

デジタル映像アーカイブは映画研究にどう寄与するか

—— バレエ映画を例に ——

並木 浩一

1. デジタル映像アーカイブと「シネマテーク」的アナログ映画アーカイブ

映画研究とその周辺領域を専門分野とする人間にとって、デジタル映像アーカイブの存在意義は日々変化する問題である。それは単に、研究のコーパスの保存という原初的なイシューではもはやない。おそらくは映画研究を中心とした映像の研究すべての領域で、『コーパス』の意味するところの再検討、端的に言えばその範囲拡大を迫っている、といってもいい。

映画の世界においてそもそも『アーカイブ』は、研究対象である映画そのものを長期的に保存し、未来に向かってそれが資料体たりうることを担保する制度の謂いであった。殊に我が国のように、最大のフィルム・アーカイブでの出火と資料の焼失という災禍（1984年8月、東京国立近代美術館フィルムセンターの火事）を経験したものにとっては、その必要性への認識は早くから共有されていたといえるだろう。

現在、京橋のフィルムセンターは約4万本の映画を収蔵している。センターの任務は、映画フィルムに関しては第一義的に「収集・保存・復元」である。ある映画について、それがフィルムセンターにある限りは、いつかは観ることができる可能性は、永遠に担保されている。すなわち、研究のコーパスとしてのステイタスが保証されている。これは我が国のフィルムセンターや福岡市総合図書館（この2機関のみが現在 FIAF《La Fédération Internationale des Archives du Film》=国際フィルム・アーカイブ連盟に加盟している）で行なわれているのと同様、そのひな形ともいえるフランス・パリのシネマテーク（CINEMATHEQUE FRANCAISE / MUSEE DU CINEMA）で行なわれてきたことだ。すなわち映画作品は文化遺産として、また歴史資料として、『映画フィルム』の形で破壊や散逸から救済され、保存されるのである。

しかしこうしたシネマテーク式の映画保存機関には、その収蔵する映画へのアクセスを管理・制限するという自ずからの性格も、逆説的に備わってしまう。京橋のフィルムセン

ターはいかなる貸し出し用のビデオもDVDも持っていない。映画文献や写真資料への容易なアクセスに比べて、映画本編そのものへのアクセスはひどく窮屈な状態にある。目当ての映画を観るためには事実上、機関に所属する研究員が選定を行なう「企画上映」にかかるのを待つしかない。所蔵フィルムを公開上映の機会以外にフィルムセンターのなかで観ることができるのは、「教育、研究、映像製作等を目的とする団体や公的な機関からの申請に限り」、フィルムセンターの特別映写観覧規程に基づき、有料で許可されるのである。

シネフィルはもちろん、映画関連の研究者個人にとっても、きわめて敷居が高い。さながら「フィルム」という物神は不可侵なごとくである。研究の手つきがさほど特殊でない限り、つまりその対象が絶対にフィルムという媒体上に光学的に固着している必要がないのであれば、むしろ劇映画ビデオの品揃えのよい図書館や、大規模なレンタルビデオチェーン、オンデマンドのDVD宅配サービスのほうがよほど都合がいい。継続的・反復的に作品の複製を手元に置きたいのであれば、市販DVDを探した方がいい。

こうした状況下で、その存在を注目されるのが「デジタルな」映像アーカイブのありかたである。「デジタル映像アーカイブ」は、もちろんその記録の主たる保存形式によって峻別されるが、そもそもアナログな「シネマテーク」「フィルムセンター」との対比で考えれば、よりそのコンテンツの『使用』にスタンスを置いた装置であるといってもいいだろう。すなわち収集・保存は当然のこととして、よりその収蔵物＝映像に対しての外部からアクセシブルな仕掛けのほうが、明らかにアナログ的なものから離れているのである。デジタル映像アーカイブが収集する対象はそもそもデジタルで記録されたコンテンツのほかに、ほんらいはアナログで記録されたものをデジタル・データとその記録媒体にコンバートする場合が少なくない。ここに、「シネマテーク」と「デジタル映像アーカイブ」は、じつは重なる領域を持つことになる。すなわち一つの劇映画が、フィルムの状態でシネマテークに保存されており、一方でデジタル映像アーカイブの中にも存在することが、実際に起きているのである。この時に問題になるのは、その映画作品のオリジナリティ、あるいはベンヤミンの意味での『アウラ』と言うべきものをどう評価するかという点と、その『使い勝手』の評価についてであろう。つまり形而上的な問題と、きわめて形而下の問題が一緒に起こる。

もともと35ミリフィルムで撮影され、そのフォーマットで上映された過去の作品のオリジナルは、いうまでもなく同フォーマットであることが前提である。京橋のフィルムセンターはじめ多くの映画アーカイブが『ジェネレーション』という言い方をいみじくも採

るように、その保存されたフィルムは、いわゆる上映用ポジフィルムを一つのベンチマークとして、どれだけ原版に近いか遠いかの「世代」を尺度として測られるのである。作品論あるいは作家論の研究上、ピントの深さやコントラストの設定、映像の質感やホワイトバランスについて語る必要があるのであれば、よりオリジナルに遡って観るべきであるのは当然だろう。いっぽう、その作品が不幸にも、いつまで待っても上映されないようなものである場合には、補完的な役割をデジタル映像アーカイヴに求めることもまた当然なのである。

デジタル化された映像は、その使い減りしない性格上、無限に複製されることの可能性を内包している。これは、デジタル映像アーカイヴの、シネマテークに対するオルタナティブの意味として規定していい。ただし、その意味においては、デジタル映像アーカイヴの存在意義は、それ以上でも以下でもない。さらに言えば、デジタル媒体の登場以前から映画に絞って映像を収集してきたシネマテーク、フィルムセンター的存在に対して、その規模と収集作品数においてデジタル映像アーカイヴは敵わないのである。デジタル映像アーカイヴはこうしてシネマテークの補完のレベルで言えばむしろシネマテークと協力すべき存在である。しかし、デジタル映像アーカイヴの今日的な存在意義は、もはやそこにはない。

2. デジタル映像アーカイヴの最前線を引き直した『I N A』の試みと コーパス拡張の問題

デジタル映像アーカイヴが持つ潜在的な可能性を一気に拡張し、世界が瞠目する存在にしたのが引き直した『I N A』＝フランス国立視聴覚研究所であることに、異論は少ないだろう。フランス公共ラジオ・テレビ局（ORTF）の解体が行なわれた1974年を気に発足したこの機関は、今日では世界を代表するアーカイヴである。

I N Aは世界の三大視聴覚データバンクの一つに数えられる。230万時間分の視聴覚資料（テレビ100万時間、ラジオ130万時間）、350万点の資料と150万点の写真がアーカイヴに含まれる。対して、2003年の時点で、BBCは約80万時間、イタリアRAIは約70万時間である。（中略）もし全てを視聴しようとするれば、300年以上かかる計算になる。デジタル映像バンクとしてもI N Aは世界最大であり、25万時間以上のデジタル映像アーカイヴを、インターネットを通じ

て直接アクセスできる形で商用運営している。

(Hoog, Emmanuel 《L'INA》, Presses Universitaire de France, 2006, p.43)

その成立の過程から判るように、INAはそもそもテレビとラジオの番組のアーカイブである。一見、映画研究とは直接的な関係はなさそうに見えるが、実はそうとも言い切れない。その点を、「バレエ映画」を例にとって考えてみる。

バレエ映画は、映画研究に関するなかでも最も外側に位置をもっているといっている。そもそも「舞踊としてのバレエの研究」は、表象文化論の一角を成す舞台芸術論にもっとも親和性が高い。そしてそのコーパスの軸となるのが、舞台での実演であることはいまでもない。

一方で、そのコーパスの範囲は拡大しつつある。もとよりバレエ研究者とはいえ、対象となる舞踊家や振り付け家の作品を全てライブでみるというのはほとんど不可能に近く、補完的な役割としてのビデオ・DVDの記録は、当然のようにコーパスに含めざるを得ない。そして、ほとんどの作品が文節言語を含まない、つまり台詞のない舞台芸術であるバレエは、そもそもインターナショナルな性格を持ちやすい。端的に言えば、どこの国の研究者であっても、また対象がどこの言語圏のバレエであっても、使用言語による研究のハンディキャップは生じないのである。

一方で、実演のみをコーパスとするような制約をかけたとすると、地理的だけでなく時間的な問題が生じてくる。すなわち、少なくとも自分が物心つく以前の舞台というのは観ることのできないものである。では、自分が生まれる前のダンサーや振付家は、研究不可能なのだろうか？ おそらくこれは愚問であるし、たとえば存命中の作家を研究論文の対象とすることを暗黙の内に避ける傾向にある、フランスの人文科学の高等教育の現場などではなおさらだろう。そのため「バレエの研究」においては、バレエ映画の研究も当然に含んでくることになるのである。

バレエ映画を含めたバレエ研究に置いて、もっとも優れた研究環境を持つのはおそらくフランスであり、とりわけその首都パリである。パリには有名なシネマテークの他に、「バレエ版のアナログ映像アーカイブ」である『シネマテーク・ド・ラ・ダンス (CINEMATHEQUE FRANCAISE / MUSEE DU CINEMA)』がある。またポンピドゥー・センター (CENTRE GEORGES POMPIDOU)、映像フォーラム (FORUM DES IMAGES) 等のアーカイブが充実している。研究者はそれらの機関を利用し、自らの研究コーパスをまず、最大化してみることができる。

例えば 20 世紀を代表する振付家であったモーリス・ベジャール (Maurice Béjart) には、数百にのぼる「実演用」の振付作品の一方で、自ら監督し、35mm フィルムで撮影した、ダンスシーンを中心とするドキュメンタリータッチのパレエ映画が 6 本ある。さらにいえば、舞踊家ジョルジュ・ドンがベジャール振付けの『ボレロ』をトロカデロ広場で踊るシーンで終わるクロード・ルルーシュ監督作品『愛と哀しみのボレロ』(《Les Uns et les autres》, FILMS 13-TF1 FILMS PRODUCTION, 1981) は、ベジャール研究に不可欠の劇映画である。

ここまでの作品はシネマテーク・ド・ラ・ダンスと、本家シネマテークの守備範囲であり、収蔵するコンテンツである。2009 年 9 月～10 月開催の『ダンストリエンナーレ トーキョー2009』におけるダンス映像作品特集上映 (《DANCE FILM VARIATION》, 会場シアター・イメージフォーラム) は「本邦初、映画館で開催されるダンス映像フェスティバル」というキャッチフレーズを掲げるが、その上映作品のひとつは『若き日のベジャール』である。この作品はその名の通り、『春の祭典』(1970 年)、『ベジャール』(1961 年)、『孤独な男のためのシンフォニー』(1958 年)、『ボレロ』(1961 年)、『交響曲十九番』(1966 年)、『現在のためのミサ』(1968 年)、『ル・ダンスール』(1968 年) を引用したフィルムなのだが、これはシネマテーク・ドゥ・ラ・ダンスが、自身の収蔵作品を自らの責任で編集したものなのである。フィルムで残されたベジャール作品は確実に、ベジャール作品のコーパスに組み入れられている。

一方でデジタル映像アーカイヴは、新たなコーパスの領域を広げたのである。実はベジャールは 1950 年代から 1960 年代にかけて、数本の作品をテレビで「初演」している。メイキング的な TV ドキュメンタリーも数度製作されている。また、インタビューを受ける立場での数多くのテレビ出演がある。さらに言えば、「ロバート・ケネディは国際ファシズムと暴力に殺された」と舞台上で発言してポルトガルから国外退去処分を受けたときには、TV ニュースの素材ともなった。

こうした映像は、その存在だけが論文上で指摘され、示唆されてきたが、観ることが叶わなかったものだ。その状況が、I NA によって劇的に変化したのである。

フランスでは 1992 年、テレビ番組の法定納入に関する改革法が成立した。これにより、地上波テレビ局は 1995 年以降、番組の納入義務を負い、その納入先が I NA となった。

I NA によるフランスのテレビ番組アーカイヴの充実と公開体制の整備は、ベジャールのようにテレビに数多く「露出」した対象の研究には福音である。必ずしもすべてが完全な形で見られるとは限らなかったこれらの映像素材の多くが視聴可能になり、また今後も

発掘される可能性が高い。ベジャールは2007年11月に死亡しているが、不謹慎な言い方ではあるが、存命の対象を追うことによる一定の制約を離れた現在は、新たなベジャール研究が始まるべきときだ。電波媒体・映像メディアへの「露出」がひと一倍多かったモーリス・ベジャールの研究の好機は、むしろ今であり、今より後なのである。現在のところ、INAは110本を超える「ベジャールの登場する映像」を所有している。単に作品のみを主観的な印象論で捉えることを慎重に避ける傾向にある表象文化論的な手つきの研究の立場からいえば、実に貴重なインタビュー類が網羅されている。

3. INAとイナテーク、豊富なコーパスの供給源

INAはシネマテークやシネマテーク・ド・ラ・ダンスとは全くことなるアーカイブ『公開』の姿勢を持っている。そのシステムが実際に反映されているのが、INAのウェブサイト上で展開する、いわゆるイナテーク＝ウェブ上の映像図書館であり、映像バンクである。

ボックスにキーワード、たとえば人名などを入力・検索することによって、收藏されている映像のリストが表示される。これはシネマテークのウェブサイトの多くが持っているのと同様のシステムである。しかしそれが異なるのは、サムネイル画像と映像内容の簡単な概要のリンクをクリックすることにより、ストリーミング型の再生が「直ちに始まる」ことである。INAはあたかも『YouTube』と同様に、観たいものを無償で見せる映像図書館なのである。受け身で、上映されるまでをじっと待っていなければならないシネマテークのありようとは根本的に異なっている。

そしてもうひとつはサムネイルの横に表示される、€マークを伴った数字の意味するところだ。全ての映像はこの数字もしくは「**Gratuit** (無料)」の表示がある。すなわち、全ての視聴可能な映像は、有償もしくは無償でダウンロード(テレシャルジェ)が可能なのである。有償といっても、1時間の映像が日本円で数百円である。ダウンロードではなく、DVD等の媒体で受け取るサービスを利用することもできる。この意味でイナテークは、低廉な料金で利用できる映像バンクなのである。

INAに存在する映像は、ハイパーリンクをコピーして収集することのみでも、研究者がいつでもアクセスし、視聴できる自分だけのコーパスを作成することができる。また一方で、ダウンロードした映像を、自らの研究発表用に使用することが可能になる。研究・教育等の非・商業的利用に緩やかな我が国の著作権法の規定と噛み合わせれば、かなり大

胆な利用法も不可能ではない。つまりダウンロードしたコーパスである映像を、引用の形でみずからの論文や発表資料に入れ込むことができる。

I N Aのこの方式は、我が国の放送アーカイヴである『NHKアーカイブス』もしくは『NHKオンデマンド』と似ているようで、じつは異なる。すなわちNHKアーカイブスにおいては、ウェブ上で番組を視聴するユーティリティがない。またNHKオンデマンドは、無料で視聴は不可能であり、ダウンロードはもちろん、ストリーミング再生であっても、スポットあるいは月額での課金が発生する。『NHKオンライン（公式サイト）』ではニュース映像が項目単位で無料提供されているが、番組まとめた閲覧ができない。I N Aの、何でも観るだけは無料で、ダウンロード時には有料というシステムとは異なる。

4. バレエ・ドキュメンタリー映画製作との関連において

I N A的なスタイルの映像アーカイヴは、収集と保存を軸とした受け身な姿勢から転じて、積極的に製作現場に進出していくことの可能なキャパシティをもっている。たとえば『パリ・オペラ座のすべて』や『バレエ・リュス』のようなドキュメンタリー構成の映画の場合には、アーカイヴにしか存在しない過去の映像が欠かせない。逆にいえば、ある程度の時間をアーカイヴ映像で稼ぐことができれば、劇場用公開に量（時間）的にも質的にも足る映画を製作することは、じつは不可能ではない。

例えば『バレエ・リュス』の場合である。バレエ・リュスはそもそも、伝説のロシア・バレエ団の名前である。1909年にパリで初公演を行なったバレエ・リュスは、いきなり世界の頂点に立ち、時代を牽引した。いまのバレエ・ブームからは想像もできないが、当時の西洋諸国のバレエは完全に衰退・墮落しており、そこに登場したロシアからの芸術団は文化的衝撃を起こし、そのパフォーマンスは熱狂を拡大しつつ、アメリカに伝播し、アジアを刺激した。ピカソやダリが美術や衣装を担当し、ストラヴィンスキーが音楽を提供したバレエ団は、想像を絶した文化と芸術の一大結節点だった。同時に芸術とメディアが切り結んでその価値を増幅するシステムの前駆でもある。

そのドキュメンタリー映画である『バレエ・リュス』は2007年、日本でも映画が公開され、貴重な映像の存在が初めて一般に明らかになった。映画『バレエ・リュス』はバレエの映画ではない。かつては花形ダンサーであり、バレリーナであった老女とその相手方が銘々に語る華やかな時代と、過去の貴重な舞台映像が絡むドキュメンタリーである。1960年代までかたちを変えながら存続したそのバレエ団に所属した団員達が、その文化

を内側から語る。話は舞踊、芸術、歴史を彩る有名人達の間関係、世界をまたにかけたツアーの内幕、痴話喧嘩や噂話にまで広がっていく。スターが語るスター達の煌めくエピソード群が、華やかな混沌を拓けていく。オーディエンスに感情移入を求める劇映画とも、事実を伝える記録とも違う、想像力を掻き立てるシステムである。止まるところを知らずに語る老女らに、驚くほどの美女と美男であるその全盛期の映像が被さっていく。

個々に行なわれたインタビューは、2000年に行なわれたただ1回の同窓会を前にしたものだ。世界各地で多かれ少なかれバレエ界に貢献したダンサーたちは、アメリカの劇場で2000年に、奇跡的な邂逅を果たす。彼女らの肉体は、もう踊ることにはむかない。もちろんここでは『ブエナ・ヴィスタ・ソーシャル・クラブ』の様な、老アーティスト達の奇跡的な名演は起こらない。

しかし、身体性を伴った記憶には強度がある。この映画は、二〇世紀的な意味での芸術と文化の切り結びの産物である「メイキング」のかたちを変えた嚆矢である。言葉で語られ、スティル写真で見ることが専らであったバレエ・リュスも、映像のレベルで考察することが一定の範囲で可能になり、一つのバレエ・カンパニーの活動と変遷を、より多彩な角度から眺めることができる。すなわち、映画として成立しているのである（実際に興行されていることは言うまでもない）。

5. 研究スタイルの未来とベジャールの教訓

デジタル映像アーカイブが研究スタイルにどのように影響するか、という展望については、ふたたびベジャールが参考になるだろう。

ベジャールはメディアに「取り上げられる」のではなく、メディアを積極的に利用する芸術家である。積極的にインタビューに応じ、積極的に自己を発信している。そのメディアも多種多彩で書籍、写真、映画、ビデオ、テレビ番組など、そしてベジャールはその各メディアの特性を活かした登場のしかたを行なう。劇場で観られるベジャール作品のほか、時間や場所を問わずに観られ、読まれ、眺められるベジャールの表象が数多く存在する。

ベジャールは「バレエの振付けは抽象ではあり得ない。なぜなら抽象を演じるのは人間の肉体だからだ」（ビデオ *Le Temps d'un ballet*, KING PRODUCTION, 1981）と語ったことがあるが、じじつ映像はその通りに、肉体と同一化した作品を撮影するのである。

フィルムの関係では、1950年代から1960年代にかけて、ベジャールは3本の作品を、舞台ではなくテレビで「初演」している。また初期の作品『高電圧』(Haute Voltage, 1956)などは、残されたフィルム撮影のビデオ化以外には、目に触れる機会はすくない。ベジャールのなかで、「映像に捉えられる作品」の意識はきわめて早くから存在していた。象徴的な作品は『愛と哀しみのボレロ』である。4人の芸術家の人生をそれぞれに描いたこの作品でクライマックスとなるのは、パリ・トロカデロ広場でのユニセフのチャリティ・コンサート会場でジョルジュ・ドンの踊る『ボレロ Boléro』の長尺のシーンである。

そしてまた、ベジャールは自らフィルムを撮る。フィルム撮影した映画がテレビ映画として放映される、というスタイルで、60年代から90年代までにベジャールは6本の作品の原案を作り、脚本書き、監督、あるいは撮影している。そのなかには主にアヴィニオンで、ジョルジュ・ドン、ロゼラ・ハイタワーらの日常を撮影した『ル・ダンサー』(Le Danseur, 1968, TV Française, 1968)といったスケッチ風の小品もあれば、リタ・ポールヴォールドとの振り付けの作業を撮影した本格的な「メイキング」である『僕は愛し、君は踊る』(Je t'aime, tu danse フランソワ・ヴィエルガンス監督, 1977)といったものもある。

さらには1968年に振付けた『バクティ』に至っては、その着想を得るに至るジョルジュ・ドンらとのインド旅行がドキュメンタリーとして収録され、さらにこの作品を踊るドンらの撮影を指揮するベジャールの姿を追うメイキング・フィルムが残されている(ビデオ『ベジャール・インプレッションズ』Béjart Impressions, R.T.B.F.・BELGIAN TELEVISION, 1989に収録)。おそらく、舞台だけを追っていく舞踊研究もしくは舞台芸術研究の古典的な手法では、こうした対象をただしく捉えることは難しい。

6. エピローグ

ここまでバレエ映画を例にとってきたが、コーパス拡大にまつわる事態はいわゆる普通の劇映画、もしくは普通の映画研究にまでへの拡大を示唆している。

たとえばヌーヴェル・ヴァーグの映像作家、特にトリュフォーを研究する人間にとっては『フランソワ・トリュフォー 自叙伝』(Arte,2004)は、観ないではすませられないテレビ番組であろう。フランスでも反響を呼んだこの番組の制作に、INAは参加している。というより、INAが所有する豊富な映像なしにはこの番組の成功はなかつただろう。逆に考えれば、映像を研究する人間はつねに、「本編以外」の、貴重な映像資料が発掘・

公開される可能性のもとにすることになる。それは新資料への期待であると同時に、定説と前提が覆る「危機」の様相を呈することもあろう。逆にいえば、新資料をもとに、全くあたらしい視点での研究の可能性が開けている。

2000年以來、INAはラジオ・テレビの研究活動を助成してきている。博士論文の研究と、修士・第三課程での研究とに対する2つの賞が創設され、毎年、大学人・科学者・職業人で構成される査読委員会から授与される。1997年以降、75本の博士論文、164本の修士論文が提出され、優れた業績は出版される。

(Hoog, pp.70-71)

バレエに限らず、映像メディアをプラットフォームとするコーパスの存在を持つ表象は数多い。そしてデジタル映像アーカイブという優れて今日的な装置は、映画をもっとも好適な収集の対象のひとつの数えている、それが現代の状況である。つまり、多かれ少なかれ、映像および映像に関わる作家を題材に研究するには、その「露出」の多様さを覚悟すべき時代であるということである。デジタル映像アーカイブは、表現と言説の生産・伝達・受容のサイクルのなかで、無視することができない存在なのである。

<参考文献>

1. Hoog, Emmanuel; L'INA, Presses Universitaire de France, 2006
2. 『Le Monde』 1956年4月1日～1989年12月1日号(マイクロ資料, 国立国会図書館所蔵)
3. 『Le Monde』 1989年12月1日～2003年9月30日 (『ル・モンド』電子版アーカイブ (<http://www.lemonde.fr/>) 収録の記事テキスト)
4. 『France Observateur』 1959年～1965年11月3日号 (国立国会図書館所蔵)
5. Béjart, Maurice ; L'Autre chant de la danse, Flammarion, 1974
6. Béjart, Maurice ; Un instant dans la vie d'autrui, Flammarion, 1979
7. Béjart, Maurice ; La Vie de qui ?, Flammarion, 1996
8. Béjart, Maurice ; Lettres à un jeune danseur, ACTES SUD, Arles, 2001

9. Kahane , Martine : Les Ballets Russes à l' Opéra , Hazan /
Bibliothèque Nationale, Paris, 1992, pp.23-24 , pp.74-75
10. Robert, Maurice : Conversation avec Maurice Béjart , Paroles d'Aube /
LA RENAISSANCE DU LIVRE , Tournai (Belgique) 2000
11. 三浦雅士 : 『モーリス・ベジャールの位置』(モーリス・ベジャール・バレエ団 1990
年日本公演プログラム所収) 日本舞台芸術振興会 , 1990
12. 三浦雅士 : 『コリオグラファーは語る』, 新書館 , 1998
13. 渡邊守章 : 『ベジャールにそってベジャールを』in マソン, コレット. ルソー, ジャ
ン=ルイ 『ベジャールによるベジャール』, 新書館, 1987

並木 浩一 (なみき こういち)

大同大学情報学部教授。

青山学院大学フランス文学科卒、放送大学大学院修了、琉球大学大学院中退、東京大学情報学環教育部研究生。修士(学術)。
1987年ダイヤモンド社入社、『エグゼクティブ』『TVステーション』誌の編集長、広告企画部長、編集委員を経る。2008年4月から2010年3月まで、映画専門大学院大学非常勤講師を兼務、2010年より現職。研究分野はメディア論、マスコミ論、表象文化論(舞台芸術の受容論)。