

映像・映画の「可能性と困難」について

日時:2023年6月28日(水)

グローバルフロア企画第16回

場所:本学神田キャンパス10号館15階B教室

古賀弘幸

他者を理解するために、そして世界の「現在」を知るためにも映像の重要さは言を俟たない。一方で戦争報道から詐欺にいたるまで、世界には大量のフェイク、自動生成された映像が流されているといわれる。真偽を判定しきれない映像の中では何が起きているのか、その背後にはどんな人間が存在しているのか、さらにその映像は人間精神にどのような影響を及ぼし、どのような「美」を帯びるようになるのか——私たちには映像を吟味する能力が求められているが、そもそも映像または映画にはどのような可能性もしくは困難が備わっているだろうか。いくつかの事例を参照しながら概観してみたい。

I まず、映画とはなにか

科学的観察やコミュニケーションの手段としてだけでなく、映像がたちどころに商品化し、消費され、フェイク化してしまうような現在を準備したのは商業映画の発明にあるだろう。映画が生まれて約130年。これまで世界でどのくらいの映画が作られたのだろうか。

これまで撮られた映画を仮に100万本としても、すべての映画を見た人は存在しないし、また限られた数であっても、映画のすべての場面を記憶している人も存在しない。これまで何らかの形で公開された映像の数であればカウントとすることすらできないだろう。現在、世界で最も映画を作っているのはナイジェリアだといわれている(年間2000本とも)【図版01】。

古代から人間は現実を再創造しよう、あるいは神の似姿を創ろう、という欲望を持ち続けてきたに違いないが、「カメラ(機械)によって現前していない世界を見る」という

写真の経験に加えて、それが連続して投影されることで運動が再現されること、そしてフィルム編集によって(現実にはありえない)時間の「可逆性」を手に入れたことが、20世紀以降の人間の視覚と精神に大きな影響を与えたことは間違いない。運動の時間に忠実であるという側面とそれを無視できるという相反する側面を持った映画はそれまでの「美学」を更新した。それは可能性とともに時に困難さをも生み出す。ベンヤミンは映画が持つ「破壊的な側面」について次のように語っている。

映画の社会的な重要性は、そのもともと現状肯定的な形態においてすら、いや、まさにこの形態においてこそ、その破壊的な側面、カタルシス的な側面抜きにしては考えることができない(文献01)。

II 映画の発明……幻燈・写真術・残像

i リュミエール兄弟

一般に「最初の映画」とされることが多い「シネマト



【図版01】ナイジェリアのコメディ・シリーズ「アキとポーポー」(Biodun Stephen監督)

グラフ」の最初が一般有料公開されたのは1895.12.28。

リュミエール(オーギュスト、ルイ)兄弟(父は写真館を営んでいた)^{❖1}のシネマトグラフ(運動の記述という意味)は、一人しか見ることができないエジソンが発明したキネトスコープにたいして、スクリーンに投影され、多数の人々が同時に見ることができた。しかもぜんまい仕掛けで電気も必要なく、重さも5kg程度で、撮影・映写・ポジの焼付が可能だった(当時は1秒16コマ 現在の通常の映画は24コマ)。

映画技術の発明に関わる基本的な原理は、

- ① 幻燈(光によって人間の意識の外に影や像が投影される)
- ② 写真術(その科学性・客観性・記録性・複製性は新しい歴史史料と見なされた)
- ③ 残像(本来断絶しているはずのコマとコマのあいだを充填し、連続したものと感じさせる人間の視覚特性。ただし連続した静止画像に運動を感じるのは仮現運動によるものだという)

と整理することができる。

このようにして、映画・映像は「光を定着させる技術(銀イオンあるいはデジタル素子)と人間の視覚特性を利用して連続した「運動」を再現し、それを投射して複数の人間とともに経験する」技術というふうに仮に定義することができるだろう。ただし、個人がスマートフォンや小さな画面で映画・映像を経験すること、またヴァーチャル映像を経験すること、個人の手元でそれを加工することが可能になっている現在、映像・映画の定義もまた変化していくことになるだろう。

ii 技法と編集

リュミエール兄弟の映画はほとんどが数十秒で、カメラは固定され、カットのつながりもない。しかし、この後、ドリーショット(カメラの移動)、パン(左右にカメラが首を振る)、ティルト(上下にカメラが首を振る)、画面のはめ込み(ピクチャー・イン・ピクチャー)、フェイド・イン/アウト、クローズアップ、カット、字幕(外国から輸入された映画ばかりでなく、初期の無声映画には物語の説明字幕が多く見られる)、編集(フィルムの切り貼りによって場面を切り替える)、音声(トーキーが普及するのは1930年代前半)といったさまざまな技術を獲得し、映画は「アトラクション(見世物)としての映画」(トム・ガニング)から次第に複雑な物語を生み出すことができるようになり、加えてドキュメンタリー(現実を記録すること)と

フィクション(架空の物語を作ること)とがお互いに影響を与えあいながら、表現と美学を広げていく^{❖2}。

ごく基本的な映像編集の技術を確認しておこう。撮影された複数の「ショット」(カットともいう。画面が切り替わることの最小の単位)の組み合わせが「シーン」を構成し、それが集まって一本の映画を作っている。

ショットはおおざっぱに、主観ショット(登場人物の視線とみなされる)、監督ショット(第三者的・客観的な視線とみなされる)などと分類され、映画にはいくつもの視線がやりあわされている。それを統合して、物語を作り上げるのが監督と「観客」の欲望である。たとえば、映画の表現の重要な契機としての「視線」の表現は、誰かが何かに視線を送っているショットの次にその対象を映すというフィルム編集によって可能になった。このおかげで視線は空をさまようことなく、ショットの連鎖は記号の物語をつくり出すことができる。

映画はスクリーンに投影された光と影そのものの戯れに過ぎないが、ショットは切り刻まれ、そしてつなげられることによって、時間は拡大され、圧縮され(30秒のできごとを5分のシーンにすることもできるし、3000年のできごとを3時間程度にもできる)、映画は現実世界から切り離された象徴界そのものとなる。ナイジェリアの新作映画をほとんどストレスなしに「見ることができる」のは、こうした技法がいかに一般化したことの証でもある。

こうした撮影技法と編集技法による虚構は、現実よりいっそう「真実らしい」ことすらある。

III 映画・映像のさまざまな可能性

i 世界を記録する

エリック・バーナウは『ドキュメンタリー映画史』でポーランド人マトゥシェフスキの次のような言葉を引いている(「新しい史料」、1898)。

……(マトゥシェフスキは)カメラによる作品は、切手やメダルや陶製の置物や彫刻などに劣らず資料的価値があると主張して……(記録として価値のある映像、公的活動や国民生活の断片などの資料は)若者にとっては書物の言葉よりもはるかに意味のあるものになるのではないかと彼は書いている。……映像という証拠によって、嘘つきの口をつぐませること



【図版02】『日本人の食事の風景』

ができるだろう。フィルムの値段はいまは高いが、そのうち下がってきて、やがては多くの人の手に届く値段になるだろう。だから、芸術や産業、医療、軍事、科学、教育の分野でも積極的に映像を用いるべきだ(とも彼は書いている)……(文献02)。

もともと世界の記録(ドキュメント)として出発した映画は、世界に現在起こっている事件やできごとを伝えるすぐれた手段であることはやくから認識され、世界各国にリュミエール社の技師が訪れ、現地でも映画が撮影され始め、映画技術の種をまき、各国の映画産業の基礎となった。

(その上映は)輝かしい成功を収め、それはたちまち世界中に響き渡ることになった……パリでの初公開から半年とたたないうちに、シネマトグラフは、リュミエール協会によって英国、ベルギー、オランダ、オーストリア、ハンガリー、スイス、スペイン、イタリア、セルビア、ロシア、スウェーデン、アメリカに送り出され、その後まもなくアルジェリア、チュニジア、エジプト、トルコ、インド、オーストラリア、インドシナ、日本²³、メキシコにも紹介された(文献02)。

映像は19世紀の帝国主義の宣伝材料としても機能した。欧米にとって植民地のエキゾチックな習俗は、初期からドキュメンタリーの格好の素材だった。

またそうしたドキュメンタリー映画は草創期から王侯貴族をスポンサーとすることが多く、王室宣伝のメディアになることも多かった。植民地における風俗や踊りの映像は人々の好奇心をそそり、または人類学的な研究の対象となった。そもそも何かにカメラを向ける、という行為には好奇心に満ちた「エキゾティシズム」(異国趣味)や覗き趣味が含まれている。そして植民地にカメラを持ち込むことは、否応なく彼らの文明に関与することにもなった。エキゾチックな事件などを「捏造」することもごく初期から行われ始めた。たとえばリュミエール『日本人の食事

の風景』(1897)が男女が同席するという当時の常識では考えにくい光景を映しているなど、初期ドキュメンタリーの「演出」についてはしばしば指摘される【図版02】。

ドキュメンタリー映画は作為なく「真実」を記録すると一般には考えられているが、どのように演出やナレーションを排してもフレーミングと編集は不可欠である。フレーミングと編集は映像の性格を根本から決定する。カメラに映されなかった「不在」への想像力こそがむしろドキュメンタリー映画の掛金であるはずだろう。

また、近年のデジタル技術では、映像はどのようにも改変できる。当然ながらドキュメンタリー映画もここから自由ではない。こうした改変は戦争や災害の映像に対して大規模に行われる。

ii 他者との出会いとしての映像・映画

ロバート・フラハティ『モアナ』はフラハティが、1923年にサモア諸島のサヴァイイ島に家族で2年間滞在して撮影、1926年に劇場公開された。もとはサイレントだったが、50年後にフラハティの娘モニカが島を再訪し、サウンドのみを新しく録音、1980年にサウンド版として完成させた。映像作品に“ドキュメンタリー”の語が用いられたのは、この『モアナ』を紹介するイギリスの記録映画作家ジョン・グリアスンによるものとされる。フラハティの『極北のモナーク』(1922)での演出もさまざまに指摘されるが、『モアナ』でも恋

人たちの無垢な情感、祭りへの共同体の興奮など、欧米人の「見たいもの」に向けて演出がロマンティックに行われているのを見て取ることがができる【図版03】。

iii 映像人類学と映像の「権利」

「他者」との出会いにほかならない人類学的な調査・研究に写真を含めた映像を用いることは、本格的には1910年代のマリノフスキによるニューギニアの調査、1940年代のグレゴリー・ベイトソン、マーガレット・ミードらによるインドネシアでの研究が早い。ただ、これに加えて1950年代からのロッセリーニやゴダールなどの劇映画作家も、歴史物語などではなく、西欧社会に実際に生きている人間存在の「現在」をとらえようとしていた点で、映像人類学的な要素を持っていたと考えることもできる。人類学的な「他者」への眼差しが「自己」へも向かっていったのである。その「真実らしさ」のありかを考えてもドキュメンタリーと劇映画の境界は常にあいまいである。

カメラが「他者」に向けられるそのこと自体が「演じられる」場で、映像技術を持たない人間がそれに触れた時、自らの表象を要求し始めることと、それを拒むことは表裏一体だろう。二つの事例を考えてみたい。

1960年代には西欧以外の地域でも、自らを表象することを可能にする映像技術を手に入れ、アイデンティティを証明しようとするかのように、作品化する動きが始まる。ラテンアメリカでは、キューバが革命政権を樹立したことの影響が周辺の国々に反アメリカ帝国主義の自覚を促したことが背景としてあった。こうした中で1960年以降、キューバ、ブラジル、アルゼンチンなどで新しい映画の動向が始まった。イタリアンネオリアリスモを学んだ人々が「プロの俳優ではなく素人を起用する、セットを使わず街頭で撮影し、日常的問題を扱う、物語の分節化を避ける、といった方法論を実践」(平沢剛、文献04)していった。「ウカマウ集団」はこうした「ラテンアメリカ新映画」の代表的な動きである。

「ウカマウ集団」はボリビアでの先住民との協働に基づく映画製作集団で、日本での上映を協働して



【図版03】『モアナ』を「演出」するフラハティ

きた現代企画室によると次のような映像哲学を持っていた。

監督はホルヘ・サンヒネス(1937～)。サンヒネスは白人エリート層の出身だが、ボリビアの住民の半数以上はアイマラ人、ケチュア人であり、その人びとと無関係な映画を作ることはできないと考え、出演者には素人の先住民を起用し、アイマラ語・ケチュア語などの先住民の言語を用いた。当時のラテンアメリカ映画界はハリウッド映画に占領され、メキシコ、ブラジル、アルゼンチンなど地元で映画制作が行なわれていた少数の国にあっても、先住民の存在を重視したウカマウ的な映画作りはまったくなされていなかったため、当初の作品から大きな衝撃を観る者に与えた。……「映像による帝国主義論」の創出を目標に定め、作品ごとに帝国主義の軍事・政治・宗教・経済的な顔つきを描ききることを中心的な課題とした。(現代企画室ホームページ<https://www.jca.apc.org/gendai/ukamau/about.html>)

サンヒネスは、西洋的な映画技法を解体しながら、創り上げようとする自らの映像表現について以下のよ

うに語っている。

……第一に、アンデス世界に固有の円環的な時間概念に基づいた語りの仕組みとしての「長回し」を活用すること、第二に、社会的な調和を重んじるアンデス的な概念に照応させて、個人的な主人公ではなく集団的な主人公を重視すること。第三に、西洋映画に典型的な手法である、観客を脅しつけ驚愕させることで画面に一体化させてしまう「スペクタクル」を排し、内省的なふりかえりを促す方法を生み出すこと。第四に、「クローズアップ」の使用をできるかぎり避けること。第五に、ほかならぬ歴史的な現実を生き抜いた人々自身が演技者となる場で協働すること。

「ウカマウ集団」の『第一の敵』(1974)は、インディオ農民による反地主闘争と都市から来た反政府ゲリラの交流を描いている。ところが、切り返しのショットは終盤の戦闘シーン以外にはほとんどなく、群衆の周りをためらうようにパンしながら動くカメラが印象的である【図版04】。一方、1995年の『鳥の歌』では、都会からやってきた映画撮影スタッフを拒絶する先住民の村人が描かれる。

一方、沖縄は明治時代から人類学的好奇の視線の対象であった。

『アカマタの歌』(北村皆雄監督、1973)では、西表島の伝統的な祭祀「アカマタ・シロマタ・クロマタ」の撮



【図版04】『第一の敵』

影を住民に拒否されることが撮影方法を転換する大きな動機となった。映像記録の正当性を問わざるを得なくなった北村氏はこの事情について次のように発言し、また次のように述べている(文献05)⁴。

……島の人たちは、アカマタ・クロマタ・シロマタの聖なる姿を取るということは、神を汚すことになるんだと、年に一度しか訪れない神さまがフィルムに納められたらいつでもどこでも見られることになって、祭りをやることの意味がなくなってしまっているのではないかとされる……それはもったいなくとどと考えて、じゃあ、祭りそのものは撮りませんということで、祭りそのものにカメラを向けることはやめたんです。で、その代わりその村の人たちの内側というものを撮れないかということで方向転換したわけです

……映像人類学の根本的な意義は、目に映ずるものと耳に聞こえる音や言葉を記録することによって、その土地に暮らす人々の「真意現象」や「心」、つまり「内的なもの」を明らかにすることである。カメラという徹底的に外的なものを通して内的なものを浮かび上がらせることである。

映像には「見る(カメラを向ける)―見られる(カメラを向けられる)」、「監視する(抑圧者)―監視される(被抑圧者)」といった関係が貼りついている。こうした映像をめぐる権利主張は、いやおうなく権力ないしは暴力がそこに介在しうることを浮かび上がらせる。一方でここには、被抑圧者が「言葉」としてのカメラを手にし、カメラを使って自分たちの状況を考え始めるきっかけをつくる、ひいては市民社会を変容させる可能性が開かれてもいる。

iv 人種とジェンダー

アリス・ギィ(1873～1968)はフランスの映画史上初の女性監督。アリスは自伝で、リュミエール兄弟の作品『工場の出口』(1895)を見たと言っている。「私たちはこうして、そうとも知らずに映画の誕生に立ち合っていたのだ」

(文献03)。アリスは、商業映画に関心の薄かったとされるリュミエール兄弟に代わってフランスの一大映画産業となったゴーモン社の監督となり、アメリカに渡って数百本の映画を監督した。『愚者とお金』(1919)はアメリカ初のオール黒人キャストである一方、黒人は白人的な価値に目がくらむ愚かな存在として描かれる^{※5}【図版05】。



【図版05】『愚者とお金』

v 映画言語と記号

クリスチャン・メッツ以降、映画と言語の関係の考察を通じて構造主義的あるいは精神分析的な映画分析が積み重ねられてきた。ここではその中の「縫合 suture」理論に少し触れておこう。

「縫合」理論とは、ラカン派の精神分析者ジャック＝アラン・ミレールの理論をウダールが映画理論としたもので、切り離されたショット群を編集などによってより合わせることが、象徴界としての映画言説を可能にする、とする理論である。ミレールの理論について武田潔は「主体は、欠如を補う何らかの代理を介することで、不在の事物が概念として構造化された言語のシニフィアン連鎖に与してゆく」と要約し(「縫合」解題)、そしてウダールは映画のなかでの縫合を「〈不在者〉の廃棄とそれが誰かのうちに復活すること」と要約している。ここでは映画の主体(観客)が重要な位置を占めることになる。

映画の境域のすべてに不在の境域が対応するのであり、この不在の境域は、観客の創造世界ゆえにその措定されたある人物——われわれは彼を〈不在者〉と呼ぶことにする——の場所なのである。

(そしてその場所)〈不在〉の領域[画面外]は、不在と現前という二つの領域によって構成される映画作品上の場において、想像力によってつくられる境域となる(「縫合」、文献06)。

誰かの経験が画面の連鎖の中で切断されたままになる(たとえば誰かが何かを見ているが、対象が示されない)時、宙づりにされた瞬間が生じ、そのなかで、映画

の主体によってたとえばリヴァースショットの視線が呼び出され、映画言説は縫合され、解決される。

vi 他者と観客

2023年の4Kレストア版も大ヒットが伝えられた『ストップ・メイキング・センス』(ジョナサン・デミ監督、1984)ではバンド、トーキング・ヘッズのライブコンサートのドキュメンタリーでありながら、ミュージシャンの肩越しに客席が映る数か所のショットとコンサートの最後のアンコール場面を除いて観客が映されない。トーキング・ヘッズのリーダー、デイヴィッド・バーンは映画の基本的なコンセプトとして「観客のしているものしか映さない」方針が選ばれたとインタビュー(DVD「ストップ・メイキング・センス」の副字幕)でははっきりと語っている。ここではコンサートの観客が「不在者」としてあつかわれている。なぜこの方針が選ばれたのだろうか。

最後のアンコールのシーンでは、バーンもくつろいだのかミュージシャンと視線を交わしているシーンが収められ、踊る観客がようやく映し出される。スタッフもステージに呼び出されて視線があちこちで交わされる。この演出についてバーンは、「コンサートにおける観客というのはいわばもう一人の主演」だから、コンサートの撮影初日では最初から観客に照明を当てていたが、「観客は照明を気にしてもじもじして」一向に盛り上がりなかつたため、「観客を邪魔するのをやめて(客を映すのをやめた。それでうまくいった、しかし)アンコール部分で初めて方針を変えた…観客の映像を入れたんだ」【図版06】。



【図版06】『ストップ・メイキング・センス』

バーンは『ストップ・メイキング・センス』が劇場で公開された際に観客がスクリーンの前で踊り出したときのことも語っている(前出のインタビュー)。「映画館なのに客がライブのように反応するんだ…他のコンサート映画とは違ってた…最後にはほとんど皆が踊り出していた」。フィレンツェ映画祭の上映の際にも同じことが起き、「開演後15分か20分で観客が席を離れ始めた…スクリーン前に殺到して踊り出したんだ」。立ち合っていたベルトルッチは、「これこそ私の夢だ…私の映画を見て観客が踊り出してくれたらなあ!」と喋ってうらやましがったという。

つまり、この映画における観客の「不在」が「縫合」されるのは最後の瞬間なのだが、より大きな縫合がなされるのは、映画はもちろん過去のものであるはずにもかかわらず、観客とスクリーンの時間差のある「あいだ」に漂う残像のなかの観客のダンスにおいてであり、むしろジョナサン・デミの目的は、この縫合を画面のなかで行うのではなく、「あいだ」で起



【図版07】『プレアウイッチ・プロジェクト』

すために、観客からいったんバーンの視線を切り離してしまったのだといえるだろう。そのようにして、不在者であった観客が改めて映画に存在論的に織り込まれる。

vii ドキュメンタリーと劇映画

ドキュメンタリー映画の「現実」にとって「他者」とは、介入する監督自身である。おそらくこの緊張が「真実らしさ」の源だろう。

近年、虚構の物語をドキュメンタリー風の設定、編集、カメラワークなどによってあたかも実際の出来事のように装われた「モキュメンタリー」という手法の映画が製作されている⁶【図版07】。これには映像加工の技術によって仮想と現実の境界があいまいになる中で、「真実らしさ」が改めて問われ始めた、あるいは新たな「商品」として「リアリティ」を演出するための「真実らしさ」が注目されたということかもしれない。原一男は(映画的真実とは何でしょうかという問いに)「僕らドキュメンタリストのなかでは、真実という言葉は使いません。……あくまで「作り手の私にとっての真実」だという理解です」と語っている(文献08)。

一方で『アクト・オブ・キリング』(ジョシア・オッペンハイマー監督、2012)のように1965年にインドネシアで起きた大虐殺に関わった者たちを取材し、彼らにその時の行動をカメラの前で演じさせて再現するという手法をとったドキュメンタリー映画も存在する。

この「真実らしさ」をめぐる問題は「撮影者は撮影対象に関与するか?」という問いとも関連を持っている。想田和弘はドキュメンタリー映画の方法論として、台本がなく撮影者は映画内のできごとに関与しようとし「観察映画」を標榜しながら、まったく撮影対象に「関与」しない撮影などあるだろうかと自らに問うている。想田は「そこで思いついたのが「観察映画」は「参与観察」なんだという理屈です。「参与観察」とは宗教学や文化人類学のフィールドワークで使われている言葉で、「観察者は目の前の現実を観察するが、自分の存在によって変容した現実しか観察できない」という

考え方。要は自分を含めた「観察」が「観察映画」であると語っている(文献08)。

viii 映像の現在

私達は、映像に取り囲まれて生きている。近年、その映像時間において最も大量に撮影されている「ドキュメンタリー映画」は、街中いたるところに存在する防犯カメラによるものだろう。それはコンピューター制御によって自動に撮影される。18～19世紀を通じて犯罪人を同定するために活用されていたのは、写真、ついで指紋であったが、現在は監視カメラの映像とDNA鑑定である。こうした大量の映像は、効率的な犯罪摘発にとって有用だとしても、人間存在がこうした映像とデータによって最終的に定義される、おそらく遠くない未来を考えると、人間にとってやはり両義的な存在としてあるであろう。松谷容作は以下のように指摘する。

監視カメラは、日常の中で意識の外に存在するものを映像にするので、それが目の前に提示されると、私たちは映像に明確な意味を即座に与えることができなくてひどく狼狽してしまう。つまり、監視カメラの映像は、心霊写真のように、私たちにとって理解不可能なノイズ的視覚世界を提示するのであり、それは私たちに底知れぬ不安や恐怖を与えるのである(文献07)。

この「ノイズ」を「他者」といってもいいかもしれないが、それが「私たち」に容易に反転しうることも言えたいだろう。そのような意味で私たちは無数のカメラで常時撮影されることによって、しかも撮影者と被撮影者が入れ替わり可能な新たな「リアリティ」を帯びた「心霊写真」化されているといえる。

※本稿は2023年6月28日に専修大学神田校舎で行われた「グローバル・フロア」での発表をもとにして補足してまとめたものである。なお取りこぼしている論点も多いと思うが、機会を与えてくださった専修大学国際コミュニケーション学部グローバルフロア企画委員会のみなさまと、当日フロアから貴重なご意見をいただいた諸氏に深く感謝する。

❖1…根岸徹郎氏にリュミエール兄弟の父親は写真館経営の後にリヨンで写真乾板の工場を経営していたとの指摘を受けた。

❖2…最初の「物語映画」は、『アメリカ消防夫の生活』(エドウィン・S・ポーター監督、1902)であるといわれることが多いが、この映画は消防車が火災現場に走る実写のシーンとクロスカット的な手法で母子が火災から助けられるシーンから構成されている。

❖3…リヨン工業学校で学んだ染色家・稲畑勝太郎はオーギュストと同窓で、兄弟と契約を結び、1897年2月に大阪・南地演舞場で映画上映の興行を初めて行った。

❖4…この映画の中では八重山の伝統的な祭祀に参加しない世帯(多く沖縄本島からの移住者)は創価学会の信者となっていくことが描かれるが、そのような世帯の神棚に池田大作の写真が飾られていることについて、森瑞枝氏は戦後の八重山の創価学会の存在の可視化を指摘された。

❖5…1910～50年代のアメリカでは、黒人が主人公で、観客も黒人に限られ、専用の劇場で上映される「レイス・ムービー」(人種映画)が存在し、量産された(東欧系ユダヤ人向けのイディッシュ語専用映画もあり、英語字幕がつけられていた)。「レイス・ムービー」と黒人監督オスカー・ミショーの存在については加藤幹郎『映画とは何か』(文遊社、2015)を参照のこと。

❖6…発表当日『プレアウィッチ・プロジェクト』(1999年、ダニエル・マイリック、エドワード・サンチェス監督)の一部分を上映したが、「モキュメンタリー」の語源についてフロアから質問があり、筆者は答えることができなかった。フロアの中村達雄氏から「mock(疑似、偽物)+documentary」の造語であるとの教示をいただいた。

参考文献

- 01…ヴァルター・ベンヤミン「複製技術の時代における芸術」野村修編訳『ベンヤミンの仕事2 ポードレル他5編』所収(岩波文庫、1994)
- 02…エリック・バーナウ『ドキュメンタリー映画史』(筑摩書房、2015)
- 03…『私は銀幕のアリス 映画草創期の女性監督アリス・ギイの自伝』(パンドラ、2022)
- 04…太田昌国編『アンデスで先住民の映画を撮る』(現代企画室、2000)
- 05…北村皆雄ほか編著『見る、撮る、魅せるアジア・アフリカ! 映像人類学の地平』(京都大学大学院アジア・アフリカ地域研究科協力、新宿書房、2006)
- 06…ジャン＝ピエール・ウダール『縫合』所収(谷昌親訳、岩本憲司・武田潔・斉藤綾子編『新・映画理論集成②知覚・表象・読解』フィルムアート社、1999)
- 07…松谷容作「警察と軍事における映像文化」長谷正人編『映像文化の社会学』所収(有斐閣、2016)
- 08…國分功一郎ほか『21世紀を生きるためのドキュメンタリー映画カタログ』(キネマ旬報社、2016)