

ドキュメンタリーの〈偶然性〉 —森達也『A』の映像分析による考察 Accident of Documentary: Analysis of A produced by Tatsuya MORI

◎丸山 友美¹
Tomomi MARUYAMA

¹法政大学大学院社会学研究科 Graduate School of Sociology, Hosei University

要旨…本研究は、ドキュメンタリーが単なる客観的または主観的とする言説を乗り越え、ドキュメンタリーをメディア論的に考察することを目的としている。昨今、ドキュメンタリー番組や映画を取り上げた事例研究が精力的になされている。そのような広がりを見せながら、これまでドキュメンタリーは〈特異なメディア〉として、表現形式を越えたメディア論的検討がほとんどなされてこなかった。このような課題を抱えるドキュメンタリーに向けて、メディア論的理論枠組みの再構成からその特性を明らかにし、今後のドキュメンタリー研究の基盤となる視座を明らかにする。

キーワード ドキュメンタリー、主観／客観、〈偶然性〉、固定／流動

1. はじめに—問題関心と研究目的

昨今、ドキュメンタリーのコンテンツと連続シリーズ番組、ドキュメンタリーの表象対象や表現方法の変化、ドキュメンタリー作家に注目した研究が精力的になされている¹。この背景として、テレビ番組のアーカイブ化があげられる。「これまで研究や批評の対象になるとは考えられてこなかったテレビ研究が意欲的に行われる中で、テレビ・ドキュメンタリー史」²がまず着手されるなど、研究領野の拡大が起きている³。そのような広がりを見せるドキュメンタリーであるが、〈特異なメディア〉としての特性は、ほとんど問われていない。

日本におけるテレビ番組のアーカイブ化が始動した今、過去に放送された番組の検証が可能にするのは、映し出された対象や映像そのものの価値を行っていくことだけではなく、ドキュメンタリーという「ジャンル」の価値と意義の再検討である。これまでのドキュメンタリー研究は、その歴史の変遷、あるいは、制作者の制作実践を明らかにすることに重きを置いてきた。そこで注目されるのは、それぞれの番組や作品がドキュメンタリーによって「何を映像で映してきたのか」ということであり、ドキュメンタリーのメディアとしての特性に関する検討は、十分になされてこなかったのである。

このような問題関心のもと、本研究では、ドキュメンタリーの価値と意義の再検討を可能にする、メディア論的理論枠組みの再構成に取り組んでいきたい。具体的には、ドキュメンタリーが語られる際に用いられる、ドキュメンタリーは客観的だあるいは主観的だとする「ドキュメンタリー言説」が、ドキュメンタリーのどのような「可能性」を排除してきたかについて考察していく。その上で、ドキュメンタリーが何をどのように映すことを可能にしているのか、これまでの「ドキュメンタリー言説」とは異なる視座によって、明らかにしていきたい。

2. ドキュメンタリーはフィクションである—ドキュメンタリー言説における客観あるいは主観

昭和32年、テレビにおける最初のドキュメンタリー番組「日本の素顔」シリーズを手がけた吉田直哉⁴は、それまで「記録

¹ たとえば、小林直毅・西田善行 (2012) : 「テレビアーカイブとしての「水俣」」『社会志林』No58. や、松山秀明 (2011) : 「ヒューマン・ドキュメンタリーの誕生—NHK「ある人生」と1960年代」『放送メディア8』があげられる。

² 丹羽美之 (2009) : 「アーカイブが変えるテレビ研究の未来」『マス・コミュニケーション研究』No75, pp51-66.

³ テレビ番組だけではなく、20世紀を通じて制作された記録映画も同様に、東京大学大学院情報学環を拠点に「記録映画アーカイブ・プロジェクト」としてアーカイブ化と利用実践の展開が進められている。

⁴ 1953年NHK入局日本、日本で最初のテレビ・ドキュメンタリー番組であるシリーズNHK『日本の素顔』の制作を担当。

性」だけを重視してきた劇場用記録映画に、映像メディアのもうひとつの機能として「思考能力」という視座から疑問を投げかけた。吉田のドキュメンタリー論では、テレビ・ドキュメンタリーと劇場用記録映画を無縁のものとした。吉田は、ドキュメンタリーの制作過程を「作業仮説」⁵とすることで、自然科学が仮説を立て、実験により実証する結果に客観を担保させることによって、テレビ・ドキュメンタリーを「制作者が真実だと考えるものを観客に説得し、観客自ら目撃者だと思込ませて行く効力によって意図通りに誘導していく」⁶劇場用記録映画と区別した。吉田の意識は、「自己を語ること、主観をむきだすことを禁じられている代わりに「不偏不党、公平中立なる立場から社会の真実を語る」⁷ことであった。丹羽（2001a）は、吉田が「構成中立が虚点」⁸であることを自覚しながら、劇場用記録映画のような作為性から逃れる「テレビ・ドキュメンタリーを「無私」で「公正中立」な作り手の存在を意識させないような、透明で客観的な表現の〈ノンフィクション〉を目指していた」⁹と指摘する。吉田はまた、記録映画作家である羽仁進¹⁰と『中央公論』の誌面で、「素顔論争」と呼ばれるドキュメンタリー論争を行っている¹¹。

吉田は、このように「作業仮説」を持つテレビ・ドキュメンタリーは「見ようとし、選びだそうとしている者にしか発見されない」¹²映像を映し出し、その映像こそが客観的視点から撮られたものとした。一方で、吉田のテレビ・ドキュメンタリーの解体を試みる実験的取り組み¹³も現れた。たとえば木村栄文¹⁴は、番組へ自ら映り込む自己言及を行うことで、「無私」で「公正中立」な客観としてのドキュメンタリーの解体を試みている¹⁵。彼らは、テレビ・ドキュメンタリーにおいて、「ドキュメンタリーとは何か」を問い、制作者がその「ジャンル」の可能性を模索する大きな転換を起こしたのである。

そしてこのような実験的取り組みを模索したドキュメンタリーのあり方は、再び「主観」として引き受けられる。「作り手が状況設定し、その中に対象を絞り込みながら、切り口を見いだしていく」¹⁶からこそ、カメラを向ける行為それ自体に「客観」を見いだすことはできない。そもそもカメラを向けた対象は、制作者が「「撮りたい」と絞り込んだ対象であり」、映し出される世界は制作者によって「選び取られた世界」¹⁷であるためだ。すなわち、「いま、ここにしかない現実、映像で映し撮られ、記録映像となることによって、操作可能な虚構」（フィクション）となり「現実を知り、その記録映像を徹底して見つめることによって、映像作家自らの世界観が問い直されることで生まれる「世界の新しい見方」である」¹⁸のである。

3. 研究方法と分析視座

(1) 研究方法

これまでドキュメンタリーは、「ドキュメンタリー言説」の中で主観で成り立つ「ジャンル」として引き受けられ、論じられてきた。水島久光は、「ドキュメンタリーの構成原理は、「筋書き」を持つという点から、ニュースよりもむしろドラマに近接」¹⁹すると、その虚構性を指摘する。桜井均は、制作者が対象を映し、解釈し、再構成する「認識のための道具」²⁰と位置づける。しかしながら、このような視座は、作り手の主観で構成されるフィクションという「ドキュメンタリー言説」をその

⁵ 吉田直哉(1973):『テレビ、その余白の思想』文泉, pp52-63. (初出は1960年)

⁶ 吉田直哉(1973):前掲書, pp52-63.

⁷ 吉田直哉(1973):前掲書, pp125-139.

⁸ 吉田直哉(1973):前掲書, pp125-139.

⁹ 丹羽美之(2001a):「テレビ・ドキュメンタリーの成立」『マス・コミュニケーション研究』No59, pp164-177.

¹⁰ 1928年生まれ、共同通信記者を経て、岩波映画製作所の創立に参加。主な映画作品は『教室の子供たち』(1956年)など。

¹¹ 羽仁進「テレビ・プロデューサーへの挑戦状」(1959年11月号)で投げかけられた論考に対し、吉田は「羽仁進氏の挑戦に応える」(同年12月号)で繰り広げられたドキュメンタリー論争。

¹² 吉田直哉(1973):前掲書, pp52-63. (初出は1960年)

¹³ 丹羽美之(2001b):「変容するテレビ・ドキュメンタリーと社会」『総合ジャーナリズム研究』No175, pp52-58.

¹⁴ 1959年大学卒業後、RKB毎日放送に入社しディレクターとして、1970年代から1990年代にかけて数々のドキュメンタリーを制作した。その多彩な作風と自由奔放な制作手法は、それまでのドキュメンタリーの枠組みをぶち壊した。

¹⁵ 丹羽美之(2001b):前掲書。

¹⁶ 相田洋(2003):『ドキュメンタリー私の現場ー記録と伝達の40年』NHK出版。

¹⁷ 村山匡一郎(2006):『ドキュメンタリーーリアルワールドへ踏み込む方法』フィルムアート社。

¹⁸ 佐藤真(2001):『ドキュメンタリー映画の地平ー世界を批判的に受け止めるために上』凱風社。

¹⁹ 水島久光(2008):「「意味」への背走/「失敗」の系譜」『窓あるいは鏡』慶應義塾大学出版会, pp197-264.

²⁰ 桜井均(2001):『テレビの自画像ードキュメンタリーの現場から』筑摩書房。

まま強化するものであり、制作者の意図とは無関係に、目の前の現実を忠実に再現するカメラ・アイ²¹の問題を置き去りにしている。本研究は、ドキュメンタリーの可能性として、制作者の「筋立て」で回収しきれない「作り手の意図からこぼれ落ちるもの」がどのようにして現れるか問うことにしたい。

理論枠組みの考察を始める前に、基本視座について明らかにしておく。本研究はドキュメンタリー過程を、①取材／撮影②編集③鑑賞／視聴の3段階²²で捉える。これは、ドキュメンタリーの制作過程と視聴過程を分断したものではなく、連なりを持つものとして捉えていくためである。テレビディレクターであった相田洋は、制作者が「状況設定した起こりうる可能性の中で、内的表現につながる切り口を見いだすことが、ドキュメンタリーの偶然性という表現」²³と指摘する。また、ドキュメンタリー作家である鎌仲瞳は、ドキュメンタリーは「単純な価値判断を超えて描き出すため、多少の簡略化という整理を行うにも関わらず、整理してもしきれない部分が制作過程で発生する」と指摘する。「作り手の意図からこぼれ落ちるもの」は、このように意図せず偶然現れることから、これを「偶然性」²⁴と捉えることにしたい。本研究では、ドキュメンタリーに内在するテキストの多様性について「偶然性」を以て指摘するのではなく、「ドキュメンタリー言説」の客観あるいは主観という視座では捉えられなかった「作り手の意図からこぼれ落ちるもの」の現れを可能にするため、物語研究や映画記号研究、映画映像研究を参照しながら分析視座を考察していく。

(2)分析視座—三重の「偶然性」で成り立つドキュメンタリー

ここからは、「偶然性」とした「作り手の意図からこぼれ落ちるもの」を、ドキュメンタリー過程の3段階を加味し、さらに考察していきたい。まず、①撮影／取材は、ドラマのような絵コンテ通りの画を撮るのではなく、カメラの目の前の現実をそのまま映していく。カメラの視点は制作者の立場であり、視線のあり方は対象との関係の現れである。同じように事実を撮るニュースや情報といった意味には還元されない世界の有様を、ドキュメンタリーは映すのだといえる²⁵。ドキュメンタリー撮影の面白さは、うまくいかない撮影や企画以上の撮影という裏切りにある²⁶。そしてカメラは、制作者が焦点を当てた対象以外のものも映す。すなわち、ドキュメンタリーの豊かさとは、人間の目以上に現実を映すカメラによってもたらされているのである。このように予定調和ではない映像素材の①撮影／取材を、ドキュメンタリーの「第一の偶然性」とする。

次に、②編集は、映像素材をつなぎ「筋立て」することで、事実のもとと持っていた意味を再構成していく。意味の再構成とは、つまり制作者の意図というテキストの生成である。ドキュメンタリーの虚構とは、編集でテキストの再構成を行うことにあり、ゆえにエピソードは必然として現れてくることになる。しかし、編集で選び出された映像は、並列の意味をなす他の映像でもありえたものであり、必ずしも必然的選択とは言えない。編集では、「第一の偶然性」を飼い慣らすため筋が通されるが、その「筋立て」もまた必然としての筋ではなく、映像素材をつなぎ合わせる中で「筋」そのものになる。すなわち、「筋立て」もまたある出来事が起こるといふ偶然性に依存しているのである。こうして②編集は必然ではなく偶然を抱えるものとして捉え、テキスト生成を行う編集を「第二の偶然性」とする。

最後に、③鑑賞／視聴は、制作者から受け手へドキュメンタリーは移り、再構成されたテキストが受け取られる。受け手は制作者の意図を理解することが求められるが、一方で映像の中に制作者の意図からこぼれ落ちるものを見いだすことがある。それは「見た人の数だけの多様な真実が存在」²⁷しテキストは多様であるためといえるが、この現れを「第三の偶然性」と捉える。「第三の偶然性」は「筋立て」が行う前後関係の調整を切断し、受け手にとっては理解できない気持ち悪さを覚えさせる。一方で、前後関係と結びつけられないこの気持ち悪さは、受け手の視線をより映像に向かわせ、分かりづらさを「理解したい」と思わせる²⁸。そのような読み続ける視線を向ける受け手によって、「作り手の意図からこぼれ落ちるもの」は現れてくる

²¹ 佐藤真(2001): 前掲書。

²² 「3つのミメシス(先形象化された時間、統合形象化された時間、テキスト消費)」を参照(Ricouer 1983=[1987]2005)。

²³ 相田洋(2003): 前掲書。

²⁴ 「映画から受け手が理解するものが散逸状態に置かれ、そこには故意に弱められた脈絡のみが存在する。それは彷徨の形態としての映画の現れであり、紋切り型が受け手の理解を固定させてしまうことを自覚させ、結果としてその紋切り型にこそ陰謀が映し出されていることを告発するものとして現れる。映画には行動という原理を離脱した時間が、中心を占めるようになる」とする非中核的イメージを参照(Deleuze 1983=2008, 1985=2006)。

²⁵ 佐藤真(2001): 前掲書。

²⁶ 森達也(2003): 「鈍いから撮れるものがある」『広告批評』No273, pp70-79。

²⁷ 佐藤真(2001): 前掲書。

²⁸ 金井(2010)は、このような分かりづらさを映像の修辞法として「ストーリーの切断」を提唱する。この修辞法は、受け手の自明性を崩す異化効果を発揮し、今まで気がつくことのなかった世界の可能性やリアリティを新たに発見する契機であると指摘

のである。「第三の偶然性」の現れはさらに、作り手の存在を「自己言及」なしに気づかせる契機なのである。

本研究はこの分析視座の考察を活用しながら映像分析を実際に行い、その構成を問うていく。

4. 映像分析

(1) 分析対象

森達也²⁹が、オウム真理教信者たちの日常を追った『A』³⁰を分析対象とした。ここでは、公安によってオウム真理教幹部が「不当逮捕」されるシーンを取り上げた。森は、自らのドキュメンタリー論を「撮る」という行為は、事実に鑑賞し変成（フィクション化）させ、その「映像は主観」であり、それは「現実の映像でありつつ、編集されたフィクション」³¹とする。森が主観の結実である『A』において＜偶然性＞を指摘し、ドキュメンタリーの主観では捉えきれない＜偶然性＞を明らかにした。森は『A』の撮影日誌を書籍として出版³²しており、この撮影日誌の「書かれた」内容を、操作的ではあるが映像よりも意図が固定されたテキストとして措定し、映像と文字の内容比較を行うことができた。森の意図と、そこからこぼれ落ちる＜偶然性＞を析出していくことにしたい。

(2) 分析方法

『A』全体の構成を把握するため、「不当逮捕」のシーンだけではなく、全ての構成表を書き起こした。内容は、①カットナンバーの付与②人物③発話内容④フレームサイズ⑤アングル⑥撮影日誌の該当箇所書き出し⑦撮影日誌である。書き起こした構成表を用い、森がシーンとして『A』に採用し、撮影日誌において言及しているにも関わらず、映し出された映像で言及していないものの現れを、「不当逮捕」のシーンから見いだした³⁴。

(3) 分析結果①—森の意図

森は、作品全体でナレーションの排除、テロップの使用を制限し、過剰な映像への加工を避けている。さらに、編集の文法と呼ばれる、パン（横移動）のカットの頭とおしりにフィックス（固定カメラによる安定した映像）を入れるといった編集テクニックも採用していない。森がそのように『A』を撮ったのは、テレビ環境からの排除がきっかけであり、テレビ的手法との決別を実現することにより、マスコミとは異なるオウムを映し出す手法だと信じていたためであった。

森は、内側から外側へカメラを向けることで「いかにも視聴者の興味を引きそうなタイトルをつけたオウム特番を繰り返し、これを視聴率競争の強力な武器として用いていた」³⁵「商品価値」のある映像だけを求めるメディア³⁶の異常さを描き出した。それはメディアを糾弾するためのものではなく、より深い問題を抉るためであった。森は、「ユルい同士でまったりと」³⁷寄り添い、長期間の取材を重ねていくことで、「警戒心が薄く、不器用で稚拙、「謀略」と縁遠いオウム信者たち」³⁸姿を映していった。ナレーションの無い『A』は、①服装、②持ち物、③食べ物、④態度の4つの特徴に視線を向けさせる。4つの特徴は、多くの人物が登場する作品を理解するため、内側のオウム信者と外側のマスコミや近隣住民との間で線引きさせるコードの役割を負う。しかし、このような「オウム」に対する異常コードは、「不当逮捕」のシーンによって覆される。それは特に、BGMが被せられることによって、公安の恫喝の声とオウム信者の反論の声なしに、行く手を阻まれるオウム信者3人の姿を見続けたことがきっかけになる。BGMが切れた後（61:36）に現れるのは、同じ言葉で恫喝し続ける公安であり、対峙するオウム信者の姿である。公安の振る舞いは、発言に矛盾がありどこか面白く、それを振り切ろうとしたオウム信者を押し倒した後に

する。それは、映像には、受け手中心でも、送り手中心でも捉えることのできない特質の存在を示唆するものであり、また「筋立て」の存在を受け手に体感させることでもある。

²⁹ 1956年生まれ、ディレクターとしてテレビ・ドキュメンタリー制作を手がける。現在は、フリーのディレクター。

³⁰ テレビ・ディレクターとして1996年オウム真理教への取材を開始したが、勤務していた制作会社の取材方針や制作方針と衝突し、退職。その後も撮影を続け、1998年に自主制作のドキュメンタリー映画『A』として公開。

³¹ 森達也(2005=2008):『それでもドキュメンタリーは嘘をつく』角川書店。

³² 森達也(2000):『「A」撮影日誌—オウム施設で過ごした13ヶ月』現代書館。

³³ 森達也(2000=2002):『「A」マスコミが報道しなかったオウムの素顔』角川書店。

³⁴ チャットマン(1990, 1990=1998)と藤田(2006)を参考に分析方法を設定。

³⁵ 斉藤真一・川端美樹(1998):「メディア報道が受け手の現実認識に及ぼす影響—オウム事件報道の場合」『メディア・コミュニケーション』No48, pp105-131。

³⁶ 森達也(2002):「オウムから見える日本」『週刊朝日』(9/20)朝日新聞出版, pp46-50。

³⁷ 森達也(2003):前掲書, pp70-79。

悲鳴を上げるのは公安であるため、その不可思議さは頂点に達する。このカットこそ、まさに不当逮捕を映したものであり、その後オウム信者は意識を朦朧とさせながら、公務執行妨害の容疑で現行犯逮捕されバトカーに連れ去られていく。森は、このようにして内側からカメラを向け「常軌を逸している外側」を暴き出したのである。

森が映し出したオウム信者たちは、当時氾濫していた、「殺人集団」「洗脳集団」「洗脳されたロボット」といったコードを覆すものであった。森が映したものは、「常軌を逸していた外側」であり、それは「オウムの施設から振り返った時に見える社会」³⁹そのものであった。森は、「大衆の剥き出しの嗜好に、常に曝され切磋琢磨を余儀なくされてきたメディア」の姿は「日本人のメンタリティ」そのもの⁴⁰であったとまとめる。

森は『A』を通して、「社会から「不可視」の存在として、そこにあるのにないものとされて」⁴¹いたオウムの素朴な姿を描きだした。そしてその姿は、「共同体に帰属することで、思考や他者に対しての想像力を停止してしまう」⁴²日本人の危うさとして提示されたのである。

(4)分析結果②—＜偶然性＞の現れと森の意図の崩壊

森は、テレビ的な手法を封印している。特にその独自のスタイルが現れるのが、本研究が取り上げた「不当逮捕」シーンである。シーン冒頭(58:38)から緩やかにBGMが被せられ、記者会見後に談笑する4人の信者の姿と部屋の様子だけが映し出される。これは撮影時の森のマイクスイッチの入れ忘れにより、音声の録音に失敗した偶然から無音であったための加工である。カットの長さとなぎ合わせは、均等のリズムが刻まれることはなく、8秒・4秒・8秒・6秒といった不安定な流れになっている。また、突出して12秒の映像が組み込まれたり、2秒あるいは3秒の映像でつながれている。シーンが突発的な「逮捕」であるために、その有様をじっくり見せるロングカットと緊迫感を出すためのショートカットが組み合わされている。BGMが被せられているが、そのカット同士のつながり合わせのリズムが不安定であることは、映像の修辞として「ただごとではない」イメージを創出することに成功している。その異常さを映像それ自身に組み込むため、60:45、60:56に一般人としての通行人が驚き、立ち止まり、困惑する姿を挿入している。この通行人についての記述は、撮影日誌にはない。

BGMが途切れる61:40から1カットの長さが61:40以前のカットより圧倒的に長い。40秒、28秒、52秒、12秒と超ロングカットとロングカットの組み合わせでリズムを作る。1カットが長い編集は「引っかけ公妨」が起き公務執行妨害となるまでの63:41まで行われている。公安とオウム信者のやりとりが動的であるため冗長的なカットではないが、動きを出すための編集ではない。63:53から64:41には、7秒・6秒・3秒・7秒・7秒・3秒のショートカットを重ねることで公務執行妨害と確定されるまでの「緊迫した空気」のイメージを創出している。64:41から再び超ロングカットとロングカットの繰り返しが行われる。編集によって作られた「緊迫した空気」の動きと、映した対象の動きをカットの長さで見せているが、テンポ良く切り替わるテレビ的手法とは異なり、通常ならば切られるカットの長さを用いて、「不当逮捕」の真実さを描き出している。1時間の言い争いは、1時間の映像全てではなく「全てを見たように感じさせる」編集によって、不当さのイメージを創出している。

ここに面白い森の経験がある。『A』を出品した海外映画祭の質疑応答で、「これ、ほんとにドキュメンタリーか、フェイクじゃないのか」という質問を受け、「信者も住民も警察もロールプレイングをやっているようにしか見えない」⁴³と観客に問われた。森のドキュメンタリー論が「ドキュメンタリーは虚構(フィクション)」であるにも関わらず、森はこの質問を印象的な経験として語っている。筋立てとしての常軌を逸する日本人のメンタリティの有様は、フェイクと捉えられ、そもそもドキュメンタリーとして受け取られなかったのである。この質問者の発言は、まさに「第三の偶然性」であると言える。

森はオウムをドキュメンタリーで映すことを目的にしていたにも関わらず、オウムに対する理解や態度が異なる海外の受け手が『A』を見たとき、それはもはやドキュメンタリーではなくフェイクとして受け取られた。「第一の偶然性」で映された豊かな映像は、「第二の偶然性」である1つの意味を持つものへ再構成されるが、真実の1つの形であり真実そのものではない。それをフィクションと言うことは易しいが、そうではなく、「不思議なおかしみや違和感を伴って立ち現れてくる」ものとは「事実を重ねれば重ねるほど不可解な謎が増すという事実」⁴⁴を映すドキュメンタリーの可能性であるといえる。

³⁸ 森達也(2002):「オウムから見える日本」『週刊朝日』(9/27)朝日新聞出版, pp46-50.

³⁹ 森達也(2003):前掲書, pp70-79.

⁴⁰ 森達也(2000-2002):前掲書.

⁴¹ 藤井誠二(2002):「ゼロ地点に建つドキュメンタリー作家 森達也」『AERA』No17, pp62-67.

⁴² 森達也(2000-2002):前掲書.

⁴³ 森達也・水道橋博士(2002):「『A2』対談」『キネマ旬報』No1354, pp122-127.

⁴⁴ 佐藤真(2001):前掲書.

5. 結論および考察

ドキュメンタリーが客観的に撮られたものか、あるいは主観的に撮られたものであるのか。そのどちらもがドキュメンタリーでありながら、どちらもがドキュメンタリーの可能性を固定化する言説としての枠組みであった。客観/主観という問いは、制作者たちの表現の闘いそのものであったと言える。そしてこの問いが、テレビ・ドキュメンタリーとドキュメンタリー映画を大きく分岐させ、乖離させていききっかけになったのではないかと思われる。

本研究は、ドキュメンタリーから客観/主観という言説によって固定化された枠組みを取り払い、新たな視座を提示することを目指してきた。それは、三重の〈偶然性〉を設定することで、ドキュメンタリーが「映像に何を映し、何を現前化させるジャンルであるのか」その位置づけと意義を問い直すためである。そこで現れたのは、これまで「作り手の意図からこぼれ落ちるもの」は問われず、作り手の意図通りに「筋立て」られたものとしてドキュメンタリーが視聴されてきたことであった。確かに、「伝える側の意図と、受け取る側のイメージングがミックスされることで、はじめて映像が意味を持つ」⁴⁵ため、制作者は「筋立てる」ことで、受け手に理解を促す。本研究が指摘した「第三の偶然性」の現れは、そのような「筋立て」を切断するものであり、受け手にとって物語らない/理解できないドキュメンタリーの可能性を示唆する。この種のドキュメンタリーは、受け手に理解不可能なものを理解しようと、意味理解の構築作業⁴⁶を促し、〈偶然性〉の連なりは現実に対する謎を深めさせることになるだろう。このように注がれ続ける視線の中にこそ、これまでのドキュメンタリー言説では捉え表せなかった、「映し出された現実」の中にリアリティを見いだすことを可能にするのである。ドキュメンタリーは、「流動」的な流れゆく時間の〈いま〉を、意味づける「一瞬の固定」⁴⁷の中で現実の複雑さを見せつける「ジャンル」なのである。

森は『A』の撮影後に、オウムについて「なにも分からないことが、わかった」⁴⁸と、明らかにしている。ドキュメンタリーとは社会の中に埋もれる見えないものを見えるようにする一方で、映し出された映像には「筋立て」られ、再構成されたフィクションとしての現実だけではなく、制御できない現実までも映し出す余白を持つ。

制作者の生きた時代に、どのような視座からドキュメンタリーが撮られたのか、事例を通して検証していく作業はようやく始まったばかりである⁴⁹。そのような作業の中で、ドキュメンタリストたちの制作実践や番組を単に振り返るだけではなく、ドキュメンタリーというジャンルの価値と位置づけを問い直す転換点に、今、まさに立っている。このような基本的作業こそ、これからのドキュメンタリー研究を支える重要な土台であると言えるだろう。

主要参考文献

- Barthes, R. (1982): *L'obvie et L'obtus (Extrait)*, Éditions du Seuil (『第三の意味 - 映像と演劇と音楽と』, 沢崎浩平訳, みすず書房, 1984.)
- Chatman, S. (1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, pp43-95.
- Chatman, S. (1990): *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press (『小説と映画の修辞学』, 田中秀人訳, 水声社, 1988.)
- Deleuze, G. (1983): *Cinéma 1 - L' image - mouvement*, Éditions de Minuit (『シネマ1 - 運動イメージ』, 財津理, 斉藤範訳, 法政大学出版, 2008.)
- Deleuze, G. (1985): *Cinéma 2 - L' image - temps*, Éditions de Minuit (『シネマ2 - 時間イメージ』, 宇野邦一, 石原陽一郎, 江澤健一郎, 大原理志, 岡村民夫訳, 法政大学出版, 2006.)
- 藤田真文(2006): 『ギフト再配達 - テレビ・テキスト分析入門』せりか書房。
- 金井明人・丹羽美之編(2008): 『映像編集の理論と実践』法政大学出版。
- 小方孝・金井明人(2010): 『物語論の情報学序説 - 物語生成の思想と技術を巡って』学文社。
- Ricoeur, P. (1983): *Temps et récit I*, Paris: Seuil (『時間と物語 I - 物語と時間性の循環/歴史と物語』, 久米博訳, 新曜社, [1987]2005.)

⁴⁵ 藤井誠二(2002): 「ゼロ地点に立つドキュメンタリー作家森達也」『AERA』No17, pp.62-67.

⁴⁶ 「記号という知が奪われてもなお、イメージを〈読み取り〉続ける。イメージが形や色だけでなく、複数の識別可能なブジェを同じ1つの空間の中に集めていることを〈理解〉続け、継続を引き起こす第三のイメージ」を参照 (Barthes 1982=1984)。

⁴⁷ 小方孝・金井明人(2010): 『物語論の情報学序説』学文社。

⁴⁸ 森達也(2000=2002): 前掲書。

⁴⁹ 丹羽美之(2009): 前掲書。