

須藤崇規

須藤崇規は映像ディレクター。ベテラン枠で参加。アーカイブ及び記録映像をどうしたものかと考えつづけ、カメラを回す。ウェブサイトの技術も担当。

ドキュメンタリーは存在しない

映像の誕生は記録ものドキュメンタリーでした。蒸気機関車がホームに入ってくる映像を見て、観客が「ぶつかる！」と思い逃げ出した、という逸話が残っています（本当かどうかはわかりませんが）。一八九五年、リュミエール兄弟が撮影した「ラ・シオタ駅への列車の到着」です。それから一二〇年。ドキュメンタリーはどのように変わったのでしょうか。

ドキュメンタリーはその被写体や環境に対して演出をしない、つまり映像のための環境づくりをせずにありのままを撮ることを意味します。しかし対象への演出はいまでは当たり前に行われています。対象への演出をしないという形式は、表現としての強度を上げるために見えぬ振りをされることとなりました。さらに、ドキュメンタリー風のフィクション（モキュメンタリーと呼ばれたりします）なども現れました。ドキュメンタリーは

記録である以上に表現となり、ドキュメンタリーとフィクションの境目は曖昧となったのです。

別の視点から考えてみましょう。なにをどのように撮影するのか。これは監督やカメラマンの意図によります。フレーミングは恣意的なものです。なにかを映すことは、それ以外のことを映さないことを意味します。また、撮られた素材を編集する際、エディター（映像編集者）は意識的にも無意識的にも自身の意図を加えてしまいます。映像を仕上げていく各プロセスそれぞれに、誰かしらの思惑が働き、撮られた対象の姿は真実から離れていく。つまり純粹なドキュメンタリーは理論的に存在しえないのです。非常に乱暴な言い方ですが、映像・映画の学術的な研究では、このような認識が一般的になっています。

ドキュメンタリーか、フィクションか。記録か、表現か。

そんなジレンマを内に抱えながらつくられる映像たち。「記録もの」と呼ばれる特殊な分野の映像、とくにアートに関わるものについて、その当事者の立場から考えてみようと思います。本稿ではドキュメントという言葉は記録映像を指す言葉として扱っていきませんが、文章や写真に関しても当てはまることがあるかもしれません。

ドキュメンタリーとドキュメント

そもそも演出をまったくせずに映像を撮ることは実はとても難しいことです。対象に演出を行うことができない、最適なカメラの場所を確保することができない、照明の調整をすることができない、録音の最適化ができない、撮り直しができない、といった映像を撮るにあたって当たり前のことができないなか、良いものを撮ることがどれだけ困難かは想像に難くないでしょう。困難というより「映像的に良いものを撮るのは無理」な環境なのです。「記録もの」はいつだってそんな過酷な環境で撮られています。

たとえばウェディング。学生のころわたしが撮影バイトをしていた業者では、あるフォーマットに合わせて挙式・披露宴を撮り、フォーマットに合わせて編集するのが当たり前のようでした（もちろん当時もそうではない業者はあっただろうし、いまはもっと状況が違うだろう、ということをつけ加えておきます）。しかし、そのフォーマットは限られた環境のなかで最大限良いものをつくり出そうとした結果です。撮りようのないなかで、それでも良いものを撮影しようと努力した結果、撮られたものは画一化していったのです。ウェディングに並ぶ「記録もの」の代表。それがダンスや演劇などパフォーミングアーツの記録映像です。わたしの仕事はパフォーミングアーツの記録映像の監督が大きな割合を占めています。レベルの低いものをやっているという意識は「もちろん、ない！」と言

い切りたいところですが、その他の映像分野に対しての嫉妬や劣等感がゼロかというところ、それはやはり嘘になります。「舞台は生もの」とよく言われます。実際、毎回「ミヨール」に変化し、回数を重ねることで進化する作品を見ると「ああ、生きているな」と思わずにはいられません。ですが、わたしがつくるものはその「生もの」自体ではなく「生もの」の冷凍保存のようなものです。ここにもある種の劣等感を感じざるをえません。

わたしがつくるものは、アートという「表現の記録」です。個々のアートはまぎれもないひとつの表現です。その表現を映像という別のかたちに置き換えること。それがわたしの仕事の本質です。しかし映像である以上、そこにはドキュメンタリーと同じ罫が潜みます。つまり「表現の記録」という表現」になる可能性がある。これは思考の遊戯ではありません。行われた表現と記録がかけ離れることが仕組み上避けられないことは、実際少なくないのです。

わたしがつくるものは、映像として未熟で舞台としてはニセモノです。この表現の構造上のジレンマは、わたしに劣等感以上の面白さを与えてくれています。

ドキュメントはなぜつくるのか？

公演・イベントや関係者にとつて、記録映像はなによりも資料として重要です。また、

とある公演・イベントの重要性が、のちの研究等によって再発見される際も、映像は研究材料として重宝します。あるいは、記録映像を見ることが思い出すことがなにかしらあるでしょう。記憶を刺激し引き出すスイッチのような役割も、記録映像にはあります。「いつ、どこで、だれが、なにをしたか」を適切に記録すること、それが資料的価値の根幹にあります。

一方、映像のクオリティが高ければ万人が感動する可能性もあります。記録映像には表現としての側面も、もちろんあります。

ここで考えたいことは、資料的価値を担保することの難しさです。その難しさは、表現の多様性・複雑さと密接に関わっています。たとえば、同時にいくつもの場所で行われるアートプロジェクト。たとえば、まちなかでお客さんと一緒に歩きながら行われる演劇。たとえば、インターネットで配信されること自体が観賞形態に組み込まれているダンス作品。このような作品では、移動に三秒遅れたから撮れなかった、なんてことが往々にして起こるのです。「とりあえず撮っておく」ことすら困難な表現には、綿密なプラン作成と優秀なカメラマン、丁寧な編集が必要になります。

「資料として残す」だけでもシビアナオペレーションが求められる作品がずいぶんと増えました。芸術全般の表現方法が多様化していることは改めて言うまでもありませんが、

その多様化に記録はついていけているのでしょうか？ 撮り直すことができず、かつ撮ること自体が困難な作品では、あらかじめ「撮ったものをなにに使うのか」「誰が見るものなのか」を考えることが重要だと感じています。

誰のためのものなのか。なぜつくるのか。

その答えは、誰が出すべきものなのでしょう。

ドキュメントは誰がつくるのか？

映像制作には大きく、撮影のための準備、撮影本番、編集や合成加工という三つの過程があります。これはドキュメントだけでなく、どのような映像にも言えることです。パフォーマンスアーツのドキュメントにおいて、いままで比重が大きかったのは撮影本番でした。いまでもわたしは撮影前は手が震えます。その微細な振動が三脚に伝わらぬよう、また唇と唇が触れる音も入らないよう、息を殺しながら撮ることもしばしばです。

ところが、撮影以上に準備・編集が大変な作品が増えてきました。撮影にかかる時間は、どんな作品でも大差はありませんが、準備・編集に必要な時間は、作品のスタイルによって大きな差があります。舞台美術のない素舞台で踊られるソロダンスと、まちを歩きなが

ら行われるツアー作品では、必要な準備がまったく違うのは想像に難くないでしょう。編集も然り、見るもの／見られるものの関係が複雑になればなるほど、編集に時間がかかる傾向があります。

ここで現れるのが映像ディレクターです。いままでの本番偏重の現場では、カメラマンの腕が映像の質を左右する一番の要因であり、最も重要視される部分でした。しかし撮影の前後が重要な記録では、カメラマン以上に映像ディレクターの技術と経験、ディレクション能力が記録のクオリティを左右します。

映像ディレクターという肩書きで働く人はたくさんいます。映像のための現場では、すべてを映像のためにコントロールすることができます（もちろん実際はリソースに限りがあります）。暗ければ明かりを足す。カメラの位置を最適化するために、道具を動かす。そして、間違えたら撮り直す。撮影現場のこのような当たり前の努力・工夫を、記録映像では行うことができません。カメラマンの臨機応変な対応が求められ、そしてその対応すべき幅を見定めておくことが重要になります。それが記録映像ディレクターの最も大きな役目です。

これからもディレクターの役割は変わり、さらに他に必要な職種も現れるかもしれません。余談ですが、アメリカでは二〇〇八年ごろ、DIT (Digital Imaging Technician) と

いう新しい職種が生まれました。撮影素材がフィルムやテープなどの物からデータに移り変わったことで、撮影素材を適切に管理しすみやかに編集作業に入れるように整理するところが重要になり、その専門職が生まれたのです。アートプロジェクトでもいろんな人がいるんな立場で写真や映像を撮っていますが、それらを適切に管理保管するのは難しいし、いざ編集しようと思っても適切に整理されていないこともしばしばです。もしかしたらアートプロジェクトにもDITが必要なのかもしれません。

作品をつくるプロセスが変化し、作品そのものが変化するのに合わせて、記録のプロセスも記録自体も変化する。アートをつくる人がアーティストだけではなくなったのと同様、記録をつくる人も「カメラマン」だけではなくなる。これから先の記録映像をつくるのは、いったい誰なのでしょう？

ドキュメントはいつ、どのようにつくられるのか？

先ほど述べたとおり、映像の制作には準備・本番・編集の三つの工程があります。パフォーマンスアーツなどの「本番」がある公演・イベントの場合、この三つの工程が具体的にどのようなものか、想像しやすいと思います。ではこれが、もし数か月、長ければ数年にわたって行われるアートプロジェクトの場合、どのように考えればよいのでしょうか。

「本番」があるのであればまだしも、それがなかったとしたら、準備とはなんでしよう。

「とりあえず撮って後から考える」場合、撮影素材のクオリティは撮影者に一任されます。完成した記録映像を視聴する際、素材間のクオリティの差はストレスになってしまうことがよくあります。撮影者が決まっていない場合は、誰がなにを撮っているのかの把握も難しいでしょう。

そしてなにより、完成するもののイメージを持ってないことが問題です。なにを目指せばよいかわからない。なにを撮るべきかわからない。なにが大切なことなのかかわからない。このような状態では、映像ディレクターやカメラマンの本領が発揮できないかもしれません。言い換えれば、台本や図面、演出家や制作者の言葉のような指針となるものがある場合でしか、映像ディレクターの力は発揮できない。

と、わたしは思っていたのです。

つくりかた研究所が問題

わたしは研究主任として（それは当初「ベテラン」という、心を軽く逆なでするような名で呼ばれていました）つくりかた研究所に参加しました。

ミーティングのたびにカメラを回し、たまにインタビューを撮ってみたいものはしたものの、次第に自分のやっていることがどこに向かうのか、わからなくなっていたことは確かです。二年目以降、各メンバーが研究室という小さな単位で活動を始めたとき、そのすべてをまんべんなく追うことができないことが明らかで、いわゆる「プロセスを撮る」こともやめました。研究室を立ち上げる背景に「自治」というキーワードがあり、それからの連想で「各研究室の記録はその研究室自身が行えばよい」と考えたのも理由のひとつです。そして、小さな研究室が立ち上がったことにより相対的に研究所という大きな単位での動きが見えにくくなったのでした（少なくともわたしにとつては）。

表現者がなにを表現しようとしているのか。本番を撮る前の準備のあいだ、わたしはひたすらそれを考え続けます。誰が見るのか、そのお客さんたちがなにに感動するのか、そういうポイントを考え続けます。その感動ポイントこそが撮られるべきもので、それをどのように映像で表現するのかを考えるのです。

そういった作品の根幹を見つける作業こそが準備のキモなのですが、いつもすんなりと見分かるわけではありません。時間がすすむにつれ変化することもある。そして最終的に「誰もが感動するのはここだろう」という、客観性をもった最大公約的な感動ポイントが見つかるのです。

ところが研究所ではそれを見つけれられない。本番もないから、いつも手がけているパフォーマンスアーツのドキュメント工程どおりにもいかない。個々の研究室ではなく、研究所全体をどのように記録するのか、アイデアがないままにわたしは「適当に」撮り続けました。そしてそれはいまも続いています。

この「適当に」撮られた三年分の素材がどうなるのか、この原稿を執筆している時点で、わたしには予測がついていません。

でも、撮るたびに頭の片隅になにか見えることがある。

「彼のいまの言葉は、プロジェクト全体を牽引するキーワードになりえるだろう」「この漠然としたミーティングの、発言者の一言一句を撮ることよりも、この漠然さをそのまま画にするほうが面白そうだ」「前のミーティングでも同じようなことが話されていた。この繰り返しはプロジェクトのノロノロとしたスピード感を表すのに使えるかも」「ここになされているのは、情報の交換や共有ではなく、感情の共有だ」「各研究員が研究所自体について知っていることに随分と差がある。この情報格差はなぜ起きるんだろう」

本番を撮るために下見をしているときの感覚です。多くの場合、このような点のようなイメージがいつのまにか繋がって、時間を伴った線のイメージに変化します。つまり編集し終えた完成版のイメージになっていくのです。ところが、この研究所をいくら撮っても

その完成版のイメージは見えてこず、点が増えていくばかりでした。つくりかた研究所は、わたしにとって、最初から最後まで下見でした。

「準備のない本番」ではない。

「本番のない準備」だったのです。

記録か、表現か、べつのなにか

撮影はウソをつくることができる。映さないことは映すことと同様、意思をもった行いです。わたしが撮影した映像素材の多くは、「研究所とはこういうものだ」と万人に説明できる客観性を欠いているでしょう。

編集はウソをつくることができる。使わないことは使うことと同様、意思をもった操作です。もし仮に編集された完成版ができたとして、その編集はわたしの恣意にまみれ、完成品は「わたしが見た研究所」の域を出ないものになるでしょう。

ドキュメンタリーとフィクション。この二つの境界はいまではもう曖昧なものになってしまいました。全体ではなく一部だけを恣意的に拡大したものが、あたかも真実のように見える。映像という方法自体がもつジレンマです。

これから先、つくりかた研究所のドキュメントはこのジレンマに向き合うことになりま
す。「いつ、どこで、だれが、なにを」したのか、そしてそれがなぜ必要なことだったのか。
そのような資料的価値を、恣意の固まりである映像でどのように見せることができるのか。
憶測ですが、このジレンマを突破するヒントは、そのジレンマの構造的問題自体にある
のではないのでしょうか。わたしたちは、少なくともわたしは、主観と客観、嘘と真実、ニ
セモノとホンモノという二項対立のなかで考えることに慣れすぎてしまっています。

この研究所には、その名前から連想されるようなラボもなければ仕組みもありません。
すこし離れたところから見たいわたしにとっては、組織というよりは、社会そのものの
縮図のような気すらしてきます。それを捉えるには、いままでの映像のセオリーから離れ
ることすら必要なのではないか。

記録か、表現か。

この古くから問われ続けてきた問題への答えではなく、この問題自体を超えること。そ
れが、わたしがつくりかた研究所で細々と考え続けた問題です。