

ドキュメンタリー映画における記憶と
表象不可能性の問題をめぐって
～リティ・パニユ『さすらう者たちの地』および
『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』を中心に～

阿 部 宏 慈

(フランス文化論・表象文化論)

はじめに

前稿¹においてわれわれは、ドキュメンタリー映画という映画領域の基本的なあり方を、映画記号学による「物語」の構造規定とレヴィナスの概念を借りて、映画の物語を形成する諸要素の供給源たる「物語世界」(物語内現実)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、言い換えればそれらの間に理念的に想定された(見かけの)一致と規定した。このような問題設定は、一方では、映画テキストにおいて現に作動しつつある「述べる[語る]こと *le dire*」の持つ動的なあり方を「述べられたこと *le dit*」の静態的なあり方に還元し、構造的な統一体としてのテキストの意味形成性のみを論じるという隘路に、われわれを導きかねない。メカスの映画についてわれわれが「物語への抵抗」と呼んだ事態は、この「述べられたこと」への「述べること」の「抵抗」と言い換えることも可能であるなら、実際に重要なのは、上記のようなジャンルの規定以上に、そこで現に働いている映像的な事物であることは言うをまたない。他方、物語内現実としての「物語世界」と歴史や科学が対象とするであろう「現実世界」とが(たとえ見かけ上においてであれ)一致すると標榜することは、単なる映画ジャンルの慣習的規定を超える重要な論点を含むことも、否定できない。ドキュメンタリー映画がその名称の示すように、「記録」としての側面をつねに保持するとするなら、それが映画という物語媒体に再構成されるということは、どのような意味を持ちうるのかは、単なるジャンル規定や構造分析の枠内では、処理し得ない、複雑な問題に関わると言える。それを極めて単純化するな

¹ 拙論「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～」山形大学紀要(人文科学)第15巻第2号,平成15年2月,pp. 63-86.

ら、「物語内現実」と「現実世界」とのいずれにも前提として内包されている「現実的なるもの le réel」の問題である、とすることができる。

本論では、ドキュメンタリー映画のジャンルの特質の問題から出発して、そこにおける表象＝再現前の問題を、「現実的なるもの le réel」とそれに対峙する作家という図式を基盤として考察し、それが取りうる三つの形式の極を論じる。前稿において手つかずの問題であった、作家と作品の関係というファクターを導入することによって、作品と作品＝外を巻き込みながら運動するドキュメンタリー映画独自の態勢を、形式論を超えたところで、論究したいと考えるからである。それをここでは、「記録」と「作為」にかかわる議論、古くは昭和30年代にわが国において戦わされた「セミ・ドキュメンタリー論争」を参照しつつ、論じていく。理論的にはすでに整理済みに見える「作為」や作家の対象への干渉あるいは関与といった問題は、今日なお、重要な倫理的選択を作家に強いているように見えるからである。

したがって、「現実」の「再現」や「再構成」という問題は、ドキュメンタリーという形式に内在的な問題系として提示される以上に、作家の選択の可能性として、論じられることになる。その上で、現前性の提示、再現前による現前化不可能性の示唆、現前／再現前の問題への批評的アプローチ、言い換えればある種の理念的絶対主義と近代主義的な「崇高」の美学、そしてポスト＝モダンのアプローチという三つの極をむすぶ理論的線の交差する地点として、現代のドキュメンタリー映画の問題を規定しようと試みる。

問題は、つまるところ「現実的なるもの」の「提示」あるいは「現前化」の不可能性と、表象＝再現前の制度の問題とさらには表象＝再現前の不可能性および「禁止」という事態とかわらざるを得ないだろう。後者に関する詳論は、他の機会に譲る。本論の後半部は、実際の作品分析を通して、ドキュメンタリー映画における表象＝再現前と記憶そして証言をめぐる問題を解析する。具体的には、カンボジア出身の映画作家リティ・パニユの二本の映画『さすらう者たちの地 *La Terre des âmes errantes*』(2000) と『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち *S21, la machine de mort de Khmère rouge*』がその対象となるだろう²。

1 ドキュメンタリー映画と「現実」

SF映画における未来世界や仮想世界からドキュメンタリー映画における「世界の現実」まで、映画という物語が参照する「現実」は多岐にわたる。しかし、それらのいずれであれ、

² 本稿は、科学研究費基盤研究A「視覚媒体における「リアル」の研究」による研究の一環（ドキュメンタリー映画における「リアル」の研究）としてなされた。なお、リティ・パニユ作品をはじめとする映画作品の内容確認にあたっては、山形国際ドキュメンタリー映画祭事務局ライブラリーのお世話になった。ここに記して感謝の意を表したい。

あるいは神話として、あるいは寓話として、われわれの生きる「現実世界」へと送り返されないものはないだろう。映画内の事物は、いかなるものであれ映画という物語媒体の中において何らかの意味を形成し、解釈をうながし、「現実世界」において「主題化」され、受容主体の認識的境位に回収され、あるいは我有化されるべく差し出されているという点においては異なる。問題は、むしろ神話的解釈などに明白に差し向けられた映画的表象（保安官と悪人との対決や未知の異星人の脅威など）に対して、自らを「事実」として提示する事物や出来事の方であろう。カメラは事実をありのままに記録するのであり、映画こそが現実の理想的な記録者となるという考え方は、映画史の最初期から存在していただろうし、その一方で、映画によって記録された現実が現実そのままではないという認識も、ドキュメンタリー映画の成立と前後して広がり始めたように見える。そのことが記録としての「ドキュメント」と「ドキュメンタリー」というジャンルの区分として形式化されるとも言える。「ドキュメント」と「ドキュメンタリー」を区別しようとする動きは、フランスではすでに1922年の『極北のナヌーク』（ロバート・フラハティエ）の公開をきっかけに表れていたという指摘もある。このようなフランスでの動きを受けて、フランス語から移入した同様の名称を用いたのはロシアの映画関係者たちであり、その中心にあったのはジガ・ヴェルトフと、キノ・プラウダのグループであった。彼らにとって、ドキュメンタリーは、「映画芸術の自立した一領域」であり、そこには「映画的エッセー、映画的パンフレット、映画詩、映画ポートレート、歴史的プロパガンダ的映画」までもが包含されていた³。

ドキュメンタリー映画は映画の起源から存在した単なる記録映画ではないという認識が、フラハティエの登場に従って生じた。このことは一方ではドキュメンタリーというジャンルの創出の大きなバネになったという点で評価されるが、他方では結局記録映画の本質をなしていた事実性や現実の切り取りの暴力的な力を、映画という制度の中に回収する働きをもなしたと考えられる。

ともあれここで事後的に発見されたドキュメンタリー映画はどのようなものであるかということに関しては、「現実の創造的な再解釈」というグリアスンの有名な定式を思い出させば良いだろう。単に現実そのままではなく、一定の社会的政治的視点から捉えなおされた現実の断片。再解釈、再創造された現実。つまりはフィルムの現在時制において再構成された過去である。

その一方で「再現」や「再構成」に対するドキュメンタリー作家たちの強い忌避感も禁忌としての「やらせ」という観念へとつながる。1956年前後の日本におけるいわゆるセミ・ドキュメンタリー論争（京極高英『ひとりの母の記録』の「やらせ」をめぐる論争『キネマ旬

³ Guy Gauthier, *Le Documentaire : un autre cinéma*, Nathan, 1995, p. 172.

報』の昭和三十一年三月号から翌三十二年四月下旬号まで続いた論争）に見られるドキュメンタリー作家の自意識のアンビヴァレントな葛藤は、実はドキュメンタリー映画の誕生と軌を一にして生まれたものである。

「フラハーティの『アラン』は、北アイルランド沖の孤島の生活を描いた記録であり、岩と波の戦いの中で生きる人間の記録であった。岩石だけで土のないこの島では、石を砕き、海藻を集めて土壌を作り、そこへ穀物の種子を蒔くのであった。その場面は感動的であった。ところが、この映画についての座談会があり、そこで誰かが、アラン島には実際には畠もあるのだが、映画では特にああいう場面を強調して出したらしいですね、というようなことを言っていた。私は、少し驚いた。映画を観ていたときは、実際、土など一つもない岩の島かと思っていたのである。また実際、そういう写し方であった。記録映画ということだったので、少し意外に思ったのである。だが、この映画の感銘は少しもそこなわれなかった。今でも、良い映画の一つとして時々思い出すことがある。作為ということも、程度問題ではあるまいか。」（荒 正人「記録と作為」『キネマ旬報』昭和三十二年四月下旬号⁴）

同様の「作為」は『アラン』にはじまったことではなく、すでに『極北のナヌーク』でも知られている⁵。アランの最大の見せ場とも言える小舟によるうばざめ漁は、当時すでに過去のものとなり始めていたの再現である。

「アラン島の島民は小舟の上から銚を使ってうばざめを仕留めるといことは何十年来やっていなかった。フラハーティは名人をひとり連れて行って、やり方を教えさせた。その過程で危険な目に会うことも大いにあったが、みな喜んでやった。⁶」

⁴ 荒 正人「記録と作為」『キネマ旬報』昭和三十二年四月下旬号，p. 42。

⁵ 「イグルーの築造はその映画でもっとも有名なシークエンスのひとつになった。しかし内部の写真となると問題があった。イグルーが小さすぎたのである。そこでナヌークと仲間たちは特大の『アッギー・イグルー』[映画用のイグルー]を造ることになった。始めのうちはドームが崩れるたびに、造り手たちはどっと笑った。最後にやっと成功したが、内部は撮影するには暗すぎるのがわかった。そこでイグルーの半分をはぎ取った。カメラのために、ナヌークとその家族は『凍る外気にさらされながら』眠り、目を覚ました。昼光がそのシーンを照らしていた。フラハーティはいつも結果が本物であることを信条としていた。それが創意工夫を要するとしても彼は意に介しなかった。映画自体、その技術もすべてが創意工夫の産物であった。」（ロバート・E・シャーウッド、エリック・バーナウ、近藤耕人他訳『世界ドキュメンタリー史』（1974）風土社、映像記録選書、昭和53年，pp. 44-45）

⁶ シャーウッド、バーナウ、前掲書，pp. 102-104。

「主役には若い鍛冶屋と村の教会守の婦人と漁夫の少年を選び、彼らに一つの典型的な家族を演じさせ、“アラン島の日常”を再構成した。つまり、実際の家族の生活をそのまま撮った訳ではない。有り体に言えばヤラセである。しかしこのヤラセこそが記録映画〔ドキュメンタリー〕の本領なのだ。ブニュエルは『糧なき土地』（31）で、山道の険しさを表現する為にわざと山羊を崖から落としてみせた。これが彼がご都合主義者〔オポルチュニスト〕だからではない。記録映画とはそういうものなのだ。⁷」

実際には、「記録映画とはそういうものなのだ」というように単純に割り切れないことは、記録の誠実さに関わるドキュメンタリー映画作家の意識に照らして考えれば了解可能だろう。1999年の山形ドキュメンタリー映画祭に『掃いて、飲み干せ』を出品したドイツのドキュメンタリー映画作家ゲルト・クロスケは、インタビューにおいて自分のおこなった作業を被写体となった道路清掃作業員たちが「どういう日常を送っているのかを、なるべく作為を廃して凝縮して見せる」ことを目指した、と語っている⁸。いかに「記録映画とはそういうものなのだ」と断言しても、まさにそのような断言が一個のアフォーリズムとして通用する前提として、「作為」を排した「記録」という慣習が、ドキュメンタリー映画を支えているというのである。

京極高英作品をめぐるセミ・ドキュメンタリー論争も、そこから生じた。この作品は、フラハティエが『アラン』でおこなったような「やらせ」と「演出」を援用している点ではフラハティエ的なドキュメンタリーの系譜に属すべきものであるのだが、それゆえにこそ「記録映画」ではない「フィクショナル」な映画（セミ・ドキュメンタリー）として、断罪された（ように見える）。

「実際、演出に当って（〔監督である〕京極〔高英〕氏の話によれば）あの映画中の一家族は、方々の農家からよせ集めて『映画のために』『仮』に作られた。あの家からはお母さん役、この家からはお父さん役、向いの家からは長男役、という工合である。端的に言えば、『素人俳優』として『出演』したのである。ここでは、登場人物がそれぞれバラバラに現実の農家の主婦であり、主人であり、息子であるという『事実』が断片として、材料として『写真性』を保持するために利用されたのに過ぎない。あの一家が事実として実在したのではなく、映画のために仮構されたという意味で、この方法はフィクショナルであり、それが如何に『記録映画』的写実性をゆたかにもっていたとして

⁷ 丹野達弥「『アラン』：“ヤラセ”こそがドキュメンタリーの本領なのだ」『映画100物語・外国映画篇』読売新聞社、1995、p. 56。

⁸ 山形国際ドキュメンタリー映画祭1999記録集、p.39。

も本質的に記録映画とは無関係である。⁹」

しかし、問題の本質は、実は、「作為」か「無作為」かというところにはない。ドキュメンタリー映画であっても、撮影による対象への干渉と編集による再構成という人為的な過程を経ている限り、理念的な意味での「無作為」な映像ではあり得ない。重要なのは、撮影という行為によって何らかの意味で対象に干渉しようとする映画作家が、にもかかわらず対象に関与しまいとする（一見矛盾した）倫理的な姿勢が、ドキュメンタリー映画の自意識を支えているという点である。

オウム真理教に関わる（「オウム真理教に集う人々を描いた」）ドキュメンタリーととりあえずは規定される森 達也の『A』の「一番大きな転換点」について、同作品のプロデューサー安岡卓治は次のように述べている。

「『A』の中で一番大きな転換点である、警察によるオウム信者の不当逮捕の日から僕がちょうど参加して、それから二、三ヶ月して、言うならば森も私もある関与者になっていくわけですね。要するに被写体を『捉えている』ということではなく、彼らとわれわれとの関係性みたいなものが映し出されていくという状況に変化していくわけです。¹⁰」

現に撮影しつつある作品を、被写体であるオウム信者の警察における取り調べの証拠資料として提出するという行為が、ドキュメンタリー映画製作の政治的な機能のあまりにも端的な実例として働いてしまうということ自体が、ドキュメンタリー映画というひとつの制度の根幹にある葛藤をフィルム上に開かれた亀裂のようにあらわにする。映像として「記録」されていく監督森とプロデューサー安岡との激越な議論の姿が、さらにそのことを浮き彫りにする。

これはおそらく極限的な事例であるかも知れないし、ことを性急に一般化してしまうことは森や安岡の作家的意識と葛藤の深さを裏切る行為になるだろうが、その上であえて言えば、あらゆるドキュメンタリー映画には、この「作為を排して作る」ということの葛藤が伏在している。単にドキュメンタリー映画というジャンルの慣習にもとづく誠実や背信といった問題ではない。なるほど、先に述べた「セミ・ドキュメンタリー論争」の際に見られたように、

⁹ 桑野 茂「記録映画の本質は何か」『キネマ旬報』昭和三十一年五月下旬号、p. 35。セミ・ドキュメンタリー映画論争については、ドキュメンタリー映画作家の野崎健輔氏のご教示に負うところが大きい。当時の資料等をお貸しいただいただけでなく、自ら助監督としてつかれた京極高英の仕事ぶりに関する興味深いお話の数々を教えていただいたことには、心から感謝している。

¹⁰ 日本放送労働者組合編『表現者の自由』現代人文社、2004年、p. 134。

野生動物に関する「記録実写」であると標榜する作品が「飼いならした動物を使って」「人工的に仕組んだ芝居の主演者にしている」『白い山脈』（1957年、今村貞雄監督）のような作品が「公表当時は好評をもって迎えられたが時間の経過と共に不信の悪評をよびおこし」というような事実は¹¹、ドキュメンタリー映画の一般的な受容が、そのジャンルの契約といかに密接に結びついてきたかということの一つの証左であろう。同じような論点は、今日では、テレビ・ドキュメンタリーと結びつけて語られることもある。たとえば、NHK テレビで、長くプロデューサーをつとめた河村雅隆の以下のような感慨は、昭和三十年代初頭のドキュメンタリー映画をめぐると、本質的に同じ論点を繰り返している。

「ここで誤解されることを覚悟してあえて言えば、ドキュメンタリーにおける『演出』とか『再現』ということが、これだけ否定的に語られ続けているのは、世界中で日本だけなのではないだろうか。日本においては、ドキュメンタリーにおける『演出』という言葉は、しばしば『やらせ』という言葉と簡単に置き換えられてしまう。これは、日本においては『演出』という言葉が、『演技』というイメージとあまりに深く結びついているためかもしれないが、しかし、そのような乱暴な議論は、日本以外の国においてはおよそ考えられないことである。世界のテレビ界における常識というのは、『テレビ番組として、ブラウン管の中に届けられるものは、どんなジャンルの番組であれ、多かれ少なかれ演出されたものである』という考え方である。そして、ドキュメンタリーについても、その映像はすべて作り手の目によって選択された結果のものである、というふう考えられているのである。¹²」

この慨嘆から読み取れるのは、「ドキュメンタリー」というジャンルの特異性についての意識（河村氏によればそれは「世界中で日本だけ」の現象であるけれども）がいまだ厳然として存在し続けているという事実であるだろう。

ドキュメンタリー映画というジャンルのジャンルの契約は、映画製作側の作品を流通させようとするときの枠組みの選択でしかなく、しかもジャンルの機能という面からするならば、それは受容者たる観客の「期待の地平」を開発し、その枠自体を働かせることでしかないのだとするならば、このような議論自体がおよそ関与性を持たない俗論であるとして退けることは容易であるように見える。問題は、しかしながら、そのような「世界の常識」を踏まえた上で、なおかつドキュメンタリー映画作家につきまとい離れない「誠実さ」や「作為の排除」という倫理的な立場の選択があるということであり、それはたとえば「作為」の「程

¹¹ 『キネマ旬報』昭和三十二年四月下旬号における飯田心美による作品評、p. 78。

¹² 河村雅隆『ドキュメンタリーとは何か：テレビ・ディレクターの仕事』プロンズ新社、1995、pp. 12-13。

度問題」といった技術的な限定では済まされないものであるように思える。

一方には、映像の「選択」の余地を極力小さくするという方法論的な選択がなされる。カットを割ること、つまりはモンタージュによってショットを積み上げていくことは、その時点ですでに一定の「作為」を素材（対象）の上に働かせることになるかと判断されるからである。そこからアンドレ・バザンの有名な「禁じられたモンタージュ」の議論が生まれるだろう。

『ナヌーク』の有名なセイウチ狩り[これは、おそらく氷上でのアザラシ狩りの場面のことであろう。セイウチ狩りの場面は、波打ち際でセイウチを打ち止めようとする場面が幾つかのショットのモンタージュによって構成されている]の場面が、一つの同一のショットの中に、ハンターと、穴と、それからセイウチを見せないなどということは、考えられないだろう。しかし、このショットの他は、このシーケンスがどれほど演出家の好きなようにカットされていてもかまわないのだ。問題の出来事の空間的な統一性が断絶することによって、現実が単なる想像的な表象に変わってしまう、その瞬間まで、このような空間的な統一性が尊重されていればそれでいいのである。それは、フラハティーが、幾つかの場面をのぞいては、おおよそは理解していたことであって、それらの場面では、作品はその堅牢性を失ってしまうのである。ナヌークが穴の縁から獲物をうかがっているイメージが、映画における最も美しいイメージのひとつをなしているとすると、『ルイジアナ物語』の、明らかに『モンタージュで』実現されたクロコダイル狩りは作品の弱点となっている。これに対して、同じ映画でも、クロコダイルがサギを捕らえる場面、それはパンニングによってワンショットで撮影されているのだが、これは単純に賛嘆すべきものとなっている。」(アンドレ・バザン「禁じられたモンタージュ」『映画とは何か』¹³⁾

モンタージュを排してワン・シーン＝ワン・ショットを称揚しようとするバザンの立場はここでも明確に貫かれているし、それ自体は映画理論の歴史に刻み込まれた一つの重要なエピソードであることは疑い得ないとしても、この議論が発表された当時でも、異論がなかったわけではなく、たとえば、ジャン・ミトリは、「しかし、バザンによるこの指摘は、以下のように推測する余地をも残してしまうだろう。つまり、モンタージュの原理は、ついには、ナヌークと穴とセイウチを、同一のショットの中ではなく、ばらばらのショットのなかに導いてしまうことも、つまりは一個の『擬似現実』を作ることになるかと推測する余地を。しかし、それは絶対に誤りであるのだ。¹⁴⁾」と述べて、バザンによるワン・シーン＝ワン・シ

¹³⁾ André Bazin, "Montage Interdit", in *Qu'est-ce que le cinéma?*, (1958), onzième éd., Le Cerf, 1999, pp. 59-60.

¹⁴⁾ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, rééd., Cerf, 2001, p. 219.

ットの絶対化に疑義を呈している。実際には、バラバラの断片であっても、それらを再構成するのは、観客の想像力であって、そのために統一的な全体を示す空間的なショットを必要としているわけではない。ワン・シーン＝ワン・ショットの絶対性が保証されるためには、根本的な「作為」としてのデクパーチュがあり、その対極に一切のデクパーチュを持たない理念的な全体としてのショットが無ければならないことになるが、それははじめからフィルムを手にする作家の側にしかなく、少なくとも観客の側にはない。さらに言えば、マスターショット対切り返し、カットバック、モンタージュといった出来事は、ハリウッドの古典的な映画話法が発明した制度の問題であって、バザンが考えているような絶対的必要性ではないからである。

ここでも、しかし、問題は実は同じ地平に立ち戻るだろう。それはまさに、「現実」の「切り取り」と「再構成」という問題である。「撮影」(«prise(s) de vue»)は、「現実」とよばれる「全体」の部分的な「切り取り」に他ならない。ある見方を「選択する」ということは、ある視点をとるということであり、それを提示されるべき「全体」に対する非誠実ととるか、しかしまさにそのような「選択」なしにはいかなる映像も実現されることはないのであれば、映画とはまさにそのようなものであるとして自己正当化をはかるか、あるいはその方がより論理的な正当性をもちうるだろうが、そのようにして切り取られた部分によってしか(否定的にしか)「全体」は提示され得ないのだとするか、さらには、おそらく第三の選択肢として、まさにそのようにしてしかあり得ない映像媒体のあり方を脱＝構築する(「これはパイプではない」)か、というのが映像作家の選択可能な三つの道であるということになるだろう。

第一の道は、(それとても極めて理念的であると言わざるを得ないだろうが)写真で言う「絶対非演出」の「絶対スナップ」ということになるだろう。土門 拳の「リアリズム主義写真」における「絶対スナップ」はどちらかといえば、第二の道における、近代主義あるいは「崇高」の理念に限りなく近いものであるように思われる¹⁵。(とはいえ、作家の選択肢あるいは作品製作という意志の問題を一旦棚上げにするなら、写真が機械的なカメラ・アイによって

¹⁵ 「リアリズム写真といい、絶対非演出の絶対スナップということも、所詮はカメラを一個の道具として、自分というものを社会へまともに直結させる必死の生き方であり、方法であるにすぎない。そこは最早カメラを使って、カメラを超えた世界と言ってよい。今日只今に生きる人間としての怒りや喜びや悲しみが結晶されている世界である。それが一枚の写真である。リアリズム写真が近代写真として正しい方向であるということは、ただそれによって実証されるのである。」土門 拳「リアリズム写真とサロン・ピクチュア」『カメラ』昭和28年18号、「月例総評」抄、『ドキュメント日本1935-1967』、<土門拳の昭和[4]>、小学館、1995、p. 149。また立花 隆「絶対非演出の絶対スナップ」同書、pp. 138-143、および阿部博行『土門 拳：生涯とその時代』法政大学出版局、1997、pp. 195-212を参照されたい。

切り取る事象は「事実」であり、写真に写された事象は「事実」として認証 (ratifier) されるという事態は、ロラン・バルトの論考以来すでに一般的に明確に認知されたことがらであると言っていいだろう¹⁶。もちろん、写真に映っている事柄は事実として認識される傾向をもつということは、写真が発明されて以来、つねに述べられもし、またそれゆえに、写真は嘘をつく、という写真的メッセージの真偽性が、しばしば問題にされてきたこともたしかである。バルトがおこなったことは、そのような理論的な枠組みの混乱（写真自体はとりあえずは一個の光学的な現象であり、真偽が問題になるとすれば、それはあくまでも写真的映像を広い意味で一個のメッセージとして捉えるときに生じる事態であるから、本来写真は真実を述べたり、虚偽を述べたりはしない）を超えて、古くからある「写真」は「事実」を提示するという観念のもつ射程の大きさを計測し、実はこのような人間の「写真」に対する関係性こそ、「写真」のあり方そのものを規定する重要なファクターであると認定することにより、図像記号学の延長線上に成立し得たかも知れない写真記号学の理論的な枠組みを突き崩す作業であったと捉えるべきだろう。先に触れた『A』において、ドキュメンタリー映画の素材として記録された映像が、警察に証拠として提示されるという事態は、たしかに映像作家としての森 達也が、対象に干渉するかどうかという政治的な参加の論理の枠組みでも語られることであると同時に、「ドキュメンタリー」と「ドキュメント」との境界の曖昧さと、ひいては「ドキュメンタリー」というジャンルの本質的な特異性を示す出来事であると、考えるべきだろう。自己の「記録」した映像を「証拠」として提出するか否かの決断に関わる森の苦悩は、「作品」に再構成されるべき素材として撮影された映像を、単なる「記録」物件として認知するか否かの決断を迫られる作家の苦悩として見る者に迫ってくる。その時、それはドキュメンタリーを撮るということはどういうことであるのか、という本質的な問いかけとして、観客へと発せられることになるのだ。

問題をクロード・ランズマンの『シヨア』と、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンによる『それでもなお映像を *Images malgré tout*』との間に生じた論争における一つの論点に関係づけることもできる。ランズマンが『シヨア』のために撮影した膨大なフィルムは、それ自体「巨大なことばのアーカイヴ」と見なされることも可能である、とディディ＝ユベルマンは述べている。もちろん、355時間におよぶ「ラッシュ」がすべて「ことばのアーカイヴ」であると断言可能であるかどうかは、それを見ていないわれわれの判断を超えることではあるとしても¹⁷。しかし、ことは、「過去」の「記録」としての「映像的アーカイヴ *Images-archives*」

¹⁶ Roland Barthes, *La Cambre claire*, Gallimard/Seuil, «Cahiers du Cinéma», 1980, pp. 131-134.

¹⁷ «il serait absurde d'y opposer le «monument» et le «document» (on imagine, de plus, tout le parti que des historiens, présents ou futurs, pourraient tirer de cette immense «archive de la parole» que constituent ses quelque trois cent cinquante heures de rushes).» Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p. 128.

と「記念碑 monument」としての映画という問題に関わるので、これは別途さらに論じなければならぬだろう。

「事実」としての映像という問題設定に関して、おそらく最も極限的な事例は、フィルムの直接的な加工（フィルム表面に傷をつけたり、黒味と白味のコマのみを編集するなど）とといった手法になるだろうが、これとてまた、一旦映写されるならば、たちまち単なる映像的事物（「映像」=「オブジェ」）ということにとどまることは不可能だろう。

しばしば「やらせ」として否定される「再構成」は、まさに第二の道に相当するだろう。実際には、「ドキュメンタリー映画」というジャンルは、必ずしも「再構成」を原理的に排除しているわけではない。それどころか、過去の「再構成」は、ドキュメンタリー映画の重要な領域をなしていることは、今更強調するまでもないことであろう。歴史ドキュメンタリーであろうと、伝記ドキュメンタリーであろうと、あるいは何らかの事件／出来事に関する検証のためのドキュメンタリーであれ（小川伸介の『現認報告書—羽田闘争の記録』は、まさに「何が起きたのか」そして「何が隠されているのか」を徹底的に検証しようとする姿勢に貫かれた映画である）、現に進行しつつある出来事を記録する¹⁸ドキュメンタリーと並び、過去の出来事を再構成し、検証し、記録するドキュメンタリーが多数存在するのである。

しかし、これもたちまち了解されることであるけれども、過去の出来事の「再現」と「再構成」とは同じではない。「事実に基づく」映画は、これも無数に存在するが、多くの場合、過去の事実の「再現」であり、現在の事実を素材とした「再構成」ではない。「再現」が俳優やセットによる過去の過去としての再現であるとする、ドキュメンタリー的な「再構成」は、たとえ俳優を用いている場合であっても、現在時点での記録映像による過去の「再構成」であるのだ。たとえば、ジャン＝ルイ・コモリの『あるアナキスト——ドゥルティの生涯 *Buenaventura Durruti, anarquista*』（1999）は、俳優たちによる過去の出来事の「再現」劇を含むが、それはすでに「再現」として枠付けられている。ドゥルティの生涯を追うことで提示される諸々の問題を、俳優たちが討議しながら演じていくさまが、現在時点において記録され、編集されているからである。ドゥルティ役の俳優であっても、ドゥルティとして提示されるのではなく、あくまでもドゥルティの生涯を一個の演劇作品として演じる際にドゥルティの役を演じる俳優自身として提示される。劇中劇あるいは再構成内再構成とでも言うべき劇作品は、ドゥルティに関わる歴史的事実を時系列にそって再構成することによって浮かび上がってくる事柄を検証するための（証言や、手紙や、アーカイヴ映像に加えられる）

¹⁸ それは時には予想し得なかった出来事を記録してしまうことになる。そのことを、最も見やすい形で、言い換えればあまりにもあからさまな形で示すのは、崩壊する世界貿易センタービルの内部にあって、崩壊の過程を記録し続けていたノーデ兄弟による『9・11：N.Y.同時多発テロ衝撃の真実 9/11』（2001）であろう。

もう一つの手段として機能しているのである。これに対して、同じジャン＝ルイ・コモリの『病院の誕生 *Birth of a Hospital*』（1991）は、病院の設計から施工、そして完成に至る過程を、建築家ピエール・リブレの日記をもとに、リブレ自身に再現させるという手法を選択している点で、「再現」と「再構成」の間を揺れ動く作品であると言える。完成してしまった病院の建設過程は、もはや現在時点では提示し得ない。建築家は、病院の建設過程で自らがたどった軌跡を、自らの日記に即して再現する。それは建築家自身による想起の作業であり、観客は、現に今想起されつつある過去（建築家が過去において抱懐した設計の理念や、体験した迷いや逡巡といった感情的な事実を含めて）を想起という枠組みの中に見ることになる。『病院の誕生』の中にあつたこの「再現」と「再構成」の境界の曖昧さは、しかしながら、先に述べた『あるアナーキストドゥルティの生涯』においては、ある意味では解消されている。1936年に殺されたドゥルティ自身が、ドゥルティを演じるということは不可能であるから、『病院の誕生』と同じような形式はとりえなかつたことは明らかであるとしても、あえてドゥルティの生涯の再現劇そのものを「再現」という枠を明示しながら提出することによって、「再現」と「再構成」は明確に区別され、ひいてはあらゆる伝記映画につきものの「再現」とは何であるのかという理論的な問いかけへと観客を導くという効果をも生み出すことになったのだ。

「再現」や「再構成」といった枠組み自体への問いかけ、というポストモダンの志向は、ジャン＝ルイ・コモリの二作品を、むしろ第三の道に結びつけるだろう。しかし、第三の選択肢に関して述べる前に、第二の方法に内在するもうひとつの論点を指摘しておく必要があるだろう。過去の出来事の再現あるいは再構成という手法は、ドキュメンタリー映画の製作主体とその対象とを切断する。カメラは過去を撮影することはできない。第一の道が現在時点における対象の提示（*présentation*：現前化）の上に成立しているとするなら、第二の道は、過去の対象の現在時点における表象＝再現前化（*re-présentation*）の上になら成立し得ない。極限的な意味での現前性の映画は、フィルム自体をフィルムとして提示する、言ってみれば「無対象の映画」となるか、無編集の現在時点の映像（つまり現に今そこに据えられているカメラから送り込まれている映像）しかありえないだろう。一方、たとえ現在時点での事実として提示されているものであっても、それが「現実 *la réalité*」あるいは「現実的なるもの *le réel*」という「全体」の一部をしか提示し得ず、しかも編集＝モンタージュという新たな主題化の枠内においてしか提示され得ないということを考えるなら、それらもまたひとつの「再構成」あるいは「再現」（現在の事象の現在における再構成あるいは再現）に他ならない。語の通常の意味での「再現」や「再構成」が、時間軸上における現前化の不可能性を意味しているように、現在の事象の「再現」や「再構成」という矛盾した事態は、つまるところそれらの再現物＝表象の彼方にある「現実的なるもの」の現前化の不可能性を

意味する。そこから生じるのは、無時間的な現在として提示され（表象＝再現前され）ているものの向こう側に「提示し得ないもの」があるという意識あるいは観念であると言える。『アラン』で言えば、それは「荒々しい自然に直面した時の人間存在の卑小」と、しかしながらなおその自然に対して闘争を挑む人間の「勇気」や「尊厳」といったことがらであるだろう。たとえば、それは次のようなグリアソンの評言に典型的に現れている。

「フラハティーと共に、絶対的な原則となったのは、物語はその場所 [ロケーション] から採られなければならないし、それはその場所の本質を語るような物語（と彼が見なすもの）でなければならないということである。彼のドラマは、しかしながら、日々の営みのドラマである。四季を通じての一年のドラマである。彼の描く人々に生計の道を与えたり共同体が生きながらえることを可能にしたり、あるいは部族に尊厳を与えるような根源的な闘争のドラマである。」（ジョン・グリアソン『ドキュメンタリーの最初の諸原理』¹⁹）

『アラン』や『極北のナヌーク』のもたらす「崇高」の感覚はそこに依拠すると言える。しかしながら、この「根源的な闘争のドラマ」は、それ自体として提示されるわけではなく、まあにその「本質を語るような物語」を可能にする場所から語られなければならない。場所の本質はあくまでも物語という形式に分遣 (représenter) された形でしか、語られえないだろう。物語はあくまでもそこにはない場所から、物語の場所へともたらされるものとしてしか存在しえないだろう。本質は場所に住まうとしても、それ自体は場所を持たない。それはつねに表象から退隠し、その分遣者＝代理人 (représentants) によってしか語られず、それ自体は自らの存在を示唆しつつ姿を隠すだろう。それゆえ、この方法論は、すぐれて近代的なものとなる。もちろん、フラハティーの作品には、『モアナ』や『ルイジアナ物語』のように、全面的に近代主義を貫こうとする意志以上に、すでに存在しない過去の事物や少年期への郷愁に満ちた視線があふれている。それゆえ、フラハティーは、ある種の自然論者であり、新ルソー主義的な思想を基盤としているのだが、それは時には一種の「逃避主義」や「感傷主義」に陥る危険なしとしない、とグリアソンは指弾する。つまり、過去の偉大さに固執するフラハティーの手法は、本来「現在のな [アクチュアル]」社会問題を描き出すべきドキュメンタリーの目的にはそぐわない、「近代世界の、より直接的な素材に適合するような形式を發展させることにはつねに失敗している」と彼は言う²⁰。逆にわれわれの側からすれば、むしろ

¹⁹ John Grierson, "First Principles of Documentary" (1932), in *The Documentary film movement: an Anthology*, Edinburgh University Press, 1988, p. 84.

²⁰ «it must always fail to develop a form adequate to the more immediate material of the modern world.», John Grierson, *ibid.*

ろこの「逃避主義」あるいは「感傷主義」の根底にある郷愁こそが、フラハティエー作品の、近代主義という枠組みに収まりきれない魅力を形成しているようにも思えるのだが。

第三の道に関しては、これも数多くの作品を挙げることができるだろうが、ここでは、2003年山形ドキュメンタリー映画祭のコンペティションに出品されたジョン・ジョスト『ウイ・ノン』に関する、監督自身のコメントを以下に引いておこう。

「『ウイ・ノン』はひとつのフィクション的な物語——ありふれたボーイ・ミーツ・ガールの恋物語——であると同時に、フィクションという物語形式に対する批判である。それがひるがえってひとつの“ドキュメンタリー”となるのである。特定の形式的な作法にのっとりて事象をあきらかにしようとするフィクションの虚偽性は、人生の現実とは相容れない。人生とは無秩序なかたまりだからだ。唯一確かなのは人生という物語は死をもって完結することということであり、フィクションならばそれをきちんと整理してくれるということだ。この映画はフィクション批判であると同様に、ドキュメンタリー批判でもある。ドキュメンタリーという形式は、“真実 [truth]”をあばくシステムという見せかけを装いながら、それでいて作り手はフィクションと同じように“諸現実”を並べかえ、組み立てるものであるのもともとが虚偽に陥らざるを得ない性質のものなのだ[inherently leading to falsehood]。

『ウイ・ノン』は、このこと自体と戯れ、そして実際のところはこのことによって翻弄されるのだ [後略]²¹」

『ウイ・ノン』という映画は、この言葉からもわかるように、はじめから「フィクション」と「ドキュメンタリー」という形式についての批判的考察という意図をもって作られている。それがどれほど成功しているかどうかは別として(たとえば冒頭のアジェの写真にエリック・サティの音楽がかぶせられるといういささか旧套に過ぎる文化的クリシェが端的に示すように、軽快な「戯れ」という以上のものにはなり得ていないように見えるのだが)、重要なのは、「無秩序なかたまり」とされる「現実」の提示の不可能性をすでに当然の前提として受け入れた上で、「フィクション」や「ドキュメンタリー」という形式との「戯れ play」を作品化するという、今日のドキュメンタリーには必ずしも珍しいものではない批評的方法論である。上述したようなテレビの現場と異なり、現在の多様なドキュメンタリー映画の現場では、作品がドキュメンタリーという形式あるいは概念についての批評として機能する、あるいはそれ自体を目的としないまでも、つねに前提とし続けているということはしばしば見られる傾

²¹ 山形国際ドキュメンタリー映画祭2003, 公式カタログ, p. 24。

向である。

これら三つの道（選択肢）は、ドキュメンタリー映画というジャンルの本質的な規定から自ずから導かれるものであるとは言え、すでに述べたように、むしろ作家の意志的な選択に大きく関わっている。基本的に俳優に演じさせる台本を持たないドキュメンタリー映画においては、予測し得ない事態の生じる余地はつねに残っているのであり、それは時にはカメラを向けている作家自身の決断を要請するようなものとなる。たとえば、スティーヴ・ウィリアムズ監督の『スティーヴィー Stevie』（2002）を例にとろう。『スティーヴィー』は、かつて監督自身が学生時代に「ブラザー」（問題を抱える少年たちの相談相手として日常的に接触するボランティア）として関わった青年スティーヴィーとの再会を通して、「ブラザー」として十分な対応をしえなかったという後悔の念に苛まれる監督自身と、現に少女に対する性犯罪で告発されているスティーヴィーの姿、さらにはスティーヴィーに対して幼少期に虐待をおこなったとして批判される母親などの姿を描く作品である。監督自身の自責の念を語り、スティーヴィーを自分の家庭に招いた際には、自分の幼い娘たちのことを考えて、懸念を覚えたといったことまで語るということにおいても、全体に、きわめて誠実なつくりの映画であると言える。誠実ではあるが、しかし、そのあまりの誠実さは時に息苦しさを覚えさせる。

作中に以下のような場面がある。

少女に対する性犯罪で告発されたスティーヴィーは、自分につけられた女性弁護士を忌避する。あきらかにスティーヴィーにとっては不利な状況となってきた裁判の展開を見ながら、監督は、司法取引に応じるように、説得を試みる。

その過程で、スティーヴィーの友人たちとスティーヴィーが話す場面が提示される。友人のひとりが、少女に対する性犯罪で刑務所に入れば、たちまち他の囚人によって危害を加えられるだろうと言う。自分だって、娘に手出しをするような相手をそのままにするはずはない。だが、自分が所属する「アリア民族連盟」に話をつければ、刑務所内で「黒人たち」が手出しできないようにしてやれる、と言うのだ。ただ、スティーヴィー本人が頼んでも自分は動かない、とその差別主義者そのものである友人が言う。彼は、監督のスティーヴ・ウィリアムズに向かって、あんたが俺に頼めば、「アリア民族連盟」に話をつけてやる、と言うのである。人種差別主義的な団体であることが明白な「アリア民族連盟」という組織に支援を依頼することが、この映画の作者であるスティーヴにもたらすであろう葛藤を見越した卑劣な提案がフィルム上に刻まれる。内心の葛藤と嫌悪をあらわすかのようにスティーヴの表情がゆがむ。結局は、自分の名前で電話してもらうことに同意するのであるのだが、現実には、そのような電話がなされた形跡は（映画の中には）なく、スティーヴィーの「友人」の提案は、単なる悪質で挑発的な揶揄嘲笑のたぐいにすぎなかったであろうことは、その後の流れ

を見る限り明らかであるように見えるが、それでも、作家は、この場面を編集の段階で残すという決断をおこなったのだ。

そこには二重の決断がある。たとえ口先だけの揶揄的虚言であることが明らかであろうとも、差別主義団体に助力を依頼することを是認するという決断。そして、それを撮影したフットageを、敢えて作品の中に組み入れようとする決断。この二重の決断を支える「誠実」さは、ともすると映画製作が作者に強いる「誠実」さのように、観客を威圧する。映画を受容する観客としてこの決断の責任から無縁であるとは思えない。「現実」に対して「誠実」であろうとするドキュメンタリー映画のジャンルの特質は、観客をも、必然的にその責任のシステムの中に巻き込んでしまう。それは、作家の「誠実」さをひとつの責任として観客に強いるのだ。

逆に言えば、それだけの強い倫理的規制を観客に強いておきながら、『スティーヴィー』という作品は、かなり慣習的な伴奏音楽の使用などによって居心地の悪さを生じさせてしまうのだが、そのことは措こう。重要なのは、このようなジャンルの契約にもとづく「誠実」の「責任」が、作家の側だけでなく、受容者たる観客にも存するというドキュメンタリー映画の特質であるだろう。先にも引いた『A』『A2』の監督である森 達也はドキュメンタリー作家の「責任」をめぐる、以下のような発言をおこなっている。

「作るときに対象者と出会う。すると対象者と向き合うことによって生まれるさまざまな現象、撮影によって何らかの現象がどんどん進化していったり、生まれたりする。これを作品として見せたとき、観客に対してある責任が生じる。それを僕なんかはすごく重く受け止めてしまったのかも知れないですね。『責任』という言葉が相応しいのかどうかというと、ちょっと僕にもわからないんでせけどね。そういう何かを背負っていたことは、事実だなと思います。²²」

しかし、この「責任」は、双方向的なものであるのだ。少なくとも、意識的な観客である限り、作家が「責任」を負ったと感じる瞬間には、自らにもその「責任」を負うかどうか問われるからである。

2 『さすらう者たちの地』あるいは記憶につきまといわれる場所

そのようなドキュメンタリー映画の特質は、だからこそむしろしばしば作家の姿を画面上から排除してきた。画面内に（あるいはオフの声で）作家が存在しようとしまいと、ドキュ

²² 前出、『表現者の自由』現代人文社、2004年、p. 147。

メンタリー映画は、本質的に作家の「責任」における観客の「責任」への問いかけであるのだが、それでも、多くの場合、作家は作品の背後に隠れ、観客の「責任」についての判断は、観客自身に委ねられる。作家は、観客と共に、カメラの前に生起する出来事や、カメラの前でおこなわれる会話に、ひとりの目撃者として立ち会うのである。

リティ・パニユの二作品『さすらう者たちの地』、そして『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』は、目撃と証言の映画である。しかし、それはまた同時に現在につきまとうて離れない過去の記憶の絶えざる想起を伴う映画である。

『さすらう者たちの地』が対象として選択するのは、カンボジアで光ケーブルの敷設工事に携わる日々雇用の労働者たちの生活である。映画はまず、冒頭で、カンボジアにおいて光ケーブルの敷設工事が行われているという事実を、工事のための機械の映像と字幕を用いて伝える。続いて、工事に用いられると想定される土管状の構造物の内部から撮影した、労働者のイメージが提示される。半身裸体の男性労働者は、鶴嘴をふりかざしながら、ケーブル敷設用の溝を掘っている。あたかも古典的なハリウッド映画で用いられたアイリス・インのように、主たる登場人物である敷設工の動作を横位置から捉えたこの映像は、この後映し出されていく、しかもしばしば縦位置、つまり敷設工の溝を掘る進行方向から、あるいは背後から撮影する形で映し出されていくケーブル敷設の映像に対して、ある種標徴的な機能を果たしている。

第三のシークエンスは、敷設工の一家族を選択し、工事の様子と、彼らの置かれた状況を、次第に明らかにする。第一、第二のシークエンスが持っていた、造形的な配慮に代わり、手持ちカメラによる対象の注視と、状況の把握、そしてその提示からなる無言の視覚的聴覚的目撃が画面を支配する。目撃という日本語は、この事態を十全に表現できない。むしろ、フランス語の *témoignage* (目撃=証言) という概念を用いるべきだろう。観客は、黙々と溝を掘り続ける若い労働者と、その背後でやはり黙々と土を掘る若い女性の労働者、さらには、彼らの周りで、同じように溝を掘る過酷な労働に従事する子どもたちの姿を同時に同じ画面で目撃する。それらは、ナレーションや字幕あるいはカメラを構える記録者であるところの作家の声といったあらゆる説明的な要素を排除して、そこに、そのようなものとして提示される。

続くシークエンスでは、先の場面で、男性の労働者の背後に見えた女性労働者が、粗末な容器を持って、工事現場に隣接する家屋の庭先に入っていく姿を追う。女性は、家屋の中のやや年長と見える女性に向かって、「米を分けてください」と懇願する。農家と思われる家屋の中から出てきた女性は、若い女を小さな小屋に案内し、「後生を願って施しをしよう」と呟きつつ、一握りの米を分け与えるのである。カメラは、このやや年取った女性を、つましやかなクローズ・アップで捉え、彼女の独白をおさめていく。彼女は、三つの戦争を体

験した。生きる希望などどこにもない。生きているということはいかに辛いことであるか、という意味のことを述べる。

若い女は、自分の夫は、片足を失ったのだ、と言う。自分の夫ではあるけれども、その足の切断された切り口が、激しい異臭を放つときには、耐えられない思いがする。仕事もできないから、こうしてケーブル埋設の仕事についているが、家族を養い、十分に食べていくだけの収入を得ることは困難であるため、物乞いをしなければならないのだ、と。

若い妻が工事現場に戻っていくと、夫は不自由な足のまま路傍の樹に登り、枝を落として炊事のための薪を作っている。樹の枝を、義肢の脛に当てて折る夫に、義肢を折ってしまったら何にもならない、と妻は不安がる。

このように、映画は、光ケーブルという最先端のテクノロジーそのものを象徴するともいえる事物を埋設する労働者たちの劣悪な労働条件を描き出すだけでなく、彼らと彼らの生きる国の過去を、彼らの現在を通して、想起させる。そのことを最も端的に示すのは、埋設工事の過程で掘り出された M79 手榴弾の映像であろう。映像はまず半分土の中に埋まったままの手榴弾を映し出し、周りの土が注意深く取り除かれ、手榴弾が掘り出される様子を丹念に記録する。掘り出された手榴弾は、すでに掘り出されていた別の手榴弾と並べられ、それを見守る工事人夫たちの声がかぶさる。固い石か何かだと思って叩いていたが危ないところだった、など。ケーブルが埋設される国道沿いの地面にいまだに回収されないままに放置されてきた内戦の遺物が、工事に携わる人々の生命さえも脅かしていることが、このシーケンスから明らかにされる。同時に、カンボジアの現在という表土の下にいまもって石のように（というより文字通りいつ爆発するかも知れない爆弾として）残存している過去の記憶を見事に形象化する。

作家はそれらを注視し、提示し、人々の声（たとえば、「この国道の一带には、内戦の時に殺された多くの人々の骨がいまだに埋葬されないまま残っているのだ」と告げる老人の声や、「タイに行くといって消息不明になった両親と連絡がつかない」と言ってなげく少女の声）に耳を傾けるだけである。

『カイエ・デュ・シネマ』誌は、ポンピドゥーセンターが主催するドキュメンタリー映画祭「シネマ・デュ・レエル」でグラン・プリを受賞したこの映画における言葉なき映像＝音声の衝迫を次のように紹介した。

「リティ・パニユ『カンボジア、さまよえる魂たちの地 [さすらう者たちの地が、制作者であるアルテで放映された時のフランス語題]』（略）の生々しい衝迫は、コメントなしのままの映像と直接的な音声からもたらされる。この現実はいまにも恐るべきものであるため、見る者から言葉を奪う。²³」

対象となる人も事物も、ここでは、現にそこにあるものとして提示され、たとえば現に画面に提示される手榴弾であっても、それらがどのように発見され、どのように処理されるのか、といった事柄は、述べられない。述べられない、というよりも、画面内でそれが述べられないのであれば、述べられないままにされる。他方、人々の声は、田園の鳥の声や風の音、あるいは国道を通過していく車の騒音といった同時録音された音とともに提示される。時には、道路沿いの露天商や催事場の流す音楽が、工事をする労働者たちの姿のバックグラウンド・ミュージックとなるが、その音の耳を聳するばかりの大きさが、異様な音＝存在として、映像とぶつかり合う。

一方で、それでは、この映画は、一切のナレーションやインタビューをも排除したダイレクト・シネマの手法を選択していると言えるかといえ、必ずしもそうではない。たとえば、雑草の生い茂る草原に三人の労働者が半円を描いて座り、光ケーブルについて語り合っている場面がある。彼らがなぜそこに集まり、光ケーブルについて話しているのかは明らかにされない。一人の現場監督か何かに見える男が、二人の工事人夫らしい男性の聴き手に対して、光ケーブルの見本の切り口を示しながら、光ケーブルとはどのようなものであるか、インターネットとは何であるか、自宅で、居ながらにして世界中の映像や情報を得ることができるといったことがらを説明している。それに対して、この実物教育の聴き手の一人である口ひげを生やした工事人夫が、自分の家には電気さえ通っていないと言うのである。

このシーケンスは、作品の後半で、ほとんど同じように反復される。しかし、そこでは、最初のシーケンスで聞き役に回っていた口ひげの男が、今度は「直観的に」光ケーブルの機能を説明することになる。光ケーブルを人間の身体機構になぞらえ、それぞれの線の機能を解説するほとんど神話的とも言える再話のシーケンスは、前半に置かれたきわめてテクノロジーで啓蒙的な語りを異化し、隠喩的で原型的な想像力によって未知の事態を理解しようとする「民衆的な想像力の豊かさ」とでも名づけられそうなものを寓意的に示すことになる。前半部分の会話が、光ケーブルの埋設によって恩恵をこうむるであろう「富める者」と、劣悪な労働条件の下にケーブル埋設に従事するほかに生きる手だてを持たない「貧しい者」の対比を、光ケーブルやインターネットに関する長広舌をふるう技術者と自宅に電気を引くこともできない労働者との会話を通して際立たせているとすると、後半部に置かれたこの「光ケーブル」についてのあらたな会話は、前者においてひたすら虐げられ、おとしめられる（教える者と教えられる者という支配＝被支配の構図）地位に甘んじている貧しい労働者の側からの思いがけない転倒として機能するだろう。

同様の転倒は、映画の中程に現れる仲むつまじい夫婦の描写にも見られる。そこでは、工

²³ Bernard Benoliel, «Les nouveaux damnés du Cambodge», *Cahiers du cinéma*, No. 545, avril 2000, p. 61.

事が通過していったおそらくは地方の一小都市と思われる町の、街路に面した食堂のテーブルで、まめまめしく若い夫の世話をやく一見するとやや年長と見える妻の姿が、延々と映し出される。記録されているのは、埃っぽい街路を背景に、テーブルについた夫婦の姿であり、妻が料理を注文し、夫に食べさせながら、いかに夫をいとおしく思っているかを、あけひろげに語る会話である。記録者であるリティ・パニユは、あいかわらず無言のまま、二人の正面から、ひたすら彼らの会話をカメラにおさめる。あるいは、同じ夫婦が、河で沐浴する場面もまた、一切のコメントなしに、夫の頭を石けんで洗う妻の陽気な軽口、若い夫の浮気をしようかという軽口に、嬌声をあげながら、反応する妻の姿が描出される。映画の最後で、若い夫は年長の妻を置き去りにして姿を消す。最後に残されるのは、工事監督によって給金のすべてを持ち逃げされ、夫にも捨てられ、帰る場所もない女の悲痛な嘆きだけであるのだ。

このように、『さすらう者たちの地』は、光ケーブルの埋設工事という線状の運動を軸に、工事に携わる労働者たちの家族の様子を、最終的にタイ国境付近にまで到達して終了するという工事の過程という時間軸に沿って配置することによって構成されている。それぞれの家族の物語は、先に述べたような光ケーブルについての会話や、時折掘り出される異物などのエピソードによって寸断されるが、それぞれの家族ごとのある程度閉じた物語空間を形成し、反復されることによって、一方では工事の進展に伴う時間的変化と、他方では彼らの物語の背後にある記憶を、刻みだしていくのである。

たとえば、区画ごとの賃金支払いの場面で、虚弱な夫が十分に働くことができず、しかも病気がちで借金がかさんで、賃金を受け取ってもそのほとんどが借金の返済にあてられるために翌日からの糧にさえありつくことができない、と嘆く夫婦の物語は、いたるところに人骨が埋まっている大地を掘り起こすことの呪い（死者の怨嗟）を祓うために、老僧のもとを訪れて厄落としの儀式をしてもらうシークエンスへと延長され、さらには、映画の最後、何も結局得ることなく故郷の家にもどった一家が、新たな生命の誕生を迎えるという印象的な場面へとつながっていく。

全編を通じて最も美しいのは、若い女性とその息子あるいは弟のように見える子供が、夕暮れの河のなかで沐浴する場面であろうが、他方、全編を通じて最も悲痛な静けさに満ちているのは、工事途中の道ばたの野原で、薄い掛け物にくるまって寝ているそれらの家族を撮影した場面であろう。薄暗いライトが、闇の中、野天に横たわる人々の姿は、「まるでロン・ノルカボル・ポト時代の死体捨て場から掘り出された死体の群れのように」も見える（前出『カイエ・デュ・シネマ』における批評²⁴）。

それらの物語は、しかしながら、一切のコメントなしに提示されることによって、ある種の欠落を生じさせる。命名されないままに提示される人々の姿も場所も、あるいは状況であ

²⁴ Bernard Benoliel, *ibid.*

っても、交わされる会話の断片や視覚的あるいは聴覚的な情報の中から、観客の側において再構成されるほかない。たとえそこで与えられる情報が不十分であるように見えても、そこにあって撮影し、彼らをわれわれに対して仲介しているはずのリティ・パニュが沈黙を守り続けているために、補足されることなしに、謎めいた断片として投げ出される。結果的に、時にはほとんど理解不能のまま残るように思われるシークエンスが生じる。たとえば、先にも述べた工事途中の町でのシークエンスに、タイの知人らしい人物に電話をかけようとする男性労働者の場面がある。その電話が何を意味し、その電話の場面がどのような意味合いをもつものであるのかは、ほとんど謎のままに残る。それはもちろん観客の側の知識の欠如にも起因する事柄であるのだが、つながらない電話が異様な断絶の印象を増幅するまま、場面は場面として、そこに放置されたように見え、逆にそのことによって電話の向こうの見えない存在、カンボジアにとってのタイ、さらには、われわれの知識の境界を超えた彼方にある何ものかが、不意に大きさを増して見えてくる。

カメラは目撃する。しかし、それは対象に干渉することもせず、対象に問いかけをすることもなく、対象が自ずから語るにまかせる。もちろん、ダイレクト・シネマ的な構成が、ほとんど余すことなく対象の状況を説明し、物語ることもある。たとえば、夕食の材料に赤蟻や用水路の小魚や蟹を採取する一家の描写がその典型であろう。最初に提示されるのは道ばたの藪であり、その藪に子どもたちを引き連れてやってくる女性の姿が見える。女性は、藪の小枝を折り曲げ、枝についた蟻をバケツの中に入れて落とす。子どもたちは泥川の中に入り、石の下の蟹をつかまえ、あるいはかい出した泥水をシャツで漉して、丹念に小魚を拾い集める。それらの収穫の場面は、母親と子どもたちとの炊事の場面につながられ、蟻と小魚に即席麺を乏しい菜にした食事の場面へと連続する。これだけ働きながら、こんなものしか食べられないのか、と嘆く父親が、泥だらけじゃないか、と言って子どもを軽く叱責する場面へと続く一連のシークエンスは、一切のコメントを必要としない。

しかし、一方でこれはきわめて見事に主題化された世界である。沐浴する女性も、川の面に映る夕暮れの残照も、感傷やあるいは観照的な逸脱を許さない。若い夫への思いを語る妻の欠けた歯も、義足の足も、泥の中を嬉々としてはい回る子どもたちも、謎めいた電話をかける男も、すべては光ケーブル埋設工事の物語に回収され、その文脈の中において意味を生産する。しかも、そこで生産される意味は、コメントやナレーションによって方向付けられることなく提示されているために、つねに暗示的に、提示されざるもの、そこにはないもの、その向こう側にあるものへと、観客の関心を引き寄せることになる。そこにはないものの提示。不在の現前、という記憶のアポリアが、そこから浮かび上がってくる²⁵。

²⁵ 記憶と想像力あるいは映像、想起と記憶の問題系における「不在の現前」という問題については、Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Edition du Seuil, coll.«Essais», 2000の特に第一章を参照されたい。

3 『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』

『S21 クメール・ルージュの虐殺者たち』がもたらした衝撃は、何よりもその構成，かつての大量虐殺のわずかな生存者と加害者である強制収容所の職員（看守）たちを，当の強制収容所の残存する建物に集め，当時の様子を再現させたという，そのこと自体に起因する部分が多い。現に強制収容所の被害者と加害者であった人々を対面させ，彼らの会話を記録するという企て自体が，裁き，断罪，処罰，あるいは可能であるなら謝罪や赦しといった活動へと（あるいはそのような活動の約束へと）作家を導くであろうと，誰しもが予測するであろう。たしかに，作品の導入部分（クメール・ルージュによる虐殺の歴史的事実の喚起）に引き続いて提示されるのは，かつて収容所S21の職員であった男の家族，その父親や母親との会話であるのだ。どことも知れないカメラの外，どこか遠くを凝視して，こわばった姿勢で言葉少なに反論するこの男に対し，母親は，お前が殺した人々の魂の平安を祈って，謝罪をなさい，と責めるのである。ハンナ・アレントが「不可逆性」と読んだ事態にとらわれて，身動きできない息子に向かって，母親はひたすら罪の赦しを乞いなさい，と言ひ募るのである²⁶。

リティ・パニユ自身，この映画をまず「クメール・ルージュ裁判」の準備から始めようと考えていた。

「はじめ私は，私の仕事について，クメール・ルージュ裁判の準備ということを中心としていました。しかし，たちまち，私には，クメール・ルージュのメカニズムを描くことの必要性が見えてきました。その機能のひとつがまさに記憶を空にすること [vider la mémoire] だったのです。調査を進めるにつれて，ますますこのこの点が明白になっていきました。ただひとつのイデオロギーに一国民のすべて捧げ，あらゆる抵抗を，あらゆる個人的な思想や，あらゆる自由への思いを排除するためには，記憶の廃棄を通過しなければならないのです。犯罪の後の記憶喪失という現象は，一部，これによって説明がつきます。そして，それが喪を妨げてもいるのです。」（リティ・パニユ「私は記憶の測量士だ」、『カイエ・デュ・シネマ』587号²⁷）

²⁶ 「不可逆性というのは，人間が自分の行っていることを知らず，知ることもできなかったにもかかわらず，自分が行ってしまったことを元に戻すことができないということである。この不可逆性の苦境から脱けだす可能な救済は，許しの能力である。」ハンナ・アレント，志水速雄訳『人間の条件』（1958）ちくま学芸文庫，1994，p. 371。

²⁷ Rithy Panh, «Je suis un arpenteur de la mémoire», *Cahiers du cinéma*, No. 587, février 2004, p. 16.

クメール・ルージュの虐殺が、システムティックな記憶の破壊、「記憶の廃棄 [abolition de la mémoire]」だったとすると、ポール・ポト体制崩壊後のカンボジアもまた、大量虐殺の記憶から逃れようとした。リティ・パニュもまた「最初の頃、クメール・ルージュ体制の崩壊の直後は、私はもう絶対にあの大量虐殺のことに戻らないでいられば、と願った」と述べている²⁸。だからこそ、カンボジア＝タイ国境の難民キャンプから解放された彼は、カンボジアを逃れてフランスに渡ったのである。「私は恐怖を忘れたと思った。別の世界で、別の人生を生きるために。²⁹」

「けれども、一度大量虐殺を経験すると、思うに、ひとは決して完全にそこから出ることはできないのだ。ひとは意識の中に根を下ろし、いつ襲いかかってきても不思議はない恐怖の感情にさらされつづける。ひとは悪が存在するということを知っている。ひとは忘れようとする。ひとは普通の人間でありたいと願ひ、心を軽くしたいと思う。しかし、魂はこの人生の残りの期間ずっと、人間性の否定のもつ言語を絶する恐怖 [l'indicible horreur] の放射能を浴びつづける。われわれは、われわれのスタッフと、クメール・ルージュによる大量虐殺という犯罪のメカニズムに関する映画を撮ろうという計画を実現するまでに、二十年という成熟の時間を必要とした。それは、一定の距離をとり、本当の考察のための判断力を得るために必要な時間だった。それはまた、苦痛と共に生きることを学ぶために必要な時間だったのだ。³⁰」

忘却を、記憶の廃棄を強いるシステムによってもたらされた苦痛は、忘却によって和らげられることはない。すでに映画の画面に接した誰もが言葉を失い、「言語を絶する」「言い難い」恐怖を（しかし間接的に）感じるのに対して、まさにその「述べる」ことのできない恐怖を体験した作家自身はその伝えがたさ、言語化不可能性を作品において生きなければならないという、観客の味わう恐怖をはるかに凌駕する恐怖を生きなければならないのだ。実際、「クメール・ルージュによる大量虐殺という、これほどまで完全な混沌の中に投げ込まれた人にとっては、その状況を全体的に把握すること [appréhender globalement] は不可能なのだ。³¹」何かを「言おう」とすること。出来事の言い難さ (l'indicibilité) を超えて、何かを言う (dire) ことの責任。

²⁸ «Tout au début, au lendemain de la chute du régime khmer rouge, j'ai souhaité ne plus jamais revenir sur ce génocide.» Rithy Panh, *article cité*, p. 14

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Rithy Panh, *article cité*, p. 14.

³¹ Rithy Panh, *ibid.*, p. 15.

「大量虐殺がなかったら、戦争がなかったら、私は恐らく映画作家にはなっていなかっただろう。けれども大量虐殺後の人生は、私にとって恐ろしい空虚 [un vide terrifiant] だった。忘却のなかで生きることはできない。ひとはそこに魂を失ってしまいかねないからだ。日に日に、私は空虚に吸い込まれそうな気になった。口を閉ざすということは、降参することであり、死ぬことだ、とでもいうように。始めに考えていたのとは逆に、もう一度生きるということは、記憶と言葉を取り戻す [reconquérir la mémoire et la parole] ことでもあるのだ。³²」

けれども、すでにそれ自体が圧殺の対象であった記憶を取り戻すという困難な作業において、ドキュメンタリー映画は何をなしうるのでしょうか。さらにまた記憶を取り戻すことは、言葉を取り戻すことでもあるということは、どういうことでしょうか。前作では、記憶はつねに現在という表土の下に埋もれ、しかしそれゆえつねに現在につきまとうものとして示されていた。時にはそれは手榴弾や人骨といった形で、目に見える姿で、あるいは語りうるものとして出現した。けれども、それらの事物とその映像は、語りえない、「言語化不可能」な記憶というある全体から分遣されたものとしての表象にすぎない。表象はいつだって何ものかの代理物にすぎない。しかも、それらの代理物は、まさに代理物であるがゆえに、表象されるべき全体を十全な意味で表象することはできない。映像化された事物によってそれらを代理表象しようとする努力は、いつもこの表象不可能性のアポリアに突き当たらざるを得ない。しかも、重要なことは、映画作家自身が、この「言語化不可能」で「表象不可能」な記憶の重圧に苛まれ、言葉を失い、不可能な喪のしごとを生き続けていると点である。

そのような「表象不可能」な過去の記憶、そしてまさに過去における「大量虐殺」とあらゆる痕跡の抹殺という事態をめぐるドキュメンタリー映画の規範的な事例としてあるのは、もちろん、クロード・ランズマン監督の『ショア Shoah』(1985)であるだろう。この作品における表象不可能性と映画的なものあり方に関しては、2001年に起きたジョルジュ・ディディ＝ユベルマンとジェラルド・ヴァイクマンおよびジャン＝フランソワ・フォルジュの間の論争を問題にしなければならないだろう。論争自体は、ヴァイクマンとフォルジュに対する全面的な論駁の書として昨年上梓されたディディ＝ユベルマンの『それでもなお映像を』を仔細に検討することによって、再検討すべき論点を多く抱えている。その作業はとりあえず本論の枠組みを超えるので、別稿にゆずるとして、ここでは、ランズマンの方法論と、リティ・パニユの方法の間に存在する差異について指摘しておくにとどめよう。

ランズマンの『ショア』および『通りすぎる生者 *Un vivant qui passe*』(1997)『ソビボル, 1943年10月14日, 16時 *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*』(2001)といった作品に

³² Rithy Panh, *ibid.*, p. 14.

において際立った特徴をなすのは、もちろんアーカイヴ映像や伴奏音楽の不使用とか、隠し撮り映像の使用などなどといったことがらもさることながら、周到に準備されたインタビューにおいて対話の相手を語るべく促し、時には相手の記憶を補完し、挑発し、徹底的に迫するランズマン自身の存在である。トレブリンカ収容所の跡地近くで土地の農民の証言を聞く場面や、トレブリンカ駅の機関車の横で当時ユダヤ人を移送する列車の機関手の話を聞く場面などでは、当然の事ながら、通訳とランズマン自身の姿が画面におさめられている。ランズマンの存在は、インタビューの声や『通りすぎる生者』の冒頭や『ソビボル』ラストの移送者リストを読み上げる声などとして、作品全体を覆っている。このランズマンの存在自体が、『ショア』をはじめとする作品群の重要な選択であることは、疑い得ない。ランズマンの姿は、対面的なインタビューのなかにさえ、認められる。隠し撮りで撮影されたもとナチス親衛隊員の映像では、カメラがパンすることによって問いを発しているランズマン自身が画面に入ってくる。『通りすぎる生者』では、赤十字国際委員会の代表団長としてアルシュヴィッツおよびテレジエンシュタットの収容所を訪問したモーリス・ロッセルに対して1979年におこなわれたインタビューが、現在の収容所跡地の映像をはさみながら提示される。この作品で、われわれを驚かすのは、三回にわたって切り返して提示されるランズマン自身の姿である。準備してきた資料に基づいてロッセルの記憶を確認し、補完し、その上で不明の部分を徹底的に迫する作家自身が映し出されている。書棚と椅子の背もたれを背景にしたロッセルの暗い映像に対して、明るい窓枠を背景とするランズマンの姿が映し出されるとき、観客は『ショア』で目にしたランズマンとはまた別の、光を背負った審問官のような姿を目にすることになるのだ。

それはおそらく、収容所からの生還者たちを前にして、彼らを背後から支えるようにして語るべく促すランズマンとは異なる、追求の手をゆるめることない検事としてのランズマンである。ロッセルはたしかに加害者ではないかもしれない。しかし、彼のレポートが、ナチスの収容所の実態（絶滅収容所としての実態）を覆い隠し、誤った判断を下させたかも知れないとすれば、ロッセルさえも罪なしとは断言し得ないだろう。だからこそ、ランズマンは、ロッセルに対して「あなたはこのレポートを書いたことを後悔していませんか？」とたずねるのだろう。

「ランズマン：あなたはこのレポートを書いたことを後悔していませんか？」

ロッセル：これとは違ったレポートを書き得たとは思いませんね。今でもそれに署名するでしょう。

ランズマン：私が述べたことを全部知った上でも？

ロッセル：そう、もちろんです。

ランズマン：つまり、あなたは完全に欺かれたのだということ

ロッセル：そうですが、しかし

ランズマン：そして真実は

ロッセル：それは

ランズマン：地獄だった、としても？あなたはこれは天国だとまでは言っていませんが、でも少なくともバラ色です、あなたのレポートは。」（クロード・ランズマン『通りすぎる生者』の採録シナリオ、『レ・タン・モデルヌ』誌³³）

リティ・パニユは違う。すでに見たように、「裁判」という意図は、つまりどのような形であれ虐殺の加害者の責任をさばき、追求するという意図は、リティ・パニユにはなかった。その第一の理由は、作家自身が現に自己の経験のトラウマから逃れていないということであったし、第二の理由は、彼の本来の動機が、「なぜ、このようなことが起きたのか」を知ることにあつたからだ。

「その“なぜ？”という心の疼くような疑問への答えは、おそらくはつなぎ合わされたいくつもの個人的な物語のプリズムを通して見いだされるのではないだろうか？これらの物語はみな同じ恐怖の物語を語る。例えその理由は理解できずとも、ただただ生き延びることに追われていたとしても、あの恐怖の四年間を生きた人々の証言は、他によっては置き換えることのできないものだ。たとえ断片的であろうとも、この記憶の中には、抵抗する人間性のあかしがある。だからこそ、これらのばらばらの記憶を、ひとつひとつ、集めることが必要になるのだ。これらの記憶は新たな悲劇が起きることを妨げうるだろうか？それはわからない。しかし、あの大量虐殺のあとで沈黙を守ることは、それを単なる運命の偶発事故ととらえることであり、それがまた起きることを良しとすることになるのだ。³⁴」

「つなぎ合わされたいくつもの個人的な物語のプリズムを通して」という立場は、おそらく『さすらう者たちの地』におけるいくつもの家族の物語を通して物語するという手法に近いものであるだろう。語りようのない出来事を、出来事を対象化することによって語るのではなく、その出来事を体験した人々個人の物語を通して浮かび上げらせようとする姿勢は、ランズマン的な方法とは明らかに異なる。『シヨア』においてランズマンがおこなったのは、生還者の証言、加害者側の証言、第三者的目撃者（収容所周辺の住民など）の証言を、収容所の

³³ Claude Lanzmann, «Un vivant qui passe», *Les Temps modernes*, No 627, avril-mai-juin 2004, p. 187.

³⁴ Rithy Panh, article cité, p. 15.

機能の軸に沿って再構成していく作業であるように見える（だからこそソビボルの蜂起のような出来事は、その外において新たに構成されなければならなかったのではないか）。それに対してリティ・パニユは、個人の物語を通して（それも「無名の」個人ではなく、ひとりひとり名前を持つ個人の物語を通して）、記憶の断片を集めていこうとしたのだ。それはしかし、ナチスによる迫害の記憶を語るドキュメンタリーでしばしば採用されるような、迫害以前の生活、迫害以後の生活、そして解放後の生活を、時間軸に沿って（しばしばアーカイヴの映像をともなって）再構成するような手法とも異なる³⁵。

そうではなく、リティ・パニユは、まさに虐殺が行われた現場であるかつての強制収容所跡に、加害者である旧職員と、収容された一万七千人のうち三人だけしか生き残ることができなかったその当の生存者たちを集め、対峙させることによって、それをおこなう。結局のところは人工的な枠組みでしかない歴史的な時間軸によって再構成するのではなく、出来事の場に加害者と被害者を立ち戻らせることによって。しかも、作家はもはや前面にでることはしない。ただひたすら人物たちが、事物が、そしてまさにその場所が、語るがままにして、自分はひたすら耳を傾けるのである。

「私のドキュメンタリーの仕事の基盤は、聴くことである。私は事件を作りだしはしない。私は、かつてのクメール・ルージュの人間が自分達のしたことを考え、被害者たちが自分達の受けた仕打ちを語るようなシチュエーションを作るだけだ。そして、最もしばしば私は、物語を、できるかぎり人間的に、日常的な姿で、個々人の身丈に合わせて撮影しようとする。おのおのの人がこの歴史のなかで、どのように生き、どのようなことを体験し、あるいはどのように行動したのかを。私はいまだかつて一度も答えを出すような、あるいは証明をしようとするような映画を作ろうとしたことはない。³⁶」

その姿勢は、『さすらう者たちの地』でも貫かれていた。そしてまた、『さすらう者たちの

³⁵ たとえば、アンドリュー・バロン「アウシュヴィッツ、最後の目撃者たち」（1999）Andrew Barron, *The Final witness* やマーク・ジョナサン・ハリス『ホロコースト：救出された子供たち Mark Jonathan Harris, *Into the Arms of Strangers*』（2000）のような作品。そのようなドキュメンタリー作品の「危険性」については、ステイーヴン・スピルバーグが創設した「ショア・ヴィジュアル・ヒストリー財団」（「ヴィジュアル・ヒストリー」？この財団の名称そのものが、問題についての無神経な厚かましさを端的に表現してはいないか？）という名称の財団が製作した作品「最後の日々 *The Last Days*」をめぐるジェラルド・ヴァイクマンの批評、「おお、『最後の日々』よ」を参照されたい。Gérard Wajcman, «Oh, *Les Derniers Jours*», *Les Temps Modernes*, No 608, mars-avril-mai 2000, pp. 2-29.

³⁶ Rithy Panh, *article cité*, p. 15.

地』がひたすら耳を傾ける視覚的かつ聴覚的目撃という形式をとらざるを得なかったのも、このような理由からだったといえる。それは美学的というよりははるかに倫理的な、倫理的であるという以上に語の最も強い意味において人間的な選択であったのだ。

たとえば、冒頭のホイ（Houy）という名前の旧収容所職員の家族の場面でも、ホイに対して死者への祈りを捧げる儀式をおこなえと迫る両親の言葉は、そのままに画面の中に投げ出される。ホイは呆然として中空を見据えるだけである。ランズマンの『ショア』その他において加害者側が見せる饒舌さと対照的なこの沈黙が、クメール・ルージュによる大量虐殺の問題の「記憶を取り戻す」ことの特異な困難を象徴している。

それに続く場面では、虐殺を生き延びた三人のうちのひとりである画家ヴァン・ナト（Va Nath）が、もう一人の生存者に伴われて再びS21の建物に足を踏み入れる瞬間を捉える。よみがえる恐怖の記憶に打ちひしがれたヴァン・ナトの表情と、断片的な言葉が、取り戻すべき記憶の恐ろしさを如実に物語る。

リティ・パニュ自身が述べているように、加害者であれ被害者であれ「証人たちにとっての最大の困難は、言い得ざることについての言葉を発することだった」。彼は、特に加害者たるかつての「看守」たちは、クメール・ルージュの「スローガンを通してしか、証言ができない」ということを発見する。そこで彼がとったのは、かつて彼らが犠牲者たちに対してとっていた日常的な仕草、「ルーチンとなっている身振り」を、その場所で再現することを彼らに提案することだった³⁷。その結果、廃墟と化した元収容所のからっぽの部屋で、かつての「看守」たちが、もはや存在しない犠牲者たちに向かって、彼らがおこなっていた仕草や声を再現するという、恐怖に満ちた場面が出現する。かつての「看守」たちは、かれらがかつてやっていた通りに、見えない囚人を鎖につなぎ、足かせを確認し、彼らを横たわらせる。尿意を訴えた「囚人」のために、排便容器を運ぶ。苦痛にうめく「囚人」を棒で叩き、怒鳴りつけ、便器を手に「監房」の外に出ると、入り口にかんぬきをかけ、施錠し、他の「看守」と相互に現状報告をし、廊下を巡回する。それは確かに人為的な再現にほかならないが、それらの行為の対象がすべて失われた現在において（かろうじてそれを逃れた生存者は、今度はそれを見る立場にかわっている）再現するという行為は、むしろそこに現前する不在（三人を除くすべての死者たちの不在）を際立たせる。何よりも印象的なのは、家族の前でも、生存者たちの前でも、ほとんど発すべき言葉を持たなかった彼らが、規則によって定められた言葉や仕草を反復する段になると、驚くほどたやすく過去の仕草や言葉を再現してみせることである。それらはしかし日常的な仕草であればあるほど、その再現が凡庸であればあるほど背筋の寒くなるような現実性を帯びて、過去を甦らせるのである。

³⁷ Rithy Panh, *ibid.*, p. 17.

「S21がこの映画にとって唯一無二の場所となったのは、この時点だった。あとはできる限り主題に近いところで、その時代について作業することだけがわれわれに残された仕事だった。映像による記憶の仕事が、この時、ほんとうに意味のあるものと化したのだ。この集団での作業のせいで、S21のかつての職員たちは、彼らのしたことが何であるかを認めた。彼らの多くは、それまでそれについて一切語ろうとしなかった。すべては彼らの意識の底に抑圧されたままになっており、彼らは自分自身を偽り、それを抱えて生きていこうとしていた。こうしてなされた犯罪の告白は、彼らを責任という問題の前に引き出した。全員が大なり小なりそのことを回避しようとした。しかし、彼らは語ることを引き受け、告白、犯罪についての認識というレベルに到達したのだ。³⁸」

裁くことではなく、犯罪を認識させること。記憶を忘却から救い、抑圧されたものを解放すること。それが、この作品のなしとげた大きな成果であるとしても、それは許しや喪の完結とはほど遠いであろう。スローガンやルーチン的な仕草でしか言葉を発することのできない加害者たちに対して発せられた被害者からの(さらには甦ることのない死者たちからの)「なぜ？」という疑問に対して、この映画は答えることはできないし、またそれをめざすものでもないからである。そのことを十分に意識した上で、敢えて三度にわたる加害者と被害者の対面を記録し続けたリティ・パニユは、あたかも風化し続ける記憶の映像的象徴でもあるかのように、誰もいない収容所の廃墟の床を、埃を巻き上げながら過ぎていく風の映像で、この映画を締めくくる。床に積み上げられたままの衣服や器具は、現在クメール・ルージュによる虐殺の記憶をとどめるための博物館となっているこの建物の中に、そのままに保存されている当時の遺物であろうと想像される。しかし、それ以上にそれらは、そこに存在しない者の記憶の視覚的証言として、むしろ証言の困難ということの物質的な象徴として、観客の目を打つのだ。

結語

ドキュメンタリー映画における表象不可能性の問題は、まさに不在の現前というこの記憶のアポリアに密接に結びついている。それはしかし、単なる物語機構としてのドキュメンタリー映画というテキストの、テキスト的特性のみによって理解されるべきものではないだろう。なるほど、現在の記録(ドキュメント)の物語的再構成(モンタージュ)という最も素朴で単純な図式ひとつとっても、ことが決して単純でないことはただちに理解される。記録

³⁸ Rithy Panh, article cité, p. 17.

はつねに過去へと退隱するし（映像はつねに何かについての映像であるだけでなく、過去の何かについての映像であるのだ）、再構成はつねに組立てであると同時に切り捨てであるからだ（映像を再構成するということは、「不要」の映像を切り捨てることでもあるからだ）。映画のテキストが世界についてのひとつの解釈として世界を主題化していくとき、語られるべき世界は、つねに「語られたこと＝述べられたこと」の背後へと、退いていくだろう。その「語られるべきこと」が、それ自体「語りえないもの」であるとき、作家は、そこで、何らかの選択をすべく迫られる。もちろん、あらゆる「語られたこと」は「語りえないもの」を暗示的に示すことを目的とするのだ、というテキストの合目的化は、常に可能だろう。しかし、「語りえないもの」をそれ自体において「語る」ことを自らに課し、その「語る」ということを通してしか「語りえないもの」の呪縛から逃れることはできないと感じたとき、作家はもはや「語りえないもの」の暗示、という近代的な表象の理念に安住することはできなくなる。「アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮である」というアドルノの有名な断言を批判的精神をもって受け止めるというのは、そういうことではないのか。アドルノは言う。

「文化批判は、文化と野蛮の弁証法の最終段階に直面している。アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮である。そしてそのことがまた、今日詩を書くことが不可能になった理由を語り出す認識を侵食する。絶対的物象化は、かつては精神の進歩を自分の一要素として前提したが、いまそれは精神を完全に呑み尽くそうとしている。批判的精神は、自己満足的に世界を観照して自己のもとにとどまっている限り、この絶対的物象化に太刀打ちできない。³⁹」

「詩を書くこと」が「自己満足的に世界を観照して自己のもとにとどまっている限り」それはもはや絶対的物象化に太刀打ちできないとして、それを「絶対的悪」を前にした詩の廃棄ととるべきではないだろう。ことはそれほど単純ではないだろう。表象不可能な「絶対悪」が美的表象の倫理的正当性を問いかけるとき、それはまた表象不可能なるものを前にした作品行為そのものをも禁止するのであろうか。表象不可能性は、表象の禁止であるのだろうか？

これに関しては、また稿をあらためて論じなければならない。

本論でわれわれは、ドキュメンタリー映画における「現実的（リアル）なるもの」の表象という問題をめぐって、幾つかの論点から検討を試みた。

第一に、ドキュメンタリー映画における「現実的なるもの」の提示がとりうる三様の形式を規定した。それらは、いずれも映画作家の前にひらける選択の可能性としてあった。ドキュメンタリー映画の特異性は、まさにこの選択の可能性が直接的に作品の倫理的な位置づけ

³⁹ テオドール・アドルノ、渡辺祐邦／三原弟平訳「文化批判と社会」、『プリズメン』、筑摩書房、ちくま学芸文庫、1996、p. 36。

を自己規定する点にあると言えよう。そのことは、実はひとりドキュメンタリーというジャンルにとどまらない、映像媒体全体の「現実性」の問題と深く結びついていた。

第二にわれわれは、この三様の選択の可能性の中から、ある意味では最も一般的なドキュメンタリー形式である第二の立場（つまり提示不可能なるものの表象という志向性）のもたらしべき問題を検討した上で、具体的に、それらの問題を深く関わりつつ、すぐれたドキュメンタリー映画製作を実践しているリティ・パニユの二作品を分析した。

そこで、われわれは、リティ・パニユの二作品における「不在なるものの現前」としての「記憶」という問題系が、如上のようなドキュメンタリー映画の特異性とあいまって、表象媒体と表象不可能性の問題の本質に迫る「作品」を生み出しているということを見た。

今日、ドキュメンタリー映画の製作にあたる多くの作家たちがおそらくは突き当たらざるを得ない問題を真正面から見据え、デジタル・ビデオという最先端の機器に依存しつつも、ポスト＝モダンの戯れの一步手前で踏みとどまっているこの作家の作品行為は、ある意味では、ドキュメンタリーというジャンルの現在的なあり方、あるいは可能性のひとつの端的なあらわれであると言えることができる。

De la mémoire et de l'«irreprésentabilité» dans les films documentaires : autour de *La terre des âmes errantes* et de *S21, la machine de mort de khmère rouge* de Rithy Panh

Koji Abe

La difficulté de la problématique de la représentation dans les films documentaires consiste à l'ambiguïté du statut du «réel» des faits (re-)présentés. Les films documentaires, en tant qu'un régime de re-présentation figurative, ne présentent pas des faits «réels» «tels qu'ils sont». Ils ne présentent que des faits filmés, c'est-à-dire du passé représenté au présent. Le statut du «réel» bascule entre la «réalité» du passé et la «réalité» de l'actuel. D'où la nécessité de reconstituer le passé par des découpages, des montages, et parfois par la «mise en scène» souvent condamnée comme «factice».

Ce refus de la «mise en scène», ce besoin de la «fidélité» au «réel» constitue cependant une particularité singulière du genre «documentaire». C'est un pacte qui implique et l'auteur et le spectateur dans le jeu de «sincérité» et de «responsabilité» à la réalité représentée.

L'approche proposée ici, à travers une analyse des deux films documentaires de Rithy Panh, se structure autour de la question du «réel» en face de la reconstitution mnémonique. Dans ces films, l'«actuel» ne peut pas se présenter sans évoquer le «passé». Le «réel» de l'actuel est toujours concerné par la «réalité» du passé : la mémoire du génocide. L'auteur doit travailler, cependant, avec la conscience de l'impossibilité de représenter cet événement dans sa totalité absolue. D'où le choix de l'auteur comme méthode : écouter les témoignages (du passé) et rester lui-même un témoin de ce qui se passe (au présent) dans la situation qu'il a créée (confrontation des «bourreaux» avec les victimes).