

三つの「公共性」

——映像圏の公共性の構築に向けて

何にせよ、筆者としては、この二つの側面をできる限り相互に照らし合わせながら、その中間に想定されうるある種の「社会的領域」を映像圏の世界と結び合わせたいと考えている。それでは、そもそも公共性あるいは公共圏なるものを映画や映像の領域において、いかなる形で仮託しえるのだろうか。例えば、政治思想史学者の齋藤純一は、「公共性」という日本語の用法には主に三つの意味が含まれていることを指摘している。第一に、公共事業や公的資金など「国家に関わる公的なもの official」、第二に、公共の福祉、公益、公共心など「すべてのひとに共通のもの common」、そして第三に、情報公開、公園など「すべてのひとに開かれていること open」であるという^{★16}。そして、この三つの意味は、時に相互に排他的な関係を構成する。例えば、それこそ喫緊の国家的課題となっている TPP への参加の是非は、第一の意味では紛れもなく公共的なものだが、第二や第三の意味では必ずしも公共的ではないし、かたや Google や Wikipedia は、第三の意味では公共的だが、第一や第二の意味では公共性にはそぐわないはずだ。

そして、ここで先に結論をいってしまえ

ば、筆者が想定するいわゆる「映像圏の公共性」の特徴とは、まず、この三つの意味のうち、第三の「公開性 openness」こそを最も主要な指標とする領域であると考えることができるだろう^{★17}。例えば、ここまで映像圏システムの中心的なプラットフォームの一つを構成すると述べてきた YouTube やニコニコ動画などの一連の CGM（動画共有サービス）にせよ、あらゆる映像（複製的なイメージ）の断片がひとしなみに、国境を越えて、すべてのユーザの前に並べられ、また、そのすべてが潜在的に「映画的なもの」を構成する可能性（確率性）の海に漂っているという点において、決定的に open な公共性を保っている。のみならず、つけ加えておけば、そうした映像圏の公共性はこの度の震災で明らかになったように、必ずしも official や common な公共性を帯びてはいない。まさにその最たる事例が、ほかならぬ CGM 上に大量にアップロードされている被災地の模様を撮影した動画群だろう。

震災映像の「リツイートの公共性」

東日本大震災は、現時点で被災地の東北三県を中心に二万六〇〇〇人近くもの膨大な数の死者を含む想像を絶する規模の被害を国土と国民、海外からの旅行者に与えた。しか

★16 齋藤純一『公共性』岩波書店、二〇〇〇年、viii、頁。

★17 こうした映像圏の公共性の「公開性

openness」は、ソーシャル時代における一種の社会的価値として位置づけられても

いる。例えば、シエラ・ジャレックス『ラブ

リック 開かれたネットの価値を最大化せよ』関美和訳、NHK出版、二〇一二年を参照。

し、これまでの長い日本国内のマスメディアの慣例に沿うように、震災後、少なくとも新聞、テレビ、ネットをはじめとした国内メディアにおいては、こうした震災の最も過酷な現状は一種のタブーとして一切流れないことが改めて話題となった★18。

何にせよ、したがって、こうした被災地の現状を記録したフットージは、当然のように、この日本社会においては、公共放送が流さないように「国家的official」な意味でも、また、そのイメージが特定の共同体を越えて万人に裨益するものだと到底看做しえない点で「共通的common」な意味でも、公共的な領域にひとまず属してはいない。だが、その一方で、先のYouTubeをはじめとするウェブ上のCGMにおいては、国内においても、ユーザが外国のニュース映像から取ってきて編集・アップロードした被災地の動画の存在を少なからず確認することができる。しかも痛ましさを承知であえてつけ加えておけば、震災犠牲者の姿が記録された動画の日本国内の私人によるアップロードが、第二回でWildLeaksなどに関して述べたように、ここでも外国メディア

シアという「公的領域」⇨他者の映像を、日本国内の一般ユーザ⇨私人が適宜奪取・改変し、CGMというこれもまた一種の「公的領域」に立ち上げるという、公私の区分がゆるく曖昧化／幽霊化した「公共性の私化」（公共性の擬似化？）の感覚にはつきりと基づいているということである★19。それゆえに、やはりこうした映像圏システムにおける被災地の映像群は、ひとまず二つの区分のうち、「公開的open」な公共性（的要素）こそを最も担保しているといえるだろう。

ともかく、こうした映像圏の公共性——これを仮に「リツイート（RT）的公共性」と呼んでおこう——の持つ特徴は、屋上屋を架すようないい方となるが、一方で、情報インフラのソーシャルメディアを介したある種の公共性に基づき、また他方で、それが「イメージの例外状態」とも形容しうるように、グローバル資本主義の例外状態とも類比的な「過剰包摂性」を必然的に伴う点で、先ほどの現代の二つの社会性（公共性）を程よく折衷していると呼べるだろう。そして、そのことは、むろん、ポストモダンと呼ばれる

★18 端的にいってしまえば、この度の震災で亡くなった被災者の遺体の写真や映像である。震災犠牲者の映像のタブーについて、これまで少なくとも映画関係者も改め「問題」にしている。例えば、二〇一一年五月末に北海道大学で開催された日本映像学会第三七回全国大会におけるシンポジウム「メッシュの虚実」におけるパネ

ラーの青山真治、荇井晴彦、土野早志らの発言など。

★19 「幽霊」とは第二回の「Twitter論」使った比喩だが、幽霊revenantはまた同時に、「再来⇨帰還するものrevenant」を意味する。「再来⇨帰還するもの」といえば、精神分析の文脈では知られる通り、トラウマに象徴されるような抑圧され

た「無意味なものunheimlichkei」である。さらに無意味なものとは、また「故郷を失ったものunheimlichkeit」でもある。数え切れない無辜の遺体のイメージもまた、故郷喪失者として、残された家族、そして私たちすべての記憶の奥底に永遠に再来⇨帰還し続ける。

社会において、officialでcommonな公共性の実効性がもはや著しく影響力を失っていることも深く関係している★20。事実、VP問題とは、映像圏の公共性の過剰な公開性、opennessが、映画文化の公益性、commonsを侵食していることから起きてははずだ。

映像圏の公共性から遠く離れて

——フレデリック・ワイズマンについて

では、以上のような映像圏の公共性の内実を、従来の映画史に即す形で、もう少し具体的に敷衍してみよう。例えば、映画作品としての製作アプローチやモティーフの点で、いま述べたような映像圏の公共性とはほぼ対極にあると思われるフィルム（映画世界）の作り手として、私たちは、現代アメリカを代表するドキュメンタリー映画監督で、先ごろ大規模なレトロスペクティヴが開かれたフレデリック・ワイズマンの諸作品を想起することができるだろう。

第三回で触れたゴダール、イーストウッドと同年生まれという、このもう一人の現存する神話的なシネアストのフィルムもまた、前二者と同様、実に個性的な特徴を持っていることでよく知られている。一九六七年度の監

督デビュー作『チチカット・フォーリーズ』*Titchu Folles* から（筆者は未見たが）最新作の『クレイジー・ホース』*Crazy Horse*（二年）にいたるまで、「現代アメリカの観察者」と呼ばれるこのドキュメンタリストは一貫して、主に二〇世紀後半の——それはアメリカ型福祉

国家（例外国家）の完成から衰退の時期でもある——合衆国内のさまざまな公共機関インスティテューションの現状を二種の「室内劇」及び「対話劇」として執拗にフィルムに収めてきた。矯正院、学校、病院、警察、軍隊、法廷、動物園、百貨店、公園、ボクシング・ジム……まさに「アメリカの日常生活の博物誌」というに相応しく、ワイズマンは数多の公共施設を一作ごとに題材に選び、その内部（ほぼ施設の室内）で起こるありのままの出来事を断片的に記録している。この、ありのまま、というのは文字通りの意味であり、彼はすべてのフィルムに説明字幕、伴奏音楽、ナレーションなど、被写体の状況を撮影者が説明する要素を一切つけることがない。カメラは、つねにできうる限り「透明化」された媒体として状況の外部から客観性を保った視線を絶えず向け続ける。

また、そうしたフィルムの中で、ワイズマンが連綿と拘り続ける特徴的なシークエンスが、無数の人々のあいだで交わされるさま

★20 とはいえ、そうだった「国家的」「共通の」公共性のよきものが、震災後の一時期に、無数のボランティア活動や復旧支援の形で大きく復活したこともまた

確かである。だが、それはいつなれば、アメリカのノンフィクション・ライターのレベッカ・ソルニットが指摘するいわゆる「災害ユートピア」の一種であり、真に近

代的な公権力や市民的公益性が衰え返したかは疑わしい。

さまざまな「会話」コミュニケーションの展開される場面だ。どれでもよいのだが、例えば、『チチカット・フォーリーズ』における犯罪者専用の矯正院において、自分はまともで精神病患者ではないとバラノイアックに看守たちに向けて主張し続ける若い囚人をはじめ、『メイン州ベルファスト』*Belfast, Maine*（一九九年）での中年の男女数人が個室の中でゆったりとソファにもたれながら結婚の是非について長々と討論を繰り返す様子などを思い出し、もしえればよいだろう。とりわけニューヨーク市の福祉センターを舞台にした『福祉』*Welfare*（七五年）では、ワイズマンは、三時間に迫る上映時間のほぼ全編にわたって社会福祉局を訪れるさまざまな市民と行政役員との対話ばかりを撮り続けている。この『福祉』では、行政役員がセンターを訪問した市民を並ばせて一人ひとりの顔写真を撮影するシークエンスが冒頭に置かれているのだが、こうした人々の対話シーンを撮影するワイズマンのカメラは、ほぼ人物たちの顔を中心に、滑らかな横移動のパンでゆつくりと順番に写していくことが多い。『チチカット・フォーリーズ』のオープニングもまた、矯正院の囚人たちが施設の催すパーティーで壇上に登り、横一列に並んで歌を歌う姿を同じくゆつたりとした横移動で撮影しているのだが、それらはまさにどこか「演劇的」なニュアンスをワイズマンの映画に与えている。さらに、対話する彼らの中には、『チチカット・フォーリーズ』の精

神病患者や『福祉』の癲癇の持病を持った若い夫婦、またネイティヴ・アメリカンの男性など、つねにアメリカ社会の公共圏におけるマイノリティが登場し、自らの存在（アイデンティティ）を極端に公的な言葉や拳措で訴える。

すなわち、ここで「公的」という彼らの言葉や拳措の極端さとは、より具体的には、彼ら登場人物たちにとって日常的に私的な場面でごく自然に出る馴染みのある態度とは明らかに違う、立場や属性の異なる多数の他人の前にした時にこそ現れるのだろう、形式はつた反復的身振り（冗長性）のようなものを意味する。それは、『チチカット・フォーリーズ』で、自分は「明らかに obviously」精神病患者ではないという修辭を落ち着きなく連呼する囚人や、同様に、「俺はあんたや他のひとと同じだ」と繰り返し行政役員に訴える『福祉』のネイティヴ・アメリカンのぎこちない身振りとして示されるだろう。ことに『福祉』のようなフィルムにおいては、訪問者のカウンスリングと査定を兼ねた行政役員の側と、相談をする市民の側とが双方でそうした冗長な身振りを繰り返し、互いの意志疎通を計ろうとするにも拘わらず、事態は皮肉にも、その飽くことのない両者の「冗長さ」ゆえに会話は齟齬をきたし、観る者にとってはどこかファルスのような滑稽さすら漂い始める。何にせよ、ワイズマンにおいては、その言葉や身振りの極端な冗長さこそが、公的な空間を組織するも

のなのだ。そして、その最たる事例が、本来は民事的なレヴェルで争われる夫婦の痴話喧嘩に公権力が介入していく滑稽さを描いた併せて六時間(!)に及ぶ大作『DV ドメスティック・バイオレンス』*Domestic Violence* (〇一年)及び『DV2』*Domestic Violence2* (〇二年)だろう。ワイズマンの映画は、日常を一瞬のうちに「法廷」にも変えるのだ。

「現れの空間」―近代的公共圏としての映画

―アーレントとハーバーマス

何にせよ、こうしたワイズマンのフィルムを持つ諸々のモチーフや表象が、二〇世紀後半以降、大きな影響力を持ってきた公共性論の言説とことのほか相性がよいのはもはや明らかだろうと思われる。ここで筆者が想定しているのは、ドイツ生まれのアメリカの政治哲学者ハンナ・アーレントの一九五八年刊行の名著『人間の条件』と、同じくドイツの社会哲学者ユルゲン・ハーバーマスの一九六二年刊行の名著『公共性の構造転換』である。いずれも「アウシュヴィッツ以降」の現代世界における公共性のあり方についてひときわ深い省察を残した二〇世紀のヨーロッパを代表する思想家だが、まず重要なのは、よく知られるように、アーレントもハーバーマス

も、まず公共性や公共圏の成り立ちを、何よりも「言論」「言説」といった言葉、対話による、コミュニケーション行為を必須の条件とするものだと考える点で共通していることだろう。例えば、アーレントは、『人間の条件』の中でこう記す。「政治的であるということは、ポリスで生活するということであり、ポリスで生活するということは、すべてが力と暴力によらず、言葉と説得によって決定されるという意味であった」★21。アーレントの政治思想にとつて、古代ギリシャのポリスに比される政治的公共的領域とは、何よりも個々に異なった多種多様な考えや意見―「差異性distinctness」や「他者性otherness」を持つて人々が互いに存在する状態(多数性や複数性)が保たれる「世界world」や「現われの空間space of appearance」のことだ。すなわち、公共的空間public spaceは、人間が、自分と価値観を共有しない赤の他人とのあいだに立ちin-between、彼らに対して「関心interest」を向けることによって成立する。この公的領域を構成するのが、ほかならぬ言論や言葉によるコミュニケーションなのである。また、対するハーバーマスの公共圏の捉え方もこれと似たようなものだ。例えば、彼も一九九〇年に刊行した『公共性の構造転換』新版に寄せた序言において、「…」

★21 ハンナ・アーレント『人間の条件』志

水速雄訳、ちくま学芸文庫、一九九四年、

四七頁。

《政治的公共圏》は、国民からなる公衆がおこなう討議をつうじた意見形成や意思形成が実現しうるためのコミュニケーションの条件を総括するものであり、それゆえ、規範的な側面を内蔵した民主主義理論の根本概念にふさわしい★22と端的に記している。

以上のように、アーレントにもハーバースにも共通するのは、公共性の基礎要件としての言論⇨近代的合理性への揺るぎない信頼であり、しかもそれは、決して偏りのない無色透明で客観的な発話状況に置かれた諸個人を意味する。つまり、彼らの信奉する公共性とは、映像圏的なそれと同じく「公開的open」であるだけでなく、何よりも（その参入の契機や参入後の状態において）「共通commons」であることが重要な指標をなすといえよう。

いずれにせよ、こうした彼らの政治的公共性観が先ほどのワイズマンの映画世界の表象に見事に具現化されているのははや明らかだろう。ワイズマンがそのカメラで切り取るさまざまな施設や公共空間の中で、時

に滑稽さすら漂う多様な人物たちによる対話、討議、コミュニケーションのドラマの数々は、まずもってアーレント⇨ハーバース的な政治的公共圏の恰好の映画的モデルとして見るに相応しい。のみならず、そうした彼ら映画の登場人物たちの会話劇の含み持つ「政治性」

は当然ながら、繰り返すように、それを写すワイズマンがその私人としての共同体的・主観的要素（ナレーションや音楽など）を一方的につけ加えず、少なくとも表面的には彼らの「他者」としてのありのままの姿のみを捉えようとする企図にも由来している★23。また、そうした人物たちの絶え間ない会話劇をはじめ、ワイズマンの演出がしばしば示すある種の「演劇的」な身振りやニュアンスにしても、例えばかつてアーレントが政治的領域の持つ特徴を芸術表現として解釈した際に、まさに「演劇」をその最も象徴的なジャンルとして挙げていた点も想起しておくべきだろう★24。しかも、ワイズマン映画に関するこうした見解は、彼のドキュメンタリーをめぐる独特の製作スタイルを鑑みても決して牽強付会と

★22 ユルゲン・ハーバース『公共性の構造転換 市民社会の二重コリーについて』の探究（第2版）細谷貞雄・山田正行訳、未來社、一九九四年、xx-x頁。
★23 とはいうものの、ワイズマンのドキュメンタリーも厳密に言えば、そこに作家の恣意性が介在した「フィクション」であることには変わりがない。映像の客観性ができる限り担保しようとするワイズマン自身もまた、こうした傾向には自覚的だ。

「……私は映画を作る。私は、それらを、ドキュメンタリーというよりは映画と呼びたい。それらは起承転結の構造をもっており、劇映画やその他のフィクションの表現形式に通じる要素をもっているからである」フレデリック・ワイズマン『ある人生のスケッチ』（富田三起子訳、一般社団法人コミュニケーション編『フレデリック・ワイズマンのすべて』、一般社団法人コミュニケーションセンター、二〇

一年、一三頁。

★24 例えは、『人間の条件』では次のように述べられている。人間生活の政治的分野を芸術に移すことのできるのは、ただ演劇だけだからである（前掲『人間の条件』三〇四頁。また、もとの演劇は、アーレントに限らず、ホップスやルソー以来、西洋的な政治的公共圏であら代議制民主主義の表象のメタファーとして見られきた。

はいえないように思われる。というのも、ワイズマンは映画を製作するにあたり、毎回、監督デビュー以前にイエール大学を卒業後に弁護士として活動していた経歴を存分に活かして、自らのドキュメンタリーに写ることになる(出演する)すべての人物たちや公共機関とのあいだで事前に法的な契約を厳正に取り交わし、撮影に対する当事者たちのあらゆる許可をえた上で公開に臨んでいるからだ。このことは、彼のフィルムがその表象やモティーフにおいてもフィルムとしての現実の法的権利においても、文字通り政治的な公共性を完全に実現していることを雄弁に証し立ててい

るだろう。

近代的公共圏のオルタナティブ ——「対抗的公共圏」の射程

異なる他者同士の言論や討議に基づき、commonかつopenで、時に法的かつ制度的にofficialでもあるアーレントやハーバーマス、そしてワイズマンが体现している近代的な政治的公共圏^{★25}。とはいえ、それは幾度も繰り返すように、こと現代の映像圏システ

ムに即して見た場合、やはりその主要な特性とは相容れないものだろう。例えば、よく知られているように、アーレントの公共性論は、彼女が「社会的なものの領域の勃興」というふうに規定した大量消費などを特徴とする二〇世紀以降の現代(大衆)社会に対する批判としてなされている。ごく簡単に要約すると、ここでいわれている「社会的な領域」とは、アーレントが高く評価する政治的公共圏としての公的領域と、その対極にある動物的分なく曖昧に溶解し合ってしまった状態のことだ。彼女のミッションとは、そうした現代の社会的領域の台頭からかつてのポリスのような公共圏こそを救い出すことだった。

あるいは、そうした公私の曖昧化した社会的領域とは、別の角度からいい換えれば、公的領域、すなわち、「他者」や「世界」に対する関心が軒並み弱体化し、個々人の行動や彼らが属する世界がタコツボ的に細分化し、システム分化してしまうことを意味する。つまり、それは一方のハーバーマスも、かつて同じドイツの社会システム論者ニクラス・ルーマンとの著名な論争において深く問題視した、

★25 例えば、こうした政治的公共圏のうち、officialな側面が他の公共的要素を圧倒していた映画史的事例が、日本でいえば、第二次世界大戦期(日中戦争・太平洋戦争期)の国家権力による大規模な映画統制政策——いわゆる「映画国策」をめぐる動き^{★26}であらうといえる。一

九三五年には当時、「わが国初の文化立法」
などと喧伝された「映画法」が制定され、
日本映画は年間製作本数から興行時間、上映プログラムにいたるまで国家による厳しい事業統制に服すことになった。戦間期
映画国策運動については以下の文献が詳しい。
田中純一郎『日本映画発達の軌跡』

後映画の解放」中公文庫、一九七六年、第九、一〇章、奥平康弘「映画の国家統制」、
今村昌平他編『講座日本映画4 戦争と日本映画』岩波書店、一九八六年、二三八、
二五五頁、加藤厚子『総動員体制と映画』
新曜社、二〇〇三年。

公共圏がバラバラになり、小さなサブシステムの二つに矮小化されてしまうという事態にも通じている。そして、すでに明らかかなように、これらのアーレントやハーバーマスが批判的に検討した現代社会の特徴こそ、「過剰包摂型社会」やコミュニケーションの冗長性として裏打ちされた「システム論的」な受容環境としての映像圏システムの姿とほぼ正確に重なり合うものなのである。また、ここが重要な点だろうが、現在のV P F問題が直面しているのもまた、現代版の「社会的領域」¹¹グロバリゼーション（ネオリベラリズム）の内部である種の映画コミュニティがマイナーな「見えざる他者」の地位に分化させられようとしているという事態だろう。つまり、先ほどの東の一般意志2.0などのコンセプトに仮託されるようなソーシャルネットワークが体現する独特の公共性とは、その構造じたいは極端なまでの公開性を宿しているのだが、その一方で、例えば、Amazon.comのレコメンデーション（おすすめ）機能に象徴されるような、いわば「タグづけされた公共性」とでも呼ぶべき、人々の関心をきわめて閉じた方向（コミュニティやカスケード）に誘導してしまう形式も併せ持っているのである^{★26}。

いづれにせよ、ことほどきょうに、映像圏システムがまとう（べき）だろう独特の公共

性／社会性のありようを描き出すには、アーレントやハーバーマスがかつて理想的に定式化した公共圏のそれとはまた別種のアプローチが必要となる。この点で第一に参照に値する近年の理論的言説といえは、やはり現代アメリカの政治学者ナンシー・フレイザーが提唱する「対抗的公共圏oppositional/counter public spheres」という考えだろう。自らもハーバーマスが属する「フランクフルト学派」が打ち立てた「批判理論」と呼ばれるマルクス主義的な知的伝統に依拠しつつ政治思想史研究を展開するフレイザーは、ハーバーマスが『公共性の構造転換』などで示した公共性概念の内実を私たちが生きる後期資本主義社会の文脈から批判的に検討し、それに代わる新たな公共性概念を提示した。そもそもハーバーマスがその公共性論でほぼ一貫して注目したのは、彼が近代以降の社会の公共性や民主制の起源（公共性の構造転換）となったと看做す、一八世紀のフランスやイギリスの市民社会が生んだブルジョワ階級（公衆）のサロン文化であった。ハーバーマスにとつては、新聞や文芸といった当時最先端のマスメディアやジャーナリズムと密接に結びついた彼ら公衆の理性的な「討議Discourses」による合意こそが、システム合理化による生活世界の貧困化をもたらす二〇世紀の現代社会において

★26 この問題（サイバーカスケード）は、インターネット社会初期から盛んにい

ていない。例えば、キャス・サンディー
ン『インターネットは民主主義の敵か』石
川幸憲訳、毎日新聞社二〇〇三年を参照。

何よりも復権されるべきものなのだ。

フレイザーは、こうしたハーバーマスの公共性概念が終始、特殊時代的に限定され、かつあまりに単一で包括的な「リベラルブルジョワ的市民社会」を想定していることに鋭く疑義を呈する。すなわち、彼のモノトーンな公共性モデルでは、女性、労働者、有色人種、セクシャルマイノリティ……といった従属的な社会集団特有の公共圏が閑却されてしまっているのである。彼女が名づける「下位の対抗的な公共性」とは、こうした社会的マイノリティがブルジョワ公共圏とのあいだで競合的に形成する「多元的な公共性 a multiplicity of publics」の諸相を意味しているわけだ★27。

現代ドキュメンタリーに見る「対抗的公共圏」

の映画的表現——土本典昭・小川紳介再説

アーレントならば「パリアラ Pariah」と呼ぶだろう、メジャーな市民的公共圏からは徹底して排除された「声なき者」たちの小さな、複数の、そしてオルタナティブの公共圏。ワイズマン的な、客観的でニュートラルな討議

空間からは比較的かけ離れた、こうした対抗的公共圏が蠢く映画世界を、おそらく私たちは六〇年代の「政治と闘争の季節」を駆け抜けた一群の（ワイズマンと同世代の）ラディカルな映画作家たち——例えば、第二回でもその作品に言及した土本典昭や小川紳介らのドキュメンタリー・フィルムに明瞭に認めることができるように思う。もはやいちいち記すまでもないことだが、土本も小川も、前者

ならば「水俣病患者」、また後者ならば成田空港建設に抵抗する三里塚闘争に関わった「農民たち」、そして両者に共通する「学生活動家たち」という当時の日本における社会的マイノリティ（弱者）たちをモチーフに、その映像スタイルにおいても徹底して「対抗的」な映像世界を構築していったといえよう★28。

例えば、土本の『バルチザン前史』（六九年）にせよ小川の『日本解放戦線 三里塚の夏』（六八年）にせよ、両者のとりわけ初期作品の演出を一貫して特徴づけるのは、まず第一に、撮影者（カメラ）が被写体となる群衆の沸騰する内部へと潜入し、彼らと文字通り渾然一体となって表出する激しい手ブレ映像

★27 ナンシー・フレイザー「公共圏の再

考：既存の民主主義の批判のために」、ク

レイク・キールホン編『ハーバマスと公

共圏』山本啓・新田滋訳、未來社、一九九

九年、二七～二五九頁参照。

★28 アメリカの日本映画史研究者の阿部マーク・ノースは、小川紳介のフィ

ルムが表象する農民たちが、ディペツ

シュ・チャクラバルティが定義する「農

民 Peasants」——すなわち、「資本主

義や近代性において（ヨーロッパ的な意

味での）ブルジョワに該当しないものす

べて」というサルタンの表現と類比的に見ることができると的確に指摘

している。cf. Abé Mark Norres,

Forest of Pressure: Osamu Shinsuke

and Postwar Japanese Documentary,

Minneapolis and London: University of

Minnesota Press, 2007, pp. 113-121.

や超クロスアップ、逆光が反射する夜間シークエンスのもたらす躍動感であり、また第二に、耳障りなタイムラグを伴う映像と音声の不一致である。つまり、学生や抵抗住民たち通常の被写体に交じって本来は撮影者であるべきはずのカメラマンの姿さえもが一連の闘争事件の「主体」として画面に写り込む様子は、『三里塚の夏』のカメラマン・大津幸四郎などは、作中で機動隊に逮捕さえされてしまう）、彼らのフィルムが紛れもなく撮影主体／被写体、公／私といった社会的かつ表象的なデイクトミーを決定的に脱構築していることを物語っており、あるいは、先ほどの映像／音の不一致は、時間と空間、フィルムと観客というこれもまた安定した区分に作品そのものが描き出す「暴力」にも似た根源的な不和や対立を刻み込んでいるだろう。

また、こうしたデイクトミーの溶解や峻烈な脱構築は、『バルチザン前史』の画面においては、おそらく映画の主人公格である新左翼活動家・滝田修（竹本信弘）が自室でローザ・ルクセンブルクについての説明をするシークエンスにも明確に表れているといえる。映画は最初、ローザについての解説をする滝田が本棚を示す姿を写した後、彼の机の上に広がるローザに関する何冊もの本を捉える。頁が開かれたまま幾重にも重なって置かれたそれらの書物には、ローザをめぐるさまざまな写真が挟まり、カメラはそれらの写真を画面上方から下方へと這うように写して

いく。カメラの動きが静止するのは、それらの複数の写真の最後に置かれるローザの虐殺遺体を撮影した肌理の粗いモノクロ写真が見えた時だ。カメラはローザの遺体の顔の部分にゆっくりとクロスアップしていくのだが、その顔の剃き出しの白い眼や、頭髪がなくなったのか、同じく剃き出しの丸い頭部の形状が観客の脳裏にはつきりと焼きついた瞬間、画面はそのまま自宅の庭で幼い我が子を抱く着物姿の滝田のショットに切り替わる。画面は、そこで再び彼が抱く赤ん坊の顔にクロスアップしていくが、そこにいたって、映画は先ほどのローザの遺体の丸い顔と丸い眼、そして続く赤ん坊の丸い頭と丸い眼をその形状の丸さにおいて峻烈に共鳴させることになるだろう。そこで、「丸い頭部」というイメージの重複——これをイマージュのルサンブランスという視点から「ドウルーズの変身」の問題として語り直すこともできるだろうが——は、いわば生と死、政治と生活、公と私といった先のデイクトミーを観客に向かってよりラディカルな位相において反復しつつ切り結ばせるのだ。

対抗的公共圏と現代のサンディカ

むろん、とはいえず、彼らの映画にワイズマンが描いたような「討議」のイメージが写し出されていないわけではない。土本の『バルチザン前史』や一連の「水俣」連作では、滝田

や数多くの公害被害者家族たちが学生や政府役人たちと激しい議論を交わす姿が撮られているし、小川にせよ、いずれの作品でも抵抗住民たち、あるいは彼らと共同生活する監督たちスタッフとの討論の様子が記録されていた。だが、それらは例えば、『三里塚・岩山に鉄塔が出来た』（七二年）のオープニングで三里塚に作られた狭い穴の中で酒盛りをしながら小川に向かって「若は壊せても心の若は壊せねえ」と力強く語りかける抵抗住民の老人や、続く『三里塚・辺田部落』（七三年）のオープニングで約二分にわたるシークエンス・ショットで写されるトノジタの爺さんのインタビュー、そして、王兵監督の『鳳鳴——中国の記憶』和鳳鳴/*Fengming, A Chinese Memoir*（〇七年）をも思わせる、八六歳のハンゼムの婆さんが遺影を撮影する合間に訥々と自らの個人史を語る様子をフィクスで一五分にわたり撮った圧倒的なシークエンスに象徴的に示されるように、もはやアーレント的な公共的討議というよりは、通常の公共圏では決して聞き届けられないサバルタンたちの内なる声を何とか聞き分け、フィルムという／を通じて

オルタナティブな公共圏に定着させようと試みる一方的であるほかない行為なのだ★29。というのも実のところ、確かに、土本や小川がその内部に立つて写し出す三里塚の農民たちや水俣の公害患者たちの語る言葉の数々は、例えば、小川の『ニッポン国古屋敷村』（八二年）の冒頭に登場する古屋敷村の老婆がきわめて聞き取りにくい、訛りのきつい山形弁で延々と独白を続ける姿をそのまま写し出しているように——方言や左翼用語といった決して公的になりえない「周縁の言葉」を直截的に、その内側から、切り取っているからだ★30。したがって、それは、ワイズマン映画のマイノリティたちのような、さまざまな公共機関の中で、複数の他者のあいだに自らを立たせようと試みるがゆえに、どこか自然に矯正され、なおかつ反復的・冗長的に繰り出される「公的」かつ客観的な態度や撮影スタイルとは異なっている。おそらくそれが最も感動的な形で結晶化しているのが、ほかならぬ土本の『不知火海』（七五年）におけるあのあまりに有名なシークエンス——はるか足許に陽光に照らされて

★29 本々名前を出した現代中国映画の俊英・王兵だが、本論の文脈からはやはりその最新作にして最初の劇映画、そして、日本初公開ともなった『無言歌』*夾辺溝 The Ditch*（二〇年）の題名を添えた『*夾辺溝*』(Chia-pien Gou)。一九六〇年前後に起こった、中国共産党による右派分子知識人の大量粛清、いわゆる「反右派闘争」の顛末を

描いたこのフィルムにおいて登場する幾人もの右派分子たちの姿は、まさにホモ・サケルにも通じるような、ジョルジョ・アカンベンという「マイヤルマン」(『アッシュ・ウィッツの残りの部分』)の過酷な様相を呈している。



無言歌
(公式サイトで見る)

青々とした水面を広げる不知火海を背景にした草原の丘に座った一人の胎児性水俣病患者の少女が、傍らの原田医師に覚束なげに頭の手術をしてくれと頼み出し、次第に湧き出す嗚咽をこらえながら、「自分のことがね……自分で、分からんわけ……」とうなだれる、あの痛切な場面だろう。そのシークエンスにおける大津幸四郎のカメラは、終始、海のほうへ身体を向けて座る少女の姿を背後から少し離れた距離で捉え、傍らの原田医師の横顔は時折写ることはあれど、少女の表情そのものは決して観客の視界に映じることはない。そこでの『不知火海』のカメラは、ただ少女の朴訥とした訛りを含む声の響きだけを淡々とフィルムに定着させる一方、そのあらゆるべき彼女の微細な表情のかけがえのない唯一性のほうは、それを原田医師——ひいては映画を観る私たち観客が象徴しているのだ。

★30 こうした土本や小川のドキュメンタリーが表撃するものな、ワイズマンのそれとは明確異なる、撮影主体と被写体（主体／客体）の一体化、ひいては、扱ったモチーフに対する「内部からのまなざし」という特徴は、近年の複雑系科学の分野において提起されている「内部観測」という理論的アプローチとも類比的に見ることが出来る。これは、文字通り、生物物理学などにおいて、アプローチが統一的な「全体視野」の位置を前提とする観察者モデルに代わり、不確定的な「局所視野」からの内部記述を重視するタイプの認識枠組みである。すなわち、それは超越的かつ客観的なノン・ジョンからの世界認識を否定するもの

う政治的公共圏（現れの空間）の側に向けて安易に曝け出すことを注意深く拒んでいるようにも見える★31。すなわち、『不知火海』は——第二回での問題意識にも即していえば——、水俣患者という通常の公共圏（＝現勢態）からは外れた粟粒のような無辜のサバルタン（ペザント）たちの「潜勢性」や「多元性」をそれそのものとして、直截的に表象しようとしているのである。

いずれにせよ、以上のような土本や小川のドキュメンタリーが描く数々のモチーフやその表象は、現代社会において映画（映像）やその作り手が一種の「対抗的公共圏」を形成しうる契機を内包していることを何よりも雄弁に物語っているといえよう★32。

いう点において、ハーバースの提唱した

「討議的理性」概念に伴うカント主義を徹底して批判した、先ほどのルーマンの依拠するオートポイエシス（自己組織化）に基づくシステム論のキーマンを通底している。この点では、土本や小川の映画作家としての所作は、「内部観測的」システム論的だともいえるだろう。郡司ヘギオ幸夫他『複雑系の科学と現代思想 内部観測』青土社、一九九七年を参照。

★31 前巻の『ハルヒザン前史』におけるローザと幼頃の顔の表象の問題を含め、この『顔 vagabond』が示す政治性（他者への応答可能性）の問題については、エマニエル・レヴィナスの現象学を念頭に置

いている。

★32 そうした土本のアプローチは、まさに今年を通じて社会を喧々交々され続けた原発批判を主題とした実験的短編『原発切抜帖』（八三年）にも明瞭に表れている。この作品では、当の原発のもの映像は一切使用されず、全編、原発関連の新聞記事を土本の手がハサミで切り抜いていく様だけを撮影しながら、そこに小沢昭のナレーションを被せていく。すなわち、そこでもまた当時の原発問題を取り巻いていたさまざまな「内なる声」（潜勢性）を、「新聞」という社会的メディアを通じ、近視的に浮き上がらせている（現勢化させている）と見ることができよう。

「ゼロ年代」ドキュメンタリーと上映環境の対抗的公共圏——松江哲明について

さらに、ここ数年の日本映画の現場において、そのようなマイナーな対抗的公共圏の可能性を、作品としても、また作り手としても最もユニークに体现している存在として、第一回、第四回でも採り上げたドキュメンタリー映画作家・松江哲明をやはりここでもまた挙げないわけにはいきまい。ワイズマン同様、最近、大々的なレトロスペクティヴが開催され、ますます大きな注目を浴び続けているこの若いドキュメンタリストについては、筆者はすでにこれまで幾度となくその仕事に言及しているのだが、そもそも自身の出自でもある日本社会におけるマイノリティとしての「在日韓国人」というモチーフを、アイデンティティ・ポリティクスと現代の若者世代の私的な実感を等身大で表現した爽やかな処女作『あんによんキムチ』（一九九年）で監督デビューを果たした松江は、以後の二〇〇〇年代を通じて、主にそのフィルムグラフィイでは「韓国」（在日問題）と「アダルトビデオ」



映画監督 平野勝之

監督失格

(公式サイトで見る)



あんによん由美香

(トレーラーを見る)

（AV）という、現代日本において少なからず「対抗的」な位置を占める二つの世界を、ほぼ一貫して主題に据えて創作活動を行ってきたといってもよいだろう。

第四回でも簡単に触れていたように、松江は日本映画学校在学中から当時（現在も？）、ポルノソフトとして日本の映像文化の中ではきわめてマイナーな位置にあったAV——その中でもさらにマイナーな作風で知られていたバクシーシ山下やカンパニー松尾らのV&R系の企画もの作品に大きな影響を受け、自身もドキュメンタリー映画製作の傍ら、松尾に私淑し、インディーズ系メーカーの「ハマジム」でAV監督として数本のソフトを演出している。そうした中から、在日AV俳優たちの姿を追った『セキ☆ララ』や、AVとその撮影舞台裏ドキュメント（二種の旅行記）が一体化した『赤裸々ドキュメント 天宮まなみ』（ともに〇五年）、そして、今年、平野勝之監督の新作『監督失格』（二年）で再び脚光を浴び、韓国製AVに出演した経歴を持つ伝説的ポルノ女優・林由美香の行方を追った『あんによん由美香』（〇九年）といった上記

の主題に連なる異色作をインディーズベースで多数手掛けてきた。また、のみならず、それらの作品を、自ら企画・主宰した上映イベント〈セルフドキュメンタリーの逆襲〉（〇五年）や、インディーズ系配給会社「イメーヅリングス」が主宰していたこれもまた自主上映の映画祭〈ガンダーラ映画祭〉（〇六〜〇八年）などの場で積極的に公開もしてきたのである。ちなみに筆者は、当時、「下北沢LACAMERA」で開催されたガンダーラ映画祭に足繁く通っていた観客の一人だったが、その実感からいうと、あの会場と上映者側、そしてそこに集まった観客たちが孕んでいた、シネコン系劇場はもちろん、既存のミニシアター系劇場の空間にさえもない、いい知れぬ異様なまでの連帯感と独特の盛り上がりは忘れ難い。

例えば、ガンダーラ映画祭が開かれていた下北沢とは、いうまでもなく本来、有名劇場や有名ライブハウスが多数ひしめき、いわゆる「サブカル的」な文化風土が濃密に漂うばかりでなく、加えて数年前からは再開発問題（連続立体交差化と駅前整備事業）の是非が喧しく論議され続けているなど、都内でも有数の、文化発信地の意味を超えた独特の磁場を形成している土地である。ところが、この映画祭はそんな華やかな文化的磁場の形成地を横目で見つつ、駅周辺の繁華街からだいぶ離れたわずか数千人ほどの収容人数の小さなギャラリーでごくひっそりと開かれていたよう

に記憶する（それは、洒落たミニシアターとして映画ファンから愛され、二〇〇八年の夏に閉館した「シネマアートン下北沢」の雰囲気とも対照的であった）。上映会場にあるのは、持ち出しの小さな固い丸椅子と、幅二メートルほどの小振りのスクリーンとプロジェクター。そこに、会期中はほぼ連日、立見ができるほどの観客がどこからともなく詰めかけており、彼らはみな（筆者を含め）有名無名問わずどことなく素性がわからない、実にさまざまな容姿や年齢、性別の人間ばかりだった。他方で、上映されるのも、そうした観客たちに見合った、やはり素性の怪しい露悪的でしょうもないインディーズベースの「怪作」ばかり。恋人との私生活の断片を虚実の曖昧なタッチで描いた松江監督の『セックスと嘘とビデオテープとウン』をはじめ、山下敦弘と向井康介が監督し、そして彼らとも幼馴染である個性派俳優・山本剛史の主演による中学時代の自主製作映画を再現した『我ら天下をめざす』、若手アーティスト集団「Chim↑Pom」によるメンバーのエリイがバリウムを飲んで嘔吐する様子などを爆笑しながら撮影しただけの『こんにちは—Chim↑Pom!!』、そして、昨年八月に四六歳の若さで急逝したイメーヅリングス代表・しまだゆきやすによる『日本イースラム化計画』（いずれも〇八年）……などなど。それらのいささかアブノーマルな香りの漂う、短編群を、観客たちは時折たわいもなく笑い転げながら、しかし、「確実にこれらはいまこ

こでしか観られない／体験できない」という不思議な一体感を互いに共有していたのではないかと思う。ここでは、確かに、作品と場と観客が一体となった、特異な「映画の」空間が立ち上がっていたといえるだろう。とはいえ、その内実を万人に伝わるようなニュートラルな言葉で語るのはきわめて困難だし、またことの性質上、不可能なことでもある。だが、それはいくばくかの想像を踏まえていうなら、おそらく第三回で紹介した無数の児童観客たちが集まる大正期の浅草六区の映画常設館が孕んでいた、あるいは、土本や小川の左翼的なドキュメンタリーを自主上映する六〇年代の学生会館などが孕んでいただろう、きわめて下位的に對抗的な「映画の公共圏」の持つリアリティと密接に重なるものだったと思えてならない。

「童貞」という文化運動

——『童貞』をプロデュース』

そして、以上のような松江の仕事やその映画世界の集大成のひとつと呼べるのが、〇六〇〇七年にかけて断続的に製作・公開され、若い世代で大きな話題を呼んだドキュメンタリー『童貞』をプロデュース』だろう。この作品は、二〇代前半になってもいまだ交際経験もなく、ゆえに女性との接触もない松江の知り合った二人の「非モテ」「非リア充」の青年たちをモチーフに選び、彼らの青臭く、

また一風変わった日常や生感を、松江の無邪気な主観を交えつつ、コミカルに記録していく。つまり、ここには、現代の若者コミュニティにおいてある種の社会的ステイグマを刻印されている「童貞」というマイノリティに対する松江の批評的眼差しがあるわけだが、筆者の見限り、そこには先ほどの諸作品で追求されてきた「在日」という存在とも、やはり少なからず通底する問題意識が窺われると思われる。

ただ、もちろん、基本的には女性経験の有無によって規定され、だからこそ、それなりに離脱可能性の契機があるだろう童貞男性を、一転して重厚な歴史の経緯を背景とする在日朝鮮人と比較するのはいささか短絡的ないし不見識だといえなくもない。しかし、あえていえば、一方で、そうした表面的な「落差」を一挙に短絡させる手つきこそが、おそらく松江のドキュメンタリーの持つ現代的な批評性なのであり、また、他方で当該の「童貞」という存在もまた、現代においては、その卑俗な一般的意味には収まりきれない、いささか複雑なコンテクションを帯びているといえる。

そもそも「童貞」は、現代サブカルチャーの世界においては、およそ二〇〇〇年代半ば頃をひとつのメルクマールとして、一種の文化的アイデンティティとしての独特の意味論的負荷を与えられてきたことが知られている。例えば、当時、イラストレーターのみうらじ

ゆんやタレントの伊集院光、あるいは文筆家の本田透などといったサブカル／オタク系の文化人たちの一部がこぞって男性の「童貞性」を一般的な社会通念とは逆に（アイロニカルな形であれ）「ポジティブ」な属性だと捉え返し、それに加えて同時期の萌え文化や2ちゃんねる文化の隆盛が生んだ「厨二病」「喪男」といった同種の俗語とも相俟って、童貞は以後、単に性的に成熟した男性（非童貞男性）からの（への）抑圧的（対抗的）意味ばかりでなく、経済的・精神的・文化的……といった

多様な社会内部の諸側面において童貞男性が一定の割合で占めるある種のマイナーな文化共同体（例えばオタクやワーキングプアなど）への承認（アイデンティティの帰属）それじたいを促す動きとして認知されていた★³³。すなわち、その意味で、現代の「童貞的存在」とは、例えば「厨二」がそれに相当する実年齢（二四歳前後）とはさしあたり直結していない普遍的メンタリテイ（感性）だと看做されるように、もはや単に生理的な経験の有無だけを含みはしないだろう。いい換えれば、童貞的存在とは現代文化では、ラカン派精神分

析の術語でいうなら、「想像的」（身体的）なレヴェルでは離脱の契機が訪れようと、「象徴的」（文化的）な意味ではなお保持し続けうるようなものなのだ。そして、ほかならぬ松江の『童貞』をプロデュースもまた、その冒頭で、「目の前のセックスより脳内の純愛」という本田の『電波男』の一節がエピソードとして挿入されるように、そうした童貞をめぐる一連の「文化運動」ともきわめて自覚的に共振していたといえるだろう。

「童貞」から「震災」へ

何にせよ、『童貞』をプロデュースでは、ひとまずそんな童貞青年たちのリアルな日常が活写されていく。例えば、〇六年の『童貞』をプロデュースで登場する「童貞1号」と加賀は、一三年間童貞を温め続ける「鬼才」（友人の女子学生の評言）であり、当初、同世代のリア充男やAV業界で働く人々に対してひねくれたルサンチマンと軽蔑意識を抱え込んでいる。さらに彼が作中で松江に見せる『思い出ねつ造ノート』は強烈だ。これは

★³³ 例えば、みうらじゅん・伊集院光

『D.T.』メディアファクトリー、二〇〇二年、本田透『電波男』三才ブックス、二〇〇五年などを参照。また、小倉野敏『もてない男』ちくま新書、一九九九年なども

参照。ちなみに、大正期の童貞美徳論に象徴されるように、男性の童貞が女性の処女と異なり、恥すべきものという社会通念が

定着したのはなかなか第二次大戦後のこと

のようであり、当然ながら、『童貞』をプロデュースが描くような童貞の文化的・位置「対抗性」についても何ら歴史的に普遍的なものではない。



Kくん (23歳)
童貞。をプロデュース
(トレーラーを見る)

一〇代を通じて女子とのろくな思い出がない加賀が、グラビアアイドルや若手女優の写真を切り取って貼りながら、勝手に彼女たちとの想像上の「思い出」を綴ったノートである。

そんな加賀は、憧れの女の子（「まきみさん」）への悶々とした思いを抱えつつ、やはり毎年クリスマススイブにはバツティングセンターに行き、『明石家サンタ』を観て過ごす。さらに、〇七年の続く『童貞』をプロデュースビューティフル・ドリーマー』で登場する加賀の友人の「童貞2号」こと「梅ちゃん」（梅澤）は、現実の女性には一切眼をくれず、世間ではすでに忘れられたといっってよい八〇年代のアイドル歌手や根本敬の漫画などをひたすら偏愛する筋金入りの童貞非モテ青年であり、専門学校卒業後に秩父の山奥にある実家で暮らしながら、早朝のゴミ回収業に従事している。そんな梅ちゃんのほぼ唯一の趣味は、ゴミ回収の仕事の傍ら、ゴミ置き場に捨てられている大量の週刊誌から切り出した女性アイドル写真のスクラップ作りと、休日の東京郊外の「ブックオフ」巡りだ。彼は、グラビア雑誌から切り出したわずかに数センチの宮崎あおいや新垣結衣を、「信じられん……（くらいにかわいい、の意）」と呟きながらスクラップし、果ては憧れの八〇年代アイドルへのオマージュとして妄想爆発気味の自主短編映画

まで製作してしまう。いづれにせよ、そんな彼らの姿には、ひとまず文字通りやるせないほどの哀愁や滑稽さが終始つきまとう。

だが、本作の松江は、そうした彼らの童貞性を、内容的にも手法的にも、やはり一種の「アイデンティティ闘争」のメタファーとして描き出そうとする。例えば、加賀はクリスマススイブの夜に酔っぱらって、「♪君を穴奴隷にしたい。僕の便器にしたい。君の穴という穴すべてを僕のペニスで塞ぎたい……」といういかにも「イタすぎる」自作の歌を、ギターを弾きながら何の銜いもなく熱唱する。そうした加賀の姿には、そもそも松江が彼らをモティーフに映画を撮ろうと思ったという、「まるでそれが自分のキャラクターの一部であるかのように」「自ら童貞であることを告白してしまう」、「なんか今っぽい」★³⁴ 文化的アイデンティティの一端が明確に垣間見えるだろう。しかも松江は、その加賀の自作曲（「穴奴隷」）を、〇七年の新たに編集した劇場公開版のインターミッションシークエンスで、「銀杏BOYZ」の峯田和伸にカバーさせることで、さらに彼ら（と松江自身）の帰属すべき文化共同体の位置を暗に強調してもいるのだ。

また、そればかりではなくもう一人の梅ちゃんも、作中で自身のミクシイ日記に、当時、ネオリベ政策を継続し続けていた安倍晋三政

★³⁴ 松江哲明『セルフ・ドキュメンタリー 映画監督・松江哲明ができるまで』

権に向けて、自身の下流的志向／嗜好に裏打ちされたコメントを記すが、この彼のいかにもゆるく、たわいのない文言もまた、いまから振り返ると、実に意味深く映るだろう——曰く、「美しい国、日本」という言葉をよく耳にするが、晋三に言いたい、お前はゴミを漁っているのか」と。なぜ日本がこんな汚い卑しい国になってしまったのか、それは人がゴミを拾わなくなったからだと言断言する。「中略」さあ晋三、ゴミを漁れ!」。この梅ちゃんのコメントは、当時の安倍政権の姿に容易に仮託しうるだろう、グローバル資本主義が強いる二元的なネオリベ公共圏の瀾漫に対する「小さな対抗」となりうる批判的モチベーションの内実を確かに指し示しているはずだ。かてて加えて、松江は、そうした童貞青年たちのドキュメントを、彼らの手に取材用のデジタルカメラを渡して自主的に撮影してもらおうのだが、作家自らのコメントによれば、これは、松江の出自であるAVの撮影現場が洗練させてきた「ハメ撮り」(性行为をするAV男優がカメラを持って撮影する手法)を意図的に応用したものであるという。その点で、本作は手法的にもAVという、もうひとつの下位的∥対抗的な映像的公共圏の表象空間をも巧みに導入しているのである。

以上のように、『童貞』を『プロデュース』において松江が描く童貞青年たちの存在や彼らのコミュニケーションもまた、『あんによんキムチ』や『セキ☆ララ』の在日韓国人たちと同様、ま

さに現代における一種の競合的∥多元的な文化共同体のマイナーなアイデンティティ闘争を捉えているという点で、先ほどの対抗的公共圏のひとつにカウントしうるだろう。事実、それは、本作が彼らの日常のドキュメントを通じて、今日の映像圏の文脈にも連なるワーキングプアIIホモ・サケルの生や郊外文化への鋭い目配せも織り交ぜている点において最も露骨に顕在化している。改めて繰り返せば、例えば、本作における梅ちゃんは、ゴミ回収業に従事する非正規労働者だし、先の加賀もまた、半ひきこもり状態を経て、日雇い派遣のアルバイトを始めたフリーターだが、それも作中で仕事のミスからあっさりと解雇を告げられてしまう。そして、松江から彼らに託された取材カメラは、映画のほぼ全編を通じて、あの富田克也も描くような、東京郊外のとっぺりとした風景を連綿と写し出すのである。こうした『童貞』を『プロデュース』の映像群は、私たち観客に、本作の登場人物たちに見られる童貞性が単に生理的符牒などではなく、ひとつの下位文化(サブカルチャー)であることをはっきりと認識させるに足る★35。ちなみに、松江自身は、本作を、マイナーな文化的他者(オタク)を主題にしながら、結局はメジャーな公共圏(恋愛至上主義イデオロギ―)の内部へと回収してしまう、当時流行していた映画『電車男』(〇五年)へのカウンター(対抗)として構想したと述べていた★36。したがって、いうなれば、そうしたいわば『電

「車男」的なもの」こそが、松江と童貞たちが「対抗」する「仮想敵」なのであり、それはまさに、先ほどのフレイザーが問題視した、リベラルでブルジョワ的な大文字の公共圏の現代サブカル的な変異体だと捉えることができるものだろう。

いづれにせよ、こうした松江のドキュメンタリーには、「在日」「AV」「ワーキングプア」……といったいくつもの対抗的公共圏に対する鋭く、また暖かな眼差しが籠められているといえるだろう。そして、それらの種々の対抗的公共圏とはつまり、ここまでの本論の文脈でいうならば、まさにグローバル資本主義とソーシャルネットワークが相互に絡まり合いながら形成している新たな（ネオ）リベラル公共圏の、ゆるく、暴力的な氾濫に対して、それに内面的に対抗していく無数のホモ・サ

ケルたちの「生存のためのサンディカ」にはつきりと通じている。

そして、彼の最新作『トーキョードリフター』（二年）では、第一回でも触れた前作『ライブテープ』（〇九年）に続き、近年の松江が高く評価する若手ミュージシャン・前野健太をモチーフに、計画停電が続く薄暗い都内の街々を前野がアコースティック・ギターを片手に弾き語りながら経巡る様子をこれまでの松江作品からは異質な抑制された演出でフォローしていく。フィルムはほとんど全編、少ないネオンがひっそりと灯るだけの新宿の風景から始まり、渋谷、そして雨に濡れそぼる首都高から東京郊外の河川敷へと、私たちのよく見馴れた都市の見馴れない暗闇の中を、バイクとギター片手に前野が道々で自作の楽曲を弾き、それを松江が寄り添うよう

★35 したがって、現代における重貞性は、オタクやワーキングプアを含む、一種の文化的アイデンティティをめぐる問題であるという点は、何度でも繰り返すが、それがいわば「重貞の生」（重貞の主体）にどって、外面的（身体的・経済的）問題をあやると同時に、内面的（文化的・精神的）問題——つまり「承認」の問題であるところをも意味する。この現代（ポスト社会主義時代）における経済的（再分配）問題を承認の問題の不可分離性を強調したのも、またナンシー・フレイザーだった。「経済的不正と文化的不正の問題は分析的なものである。実際にはこの二つは絡み合っている。[中略]しばしば見られるのは文化的従属と経済的従属の悪循環とでも言うべきものである」、ナンシー・フレイ

ザー『中断された正義 「ポスト社会主義」の条件をめぐる批判的考察』仲正昌樹監訳、お茶の水書房、二〇〇三年、二四頁、「[]内引用者。なお、「承認」（多元的アイデンティティの闘争）にまつわるヘーゲルの問題は、もとのフレイザーも属す現代フランスフルト学派の問題系のひとつだといつてよい。例えば、以下を参照、アケセル・ホネット『承認をめぐる闘争 社会的コンフリクトの道徳的文法』山本啓・直江清隆訳、法政大学出版局、二〇〇三年、一七〇頁。



ライブテープ
(トレーラーを見る)



トーキョードリフター
(公式サイトで見る)

に淡々とカメラに取めるというだけだ。しかし、そのたった二人きりの、一夜の孤独でか細いドリフトが、震災直後の混迷する日常をあてどなく生きていた私たち一人ひとりのそれぞれの実感と不思議に重なり合っていく。紛れもなく「震災映画」でありながら、しかし同種の無数のフィルムと異なり、「被災地」が一切映らないこの作品における前野の澄んだ歌声もまた、おそらくはかつて土本が『不知火海』で記録した水俣患者の少女の言葉の響きと同様のニュアンスを帯びている。これもまた、震災直後の日常をささやかに、しかし強烈に切り裂く、松江と前野の二人だけの「対抗的」な映画的サンディカの試みになぞらえられるかもしれない。

〈後篇へ続く〉

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・ターン』『社会は存在しない』『サッカルチャー戦争』（以上、南雲堂）、『ゼロ年代十の映画』（河出書房新社）、『Floating view 郊外からうまれるアート』（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）が発売中。

ブログ <http://d.hatena.ne.jp/daisukewatanabe1982/>

Twitter http://twitter.com/diesuke_w