

黄昏を暁と呼びうるか

田中 晋平

付記：本稿は、新型コロナウイルス (Covid-19) の感染拡大に伴い、中之島映像劇場が延期になった直後、2020年4月1日に発行された『国立国際美術館ニュース』237号掲載の拙稿を再録したものである。

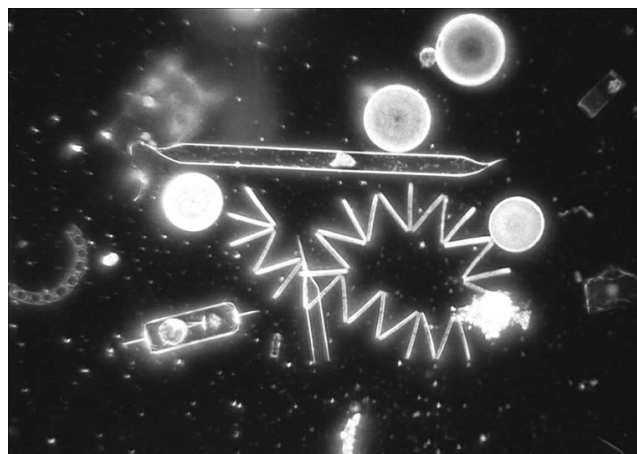
ある映画作家が青年期に私淑し、やがて深い親交をもった亡き詩人の故郷をたずね、詩碑が立つ山口県の温泉街にくる。観光用に整備されていない裏通り、地元の子供が遊ぶのを老人たちが見守る屋下がりの公園にたどり着き、彼は御影石に刻まれた詩人の「帰郷」の一節を認めるだろう。日常に溶け込んだ碑に映画作家は安堵している。「ここには生者と死者のかよい路がある。私は生前の中原中也を思い出さずにはいられなかった」¹。

13年後、最晩年の映画作家は、《生者と死者のかよい路—新野の盆踊り・神送りの行事—》(1991年)を発表する。本作は長野県の阿南町新野で伝承されてきた盆踊りと祖先の霊を空へ送る儀式を捉えた映画で、中也の詩とは直接かかわりがない。だが、同じ表現が示唆するように、生と死の境を想像的に超えられる路は、特殊な祝祭空間のみに現れるわけではなく、あの詩碑が立つ公園のように、日常の隙間にも穿たれている。そして、おそらく映画を観る経験、その上映空間もまた失われた時間や死者を想起する回路になりうる。

2020年3月14、15日に開催予定だった第19回中之島映像劇場「野田真吉の暁」では、記録映画作家で詩人でもあり、上記の中也の詩碑を訪ねた人物でもある、野田の活動を回顧するはずだった(新型コロナウイルス感染症への対応のため延期[時期未定])。戦前から東宝映画の文化映画部で演出を手掛けてきた野田は、戦後の東宝争議で会社を離れ、以降はフリーでPR映画や自主制作の実験的作品、民俗学映画などを発表してきた。また、「記録映画作家協会」や「映画と批評の会」、「映像芸術の会」など、戦後の重要な創造運動にも参加し、中心的な役割を果たしたことが知られている。上映会では、網羅的ではないが(テレビの演出、詩業、「杉並シネクラブ」の活動など触れられずにいた)、野田の多岐にわたる活動を再検討することを目指し、準備を進めていた。

作家の主体性と自由とを獲得するために闘ってきた野田のフィルモグラフィから、一貫したモチーフを掴むことは、おそらく難儀ではない。その一つが、中也の詩碑にも認められた生者と死者、あるいは消滅していくものと再生する存在が繋がり、重なり合う出来事へのまなざしである。たとえば、PR映画の代表作《マリン・スノー—石油の起源—》(1960年)は、微生物の生態の紹介からプランクトンが死滅し、海底に雪のように降り積もり、億年単位の時が流れて原油に生成する過程を圧縮して示す。詩人の黒田喜夫は、その美しさを、「微細な物の世界

の集合の刻々の変移において生(死)の喩となるという、映像の運動性のかげにいる作者の詩心によってだけ、物と生のあわいのうたとして取りだされたものであった」²と讃えた。



《マリン・スノー—石油の起源—》 写真：東京シネマ新社所蔵

こうした視点は、戦争中に東北地方の農家に取材した《農村住宅改善》(1941年)や青森県下北半島の尻労集落を記録した《忘れられた土地—生活の記録シリーズII—》(1958年)など、社会的な記録作品でもかたちを変えて見出せる。後者では、高度成長を遂げていく日本社会の周縁にあった漁村の貧困を、構造的な問題を示しながら描いた。過疎化が進む僻地の村そのものが主人公であり、過酷な現実、いわば死に瀕したその集落の状況を見据えた上で、映画は中学校を卒業して将来の想像をめぐらす子供の姿と声を強調し、いかなる未来の希望を彼らに与えるかを問いかける³。あるいは、三菱の長崎造船所のPR映画をつくる傍ら、撮影助手の因幡元光と街を歩き、制作した最初の自主作品《まだ見ぬ街》(1963年)でも、日常の風景や雑踏を歩き交う人間の姿に対し、石畳や用水路の無機質なイメージ、そして、原爆の記憶を重ね合わせ、現在と過去や未来のまさに「あわい」が浮き彫りにされていた。

70年代以降の野田は、映像による民俗学の確立に奔走する(それは監督自身も参加した社会変革の運動の解体を受け、民衆の生活意識の根底に遡る必要に駆られた結果でもある)。ただし、その映画群も単なる民俗行事の解説や客観的な記録からは遠く、むしろナレーションなどを外した「ダイレクト・シネマ(観察映画)」としての評価も受けてきた⁴。特に《冬の夜の神々の宴—遠山の霜月祭—》(1970年)は、神事の説明

を冒頭で最小限示すに留め、全体をあたかも彼の地を訪れた旅人の眼で捉えた一夜の夢のように構成され、陶酔を誘う映画となっている⁵。ただ、重要なのはこうした儀式そのものが既に存亡の危機に瀕しており、映画作家がその消滅といかに向き合ったかである。

《草とり草紙》(1985年)の監督・福田克彦は、戦前の《農村住宅改善》から底辺に生きる民衆を野田が映画化してきたのを踏まえ、「野田さんにとって、記録するということは、滅びることと同義語のようだ。滅びは避けられない。だからこそ、野田さんはいつくしむような温かさをもって、そのことを凝視する」⁶と指摘していた。ここでの「滅び」は、いくつもの創造運動を組織しながら挫折・解体を繰り返した映画作家本人の生にも折り重なる。そして、野田の映像民俗学の実践にも、近代化により消滅に向かう伝承文化の距離をおいた記録というべき側面が確かにある。だが、ペシミスティックな視線とは異なり、その映画は常に不可逆な崩壊過程を再生へと読み換えるまなざしを併せもっていたらう。《マリン・スノー》の死の雪がエネルギーに変換される軌跡のように、《ゆきははなである—新野の雪まつり—》(1980年)が記録する儀式でも、空から舞い落ちる雪が春にやがて咲く花、すなわち豊穰な生命の予兆として読み換えられる。

映画批評家でもある野田は、その批評集成を『映像—黄昏を暁と呼ぶるか—』と名付けていた。副題は、ジャン・ジロドゥの戯曲《エレクトル》(1937年)から着想されており、自由のない社会状況を末世的な黄昏にたとえつつ、いかに「その『黄昏』を『美しい名』の『暁(黎明)』と呼ぶるか」⁷という野田の問いが込められている。レトロスペクティブの企画者としては、こうした崩壊の過程を冷徹に観察するだけでなく、そのイメージを読み換えてきた映像作家の主題を共有し、甦らせる意義について、参加者とともに考えたかった。それは野田の映画が、いまだ観る者に新鮮な触発をもたらす事実を提示するだけでなく、現在の観客のまなざしを通して、作品に新たな生が付与されること、そのための交歓の回路を開くことでなければならないだろう。中之島映像劇場は、そのような「かよい路」を探すささやかな実験空間でありたいという想いを抱いたまま、改めて野田真吉の特集を実現する。心待ちにされたい。

註

1. 野田真吉『中原中也——わが青春の漂白』泰流社、1988年、11-12頁。
2. 黒田喜夫「物と生のあわいの持続したうた」『野田真吉・ある記録映画作家の軌跡』風景社、1981年、29頁、傍点原文。
3. 中学生たちの姿とは、《忘れられた土地》の冒頭と結末部、写真撮影のシーンでカメラを前にした卒業生らの姿に(作り手が用意した)独白が重なる演出を指すが、松本俊夫から「安易なヒューマニティは作品の質を著しく低下させている」と批判を受けた箇所でもある。松本俊夫「作品研究 忘れられた土地」『映画批評』1958年8月号、29頁。
4. 佐藤真『愛蔵版 ドキュメンタリー映画の地平——世界を批判的に受けとめるために』凱風社、2009年、392頁。
5. 同上、396頁。
6. 福田克彦「書評『ある映画作家——フィルムグラフィの自伝風な覚え書』」『映画テレビ技術』434号、57頁。
7. 野田真吉『映像——黄昏を暁と呼ぶるか』泰流社、1991年、5頁。

たなか しんぺい／国立国際美術館客員研究員

第19回中之島映像劇場
野田真吉の暁—配布資料をウェブに再掲
発行：国立国際美術館
資料発行日：2020年10月2日
主催：国立国際美術館、国立映画アーカイブ