

## 歴史の沼に触れる意思——絵画と映画のコラボレーション

鈴木 勝雄

野田真吉による《くずれる沼 あるいは 画家・山下菊二》(1976年、以下《くずれる沼》)は、日本の戦後美術史において比類のない個性を発揮した異色の画家・山下菊二の記録映画である。山下菊二といっても、映画ファンにとっては、羽仁進監督の《彼女と彼》(1963年)でバタ屋役を演じた「怪優」として認知されているかもしれないので、本作品を理解するために最低限必要な山下の画業を紹介しておこう。戦前に福沢一郎のもとでシュルレアリスム絵画を吸収した山下は、1950年代に、動物や魑魅魍魎が人間と同居する土俗的なイメージの中に、社会の矛盾や民衆の暗い情念を描きだす独自のスタイルを確立。1960年以降は、幾重にも折りたたまれて渦をなす襞状の形象のうちに、「眼球」や「鳥」のモチーフが点在する抽象度の高い絵画を制作するようになった。ベトナム戦争が激化した60年代後半には、自身の戦争体験を踏まえて、日本の近代国家としての歩みと天皇制と戦争との根深いつながりを、現在にまでつながる問題として絵画化するという困難な課題に取り組んだ。その生きざまも、その芸術の軌跡も、まさに反骨の画家と呼ぶにふさわしい。

野田と山下は、東宝撮影所の同僚だった。ともに東宝争議を経験した同志である。野田は山下の生き方に共感を覚えていた。「無垢で自由な魂をまもりつづけ、世俗にそまらず、しかも、自分の魂と人間的自由を抑圧する世のよこしまなものに刺しちがえながら、たたかいつづけてきた」人物であると山下を評している<sup>1</sup>。その畏友に対するオマージュとしてこの作品はつくられた。画家に焦点を当てた記録映画といいながら、本作品は「美術映画」とはずいぶん異なった仕上がりになっている。野田自身そのことには自覚的であり、「いわゆる美術映画をめざしたものではありません。だから、モノクロームフィルムの撮影が山下さんのもっている独特な色調—絵画的なイメージの表現の大半を脱落させる結果になることを私は承知の上で敢えて製作にとりかかりました」と述べている<sup>2</sup>。その言葉通り、この映画には、山下の特定の絵画作品の全体像を描写する場面もなければ、制作のプロセスの解明を目的とする場面もない。この映画で際立った印象を与えるのは、全編を貫く山下自身の「語り」である。

山下の語り口は特徴的だ。かつて美術評論家・針生一郎は、山下の「一見訥弁に似て独特な言語表現力」に注目し、「言葉にしにくい造形や観念を精緻な論理で的確に批評して、ぬきさしならぬ説得力」を持っていることを賞賛した<sup>3</sup>。この

映画の中で山下は、自身の戦争体験、日本の近代史の暗部、現在の管理社会に対する批判、目指すべき絵画の方向性などについて委曲を尽くして語っている。彼が背負っているものの重さと、キャンバスに向き合う動機が、具体的なエピソードを通して明らかになっていく。しかし、このような内容の密度と同等、いやそれ以上に、本作品における山下の語りは、その「話しぶり」、言い換えれば「サウンド」のレベルで絶大な効果を発揮している。センテンスが途切れることなく、それを聞く側が呼吸のタイミングを計りかねるほどに言葉が数珠つなぎに繰り出され、螺旋を描くようにじわじわと本質に迫っていく山下独特の話しぶりは、一種異様なリズムを生み出すのだ。息の長い言葉の連鎖は、まるで呪文のような響きをともなって、観客の感性の深い部分に作用する。このような声の働きは、記録映画における形式の実験を追求した野田ならではの企みという側面と、1970年代から日本の地方の祭りを長まわしの手法によって記録してきた野田が獲得した、民俗文化の基層に触れる映像表現のスタイルに通じる側面と、二つの観点から検討する必要があるようだ。

さて、「語り」を全体のリズムの基調に据えるとして、そこにとどのような映像を組み合わせようとしたのか。野田による周到に計算された編集の意図を二つのポイントに絞って読み解いてみたい。



《くずれる沼 あるいは 画家・山下菊二》

先ほど、モノクロームフィルムの撮影によって山下の絵画表現の魅力の大半を逃してしまうという野田の発言を紹介した。だが、この発言を字義通りに受け止める必要はなさそうだ。な

ぜなら、本作における映像のモンタージュに注目すると、山下の仕事の核心に迫るために、野田が、むしろ積極的にモノクロームの画面を活用していることがわかるからだ。野田は、山下の作品の細部を切り出し、次々につなげていく。その細部とは、「襞」であり、襞の中に埋め込まれた「眼」であり、「鳥」であり、「顔」である。いずれもモノクロームの世界に還元されることによって、それぞれのイメージの輪郭が明確になるばかりか、これらが山下の複数の作品に通底する等価なモチーフであることに気づかされる。複雑に絡み合う「襞」は、山下自身の内面に潜む「沼」の深度を物語っているように見えるし、そこに点在する「眼」や「顔」は、個人を超えた共同体（国家）の法の存在や集団的な記憶の澱へと観る者の連想を誘う。さらにモノクロームの映像は、絵画の中に描かれた鳥と、山下が同居する猛禽類たちとの境界を取り払う効果も発揮する。こうして山下にとって「鳥」が、フィクションと現実を行き来し、過去と現在をつなぐ媒介者の役割を果たす存在であると同時に、人間の所業を見つめる第三者的な超越性を帯びた他者であることが明らかになっていく。山下の語りに合わせて野田がモンタージュする絵画内部の「眼」と外部の鳥の「眼」は、スクリーンの前にたつ観者を射すくめて、山下芸術の現代性を問いかけてくる。



《くずれる沼 あるいは 画家・山下菊二》

もう一つは、音声と映像の時間的な差異を、編集の中でどう処理したかに注目してみたい。映像を貫く山下の語りは、すべて1969年の「弔い展」の会期中にインタビューした録音テープによるものである<sup>4</sup>。撮影はこの「弔い展」を始まりとして、70

年に山下の自宅を訪ねフクロウと同居する生活を記録、71年に山下の新居で旧作・近作と制作風景、フクロウの餌づくりのシーンを撮影。さらに編集作業に入ってから不足していると感じた、戦地での台湾人娼婦や捕虜のスケッチを72年に撮影するも<sup>5</sup>、完成はさらに数年を経た76年となった。この69年から76年の幅は、日本の戦後史において、反体制運動の高揚と挫折という大きな転換点を間に挟んでいるため、撮影開始時と公開時とは社会的、政治的な状況ががらりと変わってしまったことを、野田は編集段階で意識せざるを得なかったはずである。映画の後半で登場する「1969・秋 新宿駅で不審尋問されたこと」において、山下は、みずからが不審者扱いされた実体験をもとに、自由を抑圧する公権力の横暴を、怒りの感情を隠すことなく痛烈に批判しているのだが、このエピソードに合わせるべく野田が選択・挿入したフッテージは、フクロウの餌をつくるために、山下が鶏の頭部を叩き潰し、切り刻んでいるグロテスクな光景だった。このように異質な文脈に由来する音声とイメージを響きあわせるシュルレアリスム的な方法によって、山下の過去の語りを、「学生運動」や「反体制運動」というイメージが先行する1969年という時代の限定から解き放ち、山下が現在まで変わらずに抱いている自由への希求と、それを抑圧するものへの抵抗の意思として読み直そうとしている。それは普遍性をもった山下の批評精神の核として、管理社会化がさらに進展した70年代後半の日本社会にふたたび差し戻されるのだ。

では、野田のフィルモグラフィの中で、この《くずれる沼》はどう位置付けられるのか。1970年代の野田は、《冬の雪の神々の宴—遠山の霜月まつり》（1970年）から《ゆきははなである—新野の雪まつり》（1980年）まで、民俗神事を題材とする記録映画の自主製作に没頭していた。つまりこのような地方の民俗文化の撮影と並行して、《くずれる沼》は製作されたことになる。この時期に民俗学的な関心が高まった理由を、野田は次のように説明する。

やがて六〇年から七〇年にかけての「叛乱」の時期をむかえた。私もその斗いに参加した。斗いは大きい挫折をもたらした。私はそのなかで、とくに歴史的社会的に長い間培われてきた私たち日本人の意識構造の深部をないがしろにしてはならないと思った。それは何事を見るにも、またなすにつけても大切な前提条件であると思った。そうした思いにつか

れた私はもう一度、私自身をみなおすために、民俗についての勉強を試みる気になった。その手始めに民俗的な題材の映画製作をとおして考えてみようと思った<sup>6</sup>。

政治の季節が終わったあと、運動の挫折の一因に民衆との乖離があったことを痛感した野田は、自分自身の見直しと再出発のために、民衆の生活や文化の歴史を探るべく、民俗神事に沈潜していった。そんな野田に対して「復古的、逃避的になった」と批判する声があがったそうである<sup>7</sup>。なぜなら、70年前後には、高度経済成長の歪みを、「公害」等の問題を通して訴えるような、社会批判を旨とする記録映画が全盛だったからだ。しかし、民俗的事象に向かった野田が、社会に対する批評性を捨てたわけではない。彼は祭事の記録を通して、「民衆の歴史の一つの通底路を発見」しようとしたのである<sup>8</sup>。その「通底路」を探り、掘り進む過程で、いつしか山下のほの暗い「沼」に通じてしまったということか。

私はいわゆる社会的、政治的な色彩のつよい斗争カンパニア風な記録映画をそれはそれとしての存在意義や価値があると思っている。私は以前、そうした映画製作にもかかわってきた。今後もそのような映画を私の納得のいく視点から私なりの斗いへの参加としてつくっていこうと思っている。「くずれる沼—画家山下菊二」（七六年）はその一つである。私は何が何でも直接的、実効的に社会問題にかかわったカンパニア映画でなくてはならないという記録映画に対する一辺倒な考え方に組まない<sup>9</sup>。

《くずれる沼》は、山下という稀有な芸術家とその絵画作品を媒介にした「たたかう」映画として構想された。「民衆の歴史」の「通底路」は、確実に、日本の近代社会が経験した戦争の記憶へと通じているだろう。言語に文節できないその闇を闇のままに描き出す山下のイメージに託して、野田は戦後30年を経てさらに進行する忘却に抗おうとした。こちらを凝視する鳥の眼は、時空を超えて、自らの内なる近代を見つめるように私たちに問いかけてくる。

## 註

1. 野田真吉他『野田真吉・ある記録映画作家の軌跡』風

景社、1981年、48頁。

2. 同上、49頁。

3. 針生一郎「ディアローグ28 山下菊二」『みづゑ』no.809、1972年6月、51頁。

4. 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、122頁。

5. 同上、121-122頁。

6. 『野田真吉・ある記録映画作家の軌跡』、72-73頁。

7. 『ある映画作家』、96頁。

8. 同上、91頁。

9. 『野田真吉・ある記録映画作家の軌跡』、73頁。

すずき かつお／東京国立近代美術館主任研究員

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