

映像メディアにおける感性と思考の働き

エリック・ロメールの「直接性」を手がかりに

小河原あや

Sensitivity and Thinking in the Visual Media

Eric Rohmer's "immediacy" as a Clue

Ogawara Aya

はじめに

本発表では、まず、私のこれまでの主な研究であるエリック・ロメール (Rohmer, Eric, 1920 - 2010) の映画論と実作について、「直接性」という概念を中心にして紹介し、その論点を授業でいかに応用しているかについて述べ、また、ロメールの仲間でもある映像人類学ジャン・ルーシュ (Rouch, Jean, 1917-2004) の作品の特徴と、授業への応用についても紹介いたします。

1. 映画の「直接性」ーロメールの映画論と実作

1-1. パスカルの「直感」

私は映画を「美学」という学問領域のなかで研究してきました。そこで「美学」とは何かということから、お話ししようと思います。「美学」とは、英語で「aesthetics」、「感性学」と訳される言葉です。『美学辞典』から「美学」の定義を引用いたします。「美学とは、美もしくは芸術、あるいは感性的認識を主題とする哲学的学科である」(佐々木 1995: 3)。すなわち、感覚を通じて捉えてはいるけれども「いわく言いがたいもの (je ne sais quoi)」を対象とする、そのような学問です。

ここで近代美学の成立に関する思想家、17世紀のブレーズ・パスカル (Pascal, Blaise, 1623-1662) に言及します。その思想は、ロメールの映画論および作品内でも度々言及されます*1。パスカルは『パンセ』(Pensées, 1670)のなかで、「直感 (sentiment)」を重視し、このように書いています。「真理の認識はたんに理性 (raison) ばかりではなく、心 (cœur) によっても行われる」(断章 ラフユマ版 110 - ブランシュヴィック版 282; パスカル 2015a: 131)。またこんな風にも言っています。「私たちが行うあらゆる推論 (raisonnement) は、結局は直感 (sentiment) に道を譲る」(断章 ラフユマ版 530 - ブランシュヴィック版 274; パスカル

2015b: 275)。これらの引用では、「理性」と「心」、あるいは「推論」と「直感」*2を対置し、後者、すなわち、感覚を通じた不可視のものの認識の方を重視しています。

もう一つ引用しましょう。「予言するとは、外部の証拠によらず、内的で直接の直感 (sentiment intérieur et immédiat) によって神について語ることである」(断章 ラフユマ版 328 - ブランシュヴィック版 732; パスカル 2015a: 395)。ここでパスカルは、神という不可視のものについて、人は「外部の証拠」を見聞きして知るのではなく、「内的で直接」に感じるのだと説いています。この「直接」性が、以下のロメールの映画論において鍵語になります。

1-2. 映画の「直接性」

それではロメールの映画論をみてみましょう*3。ロメールも含めたフランスのヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちは、まず映画批評家として世に出てから、長編映画の制作に乗り出しました*4。「映画とは何か」を考えて言葉にし、それを反映して実際に映画を作ったのだと言えます。

ロメールはこんな風には書いています。「現代の観客は理解することを覚えると同時に見ることを忘れたのである」(ロメール 1988: 34; Rohmer 1984=2004: 54)。ここには、先述のパスカルに準じるかのように、「理解する」ことに対して「見る」ことを対置し、後者、すなわち感覚を通じて事物を捉える方を重視しているのが窺えます。そして、その「見る」ことを現代の観客は忘れたと嘆いていますが、議論を先取りすれば、後にロメールは、観客がスクリーンを細部までよく「見る」ように仕向けるような演出を行うでしょう。

また、こんな風にも言っています。

映画は本能的に危険を伴ういかなる迂回も行おうとはせず、その代わりに、それが永遠のものであり誰にも直接的に (immédiatement) わかるものだとすることを我々が信じなくなっていた、一つの美を我々にもたらすのである。(中略) 我々は映画のおかげで海と空の素晴らしさや、人間の偉大な感情の最も平凡なイメージに対して再び敏感になる (sensible) ことができる (ロメール 1988: 66) *5。

ここでは「直接的に」という言葉が使われています。このフランス語には「メディア・媒介 (média)」を「否定する (im)」、という含意があります。すなわち、私たち観客はスクリーン上に事物を見ていますが、しかし、スクリーンというメディアが無に帰するかたちで、不可視の永遠的なもの——パスカルの「真理」あるいは「神」に相当するものでしょうか——が「感じ取られる (sensible)」、そういう考えが書かれています。

さらに、こんな風にも言っています。

我々の芸術の特権は、それ [二つの秩序の対立というテーマ] を極めて直接的に (direct) 表現するということであり、そのために明証性の持つ無媒介性 (l'immédiat de l'évidence) が記号による仲介にとって変わるのである (ロメール 1988: 83)。

ここでもロメールは、スクリーン上の事物について「記号」的に理解することを否定しています。むしろ観客は映像の「明証性」、換言すれば、可視的であり、ゆえに真実だと認められるものを「見る」ことで、内的テーマを「直接的に」感じ取るのだという考えを述べています。なるほど「明証性」の賞賛は、「外的な証拠」を否定したパスカルとは反対のようにも思われます。しかし、人がスクリーン上の事物を「見る」なかで、そのスクリーン・メディアが無に帰するかたちで、内的な不可視のものを直接的に感じ取るという考えは、やはりパスカルの「直感」に通じるのではないのでしょうか。

1-3. ロッセリーニのリアリズムとヒッチコックの技巧

ここまでロメールの映画論を検討してきましたが、個別の作品論もみてみましょう。

まず、ロベルト・ロッセリーニ監督『ヨーロッパ一九五一年』(*Europa '51*, 1952) についてです。ロメールは同作について、一方では、「ひどくドキュメンタリー的」(Rohmer 1953: 45) と書いています。元々ロッセリーニはイタリアのネオリアリズムの監督の一人と見做され、その代表作には、カメラの前の現実、とりわけ戦後の混乱した現実を反映した作品群があります。同作も当時の貧しき人々の現実の日常生活を捉えていますから、「ドキュメンタリー的」と言えます。

他方でロメールは、同作についてまた、「救済の約束」(Rohmer 1953: 45) のテーマを指摘します。そして、このカトリック的なテーマが「最も直接的に感じ取られる (*immédiatement sensible*) 外観」(Rohmer 1953: 45) において把握される、と議論しています。特に映画のラストで主演のイングリッド・バーグマンが流す涙に注目します。その涙は、大仰な演技によって流されるわけでも、クローズ・アップで強調されるわけでもありません。見えるか見えないかの、スクリーン上の細部に束の間映るのみの涙です。よく「見る」ことで初めて見出されるでしょう。ですからロメールは、観客がスクリーンをよく「見る」ことで初めて、「直接的に」不可視の神による救いを感じる、そのようなことを考えているでしょう。

こうしたリアリズムの作品だけでなく、ロメールは、技巧的な演出で知られるアルフレッド・ヒッチコック監督についても作品論を複数書いています。例えば、『見知らぬ乗客』(*Strangers on a Train*, 1951) について次のように述べています。「スクリーンそれ自体が現実をフィクションから隔てる裂け目なのだが、我々は観客でありながら自分で信じたい以上に事態に巻き込まれていることに気づくだろう」(ロメール&シャブロール 2015: 134)。ここでロメールが例に挙げるのは、或るパーティで主人公が、話し相手の首を絞める遊びをしているところです。彼はこの時点ですでに、メガネをかけた若い女性を絞殺しています。そして今、この首を絞める遊びの最中に彼はふと、メガネをかけた若い女性を目にします。そして自分の罪深い行為を思い出したので、気絶してしまいます。この演出ですが、彼がメガネをかけた女性を目にするところが、「主観的な視点ショット」(Point-of-View Shot) によって表されています。すなわち、まず主人公が画面外を見ているショットに続いて、彼が見ているもの(メガネをかけた女性)のショットがあります。後者は、ほとんど彼の位置に置かれたカメラによって映し出され

ます。これによって観客は、主人公が見ているものを、その主観的視点から一緒に見ることとなります。その上ここでは、殺人の記憶を呼び起こしている彼の心情を強調するかのようになり、カメラが正面から彼女を捉えてどんどん近寄っていきます。こうして観客は彼女の顔をよく「見る」よう促され、罪人の心を「直接的に」感じ、「事態に巻き込まれて」いきます*6。

1-3. ロメールの『緑の光線』

以上のようにロメールは、リアリズムと技巧的演出のいずれについても、直接的な感覚を指摘しています。では、ロメール自身の作品はどうでしょうか。1986年の『緑の光線』(*Le Rayon vert*)をみましょう。本作の物語はこんな風です。主人公が夏休みにフランスのパリやヴァカンス地に赴き、人々と話したり海や山を散歩したりしながらも、孤独を感じています。或るとき彼女は海岸付近で、夕陽が海に沈みゆくときに水平線上に現れる緑色の光線について、人々が語るのを耳にします。そこには、緑の光線についての二種類の解釈があります。一つは、なぜ緑色になるかについての科学的な、理性による説明です。もう一つは、ジュール・ヴェルヌの小説『緑の光線』(*Le Rayon vert*, 1882)の中で主人公の信じる、それを見ると人の心の中を読み取ることができるようになるという解釈です。幸運のしるしと言っても良いでしょう。もちろんその解釈は、ヴェルヌが小説に記したという点で記号に塗れています。が、同時に、人が現実にそれを見て幸運だと信じたならば、もう記号的な理解を超えて、直接的に神秘を感じ、信じたこととなります。この信仰は、あのパスカルの説いた神の直感と同じではないでしょうか。

映画のラスト、主人公は実際に海辺で夕陽を前にし、「緑の光線」の出現を待ちます。ロメールの演出は、まさにロッセリーニ的リアリズムと、ヒッチコック的な主観的視点の演出とを組み合わせます。すなわち、まず、決して「緑の光線」をCG等の技術によって表現するのではなく、カメラマンをカナリア諸島に派遣して現実の光線をフィルムに焼き付けたという点で、リアリズムと言えます。付言すれば、ゆえにその夕陽の映像は、どこの海岸でも見られるような、ごく平凡な夕陽のものだということです。

しかし、主観的な視点の演出によって、それは観客にとって注視すべきものとなります。主人公が画面外を見るショットと、彼女が見ている夕陽のショットとが交互に示されます。水平線へとゆっくり沈みゆくこの夕陽は、正面からクローズ・アップで映し出されています。こうして観客も彼女と一緒に、「緑の光線」が見えるのかどうかと目を凝らすこととなります。これは先述のロッセリーニ作品における涙と同じような、水平線というスクリーン上の細部を、観客がよく「見る」よう促す演出です。

ついに夕陽が沈み切るショットで、水平線上に、緑色の光線がかすかに輝きます。映画はしかし、それが見えたのか、その意味はいかなるものか、答えを示しません。ただ主人公の「ウィ！」という言葉が聞こえて、夕陽の映像にクレジット・ロールが重ねられていき、映画は終わります。ですから、観客こそが直接的にその夕陽を見て、不可視の神秘を感じ取るか否か、それを信じるか否かを決めることとなります。なお、本作がフランスで最初に公開されたのはなんとテレビだったそうです。当然、小さな画面で画像も不鮮明ですから、緑の光線が見えな

かった視聴者も多かったということです (de Baecque & Herpe 2014: 332) *7。このエピソードにも窺える通り、ロメールは鮮明に緑の光線を演出して視聴者・観客にそれを見る、信じるというのではなく、むしろ各々が直接見て感じ取り、信じるかどうかを決めてください、というような演出をしています。観客を映画の中に巻き込んで*8、感性と思考を発揮させる、そんな演出です*9。

いま「信仰」、「思考」という言葉を出しました。と言いますのも、ロメールやロッセリーニといったキリスト教的発想の映画に関連して、哲学者ジル・ドゥルーズがこんな風に説いています。『シネマ』という著作の、特に映画と「思考」・「信仰」の関係についての一節です。

人間は〔ひたすら見て聞くという〕純粋な光学的・音声的状况の中にいるようにして、世界の中にいる。人間から剥奪された反応はただ信頼 (croyance) によってのみ取り返しがつく。ただ世界への信頼だけが、人間を自分が見かつ聞いているものに結びつける。映画は世界を撮影するのではなく、我々の唯一の絆を撮影しなくてはならない (ドゥルーズ 2006: 240)。

ここで「信頼」と訳されている語はフランス語の「croyance」であり、「信仰」と訳すこともできます。まさにロメールの『緑の光線』は、ここでドゥルーズが述べているように、人がひたすら見聞きするなかで、緑の光線に内的な神秘を感じ、信じ、そうしてその光線が出現するこの世界と結びついていく、そのような映画です。私たちと世界との絆を撮影している、そんな映画ではないでしょうか。

1-4. 授業への応用

以上のようにエリック・ロメールの映画論と作品から、映画における観客の感性と思考をめぐ一考察をしてきました。が、これは授業でいかに応用できるのでしょうか。ごくささやかな試みですが、ご紹介したいと思います。

まず「ジェンダーとメディア」という授業で、テキストに「トランスジェンダー」が出てきました際、『リリーのすべて』(The Danish Girl, 2015) という映画を取り上げました。同作の冒頭では、トランスジェンダーの主人公が、知り合いのバレエ・スタジオに行きます。スタジオの廊下を歩きながら、バレエの衣装を触ります。そして、チュチュへの興味が、ヒッチコック作品の技巧に準じた主観的な視点の演出から表現されます。すなわち、私たちはこの人物の視点から話し相手を見るのですが、それはチュチュの薄い、白くて柔らかそうな布越しになのです。こうして観客は直接的に、彼が興味を寄せているものに何らかの魅力を感じるでしょう。この表現は、マイノリティの人々をマジョリティの視点から記号的に表そうとするのではなく、むしろ彼らの感覚を鑑賞者が見て感じるように促す演出だと言えます。

次に、「コンテンツ分析論」という授業では、『ザ・スーパーマリオブラザーズ・ムービー』(The Super Mario Bros. Movie, 2023) を取り上げました。映画の開始部、主人公のマリオとルイージが初めて登場する場面は、ピザ屋を舞台としています。彼らの背景にはピザを作ると

ころが見えますが、その開口部はピザ窯のようなかたちにデザインされています。また、一方の赤い帽子と服を身に着けたマリオの後ろには緑のソファが、他方の緑の帽子と服と携帯電話を持ったルイーダの後ろには赤い椅子が、映り込んでいます。彼らの背景にイタリア国旗が見えるショットもあります。こうして場面全体に、イタリア的なデザインや、緑・赤・白のイタリア国旗の色が散りばめられていることで、彼らがイタリア系アメリカ人だという、物語の理解に必要な情報が記号的に表現されています。

それが映画後半になりますと、「レインボーロード」と呼ばれる道をマリオたちが車やバイクで走りますが、ヒッチコック作品に準じる主観的な視点から演出されます。この場面を授業で流すと、学生さんたちの「マリオカートだ！」とつぶやく声が聞こえます。つまり、ゲームの「マリオカート」とそっくりだそうです。この演出は学生さんたちに、映画メディアの特殊性を無に帰して、今度はゲームの感覚をいわば「直接的に」呼び起こすようです。

こうして「コンテンツ分析論」の授業では、観客に映像の記号的理解を促す演出と、観客の感性に訴える演出とがあるという話をします。先の「メディアとジェンダー」もそうですが、広報メディア学科の学生さんが広報等におけるメッセージの演出を考える際に、記号だけではなく感性面にも注目し得るのだということを話したいと思っております。

2. ジャン・ルーシュ映画の研究、およびその授業への応用

もう一つ、映像人類学の旗手で、広義にはヌーヴェル・ヴァーグの仲間でもあるジャン・ルーシュの映画についても研究してきましたので、少しご紹介したいと思います。

ルーシュはフランス人で白人ですが、主にアフリカで、黒人を映した映画を数多く作りました。観客にはアフリカの黒人もフランスの白人もいます。そこでルーシュは、作り手と被写体と鑑賞者の三者の関係性を考えていました(箭内・小河原 2014 参照)。一例をあげますと『人間ピラミッド』(*La Pyramide humaine*, 1961)という映画では、マリ共和国のアビジャンの高校が舞台であり、そこに通う高校生が出演しています。アフリカ黒人の生徒と、フランスから移住して来ている白人の生徒は、映画制作以前の現実では関係していませんでした。しかし、ルーシュたち作り手のカメラの前で、彼らは即興的に会話を交わし、共にダンスや音楽を営みます。こうして映画の作り手と被写体の関係性のなかで、彼らの交流という新たな現実が生み出されます。観客もまた、今生まれつつある現実の映像を目にすることになります。その映像は、予め定められた記号的意味を免れた、事物の有り様を「直接的に」観客に感覚させ得るものでしょう。

こうした作り手と被写体と鑑賞者という三者の関係について、「メディア文化論」という授業では、『FAKE』(2016)というドキュメンタリー映画を例にして取り上げました。同作の被写体は、佐村河内守です。彼は、耳の聞こえない天才作曲家と一時騒がれましたが、実は耳の聞こえる人に作曲を手伝ってもらっていたことが暴かれました。ですから一般的な映画監督ならば、佐村河内がどこまで嘘をついていたのかという既存の姿を探るために、彼にカメラを向けるでしょう。しかし、本作の森達也監督は、むしろ彼に働きかけ、新たな現実を生み出そうと

します。例えば、森は佐村河内に、妻に嘘をつくのが最も辛いのではないかと質問します。彼女はその場にいて、森の質問を手話で通訳します。カメラは、それを聞いた佐村河内の顔を一分ほどそのままクロス・アップで映し続けます。佐村河内は黙ったまま、表情を変えません。彼が困っているのか、悲しんでいるのか、怒っているのか、全く別の感情を抱いているのか、観客には理解できません。作り手と被写体が関係するなかで今新たに生み出されつつある現実のその表情の映像は、記号的ではないからです。観客はひたすらそれを見て、彼の内面を直接捉えようとするでしょう。ここにも、作り手と被写体と観客の三者関係において、映像の「直接性」が関与しています*10。

このような話を授業でしたところ、学生さんから、現在の YouTube の作り手と被写体と観客の関係は、映画とは全然違うものだというコメントがありました。いわく、街を紹介する或る YouTube のコンテンツでは、被写体も作り手も同一人物で、次の撮影場所が予告されるので、鑑賞者はそこに行って撮影に関わり、制作時に新たな現実と一緒に生み出すそうです。もちろんここには、私の論点の一つである、観客が映像を「見る」ことには触れられていません。が、学生さんは自分の馴染みのあるメディアについて、作り手と被写体と鑑賞者の関係性を考えるきっかけを得てくれたようです。

おわりに

広報メディア学科の学生さんは、メディアの社会的意味、人々の受容、そして実作と発信についても学んでいます。彼らは、メディアを中心にしつつ、被写体、共に制作する仲間、そして社会に関わっています。そこで私としては、本当にささやかではありますが、授業の中で、私たちが映像メディアにおいて感性と思考をいかに働かせて現実の人々や社会に関わり得るかを、具体的な例から学生さんたちと考えていきたいと思っています。

[付記] 本稿は、文化社会学部 研究交流会（2024 年 6 月 26 日（水）15:20-17:00 Zoom にて開催）で行った口頭での報告を文章にし、加筆修正したものである。

註

- 1 ロメールは、例えば、1952 年の批評のエピグラフにパスカルの断章を引用し、その文言を用いて「絵画の空しさ」という題を付けている（ロメール 1988: 55）。また映画では、『モード家の一夜』(*Ma nuit chez Maud*, 1969) および『冬物語』(*Conte d'hiver*, 1992) で、主人公たちがパスカルの「賭」について語り合う場面を演出している。
- 2 パスカルの邦訳では一般的に「直観」ではなく「直感」という訳語が採用されているが、それはパスカルによる「感じる (*sentir*)」ことの重視に由来していると考えられる。が、佐々木の言う通り「直観と直感は、それぞれ知性と感性に帰せられるという点で区別されるが、直接知という点で等しい」（佐々木 1995: 11（註 14））。
- 3 ロメールの映画論は近年、後にヌーヴェル・ヴァーグの映画作家となる若き仲間たちの映画論を先導

したものとして、光が当てられている (Grosoli 2018; Cerisuelo 2020 参照)。小河原 2021 は、ロメールの映画論の全体像と特徴を記したものである。

- 4 ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家たちの批評家時代の様子については、野崎 1997 および小河原 2015 参照。
- 5 「immédiatement」は既存の邦訳では「直観的」と訳されているが、本論の文脈に鑑みて「直接的」と訳出した。そのほかにも本稿では、基本的に既訳を参照させていただき、文脈上必要なときにのみ一部の語を改訳している。
- 6 『見知らぬ乗客』における「罪の移動」の主題とその表現については、木村 2012-2013 も参照。
- 7 このようにロメールの『緑の光線』のラストにおいて光が本当は緑色に見えないにもかかわらず観客が見たように思い込むのではないかという点について、加藤 2005 はまさにヒッチコックに関連させながら、映画の観客による「『現実』の誤認」とそのポスト古典性について論じている (加藤 2005: 107-114)。
- 8 ロメールの演出が観客をその場にいる第三者のようにして映画に巻き込むことについては、Tortajada 1999=2017 が論じている。ただし精神分析を援用した議論であり、パスカルの感性や信仰についての言及はない。
- 9 『緑の光線』の演出のより詳しい分析については、小河原 2024 を参照されたい。
- 10 ここまで見てきた映画映像の「直接性」については、箭内 2006 のベルクソンを援用した、日常生活における物事のステレオタイプ化と、それに対してスクリーンという媒介を経て事物そのものと出会う可能性についての議論 (箭内 2006: 2-6) に関係しているだろう。

引用文献 (引用順)

佐々木健一 1995. 『美学辞典』東京大学出版会.

パスカル 2015a・2015b. 『パンセ』上・中、塩川徹也訳、岩波文庫 (Pascal, Blaise, 1670=1962. *Pensées*, text établi par Louis Lafuma, Paris: Editions du Seuil) .

Grosoli, Marco, 2018. *Eric Rohmer's Film Theory (1948-1953): From 'Ecole Scherer' to 'Politique des auteurs'*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Cerisuelo, Marc 2020. « Rohmer, le patron, » *Critique*, N°883, Paris : Éditions du Minuit, 983-993.

小河原あや 2021. 「エリック・ロメール: 美を通じた存在の肯定」『映画論の冒険者たち』, 東大出版会, 86-96

野崎敏 1997. 「ヌーヴェル・ヴァーグの映画批評」『ヌーヴェル・ヴァーグ “新しい波”の奇蹟』ブラックアンドブルー編, ネコ・パブリッシング, 13-22.

小河原あや 2015. 「ヒッチコック、新たな波——ロメール&シャブロール『ヒッチコック』の成立状況とその影響」『ヒッチコック』エリック・ロメール、クロード・シャブロール、木村建哉・小河原あや訳, インスクリプト, 223-248

ロメール, エリック 1988. 『美の味わい』梅本洋一・武田潔訳, 勁草書房 (Rohmer, Eric, 1984=2004, *Le Goût de la beauté*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma) .

Rohmer, Eric, « Génie de christianisme », *Cahiers du Cinéma* 25, *Juillet* 1953, 44-46

- ロメール, エリック, シャブロール, クロード 2015. 『ヒッチコック』木村建哉・小河原あや訳、インスクリプト (Rohmer, Eric, et Chabrol, Claude, 1957=2006. *Hitchcock*, Paris: Ramsay poche cinéma) .
- 木村建哉 2012-2013. 「ヒッチコック『見知らぬ乗客』における欲望／罪の移動の視覚化—深夜の密談のシーンの分析を中心に」『成城文藝』221-3号, 成城大学, 99-115・87-102・109-124.
- ヴェルヌ, ジュール 2014. 『緑の光線』中村三郎・小高美保訳、文遊社.
- Tortajada, Maria 1999=2017. *Le Spectateur séduit : le libertinage dans le cinéma d'Éric Rohmer et sa fonction dans une théorie de la représentation filmique*, Paris : Kimé.
- 小河原あや 2024. 「エリック・ロメール監督『緑の光線』におけるリアリズムと形式—映画による啓示のために」『Azur』No.25, 成城大学フランス語フランス文学研究会, 21-42.
- de Baecque, Antoine, et Herpe, Noël, 2014. *Biographie d'Éric Rohmer*, Paris: Stock.
- 加藤幹郎 2005. 『ヒッチコック『裏窓』ミステリの映画学』みすず書房
- ドゥルーズ, ジル 2006. 『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一・江澤健一郎・岡村民夫訳 法政大学出版局 (Deleuze, Gilles, 1985. *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit) .
- 箭内匡・小河原あや 2014. 「映画作家ルーシュ:ヌーヴェル・ヴァーグ映画を鏡として考える」『映像人類学—人類学の新たな実践へ』村尾静二・箭内匡・久保正敏編, せりか書房 109-127.
- 箭内匡 2006. 「映画の対象—映画における直接的なもの」『映画的思考の冒険—生・現実・可能性』箭内匡編, 世界思想社, 1-30.