

「映像」ということば ～その意味はどう変わってきたか～

小町 眞之*

「歌は世につれ」というが、ことばも世につれて変わってくる。例えば、ここで取りあげる「映像」ということばにしても、その意味する中身は、時代とともにかなり変わってきている。「映像」は、いつごろからどのような意味を持って使われはじめたのか、その意味は時代とともにどう変わってきたのか。かねてから気になって、少しづつ探ってみているのだが、分からないことだらけである。そこで、来年度「映像表現論Ⅰ」を担当する機会に、これまでの知見を整理してみた。昭和初年、映画の時代に登場した「映像」は、テレビ時代に盛んに使われるようになり、コンピュータの時代を迎えた現在、その意味内容をふくらませてきつつある——その経緯を跡づける。

1. 映画の時代の「映像」

1.1 寺田寅彦と「映像」

「映像」ということばを最初に使ったのは寺田寅彦ではないか、というのが「映像学・序説」を書いた岡田晋の説¹⁾であるが、これを否定する資料は、今のところ見つからない。

1930年（昭和5年）9月の『思想』に、「映画時代」という寺田寅彦のエッセイがある。その2箇所「映像」が登場する。

『その後おもちゃ屋で虫めがねのレンズを買って来て、正式の幻燈器械を作ろうとしたが失敗した。今考えてみると光学上の初歩の知識さえ皆無であり、…焦点距離が長いのに、原画をあまり近く置きすぎたために鮮明な映像を得られなかったのは当然である。…青と赤のインキで塗った下手な鳥の絵のぼやけた

映像を今でも思い出すことができる。その鳥はさかさまになって飛んでいたのである。』²⁾（ゴチは引用者、以下同じ）

『未来の映画のテクニクはどう進歩するか。次に来るものは立体映画であろうか。…実際に立体的の映像を作ることも必ずしも不可能とは思われない。…』³⁾

このように寺田寅彦は、幻燈と映画が作りだしたスクリーンに投影される画面を、ともに「映像」と呼んでいる。いわば、2つのメディアのソフトの持つ共通性を指すために、このことばを使ったように見える。それにしても、彼はどういうところからこの「映像」ということばを選んできたのだろうか。

これを解く鍵は「影像」ということばにあるように思われる。「映画時代」に前後して発表された、1929年（昭和4年）9月の『世界思潮』誌上の「ルクレチウスと科学」、1932年

(昭和7年)2月の『思想』誌上の「映画の世界像」には、どちらにも「影像」と「映像」とが混在しているからだ。まず、紀元前1世紀のローマの哲学者であり詩人であるルクレチウスの自然観を紹介した、前者の文章から拾ってみよう⁴⁾。

『彼の描き出した元子の**影像**がたとえ現在の原子の模型とどれほど違っていようと、
…』

『この像が鏡に衝突すると、反射し、そして「裏返し」になって帰って来る。…表面の粗なる物体にこの「像」が衝突した場合には、この薄膜の像が破れてしまうから、**映像**を生じない…』

次の「映画の世界像」は、質量・速度・時間・空間などの力学的世界を映画がどのように表現しているかという、いかにも物理学者らしい視点の映画論である⁵⁾。

『まず「質量」はどうなっているか。**映像**にはもちろん普通の意味での質量は欠けている。影と幽霊には目方はないのである。しかし映画の観客は各自の想像によってそれぞれの映像に相応する質量を付加し割り当てながら見て行く。…』

『…器械の工率のディメンションは時間のマイナス三乗を含むから、映写機のハンドルを二倍の速さで回せば、一馬力の器械が八馬力を出して見えるのである。もっともこれは**映像**の質量と距離とをほぼ正当に評価し想定するためにそうなのであって、…』

『映画における「時」について、もう一つ忘れてならないことは、フィルムの記録が連続的ではなくて断片の接合から成り立っていることである。…このような**影像**の間欠的なことに起因するフィルムの世界の特異性も、現在では利用されようとはせず、…』

『なお、このほかに、写真レンズの**影像**の特異性や、フィルムの感光能力の特異性から

来るいろいろの問題がある。』

「ルクレチウスと科学」の場合、「影像」はいまの表現ならイメージ、「映像」は現在とほぼ同じ使い方、と両者を使い分けているように見えるのに対し、「映画の世界像」では、「映像」と「影像」の間に取りたてて違いがあるようには私には見えない。寺田寅彦のように流麗な文章を書く人が、なぜこのように両者を混同したような使い方をしたのだろうか。「影像」に代わって「映像」ということばを創り出した時期の「ゆれ」だろう、というのが目下の私の推測である。

1.2 中井正一と「影像」

寺田寅彦がこのようなエッセイを書いたのとはほぼ同じ時期、中井正一も映画についての論文を発表した。ソヴィエトのカウフマンが監督したドキュメンタリー映画『春』を取りあげ、全部のカットの長さを測定・記録・分析した「春のコンティニューイティー」がそれで、『美・批評』の1931年(昭和6年)3月号に掲載された。この論文、『あの映画のコンティニューイティーの時間的調子についての研究』には、「影像」ということばが何回か登場する⁶⁾。

『…すなわち○・六秒以下の**影像**が十二ないし十九連続的に出現することは、それが各箇的に**視覚的影像**としてもつ意味は非常に僅かである。…』

『…その馬の**影像**が再び○・六秒の將軍の**影像**とダブる時、そしてそれがよきテンポで交替する時、人は…リズミカルな運動を経験するであろう。』

お分かりのように、この「影像」は、現在我々が使う「映像」とまったく同じ意味で使われている。

では、「影像」と「映像」は、そのころの辞書にはどのように説明されていたのだろうか。

栄田猛猪が編纂した漢字・国字の辞典『大字典』は、大正から昭和初期にかけて広く普及していた辞書だが、「影像」を次のように記述している⁷⁾。

影像 ①あすがた。又、すべて或原體の代表として奉事する像を云ふ。

②光線によりて映ずる形象。

この①は、仏間などに掛けられた御本尊や教祖様の絵を指していると考えていいだろう。

そして、「映」のところには「映像」はあるが「映像」はない。

映象 光線の屈折・反射作用によりて、物象の現出すること。又、その像。

これで見ると、「影像」の②と「映象」とは、意味がほぼ同じである。また、「像」と「象」も意味が重なる（強いて言えば「像」は当時は「ひと」に関してより多く使われているが）。こうしたことから寺田寅彦は、「影像」の①に意味に受け取られるのを避け、映画や幻燈のスクリーンに映し出された「かたち・すがた」を指すのに「映像」ということばを使ったのではあるまいか。

1.3 新聞に連載された『父の映像』

このように1930年（昭和5年）ごろから登場した「映像」ということばではあるが、その後このことばが映画の製作関係者の間に使われるようになった形跡は、管見の限りでは見つからない⁸⁾。そのころ映画の現場では、フィルムが捉えたものを「シャシン」と呼んでいた。これはおそらく、映画が活動写真と言っていた時代からの言い方だったに違いない。ちなみに、写真の作品を映像と呼ぶことも、昭和初年にはなかったように思われる。

しかし「映像」ということばには新鮮な魅力があったのだろう、ジャーナリズムが飛びつい

た。東京日日新聞・大阪毎日新聞は、『近代日本建設の偉大な功労者』12人を選んでその子に父を語らせるという企画をたて、これを『父の映像』と名づけた。この連載は『圧倒的好評を博した』ということで、1936年（昭和11年）初夏には同名の単行本として刊行され、現在は筑摩叢書の1冊になっている⁹⁾。内容を見ると、犬養毅を犬養健が、原敬を原奎一郎が、夏目漱石を夏目伸六が、というように公人として知られた父の、子どもから身近に見た姿を描いている。したがって、タイトルとしては『父の思い出』でも『父の面影』でもよさそうなのだが、『父の映像』が選ばれたのは、いまま述べたように「映像」という文字の持つ目新しさに惹かれたからに相違ない。

1.4 昭和10年代の映画評論における「映像」

昭和10年代に入ると、軍靴の音がいつそう高くなってくる。この時期の映画評論には、「映像」はどのように扱われているだろうか。当時の『キネマ旬報』数年分の主要記事を眺めた限りでは見当たらなかったが、これをシラミ潰しに調べる余裕はないので、当時発行された数冊の本を当たってみた。

津村秀夫『続映画と批評』小山書店、1942年

1939年（昭和14年）ごろ執筆した文章を集めたこの本には、「日本映画のデムポについて」「映画の枠について」「日本映画の墮落」など、「映像」が登場してもおかしくないようなタイトルが並んでいるが、『彼特有のオーヴァラップは写像の二重になる瞬間が…』『成程絵面の美しい自然の姿の画面が…』というように、映像以外の言葉が使われている¹⁰⁾。『映画と批評』など、津村のほかの著作にも「映像」は使われてはいないようだ。

北川冬彦『現代映画論』三笠書房、1941年

これは発行日からそう遠くない時期に執筆されたと思われるが、ここには「映像」「影像」の両方が出てくる。『映画がトーキーとなつて、画面の映像のみならず声と音が重要視さるゝに至つて…』『無声映画の時代では、実写への自覚は影像だけのそれであつたであらうが、トーキー時代となつた今日では、それは音声の実写をも含んでゐる』¹¹⁾。これを見ると、ことばの揺れはここにもあったことがわかる。

今村太平『漫画映画論』岩波書店、1992年
(初版は第一芸文社、1941年)

ここには「映像」があちこちに登場する。『網膜残像の原理は、…見たものの映像が一六秒間、網膜上に保存されることで、…』『一八二四年には、ピーター・マーク・ロージェがイギリスの王立協会で「運動物体の映像の持続性」という題で講演した』『こうしてマイブリッジは二四枚の馬の走る姿の連続的な映像をとるのに成功した』『映像と音楽の一致は、もちろんサイレント時代の漫画映画では全然考えられていなかった』等々¹²⁾。初版本は参照できなかったが、引用した岩波版が仮名遣いを除いて初版と変わっていないとするなら、今村は1941年当時「映像」を多用していたことになる。もっとも、当時彼は『キネマ旬報』誌上で映画批評の筆をとっているが、ざっと見たところ、そこには「映像」は見られない。

以上、事例が少ないので早急な結論は避けたいが、昭和10年代半ばの時点で見るところ、「映像」ということばは、映画評論の世界に少しずつ広がってきたと見ていいのではなかろうか。

2. テレビの時代の「映像」

2.1 テレビ初期の辞書に見る「映像」

私がNHKに入ったのはテレビが始まって間もない1955年(昭和30年)だが、「映像」ということばは、すでにそのころには辞書のなかに市民権を得ていた。もちろん、これがテレビの影響ではないこと、いうまでもない。では、どんなふうに書かれていたのか、その年に初版が発行された新村出編の『広辞苑』(岩波書店)を見ることにしよう。

『えい・ぞう【映像】光線の屈折または反射によって物体の像がうつしだされたものの。』

これは、さきの『大字典』の「映象」にニンベンがついたもの、と考えていだろう。この『広辞苑』には「映象」は載っていない。このついでに、関連することばも見ておこう。

『えい・ぞう【影像】絵画にあらわした神仏または人のすがた。えい。えすがた。えぞう。ようぞう。肖像。』

ここには『大字典』の「影像」の②の意味が消えている。おそらく、その部分は「映像」が引き受けたということだろう。

『イメージ【image】①像。映像。姿。面影(おもかげ)。形象。②心象(しんしやう)。』

現在の我々の語感では、日本語としての「イメージ」はこの②の意味が強いが、この当時は英語のimageと意味のうえでもほとんど変わらなかった。昭和28年出版の『新英和小辞典』(研究社)にはこう書いてある。

『image 1 n. 像(likeness), 映像, 画像, 影

像 (statue), 偶像 (idol) ; 生き写し (counterpart) ; 典型 (type) ; 心像, 表象 ; 比喩 (metaphor). 2 v. (省略)』

これから見ると、当時の日本語の「イメージ」の意味は、もともになった英語の image の名詞の意味から「生き写し」と「典型」が抜けただけのようなのだ。それが現在のように「心象、心像」といった意味に限定されるようになったのは、「映像」ということばが勢力を伸ばして「イメージ」の①の意味のかんりの部分を吸収してしまったからに相違ない。

では、「映像」ということばはいつごろから力を伸ばしたのだろうか。

2.2 昭和34年版『テレビジョン番組ハンドブック』

周知のように、テレビが日本で放送されるようになったのは1953年(昭和28年)2月である。「映像」ということばは、テレビの登場と時期的にどういう関係にあるのだろうか。

手元に、1959年(昭和34年)に、テレビの制作・編成・技術の担当者に向けて作られた『NHKテレビジョン番組ハンドブック』¹³⁾がある。テレビ開始から7年後に発行されたこの本に、そのNHKでの答えを探してみよう。これは主として新しくディレクターになる人たちを意識して作られたもので、A5版600ページ。その3分の2以上を、「番組制作の基礎知識」と「番組種別ごとの企画演出」についてで占めている。まず、そのなかのどこに「映像」ということばが使われているか、あるいは「映像」の代わりにどのようなことばが使われているか、調べてみた。

結論から先にいうと、「映像」は特定の個所に集中して使われている。

一つは、編成の仕事のなかの「放送の運行」についての部分で、マイクロ回線の反転のためにあき時間が生じたときや故障のときの措置などの個所に、音声と区別する形で出てくる。

『…あき時間充足のための映像は、すでにマイクロ反転操作中であることを明確にし、番組映像と区別するためには、必ず動かない映像を用いる。…』

『番組の内容が早終あき時間のほか、停電、演出上の故障、…中継回線の故障等により、一時空白を生じたときは、「映像断」または「音声断」と呼び…』

『文字をダブらせる時報は、ダニング・フィルムやスライドで「白ぬき」の「数字」を放送中の映像に、ダブらせる。…』

もう一つは、社会番組の企画演出についての、最初のいわば総論にあたる個所に登場する。

『テレビはいうまでもなく、視覚に訴えるという機能を持っている。…マス・コミの媒体を、活字によるもの、音によるもの、音と映像によるもの、と並べてくると、…映像と音によるものは最も感覚に訴える所が大きく、理性に訴える面は少ない。』

このあと議論は、社会番組の難しさは感性に訴えると同時にそれがそのまま理性への訴えにしなければならない点にある、というふうに続いていく。一般的にいうと、「映像」ということばは、このようなメディア論の場でよく使われる傾向があるようだ。

ハンドブックのなかで「映像」が登場するもう一つの個所は、音楽番組の特質について述べている部分である。見出しに『楽譜による映像面の規定』とあるのをはじめ、たくさん出てくる。

『PDは楽譜から音楽のみならず、…これによって作られる映像を予知してイメージに描き得なければならない。』

『スコアによってその楽譜が何を意思表示しているかを察知することが映像化するための最小限の必要条件である。』

『音声のフレージングと映像のフレージングをマッチさせること。』

『映像面にこだわってマイクの使用を誤った場合、良好な結果を期待することができない。』

『音楽放送の演出は、・・「いかなる映像を以てアピールし、かつ映像を媒体として視聴者のイメージを誘発するか」という点から、常に「映像面が意思表示をする」ことに徹しなければならない。』

僅か1ページ分のなかにこれだけ集中しているのは、ほかにはない。この部分の執筆者は「映像」ということばに、よほど親近感を持っていたのであろう。

では、ほかの部分で現在なら「映像」「映像化」と表現すると思われるところは、どのように書かれていたのだろうか。

『出演者と協力して内容を視覚化すること』（社会番組）

『農村生活や農作業などが、・・単調であり視覚化がむずかしい。何かよいテーマをつかんでも、これを絵にしてゆく場合、行詰ることが多い。また漸く絵にできたと思ってもおなじようなものになってしまう。・・どうしても絵にならないものは、スタジオでの話で補うのも一つの方法である。いづれにしても問題の本質を的確に捉え、常にそれを視覚化するように努めなければならない。』（農業番組）

『・・まず正確に、分かりやすく被写体を写すような画面構成を考えることが大切である。そのためには、・・画面は、できるだけ単純に整理されていて視聴者の目をそらすような余計なものは画面に入らないように撮ること。』（科学番組）

こうした例は挙げればキリがないほどあるが、視覚化、絵にする、画面といったことばが多く使われていることが、これでお分かりだろう。

つまり、テレビが始まって7年のこの時期になっても、「映像」ということばは、テレビ制作者の間ですら、人によって使われたり使われなかったりマチマチだったのである。

なお、この『ハンドブック』で、もう一個所「映像」が出てくるところがある。「技術」の部分での「テレビジョンの知識」や「スタジオと副調整室」などの個所がそれである。

『テレビの画面の明暗に対応する信号を映像信号（ビデオ信号）という。テレビ送信機の搬送波は、この信号で変調されるが、この部分における信号は、①映像信号、②帰線消去信号、③同期信号の三つから成り立っていて、技3図に示すように構成される。この信号は合成映像信号、略して単に映像信号とも呼ばれる。＜注、図は省略＞』

『（副調整室には）映像、音声の調整およびその付属機器と、運行に必要な卓がある。すなわち、・・数台の映像プログラム・モニター、同期信号および映像信号分配器などの映像機器と、・・音声機器および番組運行に必要な映像調整卓、指揮卓がある。』

これらの文章の前後には、ほかにも「映像」ということばが散見される。

引用文の最初で判るように、技術での「映像」は video を訳したものらしく、制作者の間で使われている image の訳としての「映像」とは、出発点が違う。したがって、こちらの「映像」には、機器に結びついたとか、音声と対比したとかのニュアンスが強かった、というのがその頃を振り返っての個人的な印象である。

いづれにしても、こうした技術サイドからも、「映像」は普及していった。

2.3 加藤秀俊：『テレビ時代』と「映像」

「映像」ということばは、こうした制作現場よりも、社会学者や心理学者などが早くから使

いはじているようだ。ここではその例として、社会学者・加藤秀俊の『テレビ時代』(昭和33年)を見ることにしよう¹⁴⁾。

第1論文「テレビ文明の展望」の冒頭に掲げた文章に、早速「映像」が出てくる。

『もしわれわれのすべてが撮影機と映写機をもつことができるようになったら、映像に対する批評力は格段にたかまるであろう。

——D・リースマン』

これからも推察されるように、加藤の論文にはあちこちに「映像」が登場する。

『…多くの知識人は、そもそも「見る」という行為は低級なことだ、と考えているらしい。私には、その理屈がよくわからない。もちろん、活字の方が映像にまさっている点が多々あることを私は認める。しかし、映像の方が活字にまさる点も決して少なくないのだ。』

『…それはひとえに、われわれが映像の表現と解釈にまだ馴れていないからなのではないだろうか。人類は、近い将来に、リースマンの言う「あたらしい読み書き能力」(new literacy)、つまり、映像によるコミュニケーション能力をも身につけるようになるだろう。』(以上「テレビ文明の展望」より)

『新聞のラジオ・テレビ欄に出る読者の放送批評を読んでいても、テレビ番組にたいする観察がじつにこまかいのおどろく。群衆のひとりとして映画をみるとき、われわれは決してこれだけの熱意をもって作品を賞めたり、抗議したりはしない。映画がほんの一時の非日常の見物である以上、われわれはその映像を生活の文脈のなかでみることができないからである。』

『もちろん、ブラウン管上の映像はどのようなものであれ所詮イメージである。…スイッチを切ればその映像は消えてしまう。』(以上「テレビジョンと娯楽」より)

『…新聞や雑誌は、むしろ、これまで五百年間の努力をもってしても成しえなかった即時報道や映像による報道の通路が、電子工学によって開拓されたことを喜ばなければならない。』

『…テレビは、映像を情報内容とする以上、具体的事実以外のものを報道することができないのである。つまり、映像は抽象能力を欠くのだ。特定の事実についての即時的な、そして直接的な報道は電子ジャーナリズムにまかせて、それらの諸事実から何かを抽象すること、それは活字ジャーナリズムに残された独自のジャンルなのだ。』(以上「テレビ時代の新聞」より)

これらの文章からも判るとおり、加藤秀俊は、コミュニケーションの回路としてのテレビジョンを取りあげていて、「映像」は、テレビの特性を、活字、ないしは新聞というメディアとの比較という視点から問題にするとときに登場している。個別の番組よりやや一般化ないし抽象化したレベルで論じるときに、このことばを使う傾向があるようにみえる。

2.4 羽仁進と「映像論」

『教室の子どもたち』『絵を描く子どもたち』などを撮った記録映画作家の羽仁進は、映画とテレビの違いに注目していた。彼は、1960年(昭和35年)出版の『カメラとマイク』の最初の部分で次のように述べている¹⁵⁾。

『テレビ・ドラマを見てみると、スタジオ部分とフィルムとが、混合して使われていることがある。そして、この二つのものが、巧くつながらないと思う場合が少なくない。これには、もちろん技術的な理由があるにちがいない。映像としての性質がちがうので、見ていて眼にガックリくることが避けられないのかもしれない。』

『…偶然にもテレビという場の中で、なま

の映像とフィルムの映像が連続してあらわれたときに、はじめて人々は自分の眼を疑ったのである。ここには二つの「真実」があって、しかもその両者はあまりに違う感じがする。なまは本物にちがいないとしても、時には散漫であり、無秩序であり、退屈である。フィルムはあまりに「本当らしい」のに、かえって作為を感じさせてしまうことがある。』

長く引用したのは、このように映画とテレビの画面を比較する場合、「映像」ということばはまことに便利だ、ということをお願いしたためである。テレビの普及の時期は、それに伴う映画の衰退の時期でもあり、両者は比較されることが多かった。裏付ける資料は見当たらないが、もしかするとそれが、「映像」ということばがよく使われるようになった一つの理由かもしれない。

そして、羽仁進自身は、こうした状況にあって『映画の表現の中で、カメラの作り出す映像の演じる役割を考えてきた』が、その結果として、「映像論」グループというレッテルを貼られようになったらしい。それに抗議して、彼は次のように書いている¹⁶⁾。

『果たして誰が「映像論」などという便利なキャッチ・フレーズを考え出したのであろうか。僕たちは、映画に対する古い考え方、保守的な見方に反対して、「映像を中心とした新しい映画論」を構想しているけれど、すべて「映像」によって万事が解決するといった感じの「映像論」を唱えたおぼえはない。』

『キネマ旬報』を舞台に針生一郎・安部公房・中原佑介などとの間で行われたと思われるこの論争については、まだ目にする機会がなく詳細はわからないが、こうした論争も「映像」ということばの普及に一役買ったに違いない。

羽仁進は、他方では『(テレビ、ラジオ、映画、写真などの)メディアがいまの伝達活動を

さらに楽な形で行ない、高すぎもせねば低すぎもしない文化をゆきわたらせてくれるだろう、ということに根拠をおく支持論(たとえば加藤秀俊氏)には、残念ながら同意できない』『そのような議論からは、カメラやマイクについての新しい使い方についての示唆をひきだすことなど、できそうもない』と加藤秀俊にも論争をいどむ。

羽仁が意識しているのは、『いかにカメラとマイクが現実変革のために役立ちうるかということであり、それは当然カメラとマイクから新しい能力と方法をひきださなければならぬ』ことなのである。

羽仁進にとって、映像とは何か。

映画の対象は、作家の頭の中にあるだけではだめで、レンズの眼に写るもの、具体的に存在するものでなければならない、と彼はいう。だが、具体的な存在は、しばしばそれ自体の規律をもち、運動を起すという、作家にとってはコントロールしにくい厄介な性質を持つ。だから、撮影の対象を現実から切り離して処理しやすくする方が、便利なのは事実だ。——こう言うとき、彼のイメージにはおそらくセットで撮影するドラマがあったのだろう。だが彼は、その道は採らない¹⁷⁾。

『考えてみれば、このような不便は、実は現代芸術としての映画にとって、実は重要な特権ではないだろうか。この性格——それを記録性と呼んでもいいだろうか、とにかく、そのおかげで、映画は撮り方次第で、いつも現実とつながる機能を発揮できる。映画作家はカメラの技法、その結果獲得した映像によって、現実に対する自己の態度を明らかにしていくことができるのだ。』

「映像」とは、羽仁進にとっては、カメラの眼で現実と切り結び、現実を記録したものに他ならない。だから彼の場合、カメラは対象に対してどのような位置に立っているのか、どのようなレンズを使っているのか、その結果として

の画面に現実感（アクチュアリテイ）があるかどうか、といったことを抜きにしては「映像」を語ることはできないのだ。その点が、同じ「映像」ということばを使いながら、社会学者と映画作家とが食い違いを見せる理由なのだろう。

2.4 「映像」をタイトルにした番組・本

「映像」ということばが市民権を得てきたようすは、タイトルに「映像」をつけた本などの出現で計ることができるだろう。NHKのテレビ番組では、最初のドキュメンタリーとして名高い『日本の素顔』が終わった後、『素顔』とは違う新しいドキュメンタリーを目指して『現代の映像』が誕生した。1964年（昭和39年）4月のことである。（これは1971年まで7年間続いた。）

その前年・1963年の松本俊夫『映像の発見』（三一書房）が、「映像」を冠した本としてはおそらくもっとも早いもののひとつだろう。2年後の1965年には、この小論の最初に紹介した岡田晋が『現代映像論』と題する本を出版した。この本は残念ながら見ていないが、続いて1969年に出した『映像 人とイメージ』は手元にある。その最初の部分で彼は、「映像」ということばについて次のように述べている¹⁸⁾。

『〈映像〉に当る外国語を単純に求めれば、もちろん、〈イメージ〉〈イマージュ〉である。われわれもまた、しばしば、〈映像〉を、イメージ・イマージュと同義語に使う。…ところが、われわれが〈イメージ〉〈イマージュ〉と呼ばず、とくに〈映像〉という言葉を採用する時、そこには〈イメージ〉の一般的概念をとどめながら、同時に〈映像〉をもう少し特定の意味に使おうとする意思が働いている。すなわち、この場合の〈映像〉は、写真・映画・テレビにおける表現＝伝達媒体であり、印画紙・スクリーン・ブラウン管の上にあらわれた〈イメージ〉の特殊な形態に

外ならない。…それは、写真・映画・テレビにおける表現技術の問題であり、創作美学の問題であり、同時に社会的機能の問題である。…』

これは、当時の映像論の領域と問題意識とを端的に示している文章だと思う。これで判るように、テレビと映画の比較から始まった映像論は、やがて同じくレンズを使うということで、写真も加えるようになっていた。彼のあとがきも、60年代の雰囲気をよく伝えている¹⁹⁾。

『私がはじめて〈映像〉の問題にふれたのは——意識して〈映像〉という言葉を使い始めたのは、一九五八年頃からであった。はっきりおぼえていないが、銀座の喫茶店で、まだ今より大きく茂っていた並木の影を見ながら、羽仁進氏と「映像といういい方、好きだなあ」と、どちらからともなく話しあったことがある。一九六〇年安保——ヌーヴェル・ヴァーグの流行等の記憶が、ほとんどそれらとダブリ、私は〈映像〉に関する最初の本『壁画からテレビまで』を書き上げた。

当時、〈映像〉という言葉はまだめづらしかった。めづらしい言葉には、何か未来の予感のようなものがある。われわれはこの予感の上に立って、〈映像〉を議論し、〈映像〉を語り、〈映像〉をめぐる論争した。だが、言葉はすぐ手垢にまみれる。いや、ちょうどその頃から、テレビは日本全国の家庭に普及し、映像自体、ごく普通のもの、日常的なものになってしまった。私が次に書いた『現代映像論』は、ほとんど全ページを、テレビに関する問題で埋めている。』

岡田晋は、ここでの問題意識をその後さらに発展させ、1981年（昭和56年）に『映像学・序説』を書いた。これは、1990年の植条則夫編『映像学原論』²⁰⁾へと受け継がれていく。

このように「映像論」が「映像学」になるにさきだって、1974年には、映像理論に関心を

持つ研究者・制作者たちが集まって日本映像学会が結成され、その機関紙として『季刊映像』が1975年5月から刊行されている。なおこれは、1981年5月の第21号から『季刊映像学』と改題された。

このほか、1980年11月からは『「地方の時代」映像祭』という、NHK・民放・自治体のローカル・テレビ番組が参加するコンクールが、川崎市で毎年開催されている。

では、「映像」をタイトルにつけた本の出版はどうか。1996年末現在、東京都立図書館には「映像」をキーワードでリストアップされる蔵書は300点以上あるが、重複その他を除き、他の図書館の所蔵資料も加えた264点について、5年刻みの発行年次別に点数を調べてみた²¹⁾。

1960～64 (昭35～39) ……	3点
65～69 (〃40～44) ……	13〃
70～74 (〃45～49) ……	36〃
75～79 (〃50～54) ……	38〃
80～84 (〃55～59) ……	34〃
85～89 (〃60～平1) ……	58〃
90～94 (平2～6) ……	82〃

ここでは具体的なタイトルはあげないが、1960年代の本の半数は「文学的映像」のような内容のものだし、71・72年の本のなかには「映像の現代」というシリーズの写真集が含まれている。こうした傾向は、72年以降急速に減り、それとともにテレビや映画を主題にした本が増えていく。映像学会の結成が、ほぼそうした転換点に位置していることは興味深い。

2.5 テレビ時代における「映像」の定義

これまでもふれてきたことではあるが、「映像」がテレビ時代の映像研究においてどのように定義されていたかを、ここで整理しておこう。まず、『映像学原論』のなかから植条則夫が執筆した「原点としての映像概念」の部分

を参照しよう²²⁾。

『佐々木基一は絵画やデザインも含めた視覚的イメージ一般と映像とを区別したうえで、「カメラという光学器械を通して、また感光、現像、焼付けという科学的过程によって生みだされたものである。またテレビのように電気工学的器械を通して生みだされたものである」と、説いている。また、写真論を基礎におく近藤耕人は「現実の事物に酷似した表象作用を行わせる」もの、あるいは「表象作用を修正する作用」のことで、映画とテレビの画像、あるいは写真がそれにあたるとする。さらに映画の客観的研究の日本における先駆者の一人、浅沼圭司の場合は「映像は、ある具体的対象の視覚的側面をカメラによって捉えることによって形成される」と規定している。…こうした、映像をいわば「外界の事物の光学的再生」とする考え方は、これまでの映像論研究の中核をなしており、その後のジェイムズ・モナコや岡田晋にいたるまでほぼ同様な定義が踏襲されている。』

植田は、この文章につづいて、「映像は視覚的パターンであると同時に知的経験でもある」（モナコ）、「“映像”ということばには二つの意味がある。表示的には映画・写真・テレビを指し、伴示的にはそれら諸媒体における物と意識の像的關係にほかならない」（岡田晋）などのことばを引いて、『単にメディア・システムそのものの問題にとどまらず、視覚と結びついた人間の知覚や意識の問題にまで枠組を広げた定義もおこなわれてきた』ことを指摘し、言語と映像を対比的に捉えることが、「イメージ」も含めたところで映像の問題を考えていく上では欠くことができないものになっている、と述べている。

2.6 制作現場での「映像」の2つの意味

こうした文章を読みながら、テレビの制作現

場で「映像」ということばがどのように使われていたかを振り返ってみると、その使い方にはいくつかのレベルがあったことに気づく。

テレビを見ていてお気づきのとおり、番組にはさまざまな素材が使われている。テレビカメラが捉えたナマ中継の映像、いったんビデオテープやビデオディスクに記録され再生された映像、映画フィルムに記録された映像、スタジオのテレビカメラが写真・絵・略画・図表を撮ることもある。

テレビ番組の画面を「映像」と呼ぶ以上、これらのテレビ画面を構成する素材、いわば個別メディアは、すべて「映像」と呼べるはずではあるが、番組の素材を区別する場合には、テレビや映画など、[現実を実写した動く画面]を「映像」と呼ぶことが多い。この場合の「映像」は、スタジオに現実を持ち込む役割を担っており、「実写」のなかには芝居などのような虚構の世界を撮影したものも含める。また、スタジオカメラが撮る「写真」は、「映像」には含めない。

したがって、対比すると次のようになる。

「映像（広い意味）」…番組の画面すべてを指し、構成素材の質は問わない。

「映像（狭い意味）」…テレビカメラやフィルムカメラで撮った動く画面を指す。写真は含まない。

この区別は、制作過程に即していうと分かりやすいと思う。前者は、テレビ番組が完成した段階での「映像」であり、後者は、テレビ番組の制作にあたって画面を構成する個別メディアを選択する段階での「映像」を指す。番組が完成していても、それを構成する個別メディアを問題にするときは狭い意味での「映像」になる。いずれにしても現場での使い方だから、学問的に厳密なものというよりも、相対的な意味であり、便宜的に使われることが多い。

なお、博物館でも、展示資料の分類のなかで「写真資料」と「映像資料」というように「映

像」を狭い意味で使っている²³⁾。これは、テレビの制作現場での使い方とよく似ている。このように「写真」と「映像」を対比して使うなら誤解はないだろうが、広い意味での「映像」との意味の混同を避けるために、ビデオや映画をとくに「動く映像」と呼ぶ場合もある²⁴⁾。

このほか、「活字メディア」に対して「映像メディア」という場合には、単なる映像だけでなく、音声つきの映像を指す場合が多いことを付け加えておく。

さて、先ほどの『映像学概論』で植条則夫も指摘しているとおり²⁵⁾、コンピュータは、映像の領域を大幅に拡大してきている。ここではそのすべてについてふれることは避け、コンピュータ・グラフィックスについて見ておくことにしよう。

3. コンピュータ時代の「映像」

3.1 「映像革命の旗手」

1983年（昭和58年）10月、「映像革命の旗手コンピュータ・グラフィックス」という2回シリーズが『NHK教養セミナー・現代の科学』で放送された。それぞれ、①「テレビを変える」、②「産業が変わる」というタイトルで、コンピュータ・グラフィックスの歴史と最新の成果を取りあげ、それがテレビ番組や建築を始めとする産業界にどのような影響を与えるかを紹介したものであった²⁶⁾。「テレビを変える」には、古典的な作品として有名な『カールス・アイランド』や『アダム』を始め、NHKの番組での日食のときに観測された太陽の輪をデータをもとに映像化するプロセスや幼児番組での『しりとりにアニメ』などが登場した。

コンピュータ・グラフィックスの出現は、「映像」ということばの概念の面でも革命だった。これまでの「映像」ということばが指していたのは、写真にしても、映画・テレビにしても、レンズが捉えた実際の姿・形を（テレビの

ナマ中継を除く多くは、フィルムやビデオテープに記録し）印画紙やスクリーンやブラウン管などに提示したものだった。ドラマやアニメーションの原画は作り物ではないかといわれるかも知れないが、虚構ではあってもレンズのまえに現実存在しているものであった²⁷⁾。ところがコンピュータ・グラフィックスは、そこに存在していないもの、実写できないものを、レンズを通さずに、「映像化」するわけだから、これまでの「映像」の概念を押し広げることになったのだった。その意味でも、「映像革命の旗手コンピュータ・グラフィックス」というタイトルは象徴的だといえる。

3.2 番組へのCGの登場：NHKの場合

時期的な感じを掴むために、ここでコンピュータ・グラフィックス（以下、CGと略称する）が放送などに登場した初期の状況を、NHKについてだけ簡単にふれておこう。（民放では、CMなどにもっと早くから使われていたように思う。）

NHKの場合、CGはまず選挙報道に使われた。最初は1974年（昭和49年）7月7日の第10回参議院選挙の開票速報のとき、カラー図形出力装置を使って党派別の議席数をグラフ化した²⁸⁾。その後、東京・美濃部知事3選、大阪・黒田知事再選となった翌1975年4月の都道府県知事・議員選挙では、各候補者の中間の得票状況からその後の得票の伸びを表示して最終結果を予測する線グラフのCG²⁹⁾が活躍した。いずれも、NHK総合技術研究所が開発したものである。

1980年（昭和55年）1月には、吉田直哉が『エレクトロ絵本』³⁰⁾を制作・放送した。これは、

『安野光雅の描く絵を、カメラを使わず直接ブラウン管に電氣的に描いた“テレビ絵本”ともいえる番組である。電子キャンバスとよばれる画像書き込み装置による画をペー

スに、さらにユーモラスな動きのあるアニメーションをマイコンで作画し、これに合成した』

という、先駆的な作品だった。この後も吉田直哉は、1983年に『ジョバンニの銀河・1983——宮沢賢治没後50年記念』³¹⁾でコンピュータによって画像処理をした映像を多用し、1984年の『21世紀は警告する』にはロボットのキャスター「トロン博士」を登場させる³²⁾など、コンピュータの生み出す映像を積極的に放送に取り入れている。これは、『日本の素顔』以来、『現代の記録』『明治百年』『未来への遺産』『太閤記』『ミツコ〜2つの世紀末』などなど、次々に新しい映像表現の世界を追求してきた吉田らしい姿勢だといえよう。

幼児番組も、CGを取り入れるのに熱心だった。『おかあさんといっしょ』では、inbetweenという技法を使って、オットセイ→イス→スイカ→カメラ→メガネのように次々に形が変わり、形と名前とが対応する「しりとりにアニメ」や、成長するにつれて赤ちゃんの顔が幼児・少年・青年・成人・老年と変わっていくように見えるCGを制作したのを始め、たんぼぼの一生を見せるCG、まる（球）とさんかく（正四面体）としかく（立方体）が踊るCGなど、さまざまなCGアニメーションのセグメントを制作、放送した³³⁾。もともと、幼児はアニメーションが大好きだし、幼児番組の場合は色や形がはっきりしていることが大切なのでCGに向いているし、また、一度作ると繰り返し使えるので、たとえ制作費が高くてもペイできるという利点があった。1981年ごろにはときどき放送されるようになっていたように思う。この制作も一部は技術研究所が担当した。

では、NHK総合技術研究所は、いつごろからCGの研究に着手したのだろうか。この点は定かではないが、1973年には、コーラの瓶がりんごに変形するような試作映像を見た記憶があるので、その数年前から研究が始まっているのは確かであろう。『現代の科学』が「映像革

命の旗手」を放送した前年、1982年（昭和57年）には、CGによる実験的な作品『日本の四季——花鳥風月』を制作し、SIGGRAPH'82に出品した。この映像では、あひるとおぼしき水鳥が泳ぐと波紋がいくつも重なるシーンが私には印象に残っている。翌83年に制作した『ORIGAMI——千羽鶴』は、1枚の折り紙が折られてツルになり、いろいろな背景のまをを飛ぶ姿を描いた4分間の作品で、モナコの国際テレビジョン・フェステバルで好評を得たという³⁴⁾。

これらのCG制作にディレクターとしてかかわった吉成真由美は、その後吉田直哉の『ジョバンニの銀河』でもコンピュータを使った映像の制作を担当、銀河鉄道の列車の窓を通り過ぎる宇宙空間の風景を、偏光顕微鏡で捉えたさまざまな結晶の映像をコンピュータで加工することによって表現した。そのときの意図を、CGによる映像表現の可能性と絡ませながら、吉成と吉田は次のように話している³⁵⁾。

吉成 …映像っていうのは、活字に対して情報の量にしても、質にしても、ある意味でたいへん優れている。でも、どうしても劣ってしまうところが一つだけある。それは想像する部分、想像する余地が少ないという点ですね。…だから「ジョバンニ」では、映像を見ている人それぞれが、銀河宇宙の空間を感じとれるようにできないか、と考えたんです。例えば、どんな状況で汽車が走っているのかっていうのもわりとあいまいに抽象的にやっておいて、それぞれが銀河の空間的な拡がりとか、時間的な流れとかを解釈できる余裕を与えた——つまり、映像では不可能と思っていたことが多分こういう素材を提供することによって可能なんじゃないかという、そういう期待があったわけですね——。

吉田 うん、それなら全く同じだから良かった。ほくも、映像っていうのはどうしてもイメージを具体的に特定、限定してしまうから、そうではなくてなるべく拡がりのある、どう

にでも読める、どういうふうにも解釈のできる想像を拡げる映像を作りたい、と思っていたわけです。そういう意味では、「ジョバンニ」は作った本人たちが何回見ても、見るたびに新しい発見をしているんだから、ほんとに不思議な素材だったですね。宮沢賢治の世界がまさにそれを許すという感じで……。

これまでの「映像」がイメージを特定、限定してしまうのは、それが現実中存在する具体的な特定の事物をレンズを通して固定してしまうためである。例えば「日本人」「イヌ」「歩く」といったイメージとその映像とを想像してみればわかるとおり、ことばの場合には、多数の個別・具体的な事物から共通の要素を抽出しているので、聞き手・読み手は、それぞれが個別・具体的な事物とそのことばとを結びつけて受け取る自由度をもっているが、「映像」ではその自由度がない。その点、コンピュータ・グラフィックスはレンズを使わないため、その個別・具体性から自由になる可能性をもっているのである。

もっとも、この「ジョバンニの銀河鉄道」の場合は、完全にレンズから離れたのではなく、偏光顕微鏡を使って撮影した素材の「映像」をコンピュータで加工した画面なのである。偏光顕微鏡で見た結晶という、抽象性の高い素材を選んだ着眼のよさはもちろんだが、コンピュータを使ってその画面を歪ませることによって、現実の世界では見られない、いわば異次元の世界の映像が提示され、今までのレンズによる「映像」を超える効果をもたらしたといえよう。

3.3 コンピュータによる「映像」の特徴

映画やテレビの時代の「映像」は、おおまかにいうと、現実の世界のなかから、自分のイメージに合ったものをカメラのフレームでいくつも切り取るという撮影と、撮影されたもののなかから必要な部分を選んだ上でそれをある順序に配列するという編集、この2つの作業に

よってできたものであった。レンズの前には眼に見える現実の世界があって、「映像」のできる、その現実世界のありようと、それに対するカメラの位置やレンズの種類、それを捉えるタイミング、さらにレンズが捉えた個々のショットをどうカットし、どう配列するか、にかかっていた。

コンピュータによる「映像」は、まず写される世界を現実の制約から解放した。写される世界にある人やもの、背景などの形・大きさ・色・重さ・動き等々の制約は、作者のイメージに合わせて変えることが可能になった。また、データをもとに、現実には視覚的に捉えられないものを視覚化することもできるようになった。

いっぽう、それを写すカメラ／レンズの視点や動き、あるいは大きさも、現実の制約から自由になり、例えば顔を裏側から見るとか、血管のなかに入って見るなどということが可能になった。照明についても、現実の制約から離れた光の当て方ができるようになった。

そのほか、カメラが撮影した画面の加工、つまり空間的に拡大して必要な部分を強調したり、画面の軸を特定方向だけ伸ばしたり、明るさや色を変えたり、一部分を修正したり、時間的に拡大・縮小して動きの速さを変化させたり、画面を分割してマルチ画面を作ったりすることなど、また、画面の合成、つまりいくつかの映像を組み合わせ、人物の背景を別のものにかえたり、同一人物を何人も同じ画面に登場させたりするなど、新しいショットを作ることも容易になった。

さらに、ショットとショットのつながかたの面でも、今まではカットかディゾルブ、せいぜいが簡単なワイプ程度の選択しかできなかったが、コンピュータによって画面から画面への転換がひじょうに多様になったのである。

3.4 コンピュータ時代の「映像」の定義

こうして、コンピュータによって生みだされた映像の世界は、外界に存在するものをレンズ

で切り取ってスクリーンやブラウン管に提示していたこれまでの「映像」とは異質の、新しい「映像」を生み出すことになった。『映像革命の旗手』のところでふれたとおり、これまでの「映像」の定義はレンズと結びついたものだったから、レンズを必要としないコンピュータ・グラフィックスの出現は、「映像」概念の変えないし拡張を迫るものであった。

こうした状況は、一般的な辞書にはどのように反映しているのだろうか。1995年の『広辞苑』第4版では、コンピュータ時代を読み込んでCD-ROM版も発行しているが、そこでの「エイゾウ」「イメージ」の説明をまず見ることにしよう。

【映像】①光の屈折・反射などによって映し出された物の形や姿。また、映画やテレビジョンなどに映し出された画像。「鏡に映った一」「一が乱れる」②頭の中に浮んだ、ものの姿。「はっきりとした一となって浮ぶ」

【影像】絵画や彫刻にあらわした神仏または人の姿。影（エイ）。絵姿。ようぞう。

【image】①心の中に思い浮かべる像。心象（シンショウ）。②姿。形象。映像。

これで見る限り、説明が今までと大きく変わっているわけではない。しかし、「レンズで写した」などと言っているわけではないので、「映画やテレビジョンなど」がどのような画像を映し出すようになろうと、この説明を変える必要があるとは言えない。

しかし、新しい状況を取り込んだ定義をする必要はないのか。

多少とも専門的な事典では、どんな定義がなされているのだろうか。阿久津喜弘が執筆した『新教育学大事典』の「映像」の項は、次のように書き出されている³⁶⁾。

『映像という語は、学術用語というよりは一般用語であり、広狭いろいろな意味で用い

られるが、本義的には、光学的あるいは電子工学的に物体を映し出した像あるいは創り出した像を意味する。すなわち、光学的・電子工学的変換システムによる再現像である。なお、ここでいう再現には、不可視光線やX線像の可視化、符号化情報（コンピュータ情報など）のディスプレイなども含まれる。』

このあとは、いろいろな研究者の定義の紹介と吟味に移るので、続きの部分の引用は省略し、ここにあげられた定義について、少し検討しておこう。

テレビ時代の定義では、「映像」とは『光学的あるいは電子工学的に物体を映し出した像』であって、『電子工学的に創り出した像』はこれまでなかったのだから、当然のことながら今までの定義には含まれていなかった。コンピュータが映像と結びつく時代が『創り出した像』という部分に反映している、といえるだろう。ただし、『光学的・電子工学的変換システムによる再現像』という点については、2つのコメントを付け加えておきたい。

ひとつは、コンピュータ・グラフィックスだけでなく、テレビジョンも「光学的+電子工学的変換システム」だ、ということである。つまり、電子工学的な変換システムはコンピュータだけのものではないのである。この文章の表現からすると、写真や映画は「光学的変換システム」ということになるようだが、むしろ、「光学的・化学的変換システム」とでもいうべきかも知れない。

もうひとつは、「再現像」とは何を再現した像か、という点である。これまでの写真・映画・テレビ・ビデオの場合は、現実にある「もの」を撮影、(印画紙/スクリーン/ブラウン管などに)再現した像だといえる。では、「創り出した像」の場合は何を再現した像なのかというと、それは制作者の「イメージ」を再現した像だ、ということになろう³⁷⁾。この場合には、現実にあるもの・見えるものは必要ではない。

コンピュータ時代とは、「映像」から見ると、

「イメージ」を現実化するプロセスを通らずに、また、カメラ・レンズ等の光学装置で「現実」を捉えずに、「映像」を創り出すことが可能になった時代だと言っていいだろう。もちろん、そのためには、ハード、ソフト、ひとなど、また別の現実の制約があることはいうまでもない。

「映像」ということばは、筆者も含めて、いろいろな分野でいろいろな人が、それぞれの立場で使ってきたことばである。きわめて現場的なことば、いわば業界用語だといってもいい。しかもそれが、新しいメディアの出現とともに、新しい意味内容をも担うようになってきている。ここではその時間的な変化をたどることによって、「映像」の意味をめぐる混乱の整理を試みてみた。しかし、もともとこれは、映像を提示しながら説明した方が理解しやすいたぐいの事柄であり、文字だけの説明ではかえって分かりにくかったかも知れない。

だが、今後も新しいメディアが登場することによって、「映像」に新しい意味が付加されることは当然ありうるわけで、そうした場合にこの論文が多少とも役に立つことを期待する。

注

10年ほどまえ、前任の放送教育開発センター所内での勉強会『キーワード研究会』で「映像」について報告したことがある。これは、その時に集めた資料を中心にまとめたものである。なお、CGに関しては、駒沢女子大学の宇佐美昇三教授から資料についての情報を提供していただいた。

- 1) 岡田晋『映像学・序説』九州大学出版会、1981年、p.14。
- 2) 小宮豊隆編『寺田寅彦随筆集第二巻』岩波文庫、1947年、p.274。なお、この随筆集では、文章が現代表記に改められている。引用文はそれにしたがった。
- 3) 小宮編前掲書、p.284。
- 4) 小宮編前掲書、p.211、p.248。

- 5) 小宮豊隆編『寺田寅彦随筆集第三巻』岩波文庫、1948年、p.134、p.137、p.140、p.141。
- 6) 久野収編『中井正一全集 3 現代芸術の空間』美術出版社、1964年、p.149、p.150。
- 7) 『大字典』は講談社から1917年(大正6年)に初版が発行され改訂されたが、その後関東大震災で紙型等を失い、昭和2年に改訂増補を行っている。
- 8) 例えば、『キネマを聞く日本映画史の証言 30人 (PART 1、PART 2)』(日本大学芸術学部映画学科編集委員会編、江戸クリエート株式会社、1994年)に登場する衣笠貞之助、松田定次、野村芳太郎など9人の監督の発言にも、白井茂、宮川一夫、赤松隆志など5人のカメラマンの発言にも、「映像」ということばは見当たらない。
- 9) 犬養健他『父の映像』筑摩書房(筑摩叢書)1988年。
- 10) 津村秀夫「日本映画のテムポについて」、『続映画と批評』p.31、p.34。
- 11) 北川冬彦「映画の史的展望」、『現代映画論』p.23、p.40。
- 12) 今村太平「MOVING CARTOON」、『漫画映画論』岩波書店、1992年、p.9-14。
- 13) 日本放送協会編『NHKテレビジョン番組ハンドブック』(非売品)、1959。
以下、「放送の運行」の項は同書、p.38-42。「社会番組の企画」の項は同書、p.202。「音楽番組」の項は同書、p.287-288。(社会番組)は、p.206。(農業番組)は、p.214-215。(科学番組)は、p.242。「スタジオと副調整室」の項は、p.428-429、および p.468。
- 14) 加藤秀俊『テレビ時代』中央公論社、1933年。以下の引用文は、それぞれ次の個所にある。
p.2、p.19、p.20、=「テレビ文明の展望」p.52、p.62 =「テレビジョンと娯楽」p.96、p.98、=「テレビ時代の新聞」。
- 15) 羽仁進『カメラとマイク』中央公論社、1960年、p.7、p.9。
- 16) 同書、p.57。
- 17) 同書、p.52。
- 18) 岡田晋『映像 人間とイメージ』美術出版社、1969年、p.11-12。
- 19) 同書、p.277。
- 20) 植条則夫編『映像学原論』ミネルヴァ書房、1990年。なお、植条には『映像の時代=現代テレビCM論』(誠文堂新光社、1972年)という著書もある。
- 21) 東京都立図書館は、中央・日比谷・多摩の3館があるが、これはその共通蔵書リストである。ただし、NHK放送文化研究所の蔵書や筆者の手持ちの本を数冊加えている。
- 22) 同書、p.4-5。引用は、佐々木基一『映像論』勁草書房、1970年、p.438。近藤耕人『映像と言語』新装版、紀伊国屋書店、1981年、p.25-26。浅沼圭司『映画学』新装版、紀伊国屋書店、1982年、p.103。J・モナコ、岩本憲児他訳『映画の教科書——どのように映画を読むか』フィルムアート社、1983年、p.416。岡田晋『映像学・序説』九州大学出版会、1981年、p.12。
- 23) 佐々木朝登「展示の構成と実施」新井・佐々木編『博物館学講座 7 展示と展示法』雄山閣、1981年、p.75。
- 24) 例えば、1994年6月には川崎市民ミュージアムで博物館学芸員と映像作家・研究者たちによる『動く映像とミュージアム』というシンポジウムが開催されている。
- 25) 植条前掲書、p.6-7。
- 26) 2回とも進行役は加藤幹雄東京大学教授と迫田朋子アナウンサー、ゲストは
①：大村皓一(大阪大学助教授)、端山貢明(ソシアルダイナミックス研究所)
②：渡辺忠昭(武藤工業)、林孝弘(東レACS室)ほか。
- 27) 例外として、フィルムの膜面に直接書いたリ、膜面を傷つけたりして作った「写真」や「アニメーション」など、現実には対応

する「もの」がない「映像」もあるが、これは無視していいだろう。

- 28) NHK総合技術研究所ほか編『五十年史』日本放送出版協会（非売品）、1981年、p.73。
- 29) 当時、この美濃部：石原（慎太郎）の選挙速報で最終得票を予想したグラフを見た記憶がある。
- 30) 1980.1.21. 放送。NHK編『NHK年鑑'80』日本放送出版協会、1980、p.211。
- 31) 1983.3.21. 放送。NHK編『NHK年鑑'83』日本放送出版協会、1983、p.136 - 137。
- 32) NHK放送技術研究所編『研究史'80～'89』日本放送出版協会、1991年、p.106 - 107。
- 33) 1985.3.21. 放送の『テレビは幼児に何ができるか』による。
- 34) 吉田直哉『美しき旗手たちの語録』日本放送出版協会、1986年、p.63 - 68。および、NHK放送技術研究所編前掲書、p.107 - 108。
- 35) 吉田前掲書、p.71。
- 36) 細谷俊夫ほか編『新教育学大事典』第一法規、1990年、第1巻 p.191。
- 37) 言うまでもないことだが、映画やテレビの映像も監督やディレクターのイメージがもとになっている。ドラマの場合を考えれば分かりやすいが、監督は俳優やセット、小道具などによってそのイメージを現実化し、それをカメラで記録する。ドキュメンタリーの場合には、現実をイメージによって選択し、カメラで記録する。（蛇足だが、どちらの場合も、現実によってイメージを変えることがある。）CGの場合は、この「現実－カメラでの記録」というプロセスを必要とせず、したがってカメラで記録できないイメージをコンピュータを使って映像化できる。