

# 歴史的記録と幻想的虚構の狭間から

——安部公房／勅使河原宏映画「おとし穴」論

友田 義行

## 一 炭鉱のドキュメンタリー・ファンタジー

一九六二年七月一日、日本アート・シアター・ギルド（ATG）で初の邦画が公開された。作品名は「おとし穴」（以下映像作品を「<sup>てし</sup>」で括弧）、脚本を書いたのは安部公房である。この映画を監督した勅使河原<sup>ひろし</sup>宏は、安部公房の代表作『砂の女』『他人の顔』『燃えつきた地図』をいづれも映画化している。安部は勅使河原に原作を提供するだけでなく、自ら脚本を書き、意見を戦わせ、出演まで果たすほど稠密に協働した。二人は「夜の会」の頃から活動の場を共にしていたが、勅使河原プロダクション<sup>プロダクション</sup>第一作「おとし穴」は、本格的なコラボレーションの幕開けとなった映画である。勅使河原はこの作品でNHK新人監督賞、日本映画記者会賞などを受け、新進監督として注目を浴びた。一般の興行システムとは距離を取り、作家の意図や主張を明確に打ち出した長編劇映画作<sup>ム</sup>りは、新藤兼人「裸の島」（一九六〇）に次ぐ画期的な試みであった。

一九六〇年代に五本の劇映画を協働制作した安部・勅使河原が最初に共有したモチーフは、炭鉱であった。当時、石炭産業の「斜陽化」は大きな社会問題となっていた。帝国主義戦争の中で膨張し、戦後復興を推進してきた石炭鉱業は、朝鮮戦争特需の後に急激な衰退を始め、特に中小の炭鉱は「アラン嵐」と俗称される深刻な大不況に見舞われていた。一九五五年八月に公布された石炭鉱業合理化臨時措置法は、非効率鉱の

閉山整備によって生産性の向上を目指すものであったが、同時に大量の失業者を生み出した。②。「黒いタイヤ」を供給してきた炭鉱は、職を失った坑夫の溢れる「黒い失業地帯」と化したのである。アメリカ資本に対する従属的なエネルギー政策、旧態依然とした生産機構への寄生など、様々な根本要因が指摘されたにも関わらず、石炭から石油への移行を表す「エネルギー革命」という言葉は新しい時代の幕開けを予感させ、石炭産業の衰退は歴史的宿命と捉えられていった。③。

労使の激突、押し寄せる閉山の波、取り残される産炭地——こうした報道が連日なされ、世間の耳目を集めた。しかし、最底辺に追いやられた失業坑夫の姿は見えてこなかった。産業構造の大変動の中、産炭地域の片隅で何が起きていたのか。この時期、文学者や映像作家たちが実地に足を運び、中小炭鉱とそこに生きる人々を記録・表現した。「おとし穴」は、そうした動きの中で制作・公開されている。

「おとし穴」の物語内容<sup>ストーリー</sup>は、複数の殺人事件を軸に展開する。巧みな構成が高く評価された安部公房のシナリオ<sup>シナリオ</sup>に沿って概要を紹介し、本論に入りたい。

舞台は北九州炭鉱地帯。ある夜、一人の坑夫（井川比佐志）が息子（宮原カズオ）を連れて炭鉱から逃げ出した。その坑夫を、カメラを持った白スーツ姿の男「X」（田中邦衛）が追跡する。労働下宿（宿泊所兼私設職安）を訪れた坑夫は、主人から仕事を紹介される。主人はなぜか坑

夫の写った写真を預かっていて、彼が来るのを待っていたのだ。渡された地図の場所に赴く坑夫と息子。そこには、無人の炭鉱住宅が連なっていた。道を尋ねた駄菓子屋で商品を盗もうとした少年は、父親に咎められ姿を消してしまう。息子を捜し歩いていると、坑夫の背後にXが現れ、突然ナイフで襲いかかる。Xは陥没湖で絶命した坑夫のポケットから地図を回収し、履き替えた地下足袋で足跡を残した上で、凶器を沼に捨て立ち去る。坑夫は幽霊となり、殺された理由を知るべく事の経緯に立ち会っていく。犯行を目撃した駄菓子屋の女（佐々木すみ江）は、Xに買収されて警察に嘘の証言をする。新聞社の調査で、殺された坑夫が炭鉱の第二組長大塚（井川比佐志）に瓜二つだったことが分かり、事件は分裂した労働組合の抗争であるとの疑いが持たれる。女の偽証も手伝って人違い殺人との見解が強まり、容疑者として第一副組長の遠山（矢野宣）が浮上する。事態を把握した大塚は組合の衝突を画策する陰謀を察知し、目撃者との面会を遠山に申し出る。一方その頃、警察官と情交していた目撃者は、戻ってきたXに絞殺されてしまう。駄菓子屋を訪れた大塚と遠山は女の死体を見つけ、互いを犯人と誤解する。口論と格闘は、沼に捨てられていたナイフを拾い上げたことから、殺し合いにまで発展する。Xは二人の死体を写真に収め、腕時計を見てメモを取り、「正確だ」とだけ呟いて走り去ってしまう。

殺されたり嫌疑をかけられたりする当事者はお互いに何の関係もなく、殺された理由もわからないが、事を起こす側にとつては全てが計画通りに進んでおり、徐々にその全体像が浮かび上がってくる。一種のストーリーやミステリーにジャンル分けされるドラマであり、ドキュメンタリー・タッチで捉えられた荒涼とした風景が、恐怖感や不気味さを引き立てる。一方で、映像上は生前とまったく変わらぬ姿のまま、死者がいずれも幽霊となって画面に止まり、観客と共に謎解きに奔走するという

設定が、奇妙なユーモアと幻想性を融合させている。初出シナリオの扉では、「ドキュメンタリー・ファンタジー」と銘打たれた。

この映画は、記録文学、報道写真、そして当時映画に代わって大衆娯楽の王座に就きつつあったテレビと密接に関連して成立している。文学者と映像作家は、炭鉱を舞台に、媒体を超えてどのような芸術的課題を共有し、何を表現し得たのだろうか。

## 二 偶然性のモンタージュ

映画「おとし穴」の祖型は、小説ではなく、一九六〇年一〇月二〇日に九州朝日放送で放映された「煉獄」というテレビドラマである。<sup>5)</sup> 萩昌弘はこのドラマを、「結果的にはその年の芸術祭奨励賞を得たものの、率直にいつて、決して上乘のできればえに達したものはなかった。その放送で、まさに賞にあたいたのは安部の脚本であった」と評している。勅使河原宏によると、「煉獄」は「炭坑に出かけて行くんじゃないくて、書き割りのな単純なセットをつくって、その中で展開される対話劇的なもの」<sup>6)</sup>に仕上がっており、「テレビの場合はストーリーだけで終わって、日本の現実そのもののディテール（細部）とか物質感が出ていなかった。そこでこれは本来映画のものだと思って着手した」という。劇の舞台を重視する姿勢は、安部公房にも共有されていた。安部は同じテーマを再度映画に取り上げた理由について、「もっぱら、その背景の追求に関心があつたから」と述べている。<sup>7)</sup>

「おとし穴」の撮影では北九州で四〇箇所にも及ぶロケハンが行われ、福岡県嘉穂郡庄内の三菱鉱業所周辺が舞台に選ばれた。テレビとは異なり、映画はボタ山や陥没湖、炭鉱住宅などの実景を取り入れて制作された。こうしたロケについて勅使河原は、「撮影に当たっては風景をたん

なるバックとしてとらえず、人物と同じ重要さをもつものとしてとらえ、偶然性を生かした<sup>⑩</sup>と語っている。背景の重視、偶然性の活用は、安部が「記録芸術の会」で花田清輝の理論を継承しつつ提唱した「新記録主義」の方法にほかならない<sup>⑪</sup>。意識外から来る偶発的なものを尊重する方法を内部にのみ向けたシユルレアリスムの立場を發展させ、これに外部にも向けることで新しいリアリズムを追求したのが「新記録主義」である<sup>⑫</sup>。安部と勅使河原は共に「記録芸術の会」に所属しており、「煉獄」のシナリオは、同会の機関誌「現代芸術」（一九六〇年十二月号）に掲載されたものである。

物語の舞台を説明するだけならば背景はセットで事足りるだろう。しかし、既成概念を破壊して新たな現実を捉えようとする「新記録主義」の実践にとって、ロケの採用は重要事であった。たとえばポタ山を登っていく野犬の群れや沼地の生物などは、脚本の段階から予定されたものではなく、現地で偶然見られた光景を収めたものである。

上映当時、「おとし穴」は脚本に忠実過ぎて監督の存在意義が見えないとの批判があった<sup>⑬</sup>。しかし勅使河原は、脚本から逸脱する映像を侵入させて様々な意味を組み立てている。たとえば少年が沼地でカエルを捕まえて皮を剥ぐシーンは、単に子供の一人遊びとも取れるだろう。しかし、その直後にXが坑夫を襲撃するシーンをモニタージユすること、少年ⅡX、カエルⅡ坑夫は、それぞれ暗喩関係を成立させる。駄菓子屋の女が菓子に群がる蟻をつまんで水に沈めるシーンも、やはりXによる虐殺場面につながる。ここでも女の所作は待ちぼうけの所在なさを表現するだけに止まらず、「餌」で操られ殺される炭鉱の人々を表現する。野犬の群れは、彷徨する坑夫のメタファーとなるだけでなく、彼らの死闘を傍観し食い物にする警察の暗喩として読むことも可能となる。ポタ山を覆う雲の影は、不吉な物語展開や心情を饒舌に描出する。

歴史的記録と幻想的虚構の狭間から

単一かつ直線的な物語内容を説明するだけの映像表現を否定し、流れを分断するかのようにかットを挿入する手法を、勅使河原はストーリー主義への批判とモニタージユ理論の復活として企図していた<sup>⑭</sup>。一見物語の展開とは関連のないカット同士が衝突することで、互いのカットは様々な概念の創出する場に編成されたのである。

ただし、観客が体験するのは、こうしたモニタージユによって単に個々の事物からレトリックとしての寓意を読み取ることはない。先に挙げた少年とカエルのシーンをもう一度詳しく見てみよう。少年は沼地で見つけたカエルをわしづかみにし、すぐさま地面に叩きつけてから皮を剥ぐ。次のシーン、Xが坑夫の背後から迫り、追いつめられて振り返ったとたん腹部にナイフを突き立てる。続いて場面は駄菓子屋の内部に移るのだが、ここでいきなり畳に止まったハ



左・ポタ山を登る野犬 右・陥没湖で斃れた坑夫とその息子 [おとし穴]／©財団法人草月会

エを叩く女の姿が捉えられる。坑夫の断末魔の叫びを聞き、女の視線は陥没湖へと向けられる。<sup>15</sup> 這いずって逃げようとする坑夫の背中に、Xがもう一度ナイフを振りかぶり、深々と突き立てる。この一連のシーケンスを通じて、観客は上から下へと振り下ろされる「運動」を繰り返す目にする。<sup>16</sup> 殺す主体も殺される対象も異なり、別々の場所で展開される出来事であるにも関わらず、知覚したのち一旦記憶の底へ沈んで保存された過去のイメージが、絶えず観客の視覚と物語理解に働きかけるのである。

映画は多くの場合回想や夢想の場面を少なからず含むにも関わらず、スクリーン上ではすべての出来事が現在時として進行する。時間は、過ぎ去っていく現在の流れと、保存される過去の流れという、二つの流れに分化しつつ、一体のものとして存在する。<sup>17</sup> ある主体（観客）はスクリーンに現前する現勢的なイメージを知覚するが、その際に記憶内容と照らし合わせながら解釈の生成や修正を行う。目の前で展開し過ぎ去っていく現在は、先行／潜航したイメージと切り離せない形で現れる。また逆に、保存された過去の記憶は、常に過ぎ去る現在に噴出する形で絡み合う。観客は常にそうした複合的なあり方で知覚を行うのである。

「おとし穴」に取り入れられた、偶然性を内在した風景や、そこで人間と無関係に生きる小動物たち。これらの映像は、唐突に坑夫たちの生命を奪う不条理な暴力や、彼らを陥れる巧妙な罠といった様々な暗喩を組成すると同時に、その配置によって観客の複合的な知覚を、密かに、しかし挑発的に刺激するのである。

### 三 風景と歴史

勅使河原宏はテレビドラマの背景処理を批判し、炭鉱の実景を取り入

れる映画を企画した。しかし構想に先立って、彼は実際の炭鉱を目にしたことはなかった。製作の発端について勅使河原は、「ぼくは、炭坑を知りませんし、そりゃ土門拳の写真の仕事をおしてのイメージはありましたけどね<sup>18</sup>」と述懐している。彼の炭鉱像は、土門拳の写真集『筑豊のこどもたち』（パトリア書店、一九六〇年二月）から得られたものであった。

『筑豊のこどもたち』（以下『筑豊』）は、土門拳が一九五九年末の筑豊炭田地帯を撮影した写真集である。土門は核問題に取り組んだ『ヒロシマ』（研光社、一九五八年三月）ですでに報道写真家としての腕も知られていたが、筑豊の問題については企画が持ち込まれるまで無関心だったという。パトリア書店編集長の丸元淑生は、「遠い朝」（『文学界』一九八〇年十二月号）の中で、新聞では政策のみが報道されて閉山失業者の実態が報じられていないことを知り、筑豊の悲惨な現実を活字よりも雄弁に語れる写真によって世に訴えようと、土門を説得した経緯を記している。土門は石炭都市が広がる遠賀川の岸をさかのぼって山中に入り、閉山したヤマ、失業した労働者、炭住街の子供、保護児童、そして労使闘争の様子を不眠不休の熱意で撮影していった。

タイトルにも明らかのように、土門が主な被写体に選んだのは子供たちの姿である。表紙を飾る少女の、黒目がちのまなざしがまっすぐに向けられるとき、それは無言の厳しい語りかけとなる。彼女らこそが、「父親の失業の苦しみが集約された状態<sup>19</sup>」を象徴する。何の罪もない子供たちがなぜ業苦を背負わねばならないのかという道德的訴えかけは、現在も踏襲される報道の一形態であり、社会的不正を直下に突きつける。高度経済成長期の日本にあって、電灯もつかない炭鉱長屋での留守番生活や、学校に弁当を持って行けない子供たちの姿を、カメラは鋭く捉えている。<sup>20</sup>

野間宏による前書きや土門拳の解説によって、一枚一枚の写真をどう見るべきかはある程度方向付けられている。だが、人々の窮状に劣らず強烈に迫ってくるのは、報道写真が本来的に重視する人物背景であろう。勅使河原が注目したのも、まさにその風景であった。

土門が足を踏み入れた炭鉱とはどのような場所であったのか。上野英信・谷川雁らと共に九州サークル研究会を結成し、雑誌「サークル村」の編集にあたった森崎和江は、一九五八年筑豊に立ち寄ったときの印象を、次のように述懐している。

風景は農村や都市とはたいそうちがっていた。情緒的な筑後の田園風景から一変して、無機的ともいえるモノクロの世界に入りこんだ私は、体を固くして歩いた。「…」鋭く空へのびている灰色のボタ山。波打っている炭坑住宅の長屋の屋根屋根。かたわらにひろがっている大きな湖。終日うなっている選炭機の音。／夜ともなればボタ山の麓にちらちらと火が走るのが見えた。地殻の間から地上へ運ばれたボタの中の石炭の粉が、自然発火している色なのだった。ボタ山の頂上まで登るレールと並行して、電燈の光が湖水に映ってまたいたっていた。／「これは何なのだろう、この風土の異質さは……」（森崎和江「筑豊のころ」『土門拳全集十一巻』小学館、一九八五年四月、一七五頁、「…」は中略を、／は改行を示す）

森崎が体感した風景を、土門のカメラは意識的・無意識的に記録している。『筑豊』に収められた八〇葉の写真の内、風景写真は十四葉のみだが、ほとんどの人物写真に炭鉱特有の風景が取り込まれた。遊び回る子供たちの背後に広がる荒涼とした土地や炭住、向こうにそびえ立つボタ山の陰影などは、他所では考えられない画像を作り出し、読者を揺さぶる。『筑豊』に収められた写真「子沢山の炭住街」では、炭住前のデコボコ道に溢れる子供たちの様子が捉えられ、画面右奥に

歴史的記録と幻想的虚構の狭間から

消失点が置かれている。これと似たアングルの画面が「おとし穴」にも見られるが、ここでは炭住長屋の風景だけが抽出され、無人の廃墟が広がっている。短いショットで提示される壁に貼られた子供の絵や駄菓子屋に残された玩具は、『筑豊』と重なることで、かつてそこにあった人々の生活を強く喚起する。

中野重治は『筑豊』の優れた人物写真を評価すると同時に、筑豊を襲う悲劇は「自然、あるいは第二の自然にさえあらわれている」と記している。「第二の自然」という語は、安部・勅使河原の言葉とも共鳴する。安部は炭鉱を、「一切が人工の風景であり、死んだ自然の上にきずき上げられ、自然を覆いつくし、そのうえでもう一度息の根をとめられて逆に自然に近づいていった、あまりにも苛酷な風景」と表現し、勅使河原もまた、「つまり人工と自然とが非常にうまく結合していて（…）「きれいだ」とか、そういう感傷に訴えるという美しさじゃないんですけれども何かものすごい歴史とエネルギーを持った風景です」と語った。彼ら



無人の炭住街を探索する坑夫と少年  
【おとし穴】／©財団法人草月会



土門拳撮影  
「子沢山の炭住街」『筑豊のこどもたち』  
©財団法人土門拳記念館

が問題とした風景とは、単なる自然界の光景ではない。いわば人工的な死後の自然であり、人間によって歴史化された風景なのである。では、「おとし穴」の風景に畳み込まれた歴史性とはどのようなものだったのか。

シナリオ「煉獄」が「現代芸術」に掲載された際、「この冒頭のシーンは、上野英信「追われゆく坑夫たち」(岩波新書)中のエピソードから、ヒントをえたものである」との一文が付された。これは「追われゆく坑夫たち」(岩波書店、一九六〇年八月、一七九―一八〇頁)で、廃坑に住む老坑夫が語った挿話を指している。失業中の彷徨う坑夫たちが百姓を瞞し、廃坑で偽りの出炭作業に従事する報酬に、飯と寝床を得る話であり、「おとし穴」でも同様の場面が見られる。「おとし穴」には複数の渡り坑夫が登場する。序盤の労働下宿は、移動証明書を持たずにヤマからヤマへと流れる坑夫を歓迎しており、港湾荷役などの斡旋で繁盛している。炭鉱を彷徨する者、彼らを監視し捕獲する者、連れ戻される者……多くの労働争議史からこぼれ落ちた労働者の「移動」を描いた「おとし穴」の状況設定は、上野のルポルターージュに拠るところが大きい。「移動」の内実は強行突破的な逃亡・脱走であり、俗に「ケツワリ」と呼称されるが、これは「ケツチョガリ」の転訛であり、明治期から続く朝鮮人移民の歴史と、日本の地底を環流した坑夫たちとの結び付きをも刻印している。<sup>25</sup>

幼少期に北九州黒崎へ移り住んだ上野英信は、復員後京都大学を中退し、一九四八年に筑豊に入って坑夫となった。海老津炭鉱や高松炭鉱の小ヤマを体験した上野は、旧態依然とした圧制ヤマの劣悪な労働実態と、坑夫たちのつばやきを記録している。

その日の米もない失業者は、肩入金(前借金制度)に絡め取られ、中炭鉱へと流れていく。小ヤマの経営者は、排水用モーターや選炭機と

いった最小限の設備さえも売り払い、その代わりに渡り坑夫を釣って拘束し、機械を買うより遙かに採算性のよい賃金で働かせた。中小炭鉱ではいわば、大手の機械化と無人化に逆行して、「人海化」という「もうひとつのエネルギー革命」(『追われゆく坑夫たち』六一頁)が展開されていたのである。選炭機のないヤマでは、坑夫が手作業で石炭とボタ(燃えない石)を分けなければならない。わずかなボタを除け損なっただけで賃金は大幅に削減される。こうして経営者は、選炭機も選炭夫も必要とせず、そのうえ石炭を無料で没収できるといふ仕組みを作り上げていたのである。排気扇のない炭鉱では女性坑夫が石炭を燃やし続け、上昇気流を利用して換気を行っていた。灰燼・ガス爆発が起る危険性を無視しなければ真似できない方法である。こうした小ヤマには、寝掘りしかできない薄層炭のヤマや、すでにあらかた出炭してしまつた廃坑から狸掘りするような所もあった。また、大手資本が敢えて手を出さなかつた自然条件の悪い鉱区や租鉱権炭鉱が多かつたことも見逃せない。中小炭鉱というときの「中小」とは、規模や出炭量や資本の大小のみを指すのではなく、大手炭鉱による支配を条件とする階級差を含む言葉なのである。

『追われゆく坑夫たち』には、上段にボタ山の写真、下段に窮屈な坑道を行く坑夫の写真が組まれたページがある(五九頁)。こうした写真や、「おとし穴」で坑夫の記憶として挿入される切羽(石炭を掘る作業現場)の映像は、地上の風景と、地中を掘り進んだ労働者の生を結びつけて示してくれる。土門拳は『筑豊』の第一章にボタ山の写真を掲げ、以下の文を付けている。

掘り出した石炭のなかに混っている燃えない石のことをボタという。棄てられたボタは山を築いてボタ山となる。採炭を止めた炭鉱ではボタ山も死んでしまう。ボタを運びあげる軌道などそういう鉄

材が一番金になるので、真先にはずされてしまう。ボタを積みあげなくなつた山は雨水が無数の溝を刻んでしまう。これが、死んだボタ山の第一の特徴である。やがては、よもぎやすすぎが生えだしてくる。(八〇九頁)

「おとし穴」では、死んだボタ山や陥没湖が画面一杯に展開される中に、人物を配している。劇中、遠山が通過した斜面は、『筑豊』にあつた死んだボタ山そのものである。山を成すボタは、坑夫たちが高さ二尺にも足りない地底を鶴嘴による寝掘りで進み、這いずりながら運び上げたものである。無数の黒いピラミッドは坑夫たちの血と汗にまみれながら膨れ続け、閉山区域では死んだボタ山が取り残されていく。そして、無数に掘られた坑道によつて地下は空洞となり、家は傾き、田んぼは沈下して陥没湖を形作る。土地の陥落と閉山に伴い、炭住街の無人化は進んでいく。炭鉱の共同体もまた崩壊していく。エネルギー革命の真下で展開されたこうした長年月が、炭鉱のモノクロ風景——「第二の自然」——を作り出していったのである。

#### 四 影の暴力

記録映画監督の亀井文夫に師事し、「北斎」(一九五三)「ホゼー・トレス」(一九五九)といったドキュメンタリーを制作してきた勅使河原宏は、劇映画のなかに風景の歴史を記録していった。坑夫たちを失業と劣悪な労働環境へと追い込んだ政治的暴力が、背景に込められた。こうした風景を舞台に、物語Ⅱ計画Ⅱ陥穽(Ⅱおとし穴)を駆動するのが「X」である。Xは炭鉱に巣喰うもう一つの暴力構造——人的暴力——を表現する。

Xは炭鉱を自在に駆けめぐる。スクーターに乗った殺し屋という設定

歴史的記録と幻想的虚構の狭間から

は、ジャン・コクトーの「オルフェ」(一九五〇)「オルフェの遺言」(一九六一、ATG第二回上映作品)を想起させる<sup>⑤</sup>。労働者の幽霊が生前の行動を反復する点や、死者が起き上がる場面でフィルム<sup>⑥</sup>の逆回転を使用する演出も共通しており、両作品が参照されたことはほぼ疑いない。また、「煉獄」では黒服に身を包み水門小屋から登場したXは、「おとし穴」では全身白づくめで墓場の陰から現れる。背景との不調和、墓場からの登場、そして「オルフェ」との類似は、Xを殺し屋よりむしろ死神に近い恐怖の象徴として描き出す。また、ドラマの構造的類似面では、イエジー・カワレロウイツチ監督「影」(一九五六)の影響も指摘された<sup>⑦</sup>。一見偶発的な同士討ちが実は何者かの手で企まれたものであり、事件の裏にある影の正体は暗示するに止めるといった手法が、「おとし穴」にも援用されている。

「煉獄」から「おとし穴」上映に至る時期には、テロルの脅威が広がっていた。ドラマ放映直前には浅沼社会党委員長が刺殺され、同日に大島渚「日本の夜と霧」が事実上の政治的弾圧によつて上映を中止された。その後には社会党と民社党の分裂も起きていた。荻昌弘も指摘したように、組織を分裂へと誘う力が何であるのか、また対立の末の共倒れによつて誰が利益を得るのかといった問いが、安部の発想の基底にあつたこ



墓場の陰から坑夫を撮影するX  
[おとし穴] / ©財団法人草月会

とは確かであろう。<sup>⑧</sup> こうした設定は、「白手袋のXは資本家（労働下宿の主人）と結び、マスコミ（新聞記者）を自在に利用し、国家権力（警官）を支配下におき民主的な組合を抹殺しようとするおそろるべき力なのです。終戦後労働組合を作らせその力が手に負えなくなるとにぎりつぶそうとしたGHQやその背後につながる大きな力の象徴の像に見えます」といった寓意的解釈を可能とする。

「おとし穴」の序盤、坑夫たちによる次のような会話がある。「こげして逃げ出して来たばって、行きつくところは、いづれ又ヤマじゃろうなア」「そうたい、前よりひでえ、地獄山たい……針つきのエサだちゆくれえ、百も承知しちよって——千円ぼつちの肩入れ金にパクツと食いち」。また彼らは、「なんでんよかばってん、労働組合のあつとこで働きたか」と夢見る。こうした坑夫の語りに、ランプの灯りで石炭を掘る男、栄養失調で腹の膨れた子供、落盤事故の遺体、泣き崩れる家族たちの記録映像がオーバーラップする。

半永久的に返済不可能な肩入金や巧妙な賃金不払い、そして直接的な暴力によって労働者を拘束し追い込んでいく熾烈な搾取の構造は、上野英信の著作に詳しい。「株式会社という帽子をかぶった暴力団であり、事業所という壁をめぐらした監獄であり、従業員として登録された囚人であり奴隷であるという点で、なんといつさいの中小炭鉱は似ていることか」（『追われゆく坑夫たち』四頁）。「今や彼ら（論者注・暴力団）は職制そのものとなつて、支配機構の隅々にまで配置されている」（同前、六六頁）。上野はまた、小ヤマの坑夫の次のような言葉も書き留めている。

「組合はほしかです。組合があつたらと、いつも思います。けんど、おれたちはそれ以上に、今日ケツをわろうか、明日わろうかと、そればかり考えております。組合をつくるためには物凄う長い時間がかかります。ばって、だーれもそれまでこのヤマにおりはしま

せん。今日か……、明日か……」（同前、九三頁）  
飯塚市郊外K炭鉱の元組合長は次のように述懐する。

「晩ですたい。月はなかった。危かけん出るな、ち皆がとめたばって、どうせ一遍ぶつつかからにゃ雇われたあいつらも帰られんじや。選炭場の前の草っ原まできたら、ぐるっと取りまかれた。別府からきたか、ち聞いたら、そげなこたあどうでもよか、恩のあるおやじにたてついて組合のなんの作るやつは……ちいうて、服のうえから刃物でチクチク突くでしょう。痛かけん、もう殺せちうた。ビール瓶ば割つたな、ち思うとき、パトロールの懐中電燈がぴかつとして、とたんにばらばら散つてしもうた。あれは偶然じゃつたかな、それとも警察の合図じゃつたかな」（上野英信・衣笠哲生・嶋崎讓・谷川雁・森崎和江「失業炭坑夫の内臓は語る」上野英信『日本陥没期』未来社、一九六一年一〇月、二三一―二三二頁）。

追いつめられた坑夫たちは、組合を作る余裕などなく、その日の糧食を求めて少しでも条件のいい職場を探し彷徨せざるを得ない。英雄的な争議をよそに続けられる坑夫の逃亡は、緊急かつ極度の飢餓、そして暴力的環境が強い生存手段なのである。

雑誌「テレビドラマ」（一九六五年五月号）にシナリオ「煉獄」が再掲された際、「世紀の争議といわれる三井三池炭坑の争議のさ中に起つた、暴力団介入による第一組員の殺人事件にヒントを得」たという演出意図が併載された。「おとし穴」で語られるような組合の分裂と殺人は、直近の実話を背景としていたのである。

一九五九年八月、三井鉱山は全国三井炭鉱労働組合連合会に対し、人員や福祉の削減を伴う第二次再建案を提示した。十二月初旬には三池炭坑で「生産阻害者」一四九二名の指名解雇通告が打ち出されたが、これは実質的には職場活動家の排除を目的としたものであった。さらには十

一万人の解雇を含む合理化策が打ち出されて労使の衝突は激化、一九六〇年一月二五日、三池鉱業所は全施設をロックアウトするに至る。これに対し三池炭鉱労組は無期限全面ストで応酬、三池の全機能は完全に停止する。総資本対総労働の対決といわれた三池大闘争の天王山とも言える局面であった。しかしこうした中、組合内部で分裂の危機が発生する。ストライキ続行を唱える主流派と、ストの中止と交渉の再開を求める批判派の対立である。両者の確執は深刻化し、同年三月一七日、ついに批判派による第二組合が発足する。鉱業所は第二組合だけにロックアウトを解除し、生産再開を強行するが、第一組合は入構阻止を図り、両者の間で乱闘が勃発した。そして二九日、外部団体がピケ隊を襲撃し、第一組合員久保清が殺害される事件が起きたのである。

事件を報じる同じ紙面には、経営者がスト破りのために暴力団を雇うことがあるという談話記事が掲載されている<sup>③</sup>。その後、外部団体の中心は右翼系暴力団であることが明らかにされた。こうした報道空間にあった当時の観客にとって、Xの正体はむしろ自明であり、「殺し屋や、その背後の者の正体にしてもわかりきった感じで、それほど深い寓（ぐう）意はくみとれない<sup>④</sup>」との批判が聞かれるほどであった。「おとし穴」は極めて時局的な寓話として鑑賞されたのである。

## 五 視覚を巡る物語

勅使河原宏は自作を語る中で、「原作者の安部さんも僕も、ドキュメントの表現を自然主義的なものに頼らず、超現実的なあるいは抽象的な方法でやろうとする点で凄く共鳴しています<sup>⑤</sup>」と述べている。ここまで、「おとし穴」が、背景・題材ともに同時代ドキュメンタリーの性格を強く持つ映画であることを明らかにしてきた。では、幽霊が登場するとい

う超現実的・抽象的・幻想的な要素は、こうした性格とどのように切り結ぶのだろうか。すなわち、安部公房の文学的想像力は、勅使河原宏の映画思想と如何に止揚されたのだろうか。

まず、この映画における「幽霊」とは何なのか。安部によると、幽霊は「まだ論理化されない現実の部分<sup>⑥</sup>が、すでに論理化された部分とのあいだでひきおこす、摩擦音<sup>⑦</sup>」であり、現実の厚い殻（「ステレオタイプの壁」）を透して奥底をのぞき込むのに好都合な「覗き穴<sup>⑧</sup>」であるという。すなわち、幽霊は「新記録主義」の目論見と重なる「方法」でもあるといえる。

殺された坑夫は幽霊となり、事件の真相を追う。観客は彼の移動に沿って物語展開を目にする。つまり、幽霊は、視点⇨カメラの役割を果たしているといえる。その最も直接的な表れとして、観客はときおり幽霊独自の視覚世界を共有する。たとえば、Xに買収された女が駐在所へと走る場面。ここでは最初に、無人の炭住街を行く女の後ろ姿だけが映示される。続く場面で、女を追う坑夫（幽霊）は、自らの目を疑うかのようになり立ち止まる。彼が見た炭住長屋前の光景——観客に改めて提示される同じアングルのショット——には、道路に溢れる人々の姿が捉えられている。幽霊の視覚を通して映し出されるのは、かつて炭坑で生活した人々の姿であり、空腹感や落盤事故による負傷といった身体性を保持したまま佇む労働者の姿である。廃墟と、そこに潜む幽霊は、風景に保存された記憶を実体化させた過去の残像なのである。

「おとし穴」には「煉獄」になかったもうひとつの視点が存在する。それは、坑夫の息子である。この物語（＝計画）の全体像を見渡すのはXだが、その存在にいち早く気付いて身を隠し、三件の殺人事件すべてを見届けたのが少年であった。彼は無言で現場にたたずみ、眼の前で繰り広げられる事態をひたすら凝視する。対象として子供を描くというよ

り、子供をカメラ的視線の主体とし、しかもそうすることで大人世界を批判的に暴露するのではなく、能動性も主体性もたずただ受容する立場に置く方法は、ロベルト・ロッセリーニ「ドイツ零年」（一九四八）や、フランソワ・トリュフォー「大人は判ってくれない」（一九五九）にも通じるものであり、剥き出しの現実を生々しく描写する。

ところで、少年が覗き込む駄菓子屋の壁穴もまた、視覚装置を構成している。ごく短いカットだが、遠山が駄菓子屋に近付く際、闇のなかに光のスポットが二つ浮かび、上下逆さまになった人物像が映り込む場面がある。撮影後に書かれたシナリオでは次のようにある。「雨戸のふし穴が、ガラス戸を通して、外から当る光で拡大され、その中にしのび足で近づく遠山の姿が逆さまにうつる」。節穴から外光が入り込み、外部の逆立像が反対側の壁に現象する。すなわち、駄菓子屋はカメラ・オブスキュラそのものとして提示されているのである。



上・駄菓子屋内部の光学現象  
下・節穴から覗く眼  
[おとし穴]／©財団法人草月会

視覚を歴史の関数として捉え返したジョナサン・クレーリーは、一八二〇年代および三〇年代に、観察者（ある時代における主体または個人の形成の一つの効果）の重大な位置変更が開始されたと述べているが、この断絶点以前の古典主義的視覚を担保していた代表的なモデルこそが、カメラ・オブスキュラにはかならない。観察者の身体という経験的直接的領域に配置された近代的／主観的視覚以前、すなわち非身体的で、内部／外部の固定した関係の領域を前提とし、権威や自己同一性や普遍性が保証されていた視覚パラダイムを支えていた主たるものが、カメラ・オブスキュラであったのだ。

一五〇〇年代末期から一七〇〇年代の終わりまでのおよそ二百年のあいだに、カメラ・オブスキュラの構造的・光学的諸原理が、観察者の身分とさまざまな可能性とを記述するための一つの支配的なパラダイムへと高まっていったことを、われわれは認識せねばならない。このパラダイムは、明らかに唯一のものではなかったとしても、支配的なものだったことは強調しておきたい。十七世紀および十八世紀のあいだ、カメラ・オブスキュラは人間の視覚を説明するのにもっともよく用いられたモデルであり、また、認識者と外部世界の関係、あるいは知る主体の位置と外部世界との関係を表象する際に頻出するモデルでもあった。

ある意味でカメラ・オブスキュラは、ますますはげしく揺れ動いていく世界の無秩序状態のなかで、人間という認識主体を成り立たせるための、もっとも合理的な可能性を表す隠喩だったのである。（ジョナサン・クレーリー著／遠藤知巳訳『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』十月社、一九九七年十一月、五四～五六頁・八八頁、原著一九九〇年）

駄菓子屋内部に現象する像は、秩序を保証された外部世界を正確に反

映する古典主義的視覚モデルを想起させるものとはかけ離れている。映像は極めて不鮮明であり、注意を払わなければ白と黒のあいまいにしか見えない。シャープな画質で迫るドキュメンタリー・タッチの「おとし穴」において、転倒し、複数に分裂しつつ曖昧に揺れる光は、むしろ視覚的・身体的違和感を強く惹起する<sup>⑤</sup>。また、ぼんやりとした光斑は、この映画の別の場面に観客を転送する契機ともなる。それは坑夫の背中に穿たれた傷からにじみ出る血液であり、「通常の視覚」から「幽霊の視覚」へと映像が切り替わる際にオーバーラップで出現する、流れ広がる墨汁のような染みである<sup>⑥</sup>。身体と視覚のモチーフは、通奏低音となって響いている。

クレーリーは、観察者の身体に再配置された主観的／近代的視覚と、古典的視覚との断絶を強調する一方で、この断絶を覆い隠す見せかけの連続性にも言及している。

だが写真は、単一の視点というものによって一つに結び合わされた、観察者とカメラ・オブスキュラの不可分性をすでに廃絶したのであり、写真機という新たな器械を、観客からは基本的に独立していながら、にもかかわらず観察者と世界のあいだを透明で非身体的な私たちで結びつける媒介者を装う装置と化したのである。

(同前、二〇〇頁)

都市を表象するかのようによつてスーツを着込み、腕時計を身につけ、「計画」を遂行するXは、写真／機によつて残存された視覚的真理への信頼を巧みに利用したのである。実際には写真は誤解も含む様々な解釈を自走的に生んでいき、視覚に潜む落とし穴を暴き立てていく。

廃れた炭坑街の片隅にたたずむ駄菓子屋は、物語の展開上重要となる複数の視線が行き交う磁場でもある。Xによる坑夫の殺害は、女によつてこの建物内部から目撃される。また、女がXに絞殺される様子は、少

年によつて壁の穴から覗き見られる。さらに、警官からの情報を新聞記者が語るシーン——「目撃者がおりますけん……この事件があつたすぐそばの、駄菓子屋の女が、逐一見ちよりましたね」——では、まさにこの節穴を覗く眼のカットが提示される。これはシナリオによると「少年の眼」であり、たしかによく見ると肌の質感などが子供のものであることが了解されるが、ナレーションが被さることで女の眼にも見えてしまう。

文脈によつて映像を見誤る体験は劇中でも再演される。女の死体と、近くにいた大塚を見た遠山は、大塚こそが殺人犯であると確信し、「見ただ！ この目で、見たど！」と繰り返して鋭く言い放つ。だが、遠山がその目で見た事実は、すでに解釈済みの光景、先入観で作られた事実である。大塚と遠山は分裂した組合の幹部同士として対立している。しかし、大塚が新聞記者に語ったように、両者は同じ労働者であり、単純な敵対関係でないことは自覚されている。また、労使闘争を厳格に継続すること、雇用の確保を優先することは、どちらが正しいと割り切れるものでもない<sup>⑦</sup>。だが、遠山は立场上、結果的には会社に寄り添う道を選んだ大塚に、反発と不信と軽蔑の念を抱かねばならない。大塚と電話している間、遠山は手元の紙に何度も「裏切者」と書き付けるが、これは気を許しそうになる自分を戒めるようにも見え、また周囲で見守っている組合員たちの視線を意識しているようでもある。遠山を助けるかのような情報を提供し、面会を申し出た大塚の行動には、何か裏がなければならぬ。すでに方向付けのなされた視線の前に、女の死体は大塚による汚い罫として解読されたのだ。視覚は常に解釈を伴い、自らを規定する。自分の望むものを対象に映し見るといふ視覚の性質はまた、見間違いや誤解の仕方によつて、見る主体の思考や感情を逆照射する。

視覚装置への自己言及的映像は、勅使河原の映画に共通して見られる

特徴である。また、安部も作品の題材として視覚装置を好んで取り上げている。だが、一方で安部は勅使河原の「フレームを意識してしまう傾向」<sup>④</sup>を批判してもいる（勅使河原は画家として出発していた）。闇に浮かぶスポットや鏡、窓といった枠の多用や、絵画的・静止的な構図を巡っては、二人の間に緊張関係が認められるのである。しかし、勅使河原はその後フレームの使用を加速させていく。「砂の女」「他人の顔」「燃えつきた地図」ではあらゆる風景から鏡や窓を抽出し、「反射する枠」として機能させ、アイデンティティの流動性や不確定性を表現することに成功している<sup>⑤</sup>。また、四方田犬彦が「おとし穴」に指摘したように、晩年のゴヤの連作『聾の家』に似たグロテスクな強度をもたしたり、絵画を援用した図像学的な読み込みを行ったりと、視覚芸術特有の効果を発揮させてもいる。そして「おとし穴」において駄菓子屋の内部に現象した光のスポットは、この映画の表層的な物語を読み替える可能性を示唆している。

安部・勅使河原は、カメラが半無差別的に捉える偶然性<sup>⑥</sup>無意識<sup>⑦</sup>を活用して未知の（まだ論理化されない）現実を見出そうとしたが、それは機械の眼に全能の信頼を置くことではない。カメラ自体の隠喩を示しながら、「おとし穴」はむしろ視覚の曖昧さや無力さを描いている。たとえば、幽霊は真犯人を知りながらそれを生者に伝えることができない。写真から人物を取り違える人々、目にした事実を裏切ってしまう駄菓子屋の女（最も愚かで欲深い「女」）、状況を見誤る組合幹部。そして全てを目撃した少年もまた、他者に何かを伝えることも、事態を理解し動かすこともできない。つまりこの映画は、伝達不可能性と誤認を中心とした、視覚を巡る物語でもあるのだ。

幽霊には生者の姿も幽霊の姿も見えるし、声も聞こえる。しかし生者には幽霊は見えず、声も届かない。こうした設定は、一画面内に生者と

幽霊が同居しながらお互いの台詞がすれ違うという、ブラックユーモアとも取れる斬新なモニタージュを成り立たせているが、一方であらゆる情報が事態の打開につながらないもどかしさを描き出す。この映画では、誰も事件の解明や状況の打破を実現することができない。唯一かろうじて未来への希望を託されたのは、ラストシーンで菓子をポケット

ト一杯に詰め込みボタ山の彼方へと走り去る少年である。安易な解決を提示せず、観客に思考を要求する点で批評的ではある。しかしその行き先は茫漠としたものとしてしか描かれていない。

見ることに聞くことに奔走するだけで、ある種の運動不能状態における幽霊や子供を主人公格に設定したこの映画は、状況に反応していく「行動の映画」でありながらも、状況をただ受動的に記録していく「見者の映画」としての性格が強い。当人にとってほぼ無関係の事件に巻き込まれることで、彼らはいわば観客の位置に追いやられる。無人の炭坑風景や、人物が不在であっても現象し続ける外部の光景など、登場人物の反応とは全く切り離された情景が、この作品には随所に挿入されている。組合員の死体を見下ろす位置にあるボタ山を登っていく野犬の群れは、こうした分断された空間の空虚さを引き立てている。

ジル・ドゥルーズは『シネマ』の中で、ネオ・リアリズムを定義する



ボタ山の見える道を走る少年  
[おとし穴]／©財団法人草月会

重要な要素として、伝統的リアリズムに属する感覚運動的状况に代わる、純粋な光学的・音声的状况を挙げている。感覚運動的状况は、空間としての定義付けが充分に為された環境を持っており、登場人物はこうした状況を明らかにすることを前提として行動し、状況に適応したりあるいは変容させる反応を引き起こしたりする。これに対し、分断され空虚になった空間では、純粋に光学的な状況が成立する。「おとし穴」はそうした状況を成立させることで新しいイメージの生成を探ろうとした、先駆的な作品の一つであるといえる。

関係性を結べない空間が対置されることで、幽霊や子供の「見る」行為と、行動の不可能性はより強調されていく。偶然性のモニタージュによる意味の生成、歴史性の刻印に続いて、風景を巡る映像の試みがここにも見出されるのである。

## 六 届かぬ声の記録

様々な視覚の容態を織りこみつつ提示された中小炭鉱。そこには民主化闘争の最先鋒を担った大資本系とは全く異なった歴史と窮状があった。「おとし穴」が実話を背景としながら構想されたことはすでに論じてきた通りである。だが、主人公を無名の渡り坑夫に定めた点は改めて特筆されねばならない。組合幹部の身代わりとなった一坑夫の幽霊を通して見る現実には、組合に憧れながらも団結する余裕がない坑夫の声を聴き取ることができず、視覚の過信と互いの不信感からあえなく解体してしまう闘争の姿である。Xに象徴される暴力を迫撃することは無論重要であるが、同時に、組合という共同体が、労働者という階級的連帯とは齟齬を来している実態を、この映画は批判的に暴き立てている。彼らは近代的プロレタリアート以前の、名付けられない存在として放置された

のである。一九六二年二月、安部は花田清輝、野間宏らと共に日本共産党を除名されたが、こうした作家の状況と照らし合わせるならば、「おとし穴」は社会主義プロパガンダからの離反を明確にしており、党や社会主義リアリズムを後にしての疾走を、走り去る少年の姿に重ね見ることも可能であろう。

中小炭鉱に生きた人々の無力さと悔しさが引き立つこの映画は、言葉さえも奪われた坑夫たちの記録と表象に挑んでいる。殺された直後、生者が声が伝わらないことを知った坑夫の「本当に、せつねえこっちゃのオ」という言葉は、永久に続く空腹感とも重ねられ身体化される無念と憤怒の表出である。視覚への信頼に翻弄され、政治的戦略に巻き込まれていった名もない人々の遺恨や、一方的に見ることの権力——ミシエル・フーコーが示した視覚のあり方——とは対照的な、ただ見ていることしかできない残酷な状況が、時局的な社会問題と幻想性を取り入れた映像実験との融合によって抉り出されようとしたのだ。

政治的・人的暴力によってかき消され、届けられることのなかった中小炭鉱の人々の声を、幽霊は歴史的記録と幻想的虚構の狭間から発信し続ける。安部公房の文学的営為は、勅使河原宏の記録映画的手法と統合され、未組織のままに忘れ去られた人々の、感情のドキュメンタリー映画へと結実したのである。

### 注

- ① 『安部公房全集十一巻』（新潮社、一九九八年七月）所収のシナリオ「顔の中の旅」が初の協働映画となる予定だったが、実現されなかった。「藝術新潮」（一九六〇年三月号）の「実験映画のシナリオ」に、安部による解説と大辻清司の写真が併載されたフォト・シナリオがある。同シナリオのテーマは『他人の顔』（講談社、一九六四年九月。勅使河原監督により一九六六年映画化）へと引き継がれる。

- ② 福岡県内における炭鉱閉山数は、一九五五年度から毎年一一〇、七一、三三、一五二。閉山による失業者数は、同じく八三一四、六〇二四、三一、二九、一〇三八三名（諫山博『三井三池』三二書房、一九六〇年九月、二五頁）。
- ③ 戸木田嘉久『労働運動の理論発展史——戦後日本の歴史的教訓（上）』（新日本出版社、二〇〇三年九月、特に第十四章）を参照。
- ④ シナリオ「おとし穴」は「名作シナリオ集」（『キネマ旬報』一九六二年三月号別冊）に掲載された後、詳細な撮影情報を付した形で「アートシアター」（一九六二年六月二〇日号）に再録された。特に断りのない限り、シナリオからの引用はすべて「アートシアター」版に拠った。
- ⑤ 九州朝日放送本社広報部に視聴を請願したが、著作権上の理由から認められなかった（二〇〇五年五月三〇日付）。
- ⑥ 荻昌弘「作品研究 「おとし穴」のポイント 勅使河原宏監督と語って」（『アートシアター』前掲号）
- ⑦ 勅使河原宏・四方田犬彦対談「映画的回想 一九五三〜八九」（『勅使河原宏・大河内昭爾・四方田犬彦』前衛調書——勅使河原宏との対話』学藝書林、一九九八年八月、八六頁）
- ⑧ 「勅使河原宏監督が意欲作」（『読売新聞』一九六一年十二月十六日）
- ⑨ 安部公房「平行線のある風景」（『アートシアター』前掲号）
- ⑩ 「殺人者への不安を表現」『おとし穴』の勅使河原宏監督来名」（『中部日本新聞』一九六二年七月十一日夕刊）
- ⑪ 他でも論じたので詳述は避けるが、「おとし穴」以降の協働は「新記録主義」の実践と位置付けられる。拙稿「風景と身体——安部公房／勅使河原宏映画「砂の女」論」（『日本近代文学』第七四集、二〇〇六年五月）を参照願いたい。
- ⑫ 安部公房「新記録主義の提唱」（『思想』一九五八年七月号）。この理論は、松本俊夫が『映像の発見』（三一書房、一九六三年十二月）で展開した「ネオ・ドキュメンタリズム」の思想的基盤にもなったと考えられる。
- ⑬ 松本俊夫「意外性のドラマツルギー」（『日本読書新聞』一九六二年二月五日）、佐藤重臣「おとし穴」を見て」（『映画評論』一九六二年三月号）。
- ⑭ 勅使河原宏「私の映画の創りかた」（『早稲田大学生協ニュース』第一四四号、一九六二年十一月十六日）
- ⑮ 財団法人草月会所蔵の『おとし穴』撮影台本（以下『撮影台本』と表記する）では「カメラ、女の眼となって」と記されている（三五頁・シーン二六「陥没湖の附近」）。
- ⑯ ドゥルーズは『シネマ——運動イメージ』で、映画における運動の文体論を解析することが、全ての映画監督分析にとって必要不可欠な研究課題であると述べている（Gilles Deleuze『CINEMA1: the movement-image, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, 1986, p22 原著一九八三年）。
- ⑰ Gilles Deleuze『CINEMA2: the time-image, (translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, University of Minnesota Press, 1989, 特に第二章・第四章、原著一九八五年）、アンリ・ベルグソン著／田島節夫訳『物質と記憶』（白水社、一九九九年一〇月、特に第三章、原著一九六六年）、および、マウリツィオ・グランデ「鏡に映った時間」（ロベルト・デ・ガエターノ編／廣瀬純・増田靖彦訳『ドゥルーズ、映画を思考する』勁草書房、二〇〇〇年十二月、原著一九九三年）を参照。
- ⑱ 注⑦と同じ。
- ⑲ 土門拳「私の履歴書」（『日本経済新聞』一九七七年十二月二八日）
- ⑳ 『筑豊のこどもたち』は刊行の年に映画化された（監督内川清一郎、脚本菊島隆三）。ソフト化されておらず未見だが、小倉真美の紹介は手がかかりなる（『キネマ旬報』一九六〇年十二月下旬号）。小倉は菊島の努力に敬意を払いつつも、ロケ撮影と齟齬を来す演出、政治批判の欠如、固定したカメラワークを批判した。ザリガニ釣りを食料調達としてのみ描いた点も含め、「おとし穴」とは趣向の異なる作品であったと推測される。また、一九五九年にはやはり炭鉱を舞台にした今村昌平「にあんちゃん」も公開されたが、これらの作品の関連性はほとんど論じられなかった。
- ㉑ 中野重治「眺めては読み、読んでは眺める」（『週刊読書人』一九六〇年二月二二日号）
- ㉒ 注⑨と同じ。

- ②③ 勅使河原宏とプロダクション有志・勅使河原霞と草月霞グループ座談会「映画『落し穴』の製作をめぐる」(『いけばな草月』一九六一年十一月二〇日号)
- ②④ 安部はこの時期、中小炭鉱の労働者と現場を詳細に表現した文学を待望していた。安部公房・小田切秀雄・中野重治座談会「第三回「アカハタ短編小説」審査をおわって」(『アカハタ』一九五九年九月二九日号)を参照。
- ②⑤ 上野英信『地の底の笑い話』(岩波書店、一九六七年五月、一〇八頁)
- ②⑥ 南部圭之助「幽霊『おとし穴』のノート」(『アートシアター』前掲号)に同様の指摘あり。
- ②⑦ 「気味悪さ売る映画『おとし穴』近く完成」(『内外タイムス』一九六一年十二月九日)
- ②⑧ 注⑥と同じ。
- ②⑨ 林田「鑑賞ガイド「おとし穴」勅使河原宏作品」(『京都勤労者映画協議会機関誌 労映タイムス』一九六二年八月号)
- ③⑩ 「朝日新聞」一九六〇年三月三〇日
- ③⑪ 小菅春生「勅使河原プロ おとし穴」(『サンケイ』一九六二年七月九日)。佐藤忠男も「安部公房と映画」(『國文學 解釈と教材の研究』一九七二年九月臨時増刊号)の中で、「図式的な寓話」と批判している。
- ③⑫ 財団法人草月会所蔵の放送脚本『ドキュメンタリー・ファンタジー「おとし穴」』(東京放送テレビジョン・フィルム制作「日立／映画の窓」一九六二年二月十四日放映)より抜粋。
- ③⑬ 安部公房「あとがき」(『幽霊はここにいる』新潮社、一九五九年六月)
- ③⑭ 安部公房「死人登場——実在しないものについて」(『猛獣の心に計算器の手を』平凡社、一九五七年十二月)
- ③⑮ 「おとし穴」は最初、「菓子と子供」というタイトルで公表された(『シナリオ』一九六一年五月号)。
- ③⑯ 「アートシアター」前掲号
- ③⑰ 『撮影台本』では、「……ししのび足でそっと、裏手にまわって、窓の隙間に眼を当てる……。」との本文があり、その上部に「逆の映像使用」という勅使河原の書き込みがある(九三頁・シーン五二「駄菓子屋の外」)。
- ③⑱ 倒立像は現場での偶然的発見を活かしつつ、意図的に取り入れられている。
- ③⑳ このデザインを担当した粟津潔は、こうしたものを(かたち)と表記する。「(かたち)は、塊りと像が、不思議にからみあっているようであり、オブジェとイマージュが激しく相剋しあっているようであり、またそのいずれも、打ちくだかれて、黙ってそこに坐っているようです。」(粟津潔「デザインの発見」三一書房、一九六六年十一月、四九頁)
- ㉑ 二〇〇六年に一般公開された熊谷博子監督のドキュメンタリー映画「三池——終わらない炭鉱の物語」は、組合分裂や久保清殺害事件を含む三池闘争の姿を、当時炭鉱に生きた人々のインタビューやメモから多角的に描き出している。組合分裂の契機としてストライキ中も生活を切り盛りせねばならない女たちの存在が大きかったこと、一酸化炭素中毒や塵肺患者といった閉山後も続く暴力の問題なども浮き彫りにされている。
- ㉒ 安部公房「勅使河原宏の映画思想は何か」(『映画芸術』一九六六年三月号)
- ㉓ 一九八〇年十二月七日に行われた「草月流第三代家元継承披露あいさつ」のなかで勅使河原宏は、「絵を描いたり、映画のフレームの中に人物やものを配置して、ダイナミックな実在感の創造に心をくだくそのプロセス」が、「植物を素材にしてものをつくること」と同じであると発言している(『勅使河原宏カタログ』草月出版、一九八二年十一月、九〇頁)。
- ㉔ 一方で安部は、後々まで勅使河原が「粹をこわす」ことを求めていた(『反造形的な映画「おとし穴」』同書二三〇頁)。この相違は二人の映像思想を考える上で重要な要素になると思われる。
- ㉕ 前掲「風景と身体——安部公房／勅使河原宏映画「砂の女」論」参照。
- ㉖ 四方田犬彦「作品全解説 おとし穴」(『勅使河原宏の世界 DVD Collection』解説書(アスミック・エースエンタテインメント、二〇〇二年四月))
- ㉗ 拙稿「映像のなかの原爆乙女——安部公房／勅使河原宏映画「他人の顔」論」(中川成美編『非戦として文学を学ぶ人のために』(仮題、二〇〇七年刊行予定))を参照願いたい。
- ㉘ ヴァルター・ベンヤミンは、機械装置を介した「無意識的な」知覚の

構成を、カメラに見出した（ヴァルター・ベンヤミン著・浅井健二郎編訳・久保哲司訳『ベンヤミン・コレクシヨンⅠ』筑摩書房、一九九五年六月、五五九頁、原著一九三一年）。

④6 前掲『CINEMA2』第一章を参照。

④7 ドゥルーズは、「判読できる」ものであることを明らかにし、一見して情報を読み取り難いようなイマジジュを、的確に判読することのできるリテラシーを与えるものであると述べている（前掲『CINEMA1』p.12）。「おとし穴」の『撮影台本』には、空虚な空間を出現させる場面に「無人感のインサート」といった勅使河原の書き込みも見られる（二七頁・ション二二「荒廃した炭住」）。勅使河原のこうした試みは、ミケランジェロ・アントニオーニ「太陽はひとりぼっち」（一九六二）を彷彿とさせる無人の都市を描いた「燃えつきた地図」でも見られる。

④8 安部公房は「新日本文学」に携わるようになった頃から日本共産党や社会主義リアリズムへの批判を始め、一九五六年のチェコスロヴァキア作家大会に参加した際に東欧諸国を回遊したのちさらに批判を強めていく。安部公房・埴谷雄高・関根弘・大西巨人座談会「共産主義と文学―日本共産党批判・新日本文学会批判」（『新日本文学』一九五七年二月号）などを参照。

付記 テクストとした映画「おとし穴」（九五分・モノクロ）は、『勅使河原宏の世界 DVD Collection』所収。

本稿は二〇〇五年六月に開催された第五回キネマ倶楽部（於アテネフランセ文化センター）のパネル「日本映画における暴力表象」で行った口頭発表にその後の調査・考察を加え、大幅に加筆・改稿したものである。事前発表では川本三郎氏から、パネル発表ではデイスカッサントのトマス・ラマルル氏を始めとする参加者との議論から多くののご教示を得た。また、写真掲載にあたっては草月会および土門拳記念館の御厚意を得た。記して感謝申し上げたい。

（本学大学院博士後期課程／助手）