

DOCUMENTARY of... 《作品》としての映像記録について

後藤 龍一

(関口久雄ゼミ)

目 次

序章

第1章：カメラをまわす

第2章：記録映画の編集

第3章：作品のための公演

第4章：創作活動の記録映像作品

終章：

序 章

映像と真摯に向き合った大学生活5年間であった。みることから始まり、撮影、編集へと続く作業。試行錯誤を繰り返し、少しずつ前進する。繰り返しの中で、何かに気づく。その“気づき”はやがて大きな疑問へと繋がる。いわゆる劇映画の制作にはじまり、いつの間にか記録映像、ドキュメンタリーにたどり着いた。では、自分が対峙することになったドキュメンタリーとは何か。この問いに明確な答えは未だにない。結論から先に言ってしまうと、映像というメディアが記録という側面を持っている限り、どのようなジャンルであっても、すべての映像がドキュメンタリーになり得ると私は考えている。いわゆる一般的に考えられているドキュメンタリー像とは全く逆である。これを前提条件として、いわゆるドキュメンタリーと呼ばれている作品群や自身の制作活動を例に挙げ、ドキュメンタリーというものを、今までは少し別のカタチで考察したい。

何かに気づききっかけとなったのは、いわゆるドキュメンタリーと言われている作品ではなかった。もともと映画は好きで、古いものから新しいものまで色々な作品をみていたが、劇映画ばかりに偏っていた。ドキュメンタリーと劇映画は別物であるということは無意識に刷り込まれていたからなのかもしれない。そのような状況から抜け出すきっかけをくれたのが青山真治であった。彼の『エリ・エリ・レマ・サバクタニ (2005)』という映画をみてから、遅ればせながらファンに

なった。そして、彼の監督作品を古い方から順にみた。その中に世界観を共有している『Helpless (1996)』『EUREKA (2000)』『サッド ヴァケイション (2007)』という北九州サーガと呼ばれている3作品がある。作品と現実の時間軸は共有されており、『Helpless』から『サッド ヴァケイション』まで作品と現実、どちらも約10年の月日が流れていることになる。『Helpless』で23歳だった浅野忠信は『サッド ヴァケイション』では33歳に、『EUREKA』で15歳だった宮崎あおひは『サッド ヴァケイション』では22歳になっている。例え、映画の物語が虚構であったとしても、出演している俳優達の時間の経過は事実である。そこには目に見えなくとも、確実に10年間という時間が存在している。

もうひとつの具体例として、岩井俊二の『打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？ (1993)』と『少年たちは花火を横から見たかった (1999)』の2作を挙げたい。『打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？』から『少年たちは花火を横から見たかった』までは6年の月日が流れている。12歳だった山崎裕太は18歳になり、14歳だった奥菜恵は20歳を迎える年になっている。俳優たちだけではなく、ロケ地である千葉県飯岡市の町並みも様変わりしている。かつて、なずなが着替えたトイレはもうなくなっている。それでもそこにトイレがあったことを知っているし、少年少女だった彼ら、彼女らを知っている。一度『少年たちは花火を横から見たかった』をみてしまえば、『打ち上げ花火、下から見るか？横から見るか？』

DOCUMENTARY of..《作品》としての映像記録について

を純粹にみることはできない。それは先に挙げた、青山真治の3作品も同様である。彼らが、彼女らがこの先どうなるか、その姿を知ってしまっているからだ。何かを知ることは何かを捨てることと同じだ。知らない自分、純粹な自分を捨てる。だから幸せにはなれないのかもしれない。それでも生きていかななくてはならない。

劇映画でも、記録映画でも、カメラを回さなければ何もはじまらない。そこに両者の差はない。記録されているからこそ、過去もその少し先の未来も知ることが出来る。そしてその瞬間を記録しているということは虚構ではない。『少年たちは花火を横から見たかった』の終盤で、奥菜恵＝なずなのナレーションが入る。

「《…》私達にとってあの撮影現場はまちがいはなくここにあった。振り返ると時の流れはそれからずっとまっすぐ、今の私達まで続いている。まっすぐ今の私達に繋がっている」

映画をみている側も、制作する側も、劇映画と記録映画の境界線など曖昧なものであると感じているのかもしれない。

第1章：カメラをまわす

ドキュメンタリーとは何か、という疑問を持ち始めてから、国内外の様々なドキュメンタリー映像を熱心にみるようになった。『情熱大陸』『NHKスペシャル』『NONFIX』などのTVドキュメンタリー番組にはじまり、『極北のナヌーク(1922)』『意志の勝利(1934)』『ゆきゆきて、神軍(1987)』『都市とモードのビデオノート(1992)』などの歴史的に評価された有名なものから、『監督失格(2011)』『DOCUMENTARY of AKB48 to be continued 10年後、少女たちは今の自分に何を思うのだろうか？(2011)』といったユニークなものまで、さまざまなドキュメンタリー映画もみていった。ドキュメンタリーの定義等についても色々調べてみた。すでに60年以上前から日本でも、雑誌『映画芸術』1951年6月号の「特集ドキュメンタリー理論」において、記録映画の作者であり、ドキュメンタリーという言葉の生みの親である、ジョン・グリアソン(本文中ではジョオン・

グリアソン)について言及され、ドキュメンタリーとは何かということが問われている。そして、時代を経て、『阿賀に生きる(1992)』などで知られる映画監督の佐藤真によれば、ドキュメンタリーとは「《…》映像でとらえられた事実の断片を集積し、その事実がもともと持っていた意味を再構成することによって別の意味が派生し、その結果生み出される一つの(虚構=フィクション)である」[佐藤 2009, p.14]。つまり、その定義には明確なものはない、と同時に、一般にイメージされているドキュメンタリー=客観的な記録とはまったく異なるものとして制作されているドキュメンタリーもあることを、知ることができた。しかし、それらのことを知った上でも、やはり何か違和感を感じる作品があった。特にそれがフレデリック・ワイズマンや羽仁進の作品である。

最初にみたワイズマンの作品は『パリ・オペラ座のすべて(2009)』であった。ファーストカットはモンマルトルの丘。そこからパリの町並みへと続き、オペラ座に入っていく。BGMもナレーションも一切ない。そこには映像しか存在しない。これは『パリ・オペラ座のすべて』に限ったことではなく、すべての作品に言えることである。どの作品もBGMもナレーションもない。何もない状態をあえて選択している。それは監督デビュー作である『チチカット・フォーリーズ(1967)』から最新作の『クレイジーホース・パリ 夜の宝石たち(2011)』まで一貫している。ただし、日本で公開される時は、字幕が付けられる。『チチカット・フォーリーズ』『最後の手紙(2002)』『福祉(1975)』『法と秩序(1969)』『ボクシング・ジム(2010)』『パリ・オペラ座のすべて』『クレイジーホース・パリ 夜の宝石たち』は字幕付きでみた。『病院(1969)』『霊長類(1974)』『肉(1976)』『適応と仕事(1986)』などは字幕なしでみている。映画をみているのか、字幕を読んでいるのか。ワイズマンの作品においては、字幕など必要ない。ワイズマンは映像で全てを語る。

では、ワイズマンは一体何を作ろうとしているのだろうか。『チチカット・フォーリーズ』についてのインタビューで次のように述べている。「《…》自分の使命は、映画をつくること。この施設を変革しようとは考えない。施設の人びとに

しっかり仕事をしろとメッセージを伝えようとは意図しない。わたしの仕事は、自分が現場で見たこと聞いたこと感じたことにもとづいて、できるだけよい映画をつくることだ」[土本・鈴木 2011, p.23]。ワイズマンは第三者的存在でもあり、且つ主観的でもある。では撮影する対象との距離感はどうなっているのだろうか。撮影現場の状況についてワイズマンは「《…》倫理と戦略が共存する状況なのだ。倫理とは、自分たちが何をやっているのか人びとに説明して、撮影許可を得ること。戦略とは、人びとを撮影隊に馴染ませ、安心させることだ。作り話でひとを騙して撮影許可を取ったことは、一度たりともない」[同土本・鈴木, p.23]と言う。ワイズマンは参与観察等とはまた違った方法で対象との距離感を築いている。ここで、距離感についての大きな問題として、カメラの存在が挙げられる。カメラを向けられれば、とっさに身構えてしまう人は多いだろう。記録をされるということを意識してしまう。記録されたものは繰り返しみられる。そのために少しでも良く写ろうと振る舞う。しかしワイズマンはそうは考えていなかった。「《…》カメラは現実を変えないとわたしが主張する理由は、われわれ人間のほとんどが、突然別人のように振る舞えるほど演技能力には長けていないということだ。《…》人びとが自分のおかれている状況に対して『適切だ』と思う行動を取るさまをカメラで捉える、それがまさしくドキュメンタリー作家としてのわたしが求めているものだ。わたしの映画は、さまざまな場所と状況における『ふつうの行動』についての記録である。それが、カメラが現実を変えないという主張の第一の理由だ」[同土本・鈴木, p.27]。

別の具体例も挙げてみる。羽仁進監督作品の『絵を描く子どもたち (1956)』の登場人物である子どもたちについて、羽仁は自著でこう述べている。「彼らは、他の子どもたちほど、カメラの出現に興奮しなかった。外界から刺激をうければ、すぐ反応する。そういうことをしないのである。できないのである。彼らは、特別にカメラの前だから、引込み思案になったのではない。いつでも、引込み思案だったのである。カメラが、加わったからといって、どうということもない。しかし、僕たちがカメラをすすて、彼らの行動を追い始めると、

彼らに変化の兆しがあらわれる。《…》なにかが、彼らのなかで、すこしだけ動きだす」[羽仁 1972, pp.86-87]。そしてそのなにかが動きだした結果、この男の子は“演技”をする。カメラや、撮影隊の視線が、そうさせたのだろう。しかしここでの“演技”は劇映画で行われる演技ではなく、ワイズマンのいう“適切だ”と思ひ行動することと同じである。ただし、ドキュメンタリー＝演出はないと考えてる人々には、これは虚構であると言われるかもしれない。確かにカメラを向けなければ、人は何も行動せず、いわゆる記録された事実とは異なる事実が生まれていたのであろう。けれども、カメラを回さなければ何もはじまらないのだ。カメラを回す事自体が、すでに演出である。何を撮影するのか、そして何を撮影しないのか。そこに客観というものも存在せず、あるのは主観のみである。撮影者がいくら客観的に振舞ったとしても、記録をする限り、カメラという存在は消えない。神の視点にはなり得ない。カメラを向けることで生じる“何か”も含めてドキュメンタリーである。ワイズマンと羽仁の作品は、それを踏まえた上でつくられている。そしてドキュメンタリーとは何かということ問いかけてくるのだ。

第2章：記録映画の編集

一概にドキュメンタリー映画、記録映画といっても、その定義と同様に様々な作品がある。先に述べたワイズマンや羽仁の作品はもちろんのこと、対象との関係性を築くことを大前提とする小川紳介の作品、そして劇映画ですら記録映画になりうる。

第1章では、カメラをまわさなければ始まらないということを述べた。撮影した後は編集をしなければならない。ドキュメンタリー作品にとって、編集作業は最大の悩みでもあり、楽しみでもある。小林正樹の監督した記録映画『東京裁判 (1983)』を具体例に、編集の意義を考えてみる。『東京裁判』の編集を担当したのは浦岡敬一である。『映画編集とは何か 浦岡敬一の技法』[浦岡 1994]を参照しながら、話をすすめていきたい。

浦岡は1948年に松竹に入社する。当時、編集は女性のほうが多かった。そこで編集助手をつとめ、浜村義康に師事することになる。この浜村義

DOCUMENTARY of..《作品》としての映像記録について

康という人は小津安二郎の編集を担当していた技師であった。浦岡によれば「《…》浜村さんは、小津安二郎のリズムを作ったとまでいわれるほどの人で、小津先生の信頼も厚かった」[同浦岡, p.90]と述べている。映画において、編集がどれだけ重要であるかがよくわかる。そして浦岡は1958年に『人間の条件(1959)』の編集担当に抜擢される。監督は小林正樹であった。『人間の条件』の編集について浦岡は「技術について監督の疑問に対応できないし、自分で自由に作品を作れない。浜村さんだけが理論家でその師匠についたことは大変な喜びだった。《…》『人間の条件』の時には、なぜ自分がそのコマで切るのが明快ではなかった。体で覚えたことと、浜村さんの見よう見真似だった」[同浦岡, pp.120-121]と言う。編集には理論が必要である。それと同時に、運動神経のようなもの、リズム感と言ってもいいだろうか。どこで切れば正しいのか、明確な答えがないので、最終的には個々の感覚に委ねられる。まず頭で考えた上で、最後は体で決めるのだ。

そして『人間の条件』を完成させた後、大島渚の『青春残酷物語(1960)』を担当することになる。「《…》大島さんとコンビを組むことは、一作一作が、ものすごい勉強になったし、僕らが理論武装しなければならぬような、何かがあった。私が本気になって、エイゼンシュテイン、プドフキン等のモニタージュ論を勉強したのも、このころからだ」[同浦岡, p.130]。このことからわかるように、編集にも理論が必要であることを再認識する。理論や、リズムの問題は時代の問題も大きく関わってくる。1960年は、まだフィルム編集の時代である。現在のノンリニア編集の様に何度も切ったり貼ったりを試すことはできない。自らの編集リズムを発見するための試行錯誤すら簡単にはできない。そして理論を学ぼうとしても、簡単に映画をみることはできない。簡単にとするのは、いつでも、どこでも、好きな時間に、見たい場面を、ということだ。ある一つの繋ぎ目をみるためだけに、映画を丸ごと一本みなければならない。そして記憶しなければならない。DVDやデータで映像をやり取りしている今とは状況が大きく違うのである。この機材の発展は編集作業だけでなく、映像制作そのものを根本的に変える。

詳しくは後述する。話を戻したいと思う。その後も大島とは、『白昼の通り魔(1966)』『日本春歌考(1967)』『忍者武芸帳(1967)』『絞死刑(1968)』『少年(1969)』『東京戦争戦後秘話(1970)』『儀式(1971)』『愛のコリーダ(1976)』と多種多様な作品で編集を務めている。

「《…》撮影された画に音を加え、ショット内のリズムを感知し、組み合わせ、組み立て、作品の最終形態を作る作業が編集ということになる。《…》ある時は偶数、ある時は奇数のコマや尺で切られたフィルム。そこから伝達される動きや感情。そうしたものは編集如何でしんだり生きたりする。言うならば何の感情も持たないフィルムに生命を与えるのが編集者(エディター)である」[同浦岡, p.46]。このような編集理論をもつ浦岡は『東京裁判』をどう編集していったのだろうか。

『東京裁判』は普通の記録映画とは少々異なっている。第2章で扱った、ワイズマンや羽仁の作品も、撮影は自らの撮影隊で行なっている。カメラは監督本人の意図したものを撮影している。そしてカメラを向けることも、演出であると述べた。『東京裁判』の場合、映画を作るために撮影はしていない。映画に使われた素材は映画を作るために撮影されたものではないのだ。つまり、映画における、カメラによる演出意図というものは皆無に等しい。全ては映像の繋ぎのみで、編集だけで、演出をしなければならない。

編集に入る以前の段階(いや、これも編集の一部なのだろう)で、膨大な作業が待っている。「《…》ステインバック編集機を入れ、小林、稲垣の両氏が東京裁判の記録フィルムのチェックに入った。チェックは撮られたフィルムが裁判の記録のどの部分を映したフィルムに相当するかを確認する仕事だが、両氏はマンションの一階フロア一杯に収納された膨大なフィルムを前に、以後の作業の多難さを痛感していた。《…》私は半年後、実録フィルムのチェックに入っていた。日本ニュースを始め、ニュース関係フィルムを全てチェックした。《…》小林さんと稲垣さんの共同作業は、裁判の記録をチェックするだけで一年かかった。私の方も10か月ほどかかって、ようやくチェックを終え、両者の記録を元に稲垣さんがシナリオ作りの段階に入った」[同浦岡, p.187]。膨大な無作為

なフィルムからの素材選び。この方法論は、2012年現在の記録映画の未来を予測していたかのようである。『東京裁判』が作られてから約30年後の今、世界中にカメラは溢れている。一部のいわゆる“プロ”しか扱うことを許されなかったカメラは、小さくなり、安くなり、軽くなり、付属するようになった。誰もがカメラを持てる時代である。各々が好きなように撮影し、編集し、公開する。そして『LIFE IN A DAY 地球上のある一日の物語(2011)』という新しいドキュメンタリーのカタチが生まれる。140か国から寄せられた、2010年7月24日に撮られた8万本、5000時間もの映像を一本の映画にしたという作品である。メイキング映像をみると、編集のジョー・ウォーカーを中心に、映画学校の生徒、ドキュメンタリー製作者、翻訳家など、何人もの人々の手により、世界各国から送られてくるSDカードに入ったデータが確認、選別されていく。そして監督のケヴィン・マクドナルドも編集のジョー・ウォーカーも、全ての動画はみることができていないという。この映画における編集とは何か。『東京裁判』で小林や浦岡が行っていたことと全く同じではないか。フィルムからデータに、プロ用のカメラから、携帯電話のカメラに、アナログからデジタルに変わっても、編集の基礎は変わらない。そして劇映画専門の編集であった浦岡がこの手法を、すでに30年前に用いていたということに注目したい。

「《…》編集という仕事に関しても色々と考えさせられることが多かった。劇映画では、規制されたものを規制されたように繋げばよい。しかしドキュメンタリー作品はどのようにでも作れる。《…》ドキュメンタリーの面白さは先が見えない作品作りということにある。ドキュメンタリー作りにのめり込むと、今度は劇映画の編集ができなくなる。《…》コンテによって作為的に撮られている画をつなぐ劇映画の編集がバカバカしくなったわけだ。《…》作品に作り上げていくという知的でクリエイティブな部分が本来編集者の役割であり、一度死んだフィルムを甦らせることができる」[同浦岡, pp.195-196]。劇映画には劇映画の、記録映画には記録映画の、それぞれの編集手法がある。根本的な部分は同じである。ただし、記録映画に

関しては編集の占める割合がとても大きくなるということである。

第3章：作品のための公演

第2章でドキュメンタリーの面白さは先が見えない作品作りということにある、という浦岡の言葉を引用した。私もその意見には、ほとんど同意する。序章から第2章までに扱った作品にはびつたりと当てはまる意見である。それでも、完全に同意できないのは、まだ扱っていない記録映画の分野があるからだ。それは演劇やダンスパフォーマンス、ミュージシャンのライブといった、創作活動を記録した映像である。そこで、周防正行監督作品の『ダンシング・チャップリン(2011)』とヴィム・ヴェンダース監督作品の『Pina / ピナ・バウシュ踊り続けるいのち(2012)』を中心に、創作活動の記録の重要性と、多種多様さを考えてみる。

映画『ダンシング・チャップリン』は二部構成になっている。前半では、演目を練習する風景や、フランスの振付家ローラン・ブティとの交渉の場面、草刈民代やルイジ・ボニーノの練習風景やインタビューを、いわゆるドキュメンタリータッチで撮影している。後半は元のバレエである『ダンシング・チャップリン』を再構成したものをスタジオで撮影している。前半部分だけならば誰もがドキュメンタリー作品と認めるだろう。しかし後半部分はどうか。スタジオに観客はなく、一発勝負でもない。失敗をすれば、完璧に出来るまでテイクを重ねるだろう。複数のアングルをおさえるために、何度も同じ場面を演じることもあるかもしれない。カメラのポジションも、照明のあてかたも、最初から最後まで、全ては決められている。そこにアクシデントはない。あったとしてもそれは映像として残らない、使われない。

『Pina』にも同じことが言える。『Pina』はヴッパタール舞踊団の舞台『春の祭典』『カフェ・ミューラー』『フルムーン』『コンタクトホーフ』の4本が演者のインタビューと織り交ぜながら展開される。このうち、『春の祭典』『カフェ・ミューラー』『フルムーン』の3本は、ヴッパタールのオペラハウスに観客を入れたライブとしてノーカットで撮影されている。映画のパンフレット内のプロダ

クションノートの項によれば「《…》伸縮自在のクレーンの上に、大型スタジオカメラ(HDC-1500)を装着する方法を開発する。さらにそのクレーンを観客席の中に設置をするという大胆な手法を取った」[松竹株式会社編 2012, p.34]。そして、ステレオグラファー＝3Dカメラマンであるアラン・デローブは「通常のダンス映画の撮影は、ステージの正面に数台のカメラを据える。しかし、この映画ではダンサーたちの間にカメラを置いた」[同松竹株式会社編, p.34]と語る。「《…》ダンサーの邪魔をすることなく、彼らの次の動きを正確に予測するため、過去のプログラムの映像を徹底的に研究し、本番ではどこにカメラを設置すべきなのか綿密に打ち合わせされた」[同松竹株式会社, p.34]。つまり、観客を入れたノーカットのライブ撮影ではあるが、明らかに普通の舞台とは違う光景だろう。ダンサーたちの間にあるカメラは明らかに異物である。そして『ダンシング・チャップリン』同様、アクシデントのない完璧な環境づくりを徹底している。ここでもう一度、浦岡の言葉を思い出してみる。この2作品には共通していることがある。どちらも劇映画の手法で記録映画がつけられているのである。先に見える作品作りであり、浦岡の言う、先の見えない作品作りとは真逆である。けれども『ダンシング・チャップリン』も『Pina』のどちらも単にドキュメンタリーとして扱われる。そして『Pina』はヨーロッパ映画賞をドキュメンタリー部門で獲得している。

この2作品をドキュメンタリーではないと批判したいのではない。冒頭で述べているように、私は映像というメディアはすべてがドキュメンタリーになり得ると考えている。ここで言いたいのは、どちらの作品も、新たな表現方法として成り立っているということである。単に公演を記録した、という映像ではなく、一つの映像作品として成り立っている。『ダンシング・チャップリン』や『Pina』の様な手法であれば、完璧な形で作品を後世に残すことができる。ただし、この手法は創作活動の記録というよりも、映像作品である割合が大きい。公演の記録ではなく、映像作品を作るため、残すための公演になっているからである。どちらにより重きを置いているか、バランスの問

題なのである。

以上のことを踏まえた上で、次の章では、私自身の映像制作活動を具体例にあげ、創作活動の記録映像作品について述べてみる。

第4章：創作活動の記録映像作品

1, 2回生の頃は、色々なものをビデオカメラやiPhoneで撮影し、Macで編集するといった日々を過ごしていた。その中で、映像に関する試行錯誤を繰り返した。撮影に関しては、最初はDVのビデオカメラを使っていたが、iPhone3GS, iPhone4と変遷し、今はiPhone5でほとんど事足りる。編集はMacでFinal Cut Expressを使っている。簡単な編集であればiPhoneのiMovieでもできる。やろうと思えば、iPhoneで撮影し、iPhoneで編集し、iPhoneで公開できる時代なのだ。なぜこんな話をするのかと言えば、第3章で少し述べた通り、創作活動の記録映像作品を制作するにあたり、機材の発展は切っても切れない関係にある。撮影、編集、保存、再生、すべてに作用する。

まずは撮影について。物理的な問題は常につきまとう。カメラの重さ、大きさ、値段、電池、容量。プロしか扱えなかったカメラは、プロ用と民生機という分けられ方であったが、今ではその境界線すらなくなってきている。iPhoneだけでミュージック・ビデオやテレビ番組や映画をつくるのが可能になった。撮影する対象・状況・予算等によって、道具を使い分ければよいのである。そして、フィルムやテープから解放されたことにより、連続撮影時間は大幅に伸びた。ただし、電池の問題が残る。いくらハードディスクの容量が増えても、電池がなくなれば撮影できない。室内で撮影する場合は良いが、野外での撮影となると切実な問題である。

次に編集について。カメラが廉価になったことにより、台数がある程度増やすことが出来るようになった。例えば、ビースティ・ボーイズのライブをファン50人が、それぞれビデオカメラで撮影した映像を元に作られた『ビースティ・ボーイズ 撮られっぱなし天国(2006)』のような作品も作ることができるようになった。カメラの台数が増えた分、編集の際に扱う素材も多くなり、選

択肢が増えた。幸せな悩みである。Mac が一台あれば、デジタル編集をすることができる。ただし、ノンリニア編集を知ってしまった私たちは、フィルムを切るという感覚を、緊張感を知らない。もう昔には戻れない。絵画の頃は単純だった、原画は1枚だけ、複製は模倣であり偽造だった。写真や映画の登場で複製は当然のものとなった。デジタルの登場は状況をさらに複雑にした。私たちは、コマからフレームへとパラダイムが転換した、オリジナル=コピーの時代に生きているのである。

保存について。フィルムでしか残すことのできなかった映像は、今では様々は方法で残すことができる。フィルムを個人で管理するのは無理に等しい。けれどもデータをハードディスクに保存し、管理することにより、大量に映像を所持できる。そして今ではクラウドやhuluなどの動画サービスを使えば、個人で所有せずとも、どこでも映像を引き出すことができる。所有する時代ではなく、アクセス権を得る時代なのかもしれない。再生について。映画をいつでも、どこでも見られるようになった。映画館に行かずとも、テレビで、パソコンで、iPad、iPhoneで映画をみることができる。そしていつでも再生、一時停止、巻き戻し、早送り、終了することができる。映像を学ぶには幸せな環境なのかもしれない。ただし、映画館での映像体験と家での映像体験は別物である。一時停止をしまえば、それはすでに別の作品となる。映像は無劣化に近いカタチで複製できると考えられている。デジタルコピーをすれば確かに作品は複製できる。しかし、無劣化に作品を複製できたとしても、環境までは複製できない。オリジナルなど、もう存在しないのかも知れない。それでもよりオリジナルに近い環境で体験をしたい。映画は映画館でみるためにつくられている、と信じた。主導権は観客ではなく、映画にあってほしい。

何回もいうように、知ってしまえば、発展してしまえば、もうそれ以前の状態にはもどれないことを覚えておかなければならない。それさえを忘れなければ、また新しいことがみえてくる。ただし疑問は尽きない。幸せにはなれない。

このようなことを考えるきっかけになったのは、3回生の時に縁あってプロのコンテンポラ

リーダンスの屋外での公演の記録映像の撮影、編集に関わるようになってからである。|flowers|というパフォーマンスユニットの、小規模ながらも、ダンス、チェロ、パーカッション、そしてインスタレーション作品で構成され、場所は現在も稼働中の神奈川県川崎市にある造船所といった、とてもユニークな公演だった。1年目は、主にアシスタント的な役割だった。それでも、撮影、編集に関して、とても学ぶことが多かった。2年目はカメラの配置からダイジェスト版の編集まで責任のある仕事を任された。1年目での経験値もあり、色々と試行錯誤しようと考えていた。このときから創作活動の記録映像作品という概念を考えはじめていた。1年目に作り上げた作品は第4章で述べた『ダンシング・チャップリン』や『Pina』の手法に近かった。記録というよりも、無意識に作品をつくらうとしてしまっていた。良い画を撮影しようとするばかりに、無闇にカメラを動かしてしまったり、演者をクローズアップしてみたり、パフォーマーを中心に考えていた。それらの経験を踏まえ、撮影に関してたどり着いた一番良い方法は、カメラを動かさないことであった。できるだけカメラを動かさず、台数を増やす。あくまでも、中心はパフォーマーの個々の動きではなく、その空間を含めた動き。つまり、目指すものは、その日の、その瞬間の、その現場の、空気そのものを記録することである。よって、カメラは極力動かさない。そして、固定されたフレームの中に人物が、インし、アウトする、というのは、まさしく映画の原点でもある。カメラの台数はこちらで用意したSONYのHDR-CX 550Vという、いわゆる民生機のビデオカメラを4台とスタッフの方が持っていたHDR-CX180を急遽使うことになり、合計5台で撮影した。カメラを動かさず、台数を増やすというのは、物理的な問題もあったからである。まず観客席と舞台が一つの巨大なテントの中にあっただ。公演の終盤でそのテントは、造船所の巨大クレーンによって持ち上げられ、引込線の方へと舞台は広がる。つまり場所と環境を撮影するためにはテントの中と外にカメラを分けて置かなければならなかった。そして一人が、広がった舞台の方へとカメラをパンさせなければならなかった。撮影は2人で行なっていたので、必然的

DOCUMENTARY of..《作品》としての映像記録について

に中1人、外1人となる。テントの中にはカメラを2台設置した。その一方に私がついた。残りの3台の振り分けは、テントへと入っていく観客を撮影するために1台、俯瞰で全景をとらえるために1台、チェロ、パーカッションの演奏者を撮影するために1台、テントが持ち上げられる様子を撮影するためのカメラを1台という風にした。1台足りない。観客の入りを撮影するカメラは撮影し終わったら、俯瞰の撮影のために移動させるということで解決した。

公演は2日間ある。ゲネプロを含めると撮影するのは3日間となる。そしてその中から、1日目のものをベストな記録として、作品として完成させることになった。ゲネプロ直前まで、舞台装置は完成しなかった。なので撮影直前まで舞台装置の動きも、パフォーマーの動きも想像上でしかわからない状態であり、特に舞台装置に関しては1年目のものよりも、大掛かりなものであったので、不安半分、期待半分という心境だった。ゲネプロが無事に終わり、大体の流れは分かった。しかしパフォーマーの動きはゲネプロ、初日、二日目、と全て違うだろう。これは1年目で経験済みであった。カメラを動かさないと決めたことによりこの問題も解決している。

撮影が終われば、次はバックアップをとらなければならない。公演時間は約60分で、開演時間が19:00なので、日の暮れる様子を含めて撮影するため、少し余分にカメラをまわしていた。そうすると、一度の公演でのカメラ一台あたりの撮影データの容量は約60GBであった。それが5台あるので、一度の公演で300GBのデータのバックアップを作成しなければならない。カメラ一台につき、500GBの外付けハードディスクを用意してあるので、一台づつバックアップをとっていく。いくらデジタル化しているからといって、このバックアップの作業は人間がしなければならない。60GB×5台のカメラのバックアップをとるにはコンピュータを2台フル稼働しても大体、朝までかかってしまう。そして、その作業は3日間続く。バックアップ作業をしている間にもしなければならないことは山ほどある。カメラの充電にしても、一つの電池を充電をし終えたら、次の電池を充電するために人間が手作業で電池を交換

し充電器にセットしなくてはならない。このような作業から意外と見えてくものがあるということも、実際に自分で現場に出てみなければ、やってみなければわからないことであった。とても良い経験となった。そしてもちろんだが、カメラ、三脚、一脚、コンピュータ、ハードディスク等の荷物は京都から2人で持参してきているので、帰りはデータが破損しないように、より一層気をつけなければならない。けれども、これだけの機材を2人で運ぶ事ができ、撮影もできてしまえるというのは凄いことである。繰り返し述べている、機材の発展は制作現場を変えるという考えはこういった経験からきている。

パフォーマーやインスレーション担当の人は本番までが勝負である。しかし撮影、編集担当の私たちは本番を終えてからが勝負である。ここから長い戦いが始まる。まずは撮影したものを確認する作業から始める。使える素材と使えない素材の取捨選択をする。『東京裁判』や『LIFE IN A DAY 地球上のある一日の物語』の素材の多さには劣るけれど、やっていることは同じである。60分公演を3日分、さらにカメラ5台分なので、全部で約900分の映像を確認しなければならない。編集作業に入る前にまず、最初につかルールを決めた。伝説的なライブ映像ドキュメント『ストップ・メイキング・センス (1985)』はツアー中のベストな演奏等を選択したが、今回は3日間の映像を混在させない、時間軸をいじらない、できるだけカットを割らない、等である。これは私の目指している創作活動の記録映像作品を制作するために重要なルールだ。記録映画でもあり、劇映画でもある。記録映画でもなく、劇映画でもない。ライブを追体験するための映像でもなく、その映像の主役である演者やこの公演をいっしょにつくりあげてきた制作スタッフたちの意向を十分に尊重しつつ、ただし、一つの映像作品として成り立ち、且つ創作活動の記録でもある。そんな映像をつくりたかった。観客席に座っている状態では、絶対に見ることができないアングルのショットもあるが、時間軸はライブと同様に進んでいく。カメラを必要以上に動かさないことと、5台のカメラに記録された映像の中からベストなものを選択しつつも、カットをできるだけわからないことに

より、ワイズマンの様な余分な情報を排した映像となることを目指してみる。人はそれを退屈と呼ぶかもしれない。それでも構わない。創作活動の記録映像作品とはそういうものであるはずだから。あくまでも主導権は映像にある。主観的に切り取られた客観的な時空間がそこに記録されているのである。

終章

最終的に、1日目の公演の記録映像を基に編集した、ドキュメント版(72分)、ダイジェスト版(10分)を収録したDVDを制作し、それ以外にプロモーション版(3分)等の用途に合わせていくつかのバージョンの映像を完成させた。

撮影者はいつだって異物である。カメラを持って、そこに存在するだけで、空気が変わる。記録することをよく思わない人もたくさん存在する。記録に関して色々悩んでいるとき『イグジット・スルー・ザ・ギフトショップ(2010)』というバンクシーの映画に出会ったのは大きかった。作品は記録しなければならないということの後押ししてくれた。同時に記録するだけでは意味がないということも教えてくれた。コンテンポラリーダンスの公演を撮影するにあたり、ダムタイプの一連の公演映像やLa La La Human Stepsの『Amelia(2002)』を熱心にみた。撮影、編集だけでなく、作品のための公演、公演のための記録ということを考える際に、非常に刺激になった。

2回生の頃、ゼミで「メディア探求」というタイトルのレポートを提出した。卒業論文を書くにあたり、読み返してみると、恥ずかしいとも異なる、謎の感情が沸々とこみ上げる。無知であることは、無謀な勢いを生むらしい。ただし、それでもこのレポートが私の原点であることは間違いない。そして、改めて振り返ってみると、自分が制作した映像記録のDVDが、美術館等で販売されることになるとは、大学入学前の自分からは想像もできない。知ること、以前の状態には戻れないことを身を持って実感している。本当に色々寄り道と逃亡を繰り返した大学生活であった。完成した映像記録作品が、理想である創作活動の記録映像作品となっているかといえば、まだまだであると思う。けれども、5年間の大学生活を映像

と真摯に向き合うことに費やした成果が少しは出てきたのではないかとも思う。これまでになかったカタチで、作品の完成の一瞬を記録できていれば幸いだ。

引用・参考文献(50音順)

- 岩崎ゆう子編 2011『フレデリック・ワイズマンのすべて』八紘美術
- ヴァルター・ベンヤミン 1970『複製技術時代の芸術 ヴァルター・ベンヤミン著作集 2』高木久雄・高原宏平・田窪清秀・野村修・好村富士彦 訳 晶文社
- 浦岡敬一 1994『映画編集とは何か 浦岡敬一の技法』平凡社
- 小川紳介 1993『映画を獲る ドキュメンタリーの至福を求めて』筑摩書房
- 小川紳介・蓮實重彦 1993『シネアストは語る -5 小川紳介』名古屋シネマテーク
- 今野勉 2004『テレビの嘘を見破る』新潮社
- 佐藤真 2006『ドキュメンタリーの修辭学』みすず書房
- 佐藤真 2009『ドキュメンタリー映画の地平 世界を批判的に受けとめるために』凱風社
- 松竹株式会社編 2012『pina ピナ・バウシュ 踊り続けるいのち』松竹株式会社
- 関口久雄 2008『メディアのブリコラージュ：つくる・遊ぶ・考える』冬弓舎
- 関口久雄 2010「なにがデザイン(では)ないのか 第1章 録画／編集／中継そして／あるいは音／映像の新たな鬱／然」『人間文化研究』第26号
- 想田和弘 2011『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』講談社新書
- 土本典昭・鈴木一誌編 2011『全貌 フレデリック・ワイズマン アメリカ合衆国を記録する』岩波書店
- 羽仁進 1972『人間の映像論』中公新書
- 松江哲明 2010『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』河出書房新社
- 吉田直哉 2003『映像とは何だろうか』岩波新書
- 『映画芸術』1951年6月号「特集 ドキュメンタリー理論」映画芸術社
- 『映画評論』1952年5月号「特集 映画理論の探求」

DOCUMENTARY of..《作品》としての映像記録について

映画出版社

参考映像（監督名等の50音順）

青山真治 1996 『Helpless』
 青山真治 2000 『EUREKA』
 青山真治 2005 『エリ・エリ・レマ・サバクタニ』
 青山真治 2007 『サッド ヴェアケイション』
 岩井俊二 1993 『打ち上げ花火、下から見るか？
 横から見るか？』
 岩井俊二 1999 『少年たちは花火を横から見たかっ
 た』
 大島渚 1960 『青春残酷物語』
 大島渚 1966 『白昼の通り魔』
 大島渚 1967 『忍者武芸帳』
 大島渚 1967 『日本春歌考』
 大島渚 1968 『絞死刑』
 大島渚 1969 『少年』
 大島渚 1970 『東京戦争戦後秘話』
 大島渚 1971 『儀式』
 大島渚 1976 『愛のコリーダ』
 小川紳介 1968 『日本開放戦線 三里塚の夏』
 小川紳介 1982 『ニッポン国古屋敷村』
 寒竹ゆり 2011 『DOCUMENTARY of AKB48 to
 be continued 10年後、少女たちは今の自分
 に何を思うのだろうか？』
 小林正樹 1959 『人間の条件 第1部純愛篇／第2
 部激怒篇』
 小林正樹 1959 『人間の条件 第3部望郷篇／第4
 部戦雲篇』
 小林正樹 1961 『人間の条件 完結篇』
 小林正樹 1983 『東京裁判』
 佐藤真 1992 『阿賀に生きる』
 高橋栄樹 2012 『DOCUMENTARY of AKB48
 Show must go on 少女たちは傷つきなが
 ら、夢を見る』
 周防正行 2011 『ダンシング・チャップリン』
 ダムタイプ 1992 『pH』
 ダムタイプ 1998 『OR』
 ダムタイプ 2000 『memorandum』
 土本典昭 1971 『水俣 患者さんとその世界』
 羽仁進 1956 『絵を描く子どもたち』
 原一男 1987 『ゆきゆきて、神軍』
 平野勝之 2011 『監督失格』

ヴァイム・ヴェンダース 1985 『東京画』
 ヴァイム・ヴェンダース 1992 『都市とモードのピ
 デオノート』
 ヴァイム・ヴェンダース 2012 『Pina / ピナ・パウシュ
 踊り続けるいのち』
 La La La Human Steps (エドゥアール・ロック)
 2002 『Amelia』
 ケヴィン・マクドナルド 2011 『LIFE IN A DAY
 地球上のある一日の物語』
 ジョナサン・デミ 1985 『ストップ・メイキング・
 センス』
 ナサニエル・ホーンブローワー 2006 『ピースティ・
 ボーイズ 撮られっぱなし天国』
 バンクシー 2010 『イグジット・スルー・ザ・ギ
 フトショップ』
 フレデリック・ワイズマン 1967 『チチカット・
 フォーリーズ』
 フレデリック・ワイズマン 1969 『法と秩序』
 フレデリック・ワイズマン 1969 『病院』
 フレデリック・ワイズマン 1974 『霊長類』
 フレデリック・ワイズマン 1975 『福祉』
 フレデリック・ワイズマン 1976 『肉』
 フレデリック・ワイズマン 1986 『適応と仕事』
 フレデリック・ワイズマン 2002 『最後の手紙』
 フレデリック・ワイズマン 2009 『パリ・オペラ
 座のすべて』
 フレデリック・ワイズマン 2010 『ボクシング・
 ジム』
 フレデリック・ワイズマン 2011 『クレイジーホー
 ス・パリ 夜の宝石たち』
 レニ・リーフェンシュタール 1942 『意志の勝利』
 ロバート・J・フラハティ 1924 『極北のナヌーク』
 第4章での |flowers| 公演の映像記録に使用し
 た機材等
 デジタルビデオカメラ：SONY HDR-CX 550V ×
 4, SONY HDR-CX180 × 1
 三脚：SLIK SPRINT EX II × 5
 コンピュータ：Apple MacBookPro, MacBook, iMac
 外付けハードディスク：I-O DATA HDPC-U500K
 × 4
 アプリケーション：Apple Final Cut Express4.0.1,
 Apple Quick Time Player 7, Adobe In

DesignCS5, Adobe IllustratorCS5, Adobe
PhotoshopCS5