

小川プロ、その運動としての映画における音楽性

阿部マーク・ノーネス

水野祥子訳

日本映画史上にそびえ立つ金字塔の一つが、小川プロダクション製作による「三里塚」シリーズである。当時活躍していた多くの映画作家たちと同様、監督・小川紳介（一九三六―一九九二）が映画づくりを始めたのは、岩波映画においてであった。何の保障もない独立プロを立ち上げる意思を固め産業映画界を後にするまでの小川は、夜ごと酒を酌み交わし議論を重ねたなかで、批判的思考を培い、映画製作の技巧を研ぎすませていった「青の会」のメンバーであった。その後の小川の製作活動は、「自映組時代」（一九六五―六八）、「三里塚」シリーズ（一九六八―七五）、「牧野村物語」（一九七五―九二）という三つの段階を経ていく。批評家たちは、政治・社会的な貢献度や映画の実験度・完成度の高さなどそれぞれの判断基準に基づき、三つのうちから一つをよりすぐって評価する傾向にあった。確かにそれぞれの段階について多くを語る事が可能である。しかし、九年という歳月の間に製作された長編ドキュメンタリー七作品が織りなす「三里塚」シリーズが、我々の記憶と歴史に小川紳介という名前を刻んだことは疑う余地もない。三里塚闘争の記憶は、積み重なる歴史の背後へ押しやられてしまっても、この「三里塚」シリーズは、運動としての映画（movement cinema）を代表する壮大な実験作品として今後も賞賛されてゆくだろう。

我々が「運動としてのドキュメンタリー（movement documentary）」を考えるとときには、混沌を呈するカメラワーク、躍動する身体、仁王立ちになった堂々たる立ち姿、暴力的に攻防する警官、立ち向かう抵抗者たち、流れ出る血、逃

適な状況は、自分の製作会社を設立し自分の名前を掲げることであったのだ。野坂は、自映組を小川プロとしたもう

一があるが、確かにどこか遠慮がちな様子が見取れる。小川は頂点に立つことだけを好み、それを可能にする最

なかでは珍しく神妙にしていたのが忘れ難いと野坂は記憶している。『現認報告書』には小川自身が登場している

まれていた小川が、一方的に語りまくることにかけては天才的であったにもかかわらず、こうしたプロの映画作家の

士本典昭や黒木和雄、カヌランの田村正毅、鈴木達夫、そして編集者である岩佐壽彌など、大勢の年上の仲間

第一に、当時終了したばかりであった『現認報告書』羽田蘭争の記録(一九六七)の製作途中、津監督として参加した

として活躍した野坂浩雄は、この時の小川の熱意の背後に普通では考えられない一三の理由があると語っている。

『青年の海』四人の通信教育生たち(一九六六)の製作に参加し、山形に移った後も小川プロにおける中心的メンバ

小川が初めて集団製作を試みた「自主上映組織の会」、通称「自映組」の主要メンバーである。監督・小川の名を掲

げた新製作会社創設という彼らの提案を、小川が名譽として喜んだことは十分納得がいく。小川の初監督作品である

小川プロ誕生のきっかけは、小林秀子、野坂浩雄、吉田司が喫茶店で会話をしていた時の発案であった。彼らは、

ある。小川プロは、世界の映画史において最も野心的な、集団製作の継続と理論化を目指した試みであった。

このことから、日本の書き手は、通常「小川」を呼ぶとき「ら」や「たち」や「プロ」などの複数形を示す接尾語

を用いる。私の場合も同様である。しかしあえて強調しておきたいのは、この論考は、急速に変化していく社会のな

かて集団製作によって追求されたドキュメンタリ、芸術を巡るさまざまな問題を考察する試みであり、この集団性と

いう関係構築こそが、ドキュメンタリ映画に小川という作家が果たした貢献と言えるのではないかと、このことで

ある。小川プロは、世界の映画史において最も野心的な、集団製作の継続と理論化を目指した試みであった。

あつたかもしれない。しかし、さまざまなレベルにおいて、彼の役割は共同作業の一員として概念化されていたので

である。現場で監督が「何かを見つけた」と主張したら、映画は終らない」と記されている。この「排除」の作業を

えも現場のスタッフによって実行され、時には映画のなかに登場する人々すらも参加していた。確かに小川は監督で

る者のノートには「小川：演出の基本は排除することだ。その対照に、写真は発見することだ。これは基本的な矛盾

自身が編集のプロセスを重要視していたことにある。スタッフは、しばしば小川の発言をノートに書き込んでいた。あ

かじめ決定されており、その上、小川は明らかにスタッフの実行力を信頼していたからである。もう一つは、小川自

自身は家のなかにいた。この理由は、一つは、小川プロによる撮影の目標は、長く濃密な討論を繰り返した末にあら

作の方法は、濃密な共同作業であった。事実、スタッフが闘争の現場での撮影に赴いていたり、大方の場合、小川

プロダクション(以下、小川プロ)という集団の間に稀に存在する狭間に滑り落ちてしまうのだ。小川が選んだ映画製

ほとんどすべての批評文や本に明確に見いだすことができる。作家性を語るうとするとき、監督としての小川と小川

小川紳介という作家は、意味の生産を個々の作家に当てはめる批評的衝動を言及させる。このことは、小川を語る

三里塚へ向かう運動

げ惑う姿など、ある種の象徴的(Iconic)なイメージの一群を思い浮かべる。一九

三〇年代以来、この種のシンは政治的ドキュメンタリ映画にはつきものである。

つたのだが、「三里塚」シリアルはそれを究極の映像美字として概念化した。今

日、シークエンスごとに詳細に研究してみると、映画作家、撮られる者、観る者の

三者間の関係性が非常に複雑に絡み合っていることだけでなく、除々にではある

が、このシリアルが長い歳月を経ながら驚くほど変化してきたという点で突出し

た作品群であることに気がつく。私はこのことがドキュメンタリと観客との間

に、特別な関係性を構築すると考える。観客に、スクリーン上で起きてくる出来

事との擬似的関係を体験させ、また同時にその体験が、彼らを(政治的、その他

の)目標到達のために必要な行動へと走らせる原動力を生み出すのである。



三里塚に立つ小川紳介監督

一つの理由として、小川が、初期三作品の継続上映からの収入を、高額になると想定していた「三塚塚」シリーズ第一作目の製作費に充てようと考えていたのではないかと、とも推測している。

ここで私はもう一つの決定的な要因として、小川と自映組との関係を追記しておきたい。小川の努力によって、この自主上映組織が成り立ち、維持されていたことは疑う余地もない。小川は学生たちの兄貴分であり、彼の鮮明で巧みな話術が彼らの結束を強めていた。一時期、小川の名前は映画には監督としてクレジットされたが、組織の内部書類には「局長」と記されていた。いっぽうで、自映組のアーカイブに現在残されている会報、パンフレット、チラシ、メモ、報告書、ノートなどを読んで目に留まることは、小川本人の不在である。メンバーたちは、小川が実際にその場にいたことについての言及はほとんど残しておらず、他のメンバーの責任事項と並べて小川のものも書き出している。小川の署名は現在アーカイブにあるはずすべての内部書類に残されているにしろ、彼が実際に筆をとって書いた記録というものは存在しない。組織としての出版物には小川による執筆文章はほとんどなく、書かれたものに小川の名前が引用されることも稀であった。自映組の元メンバーには雄弁かつ饒舌な小川を中心的存在として記憶しているが、監督の主体性を守ろうとする彼らの言葉の選び方を差し引いて再考してみても、興味深いことにアーカイブの資料上では小川は不在のままなのである。これらの資料が教えてくれることは、我々が「三塚塚」シリーズで見いだすものとは異なる意味を持った主体性である。

『青年の海』、『匠殺の森 高崎経済大学闘争の記録』(一九六七)、『現認報告書』は、小川プロが組織される以前に製作された映画だが、一般に小川プロの作品と見なされている。これらの映画は、当時から今日までの日本のドキュメンタリー映画製作の多くの例に洩れず、それぞれの作品のために精成された製作委員会の尽力によってつくられた。厳密に言えば、この三つは自映組の作品であるそれぞれのアーカイブ資料が、離れた場所で保存されているのはこの理由による。小川は自分の初監督作品をつくる目的で学生運動に参加したと言われているが、実際のところは、自映組の学生たちが自主映画製作へ小川を誘い込んだというほうが正しいだろう。確かに『匠殺の森』などの作品は、若き自映組のスタッフによるネットワークづくり、事前調査、慎重なプロモーションがなければ決して生まれなかつた作品である。と同時に、小川はどぶりと組織の内部に浸透しきっており、小川の貢献とスタッフの努力とを切り離して考えることは難しい。

自映組が小川を中心的存在として強く感じ始めたのは、『現認報告書』の製作が終わる頃であったようだ。一九六七年、自映組は、自主製作三作品の上映会を「小川紳介作品集」として企画した。この回顧展の広告チラシは、小川を有望な作家として、待望されていたヒーローが出現したかのように強調しつつ紹介している。

現在の流動・左右分極化の激動する中で自己の持つ方法(映画)をもって突出した斗いの場を確保しようとする作家の一人として小川紳介がいる。戦斗的映画作家の創造行為を保障(製作・上映することだけが更に戦斗的映画を生み出し、混沌し沈滞しつつある文化状況から我々自身をも解放するであろう)。

このような期待のもと、自映組の組織体制は小川プロを立ち上げ、それからほどなく最初の映画製作へ向けて題材を模索しはじめた。そして、それには新東京国際空港(理・成田国際空港)の建設用地が最も相応しいと考えられた。全学連所属の活動家から招待を受け、小川は建設用地の近隣部落を訪れたが、その活動家は小川を俳優・三國連太郎の赤いスボーツカーに乗せていった三國との関係は明らかではなく、小川は後にこれについて語ったときも同じまの含混な回答をしている。この時小川は戸村^三一^作に出会う。キリスト教の預言者イサクからとった名前を持つ、敬虔なクリスチヤンの戸村は当時、まだ小さかつた抗議集団を率いていた。その頃は、後に遷するような抗議の規模など全く想像に及ばないほどのものだったが、小川は戸村が次のような言葉を残したことを記憶している。「この闘争は並のものにはなりませんよ。私はこの闘争を、歴史に残る大闘争にしてみせる。小川さんは、それだけの腹がなかつたら撮らないほうがいいです」。

小川が懸命に三里塚人りの準備をしていた頃の短期間、小川プロと自映組は並行して活動していた。新組織である小川プロは新借に事務所を設け、またそれとは別に三里塚十字路滑走路建設予定地近くの町に家を借りた。この家屋は最近取り壊されたが、今日その周辺には、空港で勤務する人々のために建設されたランション、空港当局新東京国際空港公園。以下、公園。現・成田国際空港株式会社へ土地を売却した農家の豪奢な家屋が立ち並んでいる。初期の小川プロの主なメンバーには小林秀子、野坂浩雄、吉田司がおり、ほどなく伏屋博雄が加わった。佐藤泰子を中心とした新借事務所での自映組の運営は継続されていた。しかし小川は間もなく、すべてのスタッフと自映組の映画を引き入れ、小川プロとして再編成している。この時点に至るまでの自映組は、小川という個人から少なくとも部分的に組織としてのアイデンティティを切り離していた。だがこの統合以降、すべてが小川を中心に動き始めた。

高崎と東京から三里塚の土地へと小川紳介が移住したのは、建設予定地における状況が沸騰点に達し、機動隊との衝突状態が地元農民にとって日常生活の一部となりはじめていた一九六八年二月であった。いくつかの急進派のセクトも、団結を表明するプロジェクトを建設予定地のあちこちに構え、その存在を周囲に知らしめていた。公園が提示した条件に同意した農民たちは、土地買収交渉を担う公園幹部の訪問を受けていた。三里塚・芝山連合新東京国際空港反対同盟はこの訪問を農民の家の前で待ち伏せ、幹部らが同意への相談を進めるため家へ入るのを阻止しようと試みた。機動隊が招集され、建設反対派の農民たちとの間に衝突と混乱が続いた。このような経緯をたどりながらも、交渉は一つひとつ確実に重ねられていった。

映画作家たちが足を踏み入れた頃の三里塚の状況は、このように張りつめたものであった。当初から小川は、次のドキュメンタリーに斬新な構成を持たせることを考えていた。彼が即座に実行に移した構想は、この映画を序章とするものであった。長期化するであろうという展望を前提に、結果としてこの最初の作品が多くの部分からなる無秩序な大作の第一作目となることを考えていたのだ。小川はこれを大河小説に譬えた。一九六八年一月に小川が発した言葉は次のように引用されている。「春、夏、秋、冬、又春夏ととりつづけて十時間位ぶつ通して、三里塚の斗争を

俺は見たいんだ。ずいぶん人間が変わるだろうな。農民がとして自分の思想をみつめるか……」。小川は、三里塚での闘争に外部から加わった大勢のひとりであったが、この壮大な叙事詩を書く過程において、農民たちの存在の奥深くへ独自の方法を持ち込んでいった。小川プロが三里塚を完全に離れるまでの九年余の間に、彼らは、農民の視点から国家権力を見つめたドキュメンタリー七作品、計二時間半という長さの映画を完成させた。『庄殺の森』の自映組は、三里塚闘争の小川プロへと姿を変えていた。

三里塚における拠点から、小川とスタッフらは、一九六八年四月の撮影終了を前に状況を急速に拡大させていく。当初、農民たちは、コンクリートで固められる計画下にあった彼らの生活基盤である土地を監視していた。しかしその抵抗は容赦ない国家権力に直面する。彼らの石ころと棒きれ程度の抵抗に対し、警察は完全武装で対峙したのである。農民たちを応援するために到着したばかりの学生たちの目に映った田んぼや休閑地は、政府権力に正面から立ち向かう新鮮で汚れない政治的景観であった。小川は彼らの爆発的な衝突を記録したこの映画に、ヴェトナムにおける抵抗の闘争を想起させる『日本解放戦線・三里塚の夏』(一九六八)という力強いタイトルを付けた。小川プロは、続く一九七〇年製作の、カラーフィルムストックを用いたさらに長い映画に、この映画を『三里塚』シリーズのクライマックスにしたいという小川の意向を取り入れ、季節を表すサブタイトルを除き、『日本解放戦線・三里塚』というシグナルなタイトルを付けた。しかし、この二作はクライマックスとはならなかった。二作とも、むしろフィルムは混沌としており、感情的豊穡さはあるが整然さはない。クライマックスとなった作品は、一作ごとに洗練された力をつけていった末の、後続のいくつかの映画であった。以下、運動としての映画というものをたっぷりと見せてくれる『日本解放戦線』直後の二作品に集中したい。

Selves and Others — 複数の自己と他者

野心的な作品であった『日本解放戦線』とは対照的に、その後の作品『三里塚・第三次強制測量阻止闘争』(一九七

○は、冒頭にクレジットのない、三日間の撮影から生まれたアジアロ的なシネ・トラクトであった。建設予定地における片務的な測量調査が最終段階に至った頃、農民たちと学生らはその進展を妨げる大々的な抗議行動に入っていた。この映画は、その二五〇〇人の抗議者と六五〇〇人の警官隊の間に起きた三日間に及ぶ闘いの記録である。学童たちも参加できるよう、周辺の学校は閉鎖された。

小川は、この一連の出来事を記録した作品の構成を複雑なものにはしなかった。この作品は、あんなに深い、毛筆の「三塚塚」のロゴを使ったシンブルなタイトル・カードで始まり、公団による一週間の調査が三日に短縮されて終わったことを告げるインタタイトルで幕を閉じる。「終」の文字タイトルはなく、スタッフのクレジットもない。時折画面に現れる字幕の総量は、可能な限り削られている。彼らは、農民一人ひとりの顔に、名前を表記する字幕を入れた。そのほかの字幕は、手榴弾として使った糞尿弾についてなど、一般観客には聞き慣れない事柄への解説などであった。三日間の抗戦の日付と時間経過を告げる字幕は、我々が出来事の進行状況を理解する上で大きな助けとなっている。

この映画はカメラの前で展開した出来事へのみ焦点を絞っており、その文脈的な部分への理解に関しては、観る者それぞれを持つ知識にゆだねられている。こうした文脈解説の欠如は、まさに奇妙なことではあるが、出来事の背景をほとんど提供することのない「三塚塚」シリーズ作品の特徴である。慣例的に、ドキュメンタリーは観客に知識を伝達するという教育的な姿勢を呈示するものだけに、観る者は三塚塚闘争についての知識をほぼ全く得ることができないことに愕然とする。小川の視点は出来事の側面に注がれている。秘密に言えは、それは農民の立ち位置であり、私が以下に解説するように、特殊なやり方で表現されていた。

『第三次強制測量阻止闘争』の冒頭から数分間、我々は暴力的な三塚塚の平野に投げ出されてしまう。最初のショットで、カメラはまず俯瞰しながら遠くに並ぶ警官隊を捉え、上方に動き空中に留まる監視塔のヘリコプターを映したあと下方に降り、村の敷地で無秩序に集う農民と学生たちの集団を映し出す。ここから、完璧なまでの怒りを表象するイメージである、畑のなかに立ちつくす梅沢夫婦を捉えた画面が映る。農作物の茂みの間を徘徊する梅沢夫婦は、自分たちの土地に無断で入り込む警官隊、報道陣、私服警官らに向かって力強い物言いをする。公団職員が足元を踏み入るだけで、梅沢は彼らを市道へと追い払う。戸村一作が梅沢を宥めようと試みるが無駄に終わり、調査員に向かってバクンを投げつけた梅沢は警官に逮捕されてしまう。梅沢夫人が、夫に代わって梅沢家の土地を測量し始める公団職員に食ってかかる。空を旋回するヘリコプターが、彼女の叫び声をかき消す。

この衝突の場面以降に展開していく映画の大半は、農民と警官が正面から対峙するシーンが占める。もともと表わら帽子を身につけた者、黒の防弾服とヘルメットに身を固めている者を含む、多くの人間たちの身体が激しくもがく様子を捉えた長いシーケンスのイメージは、字幕の助けがあっても、なにが起きているのかの正確な認識作業が困難となる。

北小路隆志、上野昂志の両批評家は、この時期小川が用いた映画様式が、観客と行動の間の距離を破壊すると語っている(しかし北小路は、それは理論的には不可能かもしれないと述べている)。観る者は、混乱の極み、ほとんど解説のない断片的な動き、安定感が欠けた立ち位置といった状況に直面する。つまり、通常のニュースやテレビドキュメンタリーとは異なり、映画のつくり手たちが与えてくれない足場を、観る者が自身でなんとか確保しなければならない。急進的なニュースリールをモデルに構想された『第三次強制測量阻止闘争』には、ほかの三塚塚作品との明確な差異が呈示されており、安易にシリーズ全体のなかに留めておくわけにはいかない。かといって「三塚塚」シリーズ全体からは完全に切り離せないであろうが、私は、映画と観客との関係を概念化するには、この映画の分析に頼るのだから、シリーズにおける次の映画を見つめることで、その関係性がより鮮明に浮き上がってくることを考える。

その次の試みである『三塚塚・第二塚の人々』(一九七二)は、「三塚塚」シリーズとして最も知られる作品であり、最も感情に語りかけてくる映画であろう。一九七二年一月三日から三月六日まで、わずかに一週間前に通知されておりこなわれた、政府による土地収容を記録したものである。一月に入ると、反対同盟は土地収容がおこなわれることを

手測し、要所をつなぐトンネル通路を掘った。そのトンネルを守るため、建設予定地のあちこちに五つの岩が組まれた。木材、金属スラップ、丸太、有刺鉄線をついた岩はブルドーザーによって破壊され、トンネルは墓場と化すだろうと農民らは想定していた。因縁する農民が侵略と強奪を試みる野武士を一掃する様子が大河小説的な規模で描かれていること、また、権力と人間性との関係を感動的に物語る雄弁さにおいて、そして、日本映画史における作品の位置を考えると、この映画は社会抗議運動を記録したドキュメンタリーの『七人の侍(一九五四)と呼ぶことができるだろう。

反対同盟は、二月三日に至るまでに、三万人の警官隊の前に立ち向かす二万人の抗議者で膨れあがった報道された。『モ』と言うには遥かに拡大しすぎたこの光景は、かつてない規模のものとなった。いくつもの岩に囲まれた広野には、因縁した集団が、長い直線を描く警官隊の列と向き合いスクラムを組んでいた。婦人行動隊は互いの腕を組み、挑発しようとする警官隊にじり寄っていた。数々の学生はセクトは、石と長い棒で攻撃した。

さらに、機動隊でさえも怯えていたという事実が緊迫感を物語る。小川プロが「牧野村物語」の撮影をおこなった山形へ調査旅行に出かけた私は、長時間にわたるインタビュートとアンケートでの調査を終え、牧野村近くのバーに立ち寄った。隣のテアールには、地元剣道大会での勝利の祝杯をあげる男たちが集っていた。首都から遠く離れた地方都市ではよくあるように、外国人は酔っぱらいたちと酒を酌み交わすはめになる。最後に彼らは、私が何の調査をしているのかを尋ね、それに対する私の答えは、次なる彼らの祝杯を導いた。その剣道チームの主将が、三里塚闘争の経験者だったからである。当時の彼は、闘争初期、抗議に対応していた地元警察署の幹部であり、暴動鎮圧要員のひとりであった。以後、私たちは長い間連絡を取り合う仲になって、一緒に蔵王へスキーにまで行った。しかし、彼は三里塚について語ることを好まなかった。彼が私にわずかに語ったことの二つが、その暴力についてである。

準備に入っていたとき、もの凄く怖かった。それからゲリラが攻撃してきて、火炎瓶を投げてきたりしたときは、

もちろん怒ります覚えた。でも我々は感情を抑えて、因縁して働かなくてはいけなかった。タリムから離れて一人になってしまうと、奴らは攻撃してくる。あれは本当に真剣なものだった。本当に恐ろしい経験だった。

暴動鎮圧の命を受け任務を遂行した警官隊の内部に存在したこの主体の立場は、小川の映画では全く触れられておらず、主要テレビ局の報道さえも伝えてはいない。抗議行動が始まると、その状況は即座に連日の主要ジャーナリズムによるニュース素材となったが、そこには常に決して縮まることのない距離が置かれていた。報道陣はあらゆる意味で直線に並んでいた機動隊の背後にいたであろうが、彼らの「パランス」や「客観性」という領域への関わり方は、基本的に、双方で闘う人々の人間性そのものには関心を示さなかった。これは対照的に、小川の映画に現れる機動隊は、匿名の、国家による抑圧の外骨格のアイコンであり、それはいかに彼の作品の焦点が農民たちの主体性に置かれていたかの指標でもある。小川のスタッフらはパリアートと岩の塀の間を自由に行き来し、文字通り激しい衝突の真ん中に飛び込んでいった。田村正毅が撮影したいくつものショットは、若い女性が長い列をつくる機動隊員たちに向かうから立ち向かうもので、立ち並んだ盾の壁に包囲されるその様子は、特別に胸が痛む思いがする。この女性はいか。こんな制服脱ぎなよ。あんだ、ほんと、人殺しなるんだよ、こんなことしてたら」と泣きながら訴える。

『第二岩の人々』は、岩が侵略され段階的に陥落して行く様子がタイムラップスとなっている。警官隊は放水で攻撃を展開するが、学生らによって絶え間なく投下される火炎瓶と塀の穴から突き出される竹槍によって報復を受ける。最終的な攻撃として、国家の命を受けた暴動鎮圧隊は、入口を突破し通路で彼ら全員を打ちのめす。そして、木に自らの身体をくりつける母親たちと子供たちを引き離す。この映画は、土本典昭の『水俣一揆 一生を問う人々(一九七三)で、株主総会の途中、チップの代表取締役社長の落ち着いた顔が反徒に囲まれるという、最も記憶に残るイメージが反転した鏡像のようである。これは、患者であり活動家である川本輝夫が会議室の机の上に胡座をかき、社

に配置するといった基本構造は、これまでの『三里塚』作品を観たことがある観客にはなじみ深いものだが、『第一』の岩の人々』には決定的な新しさがあった。それは、彼らのアプローチが、繊細で決定的な変化するに過ぎない。それは、トネル内で撮影されたシーンの一つに顕著に表れている。農民らの抵抗における戦略の一つは、地下に隠れるということ、それはつまり彼らが所有する土地の下であり、そして、岩の下の地下室へと地下通路をつくることであった。数々の集団が、立ち退きも建設工事が進むことも不可能にさせるように、そのトネルのなかで生活をしながら、やるべき仕事を交代で受け持った。小川プロのカメラがトネルのなかを巡ったとき、案内人は、通気口としてつくられた小さな穴の前で立ち止まる。それについての短い説明がなされたあと、その農民はろうそくの灯をカメラのレンズの前に持ち上げ、「な、こんなに炎が小さくなるな。これだけ外から風が来ておわねえ」と吹きながら、次のシーンへとカットを入るのだが、この通気口は農民たちが地下で生き抜くことに欠かせないものであることを理解した小川は、この反復的な説明を切り刻むことを拒否したのである。この出来事から三〇年後に、私が辺田部落の農民たちに尋ねたところ、彼らはこのシーンは決して長過ぎない主張した。むしろ、近所に住んでいたこの案内人の個人的な話し方や、トネル内の特異な状況が、あのように鮮明な映像に残っていたことを喜んでいて。結局のところこのことは、自分たちの所有地を、地下を占有することで保持することを願っていた証拠なのだ。

そして、そこでの暮らしを可能にしたのは、あの小さな穴だったのだ。これは、小川プロの内部で形成されていたコミュニケーションに対するパラダイグティックな変容である。単に農民たちの側に立ち続けるのではなく、いかに映画のなかにも彼らの主体性を埋め込むことができるか、という問題を追求した結果である。一九七〇年代半ばに執筆した著書において、小川プロ作品の功績を認めた最初の外国人のひとりであるスエル・バーチは、以下のように述べている。

民たちについての理解を深めていったことは明らかである。この討論およびインタビューと、混沌とした動きを交互となくありのままに呈示される。農民たちが、自分たちが置かれた状況の理解が深まると同時に、小川プロの側も農かからない討論と戦略会議の様子を撮影している。この語りにおける小休止、沈黙、回避、反復は、編集されること（慣例的にはリダグの男性性を探し出し、話してもらおうものだが、小川は、例外的に長いインタビューを用い、例外性の途切れたり、繰り返されたりなど、頻繁に中断が入る。普通、映画監督は、最も的確な言葉で話す会話の語り手と衝突する様子をつかわせる。代わって舞台の中央を占めるのは、一見粗野な風貌の農民たちである。彼らの語り



小休止、沈黙、回避、反復の4カット

長の顔から数センチのところまでその顔を覗きみつけているイメージである。対照的に、三里塚のすべての岩は暴力的に体制側によって侵略されている。水俣の抵抗が、つかの間であるにしろ、法的かつ倫理的なレベルの勝利をきりぎりすところへ迫った一方、三里塚闘争は侵略され、消滅と退却という終末を迎えた。一九九〇年代に開催された政府主催のシンポジウムで『第一岩の人々』を見た現職の公園総裁さえも、「私もこういうような、先ほどの映画に見られたような、何といえますか、もう戦争と言ったほうがいような状態、こういうものは二度を繰り返すべきではないという感想を持った次第であります」と認めたほどであった。

『三里塚』シリーズにおける初期の作品にも見られるように、この映画では動作はゆつくりと止まり、ただ人々が話しているだけの時間が時折流れる。学生たちは一時期小川の焦点であったが、この時期になると彼らは背景に現れるだけで、ほんの時折警官隊の群れ

小川と彼のカメラマンの仕事は、農民たちの発語と仕事を持っているリスムとパタインに重なる。それは農地を耕す者たち特有の具体的な動作と言説モードを理解していることを示す、注目に値する素材を呈示する。この映画における文化的「他者性」への真に写実化された繊細さに匹敵する先例は多くない。比較の上ではフランスの巨匠であるジャン・ルシエのカメラ(更に正確に言うなら編集)が、相手を見下していると言っても過言ではないほどだ。^⑧

重要なことは、この見識がドキュメンタリー言説上において一般的なものとなったことであり、その理由の一部は、映画と政治との関係に興味を持つ多くの者が小川作品を熱心に観たからである。例えば、映画評論家の松田政男、シナリオ作家の佐々木守、評論家の平岡正明、音楽評論家の相倉久人らで結成された同人組織「批評戦線」は、かつて六〇年安保闘争期に重要な映画理論を展開した雑誌『映画批評』の復刊を一九七〇年に試みている。この新『映画批評』の書き手たちは、「運動の映画」の概念化を目標とし、その達成に向けて主体性論を再興させた。実際には、系統立てられた概念化の歴史はそれまでも存在しなかったのに、^⑨である。七〇年代に勃興した典型的な論争における書き手たちは、「意識／主体」「映像」「状況」を巡る複雑な相互関係性に焦点を当てた。イメーシは、いつ何が起きるか分からない「状況」において、強固な意識を持った能動的な主体である映画作家による決定が、刻印としてはつきりと残された記録であると知覚された。この「世界」はあらゆる敵を隠しており、そこには過去から譲り受けた権力を保持するさまざまな組織が牛耳る社会構造がある。新『映画批評』集団が見たのは、その関係性の本質が、政治化された美の意味を担っていたことである。それから数年間、小川アロと土本典昭作品の批評は、主体と対象との関係性の本質に焦点を当てながら展開していく。この主体性に関する新たな討議には、以前のノンフィクション映画を巡る言説との継続性は確かに保たれている一方、ほかの時期に、特に日本国外において展開されていた理論的概念の構念に見られたような骨太さや、興味深い広がり、交差などは欠如していたと言わねばならない。批評家たちは、新たに

奈論理や理論構築を呈示することにより、それまでに出来上がっていた理論を厳選しながら援用していた。この結果として世に出たのは変幻自在な主体性論であり、その曖昧さは、実際の映画製作においては、むしろ美学的な生産性を高めただけであった。例えば、大島渚が小川の方法論を次のように語るくぐりに、松本俊夫の著書『映像の発見』(三一書房、一九六三)からの名残だけをなんとか感じ取ることができるのみである。小川の方法とは、

記録映画の初心にかえり、記録映画の原則にかなっていると思われたからである。記録映画の初心、記録映画の原則とは何か。それは一つは記録する対象への愛、強い関心、執着であり、今一つはそれを長期にわたって行うということにはかならない。記録映画の歴史のなかで、傑作とうたわれるほとんどすべての作品が、この二つの要件を満たしている。^⑩

一九七〇年代初期に至るまでには既に際立って注目を集めていた小川と土本の作品が、むしろこのように曖昧な言葉で語られていたのである。『第一世の人々』でこの傾向は定着し、一九七三年の『三重塚・辺田部落』をもって彼らは自然な結論に達している。そのアプローチは、撮影された「客体」の位置に始まりそこで終わる。「主体に対象を入り込ませる」「対象と共に行く」「賭ける」「対象にゆだねる」あるいは「対象に包まれる」といったような多様な表現が用いられた。間もなくこの機軸中の方法論に顕著な貢献を残す個人映像作家の鈴木志郎康は、それを次のように解説している。

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、60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、ひいては存在そのま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

メンタリを作っていく中での一要素、作品の一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。日本のドキエ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。例えば土本さんには水俣病患者を「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が、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。

朝日新聞の『辺田都澄』評は、このことを最も端的に述べている。「記録映画におけるカメラが、対象との同化と異化との両極限に向けてその方法論を深めているとすれば、この映画では、同化の方向の一極限を示している。いわば、カメラは登場人物の一人なのだ」。

これとは対照的に、ポスト構造主義の隆盛後に西洋では、ドキエメンタリーの主体と表象という概念を中心に置いた上での理論化が展開されており、指示対象(subject)は議論の中心には置かれず、わずかに討議されただけに留まった。つまり、西洋のドキエメンタリー映画理論は、記号内容(signified)と記号表現(signifier)との関係性に焦点を当て、製作者と観客の主体性を重視していた。これら二つの主体グループは、言語論的な意味伝達システムを通してのみ指示対象と接触するゆえ、映画理論は対象が存在する現実世界を問題とすることはなかったのである。主として指示対象はドキエメンタリーを劇映画から区別するために用いられ、同時にドキエメンタリー理論を興味深い倫理性を巡る論議へと導いた。指示対象という概念は、フレドリック・ジェイムソンが提唱する「歴史は痛みをあたえるもの("history is what hurts")という概念を我々に想起させる。西洋における、学術的根拠に頼らないドキエメンタリー製作を巡る議論を見てみるとこのことは明らかである。西洋の理論家たちは一般的に対象(撮影された人)を「主体」という意味の「サブジェクト(subject)」と呼ぶが、これは映画に映る人々が単に映画表現において客体として受け身で行動させられる人物ではなく、自由意思を持つ主体として能動的に行動する人として見なしたいという欲望を強く含意する。これは客観性を重視する過去の言説の産物、つまり主観を持つ個々の映画監督の創造力を軽視し

Moving People — 動き、動かされる身体

対象を巡る言説は、主に、映画に表象される映画作家と対象との関係を考察する。またそれを表象するシーンの大半は、動きのシーケンスの間に静けさに包まれた通り道として映画のなかに配置されている。それでは(映画の外の)映画監督、対象、映画、観客の相互関係性はいかなるものであるうか。

社会運動、もしくは革命へと突き進もうとしている政治的映画文化において、映画が観る者に単に対象へ強い共感を抱かせるという効果だけでは不十分である。この種の映画作品は、観客を實際に行動へ駆り立てねばならなかった。小川プロが上映後におこなった多くのアンケートで、ある回答者が端的にこの問題を提起している。以下のコメントは『日本解放戦線・三里塚の夏』上映後のアンケートから抜粋した、中野区役所職員による回答の一部である。

「単に上映のみであるのなら反対である。又、ヒューマンズの押し売りも考えものである。革命を信するのなら、同情を得る様な映画を作ることは、ナンセンスである。斗いの発端は、まず同情からかも知れない。(自分自身にそれがよりかかってこない以上)しかし、この同情を、自分の問題としてとらえられる様、上映のあと、討論会が必

表 『三里塚の夏』アンケート調査集計

		お願ひ		アンケート		東京上映実行委員会 地区上映実行委員会	
1	あなたは、この映画のことを何で知りましたか。 新聞 27 雑誌 32 ポスター 89 組合 10 その他：諸々 16 友達 39 パンフレット 5 三里塚 1						
2	三里塚空港阻止斗争に参加したことがありますか。 ない 171 あり 15 2回 6 3回 6 計 27						
3	今後の阻止斗争や援農活動に参加したいと思ひますか。 参加する 98 参加出来ない 27 判断がつかない 60						
4	三里塚芝山農民の斗争の思想に共感しますか。 共感する 166 共感しない 6 判断がつかない 18						
5	私運の自主上映の考え方を支持しますか。 支持する 189 支持出来ない 1						
6	実行委員会に入る気がありますか。 入る 29 入らない 61 判断がつかない 82						

小川プロのアークアイズは、広くは知られていないが素晴らしい手がかりを提供してくれる。その一つは、多くの映画についてのアンケート結果である。小川プロが実施したものが大半だが、日本国内の地方在住のシネパから送られ

たものもある。表は、私が『三里塚の夏』のアンケート結果をまとめたものである。質問文の構成を見てみると、能動態で行動に出ることを促しており、単に意見を述べているだけではないことは瞭然だ。人々を感動させ運動への参加を促すことは、彼らの最終的な

ールであったし、回答から判断するとそれは成功しているようでもある。三里塚闘争に参加している多くの人々が観覧後には参加の意思を持ったと記しており、このことは、確実にこの映画が行動を誘発する力を持っていたということを示唆する。しかしながら、一つの見地から言えることは、

要ではないか。小川プロのスタッフのひとりがこの部分を赤鉛筆で囲んでいることから見て、これが彼らの度肝

を抜いたことは明らかである。実際私も興味を抱いた問題であり、このことが、物語の展開上、停滞状態である討論のシーンが混沌極まる激しい動きを持つ闘争シーケンスの間に交互に埋め込まれたような編集構成をするという、小川の決断の決め手となったのではないだろうか。北小路と上野はどちらもこのことについて語っているが、私は、エーン・ゲインズが提唱するドキュメンタリーにおける政治的模倣 (Political Mimicry) という概念が、より説得力があり、理論的応用性を増幅すると考える。

実際に変革したという証拠はなきに等しい、という清潔な専美を呈示し理論展開を始める。ドキュメンタリーにはブックバスターと呼ばれる大ヒット作品はなく、あると言ってもほんの一握りの映画だけである。アーク・ムーブ監督の『華91』(1990)は例外だが、この映画においても、二〇〇四年の大統領選挙に影響をもたらす狙いで選挙前に劇場公開されながら、我々はそれがいかなる結果に終わったかを熟知している。劇的な社会変革とドキュメンタリー映画とのつながりは謎に包まれているようだが、それは、さまざまな逸話や、ヨリス・イヴェンス、アリー、小川紳介らを含む映画作家の奇抜な個性に支えられているようにも思える。そこでゲインズは効果的かつ手ごわい問題提起をする。

変革をどう捉えるのか。

映画によって産み出された効果を、我々はどのように把握するのか。

意識が終焉する時点、行動が始まる時点、我々はいかに捉えるのか。

何が観客を行動へと動かすのか。何が「観客をスクリーン上の政治的状况に関わる何らかの行為へと動かすのか」。

四番目の質問への偏った不均衡の反応が見られることである。大多数の観客が「三里塚山農民の闘いの思想に共感する」と述べている。このことは、先述の中野区役所職員が指摘した、同情を得る(だけ)映画という見方をするならば、彼の挑戦に小川側が屈したとも言える。

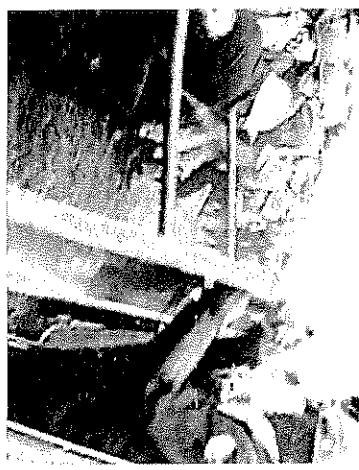
他方で、この調査は、小川プロが日本各所の人々を動員し、観客として、またオルガナイザーとして、彼らを上映運動に参加させることに成功したという指標でもある。ほとんどすべての回答者が今後この上映運動を支持すると記しており、このことは一般的に映画のチケットを購入し、カンパを続けることを意味している。この映画が人々を動かしたというもう一つの証拠は、小川プロの事務所に入ってきた寄付に関する大量の記録を通してである。それは高額の助成金から小遣い程度の小銭まで、毎回上映会後の決まった時間に記録された。このような上映会場でおこなわれた資金集めの活動は、これからの映画製作と、彼らが支持する問題解決のために使われることになっていた。この種の最も強力な証拠は、上映会に集まった三〇人もの観客が、以後の上映会などの企画を手伝うと申し出ていたことである。このことはグインズが提起する一つ目の問題である、我々は映画による「変革」をどう捉えるのか、という質問への回答とも言えるだろう。アンケートからは、「三里塚の夏」上映会において、いかに行動に出た観客の割合が大きかったかが掌握できる。しかし、一体何が彼らの可動性を刺激したのだろうか。何が実際の運動へと人々を動かしたのだろうか。

一九六〇年代、七〇年代初期の日本における映画運動は、その答えへの手がかりを映画館の暗い空間に隠している。それは観客の所作に関わることである。一九六〇年代、七〇年代に小川の映画を観た者は誰でも、その驚くほど積極的な参加型の観客性を語るだろう。彼らは、拍手、フリンク、シユレヒコールを響かせ、歌をうたったりした。好ましいものを観ると「異議ナシ」、画面に警官が写ると「ナンセンス」と野次を飛ばした。「三里塚・第二階の人々」を上映したある高校の死刑囚の権利を守る会は、小川プロから送られてきた上映報告書用紙に以下のコメントを入れている。「一回目、二〇〇人位、「意識ナシ」「ナンセンス」の声あり、手をたたく者あり、多数。少行隊

隊年行動隊が涙している所では、涙をおさえる者。参加者主に在校生。校長(吾妻)が来る。終始「ナニ」

グインズの論考において格別に刺激的な点は、血みどろの身体、行進の様子、警官隊との衝突などのスベタタクルを含んだ政治的ドキュメンタリーが、リング・ウリアムスが「身体的ジャンル」と定義する映画との同質性を示唆していることである。グインズの理論展開は、ドキュメンタリーの倫理性を扱う多くの理論家が考察を重ねる身体性つまり映画館内と画面上という二つの場所に身体は分割されることから始まる。「運動」への意識向上(consciousness raising)への努力などを超越したところで、政治的ドキュメンタリーは模倣を希求する。その模倣とは身体化された知識であり、現実世界の表象が、世界から原動力を獲得し社会的自立を志す人間として観客を動かすことである。グインズはこれを、「時には意識でなく無意識な部分として働き、政治化した意識の上から激しい刺激を与えるもの」と述べる。グインズは、映画作家は今日までこの模倣は、一つに社会的意識を高めること、もう一つに社会運動家たちを活発に動かすことに利用されてきたと示唆している。

政治的模倣という概念から何が小川プロ映画の生産的な原動力であったかを考察してみると、この二つの機能が、分裂した全く別の映画様式のなかに強固に表象されていたことがわかる。また、これらの様式が政治的景観の変化に伴い確実な変遷を遂げていた。長い討論やインタビューの静のシーンに入は安定感とその時間の長さゆえ停止の感覚をもたらす。しかしそこには「動」のシーンスが欠く言説的運動があり、この歴史的な出来事について、また後続の暴力的なシーンの数々についての我々の理解の助けとなる事柄が語られる。と同時に、これら討論シーンには、我々が観慣れているドキュメンタリーが与えるような方法での情報伝達はない。空港建設工事の進捗に伴い、いかに三里塚闘争を取り巻く状況が変化していくかは知らされない。む



機動隊と学生の間に入れたカメラ

しろ、ある時点において、闘う者たちが何を考えているかを教えてくれるだけである。このような討論シンの数々は、我々を対象に「共感」させ、あるいは「共生」関係へと導く。また、この闘争の史実に関する細々とした特殊なディテールや難解な問題より、遥かに大きなスケールの問題を呈示しようという映画作家の意図が浮かび上がる。さらに、これらの討論シンは、小川の映画が歴史的同时代性といった文脈を超え、製作当時と同様、今日も力強い作品として我々の前に存在している要因でもある。

衝突シンは怒りに満ちあふれ混沌極まりない。視覚的には、数々の討論やインタビュ・シーンにおける静のシットとは全く相反するものである。編集に関しては、ロングテイクが多用されているが、闘いの狂気の沙汰は、激しく揺れる手持ちカメラの効果で、高速度射のように連なる小刻みなカットの持続(persistence)を生み出している。これらのシンは、映画館という安全な場に座る観客に、国家機関による示威・攻撃行為を直接的に体験させる。繰り返して言われてきた小川プロの目的は二通りを受け止められる。まず一つは、臆面もなく強固な意思を持ち、圧制を受けた者たちの側に立つこと、二つ目は、隠しカメラを使わずに機動隊の行動をすべて記録することであった。ある調査の回答者は、彼らがこの種のシンドで用いた方法を、学生運動において正当な暴力行使を指すときに使われた、ドイツ語で暴力を意味する「グバルト(Gewalt)」から、「映画的グバ」と呼んだ。

これらの動のシンは、政治的模倣への基盤である。ゲイムズはこの政治的模倣を生産する力を備えたドキュメンタリーという考えは、かろうじて分析可能な観客という側面を持つ機能を想定する。これは、感覚的な苦悶に反応し深く浸透する、政治的模倣の直感的快楽を刺激する機能を想定している」と述べている。その論考においては、それがいかに機能するかは不明瞭のままであるが、彼女は、ドキュメンタリーのリアリズムがいかに歴史上の出来事捉えるか、また、リアリズムがいかに美学的なレベルでその影響力を高めるかという問題に関わっていると提案する。しかしながら、彼女が解説する映画の技法は音楽と編集だけであり、それらは確かに出発点であるには違いない。この見地から眺めた小川の映画の醍醐味は、やはりロング撮影の美しさと、控えめに時折使われている音楽であると言

ジェイムス・トバイアスによる指摘を手がかりとして、私は小川の「三里塚」シリーズを、その視覚的に認識できるムーブメントが音楽的特質を持つミュージカルであると提案したい。トバイアスの論考は、映画と(映画音楽に囚われない意味での)音楽性への考察における新境地を開拓した。トバイアスは、ゲイムズが情動(emotion)という軸において、カットと音楽とをつなぎ合わせることににより結果的に回避しなかつた構造構築である「音楽は情動である」/「イメーシは意味を成す」という二項対立を否定する。彼は、音楽性は「主体と客体を集団として結合させるパフォーマイヴな言説」²⁰と定義し、以下のような理論展開を試みる。

音楽性は、他のメディアで演じられたり表象されたりする際の音楽効果である——その上演方法は、マイムのみ、もしくは音楽を演奏しないものであり、音楽の特質は視覚的に呈示される。音楽性は、オーディオ・メディア以外のメディアで演じられたり表現されたりする多様な音楽効果を含む——マイムのみ、あるいは聞き取り可能な音楽を奏でない演じ方によるもの、そしてその特質は視覚的に呈示される音楽に特有のものである。音楽性は、媒介的的作品において視覚的叙情性を誘い出し、足を鳴らしたり、頭でリズムを取ったり、手拍子や小さな息づかいなどの観客の反応などの上演的な動きを誘う。音楽性は、エッセンシエリオンが活用を試みた視覚と音声という二つの範疇の間にある同一構造の運動であり、ヘンズ・アスマラーが映画音楽に相反するイメーシを衝突させた万華鏡のような視覚機様に没頭させたものと同様であり、ミュージックビデオによるポップ音楽の宣伝に使われるもの、また、テレビが車、煙草、洗剤や石けんなどの商品アピール度を高めるために繰り返し使われる、印象に残る調子のもと同様である。さらに映画やテレビ番組の物語が、曖昧な情景として見せる視覚的イメーシへの観る者の理解を鮮明にするために使うものと同様に確認できるものである。²¹

このリストに、小川が「三里塚」シリーズにおいて社会運動家を駆り立てるために起こったことを付け加えたい。

三里塚作品は、ジエスチャイの「言語」が構成する躍動的特性を備えており、それは美学でもあり観客参加による言語でもある。小川特有の、感性と華美観に直接訴えてくる叙情詩を通し、三里塚作品は、野次、ブレイク、喝采、羨望、泣き声（いま現在も、観る者はラストの二を表現するなどの、複雑で相互作用的な、画面への観客の身体的反応を誘うこと）によって、自分たちが奮求していた観客をつくりあげた。トバイアスは、足を鳴らす反応からクライマックス・エリザベス・インスタンスまでの、ありとあらゆる相互作用性として認識されうるものが持つ音楽性に注目し、さらにはそういった音楽性が、いかに主体性(agency)、志向性(intentionality)、同一化/一体感(identification)などの側を基盤とした反応から、映画における意味を見いだしジエスチャイというかたちで再生産をおこなう参加型で集団としての「創造的な観客(greivous audience)」を構成するかを考察している。これを「三里塚」シリーズに当てはめるなら、観客による対象への共感と一体化という個人的なレベルを遥かに超えた、容赦ない国家権力に対抗し必要とあらば直ちに行動できる政治的集団を構成すること、そして実際に彼らを動かすという意味を持つのである。

しかしながらこれは、それぞれの時代の観客特有の意味生産であり、政治的模倣の必然的条件ではない。例を使つて解説すると、今日の観客はヘルムットをかぶり、旗を振りかざし、「ナンセンス！」と叫ぶことはありえないが、身体をよじったり尻込みの仕事をしたり、泣き出す者はいるだろう。ドラマを叩くようにつま先で音をたてたり、サウンドトラックに合わせてリズムをとったりもするだろう。音楽性は、映画の言語や特殊な美的様式の一つではなく、むしろ人々と彼らが生きる世界との関係に根を張る具体的な映画経験を意味している。

小川の映画における音楽性は、行動のシーンだけに留まっていけない。インタビューと討論のシーンには独特の叙情詩があり、巨視的に見ると、これらの静的シーンと動的な抵抗のシーケンスの間に繰り返される往來は、一つの交響曲の楽章構成に似ている。元に戻ったり先に進むんだり、といったリズムミカルな移行は、「不安感が解き放たれ、安堵

のため息が洩れる変化を震度計が示したような曲線」を描く、エッセンスジエスが言うところの「縦のモントaż」(Vertical Montage)を想起させてくれる。それは息づかいのように自然なものなのである。

小川の「三里塚」シリーズが政治的模倣の効果を実証する実験的作品であるというもう一つの要因は、その作品群が同じ建設予定地で同じ国家機関に抵抗する同じ人々を追いつけるにもかかわらず、後期数作品において彼らは急速に変容し始めることである。以前、私はこの変化とそれが意味することを、別の政治的ドキュメンタリーを巡る論考で分析した。^{②③}端的に言えば、空港建設作業が終盤に入り、あさま山荘事件（一九七二前後の「政治の季節」が終焉しかけていた頃、小川プロは抵抗そのものを背景に押しやり、住居を構えていた村落の空間と時代に映画の重点を移した。「三里塚・辺田部落」でこれはクワイックスマスに到達する。「辺田部落」は映画集団小川プロによる息を呑むような最高傑作である。しかし、それを理解する観客を得られなかつたのも確かである。この時期、もはや以前のようになんか動かしやすことは容易でなかつた。観客における、また「三里塚」シリーズの美的要素におけるこのような変遷に見いだせることは、いかに観客を構成する政治的模倣の要素が、育まれながらも時代の潮流のなかで失われたかという点である。この変化は、小川プロによるドキュメンタリーへのアプローチがすべて明確に表している。

上映運動としての映画運動

「三里塚」シリーズの政治的模倣、上映会場における参加性、そして小川プロが思い描いた壮大な歴史には密接な関係がある。小川と土本典昭は、映像や編集という映画の要素に限らず、上映戦略においても非常に豊かな創造性を発揮していた。

重要なことに、かつて小川プロに所属していた人々に「映画運動(言 MOVEMENT)」について尋ねると、彼らは映画製作のことでなく配給に關して聞かれています。過大な労働力を自作の画面上映に費やす映画作家はそう多くない。一般的ならドキュメンタリーや長編映画を持つ資本と配給ルートといった基盤を欠くインディペンデント

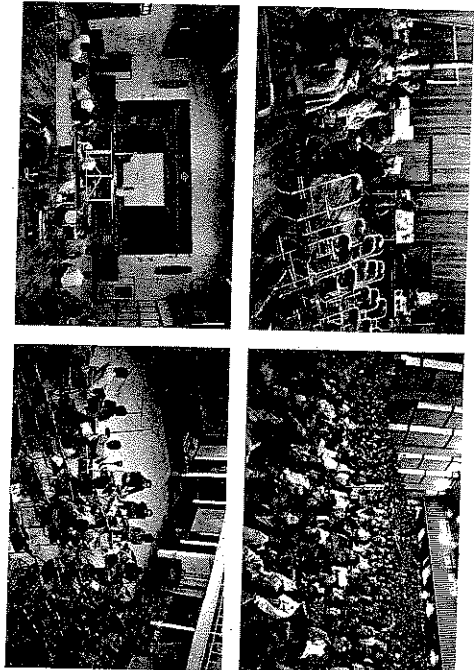
映画上映は、並々ならぬ努力を必要とする。「三里塚」シリーズの製作が最高潮に達した頃、あるメンバーは東京の事務所において殺到する上映予約の調整とプリントの輸送に明け暮れていた。そのほかの個人や撮影チームは、プリントを片手に地方に赴き、支持者を見つけ、上映会の段取りをつけていた。会場を探し、予約を入れ、レンタルの手続きを終え、組み立て式の椅子を並べた。16ミリ映写機を調達するべく、しばしば占領軍の持ち物であったナトコ（映写機）と音響機型アビエーターを使った。スクリーンが調達できなかった場合は、白い布団カバで代用した。小川はかつて、映画が思いがけなく「謎めいた／神秘的な生き物」に変貌した上映会について私に語ってくれたことがある。風が吹き、スクリーンだったシートを波立たせ、電力の乏しさが流れる音楽に絶妙なサウンドクエーを立たせた。観客が遊び心たつぷりに伸ばした手が、スクリーン上に幻想的な影をつくった。さらに、彼らには映画上映は討論抜きでは不完全という認識があった。

このように、またほかの多様な方法で、小川アロは一地方で起きている闘争を全国レベルの公共の壇上に押し上げた。と同時に彼らは、一般的に国家と私的所有資本とが分断し占有する、公共圏と私事圏の境界線の交渉を試みた。占領期後の高度経済成長が後押しした、公共圏の私有化と国有化が同時に進行していた時期である。映画産業においては、一握りの大規模な資本を持つ映画製作会社が、映画製作と興行の「主流」空間（"mainstream space"）を占拠していた。つまり、実際はそうでなくとも公共の場所という姿勢

を打ち出していた主流映画製作会社の直営・系列映画館は、反体制派の映画作家の作品には見向きもしなかった。短命に終わった松竹ヌーヴェル・ヴァークが松竹にて試みられたように、メディアの一種である映画館も、系列組織のヘゲモニーに描きぶりをかけるような舞台を提供することは可能なはずであった。ここで重要なのは、駆け出しの長編映画作家らは独立という道を選び、その多くがドキュメンタリーをつくりはじめたことである。文化批評家・生井英考は、一九六〇年代、七〇年代初期のアングラシアトリッド映画が実際「地上」で機能していたことを考察するべきだと指摘している。この考察は、アングラ作家たちが、公園などの見知らぬ者同士が出会い、互いの世界を披露し刺激し合い、国家や資本の手が届かないような場所に、公共言説を語り込ませる空間を構築することに成功したかを確かめる試金石であろう。彼らの場合、公共の場での交換は、地方の市町村レベル、さらに広範囲な地域レベル、そして国家レベルの間を流れていた活力の内側でなされていたのである。

慣例として我々は、このような独立系映画製作をナショナルシネマの文脈上に配置し考察するが、その結果、これらの映画が抱えるさまざまな意味について我々が抱く感覚は、いとも簡単に国民国家という空間のなかに単一化され閉じ込められてしまう。しかしこのようなケースとして、最も政治的効果をあげた相互交換の現場は地方である。かな証拠として、土本典昭の場合を見てみよう。彼の映画は、国家レベルにおいては環境保護運動を刺激し、政府と企業の内通や共謀を疑っていた人々を奮い立たせたかもしれない。しかし、水俣を取り囲む海辺の町において土本の作品は、漁師たちとその家族にメチル水銀に汚染された魚を獲って食していた事実を知らせるものであった。日本政府が動かず、化学産業が否定しつづけた状況で、土本は、日々口にする食料が致命的にまで汚染されていたことを知らずにいた土地の人々、あるいは知りつも食せずにはいらなかつた人々の命を救ったのである。誇張でも何でもなく言えることは、この映画作家らは、彼らの映画を地域の村から村へと運び上映することで、自分たちが捕獲した魚が命の危険を招くことを村民たちに伝え歩いたのである。

小川アロは、さらに攻撃的に、公共言説が交差するオルタナティブな空間構築を実行した。小川は、岩波映画から



映画の現実の終わりは、交流

の独立直後には既に、誰にも頼らず自作の配給を發行しなければならなかつた。自映組の基礎となつた人脈は、学生運動の経験から得たものであるが、まずこの自映組という名前そのものが、この映画組織が上映に重点を置いていたことを明示している。小川プロ創設と三里塚への移住の際、彼らは、日本中に映写チームを派遣し、プリントの映写が可能な場所ならば村落や都市の区別なく上映會を發行した。また、彼らが自分たちの映画を上映する空間そのものの委重を試みたことも注目値する。彼らは徐々に地方の人脈を基盤とし、東北、北海道、関西、九州支部を創設した。彼らが野心的に構想した「公共」とは、帝国主義の象徴としてのシステムである集団的な防衛を基本とし単一化された國家空間ではなく、あるいは企業経営による製作・消費ネットワークでもない。それは、映画を介し結ばれる数々の地方性が結集した集合体であつた。

これらの地方支部は、小川プロが抱いていた野心の大ききのみならず、弱さや矛盾をも露呈している。地方支部は同時に發展したわけではなく、組織構成には一貫性もなく、例えば東北小川プロと関西小川プロには明確な違いがあつた。東北小川プロは元々自映組の支部として、仙台市の東北大学の学生たちによつては自主的に組織されたものであり、地元との有機的な關係を持続した。このことから、東北小川プロは、最も行動力のある結果の強いものであつた。小川が単独で自映組を小川プロへと再編成した際も、このメンバーたちは抵抗なく東北小川プロを名乗つた。小川プロが出版していたパンフレットとは別に、彼らは他のどの支部よりも丁寧に詳細を記したニュースレターを配布していった。最も重要なことは、東北小川プロは、飯塚俊男、本間周輔、湯本希生、岩崎清次、田鹿苗穂などの、長年にわたつて固い信念を持続させた非常に熱心なメンバーに支えられていたことである。

これは対照的に、大阪にベトナムを置いた近畿自映組と小川プロとの關係は波瀾万丈の遺をたどつた。近畿自映組は、大阪自主映画センター(以下、センター)と共同で事務所を使つていた。自映組が配給を管理し、センターが製作を取り仕切つていた。在日朝鮮・韓国人である康浩郎による指揮・運営のもと、最も手塩にかけた作品として完成したのが『1968大阪の夏 反戦の貌』(一九六八)であつた。この映画は、国際反戦プロ(二月二日に大阪で繰り

広げられた大規模なデモの記録である。『タタキ運動』と『打ち打ち』の『むち』による製作である。ト輪捕(一九六九)という映画もセンターによる製作である。

北の自映組が運営していた近畿自映組は、小川プロの創設後、市山隆次が関西小川プロに加入し、土本監督作品である『パルチザン前史』(一九六九)を製作してからもしばらくは維持されてきた。北の間と市山は『日本解放戦線・三里塚の夏』を配給し、市山はその後の小川作品についても継続して配給するつもりであつた。しかしさまざまな要因がこの支部の解散を導くことになる。東北小川プロが、地域に根を張つた支持者による運営であつたとは異なり、市山が大阪に赴きこの職に従事したのは、東京本部に命じられてのことであつた。他の小川プロのメンバーと同様、市山の離脱には、長い年月と流れにまかせて忘れてしまへば、と感じていた多くの理由がある。その一つをあげて拾いあげるならば、日本映画監督協会新人賞を受けつた小川への反応であらう。市山は、この受賞を、小川が体制に擦り寄つた証と受け止めた。小川に受賞辞退を望んでいた市山と他のメンバーらは、小川プロにおける大きな矛盾があまり出たと感じ、このことが、数年後に到来する政治的奉節の終焉にあつて、彼らの将来の選択を決定づけた。小川を囲む者たちは皆、急進的な政治活動家であつた。小川はまずほかでもない映画狂であつた。小川が映画の世界にのめり込んだのは映画がきっかけであつたのに対し、カリスマ的な小川が存在が大きかつたのはい言うまでもないにしろ、スタッフらにとつての映画は意思伝達手段であり、映画を社会変革のための武器として利用したいという強い希求こそが彼らの原動力となつていたのである。

従つて、小川がこの賞とそれが意味する評価を快く受けつたことは驚くことではない。村田美、溝口健二、小津安二郎が歴代の會長をつとめた組織が授与する賞であるばかりか、同時代に活躍していた大島渚、羽仁進、浦山桐郎、熊井啓らの受賞者の列に、小川が並んだことを意味するものであつた。市山は、プリントを抱え小川プロを離れ、有名な毛沢東の言葉を借りて『長征社』と名付けた出版社を起業し、新たな映画上映運動も開始した。その結果、長い期間、日本で第二の規模の都市部がある関西においての『三里塚』シリーズの配給・上映が、かなり限られた数に

留まっていた。シリーズの映画を観たいときには、東京から直接プリントを取り寄せ、自主的に上映するほかはなかなだ。長い間小川プロのプロジェクトをとおめていた伏屋博雄は冗談まじりで、小川プロのメンバーが大坂に足を踏み入れることができるまで、長い年月がかかった」と述べている。

すべての小川プロ支部のなかで、九州小川プロは最も興味深く、一時は映画集団としての本質的な委重が約束された組織であった。『三里塚・第二砦の人々』の後、小川は既に、三里塚から新たな土地への移住を構想していた。小川と彼のスタッフは福岡県中間市の、極貧の炭坑の町として知られていた土地への移住を考えた。その町を囲む炭坑周辺に住む人々の大半が部落民と朝鮮・韓国人で、第二次大戦中に強制的に駆り出された労働者であった。これらの二つのグループは、危険度の高い採掘作業場における環境改善および団体交渉権を主張していた。困窮した政治的行動力に加えて、大日本帝国時代の名残が漂い、民族と階級への差別と偏見が露呈していたこれらの炭坑には、ドキュメンタリー映画製作には肥沃な土壌があったのである。

一九七三年に地元政治家から映画製作への招待を受けた小川は、本間周輔と見角貞利を中間市に送り、九州小川プロの設立に取りかかった。彼らは、炭坑近くの長屋に並ぶ荒れたバラック棟に小さな部屋を借り、デスタを設けた。そこで彼らは、小川プロに参加することになった林鉄次と出会う。映画のプリントを持参してこの土地に到着した小集団は、広島から水俣までの各地で上映会を実行した。

荒廃していた中間の町での彼らの生活は筆舌に尽くしがたい。本間周輔は、六畳一間のアパートで妻と三人の子供と共に暮らした。貧窮の生活にもかかわらず、この地方で彼がおこなった三里塚映画上映会からの利益は東京へ流れ、本間家の生活費は、主として妻が開いていた学習塾からの収入のみに頼っていた。大晦日にガスが止まり、程なく電気が水も止まったという。しかし、この苦難を乗り越えることができたのは、困ったときはいつも誰かが助けてくれるという確信があったから、と本間は語っている。それはその通りで、ある支持者が光熱費の支払いに走り、スーパーマーケットで購入した食材を運び入れたおかげで、本間家はこの時の危機的状況を脱することができたという。

サバイバル的な生活をくりぬけながら、九州と歌仙山における小川プロの上映運動を展開していた彼らは、近隣の炭坑の歴史と政治的な側面に関する詳細な調査を進めた。その調査は、上野英信と谷川雁率いる地元の「記録文学」運動に端を発し編纂されていた大量の文書に大いに助けられる。上野は、炭坑における凄惨な状態を伝える骨太なインタビューを執筆していた。上野の仕事に大きな感銘を受けた本間は、上野の文章に宿る明快さと高度な技巧に匹敵するドキュメンタリー映画の製作に意欲を燃やしていた。彼は、上野の自宅で三里塚映画を教本観せたときのことを以下のように述べている。「映写中、上野さんは静かに座っていて、黙って一生懸命に映画を観ていました。今日まで、彼のおかげには誰も小川の映画をあれほど真剣に観た人はいないです。終わったあと、何も言わなかった。どうも混乱しているようでしたな」。

九州で暮らした数年の間に、本間は情報を集め映画製作へ取りかかるときの土壌を固めた。しかし小川プロが山形へ移住してから間もなく、小川は飯塚とは数名を本間のもとへ連れ、映画製作を断念する旨を伝えた。製作準備に懸命な努力を費やしていた本間にとって、この宣告は衝撃であった。実際のところ、彼には明確な理由がわからなかった。しかし長い年月を経て、本間は現在、当時の小川自身も中間という町を恐れたのではないかと推測する。中間が求める不撓不屈の精神は、三里塚のそれは質的に全く違っほほどに、そこは極限の土地であった。最終的に、苦難に直面した三里塚の農民たちには、土地と家だけは残っており、公団に売った場合はさらに大きな家が手に入った。炭坑の部落民と朝鮮・韓国人には何もない。上野の仕事は、小川にとっては挑戦であった。小川は上野による記録を「命のやりとり」として認識した。中間を撮らないという小川の決断を受け、本間は上野の例を用いて次のように回想している。

上野さんが本を出版した直後に、炭坑夫のひとりが彼の家に上がり込んできました。上野さんに包丁持って近づいてきて、それをドッと床に突き刺し、何故あんなことを書いたのか、と問いつめたんです。上野さんは逃げず

にその訳を説明しました。ドキュメンタリーは命がけの仕事です。上野さんは「金と時間をケチるな」と書いています。それは上野英信にしかできないことでした。小川紳介にはその勇氣はなかったんです。

小川は時間や金銭を惜しむ男ではなかったが、九州小川プロの努力を無駄にした上で、静謐な山形の村へ落ち着くという決断は、彼には映画のために自らの命を賭ける準備はできていなかったことを示している(ここで、カヌランや助監督らが機動隊相手に撮影していたとき、小川自身は家のなかで製作と編集作業に従事していた事実が¹⁰)。九州にいた本間の同僚らは、この企画を続けようとして本間に独立を勧め、この炭坑と沖繩についてのドキュメンタリーの製作に入るよう願った。彼は相談した妻に、その仕事を取るか離婚を選ぶかと問われるまで悩み続けたという。本間は家族を運び、背信という苦い思いを抱えながら夫婦で小川プロを離れた。見角と林は、東京の小川プロ本部へ戻った。小川がここで挑戦を受け、小川プロが山形でなく九州へと移住していたとしたら一体どうなっていたのだろうか。今は想像することしかできない。

小川プロの地方支部は、国民国家の手が完全に届かない辺境へまでも映画上映運動を広げるために創設され、映画製作の資金となるそのわずかな利益を、地方の小さな村落から中央へと送っていた。それと同時に、彼らはオルタナティブな公共圏をつくるという野心を抱きながら奔走した。その効率は構造的な部分に生じた矛盾によって妨げられたが、各支部の活動家は、従来資本と国家権力の管理下にあった空間を、映画の政治的模倣を介し人々が政治的課題に深く関わることで新たな関係性が生まれる場所へと変容させた。結果として彼らのプロジェクトは失敗に終わり、すべての支部は一つひとつ崩壊していった。しかしながら、彼らは、身体的にかつ相乗的に人々を動かしたのである。小川プロは、多様な人生観を持つ日本人が出会い、主流メディアが伝えなかつた闘争について学ぶことができるところに、自作のドキュメンタリー映画を配置し、よりよい社会への変革へと人々の行動を駆り立てた。

(本稿は、小川プロタクシヨについての拙著 *Forest of Pressure: Ogasu Shinsuke and Postwar Japanese Documentary, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007* から一部を抜粋・改題したものである。)

注

- (1) 「一九七五年 小川プロ日録」一九七五年二月一九日 三里塚「ライオン」ロ。小川プロタクシヨンの「ライオン」時代」とに分かれている。それは、小川プロのスタッフであった箱田彦が亡くなる直前に、三里塚闘争に関する「ライオン」プロジェクトによる。この「ライオン」は、歴史伝承委員会成田空港問題の歴史を伝える常設展示施設建設プロジェクト。成田国際空港株式会社(一九〇九年より引き継ぎ、一年春に開館予定(成田国際空港))という名称で、資料は空港内に保存されている。ここで「三里塚」シリーズの書籍やセカンドロル、音声録音記録などが精力的に保存、またデジタル化されている。これらの資料が三里塚へ返却されたとき、自映組時代の資料は野坂治雄へ、「夜村物語」の資料は白石洋子へと集約された。それらの資料が適切に保存されていることを祈りたい。完成作品のプリントを含むフィルム資料は、映画学校が所有・保存している。
- (2) 「小川紳介作品集」一九六七年四月八日一日、自映組「ライオン」。
- (3) 小川紳介、蓮實重彦「シネマストは語る——小川紳介」名古屋「シネマ」二五五号(一九六八年一月、五六頁)。
- (4) 土本典昭「小川紳介はどんな男か」『映画芸術』二五五号(一九六八年一月、五六頁)。
- (5) 北小路隆志「反到着の物語 エスナグラフィとしての小川プロ映画」『映画の政治学』長谷真人・中村秀之編著、言言社、二〇〇三年、三〇三—三二五頁。上野昂志「人と人のつながりを考えてゆく——道筋 小川紳介監督作品『日本解放戦線 三里塚』」『映画新聞』九号(一九九二年一月一日、七頁)。
- (6) 急進的な政治性を持つ「リエスリル」は明確に定義することは難しい。一九六〇年代後半、自発的に世界中で製作されたが、先例としては一九二〇年代後半から三〇年代初期の「プロキノン」(プロレタリアン映画運動)があり、「ボリナ」(ニコの悲愴 *Miserable au Borin*、一九三三)などのヨリス・イザエンスによる初期政治的作品も一例として連ねることができる。詳細は、小野聖子編『山形ニユ「リエスリル」(山形国際ドキュメンタリー映画祭カタログ)、シネマトリックス、二〇〇三年を参照のこと。
- (7) 『成田空港問題』ドキュメンタリー記録集、成田空港問題シボジウム記録集編集委員会、一九九五年、一九〇頁。
- (8) Noel Burch, *To the Distant Observer*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979, p. 361.
- (9) 実際、彼らは自身の歴史についてはほとんど自覚がなかった。一九三〇年代、プロキノン「プロレタリアン映画運動」の理論家たちが「運動としての映画」のための地盤を固めていたが、この史実や理論が十分に考察されていなかっただからである。

はじめに

勅使河原宏(一九七二〇)は、絵画から出発し、映画、陶芸、いけばな、書、作庭、舞台美術など、ジャンルを越えて活躍したクリエーターでありプロフェッサーである。映画監督としては作家・安部公房とのコラボレーションで知られ、特に『砂の女』(一九六四)では国内外で数々の賞を獲得して注目を集めた。手法・主題の画面で前衛性と美を追求するスタイルは、晩年の時代劇『利休』(一九八九)や『豪姫』(一九九二)にまで貫かれた。その一方で、記録芸術をめぐる議論や運動が活発化した一九五〇年代から後年に至るまで、ドキエムンタリー制作に携わり続けた映像作家でもある。後一〇年前に「いまだ全体像の描かれぬ監督・勅使河原宏を、ドキエムンタリーを軸にして探求し、その核心にあった『偶然性』の意義に迫りたい。」

1 戦後アヴァンギャルド運動から映画へ

東京美術学校現・東京芸術大学に入学し、画家を志していた勅使河原宏は、どのように映画界へ進出したのか。その経緯には、芸術的前衛と政治的前衛の統一を課題とした、当時のアヴァンギャルド運動が深く関わっている。一九五二年夏、勅使河原は政治運動の場で絵画に取り組んでいた。前衛芸術の運動体「世紀の会」が「大衆のなかに自己

ドキエムンタリー作家としての勅使河原宏―偶然性という作法

友田義行

- (10) 太島渚「小川紳介：闘争と脱走」『映画批評』一巻三号(一九七〇年二月)、一七頁。
- (11) 拙論「日本のドキエムンタリー作家インタビュー」no.2: 鈴木志郎(監)『Documentary Box 2』一九九三年四月、一四一―一五頁。
- (12) 初出は、『朝日新聞』一九七四年五月六日。引用元は、刃田部泰三(監)『三里塚アークイアボックス30』
- (13) Fredrick Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, 1981, p. 102, フットノック・ジェイムソン『政治的無意識―社会的象徴行為としての物語』太田洋一他訳、平凡社ライブラリー、二〇一〇年、一七八頁。
- (14) 小川プロによる『三里塚の夏』についてのアンケートへの回答からの引用。三里塚アークイアボックス33。
- (15) Jane Gaines, "Political Mimesis", *Collecting Visible Evidence*, eds. Jane Gaines and Michael Renov, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, pp. 84-102.
- (16) この調査書は、三里塚アークイアボックス12に収められている。私は調査書の形式を翻訳し、その回答の数字を追記しただけで、余念からアークイアボックスすべての調査回答をまとめる十分な時間がとれなかった。この表が不正確は、四〇〇人の回答から二〇〇人分のサンプルを抜き出し、まとめたものである。オリジナルは、一九六八年に開催された小川プロによる『三里塚の夏』上映会からのもの。
- (17) 私立城北高校死刑執行友の会「上映報告書」no.58(報告日は一九七一年一〇月前後)、『上映報告書記録』(一九七一年七月)、三里塚アークイアボックス50。
- (18) Gaines, p. 92.
- (19) Ibid, p. 100.
- (20) James Tobias, *Music, Image, Gesture: The Graphical Score and the Visual Representation of Music*, 二〇一二年南カリフォルニア大学博士學位取得論文。Temple University Press から Sync: Stylistics of Hieroglyphic Time というタイトルで出版予定。
- (21) Ibid, pp. 26-27.
- (22) Ibid, p. 27.
- (23) 拙論『三里塚の豊穡の空間に時間相乗化する』山本直樹訳、『現代思想』三五巻二号二〇〇七年一〇月臨時増刊、九三頁

および、前掲拙著 *Forest of Pressure* を参照いただきたい。