

世界を信じるための映像論

—東日本大震災をめぐる制作実践からの考察—

青山 太郎

1 はじめに

本論文では、映像を〈作る〉という営みが自らの〈見る〉という行為のアクチュアリティを賦活しようということを考察する。

〈見る〉という営みについては古くから多くの哲学者たちが議論してきたが、本研究の根底には、高度に（あるいは過度に）発達した情報社会の中で、私たちは東日本大震災などの災厄の映像をどれほどアクチュアルに見ることができているかという問いがある。見ることは、そのイメージに潜在する無数の未知なる出来事や多様な他者の生を想像することとどれほど密接に結びついているだろうか。また、多くの人々が容易に映像を制作・発信できるようになった今日のメディア環境は、マスメディアだけが情報提供者であるという特権的構造を解体する一方で、そうした想像力を欠いた視覚の再生産を助長する一面があるようにも思われる。

一方で、そうした傾向に抵抗する可能性もまた今日の映像制作のプロセスには多分に含まれていると考えられる。そこで本発表では、鈴木啓太『沿岸部の風景』（2013年）の制作プロセスに注目し、撮るというふるまいがいかにして〈見る〉という営為をアップデートさせるかを考察する。

2 世界を信じていないという事態

〈見る〉ことのアクチュアリティをめぐる議論を始めるにあたって、ジル・ドゥルーズが著書『シネマ』において主張した「映画の使命」についての記述を参照しよう。

映画はあるひとつの世界 (le monde) を撮影するのではなく、この世界への信 (la croyance à ce monde) を、われわれの唯一の絆 (lien) を撮影しなくてはならない。私たちはしばしば映画の幻覚の性質について問うてきた。世界への信を取り戻すこと、それこそが現代的映画の力である (ただし出来損ないであることをやめるときに)⁽¹⁾。

これは第2巻『時間イメージ』の第7章「思考と映画」における記述であるが、ここでドゥルーズは映画の固有性、映画の功績、映画の真の使命について論じ、「別の世界」(un autre monde) と区別されるところの「この世界」(ce monde) を信じることの重要性を繰り返し主張する。同様に第7章から引用してみよう。

問いはもはや、映画が私たちに世界の幻想を与えてくれるか、ということではなく、いかに映画は、世界への信をわれわれに再び与えてくれるのか、ということである⁽²⁾。

ここでの区別—ある世界を撮影すること／この世界への信を撮影すること、世界の幻想を与えること／世界への信を再び与えること—はその前後の議論と照らし合わせれば、古典的映画 (=有機的体制の映画) と現代的映画 (=結晶的体制の映画) との区別に重なるものであるとわかる。

ごく簡単に説明すれば、古典的=有機的体制の映画とは登場人物がある状況を知覚し、それに対して行動するというもので、状況-行動、作用-反作用、刺激-反応といったイメージの連鎖からなる映画として捉えられる⁽³⁾。これに対して現代的=結晶的体制の映画とは、そうした連鎖が機能せず、状況に反応して行動するということができない中で、ただ見ることしかできない人物が登場し、純粹に光学的音響的状況が浮かび上がるものをいう⁽⁴⁾。そうした現代的=結晶的とされるイメージは主に第二次世界大戦後に登場してきたネオ・レアリズモ、ヌーヴェル・ヴァーグ、ニュー・ジャーマン・シネマなどの映画に明瞭に見られる⁽⁵⁾。

第一の有機的体制において人間は状況に反応し、行動し、状況はそれに反応するが、その連鎖反応を作動させる図式をドゥルーズは感覚運動図式あるいは紋切り型と呼ぶ。さらにドゥルーズはベルクソンを引き、日常において私たちが知覚しているのも、物やイメージの全体ではなく、それらを縮減した事物の感覚運動的なイメージであるという⁽⁶⁾。こうした視点からすれば、世界（状況）は人間に働きかけるものであり、また人間からの働きかけに応じて変化し、高次の世界へと発展するものとして捉えられる。言うなれば、それはきわめて「人間的な」世界である。有機的体制の映画はまさしくそうした物語の展開や意味の伝達に必要な感覚運動的イメージによって構成されており、そしてそのような人間と世界との感覚運動的統一性をもった関係を示してきた。そうした意味で、ソヴィエトのセルゲイ・エイゼンシュテインなどは革命への信念を映画において可視化しようとした作家として有機的体制の映画の代表格に位置付けられることになる。

しかし、現代世界においては、そのような人間と世界の有機的な絆は引き裂かれているとドゥルーズはいう。それをもたらしている要因のいくつかは映画にとって外的なものである。たとえば世界大戦とその諸帰結、かつての「アメリカン・ドリーム」のすべての面における動揺、さまざまなマイノリティーの新たな意識、そして、人々の頭の中での諸イメージの増大などが挙げられている⁽⁷⁾。そうした価値観や信念体系の揺らぎ、商業戦略的イメージの氾濫といった事態は今日においてより一層加速的に進行していると言えるだろう。そうした状況において私たちは「もはやこの世界を信じていない」とドゥルーズは繰り返し指摘する。

現代的な事態とは、われわれがもはやこの世界を信じていないということだ。われわれは自分に起きる出来事さえも、愛や死も、まるでそれらがわれわれに半分しかかかわりがないかのように、信じていない⁽⁸⁾。

わたしたちはもはや、まず包括的な状況があつて、その状況を変更しうる行動がそこから生じうるとはほとんど信じていない。わたしたちはまた、行動が状況に対してたとえ部分的にも露呈されるよう強制しうるとい

ことも信じていない。このうえなく「健全な」錯覚はすべて崩れ落ちる⁽⁹⁾。

つまり人間の知覚-情動-行動と有機的な関わりをもつような世界の諸々のイメージが一種の幻想あるいは神話であることが露呈し、「非人間的」になってしまった世界の中に私たちが存在しているということがドゥルーズのいう「現代的な事態」なのである。

それならば、しかし「この世界」をもはや信じていない「私たち」はどのようにこの世界を生きているというのだろうか。じつはこの疑問についての回答をドゥルーズのテキストの中に直接探すことは難しい。ただしその手がかりとなるのは、先に引用した記述の中に含まれていた「出来の悪い映画」についての言及である。出来の悪い映画とは、感覚を刺激するだけの暴力表象でしかない作品群のことである。しかし、これもドゥルーズに言わせれば、世の中に流通している多くの映像は「出来の悪い映画」であり、そして、私たちも喜んで出来の悪い映画を見続けているのである。

おそらくは災厄をめぐる映像群についても同じことが言われるのである。映像文化に詳しい文芸評論家の藤田直哉は「震災ドキュメンタリーの猥褻さについて」という論考を2016年に発表している。そこで藤田はなぜ私たちが東日本大震災の紋切り型のような映像を依存症のごとく見続けていたかを考察している。震災—とりわけ津波の様子を記録した映像には自然そのものが作り出した「破壊の造形美」とでもいうべきものがあり、そしてそれを映像で見ることには一種の快楽がともなう。あるいはそれによって浮かび上がってきた社会構造や人間関係のイメージに私たちは衝撃を受け、胸を痛み、哀しさや苦しさを感じながら、それでも興奮を覚え、視線を注ぎ続ける。「そこでは、何か剥き出しにされている。それを観る悦びは、猥褻である」と藤田はいう⁽¹⁰⁾。しかし、それが映像であるがゆえに、私たちはその映像を「現実」のものとして知りながら、フィクション作品と同じ水準で消費してきたのである。

テレビやインターネットで放送・配信された記録映像は必ずしも「映画作品」ではない。しかし、快楽や興奮を覚えながら消費する私たちにとって、それはドゥルーズのいう「出来の悪い映画」と変わらない。さらに言えば、「世界が出来の悪い映画のように私たちの前に立ち現れてくるのだ」というドゥルーズの指摘がそっくり再現さ

れているかのようでさえある⁽¹¹⁾。つまり、もはや世界をそれ自体として信じることのできなくなった私たちは出来の悪い映画を消費するのと同じ猥褻な視点で世界の諸々の出来事を眺めているのであり、もはやほとんどまったく有効でなくなっている古典的な「真実の神話」の世界の側に引き籠もっているのである。しかし、それは端的にいて自己欺瞞であり、そこには後ろめたさや閉塞感がつきまとう。少なくとも、そのような映像体験からアクチュアリティは得られない。藤田から続けて引用しよう。

ぼくらは、「現実」や「震災」に対して、映像を通じて猥褻な視点を注ぎ続けるが、あまりに多くの映像の中に溺れて、むしろ像が結ばなくなっていく。さらに沢山の映像を見れば「現実」が分かるのではないかとアディクトのように見続け、そうすればするほど、遠ざかる。現実に触れられない飢餓感は現地に行く者を生み出し、彼らはまた映像を生産し――⁽¹²⁾。

こうした悪循環によって多くの「震災映像」が世に流通しているのは間違いない。もちろん、そうした映像の担い手たちが興味本位で撮影をしているだとか、悪意に基づいて動画投稿を行なっていると言いたいわけではない。しかし、自らの後ろめたさや閉塞感を的確に感知できている人は実のところそれほど多くはないだろう。

3 自由間接的ヴィジョンの力能

この問題についてドゥルーズはどのように思考をめぐらせているか。曰く、現代的映画が「この世界」を信じさせるのは、それがひとつの全体を表象するからではなく「より深い外部」(dehors plus profond)なるものをもたらすからである。

有機的体制の映画においては「作者の見方、人物の見方、そして世界の見られ方は、意味をもつ統一性を形成し、それ自体意味をもつ形象によって作動したのである」とドゥルーズはいう⁽¹³⁾。結晶的体制の映画の課題はそうした統一性の外部にある存在を思考させるイメージを創造することにある。この点に注目するとき、「内的モノローグ」(monologue intérieur)を「自由間接的ヴィジョン」(vision indirecte libre)にとつ

てかえることがひとつの有効な手がかりとなる。

一般に有機的体制の映画においては連続する異なるカットとカットが空間的・時間的に自然につながって見えるように編集することが原則とされている。しかし、そうした自然な連続性を混乱させるような、特にその映画の物語世界にとって外的な映像を意図的にインサートするのが「誤ったつなぎ」(faux raccord)である。もともと、有機的体制の映画においても「誤ったつなぎ」は用いられてきた。たとえば先に名前を挙げたエイゼンシュテインは物語の進行に直接関わりのない映像をしばしば挿入することで知られている。しかしほとんどの場合それらはあくまで「隠喩」として用いられている(たとえば、1925年に発表された『戦艦ポチョムキン』におけるライオンの石像のインサートが民衆の怒りの表現であるように)。それは相対的な外部世界を示すものであるが、それらを含む映画の諸部分は統一性をもった全体を構成している。そうした意味で、有機的体制の映画における誤ったつなぎは「合理的な切断」であると言われる。そのようにして作られる有機的体制の映画はその作品を貫くひとつのまとまった思考の流れとしての内的モノローグを作用させることになる。つまり、登場人物と世界は作者との統一性を保つものとして現れるのである。

これに対して結晶的体制の映画における「誤ったつなぎ」は2つのイメージの間隙(interstice)であり「非合理的な切断」であると言われる。たとえばドゥルーズはゴダールの『こことよそ』において、パレスチナの兵士たちの一連の映像にフランス人の平和なカップルの映像群が挿入されている例を取り上げ、その映像の配置に「還元しがたい差異」があるといい、またそれを「連鎖や結合の外に出ること」であるとしている⁽¹⁴⁾。そうした映像の継起においては、それぞれの映像群がひとつの全体に回収されることなく、それぞれがそれ自体で価値をもつ。また、そのとき全体は〈一なる存在〉(Un-Etre)ではなくなり、事物を構成する〈そして〉(et)になるという。

そのような非合理的な切断は内的モノローグがもつ統一性を解体する。そして、統一性にかかわって相互に異なる多様なイメージの継起が示される。とはいえ、それらが作者によって選ばれたイメージであることには違いなく、そしてそれは一本の映画として見られる。しかし、うまくいっている場合には、それはひとつのまとまりではない共約不可能な多元性あるいは多数性からなる一本の映画となるのである。そのとき映画は「未知なるイメージ」として立ち現れることになる。それはそのイメージの存

在の絶対性を示すものなのである。

では、そのとき全体の統一性から解放された登場人物と作者はどのような関係にあるのか。ドゥルーズは次のように記述する。

それぞれの系列は、作者がそれによって、他者に帰属しうる一連のイメージにおいて間接的に自己を表現する方式となり、あるいは逆に、何か、あるいは誰かが他者と見なされた作者のヴィジョンにおいて間接的に自己を表現する方式となる⁽¹⁵⁾。

ここにおいて形成されるヴィジョンをドゥルーズは自由間接的なヴィジョンと呼ぶ。小説における自由間接話法のように、ひとつの特異な形式の中で交差しながら、しかしやはり同一化されない別個の主体として登場人物と作者は現れてくるのである。そして、ひとつの系列から別の系列に移行するにあたって登場人物は他者に生成変化し、作者は様々な登場人物に仲介されてやはり他者に生成変化し続けるのである。このように結晶的体制の映画にあっては、他者とともにあり、自らも他者になることで、ひとつの統一的世界に亀裂を入れ、合理的には思考することのできない「外部」を引き入れることになる。

しかし、ここでいう「他者になる」とは自分以外の特定の誰かにあたる人物と同一化することではない。また、ただ単にその人物の姿を撮影し提示するというだけでもないだろう。そうであるとすれば、作り手がカメラや編集機を介して被写体＝登場人物と自由間接的な関係を結ぶということは一体どのようなことであるのか。

以下では、その実践例のひとつとして、鈴尾啓太の『沿岸部の風景』の制作プロセスを検討する。

4 鈴尾啓太のアプローチ

鈴尾は東京を拠点に活動するプロの映像編集者で、近年は映画『螺旋銀河』（草野なつか監督、2015年）や『FAKE』（森達也監督、2016年）、そのほかテレビドキュメンタリーなどの編集にも携わっている。『沿岸部の風景』には複数のヴァージョン（2012年版、2013年版、山形国際ドキュメンタリー映画祭版）が存在するが、いずれも鈴尾が自主制作として撮影から編集までを手掛けた作品である。以下の考察にあたっては、パッケージ化されているものの中で最新の2013年版の映像と、筆者が直接インタビューをした際の文字起こしデータをテキストとしている。

この96分の映像は、鈴尾自身が撮影した記録動画が淡々とつながられているもので、撮影地と日付だけがテロップで加えられている。冒頭、車窓からの沿岸部の風景に始まり、2011年6月ごろの南相馬の避難所の様子を映し出す。横になっている人やカレンダーをじっと見つめている人などがいる中に、撮影するカメラのレンズに向き合う高齢者の姿もある。次いで映像はそれぞれの津波被災地で作業をしている人々をとらえる。ヘドロの掻き出しを行う人、公民館で写真を探す人、店舗のシャッターにペイントをする人、墓地に流れ着いた瓦礫の片付けをする人、飼っていた猫を探す人など。その構成は時系列的なものであるが、一貫した物語をもつものではない。しかし、だからこそ言語的な意味に還元され尽くせない詩的な叙情性が感じられる。

その中でも、友人を待ち続ける男性と警察に捕まろうとする少年たちの姿はきわめて印象的である。ある日の夕方、国道沿いで何かを待っているひとりの男性が登場する。「友人が車で迎えにくるのを待っている」という男性は震災の津波で失ったさまざまなものをカメラの前で語る。しかし、夕闇の中でその表情は見えない。そして「友人」は結局現れないまま、その男性も「ゲームオーバーだな、よし、やめ」と言ってその場を去り、場面は次へと切り替わる。2011年から2012年へと年が変わる夜、「元旦の警察をナメていたい」という少年たちが道端にたむろしている。寒さの中で、彼らは自分たちを捕まえようとする警官の登場を期待するが、現れない。「まっぼ来ねえな」「もう帰ろうぜ」と口にする彼らはどこかへと移動していく。そこにはベケットの『ゴドーを待ちながら』のような不条理ゆえのリアリティのようなものが感じられる。

鈴尾の制作において全体に一貫していることは、何らかの「作業」をしている人を記録し、その姿を提示するということである。その背景には、瓦礫のある風景などを

めぐっては「本当に、何をどう撮っていいか」分からないという鈴尾の感覚がある。一口に瓦礫といっても、それは単に巨大津波の痕跡であるだけでなく、見知らぬ誰かにとっての大切な思い出につながるモノの断片であったり、場所であったりするかもしれない。そうしたさまざまな可能性がある中で、その風景をひとつの視点において正確に見つめ、的確に撮影するという事は不可能に思われる。だからこそ鈴尾は「作業する人」にレンズを向けるのだという。

風景は撮れないし、できるだけ編集でも入れないけど、でも彼らの姿を含めた風景が沿岸部にはたくさんあるっていう。彼らも風景の一部だし、彼らを通して風景も見えてくるっていうことなら、自分は風景と向き合えるっていうか⁽¹⁶⁾。

それは、その人物に注目することで、ある視点を新しく構築していくということであると考えられる。目の前で誰かが何かをしている様子を撮影するという事は、そこにひとつの主体性を見出すことにつながる。そしてその主体性を介して、その周囲に広がる状況＝環境を〈見る〉ことが可能になると言える。

もちろんそれは被写体となる人物の視点そのものに重なるわけではない。あくまでそれがカメラを持つ鈴尾の視点であることには違いない。しかし、何らかの理由や目的をもって作業をしている人物の動作に注目するという事は、その人物と場所との関係に想像をめぐらせるということを含む。自身の視点を外部から持ち込むということを可能な限り保留しようとする鈴尾にとって、それは具体的かつ必然性を帯びた視点を与えるものであったと考えられる。

では、どのようなプロセスによってそうした視点は成立するのか。

鈴尾は被災地を自動車で移動しながら、そうした「作業する人」を探しその場で声をかける。その多くは「かつてそこに自分の何かがあったであろう場所で、何かを取り戻していく、失われたものを取り戻していく作業をしている」であろう個人であるという。また、それは偶然行き合った通りすがりの他人でもある。そうした意味で鈴尾の撮影方法は、旧知の間柄の人間、長期取材によって深い関係性を構築した人物を

撮影するというようなラポールを重視するスタイルとは異なる。

基本的なパターンとして、鈴尾は声をかけた人物に自己紹介をし、東京から来て津波被災地で作業をしている人々の姿を撮影していることを告げうえて「ちょっと見ててもいいですか」と提案する。いきなり撮影をするのではなく、雑談をしながら状況の聞き取りを行い、まずは肉眼でその作業の様子を見る。しばらくして「撮っても大丈夫かな」と感じられたところであらためて撮影の許可を取り、記録を開始する。

ただし、撮影前に肉眼で見るという工程をはさんではいるが、鈴尾のスタイルはそれによって分かった何かを記録するために撮影をするというものではない。一定の距離を保ちながら、レンズ越しにより注意深くその作業を見つめる。そのため、一見静かなカメラワークであるが、長回しも多く、探索的な撮影姿勢であると言える。

同時に、鈴尾は「構図主義」の撮影に陥らないように気をつけるという。映像編集者という職業であるため、仕事として自ら撮影をすることはなくとも、このように撮影すれば美しく見える、画面映えするという知識を鈴尾は持ち合わせている。しかし、それは慣習的な構図の美しさによって、新たな〈見る〉を成立させる未知の主体性を覆い隠してしまう。結果、それは〈見る〉という行為そのものを紋切り型の意味に押し込め、不全化させてしまうのである。

その人を、ただ追いかけるのではなく、ちゃんと見つめる、っていうだけです。撮影がいいとかおっしゃってくださる方は多いですけど、距離感とかも言ってくれるんですけど、本当にそれだけの気がしますがね。(中略)ちゃんと待つっていうか、付きそう。時間をかける。ただそれだけで、決して、反面、構図主義になるべきでない。美しさは構図じゃなくて、彼らにあるべきだと思います。

この発言は一見素朴に撮ることの重要性を主張しているようにも読める。しかし、ここで鈴尾がいう構図主義とは教科書的に認識されている一種のセオリーとしての構図を無批判に適応させるスタンスのことであって、それとは別の意味で、実際にカメラを持つ鈴尾は非常に慎重に構図を選択していると言える。基本となるのは、作業

をしている人物がどのような環境にいるかが分かるようなロングショットであるが、あくまで人物の動作が中心に捉えられている。被写体の人物の表情を捉えたアップショットもしばしばあるが、特定の感情が読み取れるというものは少なく、安直な情動的イメージにならないように工夫されている。

興味深いのは、鈴尾がここで「美しさ」という言葉を用いていることである。それは藤田のいう「破壊の造形美」とは異なる性質のものであるだろう。鈴尾にとっての「構図主義」はマスメディア的な言語中心主義と近いものであり、撮影に先行して構想されるイメージを表象＝再現前化するための方法論であると考えられる。言い換えればそれは現前するイメージを情動的なメッセージに置換していく作業であり、その映像固有の性質を見出そうとするものではない。それに対して鈴尾は被写体との距離を保ちながらそれぞれの「美しさ」を見出すことで、紋切り型からの回避を図っている。

一方で、編集は「整理して人に何かを伝える」行為だと鈴尾はいう。だからこそ、自分にとっても未整理のイメージであるところの映像を編集することには困難がともなう。あるカットを使い、他のカットを使わないという判断基準はどこに求められるのか、といった問いもその都度考えなければならない。ある物語にそって作るというよりも、言わば記録のパッチワークのようなシンプルな制作スタイルをとるからこそ「使う／使わない」という判断は切実なものとして作り手に迫ってくる。その問いと格闘するにあたって、鈴尾は自らももっていたそれまでの知識や技術が「余計だ」と感じていたという。

僕はこの作品を、あえて作品って言いますが、この作品を編集しているときに、自分がどれだけ職業編集マンじゃなければよかったのに、って思いましたね。本当になんの役にも立たないし。僕にとってはですよ。ていうのは、本当に、これまでの映像の、映像ドキュメンタリーのあり方で編集するべきではないって思いましたから、そこのテクニックが本当に余計だと思いました。

では、鈴尾は何を基準に編集を行ったのか。それは撮影と同じく「美しさ」であったのだろうと考えられる。繰り返し述べているように、鈴尾は『沿岸部の風景』をめぐる撮影と編集を重ねているが、そこにはある種のフィードバックの構造が生まれている。初めて同作を編集した際の感覚について鈴尾は次のように述べている。

それを1回作ったことによって、良くも悪くも、何か方針みたいなものは少しずつ見えてきて。もちろん状況は変わっていくし、毎回来るたびに変わってたとは思いますが、でも、すこし見えてきたというか、自分の撮るもの、記録するべきものっていうのが。

それによって見えてきた方針というのが「美しさ」を記録することだったのだと考えられるのである。さらに言えば、その「美しさ」は必ずしも普遍性をそなえたものではない。先に述べたように、同作には複数のヴァージョンがあり、鈴尾はその再編集を繰り返し行っている。それは「新作」や「続編」ではなく、「アップデート」なのだとして鈴尾自身は表現する。それは単に新たに撮影したものを加えるだけのことではない。再編集にあたっては、それまでに撮影した素材を最初から見直し、ゼロから編集を組み立て直すという。実際の作業として以前のヴァージョンのシークエンスを利用することもあるが、基本的にはトップカットから新たにつなぎ直すという。それはおそらくタイトルとしている「沿岸部の風景」というテーマを記録し続けているからというだけでなく、それを思考し続けているからである。

思考し続けるということは変化し続けるということでもある。記録撮影を行えば、新たに見聞きするという経験が蓄積される。映像素材も増える。また社会状況やそれをめぐるメディアの言説も変化していく。そうした中で、自身の気持ちや考えが変化していくことは自然であると言える。とりわけこの作品をめぐるのは毎回大きく自身の気持ちに変化していたと鈴尾はいう。

僕、編集するたびに変わってたんですよ。それは編集内容がってことじゃなくて、気持ちが。 (中略) 僕はテレビの編集しているから、こんなに毎

回根本的に印象が変わることなんてないし、普段。編集し直したって、使いたいショットはさほど変化はないし。こんなにも根本的にすべてがやるたびに変わっていく。整理して、人に伝えるということの、震災映像というものがどれだけやっぱり難しいかというか、どれだけ、いまなお変化しつつあるのかというか。自分が見たいと思う映像を含め、残していくべき部分も含め、まだ僕はわからない。

根本的に編集を組み替えるということは、「沿岸部の風景」というテーマや映像をめぐる変化し続ける鈴尾の主体性や思考のあり方を表現している。翻って、同じテーマを思考し続けるための方法として同じ素材を使って編集し直すという作業を行っているようにも思われる。

5 「被災者」のイメージの亀裂を探る

このような鈴尾の制作手法は「被災者」とされる人々の語りを単に聞き取り、その姿を写し、それらを伝達するというものではなく、そこに技術と想像力をもって積極的に介入しており、それぞれの場に生成変化を起こしている。ここでいう積極性は、制作過程の外側において生成された「被災者」という先入観にもとづく紋切り型のイメージを押しつけるものとはまったく別の種類の介入である。それは、特定の主体の内的モノログに回収することなしにカメラを介して他者と関わろうとするアプローチであり、既存の一それでいて曖昧模糊とした「被災者」のイメージの間隙あるいは亀裂を取材協力者とのあいだに探していく作業であったと言える。

「被災者」のイメージとは何か。地震と津波が発生した様子は繰り返し放送・配信され、「被災者」がいかに悲惨な体験をし、苦しい思いを味わったかは哀話として語られ、そこに支援の手を差し伸べようとする人々の善意は美談として何度も描かれる。その一方で、広大な範囲に及ぶ被害の全容を知ることは難しく、加えて、福島第一原発に関わる諸問題はいまだ解決の目処が立っていない。そうした一連の情報を私たちは飽きるほど浴びてきた。しかし、それでも東日本大震災とは一体どんな出来事で、

そこに暮らす人々がどのように生きているのかというイメージは杳として知れず、その像を結ばずにいる状況が続いていた。言い換えれば、ヴァーチャル化されたイメージを私たちはアクチュアルに受け取ることができずにいたのではないか。そのような事態が鈴尾の制作実践の出発点にはある。

その出発点から「学び」を進めるためには、「被災者」や「被災地」という言葉を映像から振り払う必要がある。『沿岸部の風景』における鈴尾は観察者として特定の人物を追い続けるということをしていない。それどころか、映し出される人物が何者で、なぜそこにいるのか、いま何をしているのか、これからどこへ行こうとするのかを必ずしも明らかにしていない。加えて、非常に数多くの現場を撮影し、それらを並列に見せることで、集合的概念としての「被災者」および「被災地」の多面性をモザイク的に浮かび上がらせている。

さらにこの「イメージ」という観点から考えると、さらに別の様相が見えてくる。従来の多くのドキュメンタリー映画は探求対象のイメージを直接視覚的に記録・提示することによって表現してきた。それによって探求は一応達成されてきたと考えられる。しかし、『沿岸部の風景』は直接提示する映像や音声を超えたところにあるイメージを探求・喚起していると言える。

たとえば警察に捕まろうとする少年たちの映像を取り上げてみよう。そもそも夜闇の中で彼らの表情ははっきりとは見えにくい。しかし、彼らがそこにいるという厳然たる事実が映像として示されることで、彼らが体験した過去の出来事や現在の境遇のイメージを構築するべく、鑑賞者は想像力を駆動せずにはいられない。その意味で鈴尾は不在の対象のイメージにアプローチしていると言える。

東日本大震災をめぐる得られる映像はどこまでいっても断片的なものにすぎない。震災とは一体何を指すのか。その主体を特定の個人に限定したとしても、地震や津波が発生したその瞬間の体験や記憶だけを指すのではないだろう。それがその個人によって明確に意識され、回想され、語られるとも限らない。そのようなものを探求するということは直接その事物の姿を映像に撮影するというのではないだろう。むしろ、この震災をめぐる優れた映像作品は、部分的なものでしかないイメージを他のイメージと接続し、出来事への理解を深化させながら、新たな「未知なるイメージ」

に接続するための想像力を賦活することを目指していると言える。そこにおいては、語る者、聞く者、見る者が相互に介入しあい、役割を交代し、時にはその主体性を混成させながら、探求が進められているのである。

鈴尾は、制作者がもつ「美しい構図」をめぐる知識を被写体に適応するという構図主義や、マスメディア的な言語中心主義を批判し、そこに陥らないように気をつけていた。しかし被写体の「美しさ」が撮影によって素朴に記録されるという楽観をしているわけでもなく、その映像に固有の性質を見出すべく慎重に構図を選択している。こうした被写体との向き合い方は撮影における対話のあり方としてきわめて誠実で真摯なものであると同時に創造的でもあると言える。つまり、鈴尾にとって「作業する人」というのはそれ自体が被写体であると同時に、直接に撮影することのできない「沿岸部の風景」なるものを見えるようにしてくれる媒介でもあるのだった。被写体となる人物を撮影することを通じて、同時に自らの〈見る〉主体性を更新し、〈見える〉範囲を拡張しているのだと考えるならば、撮影者と被写体の関係はそれ自体で閉じたものでありながら、同時にその外に広がる風景全体へと開くものだと言える。作品に現れるイメージはその関係を媒介して初めて表現可能になるものなのだと考えられる。

6 他者との共生のためのメディア

こうしたアプローチを肯定するということは、一面で「分からないことがある」「見えないものがある」ということを認めて引き受けるということでもある。言い換えれば、それはもはやその有機性や物語性を信じられなくなった「人間的な」世界の真理を信じるふりをするのではなく、私にはどうにも理解しえないが、それでもどうやらそれはそこに厳然と存在するようだ、という現象を肯定するということである。つまり、世界を信じるとは、自らの主体性の再編成を通じて、同一性を前提としない世界と他者の存在をその都度肯定するということだろう。

しかし、そのように他者とともにあるということを肯定することには大なり小なり苦痛が伴う。とりわけ社会構造による相互関係が未規定であるような他者と遭遇する

とき、私たちはその他者との向き合い方をその都度探索しなければならない。

霊長類学の視点からすると、人間は社会構造によって複数の関係を構築することで、他者との向き合い方を探索するという負担を軽減させている。それだけでなく、自らが身を置く世界について超越的な観察者の位置を構築し、外的な枠組みを参照しながら、他者を何者かとして物語り、分析し、説明し、分類することができる。しかしそれは他者を自己の認識能力に還元することである。一方、たとえばチンパンジーはそれとはちがう他者との関わり方を実践するということが報告されている。人類学者の伊藤詞子はチンパンジーについてのさまざまな観察の成果から次のように論じる。

[チンパンジーの] オトナ同士の関わりにおいて食物分配や遊びをおこなうことは、優劣順位といった構造としての関係を先行させずに、こうした他の個体に対する探索的関わりをその都度構成することの重要性を物語っており、〈わからなさ〉に寄り添い続ける態度がここでも働いているのである⁽¹⁷⁾。

ここで伊藤は複数の事例を検討しているが、そこで共通して見られるチンパンジーのふるまいは安易に〈わからなさ〉に判断を下さず、何らかの探索的行為を一定時間継続させるというものである。もちろんそれは非効率的であるだろう。社会生活を営む上で、〈わからなさ〉をそれとして持続させ、それに対して探索的モードを展開し続けるということは負担も大きく困難である。

しかし、一方で私たちは外的な参照項がしばしばうまく機能しなかったり、微妙な誤差を含むということをよく知っているはずである。藤田のいう震災映像をめぐる飢餓感はその兆候のひとつである。そのとき、その飢餓感を解消しようとするならば、私たちは超越的視点につねに引き籠もったままではいられないのである。伊藤は先の論考を次のような言葉で締めくくっている。

人間が〈わからなさ〉にあらゆる手段を講じて堅牢な蓋をしようとも、出

会いの場において外部の観察者である続けることは不可能なのではないだろうか。むしろ、私たちが生きていく具体的な生の出会いにおいて〈わからなさ〉に寄り添うことは（それを継続できないとしても）、ときに重要な役割を担っているのではないだろうか⁽¹⁸⁾。

この〈わからなさ〉をめぐる映像メディアはふたつの方向に進化を続けてきたと言える。かつてフェリックス・ガタリがポストメディア社会の構想において指摘したように、社会の均質化を促す方向と特異化を促す方向である⁽¹⁹⁾。これまで映像メディアは、一方で人々を他者との出会いの場から隔て、〈わからなさ〉の姿を解明し、社会的な位置付けを与えてきた。他方でオブザーショナル・シネマの系譜に見られるように、日常生活では見過ごされがちな、あるいはほとんど出会うことのない〈わからなさ〉を画面越しに突きつけ、それを肯定しようとしてきた映像の歴史がある。そして、東日本大震災をめぐるこのふたつの方向のせめぎ合いは続いてきたと言える。〈わからなさ〉を実証科学的に解消し、あるいは人々による支援活動を鼓舞し、また傷ついた人の心を癒す映像も数多く作られ、復旧・復興を安全に促進した流れがあることも事実である。しかし、人々を混乱させ、分断し、抑圧する映像もまた数多く流通した。

その中で本論文は、鈴尾啓太という作家を取り上げ、映像を作ることを通して、自らの主体性を再編成させ、新たな視点を創るプロセスを描いてきた。〈作る〉ということは、映像作品を生成することだけを指すのではない。その過程と同じくして、視点を作るということである。それは世界から引き籠もったスタティックな超越的視点ではなく、ダイナミックな内在的視点である。それは、他者のいる出来事に巻き込まれながら〈理解〉の一手手前に留まって、〈わからなさ〉に目を凝らし、耳をそばだてることで実現へと近づくだろう。同時にそうした視点の創造は作り手本人だけでなく、その映像を見る者の主体性にも伝播し、共振を引き起こすだろう。こうしたものを手掛かりに、私たちは新しい批評や教養—そこから新しい社会や人間関係のあり方を想像できるような—のかたちを今日の（あるいは未来の）映像生態系の中に構築することができるのではないか。

註

- (1) Gilles Deleuze. *L'Image-temps*. Cinéma 2. Éditions de Minuit, p.223 (傍点は引用者)
- (2) *Ibid.*, p.237.
- (3) Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement*. Cinéma 1. Éditions de Minuit, 1983, pp.278f.
- (4) Deleuze, 1985, *op.cit.*, p.9.
- (5) 映画作家としてはこのほかに、オーソン・ウェルズやアラン・レネ、小津安二郎などが含まれる。
- (6) 「ベルクソンがいうように、われわれは物やイメージの全体を知覚するのではなく、いつもより少なく知覚するのであり、知覚するべく関心をひかれるものしか知覚せず、あるいはむしろわれわれの経済的利益、イデオロギー的信念、心理的要求などに比例して、知覚することに利益があるものしか知覚しないのである。それゆえわれわれは、紋切り型しか知覚しない」(Deleuze, 1985, *op.cit.*, p.32.)
- (7) Deleuze, 1983, *op.cit.*, p.278.
- (8) Deleuze, 1985, *op.cit.*, p.223.
- (9) Deleuze, 1983, *op.cit.*, p.278.
- (10) 藤田直哉「震災ドキュメンタリーの猥褻さについて」寺岡裕治編『21世紀を生きのびるためのドキュメンタリー映画カタログ』キネマ旬報社、2016年、p.88.
- (11) Deleuze, 1985, *op.cit.*, p.223.
- (12) 藤田、前掲書、p.89.
- (13) Deleuze, 1985, *op.cit.*, p.237.
- (14) *Ibid.*, p.251.
- (15) *Ibid.*, p.239.
- (16) 筆者が行ったインタビュー(2014年12月1日実施)のトランスクリプションより引用、未公開(以下、註のない引用は同資料による)
- (17) 伊藤詞子「出会われる「他者」:チンパンジーはいかに〈わからなさ〉と向き合うのか」河合香吏編『他者:人類進化の歴史』京都大学学術出版会、2016年、p.166。(傍点は原文)

- (18) 同上、pp.171f.
- (19) 青山太郎「ポストメディア的映像生態系をめぐる試論—ガタリにおけるメディア・テクノロジーと実践の位置付け」『名古屋大学哲学論集』第13号、2017年、pp.53-76.