

『OZU Mosaic』制作覚書

堀家敬嗣

A memorandum on the creation of the video installation *OZU Mosaic*

Yoshitsugu HORIKE

(Received October 1, 2004)

はじめに

この覚書は、映像インスタレーション作品『OZU Mosaic』をめぐる制作者の思考の過程を言葉のかたちで整理する文章であると同時に、理論的な研究の実践的な応用として実現された成果をさらに理論面へと反映させることを見込まれた文書でもある。なお、『OZU Mosaic』は、2003年11月1日の山口情報芸術センター（Yamaguchi Center for Arts and Media, 以降YCAMと表記）開館にあたり、開館事業の一環として同センター開館準備室より私が制作の依頼を受けた「長期展示作品」として企画された¹。

1. 絵画

1-1 セザンヌの静物

長らくのあいだ、個人の修練と才能の賜物としての画家の身体的な技量に対してのみ、すなわち絵画というメディアだけに許されていた視覚的な映像の記録＝写実の装置としての社会的な機能が、もはや絵画のものではなく、あるいは少なくとももはや絵画ひとりのものではなく、むしろ写真や映画といった機械的な複製技術のものとして更新されようとしていた現実に画家が直面し、自身と絵画の存在意義をやむなく再考せざるをえなかったのは、まぎれもなく19世紀末のことである。

ポール・セザンヌ Paul SÉZANNE の絵画のなかでもとりわけ1899年に描かれたとされる静物画『林檎とオレンジ』は、そうした再考をとおして画家が絵画に付託したひとつの指針をそこに表象している。そしてこの指針は、その的確さゆえにこれが単に美術の領域を超えて20世紀の思考体系にまで認識論的な変容を施したことはいかにも顕著であるから、いまさらここでその事実をあらためて詳細に検討するにはおよばないだろう。要するに、『林檎とオレンジ』のセザンヌは、対象の「二つ以上の異なった視点から見た形を、同一画面に描き込んで」²、これをもって従来の、こういってよければ近代以来の記録的＝写実的な絵画が前提としていた空間／時間のありように疑問を呈したのである。

近代以来の記録的＝写実的な絵画が前提としていた空間／時間のありよう、いうまでもなくそれは、ルネサンス的なパースペクティヴをとおして秩序づけられた均質な空間／時間のことである。そこでは空間は、ある単一の視点が所在するもつとも手前の平面から奥行きに向かって無限に重なる平面層の堆積とみなされ、消失点へと反放射状に収斂していく諸消失線を補助線として、さまざまな対象を適宜任意の平面上に位置づけ、配置する。こうしたパースペクティヴのもとに絵画を描くこととは、奥行きに向かって消失するまで果てなく重なり堆積する無数

の平面層の厚みをキャンバスという単一の平面上に圧縮することであり、時間はそこに癒着せざるをえない。

なるほどそれは、いかにもわれわれの瞬間的な自然の知覚に似ている。われわれが視覚を介して空間との関係性を構築するその都度、瞳の中心から消失点を真っ直ぐに見定める視線は、無限に堆積する無数の平面層を突き抜ける零度のZ軸となり、これに見通された空間すなわち視界は、それに応じてただちにそこにルネサンス的なパースペクティヴを導入する。この瞳の中心こそが視点にほかならない。そしておそらくは画家もまた、このような視点をもって自らを包摂する空間とのあいだに視覚的な関係性を構築しながら、ひとたび網膜上に圧縮された光景を、修練と才能の賜物としての身体的な技量と相応の画材とをもってキャンバス上に複写するのである。

ところでこの画家の視点とは、ルネサンス的なパースペクティヴのもとに描かれた絵画作品のそれぞれに刻印され、そこに時間を凝固させた、あの単一の視点そのものであるのか。そうではない。そうではなく、「セザンヌの「四次元性（時間）の導入」といわれる技法」³が、たとえばその『林檎とオレンジ』が告発したのは、むしろそれらを同一視することの欺瞞であったはずだ。

1-2 キュビズムの視点

この欺瞞の告発は、まぎれもなく、ルネサンス的なパースペクティヴをとおして秩序づけられた空間／時間の均質さの前提をもって、起点たる単一の視点と画家の視点とを不可避的に同一視しないではいられなかった近代以来の記録的＝写実的な絵画に対して提起されている。だがいったい、そこにはどのような欺瞞があるのだろうか。

まず第一に、そこには時間の厚みをめぐる欺瞞がある。ただ一息に、ほんの一本の描線によってのみ象られるような素描の類いのごく単純な作品であってさえ、一枚の絵画作品を制作する場合には、それを描き始めてから描き終えるまでの時間の厚みが必ず介在する。たとえそれがどれほど素早く書き上げられようとも、その時間の厚みのうちに対象の存在性は不断に変容していく。画家の視線は、彼の視界に含まれるすべての事物について、これらを同じ権利で遺漏なく瞬間的に捉えることはできない。それぞれの瞬間に応じて彼の視線はそれらを部分的に捉えながら、こうした諸部分の加算的な集積を次第にキャンバスの枠のなかに囲い、これをもって最終的に閉ざされたひとつの集合すなわち絵画作品とするのである。近代以来の記録的＝写実的な絵画は、この時間的な厚みを隠蔽し、絵画作品の空間が時間的な持続からあたかも瞬間的に抽出されたかのように装う。いわばそれは、空間的な厚みの平面上への圧縮と瞬間との混同であり、平面上への時間の癒着とはこうした謂にほかならない。「セザンヌは、(…)画を描くに当たって一部分ずつ仕上げてゆくのではなく、画面全体を同時に描き進めてゆくことの重要性を強調している」⁴。セザンヌが描いたのは、部分が加算的に集積した閉ざされた集合ではなく、画家の視線が瞬間ごとに捉えてなお更新していくような、ひとつの開かれた全体なのである。

第二に、そこには視点の移動をめぐる欺瞞がある。修練と才能の賜物としての身体的な技量にどれほど秀でた画家であっても、作品を描き始めてから描き終えるまでの時間の厚みにおいて、彼は単一の視点を維持し続けることができない。その視界に含まれるすべての事物について、これらを同じ権利で遺漏なく瞬間的に捉えることがもはや不可能な以上、作品制作の過程で彼は始終その視点を動かし、これが見据える消失点を変更し、そこに新しい視線を貫通させ

てその都度空間を見通し、これに応じて幾度も消失線を曳き直す。それゆえそこには絶えず新たなパースペクティヴが成立する。林檎を見る視点とオレンジを見る視点、あの林檎とこの林檎とその林檎を見る各々の視点と、あのオレンジとこのオレンジとそのオレンジを見る各々の視点。

パブロ・ピカソ Pablo PICASSO とジョルジュ・ブラック Georges Braque によるキュビスム Cubisme の成果を待つまでもなく、セザンヌの絵画は、一枚の平面のうちに複数の視点を組み込む。そこでは時間は、もはや平面上に癒着するのではなく、空間の関数として平面上に圧縮され、描かれた事物の配置に沿って画家の視点の移動を、その視線の軌跡をたどる観客のまなざしをもって再び解凍される。ある空間のうちに共時的に潜在する無数の可能的な視点から、画家の眼鏡に適った任意の視点を選ばれるにすぎないこと、しかもこの選択による可能性の実現が時間の厚みにおいて通時的に更新されること。絵画を描くこととは、そうしたことにほかならない。

2. 写真

2-1 瞬間写真

セザンヌが告発したこれら二つの、けれど不可分の欺瞞については、視覚的な映像の記録＝写実の装置としての社会的な機能を絵画から剥奪した、あれらの機械的な複製技術の特質をここで検討してみればより明確となるだろう。

第一の、時間の厚みをめぐる欺瞞については、とりわけ写真という視覚メディアが雄弁である。写真の映像は、シャッターが押されたその一瞬の出来事を光がフィルムの表面に焼きつけたものである。写真機は時間的な持続からある一瞬を抜き取り、平面上に記録する。決定的瞬間であるそれらは、まさに瞬く間の出来事の刻印である。

なるほど、撮影すなわち露光のために優に半時間は要したといわれるジョセフ・ニエプス Joseph Nicéphore NIEPCE とルイ・ダゲール Louis Jacque Mandé DAGUERRE による写真技術の草創記はいうまでもなく、高画素のデジタル・カメラつき携帯電話がこれほどまでに普及した今日にいたってなお、たとえそれが1/250秒だの1/10000秒だのといった、われわれ人間のものである自然の知覚の閾をはるかに超えた、まるでなきに等しい僅少の厚み、あるいはむしろ薄さであるとしても、それでもやはり、露光のためのこの時間の厚み＝薄さなくして写真の映像が実現されようのないこともまた事実である。

しかしながら、写真機はレンズの前に広がる空間に含まれるすべての事物について、より厳密にはフレームに囲われた空間すなわち被写界に含まれるすべての事物について、一定の条件のもとそれらと同じ権利で遺漏なく捉えることができる。そして1分だの30分だのといった時間の厚さや1/250秒だの1/10000秒だのといった時間の薄さ、要するにシャッター速度として設定されるなんらかの時間の厚みに応じて光に晒されたフィルムの表面が、相応の化学反応を達成するまでのあいだにレンズの前で変容する被写界または被写体の存在性は、ブレやボケをも含む色かたちへと変換され、平面上に刻印される。近代以来の記録的＝写実的な絵画が取り逃がしてきたのは、時間の厚みのなかで変化する全体としてのこの存在性のありようである。

にもかかわらず、写真機のフレームに囲われた空間に含まれるすべての事物、すなわち被写界または被写体が同じ権利で遺漏なく捉えられるのは、あくまでも一定の条件のもとにである。そしてこの条件とは、おそらくは視点の選択にかかわる問題である。なによりもまず、レンズから奥行きに向かって堆積する無数の平面層の厚みのなかから、焦点距離の選択をもって合焦

した唯一の平面に前後する空間の厚みを限定すること。そして次に、絶えず変化し持続する時間の全体から、シャッター速度の選択をもって平面上に圧縮される瞬間の厚みを限定すること。ある空間のうちに共時的に潜在する無数の可能的な視点から画家が自らの眼鏡に適った任意の視点を選ぶように、写真家もまた、なにを捉え、なにを見せたいのかという自らの意図に応じてフレーミングし、焦点を合わせ、露光量を調整し、シャッターを切るその都度、無限の可能性のうち任意の、けれど単一の視点を実現してみせるにすぎない。

結局のところ、写真家は写真機のファインダーを覗いてその被写界に彼の視野を一致させるよりほかないのだから、この限りにおいて写真機とは、写真家の眼を代理し、その視点を表象し、その視線を代行し、その視界を再提示するような、ある主体的な意識ないし態度をめぐる光学的な記録装置となるだろう。たとえその記録の仕方が、もはや個人の修練と才能の賜物としての身体的な技量になんら頼ることなしにごく機械的に、換言すれば客観的に遂行されようとも、そこには依然として、潜在する可能性の選択にかかわるきわめて人間的な、身体的な、自然の主体性が作用しているのである。

2-2 航空写真

ところで、写真という表現手段は、音楽における演奏時間や演劇における上演時間、さらには映画における上映時間に相当するような、メディアの存在形態が作品に内在的に保証する固有の時間の流れを持たない。写真が時間芸術たりえないとすれば、それはこうした意味においてのことである。したがって写真は、同じ空間で別の時間に起きた複数の出来事を提示する場合には、たとえば連続写真や組み写真のように、それらの瞬間を時間の流れからその都度抽出したうえで、印画紙や展示会場の壁面といった別の平面上にこれらを並置せざるをえない。すなわちこれは、通時的な時間の連続性を共時的な空間の隣接性へと置き換えることである。

地表上の広大な面積を占める町並みの詳細を記録するために航空写真が導入される時、写真というメディアが露呈させるのはこの事実である。広大な面積を占める街並みの詳細な記録という要請は、ある主体的な意図に応じて被写界がフレーミングされ、焦点を合わされ、露光量が調整され、シャッターを切られるその都度、無限の可能性のうち任意の、けれど単一の視点を機械的に複製し、実現してみせるにすぎない写真にとっては、いかにも二律背反的であるからだ。フレームに囲われた空間すなわち被写界に含まれるすべての事物について、それらを同じ権利で遺漏なく写真機が捉えることができるのは、可能性の選択にかかわるこうした一定の条件が担保とされているからであって、当の地表を単に上空より俯瞰する単一の視点から一度きりこれを撮影するだけでは、この二律背反的な要請はけっして叶えられない。そこではただ、広大な面積を犠牲にしてより寄った視点から地表の街並みのある詳細な部分が記録されるか、それとも街並みの詳細を犠牲にしてより引いた視点から地表の広大な面積のおおまかな全体が記録されるか、そのいずれかであろう。

にもかかわらず、これら可能性の選択にかかわるきわめて人間的な、身体的な、自然の主体性が問題なのではない。そうではなく、かつては個人の修練と才能の賜物としての画家の身体的な技量をもって曖昧さを糊塗できた主体性が、写真機やレンズ、フィルムといった物質に再現精度の多くを負うこの機械的な、客観的な複製技術にあつては、いまや瞬間ごとに可能性の選択を迫られることによって、なにを捉え、なにを見せたいのかという自らの意図を絶えず自身に問いかけずにはいられないこと、それが問題なのである。

結局のところ、写真家は、該当する地表上の広大な面積をあらかじめ複数の区域に分割し、

区切られた各々の区域ごとにそれぞれ上空から俯瞰で撮影し、それらの写真群を事後的に適切に並置することによって、ようやくこの二律背反的な要請を達成するだろう。英語で mosaic と表現されるこうした空間的な連続写真は、もはや単に地上から数百メートル上空の対流圏内を旋回する飛行機より見下ろされた地表を記録することには倦み足らない。その視点は、すでに大気圏をはるか離れて宇宙の軌道に浮かぶ人工衛星のものとして、あたかも神のそれを勝ちえたかのように地表の様子を監視してみせるばかりか、とうに地球以外の、いまだわれわれが見たことも立ったことない天体の表面をも俯瞰し、記録する⁵。

3. 映画

3-1 連続写真

そのような航空写真は、一見したところ、なるほど共時的に潜在する複数の可能性を一枚の写真ごとにそれぞれ実現し、やがて事後的に実施されるそれらの写真群の同一の平面上への適切な並置をもって、どうにか広大な面積の全体を詳細に汲み尽くしたかのように思える。つまりそこでは写真は、ある全体から各々の区域へと切り分けられた部分群をすべて持ち寄り、まるで解きほぐされたパズルを再び組み合わせるように、それらの断片の集合をもってそこにかつての全体を再現してみせる。

だが、こうして広大な面積の全体を詳細に再現してみせたかに思えた写真群の集合は、実際にはその実現を叶えた各々の視点のあいだに時間的な隔たりと空間的な隔たりとを孕むことは不可避である。なぜなら、航空写真を構成する複数の写真は、一機の飛行機に搭乗し、一機の人工衛星に搭載された、ただ一台の写真機によって撮影されたものであるからだ。この限りにおいて、写真は、分割された諸区域の詳細をそれぞれ見下ろすものとして共時的に潜在する複数の視点の可能性を、けっして同時にではなく、飛行航路に沿って順次たどりながらいわば通時的にひとつひとつ実現していき、そしてこれらの被写界を事後的に、かつての全体を適切に再現すべく同一の平面上に共時的に並置するのである。

結局のところ航空写真とは、被写界の全体における共時的な空間の隣接性を、まずは撮影の段階でひとたび通時的な時間の連続性へと変換しておきながら、現像の段階で、もしくは印刷ないし展示の段階で、これを再び共時的な空間の隣接性へと置き換えるものであり、そうした写真機の視点の所在をめぐる時間的な隔たりにおける被写界の存在性の変容と、その空間的な隔たりにおける被写界のずれ、すなわち視差とは、合目的な観点からひとまず抽象化されずにはいない。けれどおそらく、複数の視点の実現による被写界のずれのこの抽象化もまた、セザンヌの絵画が排斥した事態である。彼の『林檎とオレンジ』による第二の、視点の移動をめぐる告発は、こうした航空写真に対してさえ有効なのである。

だからただ映画の撮影機だけが、時間の流れに沿った視点の移動と、それにとまなう被写界の存在性の変容および被写界のずれをごく率直に、ただし1/24秒ごとに提示してみせるとしても、もはやそれは驚くことではないだろう。確かに、写真機と撮影機とのあいだに存在するのは、質にかかわる絶対的な差異ではなく、むしろ量にかかわる相対的な差違である。あるいはこれを、空間にかかわる差異ではなく時間にかかわる差違だと言い換えてもかまわない。基本的にはそれらは互いに同じ素材を用いながら、ただ時間に関してのみ、幾分か違った仕方で世界を見つめる。

3-2 移動撮影

時間に対する態度次第で、どれほどか写真が映画に似通う瞬間があるのもそのためだ。もはや空間的な隣接性ではなく、時間的な連続性へと写真機のまなざしが向けられるとき、いかにもそれは軽便な映画の撮影機のごとく振る舞う。あるいは逆に、映画の撮影機を、フィルムと動力の尽きるまで一定の瞬間ごとに連続写真を撮影し続けることの可能な、時間に対する容量の膨大な写真機とみなすことも無理ではない。写真と映画のあいだのこうした近しさは、賢明にも横一列に隣接させた12台の写真機による連続撮影をとおして馬の動態分析を試みたエドワード・マイブリッジ Eadward MUYBRIDGE や、1秒間に12枚の写真を連写=連射する写真銃のエティエンヌ=ジュール・マレー Etienne-Jules MAREY による、映画前史の概念形成を想起すれば容易に理解できよう。

とはいえ、単に写真機のシャッターを切るだけでは写真作品が完成しないのと同様に、映画でもまた、撮影機の駆動状態が解除されただけでは映画作品は完成していない。いずれにあっても撮影されたフィルムを現像しなければならぬし、さらに写真の場合は紙への焼きつけが、映画の場合には映写幕への投影が必要である。そして光学的に捉えた世界=現象を化学的に定着させる複製技術を共有し、ときとしてあまりに近いこれら写真と映画という視覚メディアのあいだに、けれどどうしても解消することの不可能な絶対的な差異が顕在化するとすれば、それはまさしくここでのことだ。

基本的に同一の過程を経て現像された互いのフィルムは、だが最終的な支持体の表面上に自らのかたちを生起させるにあたって、ようやくそれぞれの固有の仕方で映像を提示することになる。つまり、紙という支持体に焼きつけられた写真=映像が絶えずそこに留まり続けようと試みるその一方で、映写幕という支持体に投影される映画=映像は、絶えずそこから消え去ろうと努める。なるほど映画とは、ただ撮影され現像を終えたフィルムを光源に透かし見てみれば、いわば1/24秒ごとに撮影された瞬間写真の系列化であるには違いない。しかしながら、映画はそのような瞬間写真すなわちコマの単なる集積、閉ざされた集合ではない。なぜなら、映画は映写機の機構を借りてこの閉ざされた集合に再び光と運動とを与え、これをもってはじめてそれらは開かれた全体としての映像へと生成するからである。

もし仮に、静物を捉えた映画のショットのあるコマが、これに前後するコマとのうちに知覚可能な変化をなんら維持していないとしても、ひとたびこれが映写幕に投影されれば、世界を構築する方法をめぐってセザンヌが告発した近代的な二つの欺瞞が、1/24秒ごとに更新されるこの出現と消失の連鎖、光の明滅のなかでここでもやはり否定され、まずは時間の厚みに応じて変容する世界の全体が、不断に変化する持続が、文字どおり目の眩むような鮮やかさで直接的に肯定されるはずである。

そして次には、ただ機械的に、客観的にぼんやり被写界を眺めることには飽き足らず、なにを捉え、なにを見せたいのかという人間的な、身体的な、自然の主体性の昂揚とともに幾分か重力の束縛から解放されて身軽になった撮影機は、かつては一点に固定されていた視点の位置を緩やかに移動させ始めるだろう。だがそもそも人は、人間の自然な知覚を代行させるために写真機/撮影機を発明したのではなかった。元来それは自然の知覚によっては不可能ななにごとかを知覚するための、いわば人間の眼によっては不可視ななにごとかを人間の眼に対して可視化するための、とりわけ瞬間を客観的に微分化する能力に長けた機械的な知覚装置であって、これが自身の意志で自らの視野を選択したことなど未だかつてない。だからこの不動の装置が動くとき、その背後には必ず人間的な、身体的な、自然の主体性が孕まれているに違いない。

パンやティルトといった撮影機の軸を固定したままの視点の浮遊、撮影機を積載した可動的な媒体の移動や手持ち撮影に付随する軸ごとの視界の移動、さらにはズーム・レンズの使用による画角の変化。連続写真ならば同一の平面上に並置して提示せざるをえなかったこれらの諸瞬間ごとのパースペクティブの成立は、映画においては映写幕上で1/24秒ごとに随時更新され、そのいちいちが持続のなかで被写界の存在性の変容それ自体として捉えられる。

4. 『OZU Mosaic』

4-1 制作意図

ところで、映画＝映像は、基本的には観客の背後にある単一の映写機から観客席の正面にある単一の映写幕上に投影される。それゆえに、同じ時間に別の空間で起きている複数の出来事を映画が一斉に提示するためには、複数の映写機から複数の映写幕に投影するか、さもなければ光学処理の段階であらかじめコマの画面を複数の区域に分割したり、ショットを多重に露光しておく必要がある。こうした例外的な演出を除いて、物語を綴る通常の映画は、ほとんどの場合それらを一斉に提示しようとはせず、物語行為に沿って単一の映写幕上で出来事を目撃する視点を適宜切り替え、これらの提示を映写幕上で順に交代させる。

これは、映画が「並行して繰り広げられる二つの行為をフィルムに定着させるにあたっては、両者を交互に捉えた画面の反復的継起としてしか処理しえないという記号論的な現実である。つまり同じ空間を共有しえぬ二つの存在の表情は、(…)決して一つの自律的なショットにはおさめることができない」⁶。それら二つの可能性の各々は、他方をショットの陰画として潜在性のうちに押しやることによって、互いが排他的に映写幕上に顕在化する。それは、共時的な空間の隣接性を通時的な時間の連続性へと置き換えることである。

このことは、映画というメディアの特質を規定する存在論的な限界が、同じ空間で別の時間に起きた複数の出来事を提示する場合、たとえば連続写真や組み写真といった仕方で、それらの瞬間を時間の流れから抽出して同一の平面上に並置し、通時的な時間の連続性を共時的な空間の隣接性へと置き換えずにはいない写真の存在論的な限界と、実のところまったく逆の方向性をもっていることを意味する。

小津安二郎監督による映画作品『麦秋』(1951)を素材として『OZU Mosaic』が試みるのは、本来は絵画や写真をとおして空間的な位相に用いられた mosaic という表現手法を、デジタル技術をとおして時間的な位相に導入することである。映像が生起する平面の諸区域への分割に際して、その各々に異なる空間を割り当てるのではなく、異なる時間を割り当てること。

というのも、特に戦後の小津作品をめぐるのは、とりわけ写真との近親性からその不可動性を指摘する言説に満ちているからである。曰く、「小津のショットはもっぱら「平面的」なわけではなく、あるいは他と比べてもそうではない。(…)もしこれらのショットが奥行きを欠いているように思われるとしたら、それらが「絵画＝写真(風景写真、静物の絵画、ポートレート)のように見える」からにすぎない」⁷。だが、いうまでもなく「小津が自己の作品を写真へ近づけていったところで、それが写真そのものに還元されてしまうことはない。映画はつねに生きた時間のなかに再生され、時間を失うことがないからである。小津は、写真的に撮影したショットをこの時間的生成のなかに位置づけた」⁸。

映画＝映像すなわちショットは、たとえそれがどれほど写真＝映像に似通っていようとも、明滅する光のもと映写幕上に生成する開かれた全体である限りにおいて、けっして写真＝映像ではありえない。ごく単純なこの事実を、しかし人は容易に忘却する。もし仮に、小津作品が、

複数の写真＝映像を単に通時的に継起させて構成され、映写幕上に投影される類いのスライド写真作品であるとすれば、今回の試みは映像インスタレーション作品としてなんら機能しないだろう。逆に、この試みが作品として機能するならば、そこでは、われわれ小津の観客が実際にはいかに彼の作品の細部を見逃しているのか、あるいはむしろ、われわれ観客が小津作品のあらゆる細部を漏れなく把握しようとする暗闇に目を凝らす傍らで、そのほとんどがそこから逃れ、零れ落ちていくのか、すなわち小津作品に対峙するわれわれ観客の視線の無力さが可視化されることになるだろう。

3-2 作品概要

映像インスタレーション作品『OZU Mosaic』は、以下の手順にしたがって制作された。

- + まず、小津安二郎監督による戦後作品『麦秋』を素材として、再生画面を縦8×横8＝64の小画面へと分割する。
- + 作品開始から1分を経過する瞬間に、ある任意の小画面①に1フレーム分に相当する1/30秒の黒味が挿入される。
 - － したがって、小画面①では、黒味挿入以後は1/30秒だけ該当部分の再生がオリジナル映像から遅延することになる。
 - － 小画面①では、それ以後1分が経過するごとに同様の操作が繰り返される。
 - － これにより、小画面①では、作品開始から60分後には60フレーム分に相当する60/30秒＝2秒の再生遅延がオリジナル映像に対して発生していることになる。
- + 作品開始から2分を経過する瞬間に、別の任意の小画面②に同様の操作が施される。
- + 以後も規則的に、1分が経過するごとに別の小画面 n+1 に同様の操作が施される。
- + 作品開始から60分が経過して以降は、同様の操作が30秒ごとに施されることになる。
 - － したがって、作品開始から62分が経過した瞬間には、映写幕を覆う64ヶ所すべての小画面①～④で最大64フレーム分、最小でも1フレーム分の再生遅延がオリジナル映像に対して発生していることになる。
- + 作品開始から62分30秒が経過して以降は、最大64フレーム分の再生遅延に到達した小画面①から順に、30秒が経過するごとに今度は1フレーム分の映像が間引かれる。
 - － したがって、62分30秒時点から32分が経過した94分30秒時点で、最初に1フレーム分の黒味が挿入され始めた小画面①、すなわち最初に1フレーム分の映像が間引かれ始めた小画面①に割り当てられた該当部分が再生遅延を解消し、再びオリジナル映像に同期することになる。
- + 作品の再生開始から120分を経過して以降は、同様の操作が15秒ごとに施されることになる。
 - － この時点でもっとも該当部分の再生が遅延している小画面64における遅延幅は12フレーム分であり、上映時間の123分後には小画面①～④に割り当てられた該当部分について再生遅延がすべて解消され、縦8×横8＝64ヶ所の小画面からなる再生画面の全体が完全にオリジナル映像に同期することになる。
 - － したがって、上映時間124分の『麦秋』が終了する直前には、もはや映写幕上には小画面への分割の痕跡は残っていない。

-
- 1 『OZU Mosaic』のYCAMでの制作・展示以降、この覚書執筆にいたるまでの当研究成果の総括にあたっては、山口大学教育学部「平成15年度研究支援経費」の助成を得た。
 - 2 内田園生、『セザンヌの画』、みすず書房、1999、p.66.
 - 3 同上、pp.66-67.
 - 4 同上、p.107.
 - 5 加えて、今日の天文学では、地上に設置された大口径の望遠鏡へと浸透してくる遠方の星からの微小の光を、多数のCCDを平面上にきわめて厳密に並べた広面積の人工網膜によって感知し、逐一拾い上げる「モザイク CCD カメラ」を天体の観測に導入することが1990年代以降の主流となったが、そこではさらにCG技術をも駆使することにより、詳細な宇宙地図の作成が可能となってきた。
 - 6 蓮實重彦、『映画の神話学』、筑摩書房（ちくま学芸文庫版）、1978（1996）、p.57.
 - 7 David BORDWELL, *Ozu and the poetics of cinema*, British Film Institute, 1988, p.88. (デヴィッド・ボードウェル、『小津安二郎 映画の詩学』、杉山昭夫／訳、青土社、1992、p.160.)
 - 8 前川道博ほか、『小津安二郎を読む』、フィルムアート社、1982、pp.352-353.