

# ある想念の系譜

## —鹿島開発と柳町光男『さらば愛しき大地』—

友常 勉

### 目次

#### 1 〈開発〉という主題

はじめに

柳町光男の方法

「不測の事態」あるいは映画の遊び

#### 2 『さらば愛しき大地』

神話の回復

風景の映像

#### 3 開発表象という問題

開発表象の変化

終わりに——ある論争

#### 1 〈開発〉という主題

はじめに

『さらば愛しき大地』（プロダクション群狼、監督・柳町光男、一九八二年）は、鹿島開発によって荒廃する茨城県鹿島地域の農村の青年たちの生を主題にした映画であると、とりあえず紹介することができよう。この映画の監督である柳町光男は1979年に書かれたエッセイ「日本映画の復権に向けて」において、80年代を前にした平穏な社会状況に対して苛立ちながら、自己の方法論をこう書きつけていた。

一見、穏やかなムードの中の、習慣としてある現実の日常性の小さな裂け目に、非日常的なものやどろどろととぐろを巻いて潜んでいる、その闇の中の“悪”を引きずり出す手段は？ やはり溝口や今村の“傍若無人のリアリズム”なのである。そこに生の人間があり、人間が織りなす劇があり、それを視つめる作家の冷徹な眼がある<sup>1</sup>。

1972年の連合赤軍事件に際して「政治的な季節が終わり…非政治的な時代がはじまるだろう」と思い、「純粋に映画的なもの以外は排除する」と決めたという大島渚<sup>2</sup>、このころ、映画のスチール写真とシナリオ第一稿をおさめた単行本『愛のコリーダ』にかけられた猥褻物容疑の裁判で抗弁中であつたが、同時にロッキード事件にかかわり、戦前・戦後の日本の政界の黒幕の一人であつた児玉誉士夫をモデルにした『日本の黒幕』の脚本を書いていたはずである<sup>3</sup>。『日本の黒幕』の大島の脚本は自らの手で破棄

<sup>1</sup> 柳町光男「日本映画の復権に向けて」『現代の眼』vol.20, No.1 (1979年1月)、143頁。

<sup>2</sup> 大島渚『大島渚1960』日本図書センター、2001年、306～307頁。

<sup>3</sup> 同上、16頁。また、アーロン・ジェロー「大島渚という作家、観客という猥褻『愛のコリーダ』裁判とボルノの政治」『ユリイカ』2000年1月号、および佐藤千広編「大島渚年譜」、同右、所収。

され、代わりにこの企画は降旗康男によって映画化されたが（1979年）、巨悪を問題にするにしても、日常性に潜む“闇”や“悪”に固執する柳町光男は、中上健次原作の『19歳の地図』（1979年）を撮ったあと、ロッキード事件そのものではなく、やはりその被告の一人であった国会議員・橋本登美三郎がかつて町長をつとめ、その絶対権力的な選挙地盤としていた茨城県潮来町（現・潮来市）を舞台にして、開発とその余波のなかで起きた殺人事件をモチーフにして映画を撮った。1977年に茨城県潮来町で実際に起きた、監督・柳町光男の中学時代の同級生による「愛人刺殺事件」を題材にしたそれが『さらば愛しき大地』である。

柳町がいうように、問われるのは日常性に潜む“闇”や“悪”を引き出す表現の方法である。そしてその表現の方法において、柳町光男という監督は奇跡的な成功をおさめてきたが、しかし同じだけの失敗も経験している作家である。大島渚が政治の季節の終焉のみならず政治的表現の終わりをとも実感したほどに、露骨に日常を覆っている政治的なものの非政治的な表出をいかに映画的に表現するか。あるいはその表出を劇映画としての水準において達成することができるか。その方法を提示しようというエッセイにおいて、柳町光男は溝口健二と今村昌平の二人の監督の名前をあげ、しかもそこに共通する質を「傍若無人のリアリズム」という、小林秀雄が正宗白鳥の文学に対して述べた歴史的な

賛辞を引用している。溝口健二と今村昌平のファンはそれほど重なるとは思えないし、サイレント時代を知る溝口のリアリズムは今村のそれとはおのずと異なるはずなのであるが、それでもこれは何を意味しているのだろうか。

柳町光男は70年代の情念の映像を総括して、映画におけるストーリーと映像、演技、音楽の総合的な融合を実現しようとして登場した作家である。たとえば新宿の暴走族を追ったドキュメンタリー『ゴッド・スピード・ユー！ BLACK EMPEROR』（1976年）において、リーダーがバシリのメンバーたちにヤキを入れる場面。このリーダーは登場するやいなやカメラのフレームの外の柳町光男にコーヒーをねだり、腹に一物がある新入りの心理を開示してみせるし、不意に足蹴りをくらわすこともできる。一方でこの新入りも幹部が不在のところではきわめて饒舌に自分と幹部たちのマインドゲームを語る。深夜の路上で警官隊と物馴れた調子で交渉するそうした狡知は、彼らが不意にふるいはじめる暴力となめらかにつながっている。狡知と狂気を映像と音楽において総合的になめらかによりみなく融合させること。そして監督自らもその映像のなかで確信犯的に登場人物としての位置を占めることで、隠し撮りのような乱れを払拭すること。この映像の成功は暴走族の若者たちによるしなやかな身体言語や狡知に長けた語り口にあるだけではない。ドキュメンタリーでありながら総合的な映画の融合をはたしている

ことにあるのだ。監督の登場さえもなめらかに回収するそのよどみない持続と総合にあるのである。それはショットをミディアムからロングへ、またロングからミディアムへと変えながら、私的日常と非日常のさまざまな側面から生をきりとり映像をつくりだし、さらにそれらの映像を劇的物語に総合する力といいかけてもいい。しかし他方で、暴走族のドキュメンタリーという非日常的な素材を相手にしながら映画的に破綻のない融合を達成していることは、この監督が身体運動とカメラに常にながしかの主題を与え、それを総合する物語の構成力を重視していることをしめしている。身体の運動は予期できない微細な動きをともなうがゆえに、映像作家はその運動を愛好する。そしてその動きが次の映像を準備する。ところが柳町光男の資質は身体の運動に寓意的な主題や象徴的な構図をあたえるのである。それによって映像作家としての性向と劇映画監督としての理知主義とのあいだの葛藤で自己分裂が起きてもおかしくないだろう。しかし『ゴッド・スピード・ユー!』ではそうした葛藤の気配はみじんもないのだ。なぜだろうか。それは、寓意性が身体言語を支配するまでにいたっていないからである。中上健次が注目することになるこの身体言語だけが構成された稀有な映像は、その反面、映像言語が身体の原理以外のほかの原理に影響されていないということでもある。それはこの映画がより深刻な力に浸食されていないからである。

それが映像と音楽の魅力にもかかわらず、私たちに残る物足りなさの正体だろう。ここではまだ日常の闇や悪が政治的なものの非政治的な表出としては描かれていないのである。

これに対して、『19歳の地図』を経て、撮影に『日本解放戦線 三里塚』（1970年）の田村正毅を迎えた二つの作品、『さらば愛しき大地』と『火まつり』（1985年、脚本は中上健次）へと向かう柳町光男の仕事は、まず悪意を反社会的な敵意として映像化することから始め、つぎに悪意そのもののあやふやな政治的かつ非政治的な正体に形象をあたえようとする方向にすすんでいった。『さらば愛しき大地』では、柳町光男にとっての悪意の正体とは〈開発〉という問題系に置き換えられていたはずである。それは、紀勢本線開通の回想を挿入することで、紀州熊野の開発と一家惨殺という悲劇を結び付けようとした『火まつり』の協働作業において中上健次とのあいだで共有されていた問題意識でもあっただろう（とはいえ柳町光男のフィルモグラフィにとって決定的な意味をもつ中上健次の出会いは不幸な別れに終わった。それは、自分のクレジットが付された作品としての完成を期した柳町と、この映画を、表象を超えた熊野の祝祭そのものに還そうとした中上との相違であった）<sup>4</sup>。

<sup>4</sup> 柳町光男・川本三郎「さらば愛しき大地 対談 “茨城はこれからもこだわり続けたい”」『キネマ旬報』835号（1982年5月）、73頁。また、中上健次「映画の衝撃と愉楽 「火まつり」の公開」、同「俺たちのまつり「火まつり」 熊野神社での上映」『中上健次全集』15巻（集英社、1996年）644～651頁。

さて、本稿の関心は、柳町光男『さらば愛しき大地』を、政治の季節の終わりに前景化してくる〈開発〉という主題にかかわらせて検討することにある。そこでは映像の運動と劇的物語との連続／不連続に焦点をあてることになる。それは映画において監督の意匠を越える映像の生成を論じることでもある。しかしこれを柳町光男という作家個人の資質に還元するというよりも、この検討を通して、〈開発〉という問題系における政治的であると同時に非政治的な表出に言葉をあたえてみたいと考えるのである。

#### 柳町光男の方法

ところで先に引用したエッセイ「日本映画の復権に向けて」では来るべきリアリズム劇映画の手本として参照されたのは、今村昌平の『赤い殺意』と溝口健二の『西鶴一代女』であった。柳町はこれらの映画にみられるような、劇とカメラによって構成される二重の眼が劇映画のリアリズムには必要であるという。これについて検討しておこう。

これらの作品には、固定ショットとパン・ショット（固定カメラによる横移動・水平移動）、そしてクレーン・ショット（俯瞰）を組み合わせて、固定ショットとパンで内面的な心理描写を表出する演技を追い、クレーンでその劇を“客観化”するカメラの移動があるという。ここに「劇を息をひそめて凝視するもうひとつの作者の眼」あるいは「作者の情動」があるという

のである。そして例えば溝口のワンシーン・ワンショットではカメラの長廻しによって「映画のリズムが乱れる」こともあるかもしれないが、それが人間にくらいついたら離さない執拗な人間描写を生み出すのだと<sup>5</sup>。これがストーリーにもたれかかるストーリー主義や主題に情念的に固執して映像の方法論のないテーマ主義を批判する“リアリズム劇映画論”であり、ゴダールの『勝手にしやがれ』がその時代に対応した内容と方法の一致であったように、今こそ求められている方法論であると強調されたのであった。

なるほどここに溝口や今村を「傍若無人のリアリズム」と呼ぶことの論拠があるのだろう。

しかし、この柳町光男のリアリズム劇映画論とは、監督の映画論であると同時に、精緻な映像を支える技法のことである。それは単に俳優に生の表出たる演技を迫るような素朴なリアリズムでないことは明らかである。柳町光男が自分の作品でたびたび反復するのは、パン・ショットの長廻しや固定ショットとクレーンの俯瞰の組み合わせである。これによって、集団の描写と集団のなかの個を引き立たせる劇が構成される。そしてとくに俯瞰ショットによっては、風景と対比することによる人間劇の象徴化がおこなわれる。物語を構築するドラマは俳優たちの身体運動によって構成されるが、その運動は反復される動作によって寓意化される。リズム化されたこの身体運動は、ときに煩わしいほどに

<sup>5</sup> 前掲、柳町「日本映画の復権に向けて」、138～139頁。

繰り返される。ただし、『さらば愛しき大地』と『火まつり』の二つの作品にかぎっていえば、パン・ショットが多用され、あくどいほどの反復運動が目立つ後者と、パン・ショットがほとんど用いられず、ミディアム・クローズ・アップとロング、俯瞰の固定ショットから構成される前者という決定的な差がある。カットが増えることになるにしてもズームレンズを用いない（すなわちパン・ショットによる長廻しを用いない）という『さらば愛しき大地』の撮影方針は、田村正毅の希望であったことが監督の言葉として証言されている（実際、ここに二つの作品の評価を分ける根拠のひとつがある）<sup>6</sup>。

いずれにせよ「二重の眼」とは、対象に対するカメラの距離の取り方とその運動にもとづいて二方向に大別されるカメラの目的論的な手法のことでもあるのだ。そしてこの「二重の眼」が、劇を構築するより俯瞰的な眼と映像技術的なカメラの眼というもうひとつの二重性を持つのである。柳町光男とはこうした手法を早い段階から確立していた作家であり、先のエッセイは溝口健二と今村昌平の映画の徹底した分析によってその方法が習得されていったことをしめしている。

ここで監督のかつてのリアリズム映画論に注意を喚起する必要はないかもしれない。だが『さらば愛しき大地』という映画を検討するに

あたって、この映画がどのような方法意識のもとに生み出されたのかを理解する手がかりにはなる。とくに問題となるのは、柳町光男が劇映画の〈劇〉を、映画的表現によってのみ可能となる物語的な総合として重視していたということである。とくに、溝口健二の長廻しのうちに、映画のリズムの乱れの有無を意識しているということだ。それがなぜ意識されるかといえば、柳町が〈劇〉の水準における映像と物語の融合を期待しているからである。いいかえれば、柳町は「リズムの乱れ」を、予期しない映像の運動の効果とはとらえていないのである。

映画表現の水準におけるカメラ、アクションや音楽、音響の融合としての総合を問題にすることが悪いわけではない。だが蓮實重彦による映像＝身体運動論についての一連の示唆や<sup>7</sup>、ドゥルーズのイマージュ論にもとづく情動論をふまえるならば<sup>8</sup>、私たちは溝口健二の長廻しを〈劇〉の融合の水準とは別の観点から説明することが可能になっている。『残菊物語』（1939年）や『西鶴一代女』（1952年）といった溝口の歴史的なショットのなかで、花柳章太郎や田中絹代の動きによって、私たちは私たちの期待が乱れるという微分的な情動の運動を体験してい

<sup>7</sup> 蓮實重彦の多数ある著作のなかから、ここでは以下のものをあげておく。蓮實『映画への不実なる誘い 国籍・演出・歴史』（NTT出版、2004年）、同『スポーツ批評宣言 あるいは運動の擁護』（青土社、2004年）。

<sup>8</sup> ドゥルーズのイマージュ論にもとづき、情動の運動についての認知科学的な分析を文化理論に転用したものとして、ブライアン・マッスミ『ヴァーチャルなものの寓話 運動・情動・感覚』、Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press, 2002)を参照。

<sup>6</sup> 北川れい子「撮影現場ルポ 柳町光男監督 さらば愛しき大地」『キネマ旬報』823号（1981年11月）、97頁。

る。それは予期せざる瞬間との邂逅である。批評はそうした体験を裏書きしてきた。先回りしていえば、この予期せざる瞬間は『さらば愛しき大地』という作品においても生成している事態なのである。

### 「不測の事態」あるいは映画遊び

『さらば愛しき大地』のなかに私たちの情動の期待を乱す映像をみることが可能なのは、この作品のカメラが田村正毅であるということと無関係ではない。田村正毅の映像作家としての稀有な資質について、青山真治は、カメラマン・田村正毅論のなかでこう述べている。「田村正毅というカメラマンは、俳優の行動において、その〈名残り〉＝〈幽霊〉を発見し、それを追跡することで自身のカメラワークを造型していくように、私には思える」<sup>9</sup>。俳優たちはテイクを重ねることで演技を確定していく。カメラマンはこのテイクを撮りながら、そこに意図されざる運動や意志を集積していくようになる。そうした〈名残り〉＝〈幽霊〉は最終テイクとは異なるが、しかし最終テイクとして残された映像のなかに即興演奏のような「不測の事態」を生み出すようになる<sup>10</sup>。それは映像の運動がつくりだす残影＝幽霊であり、未完の情動とでもいうべきものだろう。

映画監督の立場から発されるこの直観を裏付

けるコメントは私にはない。しかしこれは青山真治が、自分の映画制作プランを超える事態、つまり監督自らが支配できない〈予期せざる事態〉を待ち望んでいることの表明である。

監督が支配できるかどうかは別にして、物語の持続に沿いながらも、映像の運動には選択肢が複数存在することは想像できる。物語のシークエンスのもとで可能となる映像の運動には複数の律動があるということでもある。『西鶴一代女』において、女郎買いを諫める男によって残酷な見世物になり、化け猫よばわりされた田中絹代が猫の真似をする有名なシーンを想起してみよう。突然振り返って猫の真似をして爪をたてる田中絹代に、私たちの情動の期待は外される。それはその動きがその前後の運動に比べてあまりに速いからだ。逆に、例えば『ペイル・ライダー』（監督・主演クリント・イーストウッド、1985年）の決闘シーン。敵の銃口に対して（つまり私たちに対して）背中を向けているクリント・イーストウッドの時間はほんのわずかに長い。彼が撃たれるか撃たれないかという瞬間、私たちの期待の感覚をわずかでも超える何分の一秒かの時間が続く。そのとき「撃たれた」と感じる感覚がただちにやってくる。しかし彼は撃たれない。私たちの情動はシークエンスに導かれる期待と、それをわずかに超える映像の運動とのあいだで乱れる。その映像の集積は未必で未完の情動を集積していく。しかもそれは未完でありながら実感として私たちの情動の記

<sup>9</sup> 青山真治「映画の地理学」8 田村正毅試論『10+1125号（2001年）、28頁。

<sup>10</sup> 同右。

憶のなかに残るのである。私たちが独創的な身体言語と呼ぶ俳優の動きはそうして創出されるはずである。そこにはたったひとつの必然的な動きはない。その代り、複数の映像の律動を許容する遊びがあるのである。

〈開発〉がもたらす惨劇を物語の主題とする『さらば愛しき大地』が(そしてそれに続く『火まつり』が)、小川紳介の同伴者であった田村正毅カメラマンを必要としたということは偶然ではないだろう。何よりもこのカメラマンは〈開発〉の暴力の目撃者であったからだ。さらに〈開発〉という主題においては、一方で、凶行までの心理劇もさることながら、人間から自然への交渉を表現しなければならない。しかも自然から疎外された人間の交渉を、である。他方で、人間を報復の行為へと導く自然もまた表現されなければならない。しかしそれはあくまで劇映画の〈劇〉に一致する心象風景として描かれなければならない。俳優の行動によって導かれる劇と映像の運動と、同時にまたその行動を導いていく映像とが融合する水準が求められる。ところで田村正毅のカメラは、劇映画の持続に沿いながら、その持続の期待をわずかに超える映像の時間をもたらすのである。その場合、寓意性や象徴性はその効果を停止している。それは遊びなのである。『さらば愛しき大地』に奇跡的な映像があるとしたら、それは映像の運動が生み出す遊びに対して、これを支配せず、かえって共存する劇映画の水準が維持されたこ

とに求められるだろう。

しかしここで主張したいのは、映画のなかに、〈予期せざる事態〉として保持された遊びがあることが喜ばしいだけではない。この映像は政治的なものの非政治的な表出という文脈において論じられるべきだからだ。つまり、その遊びのなかに私たちは何をみることになるのかということが問題なのである。それが開発という主題にどのような表現をもたらしたのかが問われているのだ。

## 2 『さらば愛しき大地』

### 神話の反復

では、『さらば愛しき大地』の分析に入ろう。

主人公・山沢幸雄は鹿島開発にともなって叢生した、建設用の土砂を運搬するダンプトラックの運転手として農家を営む実家の生計を支えている。そこには妻と二人の幼い子どもと、まだ老け込んではいないものの体力の衰えてきた父と母がいる。しかし幸雄は事故で二人の子どもを失ってしまう。そして家を出て弟・明彦の高校時代の同級生で、飲み屋で働いていた順子と暮らし始める。順子とのあいだには子どももできるが、開発が終盤にさしかかり、ダンプ業を見舞う不況のなかで、幸雄は覚醒剤に溺れ、荒れすさんだ生活の果てに、幻覚症状のなかで順子を刺し殺す。

『さらば愛しき大地』という作品が属している物語は実際にはきわめて古典的な神話物語で

ある。ヴィスコンティの『若者のすべて』の兄と弟の葛藤に着想を得たという談話を監督は残しているが<sup>11</sup>、むしろこれは周到に計算された物語としてこの作品が構想されたという事情を示すエピソードである。

映画は夜の暗闇のなかに浮かび上がる鹿島の石油化学工場をエスタブリッシング・ショットとして始まる。つづいてカメラがとらえるのは暗がりのなかにもれる百姓家の灯りであり、家の前に停まっているダンプトラックである。屋内に入った移動カメラは畳の上を這いながら、飛び散った茶碗や飯や、ひっくり返った卓袱台と、そして柱に帯で縛りつけられている幸雄をフレームにおさめる。幸雄を鎮めにきた叔父たちに母のイネが語るところによれば、夕餉の食卓に嫌いな納豆が並んだことから怒りだしたのだという。幸雄の言い分は、東京に出ている弟の明彦ばかりを可愛がる母親たちが腹にすえかねるというものだ。俺はダンプの運転手で一家のために金を稼いでいるというのに、と。次第に明らかになるが満州帰りの父・幸一郎は帰還後、無気力となっており、とりちらかった専門書のたぐいをかき集めて本棚にしまうことができるだけである。身重の妻の文江やイネが後片付けをはじめる一方で、まだ暴れている幸雄の上に先祖の写真が落ちてくる。幼いふたりの子どもが帯を解いてやり、幸雄に抱きつく。幸雄もふたりを抱きしめる。

根津甚八が演じる幸雄はこのように荒ぶる魂として設定されている。荒ぶる神に感染して正気を失う神話のなかの魂のように、幸雄は農家の秩序に乱入したよそ者と化している。幸雄が属しているのは石油化学工場に連なるダンプトラックの世界である。異邦の荒ぶる神が豆を嫌うように納豆を嫌うこの若い魂は、しかし、同時に子どもを愛する生活者であることから、既存の世界につながとめられている。だが荒ぶる神が大地にケガレを振りまくように、幸雄が愛する世界は幸雄の存在そのものによって崩壊していく。荒ぶる魂がケガレと不幸を運ぶように、子どもたちは遊んでいるうちにため池で水死してしまう。そして子どもたちの葬儀の野辺送りさえも、その日が日食であることで、天地を覆うケガレの禍々しさを増幅していく。

だが、この映画においてよそ者の形象をまっているのは幸雄だけではない。子どもたちが水死にいたるまでのシークエンスは、直接的にはその不幸が妻の文江の過失によって生じたものであることを指示している。神経痛で休んでいるイネのもとに、イネの茶飲み友だちが遊びに来る。痛む足をひきずって縁側で老婆たちを迎えるイネのまめまめしさに対して、文江は座敷の奥でこちらに背中を向けて横になっているだけだ。声をかけても文江はなかなか起きず、やっと起きて、遊びにいった子どもたちの行方について心配していない。あとでこの不注意を幸雄はなじり、文江をさいなむことになる。

<sup>11</sup> 読売新聞 1982年3月3日夕刊。



いずれにせよ文江は家族に対して無関心である。若い母親と姑との心理的な諍いがこの行動の伏線になっているのではないことは、子どもたちの葬儀のあと、文江が実家に帰ることで判明する。幸雄の暴力に耐えかねて文江が帰る実家の庭先では、実兄が太鼓を張り、義姉は鶏を絞めて羽根をむしっている。この過剰な設定が示すように、文江の実家は被差別部落である。文江は被差別部落から非部落の農家に嫁に出たのである。おそらくこれが幸雄の鬱屈の原因のひとつであり、幸雄が文江を理解できず、夫婦がお互いになじめないことの理由なのだろう。だが被差別部落に対する賤視がこのシーンの主題なのではない。ここで監督が語りたいことは、斃牛馬や鶏の処理に日常的に携わってきた部落の出身である文江は、死の残酷さと暴力を見てきた人間であるということである。子どもを失った文江は実家に帰ることで自分をとりもどしたのだろう。しかし文江はあらかじめ共同体内のよそ者としての位置を占めているのだ。文江はこの距離を自分から縮めることはなく、幸雄の家を襲う不幸に動揺せず、その目撃証人となる。この役によってこの年のブルーリボン賞(助演女優賞)を受賞した山口美世子が演じる妻は、こうして被害者同士で抑圧のはけ口を求めているように見える。だがその背中を向けて横たわる姿という土俗的で無関心な動作こそが、この物語では暴力と狂気の連鎖の一部になっていく。

幸雄は背中に死んだふたりの子どもの戒名と観音菩薩を彫る。文江の場合は彼女の土俗的な無関心を表現していた背中では、幸雄にとっては対照的に雄弁かつ過剰に自らの掟を書き込む場所となる。刺青は、幸雄の身体に刻まれた家長の義務という聖なる掟である。それは父親を知らず、母親に捨てられ続けてきた順子を誘う皮膚であり、内部が外部に表出した傷でもある。仕事からの帰り道、たまたま幸雄のトラックに乗った順子がそこで幸雄とセックスをすることになるのは、まさにこの刺青が彫られた背中に誘われたからであった。幸雄はこの掟どおりに実家と順子との生活の両方の生計を支えるために身体を酷使することになるのだが、それが幸雄を果てしない覚醒剤中毒に追い込み、最後の凶行を招く。

秋吉久美子が演じる順子もまたよそ者であるが、文江と異なるのは、土地を持たず、開発経済に寄生しないかぎり生きていけない開発共同体の周縁的存在を象徴しているという意味においてである。幸雄にとっては、幸雄の更生に望みをかけ、なじりながらも付き随おうとする順子は、幸雄の分身であり、病んだおのれの一部分である。そして明彦の結婚式に出られず、長男の勤めも果たせずに帰ってきた幸雄に泣きついた順子が幸雄に背中を向けて料理の支度をしていたまさにそのときに、聖なる掟によって幸雄をなじる覚醒剤中毒の幻聴にさいなまれて、明彦を刺すはずだった包丁で幸雄は順子を刺す

のである。幸雄は近親憎悪にしたがってでもなく、農村共同体に報復するのでもなく、開発経済がうみおとした周縁的存在にむかって狂気と暴力を向けるわけである。

この最後の凶行は物語の形態論の上では、神話的な物語が開発の物語によって屈曲していく過程を象徴している。明彦に対する幸雄の殺意の根拠は母の愛を奪い合う兄弟の葛藤であり、できのいい弟は父のかわりにその座におさまっている。兄に弟が勝てないのは〈父〉に対する根本的な敗北感のためでもあるが、それは明彦が開発ビジネスの成功者になっているからである。母イネは幸雄のすべてを許容する大地であるが、ここでは最後まで収奪されつくすことなく本源的な価値を生み出す大地＝土地である。満州経験のゆえに無気力で去勢されている父は、文江に必要以上の優しさをしめしはするが、すでに息子の敵ではなくなっている。ここにはもちろん中国大陆での植民地と移民の経験が示唆されている。とりわけ茨城県では水戸（のちに友部町）に加藤完治が創立した日本国民高等学校があり、それは満蒙開拓青少年義勇軍訓練所でもあった。1945年までに全国で86,000人を輩出し、茨城県在住者は1760人を数えたこの訓練所とのかかわりを、奥村公延演じるこの父は示唆している<sup>12</sup>。それは戦後日本の開発主義の前史でもある。そして1980年当時の潮来町の政治

状況をあてはめるならば、この父には、朝日新聞満州特派員として活躍したあと旧潮来町町長となり、衆議院議員として、運輸大臣として鹿島開発や三里塚空港建設を推進し、まさにこの時期にロッキード事件で失脚した橋本登美三郎の盛衰をみないわけにはいかない。

そして妻の文江は、先にみたように被差別部落出身者である。文江の場合には実家のシーンにあえて〈屠殺〉の光景が挿入されることで、あたかもそれが〈原罪〉であるかのように造型されている。こうした〈原罪〉に似た意味づけは容易に差別性に転じる。柳町光男の映画作品においてはしばしばこうした安易な寓意化をもたらす被差別部落に対する単純な図式化がおこなわれている<sup>13</sup>。だがこの出自が書き込まれるがゆえに文江はもうひとつの大地——社会の古層とつながっている。この古層と開発の関係はこの映画ではまだ顕在化しなかった（それが正面からとりあげられるのが『火まつり』である）。古層にわりふられた役割は目撃者であることと、開発の暴力に無頓着に土俗的な態度でふるまうことなのである。そしてこの映画の最後に与えられた暫定的な解決は、開発との交渉がとりあえず農民たちの敗北ではないことを楽観的に描いておくことである。東京から帰ってきて家計

<sup>12</sup> 同時代研究会編『茨城昭和時代年表』（常陽新聞社、1986年）、208～304頁。

<sup>13</sup> 中国人留学生を主人公にした『愛について、東京』（1993年）では主人公が東京の品川屠場で働いているという設定であり、その経験が日本人ヤクザと交渉する残酷さと冷酷さを可能とする担保となっている。これは上映時に表現上の問題が指摘され、部落解放同盟とのあいだで話し合いがもたれ、映画は再編集された。

を助ける明彦の結婚を前に、山沢家でおこなわれる祈祷と厄払いの最中に、文江は家の外の豚小屋の前で農協の男と性行為におよぶ。これはトラックのなかでの幸雄と順子の行為を反復しているが、幸雄の場合とちがって野外でおこなわれるセックスであり、文江がとりもどす若さを象徴し、さらに性を大地の土俗的なエネルギーの表現として猥雑に表現する。それは常に幼い子どもや暴力と背中あわせで、狭い住宅のなかで営まれる幸雄と順子の性行為とは対照的なのだ。さらに事件後、拘留所か刑務所に幸雄の面会にいった父・幸一郎や明彦たちが家にもどり、幸雄の刑期のことやそのようなすを聞いて安堵する母イネの笑顔が撮られ、最後に豚小屋から逃げ出した豚を追う文江たちをクレーンから俯瞰するショットでエンディングとなる編集もまたそうである。豚の利用はあきれるほど安易な〈大地〉というイメージの寓意化である。こうして開発のもたらす害悪はひとまず終わりを告げるのである。

ところでこのいささか性急なエンディングに直面したとき、私たちは、たしかに重い主題がもつ緊張から解放されるが、同時にこれまでの映像が寓意と直喩に満ちた演出であることに気づく。そしてこの解決に反して、映像において実感されたものが解決を待っていることを予感する。寓意的な意味性によっては了解できない映像が残されているのである。寓意と直喩による演出とは対極的な何か。それは、性急な物語

の決着を必要とするほどに、言語を絶するものをこの作家が経験してしまっているからなのかもしれない。そのような何かである。

### 風景の映像

では映画をそうした観点から反芻してみよう。寓意性の強い直喩とはうらはらに、私たちはいくどかこの映画のなかでそうした直喩からの解放を体験している。

ひとつは文江に関係する映像の系譜である。先に紹介した、横たわる文江の背中の中土俗的な形象はそのひとつである。動きの反復の多い映像のなかでそれは特異な位置をしめす。この形象は物語を支配する持続とは異なる持続として集積される情動となるだろう。つぎに、実家にもどった文江が、処理された鶏を義姉から受け取る時、鶏からむしられた羽根が宙を舞う時間の長さ。文江が幸雄との絶望的な生活から自分をとりもどすためのこの浮遊する羽根の時間は、しかし文江の表情に何かを付け加えるわけではない。文江はやはり旅行鞆と大きなお腹を抱えて難儀そうに歩きだすだけである。浮遊する羽根は、文江に期待されている物語上の心理を超えた情動を表出している。あえていえばそれはただ単に俳優の顔をみあげさせるための映像なのにちがいない。だがここで羽根だけの映像の運動が俳優の行動を動かし始めている。それは風景が俳優の行動に働きかける映像である。

そして、調和のとれた風景がそれとは異なる

秩序をもった心象の風景へと転じていく運動がある。それは人間の動きによって媒介される。

まず、足の悪い母イネが野良仕事にでるとき、目線よりも高いところに位置する国道を幸雄の乗ったトラックが横切っていく。大黒柱が家を出たために強いられた老いた親たちと嫁の生活が淡々と続いていることをしめすこのシークエンスのなかで、愛人と住み始めた息子の不始末を吐き捨てるようになじりながら、イネは昼餉を終えて茶碗の飲み残しの茶を田圃の畔に撒いて捨てる。野良仕事の経験のないものにはできないこの振舞いは、あっけないほどに素早く、なめらかである。イネがみせるこの素早い動きは称賛に値するのだが、画面は煙がたなびく田圃のロング・ショットに切り替わる。ここでイネの動きが導くのは田圃の映像である。あえていえばイネはここで茶を撒くためだけに野良仕事にでてきたのだ。しかし人間の動作が調和のとれた自然を導くこの秩序はただちに崩れる。そもそもイネの本来の役割は息子をかばう母親であり、それゆえに幸雄をさらに追い込む圧力である。イネが幸雄と順子が住む戸建の住宅を訪ねるとき、それは母親と愛人とが対決する、幸雄には気まずい場面である。部屋に隠れている幸雄は、幸雄の無能を嘆く母親の声を聞いて自殺を試みるが、手にした錐を注射器に換え、覚醒剤をうつ。そのとき幸雄の主観ショットが屋外にひろがる田圃と森へと伸びていく。ヘリコプターを使うことで撮影された稲の青波と緑

の森の動きは幸雄を誘うようであり、またそうした意志を超越した律動を刻む。それは幸雄が覚醒剤中毒でみる幻影であるが、幸雄が危険な別世界を自分の内部に持ってしまったこともしめしている。文江やイネが属する田圃とは異なる田圃の風景。幸雄の主観ショットを通してしか映されることがない稲の青波と緑の森。順子を刺殺する場面でも、カメラは部屋の壁を抜いて撮影されることで、幸雄がみている青い波と緑の森は、幸雄の背後からカメラが前進移動しながら幸雄の主観ショットとなり、私たちの視線に同化する。これこそ、山根貞男が「風景の惨劇」と呼んだものであろう。

この作品の公開当時の映画評「強いられた風景の惨劇」で、山根貞男はこの映画を「風景のドラマ、風景の映画」「風景こそがドラマをにない、ドラマの核心をなしているのだ」といいきった<sup>14</sup>。この映画の惨劇が戸外、あるいは屋内から戸外への移動のなかで起きることから、それが家庭と風景が地続きであった農村生活の崩壊と、開発によって家庭も風景も解体されていく光景をとらえているのだと山根貞男は論じたのである。「風景のなかの惨劇」とは、子どもたちの水死から始まり、雨のなかの捜索シーン、日食のもとでの野辺送り、酔って暴れる幸雄によって家を追い出される順子と子ども、さらに

<sup>14</sup> 山根貞男「強いられた風景の惨劇——『さらば愛しき大地』小論」『シナリオ』407号、vol.38.No.6（1982年6月）、114頁。また、同「墮ちてゆくベクトル」、山根貞男『映画が裸になるとき』（青土社、1988年）、189～194頁。

順子を刺殺したあと幸雄が娘を抱いて逃げる山懐の水田といったシーンである。そして生活の手段であるダンプカーも、労働からの休息をもとめて溺れていく覚醒剤もそれ自体がこの風景の解体の象徴となっていくのであると論じる。

この映画評が秀逸なのは緻密に積みかさねられた柳町の演出と映像を、思い切って切り捨ててしまうからである。山根貞男は、この風景の創出の条件となった俳優たちの演技を大胆にも無視している。しかしそれほどに、幸雄の心象風景へと結実する風景の連続／不連続は凄まじいということでもある。この映画では屋内はつねに安堵の場所ではなく、逆に戸外こそがかりそめではあれ平和に満ちているのだ。荒れる幸雄の姿という、屋内からはじまるこの惨劇の映像の持続が、風景のシーンを惨劇の系譜に関係づける。しかもこの惨劇の風景の正体はもの言わぬ風景なのだ。幸雄の心象の青い波と緑の森は、風景の連続のようにみえて、それを越えた別の世界に属している。この心象風景をなんとか調和的な世界の田園の映像と重ねようとしても、私たちにはそれができない。

田村正毅のカメラを知るものならば、この心象風景のロング・ショットはそのまま小川紳介や青山真治、あるいは河瀬直美の作品の風景にそのまま出てきてもいいショットである。もちろん『火まつり』でも垣間見ることができる。だが映画のシークエンスのなかで、この幸雄の風景は日常性とは異なるリズムと、不

安で禍々しい、しかし美しい相貌を持って表出する。そこに直喩や寓意のような確たる意味をあてはめることはできない。私たちはよりどころのない、しかし安堵をとまなう世界に連れ出され、そこに置き去りにされる。それは映画的な遊びの効果をともなって出現した風景である。

これまでみてきた私たちの考察が映画における開発という主題に何か貢献できるとしたら、この心象風景の凄まじさ、人間不在のその美しさこそが、開発がおよぼす収奪の正体につながっていることを示唆しておくことであろう。人間不在の美しさとは、人間の抹殺を誘い、それを正当化する美しさである。開発の痛みしさの果てに用意されているのは、その痛みしさとは対極の安堵である。それは自分自身をも滅ぼすことで得られる安堵であり、平安なのだ。

現在の私たちは、ペドロ・コスタやジャ・ジャンクー（賈樟柯）の映画をとおして、街や建物の破壊とともに人間が破壊されていく開発の暴力とその凄惨な美しさを知っている。そしてペドロ・コスタの『ヴァンダの部屋』のヴァンダたちがそうであるように、その凄惨さの渦中には麻薬中毒が、開発と切っても切れない存在として位置づけられる。開発はそうした自らを破壊する収奪と疎外として最初に表出する。それは日常の風景とは別の律動と美しさをもった風景が出現することなのだ。物理的に破壊される街や建物、田園の代わりに柳町光男がとらえたのは、破壊された内面のなかに表出する凄惨

な光景である。その風景が映画的特質にうながされた映画の遊びの効果として出現することを、寓意性や物語の制度的な構成によって阻害しなかった点に、この監督の功績がある。

蛇足ながら興味深いことは、やがて黒沢清のような映像作家は、この映画の遊びの効果そのものを、幽霊を出現させることで映画の主題とするようになることである。そして開発という主題を、逆にこの映画的特質が作動するための条件として用いるようになることである（たとえば黒沢清『叫』2006年）。

もちろん鹿島開発を主題にしたこの映画においては、主要な舞台は破壊され造成される鹿島の開発現場の風景でもよかったはずである。しかしこの映画に求められたのはあくまでも風景＝映画の遊びの出現でなければならなかった。その出現には切迫性があり、さらに歴史的文脈がある。その切迫性とは、私たちの視覚や情動の経験にもたらされた変化ではなかっただろうか。そのことを意識しておくために、視点を変えて、補足として鹿島開発そのものの性格について論じておきたい。

### 3 開発表象という問題

#### 開発表象の変化

近年、主にテレビ・ドキュメンタリーが好んで参照するようになった過去のドキュメンタリーとそれが構制する歴史の物語化に触発されているようにみえるとはいえ、映像史のなかの開

発表象という論点は意識されはじめたばかりである。だが、そうした系譜をたどることは難しいことではない。関西電力黒四ダム建設工事を描いた『黒部の太陽』（監督・熊井啓、石原プロ、1968年）はこの主題を代表するだろう。そしてその延長として、やはり石原プロによる鹿島開発を描いた『甦える大地』（監督・中村登、1971年）が存在する<sup>15</sup>。佐久間ダム建設とその映像『佐久間ダム』（岩波映画製作所、第一部は1954年）以来の戦後開発表象に連なるこうした映画で描かれてきた開発計画は<sup>16</sup>、しかし、1965年に国連で「犯罪と開発」というテーマが包括テーマとして取り上げられたことで、その性格に社会防衛的で社会病理的な側面を刻印した。実際、鹿島開発が本格化した1960年代半ばから1970年代前半まで、開発対象地域は「鹿島無法地帯」と呼ばれ、1969年には「暴力団特別汚染地域」に指定されるとともに、1963年から1972年の10年間にこの地域の警察官の定員配置は2倍に急増された。さらにここは1971年から5年間、法務省法務総合研究所の「鹿島開発地域における犯罪現象とその対策」研究の対象地域となった<sup>17</sup>。つまり、開発対象地域はそれだけ

<sup>15</sup> 原作は木本正次『砂の十字架』（講談社1970年）。また、鹿島開発の映像史ということからいえば、NHKテレビ『新日本紀行』が1968年4月22日と1970年1月12日の二度にわたって鹿島開発をとりあげたドキュメンタリーを放映したことも付け加えていいたいだろう。

<sup>16</sup> 町村敬志「戦後日本における映像体験と社会統合——映画『佐久間ダム』上映過程と「観る」主体の形成——」『一橋社会科学』創刊号（2007年1月）。また、同編『開発の時間 開発の空間 佐久間ダムと地域社会の半世紀』（東京大学出版会、2006年）所収の諸論考も参照。

<sup>17</sup> 進藤幸ほか「鹿島開発地域における犯罪現象とその対策」第一

ですでに犯罪予防地域として認定されるようになったのである。福武直が『日本農村の社会問題』で述べた「経済開発優先」から「社会開発」へという変化は、社会開発とは社会防衛のことであるという逆説を生み出したのだ<sup>18</sup>。実態はどうあれ、開発地域はこのラベリングから完全に自由にはなれない。

開発という主題はこうした開発計画の性格の変化に規定される。それが自然に立ち向かう人間たちの映像のダイナミズムの実現の場であった開発表象に異議を唱えはじめる。1982年に制作された『さらば愛しき大地』という作品が1950年代の開発計画とは質を異にした開発地域の収奪と疎外についての映像化の試みとなったことは偶然ではないのである。それは高度成長を経て、開発の負債が物心両面において集中して残された戦後日本の農村において、それまではぼんやりとしか意識されなかった人間疎外や対立が回避できない現実として現前化したからだ。また、この映画が鹿島開発の造成計画地域となった鹿島町、神栖町、波崎町（いずれも当時）ではなく、鹿島臨海工業地帯に参加する企業のための住宅地として用意された行方郡潮来町を舞台にしたことにも注意しておく必要がある。開発の後背地は造成地域から免れたがゆえに農村の風景を残すが、しかしそれは開発経

済へ吸収されていないことを意味しない。むしろ逆に、ここでは一見すると不易不変にみえる農村のもとで進行する開発経済とのギャップが、人間関係の空洞化や心理的荒廃として端的に意識されるのである<sup>19</sup>。しかも鹿島開発は「農工商全」が謳われ、農民に代替地を補償するなど企業による一方的な農民の土地収用ではないことを理念としていた。

このようなギャップがもたらす疎外感と残酷な暴力は、埼玉県草加市あるいは東武線沿線を舞台のモデルとした田中登『人妻集団暴行致死事件』（につかつ、1978年）が問題化した。また、1975年からシリーズ化された『トラック野郎』（東映）も、開発によって収奪される地方農村の疎外と収奪を抜きにはリアリティをもたなかっただろう。高度経済成長の犠牲者たちを描いた山田洋次の『家族』（1970年）や『故郷』（1972年）ももちろん地方の農山漁村の疎外感を取りあげて忘れがたい。しかし、大島渚からバトンを受け継いだかのように田中登や柳町光男が描いたのは、山田洋次の映画では表現しえない、次元のちがう暴力の姿である。そうした暴力が

<sup>19</sup> なお、ここで参考までに鹿島開発に関する基礎文献をあげておく。茨城大学地域総合研究所編『鹿島開発』（古今書院1974年）、鹿島開発史編纂委員会『鹿島開発史』（第一法規1988年、委員長は福武直）、鹿島町史編さん委員会編『鹿島町史』（1997年）、鹿島町史編さん委員会編『鹿島町史別巻 鹿島人物事典』（1991年）。

また、鹿島開発の問題性を指摘したモノグラフのなかで、住民たちの抵抗の姿を描いたものに、関沢紀の一連のシリーズがある。関沢紀「鹿島からの報告」第一部・第二部（『新日本文学』No.330・331、1975年2月号・3月号、のちに同『鹿島からの報告』新泉社1975年）、同上『住金十年住民一念』（新泉社、1981年）、同上『わが鹿島』（新泉社、1991年）、同『なまず日和』（新泉社、2004年）。

報告～第五報告、法務省法務総合研究所『研究部誌要』15（1972年）～同19（1976年）。

<sup>18</sup> 福武直『日本農村の社会問題』（東京大学出版会、1967年）、163頁。

しめすように、70年代にあらわになる国土開発の矛盾に触発されたこれらの一連の映像では、開発地域の当該たちはそのまま自己責任で落魄し、破産していくのである。そこで意識されたのは、開発主義においては第一義的に民衆の敵を設定できないということなのである。いわば、政治的なものの非政治的な表出が無残な姿でそこに集中したのである。この表出に形象をあたえるべき社会的な要請がここに存在していたのであり、映像はその社会的要請に反応したのである。

#### 終わりに——ある論争

政治的なものの非政治的な表出に関して、それがまさに鹿島から三里塚にかけての関東地方の常総地域・北総地域を舞台にした思想的な争点をもたらしていたことを、最後に触れておきたい。鹿島—（霞ヶ浦）—三里塚へと連続する一全総（全国総合開発計画）・二全総へとすすんだ国土開発の目撃者に、水戸唯物論研究会の梅本克己がいた。1974年に逝去するこの哲学者はその生涯の晩年にふたつの大きな論争をてがけていた。ひとつは「古層」をめぐる丸山真男との論争であり、もうひとつは宇野弘蔵とのあいだで交わされた価値論と疎外論をめぐる論争である。

前者の論争について、梅本は遺著『唯物史観と現代』第二版において、「文化の重層性」にかかわるくだりで、もともと第一版からして丸山

「古層」論への批判であったところに、丸山の名前をわざわざ加筆している<sup>20</sup>。梅本の主張は「古層」論とは同時に現代資本主義批判でもなくではならないというマルクス主義者の立場からのいささか生硬な批判だが、丸山「古層」論への理解については、そうした文化的な重層性と収奪との関係をつぶさに目撃していたものでなければできない目配りとなっている。少し長いが引用しておきたい。

たとえば都会から遠く離れた日本の農山村のどこかには、いまなお鎮守のほころががあって、その森の中では古い樹木や苔むした岩が、そうしてふくろうや鳥や、蛇や蛙でさえもが、何か私たちの祖先と共有した魂をもって生きているかもしれない。そのような世界を生み出す古い信仰が、年間一万人以上もの交通事故死を出している現代日本の社会にいまなお生きているというのも、たしかに文化の重層性である。しかしまたその鎮守の祭りに、もはやみこしをかつぐべき青年がおらず、その青年たちをその森の廻りの田圃からひきはがしてしまったのも、これまた文化の重層性である。鎮守の森の奥の自然力に、どれだ

<sup>20</sup> その加筆部分はこうである。「こうした重層性については古くから社会学者がふれるところであったが、丸山真男はこれらのうちのある特殊層を古層と名づけた。有効な用語として私も使用したいが、「古」という相対的な概念をカテゴリー化するためには、その特殊性の規定条件についてなお若干の検討が必要である」、梅本『唯物史観と現代』第二版（岩波新書、1974年）、180頁。なお同書第一版の発行は1967年。また、丸山真男『笑いの精神と求道と』、克己会回想文集編集委員会『克己会十周年記念文集 回想梅本克己』（こぶし書房、2001年）も参照。



けの力がひっ息して来るべき革命を待ちうけているのかは私にもわからないが、自然を単に機械的な物質力としてしか取り扱わぬブルジョア生産、その暴力に対抗する力をそこから引き出そうとするためには、その自然力そのものに隠微な姿でしみついている過去の抑圧のしみをとり去らなければならない。ブルジョア国家日本の天皇制が、何故その自然力を重層させねばならなかったかを徹底的に追求しなければならない。唯物史観はその努力を歓迎しても、けっしてそれを妨害するようなことはしてはならないだろうし、する筈もない。しかし現にその日本社会に、ヨーロッパ産の資本主義が土着していることをタナ上げにして、日本対ヨーロッパの対決などという見当ちがいなことをいい出すイデオログがあったら、これはやはりその正体をあばき出すほかない。<sup>21</sup>

最後の「日本対ヨーロッパの対決」をいいだす見当ちがいは丸山真男その人ではなく、丸山に便乗するであろうエビゴーネンのことである。梅本はここで「古層」にこだわる丸山に譲歩しながら、丸山の抽象的な議論に対して、「鎮守の担い手の青年」というリアリティをもった形象を対置することで、現実に行進している地域社会の事態を伝えようとしているのである。

伝統社会の「対抗する力」に共感を寄せるレト

リックなど、マルクス主義と伝統主義のどちらともとれる表現であるが、立脚点がプロレタリア革命論であることも明らかである。また、「ブルジョア的生産、その暴力」はここで開発主義を意味しているわけではない。しかしこのリアリティに彩られた文章が、戦後農民運動史において特記される運動を展開した常東農民組合の解散のあと、開発主義に対抗できる農民運動と住民運動を組織していた山口武秀らから欠かさず届けられる、三里塚闘争の報告を聞くなかで書かれていたことを注記しておく<sup>22</sup>。資本と賃労働の矛盾を機軸にしたプロレタリア階級による革命プランについての立場は強固であった梅本克己は、同時に普遍主義的な人間疎外を論じる人間主義の論者でもあったが、それは戦後国土開発とともにあらわになる本源的な収奪を問題化する態度へと思考の幅を広げていたのではなかっただろう。

もうひとつの論争も普遍主義的な人間疎外にかかわる。1966年、67年の二度にわたって『思想』に連載された宇野弘蔵との対談は、梅本の病状を鑑みて宇野を大洗に迎えることで実現したが、いいだももがまとめるように、対談の焦点は、マルクス経済学の科学的法則性として宇野が固持する価値論のなかに、疎外論をもちこもうとする梅本の乱暴な介入であった<sup>23</sup>。疎外

<sup>22</sup> 山口武秀「梅本さんとの大衆論」、梅本克己追悼文集刊行会編『追悼 梅本克己』（風濤社、1975年）所収。

<sup>23</sup> 宇野弘蔵・梅本克己『社会科学と弁証法』（編・解説・いいだもも、こぶし文庫、2006年）。また、いいだもも『21世紀の（いま・ここ） 梅本克己の生涯と思想的遺産』（こぶし書房、2003

<sup>21</sup> 前掲、梅本、180頁（強調は引用者）。

論とは抵抗の契機であり、梅本においては革命—政治の問題であり、他方、宇野にとってそれは科学と峻別されるべきイデオロギーの問題であった。とはいえよく知られた本源的蓄積における「無理」という宇野の言及があるように、梅本の介入を許す契機は宇野自らが認めていた論点ではあったのである。しかも、『資本論』第一巻24章の「いわゆる本源的蓄積について」において、マルクスは蓄積の出発点を神学上の「原罪」にあたと述べていた。本源的蓄積＝資本の歴史的生成は、植民地主義的収奪、農民からの土地の収奪、住民からの租税の徴収、資本家による資本家の収奪をその不可避的な契機とする。人間的自然と人間の財貨の果てしない収奪の連鎖であるこの過程は、本源的な人間疎外として映じる。もとより土地や財産の収奪という外見が似ているとはいえ、開発主義を本源的蓄積過程に比して理解するのは飛躍である。しかし、1958年から逝去する74年まで、病痾のゆえに水戸という地方都市から出ることができなかった梅本はカント学者であり、構想力の自由な働きをもって論点を先取する力に真価を発揮したことも想起したい。その梅本がふたつの論争でみせたこだわりの源は明かされなかった。

しかし生前の活動や交友関係をつたえる少ない証言から、開発という問題系に対抗する思想の予感を読み取ってもいいのではないかと考えるのである。これらの論争は彼が自分の予感

に歴史的リアリティを与えようとする試行錯誤ではなかったかと。自然と技術、人間の脱—自然性に対する恐怖と演劇表象との関係までもはらむこの問題をこれ以上考えることは本稿のテーマを越える<sup>24</sup>。梅本の論争をその時代に「埋め戻す」(町村敬志)こともふくめて、今後の課題としたい。

とはいえ確かなことは、「鎮守の森の担い手」であったが、「その森の廻りの田圃からひきはがされた」青年たちとは、幸雄であり順子であり、そして文江であり明彦であるということである。彼ら・彼女らは開発によって寸断された風景のなかに置き去りにされつづける存在である。それは憑依を通してしか表出しないような幽霊である。その幽霊のような特質は映画的特質と必然的に結びついたのではないだろうか。この意味で、鹿島開発を主題に稀有な映像を記録した柳町光男は、梅本克己を中心にした思想サークルを先蹤にしているという思いつきはけっして夢ではないだろう。ここに、映像史と思想史をつらぬく、開発という問題系をめぐる想念の系譜を描くための端緒があるのではないかと考えるのである。

(ともつね つとむ・東京外国語大学非常勤講師)

24 こうした論点が課題となるのは、マルクスの本源的蓄積という主題は脱構築批評を素通りして再考することはできないからである。自然と技術、そして表象との関係については、フィリップ・ラクー＝ラバルト『歴史の詩学』藤本一勇訳、(藤原書店、2007年)を参照。