

日本映画学会会報

第33号 (2012年12月21日)

The Japan Society for Cinema Studies (JSCS) Newsletter

発行・編集 日本映画学会 (会長 松田英男) / 編集長 大石和久

事務局 信州大学人文学部 杉野健太郎研究室内 〒390-8621 長野県松本市旭 3-1-1

事務局メールアドレス japansocietyforcinemastudies@yahoo.co.jp

学会公式サイト <http://jscs.h.kyoto-u.ac.jp/> 学会公式ブログ <http://jscs.exblog.jp/>

目次

視点 キルギスでイスラム教徒の娘と映画をみる 梶山祐治 2

視点 沖縄映画史の復元 世良利和 3

視点 私の映画体験 仁井田千絵 6

視点 『ウィンドウ・ショッピング』と『ヴァーチャル・ウィンドウ』 井原慶一郎 7

書評 アン・フリードバーグ著『ヴァーチャル・ウィンドウ——アルベルティからマイクロソフトまで』(井原慶一郎/宗洋訳) 亀井克朗 10

出版紹介 20

新入会員紹介 21

事務局から 22

● 視点

キルギスでイスラム教徒の娘と映画をみる

梶山祐治

(東京大学大学院人文社会系研究科博士課程、ロシア国立人文大学大学院歴史・文学研究科博士課程)

現在私は日本の所属大学である東京大学大学院を休学し、モスクワにあるロシア国立人文大学大学院に留学しています。ロシア映画についても書きたいことは多々あるのですが、比較的自由に書くことを許されたこの場をお借りして、せっかくなのでキルギス映画について書かせていただこうと思います。というのも日本でほとんどの人が具体的なイメージを持たないこの国で、ちょっとした偶然から同国の映画監督を含む多くのキルギス人たちと知り合うこととなり、キルギス映画に大分親しむ機会を得たからです。2012年に4回訪れた体験に基づき、この国の映画の現在について簡単に紹介させていただきます。

映画ファンの方であれば、70年代にボロトベク・シャムシエフやトロムーシュ・アケーエフが国際的に認知され、「キルギスの奇跡」と呼ばれた現象をご存じかもしれません。しかし最近のキルギスの映画事情について日本では、最新作『明かりを灯す人』（2010）でも知られるアクタン・アリム・クバトの作品が何作か公開されているに過ぎず、それ以外についての情報はまったく入ってきません。このように情報が届かないのは、キルギスに映画を伝えたロシアにいてもほとんど変わりません（ただしこれはキルギス映画の力がまだ弱いことが最大の原因と考えられます。モスクワの映画大学ВГИКなどロシアで学んだ中央アジアやコーカサス出身の監督は少なく、彼らの中にはモスクワのみならず国際的な映画祭で受賞し高く評価されている監督もいます。例えばカザフスタン出身のセルゲイ・ドヴォルツェヴォイなどです）。

国土の40パーセントが標高3000メートルを超える山国であるキルギスは、周辺諸国と異なって観光資源や天然資源に恵まれず、中央アジアでもっとも貧しい国です。首都ビシュケクの人口は2012年現在90万人弱ほどありますが、夜になれば街灯の乏しい街のほとんどは闇に紛れてしまい、私は何度も道端で石につまずき転びそうになりました。ビシュケクには現在7つの映画館が存在し、チケットは平均200ソム、日本円で350円ほどです。平均月収が500ドルと言われるこの国で、この値段は少し高いように感じられます。そのためかは不明ですが、キルギス人は一般的に自宅でDVDで映画をみる方を好んでいるようです。キルギス映画の正規のDVDは存在せず、市場などで1枚のディスクに数本の映画が詰め込まれたものが数十ソムで売られています。

正直に言って、現在のキルギス映画の水準はあらゆる点で未熟で、鑑賞に値する作品はほとんどないと言えるでしょう。それでも、網羅的に同国の映画をみているうちに、興味深い作品をいくつかみることができました。中でも、2012年上半期キルギス語映画最大のヒット作、ヌルバク・エゲン監督『虚ろな家』は様々な点で興味深い作品でした。この映画はキルギスでもっとも有名な観光地イシ

ク湖に近い田舎出身の少女が、恋人との婚前交渉で身籠った子をモスクワへ行って墮胎しようとする話です。私はこの映画をみながら、墮胎はキルギスでは許されない行為なのかと思いましたが、一緒に鑑賞していたキルギス人の友人に訊いたところ、都市部では特別珍しくないが田舎では依然タブーであるとの答えでした。この映画でもっとも美しいシーンは、おそらく主人公の婚前交渉のシーンでしょう。わらの山に横たわった少女に若い男が覆いかぶさって体を激しく動かしています。このとき少女が思わず漏らした声に、近くで看板のペンキ塗りをしていた男性が何事かと辺りを見回します。若い二人の荒い息遣いのリズムが犬の吠え声に自然につながり、男性は自分の勘違いだと納得して仕事に戻ります。

この場面は全体が流れるように進んでいきますが、それでも結局、それほど非凡なショットというわけではありません。私が興味をひかれたのは、一緒に鑑賞していた友人のそのときの振る舞いに対してでした。上述のシーンが始まると、彼女は自然な仕草で片手を自分の目の前にかざし、自分がスクリーンをみることを禁じたのです。これまで二人の男性と付き合った経験があるものの、貞操は結婚するまで守ると言っていた 21 歳の彼女のこの仕草に、私はすぐさまイスラム教徒としての忠実さを認め、またこのような行為で信仰心が守られていることに驚きました。このとき私は彼女の行動の意味をイスラム教徒のものとして理解し敢えて理由を問いませんでしたが、今回この小文を書くにあたり勇気を出して尋ねてみると、あのようなシーンをじっとみることははしたない行為であるがゆえ自然にそうした、と丁寧に答えてくれました。アフガニスタンのようなより厳格なイスラム教国家であれば、映画に登場する女性の手足にさえモザイクをかけて上映することがあると聞きます。私がキルギスの映画館で目にしたのは、中央アジアの中でも比較的イスラム教の戒律が緩く、それでも忠実に教えを守っている若い人々がいるこの国でしかあり得ないであろう、若く美しい女性のきわめて映画的な行為でした。

● 視点

沖縄映画史の復元

世良利和（NPO 法人文化探偵社代表、岡山理科大学兼任講師）

はじめまして。8月に日本映画学会に加入させていただいたばかりの世良と申します。現在は主に奄美・沖縄の映画史について調査研究していますが、元はドイツ語圏の文学や美術、映画を研究対象とし、映画ではワイマール期の作品や Marlene Dietrich についての論考を発表していました。ちょうど 20 年前に訳あって大学の専任職を辞し、以後フリーのライターとして雑文を書く傍ら、日活アクションやロマンポルノ、東映やくざ映画、東宝特撮といった大衆娯楽映画の評論活動も行ってきました。そしてある特集上映会

で出会ったのが、高嶺剛監督の『パラダイスビュー』（1985）と『ウタマギルー』（1989）という二本の作品でした。ご存じのように、高嶺監督はこれらの作品で、沖縄の芝居や伝統芸能を劇中に取り入れながら、夢と現実が交錯する不思議な世界を繰り広げています。しかもセリフにはウチナー口が使われて全編に日本語字幕がつき、その独特の色合いや物語の調子、聞こえてくる音楽、そして空気の密度と時間の流れなど、私はそれまでに観たどんな映画とも異なる印象を受けました。もしも細野晴臣、戸川純、小林薫らが出演していなければ、日本映画だとは思わなかったかも知れません。これを契機として、私は高嶺監督のフィルモグラフィーを遡ると同時に、こうした作品を生んだ沖縄という土壌・文化的背景に興味を持ち、高嶺以前に沖縄ではどういった映画が撮られていたのかを調べ始めました。10 数年以上も前のことです。

調べ始めてまず驚いたのは、本土復帰以前については先行研究がほとんどないということでした。隣接分野の沖縄演劇史は研究者も多く、詳細な調査や考察が行われていましたが、その中でも映画に関する言及はわずかです。また古いフィルムや手掛かりになるような資料もあまり見当たらず、調査は知人の紹介を受けながら手探りで進める他はありませんでした。その後、1945 年から 10 年間の沖縄映画興行を扱った山里将人著『アンヤタサ！』（2001）が刊行され、古い沖縄映画についての貴重な情報をいくつか得ることができました。しかし、一般に現地沖縄でも地元の古い映画に対する関心は高いと言えず、研究のための資料探し以前に基礎資料そのものを自分で作る必要がありました。住居のある岡山から沖縄に通っては現地の新聞にあたり、上映広告や作品評、制作情報、人物の動向などを拾う作業を続けました。2004 年から 2005 年にかけては那覇に小さな部屋を借りて長期滞在し、映画や芝居の関係者とその遺族へのインタビューも行いました。調査の途中で、戦前戦後の貴重なフィルムや資料が見つかり、国立劇場おきなわや沖縄県公文書館、沖縄県立図書館などに寄贈の仲介をさせていただいたこともあります。



※写真は山城茂監督『青い珊瑚樹』（1959）の撮影風景

調査の成果は4年前に上梓した『沖縄劇映画大全』（2008）にまとめ、500本超の作品データと沖縄映画の概略史を収録しましたが、ちょうどその半年前に四方田犬彦・大嶺沙和編『沖縄映画論』（2008）が出版されました。『沖縄映画論』は書評でも取り上げられて話題になりましたので、読んだ方もいらっしゃると思います。一方、沖縄の出版社から出た私の『沖縄劇映画大全』は、地元以外ではほとんど知られていませんが、沖縄映画に対して『沖縄映画論』とは異なるアプローチを試みているので、手に取っていただければ幸いです。この本の出版後も沖縄映画の調査研究を継続し、成果は沖縄の新聞に連載の形で発表してきました。また2010年から2年間にわたって（財）トヨタ財団の研究助成プログラムに採用され、「沖縄映画史の復元」というテーマに取り組んできました。その成果を報告した冊子は無料で配付させていただきますので、興味がおありでしたら会員名簿のアドレスまでご連絡下さい。

ところで、ここまでお読みいただいて「日本映画史の一部としてではなく、わざわざ沖縄映画史として区分する必要があるのだろうか」という疑問を抱かれた方もいらっしゃると思います。実際のところ沖縄を描いた、あるいは沖縄でロケを行った作品の大半は本土の資本によるもので、監督や脚本、主演も本土の映画人というケースがほとんどです。けれども沖縄では大正時代の半ば頃から、沖縄の役者によって沖縄独自の演目が撮影され、芝居の中に映写場面を挿む連鎖劇として上演され、沖縄の観客によって受容されていたという歴史があります。戦後の米軍統治下でも、沖縄芝居の一座を中心に連鎖劇のためのフィルム撮影や、個人プロダクションによる映画制作が行われていました。また戦後間もない時期の奄美・沖縄では、密輸フィルムやタイトルを改変したフィルムが横行し、字幕のないアメリカ映画はトーキーにもかかわらず弁士が説明に立ちました。西部劇をウチナー口で説明した弁士もいたそうです。以上のような例を見ても、沖縄の映画史には興行、制作、受容のすべての面において、東京や京都を中心とした既存の日本映画史からはこぼれ落ちてしまう部分があると思います。こうした事実は、どんな分厚い日本映画史の書籍にも載っていません。

沖縄の映画史を復元する上で大きな障害となっているのは、何よりもまずフィルムが残っていないことです。高温や台風といった気候風土もさることながら、沖縄戦によって戦前のフィルムや関連資料は灰燼に帰したと考えられます。現在確認できる戦前の映像はすべて県外にあったもので、特に『執念の毒蛇』（1932）と『護佐丸誠忠録』（1934）という二本の貴重な劇映画は、フィルムが海外に持ち出されていたおかげで現在も残っています。また沖縄本島で発行されていた新聞も、1918（大正7）年6月から約17年間にわたってほとんどが失われていますが、皮肉なことに沖縄で最初の映画が撮影され、沖縄モノの連鎖劇が隆盛を迎え、本格的な長編時代劇が制作された時期は、まさにこの17年間に含まれるのです。従って私が現在最も力を注いでいるのは、沖縄本島の新聞が失われている期間を補ってくれる資料の発掘です。これまでに国内の映画検閲記録、同時代の雑誌や日記、本島以外や県外の新聞等からわずかながら情報が見つかりました。また沖縄からの移住者が多かったハワイ、南米、台湾、南洋の新聞についても

調査を進めていますが、これらの地域については、沖縄に関連した映像の現地調査が行われていませんので、いずれそうした機会が巡ってくることを期待しています。そして戦後の映画史については、できるだけ多くの方にインタビューして情報を集めながら、行方不明となっているフィルムの追跡調査に取り組んでいるところです。

● 視点

私の映画体験

仁井田千絵（早稲田大学総合人文科学研究センター助手）

映画研究を始める以前、私は映画館で映画を見た経験がなかった。私の映画体験は、VHS を家のテレビで見るのが多少あったとはいえ、そのほとんどは DVD をパソコンの画面で見ることだった。

ちょうど 10 年前、私が上京して大学に入学した年に初めて DVD を買ったのを覚えている。ツタヤなどのレンタルショップで、VHS に加えて DVD のコーナーがちらほらと出始めた頃である。私が DVD で好きだったのは、まず字幕メニューで字幕を消せることだった。洋画では意外と映像ではなく字幕の文字を読んでいることに、字幕がいない邦画にあえて日本語字幕をつけて見た時に初めて気づいた。次に DVD の機能で気に入ったのは、音声トラックを変更できたことだ。選択できる音声トラックは、オリジナルの音声の他に、多言語の吹替え、さらに音声解説という名の監督や脚本家といった制作者によるコメンタリーも含まれていた。私の知人の中には、映画は映画として鑑賞し、解説はブックレットなどの文字媒体で読む方がいいという人もいたが、私は画面を見ながら解説と称して誰かがおしゃべりしているのを聞く方が好きだった。国内外で販売される DVD をみても、日本においてはディスクとは別のブックレットが、米国においてはディスクに内蔵された音声解説の方が好まれている印象を受ける。ちょうど外国映画の字幕版を好む人／国、吹替え版を好む人／国があるように、映像、文字、音声といった情報を提供する媒体の選択には、経済的要因があるのは当然としても、個人差、地域性がみられるようである。いずれにせよ、当時学部の英文科に所属していた私は、字幕や音声の切り替えによって英語の語学力を上達させることを目的に（あるいはそれを言い訳に）、DVD で大量の古典的ハリウッド映画を見ていたのである。

大学院に進学して映画学を専攻するようになったが、研究テーマとして映画とラジオの関係を選んだのも、DVD に付いていた特典のおかげである。何かアメリカ映画とサウンドをテーマに論文を書きたいと思っていたところ、ちょうど見ていた映画（確か 1938 年のギャング映画『汚れた顔の天使』だった）の DVD の中に、特典として映像の付いていない音声トラックが入っていた。聞いてみると、映画と同じキャストの声で、映画と同じ物語の内容が語られている。てっきり映画のサウンドトラックかと思って聞いていたが、その音声トラックは映画本編より短く、台詞回しや音楽も映画のものと異なっている。それが実は映画の音声ではなく、「ラックス・ラジオ・シアター」

と呼ばれる当時のラジオ・ドラマの音声であることを知り、それら二つの音声を聴き比べることから私の研究は始まった。研究は、1920～30年代のアメリカにおける映画とラジオの関係として博士論文にまとめ、先月『アメリカ映画史におけるラジオの影響―異なるメディアの出会い―』（早稲田大学出版部）として刊行されたばかりである。これは、映画史におけるサウンド移行期の問題をベースに書いたつもりであったが、私の興味から、映画の興行、ミュージカルのジャンル論、スターの表象という3つのテーマから論じている。特に、映画とラジオが最初に交わる場として、1920年代の映画館におけるサウンド・プラクティスに着目したことから、映画館に行ったことすらなかった私が、当時の映画館の興行形態について調査し、さらに映画に限らず広く劇場空間への興味を持てたことは、大きな成果だったかもしれない。今後は、映画と演劇の関係に加え、日本における同時期の映画とラジオの関係も視野に入れることで、音声をめぐる間メディア性と地域間の相違について研究する予定である。

映画館で映画を見てきた人／世代と、私のような映画体験を持つ人／世代では、映画に対する見方が、またその研究のアプローチの仕方が同じになるわけがない。また、映画を受容する環境が多様化する今日において、それらが同じになる必要もないだろう。今後自分が行っていく研究が、果たして映画学と呼べるかどうか、自分の専門を当たり前のもとせず常に疑いながら進めることが、研究者としてやっと出発点に立ったことを自覚する今の私の視点である。

● 視点

『ウィンドウ・ショッピング』と『ヴァーチャル・ウィンドウ』

井原慶一郎（鹿児島大学法文学部教授）

縁あって日本映画学会に入会させていただくことになった。その縁とは、アン・フリードバーグの二冊の翻訳なので、そのことについて書きたいと思う。

映画学の学徒にフリードバーグについての説明は不要だろう。カリフォルニア大学アーバイン校（1985-）、南カリフォルニア大学映画・テレビ学部（2003-）で教鞭をとり、二冊の単著を遺して2009年に57歳の若さで亡くなった映像メディア研究の才媛である。健在であれば、同年にはアメリカ映画・メディア学会（SCMS）の会長に就任する予定だった。

私はこの二冊の著作の翻訳に関わることになるのだが、最初の単著『ウィンドウ・ショッピング／映画とポストモダン』（University of California Press, 1993）を翻訳して世に出したいという発案は共訳者の宗洋氏（高知大学准教授）によるものだった。H・G・ウェルズの研究者である宗氏は「タイム・マシンとしての映画」というフリードバーグの着想に早くから注目していた。宗氏は大学院の後輩にあたる。私は当時まだ大学の特別研究員だった宗氏に代わり、面識のあった松柏社社長森信久氏に翻訳の企画を申し出た。

(こういう場合、自分の発案だと気後れするが、仲介だと蛮勇がふるえるものである。) 研究書の翻訳に関してまったく業績のない若い訳者の申し出に快く応えてくださった森氏には大変感謝している。

邦訳『ウィンドウ・ショッピング』(2008) 出版以前、フリードバーグは日本の一般の読者にはほとんど知られていない存在だった。日本語で読めるフリードバーグの文献は、Linda Williams, ed., *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (Rutgers University Press, 1995)所収の論文「映画とポストモダンの状況」(荒尾信子訳、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成①』、フィルムアート社、1998)と、2000年に東京国立近代美術館フィルムセンターが主催した国際映画シンポジウム「ハワード・ホークス再考！」でおこなった講演「ホークス的な女性／ホークス的な男性」(とちぎあきら訳、『「NFC ニュースレター」別冊「ハワード・ホークス再考！」講演集』、国立近代美術館フィルムセンター、2000)の二点のみだった。ウェブ上での言及も珍しく、数えるほどしかなかった。

邦訳『ウィンドウ・ショッピング』は好評をもって迎えられた。多くの新聞、雑誌で書評が取り上げられ、初版からおよそ二年の歳月を経て重版の運びとなった。映像メディア研究の必読書ともいべき本書を日本の一般の読者に紹介できたのは、それなりの功績であったと思う。だが、いっぽうで、原書はウィンドウズ 95 も世に出していない 1993 年に上梓されたため、議論上、時代的な制約があることも否めず、私は、2006 年に出版されたフリードバーグの最新作を併せて紹介しなければ、この翻訳プロジェクトは完成しないという思いを強くもつに至った。その思いは「訳者あとがき」に表れている。

《本書は、欧米の研究者や学生の間で、映画研究、メディア研究の必読書として読まれている。フリードバーグが論じているのは、ビデオデッキや初期のヴァーチャルリアリティの技術までであり、パソコンとインターネットが普及した今日、最新のテクノロジー(例えば、ビデオライブラリー)についての記述はやや古めかしくみえるかもしれない。だが、ビデオデッキがDVDレコーダーとなり、ビデオライブラリーが家庭のパソコンになったのだとしても、それらの技術は基本的に本書の射程内にある。本書の議論は、モニター画面の前で「仮想の移動性」を享受するあらゆる「視線」に応用可能なのである。(九〇年代以降のデジタル技術を含めたフリードバーグの最新の論考 *The Virtual Window* [前掲書] も本書の議論の延長線上にある。)》

その思いは、フリードバーグの早世によってさらに強くなった。私は『ウィンドウ・ショッピング』の翻訳作業中にフリードバーグとメールでコンタクトを取った(2007年12月)のだが、その際に日本語版を心待ちにしているという内容が何度か返信されてきた。人づてに聞いた話によれば、フリードバーグは日本語版『ウィンドウ・ショッピング』の出版を大変喜んでいたので、研究室の扉や学部の掲示板に大きくそれを知らせるポスターを掲示していたという。彼女は SCMS 東京大会(2009)の開催を楽しみにしていたが、来日はかなわなかった。

翻訳の企画の申し入れには、今度は宗氏が精力的に動いてくれた。力強い後方支援は視覚文化論の第一人者で、著書『かたち三昧』（羽鳥書店、2009）のなかで『ウインドウ・ショッピング』を「さすがに批評最前衛の国、秀才はいるものと素直に脱帽、悔しさ半分でめっちゃくちゃ愛読した。その名作の邦訳。」と評した高山宏氏（明治大学国際日本学部教授）。出版は産業図書が引き受けてくれた。担当箇所は、宗氏に好きな章を選択してもらい、私が残りを担当することになった。自分のことはさておき、写真に造詣が深く、H・G・ウェルズの研究者である宗氏が、カメラ・オブスクーラの役割について詳細に検討する第二章「フレーム」と、ウェルズの『世界はこうなる』を原作にしたウィリアム・キャメロン・メンジーズ監督の映画『来るべき世界』（1936）の説明で始まり、その説明で終わる第三章『窓の時代』を担当したのはまさに適材適所だった。

『ヴァーチャル・ウインドウ／アルベルティからマイクロソフトまで』は今年の7月に出版された（装幀は戸田ツトム氏、魔的な帯は高山宏氏）。書評は、8月26日付『日本経済新聞』読書面（評者：原克氏、「世界認識への影響あぶり出す」、9月30日付『毎日新聞』今週の本棚（評者：山崎正和氏、「視覚と知性の近代史 一貫性の再認識」）、11月10日付『図書新聞』（評者：粉川哲夫氏、「映画論、文化史としても他に類を見ない『窓』論——ハイデッガーの『Ge-stell』を『フレーム』と読み解く」）ほかに掲載された。粉川氏の書評は、アルゼンチン映画『ル・コルビュジエの家』（ガストン・ドゥブラット＋マリアノ・コーン監督、2009）の説明から始めているのが興味深かった。また、粉川氏は、フリードバーグがニューヨーク大学の映画学科で修士号と博士号を取る間（1975-1983）のニューヨーク・ソーホーの「脱領域的」な知的環境や雰囲気についても指摘している。

私のもとの専門は英文学だが、文学部の英文科に就職しなかったこともあり、比較的自由な研究環境のなかで、自分の関心に従っていくつかの研究領域、テーマの間を渡り歩いてきた。こうした「遊歩」が、フリードバーグの翻訳には多いに役に立ったわけだが、フリードバーグの二冊の翻訳を通じて米国のアカデミックな研究のスタイルのあり方が（たとえそれが局所的なアカデミズムであったとしても）理解できたような気がする。

今後、映画研究の領域でどれだけの貢献ができるかは未知数だが、「脱領域的」な文学研究のバックグラウンドを最大限に活かしながら、新しい視点を提示できればと思っている。

● 書評

アン・フリードバーグ著『ヴァーチャル・ウィンドウ——アルベルティからマイクロソフトまで』、井原慶一郎／宗洋訳、
産業図書、2012年7月

亀井克朗（台湾興國管理學院専任助教）

本書は、アン・フリードバーグ Anne Friedberg の、前著『ウィンドウ・ショッピング』（松柏社、2008年。以下「前著」。原著は1993年刊）に続く、主著 *The Virtual Window* (2006)の翻訳である。著者は、2009年、原著出版の三年後に57歳で亡くなっている。フリードバーグについての紹介は、本書および前著の訳者あとがき、また、『「新」映画理論集成①』（フィルムアート社）に、論文「映画とポストモダンの状況」（荒井信子訳）とともに収録されている、斉藤綾子による解題を参照されたい。



尚、経歴に関して一点だけ付言しておきたい。フリードバーグは1983年に、1927年から33年までの間、スイスで刊行された映画専門誌『クローズアップ』（*Close-up*）についての研究論文で博士号を取得する。その際、アドバイザーとしてジェイ・レダ（Jay Leyda、慣例ではレイダとも表記されてきた。）の名が記されている。レダは、1933年にソ連に渡り、エイゼンシュテインに映画を学び、1935年から37年の『ベージン草原』の撮影にも参加している。1940年代にはエイゼンシュテインの論文の英訳監修を手掛けた（この英訳の問題点は今はおく）ほか、1960年にロシア・ソビエト映画史についての本 *Kino* を出版し、1973年からニューヨーク大学で教鞭をとり始める。フリードバーグは、1998年にジェイムズ・ドナルド、ラウラ・マルクスとともに、『クローズアップ』誌を再編集した本 *Close up 1927-1933* を出版し、本書でも第三章で、『クローズアップ』誌に掲載された、エイゼンシュテインが1930年にハリウッドで行った講演を取り上げている。レダのアドバイザーとしての関与がどのようなものだったかはわからないが、フリードバーグの思想が脈々とした流れのなかで形成されてきたことを確認しておく。

本書の主題は多岐にわたるが、全体を一言で言い表す言葉を本書の中に探るとすれば、序章にある「メディアの横断的な歴史研究」という表現が的確だろう。フリードバーグは、「（各メディアの）収斂の技術的な基盤を適切に位置づけるためには、いまだ書かれない、映画、テレビ、コンピュータ技術のメディア横断的な歴史研究が必要である。」（p.6）と述べる。ここには、各メディアが現代において相互に融合し、収斂を起こしつつあるという認識が基本にある。「この二〇年間に、映画、テレビ、コンピュータの各メディアに特

有の区別は、三者を変容させたデジタル技術によって、加速度的に、識別不能なほど失われてしまった」(p.5)。「横断的」であることは、一つには、対象とする事象の要求による。各メディアは、切り離された自立したものとしては見られない。フリードバーグは、関係の網の目を形成する、複雑に交差する複数の線を解きほぐす。それはまた、現在進行形の動的な変容への果敢な取り組みでもある。

そうした先端的な現代の状況に、領域横断的に取り組む研究スタイルは、前著においてすでに顕著だった。同書でも、歴史だけでなく、同時代におけるヴァーチャルリアリティ、複合型映画館（シネマコンプレックス）、ビデオ機器のもたらす影響が独創的な視点から論じられていた。本書は、前著の問題意識と方法論を引き継ぎ、前著出版以降のインターネット、コンピュータ、DVD等の展開を視野に入れて考察が展開されている。

本書と前著とは、思想と方法論において一貫しているが、論述の内容や対象とする範囲は重なるところが少なく、互いに補足的な関係にあると言える。本稿の範囲を超えるため、前著への言及は若干にとどめるが、併せて読まれることを薦めたい。

フリードバーグの横断する眼差しは、同時代に対して向かう際だけでなく、過去の歴史に向かう際に、より顕著となる。前著では、パノプティコン、パサーージュ、ジオラマ、パノラマ、ショーウィンドウ、パリ万博、ショッピングモールといった事象が検討されていた。本書では、窓、ガラス、建築からスクリーンを経て、テレビやコンピュータの発展へと至る各局面が事象に即して丹念に辿られる。フリードバーグの枠に囚われない自在な考察は、「映画」は言うまでもなく、「映像文化」「光学装置」といった括りでさえ狭く限定的であることに気づかせる。

本書は、多様な読みを許容する。例えば、ヒューゴ・ミュンスターバーグ、エルヴィン・パノフスキー、アンドレ・バザンといった古典的論考から、クリスチャン・メッツ、ジャン＝ルイ・ボードリー、カジャ・シルヴァーマン、スティーヴン・ヒース、トム・ガニング、ポール・ヴィリリオ、フリードリヒ・キッター、ヴィヴィアン・ソブチャックといった現代の動向にまで及ぶ、目配りの利いたメディア研究の入門書としても読まれようし、窓、ガラス、スクリーン、写真、映画、コンピュータといった主要な各メディアの技術と素材についての実証的歴史的な概説書としても読むことができる。また、テレビが登場したときの映画界の対応、映画館の建築の歴史、スクリーンの形状をめぐる議論、美術史におけるスライドの使用の歴史など、必ずしも本筋には属さない細部の記述にも興味の尽きない話題が多数盛り込まれている。

訳者あとがきによれば、前著は「映画研究における必読書」としての地位を確立したということだが、本書も、おそらくはすでに、前著に劣らぬ定評を得ていると推定される。ただし、前著と同様、本書も、ただ概説的知識を供給するだけの一般的概説書とは異なる。フリードバーグは、既存の領域を横断し、異化し、自明性を括弧に入れ、その制度的本質を明るみにする。そうした独自の切り口とすぐれた批判性こそが本書の卓越性を成している。

1、現代のメディアの状況についての診断

前著でも、フリードバーグは 1980 年代以降のメディアの状況の変化について分析を展開していた。新たに生まれた技術が、別の可能性を開き、連鎖して次々に更なる変化を引き起こす。そうした 1980 年代に始まるメディア技術の変化の中で、映画の享受の形態も、ここ数年、ドラスティックな変化を遂げてきた。前著で扱われていたビデオや複合型映画館などに加え、前著出版後に起こった DVD やインターネットをはじめとするメディアと技術の進展は、さらに一層、諸々の映像文化の境界を相互に侵食し、溶解させつつある。

「…収斂した『ホーム・エンターテイメント・システム』はテレビをコンピュータに変え、ユーザー／視聴者が『放送中（ライブ）』のテレビを巻き戻し・制御したり、複数の番組を同時に録画したり、録画したテレビ番組を DVD に焼いたり、タイトルや録画した日付によってアーカイヴに保存し・並べ替えたりすることを可能にした。テレビのスクリーンは、——たんなる放送受信機からケーブルテレビやビデオデッキ対応型、より最近の衛星放送やデジタルビデオレコーダーの出力装置、そして通信回線に接続したコンピュータとのスクリーンの共用にいたるまで——その開口部を変化させてきたので、間もなく映画のスクリーンは劣ったテレビあるいは非対話型のコンピュータ・ディスプレイとみなされるようになるかもしれない。『スペクテイターシップ』という言葉自体が、その理論的な歯車を失ってしまっている——スクリーンが変化してきたように、私たちとスクリーンとの関係も変化してきたのである。」（p.245）

「対話」がキーワードとなっているのは、インターネットや記録技術をはじめとするデジタル技術の発展により、テレビは新たな対話型のメディア融合体へと変貌を遂げつつあるからである。映画は、その融合体に一部として組み込まれ、新たな布置の中に位置づけなおされる。「パラダイム的な二〇世紀のメディアと目された『映画』は、今ではそれを取り巻く新しいテクノロジーのなかに埋め込まれて——ことによると埋没して——いる。今や映画は『ポスト映画的』な視覚性の多様な集合のなかの起源となるひとつの視覚システムにすぎないのである。」（p.10）

こうしたメディアの状況の変化は、映画の鑑賞形態にも影響を及ぼさないではない。映画をテレビやビデオ（DVD）で見ることはもとより、コンピュータのディスプレイで見られることも今や珍しくない。その際、テレビに近いフルスクリーンでの鑑賞は、可能な選択肢の一つに過ぎない。映画を映すスクリーンは、折り重なる複数のウィンドウの一つとなり、他のウィンドウとの切り替えや、一時静止、スキップ、再生などの操作可能性は飛躍的に増大した。前著によれば、映画はそれ自体がすでに「画像の動きを止めたり、早送りしたり、巻き戻したりする機械」（p.127）である。そうした制作段階での操作性に対し、さらにビデオは享受する段階での操作可能性を与えることを、前著はすでに論じていた。前著から引用する。「映画の観客（その家庭版、つまり、早送り、早戻し、さまざまな速度のスローモーション、チャンネルやビデオテープを自由自在に切り替えることで、映像をいつでも繰り返し見たり、再生したり、また元に戻って見たりできるビデオ視聴者）は、時間のなかで迷子になりながらも、時間を支配しているのである。」（前著、p.182）ビデオの

登場自体がすでに大きな意味を持つ出来事であった。しかし、DVDとコンピュータ、インターネットの発達は、アナログの時代をはるかに凌駕する操作性を提供する。VHS時代のビデオに残っていた不便さは軽々と乗り越えられる。その質的差は歴然としている。

そうした操作可能性には功もあれば罪もあろう。作品を寸断する鑑賞形態に、非本来性、逸脱性を指摘するのは容易である。一方で、映画は、相変わらず映画であり続けているし、今後も存続し続ける可能性は十分にあるということも不可能ではない。また、研究する立場から言えば、作品を作者の意図に寄り添う形で解釈する意義は、今なお失われてはいないと考える。しかし、以前には考えられなかった変化が起きつつあることは否定できない。時代を生きる中で肌で感じ共有してきた変化に関心を向けないではいられないこともまた確かである。

2、アルベルティの「窓」とコンピュータの「ウィンドウズ」

本書は、メインタイトルとサブタイトルが象徴するように、アルベルティの「窓」とコンピュータの「ウィンドウズ」を並べて論じる大胆な発想に発している。一昔前なら荒唐無稽に思えたかもしれないそうした試みが、しかしむしろ必然として感じられさえするのは、「ウィンドウ（窓）」という語の豊かな内包に加えて、時代の変化の到達した地平を反映してのことであろう。

第一章のアルベルティの「窓」についての考察から、第五章で詳述されるコンピュータの「ウィンドウズ」まで、その間には、窓、カメラ・オブスクーラ、写真、映画（スクリーン）についての省察がぎっしり詰まっている。しかし、その叙述は、一般的な概説書とは異なり、目的論的に整序されてはいない。個々の事象の歴史を事象に即して丹念に辿るその叙述は、樹状あるいは複雑な迷路のように多岐にわたる。ルネサンスの遠近法、カメラ・オブスクーラ、写真カメラ、映画を直線的に位置づける論調にフリードバーグは与しない。むしろ、そうした目的論的図式を批判し、転覆させることが意図されている。

そうした観点は、出発点たるアルベルティのテキストの検討においてすでに顕著である。アルベルティの窓の隠喩が実際には、目的論を志向する論者が期待する素朴なイメージとは異なっていることが指摘される。

「…少なくともアルベルティにとって、一五世紀の窓は透明性を含意していなかった。一五世紀の窓の建築的な性質と同世紀のガラスの技術仕様を考えれば、あるベルティの『絵画論』におけるガラス（*admodum vitrea*）への言及は、たんに透明な平面を暗示しているだけであり、窓からの眺めを暗示しているのではなかった。この区別は重要である。なぜなら、アルベルティの定式は絵画表象の題材をも含むという前提を覆すものだからである。絵画は、窓の外の文字どおりの眺めを複写しようとするものではなく、そうした眺めの空間的な再構築を再現しようとするものなのである。」（p.41）

フリードバーグは、アルベルティのもう一つのテキスト『建築論』や、当時のガラス技術の変遷にもあたり、実証的に裏付けている。窓に見立てられた絵画は、窓「を通して」「外の眺め」を見るのではない。アルベルティの念頭にあった絵画の主題は、「ヒストリア」、す

なわち「重大な出来事や古典的な英雄を描いた想像力豊かな物語絵画であり、風景画や自然の直接的な記録ではなかった。」

(p.44)。一点透視図法が登場して以降も、「多場面を描いた絵画」の形態が存続することも、そこから見れば何ら不思議ではない。

こうして、「写真カメラという機械装置の発明によってルネサンスの遠近法がその最終目標にたどり着いたと想定する目的論」は覆る。その目的論が起源に位置づけようとした絵画は、「ひとつの空間におけるひとつの瞬間を表す合理的表象」ではなく、「スナップショット」の性質を持ち合わせてはいない。「この一片の洞察は、一般的に信じられているルネサンスの遠近法から写真カメラへといった目的論に対して異議申し立てをおこない、映画の映像の遠近法的機能に関する理論を根底から変えるものである。」(p.50)

3、幻灯の伝統から光の建築へ

目的論的思考は、従来のメディア研究が陥りやすい陥穽であった。遠近法から、カメラ・オブスクーラを経て、写真、そして映画へと至る流れを直線的に位置づける思考は、アンドレ・バザンの「存在論」に典型的に見られるほか、バザンを批判したメッツ、ボードリー、ヒースらの「装置」理論もまた、そうした「系譜学的な連続性」を前提としていた。

こうした見方に対する批判が皆無だったわけではない。本書でも、装置理論に対する批判として、ユベール・ダミッシュやデイヴィッド・ボードウェルの論考が言及されている。(ただし、こうした批判には、問題もあり、例えば、ボードウェルについては、『フィクション映画における語り』における装置理論への批判は、しながら、「語り」の説明では、アルベルティのヒストリアに回帰する点で、装置理論と同様の歩みとなっていることが指摘されている。)

『描写の芸術』を著した美術史家スヴェトラナ・アルパースもまた、こうした史観とは「別の」描写の伝統に注目した論者であった。本書訳者あとがきは、フリードバーグがアメリカ西海岸のアカデミックな知的環境から影響を受けている可能性に言及している。その知的環境を代表する *Representations* 誌の中心人物には、スティーヴン・グリーンブラットとともに、アルパースの名前も挙げられる。

本書第二章で、アルパースと並んで論究されるジョナサン・クレーリーもまた、近世から近代への布置の断絶に注目し、直線的歴史観への異議申し立てを起こした著述家のひとりであった。クレーリーとフリードバーグとは、フォーコーから影響を受けている点でも共通している。ただし、フリードバーグは、クレーリーとは立場を異にしている。フリードバーグは、「二つの連続する知の体系についてのクレーリーの考え方——一七・一八世紀対一九世紀——はほとんど彼が批判したモデルと同じほど、還元主義的なものとなっている」と批判する。

代わってフリードバーグが、特に注目するのは、「投影機、幻灯機の伝統」である。カメラ・オブスクーラは、デッサ・ポルタのテキスト(『自然魔術』、1558年)に明らかのように、幻灯やファンタスマゴリアとともに、その伝統を代表するものである。それは、絵画を描

く際に用いる「遠近法の機械」であると同時に、「精密で、色彩豊かな、動く映像を二次元の幕に移す——複製する——『見るための機械』」でもあった。

フリードバーグは、ローラン・マノーニの『光と影の大いなる技術』やデアク・ロスルの『活人画—映画の起源』などを踏まえながら、「暗い部屋、白いスクリーン、光に照らし出された映像」という三つの要素からなる投影光の伝統は、「一七世紀から一九世紀にかけての…途切れることのない伝統」であったと論じる。投影光の上記の三つの要素は、映画にも底流として流れ、映画の魅力をなす要素となる。そうした指摘は、クレーリーの著作に感じる幾許かの物足りなさを鋭く突いている。

暗闇の中での光の投影という映画鑑賞の原像への考察は、「スクリーン」と題された第四章での考察へと引き継がれている。ここでは、「建築物としてのスクリーン」が考察の対象とされる。杉本博司の映画館を捉えた写真、キースラーの設計した映画館（フィルム・ギルド・シネマ、1928年）の検討を通じて、映画を上映する映画館の物質的基礎構造が考察される。スクリーンは、「暗い部屋が、スクリーン一杯に広がる光の壁によって変容するとき、光は建築材料となる。」（p.206）

こうした議論は、映画の上映形態と映画館を制度として論じ、その起源を問うものとして位置付けられる。制度性が問われる背景には、その制度が終焉を迎え、過去のものになりつつあるという状況認識がある。

「映画の世紀における鑑賞者の状態の重要な要素は、スクリーンのフレームを前にして不動でいるということだった。二一世紀という新しい世紀に入り、『ポスト映画的』な鑑賞者はいやましに装置によって生み出された視覚を前提とするようになり、スクリーンに向かい続けている。しかし、スクリーンは——私たちの手首、手のひら、自動車のダッシュボードや後部座席、ジムの自転車やルームランナー、飛行機やバスのシート、ビルや広告版など——今やいたるところに存在している。私たちは、もはやひとつのスクリーン上に見える仮想のどこか別の場所や時間との関係において固定された位置に縛られてはいない。スクリーンが遍在するようになるにつれ、仮想の窓それ自体も移動性をもち広くゆきわたることになったのである。」（p.117）

前著では、移動する遊歩者の視線との関わりにおいて映画が論じられていた。ポスト映画の時代には、視覚はより一層の遍在性と移動性を備えるに至る。現代の事態は、移動の更なる累乗化として記述されるだろう。

4、「窓の時代」の終焉

窓、スクリーン等を貫く横断的発想の源泉となっているもう一つのモチーフとして、映画『来るべき世界』（*Things to come*, ウィリアム・キャメロン・メンジーズ監督作品、1936年）を挙げることができる（第三章「窓の時代」）。この映画はH・G・ウェルズ原作の小説（『世界はこうなる』[*The shape of things to come*, 1933年]）の映画化であり、制作にはモホリ＝ナジも参加している。フリードバーグは、とりわけ登場人物の「窓の時代は四世紀も続いたんだよ」というセリフに注目する。このセリフは、前著でも、「ガ

ラス——壁、鏡、そして窓」と題された節の冒頭に掲げられていた (p.82)。前著では、敷衍されていなかったその考察を、本書は全面的に展開する。

この映画が描く二一世紀半ばの近未来世界では、一七世紀に平らなガラスの製造によって始まった「窓の時代」はすでに終焉を迎えている。ビルには窓がなく、部屋には代わりにテレビスクリーンが備えられている。窓がスクリーンにとって代わられるこの映画の描写をフリードバーグは現代を予言するものであるとみる。「建築的窓と仮想の窓の交換は今や二一世紀の視覚性の重要な構成要素となっているのである。」(p.135) フリードバーグはビル・ゲイツの邸宅には壁サイズのスクリーンが設置されており、そのスクリーンには芸術作品が映し出されるという記事を紹介し、こう述べる。

「薄型スクリーンの技術が進歩し、スクリーンが一種の『埋め込まれたテレビ』として本物の窓と置き換わるようになれば、『窓による環境』は、仮想の『窓 = 壁』に道を譲るかもしれない。それは、H・G・ウェルズの『来るべき世界』からそう遠くない世界である。…スクリーン——映画、テレビ、コンピュータのスクリーン——は建築の構成要素、つまり壁を光が透過するとともに『換気』する『仮想の窓』、建築された空間の物質性 (そして…時間性) をドラマチックに変容させる『仮想の窓』となるのである。」(p.188-9)

5、窓の歴史からガラス建築へ

近未来を描いた映画へ注目する一方で、フリードバーグは、窓の歴史を辿る。方向は対極だが、意図は一致している。過去への遡源的検討も同様に、窓の自明性を括弧に入れ、その制度性を暴き出すことを志向している。

先に触れたように、アルベルティの『絵画論』の書かれた「一五世紀のフィレンツェにおいて窓のためにガラスが用いられることはめったになかった。透明のガラスを窓に使用することは、なおさら稀だった。」(p.137) ガラス自体は太古より使用されていたが、ローマ時代の窓ガラスは、「厚く、緑がかった青色をしており、六から八インチの幅を超えることがない円盤状に作られていた」(p.140)。それが、平らな強度を持ったガラスへと変貌していくためには、ガラス製造の技術の進展を待たなければならない。とりわけ、原料 (鉛アルカリ原料にソーダ石灰が取って代わったこと) が大きく寄与したという。(現代においても技術的発展が、素材の開発の進展に負うところが小さくない。) こうしたガラス技術の進歩が、一七世紀の「光学」革命 (デカルトの『屈折光学』が 1637 年、ヨハン・ツァーンの『遠隔光線の屈折光学的人口眼』が 1685 年) にも寄与している。

透明なガラスが製造されるようになって、それが現在のように、家の窓に取り付けられるに至るまでには、なお変遷を待たなければならない。ガラスの建築への全面的な展開は、まずは水晶宮などの公共の建物 (駅、博覧会場、ウィンターガーデン、温室など) において実現する。そして、ガラスの使い方の転換点となったのが、ショーウィンドウの登場である。フリードバーグは、ジークフリート・ギー

ディオンの『空間・時間・建築』、1941年）の「ショーウィンドウから、住居に大きなガラスの空間を利用する方法を最初に知った」という言葉を引いている。（ショーウィンドウへの注目は、前著における遊歩者の考察においても重要な位置を占めていた。）

フランク・ロイド・ライト、コルビュジエ、バウハウスといったモダニズム建築におけるガラスへの注目についても詳細に取り上げられている。中でも、パウル・シェーアバルトの「ガラス建築は窓の終焉を意味する。窓は、事実上、壁となるだろう。」（p.153）という言葉は重要である。ガラス建築は、窓とスクリーンをつなぐ要となる。「窓が壁になり、壁が窓になるように、壁はスクリーンとも化し、スクリーンは壁とも化すようになるのである。」（p.165）

また、ガラス建築は、複数性の論点とも関わる。フリードバーグはギーディオンの論やブルーノ・ライシュリンのコルビュジエ論を援用する。ギーディオンは、バウハウスのデッサウ校舎（1926年、ヴァルター・グロピウス設計）をピカソの『アルルの女』（1911-12年に制作）になぞらえて論じている。（「正面からおよび横から内と外を同時に見渡すことを可能にする広範囲にわたる透明性が存在する。それはすなわち関係性に関する水準・地点の多様性、それと同時性——要するに空間＝時間という発想」ギーディオンの引用、本書 p.159）ガラスの使用は、建築において遠近法を換骨奪胎する。ライシュリンがコルビュジエを論じるのも、同じく脱遠近法の文脈においてである。ギーディオンの序文の付されたギョルギ・ケペシュの『視覚言語』（1944年）もまた、透明性と固定した遠近法の解体について論じている。そこでは、写真術や映画撮影技術は、遠近法を引き継ぐものではなく、むしろ視覚を鎖から解き放ち、「複数の・同時的遠近法」を可能にするものとして論じられている。

キュビズムが象徴的に体現する複数性や同時性は、本書の全体を貫く縦糸である。

「遠近法はコンピュータのデスクトップ上で、その最後を迎えたのかもしれない。…コンピュータ・スクリーンの日常的な『空間』は、ルネサンスの遠近法の広大な奥行よりも、キュビズムの平面——正面性、奥行きを圧縮、重なり合う層——に近いのである。『窓』というメディアが単一フレーム内に複数の遠近法を含むようになったのは、たかだかここ二〇年にすぎない。これと並行して、コンピュータ・ディスプレイのインターフェースによって、この『新しい』マルチ『ウィンドウ』／マルチスクリーンのフォーマットが日常のレンズ、日常的な視覚システムとなった。この改変された視覚の日常語は、その断片的・複数の・同時的で、時間移動が可能な時空の感覚を表すための新しい記述語を必要としている。」（p.5）

フリードバーグにとって、現代は、窓の終焉の時代であると同時に、複数化の時代である。「映画とテレビのスクリーンは、かつては単一の映像という犯すべからざる領域だったが、今ではテキストのクロール、差込み画面、ポップアップ式のウィンドウによって侵犯されている。マルチフレーム映像は、解読可能な新しい視覚の構成法であり、現代の視覚の日常語の改変において鍵となる特徴である。…遠近法による表象の基本原理は、コンピュータ・スクリーン上でその終焉を迎えたのである。…私たちの知覚の新たなモードは、複数の断片的なものとなる。それは『ポスト遠近法的』——固定した中心をもつ単一のイメージのなかにもはや枠づけられていないも

の——であり、『ポスト映画的』——カメラ・オブスクーラや幻灯機とは異なりスクリーンの表面にもはや投影されていないもの——であり、『ポストテレビ的』——送り手と受け手のモデルにおいてもはや一方向的ではないもの——である。」(p.263-5)

6、フレームとその逸脱

フリードバーグは、映画が支配的パラダイムであった二〇世紀には「単一フレームのなかの単一イメージという表象の慣例」が支配的であったことを強調している。それは、一方において、その慣例が現在において破られつつあることを引き立たせることを意図していると理解される。フリードバーグは、こうした慣例に合わない、重ね合わせ、分割スクリーン、マルチスクリーンの事例は、例外的であったとする。しかし、第五章「マルチプル」でのそうした「例外」の事例の詳細な検討は、「例外」にしては不釣り合いなほど多くの字数が割かれている。フリードバーグが言及する主な作品を列挙してみる。

最初に、エドウィン・S・ポーターをはじめとする初期映画の多重露出の事例から、『悪魔のシスター』（ブライアン・デ・パルマ、1973年）や『夜を楽しく』（マイケル・ゴードン、1959年）などの画面分割の演出の事例が分析される。

次に、1965年のニューヨークのフィルムメーカーズ・シネマテークで行われた『拡張された映画』の特集上映について言及し、「マルチスクリーン上映は1960年代の顕著な視覚的展示の実践となった。」(p.286)というジョナス・メカスの言葉を引用した後、イーディ・セジウィックを起用した、アンディ・ウォーホルの『外と内の宇宙』（1965年）が分析される。そこでは、ショットの中にビデオスクリーンを置き、さらに二巻のフィルムを並べて映写することで、セジウィックは、四面に分割され、投映される。

マーシャル・マクルーハン、クエンティン・フィオーレの『メディアはマッサージである』にも言及されている『エクスプローディング・プラスチック・イネヴィタブル』（EPI）の「光のショー」（1966、1967年）が紹介される。また、モントリオールのエキスポ67の展示が、『華麗なる賭け』（ノーマン・ジェイソン、1968）、『絞殺魔』（リチャード・フライシャー、1968年）に与えた影響が言及される。四台の映写機と四面スクリーンによる野心的プロジェクトである、ハリー・スミス『マハゴニー』（1970-80年）、70年代、80年代に登場したビデオアートの代表作（ブルース・ナウマンやナム・ジュン・パイクの作品）、ジャン＝リュック・ゴダールの作品（『パート2』）でのビデオの使用、ジル・ドゥルーズやメッツのフレーム内フレームについての議論への言及の後、四分割画面、四つのデジタルビデオカメラで、同時に撮影し、分割したスクリーンで上映する『タイムコード』（マイク・フィギス、1999年）が紹介される。

フリードバーグは、こうした作品群を「反抗のリスト」と呼んでいる。こうした実験的な取り組みが「例外」と呼ばれるのは、主流を基準として措定してのことであって、「例外」と呼ぶことは、それが取るに足らないものであることを意味しない。逆に、これらのオルタナティブな作品は、制度の制度性を明らかにするとともに、現代の「マルチプル」につながる重要なものとして登壇させられている。主流と例外の関係は変わらないとしても、括弧に入れられるのは「主流」の方である。

7、本書以降の展開

前著の訳者あとがきが指摘する論述の「移動性」は、本書でも一貫している。そうした論述のスタイルは、魅力である反面、各論点の掘り下げの不足を感じさせないでもない。「鏡」への言及がほとんどないこと、利用している文献が英語圏に偏重していることなどは、「無いものねだり」でしかないかもしれないが、映画を見る観客の身体を不動で受動的なものとして一元的に見る見方は、制度性と現代の革新性を浮き彫りにするためとは言え、それ自体還元主義であるとの批判を免れないのではないかという疑問が残る。この点は、ソブチャックが論じる観客の身体の能動的活動性が重要だと思われるが、本書では、ソブチャックへの言及は表面的なものにとどまっている。

しかし、そうした大小含めた問題点を含めて、批判的に検証し、乗り越えていくことは、著者から託された課題だと受けとめるべきであろう。著者が早くに逝去したことが悔やまれるが、何よりも本書が残されたこと、そしてこのたび前著に引き続き、井原慶一郎と宗洋によるすぐれた訳業により平易な日本語で読めるようになったことを喜ぶたい。

冒頭に述べたように、本書の原著が書かれたのは 2006 年、著者が亡くなったのが 2009 年である。そして今は 2012 年。訳者もあとがきで触れているように、メディアの環境は、本書執筆時には知る由もなかった新たな局面を迎えつつある。

携帯電話の爆発的普及は前著の原著刊行後の 1994-5 年頃からであるが、2007 年にアップルより発売された iPhone では、携帯デジタルオーディオプレーヤー iPod（2001 年発売）と融合されるとともに、今では当たり前になった指で操作するマルチタッチ方式のタッチパネルが備えられた。さらに 2010 年には、同様にタッチパネル方式を採用したタブレット型 PC、iPad が発売される。先だって 2012 年 10 月には、Windows 7（2009 発売）を更新し発売された Windows 8 は、タッチパネル式のタブレット PC に適化していることが売りの一つになっている。これらの製品の普及は、メディアのある風景を再び一変させた。コンピュータ・ディスプレイは、見るだけのものではなく、スクリーンは操作する入力デバイスとなる。それは単なる新たに増やされた容易な入力方式の一つにすぎないのではない。擬似的にせよ映像に直接に触れて操作する感覚は、指でボタンを押して間接的に操作するのとは別の、新たな局面を開いている。

ディスプレイ技術は向上し、ますます薄くなり、巨大化する。その一方で、一つのスクリーンが分割されるのとは逆に、複数の端末を組み合わせ、一部とすることで、巨大な映像を構成することも可能である。携帯可能となったスクリーンの用途はますます多様化していくと考えられる。

ゲームの世界では、マイクロソフトの Kinect が、Xbox 360 用が 2010 年、Windows 用が 2012 年に発売されている。これまでのゲームと異なるのは、身体の動きを認識し、インタラクティブに反応する体感型のゲームであることである。

前著でも、ヴァーチャルリアリティを論じる文脈で、参加性、相互性に言及がされていた。しかし、上に挙げた諸事例は、スクリーンと身体の関係が、従来のメディアとは比較できないほどダイナミックかつダイレクトに、複雑に相互に絡み合う方向に進化しつつあることを示している。しかもそれは、すでに完全に実用化され、生活の中に浸透している。

他にも、NHKの「テクネ」(<http://www.nhk.or.jp/bijutsu/techne/index.html>)なども、完成した作品を与えるのではなく、相互にインタラクティブに作品の生成に携わり、そのつど新たな作品が産み出されていく、既成の作品概念を塗り替える試みであると言える。

プロジェクト・マッピングでは、コンピュータとプロジェクターの技術の統合により、東京駅などの立体的な物をスクリーンに見立て投影することで、物体が変容するイリュージョンを産み出す。そこでは、「仮想の窓」と現実の融合、それによる認知の変容において作品が生成する。

2005年以降、デジタル技術の導入により再び脚光を浴びつつある3D技術も、本書の観点から、観客の前に立てられ向き合う位置にあった「窓」の消滅あるいは劇的な変容として論じることができるだろう。また、近年話題のMITメディアラボの数々の独創的な開発も、人間とコンピュータの関係を思ってもみなかったような方向に変容させ、映像の位相を更新し、空間や物体の認知を変える可能性を秘めている。

速度は違うであろうが、現代が変化しつつあるように、過去も変化してきたという、言われてみれば当たり前のことに今更ながら気づかされる。もとより、その変化を正確に辿ることは容易なことではない。そうした困難な課題に対する堅実な探究による達成である本書は、今後も続くことの間違いない、未来に開かれた、現在進行形の変容に寄り添い、迫ろうとする探究の歩みを支えるよき随行者となるに違いない。

● 出版紹介

- 佐藤元状会員（単著書） 『プリティッシュ・ニュー・ウェイヴの映像学』、シリーズ映像文化の冒険1、ミネルヴァ書房、2012年10月。
- 須藤健太郎会員（単訳書） ニコル・ブルネーズ『映画の前衛とは何か』、須藤健太郎訳、現代思潮新社、2012年10月。

- 大地真介／杉野健太郎会員（共著書） 伊藤詔子監修／新田玲子編『カウンターナラティブから語るアメリカ文学』、音羽書房鶴見書店、2012年10月。
- 山本佳樹会員（共訳書） フリードリヒ・デュレンマット『デュレンマット戯曲集』第一巻、山本佳樹／葉柳和則／増本浩子／香月恵里／木村英二訳、2012年10月。
- 仁井田千絵会員（単著書） 『アメリカ映画史におけるラジオの影響 ― 異なるメディアの出会い ― 』、早稲田大学モノグラフ76、早稲田大学出版部、2012年11月。
- 加藤幹郎会員（単著書） 『列車映画史特別講義 ― 芸術の条件』、岩波書店、2012年12月。

●新入会員紹介

- 因幡純雄（富士商興株式会社）城戸四郎のプロデュース手法、水島あやめ研究
- 城間健司（宜野湾市役所福祉事務所保護課非常勤職員）沖縄文化論
- 諏訪暁（ヨーク大学大学院修士課程）文学と映画学
- 久保豊（京都大学大学院人間・環境学研究科修士課程）ホームムービー論、日本映画論
- 李明（大阪大学大学院言語文化研究科博士課程）中国移民についての映画論
- 大野哲宏（一般職）宮崎駿論
- 下梶健太（京都大学大学院修士課程）文学と映画学
- 山本純也（京都大学大学院修士課程）フランス映画
- 齋藤 範（横浜市立大学ほか非常勤講師）哲学・倫理学・美学・芸術学
- 西岡英和（宮澤動画工房）映画史／映像製作・作劇論、フィルム既撮影素材の保存・収集[事業]

事務局から

- 会費：本会は、みなさまからの会費によって運営されております。お支払いが済んでおられない方は、公式サイトあるいは公式ブログの記載にしたがって日本映画学会口座（郵便振替口座 00950 - 0 - 297703；ゆうちょ銀行 当座預金口座番号 0297703）ご納入いただければ幸いです。なお、会費は、一般3千円／学生2千円です。
- 異動：登録メールアドレス、所属・職位、住所などに異動があった場合は、速やかに事務局までご一報ください。
- メーリングリスト：メーリングリストを開設しました。学会登録アドレスにメールが届いていない場合がありますれば、別メールアドレス、書面などによって事務局までお知らせください。その際、お使いのサーバ・アカウントのセキュリティ設定、メーラー（メールソフト）、セキュリティソフトなどをまずご確認ください幸いです。
- 出版書の恵贈：事務局までご恵贈いただければ幸いです。会報でご紹介申し上げます。
- 会報への投稿：会報は、会員のみなさまからの投稿も受け付けております。事務局まで電子メールのファイル添付にてお送り下さい。書式、カテゴリーなどに関しては、バックナンバーを参考になさってください。また、編集しやすいように、オート機能の使用などはお控えいただければ幸いです。なお、ご投稿は随時受け付けますが、掲載時期などは編集長と事務局の判断にお任せください。