

## 映画史における「対抗的公共圏」 ——ミリアム・ハンセンを事例に

それでは、以上のような現代社会における「対抗的公共圏」や「生存のためのサンディカ」の可能性を、冒頭のVPPF問題も含めた現代の映像圏システムにおいていかなる形で生み出していくべきだろうか。これは、やはり途方もない問いだといふべきだし、また、そのための方途も無数にありうるだろう。とはいえ、ここまでの本論の長い考察を踏まえれば、それは私たちにとって半ば必然的に、——かつてハーバーマスが「18世紀ヨーロッパの文芸ジャーナリズムの出現に「公共性の構造転換」を見て取ったように——まさにあたり種々の映像メディアや映像系ソーシャルメディアを介して技術的かつ社会的に組み立てられ、あるいは企てられる、新たな「公共性の構造転換」として描き出されるのが望ましいだろう★<sup>37</sup>。

ところで、本論が考えるそうした「映画(映像)文化と公共圏」の問題系に関して、実は、現在の映画史研究はすでにひとつの有益な参照例を持ち合わせている。すでに第三回でもその名前に言及したミリアム・ブ

ラトウ・ハンセンの初期映画研究がそれである。この昨年亡くなったアメリカを代表する映画研究者は、実は他方でベンヤミンやクラウアーの優れた研究者としても知られており(二〇一〇年に刊行した遺著はフランクルト学派に関する研究書だった)、一九九一年に刊行した労著『バベルとバビロン』などにおいて、映画の受容環境/経験<sup>II</sup>「観客性spectatorship」の観点から近代の大衆/メディア社会におけるオルタナティブな公共圏の問題系を積極的に検討している★<sup>38</sup>。そこでハンセンがまず提起しているのは、以前にも論じたように、互いに構造的な類似性を顕著に示しているといつてよい二〇世紀初頭の「初期映画文化」と、「ポスト古典的映画」やケーブルテレビをはじめとする現代の映像メディア文化とが、いずれの時期も、まさに先ほど述べたような公共的空間の大規模な転換期を指し示しているのではないか、という問いなのだ。そして、さらに彼女がそこでその新たな公共性の構造転換の内実を定式化する際に参照しているのが、ほかならぬ「対抗的公共圏」という概念系なのである。ただ、そこでハンセンが直接的に依拠しているのは、フレイザーの議論ではなく、フランクフルト

★<sup>37</sup> ソーシャルメディアやポップカルチャーの文化的台頭を受けた、「ゲーム型社会運動」などの新たな「公共性の構造転換」の可能性については、例えば最近や評論家の宇野常寛や情報社会学者の濱野智史が言及している。以下を参照。宇野常

寛・濱野智史「希望論 2010年代の文化と社会」NHK出版、二〇一二年、一八六頁以下。

★<sup>38</sup> Miriam B. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Massachusetts,

London: Harvard University Press, 1991. ミリアム・ハンセン「初期映画」後編映画 公共圏のトランスフォーメーション(瓜生吉則・北田暁大訳)、吉田俊哉編『メディア・スタディーズ』せりか書房、二〇〇〇年、二七九―二八七頁。

学派第二世代に属するドイツの社会哲学者オ  
 スカー・ネクトと、「ニュー・ジャーマン・シ  
 ネマ」の旗手の一人として知られる映画監督  
 のアレクサンダー・クルーゲが七〇年代初頭  
 に著した共著『公共性と経験』の中で提示し  
 た同種のコンセプトであった。とはいえ、そ  
 うしたネクト&クルーゲの「対抗的公共圏」  
 の概念は、六〇年代の広範な「異議申し立て」  
 をめぐる文化的背景（七〇年代の『オルタナ  
 ティヴ・ムーヴメント』やドイツ新左翼運動  
 の発展）を濃密にまとうがゆえに、むしろ本  
 論が先に示した土本や小川のフィルムを表象  
 空間とハンセンの議論とをより有機的な形で  
 繋げてくれるだろう。

#### 映画の公共圏から映像圏の公共圏へ

いずれにせよ、ハンセンは、一九世紀末か  
 ら一九二〇年代にいたるアメリカの初期映画  
 史における多様で無秩序な多くの声なき社会  
 的マイノリティ——女性、移民、労働者階級  
 黑人……——や、それらの過度に周縁化され  
 た観客集団の抱える間主観的・身体的・集団  
 的なありよう（クルーゲのいう「生のコンテ  
 クスト」）に分析の照準を合わせる。その上で、  
 まさにハーバーマス思想が扱っていたよう  
 な、当時支配的であった文化コードであるブ  
 ルジョワ市民社会（公共圏）への対抗として、

それと競合する「オルタナティヴな公共圏」  
 ——すなわち、消費文化が作るコミュニテ  
 イに基づく「生産の公共圏public spheres of  
 production」と、社会的マイノリティによる  
 「プロレタリア的／対抗的公共圏proletarian  
 or oppositional public sphere」とハンセン  
 が名づけるものを抽出する。つまり、それら  
 の内実こそが、当時の映画メディアによって  
 規定される産業的・工業的・商業的な独自の  
 公共性の姿だったわけである。例えば、ハン  
 センは初期のアメリカ映画において、当時の  
 マティニー・アイドル、ルドルフ・ヴァレン  
 ティノの半裸の肉体美に熱狂していた女性観  
 客たちに注目し、そこに女性特有の欲望の眼  
 差しに基づいて形成される、家長長制的で市  
 民社会的な公共性からは排除された独特の視  
 覚と物語装置の社会的構造を見出すのだ★<sup>39</sup>。

ハンセンによれば、ハーバーマス自身は、  
 「ポスト文芸的公共性」というべき二〇世紀  
 以降の映像メディアが形作るだろう新たな公  
 共性モデルについては、その理性的な討議の  
 契機の欠如ゆえに一貫して等閑視するかほぼ  
 否定的な評価しか下していない。しかし、ハ  
 ンセン、あるいはネクト&クルーゲにとって、  
 映画文化は、紛れもなく現代の公共生活にお  
 いて交錯しつつも競合する諸類型の鍵となる  
 機関と看做されるわけだ★<sup>40</sup>。

ここで興味深いのは、ハンセンが考える

「生産の公共圏」及び「プロレタリア的／対抗的公共圏」が、多少の牽強付会を承知でいえば、どこか本論でのネットワークとグローバル資本主義という二つのフェーズがそれぞれ中心的に絡まり合いながら形成する公共性のあり方と類比的である点だ。しかもより注意しておきたいのは、ハンセンが指摘する、クルーゲの次のような公共性に対する理解である。

Publicの語源である)「公開性 openness」——アクセスの自由、複数の関係、コミュニカティブな参加、そして自己反映——として定義していたのである。★41

このハンセンの記述を踏まえるならば、クルーゲの言説を経由して、私たちは、「オーブンネスとしてのネットワーク的公共性」という本論が先に提示した映像圏の公共性の特徴を、それ以前の長い映画史的文脈の中で二

「…」エイゼンシュテイン、ヴェルトフ、ブレヒト、ペンヤミン、エンツェンスベルガーといった)左翼的なモダニストたちのメディア理論に負っているところは多いのだが、それでも、かたやクルーゲは、公共圏との関連においては、「プロレタリア的、さらには「対抗的」という一般には口汚い形容を用いることを長いこと放棄してきた。彼は、むしろ「公共生活」という語に関して、その一般的な理解に立ち戻る代わり

〇世紀の映像メディアそのものが孕んでいた公共性の拡張形態として連続的に捉えることも可能になるだろう。そして、すぐさま続けていえば、クルーゲやハンセンがまさにそうしたopenな(映画的?)公共性の中から、そ、女性や労働者階級といったマイノリティたちのオルタナティブな公共圏が派生してくる(べきだ)と考えたように、今日の状況においても、限りなく開かれたプラットフォームとしての公共圏の中で、相対的に閑却されていくだろう多様なマイノリティたちの「小

★40 現代アメリカの代表的な日本映画史研究者のひとり、アロン・ジェローは近著の中で、ハンセンの議論も参照しつつ、日本の初期映画史における同種の「対抗的公共圏」の様相を論じている。日本映画では、大正時代中期に一部の映画知識人や製作者たちによる「純映画劇運動」と呼ばれる日本映画の欧化運動が起った。それはジェローによれば、当時の日本映画における一種のモダニズム化現象であり、その中には女性俳優の起用と

いった旧来の新派的要素は「不純なものとして徹底的に排除されていたのである。しかし、その一方で、当時の庶民の娯楽場として都下随一の活況を呈していた浅草活動写真街や、第三回(中)言及した「連鎖劇」、尾上松之助映画、またそれらに熱狂していった多くの児童や女性の映画観客たちは、支配的な映画ヘゲモニーとは異なる、カオティックで混沌的で魔法規的な下位文化圏をそれ以前から形成していた。ジェローはこれらの動きを、トム・

ガニングの用いる「抵抗 resistant」という概念をよびつて説明している。以下を参照。Aaron Gerow, *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2010, pp. 222-233.

★41 Hansen, p. 13. 傍点引用者。

「さな公共性」を、そのプラットフォームそれぞれに在る内在的の潜在的な力を活かして、個々にある種の「対抗的公共圏」として確保（現勢化）していくという筋道が模索されていくべきなのではないだろうか。

「外部なきプラットフォーム」に基づく

「汚染し混濁的」な公共圏

したがって、現代の映像文化におけるありうべき対抗的公共圏の姿とは、以上の映像圏的な前提を踏まえる以上、——ある程度はその参照元であるフレイザーやハンセンの主張にも反して？——例えば、従来の文化左翼ないしマルチカルチュラリズムが採るような批判的アプローチはもはや望めない。よく知られるように、文化左翼やマルチカルチュラリストの多くは、しばしば大文字の公共圏やグローバルイゼーションの暴圧から排除された諸々の従属的マイノリティ（サブアルタン）たちの「声なき声」を疎外論的に回復しようと企てる。しかし、そうした言説は、多くのマルチカルチュラリズムが依拠するヘーゲルの有名な「主人と奴隷の弁証法」のように、終局的には、多数派對少数派という対立図式の相対化（転倒・止揚）の構図そのものを、そのまま固定・温存するという本質主義の倒錯をつねに含んでしまっている。

しかし、何度でも繰り返すが、いままさに私たちの視界に浮上しつつあるのは、そうし

た多数派對少数派という文化左翼的な構図そのものをなし崩し的に二元化するネットワークやグローバル資本という「外部なきプラットフォーム」の圧倒的な力なのだ。そこでは、いかなる多数派もいかなる少数派も、果てしなくのつべらぼうでよるべないプラットフォームに深々と拘束され、その内部でこそあらゆる文化活動を促されるようになっていく。

例えばそれは、前回までに採り上げた諸々の事例——松江の『童貞』をプロデュースの童貞青年たちが、文化的マイノリティであると同時に、他方ではそのマイノリティとしてのアイデンティティ（文化運動）それじたいを、まさにサブカル・オタク的な消費行動などを介しつつ彼らを取り巻くグローバル資本主義のプラットフォームによってこそ支えられおり、あるいは、そんな童貞青年たちとほとんど同じく、長らくひきこもりの負け組ニートとして零落人生を送ってきた郊外のロック好きの青年が、ソーシャルネットワークのアシストによって一夜にして音楽チャートを席巻するカリスミュージシャンへと変貌を遂げた「神聖かまってちゃん」のエピソードなどを思い起こしてもらえれば明らかだろう。こうした現代の「サブアルタン」たちにおいては、既存のマルチカルチュラリズムの理論枠組みが想定してきたような、いわゆる「承認をめぐる政治」——つまり、「自己」が承認されるべき「他者」（多数派對少数派）という明確なヘーゲルの区分はうまく機能しえないし、

いい換えれば、マルチカルチュラリズムがマイノリティに対して擁護する彼らの「真正さ authenticity の理念」(チャールズ・テイラー)なるものも必然的にきわめて曖昧で、どっちつかずなものとならざるをえないだろう。

むしろ彼らの「承認」(文化運動)や、それによる文化の今日的な革新がありうるとすれば、それは、かつてフランスの哲学者ジャック・デリダが「脱構築」というあまりにも有名な哲学的戦略として定式化したように、あらゆる文化的個体がひとしなみにプラットフォームという「エクリチュール」の力によって、「汚染」混濁コンタミされていくという状況を前提に考えるほうがより現実在即しているはずだ。いかなるマイノリティにも、マジョリティという「他者」の、より正確に言えば、プラットフォームプラットフォーム「エクリチュール」という「他者」の起源なき「痕跡」トレスがつねにすでに紛れ込んでいる。だとすれば、すでに述べたように、それが対抗的公共圏と呼びうるものであるにせよ、映像圏的な意味でのオルタナティブな公共性とは、(文化左翼的な「いつかどこかに」想定された真正な多様性などではなく)つねにすでに、「いまこの場」での開かれたプ

ラットフォームの上で、無数のマイノリティたちの力をノイジーな形で現勢化し「転生」させていくものであるべきだろう★42。

いずれにせよ、ハンセンが、そして第三回で筆者が論じてきたように、初期映画と現代のウェブ環境をも含めた映像メディアとが少なからず相似形を描く関係を持っているのだとするならば、モバイルな映像機器を駆使して、「映画的なもの」を誰もがいまここで立ち上げうるポテンシャルを秘めたそのような映像圏の世界もまた、そこでこそ生まれゆく無数の「生存のためのサンディカ」としての「対抗的公共圏」をポジティブ(実定的)に「3・11後」の未来へと繋げていかなければならないはずだ。

#### 「惑星的」な多様性へ

そう、ここまで実に長い迂回を辿ってきたが、おそらくそれはあのこと最近のVPP問題について考える筋道でも変わりがない。VPPをめぐる問題をデジタル化(シネコン文化)とフィルム(インディーズ系映画)との単なる対立関係として考えるのは——具体

★42 例えば、以上の論点をより具体化したものが、アメリカの経済ジャーナリストであるタイラー・コーエンによる「創造的破壊」という議論であるともいえる。コーエンによれば、グローバリゼーションによって世界の周縁的な文化クラスはことごとく破壊されてしまうと一般には看做

されているが、状況によってはそれが創造的な進展に繋がることも多く、実際に、グローバル化によって「社会間」ではなく「社会内部」の文化的多様性はむしろ高まっているとすら述べ、その上傾向

とした広義の「創造的破壊」なのだといえようか。タイラー・コーエン『創造的環境 グローバル文化経済学』(コンテンツ産業)

を「創造的破壊」と呼び評価している。映画文化に求められているのも、ようはこ

浜野志保訳、作品社、二〇一二年参照。

的な個々の局面は別にして——生産的ではない。本論がここまでに見てきたように、デジタル化をそこに含むネットワーク化の趨勢は、よくも悪くも、今後も基本的には再帰的かつ自己準拠的にどこまでも続いていく。それは、ひとつの強固で膨大な今日的「慣習 convention」の連なりである。しかし、そのネットワークの慣習的連鎖そのものこそが、またそれじたいを、加えて私たち一人ひとりをも多様に生成変化（変身！）させるホモ・サケルたちの新たな「対抗的公共圏」のサンディカを活性化させていく機序なのだと思えるべきなのだろう。

事実、映像圏の環境は、いまや原則的に誰もが、どんな場所もが、どの時間もが、自由に「映画作家」に、「映画俳優」に、そして「映画会社」や「映画館」に変成しうる可能性をこそもたらしているのだから。第一回でも敷衍したように、そうしたコミュニケーションに裏打ちされた変成プロセスの中で生まれていく差異や単独性こそが、映像圏システム特有の「美学」（卓越性）なのだといえよう。だとすれば、私たちはこの映像圏特有の「現」<sup>43</sup>「潜勢性」[actvitalité]（第二回参照）こそを新たな公共圏の端緒としていくほかないはずだ。例えば、そうした映像圏システムがありうべき文化的様態のことを、デリダ派としても知られるインド生まれのアメリカの文学研

究者ガヤトリ・C・スピヴァクに倣って、「惑星的 Planetary」と表現してもよいかもしれない。彼女によれば、グローバル資本主義の論理に曝された今日の比較文学研究や地域研究の営みは、自らを想像的に形象化しようとするならば、そうしたグローバル資本の表層的なエコノミー（体制）からは遊離せずともそこから半歩ばかりずれたような別の多様性のエコノミー<sup>44</sup>「惑星性」に身を委ねるべきだという。曰く、「わたしは惑星 (planet) という言葉で地球 (globe) という言葉への重ね書きとして提案する。グローバルセッション（地球全域化）とは、同一の為替システムを地球上のいたるところに押しつけることを意味している。わたしたちは現在、電子化された資本の格子状配列のうちに、緯度線と経度線で覆われた抽象的な球体をつくりあげている。「中略」地球は、わたしたちのコンピューター上に存在している。そこには、だれも暮らしていない。「中略」これにたいして、惑星は種々の他なるもの (alterity) のなかに存在しており、別のシステムに属している。にもかかわらず、わたしたちはそこに住んでいる。それを借り受けて。じつのところ、それは地球と截然とした対照関係にあるわけではない。「他方、惑星では」というような言い方はできないのだ」<sup>45</sup>。グローバル資本主義のネットワークと袂を分かつた、しかし、それに「重ね

★43 G・C・スピヴァク『ある学問の死  
『惑星叢考の比較』へ』上村忠男・鈴木聡

訳、みすず書房、二〇〇四年、二三—  
二四頁、「」内原文、「」内及び傍

点は引用者。

書き」されるようにして仮構されるべきオルタナティブの多様性／多様生。映像圈的な公共性もまた、不可避的にこのようなスピヴァクの「惑星性」を指すべきだろうと思う。

「いつ爆発するとも知れない過程」じたいを私たちすべてが生きていること——映像Ⅱ公共圏

ただ、念のためいっておけば、こうしたプログラムは、もちろん、いまの時点で私たちが理想とするような映画文化の多様性や複数の性のあるようを実現していくわけではない、そう望むべきでもない。なぜなら、「いまここ」だけではなく、いまはまだない未来における確率的な多様性や複数性までのプロセスをも随時トレース（痕跡Ⅱ記憶化）しうることで、少なくとも初期映画時代にはなかった、現代のネットワーク的公共性、そして映像圈的公共性の本質そのものだからである。例えば、先の文化左翼やマルチカルチュラリストは、現にいま存在するだけの文化的価値観の「承認と共生——「空間的（共時的）な多様性」のみを望みがちである。しかし、ネットワークの持つ膨大なログやトレーサビリティ（追跡可能性）は、まさに「時間的（通時的）な多様性」（タイラー・コーエン）こそを私たちにとってリアルなものにするだろう。そして、

それは「差延」という概念でデリダが考えていた、無数の「他者」や「反復可能性」を渾然一体に含んだ多様性のあり方だともいえる。例えば、ハンセンはまたこうも記す。

以上のように、公共性なるものを、社会的経験を組織化する諸形態が混交的にせめぎあっているものとして概念化するということは、それをいつ爆発するとも知れない過程（それは、差異を孕んだ速度と時間性をマークするもの temporal markers によって定義つけられるようなものである）として捉えるということにはかならない。そうした混交的なダイナミクスは、不安定性、突発事故的な衝突や好機、予測不可能な結びつきや偶然によってもたらされた展開などへの対応力／潜在的可能性（potential）を孕みもっており、かかる不均衡な公共生活の諸編成体の間にある縫い目や裂け目においてこそ、オルタナティブな整序や連携といったものが姿を現しうるのだ。★44

現在の、そして今後の映像圏の世界とは、まさにこうした多様で確率的な対抗的公共圏との競合を抱えて進展する、「いつ爆発するとも知れない過程」じたいを私たちすべてが生きていることにほかならない。例えば、周知のよ

うに、東日本大震災直後、多様かつ膨大な断片的情報群が交錯・誤配する中、ニコニコ動画やUstreamといった数々の映像系ソーシャルメディア（動画配信サイト）がNHKをはじめとする既存のキー局のニュース報道と協同し、また一般視聴者による「再放送」行為などによって、一刻を争う被災地の現状が不特定多数のひとびと（コミュニティ）のもとに届けられ、大きな反響を呼んだ★45。こう

した事例は、いうまでもなく確かに今日のソーシャル・ネットワークのヴァイラルな拡散力と即応力の強さを日本社会に見せつけたが、その一方で、スマートフォン全体の不通などに象徴されたような、ネットワーク（データベース）それじたいの疲弊し、消尽する「物質性Ⅱ有限性」、すなわち、情報インフラプラットフォームであるがゆえの潜在的な毀損可能性も露わになったに相違ない★46。私たちのネットワークの公共性の開放性やそれによる対抗性、すなわちその「惑星性」（スピヴァク）は、その絶えざる物質的存在としての潜在的事故性Ⅱ有限性とも本質的に表裏一体なのである。しかし、そうした毀損可能性を含む諸々の「いつ爆発するとも知れない過程」は、単に技術的な問題に限らず、ある

意味で文化すべてが「オルタナティブであること」を受け入れざるをえなくなった映像圏を含む今日のポストモダン社会にとって、あらゆる局面で半ば以上に必然的な事態なのだ。そうしたネットワークの「大文字のゲームの規則」に対して、有効なハッキングを絶えずかけ続けていくこと、それが私たちの持ちうる「対抗的」な公共性のありようだろう。

### 「吉川友動画」の映像Ⅱ公共圏性

——おわりにかえて

何にせよ、無数のアーキテクチャとソーシャルメディアを背景としつつ、自己準拠的かつ創発的、断片的に生み出される「映画的」なイメージのopacな氾濫に満たされた現代の映像圏的な公共圏——いふなれば「映像Ⅱ公共圏」の可能性とはどのようなものなのか、それをひとまず次のように記述することができるだろう。——すなわち、第一に、観客（ユーザー）や映像製作者たちが、個々の多様な文脈の中で生まれた映像（フィルムや動画）と固有で特異なコミュニケーションをそれぞれ動態的に取り結び、それと循環的な関わりを築くことによって、自身の意味環境を再帰的

★45 その詳細は、例えば以下の文献を

参照、コンピュータテクノロジー編集部

編『十時代の震災と核被害』インプレス

ジャパン、二〇一二年。

わば「情報神経系の有限性Ⅱ事故性」の

問題系について、「3・11」以前（↑）に、

きわめて本質的な魚案を展開していた注目

すべき論文として、以下を参照。千葉雅也

★46 この情報インフラの毀損可能性、い

「インフラクリティク序説——ドゥル

ス『意味の論理学』から『ポスト人文学へ』

東浩紀編『思想地図』vol.1、合同会社

コンテクチュアス、二〇一一年、二七二頁

二五四頁。

に——ということとは、より美しく(あるいは醜くも)「変成」しえるプロセスをそれじたいとして。また第二に、「イメージのソーシャルネットワーク」を創造的かつ批判的に活用しつつ無数の表現や解釈の痕跡「記憶」を感受し、それを各々が所属するクラスター(集団)のコミュニケーション(対抗的公共圏)を通じて捉え直し——わかりやすいイメージでいい換えれば「リツイートし合い」——、多様で複数的な感性や経験を分割し共有(Le Passage)しうることとして。

すなわち、映像圏システムとは、何度もうるよう潜在的可能性として映像の生成／消費構造がこの社会や、時に人間の生そのものにもまで深く密着し、あたかも「世界がそのまま映画(的なもの)になる」かのように自生的な内部環境として氾濫していく。したがってそれは、単に従来の映画フィルム製作／消費行程にクラウドソーシングやフリーミアムのスキームが導入可能となったということ以上の思想的意味合いをも含み持つ。いふならば、最近いわれる「ゲーミフィケーション」がひとびとのあらゆる日常そのものを一種のゲームに変えていくように、映像圏はソーシャルメディアと繋がった私たちの「身体」のミクロな生理的反応や感情回路すらを直截的な媒介として、これまでにはない新たな「映画」な美や、映像コンテンツの「憑代」<sup>よびしろ</sup>を粟粒のように形成していくと看做されるだろう。いわばそこでは、「映画」ないし「映

像的」なものの定義やその質的卓越性(ゲームの規則)そのものの範囲が、私たちとイメージ(映像)との個々の内在的コミュニケーションによってどこまでもダイナミックに引き延ばされ、原理的にはその自己準拠的コミュニケーションのプロセスすべてが一種の「映画」となりうるかもしれない。そこではあえていえば、一つひとつの「観ること」「撮ること」そのものが、そのまま「世界としてのメタ映画」(ドゥルーズ)と二体化しうる。これはむしろ、映像圏システムの構造が要請するひとつの極限化された認識にすぎないが、筆者としては、そうしたラディカルな認識をフリードバック的に繰り込んだ新たな映像作品や批評言説が、従来の映画／映像文化の中で今後生み出され、その固定化したゲームの規則を時代のリアリティや文化的構造の変化に見合った仕方内で内在的にアップデートしていくことが望ましいと考える。

そしてさらに、そこからは本来は、「映画／映像的」な領域とは必ずしも認知されてこなかったはずのいくつものコミュニティ(ミクロな公共圏)とのアクシデンタルでハイブリッドな結びつき(リツイートの公共圏)もまた活性化し、それぞれの文化クラスターの多様な感性や経験を映画文化の内部へポジティブ(実効的)に導き入れることもより実現可能となるはずだ。その内実を細かく論じていく余裕も紙幅もはや尽きそうである。とはいえ、ごく簡単に触れておくならば、もし

かすると、おそらくその有効なクラスタのひとつとして、「AKB48」をはじめとする近年隆盛をきわめる若い世代のあいたの無数の「アイドルクラスタ」の存在が挙げられるのかもしれない。周知のように、現在では、女性アイドルに限っても、——第三回で「スマイレージ」のARを用いたPV動画を簡単に紹介したように——AKB48や「ももいろクローバーZ」、「東京女子流」など数多くの人気グループが、ニコ動や「stream」を筆頭とする映像系ソーシャルメディアを駆使して、それぞれのファンとのコミュニケーション（フィードバックループ）をさまざまな形で

図っていることが度々話題を集めている。そもそも容姿などの身体的魅力（キャラの優位）を特化させたアイドルスターとは、第四回で示したような映像圏システムの「ハブ」となりやすいことに加え、日本ではおよそ八〇年代の「おニヤン子クラブ」や九〇年代の「モーニング娘。」の時代からすでに、そのプロ

モーションイメージに、「素」と「演技」、現実（舞台裏）と虚構（ステージ）の区分を意図的に脱白させた、映像圏的な「擬似ドキュメンタリーの感性」との親和性が強かった。そんな中でも、例えば二〇二二年にソロデビューを果たした「ハロプロエッグ」出身のアイドル歌手・吉川友をめぐる一連のプロモーション動画『きつかチャンネル』★47と、月川翔監督による彼女の初主演映画にして（擬似）ドキュメンタリー『きつかけはYOU』（いづれも二年）は注目すべきものだったといえるだろう★48。

ごく簡単に要約すれば、前者の動画は二〇二二年二月から三月までのあいだに全六回にわたってYouTubeにアップされた、吉川へのスタッフからの突然のソロデビュー発表からデビュー曲レコーディング、そしてPV撮影メイキングにいたる様子を追ったドキュメント風の短編動画である。この手の映像は、かつての『ASAYAN』（九五〇二年）か

★47 <http://goo.gl/Qqinj1>

★48 以下の吉川友をめぐる擬似ドキュメンタリーのプロモーション、及び現代アイドルと映像圏システムとの関係性については、以下の論文と同人批評誌から大きな示唆を受けた。記して感謝するともに、映像圏のアイドル論の試みについては今後の課題としたい。メイヤン『ドキュメンタリーとアイドルリアリティと物語を確保する』『娯楽』、斧屋編『アイドル領域』vol.3、ムスメラウンジ、二〇二二年、九



吉川友／きつかチャンネル  
第1回  
(YouTubeで見る)



吉川友／  
きつかけはYOU！予告編  
(YouTubeで見る)

ら『AKB48 ャンテレビ』（〇八年）まで、同種のアイドルドキュメントバラエティを少しでも知っているアイドルファンならば、もはやクリシエと呼べる典型的な趣向であり、実際に、映像（動画）とCGM、そして主題となったアイドルとファンのあいだでスムーズな感情移入のコミュニケーション回路を築くことに成功した。しかし、後に続く吉川主演の後者の映画の予告編が公開されるに及んで、前者のドキュメント風動画は、後者の映画の中で描かれる「映画内映画」（擬似ドキュメンタリー内擬似ドキュメンタリー）、つまりは、一種の「擬似ドキュメンタリー」であったことが明らかとなり、ファンたちの感情移入の回路はものの見事に脱臼されることになるのだ。しかもそれに加えて、その虚実混淆した動画と映画は、いうまでもなく同年三月に発生した東日本大震災という「現実」の災害によって上映延期と続く動画の配信中止というアクシデントに見舞われ、いわば吉川友クラスタの中において、それらの種々の映像群は、現実と虚構のあいだで再帰的・重層的にその意味環境を自らのアイドルに対する記憶や感情、経験とともに幾重にも「転生」させられることになった。しかし、繰り返すように、だからこそ、そうした映像圏のツール（ソーシャルメディア）や映像圏的リアリティ（擬似ドキュメンタリー）を介して無数の吉川クラスタのあいだで捉え返され、互いに結び合わされた多様な感性や経験の諸相こ

そが、まさに新たなひとつの映像公共圏としてひとつのあいだで、そしてその外部で広範に分割し共有されるのである。例えば、震災直後にアップロードされた『きつかちゃんねる』最終回のYouTube動画につけられたコメントの中には、以下のようなものがあった。「僕は仙台在住で、被災者です。／3月11日は2度と思い出したくないし、忘れられない1日になりました。／きつかの仙台でのイベントを楽しみにしていたので、残念でした。／東北が元気になったら、いつか仙台でイベントをお願いします。／絶対に応援にかけつけます！／がんばれ、東北！！ がんばれ、きつか！！／シングル、買います」。

以上は、最近のごく素朴な事例のひとつにすぎない。何にせよ、映像圏とは、いうなれば、こうしたソーシャルな映像メディアを介して多様でオープンな公共的経験の諸相が分割し共有されていく寛容なプロセスを私たちがすべてが言祝ぐことに他ならない。彼らや無数のクラスタの中に芽生えるだろう映像圏的感性は、単なるひとつのアイドルクラスタ（文化集団）を越えて、いくつもの公共圏、何よりも今日の映画／映像文化の中に意義ある波紋を投げ掛けえるだろう。今日の映画批評、ないし映像コンテンツに照準を合わせた文化批評は、由来通りの語彙や分析手続きによる惰性的な作品評やジャンル論にばかり終始するのではなく、このような変容の徴候にも、いまこそ有効な分析の言葉を紡がなければ

ばならない。

「いつ爆発するとも知れない過程」をみんな  
で生きていること。それは、まさに「災後」社会  
とも呼ばれる二〇一〇年代に相応しい態度で  
はないだろうか。そのための分析作業は、ま  
だようやく端緒にすぎたばかりだ。

\*

——さて、いささか唐突ながら、この評  
論連載は、第六回目にあたる今回をもってひ  
とまず終了としたい。当初の筆者の予定から  
考えればいくつもの論点を取り零したり、充  
分に論じられなかった部分が多々ある。だが、  
振り返って見て、「映像圏とは何か」という主  
題に関して、粗いながらも一応の見取り図は  
描きえたのではないだろうか。ただ、やはり  
連載開始当初にアナウンスしていた「四、五  
回、隔月更新の短期連載」というスケジュー  
ルは（もう誰もそんなことは忘れているだろ  
うが）、筆者自身の学位取得論文の提出から昨

年三月の東日本大震災後の混乱まで、公私に  
わたる数多の忙事も重なり、更新のタイミン  
グはきわめて不規則なものになってしまった。  
その結果、当初は昨年の春先に終わるはずの  
予定が、実に一年半以上にも及ぶ長期連載と  
なり、また、一回ごとの原稿が破格の長さに  
も伸びてしまった。決して読みやすいものでは  
なかっただろう連載にこれまでつきあって  
いただいた読者の方々には深く感謝したい。

〈連載終了〉

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、南雲堂）、『セ  
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）、『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）。

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

Twitter [http://twitter.com/dsuke\\_w](http://twitter.com/dsuke_w)