

## 世界同時的な新しい映画作りへの模索

足立正生

第一から第三パネルまで、六〇―七〇年代の日本映画が外国ではどう見られていたか、日本映画が置かれていた環境、あるいは位置みたいなものが、心洗われるキューバのマリオ・ピエドラ教授の話も含めて勉強できて、非常に嬉しく思いました。ただ、第三パネルでは、ニコル・ブルネーズさんの正面から竹を割るような発言にぶっ叩かれて、正直私が話すことはもうないのではないかとも思いましたが、とはいえ、映画を自分の唯一の方法だと考えて、いろんな映画人たちと共同で活動してきた経験があるので、全体的な問題というよりは作る側にいた人間としての話をしておきたいと思います。

私が大学で映画を始めたころに六〇年安保闘争がありました。学生が正義にあふれて反安保闘争で走り回り、これは絶対勝つなど思っていたら、あっさり安保条約が成立するという敗北に

直面して大きな挫折感を味わった。この敗北感が、どうしても映画を作りたいという私の原点になりました。その当時、私たちはいろいろやるうと思っていたけれども、大島渚の『日本の夜と霧』（一九六〇年）を見て、もう自分たちがやる仕事はないのではないか、映画をやめて国に帰って百姓をやるところから出直そうという気分にもなったりしました。しかし、それも悔しいので、何とか映画を作りたいと思い続けて現在に至っています。

六〇年代の時代状況を説明する必要はないでしょうが、私や当時の日大映研のメンバーの中で、映画を作りたいという思い、あるいはそのテーマがどのようなものだったのかをお話しします。私たちは、今までの方法には自分たちの作りたい映画の方法、技術に適切なものがないのではないかと感じていた。そし

て、どうすればその方法をつくり出せるのかということを考えていました。勝てると思っていた安保で負けた、その挫折感と閉塞感をどのようなメッセージとして出せるか、方法上の問題とメッセージをどう発するのか。大きく言えばその二つを考えながら、続けていたという気がします。

実際に六〇年代初頭といえ、映画だけではなく、美術、文学、音楽と様々な分野で、既成の範疇規定や方法をそのまま継続するのは止めよう、「コンセプトを壊せ」という考え方が登場し、それぞれの範疇を越境する、範疇にとらわれた仕方ではつくれないものを模索する実験を続けていました。一方で、社会的、世界的に大きな影響を与えたベトナム戦争があり、ベトナム反戦運動を行うなかで、自分たちが生きている時代のこの矛盾を、方法とメッセージから問うやり方を模索していました。その延長線上にヌーヴェルヴァーグが登場し、日本の映画界でも『日本の夜と霧』をつくった大島さんが、首を切られたのか勇んでやめたのかは別にして、独立プロを立ち上げ、一番外れにいた私たちがから見れば、映画界の真ん中にいた人たちまで自分たちで映画をつくるという方向に進んでいくという事態が起きたわけですね。

勿論、映画会社から独立した自主映画製作は行われていたけれど、それでも配給会社によるプログラム制度の中に含まれてしまっていた。そのプログラムを構成していた作品が会社の映画だとすれば、新たに独立プロで自分たちの作りたいものをつ

くる作家の時代になっていったわけですね。その最後のところに大島さん、松本俊夫さん、羽仁進さんがいて、そんな映画状況の変化の中で、もつと外海のはずれで溺れかかっている私たちは、自分たちの好きなように映画作りをすることへの確信を得て、方法あるいはメッセージ内容において実験性を追求した映画を作り続けていたのです。

その続きで、私は、ピンク映画の巨匠と言われた若松孝二の脚本を何十本も書きました。若松さんはピンク映画と呼ばれ差別されながら懸命に低予算映画を作り続けていましたが、「自立、反体制と反権力であれば何でもいいから」と、打ち合わせは何もありません。「俺が作っているのはそういう映画だから、細かいことはどうでもいい。何とかしろ」と言うので、次々に新しいストーリーを考えていった。そうしているうちに劇場側に内容が難解だということで上映を拒否されるなど、いろいろ苦境に晒されたが、それぞれの映画監督が財政的には苦しい中で曲がりなりにも自分たちのプロダクションで映画制作を続けていったわけですね。

そうして、六八年のバリ五月革命があり、その流れでカンヌ映画祭でのフランスの映画監督たちの反乱がおこった。結果として映画祭の中に非コンペティション部門である監督週間が創設され、後には「ある視点」部門が生まれたことを思うと、六八年の革命は、映画に関しては大きな勝利の成果を上げたと言えるでしょう。六八年以降は、いろいろな映画をカンヌにも

持ち込める条件ができ、裾野の広い様々な映画が集まって上映される場になったわけです。その後の七一年、映画製作資金でいつも苦闘して来た若松さんが「もうかった金をどうする?」というので、招待されていたカンヌ映画祭に行き、帰りにパレスチナのゲリラ最前線にまわってニュース映画をつくる予算にしようとした。私たちの映画も上映しましたが、オノ・ヨーコが女性の身体にハエがとまるのを撮った「ハエ(FLY)」で参加していたし、ニューズリール派やブラックパンサーもいました。特にブラックパンサーは、あの困難な時期にアルジェに亡命拠点を作り、そこで自分たちのことを描いたドキュメンタリー映画を完成させて、それをカンヌに持って来ていました。

かつての、いや今でもそうかもしれないけれど、カンヌ映画祭は、タキシードを着てレッドカーペットの上を歩くという、私たちにとっては全く遠いものでした。それが私たちのような外れの人たちも集まって来るようになり、身近な存在になっていった。私は、もちろんTシャツとジーパン一本で行き、ちょっと雨が降ると気持ちがいい海岸だから裸足になって歩き回りました。そういう格好でいるから、一緒にいる大島さんは恥ずかしくて一緒に歩きたくないわけです(笑)。

日本の映画製作のシステムは独特です。欧米では、職能の分野がはっきりしている。例えば日本の撮影所であれば、長年助監督をして、映画がよくわかっただろうからということで作ると監督に格上げするというやり方をしていました。しかし、特

に欧米では、助監督は一生助監督という職業になっているので、ベテランの助監督たちが大勢いた。その人たちがカンヌ映画祭粉砕とその後の監督週間などの開催の主力部隊でもあったように、私たちは彼らと交流しました。その交流の中にブラックパンサーやウエザーマンがいたのですが、みんなで「頑張ってたね!」と声をかけ合い、お互いのフィルムを見ようではないかと欲談しました。私が一番興味を持ったのがブラジル映画でした。大好きなグラウベル・ローシャも出品していたし、ブラジルの映画が全部で八本ぐらいありました。ブラジルの風土と原人間像を描いた世界を見ると、何だか四十年ぐらいブラジルで生きて来た気分になるようなポリュームと迫力があった。そういうことがあって、外れで潮れかけていた私たちもカンヌに参加して、そこでの交流が生まれ、私たちにとっては映画を作る、作り続けるという思いを強くする契機になりました。カンヌで、映画祭に参加する醍醐味を知ったのです。

本日のシンポジウムの私の番までは、真面目な研究者のフィールドワークと資料探索からなる分析発表でした。そんな事とはほとんど無縁の話を、今、私はしているわけですが、実際に作る側の人間というのは、黒澤明から一番はずれの私までみんな同じです。こういう生意気な言い方をしたら、黒澤明も墓から出てきて「おまえなんかと一緒にしてくれな」と言うかも知れませんが、そうだったものなのです。そして、カンヌではもう一つの意味深い話もありました。一緒に行った人たちが

に「これからパレスチナに取材に行く」と伝えると、大島さんは「若松を連れていったら、今後、国際映画制作というものができなくなる。だから、おまえ一人で向け。若松は行くな!」と言う。その理由を聞くと、大島さんの映画ビジネスの把握分析が良く分かりました。ハリウッドだけでなく、世界の映画界あるいはマスメディア総体には活発なユダヤ資本の大きな働きがあるから、パレスチナ問題に触ると睨まれてしまい、以降の国際的な映画活動に支障をきたす、というものでした。それを聞いた若松は、逆に反発心を強めて「そうか、じゃあ、俺は絶対に行く」と。自分の映画作りはあくまで自分の手で進めるといふ、今後のやり方の決心につなげていったのです。

パレスチナ解放闘争の現場に行くと、ベイルートでは、幾組かのニューズリール派もいたし、イギリス、フランス、そしてイタリアのマニフェスト派もいた。彼らはPLO(パレスチナ解放機構)、その最大グループのファタハ、あるいは反主流派のPFLPなどと、パレスチナ問題をキャンペーンするドキュメント共同制作の撮影にきていました。しかし私は、フィルムが入った大きな袋と、戦争のニュースカメラマンが使う小型カメラ・エルモを一台持っているだけです。周りの撮影隊を見ると、撮影機材や装備などが全部揃っているし、若松と、さすがに裸足ではなかったけれどもTシャツとジーパンにスポーツ靴を履いている私たちは、あまりにもみすばらしい撮影隊だった。けれども、私たちの志は非常に高く、一般的なキャンペーンフ

イルムは止めて、とにかく自分たちの作りたいように作ろうとしました。

話は少し飛びますが、当時、欧米で見られていた日本映画は、溝口健二や黒澤明程度だったので、外れで溺れかかっている私たちの映画なんて、全然観て貰えていなかったことが、先の発表でも出てきていました。しかし、親しくしていたフランス映画社の川喜多和子さんと柴田駿さんが非常に熱心にいろいろな映画祭に行つては、その情報、あるいは面白い映画の内容を報告してくれており、それを聞きながら、それはぜひ見たい、あの人たちとは交流したい、などと色々考えていました。そして、それが実現したのがカンヌに行つたときでした。

ゴダールが一年前にパレスチナに取材に行つたことは知っていたし、その時のカメラマンに日本で会つて事情を聞いたところ、「ゴダールに会つて話を聞いたほうがいい」と言っていたので、私は、柴田さんにゴダールに会わせてくれと頼みました。柴田さんからは、多忙のゴダールだからなかなか会うのは難しいと言われたものの、なんとかアレンジしてもらい、「サンジェルマンの地下鉄の出口で、何時何分に会おう」ということになった。ああ、やつと会える、と待つていたゴダールは、現れた時から気もそぞろに周辺をきよるきよる見回して落ち着かない。ひよつとするとジガヴェルトフ集団は、地下革命活動をしているのかと思つたくらいです(笑)。それで、パレスチナ解放闘争の現場に撮影に行くことを告げ、意見を求める

と「パレスチナ? ああ、あれを撮影するならあなたたち行った方がいいよ」と言う。「おまえが撮ったフィルムはどうしたんだ?」と聞くと、「それについては、今は一切言えない」と言う。結局、何も対話は成立せず、彼は逃げるように姿を消してしまいました。何故だ?と思つて柴田さんに聞くと、ゴダールは、何人かのプロデューサーと監督で三本ぐらい映画を作る約束をしているにもかかわらず、まだ一本も手を付けていないらしい。だから、プロデューサーたちに追われて逃げ隠れているのだらう、と説明してくれました。つまり、このエピソードが語るのは、各国の監督たちは、自分の仕方て映画を作る上で各種の苦闘を続けているということです。

パレスチナ解放闘争の現場を撮影して帰ってきた私たちは、それを「報道の映画」、つまりニュースリアル映画と呼び、自分たちの手で上映して廻ることにしました。その背景には、それ以前に作つた「連続射殺魔」と呼ばれた永山則夫の生涯を追つた記録映画の存在がある。当時、永山の犯罪については、様々なことが言われていましたから、これ以上シンボリックにしない、あるいは見えないものを見えるという具合に扱わない、永山に見えたものだけを見て回つて永山を感じると言う仕方て作りました。それが、後に風景論映画と呼ばれるようになったのです。

私たちにとつて次のステップは、風景論の追求として、映画に映っている風景をどうやって壊すかということでした。日本

の風景も実に美しいし、風景というのは撮つてしまえば、世界中美しいものです。しかしこの風景の実体は何かというところ、社会、体制、そのものなのです。それを打ち壊すという意味で、報道の映画、ニュースリアル映画を撮ろうと考えました。ニュース映画というのは、権力を持った側が歴史を記述したり、現状を伝えたりする語り以外にはほとんどありませんでした。映画や映像の歴史のなかには、もつともつと民衆の側のニュースがあつてもいいではないか、敵側の残骸しか映らない風景を突破するためには、人々の側のニュースをつくつていくしかない。そう考へて作りました。

六〇—七〇年代の日本映画がどう見られているのかということとは、実は、創作側の私たちにはよくわかつていた。おいしい魚を食べるために映画を作っているのではなく、自分たちが作る作品や、それを作っている監督自身も、まな板の上のにせられて食べられてしまう魚のようなポジションであることをわかつていたわけです。ですから、「おいしい魚だよ」と言つて食べられるのか、「絶対に食べさせないぞ」と言い続けるのか、どちらかしかない、そういう気持ちでやつていた。このような映画作りは七〇年代前半ぐらいまで、世界中で同時代的に行われていたわけですが、「僕らは同時代者ですね」と言つて、彼らと一緒に肩を組んでやつたことは一度もありません。方々の各個の作業を通じて、同じような戦い、新しい映画を作るための同じような模索が、同時代的に続いていたのだと言えるでしょう。