

《忘れられた土地》の方法

川村 健一郎

《忘れられた土地》(1958年)は、野田真吉の代表作であるだけでなく、同時代のドキュメンタリーを論じる上で欠かすことのできない作品である。たった30分の小品でありながら、私たちはこの作品から当時の文化思潮の輻輳した残響を聞き取ることができる。

野田は、その経歴を見れば、一貫して、民俗学への関心を保持し続けてきたドキュメンタリー作家である。フィールドは日本全域に及んでいるが、特に東北への関心は根が深い。東宝文化映画部で記録映画の制作に関わるようになって間もなく、野田は、1940年に、考現学で知られる今和次郎、その弟子の竹内芳太郎の調査隊に同行し、東北地方一帯の農村住宅を取材した《農村住宅改善》(1941年)をつくった。そのときの撮影行は「戦後にいたっても、東北地方に深い関心をもち、惹かれていった契機」になったと野田は回想している¹。この東北への関心は、戦後、東京シネマで、1954年から55年にかけて、山形県の農村の冬の生活を記録した《この雪の下に》(1956年)で「再燃」することになる²。その時期には、野田はすでに1950年代の芸術運動からの刺激を受けていたと同時に、民衆の生活文化に対する民俗学的な関心を高めていた。引き続き、東京シネマで、青森、岩手、宮城、山形、秋田の東北各地の祭りに加え、新潟の小正月の行事を記録した《東北のまつり》三部作(1956-57年)を制作しており、特に第三部の「小正月の行事」では、その行事を「民俗学的視点に立って記録した」と野田は述べている³。こうした活動の蓄積を経て、《忘れられた土地》は制作されることになったのである。

野田の生涯の友人であった佐々木基一は、《忘れられた土地》を、野田が民俗学へと深入りしていく「原点」と呼んだ⁴。もちろん、それは単に民俗学的ドキュメンタリーの第1作という意味ではない。というのも、佐々木は、この「原点」という言葉を継いで、この作品から「絶望の一手手前まで追いつめられながら、なおみつめることに堪えている作者の心の震えが伝わって来る」と述べているからだ。佐々木の意図に添うなら、この「原点」は、野田の民俗学的ドキュメンタリーの基底、あるいは通奏低音といった意味なのであろう。とはいえ、この抽象的な評言はどのような事態を指しているのか。

《忘れられた土地》という作品名は、ルイス・ブニュエルの《忘れられた人々》(1950年)と《糧なき土地》(1932年)の複合を想起させずにはおかない。佐々木もまた、この作品に《糧なき土地》との共通性を見ている⁵。スペインとポルトガルの山

間であって、周囲から隔絶しており、国からも顧みられることなかったラス・ウルデスの人々の生活を記録した《糧なき土地》は、《アンダルシアの犬》(1929年)、《黄金時代》(1932年)のシュルレアリスムを経て、記録の方法へと歩みを進めたブニュエルの画期の作品である。「シュルレアリスムからドキュメンタリーへ」という流れは、松本俊夫が提起したドキュメンタリー理論(前衛記録映画論)のあり方をそのまま体現しており、野田は、こうした松本の考えを積極的に取り入れながら、《忘れられた土地》の制作にあたったことを認めている⁶。

一方、メキシコシティのスラムに生きる不良少年たちを描いた《忘れられた人々》は、アラン・レネの《ヒロシマ・モナムール》(1958年)とともに、花田清輝や安部公房、佐々木基一といった「記録芸術の会」を結成する面々や、当時のドキュメンタリー作家に大きな刺激を与えた劇映画である。両者に共通しているのは、日本公開時に前者が《十代の暴力》、後者が《二十四時間の情事》という扇情的なタイトルに変更されて、まともな上映環境を有しなかったことだけでなく、ともに「忘却」という主題、「残酷への眼差し」という方法をもっていることにある。松本俊夫は有名なエッセイ「残酷を見つめる眼」の中で、羽仁進の《不良少年》(1961年)を批判する一方で、《忘れられた人々》を高く評価し、少年ペドロがにわとりを叩き殺すシーンが「残酷」であるのは、ブニュエルがペドロの置かれた疎外状況を、「もっぱら観察の対象として」ではなく、「みずからの内部に見つめる眼をもっていた」からだと述べた⁷。佐々木が後年、《忘れられた土地》を評して「みつめることに堪えている作者の心の震え」を指摘するのも、こうした言説空間の中で、映画における「記録」の意味が厳しく問われた制作当時の理論状況を念頭に置いているからだろう。

民俗学の領域においても、「残酷」と「忘却」は同時代のキーワードだった。すでに別稿で論じた⁸ため詳細は省くが、宮本常一らが監修した『日本残酷物語』全7巻(5部、別巻2)は1959-61年にかけて発刊されており、その第2巻には、野田作品と同名の「忘れられた土地」という副題が掲げられている(この第2巻は「人がその仲間たちから忘れられるということほど、おそろしいことはない。それは一種の抹殺である」という言葉から始まる⁹)。一方、岡本太郎は、『芸術新潮』でのフォトエッセイ「芸術風土記」の連載(1957年から)にあたって、民俗学的視線と重なり合うところで、「最も散文的であり、非芸術的であるときめられ、さげすまれ、ほとんどまともに顧みられてい

ない、現代日本のありのままの姿から芸術の問題を掘り起こすことを試みていた¹⁰。この連載をまとめた『日本再発見—芸術風土記』は1958年に刊行されている。岡本や宮本に共通しているのは、「残酷」と「忘却」という観念に、悲惨さやみじめさといった観察者からの意味付与を回避する倫理性を伴わせていることだ¹¹。野田は《忘れられた土地》の方法を「つっぱなし」と呼んでいる¹²が、この方法に岡本・宮本的な倫理性と同じ傾向を読み取ることは容易である。実際、《忘れられた土地》の冒頭に登場する尻労（しつかり）部落の砂浜のショットは、のちに宮本が撮影した写真と、その構図と視点を、的確にも共有し合っている¹³。



《忘れられた土地—生活の記録シリーズII—》

佐々木基一の「絶望の一步手前」という発言がこうした野田の姿勢を汲み取っていることも付け加えておく必要がある。野田がドキュメンタリーの理論的問い直しの中でつかみ取った、対象への「つっぱなし」という制作方法は、具体的には、求心的な登場人物や現象に物語性を仮託することを拒絶し、記録映像の多義性にに基づきながら、観察者（撮影者）からの意味付与を回避して、脱中心的に対象を構築していくスタイルのことだ。この方法は、端尺のフィルムを活用して、長崎の日常の風景を「忘却」の主題のもとに記録した実験的ドキュメンタリー《まだ見ぬ街》（1964年）にも活かされている。また、こうした取り組みの先には、《冬の夜の神々の宴—遠山の霜月祭—》（1970年）など、自主制作された民俗学的ドキュメンタリー（民俗神事芸能三部作）がある。佐藤真は、この三部作を「ダイレクト・シネマ（観察映画）」と捉え返した上で、「村落共同体に

おける伝統がその本来の姿が消え去る時に発する最後の青白い炎を撮った映画」でありながら、「その青白い炎を「壊れたって崩れたっていいじゃないか」と、いつも鷹揚にゆったりと構えて眺めて見つめ続けた映画」なのだと評した¹⁴。

確かに、《忘れられた土地》の「つっぱなし」の方法は、あまりに生硬で未熟だったと野田自身が回顧する当時の理論的営みと密接に結びついている¹⁵。しかしこの方法は、「伝統の保存」といった過去志向のお題目を超えて、観客が「神事のただ中に放り込まれて、訳の分からないうちに祭りの熱気に巻き込まれてしまう」¹⁶（佐藤）という、民俗神事芸能三部作の脱中心的なアクチュアリティになお息づいていると言えるのではないか。もしそうであるなら、《忘れられた土地》における「残酷への眼差し」は、時を経て、この三部作を通じて佐藤が野田に見出した「鷹揚な眼差し」に昇華されたのである。佐々木の言う「原点」は、このような意味に解されなければならない。

註

1. 野田真吉『ある映画作家 フィルモグラフィ的自伝風な覚え書』泰流社、1988年、21頁。
2. 同上、40頁。
3. 同上、44頁。
4. 佐々木基一（聞き手：大塚正之）「跋文「野田真吉を語る」」、野田真吉『日本ドキュメンタリー映画全史』教養文庫、271頁。
5. 同上。
6. 吉見泰、野田真吉、高島一男、谷川義雄、八幡省三、河野哲二、間宮則夫、西本祥子、長野武春、坂田邦臣、宮崎彰、山岸一章、大島辰雄「“忘れられた土地” 記録映画研究会—座談会—」『記録映画』1958年11月号（1巻4号）、6頁。ただし、当時の野田は、ブニエルの歩みを知りながらも、《糧なき土地》そのものは観ていなかった。野田真吉『映像 黄昏を暁と呼ぶるか』泰流社、1991年、108頁および132頁を参照。
7. 松本俊夫『映像の発見 アヴァンギャルドとドキュメンタリー』清流出版、2005年、105頁。
8. 拙稿「僻地への視線／僻地化する視線 『忘れられた土地』についてのノート」、鈴木勝雄・榎田倫広・大谷省吾編『実験場1950s』東京国立近代美術館、2012年、130-141

頁。

9. 宮本常一、山本周五郎、楫西光速、山代巴監修『日本残酷物語2 忘れられた土地』平凡社ライブラリー、1995年、9頁。
10. 岡本太郎『岡本太郎の宇宙3 伝統との対決』山下裕二・榎木野衣・平野暁臣編、ちくま学芸文庫、2011年、427頁。
11. 岡本太郎、深沢七郎、宮本常一「残酷ということ 『日本残酷物語』を中心に」『現代思想』2011年11月臨時増刊号(39巻15号)、68-84頁(初出は『民話』18号〔1960年3月号〕)。
12. 前掲「“忘れられた土地”」9頁。ただし、野田は《忘れられた土地》では、この方法があまり成功しなかったと認めている。
13. 宮本常一『私の日本地図3 下北半島』未来社、2011年、139頁。同書に掲載された写真は1963年に撮影されたものである。宮本が《忘れられた土地》を観ていたかどうかは定かではない。前掲の拙稿「僻地への視線／僻地化する視線」も参照されたい。
14. 佐藤真『ドキュメンタリー映画の地平(下) 世界を批判的に受けとめるために』凱風社、2001年、102頁。
15. 前掲『ある映画作家』47頁。野田真吉「「忘れられた土地」の演出ノート ヴェールの下劇」『映画批評』1958年11月号(2巻11号)、46-51頁も参照のこと。
16. 前掲『ドキュメンタリー映画の地平(下)』58頁。

かわむら けんいちろう／映画史

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