

第7章

人類と映像のコミュニケーション-映画学・映像人類学における現実表象の捉え方-

村尾 静二

総合研究大学院大学特任助教

1. 現実表象をめぐる映画理論の形成（1950 年～）

第二次世界戦後、フランスの映画批評家であり、フランス映画の新しい波ヌーヴェル・ヴァーグの先駆的作品となった『恋ざんげ』（1953）の監督としても知られるアレクサンドル・アストリュック（Alexandre Astruc）は論文「新しい前衛の誕生、カメラ＝万年筆」（1948）において、映画の本質は、映像（ショット）の組み替えと配置、つまり、編集技法としてのモンタージュという映画カメラの外側でおこなわれる二次的な操作のなかにあるのではなく、フレーム内部の表現、すなわち映画カメラによって描きだされる世界のなかにこそ存在すると主張した。そして、なかでもフレームの内部で、持続する時空間において展開する登場人物のあいだ、あるいはカメラと登場人物のあいだの関係の推移を重視した。アストリュックは、映画が「書かれた言語と同じような身軽さで、繊細なひとつの叙述方法となること」を期待したのであり、モンタージュという断片的なショットとショットの結合によって生じる意味よりも、持続する映像のなかに映しだされる時空間の推移をじっくりと捉えることにこそ、映画独自の話法はあると考えた。この考えは戦

1 本論考は平成12年3月、千葉大学大学院文学研究科に提出し受理された修士論文の第一章の一部を加筆修正したものであり、村尾静二（2008）の統編となる。

2 岡田晋（1987，pp48-61）

後のリアリズム映画論のひとつの出発点となり、その理論展開において中心的役割を果たすことになるフランスの映画批評家アンドレ・バザンに引き継がれる。

バザンは、第二次世界大戦後の映画理論にひとつの方向付けをあたえた重要な論文「映画言語の進化」において、戦後廃墟と化したイタリアの街中で、映画カメラと人間と慎ましい現実という限られた要素から制作された、現実の時空間の推移を重視した作品群を「ネオレアリズモ」として捉え、そこに理論的枠組みをあたえた。彼はこの論文のなかで映画監督を大きく二つのタイプに類別する。そのひとつは、「現実」の非現実的構成としての「映像」を信じる監督であり、彼らはモンタージュ編集を経てスクリーンに生みだされる映像を重視し、映像はスクリーンのなかで自己完結し、映像表現と編集においてすべては語り得ると考える。それに対するのは「現実」を信じる監督であり、彼らは映像を現実認識の手段と考える。したがって、現実の時空間をできるだけ手を加えることなく映画の時空間に導き込むことにより、観客を現実そのものに近づけようと試みる。「現実」の非現実的構成としての「映像」は制作者の意図により創造される架空の事実として敬遠される。

つまり、「映像」を重視する制作者は、持続する現実の時空間を複数の断片(ショット)に分解したのち、映像に写しこまれた事実性や現実性に注目するよりも、それを抽象的イメージとして扱い、そこにひとつの記号的役割を担わせ、前後関係に注意して計画的に映像(ショット)を配列することによりモンタージュ編集の効果を計算した。二つの映像の結合と衝突が新たな意味を生むという構造は、映画における分節性の発見と捉えることができ、その構造を探究することはそのまま映像における言語構造の探究となった。そこでは制作者によりアプリオリに準備された思想や観念を編集によっていかに映画のなかに創造し、

3 アンドレ・バザン(1970. pp176-202)

観客の心理に訴えることができるのかが最大の問題とされる。そして戦前の映画の多くはこの傾向のなかに映画芸術の可能性を探っていた、とバザンは考える。しかし彼によれば、モンタージュに基づく映画は「映像が客観的事実として含んでいない一つの意味、ただそれらの映像相互の関係からのみ生じてくる一つの意味を創造」しているに過ぎず、従ってそれは「現実の事象を在りのままに示すのではなく、それをそこに暗示する」ととどまる。「意味は映像の中にあるのではなく、それはモンタージュにより、観る者の意識の面に投影される映像の影」であり、モンタージュは映像を抽象化し、制作者によって準備されたメッセージを観客に押しつけることになる。制作者から観客へと向けられるこの一方的な働きかけをもつ映画に対して、バザンが擁護するのは、もうひとつの傾向をもつ映画、「現実凝視」の映画である。

「現実凝視」の作品、「現実」を重視する制作者は、映画カメラの分析的な眼差しを重視し、現実の出来事を持続する時空間のなかで捉え、写し込まれるものすべてに焦点を合わせることにより空間的深度を兼ね備えた映像を観客に提示するにとどまる。その根底にあるのは、「生きている現実の多義性を映像の本質的な多義性として生かすこと」を重視する考え方である。現実を構成する様々な事象を、編集技法により抽象化するのではなく、その現実性や事実性を損なうことなく映像に写し込み、観客に提示することにより、観客は現実に対する自分の解釈を自分の責任において導くことができる。そして、それは制作者が現実と観客を前にした際に問われる倫理的態度の表れでもある。ここでバザンが重視するのは「リアリズム」という芸術形式の問題ではなく、制作者、撮影対象、観客を視野に入れた映像倫理の問題である。この点において彼が重要と考える、現実に対する制作者の態度とは、現実を「説明」「分析」することではなく、その多様な在り方をそのものとしていかに「記述」するかという問題である。そこにはフランスの現象学者モー

リス・メルロ＝ポンティにより提唱された多義性の現象学の影響を読みとることができる。

バザンはその代表的な例をロバート・フラハティの『極北のナヌーク』(1922)における一場面、海辺で波に揺られるセイウチの群に対し、鉾を片手に構えて用心深く機をうかがい、一斉に捕獲へと立ち向かうイヌイットたちの姿を持続する時空間のなかにとらえた場面を求める。仮にこの場面をモンタージュ編集によって構成するなら、新たに創られるもうひとつの「現実」は、現実の時間の推移を「暗示」するなかで冗長な現実の時間の流れを効果的に短縮し、実際の狩猟の様子を視覚的スペクタクルとして劇化することが可能となるであろう。しかし、その編集は、複雑かつ多面的な生の現実の断片を凝視・観察する経験を犠牲にして為されることになる。ここでフラハティにとって重要なのは「イヌイットたちとセイウチのあいだに介在する実際の距離であり、待機から捕獲へと至る時間の実際の長さ」であり、それゆえに彼はその待機の時間を現実の時間の流れのまま淡々と映しだすにとどまる。ここでは、狩りをささえる実際の時空間そのものが映像の生命力となっているのである。したがって、この場面は一続きの映像で撮影されており、必然的にそうされねばならなかった、とバザンは考える。ここには、制作者は現実の時空間に溢れるさまざまな情報をそのまま映像化することにより、観客は自分の責任において映像を観察・解釈し、そこから新たな意味を獲得するに至るという、バザン特有の映像倫理学とも呼びうる立場を確認することができる。

では、持続する時空間を捉えようとする映画カメラは、具体的にフィルムに何をどのように写し込むのであろうか。

5 ロバート・フラハティの映画制作に関しては、村尾(2008)を参照のこと。

2. 映画理論における現実表象の捉え方

バザンは「ネオレアリズモ」の映画に着想を得、その立場から従来の映画を捉えなおすなかで、そこに「現実観察」「現実凝視」という理論的枠組みを構築するに至る。そして、この傾向をもつ作品は、物語の展開を効率よく提示することにより観客の心理を引き寄せようとする従来の編集方法で制作された作品と大きく三つの点で異なると考える。それは、空間に漂う情報をどのように認識・記録・表象・解釈するのかという問題と関係をもち、民族誌映画の特徴と可能性を考えるうえでも多くの示唆を含んでいる。

第一の特徴とは、すでに述べてきた、「映像の現実化」である。観る者と映像の関係は、観る者と現実の关系到近いものとなり、映像の構造はより現実化する。映像とは持続したものであるなら、たとえそれが一分間であろうが、そこには一分間の現実がある。

映画は現実を忠実に記録・再現するものとして誕生した。そして、そこに多様な表現を織り込むことにより芸術装置へと作り替えていくことが、20世紀前半における映画の大きなテーマとなった。バザンが持続する映像の時空間に注意を傾けるのは、そのような映画の歴史があってこそであり、フラハティをはじめとする何人かの映画監督により模索されていた持続する映像の時空間およびそれがもたらす視覚的効果は、バザンによって再発見され、理論的枠組みが与えられた。それはロシアの映画監督ジガ・ヴェルトフが主張した映画カメラのもつ即物的リアリズムの考えによって補強される。映画のなかには人間の眼では簡単には捉えることのできず、映画カメラだけが捉えることのできる現実が多く写し込まれている。俊敏な動きや同時に起こる複数の動き、あるいは気にもとまらない些細な動きや特別な特徴をもたないかにみえる日常的な動きが時間と空間のなかに映しだされることによ

り、現実とは観察・分析の対象となる。それにより、時間と空間の間に潜む偶然の動きをもつかみだすことが可能となる。これが、バザンのいう「映像の現実化」であり、人類学者はもとより映像を研究に活用しようとする者の関心が最も集中する映像の特徴となっている。

第二の特徴は、「現実」を重視する映像を観る者はスクリーンに映しだされるさまざまな事象を独自に分析し、解釈しなければならない、という点である。モンタージュ編集が主導的な役割を果たす作品では、観る者は制作者が編集により生み出すメッセージを受けとめさえすれば映像内容を理解することが可能であった。それに対し、現実の時空間を重視する映画では、そこに何をみて、そこからどのような意味をみつけるのかは観客の観察に大きく委ねられる。注意深い観客はそこに多くの問題をみつけるであろうし、そうでない観客はそこに現実の時間の流れを感じるにとどまるかもしれない。しかし、いずれにせよそれは観客が主体的に導いた解釈であり、映像が意味をもつかどうかは観客の意志に関わる場所が大きい。ここにおいて、観客による自由な映像の解釈は、制作者の意図や映画の内容と同様に重要なものとして認められることになったのである。

第三の特徴は、そのような映像は「曖昧」な情報を内に蓄えやすいという点である。映像は豊富な情報量をもつために、文字と比較すると記録性・再現性において優れている。しかし、その豊富な視聴覚情報は、制作者が意図するしないにかかわらず、すべて映像のなかに入り込む。そして、制作者がその情報を入念に操作して視聴者に提示できない場合、制作者の意図を超えて映像に写し込まれた情報群は「曖昧」な

7 ここでのマクルーハンの考察は、文字使用を普段の環境のなかで日常的にこなしている人間と、そうでない人間との比較から構成されており、アフリカという文化の個性を特に念頭において検討されたものではない。ちなみに彼の分析によれば、「文字使用は人間にイメージのやや前方に焦点を合わせる力を与え、それによってイメージもしくは絵の全体像を瞬間的に概観することが可能となる。」一方、非文字型文化に住む人間は「このような後天的に獲得された習性を持たない」がゆえに「断片から断片を追って走査する。かくて彼等は対象を離れたところから客観視する視座をもたない」。

情報となって、映像のなかを漂いはじめることになる。映像の持続時間が長くなり、空間的深度が深まることによって、「曖昧」な情報が映像を占める割合はさらに高まることになる。また、撮影者が撮影対象をまだ十分に把握できていないとき、映像は「曖昧」な情報で埋め尽くされる場合が多い。これは一見すると厄介な問題だと思われるかも知れないが、その特徴を把握しさえすれば、学術研究に大きく貢献してくれることもある。この両義性が「曖昧」な情報の特徴である。

ロンドン大学アフリカ研究所のジョン・ウィルソン教授によって書かれた、ある衛生監視員がアフリカで経験した出来事を報告した論文には、「アフリカ原住民の部落内にある一般家庭でたまり水を除去するにはどうしたらよいかを教示するため、ごく緩りとしたテンポで撮った映画」を見た原住民の興味深い反応が記されている。その映画とは「水溜りを干し、空き缶をひとつひとつ拾って片付ける、といった場面がつづく」5分程度の作品であったが、上映後に意見を伺ったところ、居合わせたすべての現地人はそこに鶏をみたと指摘した。映画を用意した役人にはそのような認識はない。そこであらためて映画を見直すと、確かに鶏が画面の下方右手の隅を横切って走る様子を、一瞬ではあるが捉えていた。それは制作者の意図とは関係なく、偶然の出来事、「曖昧」な情報としてカメラフレームに入り込んでいた。このエピソードは「曖昧」な情報とは何かを明らかにするにとどまらず、「曖昧」な情報を媒介することにより、映像のなかに何をみるのか、視線の設定の仕方や映像をとらえる知覚・心理のメカニズムは文化的背景により異なるということを証明する事例ともなっている。また、映像のこのような特徴に着目した研究として次のようなものがある。

グレゴリー・ベイトソンとマーガレット・ミードは1936年から39年にかけてバリ島とニューギニア島において、文化とパーソナリティの関係について人類学調査を実施した。そこで二人は、言語では表現が

難しく、また人間の眼を通しては簡単に捉えることのできない行動様式や家庭内のコミュニケーションを分析するために、16mmフィルムと写真を導入し、写真25,000枚、16mmフィルム22,000フィートを撮影した。撮影を担当したベイトソンはこの膨大な映像を撮影するに際して、被写体のおかれている文化的コンテクスト、彼と被写体の関係性に注意を払っていたために、それが映像に反映されることは予測していたが、そこからどのような文化・心理の型を抽出できるのか確信していなかった。しかし、彼は映像が「曖昧」な情報を痕跡として画像にとどめることをよく知っていた。現像された写真を同じ文化的コンテクストで撮影されたものにごとに類別し、比較検討するなかで、二人はそこからいくつかの文化・心理の型を抽出している。例えば、親は子供を独特の方法であやし、舐めることにより、子供は感情の揺れを一定領域内に保つことができるようになる(刺激とフラストレーションに関する型)。あるいは、バリ島には高低を基調にした独自の価値体系や身体感覚が存在する(高位と尊敬に関する型)。二人の試みは、撮影調査者が映像のなかに写り込む未知数の情報に予測して撮影をおこない、それを分析し、解釈するなかでそこから新たな知見を導いた好例である。

また、異文化間のヴィジュアル・コミュニケーションの研究者ソル・ウォース(Sol Worth)と文化人類学者ジョン・アディア(John Adair)がナヴァホ・インディアンに対して1966年に実施した映像人類学プロジェクトは、その映像が調査される側の人々によって制作されたという点において画期的であった。映像をもちいた調査において人類学者が調査地の人々に参加を求める場合、その多くは「日常生活の再演」であり、その結果つくりだされるのは、西欧の映画文法の枠内で再構成さ

9 Sol Worth and John Adair (1997)

10 ナヴァホの人々は「過程」や「部分」を組み合わせてそこに大きな意味・物語構造をもった映像世界を構成することには関心を示さなかったが、その一方で彼らは神話的な思考を得意とした。レヴィ＝ストロースは彼らのこの相反する二つの傾向は、儀礼を支える二つの時間に類似するものであると説明している。Sol Worth and John Adair (ibid. pp.142-144; 264-273)、中沢新一(1984)

れた作品であった。それに対してこのプロジェクトでウォースとアディアがナヴァホの人々に依頼したのは、彼ら自身による映画制作である。その目的は、異文化の非言語領域における認識構造を、彼らみずから制作する映像空間のなかから抽出することにあった。二人によって撮影から編集へと至る16ミリ映画制作の各プロセスを一定期間にわたって事前に教わったナヴァホの人々は十数本の作品を制作する。西欧の映像規範にとらわれることなく制作されたそれらの作品が映しだしていたのは、限りなく引き延ばされた(少年が水を運ぶ)「過程」であり(馬の)「部分」であった。それは文字どおり「住民の視点」を通した映像であり、ナヴァホの人々にとっては特定の意味を成すが、そうでない者にとっては「曖昧」な情報に満たされた映像であった。

二人は作品を分析するなかで、ナヴァホの人々には、「部分」の後に「全体」を、「過程」の後に「結果」を示すことにより、現象の全体像を把握しようとする西欧の認識方法とは異質の認識の仕方があるのではないかと検討する。さらにレヴィ＝ストロースはそれを彼らの神話的思考法との比較から捉えようとした。ウォースとアディアによるこの実験は、映像でなければ把握することができない文化の隠れた部分、民族的認識方法をフィルムの性質・論理により抽出したものであり、その後の映像を活用した人類学・社会学研究に多くの示唆を与えることになった。

以上は、「現実」を重視する映画に対してバザンが捉えた三つの特徴を、民族誌映画の問題に惹き付けて考察したものである。この時点において、現実表象の捉え方は、映画理論の中心的な問題として定着することになる。映像は現実を忠実に再現する。そこでは撮影対象が生みだす動きの連続性が明らかにされ、人間の眼では簡単にはとらえるこ

11 クリスティアン・メッツ(1982. pp. 212-262)

12 ビエル・パオロ・バゾリーニ(1982. pp. 263-289)

とのできない、時間と空間の間に潜む偶然の動きもその対象となる。しかし、映像そのものは無味乾燥な情報の集積に過ぎない。そこで問題となるのは、いかに映像を観察・解釈していけるのかといった受容者側の態度である。

一般的に言語は抽象的表現に優れており、映像は具体的表現に優れていると考えられている。フランスの映画記号学者クリスティアン・メッツ(Christian Metz)は映画を「ラングなきランガージュ」であると捉え、「(言語に比べて)脆弱なコードによる豊かなメッセージであり、脆弱なシステムによる豊かなテキストであり、映画言語はまずパロール」であると考えた。そのような規約化しにくいコミュニケーション形態に加え、観客層が広がり、映像はさまざまに解釈されることにより、映像受容の在り方も多様化する傾向にある。

言語による情報伝達でも当然誤解は生じるが、制作者の意図を超えて膨大な情報が入り込む映像では、その可能性は必然的に大きくなる。ただそのような雑多な情報が映像の具象性を保証してもいるのも事実であり、ペイトソンとミード、あるいはウォースとアディアによる実験はいずれもこの点に大きく関与している。映像は予測できない情報を写し込み、それはときに観る者を惑わせもするが、撮影対象がおかれているコンテクスト映しだしてくれることもあるのである。また、イタリアの映画監督ピエル・パオロ・パゾリーニ(Pier Paolo Pasolini)は映画表現の可能性を「自由間接話法」に求めたが、「曖昧」な情報が映像に入り込み、そのいずれもが観る者に独自の解釈を与える状況を、多声的な説話構造との類推から捉え直してみることは決して無駄なことではないであろう。

13 ジャン・ルーシュは研究用の民族誌映像の活用や保存にも関心が高く、1952年のウィーン
の国際人類学・民族学会議で国際民族誌フィルム委員会を結成する。また1987年以降はシ
ネマテーク・フランセーズの館長として映像作品の保存に尽力した。Jean Rouch (1995.
pp79-98)

3. 映像人類学における現実表象の捉え方

1950年代、映画学と並んで映像人類学もまた理論的な体系化が進められる。映像と現実表象の問題は映像人類学の分野においても積極的に考察され、その成果は映画学にも影響を与えることになった。

マルセル・モースの研究に感銘を受け、民族学の研究を志すに至ったフランスの民族誌映画作家ジャン・ルーシュ (Jean Rouch) はすべての人生を映像人類学の研究に費やした最初の人物であった。彼はマルセル・グリオールのもとで民族学を学んでいた1946年にフランス国立科学調査センターの委嘱によりアフリカを訪れる。そしてグリオールの勧めにより16ミリカメラで撮影しながら調査を進めた。彼はロバート・フラハティとジガ・ヴェルトフの映画制作プロセスを他の人類学者に先駆けて民族学の立場から再評価し、修正を加えながらみずからの映画制作に取り込んでいった。彼は民族学と映画制作の結合を試みるなかでアフリカのセネガルを中心に次々と民族誌映画を制作し、そのなかでバザンとは異なるかたちの現実表象を映像のなかに捉えていった。彼は生涯を通して100作品を超える民族誌映画を制作したが、その試みは初期の作品からすでに確認することができる。

初期の代表作『大河でのたたかい』(1951)は、ニジェール川周辺で撮影をおこなうルーシュのポジショニングそのものが現実表象と深く関わりをもつものとなっている。本作品は、小舟に乗り集団でカバ狩りをするニジェール河周辺に生きる人々の生態をルーシュみずから小舟に同乗して記録撮影したものである。

民族誌映画の制作において、映画カメラは大きさ・重量の問題から、それまで三脚の上に据え置かれるのが一般的であった。そのため撮影

14 1950年代後半のフランスにおいて、ジャン・ルーシュたちによって制作された、現実表象と積極的に関わりをもつ映画はシネマ・ヴェリテと呼ばれた。一方、アメリカでは、リチャード・リーコック (Richard Leacock) を中心にダイレクト・シネマの方法論が試みられる。一般的な撮影方法は最初に被写体を特定して撮影を始めるが、ダイレクト・シネマでは、撮影対象を中心に対象を取り囲んでいるコンテクストを、映画カメラの記録性にまかせて撮影する方法がとられた。

者が対象の時空間に入り込み、臨機応変に対象に近づき、対象がおかれているコンテキストに映画カメラを同調させることは容易なことではなかった。そして、三脚に固定され視点が限られている映画カメラは、誰がどのような状況のもとで撮影したのかという撮影者の個別性を曖昧にするものでもあった。

ルーシュはこれにひとつの解決を与えた。絶え間なく揺れ動き、重心の位置が常に変わる小舟の上で、それまで使用してきた三脚が役に立たないことを知ると、彼は必然的にみずからの身体を三脚に見立て、撮影対象を追うスタイルへと撮影方法を改善していった。その際に彼が重視したのは、構図の取れた美しい画角やカメラ・アングルではなく、映画カメラの前で起こっている出来事に素早く反応し、撮影がおこなわれている状況を包み隠さず記録することであった。撮影状況についての説明は文字やナレーションを使っても可能であるが、それを映像情報の問題として映像のなかに織り込み、視覚的に提示してみせたことは、現実表象をめぐる映像言語の構築に向けて大きな貢献となった。

また、フランスの社会学者エドガール・モラン (Edgar Morin) との共同作品『ある夏の記録』(1960) において、ルーシュはさらに異なる私たちの現実表象を試みる。本作品はナイジェリア戦争末期に、テープ・レコーダーとマイクを携帯した二人の女性が路上の人々に「あなたは幸せですか？」と質問し、人々の反応を16ミリ同時録音カメラで撮影した、パリのフランス人に関する社会学的民族誌映画である。人々は不意にマイクを向けられ、戸惑い、沈黙し、ときに自分の考えを雄弁に語りだす。映画カメラは触媒者として現実に関わりかけ、現実の表層の奥

15 ハーヴァード大学(人類学)およびピーボディ博物館を中心に、ロバート・ガードナー (Robert Gardner)、ジョン・マーシャル (John Marshall)、ティモシー・アッシュ (Timothy Asch) らが民族誌映画の制作を開始する。そのなかでもマーシャルは観察映画 (observational film) という方法論を試みる。また、アッシュはマーシャルの考えを発展させた「シークエンス概念」という、相互行為の一連のプロセスを編集せずに生のまま見せる方法論を試み、研究および教育の場での活用に適した映像作品を制作しようとした。Karl G. Heider (1976. pp30-39)

に潜む隠れた事実を記録する。ルーシュとモランはまずそこに映像がもたらす新たな現実表象を求める。

路上でのインタビュー映像はその後、作品のなかで数度にわたり被撮影者にフィードバックされることになる。人々は自分たちがインタビューに答える映像を視聴し、意見や感想を述べ、なぜそのように答えたのか語り合う。そして自身の考えを深化させていくそのプロセス自体も撮影され、最終的に作品のなかに組み込まれる。数回にわたる映像の撮影と受容のプロセスを経ることにより、人々は映像に映しだされた現実とは何かをさまざまな角度から批評する。ルーシュとモランはこれらのプロセスを記録した映像もまた作品のなかに織り込み、制作プロセスそのものを包み隠さず明示することにより、これまでの民族誌映画にはみられなかった、自省的手法で現実表象を捉えようとする。そして、各プロセスの映像を構造的に編集することにより、映像制作において現実表象はどのように捉えることが可能かという問題に関する思索として本作品を完成した。

ドイツ、ゲッチンゲンの国立科学映画研究所が収集する人類学・生物学映像コレクション(エイサイクロペディア・シネマトグラフィカ)、フランスのジャン・ルーシュ、アメリカのハーヴァード学派の活動が出揃ったころ、映像人類学は学問として体系化が進められることになる。一方、先に考察したアンドレ・バザンの映画理論や、映画という文化現象を美学制度と社会制度との関わりから構造的に捉えたジルベール・コアン＝セアの映画学研究を基礎にして、映画学もまたこの頃に体系化が進められる。ルーシュの映像制作が映像人類学のみならず、芸術的な映画制作にも広く影響を及ぼしたように、映画学と映像人類学はその後、多くの問題を共有しながら、学問として確立されていくことになる。

【参考文献】

Bateson, Gregory and Margaret Mead
1942 Balinese Character; A Photographic analysis. New York
Academy of Sciences.

アンドレ・バザン

1970 『映画とは何かⅡ:映画言語の問題』(小海永二訳)、美術出版社。

ジルベール・コアン＝セア

1982 「映画哲学の諸原理に関する試論」(武田潔訳)、『映画理論集成』(岩本憲児・波多野哲朗編)所収、フィルムアート社。

Heider, Karl G.

1976 Ethnographic Film, University of Texas Press.

マーシャル・マクルーハン

1986 『グーデンベルグの銀河系』(森常治訳)、みすず書房。

クリスティアン・メッツ

1982 「映画-言語体系か。言語活動か?」(森岡祥倫訳)、『映画理論集成』(岩本憲児・波多野哲朗編)所収、フィルムアート社。

村尾静二

2008 「人類と映像のコミュニケーション序説」、葉山高等研究センター研究プロジェクト「人間と科学-科学におけるコミュニケーション-」(代表平田光司)編「科学におけるコミュニケーション2007」所収、251～263頁。

中沢新一

1984 「持続する「時」微分する「時」」、『象徴人類学』現在のエスプリ別冊 現在の人類学(青木保編)所収、pp65-70。

岡田 晋

1987 『映画学から映像学へ-戦後映画理論の系譜』、九州大学出版会。

ピエル・パオロ・パゾリーニ

1982 「ポエジーとしての映画」(塩瀬宏訳)、『映画理論集成』(岩本憲児・波多野哲朗編)所収、フィルムアート社。

Rouch, Jean

1995 “The Camera and Man” in Paul Hockings[ed], Principles of Visual Anthropology. Mouton de Gruyter. Pp79-98.

Worth, Sol and John Adair

1997 Through Navajo Eyes, University of New Mexico Press.