

TRINH

その眼が赤を射止めるとき



Minh-ha

インタヴューア: アキラ・ミズタ・リビット

Interviewer: Akira MIZUTA LIPPIT

とちぎあきら 訳

Translation: TOCHIGI Akira

W h e n t h e E y e F r a m e s R e d



上—トリン・T・ミンハ
photo: Jean-Paul Bourdier
左—《愛のお話》撮影中のトリン・T・ミンハ、
ジャン=ポール=ブルディエとスタッフ

アキラ・ミズタ・リピット——今回こうしてインタビューにに応じていただけることになりましたことを、まずはお礼申し上げます。近年、日本ではあなたの映画や著作に対する関心が高まっており、しばらく滞日されたことでもありますので、日本でのご体験や反応につきましても、あとで少しばかり触れることにいたします。

ところで、あなたに対してインタビューを試みるということは、ある意味できわめて難題なんですね。インタビューを通じてものを伝えようとすると、習慣的に何かはつきりとわかるような不変のアイデンティティという考え方を前提とし、インタビューを受ける側の本質的なところは、既知の事実が理解可能なものと見なししてしまうものなんです。ところが、トリン・T・ミンハという名前を聞くと、人は映画作家や学者の姿を思い浮かべるだけでなく、微妙な味わいに長けたアーティストや永遠の旅人という姿、今世紀という時代とその思想を特徴づけた変動そのものを、一人の歴史のなかで体现している個人の姿すら思い浮かべることになる。『Framer Framed』に収められたさまざまなインタビューを思い起こしてみると、あなたの語っている内容がじつに幅広いことに圧倒されるのですが、それと同時に、聞き手側がときにおぼつかないやり口であなたのことを、実験映画の制作、人類学や従来のドキュメンタリーに対する批評、民族誌、詩学、ポストコロニアリズムの思想、フェミニズムの思想や実践といった、あらかじめ用意された場所に何とか収めようとしていることに啞然としてしまいます。ですからここでは、いわゆる相手の居場所を確認したいという誘惑に逆らいながら、あなたの幅広い仕事から窺えるノマド的な特徴に、せいぜい準じていきたいと思えます。

ところで、これまでのインタビューは他者性というテーマとの関連で、あなた自身の文化に対する信条や立場を取り上げたものが多いので、今日は映画という地点からお話ができないかと考えているのですが、映画はあなたの仕事のなかでもほかとは違う、際立ったものでありながら、きわめて特殊な想いや欲望とつながっているように思えるのです。そこでまず、プロジェクトというものについてお尋ねしたいのですが——プロジェクトという考え方を受け入れるとすれば——映画のプロジェクトとはどのようなものであるとお考えですか。また、芸術家として知識人としてあなたが行なっている広範なプロジェクトと、映画の仕事をどのようにかみ合わせていらっしゃる

のでしょうか。

トリン・T・ミンハ——映画のことを考えると、私は映像と音の世界にぐいっと引き寄せられてしまいます。つまり、ものを作ることもできるし、ものを積極的に受け入れることもできるような状態そのものが、まずは「プロジェクト」なのです。しかし、映画を作るということは、ほかの手段を用いたもの作りに対しても扉を開くことになります。例えば、本を著わすことと映画のために書くことの違い——これは、言葉が映画という織物の一部を成しているかぎり、常に向きあうことになる違いなのですが——その両者の境目がはっきりとしてくる。言語の使い方が著しく異なるだけでなく、映画のなかで物語や詩、日常会話を扱っていると、以前には考えてもみなかったかたちで音楽というものを意識させられるんですね。中国の画家が喩えたように、詩が目に見えない絵だとしたら、映画は目に見える詩であるばかりか、音楽のような絵、絵のような音楽でもあるのです。映像、音、テキストのあいだにある場とは、何かを生み出すことのできる多様性の場なのですが、そこではそれぞれの要素が互いに仕えたり従えたりするのではなく、緊密に関係しあうことで自らの限界を曝け出してしまうところがある。映画作りの要所要所においてどうしても避けられないのが、この三種の神器の利点と限界なんですね。ですから、こうした限界や、限界をはっきりさせてくれる状況と格闘しながら、ただやみくもに突き進んでいるというのが本当のところなんです。言葉にすると、私のプロジェクトはどれも明快な思考に基づいているのかのように聞こえますが、作る過程で形になってきたわけで、初めからそうだったわけではありません。たいていは自分からやみくもにプロジェクトに飛び込んでいくわけですが、そうすれば境目の位置そのものがズれてくるんです。

リピット——ものを書き、思考し、学ぶための場を開くものとして映画制作を考える。まさに作品を手がけている最中においても、そうだということですね。

トリン——それは強く感じますね。映像を作ることに直接関わることや、それを引金にして生まれてくることなど、活動全体は複雑に入り組んでいます。ただし、映画を通じて見せたいとか説明したいというのが、あらかじめ決まっているわけではないんです。そんなふうには始まるわけじゃない——むしろ人との出会い、人々との出会い、事件との出会い、あるいは特定の状況が引き起こすエネルギーのうねりと出



《愛のお話》(108min., 35mm, color, 1995)
写真提供=トリン・T・ミンハ

会うことから生まれてくるんですね。

リビット——あなたの映画を通して見てみると、一本一本が完結しているというより、互いに特徴を分かち合っている、そういう意味での一貫性が窺えます。観念として捉えてみると、全体がはっきりとした形をもっているというか、ある形を成しているように見える一方で、作品を個別に見ているかぎりは、いろいろな意味でまったく違う。それでも、作品の動機づけとなった欲望というか想いには、共通したものが一貫してあるんですね。例えば、あなたの作品のどれを取ってもはっきりと現われているモチーフに、旅の美学や旅に対する信条というものがある。また、何かと出会うこと、何かをありのまま描くことというモ

チーフもある。描くといっても、必ずしも人や場所だけでなく、場所との関係を描くこともあるわけで——あたかも観客自身が見つめられているかのように——見ている人に、描かれているのは自分だと思わせることにもなるんです。

焦点も力点もまったく違う完全に別個のプロジェクトなのに、映画のなかで息づいている共同体的な場は一貫しているという、あれもこれもといった感じがおもしろいと思うんです。あなたを特定のコミュニティに属する一員として位置づけようとするインタビューをよく目にしますが、それは無理なような気がします。あなたの作品には、場所から場所へと移動する運動量だけでなく、それこそ流れさまよいながら思考し、ものを作っていくパワーにおいても、根柢からノマド的なところがあるように思うんですよ。

トリン——私の作品を通して浮かび上がってくるもの、個々の映画において直観でしか表わしえないものというのは、おそらく作品の可能性を押し広げていくなかで、その構造が立ち現われたときにはすべてが無に帰してしまうほどの危うさを肌で感じられるくらい、作品をギリギリまで追いつめてしまうところにあるんだと思います。形を取るものは、どんなものであれ、形式を示すためだけに形を取っているわけではありません。その意味から言えば、形を取るものなど何もない。映画作りという互いに変容していくプロセスとは、あるものに向かいながら、それを自分にたぐりよせていくことですから、ただ単に「形式を与えている」わけではないのです。形を取ることが到達点ではないし、漠然としたものをはっきりさせることが問題なのでもない。そうではなく、形になるということは、常に形などないという事実を伝えるための手だてなのです。形式とは無形の一例であり、無形とは形式の一例でもあるんですよ。

旅すること、さまようこと、一つの集団にしっくりと取まらないことについてお話になりましたが、これも私の課題というようなものではなく、むしろ自分の生き方とか、生き延びるために身につけざるをえなかった術とか、自分とは何かという感覚にあたる直観的なものなのです。形のないものに形を与えることには、まったく興味がありません。これをめざしているクリエイターの姿をよく目にしますが、私の場合むしろものを作るプロセスに引き込まれているわけで、この過程を経てたどり着いた形式そのものが、形ある世界のはかなくも限りない現実——すなわち、生と死という現実——に激しく訴えかけてくるの

です。

この限りないという感覚を、映画のなかにかかにして取り込むか。もちろん、私たちには常に始まりと終わりが必要ですし、映画を作るということはまずは流れを止めるというか、形式を示すことであるのは承知していますが、ここがとてもおもしろいところなんです。形式を首尾よく閉じ込めてしまうような完結点をめざすより、微妙に移ろいゆく現実を枠にはめることなどできないんだと言ってしまえば、閉じ込めることが同時に開いていくことにもなりうるんですね。こうしたことが私の映画ではいつも起こっている、と考えることもできるんですよ。

あなたがおっしゃったもう一つの点は、ご指摘いただいてもうれしいのですが、私がアフリカで撮った2本の映画はよく似た作品だと思われることが多く、一つの番組のなかで続けて上映が組まれることもままあるんです。でも、これは大変な間違いです。観客の創造力や批判精神に訴えるのなら、《ルアッサンブラーージュ》と《Naked Spaces》の2本はできるだけ切り離して見てもらわなければなりません。こういう番組の仕方は映画の受け止め方にとって罪深いものですが、同時に人がいまだ何にも増してテーマという観点から映画を見ていることをよく物語っています。しかし、2本の映画の成り立ちと目にしたものが身体に与える影響とは、まったく別物なんです。前にも言いましたように、出会いというのはいつも、その内実を表わす要素しだいでまったく変わってしまうので、道中の折々に生まれたものや、さまざまな人や状況、土地との交わりから生まれたものと、まったく同じものを作り直すなんてことはできません。出会いの独自性があるからこそ、それぞれの映画は異なった駒のように動いていくのです。言い換えれば、一つ一つの映画には独自の……エネルギーの場があるんですよ。

リピット——生命力があるということですね、それにしても、《ルアッサンブラーージュ》と《Naked Spaces》を同じような映画と考えるなんて、ビックリしてしまいますね。ところで、作品のテーマそのものに力があると、ほかの要素が伝わらないというか、影響を被ると感じることはありませんか。あなたの場合、強烈なテーマを選ぶことがよくありますよね。

トリン——そのように言っていたら、とてもうれしいですね。私の場合、何らかのアイデアを念頭においたり、政治上の課題をあらかじめ定めたうえでプロジェクトに入るわけではないので、内容はさして

重要ではないと思われがちなのですが、そんなことはないんですよ。どの作品でも、テーマに関しては心を砕いています——しかし、これもまたあらかじめ用意されたものではなく、映画を作ることとともに生まれてくるものなのです。実際、私の映画が好き勝手な作りをしていることに戸惑って、「こんな映画なら、どこでも作れるじゃないか」という感想を返してくる人がよくいます。でも、それにはやはり「作れませんよ」と答えざるをえない。どのような作品でも、特定の場所や動き、事件や人と結びついているかぎりは、ほかではマネができない独自の姿態を見せることになるのです。

しかし、テーマがドンと前に出てしまうと、構造や形式だけでなく、プロセスと呼んでいるものすら見えにくくなってしまうというのは、確かにおっしゃっております。もちろん、こんなものはどうでもいいという



ことでは決してなく、むしろすべてのものが一緒になって働くのが映画なら、形式と内容を別々の存在として語ることはほぼ不可能、ということなのです。ここから、あなたが先ほど触れたもう一つの点を思い出してみたいのですが、映画を撮る主体とは、常にものを関係づける———というか、ものを作り、新たに示す———過程に入り込んだり、ほかの場所には決して姿を現わさない存在なんですね。とすれば、私の映画はすべて、映像とともに、映像の内部で進行している過程を表に出す試みということになる。この「常に何かと関わりのある」状況とは、息も詰まるようなものですから、初めからそこにいて「そのまま」釣り上げられるのを待っている獲物を扱うように、テーマを弄んでばかりはいられないのです。映画空間というイリュージョンでは、往々にしてテーマが映画のリアリティに取って代わってしまうものなのですが、見るものをそこから救い出せるような一種の裂け目が、必ずどこかにはあるはずなんですよ。

リビット——最近あなたの映画を見直してみても、いまお話になったことともつながるんですが、フレーミングに対する感覚がおもしろいなと思ったんです。作品ごとに違いはありますが、ありふれたものを目新しく見せたり、変わったもの、未知のものにすら見せるような独特の傾向があるんですね。とりわけ《ルアッサンブラージュ》のことが頭にひっかかっているのですが、あの作品で人が目にするものは、すでに文化上の表現形式にもなっている映像ですよ。しかし、見た目があまりにも違うので、そこにフレーミングに対する一定かつ周到な判断が働いていることに気づかされる。それはおそらく、あなたが前におっしゃった境目とか境界ということとも関係があると思います。バランスや均斉を保つという慣習に則ったフレーミングが行なわれていない。フレーミングについての考えを聞かせていただけますか。

トリン——いろいろな方向に話を進めることができると思いますが、まず《ルアッサンブラージュ》が上映された当時の話からさせてもらおうと、これは仕方がないことなのですが、どの上映会でも、この映画を『ナショナル・ジオグラフィック』作品と結びつけて絶賛するか激怒するお客さんが、何人かは出てきました。アメリカ、ヨーロッパ、アジアを問わず、このような反応を受けることは、いまでもたまにありますね。『ナショナル・ジオグラフィック』で働いている人が会場に来たこともあるんですが、開口一番「こんな映画、うちじゃムリだな」って言っていましたよ。

この映画を見た人のなかにはときに、田舎特有の風景や非西洋世界の人里離れた地域を舞台にした（日本の映画界ではよく「民族映像」と呼ばれている）作品というだけで、また明々白々な政治綱領を掲げていない、明るくカラフルな映像というだけで、あのよく目にする『ナショナル・ジオグラフィック』の映像とそっくりな映画だなんて思う人がいるんです。声を荒らげてそんなことを言われたときには、こんなふうに答えてやりましたよ——赤い色ならどんな赤でも同じに見える人もいます。薔薇の赤もルビーの赤も赤旗の赤も、赤には違いないという人もいます。目には見えねど流れている、生あるものの血の赤も、断末魔に激しく飛び散る血の赤も、赤には変わりがないという人もいます、ってね。

それでも見ている人の多くは、最初は『ナショナル・ジオグラフィック』風だと思っていたものが、映画が進むにつれ、要領の得ない悩みの種にまでなってしまうことに自分から気がついてくれるので、うれしいですね。映画を見てから何日も何週間も経ったあとでさえ、見たときの感じが気づかぬうちに膨らんでいって、予期せぬ見方や方向へと風穴が開いていくようだと話してくれます。私からすれば、これは主に撮影とフレーミングのプロセスによるところが大きいのですが、前にもお話したように、映画を撮る主体と映画を成す要素とは常に撮られる主体の掌中にあるんですね。ヨーロッパの観客なら、私の映画をヨハン・ファン・デル・コイケンの映画と結びつけて考えるでしょうが、それはそれでかまいません。彼は真の「フレーミング狂い」の一人として有名な人ですけれどね。私のほうは、構図にはそれほど関心がないのですが、あなたのご指摘どおり、画面の縁とかへり、端といったものはとても意識します——それは、今日のデジタル技術なら変更も簡単な方形の領域であるという点だけでなく、映像制作や関係形成に本来備わっている活動としてフレーミングを捉えるという、広い意味においてもそうなのです。建築家であるジャン＝ポール・ブルディエと仕事をするので、私はいつもカメラをどこに置か、カメラと一緒にどう動か、という判断に応じて空間を眺めるように駆り立てられてきました。《愛のお話》には、この点がはっきりと現われていますね。《ルアッサンブラージュ》や《Naked Spaces》のほうは、たいてい直観的にカメラを地面すれすれのところに置いて撮ったのですが、アフリカの村ではこの高さで日々の活動が行なわれているんですよ。こうした判断が映像に





《ルアッサンブラージュ》 写真提供=イメージフォーラム

大きな力を及ぼすわけですが、フレームそのものは撮影中の自分の気持ちに従って決めています。

例えば、おもしろい素材を発見しパンニングしたいなと思えば、すぐれた撮影者ならたいい、ものからものへの移動が間違いなく確実にいくまで、その身ぶりを練習するものですね。でも私の場合、準備運動は一切せず、一つの眼——ヴェルトフの言う映画眼——だけを使って撮影するのが普通なんです。同じ素材を一度ならず撮ることもままありますが、必ず最初のものがベストだったという結果に終わりますね。同じ身ぶりを繰り返していると、人は次第に自信をつけてくる。ほとんどの撮影者にとっては、しっかりと身ぶり、スムーズな身ぶりこそが大切なわけです。でも私には、カメラのレンズを通して目しているものと初めて出会ったときに感じるためらいとか、いろいろなことのほうが大切なんです。予想もつかないような姿を見せる相手。遮眼帯をつけられ、相手の動きを目で追えなくなったかのように、カメラはただ身体の速度というか、パンニングする速度に従って動いていだけ。こうした半ば盲目のまま目を凝らしている状態こそが、おもしろいと思うんですね。私が撮影した作品では——相手の出方を窺えるよう、片方の目はレンズとフレームの

なかに、もう一方の目は外に置いて——両目で見るといった規範に盲従するのではなく、カメラを通してしか現実を見ることのない眼だけにわが身を委ねることにしました。何かに向かっていきながら、思わず何かをたぐりよせてしまうような眼差しには、そもそも捕まえないという気持ちがない、一手打つ、ただそれだけを続けていけば、フレームという時空に入ってくるものは見えてくるのです。

演出に力を注ぐ必要から、カメラ担当者とともに作業することになった映画もあります。その際の取り組み方については話しにくいんですね。私の場合、必ずカメラ・オペレーターと話し合っていますから。ただし、《姓はヴェト、名はナム》にしろ《核心を撃て》にしろ、また《愛のお話》のようなフレーミングの厳しさが一段と増す劇映画ならなおのこと、撮影者の腕の確かさを厄介払いするわけにはいきません。自分が撮らない場合は、これもまた大切な要素になる。何はともあれ、映画を制作行為として体験してもらうのに力を貸してくれる要素にはなりますからね。知ったかぶりをしないというのは決して手練手管などではなく、一つの態度なんです。それに、撮影者には撮影者なりのものがあり、たとえ自分からフレームを決めていなくても、そこに生まれる動きや

ズムや確かさはどれも撮影者によるものなんですね。こうした側面を制作過程における撮影者の貢献とみなすことは、それぞれの人が別個の空間を作り上げているのが映画だということにほかならないわけです。あなたが手にしているものは、言ってみれば、映画作家のあてどない歩みとオペレーターの洗練された技とのあわいにあるものなんですよ。

リピット——あなたの映画では、映像がとても美しく——『ナショナル・ジオグラフィック』も到底かなわない——目を奪うばかりの美しさなのですが、これはまさにいまあなたがおっしゃったことの結果なのかもしれません。映画作りのプロセスについてあなたがおっしゃったことから、崇高さの道理といったものがよくわかるんですね。つまり、映画作家とは、自分が扱うメディアやテーマに精通しているところを押し出すのではなく、むしろ映画を作るプロセスのなかで我を忘れてしまうものである、と。これは己の技や主題を熟知し、己のいる場を心得た達人こそが映画作家である、という一般的な見方とはかなり違うんです。最初の身ぶりや最初の動作を選ぶのが普通だとおっしゃいましたが、それはつまり、映画作りという行為のなかで、自己を雲散霧消させているというか、我を忘れていくということなんですね。こうした雲散霧消と出くわすことによって生まれた映像が、パンとかテイルトとか、練習によって熟達した技をこれ見よがしに使うてみせた映像よりもはるかに美しい、という結果に終わることだってあるわけです。

トリン——ただし、人は普通、あなたが力説していただいたように考えないものなのです。でも、私にはあなたがお使いになった表現がとても身近に感じられます。「我を忘れる」——そうすれば、ほかのものはすべて手に入る。つまり、ただ忘れていただけじゃないんですね。このような映画作りのプロセスを言葉にしようとする、すぐにそれを自発性とか個的な主観性といった観点から読み解こうとする人が出てきます。最初の身ぶりのほうが確かに誠実だ、と考えてしまう。自発性が生まれる瞬間というのは、モダニズムの芸術にとっては概して神聖なものでしたが、そこにも限界はあるんですよ。自発性に免じて手を打ってしまうことがある。それに、自発性があるにもかかわらず、意外なことや新しいものに出会おうとせず、個人主義でいうところの自我をいかにして形に表わすかということしか考えてない場合が、とても多いんですね。

リピット——自発的な身ぶりへの幻想こそが、ありのままの純粋な自分というものを出現させるんですね——本当の自分は、何物にも気を留めない自発性のなかでこそはばたける、と、ところで、もう一つあなたの作品で印象的なのは、映像だけでなく音においても、自然のままの音もあれば、人為的に合成して仕上げた音もあるというふうな、揺るぎない緊張感があるという点なんです。流れに乗ってきたかなと思つた途端、音が途切れるということがよくある。《核心を撃て》で言えば、確かにいろいろなところでこうしたことが起きているように思います。例えば、中国人の映画作家にインタビューするところでは、芝居のような演出をしているのがわかる。自然を活かした表現と人為的な表現とのあいだに生まれる緊張感を、自分のもっているスタイルの一つと見ていらっしゃいますか。それとも、こうした緊張感を、自然とか自然主義とかありのままの姿という考え方も、ものを考え、論じ、映画にする——すなわち「何かに寄り添う」——というプロセスとのあいだで交わされる対話というふうに見ていらっしゃいますか。

トリン——どちらもありませんね。私自身の言葉で言わせてもらえば、ありのままに見えるものも、演出を施したように見えるものも、どちらも一つのプロセスのなかに含まれているということになるでしょう。表現という観点から映像を見れば、私は単に「中身」を表現しているだけでなく、「機能」とか「条件」と呼ばれているものを表に出していることにもなるんですね。《核心を撃て》では、翻訳者の手を介して映像が生まれています——中国人の映画作家にインタビューするときは、文字通り通訳がいますし、ナレーターの言葉のなかにも、また中国のイメージについてもを書き、編集し、撮影をした私自身の言葉のなかにも、翻訳者の存在を感じ取ることができます。作り手も観客も、文化への「出場権」を得るためには翻訳に依存しているということが、映像＝音のなかにはっきりと現われているんですね。このようなちつもたれつの関係が目にも耳にもはっきりと感じられると、ある面では作為的のように映ってしまうかもしれませんが、意味やイメージを生み出すプロセスにおける働きという点から考えれば、この関係はごくごくあたりまえのことなのです。

現実を介して映画を生み出すうえで、「中身」を語ろうとするばかりに、機能や場の重要性を忘れてしまうと、この「あたりまえ」のプロセスそのものが作品のなかで徹底的に抑え込まれてしまうのです。イン



ドの哲学者クーマラスワミが語ったように、人に自然のマネなどできない。人はただ自然の動きに従って動くことしかできないのです。この言葉を鑑みるに、あなたがおっしゃった（一つはありのままのもの、もう一つは人為的なものという）二つのありようは、結局同じことなんです。主観の作用に目を向けるのも、作品のなかでものを作っているところを見せるのも、事実をありのまま忠実に伝えるものとして映画を考えているからなんです。私には、この二つが別のものとは思えません。最初に作った4本に関しては、いまの話がおおむね当てはまると思います。《愛のお話》については、細部に至るまですべてを練り上げていますから、状況が違います。とはいえ、ジャンルや物語性の——あるいは、演技をしたりものを消費したりする際の心理をリアルに描く——伝統を断ち切るための方法こそ以前の作品とは対照

的ですが、最新作が目ざしている方向もつまるころ、これまでめざしてきたものの延長なんです。*

(以下次号)

[1998年10月8日、パークレー]

トリン・T・ミンハ——ベトナム、ハノイ生まれ、作家・映画監督、カリフォルニア大学パークレー校教授。映像作品＝《ルアッサンブラージュ》《姓はヴェト、名はナム》《核心を撃て》など。

アキラ・ミズタ・リビット——1964年生まれ、映画史、映像論、サンフランシスコ州立大学映画学部助教授。

とちぎ・あきら——東京国立近代美術館フィルムセンター客員研究員。元『月刊イメージフォーラム』編集長。

《Naked Spaces》 写真提供＝イメージフォーラム

