

映像圏の「公共性」へ

「災後」社会の映画／映像論

渡邊大輔
Hiromasa Watanabe

「ポスト震災時代の映像論」に向けて

二〇一〇年七月から断続的に続けてきた本連載は、筆者が二〇〇〇年代の終わり頃から中心的な仕事として取り組み始めた映画／映像文化論のとりあえずの全体的な枠組みを描き上げることが目的とするものだった。そして、そこで掲げた問いとは、今日のグローバル資本主義とソーシャル・ネットワークキングの巨大な社会的影響を踏まえた、これまでにない新たな「映画(的なもの)」の輪郭を、映画史及び視覚文化史、あるいは批評的言説を縦横に参照しながらいかに見出すかという試みだった。つまり、筆者が仮に「映像圏 Imagosphere」と名づける、その新たな文化的地平での映像(複製イメージ)に対する有力な「合理化」の手続き——システム論ふう「複雑性の縮減」といい換えてもよいが——の内実を、主に「コミュニケーション」(元長性)と「情動」(観客身体)という二つの要素に着目しつつ具体的に検討してきたわけである。

そして、実に一年半近くにも及んでしまっ

たこの連載の後半部分にあたる期間は、もは

やいうまでもなく、今春に起こった未曾有の東日本大震災(東北地方太平洋沖地震)と、福島原発事故問題をはじめ、以後の深刻な社会的混乱の中で思考され、執筆された。二〇一一年もあとわずかで終わり、二〇一二年を迎えようとする現在、ネオリベ&ソーシャル時代の——というより、半ば必然的に「ポスト震災時代の映像美学」とでも呼ぶほかなかなかった本論を、二〇一〇年代の批評シーンに向けて、言葉の真の意味でより実効的に繋いでいくためには、こうした現代の映像圏シテムがいま、一体いかなるタイプの「社会性」を帯びているのか、はたまた「映像圏の社会性」なるものが仮にあるのだとすれば、それは一体いかなるものなのかをこのへんで少し主題的に考えてみなければならぬだろう。つまり、以下では、個々の作家による映像圏の「私的」な解釈の分析を超えて、その「公的領域」のありようについての探究を進めてみたい。

「あの日」から

今年の三月二日に発生した東日本大震災は、

もはや多言を費やすまでもなく、現在の日本社会の隔々にわたってかつてない甚大な被害をもたらした。そして現在まで、私たちの社会には依然として、「3・11」にまつわる情報や記憶の断片が止むことなく広がり続けている。こと映画界の話題に限ってみても、このわずか半年余りのあいだに、この度の震災をモチーフとしたドキュメンタリー・フィルムが何本も製作、またはすでに劇場公開され、関連の特集上映イベントも立て続けに開催され続けている★1。それらのフィルムや上映イベントは、むしろ、従来の社会派ドキュメンタリー映画と同様に、多くの切実な問題提起を観客たちに投げ掛け、あるいはそれを通じて何らかの社会的な影響力を発揮していくことだろう。とはいえ、本論の文脈から

より重要なのは、こうした劇場公開用のフィルムや上映イベントの類ではなく、むしろいまも日々ネット上にアップされ続け膨大なユーザーにシェアされているだろう、CGMの中の無数の「震災関連動画」のほうである。揺れる都内のビル街の映像であれ、無数のひとや車や家屋を一瞬で呑み込んでいく三陸沿岸の大津波や洪水の映像であれ、あるいは国内マスメディアや海外マスメディアによるニュース映像であれ、一般市民の携帯ムービー撮影による記録映像であれ、国内外や公私を問わず、世界に遍在するあらゆる映像記録媒体を通じて撮影された「震災」のイメージが、いくつものソーシャルメディアを介して自己準拠的かつ拡散的に——まさに津波のように——夥しく氾濫し、デ・ファクトな「自然」

★1 東日本大震災関連の主な映画作品として、大宮浩一監督『無常素描』、藤原敏史監督『無人地帯 NoMan's Zone』、森元修一監督『大津波のあとに』、大久保倫伊監督『槌音』、小林正樹監督『がんばっぺ フラガール!〜ウツシマに生きる。彼女たちのいま〜』など、主として上映イベントとしては、八月からフォーラム福島、ユーススペース、金沢21世紀美術館、シアター21などで開催されている『Image-Fukushima』などが知られている。また、映画監督の河瀬直美は、今年五月の第六十四回カンヌ国際映画祭に新作『朱花の月』で参加中に、世界各国の著名な映画監督たちがそれぞれ「3・11」をテーマにした三分二秒の短編のオムニバス映画『3.11 A Sense of Home Film』を製作することを発表し、ウィクトル・エリゼ、アレキサンダー・ウィーラセタクン、ジャ・ジャンクーらが参加を表明した。



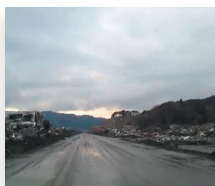
無人地帯 NoMan's Zone
(公式サイトで見る)



無常素描
(公式サイトで見る)



がんばっぺ フラガール!
(公式サイトで見る)



槌音
(公式サイトで見る)



大津波のあとに
(公式サイトで見る)

として常態化している現状は、筆者が本連載で手を代え品を代え何とかその輪郭を描こうと試みてきた「映像圏」という文化的世界を圧倒的なリアリティと具体性において身も蓋もなく自ずから実装してしまっている。筆者は以前、この映像圏の世界のことを「イメージの例外状態」とも表現した。その意味では、こうしたソーシャルメディアの震災関連動画に象徴される映像圏のイメージこそ、今日の現実の——というのは映像圏を考える際には不正確だが——「社会」のありようときわめてシームレスに結びついている。

*

現代映画文化から見る公共性／公共圏

——V P F 問題から考える

いづれにせよ、したがって、映像圏の社会性＝公的領域 public realm の思想的内実を見定めるということは、それが一体化する今日の社会の編成様態を、ここまでの議論を振り返る形でぎつと輪郭づけるという作業になるだろう。それはつまり、現代（ポスト冷戦期）の社会思想や政治哲学の領域において、一貫して中心的な問題系を構成してきたいわゆる「公共性 publicness」及びその適用領域である「公共圏 Öffentlichkeit, Public sphere」をめぐる問いを現代映像文化の領域において捉え直

すということである。とはいえ、現代における公共性の姿をいかなる形で捉えるかというのは、それじたいあまりにも悩ましい問題だし、一介の批評家で門外漢にすぎない筆者には、その問いはいささか荷が重い。

したがって、今回はまず、二〇一〇年代の日本の映画文化の方向性を大きく左右していくと思われ、ここ最近では、一部の映画関係者や映画ファンのあいだで切実な関心を集め始めている、「Virtual Print Fee」(V P F)をめぐる問題を話の取っ掛かりにしてみたいと思う。この問題をひとつの補助線として考えることで、映像圏的な社会性ないし公共性のありよう、ひいては「ポスト3・11」の社会の編成様態についてまで広く敷衍することができれば筆者としては本望だ。

それでは、まず「V P F」なる文芸誌の読者はもちろんのこと、一般の映画ファンや映画雑誌の読者にもおそらくはまだ耳慣れない言葉とそれが意味する問題について簡単に説明しておこう。この言葉は、私見では、一月中旬頃からTwitterをはじめとしたネット上で急速に話題となり、先月二四日に有楽町朝日ホールで行われた第二回東京フィルムメックス内の公開シンポジウム「デジタル化による日本における映画文化のミライについて」での討議によって一挙に大きな反響を呼んだ★2。現在でも、V P F に関する議論がTwitterや

★2 シンポジウムの映像記録やその反響のTwitterまとめなど、最近のV P F ス

キム問題の概要に関しては、以下の「V P F」の公式ブログなどを参照された。
http://d.hatena.ne.jp/cinero/

ブログなどで依然活発に交わされ続けている。筆者は、現在の映画製作・映画館経営の実態や映画関係の文化行政に関する専門家ではないため、ここでは具体的な知見に裏づけられた本格的で包括的なV P F問題をめぐる論文を書くことはできないし、また書くつもりもない。つまり、以下では、本論でその輪郭を示した映像圏論の文脈からV P Fについて考えた時に、どういう論点や問題系が導き出せるかというひとつの試論を展開していくつもりである。

V P Fスキームとその問題点

——デジタルシネマをめぐるつて

それでは、さっそくだが、「Virtual Print Fee」(V P F)とは何か。これは、一言でいえば、近年急速に拡大を続けるいわゆる「デジタルシネマ」の映画館への普及、及びその配給・上映をより円滑に行うためにアメリカの映画産業でファイナンスの仕組みをヒントに考え出された新しい映画配給・興行のスキーム(枠組み)である。つまり、「仮想プリント料金」というその日本語訳の通り、それはデジタルシネマの配給・上映に際して、今後一定期間にわたる三五mmフィルムのプリントコストの軽減化という事態を現時点から見越し、現在のデジタルシネマに建前上の(仮想の)

「プリント代」を課して配給会社から徴収することで、映画館(興行会社)側のデジタル設備投資の負担をなるべく緩和する、というのがその目的だ。どういうことか。

そもそもよく知られるように、ここ数年における映画界全体の世界的な「デジタル化」——いわば「フィルムレス」の波の広がりには凄まじい★³。それは、一部では、一九二〇年代の映画の「トーキー化」、そして——これは時代区分を厳密に特定することは困難だが——主に第二次大戦中から戦後にかけての「カラー化」に続く映画史始まって以来の「第三の革命」だとする声すらすでにある。こうしたデジタル化の波は当初は撮影機材をはじめとする映画の製作現場で浸透し始め、現在では「特殊視覚効果技術」、「映像編集」の分野はほぼ完全にデジタル——つまり、P C上での処理に移行したといわれる。そして、それがついに映画産業の最終段階すなわち映画興行(上映)の段階にまで進行し始めつつあるというのが現状なのだ。その映画館のデジタル化の勢いは欧米各国を中心に軒並み拡大が続いている。ちなみに、現在の日本国内の映画館のうちすでにデジタル化を完了させているのは、シネコン(シネマコンプレックス)を中心として全体の約四割強(約八〇〇スクリーン)というところだが、このまま国内においても、早くも二年後

★³ デジタルシネマの現状を包括的に論じた映画論の文献としては、例を以下

を参照。ミツヨ・ワダ・マルシアノ『デジタル時代の日本映画 新しい映画のため』

に『名古屋大学出版会、二〇一〇年。』

の二〇一三年六月までには全国の約八割を占めるシネコン全館がデジタル上映に移行するとさえいわれている。デジタルシネマの急先鋒であるハリウッドのメジャー大作を上映するシネコン系劇場をはじめ、もはやグローバルスタンダードになったデジタル化の波を日本の映画興行界が避けようのは事実上不可能である（ヨーロッパのある映画関連団体の試算によれば、二〇一五年には世界的に三五mmの新作フィルムがほぼなくなるといふ）。

そうした映画館におけるデジタルシネマ機器（上映設備）の普及を第一の目的として構築されたVPPスキームは、繰り返し返すように、映画館のデジタル化により今後約十年間にわたって漸次的に進行するだろうと想定される配給会社のフィルムプリントコスト軽減を前提としている。そもそもデジタル化に付随する上映設備費用は各劇場（興行会社）側が本来一括して負担するのが当然だが、それは一スクリーンにつき時に二〇〇〇万円規模の高額に上るため、劇場側がすべてそれを負担するのは現実問題として難しい。また、デジタル移行により実際に最大の恩恵を蒙るのはむしろ配給会社のほうである。そこで、そのフィルムレスによる将来的な費用の余裕を勘案した上で、デジタル化費用を、映画館と配給会社双方でともに負担し合いましょう

というのがVPPスキームの基本理念なのである。具体的には、「VPPサーヴィサー」★4と呼ばれる関連会社が仲介に入る形で、このスキームが運営される。サーヴィサーはまず金融機関から融資を受ける。その費用で機材メーカーからデジタル機材を購入し、映画館に供給する。映画館（興行会社）側はその機材費用の約三分割のうち初期費用と、それを差し引いた額を月ごとにサーヴィサーに支払い、残り七割分を配給会社側が各作品ごとにサーヴィサーに支払うという仕組みになる。基本的には、一〇年の契約期間の終了もしくはコストリクープした時点で個々のVPP支払いが完了するという段取りになるわけだ。

さて、以上のようなVPPスキームが現状で抱える問題とは何なのか。端的に結論をいえば、このスキームでは、先ほどのハリウッドのメジャー大作のような全国一斉公開型のバジェットの大いシネコン系作品のデジタル上映化には非常に有効に働くのだが、かたやマイナーなインディーズ系作品やアート系作品といったいわゆる「単館系」の劇場や名画座、そして配給会社にはきわめて過酷な淘汰を強いるのである。というのも、こうしたインディーズ系の映画事業者たちは、各劇場ごとに大量のプリントを焼いて供給していくメジャー系と異なり、わずか数本のプリ

★4 現在、VPPサーヴィサーと呼ばれている国内会社は次の三つ。T・シヨ、I・T・O・H・O・システムズを契約先とする

「Sony Protechno Support」、松竹マルチフレックスシアタース、ワーナー・マイカル・シネマズなどを顧客とする「Japan

Digital Cinema Support」、フォーラムグループなどを顧客とする「Digital Cinema Club」。

ントを順次全国で回していくのが慣例であるため、VPFスキームが課す料金では逆にコスト高となってしまうからである。一方では、

VPFに頼らずに高額のデジタル化費用を

自前で捻出するのは不可能なのだが、また他方で、到底割に合わないほどの高コストや見通しの立ちづらい観客動員、また、途中解約による反則金制度や上映プログラムの幅の制約など、数え上げれば切りがないほどのデメリットを、これらインディーズ系映画館や配

給会社は、現状でさえその経営が厳しいのにも拘わらず、今後課せられることとなる。その結果、このままVPFが現状のスキームで導入されれば、とりわけ地方を中心に、百館単位の劇場が続々と閉館し、こうした単館系劇場が受け皿となっていた映画作品もまた、数百本単位で上映の途を絶たれることになる（その中には、各映画賞や年間ベストテンに挙げられるような良質の作品も多く含まれる）。

その先で待っているのは、デジタル化——すなわち、グローバル資本と情報ネットワークの論理に曝された末の、映画（映像）文化

の持つ多様性・複数性の著しい衰退にほかならない★。

VPFと映像圏

——「メディア」と「市場」のあいだで

以上のようなVPFをめぐる問題群に関して、率直に言えば、積極的な対案を提言する余裕も知識もいまの筆者にはない。あるいは、これと似たような映画文化の多様性の弱体化に繋がる問題ははるか以前からあり、この度のVPFという分かりやすい問題がそれをより顕在化（加速？）させたにすぎないともいえよう。ただ、批評的あるいは文化論的側面からこの数年、多少なりとも現状の映画文化について考えてきた身からいえば、この問題は、もう明らかのように、単に映画文化内部の問題などではなく、本論がここまで映像圏と呼んできたウェブのMAD動画からTwitter、WikiLeaksなどのソーシャルメディア、あるいはデジタルゲーム、AR、AV……などを含めた現代の広範な複製イメージの生

★ ちなみに、以上のような映画のデジタル化に関係するとして、フランスを代表する映画批評誌『カイエ・デュ・シネマ』もまた二月号（第六七号）において、「*Le cinéma en 35mm (Adieu 35)*」というデジタルシネマ特集を組んでいる。とはいえ、興味深いのは、同誌の特集では、現在の日本で「映画館のデジタル化」が喫緊の話題になっているのと較べ、——さすが映画文化が根づいた「映画発祥の国」といふべきか。——むしろディジ

タル化に伴う映画の美学的な変容やその保存の問題が主要関心事となっていることだ。筆者は、現代ヨーロッパの映画文化や制度の専門家ではないが、さらに、どうやらフランスでは2010年九月に制定された新たな法律で、インディーズ系のみならず、映画館一五〇スクリーンについて、国立映画センターが各自館体と協力してデジタル設備費用を劇場側に貸しつけ、配給会社が当面のあいだ、映画館の収入を多く配分するという独自システムを構築したと

いう。それ以外のシネコン系チェーンについては、自前かVPFスキームを採用するとうわけだ。また、国立映画センターは、2010年に各フィルムの特権保持者に対して、デジタル化のための費用負担システムも早々と制度化したらしい。かたや日本ではいまだにライルムの国家検閲への法的納品制度も満足に整備されていない……。これがフランスと日本の、映画における「民度」の違い、だろうか？

成／消費システムの文化的構造、そして、ひいてはそれを包括する現代社会のそれとも分かち難く結びついている。

本論もまた現在の文化批評の多くと同様に、現代を、マルクス主義や国民国家など社会の全体的なコンセンサス（大きな物語）の消失によって輪郭づけられる「ポストモダン」の時代であると規定してきている。つまりそれは、ひとびとの多数的な利害や意志の存立基盤が絶えず相対化（ネタ化）され、それゆえに私たちにとっての認識の出発点は、つねに根本的な不確定さ（「こうでもありえた」という複数の様相性／偶有性）を伴わざるをえなくなつた時代である。そうした不透明化する私たちの時代に即応した映像にまつわるシステムやリアティのありようが、ここで呼ぶ「映像圏」なるものだが、何度でも確認しておくが、その映像圏を根本から支える文化的側面とは、(1)ここ二十年ほどのあいだに急速に進展してきたインターネットからモバイル機器の普及にいたる「情報技術（IT）革命」であり、また、(2)ポスト・フォードイズム社会の再帰性／過剰流動性（脱埋め込み）が広範に引き起こす「過剰包摂buddha化」（自／他や公／私の安定的区分の液状化）の徴候である。

何にせよ、こうしたいわゆる「政治」の領

域が相対的に縮退し、それに代わって、「メディア」と「市場」のネットワークがいや増しに存在感を拡大させ続けるポストモダン社会の現状を、先のVPF問題もまたシームレスに反映していることは明らかだと思われる。なぜならば、それは第一に、VPFのそもそもの原因であるデジタル化の動向は、映画をITに裏打ちされた「コンテンツ」として製作／消費することを可能にするものであり、また第二に、そうしたVPF及びデジタルシネマ化を積極的に推進するシネコン系劇場とその周囲に形成される独特の文化は、二二世紀以降の過剰流動性社会を象徴する市街の「郊外化」（ファスト風土化）や地域コミュニティの崩壊（脱埋め込み）とも密接に連動しているからだ。

デジタルシネマの映像圏性

——現代映画の公共性は可能か

以前、別の場所でも触れたことが★6、シネコン文化を中心として起こっている現在の映画のデジタル化とは、映画研究者のミツヨ・ワダ・マルシアーノも的確に指摘するように、ようはある映画作品が単に映画館で上映されることだけを想定しているのではな

★6。渡邊大輔『浮遊圏のまなぶのかた』「映像圏のfloating view」 年、101—101頁を参照。

く、リリース当初から、上映後のテレビ放映やDVD及びブルーレイでのレンタル・販売出版化、ウェブ配信……などなどといった多様なメディア媒体やコンテンツ産業への簡便な「コングロマリット化」（複合化）を前提にしている。アメリカのメディア研究者（ヘンリー・ジェンキンス）による最近流行りのイデオロムに做えば、「メディア収束 media convergence」

★7と呼ぶことができるだろう、こうしたインターネットメディアによるコンテンツ化（フラット化）が、その根底にまさしく映像圏的な記号の「情報化」や「システム化／ソーシヤルネットワーク化」を置いていることは紛れもない。実際、デジタル化された映画館では、ひとつのセンターサーバから各スクリーンに設置された上映サーバすべてに、ハードディスクに送られてきたコンテンツ（作品）を配信するという形態になり、そこでは、ウェブを介して随時各コンテンツのログを収集・管理したり、各スクリーンの編成情報や上映環境をつねにチェックできるシステムが整えら

れる。また、東映のシネコン・フランチャイズ「T・ジョイ」では、すでにDLP（光半導体を利用したデジタル上映）と衛星通信による上映設備を活かして、人気アイドルグループ「AKB48」のライブを生中継上映（『見逃した君たちへ AKB48グループ全公演』）するなど、インターネット通信技術を用いたオルタナティブなデジタル配給・受容の可能性に積極的に投資し続けている★8。

また、繰り返すように、こうしたデジタルシネマ（映画におけるメディア収束）は、現代のグローバル資本主義の波がもたらす郊外化の動向と深く繋がっている。なるほど、もうご存じの通り、地方や都市に拘わらず、多くのシネコンはいまや郊外の大型ショッピングモールやファストフード店と一体となつて設置・経営されているし、そこでは、映画を観るという行為は、もはやジャスコやIKEAといった郊外型メガストアでの週末のウインドウ・ショッピングやデートと同じレベルのプレレナな娯楽のひとつとして消費さ

★7 Henry Jenkins, *Convergence*

Culture: Where Old and New Media Collide, New York and London: New York University Press, 2006.

★8 例えは、オーストラリアと香港の映像メディア研究者タレル・ウィリアム・テイヴィスとエシリー・ユエユ・ユエは、角川映画などの事例を出しつつ、そ

れに自国内だけの文化で流通するクロスメディア的事業展開（系列会社）構造として発展してきたと指摘している。「日本における複雑な映画製作、消費、配給網は、重量級でもいえるが、アジア圏では最も大規模な映画産業でありながら、近隣諸国のトレンドからはかけ離れている。[中略]「日本の」映画産業は、映画、ビデオ、テレビ、通信、アニメ、出版、広告、ゲーム、デザインなどの業界が複雑にリンクし合う、とつとも大きく大規模な産業

であるといえるだろう。こうした文脈にも加えて、日本ではヨーロッパ諸国に較べて単館系劇場の数が圧倒的に少ないことが知られている。これらの点が国内のDTPD問題を、欧米のそれよりも格段に深刻なものにしていく。Dartell William Davis and Emilie Yueh-yu Yeh, *East Asian Screen Industries*, London: BFI,

2008, pp.64-65. 「」内引用者。

れていかざるをえない★9。そして、そうした郊外文化それじたいが形成するポストモダン的な文化産業がまた、再び人々にデジタルシネマ化を推進させる感性や慣習を再帰的に作り上げていく……。

ともあれ、大域的な映像圏の構造のもとにある現在の映画文化がこうした循環を断ち切ることはもはや難しいだろう。すなわち、ここでは現在危惧されているように、そのデジタル化⇨グローバル化の論理から弾き出される数多くのインディーズ系の映画産業やマイナーな映画作品は、ことごとくその息の根を絶たれざるをえないのかもしれない。ここでは、おそらく現代映画や映画産業の公共性などは存在しえない。しかし、それに関する具体的な考察に入る前に、以下では、ひとまずそうしたイデオロギーや国家なき後の社会（公共性）を規定する先ほどの二つの要素——「メディア」と「市場」の威力にそれぞれ焦点化した社会の様相を、現在の主立った批評の動向を参照しつつ改めて俯瞰的に跡づけてみることにしたい。いうなれば、「映像圏の・社会学」ないし「映像圏の社会・学」とでも呼ぶべき言説の可能性を軽くデッサンしてみよう。

*

ソーシャルネットワークとしての公共性(的なもの)
——リベラル民主主義社会の「二般意志」

さて、非常にざっくりいうと、まず一方で、現在の社会を強力なメディアネットワークにアシストされたりベラル民主主義(市民社会)の自生的完成形態だと捉えるヘーゲル主義的な公共性論が存在する。例えば、最近でいうと、やはり「ゼロ年代」を代表する批評家・東浩紀によるいわゆる「二般意志20」をめぐる議論はその恰好の参照例となるだろう。東は、そもそも近代民主主義の思想的起源だと評価される一八世紀の古典『社会契約論』においてジャン・ジャック・ルソーが提示した「二般意志」なるよく知られた概念に改めて注目し、これを現代の数理的かつ情報社会学的な知見(さらにフロイトの精神分析)を積極的に参照することによって大胆に読み替えようと試みる。つまり、ルソーの一般意志概念とは、従来の政治哲学の領域ではかつてカントやヘーゲルが解釈したように、長らく代議制民主主義を根拠づける一種の抽象的理念や、市民社会における「世論」の隠喩としか捉えられてこなかった。しかし、東によるとそれは、現代のポストモダン社会がGoogleやTwitterなどのインフラを介して莫大な量が蓄積可能となった個人情報データベース

★9 この点については、例えば以下の文献を参照。アン・フリードバーグ『ウィンドウ・ショッピング 映画とポストモ

ダン』井原慶一郎他訳、松柏社、二〇〇八年。

や、ゆるい「無意識」(つぶやき)のログとして「物質的」に実装化されたのだと捉えるべきであり、東はそれを「一般意志20」と呼ぶのである★10。

ポストモダン社会における「一般意志」の形成や、それによる各人の複雑で多元的な「自己完成」(弁証法?)を適切に縮約(歴史的に必然化)する手続きは、ソーシャルメディアやフリーミアム(無料経済)といった冗長化した情報ネットワークの動的挙動によってこそなされていく。何にせよ、ここではネットワークがある種の公共性(的なもの)——より正確には、市民的公共性とも類比的な「統制的理念」や「絶対精神」としての一般意志——の代補の役割を担保していることは紛れもない。その「ネットワークの公共性」とは、ひとまずいわばすべてのメディアを二元的に収束させてしまうこの度のデジタル化の動きにも類比しえるだろう。

とまれ、以上の東の議論は、あらゆる政治的イデオロギーに対するひとびとのリアリティが雲散霧消し、後はのつべらぼうなシステムのリダンダントでアイロニカルな——つまりは「リベラル」な——操作のみが物をいう現代社会(公共性)の様相を一面で鋭敏かつ的確に掬い取っているといつてよいだろう。というより、こうした彼の二見奇矯にも見える見識は、そもそもヘーゲルに始まってハ-

ーバースを通り、冷戦崩壊以降の現代市民社会論にいたる公共性論の一部の主流の言説にも意外にうまく嵌まっているともいえる。というのも、社会学者の稲葉振一郎の整理に従うならば、それは、市民的公共圏を多様な差異を無色透明化したブルジョワ民主主義(リベラル・デモクラシー)社会として一挙にフラット化した上で、そこで生まれる文化芸術や消費といったタコ壺的なコミュニティ(サロン)に政治的ヘゲモニーの契機を見出す一方、ひとびとの個別的「欲求の体系」を下支えする「悟性的」なネットワーク(国家であれ情報インフラであれ)に公共性(的なもの)の基盤を託す、というフォーマットを基本的にはなぞっているからだ(最近ではリベラル・コミュニティアン論争や「新しい公共」などと呼ばれるNPO/NGOなどの非営利団体の事例などが好適だろう)★11。また、何よりも、東の仕事の大きな影響下に仕事を始めた筆者自身の映像圏論もまた、こうした情報ネットワーク(メディア)の挙動を文化批評において大きく見積もる論理を展開していることはいまさら断るまでもない★12。

「コンベンションの社会学」の可能性

いづれにせよ、以上のような自生的かつ無意識的プラットフォームネットワークの

★10 東浩紀『一般意志2.0 ルソー、フロイト、グーグル』講談社、二〇一二年。

★11 稲葉振一郎『公共性』論NPT 出版、二〇〇八年、一四〇三頁参照。

アルゴリズムに大きく寄りかかるタイプの社会性Ⅱ公共性の枠組みを俯瞰的に捉える要素として、ここではひとまず社会的行為や社会的関係のエコノミーに関わる「慣習 convention」というフェーズを想定することができるように思われる。これは素朴な類推でいえば、かつてドイツの社会学者マックス・ウェーバーが主体の社会的行為の諸類型を腑分けした際に、いわゆる法や階級的な慣例などの実定的かつ正当／正統な象徴秩序の効力が及ぶ以前に置かれる、徹頭徹尾「事実性」（現前性）のみに裏打ちされた二種の規則——すなわち、「何も考えずに、或いは、便利であるために、或いは、その他の理由によって、事実上、それを自発的に守るし、また、同じサークルのメンバーが同じような理由でそれを守るであろうと期待する」ような「法律の条文のような形で」外的に保証されない規則」★12として「慣習 state」を規定したことも通底するだろう。いずれにせよ、現代のような大文字の象徴秩序の効力が著しく失効し、「社会性」や「政治性」の定義（括り）の底が抜け、あとはのっぺらぼうの地平にネ

ットワークにバックアップされた事実的・現前的なコミュニケーションの再帰的な連鎖反応しか残らないような社会では、半ば以上必然的に、先行する膨大なコミュニケーションの動向を逐次回収し、そこから将来への見通し（予期）をアド・ホック（場当たりの）に演算していくというコントロールの仕方（暗黙知）が優勢になることはやむをえない。

したがって、筆者としては、一般意志20から今年新たなバズワードとして話題になった「ゲーミフィケーション」（ジェーン・マクゴニガル）にいたるまで、事実性と予期性と身体性とパターン性によって形作られる新たな「ゲーム的」な（？）社会性としての「コンベンションの社会学」とも呼びうるようなものをうまく定式化できれば望ましいと考えているのだが、それは、本論の文脈からも筆者の力量としても、いまはとて余る。だが、本論の文脈に沿ってひとつ忘れずにつけ加えておけば、こうした社会にゆるく瀰漫する脊髄反射的で単調な「慣習性」をある種の映像美学や映画批評の現場に近づければ、それはまさにコミュニケーションと身体反応によって

★12 例えは、本論が映像システムシステムの記述に際して一再ならず参照してきたドイツの社会学者ニクラス・ルーマンは、七〇年代以降の政治形態を社会システム論の立場から掘りつづけるにあたり、いつものように、政治（公共や国家）の領域を、社会

全体を包摂するものでなく、個々に機能分化した諸システムの中で、世論やカリスマ政治家、法といった要素を介した自己言及

的「再帰的なコミュニケーション」で外部環境から自己を差異化するサブシステム

（政治システム）の一つに限定しようとする

る。しかし、そして政治の領域を機能分

化（限定）させる一方、それゆえにルーマン

ンはその近代的な「拡張モデル」の偶有性

（選択肢）も同時に拍保しようとしている。

この後期ルーマンの身振りは、東が『一

般意志2.0』において参照したリチャード・

ローティの「リベラル・アイロニー」やロバート・ノジックの「メタユートピア」とも構造的に重なっている。ニクラス・ルーマン『福祉国家における政治理論』徳安彰訳、勁智書房、二〇〇七年、一五五～一七〇頁を参照。

★13 マックス・ウェーバー『社会の根

本概念』清水幾太郎訳、岩波文庫、一九七

二年、四七頁、「」内引用者。

基礎づけられる映像圏システムの一側面をも的確に写し取っているだろう。そればかりか、この慣習というキーワードは、かつて映画批評家の蓮實重彦が提唱していたいわゆる「凡庸さ」の主題ともある部分で類比的に語ることができるようにも思われる。リアリティ、ゲーム、コード、パターン……何にせよ、以上のようなさまざまな特性を内包しうる「慣習」という問題系が、強力なメディアネットワークとしての公共性や社会性のポテンシャルをいまや一面で広く支えているのは明らかだろうと思われる。

過剰包摂型社会としての「例外社会」

とはいえ、いい換えれば、それは公共性の成立する場から、かつてアダム・スミスやマルクスが想定したようなレッセフェール、すなわち「市場経済」の実質を半ば意図的に希釈化してしまっていることにも注意したい。いうまでもないことだが、例えば、一般意志2.0の力によって何気なく「Twitterのツイート（脊髄反射的で慣習的なリアリティ?）」がある種の政治的意志として公共圏に反映されうるとされる若いフリーターや非正規雇用者のゆるい「動物的」（東浩紀）な実存にせよ、他方それらが、グローバル資本主義（ネオリベラリズム）下で生成する「ホモ・サケル」（アガンベン）としての剥き出しの身体を必然的に負っていることも忘れてはなるまい。彼らの寄る辺なき生の実情は、リベラル民主

主義社会が仮定する「自由と公正」の本義には必ずしもそぐわない。私たちにはこの「市場」の論理をフィーチャーした公共性の現状について、数年前の半ば集団ヒステリー化した「ロスジェネ的」言説や、「リベラル左翼知識人」たちの浅薄な思想的ジェントリフィケーションを越えて、真摯に考える余地がなお残されている。

そして、それは国内的には、地震や津波による被害や復興支援助成による経済的地盤沈下でいままた被災地や避難地域を中心に〇万人単位の離職者やワーキングプア、就職難民などを生み出し、かたや国外的には、ソブリン危機に始まるヨーロッパ先進各国の連鎖的金融危機や、ようやく政府が交渉参加を表明した「環太平洋戦略的経済連携協定」（TPP）による先行き不透明な貿易自由化でデフレ加速に怯える「ポスト3・11」の日本社会にとつてより切実な問題となりつつある——いうまでもなく、V/PF問題によっていままさに打ち棄てられようとしつつある映画的、ホモ・サケルとしての無数のインディーズ系映画にとつても。

その意味で、本論、ひいては現在の社会思想や文化批評にとつて重要な意味を帯びつつあるのが、もう一方の、グローバルに広がる資本（市場経済）の論理を取り込んだスミスⅡマルクスのな公共性論のありようである。そして、ひとまずそのための好適な参照先の一つが、本格ミステリ作家であり批評家としても幅広く活躍する笠井潔による近年の一連の

社会思想系の仕事である。

例えば、笠井は、二〇〇一年の「9・11」、さらに、〇八年のリーマン・ショックによる世界的金融恐慌や秋葉原での無差別殺傷事件の社会的インパクトを受けて、グローバル資本主義（ネオリベラリズム）や「テロ／セキュリティの遍在化」（『世界内戦状態』）の大波に呑み込まれる二世紀日本社会の構造的現実を定式化し、それを〇九年の大著で「例外社会」と名づけている。笠井によれば、例外社会とは、冷戦やバブル経済崩壊後に台頭した、それ以前の二〇世紀型社会に代わる新しい二世紀型の社会モデルであり、いわば「例外状態」Ausnahmezustand」そのものを構造的に内包した社会形態を意味する。例外状態とは、周知の通り、立憲的な近代国民国家が遵守すべき法秩序や憲法体制など、「リベラル民主主義社会」を安定的に枠づけるシステムが機能不全に陥った状況を意味するドイツの公法学者カール・シュミットのイデオロムである。この例外状態は、二〇世紀（社会主義崩壊以前）の社会においては、第一次世界大戦Great warで形成された総力戦体制に端を発する一種の「生権力」（臣民の生Ⅱ身体を危険数理的に管理する構成的権力）として、第二次大戦後も引き続き、絶滅収容所であれ福祉政策であれ、東西を問わず国家権力の形態（例外国家）で温存された。すなわち、二〇

世紀の「例外国家」は、世界戦争（総力戦）という「外部」（Ⅱ例外状態）を構造化することによってその安定性を保ちえた。しかし、グローバルゼーションとパルチザン的な国際テロリズム運動が国境を越え地球規模で覆う二世紀は、その例外状態そのものが世界全体に氾濫し、自生化・遍在化するようになるわけだ★14。

自生的生権力と突発的テロ、さらにセキュリティがなし崩し的に世界を覆い尽くす現代社会——いわば「例外状態」が常態化した例外社会——には、もはや「（社会の）外部」は存在しえない（マーガレット・サッチャーの「社会は存在しない」という言葉もこれに通じている）。いい換えれば、ここでは、社会を構成する「公共的なもの」の断片が潜勢的かつ微分的にちらばりながら、内在的に生成変化を遂げていくのみである。これが以前、本論で扱ったジョック・ヤングの「過剰包摂型社会」と類比的である点にも注意しよう。

ホモ・サケルたちの「小さな公共性」

いずれにせよ、こうした例外社会の中で、主体が不可避に蒙ることになる、承認欲求を含めた存在論的不安や行動様式もまた、必然的に細分的で確率的——いわば機会原因論的で「決断主義的」なものとならざるをえない。

また、それゆえに、そのワーキングプアのな寄る辺なき実存形態は、どこまでも曖昧に複数化・群衆化・カスケード化し、ジョルジヨ・アガンベンのいう「ホモ・サケル」(剥き出しの生)に近づいていく。笠井は『例外社会』の中で、こうした例外社会の郊外的でアーキテクチュラルな環境管理型生権力や、グローバル資本の抑圧が実存に迫る本源的な暴力のカスケード(排外主義など)に対抗するための処方箋として、千年王国主義運動やバタイユ思想などを参照しつつ、ホモ・サケルたちのコミュニケーション的(相互扶助的)な共同体形成に求め、それを「生存のためのサンディカ」と呼んでいる★¹⁵。

資本や国家の論理(大文字の公共圏)に抵抗する足場としての群衆(マルチチュード)の自己組織的な「叛乱」(長崎浩)——いわば粟粒のような「小さな公共圏」としての「生存のためのサンディカ」という新左翼的な革命コミュニケーションに、いかなる局面において、またいかなる有効性やリアリティがあるのかという問いはいまは措く。いずれにせよ、笠井のこうした企ては、「市場」を消費的ネットワークの一効果に押し込み、「客体の優位性」の

みをことさらに強調する東や彼の影響下にある一連の若手言論人たち——あるいはこれまでの筆者自身——の立論(さらには一部のV PF推進派の言説?)に対して、別種の有力な思想的筋道を提供しえていられるだろう。

ネットワーク&例外社会の青春映画

——富田克也について

ネットワークを現実の政治空間とは一線を画す「オルタナティブな公共圏」と看做すリベラル・アイロニカルな市民社会論と、市場もたらす暴力⇨例外状態に「決断主義的なコミュニケーション」を対置するアナルコ・マルチチュード論。いずれにせよ、ここまでの本論の論旨を社会思想や公共性論の文脈と接続させた場合、以上のような二種類のタイプの言説が参照できると思われる。

ところで、以上のような言説の孕む同時代的なリアリティを実作におけるアプローチや作品世界そのものとして如実に体現し続けている近年の注目すべき若手映画監督として富田克也が挙げられるだろう。よく知られているように、富田は、二〇〇三年の監督デビ

★15 例えは、翻訳家・文筆家の高祖岩三郎は、氾濫するグローバル資本主義やネオリベラリズムに対抗して、何らかの外部⇨最終目的に向けたヘーゲルの運動ではなく、「いまここ」でリゾーム的な全体⇨地球としてのユートピアを実現するプロセスをせじたい(シムール・シモンドンやドゥルーズのいう「個人化

individuation)にひたすら身を置く「共通なるものthe common(ヌクリ&ハー ト)の純粹な開示としての「新しいアナキスム」を標榜している。そもそもアナキスムAnarchismとは、起源/目的に徹底して背を向けるan-arche「いまない」で生成変化⇨「変身」する純粹肯定の思想であり、共通なるものの「相互扶助」を

目指すものであった。であれば、この高祖の「新しいアナキスム」もまた、笠井の「生存のためのサンディカ」とも類比的なものだといえよう。高祖岩三郎『新しいアナキスムの系譜』河出書房新社、二〇〇九年。

ユー以来、一方で、普段はトラック配送業などの肉体労働に従事しつつ、他方で社会学者の宮台真司の郊外論などの強い影響を受けながら、一貫してインディーズベースで優れた自主映画作品をコンスタントに撮り続けてきた。富田の映画は、代表作『国道20号線』（〇七年）や、先頃、第三三回ナント三大陸映画祭グランプリを獲得した最新作『サウダーヂ』（二一年）などに明らかのように、自身の故郷である山梨県の地方都市を舞台としつつ、全国どこにでもあるような——実際、筆者の出身地は栃木県なのだが、富田が撮る風景のほとんどにいつも強烈な既視感を抱く——国道バイパス沿いの風景や、建物跡の広大な敷地「ドン・キホーテ」などの大型雑貨店やショッピングモール、ラブホテル、ゴルフ練習場、シャッター商店街、工事現場……などなどといった二〇〇〇年代の典型的な郊外の風景と、そこで生きる下層労働者やフリーターの若者たちの情念や葛藤を、原色を織り交ぜた鮮やかな色彩設計と端正かつ簡潔な構図、そしてサイケデリックな幻想描写を特徴とした独特の映像世界で巧みに表現してきた。

つけ加えておけば、富田の映画は、これま



国道20号線
(公式サイトで見る)



サウダーヂ
(公式サイトで見る)

で一貫して八mmから三五mmまでのフィルムで撮られており、昨今のデジタル化への安易な阿諛あつちやうもなければ、ITに関するモティーフがその作中でことさらに前景化しているわけでもない。とはいえ、富田の映画世界が時間的にも空間的にも、ある種の連鎖的かつ再帰的な、終わりなき「ネットワーク」（コミュニティ・シジョン）の循環への信頼によって成り立っていることは確かである。なるほど、例えば、割合わかりやすいところでは、『サウダーヂ』の主たるモティーフとして描かれた「ヒップホップ」（ラップミュージック）は、第四回で採り上げた入江悠監督の『SRサイタマノラッパー』（〇九年）などと同様、「ウェブ的」ともいえる「コミュニケーション」の循環的連なりをこの上なく体現しているといつてよいだろう。また、『国道20号線』で伊藤仁演じる主人公のヒサシたちが頻繁に通う郊外のゲームセンターの「スロット」の画面や、甲府の山々をバックにした数台の大型トラックが停車しているただっ広い駐車場の中をバイクが何台もグルグルと周回し続ける様を俯瞰で捉えたショット、無数の男たちが絶え間なく同じ動作を繰り返し続ける打ち放しのゴ

ルフ練習場のロングショット……といった無数のショットやシークエンスで連続と描かれる「循環」や「反復」の主題系は、富田のフィルムに——彼の映画の多くの若者たちが弄ぶシンナーやドラッグによる幻覚シーンのように——現実世界の安定性を脱臼されつつも、なお一定のリズムで永遠に繰り返されるようなシミュレーション世界の感覚を濃密に帯びさせている（実際、富田の映画の印象はどこか「仏教的」である）。そう、それは西本和紗演じるマミが呆れて呟くように、「何回、同じこと繰り返ししてんの？」というべき世界なのだ。

しかし、私たちは他方で、そうした富田の「終わりなき日常」のシミュレーション世界が、ある地点で一挙に亀裂が入れられ、そこからしがない下層労働者Ⅱホモ・サケルとして生きる登場人物たちのさまざまな「現実」（例外状態Ⅰ）が露呈し、時にその平穏な日常を崩壊へと導いていくことも知っている。例えば、『国道20号線』ではヒサシの恋人人であるりみ演じるジュンコはクスリの摂取過多で命を落とし、『サウダーヂ』では田我流

(stillchmya) 演じる天野は路上でひとを刺し逮捕されることになる。そうした彼らの一面で過酷な生のありようをシニカルに追認するかのように、『国道20号線』の闇金ヤクザの男は外国人の女にごねられながら「グロトバ、リゼーションですからねえ」とうそぶくのだ。富田のフィルムは、今日の強靱な連鎖的ネットワークのリアリティに絡め取られながらも、他方でホモ・サケルとしての確率的なリスクを身に引き受けつつ生きざるをえない現代人のこの二重の悲哀を鮮烈に主題化しているといつてよい。

〈中篇へ続く〉

渡邊大輔（わたなべ・だいすけ）

映画研究者・批評家。日本大学芸術学部非常勤講師。専攻は日本映画史。共著に『探偵小説のクリティカル・ター』、『社会は存在しない』『サブカルチャー戦争』（以上、商雲堂）、『ゼロ年代の映画』（河出書房新社）、『floating view 郊外から生まれるアート』（トポフィル）、『日本映画史叢書15 日本映画の誕生』（森話社）。新刊共著『見えない殺人カード 本格短編ベスト・セレクション』（講談社文庫）が二年二月発売予定。ブログ <http://dhatena.ne.jp/daisukewatanabe/> 1982/
Twitter http://twitter.com/diesuke_w