

# ドキュメンタリー映画における物語表象をめぐって

～ジョナス・メカス『リトアニアへの旅の追憶』を中心に～

阿 部 宏 慈

(フランス文化論・表象文化論)

## はじめに

本論は、ジョナス・メカス (Jonas Mekas) という映画作家に関する作家論的研究ではない。

いわゆる「実験映画」の歴史の中におけるメカスとニューヨーク派の映画作家たちの運動の大きさを考えるならば、そしてまた映画作家および批評家としてのメカスの位置を考えるならば、映画作家メカスの作品的営為に関する個別研究はいずれなされなければならないだろうし、それは、今後メカスがたどるであろう作家的軌跡をも含めて将来の研究課題としなければならないだろう。

そのことを踏まえた上で、本論はメカスの代表作の一つとされる『リトアニアへの旅の追憶』(Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972<sup>1)</sup>) を中心的な分析対象としながら、ドキュメンタリー映画における物語表象をめぐらるる問題を検討することを目的とする。

## 1 ドキュメンタリー映画と物語の位相

ここで取り上げるジョナス・メカスは、一般的な意味でのドキュメンタリー映画の作家ではない。ラルース社刊行の『映画事典<sup>2)</sup>』は、「メカス (ジョナス)」の項で、「リトアニア出身のアメリカの実験映画作家」という説明を付している。実際に、ニューヨークにおけるアンダーグラウンドの映画運動の中心的なパーソナリティーであったメカスを、フラハティエーやグリアーソン、ヨリス・イヴェンスらの伝統と、ワイズマンに代表されるアメリカ・ダイレクト・シネマや、ロバート・クレイマーに典型的に見られるような実験的ドキュメンタリーと並べて論じることには、無理があるように見える。最近わが国で刊行された実験的映画の概説書『スーパー・アヴァンギャルド映画術<sup>3)</sup>』でも、「戦後の実験映画、インディペンデント映画の全般にわたって、偉大な足跡を残す」と述べられている<sup>4)</sup>。しかし、その一方で、同書の、代表的作品の紹介記事において、越後谷卓司は、『リトアニアへの旅の追憶』を次の

ように規定している。

「プライベート・ドキュメンタリーと呼ばれる、作家自身が直接画面に出演するしないにかかわらず、その存在を作品の中核に据えて展開される、映像による自分探しといった志向をもつ、私的なドキュメンタリーに、多大なインスピレーションを与えた作品は、ジョナス・メカスの『リトアニアへの旅の追憶』（50～72年撮影、72年編集）であろう。<sup>5)</sup>

越後谷は「自分探しといった志向をもつ」という表現を、さらに「自己探求的なニュアンス」と言い換えて、鈴木志郎康の『日没の印象』（75）他の作品などとも共通する特性であると述べる<sup>6)</sup>。

ドキュメンタリー映画は、しばしばスタジオで製作される商業的映画と異なり、カメラを持つ主体の対象に対する直接的な対峙が、前面に出る傾向が強い。それはたとえば映画作家自身が画面のなかに登場して対象となる人物、集団、事物と対峙するという形式をとることもあるし（たとえば小川伸介の諸作品）、ロバート・クレイマーの『ルート1 (Route One)』（1989）のように、狂言回しの人物（ドク (Doc) と呼ばれる人物、つまり「医者」であるとともに、ドキュメンタリー映画（クレイマー的な表現を用いれば *ciné-doc*）作家の分身あるいはドキュメンタリーの意識の擬人像としての）を配置することで、作家＝主体の視線とカメラ＝観客の視線を重ね合わせ、二重化することもあるだろう。そういう意味では、「プライベート・ドキュメンタリー」と名づけられる作品が「プライベート」な映画であり続けるのは、むしろ対象があくまでも作家の私的な関係の圏内にある（たとえばヘルマン・クラルの『不在の心象 (Imágenes de la Ausencia)』（1998）のように、家族の物語（「両親の別居と父親の長い不在」）を説話的な中心に据える）ことによって「プライベート・ドキュメンタリー」となる。

いわゆる「プライベート・フィルム」が、一般的な公開を前提としない私的な映画（8mmカメラによる家族の記録など）であるのに対して、「プライベート・ドキュメンタリー」はむしろ作品としての流通を前提とした「プライベート・フィルム」であると考えられるが、実際にはこの間の差は一見そう見えるほどには明確ではない。リュミエール兄弟の家族を題材／対象とした作品群は、プライベート・フィルムであるとともに、語の広い意味でのドキュメンタリーともなっているからである。

重要なのは、「プライベート・ドキュメンタリー」と呼ばれる作品が、ドキュメンタリーというジャンルに対して、意識的に「プライベート・フィルム」的な語法を持ち込んでいるという点であり、ジャンルという本来流動的で画定不可能な領域間の相互的な干渉（ドゥルーズ的な言い方をすれば（もっともドゥルーズはジャンルを多様体とはしないだろうが）、

多様体としてつねに生成変化し続けるジャンルの襞の相互的な陥入)の運動が、映画のあり方に対するあらたな視点を提示するということであろう。

家族を対象とし、家族の歴史／物語を映像によって語りながら、自己の出自を確認あるいは再検討する、という顕在的な物語構造(シュジェート[syuzhet])は、作家自身の分身と思われる人物を配置することによって作家の経験世界を再現=表象しようとするような物語構造(前記、クレイマーの作品など)とも、作家自身が被写体として登場し、インタビューや対話、さらには直接的な行動による働きかけによって題材=対象となる出来事や人物を描出しようとする(たとえば原一男の作品群)とも明確に区別されるだろう。逆に言えば、ドキュメンタリー映画がどれだけ作家の存在をシュジェートから排除しようとも、作品製作の過程全体から、製作主体としての理論的な位置である作家そのものを(個人であれ、集団であれ)完全に排除することはできないことは容易に了解できるだろう。フレデリック・ワイズマンのように、最初期の作品、たとえば『チチカット・フォーリーズ』(1966)から近作、たとえば『家庭内暴力』(2000)に至るまで、作家自身を画面内に取り込むこともしなければ、インタビューやナレーションをも完全に排除しつつけても、それらはまぎれもなく一貫した作家性に貫かれた独自の物語構造を保ち続けている。

だから「ドキュメンタリー」という用語自体についての、「実在の事象をあるがまま記録する手法ないし表現形式<sup>7)</sup>」といった一般的な了解も、むしろシュジェートがその一部をなしている潜在的な物語(ファーブラ[fabula])ひいては、この潜在的な物語がその素材をそこから得ているとするところの説話論的な物語世界(ディエジェーシス[diegesis])と、いわゆる「現実世界」の間の見かけ上の一致(ドキュメンタリー)と不一致(フィクション)と考える方が、合理的であるだろう。ここで「」に入れた「現実世界」は、これもまた本質的に「物語」つまり「述べられたこと le Dit」として主題化される<sup>8)</sup>。

たとえば、ドキュメンタリー映画は時に過去の出来事の再現や再構成場面を持つ。フラハティエーの『アラン』(1932-34)『ルイジアナ物語』(1948)、小川伸介の『一千年刻みの日時計 牧野村物語』(1987)の百姓一揆再現の場面などを想起すればいい。それらの再現(再構成)場面は、しかし、劇中劇という性格は持つとしても、映画内の映画ではない。物語形式においてはシュジェートの内部におかれたもう一つのシュジェートであるにはちがいないが、映画という映像による構成物の内部のもうひとつの映像的構成物ではない。つまり、それらの再構成物はフィクション作品のファーブラが説話論的な世界に対して持つところの鏡像的な関係(小説についてのスタンダールの有名な格言「道に沿って持ち運ぶことのできる鏡」を想起しよう)を持たない。それらは「あるがまま」の記録ではないが、仮想的な制作物でもない。

ドキュメンタリー映画におけるファーブラと世界との見かけ上の一致と述べた。それが見

かけ上であるのは、フィクション映画におけるファーブラと同様、ドキュメンタリー映画におけるファーブラもまた世界という物語の反映に他ならないからである。あとで述べるように、この物語世界（ディエジェーシス）もまた、世界の「存在すること être」は、「述べること le dire」の彼方に、主題化された世界の物語（「述べられたこと le Dit」）の手前に、限りなく後退していくだろうから、何らかの迂回路を通らない限り（たとえば表象不可能性の提示 *présentation de l'irreprésentabilité* といったような否定的迂路）それを「あるがままに」指し示すことは不可能であろう。しかし、ドキュメンタリーという物語形式が採用するのは、「事実は小説よりも奇なり」という神話的に二重化された虚構形式であるのだ。それは、「物語」と「現実」の差異を前提として承認した上で、「事実」を「物語る」という逆説的な物語的位相を生成せしめるのである。

イギリスにおけるドキュメンタリー映画運動の創始者であり指導者であったジョン・グリアソンは、ある講義のなかで、ドキュメンタリー映画のあり方を次のように規定している。

「この講義で、私は、あなたがたを、スタジオから遠く離れて、映画そのものの一杯の息吹の中へと運びたい。物語や物語の装飾化、演技や演技の装飾化から遠く離れ、人工的な建物や、人工的な街路、人工的な役割から遠く離れて、現実の建物や現実の民衆のもとへと運びたい。私はあなたがたをドキュメンタリーの世界へと導きたいのだ<sup>9)</sup>。」

一方、同じくイギリスにおけるドキュメンタリー映画運動の最も重要な作家の一人でもあったポール・ロサは、ドキュメンタリー映画のありかたを、歴史的に以下のように記述している。

「しかし映画はついにスタジオのバランスシートの制約外に生きるようになった。それは教育と説得の目的を果たすことに当座の救いを見出した。映画は、雑音も防ぐがアイデアのはいるのも防いでしまうスタジオを越えて、グリアソンが現実[アクチュアリティ]の創造的処理と名づけたものの中にフレッシュな大気を見出した。そしてこれらの新しい形式の間に、教材用映画の単に叙述的な話法をのりこえ、特定の大衆への報道映画よりも想像的・表現的なものとして、ニュース映画よりもより深い意味と様式的に熟練した、紀行映画や学術映画よりも広い観察をもった、平凡な“通俗実写”映画よりも含蓄や示唆に富んだものとして、そういうものとしてドキュメンタリー映画が存在する。そしてこのドキュメンタリーの方法こそ、まさに創造的映画の誕生として評価することができよう<sup>10)</sup>。」

これらを見ると、ドキュメンタリー映画運動が立ち上がった時点でのその位置的定位に関する一般的な認識がおおよそ理解できる。そこに現れている意図は、以下のように文節可能であろう。

①まず当時すでに黄金時代を迎えようとしていたハリウッドの映画産業に代表されるスタジオを中心とした映画製作との差異化の意志である。その最大の部分は、サイレント末期からトーキー初期にかけての大規模なグラスステージやイントレ、ドリー、クレーンをはじめとする撮影機材を縦横に駆使するスタジオ映画と、スタジオ外で(特に戸外で)、自然光によって撮影されるドキュメンタリー映画という差異である。もちろん、小型カメラの使用が一般化する1960年代以降とは状況は異なるが、基本的には外界と遮絶された閉鎖的な空間内の映画製作と、その外でのドキュメンタリー映画製作という二項対立的なパラダイムが存在する。この二項対立は同時に、現実から隔離した閉鎖的な空間としての映画製作現場と、現実の内部に持ち込まれ、現実とともに運動するカメラというドキュメンタリー映画製作のあり方の二項対立の比喩としても機能するであろう。自然と人工、現実と装飾的物語という、つまりはピュシスとテクネーの対立というプラントン主義的な二項対立が、ドキュメンタリー映画のアイデンティティーを支えるものとして導入されていることが理解できる。

その上で、第二の差異化がはかれる。すなわち②他のスタジオ外で製作される映画との差異化である。ロサは一般的にドキュメンタリーと区別が困難な非劇映画、教材用映画、紀行映画、通俗実写、ニュース映画などとドキュメンタリー映画の間に一線を画する。グリアソンの有名な規定「アクチュアリティーの創造的处理」という表現が含む二重の意味合いは、この二重の差異化を表現していると言える。一方では「アクチュアリティー」という言葉でスタジオ型の非現実的な映画製作を退け、「創造的处理」という表現で単なる現実の映像化の彼方にあるべきものを表現する媒体としてのドキュメンタリーの定位をはかっているのである。ロサの表現を用いれば、「想像的・表現的、深い意味と様式的熟練、広い観察をもち、含蓄や示唆に富んだもの」というのが、ドキュメンタリー映画というジャンルの自己規定である。

しかし、これらの用語は、以上の読解からもわかるように、いずれも端的な表象作用の彼方を、その向こう側を、あるいは手前を指し示している。それを表象の彼方へ、表象しえざるものへと向かう意志、上の表現を再び用いれば、表象不可能性の提示と呼んでも良いだろう。「含蓄や示唆に富む」という表現にはっきりと現れているように、ドキュメンタリー映画は、それ自体が決して明示しないものにその根拠を求めることになる。

とするとそれは、いわゆる劇映画における物語の機能、アリストテレスの『詩学』において劇的表象のもたらすべきカタルシスの機能をさして用いられた「崇高」の概念と、繰り返すが長い迂回路を経て再び接続すべきものとなる。ドキュメンタリー映画の自己規定は、ぐるりと円を描きながら、まるでメビウスの輪のように原型的な物語表象のイデオロギーへと回帰してしまうことになる。

だから、ドキュメンタリー映画を規定しようとするやいなや、ひとは困難に突き当たらず

るを得ない。それは必ずしもジャンルという概念が本来複合的な創作物である作品を便宜的に分類するための人為的なカテゴリーに過ぎないという理由によるのではない。学術的な研究の対象としてのドキュメンタリーを（つまり「理論的对象 objet théorique」としてのドキュメンタリーを）規定しようとしたときに直面する困難を、描出して見せるギイ・ゴージェの議論を見てみよう。

「ある人は、全てはフィクションだ、と言う。たしかにその通りだ（映像は、たとえ『モレルの発明』[プロワ・カザレスの小説（1940）、知覚的現実と類似する映像を扱う]であっても、生きられた経験と肩を並べることができない）。しかし、それは『フィクション』という概念から操作的な価値を奪ってしまう。全てを包摂するものは区分のためには役立たないからだ。またある人は、全てはドキュメンタリーだ、と言う。これまたたしかだ（どんなに突拍子もない創作物のように見えても、後驗的にそれはいついつ撮影されたと言えないようなものはない）が、これも同様に不毛な考え方だ。あらゆるフィクションをまず何よりもドキュメンタリーとみなし、しかもあらゆるドキュメンタリーをまず何よりもフィクションであると見なすことによって、ひょっとすると自分がどこにいるのかわからなくなってしまう危険を冒すという独創的かつ危険な視点をとるでもなければ。

もう少しましな言い方をするなら、二つのカテゴリーは互いに隔てられているのではなく、細い通路でつながっているのだ、と言えよう<sup>11)</sup>。」

「全ての偉大なフィクションはドキュメンタリーへと向かい、全ての偉大なドキュメンタリーはフィクションへと向かう傾向がある」というゴダールの逆説的な表現を引用しながらゴージェがおこなっているのは、結局「理念的な対象」としての「ドキュメンタリー」は、同じく「理念的な対象」である「フィクション」という極に対する対極に位置することによって得られる操作的概念である、というとりあえずの規定である。「真実」とか「現実」とか、「登場人物」「俳優」「シナリオ」といった位相の異なるさまざまな要素を基準にドキュメンタリーを規定しようとしても、結局は二つのカテゴリーの境界線となることはできないとする。

その上で、ゴージェの選択は、結局のところもろもろのドキュメンタリー映画作品から帰納的にドキュメンタリーの定義を導き出すことにならざるを得ない。結論から言えば①「直接的撮影」つまり「不意打ち」による非演出の撮影。②予備的な調査による撮影方針の方向付け（これがフィクションにおけるシナリオに代わる）。③撮影クルーの撮影環境内における顕在（インタビュアー、観察者、参加者としての）<sup>12)</sup>。これら三つのドキュメンタリーの「条件」は、ゴージェも言うように、グリアソンが「ドキュメンタリーの第一諸原理 First Principles of Documentary」（1932）で主張した三つの原理と重なり合う部分がある。たとえば①の「条件」はグリアソンの言う「人生それ自体を観察しそこから選択する observing and selecting

from life itself」という表現を想起させる。ただし、グリアソンは「本来の（ネイティブな）俳優」を用い（原理②）、「自発的な動作」によって商業俳優にはない「現実性」を付与するとし、このようにして得られた素材や物語 [stories] は、演じられた商品よりも「哲学的な意味でより現実的 [実在的] な more real in the philosophic sense」ものとなる（③）としているのであって<sup>13)</sup>、ゴートイエの論とはいささか異なる。ゴートイエの論において新しく加わった観点は、撮影準備の予備段階のフィクション映画との差異化であり、撮影クルーの作品内における顕在という観点である。

特に第三の視点は、われわれを本論の最初の問題に引き戻す。フィクション映画に作家があるとすると、それはしかしドキュメンタリー映画の作家（クルー）と同じように作品の枠内には入り込まない。あるいはファープラからも、ディエジェーシスの全体からも閉め出される。それに対して、ドキュメンタリー映画の作家は、ディエジェーシスのなかに存在する（ナレーション、インタビュアー、カメラマンなどとして）。それだけではなく、作品の内部で（他の登場人物と同等の資格で）、シュジェートに参加し、みずから対象と化す。そこから、ディエジェーシス（物語世界）と「現実世界」との見かけの一致が生じる。時には、この見かけの一致が、物語世界の「現実世界」に対するイデオロギー的な遂行的作用をおこなうことになる。政治的プロパガンダや、ルポルタージュ、あるいは商業的な宣伝などがそうである。グリアソンは注意深くそれらの「利益」（関心）に基づくドキュメンタリーを、本来のドキュメンタリーの枠の外に押し出そうとした（「ドキュメンタリーの第一の諸原理<sup>14)</sup>」）。しかし、ことは映像作品の作用に関わるのであって、それをもってドキュメンタリーの本質的なあり方とすることはできないだろう。逆に、ワイズマンの作品のように、生起しつつあることがらへの不介入を絶対の原則としている場合（映画作家やクルーが画面内に登場することはない）でも、観察者としてのカメラはつねに意識されざるを得ないだろう。ただし、この「観察者としての存在」は必ずしも自明ではない。ゴートイエは「ワイズマンは介入しない。彼はそこにいるだけである（しかし、これもまた一つの介入のしかただ）。彼はコメントしない。ただモンタージュするだけである（しかし、モンタージュはまさにコメントだ）。彼はアクションを撮影するが、アクションの物語を撮影はしない（しかし、撮影されたアクションはすでに物語のはじまりだ）。」と述べてこの点を補強する<sup>15)</sup>。ゴートイエはむしろ、作家の不在の存在が、そこに現にあるのとは「別のしかた」で在り、「別のしかたで」語り、「別のしかたで」物語をはじめてしまうことに、ワイズマンのドキュメンタリーの位相を見ようとしているようだ。ワイズマンの作品に触れた者は誰も同じ印象を抱くではあろう。たとえば『メイン州ベルファスト』（1999）の律儀なまでに形式化され反復される建物外部から内部への段階的な移動（記号論的に言えば移動のパラメーターの隣接性による段階的な提示）は、観察者（撮影クルー）の街路から内部への移動の運動を、そのまま記録＝再現している

ように見える。それゆえに、かえって、画面中における観察者の不在が強調され、むしろ（ファーストの枠内における）観察者の存在を意識させることになる。そこで開始される「物語 *récit*」はシュジェートを開始し、そこからファーストを、さらにはその貯蔵庫としての物語世界を引き寄せるであろうから、その点ではこれがワイズマン映画のドキュメンタリー性とは言えない。

とすると、やはり映画の物語（潜在的な物語までも含めて）を形成する諸要素の供給源たる物語世界と「現実世界」として「主題化 *thématisé*」されたものとしての「既に述べられたこと *le déjà-dit*」との間の関係、つまりそれらの間の理念的に想定された（見かけの）一致が、ドキュメンタリー映画の物語構造のひとつの重要な指標であるという仮説が、最も有効な視点ではないかと思えてくる。

## 2 方法論的問題：記号学と反＝記号学の立場

映画における物語の問題を論じる上で、われわれのとり立場は、ふたつの位相に属するだろう。第一は、映画記号学のもたらした物語論的位相である。第二は、語ること、何とかを物語ることの本質的な意味に関わる位相である。二つの位相をつなぐ基本的な問題圏は、表象可能性 (*la représentabilité*) と表象 (*la représentation*)、あるいは述べること (*le dire*) と述べられたこと (*le Dit*) の間に横たわる時間性 (*la temporalité*) に関わるであろう。

すでに述べたように、われわれの関心は、形式論的には前章の議論で尽くされるかに見える、ドキュメンタリーの物語構造と「語る」ことの問題である。先に述べたように、物語構造からすれば、ひとまず論理的な規定のための指標が存在するように見えるとすると、問題は物語の構造それ自体よりも、仮に「現実世界」という形で示したものの側にある。たとえば、映像は外界の事象を光学的・化学的な反応によって媒体上に写し取るとか、映像はわれわれの視覚的像を二次元的に再現するかに見える光学的現象であると言っても、事態は一步も進展しない。フォトグラムは映画ではないし、スクリーンもまた映像ではない（ドゥルーズなら、それは運動なのだ、と述べるだろう。「要するに、映画はわれわれにひとつの映像を与え、それに運動が付加されるのではなく、それはわれわれに直接〈運動-イメージ〉 *une image-mouvement* を与えるのである<sup>16)</sup>。）。映画はフィルムと映写機とスクリーンそして観客の間に、ある時間的な枠組みの中で生起する映像的現象である。その映像のあり方についてのドゥルーズ的規定の正否は、ここでは考えない。しかし、ドゥルーズが一方では言語学的モデルの映画分析への適用に否定的な見解を示しながら<sup>17)</sup>、パースの記号分類とベルクソンの哲学を連結することによって、あらたな思考の可能性を拓いたひそみにならぬ、記号学的な構造原理に対して、エマニュエル・レヴィナスが『存在するのとは別のしかたで、存



在の彼方』における存在論批判のなかで提示している、「物語」あるいは「主題化」の問題系を接続することによって、あらたな分析の可能性をさぐりたい。

映像の映画記号学に関して、われわれの位置を明確にしておこう。クリスチャン・メッツの論文「映画：ラングかランゲージュか？（«Cinéma : langue ou langage?»）」が『コミュニケーション』誌の第四号に発表された1964年（実際には、これに始まり、当の第一論文で提示された映画＝自然言語の単純な類比を批判的に乗り越え、映画の記号学をより理論的に展開しようとする『映画における意味作用に関する試論（邦訳題：映画記号学の諸問題）』の第一巻が刊行された1968年をもって、映画記号学の始まりとすべきであるかもしれないが、フランチェスコ・カゼッティが指摘するように、ロラン・バルトの「記号学の原理」と並ぶ形でのメッツ論文の掲載という事態そのものが、映画をこの新しい「科学」の対象とする一種の「宣言」の意味合いをもっていたとも考えられるからだ<sup>18)</sup>。）とピーター・ウォーレンによる『映画における記号と意味』が刊行された1969年に始まる映画記号学の理論化と実践への動きは、周知のように、70年代から80年代にかけて、フランスおよび英米圏において大きな批評的潮流をもたらした。演劇や映画（そしてプロレス）といった複合的で複雑な記号活動の領域に、記号学的方法論を適用することに関しては、例えばジョルジュ・ムーナンによるロラン・バルト批判<sup>19)</sup>に見られるように、早くから言語学を基盤とする記号学者の側からの慎重論あるいは懐疑的意見が提出されてきた。メッツ自身の精神分析的方法論への転回（『想像的シニフィアン』（1977）<sup>20)</sup>）が、「言語学と精神分析はともに象徴的なものを扱う科学であり、ひょっとすると、意味作用の事実そのものを直接にして唯一の対象とするようなただ二つの科学でさえあるかも知れない<sup>21)</sup>」という確信あるいは夢想（«si on y songe»）に基づくものであったとしても、フロイト理論あるいはラカン理論の映画分析への適用は、映画記号学が本来獲得すべきであった意味作用の記号学としての学術的自己完結性を、その華々しい出発からわずか6年後に、内部から破綻させてしまったとも言えよう。もちろん、映画の分析論に対する精神分析の適用そのものは、別途に検討されるべき課題であって、その可能性を十分に認めなければならないとしても、精神分析的方法論の援用は、ある意味で映画記号学という新たな方法論の砦に導き入れられたトロイアの木馬のような側面を持ったこともしかであるように思われる。

その上で、われわれがとるべき態度は、ジャン・ミトリが、かなり論争的な性格を有する書物である、『記号学の問題<sup>22)</sup>』のなかで述べる以下のような立場であろう。

「記号学熱が沈静した今日では、その幾つかの側面はきわだって実り豊かなものであった記号学に対して戦いをいどむよりも、どうしてそれが語の広い意味で挫折しなればならなかったのかが問題だ。<sup>23)</sup>」

ミトリによれば、言語学的なモデルから出発した映画記号学は、「異質の諸機能に類似点を探し求める (chercher des analogies en des fonctions différentes)」ことに終始し、「映画的なメッセージの最小単位の分析から出発し、コードとか、文法とか、統辞法といった考え方はとりあえず白紙のままで、それらの機能(fonctionnement：実際にどう機能しているか)を分析する」ことをなおざりにした。たしかに、「メッツの業績は、経験的な方法論を廃して合理的な分析を取り入れ、映画作品がそれによって（あるいはそのおかげで）なにがしかの意味(du sens)を生産するプロセスを明らかにし、その機能の秘密を暴くことを可能にした」としても、記号学にとって可能なのは、「これはいかにして意味するか」を述べることであって、「なぜ、それは意味するのか」を述べることはできない、とミトリは言う。それゆえ、記号学はあるひとつの映画作品を分析する、つまりそれを「分解」することはできても、あらゆる映画に適用可能な法則や、コード法、規則を見出す段になると、挫折してしまうのだ、というのだ<sup>24)</sup>。

かくして、ミトリによれば、1980年にはすでに『シネアスト』誌は「映画記号学は死んだ」というタイトルで特集を組むことになるし、『シネマ』二巻によって新たな哲学的枠組みで映画を論じるドゥルーズは、「言語学を映画に適用しようとする試みは破滅的でした」と述べることになる<sup>25)</sup>。ドゥルーズの『シネマ』が刊行されたのは、1983年であるから、それはいわば映画についての思考の枠組みが大きく変動するまさにその時点を画する形で出現したのであり、カゼッティのいささか皮肉を込めた言い方を借りるなら、「特に七十年代初頭にはそれぞれ出発点を異にする多くの研究者たちが記号学の仮説から靈感を得ていたとすると、八十年代には、逆に、多くの研究者があるいは記号学の立場を『超えた』とかそれに『反対する』立場をとる」ことになったのである<sup>26)</sup>。

映画記号学の挫折の一つの原因が、(コミュニケーションの記号学の立場をとるにせよ、意味作用の記号学の立場をとるにせよ) 明らかに言語学的諸概念の映像体系への直接的な適用であったことを考えるなら、必要なのは、これまた明らかに(映像と言語と音楽を駆使した)複合的な表象媒体であるところの映画を分析するためには、それを他の表象媒体(たとえば演劇や小説)と差異化する映像を出発点として思考することであるのは、ほとんど自明のことである。ミトリの言葉を借りれば、(ミトリはそれをピアジェ以来の発達心理学的な知見に依拠しつつ述べるのであるが)「ひとは言葉を用いて思考する以前に映像によって、映像で思考する *l'on pense en images, avec des images avant de penser avec des mots*」と言うこともできる<sup>27)</sup>。結果的にそれが「映画言語」と名づけられるような機能を充たすとしても、それはむしろ映像的現象から派生する事態であって、必要なら、映像の体系の側から言語を再検討することさえ、将来の展望の中に含むべきであるのだ。

だからこそ、ミトリの議論においては、言語的な体系とはとりあえず切り離された形での、

別個の体系としての映画が問題になるのであり、記号学的な概念を用いながら、彼が導き出す結論は、映画における言語的記号作用の検討とは真っ向から対立するものとなるのだ。

「それゆえ、こう考えるだけでなく断言していただろう。映画——動く映像と言おう——によって、われわれは、たとえ世界に働きかけ、現実の事物に働きかけ、事物によってわれわれの思想を表現することはできなくとも、少なくともそれらの映像を操作し、それらをわれわれの心的な表象を配置するように、配置することができるのである。こういった場合、思考の構造はもはや記号や意味作用の体系に従属しない。それらは思いがけない含意を生じさせる連続体を通しておのずから出現し、自由に開花するのである。こうしてひとは直観的に事物に作用する、ことばの専制から解放された思考をもういちど再発見するのである。このような形で、判断や、ものの見方や、世界観を形式化することによって、映画は意識そのもののイメージ、視線に、観客の他者性に——このような形式化以外のなものも媒介することのない他者の理解に——委ねられた思考の反映となるのである。<sup>28)</sup>

問題は、しかし、このような形での「心的な表象の配置」であっても、それはたしかに「意識そのもののイメージをわれわれに与えてくれる」かもしれないが、それが映画を受容する者の意識の上に作用し、意識のスクリーンの上で明滅するとき、われわれはそれを一方では映像という実体を介して、他方では物語という再現表象形式を介して受け取らざるを得ない、という点ではないか。

その点を具体的な作品を検討することで、明らかにしよう。

### 3 『リトアニアへの旅の追憶』：言葉以前の映像

ひとは、言葉（語）を用いて思考する以前に映像において、映像を用いて思考する。ドイツの収容所を経由して、アメリカへ移民してきたひとりのリトアニア人というだけでなく、言葉（母国語としてのリトアニア語）を剝奪された詩人として、ブルックリンに暮らした青年期のジョナス・メカスの営為もまた、映像で思考するところから始まったように見える。詩人としてのメカス（映像作家としてのジョナス・メカスというよりは、リトアニア語による詩人ヨナス・ミャーカス<sup>29)</sup>は、第二次世界大戦が終結した45年から47年のニューヨーク移住までの時期も、リトアニア語で書き続けた。詩人としてのメカスの活動はその後も続くのだが、アメリカの前衛映像作家として国際的な評価を得てからも、詩作品はあくまでもリトアニア語で書き続けているという<sup>30)</sup>。

母語の喪失は、内面的な対話（内言）としての母語の世界と、他者の言語（別個の固有言語として実体化した外言）としてのドイツ語、英語の世界との隔絶を意味するだろう。そして、その空白の十年、つまりニューヨーク移住から英語を第二の母国語として意識すること

が可能になった時期までの十年を埋めるのは、日常的な生活の中で撮り続けられたプライベート・フィルムの断片群であるのだ。

冒頭部分のナレーションは、1957年か58年の秋のある日曜日の午後、キャッツキルズの森を歩いたということを告げる。その日、アメリカに来てはじめて、戦争も、飢えも、ブルックリンのことも忘れて、のんびりと散歩ができた。そんな日が来るとは思ってもいなかった、と告げる。そして「ほとんど故郷のことを忘れた」。それは「新しい故郷 new home」の始まりであった、と告げる。画面は、はじめ、落ち葉の中を散策する何人かの人物を映し、落ち葉の中で転げ回る子どもたちを映した後で、遠い山並みを展望できる開けた丘のいただきにくつろぐ人物のショットで、一旦切り替わる。丘の道を、落ち葉を踏みしめながら登る人物のショットと、丘の上から遠望し、円陣を組むようにして座り、くつろいだ姿勢で何かを食べている人物たちの部分を示すショットである。

続くショットは、雪に覆われた斜面でそり滑りをする子どもたちとそれを見る大人たちのショットであり、次には、冬枯れの公園の中の歩道を歩く人物のショット（人物はオーバーコートに身を包み、木々は葉をすでに落としている。太い木の枝からぶら下がった縄の切れ端のショットにかぶせて「おい、僕はまた時の結び目をほどいたぞ」と自分は言ったというナレーション）につなぐ。

つづいて、白味の画面に書かれた「1950」の文字がこのシークエンス全体を区切り、第二のシークエンスを導入する。

それは、ニューヨーク到着の翌年からメカスが撮影しはじめた街路や人物の映像であり、50年代のこれらのフィルム群は、オリジナルの音声を持たず、ナレーションと音楽（民族舞踊曲とピアノによるメロディー）を仲介として、しばしばモノクロで撮影されている。真っ先に提示されるのは、暗い鏡の前でおどけたしぐさを見せる若いメカス自身の映像であり、すでにタイトルにおいて提示された年号1972、そして導入部分のナレーションで述べられた1957年から58年のある秋の日の午後という日付が、回想の時間的枠組みを提供するだけでなく、声（言葉）の時間と（言葉なき）映像の時間とを二重の枠組みの中に隔てる。

映画の後半部分の近い過去のほとんど現在と重なり合う映像が、早いカッティングとオーバーラップやズームイン、さらには手持ちカメラのぶれなどによって断片化されているのに対して、これらの過去の映像は、ひとつの位置から（必ずしも固定ショットではないが）撮影されたおのおのワンカットのショットによって構成される。冒頭の森の散策の場面が、すでに編集された一連のショットによるシークエンスからなっているのに対して、あるいは後半のリトアニアとオーストリアへの旅のシークエンスがめまぐるしいカットのつながりによって時系列上に配置された映像断片の集積であるように見えるのに対して、50年代に撮影されたとされるこれらのショットは、それぞれがひとまとまりのシュブジェクトとして完結した

(しかし結果的には個別にそれぞれの参照体系として予測されるファーストへと延長される可能性を有するという意味で開かれた)断片をなすように見える。

それらはいわば言葉を奪われた詩人が、異国の地で「まず見ることから始めなければならない」という決断をおのれに課してもしたかのように、カメラの眼を通して自分の位置をさぐりつづける意志が、映像という事物に投射されたものであるかのように見える。それゆえ、50年代のブルックリンの映像は、たとえば「移民の見たアメリカ」あるいは「かつてあったブルックリンの移民街」といった主題化を引き寄せる可能性を十分に持ちながら、先に述べたプライベート・ドキュメンタリーの論理にしたがって、主体にして対象である「私」の原初的な知覚像へと重ね合わされることになる。

そこから、「難民たちの集い」と題された1951年のシークエンス、52年のシークエンスへと進むにしたがって、ショットは位置のパラメーターを示す導入ショット、人物群をパンニングによって捉える(配置のパラメーターの提示)ショット、アコーディオンや、踊る人物群、女性の脚などのショットといった連続したショットをモニタージュシ、シークエンス全体をひとつのシュジェートとして形成することによって、「難民たちの集い」というタイトルや、ナレーションによって限定される意味作用へと、全体が再構成されていくことになる。

それはまたひとつの物語のはじまりでもある。

一見直ちに了解されるように、この映画全体がすでにきわめて物語的な枠組みを有している。ひとりの亡命映画作家が、貧困のうちにたどり着いた新天地アメリカでの苦難の日々を回想し、さらには四半世紀の間訪れることを許されなかった故郷に帰り、母親をはじめ多くの親族に再会する。そのうえ脱走という非常手段によってのみかろうじて逃れることができた収容所(労働キャンプ)を再訪し、当時の同僚と語り合う、というその枠組みは、おそらくこれ以上はないほどドラマチックな物語的素材である。

そしてもちろん、この作品を目にする観客もまた、その物語それ自体に無関心ではできない。そして、その物語を起点に、観客自身の共感や感動に基づく物語を紡ぎ出そうとするだろうが、その途端、メカスの映像は、船酔いに似たいささか不快な感覚とともに、観客の前に立ちはだかる。

ジョナス・メカス『リトアニアへの旅の追憶』は、ともするとそう見えるような帰郷をめぐるノスタルジックで前衛的な「映像詩」でもなければ、ロシア崩壊以前のリトアニアの現実に対する、アイロニックなオマージュでもない。あるいはひとりの政治亡命者の苦難に満ちた旅の回想によって成立する「個人映画」でさえない。それは何よりも断片化された記憶のいくつもの層状の構造体によって枠取られた集積であり、ひとつの視点やあるいは流れゆく時間の直観的な統括としての物語へと回収されることを拒絶するまなざしの絶え間ない運動であるのだ。過去と現在、25年という時間の流れ、その隔たり、といったことがらを、そ

れらが担いうるかも知れない意味作用から切り離し、見えるものを極力見えることそれ自体へと押し止めようとする努力。そのことにおいて、この作品は、通常の意味でのドキュメンタリーという範疇からさえも抜け落ちてしまう。

映画の第一部は、先にも述べたように、たしかに、ある種の心地よいノスタルジーをかき立てるかに見える。そこで提示されるブルックリンの映像は、白黒の荒れた肌合いとともに、郷愁をかきたて、初めてカメラを手にした頃の「私」の孤独と、しかし一方でやはりある種の希望に満ちていた過去へとわれわれを誘うかに見える。

それは、それ自体は、たしかに、物語化することも可能に見える世界であるからだ。しかし、その物語の手前には、あるいは先には、彼方には、そのような物語へと執拗に抵抗しつづける何ものかがある。いや、あるということ自体からも抜け落ちるような、語りえないものが運動している。

#### 4 主題化への抵抗

1972年の作品である『リトアニアへの旅の追憶』は、一方では、たしかに70年代という時代を刻印されているだろう。1970年代は、語りへの、「物語」への、あるいは伝統的な物語形式全般への批判が高まった時代でもあった。

それは映画においてもひとつの時代的流行を形作っていたかもしれない。それこそがまさに「懐疑の時代」（ナタリー・サロート）の徴候ともされたからだ。たとえば、パスカル・ボンニエールは、ブノワ・ジャコの愛すべき佳品『壁戸棚の子どもたち』について述べながら、次のように書いている。

「今日、誰が物語を恐れているのだろうか？それは、近代主義から派生した漠然とした恐怖であり、必ずしも主として映画のみに見られるものではない(むしろ文学的な、敢えていうならば、何よりもまず文学的な恐怖であり、それが他の領域にも及んだのだ)。それは言うところの『懐疑 soupçon』、語りに対する、ロマネスクなものに対する、時代遅れで、至る所で告発されている自然主義、そしてたしかに映画に、少なくともフランス映画の風土にある自然主義に対する『懐疑 soupçon』であると言えよう。今日、かなり多くのところで感じられるのは、むしろ物語の、それも良い物語の欠如である。<sup>31)</sup>」

同じような流れ、つまり、60年代から70年代にかけての、反＝物語的説話の流行に関係づけて考えることも可能であろう。つまり、文学においては、ヌーヴォー・ロマンあるいはアンチ・ロマンと呼ばれた文学的運動との関係において。

しかし、ここでメカスの作品を指して物語への抵抗を語りうるとするなら、それは、決し

て自然主義的で古典的な話法によって支えられた物語への抵抗というだけにとどまらない。

たとえば、四半世紀を経て、亡命先のアメリカからはじめての帰郷を果たした語り手「私」が、母親と再会し、昔に変わらぬ木イチゴの実を摘み取るとき、母親の姿も、木イチゴの実も、ある種の意味ありげな視線によって意味を付与される以前に、激しいカメラのおれと、ほとんどシステムティックに観客の視線が焦点を結ぶことを妨げる早いズームやパンの運動によって、そしてまた意図的に寸断され継ぎ合わされた編集によって、砕け散り、断片化し、揺れ動く。一方でナレーションは、この事物を命名する。「木イチゴ（ウォゴス）」と。母親は、果実を口に運ぶ。しかし、カメラは、はげしくおれながら木イチゴを口に運ぶ母親の手から口元へとズーミングしたと思うと、焦点の合わない木イチゴの実の映像に切り替わり、しかもそれはもはや母親ではなく、メカスの同行者である女性の掌中にある木イチゴであることがわかる。しかも女性はその木イチゴをカメラに向かって、あるいは「私」に向かって差し出すかに見えるのだが、みずから命名した事物と現に目の前にある事物との一致をあくまでも回避するかのようになり、あるいは木イチゴという事物（あるいはその映像）が命名を逃れてでも行くかのように、画面は切り替わり、新たな断片の集積へと移動してしまう。

それを、しかし表象不可能なものがあるというかたちで表象することさえもまた、結局は物語への欲望に屈服した身振りであると思わせるような運動が。

それゆえ、見ることは、写すことは、その見るということ、あるいは写すことというそのこと自体において揺れ動き、崩れ、寸断され、断片化されていかなければならない。

そのことを、メカス自身は、ナレーションの形式を借りて次のように述べる。

「私は記憶の破片を集め、自分の過去の痕跡を追い求めながら、故郷を探す旅の途上にあるひとりの難民だ。」

なぜなら、記憶は、真の記憶は、いつだって物語と化すことへの抵抗として存在するからである。記憶の表象はそこにとりのがされた残余を負債のように主体に突きつけながら、映像による返済を迫り続ける。

物語の経済論が、劇映画においても、ドキュメンタリー映画においても、結局は「表象しえないもの」あるいは表象を超える何ものかの表象不可能性の提示の価値すなわち崇高という価値によって支えられているとするなら、一方で物語の流過程には独自の物神化の運動がつきまとい離れない。映画的な記号の流通が記号の物神化を生じるのは当然として、そこで生み出される剰余価値は、さらに供給と需要の経済的な関係を抜け落ちていくものにもかかわるだろう。時には、流通の体系の中で価値としてさえ回収することのできない残余としての剰余物。

それはおそらく深いところにおいて、表象の表象することを生み出す主体の契機にかかわ

って、表象行為という生産への主体の意志をさえも裏切るかたちで、表象を表象たらしめているものにかかわるだろうと思われる。たとえば、「私」という問題がそうである。表象の主体としての「私」と、表象されるものに直面し、表象されるものと表象との隔絶という事態に直面する「私」。「私」を「私」が描くということ、「私」の日常と「私」の過去と、「私」の存在を形成するもろもろの事態をあくまでも「私」という視点から描き出そうとすること。それ自体がすでに恐ろしく矛盾した事態である。映画における「私」は言語的な主体（ナレーションの声の主体、そしてまたシュジェートからファープラへと送り返される参照の指示対象としての主体）と、映像として提示される「私」との間で揺れ動かざるを得ない。ロラン・バルトの表現を借りれば、「それはあったはそれは私だに裂け目をつくる」のだ“*le cela a été bat en brèche le c'est moi*”<sup>32)</sup>。端的に言えば、観客は「私」と名乗る声と客体として提示された「私」の物質的なイメージに突き当たらざるを得ない。しかし、その事態は、すでに「私」の記号としての映像化された「私」が、映画的な言説の中で多重化、距離化されるというような、形式論的な議論ではすくいとりえない残余をわれわれ観客に向かって突きつける。1950年初頭のメカスが、ブルックリンの街路で、はじめてカメラを対象に向けたときに映像的記憶のなかに痕跡として刻み込まれ、しかし、カメラを持つ男として故郷へと回帰する以前の、記憶の中の映像のなかにしか存在しないものに向かって（再び）カメラを向けようとするとき、そのカメラのファインダーから絶えず逃れ去っていくもの、それを絶え間ないカッティングと揺れ動く映像は、それらの映像と映像の間において指し示そうとするように見える。

言い換えれば、それは、映像によって物語ることを表明しながら、絶えずその物語を突き崩し、語り直すことによって、語られてしまったことのもつ暴力的な経済性を逃れようとする運動であるように見える。

そのことは、実は、リトアニア出身のフランスの哲学者エマニュエル・レヴィナスが述べている、以下のような根源的な事態と直結するものであるように思える。

「存在するとは別の仕方では語ることのうちで言表されるが、語ることはすぐさま語られたことと化すから、存在するとは別の仕方で語られたことから引き剥がすためには、存在するとは別の仕方で言表する語るとは、語られるとともに語り直されなければならない。語られたことに組み込まれると、存在するとは別の仕方ではもはや、別の仕方で存在することしか意味することがない。」（エマニュエル・レヴィナス、合田正人訳『存在の彼方へ（存在するのとは別のしかたで あるいは存在の彼方）』第一章「存在することの内存在性からの超脱」<sup>33)</sup>）

すでにして、知覚あるいはむしろレヴィナスの用語で言えば「感受性 *sensibilité*」は「……



についての意識」として主題化されることにより「視覚に、観念に、直観に」還元される。つまり「主題化された諸要素同士の共時性であり、かつそれらの要素と視線との同時性による共時性」へと<sup>34)</sup>還元されてしまう。視覚は、見ることは、見せること（顕示 *monstration*)へと感受性を「主題化」する。ここから意味作用が、物語が生まれる。本来の意味での感受性はむしろ「自同性」に穿たれた隙間、裂け目としての「可傷性 *vulnérabilité*」であり、それはこのような形で還元することはできないものであるのにもかかわらずである。このレヴィナスの記述は、フッサール現象学に対する批判、さらには存在論批判を主眼としているのであるが、それはまたフッサールの現象学に対する新たな「存在すること」への探求の必要性を述べるものでもある。レヴィナスは、フッサールが「志向性のありとあらゆる『性質』ないし『措定』のあいだに存在する併行関係」を肯定的に想定していたのに対して、「感性的なるものの意味作用と、主題化の意味作用および主題化された限りでの主題化されたものの意味作用とのあいだには、大きな深淵が口を開いている」と述べる。なぜなら「存在への接近という概念、語られたこと [un Dit] の表象と主題化という概念は、感受性を、そして、ひいては、近接性、可傷性、そして意味形成性 [signifiante] を前提とする」からである<sup>35)</sup>。

もちろん、「主題化の意味作用 [signification de la thématization]」をただちに、表象媒体における記号の意味作用に直結することには問題があるだろう。しかし、ミトリが言語以前の「意識そのもの」の「心的配置」と呼んだものは、むしろ、「意識（何ものかについての意識）」に先立つ、感性的なるものの意味作用に接続すべきものであって、命名、概念化、言語記号への接続がおこなわれる瞬間の手前にあるべき事態であると考えられることは許されないだろうか。「映像において思考する [penser en images]」というミトリの言葉は、そこまで読み込まないことには、実際には反＝記号学的立場から、現象学的な還元による原初的な視覚への回帰というだけにとどまり、言語中心主義を視覚中心主義に置き換えただけに終わるのではないかと思われるからである。

メカスの映画に戻ろう。

メカスの映像がもたらす不快な船酔いにも似た感覚は、映像によって提示される事物＝対象に対して、どうしても焦点を合わせることができず、焦点を合わせようとすればするほど、対象が逃れ去っていくという感覚に見まわれずにはすまないからではないか。対象を「母」と名づけ、「木イチゴ」と名づけ、「叔父」と名づけるという命名の、言語化の努力を続けながら、一方でそれらの対象の映像をひたすら断片化し、切り刻み、あるいは意図的に露出を変える。それによってもたらされるのは、(そのことに関する作者の意図はどのようなものであるかにかかわらず) 言語にもつてもたらされる過去と直結した命名情報(「二十五年待ち続けていた母」「木イチゴ、ウォゴス(現在としての英語に重ねられる過去の断片としてのリトニア語)」「われわれに向かって、『西へ行け』と教えた叔父)」との同語反復的な(あるいは

は情報重複 [リドンダンシー] としての) 映像記号の提示の揺れであり、不安定化である。そこにそのようにしてある対象=映像は、「これはこれである」と命名されながら、同時に「これはこれであった」という写真的映像と同質の過去時制を刻印されるが、ここではさらに「これはかつてこれであったものである」という過去時制が映像を規定しようとすることによって、逆に映像の「これはこれであった」に裂け目が生じる。過去の映像的表象不可能性という自明の事態が、現在の対象の過去への画定を阻害し、現在は、つねに作り直され、映されては映し直され、どこまでも先送りされることになる。それはいわば母を「母」と、木イチゴを「木イチゴ」と名づけることによって葬り去る命名の暴力に対する抵抗であるように見えるし、そのことが映像を受容する側に対しては、理念的なものではあっても、自同性の裂け目の露出の感覚を抱かせることになるのだ。

私たちは愛するものの映像を、まさにそれを映像化したいと願う私たちの希望のゆえに、承認することができるのだろうか。母の写真はつねに母の不在を私たちに突きつけはしないか。にもかかわらず私たちは、愛することによって愛するものを映像化しなければならないという倫理的な義務を背負いはしないか。そのことを幾度でも飽きることなく問い返し問い返し続けること。それが、メカスのこの作品のきわだった倫理性をささえる問いかけであるだろう。

## 5 結語：プライヴェート・ドキュメンタリーと映像の倫理

本論の冒頭で、われわれは、ドキュメンタリー映画の基本的なあり方を、映画の物語を形成する諸要素の供給源たる物語世界と、「現実世界」として「主題化 *thématisé*」されたものとしての「既に述べられたこと *le déjà-dit*」との間の関係、つまりそれらの間の理念的に想定された（見かけの）一致と規定した。

そこから、ゴージェの議論にならって、たとえ画面上には不在であってもつねに意識され続ける「観察者」としての「私」がドキュメンタリーの根本的な位相を形成することを指摘した。その意味では、いかにドキュメンタリー的な手法(素人の起用、ロケーション撮影)を取り入れようとも、ルキノ・ヴィスコンティの『揺れる大地』(1948)をドキュメンタリーと呼ぶことはできない。その物語は明らかに原作の描き出した仮想の物語世界にしか参照項を持たないからである。

翻って考えるならば、もともとドキュメンタリー映画は、つねにこの「私」の問題に突き当たってきたと言える。

たとえば、ワイズマンにおける、ノー・インタビュー、ノー・ナレーションという方法論に特徴的なように、ドキュメンタリー作家としての自己意識は、対象たる現実に対する絶対

的な不介入を前提とし、それは写真における絶対非演出のドキュメントという立場とある意味ではきわめて近くにあるのは事実であろう。しかし、絶対的な非演出、現実への不介入というのもまた、一個の理念に他ならないことは、直ちに了解されよう。『チチカット・フォーリーズ』が監獄の状況を変化させるきっかけになったかどうか、ということは別としても、すでにその撮影公開（検閲との戦いと公開禁止令への抵抗といったことがらも含めて）という行為において、単なる客観的ドキュメントであることをやめているからである。

あるいはフラハティエの『ルイジアナ物語』（1948）のような、ほとんど私的記憶に重なり合うセミ＝ドキュメンタリーを想起していただいても良いだろう。フラハティエの作品には、やはりつねにルイジアナの大自然のなかで、一種の理念的な外界との接触において培われたフラハティエの個人的な思想が投入されているからであり、その位置は、ある意味ではメカスのおこなった探求ときわめて近いところにあるからである。

一方でドキュメンタリー映画は、その初期から、きわめて「私的」な領域と接しながら進んできた。

たとえば、1920年代のアヴァンギャルディスムとの関係におけるドキュメンタリー映画のありかたを想起すればいい。その端的な事例は、ジガ・ヴェルトフ『カメラを持った男』（1929）であるだろう。ヴェルトフで際立つのは、たしかに冒頭近い路面電車の鏡像的撮影や、合成によるショット作り、ほとんど時間的経過以外の何の物語的経過をも持たないように見える構成、といったいわゆる前衛的な手法であるかもしれない。しかし、朝の着替えをする若い女性や、出産シーンがかもし出す私的空間の密度は、カメラをもった人物の点綴という見るものと見られるものの近接的な配置によって、いわゆるドキュメント的な距離を内在化して、ヴェルトフと名づけられた作家の私的存在を際立たせる。

同じことはおそらくジャン・ヴィゴの傑作『ニースについて』（1929-30）にも当てはまるだろう。ボリス・カウフマンによる撮影というヴェルトフとの実際の親近性を言うまでもなく、この「唯物主義的弁証法モンタージュ」は、カメラを片手にニース中を飛び回る若きヴィゴの私的な空間性を感じさせずにはおかない。

私的な空間性と、記憶の時間性との交錯する地点を、空間的時間的距離を見据えつつ探求すること、それはもはやプライベート・ドキュメンタリーに限定されない、ドキュメンタリー映画の本質的なあり方そのものであろう。その時、過去の探索は現在の探索そのものとなるのだ。そのことを、ギイ・ゴージェエは次のように述べている。

「過去の探索と現在の探索とは類似性がないわけではない。後者においては、理念的に中心に位置する観察者の周囲に、一連の求心的な円が描かれるだろう。それらの円は、観察者の関与できる区域を示すが、その広がりにはさまぎまである。限定された、しかし忍耐強い探求の対象となる共同体に、惑星的、詩的、哲学的、地政

学的ヴィジョンが対置される。世界の果ての島あるいは境界線なき世界、そこにおいて距離を決定するのは、映画作家の視野であるのだ。アラン島の人間と東京の人間、階級の末端に位置する男とカメラを持つ男、彼らは何よりもまず世界との関係を規定するための人間である。問題なのは距離であるのだ。

空間から時間へと移っても、隠喩的な形で距離を語るができるだろう。そうすると、個人的な記憶に対して、これもまた共同体的なものであるのだが、反対の極として、普遍的な使命を帯びた物語／歴史が対置されるだろう。一方には家族の思い出や黄ばんだ写真、マルセイユやスイスの祖父母があり、他方には共通の過去のなかにある人物たち、ランポーとかメドヴェドキンがいる。方法論は異なる。なぜなら、過去は媒介作用によって [par médiation] 生きられるのであり、それに対して直接的な現在は、行動への一定の参加の可能性を提供するからである。映画作家はネズミイルカ漁をするわけではないが、漁に参加する（11章参照[ここでは、フラハティールがおこなったナムークとの共同作業や、アラン島での撮影の演说的側面が問題になっている]）。オーヴェルニュのレジスタンスの闘士にはもはや思い出しかない。残るのは、愛情に彩られた近さの視線であり、逃げ去りがちな現実の断片を集めようとする、つまり理解しようとする『遙かな視線』（レヴィ＝ストロース）であるのだ。映画作家は彼が撮影するものを、事後的に、『発明する』のである。<sup>36)</sup>

まさに撮影することが生きることであるような、そういう私的な映画空間、それはおそらく、初めてカメラを手にした、1950年前後のジョナス・メカスの空間に直結するものであるように思われる。言葉以前の映像による思考を通じて、空間を、世界を再認するところから始まった映画の営為は、あらかじめ存在する物語（〈語られたこと〉）としての世界を一旦解体することこそ、その倫理的基盤を見出すことになるだろう。だからこそ、故郷への回帰は、あらかじめ不可能な回帰の絶えざる解体としてしか提示され得ないのではないのか。主体の自同性を自我の自同性へと還元することへの抵抗が生じるのはまさにその瞬間においてではないのか。とすると、そのような旅のあり方を、自己同一性の探求として、ある種のロマン主義的な理念としての「自分探しの旅」という概念に押しつけることは、映像的現実に対するこれまたひとつの命名の暴力であるように思える。なぜなら「映像において、映像によって思考すること」は、また、このような主題化に対する抵抗へのすぐれて倫理的な要請でもあるからだ。

## 注

- 1) Jonas Mekas, "Reminiscences of a Journey to Lithuania", USA, 1972, 1h22.
- 2) Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, 1991, nouvelle éd. 1995.
- 3) 佐藤博昭, 西村智弘他編, 『スーパー・アヴァンギャルド映画術』, フィルムアート社, 2002.
- 4) 同書, p.20.
- 5) 同書, p.114.
- 6) 同書, pp.114-117.

- 7) 坂本百大, 磯谷 孝他編『記号学大事典』柏書房, 2002, 「ドキュメンタリー」の項目。執筆者は松本俊夫。
- 8) シュジェート, ファーブラ, ディエジェーシスといったロシア・フォルマリズムの用語の区分は, その映画における適用例, 特にデヴィッド・ボードウェルの『小津安二郎と映画の詩学』から借りた。David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, (1988), Second printing 1994, Princeton (U. S.A.), pp.51-52 (邦訳題『小津安二郎 映画の詩学』杉山昭夫訳, 青土社, 1992)。また, 「主題化」された「述べられたこと」という概念は, エマニュエル・レヴィナス『存在するのとは別のしかたで, あるいは存在の彼方へ』Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l' essence*, (1974), Kluwer Academic Publishers, 1991 (邦訳題『存在の彼方へ』合田正人訳, 講談社学術文庫, 1999)) に依拠している。形式論的, 記号学的概念と, 哲学的, 存在論的概念との結合は, 冒険的であるように見えるかもしれないし, 事実そのような側面がないわけではない。しかし, 映画の記号学が陥った隘路を回避しつつ, その可能性をさらに展開するためには, 形式主義的な語法にあまりにもとらわれすぎた擬似科学的な領域にみずからを閉じ込めるよりも, 「物語」概念の再検討を通じて, その可能性をさらに延長することの方が, 有益であろうという方法論的な仮説に基づくものである。
- 9) John Grierson, "Untitled lecture on documentary" (1927-33), in Ian Aitken (éd.), *The Documentary Film movement, An Anthology*, Edinburgh University Press, 1998, p. 76.
- 10) ポール・ロサ, 厚木たか訳『ドキュメンタリー映画』[1952] みすず書房, 昭和35, p.50.
- 11) Guy Gauthier, *Le documentaire : un autre cinéma*, Nathan, 1995, p.6.
- 12) Guy Gauthier, *Op. cit.*, p.244.
- 13) John Grierson, "First Principles of Documentary" (1932), in Ian Aitken (éd.), *Op., cit.*, p.83.
- 14) John Grierson, "First Principles of Documentary" (1932), *Op., cit.*, pp.81-82.
- 15) «Wiseman n'intervient pas, autrement que par sa propre présence (mais c'est bien une intervention), il ne commente pas, autrement que par le montage (mais c'est bien un commentaire), il filme l'action et non le récit de l'action (mais une action filmée est déjà une ébauche de récit).» Guy Gauthier, *Op., cit.*, p.22.
- 16) Gilles Deleuze, *Cinéma*, 2 vol., : 1. *L'Image-mouvement*; 2. *L'Image-temps*. Les Editions de Minuit, 1983., vol 1. p.11.
- 17) voir Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Les Éditions du Cerf, 1987, pp.30-31.
- 18) Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, (1993), traduction française, Nathan, 2000, p. 103.
- 19) Georges Mounin, «La sémiologie de Roland Barthes» in *Introduction à la sémiologie*, Minuit, 1970, pp. 189-197.
- 20) その先駆的考察はすでに『コミュニケーション』誌上に1975年に発表されている: «Le signifiant imaginaire», in *Communications*, Seuil, 1975, pp.3-55.
- 21) *Op. cit.*, p.13.
- 22) Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Les Éditions du Cerf, 1987 (現代を直訳すれば, 「問題化される記号学」とでも訳すべきだろうが, とりあえずこのように訳しておく)。
- 23) Jean Mitry, *Op. cit.*, pp.8-9.

- 24) Ibid., p. 30.
- 25) Ibid., pp. 30-31.
- 26) Francesco Casetti, *Op. cit.*, p. 149.
- 27) 強調原著者。Jean Mitry, *Op. cit.*, p.260.
- 28) Jean Mitry, *Op. cit.*, pp.261-62.
- 29) メカスの詩集の翻訳者村田郁夫氏によればメカスの呼び名はリトアニアでは「リトアニア語式にヨース・ミャーカスと発音しないと普通の人には誰のことか分からない」という。ジョナス・メカス, 村田郁夫訳『セメニシュケイの牧歌』, 書肆山田, 1996, 訳者あとがき, p.124。
- 30) 村田郁夫, 『セメニシュケイの牧歌』, 訳者あとがき, pp.126-27およびジョナス・メカス, 村田郁夫訳『森の中で』, 書肆山田, 1995, 訳者付記及び注記, pp.106-07の記述に拠る。
- 31) パスカル・ボニツェール「壁戸棚の秘密」Pascal Bonitzer, “Le secret du placard (*Les enfants du placard* de Benoît Jacquot)”, in *Cahiers du Cinéma* no 281, repris dans *Vive le cinéma français!*, II. Petite anthologie des Cahiers du cinéma, 2001, p.106.
- 32) Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, (1964) in *Œuvres complètes*, vol. 1, Seuil, 1993, p.1425.
- 33) “L' *autrement qu'être* s'énonce dans un dire qui doit aussi se dédire pour arracher ainsi l' *autrement qu'être* au dit où l' *autrement qu'être* se met déjà à ne signifier qu'un *être autrement*.” Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, (1974) Kluwer Academic Publishers, Netherland, 1991, p.8.
- 34) Lévinas, *Op. cit.*, p.85.
- 35) Lévinas, *Op. cit.*, p.86.
- 36) Guy Gauthier, *Op. cit.*, p.232.

## De la représentation narrative dans les films documentaires: autour de *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas

Koji Abe

Les films documentaires qu'on considère souvent comme un rassemblement des images directes de la «réalité» actuelle, sont aussi caractérisés par une particularité diégétique et narrative. Du point de vue sémiologique, on peut constater que la structure narrative des films documentaires est surtout fondée sur la coïncidence apparente (idéalement supposée) de la diérgèse avec le «dèjà-dit» comme une thématisation (Lévinas) du monde dit «réel». D'où la position centrale qu'y occupe le cinéaste comme «observateur» autour duquel s'organise la diérgèse filmique. Quand cet observateur-témoin devient l'objet central du film, avec son exploration du passé à travers ses expériences personnelles, le monde intime du cinéaste se transforme en un champ d'investigation particulière. Il devient pour lui une occasion pour se demander sur le statut du réel représenté en son rapport avec l'essence qui reste irréprésentable.

Ce présent article a pour but d'éclaircir le rapport entre le régime narratif et la représentation du monde «réel» dans les films documentaires, à partir d'un film expérimental du cinéaste américain Jonas Mekas. Ce film qui semble recomposer des souvenirs d'un réfugié politique à l'occasion de son retour à son pays natal après 25 ans d'absence, passant par l'histoire de sa vie intime du début de sa carrière cinématographique, nous offre pourtant un excellent exemple de la réflexion sur le rapport entre la mémoire et la représentation dans un film documentaire.

Dans ce film, les informations langagières (narration, titres) qui viennent définir les objets filmés se heurtent à la qualité indéfinissable des images, coupées et découpées pour ne pas laisser déterminer et nommer leurs objets. Les efforts pour retrouver l'identité perdue de l'auteur s'avèreront aussi inutiles en face de l'irréprésentabilité du passé. Avec ces images déchirées et fragmentées, le cinéaste pourtant réussit à nous présenter une vision du monde sans la soumettre à la violence de thématisation.

Cette vision reste cependant loin d'être une restitution narrative de l'expérience. Elle nous fait entrevoir l'existence de ce qui est impossible à représenter et de ce fait nous invite à nous interroger sur le droit de regard et de langage cinématographique devant la singularité de l'expérience vécue. Car, dans les films documentaires, «penser en images, avec des images» est avant tout une nécessité éthique.