・フィルム、35ミリ・フィルムなど、現在主に使われている撮影・編集メディアを段階的に実習に使って体験してもらい、作りに選択の幅を与えたいと思っています。映画表現において常に新しいメディアがいいとは限らないのです。

## 実習を中心としたカリキュラム

カリキュラムで言えば、徹底的に製作実習中心で行われます。それは、一般公開できるレヴェルの作品を作るという実践を通してしか、実力は身につかないという考えからです。監督領域の学生においては、二年間、三本から五本くらいの作品を撮るチャンスが与えられるわけです。黒沢清教授が「プロとは、一生、作品を作り続ける者のことだ」という定義を言われました。いま、いちばん難しいのは、作り続けることだといえるかもしれません。誰でも、一本はそれまでの自分を投入することによって、それなりに面白い映画を作れるものです。プロの映画作家としての勝負は、作り続けることによって、未知の領域に踏み込むことにこそあるのではないのでしょうか。そのためには、実践と並行して、映画を観



映画専攻初授業



映画専攻初授業



ることも重要になります。映画史、映像理論から刺激を受けることも必要になるのですが、それも映画製作に結びつかなければ意味がありません。現在直面している問題が、すでに五十年前の作品において克服されていることだって、大いにありうることです。

作られる作品は、メディアが違うだけではありません。製作体制や企画の主体も、いろいろなケースが想定されます。監督主体の場合もあれば、脚本主体、製作主体の場合もあるでしょう。撮りたい映画ばかり撮れるわけではありません。監督は作家である場合があります。職人である必要もあるのです。たとえば、今年入学して最初の製作作品は、「戦時下の日常」というテーマが与えられました。これは、入試の三次試験として、受験生が半日で撮ったモチーフなのですが、それをさらに煮詰めてもらうことを要求したわけです。入試の時は、限られた場所を、いかに戦時下に見せるかに、知恵が絞られました。それを台詞でやるか、衣裳でやるか、もしくはロープ一本やポスター一枚で、現実の空間を異化したか、といったことで、各人の映画的な資質が判断できたのです。ただ、今度はそうした資質以上に、「戦時下」という状況認識、その結果起きるであろう事態への想像力が問われることになりました。結果は、こちらが想像したよりも、はるかに多様性に富んだ七作品が完成するという嬉しい誤算で、さらなる今後の展開が期待できる状況です。

## ドキュメンタリー制作の現状

また、劇映画の製作の間を縫って、ドク

ュメンタリーの制作も行われます。これは多面化しているドキュメンタリーの方法論を經由することで、劇映画にフィードバックしてやるもの大ききだろつという判断によるものです。とりわけ、編集領域においては、構成能力をつける絶好の素材でもあります。いまは、こうした製作のため、機材を揃えている段階です。前期はDVややHDVカメラ、ガンマイク、ミキシング機材、編集機を揃えましたが、後期には16ミリカメラや照明の機材が加わり、フィルムとハイビジョンの編集室、録音スタジオが設置されます。また、来年には、大小の撮影スタジオが完成し、付属する衣裳ルーム、メイクルーム、美術工作室、照明関連施設などの設置により、本格的なセット撮影を行うことが可能となります。すなわち、映像研究科自体が、小規模な撮影所として機能するわけです。

## 入試について

最後に、入試について補足したいと思います。原則としては、映画を撮ったことのある経験者でないと、受験条件をクリアできません。しかし、美術、録音領域では、映画作品以外での提出が可能となっています。ですから、芸大の美術、音楽学部で映画をやってみたいという方は、ぜひ受験されて、造形や音響の資質を映画に生かしてほしいと思います。また、撮影照明領域においては、プロの現場で助手を経験している撮影部、照明部の参加を期待しています。これはアメリカで撮影監督を経験している栗田豊通教授の意向でもあるのですが、要は若いうちにカメラマンの経験をした方

がいいし、またプロと自主映画の経験者が交じることで、お互い刺激になるだろうという判断です。

映画の醍醐味は、いろいろな才能が結集して、思いもよらないものを生み出すことです。ここでの二年間が、卒業後もチームとして機能し、次々と作品ができていくという展開へとつながることこそ、私たちの理想とするところです。

(つづい・たけふみノ大学院映像研究科助教)



映像研究科の拠点となる横浜市旧富士銀行の建物





# 映像研究科が 目指すもの

**東** 京芸術大学大学院映像研究科の目的は、映像に関する学術的な理論および応用を教育研究することにあります。映像に関する芸術文化の奥義を究め、表現者としての問題発見能力と専門家としての問題解決能力という二つの能力を兼ね備えた人材を養成することであり、その人材の養成を推進することによって、わが国における映像文化の進展と国際競争力の向上に寄与することが大きな目的です。

映像研究科が進めている教育研究環境は、急速に変化する国際情勢やメディア関連の技術革新にあっても、自立して創作活動と研究活動を行うのに必要な柔軟な思考力と技術力をもった人材を養成するためのものであり、最終的に「映画（平成十七年四月開設）」、「メディア映像（平成十八年四月開設予定）」及び「アニメーション（平成十九年度以降開設予定）」の三専攻からなる教育研究組織として完成するように構想されています。これら専攻相互の有機的な連携によって、作品の制作創造はいうに及ばず、展示、配給、流通や保存継承までも視野に入れ、映像文化とコンテンツ産業に貢献できる創造者、表現者あるいは研究者を養成していきます。







大学院映像研究科が開設されている横浜校地馬車道校舎は、横浜市認定歴史的建造物である旧富士銀行横浜支店(旧安田銀行横浜支店)の建物を利用している。1929年(昭和4)竣工の重厚な銀行建築の中に、大小の視聴覚室をはじめとした設備が据えられている。

## メディア映像専攻の理念と目的

本学は、コンテンツを創造する人材を養成する大学であり、映像研究科メディア映像専攻では、物語を中心とするデジタルメディア・コンテンツの創造とメディア技術との融合を目指しています。

メディア映像専攻は、今後三十年先を視野にいたれた視点に立ち、映画やアニメーションが用いるリニア(一次元的)な物語世界と、ゲームやインターネットなどのノンリニア(多次元的)なメディアが作り出す世界との融合を図りながら、デジタルメディア・コンテンツの教育研究を行います。この教育研究によって、メディア映像専攻は新しい芸術表現を成熟させ映像表現に関する教育研究と産業界(映画やアニメーションなどの映像産業やメディア技術関連業界)との接点となることを図ります。

デジタルメディア・コンテンツ全体の生産から流通を表現と技術の両面からとらえ、コンテンツ作品のライフサイクルを総合的に教育研究することを教育の理念・目的としています。(注:メディア映像専攻は十八年四月に開設するよう申請中です)



映像研究科オリエンテーション。4月11日

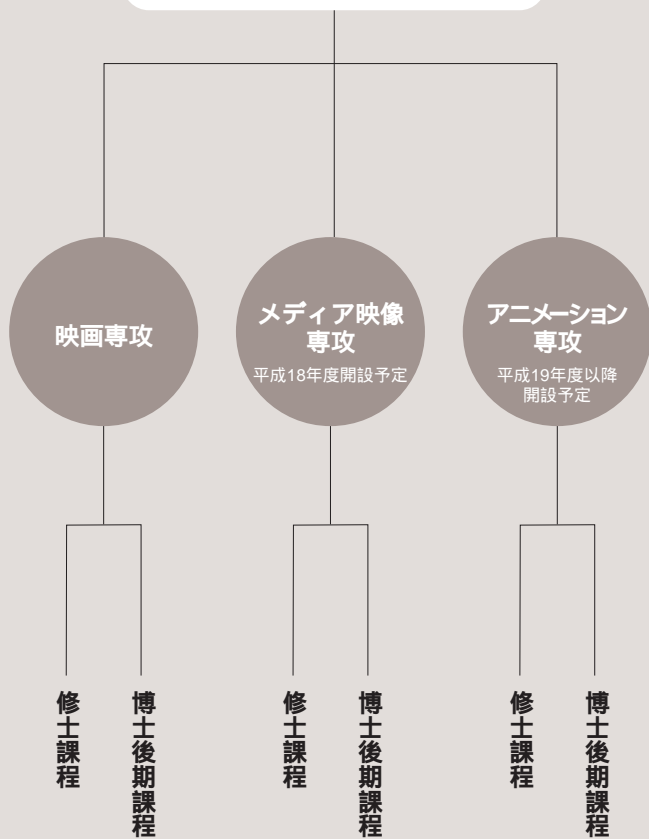


映像研究所開所式。4月8日

6月18日(土)に開催された大学院映像研究科設置記念式典のようす。野田暉行理事の指揮による自作の「ファンファーレ」(演奏は守山光三音楽学部教授と音楽学部生)。平山郁夫学長による式辞、中田宏横浜市長らの祝辞と来賓紹介や施設見学が行われた。また横浜赤レンガ倉庫に場所を移して、国際シンポジウム「映画づくりは学校で学べるか?」が開催された。



東京藝術大学大学院映像研究科



北野 武 教授（監督領域）

1947年生まれ。83年大島渚監督の『戦場のメリークリスマス』で俳優として高い評価を受ける。89年、主演を務めた『その男、凶暴につき』を初監督。97年には監督・主演作『HANA-BI』でヴェネツィア国際映画祭金獅子賞、さらに2003年の『座頭市』で同映画祭監督賞（銀獅子賞）を受賞。

黒沢 清 教授（監督領域）

1955年生まれ。大学在学中より8mm映画を起点とした創作活動を続け、その後さまざまなジャンルの作品を監督。代表作に『CURE』、『カリスマ』、『回路』、『アカルイミライ』など。『回路』は第54回カンヌ映画祭で国際批評家連盟賞を受賞。「映画はおそろしい」など映画批評、ノベライズの著書も多数。

田中陽造 助教授（脚本領域）

1939年生まれ。大学卒業後ただちに脚本活動を開始。曽根中生、神代辰巳、大和屋竺、小沼勝監督らと日活ロマンポルノの全盛期をつくる。その後相米慎二と『セーラー服と機関銃』、『鈴木清順と『ツイゴイネルワイゼン』、その他深作欣二や降旗康男、崔洋一などの脚本を執筆している。

堀越謙三 教授（製作領域・教育主任）

1945年生まれ。77年にヴィム・ヴェンダース監督の作品を公開。83年にミニシアターを開設以来、張芸謀、トリアー、アルモドバル、キアロスタミらを日本で初めて配給。92年より『スモーク』『TOKYO EYES』などの海外作品、『大いなる幻影』『どこまでもいこう』などの日本映画をプロデュース。97年にはNPO法人映画美術学校を設立。

栗田豊通 教授（撮影照明領域）

1950年生まれ。撮影の鈴木達夫氏に師事。助手として寺山修司、藤田敏八、篠田正浩、黒木和雄らの作品に参加。American Film Instituteで芸術修士号を取得後アメリカで活動。アラン・ルドルフ監督とのコンビによる『モダーンズ』などのほか、日本でも相米慎二『お引越し』、大島渚『御法度』などの撮影監督を務めた。90年に日本撮影協会三浦賞を受賞。

磯見俊裕 助教授（美術領域）

1957年生まれ。大学卒業後、さまざまな職業を経て、舞台美術・監督を手がけるようになる。その後、映画美術担当として多くの映画に参加。おもな作品に利重剛『BER LiN』、是枝裕和『ワンダフルライフ』、『誰も知らない』、石井聰互『五条霊戦記』、崔洋一『血と骨』などがあ。諏訪敦彦『2 / デュオ』、山本政志『JUNK FOOD』などを製作。

堀内戦治 助教授（録音領域）

1943年生まれ。『その男、凶暴につき』以降、『ソナチネ』『キッズ・リターン』など北野武監督作品のトータルサウンドを担当。他監督とのおもな作品に下山天『弟切草』、五十嵐匠『みすゞ』、金守珍『夜を賭けて』など。『あの夏、いちばん静かな海。』で毎日映画録音賞、『座頭市』では日本アカデミー賞最優秀録音賞を受賞。

筒井武文 助教授（編集領域）

1957年生まれ。フリーの助監督、フィルム編集者を経て、87年に初長編『ゆめこの大冒険』、2004年に『オーバードライブ』を監督作品として公開。TV、記録映画、企業CMなどを幅広く演出・編集。篠崎誠『おかえり』ではプロデューサーと編集を兼務した。映画評論や書籍の編集も数多く手がけている。



# 院生が語る映像専攻



## 月川 翔

(監督領域)

もともと、私立の四年制大学の法学部のとき、映画サークルで活動していました。芸大学院に入ったのは、これまで独学でやってきた映画をちゃんとした教育機関で学びたいというのがあったし、大学時代の友人たちがみんな就職をしていく中で一緒に撮ってくれる仲間が欲しかったというのがあります。それに北野武さんや黒沢清さんに教わるのはすごい環境だなあと、ごく自然に志望していました。

尊敬する先生と身近に接することができて、アドバイスをもらえる、というのはそれだけでもう幸せです。黒沢さんは必要最小限かつ必要不可欠なことしかおっしゃらないような方ですが、その一つ一つが自分の糧になってると思います。院生もひとりひとりが個性的なバックグラウンドをもってるので、仲間たちから刺激を受けることも多い。自分のつくった作品に対してみんなから質問を受け、ディスカッションするというのもすごく鍛えられると思いますね。これまで、自腹で

つくってきた映画も今では学校から制作費が出ますし、本当にありがたい環境だと思います。

映画を撮ってみたいと思ったのは、高校三年生のときに、ロバート・ロドリゲス監督の『エル・マリアッチ』を観たことがきっかけですね。七百ドルという低予算でつくられた映画なんです。それがとても面白くて、当時高校の文化祭で演劇をつくっていたんですが、みんなで作品をつくれるということに魅力を感じ始めていて、ひょっとしたら自分でも映画を撮れるかもしれないと思い始めました。それで、大学に入ったら絶対映画を撮ろうと思っています。

最近では、ヴィクトル・エリセ監督の作品に感銘を受けました。光があつて、構図があつて、ピントがある、という当たり前のことが感動的で。あんな映画が撮れたら最高だと思います。

(つきかわ・しょう)



## 福岡典子

(編集領域)

大学はニューヨークのブルックリンにある美術大学で、そこで映画の勉強をしました。

小さなころから『インディー・ジョーンズ』などハリウッド映画が好きでアメリカの文化に触れてみたいという気持ちはずっと持っていました。高校を出たら、動物看護の専門学校に進もうと決めていたんですが、高二の夏休みにインディアナ州でホームステイをしたんです。そのときに、アメリカの大学に進むことも可能だとわかり、進路を変更してしまっただけです。

見て楽しんでいたのは、ハリウッドのアクション映画ばかりだったんですけど、ニューヨークには小さなシアターがいっぱいあって、そこで接したアンダーグラウンドフィルムに刺激を受けて、自分がつくるのはこれだと決めました。

映像研究科に入ったのは、一緒に映画をつくれる仲間を求めていたからです。大学を終えて日本に戻ってきたら映画を自主的に撮っている仲間がひと

りもいなくて。また、芸大に入る前に筒井武文先生の講演を聞いたことがあったのですが、編集についての見識がたいへん高い方だと思って、先生が来られるというのもしつかけになりました。

この大学で、自分の編集スタイルに合う監督と出会うことができたから幸せだと思っています。編集者冥利に尽きるのは、監督が頭に描いている作品よりも、編集の力によってよりよい作品にすることだと思います。大学時代にいろいろなことをやってみて、自分にとっていちばん楽しかったのが編集の仕事でした。

編集において、自分の色というものを出したいとはあまり思っていません。できるだけ監督の求めていることを生かしつつ、それを越えられればいいのではないのでしょうか。一人の尊敬する監督から信頼を受けるといふことが、いちばんの理想だと思います。

(ぶくおか・のりこ)