

# 現実的なるものの境位

—ドキュメンタリー映画における〈リアル〉の問題をめぐって—

阿部 宏慈

## はじめに

ドキュメンタリー映画における「リアル」の問題は、幾つかの位相に分節される。

第一にそれは、再現の忠実性という意味での「リアル」であろう。ごく一般的な意味での映像のモデルに対する忠実性である。しかし、絵画やデッサンのような再現表象であればまだしも、写真や記録映像における対象への忠実性、あるいは写実性とは何であるのか。写実的な写真、忠実な映像記録としての記録映画というのは、これ以上に同語反復的な表現を考えられるだろうか？にもかかわらず、ドキュメンタリー映画はしばしば写実から遠く離れたところに位置しうだろう。

第二にそれは、表象の指し示す彼方において「リアル」でありうだろう。映像が提示する映像的事物の彼方に、それと明示されることはできなくとも、あるいはだからこそありありと指し示されるところの何ものか。映画は、その時、巨大な森、あるいは神殿となるかもしれない。一本一本の樹が、あるいは柱が、神秘的なささやきを漏らすところの象徴の森あるいは神殿である。彼方に指し示されるものの強度によって、映像は「リアル」なるものになる。

そうでなければ、それは一切の神秘的なささやきの彼方において「リアル」なものになるかもしれない。現在のあるいは現在へとつながる過去の「現実」との密接な関係によって「リアル」であろう。映像が提示する事態が、観客の生きる社会や時代と直接あるいは間接に結びつく時、それは一層の現実味をもって観客を捉えるだろう。映像に対する観客の当事者性。しかし、その当事者性は、つねに客観的にはかられうるものとは限らない。ひとはつねに数千キロ、数千年を隔てた彼方のできごとの当事者であり得るからだ。ましてや、メディアの発達が一瞬にして彼方の出来事を私たちの前に見せる時、私たちはつねに私たちの見る映像の当事者であるのだ。

これらの「リアル」概念は、いずれも一定の正当性を有するよう見える。迫真的で「リアル」な映像や、全くの虚構でありながらその向こうに「人間性の真実」が「リアル」に浮かび上がるような象徴的映像作品とか、さらには最も近い者が巻き込まれた惨事について直接的に提示される映像の「リアリティ」であるといった一般的な言説は、いずれもなにがしかの真実を示唆してやまないだろう。

問題はその先にある。精密な写真が奇妙にリアリティーを欠き、象徴的な真実の輪郭が絶えず現実的なるものを捉えそこね、同時多発的な事件の時々刻々の映像が、かえって現実感を消滅させてしまうこともまた、きわめて日常的な体験だからだ。そこで指し示される現実全般 (la réalité) に対して、映像的再現表象は確かに迫真的という意味で現実的 (réel) ではありうるとしても、それがそ

の現実の現実的なるもの (le réel) そのものにまで十分に及んでいるという印象は、おそらくきわめて稀にしか生じないからである。何らかの破局的な事態の体験者は、「実際はこんなものではなかった」と言うだろう。

それがフィクションによってなされる時には、ひとは奇妙に寛容でありうる (のちに触れる、第二次世界大戦時のユダヤ人の大虐殺の問題を扱う映像などの場合はむしろ例外的な事例と言える)。しかし、ことがドキュメンタリー作品になるとき、たちまち現在の観客であるわれわれのものの見方や考え方を直撃せずにはおかない。

科学研究費助成金を得ておこなわれた「視覚表象における<リアル>の研究」において、筆者は、「ドキュメンタリー映画における<リアル>の研究」を具体的課題として研究に取り組んで来た。その成果は、助成金を得る以前の準備段階でおこなわれたジョナス・メカス『リトアニアへの旅の追憶』における物語構造の研究 (というよりはむしろ映像的な事物の「物語」への回収への拒否の検討) に始まり、第二次世界大戦中のナチス・ドイツによるユダヤ人虐殺を追及する『ショアー』の問題、ディディ＝ユベルマンとアウシュヴィッツの写真展が引き起こした論争の問題、さらにダイレクト・シネマの問題などを扱う研究へと進展してきた。

本報告においては、これまでの研究の成果をふまえながら、もう一度映像的記録の原点とも言うべき写真にまで一旦立ち戻りつつ、ドキュメンタリー映画における<リアル>の問題に関する論点を再整理し、とりあえずのまとめを試みた上で、今後の課題を提示することにしよう。

## 1 映像と記録：写真から映画へ

### 1-1 写真と記録

写真のことを考えてみよう。たしかに、写真の発明の最初期には、その再現能力の卓越性は、ほとんど無限であるかのように受け取られていた。写真は、発明の直後から、そのような記録と再現の装置として機能しはじめた。というよりも、写真という発明品を与えられた人類が真っ先におこなったのは、自らの歴史的遺産の映像的な目録作成であったと言ふべきだろうか。だからこそまさに写真の発明が発表されたその日に、必要な機材をそろえて始めての写真撮影をおこなった写真家でのちの『実用写真術』の著者マルク-アントワーヌ・ゴードンは、「幾日もたたないうちに、光学器械商たちの店は、ダゲレオタイプに恋したアマチュア連中でいっぱいになった。いたるところで彼等が名所旧跡に

---

<sup>1</sup> 山形国際ドキュメンタリー映画祭がしばしば問題として掲げて来た「暗くて、退屈な」ドキュメンタリー映画というイメージの払拭ということは、誤りではないにしても、ひとつの問題を忘れている。ドキュメンタリー映画はむしろきわめて「面白い」。それらはできれば知りたくもなく、見たくもなかった、現実のあまりにも興味深い側面をあらわに見せつけるのである。それは神経を麻痺させず、むしろ鋭敏に研ぎすまし知性を活性化し、われわれを現実に戻す。繰り返そう。映画がわたしたちを現実に戻すのである。しかし、むしろ自らを幻想的な陶酔状態に置いて「覚醒せよ」と叫ぶ方が、現実を見据えることに比べればはるかに容易であるのは、今更述べるまでもない。だから、ドキュメンタリー映画は、たしかに、テーマパーク的な面白さを提供することはない。だからこそドキュメンタリー映画は面白いのだが。本論をはじめ、この一連の研究は、山形国際ドキュメンタリー映画祭に負うところが大きい。フィルムライブラリーの利用から、監督インタビューや種々の場面における同映画祭事務局の協力にあらためてここに感謝の意を表したい。

レンズを向けるのが見られた」と回想することになる<sup>2</sup>。写真は、はじめから記念建造物と並び立つことが可能な記憶の場として機能することを期待されるメディアであったのだ。エルネスト・ラカンが、『エスキス・フォトグラフィック』（1856）の中で、そのことをさらに以下のように述べるだろう。

「信仰の諸世紀、芸術の偉大な時代は、われわれに大聖堂や、宮殿や、歴史的建造物を残した。それらはそれらの最も完璧な形態の中にある美の真摯な研究、つまり建築のためのひな形として役立つのである。かつては有名な歴史建造物はその場に行って研究するか、さもなければ、不完全で不十分なデッサンに頼らなければならなかった。そのデッサンの作者がどれほど才能あふれる人であるにしても。今日では、写真が素晴らしい複製物によってそれらを完全に見せてくれる。どんな細かい部分も見逃されはしない。それは、最も高い鐘塔のてっぺんで翼を広げ祈りを象徴している天使の像も、正面入り口のところで石のメントにつつまれてあなたを迎えてくれる聖人も、いずれもやすやすと描いてしまう。どれほどの美しさを、どれほど多くの見過ごされていた素晴らしさを、ル・セック氏、マルヴィル氏、そしてル・グレー氏による、ストラスブールの、ランスの、ボーヴェの、シャルトルの、ボワティエの大聖堂のみごとな複製、あるいはまた、バルデユス氏やネーグル氏による、マーニュの塔、メゾン・カレの複製、ビッソン氏、ポルティエ氏、そしてフェリエ氏によるプロワ城の複製は発見させてくれたことだろう！何という興味！何という力強さ！何という真実！何という研究！これらの図版を集め、これらの歴史建造物を、時代ごとに分類してみるが良い。そうすれば何とやすやすと、この芸術のさまざまな変化を、その大きな線の動きによって、プロポーションの変化において、彫刻の性格において、そして主題の選択において、たどって行けることだろう！<sup>3</sup>」

写真は、その完全な再現性によって、デッサンをしのいだ。たとえそれが色彩を伴わない陰影の像、太陽光という「自然の鉛筆」（これは写真の発明者の一人であるフォックス＝タルボットの表現であるが）が描いたデッサンでしかないとしても。明暗は色彩に優先し、建築は他のあらゆる被写体に優先する。ル・セックやル・グレーといった写真家が、むしろ自然風景を写す写真家としても写真史に名前をとどめているのに対して、マルヴィルはおそらく何よりもオスマンの大改造によって変わりゆくパリの姿（「パリは変わる！」とボードレールは嘆き歌うだろう）を印画紙上に記録する写真家として名前を残すだろう。それらの写真は、のちにアジェの写真が同じような役割を果たして行くように、今日もはや目にする事の出来ない古いパリの姿を今に伝える役目を果たす。写真による記録。アジェの写真が画家や銅版画課の参考に供するための図像資料として撮影されていたのに対して、マルヴィルの写真は、明確に映像的文書庫（ヴィジュアル・アーカイヴ）を形成すべく撮影されたのだ。ラカンが述べるように、それらの映像は、図版という、携帯さえも可能な形式で、パリ中の、フランス

<sup>2</sup> Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de photographie*, (1844) cité dans André Rouillé (éd.), *La Photographie en France, Textes & Controverses, une Anthologie*, Macula, 1989, pp. 43-44.

<sup>3</sup> Ernest Lacan, *Esquisses Photographiques*, (1856), rééd., Jean-Michel Place, 1986, p.30.

中の、理念的には世界中の建築を集めた空想の美術館を実現することさえ可能にするだろう。「何という興味！何という力強さ！何という真実！何という研究！」とラカンと言う。視覚的な事実の記録としての映像の集積はこうして、一個の「真実」の装置となる。

しかし、と人は言うであろう。カントの『判断力批判』を持ち出すまでもなく、断片化された映像の集積は、建築の（それが特に巨大な建築、たとえばピラミッドのような建築であるとするなら）総体を再現することは出来ても全体を表象することはできないのではないか。たとえば様々な方向から撮影されたエッフェル塔の像を一つの画面に集めてみたところで、それはエッフェル塔の全体を提示するというよりは、時々刻々変化する（たとえば車でその周りを回ること）エッフェル塔の生き生きとした像を伝えるだけにとどまりはしないか。いやまさに、そのように生きたエッフェル塔を提示することによって、建築の崇高な「美」を現代化し、立体的で時間的な建築の像を実現したのが立体派のイメージではないのか。エッフェルという建築自体が、記念建造物としてさえも建築本来の重みを欠いた、ロラン・バルト的な言い方をすれば、鉄で作られたレース編みのような軽さによって印づけられる建造物であるのだから、それを再現表象するという試みは、おのずから諸々の建築を主題とした絵画作品や写真とは異なるものとならざるを得ないのではないか。

とすると、カメラが発明されるや否や記念建造物にレンズを向けるべく走り出して行った19世紀のアマチュア写真家たちは、あるいはパリにもフランスに飽き足らず、「リビア、ヌビア、エジプト」にまで足を伸ばすことになるマクシム・デュ・カンのような写真家は、世界の記念建造物のヴィジュアル・アーカイヴ化を企てることによって、万国博覧会や美術館、博物館に見られるような万有の見本市を企てたのだ。デュ＝カンの写真集を覆うオリエンタリズムは、十九世紀後半を彩るエキゾティスムの一つの表現にとどまらず、やはり十九世紀ヨーロッパを覆った世界のイメージの収集と展示への欲望の一つの表現であると捉えるべきだろう。そこにはもはや「ピラミッドを前にして、諸々の国民の興亡を思う」ゲーテの啓蒙的で哲学的な観照はなく、あるのは言わばイメージの帝国主義とでも言うべき飽くなき世界のアーカイヴ化への欲望でしかない。写真集『エジプト、ヌビア、パレスティナそしてシリア<sup>4</sup>』（1852）についての批評で、当時の批評家は写真の発明が鉄道の発展の時期になされたということの幸運を強調しつつ、「われわれはもはやクックやラペルーズの船に乗り込んで危険な航海に乗り出す必要はない。何人かの勇敢な人々に託されたエリオグラフィの器械がわれわれのために世界中を回り、世界を紙挟みに入れて運んでくれるだろう<sup>5</sup>」と述べている。世界をポルト＝フォリオに収めて持ち帰ること、それが写真家たちの使命であったのだとすると、その欲望の基底をなすイデオロギー的枠組みは隠しようもない。それでもなお、マクシム・デュ＝カンのこの写真集が今なおわれわれを魅了して止まないとすれば、それはたとえばイブサンブール（ヌビア）のラメセス二世大神殿の半ば砂に埋もれかかった巨像群に、おそらくはガイドであろうと推定される人物を配し

<sup>4</sup> Maxime Du Camp, *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, Gide et Baudry*, 1852, 「マクシム・デュ・カンー150年目の旅一展」（2001）図録

<sup>5</sup> Louis de Cormenan, 「マクシム・デュ・カンの『エジプト、ヌビア、パレスティナそしてシリア』（第一部）について」『ラ・リュミエール』、1852年6月12日（No. 25）、p.98.

ての（像の巨大さを人間を尺度として示しているだけであるのだろうが）一連の写真（図版102,103,106,107,108,109,110）の見せるような現実感、つまりはその場に、レンズのこちら側に存在した筈の旅人にして写真家デュ＝カンの視線が感じ取れるからだろう。半ば砂に埋もれた巨大なエジプトの神々は、うつろなまなざしをこちらに向けるが、それと並び立つ、あるいは像の頭部、かぶり物の上にのんきに腰をおろした人物もまた、レンズのこちら側のデュ・カンあるいは私たちを見つめ返すのである。見る者がつねに見られる者であることを意識せざるを得ない状態、撮影し、記録する者が、記録しつつある事態に否応無しに巻き込まれざるを得ないこの対象との関係、それはドキュメンタリー映画におけるリアリティーの問題と直結すべきものである。

とはいえ、たとえば、上の引用文でラカンが言及しているギュスターヴ・ル・グレーが、アレクサンドル・デュマとともに「かつてオデュッセウスがたどった道をめぐる」ために地中海を囲む国々の歴訪へと旅立った時（1860年）にも、そのもたらした写真的成果は「[彼が]ヨーロッパの為につくりつつある、東洋の遺跡と名高い景勝の賛嘆すべきコレクション」と評されることになるだろう<sup>6</sup>。東洋世界の遺跡や景勝をまるで美術品のコレクションのように収集すること、それが写真という媒体に与えられた使命でもあったのだ。しかし、シルヴィー・オーブナとメルセデス・ボレが述べているように、ここにおけるル・グレーは本来ルポルタージュ写真家であったのであり<sup>7</sup>、その本領はこの旅行に先立つパレルモ滞在中の一連の写真、ガリバルディの依頼によって撮影された砲撃によって破壊されたパレルモ市街の惨状を伝える写真において一層明らかである。建造物や風景を記録し、永遠に保存するという写真の（映像媒体一般の）機能に対し、まさに現にそこで進行しつつある事態を見せるという覗き眼鏡的な機能が加わる事自体は、何ら驚くべきことではないにしても、映像による瞬間の固定と代理的視覚器官による視線の偏在とでも呼ぶべき事態が同時に進行することが問題であるのだ。さらに言えば、写真による視覚的現実の固定は、永続的であることを期待されながら時の風化に耐え得ずに姿を変えて行く建築や街路などをその当初の姿のままにとどめるだけでなく、本来絶え間なく生成変化を繰り返している筈の事物をも不動の姿に固定してしまう。たとえば崩れ落ちる波頭。ル・グレーの名声の源泉となっている海洋写真のいくつか、中でも「大波：セート」（1857）のような写真（われわれはそれを2002年にフランス国立図書館で開催されたル・グレー展のカタログで見ることが出来るが<sup>8</sup>）はそのような不動化された瞬間を提示することによって、記録ということのもう一つの側面である時間の裁断を実現する。しかし、もちろんその上で、このような海洋写真が、上記カタログに「画家のまなざしで」という論文を寄せているバルテレミー・ジョベールによればフランスでは当時まだそれほど発達していたとは言えない海洋画の系譜につらなることも確かだろう。ジョベールは、これらの海洋写真をカミーユ・コローの若い頃のデッサンやエスキスと比較した上で、それ

<sup>6</sup> エルネスト・ルーエ、E. Louet のシリア、レバノン、エルサレムへの派遣団の旅行に関する覚え書きと回想の中に述べられた言葉。（«M. Le Gray, qui [...] fait au profit de l'Europe une admirable collection des monuments et des paysages renommés de l'Orient»）Gustave Le Gray 1820-1884, Bibliothèque nationale de France / Galliamrd, 2002, p.176.

<sup>7</sup> Sylvie Aubenas et Mercedes Volait, *ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.125, planche 145.

らについて、ホイッスラー、クールベ、マネ、ブーダンそしてモネといったきわめて多彩な画家たちが、「その約十年ぐらい後に描いた」作品の「先駆をなす」と指摘している<sup>9</sup>。その一方で、クールベにとっても、ル・グレーにとっても海洋風景、特に波の景色は大衆の嗜好にぴったりのイメージとして、よく売れる商品をなしていたことも、ジョベールは指摘している<sup>10</sup>。商業的価値を有することは、もちろんルポルタージュ作品のような現実性の記録と伝達機能を持つことと必ずしも矛盾しない。しかし、作品であろうとすることはいずれ極端な絵画への接近としてのピクトリアリズムを生み出すことは（ことはそれほど単純ではないとしても）とりあえずは否定しがたい。

その時、絵画的な作品として崩れ落ちる波頭のイメージが醸し出すリアリティは、もはやある瞬間の固有な出来事のリアリティであるよりは、普遍的で永遠の真実という制度の枠組（作品をはめ込む額縁）、しかも売買可能な「真実」としての「芸術」的価値を持つことになる。

## 1-2 キャンメラを持った男たち：リュミエール兄弟と記録／記憶の媒体としてのキャンメラ

おそらく、映画も、世界最初の興行として知られるリュミエール兄弟による最初の上映会からして、すでに、そのような枠組を期待されたい。リュミエール兄弟自身は、映画に大きな商業的価値を嗅ぎ取ったメリエスとは異なり、その商業的未來を読み損ねたとしても<sup>11</sup>、いずれ度重なる上映は無名のフィルムの断片に「赤ん坊の食事」とか「水浴」とか「水を撒かれた水撒く人」といったタイトルを付けることが要求されることになるだろうし、それらのタイトルは、やがて作品題として、作品の枠組として機能して行くことになる。

それだけではない。それらのフィルム上に刻み込まれた断片は、たとえば海に乗り出して行く小舟が、荒れ狂う波によって転覆しそうになり、引き返して来るという有名なフィルム（「港をはなれる小舟」：1907年のリュミエール映画総カタログの分類番号9）は、われわれの目から見れば、ル・グレーの港の写真を思い出させずにはおかない一個の「作品」であるように見える。厳密に演出された「ラ・シオタ駅への列車の到着」のような作品ばかりでなく、一見ただ眼前にある風景や事物にキャンメラを向けハンドルを回しているだけに見えるようなフィルムであっても、それらにはやはりひとつの「作品」への意志が明瞭に刻まれているのであり、そのことが、リュミエール兄弟の映画の思いがけない完成度の高さにもなる。映画はリュミエール兄弟とともに完成し、あとはただ彼等の作品を反復していくだけに過ぎないようにさえ見えるのは、そのせいである。その一方で、たとえば、海水浴場の海の上に張り出した船着き場の細い板の上を、黒っぽいシルエットとなった少年たちが走って来ては海に飛び込むというフィルム（カタログ番号656）のように、まさにその運動性と、ぎらぎらと光を

<sup>9</sup> Barthélémy Jobert, «Au regard de la peinture», *ibid.*, pp.243-44.

<sup>10</sup> Jobert, *art.cit.*, p.246.

<sup>11</sup> 尤も、知られるように、第一次世界大戦前後から次第に大衆に飽きられ、凋落の一途をたどって行ったメリエスが、ようやく再び見いだされレジオン＝ドヌール勲章を授けられるその榮譽の席において、メリエスの「代父」役となるのも、若き日のメリエスにカメラの販売を拒絶したルイ・リュミエールその人であるのだ。Auguste et Louis Lumière, *Correspondances*, p.284.

反射する海面の描写の的確さによって、写真とも絵画とも違う、映画的映像固有のリアリティを表出しているように見えるものも出現する。映画的映像固有のリアリティというのは、つまり、スクリーンという平面上に仮に映し出され、ただその再現の瞬間においてのみ存在する視覚的な事象の運動のリアリティということである。ドゥルーズを援用するまでもなく、映画とは映写の時間においてのみスクリーン上に存在する映像の運動であって、写真のような映像（ドゥルーズなら映像の死体と呼ぶところだろうが）とは根本的に異なる現象であるのだ。しかもそれは本当の生きた事物ではなく、事物の影、かつてあった事物の痕跡、それもバラバラの死体を寄せ集めるように集められ、モンタージュという人為的な手術によって縫合され、電氣的なエネルギーによって擬似的な生命を与えられた怪物であるのだ。「それ」には名前はない。「それ」は、発明者によって、発明者自身の名前をとって換喩的に命名されるしかないだろう。たとえば、＜光＝リュミエール＞とか、フランケンシュタインとか。そうではない。それは、その怪物性を隠蔽するかのように、動く絵＝シネマトグラフと名付けられるのだ。

ともあれ、映画は、世界中に自らの身体の構成部分を求めて旅立つだろう。かつてマクシム・デュ・カンやル・グレーが写真機を手に地中海を渡ったように、リュミエール兄弟のカメラマンたち、たとえばガブリエル・ヴェールやコンスタン・ジレルは、世界中に散らばって種々の映像を集めていく。それらは確かに19世紀の万国博覧会などに象徴されるような万有の収集展示という意志を受け継ぐものであるだろう。彼らはイタリア、ロシア、地中海世界は愚か、ベトナムや中国を経て日本にまで到達する。彼らがフィルムにおさめた風景、人々や彼等の風俗、たとえば人力車で出かける芸者たちや足踏み式の水車で用水路から田に水を入れる農夫、あるいは映画史最初の移動撮影とされるベトナムの村の広場と道路上での撮影において顕著なのは、カメラ目線などということを使うさ馬鹿げに見えるほどに素朴であからさまなレンズに向かう人々の視線である。たとえば『ラ・シオタ駅への列車の到着』では周到に回避されていたカメラ目線は、ここではもはやレンズというものがいかなるものかほとんど認識していないように見える人々の、好奇心に満ちたまなざしによって、それ自体がむしろ撮影の対象と化しているかに見える。映画の存在を知らない人々。土埃の立ちそうな「東京」の路上で、カメラの方を見ながら人力車を降りる旦那然とした男や、腕組みをしながらカメラの方をのぞきこみ、その前をいきつ戻りつするお店者風の若い男は、撮影する者とされる者という関係が、あきらかにある種の支配関係（文明化された者と文明化されざる者との間の支配＝被支配の関係）をそのカメラ目線によって示すのだ。文明人＝＜映画を持つ世界に属し、映画を撮影し、撮影された非文明人を鑑賞することのできる者＞という図式が、そこには存在するだろう。だからこそ、文明人は、つまり映画の何たるかを心得ている人々は、カメラを前にする時、あるいはしなをつくり、あるいはおどけ、さもなければ完全な無関心を演じることになる。あたかもカメラなど存在しないかのようにふるまう被写体の自然さは一種の巧妙な演技であるという単純な事実、ドキュメンタリー映画の逆説がある。ドキュメンタリー映画の最大の特徴は、このカメラの存在、そしてカメラ

の背後にある撮影者＝観察者の（明示的であろうと、非明示的であろうと）存在である<sup>12</sup>。

とすると、映画史上最初のドキュメンタリー映画<sup>13</sup>が、明らかに文明化された者と文明から遠く離れた者との間の視線の交換から出来ている『ナヌーク：極北の怪異』であったのは、ほとんど必然的な出来事であったと言える。たとえば、ナヌークとその家族が紹介される印象的な場面を想起すれば事足りるだろう。カヤックに乗り、たくみにオールを操りながら岸に近づいて来たナヌークは、笑みを浮かべながらカメラに向かって立ち、しかも次々と小舟の中から出て来る子供たち、そして犬までが、カメラを意識しつつあたかもカメラに向かって微笑みかけるかのように見える。もちろん、それだけに止まらない。毛皮を持って交易所にやってきたナヌークが、生まれて始めて蓄音機によるレコード演奏を耳にして驚きのあまりプレイヤーの背後を覗き込み「機械の中の小人」を探そうとするという有名な場面を想起しよう。ドキュメンタリー映画はその誕生の瞬間から、見る者と見られる者の権力的な関係という基盤の上に成立していたのだ。そのような関係性は、演技者と撮影者とか、作品製作者と表現素材としての映像の被写体との関係とはおよそ異質のものである。ドキュメンタリー映画においては、作家が、ひとりの姿なき登場人物としてつねに画面の中に存在する。時には彼は無名の「われわれ」としてナレーションや字幕の背後に姿を消すだろうし、時にはクロード・ランズマンや小川紳介のように画面の中に割り込んで来て、検証し、問いただし、時には被写体に対してはげしく干渉していくのである。『ナヌーク』のフラハティは、己の姿を現しはしない。サイレントという条件は、ナレーションによる介在なども許さないだろう。それでも、蓄音機を前にしたナヌークの姿を撮影し、観察するフラハティの存在は、ナヌークが時折カメラに向かって走らせる視線の先に容易に感じ取れる。

人類学的な映画は、だから常にこのような支配関係と、さらには対象に対する干渉の問題を抱え込まざるを得ない。干渉は決して対象だけに及ぶ訳ではない。対象への干渉はそのまま撮影主体の側にも跳ね返ってきかねない。おそらく、列車から降り立つ親戚一同を演出したり、コローからル・グレーを経てクールベへと連なる海洋的風景の伝統を意識的にか無意識的にか辿ろうとしたリュミエール兄弟にしても、芸者や歌舞伎役者を撮影していたジレルなどの場合も思い及ぶところではなかったのは、カメラという装置のこの双方向的な干渉の力であったろう。それは単に対象に突き刺さり対象の喉をえぐり「血を吸うカメラ」であるのではなく、同時にまた撮影者の喉に突き刺さってその血を吸わずにはいない危険な装置でもあるのだ。そして、もちろん大方の商業的映画がそうするように、カメラの存在を消し去ることこそが、この危険な反動を回避するための最も容易な（少なくとも表面的には）方法となるのだ。あたかもカメラも照明も（のちにはマイクがこれに加わるが）存在しな

---

<sup>12</sup> 例外はおそらく『ショアー』における隠しカメラによる映像のような事例だろう。そこでランズマンのインタビューを受けている人々、元ナチス親衛隊員などの強制収容所の加害者側証人たちは、たしかにカメラの存在を意識してはいない。しかし隠しカメラを仕掛けたランズマン自身は逆にカメラの視界の中に存在し、さらに特殊装備を施した車両の中からカメラを操作し、マイクを操作するスタッフの姿が、この見ることと見られることの構造を複雑な入れ子状態にしてしまうのだ。

<sup>13</sup> リュミエール兄弟や彼等のカメラマンたちの映画は、ドキュメンタリー映画というジャンルの存在が未だに意識されることのなかった時代の映画であり、その意味では、ドキュメンタリー的な映画ではあっても、ドキュメンタリーということとは出来ないだろう。



いかのように振る舞うこと。そしてまた、絶対に観客にそれを見せないこと、感じさせないこと、それが映画製作の基本になるだろう。カメラの痕跡の消去。それは大半の映画において制度化されたカメラ目線の禁止として現れており、ハリウッド映画でなくとも、一般的に映画の中の登場人物は観客に向かって「フランスは美しい」などと話しかけたりはしない。

### 1-3 ドキュメンタリー映画におけるカメラの存在

われわれは別のところで、ダイレクト・シネマの理論的・実践的射程を検証した際に、フレデリック・ワイズマンのこのカメラ目線に対する処理の問題に触れた。カメラによる現実への干渉という事態はドキュメンタリー映画が必然的に抱え込まざるを得ない不可避の出来事であるとして、それでもなおカメラの存在を消し去ってしまおうとする時、ダイレクト・シネマがとる選択肢は、撮影されたフィルムから第一にはインタビューのような直接的な干渉をシステムティックに抑制することであり、第二には偶発的にカメラ目線を拾ってしまったフィルムは編集の作業によって除去して行くという規制を自らに課すことであつたのだ(あるいは恣意生を自らに許すと言ってもいい)。それが、カメラを向けながらもカメラを意識させることなく、可能な限り対象(教育、福祉、医療、産業、芸術などなど)にかかわるすべての過程を記録しつつカメラの存在の痕跡を消して行くことを可能にした、つまりはダイレクト・シネマの実現を可能にしたのだ。もちろん、被写体にカメラを意識しないようにと命じること(「カメラの方を見ないでください」と言うこともまた、これ以上にはないような干渉であるということ)をワイズマンは明確に意識しているのであり、そのことが、彼の現代アメリカ社会の映像による人類学的考察とでも言うべき彼の映画の禁欲的なまでの厳格さと美しさを作り上げているのだろう。

一方で、むしろその干渉自体を不可避の前提として受け入れるという選択肢も存在する。ジャン・ルーシュとポール・モランによる『ある夏の記録』(1960)は、マルスリーヌ・ロリダンを媒介として、カメラによる世界への干渉を人為的に引き起こすことによって起きる人々の反応を記録するという手法を用いた。映画がそのような「シネマ・ヴェリテ」の実験としておこなわれることは、あらかじめ映画の冒頭でルーシュとモランがマルスリーヌ・ロリダンに(ということは観客に対しても)説明されている。直接的には「あなたは幸せですか?」という問いかけによって引き起こされる反応から始まるのだが、その問いかけを起点として出会われる何人かの人々のインタビュー記録がそのまま現代フランスの社会の社会学的観察記録となっていくのだ。現在なおいささかも古びて見えないこの実験精神の背後にあるのはカメラの被写体への干渉というドキュメンタリー映画にとっては本質的かつ根本的な問題であるだろう。それは、時には明示的になされるし、時には非明示的になされる。おそらく隠し撮りされた映像も見受けられるからだ。いずれにせよ、このような手法がこの作品の直前に位置する『僕は黒人』(1959)における実験と人類学者としてのルーシュのフィールドでの体験から生まれて来たものであることの重要性は看過しえない。

もちろん、『ある夏の記録』のマルスリーヌ・ロリダンは単なる魅惑的な若い女性、あるいは幸福と

は何かを問いかける単なる一人の若者であるのではない。コンコルド広場の異様に美しいトラヴェリングをとまなうモノローグ・シーンが明らかにするのはロリダンの強制収容所体験という過去である。それはさらに人々への問いかけをおこなうという行為がロリダンにもたらす心理的反動をも伝える。被写体となった人々を招いての上映会の後の討論もまた、カメラを前にした彼女のあまりにも生々しい過去の「想起」をめぐって、賛否両論の議論を巻き起こすのである。

カメラの存在とともに、現実干渉し、ある種の触媒として反応を引き出して行くのは、マルスリーヌの存在（そして彼女の問いかけや、彼女が突きつけるマイク）だけではない。映画の後半では、コンゴの独立をめぐって、一人のまだ少年とも言って良いぐらいの若い黒人青年が出現し、コンゴ問題に関する人々の反応を、特に若者たちを中心とした一般の人々の反応を記録する触媒となる。ルノー社の工場で働く青年アンジェロとの出会いの場面ですでにフランス社会に対する他者のまなざしを感じさせる役割をしていたこの黒人青年は、やがてフランスからは遠く離れて見えるコンゴの問題（独立宣言後に起きたいわゆるコンゴ動乱とその後の内戦状態）を人々がどう捉えるのか、という疑問への答えをさぐるための契機となって行くだろう。映画の後半部分では、この黒人青年が、南仏の避暑地サン＝トロペに出現することによって、他者のまなざしを介したフランスの自己イメージの検証というべき事態が生じる。それは現代版『ペルシャ人の手紙』あるいは黒い肌の『カンディード』とでも言うべき寓意性を備えた社会批評となるのだが、同時にまたそれは問いかける青年自体の内省的な深化を促さずにはおかない。問いを発する者が、問い返されること。耐えざる問いと問い返しとの反復によって、見ることの、観察することの意味を検証し続けること、それがおそらくは<シネマ・ヴェリテ>の「真実」であるのではないか。

だからこそ、同じジャン・ルーシュが 1967 年に撮り上げた『ジャガー』においては、ラームとイロー、ダムーレという三人の黒人青年の黄金海岸までの徒歩旅行の過程を記録するというこれもまたある種の寓意的設定をおこなうことによって（二人の素朴で純真な（と見える）青年の通過儀礼的旅行）カメラは対象に擬似的に同一化し、言わば四人目の旅人として彼らの旅に随伴することになるのだ。あきらかに人為的な（そして、人為性を隠蔽するどころか、むしろ前景化する）登場人物の設定と、映し出される事物（人類学的観察の対象）の観察者＝撮影者への影響までも記録することによって、ドキュメンタリー映画は、見ることと見られることの支配／被支配の関係を、逃れることは不可能であるにしても、辛うじて意識化し、問題化することが可能になるのだ。黄金海岸として英国の統治下にあった、独立直前のガーナ共和国アクラの労働者たちの間に広まっていたの魔術的な儀式を記録した『呪術師たち [Les Maîtres fous]』（1956）がヴェネツィア映画祭の観客に与えた衝撃は、西欧世界の有する宗教的儀式の観念からはおそらくほど遠いところにある魔術的で残酷な「新しい神々」をまつる宗教儀礼の衝撃であったことは確かだろう。しかし、同時にまたそれはこの魔術的儀礼ハウカが、実は、アフリカ世界への西洋からの近代的テクノロジーの導入がもたらしたものであることを示した点でも衝撃的であったのだ。西洋的なテクノロジーによって支配されるアフリカの民衆（内陸部から都市に集まり鉱山労働者、沖仲仕、道路人夫などの労働に従事している人々）が、そ

の支配関係を何とか彼らの宗教的世界観の中に回収しようとするところに、この新たな神話（機械の神々）が生まれて来ているという事実を、この映画は如実に示しているからだ。

たとえば、この映画は、新しい儀式の起源が支配者たるイギリス人による儀式をトランス状態に陥った信者たちが模倣再現して行くもの（太平洋、オセアニア地域において「カーゴ・カルト」として知られているものに似て）であることを示す。イギリス政府の統治者を思わせるヘルメットと典礼服を思わせる赤い襷をまとったシャツ裸の「将軍」や「知事」が、口から泡を吹きながら、けいれん的な身振りとともに、儀式のクライマックスをなすべき犬の殺害と調理（生で食べるか、それとも火を入れてから食べるか）を論じる場面が、英国軍の洗練された儀式の映像とクロスモンタージュされる時、その衝撃はさらに深いものとなるだろう。喉を搔き切られた犬の死体に争って駆け寄り、吹き出す血を飲もうとする青年たちの姿は、ただちにイギリス支配下でアフリカの民衆が置かれている地位を思わせずにはおかないだろう。しかも、儀式の翌日の市場や街路で、再び温和な笑顔を見せているこれらの信者たちの姿がエピローグ的に描かれるだけに、なおさら、その思いが強まるだろう。

しかし、一方でこの映画版「残酷演劇」は、商業的ドキュメンタリーにおける「衝撃的映像」（たとえばジャコペッティの『世界全国物語』や『残酷大陸』）の「残酷」にも容易に結びつきかねないものだ。後者の「残酷」が実はアルトー的な意味での「残酷」とはほど遠いものであるのは言うまでもない。それらは単に西洋的価値の体系の中で「残酷」と命名されさえすれば回収可能な状況であり、だからこそ一種の見世物として容易に受容消費されることが可能であるのだ。他方ルーシュの映像がもたらす「残酷」は、「残酷」と命名することさえはばかられるような異質の価値として、西欧的な価値観の体系そのものを揺るがしかねない。

そこで揺るがされるのは、しかし、社会的宗教的価値観だけではない。映画という媒体がカメラを媒介とした世界の発見となり、カメラを触媒とした世界の反応（カメラが投げ込まれることによって生じる反応）を記録するというものの見方は、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ことが理想的な映像媒体（透明な媒介物）のあり方であるかのように見る見方とは真っ向から対立するものである。『僕は黒人』（1960）は、アフリカにおける移民（ニジェールやトーゴから黄金海岸（ガーナ）やコートディヴォワールへの）問題を、失業の苦しみに喘ぐ一人の若者（しかもインドシナ独立戦争の敗戦という傷を心に負った）を主要な登場人物とすることで描き出して行くというだけにとどまらない。それは、ハンディカメラで自由自在に撮影された映像と、ラジオスタジオで自由に付けられたアフレコのナレーションによって、被写体とカメラがつねに対話を繰り返すような独自の映像のありかたを実現する。ナレーションを入れるために自己の映像を見返すことによって、被写体は写されたものの意味を微妙にずらし、対象との距離を映像そのものの中に刻んで行くのである。

『呪術師たち』や『僕は黒人』といった作品から10年を経た1971年、ルーシュは、ある部族の収穫の無事を祈る儀式に立ち会う。この時のルーシュは、ナレーションをそのまま信じるならば、はじめからワンシーン・ワンショットで10分程度の儀式の記録映像を撮影するつもりでそれに臨んだ。

これはひとつの「一人称のシネ＝エッセー」となるだろうこともまたあらかじめ予告される。カメラと一体化したルーシュはそこでひとりの「不可視であると同時に目の前にある [à la fois invisible et présent]」存在として、儀式の場に招かれ、10分弱の儀式に立ち会うのである。ワンシーン＝ワンショットであるということは、映像人類学的に見れば、「現実には研究調査者が見たものをもう一度再現して第三者に見せられる」という利点を有することは言うまでもない<sup>14</sup>。しかし、ルーシュの意識は、客観的に何かを観察する「研究調査者」という見方とはいささか、異なるように思われる。むしろ、他者として儀式に闖入しながら、なおかつ客として歓待され、部族の一員でもあるかのように（しかし常に一定の距離を置きながら）儀式を体験するというルーシュ自身のアンビバレントな体験の二重性そのものを引き受けようとするものであるように見えるのだ。

このような映画をもしもドキュメンタリーとは異なる領域で実現するならば、それはどのようなものとなるであろうか。ひとつの答えが、ジャン＝リュック・ゴダールの『勝手にしやがれ』（1960）とそれに続く作品群ということになるだろう。すでに1960年の時点で、リュック・ムーレは、ゴダールがソルボンヌで民族学を学んだことを述べながら、「そこから彼のルーシュへの熱愛とフランスのルーシュになりたいという欲望が生まれたのだ。『勝手にしやがれ』は多少『僕は白人』あるいは二人の呪術師とでも言うべき作品であるのだ」と言っている<sup>15</sup>。

ドキュメンタリーと人類学的映像の問題について、ヴェルナー・ヘルツォークの『失われた一万年』は、アマゾン流域の先住民と「文明」社会の出会い、その出会いがもたらした先住民社会の悲劇的な変化を二部構成で見せる。全編でも10分しかないこの短編の前半では、1981年に起きたおそらくは人類史上最後の「未開」部族と文明との接触を捉えた映像が紹介される。アマゾン流域のゴールド・ラッシュによって、奥地に進出した採鉱者と先住民との間のトラブルが増加したため、政府は先手を打って、未だ「文明」に触れていない先住民との接触をおこない、その様子を記録するのである。後半は、二〇年後に同じ場所を、同じカメラマンとともに訪れたヘルツォークの一行が出会ったかつての「未開」部族の現在が示される。部族の過半が、文明との接触によって得た病（天然痘や風邪）によって命を失い、かつて襲撃の先頭に立って巧みな弓矢さばきを見せていた男は肺結核を患い、過去の栄光はもはや歌の中にとどめられるのみである。スタッフが持参したとおぼしい真新しい時計を耳に当てる先住民の姿を映して終わる（時計を写し込むのはこの『10ミニッツ・オールダー』のほとんどの作品で見られるものであるから、必ずしもヘルツォークの作為という訳ではあるまい）。「文明との接触」がもたらす災厄を、これほど端的に描く作品は少ない。『アギーレ：神の怒り』や『フィッツカラルド』といった作品においては、ある意味ではきわめて抽象的で神秘的な力として作用して

<sup>14</sup> 大森康宏「文化を撮る：カメラが伝えるものと伝えられないもの」飯田卓、原知章編『電子メディアを飼いなす：異文化を端渡すフィールド研究の視座』せりか書房、2005、pp. 210-211。大森によれば、パリでおこなわれたジャン・ルーシュ記念の民族誌映画祭において上映されたルーマニアの作品フィリポ・ボミニ・バラルディ『慟哭の死のワンシーン＝ワンショット』（2004）は、ロマの伝統的な葬式の模様を1時間余にわたって、ノーカットで記録したものである、という。もちろん、これはビデオ作品である。そして、この作品では、「視聴者が葬儀参列者の立場を共有できた。カットに切れ目がないから、視聴時間が現実の時間と同じである」と高く評価している。

<sup>15</sup> Luc Moullet, Jean-Luc Godard, *Cahier du Cinéma*, n° 106, avril 1960, repris dans *La Nouvelle Vague*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Cahiers du cinéma, 1999, p. 64.

いた「未開」の世界が、ここでは、きわめて脆弱な、触れればたちまち崩れ落ちてしまうような事態として（しかもすでに存在しないものとして）鮮やかに描き出されていた。カメラマンは、かつて自らのカメラがおこなったことを反復することは出来ない。襲撃して来る裸身の先住民を捉えるぶれの多い望遠撮影による映像は、力なげに歌い踊る同じ人物の二〇年後を、やはり力ない往復パンでとらえるだけである。

石造りの建物の記録から始まったルポルタージュ写真の歴史は、やがて世界の万有の記録とそのイメージの所有の欲望を抱懐するにいたる。映像による世界の所有。しかし、そのようなカメラの遍在への意志は、たちまちひとつの問題に突き当たらざるを得ない。カメラの存在そのものがもたらす効果である。カメラは、どれほど透明な窓であるかのように見えても、不在とはほど遠い存在である。カメラを向けた途端に、対象は単なる対象ではなくなる。写真から六十年あまりも遅れて誕生した映画は、その最初期からこのカメラの存在という問題に突き当たっていた。人は、あたかもカメラが存在しないかのように振る舞い、演技するか、カメラを意識しつつ演技するか、いずれかの選択肢しかもたない。その時、リアルであるということは、もはや最初に述べたようなごく一般的な「リアル」の了解からは遠いところにあるように見える。

もちろん、たとえば『失われた一万年』は、その再現性においても（きわめて明示的な接触前と接触後の映像的差異をもふくめて）、象徴的でなおかつ崇高な巨大さにおいても（二〇年という短時間で（あるいはもっと短い時間で）飛び越えられた「一万年」という人間的な尺度をはるかに超える時間的スパンの大きさ）、さらには現在時点の問題としてのリアリティという点でも（今なお破壊が進む熱帯雨林と差別と貧困の苦痛に喘いでいる先住民といういささか紋切り型の問題設定）きわめて「リアル」な作品であるとなっている。

しかし、そのことがかえってドキュメンタリー作品としてのそのリアリティを希薄化させているようにも見える。たとえば、この作品をふくめた連作作品集『10ミニッツ・オールダー』のタイトルにもなっている同題の作品を想起するだけで十分だろう。それは、ラトヴィアのドキュメンタリー映画作家ヘルツ・フランクが人形劇場で撮影したものであるが、切れ目のない10分間の間、ただただ舞台に対して反応する子供たちの表情を、音声を入れずに映像だけでとらえただけの作品である。しかし、暗闇の中に浮かび上がり、刻一刻と変化して行く幼い子供たちの表情は、象徴性や崇高といった意味でのリアリティとも、現代的な社会のリアリティとも遠いところになる。にもかかわらず、そこには、のちにフランク自身が自伝的映画作品『フラッシュバック』（2002）でおこなうように、ラトヴィアに生まれ育ちやがてイスラエルに移住するフランクの生命と死への思いのリアリティとでもいべきものが、この作品には満ちているのである。

ドキュメンタリー映画のリアリティとは、つまりはそのようなものである。

それは、カメラの存在を透明な媒介とするのでなく、カメラを据えることの意味を、それがもたらすであろう世界への変化を意識しつつ、ひるがえってはそれが自らにもたらすであろう反動を引

き受けつつ撮影することのリアリティであるのだ。

## 2 記録と記憶：表象不可能性の二つの極

### 2-1 プライヴェート・ドキュメンタリーと記憶の共有（不）可能性

そこからドキュメンタリー映画における二つの極が生まれる。一つはプライベート・ドキュメンタリーと呼ばれる私的な世界を対象領域とする映画であり、もう一つは作家自身が社会的政治的に記録対象の運動や状況に関わろうとする映画である。後者の典型的な事例は小川紳介の三里塚闘争の記録であるだろう。われわれは、前者のこれもまた極限的な事例としてジョナス・メカス『リトアニアへの旅の追憶』をとりあげ、現在の出会いを、家族との再会を記録しようとしながら、それが容易に普遍化一般化される危険（われわれはそれをエマニュエル・レヴィナスの「主題化」という概念によって規定したのだが）に対して、どこまでも抵抗しようとするその独創的な映像の価値をさぐるうとつとめた。

後者の事例としてわれわれがとりあげたのは、森達也の『A』であった。そこでは、オウム真理教の信徒たちの現在を記録する理念的には第三者として立ち会っていた映画作家が、否応無しに事件の現場に巻き込まれ、撮影したフィルムを証拠物件として提出するという判断を下す瞬間が提示されているからだ。

しかし、これら二つの極はまるで接近の余地ないかけ離れた極点としてあるのではないことは明らかだ。たとえばメカスの『リトアニアへの旅の追憶』は、この北欧の小国がたどった政治的運命を抜きにしては語れない。メカスの「西へ」の旅は、政治的亡命に他ならず、ようやく可能になった「旅」によって見え隠れするのはソヴィエト・ロシアの影であるからだ。あるいは、日本におけるプライベート・ドキュメンタリーの草分けの一人とも言うべき原一男の『極私的エロス：恋歌 74』は、かつての同棲相手の出産シーン撮影への誘いに応えて、原自身が沖縄に出向いて撮り上げるものであるのだが、戦前から沖縄のたどってきた歴史と基地の問題は、ほとんど前景化することなしに、しかしながら厳然として背後に存在していると言うべきであろう。

もちろん、佐藤真が述べるように、この原の作品が出現するまでの日本のドキュメンタリーでは、「つねに撮影対象と撮影スタッフは厳密に区別することができた」のであり、「ところが原一男は、撮影対象として『元妻』という私事を主役にしたばかりでなく、カメラを廻す原一男自身にも、共同製作者として録音機を廻す『新しい恋人』小林佐智子にもカメラを振り向けて」いったのだ。「これは、撮る側—撮られる側という固定化されていたカメラの視点を一気に逆転させるコペルニクスの転回ともいえる」と、正当にも、佐藤は指摘している<sup>16</sup>。その一方で、小川紳介の三里塚の連作はもちろん、土本典昭の水俣の記録においても、作家の息づかいとまなざしは、決して第三者的で傍観者的なポルターージュ・ジャーナリスト的な地点にとどまらないだけではなく、つねに作家個人の内なる社会的意識との対話をおこなうことによって成立しているものであることをまざまざと示すのであ

<sup>16</sup> 佐藤真『ドキュメンタリーの修辞学』みすず書房、2006、p.22.

る。小川紳介の場合、それは三里塚に終わらなかった。上山は牧野の集落から古屋敷村まで、小川自身の対象との対話は延長される。『現認報告書：羽田闘争の記録』（1964）における模型を駆使しての事件の再現と事件の真相を追求しようとする検証の姿勢は、上山の山間の耕作地に冷害をもたらす気流の動きを検証しようとする姿勢へとつながって行く。

だから、作家の個人性と社会的参加とは、少なくともドキュメンタリー映画にあっては、実は表裏一体のものであって、あたかも政治的にも社会的にも対象と全く関わることない第三者でもあるかのように振る舞うこと（報道の中立性や公平性を謳うこと）は、すでにひとつの否定的な形での政治的選択となるのは、自明のことだ。

とすると、非政治的なドキュメンタリーや、個人的な主観に彩られないルポルタージュは存在し得ないということになるのだろうか。おそらく、そうだ、と答えるしかあるまい。その上で、逆に言えば、ドキュメンタリー（テレビ・ドキュメンタリーもふくめた）の現場の大半を占める装われた中立性や装われた客観性をどのように考えるべきであろうか。たとえば、ネイチャー・ドキュメンタリー（しかし何と多くのネイチャー・ドキュメンタリーなる代物が人間中心主義的な視野狭窄と、近代主義的な自然観に覆われていることか）における人為的な操作、生物への人間的なるものの投影や純粹に生物学的な事象のスペクタクル化を指弾することに、どれだけの意味があるかは、大いに疑問である。日本における科学的記録映画の初期の傑作である『或る日の干潟』（1940 下村兼史）は、たしかに干潟の生物への人間的なるものの投影を伴い、さらには末尾部分における鳥と飛行機との類比による接近（猛禽の映像と飛行機の爆音）は明らかに科学的な記録という枠組を大きく逸脱するのだが、平穏な干潟の風景とそこに響き渡る爆音は、生物観察記録映画のスクリーン上に戦争の影さえも感じさせる不思議な魅力にみちた作品に仕立て上げるだろう。このほとんどシネ・エッセー的な表情させたたえた記録映画と『水鳥の生態』（1951：ベン・シャープスティーン）のような「自然の驚異」映画を比較してみても始まらないだろうが、それでは、ディズニーのシリーズにおいて『ファンタジア』や『ダンボ』の監督が作り上げた鳥類生態記録映画と下村兼史の記録映画とを何が完全に隔てているかは、にわかに（少なくともここまでの議論のような、カメラの対象への干渉というような観点からだけでは）判定しがたい。もちろん、明らかに私的な距離から、カメラとカメラの背後にいる下村の息づかいを感じさせるような距離から撮影された干潟の生態と、数多くのカメラマンによって撮影された映像との間の隔たりは大きい。『或る日の干潟』における人間的なるものの自然への投影は、たとえば同じディズニーの『砂漠は生きている』（1953：アルガー）の「自然の人間化（humanization of nature）」とは別の視点から語られるべきものであるのだ<sup>17</sup>。人間的な尺度に当てはめて自然をイデオロギー的に回収してしまおうとする意志は、いわゆるネイチャー・ドキュメンタリーにしばしば認められる傾向だが、それもまた一つの政治的な選択であることは明らかだろう。

---

<sup>17</sup> ドキュメンタリー映画の歴史の中で触れられることのほとんどない、通俗的記録映画の典型とも言うべきディズニーのシリーズについては、その発表当時から、すでにその人為性、擬人性が強く批判されてきたことが知られている。Ian Aitken, *Encyclopedia of Documentary Film*, Routledge, 2006, Vol. 2, «Living Desert» の項, pp.806-807.

われわれが分析の対象に選んだ『リトアニアへの旅の追憶』の場合は、実際にはプライベート・ドキュメンタリーという枠組に収まりきれない幾つもの論点が交錯する場として映画が成立していたといえる。それは、フィクションとドキュメンタリーの問題、映像記録における私的領域と公的領域の境界の問題、映像による再現表象と映像そのものの事物性の問題、などなどの複雑な糸が一本の映画のなかに縊りあわされていたと見るべきであったろう。まず第一に、自伝的な記録映画として自己の過去や旅の記録を公的場にさらすことの問題。それが同時にごく自然の結果として現代史の一側面を描き出してしまうということの問題。移民として渡って来たアメリカで、貧しさと孤独に苛まれながら、一台のカメラによってブルックリンの日常生活の記録すること、映画を撮ろうとする意志をいなくことで再生していくということの問題。さらには、旅の現在を映し出す、露出不足であったり露出過多であったり、ぶれていたり、ピントがぼけていたりする映像の問題。たとえば、対象に視線を合わせることさえ困難な素早いパンニングによって、対象を提示するというはどのようなことであるかを、映像的再現表象と何であるかを改めて考える必要性をこの映画は突きつけて来るだろう。その根源にあるのは、私的な体験の、しかも家族を捨て、故郷を捨てて出奔した過去の経験と、長いこと会うことの出来なかった家族との再会という、特異な出来事の出来事性であろう。極限的な体験は、表象を拒絶する。どのように表象しようとも、表象しえない残余が生じる。それはたとえば、最も極限的な事例である被爆体験の記録映画である『生きていてよかった』を製作した亀井文夫の次のような表現にも述べられている。

「当時の経験をいろいろ話してくれました。しかし、彼らは最後にこういうんです。言葉では伝えようがない。見ない人にはわかりやせん……。だから、体験しない人間が原爆を伝えるのは困難ですよ。簡単にできるはずがない。この映画をつくった直後も後悔しましたね。おれの作品を見た人が原爆をあっさり考えるんじゃないか。もっともっと大変なものなのになあ、って」

「リアリズムでは原爆を表現できないような気がします。たとえば、屋根がわらが溶ける温度を、どうやって描きますか。作家が具体的に提示できる限界を越えていますよ。とくに、記録映画では無理だな。」

「リアリズムはだめだけど、抽象なら可能性はあるんだよ。客観的なデータでつくらずに、音楽なんかで芸術的に仕上げる。体験していない人に、事件のすべてを再現させるんだ。類推させるわけだね<sup>18</sup>」

体験の表象不可能性あるいは表象の限界という観念は、特にこれらの極限的な体験の単一特異性 (singularité) に由来する。もちろん、すべての体験は程度の差こそあれ単一特異性を帯びる。問題は、他者に共有されることも、理解されることも困難な単一特異的なできごとの体験である。亀井は「屋根がわらが溶ける温度」という言い方をしているが、これさえも言語的な比喩にすぎない。溶ける屋根がわらは十分に表象可能であるが、それは「事件のすべて」を再現することにはならない。溶ける屋根がわらのような部分の集積によっては表現し得ない全体としての、言い換えれば分割不可

<sup>18</sup> 谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点：その思想と方法』に引用、風濤社、1971、pp.169-70.



能な全体としての「事件」を再現表象することは不可能であるというのだ。

## 2-2 体験の単一特異性と表象（不）可能性の問題

フランスの哲学者ミシェル・セールは、『カルパッチョの美学』の冒頭で、コミュニケーションの哲学にとっての三つの難題（反証例）を掲げて言う。その一は数学的論証である。これは伝達の問題とは別のところで働くのであるから、コミュニケーションの哲学の論じうる問題ではないように見える。第二は爆弾である。そして第三が当該の書物で論じられる、趣味の問題、つまりは美学の問題であるという<sup>19</sup>のだが、第二の「爆弾」と名指されているのは、おそらく原爆であるだろう。いや、原爆に象徴的に代表される「有無を言わせぬ暴力」ではあるのだが、しかし、他の場所で原爆のもたらしたものを、人間の歴史にとってのみならず、霊長類から人間へと至る過程（hominisation）にとってもその根本を攻撃しようとする出来事だったと述べ、「私の青春はゲルニカ——私はピカソの有名な絵を正視し得ないのです——から、アウシュヴィッツを経て、長崎に至るのです」と述べている<sup>20</sup>ことを思うなら、この「爆弾」は決して爆弾一般ではあり得ないだろう。

広島、長崎、そしてアウシュヴィッツという二つの大きな「事件」。それらの出来事の出来事性は、体験の単一特異性ということにとどまらない。その点についてはディディ＝ユベルマンとジェラルド・ヴァイクマンの論争を論じた際にも述べた。『ショアー』の監督クロード・ランズマンはアウシュヴィッツの「最終解決」計画の非人道性を、他の非人道的な犯罪行為と並べて一般化することを徹底して拒絶している。彼に言わせれば、アウシュヴィッツの事実を、人間の中にある何らかの要素、残酷性であるとか悪であるというような要素に還元し、それによって、アウシュヴィッツの特異性をある種の法則の一般性に展開することは現に慎まなければならないのだ。たとえばベルナル＝アンリ・レヴィがおこなっているように、コソヴォにおける虐殺とアウシュヴィッツを併置して比較することなどはあり得ないのである<sup>21</sup>。なぜなら、ナチス・ドイツによるユダヤ人の虐殺は、他のいかなる事件とも比較しえない、唯一の出来事であるからだ。だからこそ彼の映画は（それは「ドキュメンタリー映画」でさえないとランズマン自身は言う）、歴史的事実としての強制収容所の実態を、資料映像やコメント無しで、徹底してそれを生きた人々の証言を通して提示することによって成り立つのである。スピルバーグのようにそれを「再現」しようとする企ては意味をなさないし、それどころか、本来表象することの出来ない単一特異的な出来事であるショアーの本質を完全に損なうことになるからだ。そこから、ランズマンにおけるマルセル・オフェルス『悲しみと憐れみ』への批判も生じるのだろうし、その出来事を「ホロコースト」と名付けることへの徹底した拒絶もまたそこから生じるの

<sup>19</sup> Michel Serres, *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, 1975, p.7.

<sup>20</sup> Michel Serres, *Eclaircissements : entretiens avec Bruno Latour*, François Bourin, 1992, p.11.

<sup>21</sup> レヴィとランズマンの論争はレヴィの『生きた記憶』の中で読むことができる。Bernard-Henri Lévi, «Réponse à Claude Lanzmann sur la question du Kosovo.», in *Mémoire vive*, pp.438-39. なお、拙稿「表象不可能性は表象の禁止か？—ディディ＝ユベルマン *Images malgré tout* をめぐって—」山形大学人文学部研究年報第2号、平成17年、2月をご参照いただきたければ幸いである。

だろう<sup>22</sup>。それゆえ、『ショアー』という映画は、ドキュメンタリーというジャンルをも、作品という枠組み、ひょっとすると映画であることさえ拒絶するかもしれない。それ自体がひとつの名指ししようのない出来事と化すこと、それが『ショアー』という映画の企てであるだろう。たとえばダイレクト・シネマやシネマ・ヴェリテという名称は一つのジャンルとして、あるいは技法として他の作品などに適用することも可能であるかもしれない。しかし、『ショアー』はそのような敷衍の可能性をも拒絶するように見える。『ショアー』は『ショアー』であり、それ以前にも以後にもそれと比較可能な作品は存在しない。『ショアー』という映画自体が、ひとつの出来事として出来た（少なくともランズマンはそのようなものとしてこの映画を提示した）と言うべきであろう。

それ自体が、作品として他の作品と並び論じられることを拒絶するような作品というものが存在するのだろうか。結局、きわめて卑俗な言い方をすれば、傑作はそれ自身が一個のジャンルを形成するということであるのだろうか。たしかに、ある種のモニュメンタルな作品というのは、つねにそういう側面を持つだろう。文学で言えば『失われた時を求めて』はそのような作品であろう。しかし、モニュメンタルであることと、モニュメントであろうとすることは別である。思い出していただきたいのだが、『ショアー』は冒頭に「イザヤ書」の「また、我かれらにとこしえの名をたもって絶えることなからしめん」という言葉を引いている。「息子、娘を持つにもまさる記念の名」をあたえて、とそこには書かれている。『ソビボル』の最後は、収容所に強制的に連行された人々の名前を読み上げるランズマンの声が延々とつづくことをも想起しよう。それはあたかも、映画の映像とナレーションでできた記念碑、それも通り一遍の追悼の文句を刻んだ彫刻作品のような追悼記念碑ではない記念碑、死者たちの代わりに証人たちが生の声で語り、死者たちに名前を、「息子、娘を持つにもまさる記念の名」を与える生きた記念碑であるかのような印象を与える。強制収容所の死者たちは、一人として無名の、他によって代替可能な存在はなく、その一人一人すべてが「名」を持っていたことを想起させ、あらためて彼らに「とこしえの」名を与えることによって浮かび上がらせようとするかに見える。その意味では、『ショアー』はモニュメンタルな作品ではなく、作品のような姿をしたモニュメントであると言うべきだろう。それは、映画全体が過去の記憶の蘇りを促し、忘却を拒絶し、思い出すことを至上命令とする証言の、絡み合い、交錯し合う、分離不可能な全体を構成しているのだ。

そのとき、強制収容所の体験の表象不可能性は、もはや、出来事の出来事性という無時間的で一般的な観念によって規定されるべきものではなく、西欧の近代文明の展開と反ユダヤ主義の長い歴史の果てに二十世紀の人類が経験した歴史上の一つの特異点にかかわるものであるということになるだろう。それと比較しうるのは、ただ広島あるいは長崎の原爆投下のみである、とセールは言うだろうが、おそらくランズマンは、それもまた拒絶するだろう。ましてや、コソヴォの出来事や、ニューヨーク貿易センタービルの崩壊といった出来事には。

しかし、たとえば、ニューヨーク消防隊の活動を記録するドキュメンタリー映画を製作していたが

---

<sup>22</sup> そのような再現、再構成ドキュメンタリーは、数多く存在する。たとえば1981年にアカデミー賞の長編ドキュメンタリー映画賞を受賞した『ジェノサイド：ナチスの虐殺—ホロコーストの真実』（アーノルト・シュワルツマン）や、BBCの製作による『アウシュビッツ』（2006）などを挙げておこう。

ために、世界貿易センタービルへのハイジャック機の突入のまさにその瞬間に立ち会い、その上、駆けつけたツイン・タワーの内部にあってその倒壊の瞬間を記録するという信じがたい出来事を実現してしまったノーデ兄弟の『9/11』のような映像を目にするとき、私たちは、たしかに思わずにはいられないのだ。もし、第二次世界大戦当時すでにビデオカメラがあったならば、どうであったろうか、と。ランズマンの答えは明確だろう。彼は、ガス室の映像は存在しないのであるが、もしそれが存在したとしたら「そしてそれが三千人のユダヤ人が、男が、女が、子供が、アウシュヴィッツの第二焼却炉のガス室で、どんな風に窒息死させられたかを示す映画だとしたら、もし私がそれを発見していたとしたら、私は単にそれを人に見せないだけでなく、それは破壊していただろう」とまで述べるのである。たしかに、ノーデ兄弟の場合であっても、信じられないような偶然によって世界貿易センタービルへの二機の飛行機の体当たり攻撃が記録されているだけではない。それさえも吐き気を催すほど生々しいのであるが、貿易センタービルに入った途端に、炎をあげて燃える人物がいたということが述べられ、しかし、その姿は映さなかった、というナレーションが入る。さらに、二番目のハイジャック機が突入した直後に、一番目のビルの一階にいたカメラは燃えながら落ちて来る破片を窓越しに捉え、やがては破裂音や破壊音とともに、時折叩き付けるような落下物の音が次々に聞こえてくるようになる。それは言うまでもなく、燃えさかるビルの窓から飛び降りた人々の、建物一階部分屋根に衝突する衝撃音であるのだ。ある種の奇妙なリズムをもって次々に落ちて来る人間の立てる落下音は、耳を傾ければ激しいめまいさえ引き起こしそうになる。あるいはまた、ジャック・ペランがプロデュースした11人の監督によるオムニバス作品『11'09"01: セプテンバー 11』(2002)の一篇で、メキシコの映画作家アレハンドロ・ゴンザレス・イニャリトゥは、炎上するビルから次々に飛び降りる人々の映像をごく短いショットでモンタージュする。最初は、長い長い黒みの画面（しばらくの間、音声のみで映像は全く映し出されない）におそらくはメキシコの音楽であろうまるで葬いの歌のような単調な声の歌声が延々と続く、それが、やがて秋晴れの美しい一日を告げるラジオのニュースの声、そしておそらくは飛行機の衝突音、ニュースの録音などの声に変わっていく。その間に、はじめはほとんど何が写っているのかも判明でないような短いショットが一瞬差し挟まれる。やがて、「人が飛び降りている」「まだ生きていようだ」というおそらくはテレビのものであろうと推定されるナレーションとともに、次第にビルから落下していく人影の映像であることが理解されてくる。最初は縦縞の斜めの傾斜の上からゆっくりと落下していく不定形の物体のように見えていたものが、やがて青空を背景にあきらかに人間のかたちをしていることがありありと見えて来る。最後に、ツイン・タワーの崩壊の映像が映し出され、再び、祈りの声とおぼしき歌が、真っ黒な画面を覆い、この短いフィルムは終わる。それは、われわれには、クリス・マルケルの『レベル5』にモンタージュされていた沖縄戦の映像で、まさにいま岬の崖から飛び降りていこうとしていた日本女性の映像を想起させるが、クリス・マルケルのモンタージュした沖縄の女性の映像が悲痛な決意とほとんど狂気と隣り合った決断の揺るぎない静けさを伝えているのに対して、イニャリトゥのモンタージュする映像、遙か遠くから望遠で映し出され拡大された人々の落下する映像は、ほとんど人間性を剥奪されてしまい動

物的なパニックに陥った犠牲者たちの現実をいかがわしさすれすれの生々しきで提示してしまうだろう。もちろん、戦場で自死を選択せざるを得なかった女性たちと燃え上がるビルから飛び降りざるを得なかった人々のいずれにおいても、もはや尊厳や屈辱を語る余地はありはしないのだが、それでもなお、世界貿易センタービルの映像は、予想だにしなかった暴力の到来に遭遇した人々の現在を、あまりのあからさまに伝えるように見える。それらの映像は、過去の映像であるにもかかわらず、過去の中に収まらない。それらは証言にも記録にもなりえないまま、モニュメントと化すことさえできない。クリス・マルケルが沖縄戦の記憶についておこなおうとしたことも、ひとつのモニュメントへの意志に見えるかもしれない。しかし、根本的な差異は、クリス・マルケルの場合は、沖縄で何が起きたのか、どのような出来事が生じたのかを、さまざまなテクノロジーを駆使して再構成し理解しようとするものであるのに対しテイラーズマンの場合は、はじめからユダヤ人の大量虐殺という事態を理解しようとしたり、そこに至ったナチス・ドイツの将校や関係した科学者たち、さらには収容所を訪問しながらそこで生起しつつあったことがらを全く見抜けなかった赤十字の職員たちの動機や心情を理解しようなどとは一切しないのだ。ナチス・ドイツのおこないを理解しようとする必要もなければ、理由もない。必要なのは、徹底して何が起こったのかを記録し、記憶すること、それも断片的な、アーカイヴ的な映像や資料によってではなく、生きた証言と、それを語る声や表情によって記録することである。なぜならば、どれだけ「真正の」映像証拠を集めようとも、起きたことがらの「全体」を再現表象することははじめから不可能なのであるし、それ以上にむしろ、ガス室の存在そのものの否定などという、歴史修正主義的な言説との馬鹿げた闘争に無益な時間を費やすことにもなりかねないからである。

ここでもまた、ドキュメンタリー映画における〈リアル〉の問題は一個のアポリアに突き当たらざるを得ない。事件の出来事性が大きければ大きいほど、現実の映像はかならずしも出来事のリアリティを伝え得ない。もちろん、真のリアリティとは、崩れ落ちるビルの立てる土埃の中で何も見えなくなっていることのリアリティであり、落下して来る人々の衝撃音に茫然として耳を傾ける消防士たちの表情のリアリティであるのだが、それは9・11の〈リアル〉な真実を伝えると言えるのだろうか。そのような問いはあまり意味をなさないだろう。それを〈リアル〉な真実と見るかどうかは、すでにカメラのこちら側にあつて、対象世界に干渉しつつある映画作家の立場に同調するかどうかにかかっているだろうからである。問題は、おそらくノーデ兄弟のように、偶然類例のない事件の証人となり記録者となるという、「全体」的真実を伝達しようとするような意志とは無縁のところ立たされてしまった者が、辛うじてその映像をドキュメンタリー映画として伝えようとするかどうかということであるか、という点にあるだろう。消防士たちの家族的な友愛や勇気を伝え、一人の新米消防士が一人前になっていく姿を記録するという所期の目的は、予想だにしなかった事件によってぼろぼろになって消え去り、にもかかわらず辛うじて、兄弟の生還と再会や、トニーの帰還といった物語線を残すことによって、何とか命脈を保つとしても、おそらく観客の関心の大きな部分は、実際に崩壊するまさにその瞬間に世界貿易センタービルの内部において撮影された映像という一個の恐怖のスペクタク

ルを含むドキュメンタリーとして、これを記憶することになる。それは、9・11の映像ではあっても、9・11についてのドキュメンタリー映画にはなりそこねてしまうだろう。

展覧会「収容所の記憶」をめぐって『レ・タン・モデルヌ』誌に掲載された論文によって引き起こされたディディ＝ユベルマンとジェラルド・ヴァイクマンの間の論争は、先のランズマンの言葉に集約されるような、ユダヤ人の大量虐殺の「根源性」にかかわるものである。言い換えれば、収容所の写真を（たとえ収容所でおこなわれた行為を証明し、想起させるためであろうとも）あからさまに展示することへの批判と、それに対する応酬という図式に還元されるだろう。それはほとんど神学的な論争に見える部分を有することも否定しがたい。表象への忌避が、今日どうしても避けることの出来ない映像媒体の政治性ゆえに、たちまち表象の禁止へと転回する時、論争は次第に、表象すること自体の倫理的是非に関する本質論（きわめて観念的な）に落ちてしまう。すなわち、極端な言い方をすれば、すべての表象は悪である、というような見方の是非を問う議論に落ちてしまう。宗教的なイコノクラシーとプラトン主義的なイコノクラシーは、容易に分離しがたい。神秘的な信念としての図像の否定は、アイデアに対する幻像の否定としばしば重なり合う。すでにこの論争に先立つヴァイクマンのゴダール批判の論文で、ゴダールは聖像を擁護する「聖映像教会」の聖人となろうとしている、と述べていた。論争の詳細についてはすでに検討をおこなった<sup>23</sup>ので、ここでは繰り返さない。その結果、ディディ＝ユベルマンは、映像を提示することの擁護論を「視覚の考古学」の名の下に展開したのである。ここでは、上述のような映像に対する忌避感の問題とのかかわりにおいて、先の議論では十分に展開し得なかった「視覚の考古学」以降のディディ＝ユベルマンの議論を補完的に見ておこう。

### 2-3 ディディ＝ユベルマン『それでもなお映像を』論補遺

視覚の考古学とはいかなるものであるか。たとえば9・11のテレビ映像や写真の大量流布を持った政治的意味を想起するまでもなく、映像の提示はつねに（大文字のあるいは小文字の）政治と不可分である。ディディ＝ユベルマンによれば、「今日映像を思考することは、多くの場合、政治的な領域それ自体に属するものである」ことを、これら今から六十年も前に撮影された写真は示しているのである<sup>24</sup>。強制収容所において秘密裏に撮影された四枚の写真は、まずもっては「恐怖による啓蒙」の道具として政治的に利用された。『ニュルンベルク裁判』のような映画における解放直後のアウシュヴィッツの映像のように、ナチスドイツの非人道的行為を世界に知らしめ、同時に連合国側の戦後処理の正当性を示すために。『ニュルンベルク裁判』ではさらに、冷戦下における反革命的な勢力の台頭への危機感をあらわに、ナチスドイツの蛮行をあらためて告発し糾弾することを目的とすることが明確に謳い上げられるだろう。このような恐怖の政治的利用は、かえって映像の濫用を招き、しまいには修正を加えられた写真が、歴史修正主義者たちの格好の批判材料になってしまうという逆転した現象が起きた。そこで、ディディ＝ユベルマン唱えるところの「視覚の考古学」は、それら、時代時代の政

<sup>23</sup> 拙稿「表象不可能性は表象の禁止か？」pp.43-47.

<sup>24</sup> Didi-Huberman *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p.75.

治的要請によって歪められ変質させられたこれらの写真を、可能な限り文献学的実証的にその元々の姿に戻し、同時に、それらが撮影された状況や、対象の位置関係などなどの、歴史的状況を現時点において可能な限り解明しておくことの必要性を訴えるものであった。

しかし、たとえどのように科学的な態度で臨もうと、これらの写真を分析や考察の「対象」とすることは、すでにそれらの事象の「対象化」を引き起こさざるを得ない。いまだに当事者であり続けている生存者たちからすれば、彼等の体験は「対象化」不可能なものでありつづけるだろう。「考古学」は科学的な類推と再構成の学である。しかし、「視覚の考古学」は単に客観的な類推と再構成の努力にとどまるべきではない。なぜなら、映像の学は、あらゆる学の例にもれず、政治的な力学と無縁ではないからである。それゆえ、「対象化」は単なる対象化ではない。それは対象世界内における対象の関与性の「全体」に対するまなざし、想像力を要求する対象化である。それに対して、「想像不可能性」という「絶対的で崇高な否定性」を掲げて論難を仕掛けて来たのがヴァイクマンらのランズマン擁護派の人々であるのだ。だから、問題はすでに大半は存在が広く知られていた写真を展示したことではない。「論争は、[中略] この過酷な図像集において**写真という媒体そのもの**が問題にされたところからはじまったのだろう<sup>25</sup>」という。

写真をめぐる議論は、ある時期からその「指標性 *l'indicialité*」あるいはロラン・バルト的な「それは=そこに=あった性 *le ça-a-été*」の観念を濫用し、写真を「存在論」的視点から論じることになりすぎた。そのことが、写真本来の形式的な特性についての議論を妨げた、とディディ＝ユベルマンは言う。そのことが時には、写真本来の力を見据える視点を失わせてしまったのだ。つまり「**映像が<リアル>に触れる *l'image touche au réel***」点を見る眼を<sup>26</sup>。そのような観点からすれば、強制収容所で撮影された四枚の写真は、ガス室によるユダヤ民族の絶滅の「魅力的な代用品」ではなく、「1944年の八月にビルケナウにおいて、写真という媒体の助けを借りてなされた、**映像と<リアル>の可能な接点**であるのだ<sup>27</sup>。」

しかし、『ショアー』が記録ではなくモニュメントである、ということとはまた別の意味で、これらの写真もまた、単なる現実の断片的な記録ではない。それはましてや<リアル>なるものの「純粋な反映」ではない。

「それらの写真はアウシュヴィッツの現実 [*le réel*] 一般の純粋な反映ではない。そうではなく、その、時間的であると全く同時に、物質的で意図的な痕跡である。ある特定の時に、ひとりの特務班員のメンバーが、彼の視点から、断片的に記録する現実それ自体への抵抗であるのだ<sup>28</sup>。」

写真を撮影すること自体が、一個の重要な抵抗という思想的な行為であったのだ。写真はしたがっ

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.128.

て、単なるアーカイヴの断片ではない。写真は映像であるとともに、それを撮影しようとした行為の証拠でもある。

それだけではない。証拠というだけにとどまらず、写真はまた言語的な証言の補完あるいは延長として自らを位置づけることが可能だ。それらは「物語がいつも不可能とわかっているその描写をしようと試みるものを、よりよくわれわれに**思い描かせる**」のである。そう考えるなら、このようなアーカイヴ的映像をランズマンのように「想像力なき映像」と断罪することはできないだろう、とディディ＝ユベルマンは言う<sup>29</sup>。ランズマンはアーカイヴ一般について単なる外見だけのものと見なす過ちを犯し、証言一般についても単なる真実を述べるだけのものと批判し、さらに、映像と想像力の本質を見誤っている、というのだ。彼によれば、ランズマンは、これらの写真は、収容所で生じたことからのごく限定された一部を、感情も記憶もともなわない乾ききったかたちでのみ伝える、証言としての価値さえないドキュメンタリー的情報にすぎない。そのようなランズマンの主張を言わば代弁する形で、ヴァイクマンは、このような映像から想像をたくましくすることを、「覗き見趣味」「フェティシズム」あるいは「幻覚」的行為であるとする。こうして、ヴァイクマンは、ごくちっぽけな映像の断片から、絶滅作戦（ショアー）という「犯罪行為の全体を理解しよう」と考えることの誤りを指摘するのだが、ディディ＝ユベルマンはもちろん、そのようなことは自分は一言も述べていない、と反論せずにはいないだろう。

「映像は、**無でも全体でもない**。「知るためには、想像することが必要だ」とディディ＝ユベルマンは、述べていた。それがヴァイクマンを憤激させたのだが、ディディ＝ユベルマンにすれば、「映像は幻想である」とする「ありふれたプラトン主義」に対して、自分は「実証的で非観念論的な古典的なアリストテレス主義」を喚起したに過ぎないというのだ。アリストテレスの表現によれば、「感覚できる大きさの外にばらばらに存在するものはないようであるのだから、判別可能なるものはこの感覚可能な形態のうちにあるのだ [中略]。だからこそ、[中略] 知性の訓練は映像をともなっておこなわれなければならないのだ<sup>30</sup>。」

ヴァイクマンは、残存するたかだか四枚の写真をもとに、ディディ＝ユベルマンが想像を膨らませ、それらが撮影された場所（第五焼却炉の北壁の「窓」から）を特定するとして批判する。しかし、ディディ＝ユベルマンは、それが一個の仮説であることは認めつつも、当時の航空写真から得られる死体処理のための溝の位置や、当時の証言、さらに、他の研究者による当時の建造物の位置関係などから実証的に推定した結果としてその写真の撮影場所（第五焼却炉の北壁の「ドア」から）を推定したのだ、と反論する。さらに、当時の写真フィルムの実情を考慮したうえで、それらの写真の撮影順を特定する努力をおこなう。その上で、しかし、だからといってそれらの写真がどこでいつどのようにして撮影されたかという問題は、解決済みのものではないこと、そこには未だに未決定の余白があることを指摘する。ここで言う想像力は、映像に発する恣意的な幻想ではない。想像力

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp.141-42.

[l'imagination]とは、この**映像の働く時間**[ce temps de travail des images]である。それは、一枚の写真の上で働くのではなく、たえず相互に関係し合いながら働く。互いにぶつかり合い、あるいは解け合い、切断と変容によって働き合う幾つもの映像の時間であるのだ。このような**モンタージュ**の仕事こそが、想像力であるとディディ＝ユベルマンは述べる<sup>31</sup>。想像力はただ一枚の写真に巻き込まれることによって働くのではない。それは複数の映像という多数性の中で働くのである。「想像力は、しばしばそう信じられているように、ただ一つの反映から発する蜃気楼に身を委ねることではない。そうではなく、それは互いに関係づけられた複数の形態の構築とモンタージュであるのだ<sup>32</sup>。」

### 3 モンタージュの権利

#### 3-1 「終わりなきモンタージュ」と「引き裂かれた想像力」の系譜学

ドキュメンタリー映画における〈リアル〉の問題は、したがって、再びモンタージュの問題に関わらざるをえない。映像は無でもなければ、全体でもないとして、しかしそれはまた絶対的な一でもない。一枚の映像が、あるひとつの出来事のすべてに一对一で対応するという夢（決定的な瞬間という夢）は、理念的には成立し得ても、実際には存在し得ない。そこからディディ＝ユベルマンの議論は、虚偽の再構成としてのモンタージュとは異なる弁証法的なモンタージュ、それぞれが「つねに複数の差異を、あるいは『差延』を含みうる多数的な単一特異性を提供する」映像の働く場としてのモンタージュの用語へと向かう。その可能性を示すのが、ゴダールの『映画史』のモンタージュである。事例としてディディ＝ユベルマンが引用するのは、ジョージ・スティーヴンスが1945年にコダクロームの16mmカラーフィルムで撮影したブーヘンヴァルト＝ビルケナウの貨物列車の中の死体の映像が、典型的なハリウッド・メロドラマのいくらかエロティックな映像、『陽のあたる場所』からの水着姿のエリザベス・テイラーの映像とモンタージュされる場面である。まだ息があるかのようにほとんど叫び声をあげるかに見えるダハウの死体のイメージと、エリザベス・テイラーの膝に頭をもたせかけてうっとりとして眼を閉じるモンゴメリー・クリフトのイメージのモンタージュは、まずもって形態の類似に基づくモンタージュである、とディディ＝ユベルマンは言う。しかし、この現実の恐怖と虚構の幸福をうかがわせる二つのフォトグラムは、理由も無く結びつけられたものではないことが、ゴダール自身のナレーションで明かされる。それらはいずれも同じ人物、つまりスティーヴンスによって撮影されたものであるのだ。ナチス・ドイツの強制収容所の犠牲者を撮影することになったのは、コダック社がスティーヴンスに託した開発されたばかりの世界最初のコダクロームフィルムだったのであり、その同じスティーヴンスが今度はモノクロで、「一種の暗い幸福の輝きを発するエリザベス・テイラーのクローズアップ」を撮影することになったというのだ。そして、この輝きにみちたエリザベス・テイラーの水着姿は、次には、上下に配置された二つの手を見せるフレームの中に収められて出現する。これらの手は、90度回転させられたジョットの「我に触るるな」の部分である。こうして

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.151.



マグダラのマリアは「歴史の天使」となり、下方にあるイエスキリストの手は、それに触れようとして届かないように見えてしまうことになる。ディディ＝ユベルマンは、この場面に関するジャック・ランシエールの哲学的注釈を引用しながら、この場面で、「水から上がるエリザベス・テイラーは、死者たちの間からよみがえってくる映画それ自体を形象化する」ものに見えるという可能性を述べる。こうして、強制収容所の映像とモンタージュされたエリザベス・テイラーの映像は「復活の天使」となる<sup>33</sup>。

ディディ＝ユベルマン自身が、この比喩的な読解を直接支持しているようには見えない。注釈をおこなったランシエールとは異なり、ディディ＝ユベルマンはこの映像を映画＝復活の天使という図式で規定している訳ではない。むしろ、彼を論難するヴァイクマンらを憤激させた「復活の時、映像は訪れるであろう」という聖パウロの言葉が実は、ランシエールもそう信じているように、キリスト教的な終末と救済のヴィジョンを映画的な映像に託すものではない、ゴダールの場合は少なくとも、それをさらに「終わりなき」モンタージュの弁証法的な運動を始動するという点を確認するために述べているのだ。

なるほど、たしかにそうであるかもしれない。「収容所の記憶」展がランズマンたちに引き起こした拒絶反応の一因が、収容所の解放後に傷つけられあるいは殺された収容所の職員の写真までも、収容所の犠牲者の写真とともに並べて（ある意味ではモンタージュして）展示したことにある。だからこそ、モンタージュという行為が、正当化されなければならないのだ。収容所の六百万の犠牲者に比較すれば、解放直後にどのようにしてか死んだ親衛隊の将校の死体を、あたかもそれと同等の重みをもつかのように並べることは、ナチスドイツによる虐殺を相対化するかのように見なされかねないからだ。そして、どのように正当化されようとも、たしかに、科学的で中立的な立場をとることは、収容所の犠牲者たちの死を、他のあらゆる死と比較して語りうるものとして相対化する危険性をつねに孕んでいる。その一方で、このようなモンタージュをおこなわなければ、強制収容所の死者たちの平面とエリザベス・テイラーの映像を見る観客たちやそれを製作するハリウッドの製作者たちの平面は決して交錯することはないだろうし、あたかもそれらの（複数の）歴史は、時間的にも空間的にもつながりのないものであるかのように振る舞うことさえ、許容されることになるだろう。そうではなく、終結としての「絶滅」を「終わりなき」ものとして、映像によって引き裂き、その引き裂かれた空間と時間をモンタージュによって結びつけることが、開かれた（単数の）歴史を作り出す契機となるのだ。もちろん（単数の）歴史は、ただちに（複数の）歴史のモンタージュの網の目の中に解体されていくだろう。

それでは、この「終わりなき」仕事としてのモンタージュは、どこに向かうのか。それをディディ＝ユベルマンは「あがない [rédemption]」という言葉によって述べる。この「あがない」という言葉は、キリスト教的な意味での「復活」や、シンポ主義的な文脈における「救済」とは異なる。ディディ＝ユベルマンはそれをゲオルク・ショーレムから得ている。この「あがない」は、たしかにひと

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp.180-84.

つの救いではあるが、しかしすべてが蘇ったり、調和のうちに完成する体の救いではない。破局的な救い。「あがないは破壊であり、タイタン的な崩壊である」という。映像が何らかのかたちでこの「あがない」をなし得るとするなら、それはフォトグラムとして35mmの四角い表面に出現してはたちまち消滅することによってしかなし得ない。強制収容所の現実を救済しうるような「全体的映像」はあり得べくもない<sup>34</sup>。この瞬間的映像（消滅の映像）による「あがない」という概念を、彼はさらにベンヤミンの歴史概念を援用して補強する。ベンヤミンによれば「過去はそれをあがないにむけて送り返す秘密の指標の痕跡を刻まれている」のだ。「過去についての真実の映像は一瞬にして過ぎ去る。ひとは過去を、生起しては、たちまち、近くに提示されたまさにその瞬間に永遠に消え去ってしまう映像の中にしか留めておくことは出来ない」というのだ<sup>35</sup>。ディディ＝ユベルマンは、ゴダールの『映画史』の根底をなす思考は、このベンヤミンの歴史概念であると推測している。「とすると、このような展望のなかでは、映像は何も復活させたり、何も慰めたりもしないということは理解できる。映像が『あがない』となるのは、それが通り過ぎる一余りにも尊い一その一秒においてのみである。」こうして、ゴダールのモンタージュにおける強制収容所の犠牲者の映像は、それらが出現し、逃げ去る [se «saver» eux-mêmes : 自らを救済する]、つまりわれわれの視界からほとんど瞬時にして消え去ってしまうその瞬間においてのみ、「全現実の名誉を救う [[les photogrammes] sauvent l'honneur de tout le réel]」ことができるのである。しかし、この逃げ去る時は、再び記憶するための時でもある<sup>36</sup>。これらのフォトグラムは全体的映像としては再現不可能な過去を「それでもなお」欠落の映像として提示すべきものであるのだ。たとえそれは不可能な事柄であると知っていても、歴史家と芸術家はそれをなすべく試みるのである。このような「映像と現実性」の関係という問題を倦むことなく追究し続けたのはジークフリート・クラカウアーであったとディディ＝ユベルマンは言う。パブストの『西部戦線 1918』における戦場の映像的再現を前に、クラカウアーはまさに「歴史的記憶」つまり「戦争を前にした政治的姿勢」という倫理的なレベルの問題がそこにつきまとわざるを得ないことを明らかにしたのだ<sup>37</sup>。こうして、クラカウアーは、その『映画の理論』においても、おそらくはアラン・レネの『夜と霧』を念頭に置きながら、映像は歴史同様に、何ものも救済することは出来ないが、しかし、それでもなお、それらの時代の記憶を伝え、あがなうのである<sup>38</sup>。

このようなクラカウアーの議論を経由してディディ＝ユベルマンが到達するのは、引き裂かれた想像力の時代において映像を生きなければならないというわれわれの状況である。ひとはもはや単純にプラトン主義的な映像と現実の二元論を生きることも出来なければ、没関心的な関心によって映像をはかることもできない。アドルノにならって、アウシュヴィッツののち、映像を撮影することは野蛮である、と言うことは全く見当はずれではないが、しかし危険無しとしない。あたかも映像を撮影しないことによって無事なる者として存在し続けることが可能であるかのようにも見えるからだ。そう

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp.210-11.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.211.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.217.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.219.

ではなく、まさに引き裂かれた映像を生きることによってしか生き続けられないのが現代という時代を生きるわれわれの状況であるとするなら、われわれの文化の中心にある映像の問題を引き受けることなしには、救済はあり得ないだろう。過去の生き残りとしての映像がわれわれに見せるものを正当に見据えることによってしか、それはなし得ない。こうして過去の映像を見ることは「時間の現在を開く」ことにほかならないのだ、と述べて、彼はこの一連の反論を終える。

論争自体の複雑さもさることながら、緻密で多岐にわたるディディ＝ユベルマン論文の議論は、安易な単純化を拒むだろう。それは、アビ・ヴァールブルクから、ベンヤミン、クラカウアーを経てゴダールへと流れ込んでいくひとつの思想、言わば「引き裂かれた想像力」の系譜とでも名付けるべきものの擁護論でもあるのだ。そのとき、むしろこの系譜に拮抗するものとして言及されるのがアドルノである。たとえばクラカウアーが、ドイツ現代史における映画がはたした徴候的機能を解析した『カリガリからヒットラーへ』、から、さらに映像の倫理的特権性への希望を、「あがない」としての映像、種々の否定的な状況はあるにしても、「それでもなお」あがないとして働きうるものとしての映像という観点から表明し続けようとするのに対して、アドルノは、ベンヤミンに対してもそうであったように、理解を示そうとしなかったと指摘するのである<sup>39</sup>。

よく知られるようにアドルノの映画に対する視点は、決して映像の特権性などをめぐる議論ではなく、むしろ文化的産業としての映画の大衆性、あるいはラジオなどと同様に「聴取の退化」に寄与するものとしての映画音楽の問題などをめぐってなされている。アドルノが映画に対して希望を寄せていたのは、それがモンタージュ、それもエイゼンシュテインがおこなっていたようなモンタージュ（「つまり事物そのものには手をくわえないで、むしろそれらを文字の配列にも似たある布置に配置するあの手法であろう」）を実現する可能性を有する限りにおいてであった。そのようなモンタージュの力は、映画という文化産業の中に内在する潜勢力として、その力に内部から批判的に拮抗するものとなる、というのである。しかし、その上で、アドルノは、シュールレアリズムのようなショックを与えるモンタージュには決して同意することがない。アドルノが映画においても容認し得たのは、特に表現主義的な映画に（そしてもちろんソヴィエト映画に）代表されるようなモダニズム運動が批判的なアヴァンギャルドというアドルノの構想を包み込むような運動である限りにおいてであったろう<sup>40</sup>。

ゴダールのモンタージュを、アドルノが拒絶するようなモンタージュのあり方と直接的に関係づけることは困難であろう。むしろアドルノが自身の文化産業批判を（それに内在する批判力という観点から）再考しようとしたきっかけを与えたのが、マーティン・ジェイの言うように、本当に、シュレンドルフらのニュー・ジャーマン・シネマの運動であるのなら、それはゴダールの出発点であったヌーヴェル・ヴァーグの運動とも連動する可能性を秘めていることになる。しかし、その点は、にわかには判断できない。

それよりもむしろ、ヴァイクマンらによるディディ＝ユベルマン批判の根底には「映像の物神化」

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.218.

<sup>40</sup> マーティン・ジェイ、木田元、村岡晋一訳『アドルノ』（1984）岩波書店、1987、pp.188-203.

に対するアドルノ的な批判の理論的反響を聴くべきかもしれない。ディディ＝ユベルマンの要約にしたがって、ヴァイクマンによる批判をもう一度見ておこう。

『あらゆる映像は信仰への呼びかけである』のみならず、さらには『キリスト教的な映像への情熱がすべてに浸透し、ねばりついている』……。ジェラルド・ヴァイクマンは、『本来的で根っからの無神論』者を自称しつつ、『自らユダヤ人であることを公言する人々の間にさえも忍び寄りつつある […] 反ユダヤ主義』の症状を見ることができるのであると考えている。彼らはその『映像への情熱』によってショーアを『キリスト教化』しようとするばかりであるのだ。この論争において、映像は「信仰」一般と、そして、もっとひどいことには、特に「キリスト教」と韻を踏むものと見なされているのである。礼拝という側面においては、それは『映像の聖遺物としての称揚』を生み出し、それらすべてに関して、注釈の『連禱』と『物神的』な、ということは一臨床的な意味でも倫理的な意味でも一倒錯的な基盤を作り出している<sup>41</sup>。

映像の「物神化」批判。それはおそらく、この論争が、その根底において、映像というものの魅惑、どのように啓蒙的な、分析的な、記述的な、科学的な、法的な地位を与えようとも、映像が映像である限り、必ずまとわざるを得ない魅惑のアウラという問題と関わっていることを示すだろう。たとえば、ディディ＝ユベルマンのモンタージュ擁護論は、ドキュメンタリー映画を超えて映画全般に大きな拘束力として作用しているワン・シーン＝ワン・ショットの呪縛と真っ向から対立するだろう。ワン・シーン＝ワン・ショットは、想像するほど単純なものではない。しかし、フラハティの『極北のナヌーク：極北の怪異』におけるアザラシ狩のシーンの真実性と同一フラハティの『ルイジアナ物語』のワニがサギを襲う場面の虚偽性を言うアンドレ・バザンの記述を想起しよう。ジャン・ミトリの指摘するように、結局、前者の全体は正当であっても、ワン・シーンの根本を、ナヌーク、穴、アザラシの三者に分割し、それらの構成するものとしてこのショットの全体を観念的にであれ分割してしまえば、それはただちに三者それぞれのクローズアップをモンタージュするようなカッティングに結びついてしまう。とすると、「全体」はまたしても部分と部分との間の、相関的な関係の中にしか出現しえないということになるであろう。

だとすると、そのようにして出現する擬似的な現実の総体に対して、そのようなモンタージュを脱構築し、モンタージュの作為をあらわにし、映画的な映像の根底にあるイメージの裂け目を開くようなモンタージュ、現在を開き、美を開き、ヴィーナスを開くような映像＝裂開としてのモンタージュを実現することの方が、ただただ映像の「物神化」を批判し続けるよりも遥かに正当な身振りであり、また遥かに倫理的な（おそらくは生き残ったものの責務としての）仕事、記憶の仕事となるであろう。それゆえ、映像を禁止してはならない。そうではなく映像を働かしめなければならない。「想像せよ」「それでもなお、想像せよ」とディディ＝ユベルマンは言うのだ。

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.205.

## おわりに

本論でわれわれは、ドキュメンタリー映画における〈リアル〉という問題に関して、これまでわれわれがおこなってきた研究のいわばまとめとして、写真的な映像の写実性という問題から出発して、〈リアル〉であることとその彼方に何ものかを指し示そうとする傾向（つまりは「表象不可能なるものの表象」というイデオロギーとドキュメンタリー映画における〈リアル〉の問題の結節点に生起する事態）を検討し、最後に「表象不可能性」の問題の最も極限的な事例である強制収容所の表象の問題とさらに現代的なメディアであるテレビ画像による映像のリアリティ（それはむしろ現実の現在性〈アクチュアリティ〉とでも名付けるしかないものであるだろう）の問題へと論じていった。

その過程で、われわれは、ここまで十分には解析しえなかったディディ＝ユベルマンとヴァイクマンの間の論争を再検討し、ドキュメンタリーという枠組を超えるディディ＝ユベルマンのモンタージュ擁護論の壮大な企図の一端を明らかにしたと考える。それは、現在においてもなお、ドキュメンタリー映画につきまとして離れない表象の禁止の重圧から、想像力の名のもとに映画を解放する力を秘めていると言っても良いだろう。その上で、おそらくドキュメンタリー映画における〈リアル〉は、さらに新たな形式や、表現を模索しつつ展開するのだろうし、それはまた別に検討すべき課題であるだろう。

しかし、如上のことを前提としたうえで述べれば、このモンタージュ擁護論は、他方で、何かしらある種の居心地の悪さを感じさせずにはおかないのも事実だ。なるほど、ディディ＝ユベルマンの圧倒的な論理の前に、ヴァイクマンらの論難はいかにも偏頗なものであるかに見えて来る。にもかかわらず、論理的正当性が、ただちに共感を得るかという、そうは行かないように感じられる。いや、それはとりあえず印象であるから措くとしても、結局問題の根底は、これらの写真の展示それ自体であり、それを否定するにせよ擁護するにせよ、そこには何らかの正当化を促すような契機が含まれているということであろう。映像に巻き込まれること無しに、とディディ＝ユベルマンは言うが、しかし、これらの写真はひとを巻き込まざるを得ないし、その意味で、つねに現時点において、あらゆるひとにとって〈リアル〉であり続けているのだ。それも、再現性のリアリティや、それが映像の彼方に指し示す象徴的なもののリアリティとは異なる、〈アクチュアル〉なリアリティである。それをディディ＝ユベルマンは現在の裂開ととらえるだろう。ヴァイクマンをはじめとするひとびとの側も、その点では、同様にこの現在の裂け目にとらえられている、と言える。

その裂け目は一瞬にして口を開け、そしてほとんど意識にのぼることなく消え去る。無意識のレベル、あるいは識閥下に深い傷を残しながら。それらの意味するところを把持＝理解するためには、一瞬の判断停止が必要である。そのとき、あたかもトラウマ的体験に遭遇したかのように、映像はいわば未来に後退する。ハイデッガーの先取りされた死のように。いやむしろ、それは主体の解離として捉えるべきかもしれない。トラウマ的体験のもたらすトラウマの三段階分類に従えば第二次解離の状

態<sup>42</sup>。

ロバート・キャパが撮影した「崩れ落ちる共和国軍兵士」の写真にしても、米軍機上から撮影された広島上空のキノコ雲の映像にしても、あるいはノーデ兄弟によるツイン・タワーに突入する二機のハイジャック機のビデオ映像にしても、いささか不用意な言い方を敢えてすればそれらが「意味する」ものを「理解する」ためには想像力が必要である。言い換えれば、現に戦線において銃弾を受けて崩れ落ちていく兵士の身体的な感覚や苦痛、さらにはそれを撮影するキャパの感覚や反応を、一枚の写真の映像から感じ取るためには、状況についての知識に基づく判断と、同時に視覚的な情報を解析する能力だけでなく、その感覚を類推によって自らの上において擬似的に体験することのできる想像力が必要である。キノコ雲は、その下にあった人々の生を想像することなしに見ることはできないし、ツイン・タワーに突入するハイジャック機の映像は、ビル内あるいは機内さらには、ビルの周辺にあってそれを目撃した人々について思い描くことなしには、直視し得ないだろう。しかし、にもかかわらず、それらは、単独で見る限り、ほとんどそのようなリアリティーを持たない、想像力の働きを一瞬停止させてしまうような非現実感を漂わせる。私はツイン・タワーの崩壊を見守るひとびとを見守る私を見守る。

それは、出来事の大きさがわれわれの尺度を遥かに超えてしまうからなのか、それとも、われわれの意識が、それを現実として受容することを一瞬拒絶するのか、いずれにしても、想像力は、一旦われわれ自身を対象化して直接的な関係性の外に置かない限り作動しないのでもあるかのようだ。そのためには、暴力的な映像を、一旦宙づりにし、他の映像との関係性の中に置く（あるいは物語的連鎖の中に主題化する）ことが必要になるだろう。しかし、説明的な物語、ピラミッドをそれをくみ上げている石の一つ一つを数え上げるようにして計測していても、その大きさを把持することは出来ない。思考は、対象の視覚的な像によってはじめて直観的な把持を可能にするのである。

あたかも、議論が一巡して、ふたたび表象不可能な崇高の問題へと回帰するような印象を持つかもしれない。結局のところドキュメンタリー映画のリアリティーとは、スクリーン上ではなく、その向こう側にあるものなのだろうか。つまりは映し出される「現実」や「生」のリアリティーでしかないのだろうか？そのいずれでもあるのだ、というのが、おそらくは最も無難な解答であるのだろう。映画のリアリティーとは、同時に再現のリアリティー（映像や物語の真実らしさ）であり、指し示される主題や観念のリアリティー（象徴的な真実性）であり、さらには観客にとってのリアリティー（主題の切迫性、現実性）であるだろうからだ。なるほど、単に映画一般ではなく、ドキュメンタリー映画であろうとすることとは、カメラの存在に象徴的に託される被写体との関係を、映画製作の姿勢として取り込もうとすることだとして、それでは、具体的にスクリーン上には、それは、どのように表出されるべきであるのか？

そのようなドキュメンタリーの言わば「修辞学」について語るには、もはや紙数が尽きた。とりあえずそれを標題とする佐藤真のすぐれた著作（理論家であると同時に実作者としての体験に支えられ

---

<sup>42</sup> 森 茂起「トラウマによる主体の損傷と生成」森 茂起編『トラウマの表象と主体』新曜社、2003、pp.200-01.

たすぐれた思考の結実) を参照されんことを述べておくに留めよう<sup>43</sup>。

---

<sup>43</sup> 佐藤 真『ドキュメンタリーの修辞学』みすず書房、2006 および同じ著者による『ドキュメンタリー映画の地平』上下、凱風社、2001 は、ドキュメンタリー映画を考える上での必読書となるであろう。