

2019年度  
学位論文

アニメーションによるドキュメンタリー再考  
Rethinking Documentary through Animation

女子美術大学大学院  
美術研究科博士後期課程  
芸術文化研究領域  
芸術表象研究分野

長尾真紀子

キーワード：

アニメーション、ドキュメンタリー、アニメーテッド・ドキュメンタリー、  
アニメーションによる凝縮、出来事の集約的概要、歴史、想起

表記について：

- (1) 海外の作品の題名は、邦題がある場合は、『原題または英題／邦題』と記し、2回目以降は邦題のみ記す。邦題が無い場合は、『原題または英題（日本語訳またはカタカナ読み）』とし、2回目以降は原題または英題のみ記す。
- (2) 日本の作品の題名は、『邦題／英題』と記し、2回目以降は邦題のみ記す。
- (3) 引用文中の[ ]内の記述は、本論の筆者による補足である。
- (4) 26 - 27頁の引用文中の傍点は、本論の筆者が付したものである。
- (5) 海外の文献からの引用について、邦訳がある場合は、基本的に既訳を引用した。邦訳が無い場合は、原文から訳出した。

## アニメーションによるドキュメンタリー再考

### 目次

|                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------|----|
| <u>序論</u>                                                               | 5  |
| <u>第1章 アニメーションとドキュメンタリーとの関係</u>                                         |    |
| 1-1. 本論の目的                                                              | 17 |
| 1-2. アニメーテッド・ドキュメンタリー：先行研究の成果と課題                                        | 19 |
| 1-3. 本論のアプローチ                                                           | 28 |
| <u>第2章 本論の理論的背景</u>                                                     |    |
| 2-1. 歴史概念の変遷                                                            | 33 |
| 2-2. ドキュメンタリー概念の変遷                                                      | 38 |
| 2-3. まとめ                                                                | 43 |
| <u>第3章 「出来事の集約的概要」の提示という概念</u>                                          |    |
| 3-1. アニメーションによるドキュメンタリーの異なる可能性<br>- 木下蓮三・木下小夜子『ピカドン／PICA-DON』           | 44 |
| 3-2. 主観を抑制した表象<br>- 「出来事の集約的概要」の提示                                      | 50 |
| <u>第4章 「出来事の集約的概要」を提示するアニメーションの可能性</u>                                  |    |
| 4-1. アニメーションの凝縮する力                                                      | 54 |
| 4-2. 短編アニメーションにおける集約的な凝縮の在り方                                            | 63 |
| - マルツェッル・ヤンコヴィチ (Marcell Jankovics)<br>『Sisyphus／シジフォス』                 |    |
| - マイケル・デュドク・ドゥ・ヴィット (Michael Dudok De Wit)<br>『Father and Daughter／父と娘』 |    |
| - ノーマン・マクラレン (Norman McLaren)<br>『Neighbours／隣人』                        |    |

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| - イリィ・トルンカ (Jifi Trnka)                      |     |
| 『The Hand/手』                                 |     |
| - ピーター・フォルデス (Peter Foldes)                  |     |
| 『La Faim/Hunger/飢餓』                          |     |
| 4-3. 「出来事の集約的概要」を提示するアニメーション                 | 68  |
| - ウィリアム・ケントリッジ (William Kentridge)           |     |
| 『Felix in Exile/流浪のフェリックス』                   |     |
| - セルジュ・アヴェディキアン (Serge Avédikian)            |     |
| 『chienne d' histoire/Barking Island (歴史の犬) 』 |     |
| - トマシュ・スイヴィンスキ (Tomasz Siwiński)             |     |
| 『Moczarski' s Case/モチャルスキの場合』                |     |
| - リシヤルド・チェカワ (Ryszard Czekaja)               |     |
| 『Apel/The Roll Call/点呼』                      |     |
| 4-4. まとめ                                     | 78  |
| <u>第5章</u> <u>創造によるドキュメンタリーの表象の可能性</u>       |     |
| 5-1. 記録素材への疑義                                | 80  |
| 5-2. 空間による時間の想起                              | 84  |
| 5-3. 捨象されてきたものへの視線                           | 87  |
| 5-4. まとめ: 不可視の領域のドキュメンタリーの表象                 | 90  |
| <u>第6章</u> <u>結論: ドキュメンタリーにおける</u>           | 93  |
| <u>「出来事の集約的概要」の提示の位置付け</u>                   |     |
| <u>おわりに</u>                                  | 100 |
| <u>註</u>                                     | 103 |
| <u>参考文献</u>                                  | 109 |
| <u>作品一覧</u>                                  | 114 |
| <u>図版</u>                                    | 117 |

## 序論

本論は、従来のアニメテッド・ドキュメンタリー研究とは異なる観点に立ち、アニメーションがドキュメンタリーの機能を担うことができるのかどうか、その可能性と限界を考察するものである。その際、ドキュメンタリー概念および歴史概念の再考をも視野に入れるかたちで、アニメテッド・ドキュメンタリーの先行研究を再検討していく。

今日まで、アニメーションは創造的なメディアとしての認知が進む一方、実際の出来事に言及するメディア、つまり、ドキュメンタリーを担うメディアとしては積極的に認められることがなかった。近年、アニメテッド・ドキュメンタリー研究が注目を浴びつつあるが、先行研究における理解も、必ずしもアニメーションの可能性を積極的かつ拡大的に捉えようとしていない。これに対し本論では、アニメーションが持つ独自の表現力が、現実の出来事への理解や共有にとって有意味であり、ドキュメンタリーの異なる枠組みを提示しているのではないかという仮定に基づき、作品研究を通して種々の検討を重ねてゆく。本論で示すこととなる、アニメーションに潜在しているドキュメンタリーとしての有効性は、単にアニメーションの性質に関する新たな理解を拓くという意味に留まるものではなく、従来のドキュメンタリーという枠組み自体に対してもその再考を迫るものになるだろう。またさらには、近年大きく注目を集めつつある、歴史や記憶に関する再解釈の研究とも呼応することにもなるはずである。

ここで言うドキュメンタリーの異なる枠組みとは、一般的な意味でのドキュメンタリーを基礎づけている、実際に記録された種々のメディアによって構成されたものという定義と、それによってもたらされる客観的かつ論理的な歴史理解という認識とは異なり、そうした狭義の理解が無視し続けてきた創造された資料をも包摂するかたちで構成されたものと、それによってもたらされる、出来事の当事者であるかのように想起させ共感させる、あるいは出来事そのものの共有をも可能にするような表象の在り方である。

本論の考察の契機となった短編アニメーション『ピカドン／PICA-DON』（木下蓮三・木下小夜子作品、1978年、9分25秒、35mm：図1）は、1945年8月6日に原子爆弾を投下された広島市の

当日の惨禍について、文献や写真、被爆者が描いた絵や手記、また、被爆者へのインタビュー等の資料考証に基づき、アニメーションと音楽、音響効果による表現を試みた作品である。言語表現に頼ることを最小限に抑え、台詞やナレーション、インタビュー音声等の音声言語要素を全く用いていない。もともと海外での上映を意図して作られたということもあるが、原版に登場する日本語は、字幕としては題名のみであり、また、記録映像も用いていない。

一般的に、ドキュメンタリーとは、社会的、歴史的事象を「記録」として提示し、出来事に対する人々の理解や興味や共感を深めると共に、それに関する思索や議論や行動を促すことを意図する実写記録映像だと捉えられることが多い。記録映像も記録音声も用いていない『ピカドン』は、そうしたドキュメンタリーの概念とは相容れないものである。実際、いわゆるドキュメンタリーに見られる、いつ、どこで、誰が、何を、なぜ、どのように、といった出来事の詳細については明瞭には表現されていない。しかし、原爆投下という出来事そのものを、アニメーションと音楽、音響効果により、短い時間の中に集約、凝縮して提示することで、被爆を体験していない者にとっても、自身が体験したかのように、身に迫ってくるように感じさせることに成功している。このことは、記録映像に基づくドキュメンタリーとは異なる次元の、現実への言及の在り方を示唆している。

『ピカドン』の作品展開における特徴は、多数のごく短いカットで構成され、表象の大半が人物の様子に集中していることである。大半の登場人物は、それぞれ数秒の短いカットで描かれ、作品中1回から2回程度登場するのみである。また、台詞や解説ナレーションも無いため、具体的な資料に基づいた作品ではあるものの、個々の人物に関する詳細や背景、文脈は不明瞭なものになっている。場所についても、字幕などによる説明は全く無く、フレーム内にも固有名詞はほとんど登場しない。手記等に見られる被爆者が体験し目撃した個人レベルの被災の詳細な様相も、心情や感情、痛みや苦しみ等の主観的側面もほとんど表象されていない。人々の「その時」「その場所」での様子が、固有性や主観性を回避しつつ短いカット割りで表象されることで、登場人物や場所の特定性が削ぎ落とされ、「特別な誰か」の様子ではなく、「特別ではない誰か」がこのような状況にあったであろうという、出来事そのものの概略的な様子として提示されている。

もう一つの特徴は、視点の曖昧化である。日本人のアニメーション作家が広島原爆を扱っているため、一見、被爆者の側に立った作品であるかと思われがちである。しかし、この作品の視点は、被爆者あるいは加害者いずれかの側に立つものではなく、むしろ、双方の眼差し

や、両者とは異なる位置からの視線なども混ざり合い、特定の視点の存在を打ち消そうとしている。一人ひとりの被爆者の様子を捉えながらも、個々に特別な役割が与えられているわけではなく、また焦点も均等に分散されているため、一人称、二人称、三人称といった形式が意識されることもない。加害者については、人物としては登場せず、エノラ・ゲイの存在だけが仄めかされている。原爆の投下直前に、広島市街を上空から見下ろしながらエノラ・ゲイが移動し、リトルボーイが上空から落ちてゆく様子は、エノラ・ゲイから撮影した光景であることは想像できるが、定点撮影のように表現されることで脱人称化されている。唯一、エノラ・ゲイの視点を明確に伺わせるのは、遠方からキノコ雲を捉えたカットである。しかし、一連の惨状の後に置かれていることから、鑑賞者は、エノラ・ゲイのことよりも、むしろ、この巨大な雲の下に居る無数の人々のことに想いを至らせることになる。

『ピカドン』に見られるのは、人物や場所の特定性を回避しようとする表象の試みである。また、制作者の主観、登場人物の主観も、外側からの「客観的な視線」もできるだけ遠ざけようとしている。広島に原爆が投下されたという出来事に対して、「このような事象が存在した」あるいは「このような状況が存在した」という一点にのみ焦点が絞られ、出来事の概要が、集約的に凝縮され提示されている。このような、「出来事の集約的概要」の提示とも言える表象の在り方は、出来事の具体的な詳細を伝えることはできていないが、その一方、出来事のあらましを簡潔に分かりやすく伝え、しかも、論理よりも感性や情動の側面により深く語りかける力を持っている。出来事の概要を伝えながら、鑑賞者を出来事の内側へと導き、共有することを可能にし、あるいは当事者性をも喚起させ得るという特徴は、ドキュメンタリーの重要な機能の一つとして再考すべき性質だと言えるのではないだろうか。

本論のこうした推測を支える理論的な礎は、20世紀半ば以降における歴史概念の変遷や関連する歴史理論、ドキュメンタリー概念の変遷や、ドキュメンタリー的思考を取り入れた他の映像分野の作品の在り方などに見出すことができる。

歴史哲学においては、ポストモダニズムの流れの中で、近代が作り出してきた歴史観、つまり客観的とされる普遍的な歴史への疑問が提示され、そうした歴史が依拠する国家主義的あるいは進歩主義的な枠組みに沿わない特異性や個別性が抑圧されているのではないかという批判的考察がなされてきた<sup>1</sup>。20世紀に入って議論されるようになった言語論的転回は、言語の本質は世界をありのままに描写することではなく、世界を意味的に構成することに在り、言語によ

る表象は、あくまでも言語が構築したものに過ぎないと考えるものだった。歴史研究においては、アーサー・C・ダントー (Arthur C. Danto) やヘイドン・ホワイト (Hayden White) らによる歴史の物語り論を支えると共に、1990年代以降展開されつつある、より開かれた歴史学への試みを導くことになった。歴史認識についての議論は、全体的な趨勢としては、異他的なものを排除してきた普遍的な歴史から、多様性を受け入れ理解しようとする歴史へ、そして、口承や記憶、物質、文学、写真、映像、芸術など様々な表象による歴史を重視する方向へと向かっている。

一方、ドキュメンタリーの分野に関しては、ドキュメンタリーとは何かという長年にわたる問いが続けられている一方で、社会的、歴史的出来事を「あるがままの記録」として「客観的に」提示する記録映像や記録音声だけがそれに該当するという認識が未だに根強い<sup>2)</sup>。しかし、1970年代以降のドキュメンタリー研究においては、完全な客観性という理想は不可能であり、ドキュメンタリーにおける記録映像もインタビュー等の記録音声も、それぞれの制作者の主観的な取捨選択に依存せざるを得ないと考えられるようになっている<sup>3)</sup>。すなわち、「実際の記録」であることが必ずしも「客観的であること」や「事実であること」と結び付くものではないという認識の深まりである。このような認識の中で、クリス・マルケル (Chris Marker 1921-2012) やジョナス・メカス (Jonas Mekas 1922-2019)、シャンタル・アケルマン (Chantal Akerman 1950-2015)、トリン・T・ミンハ (Trinh T. Minha 1952-) 等による、より創造的なドキュメンタリー作品も多く制作されるようになり、ドキュメンタリーという概念は拡張あるいは変質し続けている。

歴史学やドキュメンタリーにおけるこのような認識の変遷に通底するものは、客観性や事実性、真実性などを見直してゆこうという姿勢である。このような姿勢は、アニメーションに対してドキュメンタリーの機能を問おうとする本論を支えるものである。

創造的なドキュメンタリー作品はギャラリーや国際的な芸術祭でも取り上げられるようになり、次第に現代アートとの融合も深まってきている<sup>4)</sup>。現代アートと映像分野が共に関わり合って形づくられた「ドキュメンタリーの転回」とも呼ばれる今日の傾向の端緒は、1997年のドクメンタ10に見ることができると言われている<sup>5)</sup>。アニメーションとドキュメンタリーの融合についても、1990年代初頭から各地の映画祭で注目されるようになり、奇しくもドクメンタ10と同年、アニメーションによる社会的、歴史的出来事への言及の可能性に関する理論的研究と

して、アニメーテッド・ドキュメンタリー（アニメーションを用いた、アニメートされたドキュメンタリー）という枠組みが初めて登場している<sup>61</sup>。

アニメーテッド・ドキュメンタリーの先行研究において、アニメーションは、撮影不可能な主観的な世界をも捉え表現することを可能にし、また、実写と比べて理性や感性により強く訴える性質をもつことなどから、ドキュメンタリーの表現の幅を広げ深め豊かにするものとして評価できるという重要な転向が提起されている。しかし、その研究史を辿ると、研究対象の大半は、記録映像やインタビュー記録音声等を伴う作品、あるいは、それらをベースとした作品であることが解る<sup>71</sup>。すなわち、基本的にアニメーションは、記録映像や記録音声を効果的に代替、あるいは補完、修飾等するものとして理解されているのである。こうした理解は、実は同時に、ドキュメンタリーにおけるアニメーションの役割を、周辺の、副次的なものに制約してしまうことを意味するものでもあった。事実、研究者たちのさまざまな言説からも、同様の認識が散見される。また、実写ドキュメンタリーの有効性を指標的なものに求めるべきではないことが論じられながらも、アニメーテッド・ドキュメンタリーの存在意義は「非指標性」<sup>91</sup>にあるとしており、やはり「指標性」に基づいた思考が成されている。言い換えれば、先行研究では、フィルム撮影による実写記録映像が、光化学のプロセスによる被写体の物理的痕跡であるがゆえに記録性を有し、現実の証拠と成り得る、というドキュメンタリーの神話的前提に対しては疑問を呈している。そして、「指標性」という言葉についても、より柔軟に、アナロジーをも含むようなものとして理解すべきであると論じている。しかし、その一方では、記録された映像とアニメーションの表現とが類似するところに「リアリズム」を見出し、また、インタビュー音声等の記録音声については、アニメーションには欠けている「リアリズム」や「指標性」が存在するものであるとも論じているのである<sup>91</sup>。本論は、「指標性」について深く追究するものではないが、先行研究における「指標性」に対する認識は、矛盾を孕んでいる。つまり、先行研究では、ドキュメンタリーとしての性質の有効性を、基本的に、記録された諸メディアに求めつつ、「アニメーションの見た目の表現様式」と「実写との視覚的な差異」がもたらす効果が、「実写では見せることの不可能なリアリティの側面を見せ、想像させる」<sup>101</sup>という点において、アニメーションを評価しているに過ぎないのである。

しかし、歴史認識やドキュメンタリーに関する再考の中で問題提起されたように、「実際の記録」であることが「客観性」や「事実性」を必ずしも意味しないのであれば、これまで客観的とは認識されてこなかった創造的な表象に対しても、ドキュメンタリーの表現方法のひとつとしての可能性があるかもしれないという検討がなされるべきなのではないだろうか。本論

は、こうした立場に立ち、リアリティや客観性に対する認識の再検討を基軸として、アニメーションによる現実の出来事への言及の可能性を考察するとともに、そうした表象の在り方がもたらす可能性のある、種々の認識の変質を追究してゆくものである。

第1章では、本論の目的を具体的に述べた後、関連するアニメテッド・ドキュメンタリーの先行研究における成果と問題点を明らかにする。また、先行研究の問題点を乗り越えるために本論が採用する、これまでとは異なる観点から、アニメーションによる出来事への言及の在り方を考察するアプローチについて解説していく。

先行研究では、基本的に、様々な表現方法を持つアニメーションを記録映像やインタビュー記録音声等と組み合わせることで、ドキュメンタリーの表現の厚みを増幅させ、現実をより豊かに深く捉えることができるということが評価され、いわゆるドキュメンタリーの延長線上にアニメテッド・ドキュメンタリーの意義を置いている。これに対し、本論では、記録映像・音声を極力用いることなく、社会的、歴史的出来事に言及している短編アニメーションを取り上げ、それらの表現がもたらす効果に関する考察を通して、異なる視点から、アニメーションへの評価を見出していく。アニメーションをひとつの映像言語として捉え、映像そのものがもたらすものを改めて検討することで、アニメーションに対してなされてきた評価を見直し、これまで考慮されることなく軽視されてきた性質に潜在している、ドキュメンタリーを担うメディアとしての可能性を考察していく。

出来事に言及する表象として、ひとつには、出来事の再構成あるいは再現等のように、制作者が何らかの視点に基づいて、出来事をそれがあったように示す試みがあるが、本論では、特定の視点に基づく理解をできるだけ遠ざけることを試みながら出来事に言及する表象の可能性を検討してゆく。アニメーションには、出来事の要素そのものを集約的に凝縮させ、「出来事の集約的概要」として、そのあらましを簡潔に、インパクトをもって示そうとする作品がある。アニメーションによる凝縮の効果は、出来事を疑似体験するかのように体感させ、自分のことのように共感させ想起させる可能性を持っている。その際、特定の社会的、歴史的視点に依拠することを極力回避することによって、「出来事の集約的概要」の提示は、主観を抑制したドキュメンテーション的な性質を帯びたものになるはずである。

ドキュメンタリーに関する論考において、ドキュメンテーションという言葉は、記録後の改変、編集や、特定の視点に依拠することをできるだけ遠ざけ、資料そのものに依存する形で事

実描写を試みるものという意味で用いられている。これに対して、いわゆるドキュメンタリーにおける記録映像・音声は、制作者の主観的な取捨選択に依存せざるを得ないと考えられるようになっていくことから、ドキュメンタリーとドキュメンテーションという二つの概念の最も大きな差異は、後者においては作り手の主観が極力抑制されている点にあると考えることができる。こうした点を踏まえ、本論では、ドキュメンテーションという言葉と、ドキュメンタリーを構成する要素あるいは下位概念のひとつとして位置付けていくことにする。

もちろん、あらゆる芸術表象において制作者の主観的視点は必然的に存在するものであり、「出来事の集約的概要」を捉える際の、出来事の要素を抽出する作業も主観を免れることはできない。さらに、制作者にとって不都合な要素を取り除いてしまうという危険性も必然的に孕んでいる。しかし、このような問題点を踏まえた上でも、出来事のありのままの要素を集約的な概要として疑似体験のように受け止めさせるという効果は、直接的には知らない過去の出来事に対して、その理解や共感を強く喚起させるものであり、無視することはできない。出来事を外側から客観的、論理的に捉えるのではなく、情動あるいは感覚として、経験に近い形で出来事の共有を可能にし、思考する機会を与えてくれることの意味をあらためて検討してみる必要があるはずである。「出来事の集約的概要」によって与えられる追体験は、普段の身近な思索や話し合いの素材や契機になり得ると共に、より多くの人々と出来事を共有し、次世代に語り継ぐ役割や、未来に向けた思考や議論の基底を成すという役割を担う可能性を持っている。

本論では、以上のような問題点や意義を考慮に入れながら、アニメーション独自の表現力を主体としたドキュメンタリーの機能のひとつとして、「出来事の集約的概要」の提示という表象の在り方を検討してゆく。

第2章では、本論の理論的基礎として、主に20世紀半ば以降における歴史概念の変遷とドキュメンタリー概念の変遷を辿る。そして、これらの概念の今日的意義を確認する。

第3章では、第2章で確認した理論を拠り所とし、短編アニメーション『ピカドン』を一例として、考察していく。また、「出来事の集約的概要」の提示という表象が持ち得る意味、また、その意義についても考察する。

第4章では、第3章での考察を発展させるため、まず、アニメーションという映像言語特有の表現力について考察する。アニメーションは、時間も空間も自由自在に操作して表現する方法であり、制作者の意図を自由自在に反映させる可能性を秘めている。アニメーションのこのような表現の自由度と、効果的な凝縮する力との関係を検討するため、凝縮の効果が顕著に見られる短編アニメーションを取り上げて考察する。第4章第1節で取り上げる作品は、以下の5作品である。

- (1) マルツェッル・ヤンコヴィチ (Marcell Jankovics)  
『Sisyphus／シジフォス』 (1974年、2分、35mm)
- (2) マイケル・デュドク・ドウ・ヴィット (Michael Dudok du Wit)  
『Father and Daughter／父と娘』 (2000年、9分、35mm)
- (3) ノーマン・マクラレン (Norman McLaren )  
『Neighbours／隣人』 (1952年、8分06秒、35mm)
- (4) イリイ・トルンカ (Jifi Trnka) 『The Hand／手』 (1965年、18分、35mm)
- (5) ピーター・フォルデス (Peter Foldes)  
『La Faim／The Hunger／飢餓』 (1973年、11分、35mm)

以上の短編アニメーション5作品を考察することにより、アニメーションによって、伝えたい事柄を集約的に凝縮して提示するという表象が可能になっていることを確認していく。

次に、このような凝縮する力を用いた短編アニメーションの中には、『ピカドン』のように記録映像・音声を用いることなく、社会的、歴史的な出来事や状況にアプローチしている作品が、数は少ないが存在していることを検討していく。第4章第2節では、このような性質を持つ、以下の4作品を取り上げ、アニメーションの可能性を考察する。

- (1) ウィリアム・ケントリッジ (William Kentridge)  
『Felix in Exile／流浪のフェリックス』 (1994年、8分43秒、35mm)
- (2) セルジュ・アヴェディキアン (Serge Avédikian)  
『chienne d' histoire／Barking Island (歴史の犬) 』 (2010年、15分、35mm)

(3) トマシュ・スイヴィンスキ (Tomasz Siwiński)

『Moczarski's Case／モチャルスキの場合』 (2016年、5分15秒、DCP)

(4) リシャルド・チェカワ (Ryszard Czekala)

『Apel／Roll Call／点呼』 (1971年、7分、35mm)

以上の4作品の考察から、いずれの作品も、それぞれに方法論は異なるものの、出来事の詳細や文脈を回避する、出来事を特定の視点から捉えることを回避する等の特徴が認められることを確認する。これらの4作品は、『ピカドン』と同様に、アニメーションによって、過去の出来事の概要を集約的に提示するという主観を抑制した表象が可能であるということを示すものである。またそれによって、いずれの作品も、鑑賞者を生起した事象の内側へと導き、その事象への共有可能性あるいは当事者性をも喚起させ得る性質を持っていることが認められる。本論では、こうしたアニメーションの性質を、ドキュメンタリー的な機能、あるいはその一部を担っていることへの証左として捉えることにする。つまり、従来の先行研究で評価されていた副次的な役割とは異なり、アニメーションそのものがドキュメンタリー的な機能を生み出し、アニメーションを用いた演出や映像操作がドキュメンタリー的な機能の創出に重要な役割を担っているのである。第4章での考察から、ドキュメンタリーには、記録された諸メディアによって構成されるものだけでなく、アニメーションのような創造的行為によってこそ可能になる枠組みがあるという可能性が見出される。

また、『ピカドン』そして上記4作品が言及しているのは、もともと記録映像やインタビュー音声等の記録が存在しなかった出来事や、その制作が物理的に難しい事象等であり、アニメーションは、そのような不可視の領域の出来事についても「出来事集約的概要」の提示という表象を用いることで、そのあらましをドキュメンタリーとして捉え伝えることが可能であると考えられる。その場合、出来事の詳細や文脈は不明瞭であるものの、出来事の要素を疑似体験のように受け止めさせることで、より身近なリアリティを有するものとして想起させることが可能となるのである。

第5章では、アニメーションにおけるドキュメンタリー的な表象の可能性についての理解を深めるため、アニメーション以外の映像作品を取り上げ、それらの作品がどのように現実の事象に言及しているのか、その在り方を考察する。本章での考察は、アニメーションに特有の、出来事に言及する効果的な表象の在り方を見出すことにもつながるものであるが、またそれだけ

にとどまらず、ドキュメンタリーという概念そのものの変質についても注意を促すことになる。取り上げる作品は、以下の3作品である。

- (1) スザンナ・デ・ソウザ・ディアス (Susana de Sousa Dias)

『48』 (2010年、93分、デジタルビデオ)

- (2) エリック・ボードレール (Eric Baudelaire)

『Also Known as Jihadi (ジハーディとしても知られて) 』 (2017年、102分、HDビデオ)

- (3) シャンタル・アケルマン (Chantal Akerman)

『Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles / ブリュッセル1080、  
コメルス河畔通り 23番地、ジャンヌ・ディエルマン』 (1975年、201分、16mm)

上記3作品は、いずれも、記録映像・音声を主体としたドキュメンタリーでは捉えることの困難な不可視の事象や出来事を取り上げており、それぞれ異なる方法論で映像操作や演出を行うことで、不可視の領域をドキュメンタリー的に可視化させているという特徴がある。

これらの3作品が示唆するのは、ドキュメンタリーの機能は、記録映像や記録音声等の記録素材だけに拠るものではないということである。『48』は、記録素材が存在するにもかかわらず、意図的に人為的操作を付与し、記録性を減じている。『Also Known As Jihadi』は、実在の人物の記録撮影を斥け、記録のように見えながらも実はそうではないかもしれない映像を用いている。『ジャンヌ・ディエルマン』は、そもそも記録映像も記録音声も全く用いていない、言うなればフィクションである。つまり、これらの作品は、ドキュメンタリーが記録映像・音声に依存しなければ成立しないということに疑問を呈すものであると同時に、ドキュメンタリーには相応しくないと見なされてきた表象の中に、不可視の事象や出来事をドキュメンタリー的に捉え提示する力を見出そうとするものである。それは恣意的で主観的な演出や人為的な操作を施すことによって構築される映像・音声であるにもかかわらず、鑑賞者の想像力や感性に働きかけることでドキュメンタリーの機能とも言うべきものを生み出し得る性質を持った表象なのである。

こうした表象の在り方は、作品を構成する時間と空間をクリエイティヴに操作し、「出来事の集約的概要」の提示を可能にするアニメーションによる表象の在り方と重なり合うものである。実写とアニメーションという違いはあるものの、いずれも出来事の文脈や詳細を抑制し、特定の視点からの意味付与を回避する等の方法論を用いて、作品にドキュメンタリー性を帯び

させている。両者に共通する、時間と空間を操作することで生み出される映像には、人間の想像力や感性をかき立てる力が強く、それによって鑑賞者は、言及されている出来事にリアリティを見出し、その内部へと導かれることで、共有や当事者性、出来事を想起することが可能になるのである。

第6章では、本論での種々の考察から、短編アニメーション5作品――『ピカドン』、『流浪のフェリックス』、『chienne d' histoire』、『モチャルスキの場合』、そして『点呼』――について、「出来事の集約的概要」の提示という表象の枠組みを用いることで、アニメーションにおいてもドキュメンタリーの機能を見出すべきだという仮定に対して肯定的な結論が導き出されることを示していく。アニメーションに本質的に潜在している、表象の自由度の高さは、「出来事の集約的概要」の提示というドキュメンテーション的な表象の構築を可能にする。こうした理解は、先行研究におけるアニメーションへの評価には見られなかった性質であり、創造的とされるアニメーションに対し、ドキュメンタリーの機能を担う有意義なメディアとして認識することの重要性を示すものでもある。

「出来事の集約的概要」の提示という表象は、記録映像・音声が伝達するような、出来事に関する具体的な詳細や文脈は明瞭には提示していない。しかしそれによって、特定の視点が回避され、出来事のありのままの要素が集約的概要として提示され、鑑賞者は、出来事に寄り添う形で想起することが可能となる。一方、上記短編アニメーション5作品は、記録撮影・録音が困難な出来事に言及しており、不可視の領域に関するドキュメンタリーとしての可能性を持っている。「出来事の集約的概要」の提示という表象の在り方は、これまでドキュメンタリーの理論的研究においては、あまり顧みられてこない枠組みであった。しかし、本論での考察の結果、それは従来のドキュメンタリーとして認識されている記録映像・音声とは異なる枠組みとして、これまでにない意義を持つドキュメンタリーの機能を担う形式として認識することができる。いわゆるドキュメンタリーが、基本的に記録映像・音声によって出来事の詳細を提示しようとするものであるのに対し、「出来事の集約的概要」の提示という表象は、出来事の不可視の領域をも含め、そのあらましを可視化して集約的に提示し、鑑賞者の共有可能性を導くことで、出来事の想起を促そうとするものである。アニメーションは、この、「想起のためのドキュメンタリー」ともいうべきものを担う重要なメディアなのである。

「想起」を促すドキュメンタリーの表象は、歴史や記憶についての再解釈の研究とも呼応するものである。歴史学では1990年代以降、より開かれた歴史学を追究する試みが見られ、これ

までの「学問的な歴史」から排除されてきた出来事にも目を向け、理解を深めようとしている。また、歴史を伝達する媒体についても、文字以外の多様な表象の可能性が検討され、出来事への共有可能性や当事者性が、過去を捉える上で重視されるようになってきている。記憶文化論においても、過去の出来事や他者の記憶に寄り添うかたちで想起することの重要性が指摘されてきている。歴史学や記憶文化研究におけるこのような傾向は、時代の証人たちの経験や思い出を引き継ぐこと、あるいは、欠落し、不可視な、日々遠ざかってゆく過去を共有することが、現在の理解の基礎となり、他者と共に未来を拓いてゆくために必要であることを示している。アニメーションによる「出来事の集約的概要」の提示という表象は、過去を現在に引き寄せ、後世に引き継ぐという役割を担うことができ、未来を模索する議論や対話のための素材や契機となり得る可能性がある。本論では、アニメーションは、このような「想起」を支える有意義なメディアとして認識できると考える。

## 第1章 アニメーションとドキュメンタリーとの関係

### 1-1. 本論の目的

アニメーションは、その時間も空間も、すべてが制作者の想像と創造によって自由自在に操作され生み出される「創られた動きのアート」である。このことから、本来、夢や空想の世界を表現することを得意とし、基本的には現実的な世界から最も対極に位置するものとして理解されてきた。しかし、アニメーションによって現実の世界を表象しようとする試みは、実は映像の初期の段階から行われてきており、制作者たちは、すでに当初から、アニメーションに現実を効果的に表現する力があることを認識していたと考えることができる。1918年にウィンザー・マッケイ (Winsor McCay 1871-1934) が制作した『The Sinking of Lusitania/ルシタニア号の沈没』(12分) は、最初のアニメテッド・ドキュメンタリーであると言われており、第一次大戦下の1915年にドイツ軍によって撃沈されたイギリス客船の悲劇を、新聞記事と生還者の話をもとに、アニメーションと挿入解説字幕で表現したものである。この作品以降も、アニメーションを実写ドキュメンタリーに取り入れた作品や、アニメーションを用いて現実の表象を試みた作品は、今日まで数多く制作されている。

一方、理論的探究の領域においては、「事実の記録」とされるドキュメンタリーと、「全てが創造される」アニメーションとを互いに関連づけて論じることが、長い間なされてこなかった<sup>11)</sup>。アニメーション研究者とドキュメンタリー研究者の双方から、両分野の融合に関する二つの論考が同時期に発表され、「アニメーションを用いた、アニメートされたドキュメンタリー」という意味でアニメテッド・ドキュメンタリーという枠組みが提示されたのは、ようやく1997年のことである<sup>12)</sup>。これまでのアニメテッド・ドキュメンタリー研究においては、実写とは異なるアニメーションの視覚的な性質が、ドキュメンタリー表現の幅を広げ深め、豊かにしていること等が評価され、その結果、記録映像あるいはインタビュー記録音声等とアニメーションとは、もはや相容れないものではなく、双方ともに、現実の出来事を捉える上で有効な手段であるという認識が深められつつある<sup>13)</sup>。しかし、記録された諸メディアとは異なる表

現方法の可能性の中にアニメテッド・ドキュメンタリーの存在意義が見出されてきたにもかかわらず、作品のドキュメンタリーとしての「事実性」や「記録性」の拠り所については、未だ潜在的に、記録映像・音声のほうに求めている傾向が根強い。実際に、ドキュメンタリーの入門書的レベルの本において、アニメテッド・ドキュメンタリーが取り上げられるようになるのも2010年以降のことではない<sup>14)</sup>。アニメーションは、記録映像・音声を代替、補完、修飾するものとして評価され、ドキュメンタリー的な役割においては、自ずと周辺的、副次的なものに位置付けられているのである<sup>15)</sup>。

アニメーションとドキュメンタリーという異なる性質の融合について再考するためには、歴史概念とドキュメンタリー概念の変遷を辿ることが重要である。なぜならば、20世紀半ば以降、歴史学においては、文字言語による過去についての表象の可能性への疑問、さらには、過去を歴史として構築すること自体への疑問などが提示され、一方、ドキュメンタリー研究においては、記録映像や記録音声が必ずしも「客観性」や「事実性」と結びつくものではないという認識が提示されており、いずれも、過去の出来事の表象のあり方を見直そうとしているからである。西欧主体の近代合理主義が生み出してきた客観／主観、主体／客体、支配／周縁といった二項対立システムの見直しこそ、主観的とされるアニメーションに対して、ドキュメンタリーの表現方法のひとつとしての可能性を開くための理論的な基礎を担うものである。

本論は、このような視点に基づき、リアリティや客観性に対する認識の変遷を基軸として、アニメーションが現実の出来事にどのように言及できるのか、そのドキュメンタリーの機能の可能性と限界を検討するものである。短編アニメーションの中には、記録映像・音声をを用いることなく、アニメーションと音楽、音響効果によって出来事に言及した作品が、数は少ないが存在する。こうした作品には、制作者の主観や外側からの「客観的な」視線等、特定の視点をできるだけ回避しつつ、出来事の要素そのものを集約的に凝縮して示すものがあり、それによって鑑賞者を出来事の内側へと導き、効果的な共有可能性や当事者性を喚起させることを可能としている。本論は、このような「出来事の集約的概要」の提示とも呼べる表象の在り方を、ドキュメンタリーの機能を有する表象のひとつとして捉えることの可能性と、その意義を考察することを目的とする。また、そのような表象の在り方によって生じ得る、ドキュメンタリーに関する種々の認識の変質について追究していく。

## 1-2. アニメテッド・ドキュメンタリー：先行研究の成果と課題

1997年、ドキュメンタリーとアニメーションの融合に関して、ドキュメンタリー作家・研究者シビル・デルガウディオ (Sybil DelGaudio) による論考<sup>16)</sup> と、アニメーション研究者ポール・ウェルズ (Paul Wells) による論考<sup>17)</sup> が、同時期に初めて登場する。

デルガウディオは、ドキュメンタリーが常にダイナミックにその定義の境界線を広げつつある中、アニメーションによって現実を扱った作品の多いことに着目する。そして、先述した最初のアニメテッド・ドキュメンタリーとされているウィンザー・マッケイの『ルシタニア号の沈没』(1918年、12分、サイレント) や、ジョン・ハブリー&フェイス・ハブリー (John Hubley 1914-1977 & Faith Hubley 1924-2001) の『Of Stars and Men (宇宙と人類)』(1964年、53分) などを取り上げ、「アニメーションが、実写では捉えることのできない出来事や主題の解釈・解説としての役割を果たしている」と論じている<sup>18)</sup>。『Of Stars and Men』は、天文学者ハーロウ・シャプリー (Harlow Shapley) の著作を基に、シャプリー本人の解説ナレーションを伴いながら、宇宙における人間の存在や、空間、時間、物質、エネルギーなどを全編アニメーションで視覚化した作品である。

一方、ウェルズは、ハンス・リヒター (Hans Richter 1888-1976) が提示した「美しい村と真実の村」の言説<sup>19)</sup> から論を展開する。リヒターは、「ドキュメンタリーの任務は [...] このような村を美しい風景としてだけでなく、その機能について、すなわち社会的存在として理解可能にすること」<sup>20)</sup> にあり、「シネマ的真実」を提示する為には、映像の「さまざまな動きを選択 (あるいは省略) することが効果的である」と述べている<sup>21)</sup>。このことについてウェルズは、ノーマン・マクラレン (Norman McLaren 1914-1987) のピクシレーション作品

『Neighbours/隣人』(1952年、8分06秒) を例に、アニメーションは、「映像そのものの信頼性を転覆させることにより、ドキュメンタリーの原則を『事実』の提示から『真実』の描写へとシフトさせる」と論じている<sup>22)</sup>。マクラレンの『隣人』は、制作当時勃発していた朝鮮戦争に対する反戦メッセージが込められた作品で、台詞のない寓話的な構成でありながら、短編ドキュメンタリー部門で米国アカデミー賞を受賞している。ウェルズはまた、リチャード・バーサム (Richard Barsam 1938-) による実写ノンフィクション映画の分類<sup>23)</sup> を取り上げ、主観的な要素や空想的な要素など、アニメーションがより効果的に対応できる分野があることも指摘

している<sup>24)</sup>。アニメーションには、カメラが撮影することのできなかった出来事や、そもそも見る事が不可能な世界を視覚化する力があると共に、主観性や創造性を効果的に付与することによって、現実の出来事への理解や共感をより深めさせる力が備わっているのである。

続く 2000 年代には、様々な研究者や作家がアニメテッド・ドキュメンタリーの特徴についての議論を深めている。

グンナ・ストローム (Gunnar Strom) は、ドキュメンタリーとアニメーションが実は歴史的に密接な関係にあったことを振り返り、特に、カナダ国立映画制作庁 (NFBC) の貢献について詳述している<sup>25)</sup>。NFBC では、ドキュメンタリーという言葉の世界に広めたとされるジョン・グリアスン (John Grierson 1898-1972) が 1939 年に初代長官に就任し、2 年後、アニメーション部門の設立と共にマクラレンが初代部長として招聘され、長年、二つの分野を融合しつつ発展させていった。NFBC では、どの作家も、ドキュメンタリーとアニメーションが映画制作上の異なるカテゴリーであるとは考えず、作品において最も適した表現方法を選んでいたと言われている<sup>26)</sup>。そして、1950～1960 年代、NFBC の名を世界的に知らしめることになるアニメテッド・ドキュメンタリーが数作品、制作されている。たとえば、『The Romance of Transportation in Canada (カナダにおける交通のロマンス)』(Colin Low, Roman Kroitor, Wolf Koenig and Tom Daly, 1953 年: カナダの交通の歴史をユーモラスに描いた、NFBC 最初のアニメテッド・ドキュメンタリー。カンヌ映画祭アニメーション部門パルムドール受賞) や、『City of Gold (シティ・オブ・ゴールド)』(Wolf Koenig and Colin Low, 1956 年: ゴールドラッシュ時代の 1897 年夏のドーソン市を捉えたスチル・アニメーション。カンヌ映画祭ではドキュメンタリー部門パルムドール受賞)、『Universe (ユニバース)』(Roman Kroitor and Colin Low, 1960 年: 全編アニメーションにより、宇宙がどのように見えるものなのかを捉えたドキュメンタリー作品。23 個もの国際賞を受賞のほか、NASA は 1980 年代まで、この作品を訓練プログラムで使用していた) などがある<sup>27)</sup>。一方、ストロームは、ビル・ニコルズ (Bill Nichols 1942-) が提唱する実写ドキュメンタリーの諸様式<sup>28)</sup> を解説する中で、「主観的および情緒的な次元を重視することによって世界についての知識の複雑さを強調する『遂行的様式』」に、多くのアニメテッド・ドキュメンタリーが当てはまると指摘している<sup>29)</sup>。

シェイラ・ソフィアン (Sheila Sofian) は、自作『Survivors (サバイバーズ)』(1997 年、16 分) を取り上げ、アニメテッド・ドキュメンタリーと実写ドキュメンタリーとの違いを検討している。家庭内暴力を受けた被害者の女性と、被害者・加害者それぞれのカウンセラ

へのインタビュー記録音声を、表現主義的なドローイング・アニメーションで表したこの作品について、多くの鑑賞者は、「同じ内容を実写ドキュメンタリーで見た場合は外見でその人物を判断してしまうかもしれないが、アニメーションで人物が表現されることにより、インタビューへの共感を抱くことができた」というような感想を抱いている<sup>30)</sup>。アニメーションは、一般的に幼児や子供が無心に好むことから解るように、実写映像と比べてより親しみ易く、受け入れ易い性質を持っている。アニメーションを用いることによって、現実の出来事やインタビュー記録音声、情緒的あるいは感情的により受容しやすくなるということは、記録映像には見られない特徴の一つだと言えることができるだろう。

ポール・ワード (Paul Ward) も、インタビュー記録映像・音声をアニメーションで表現した二作品を取り上げている。一つは、ボブ・サビストン (Bob Sabiston 1967-) の『Snack and Drink (スナックとドリンク)』(1999年、4分)で、10代の自閉症患者へのインタビュー記録映像を基に、ロトショップ・ソフトウェア (実写映像をトレースすることでアニメーション映像を制作するロトスコープのデジタル版) で描いた作品。もう一つは、ピーター・ロード (Peter Lord 1953-) の『Going Equipped (凶器を準備する)』(1989年、5分)で、万引きから強盗へと犯罪を重ねた男へのインタビュー音声の抜粋をクレイメーションで表現した作品である。「インタビューが実写映像ではなくアニメーションで描かれることは、単にテクニックの違いにとどまらず、インタビュー内容の創造的解釈の試みである。インタビューの肉体的存在や表情や周囲の情景等がアニメーションによって変容・誇張され、その存在の厚みが増幅して表現されることにより、精神的苦悩や心の内奥がより深く解釈され効果的に視覚化される」とワードは分析している<sup>31)</sup>。アニメーションの主観的な映像表現は、現実の世界や出来事をより強調したり、単純化したりして捉えることができ、しかも、鑑賞者を、その世界に素直に入り込ませ、登場人物の感情や思考をも、より親身に深く理解させることを可能にするのである。

初期の論考が、既存の実写ドキュメンタリー研究の枠組みの中にアニメーションを引き入れ、両分野の意外な融合の可能性を正当化しようとするところから論を進めているのに対し、研究が進むにつれて、アニメーションならではの可能な表象や、アニメーションによって「現実」をより効果的に捉え伝えることのできるドキュメンタリー領域を分析する論考が増えてくる。

2011年11月、アニメーション研究専門誌『Animation: An Interdisciplinary Journal』

は、特集号「Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation (リアルあるいは非リアルに制作する：ドキュメンタリー・アニメーションの現代理論と実践)」を刊行し、12 の論文を掲載している<sup>32)</sup>。

その中で、アナベル・ホーネス・ロウ (Annabelle Honess Roe) の論文<sup>33)</sup> は、新たな視点を提起している。ホーネス・ロウは、これまでの多くのアニメテッド・ドキュメンタリー研究が実写ドキュメンタリー研究を拠り所とし、特に、ニコルズが提唱した実写ドキュメンタリーの諸様式のいずれかに当てはめようとしている点を指摘した上で、様々な作品例を示しつつ、

「アニメーションの表現は従来の実写ドキュメンタリーだけでは捉えることが困難な事柄を視覚化することができ、人々が実写ドキュメンタリーから知ることのできる事柄の範囲を広め深めていることから、アニメーションがドキュメンタリーにおける表象的戦略としていかに機能しているかを検討することが有益である」と述べている<sup>34)</sup>。ホーネス・ロウが提起するアニメテッド・ドキュメンタリーの主な機能は、「模倣的代替 (mimetic substitution)」、「非模倣的代替 (non-mimetic substitution)」、そして「喚起 (evocation)」である<sup>35)</sup>。

ホーネス・ロウによれば、「模倣的代替」は、撮影記録のない出来事や、カメラの存在しなかった時代の出来事を、資料や取材や科学的知識等に基づき「現実の見た目」のように再構築し、「実写の代役」を務めるものである。例えば、先述の『ルシタニア号の沈没』や、BBC による自然史シリーズ『Walking with Dinosaurs/ウォーキング with ダイナソー ～ 驚異の恐竜王国』(監督：ティム・ヘインズ & ジャスパー・ジェイムス Tim Haines & Jasper James、1999 年：3D コンピュータ・アニメーションによって先史時代の生物の様子を描いた、解説ナレーションを伴う作品)、また、ブレット・モーゲン (Brett Morgen 1968-) の長編『Chicago 10 (シカゴ 10)』(2007 年、110 分) などを挙げている。『Chicago 10』は、アビー・ホフマンらがベトナム戦争への反戦運動の暴動を煽動したとされる 1968 年の出来事について、暴動の写真やニュース等の実写記録映像と、記録映像の無い法廷内部の様子を、裁判の議事録を基にアニメーションで再現し組み合わせた作品である。アニメーションの大半がモーショントラッキング (人間や物体の実際の動きをデジタルに記録する技術) を用いて制作されており、キャラクターの外見は劇画的な様式であるが、その動作は実際の人間の動きに基づき、「実写の代役」になっているという。

一方、「非模倣的代替」は、現実の見た目とは異なる様式で出来事を表現するもので、インタビュー記録音声をベースとしたアニメテッド・ドキュメンタリーに多く見られる。先述の『Going Equipped』のようにインタビュー記録音声をアニメーションで解釈して表現し、理解

を深めさせるものや、The Southern Ladies Animation Group による『It's Like That (そんな感じ)』(2004 年： 難民申請者へのインタビューをアニメーションで表現した作品) のように、インタビューたちの匿名性を保護するべく「アニメーション的な」キャラクターに置き換えて表現した作品がある。「非模倣的代替」も、アニメーションは、記録音声しか存在しない場合の「実写の代役」、あるいは、何らかの理由で記録映像を使用できない場合における「実写の代役」であるという。

そして、3 つ目の「喚起」は、思考や感情、感覚など目に見えない世界を隠喩や抽象的あるいは象徴的等の様式のアニメーションで表現し、鑑賞者の想像力を喚起させるものである。例えば、オルリー・ヤディン (Orly Yadin) とシルヴィ・ブリングス (Sylvie Bringas) 共監督の『Silence/サイレンス』(1998 年、10 分 30 秒) は、第二次世界大戦下、ナチスの強制収容所から逃亡したユダヤ人少女の波乱の生涯を、ドローイング・アニメーションと実写のストックショットとで描いた作品で、50 年後の少女本人がナレーションを担当し、アニメーション部分が少女の苦悩と複雑な感情を象徴的に表現している。また、米国アカデミー賞短編アニメーション部門を受賞した、クリス・ランドレス (Chris Landreth 1961-) の『Ryan/ライアン』(2004 年、13 分 50 秒) は、カナダ国立映画局に所属していた天才アニメーション作家ライアン・ラーキン (Ryan Larkin 1943-2007) の人生の破綻と内的葛藤を描いた作品で、監督自身によるラーキンとその関係者へのインタビュー記録音声に伴い、「心理学的リアリズム」と呼ばれる独特のコンピュータ・アニメーションの表現で、ラーキン本人や関係者たちの心の内奥を抽象的あるいは象徴的に捉えている。ホーネス・ロウは、アニメーションの「喚起」という機能は、鑑賞者が自分とは異なる他者の視点に立つて物事を想像することを可能にするものだとしている<sup>36)</sup>。

ホーネス・ロウの研究は、これまでさまざまに論じられてきたドキュメンタリーにおけるアニメーションの特質を、機能的役割として捉え、アニメーション表象を用いる意義を検討している点で画期的である。ホーネス・ロウがさらに多くの作品を取り上げて詳細に分析した著書『Animated Documentary』(2013)<sup>37)</sup>は、アニメーテッド・ドキュメンタリーに関する初めての体系的な研究書となっている。

近年、アニメーテッド・ドキュメンタリーの研究発表の機会や、大学での専攻の設置も各地で次第に増えてきている。2011 年 6 月には、エジンバラ芸術大学で「Animated Realities」をテーマとした学会が開催され、40 以上もの国際的かつ学際的な発表が行われ、そこでの発表を

発展させた13論文をまとめた論文集『Drawn from Life』が2018年11月に出版されている<sup>38)</sup>。2016年5月、ロンドンのロイヤル・カレッジ・オブ・アート(RCA)では、「Ecstatic Truth: Defining the Essence of Animated Documentary」という国際シンポジウムが開催され<sup>39)</sup>、同年9月、RCA大学院アニメーション学科では、「ドキュメンタリー・アニメーション」という領域が新設されている<sup>40)</sup>。2017年6月には、オランダ・ナイメーヘンのRadboud大学にて、「Animation and Memory」という国際学会が開催され<sup>41)</sup>、拙論<sup>42)</sup>も含め、アニメーター・ドキュメンタリーの論考が多数発表された。先述のグンナ・ストロムが長年教鞭を取っているノルウェーのVolda大学では、2017年8月、メディア実践(Media Practices)の修士課程が設置され、主に、アニメーター・ドキュメンタリーの作家や研究者の育成を目指している<sup>43)</sup>。

実写ドキュメンタリー作家・研究者のジェフリー・スコラー(Jeffrey Skoller)は、今日のドキュメンタリーとアニメーションの融合について、次のように述べている。

「…」ドキュメンタリー映画の真実の主張とアニメーター・フィルム制作における印象主義との区分は急速に時代遅れになりつつある。近年、アニメーター・イメージ(手描きにせよ、デジタル制作にせよ)をドキュメンタリーの文脈に統合するというハイブリッドな様式が一般的になってきたことは、ノンフィクションにおける真実の主張が撮影記録のリアリティ効果／作用にのみ存在するものではないという認識の深まりを示している「…」我々を取り巻く世界や我々の現在を構成する出来事は、常に目に見えるものばかりではなく、また、それらの持つ意味は不明瞭でもあり、時には活発な思索や想像力によってのみ複雑な出来事をドキュメントすることが可能となる。この世界を知るという経験において、実証的、思索的そして仮想的等、様々な認識方法相互の運動を受容することが、ようやく、不可欠になってきたのである<sup>44)</sup>。

以上見てきたように、これまでのアニメーター・ドキュメンタリー研究においては、実写とは異なる表現方法の可能性の中にアニメーションの存在意義が見出されてきている。主な理解として、以下のような点が認められる。

- ① 実写で撮影することのなかった出来事や、撮影することの不可能な感情や感覚などの主観的な世界をも捉え、それらの豊かな表現を可能にするものであること。
- ② アニメーションが実写と比べて思索、情緒、想像力など理性や感性により強く訴える

性質を持ち、出来事への理解や共感をより深めさせる力を備えていること。

- ③ このような性質のアニメーションを、ドキュメンタリーにおける表現の幅を広げ深め豊かにする新たな役割を持つものとして評価していること。

先行研究にはこのような成果がある一方、作品の「事実性」や「記録性」、「客観性」といったドキュメンタリーとしての性質の拠り所については、未だ実際に記録された映像や音声に求めていることを伺い知ることができる。先行研究を辿ると、研究対象の大半は、記録映像やインタビュー記録音声等を伴う作品、あるいは、それらをベースとした作品となっている。たとえば、実写をベースとするロトスコープ／ロトショップを用いた作品（例えば、『His Mother's Voice (彼の母の声)』 [Dennis Tupicoff, 1997年]、『Snack and Drink』 [Bob Sabiston, 1999年]、『Grasshopper (グラスホッパー)』 [Bob Sabiston, 2003年] など)、また、3Dコンピュータ・アニメーションやモーショントラッキングなどを用いて、表現様式的及び／あるいは時間的、空間的に、現実の見た目や動きに似せようとしたアニメーション制作を試みた作品（例えば、『ウォーキング with ダイノソー ～ 驚異の恐竜王国』 [Tim Haines & Jasper James, 1999年]、『Loose Change (ルーズ・チェンジ)』 [Dylan Avery, 2005年]、『Chicago 10』 [Brett Morgen, 2007年] など）を挙げることができる。反対に、アニメーションの表現様式的には現実から掛け離れたものに作られている作品も多いが、そうした作品の大半は、インタビュー記録音声や解説ナレーションに伴う形で、その内容をアニメーションで表現しているため、ドキュメンタリー音声の構成やその実時間に沿ったものになっている（例えば、『Creature Comforts/快適な生活』 [Nick Park, 1989年]、『Survivors』 [Sheila Sofian, 1997年]、『It's Like That』 [The Southern Ladies Animation Group, 2004年] など）。すなわち、これまでのアニメテッド・ドキュメンタリー研究におけるアニメーションに対する評価は、記録映像・音声等に基づいた、あるいは、それらに伴う形で用いられている「アニメーションの見た目の表現様式」と「実写との視覚的な差異」がもたらす効果が、実写だけでは見せることのできないリアリティを想像させる、ということに主な重点が置かれているに過ぎないのである。アニメーションの役割への評価は、ベースとなる記録映像や記録音声を代替、補完、修飾すること等に向けられており、ドキュメンタリーの主体は、潜在的であるにしても、実は記録映像・音声にあると認識されていると言えることができる。

先行研究における様々な言説からも、「現実と直接的にリンクしている」記録映像・音声には事実性や客観性があり、「創られた」アニメーションにはそれが無い、という認識が、未だ潜在的に理論の根底にあることが伺われる。たとえば、ホーネス・ロウが提起したアニメテッド・ドキュメンタリーの機能的分類において、「模倣的代替」や「非模倣的代替」が「実写の代役」を担っているとする考え方である。ホーネス・ロウは、「模倣的代替」について、『ルンタニア号の沈没』を例として取り上げ、「出来事が起きた当時、どのような様子だったかを正しく似せて作るもので、当時の記録映像が無いため、この場合はアニメーションで再構築したものである」<sup>45)</sup>と説明している。そして、「模倣的代替」は多くの場合、迫真性やフォトリアリズムのレヴェルを高めるため、デジタル・コンピュータ・テクニックを用いて創り出され、実写記録映像が存在すれば、そのように見られたであろう「現実」に似せようとするものだと言う<sup>46)</sup>。「非模倣的代替」については、実写をベースとするロトスコープやロトショップを用いてインタビュー記録音声を表現した作品について、「従来のドキュメンタリーにおける伝統的な視覚的指標性は不在かもしれないが、[...]表現主義的なものからフォトリアリスティックなものまで幅広い様式のアニメーションによってこれを代替することは、インタビューの世界へのより深い洞察を鑑賞者に与える可能性を持っている」<sup>47)</sup>と述べる。また、アニメーションの多様な表現様式が、出来事を表象する上で実写には無い効果をもたらす可能性を論じる中で、「フォトリアリズムは、実写によって現実を表象した際と区別がつかなくなるように努力し、モーション・キャプチャは、アニメーションのキャラクターを用いてリアリスティックな動きと表現を生み出すための方法である」という認識を示している<sup>48)</sup>。

他の研究者たちの論考にも、基本的に同様の主張が見られる。アニメテッド・ドキュメンタリーには、インタビュー記録音声や出来事を解説するナレーションに伴い、その内容をアニメーションで表現する作品が多いが、このような作品について、ワードは、「[記録]音声には、映像[(アニメーション)]には内在しない‘リアリズム’あるいは指標性が存在し、[...]アニメーションの映像がその内容を‘創造的に解釈’している」<sup>49)</sup>と評価している。また、スコラーは、先述のように、ドキュメンタリー作家・研究者の立場からアニメーションとドキュメンタリーの融合を歓迎してはいるものの、長編アニメテッド・ドキュメンタリーと呼ばれる『Waltz with Bashir/戦場にワルツを』(監督:アリ・フォルマンAri Folman、2008年、90分:1982年のレバノン内戦に従軍した監督自身の失われた記憶を探る作品)に関する論考への批評の中で、次のように述べている。「[...]アニメテッド・ドキュメンタリーは、指標的なドキュメンテーションから逸脱して主観的な認識や幻想的な想像性へと向かう

中で、我々の戦争体験を増幅させ、肉眼では見ることのできないものを提示することによって複雑な出来事の描写の豊かさと緻密さを深める一方、出来事の諸々のリアリティおよびそれらの不都合な真実を消し去り、我々の理解力を希薄にさせることもあり得るのだ」<sup>50)</sup>と。

国内では、アニメテッド・ドキュメンタリーに関する論考はほとんど無いが、オンラインマガジン『Artscape』の「Artwords／アートワード（現代美術用語辞典ver. 2.0）」の中に、

‘アニメーション・ドキュメンタリー／Animation Documentary (Animated Documentary)’という項目があり、土居伸彰による次のような解説が掲載されている。「デジタル時代に入って隆盛を見せる、アニメーション表現を用いたドキュメンタリー作品。映像自体の光学的な記録性に重きを置く一般的な実写のドキュメンタリーとは異なり、多くの場合、インタビュー音声などのナレーションによって事実性・記録性を担保する。デジタル・ロトスコーピングやモーショントラッキングといったデジタル技術の普及に伴い制作が活発化。インタビュー音声を用いることから扱う内容は客観的な事実の把握というよりも、記憶等の主観的イメージや記録しえなかった事柄について再構築的に映像化し、共有する目的を持つことが多い。」<sup>51)</sup>この説明に関連して、土居は、2016年の著作の中で、「アニメーション・ドキュメンタリーが捉える現実とは、映像の記録による客観性を持たず、共有も難しい、「弱い」現実であるといえる」とも述べている<sup>52)</sup>。

以上の言説から受け止められるのは、記録映像・音声には、主観的なアニメーションには無い指標性があり、それゆえに事実性や記録性、客観性があるという潜在的な認識である。実写とは異なるアニメーションの表象を評価しようとしていることから、「指標性は、ドキュメンタリー映画の有効性を主張するための短絡的な方法になりつつある[….]」<sup>53)</sup>と論じられてはいるものの、アニメテッド・ドキュメンタリーの性質の意義については「非指標性」<sup>54)</sup>という言葉で説明し、やはり「指標性」という基準に準拠している。すなわち、先行研究は、実写記録映像によるドキュメンタリーにおいて、「フィルム撮影の光化学的処理による対象の物理的痕跡である」とする認識と、「現実の記録としての証拠である」とする認識との間に論理的な整合性を見出そうとする、いわゆる神話的な認識に対しては懐疑を示し、「指標性」についても、類似をも含めるような、より広い意味で捉えようという姿勢は示している。しかし、それに関わらず、一方では、実写記録映像と類似することを理由に、アニメーションにも「リアリズム」があると述べたり、インタビュー音声等の記録音声には「リアリズム」や「指標性」が在り、アニメーションにはそれが無い、とも論じている<sup>55)</sup>。つまり、先行研究における「指標性」に対する理解は矛盾しているのである。確かにドキュメンタリーは現実をありのままに

伝えようとする試みであり、記録映像・音声は現実を捉え提示するための最も基本的かつ重要な資料ではある。しかし、今日では、デジタル映像技術の進歩により、実写とデジタル映像との境界は不明瞭になりつつあり、こうした状況においては、現実とのリンク、という記録されたものにこれまで認められてきた権利が剥奪されるだけでなく、指標性そのものの成立が困難になってきているのである。

現実の出来事を提示しようとするメディアに対しては、従来のいわゆる直接的な記録に限定することなく、より柔軟なかたちで、表象されるものの可能性を見つめようとする姿勢が求められる。

### 1-3. 本論のアプローチ

前節で先行研究を概観した結果、これまで論じられてきたアニメテッド・ドキュメンタリーは、実は基本的に、記録映像やインタビュー記録音声をベースとしており、それらに対し、様々な表現方法の可能性を持つアニメーションを組み合わせることで、ドキュメンタリーの表現に効果を与え、現実をより深く豊かに捉えることができるものとして認識されていることが解った。このことについて、ホーネス・ロウは、「批評的に、[アニメテッド・ドキュメンタリーにおける]アニメーションの使用は、明らかに、様式化されたドキュメンタリーのひとつの進化である」<sup>36)</sup>とも述べている。すなわち、先行研究においては、記録されたメディアによって構成されるドキュメンタリーの延長線上にアニメテッド・ドキュメンタリーの存在意義が見出されている。

これに対し、本論では、記録映像・音声に極力依拠することなく、社会的あるいは歴史的な出来事に言及している短編アニメーションを取り上げる。こうした作品においてアニメーションの表現がどのような効果をもたらしているのかを考察し、いわゆるドキュメンタリーの延長線上ではないところにおけるアニメーションへの評価を、異なる視点から見出していく。そのためには、アニメーションを映像言語のひとつとして捉え、映像そのものの可能性を汲み取ってゆくことが重要である。記録映像・音声を主体とした枠組みにおいてではなく、映像言語としての枠組みに置くことで、アニメーションの見た目の表現様式だけでなく、これまで評価されてこなかった性質について改めて検討することができる。それによって、先行研究では考慮

されてきていないアニメーションの性質の中に、ドキュメンタリーを担うメディアとしての可能性が潜在していることを考察していく。

アニメーションの表現をかたち作る様々な性質のうち、本論では特に、伝えようとする内容や事柄を短い時間に凝縮させる力に注意を向ける。アニメーションには、メッセージや情感、空想、詩や物語、風刺やユーモア、思想、哲学、出来事、歴史、音楽、等々、様々な事柄について、それらを短い時間の内に凝縮させ、集約的に伝達することを試みた作品が数多く存在している。例えば、作家性の強い短編アニメーションや、アニメーションによるTVコマーシャルなどにこのような性質の表現をより強く見ることができる。こうした作品の長さは、1分以下や2分、3分という短いものもあり、最も多く見られるのは5分から20分位である。伝達したい事柄を凝縮して表象するということは、言及する事柄の要点や要素を抽出し、その本質やあらましを集約的に把握し、提示しようとすることを意味している。

出来事に言及する表象には様々な試みがあるが、ひとつには、出来事を再構成するもの、あるいは再現するものという、出来事をそれがあったように示そうとするものがある。これは歴史記述と同様に、特定の社会的、歴史的意味世界の網の目の結節点に出来事を置くことであり、制作者が何らかの視点に基づいて認識、解釈、理解して提示することを意味している。一方、本論では、特定の視点に基づいて理解することをできるだけ遠ざけながら出来事に言及しようとする表象の可能性について検討してゆく。アニメーションには、出来事を構成する要素そのものを効果的に凝縮させ、出来事のあらましを「集約的概要」として示そうとする作品がある。「概要」とは、全体の要点をとりまとめたもの、物事の大筋、大体の内容、全体の俯瞰という意味であり、「出来事集約的概要」の提示とは、過去のある出来事を構成する要素そのものを抽出し、出来事のあらましを簡潔かつ集約的に凝縮し、インパクトをもって捉え伝えようとするものである。アニメーションによる凝縮の効果には、出来事の概要を追体験するように鑑賞者に受け止めさせ、当事者であるかのように出来事を想起、共有させる可能性がある。その際、特定の社会的、歴史的視点に立脚することをできるだけ回避することによって、「出来事集約的概要」の提示という表象は、ドキュメンテーション的な性質を帯びたものになると考えることができる。

ドキュメンテーションという名詞には、本来、証拠文書の提示、証拠書類による裏付け／検証、考証等の意味があるが、ドキュメンタリーを扱った論考においては、その意味を敷衍して、記録後の改変、編集や、特定の視点に依拠することをできるだけ遠ざけ、記録された資料そのものに依存する形で事実の描写を試みるものという意味で、時折、用いられている。リヒター、スコラー、ストローム等の論考において、ドキュメンテーションという言葉の使用を見ることができる。

リヒターは、南欧のある村を捉えた美しい映像を観たのちに、その村を実際に訪れる機会を得たところ、その映像が村の良い印象を妨げるものを注意深く除外していたことに気づく。リヒターは、この映像について、「それは村のドキュメンテーションではなかった。撮影されていたのは、村の‘美しいもの’のアンソロジーだった」<sup>57)</sup>と述べている。リヒターの言説は、記録撮影された映像であっても、制作者の視点に基づく取捨選択（この場合は、「‘美しいもの’のアンソロジー」）によって、同じひとつの対象が異なる性質を持つものとして捉えられる可能性があることを示している。

一方、スコラーは、前節でも引用したように、基本的に、記録映像・音声としてのドキュメンタリーおよびドキュメンテーションの双方を指標的なものとして捉え、「[...] アニメーテッド・ドキュメンタリーは、指標的なドキュメンテーションから逸脱して主観的な認識や幻想的な想像性へと向かう [...]」<sup>58)</sup>のものであると述べている。そして他方では、『Chicago 10』の作中、記録映像を伴わないアニメーション部分については、「[...] 伝統的な手描きの法廷内ドキュメンテーションを思わせる。[...] 裁判の様子がデジタルに再現され、オリジナルフッターからの実際のサウンドを伴い、アニメーション映像にリップシンクロし、写実主義的ドキュメントとしての感覚を強めている」<sup>59)</sup>とも述べている。この二つの言説から、スコラーは、まず、記録映像・音声としてのドキュメンタリーとドキュメンテーションという概念とを同義的に捉え、両者が現実を指標的、客観的に示し得るものである、と認識していると言っている。そして、現実を捉えているとされる記録映像を写実主義的に再現し代替するものとしてのアニメーションの表現に対し、「ドキュメンテーションを思わせる」ものであるという評価を与えている。つまり、記録映像が存在したならば、出来事はそのように見られたであろう、と考え、そうした記録映像との見た目の類似性に、アニメーションによるドキュメンテーション的な表象の価値基準を置こうとしている。しかし、リヒターによれば、記録映像は、すなわちドキュメンテーションであるとは必ずしも言えず、現実とは異なる場合もあ

るのであった。記録映像には、制作者の取捨選択が働く可能性があり、その結果、指標性とドキュメンテーションは、必ずしも結びつくものではないのである。

ストロームは、ドキュメンタリーとドキュメンテーションが異なる概念であることを明確に論じており、次のように述べている。

「ドキュメンタリーの意味を定義しようとする際の最も一般的な誤りは、『ドキュメント』および『ドキュメンテーション』が『ドキュメンタリー』でなければならないとする、用語の類似性に起因している。グリアソンが最初にこの用語を[...]用いたとき、それは『旅行映画』あるいは『旅行記』を意味するフランス語の *documentaire* を英訳したものだった。[...] また、この分野における混乱は、特に1960年代のダイレクト・シネマやシネマ・ヴェリテに属していたドキュメンタリー制作者たち自身にも起因している。彼らのアプローチは、ドキュメンタリー・フィルムが、現実を忠実に客観的に表現するドキュメンテーションとして機能することができるということを示唆しているからだ」<sup>60)</sup> と。

ストロームの言説が暗示しているように、いわゆるドキュメンタリーにおける記録映像・音声は、制作者の主観的な取捨選択に依存せざるを得ないと考えられるようになってきている。この場合、ドキュメンタリーとドキュメンテーションとは二つの異なる概念であり、両者の最も大きな差異は、後者においては作り手の主観が極力抑制されている点にあると考えることができる。

以上のような考察に基づき、本論では、ドキュメンテーションという言葉をも、ドキュメンタリーの概念を構成する基本要素あるいは下位概念のひとつとして位置付けていく。その場合、ドキュメンテーションと指標性とが必ずしも一致するものではないのであれば、指標的ではない表象、あるいは、指標的とされる記録映像を代替するものではないところにおいても、ドキュメンテーションの可能性が開かれてくる。ドキュメンタリーの文脈における「指標」という言葉の使用について、本論では、チャールズ・S・パーズ (Charles Sanders Peirce 1839-1914) が分類した、記号と対象とが物理的に結びつくような記号としての「指標」という意味に限定するのではなく、よりフレキシブルに、より広い意味で、「現実を指し示すもの」、「現実とのつながりを持つもの」、「現実的なもの」等として理解することに意義を見出そうとする。

過去の出来事に対し、特定の視点からの意味を与えることを極力斥けながら、そのあらましを簡潔かつ集約的に凝縮させる、「出来事の集約的概要」を提示する表象のあり方は、出来事

のありのままの要素そのものを捉え示そうとするものであり、それは、記録された資料そのものに依存するかたちで事実の描写を試みようとするドキュメンテーション的な、主観を抑制した表象であると考えることができるのである。

ただし、改めて述べるまでもなく、創造的な表象は制作者の主観的視点に基づいて創り出されるものである。「出来事の集約的概要」を表象するための、出来事の要素を抽出し取りまとめる作業においても主観から逃れることはできない。そのような主観をどのようにして、また、どこまで回避することができるのか、という課題がある。さらにまた、歴史的記述が執筆者の思想に合わせるかたちで改変されることがあるように、「出来事の集約的概要」においても、制作者にとって不都合な要素を意図的に消除してしまう可能性がある、という大きなリスクも不可避的に存在している。

一方、このような問題点を認識し踏まえていかなければならないものの、出来事の要素そのものを集約的な概要として表象し、出来事の当事者であるかのように鑑賞者に受け止めさせるということは、直接には体験できなかった過去の出来事であっても、そのことに対する理解や共感を強く喚起させることを可能にするものであり、重要なことである。それは、出来事を外側から客観的、論理的に捉えるというよりも、むしろ、情動や感覚、内省を通した、経験に近い形で出来事を共有し、考える機会を与えてくれるのである。このようなことから、「出来事の集約的概要」を提示する表象は、日常的な思索や話し合いの素材や契機になり得るものであるばかりでなく、より多くの人々との出来事の共有を可能にし、次世代に語り継ぐ語り部としての役割を担い、また、未来を構築するための思考や議論の基礎あるいは出発点となる可能性を持っていると考えることができる。

本論では、以上のような問題点や意義を考慮しながら、「出来事の集約的概要」の提示という表象を、アニメーション独自の表現力を主軸としたドキュメンタリー的機能のひとつとして捉え、その在り方を検討してゆく。

## 第2章 本論の理論的背景

アニメーションに潜在しているドキュメンタリーの機能の可能性を追究しようとする本論を支えるための理論的な礎は、20世紀後半以降、今日までの、歴史概念の変遷や関連する歴史学の理論、ドキュメンタリー概念の変遷、また、ドキュメンタリーの思考を取り入れた他の映像分野の作品の方法論などに見出すことができる。本章では、出来事の表象としての歴史概念とドキュメンタリー概念の変遷について概観する。そして、これらの2つの概念の今日的な意義を確認する。

### 2-1. 歴史概念の変遷

現在を生きる我々には、過去に起きた事柄を実際に見たり体験したりすることはできず、当時に関する痕跡、すなわち、遺物、文書、証言、記憶、写真、映像などの史料をもとに、あるいはそうした痕跡の不在に照らして、現在の視点からその出来事を想起し、探究し、言語やその他の表現媒体を用いて提示することしかできない。そのとき、過去をどのように捉えることができるのか、また、どのように提示することができるのか、という歴史認識の在り方については様々な議論が続けられている。西欧諸国における20世紀後半以降の主な流れとしては、ポストモダニズムと総称された思想の中で、「近代の基軸となった合理性や客観性、あるいは普遍性、そしてそれらに根拠を置いた進歩という思考」<sup>61)</sup> に対する批判がなされ、歴史哲学においても、近代国家の形成に伴うかたちで「近代が生み出してきた歴史、つまり実証性・史実性、あるいは科学性や客観性を根拠とした歴史学をその階層秩序の頂点においた歴史、への批判が生み出され」<sup>62)</sup> てきた。客観的とされる普遍的な歴史への疑問、そして、そうした歴史が国家主義的、進歩主義的な枠組みに依拠するため、普遍性を脅かすような「特異で個性的なものを抑圧しているのではないか」<sup>63)</sup> という歴史学による排除や差別への批判である。

ポストモダニズムの哲学は、基本的に、フェルディナン・ド・ソシュール (Ferdinand de Saussure 1857-1913) の言語論を起源とする言語論的転回によって支えられている。ソシュールの言語論の基本的概念の一つである言語の恣意性とは、言語による記号表現（意味するもの、シニフィアン）とそれによって指示される記号内容（意味されるもの、シニフィエ）との結びつきは必然的なものではなく、社会的慣習や文化的な約束事に規定される記号同士の相互関係に依拠している、というものである<sup>64)</sup>。このことから派生して、言語が実在を正確に表象し得るという近代の思考に対する批判が生まれ、現代の哲学においては、「言語の本質は世界をありのままに描写することではなく、世界を意味的に構成することに存する」<sup>65)</sup>と考えられるようになった。言語論的転回という言葉を広めたとされるリチャード・ローティ (Richard Rorty) は、1967年、「言語論的哲学とは、哲学的問題を、言語を改良することによって、あるいは現在われわれが使っている言語をよりよく理解することによって、解決（もしくは解消）される問題、とする見解である」<sup>66)</sup>とも述べている。言語と実在とが結びつかないならば、言語による表象は、あくまでも言語が構築したものに過ぎないと考えることができ、これによって、近代社会において確たる実在とされていたあらゆるもの、すなわち、科学性や客観性、合理性、普遍性や進歩主義などが懐疑の対象となったのである<sup>67)</sup>。

歴史学においても、このような恣意的な言語によって過去の出来事を忠実に表象することができるのか、という疑問が提起されるとともに、すでに歴史として構築されてきたものへの疑問や、過去を歴史として構築すること自体に対する問いも生み出されてきた<sup>68)</sup>。歴史学における言語論的転回の動きは、「厳密な史料批判に基づく過去の出来事の客観的復元というランゲ以来の実証的な近代歴史学の基本前提を掘り崩すもの」であった<sup>69)</sup>。ゲイブリエル・シュピーゲル (Gabrielle Spiegel) は、歴史学における言語論的転回について、「言語は人間の意識や意味の社会的生産を構築するエージェントであり、過去および現在双方の、この世界に対する我々の理解は、言語のあらかじめコード化された知覚というレンズを通してのみ到達することができるという概念である」と定義している<sup>70)</sup>。

言語論的転回は、20世紀後半以降における、アーサー・C・ダントやヘイドン・ホワイト、野家啓一らによる歴史の物語り論の根幹を成すものである。歴史の物語り論は、歴史的事実を探求してゆく営みを、反-実在論に立脚した歴史記述として捉えるものだと言うことができる。野家は、それは「オリジナルなき復元」であるが、同時に、復元されようとしているのは「あくまでも歴史的出来事そのもの、すなわちオリジナルにほかならない」のであり、「歴史的出来事は歴史記述に存在論的に先行」する一方、「歴史的出来事の実在は、[...] 歴史記

述を離れては確認することができず、その意味で、歴史的出来事は歴史記述を通じてのみ知ることができる」という歴史認識の特徴を示している<sup>71)</sup>。ダントーは歴史的出来事について、「同じ一つの出来事も、それがどんな物語のなかに位置づけられているかに応じて、あるいはのちのどのような一連の出来事に組み入れられるかによって、異なった意味をもつであろう」<sup>72)</sup>と言う。このダントーによる歴史の物語り論のエッセンスについて、野家は、「ある出来事は単独で歴史的意味をもつことはできず、『それはその後起こった別の出来事と関連づけられてはじめて歴史的意味を獲得』するが、その際、『‘意味’と‘出来事’は一体なのであり、両者を切り離して論ずることはできない […] 過去の出来事はいわば意味のネットワークのただ中に一つの結節点として存立しているのであり、言い換えればそのネットワークを張り巡らすわれわれの物語り行為によって‘構成’されるもの』であると説明している<sup>73)</sup>。

一方、「歴史の詩学」を提唱したホワイトは、19世紀の代表的な歴史叙述の古典的な作品（歴史学のテキスト）を「一次資料」として扱い、体系的に読解、分析することを通じて、「歴史学者や歴史哲学者のテキスト […]」のなかで、過去について、特有の意味での‘歴史学的な’説明を生み出すために用いられる文学的、修辭的、象徴的、あるいは端的に言語学的なメカニズムや手段や技術、それに概念や形象や喩法は、はたしてどのような特性をもっているのか」ということを追究した<sup>74)</sup>。その結果、それらの作品（歴史学のテキスト）が「物語性をもった散文的言説という形式をとる言語的構築物」であることを把握し、歴史叙述が文学的なものであることを主張したのである<sup>75)</sup>。ホワイトの研究の契機は、1960年代の歴史学が、「専門科学化すると見せかけ、客観性を追求するとしながらも、抑圧的な画一主義に陥らせるものだった」ことにあり、それが、「過去を理解するために書き手が払う努力のうちの、個人的な次元や未来に関わる次元、文学的次元を圧殺することによって」生じていたことにある<sup>76)</sup>。ホワイトの試みは、「19世紀の歴史学の偉大な作家たちの作品を詳細に解釈することを通して、歴史家たちをこうした次元に目覚めさせることにあった。」<sup>77)</sup> ホワイトは、「歴史家が掲げる‘歴史’は、‘過去’のなかでも、一定の時間と場所において歴史家という専門的職業のあいだで通用している前提と方法と目的に従って構成された部分でしかありません。‘過去の総体’と呼ばれるもののうちには、そうした‘歴史学者の過去’に加えて、歴史家が自分の仕事をすませ、その著作を仕上げた瞬間に、そこからこぼれ落ちてしまった多くのものが含まれているのです」<sup>78)</sup>と述べている。

歴史の物語り論を説く研究者たちに共通するのは、「過去」と「歴史」は同じものではない、という考え方であり、歴史学の目標を「事実」の探究から「意味」や「表象」の探究へと転換させたことである<sup>79)</sup>。

ポストモダニズムの歴史認識、とりわけ歴史の物語り論は、多くの批判にもさらされ論争をも生み出し、それは今日でも続いている。批判は主に、歴史は客観的、科学的な探究によって過去の事実を再現することができる、あるいは、すべきである、と考えている研究者たちからのものである。たとえば、リチャード・J・エヴァンズ (Richard J. Evans) は、ホワイトの言説に対し、「この史観によれば、歴史と虚構との間には罅がない。ホワイトにとっては、歴史書を執筆することと小説を書くことはほぼ同じ営みと映る」と批判している<sup>80)</sup>。また、1990年にカリフォルニア大学で行われたシンポジウム「表象の限界を検証する」におけるホワイトへの批判がある。ナチスのホロコーストの否認という歴史修正主義を背景にしたこのシンポジウムで、カルロ・ギンズブルグ (Carlo Ginzburg) は、証拠や証言にもとづく歴史的立証によって歴史の真実を保証することを重視し、生き残った一人だけの目撃証人による証言も聞き取りながら歴史叙述を行うべきであるとした。そして、ホワイトの歴史物語り論では、ホロコーストの否定論者を論駁することができない、と指摘したのである<sup>81)</sup>。

一方、国内の歴史学界においては、長年にわたり、言語論的転回はほぼ黙殺されてきたとされている<sup>82)</sup>。このことは、ホワイトの3つの著作、『メタヒストリー』(原著 1973年)<sup>83)</sup>、『歴史の喩法』(原著 1978～1999年)<sup>84)</sup>、『実用的な過去』(原著 2014年)<sup>85)</sup>の日本語訳が、いずれも2017年になってようやく出版されたことから見て取ることができるだろう。そのような状況において、野家の歴史物語り論もホワイトと同様の批判を受けており、主なものとして、上村忠男と高橋哲哉による批判が挙げられる<sup>86)</sup>。二人の主張は、歴史の物語り論が、1990年代以降の「新しい歴史教科書をつくる会」のような歴史修正主義の理論的支柱にもなっており、歴史の物語り論では、「国民の物語」を批判できない、というものである。

これらの批判について、『メタヒストリー』を監訳した岩崎稔は、歴史の物語り論に課題があることを認めつつ、「しかし、あらゆる歴史はナラティブであり、言語的な構築物としての歴史のディスコースが、その特性とともに招きよせる帰結を引き受けなくてはならないというところから、歴史学は始めなければならない」<sup>87)</sup>と述べている。

以上見てきたように、歴史認識については今日でもさまざまな立場が存在しているが、一方、言語論的転回がもたらした大きな意義としては、1990年代以降の今日において展開されつつある、より開かれた歴史学への試みを導くものとなったことが挙げられる。すなわち、今日の歴史学においては、「客観的な実在としての歴史」から「主観的な表象としての歴史」へ、「上からの歴史」から「下からの歴史」へ、「権威、支配による歴史」から「普通の人々の歴史」へ、「文字史料による歴史」から「多様な表象史料による歴史」へ等々の方向性が認められている<sup>88)</sup>。全般的な趨勢としては、フェミニズム理論やジェンダー理論、また、ポストコロニアル理論、カルチュラル・スタディーズ等にみられるように、異他的なものを排除してきた普遍的な歴史から、多様性を受け入れ理解しようとする歴史へと向かっている。また、文字史料を重視した歴史から、口承や記憶、物質、文学、写真、映像、音楽・音響、現代アートなど様々な史料や表象による歴史を重視する方向へと向かっており、こうした傾向は、歴史学の物質的転回そして視覚的転回であると言われている<sup>89)</sup>。

このようなより開かれた歴史学への試み中で、注目すべき例の一つとして、アライダ・アスマン (Aleida Assmann) による研究がある。アスマンは、1990年代以降のドイツ文学界で活況を呈している家族小説、すなわち、家庭の記憶の歴史 (家族史) を文学的形態で表象した私的ジャンルについて、これまでの明文化された歴史においては過小評価されてきた重要な部分に対する新しいアプローチを可能にしていると評価している<sup>90)</sup>。家族小説は、作者の父や祖父などが書いた日記や回想録、文学的創作物の断片、写真などの家族の記録、また、歴史資料集、歴史刊行物などの調査に基づいて執筆されているが、作者は三世代以上に及ぶ過去の時間を追想、分析、理解しようとする中で、自分自身のアイデンティティや遺伝子の連鎖が確認される家族の記憶とともに、すでにこの世を去った父や祖父それぞれの世代の記憶やドイツの集団的な経験や価値観などの変遷をも想起させてゆく。特に、アスマンが重視するのは、家族小説が、「主観的な家族の記憶と、客観的な歴史的知識という厳密に分けられた伝承どうしを引き合わせる」<sup>91)</sup> 作業を繰り返している点である。その結果、これまでは家族のタブーや秘密として語り継がれて来なかった事柄が想起され、父や祖父の時代「当時見えなかった、あるいは見たくなかった人間、つまり抑留されたユダヤ人、強制労働者、強制収容所の縞模様の服を着た囚人たちが、[...]幽霊として戻ってくる」<sup>92)</sup> のである。アスマンは、家族小説は「フィクションと記録との明瞭な区別が無効となった混成的なジャンル」<sup>93)</sup> であると述べている。それは、明文化された大文字の歴史では語られていない歴史の別の側面を想起させると共に、父や祖父の時代の生き証人が居なくなりつつある今日、その時代の別の側面を後世に語り継ぐ役

割をも担うことができるのである。アスマンの家族小説に関する考察は、未解決となっている歴史論争に対して、一つの有意義な答えを提示しており、より開かれた歴史学の必要性を裏付けるものとなっていると言えるだろう。

## 2-2. ドキュメンタリー概念の変遷

次にドキュメンタリーという概念の変遷を概観する。

今日、一般的に、社会的事象あるいは歴史的事象を「記録」として提示し、出来事への人々の理解や興味や共感を深めると共に、それに関する議論や行動を促すことを意図する表象は、ドキュメンタリーと呼ばれる実写記録映像やインタビュー記録音声担っているといえられることが多い。しかし、その定義は時代と共に様々に変化している。

ドキュメンタリーという用語について、20世紀前半にこの言葉を世界に広めたとされる映画プロデューサー、ジョン・グリアスン (John Grierson 1898-1972) は、「現実の創造的処理」であると定義している<sup>94)</sup>。グリアスンがこの言葉を初めて用いたのは、「ドキュメンタリーの父」と呼ばれるロバート・フラハティ (Robert Flaherty 1884-1972) の『Moana/モアナ』(1926年)を新聞で紹介した際、この作品に「documentary value」がある、と書いた時だとされている<sup>95)</sup>。フラハティの作品に多くの演出があったと言われているように、グリアスンにとってドキュメンタリーの中に創造的な脚色やドラマ性を用いることは何ら問題ではなく、むしろ、ありのままの素材のアレンジメントという創造的制作を行なうことが、ドキュメンタリーとニュース映像等とを区別するものでもあった<sup>96)</sup>。1935年、ポール・ローサ (Paul Rotha 1907-1984) も、ドキュメンタリーについて、「人々のあるがままの生活を創造的かつ社会的観点から解釈するためにフィルム・メディアを使用すること」と捉えている<sup>97)</sup>。ドキュメンタリーという言葉が使われ始めた当初は、ある出来事や経験や社会のありのままの様相をいかに効果的に捉え、描き、解釈するか、ということに重きが置かれており、そこにはアニメーションが関与できる可能性も十分に認めることができる。

これに対し、1950年代後半頃から1960年代、小型の16mmカメラの普及と共に、実際の出来事をその場で撮影し、同時録音ができるようになると、北米におけるダイレクト・シネマあるいはフランスにおけるシネマ・ヴェリテ等の制作手法が隆盛し、「正確に、客観的に」「現実の

場所で、現実の仕事をしている、現実の人々を見せる」ため、手持ちカメラによる長回しと広角による撮影を行い、編集作業を否定し、同時録音による音声を使用するなど<sup>98)</sup>、「創造性を持ち込まない手法」が重視されるようになってくる。こうした手法を用いた映画制作者たちは、自分たちは「現実」を記録（録画、録音）することができる、という信念のもとで、「ドキュメンタリーは、現実を、真に、また客観的に伝えるドキュメンテーションとして機能することができる」と認識するようになる<sup>99)</sup>。フィルム編集者パトリシア・ジャフィ（Patricia Jaffe）は、「ダイレクト・シネマは […] カメラの前の、ある特定の瞬間に存在する、ありのままの生活の記録に基づいており、映画制作者の役割は […] そこにあるものを、見たままに、単に記録（録画、録音）することである」<sup>100)</sup>と述べている。このような考え方は、実は今日でも未だ多くの人々の意識下に潜在している。1980年代以降、16mmカメラよりもっと手軽なビデオカメラが普及し、小型軽量化していったことは、広く一般の人々にも出来事を簡易的に記録撮影する体験を与え、このことは、カメラはありのままの現実を捉えることができるという幻想を体験的に抱かせることにもなったのであろう。ドキュメンタリーとは何か、という問いに対する一般的あるいは潜在的な反応の一つとして、社会的、歴史的出来事を「あるがままの記録」として「客観的に」提示する記録映像・音声を指すという未だに根強い認識が見られている<sup>101)</sup>。このような認識は、ドキュメンタリーとアニメーションの融合についての研究を遅らせた要因にもなったと思われる。

しかし、いかに長回しと広角で「現実の」時間と空間を撮影し、音声を同時録音し、編集作業を行わなくとも、制作者がカメラを手にし、介入した瞬間に、それが必然的に主観的なものとなることは避けられない。カメラのフレームの外側の世界も、インタビュー以外の人間の言説も、制作者の主観的な取捨選択により排除されていることを考えれば、実写記録映像は一つの記録として捉えることはできても、それが「現実」を正確に客観的に捉えたものだとは規定することは難しくなってくる。また、1970年代以降、東西冷戦時代に噴出してきた様々な問題に対して言及する作品が増加し、特定のイデオロギーに立ったアプローチが増えてくるとなると、完全な客観性という理想は不可能であると考えられるようになる。ドキュメンタリーにおける一つひとつのショットも、それぞれの作家の主観的な取捨選択に依存せざるを得ないと認識されるようになる<sup>102)</sup>。すなわち、「実際の記録」であることは必ずしも「客観性」や「事実性」と結びつくものではないという認識の深まりである。さらに、クリス・マルケル、ジョナス・メカス、シャンタル・アケルマン、トリン・T・ミンハ等、より芸術的な手法で現

実を捉え表象しようとする作家が増えてきたことから、ドキュメンタリーの概念は拡張あるいは変質を続けている。

マルケルは、映像作家としてのみならず、旅行家、写真家、作家、マルチメディア・アーティスト等、様々な領域でその才能を発揮した。『La Jetée／ラ・ジュテ』（1962年、28分）、『Le Mystère Koumiko／不思議なクミコ』（1965年、45分）、『Sans Soleil／サン・ソレイユ』（1982年、104分）、『Level Five／レヴェル5』（1996年、110分）、『Une Journée d' Andrei Arsenevitch／アンドレイ・アルセニエヴィッチの1日』（1999年、55分）などの代表作で知られる映像作品も、文学、写真、詩、ルポルタージュ、インタビュー、アニメーション、仮想空間など、広範囲にわたる表現方法を使いこなし、融合させている。ドキュメンタリーも含めたどの既成の分野にも属さないような総合的な表象の在り方を追求し、その中から社会や歴史、時間や空間、記憶などを浮かび上がらせている。

アメリカのアヴァンギャルドのゴッドファーザーと呼ばれたメカスは、映像作家であると同時に母国リトアニアを代表する詩人として知られ、映像作品においても詩や散文、テキストの断片等の言語要素を映像と不規則に結びつけている。メカスは20代の終わり頃の1950年から16mmカメラによる映画日記（フィルム・ダイアリー）をつけ始め、生涯にわたり、日常の、目の前にある現実の断片を撮影し続けた<sup>103)</sup>。「フィルム（カメラ）で日記をつけるのは、今、この瞬間に（即座にカメラを使って）リアクションするためだ。[...] その道具を使って私の感情（と記憶）を示し、反応する。それはすなわち、撮影しながらカメラの中で同時に構成（編集）作業をしなくてはいけない、ということでもある」とメカスは述べている<sup>104)</sup>。そうした映画日記として長年にわたり撮りためた映像を素材として、『Walden (Diaries, Notes, and Sketches／ウォールデン（日記、記録とスケッチ）』（1969年、180分）、『Reminiscences of a Journey to Lithuania／リトアニアへの旅の追想』（1972年、87分）、『Lost, Lost, Lost／ロスト、ロスト、ロスト』（1976年、180分）、『He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life／時を数えて、砂漠に立つ』（1985年、150分）など、短編から5時間以上にも及ぶような長編まで、数多くの「日記映画」を制作した。メカスの作品は、極めて個人的な日常のひとコマを捉えた短い映像で構成されているにもかかわらず、その時々の人々、社会状況、あるいは長い年月に関わる歴史や過去の記憶の記録となっている。

アケルマンは、「私はほとんど、あるいは全く、ドキュメンタリーとフィクションとに違いがあるとは思いません」<sup>105)</sup>と述べている。実際、アケルマンの作品には、それぞれフィクション、ドキュメンタリー、実験映画等、さまざまなジャンル名が付されており、意図する内容に

よって、分野にこだわらない制作方法を試みている。また、ドキュメンタリーとフィクションを区分することの意味を無効にするような作品も多い。本論第5章で考察する『ブリュッセル1080、コメルス河畔通り23番地、ジャンヌ・ディエルマン』（1975年、201分）は、フィクションでありながら、あたかも記録撮影であるかのように主人公の3日間の日常を捉えている。一方、『D' Est/From the East/東から』（1993年、107分）は、ソヴィエト崩壊後、間もない時期にアケルマンが東ドイツ、ポーランド、バルト諸国、ロシア等を訪れ、さまざまな風景や人々を観察的に撮影しているという点では記録撮影・録音である。しかし、作品を観ただけでは、その場所がどこなのか、どこの国なのか、いつの時代なのか、また、人々が具体的に何をしている場面なのかということが明示されず、解説ナレーションもないため状況や文脈が不明瞭である。また、演出されたものなのかどうか不明確でない。人々の顔立ちや服装などから東欧諸国の様子であることが想像できるだけである。そして、雪原を無言で歩く多くの人々や、駅で待つ多くの人々の姿、いくつもの駅の情景、外で列を作って長い間何かを待つ人々の様子などから、ナチスの強制収容所に送られた人々のことを思い起こさせられる。『東から』をマルチメディア・インスタレーションとして展示したエキシビションのタイトルが、「フィクションのように」となっているように<sup>106)</sup>、この作品は記録映像・音声とされる個々の映像の断片の文脈を不明瞭にすることで、記録としての意味を削減し、フィクションとの境界を曖昧にしている。そのような性質の映像をつなげることで、その土地や人々に対する鑑賞者の想像力を喚起させている。

トリンは「もともとドキュメンタリーなるものは存在しない。その用語が、題材、ジャンル、アプローチ、あるいは、ひとそろいのテクニック、いずれを指すにしても」<sup>107)</sup>と述べ、また、「真実と意味。両者はしばしば同一のものに見られがちだが、互いに相違なる別々の概念である。だが、たびたび起きるのは、真実として示されるものが実は一つの意味にすぎないということである。特定のものの意味とそれが指し示す真実のあいだにつねにあるのが隙間（interval）であり、それなしには、意味は固定し、真実も凝結してしまう」<sup>108)</sup>とも述べている。トリンの主張は、基本的にはダイレクト・シネマやシネマ・ヴェリテへの批判である。しかし、それだけに留まらず、客観／主観（直感）、主体／客体、支配／周縁などの二項対立システムや、そうしたものを生み出してきた西欧主体の合理的科学主義や覇権主義、父権性等への提言でもある。それは西欧を批判するのではなく、異なる文化を対等に位置付けようとすることを示唆するものであり、西欧諸国を中心として発展してきたドキュメンタリーに対し、異なる視点や異なる哲学の存在、また、異なる表現方法の存在についての認識を促すものとなっ

ている。すなわち、トリンが試みてきたドキュメンタリーの解体は、「 […] 作品を意味の専制から解き放つとともに、意味の主体の偏在からも解き放ちうる」<sup>109)</sup> ものであり、特に、西欧の論理的客観的視点に基づいた思考の枠組みの中で、非西欧文化に対して付与されてきた意味からの解放を意図するものであった。トリンの言う「隙間」とは、〈西欧〉と〈第三世界〉、〈覇権主義〉と〈植民地〉、〈合理主義〉と〈直感的・感情的世界〉、〈観察する主体〉と〈観察される客体〉など、既成の分類の狭間に潜む領域であると考えられることができる。こうした対立する図式で世界を捉えるのではなく、その狭間の領域上で「置き換え＝移動 (displacement)」<sup>110)</sup> の戦略を取る事により、「 […] 新しい形の主体性、快楽、強度、関係を生み出す」<sup>111)</sup> ことができると述べている。「置き換え＝移動 (displacement)」の試みとは、いずれか一方の視点から物事を見て意味を与えるという分類そのものを揺るがし、視点の位置を曖昧にしていくことなのである。

創造的なドキュメンタリー作品はアートギャラリーや美術館、国際的な芸術祭でも取り上げられるようになり、現代アートとの融合も次第に深まってきている<sup>112)</sup>。現代アートと映像分野が共に関わり合って形成された「ドキュメンタリー・ターン (ドキュメンタリーの転回)」とも呼ばれる今日の傾向の端緒は、1997年に開催されたドクメンタ10 (ディレクター: カトリヌ・ダヴィッド) に見ることができると言われている<sup>113)</sup>。ドクメンタ10の理論的概念は、美的作品は政治的状況をも具体化すべきものである、というものであった。ダヴィッドは、さまざまな方法で、人々に「世界の状況を認識」してもらいたいと考え、ドクメンタ10を「文化的示威行動」と定義した。そして、広範囲に及ぶ社会的、文化的変動があった政治的に重要な年代、たとえば1945年や1968年、1976/77年などを年表の里程標として捉え、アートによる政治的、社会的、文化的そして美的な探索的機能が辿られた<sup>114)</sup>。この傾向は、2002年、ポリティカル・コレクトネスを重視した、オクウィ・エンヴェゾー (Okwui Enwezor) のディレクションによるドクメンタ11にて一層深められたと言えるだろう。さらに、2010 - 2014年にかけて3回にわたり開催されたベルリン・ドキュメンタリー・フォーラムでは、映像、写真、現代アートだけでなく、人類学やパフォーマンス、建築、文化史学等、より広範な領域の制作者や研究者たちから、異なる方法論、異なるメディアによるドキュメンタリーの実践についての報告がなされた。このフォーラムをキュレートしたヒラ・ペレグ (Hila Peleg) は、ドキュメンタリーをカテゴリーやジャンルとしてではなく、批判的方法論あるいは態度として捉え、特に後者について、この世界の多様で可変的な現実性に対する一つの行動、関与、創造、という態度、

すなわち、ドキュメンタリーの態度／documentary attitude として現れるものである、と認識している<sup>115)</sup>。

### 2-3. まとめ

これまで概観してきたように、20世紀後半以降における歴史学とドキュメンタリーにおける認識の在り方の変遷に通底するものは、客観性や事実性、真実性などを、唯一無二の絶対的なものから相対的なものへと見直そうとする姿勢である。歴史学における言語論的転回に対しては、今でも批判が根強いものの、全般的な傾向としては、国家主義的あるいは権威主義的なものを第一義とする普遍的な歴史学から、これまで異他的なものとして排除され、あるいは無視されてきた過去にも目を向け、その多様性を受け入れ、理解してゆこうとする歴史学へと向かっている。ドキュメンタリーにおいても、実写記録映像・音声への信頼は未だに根強いものの、全体的な趨勢としては、記録映像や記録音声が必ずしも出来事を客観的に捉えるものではなく、むしろ、そこには制作者の主観的な取捨選択が働いているという認識が深まっている。そして、西欧中心主義を批判する現代アートの流れとも融合して、より創造的な手法を用いて現実を捉えようとする作品が増えている。その結果、歴史学とドキュメンタリーの双方に見られるのは、さまざまな表象の多様性も受け入れてゆこうとする姿勢である。歴史学においては、文字史料を重視した歴史から、口承や記憶、物質、文学、写真、映像、音楽など、さまざまな史料を研究対象とし、また、歴史の表象の仕方も文字だけでなく、多様なメディアを用いるようになってきている。ドキュメンタリーにおいても、実写記録映像だけでなく、より芸術的な実写映像や写真、パフォーマンスなどを含む現代アートなど、さまざまな表象によって出来事を捉えてゆこうとする方向に向かっている。今日の歴史学とドキュメンタリー概念におけるこのような姿勢は、アニメーションに対して、歴史学やドキュメンタリーの表象の一つとしての可能性を開こうとする本論の理論的な基礎を担うものである。

### 第3章 「出来事の集約的概要」の提示という概念

本章では、第2章で確認した歴史概念とドキュメンタリー概念の今日的な意義に基づき、アニメーションによって、どのようなドキュメンタリーの機能の在り方が可能なのかを検討する。そのために、記録映像や記録音声を用いていない短編アニメーション『ピカドン』を一つの例として考察を行う。そして、『ピカドン』の考察から導き出される「出来事の集約的概要」の提示という表象が、ドキュメンテーション的な性質を帯びていることについて、また、その意義について、考察を加える。

#### 3-1. アニメーションによるドキュメンタリーの異なる可能性

##### － 木下蓮三・木下小夜子『ピカドン／PICA-DON』

短編アニメーション『ピカドン』（木下蓮三・木下小夜子作品、1978年、9分25秒、35mm）は、広島に原爆が投下された当日の状況を表現した作品である。制作のための資料調査が行われた1970年代は、まだ被爆に関する資料が今日ほど多くはなかった。当時入手可能であった記録写真や文献、被爆者による手記や絵、そして、被爆者へのインタビュー等の資料考証に基づき、アニメーションと音楽、音響効果による表現を試みた作品である。言語による表現を最小限に抑え、台詞や解説ナレーションやインタビュー音声は用いていない。ただ、作品冒頭、アニメーションが始まる前に、計4カットの文字言語が置かれている。まず、「1945年8月6日、午前8時15分、広島市民の上に、人類史上初めて、1発の原子爆弾が落とされた。人々はその時の太陽の百倍の閃光を“ピカッ”と言い、続いておそった衝撃波を“ドン”と呼んだ」という短い説明文が、英語とフランス語でそれぞれ1カットずつ置かれ、これに続き、題名「ピカドン」（日・英併記）の1カット、そして、「6 August 1945」という1カットの、計4カットである。もともと海外での上映を意図して作られたということもあるが、原版に登場する日本語は、字幕としては題名のみである。

『ピカドン』に対するこれまでの主な言説として、次のようなものがある。

グンナ・ストロームが、論文「The Animated Documentary (アニメテッド・ドキュメンタリー)」(2003年)において、アニメテッド・ドキュメンタリーの一例として紹介し、「日本の肖像、その歴史とその人々」であると述べていること<sup>116)</sup>。ジョン・ハラス(John Halas)が、著書『Masters of Animation (アニメーションの巨匠たち)』(1987年)の中で、「芸術的な様式による重要な警鐘として結実した」作品であると述べていること<sup>117)</sup>。ロジャー・ノーク(Roger Noake)が、著書『Animation - a Guide to Animated Film Technique (アニメーション - アニメテッド・フィルム技術へのガイド)』(1988年)において、「出来事を再創造/再現(re-create)する」作品として、また、「アニメーションによって出来事の概要(general description)を提示することが可能であることを示す作品例である」として紹介していること<sup>118)</sup>。国内では、『ピカドン』の制作からおよそ1年半後に出版されたアニメーション専門誌『月間アニメーション』(1980年6月号)の特集「木下蓮三(社会派アニメ)の世界」の中で、山田和夫が「実体写真ではとても正視しがたい情景が、動く絵であるがゆえに、ギリギリのところで正視を可能にする」と述べていること<sup>119)</sup>。また、2002年に出版された高等学校芸術科美術Iの教科書『美・創造へ1』のアニメーションに関するページで、「人と人との憎しみが悲惨な結果をもたらすことを警告したもの」として紹介していること<sup>120)</sup>、などである。

これらの言説は、『ピカドン』が、社会的、歴史的出来事を、アニメーションというかたちで概観し、鑑賞者に対してメッセージを伝えることが可能である、という認識によってもたらされたものと捉えることができるだろう。監督の木下蓮三は、上記『月刊アニメーション』によるインタビューの中で、「...[自分の作品において] 一貫して社会問題を取りあげるのは、僕の中に、日本のありのままの姿を自分流の感覚でニュース的にとらえ、アニメという手法をつかって記録しておきたい、という気持ちがあるからなんです。もしぼくが実写のカメラマンだったらカメラで撮るし、油絵を描いていれば、キャンパスの上に表現します」と述べている<sup>121)</sup>。

『ピカドン』が、どのような表象によって出来事を捉えているのか、すべてのカットやシーンについて検討した拙論<sup>122)</sup>を基に、作品の構成および具体的にどのような事柄がどのように表象され、あるいは表象されていないのかを考察する。資料としては、作品制作時に存在していたものの内、『原爆体験記』<sup>123)</sup>、『ヒロシマの記録 被爆30年写真集』<sup>124)</sup>、そして『原爆の絵

『HIROSHIMA』<sup>125)</sup>を主に参照した。

『ピカドン』は、大きく次の4つのパートから成っている。① 8月6日の夜明け前から、原爆投下直前まで。戦時下とはいえ、いつもと同じような朝を迎え、一日を始めようとする人々の様子。② B29 エノラ・ゲイが飛来する場面から、原爆が投下・炸裂した午前8時15分の閃光、衝撃波、熱線と爆風の様子。③ 被爆直後の人々の惨状、そのおよそ1時間後に降り始めたとされる黒い雨、そして焦土と瓦礫と化した広島市の光景。④ 被爆の様相から一転して挿入される空想のシーン。幼児が飛ばした白い紙ひこうきが現代（1978年制作当時）の家並みや海や野原を越え、最後に復興した広島市の情景の上を、黒い紙ひこうきとなって通過する。

全体的に出来事の時系列に沿って展開する作品において、幾つかの特徴が認められた。まず、多数のごく短いカットで構成されていることである。作品冒頭の夜明け前から朝を迎える場面のみ110秒という長めのワンカットで、また、原爆の炎と煙が立ちのぼる場面も42秒と長い。そのほかの大半のカットは3～5秒程度、長いもので10～15秒前後である。1～2秒のものも多い。そして、表象の大半は人物の様子に集中している。屋内外のさまざまな場所における老若男女の様子が短いカットでアニメートされ、ほとんどの人物は作品中1回か2回程度登場するだけである。こうした短いカットをつなぐことにより、多数の個々人が、「あの日」「その時」「その場所で」どのようなことをしていたのか、その一瞬の、あるいは極短い時間における状況が捉えられている。例えば、原爆投下前の場面では、出かける夫に弁当を手渡す女性、（通勤や勤労奉仕や軍需工場に向かう）人々で満員の路面電車やトラック、洗濯するお年寄り、（建物疎開へ向かう途中の）橋の上から川面を見下ろす女性たち、朝の体操を行なう（国民学校の）学童たち、誰もいない教室に一人早く登校した男子学生、赤ん坊に乳をふくませる母親、（前夜の空襲で警戒勤務したため、いつもより遅く）顔を洗う男性、（疎開で田舎へ引っ越す人たちの）記念撮影、軍需工場、軍司令部、電話局、建物疎開の様子、石段に腰掛けて汗を拭く女性、橋の上で荷車を引く男性、など、人々の朝のひとコマが並列的に提示されている。ただし、カッコ内に示した記述については、資料と照らし合わせて初めて分かることであり、作品中に明示されてはいない。大半のカットは、資料の中に対応する部分を見つけることができる。しかし、大半の人物は数秒の短いカットで1～2回程度登場するのみで、台詞や解説ナレーションも無いため、その人物個人に関する詳細や背景や文脈は不明瞭なものになっている。人物が置かれている場所や建築物等についても、字幕などによる表記は全くなく、固

有名詞はほとんど登場しない。2カットの背景に、「広島連隊区司令部」という建物の表札が見え、1カットの背景に、電話局と思われる事務所の機器に「広島二局 第四盤」という記載が見られ、広島市内のどこかの様子であることが伝わってくるだけである。

被爆時そして直後の表象も、大半が特定されない人物に対する閃光と衝撃波と爆風、そして多くの不特定多数の人々の惨状に集中している。手記や絵の多くには、火災や火柱、炎の竜巻の様子や、建物の下敷きやガラス片等によるさまざまな被災状況、暴れ馬や狂った牛の光景等、一人ひとりが目撃し体験したより個人的なレベルでの様相が詳細に示されているが、それらはほとんど表象されていない。また、個々人の心情や感情、痛みや苦しみなどの感覚も多く綴られているが、こうした具体的な主観的側面も表象されていない。さまざまな人々の「その時」「その場所」での様子を、固有性や主観性を回避しつつ短いカット割りで表象することで、登場人物や場所の特定性が削ぎ落され、それは「特別の文脈や背景を持つ誰か」の様子ではなく、「特別ではない誰か」がこのような状況にあったであろうという、出来事そのものの概略的な様子として表象されることとなっている。

もう一つの特徴は、視点が曖昧にされていることである。日本人である作者が広島原爆を扱った作品であることから、被爆者の側に立った作品であるかと思われがちであるが、作品を詳細に見ると、この作品の視点は、被爆者あるいは加害者いずれかの側からというよりも、双方の眼差しが混ざり合ったものであり、さらには、両者とは異なる位置からの視線も認められる。一人ひとりの人物の様子を捉えてはいるものの、個々人が特別な役割を担っていることはなく、また、多くの人物に焦点を等しく分散させて当てているため、一人称、二人称、三人称といった形式は明確に確認できない。また、加害者については、人物としては登場せず、窺われるのはエノラ・ゲイの存在だけであるが、その存在も明瞭なものではない。海の彼方から真っ黒な機体が進入してくるカットでは、エノラ・ゲイであることは明示されていない。原爆が投下される直前の場面では、上空から広島街を見下ろしながら、標的であったT字型の相生橋に向かってエノラ・ゲイが移動していることを想像させるカットがあるが、T字型が見える手前で次のカットに変わっており、標的は捉えられていない。リトルボーイが上空から落ちてゆくカットの最後で一瞬だけ、T字型が見える。このカットは、原爆投下の様子を、より上空から捉えていることから、エノラ・ゲイから撮影したことを思わせるが、実際は定点撮影のように表現され、脱人称化されている。唯一、遠方からキノコ雲を捉えたカットが、エノラ・ゲ

イの視点を明確に窺わせるものである。これは当時エノラ・ゲイから撮影された実際の写真を基にして表象されたものであり、徐々にズームアウトしていることから、エノラ・ゲイがキノコ雲を見ながら遠ざかってゆく様子を想像させられる。しかし、この場合もエノラ・ゲイの存在は提示されていない。たとえ記録映像として存在していなくとも、アニメーションならば、このカットの前後にエノラ・ゲイが飛び去ってゆく様子や、さらには機内のアメリカ兵たちの様子を表象することさえ可能であるが、作者はそのような表象を取り入れていない。むしろ、「あの日、このような巨大な雲が発生した」という出来事の表象に終始しており、一連の惨状の後に置かれていることから、鑑賞者は、エノラ・ゲイのことよりも、この巨大な雲の下に居る無数の人々のことに想いを至らせることとなる。

『ピカドン』では、登場人物や場所の特定性を削ぎ落とした表象を試み、また、制作者の主観や登場人物の主観、外側からの「客観的な視線」もできるだけ遠ざけようとしている。作品自体の視点を明瞭にしない表象の在り方によって、「特別な誰か」の様子ではなく、「特別な誰か」の様子を捉えている。そして、「あの日」の時間と空間がアニメーションによって集約的に解り易く凝縮され、音楽と音響効果がそれを支えている。

時間と空間の凝縮を実現するためには、言及する出来事のどの要素をどのように表象するか、ということと共に、作品の全体的な構成のあり方、例えば、それぞれのカットの長さ、それらの展開、そして、アニメーションのタイミング等が重要である。

『ピカドン』では、基本的に、多くの短いカットが共時的、並列的に置かれている。それにより、様々な場所における個々人の「その時」の状況が示されている。そして、場面によって異なるアニメーションのタイミングが用いられている。いつもと同じ朝を始めようとする人々の様子を、ゆっくりとしたアニメーション・タイミングで表現しているのに対し、原爆投下直前～直後の場面では、「その瞬間」に起きた事象を速いアニメーション・タイミングと速いカット割りで連続的に提示している。また、リトルボーイが落下する場面では、「アニメーションによって作られた」カメラ・アングルやカメラ位置の変化、そしてズームイン、ズームアウト等を併用することにより、落下の「瞬間」を体感させるように示している。例えば、地面から上を見上げる人々を、最初は低い所から捉えているが、次第にカメラ位置を回転させながら上空へと引き上げ、飛行するエノラ・ゲイの高度へと鑑賞者の視線をつなげている。と同時に、上空を見上げる一人の人物の顔を上からズームイン、クローズアップするカットを挿入することにより、上空から何かが迫ってきていることを疑似体験のように示している。以上のよ

うな映像は、実写あるいは記録映像では不可能なものであり、アニメーションに特有の表現方法であると考えることができる。

作品構成とアニメーションに特有の表現方法に関するもうひとつの特徴は、作品の最後に、空想のシーンが挿入されていることである。原爆で亡くなったと思われた幼い男の子が復興した町並みに再び登場し、白い紙ひこうきを投げると、初めて落ちることなく飛び、空や海や野原を越え、野原では戦時下の服装をした若い男女の上も越えて飛び続けてゆく。作品中、唯一、資料に基づかない30秒間の空想のシーンであるが、このシーンが挿入されることにより、鑑賞者はこれまで見てきた映像を振り返られ、出来事に対する共有の感覚をより一層深めることとなる。そして、この空想のシーンから、紙ひこうきが廃墟と化した広島市の上空へと舞い戻る5秒間のカットと、続いて復興した現代（1978年制作当時）の広島市の上空を、黒い紙ひこうきとなって、ゆっくりと音も無く通過してゆく15秒間の最終カットがある。空想のシーンの最後のカットから、オーバーラップさせて被曝当時の広島市のカットに移り、さらにオーバーラップさせて現代の広島市のカットへと移行しているが、このように「空想」から「過去」そして「現代」へと短い秒数の中でつなげても違和感を感じさせず、むしろ出来事への想起を強めているのは、アニメーション独自の表象の効果であろう。空想の力を挿入することによって、過去の様相を現代へ、さらには未来へとつなげている。

以上のような表象の在り方の結果、広島に原爆が投下されたという社会的、歴史的な事象の一点に焦点が絞られ、「このような出来事が存在した」あるいは「このような状況が存在した」という概要を9分25秒の内に集約的に凝縮し、出来事のありのままの要素を作品全体として提示している。出来事の具体的な詳細を作品から知ることはできないが、アニメーションと音楽、音響効果によって論理よりも感性や情動の側面により深く語りかけ、出来事の概要全体を、疑似体験するようなインパクトをもって提示し、鑑賞者を出来事の内側へと導いている。鑑賞者は、出来事の概要を集約的に受け止めながら、自分が経験したことであるかのように共有し、当事者性をも喚起させながら想起することが可能となる。それは「出来事集約的概要」の提示とも言うべき表象の在り方である。

### 3-2. 主観を抑制した表象 - 「出来事の集約的概要」の提示

ここで、「出来事の集約的概要」の提示という概念について、改めて考察する。

まず、前節で述べたように、ロジャー・ノークは『ピカドン』について、「出来事を再創造／再現 (re-create) する」作品として、また、「アニメーションによって出来事の概要 (general description) を提示することが可能であることを示す作品例である」と説明している。このことについて、ノークは「当時の状況を鮮明に想起させ、鑑賞者をその出来事の目撃者にするものである」<sup>126)</sup>とも述べている。本論では、「general description」の日本語訳として、「全体の要点のとりまとめ、物事の大筋、大体的内容、全体の俯瞰」という意味で、「概要」という言葉を使用している。

ノークの説明では、「出来事の再創造／再現」と「出来事の概要」とが並列的に述べられていた。しかし、前者が過去の出来事をそれがあったように示すことであるのに対し、後者は、過去の出来事のあらましを示すことであり、両者は二つの異なる概念である。第2章第1節でも取り上げたように、アーサー・C・ダントーは歴史的出来事について、「同じ一つの出来事も、それがどんな物語のなかに位置づけられているかに応じて、あるいはのちのどのような一連の出来事に組み入れられるかによって、異なった意味を持つであろう」<sup>127)</sup>と述べている。また、野家啓一は、「ある出来事は単独で歴史的意味をもつことはでき」ず、「それはその後に起こった別の出来事と関連づけられてはじめて歴史的意味を獲得」するが、その際、「‘意味’と‘出来事’は一体なのであり、両者を切り離して論ずることはできない […] 過去の出来事はいわば意味のネットワークのただ中に一つの結節点として存立しているのであり、言い換えればそのネットワークを張り巡らすわれわれの物語り行為によって‘構成’されるもの」であると説明している<sup>128)</sup>。このような歴史認識に基づけば、「出来事の再創造／再現」とは歴史記述であり、特定の歴史的意味のネットワーク内にのみ存在し得るものである。一方、「出来事の概要」の提示とは、出来事の要素、要点を抽出して示すことであり、そのような作業を経たものを、歴史的意味世界における物語り行為という、一人の歴史家の視点の織り成しからは少し解き放たれた立ち位置に浮かび上がらせ、出来事のあらましとしてドキュメンテーション的に示すことなのだと考えることができるだろう。第1章第3節で考察したように、ドキュメンテーションという言葉は、記録後の改変、編集や、特定の視点に依拠することをできるだけ遠ざけ、記録された資料そのものに依存する形で事実の描写を試みることを意味しており、本論では、ドキュメンタリーの概念を構成する基本要素あるいは下位概念として位置付け

ている。「出来事の概要」の提示とは、言い換えれば、過去のある出来事に対し、特定の視点からの社会的、歴史的意味を与えることを遠ざけつつ、その出来事を構成する要素そのものを示そうとするものであり、それはドキュメンテーションのように主観をできる限り排した表象であると言うことができる。ノークは、『ピカドン』について、「このような叙事的な作品に意味を与えるのは鑑賞者の存在であり、鑑賞者の視点を通してである」<sup>129)</sup>とも述べており、このことから、実は、「出来事の再創造／再現」よりも、「出来事の概要」の提示という表象を、より重視していることを窺うことができる。

『ピカドン』の考察で認められた「出来事の集約的概要」の提示とは、出来事の概要全体が、よりインパクトをもった疑似体験のように、より集約的に提示され、鑑賞者を出来事の内側へと誘うような表象を意味するものである。『ピカドン』に見られるこのような特徴は、アニメーションという、時間と空間、双方において制作者の想像と創造に基づいて構築される表象が、出来事の詳細な文脈を回避したり、特定の視点を回避したり、出来事を集約的に凝縮して提示したりなどという性質を持つことによって、出来事のあらましを捉えながら、鑑賞者を生起した事象の内部に導いてゆくことが可能であるということを示すものであると考えられる。とりわけ、「出来事の集約的概要」の提示という表象の在り方は、問題となっている事象に対する共有可能性を拡張するだけでなく、場合によっては当事者性をも喚起し得るという意味において、ドキュメンタリーに特徴的な性質の一部を成すものだというようにも考えることができるはずである。なぜならば、ドキュメンタリーとは、本来、単に出来事の記録を提示するだけでなく、出来事に対する人々の理解や共感を深め、それに関する思索や議論を促すことを意図するものだからである。また、『ピカドン』が、記録映像はもとより、インタビュー音声や解説のためのナレーションもまったく用いておらず、アニメーションという表象形式独自の性質を色濃く持つものであることを考えれば、アニメーションという従来創造的なものと規定され、それゆえドキュメンタリー的な性質を持ち得ないと考えられてきた表象形式そのものが、ドキュメンタリーを構築することができるのではないかという、これまで顧みられなかった視点からの考察の必要を示しているとも捉えることができるだろう。また、その必要性は、逆の言い方をすれば、ドキュメンタリーそのものについての再考を促そうとするものでもあるだろう。

「出来事の集約的概要」の提示という表象の在り方には、さまざまな意義があると予測することができる。まず、過去の出来事に対し、特定の視点からの意味を与えることをできるだけ

回避しながら、そのあらましを簡潔に分かり易く伝達できることから、日常における思索や話し合いなどの基本的な素材になり得ると考えることができる。先に引用したノークの言葉の通り、「意味を与えるのは鑑賞者の存在であり、鑑賞者の視点を通して」なのである。ただし、アライダ・アスマンが過去を想起するために必要な表象に関して述べているのは、個々人の生きた記憶を人工的な文化的記憶へと移し替えることは、「記憶の歪曲、縮減、道具化といった危険を必然的にもたらす」<sup>130)</sup>という大きな問題を孕むものであり、そのような危険は「公の批判、反省、議論によって」<sup>131)</sup>防がなければならない、ということである。「出来事の集約的概要」を提示するに際しても、同様の批判や反省、議論、そして史料の批判的検証などを繰り返し行うことで、「出来事の集約的概要」が改変されることを防ぐ必要がある。すべての創造的な表象において、制作者の主観的視点は必然的に存在するものであり、それによって過去を都合よく改変してしまう歴史記述があるのと同様、「出来事の集約的概要」の提示においても、出来事の構成要素を抽出する過程で、制作者に不都合な要素が落とされてしまう等の大きな危険性は常に内在しているからである。

こうした問題点を認識し防ぐことは大前提として踏まえた上で、鑑賞者が出来事のありのままの要素を集約的な概要として疑似体験のように受け止めるということは、たとえ直接的には見聞きしなかった過去の出来事であっても、その事象に対する理解や興味や共感を強く喚起させ、出来事に対する共有可能性の拡張や、さらには当事者性をも効果的に導き出す力があると考えることができ、それは過去を理解する手段のひとつとして重要な意義を持っている。つまり、出来事を、外側から第三者的に客観的、論理的に捉えるのではなく、むしろ、情動を通して、あるいは、より感覚的な受容に比重を置いて捉えるということであり、それによって自らの内省を伴う経験に近い形で出来事を共有し、思考する機会をもたらすものとなり得るのである。『ピカドン』の場合、制作のための資料調査などが進められていた1970年代は、今日ほど手記や絵の数も、被爆体験を公に語り得る人も多くなく、被爆の実態はまだ十分に認識されていなかった。そうした時代に制作された『ピカドン』は、当時、一人ひとりの被爆者が語ることの困難だった記憶を、「出来事の集約的概要」の提示という、主観を遠ざけたかたちの表象で代弁するものであったとすることができる。すなわち、大文字の歴史には記されない市井の人々の様子が集約的な概要として示されているのである。また、その後、今日に至るまで、被爆者が次第に減少してゆく中で、この作品の役割は、そうした記憶を次世代に伝える語り部としてのものに変化してきていると思われる。語り部としての役割を考えたとき、語り継ぐ過去の出来事に特定の視点からの意味を与えることなく、そのものの要素を示そうとする表象の

意義が見出されてくる。それは未来のための思考や議論の基底素材になることができるからである。

「出来事の集約的概要」の提示という表象に潜在すると思われるこうした意義は、実写記録映像やインタビュー記録音声等による所謂ドキュメンタリー表象が持つ意義とはまた異なる価値を内包していると言えそうである。そして、このような表象の在り方において、特に、アニメーションの表現は、鑑賞者に対し、出来事をより解りやすく、受け入れやすく提示し、共有可能性や当事者性をより効果的に導き出す独自の潜在的な力を持っていると考えることができる。

## 第4章 「出来事の集約的概要」を提示するアニメーションの可能性

### 4-1. アニメーションの凝縮する力

第3章第1節での『ピカドン』の考察では、ひとつの出来事のあらましを、10分以下という短い時間に集約的に凝縮して提示し得るアニメーションの表現力が存在することが認められた。物事を凝縮して表現するということは、文学や絵画、音楽、実写映像など、さまざまなアートにおいて試みられていることであり、アニメーションによる出来事の凝縮もその一例として捉えることができる。一方、『ピカドン』における出来事の凝縮の在り方は、鑑賞者にとって、出来事の諸要素が作品全体としてひとつの塊となって押し寄せてくるような、あるいは、そうした塊としての出来事の諸要素の中に呑み込まれていくような感覚をおぼえさせられる、体感的な度合いの高い性質を持つものであった。その結果、鑑賞者は、出来事の概要を論理的、客観的に理解することよりも、その要素を感性あるいは感覚によって受け止め、情動を伴いながら共有しつつ受容することが可能となっていた。1978年のライブツィヒ国際短編映画祭で『ピカドン』が公開された当時、映画評論誌エクランの編集長マルセル・マルタンは、「[...]卓越した簡潔さ、芸術的洗練さ、そして、人々の心をゆり動かす大衆性とやさしさに満ちている」<sup>132)</sup>と評していた。

このように独特で集約的な凝縮を可能にしているのは何か。――それは、アニメーションに本来的、潜在的に備わっている表現の自由度の高さに拠るものだと考えることができる。すなわち、アニメーションは、時間も空間も、その双方を自由自在に操作することができるからである。より正確に言えば、アニメーションは、元来、人の手によって時間と空間を創り出さなければ実体化することはできないものであり、その作業過程で、制作者の意思や意図を自由自在に反映することができるのである。

まず、アニメーションにおける時間の表象の自由度について考察する。それは、時間の拡張および縮小を自在に行えるということを意味している。『ピカドン』の場合、時間の流れは、

基本的に、出来事の時系列に沿って展開している。一方、第3章第1節でも述べたように、場面によって異なるアニメーションのタイミングやカットの長さを計算し、それによって異なる時間の速度を創り出している。当日の夜明け前からエノラ・ゲイが飛来するまでの様々な人々の朝の様子は、ゆっくりとして落ち着いた、拡張された時間の流れの中で表現しているのに対し、原爆投下の場面では、爆発の瞬間も含め、その直前、直後の人々の様子や自然の様子を、より速められた時間、あるいは、より縮小された時間の中で、「瞬間的に」捉えている。一般的に、アニメーションのタイミングは、人物等の動きを誇張して表現することに対してしばしば用いられるものであるが、『ピカドン』の場合は誇張された表現は基本的に用いておらず、人物の動作も、トラックや路面電車や、その他の風景の中の動きも、現実において見られるような動きとなっている。しかし、そのような現実的な動きの中にも、鑑賞者に違和感を与えない程度のわずかな時間的な操作を施していることが認められる。すなわち、先述した朝の場面での「ゆっくりとして落ち着いた」時間の流れにおける人物の動作は、一見、現実的な普通の動作のように見えるものの、よく見ると、全体的に少しだけ速度を落として表現していることが確認できる。風景においても、赤い夾竹桃の花びらから朝の雫が落ちてゆく様子を、少しだけゆっくりとした速度で描いていたり、トラックや路面電車の走る速度もゆっくりとしていたり、また、動きのほとんど無い人物像や風景のカットも多く見られる。鑑賞者に気付かれないう程度のタイミングの変化をつけることで、いつもと変わらない朝の様子が強調され、その後の縮小された時間との差異にインパクトが与えられている。

また、空想のシーンでは、男の子が投げた白い紙ひこうきが空や海や野原を越えて飛び続けるが、ここでの時間の速さもまた他のシーンとは異なるものとなっている。それは、紙ひこうきが飛んでゆく速さであり、風に乗って速くなったり、逆に遅くなったり、その速さの変化に合わせて風景の時間の流れも変化している。この30秒間の空想シーンにおける時間的速度の変化は、それまでに表象されてきた映像を鑑賞者が改めて振り返り、出来事を共有する感覚を深める役割を担っている。過去を振り返るということは、現実の時間とは異なる時間の流れの中に身を置くことであり、過去の時間の流れは一定ではなく、鑑賞者一人ひとりの経験や知識、文化的背景などによっても異なるものだと思う。紙ひこうきの動きに伴って生み出される様々なに変化する流動的な時間の流れは、鑑賞者個々人が相対的に出来事を想起することを促すものとなっていると言えるだろう。

このようにそれぞれのカットやシーンにおける時間的な速度を自由自在に表現できることのほかに、アニメーションが持つ時間の自由度は、歴史的な長い時間の流れを短い時間で効果的

に表象することを可能にしている。たとえば、『ピカドン』の最後の場面である。この場面では、空想のシーンを飛んでいた白い紙ひこうきが、次のカット（5秒）で廃墟と化した広島市の上空に舞い降り、続いて最後のカット（15秒）では、復興した現代の広島市の上空を、黒い紙ひこうきとなって、ゆっくりと音も無く通過してゆく。たった2つの連続した短いカットであるにもかかわらず、過去から現在、そして未来へと拡張してゆく時間を分かりやすく凝縮したかたちで表象し、紙ひこうきの動きによって繋げている。このような表象の在り方を秒単位の時間の中で構築することはアニメーションならではの可能なことだろう。特に興味深いのは、「現代の広島市」のカットが、作品が制作された1978年当時の風景を表現しているにもかかわらず、制作から40年以上を経た今日において観ても、鑑賞者は「現代の広島市」として受け止めてしまうということである。アニメーションによるカットの繋ぎ方によって、鑑賞者は出来事を過去のものとして想起するだけでなく、現在および未来という自分自身の時間の中で想起することが可能となっている。

続いて、アニメーションにおける空間の表象の自由度について考察する。これは制作者が物理的な拘束から解放され、空間を自由に構築できる、ということを意味している。『ピカドン』に見られる幾つかの場面を例として取り上げ、主な3つの形について述べる。

まず、空間の凝縮、ということを挙げるができる。作品冒頭に、家庭の居間を背景とした110秒の、この作品の中では長めのワンカットがあり、4人家族と思われる人物たち――父親、母親、中学生くらいの娘、そして3歳くらいの男の子――が登場するが、このたったひとつのカットだけで、当時の広島の人々が夏の朝を迎えた様子が象徴されている。暗かった画面が次第に明るくなると、水平に固定されたカメラアングルで捉えられた日本間が現れる。部屋には、襖、畳、照明、鏡台、衣紋掛けに掛けられた洋服2着、と最低限のものがああり、部屋の奥には板張りの廊下と障子が見える。障子の上には掛け時計と額入りの書が掛けられている。照明には灯りを隠す黒い幕がかけられ、戦時下であることが暗示され、掛け時計は夜明け前から7時半頃までの時を刻んでゆく。母親がフレームインして障子を開けると同時に、真夏の広島に特有の蝉時雨の音響効果が耳を打つ。開けた障子の向こうの庭先にはすでに洗濯物が干され、その先に隣家の屋根と青い空が見える。続いて母親は卓袱台を部屋の真ん中に置く。――これらは全て、8月6日の広島朝の訪れを伝えるための「舞台」における大道具・小道具的な要素であり、当時の広島のだこの家にも見られそうな要素として、一つの背景に、空間として凝縮している。この空間の中に、3歳くらいの男の子がフレームインし、紙ひこうきで遊んで

いると、父親がフレームインし、男の子をあやす。続いて中学生くらいの娘もフレームインし、鏡台で簡単な身支度をする。父親と娘は弁当を受け取って慌ただしくフレームアウトし、その後ろを男の子も二人を追いかけながらフレームアウトする。110秒間というカットの中で人物の動きは極限られたものであるが、3人がフレームアウトすることによって、「あの朝」屋外へ出かけて行ったことを暗示し、その後に続くシーンで、市内の老若男女、さまざまな人々の「その時」「その場所」での様子を表象するための導入となっている。簡素化された人物の動作も含め、このように空間をひとつのカットに凝縮させて自然な形で表現できるのはアニメーションならではの可能なことだろう。

次に、ひとつの空間（カット）における連続した動きの変化、変容、を挙げることができる。いわゆるメタモルフォシスも、この中に含まれる。『ピカドン』の場合は、メタモルフォシスとはやや異なるが、原爆が炸裂した直後のシーンに、こうした表象が顕著に見られる。炎と煙が立ち昇るカットは、一見実写のように見えるものの、実はアニメーションによって作られており、煙が人体らしき形を不明瞭に醸し出しながら上空へと昇ってゆく様子が認められる。また、広島県産業奨励館が崩壊して原爆ドームの形になってゆく様子や、男子学生の顔が溶けて眼球が垂れ下がる様子。授乳していた母親が赤ん坊を守るようにしながら焼けただれ、眼球が飛び出し、倒れてゆく様子。瓦礫から出ている手を引こうとすると、肉だけが骨から抜ける様子、夾竹桃の花やヤツデの葉が一瞬で黒く焦げる様子、などである。これらの状況は全て、それぞれひとつの短いカットの中で、徐々にあるいは一瞬で変化してゆく様子を連続的に表現しており、実写では不可能なことである。もうひとつの例として、人々が黒い雨に打たれる場面の次のカットで、真白い背景の上を、何本もの黒や茶色の細い線が滴り流れ落ちるようなカットがある。これは実際に広島市内の住宅の白壁に残っていた黒い雨の痕跡の写真に基づいたものであるが、ひとつのカットの中で、アニメートされた黒い雨が白い空間を滴る様子は、被曝した人々の血を想起させるものとなっている。

そして3つ目は、アニメーションの自由自在なカメラオペレーションによって捉えることのできる空間である。すなわち、アニメーションによって作り出されるカメラ視点は、現実では不可能などのような位置にも置くことができるし、どのようなスピードでも動くことができる。特に、コンピュータアニメーションを用いれば、どのような狭い空間にも連続的に入って行くことができたり、また、ズームインやズームアウトも自在に行ったりすることができる。

『ピカドン』は35mmフィルムで制作されたため、コンピュータアニメーションと比べると制約はあるものの、それでも自由に駆使したカメラワークを認めることができる。例えば、第3章

第1節でも述べたように、荷車を引きながら橋の上を歩いていた男性が、飛来した機体の音に気づいて上空を見上げるカットでは、最初は、男性をすぐ横から捉えていたカメラ視点が、男性が上を見上げると共に、次第に男性の正面へと回転しながら速度を上げてズームアウトしてゆき、上空の高度へと引き上げられてゆく。また、リトルボーイが上空から落ちてゆくカットでは、リトルボーイよりも高い位置から、定点撮影のように落下の様子を捉えている。このようなカメラワークは、実写や記録映像では不可能なものである。

以上見てきたように、さまざまな形で時間と空間を自由に操作するアニメーションの可能性は、本来、無限にあると言える。

一方、このようなアニメーションの自由度をより高めるものとして、まず、表現手法の豊富なヴァリエティがある。制作者は広範囲な選択肢の中から表現手法を選ぶことが可能である。たとえば、ドローイング、セル、カットアウト、コラージュ、油絵、彫塑（クレイメーション）、パペット、砂、写真（スチルアニメーション）、オブジェ、シルエット（影絵）、ピクシレーション、ピンスクリーン、カメラレス、2Dや3D、VRなどのコンピュータ等、既存のものだけでも様々な手法が存在している。もちろん、作品の制作体制や予算などによる制約、また、制作者の技術的な制約（たとえば、ドローイングは得意だが、オブジェのアニメーションは不得手、等）は考えられるものの、作品の内容に相応しい手法を選択できるという点では自由度が高いのである。

また、もうひとつ、アニメーションの表現の自由度をさらに効果的にするものに、言語、特に音声言語への依存を可能な限り遠ざけ、アニメーションそのものの可能性を汲み取ろうとする表現の仕方がある。これまで概観してきたように、アニメーションは基本的に、「創られた動き／movement」で構成される。ノーマン・マクラレンが「アニメーションは動く絵のアートではなく、描かれた動きのアートである」と述べたように<sup>133)</sup>、また、ジュールズ・エンゲル（Jules Engel 1918-2003）が「動いているアート／art in motion」という言葉を好んで用いたように<sup>134)</sup>、アニメーションの主な特質は、実写以外の手法を用いて、動きのオリジナリティを無から生み出すことにある。アニメーションの制作者たちは、動きのリズムや速さを意識的に、あるいは感覚的に、秒の内側で計算し、時間や空間を操作しつつ表象を創り出してゆく。そして伝達したい事柄に応じて、制作者がふさわしいと思う作品の長さや構成を設定し、使用する表現手法も選択し、その中で、アニメーションの動きのタイミングや連続性なども自由に操ることで、意図した内容を効果的に表現することを試みている。そのような制作過程におい

て、言語への依存を最小限に抑え、アニメーションの表現力を生かした表象の在り方を試みるということは、ひとつには、アニメーションによって作り出される動きそれ自体を表現媒体として捉えることを意味している。絵画が絵画として、彫刻が彫刻として表現するように、アニメーション独自の表現力が潜在していることに対する制作者の確信である。しかし、それと同時に、台詞やナレーション、インタビュー音声等が規定する言語の時間枠や構成から解放されることも意図している。音声言語は時間的経過の中で生成されるものであることから、自ずとアニメーションの動きの時間や作品構成の在り方を拘束し、制約を与えざるを得ないからである。このような言語を遠ざけた表象の試みは、基本的に作家作品の短編アニメーションに多く見られる傾向がある。一方、マイケル・デュドク・ドウ・ヴィット (Michael Dudok de Wit 1953-) が2016年に完成させた『The Red Turtle/レッドタートル ある島の物語』(2016年、81分)は、長編アニメーションであるにもかかわらず、全編を通して、台詞もナレーションも無く、アニメーションと音楽、音響効果のみによって表現された稀有な例である。81分もの間、鑑賞者は音声言語が無いことを意識しないだけでなく、むしろこの監督特有のアニメーションの動きの表象の中に途切れることなく引き込まれてゆく。このような作風を長編で成功裡に実現することは、デュドク・ドウ・ヴィットの才能ゆえに可能なものかもしれないが、アニメーションが映像言語として有効であることに確証を与えるものである。制作者一人ひとりが独自に意図した動きの表象に見られる個性は、アニメーションの醍醐味であると言えることができる。

以上のような性質を持つアニメーションを駆使して、物事を集約的に凝縮して伝達する力は、特に短編作品において顕著に認められる。ここで言う短編作品とは、インディペンデントに制作される作家作品だけではなく、テレビコマーシャル、映画やテレビ番組のオープニングタイトル、ミュージックビデオ、テレビシリーズなどの商業的な作品をも含むものである。アニメーションが映像言語である以上、伝達したい事柄を集約的に凝縮して表現する力は、作品のジャンルに関わらず可能であると考えることができる。特に、コマーシャル作品は15秒や30秒、60秒等という限られた時間枠の中で、商品やサービスについての情報をコンパクトかつコンサイスに伝達しなければならないものであるが、近年、国内では、アニメーションによるコマーシャルが増加傾向にある。これは若年層のアニメーションに対する興味や関心が高いということに加えて、アニメーションは実写と比べて、商品のみならず企業のブランドイメージをも包含するようなより広範な情報を短い時間に凝縮することが容易であり、しかもインパクト

を持って提示することが可能であるという認識の深まりによるものである<sup>135)</sup>。また、従来のコマーシャルとは少し異なる商業的なジャンルも生まれてきている。広告代理店の電通は、物語を短い時間でも効果的に伝える力があるというアニメーションの特性に注目し、これを利用して、企業や団体のブランドに最適化させた3分程度の「オリジナル短尺アニメ」の制作を2018年秋から始動させ、ブランディングに資するソリューションとして提供している。電通は、そのための制作組織「電通ジャパニメーションスタジオ」を社内に発足させ、国内の多くのアニメーションスタジオとの連携を図っている<sup>136)</sup>。

アニメーション制作者や研究者たちも、短編アニメーションにおける凝縮の効果に言及している。例えば、エストニアの監督であるウロ・ピッコフ (Ülo Pikkov) は、「一般的に、アニメーションにおける時間は圧縮され省略的である。長い時間にわたって生起した出来事が圧縮され、より重要でない細部や話の筋は割愛され、その出来事を単に模倣するのではなく、エッセンスへと還元することができる」<sup>137)</sup>と述べている。また、第1章第2節で述べた『サイレンス』(1998年、10分30秒) というホロコーストに関するアニメテッド・ドキュメンタリーを共監督したオルリー・ヤディン (Orly Yadin) は、「アニメーションは、ごく少ないフレーム数の中で多くのことに言及するのに役立つ。そして、不明瞭な言及が成されることにより、観客はスクリーンに対して自分自身の解釈と体験を持つことができる」<sup>138)</sup>と言う。イギリスのアニメーション専門家(キュレーション、研究、等)のジェイン・ピリング (Jayne Pilling) は、「短編アニメーションが、5分や10分や15分という時間の中に、人間の経験の複雑さをどれほど多く伝えることができるか、ただ驚くばかりである。そのような時間の長さの作品は、学校などにおいて、関連した問題を議論する際に大変有益である」<sup>139)</sup>と述べている。

一方、ポール・ウェルズは、アニメーションならではの効果的な脚本を作る際の核心的原理を担うのは「アニメーション言語」であるとし、その主な特徴として「凝縮」を含む6項目を挙げ、短い定義を付している<sup>140)</sup>。それらは以下の通りである。

- メタモルフォシス： ひとつのフォルムから別のフォルムへの変化を、編集すること無く推進する力。
- 凝縮： 最小限の映像量のなかで、最大限の示唆を行うこと。
- 擬人観： 人間の特性を動物や物や環境に当てはめること。
- ファブリケーション： 想像上の形や空間を、物理的および物質的に創造すること。

- ペネトレーション： 想像することのできない心理的／身体的／技術的な「内面／内  
部」を視覚化すること。
- 象徴的関連： 抽象的な視覚的記号、そして、それに関する意味を使用すること。

また、ウェルズは、別の論考で、アニメーションにおける主なナラティブ戦略10項目を、「定義とディヴァイス」として取り上げて詳述する中で、やはり「凝縮」をそのひとつに含めている。ウェルズによるナラティブ戦略のディヴァイス10項目は、メタモルフォシス（編集に依らない変容）、凝縮、シネクドキ（提喻）、象徴化とメタファー（隠喩）、ファブリケーション（物理的、物質的創造）、連想的関係、サウンド、演技とパフォーマンス、コレオグラフィ、ペネトレーション（洞察、汲み取ること）である<sup>141)</sup>。ウェルズは、凝縮について以下の通り説明している：

アニメーションは短編の形式で顕著に見出され、凝縮の諸プロセスを通じて、ナレーションな情報の多くの割合を限られた時間の内に圧縮させようとする。これらのプロセスは主に、省略的カット（*elliptical cut*）とコミック的省略（*comic elision*）を内包している。省略的カットは、実写映像制作において見られるのと同様に機能し、異なるカットが、（しばしば未確定な）時間の経過を意味する出来事と出来事を描写するものである。このプロセスには、フェードアウトやフェードイン、ディゾルグ、ワイプなども加えることができ、ひとつのイメージが別のイメージと置き換わるものである。しかし、アニメーションの性質においては、ひとつのイメージがその都度構築され、ひとつのフレームにその都度撮影される、という考え方によって、時間の経過をアニメーションそれ自身のプロセスの連続性においても行うことができるのである。[...] コミック的省略とは、本質的に、コミック的な出来事のシークエンスを構築することであり、特別なタイミングと視覚的および言語的ジョークの関係性による自己決定的なプロセスとして操作されるものである。[...] アニメーションにおける凝縮は、いわゆるナラティブの前提とそれに関連する結果との間の最も直接的なムーブメント（アニメーションの動き）を優先する。このムーブメントは、文脈の確立とそれに対する問題提起との間のものであったり、コミック的な構造の創造とその結果を決定することであったり、登場人物と出来事との関係性を通じたドラマティックな対立であったり、過去（記憶／神話／

歴史的事象)あるいは未来(予想)の表象と現在の表象との間の緊張状態であったり、抽象的な状態(象徴/隠喩)を具象的なものよりも優位に置いたり。このような前提と結果を融合させること(*conflating*)が、アニメーションにおける時間的凝縮を決定づける特徴である<sup>142)</sup>。

ウェルズによる凝縮の説明に注釈を加えるならば、「時間の経過をアニメーションそれ自身のプロセスの連続性においても行うことができる省略的カット」には、メタモルフォシスが含まれるであろう。また、ウェルズがここで述べている「コミック的省略」が意味するものは、言わば4コマ漫画や、さらには新聞などに見られる1コマの風刺画が示すような省略あるいは凝縮の在り方であると考えることができる。ウェルズが使用した‘*conflating*’という言葉の名詞形‘*conflation*’は、二つ以上の情報、テキスト、アイディア、意見などを、ひとつに融合させることを意味している。また、論理的には、二つの異なる概念を、あたかも同一のものであるかのように扱うことを意味している。異なる概念を融合することは、コントラストによって強調される両者の関係性の分析が不明瞭になるため、誤りや誤解を生じてしまう。しかし、二つの概念の違いが本質的でない場合は、意図的な融合は簡潔さや想起のために望ましい場合がある、と考えられるのである<sup>143)</sup>。

アニメーションの映像言語としての主な特徴を抽出したウェルズの論考は、アニメーションが効果的に成し得ることを分かりやすく把握させてくれるものである。一方、それらを詳細に検討してみると、ウェルズによる一覧には、アニメーション言語の修辭的な諸機能と、それらを用いて形作られる作品の性質とが混在していることが分かる。すなわち、アニメーションによる「凝縮」は、修辭的な技巧の一つではなく、さまざまな技巧を含む作品構成などの結果もたらされる作品全体が生み出す性質であり、メタモルフォシスや擬人観、ファブリケーション、ペネトレーション、象徴的関連といったアニメーション言語の特徴や、ナラティブ戦略のディヴァイスとして挙げられたその他の諸項目とは異なるものなのである。そのことは、ウェルズ自身が上記の説明の中で、「(凝縮の)プロセスは主に、省略的カット(*elliptical cut*)とコミック的省略(*comic elision*)を内包している」と述べていることから明らかである。

これまで述べてきたように、アニメーション、特に短編アニメーションは、ひとつのメッセージや、一つの状況を、短い時間に集約的に凝縮して伝達する可能性を持っていると考えるこ

とができる。このことは、アニメーションが本質的に持っている表現の自由度の高さによって、また、アニメーションが用い得る表現様式や手法の多様性、そして、言語への依存をできるだけ抑えた作品構成等によって実現され得ると言えるだろう。伝達したい事柄を集約的に凝縮して提示するアニメーションの性質について、実際の作品を考察することによって、さらに検討したい。

#### 4-2. 短編アニメーションにおける集約的な凝縮の在り方

前節で考察したアニメーションの表現の自由度と、物事を効果的に凝縮する力について、それらの関係を検討するため、実際に、どのような表現によって、どのような凝縮の在り方が試みられているのか、作品例を取り上げて考察したい。ここでは、凝縮の効果が顕著に見られる短編アニメーションの中でも、国際的に高い評価を得ている以下の5作品について検討する。

- マルツェッル・ヤンコヴィチ (Marcell Jankovics, 1941-)  
『Sisyphus／シジフォス』 (1974年、2分、35mm)
- マイケル・デュドク・ドゥ・ヴィット  
『Father and Daughter／父と娘』 (2000年、9分、35mm)
- ノーマン・マクラレン  
『Neighbours／隣人』 (1952年、8分、35mm)
- イリイ・トルンカ (Jiří Trnka, 1912-1969)  
『The Hand／手』 (1965年、18分、35mm)
- ピーター・フォルデス (Peter Foldes, 1924-1977)  
『La Faim／Hunger／飢餓』 (1974年、11分、35mm)

まず、マルツェッル・ヤンコヴィチの『シジフォス』(1974年、2分、35mm)は、ギリシャ神話に登場する主人公シジフォスが神々から受けた「不条理」という刑罰 ―― ひたすら休みなく、繰り返し、大きな岩を山頂へと押し上げ続けなければならないという罰 ―― そのものを、2カットだけのアニメーションに集約的に凝縮して表象した作品である。ごく短い作品に

もかわらず、1975年度米国アカデミー賞にノミネートされている。神話では、シジフォスが罰を受ける幾つかの理由が詳しく書かれているものの、この作品では、そうした文脈は取り除かれている。白い空間に、黒いインクの流動的な筆のタッチだけで、裸の男が大きな岩をあらん限りの力で、一步、また一步、斜面を押し上げる姿を、最初の90秒ほどのカットで連続的に捉えている。男が岩を押し上げる時に絞り出される呻き声だけが音響効果として伴っている。男の身体は簡略化し、顔の目や鼻や口なども省略している。岩を押し上げる緊張した身体の動きのクレッシェンドとデクレッシェンド、速さの緩急、メタモルフォシス、そしてそれに伴う呻き声に焦点を当てた作品である。大きな岩がようやく山頂に上がったところで、ほとんど鑑賞者に気付かれないようにカットが変わっている。画面がズームアウトしてゆくにつれて、そこが無数の大岩が積み上げられた山の頂上であったことが分かる。この遠景の山の斜面を、男は麓の方へと降りてゆく。その後、画面には白い空間にクレジットタイトルが流れるが、再び男の呻き声が聞こえ、また岩を押し上げ始めていることが想像される。この作品は、ギリシャ神話の文脈を捨象し、表現様式も簡素化して、シジフォスが岩を押し上げ続ける動作だけを捉えることによって、不条理の概念を、2分という短い時間の中に集約的に凝縮して浮かび上がらせている。不条理については、アルベール・カミュが、やはりシジフォスのギリシャ神話に基づいて書いた理論的なエッセイ『シーシュポスの神話』<sup>144)</sup>が知られているが、ヤンコヴィチの『シジフォス』の場合は、鑑賞者がシジフォスの受けた刑罰を体感するように観ることによって、不条理というものの本質を、論理に依らず、直感的、情緒的、あるいは物理的に理解させるものとなっている。「不条理の集約的概要」を提示している、とも言える作品である。

『シジフォス』と同じように、物語や登場人物についての詳しい文脈を回避しつつ、「ある状況」そのものに焦点を当てることによって、伝えたい内容を凝縮して表象した短編アニメーションは多く存在している。

マイケル・デュドク・ドゥ・ヴィットの『父と娘』(2000年、9分、35mm)は、先述した『レッドタートル ある島の物語』の前作にあたり、2001年度米国アカデミー賞をはじめ、アヌシー、ザグレブ、広島の3つの国際アニメーション映画祭でのグランプリを含む多数の国際賞を受賞している。アニメーションと音楽によって、去って行った父を想い続ける娘の思慕の情を凝縮した作品である。主人公の女性がまだ幼かった頃、父と一緒に自転車で土手まで来ると、父は別れを告げて小舟で漕ぎ出し、水平線の彼方へと去って行った。季節の移り変わりと共に、娘は成長し、恋をし、母となり、やがて年老いてゆくが、その間、いつも父のことを想

い続け、別れた「その場所」を自転車で繰り返し訪れる。『シジフォス』と同様、筆のタッチと登場人物の動きによる表現を生かしたドローイング・アニメーションであり、デッドク・ドゥ・ヴィットの場合はセピア調の濃淡だけで描いている。主人公の女性の人生を捉えているという意味では物語的であるが、彼女がどのような人物なのか、父はなぜ去っていったのか、また、この女性の母はなぜ登場しないのか、等の詳細には全く触れていない。簡略化したシルエットのような風景や人物表現で、人物の表情も省略している。しかし、アニメーションの動きによって、自転車の車輪が回転する様子が時の経過を感じさせる。そして、成長してゆく女性が繰り返し「その場所」を訪れる、という出来事の要素とも言える情景をつなげてゆくことで、時間の流れと父への募る想いを伝えている。このような短い時間の中で、出来事の要素を連続的に捉えて、伝えたい事柄を集約的に凝縮するということは、実写の場合は短編であっても難しく、アニメーションだからこそ可能な表象の在り方であると考えることができる。

『父と娘』と同様に物語的な構成を用いながらも、その詳しい文脈を抑制し、簡略化あるいは省略することによって、ひとつの歴史的、社会的な状況に対するメッセージとして寓喩的かつ集約的に言及することを試みた作品も、短編アニメーションには多い。

ノーマン・マクラレンの『隣人』（1952年、8分、35mm）は、第1章第2節でも述べているように、人間をアニメートするピクシレーションによる作品で、主にアニメーションと音楽、音響効果による表象である。隣り合う二つの家の庭の境界線上に咲いた一輪の花の所有を巡って隣人同士の二人の男が激しく争う。二人の争いは次第にエスカレートし、殴り合い、柵を作るが壊し、柵の木で叩き合う。ピクシレーション独特の動きによって登場人物の表情や動作はカリカチュアライズされ、始めはコミカルな印象すら与えている。しかし、暴力シーンでは狂気が増幅され、互いの妻子をも殺し合う。結局、花は踏みつけられて萎れ、二人の男も息絶え、柵に囲まれて二人の墓が並ぶ。作品の最後には、「隣人を愛そう」というメッセージが様々な国の文字言語で登場する。制作当時勃発していた朝鮮戦争に対する反戦メッセージを凝縮させた作品で、寓話的な構成にも関わらず、1953年の米国アカデミー賞では、短編ドキュメンタリー部門で受賞している。マクラレンのピクシレーションが持つ独特の動きの速さとリズム、そしてピクシレーションでしか撮影することのできない自由な映像の動きを多数取り入れることによって、二人の主人公が争う様子を凝縮して表象している。例えば、地面に横になったままの男が動き廻ったり、ジャンプした状態のまま空中を移動したり、男達の妻子が投げ飛ばされ

一瞬でフレームアウトしたり、それらは実写では不可能であり、男たちが争う様子を強調している。音声言語が無いことは、ピクシレーションの自由度を一層高めている。

イリィ・トルンカの『手』(1965年、18分、35mm)は、1960年代、チェコスロヴァキア当局による検閲や抑圧のある状況下で制作され、子ども向けの絵本のような人形アニメーションと「手」のピクシレーションによって、より直接的に全体主義の恐ろしさを批判した作品である。「東のディズニー」と呼ばれたトルンカは、長年、詩的でファンタジー溢れる作品を数多く制作していた。しかし、最後の作品となった『手』は、自国の社会の権力を象徴する「手」を、現在進行形で批判したものであった。作品公開当時、アヌシーやベルガモ、メルボルン等の国際映画祭で受賞したものの、1969年にトルンカが亡くなると、全てのプリントはチェコスロヴァキア政府に押収され、1991年のソヴィエト崩壊まで上映が禁じられた<sup>145)</sup>。この作品もアニメーションの動きと音楽、音響効果による表象である。主人公でアーティストのアルルカン(ハーレクイン)の家に、ある日、白い手袋をした大きな「手」が侵入し、「手」の彫刻だけを作るように命じる。しかし、大好きな花のための植木鉢を作りたいアルルカンは、その命令に逆らう。すると、今度は黒い手袋をはめた「手」が彼を従わせようと、脅したり、懐柔したり、次第に追い詰め、結局、アルルカンは捕らえられてしまう。檻の中で操り人形となって自由を奪われ、人差し指を天に向けた大きな「手」の彫刻を作らされてしまったアルルカンは、「手」から勲章や冠を与えられるが、悲しくなり逃亡する。「手」に追いかけられ、逃げながら勲章や冠を捨て去り、ようやく帰宅するが、クローゼットの上に置いた花の植木鉢が頭の上に落ちてきて死んでしまう。「手」は死んでしまったアルルカンを見つけると、手際よくクローゼットを棺にして仰々しい葬儀を行い、棺の上に冠を置いて敬礼する、というあらすじである。登場人物は、主人公と、白や黒の手袋をはめた「手」のみであり、また、舞台も主人公の家のひと部屋と檻の2ヶ所だけというシンプルな構成である。登場人物や物語の背景に関する情報を省略することによって、「手」が繰り返し侵入し命令してくる行為そのものに焦点が当てられ、その恐怖が集約的に伝わってくる。また、主人公が檻の中で操り人形となって、大きな「手」を彫刻させられる場面なども、アニメーションならではの短い時間で簡潔に表現している。この作品の内容は、もちろん実写でも表象することができるが、人形アニメーションを用いたことで、権力を大きな「手」によって象徴することが可能となっている。顔や身体のない「手」とその動きは、得体の知れない、目には見えない権力を端的に表し、全体主義の性質を集約的に凝縮している。

コンピュータアニメーションの先駆者として知られるピーター・フォルデスの『飢餓』(1974年、11分、35mm)は、草創期2Dコンピュータグラフィクスアニメーションを用いて制作された世界でも最初期の作品の一つで、1974年のカンヌ国際映画祭審査員特別賞やBAFTA(英国映画テレビ芸術アカデミー)最優秀賞を受賞したほか、米国アカデミー賞にもノミネートされている。線画的なコンピュータアニメーションと音楽、音響効果によって、飢餓の問題に言及している。この作品の大半は、飢餓をもたらす要因でもある現代社会の飽食と強欲の表象に費やされている。一人の背広を着た男が忙しく仕事をこなしているシーンから始まるが、午後5時になると男は仕事場を出て、レストランや自宅で欲望のままに喰らい続け、異常な肥満体になってゆく。これらの様子を、当時まだ制御することが難しかった初期2Dコンピュータアニメーションの動きを活かした、比較的単調なメタモルフォシスによって連続的に描いている。痩せていた男は、次第に身体中に口と腕を持つ怪物のような風貌となり、太り続けながら食べ物を口に放り込んでゆく。作品終盤、極度の肥満となってベッドに横たわった男は、突然、裸で奈落の底へと落ちてゆき、気がつくと、暗闇の中にたくさんの鋭い目が光っている。男の周囲には、飢餓で痩せ細った裸の人々が、目をカッと開いて多勢佇んでいた。男は次第に飢餓の人々に取り囲まれてゆく。この作品で飢餓の人々が登場するのは、最後の1分程度でしかない。それまでの単調なメタモルフォシスの連続は、同じく単調な音楽に伴われて、欲望の醜態を緩慢に表象していたが、そこから一転して、飢餓状態の人々の眼差しが凝縮された怒りとなって迫ってくる。現実の飢餓の人々の眼差しは弱々しいものであるが、フォルデスは、怒りを凝縮させた目を、鑑賞者を含む全ての人々に対して向けており、アニメーションならではの可能な表象だと言えることができる。

本節で考察してきた短編アニメーション5作品は、いずれも、アニメーションの表現力によって時間や空間を自由自在に創造しつつ、適切と思われる表現様式を用い、伝達したい事柄を集約的に凝縮して提示するものであった。不条理という概念について、父に対する娘の思慕という心情や情緒について、また、戦争や全体主義、飢餓といった社会的、歴史的な状況への警鐘等について、その詳細な文脈や具体的な情報は捨象されたり簡略化されたりして不明瞭である一方、アニメーションならではの方法論を用いて、伝えたい内容のあらましを、分かり易く集約的に提示し、鑑賞者の情動に働きかけてくる表象であった。

#### 4-3. 「出来事の集約的概要」を提示するアニメーション

『ピカドン』の例では、本章で考察してきたような、アニメーション独特の凝縮する力を用いつつ、出来事のあらましを短い時間の内に取りまとめ、「出来事の集約的概要」の提示を試みていた。短編アニメーションには、『ピカドン』と同様に、記録映像・音声を用いることなく、社会的あるいは歴史的な出来事や状況にアプローチしている作品が、数は少ないが存在している。ここでは、そのような作品について、それぞれが、どのような表現によって、また、どのような方法論を用いて出来事に言及しようとしているのか、アニメーションの可能性を考察する。本節で取り上げる作品は、以下の4作品である。

- ウィリアム・ケントリッジ (William Kentridge, 1955-)  
『Felix in Exile／流浪のフェリックス』 (1994年、8分43秒、35mm)
- セルジュ・アヴェディキアン (Serge Avédikian, 1955-)  
『chienne d' histoire／Barking Island (歴史の犬)』  
(2010年、15分、35mm)
- トマシュ・スイヴィンスキ (Tomasz Siwiński, 1982-)  
『MoczarSKI's Case／モチャルスキの場合』 (2016年、5分15秒、DCP)
- リシャルド・チェカワ (Ryszard Czekala, 1941-2010)  
『Apel／The Roll Call／点呼』 (1971年、7分、35mm)

ウィリアム・ケントリッジのアニメーション・インスタレーション『流浪のフェリックス』(1994年、8分43秒、35mm、図2)は、作者自身の記憶や夢に基づいた表象から、南アフリカのアパルトヘイトという社会的・歴史的な事象を集約的に想起させる作品である。この作品は、ケントリッジが1989年から2011年にかけて制作した10の短編アニメーションから成る『10 Drawings for Projection／プロジェクションのための10のドローイング』の第5作目に当たる。木炭とパステルによるドローイング・アニメーションと音楽、音響による作品で、ケントリッジはこれらの作品をインスタレーションとして制作し、映画祭等での上映よりも主に美術館や芸術祭などの空間で発表している。

『プロジェクションのための10のドローイング』の一連の作品について、ケントリッジは

「登場人物たちといくつかの場面は、私が見た二つの夢に直接由来する。ここにある物語のようなものは、最初に頭の中にあったイメージ――荒れ地を横切る行進、そして掌の中の魚――、そこから前後に広がっていった。」と記している<sup>146)</sup>。二つの夢から派生して設定されている主な登場人物は、ヨハネスブルグの白人の土地開発業者ソーホー・エクスタインと、彼のオルター・エゴとも思われるケントリッジにそっくりの容姿の知識人フェリックス・タイトルバウムである。アパルトヘイトを背景にした二人の対決あるいは葛藤を巡る曖昧な物語が進行する一連の作品には、鉱山所有者でもあるソーホーがアフリカの人々に過酷な労働を強いて搾取し莫大な富と地位を築く様子や、鉱山労働者の群衆によるデモ、そしてついにソーホーの帝国が崩壊する様子などが描かれている。しかし、いずれの作品もナレーションや台詞が無く、また、物語としても不明瞭であり、ケントリッジが述べている通り「物語のようなもの」であると言える。作品間の連続性も明確ではなく、インスタレーションとして展示上映されることにより、それぞれを独立した作品として捉えることもできる。

『流浪のフェリックス』もこうした曖昧な物語の続きとして展開されているが、ひとつの短編アニメーションとしても観ることができる。その場合、ソーホーとフェリックスの対立の物語やアパルトヘイトについては明示しておらず、ただ、一人の孤独な面持ちの裸の男性（フェリックス）が、遠くに居る一人のアフリカの女性を想う様子だけを見て取ることができる。フェリックスと女性がそれぞれこの町や地域に居るのかも不明である。しかし、女性が土地の測量をしていると、その地で殺された多くのアフリカの人々の遺体が土地の起伏へとメタモルフォシスしてゆき、遺体の傷口の一つ一つが測量される中で、血に染まった大地を持つ南アフリカの歴史が想起されてゆく。また、女性が夜空を見上げると、南十字星らしき星座を含む満天の星々も殺害された人々の遺体へとメタモルフォシスする。本来、万人に等しく降り注ぐものである無数の星の輝きからは、翻って当時の南アフリカにおける人種差別の現状が強く想起させられる。この作品について、ケントリッジは、「これは社会的あるいは歴史的ランドスケープを描いているのだ。ランドスケープ自身は歴史を隠すから、実際に描くプロセスが歴史を見出すのだ」<sup>147)</sup>と述べている。すなわち、「このランドスケープは、残忍な虐殺による無数の遺体を飲み込み、彼らの存在のあらゆる痕跡を消し去ろうとしている」<sup>148)</sup>、そして、「この作品は、当時、人々が新しい南アフリカのアイデンティティを創り出そうとする中で、過去のリアリティを覆い隠そうとしたり、忘れることを選択したりしていることへの警鐘を意味していた」<sup>149)</sup>と説明している。土地の測量をするアフリカの女性は、忘れ去られようとしている過去の痕跡を一つひとつ記録し、忘却を押しとどめようとしていたのである。しかし、その女性

自身も作品後半で銃弾に倒れてしまう。

アフリカの大地が封じ込めようとしているアパルトヘイトという過去を鮮明に浮かび上がらせているのは、アニメーションによるメタモルフォシスあるいはトランスフォーメーションが生み出す凝縮の効果である。ケントリッジは、「アニメーションは、トランスフォーメーションの領域として捉えることができる。それは描かれるトランスフォーメーションである。」と述べている<sup>150)</sup>。

『流浪のフェリックス』は、1994年、南アフリカでようやく初めて、全ての国民が参加する民主的な選挙が行なわれ、アフリカ民族会議（ANC）が62.6%の票を得てネルソン・マンデラが大統領に就任したという歴史的な年に、その選挙の直前に完成したとのことだ<sup>151)</sup>。アパルトヘイトは撤廃され、マンデラは民族和解と協調の政策を打ち出したが、アフリカの人々への富の再配分は容易には進まず、失業率は反って増大し、それに伴う社会犯罪の激増や貧富の格差の拡大、さらにはエイズの蔓延など、表向きの人種差別は廃止されてもアフリカの人々の社会状況は今日まで困難を極めている。この作品からは、制作当時のそのような難しい状況がなおも引き続くであろうことをケントリッジが予見していたことも感じることができる。

『ピカドン』が被爆者の体験の記憶に基づいた作品であるのに対し、『流浪のフェリックス』はアパルトヘイトの最も厳しい時代にその地で生まれ育った作者自身の体験の記憶、そして、現在進行形の当時の現状に基づいた作品である。『プロジェクションのための10のドローイング』におけるソーホーとフェリックスという主人公の曖昧な物語や、『流浪のフェリックス』におけるフェリックスとアフリカ人女性との間の捉え難い物語は、ケントリッジの見た二つの夢と南アフリカの社会的実情とを結びつける橋渡し役として位置付けることができる。それは作者の当事者性あるいは主観性を回避させる重要な役割を担っていると同時に、鑑賞者も作品の視点の在りかを明確に把握することができず、様々な視点の間を彷徨わされてしまう。その結果、不明瞭な物語から少し離れたところの表象によって、南アフリカの歴史と現状がより鮮明に浮かび上がり、メタモルフォシスやトランスフォーメーションの効果と相まって、想起する力を強めている。『流浪のフェリックス』は物語性を曖昧に用いることで、作者の主観や特定の視点も不鮮明にし、南アフリカの社会的・歴史的事象を集約的概要として提示していると考えることができる。その表象の在り方は、間接的な性質が強いものではあるが、逆にそれ故に、アパルトヘイトがかつて存在し、今なおその弊害が続いている、という、その一つの出来事そのものを想起させる力が強められているのである。

『流浪のフェリックス』と似て、出来事を間接的に表象することにより、作者の当事者としての視点を回避しつつ出来事に言及している作品に、セルジュ・アヴェディキアンの短編アニメーション『chienne d' histoire』（2010年、15分、35mm、図3）がある。この作品は、直接的には、オスマン帝国の1910年当時の新政権によって行われた、コンスタンティノーブルでの犬の一斉虐殺という歴史的事件を提示している。しかし、間接的には、第一次世界大戦中の1915年から1916年にかけて、同じ政権が組織的に行ったとされるアルメニア人に対する大虐殺について言及したものである<sup>152)</sup>。カンヌ映画祭では短編部門のパルムドールを受賞している。

1908年の青年トルコ人革命によって誕生したオスマン帝国の新しい政権は、フランスなどの西欧的な社会モデルに影響を受けたことから、当時、コンスタンティノーブル市内に生息していた野良犬の一斉殺処分を計画し、1910年、少なくとも30,000匹もの野良犬を沖合のスイヴリアダ島に移送し、捨て去り、草木も水も無かったこの島で餓死させたと言われている<sup>153)</sup>。もともと当局は、パストゥール研究所などヨーロッパの科学者達に科学的な殺処分の方法を提案してもらっていたものの、資金難からそうした提案を退け、餓死させる方法を取るに至る。そして、この時の経験が、アルメニア人に対する大虐殺の方法の実験になったとも言われている<sup>154)</sup>。オスマン帝国によるアルメニア人虐殺は、すでに19世紀末から度々行われ、数万人にもものぼる犠牲者を出し続けていたが、第一次大戦中に行われた最大規模のアルメニア人大虐殺は、1910年に犬をスイヴリアダ島に移送したのと同じ青年トルコ人政権によって、同様の方法で組織的、計画的に行われたのである。すなわち、それはアルメニア人をシリアの砂漠地帯の強制収容所へと徒歩で強制移住させる「死の行進政策」だった。多くの人々が厳しい環境下での移動による衰弱で命を落とし、移動中にはトルコ人やクルド人による襲撃にもさらされ、また、生き延びて強制収容所にたどり着いた人々の大半も餓えによって亡くなり、60万人から100万人ものアルメニア人が犠牲になったと推定されている<sup>155)</sup>。

『chienne d' histoire』は、作品冒頭のタイトルカットに、場所と年代を示す「Constantinople 1910」という文字言語が明記され、水彩画のアニメーションと犬の吠える声、そして音楽によって表現されている。コンスタンティノーブルの住民たちと犬とが共存している様子から始まり、しかし、緑色の顔や服の男達が会議を始め、パストゥール研究所によって殺処分の方法と予算が提示された後、突然、犬たちの捕獲が始まる。水彩画の豊かな色彩

が、犬たちが捕獲されてゆくシーンの恐ろしさを対比的に強めている。この作品では、全体的にアニメーションの誇張した動きは抑制しており、特に、犬たちを捕獲するシーン以降では、静止画の短めのカットを連続的に置いた表現方法も用いている。静止画の編集は、基本的にはアニメーションとは言い難い表現である。しかし、この作品のように限定された幾つかの場面にのみ用いることで、犬たちがさまざまな場所で一斉に捕らえられてゆく様子や、島に置き去りにされ餓死してゆく様子を、短い時間の中でフラッシュバックのように凝縮して表象するという効果を与えている。それによって、多数の犬の捕獲と餓死による殺処分という「出来事の集約的概要」を提示することとなっている。しかも、それだけでなく、フラッシュバックのような表象には、鑑賞者に臨場感を与え想像力を増幅させる力がある。鑑賞者はスクリーン上では犬に対する虐殺を観ながら、脳裏では、同時代のアルメニア人大虐殺を連想、想起することが可能となる。一方、作品後半、犬たちが泳いで島から逃げようとして次第に波間に呑み込まれてゆくシーンは、静止画ではなくアニメーションによって時間をかけて表現しており、このことは、アルメニア人が同様の死の行進によって強制移住させられる中で殺害されていったことを想起させるものとなっている。

フランス国籍を持つアルメニア人であるアヴェディキアンは、次のように述べている。

「『chienne d' histoire』は、アルメニア人大虐殺について間接的に言及したものである。この作品は、青年トルコ人政権が、1910年に如何にしてコンスタンティノーブルの犬たちを処分したかという歴史的事実を提示したものであるから、アルメニア人大虐殺についての作品ではなかった。しかし、このメタファーは適切に選ばれたものである。なぜならば、同じ政権が大虐殺に関与していたからだ。そのことをトルコで話したことがあるが、地元メディアは私の言葉をひねり潰し、この作品はアルメニア人大虐殺とは全く関係がないという記事が書かれてしまった」<sup>156)</sup>と。1910年当時、アヴェディキアンの祖父母はコンスタンティノーブルより南方のブルサ県Yenisöğözに住んでいたとのことだが、大虐殺の始まった1915年にトルコを脱出し、その土地には現在、1923年以降の政策によってギリシャやブルガリアから移住してきたムスリム・ブルガリア人が居住している<sup>157)</sup>。アヴェディキアンは1987年から2005年にかけて3回にわたりYenisöğözを訪ね、現在の居住者達との交流を深め、祖父母達が住んでいた痕跡を探し当てている<sup>158)</sup>。度々この地を訪れたのは、現在の居住者達を憎むためではなく、アルメニア人とトルコ人の間の対話を復活させることで、過去を忘れることなく将来に心向かわせたいと思うからだ、と述べている<sup>159)</sup>。そして、その時の交流の様子を実写ドキュメンタリー『Nous

avons bu la même eau／We Drank the Same Water（私たちは同じ水を飲んでた）』（2007年、72分）にまとめている。自分の祖父母の世代がアルメニア人大虐殺の犠牲者であるアヴェディキアンは、直接的ではないにしても関係者であり、『chiennne d' histoire』という「出来事の集約的概要」の提示をメタファーとして用いることによって、関係者としての作者の当事者性や主観性を回避しつつアルメニア人大虐殺に言及しているのである。このことは、『流浪のフェリックス』が曖昧な物語性を用いることによって、ケントリッジの当事者としての主観や特定の視点を取り除いて、アパルトヘイトそのものを想起させていることと類似している。

一方、トマシュ・スィヴィンスキの短編アニメーション『モチャルスキの場合』（2016年、5分15秒、DCP、図4）は、「鑑賞者の目」という無数の視線を導入する作風によって、作品に特定の視点を与えることを遠ざけつつ、出来事への言及を試みている。ナチスのホロコーストに関する作品で、2017年のアヌシー、2018年の広島、その他数多くの映画祭でコンペティション部門に選定されている。題名に名前があるカジミェシュ・モチャルスキ（Kazimierz Moczarski 1907-1975）は、ポーランドの法律家、ジャーナリストであり、第2次世界大戦中のドイツ第三帝国占領下ポーランドでは地下抵抗組織の将校でもあり、そして、『死刑執行人との対話』（初出：1972年～1974年、月刊文芸誌「オドラ／Odra」）の著者である。『モチャルスキの場合』は、彼の人生のひとつの特異な局面、中でも、ナチス親衛隊SS中尉ユルゲン・シュトロープ --- 1943年4月19日に勃発したワルシャワ・ゲットー蜂起で幾十万ものユダヤ人を強制収容所に送り、さらに、制圧したゲットーの瓦礫の中でも幾万もの人々を肅清、殺害したとされる‘死刑執行人’<sup>160)</sup> --- と同じ牢獄に収容させられた、という信じ難い直接的な出会いについて、『死刑執行人との対話』に基づき、隠喩的なアニメーション表象で言及している。

『死刑執行人との対話』は、謂わば、ユダヤ人大量殺戮の首謀者のひとりであったシュトロープの話し言葉の、モチャルスキによる聞き書きである。第2次世界大戦下、モチャルスキはレジスタンスの指導者として、シュトロープ謀殺を計画していた。戦後、シュトロープは米軍によって捕らえられ、ポーランド当局に引き渡される。一方、ドイツ軍が撤退した後、ソ連の軍事的庇護の下で設置されたポーランド共産主義政権は、スターリンの指令により、ナチス・ドイツと戦った国内軍の兵士や将校をもナチズムの同盟者とみなして迫害を開始した。そして、モチャルスキもその一人として、1946年、虚偽の告発により禁錮10年の判決を言い渡され、1949年から2年余り、ワルシャワのモコトゥフ刑務所で‘地獄の尋問’に付されることと

なる。しかし、モチャルスキはさまざまな拷問に晒されても屈せず、そのためポーランド政府は彼を精神的に挫かせようとして、‘不倶戴天の敵’であるシュトロープと同一監房に投獄したのである<sup>161)</sup>。こうして、1949年4月から11月までの9ヶ月間、ナチス犯罪者と昼夜を共にさせられたモチャルスキだったが、彼はこのような精神的拷問にも屈しなかった。むしろ、その機会を利用し、シュトロープ自身の口から率直な発言を引き出そうと努め、「同居者の犯罪の動機を突き止めようと努めたばかりか、なぜ、いかなる動機から、どのような事情のもとでナチス主義者になったか、そして、そのめざましい立身出世は何によるのかを知ろうと努力した」<sup>162)</sup>のである。法廷では供述しようせず、回想録も書かなかったシュトロープが、牢獄という閉ざされた空間の中で、互いに死刑を控えている者同士の対話において、真情を吐露していったと考えられている<sup>163)</sup>。その結果、シュトロープの告白、告解という、まさに二度と得ることのできない証言をモチャルスキは記憶し、後に書き起こして検証し、まとめたのが、『死刑執行人との対話』である。この著書は、シュトロープを大量殺戮の首謀者という残虐な怪物としてではなく、普通の生身の人間として捉えており、「ナチスの犯罪が、異常な人間の狂気の産物などではないことを明白に伝えている。」<sup>164)</sup>シュトロープは1951年に死刑を宣告され、1952年に絞首刑に処される<sup>165)</sup>。一方、モチャルスキは、1952年に死刑を宣告されるが、1953年にスターリン時代が終わると‘雪解け’が始まり、1956年4月に釈放<sup>166)</sup>、同年12月の訴訟で全面無罪と完全な名誉と自由の回復が立証されている<sup>167)</sup>。

『モチャルスキの場合』は、『死刑執行人との対話』においては常にシュトロープの聞き役に徹し、自分自身についてほとんど記していなかった著者モチャルスキに焦点を当てた作品である。油彩画のペイント・オン・グラス・アニメーションの手法により、基本的にはアニメーションと音楽、音響効果によって表現している。ただ、作品冒頭の約30秒と末尾の約15秒に、主人公が名誉を回復したときの裁判の様子を置き、裁判官が判決文の一部を読み上げる音声言語が流れる。作品冒頭では、判決文の最初の部分が読み上げられる。「ポーランド人民共和国の名において、1956年12月11日、ワルシャワ首都地方裁判所は、カジミェシュ・モチャルスキの訴訟について審理した。すなわち、モチャルスキは、1943 - 1944年、政治的理由からナチス占領軍の利益のために行動し、左派組織の活動家たちの肅慎に協力した罪に問われていたが…」と読まれたところで、判決を聞いていた主人公の瞳の奥から場面がメタモルフォシスし、十数年間の体験を次々と隠喩的に描写してゆく。――腕に鉤十字の腕章を持つ、シュトロープと思われる男を殺害しようと、ピストルを手に追いかけるモチャルスキ。しかしシュトロ

ープは馬で逃げ、逆に、モチャルスキが鉄の檻に囲まれてしまう。檻の中では、スターリン風の巨人が待ち受けており、巨人は大声で笑いながら数名の男たちをポケットから取り出す。モチャルスキは男たちから拷問を受け、額に「GESTAPO」と書かれる。次のシーンで、モチャルスキは目を覚まし、シュトロープと同じ牢獄に居ることに驚く。シュトロープは血の滴る剣を持っている。うなだれるモチャルスキと、平然として牢の中を歩き回るシュトロープ。すると、牢の扉の丸い覗き穴が開き、牢の中の二人を覗く誰かの目。シュトロープは自慢気に妻子と一緒の家族写真をモチャルスキに見せびらかす。剣からの血が牢一面に広がり、モチャルスキはその血を布で拭くとシュトロープの顔に投げつける。怒ったシュトロープは巨大な剣士の銅像となって牢から出て、人々を殺戮し、街を破壊し、ダビデの星の形の建物に剣を刺し粉碎してゆく。しかし、空軍が剣士像を倒し、像の中からシュトロープが転がり出て倒れ、再び牢の中に戻る。これらの様子を覗き穴からずっと覗いていたのは、実はスターリン風の男だったことが分かる。シュトロープは、スターリン風の男に呼び出され、絞首刑に処される。―― 続く最後のシーンでは冒頭の裁判の様子に戻り、判決文の続きが読み上げられる。「…虚偽によって告訴されたカジミエシュ・モチャルスキを無罪とし、首都地方裁判所は、以下のことを表明することを自らの義務と認める。すなわち、カジミエシュ・モチャルスキが、長年にわたる獄中生活を通じて、尊敬に値する粘り強さと不屈の精神で守ってきたポーランド占領下地下抵抗運動の名声、本公判において名誉を回復されたことを立証する。」画面では、多くの人々がモチャルスキを囲んで喜び合う様子。続いて最後のワンカットに30秒ほど、黒バックに白い文字で、モチャルスキとシュトロープとの関係を要約した9行の短文の提示。

モチャルスキの特異な体験を隠喩的なアニメーションによって表象しており、一見、寓話的でもある。また、セリフや解説ナレーションが無いため、戦後初期のポーランド共産主義政権による国内軍弾圧という事態を知らない者にとっては、なぜモチャルスキがシュトロープと同じ牢に居るのかを理解し難い。しかし、作品冒頭と末尾に裁判風景を置き、判決文が読み上げられることにより、モチャルスキの十数年間の体験という出来事のあらましを集約的に凝縮して提示することとなっている。この作品では、裁判官、モチャルスキ、シュトロープなど複数の視点が交差しているが、中でも重要なのは、牢の覗き穴から状況を見ている人物の存在である。シュトロープが剣士の銅像となってユダヤ人を殺戮してゆく様子も含め、全てをこの人物が覗いている。作品終盤では、この人物はスターリン風の男として登場していた。しかし、本来、覗き穴から全ての状況を見つめているのは我々鑑賞者をも含む後世の人間であろう。この作品は、「覗き穴の目」という鑑賞者の無数の視線を動員する表象の仕掛けを用いることによ

って、特定の視点を明確に斥け、モチャルスキの体験を「出来事の集約的概要」として提示することを可能にしているのである。

リシャルド・チェカワによる『点呼』（197年、7分、35mm、図5）もナチスのホロコーストに言及した作品であるが、ナチスの強制収容所における朝・晩の点呼、というひとつの恐怖の状況そのものを集約的に捉えたモノクロのカットアウト・アニメーションである。1971年のアヌシー国際アニメーション映画祭ではグランプリを、クラコウ国際映画祭ではブロンズ賞を受賞している。音楽は無く、音響効果だけを伴っている。画面は暗く極めて不明瞭で、ビントがぼかされた部分も多い。作品冒頭、暗がりの中を列車が到着した様子が、真つ暗な画面の中の光の動きと音響効果によって想像させられ、「APEL」というタイトル文字が出る。作品中、唯一の文字言語である。「APEL」は「点呼」を意味するポーランド語であるが、この国の言葉を知らない者には画面を見ただけでは解らない。続いて、髪の毛を剃られた大勢の人々が並んでいて、と思われるような不明瞭なシーン。その前を靴音が近づいて来て止まると、「Neider! (Down!)」、「Auf! (Up!)」、と男の威圧的な叫び声が繰り返され、その大声に合わせて、人々は、頭を深く下げた前屈と「気をつけ」の直立不動とを繰り返す。暗がりの中で、無表情な顔も見えづらい。動作自体も曖昧で、多くの頭らしきものが一斉に見えなくなったり、また見えたり、というものである。そうした中で、人々の着ている服が縦縞模様で、左胸に逆三角形のマークがある様子が見え、この光景はナチスによる点呼の様子かもしれないと想像させられる。大声の主が、ナチスの親衛隊SSらしき帽子をかぶった男であることも、次第に分かってくる。しばらくの間、「Neider!」と「Auf!」が繰り返されるが、その後、一人の囚人が命令に従わず立ったままの状態でいると、SSが近づき、射殺する。これに対し、大勢の無表情な囚人たちの集団が無言で、SSを襲うかのように近づいて行く様子。しかし、SSの「Feuer! (Fire!)」という叫び声により、機銃掃射が始まる。ほぼ全ての囚人が倒れた中、奇跡的に一人生き残っていた囚人のところへSSが近づいてゆくと、囚人は命令されないのに再び前屈と直立を繰り返す。SSはこの最後の一人も射殺してしまう。

この作品が言及しているような、点呼の時に全員が虐殺されるという事態が実際にあったかどうかは不明である。また、作品中には、いつ、どこで、誰が、ということは明示されていない。しかし、一人の囚人がナチスに抵抗すると、一度に多数の囚人が罰せられたり殺害されたりしたと言われている<sup>168)</sup>。ナチスによる点呼の様子らしき描写を通して、抵抗は死であるというナチスのホロコーストの恐怖、そして、死が日常であった強制収容所の状況そのものを集約

的に凝縮して表象しているという意味で、この作品は、「出来事の集約的概要」を提示していると考えることができる。

チェカワは、自身の作品制作について、「私は、ただ単に、アレゴリーによるアニメーション作品を好まないのであり、登場人物や物事が何か象徴的な意味を与えられる哲学的な物語の作品を好まないのである。私は特定の出来事や状況を示したいのだ。唯一の関心事は、それらが人々を喚起させるものになるかどうか、ということだ」<sup>169)</sup>と述べている。また、「自分の作品では、特定の世界に対する一つの喚起的なヴィジョンを提示したく、鑑賞者が映画館にいることを忘れさせるようなものにしたい。鑑賞者は、その出来事に参加していると感じ、登場人物たちと一体感を抱くだろう」<sup>170)</sup>とも述べている。作者のこれらの言説は、『点呼』が「出来事の集約的概要」の提示を意図した作品であることを示している。

『ピカドン』の場合は、作品冒頭に「ピカドン」という言葉についての短い解説や、「6 August 1945」という明記があったが、一方、『点呼』の場合は、文字言語は『APEL』というタイトルのみであり、いつ、どこで生じた出来事なのか、という情報が全く見られない。しかも、暗い画面である。しかし、その暗い画面の中から、頭髪を剃られた無表情の多くの人々、その整列、縦縞模様の服、逆三角形のマーク、そしてSSらしき男等が不明瞭に浮かび上がり、ナチスによる点呼の要素そのものが凝縮されて鑑賞者に迫ってくる。その結果として、鑑賞者は、目にしている不明瞭なものが何であるかを理解しようとしつつ作品の内部へと導かれ、作者が意図したように、「その出来事に参加していると感じ、登場人物達と一体感を抱く」ことが可能となっている。表情の無い、同じような容姿の囚人達は、強制収容所で個性や人間性を剥奪された人々を想起させるものである。この作品は、出来事が生じた場所や年月日等の情報を提示しない場合でも、「出来事の集約的概要」の提示という主観を抑えた表象が可能であることを示していると考えることができる。このような表象の在り方は、実は『流浪のフェリックス』でも同様であった。『流浪のフェリックス』を独立した作品として観た場合、いつ、どこで、誰が、という具体的な明示は作中には無かった。しかし、写実的な人物描写、風景、遺体、南十字星、アフリカの旋律などが、アパルトヘイトの要素そのものとして提示され、作品全体として、「出来事の集約的概要」が提示されていたのである。

#### 4-4. まとめ

本章での考察から、アニメーションには、それ自身に本質的に潜在している表現の自由度の高さから、時間や空間を集約的に凝縮する力があり、それによって、伝達したい事象を短い時間の中で簡潔に分かりやすく表象することが可能であることが認められた。また、このような、物事を凝縮して伝達する力が、「出来事集約的概要」の提示という表象を構築する上でも有効であることが認められた。

一方、本章で考察した作品のうち、『流浪のフェリックス』、『chienne d' histoire』、『モチャルスキの場合』、そして『点呼』の4作品からは、「出来事集約的概要」の提示という表象を生み出すために、それぞれに異なる方法論を援用していることも認められた。『流浪のフェリックス』では、曖昧化された物語性が、現在進行形の南アフリカの現状を想起させ、『chienne d' histoire』では、敢えてアニメーション的ではない静止画像を部分的に用いることによって犬の大量捕獲、殺戮の場面を集約的に凝縮して強調し、メタファーとして、アルメニア人大虐殺に言及していた。『モチャルスキの場合』では、隠喩的なアニメーション表象を用いながらも、作品の冒頭および末尾に短い裁判風景と判決文を置くことで、また、鑑賞者が「覗き穴の目」から出来事を見つめるかたちにして、作品にドキュメンタリー的な性格を付与していた。『点呼』では、出来事の日付も場所も不明な、映像的にも暗く不明瞭な画面から、ナチス収容所における点呼という出来事の要素が集約的に浮かび上がっていた。各作品におけるこれらの方法論は、いずれも、出来事の詳細な文脈を回避し、あるいは、特定の視点を回避させるという役割を担っており、これらがアニメーションの凝縮する力と組み合わせることによって、「出来事集約的概要」の提示という表象を創出していた。上記4作品は、『ピカドン』と同様に、アニメーションによって主観を斥けるような表象を創り出し、出来事の要素を集約的に提示しようとするものだった。またそうすることによって、いずれの作品も、鑑賞者を生起した事象の内側へと導き、その事象への共有可能性あるいは当事者性をも喚起させ得る性質を持っていることが認められた。本論では、こうしたアニメーションの性質を、ドキュメンタリー的な機能の一部を担っていることへの証左と考えていく。つまり、ドキュメンタリーを担うメディアとしては積極的に認められてこなかったアニメーションが、その独自の表現力を中心的に用いることで、また、さらに作品構成等に人為的な工夫をこらすことで、「出来事集約的概要」の提示という表象を構築することができるのである。このことは、従来のアニメテッド・ドキュメンタリー研究で評価を得ているような、「実写との視覚

的差異」がもたらす効果によって記録映像やインタビュー記録音声を代替、補完、修飾するという副次的な役割とは異なり、アニメーションそのものを主軸としてドキュメンタリーの機能が生み出されていることを意味している。それだけではなく、アニメーションを用いたさまざまな演出や映像操作が、ドキュメンタリーの機能の創出に重要な役割を担っているものであることも意味している。『ピカドン』および上記4作品の考察から、ドキュメンタリーには、記録映像・録音によって構成されるものだけでなく、アーティフィシャルな創造的行為によってこそ可能で有意義な表象の枠組みがあることが見出される。

また、『ピカドン』および上記4作品は、主にもともと記録映像や記録音声が全く存在していなかった出来事、あるいは十分に存在していなかった出来事に言及していた。たとえば、記録撮影・録音が物理的に難しい事象や、不可能だったもの、当事者から直接証言を得ることが難しい出来事など、いわゆるドキュメンタリーでは捉えることが困難と思われる領域の出来事である。つまり、このような、いわば不可視の領域の出来事についても、アニメーションによる「出来事の集約的概要」の提示という表象を用いることで、そのあらましをドキュメンタリー的に捉え伝えることが可能であると考えられるのである。その場合、出来事の詳細や文脈は明瞭ではないものの、出来事の要素を疑似体験のように受け止めることで、不可視の領域の事象であっても、より身近なリアリティを有するものとして想起することが可能となっている。しかも、アニメーションによる凝縮する力は、5分や10分、15分などという短い時間の内に、よりコンパクトでコンサイスなカタチで、出来事の概要を集約することで、鑑賞者の想起をより強く導くことができるのである。

## 第5章 創造によるドキュメンタリーの表象の可能性

本章では、第3章と第4章で考察したアニメーションにおけるドキュメンタリー的な表象の可能性についての理解を深めるため、アニメーション以外の映像分野に視野を広げ、現実の事象に対し、どのように言及しているのかを検討する。「現実のこの世界」には、すでに過ぎ去った出来事や覆い隠された出来事、また、感覚や情緒などの主観的な事柄など、直接的な記録撮影や録音することの難しい、いわゆる実写ドキュメンタリーでは捉えることの困難な事象がある。本章では、このような不可視の領域をも独自の方法論でドキュメンタリー的に表象することを試みている映像作品として、3作品を取り上げる。こうした作品を考察することによって、アニメーションによる「出来事の集約的概要」の提示という表象の持つ意味を探ると共に、出来事に言及するアニメーションに特有の、効果的な表象の在り方を見出していく。また、ここでの考察は、ドキュメンタリーという概念そのものの変質についても目を向けることになる。

### 5-1. 記録素材への疑義

まず、本節では、記録素材が存在するにもかかわらず、演出という人為的な操作を施すことで、つまり、記録素材の持つ記録性を取って減じてゆくことで、逆に映像表象におけるドキュメンタリー的な性質を強めている作品について考察する。

スザンナ・デ・ソウザ・ディアス (Susana de Sousa Dias, 1962-) の『48』 (2010年、93分、デジタルビデオ、図6) は、長編ドキュメンタリーとして分類されているものの、現実の出来事の実写記録映像を全く使用していない。その代わりに、顔写真という静止記録画像を素材としている。また、音声については、実際のインタビュー記録音声ではあるものの、使用しているのは、極一部分の抜粋のみである。

『48』が素材としている顔写真は、1926年から1974年までの48年間続いたポルトガルの独裁政権、エスタド・ノヴォ（Estado Novo）時代に政治的な理由で投獄され、長年自由を奪われ拷問を受け続けていた人々の当時のもので、秘密警察 PIDE(Policia Internacional de Defesa do Estado)が撮影したマグショットである。この作品は、これらの顔写真をデジタルビデオ撮影してつなげた映像で構成されている。しかも、単に繋げただけでなく、全編に亘り、微細なデジタル処理を施している。

作品中、顔写真がPIDEによるマグショットであることの説明はない。しかし、番号が付されているものが多く、普通の服を身につけているにも拘らず、囚われた人々の写真であることを想像させられる。何人もの、名前も年齢も、撮影年も撮影場所も不明な男性や女性の古びたモノクロ顔写真。一人ひとりの顔写真のアップが、それぞれおよそ4～5分ずつの間、スクリーン全体に‘静止画像的’な映像として映し出される。正面から撮られたものもあれば、側面からのものもある。同じ人物の異なる年齢のものと思われる写真が2～3枚と続く人もいる。表情の異なる写真がゆっくりとしたディゾルヴで繋ぎ合わされている人もいる。一人の顔写真から次の人へと変わるときは、長いブラックを挿んで非常にゆっくりとフェイドアウト～フェイドインしている。観ていると、顔写真という静止画を撮影したものではなく、静止している人物の記録映像のように思われてくる。実際、これらの‘静止画像’は極わずかではあるが、確かに、かすかに動いているのである。そして、このような一人ずつの顔写真の大きなアップの映像が何分間もじっとこちらを見ているのを見つめ返していると、動かないはずの表情にさまざまな変化が醸し出されてくるような錯覚を覚え、観る者は動揺させられ、さらに顔写真を凝視してしまう。すると、その人物と今、直接間近に向かい合っているような感覚にもなってくる。

このような特異な映像に、投獄の状況を語る音声が付随している。一人ひとりの映像が映し出される間、それぞれ異なる人の声で、一人称で語られているため、顔写真の人物が話しかけてくるように受け止められる。落ち着いた声の人、激しい口調の人、泣きながら話す人、とさまざまである。語りよりも沈黙の時間のほうが長い人もいる。耳を傾けていると、顔写真の人の口が動いているような錯覚を覚える。いずれの音声も、自分や家族が受けた数々の激しい拷問や陵辱、それらによる家族の死、自殺を図ろうとしたこと等、不当な投獄の状況を詳細に伝えている。18年間、24年間等、長期間投獄されていた人もいる。それぞれの語りの背景には、飛行機が飛ぶ音や救急車が通り過ぎる音などの雑音も微かに聞こえ、これらの音声は録音スタ

ジオではない、どこか日常的な場所で録音されたものと思われる。このような自然体の音声は、スクリーン上の顔写真の人が実際に語っているかのような印象を強めさせている。

監督のデ・ソウザ・ディアスによると、語りの声の主は、作品制作時に生存していた顔写真の人物本人である。映像の撮影が始められた2007年よりも以前、すでに2001年頃から、デ・ソウザ・ディアスは、顔写真の人々を捜し訪ね、一人ひとりに対して長時間に及ぶインタビューを行い、これまで語られることの少なかったエスタド・ノヴォ時代の厳しい社会状況を聞き取っていた。そしてその記録音声の中から、拷問に関するごく一部分のみを抜粋して使用したとのことだ<sup>171)</sup>。また、映像については、顔写真をデジタルビデオ撮影する際、カメラマンに、映像に極微細な動き（ぶれ）を付けるよう指示を出し、さらに編集の段階で、映像のスピードをデジタルにスローダウンさせ、静止している部分との境を曖昧にさせたとのことだ。本来のスピードの10%から7%に落としたり、また10%に戻したり、時には3%から2%に落としたり。ショット毎に1フレーム追加したり、2フレーム削ったり、3フレーム加えたり、フェードインやフェードアウトの長さを変えたり等、編集には大変多くの作業時間が費やされたとのことだ<sup>172)</sup>。つまり、この作品の‘静止画像的’な映像は、目に見えるかどうか分からない程細かい変化をデジタルに付与したアニメーション的な構築物なのである。

当初、デ・ソウザ・ディアスは、「顔写真は35mmカメラで単純に撮影できると考えていたが、最初のショットを確認した際、全く動きのない映像では、私たちは見ようとしなない」ということに気がついたと言う。なぜならば、「動かない映像の場合、鑑賞者は直ちに情報を読み取ってしまうため、そのイメージはほとんど一瞬のうちに意識から消え去ってしまう。私は、鑑賞者の目と心を映像にこだわり続けさせるために、何らかの方式の動きが必要であると認識した」<sup>173)</sup>と述べている。そのためには、当初考えていたよりも長い尺が必要であり、動きのスピードもデジタルに操作しなければならないと気付いたため、デジタルカメラで撮影することに決めたとのことだ<sup>174)</sup>。そして実際、先述したように、この作品の顔写真たちは、鑑賞者をスクリーンの中へと引き込ませる力を持つ映像として生まれ変わっているのである。

『48』の記録性は、実際は、素材である顔写真とインタビュー音声の双方に存在しているが、双方とも、それが記録であるということが明示されていない。作品の中では、顔写真がPIDEによるマグショットであることの説明はなく、音声言語も、顔写真の本人へのインタビュー音声であることを示していない。しかし、一人ひとりの顔写真をデジタルカメラで撮影し、編集作業を経て‘静止画像的’な映像を創り出し、インタビュー音声も拷問に関する一部分だけ

を抜粋し、それらを組み合わせることによって、ドキュメンタリー的な性質がより強く鑑賞者に伝わることとなっている。個々の顔写真をそのまま提示したり、それらを単なる静止映像として撮影するのではなく、映像に微細なぶれをつけたり、デジタル編集によってフレーム内にも及ぶ操作を行うことで生み出された‘静止画像的’な映像は、その表象の意外な特異性から、鑑賞者が映像から情報を読み取る力を遅らせ、映像への視覚的注意度を高めさせる。インタビュー音声についても、拷問に関する部分のみを抜粋することで、鑑賞者の聴覚的注意は拷問という1点に集中させられる。このように変容を施した2種の記録素材から、鑑賞者は一人ひとりの人物の過去の体験について、今、目の前で、本人自らが直接語りかけてきているように受け止めることが可能となるのである。

また、この作品はインタビュー音声をを用いながらも、インタビューの記録映像を用いていない。インタビューの時に撮影が同時に行われていたのかどうかは不明であるが、いずれにしても、デ・ソウザ・ディアスは、記録映像を用いるのではなく、敢えて顔写真の‘静止画像的’映像にインタビュー音声を語らせる方法を選んだのである。そして、記録素材の持つ記録性の質的、量的な削減を意味するにもかかわらず、記録素材を人為的に変容させて創り出した映像と、インタビュー音声の抜粋とを組み合わせることで、逆にドキュメンタリー的な性質を増幅させている。

インタビューの今日の姿が全く登場しないことは、現在と過去との距離を埋める役割も担っていると考えられる。今日のインタビューによる過去についての語りとしてではなく、顔写真が撮影されたエスタド・ノヴォ時代当時の語りであるかのように提示されることとなっているからである。しかも、微細な速度変化をデジタルに付与した映像が、顔写真の人物と直接向き合っているような感覚を醸し出すため、鑑賞者は、その人物と同じ時間を共有しているかのように語りを聴くことが可能となっている。また、個々人の個性が剥奪されたマグショットを映像素材としていること、そして、インタビュー録音の中から拷問についての部分だけを短く抜粋して使用していることから、顔写真の人物一人ひとりについての詳細やアイデンティティが抑制され、それによって、語りの内容が個々人の体験の域を越えて、不特定多数の人々の出来事として受け止められることにもなっている。このような表象の在り方は、鑑賞者が出来事を共有することの可能性を抽き出しながら、出来事が生起していた当時への想起を促す性質を持っているのである。

この作品は、記録写真や記録音声といった、本来、ドキュメンテーションとしての性質を内在させている素材が、そのままの状態では表象したい出来事を分かりやすく提示することが難しい場合であっても、そうした記録素材に工夫を与えることによって、ドキュメンタリーとしての性質をより強く帯びさせることが可能であることを示している。特に、この作品では、エスタド・ノヴォ時代の覆い隠されていた獄中での不可視な出来事を、過ぎ去った過去のものとしてではなく、鑑賞者にとってより身近な、現実味のある出来事として受け止めさせ、顔写真の人々の気持ちに寄り添いながら、過去の出来事を現在において共有することを可能にしている。その際、記録素材にドキュメンタリー性をより顕著に付与するための重要な鍵となっているのは、デ・ソウザ・ディアスが行なったミクロ的な編集作業とデジタル操作である。この作品の表象の在り方は、生の記録素材というドキュメンテーションのままであるよりも、意図的に人為的な操作を施した記録素材のほうが、現実の出来事のリアリティを呼び起こし、身近なものとして受け止めさせる上で有意義な場合があることを示唆するものなのである。

## 5-2. 空間による時間の想起

次に、実在したとされる人物の人生、あるいは来歴という、その真実の在り処を第三者が捉えることが難しい、不可視な事柄について、主観的な性質を持つ映像素材によって言及した作品を取り上げる。

エリック・ボードレール (Eric Baudelaire, 1973-) の『Also Known As Jihadi (ジハーディとしても知られて)』(2017年、102分、HDビデオ、図7) は、ある人物が存在していた過去の時間とは異なる時間において撮影した風景の映像や、その人物の過去を正しく反映しているのかどうか定かではない文書を撮影した映像を用いながらも、その人物についてのリアリティを喚起させている、ドキュメンタリー的な表象を試みた作品である。

この作品の主題は、実在の人物とされるアルジェリア系フランス国籍の青年、Abdel Aziz Mekki (仮名、以下、「Aziz」と記す) である。Azizは1989年、ヴィトリィ＝シュル＝セヌというパリ近郊の町に生まれる。この町の人口の多数は移民が占めている。20歳の頃、生まれ育った町を出て、エジプト、トルコを経てシリアに向かい、2012年にアル＝ヌスラ戦線に参加

したとされ、その後2014年頃、トルコからフェリーでアルジェリアへ向かおうとしたところを、フランス当局によって逮捕、収監され、2015年に裁判が行われたとされている。

作品中、実在するとされるAziz本人も、彼と関係する人々も、姿としては登場しない。その代わりに、2種類の「風景」の映像によって構成され、Azizのそれまでの人生を、リアリティを持って表象するものとなっている。ひとつは、Azizが存在したと思われるさまざまな場所や、彼が見たと思われるさまざまな情景を、ゆっくりとしたテンポで断片的に撮影、編集した「実際の風景」であり、彼の人生の足跡を辿ろうとするものである。もう一つは、Azizの訴訟に関する公文書――裁判の記録、友人や関係者からの証言記録、盗聴記録、監視記録、等の文字記録――の抜粋がフレーム一杯に映し出される、いわば「公文書の風景」であり、さまざまな文書の断片によって彼のジハーディとしての人生の一面を次第に明らかにしてゆくものである。これらの2種類の「風景」は、長めの黒味を挟んで交互に置かれ、感覚的にはほぼ同じ比率の尺を費やしているように受け止められる。「公文書の風景」の記載内容を「実際の風景」が視覚的に表し、逆にまた、「実際の風景」のキャプション的な役割として「公文書の風景」が置かれている。この作品の音声は、「実際の風景」に伴う現実の音だけである。

「実際の風景」には、場所の名前等の明示は全くない。また、その場所を知らない者には、そこがどこなのか分からない。しかし、「公文書の風景」の記載内容と関連づけられることによって、それらの「実際の風景」が、Azizが住んでいた家や、通っていた学校や職場なのではないか、そして、彼がこのような風景を目にして暮らしていたのではないかと想像させられ、鑑賞者の視線は作品の冒頭からAzizの視線に重ねられることとなる。そして、Azizが実家を離れてから訪れたトルコの町らしき風景、シリアとの国境に向かってアレppoに続いていると思われる道、アルジェリアに向かうために乗ろうとしていたフェリーと港、トルコからパリに送還された際のシャルル＝ドゴール空港、そして裁判所等々、Azizがそこに存在し眺めたと思われるさまざまな景色を追ってゆく中で、鑑賞者はAzizが辿った足跡を追体験するように共有し、この人物の実在感を身体の中で感じ取るようになるのである。

しかし、「実際の風景」は、Azizが居たと思われる場所や情景ではあるとしても、Azizはすでにそこには居らず、彼が居た過去とは異なる時間において撮影されたものである。つまり、空間的にはAzizが存在した場所であったとしても、時間的にはAzizのものとは異なる風景である。また、「公文書の風景」も、実物かどうかは不明瞭である。裁判所や警察などの印が日付

入りで押されていることや、公文書的な書類形式などから、実物を撮影したものを見ていると思ひ込んでしまうのだが、本物かどうかは定かではなく、むしろ、文書の断片が構成する小説のようなものとなっている。つまり、Azizや関係者の名前が記された様々な性質の文書の抜粋から、Azizの生い立ちや性格、学歴や職歴、家を出てからの足取り、証言者たちとの関わり、結婚相手やその家族のこと等が、ジグソーパズルを組み立てるように、徐々に読み取れるようになっていく。一方、監督のボードレールは、実は登場人物の名前はすべて仮名に変更されていると述べており<sup>175)</sup>、少なくとも名前の部分は改変された文書のようなものである。たとえ名前以外の部分の証言内容や盗聴記録が実物のままであったとしても、それらがAzizの人生を正しく伝えているものかどうか、あるいはAzizにとっての真実となっているのかも不明である。

このように、『Also Known As Jihadi』における2種類の「風景」の映像は、双方とも、記録素材のように見えながらも、記録であるとは言い難いものである。「実際の風景」はAzizが居たと思われる場所を後になって撮影した映像の断片であり、当事者であるAzizは全く登場しない。「公文書の風景」も不確かな記述の一部分でしかない。不確実で断片的な映像を編集したこの作品は、主観的な性質で満たされている。それにもかかわらず、双方が関連づけられて提示されることで、鑑賞者は、第三者が捉えたAzizのジハーディとしての人生を、リアリティのあるドキュメンタリーとして辿り、受け止めてしまう。つまり、この作品は、創り出された映像で構成されていても、また、言及しようとしている人物本人が実際に記録撮影されていない映像であっても、その不可視な人物の実在感を呼び覚ますことが可能であることを示しているのである。

さらに、このような表象の在り方は、その他の不可視な過去をも派生的に喚起させる力が強い。ひとつには、「実際の風景」にAziz本人や関係者の姿が全く登場しないことで、Azizの実在感、彼と同様にジハーディへの道を辿っている多くの若者たちの存在をも思わせるものとなっている。もう一つは、作品のタイトルにある‘Also’という言葉が示唆しているように、作者が本来意図しているのは、Azizの別の姿の存在なのではないか、ということである。「公文書の風景」は、第三者によって認識されているAzizのジハーディとしての側面に焦点を当てたものであるが、そのことは、むしろ‘Also’の側面を想像させ得るものとなっている。つまり、第三者の認識とは異なる、彼自身が認識する本当の自分の姿や行動の理由、あるいは彼自身にも分からないかもしれない別の姿というものが、フレームに捉えられていない不可視の空間に存在していると考えられるのである。そして、フレーム内で可視化されているジハーディ

としての側面を喚起させる映像が記録とはいえない不明瞭なものであるからこそ、鑑賞者は、Azizの別の姿という、もうひとつの不可視な領域への想起をも促されることになっている。

この作品が示唆しているのは、過去の記録かどうかは確かではない、主観的な性質を帯びた記録映像の断片を、敢えて素材として意図的に取り上げ、それらを編集したり、組み合わせたりすること等の演出に拠って、よりリアリティのあるドキュメンタリー表象が可能だということである。このことが反対に意味しているのは、そもそも、記録されたメディアそれ自体に客観性や事実性が本質的に備わっているとする認識への疑問でもある。この作品の「実際の風景」や「公文書の風景」が、記録された映像ではありながらも実は不確実で主観的な性質に満ちているように、出来事を捉えているとされている所謂ドキュメンタリーの記録映像・音声も、実は不確実で主観的な場合があり得るのである。

### 5-3. 捨象されてきたものへの視線

これまで考察してきた『48』と『Also Known As Jihadi』の2作品が、少なくとも何らかの記録された素材に基づいて、あるいは、それらを利用して出来事に言及していたのに対し、本節では、記録素材を用いることなく、ドキュメンタリー表象の創出を試みている作品について考察する。

シャンタル・アケルマン (Chantal Akerman, 1950-2015) の『Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles／ブリュッセル1080、コメルス河畔通り23番地、ジャンヌ・ディエルマン』(1975年、201分、16mm、以下『ジャンヌ・ディエルマン』と記す、図8) は、実写長編フィクションでありながら、主人公の3日間の日常をあたかも記録撮影しているかのようによに表象し、そうすることによって、性という不可視の領域の事象を、ドキュメンタリー的に可視化させることを試みた作品である。

デルフィーヌ・セイリグ扮する未亡人の中年女性、ジャンヌ・ディエルマンは、思春期の息子と二人でブリュッセルのアパートメントで暮らしている。ジャンヌの日々は極めて規則正しく、早朝からこまごまとした家事を、儀式を執り行うかのように几帳面かつ冷静に、整然とし

リズムでこなしている。一方、息子が学校に行っている間、夕食のための料理が火にかけられている時間のあいだだけ、曜日によって異なる客を招き入れ、自宅の寝室で売春を行っている。売春も規則的である。しかし、いつからか、彼女の生活は少しずつ秩序を失ってゆく。それは2日目の客が予定よりも長居をしたこともあって、夕食用に茹でていたジャガイモが焦げて台無しになったことで決定的となる。そして作品終盤の3日目、彼女は突然、ベッドの上のその日の客を刺殺してしまう。

『ジャンヌ・ディエルマン』は、このような主人公ジャンヌの3日間を、終始たんと、201分という長時間をかけて映し出している。基本的に大半の場面は、主人公が自宅で一人、黙々と家事などの日課をこなしてゆく様子であり、小柄なアケルマン監督の目線の高さである<sup>176)</sup> 低い位置に固定されたカメラで、正面から、ミディアム〜フルショットの長回しで撮影している。クローズアップや切り返しや視点ショットなどのカメラワークはほとんど用いず、各場面内での編集はほとんど行っていない。音楽は全く伴わず、音響効果も登場人物の動作等によって生じる音や、家の外の物音や自然の音など、現実的な音が聞こえるだけである。このような作風によって、主人公の3日間の主な出来事としての日課の一つひとつ、そしてそれらを遂行する動作の一つひとつを、あたかも実時間で行われているものであるかのように捉え、各日を、およそ1時間強という長さで提示している。

主人公の主な日課は、一人で行う料理や食器洗い、息子の靴磨き、ベッドメイク、食料品の買い物などの家事や、その合間の、コーヒーを入れての休憩や簡単な昼食、近所から預けられた赤ん坊の子守、入浴とバスタブの掃除、息子との夕食、夜の編み物や息子との散歩などである。そして売春もこれらの日課の中に含まれている。規則正しく几帳面に生活する様子は、台所や居間や寝室などを出入りする度に必ず、義務的に部屋の灯りを点けたり消したりする動作で強調され、それはまた、場面転換の役割も担っている。どの場面も坦々として、主人公に感情の起伏はほとんど見られず、息子と一緒にいる時も会話は少なく抑揚が無い。こうした場面の大半を実時間的出来事であるかのように演出し撮影している。中でも、主人公が一人でジャガイモの皮を剥く場面やウイナーシュニツェルの下ごしらえをする料理の場面等、いくつかの場面や動作においては、一連の作業のほぼ最初から最後まで、固定された正面からのカメラ位置で、そのまま長回しで撮影しており、それによって、一人の女性の日常生活を記録したものであるかのように見せる効果を強調している。

もともと登場人物が少ない作品であるが、主人公と深い関わりを持って登場する人物は、息子以外には殆どおらず、いずれも主人公の日課の情景を構成する一部分としてエキストラのよ

うに登場するだけである。赤ん坊を預けに来る近所の女性も、ドアの外から短い世間話の声が聞こえるだけで、その姿は現れない。売春の3人の客も、単なる匿名の客としてのみ登場しており、人物についての詳細は全くない。最も身近な息子にしても、数少ない会話の内容から思春期の悩みを持つ学生であることが漠然と分かる程度である。主人公自身についても、カナダに住む姉から届いた手紙を息子に読んで聞かせる中で、夫が6年前に亡くなったことや、姉が再婚を促していることなどが分かるものの、それ以外にはどのような人物なのかということを示していない。つまり、この作品は、サブプロットや補助的な配役を極力排除し、物語的文脈を最小限に抑えることで、自宅で日課を行う主人公の3日間の動作だけに焦点を当てているのである。

主人公の日常生活に焦点を置き、それぞれの日課に「実時間的」に見える均質な時間の流れを与えることで、主人公の3日間に201分もの長い時間を費やしている。そして、物語的な文脈を抑制した構成で、意味を付与しない記録映像であるかのように、坦々と提示している。その長い時間の流れの中で、売春という日課も、3日目の客の突然の刺殺という衝撃的な事件も、また、この事件に至るまでに主人公が少しずつ生活の秩序を失ってゆく様子も、物語的にはなく、3日間の要素として捉えている。その結果、この作品は、なぜ主人公が3日目の客を刺殺したのか、ということについての明確な答えを示していない。つまり、この作品は、ありふれた日常という、従来のドキュメンタリーにおいては除外されてしまいがちな、いわば不可視化されている領域に焦点を当て、それを記録映像のように見せるかたちで可視化している。そして、その中で、性という、本来的に捉え難い不可視の領域をも日常の要素のひとつとして捉え、生起した出来事に対する解釈を鑑賞者一人ひとりに委ねているのである。このような表象の在り方は、記録ではない映像であるにもかかわらず、出来事をドキュメンタリー的に捉えることが可能であることを示唆している。このことは、一方では、出来事をありのままに記録しているとされるドキュメンタリーが、実はそうとも言えないのではないか、ということも暗示させるものである。つまり、いわゆるドキュメンタリー作品においては、ルーティン化された日常という無為の時間は往往にして捨象されるものであることから、制作者による恣意的な取舍選択があり得ることを示しているのである。

201分という長さについても、作品としては非常に長く感じられるかもしれないが、現実の3日間の時間と比べればごく短い一部分でしかない。つまり、この作品の長さは、主人公の生活の中から日課の部分のみを抽出し、それぞれの場面を実時間的に見えるように提示する一方、それ以外の部分を意図的に削除している結果なのである。それは実は各日を1時間強に凝縮さ

せた、3日間の日常の集約的概要を提示しているとも言うことができ、時間の操作や空間（場面）の捉え方、また、出来事の取捨選択等によって、ドキュメンタリー的な表象を作り出している。このことは、反対から言えば、いわゆるドキュメンタリーにおいても、実際に実時間の全てを捉えている訳ではないことから、実は制作者による意図的な操作が働いていることを示唆していると考えることができる。

『ジャンヌ・ディエルマン』における表象の在り方は、フィクションではあるものの、物語的な文脈や詳細を抑制したり、時間の流れをより正確に、平板なものとして再現しようとすることによって、出来事に対するドキュメンタリー的な言及が可能であることを示している。特に、実写記録映像においては捨象されがちな日常の時間をドキュメンタリー的にすくい上げ、そうすることで、日常生活に潜む実はダイナミックな出来事の要素を浮かび上がらせている。と同時に、この作品は、いわゆるドキュメンタリーが、ありのままの現実を記録しているということへの疑問も呈している。言いかえれば、ドキュメンタリーにも、制作者の手の恣意的な加担が、多かれ少なかれ、必然的に存在することを指摘するものである。すなわち『ジャンヌ・ディエルマン』は、「実際の記録」であることが必ずしも「客観性」や「事実性」と結びつくものではない、ということを示す一方、その逆に、「実際の記録」でないことが必ずしも「客観性」や「事実性」と結びつかないものでもない、ということ、作品を通して伝えているのである。

#### 5-4. まとめ：不可視の領域のドキュメンタリー的表象

本章で考察した3作品はいずれも、記録映像や記録音声を主体とするドキュメンタリーでは捉えることの困難な不可視の事象や出来事を取り上げていた。そしてそれぞれに異なる方法論で映像操作や演出を行うことで、不可視の領域をドキュメンタリー的に可視化させていた。

『48』では、記録素材をそのまま提示せず、敢えて編集や抜粋という作業過程をくぐらせ記録性を削減することで、却って記録素材の持つドキュメンタリー性を顕現させ、エスタド・ノヴォ時代の覆い隠された出来事を、今という時代に引き寄せて浮かび上がらせていた。『Also Known As Jihadi』では、実在する当事者の姿を記録撮影する代わりに、その人物がそこに居

たことを思わせるような風景や文書等、事実性が不確かで主観的な映像を組み合わせていた。それによって、その人物のジハーディとしての側面をリアリティのあるドキュメンタリーとして示し、実在感を喚起させる一方、作品内で可視化されていない、その他の不可視な側面をも想起させていた。そして『ジャンヌ・ディエルマン』では、物語的な文脈を抑制し、「実時間的」に感じられる長く等価な時間の流れや、記録撮影されたような空間を作り出すことで、フィクションでありながらも、主人公の日常を「3日間の出来事の概要」であるかのように捉え、その要素のひとつとして、性という不可視な事象についてもドキュメンタリー的に提示していた。

これらの3作品が示唆しているのは、ドキュメンタリー的な機能は、記録映像や記録音声等の記録素材だけに拠るものではなく、創造されたものにおいても可能になるであろうということである。『48』は記録素材が存在するにもかかわらず意図的に人為的操作を付与し、記録性を減じさせていた。『Also Known As Jihadi』は実在の人物の記録撮影やインタビューという方法を斥け、記録のように見えながらも実はそうではないかもしれない映像の断片を用いていた。『ジャンヌ・ディエルマン』は、そもそも記録映像も記録音声も用いていなかった。つまり、これらの作品は、ドキュメンタリー的な機能が記録映像・音声に依存しなければ成立しないということに対して疑問を呈すものである。と同時に、ドキュメンタリーと認識することはできないと理解されてきた表象の中に、現実の事象や出来事をドキュメンタリー的に捉え提示する力を見出しているのである。それは恣意的で主観的な演出や人為的な操作を施すことによって構築される映像・音声であるにもかかわらず、鑑賞者の想像力や感性に働きかけることでドキュメンタリー的な機能とも言うべきものを生み出し得る性質を持った表象である。そしてそうした表象における映像や音声の特異性は、鑑賞者の視覚や聴覚をスクリーンに集中させ、引き込ませ、不可視の領域をも身近なリアリティのあるものとして想起させる力を持っている。

このような表象の在り方は、作品を構成する時間と空間をクリエイティブに操作することでドキュメンタリー的な機能を創り出しているものであり、それはアニメーションによる「出来事の集約的概要」の提示という表象の在り方と重なり合うものである。実写とアニメーションという違いはあるものの、いずれも出来事の文脈や詳細を抑制したり曖昧にしたり、特定の視点からの意味を付与することを回避したり不明瞭にしたり等の方法論を用いつつ、一方では、出来事や事象の要素そのものを際立たせて提示し、作品にドキュメンタリー性を帯びさせている。そして、両者に共通する、時間と空間を操作することで創り出される映像には、人間の想像力や感性をかき立てる力が強い。それによって鑑賞者は、言及されている出来事にリアリテ

イを見出し、その内部へと導かれて共有可能性や当事者性をも喚起し、出来事を想起することを促されるのである。

本章での考察は、「出来事の集約的概要」の提示を可能にするアニメーションの表象が、時間と空間の人為的操作によってドキュメンタリーの機能を呈することのできる性質を持つ映像表象の、一つの形態であることを示している。

その上で、アニメーションの場合は、もともとその映像自体が、時間と空間を人の手で創造しなければ存在し得ないものであり、それ故に、潜在的に、時空をより自由自在に操作することができ、制作者の意図も反映しやすいという特徴を持っている。アニメーションに本質的に備わっているこのような性質によって生み出される、物事を集約的に凝縮する独特の力は、

「出来事の集約的概要」の提示という表象についても、より短い時間の中に簡潔に分かり易く出来事のあらましを凝縮し、よりインパクトを持って提示することを可能としている。それによって、出来事を想起する力もより強くすることができるのである。

## 第6章 結論：ドキュメンタリーにおける「出来事の集約的概要」の提示の位置付け

アニメーションは、長い間、一般的にも理論的にも、現実の世界とは対極に位置するものとして理解されてきた。アニメーションとドキュメンタリーの融合に関する論文が発表され、アニメテッド・ドキュメンタリーという枠組みが提示されたのは、ようやく1997年のことであった。しかし、その後、今日までアニメテッド・ドキュメンタリーに関する研究が活発化し、ドキュメンタリーにおけるアニメーション表象の存在意義が認められてきてはいるものの、ドキュメンタリーとしての「事実性」や「記録性」、「客観性」の拠り所の主体は、潜在的にせよ、顕在的にせよ、依然として実写記録映像やインタビュー記録音声等の記録されたメディアに置かれている。そして、ドキュメンタリーにおけるアニメーションへの評価は、主体とされる記録映像・音声を代替、補完、修飾する等の、周辺の、副次的な役割において為されている。このような理解の根底に在るのは、「現実と直接的にリンクしている」記録映像・音声にはリアリティや客観性があり、「主観的で創造的な」アニメーションにはそれが無い、という認識である。アニメーションは、時間も空間も、すべてが制作者によって自由自在に生み出される映像であることから、アニメーションそのものによるドキュメンタリー的な表象は考え難いと受け止められ、その可能性は閉ざされてきたのである。

しかし、これに対し、本論で考察した短編アニメーションの内、少なくとも、『ピカドン』、『流浪のフェリックス』、『chien d' histoire』、『モチャルスキの場合』、そして『点呼』の5作品については、まさにその同じ特質 ― 時間も空間も、自由自在に創造する映像であるという特質 ― によって、現実の出来事にドキュメンタリー的に言及していることが認められた。作品毎に方法論は異なるものの、アニメーションに本質的に潜在している表現の自由度を用いた作品構成や演出等の人為的な工夫によって、出来事の詳細や文脈を回避したり、また、特定の視点を回避するという性質が作り出され、こうした性質がアニメーションの凝縮する力と組み合わせあって、「出来事集約的概要」の提示という表象を創出していた。また、いずれの作品も、インタビュー記録音声はもちろん、解説ナレーションなどの音声言語や、字幕等の文字言語の使用も最小限に抑え、それによって、アニメーション表現の自由度が

より高められ、「出来事の集約的概要」がより効果的に提示されることとなっていた。その結果、鑑賞者を、生起した出来事の内部へと引き込み、共有可能性や当事者性を喚起させながら、出来事への想起を深めさせる表象となっていた。つまり、これらの作品は、アニメーテッド・ドキュメンタリーの先行研究におけるこれまでの評価とは異なり、アニメーションそのものが持つ独自の表現力を主軸としていること、なお且つアニメーションを用いた様々な演出や映像操作を行うことが、ドキュメンタリー的な機能を生み出す上で重要な役割を担っていることを示しているのである。

このような表象の在り方は、第5章で考察したアニメーション以外の映像作品の表象と重なり合うものであった。それは、実写とアニメーションという違いはあるものの、同じ映像として、時間と空間を人為的に操作することでドキュメンタリー的な機能の創出を可能にするという性質を持った表象であり、アニメーションによる「出来事の集約的概要」の提示という表象も、その一形態であると認識することができた。

本論の種々の考察から導き出されたことは、ドキュメンタリー的な機能が、記録映像や録音音声等の記録素材だけに拠るものではなく、創造されたものにおいても可能になるであろうということである。記録映像・音声は一つの記録ではあり得ても、現実の出来事をありのままに捉えたものだとは認定することは難しく、必ずしも「客観性」や「事実性」と結びつくものではないということについて、認めることができたのである。このことは、第2章で振り返った、20世紀半ば以降における歴史概念やドキュメンタリー概念の変遷が示している思考と軌を一にするものである。そして一方、アニメーションに対しては、その主観的で恣意的な性質を用いることによっても、ドキュメンタリー的な機能を創出する可能性が開かれることを意味するだけでなく、表現の自由度が高いことから、より効果的にそうした機能を創造する力があると考えられる。第3章で述べたように、「出来事の集約的概要」を捉える際には、出来事の構成要素を抽出する過程で過去が都合よく改変されたり歪曲されたりしないよう、批判や議論や史料の批判的検証などを通じて防がなければならないという問題を常に認識しておく必要がある。しかしそれはアニメーションに対してだけでなく、実は記録映像・音声によるドキュメンタリー表象に対しても同様に言えることなのである。

「出来事の集約的概要」の提示というアニメーションの表象は、出来事を短い時間に凝縮して、その諸要素を捉え、「このような出来事が存在した」あるいは「このような状況が存在した」という出来事の概要として、主観を抑えたかたちで、なお且つ集約的に提示するものであ

る。そのため、記録映像・音声が伝達するような、出来事に関する具体的な詳細や文脈 ―― いつ、どこで、誰が、何を、なぜ、どのように、等 ―― は抑制され、あるいは曖昧化され、明瞭には提示されていない。しかし、出来事の詳細や文脈を回避すること等によって、特定の視点も回避され、出来事のありのままの要素が、一つの塊として、インパクトをもった集約的な概要として提示されている。それは、第2章第2節で取り上げた、トリン・T・ミンハが述べる「 […] 作品を意味の専制から解き放つ」<sup>177)</sup> ことを意図した表象であるとも考えることができる。特定の視点に立脚して言及することを回避している表象の在り方だからこそ、生起した出来事の内部へと鑑賞者を効果的に導くことが可能となり、出来事に対する共有可能性を拡張させ、さらには当事者性をも喚起させることを可能にしながら、出来事の想起を促すこととなっている。そして、アニメーションが持っている、物事を凝縮して伝達する力や、より解りやすく、受け入れやすく提示する力によって、鑑賞者は、出来事を外側から客観的、論理的に捉えるというよりも、むしろ情動や感覚を通して共有し、出来事に寄り添う形で想起することが可能となるのである。それは、自らの内省を伴うような形で出来事を理解し、思考することを可能にする表象の在り方である。

従来、ドキュメンタリーは、現実の出来事の中でも、特に、人々の知識や認識から覆い隠されているものや、忘れられているもの、失われてしまいそうなもの、まだ広く知られていないものなどについて、できるだけありのままに記録映像や記録音声として捉え、伝達し、人々の理解や興味や共感を深めさせようとする表象として考えられてきた。一方、上記短編アニメーション5作品は、同様の性質を持つ出来事の中でも、もともと記録映像や記録音声が全く存在していなかったものや、十分に存在していなかったものに言及していた。たとえば、直接撮影・録音することが物理的に不可能だった事象や、今日では当事者からの証言を得ることが難しいもの等、いわゆるドキュメンタリーでは捉えることが困難な出来事が含まれていた。アニメーションは、このような不可視の領域の出来事についても、「出来事の集約的概要」の提示という表象の枠組みを用いることによって、そのあらましを可視化することが可能なのである。すなわち、「出来事の集約的概要」の提示という表象は、撮影・録音機器によって直接的には捉えることのできない事象や、捉えられなかった事象、また、捉え難い事象であっても、言及することを可能にしていると考えられる。それは、出来事の不可視の領域の提示をも可能にするドキュメンタリー的表象なのである。

「出来事の集約的概要」の提示という表象の在り方は、これまでドキュメンタリーの理論的研究においては、あまり顧みられてこなかった枠組みであった。しかし、本論での考察の結果、それは従来のドキュメンタリーとして認識されている記録映像・音声とはまた異なる枠組みとして、異なる意義を持つドキュメンタリーの機能を担うものとして認識することができるのである。いわゆるドキュメンタリーが、基本的に記録映像あるいはインタビュー音声によって出来事の詳細を提示しようとするものであるのに対し、「出来事の集約的概要」の提示という表象は、出来事の不可視の領域をも含め、集約的概要というかたちで出来事をドキュメンタリーの可視化して提示し、鑑賞者の共有可能性を効果的に導くことで、出来事に寄り添いながら想起を促そうとする、謂わば「想起のためのドキュメンタリー」なのである。この性質は、アニメーションのメディアとしての特質において、これまで正当に評価されてこなかったものだと言える。社会的、歴史的出来事を捉えるためには、双方の枠組みから出来事を捉え、思考してゆくことが重要なのである。

ドキュメンタリーの異なる枠組みとしての、「出来事の集約的概要」の提示というアニメーションの表象は、1990年代以降の今日において展開されつつある、より開かれた歴史学への試みにおいても、そうした傾向と軌を一にするだけでなく、ひとつの有意味な表象概念として、新たな可能性を提示するものとなるだろう。

歴史学における言語論的転回は、「そもそも言語が実在を正確に表象しうるものかという懐疑を提示することをとおして、言語を媒体とした従来の歴史、とりわけ学問的な歴史のあり方に対して根底的な批判を投げかけた」<sup>178)</sup>ものであった。この批判から生まれてきた、より開かれた歴史学への試みにおいては、主に2つの傾向を認めることができる。まず、ひとつには、近代の国家主義的、権威主義的、進歩主義的な枠組みに沿った形で、勝者側や権威者側の基準（支配的な規則<sup>179)</sup>）に基づいて客観的、普遍的とされる歴史を叙述してきた「学問的な歴史」に対し、そうした思考や基準に適合しないために排除され抑圧されてきた人々や出来事にも目を向け、個性や多様性を受け入れ理解しようとする歴史研究である。このような歴史認識の変化は、フェミニズム理論やジェンダー理論、また、ポストコロニアル理論やカルチュラル・スタディーズ等の発展と呼応するものである。もう一つは、過去の痕跡としての物質的史料や、図象、画像、映像等の視覚的史料など、多様な史料を重視すると共に、過去を表象する媒体としても多様性を重視する、歴史学の物質的転回や視覚的転回と言われる流れである。

特に、歴史映画と呼ばれるフィクショナルな映像を主な媒体とする歴史表象の視覚的転回においては、基本的に、「文字的な歴史は、史料にしても、歴史叙述であっても、動きや音声を伴っていたはずの過去の实在を直写的に伝えるものではなく、文字という限定的な表象手段をとおして構築したもの」<sup>180)</sup>であることが、歴史的出来事に言及する映像作品の鑑賞を通して自ずと意識されることとなってきた。「パラドキシカルなことに、過去を實在に近いかたちで詳細に明示する映像的表現は、その詳細におよぶ表象のゆえに、過去實在との差異、その構築性を明示」するのであるが、「そのことはまたパラドキシカルなことに、文字的な表象は過去實在を直写的に、詳細に伝えるものではないという点で、映像的な過去以上に構築されたものではないか」<sup>181)</sup>と考えられるのである。映像を媒体とした歴史表象は、文字による歴史には無い色彩や動きや台詞、音楽、音響効果などを伴うことから、長い間、信憑性のない虚構であるとして「専門的な」歴史研究からは斥けられてきた。しかし、現実存在していた「過去は、紙の上の音もなく色もない世界ではなく、私たちがスクリーン上で出会うものにより近い、色彩、音声、会話、行動で満ちていた世界」<sup>182)</sup>なのであり、近年では、映像を媒体とした歴史が提示する、「私たちの祖先に直接触れているという感情(emotion)、同一であるという感情」<sup>183)</sup>といった、出来事への共有可能性や当事者性が、過去を捉える上で重要視されるようになってきている。ロバート・ローゼンストーンは、映像を媒体とした歴史表象には、文字による歴史の「書かれた真実(written truth)」とは異なる「映像による真実(filmic truth)」があり、それはドキュメンタリー映像も含めた、あらゆる様式の映像制作に固有の技法や技術的制約の下で構築されるものであるが、そのような構築性は、実は文字による歴史にも同様に内在してきたものである、と主張している<sup>184)</sup>。そして、「映像による真実」は、文字だけに拠らない、「より大量の情報を象徴、凝縮、要約しているという点における真実であり、それらは、証拠立てられ、文書によって示され、理屈に合った形で根拠を示すことのできる過去の全体的な意味を推し進めるような真実」<sup>185)</sup>、また、「比喩的な、あるいは象徴的な真実」<sup>186)</sup>であると述べている。

本論で考察してきた短編アニメーションが構築する「出来事の集約的概要」の提示という表象の枠組は、以上のような、より開かれた歴史学の在り方、特に映像を媒体とする歴史表象に関する概念と重なり合う部分が多い。なぜならば、「出来事の集約的概要」の提示とは、出来事の諸要素を捉える表象であり、歴史叙述とは異なるものの、大文字の歴史から排除され抑圧されてきた出来事や、記録撮影・録音からこぼれ落ちた出来事等、不可視の領域をも捉え得る

ものであり、ローゼンストーンが述べる「映像による真実」と同様に、より多くの情報の凝縮あるいは要約等によって、生じた出来事の概要を集約的に提示するものだからである。

そして、単に重なり合うというだけでなく、歴史研究に新たな視点をもたらすものでもあるだろう。アニメーションは、実写と比べて、よりコンパクト且つコンサイスな形で「出来事の集約的概要」を提示し得るという性質を持っている。その性質は、これまでの歴史表象の研究において、あまり取り上げられて来なかったものである。特に有意味なのは、鑑賞者が過去の出来事を我が事のように自分の内に受け止め、出来事に寄り添いながら想起し、現在という時間において、より身近に共有することが可能な点である。

過去の出来事の真の様相に近づくためには、メディア研究だけでなく、ドキュメンタリー研究および歴史学等における枠組みを更新し続けることこそが重要である。

過去を想起することについて、アライダ・アスマンの言説は示唆に富むものである。アスマンは、「想起された過去は、ただの構築物、歪曲、幻想であるかもしれないが、それは直感的、主観的には真実味のある知覚である。想起の真実味よりはるかに重要なのは、想起されたものが持つ意味である。[...] 想起とは、過ぎ去ったものに現在の意味を与えることである。想起を通して、人間は時間の地平を拡大するばかりか、さらには人間にとって重大な内省の世界までもが広がることになる」<sup>187)</sup>と述べている。

もともと英文学とエジプト学を専門としていたアスマンが、戦後ドイツ史のナチズムの問題に取り組むようになったのは、ドイツの作家マルティン・ヴァルザーが1998年に行なった講演と、それに続く論争にあった<sup>188)</sup>。この講演の中でヴァルザーは、ドイツ人ほど忌まわしい過去を振り返り続けている国民はないと述べ<sup>189)</sup>、アウシュヴィッツが、現在の諸目的のために「いつでも投入できる萎縮手段」あるいは「モラルの棍棒」としてメディアに道具化されている、と指摘した。また、ナチズムの過去を想起することが儀礼化し、規範化している現状に対して、個人の「良心の自由」を求め、すなわち、ドイツの「想起の文化」を公然と批判した<sup>190)</sup>。これに対し、被害者の側からは、ヴァルザーの発言は隠れた反ユダヤ主義であるという批判がなされ、論争が沸き起こったのである<sup>191)</sup>。「ナチズムの過去を自己批判的に想起し、その負の記憶を、現在の民主社会を支える資源に転換しようとする実践」<sup>192)</sup>としてのドイツの想起の文化は、1980年代から、30年間にわたり、こつこつと営まれてきた。それは、「多大のエネルギーを注ぎ、資金を投入し、市民が進んで参加することで築かれ [...] たくさんの機関や市民運動、記念の場所やミュージアム、行事や番組のおかげで、[...] メディアを介

して、まったく自然に日常生活に入り込んだ」のであり、「一步家の外に出ると蹟きの石の姿で眼前にあり、そびえ立つ建造物やモニュメントとなって地域を越えて目に見える」<sup>193)</sup>ものとなっている。しかし、近年、ホロコーストの時代の生き証人の退場という事態に直面し、また、ドイツの想起の文化の運営の担い手であった68年世代（1960年代末の反体制運動を担った世代）も次の世代に責任を委ねる年齢となってきたこと、さらには、ソーシャルメディアの普及、グローバル化や移住による社会構成の変化等に伴い、先述のヴァルザーに見られるような、想起の文化への不快感が高まっている。このような不快感は、今日、ドイツだけでなく、日本も含めて世界的に見られるものである。それは基本的に、過ぎ去った過去に対して現在を生きる我々に責任は無く、いつまでも否定的な負の記憶に執着せず、むしろ未来を見つめるべきである、という考え方に基づいている<sup>194)</sup>。

アスマンは、このような今日の不快感というものが持つ意味に価値を認めながら、想起の文化そのものの問題点を批判的に再検討しつつ、想起の文化が「明白な問題を抱え、誤った展開を見せることがあるにもかかわらず、私たちの市民社会を支える要素であることを証明すること」<sup>195)</sup>を試みている。アスマンが重視するのは、被害者あるいは他者の記憶に寄り添うかたちの想起である。それは、「被害者がその思い出を抱えたまま見捨てられるのではなく、彼らの視点が加害者の子孫によって、〈想起を通じた連帯〉の中で共有されることで、歴史のトラウマは、共通の未来を築くための基礎に、あるいはより正確に言えば、基礎を据えることになりうる」<sup>196)</sup>という考え方である。想起とは、過去に固執することではなく、他者に寄り添って過去を共有することで現在の理解の基礎とし、他者と共に未来を拓くためのものなのである。そして、時代の証人たちの経験や思い出を引き継ぐために、あるいは、欠落し、不可視な、日々遠ざかってゆく過去を現在のものとするためにも、「想起することは表現することが必要」とし、「その代替物のおかげで私たちは過去を感性的に引き合いに出すことができる」<sup>197)</sup>と述べ、想起のための表象を重視している。

このような、過去を現在化し後世に引き継ぐという役割において、アニメーションによる「出来事の集約的概要」を提示する表象は意義を担うことができる。つまり、生起した出来事に特定の視点からの意味を与えることなく、そのものの要素を示そうとするものであることから、未来への指針を模索する省察や対話のための素材や契機となり得るのであり、その出来事を過去のものとしてではなく、現在、まさにそれを生きることを可能にするのである。

## おわりに

アニメーションによるドキュメンタリーの機能の可能性と限界について、先行研究の見直しと作品研究を通して検討を進めてきた結果、アニメーションのメディアとしての性質において、ひとつの新たな理解の必要性を提起することができた。それは、アニメーションに対して、これまでのドキュメンタリーの枠組みとは異なる意義を持つ、「出来事の集約的概要」の提示という表象の形式を用いることで、ドキュメンタリーの機能を担う有意義なメディアとしても認識することができるという理解である。「出来事の集約的概要」の提示という表象は、記録映像・音声が提示するような出来事の具体的な詳細や文脈を明瞭に伝達することはできないが、その一方、出来事の不可視の領域をも含め、そのあらましを、主観を抑制したかたちで可視化して集約的に提示し、鑑賞者の共有可能性を導くことで、出来事に寄り添いながら想起することを促す可能性を持つことが認められた。アニメーションは、この、「想起のためのドキュメンタリー」ともいべきものを担う重要なメディアなのである。

出来事に寄り添って想起するということは、近年の歴史学や記憶文化研究においてその重要性が指摘されてきているように、他者の過去を現在に引き寄せて理解し、他者と共に未来を拓いてゆこうとする際の対話の基礎を据えるものになり得るという大切な意味を担っている。本論は、このような「想起」を支える有意義なメディアとしてアニメーションを認識することができる。アニメーションに本来的、潜在的に備わっている表の自由度の高さは、人間の想像力を最大限に導き出す可能性を持ち、これまで基本的に、鑑賞者を空想の世界へと誘うことで知られてきたが、そのような想像力は、実は、他者の過去という現実の大半を占める不可視の領域をより身近なものとして想起する上でも有効なのである。

本論が提起した新たな理解によって、アニメーションは、それ自身を主軸として現実の出来事を捉え提示し、効果的に共有することを可能にするメディアとして、より積極的に認められてゆくこととなるだろう。そして、アニメーション制作者たちは、出来事の要素を簡潔に分かり易く可視化することを可能にする表象の担い手として、歴史的出来事についてのみならず、現代社会が抱えるさまざまな問題や喫緊の課題に対しても、それらを検討しようとする場面に

において、これまで以上に深く資することとなるだろう。これらのことは、他者の立場を重んじるかたちで現実を理解してゆくためのメディアの領域がより広がることを意味しており、意義深いものである。

「出来事の集約的概要」を提示するアニメーション作品は多くは無く、本論で取り上げることができたのは5作品のみであった。今後の課題として、作品例の調査を続け、「出来事の集約的概要」の提示という表象の在り方についての研究をさらに進めたい。また、アニメーションにおけるドキュメンタリーの側面についての理解を深めるため、本論ではアニメーション以外の映像分野の3作品を取り上げ、どのように現実の事象に言及しているのかを考察したが、今後、映像作品と共に、写真や文学、現代アート等、様々な分野の作品を取り上げ、出来事を捉え共有する表象の在り方についての考察を続け、ドキュメンタリーについての研究も深めたいと考えている。

本論での研究の契機のひとつは、アニメーションの制作や普及等の実践に長年携わる中で、このメディアに対する評価が未だ十分に為されていないと常に感じて来たことにあった。アニメーションに対し、より正当な評価を与えたいという思いから取り組んだ本論は、「出来事の集約的概要」の提示という一つの特質にいくらかの光を当てることができた。今後、本論での研究を発展させると共に、アニメーションのそのほかの特質に対しても目を向けていきたい。

=====

### 〈 謝辞 〉

本論文は、女子美術大学大学院 芸術文化研究領域 芸術表象研究分野において、  
杉田敦教授のご指導のもと、まとめたものです。

杉田先生には、修士課程より今日まで、幅広い領域の理論や思想哲学、また、その思考を生かした芸術実践についても、ご教示頂いております。深く感謝申し上げます。

副査を務めて頂きました、美術教育研究分野の前田基成教授と、美術批評の栗田大輔氏からは、本論への貴重なご指摘を賜り、完成へと導いて頂きました。また、デザイン研究領域ヒーリング造形研究分野の山野雅之教授からも、多大なご指導を賜りました。

先生方に、深く感謝申し上げます。

最後になりましたが、作品制作者の皆様には、貴重な作品を研究させて頂きましたこと、心から感謝致しております。

- <sup>1</sup> 岡本充弘『開かれた歴史へ - 脱構築のあなたにあるもの』御茶の水書房、2013年、ii頁。
- <sup>2</sup> Annabelle Honess Roe, "Against Animated Documentary?," *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 1, no. 1, Lisbon, Portugal: DCAM, School of Communication, Architecture, Arts and IT, Lusófona University, 2016, pp. 21 - 22.
- <sup>3</sup> Alan Rosenthal, *The Documentary Conscience*, Berkeley, USA: University of California, 1980, pp. 1 - 31.
- <sup>4</sup> Erika Balsom and Hila Peleg, "Introduction: The Documentary Attitude," in Erika Balsom and Hila Peleg (eds.), *Documentary Across Disciplines*, Massachusetts, USA: The MIT Press, 2016, p. 16.
- <sup>5</sup> 同前, p. 19.
- <sup>6</sup> 1997年、アニメーションを用いたドキュメンタリーの可能性に関する以下の二つの論考が初めて登場する。  
Sybil DelGaudio, "If the truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation," *Film History*, vol. 9, no. 22, 1997, pp. 189 - 199.  
Paul Wells, "The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary," in Paul Wells (ed.), *Art and Animation*, London, UK: Academy Editions, 1997, pp. 40 - 45.
- <sup>7</sup> 長尾真紀子「アニメーションにおけるドキュメンテーションの可能性 - アニメテッド・ドキュメンタリー研究史を概観して」『女子美術大学研究紀要』第47号、2017年、31 - 33頁。
- <sup>8</sup> Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2013, p. 38.  
この著作の第1章は、以下の邦訳がある。本論での日本語訳は、この邦訳を参照しつつ、原文から訳出している。  
アナベル・ホーネス・ロウ『Animated Documentary』の第一章「表象的戦略(Representational Strategies)」土居伸彰訳、『アニメーション研究』vol. 16, no. 1、日本アニメーション学会、2014年、13 - 30頁。
- <sup>9</sup> 同前, pp. 27 - 40.
- <sup>10</sup> 同前, pp. 39 - 40.
- <sup>11</sup> Gunnar Strom, "The Animated Documentary," *Animation Journal*, vol. 11, Georgia, USA: AJ Press, 2003, p. 62.  
グンナ・ストロームは、1971年から2001年までに出版された主要なドキュメンタリー研究書12作を調べたが、アニメーションについて言及しているのは、唯一、Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action*, Berkeley, USA: University of California, 1971の最後に補遺として、ノーマン・マクラレンへのインタビューがあるのみであったと述べている。しかし、筆者がこのインタビュー内容を確認したところ、ビクシレーション等の技術面に関する対話であり、アニメテッド・ドキュメンタリーに関するものではなかった。
- <sup>12</sup> Sybil DelGaudio, 前掲註(6), pp. 189 - 199.  
Paul Wells, 前掲註(6), pp. 40 - 45.
- <sup>13</sup> Jeffrey Skoller, "Introduction to the Special Issue, Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation," *Animation: Interdisciplinary Journal*, vol. 6, no. 3, SAGE Publications, 2011, p. 207.
- <sup>14</sup> Annabelle Honess Roe, "Animated Documentary," in Daniel Marcus and Selmin Kara (eds.), *Contemporary Documentary*, London and New York: Routledge, 2016, pp. 53 - 54.  
アナベル・ホーネス・ロウは、2010年以降、ドキュメンタリーの入門書レヴェルの本にもアニメテッド・ドキュメンタリーへの言及が見られるようになった例として、Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2<sup>nd</sup> edition, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010 (この改訂版にはアニメテッド・ドキュメンタリーに関する記載があるが、2001年の初版本には無かった。)や、Dave Saunders, *Documentary*, London, UK: Routledge, 2010、また、Brian Winston (ed.), *The Documentary Film Book*, London, UK: British Film Institute, 2013などを挙げている。
- <sup>15</sup> 長尾真紀子、前掲註(7)、34頁。
- <sup>16</sup> Sybil DelGaudio, 前掲註(6), pp. 189 - 199.
- <sup>17</sup> Paul Wells, 前掲註(6), pp. 40 - 45.
- <sup>18</sup> Sybil DelGaudio, 前掲註(6), p. 192.
- <sup>19</sup> Hans Richter, *The Struggle for the Film: Towards a socially responsible cinema*, translated by Ben Brewster, Hants, UK: Wildwood House Ltd., 1986, pp. 46 - 47. (Originally published in 1976 as *Der Kampf um den Film*.)
- <sup>20</sup> 同前, p. 47.
- <sup>21</sup> 同前, p. 153.
- <sup>22</sup> Paul Wells, 前掲註(6), p. 40.
- <sup>23</sup> Richard Barsam, *Non-Fiction Film A Critical History*, Bloomington, USA: Indiana University Press, 1992.

- <sup>24</sup> Paul Wells、前掲註(6)、pp. 41 - 45.
- <sup>25</sup> Gunnar Strom、前掲註(10)、pp. 54 - 59.
- <sup>26</sup> 同前、p. 57.
- <sup>27</sup> Gunnar Strom、前掲註(10)、pp. 57 - 58.
- <sup>28</sup> Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, USA: Indiana University Press, 1994, pp. 94 - 95.
- <sup>29</sup> Gunnar Strom、前掲註(10)、p. 52.
- <sup>30</sup> Sheila Sofian, "The Truth in Pictures," *Frames Per Second*, vol.II, issue 1, 2005, pp. 7 - 9.
- <sup>31</sup> Paul Ward, *Documentary The Margins of Reality*, New York, USA: Columbia University Press, 2005, pp. 125 - 126.
- <sup>32</sup> Special issue: Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation, *Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol.6, no.3, SAGE Publications, 2011.
- <sup>33</sup> Annabelle Honess Roe, "Absence, Excess, and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary," *Animation: Interdisciplinary Journal*, vol.6, no.3, SAGE Publications, 2011, pp. 215 - 230.
- <sup>34</sup> 同前、p. 217.
- <sup>35</sup> 同前、pp. 225 - 229.
- <sup>36</sup> Annabelle Honess Roe、前掲註(13)、p. 49.
- <sup>37</sup> Annabelle Honess Roe、前掲註(8).
- <sup>38</sup> Jonathan Murray and Nea Ehrlich (eds.), *Drawn from Life Issues and Themes in Animated Documentary Cinema*, Edinburgh, UK: Edinburgh University Press, 2018.
- <sup>39</sup> 国際シンポジウム "Ecstatic Truth: Defining the Essence of Animated Documentary" (2016年5月27日、ロンドン、ロイヤル・カレッジ・オブ・アートにて)  
<https://www.rca.ac.uk/news-and-events/events/ecstatic-truth-animated-documentary-symposium/> (最終検索日: 2019年11月2日)
- <sup>40</sup> Royal College of Art 公式サイト  
<http://www.rca.ac.uk/schools/school-of-communication/animation/documentary-animation-pathway/>
- <sup>41</sup> 国際シンポジウム "Animation and Memory" (2017年6月22日-27日、オランダ・ナイメーヘン、ラドバウト大学にて)  
<https://pierrecreas.com/animation-and-memory-nijmegen-pays-bas/> (最終検索日: 2019年11月2日)  
<https://www.facebook.com/animationandmemory> (最終検索日: 2019年11月2日)
- <sup>42</sup> Makiko Nagao, "A Possibility of Documentation in Animation: A Comparative Study of an Animation Short *PICA-DOX*, and Artworks of Other Genres Referring to Social/Historical Issues," presented at "Animation and Memory: International Conference" at Radboud University, June 22 - 27, 2017, Nijmegen, The Netherlands.
- <sup>43</sup> ZF Team, "Master in Animation Documentary, Volda University College," *Zippy Frames*, February 2019.  
<https://www.zippyframes.com/index.php/academic/master-in-animation-documentary-volda-university-college/> (最終検索日: 2019年11月4日)
- <sup>44</sup> Jeffrey Skoller、前掲註(12)、p. 207.
- <sup>45</sup> Annabelle Honess Roe、前掲註(8)、pp. 23 - 24.
- <sup>46</sup> 同前、p. 24.
- <sup>47</sup> Annabelle Honess Roe, "Uncanny Indexes: Rotoshopped Interviews as Documentary Animation," (Author's Version), 2011, pp. 20 - 21. 以下のサイトからダウンロードした。  
<http://epubs.surrey.ac.uk/211762/3/Honess%20Roe%202011%20Uncanny%20Indexes.pdf> (最終検索日: 2019年11月2日) 同論文は、*Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol.7, no.1, SAGE Publications, 2012 所収。
- <sup>48</sup> Annabelle Honess Roe、前掲註(8)、pp. 38.
- <sup>49</sup> Paul Ward、前掲註(30)、pp. 98.
- <sup>50</sup> Jeffrey Skoller、前掲註(12)、p. 211.
- <sup>51</sup> 土居伸彰「Artwords(アートワード): アニメーション・ドキュメンタリー/Animation Documentary (Animated Documentary)」『Artscape』DNP Art Communications。  
<http://artscape.jp/artword/index.php/アニメーション・ドキュメンタリー> (最終検索日: 2019年11月2日)
- <sup>52</sup> 土居伸彰『個人的なハーモニー ノルシュテインと現代アニメーション論』フィルムアート社、2016年、211頁。
- <sup>53</sup> Annabelle Honess Roe、前掲註(8)、p. 36.
- <sup>54</sup> 同前、p. 38.
- <sup>55</sup> 同前、pp. 27 - 40.

- <sup>56</sup> Annabelle Honess Roe, "The Evolution of Animated Documentary," in Kate Nash, Craig Hight and Catherine Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies*, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2014, p. 179.
- <sup>57</sup> Hans Richter, 前掲註(18)、p. 46.
- <sup>58</sup> Jeffrey Skoller, 前掲註(12)、p. 211.
- <sup>59</sup> 同前、p. 212.
- <sup>60</sup> Gunnar Strom, 前掲註(10)、p. 50 - 51.
- <sup>61</sup> 岡本充弘、前掲註(1)、9 頁。
- <sup>62</sup> 同前、7 頁。
- <sup>63</sup> 同前、ii 頁。
- <sup>64</sup> 丸山圭三郎『ソシエールを読む』(原本：岩波書店、1983 年) 講談社、2012 年、126-145 頁。
- <sup>65</sup> 野家啓一『歴史を書くという行為 - その論理と倫理』『岩波講座 哲学 11 歴史/物語の哲学』岩波書店、2009 年、6 頁。
- <sup>66</sup> Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, 1975 (1<sup>st</sup> ed. 1967), p. 3.
- <sup>67</sup> 岡本充弘、前掲註(1)、213 頁。
- <sup>68</sup> 同前、8 頁。
- <sup>69</sup> 野家啓一『歴史を哲学する』岩波書店、2016 年、15 頁。
- <sup>70</sup> Gabrielle Spiegel, "Introduction," Id. (ed.), *Practicing History*, New York, USA: Routledge, 2005, p. 2.
- <sup>71</sup> 野家啓一、前掲註(67)、45 - 46 頁。
- <sup>72</sup> アーサー・C・ダントー著、河本英夫訳『物語としての歴史』国文社、1989 年、24 頁。
- <sup>73</sup> 野家啓一、前掲註(67)、89 頁。
- <sup>74</sup> ヘイドン・ホワイト著、岩崎稔監訳『メタヒストリー - 一九世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力』作品社、2017 年 (原版 1973 年)、10 頁。
- <sup>75</sup> 同前、50 頁。
- <sup>76</sup> マイケル・S・ロス「40 周年記念版への前書き - きみが手にしているすべてが歴史だ」『メタヒストリー - 一九世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力』、前掲、16 頁。
- <sup>77</sup> 同前、16 頁。
- <sup>78</sup> ヘイドン・ホワイト、前掲註(72)、11 - 12 頁。
- <sup>79</sup> 野家啓一、前掲註(67)、15 - 16 頁。
- <sup>80</sup> リチャード・J・エヴァンズ著、今関恒夫ほか訳『歴史学の擁護』晃洋書房、1999 年、81 頁。
- <sup>81</sup> カルロ・ギンズブルグ「ジャスト・ワン・ウィットネス」ソール・フリードランダー編、上村忠男ほか訳『アウシュヴィッツと表象の限界』未来社、1994 年、90 - 118 頁。
- <sup>82</sup> 小田中直樹「『言語論的転回』以後の歴史学」『岩波講座 哲学 11 歴史/物語の哲学』岩波書店、2009 年、135 頁。
- <sup>83</sup> ヘイドン・ホワイト著、岩崎稔監訳、前掲註(72)。
- <sup>84</sup> ヘイドン・ホワイト著、上村忠男訳『歴史の喩法』作品社、2017 年。
- <sup>85</sup> ヘイドン・ホワイト著、上村忠男監訳『実用的な過去』岩波書店、2017 年。
- <sup>86</sup> 上村忠男『歴史的理性の批判のために』岩波書店、2002 年。
- <sup>87</sup> 高橋哲哉『記憶のエチカ』岩波書店、1995 年。
- <sup>88</sup> 成田龍一・岩崎稔・橋爪大輝鼎談「『メタヒストリー』が現在に問いかけるもの」書評専門誌「週刊読書人ウェブ」、2017 年 12 月 2 日。  
<https://dokushojin.com/article.html?i=2486&p=3> (最終検索日：2019 年 10 月 15 日)
- <sup>89</sup> 岡本充弘、前掲註(1)、10 - 20 頁。
- <sup>90</sup> 岡本充弘「転回する歴史の中で」、岡本充弘・鹿島徹・長谷川貴彦・渡辺賢一郎編『歴史を射つ』御茶の水書房、2015 年、398 頁。
- <sup>91</sup> アライダ・アスマン著、磯崎康太郎訳『記憶の中の歴史 個人的経験から公的演出へ』松籟社、2011 年、142 頁。
- <sup>92</sup> 同前、137 頁。
- <sup>93</sup> 同前、137 頁。
- <sup>94</sup> 同前、118 頁。
- <sup>95</sup> John Grierson, "The Documentary Producer," *Cinema Quarterly*, vol. 2, no. 1, 1933, p. 8.
- <sup>96</sup> Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, Second Edition, New York, USA: Continuum International Publishing Group, 2012, p. 5.
- <sup>97</sup> Paul Ward, 前掲註(30)、p. 9.
- <sup>98</sup> Paul Rotha, *Documentary Film*, London, UK: Faber and Faber, 1935; 厚木たか訳『ドキュメンタリー映画』未来社、1976 年。
- <sup>99</sup> トリン・T・ミンハ著、小林富久子訳『月が赤く満ちる時』みすず書房、1996 年、48 頁。
- <sup>100</sup> Gunnar Strom, 前掲註(10)、p. 51。
- <sup>101</sup> 同前、p. 51。

- <sup>101</sup> Annabelle Honess Roe, 前掲註(2)、pp. 21 - 22.
- <sup>102</sup> Alan Rosenthal, 前掲註(3)、pp. 1 - 31.
- <sup>103</sup> ビップ・ショドロフ、クリスチャン・ルブラ 編集、西山敦子・小松亜也子訳『ザ・ウォールデン・ブック』ダゲレオ出版、2013年、45頁。
- <sup>104</sup> 同前、47頁。
- <sup>105</sup> "Chantal Akerman: Interview with Chris Dercon," 1995. Contour, 2<sup>nd</sup> biennial for video art, 2005.  
[www.contour2005.be/UK/ca.htm](http://www.contour2005.be/UK/ca.htm) (最終検索日: 2019年10月25日)
- <sup>106</sup> Terrie Sultan (ed.), *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*, Houston, USA: Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston, 2008, p. 15.
- <sup>107</sup> Trinh T. Minh-ha, "The Totalizing Quest of Meaning," 1990, in Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, New York, USA: Routledge, 1993, pp. 90 - 107.
- <sup>108</sup> トリン・T・ミンハ、前掲註(98)、42頁。
- <sup>109</sup> 同前、71頁。
- <sup>110</sup> 同前、30頁。
- <sup>111</sup> 同前、27頁。
- <sup>112</sup> Erika Balsom and Hila Peleg, 前掲註(4)、p. 16.
- <sup>113</sup> 同前、p. 19.
- <sup>114</sup> artmap.com, "Documenta 10", 1997.  
<https://artmap.com/documenta/exhibition/documenta-10-1997> (最終検索日: 2019年11月2日)
- <sup>115</sup> Erika Balsom and Hila Peleg, 前掲註(4)、p. 18.
- <sup>116</sup> Gunnar Strom, 前掲註(10)、p. 60.
- <sup>117</sup> John Halas, *Masters of Animation*, London, UK: BBC Books, 1987, p. 72.
- <sup>118</sup> Roger Noake, *Animation - A Guide to Animated Film Techniques*, London, UK: Macdonald & Co., 1988, p. 30.
- <sup>119</sup> 山田和夫「木下蓮三作品のユニークな魅力、新しいアニメ世界への期待」『月刊アニメーション』ブロンズ社、1980年6月号、51頁。
- <sup>120</sup> 絹谷幸二・及部克人・米林雄一・大高保二郎共著、高等学校芸術科美術I『美・創造へ1』日本文教出版、2002年、66 - 67頁。
- <sup>121</sup> 「木下蓮三<社会派アニメ>の世界」『月刊アニメーション』ブロンズ社、1980年6月号、46頁。
- <sup>122</sup> 長尾真紀子「アニメーションによる社会的・歴史的事象への言及の可能性について - 『ピカドン』(木下蓮三・木下小夜子作品)の考察を中心に」女子美術大学大学院美術研究科芸術文化専攻芸術表象研究領域 2015年度修士論文。
- <sup>123</sup> 広島市原爆体験記刊行会編『原爆体験記』朝日新聞出版、1965年。
- <sup>124</sup> 渡辺忠信、大幸田稔 編集・解説『ヒロシマの記録 被爆30年写真集』中国新聞社、1975年。
- <sup>125</sup> (財)広島平和文化センター『原爆の絵 HIROSHIMA』童心社、1977年。
- <sup>126</sup> Roger Noake, 前掲註(113)、p. 30.
- <sup>127</sup> アーサー・C・ダントー、前掲、24頁。
- <sup>128</sup> 野家啓一、前掲註(67)、89頁。
- <sup>129</sup> Roger Noake, 前掲註(113)、p. 30.
- <sup>130</sup> アライダ・アスマン著、安川晴基訳『想起の空間 文化的記憶の形態と変遷』水声社、2007年、28頁。
- <sup>131</sup> 同前、28頁。
- <sup>132</sup> 木下蓮三・木下小夜子『ピカドン PICA DON』ダイナミックセラーズ出版、1979年初版、2009年新装改訂初版、本編後の解説部分(頁番号無し)。
- <sup>133</sup> Georges Sifianos "The Definition of Animation: A Letter from Norman McLaren," *Animation Journal*, vol. 3, no. 2, Georgia, USA: AJ Press, 1995, p. 62.
- <sup>134</sup> Liz Faber and Helen Walters, *Animation Unlimited*, London, UK: Laurence King Publishing, 2004, p. 22.
- <sup>135</sup> 皆木研二「大手企業が今、こぞってアニメCMを作る理由」MarkeZine, 2018年3月14日。  
<https://markezine.jp/article/detail/28011> (最終検索日: 2019年9月1日)  
動画アカデミー「企業がアニメCMを採用するようになった5つの理由に見る広告事情」、2018年2月7日。  
<https://video-academy.jp/blog/know/animation/4623/> (最終検索日: 2019年9月1日)  
青山デザイン会議「アニメーションコンテンツの潜在力」『宣伝会議デジタルマガジン プレーン』2018年4月号。  
<https://mag.sendenkaigi.com/brain/201804/aoyama-meeting/013025.php> (最終検索日: 2019年9月1日)
- <sup>136</sup> 武藤隆史「アニメと広告の関係は新次元へ! No.1」『電通報』2018年12月21日。  
<https://dentsu-ho.com/articles/6417> (最終検索日: 2019年9月1日)
- <sup>137</sup> Ülo Pikkov, *ANIMASOPHY: Theoretical Writings on the Animated Film*, Tallinn, Estonia: Estonian Academy of Arts, Department of Animation, 2010, p. 52.

- <sup>138</sup> Orly Yadin “But is it Documentary?,” in Toby Haggith and Joanna Newman (eds.) *HOLOCAUST AND THE MOVING IMAGE: Representations in Film and Television Since 1933*, London, UK: Wallflower Press, 2005, p. 170.
- <sup>139</sup> Jayne Pilling “Introduction,” Id. (ed.) *Animating the Unconscious: Desire, Sexuality and Animation*, London, UK: Wallflower Press, 2012, p. 3.
- <sup>140</sup> Paul Wells and Samantha Moore, *THE FUNDAMENTALS OF ANIMATION*, the second edition, London, UK: Fairchild Books, 2005, p. 82.
- <sup>141</sup> Paul Wells, *Understanding Animation*, Oxon, UK: Routledge, 1998, pp. 68 - 126.
- <sup>142</sup> 同前, p. 76.
- <sup>143</sup> Conflation (Wikipedia)  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Conflation> (最終検索日: 2019年9月1日)
- <sup>144</sup> アルベール・カミュ著、清水徹訳『シーシュポスの神話』新潮社、1969年。
- <sup>145</sup> Liz Faber and Helen Walters, 前掲註(129), p. 158.
- <sup>146</sup> 河本信治編集総括『ウィリアム・ケントリッジ - 歩きながら歴史を考える そしてドローイングは動き始めた・・・』京都国立近代美術館、2009、45頁。
- <sup>147</sup> Carolyn Cristov-Bakargiev, *William Kentridge*, Brussels, Belgium: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts des Bruxelles, 1998, p. 23.
- <sup>148</sup> Rory Bester, “Felix in Exile: The Work of William Kentridge,” *NKA Journal of Contemporary African Art*, 1998, pp. 28-33.  
<https://africanartproject1.weebly.com/felix-in-exile.html> (最終検索日: 2019年10月28日)
- <sup>149</sup> 同前。
- <sup>150</sup> San Francisco Museum of Modern Art, *William Kentridge on his process*, 2005.  
[https://www.youtube.com/watch?v=5\\_UphwAFjHk](https://www.youtube.com/watch?v=5_UphwAFjHk) (最終検索日: 2019年10月30日)
- <sup>151</sup> Carolyn Cristov-Bakargiev, 前掲, p. 90.
- <sup>152</sup> Colin Dayan, “Like a Dog,” *BOSTON REVIEW*, July/August 2011.  
[http://bostonreview.net/archives/BR36.4/colin\\_dayan\\_barking\\_island.php](http://bostonreview.net/archives/BR36.4/colin_dayan_barking_island.php) (最終検索日: 2019年9月30日)
- <sup>153</sup> 1910年のコンスタンティノーブルにおける犬の一斉殺処分に関しては、当時の新聞記事、以下2件が残されている。  
“Constantinople May Be Cleared Of Dogs,” *San Francisco Call*, Vol. 108, No. 12, 12 June 1910. <https://cdnc.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=SFC19100612.2.239.1.17&e=-----en--20--1---txt-txIN-----1> (最終検索日: 2019年9月30日)  
“Constantinople’s Dogs, Banished To An Island,” *Wairarapa Daily Times*, Vol. LXII, Issue 9787, 27 September 1910. <https://paperspast.natlib.govt.nz/newspapers/WDT19100927.2.41> (最終検索日: 2019年9月30日)
- <sup>154</sup> Larry Portis, “Serge Avedikian’s ‘Barking Island’ Dog’s Slaughter as Overture to the Armenian Genocide,” *Divergences*, No. 24, February 2011.  
<http://divergences.be/spip.php?article2340> (最終検索日: 2019年9月30日)
- <sup>155</sup> 松村高夫「アルメニア人虐殺1915-16年」『三田学会誌』慶應義塾経済学会、Vol. 94、No. 4、2002年、1月、21 - 26頁。  
“Armenian Genocide,” *Britannica Online Encyclopedia*.  
<https://www.britannica.com/event/Armenian-Genocide> (最終検索日: 2019年9月30日)
- <sup>156</sup> Kristine Kyurklyan (ed.), *99 - All you should know about the Genocide*, Ucom LLC & PAN-Media LLC, PanArmenian.net, 2015, p. 76.  
<https://view.joomag.com/99-all-you-should-know-about-the-genocide-april-2014/0582191001429620609?page=106> (最終検索日: 2019年11月4日)
- <sup>157</sup> Kumru Bilici, “Post-Exilic Armenian ‘Homecoming’ Films: Working-through the Traumatic Postmemory of 1915,” a thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Affairs in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Film Studies, Carleton University, Ottawa, Canada, 2016.  
<https://curve.carleton.ca/14da85d7-d45d-4bc3-b5b5-6d754f5b5d6f> (最終検索日: 2019年9月30日)
- <sup>158</sup> セルジュ・アヴェディキアンへのインタビュー映像 “Rencontre avec Serge Avédikian à l’ARFIS (Métiers du cinéma et de audiovisuel)”、DVD『chienne d’histoire』所収。© 2011 Chalet Pointu - Sacrebleu Productions.
- <sup>159</sup> 同前。
- <sup>160</sup> アンジェイ・シュチビョルスキ著、小原雅俊訳「カジミエシュ・モチャルスキについて」、カジミエシュ・モチャルスキ著、小原雅俊訳『死刑執行人との対話』恒文社、1983年、411頁。
- <sup>161</sup> フランシシェク・ルィシュカ著、小原雅俊訳「序」、カジミエシュ・モチャルスキ著、小原雅俊訳『死刑執行人との対話』恒文社、1983年、2頁。
- <sup>162</sup> 同前、2頁。

- <sup>163</sup> 同前、9 - 10 頁。
- <sup>164</sup> 小原雅俊「訳者あとがき」、カジミエシュ・モチャルスキ著、小原雅俊訳『死刑執行人との対話』恒文社、1983 年、431 頁。
- <sup>165</sup> アンジェイ・シュチボルスキ、前掲註(158)、411 頁。
- <sup>166</sup> 同前、412 頁。
- <sup>167</sup> 同前、425 頁。
- <sup>168</sup> Holocaust Teacher Resource Center, "Auschwitz: The Camp of Death," *The Holocaust Education Program Resource Guide*, reproduced with the permission of the Virginia War Museum, USA.  
<https://www.holocaust-trc.org/the-holocaust-education-program-resource-guide/auschwitz-the-camp-of-death/> (最終検索日: 2019 年 10 月 28 日)
- <sup>169</sup> Jan Strekowski, "Ryszard Czekala," *CULTURE.PL*, 2010.  
<https://culture.pl/en/artist/ryszard-czekala> (最終検索日: 2019 年 10 月 28 日)
- <sup>170</sup> 同前。
- <sup>171</sup> Scott MacDonald, "Susana de Sousa Dias," *Film Quarterly*, Vol. 66, No. 2, California: USA, University of California Press, 2012, p. 31.
- <sup>172</sup> 同前、p. 33.
- <sup>173</sup> 同前、p. 32.
- <sup>174</sup> 同前、p. 33.
- <sup>175</sup> Eric Baudelaire and Anna Gritz, "Empathy and Contradictions: Eric Baudelaire (Eric Baudelaire and Anna Gritz in Conversation)," *Mousse 57*, Milano: Italy, Mousse Magazine and Publishing, February - March 2017.  
<http://moussemagazine.it/eric-baudelaire-anna-gritz-2017/> (最終検索日: 2019 年 11 月 4 日)
- <sup>176</sup> Ivone Margulies, "A Matter of Time," *THE CRITERION COLLECTION*, August 17, 2009.  
<https://www.criterion.com/current/posts/1215-a-matter-of-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> (最終検索日: 2019 年 10 月 4 日)
- <sup>177</sup> トリン・T・ミンハ、前掲註(98)、71 頁。
- <sup>178</sup> 岡本充弘、前掲註(87)、398 頁。
- <sup>179</sup> ヘイドン・ホワイト「歴史的な出来事」、岡本充弘・鹿島徹・長谷川貴彦・渡辺賢一郎編『歴史を射つ』御茶の水書房、2015 年、17 頁。
- <sup>180</sup> 岡本充弘、前掲註(87)、398 頁。
- <sup>181</sup> 同前、398 頁。
- <sup>182</sup> ロバート・ローゼンストーン「映画製作者が歴史家として歴史に対して行っていることについての考察」、岡本充弘・鹿島徹・長谷川貴彦・渡辺賢一郎編『歴史を射つ』御茶の水書房、2015 年、74 頁。
- <sup>183</sup> 同前、61 頁。
- <sup>184</sup> Robert A. Rosenstone, "The Good Fight: History, Memory, Documentary," in *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995, pp. 109 - 19.
- <sup>185</sup> Robert A. Rosenstone, "JFK: Historical Fact/ Historical Film," in *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995, p. 128.
- <sup>186</sup> Robert A. Rosenstone, "Walker: the Dramatic Film as (Postmodern) History," in *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995, p. 145.
- <sup>187</sup> アライダ・アスマン、前掲註(88)、15 頁。
- <sup>188</sup> 同前、328 - 329 頁。
- <sup>189</sup> 同前、328 頁。
- <sup>190</sup> アライダ・アスマン著、安川晴基訳『想起の文化 忘却から対話へ』岩波書店、2019 年、228 頁。
- <sup>191</sup> アライダ・アスマン、前掲註(88)、328 頁。
- <sup>192</sup> アライダ・アスマン、前掲註(184)、257 頁。
- <sup>193</sup> 同前、3 頁。
- <sup>194</sup> 同前、72 - 77 頁。
- <sup>195</sup> 同前、7 頁。
- <sup>196</sup> 同前、205 頁。
- <sup>197</sup> 同前、221 頁。

## 参考文献

- Anon. (1997) artmap.com, "Documenta 10."  
<https://artmap.com/documenta/exhibition/documenta-10-1997> (最終閲覧日: 2019年11月2日)
- Anon. (2005) "Chantal Akerman: Interview with Chris Dercon," *Contour*, 2<sup>nd</sup> biennial for video art 2005.  
[www.contour2005.be/UK/ca.htm](http://www.contour2005.be/UK/ca.htm) (最終閲覧日: 2019年10月25日)
- Balsom, Erika and Peleg, Hila (2016) "Introduction: The Documentary Attitude," in Erika Balsom and Hila Peleg (eds.), *Documentary Across Disciplines*, Massachusetts, USA: The MIT Press.
- Barsam, Richard (1992) *Non-Fiction Film A Critical History*, Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Baudelaire, Eric and Gritz, Anna (2017) "Empathy and Contradictions: Eric Baudelaire (Eric Baudelaire and Anna Gritz in Conversation)," *Mousse* 57, Milano: Italy, Mousse Magazine and Publishing, February - March 2017.  
<http://moussemagazine.it/eric-baudelaire-anna-gritz-2017/>  
(最終閲覧日: 2019年11月4日)
- Bester, Rory (1998) "Felix in Exile: The Work of William Kentridge," *AKA Journal of Contemporary African Art*, pp. 28-33.  
<https://africanartproject1.weebly.com/felix-in-exile.html> (最終閲覧日: 2019年10月28日)
- Bilici, Kumru (2016) "Post-Exilic Armenian 'Homecoming' Films: Working-through the Traumatic Postmemory of 1915," a thesis submitted to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Affairs in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Film Studies, Carleton University, Ottawa, Canada, 2016.  
<https://curve.carleton.ca/14da85d7-d45d-4bc3-b5b5-6d754f5b5d6f>  
(最終閲覧日: 2019年9月30日)
- Chalet Pointu - Sacrebleu Productions (2011) "Rencontre avec Serge Avédikian à l'ARFIS (Métiers du cinéma et de audiovisuel)" in DVD *chiennne d'histoire*.
- Cristov-Bakargiev, Carolyn (1998) *William Kentridge*, Brussels, Belgium: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts des Bruxelles.
- Dayan, Colin (2011) "Like a Dog," *BOSTON REVIEW*, July/August 2011.  
[http://bostonreview.net/archives/BR36.4/colin\\_dayan\\_barking\\_island.php](http://bostonreview.net/archives/BR36.4/colin_dayan_barking_island.php)  
(最終閲覧日: 2019年9月30日)
- DelGaudio, Sybil (1997) "If the truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation," *Film History*, vol. 9, no. 22, pp. 189 - 199.
- Faber, Liz and Walters, Helen (2004) *Animation Unlimited*, London, UK: Laurence King Publishing.
- Grierson, John (1933) "The Documentary Producer," *Cinema Quarterly*, vol. 2, no. 1.
- Halas, John (1987) *Masters of Animation*, London, UK: BBC Books.
- Holocaust Teacher Resource Center (2019) "Auschwitz: The Camp of Death," *The Holocaust Education Program Resource Guide*, reproduced with the permission of the Virginia War Museum, USA.  
<https://www.holocaust-trc.org/the-holocaust-education-program-resource-guide/auschwitz-the-camp-of-death/> (最終閲覧日: 2019年10月28日)
- Honess Roe, Annabelle (2011) "Absence, Excess, and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary," *Animation: Interdisciplinary Journal*, vol. 6, no. 3, SAGE Publications, pp. 215 - 230.

- Honess Roe, Annabelle (2012) "Uncanny Indexes: Rotoshopped Interviews as Documentary Animation," (Author's Version).  
<http://epubs.surrey.ac.uk/211762/3/Honess%20Roe%202011%20Uncanny%20Indexes.pdf>  
 (最終閲覧日: 2019年11月2日) 同論文は、*Animation: An Interdisciplinary Journal*, vol. 7, no. 1, SAGE Publications, 2012 所収。
- Honess Roe, Annabelle (2013) *Animated Documentary*, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Honess Roe, Annabelle (2014) "The Evolution of Animated Documentary," in Kate Nash, Craig Hight and Catherine Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies*, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Honess Roe, Annabelle (2016) "Against Animated Documentary?," *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 1, no. 1, Lisbon, Portugal: DCAM, School of Communication, Architecture, Arts and IT, Lusófona University.
- Honess Roe, Annabelle (2016) "Animated Documentary," in Daniel Marcus and Selmin Kara (eds.), *Contemporary Documentary*, London and New York: Routledge.
- Kyurklyan, Kristine (ed.) (2015) *99 - All you should know about the Genocide*, Ucom LLC & PAN-Media LLC, PanArmenian.net.  
<https://view.joomag.com/99-all-you-should-know-about-the-genocide-april-2014/0582191001429620609?page=106> (最終閲覧日: 2019年11月4日)
- MacDonald, Scott (2012) "Susana de Sousa Dias," *Film Quarterly*, Vol. 66, No. 2, California: USA, University of California Press.
- Margulies, Ivone (2009) "A Matter of Time," *THE CRITERION COLLECTION*, August 17, 2009.  
<https://www.criterion.com/current/posts/1215-a-matter-of-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> (最終閲覧日: 2019年10月4日)
- McLane, Betsy A. (2012) *A New History of Documentary Film*, Second Edition, New York, USA: Continuum International Publishing Group.
- Murray, Jonathan and Ehrlich, Nea (eds.) (2018) *Drawn from Life Issues and Themes in Animated Documentary Cinema*, Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Nichols, Bill (1994) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2010) *Introduction to Documentary*, 2<sup>nd</sup> edition, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Noake, Roger (1988) *Animation - A Guide to Animated Film Techniques*, London, UK: Macdonald & Co.
- Pikkov, Ülo (2010) *ANIMA SOPHY: Theoretical Writings on the Animated Film*, Tallinn, Estonia: Estonian Academy of Arts, Department of Animation.
- Pilling, Jayne (2012) "Introduction," Id. (ed.) *Animating the Unconscious: Desire, Sexuality and Animation*, London, UK: Wallflower Press.
- Portis, Larry (2011) "Serge Avedikian's 'Barking Island' Dog's Slaughter as Overture to the Armenian Genocide," *Divergences*, No. 24.  
<http://divergences.be/spip.php?article2340> (最終閲覧日: 2019年9月30日)
- Richter, Hans (1986) *The Struggle for the Film: Towards a socially responsible cinema*, Hampshire, UK: Wildwood House. (ドイツ語原版 1976)
- Rorty, Richard (1975) *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press. (1<sup>st</sup> ed. 1967)
- Rosenstone, Robert A. (1995) "The Good Fight: History, Memory, Documentary," in *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995.
- Rosenstone, Robert A. (1995) "JFK: Historical Fact/ Historical Film," in *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995.
- Rosenstone, Robert A. (1995) "Walker: the Dramatic Film as (Postmodern) History," in *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, 1995.

- Rosenthal, Alan (1980) *The Documentary Conscience*, Berkeley, USA: University of California.
- San Francisco Museum of Modern Art (2005) *William Kentridge on his process*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=5\\_UphwAfjhh](https://www.youtube.com/watch?v=5_UphwAfjhh) (最終閲覧日: 2019年10月30日)
- Saunders, Dave (2010) *Documentary*, London, UK: Routledge.
- Sifianos, Georges (1995) "The Definition of Animation: A Letter from Norman McLaren," *Animation Journal*, vol. 3, no. 2, Georgia, USA: AJ Press.
- Skoller, Jeffrey (2011) "Introduction to the Special Issue, Making it (Un)real: Contemporary Theories and Practices in Documentary Animation," *Animation: Interdisciplinary Journal*, vol. 6, no. 3, SAGE Publications.
- Sofian, Sheila (2005) "The Truth in Pictures," *Frames Per Second*, vol. II, issue 1.
- Spiegel, Gabrielle (2005) "Introduction," Id. (ed.), *Practicing History*, New York, USA: Routledge.
- Strekowski, Jan (2010) "Ryszard Czekala," *CULTURE.PL*.  
<https://culture.pl/en/artist/ryszard-czekala>  
 (最終閲覧日: 2019年10月28日)
- Strom, Gunnar (2003) "The Animated Documentary," *Animation Journal*, vol. 11, Georgia, USA: AJ Press.
- Sultan, Terrie (ed.) (2008) *Chantal Akerman: Moving Through Time and Space*, Houston, USA: Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston.
- Trinh, Minh-ha T. (1993) "The Totalizing Quest of Meaning," in Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary*, New York, USA: Routledge, pp. 90 - 107.
- Ward, Paul (2005) *Documentary The Margins of Reality*, New York, USA: Columbia University Press.
- Wells, Paul (1997) "The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary," in Paul Wells (ed.), *Art and Animation*, London, UK: Academy Editions, pp. 40 - 45.
- Wells, Paul (1998) *Understanding Animation*, Oxon, UK: Routledge.
- Wells, Paul and Moore, Samantha (2005) *THE FUNDAMENTALS OF ANIMATION*, the second edition, London, UK: Fairchild Books.
- Winston, Brian (ed.) (2013) *The Documentary Film Book*, London, UK: British Film Institute.
- Yadin, Orly (2005) "But is it Documentary?," in Toby Haggith and Joanna Newman (eds.) *HOLOCAUST AND THE MOVING IMAGE: Representations in Film and Television Since 1933*, London, UK: Wallflower Press.
- ZF Team (2019) "Master in Animation Documentary, Volda University College," *Zippy Frames*.  
<https://www.zippyframes.com/index.php/academic/master-in-animation-documentary-volda-university-college/> (最終閲覧日: 2019年11月4日)

- 青山デザイン会議 (2018) 「アニメーションコンテンツの潜在力」『宣伝会議デジタルマガジンブレイン』2018年4月号。  
<https://mag.sendenkaigi.com/brain/201804/aoyama-meeting/013025.php>  
 (最終閲覧日: 2019年9月1日)
- アスマン、アライダ著、安川晴基訳 (2007) 『想起の空間 文化的記憶の形態と変遷』水声社。
- アスマン、アライダ著、磯崎康太郎訳 (2011) 『記憶の中の歴史 個人的経験から公的演出へ』松籟社。
- アスマン、アスマン著、安川晴基訳 (2019) 『想起の文化 忘却から対話へ』岩波書店。
- 上村忠男 (2002) 『歴史的理性の批判のために』岩波書店。
- エヴァンズ、リチャード・J 著、今関恒夫ほか訳 (1999) 『歴史学の擁護』晃洋書房。
- 岡本充弘 (2013) 『開かれた歴史へ - 脱構築のかなたにあるもの』御茶の水書房。

- 岡本充弘 (2015) 「転回する歴史の中で」、岡本充弘・鹿島徹・長谷川貴彦・渡辺賢一郎編『歴史を射つ』御茶の水書房。
- 小田中直樹 (2009) 「言語論的転回」以後の歴史学『岩波講座 哲学 11 歴史/物語の哲学』岩波書店。
- 小原雅俊 (1983) 「訳者あとがき」、カジミエシュ・モチャルスキ著、小原雅俊訳『死刑執行人との対話』恒文社。
- カミュ、アルベール著、清水徹訳 (1969) 『シーシュポスの神話』新潮社。
- 河本信治編集総括 (2009) 『ウィリアム・ケントリッジ - 歩きながら歴史を考える そしてドローイングは動き始めた・・・』京都国立近代美術館。
- 絹谷幸二・及部克人・米林雄一・大高保二郎共著 (2002) 高等学校芸術科美術 I 『美・創造へ1』日本文教出版。
- 木下蓮三・木下小夜子 (2009) 『ピカドン PICA DON』ダイナミックセラーズ出版。(1979 年初版、2009 年新装改訂初版)
- ギンズブルグ、カルロ著 (1994) 「ジャスト・ワン・ウィットネス」ソール・フリードランダー編、上村忠男ほか訳『アウシュヴィッツと表象の限界』未来社。
- 『月刊アニメーション』編集部 (1980) 「木下蓮三＜社会派アニメ＞の世界」『月刊アニメーション』ブロンズ社、1980 年 6 月号。
- シュチビョルスキ、アンジェイ著、小原雅俊訳 (1983) 「カジミエシュ・モチャルスキについて」、カジミエシュ・モチャルスキ著、小原雅俊訳『死刑執行人との対話』恒文社。
- ショドロフ、ピップ&ブラ、クリスチャン編、西山敦子・小松亜也子訳 (2013) 『ザ・ウォーデン・ブック』ダゲレオ出版。
- 高橋哲哉 (1995) 『記憶のエチカ』岩波書店。
- ダントー、アーサー・C 著、河本英夫訳 (1989) 『物語としての歴史』国文社。
- 土居伸彰「Artwords(アートワード): アニメーション・ドキュメンタリー/Animation Documentary (Animated Documentary)」『artscape』DNP Art Communications。  
<http://artscape.jp/artword/index.php/アニメーション・ドキュメンタリー>  
 (最終閲覧日: 2019 年 11 月 2 日)
- 土居伸彰 (2016) 『個人的なハーモニー ノルシュテインと現代アニメーション論』フィルムアート社。
- 映画アカデミー (2018) 「企業がアニメ CM を採用するようになった 5 つの理由に見る広告事情」、2018 年 2 月 7 日。 <https://video-academy.jp/blog/know/animation/4623/>  
 (最終閲覧日: 2019 年 9 月 1 日)
- トリン、T・ミンハ著、小林富久子訳 (1996) 『月が赤く満ちる時』みすず書房。
- 長尾真紀子 (2015) 「アニメーションによる社会的・歴史的事象への言及の可能性について - 『ピカドン』(木下蓮三・木下小夜子作品) の考察を中心に」女子美術大学大学院美術研究科芸術文化専攻芸術表象研究領域 2015 年度修士論文。
- 長尾真紀子 (2017) 「アニメーションにおけるドキュメンテーションの可能性 - アニメテッド・ドキュメンタリー研究史を概観して」『女子美術大学研究紀要』第 47 号。
- 成田龍一・岩崎稔・橋爪大輝鼎談「『メタヒストリー』が現在に問いかけるもの」書評専門誌「週刊読書人ウェブ」、2017 年 12 月 2 日。  
<https://dokushojin.com/article.html?i=2486&p=3>  
 (最終閲覧日: 2019 年 10 月 15 日)
- 野家啓一 (2009) 「歴史を書くという行為 - その論理と倫理」『岩波講座 哲学 11 歴史/物語の哲学』岩波書店。
- 野家啓一 (2016) 『歴史を哲学する』岩波書店。
- 広島市原爆体験記刊行会編 (1965) 『原爆体験記』朝日新聞出版。
- (財)広島平和文化センター (1977) 『原爆の絵 HIROSHIMA』童心社。
- ホワイト、ヘイドン著、松原敏文訳 (2015) 「歴史的な出来事」、岡本充弘・鹿島徹・長谷川貴彦・渡辺賢一郎編『歴史を射つ』御茶の水書房。
- ホワイト、ヘイドン著、岩崎稔監訳 (2017) 『メタヒストリー - 一九世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力』作品社 (原版 1973 年)。
- ホワイト、ヘイドン著、上村忠男訳 (2017) 『歴史の喩法』作品社。
- ホワイト、ヘイドン著、上村忠男監訳 (2017) 『実用的な過去』岩波書店。
- 松村高夫 (2002) 「アルメニア人虐殺 1915-16 年」『三田学会誌』慶應義塾経済学会、Vol. 94、No. 4。
- 丸山圭三郎 (2012) 『ソシユールを読む』(原本: 岩波書店、1983 年) 講談社。

- 皆木研二 (2018) 「大手企業が今、こぞってアニメ CM を作る理由」 MarkeZine, 2018 年 3 月 14 日。<https://markezine.jp/article/detail/28011> (最終閲覧日: 2019 年 9 月 1 日)
- 武藤隆史 (2018) 「アニメと広告の関係は新次元へ! No.1」『電通報』2018 年 12 月 21 日。  
<https://dentsu-ho.com/articles/6417> (最終閲覧日: 2019 年 9 月 1 日)
- 山田和夫 (1980) 「木下蓮三作品のユニークな魅力、新しいアニメ世界への期待」『月刊アニメーション』ブロンズ社、1980 年 6 月号。
- リュシユカ、フランシシェク著、小原雅俊訳 (1983) 「序」、カジミエシュ・モチャルスキ著、小原雅俊訳『死刑執行人との対話』恒文社。
- ローサ、ポール著、厚木たか訳 (1976) 『ドキュメンタリー映画』未来社。
- ローゼンストーン、ロバート著、岡本充弘訳 (2015) 「映画製作者が歴史家として歴史に対して行っていることについての考察」、岡本充弘・鹿島徹・長谷川貴彦・渡辺賢一郎編『歴史を射つ』御茶の水書房。
- ロス、マイケル・S (2017) 「40 周年記念版への前書き - きみが手にしているすべてが歴史だ」『メタヒストリー 一九世紀ヨーロッパにおける歴史的想像力』作品社。
- 渡辺忠信、大牟田稔 編集・解説 (1975) 『ヒロシマの記録 被爆 30 年写真集』中国新聞社。

## 作品一覧

- Akerman, Chantal (1975), *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Belgium/ France: Paradise Films and Unité Trois.
- Akerman, Chantal (1993), *D'Est*, Belgium, France and Portugal: Lieurac Productions, Paradise Films and Radiotelevisazão Portuguesa (RTP).
- Avédikian, Serge (2010), *chienne d'histoire/ Barking Island*, France: Sacrebleu Productions.
- Avédikian, Serge (2007), *Nous avons bu la même eau*, France : Les Films d'Ici, Art' Mell, and Kana-Sons
- Avery, Dylan (2005), *Loose Change*, USA: Journeyman Pictures.
- Baudelaire, Eric (2007), *Also Known As Jihadi*, France: Poulet-Malassis and Spectre Production.
- Czekala, Ryszard (1971), *Apel/ Roll Call*, Poland: Studio Miniatur Filmowych.
- De Sousa Dias, Susana (2010), *48*, Portugal: KINTOP.
- Dudok du Wit, Michael (2000), *Father and Daughter*, The Netherlands: CinéTé Filmproductie BV and Clouddrunner Ltd.
- Dudok du Wit, Michael (2016), *The Red Turtle*, France, Belgium, Japan and Germany: Wild Bunch, Studio Ghibli, Why Not Productions, Arte France Cinéma, CN4 Productions, and Belvision Corporation.
- Flaherty, Robert (1926), *Moana*, USA: Robert Flaherty Productions Inc.
- Foldes, Peter (1973), *La Faim/The Hunger*, Canada: National Film Board of Canada.
- Folman, Ari (2008), *Waltz with Bashir*, Israel: Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici and Razor Film Production GmbH.
- Haines, Tim and Jasper James (1999), *Walking with Dinosaurs*, UK: BBC Natural History Unit, Impossible Pictures and Banyan Productions.
- Hubley, John and Faith Hubley (1964), *Of Stars and Men*, USA: Storyboard.
- Jankovics, Marcell (1974), *Sisyphus*, Hungary: Hungarofilms.
- Kentridge, William (1994), *Felix in Exile*, South Africa: William Kentridge.
- Kentridge, William (1989 - 2011), *10 Drawings for Projection*, South Africa: William Kentridge.
- Kinoshita, Renzo and Sayoko Kinoshita (1978), *Pica-Don*, Japan: Studio Lotus, Inc.

Koenig, Wolf and Colin Low (1956), *City of Gold*, Canada: National Film Board of Canada.

Kroitor, Roman and Colin Low (1960), *Universe*, Canada: National Film Board of Canada.

Landreth, Chris (2004), *Ryan*, Canada: Copperheart Entertainment and National Film Board of Canada.

Lord, Peter (1989), *Going Equipped*, UK: Aardman Animations.

Low, Colin, Roman Kroitor, Wolf Koenig and Tom Daly (1953), *The Romance of Transportation in Canada*, Canada: National Film Board of Canada.

Marker, Chris (1962), *La Jetée*, France: Argos Films.

Marker, Chris (1965), *Le Mystère Koumiko*, France : A.P.E.C., Joudioux, Office de Radiodiffusion. Télévision Française and Sofracima.

Marker, Chris (1982), *Sans Soleil*, France : Argos Films.

Marker, Chris (1996), *Level Five*, France: Les Films de l' Astrophore and Argos Films.

Marker, Chris (1999), *Une Journée D' Andrei Arsenevitch*, France: AMIP, La Sept-Arte, Institut National de l' Audiovisuel (INA) and Arkéion Films.

Mekas, Jonas (1969), *Walden (Diaries, Notes, and Sketches)*, USA: Jonas Mekas.

Mekas, Jonas (1972), *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, UK and West Germany: Vaughan Films.

Mekas, Jonas (1976), *Lost, Lost, Lost*, USA: Jonas Mekas.

Mekas, Jonas (1985), *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life*, USA: Jonas Mekas.

McCay, Winsor (1918), *The Sinking of the Lusitania*, USA: Winsor McCay.

McLaren, Norman (1952), *Neighbours*, Canada: National Film Board of Canada.

Morgen, Brett (2007), *Chicago 10*, USA: Consolidated Documentaries, Participant Productions, Public Road Productions and River Road Entertainment.

Park, Nick (1989), *Creature Comforts*, UK: Aardman Animations and Channel Four Films.

Sabiston, Bob (1999), *Snack and Drink*, USA: Flat Black Films.

Sabiston, Bob (2005), *Grasshopper*, USA: Flat Black Films.

Southern Ladies Animation Group (2004), *It's Like That*, Australia: Southern Ladies AnimationGroup.

Siwiński, Tomasz (2016), *Moczarski's Case*, Poland: FUMI Studio and Fundacja im. Kazimierza i Zofii Moczarskich

Sofian, Sheila (1997), *Survivors*, USA: Sheila Sofian.

Trnka, Jiří (1965), *The Hand*, ex-Czechoslovakia: Ustredni Pujcovna Filmu, Loutkovy Film Praha and Studio Kresleného a Loutkového Filmu.

Tupicoff, Dennis (1997), *His Mother's Voice*, Australia: Dennis Tupicoff and the Australian Film.

Commission.

Yadin, Orly and Sylvie Bringas (1998), *Silence*, UK: Halo Productions, Ltd.



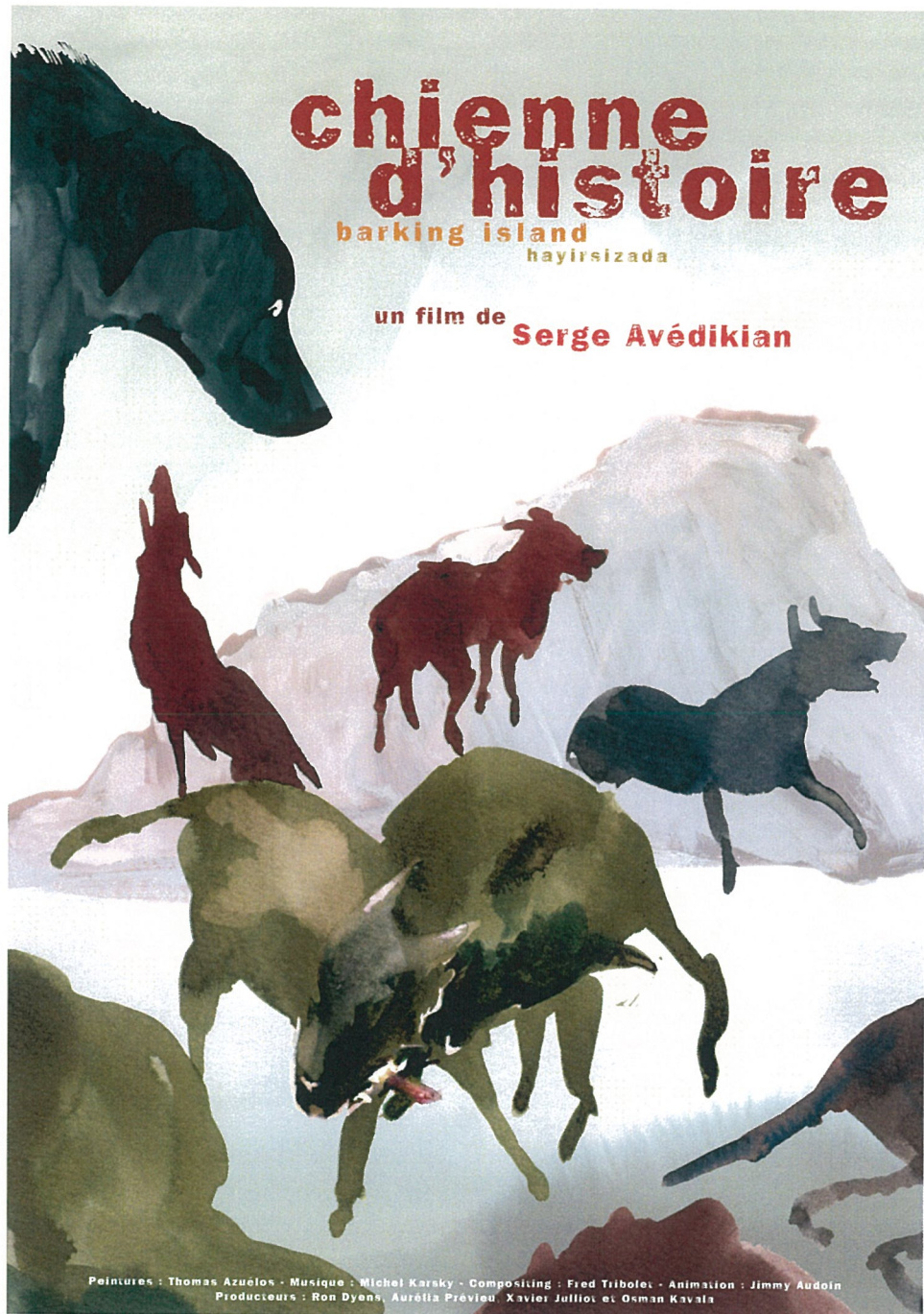
© Studio Lotus

図1 『ピカドン／PICA-DON』(木下蓮三・木下小夜子作品、1978年、9分25秒)より、作品スチル



© William Kentridge

図2 『Felix in Exile／流浪のフェリックス』(ウィリアム・ケントリッジ作品、1994年、8分43秒)より、作品スチル



Movie Poster - © Sacrebleu Productions

図 3 『chiennne d'histoire／Barking Island』（セルジュ・アヴェディキアン作品、2010 年、15 分）より、作品スチル  
(ポスター画像)



© The Kazimierz and Zofia Moczarscy Foundation

図 4 『MoczarSKI's Case／モチャルスキの場合』(トマシュ・スイヴィンスキ作品、2016 年、5 分 15 秒)より、作品スチル



図 5 『Apel/The Roll Call/点呼』(リシャルド・チェカワ作品、1971 年、7 分)より、作品スチル



© Kintop

図 6 『48』 (スザンナ・デ・ソウザ・ディアス作品、2010 年、93 分)より、作品スチル 6 点コンボジット



© Éric Baudelaire/ Adagp, 2017

図 7 『Also Known As Jihadi』 (エリック・ボードレール作品、2017 年、102 分)より、作品スチル



Collection Cinematek © Chantal Akerman Foundation

図 8 『Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles/ ブリュッセル 1080、コメルス河畔通り  
23 番地、ジャンヌ・ディエルマン』 (シヤンタル・アケルマン作品、1975年、201 分) より、作品スチル