

第3章

人類と映像のコミュニケーション序説¹

村尾 静二 総研大葉山高等研究センター 上級研究員

1. 映画前史から映画初期における映像と自然科学

映像は視覚情報と聴覚情報を併せもつために、他の情報媒体に比べ、写実性、再現性において優れている。映像がもつこの特性は、映画の到来を準備した映画前史からすでに人々の心を様々なかたちでとらえていた。19世紀前半にフランスで写真が発明された際、そこに絵画と同様の美的様式を期待した多くの人々は、その圧倒的な記録・再現能力に戸惑いを覚えた。カメラのレンズは、撮影する側の意図を超え、対峙する世界を隅々まで写し込み、そこにはこれまで肉眼を通してだけでは具体的なイメージとしてとらえることができなかつた現実の些細な断片までもが紛れもない現実として写し込まれていたからである。

この新しいメディアはその後、急速に精度を高めるなか、19世紀後半には忠実な時間軸のもとに「動き」をとらえ、20世紀前半には「音声」を獲得する。視覚情報と聴覚情報を同時にとらえ、時間と空間の広がりや独自の様式で作りだすことにより、現実世界を記録、再現、再構成するメディアとして形成されていく。現在、それは情報の集積体を形成し、その意味付けは多様化するなか、映像文化を創りだすにいたった。映画作品やテレビ番組はその代表的なものであり、そこでは制作者によって構成されたメッセージが不特定の視聴者に向けて伝達される。そのほか、文化事象や物理現象の観察と記録を目的とするものもある。視聴者に注視の態度がもとめられるこの種の映像は、いまでこそ自然ドキュメンタリー番組や特定の研究用途に限定され、映像文化のなかでは

¹ 本論考は平成12年3月、千葉大学大学院文学研究科に受理された修士論文の第一章の一部を大幅に加筆修正したものである。

少数派となっている。しかし、映画前史に映画の技術を準備した様々な光学装置において趨勢を占めていたのがまさにこの種の映像であったことは、人類と映像の関係を考察するにあたり、あらためて思いだされるべきであろう。

今日の映画技術、つまり映画カメラのレンズを通して撮影対象をフィルムに焼きつけ、映写機を使用して複数の観客の前のスクリーンに映し出す技術は、1895年フランスのリヨンにおいて、オーギュストとルイのリュミエール兄弟 (Auguste M. L. N. Lumiere, Louis J. Lumiere) の「シネマトグラフ cinematographe」において完成する。しかし、この装置により実現された現実の記録と再現は、映画前史においてすでに様々なかたちで試行錯誤されており、その多くは人間や動物の動きのメカニズムを正確にとらえ、分析したいという科学や生理学に基づく探究心により動機づけられていた。当時はスローモーション映像がなく、たとえば馬が駆けぬける際に、四本の足がどのように地面を蹴るのかといった動きメカニズムは明らかにされていなかった。したがって、そこに情熱を傾けたのは、写真家に加え、科学者や生理学者であった。

イギリス系アメリカ人の写真家、エドワード・マイブリッジ (Eadward J. Muybridge) は人間や動物の歩行や跳躍、さらには階段の登り降りや舞踏などの複雑な動きを「連続写真」(serial photography) をもちいて視覚化した。また、フランスの生理学者エティエンヌ＝ジュール・マレイ (Etienne-Jules Marey) は1882年にクロノフォトグラフ (chronograph) を考案し、1枚の乾板の上に何段階もの動きを重ねて撮影した²。ひとつのフレームのなかに映し込まれた、連続した動きの軌跡は、この時点では、動きのメカニズムを解明する点において意義あるものと考えられており、現実の時空間の記録と再現それ自体に目的が置かれていたわけではなかった。しかし、実際には、シネマトグラフとすでに多くの共通点を有していた。

一方、当時の民族学・人類学のなかには、写真を使用した研究もあったが、依然として思弁的であり、進化主義的な議論を軸とした歴史哲学としての性格が強いものであった。したがって、写真が使われる場合も、その代表的な例は、進化主義的な立場から「未開社会」の人々を対象とする人体計測であり、ある

2 ジョルジュ・サドゥール (1992, pp. 77-124)

いは、19 世期末の博物学的探究心に基づき、かれらのエキゾチックな様相が織りなす世界地図の作成であった。マイブリッジやマレイの研究は、その撮影対象が人間（西欧人）や動物であったために、当時の民族学・人類学研究者の関心を引くことはなかった。しかし、動きや身振りに対する関心は、その後の民族学・人類学の研究テーマと重なる。また、着実に分析の精度を増す彼らの研究に感銘を受けた一部の民族学者により人間の身振りの通文化的研究が構想され、1895 年にシネマトグラフが考案されると同時にその学術的使用が試みられている。

マレイに学んだフランスの生理学者であり人類学者であったフェリックス＝ルイ・レニョー (Felix-Louis Regnault) は、可動板式クロノフォトグラフィーをもちいて、マレイの協力者であったシャルル・コント (Charles Comte) と共同で連続写真による身体運動を記録した。1895 年にパリで開催された「西アフリカ民族誌博覧会」では、セネガルとスーダンの生活環境が準備され、約 350 名の現地人により実際の生活の様子が再現され、レニョーはそこで西アフリカ人（ウォロフ族、ディオラ族、フラニ族）の踊りや供犠を捧げる様子、調理や土器制作の工程、歩行や跳躍などの身体運動を撮影している³。彼の関心は、当時の民族学・人類学の進化主義的な考えに基づいてはいるものの、動きや身振りを民族の言語としてとらえており、「未開人」の動きを、「文明人」である西欧人の動きと比較することにより、映像を通じた通文化的な民族文化研究を指向していた。

また、レニョーはこの実証的かつ再現能力に優れた映像記録は当時の思弁的研究に科学性をもたらすと考え、各民族を記録した映像を体系的に収集、管理し、研究者が必要に応じて繰り返しそれを検証できる場所、記録映像そのものを展示する場所としての映像アーカイヴズを構想した。これはあらゆる映像メディアに対する最初のアーカイヴズ構想と考えられる。映像を活用した比較研究に関しては 1930 年代のグレゴリー・ベイトソン (Gregory Bateson) とマー

3 レニョーのフィルムは約 75 本が現存している。例えば「頭上に軽量の器をのせて歩行する黒人女性」と題されたフィルムでは、その姿勢で歩行するウォロフ族（セネガル）の女性と、彼女の動きの特異性を比較するために、彼女の横を、歩調を合わせて歩くフランス人紳士の姿が写し込まれている。Fatimah Tobing Rony (1996. pp. 21-43)、Emilie De Brigard (1995. pp. 16-18)

ガレット・ミード (Margaret Mead) によるバリ島とニューギニア島の調査に、また未編集の民族誌映像のアーカイブ構想は、1950年初頭に着手されるドイツ国立科学映画研究所 (IWF) のエンサイクロペディア・シネマトグラフィカ (Encyclopaedia Cinematographica) のような運動へとつながっていった。しかし、実際には、このようなレニョーの構想は1930年頃になるまで、一部の研究者を除いて、民族学・人類学の研究方法として実用されることはなかった。その理由は、可燃性フィルムに伴うリスク、撮影機材の運搬や撮影技術を習得することの困難さ、経済的問題、それに加えて民族学・人類学が依然、思弁的な学問の域にとどまっていたことなどが考えられる。

しかし、その一方で、この時期、映画カメラという新たな記録と分析、そして表現の手段を手にした撮影者のなかには、現在の人類学者や民族誌映画制作者に匹敵する、きわめて示唆に富む実験を試みた者もいた。20世紀初頭、地質調査のために赴いたカナダ北部のハドソン湾で出会ったイヌイットの自然環境や生活そのものを長年にわたり辛抱強く撮影し続けたアメリカのロバート・J・フラハティ (Robert J. Flaherty) や、同時代に前衛芸術運動全盛のロシアで映画カメラのもつ特殊な視覚性の解明および情報編集の体系化に情熱を注いだジガ・ヴェルトフ (Dziga Vertov) である。

彼らはともに人類学者ではなく、民族誌映画を制作しようと意図したことはなかった。しかし、二人の作品には、民族誌映画の本質を考える際に必ず問題となること、つまりフィールドワークにおいて撮影調査者は撮影対象となる人々とどのように関係を構築し、それは映像にどのように反映されるのか、そして、映像のなかに現実を再構成する過程、つまり編集作業のなかに制作者自身による分析をいかに織り込んでいくことができるのかといった二つの問題が、現在の議論にも耐え得るかたちで試みられている。そして何より重要なことは、二人とも映画カメラを、現実世界を忠実に、そのまま記録・再現する道具とは考えていなかった、ということである。

2. 映像人類学の胎動(1)

フィルムがアラスカの海と一体となる：ロバート・フラハティの場合

鉱山技師であったフラハティは、地質調査およびベルチャー諸島の地図作成の依頼を受け、1910年に初めてカナダのハドソン湾東岸を訪れる。そこでイヌイットのナヌークとその家族、彼らと生活を共にするイヌイット達と出会い、それ以降、12年間の歳月を経て『極北のナヌーク Nanook of the North』(1922)を完成させる⁴。その間、彼は幾度にわたり現地を訪れて地質調査と撮影を繰り返すが、最終調査となる1920年に1年間かけて撮影された映像が本作品を構成している。そこに映しだされているのは、ナヌークを中心とするイヌイット達の生活であり、食習慣、氷の家作り、セイウチ狩り、親から子への狩猟教育、そり引きの犬の扱い方、交易所での西欧文明との接触、そして何よりも極寒の厳しい生活環境のなかで生きる彼らの表情そのものであり、厚手の防寒服による抑制された歩き方であり、零下の世界で既存の材料をうまく組み合わせて使いながら、独特の論理に基づいて思考し行動する彼らの存在そのものであった。

映画史には「探検映画」「紀行映画」というジャンルがある。それは、未知の世界や見慣れぬ風習など、普段の生活環境とはかけ離れた世界に向けられる観客の好奇心に応えるために制作される作品群である。このような嗜好はシネマトグラフの発明と同時にリュミエール社専属のカメラマンがアジアやアメリカ大陸を中心に世界各地で撮影した映像に始まり、現在では紀行番組として受け継がれている。この種の作品は、民族の生活や文化を題材にしているとはいえ、民族誌映画とは本質的に異なる動機から制作されており、民族誌映画と呼ぶことはできない。

『極北のナヌーク』はイヌイットという辺境の地に生きる人々を撮影対象としていながら、従来の探検映画とは異なる論理で制作されており、1930年代に

4 1910年の最初の調査後、1911年に再度調査に赴き、1913年の調査で初めてカメラ、照明機材、フィルム、携帯用現像・焼付機を持ち込みイヌイットの暮らしを撮影した(撮影フィルムは実に7万フィートに及んだが、後に焼失)。1915年に撮影を再開し、1920年にはフランス人毛皮商人レヴィヨン商会をスポンサーにつけて再度撮影に向かい、1922年に作品は完成する。Paul Rotha (1983. pp. 7-50)

イギリスで展開されるドキュメンタリー映画⁵とも異質であった。また、レニョーが構想したような、映像を駆使した「動き」の通文化的研究、その展示や保存に関心があったわけではなく、また彼自身は民族学者・人類学者ではなかったために、本作品を民族誌映画と位置付けるのには無理がある。このように、『極北のナヌーク』には当時の映画ジャンルでは類型化できない新しさを見て取ることができる。

では、この作品を特徴づけているもの、他の作品と一線を画する映像の質とは何であるのか。それを、アマチュア的態度から経験的に習得したフィールドワークや撮影の技術、あるいはフィルムを現像する過程でアラスカの海水と一体化したフィルムが映しだす、新しい現実感という点から考察する。

そもそも本作品は、当時、ハリウッドを拠点として着々と形成されつつあった映画制作システムとは無縁のところで作されている。例えば当時のハリウッド製探検映画には、莫大な制作費用と撮影隊、制作進行表に基づく分業化された制作プロセス⁶が用意され、職業俳優が同行することもあった。フラハティの作品には、それらはあらかじめ欠けていた。その代わりにそれに匹敵するものが彼にあったのかというと、実のところほとんど何もなかった。三度目の地質調査の際に、初めて手動式ベル・ハウエル製の映画カメラ、フィルム、照明機材、携帯用現像・焼付機を現地に持ち込むが、それは当時の映画撮影において必要な最低限の機材であり、撮影機材は零下での使用を前提として設計され

-
- 5 ドキュメンタリー映画の始まりは、1930年代にイギリスで展開されたドキュメンタリー映画運動にある。社会問題や道徳的価値観を主題として、そこに制作者の分析や主張を織り込みながら、一般市民に対し、現実が直面している問題と向き合う機会を用意し、観客の意識の変革、そして社会規模の変革を促す目的のもと多くの作品が制作された。ちなみに「ドキュメンタリー (documentary)」という用語は、イギリス・ドキュメンタリー映画運動の中心人物である映画製作者ジョン・グリアソン (John Grierson) が、フラハティが『極北のナヌーク』の次にサモア諸島で制作した『モアナ Moana』(1926)を批評する際に初めて映画に対して使用したといわれる。Arthur Calder-Marshall (1963, p. 118)、Brian Winston (1995, p. 8)
- 6 商業ベースで制作される作品であっても遠方に撮影隊を送り込むための膨大な制作費用はかなりの負担であり、制作過程では効率の良い分業体制がとられた。また、1920年代中旬から量産される「南海もの」映画にはハワイやポリネシアを舞台としたものが多かったが、実際には制作費用を節約するために西海岸の浜辺やハリウッドのスタジオで、職業俳優を起用して効率的に制作された。Paul Rotha (ibid. pp. 7-50)

ていないために、環境に応じた調整をみずから試行錯誤により習得するしかなかった。

すでに述べたように、本作品は五度目の地質調査の際に撮影された映像から構成されているが、この1年間におよぶ遠征は、そのほぼ総ての日数が撮影に費やされている。このような長期間にわたる撮影は、あらゆる映画制作の歴史において前例がなかったばかりではなく⁷、最初の調査からすでに20年近い年月が経過し、すでに四度の長期調査を経験した上での重みを持った1年間であった。その間、彼はナヌーク一家の集落の近くに作業所を兼ねた小屋を建て、そこを生活の拠点として集落の生活に入り込み撮影を続けるが、参入の度合いが増すにつれて、彼は自分が何をしているのかを彼らに示すべきだと考えるようになる。それにより彼らのカメラ前での反応がいかに変化していったのかに関しては、フラハティから撮影の様子を事細かに聞いていた妻フランシスの評伝に詳しい⁸。

彼らの態度の変化とは、多くの人類学者が調査地でカメラを構えたときに経験する類のものであり、競ってカメラの前に立ち、レンズを覗き込み、あるいは恥ずかしいあまりカメラから逃げ回るといふ、彼らの自意識とカメラの存在の葛藤が生み出す過度な相互作用の露出であった。それは、彼がカメラについての認識をあらためる重要な契機となった。カメラは単に現実をありのままに記録する道具ではなく、撮影者と被写体となる人々のあいだを取り持つ第三の登場人物であり、双方のあいだ、あるいは、カメラを含めた三者間の関係性を必然的に写し込むものであるということ、彼はこのとき経験的に学ぶ。異文化を対象とする映画において、映像の質を決定するのは、撮影対象の異質性ではなく、向かい合うものたちの関係性であるという認識が映画史において現れるのは、この作品からであろう。

また、フラハティは映像だけではなく、フィルムをカメラに装填する方法か

7 それは民族学・人類学の歴史においても前例のない期間であった。ちなみに、フラハティと同じ時期に、トロブリアンド諸島で本格的なフィールドワークを行い『西太平洋の遠洋航海者』を記し、その後の民族誌に多大な影響を与えたポーランドの人類学者マリノフスキー(Bronislaw Kasper Malinowski)は1915年と17年に各1年ずつ調査をしている。

8 フランシス・フラハティ(1994. pp. 3-42)

ら現像、焼き付けまでの一連の制作作業を彼らに示した。彼らはときに凍っていたフィルムを暖め、2メートル近い地氷を掘り現像用の水を準備し、現像したフィルムを乾かす木杵を流木で作り、海水に浸かったカメラを分解し、組み立てた⁹。文字通り、フィルムとアラスカの海水が一体となったのである。このようにして、イヌイットを対象とした映画のなかに、イヌイット自身による映画としての側面が深く入り込む。

撮影済みのフィルムは現地で現像され試写会がもたれたが、映画を観ながらイヌイット達はときに自分たちの姿や生活を再認識、再発見し、その際に語られる彼らの言葉は次回の撮影に反映された。そして、このようにして制作された映像に写し込まれているのは、すでに述べたような、彼らの生活を構成している、彼らにとって見なれた生活世界であった¹⁰。ただ、これらのなかには、撮影当時すでに近代化の過程で廃れていた習慣や、現実には手を加えないと物理的に撮影できない場面もあった¹¹。しかし、ナヌーク達と共に暮らすなかで、それが古き良きイヌイット文化および彼ら民族の自尊心と強く結びつくと思われる場合、フラハティは必要に応じて過去の慣習を復活させ、撮影した。ただそれは、彼とナヌークたちのあいだに信頼関係が築かれて初めて可能となる作業でもある。そして、この関係性は映像の質に明らかに反映されている。また、映画カメラは頭部回転式三脚に載せられ、第三の参加者として常にフラハティとナヌークたちのあいだに置かれることにより（つまり、彼らの行動を後方から追うようなカメラではない）、この作品には当時の探検映画や紀行映画の特徴である、撮影対象を遠くから眺めているような印象はない。

この作品は次の点で民族誌映画とは異なる。ときに事実を曲げたこと。制作

9 フランシス・フラハティ (ibid. pp. 3-42)

10 映画装置の仕組みについては理解したイヌイットたちも、何のためにフラハティがそこまで苦労して彼らの日常を撮影するのか、その理由までは理解していなかったようである。フランシス・フラハティ (ibid. pp. 3-42)

11 映画のなかでナヌーク達が着ている伝統的な防寒具は撮影当時すでに着用されていなかった。また、彼らが生活するイグルー（氷雪塊の家）内は撮影するには狭く、光量不足だったために、実際の撮影では通常の2倍の大きさで、なおかつ、光採りのために壁の一部を除いたものが用意された。Paul Rotha (ibid. pp. 7-50)

過程の記録をほとんど残さなかったこと¹²。そして彼自身が人類学者でなかったこと。しかし、彼の試行錯誤は次の点でその後の民族誌映画の制作者や研究者に大きな示唆を与えている。現地に長期滞在するなかで撮影当時の文化を観察し、当時すでに廃れその確認が困難になりつつあった慣習を調べ、実際に撮影に入るまでに長い年月をかけていること。現地の人々に映画とはどのような装置であるのかの理解と了解を得ながら撮影に従事したこと。現地でフィルムを現像し、現地の人々と一緒に観る。そして彼らが抱いた印象を参考にして次の撮影が続けられたこと。ナヌークという個人に焦点を当て、人格を持った一人の人間として描くことにより、集団の中での個人の役割や人間関係を明らかにし、特定の主人公を持たないために散漫な構成になりやすい民族誌映画の構成上の問題に一つの解決法を示したこと。

フラハティはこの作品を撮り終えた後、観察と撮影の関係を次のように語っている。「ときには嘘をつかなければならない。本当の精神をとらえようとする、ときにはものごとを歪め (distort) なくてはならない」¹³。つまり、彼は現実をそのまま記録するだけでなく、撮影と観察を通して、そこからいかに真なる姿をつかみ取ることができるかどうかにか作品の生命はかかっていると考えに至った。民族誌映画研究では、第三者の研究利用を考慮して、撮影調査者の調査対象への介入をなるべく抑えた客観的態度で撮影される映像がときに奨励される。しかし、彼の基準では、撮影者が撮影対象とする社会や人間集団のなかでどれほど参入できており、撮影対象となる人々は映画のなかでどれほど参入できているかが映像の質、真実性を大きく左右する。彼は映像の特徴である記録・再現能力に期待をよせながらも、関心は明らかにそのような真実性

12 その後、彼は1932年にアイルランドのアラン島で『アラン島民 Man of Aran』(1934)を制作した。そこで協力した島民のパット・ミューレン(Pat Mullen)はフラハティの制作術を島民の視点から本にまとめている。それは彼の制作手法を明らかにしているばかりではなく、インフォーマントから制作者に向けられたデータ・フィードバックとして珍しい事例となっている。Pat Mullen (1970)

13 Arthur Calder-Marshall (ibid. p.97) このような映画の“歪み”(distortion)はどのような正当性を持ち得るのか、またそれは、文字による民族誌における歪みの問題とどのようにつながっているのか、これはフラハティの諸作品が民族誌、民族誌映画研究に問いかける大きな問題である。Karl G. Heider (1976. pp.20-24)

が織り込まれた映像の創造に向かっている。映像は制作に関与する人々の相互作用のなかで生まれるとする彼の考えは、それ以降、現在にいたるまで映像記録に従事する人々の一つの指針となっている。そして、彼と並びその後の映像記録に多大な影響を与えることになるのが次に挙げるジガ・ベルトフである。彼は映像により現実を記録することの意味と可能性を、映画カメラ（レンズ）の物質性に求めた。

3. 映像人類学の胎動（2）

映画カメラの視覚と編集：ジガ・ベルトフの場合

人間の眼は一定の間隔で瞬きを繰り返し、その眼差しは特定の対象に向けられているときにも、一点を中心として、その周りの情報を収集しながら、常に移動を繰り返している（眼球運動）。それに対して映画カメラの眼差しはまったく異なる原理で対象をとらえる。人間の眼に比べて圧倒的に動きを欠いたカメラレンズを通して映しだされる映像は、カメラフレームにより厳密に切りとられ、二次元情報に変換され、空間の隅々にまで焦点が合わされイメージ化されることにより、分析的なものとなる。

この映像の「分析的」側面は科学映画や民族誌映画において求められる映像の質と深く結びついている。それを説明するために、ここでは、映画による現実の記録、観察、編集を通して映画カメラがもつ知覚の特殊性を理論化しながら、その前衛性のみが当時のロシア前衛芸術運動の文脈において評価の対象とされてきたロシアの映画監督ジガ・ヴェルトフ（Dziga Vertov）が映画に問いかけた問題を考察する。彼は映画史の初期に、いち早く映画カメラを人間の視覚や認識と比較し、映画カメラがつくりだす知覚の特殊性に注目した。それにより、彼は映画の時空間のなかに「分析的」側面を発見した。

人間の眼は、それだけで独立した器官として機能することはなく、生理的な条件反射だけで対象を知覚することはない。眼に写るすべての対象は、意識において認識され、そこに特定の意味が与えられて初めて「見た」という感覚や実感が生みだされる。つまり、対象は意識を通した受容プロセスのなかで組み立てられ、意味の輪郭を与えられることになる。それに対し、「武装した眼」と

彼が表現する映画カメラは、それ自体は意識をもたないために、一切の対象を完璧なかたちでもの自体として把握し、記録することができる。また、毎秒24コマという機械の原理により瞬き、その残像効果により生みだされる映像は、完璧に近いかたちで持続した映像を再現することができる。それは瞬きと眼球運動を繰り返す人間の眼には真似できない特徴であり、どのような見慣れた風景や事象であっても、映像により記録され、再現されたものと、肉眼で見ているものとは、情報の質において異なる。そして、映像は人間の眼が見ることのできなかった諸現象—例えば、俊敏な動きや些細な動き、時空の間に潜む動きの相関関係や偶然性など—を正確に記録し、解析することができる¹⁴。現象の表層に分け入り、隠れた真実を露わにするメディアとしてのこのような映画の特性は、ヴェルトフの活動により理論化されていくことになる。

また、ヴェルトフは映画カメラがもつ特殊な知覚を補強するためのプロセスとして、編集の役割を重視している。映画の編集は、特別な効果を求めてなされるものをモンタージュという。彼はモンタージュを六つの段階——観察期間中、観察後、撮影時、撮影後、画面構成の判断、最終的編集——において厳格に区別し、対象を観察する過程において確実にこの段階を踏まえていくことにより、映画カメラは対象の表層を貫き、詳細な部分へと分け入り、隠れた事実をとらえることができると考えた。それと同時に、各段階のモンタージュを通してとらえたものを注意深く観察し、拾い上げることにより、例えば『カメラを持った男 The Man with a Movie Camera』(1929)のなかで、撮影する者、撮影される者、その映像を観る観客、という三つの立場の相互関係が構造的に示されているように、映画という現象に入り込む諸要素間の関係をひとつの映像テキストにおいて視覚的に構造化しようと試みた。

民族誌映画は第一に研究用としての性格をもつために、ヴェルトフが試みた創造的な編集作業を経て制作されることは少ない¹⁵。しかし、編集作業を経る

14 Annette Michelson [ed.] (1984. pp11-21)

15 その少ない例の一つに、ヴェトナム系アメリカ人女性トリン・ミンハ (Trinh T. Minh-ha) がセネガルで撮影した16ミリ作品『ルアッサンブラージュ Reassemblage』(1982)がある。彼女は1996年に東京写真美術館で行なった講演会のなかで、本作品の編集様式はヴェルトフの「インターバル (間)」の理論に影響を受けていることを明らかにしている。「インター

ことにより、これまで見過ごされていた現実の局面が露になること、そして、一つの映像テキストのなかに複数の視点を構造化できることを彼は示したのであり、これはその後の民族誌映画の制作と研究に大きな示唆を与えることとなった。

このように 20 世紀初頭、人類を記録するために映像の可能性を開拓したフラハティとヴェルトフは、生涯において人類学者であったことは一度もなかった。しかし、彼らの試みのなかには、研究に映像をもちいる際に、現在もなお参照するに値する重要な問題を含んでいる。

フラハティは撮影対象の社会のなかに独特のやり方で参入し、撮影空間自体を次第に変容させ、イヌイット達との親密な関係を写し込むことにより、映像に独自の質感、独自の現実感を呼び込んだ。また、ヴェルトフは映画カメラを人間の眼との対比からとらえ、段階的な編集過程を経るなかで映像特有の記録性、独自の現実感をとらえた。フラハティが創造し、ヴェルトフが発見した映像における新しい質感、それは現実を記録し、記録を通して撮影対象を観察するとはどういうことかという民族誌映画の本質と密接に関わるものである。戦後、それは人類学者自身が映画カメラを操作し、映像による民族誌、つまり民族誌映画を制作していくなか、リアリズムをめぐる問題として受け継がれることになる。

バル（間）」の理論とは、映画を現実空間にみられる様々な事象の動きをとらえ、構成する芸術であるのとらえたうえで、重要なのは動き自体ではなく、ある動きから別の動きに移行する際の「インターバル（間）」であり、これこそが動きに動力学的解決をもたらす主要因であるとする考え。ヴェルトフは、段階的なモンタージュ編集を通して、動きの「インターバル（間）」をとらえることにより、「リズム、速度、動きの種類を、画面の座標軸、あるいは世界的座標軸（三次元、時間を加えた四次元）の上に正確に配置」する作業が映画には必要であると説いている。Annette Michelson [ed.] (ibid. pp. 90-91)

【参考文献】

- Calder-Marshall, Arthur
 1963 *The Innocent Eye: The Life of Robert Flaherty*. W. H. Allen.
- De Brigard, Emilie
 1995 “The History of Ethnographic Film”. Paul Hockings [ed.], *Principles of Visual Anthropology*. Mouton de Gruyter.pp.13-43
 フラハティ、フランシス
- 1994 『ある映画作家の旅』 (小川紳介訳) みすず書房。
- Heider, Karl G.
 1976 *Ethnographic Film*. University of Texas Press.
- Michelson, Annette [ed.]
 1984 *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*. University of California Press.
- Mullen, Pat
 1970 *Man of Aran*. MIT Press.
- Rony, Fatimah Tobing
 1996 *The Third Eye*. Duke University Press.
 ローサ、ポール
- 1954 『ドキュメンタリー映画』 (厚木たか訳) みすず書房
- Rotha, Paul and Jay Ruby [eds.]
 1983 *Robert J. Flaherty: A Biography*. University of Pennsylvania Press.
 サドウール、ジョルジュ
- 1992 『世界映画全史①』 (村上匡一郎、出口丈人訳) 国書刊行会
- Winston, Brian
 1995 *Claiming the Real*. British Film Institute.