

鈴木志郎康

聞き手：阿部マーク・ノーネス

阿部マーク・ノーネス（以下、ノーネス） まず、どのようにして映画を撮ることに興味をもつようになったかお話しいただけますか。

鈴木志郎康（以下、鈴木） 小さい頃から映画というものはただ単にストーリーを追うんじゃなくて、夢の世界でもあるし、イメージでもって知らない世界を知るような、僕にとっては映画はそういうものでしたね。それから、映画館というものに興味があるということを知り、映画館を選んで映画を見に行くようなところが、昔からありましたね。僕が高校の頃は浅草の六区街が一番盛んな頃ですよ、今はもう廃れているけれども。その松竹系の映画館の呼び込みをやっていた人が、僕のクラスメイトの家の天ぷら屋によく食べにきてた人だったので（笑）、三つ四つの映画館にただで入れたんですよ。だから、学校の帰りに二日おきに見に行っていた。しかも二本立てでしょう。週に六本で、日曜日にもどこかに見に行ったら、一週間にだいたい七、八本は見ると感じて……。一年間にかんりの数を見ましたね。特に松竹の木下恵介、それから小津安二郎、吉村公三郎、植村浩たちの映画が好きでした。黒澤明の映画も嫌いじゃなかったけれども、それはど好きでもなかった（笑）。

そうしているうちに、映画の作り手、監督や脚本家になりたい、という気持ちも強くなってきて、そういう勉強もしましたね。小津さんと組んでた野田高梧という人が書いたシナリオの書き方の本を読んだのと、吉村公三郎さんの書いた映画監督に関する本を読んだのはよく覚えていますね。その頃は新藤兼人さんがちょうど監督になった頃で、『愛妻物語』（一九五二）というセンセメンタルな映画があったんですけど、高校生だったものだから、もうすごく感動して見ました。後、その頃僕の住んでいた東京の下町の書店で、木下恵介の『日本の映画』（一九五二）という映画の本が売られていたんですよ。もう

り連日見に行っていました。それから友人の知り合いを介して東京映画撮影所にも見学に行きました。映画の世界に入りたいという気持ちは相当強かったですね。その後、詩や小説を読むことが多くなるにつれて文学のほうへ傾斜していきんですけども。特に永井荷風と堀辰雄という、取りあわせとしては不似合いな（笑）二人の作家に影響を受けて、フランス文学を勉強しようという気持ちが強くなりまして、高校三年生の頃からアネ・フランセにフランス語を習いに行っただです。高校時代に映画を見たり小説はかり読んでほとんど受験勉強なんかしなかったものだから高校卒業から大学に入るまでに三年間かかったんですよ（笑）。早稲田大学のフランス文学科に入ったんですけども、フランス映画を見ましたね。大学に入る前に一番よく見ていたのがルネ・クレールの映画です。『夜ごとの美女』（一九五二）は、ジェラール・フィリップ演じる青年がいろいろな時代の女性に恋をするという映画で、わけがわからないんですけども（笑）、すごくおもしろくて好きだった。マルセル・カルネの『天井桟敷の人々』（一九四五）も何度も見ましたね。ほかにもたくさん見ましたが、この辺が特に記憶に残っています。大学を卒業する頃はちょうど一九六〇年安保の頃で、社会を変えるという意識が生まれてきましたね。その頃出会った映画としては、『ゴタルとワイタ』が決定的でした。特にゴタルはそれまであったドラマツルギを壊したでしょう。そこが一番気に入って、たくさん見ましたね。日本映画では東映の時代劇と日活のアクションものをよく見ました。話や筋書きはいつでもよくて、東映の時代劇に関してはあのオープンセットが好きだったんですよ。江戸の町が京都にオープンセットで再現されているんですけども、何度も見ているうちに地図が見えてくるんですよ。それが楽しくて……。そういう見方をしていたんですよ。

本当はずっと文学を研究していきたくったんですが、結婚したいと思う女性が現われてですね（笑）、結婚するには金がかかるから稼がなきゃならないということでNHKに入ったんですよ。NHKにはディレクターや放送記者といった制作部門もあるんですが、そこに行くのはいやだと思っただです。なぜかというと、言葉を使わなければならぬでしょう。僕は高校の二年生の頃から詩を書いていましたから、言葉に関してはすごく厳格に考えていたんですよ。なるべく言葉を使わないで稼げて、おもしろいところというと、カメラマンだったんですよ（笑）。その頃のテレビの世界では、普通にテレビカメラを使って撮る

鈴木志郎康（すずき・しろうや）
一九三五年、東京都亀戸生まれ。一九四五三月十日、東京で戦災を体験。福島県の疎開先で終戦。翌年二月焼け跡の亀戸に戻る。一九五二年頃から詩を書き始める。一九六二年、早稲田大学文学部フランス文学専修卒。一九六一年から一九七七年までNHKに16mm映画カメラマンとして勤務。そのうち一九六二年から一九六七年まで広島転勤。一九六八年に詩集『羅刹園樓』は隔岸への逃走により日比谷賞受賞。一九六六年頃から個人映画を作り始める。イメージフォーラム付属映像研究所、早稲田大学文学部文芸科、多摩美術大学造形表現学部映像演劇科などで教鞭をとっていた。主な著書に『家の中の殺意』（思潮社、一九七九）『二つの旅』（国文社、一九八三）『石の風』（書肆山田、一九九〇）。評論集に『いま、詩を書くということ』（思潮社、一九八四）『映画の検証』（イリュムアート社、一九八二）『映画素志』（現代書館、一九八四）。小説集に『闇包むるの影法師』（天和書房、一九七五）『身抜き、光る』（書肆山田、一九八五）など。『開扉ポイント』（書肆山田、二〇〇二）で第三回高見順賞を受賞。

- おもな著作目録
- 『ヒロシマでタタタム』（一九六五）
 - 『凶区のりものづくし』（一九六五）
 - 『櫻田川』（一九六六）
 - 『彖』（一九六六）
 - 『Kokogaki 動物づくし』（一九六六）
 - 『宣言』（一九六六）
 - 『やべつものり』（一九六七）
 - 『アマタイアアマ』（一九六七）
 - 『アマタイ語彙』（一九六八）
 - 『胸をめぐらさ』（一九七四）
 - 『日没の印巻』（一九七五）
 - 『夏休みに鬼無里に居た』（一九七五）
 - 『記憶の土手』（一九七五）
 - 『極私的復讐旅行』（一九七五）
 - 『紫色を過ぎる』（一九七六）
 - 『草の影を切る』（一九七七）
 - 『写さない恋』（一九七八）
 - 『玉を持つ』（一九七九）
 - 『Escape of 西臣』（一九七九）
 - 『15日間』（一九八〇）
 - 『肉声のこと——詩人正建勉』（一九八〇）
 - 『此呂美——毛を抜く道』（一九八一）
 - 『手くずれ』（一九八二）
 - 『眠め紛れ』（一九八三）
 - 『泥れ切れ』（一九八四）
 - 『あじさいなま』（一九八五）
 - 『風を遡って』（一九八五）
 - 『枯れ山棚めて』（一九八七）

のはスタジオと中継だけでした。ニュース、ドキュメンタリー、ルポルタージュ、それと一部のドラマは16mmフィルムを使って作られていたわけです。その中で僕が主にやっていたのはドキュメンタリー的なものと、ルポルタージュ風なものでした。

NHKに入ってから二年目に広島に転勤になったんですが、そこではニュースの取材、ドキュメンタリー番組、それとルポルタージュの撮影を担当していました。その頃から、自分の撮りたいと思う映像と、NHKという組織から要求される映像がくっきり違ってきたんです。若いディレクターの中にもそう感じる人間はいたみたいで、そういうディレクターたちと僕みたいなカメラマンがいつしよになって、どういふふうにしたらNHKの目をこまかしつつ自分たちの作りたい番組を作れるか、いつも考えていましたね。例えば番組を作っていて、自分たちのイメージを実現するのに、どうしても使いたいシーンやカットがあった場合には、最初はそれを使わずに全然駄目なカットを使っておくんですよ。そしてとりあえず上司の判断を仰ぐと、「駄目だからやり直し」になる。そこで今度は自分たちの使いたいものを使う、みたいなことをいつもやっていたんです。

ノーネス 上司がその最初の駄目なカットを使った番組にそのままOKを出してしまうようなことは？

鈴木 それはなかったですね。その辺はお互いの間でわかっていて、ボスが絶対駄目だというようなものを選んでいましたから。そんなふうに自分の表現にこだわりながらNHKに勤めていたわけですよ。その間にも詩は書いていました。テレビニュースをやっていると、交通事故とか県議会とか、催しもの、といったことはかりを毎日繰り返して扱うわけで、どうしても日常性を問題にしなければならないことになるんですね。僕の場合「詩」もまた、そういった日常性に対するある種の攻撃的な言葉のありかたとして強く感じていましたから……。

広島にいた時にそうした映像ばかり撮っているのがつまらなくなつて、8mmフィルムのカメラを買って撮り始めたわけです。でも具体的に自分を表現する映画の作り方がわからないから、イメージを遣うような作り方でしたね。しかも動きながらだから、撮るものはどうしても家内とか友人とかになつてしまうわけです。まあ当時は編集のやりかたに非常に興味もあって、映画を作っていたわけですからね。製作も

に、編集の過程で飛躍した意味が生まれてくるというのがおもしろかったんです。

五年間の広島勤務の後に東京に戻ってきて、ジヨナス・メカスの『リトアニアへの旅の道標』(一九七二)という映画を見たんです。そこで日記という形式が映画として成立するということがわかって、それで作ったのが『日没の印象』(一九七五)という作品なんです。ここまでの話が、僕の映像作家としてのほじまりなんです。

ノーネス どのようなきっかけでNHKを辞めることになったのですか。

鈴木 『草の影を刈る』(一九七七)を作ったことが影響していると言え言えます。この作品は毎日の自分の生活を撮影しているものなんです。空間としてもプライベートな部分を撮影しているんですが、そこにイメージを作り出していくんです。そういうことは、NHKで社会的テーマによって選んだ対象を、ただその場に行つてカメラを廻して撮るといふようなこととは決定的に違ふんです。

ノーネス どのようにして映画を撮り出すのですか。ふつうは撮りたい問題や描きたいものがあるから撮り始めると思うのですが。

鈴木 『日没の印象』の中で「映画を撮ること」と「詩を書くこと」がいつしよになつたんです。僕の場台「詩を書く」というのは誰に頼まれているわけでもないし、外側に対象があるわけでもなく、自分の内側から湧き出てきた表現したいという気持ちで書くわけなんです。それと同じように、映画もそういうふうになつてくるようになってきたんです。もう一つは、カメラに対するフエティッシュな気持ちというのがあつて……。「このカメラを使いたい」といふようなね。

ノーネス たしかに鈴木さんの映画からはフエティッシュな感じを受けることがあります。特にクロースアップのところなどは。鈴木さんにとってカメラはイメージを捉える道具以上にどのような意味がありますか。

鈴木 カメラを手に入れた、使いたいという気持ちが強い。カメラを使いたいという気持ちと、外側の撮る対象とが一致する時が一番幸福です。だから、カメラを使うということでは気持ちが盛り上がつてきて、「今日はこのカメラでこれを撮ろう」といふ具合になつてくるのがいい。スポーツの好きな人が、

- 『オブリク振り』(一九八八)
- 『風の積念』(一九八九)
- 『隠晦の手』(一九九〇)
- 『戸内のコエ』(一九九二)
- 『気息の微光』(一九九二)
- 『野辺迷光』(一九九三)
- 『時には眼を止めて』(一九九四)
- 『角の辺り』(一九九五)
- 『歩いて』(一九九六)
- 『風切り』(一九九七)
- 『浮立ち』(一九九八)
- 『内面のお話』(一九九九)
- 『物語以前』(二〇〇〇)
- 『極私的にB-Y-K』(二〇〇一)
- 『山北作詩』(二〇〇二)
- 『表現いろいろ2002』(二〇〇三)
- 『極私的に購買2002』(二〇〇四)
- 『極私的に』(二〇〇五)
- 『極私的な多摩庄の感傷』(二〇〇六)

★1 『日没の印象』

一九七五年／モノクロ／16mm／四分

マスメディアの抽象性に対して、あくまでも個人の固有性に目を向け、具体的なイメージの意識を喚ぶ。個人的な映画表現の出発点になり、その後『景色を過ぎて』『草の影を刈る』『15日間』へとつながる作品。

★2 『草の影を刈る』

一九七七年／モノクロ／16mm／四分

一九七六年から一九七七年までの一年間の心境の変化を断片日記を四部構成で展開。

「まあ、今日はデニスに行こう」みたいに(笑)。

もう一つは、カメラで撮ることによって、ある肉体的なステージというか精神的な段階を乗り越えていくということですね。カメラで何かを撮らなければならない時に、そこで何を撮るかが問題になってきて、それがやがて何を見つけないといけないかという問題になっていくんですよ。そこで人生のある精神的なステージにいる自分について、このままではだめだ、みたいなね。こういった行為を通して人生のいろいろな、精神的なステージを乗り越えていくことになると思いますかね。

さらにもう一つは、「この人を撮ってみたい」という気持ちがある。その人となんらかの関係をもちたいと思つた時に、撮ることによって関係が生まれるわけですね。

ふつう映画を作るという場合には、映画全体の流れを考えて、それを一つひとつ表現していくためにカメラを廻していくのだけれども、それとはまったく反対に、まず全部を撮ってしまつて、ある段階のところで撮られたイメージをまとめていくという方法で映画を作っていくわけです。

ノーネス 編集はどのようにしているのですか。

鈴木 全部の作品を同じ方法ではやっていません。ある時期までは、機械の関係でそれぞれ編集の仕方が違つてくるというようなこともありました。編集作業というのは自分の家でやることが多く、『景色を過ぎて』(一九七六)の頃までは団地の一案でやってまして、フィルムを並べておくことができなかつたから、一日か二日で編集を済ませたりしていました。フィルムを片づけないと寝る場所さえありませんでしたから。

『草の影を刈る』の時は、部屋を一つ借りてやっていました。まだNHKに勤めていたので、NHKの近所に借りて、電話をひいて、仕事がない時にはそこに詰めて……。作品の完成までには三カ月位かかりましたね。録音の仕方が普通のやりかたではなく、まずできあがつたものを見ながら自分で全部しゃべつて……。一ロールについて四五分位で、一ロールだけ時間を見ながらしゃべつて、それをプロジェクターを使って録音するという、プロでは考えられないような方法をとっていました。

ノーネス ナレーションを前もって書いたことはないのでですか。

鈴木 ないです。「手くずれ」(一九八二)はシオン側に録音をしたんですけど、その場合問題になるのは時間だけなんです。一シーンが五分間だとすると、頭の中でカット表を見ながら、今どのシーンなのか思い描きながら、アドリブでしゃべる。もちろん、頭の中でこのシーンでは何を喋るかとはある程度考えているんですけど、言葉は書いていない。いつたん言葉にして書いてしまうと、それにとらわれてしまつて失敗ばかりするようになる。

ノーネス 詩に関しても同じですか。

鈴木 詩は全然違います。詩に関しては、書いては直し書いては直し、です。

ノーネス 鈴木さんの作品はすべて日記映画の形式で撮られているのですか。

鈴木 映画の形式としてはそうとは限りませんが、計画を立ててロケーションに行くというようなことはほとんどないです。自分の生活の時間の流れの中で撮影は行なわれているから、まあ日記映画と言つたらいいんじゃないかと思います。もしどこかへ行つたとして、その僕自身が行つた場所というのは、必ず「僕との関係の場所」ですね。プライベートな空間として。対象としては公共の場所であつたとしても、そこに行つて撮っているという作業の私性を排除するということはありません。

ノーネス 私性というのは、理想としての私ですか。それともそのままの私？

鈴木 そのままの私です。これはね、詩のほうは違ふんです。詩のほうにも「I」はたくさん使つていますが、もしあれが本当の「私」だったら犯罪者ですよ(笑)。映画のほうは対象を撮るでしょう。それがもう固有な現実そのものだから、どうしようもないんです。詩のほうは頭の中で考えているだけだから、全部フィクションなんです。

ノーネス メカスの作品とよく比較されますが、違いは？

鈴木 メカスはイメージを断片として撮っていて、それらを自分の生涯という時間の中で構成していくので、全体が一人の人間の自伝を形成しているようなかたちになっていると思うんですよ。僕の場合はまたそういう考え方は持っていないんです。一つひとつの作品がその時どきの自分の考えを表現していて、おのおのまったく違うものとして別々に成立しているんです。ただ素材としてはやはり自分の人生の部分な

★3 『景色を過ぎて』

一九七六年／カラー／16mm／八〇分
NHKカメラマン時代の取材やロケ、またプライベートで16mmカメラを持ち歩き撮った風景。

★4 『手くずれ』

一九八二年／カラー／16mm／三〇分
人間は手書きでは円を描くことも、直線を引くこともできないのに、円と直線の組み合わせで、機械を作り建築を作る。観念の抽象性と身体の曖昧な身体性についての作品。

『目次の扉』



んですけれども。

ノーネス ある評論家があなたの作品よりメカスの作品のほうが受け入れやすいと言っていました、観客をどのように考えていますか。

鈴木 メカスの場合の「観客が広い」というのは、僕よりもっと「とらわれていない」ということだと思います。基本的に彼はアンチ・ハリウッドな考え方の持ち主ですが、彼にとつては映画を作ること自体が一つの芸術的な表現として、何にもとられずにやつてる、という感じがしますね。自分のリズムなどもそのまま出して、フィルム自体が芸術的に表現として完成されていると思います。僕のフィルムがとつつきにくいといわれるのは、いろいろな僕自身の固有名詞にとらわれているからだと思っんです。

僕の映画を作る最初の出発点というのはアンチ・メディア、それもアンチ・マスメディアなんです。そういう気持ちで非常に強くて、マスメディアを支配している価値観とは違うものとして自分のフィルムを提出しなければならぬ、と思っっているんですよ。だから観客にとつて、メジャーな映画を受け入れる時にしているような価値観で僕の作品を眺めれば、ほとんど見るに耐えないんじゃないかと思っます(笑)。そういうことにとらわれているのが一つ、もう一つは観客自体を楽しませようとか、全然考えていないことです。自分自身で「そこに映画ができる」ということが重要なことであつて、そこに意味を置いているからだと思っんですよ。

ノーネス 日本の前衛映画の中では、鈴木さんの作品はどのような位置づけになるのですか。

鈴木 僕自身が、自分の作品を前衛映画というか日本の実験映画の場に提出することにはすごく抵抗がありましたね。なぜかという、日本の実験映画というのはアメリカの影響が濃厚なんです。映像に何か手を加えろとか、時間と空間とか、抽象的に考える傾向がすごく強かつたんです。僕の映像は現実をそのまま出しているようなものでしょう。だから実験的なところなんて何も無い、と考えられがたかつたんです。だからすごく抵抗がありましたね。

ノーネス 日本の実験映画はアメリカの構造主義映画の影響を強く受けてきて、今もその影響が大きいと思っのですが、このような印象は正しいですか。

鈴木 やや正しいと思っけれども、少し違うような気もしますね。今の若い世代が作つている実験映画には、人間関係がわりと具体的に、多く描かれていると思っ。特に最近の実験映画では、親子関係といった、血のつながりを映像に持ちこんでくるケースが非常に多くなつていると思っます。

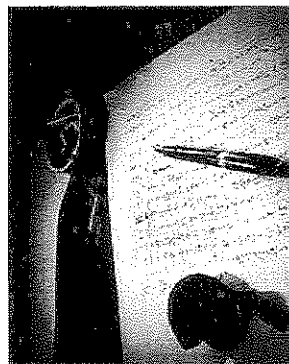
ノーネス アメリカでは、この十年くらいは政治的な映画、特に人種と性の問題に関する映画におもしろいものが多いですが、日本ではそうした映画があまり見られませんか。

鈴木 それには原因があるんですよ。社会的な問題を考える時に、自ら考えるというよりも、他人の意見や行動などに反応したり、そのまま受け入れたりという態度があたり前、政治的な問題とか性差別の問題などに対する問題意識を自分自身の生活や行動の中から生み出すという習慣が、昔から日本にはないんですよ。今だつて、政治やジェンダーの問題に関しては、欧米で問題になつているというのをジャーナリズムが受け入れて取りあげているからそれについて考える、というケースがほとんどだと思っます。

もう一つは、日本の若い映像作家にそういうモチーフやテーマでものを捉えようとする人間があまりいないことが原因だと思っます。むしろ若い人は映像そのものに溺れてしまつているというか……映像そのものが好きであつて、テーマを考えてないんですよ。その中で最近ようやく「家族」というものがテーマとして浮上してきた感じですね。ようやく地に足がついた形で出てきたこの家族関係という映像的思考が積み重なつていって、自分で考えるという段階になつたら、そこに初めて思想が生まれる可能性があると思っ僕はみているんですけど。

ドキュメンタリーにしても同じようなことが言えると思っんです。例えば土本さんが水俣病に取り組んでいるということについては、その内的動機というのは土本さんの思想にあると思っんです。反権力的な思想というものが水俣病に結びついている。小川さんの場合は、最初の出発点は外的思考だつたと思っんですが、彼の優れたところはそれを自分のものとして消化していつたところにあると思っんです……。かなり大きつばな言い方ですが、その後『阿彌に生きる』(一九九二 佐藤真監督)や、柳澤壽男さんの作品のような映画が生まれてきたということは、地に足をつけて自分でものを考える、行動の中で学びとつていくという考え方、思想性が生まれてきていることの表われだと思っます。

「僕の影も見る」



ノーネス 日本のドキュメンタリーは対象、作る側、観客の関係が欧米とはかなり違う気がするのです。小川プロの作品にもそれがよく現われていると思うのですが。

鈴木 小川さんの初期の頃の作品『青年の海』(一九六六)、『匠殺の森』(一九六七)、『三里塚』シリーズ(一九六八―七七)にみられるような対象を彼が選んでいるということは、彼の政治的思想の反映ですね。そういうところで起こっている運動や事件を、彼は自身の政治的イデオロギーと一致した対象として選んでいる。そして観客は、そういうところで何が起こっているのか知りたがっている、同じような政治的考え方の持ち主ですね。『三里塚』は闘争の映画で、すべてが運動の中で展開していくものですから、それを見に来る人々というのも皆その運動に関心を持っているわけです。反政府的な思想の持ち主たちで、直接的な行動にはでないけれども、映画を見にいたり、その製作にお金を出したりするような形で運動を支援するという一つのやりかただったのだと思います。

小川さんは山形に行つて事情が変わるんですね。『三里塚』までの小川さんを認める観客と、山形以降の観客は多少質が違ふと思います。当時の観客は、以前の小川さんを追つていった人々と、山形で小川さんが自身で創り出したものもまたおもしろいと受け入れた人々と、二種類連続していたと思います。

ノーネス 小川さんの映画には、対象と観客が浑然一体となる瞬間があるように思います。それから小川さんの映画は小川さん個人の作品というよりも小川プロダクション全員の作品とみることが多いという話をきいたのですが。

鈴木 それは『三里塚』の前までですね。闘争が一番激しい頃まででしょう。小川さんという人の、非常に日本人的なところなのかもしれないけど、普通一般に言われているディレクションらしいことは何もしないのだけど、やはりそこに小川さんがいて初めて映画として成立する、というような……。特にディレクションをしているわけでもないし、多くの人々が参加している闘争で、現場にステールのカメラマンやそのほかのスタッフがいて、という場面はたくさんあつたと思うんです。浑然一体となつたという言い方をされたり、皆で作っているという感じは確かにあるわけですが、小川さんがいなければあはならない、作品として成り立たないという感じが、やはり「小川さんの作品」として評価されることになると思っています。

す。

ノーネス 日本のドキュメンタリー作家にみられる傾向として、作り手側が対象になろうとすることがある。これは欧米とはまったく違ったやり方だと思えますが。

鈴木 そう思いますね。今僕の頭に浮かんだのは『共生観』という言葉です。共生観というものをドキュメンタリーの指標に置くという考え方は土本さんのあたり、六〇年代頃から始まっていると思うんですが……。対象となる相手の苦悩や闘争、ひいては存在そのものまで引き受けてしまうような形ですね。西洋だと、対象というものはあくまで自分がドキュメンタリーを作っていく中の「要素、作品の要素として扱われるわけです。そこが決定的な違いではないですかね。日本のドキュメンタリーのそういう性格は、対象の呼び方にも表れていると思うんです。例えば土本さんは水俣病患者を「患者さん」と呼び、小川さんは「農民の方々」といつているわけです。作り手である自分と対象の関係を同等のもの、あるいは尊敬したものと捉えていますね。

ノーネス 対象と親しくなるのはある意味で危険ではないのでしょうか。このような一体化はほかのドキュメンタリーにもあるんですか。例えばNHKとか。

鈴木 あります。例えばNHKのドキュメンタリーでも国外の場合には、まずいろいろな国に出かけていって単に紹介するという形から、次はあるテーマに沿つてある国を取りあげるといったように、間口を広げていくということもあるわけです。しかし国内の場合は、社会的な問題提起という形で作られるというところから、年代を経るにつれて個人をドキュメンタリーの対象にするという形に変わっていきますし、個人を対象とする、あるいは個人の視点で対象を捉えていくためには、親しい関係にならないと意見が収集できないんですよ。これは日本人の特徴ですね。「語る」国民ではないんですよ。何というか、「わかつてもらおう」というか。ドキュメンタリーとして対象化していく過程で、こういう特色が出てくるんだと思いますね。

ノーネス 日本のドキュメンタリーを海外で上映したいと思つても、あまりにも表現方法が欧米とは異なつているので理解がむずかしいと思うのですが。

『景色を過ぎて』



鈴木 それは僕も非常に感じているところですね。「日本的な感性」が支配していますから。ただ、対象の持つ意味の表現方法がやや異なるだけで、映画としてできあがった時にはそこに「イメージ」として表われるわけで……。感じ方としては同じんじゃないかと思えます。「感じ方」として通じあつていくしかないと思うんです。方法的なものではなくね。だから欧米の観客側が、日本のドキュメンタリーのあり方に慣れるしかないと思うんですよ、「ああ、そういうものなのか」みたいにな。

ノーネス 日本のドキュメンタリーの作り方は因習的であるという印象を受けます。基本的に産業映画とテレビに限定されているし、フィクションとドキュメンタリーがはつきりわかれてしまっている。欧米では因習を破るさまざまな試みが行なわれているし、作品がよければドキュメンタリーでも映画館でもテレビでも放映される。日本の映画の作り手自身がドキュメンタリー映画を定義し直す必要があるのではないのでしょうか。

鈴木 まったく同感です。そもそもなぜそうなっているのかも問題だけれども、今僕らでは解決できないと思います。今の日本は目に見えない社会制度に支配されているんですよ。ずっと昔から存在している封建的なギルドのようなもので、そういうギルド的な考え方の影響を各個人が引き受けすぎているんです。

ノーネス 目に見える制度のほうも変わっていくという様子はないですか？

鈴木 やや希望的観測のだけれども、ここ数年で若い人々の間に、自分たちの行動を土台にして考えていくということが生まれてきていることが、この見えない制度を崩していくんじゃないかと思うんです。ずいぶん時間がかかると思いますが、目に見えるほうの制度も変えていくんじゃないかと思うんです。例えば七、八年前には映画といえば「映画館でやるような映画」しか一般には認められてなかったんですね。映画評論家たちはみんな実験映画とかドキュメンタリー映画とか、今若い人たちが作っているような自己表現的な映画なんて見向きもしなかったですね。でも今は評論家の人たちもそういう映画を見ざるを得ないような状況になっている。長篇映画しか見てなかったような評論家が、イメージフォーラムに来てたりとかね(笑)。映画ばかりでなく、小説、詩、絵などの表現をする人たちは、若い世代を中心に少しずつ解放されていっているような気がしますね。

ノーネス 最後の質問です。実際の話なんですけど、第二次世界大戦中サイパンにいる女性が持っていた弟と妹の写真と友達からの葉書を、ある兵士が戦利品としてアメリカに持ち帰った。五〇年後、私は軍のものを集めているコレクターからその写真と葉書を手に入れ、第二次世界大戦と表現についての関係に関する本にそれを使つたのです。私の日本人の友人はそれを聞いて憤慨して、「その人の魂を慰めるべきだ」というのです。私はその反応に驚くと同時に、このことが表現者と表現されたもの、あるいはイメージとイメージを受け取る者との関係の相違をよく示していて考えさせられたのです。

鈴木 それに憤慨したというの、びつくりしたというのわかるような気がします。たぶんその憤慨した人は、その写真なり、ポストカードなりにすごく自己投影したというか、思い入れがあつて、入り込んでしまったんじゃないかと思えます。そこに日本人の自我意識の持ち方が、すごくよく表われていると思えますね。ある種の自我が物に投影されていく時に、共同体的な意識というものを、日本人は自覚していないんだけど持っているんですね。それともう一つは、アニミスティックな意識が日本人の間にはかなり生きていて、いろいろなものに生命がある……霊的なものというか、スピリットか、あるいは生命というものの感じ方がすごく強いんですね。特に写真についてはそういうことがあります。兄弟や親の写真については、ただそこに写真があるというのではなく、そこに本人がいるというのと同じ意味になる。育つた年代によって違いもあるんですけど、例えば僕の映画の中でね、正津勉という詩人の映画があるんですよ。その映画の中で僕は、正津勉の詩集をナタで裂くというシーンを撮ろうかと思つたんです。それを詩人の吉増剛造さんに「やってくれ」と言つたら、彼は「できない、いやだ」と言つた(笑)。それで若い詩人にやらせた。

ノーネス そのことは映画を見る時に大きな意味があるのではないですか。

鈴木 あるかもしれませんが。ただ僕の場合は、映画を作る場合には、それを批判的にそのまま出すようなことはあまりないんじゃないかな。人からみればわからないけれども。



手くすね

★シリーズ第二回目として、映像作家であり詩人でもある鈴木志郎郎監督に、子ども時代からの映画への関心、NHK時代を経ての自身の映像制作活動から、さらに日本ドキュメンタリー映画の特質にわたるまでうかがった。山形映画祭では日本ドキュメンタリー回顧上映や、二〇〇五年には「秋映画から見えるもの」の上映とシンポジウムに参加していた。

一九九三年九月二六日収録。「日本のドキュメンタリー作家インタビュー」第22「Documentary Box」2号(一九九三年四月三〇日発行)に掲載。