

三里塚の醜悪的空間にて時間を視覚化する

阿部マーク・ノース / 山本直樹訳

凄惨な東峰十字路事件とあさま山荘事件を受けて、ある一つの興味深い事態が小川プロの作品に起こった。辺田部落に腰を落ち着ける一方で、成田空港の建設現場における機動隊と抵抗住民の衝突に関する既成概念にとらわれない報告によって、彼らの存在はすでに知られていた。武装した彼らの撮影隊は、文字どおり泥まみれとなった三里塚闘争に突入していた。小川プロの一九七三年作品『辺田部落』は、暴力の(直接的)表象がまったく存在しないという点において際立っている。暴力的なスペクタクルに代わって本作で用いられたのは、通常なら単純にロングテイクと説明されるであろう一つの撮影スタイルである。しかしながら、小川は本作以前にもロングテイクを使ってきた。それゆえ正確を期すならば、彼らはロングテイクにもとづく新たな美学を発展させたというべきであり、ここでは時間と持続の関係性が中心的な問題となる。

小川プロがこの新たな美学に到達するまでには長い期間がかかっており、いくつかの技術的決定要因が働いている。彼らはより静かに

に作動し、一二分もの長いフィルムマガジンを装着することのできるエクレール社製のカメラを手に入れたばかりか、同時録音を行うにあたって当時の業界標準であったナグラ社製のテープレコーダーを使いはじめた。長いショット時間、静寂な撮影、同時録音をもたらしこの新技術は、従来とは異なつた形での視覚的関与を可能にする、ある種の即時性を彼らの映像に与えた。『辺田部落』以前の彼らの作品においては、耳触りなタイムラグをとまなう映像と音声のあいだの不一致が、三里塚の世界に没入しようと試みる観客の能力と欲求を妨げてきた。時間と空間、あるいはフィルムと観客のあいだのこの不和こそ、小川プロが暴力の提示によって解消しようとした断絶である。同時録音された発話をとまなう時間の帯を記録する術を手に入れることで、小川プロは時間性を作品の中心テーマに据えた。もつとはつきりいえば、彼らは「部落の時間」を表出しようとしたのである。

こうした新たな機材のおかげで、小川プロは撮影から始まり音声

編集で終わる時間性の新たな表象を提示できるようになった。『辺田部落』の冒頭から最後まで、この転換は明らかである。多くの観客にとって、本作のファーストショットは、小川作品における愛すべき瞬間の一つとなっている。辺田部落の中心に監督が立ち、部落内の最年長住民であり、前線においても雄弁な抗議者の一人であるトノジタじいちゃんにインタビューを行う。小川とトノジタじいちゃんが会話を進めるあいだ、カメラマンである田村正毅は彼らの周辺をざっとカメラにおさめる。一分間続くこのシークエンスショットは、パン、フォーカス転換、リフレーミング、局所的ズームといった、それがどこで撮られるにせよ、ロングテイクの美学に典型的に見られるいくつかの特徴を示している。けれども多くのロングテイク美学が壮大で芝居がかつた効果を求めるのに対し、このショットは素人っぽい効果をとまなつて画面上に現れる。もし音声無しでこのシーンを見たならば、でたらめに構成され、混沌とした印象を受けることだろう。この舞台におけるスターは前述の二人の男であるにもかかわらず、トノジタじいちゃんはたまたま画面内に現れるだけで、通常は焦点のずれたカメラで部分的に写されるにすぎない。大体において、田村正毅は水田を移動撮影で横切りながら映し出し、家屋や木立、あるいは判別するのが難しい何かのまえでときどきカメラを静止させるだけなのである。このことは音声の重要性をはのめかしている。このロングテイクにおいて、トノジタじいちゃんは彼の部落に関するとりとめのない話を語っている。だが彼は不正確な知識の持ち主であるため部落の地理や慣習、さらには二人のあいだで話題となったあらゆることに対する小川の興味をぐらかしてしまう。無秩序な広がりを持つ、雑然とした彼

の独白の構造に関して、私はあとで詳しく論じつもりであるが、ここでは同時録音された人間の声が、「不規則」で「雑多」な映像に奇妙な生命をもたらすことの重要性について、まず記しておきたい。

本作を観てゆくと、私たちはそこで働いている別の論理に適応せざるを得ないことに気づく。またそうすることにより、田村の撮影のあり方をもつとも純粋に指し示す、あの静寂かつスリルに満ちたシークエンスショットに対する心構えを持つことができる。部落の人々が投獄された若者の帰還を待ちわびる映画の後半において、同じ部落に住む女性たちは、農作物の収穫を行うため集団的行動から一時的に身を引く(彼女らは他の部落民がすでに荒らした土地を耕作しており、そうした田畑が休閑地になってしまうのを見るのが恐びなかつたのだと、小川は説明する)。大きな妻やら帽子と生染めの作業着に身を包んだ彼女らは、互いに肩を寄せあつて座り、おしゃべりをしていく。九分間続くこのショットの空間内において田村はクローズアップを随所に交差ながら、彼女たちの顔を順番にパンによって捉えてゆく。さらに彼はフォーカスを前後に変化させることで、レンズの焦点距離にあわせて私たちの注意を引こうとする。田村による鮮明さの探求が続き、彼のカメラが会話に参加する別の人物の顔を再び見出すまでのあいだ、映像は焦点の消滅とともに柔らかさを増し、純粋なパターン、純粋な表層へと近づく。その一方で、音声トラックは彼女たちの低く抑えられたおしゃべりが持つ多音性を前面に押し出す(ただし幸毒に頼っている観客にとっては、この効果のほとんどが失われてしまう)。ここに見られるのは、より完璧で深遠な音声と映像の一致であるといえるが、それは彼女のたちの唇の動き

とはまったく関係がない。むしろ田村は、ちょうど彼のカメラが顔から顔へとスライドしていくように、次から次へと話題を交える彼女らの息づく間もない噂話に、私達を適応させようとしているのである。

私が思いつく限りの映画史において、ロングテイクはつねに映像と結びつけられてきた。しかし私たちは小川作品を通じて、音声の持つ重要な役割へと関心を向けることができる。実際、小川のロングテイクの境界は、ショットの始まりと終わりではなく、音声トラック上の相似点によって測られるべきである。というのも、本作で彼が用いたのは、連続した音声にもとづくロングテイク美学であるからだ。

トノジタじいちゃんとの会話と、部落の偉敵映像にヴォイスオーバーで重ねられる小川による短いイントロダクションに続く、第二のシーンを例にして考えてみよう。ちょうど小川は最近起こった重要な出来事について説明し、これらの出来事から派生した政治的問題を示唆し終えたところである。この第二のシーンにおいて、部落民たちは、公団による小川明治（空襲闘争を指導し、もともと尊敬を集めた老人の一人）の墓の極秘購入について話しあうため会合を開いている。外では絶え間なく大雨が降りしきり、このシーンをその前後とはつきりと分け隔てる、効果音的なノイズを生み出している。小川家の代表者が、彼らの預かり知らぬ所で墓の購入が行われたことに対する驚きやショックを口にしたあと、一時会話が中断し、小川がここで語られている状況を説明する字幕を入れる。とはいえ雨によるノイズはあからす外から聞えており、映像トラックも次のスピーチに間にあうように議論へと戻る。このシーンにおいて、

田村はパンとズームを用いているのだが、基本的に映像トラックに大きな変化はあられない。つまり小川プロがこの種の部落民による会合において見出し、福田克彦が「繊細な時間の流れ」と呼んだ状態のなかに腰を下ろし、微動だにせぬまま深く考え込みながら、話者の考えを咀嚼しようとする人々を映し出す、ごく一般的な映像が映し出されるのみである。二分間も続く次の中断にいたっても、この映像は変化することなくそのまま提示される。議論が再び開始されると突如として画面は墓地を映し出す短い映像にカットする。が、ここにおいても、外から聞える雨の音と音声トラックが途切れ、ることはない。数分後、このシーンは、青年行動隊に所属する一人の若者による情熱的なスピーチで終了する。

比較的多彩な映像トラックを包含するにせよ、このシーンは時間的、経験的であるかを問わず、あらゆる意味において、音声トラックによって規定されている。こうした拡張的で、複数的な音声による接合のテクニックを、小川は本作中いたるところで使っているため、私はこの独特の音声主導式ロングテイクを「サウンドショット」と呼ぶことにしたい。

第二のシーンを構成するサウンドショットは一七分間たつぷりと続くが、これは全部で三時間に渡るフッターから選り抜かれたものである。注目すべきことに、このシーンが終わると私たちは、すでに三〇分間も辺田部落の世界に接していたことになる。本作品から始まる組織原理として確立された小川の新しいロングテイクは、技術（長時間撮影可能なマガジン、静寂なカメラ、同時録音）が連続する音声にもとづく美学に対してもたらした貢献を指し示している。このフィルム内の時間は一様に長く均質的に構成されており、

その一方で音声によって接合された視覚トラックが偶発的な変化をもたらす。ゆえに映像のカットは、時間の中断や空間の転換に留まらない何かをあらわしているのである。

私たちとこの映画との出会いは、次のひとまとまりの時間に移るまえに、観客に一息つかせるために規則正しく置かれた、いくつかのモメントによって区切られている。これに対する心構えができていないと、しばしば本作のペースを「ただだらしている」と感じてしまうが、このこと自体がある意味で示唆的である。たとえ分かりにくいとしても、本作中にはこの映画の時間性に関する私たちの経験に一定の構造を与えるような、規則正しい拍子が存在している。単純なアウトライン、すなわち本作品を構成する長尺シーンのリストを示すことで、私たちはこの基本構造を明らかにすることができる。いくつかのシーン同士をつなぐ短いトランジションを省くと、リストは以下ようになる。

- 1) トノジタじいちゃんが「村八分事件」を含む、部落の特徴と慣習を語る（二一分、一ショット、他に干渉されない一続きの映像、同時録音）。
- 2) 小川明治の墓の購入をめぐる部落民の会合（二七分、一サウンドショット、他に干渉されない一続きの音声トラック、数多くの映像と字幕）。
- 3) 機動隊が部落に入り、若者たちを逮捕する（七分、一サウンドショット）。
- 4) おんなびしや、男根をかたどった供物の製作と子供たちを守ってくれる神様を祝う祭り（二三分、二ショット）。

- 5) ハンゼムのおばあさんが遺影を撮るためにホースをとり、部落生活にまつわる多くの個人的な話をする（二五分三〇秒、二サウンドショット）。
- 6) 警察が部落に入り、龍崎春雄と瓜生正彦を逮捕する（二八分三〇秒、二ショット）。
- 7) 一ヶ月後、投獄とそれが部落にもたらした衝撃について議論する親同盟の会合（二三分、五ショット、一サウンドショット）。
- 8) 一週間後、警察による故三ノ宮文男宅の家宅捜索についての会合（一〇分、七ショット）。
- 9) 田畑でおしゃべりをする女性たち（九分、一ショット）。
- 10) 龍崎春雄と瓜生正彦が解放され、感謝の言葉を述べる（二九分三〇秒、四ショット）。
- 11) 部落の女性たちが月例会合で読経を行う（四分、一ショット）。

このアウトラインによって、私たちは『辺田部落』に何やらただならぬものがあることを認めざるを得ない。実際、この作品はほぼ同じ長さからなる一一のシーンから成り立っており、そのシーンの多くがたつた一つか二つのサウンドショットによって構成されている³⁾。もちろん、このアウトラインに恣意的な側面があることを私は認めなくてはならない。私はこの映画のイントロダクションと数多くの移行シーンやショットを無視しているし、サウンドショットに対する私の強調は、視覚の優越性を逆転させる格好の例とはなっても、映像トラックに明らかにみられる多様性を抑圧することにもなりかねない。その上、私自身で計測したこともあり、各シーンの時間はあくまでおおよそであって、四捨五入を行っている。とは

いうものの、「非科学的」および「ぞんざい」にあえて振る舞ってみることで、私はこの作品自体の論理により近づぐための道を切り開けたように思う。小川プロは『辺田部落』において、それ以前の作品を覆っていた政治的スペクタクルから、時間と持続の表出が最優先事項となる、別種の映画へと向かって歩み出した。しかも私たちは本論でドキュメンタリーを扱っているために、音声と映像によって明らかにされるこの時間性は、ヴァルター・ベンヤミンがいみじくも空虚で均質的な時間と呼んだものではなく、まさに歴史を生きたことの表象とどうしても関わらざるを得ないのである。

小川が提示したドキュメンタリーの新たな時間性を考察するにあたって、デイブツシユ・チャクラバルティの仕事が表象に関する有効な理論を与えてくれるように思われる。事実、小川は辺田の部落民を、単なる「農場主」としてではなく、チャクラバルティのタームにおける「農民」として扱っている。チャクラバルティが「農民」という語を使うとき、彼はそれを通常の社会学的意味よりも広い意味で用いている。

ここでの「農民」は、非近代的、田舎、さらにはインドのエリート層の生活や彼らの政府機関の上にもその刻印を残す、非世俗的な関係性や生活実践に見えるものの簡略表現として機能している。要するに、農民という語が意味するのは、インドの資本主義や近代性において(ヨーロッパ的な意味での)ブルジョワに該当しないものすべてなのである。

サバルタン研究におけるもう一人の重要人物であるラナジット・

ダハから影響を受けつつ、チャクラバルティはヨーロッパ思想や自由主義的な公共機関の枠組みに関する論理が、必ずしも世俗的というわけではなく、しかも決してブルジョワ的とはいえない関係性や実践に関する昔ながらの(かといって原始的ではない)論理に「編み込まれている」と論じる。彼は第三世界における近代政治の複数的な歴史のあり方に言及しているのもであって、彼のいう第三世界は、原始的な美談や迷信に惑わされた不完全なものとして、サバルタンもしくは「農民」の持つ政治的近代性を位置づける歴史主義を断固して拒否するのである。

チャクラバルティによる歴史主義の批判の多くは時間と関係している。なぜなら時間こそが、発展、工業化、ナショナリズム、さらには資本主義に関する物語の範囲を定めるからだ。ベンヤミンが近代史の空虚かつ均一的な時間と呼んだものとは対照的に、チャクラバルティはサバルタンの複数的な時間について語っている。これは資本に論理の外部に留め置かれたり、資本から追放されたりするものではなく、むしろ「資本との緊密で複数的な関係性のなかにある生であり、「資本との」対立から申立までを含んでいる」のである。あるいはデリダ的な意味において、構成的および補足的なものであるということもできるだろう。

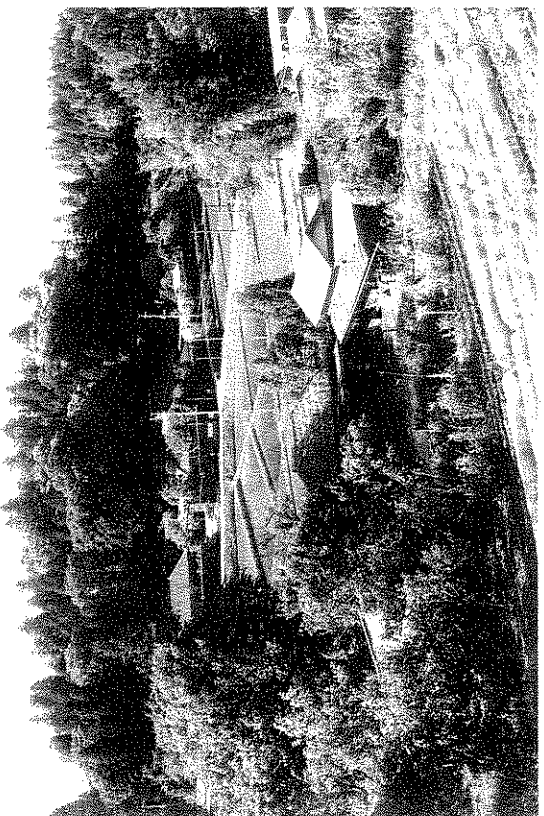
三里塚の部落では、これら二つの論理が激しい議論の対象となっていた。しかしながら、それぞれの論理が完全な対立関係にあつたとみなしたり、三里塚の農民を政府主導の巨大な建設プロジェクトを通じて表象される近代性の外部に位置する存在として考えたりすることは、おそらく間違っている。『辺田部落』は部落民自信が矛盾を生きている瞬間を捉えている。ますます巨大化する暴力こそが、

彼ら部落民をこの補足的な論理の方へと向かわせ、普段ならそこで休止状態にあるようなエネルギーを引き出したのである。

もし私たちが『辺田部落』からメインテーマを引き出すとするなら、それは部落民の生活において新たに見出された「講」の重要性であろう。この考えはフィルムの前半にあらわれる小川自身によるヴォイス・オーバーによって作品内に組み込まれたばかりでなく、彼らの広報誌や出版メディアに対して小川が行ったインタビューにおいても繰り返された。たとえば当時の彼らのチラシに、次のような文章が見られる。

青年を連れ去られた家族の野作業の遅れには、家同志が困った時助け合う「結」とか「カマス仲間」と呼ばれる「講」の考え方が、そのまま生かされました。部落中の人たちが交代で仕事を手伝い、少しの遅れもなく進めていったのです。獄中の青年たちに対して、週日交代で、差し入れや面会を続けました。部落はじつに生き生きと、昔からの伝統を生かし、部落というものが持つ、本体の息の長さや楽天性で、自分たちを守ってきたのです。わたしたちは、そんな風に部落を流れた、ひとつの確かの時間に、カメラとともに立ち会い記録してきました。

「講」は部落内での付き合いの形式であり、一〇〇〇年以上の歴史を持つっているとされる。元々は仏教的な性格を有していたが、すでに中世において様々な形態を取りはじめた。緊急時のために部落民から金を集めていたものが銀行となったように、戦後になると「講」は多様な形態を取りながらさらに拡散していった。中央政府



【辺田部落】

が彼らの土地を侵害し、日々の生活が脅かされるようになったとき、三里塚の農民たちは情報や人的資源を収集し、闘争のための集団的エネルギーを取りまとめるために、この伝統的な組織形態を利用したのである。

本作で小川が強調するのは、近代政治の領域において、幽霊、神々、そして精霊が失われていないことを指し示す、伝統的行事の結合能力である。この映画のラストシーンは、月に一度行われ、部落内の年長いた女性たちが一同に集まる仏教儀式を象徴的に用いながら、部落が不安定ながらも一応は平穏な生活に戻ったことを示している。また第二のシーンは、墓地で発生した危機によって引き起こされた「講」の議論に焦点を当てている。その墓地が部落民にとって、後からやってきたヨーロッパの開拓者の墓地ではなく、ネイティブ・アメリカンやハワイアンといった真の意味における最初の国民の墓地に近い性格を持っているという点で、これは非常に重要な論点だといえる。単に墓を移動させるといった実際的な問題を越えて、ここでは倫理的、精神的、政治的問題がそれぞれ複雑に絡み合っているのである。

第四のシーンでは、子供たちの安全を祈願する「子安講」が持つ精神的な次元にはつきりと重点が置かれている。龍崎春雄と瓜生正彦の逮捕劇のすぐ後、小川は三里塚シリーズのスターの一人である椿たかに焦点をあてる。陽気な彼女は男根状の供物を大根から作っており、それは(糞でできた)陰毛と(じゃがいも)薯丸を付け足すことで完全に仕上げられる。この供物は安産と意見を司る神様に捧げられる。婦人行動隊と幼い子供たちが「おんなびしや」の祭りに参加し、椿家の人々は、供物を翌年担当する家庭に自家製の男根

を手渡す。男根に加えて、部落内の出生をすべて記録した古い戸籍帳も同様に引き継がれる。この戸籍帳における名前記入こそが、人々の部落への帰属を意味付けているのだ。明らかに小川は「子安講」と「おんなびしや」の祭礼儀式を、椿たかの陽気なオプティミズムを示すためだけでなく、部落の人々を一つにまとめる伝統的機構の一例として取り扱っている。

これらの伝統が時間の流れのなかで機能停止に陥っていないとすれば、このシーンはまた別の理由においても重要である。小川の説明によると、椿たかは近郊の漁村の出身であり、結婚を機に辺田部落にやってきたのだという。彼女がここに来るまえ、部落民が作る男根は比較的素朴なものであった。彼女が男根を作る番になったとき、彼女は陰毛や薯丸といった漁村で良くみられた、様々な装飾品を使ったのである。小川はこういった伝統行事の持つ重要性を確信しているが、それを本質的なものとして扱ったり、近代に汚染されていない前近代的儀式の原始的な残余物として提示したりすることはない。というのも、これらの創造的で発展的な生活習慣を通して、部落民たちは彼ら自身をネットワーク化し、近代的生活の不安定さに適応しようとしているからだ。空港側の論理が部落の生活を脅かし始めたとき、彼らはこのようなネットワークと彼らの生活を構成してきた諸活動に備わっていた能力を活用したのであり、結果としてそれが彼らの抵抗運動における力を蓄積する場ともなったのである。

ここでさらに指摘すべきは、小川が伝統の本質化を退けると同時に、そのロマン化をも回避しているという点だ。作品クレジットのまえにあらわれるトノジタじいちゃんのインタビューに明らかによ

うに、この映画で扱われる土地の習慣や論理、知識はすべて年長者からの伝聞にもとづいている。トノジタじいちゃんは、まったく彼の思うまま、突然ある話題から別の話題へと移行する。たまたま話を誘導するのを除けば、小川からの質問はほとんどなく、このシーンは編集なしのシングル・ショットで撮られている。とはいえ小川による介入は、もともと凄惨で恐ろしい話をこのシーンのクライマックスに持って行くという、一分のあいだに彼が一度だけ行った編集によって明白である。部落の水田を横切る小道が昔あったという話題を途中でさききつて、トノジタじいちゃんは、その道ぞいに一軒の空き家があったことを指摘する。彼によれば、その家はかつて新谷家が所有していたが、彼らが「条件派」に加入したことが知れるや否や、辺田の部落民たちは彼らを土地の伝統的な風習である「村八分」の対象にしたのだという。これがいつたいどういう結果をもたらしたかについては結局語られぬままだが、トノジタじいちゃんは、何が起こったにしろ、それが間違もなく不愉快なものであったことを示唆する、背筋の凍るような一つの挿話を紹介する。新谷家の主人が亡くなり、彼の遺体が病院から搬送されてきたとき、部落のなかに葬式に向いて手伝おうとしたものは誰一人していなかった。土地の慣習では遺体をそのまま土中に埋めるのだが、死体を移動したり穴を掘ったりする人手が足りなかったため、新谷家の人々は遺体を車で火葬場に運ぶよりほかになかつたらしい。この話が終わりに近づいたとき、トノジタじいちゃんはもう一つ詳細を付け加えることで、さらにそれを具体的なものにする。遺体の到着は警察の襲撃と同一のものともみされ、部落民が反撃に移るための合図として使われていたドラム缶を打ち鳴らす行為を、部落内の誰かが始

めたというのである。ドラムの音を聞いて、新谷家の人々は言いようのない恐怖に襲われた。彼らは辺田部落の人々が、彼らを殺しにくると思つたのだ。どことなく狡猾な笑みを浮かべながら、トノジタじいちゃんは「おれはその妨害理はねえだど、地方上はよかつた」と語る。しかし小川は、その後すぐに三里塚シリーズのロゴにカットし、この不穏な逸話を作品全体に取り憑かせることで、私たちを疑念とともに留め置く。土地の慣習と考え方に対する信念にもかかわらず、小川はそれらが潜在的に秘めている破壊的暴力を指摘することにも、細心の注意を払っているのである。

真剣かつ野心的な映画作家として、小川はこのような生き方をいかにして表象のレヴェルで取り扱うことができるか、という問題に直面していた。これはまさしくチャクラバルティが、歴史家の問題として関心を蓄せるものである。彼は次のように述べる。

もし労働が多面的な世界に属し、その世界における多様な時間性が記号による歴史に固い込まれることがないとするれば、労働は商品生産の歴史的言説において、何ものによつても決して固い込まれることのないもののデリダ的な痕跡として、あるいは資本や商品が——さらには歴史も同様に——要求する統一性や普遍性に対し、つねに挑戦的に立ち向かってゆく要素としてのみ、みずからの位置を見出すだろう。

日本のドキュメンタリーにおいて、こうした統一性を求める普遍主義的アプローチに相当するのは、青の会のメンバーが扱ったあとの岩波映画製作所によるPR映画である。岩波の作品は、映写機の

一秒二四コマという決まりと同じくらい空虚な時間の概念に裏打ちされた、フィルムによる歴史の匿名的表象にすぎない。芸術的表現を騙るものすべてに敵対するPR映画は、資本そのものに対してのみ忠誠を誓う(テレビ番組のドキュメンタリーもこれとはほとんど変わらない)。けれどもテレビコマmercialとは違い、PRドキュメンタリー映画——小川自身この世界の出身である——のもっとも純粋な形態は、これら別の論理の普遍的存在を示唆するような、生きる上での快楽や本能に訴えかけようとする誘惑に対して否定的である。

これとは対照的に『辺田部落』は、再びチャクラバラティにならうなら、「世界を描き出すための別の方法」についての映画だといえる。前例のない独自のロングテイクの使用を通じて、小川は部落の多元的で異質な時間性を捉える手段を発見した。これこそ本作の製作に関わった者たちが、撮影と編集作業のあいだ、とりわけ意識していたことである。たとえば湯本希生は、彼の製作目誌のある部分にこう書いている。

部落集會の中で、話の内容が論理的に発展して行くのを狙って行くのではなく、むしろ、無限のうちにも、ひとつの話が他の人間に深く受けとめられ、共通の時間となっていくような、その空間をまるごと抱えて撮ることのできるカメラの眼。そのような無限の空間が現実の生きている人々の姿を深く表現して行くような映像だ。

この映画の製作に関わった者たちは、つねに彼らが「確かの時間」と呼ぶものに言及する(英語に翻訳するのは難しいが、おそらく *Real Time* と言い換えられるだろう)。そしてこのことは、編集の影響を

あまり受けることなく、それ自身のペースで出来事や会話が最後まで展開することを可能にするロングテイクがなぜ必要とされたかという問いに対する、説得力のある答えになっている。「確かの時間」は正確さ、正当性、感受性などの意味を含んでおり、そのすべてが時間化された概念として扱われる。それは現在であるとともに、差し迫った未来でもある。このような考え方にもとづいて、小川プロは彼らのドキュメンタリーの座標を、映画作家と観客のあいだの二面的な伝達行為から移し替え、対象を取り巻く活動範囲のなかに映画と映画作家を再配置した。観客と監督の欲望および論理は括弧に入れられ、編集による介入的権力も限り深くいったん保留とされた。小川プロのメンバーたちは、「譚」を静かに傾聴する人々のあいだに盛り込み、フィルムの最後を飾る「釈放された若者による」感謝のスピーチの場面にも顔をのぞかせる。映画作家と対象のあいだの関係性が、ここではまさに一体化しているのである。

これは小川プロが『辺田部落』において、主体と対象の関係性をかつてないほど根本的に再構成したことを意味する。通常のドキュメンタリー作家が対象と取り結ぶ関係性は、歴史家が証拠として用いる遠い過去と取り結ぶ関係に他ならない。全体として見れば、ドキュメンタリー作家のプロジエクトはある種の相互作用にもとづくにもかかわらず、西洋においては、撮影と編集段階において作家が加える修辭的操作によって、そのこと自体が否定される。そればかりか、マイケル・レノフが「エッセイ的」と呼ぶ自伝的ドキュメンタリーの系譜においてさえ、この論理から逃れることはできない。たとえ映画作家が対象の相互作用にもとづくとしても、結局それは監督・エッセイストの主体性にしつかりとつなぎとめられているか

らだ。レノフによる理論化は、そのほとんどが西洋に生きる欧米もしくはディアスポラの主体である、こうした自伝的ドキュメンタリー監督の立ち位置を反映しているに過ぎない。さらに日本のいわゆる「個人映画」に関していうならば、映画作家が主体の孤独な(そして大抵は何の面目もない)個人的空間ではないものとして世界を描き出すことに成功しているのは、ほんの一握りの監督だけなのである。

それにひきかえ小川と彼の仲間たちは、対象の主体性を構造の中心に据えたフィルムを生み出した。『辺田部落』は三里塚シリーズのクライマックスであるとともに、彼が長年探し求めていたドキュメンタリー美学を最終的に完成させたという点において、小川のキャリアにおける要点となっている。この作品を手がけるまで、小川は現場に即した実践的な闘争の政治学に如担しつつ、あらゆる理論的含意をともなう彼自身の映画の実験のあり方を探求していた。その後、対象とともに非常に長い年月を過ごすことにより、すなわち彼らの闘争に追従しながら、隣人として彼らと一緒に暮らすことにより、小川は倫理的に許されない妥協を一切行なうことなく、政治闘争のスペクタクルと細部をスクリーン外の空間に配置することができた地点に到達した。撮影と共同生活に費やしたこれらの年月を通じて、彼らは権力との対峙という非常事態の先にあるものを見通せるようになったばかりでなく、三里塚の現場と成田の刑務所において継続している抗争の意味をより深く理解できるようになった。映画作家として、彼らはこの新しい理解を作品のなかに組み込んだ。『三里塚・辺田部落』は究極的にいって、人間として生きるための様々な方法に関する——あるいはそれを文字通り體現した

——映画なのである。

註

- (1) もう一つのファクターとして、フィルムストックの供給が無尽蔵であるかのように彼らが考えていたことがあげられる。実際『辺田部落』は、一ヶ月のあいだに撮りためられた二時間近くのラッシュから選り抜かれたものである。
- (2) 『編集作業目誌・辺田部落』1(一九七三年一月八日の書き込み)、Box 43、小川プロのアーカイブ、歴史伝承委員会 (<http://www.rekishiden.org/>)。
- (3) 編集作業目誌から判断すると、『辺田部落』はその構築過程でかなりの改訂を受けたことがわかる。八月三日に書かれたアウトラインでは、トノジタじいちゃんのシーンは作品の最後に使われており、岩山鉄塔の建設やトンネル付近での戦闘なども含まれていた。ただしシークエンス配列はずいぶん異なるものの、このアウトラインも最終的なヴァージョンとはほぼ等しく、一一のシーンに分かれている。無記名(おそらく田所直樹による)『編集目録』(一九七二年、夏から秋)、Box 16、小川プロのアーカイブ、歴史伝承委員会。
- (4) Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 11.
- (5) Ibid. 86.
- (6) Ibid. 93.
- (7) 湯本希生「製作目誌」第5部、ノート2(一九七二年九月七日の書き込み)、Box 16、小川プロのアーカイブ、歴史伝承委員会。

訳者まもと なおみ、映画研究