

ドキュメンタリー映画における〈アクチュアル〉の 問題に関する一試論¹

阿 部 宏 慈

1 〈リアル〉と〈アクチュアル〉

ドキュメンタリー映画における〈アクチュアリティー〉とは何であろうか。

それは何よりもまず現在生起しつつある出来事の〈アクチュアリティー〉である。最も平板な意味での〈アクチュアリティー〉、生起しつつある出来事それ自体と言ってもいいだろう。そのような出来事の〈アクチュアリティー〉は、絶えず消費される現在性そのものである。たとえば日々更新されるインターネット上のニュース。激しい変化にさらされる今日の社会において、昨日の〈アクチュアリティー〉は今日もはや〈アクチュアリティー〉をもたない。

映画におけるこれらの〈アクチュアリティー〉の原型はもちろんリュミエール兄弟のカメラマンたちの世界各地での撮影フィルムであったことは言うまでもない。しかし、それらの記録は、今日のテレビニュースの原型というよりは、むしろ映像による旅行記、映像によるルポルタージュと呼ぶ方がそれにふさわしいものである場合も多かったのも事実だ。さらに1905年にパテ社が製作した「ロシアにおける諸事件」や「ロシア革命：オデッサ事件」のように、ミニチュアによって再現されたボチョムキン号を用いた再現映像が上映されたケースもある。その点では、リュミエール兄弟の「ギーズ公の暗殺」のような歴史的再現映画と、これらの再現ニュースの間の差異も当時の観客の目から見て、それほど大きなものではなかったのかもしれない。ともあれ、映画のカメラがとらえる事物が、たしかに現に目の前で生起する出来事であり、それは役者が舞台装置の前で再現するものとは明らかに異なるということに人々が気付くのに、たいした時間はかからなかった。こうして今日我々がニュースと呼ぶようなジャンルは、1906年のレオ・ルフェーヴルのナイアガラ滝の実景を経て、1908年にパテ社によって製作された「映画的新聞 Le journal cinématographique」によってひとつの完成をみた。それらのニュース映画は、少しずつ形式を変化させながらとはいえ、基本的に同一のパターンを繰り返しつつ、最終的にはテレビのニュース番組の登場によって一線から姿を消すまで、およそ60年にわたり銀幕上のジャンルを形成していたこともまた事実である。しかし、これ

1 本論文は、科学研究費補助金(基盤研究(C))を受けて実施された研究「視覚表象における〈アクチュアル〉の研究」(課題番号19520089, 研究代表者:阿部宏慈)の研究成果に基づいて執筆されたものである。

らの映像はその儀礼的で因習的な形式ゆえに、「カメラの可能性をごく限定的にしか用いなかった」といった否定的な評価を被ることもなる²。

第二の〈アクチュアリティー〉は何年もの歳月を経ても今なお古びることのない普遍的な価値としての〈アクチュアリティー〉である。たとえば土本典昭の「水俣」をめぐる諸作品。『医学としての水俣病』の三部作は、水俣病の存在がようやく広く認知され、その上でしかし、行政や企業との長期にわたる闘争が始まったという意味において当時〈アクチュアリティー〉を有したのみならず、公害の記録として、その実態の解明の記録としての価値において、ドキュメンタリー映画が科学的な記録によっていかなる社会性を獲得し得るかを示す規範としての価値において古びることのない〈アクチュアリティー〉を保ちつづけている。

他方で、〈アクチュアリティー〉は、現実性（リアリティー）の実体的な構成要素でもある。それ自体としては接近不可能であるにもかかわらず、その存在を前提としないことには他の要素がその一貫性を保持し得なくなるために、遡及的に再構成されなければならない現実（リアル）に対して、経験的に接近可能な有限で実体的な実在性の概念としての現前的なるもの（アクチュアル）という意味において。確認のために、スラヴォイ・ジジェクが、ヘーゲルの『精神現象学』における「消滅する媒介者」としての主体という構造を述べた部分を参照しておこう。

「主体と実体との逆説的な関係、そこでは主体は、普遍的な〈実体〉の中のひび割れとして出現するのだが、その関係は、正確にフロイト＝ラカンの意味で、〈現実的なもの〉 the Real つまり、どこにも実際に actually 現前していないし、そのようなものとしては経験によって近づくことができなにもかわらず、他の要素がその一貫性（無矛盾性）を保つためには、回顧的に構成され、その存在が前提されなければならない要素の構造である『消滅する媒介者』としての主体という概念に支えられている³。」（スラヴォイ・ジジェク『否定的なるもののもとへの滞留』）

「現実的なもの」が回顧的／遡及的 [retroactively] にしか構成されない、というのは、対象は「現実的なもの」を現実化 actualize することによって対象化されるからであり、それゆえこの「消滅する媒介者」としての主体という概念は、ヘーゲルの精神現象学の体系においては、ストア派における主人と僕の弁証法への移行と、「観察する〈理性〉」の最後の形態である「骨相学」から「活動する〈理性〉」への移行をその参照項としてもつことになる⁴。

2 Guy Gauthier, *Un siècle de documentaires français*, Armand Colin, 2004, p. 31.

3 スラヴォイ・ジジェク、酒井隆史・田崎英明訳『否定的なるもののもとへの滞留：カント、ヘーゲル、イデオロギー批判』筑摩書房、ちくま学芸文庫、2006年、p.68. [Slavoj Žižek, *Tarring with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Duke University Press, Durham, 1993, p.33.]

4 ジジェク, *ibid.*

「——骨相学（頭蓋論）は『<精神>は骨である』という無限判断で終わる。その思弁的内容は主体と客体〔対象〕の同一性、つまり、惰性的なモノへと『生成する』<精神>の力、それ（惰性的なモノ）を『媒介する』力である。これに続いて起こるのが活動する<理性>〔active Reason〕への移行であって、この<理性>が、観察する<理性>〔observing Reason〕のこの真理を頂点までもたらし、満たし、『実現 realize』すべく努力する。つまり、その真理をその<即自>から<対自>へと置き換えるべく努力する。対象を成型するその活動を通じて〔by means of his activity of molding objects〕主体は彼自身を現実化 actualize し、『対象へと変化する』。主体は彼の主体的〔主観的〕<内面性>からは独立した実在性を獲得する、彼を取り巻く諸対象に人間の姿を装わせながら、ここでもまた、ある衝撃がこの移行の滑らかな走りが偽りであることを教えている。それは、弁証法的過程に強迫神経症についての注記を導き入れる。それがなければ弁証法的過程は、ヒステリー化のマトリクスにしたがってしまうのである。つまり、主体は行動 activity へと逃避する。彼はすでに所有していたものを、彼の継続する努力によって徐々に実現〔realize〕されなければならない無限の課題と置き換える。いいかえるならば、われわれは、ここで、精神分析理論がアクトゥイング・アウトと呼ぶものに出会っているのである。骨相学から『活動する<理性>』への転換を通じて、主体は、すでにそこにあるものとの、<現実的なもの〔the Real〕>との不愉快な出会いをうまいこと延期する。彼は死者との、動かない<モノ>（骨相学の最後のところですでに実現されているもの）との自分の同一性を、彼の無限行動の目標へと置き換える——宮廷恋愛において、貴婦人との性的な遭遇の最後の瞬間を延期するために、次から次へと新しい課題を引き受けていく騎士とこれは同じである。どちらの場合も逃避の目的は同じであって、耐えきれないトラウマとの直面を回避することである⁵。」（同）

<アクチュアル>であること。ジジエク的な視座に立つならば、それは、このような無限の課題としての「現実的なもの〔the Real〕」への到達（実現）、無限行動の目標への置き換え〔he transposes his identity with the dead, inert object〕のためになされる行動化、その結果、まさにその<リアル>との遭遇の回避のためになされる現実化＝行動化の結果生みだされる状態のことであると規定され得る。

このような<アクチュアル>あるいは<アクチュアリティー>の規定は、一般的な現実性としての<アクチュアリティー>、特に遡行的な努力によってしか到達し得ない崇高な対象（むしろ斜線によって打ち消され、その現前しないことの向こう側へと無限に後退していくであろう対象）としての「現実的なもの」に対して、とりあえずは現に（現在時点において）現前する現実世界の相貌としての<アクチュアリティー>概念とは、一見するときわめてかけ離れ

5 同書, pp.70-71, 原著 pp.34-35.

たものに見えるだろう。

より具体的に言うならば、現に目に見える事物や状態の映像は、たとえばニュース番組などで言うところの〈アクチュアリティー〉として、あるいは今や世界中からネットを通じて配信されてくるビデオ・ジャーナリズムの映像のように、小型のカメラを駆使した隠し撮りという手法によって、覆い隠された真実としての現在進行中の事実をあばきだすものとして機能するだろう。

一例をあげよう。デンマークの映画作家アンダース・オステルガルドの『ビルマ VJ』は、軍政による情報統制下の秘密裏の／覆い隠された (undercovered) 情報発信としてのビデオ映像によって、日本人の写真ジャーナリスト長井健司氏の射殺される瞬間の生々しい映像をも含む市民のデモ隊への弾圧の現状を伝える。繰り返し再生される長井氏の射殺場面は、危険を冒してビルマ国内から国外のジャーナリストへと発信された経緯とともに、小型カメラによる映像の発信が、いかにして覆い隠された真実をあばきだし得るかを如実に伝えるものとなっている。その点については後述する。

しかし、その一方で、射殺され崩れ落ちる長井氏の映像は、それがまさに現実には生じたことだからであるという意識とともに、激しい衝撃をわれわれに与える。繰り返し提示されるその映像は、映画を形成する一連の映像のいわば逃れ得ない中心となって我々の意識の中に刻印される。それを「耐えきれないトラウマとの直面を回避すること」というジジェクの意味での行動化のあり方と突き合わせるなら、この映像のもつ〈アクチュアリティー〉とは、まさにこのような「トラウマ」を生じさせる映像的な現実の謂であるように思われる。

2001年の世界貿易センタービルに対するハイジャック機による攻撃の映像が、最初のうちは繰り返し繰り返し放映されながら、その映像の反復が視聴者（特に子供）に与える影響が論議されるや、たちまちごく限られた枠内での放映に限定されて行ったという事例を考えよう。たしかに「ハイジャックした旅客機の乗員・乗客を道連れに WTC ビルに突入するという、規模においても方法においても未曾有の行為」であったこの事件は、港道隆氏も言うように「深く癒しがたいトラウマを残した⁶」。

そして、マリ＝ジョゼ・モンザンの表現を借りるならば、「あれほど多くの人々を殺害し、これらのタワーを打ち倒すことで、我々に与えられたのは、死の映像による映像の死の史上初のスペクタクルであった [en massacrant tant d'hommes, en abattant ces tours, on nous avait donné le premier spectacle historique de la mort de l'image dans l'image de la mort.]」。こうして「予測不可能なるものが形象不可能なるものに合流し [L'imprévisible rejoignait l'infigurable]、死体は慌てふためいて葬り去られなければならなかったし、勝利と復活の演説がなされなければならなかった」。「合衆国大統領は映像の断食を宣告した。スク

6 港道隆「他者のトラウマ、他者の原語」森茂起編『トラウマの表象と主体』新曜社、2003年、p.165.

リーン上に死者を見せてはならない。テレビや映画の番組を浄化しなければならない。戦闘は目に見えないものにならなければならない⁷。」

繰り返し蘇り来て、消え去ることのない、消し去ることのできない苦痛を与え続ける映像。その苦痛の〈アクチュアリティー〉。その時、映像とは、閉じ合わされた傷口を無理矢理に開く暴力的な力そのものであり、さらに言えば、映像とは決して閉じることのない、いつまでもその生々しい苦痛を保ち続ける傷口そのものであると言える。

傷としての映像。「映像は人を殺すか？」というモンザンの刺激的で挑発的なタイトルと比べれば明らかに後退した表現に見えるかもしれないが、映像の〈アクチュアリティー〉を問うということは、「映像は人を傷つけるか？」という問いを発することに等しいとも言える。しかし、ここでの「映像」は主体であるとともに客体でもある。「映像」は傷をつける主体であると同時に、与えられた傷でもあるからだ。映像を告発する、映像の力を告発する時にしばしば用いられる、映像が何かの行為を誘発するという批判（モンザンの表現を使えば映像の「何かをさせる [faire faire]」力への批判）は、ある種の映像の操作手を一種の仮想敵のように想定した言説に陥りがちであるが、そしてまたそれゆえの映像規制であるわけだが、規制されたことによって、貿易センタービルの映像が心的な表象として遍在する事実そのものを覆い隠すことはできない。私たちは、崩壊するビルの映像に取り憑かれており、それは実体としてスクリーン上に映し出されることがなくとも、心的な傷として残りつづける。

もちろん、貿易センタービルの映像だけがそのような心的外傷を与える映像として存在するわけではない。それどころか、映像の歴史が始まって以来、すでに写真の歴史が始まった時点で、死者を写した惨劇の映像が、禁忌の対象として規制を受けつづけてきたことは周知の事実である。重要なのは、そのことが単にそこに映し出された対象（炎上し崩壊するビルやそこから飛び降りる人々の映像だけでなく、数々の虐殺の現場写真や映画映像の中に映し出される、今まさに死にゆくとする人々や、アウグスト・ザンダーの表現を用いれば「物質」と化した人間の姿）ゆえに、傷として働くことではない。そうではなく、映像が（写真とは異なり、映画やビデオといったいわゆる動画映像が）過去を、その取り返ししようのない「それはかつてそのようにあった」というあり方とともに、現在において反復しつづけることが問題なのである。それは、まさにドキュメンタリー映画にしばしば仮託される、「現にその場にある」かのように、何らかのできごとの現場に立つ（という印象を抱く）ことを可能にする能力や、いわゆる「臨場感」にかかわるだろう。そして、多くの場合この「臨場感」は、映像の与える「リアリティ」の幻想と一体のものとして述べられるのだ。しかし、遡及的にしか体験し得ないものとしての「リアルなるもの」の言わば代補として働くこの「現在性」は単にヴァーチャルな擬似体験の場における幻想の完全性をもたらすための装置としてのみ働くわけではないだろ

7 Marie José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, «Le temps d'une question», Bayard, 2003, p.9.

う。きわめて写実的な（再現的な）舞台装置としての映像（たとえばジェームズ・キャメロンの『アバター』で描かれる未来像）と、実際に実在する場所において撮影された映像との間には、たとえそれと意識的には感知しえないとしても、何らかの体験の差異が存在するのではないか。それは、それらの映像が「真実」の映像として（つくりものやフェイクとしてではなく）提示され受容されるという真実性をめぐる契約（清塚邦彦であれば、むしろ「フィクション」の問題とするところであろうが）の問題であるのか⁸、それとも意識化困難なまでに微細ではあるもののそれでもなお確かに存在するところの実体的な差異によるものであるのか、には判定し難い。いずれにしても、映像の「事実認証の機能」とかつてロラン・バルトが命名した機能（映像の存在は「それはそこにあった」という事実を認証する [ratifier] という機能）は、そこに映し出されている事物が、精巧なCG映像などではなく、現にそこにあった何ものかの映像として提示されているという前提なしには成立し得ない。そして、その前提こそが（事実であるにせよ、単なる契約上の事実であるにせよ）、映像を受容する側においては、取り返しのつかない過去の事実の表出として映像が反復されるという事態を引き起こすことになるのである。

ドキュメンタリー的な映像のこのような性格、後に引用するアラン・ベルガラの表現を借りれば、映像的事実の「とりかえしのつかなさ [l'irréparable]」は⁹、他方においては、一種の映像的技法の常套句としての〈ドキュメンタリーの技法〉を生み出す契機ともなるだろう。実際には、この〈技法〉的な形式化は、ドキュメンタリー的映像の本来有していたはずの〈傷〉を隠蔽する一種の物語として、ある種の〈隠蔽記憶〉として機能することになる。映像的体験の〈傷〉を隠蔽するためのスクリーンとして機能する記憶、それがドキュメンタリー映画という語りの形式の本質的な起源であるとするならば、ドキュメンタリー映画における〈アクチュアリティー〉とは、そのような遮蔽幕としてのスクリーンを引き裂いて、映像的〈傷〉の衝撃が露呈してくる瞬間の現実性以外の何であろう。

とはいえ、そのような隠蔽の形式としての〈ドキュメンタリーの技法〉はいかなるものだろうか。

2 〈ドキュメンタリーの技法〉の問題

ドキュメンタリー映画とは、演出を排した映像の構成によって作られるものであるとするご

8 先に引いたゴージェの表現によれば「ドキュメンタリーの契約 [pacte documentaire]」と名付けられるもの。それは明らかにフィリップ・ルジュヌの有名な「自伝的契約」概念の連想である (Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975.)。清塚邦彦は『フィクションの哲学』勁草書房、2009、第六章において視覚的表象における「フィクション」の問題において特に「ある対象の受け止め方に間する受けて集団の側での一定の合意形成が場合によって『作ること』の性格を帯びる」というラマルクとオルセンの説を紹介しつつ、それとウォルトンの立場との同調性を指摘している。(同書、p.195)

9 後出注 21 参照。

く一般的な通念にしたがうならば、ドキュメンタリー的な映像が、フィクションの映像に比べてより<リアル>なものであるというのは、自明のことであるように見える。<ドキュメンタリー的>なタッチを取り込むことによって臨場感あふれるリアリティーを生み出すといったたぐいの表現は、映画を評する際の常套句と言って良い。あるいはジュリアン・デュヴィヴィエ『アンリエットの巴里祭』(1952)の登場人物である脚本家の台詞のように、このシーンの雰囲気は「詩的なドキュメンタリー [documentaire poétique]」ということで行こう、といった表現が、劇映画のある種のスタイルを形容するのに用いられる例も枚挙にいとまがない(もっとも、この作品では、そのような「詩的なドキュメンタリー」はあまりに「映画映画している」のであって真実性に乏しい、と批判されることにもなるのだが¹⁰)。さらには、素人の俳優としての起用や、即興的な(あるいはそう見える)演出、手持ちカメラによるロケーション撮影といった手法もまた、ドキュメンタリー的なリアリティーを生み出すものとしてある種の批評的言説を誘発することになるだろう¹¹。しかし、これもまたよく知られるように、ドキュメンタリー映画と劇映画に本来的な手法の差異があるわけではなく、ドキュメンタリーの起源に位置するとも言えるフラハティエの『極北の怪異 [ナヌーク]』にしても、熟考された演出と撮影用に組み立てられたイグルーの使用など、再現、再構成的手法が用いられているのであって、そのことは作品の「ドキュメンタリー」性をいささかも損なうことはないのだ。

あえて言えば、ドキュメンタリーは事実の記録であるがゆえにドキュメンタリーであるのではなく、また事実の記録である必要もない。そのことはもちろん、現にその場で撮影された無作為の、絶対非演出の映像なるものを排除するという意味ではない。ドキュメンタリーにおける演出にはすでに幾層もの異なる構造的差異を有する多様性(あるいは広がり)があり、それらの間の差異はにわかには規定しがたい。たとえば、いわゆるアーカイヴ・ドキュメンタリーに見られるような、既存の映像のみを用いるドキュメンタリー製作においては、演出はほとんどそのまま編集と等価である。アーカイヴ・ドキュメンタリーが、映画作家もしくはその製作集

10 公開当時「悪しきシナリオ作家に対する総攻撃」として書かれながら、結局のところ「悪しきシナリオ」に陥ってしまったと『カイエ・デュ・シネマ』において揶揄されたのは、まさにこのような常套句こそが、この一見「映画づくりについての映画」でもあるかのように見える「粗野な小品 [œuvrette vulgaire]」の中にちりばめられた趣味の悪さの証であるからなのだろうか。Cf. «La Fête à Henriette» (note sur), *Cahiers du Cinéma*, No 19, janvier 1953, p.55.

11 たとえば、ドキュメンタリー映画にも造詣の深い映画評論家の柳下毅一郎は、2010年公開のアメリカ映画『グリーンゾーン』について以下のように述べるだろう。「映画を見て『本物らしい』と感じるのはどういう場合だろう? 大予算とふんだんなCGで世界を再現するより、手持ちカメラで撮影された疑似ドキュメンタリー映画の方がしばしば『リアル』に感じられる。[『グリーンゾーン』の監督であるポール・グリーングラスは「映画における迫真性」の王者である。『ユナイテッド93』では手持ちカメラと短いカットの積み重ねで緊迫感あふれる再現映像をつくり出した。迫真的映像をエンターテインメントに持ち込む上では右に出る者はいない。その新作は米軍占領下のイラクを舞台にした『グリーン・ゾーン』である]と述べている。「切迫感を煽るような手持ちカメラと眩量を起こすような素早い編集」によって作られたこの映画は、こうして、柳下に「現実はこのなにもおもしろくはなかったはずなのだが」とつぶやかせ、「近年『リアル』と『現実』の違いをこれほど考えさせられた映画はない」とまで言わせることになる。(朝日新聞、2010年5月8日付け)

団に属さない何者か（それは現代では何者でもない、どこかに設置された監視カメラであるかもしれない）が撮影した未編集の素材（ラッシュ）を編集することによって製作されるのに対して、ニュースやルポルタージュといったジャーナリスティックなドキュメンタリーの映像においても、被写体に対する操作を最少限に留めたとするなら、同様の意味で演出とはすなわち編集の作業である。NHK テレビで数多くのドキュメンタリー番組を手がけた相田洋は、「ドキュメンタリー番組に演出が許されるとするなら、編集こそが最大の演出だと信じている」と述べた上で、「そして、私の場合は、演出の重要な鍵は音の使い方にあった」と述べる。それは相田のキャリアが「ラジオの録音構成から始まったことと無縁ではない」というのが彼の自負でもある¹²。

映像素材のいわゆる「つなぎ」だけでなく、縦のモンタージュをもたらず音響や音楽の使用は、すでに重要な演出の効果をもたらすのである。ここでも、しかし、（ドキュメンタリーの）演出は本来既存の音響素材の構成という意味での演出にとどめられる。相田がそのような発想の原点として挙げるのは亀井文夫の『戦ふ兵隊』における音響と映像の同期性（「リップ・シンクロ」）に接した体験である。

「日中戦争の最前線で戦火に追われる中国の民と、戦いに疲れ果てた日本兵士の姿を、醒めた目で記録した作品。ここにはリップ・シンクロで取材した場面が数多く登場する。捕虜になった中国人兵士を日本兵士が訊問する場面では、『職業は？』と聞く日本兵士の質問に、中国兵士は『百姓！』と答えて不安におののく。大写しの顔から発せられる中国語は唇の動きと一致しており、まぎれもなく画面に映っている人物の言葉であることが了解できる。しかも、質問と答えの間に見せる中国兵士の表情がしばしば恐怖で凍りついていた。

カメラは野営するテント群で生活する兵士たちの姿を音つき映像で丹念に記録していく。遠くに轟く大砲の音をバックに黙々と機関銃の手入れをする兵士。分解した部品を組み立てているのだが、部品を装着する度に、『カチャッ』というメタリックな音が兵士の動作に同期する。その隣では別の兵士が破損した部品のヤスリがけに没頭しているが、金属を擦る音と兵士の動作が同期する。時々遠雷のように轟く炸裂音を兵士は気にもとめずヤスリを動かし続ける。ここではもはや砲弾の炸裂などありふれた日常になっていた¹³。」

このような「音つき映像」の「生々しさ」にくらべて、作戦司令部に戦況報告にやってくる兵士たちが、部隊長と交わす会話は、これもまた「リップ・シンクロ」で記録されているにもかかわらず、「なんともぎこちない」と相田は述べる。「おそらく、この場面は完全に仕組まれた演出だったにちがいない」と。その上で、「しかし、当時の観客は前線基地の様子を『音つき

12 相田洋『ドキュメンタリー 私の現場、記録と伝達の40年』NHK出版、2003年、p.404.

13 同書、p.74.

映像：でなど見たことなどなかった」のであるから「見る者は、登場人物たちのぎこちなさなどを越えて、戦争の現場を生々しく体感できたのではなかるうか」と言う。さらには、このようにして亀井は現在では普通になってしまった事件現場からのテレビ中継を、フィルムカメラで「擬似的にやってみせてくれたようにも思えた」と言う。亀井の映像のもたらした啓示は、相田に対して記録映像の持つべき役割を十分に示唆して余りあるものがあつたようであり、この啓示の一方通行性（映画がテレビに教えることはあつても、テレビが映画に教えるものはない）は、ある世代にとってはほとんど当然のできごとであつたらう。

相田は亀井が「あえて不便な同時録音撮影機を持ち込んでまで戦場を撮影した狙いは何だつたのだろうか」と自問する。「音つき映像は戦場の雰囲気を生々しく伝えることができると読んだのだろうか。それとも、リップ・シンクロで会話を記録することによって、言葉の証言性を高めようとしたのだろうか。あるいは、その両方だつたのだろうか。いずれにしても大きくて機動性劣悪な据え置き型同時録音撮影機を、戦争の真っ只中にもちこんだだけのことはあつた」。なぜなら、「『戦ふ兵隊』はまさに『戦火に追われる中国の民と、戦いに疲れた日本兵士の姿』を臨場感たっぷりに描きだした」からである¹⁴。

そのような同時録音の音響がもたらす効果として相田が挙げているのは、1976年に起きたロッキード事件の国会証人喚問における証言映像の問題である。そこでは、「記憶にございません」を連発する小佐野賢治の証言と「ブルブルと震え」だした手の映像や、「硬ばり引きつった」表情の映像が、「テレビを見ていた人」に対して証言の真実性への疑いを抱かせる結果になつた、という例である。このように映像と音声と同時に発せられることによって、それらの間の「乖離」が、「見る者に真実の在り処」を感じさせたというのである¹⁵。だからこそ国会証人喚問の映像の放送禁止という事態を生みだしたのであり、それ以降流される映像はフリーズした映像に音声がかぶさるといふ「毒にも薬にもならない陳腐な伝達」に墮すことになつたという。もう一つの事例として相田が挙げるのは、自身が制作したテレビドキュメンタリー『乗船名簿 AR 二九』のエピソードである。

「アマゾン河口で乗り込んできた国援法（生活困窮によって帰国する人の旅費を国が援助するための法律）による帰国者に、私は『アマゾンって地獄でしたか、天国でしたか？』と聞いた。帰国者は長い沈黙の後でポツリと呟いた。『両方だな』と。長く考え込む間、彼はアマゾンで過ごして来た一五年の歳月に思いを巡らせていたのではないだろうか。そして彼が下した結論が『両方だな』。彼にとってアマゾン天国であり地獄でもあつた。このようにリップ・シンクロによる沈黙は下手な言葉よりはるかに深い思いを伝えることができるのである¹⁶。」

14 相田洋，同書，p.75.

15 同書，p.76.

16 同書，p.78.

平然とした音声と震える手がシンクロで映し出されることに意味があるとするなら、それは、芥川の『手巾』で紹介された顔の表情と手の表情の乖離という日本映画の演出ではおなじみの技法がそこに見出されるからだろうか。しかも、芥川の主人公がその仕草にひょっとすると自己演出があるかもしれないと疑うという筋立ては、あまりにも人口に膾炙している。重要なのは、そのようなドラマティックな出来事が、それが実際に起きたということに尽きるのだろうか。一方のアマゾン河口から乗り込んできた人物の証言における絶妙な「間」は、まさにそのような万感の思いの込められた間合いを自然な形で、しかも生の素材として引き出しえたところにこのシンクロ録音の大きな機能があったというのだろう。

とすると、すでに、アマゾン河口から乗り込んできた帰国者に発せられた問い「アマゾンって地獄でしたか、天国でしたか？」という、はじめから困難とわかる二者択一を迫る問いが、この間を生み出した点はどのように考えるべきだろう。質問をすることはすでにひとつの演出ではないのか？

ドキュメンタリーにおける演出のもうひとつの位相は、このような対象への働きかけにある。というよりも、基本的にこの『乗船名簿 AR 二九』の企画そのものが、一個の「状況設定」から出発していたのである。一定の状況を設定して、そこで生じる偶然に期待する、というこの演出法を、相田はNHKの芸能局演出室が中心となって定期的に発行していたNHK内部の機関誌『演出研究』の1964年後期第六号に掲載されていた香川宏の論文から学んだと述べている¹⁷。

しかし、この取材では、「状況設定」の手法は挫折する。

「『あるぜんちな丸』がロサンゼルスに着く頃、その益子カメラマンが取材の仕方を変えたいと言いだした。『状況設定』に頼るのをやめたいと言うのである。誰かと誰かをぶつけ合わせて、彼らの対話の中から重要な言葉を拾うなどといったやり方を即刻やめないと、航海が終わる前にフィルムが尽きてしまう。出航の時に積んだフィルムは二万フィート（時間にしておよそ一〇時間分）。それがなんと、まだ航海が三分の一しか終わっていないのに半分の一万フィートをすでに回してしまった。

なにしろ、同時録音カメラのマガジンに装填されるフィルムは四〇〇フィートだが。それで記録できる時間は約九分。予備のマガジンを使えばもう九分。一人の取材にさえ二本のマガジン（八〇〇フィート）があっという間に終わった。だから、出航後に試みたわずかに五人の取材にさえ、回したフィルムが五〇〇〇フィートを越えた¹⁸。」

17 相田洋，同書，pp.48-51.

18 同書，pp.96-97.

そこで、相田は、取材の方法を「状況設定」から「インタビュー」に切り替えざるを得なくなる。その結果が、先に述べられていた「間」の演出へとつながるのである。その時でさえ、相田は、質問をした時点でマガジンのフィルムがすでに七分間分回っていることを意識していた。その状況を物語る間の語りはそれ自体ドラマティックで感動的ですからある。

「最後の質問をする時に腕の積算計を見た。すでに七分を超えていた。残りはあと二分。焦る気持を抑えて『アマゾン天国でしたが、地獄でしたか?』と切り出した。柴谷さんはちらりこちらを見たあと、天井に視線を遣わせ、やがてジーンと床を見つめて考え続けた。五秒、一〇秒、一五秒、フィルムがどんどん減っていく。何か別のことを聞くべきか、いや言葉が返ってくるのを待つべきか。一〇秒、一五秒、三〇秒。ようやく柴谷さんの顔がこちらを向いた。『そりゃアマゾンって言ったって、広いから、いちがいに……、天国だと言えば天国、地獄と言えば地獄、両方ですね』。こう言ったあと、彼は再び黙ってしまった。その沈黙をカメラが記録し続ける。五秒、六秒、七秒、八秒、九秒、一〇秒。思案に耽っていた柴谷さんが突然、顔を上げ、断乎とした口調で『両方ですね』と明言した。そのあとでベッドの端からすっと立ち上がってカメラに向かって言い放った。『私たちは落人ですから。でも名誉ある落人』。この直後、フィルムはかすかな音を立てて終わりを告げた¹⁹⁾。」

「状況設定」とはいても、その基本的な姿勢はほとんど場のセッティングというに等しく、記録とはいても、対象とともに生活したり、被写体の闘争に寄り添うような形での長期にわたる密接な関係性の上に築き上げられた記録ではない。多くのテレビ・ドキュメンタリーがそうであるように、それらはあくまでもある一定期間の「取材」によって再構成される状況であって、そのような中で最も効率的に劇的な場面を演出するための設定にすぎない。相田自身が、自身のいわばデビュー作ともなった『四通の呼び出し状』での「状況設定」とその「状況」の「再現」としての使用をめぐる、先輩にあたるドキュメンタリー・ディレクターである小倉一郎の批判を伝えている。それは「単に『登場人物たちが泣く場面』を撮りたいために行った詐術にすぎない」とする強い否定の言葉である。たしかに、過去に起きた出来事を再現するために、ホームヘルパーとかつて彼女の世話を受けた老人の再会の場面を、彼女が最初に老人からの葉書をもって駆けつけたという場面の映像として用いることは、ドキュメンタリーの映像の事実性という規範に照らして言えば「詐術」ということになるだろう。しかし、それでは、アマゾン河口での帰国者の乗船をあらかじめあてこんでの「偶然」の出会いはどうか。さらには、9分間のマガジンに収められるべく構成されたインタビューのシナリオそれ自体は。

第一、カメラの存在そのものが、明らかに「日常」のできごとではない。上に引用した会話に先立つ、「収録」の最初の部分の記述では、ASA100の感度のフィルムで撮影するために、

19 同書, pp.106-107.

強力なライトをセッティングしなければならなかったこと。そのランプの明るさで相手を驚かさなないように、「時間をかけて」相手との「人間関係を築き」、三時間を費やしたのちに撮影が開始されたことが述べられている。しかも、シンクロで記録される会話は、ゼンハイザーという「指向性の強いドイツ製のマイク」を向けて録音される。

このことひとつ見てもインタビューという「状況」は、それだけで日常からは遠くかけ離れていることが容易に理解されるし、カメラが存在することを意識せずにインタビューにのぞむ被写体などは、少なくともこの時代には想定できなかった。

相田がその著書で活写しているように、テレビカメラと録音機材の改良はやがてこのような制約を撤廃するのに十分な進展を見せる。最初の大きな変化はVTRの導入による撮影時間の倍増である。カメラを止めることなしに、マガジンを替えることなしに連続で20分間の撮影が可能になったことの意味は大きい。そのことはしかし、他方で、映像素材の持っていた意味を決定的に変えてしまう。本来最長でも10分程度という時間的な枠組で世界を切りとっていたフィルムは、とりあえず20分は撮影可能なショットの中から編集の素材を切り出していくためのものになっていったように見える。結果的には、「こうしてできた番組はフィルム番組とは明らかに異質なものであった」ということになる。それは「フィルム流のモニタージュがどうも通用しにくく、編集者の意図におかまいなくラフな中継番組ようになってしまった」というのだ²⁰。もちろん、その原因のいくつかは純粋に技術的な点にあった。開発途上のVTR機材の操作をおこなっていたのは技術スタッフであり、本来のカメラマンではなかったため、切り取るべき対象についても、構図や撮影方法といった点についてもディレクターの意思表示がない限りは一切自主的な判断は下しえず、他方で、録音のための問題もあって、十分な意思表示がなしえなかったといった点である。しかし、はからずも相田自身が述べているように、「フィルム流のモニタージュ」とVTRによる撮影、およびつなぎは、たとえ磁気テープの映像がモニターで再生されるようになってからのつなぎであっても、明らかに異なる。その根底は、あらかじめ切り取るべき対象を定めて一定の時間内にそれをおさめるという要請をかかえていたフィルム撮影の現場と、とりあえずはVTRに入る分だけ撮影しておき、その中から必要なショットを選び出していくという、対象の切り取り、現実の切り取りに対する姿勢の差異である。フィルムで構成する限りは、あらかじめ視点を時間的な制約の中で規定しておく必要があった。つまり、カメラが回る以前からすでに現実の切り取りは三次元的に規定されていた。単に線形的な時間の枠の中のみで規定されるのではなく、劇映画で言えば繰り返しやショット間の関係（マスターショットとクローズアップといった換喩的な関係や物語内の事物と物語外の事物の連続というような隠喩的關係）によってもたらされる、現実の立体的な再構成を前提とした切り取りが、フィルムによる撮影にはつねに課題としてつきまとった。奇しくも相田

20 相田洋，前掲書，p.162.

は上に引用した部分につづけてVTR技術によって作られた特集番組『コンコルド』は「無数のカメラを地上や機内に設置して行った多元中継のような番組になってしまった」と回顧する²¹。言い換えれば、倒錯的にも、マルチカメラ・システムを駆使したセミ＝ドキュメンタリー手法による劇映画のようになったとさえ言える。

3 カメラの存在とドキュメンタリーにおける真実性の問題

ハンディなデジタルビデオカメラの技術的な発達をもたらした変化のひとつが、カメラの存在感の希薄化、あたかもカメラなど存在しないかのように振る舞うことを対象に許す(あるいは強いる)被写体としての意識の低減、そしてそこから生じるかもしれない「自然な」状態であるのだ。そのことは、すでに山形国際ドキュメンタリー映画祭において『鉄西区』(王兵)が大賞を受賞した際の審査委員長アラン・ベルガラが発言にもあった²²。カメラ以上に観客にとっては不可視の存在である(しかし被写体にとってはカメラ以上に時に大きな存在感をもつことになる)照明や録音といったクルーの最小化もまた、同様の効果をもたらすだろう。

そのことが、より「自然な」、加工されないいわば「生の」現実を捉えることに成功する条件であるということは、全く誤りではないだろう。しかし、だからといって、そのことがドキュメンタリー映画の絶対的条件であるかと言えば、それは違う。翻って考えるならば、ドキュメンタリー映画はその始まりから「現実(アクチュアリティ)の創造的な劇化(ドラマティゼーション)」(ポール・ロサ)として自己規定していた²³。だから、ニュース映画のように「自然的素材」を用いていることがドキュメンタリーの本質をなすわけではない。

「ドキュメンタリーの手法が、それが自然の素材を選ぶという点だけで劇映画から異なると仮定するのは大きな誤りであろう。そういう仮定は、自然の素材ということだけが区分をあたえるという仮定を含むものであろうが、そうした区分は本当のものではない。ドキュメンタリーのみが分析的編集方法を用いるものだという意見も、同じく誤りである。少なくともドキュメンタリーの系統の一人の代表者(フラハーティ)は、ロシア人の科学的実験が一般に知られる以前に、その作品で生き生きとしたシーンを創造していたし、一方ロシア人は彼らの技術の方法を多くの純粋なフィクション・フィルムに適用して来ているのである。演劇との関連をもつ劇映画のロマンティシズムに対して、ドキュメ

21 相田洋, 前掲書, p.162.

22 山形国際ドキュメンタリー映画祭 2003 インターナショナル・コンペティション部門審査員インタビュー アラン・ベルガラ「人間味あふれる映画祭で現実の現実性と向き合うことのよこび」(採録・構成: 阿部宏慈)『山形国際ドキュメンタリー映画祭 2003 記録集』2004年, p.89. また、同様のコメントはベルガラがこの映画祭について『カイエ・デュ・シネマ』に寄せたレポートにおいても繰り返されている。Alain Bergala, «Yamagata ou l'irréremédiable, Cahiers du Cinéma, janvier, 2004, p.19.

23 ポール・ロ [一] サ, 厚木たか子訳『ドキュメンタリー [一] 映画』1960, みすず書房, p.88.

ンタリィはリアリスティックであると主張することもまた正しくない。というのは、なるほどドキュメンタリィは、それが現実と関連するという点でリアリスティックではあるが、リアリズムは素材に対してだけでなく、むしろアプローチに対して特に適用されるものだからである²⁴。」

イギリスのドキュメンタリー運動は、当初から素材のドラマ化（ドラマ的な演出による再構成）を基本的な方法論として採用し、一例を挙げればバジル・ライトの『夜行郵便』の郵便物の仕分けの作業などの場面はスタジオで再現演出されたという²⁵。だからといって、『夜行郵便』のひた走る列車との中で郵便物を仕分けし、袋詰めし、走り行く列車の中から配達所に郵便物を渡し、自動的に作動するフック状の器械の操作によって受け取るという運動の美しさはいささかも損なわれることはない。むしろそのような夜行郵便列車のシステムをフィルムの上の運動として定着し、再現し、その躍動的なリズムの人間的な真実を描き上げたところに、この作品のドキュメンタリー的な本質は存在する。それをむしろ我々のよく知っている用語によって述べるなら、一つの「崇高な真実」の表現として称揚することも可能である。とするならば、映像的な記号という象徴的なものの操作によって彼方に（これもまた大文字の〈他者〉として）描き出される「真実」は、現前する映像の事実性へのほとんど物神的な固着とは対極に位置するものとして出現してこなければならぬだろう。

歴史的な事実を再確認する必要がある。イギリス・ドキュメンタリー運動の主張するこのドラマ化の必要性は、まさに「大陸写実派やその多くの模倣者たち」に対するアンチテーゼとして立てられていた。「急激に動くピストン、電車や列車のはてしない流れ、紡績機のバレーのような運動、溶鉱炉の噴煙の流れ、馬にひかせた鋤や収穫やトラクター、それらの視覚的アラベスクは、それ自体美しく、刺激的であり、詩的であり、似而非写実派のアプローチの主な喜びなのである。」とロサは批判する。「その価値は技術とテンポの表面的な美しさにあり、その価値はそれ自身の名人芸以外に何物をも目的としない職人気質にある。それは詩情を、リリズムを、運動の美を、感受性を持っているだろう。しかしそれらはたいした価値ではない²⁶。」

「この社会的リアリズムの時代にあって、ドキュメンタリィの第一の目的は、明らかに社会における人間の位置の問題を検討することではあるまいか」という明確なテーゼ²⁷を掲げたロサやグリアスンにとって、ルットマン『伯林 大都会交響楽』に代表される「大陸写実派」の視覚的な形象の偏重は、無思想なだけのもに見えるのであり、その意味では、エイゼンシュテインであっても批判を免れえない。こうしてロサは、「オデッサの階段の虐殺を素晴らしい感動的なシーンにしていた一連のリズムを発展させることと、牛乳分離器の仕事を集団農場に

24 同, p.89.

25 Ian Aitken, (ed.), *Encyclopedia of the Documentary Film*, Volume 3, Routledge, 2006, p.1372.

26 ロサ, 前掲書, pp.81-82.

27 同書, p.82.

結び付けることはまったく別の問題なのである」として、『全線』には、「すぐれたショウマンによる才気のひきらかしやスラップスティックがあるだけだ」とまで述べる²⁸。

現実（アクチュアリティ）の「創造的な」再構成によって生まれる映画的な真実への欲求と、映像の、生の、手つかずの真実性という神話的な価値へのほとんどファンタズミックな固着。映像はまさに、その間にあるものとして、言語に似た何者かとして機能するだろう。問題は、しかし、崇高な表象の彼方に想定される到達不能の「現実的なもの」を提示しようとする物語が、多くファンタジー的な非＝現実の語り依拠しようとする傾向が強まる一方で、戦争や犯罪あるいは恐怖といった「目の前にある危機」に関わる映像は、しばしばドキュメンタリー的な手法や演出の上でスタジオなどで創作された映像とは異なる（実際には同様に製作されているにしても、あたかもそのような加工のなされていない素材的な映像であるように装われた）映像によって提示されるという傾向が強まってきている。

その理由はおそらく明らかである。現に、何らかの事件が起きた時には、反政府運動のデモをおこなう市民に対する政府軍による銃撃であれ、家電販売店の並ぶ東京の繁華街の歩行者天国で無差別に人々を襲う殺人事件であれ、それらの映像がただちにネットワーク上に流れだし、無数の電子的な神経繊維の連鎖からなる不定形のメディアによって発信と受信、そして受信が繰り返されることになる。ひとびとは瞬時にそれらの映像を手にし、さらにそれを転送し、これらの孤独な受信者が、おのおの孤立した形で映像を、現に今そこで起きている出来事の映像として共有することになる。たとえば、最初にも触れた、2007年の8月から9月にかけてミャンマーで起きた僧侶のデモに端を発する軍政による弾圧に対して、民主化を訴えるアウン＝サン＝スー・チー女史とその支援者たちを支持し、軍政の暴虐を世界に訴え、統制された国家内部の様子を海外のメディアを経由して国内に再発信する民主ビルマテレビの活動を描いたドキュメンタリー映画『ビルマVJ』を想起しよう。そこでは、若者たちが小型のビデオカメラを用いて、路線バスや、路上において隠し撮りをおこない、それらの映像を秘かにデータとして国外に持ち出し、それをノルウェーなどのヨーロッパのキーステーションを経て全世界に配信するという状況が、なかば再現映像を交えながら語られる。それぞれの発信者と受信者は、多くの場合、互いに面識やコンタクトをもつことなく、ただコンピューターの画面を通じてのみ、外界とつながることになる。

そして、それらのアマチュアのビデオジャーナリスト（VJ）たちが撮影し発信した映像のひとつが、日本のフォト・ジャーナリスト長井健司氏の射殺される瞬間をとらえる。映画は、この映像を繰り返し何度も見せる。その映像がどこにあったのかを探す若いミャンマー人のビデオ・ジャーナリスト（今はタイに逃れているという）がいわば全体の語りの枠のように提示される。それは再現映像のようにも見える。しかし、僧侶たちのデモ、そして弾圧。長井さん

28 ロサ，前掲書，p.83.

の死の瞬間をとらえた映像。軍警察による僧院の襲撃や、その後の弾圧の結果。やがて秘密テレビ局の建物に捜索の手が及ぶという一連の流れは、まさに今現在ミャンマーにおいて生起している出来事の生な現実（アクチュアリティー）を伝えるものになっている。しかも、メディアのそのようなアクチュアルな活動そのものを映画のテーマにしているという点でもきわめて興味深い作品になっている。残念ながらその他の作品を見ることが困難であるのだが、老練なテレビ・ドキュメンタリー作家であるらしいオステルガードは、しかしこのような映像を見事に編集しドラマ化してわれわれの前に提示する。提示されるのはもちろんミャンマーの現在の政治的人道的な問題であるのだが、同時にそれはメディアの問題でもある。

われわれは今、メディアという言葉を用いた。それはもはやかつて一定の報道機関をさして用いられたメディアという言葉の暗に含意していた擬似的な主体性あるいは人格（たとえば「メディアの責任」とか「メディアの暴力」といった言葉が指し示すような）をあっけなく消し去ってしまう、無数の中継点の集合としてのメディアである。メディアは明らかにメッセージなどではなく、主体なき場、情報の媒介のためだけに存在する交換手として機能する。なぜなら、本来そこで交換されるのは、目撃証言としての映像であり、「自然」の「手つかずの」素材であり、まさに「アクチュアリティー」（現にそこにおいて生起していることがら）そのものであるからだ。それらをミャンマーの「現実」あるいは「リアルな真実」として伝達しようとする時、そこにはすでにある種の物語への意志（イギリス・ドキュメンタリーのテーゼを借りるなら「ドラマ化」の意図）が生まれる。だからこそ、『ビルマVJ』は、「タイに逃れた若いビデオ・ジャーナリスト」のモノローグや、電話のやりとり（それが再現であるのか、それとも実際に現場にいた友人からの携帯電話からの通話の記録であるのかは、観客は最後まで自問し続けることになるだろう）によって、「再構成」されなければならなかったのだろう。それがなければ、すべての流血の惨事を記録した映像がたちまちそうなるように、それらの映像は、インターネット上に垂れ流される無数の惨劇の映像と区別がつかなくなってしまうからだ。

しかし、9・11の崩壊するビルの映像を幾たびとなく反復再生して見ずにはいられなかったテレビ視聴者のように、再現ならざる惨劇の映像は、それを何らかの人間的な回路に（たとえば軍政に抵抗する民衆や市民のヒロイックな戦い）回収しない限り、ある種の恐怖の魅惑をたたえて、見る者の視線をとらえて放さないだろう。『ビルマVJ』の問題点は、繰り返し映し出される長井さんの殺害場面の映像に象徴される、惨劇の記憶のトラウマ的な固着を、本来きわめて真摯なメッセージ性をこめて提示された映像が見る側に呼び覚ましてしまうことにある。

4 目の遍在：無人カメラと映像素材の記号化

商業的な映画は、そのような「メディア」をも物語の中に回収し、その社会的な意味を剥奪

し、その上でなお現状が人々の意識に与えているであろう苦痛やストレスや傷をさえも商品化し利用しようとするだろう。『アマルフィ女神の報酬』(西谷弘, 2009)では、監視カメラの映像が、実は何者かによって加工されているという、加工された映像=陰謀説とも言うべきファンタズムがゲリラ集団による銃撃戦までともなうサスペンスのプロットにとりこまれる。映像の加工や捏造への疑惑は(実際、そのような事例がいくらかでも存在するだけになおのこと)それらの映像を受容する側にとってのほとんど強迫観念となっているのだ。あるいは『誰も守ってくれない』(君塚良一, 2009)。この映画では、大文字の「メディア」の「モラルハザード」が引き起こした犯罪事件の加害者の家族の崩壊と特に加害者の妹の受難を、心に傷を隠しながら英雄的な勇気で悪に立ち向かうという典型的なヒーローとしての刑事が、携帯電話の動画やパソコンを持ち込んでの盗撮映像までも駆使した無数の監視者(ネットワーク化したメディア)に立ち向かうという英雄物語を描いてみせる。(『誰も守ってくれない Nobody to watch over me』は、ヒット作『踊る大捜査線』シリーズのスタッフが再び集結した社会派作品。殺人容疑者の家族と彼らを守る警察、それを取り巻くマスコミやネット社会をセミドキュメンタリータッチで描く。第32回モンリオール世界映画祭で最優秀脚本賞を受賞した話題作だ。)インターネット上の映画情報コンテンツである『シネマトゥデイ』はこのようにこの作品を記述している²⁹⁾。

そして、それらの映画で監視カメラの映像や盗撮映像として提示される映像は、当然のことながら、白黒の粒子の粗い映像であったり、あるいは極端に広角のカメラによって映し出されているような枠組みや修辭的な特徴(色彩、コントラスト、走査線などの指示的な記号)を帯びたものとして構成されることになるだろう。しかも、それらの映像の持つ匿名性やメディアとしての不定形性にもかかわらず、そこで対決するヒーローも敵役もどちらかと言えば古典的な主体性(もっとも『誰も守ってくれない』の場合は、逃避行に身を委ねざるを得ないヒロインに同情するかに見せて裏切ることで、ネット上のヒーローを気取ろうとする若者という設定であり、それをもって主体的と言いつたのかという反論もあるが、ここに言う「主体性」とは「犯人」がおのれの意志をとりあえず確認する能力があり、自らのアイデンティティについて揺るぎない自覚を有しているという意味での「主体性」であるのだが)を帯びて登場する。実際には、監視カメラの映像を操作したり、ある種の意志をもって盗撮映像を流出させるというような主体(犯人)の存在こそ、このような映像の時代が空無化しつつある当のものであるにもかかわらず。

その点では、無神経なまでに近代的な犯人像しか描けない(またそのような犯人像を描くことによって辛うじて広範な支持を得ることができている)これらの作品にくらべると、たとえばホラーの領域は、ことが監視カメラの存在が与える漠然とした恐怖であるだけになおのこ

29 <http://www.cinematoday.jp/page/N0015876>

と端的に、それらの映像がもたらす恐怖を形象化してみせるだろう。

たとえば『着信アリ』（三池崇史）は、物語の謎の核心部分を解き明かす証拠映像をアパートの部屋の天袋に仕掛けた隠しカメラの映像として提示する。ナイト＝シャマランの『シックス・センス』があくまでも母親の子供に対する虐待の証拠としての隠し撮りビデオ映像を見せることで悪しき母親に対する懲罰が下る（そしてそのような死者の復讐に手を貸すのが主人公である霊能者の少年である）という単純なプロットの構成要素として証拠映像を用いるのに対して、同様の証拠映像でありながら、その天袋から死霊（らしきもの）が顔をのぞかせヒロインが恐怖に怯えるという導入や、その映像が死霊の復讐を止めるどころか、むしろ生き残っているのは言葉を失った被害者であり、ビデオ映像はすでにこの世にはない死者たちの確執を映像的記録にとどめることによって、それを見る者に禍々しい呪いを感染させるという倒錯した畏と化していることにおいて、『着信アリ』は、たとえば同様にビデオ映像による呪詛というテーマを扱いながら、結局のところは映像に霊的に焼き付けられた呪いという物神的なメディアへの恐怖のモチーフへとすべてを回収してしまうのに対して、物語の説話論的な構造の中に回収しえない強度をともなう意味形成性をおびて現れて来る。そのことはもちろん、監視カメラやビデオカメラの遍在という今日的な状況と無縁ではない。

監視カメラは今や、いたるところに存在する。たとえば百貨店やスーパーマーケットの内部、病院や公共的な建物の入り口や廊下、そしてエレベーターの内部。猟奇的な殺人事件を題材とする韓国映画『カル』（ハン・ソッキュ、2005年）では、エレベーターの中に置き去りにされたゴミ袋が破れ、エレベーター中に血があふれ、切断された頭部が転がり出て来る。その様は、監視カメラの映像によって描かれる。中田秀夫監督の『仄暗い水の底から』（2002年）もまた監視カメラの映像を用いるが、そこで映し出されるのは、むしろ、カメラの眼を介さなければ見ることができない死者の影である。実際には、それが死者の亡霊であることを察することができるのは、監視カメラの映像と監視カメラを介さない映像とを比較することのできる観客だけであるのだ。真利子哲也の『イエローキッド』は、その末尾に隠しカメラで撮影されたとする映像を置き、それが言わばそれまでに目にした映像を否定し、すでに見たものは主人公の妄想あるいは幻想の中にしか存在しない出来事であったことを示唆する（実際に監督自身はそうに考えたと言ったが）説話的機能を果たす。もちろん、その逆であったり、あるいはさらに単に複数の可能性を遊戯的に重ねたとすることも可能であるが、いずれにしても隠しカメラの映像は、その真偽はとりあえず措いて、ひとつの真実を陳述する映像的な言表行為として説話的な作用を果たす。

『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』（ダニエル・マイリック、エドゥアルド・サンチェス、1999年）に始まる、POV映像を用いたホラー映画の流行は、このような真実性の言表の映像における代替物としてのビデオカメラ映像の機能を利用する。モック・ドキュメンタリー

とかフェイク・ドキュメンタリーとも呼ばれる擬似的なドキュメンタリーの物語形式を採用したホラー映画においては、ビデオカメラの映像という道具立てはその後必須の仕掛けとなっていく。『REC』とその続編である『REC2』（ジャウマ・バラゲロ、パコ・プラサ監督、2007年、2009年）は、ビデオカメラの視野の限界がそのまま危険に対する無防備な状態に関する隠喩として機能することによって恐怖感を高める。『着信アリ』のヒロインが浴室で髪を洗う場面の背後から出現する死霊のイメージのもたらす恐怖は、まさにこのような無防備な背後からの気配への恐怖を見事に形象化している。一方で、どちらかといえば判然とは見えない血まみれの死者やゾンビ化した死者のイメージをビデオカメラの映像を通して見せることで見せ物的な不意打ちの恐怖をかき立てる『REC』『REC2』には、それほどの感性的な恐怖感は存在しない。ただ、辛うじてそれがカメラとのしての存在意義を取り戻すとすれば、それはカメラを通してのみ、悪霊の姿が見えるようになる瞬間においてである。一見すると十九世紀イギリスにおいて一世を風靡した科学と魔術の混交物としての心霊写真に類して「カメラのみが捉えることのできる不可視の霊的存在が存在する」という神話的な幻想を反復するものに見える。第一それは、たちまち悪霊の憑依と悪魔祓いの物語というひどく古めかしい物語に回収されてしまう。それだけに一層古典的な神話性を帯びているように見えるのだが、実際にそこに現出しているのは、霊的な存在の不可視性とそれに抗して霊的な存在を可視化する魔術的なテクノロジーという近代主義的なイデオロギーではない。そこに見えるのはむしろ、辛うじてカメラの眼によってしか捉えることのできない危険、それも未知の病原菌に似て、確実に眼前に存在しながら、（機械の眼を通すことなしには）肉眼では捕捉しえない危険の、瞬間的で断片的な映像であり、一個の全体として捕捉することが不可能な細分化された偶発性の集積としての現実という視点である。現実とはたしかに眼前に、現在時において（アクチュアルに）現出している。しかし、それはあたかもウェブ上に一瞬現れてはまた他のものによって置き換えられる無数の投稿画像のように、主体なき眼差しによってとらえられた動的な点として現出するのだ。

同じことは、いわゆるJ・ホラーの記念碑的な作品とされる『リング』（中田秀夫、1998年）のシリーズにもあてはまる。そこで物語の中核をなし、死の連鎖を引き起こすべく受け渡される呪物的な事物（ヒッチコックならマクガフィンと呼ぶところだろう）は、ほとんど都市伝説にも近い衰弱した神話としての「死のビデオ」である。その映像を眼にした者は、一定の呪術的儀式（何も知らない誰かにそれをコピーして見させる。それもある決まった期間内に）をおこなわない限り死に見舞われるというこの呪物の受け渡しだけが本来この映画のサスペンスを支配する運動であるのだ。それがビデオであるのは、まさにそのような主体なき眼差しによって写し取られた映像の伝達こそが、霊的なものへの恐怖、言い換えれば本来ごくなじみ深いものであるはずのものが、不気味なものとして再来せざるを得ないというフロイト的な事態への

恐怖を描き出すのに最も適しているからだろう。『砂男』に登場する遠目がねにも似て、ビデオは、抑圧された恐怖を、自動人形的な人間的でありながら非人間的な運動をおこなう怪物の映像として提示する。文字記号や髪を梳る女のイメージの絶え間ない反復の強迫的な運動とともに。

映画作品としての『リング』の弱さは、『REC』の場合と通底するのだが、おそらくは、本来理由なき暴力として襲いかかってきた筈のビデオの「呪い」を、心霊写真や念力といった超常現象との関係によって説明することで、全体の円環（リング）を閉じようとする、合理化の動きによるだろう。合理化は不要であるという意味ではない。合理化によって解消した緊張は、あらたな理不尽な暴力の恐怖を期待させる安定状態を生み出すだけであり、そのことが次の不合理な恐怖を生成させる基盤になるのはこのようなジャンルの必然であるからだ。テオフィル・ゴージェの『死女の恋』において、悪霊の呪いの力から逃れて、安らかな生を全うすることになった筈の主人公が、恐怖に満ちた死霊との恋の記憶をむしる懐かしみ、悪魔払いによってその魔手を逃れたことを悔やむのはそのせいである。それはまた、恐怖の体験（恐怖小説やホラー映画で繰り返し再生産されつづけている擬似的な恐怖体験）は、ベッドの向こうに投げられては引き戻される糸巻きによる「フォルト＝ダー」の再現劇と同種のものであるだけでなく、その根底にある心的外傷の物語の擬似的な再現でもあるという事態を寓意的に描き出すものともなるであろう。だからこそ、その外傷の経験を解き明かし、全体を物語化するような運動には、つねにある種の抵抗が生じるだろうし、そしてまたそのような物語に回収しきれない残余を生み出すことにならざるをえない。心的外傷の問題の研究者に言わせれば「これは『意識化』や『言語化』と呼ばれることと関連している」ということになるだろう。「言語化することは、いわば物語として語ることであり、複数の出来事が結びつけられてひとつのプロットが生まれることによって、『体験』が生成することが可能になる。行為として反復されていた症状は、言葉を通じて想起されることで、自我に統合されると考えられる」という。しかし、それでは、このように「自我に統合される」ことによって症状が消失するという事態が、単一の一回性の物語パターンへの回収ということで終るかと言えばそうではない。「こうしたプロットとしての物語は、出来事を因果論によって水平的に結びつけてしまうものでもある。物語のもつ同一性にすべての出来事が回収されてしまうと、その物語は動きのない閉じられたものになってしまう。固く閉じられた物語は、個別性や一回性を反映し得ないし、創造性が犠牲にされてしまう」という。したがって、「心理療法において重要なのは滑らかな物語をつくりあげるのではなく、むしろ物語性に回収できない異質なものにどれだけ注意を払えるかということだろう」ということになる³⁰。

30 久松睦典「物語とトラウマ」森茂起編『トラウマの表象と主体』、心の危機と臨床の知I、新曜社、2003年、p.145、

「呪いのビデオ」の表象する心的外傷の体験を、子ども時代に受けた疎外と性的虐待（しかもその根底には性的な同一性への不安もが示唆されているが）による否定的な心的エネルギーの備給という物語に回収してみせる「ホラー小説」『リング』のジャンルのな手つきは、しかしながら、映画においてはまさにこの「物語性に回収できない異質なもの」としてのビデオ映像を提示することによって一層の強度を獲得する。まるで監視カメラか特殊カメラ（たとえば高感度カメラ）に映し出されたような、荒れた画像で提示される井戸のイメージや、井戸の中から出てくる怪物のイメージは、カメラのレンズを通して始めて可視化される（恐るべき）真実のメタファーとして機能する。原作小説の中で描写されるビデオの映像が「自然の色とは言い難く、キャンバスに塗り重ねられた様々な観念に見える」ような画面であり、「無意識」や「思考」のエネルギーという、言わば最終的な謎解き（「呪いのビデオ」は念写能力を有する霊能者の呪詛に満ちた心的エネルギーの実体化であり、その復讐の道具であるという合理化）の伏線を構成し、それだけに現実的な映像のあり方とはかけ離れざるをえない³¹のに対して、映画はそれを映像化するにあたり、まさにそれとは逆に映像の機械化という手段を選択したのだと言える。

5 切断された腕：身体的リアリティーの変容

たとえば、ここに、アメリカの占領下にあるイラクを描いた二本の映画があるとしよう。一本はイラク駐留軍の爆弾処理班の業務を描いた『ハートロッカー』（アメリカ、キャスリン・ピグロウ監督、2009）。もう一本はアメリカ軍のイラク侵攻作戦のまさにその時点でバグダッドにあって、空爆の恐怖にさらされるイラク市民の日常を描いたドキュメンタリー作品『イラク、ヤシの影で』（オーストラリア、ウェイン・コールズ・ジャネス監督、2005）。手持ちカメラや、赤外線望遠レンズを思わせる画像を駆使した『ハートロッカー』の映像は、かつて我々が慣れ親しんできた映画の画像、つまり緻密な計算にもとづいて構築された照明や安定したカラーと画調の35ミリフィルム映像、一定の映像的言語の話法にしたがってコード化された焦点移動やカメラワークといった要素によって作り上げられた画像とは、対極にあるように見える。ムーヴィカムを駆使したセミ・ドキュメンタリー・タッチといった手法は、それ自体すでに十分にコード化され、要するに一個の技法たるにとどまりかねない危険をはらんでいる。しかし、遠隔操作の爆弾処理ロボットの不具合から、全身を防護服に包んで処理に向かった隊員すらも爆弾の炸裂によって命を奪われるという冒頭のシークエンスから、すでに約束されたサスペンス（主人公は生きて帰れるのか）は、主人公が危険をも顧みずに、無謀とも言える処理作業をほとんど楽しんででもいるかのようにつづける映画の運動の中で、次第に麻薬的な緊張状態となって観客を魅了してしまう。

31 鈴木光司『リング』角川書店、1991、pp.88-87.

それに対して、『イラク、ヤシの影で』は、アメリカの侵攻を前に、侵攻作戦の理不尽を訴え、勝利への確信を高らかに唱える女子学生や、道ばたで新聞や雑誌を売りながらなんとか日々を暮らしている男性などを映し出す。きらびやかなショーウィンドーや日用品であふれるバザールの情景などは、ある意味ではこれもまたある種の映像的な常套句に違いないのだが、しかし、たとえばどこかに爆弾が埋まっているとか、敵対的な視線でこちらを見ている住民がいるといった記号的な指標をほとんどこれと指し得ないような映像の向こうで、迫り来る空爆の恐怖が、つかみがたい空気となって、全体を覆っているように見える。

実際に空爆の開始直前になれば、たしかに目に見えて緊張は高まり、窓ガラスにテープを貼ったり、店のシャッターを下ろしたりといった明示的な場面も提示されるのだが、いったん激しい爆撃の炎が街を襲うや、がれきの山と化した建物同様に、ひとびとの衣服も色彩を失い、喪のしるしのような黒が、画面を占領していくようになる。

占領下のイラクにおける駐留米軍を標的とする抵抗運動に対して、彼らの暴力を無効にすることを業務とする爆弾処理班の味わう緊張や恐怖（『ハートロッカー』）は、例えば POV 映像の多用や、爆破犯たちのアジトと思われるビルに踏み込んだ主人公が目にする数々の〈敵〉の痕跡、誰かが立ち去ったばかりであることを示すまだ煙をあげているタバコというような指標的映像記号の使用、ビニールカーテンで仕切った空間に置かれた死体といった事物の描写（それはむしろ恐怖映画にふさわしい常套的描写であるのだが）などによって生み出される。そして、手術台の上の少年の死体が人体爆弾として用いられている（用いるために準備されていた）と示唆することによって、そこには主人公と DVD 売りの少年の心的な交流といったドラマが作り出される。

それに対して、（『イラク、ヤシの影で』における）空爆開始後のイラクの人々の日常は、そのようなドラマからは遠い。それというのも、カメラは決して透明な媒体と化すことはできず、つねにかれらの存在を見る者の存在それ自体を露呈するからだ。人々がカメラに向かって語りかけてくるとき、実際にはかれらはカメラに向かって話しかけたりましてや観客に向かって語りかけるわけではなく、カメラを構えた「私」に向かって語りかけるのだ。それは決して、普遍的一般的なできごとではなく、あくまでもそこにある（それはそこにあった）単一特異なできごととして提示される。他方で、外国人であるカメラマンが、アメリカの侵攻を目前にしたイラクの女子高校のクラスの映像を記録する時、カメラの前で、あえて英語で他国の侵攻に対する不屈の意志を表明する女子学生は、そのカメラが、単にそれを構えたカメラマンにしてリポーターである人物に向かって語るのではなく、カメラの彼方に想定されている他国の視聴者に向かって語りかけているのもまた疑い得ない事実である。空爆の現場を取材するジャーナリストに対して犠牲者たちの発する言葉は、しばしば、これを見てくれ、これを伝えてくれという他者へのメッセージとして機能するだろう。カメラはそこでは本来局

所的な閉じられた空間の中に可能なコミュニケーションの回路を開く特権的な手段として出現する。カメラが切り開くのは、ここでもまたひとつの閉鎖的な現実の系であり、映像は必ずしも否定的な含意をとまなうことのない裂開 (déchirure) あるいはより端的に開け (ouverture) として機能する。もちろん、急いでつけ加えておかなければならないのだが、この〈開け〉はこの語が本来含意しているような、把捉不可能な彼方なる大文字の他者への〈開け〉として機能するのではない。「空爆下のイラクの現実」が欧米のメディアにおいてはいかに隠蔽されていようと、それもまた一個の現前的な現実 (アクチュアリティ) にほかならない。ともあれ、公的なメディアによる隠蔽という遮蔽物、壁あるいはカーテンといった仕切りを引き裂いて、隠され、遠ざけられていた「真実」の映像を届けるというジャーナリズムの果敢な行動、そしてそのような開けさえも、一種の修辞法として再現すること、それが映画の映像的リアリティのもうひとつの常套的手法となっていくことだろう。たとえば、ブライアン・デ・パルマの『リダクテッド：真実の価値』(2008年)は、映画監督志願という若い兵士が米軍の支配下にあるイラクで撮影し続けるビデオ映像という語りの枠組みを採用する。デジタルビデオカメラを用いて撮影した(という形式的な枠組みにおいて提示される)映像は、さらに兵舎の入り口に設置された監視カメラの映像などによって補強されることによって、あたかもアーカイヴ・ドキュメンタリーでもあるかのような〈リアリティ〉をもって迫ってくることになる。しかし、それらがいかにもそれらしいデジタルビデオカメラの映像という形式を忠実に再現すればするほど、それらはむしろ〈アクチュアル〉な衝動力からはどんどん遠ざかって行くように見えることになる。

重要なことは、これらの映像が、個々においては〈アクチュアル〉であり得たり、あり得なかつたりするという差異を有するとはいえ、総体において見るならば、至る所に存在する監視カメラという装置の存在を抜きにしては考えることが出来ないということで共通するという点であり、さらに言えば、今やこのような機械的映像(対象を切り取ろうとする意志とは無縁の自動的な録画装置としてのカメラによる映像)の遍在という事実抜きにしては、映像の〈リアリティ〉を語り得ない時代が到来したということであろう。この映画において端的に表現されているように、編集された [=リダクテッド redacted] ことによって生み出された虚偽の報告に対して、実際に現場で起きたできごとを再現する映像は編集以前の映像は、バグダッドのサマラ検問所に配置された兵士たちのヘルメットに装着されたカメラや、兵舎の入り口付近に設置された監視カメラの映像(しかも音声まで拾うことの出来る監視カメラ)といった、自動的な撮影装置や、編集という手段を持たないアマチュアのカメラマンによって撮影された映像素材(アーカイヴの映像と同様の)という形式を模して提示される。

ホラー映画にせよ、戦争映画にせよ、それらのジャンルの物語において選択されるドキュメンタリー的な技法のあり方は、あたかもさまざまな物語形式や語りの技法を駆使して、単な

る記録映像から独自のジャンルへと進化し続けて来たドキュメンタリーという領域が、逆説的にもクリシェに満ちたジャンルのフィクションという枠組みの中においてこそ、その原初的な「真実性」の神話を再発見するという転倒した事態を生み出している。それは、他方では、いかなる非現実的な光景をも〈リアル〉に描き出してみせるコンピューターグラフィックスの発達の中で、加工されない、手つかずの映像素材という神話的原型に向けた欲望が生み出すこれもまた一種のフィクションに他ならないのかもしれない。

たとえばアメリカのテレビ・ジャーナリスト、ジョン・アルパートとマシュー・オニールによるドキュメンタリー『バグダッド ER』(2006年)は、バグダッドにある軍の病院施設における救急医療の日常を追う。そこで観客は、冒頭からただちに傷ついた兵士が運び込まれ治療を受けるまさにその現場で撮影された映像を目にすることになる。テレビドキュメンタリーに一般的な短いカットの素早いモンタージュによって次々と示される負傷した兵士の姿や、夜間の作戦現場で撮影されたと見られる高感度カメラによる白黒の映像は、あわただしい搬送の様子や、病院まで付き添って来る兵士の頬にこぼれ落ちる涙、さらには混乱する現場で冷静な作業の必要を叫び、「落ち着け」と命じる医師の姿とともに、バグダッドの戦線における医療現場の状況を伝える。しかし、それらの映像は、手際の良いモンタージュの効果もあいまって、ある種の既視感を与えずにはおかない。

その中で、おそらくこれらが「つくりもの」の再現映像ではないだろうと観客に感じさせるのは、たとえばさりげなく処置用の赤いポリ袋を装着した小型のカートに入れられる血まみれの腕、切断された腕のような映像であるだろう。無造作にカート内に入れられる切断された腕が、おそらくはもはや縫合することも不可能であろうことは想像に難くない。その映像は、映画の開始後15分頃に写される左腕を付け根から切断された兵士の、切断された腕の部分に見える縫合の跡や、さらには、治療の過程で、切断した部位を入れる赤いポリ袋が示されることによって強調される。それらの映像のリアリティーを強調するのはむしろこの映像のあまりにも即物的で冷たいテレビ映像的質感であろう。すみずみまで明るい蛍光灯の光によって照らし出された病院内の兵士たちの身体、それらは時には搬送時にすでに生命を失った身体であり、時には切断された身体の一部であり、あるいはまだ胴体に接続しているとはいえ、ずたずたに損傷を受けて処置される腕や脚であったりする。生命ある身体とすでに生命を失った身体、切断された身体の部位ともともとそれが属していた筈の身体との間にもはや、根本的な差異は存在しない。

たとえば『よみがえれカレズ』(1989年、土本典昭+熊谷博子+アブドゥル・ラティーフ共同監督)では、アフガニスタンの首都カブールの中心近くにあるバザールに対するロケット砲攻撃の惨状が映し出されるが、直撃を受けてばらばらになった犠牲者の身体のイメージ、破壊された露店などの破片と同様に地面の上を掃き捨てられる手の映像は、まさにその現場の

悲惨な状況を伝える象徴的な映像として観客の心に刻み込まれたろう。そこでは一本のちぎれ落ちた手は、それが本来属していたと思われる市民の身体を想像させたし、その意味において衝撃的であった。

しかし、『バグダッド ER』には、もはやそのような身体の全体性、一個の分割不能の全体としての身体というイメージが容易に構成しがたい時代の身体のありようが表出されている。病院施設や監獄といった身体を対象とするテクノロジーの場を舞台とするドキュメンタリー映像は、当然の帰結として生命を失った身体や、損傷した身体のイメージを包含せざるをえない。そうでなくとも、シャルコの手性患者の発作を撮影した一連の写真がまさにそのひとつの逸脱の例を提示するような意味で、身体とは、その帰属のイメージ、「みずからの身体であるイメージ」が、現実的な知覚による客観的な身体を凌駕し、それを支配している³²ものであった。その認識は、おそらく今も基本的には変わらない。たとえば、登場人物の映像の向こう側にそれを演じている役者の身体があるといった言い方で表象される身体性が、今日まるで失われたとは思えない。その上でなお、『バグダッド ER』に典型的に表出されるようなきわめて即物的で平板な身体イメージは、もはやそのような身体性の観念に回収しえないきわめて物質的な身体概念を受け入れざるをえない状態に観客を立ち会わせるだろう。

あるいは、『インサイド・イラク 語られざる物語 [Inside Iraq, the Untold Stories]』（マイク・シャイリー、2004）。フリーランスのジャーナリスト、写真家によって製作されたテレビドキュメンタリーである（もっとも本人は映画の最初に登場して自分はレポーターでもなければジャーナリストでもない、あの「おぞましい時期に、イラクで実際に何が起きているかを見たいと考えたためにイラクに行くことを考えた」と述べている。事実、彼がジャーナリストとして遇されることになったのは、まさにこの映画の製作によってであろう）この映画は、アメリカ軍占領下のバグダッドに単身の乗り込み、市民や兵士の日常を記録するとする作品であるが、一方では車にガソリンを入れるために何時間も列をなす必要のある現状、危険と隣り合わせの日常、銃器の闇マーケットやさらには290人も市民が焼け死んだ巨大な防空シェルターのメモリアル・モニュメント、僅かな賃金で地雷除去の仕事に従事する地元民、さらには地雷による被害者を収容する病院などの様子を映し出す。それだけではない。中に挿入された攻撃ヘリコプター“アパッチ”による銃撃の映像は、現に直前まで道ばたで歩き回っていた人間らしい影が、激しく浴びせかけられる銃弾によってたちまち文字通りくだけ散ってしまう瞬間を見せる。2004年のこの時点でイラクでのルポルタージュの中に挿入された映像は、たしかに何千キロも離れた地で現に今起きている出来事の本質を伝えるだけの衝動力をはらんでいた。

32 小林康夫「幽霊としての身体」『身体：皮膚の修辞学』東京大学出版会、《表象のディスコース3》、2000年、p.2.

しかし、銃撃用の照準装置によって記録されたとおぼしき同様の映像は、インターネット上にもアップロードされ、さまざまなサイトで閲覧し、ダウンロードも可能になっている。数を増して行くそれらの映像は、イラクにおける「予防措置」的軍事作戦の何たるかを教えるといった読解は常に可能であるし、反復される死の映像が、個別の死の単一性を弱めることはないだろう。しかし、そのような反復流通の中で、逆説的にも、次第にこの映像の生々しい〈アクチュアリティー〉は消えて行くように見える。

デジタル技術の発展とカメラの軽量化、さらにはカメラの遍在といった事態は、たしかに〈アクチュアル〉であることの意味を大きく変えて来た。映像が一層機械化し、無人の自動監視カメラのように、人間的意志とは無縁の単なる記録装置と化した時、それでもなおレンズの向こう側に存在すると見えた現実の身体は、生命なき物質に限りなく接近しはじめている。自己の身体を他者の身体として認識することによって辛うじて自己の同一性を保持しようとするヒステリー患者のように、我々もまた、切断され廃棄されていく他者の身体部位を、我々の身体イメージの延長線上にはない他者の身体としてしか認識することはないだろう。そこにはもはや映像の中の死や傷害を、自らの身体的な感覚においてとらえようとする想像力の機能や、共感の作用を見いだすことは出来ない。

このような身体イメージのあり方を〈メディア化された身体〉と呼ぶことにしよう。決して自己の身体として想像されることなく、しかしながら至る所に遍在するばらばらの身体。切り離されながら生命をもって動き回りつづける身体部位のように、メディアを超えて移動し続けるこれらの身体のありかたについては、また稿をあらためて考察しなければならないだろう。

結論

われわれは先にドキュメンタリー映画における〈リアル〉の問題を探求するなかで、映画における再現的なもののリアリティ（忠実な再現性）や、映画的映像がその彼方に指し示す象徴的なもののリアリティ（〈現実的なもの le réel / the Real〉）とは異なる〈アクチュアル〉なリアリティの問題こそが、ドキュメンタリー映画をめぐるいくつかの論争の根底に横たわる問題であることを指摘した。

本論では、そのような〈アクチュアリティー〉の問題を、〈アクチュアル〉概念の規定（特に〈リアル〉の概念との限界界定）から論じ、その上で、いわゆる「ドキュメンタリーの手法」に内在する問題点を明らかにした。そこから今日の特に関西戦争を扱った映画に見られる「ドキュメンタリーの」な映像技法のありかたと、実際のイラクで撮影されたドキュメンタリー映画とテレビドキュメンタリーとを比べることによって考察した。それらの映像の〈アクチュアリティー〉の根底を支えているのは、生起している事態の歴史的時代的同時性であることは確かであるのだが、ひとたびそれが映像的表現の問題として出現する時には、〈アクチュア

ル>は単なる現在性あるいは同時代性を超える一層生々しい身体性をおびたものとならざるを得ない。時にはそれはドキュメンタリー的なジャンルの規制(「ドキュメンタリーの契約」)を支える「事実性」の保証への要求につながるだろうし、映像そのものにつきまとうて離れない「事実認証的」機能の強迫にむすびつくだらう。しかも、かつては、カメラの存在を消し去り、あたかもカメラなど存在しないかのような映像を撮影しようとするならば、羽仁進の『教室の子供たち』(1955年)のように周到に子供たちをカメラに慣らすところから撮影を開始しなければならなかった。しかし、現代では、誰もその存在に気付くことのないような小型のカメラや、遠隔操作可能な無人カメラといったテクノロジーの発展が、対象に全くそれと意識されない撮影を行うことを可能にしている。そこで切り取られるイメージは、まさに生命の誕生から死の瞬間まで、あらゆる人間の時間を再構成しうる断片を無数に蓄積することになるだろう。しかし、そのような映像の中におさめられた人間のイメージは、建物や商品といった監視される事物とどこも変わるところはない。それが時には無造作に破壊されるとしても、そこにはもはやロバート・キャパの「くずれ落ちる共和国軍の兵士」の写真の喚起したような論争を巻き起こす契機さえも存在しない。あるとすれば、そこにつきまとうのは相変わらず映像表現における死の表出の禁忌であって、それさえも、インターネット上に瞬時にばらまかれるいわゆる「流出」映像の出現によって、空虚な社会的契約に陥ってしまう危険なしとしない。

問題はしかし、そのような身体性すらも、現代の社会においては、さまざまな機械的メディアによって媒介されたものとしてしか出現し得ないことであろう。本来メディア化された身体(極端な例で言うならばヴァーチャル空間における代理的人格あるいはアバターの身体)とは対極にある筈のドキュメンタリー映画における身体のメディア化という問題については、さらに別種の角度からのアプローチを試みる必要があるだろう。

最初に引用したヘーゲル=ジジェクの図式に従うならば、「骨相学」的な<現実的なもの>との不愉快な遭遇を回避する手段としての「活動する<理性>」による行動化は、まさにこの世界の現実との遭遇、この世界をおのれの世界として実現/理解[realize]するための手段でもある筈だ。そのような、本来ある種の崇高な対象として無限に後退する<現実的なもの>への無限行動としてなされなければならない映像的探求が、しかしその映像という象徴的な媒介物の有する実体的性格ゆえに、主体による世界の象徴化の努力を妨げ、消し去り難いトラウマを残すことになるとしたら。

映像的な事物の両義性は、まさにこの主体の即自から対自へと至る過程における無限行動に重なり合う。現実との不快な出会いの記憶を隠蔽するスクリーンの上に、そのような記憶の断片を投影することによってしか、我々は現実を再構成することはできないし、おのれの存在そのものをも対象化しえない。生命ある一個の有機的統一体としての現実を、生命ない機械的映

像の断片に裁断し、そのように裁断され、生命を失った四肢としての映像断片をつなぎ合わせ、縫合し、電気的な生命を与えることによってはじめて我々は世界の像を手にするだろう。あたかもフランケンシュタイン博士の手によって生み出された怪物のようなこの仮象的存在は、それを投射するスクリーンの上には存在しえないだろう。そのような映像の二重性は、ドキュメンタリー映画にあっても変わらない。ドキュメンタリーというジャンルの本来の重要性は、そのような二重性と映像の仮象性とを常に意識に突きつけ、それらの映像自体を意識すべく働くことであると言えるだろう。その時意識されるのは、同時にスクリーンの存在それ自体であり、映像によっては捉えきれない身体がその向こう側にあるということであろう。その、一瞬スクリーンそれ自体が現出しながら裂け目を生じるような瞬間それこそがドキュメンタリー映画における〈アクチュアリティー〉そのものにほかならないだろう。

Essai sur le problème du *Réel* et de l'*Actuel* dans le cinéma documentaire

Koji ABE

L'objectif de cet article est d'examiner le problème de l'*actuel* et de l'*actualité* dans le cinéma documentaire.

L'actualité documentaire signifie avant tout le genre composé de films d'actualité (journal cinématographique) créé au début de l'activité de la compagnie Pathé dans la première décennie du XXe siècle et qui continuaient à procurer des images du monde *actuel* jusqu'à la fin des années 60, l'époque où le journal télévisé prend sa place.

L'*actuel*, en tant que notion philosophique, signifierait ce qui œuvre et continue à œuvrer dans les images cinématographiques comme présence provisoire et éphémère de la réalité qu'on ne peut re-présenter que sous la forme négative de l'irreprésentable.

Le cinéma documentaire est un domaine doublement hanté par les problématiques de l'*actuel*. En nous faisant parvenir des images des événements sociales et politiques du monde entier, il nous témoigne la réalité souvent cachée et refoulée du monde présent. Et, malgré le tabou couvrant l'ensemble du domaine de la représentation, il nous fait témoins de la vie et notamment de la mort des autres. Cette image de la mort que nous rencontrons inévitablement et quotidiennement sur l'écran, petit ou grand, nous révèle le début d'une nouvelle ère de la représentation. Les images du journaliste photographe japonais assassiné dans la rue de Birmanie, des soldats américains blessés par les explosions des bombes dans la ville de Bagdad, la vie des services des urgences dans les hôpitaux militaires, des enfants irakiens victimes des mines, toutes ces images prises sur le vif, sans appret, et diffusées par le média numérique ne peuvent ne pas transformer d'une façon radicale l'essentiel de l'*actualité* cinématographique.

L'omniprésence de la caméra numérique constituerait un autre agent de ce changement radical. L'innovation technique concernant la postproduction contribue aussi au raffinement des images traitées *a posteriori* avec les moyens numériques. Tous ces phénomènes nous invitent à réfléchir sur le changement de statut de l'*actuel* dans le cinéma documentaire.