

長時間ドキュメンタリーの倫理 —犠牲に向き合う土本映画の体験とレヴィナス的時間倫理—

洞ヶ瀬 真人
(メディア・映像学科)

水俣病のドキュメンタリーで有名な土本典昭の代表作『水俣—患者さんとその世界』(1971年)は、元来6時間超の大作として構想されていた。またその試みは、悲劇の歴史に向き合う作品論で画期をなしたC・ランズマンの『ショア』(1985年)にも先駆け、表象・倫理・時間に関する様々な問題を投げかけている。本論ではこうした長時間作品の時間性を、他者への倫理哲学を展開するなかで「隔時性」という概念を提起したE・レヴィナスの思想を糸口にして考察する。

【キーワード ドキュメンタリー映像 映画時間 倫理】

はじめに 長時間ドキュメンタリーの鑑賞体験と倫理

2021年、日本ドキュメンタリーの巨匠・原一男監督が十数年に及ぶ水俣病の取材をまとめあげた『水俣曼荼羅』が公開された。上映時間は6時間超にも及ぶ文字どおりの「大作」である。映画館での上映も、前後編に分けられることなく、数分の休憩だけをはさんでその長時間を味わうものだったため、ある意味、観客にも見る覚悟を強いるような作品だったのかもしれない。だが見終わってみると、その時間が、膨大な数の犠牲者を出した公害事件である〈水俣病〉の歴史を知ると共に、医学的議論も、企業・行政の被害補償に関する訴訟も、犠牲となった当事者の傷も未だ残るといふ事実に向き合うために必要な時間だったと感じられる。一方で、そうした充実感を情報面では得ながらも、映画の6時間が、その事件の渦中にいた人々が苦悩してきた年月に比べればとるに足りないものだということにも思い至らされる。娯楽として楽しむには長すぎる時間であるが、〈水俣病〉という現実の悲劇に触れるには、この時間が必要不可欠だと納得させられた『水俣曼荼羅』の鑑賞体験だった。これは筆者自身の体験ではあるが、他の観客も、本作に真摯に向き合えたなら共有できる感覚だろう。

こうした体験は、近年のドキュメンタリー映画界隈では珍しいものではない。デビュー以来長時間の作品を作り続けてきたことで知られるワン・ビン監督が、2019年の山形国際ドキュメンタリー映画祭コンペティション部門に出品した『死霊魂』は、8時間超の長編で人々を驚かせた。しかし鑑賞後には、中国共産党の肅正にあった人々の人生に触れるその内容を、少しでも理解するには必要な時間だったと、『水俣曼荼羅』同様の印象を見る者に抱かせる。本作が映画祭のグランプリに輝いたのは、その結果だろう。また劇映画ではあるものの、5時間超ある『ハッピーアワー』(2015年)を制作し、映画ファンの間で注目されていた濱口竜介監督が、この種の作品では十分長い3時間の『ドライブ・マイ・

カー』でアカデミー国際映画賞を受賞し世間を賑わせたことも記憶に新しい。濱口は、酒井耕とともに東日本大震災の被災者に向き合った、全編で8時間近くなる東北記録映画三部作（『なみのおと』『なみのこえ』『うたうひと』）も制作し、出色の震災関連ドキュメンタリーとして評価されている（ワダ・マルシアーノ 2021、馬 2019、青山 2022）。こうした長い上映時間の映画が、ドキュメンタリー界隈では特に、見ることの時間的ハードルをこえて注目される機会が増えているのである¹。

本論で考えてみたいのは、こうした長時間の作品、特にドキュメンタリー作品の、その時間の長さ自体がもつ意義についてである。なぜ、なんのために上記のような作品はそれほど長さを、観客に嫌厭される恐れをおかしながらも求めたのだろうか。この問いへの答えは、しかし、制作者自身やその作品に接する観客にすらも、直感的に答えるならばそれほど難しいものではない。原は、作品の登場人物に「にじみ出てくる」人生をとらえるために、それを短く切り詰めてしまうのではなく、時間を十二分に費やす「全編じゃないと駄目なんです」と語っている（原一男・疾走プロダクション 2021: 243）。いわば、その長い時間は、ドキュメンタリーの対象である〈水俣病〉の生み出す苦しみとそれを体験する当事者に向き合うために必要不可欠な時間、ということだ。そして、その時間に込められた価値は、映画館でその時間を過ごす観客にも、冒頭の筆者の鑑賞体験のように共有されることになるだろう。つまり別言すれば、その長さは、制作者や観客が、映画に映し出される他者に向き合うための時間なのである。

ここには、倫理哲学的に興味深い事象が表れているように見える。なぜならこれが、映画の上映時間と他者への倫理性が分かち難く関連しているということを示しているからだ。本論では、この映画時間と倫理の問題について、世界的にみても先んじてこの問題に触れていた日本のドキュメンタリー作品を振り返りながら、多少なりとも理論化を試みたい²。とくに本論では、他者の倫理思想を打ち立てたことで名高いエマニュエル・レヴィナスの時間哲学を補助線に議論を展開する。

1. 『ショア』に先んじた映画『水俣』

1. 1 『水俣』から映画時間の倫理を考える

上にあげた作品にも共通するが、深く傷ついた犠牲者に向き合うドキュメンタリーには、総じて時間の長さが求められる傾向がみられる。この系譜で欠かせないのは、クロード・ランズマンの1985年の大作『ショア』だろう。ホロコーストについての映画の金字塔であるこの作品は、悲劇の歴史と犠牲者に向き合うドキュメンタリーについての映画・表象文化研究でひとつのおおきな参照点となっているのは言うまでもない。今は過ぎ去ってしまったおぞましい悲劇の表象不可能性を問題として提起しながら、存命する犠牲者・加害者に密着し、その声と姿からホロコーストの歴史を浮き彫りにするという手法は、『シンドラマーのリスト』（S・スピルバーグ、1993年）のような劇映画との比較などで様々な議論を巻き起こした（鶴飼ほか 1995、フェルマン 1995、ディディ＝ユベルマン

2004=2006)。そして、その撮影対象に密着する9時間超という本作の尺数は、上に挙げた近年の長時間映画の原点をなすものであり、そうした作品の作家たちの胸にこの『ショア』の衝撃が響いているのも疑い得ない。長時間ドキュメンタリーについて考える糸口として、以下で、ホロコーストで受けたユダヤ人の傷に寄り添うレヴィナスの思想に言及するが、レヴィナス映画論で評価の高い好論を残しているリビー・サクストンも、この『ショア』との関連で議論を展開している (Saxton and Downing 2010)。

しかし本論では、『ショア』以前にこうした主題で思い出さなければならない作品が、日本のドキュメンタリーにあったことをまず提起したい。それが、〈水俣病〉の犠牲に向き合った土本典昭の作品『水俣・患者さんとその世界』(1970年)である。世界史に残る公害被害を生んでしまった〈水俣病〉について、1968年にようやくその加害責任が合成化学の大手チッソにあると政府から公式認定された後、加害補償のあり方をめぐって巻き起こった騒動を、訴訟運動を進める人々の活動に密着して描きだした歴史的映像記録である。当初公開されたこの作品の実尺数は2時間46分と、今の長時間作品と比べればそれほどのものではない。だが、土本の考えでは元来7・8時間の作品とする構想となっていたことや、もし今のような長時間上映が受け入れられる環境が当時あれば、ひょっとしたら撮ったままのラッシュ状態のフィルムを、そのまま上映するような興行すら行われていたかもしれない、などと思わせる逸話がこの映画には残っている。

映画『水俣』の撮影では、被害に遭った人々を丹念に訪ねていった5ヵ月間で、約20時間の撮影フィルムが出来上がる。しかもこのラッシュ自体がすばらしく、熊本大学と水俣市の公会堂で無編集ラッシュの試写会なども実際おこなわれたほどだった。その時、20時間もありながら、客席からかなりの好評をすら実際にうけていたという声も残る(後述)。そのため土本は、本作の公開は商業興行としての映画のありかたにも批判の目を向けながら、なるべくそのままで行いたいという思いを抱いていた。

…撮ったものをそのまま見せたい。NG(失敗)も含めて、あるシーンの次に何故このシーンをとったかという幕間の想い、行間の心も露わに表出してそれで語ることが出来たら、この水俣の場合、最もふさわしいフィルムに対する私の所業ではないか…

〈中略〉

…映画が作るものと観られることを共に「映画」の性質としている長い歴史のなかでの「手頃な値段の品物」に包装されてきた映画産業の商品のような過去のイメージから、映画が自由になり、映画の意味を新たにとりかえすためには、一度、とりっぱなし映画に固執してみたかった…

土本典昭(1974)『映画は生きものの記録である』32頁

土本のこの思いは結局実ることなく、作品は上記の時間に縮めてまとめられることとなった。だが、対象の人々に向き合った 20 時間の撮影をそのままを観客に問うような試みの可能性を、『ショア』に先立つ 1970 年時点で垣間見せていたという点は瞠目すべきであろう。本論では、この『水俣』から映画時間の倫理性の問題を考えてみたい。

1. 2 撮影フィルムに向き合った人々が感じた倫理的重み

この映画『水俣』には、長時間ドキュメンタリーの倫理性を考える上で糸口になる逸話が多い。たとえば、20 時間の撮影フィルムとそれを切り詰めてゆく過程での苦労がいくつかの文献で語りのこされているが、それらは、映画時間のもつ倫理性を経験的に印づけるかのような言葉にもなっている。プロデューサー高木隆太郎は、この過程で土本と激しい衝突があったことをいくつか証言しており、そのことを「血が流れる」という人の命を想起させる切迫した言葉を交え、生々しく表現する。

高木：・・・切れれば切ったなりの一つの作品としてのイメージが土本さんの中にはあったと思いますけれど・・・2 時間 47 分にするのに、もしかすると血が流れるかもしれないような思いがあった。なんで、さらに切りたいなんて勝手に言っているんだと、電話で激怒しました。

土本典昭、石坂健治（2008）『ドキュメンタリーとは何か―土本典昭・記録映画作家の仕事』97～8 頁

ここで高木は、プロデューサーとして興行成果のためにフィルムを切り詰めること主張していたのではなく、むしろ 20 時間のフィルムの真価をわきまえそれを切り詰めなければならぬ葛藤に、土本とともに悩んでいたことを語る。いわば、監督とプロデューサー共に、撮影フィルムに宿った撮影対象への倫理性と、それを切り詰める上で生じる責任に向き合っていたといえよう。また、この 20 時間の撮影フィルムが湛えた価値は、他の試写会参加者にも共有されており、その声もいくつか残る。以下に引用するのは、「水俣病を告発する会」が映画『水俣』の宣伝にくばった配布物からの引用である。

「やがて 20 時間にも及ぼうとするラッシュに接し終わった朝まだき、そのひとつひとつの映像は、私の日頃覚めやらぬ鬱屈の心に、曳光物となって飛び交った。弛緩した私の生のオリジンを完膚なきまでに叩きのめした。」藤川治水（映画と批評の会）

「こん映画はあたしどんの苦しみばかりじゃなくしていろんなものとりま

すけん、なったけ多くの人にみてもらいたかですな。…じゃっどん、あぎゃん長かとばった2時間ばかりにすっとはやっぱおしかごたるなア。」

渡辺栄蔵（水俣病訴訟二十九世帯代表）

「東プロダクションの人々は、患者多発地域のまん中に住みつき、水俣病とその闘いを描く20数時間のフィルムを作りました。…それが2時間にちぢめられるのは耐えきれない気持ちですが、2時間で20数時間分を表現するところに芸術家の生きがいの一つがあるわけでしょう。」

本田啓吉（水俣病を告発する会代表）

宣伝パンフレット『『告発'70水俣』への期待』より

20時間のラッシュフィルムのもたらす感動や、それが2時間あまりに切り詰められるのを惜しむ声が、「耐えきれない気持ち」だとまで語られているのがわかるだろう。制作者や観客が、当事者の人々が映し出される撮影フィルムに、この事件に向き合うにふさわしい重みを生々しく感じ取っており、さらには、その時間が切り詰められることでその重みが失われてしまう恐れも感じ取っていることを、これらの声は経験的に示している。本論が問いたいのは、その20時間のフィルムの長さに宿るそのような重みとはなにかということだ。これは先の述べ方を繰り返せば、撮影対象への「責任」とか「倫理」などとしかこの時点では言いようがないものかもしれない。しかし、そうした倫理性を映画論としてどう語ったらよいか。この問いが本論で議論したい主題の背景にはある。

本作品を見ていない者でも、土本ら映画制作者の5ヵ月間が密着した、水俣病事件と苦闘する被害者のすがたを思い浮かべれば、20時間のフィルムの長さに宿った重みを想像することは難しくないだろう。その重みを形成しているのは、土本が「患者さん」とよぶ被害者たちの姿であり、その個々それぞれの人々がスクリーン上に垣間見せる生の有り様だ。スクリーンに映しだされるのは、正確にはその「再現表象」(“re・presentation”)である。しかし表象といえども、そこでは人々の生とフィルムの時間が一体化している。少なくとも制作者と20時間のフィルムを見た人々には、まさしくそうであるからこそ、「血が流れる」「耐えきれない」という言葉がでてくるほどの切迫した感情を、フィルムを切り詰めるに際して感じたはずなのだ。ここには映画体験の時間が孕む、目には見えない倫理性が現れている。この映画時間の倫理性を、以下では、ホロコーストの悲劇に向き合った哲学者エマニュエル・レヴィナスの「隔時性」という概念を導きに議論してみたい。

2. レヴィナスと表象：近代的主体に囚われない映画倫理を求めて

レヴィナスは、他者の存在にいかに向き合うかという倫理的課題と時間の関連性に最も肉薄した哲学者である。しかし、学術的にその思想はこれまで、映画・映像などのイメー

ジ表象とは縁遠いところに位置づけられてきた。その最たる理由は、彼自身の言葉に、映画を含めた視覚芸術に対して否定的な言及が目立つからであろう。しかし現在、欧米の映画・映像研究のなかで、その思想に映像表象を読み解く可能性をみる議論が表れてきている。「隔時性」の議論の前提として、レヴィナス思想における映像表象の主題を概観することで、本論が、映像・映画論とは関わりが薄いと目されるレヴィナス思想に依拠する意義を示しておきたい。

レヴィナスの思想は、しばしば「他者」の哲学だといわれるが、言うまでもなく、それは単に「他者」を尊重するだけの話ではない。むしろ重要なのは、その裏返しの問いとしてある、他者に向き合う自己存在、すなわち「主体」への問いであろう。この己という「主体」の存在は、西洋近代哲学の中心を形成してきた視座であるとともに、映像表象にとって重要な観点でもある。なぜなら、自らが「主体」であることの明確な意識、他者とは別の己である感覚は、己の外の世界を、己に備わった眼球と反射光を光学的にもちいて映像的に観取し、知覚の〈主〉となる〈わたし〉とは別の「客体」として認識することによって形づくられるからだ。しかしその「主体（見る者）」と「客体（視られる者）」を二分させる視知覚のあり方は、一方で「他者」の存在を、己から切り離された「客体」として、外観だけに縮減して捉えることを許す視座でもある。レヴィナスの思想は、この視知覚中心的に把握された西洋哲学の主客二分の視座を、「客体」として切り捨てられてきた「他者」の存在の厚みを回復させることで、批判的に乗り越えようとしたものだといえる。それゆえに、視知覚でとらえる映像表象は、残念ながらレヴィナスの「他者」思想においては批判対象といっても過言ではない。内田樹は近著において、光学的な認識がレヴィナスの思想では、他者がそなえる安易に触れられない尊厳である「異邦性」をそこなうものとして位置づけられていることをこう論じる。

私たちが光のうちで見出すものの多くは、私たちがそこに（あらかじめ、無意識のうち）置いておいたものである。だから、光に照らされて認識された限りでは、対象は根源的な異邦性をもたない。主体と無関係にあたりを照らし出す絶対的な理性の光などというものは存在しない。光の中で私たちが見出すものは・・・私がおのれ自身に鎖で繋がれているという原事実によって、その異邦性・外部性をあらかじめ損なわれているのである。

内田樹（2022）『レヴィナスの時間論—『時間と他者』を読む』196頁

視覚複製技術の観点から別言すれば、光による視覚的なものの認識は、主体を中心とする近代哲学のアレゴリーでもある。視覚複製技術の起点となった西洋中世の光学機器・カメラオブスキュラは、人の眼球を模した光学装置で、いわば光の収束作用を用いて、人間

主体の視覚のうちに、他者の住まう外の世界を捉えようとした仕組みだった。そして、ここからの技術発展の延長線上に登場したのが写真や映画という映像技術である。しかし、そうした光学的な世界の捉え方によって、主体という人間存在とその視知覚のあり方が唯一無二の「客観」とされることを自明のものとしつつ、主体以外の存在を主体自身から距離をもうけて分け隔て、主体の認識の対象としてすべて客体化してしまう（カメラのファインダーをのぞき込んで撮影すれば、撮影者と撮影対象という分け隔てが自ずと生じてしまうように）。このような他者との向き合い方は、客体（撮影対象）としてしまった他者の他者性、〈わたし〉の眼に映る外観だけでは把握しきれない他者が備える尊厳の厚みを毀損しているのではないか。こうした見方がレヴィナスにあることを踏まえれば、その思想に映画のような光学装置とその表象への関心が薄いのは妥当なことだとわかる³。

しかし、欧米の映画研究では近年、その思想をあえて映像表象の研究に用いることで、映像と倫理の問題に関する議論を大きく進展させてきた。その契機はもともと、映像の表象であることよりも、そこに映し出される撮影対象の人々自身にどう向き合うかが問題になるドキュメンタリー映画の研究で、レヴィナスの展開してきた他者に向き合う哲学思想との重なりが見出されたことにある。なかでも、他者の「顔」に、自己である〈わたし〉に倫理的な振る舞いや責任への応答を要求する力の根源をみていたレヴィナスの議論は、被写体の語りにクローズアップで写されるその顔を通して向き合うことになるドキュメンタリー映像との親和性が大きかった（佐藤 2000=2020、Renov 2004、Cooper 2005）。その後、このドキュメンタリー研究でのレヴィナス思想への注目が劇映画を含めた映画研究全般に広がりを見せ、とくに映像の倫理を主題とする研究のなかでは、レヴィナスの思想が基礎的議論の1つとすらなっている（Grønstad 2016、Raviv 2020）。しかもこの流れはレヴィナスの思想研究自体にもインパクトを与えているようで、オックスフォード出版から上梓されたレヴィナス思想のアンソロジーには、“Levinas and Film”の章も設けられるほどになった（Davis 2019）。こうした議論の展開は、もちろんレヴィナス自身の映像表象への批判的姿勢にも応答しつつ、その思想をレヴィナス自身の枠組みを超えて進化させてゆくような先進性をみせている。

本論もこの流れから、映像倫理を考える上でのレヴィナス思想の重要性に着目しており、そのねらいは、レヴィナス思想のための映画論ではなく、あくまで彼の思想を糸口に、映画時間のもつ倫理性を浮き彫りにすることにある。そのため本論ではまず、映画の表象が、近代的な主体を形成する人間の視覚の仕組みから生み出されたものだとしても、その「近代」や「主体」のあり方に縛られたものだとは考えない。技術が「近代的」だとしても、映像技術が今やその内側に収まることなく、「人間の拡張」をもたらすメディア技術となっていることは、もはやマクルーハンの言を俟たない。それは、使い方次第では自撮りブログのように、自らを撮影者かつ撮影対象にもするように、むしろ主客二分の視座を攪乱するような表象のあり方を示しうる「機械の眼」でもあるのだ。そして、そうした映画の力が、つねに他者とともにあると言っても良いほどのレヴィナス倫理にも重なる

時間表象を生み出している、ということを以下に示したい。

3 映画時間＝「隔時性」の表れとして

3. 1 「共時性」と、その裏にあるもう一つの〈他者の時間〉

われわれは時間を持続的な連綿とした流れとしてとらえている。しかしこの時間理解は、主体の自己同一性を前提にはじめて成り立つのである。自己同一性と、時間が連続的脈絡を持つこととは同じ事態なのである。過去と現在と未来とが継続的に接続し、さらに認識の客観性に支えられて計測可能な量となることが同一性の時間的意味である。われわれはこのような時間を唯一の時間と見なしているが、他性を原点とする思想はもう一つの異質な時間の立ち表れを促すであろう。

太田直道 (2010) 「レヴィナスにおける《隔時性》の問題」 250 頁

時間というと、我々は通常、過去からやってきて現在を經由し未来へと進んでゆくような、一本の線となって持続する流れを思い浮かべる。実は、この時間理解は自明の時間観ではないともいえる。レヴィナスの時間思想についての好論を残す哲学者・太田直道が言うように、それは、現在という時間の中心に〈わたし〉といった単一の主体の存在が屹立していることと、なおかつ一筋の時間の流れを観取する主体の意識が過去・現在・未来をつらぬいて同様に存在し続けるという自己同一性を前提にしてこそ成り立つ時間である。継続的に時間を過ごす〈わたし〉の主体がなければ、時間は一本の線にはならないかもしれないのだ。

こうとらえると、時間の一般的な理解は、現在という特権的な位置を占めた不変の自己主体という自己主体中心的概念であることが見えてくる。レヴィナスは、こうした理解をフッサールの時間哲学に則って示しながら、この時間観念を「共時性 (Synchronie)」と名指した。この「共時性」の時間は、上の見方に沿ってみれば、過去や未来の出来事や、他者が経験した時間も全て、共時的時間を描く主体である〈わたし〉もしくは〈人間〉の現在がまとめあげてゆくことで成り立つ。まさしくそれは、時間という根源的哲学主題に対して、西洋哲学の人間中心的主体観念から提出された、背骨とも言うべき視座だともいえよう。レヴィナスはこの共時性の時間観にこそ、主体の存在の内面に「我執」する、ひいては個々の利害にとらわれ、他者の犠牲を顧みなくなった近代思想の問題の根があるとみる。

エゴイズム同士の全面的闘争のうちで、アレルギー症のエゴイズムの多様性が戦争として現われるなかで、内存在性としての存在の我執は文字どおり激化される。戦争

とは、存在することのかかる我執を描く武勲詩ないし劇なのだ。…存在することは戦争という極度の共時性なのだ。…極度の同時間性ないし内在性なのだ。

エマニュエル・レヴィナス (1974=1999) 『存在の彼方へ』 23-4 頁

人々は、自分たちのもつ「共時性」の時間に他者を統合しようと争っている。その「共時性」への執着が「戦争」を生み、結局は近代において世界大戦へと人類を導いていったのではないか (熊野 1999=2017 : 163)。レヴィナスはこのように、「共時性」を他者と争う元凶と見なす一方、自己主体への我執が産んだ時間観とは異なる形で、他者に即した別の時間のかたちがあるのではないかと思弁をめぐらし、これを「共時性」を裏返しにするように概念化した。それが、自己ではなく他者とともにある「隔時性 (diachronie)」の時間である。我々人類が、個々の「自己」とその集まりである「社会」の都合に即して創出した何年何日何時何分という時間が「共時性」の時間だとすれば、それとは別の時間が他者のなかにはある。そのようにレヴィナスは考える。

[レヴィナスが] 形而上学の本体と見なす道徳とは、自己であることを断ち切り、他者のために存在することへと全面的に転換することなのである。

絶対他性のもとでは、自己は安定した自立性を保つことができない。自己を貫いて流れる整序的な時間経過 (持続的時間) がその流れを攪乱され、それどころかかき消され、もう一つの時間にとって代わられるということが生じるからである。彼はこのもう一つの時間を「隔時的時間 temp diachronique」と名づける。

太田 (2010) 250 頁

理解の助けに、おもての「共時性」についてももう少し触れておこう。「共時性」の時間は、熊野純彦によれば、「修史」とも言われる歴史叙述に典型的にあらわれるという (熊野 : 146-7)。歴史は、歴史を物語る歴史家という主体が、過去の出来事やそれを経験した人々に即して「間接的な言説」を織り上げる行為である。しかしそれは、歴史家の現在に、その出来事や当事者を統合してゆく、極めて共時的な行為ともいえる。その際たとえば、歴史家の他者である当事者は、歴史家の語りのなかで「かれら」といった三人称を与えられることになる。だが、当事者が「わたし」という一人称で感じた意志はそこから剥奪され、その他者としての尊厳は、どんなに誠実な代弁を心がけようとしても、歴史家が叙述している現在の観点のなかで霧散をまぬがれない。その行為はいわば、過去に生きていた他者を歴史家である私の現在へと回収し、私のなかで強引に「再現前化」する共時性の時間統合である。歴史叙述には、その意味では、他者に向き合う倫理としては「暴力

であり不正」とすら言えるかもしれない側面がある。対してこの歴史家の叙述にみられるような、私という主体の現在に他者の過去を回収してしまうことを拒絶する、共時的な「歴史」の時間とはべつのありかたを、「隔時性」という概念を立ち上げることでその他者のために模索していったのがレヴィナスの時間思想であった。

『存在の彼方へ』に頻出する、「現在を横ぎることのなかった、記憶不能な過去」といった、いっけん奇妙な表現は、さしあたりは端的に、過去を現在化すること、過ぎ去ったものとしての他者を再現前化することへの拒絶を表現している。

熊野純彦 (1999=2017) 『レヴィナス—移ろいゆくものへの視線』 161-2 頁

ここで熊野の言う「現在」とは、歴史叙述に即せばその書き手である〈わたし〉＝自己主体の意識が寄り立つ現在である。それを「横ぎること」なく、主体の「記憶」のなかに回収してしまった他者の姿を、今に想起する＝「再現前化」することのない過去があるとすれば、それこそが他者のための時間となりうるだろう。それが、レヴィナスの言う「隔時性」の時間である。

すでに現前しない他者について物語りだすこと自体が、他者がまさに他者であることを無みし、他者の超越を否定して「全体性」を構築しようとする錯誤をふくんでいゝる。それはたぶん、死者という絶対的な他者を「所有」しようとする暴力を帰結するものに他ならない。…

他者とは、私とはことなるもののことである。あるいは、他者とは、この私との絶対的な差異でもあるもののことである。だとすると、他者と〈私〉とは、おなじ現在を共有することができるのだろうか。他者の現在が私の現在に回収されうるものであるとすれば、他者はけっきょく私の意識のうちに取り込まれ、その超越は否定される。であるとするならば、時間もまた、他者と〈私〉との、むしろ差異を構成する次元として再考されなければならない。

熊野、同書 vi-vii 頁

レヴィナス思想において他者は、西洋近代思想とは逆に、〈わたし〉の側からは決して把握し尽くすことのできない、〈わたし〉のなかに同化することもできない絶対的に異質な「他」である。その絶対性ゆえに自己存在よりも優先する「超越」の座に位置づけられる。そうであるならば、時間観念においても、〈わたし〉の意識が寄り立つ現在に取り込むことなく、その超越的な他性が維持される、〈わたし〉や〈人間〉の時間とは別の「隔

時性」の時間が、他者が〈わたし〉とは絶対的に異なる「他者」であり続けるために必要なのだ。

3. 2 「隔時性」の表れとしての長時間ドキュメンタリー

この反「歴史」ともいべき他者の時間としての「隔時性」は、思弁的な超越概念ではある。だが、長時間ドキュメンタリーの示す、(制作者も観客もが)撮影対象の姿に時間をかけて寄り添うような映像表象のあり方には、そんな「隔時性」のひとつの現われが観取できるのではないだろうか。

撮影対象の生活が概ね 30 分程度にナレーション説明でまとめられるテレビのドキュメンタリー番組などを想起すれば、ドキュメンタリー映像も歴史叙述と変わらず、制作者の現在に他者の過去をまとめあげる共時性をその内に明らかに抱えている。また、太田は、〈見ること〉自体が孕む、自らの外界にある他者の世界を観察主体のうちに統合する共時的側面を、映画館の客席に座っているような観客になぞらえてこのように説明していた。

《見ること regarder》もまた存在に帰着する。観察は渦中に巻き込まれることなく、現出から密かに自分を除外し、事象の手前に身を隠す。自分を除外して観客席に身を置くこと、自分自身の闇のうちに引きこもること、これが手前、すなわち内面性の意味である。こうして現実世界においては、言説も思考も観察もすべては主体の自己のうちに全権的に保蔵され、それが自己の内容の形成物となっている。(傍線筆者)

太田 (2010) 256 頁

この通りであるなら、観客の映像体験がそもそも、ドキュメンタリーであろうとも、スクリーンに映された撮影対象を観客という主体の現在に回収してしまう共時的行為だということだろう。たしかにこうした見方は、精神分析やフェミニズムの映画理論で過去に主張されてきたことで、そこでは男性を主体とすることに快樂を見出す観客の視覚的快樂にスクリーン上の女性表象をその客体として回収してしまうような行為が映画をみることだとされてきた (Mulvey 1975=1998) ⁴。そして、観客のそのような快樂のために映像を供し続けているハリウッドの商業映画などをみれば、結局、撮影対象が観客の快樂・娯楽に消費されている事例ばかりであることは言うまでもない。しかし、長時間ドキュメンタリーの体験は、これとは違うのではないか。観客の娯楽という商業的な根をたしかに同じくもちながら、それを超過し、作家主体でも観客主体でもなく、被写体となった人々への倫理にその快樂を反転させる可能性が、その時間の長さにはあるのではないか。

そのような主張を導ける根拠は主に、長時間ドキュメンタリーの視聴体験が見る主体の

「快樂」だけでは片付けられない点にある。確かに、どのような「見る」行為にもその主体にとっての快樂がいくぶんかは伴うのは確かだろう。だが、その見る行為が長時間延々と続くことは「快樂」よりも、何かを耐え忍ぶ苦行となるのではないか。特に、長時間ドキュメンタリーの要する何時間も映画館での連続視聴といった行為は、そもそも見る側の快樂に回収しきれぬ時間の長さを超えている。先に挙げた土本の発言では「手頃な値段の品物」への抵抗として、短く切り詰めない「とりっぱなし映画」が求められていたが、その長い上映時間は、観客主体に心地よく消費される「手頃な」快樂を避ける意味でこそ求められていたように見える。商業映画の多くは2時間弱だが、それは映像表象を観客の快樂のうちにおさめるための時間設定だ。逆に言えば、それを超えれば超えるほど、映像体験は、見る者の快樂には収まらない別の体験となる、もしくはそのような可能性が少なくとも増すだろう。長時間の視聴体験のなかでは、映画とは別のことが頭をよぎってしまうこともある。寝てしまったり、目や腰の痛みで集中力が切れ、話を追い切れなくなるようなことが長くなればなるほど必ず出てくる。それでもへとへとになって感じる疲れをこらえながら流れてゆく映像をひたすら追いつけてゆく。これが長時間の映像体験のリアルであるとするならば、それをすべて見る主体の快樂として説明する方に無理がでてくる。逆に、そうした快樂批判が想定するものに近い、他者である撮影対象を見る主体の現在に回収してしまうという共時体験とは別のものが、そうした苦痛や疲れのような身体ダメージから逃れられない長時間体験には現われてはこないだろうか。

レヴィナスは、こうした見る快樂とは別の時間体験を考えるのに示唆に富む文章を、次のようにのこしている。

…記憶可能な時間とは、再現前化可能な表象のまとまりとして集約可能な時間である。だが、ある現在からそれに先だつ現在への遡行として、記憶可能な時間に沿った諸現在の外挿として、始まりなき時間の無起源性を解することはできない。始まりなき時間はこのような無起源性、表象として集約されることに対するこのような拒否は、経過ないし推移(laps)という独特の様相をつうじて私と関わる。…

経過ないし推移としての時間化——時間の喪失——は、自我のイニシアチヴでも、行為のある目標にむかう運動でもまったくない。時間の喪失はいかなる主体の営為でもない。…時間は自己を超えて過ぎ去ってゆく。忍耐として生起するこの総合は、フッサールによって深遠にも受動的総合と名づけられた。かかる受動的総合、それは老いである。受動的総合は歳月の重みで炸裂し、現在から、言い換えるなら再現前化された表象から不可逆な仕方では引き剥がされる。自己意識のうちにあるもの、それはもはや自己に対する自己の現前ではなく、老衰である。時間——それも回帰することなき失われた時間——が隔時性として私と関わるのは、記憶による回収を超えた老衰としてである。

「記憶可能な時間」すなわち、太田が先の引用で「主体の自己のうちに全権的に保蔵され」と述べていたような、体験する主体が生じたすべてをその記憶に回収しきれる体験は、いわば共時性の時間体験である。それに対し、レヴィナスがここで述べているのは、それを超えた「始まりなき時間」、何時から始まったのか記憶になくなるような時間体験であり、彼はそこにこそ「隔時性」を見出している。そのような時間は、体験主体がその記憶に回収しようとする能動的なはたらきかけがもはや通じず、過ぎ去り失われてゆく時間の「経過ないし推移」をひたすら追いかけてせられる、主体にとっては主体性を奪われる受動的な体験である。これは、長時間ドキュメンタリーの視聴体験をおもわせるような論述だ。そこでは、言うまでもなく鑑賞しても、その誰にも記憶しきれない時間の長さに向き合わなければならず、見終わったときに始まりの場面を思い出せないほど時間がへだたっていて、記憶に収めようなどという無駄な努力を背に、映し出されては過ぎ去ってゆく場面を追いかけて続けるしかなくなる。土本が撮影した『水俣』の20時間のラッシュフィルム上映は、そのようなものではなかつただろうか。そして、こうした体験のもとに残るのは、記憶ではなく「老衰」だとレヴィナスは言う。もちろん「古い」を感じるには、20時間の上映ですら難しいほどの長い時間が必要だろう。だが、この「老衰」を疲労のような身体ダメージに読み替えることができれば、ここでレヴィナスが話していることは、長時間ドキュメンタリーの体験のことにみえてこないだろうか。さらに、通常意味を見出されることのないこうした身体ダメージは、しかし、それこそが他者を私の時間に回収せず、他者の時間に隔時的に向き合った隔時体験の痕跡なのだ、とレヴィナスは語る。これに倣えば、長時間ドキュメンタリーの体験がもたらす疲労には、スクリーン上の他者に、制作者や観客の側が捧げた倫理があらわれている、と言えるように思われるのだ⁵。

この後の文章はこう続く。

[この隔時体験のなかで] 主体は他人のために [他人のかわりに] ある。主体の存在は他人をめざして進みつつ消え去ってゆく。主体の存在は死に、意味と化す。古いゆく主体性は唯一無二で、代替不能な主体性である。古いゆく主体性はこの私であって他の私ではない。にもかかわらず、古いゆく主体性は、逃れられない服従のうちに、意に反して存在している。ただし、この服従は反抗の芽を隠しもっていないわけではない。服従と反抗という相反する特徴は、しかしながら、どんな関与にも先だつ、〈他者〉に対する責任のうちに溶解してしまう。

レヴィナス、同書、134 頁

これが私という主体の体験でありながら、主体の意に反する服従体験になっているという指摘は重要である。この「服従」の対象とは、このあと神的な善性だとも語られるのだが、最終的には他者であり、その他者への責任だと論じられてゆく。これになぞらえれば、映像という表象でありながらも、そこに映し出される撮影対象を観客の意のままにするのではなく、観客がそれに服従する体験が長時間ドキュメンタリーだと言えるのではないだろうか。

レヴィナス思想の鍵概念である「傷つきやすさ」(Vulnerability)は、他者と直接接すること、触れあうことで受ける「傷」をめぐる議論であった。その他者からの「傷」と痛みを知覚する「感受性」は、他者の存在への服従を主体に刻みつける痕跡とも言うべきものである。翻って、視覚的なものがその思想で評価されにくいのは、それが間接的で、つねに対象との距離や乖離を孕むようにみえるがゆえに、他者がもたらす傷からも、それを感じ取る感受性からも縁遠いように思われるからだ。しかし、熊野は次のように指摘する。

見ることができる眼は、同時に、強烈な光線に射抜かれる器官でもなければならぬ。…視覚の対象もまずは文字どおりに眼にふれ、ときに視覚器官に傷を負わせる。〈傷つきやすさ〉こそが、おしなべて感覚をそれとして可能にしている。だから…〈傷つくことができる〉ということが、かくて視覚それ自体もふくめて、感覚的経験一般が可能になる条件である。「感受性とは〈他なるもの〉に対して曝されていることなのである。(熊野、前掲書、219頁)

視知覚も眼が対象の照り返す光に接してこそ感受される。その意味で、スクリーンの光に長時間晒されることにも、眼という身体で他者に触れる「傷つくこと」が少なからず含まれているはずなのだ。土本は映画『水俣』の撮影を語る手記のなかで、撮影対象の人々を幾度も「光」だと表現した(土本 1974:29、35、54)。それは、土本自身にとっては、水俣の海と共に生きる人々、訴訟運動をたたかう人々が、暗く沈んだ「水俣病患者」「被害者」という印象を超えて、生き生きとした姿を見せることを言い表すための言葉である。しかし、上の議論を踏まえれば、その「光」は、土本が、撮影対象から距離をとってその像を捉えるだけの撮影行為を行っていたのではなく、その眼前の他者に「光」を介して眼で触れ、眼に刻みつけて向き合っていたことを示してもいる。思えば「光」とは、視る者と対象を分け隔てるのではなく、その間を埋め、つないでいるものである。そして土本は、その「光」こそを映画を介して観客に届けようとしていた。

私は予感として「光る映画」というものに〔映画『水俣』が〕なる気がする。明るいのではない。かといって暗く悲惨で同情に耐えぬといった映画ではましてない。それらをつき抜けた地点で生き、生きることで戦い、審判を求めて裁判に行動している患者さんの世界は、見る人の目には光って映るのだ。その意味で発光体のように光りを自体発しているフィルムとなるであろう。

土本（1974） 29 頁

映像という表象を介して、他者の生を「光」で、それを視る者の眼に届け、触れさせ、制作者が撮影の場で感じとったように他者を感じさせることができるのが映画である。少なくとも土本はそのように映画の力を信じていた。20 時間のフィルムは、その他者の光の結晶である。そして、その光を浴びる視る者の眼のダメージは、時間が長ければ長いほど、他者に向き合った「傷」としてその身に深く、「服従」の体験として刻まれることになる。

4. 終わりに

ここまで、長時間ドキュメンタリー作品の時間の長さに経験的に感じられる、撮影対象の人々に向き合う倫理性について、レヴィナスの「隔時性」思想を頼りに議論してきた。

映像で他者を捉えることは、その内面の人格や生の厚みを外観だけに縮減してしまう恐れを抱えている。そうした目に映る表層の姿を超えた向こう側で、「自己」という主体が、その主体からは見えない厚みや奥行きをもった他者とどう向き合うか。これを考察するのがレヴィナスの思想であった。その思想どおりならば、映画のような視覚像に依存する他者表象のあり方は、他者の姿やかれらが生きている時間さえも、それを写し取る撮影者とそれを楽しむ観客の快樂と時間＝「共時性」の時間のなかに捉えてしまう批判されるべき暴力性を抱えていることになる。時間は、私たちの現実生活を振り返れば明らかだが、意図せず無駄な時間を過ごす時に口をつく（誰かに）「時間を奪われる」との言葉に象徴的なように、どこか自分以外の他者と争奪を争う、自己と他者との干渉の場に置かれたものでもある。またそこは、己の時間（都合）に他者を組み込みたいと思う主体の「我執」が露呈する場でもある。無駄のない時間の過ごし方が求められる現代社会の「時間」は、ますますこうしたものになってしまっていることを誰もが感じているはずだ。デジタル技術の膾炙によって、視る者に都合良く操れるようになった映像表象は、2 時間足らずの映画ですら YouTube でさらに短くされてしまうことをみると、ますます「共時性」の道具となっているのかもしれない。

しかし、本論で示してきたのは、そうした映像表象が同時に持つ「我執」の時間に抵抗する可能性であり、それを示しているのが長時間ドキュメンタリーだということだった。映像制作の形はさまざまにある。商業映像の制作現場は、映像の撮影者・制作者が、自分たちの制作の都合のなかに撮影対象の人々の生活時間を組み込んでしまうことで成り立っているだろう。だが、そうではなく、徹底して被写体に寄り添い、むしろ制作者側の時間を捧げるように撮影対象と生活を共にする。そして、そのように共に過ごした時間の結晶として創出された撮影フィルムは、そうした共時性の暴力とは質の異なる、他者側の時間に立った「隔時性」の時間表象だとはいえないだろうか。土本の映画『水俣』は、まさにそのようにして創られた映画だった。そしてその映画が、被写体となった他者の生の時間に制作者自らの時間を捧げた体験を、映像音声を介して見る者にも分けあたえる機会になる。しかし映画を見る者が、写された他者の時間を奪うのではなく、制作者たちと同じように自らの時間を捧げるまでの体験を共有するには、見やすくまとめられた短い映画時間ではだめなのだ。それには、主体の快樂に回収できない疲労感のような、映画鑑賞に何か自らの内にあるものが奪われる感覚にいたるほどの「長い」鑑賞体験にいたらなければならない。その身体ダメージこそが、少なくとも映画を介してでも、わずかなりとも、そこに写された他者に向き合った印となるのだから。作品の湛える時間の長さは、真摯に他者に向き合うことを観客にも求める、ドキュメンタリーに込められた願いの現われともいえよう。

謝辞

本研究は JSPS 科研費 19K12989、22H00613 の助成を受けたものです。

注

1 また劇映画をみても、毎作2時間超あり延々とシリーズ化されているマーヴェル制作の娯楽ヒーロー映画から、硬派なアート映画で名をはせるタル・ペーラ監督の長編『サタンタンゴ』(7時間超)がミニシアターを賑わせたことなどまでも振り返れば、劇場映画作品の長時間化は全般的な傾向といえるかもしれない。

2 映画と時間の問題は、言うまでもなく、映画理論やイメージ哲学の核心テーマであるため議論の数も多い。筆者は、その大半を網羅的に把握しているわけではないが、知る限りでは、映像速度やショット・シークエンスの長さを問う議論がほとんどで、このような一本の映画作品の上映時間を問うものは、あまり見当たらない(ドキュメンタリーの時間については、主に瞬間と持続に注目した Wahlberg (2008) の論考を参照)。例えば、本論で取り上げる土本典昭の一作『医学としての水俣病』に着目し、その時間性に関わる意義を生機論の観点からあぶり出していたクリスティン・マーランも、登場人物の歩みをじっくりと捉えるシークエンスの時間性に焦点を当てている(Marran 2015)。一方で、この上映時間の時間性に注目した唯一の先駆者とも言えるのが蓮實重彦の映画批評である。彼はかつて「フィルム体験」という論

点を提起し、ハリウッド映画の名作の多くに共通する 99 分という映画時間が湛える意義を考察しようとしていた（蓮實 1983）。蓮實の批評には、映像表象の倫理という観点でも傾聴に値する議論が多い。それは、いわば他者への倫理というよりも、映画自体への倫理ともいべきものにも感じるが、映画という表象を（またはそこに写しとられた撮影対象を）、決して見る者からは把握しきれない「他者」として尊重する姿勢がその言葉の端々に表れている。また、他者から時間を考えるという主題については、比較人類学の時間理論として有名な、時間をめぐる植民地と宗主国の政治力学を考察した Fabian(1983)の議論との関わりも付言しておきたい。

3 科学思想の研究者カレン・バラッドは、こうした視覚光学による対象把握が生み出した主客二分の哲学観を「表象主義 (representationalism)」と名づけ、20 世紀以降に発展してきた量子科学の視座から考えると、科学的にも単なるイデオロギーにすぎないと批判する (Barad 2007)。

4 マルヴィイ (Mulvey 2006) は、始めから終わりまでを通して視聴する映画体験を解体したビデオや DVD での視聴のあり方が、そうした見る観客主体の快楽に供する映画鑑賞のあり方を一層助長したことを、映像時間の論考で指摘している。

5 ただしこの後の文章で、レヴィナスは「時間のこのような隔時性は、再現前化の射程を超える間の長さ由来のものではない」と述べ、「隔時性」は時間の長さ由来のものではないともしていた。確かに、どれだけ長ければそのような「隔時性」の時間体験となるのかはまちまちで、短くてもそうした体験ができることもあれば、長くてもそう感じられない体験もある。その意味で、「間」すなわち尺度としての時間の長さ自体は「隔時性」の本質ではないのであろう。しかし、「間」や尺度ではなく、疲れを感じるほど「長い」と感じるその感覚的長さは、それが長く強いほど、「隔時性」に繋がる体験への機会と可能性をひろげるのは明らかなのではないかとも思う。この点は、レヴィナスに反する主張になるかもしれない。

引用・参考文献

青山太郎 (2022) 『中動態の映像学』堀之内出版

鶴飼哲ほか (1995) 『「ショア」の衝撃』未来社

内田樹 (2022) 『レヴィナスの時間論—『時間と他者』を読む』新教出版社

太田直道 (2010) 「道德概念の問題—レヴィナスにおける《隔時性》の問題」『宮城教育大学紀要』宮城教育大学、250-62 頁

熊野純彦 (1999=2017) 『レヴィナス—移ろいゆくものへの視線』岩波書店

佐藤義之 (2000=2020) 『レヴィナス—顔と形而上学のはざままで』講談社

土本典昭 (1974) 『映画は生きものの仕事である』未来社

土本典昭、石坂健治 (2008) 『ドキュメンタリー—海へ—記録映画作家・土本典昭との対話』現代書館

蓮實重彦 (1983) 『映画 誘惑のエクリチュール』冬樹社

原一男+疾走プロダクション (2021) 『水俣曼荼羅 製作ノート』皓星社

ショシャナ・フェルマン (1995) 『声の回帰—映画『ショア』と「証言」の時代』太田出版

ミツヨ・ワダ・マルシアーノ (2021) 『NO NUKES—〈ポスト 3・11〉映画の力・アートの力』名古屋大学

出版会

馬然 (2019) 「記憶と身体を乗り越える—東北ドキュメンタリー三部作とポスト・福島ドキュメンタリー」『〈ポスト 3. 11〉メディア言説』法政大学出版局、283~302 頁

ジョルジュ・ディディ=ユベルマン (2004=2006) 『イメージ、それでもなお : アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』平凡社

エマニュエル・レヴィナス (1974=1999) 『存在の彼方へ』講談社

Barad, Karen. (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham & London.

Cooper, Sarah. (2005) *Selfless Cinema?: Ethics and French Documentary*, Routledge, London & NY.

Grønstad, Asbønstad. (2016) *Film and the Ethical Imagination*, Palgrave Macmillan, UK.

Fabian, Johannes. (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York.

Marran, Christine. (2017) *Ecology Without Culture: Aesthetics for a Toxic World*, University of Minnesota Press, London.

Mulvey, Laura. (2006) *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Book, London.

Raviv, Orna. (2020) *Ethics of Cinematic Experience: Screen of Alterity*, Routledge, London & NY.

Renov, Michael. (2004) *The Subject of Documentary*, University of Minnesota press, London.

Saxton, Libby & Lisa Downing. (2010) *Film and Ethics*, Routledge, London & NY.

Wahlberg, Malin. (2008) *Documentary Time: Film and Phenomenology*, University of Minnesota press, London.

Ethics of Extended-duration Documentaries
: An experience of Noriaki Tsuchimoto' s Minamata Film and E.
Levinas' ethical philosophy of time

Masato DOGASE

Noriaki Tsuchimoto, a well-known Japanese documentary filmmaker, originally conceived his masterpiece *Minamata: The Victims and Their World* (1971) as an epic work spanning over six hours. This endeavor predates C. Lanzmann's groundbreaking film on Holocaust *SHOAH* (1985), and raises various questions related to representation, ethics, and time for the subjects of documentaries. In this study, we explore the temporal nature of such lengthy documentary films, drawing inspiration from the concept of 'diachronie' proposed by Emmanuel Levinas, a philosopher renowned for his ethical philosophy concerning the Other.

Key words: Documentary film, Film temporality, Ethics