

世界は密室——映画でズキズキくる

現代映画の言語ゲーム

I

この小論では、近年のいわば「映画的なもの」をめぐる想像力を俯瞰し、現代の複雑に交錯する複製イメージ（映像）一般の持つ文化的秩序が今後どのような方向に更新されるのかを簡単に考えてみたい。とはいえ、もちろん、「映画の終わり」が喧伝されて久しい現在、ことさら既存の「映画」の枠組みに留まっておくことを進めることはもはや大きな勇気をもたらさないのも確かである。それは、現在の「映画批評」という領域の深刻な閉塞ぶりからも明らかだろう。

だが一方で、多様なジャンルやテクストの流動的な混淆から成る現在の複製イメージ文化全般の構造的変容をできる限り長期的なスパンをもって捉えようと試みる場合、やはりこの「映画的なもの」をゆるやかに基礎づけてきた諸要素との接続は有効なプラットフォームとなりうるはずだ。例えば、ケータイ小説の分析に、近代文学の規則性がいまだに有効な参照先としてあるように、少なくとも「映画的なもの」のフォーマットは、現代の映像文化の全体性をより強固かつ広範に把握する重要な結節点となりうる。以上の観点から、ここでは現在の先端的な映像テクストの実態を、「映画的なもの」の文化的な秩序や条件の再編制の結果として論じてみたい。

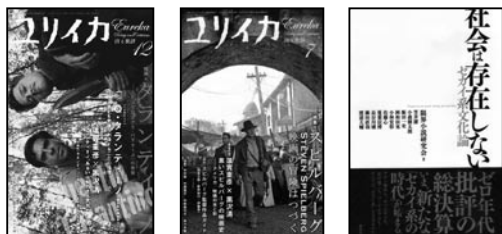
では、まず議論の取っ掛かりとして、映画やテレビ、あるいはウェブの各種動画共有サービス（CGM）に氾濫する動画群など、現代の映像文化全体に、国内外を問わず、ここ数十年ほどのあいだに急速に浮上してきている一つの特徴的なフェーズを紹介することから始めよう。それは、筆者がすでにいくつかの場所でも論じている¹、「擬似ドキュメンタリー Mockumentary」と呼ばれるスタイルである。擬似ドキュメンタリーとは、簡単に言えば、文字通りドキュメンタリー映像の範例的な映像表現を擬似的に模して作られた一群のフィクション作品群のことだ。そこには撮影機材のモバイル化によって可能になったテレビバラエティやビデオ作品、あるいは携帯電話のカメラ機能など映画以外のさまざまなジャンルの特徴的な様式が複雑に混交している。とはいっても、実はこうした手法は、すでに一九五〇〜六〇年代のインディーズ系映画や一部のドキュメンタリー映画運動などで実践されており、さほど目新しいものではない。しかし、重要なのは、ここ十年ほどの擬似ドキュメンタリーの感性と撮影スタイルが、それまでの同種のテクストが意図していた美学的かつ技術的側面とはまったく異なった文脈でこそ大きな注目を集め、大衆の支持を受けていることである。

その具体的な契機の一つとなったのは、よく知られるように、ダニエル・マイリック&エドワード・サンチエス監督の低予算フィルム『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』（一九九九年）だろう。魔女伝説を主題とする学生たちの架空の失踪事件を描くというこの作品は、一方で七〇年代に盛んに製作されたB級擬似ドキュメンタリー映画（モンド・ムービー）の文脈を踏襲している。すなわちこのフィルムは、「魔女伝説を取材したドキュメンタリーを撮影中に失踪した学生たちが調査現場に残していった無数のファウンド・フッテージ（記録映像の断片）を、第三者が適宜構成して完成させた」という体裁のフィクション映画なのである。しかし他方では、公開当初新しい情報インフラとして本格的に普及しつつあったインターネットを効果的に宣伝戦略に活用して大きな商業的成功を収めたことで注目された。とはいえ、『ブレア・ウィッチ』におけるウェブの活用とは、宣伝効果以上に、従来は単にテクスト内部の構造であった擬似ドキュメンタリー性（映像が伝える「リアリティ」の揺らぎ）を、より日常的なリア



『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』

1 例えば、以下の論文を参照。渡邊大輔「セカイへの信頼を取り戻すこと——ゼロ年代映画史試論」、限界小説研究会編『社会は存在しない セカイ系文化論』（鹿雲堂、二〇〇九年）三四五〜四〇七頁、同「ポスト・ハリウッドは規約で遊ぶ。——スバルバークの〈言語〉論」『ユリイカ』七月号、書下社、二〇〇八年）一六四〜一八五頁。同「密室の映画——ハリウッドから来た男」、『ユリイカ』二月号（同前、二〇〇九年）九〜一〇二頁。





『あいのり ラブワゴンが出会った愛
〜ヒデが旅した1年半〜DVD-BOX』
ポニーキャニオン 13,440円
©2009 フジテレビ

リティにまで広範に拡散させる効果を持っていた。例えば、当時、劇場公開に先立ってネット上に開設された映画の公式ホームページ (<http://www.blairwitch.com>) には、マイリック&サンチエスをはじめとする通常のスタッフ及びキャストのクレジットや紹介は一切存在せず、すべてのコンテンツは「ブレア・ウィッチ」伝説に関する詳細な記録と考証などの虚構の記事のみに費やされていた。したがってここでは、ヘザーやジョシユアなどの物語の主人公たちもあくまで「映画製作者the filmmakers」として紹介されている（しかも彼らの役名はすべて本名でもあった。いずれにしても、この事実を装う虚構のホームページサイトを閲覧したユーザは、自分の何気ない日常的行為があたかも『ブレア・ウィッチ』の疑似ドキュメンタリー世界に一挙にジャック・インしたかのような一種のインタラクティブな感覚を覚えたに相違ない。こうした「疑似ドキュメンタリーの日常化」とも呼べる事態こそ、九〇年代後半以降に現われた疑似ドキュメンタリー現象の新たな構造的変容と言ってよい。²

エティール あいのり（九九〇九年、そして、とりわけ『めっちゃ×2イケてるッ!』（九六年））に代表されるような素人（同然のタレント）参加型のいわゆる「ドキュメントバラエティ」（ドキュバラ）が若い世代に圧倒的な人気を保ち続けた。これは、『めっちゃ×2イケてるッ!』内の「ヨモギダ少年愚連隊」シリーズ（九六〇四年）などを代表的事例として挙げることができらるだろう。この企画では、当時普通の男子中学生であった一少年（ヨモギダ君）をニンティニンや極楽とんぼなどの人気お笑いタレントとまったく同じレベルで扱い、彼のリアルな日常生活（人生）そのものを笑いの舞台として継続的にフィーチャーしていった。そうした趣向は、同番組では逆に出演者の結婚・出産・失恋といった私的な出来事をも過剰なまでにテレビ的に演出・公開していくという形で現在まで続いている。こうした一連の番組が持っていた独特の「リアル志向」——番組視聴者と同様の一般人の日常的行為をそのまま一種のスペクタクルに見世物に変えていく（ように見せかける）手法もまた、先の「疑似ドキュメンタリーの日常化」の一形態と看做しうる。いずれにせよ、「リアルさ」を擬制的に誇張するこのスタイルのジャンルを問わない流行は、事実関係から言っても、一方で衰退し続ける伝統的な映画の撮影技術や演出方法の代わりにテレビドキュメンタリーやミュージックビデオ、自主映画の制作手法などの影響を濃厚に受けた映画作家の台頭や、さらには、近年の携帯電話のムービー録画機能を使ったアーキテクチャルな映画作品の登場などとともに、ある程度「テ・ファクト」な傾向になってきている。二〇〇九年に全米で一般公開され記録的な大ヒットとなった『パラノーマル・アクティビティ』（〇七年）など、現在も続く疑似ドキュメンタリー・ブームは、この例証の一端にすぎないのである。



『パラノーマル・アクティビティ』2010年全国ロードショー
©2009 Oren Peli d.b.a. Solana Films.



『クローバーフィールド』HAKAISHA スペシャル・コレクション・エディション パラマウントジャパン 2,625円
Copyright © 2008 by Paramount Pictures. All Rights Reserved.™& Copyright © 2008 by Paramount Pictures. All Rights Reserved.



『ユナイテッド93』ジェネオン・ユニバーサル・エンターテイメント 1,800円
©2006 Universal Studios. All Rights Reserved.

では、こうした現在の疑似ドキュメンタリーの感性の全面的な台頭は何を意味するのだろうか。ここで主に問題にすべきなのが、やはりポストモダン的な現代映画批評がここ数十年扱ってきた、「表象」、より正確に言えば、「現実」の「表象（不）可能性」をめぐる一連の問題系である。多くの人文系の文化批評や現代映画理論がつとに指摘してきたように、そもそも二十世紀を代表する大衆的な表象装置「メディア」として発展した映画は、ルネサンス以降の近代西欧の知が築き上げた世界認識のスキームを最もシームレスに反映しているとされてきた。すなわち、それはカントの観念論哲学に典型的であるように、世界のありようを、まず人間にとって経験/認識可能な領域Ⅱ「現象」と、絶対に経験/認識不可能な領域Ⅰ「物自体」（「現実」）に截然と区分する。そして、何らかの受像装置Ⅱ「メディア」が両者を記号（形式）に変換することで相互をアクロバティックに媒介するというのがその構図である。こうした「現象」と「物自体」の区別を最初に始めたのは十七世

2 疑似ドキュメンタリーの感性の浸透において見逃せない時代的背景としては、やはり何と云っても、二〇〇一年のニューヨーク同時多発テロ事件（9・11）の衝撃がある。例えば、ポール・グリーンケラス監督の一連の疑似ドキュメンタリー作品『ユナイテッド93』（〇六年）² や、マット・リーヴス監督『クローバーフィールド』/HAKAISHA』（〇八年）などのフィルムは、疑似ドキュメンタリーの感性と「9・11」との関係性を考えるうえで興味深い。 Cf. Stephen Prince, *Firesom: American Film in the Age of Terrorism* (NEW YORK: Columbia University Press, 2009) また、疑似ドキュメンタリーの感性と「セカイ系」的な想像力の親近性については、以前に拙稿「カイへの信頼を取り戻すことで論じたが『ブレア・ウィッチ・プロジェクト』や『クローバーフィールド』」などを見る限り、それは日本の文脈を離れても当て嵌まるかもしれない。

紀のジョン・ロックだが、彼がこのアイディアを写真機や映写機の起源として著名な光学装置カメラ・オブスキュラの仕組みからえたとされるように、こうした表象モデル（エビステマー）はそのまま映画の上映スタイルが持つそれとも一貫して親和性が高い。つまり、映画館（暗室）の観客の目のスクリーンに投影されるのは、決して直接見ることのできない外部の「現実」の写像イメージに過ぎず、それは両者を媒介するメタレヴェルの交換装置Ⅱ「カメラ」を通じて構造化され、触知されるほかない。つまり、近代西欧の人文知における表象とは、ミシェル・フーコーが『言葉と物』で言うように存在論的な正当性（結合の条件）を「その直接的可視性の彼方、表象それ自体よりも深く厚みのある一種の背後の世界」³に求められることとなる。そして、ここで強調しておくべきなのは、近代人が緻密に整備してきた一点透視図法（遠近法）や自然主義的リアリズムといった一見世界の現実を正確に写し取っているように見える認知可能な現象イメージの数々も、実際は決して単独かつ固有の「現実」の「写生」ではなく、つねにすでに多量の恣意性と記号的なノイズを孕んだフェイク（記号的なりアリティ）でしかないという逆説的な構造を持っていることである。ポストモダ的な映画理論／批評においては、こうした固有の「現実」に対置される形式化されたイメージ、すなわち「表象」の危うさ（不可能性）に繊細に反応すると同時に、そうした危うさや脆さゆえに抱える表象の「物質性」や「歴史性」を認識することが、倫理的な態度として確保されることになるわけだ。例えば最近でも、ホロコーストの惨禍を記録した写真フィルムが孕む表象としての意味について、フランスの美術史家ジョルジュ・ディディエール・エリクソンは相変わらず以下のように記す。「存在する断片——イメージの、言葉の、書かれたものの

——のひとつひとつが、不可能の底からもぎ取られたものだからだ。証言するとは、語ることがまったく不可能なものについて、すべてに抗して語ることである」⁴。この彼の文章でもまた、物質的なイメージとして残された写真Ⅱ「表象」の断片は、もはや永遠に「語る」ことがまったく不可能な「ホロコーストの『現実』の固有性（『不可能の底』には抵触しえない）がゆえに、否定的な形での『現実』のかけがえのなさを照射すること」が明快に語られている。とにかく、無数の表象の断片の裂け目から顔を覗かせる到達不可能な「現実」（対象a!）の単独性へと神経症的に執着するにせよ、反対に表象装置Ⅱメディアの解像度の頼りなさをシニカルに受け入れて、それと戯れるにせよ——「ゴダールの表現を借りるならば、「正しいイメージ *une image juste*」に執着するにせよ、「単なるイメージ *juste une image*」に留まるにせよ」⁵、主に七〇年代以降の表象文化論やポストモダニズム系の映画理論、英米系のフィルム・スタディーズ（スクリーン派）はひとしなみに以上のような表象モデルの検証に終始してきたと言える。言うまでもなく、スラヴォイ・ジジェクの特異な映画論から蓮實重彦の「表層批評」まで、その枠組みはゆるやかに共通している。⁶

続きは本誌で！

3 ミシェル・フーコー『言葉と物 人文科学の考古学』（渡辺一民他訳、新潮社、一九七四年）二五九頁。



4 ジョルジュ・ディディエール・エリクソン『イメージ、それでもなおアウシュウィッツからもぎ取られた四枚の写真』（橋本一径訳、平凡社、二〇〇六年）二二七頁。



5 ジャン・リュック・ゴダール『ジカ・ヴェルトフ集団』、『ゴダール 全言』全巻（興村昭夫訳、筑摩書房、一九九八年）一〇五頁。



6 この点については、東浩紀の適切な整理がある。例えば、東浩紀「crypto-survival notes」(主に第八回以降)、『文学環境論集 東浩紀コレクション』(講談社、二〇〇七年)七三〇頁以下を参照。

