

ンタリー
校を離れ
ディネー
本訪問で
小川プロ
1999年
関する資
ある古い
管されて
川との交
負担した
寧に保管
も、198
かけた際
出てきた
インター
して私を
と一緒に
日中資料
るパーハ
メンタリ
ちと会っ
牧野村を
その同じ
川は最前
だ。その
話」を聞
小川はオ
というこ
たいきさ
で会った
私たちは
て決定的
も持って
れなかつ
働ける、
川の中で
振り込
強い印象
一ので、
実には驚
き合い
き合い
に暮らし
どれほど
世を去
パー全
抱いて
然とし

私は近ごろ、日本映画史で最も素晴らしい作品群の1つである、小川紳介の仕事についての本を出版した^り。その内容は、やや不明瞭ながらもあえて具体的に説明すれば、彼の共同体である小川プロダクションについての批評的な伝記である。本のタイトル『Forest of Pressure (圧力の森)』は、映画『圧殺の森』(1967)のタイトルが、1987年に「Forest of Pressure」と誤訳されたことから来ている。日本語の題は「人を圧死させる森」という意味になり、小川プロは当初、『The Oppressed Students (抑圧された学生たち)』という、どちらかといえば散文的な英語タイトルを付けていた。この英訳は、当時の扇情的で大げさな修辞法を反映している。しかしながら、後の誤訳で生まれた「Forest of Pressure」という言葉が喚起するイメージのほうが、小川プロのおかれた状況をうまく表しているだろう。彼ら共同体には多様な力がのしかかり、その活動の政治、経済、美学、組織、対人関係に影響を与えていた。そのような常に変化する状況に、柔軟かつ創造的に対応したことによって、彼らのドキュメンタリーは全体として、日本の戦後地図を描いている。それは彼らが、録音、撮影、編集の革新を通して、上記の対応を映画の基本構造そのものに組み込んだからだ。

小川紳介と交流のあった人たちは、友人であろうと、またはライバルや敵であろうと、小川に対して強い印象を持っている。小川という人間は、並はずれたエネルギーを発散していた。とても人なつこく、食べることと酒に目がなくて、何よりも議論が大好きだった。話し好きで、アイデアにあふれていた。自分の磁力が届く範囲にあるものすべてに興味を持っていた。人を魅惑するカリスマ性の持ち主であり、周囲の人々、特に彼の共同体に参加した人々は、彼の魅力の虜になった。小川のプロークンイングリッシュを理解するのに苦勞していた外国人でさえ、誰もが彼の情熱に感銘を受けた。1960年代の終わりに三里塚の小川の家を訪れたヨリス・イヴェンス監督は、小川に「きみは私のいちばん下の息子だ」と告げた。

私が初めて小川紳介に会ったのは、1988年ハワイ国際映画祭でのことだ。彼はそこで、『1000年刻みの日時計——牧野村物語』(1986)を出品していた。私はその映画に感銘を受け、映画祭のカタログに、今となっては忘れてしまいたいような短い批評を書いた。小川はその文章を気に入り、私たちはすぐに友人になった。私は修士課程を終えると、小川から山形国際ドキュメ

小川プロダクションが描く戦後地図

阿部マーク・ノーネス (ミシガン大学教授)

桜田直美訳

小川紳介映画の後方へ (東京武蔵大学部メディア社会学科、2007)

ンタリー映画祭に紹介してもらい、しばらく学校を離れて参加した。同映画祭では、15年間コーディネーターを務めることになる。数多くの日本訪問で、東京の荻窪と山形県の牧野村にある、小川プロのアパートによく滞在した。

1999年、本の調査も佳境に入り、私は小川に関する資料を掘り起こしていた——古屋敷村にある古い蚕小屋に、段ボール箱が山のように保管されている。すると折に触れて、私自身の小川との交流の痕跡も見つけることになる。私が負担した小川プロの経費の領収書が、すべて丁寧に保管されているのも見つかった。その他にも、1988年に小川紳介がハワイ国際映画祭へ出かけた際の、スナップ写真を集めたアルバムも出てきた。私もその写真の中にいる。映画祭のインターンで、その当時よりも10歳若い。そして私を魅了した、強烈な個性を持つ小さな男と一緒に写っている。ある晩、暗い蚕小屋で一日中資料を漁ってたくたになると、私はとあるバーへ行き、1989年の第1回山形国際ドキュメンタリー映画祭でボランティアをした友人たちと会った。そこで私は、10年近く前に初めて牧野村を訪れたときの写真を渡された。場所は同じバーで、写っている人々も同じだ。小川は最前列に座り、腕を組んで、ご満悦の表情だ。その写真を肴に、友人たちはある「有名な話」を聞かせてくれた。私が山形に到着する前、小川はボランティアたちに、私が何者であるかということと、私が映画祭に参加することになったいきさつを話した。どうやら小川は、ハワイで会ったときに私に強い親近感を抱いたようだ。私たちはすぐに友人になった。しかし小川にとって決定的だったのは、クレジットカードを1枚も持っていないアメリカ人という存在が信じられなかったことだ！こういう人間となら一緒に働ける、小川はそう思った。その瞬間から、小川の中で私たちはいい友人ということになった。

振り返ってみると、小川との関係にはとても強い印象を持っていた——今でも持っている——ので、実際の交際は4年だけだったという事実には驚きを禁じえない。とても長く、深い付き合いだったように感じられる。密度の濃い付き合いでさえあった。彼と実際に仕事をし、共に暮らした共同体のメンバーにとって、それはどれほどのものであったことだろうか。小川が世を去ってから長い年月がたった今でも、メンバー全員が、彼に対して複雑で生々しい感情を抱いているのも当然であろう。小川の磁力は依然として強力だ。だからこそ、記憶の渦から自

由になり、新しい人生を確立しようと必死になっているメンバーもいれば、古き良き時代への郷愁にすすんで身を任せるメンバーもいる。私の本は、まさに彼らの記憶であり、埃をかぶった段ボール箱の中身であり、そして映画だ。しかし結局は、私自身の小川との出会いが、この本を書いたきっかけである。

私の本は、死の床にあった小川との約束だった。

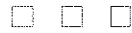


しかし、思い出話もこのへんで終わりにしよう。私と小川紳介との関係は、究極的に、彼が世に送り出した傑出した作品群を中心に語らなければならない。小川プロのドキュメンタリー制作思想のスケールに匹敵するような、野心（または狂気）を持った映画作家が、この先現れるとはとても想像できない。特に今の時代は、ビデオの出現によって、インディペンデント制作の経済事情が様変わりしたからだ。小川プロの作品は、極めて厳しい状況の下で完成されたが、相当な予算が費やされ、作品の質も最高レベルだった。戦後日本が劇的に変化するその渦中で制作され、小川プロのテーブルで行われた、終わることのない白熱した議論から生み出されたそれらの作品は、ドキュメンタリーという形式の限界と可能性を試す実験現場を構成している。

小川の映画が人々から好まれる理由について、北小路隆志は2つの大まかな理由を提案している²⁾。ある種の人々は、一貫して抵抗する学生や農民の側に立つという、映画の政治的な抵抗姿勢に惹かれている。その一方で、政治のことは脇にどける、または無視して、ただ単純にいい映画だから好きだという人々も存在する。後者の考える小川映画の重要性は、客観性という足枷を拒絶する姿勢にあり、それによってドキュメンタリー映画は新しい創造性を獲得する。言い換えると、彼らは小川映画を何よりもまず“シネマ”として捉えようとしており、映画の制作や消費にどんな政治的色合いがついていようとも関知しない。当然ながら、前者はたいてい三里塚シリーズを好み、後者は牧野村物語を好む。

私個人は、小川映画のすべてが好きだ。そして北小路が提唱した2つの基本的な理由は、日本社会の歴史のある時代と、その時代の政治と芸術との関わりから生まれたと考えている。今日、どちらの解釈も可能ではあるが、まるでどちらか一方を選ばなければならないようなところがある。政治活動家になるか、それとも芸術家になるかの二者択一であり、そのふたつは

1960年代や70年代のように融合されることはない。実際のところ、政治と芸術は互いに補完する関係にあり、そして現に映画自体も、政治一色、美しさや感動一色になっているわけではない。そのため、私はここで、1本の映画のある側面に焦点を当てて論じたいと思う。個々の立場に関係なく、小川プロ作品の最も素晴らしい特徴だと誰もが思える部分、すなわち『三里塚・辺田部落』(1974)に見られる時間性である。



『三里塚・辺田部落』は、三里塚における小川プロの活動の頂点である。しかし奇妙に感じるかもしれないが、抵抗運動のスペクタクル——小川プロ作品から誰もが連想する、闘争の典型的なイメージ——は、この映画に一切登場しない。それと同時に、『辺田部落』はそれらのイメージの記憶に完全に依存している。そのためこの映画は、三里塚シリーズの頂点や絶頂というよりも、むしろ小川のキャリアの軌跡を描く緩やかなアーチを支える要石として見るという視点で、最も有効になるだろう。この映画によって、彼らのドキュメンタリー観——特に対象との関係——が、根底から変化しているのが明らかになる。そして、三里塚に7年間暮らして撮影を行ってきたという経験がなければ、この映画が不可能だったのと同様に、小川の次作は、『辺田部落』に見られる成果を基調として生まれてきた。

12分撮影できるフィルムマガジンを搭載したエクレアのカメラと、シンク・サウンドが可能なナグラのテープ・レコーダーのおかげで、小川プロの映画作家たちは、より長いショット(カット)、より静かな撮影、そしてシンク・サウンドという実験ができる装備を、いきなり手に入れることになった。それによって彼らは、撮影で始まって音声編集で終わる、新しい時間の表現法を獲得した。デジタル・カムコーダーが普及した今の時代、日本のドキュメンタリー作家たちは、長回しや音声の同期はできて当たり前だと思い、何も考えずにそれらの機能を使っている。それとは対照的に、小川プロの映画作家たちは、それらの技術——まさにそれらは技術と呼ぶにふさわしかった——がドキュメンタリー映画にとって何を意味するかについて、入り組んだ議論を延々と続けていた。

『辺田部落』の最初のショットは、小川映画の大切な瞬間として、多くの人々から愛されている。監督が辺田部落の真ん中に立ち、村の最高齢者のひとり、最も強硬な反対派に属するト

ノジタ爺さんに話を聞く。小川とトノジタ爺さんが会話を続けるなか、撮影の田村正毅が周囲の光景にカメラを向ける。このシーン、シークエンス・ショットは11分間続き、長回しの美学に典型的に見られる技術的特徴——パン、ラックフォーカス(ひとつのショットの中で焦点を移動させながら写す撮影手法)、リフレーム、そして時折行われるズーム——を備えている。それがどこに現れようとも。しかしながら、多くの長回しの美学が壮大さやオペラ的な効果を狙っているのに対し、このショットは素人仕事のような印象を与えるかもしれない。音を消してみると、でたために構成されたような、混沌とした映像に見える。このシーンの主役は2人の男だが、トノジタ爺さんはたまにしかフレームに入らず、たいていは身体の一部しか映っていない。シーンのほとんどで、田村がカメラを向けるのは水田であり、ときどき人家や林、またはそれよりも不明瞭な被写体を捕らえてカメラの動きが止まる。このことは、音の重要性を示唆しているだろう。トノジタは、自分の村の物語を特に脈絡もなく語っている。彼は明晰な言葉を持たない知識の源泉であり、村の地誌、慣習、歴史、またはとにかく頭に浮かんだ話で、小川の好奇心を満たしている。

この映画を観る過程で、ここではもうひとつの論理が働いているのだということに、われわれは徐々に気づいていく。そして、田村の撮影術の神髄である、静かでスリリングなシークエンス・ショットを受け入れる準備を整える。映画の後半、村人たちが留置所から帰ってくる若者を待っているとき、刈り入れをしていた女たちが一休みする。(彼女たちは売却された土地で米を作っている、と小川は説明する。なぜなら、田んぼを遊ばせておくのは見るに忍びないからだ)。女たちは小さな輪になって座っている。つばの広い麦わら帽子をかぶり、染物の農作業着を着て、おしゃべりに興じている。この9分間続くショットで、田村のカメラは、ひとつ顔から次の顔へとゆっくりと移動し、また戻る。それらの顔は、しばしば大きなクローズアップで撮影される。焦点が合い、そしてぼやけ、観客の意識もレンズの光軸と同化する。田村がくつきりとした視界を探る間、焦点の合わない映像はぼやけ、純粋な模様、純粋な表面となり、そして再び、会話に興じる人間の顔が画面に現れる。ここでの音声トラックの特徴は、静かな会話のポリフォニーだ。そこにあるのは、完璧で、より深い音と映像の同期であり、それは実際の

唇の重
まぐる
それは
ように
私か
しのま
は、音
そう、
とアウ
点で言
は、根
んは、
な映像
エンス
で、音
この扱
ジ(シ
法)を
この独
と呼ぶ
映画
トはた
ルムカ
シーン
に30
から好
新しい
ルムマ
ド)が
を実証
とで均
て映像
間の移
この
ムに強
に、大
のない
じるこ
ている
無意識
しかし
ながら
者はそ
してい
長さか
て、そ
つのサ
小川
間性を

唇の動きとはまったく関係がない。田村は、めまぐるしく変わる噂話に観客を引きこんでいく。それは、彼のカメラが捕らえる顔が次々と変わるように、ある話題から別の話題へと流れていく。

私が思いつく限りの歴史的な事例では、長回しの美学は映像と結びついている。しかし小川は、音の極めて重要な役割へとわれわれを導く。そう、小川の長回しの境界は、ショットのインとアウトの回数ではなく、音声トラックの相差点で計測されるべきである。彼の長回しの美学は、根元的に継続的な音に基づいている。各シーンは、1つ以上のショットからなる比較的異質な映像トラックを含んではいないものの、シーケンスは、時間的にも経験的にもあらゆる意味で、音声トラックによって計測される。小川は、この拡張され、幾重にもなったサウンド・ブリッジ（ショットの変わり目を音でつないで連続性を持たせる手法）を映画の全編を通して用いている。ここではこの独特な音声の長回しを「サウンド・ショット」と呼ぶことにしよう。

映画の第2シーンを構成するサウンド・ショットはたっぷり17分間も続き、3時間に及ぶフィルムから抜粋されている。特筆すべきは、このシーンの終わりで、『辺田部落』の開始からすでに30分も経過しているということだ。この映画から始まり、組織原則として確立された小川の新しい長回しは、新技術（長時間撮影できるフィルムマガジン、静かなカメラ、シンク・サウンド）が“継続的な音”の美学に貢献していることを実証している。時間は長く引き延ばされることで均質化され、時折サウンド・ブリッジによって映像トラックに変化が現れ、時間の中断や空間の移動ではない何かとして表現される。

この映画を観る者は、まずその一定したリズムに強い印象を持つ。次に広がる時間に入る前に、大きく息をする瞬間だ。小川映画に馴染みのない者は、このペースを「じれったい」と感じることもあるが、そのこと自体が多くを物語っている。なぜなら、最近の映画を見慣れた者は、無意識のうちに“スピード”を期待するからだ。しかしながら、注意深く耳を傾ければ、かすかながらも一定したリズムの存在に気づき、観る者はそれをたよりに、この映画の時間性を構築していくことになる。『辺田部落』は、ほぼ同じ長さからなるわずか11のシーンで構成されていて、そのシーンのほとんどが、わずか1つか2つのサウンド・ショットで成り立っている。

小川が新しく獲得したドキュメンタリーの時間性を検証するにあたり、有効な表現論は、ディ

ペシュ・チャクラバルティの論考の中に見つかるかもしれない。チャクラバルティの主張によると、アジアにおいては、ヨーロッパ的な思考とリベラルな制度的枠組みの論理が、より古い——しかし古代のものではない——関係や慣習の論理と「より合わされ」ていて、それらは必ずしも世俗的というわけではなく、そして間違いなくブルジョア的ではない。チャクラバルティは、第三世界における多元的な近代政治史を描きだす。それは、副次の存在、つまり「農民」の政治の近代性を、不完全、または古代の慣習や迷信の謎に包まれているとする歴史主義を、かたくなに拒んでいる。小川の映画には、そのような近代的な農民が数多く登場する。

チャクラバルティの歴史主義批判のほとんどは時間をもとに論じられており、発展、工業化、ナショナリズム、資本主義も時間の中で語られる。ヴァルター・ベンヤミンが近代史の均質で空虚な時間と呼んだものとは対照的に、チャクラバルティは、副次の存在には多元的な時間があると主張する。これは、資本の論理の外部に存在するものでも、資本の論理に置き換わるものでもない。むしろ、「資本との間に、反対から中立までの範囲に広がる立場で、親密で多元的な関係を築いている」のだ³⁾。それはデリダ的な意味で、構成的であり、代補的である。

三里塚の部落では、これら2つの論理が衝突している。しかしながら、単純にそれぞれを別個の存在、真っ向から対立する存在と考える、または、農民は政府による大規模建設プロジェクトに象徴される近代社会の外側にいるとみなすのは、間違っているだろう。『辺田部落』は、村人自身がその矛盾を体現する瞬間をとらえている。暴力の激化が、村人をこの代補的な論理へと向かわせ、普段は眠っているエネルギーを呼び起こす。

小川は、真剣で、野心的な映画作家として、このような存在のあり方をどう表現するかという問題と対峙した。それはまさに、チャクラバルティが歴史家に期待していた挑戦だった。チャクラバルティはこう書いている。「もし真の労働が、〈歴史〉という記号に封じ込められない多様な時間性を持つ、不均質な世界に属しているとしたら……それがコモディティ生産の歴史物語の中に場所を見つける場合、封じ込めることのできないそのデリダ的痕跡という立場、資本とコモディティ——すなわち歴史——が、単一性と普遍性を要求するその内側から絶えず挑戦する一要素という立場しかありえない」⁴⁾

この全体主義的・普遍主義的なプロジェクトを映画の世界に置き換えると、それは岩波映画のPR映画、特に小川、土本典昭、田村正毅ら「青の会」のメンバーが抜けた後のそれということになるだろう。これはフィルムに焼き付けられた顔のない歴史の記録であり、時間は映写機の1秒24コマというペースと同じく空虚であるという概念に裏打ちされていた。PR映画はいかなる芸術的表現を装うことも忌み嫌い、ただ資本の論理のみに従っている。(そして、テレビ・ジャーナリズムのドキュメンタリーも、それと大して変わらない)。テレビ・コマーシャルとは異なり、小川自身の出自である最も純粋な形でのPRドキュメンタリーは、快楽や存在の本能的な側面といった、資本以外の論理が要素として存在することを示唆するものに訴えたいという誘惑に抗っている。

『辺田部落』はそれとは対照的に、「異なる存在世界」であると、チャクラバルティなら言うかもしれない。小川は独特の長回しの使い方で、村に流れる時間の異質性を映画的に表現する道を発見した。映画作家たちは、彼らが「確かの時間」と呼ぶものに常に言及していた。そのためには、出来事と会話がひとつの全体として独自のペースで展開され、編集の手からも比較的自由になれる長回しが、絶対的に必要になる。「確かの時間」とは、正確であること、本物であること、そして敏感であることを意味し、そのすべてが時間化されている。現在である同時に、すぐそこにある未来でもある。小川プロはそれを足場として、ドキュメンタリーの座標を作家と観衆の間にある並列的な伝達からシフトさせ、映画と映画作家を、対象の周囲をめぐる軌道に戻したのだ。観客と監督の望みと論理は枠外に置かれ、編集という介入的な力は丁重に後回しにされる。映画作家と対象の関係は、一体化へと向かう。

これはすなわち、小川プロが、主体と客体の関係を、『辺田部落』において前例のないレベル

にまで変化させたということだ。因習的なドキュメンタリー映画作家とその対象との関係は、基本的に歴史家と史実との関係と同じであった。すでに命を失った、遠い過去だ。それとは対照的に、小川とその共同体は、対象の主観性を基本構造そのものとする映画を撮った。

『辺田部落』は三里塚シリーズのクライマックスであり、小川のキャリアの要石である。なぜならこの作品で、小川はずっと探し求めていたドキュメンタリーの美学をついに完成させたからだ。それ以前は、演劇的な含意のある実際的な実験で探索を行いながら、闘争の現場に存在する政治にも目を配る必要があった。自分の対象と長年一緒に過ごしたことで、彼らの闘争を追い、同時に隣人として彼らの中で暮らしたことで、小川は初めて、許されない倫理の妥協に手を染めることなく、政治闘争のスペクタクルと詳細をスクリーンの外に出すことができたのである。長年の間そこで暮らし、映画を撮ってきたことで、小川プロは、権力との対決による緊急事態を超えて、三里塚の田園と成田の留置所で継続していた闘争を、より深く理解することができた……山形の村々にもそれは当てはまるだろう。これこそが、小川プロダクション映画の神髄だ。それは文字通り、人間としての多様な存在のあり方を具現化しているのである。

注

- 1) *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007)
- 2) 北小路隆志 1999 「反到着の物語—エスノグラフィ—としての小川プロ映画」『情況』1999年5月号、P123-124、情況出版刊
- 3) Chakrabarty, Dipesh *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* P.66
- 4) 同書、P.93



阿部マーク・ノーネス (Mark Nornes)

ミシガン大学アジア映画学教授。主な著書は *Japanese Documentary Film: Meiji Era to Hiroshima*, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, *Cinema Babel: Translating Global Cinema* (以上ミネソタ大学出版)

1990年代から2000年代初めにかけて山形国際ドキュメンタリー映画祭でコーディネーターを務め、「日米映画戦」、「先住民映画祭」、「電影七変化」などのイベントを共同企画。

profile