

『圧殺の森』再考：

60年代末記録映画における身体と言葉の相克とリアリズム

畑 あゆみ

本論は、記録映画『圧殺の森—高崎経済大学闘争の記録』(1967)をケーススタディに、60年代末という日本社会の激動期に製作された政治的な記録映画が、刻々と目の前で変容する社会状況をどのようにそのテキストに刻印したのか、そしてそれにより同時代のメディア産業における新たなリアリズムの形成の動きにいかに関わっていたのかを問うものである。

1960年代末から1980年代末までほぼ20年の間、映画製作に従事した小川紳介率いる小川プロダクションは、日本の戦後記録映画史において、最もラディカルで影響力のある、左派独立映画プロダクションとして語られてきた。とりわけ、撮影対象への長期のコミットメント、また、商業ルートから独立した自主的な製作・上映ネットワークの構築といった革新的な手法の歴史的意義を中心に論じられることが多く、その評価は現在ほぼ固まっているといってもよいだろう。最近では、ポストコロニアル批評を敷衍した北小路隆による小川プロ作品論や、徹底的な一次資料調査とテキスト分析を通し小川プロの実像とその歴史的な重要性に迫った阿部マーク・ノーネスによる著書などで、個々の小川プロ作品が同時代の日本の社会・文化の諸相とどう関係し、歴史的にどのような意味を持ち、変化したのかという問題を再検討する動きが出てきている¹。本論では、そうした議論の中でも過渡的な作品としてこれまでテキストそのものにあまり深い分析がなされてこなかった、初期のモノクロ作品『圧殺の森—高崎経済大学闘争の記録』を取り上げ、当時の社会動向とこの映画への批評を参照しながら、本作が記録映画史においてどのように位置づけられるのかを改めて考えてみたい。

『圧殺の森』は、大学などでその巡回上映が始まった当初から、新たな独立プロによる映画運動の到来を告げる作品として称賛と驚きをもって迎えられた。しかしそれは、この映画が、大手映画会社や放送局の製作・上映システムと一切関係を持つことなく独立した自前の製作・上映の仕組みを作り上げたことや、撮影対象である学生たちの政治運動にはっきりと寄り添い加担する、その特異な製作スタンスだけが理由ではなかった。この作品が「傑作」と評されたのは、第一に、被写体である活動家学生たちの「生のリアリティ」「情念のリアリティ」を捉えることに成功していたためであり、そうした評価を生み出したのは、テキストのほぼ3分の1を占める学生によるディスカッションのシークエンスにおける、彼らの身体とそれに付随する語りの表象であった。そしてこのような表象と批評の関係が形成される上でさらに重要なのは、両者が提示し評価する「リアリズム」表現に大きく影響を及ぼした同時代の文化・社会環境であった。

ロマン・ヤコブソンによる古典的な定義を借りれば、「リアリズム」という概念は作者が作り上げる〈本当らしさ verisimilitude〉の表現の総体であると同時に、見る側が、

1

Abé Mark Nornes, *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*, University of Minnesota Press, 2007; 北小路隆「反到着の物語—エスノグラフィーとしての小川プロ映画」長谷正人・中村秀之編著『映画の政治学』2003年、青弓社、304—351頁。また、資本主義システムの進展やグローバル化といった戦後日本社会の変容に対峙するような、amateurとしての個人と集団のあり方を示す映画の一例として小川プロ作品を論じたEric Cazdynの*The Flash of Capital: Film and Geopolitics in Japan* (Duke University Press, 2002) (第4章)も、従来の小川プロ観に新たな視点を導入するこうした議論の一つであろう。

Roman Jakobson, 'On Realism in Art', in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, eds. by L Matejka and K. Pomorska, Ann Arbor, 1978, pp38-46.: 邦訳ロマン・ヤコブソン、北岡誠司訳「芸術に於けるリアリズムについて」『ロシア・フォルマリズム文学論集1』1984年、せりか書房、197-213頁。

ある特定の社会・文化的諸条件のもとで受け取る〈本当らしさ〉の感覚でもあるという両義的な概念であり、それらはともに、時代や慣習、比較対象によって変化するきわめて相対的なものである²。本論では、多くの当時の『圧殺の森』批評において言及された「生き生きとした生のリアリティ」という印象が、テキストと同時代の文化社会的条件との関係においていかに生み出されたのかに焦点を当ててみたい。具体的には、問題となるディスカッションシーンについて、まず小川ら作り手の戦略とテキストの分析をそれぞれ行ったのち、学生運動の実情やマスメディアに見られるリアリズムの変容といった、映画を取り巻く社会環境との関係性の考察を行う。そのうえで、この作品における新たなリアリズム表象の試みが、新左翼の若者が抱えていたより現実的な苦悩を照らし出していること、そして同時代のメディア産業、特にテレビ局が新たに獲得した主題との共通性を持っていることを指摘する。「言葉」「身体」そして「リアリズム」をキーワードとして、『圧殺』の歴史的意義を改めて問うことにより、初期の小川プロ作品の新たな見方を提示するとともに、独立プロによる記録映画の製作現場を含む60年代末当時のメディア産業全体の、リアリズム表象における変容の一端が明らかになるだろう。

「内なる生」のリアリティ

1967年(昭和42年)年明け以降、自治会執行委員の学生による不正入学阻止闘争が激化した市立高崎経済大学の学園闘争は、大学当局による学生の一方的な処分や機動隊による執行部学生数名の逮捕などでますます激しさを増していた。残された10数名の闘争委員会は追い詰められ、大学敷地内の学生ホールにバリケードを構築し、内部で共同生活しながら闘争を続けた。小川プロダクションの前身である、自主上映組織の会(通称自映組)の撮影隊(小川、カメラマン大津幸四郎、他助手2名ほど)は、16mmポータブル撮影機とカセット録音機を手に、夏から秋にかけて4か月ほど、学生ホール周辺で彼らと行動をともにして、その活動や苦悩を記録する。それにより完成したのが『圧殺の森』であった。上映はその年の暮れから翌年の68年にかけて、自映組の各大学自治会や新聞会などからなる大学間ネットワークを通じ、都市部の多くの大学の学園祭などで行われ、その上映会には、評判を聞いた映画関係者や評論家も駆けつけている。さらには67年暮れの5日間、東京・大手町の日経小ホールで一般公開されるという、自主製作映画としては異例のこの年「棹尾の快事」³となり、『映画評論』誌の67年度の非劇場映画部門ベストテンでも数人の批評家が1位に選出するなど、この作品は、自映組の理念と監督小川紳介の名を一躍新左翼運動内外や映画界に轟かせる契機となった。

闘争中の明治大学の教室でこの作品を見た左派活動家兼評論家の松田政男は、68年1月号の『映画評論』にて「疑いもない傑作」としてこれを絶賛したが、彼がとりわけ強く印象を受けたのは、学生たちの議論する姿を記録した夥しいクローズアップショット群であった。

松田政男「私の選んだ映画ベストテン1967」『映画芸術』1968年2月号、43頁。日経小ホールでの上映は、『映画評論』誌が後援する定期的な「アンダーグラウンド」映画上映の一環として、「高崎経大の闘争を告発した迫真のアジテーション・フィルム」と銘打ち行われた。

大学当局・市当局・警察という権力のピラミッドと対峙する学生たちの不屈の戦闘性の根拠は、しからば、何か。徹底した相互討論である、という答えを導き出すことを、あるいは、製作者たちは願っているのかもしれないが、絶対にそうではない。全篇を通じて、ほとんど饒舌と怒号と論争のドラマであるといつてよいほど、クローズアップの多用によるディスカッションが進行していくとしても、しかしそこにあるのは相互討論による一致への到達ではなく、逆に、饒舌と怒号と論争を重ねれば重ねるほど、何とも形容のしがたい亀裂が生じてしまう深刻な過程が現出されるのだ。これは、ディス・ディスカッションのドラマなのだ。ここでは、飛び交う言葉はある種の喩と化してしまい、何をしゃべっているか、よりも、いかにしゃべっているか、が優先する騒然たる静謐がみちあふれる。⁴(強調原文)

松田は結論として、この作品の中核を占めるクローズアップを多用した「ディス・ディスカッションのドラマ」からは、「言葉の共有」を超えた、敵としての国家権力＝機動隊に対する憎悪意識こそが読み取られるのであり、高崎経済大学の闘争する学生の絆、武装意識の共有へと発展していく団結の根を見事に捉えている、と称賛している⁵。この特徴的な議論のシークエンスに注目したのは松田だけではない。元自映組の一員で俳優・演出家の小野沢稔彦も、映画に記録されたディスカッションが、「そこに居続ける闘争委員一人一人の“機能的に伝達”することと始めから無縁なある種の新しい人間の言葉の、つまり関係のありようの定着としてのモノローグ」または「徹底した自己への下降としてのダイアローグ」として表現されたがゆえに、社会政治状況を体现した個人の「くまゝの肉体」の存在」を活写することに成功し、他者の連帯を呼び起こすアジテーションとして機能したのだ、と評した⁶。一方で、三派系全学連活動家たちに同調するこれら反代々木(反日共・民青)系左派批評家だけではなく、対立する代々木系の映画評論家山田和夫などもこのディスカッションシーンの特異性に触れ、その語りの内容の空疎さを批判している。山田は、松田らによる手放しの称賛を非難しながら、「トロツキスト学生」による闘争が敗北していく原因の「真実」が、この作品、特に「無内容・無論理性・観念的で主観的な」ディスカッションシーンの中に暴露されていると論じている。そしてとりわけ「相手にわかってもらうことなど眼中にない自己陶醉の饒舌」と、クローズアップされた「陰惨ですさみ切った」顔が、彼らの孤立した「醜い自画像」を表していると評した⁷。

つまり、それぞれ自らがコミットする党派的視点から『圧殺』を位置付けながら、松田や小野沢、山田ら同時代の批評家は揃って、この映画に記録されたディスカッションの場面に、学生たちが討論を通して闘争方針の決定・合意や意識の徹底を進めていくプロセスではなく、そうした滑らかなコミュニケーションとは異質の何らかの過剰さ、言葉やイデオロギーの論理とは別の個人的な「生」のリアリティを感じていた。前衛記録映画作家・松本俊夫が分析したように、この映画に感じられる「不思議な魅力」は、絶望的な状況でもあえて関わざるをえない、彼らが生きる1967年という「時代の痛み」を小川ら撮影班が共有しようとしている点にあり、それが感動を呼んだのは、

4

松田政男「アジテーションの根—記録映画『圧殺の森』」『映画評論』1968年1月号、81—83頁。

5

松田はこの後すぐに、小川らの次の作品『現認報告書』に関する批評『現認報告書』とその周辺の問題』(『映画評論』1968年3月号)を書いているが、ここでは『圧殺』に対する当初のこの熱狂を自ら批判的に振り返っている。松田は石堂淑朗の批評を引きながら、小川が、実際は、石堂の言う被写体の「自然発生的な効果」に振り回され、それに対する自らの作家としての主体性を示すことができていなかったと批判した。だが本論では、松田やその他の批評家が感じた最初の熱狂こそが、同時代のリアリズムの感覚を読み取る上で重要だと考える。

6

小野沢稔彦「前世代のドキュメンタリストたち—60年代を克服するものは誰か?」『映画批評』1970年12月号、44頁。

7

山田和夫「トロツキストの映画と映画論—『圧殺の森』、『現認報告書』とその背景」『文化評論』1968年3月号、154—155頁。

8

松本俊夫「日本における政治映画の可能性」『キネマ旬報』1968年4月下旬号、63-65頁。実際に、主要な観客となった活動家学生たちにとってこの映画が、政治的観念が中心化されたアジテーション映画ではなく、ある現象に肉薄した一つの「記録映画」であると感ぜられていたことから、この映画の、とりわけ討論シーンの特異性が浮かび上がってくる。(『三田新聞』1967年12月27日2面、『京都大学新聞』1968年5月13日8面他参照。)

9

大島渚「小川紳介・闘争と脱落」『映画批評』1970年12月号、16頁。

10

種村季弘「映画状況論 1967～68 / 公衆便所的な俗悪ゲテ物に贈ける」『日本読書新聞』1967年12月18日号、8面。

11

大津幸四郎「日本のドキュメンタリー映画のかたち 対極のドキュメンタリー—小川紳介と土本典昭」(1)～(9)、メールマガジン『neoneo』18～27号(2004年8月1日～12月15日)。

12

大津、前掲メールマガジン、25号。

「その立場や政治的たてまえであるよりは、明らかにそういう痛みを塗りこめた心からの声のリアリティにほかならな」かった⁸。「醜い自画像」であれ「凄惨傑作」⁹としてであれ、『圧殺の森』が彼ら批評家を捉えたのは、饒舌な語りとは別に感じられる学生たちの「内なる生」であった。

話している言葉の内容よりも、彼らの存在そのもの、生き生きとした生のリアリティが強く感じられたというこの映画の討論シーンの印象は、では、具体的にどのような表象に基づいて生まれたものだろうか。次節ではまず、学生ホールの内部という限定された時空間の内側で、日々繰り返されていた討論を記録した映像と音声の具体的な表象を分析する。そしてそこに、当時の社会・政治状況がいかに捉えられていたのかを考えてみたい。

「音声／言葉」と「イメージ／身体」の葛藤

独文学者・評論家の種村季弘は、1967年の日本映画の状況を概観する論評の中で、『圧殺の森』を同年封切の大島渚『無理心中日本の夏』や加藤泰『懲役十八年』などとともに「密室劇」として総括し、「画面にげんに映っている閉鎖空間がそこにない広大な失踪空間に対応し、密室の中の衰弱がそのまま荒野の冒険を想起させる」と評している¹⁰。『圧殺』のオープニングは、まさにそうした停滞と熱気が同居する不穏な空気を漂わせた室内のパンショットから始まる。カメラは、ゆっくりと移動しながら室内に無造作に置かれたヘルメットやアジビラ、壁に書かれた楹文を捉えていく。画面オフから激した若い男の声が飛び込んでくる。「お前がな、本当に憎むのはな、権力だろう、はっきり言って。それを他人に転嫁して行って、いったい何になるんだ。…」カメラはそのまま暗い室内をじっくりと見つめる。まもなく画面は一転、高経大自治会執行部のこの年1月のストライキ突入時からの闘争過程を駆け足で説明し、切迫した太鼓の響きとともに題名の字幕タイトル「圧殺の森」が提示される。その後は、開学10周年記念式典会場前でのみみ合い(6月26日)のシーンから、合同公判闘争(9月4日、前橋地方裁判所前)に至るまで、主に学生ホール内部で繰り返される全学闘争委員会、中央執行委員会などの話し合いのシーンを中心に、時系列に沿った構成となっている。本作において最も特徴的なのは、撮影スタッフがほぼ連日、「カメラの存在を出来るだけ他人に見られないように、朝大学の構内に入って夕方出るまで」、学生と同じようにバリエードの内部にカメラごと引きこもり、「閉じ込められた学生たちの眼が見た学校であり、学生の姿」を捉えようとした、その徹底した同調の姿勢であろう¹¹。映像と音声は、彼らが経験し、視野に捉えている(と仮定される)もの——仲間、校舎、鉄条網、新聞、ヘルメット、壁の落書き、立て看、掲示板の告示、街頭デモなど——のみによって占められ、「外部」の視点からの特権的な説明ショットはほとんどない。総上映時間の3分の1を占めるディスカッションシーンでは、カメラは、三脚を使わず「ソファの端の方かちよこんと座って」、「同じテーブルを囲んで(中略)話の進み具合を聞いている」¹²。そして話す者と聞き入る者の輪の中に自然に収まり、学生たちもその存在を当たり前のように受け入れているかに見える。

ここで、これらのディスカッションシーンのうち、闘争委員のメンバーで退学処分になっている19歳の藤田邦男による、「7月11日」の短くも印象深い発言シーンを例にとり、その特徴を詳細に検討してみたい。

音声(非リップシンクの声+環境音)	画面(4カット)
<p>「一回だけじゃないか。闘争委員会なんかでもな、この、が、学生ホールの、が奪われる事がさ、どれほどな、やっば深い意味を持っているのかってことに関してはさ、闘争委員会では語られたのは一回だけだよな。だから、そういうことでは絶対不十分だよ。一回だけでわかる問題でもないしな、学生ホールの問題っていうのは。ものすごく場当たり主義なんだよな。／(カット?一不明瞭)／今日はこれ話してさ、学館、前はな学館の問題がさ、ワーッとちょっと危機感として盛り上がったときにな、学館をどうするかっていう話になってさ、それがそれ以降はな、継続されていかないでさ、じゃそれは一体どういうところから出てくるのかったらな、やっばそういうさ、組織的な、最も不十分なさ、点検にあるんだよ。以前からこの闘争委員会というのは長い間続いてきたけどさ、なかで誰が闘争委員であるのかな、そういうものがない闘争委員会なら、形骸化されたそれは闘争委員会だよ。そういうところをさ、このままだったらな、絶対な、僕ら聞えないよ。ただ闘うってことは、この棒もって振り回すってことじゃなくてさ、そりゃあ僕ら学館闘争に負けるよ、今の状態だったら。だけどそんななかでもな、絶対やっておかなかないことがある訳だろう。学内においてさ、どういった組織を残しておくのかというな、僕らとのパイプをさ、どうやって残しておくのかっていう問題がな、絶対にあるんだよ。」</p>	<p>藤田・右目のみのECUS +字幕スーパー『七月十一日』 (下へ徐々にティルト) ↓ 鼻 口 ↓ 首(のど) 襟 胸元(シャツ)</p>
	<p>校門の立て看(TS) 文字「学生ホール完全封鎖断固 実力阻止」</p>
	<p>校門立て看(TS) ↓(右へパン) 大学側の告示の立て看(TS)</p> <p>胸元・襟 ECUS ↓ (上へティルト) 首(のど) 口 鼻 両目(正面)</p>

* ECUS:超クローズアップショット TS:トラッキングショット

前半の中盤すぎに位置するこのシーンでは、カメラは眼鏡越しの目の超クローズアップから、ふらふらと揺れながら下へ移動し、鼻、口元、のど、シャツの襟から胸元へと、ワンショットで身体の細部を遠慮なく眺め、途中挿入される、大学正門のトラッキングショットを挟んで、胸元から最後に両目へとその焦点が再び戻ってくるまで、藤田の肉体を執拗に見つめ続ける。とりわけ、口元から開いたシャツの胸元へ落ちていくその凝視は、対象に向けられた過剰な「見る」欲望を感じさせる。観客は、むき出しの肉体の質感や微細な動きを捉えるこのようなフェティッシュな視線の動きに当惑しながらも、カメラの動きに従って大写しになった顔や身体を見つめることになる。

13

大津幸四郎『『圧殺の森』は、運動の内部にいて運動に寄生せず、独自の眼でそれを描いた。』映画新聞編『小川紳介を語る—あるドキュメンタリー監督の軌跡』1992年、フィルムアート社、36頁。「…ちょうどそのころ『裁かるるジャンヌ』が日本でも公開されたんですね。(中略)ドライバーは、(中略)完璧なセットを作ったうえで、そのセットを撮らないで、その中で現れてくる俳優の表情の中から映画を撮っていくんだ、と言うんですね。そういう手法に、僕たちがいたく感動したということもあるわけです。』

14

一橋大学一橋新聞部「高経大を把える眼インタビュー『圧殺の森』製作運動から」『一橋新聞』1967年11月1日号、1面。

15

同上。

16

松本俊夫『映像の発見』、1963年、三一書房、79-93頁。

17

小川と大津の発言、『一橋新聞』、1面。

前作の『青年の海—四人の通信教育生たち』(1966)ではわずかなシーンに限られていたこのような極端なクロスアップへの依存が『圧殺』で全面化したのは、ちょうど製作当時公開されていたという『裁かるる、ジャンヌ』(1928)の影響もあったようだが¹³、もちろんそれだけではない。行き詰まりの状況の中でむき出しの状態で見られてくる「裸の人間」の姿を表現しようとしたという小川と大津の姿勢は、クロックアップ直後のインタビューで彼ら自身が述べているように、従来のPR映画に見られるような定型化された記録映画の製作手法への異議申し立てと、テレビなどの商業メディアが学生たちについて不実な表象を行ったことへの不満がその基礎にある¹⁴。小川は、学生たちの追い込まれている状況を「より激しく」表現するために、「顔をアップならアップで撮っちゃおうことでさ、一切を切っちゃい、そのアップの中から、逆に一切が表現できるような方法がないだろうかってなことを」考えたと言語、大津がそれを受けて以下のように説明する。

アップが撮れてくるということは、カメラマンに言わせれば非常に最後の手、というより最後の人間を知った時なんですよ。その人間が何を考え、どういう風に生きてき、何をやろうとしているのか、そしてそれに対し自分はどうなのかということ、それがはっきりしない限りフレームの中に本当にえぐり出すことはできない。¹⁵

これらの発言に、1950年代後半から60年代の映画界を席卷した主体性論の影響を見ることはたやすいだろう。教育映画作家協会編集の『記録映画』誌上において1957年12月から始まった、戦中派映画作家と戦後世代との間の、戦争責任および転向の問題と映画製作における「主体性」欠如に関する論争は有名だが、革新的な映画製作を志すこの時期の作家たちの思考を支配していたのは、自らが、自らの作品において、カメラの前にある「対象」との間にいかに「主体的な」関係を構築できるか、という問いであった。こうした主体性論争を牽引した先述の松本俊夫は、その著書において、映像表現の固有性を追求し、かつ撮影対象と作家主体の創造的関係を通して、見る者に「モノ自体の素顔」、あるいはフロイト的な「肉眼から隠された現実」を発見させ、それに対する日常の固定観念を打破させるような、前衛記録映画の理想を論じている¹⁶。こうした理念を体現し、外観では見ることのできない「内面」あるいは「深層」へと導く映画の技法として、クロスアップがこれまで広く論じられてきたことは言を俟たない。小川らは学生たちと一緒に行動するなかで、彼らを「客観的に眺めて、(中略)真実は一体どこにあるんでしょうみたいな」旧来の記録映画の方法をとることは許されないと感じ、「人間」としての学生たちの姿を、「膚を接するような方法」、つまりクロスアップショットを幾重にも積み重ねる手法によって、えぐり出すことに賭けていく¹⁷。『圧殺』という映画は、目の前にあるモノ(=学生の身体)の「向こう側」に潜んでいる人間の本质を捉えようとした点で、まさしくこのような主体性論の実践としてあった。

しかし一方で、この過剰なクロスアップショット群が生み出す内省的な印象が、こうしたカメラの媒介作用のみで生まれているわけではもちろんない。これらの

ショットのほとんどは、被写体である学生たちが仲間に向かって発話する議論の場面であり、同時録音で撮られたその声／言葉も、ともにこれらのシーンを構成する重要な要素なのである。そしてここで見逃せないのは、ほんの数シーンで唇の動きと言葉が一致するリップシンクロが見られる以外、ほとんどの議論の場面で、唇と言葉がずれたままのショットが続くことである。前掲した独白シーンでも、明らかに言葉の分節、区切りと唇の動きとが合っていない。また彼の語る声は、話す時間の流れに沿ってほぼ切れ目なく流れていく一方で、そこに重なる映像もまたある一定の時間凝視を続けるのだが、言葉の内容に関わらず、カメラはカットを割りながら自由に身体細部へとその焦点を移動させていく。つまり、同時録音したものとして並置されているものの、声が流れる時間と、身体を見つめる映像の時間とは明らかにずれており、微細な軋みを生じているのである。

もちろんこの手法は、過渡期にあった当時のシンクロ撮影機材の能力の限界と、それに対する製作者の妥協といった、技術史的な側面を反映している。その場で同時に撮影・録音していながら、語る人物の唇と声が同調しない(できない)こうした過渡的なトーキングヘッド・ショットの編集は、当時「疑似シンクロ」と呼ばれ、より軽量かつ正確なシンクロ機器の本格的な普及前の、60年代後半までに作られたテレビ番組やニュース映画、記録映画には、しばしば見られるものであった¹⁸。1967年の時点では、テレビ局や大手映画会社では、既に完全なリップシンクロが可能なポータブル同時録音撮影・録音機(エクレール、ナグラ)が使われ始めていたが、小川ら独立製作組織にはまだ手が出なかった時期であり、『圧殺』では、映像と音声の同調能力が低い、アリフレックスという16mm小型撮影機とソニーの録音機デンスケが使用されている。これらの機材で唇の動きと声を合わせるのは、不可能ではなかったが非常に困難であった。当時のNHKのディレクターは、それを使わざるを得ない場合、その不一致があまりにもはっきりとわかってしまい、見る者に、身体と声の結びつきが保証されないことからくる猜疑心を与えないために、顔のクローズアップに録音をかぶせるのを極力避け、代わりにロングショットや背後のショットに乗せることが多かった、と述懐している¹⁹。

だが、『圧殺』におけるリップシンクロしていないクローズアップショット群は、あえてこうしたリスクを負っている²⁰。1964年頃より日本国内でも販売が開始されたエクレールのような機動性を備えたシンクロ撮影機は、記録映画の作り手たちに新たな表現の可能性を開くものであった²¹。小川らも当時これらのシンクロ機材を渴望し、映像と音声とが正確に同期したそのリアルな表象に憧れを抱いていたことは、後年の小川の発言などからも明らかである。ゆえに、『圧殺』において見られる多くの疑似シンクロショットも、単にリップシンクロの不完全な代替物に過ぎなかったと結論づけることは可能だ。けれどもそうした作者の意図の有無に関わらず、実際にその試みによって生み出された表象の効果がどのようなものであるのかは、より詳細に検討する必要があるだろう。

『圧殺の森』における声／言葉の特徴として、少なくとも以下の三点を指摘することができる。まず第一に、各議論の場のシークエンス群が、実際には連続した話し合い全体の記録としてではなく、圧縮された「断片的な発言の集積」として構成されて

18

録音技師久保田幸雄氏によれば、唇と声のずれそのものは当時は当たり前を受け止められており、それ自体は技巧として特に意味を持っていなかったという。(筆者のインタビューより/2006年11月4日、東京新宿)。氏は『映画芸術』土本典昭追悼号(425号、2008年秋)掲載のインタビュー記事(32頁)でも同様の見解を述べている。

19

相田洋『ドキュメンタリー私の現場一記録と伝達の40年』2003年、日本放送出版協会、72頁。

20

大津は以下のように述べている。「…映画のフィルムは一秒間に二十四コマ回りますね。すると、音も同時に二十四コマと同じ速度で回っていかないと、結局リップがどんどんズレていってしまう。この問題は、音テープの言葉と言葉の間をカット編集するなどの手法で逃げるわけですが、そういう問題と、カメラの音を制御する、いわゆる防音装置がなければいけないわけです。しかし、そういうものを備えたカメラがわれわれの手には入らなかったんですが、あえて音を同時にとっていったんです。」大津、前掲『小川紳介を語る』、35-36頁。

21

正確な輸入開始日時は定かではないが、『映画撮影』誌12号(1964年、日本映画撮影監督協会)の「新機材ハイライト」記事の中で、「ノイズレス、ポータブル、レフレックス(ファインダー式)」という大きな特長を謳った新しい16mm撮影機「エクレール16」が、ナック・カメラ・サービス社を輸入元として「愈々年内にお目見得する」と特集されている(26-28頁)。

いることである。カメラマン大津は、延々と自分の考えを主張し合う学生たちの横で、「音とか話している内容を意識して」撮りながら、場の緊迫感を逃さないために、話者が代わるときに無用な構図が入りこんでしまうパンショットを避け、ほぼ同じショットサイズで「カットを割って次の話を掴まえる」ようにしたという²²。ゆえに各ショットの長さは、話の内容と話者の話す姿勢に大きく影響され、そのため編集後の多くのディスカッションシーンは、各学生の発言の主要な部分だけが凝縮された集合体となった。したがって、必然的にそれぞれの発言と発言との間の内容的な関係性が曖昧になり、議論の流れそのものよりも「饒舌」「陶醉」「怒号」といった情緒的印象を強く与えるものとなった。

また二点目として、そうした学生の凝縮された個々の発話は、同時に、映像とは別の、自律的な時間的連続性を持っている。先の例も示すように、1分半ほど続く藤田の発言はほぼ切れ目なく一定のトーンで提示されているのに対し、映像は4カットに変化し、空間を自由に移動して観客の視線を自在に操っていく。このため観客の意識は、流れていく声／言葉を聴きながらも、その内容にはお構いなく刻々と移り変わっていく映像に集中していくことだろう。声の連続した流れを基盤としてショットを構成するこのような手法は、ノーネスが「サウンド・ショット」と呼ぶ、後年の小川プロの三里塚シリーズにおける独特のロングテイクの美学の萌芽と見ることも可能である²³。

加えて、疑似シンクロによって声と身体との結びつきが曖昧になることにより、両義的な相反する特徴が認められる。各議論は闘争委員会の中心メンバー数名の発言を中心に構成されているが、彼らの語り始めの疑似シンクロショットはほぼ毎回当人の顔のクローズアップであり、それらには字幕で名前などの情報が貼り付けられ、それによりそれぞれの顔と声とが相互に結びつけられる。こうした技法を通して観客は、その声とその身体から発せられているのだという前提、「もっともらしさ」を感じ取ることができる。しかし同時に、そうした身体と声との関係が担保されていなくても、声には、唇の動きとの微細な不一致のために画面上のその「瞬間」に話されていないと感じられることからくる、かすかな「浮遊感」が生まれるのだ。

これら三つの特徴を持つ音声は、映像と緊密に関連し合い複雑な効果を生み出しているのだが、ここで重要なことは、映像との関係で考えるとき、それぞれのシークエンスが各会合ごとの議論の目的や内容、結論を明確に提示するというよりも、発話そのものを前景化させているということである。各回それぞれ議論されているテーマはあるものの、個々の発言内容は相互に結びつきを欠き、それゆえに全体として論理的にまとまっているという印象は弱い。つまり、彼らが話す様子、「発話行為」そのものが「見せられている」のだ。加えてそれらの声は、唇の動きとの同期が正確ではないために音源へとしっかり繫留されず、空間を浮遊する。そして、クローズアップによる身体の濃密な触知性との対比が際立つことにより、「言葉」と「身体」あるいはその先の「内面性」との隔たりがより強調されるのである。

この特徴を踏まえると、「言葉の内容よりも、生き生きとした生のリアリティが感じられる」という、『圧殺』に対する批評家たちの評価に影響を与えているものは、以上のような発話行為を前景化する映像と音声の使われ方であると考えられる。だが、テキストの効果と批評との因果関係を探るだけでは、映画経験を取り巻く複雑な諸

Nornes, ibid. p.119. ノーネスは、小川プロの『三里塚・辺田部落』(1973)における、あるシーンで17分続く「雨音」を例に、ショットとショットを音声でつなぐ「サウンドブリッジ」の拡張版として、連続したある一定の音の流れの上でショットがさまざまに変化していく音声のロングテイクのことを「サウンド・ショット」と呼んでいる。

相を理解するにはいまだ不十分であろう。ヤコブソンによるリアリズムの定義に倣いながら、こうした映像と音声の組み合わせと「本当らしさ」との関係、そしてこの作品の歴史的意義を、同時代の社会文化状況を探ることを通してより深く知ることができるはずである。最後に、『圧殺』の提示した「言葉」と「内面」のリアリズム表象に大きく関わる二つの社会文化的諸相——新左翼の学生活動家たちが抱えていた実存的不安と、映像メディアにおける「人間観察」の流行——を指摘して、論をまとめた。

「言葉の詭譎」と「人間観察」へのまなざし

『圧殺の森』が製作、上映された1967年は、まさに都内の大学を中心に学生運動がピークに達していた年である。65年頃から主に私立大学を中心にデモや学園封鎖などが起きていたが、66年には早稲田大学や明治大学で学費値上げ反対闘争が起き、翌年には羽田空港における佐藤首相のベトナム訪問阻止闘争での機動隊と全学連諸派の衝突で、京大生が死亡する事件が発生する（第一次羽田闘争）。東大生樺美智子が死亡した60年安保闘争当時から、全学連活動家たちの急進的な運動形態が新聞などマスコミをにぎわせ、その「暴力性」を非難する政府見解と歩調を合わせた論調が既に始まっていたが、この第二の死亡事件によって、ヘルメットをかぶり角材を振り回すさらに過激な「学生暴徒」のイメージがより強烈に流布していく。その後、三里塚成田空港建設阻止闘争への参加、日大闘争、そして1969年初頭の東大安田講堂攻防戦へと進むにつれさらにその闘争状況は激しさを増し、同時に学生たちの行動はますます大衆の理解を越え、孤立していく。

こうした活動家学生の孤立は、マスコミによるパターン化された「暴徒」イメージによって囲い込まれると同時に、彼らが変革を訴える大学や政府当局との「対等な」（少なくとも理想としての）コミュニケーションの場が次第に閉ざされていったことによる。大江健三郎は、『朝日ジャーナル』羽田事件特集号の時評で、学生たちの不安、焦燥感が、「ベトナム戦争への日本の加担について、かれらのいかなる声も首相の耳にとどくことがないと感じざるをえないコミュニケーションの断絶の感覚」からきていることを憂い、政府の対応を批判している²⁴。また、『中央公論』誌1968年9月号に掲載された阿部斉や高島通敏らによる討論でも、学園紛争が多発する中で大学が今後対応していかなければならない問題として、学生たちの「ディスコミュニケーションに対する不満あるいはまた決定過程に参与することへの強い要求」であると問題提起されている²⁵。しかし、こうした知識人、大学人の認識にも関わらず、大学側、政府側の「黙殺暴力」は継続し、大学への機動隊導入が頻繁に行われるようになると、活動家学生の失望感、疎外感は亢進していった。彼らは、社会に対する異議申し立ての手段を、どこにも届かず何も変えることのできないアジェンダや話し合いを主とする闘争から、より直接的な実力行動、武装闘争へと急速に先鋭化させていったのである。

さらに左派活動家いいだももは、そうした閉塞した「ディスコミュニケーション状況」を打破しようと格闘していた活動家学生たちのよりリアルな実像を、以下のよう

24

大江健三郎「死んだ学生への想像力」『朝日ジャーナル』1967年10月22日号、9-12頁。

25

「学生運動への視角—日本における可能性と限界」『中央公論』1968年9月号、162頁。

に記している。

私たちは、職業的革命学生の真言秘密の呪文にも似た政治的アジテーションが、その「指導下」に動員されているデモ隊のただ1個の小さな実存にすらまったく届いていない奇妙な現象を、ほとんど不感症になるくらいに見飽きております。(中略)ひたむきに装甲車を押してゆく彼らの行為は、彼らひとりひとりの主体的内面領域における孤独なみずからへの問いかけであり、みずからの検証のようなものです。²⁶

26

いいだも「革命的人間の王道」(特集・学生運動の知的戦慄)『現代の眼』1967年12月号、86-95頁。

27

仲正昌樹『集中講義!日本の現代思想:ポストモダンとは何だったのか』2006年、日本放送出版協会、61-63頁。

28

小阪修平『思想としての全共闘世代』2006年、筑摩書房、29-37頁。

29

前田愛「1970年の文学状況—古井由吉『円陣を組む女たち』をめぐって」テツオ・ナジタ、前田愛、神島次郎編『戦後日本の精神史—その再検討』、1988年、岩波書店、249-250頁。新左翼運動における言葉と若者の心情の問題を論じたものとして、他に、大塚英志『彼女たちの連合赤軍』(2001年、角川書店)、小熊英二『〈民主〉と〈愛国〉:戦後日本のナショナリズムと公共性』(2002年、新曜社、特に12-13章)、同『1968』(上)(下)(2009年、新曜社)など。

学生の近くで彼らを見守るいいだや、前述した松田政男ら新左翼シンパの評論家は、毎日頃接する新左翼の若者たちが、こうしたお互いに「言葉が届かないいらだち」や、また自分とは何かという実存的問いを抱えながら、ゲバ棒や投石による暴力行為へとエスカレートしていく状況を認識していた。新左翼の「破壊の美学」が、旧来のマルクス主義的用語法の呪縛から解放されないままその美意識を追求していった揚句、旧左翼以上に大衆から離れていったことは既に指摘されていることだが²⁷、同時に学生運動家自身にとっても、マルクス主義的語彙は、彼らが生きる現実の「生」のありようとは隔絶したものであった。66年に大学に入学し活動家となった小阪修平は、当時を回想し、高度経済成長とそれに伴う都市風景の急速な変貌、「戦後民主主義」の空洞化や、大学のマスプロ化といった時代の急激な変化の中で思春期を過ごした当時の若者たちの間では、「何に対するものかはっきりしない抽象的ないらだち」や「新しく出現した社会への違和感、疎外感」がある程度共有されていたが、そうした漠然とした感覚と、当時のマルクス主義的批判言語の「古さ」との間に「ねじれ」があったと振り返っている²⁸。あるいは前田愛が、山口昌男と羽田事件の犠牲者山崎博昭の手記にある言葉を引用して指摘したように、学生たちの、「私たちがしゃべっている日常の言語そのもの」が自らの批判する「管理社会の抑圧の体系にほかならないという認識」が、「物や身体的神話的意味」をよびもどすために「もう一つの言葉」としてのゲバ棒、ヘルメット、覆面などの「異装」による闘争へと彼らを走らせたと言えるのかもしれない²⁹。いずれにせよ、新左翼運動の内部で学生たちが直面していたのは、彼らが使っていた「新左翼の言葉」、あるいは社会の現行システムに抱え込まれている日常言語そのものが、自分自身が抱える「どう生きるか」といったより根源的な問いや不安感と齟齬をきたしているというジレンマであった。

『圧殺の森』が傑作として称賛されたのは、まず第一に、当時のマスコミが無視していた、あるいは捉えることができないでいた過激な活動家学生たちの「真実の姿」を記録した点である。これまで論じてきたように、この映画は、クローズアップと疑似シンクロを通して、孤立した学生たちの政治活動や日々の生活において経験され漠然と共有されていた上記のような「内面」と「言葉」のギャップの有り様を捉えることができた。これが、高崎経済大の学生たちの苦悩し迷う姿を「真実の姿」として批評家に認識させたと考えられるのである。がむしゃらに闘争に自らの生を賭ける学生たちの不確かな「実存」をつぶさに見ていた松田ら批評家たちは、この映画が、そうした彼らの現実の有り様をありのままに、あるいはそれ以上の深度で暴き出している

と評価することができたのである。

一方、こうした映像と音声による「言葉」と「内面」のギャップという人物表象は、同時代のマスメディア、とりわけテレビの番組製作の現場においては実はそれほど珍しいものではなかった。『庄殺の森』が製作された60年代末という時代は、政治の季節の終焉であったと同時に、テレビ、雑誌、広告といった新興マスメディアが急速に発達し、より新しい「リアル」なイメージが社会を席卷し始めていた時期でもあった。生中継の同時性・即時性でその威力、存在意義を発揮していたテレビは、1964年前後から討論番組やドキュメンタリー番組の製作・放映にも力を入れ始め、ちょうどお茶の間に普及し始めていたブラウン管には、普段の日常生活で見聞きする自然な発話や動きが溢れるようになっていた。視聴者参加番組はもともとラジオで発達し、あるいは座談会や討論会のような企画は文芸雑誌などでは古くから重宝されていたが、この頃からテレビでも主要なコンテンツとなり、討論会番組では参加者の生き生きとした表情の変化をはっきりと見ることが可能となった。1965年の1年だけでも、TBS『話題をつく』、フジテレビ『ビジョン討論会』、東京12チャンネルの『異議あり』やティーチ・イン番組など、数多くの討論番組が生まれている。またNET『木島則夫モーニングショー』や同『アフタヌーンショー』においても視聴者参加のディスカッションコーナーが盛り込まれた³⁰。自らも討論番組の司会を務めていた佐藤忠男が記しているように、こうした番組は「人間観察」という新たな映像メディアの楽しみ方を人々に提供した³¹。映画評論家岡田晋は、「スタジオ座談会を見るまで、映像化された人間のナマな表情が、コトバを裏切って、いかにその人の内面を現わすか、考えてもみなかった」と、この新しい体験への驚きを率直に語っている³²。

記録映画界では、旧来のナレーション中心の解説型ドキュメンタリー以外に、ダイレクト・シネマやシネマ・ヴェリテといった、16mmシンクロ撮影機の可動性を生かした新しいタイプの演出法が登場していた。なかでもシネマ・ヴェリテは、ある設定の下で人はどのような反応を示すかといった実験の様子を映像に記録する、同時期にフランスで生み出された手法であったが、日本でもすぐに紹介され話題となった。1966年に草月ホールで行われた「世界前衛映画祭」でフランスの映画作家ジャン・ルーシュやクリス・マルケルのヴェリテ作品が上映され、また1967年10月にベルトラン・ブリエの『ヒットラーなんて知らないよ』が公開されるなど、「ヌーベルバーグ以降の新しい映画表現」³³として日本の映画界、マスコミの間でも話題となっていた。日本の製作現場では、例えば今村昌平が同年製作の『人間蒸発』でこの介入的な「人間観察」の手法を取り入れ、それゆえ問題作として頻繁に議論の俎上に上げられた。

だが、この手法を最も熱心に取り入れたのは、TBSを始めとしたテレビドキュメンタリー製作の現場であった。街頭での人々への突撃インタビューの様子を切り取ったTBS『あなたは…』シリーズ(1966)や、同『現代の主役』シリーズ(1966-67)はその典型的な作品である。『あなたは…』の「日の丸」の回では、数人の通行人が突然カメラの前でマイクを突き付けられ、「日の丸と聞いたら何を思い浮かべますか」といった抽象的な質問に答える様子の多くをクローズアップで記録した。また同様に、1966年2月10日放送の『現代の主役』シリーズ「小澤征爾『第九』を揮る」でも、インタビューが矢継ぎ早に単純な質問を浴びせ、それにテンポよく答えてゆく小澤の顔

30

走査子「ハイライト」『TBS調査情報』No.81、1965年12月、2頁。佐藤忠男『テレビの思想：1960年代～70年代』1978年、千曲秀版社、73～90頁。

31

佐藤、同上。

32

岡田晋『映画からテレビへ』『放送朝日』154号、1967年3月号、9～24頁。

33

『毎日新聞』1967年12月4日夕刊、9面。

を終始クローズアップで撮影している。こうしたヴェリテ的手法は、時代の風潮を捉える新しい試みとして評判となり、その後他の放送局でもしばらく同じようなドキュメンタリー番組が製作された。映画との差異を示そうと野心的な試みを続けていたテレビ製作者たちにとって、軽量で機動性に優れた16mm同時録音機材によって捉えられる人々の日常的でリアルな反応は、ニュース報道などの即時性ととも、テレビの可能性を広げる重要な主題となりつつあったのである。

『圧殺の森』とそれに与えられた評価は、この「人間観察」という主題と、普通の人々が語る様子をクローズアップで捉える新しい表象が、映像メディアにおける新しい創造性の源となっていたまさにその状況の中で生まれたものであった。記録映画史研究者ブライアン・ウィンストンが指摘するように、60年代後半のこうしたカメラとマイクによる人間観察の流行は、それまではそこに入り込んで撮影すれば窃視症的なぞき行為のように考えられていた私的な生活・内面領域を、ドキュメンタリーの新たな主題としてスクリーン上に解放するものであった³⁴。『圧殺』におけるカメラの学生身体への過剰な「見る欲望」と、そこに重ねられた音声による「内なる生」の表象は間違いなく、こうした他者の身体的一种ポルノグラフィックな見世物化を含む、新しいリアリズムの潮流の影響を示している。『圧殺』のそのような表象に驚きや称賛の意を示した批評家や観客は、このような際どい「本当らしさ」が、時代状況を捉え得るより強力なリアリズムの表現であると認識していた、あるいは感じ取っていたのだ。

小川ら自映組の撮影隊は、放送局のように最新のシンクロ機材は手に入れられないものの、高崎経済大の学生たちの生活に密着しながら、議論の場での発話の様子を中心に、「ナマの表情」をクローズアップで捉え続けた。予定調和的な文化映画の様式とは決別し、新しい革新的な方法論を模索していた彼らにとって、こうしたテレビドキュメンタリーの実験的な手法は十分試す価値があるものだっただろうし、同時に、そのような新たなリアリズムの勃興を支える一翼を進んで担ったのである。『圧殺の森』におけるこのような人間観察の手法の応用を出発点に、テレビの入らない場所・主題で長期間密着するという小川プロの姿勢は、その後もテレビの存在を十二分に意識しながら、それとは一定の距離を置いて築かれていく。『圧殺』は、「ドキュメンタリー」といえばテレビの一ジャンルを指すような来るべきテレビ全盛期において、記録映画がどう存在意義を見つけるべきか、という今日まで作り手を悩ませている問題に取り組んだ、初期の重要な作品の一つだったのである。

おわりに

以上、1967年に製作された記録映画『圧殺の森』を取り上げ、同時代の批評家がこの作品のどの表象に、どのようなリアリズムを感じていたのか、そしてそこに当時のいかなる社会状況が織り込まれていたのかという問いを論じてきた。『圧殺』を称賛する当時の批評では、撮影対象である学生生活動家の若者の「内なる生」、つまり夥しい議論のシーンの中で、話している言葉の内容よりも彼らの存在そのもののリアリ

ティが強く感じられるという評価が中心であった。それはテキスト上では、極端なクロスアップと、過渡期にあった疑似シンクロという手法で記録された、映像と音声の組み合わせの効果によるものであった。そこでの声／言葉は、論理性を持った「言説」としてではなく、「声」として、発話行為そのものを見せることにその役割の重点が置かれており、クロスアップで捉えられた身体の映像との繊細なずれは、「言葉」と「内面性」の隔たりをより一層強調するように働いていた。加えて、こうした新しいリアリズム探求の試みを理解する上で重要なのが、そのような知覚を規定する文化社会状況であり、本論ではこの作品の被写体である68年前後の活動家学生をめぐる状況と、マスメディアにおけるリアリズムの変容の二点に注目した。日本における60年代末は他の西側諸国同様激しい政治的揺籃期であったが、同時にイメージ消費が急速に日常化していくプロセスのただ中にあり、人々の関心とテレビを中心とする映像文化におけるリアリズム表象が、より個別的で、私的な領域へと向かう転換点でもあった。言葉を発する他者のリアルな身体の映像が、急速に普及しつつあったテレビのブラウン管のそこそこに見受けられるようになった時代であり、同時に、それまで若者たちを引き付けていた、政治的な「言葉」の変革の力への期待が失われていく時代でもあった。一部の活動家たちはその後、無力となった「言葉」を捨て、さらなる実力行使、武装闘争へと走っていく。『圧殺の森』は、同時代の新たなリアリズム表象を取り込みながら、そうした学生たちの〈現在〉を生き生きとそのテキストの中に映しこみ、またその先の状況をも指し示す予兆となった映画であったのである。

最後に付け加えるなら、この時代のテレビドキュメンタリーや記録映画のスタイルの変容、相互関係などを問う上で、16mm同時録音機器の登場といった技術革新の影響はやはり小さくない。本論でも触れた通り、60年代後半以降日本のノンフィクション映像作品に導入された、音声同期した日常の表象が、製作者、および観客の「リアル」の感覚に与えたインパクトは重要である。戦後日本文化・社会におけるリアリズムの変容の実態を適切に理解するためには、技術決定論に陥ることなく、『圧殺の森』やその他の小川プロ作品、そしてテレビなどのマスメディアを含む記録映像史全体を見渡しながら、改めてより広い文化社会的考察が加えられる必要があるだろう。

付記——本稿は2008年度松下国際財団研究助成金(研究課題「ニュース・記録映画における音声表現の実践と変容——1960-70年代左翼運動の表象を中心に」)を受けた研究成果の一部である。