

## 日本ドキュメンタリー映画の黎明：序 ——亀井文夫——プロキノからの継承

阿部マーク・ノーネス

世界の多くの地域と同じく、日本のドキュメンタリーも十九世紀末の映画の発明とともに始まった。日本で撮影された最初のフィルムは外国人カメラマンによるものであったが、日本ではビジネスに携わっていた人たちが世紀の変わり目に自身のプロダクションを興した。最初期のフィルムはワンショットの風景映画であったが、その長さや複雑さは年ごとに増大していった。一九一〇年代から二〇年代にかけては、ニュース映画と教育映画がノンフィクション形式の主流を占めていた。通常、ニュース映画は新聞社によって製作され、メインである新聞紙の視覚的補足とみなされた。それとは対照的に教育映画は、政府や図書館によって学校や市民団体に頒布された。一九三〇年代の初めに、これら二つの傾向を合わせ持った長編ドキュメンタリーがあらわれる。満州事変前後に起こった政治的、社会的変革に拍車をかけられるかたちで、『海の生命線』(一九三三)や『非常時日本』(一九三三)のような作品が、政治的教育の色合いをしいに強めつつ、この間の出来事の経緯を報じた。

いくつかのプロレタリア映画運動が勃興したのは、まさにこうしたコンテクストにおいてである。「いくつかの」と私が複数で記す理由は、プロキノが前史を有しているからだ。ソビエト連邦におけるポスト革命期映画が全世界の戦闘的映画作家たちに影響を与えたことは明らかであるが、ソビエト人民と違つて彼らは、みずからの実践をサポートする政府からの金銭的援助をまったく受けていなかった。一九二〇年代のドイツは、はつきりとした意図を持って左翼映画を製作した数少ない国のひとつであったといえる。世界の他の地域では、それぞれの国のプロダクションが製作を始める前に、コミンテルンの国際労働者救援会(International Arbeiterhilfe)による激励と物質的な援助を受けていた(たとえばニューヨークの「労働者映画・写真同盟」[The Workers Film and Photo League]など)。日本映画界における活動家たちは、ソビエト連邦とは無縁で一九二〇年代後半に彼

らの活動を始めるのだが、このことはなぜ小森壽男が海外の運動からの影響を少しも覚えていなかったかを説明するものとなるに違いない。実際、他国の同志たちと比べると、プロキノはひとつの製作会社としてではなく、ひとつの運動として捉えられるべき最初の集団としてあらわれたように思える。この組織には先行グループがいくつか存在しており、そのなかでもっとも注目に値するのは、プロレタリア映画連盟である。けれども、一九二九年のプロキノ成立以前には、誰もが映画会社は資本主義の領域から免れ得ないものだと思われて疑わなかった。カメラどころか、フィルムのストックをまかなうことさえ不可能であったため、彼らは自身のエネルギーを脚本執筆や映画雑誌、あるいは研究会などに注ぎ込んだのである。

これらの先人たちは、アマチュア映画が彼らにもたらした機会を認識していなかった。それなりに自由にできる収入を享受する、比較的裕福な中産階級によって産業化された国家として、日本はアマチュア映画界のなかで巨大なシーンのひとつを形成していた。このサブカルチャーは独自の雑誌、クラブ、研究会を持ち、さらには非公式の配給網や競争関係なども有していた。能登節雄が本書のインタビューで説明するように、佐々元十という左翼劇場映画部のメンバーの一人が、このブルジョア向けのおもちゃをいかに政治的目的のために用いることができるかを実演してみせた。新たな組織がナツプ(全日本無産者芸術連盟)の庇護のもとに形成されると、それは瞬く間に戦前期におけるもっとも大きな映画運動のひとつとなった。一九二九年から一九三四年のあいだに、プロキノは五〇本あまりの作品を製作し、日本の各地に散らばっていた支持者を連れて上映した。さらに彼らは、雑誌や書籍、労働者向けの新聞などを発行し、自分たちの運動を海外のライバルたちよりも活発で知識あふれるものにした(なお、プロキノの作品や出版物とそれに先行する運動における出版物は、牧野守と私自身の手によって複製されており、次のサイトで閲覧可能である <http://www.umich.edu/~inet/cjs/publications/cjsfaculty/filmpro.html> 英語のみ)。

その最初の設立時から、プロキノは国家の管理のもとに置かれた。検閲法のために、彼らは一般上映の前にフィルムを政府に提出し、許可をとらねばならなかった。これにより多くのフィルムがグタスタに切られたものの、そういうフィルムが残っているという事実は、システム側にもある種の柔軟さがあったことを示している。不幸なことに、政府が与えた便宜はだんだんと暴力的な弾圧にとつてかわられてしまう。プロキノの物語は著作(『プロキノ全史』合同出版、一九八六)によってきちんと立証されて

いるが、それでも、こうした歴史の記録から抜け落ちていいるのはメンバーたちの日常生活であろう。本インタビューではジエロと牧野が小森と能登からまさにこの点について聞き出している。そしてなによりも興味深いのは、この年老いた二人は驚くほどの新鮮さをもって、この運動に備わっていた若くやんちゃな精神の意味を私たちに教えてくれることである。

プロキノに対する弾圧のあと、そのメンバーシップはあらゆる方向へと分散した。最終的に多くのメンバーは、その頃生まれただけのドキュメンタリー映画産業を含む、映画界に身を落ち着けた。三〇年代を通じて、ノンフィクション映画は現在私たちが考えるような型通りのドキュメンタリー形式に落ちつくようになった。これらがひとつにまとまってゆく過程は複雑で、当時の歴史状況における多様な力関係によって重層的に決定された。国内外からもたらされる影響力のある文章がそうであったように、ドイツ、イギリス、ソ連といった国々で製作された創造的なドキュメンタリーは、映画製作者たちに彼らの実践を再考させる契機を与えた。日本が世界大戦へと突き進むにつれ、ネーション的な主題を宣伝するために国家はしだいに映画メディアを用いるようになった。役人たちは他国の状況を注意深く研究し、だんだんと政府の政策がノンフィクション映画界に干渉し始めるようになった。このような状況はドキュメンタリー、とりわけ文化映画（これはドイツの映画スタジオであったウーファ社の「クルトウーア・フィルム」をモデルにしている）の政策と配給を支援するための、さまざまな仕組みを作り上げた。いわゆる日華事変が起こって間もなく、政府は強制的にドキュメンタリーを長篇劇映画の上映時に併映させるようにした。さらに政府は、戦争を扱う大規模なドキュメンタリーの予算に多額の資金を供給した。その一環として文部省は、実際に映画を製作するにとともに、彼らが特に優秀と認める作品をサポートするための「認定」システムを構築することで、教育映画を新たな高みへと引き上げた。

こうしたエネルギーのおかげで、世界中でもっとも巨大で活気のあるドキュメンタリー映画文化のひとつが日本で発展することになったものの、それと同時に忌まわしく対照的な面も存在した。例をあげると、文部省による承認のスタンプは投下資本の回収を保証することができたが、各県庁はそれを武器としても活用した。本書に収められた講演で亀井文夫は文部省がいかに『小林一茶』（一九四一）の認定を拒否しようとしたかについて語っており、彼らはこの種の作品が義務的に上映されるはずの主

流の映画館の配給網から本作を除外したらしい。

『小林一茶』の例は、いくつもの論点を明らかにしてくれる——そして牧野が記録した亀井本人による講演は、ことさらに有益なものである。第一に、地方の行政が映画をさまざまな目的のために搾取していなかったなら、本作の製作は行なわれなかったであろうということ。亀井は観光客を長野県に誘致するためのPR映画を作るという目的で雇われた。全国各地で観られる文化映画としてパッケージ化されたため、県は公的資金をこの事業に投資した。その当時作られていた戦争映画はどれもっともらしくはないにせよ、こうした観点から、私たちはこの映画を典型的なプロパガンダ作品の一本と見なすことができる。

私たちが興味を惹かれる第二の点は、この映画の形式である。ニュース映画というわけでもなく、さらに現在の眼には一見コンベンショナルな作品のようであるが、本作はかなり独創的で、すばらしい着想を持っている。白井茂による見事な撮影に加え、そうした映像や弁士であった徳川夢声によるヴォイス・オーバーのナレーションと対話的に機能する著名な歌人の歌を、亀井は映画に組み込んでいるのである。

亀井に対する評価が彼の作品に付随する政治性にもとづくものである一方、彼が日本のドキュメンタリー映画史に果たした本当の貢献は、そのドキュメンタリー詩学にあつたということも可能だろう。私たちが今日知っているような意味における「監督」が存在しなかった時代に、彼は自身のキャリアをスタートさせた。一般にフィルムはカメラマンによってまず屋外で撮影され、それからそのフットーが撮影所内にいる編集者に手渡された。もし監督が映画製作のすべての局面に影響を与えることのできる力を持った人物を意味するならば、おそらく亀井は、その役割にフィットする最初のドキュメンタリストであつたといえる。『北京』（一九三八）を皮切りとして、亀井はカメラマンとタレントに同行しながらカメラの横に立ち、映像記録の段階からそれを管理した。こうした作業を行なうためにはまず、ある種の撮影プランや計画表を携えていなければならないし、また『北京』と『戦ふ兵隊』（一九三九）のどちらかを観ても明らかなのは、フィルムの最初のフレームを露光させる前に、亀井がこれらの作品を概念化していたということである。『小林一茶』もこの例外ではない。観る者はすべてのシーンの背後に、亀井の存在を感じ取ることだろう。

第三に、この時期に製作された驚くべき数の映画と同じく、『小林一茶』の形式もあからさまに見える場面にある秘密を隠している。日本がアジア侵略を開始し、そこに住む人々にいつその圧迫を加え始めたのと同じように、ドキュメンタリーの形式はこういった新たなレベルの複雑さに到達した。プロキノの弾圧と日華事変後に導入された巧妙な検閲システムの両方に、私たちは当時の状況が映画界に与えた衝撃をもつとも明確なかたちで見ることができる。そしてまた私たちは、ますます均質化の一面を辿るとともに、のちに日本のドキュメンタリーを特徴づけることになる帝国と総力戦の政治学にも、その衝撃を見ることができるはずだ。しかしながら、国家（あるいは帝国）の結束という普遍的なレトリック——さらには国民による命懸けの共同作業なしには、日本が戦争を遂行できないという事実——があるにせよ、個々の映画作家や観客がこの時代の社会政治領域と取り結ぶ関係性が一義的で、一枚岩的に調和していたと考えるのは間違いだらう。あらゆる抑圧的環境と同じように、公的な場にあらわれたり、映画のように常時間かかれているメディアを享受することのない、緊張関係や矛盾も存在したのである。

私たちは亀井文夫の戦時中の映画に、こうした緊張関係や矛盾のかすかな軌跡を正確に見てとることができるし、さらにまたこの点こそが、日本のドキュメンタリー史における彼の位置を揺るぎないものになっている。一九三〇年代、映画作家たちはフィクションと現実のあいだの関係性を再考することによって、ノンフィクション形式の持つ複雑さを高めようとした。そしてこのフィルターを通して、彼らはポール・ローサの『ドキュメンタリー・フィルム』やジョン・グリアスンによる『現実の創造的処理』というフレーズの意味を議論したのである。事実、ローサの本が『文化映画論』（初出時のタイトルで、その後『ドキュメンタリー映画』として改訂されている。いずれも厚木たか訳によるもの）として翻訳されたことは、外国の映画理論が国内の要請にあわせて再構成されたことを証拠たてており、それゆえローサの本に関してもつとも白熱した議論のひとつが交わされたことも驚くにはあたらないのである。

亀井の作品もこれと似たような観点において受け止められた。『北京』は新たな植民地占有のかたちを提示する意図を持っていたが、その創造的なサウンド・デザインは、日本の観客を中国の醸し出すまったく異国的な知覚に耽らせるとともに、彼らに中国人のポジションから考えることを促した。『戦ふ兵隊』も表向きは武漢における陸軍の勝利にみちた包囲作戦の記録であつ

なが（ゆえに軍部から資金援助を受けている）、そのほとんどのシーンが、戦争のぞつとするような痛みと凄惨な悲劇を言外にあらわしている。同様に『小林一茶』ももともと観光客にアピールするよう構想されたが、ここでも亀井は農民の田園生活を支える宗教的偽善と手に負えないほどの貧困を示す狡猾な映像を通して、観光業の裏側を如才なくほめかしている。彼が試みた従来のプロパガンダ映画の転覆、とりわけ『戦ふ兵隊』について尋ねられると、亀井はいつも慎重な態度をとった。もし『Documentary Box』で生前にインタビューができたならば、それは間違いなく聞き手が深く立ち入るべくポイントになったことだらう。

プロキノは彼らの実践を發展させるよりも前に、抑圧的な政治体制によって、たちどころに潰されてしまった。中心的な指導者たちの相次ぐ逮捕により、この運動が解体したとき、プロキノは長篇映画のプロジェクトを始動させており、35mmフィルムに移行しようとしている最中であつた。彼らの潜在力はつぼみの段階で摘み取られてしまったが、私たちは彼らが一九三〇年代後半に作ったであろう映画の種類を容易に想像することができる——おそらくそれは亀井文夫の映画と非常に似通ったものになったはずだ。戦争が終わってからのというもの、プロキノと亀井文夫は、戦後のドキュメンタリストたちにとって試金石であり続けた。それがプロキノの熱狂的な集団主義に向けられるにしろ、あるいは亀井の不服の詩学に向けられるにしろ、日本の映画作家たちは、すでに過ぎ去った暗黒の日々に活躍した映画作家たちのまばゆいばかりのエネルギーに触れることができるだらう。

(山本直樹訳)