

病の場へわけ入る
——土本典昭『水俣—患者さんとその世界——

河上 春香

1

『水俣——患者さんとその世界』（以下『水俣』）は、ドキュメンタリー映画作家土本典昭が水俣病を手掛けた、最初の長編映画である。患者と家族の生活を追いつつ、彼らと、公害を引き起こした株式会社チッソとの闘争を描いた作品だ。

公害病によって生命と社会的生活を蹂躪された人々の、強い思い——支援者や患者らが「怨」の文字に込めた思い——を伝えるこの作品には、観る者を圧倒するほどのちからが満ちている。

しかし同時に本作は、相当に敷居の高い映画でもある。二時間四十六分という上映時間の長さ、訛りや機材の関係による音声の聞き取りにくさ、そして序盤～中盤にかけての映画的な起伏の乏しさが、この映画を少なからず「観づらい」ものにしてしている。それに加え、「一任派」と「訴訟派」に分裂した患者互助会——補償内容を厚生省の調停に任せるか、直接チッソを相手取って損害賠償を求めるかで意見がまとまらなかった——と、そこへ関わっていく種々の支援団体、そして彼らを取り巻く一般市民と行政の姿勢、などといった細かな背景を知らないままでは、理解が難しいと思われる場面も多い。

『水俣』の観客は、そこで語られる世界のなかへ、例えばニュースやテレビ・ドキュメンタリーの場合のように、容易に没入することはできない。つまり、映画のなかに構成された現実を前に、いったん立ち止まることを余儀なくされるのだ。この一時停止を経て観客が再び映画へとむかうとき、

両者の間には独特の関係が築かれる。

そして『水俣』がドキュメンタリーである以上、映画と観客のこの関係を決定するのは、被写体となる「場」、すなわち水俣病の「患者さんとその世界」に対する記録者の立ち位置であるはずだ。では記録者は、いったいどこに、どのように、在るのだろうか。また、いかなる関係を、観客と映画との間にとり結んでゆくのだろうか。

2

『水俣』は、釜時良氏による、亡父の病についての回想から始まる。漁の様子、仏壇、遺影、一連のシークエンスを通じて展開される釜氏の語りは、決してよく整理されたものとはいえない上に、強く訛っている（後になって、彼以上に強い訛りで話す人も数多く登場するのだが）。映画の初っ端から、観客は、この理解の難しい語りに対し、耳を澄まし頭を働かせなければならなくなる。ここで要求されるのは、あたかも初対面の人間に向かうような、意識の集中である。

記録者の側であり、また東京の人間であった土本監督自身も、訛った語りを理解することの困難を感じていたという。しかし彼にとって、その難しさはまた望ましいことでもあった。

これから数カ月はここに棲息しようとする私たちにとって、化けの皮は早くはがれるに限る。ことばもはじめは、テレビで標準化した言葉に近く喋りかけてくれて、方言音痴の私をやや安堵させたものの、今は、土地もの同士の水俣弁でまくしたてられ、かえって難解の度をましている。面とむかっての話のしあいは、ほぼ分るようになったが、相手の見えない電話ではその限りでない。そこでもっばら車を馳せて、直接面談で用をたしている。（土本典昭「水俣ノート」より）

訛りは、記録者が現地の生活の場のなかに迎え入れられた徴でもあるわ

けだ。しかし訛った言葉は、映画の中では特に修正をほどこされることなく、理解の困難なものとしてそのままにありつづける。字幕などのわかりやすい補足がなされるわけでもない。この点において、記録者は被写体となる場に対して「身近な余所者」ともいうべき一定の距離を保ち続けているといえよう。

ところで、この訛り以上に難解なのが、言語障害を伴う水俣病患者のことばである。映画の中でも特に印象的なのは、患者の尾上光雄氏と、その友人浜元仁徳氏による会話のシーンだろう。

尾上さんは大変な言語障害で、その言葉は近親者と患者にしか通じない。インタビューにいちいち“通訳”する。（「水俣ノート」より）

尾上氏のことばを、観客はほとんど理解することができない。制作者にも聞き取れない箇所があるらしく、シナリオでも「何か言って笑う」などのト書きのかたちで表現されている。しかし、同じ場で普段から生活をしている浜元氏、そして尾上氏の弟は、カメラの前できちんと会話を成立させる。

胎児性患者の上村智子さんが登場する場面でも、まったく同じことが起こっている。最重症の部類に入る智子さんが、意味のあることばを発することは決してない。しかし彼女の母親は、ことばにならぬ声や、食事の際などのかすかな動きから彼女の気持ちを読み取る。

その子は、眼は見えず物も言えないが、どこかでかすかに人の気配に感応している。話しかけにこたえるのである。その応え方は、声帯を震わせるといった方が適切な程、けもの声に似たうなり声である。（中略）それは泣き声としか理解できない程哀切で、胸えぐられる声だったが、実はそれは歓喜の声であると母親から教えられた。（「水俣ノート」より）

これらの場面で発せられる水俣病患者のことばの「わからなさ」と、そのわからなさをただ中で進行していく水俣の人々の対話は、却って、かれらの濃密な関係性を浮き彫りにする。それは長年生活を共にした人々の間の、まじわりの深さである。

そして、このような聞き取りづらいことばたちの中で、時折混じる土本監督のナレーションは、はっとするほど明瞭に響くのだ。それはメディアを通じて耳になじんだ標準語であり、観客に向けて整えられたことばであり、映画内で「観客」と「患者さん」との間の橋渡しの役目を果たすものとして聴こえてくる。しかし同時にその明瞭さは、やはり、「患者さんの世界」に対する、記録者の余所者としての立ち位置を表象しているようにも思われる。そして、この余所者性はそのまゝ観客へ向けて送り返され、われわれと「患者さんの世界」の間に、言ってみれば深い断絶を形成してしまう。

水俣の人々のことばの難解さは、観客に対して息をつめ耳を澄ますことを要求するが、最終的にはどうしてもこれを理解しえないという事態を、突き付けることになるのだ。

3

さて、この映画は一見、非常に錯綜した筋立てを持っている。いくつかの異質な時間軸の中の出来事が、絡み合いながら一度に進行するからだ。まず最初に映画は、水俣病の死者が出た家を訪れる。遺族がそれぞれ、自分の父親や夫、娘の病のありさまを回想する。ここで語られる出来事は過去の時間に属する、すでに終わってしまったことがらである。しかし一方で、その死は今なお、遺族の生活に影を落とし続けてもいる。次に、漁や食事の風景、あるいは胎児性患者の介護、リハビリセンターでの訓練などといった、日常の生活が描かれる。これは日々繰り返されることがらであり、円環的な時間、とでも表現することができるだろう。

そして最後に闘争の時間がある——裁判、支援者たちとの交流、患者た

ちが自らチッソの株を買い、総会に乗り込もうとする「一株運動」の顛末。これははっきりとした結末の見えぬままに直線的に進行する時間であり、最終的には映画にクライマックスをもたらすことになる。

もしも映画の筋だてを、例えばニュースなどのように「わかりやすい」ものにすることを目指すのならば、制作者はおそらくこれら三種の時間を切り分け、整理する形で映画を構成することだろう。それはつまり、水俣病患者の場に対して制作者＝記録者が一定の権力を持つ形で、継起する事態を複数の物語へと再構成することを意味する。

しかし、そんな方法は採られなかった。記録者はそのような形では権力を行使せず、ただ「余所者」として、継起する事態と対等なレベルに立ち続けているのだ。

このことはおそらく、土本監督の撮影時の姿勢と密接に関係している。実のところ監督は、本作を撮る五年前に、TV向けドキュメンタリーの取材で水俣を訪れていた。そしてその際、胎児性患者に相對したものの、彼らを撮影することがどうしても出来ない、という重い経験をしたのである。

どこにもカメラをむけようなく、生まれてはじめてえらんだこのドキュメンタリーの方向に絶望し、作家たることを疑い、心千々に割れたまま、カメラマンに物を言うこと自体、オドオドとした自分。そのように、カメラをもって現実に立ち向かうことの自信を、水俣程何が何やら分からぬ形で破壊したものはなかった。(中略)しかし五年前の私の経験は再び五年の空白を深くかかわらせて、今度の映画に重ねざるを得ない。ということは、やはり映画を何故撮るのか、作るのかという“いかに”以前の問題との初源的な問いを脳中にへめぐるしての撮影の日々がやはり今もあるのである。」(土本典昭「映画『告発・70・水俣』(仮題)ロケ記」より)

水俣病という、人間存在の限界がむき出しになるような強烈な状況のな

か、土本監督は自らがどのような立場から撮影をするべきか、記録者が対象とどのような関係性のもとにあるべきか、つねに考え続けていたようである。最終的にこの映画のカメラは、さまざまな立場の患者たちの混沌とした生の場へ、余所者としての主体を保持したままに分け入っていくこととなった。

まず死者を訪ね、つぎに生きている患者を、胎児性の患者を訪れ、最終的には彼らの闘争に同行する——映画のこういった筋立ては、記録者が場のただなかへわけ入っていくプロセスを、そのまま体現したものでもある。そして観客もまた、錯綜した出来事の継起するこの場へと、共にわけ入っていくことになる。

4

錯綜した場に対する記録者の立ち位置が、最も端的にあらわれているのが、終盤の株主総会のシーン、すなわちこの映画のクライマックスであろう。

チッソの株券を購入し、患者たちは支援者ととともに、汽車に乗って大阪にやってくる。

総会屋や右翼まで集まって、チッソの株主総会は文字通り混沌と化す——開会と同時に響く怒号。「水俣病患者に発言をさせてほしい！」と叫ぶ患者。その向こう側で、死者を弔う歌声。東京のイントネーションで、支援者らしき者の声がひびく、「株主総会は成立しない！」。

この、どれが誰の声ともつかぬざわめきといら立ちの渦巻くなかから、映画は加害者と被害者、チッソと患者とのするどい対峙を削りだす。騒乱を前にしてなすすべもないまま、壇上で途方に暮れている背広姿のチッソ幹部と、ひたすらに訴えを続ける巡礼服姿の患者たちを、カメラは交互に映し続ける。

やがて壇上に、支援者と患者がいちどきになだれ込む。

両親を水俣病で失った患者のひとり、浜元フミヨ氏が、社長に詰め寄る。「あんたも親でしょう！ よう、わかっとなりますか！ ようわかっとなりま

すか。あんたも人の親でしょう、両親<りょうおや>ですよ、両親！ 人がなんと言っても両親ですよ、わかりますか？ わたしの心がわかるか！」喉が裂けんばかりに叫ばれることばは、徐々にまとまりを失う。「親が欲しい子供だけ！！ 親が欲しい子供だけ！！」。まるで、純粹な怒りそのものであるかのような、意味の取れない繰り返しへと変わっていく。その浜元氏の様子は、すでに正気ではない。

カメラはこの対決のただなかに、文字通りにわけ入っていく。人込みにもみくちゃにされながら、それでも、狂気にとりつかれたかのような患者たちの様子と、冷静を保とうとする社長の表情を、やはり交互に映し続ける。患者たちだけを凝視するのではなく、かといって社長だけを凝視することもない。また、編集によってことさらに患者を美化するようなことも、チツソ側をことさらに貶めるわけでもない。記録者は、株主総会のシークエンスすべてを通じて、眼前に展開してゆく両者の対決をそのままにとらえようとしている。加害者と被害者、どちらか一方の視点とカメラを同化させてしまうこともなく、ただ、熱を帯びたその場に立ち会う、ひとつの主体として在り続ける。

5

被写体となる場に対して、記録者が一貫して余所者であり続け、なおかつ状況と対等な主体性を保ち続けている『水俣』。その主体性、余所者性はすべて観客の側へと送り返され、われわれはもはや、映画の内容をただぼんやりと受け入れ続けるだけの存在ではいられない。映画というかたちで現前する事態に対して、主体的に関わっていくための、一種の運動を要求されるのだ。それは、わからぬ言葉に耳を澄ませることであり、錯綜した筋を追いかけて理解することである。そして、その果てに浮かびあがる断絶、「わからなさ」と対峙することでもある。

水俣病患者の、麻痺と訛りの入り混じった言葉は、とうとう観客には理解できないままだ。あるいはまた、株主総会で炸裂した患者の狂気に近い

怒りと、現代の正気の観客との間には、果てしないほどの隔たりがある。これらは、余所者でありつづけた記録者と患者たちとの間の断絶でもあり、つまるところ当事者と非当事者の間のそれなのだ。

しかしその断絶は、観客に対する拒否としてあらわれるばかりではない。主体的に取り組まれ、乗り越えられるべきものとして、積極的に提示されているようにさえ思われる。この映画において断絶を意識することは、被写体と観客との交流の契機にもなりうるのだ。

そしてこれこそが、『水俣』という映画が持つ独特のちからの源泉なのだろう。映画を観終わった後、観客はもはや「水俣」に対して赤の他人のままでは居られないのだ。

(このエッセイは2009年度後期に開講された表現文化演習Ⅱの課題レポートを改稿したものである。)