

十二の「小さなヴェトナム」

——反ニュース映画史における足立正生と若松孝二

ニコル・ブルネーズ
須藤 健太郎 訳

はじめに

本稿が主題とするのは、足立正生と若松孝二の作品、なかでも彼らのドキュメンタリー作品が属する理論的・映画的な伝統である。彼らの作品は個人的で比類なきものでありながら、ある歴史的運動の系譜上に位置付けられる。そして、そうした運動をさらに徹底してみせた素晴らしい達成を示す。日本映画史における過激派の豊かな伝統において、足立正生の作品に焦点を絞るのは、彼の作品がフランスではごく最近になって発見され、いまもつとも注目を集めるものとなっているからである。

次の三つに焦点を絞って議論を進めていくこととしよう。まず一点目として、六〇年代の革命的映画製作の奥底に流れる理論的水脈について、革命知識人の使命をめぐるいくつかの考え

を紹介しながら論じる。次に、足立正生と若松孝二の作品を反ニュース映画の系譜のなかに位置付けたうえで、最後に三点目として、ジガ・ヴェルトフ集団の『勝利まで』（一九七〇、未完）と若松が製作し足立が監督した『赤軍—PFLP・世界戦争宣言』（一九七一）とを歴史的観点から比較してみたい。

Ⅰ 理論的水脈——革命知識人の使命をめぐるいくつかの考え

ここで紹介していく映画実践の源泉には、十八世紀以来、前衛運動を豊かにしてきたある問いが存在する。革命的知識人は何を使命とすべきなのか、という問いである。

もちろんこうした問題には無数の解答がありうる。ここで取り上げる映画的实践に通底するものを三つ挙げてみる。

一つ目の解答は、カール・マルクスの『フョイエルバッハに關するテーゼ』に見出すことができる。「知の作業」と「手の作業」との區別を廢止する。労働者と「芸術家」とは同じ使命を担っている。社会正義を打ち立てる。そしてそのためには、知識人は理論を實踐へと変えねばならない。つまり思考を、革命を起こす力へと変換していかなくてはならない。

二つ目は、アンドレ・ブルトンとレオン・トロツキーが一九三八年に提案したものである。ちなみにこれは、一九六八年にヘルベルト・マルクーゼが発表したものときわめて似通っている。革命芸術を担う作業にはほかには見られぬ特異性があり（農作業に特異性があるのと同じである）、それは形式を交換すること、言語によるものであろうと、映像によるものであろうと、言説なるものを支える諸論理を變容させることである。この点で、トロツキーとマルクーゼは、フリードリッヒ・シラーが唱えた根源的な考え方に立ち戻っている。

参照すべきは「独立革命芸術のために」（一九三八年七月二十五日）というテクストである。この一文はアンドレ・ブルトンとディエゴ・リベラの共同署名で發表されたが、その草稿はレオン・トロツキーによるものであった。トロツキーによる草稿から引用する——「芸術とは、外部からの指令にいつさい従うことがなくとも、没落することがない（芸術はなお芸術自身でありつづける）。芸術は、きわめて短命な実目的から芸術に割り当てることが可能と考えられている枠組みを、従順

に受け入れることなどありえない。芸術は予兆に恵まれたその才能を誇りとすべきである。これこそ正統的な芸術家の特性である」。

三つ目の解答としては、社会のなかで芸術の完全な自立性を求める態度が挙げられる。たとえばジョナス・メカスの立場がそれにあたり、彼は芸術を「無駄なもの」と皮肉混じりに言ってみせた。社会の下す命令や制度化されたあらゆる活動から、芸術は自由なのだ。芸術は自由な活力となり、自由な思考が領土化されない場所で展開する。ユートピアが実現し、そこではあらゆる種類の革命が立ち上がり、繰り広げられる。革命の原則とは、「いま・ここ」に在ること、在るべき場所と在るべき時間と立ち会うことで、なるべき状態が訪れるようにすることである。芸術にはこうした「先見の明」が備わるとする考えは、サン・ジュストの「革命は幸福が完遂するまで終わってはならない」という箴言に連なる。日々の生活のなかに潜む抑圧をかくぐりながら、予見を成就させる方向へと向かう。六〇年代に目を向けると、こうした考えをもっとも単純に表現したもののとして、リヴィング・シアターが一九六七年に上演した舞台のタイトルが思い出される。「パラダイス・ナウ」である。だがこれにかぎらずほかにも多くの例があり、必ずしも快樂主義的なものとかぎらないのはいうまでもない。

革命芸術家たる者は、こうした異なる考え方が、一貫性と矛盾とを同時に抱えながら活性化されていくことに自覚的である。

六〇年代には、これら三つの考え方が実践へと移されるべく編成されたが、そこにはさらに三つの動力が働いていた。

(1) 戦略的側面における革命——創造行為の組織化が集団的なものとなり、序列や階層がなくなる。

(2) 美学的側面における革命——形式の発明が、支配的言語が織りなす前提事項と闘争関係に入る。

(3) 社会的側面における革命——芸術家がその自立性を放棄し、抑圧される人々に実践をもって奉仕するようになる。闘争において「いま・ここ」が重視される。

当時スローガンとして流通していたのは、チェ・ゲバラが一九六七年四月に三大陸人民連帯機構に向けて発した「二つ、三つ、さらに多くのヴェトナムをつくれ」というメッセージであった。これは「フォコ理論」、つまり「根拠地」の理論と呼ばれているものである。チェ・ゲバラはそのときボリビアの森に潜伏していて、そこから植民地主義と帝国主義に対して闘争するすべての人々の連帯に向けてこのメッセージを発したことを忘れてはならない。各自がいまいる場所で武器を手に取り、みずからの状況をゲリラ戦へと変えることができる。要するに象徴的な意味でいえば、誰もがホー・チ・ミンに、ヴォー・ゲエン・ザップになることができる。フランスと米国に次々と侵略されながら、巧みな戦略を駆使して勝利を勝ち取った司

令官に一人一人が生まれ変わる。ちなみにジャン・リュック・ゴダールは、ただちにそれを実行に移してみせた。『中国女』(一九六七)のプレスシートに彼はこう書いた。

ハリウッド・リネチッタ・モスフィルム・バインウッドなどなどの巨大な帝国のまっただなかに、二つないし三つのヴェトナムを作らねばならない。

『中国女』は映画史におけるアクティヴィズムの転換点でもなければ、一九一七年の十月革命以後に隆盛をきわめたアジアの実践にいま一度立ち戻った作品というでもない。それ以上に指摘すべきなのは、ほどなくして、ジャン・リュック・ゴダールはクリス・マルケルのように、単に新たな形式を作り上げるのではなく、映画を用いた革命の実践を重視するようになることだ。彼らはこうして、反ニュース映画の歴史に属することを意識的に選びとった。足立正生はこの方法を『赤軍—PFLP』の冒頭で「プロパガンダ」と呼んでいる。私が紹介したいのは、その歴史に名を刻む重要な試みの数々である。

II 反ニュース映画史を辿るための里程標

それでは、ここで足早ながら、映画史に刻まれる十二の里程標を挙げておこう。すべてについて詳しく論じることはせず、そのうちいくつかは名前やタイトルを挙げるだけにとどめる。だが、足立正生と若松孝二の試みと関連が深いものには、できるだけ言葉を割いていきたい。

1 一九一三年、フランス——人民の映画

「ル・リベルテール」紙は一九一三年十月に「人民の映画（シネマ・デュ・プーブル）」と呼ばれる匿名の組合ができたことを発表している⁽¹⁾。この「人民の映画」は、「労働階級に属する映画を要求する。（……）われわれの目的は、自分たちの映画をみずからの手で作ることである。作品の主題となるものを歴史のなかに、毎日の生活のなかに、労働のはらむ物語のなかに探し、労働者に每晚供されている卑猥な映画を、見事に埋め合わせることである」。この団体を構成したのは、労働組合の運動家、労働者、芸術家、無政府主義や社会主義やフリーメーソンの思想をもった新聞記者など、十数名の人物であった。一九一四年夏までに七本の映画が作られ、人民会館で上映された。作品を数本挙げてみる。

・『お針子の惨状』——女性の内職における過労働を扱

った作品。のちにルイ・フィヤードの『レ・ヴァンピール 吸血ギャング』（一九一五）や『ジュデックス』（一九一七）で銀幕を賑わした女優ミュージドラが初めて映画出演した作品でもある。

・『ピリビ』——軍律違反などに問われた軍人を収容する営倉を告発した作品。この意味で、足立正生の『幽閉者（テロリスト）』（二〇〇七）の祖先ともいえる。

・『老いた港湾労働者』——「たぐいまれな強度と力強い現実主義を備えた社会劇」。

・『ラ・コミュニケーション』——スペインの無政府主義者アルマンド・ゲラによって一九一四年三月に撮影された。一八七一年三月に起こった惨劇（パリ・コミュニケーション）がフィクション仕立てで再構成されている⁽²⁾。この作品は終盤で、一九一四年を映したショットを挿入し、パリ・コミュニケーションの反乱に参加した人々の感動的な映像を見せてくれる。パリで起きた蜂起の数少ない生存者たちである。この作品は、革命映画における重要な側面を実現している。悲劇が二度と繰り返されることのないよう、闘争の記憶を伝える。それも、失敗の記憶を伝えることだ。この点で思い起こされるのは、若松孝二の『実録・連合赤軍 あさま山荘への道程』（二〇〇九）もまたこの系譜にあつたことである。

2 一九一八年、ソ連——理論と実践の両面において重要な

ジガ・ヴェルトフ作品

実践としてひとまず挙げるべきは、以下のとおりである。

- ・キノネデリア——週刊のニュース映画。一九一八年から一九九年にかけて、四十三本が製作された。
- ・ゴスキノ・カレンダル——日刊あるいは週刊の映画によるニュース速報。一九二三年から二五年にかけて、五十五本を製作。「ニュース速報は、ある出来事をそれが起こったまさにその日にスクリーンに映し出す」。
- ・キノプラウダ——映画日誌。一九二二年から二五年にかけて、二十三本が製作された。

これらは素材として、『世界の六分の二』（一九二六）、『カメラを持った男』（一九二九）などに再編集され用いられた。

また理論としては、ジガ・ヴェルトフは革命の実践と美学の実験とが不可分に結びつくことを強く訴えた。彼が闘っていたのは、二つの戦線においてである。まず、彼は伝統的な映画と報道に対して戦いを挑んだ。そして第二に、十分な資金を提供してくれない国家体制の側との闘争である。

ジガ・ヴェルトフは、革命的ニュース映画には二重の批評機能があると見た。

短期的には、革命的ニュース映画は敵と実地戦を繰り広げる。

ヴェルトフの言葉を用いれば、それは「カメラによる現実への襲撃」である。そしてそれゆえに速さが求められることになる。「映画日誌」たるものは、人々の関係が変わりゆく速さや、写真に撮られた素材が素早く変容していく速度に対応し、数時間ごとに世界のバノラマを提供せねばならない」（キノプラウダ『一九二三年』）。

そして同時に、長期的な展望として、表象やクリシエや無知といったものに対して、非物質的闘争をしかける意味合いがある。ここで必要とされるのは、スタイルの実験やモニタージュ、世界を再構成することである。

ジガ・ヴェルトフの革命的ニュース映画と並んで、アレクサンドル・メドヴェトキンの「映画Ⅱ列車」も挙げるべきだろう。足立正生がパレスチナで実践していたニュース映画の試みをはるかに先取っていた。それにしても、足立の撮ったフィルムが失われてしまったのは、なんとも悲劇的である。

3 一九三〇—三四年、アメリカ合衆国——労働者映画写真連盟

この映画運動については、デヴィッド・E・ジェームズの著作がきわめて明快にまとめている⁽³⁾。

労働者映画写真連盟の作品は、そのスタイルおよび社会的機能の両面において、ウォール・ストリート⁽⁴⁾の洗練された

プロバガンダ、ハリウッドという毒の工場によって蒸留されたそのプロバガンダに立ち向かう。この連盟の構成員は映画を作るばかりでなく、労働組合と対立する企業に対してポイコットを組織する。一九二九年に大恐慌が起きたとき、連盟のロサンゼルス支部は失業者をめぐる短編を十数本ほど製作した。またニュー・デイル政策が開始されたときは、労働者の自発的活動に焦点を当てた。一九三三年から三四年にかけて、アメリカ合衆国では労働者がいたるところで闘争を繰り広げたが、彼らロサンゼルス支部のメンバーは、領域をさらに広げてみせた。漁業に従事する者らを取り上げ、ロサンゼルス海岸地区サンペドロでの平和行進を撮影し、またサンガブリエル・ヴァレーやサンホアキン・ヴァレー、インペリアル・ヴァレーで農業を営む人々にカメラを向けた。彼らは局地的な状況を取材するにとどまらず、それを、スペインの市民戦争と日本による中国侵攻という、主要な二つのファシズムの勃発に反対して世界規模で展開する闘争と結びつけた。

この映画運動はもちろん、日本のプロキノ（日本プロレタリア映画同盟）と比較されるべきだろう。

4 一九三六年、フランス——三六年五月集団、シネ・リベルテ

フランス人民戦線と結びついた映画運動に、三六年五月集団とシネ・リベルテが挙げられる。ジャン・エプスタインやジャン・ルノワールがこうした団体に参加していた。

5 一九六〇年、キューバ——サンティアゴ・アルバレスとキューバのニュース映画

サンティアゴ・アルバレスがフェルナンド・ソラナスとジャン・リュック・ゴダールに多大な影響を与えたことをここで想起しておきたい。ゴダールは一九六八年にキューバを訪れている。また同時に思い出すべきは、あまり知られていない逸話ではあるが、国際主義を信奉するラテンアメリカの映画作家にカメラの扱い方を教えたのは、オランダ人ヨリス・イヴェンスであったことである。

6 一九六五—六八年、西ドイツ——ウルリケ・マインホフ、ジガ・ヴェルトフ・アカデミー、ドイツ赤軍

革命映画の歴史においてなにより興味深く、にもかかわらず今日ではまったく無視されているのは、ドイツ赤軍の主要なメンバー全員が映画を作っていたことである。監督として、脚本家として、あるいは俳優として、彼らは映画製作に従事していた。

たとえばウルリケ・マインホフは、一九六五年にテレビに三つのドキュメンタリーの脚本を書いている。『パノラマ』というシリーズの一環として、三本ともすべて放映された。それぞれタイトルを挙げれば、『職場とストッブウォッチ』（一九六五年八月九日放送）、『労働災害』（一九六五年五月二十四日放送）、『出稼ぎ労働者』（一九六五年十一月一日放送）である。

それぞれ一時間の長さを持つこれら三本の記録映画は、西ドイツの労働者の生活のありさまをきわめて正確に記録し、それに批判的眼差しを向けたものである。当時の西ドイツは経済が上向きであったが、政治的にも経済的にもかつてナチに協力した者や旧ナチ黨員が主導を握っていた（ナチズムからの脱却は表面的なものにすぎなかった。まさしくファスピンダー作品が繰り返し描いていたように）。

ウルリケ・マインホフは一九七〇年にまた映画の脚本を書いている。今回は劇映画で、テレビドラマとして執筆された。一種のワークシヨップのように、西ベルリンの更生施設に入れられた少女たちを主人公にした作品である。この施設はかつて、留置所として使われていた。『反乱』と題されたこの作品を監督したのは、エバーハルト・イツェンブリッツ。ウルリケ・マインホフと施設の少女たちが脚本を手掛けた。

またグドロン・エンズリンは、一九七六年、アリ・リモナディによる実験映画『定期購読』に出演している。資本主義を体現する出版業者シュプリンガーに抗議する政治映画である。

あるいはさらに挙げるならば、アンドレアス・バーダーとグドロン・エンズリンは、ゲルト・コンラートとカトリン・ザイボルトによる記録映画『野生動物』（一九六九）に協力している。だが、ドイツ赤軍のなかでも特に映画作家として名高いのは、ホルガー・マインスである。彼の歩んだ道のりは足立正生をおおいに思い起こさせる。

ハンブルクの美術学校で学んだあと、ホルガー・マインスは新設されたばかりのベルリンの映画学校DFFB（ドイツ・ベリン映画テレビアカデミー）に入学する。一九六八年、学生たちはこの映画学校を占拠し、ジガ・ヴェルトフ・アカデミーと名称を変えた。こうして、政治闘争映画に関する絶え間ない実験が、ここで繰り返られることとなった。足立正生が所属していた日大映研（日本大学芸術学部映画研究会）に近いものがあるかもしれない。

ホルガー・マインスは政治文書を思わせる映画作品をいくつも作った。今日ではその大半が失われてしまったが、そのうち一つが復元されている（ただし、忠実な再現とはいえない）。火炎瓶作りを解説した『モロトフ・カクテルの作り方』（一九六八）である。

彼の処女作は『オスカ・ランゲンフェルト 十二回』（一九六七）と題され、十二のタブローからなっていたゴダールの『女と男のいる舗道』（一九六二）へオマーージュを捧げている。この短編では、社会施設に暮らす貧しい老人の肖像が描か

れるが、白眉はラストシーンである。マインスは画面外から老人に「くそつたれ！」と言うように指示する。あたかも、若い世代が前世代に対して反逆することを教え込んでいるかのようだ。ファシズムの被害を受け、それを堪え忍んできたのは、彼ら前世代の人々なのである。

一九七二年にホルガー・マインスは逮捕され、監禁された。三度におよぶハンガー・ストライキを実行し、その結果、一九七三年十一月九日にこの世を去った。彼は、現代の歴史的暴力をみずからの身体のうち引き受け、アイルランドのボビ―・サンズと彼の仲間たちと並んで、西洋で象徴的存在となった。足立正生が『幽閉者(テロリスト)』のなかでその寓意を描いた岡本公三もまた、この系譜に連なる人物である。

ちなみにジャン・マリ―・ストロープとダニエル・ユイレは、『モーゼとアロン』(一九七四)をホルガー・マインスに捧げている。

7 一九六七年、アメリカ合衆国——ニューズリール、ウェザー・アンダーグラウンド(ウエザーマン)

一九六七年十二月二十二日のこと、ジョン・メカスの呼びかけで集会が開かれた。こうして生を受けたのが、ニューズリールという映画集団である。

あたらうかぎり単純に名付けられたこの団体——「ニューズリール」とはニュース映画の意——は、体制に反対し、異議を

申し立てるニュース映画にあらたに生気を与えなおすことを目的に結成された。それは、革新的で進歩主義を体現する映画なるものを政治運動のために用いようと、ヴェトナム戦争反対の気運が高まるなかで生まれてきたものだった。ここでは、映画製作にまつわる側面のいっさいが政治の問題として捉えられる。

このグループの映画作家は、製作や流通の問題と美学の問題とを区別せず、すべての側面で権利要求を訴えた。設立された翌年には、サンフランシスコからシカゴ、フロリダといった都市に多くの支部が結成されたが、いずれかが本部となることはなく、中心を持たない組織であった。ここには百名以上の人物が関わり、五年間で六十本におよぶ作品が製作された。ニューズリールは実に数々の出来事に取材し、つねに前線に立ちながら、帝国主義や警察の横暴に反対し、女性問題をはじめ、アフリカ系アメリカ人やラテンアメリカ人をめぐるマイノリティ闘争に荷担し、労働者運動や学生運動に参加した。この団体にみられる国際主義は、こうした闘争すべてを結びつけることにあり、それぞれのアイデンティティに従ってセクトを作ることにはなかったのである。

ニューズリールの製作でありながら、その製作映画リストに記載されていないものが一つある。『アイス』である。ロバート・クレイマーによって一九六九年に撮られたこの劇映画は、ニューヨークにある小さな政治団体の物語を語る。彼らは武装し、全面戦争をしかけるべく準備している。この作品はフ

イクシオンであるという点で、ジャン・リュック・ゴダールの『中国女』（一九六七）を引き継ぎながら、革命を起こすべく武装することの是非を問うていた。のちにアメリカ合衆国やヨーロッパ、そして日本でも繰り広げられた極左グループによるテロリスト活動を予見していた。この作品は、ニューズリールが一九六七年から七一年の五年間にわたって活発に活動したなかで決定的な分裂を引き起こし、この組織の解散を早めることとなった。『アイズ』は、虚構と現実との融合という問題を取り上げたといえる。ニューズリールで映画に携わったあと実際に武装闘争の活動家となり、ウエザーマン（ウエザー・アンダーグラウンド）に入る者も少なからずいた。

8 一九六六年——シネ・リベラシオン集団

フェルナンド・ソラナスは一九六六年、映画の製作・流通を担う独立系の組織「シネ・リベラシオン」を立ち上げた。正確な情報を伝えない体制による情報操作に対抗すべく、闘争が開始されたのである。彼が一九六八年にオクタビオ・ヘティノとともに監督した『灼熱のとき』は、この集団の製作によるものだ。この作品では、厳密かつ自由な形式の探求が、社会と政治を分析することと深く結びついている。

ソラナスとヘティノは、革命の起こりえない国で革命映画を作るのは無理だと考えていた。二人が唱えたいわゆる「第三映画」とは、映画の製作・流通に関して別の方法を思考すること、

それを考えようと意志することから生まれる。しかしそのためには、以下の三つを同時に実現しなければならない。まず一点目として、別の論理を打ち立てること。序列関係や職務の専門化を廃止し、製作方法を自立化させる。次に、それ自体で完璧な映画を作ることが求められる。考えうる映画的文体のいっさいを使ってみせる。こうして作られたのが『灼熱のとき』である。この作品では映画に固有のものを汲み尽くすべく、さまざまな試みが行われた。そして第三に、革命を担うべく、地下で人知れずに製作活動を行うこと。つまり「ゲリラ映画」である。ゲリラ映画にあつては、禁じられた上映会に参加するだけで、市民は観客が生みだされる。

9 一九六八年——パリ映画三部会

クリス・マルケルの主導によって、三つのシリーズものが開始された。いずれも重要な作品ばかりだ。まず比較的知られている『シネ・トラクト』シリーズ（一九六八）。第二に『〇からの報告』との題の下で作られた一連の作品が挙げられる（一九六九―七二）。また労働者によってメドヴェドキン集団が結成され、『新しい社会』と名付けた短編連作（一九六九―七〇）が作られた。

10 一九六九年——ヴィデオ・アウト

ヴィデオ・アウトを創設したのは、キャロルとポール・ルー

ソプーロスの二人。だが、デルファイヌ・セイリグなど多くの人が関わった。この団体の設立は、政治闘争映画においてヴィデオを使用する試みの幕開けを飾る出来事である。たとえば、ブラックパンサーにアルジェ（アルジェリア）でヴィデオの使い方を教えたのも、ルーソプーロス夫妻の二人であった。またヴィデオ・アウトはフェミニストとしての立場が広く知られているが、この組織はそれにとどまらず、親パレスチナの作品を二本製作している。

キャロル・ルーソプーロスによる十二分の短編『ミュンヘン』（一九七二）に関して、監督はこう述べている。「一九七二年九月のこと、『黒い九月』と名付けられたパレスチナの特殊部隊が、ミュンヘン・オリンピックでイスラエル代表団を人質にとった。パレスチナ難民のことが血なまぐさい事件を通じて思い出されることになった。この作品では、この事件を報道するテレビの映像と、ヴィデオ・アウトによって撮られた映像とが組み合わせられている。ヴィデオ・アウトの映像は、一九七一年九月にヨルダンの難民キャンプで撮影され、パレスチナ人がフセイン一世国王率いる軍隊による抑圧に喘ぐさまを捉えたものだ。」

この作品はやはり無視しがたい重要性を持っている。足立正生は、『ゴダールとゴランの『勝利まで』の失敗の原因を、ミュンヘンで起きた事件をめぐるテレビでの報道に求めている。

もう一本の作品は、一九七三年に撮られた十三分の短編『マフムード・アル・ハムシャリの埋葬』である。この作品に関し

ても、彼女の発言を引いておこう。「一九七三年一月。モサド（イスラエル諜報特務庁）によるマフムード・アル・ハムシャリ（PLOのパリ支部幹部）の暗殺を受けて、パリのパレスチナ人コミュニティは、パリにいた数少ない支援者とともにパリ郊外に位置する墓地へと赴いた。」

11 一九七一年——シネ・デ・ラ・バセ集団

シネ・デ・ラ・バセ集団とは、ライムンド・グレイセルが創設した団体である。グレイセルはアルゼンチンの映画作家で、労働者革命党（PRT）の党員であった。

彼は一九六四年から映画製作に取り組み、ルポルタージュやいわゆる「人類的」映画を製作していたが、一九七一年にシネ・デ・ラ・バセ集団を結成すると、社会参画を旨とする作品を次々と撮るようになる。そして一九七三年、唯一の劇映画『裏切り者たち』を監督した。労働組合の幹部が独裁政権を支持するペロニスタに占められ、腐敗しているさまを暴いた作品である。

一九七六年、彼は拉致され、拷問を受けた。暗殺されたのであった。

彼の作品のなかでも特筆すべきは、『焼けついた土地』（アルゼンチン／ブラジル、一九六四年、十二分、モノクロ、十六ミリ）と、『メキシコ 凍りついた革命』（アメリカ合衆国、一九七〇年、六十六分、モノクロ、十六ミリ）の二本である。

シネ・デ・ラ・バセ集団が製作した七本の短編のうち、ここでは一つを挙げるにとどめよう。『人民革命軍（ERP）の映画新聞』というシリーズの第二号にあたる『国立開発銀行』（一九七二年、六分十五秒）という作品である。グレイセルのパートナーであったフアナ・サピレはこう述べている。「人民革命軍（ERP）は、国立開発銀行にテロを仕掛け、人民戦争のために四億五千万ペソを奪うことに成功した。また二人の警備員の協力があって、そこから武器を奪い取ることもできた。協力した警備員はみずからの行動を正当化するべく、地下に潜って人々に直接語りかけた」。

ライムンド・グレイセルは足立正生と同じ方法を選び取った数少ない映画作家の一人である。彼もまた足立と同じく、カメラと銃を同時に手にとったのだ。

12 一九七一年——足立正生と若松孝二がパレスチナに赴く

足立と若松はパレスチナに赴き、そこで『赤軍—PFLP』を作る。いま挙げてきたような活動家による映画群のなかにかと聳え立つ、記念碑的作品である。抵抗と反逆の長い歴史を総括し、それを完遂させている。

それでは、反ニュース映画を作っていた集団のなかで、この作品にもっとも近い作品を作った集団を比較として取り上げてみたい。ジャン・リュック・ゴダールとジャン・ピエール・ゴランのジガ・ヴェルトフ集団である。

III 「勝利まで」と『赤軍—PFLP・世界戦争宣言』の比較

若松によつて製作された足立の『赤軍—PFLP』は、ある映画作品の「失敗」をただちに想起させる。ジャン・リュック・ゴダール、ジャン・ピエール・ゴラン、撮影技師アルマン・マルコによつて一九七〇年にパレスチナで撮られ、『勝利まで（パレスチナ革命の思考と労働の方法）』と題されていた作品である。ゴダールはこの失敗を自己批判し、『ヒア&ゼア ことよそ』（一九七四）においてそれを取り上げ、フッテージの編集を試みた。『赤軍—PFLP』と『ヒア&ゼア』は、政治参加映画が間を置かずに行動と思考を立ち上げられることを示した点において、歴史的に重要な作品となっている。

『ヒア&ゼア』と『赤軍—PFLP』は、両作ともに反ニュース映画であるばかりではない。反ニュース映画、つまり公式の情報に反対するという立場は、言説なるものに反対するというより包括的な論理に属している。それは「ロゴス」の諸形態に疑問を投げかけ、解放の歴史における映像の役割を問い直す。だがこの二作は、闘争における映像の有効性をめぐって、まったく異なる考え方を提出している。二作の違いを要約してみるならば、足立の作品は主張なるものの特性に働きかけるが、一方ゴダールとゴランの作品——のちにゴダールとミエヴィルが再度取り組んだ作品でもある——は、問いなるものの特性に関わっている。

ゴダールとゴランのそもその企画は、文章や未編集フィルムとしてしか残っておらず、『ヒア&ゼア』ではそれが編集されたにすぎないのはいうまでもない。だが、『勝利まで』と『ヒア&ゼア』の両作品における主張はいたつて明快である。なんらかの政治的言説に従属することがあつてはならない。たとえそれがP.L.O（パレスチナ解放機構）のものであつたとして、従属は許されない。そうではなく、映像を作ることを学ばなければならぬ。映画が現実を見せるという帝国主義の吹聴する信仰に対立し、映像と映像とのあいだにある関係に、映像と音響との関係に手を付けねばならない。

ゴダールとゴランは一九七〇年に、ファタハの運営する雑誌にマニフェストを載せ、そこでこう断言している。

写真が発明されて以来というもの、帝国主義は映画を作ってきたが、それは彼らが虐げる人々が映画を作るのを妨害するためであつた。帝国主義が映像を作ってきたのは、彼らが虐げる大衆に対して、現実を偽装するためのなのである。われわれがなすべきなのは、こうした映像を破壊し、別種の映像を作るのを学ぶことである。より単純に言えば、民衆に奉仕し、民衆が帝国主義にかわつて自分で映像を使うことができるようにすることである。

政治活動家による表象をめぐるこうした考え方は、ベルトル

ト・ブレヒトから借り受けた原則に支えられている。不完全な映像というものである。

ブレヒトは一九三七年の『転換の書——メ・ティ』で書いていた。

メ・ティは言った。「映像を生まれさせるのは、世界全体である。しかし、世界全体は映像には含まれていない。判断が物事を支配することを目的としなければならぬのであれば、判断をその他の判断とではなく、経験と結びつけるべきだ」。世界の完璧にすぎる映像を作り上げてしまう方法に、メ・ティは反対していた。⁽⁴⁾

ゴダールは、マニフェスト「何をなすべきか？」の二二番——「相対的眞実の名の下に、世界の完璧にすぎる映像を作り出しではならない」——を執筆するにあつて、ブレヒトのこの一節に想を得ている（ちなみにこのマニフェストは、ニコル・ブルネーズ「映画の前衛とは何か」現代思潮新社に採録されている）。ここで提出された問題意識は、多彩なスタイルを駆使するジガ・ヴェルトフ集団の作品すべてに通底する。足立正生の論文「何をなさざるべきか」は、ゴダールのこの宣言文を下敷きにしていた（『映画批評』一九七一年四月号）。映像の創造に携わる者にとつて重要なのは、われわれ人類の形成するものもろの集団を表しているとされる表象から送りだされる凝り固ま

った指示に立ち向かうことではない。なにより、象徴的なものの領域を作り出すこと、さらにはそれをこれまでとは違った方法で開拓していくことである。つまりここで問題となるのは、鎖を解き放ち、感情を爆発させ、嵐を巻き起こすことだ。「表象する」というのは、模倣することにかぎらない。何かを有効にして確認し、強固にするにはとどまらない。そうではなく、表象するなかで磨き上げられるのは、分析し消去し変更し破壊することにほかならない。

足立正生は鋭い感性でもって、ゴダールとゴランの作品では言説なるものへの対立が一種の症候のようにして前面に出されていると指摘している。すなわち「黒画面」を通して、「沈黙によってメッセージを発すること」がそこでは原則として貫かれているのだ。

『中国女』における黒板の使用に始まって、『プラウダ』（一九六九）や『イタリアにおける闘争』（一九七〇）では黒画面の実践が体系化された。黒い映像は、批判し批評をあらたにやり直す際に、その象徴となる。源泉を探るのであれば、黒い映像を巧みに用いたレトリスト、なかでもジル・J・ヴォルマンの『反概念』（一九五一）が挙げられる。『反概念』では、気球に向かって黒と白の明滅する光が交互に当てられ、そこにオーギュスト・リュミエールからヴォルマン自身にいたる映画形式をめぐる創案の歴史を語りはじめの声が重ねられていた。ゴダール作品において、荒々しく挿入され多くの意味を孕んだ黒

い映像は、以下に挙げる七つの機能を同時に担う。あるいはこれら七つの役割をかわるがわる交互に果たしながら、黒い映像が使われる。

- (1) 世界から光を奪うイデオロギーの所作を象徴的に表す。
- (2) もろもろの表象の間を繋ぐ鎖を断ち切る。
- (3) 慣習的に使われる映像の流れを堰きとめる。
- (4) 資本主義のはびこる世界では革命的映像を作ることが不可能であることを主張する。
- (5) 思考のために時間を作る。
- (6) 音響に耳を澄ませることを促す。
- (7) 現在時では実現しえない映像のために、場所を用意する。

つまり、映像に備わるもろもろの性質を架橋することによって、潜在的なものや条件的なもの、存在しないもの、否定的なもの、受け入れがたいものを本質とみなすのである。

黒い映像は、世界を映像によって模倣するのでも、再生産するのでもない。映像と世界とが模倣や表象とは関わらずに関係を結ぶなかで、黒い映像はそれらをあらわにする造形的要素となっていく。なぜならいま問題なのは、世界を再現することではない。世界を変えることなのだ。

『赤軍—PFLP』もまた、ゴダール作品と同じく理論的エ

ツセイの風格を備えている。「反ニュース映画」に「プロバガンダ」という名を与えなおす。かつて画家たちが「野獣（フォーヴ）」という侮蔑の込められた形容を受け入れたように、足立は「プロバガンダ」という呼称を使ってみせる。『赤軍—PFLP』は、記録し、スローガンを発し、映像フッテージを用いることで、資本主義が打ち立てたイデオロギー機械のいつさいに立ち向かっていく。字義通りの映像であれ、言語（字幕と音声）や音楽であれ、ここではあらゆる映像が議論を立ち上げる。したがって、ショットとショットとが闘争関係に入るのでなく、すべてのショットが唯一にして同一の敵に戦いを挑んでいる。ゴダールとミエヴィルは映像同士が引き起こす軋轢を問題とした。足立はまったく反対に、形態と形態との間に存する垣根を取り払おうとした。足立作品では言葉は必要ですらない。風景を記録し描写することが、それだけで亡命をめぐる議論となり、日々の活動を記録するだけでそれが国際情勢の告発となる。つまり、一般に世界の反映とみなされる一本の映画作品が宣戦布告となつて、戦争の宣言となる。歴史的暴力がもつとも高度に發揮された姿へと変貌を遂げる。『赤軍—PFLP』は資料であり、弁論であり、政治文書であり、宣言文であり、理論的エッセイであり、さらにはそれらすべてを合わせることで、映画史におけるアクティヴィズムの記念碑となつた作品である。

結語にかえて

ヘルベルト・マルクーゼは一九七七年に書いている。

芸術に潜在的に備わる力は、その美的次元にしか宿らない。芸術と実践との関係が間接的で、なんらかの媒介を要するのは避けることができない。両者の関係には失望させられる。(5)

『赤軍—PFLP』のような映画作品の存在を、足立と若松が辿ってきた道のりを考慮すれば、そしてなにより彼らが属する反ニュース映画の伝統が不当な評価に甘んじながらも輝かしい歴史を築いてきたことをかんがみれば、私たちは幸運なことに、マルクーゼのこうした断定を認めずにいることができる。

原注

1 Laurent Mannoni, « 28 octobre 1913 : création de la société "Cinéma du Peuple", l'année 1913 en France », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n°12, A.F.R.H.C., octobre 1992, pp.100-107.

2 Laurent Mannoni, « La Commune », in *La Persistence des images*, Paris, Cinémaèque Française, 1996, pp.

- 3 David E. James, *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- 4 Bertolt Brecht, *Me Ti. Livre des retournements*, 1937, tr. Bernard Lortholary, Paris, L'Arche, 1968, p. 48. [邦訳 ≡ ヘルトルト・ブレヒト『転換の書——メ・ティ』石黒英男・内藤猛訳、積文堂、二〇〇四年]
- 5 Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, 1977, tr. Didier Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 12. [邦訳 ≡ ヘルトルト・マルクーゼ『美的次元』生松敬三訳、一九八二年、河出書房新社]

訳者付記

本稿で言及される映画作品には、日本未公開であったり、日本版DVDの発売されていないものが多く含まれている。そこで、読者の便宜をはかって日本以外の国ですでにDVD化されているものや、現在インターネット上で視聴できるものについて、ささやかながら情報を載せておきたい。さまままな形態と経路で流通するいわゆる海賊版や、動画共有サイトへの投稿などを網羅すれば、このかぎりではない。

・ジガ・ヴェルトフ作品に関して、日本版DVDのある『カメラを持った男』以外では、『キノ・グラス(映画≡眼)』シリーズと『レーニンの三つの歌』を収めるDVDが北米のイメーシ・エンターテインメント社より二〇〇〇年に発売されてい

る。また、ジガ・ヴェルトフのアーカイヴを収蔵するオーストリア映画博物館は、二つの充実した二枚組DVDを出版するほか、オンライン上で『キノ・ネデリア(映画週刊紙)』シリーズを部分的に公開している。

Kino-Eye/Three Songs about Lenin, Image Entertainment, 2000 ; *Enthusiasm (Symphony of the Donbass)*, 2 DVD, Österreichisches Filmmuseum, 2006 ; *A Sixth Part of the World/The Eleventh Year*, 2 DVD, Österreichisches Filmmuseum, 2010.

http://www.filmmuseum.at/en/collections/dziga-vertov_collection/kinonedelia_-_online_edition
・労働者映画写真連盟の作品のうち、一九三一年の飢餓行進を捉えたものがブレリンガー・アーカイヴスのホームページ上で公開されている。

http://archive.org/details/National_Hunger_March_1931_The

・サンティアゴ・アルバレス作品は、主要作品を集めた三枚組DVDボックスがメキシコのサフラ・ビデオ社より発売されている。

Collection Santiago Alvarez, Zafra Video, 3 DVD, 2010.
・ウルリケ・マインホフが脚本を担当した『反乱』は、ユビント・ウェブで見ることができぬ。

http://www.ubu.com/film/meinhof_bambule.html

・ホルガー・マインスの短編『オスカ・ラゲンフェルド 十二回』は、マインスをめぐる記録映画『スターバック・ホルガー・マインス』のDVDに付録として収録されている。

Starback Holger Meins, Gerd Conradt (dir.), Indigo,

- 2004.
- ・ニューズリールの作品に関しては、ブラックパンサーをめぐる主要作が四枚組のDVDボックスにまとめられている。
What We Want, What We Believe: The Black Panther Party Library, 4 DVD, Roz Payne, 2006.
 - ・フェルナンド・ソラナスとオクタビオ・ヘティノの『灼熱のとき』は、アジアやアフリカ、ラテンアメリカの映画を専門とするスイスの配給会社トリゴン・フィルムよりDVD化されている。
 - ・*La hora de los hornos*, 2 DVD, Trigon-film, 2009.
 - ・『シネ・トラクト』シリーズの一部のほか、『〇〇からの報告』シリーズのなかの一本『パリからの報告 言葉には意味がある』（一九七〇）は、広く映画をめぐる雑誌、DVD、ウェブサイトを運営するテリーヴで公開されている。
<http://www.derives.tv/Cine-Tracts> ; <http://www.derives.tv/Les-mois-ont-un-sens>
 - ・またメドヴェトキン集団の作品をまとめた二枚組のDVDボックスに、本稿で言及される『新しい社会』シリーズが三本収録されている。ちなみに一九六九年にフランスの首相に就任したジャック・シャバン・デルマスは、六八年五月による社会混乱を收拾するために「新しい社会」とのスローガンを掲げた。このシリーズものには、当時の内閣への批判と風刺が強く込められている。
Les Groupes Medvedkine, 2 DVD, Éditions Montparnasse,

- 2006
- ・キャロル・ルーンソプーロス作品は、書籍とDVDがセットになった『闘うカメラ——一九七〇年代の解放闘争』（仏語にデルフィース・セイリグとの共作『SCUM マニフェスト』など何本かが収録されている。ただし、本稿で挙げられる作品は含まれていない。
 - ・*Camera militante. Luites de libération des années 1970*, Métis Presses, 2010.
 - ・ライムンド・グレイセルの主要作は三枚組のDVDボックスにまとめられている。
 - ・*Mexico, The Frozen Revolution: The Films of Raymundo Gleyzer*, 3 DVD, Facets Video, Gleyzer Films, 2007.
 - ・シル・J・ヴォルマンの『反概念』はユビュ・ウェブにて視聴可能。
http://www.ubu.com/film/wolman_anticoncept.html
- なお蛇足ながら、ここで中心的に取り上げられる『赤軍—PFLP—世界戦争宣言』はCCREより、ジガ・ヴェルトフ集団の作品はIVCより日本版DVDが発売されている。ジャン・リュック・ゴダール&アンヌ・マリ・ミエヴィルの『ピア&ゼア—ことよそ』はハピネット・ピクチャーズより二〇〇五年に発売されたが、二〇一三年に出された三枚組の『ゴダール／ソニマージュ初期作品集』（紀伊國屋書店）にも収録されている。