

戦後ドキュメンタリー^(映画)変遷史

〔対談〕 野田真吉・松本俊夫

目次

- I 敗戦の不在と事実主義…………… (1)
- II 政治的実効主義批判…………… (7)
- 記録教育映画製作協議会の作品を中心として -
- III 「見せる」映像と「見る」映像…………… (14)
- IV 心情的主観と擬科学的客観…………… (21)
- 亀井文夫の方法をめぐって -
- V 「何を」の映画から「いかに」の映画に… (28)
- 羽仁進の可能性と限界 -
- VI ブームに隠されたもの…………… (34)
- テーゼの衰弱とそのアンチ・テーゼ -

I 敗戦の不在と事実主義

戦後十八年余、ドキュメンタリー運動はここで一つのサイクルを描き終って、新しいスタート台に立ったかのように見える。今日その間の歴史を振り返り検証しておくことは、これまでに同様の試みが殆どなされていらないだけに、新しい方向づけにかくことのできない作業であるだろう。(編集部)

野田 オ一回目は敗戦の年(四五年)から、五十年までのアメリカ占領軍下での記録映画の主な動きを見ることにしてはどうだろう。

松本 括弧つき民主化運動を背景にしてつくられた啓蒙映画のたぐいですね。

野田 このころはすべての映画は占領軍のきびしい検閲をうけてつくられていたので、相当数の企画がつぶされたり、作品内容の改訂を命ぜられたものがあったね。龜井文夫の「日本の悲劇」などは上映禁止になった。

松本 伊東寿恵男がつくった例の原爆映画なんかもそうすね。あれはネガごと全部アメリカへ持って行かれてしまったわけだけど、野田さんあたりは見てるんじゃないですか。

野田 みたよ。伊東のはからいで、完成プリントを日映の地下の試写室でみた。錠をしておの蔽重なものだった。なにしろスタッフ以外みせてはならんという占領軍のお達しをもぐったわけだけど、広島、長崎の被爆直後の状態をうつして、まったく凄惨なものだったね。全十三巻で、「広島、長崎における原爆の効果」というのが題名だった。

松本 たしか、あれはひそかにデューブを一本おこして、どこかにかくしてあると聞いてるんですが、その後どうなっちゃってるのかな。

野田 現在の日映新社がもっている。原爆被害のフィルム資料はあれしか世界にないので、いろいろな映画やTVにつかわれているものは全部、あれをデュー

プしている。この映画の製作のいきさつとかひそかにデビューしていんとくした事情は「記録映画」誌の六十二年十一月号に伊東自身が書いており、その他岩崎昶、水野肇もかいておられる。なんとしても、一映画会社が、あんな歴史的なフィルムを私蔵しているのはいかんことだと思ふ。

松本 公開要求運動でも起こしますか(笑い)。そのほか国鉄労組の闘いを記録した「号笛鳴りやまず」(浅野辰雄作品)、電産労組がつくった「われらは電気産業労働者」(竹内信次作品)、遠洋漁業労働者の生活を記録した海員組合の「海に生きる」(柳沢寿男作品)、全織維労組がつくった「少女の発言」(京極高英作品)など、労働組合でつくった作品が多いようですね。あとはどういふものがあるだろう。

野田 世界労連の代表が来日した記念映画「世界をつなげ花の輪に」や「この一年」などがある。ニュース映画を一つの主題に編集しなおしたようなものだった。「日本ニュース」の特集では「米よこせメーデー」などはまとまったものとして印象に残っているね。

松本 僕は見ていないのが多いけど、ほとんどが政治主義的な啓蒙映画のようですね。なにも映画が全部芸術でなければならぬということはないけど、この歴史の転換期を見つめる眼の問題として、いささか作家的な意識が稀薄すぎるんじゃないか。もちろん

それらがアンシャン・レジームを崩す一定の啓蒙的役割を果たしたことは認めるけれど、作り手自身が競争中にとった行動を深刻に自己批判せずに、ああも楽天的に戦後を出発できたというところに、やはりいちばん問題があると思えますね。

野田 戦後の映画の場合、その点がずっと尾をひいて、他の芸術ジャンルよりも課題意識が稀薄で、本当の意味の「戦後」映画の出現がおくれた。僕たち、いや、僕自身、深く、その点を自己批判している。龜井文夫の「日本の悲劇」は天皇が大元師の姿で、つまり、現人神であったのが、敗戦によって背広姿の人間天皇に早変わりしたところを、一種の着せかえ人形よろしく、皮肉にみせたものでね、それは当時、日共がとなえていた天皇の戦犯追求につながったものだった。マッカーサーの方針は知られているように天皇の戦犯問題を回避し、これを人間天皇として温存することで、新たな支配の道具にした。そのためにこの映画は占領軍によって上映禁止された。そこで、思うんだけど、天皇の衣がえ、早がわりをつくと同時に、戦前・戦中派である僕たち自身の意識構造の不变とフィルターのさしかえをつよくつくべきだったと思う。

松本 要するに自己批評がまるでないですよ。だから表現の追求に当たって、戦争中の戦争宣伝映画のやり方をそのまま踏襲している。戦争宣伝が民主化宣

伝にさしかえられただけで、映像の構造はちっとも変わっていないです。これは戦前のプロ・キノの頃から基本的には同じですね。一貫して思想と映像の二元論がみられるわけで、その意味では思想というものが芸術の次元でとらえられていない。つまり政治を映画でやってみるにすぎないのです。それもきわめて無思想な低い政治だからしまつにおえないんだけれど……(笑)。

野田 そのころつくられた社会的テーマをもった記録映画はほとんどが啓蒙映画で民主主義のイロハを教えるものだった。〇IEはそうでないものをつくらせなかった。民主化のための社会教育映画というところだ。その表現方法は戦前、戦中の文化映画といわれた戦争体制の宣伝啓蒙のスタイルと同じで、解説による絵ときものだった。

松本 ぼくも中学生の頃〇IEの映画をずいぶん見せられたけれど、ひどく退屈だった記憶がありますね。そういうえば〇IE映画のスタイルは、その後ブームとなった教育映画の原型となって大きな影響を及ぼしている。

野田 そうだと思ふね。まったく画一化されたスタイル、誰がとっても変りのない作家不在の映画だった。作家はそこでは教条の通訳の役割というところだね。まあ、こんなところから戦後の記録映画の出発の足がかりがはじまったところに、その後の問題の種が

まかれた。いや、種をまいたといった方がいいだろうね。

松本 いわば動く紙芝居みたいなものですかね。それとくらべれば、まだしも「日本の悲劇」流のドキュメンタリーの方がすぐれている。あの系統のものは、一応二十年代のソヴェト・ドキュメンタリーと三十年代のイギリス・ドキュメンタリーをふまえてますからね。アメリカ系のものはないにしても教育映画でしかない。両方とも没主体的な啓蒙映画だといえはそれまでだけれど、前者の場合は偶然とアクチュアリテイを重視したという意味で、素朴ながら記録の方法の原型はあった。少くとも部分の表現には、そういうシャープな映像がなかったわけではないと思う。それもごく稀にですけれどもね。

野田 そうだね。「号笛鳴りやまず」の夜の操車場での貨車への入れ替え作業をする労働者の姿や、「富士山頂観測所」(柳沢寿男作品)の観測員の生活、「炭坑」(伊東寿恵男作品)のキリハでの炭坑労働者のとらえ方はバプストの作品を思わすものがあったね。とらえ方はバプストの作品を思わすものがあったね。

松本 豊田敬太の「鉄道電化」の板谷峠にトンネルを掘るところ、あれなんかもわりと迫力があつた。そういう作品のいいところというところ、結局アトラクティブなショットのモンターージュにあるというか、ローサ流に言えばアクチュアリテイの創造的劇化をめざしていた点にあつたと思うんです。ただ何といつて

も最大の限界は、あまりにも眼にみえるものを信じすぎていることですね。事実主義というか事実信仰というか、要するに事実としてそこにあるものは真実だという素朴な実感主義ですね。こいつが過去のドキュメンタリーをゆきまさせた最大の痛だと思ふんです。

野田 事実主義の害毒ははかりしれないね。コメントナリーに実写のカットをモンタージュしてハリツケするやり方。ここには作家が対象にかかわってうまれる映像によって組織される表現内容がなくなり、コメントナリーの論理だけが重要になってくる。まったく同じ場面がコメントナリーによってどうにでも意味づけられるわけだ。こうした事実主義は観念的図式主義とやらはらになると思う。

松本 一方で事実の平板な羅列があつて、それが映像の論理を構成しないものだから、どうしても外的な観念とコメントナリーでこれをつなぎ合わせるわけにならなくなる。他方ではまず観念の図式が作品の構図を決定していて、その図式に当てはまる映像を証拠物件のようにはめこんでゆくわけです。つまり、それをいかにほんとうらしく装うために事実性ということが尊重される。そんな具合に、事実主義と観念的な図式主義とは、お互いに補強し合う関係になつてたと思ふんです。

野田 そのことはカメラのもっているメカニズム、つ

ていたと思う。同感だね。ハレー慧星が地球に衝突して、地球上の空気がなくなる流説がとぶ。大地主の一家は空気をたくわえるために自転車や自動車のチューブを買ひあつめる。いよいよ流説の日がくる。地主一家はたくさんのふくらましたチューブを身にまとっている。だが慧星は地球に衝突しなかつた。バカをみたのは金持ちの地主一家だった。そこには新鮮な批評的な想像力がみいだされた。だけどこの場合、映像以前の段階での対象へのアプローチのしかたにおいては、素朴な事実主義をこえていたと思うけれど、映像表現においてはやはり自然主義的な表現をうちやぶってはいなかつたと思ふね。ここに映像による対象へのアプローチの一貫性の問題がある。……

松本 その意味では、結局シナリオの面白さなんです、あの作品は。カメラを向ける過程で、はじめて発見される現実がない。現実意識の変革の問題が、映像表現の変革の問題として追求されてないということです。映像の模索と切り離れた次元で、映画作家が対象にアプローチするということは、ほんとうには成り立たないと思ふんです。映画にとつて、対象にたいするかわりとは、とりもなおさず映像の論理なんです。対象に対するかわりのステレオタイプをこわすということが、映像の論理のステレオタイプをこわさずにはできるわけがない。極端に

まり、カメラがもっている即物的な記録性に対する信仰とつながると思ふね。レンズは人間の眼の延長であるという今村太平的な機能主義がこのころ、頭をもたげて来た。レンズの性能がよくなるにつれて、リアリズムが深化するなぞという説まで飛びだしてくる始末さ。笑いごとでなく、オーソン・ウェルズの「市民ケーン」の例をひいて、ワイドレンズをつかうことによつて床から天井までうつるようになった。ますますリアリティをふかめた、と今村が大まじめにかいてある論文が「キネマ旬報」にのつていたよ。映画の場合、機能主義と事実主義はくつきやすい。いいかえれば、事実主義は機能主義にささえられているといえる。事実主義と機能主義を串ざしにしてたおさない限り映画の場合、その前進がないと思ふんだ。こいつが作家不在の安住地を提示しているんだ。

松本 カメラ・アニメズムとでもいうんでしようね。片方でレンズの記録性にもたれかかり、他方で出来合の観念にもたれかかる。要するに映画監督なんて、工事現場の監督みたいなもので、単なる職人的な技術屋に過ぎない場合が多かつた。想像力が実に貧困なんですね。そういう点では、伊東寿恵男の「空気のなくなる日」なんか、寓話劇の形式だけれど、例外的に自由奔放な作品だつたと思ふな。

野田 たしかに「空気のなくなる日」はその点、すぐれ

単純化して言うくと、映像の発見としてはじめて現実を発見していくような関係がつかみとられたとき、真に創造的だということが言えるんだと思う。その意味では、ごく素朴な形でだけれど、むしろ当時の科学映画、例えば太田仁吉の「稲の一生」とか「あけはちよう」、あるいは奥山大六郎の「生きているパン」、吉野馨治の「霜の花」なんか、そういう関係の原型があるんじゃないか。

野田 それらの作品をとおして特徴的にいえることは、微速度撮影だね。「稲の一生」ではイネの開花、受粉、「あけはちよう」では羽化、「生きていくパン」ではミクロ微速度撮影による酵母菌の繁殖、「霜の花」は同じ撮影法による霜のできる状態といったように、オ一にはカメラの即物的な記録性を積極的に映像表現の手段としてもちいていくこと。オ二は極度なクローズ・アップ撮影と微速度撮影によつて、日常的な事象や事物にたいして、非日常的な視角と時間でアプローチすることで、映像的な発見を追求していること。オ三はオ一とオ二をくむめて、それらの表現によつて、僕たちが観念的には、つまり、理屈としてはとらえることができ、理解できるものを、直接映像によつて体験することであると思ふね。そのような映像的体験による発見が「稲の一生」などには散見できる。この発見はドキュメンタリーのもっとも出発点的なものであると思ふね。

松本 そう、映像体験として現実を新たに発見することね、そこがだいじなところでしょうね。ただ、いまあげた科学映画の例は、もういまではあまりにも常識的な素朴なものだということ、それから科学映画にこそ可能性があるという意味でとり上げたのではなく、わかりやすい例としてとりあげたにすぎないということ、ここを誤解しないように念を押しておきましょうよ。あくまでも現実と映像の関係というか、映像によって現実にアプローチする方法の問題として問題にしたということです。それからいま一つ、この時期のドキュメンタリーで問題となる現実というやつは、いずれも自分の外側にのみ設定されていることですね。内なる現実に迫ろうという意識は全然ないということ、これも指摘しておいた方がいい。ちょっと不思議なくらい外界と内界の対応が調和してゐるんです。たとえばヨーロッパなんかだと、才一次大戦後も才二次大戦後も芸術の上では極端なくらい外界と内界の断絶や分裂が意識されていて、とくに内なる世界に対するドキュメントとか、それをふまえた状況意識、そこから出てくる不条理なイメージなどが問題になっているんだけれど、日本の場合にはそれがいい。いいかえると、戦争や戦争直後の体験を、強烈な自己解体として体験していかないことだと思ふんです。その結果、非常に楽天的な作品が氾濫して、映画史的

にみれば敗戦が素通りにされてしまったということなんです。根深い事実主義は、そういう意識構造と無関係ではないですよ。

野田 無関係ではないと思うね。そのことはたんに映画だけの問題ではなく、日本人全体が敗戦を素通りして戦後をむかえたことだと思ふ。そうした意識の欠落は、つづく五〇年から五五年にかけて、大きい歪みとなって、芸術面にも、思想面にも、政治面にも露呈してくるわけだ。むろん、記録映画の分野においても例外ではなかったわけだね。

△「記録と映像1」より▽

Ⅱ 政治的実効主義批判

1 記録教育映画製作協議会の作品を中心に

松本 今回は五〇年から五五年にかけての左翼の映画運動をとり上げたいのですが、まず記録教育映画製作協議会以前の作品から始めたらどうでしょう。

野田 そうね、あの頃青年文化協会という団体があって、青年の文化問題をいろいろとりあげ、出版や幻灯、映画をつくっていた。

松本 8ミリ映画のはしりですね。どんな作品がありませんか。

野田 代表的な作品は「三越のストライキ」(五一年)軍事基地めぐりの「東京見学旅行」(五一年)などかな。

松本 僕はみてないんだけど、どんなものなんです。ま、どうせ素朴な闘争記録のたぐいだろうけど。

野田 そうなんだ。ストライキや集会などを素朴にうつしたニュース的なものだったね。大沼鉄郎や杉山正美たちも協力していたと思う。大衆に密着して、大衆の斗争の武器になればいいという発想、自分たち

の斗争を自分たちで記録しようという生活つづり方の考え、学生や青年作家たちはすすんで大衆の斗争のなかにはいって自己変革しなくてはならないといった考えでつくられていた。政治運動における有効性優先の考えに立った作品で、つづく、記録教育映画製作協議会のはしりといえるね。企業閉鎖、レッドペーシで、もたもたしてた作家たちより一足さきにうごきだした萌芽的現象とみるべきだろうね。

松本 ちょうどその頃、東大の自由映画研究会が「五月祭の記録」というのをつくっているけど、これなんかもそういう傾向のものでした。いま日共の御用批評家になっている山田和夫なんかが演出してゐるんです。くだらない映画だけれども、これも学生映画のはしりになっている。その後学生映画は大きく変わっていったけど、山田和夫は一向に変わっていませんね。(笑)

野田 はしりといえば京都で五一年メーデーを撮影して

いたよ。京都の撮影所でレッドページになった作家やカメラマンの「京都画人集団」が京都の労組の応援で三五ミリでつくっていた。この記録はその後、京都の市電ストの記録、天皇にたいする京都大学の質問書事件の記録、五二年の京都メーデーの記録などと一緒に一本のものに編集されている。

松本 この頃の記録映画は、映像的にいうとほとんどがリュミエールのな段階にとどまっている。それでもリュミエールにはカメラと対象の出会いから、「フレイムの現実」を発見する意識が芽ばえているけれど、これらは映像をナマの現実の代用品としてしかみていない。あくまでも記念や資料としての記録でしかないんです。

野田 それは前回にふれた事実主義の問題と関連してくるね。

松本 ええ事実主義なんです。フレイムの現実とかかわろうとするんじゃなくて、その向う側の「ナマの現実」に「直接」立ち向おうとする。あるいは立ち向わせようとする。そこから映画をプロパガンダの手段とする素朴な実効主義も生れてくるわけですよ。

野田 つまり映像による表現がぬけてるわけだ。カメラの機能によりかかき、その即物的な記録性がじかにナマの現実にもつびついている。

松本 要するにここでは記録とは「再現」なんです。

たのだね。

松本 そういう意味では、「五二年メーデー」の中に、協議会の本質をみるのができますね。創造理念も運動理念も、あの作品の「成功」に規制されてつくられていったわけですから。

野田 僕の編集した「京浜労働者」も、その路線の産物だった。

松本 最初から自己批判ですか。(笑) どうもケンカを売りにくくなっちゃったけど、まあいいでしょう。(笑) ところでその路線というやつですが、はっきり言って日共の政治—文化路線ですよ。創造上は事件主義、運動上は政策追従と大衆追従の工作主義

野田 工作主義といえは、協議会の運動のなかでよくこんなことがいわれた。作品は完成しなくともいい、作品をつくる過程で政治的な影響をあたえ、大衆をすこしでも結集できればいい、作品は拙速を条件とし、政治要請にしかたかった斗争の武器となることばかりだ、などとまでいわれたものだ。

松本 そいつは徹底しているな。すべては新綱領の実現のために、というわけですね。そういえば京極高英の「米」なんかは、新綱領の絵ときそのものだ。

野田 とくに問題が多く、誤りのひどかった農業政策をとりあつかっているからね。それだけにいまみると惨たんたるものだよ。

たとえばある対象に感動したとして、その対象をそっくりスクリーンに再現すれば、それがそのまま映画的な感動を生むと錯覚しているんです。レンズの記録性は、最も直接的な段階では、こういう再現的なりリズム観のよりどころとなるわけですね。

野田 そういふ映画的な感動でない、事実仰信的な感動は、いろいろな実効主義にたやすく利用されやすいとくに、政治的な宣伝の手段として利用されやすいわけだ。

松本 そう。事実されたし、されていると思うんです。政治と映画の誤った関係は、プロ・キノ以来の大問題だけれど、戦後ではとくに五〇年代前半の、いわゆるスターリン全盛時代にいちばん尖鋭化した。その意味で、記録教育映画製作協議会の運動が、何にもまして検討されるべきだと思うのです。

野田 そのためには、「五二年メーデー」から始めるべきだと思うけど。

松本 そうですね。ただ厳密に言うると、あれは協議会の作品ではないですよ。

野田 そうなんだけど、「五二年メーデー」が大きい反響をよんで、独立系の座館に上映されたり、つぎつぎと労組などにも上映されるといった成果を、製作に参加した作家、技術者は国民の斗いに密着した作品をつくれば道がひらけると思い、そのような記録映画をつくっていきこうと結集したのが協議会となっ

松本 労働同盟の問題が強調されると、農村に労働者が

やってきて闘っている農民を激励するシーンを入れる。山林開放の問題が強調されると、貧農が山に向って「山を返せ！」とかなんとかなるショットを撮る。ことにラストで農民たちが畑で赤旗をぶっ立てて氣勢を上げるところがあるでしょう。はたためく赤旗と団結の勝利を強調して終る終わり方ね。これは劇映画でいうと山本薩夫がよくやるやり方だけれど、なんとも図式的でひどいもんだと思うんです。いかにも民族解放民主革命万々才という感じなんだな。

野田 毎年つくられたメーデー記録映画もその年々のスローガンのであるブラカードなどのカットをかえればどの年のものにもなりかねない。これなんかも政治図式にあてはめた作品の性格をしめしている。

松本 そうかな。撮り方というか、アプローチの論理が同じだということでしょう。対象の方は、年々の政治状況を反映して、五五年くらいまでは割と変化があると思うんだけど。

野田 たしか、年々、対象は変わっている。変わっていたよ。だが、アプローチの仕方が同じだから、その変化がつかめない。それは政治的図式にあてはめてカットをひろっていくからだと思うね。

なものだけれど、問題なのはその両方が対応した関係にあることだし、映画のつくられ方の問題として、事実と観念の関係構造がいつも同じだということじゃないのかな。つまり、事実はいつもできあいの観念によって説明され、観念はそれに都合のいい事実によって証拠づけられる。メーデーの記録といっても、その記録のあり方はそういうものだったし、その関係を決定している意識は政治主義のそれだったということですよ。

野田 メーデー記録映画はだいたい、メーデー当日、あるいは前日の準備状態を撮影し、メーデースローガンにかなった事件、たとえば、水爆実験、基地反対、斗争などの画面をニュース映画などから複写して、集会やデモの中に押し入し、定石的にジグザグデモで終る。これなどは事実と観念の政治主義的な関係をしめすいい例で、このような政治主義は協議会の作品のすべてにおよんでいたと思う。

松本 「日本の青春」(かんげ・まり作品)、「五四年九州炭田」(京極高英作品)、「五色のつどい」(協議会協力作品)、「日鉱室蘭」(管家陳彦作品)。「月の輪古墳」(荒井英郎作品)みんなそうだな。野田さんの「松川事件、真実は筆を透して」、「五四年日本のうたごえ—原爆ゆるすまじ」なんかも……。(笑)

野田 もちろん、そうだよ。協議会の作品は外に「種ま

果みたいに思われて、協議会の作品を代表したもののように言われるけれど、これは一方のハネ上り映画に対して、いま一方の俗流大衆路線映画を代表しているにすぎないと思うんです。

野田 「月の輪古墳」は協議会のスタートとなった「五十二年メーデー」とまったくうらはらだと思う。そして「月の輪古墳」が運動の後期に評価をされはじめられているところに、協議会の運動がまったく政治の運動の変化と一致していることを指摘しておく必要があるね。それは協議会の運動を意味している火煙ビンから歌声の政治路線への変化に協議会の運動も照応しているわけだ。

松本 「五十二年メーデー」の成功がその後の記録映画の傾向を決定したとすると、「月の輪古墳」の成功も同じように、その後の趨勢を決定したと言える。京極高英の「ひとりの母の記録」と共に、協議会の運動以後の社会教育映画の支配的な傾向に強い影響を及ぼしてますね。

野田 「ひとりの母の記録」については次回にふれる予定だけれど、そういうスタイルは協議会の作品のなかではすでに京極の「朝鮮の子」にみられるね。

松本 なるほど、そういえばそうですね。「朝鮮の子」の半劇構成のスタイルというか、演繹的な演出のしかたというか、ああいう疑似ドキュメンタリズムの発生については、その後今村太平・桑野茂対岩崎昶

く人々」(岩堀喜久男作品)や「朝鮮の子」(京極高英作品)があるよ。「種まく人々」はヤビ日農法によるミチュリン運動を紹介したもので、運動そのもののなかにソヴィエトの科学の優位性を宣伝し、あわせて農民を結集させようという政治意図をもつてつくられていてね。農民の集団研究や増産の成果をみせて、農法の功徳を解説した啓蒙教育映画となっているんだ。図式的な絵ときだね。だから、記録による発見なぞ、さっぱりない。「月の輪古墳」もその一例だね。

松本 「月の輪古墳」は、岡山県的美備郷土文化の会を中心に、月の輪古墳を大衆的に発掘する一種の歴史運動を記録したのですが、やはりこれなんかも啓蒙教育映画ですね。たしかに闘争の記録とか、はげしいプロバガンタではないけど、大衆の力とか民主主義的な歴史観とかを、この運動を通じてアッピールしてゆこうとする点では相当に政治的なものだった。

野田 そうなんですが、映画は一種の大衆的な古墳発掘運動の発展経路とその形態や方法が一般的な図式となつてうかびでちやい、民主主義的歴史観の方も古墳の考古学的解説となつてしまつてるよね。

松本 そうそう。意図は政治的だけど、スタイルは陳腐な社会教育映画のそれになっている。だから教育映画祭で最高賞をとつたんですよ。それが大へんな成

岩佐氏寿の「フィクション論争」をひきおこす原因にもなっている。しかしあの論争が、帰納性と演繹性の二元論からお互いにうらはらの関係でできているように、「朝鮮の子」的な方法は、やはり当時の記録映画が、事実信仰と観念の絵とき傾向の二元論的な癒着としてあったところからできてきていると思うんです。もちろん「朝鮮の子」の場合は、観念の絵ときというか、演繹的なアプローチというか、そちらの方が前面にできていて、素朴なものにせよ何にせよ、事実の帰納から映像と現実を発見するという、記録の基本的な契機がほとんど見失われようとしている点に問題がある。

野田 協議会の運動のほかに、単純素朴な形であるが、松本君のいう、事実の帰納から映像と現実を発見するという記録の基本的な契機への接近の姿勢は記録映画の場合、とくに大切にすべきだと思うね。僕が「日鉱室蘭」を評価していたのもその点なのだよ。さっきふれたメーデー記録映画や、またブツつけ本番的なカンパニア集会記録映画などにもきたまだけど同じような姿勢でとらえられたカットに生き生きしたものがあつた。記録映画の場合、身を現場にあげこんで、対象と格闘しながら、現実を発見し、それを映像化し、映像化することで発見してゆくということがまず必要だと思うね。素材との出会い、クランクのタイミングといったものが大きく影響する

記録映画では現場にカメラをもって臨場することだ。協議会の運動の中からひきだせるものはそのような態度だと思ふね。

松本 ショットやつなぎの中に、はっとするようなところがどこどこありますね。あくまでも部分的なものだし、充分方法的なものとして一貫していないわけだけど、その点をちゃんと批判的に撰取する必要はある。実際、ドキュメンタリズムの発展は、それこそ戦争中のニュース映画の中からさえ、その点を止揚することで可能になっている。対象とカメラの出会い、その選択、偶然と発見、アクチュアリテイの重視、そこら辺はそれこそリュミエール以来のあらゆるドキュメンタリー方法に共通した、最低の基本的な条件だったと思うんです。協議会の場合、問題はなぜそういう契機をふまえることで、できあいの観念をこわしてゆけなかったのか、あるいはむしろ他律的な物神によってそういう契機を見失ってしまったのか、検討すべき点はその点にこそあるんじゃないですか。

野田 そこには政治路線と運動が一致していたことと、もう一つもとも問題なのは日共のうちだす政治——文化路線がいつも正しく、まちがっていないという信念というか、信仰というか、絶対視の観念にとらわれていたことが運動を挫折にみちびいたのだと思ふね。

松本

日共の問題は決定的ですね。何も映画だけじゃなく全分野の作業をめちゃくちゃに歪めていた。でも作家の側の問題からすると、それは徹底した主体喪失の問題だったわけで、作家は才一に日共のスターリン主義的な政治の誤りを見抜けず、才二に政治と映画、あるいはナマな現実と映画の現実との正しい関係をとらえることができず、およそ自分自身の作家としての眼を見失っていたという意味で、二重三重に解体してたと思ふんです。

野田

前回にもふれたけど、あの「敗戦」不在の問題、作家主体の喪失が協議会運動のゆきずりのなかに大きくクローズアップされたわけだ。僕にとっても協議会の問題をとりあげて、自分を見直すことで、はじめて「戦後」がとらえかえされる機会だった。

松本

ですから、そこをどう通過するかで、その後の方向に大へんなひらきができたと思ふんです。吉見泰なんかは、その後あの運動を総括して、「作家にとってその間にえた体験は貴重なものであり、多くの作家はリアリズムの追求、創作方法の追求の上で、確かな訓練を積むことができた。」とっているけれど、そこまで頽廃しているともう救いようがない感じですね。事実吉見は今もって日共映画部門のスポークスマンだし、同時に東京シネマの重役におさまりかえって、自分が作家として全然だめなんだという何を一つ自覚していない。

野田 そうだね。ポランド映画に「戦争の真の終り」というのがあったね。みる機会をのがしたのだが、

その題がひどく気に入ってるんだよ。それで、今の映画状況をみてみると「戦争の真の終り」はいつくるのだろうかと思ふよ。(笑)

松本 と、いうところで今回は終りにしましょうか。む

ろん真の終りではなく、いまなお続いている「政治と芸術」論争などをふまえながら、まだまだ政治的実効主義の立場に立つ映画観とは、今後何回かあいまみえることもあるかと思いますが、とりあえず今回は、今回と同時期に企業の中で生まれた問題作を中心に触れてゆきたいと思ひます。

《「記録と映像2」より》

III 「見せる」映像と「見る」映像

野田 三回目としては、記録教育映画製作協議会の製作運動に呼応して、五五・六年までに企業内でつくられた、いわゆる良心的といわれていた作品活動を取りあげて、当時の全般的な動きをつかむことにしてはどうだろう。あまり、製作年度などを気にしないです。

松本 では、京極高秀の「ひとりの母の記録」あたりから始めますか。

野田 そうね。当時は、ストライキとか、政治的な闘争のピーク、あるいは大衆集会などが記録映画のダイナミックな素材として取り上げられたり、また、異国主義的な興味にささえられた、探険、学術調査旅行などを素材とした長篇記録映画が記録映画の一本メとされていたのに対して、あの作品は農村の主婦の日常生活を素材とした点に一つの特徴があったと思うね。社会的には相対的安定期への入口にあったことも、そのような素材に「米」の作家を取り

組ませたのだと思うけど。
松本 まあ、一種の底辺のものでしょね。古典的な社会派ドキュメンタリストは、現実の矛盾をドキュメントしようとするとき、何らかの社会的事件にとびつくか、あるいは底辺的状况に眼を向けるかのどちらかですね。これも日本の矛盾がいちばんしわ寄せされる場として農村を見て、そこでも最もしわ寄せを受ける母親をクロイズ・アップすることで、その二重三重の苦しみの中にいわば日本の現実そのものの歪みをみようとしている。こういう定型志向性というか、被害者の発想のパターンというか、しかもそれに耐えて屈しない民衆のエネルギーを描くという発想ね、こいつは割と常套的で面白くないんですよ、僕には。

野田 そういえばそれっきりだが。従来の記録映画は一般的にストリートに社会的、群體的にとらえる傾向がつかったよね。その方法が素朴な記録主義だっ

た。ところであの作品のように、素材を平凡な一人人におきかえ、焦点を一個人にあてた場合、当然内面的なものを表現しないと一個人のなかにある社会的な総体感ではて来ない。それには素朴な記録主義ではどうにもならない。そこで、さまざまな劇映画仕立てを加味して、記録映画風な劇映画にしなければならぬハメにおちいるわけだ。「ひとりの母の記録」もそうして出来上っている。

松本 そこから例の、事実とフィクション論争がでてくるわけだけど、いわゆる見た目のショットを押し入れたり、登場人物の主観としてのナラタージュを使ったり、それが素朴な客観主義的記録の手法と併用されているために変に混乱しているんで、要するに事実の方もフィクションの方も、その次元が低すぎるんですよ。デイトールにはうまいところもあるけれど。

野田 そういう意味で、母親が苦勞してつくった繭を売ってのかえり道、桑畑の中の道を繭をつんだトラックがもうれつな土埃をあげて彼女を追いかす、トラックからいくつかの繭玉がこぼれおちる、それを彼女が土埃をあびていとおしげに捨るところなど、あの作品で、うまくできているところだと思えね。

松本 「ひとりの母の記録」は当時の傑作みたいに言われ、京極の代表作みたいに評価されてるけれど、僕はむしろ過去の記録の方法の限界を示した作品じゃないかと思えますね。それより同じ京極の「西のは

て」の方に、これも部分的な表現だけれど、ずっとすぐれたものがあると思うな。

野田 僕も、「西のはて」をかうね。たとえば島の畑のはげしい労働と対比的に教会をとらえたモンタージエの場面、荒海の漁の場面、ゆれ動く漁船の上で、漁夫が飯をかきこむところなど、エイゼンシュテインをでないといえればそれまでだが、なかなか記録的迫力をもっている。段々畑のシーンもそうだね。

松本 そうそう。段々畑を重い桶をかついで登ってゆく農夫を、望遠でえんえんとワン・ショットで撮ってましたね。新藤兼人の「裸の島」のどのショットもあのショットには及ばない。それくらい迫力がありました。ああいう映像の論理をもっともっと方法化していくべきだったんですよ。段々畑といえれば、豊田敬太の「段々畑の人々」なんかに、同じようになりすぎたシーンがあったな。肩にコブができちゃって、そのコブに桶をかつぐ棒が深くくいこんでいるショットね、あのアップなんかまだはつきり印象に残っている。

野田 豊田敬太のあのころの作品、「九十九里浜の子どもたち」「煤煙の街の子どもたち」などは「段々畑の人々」にはおとるが意欲的だったね。結局、豊田はしだいに社会教育映画の型にはまりこんでゆくとともに、記録的な迫力をのぼすことができず、通俗的な劇映画のスタイルに傾斜していったと思う。そ

これは、京極が「西の果て」のもっていた記録のもつドラマをのぼすことができず、さっきいったように記録映画をよそおった劇映画に逃れていったと同じだと思ふね。記録のもつドラマ、つまり、発見のドラマの構成の方法が追求されなかった弱さだと思ふね。

松本 結局コンストラクションが安易なんですよ。ドキュメンタリーや短編に固有のコンストラクションが方法的に追求されていないんです。すぐありきたりの半劇構成にしてしまう。「西の果て」も「段々畑の人々」も、だからトータルなイメージはすごく珍腐になっちゃってる。それが「ひとりの母の記録」から、その要流の「おふくろのパス旅行」(菅家陳彦作品)になって、一つの安定したスタイルを確立したわけで、それがその後の社会教育映画といわれる一連のステレオ・タイプをつくったと思うんです。方法的にはドキュメンタリーの放棄だし、内容的には社会改良主義の最もふやけたものに転落していったんじゃないですか。

野田 そういえるね。結局、要するにフィクションとノン・フィクションの問題になるんだけど……。フィクションかノン・フィクションかという問題のたてかたはまず、ドキュメンタリーということをやジャンルや形式とみる視点にたっているあやまりにあると思うね。

野田 野田 ともかく、この時期の記録映画の問題の核心にふれたわけだが、もう一度ここで、話をもとにかえすと、「ひとりの母の記録」や「段々畑の人々」のつくられたあのころは教育映画のライブラリーが全国的に拡充されつつあった時期にあたる。その上げ潮に乗じて、「社会教育映画」のなかに、一部の作家たちは記録映画への欲求をみたそうとする動きがあったわけだ。それは松本君のいったようにふやけていってしまった。そのような動きと別にスポンサーつきだが、その限界のギリギリのところ、なんとか記録映画をつくろうとする動きもあった。もちろん、それまでの記録映画のワクをやぶって方法的に前進したものはなかったけど。そんな作品の

松本

むしろ、ドキュメンタリーとはノンフィクションであるという考え方、そういう次元でとらえられていたドキュメンタリーなるものが、この時期に完全に行きつまったということでしょうね。むしろドキュメンタリーの問題は、何よりも方法と精神の問題としてとらえられなければならないわけで、記録とか劇とかをこえて、そういうジャンルのな垣根を一挙にとりはらってしまう問題であるわけです。アラン・レネエあたりは、五〇年にすでに「ゲルニカ」でそういう方法に切りこんでいるんですから、ちょっと開きがありすぎるというか……。(笑)

野田

「ゲルニカ」をうつつしているのではなくて、レネエが「ゲルニカ」とかかわりあいのなかに生まれたレネエの「ゲルニカ」のイメージを表現している。たしかにこうした方法的な追求がなかったわけだ。僕のようなスロースタータは、レネエのパンチをくってフアイトをもやしたといううていたらくだったね。(笑)

松本

要するに従来のドキュメンタリストには、対象とのかかわりそのものをドキュメントするという意識がなかった。そういう主体的な契機が弱いから、事実の説明的な描写を超えられないわけです。つまり「見せる」映像ばかりで、「見る」映像がない。ひどく解説的で、あくまでも外的なんです。一言で言うと、従来のドキュメンタリー映画は、グリアス

ン流の認識至上主義な限界を超えられずにいたという事です。コンストラクションが常識的な起承

松本 なかで関川秀雄の「鉄路に生きる」など部分的にいいところがあったと思うな。
野田 あれは悪くない。僕は関川秀雄を全然買わないけれど、あれは例外的にいい作品ですね。少くとも関川の中ではいちばんいいんじゃないかな。そのほか柳沢寿男の「野を越え山を越え」、桑野茂の「赤ちゃん日記」なんかもそういう傾向を代表しているといえる。もちろん、どれも際立ってすぐれているとはいえないけれど、この時期の作品としては残るものでしょうね。

野田

桑野茂のものには外に「北海道」があったな。
松本 ポーイズ・ビー・アンビシャスですか。(笑)
野田 クラーク先生がでないと北海道にならないけど、どうも陰湿で、センチメンタルなムードがいやだったね。逃亡移民みたいな連絡船内の場面なんか。全篇被害者意識にみちみちていた。
松本 ずっとあとにつくられた、黒木和雄の「わが愛・北海道」の楽天的なのとくらべると製作された時期の社会状況と作者の世代的な感覚が対比されておもしろいと思うね。

松本

映像のセンスという点では黒木の方がはるかに現代的だけれど、良い意味でも悪い意味でも、根っからヒューマン・ドキュメントを疑ってみたいという点では、両者には共通性があるな。心情的なヒューマニズムをいったん解体させなくてはいけないとい

うのが僕の持論なんですけど、そういえば当時のいわゆる良心的な映画というのは、ほとんど全部ヒューマン・ドキュメンタリーなんです。サド的な非情な眼が欠けてるんです。

野田 そんなすごい眼をもっているものは今だって数えるほどだよ。もちろん、サドの義眼は多いけど。

(笑) あのところはサドの義眼さえなかったことは事実だ。

松本 あとはどんな作品があるかな。いわゆる教育映画の範疇で、岩堀喜久雄の「たのしい版画」、それから菅野陳彦の「夜間中学」なんか、一応の問題作でしょうね。

野田 「たのしい版画」は生活つづり方運動とともにさかんだった生活版画教育の教材映画といえる。子どもたちのつくった版画の稚拙なおもしろさ、観察表現のユニークさでもってる映画だったね。この範疇にはいるかどうかかわらないが、僕は矢部正男の「ニホンサル」の自然社会が大変おもしろかった。サルの集団生活の観察記録だけど、ボスがボス然として集団を統率していたり、愛人、いや愛猿をめぐる斗争、つまり、恋のサヤアテなどがあり、サルの自然社会をとらえていた。

松本 子どもと動物の観察記録は羽仁進の領分だけれど、羽仁進論は項をあらためてやるとして、あとは沼沢伊勢三の「売春」。あれは沼沢が下手くそでうまく

まとまらずに、總井文夫が編集を手伝ってやったんだそうですね。

野田 「売春」はサンタンたるものだった。かんじんな必要な画面がとらえられておらず、たりないので、さかんに、解説で、売春禁止の要をさげんでいた。あいもかわらぬ政治的実効主義もので、こうした社会問題をテーマにした記録映画は記録教育映画製作協議会の運動が停滞したころ、企業や労組などで製作された。「死の灰」(豊田敬太作品)や「原爆の図」(今井正・青山通春作品)もその部類といえると思うね。

松本 「死の灰」は一種の擬科学映画ですね。ビキニの実験による海水汚染の調査をして、放射能の検出とか、それが生体に与える影響とかを問題にしたものだった。「原爆の図」の方は、例の丸木夫婦の「原爆の図」を素材としたものだけれど、やっぱり素材にもたれなかったものだった。

野田 「原爆の図」の展覧会に集まった多くの人々からはじまり、絵を紹介的にみせている。さっきふれた「ゲルニカ」の絵とこの「原爆の図」はともに、絵そのものの内容が戦争に対する憎しみと平和に対する希求なのだが、映画としても同様な主題でつくられているのに、まったく両者はちがった感じの映画になっている。「ゲルニカ」はレネエがピカソの絵とかかわって生まれたレネエのイメージとして表現

されているのに、今井作品は丸木夫妻の絵の忠実な模写、紹介に終始して、今井の「原爆の図」になっていない。内容はちがうが、吉田正作「雪舟」も対象へのアプローチの方法は今井作品と同じだったね。

松本 「雪舟」はたしか宮島義勇のカメラだったと思うけれど、割と平凡でしたね。「ゲルニカ」には、レネエのと大変対照的なものとしてフラハティがつくったのがあって、これは僕流にいうと、「見せる」映像なんだけれど、「原爆の図」も「雪舟」も、フラハティのと同じ系列なんです。表現的でなくてつまらない。樋口源一郎の「広重」なんか、やっぱり動く画集以上のものではないですね。その点では、勅使河原宏の「北斎」に、ごく一部分だけれど面白いモンターージュがあった。もちろんレネエの「ゲルニカ」にくらべるとずっと素材だけだ。

野田 「北斎」は碓プロダクションで途中まで撮影されて、経済的なゆきづまりから、そのままになっていったのを勅使河原宏が引受けてまとめたもので、ユクナことをいえないが、北斎のマンガをうまくつかって動かしたりしたところなどよかった。松本君のいいところもあの部分じゃないかね。……………シナリオは滝口修造だったのだが、碓プロで製作中、ひどくちがって、庶民の芸術家、北斎の一生という感じになってしまった。滝口シナリオで一貫していたら、もっといいものになったと思うね。

松本

あれはほんとに滝口修造のイメージで完成させたかったですね。そういえば滝口に「拡大レンズでみた北斎」というエッセイがあるけれど、そこでこの映画のこともちょっとふれるんです。それによると、滝口構想では、映画から伝記的な興味や絵の説明的な挿話をできるだけ省いて、版画の構成だけで北斎像を浮かびあがらせようとしていたらしい。できあがったものはかなりちがったものになったといつて、かの濃厚な滝口修造も大分おかんむりだったと聞きますね。

野田

美術映画がでたので、ついでに、すこし年代はさかのぼるけど、四七年に、丸山章治が「ムクの木の話」という造型映画を実験的に東宝でつくった。ストーリーは冬にたとえられたファズムが春の人民の力で消えさるといったものだった。セリフも何もなく、半具象的なミニチュアで表現していた。音楽は早坂文雄で、当時としてはなかなか思いついた実験映画だと思う。

美術映画ではないが影絵映画「セロひきのゴーシエ」(田中喜次作品)も記録しておくべき記念的作品だと思う。

松本

それから大藤信郎の「くじら」。カラー・セロファンを材料にしたあたりなかなかユニークな効果を出してましたね。カンヌで受賞したり、ピカソにはめられたりしたというだけあって、視覚的にはとて

も美しい作品だったけど、ストーリーがいかにも陳腐なんで、その点残念な作品だったな。ほかにほんかありますか。

野田

……あとは……五五・六年の作品を鳥瞰的にとらえる資料としてあげると、労組がつくったものに国鉄労組の「斗いの記録」「足跡」「激怒」、全センイ労組の「立ち上る女子労働者」これは近江絹糸労組の斗争記録、機関車労組の「白い機関車」、「日教組の歩み」などで、どれもニュース的なものか、ニュース映画を再編集したものだった。その外に、成城高校生がつくった「無限の瞳」(原爆でなくなった学友をとむらった記録)、早稲田大学の稲門映画研究会の「基地九十九里浜」などの学生自主製作映画があった。

松本

僕もかなりみてるけれど、まあ一回目、二回目まで問題にした、いわゆる政治主義的映画のなれのはてみたいいなものだからね。資料的な意味以上に触れることもないんじゃないですか。

あとはですね、今日のところは意識的に触れなかったわけだけど、この時期のドキュメンタリーで、これらとは別格扱いでとりあげなければならぬものとして、亀井文夫と羽仁進がいると思うんです。

野田

この時期の二人の活動は注目にあたいすると思うね。なお、五六年ごろから六〇年にかけて、長篇記録映画や意欲的な記録映画がはじめるのだが、そ

れらについてまず、二人の作家のつきにやることにしよう。

《「記録と映像」より》

Ⅳ 情的主観と擬科学的客観

Ⅰ 亀井文夫の方法をめぐって

松本

今回は亀井文夫にしほってやりましょう。亀井文夫については才一回目の対談のとき、「日本の悲劇」に若干ふれたわけですが、あの作品も含めて、亀井文夫はあらゆる時期に、日本のドキュメンタリー映画の最もすぐれた部分を代表してきた作家です。その意味ではこれまでのドキュメンタリー映画の問題点は、良い意味でも悪い意味でも、亀井作品の中に集中的に表現されている。ですから亀井文夫論は、そのまま日本のドキュメンタリー映画論につながるわけです。

野田

つながるといふけれど、亀井文夫はだいたい二〇年代のソヴェット映画派、つまり、エイゼンスタインの映画理論をふんまえていた。一方、ポール・ロースの理論によって創作活動をすすめていた石本純吉、厚木たか、京極高英などの芸術映画社を中心とした流れがあった。作品的にみて、この一派と亀井

の作品は大変ちがっていたよ。この流れと亀井作品の行方は戦後の記録映画をみる場合、大切だと僕は思うけど。

松本

でも、ロース自身だいたいソヴェット・ドキュメンタリーに大きく影響されているわけで、ウーフアリの影響下にあった十字屋系の科学的ドキュメンタリー、あるいは戦後のアメリカ系の教育映画なんかとくらべると、やはり大きくはソーシャル・ドキュメンタリー系として一括される共通点をもっている。その系統が量的な意味ではなく、質的に日本のドキュメンタリー映画を代表するものだったし、亀井文夫はその可能性も限界もいちばんシャープに自己表現していたということだ。

野田

そういういい方をすれば、亀井は一人一派の一匹狼的な存在だったといった方がいいよ。

松本

いつも独自の動き方をしていたことは事実ですね。

戦後も、記録教育映画製作協議会なんかにも加わらずに、別に一人だけちがった道を歩いている。もっともそれは現象的な面で見るとそうなんで、運動理論からみると結局同じだったと思うんですよ。ただし戦争中は、真正正銘の一匹狼だった。最後まで積極的非転向で通したのは龜井文夫ぐらいじゃなかったんですか。

野田 戦前の龜井の作品は、内容的にも形式的にもユニークだった。「上海」でも、「小林一茶」も、公開禁止になった「戦う兵隊」も。彼はほとんどの他の記録映画作家とちがって、一貫して、社会科学のアプローチをもって創作していた。

松本 というより反帝反封建の立場を貫いたということでしょうね。表現上のアプローチは、社会科学のといふより、むしろかなり感覚的・心情的なものだったと思う。困難な状況の中でそう余儀なくされたという面もあるんでしょうけど、象徴的な余韻をもった映像に龜井一流の表現があった。そこに分析性が欠けているという批判もでてくるわけだけれど、逆に屈折度の深い詩的な表象性を生み出すことにもなっている。

野田 僕は龜井の表現の感覚的・心情的なアプローチ、詩趣的な表現の中には、軍国主義下のきびしい制約をくぐる彼の計算があったと思うね。もちろん、厳密な意味での社会科学的手法ではないが、すくなくとも社会的な眼で、龜井にいわせると「科学的に」対象をとらえようとしていたと思うね。ところで、彼の作風は、随筆的だとか、詩的だとかいわれるが、それは、彼が自分の方法についてのべているように、AとBとの対立、そしてCはその余情といったところのもので、その詩情は観客心理を計算した調和的で感情移入的なものだと思う。だから、「小林一茶」などのように、抑圧的な状況の下で詩的表現が屈折してでているので効果的である場合もあるけれど、「砂川」の場合のように、斗争のはさまに、へんぼんと風にひるがえる赤旗の林のカットなどはまったく仲間意識にさせられた観客心理にへつらったストリートな表現になってしまっている。

松本 モンタージュに意外性があまり無いんですよ。その場合は、エイゼンシュテインが「戦艦ポチョムキン」で、蜂起する人民を立ちあがるライオン石像で表現した比喩のモンタージュに近いわけだけれど、比喩のモンタージュは、どちらかという説明的になり易い。「砂川」では籠の中の鳥のショットがインサートされるころなんか、赤旗のくだりとくらべれば間接的だけれど、やっぱり説明的ですね。一応成功しているのは、たとえば「戦う兵隊」で軍馬がよろよろと崩れるように倒れるイメージ、中国の避難民たちに、両手で眼をおおった石地蔵のアップをモンタージュしたくだりなんかだろうと思うん

です。こういう比喩のモンタージュのはかに、龜井文夫のもう一つのお得意のモンタージュは対比のモンタージュです。「戦う兵隊」で言うと、漢国の屋敷外の鉄柵の中で、疲れ切った兵隊たちがぼんやりと花と蝶を眺めている。その対比からオーストリアの観客の中に起こさせるわけです。戦後の作品では、「世界は恐怖する」にでてくる一つ眼小僧なんかの、例のフォルマリン漬けをみせたあとで、水蓮の花かなんかになる、ああいう対比。あるいは冒頭にてくる熱帯魚のデイスプレー、ああいう生命的な歓喜のショットから突如死の恐怖のイメージを対比させてゆく。いずれも風物や自然に託して何かを表象しようとしているわけですが、それらのモンタージュは、どちらかという大衆の日常的な感情に依拠して、はっとするような意外感や発見は少ない。その意味では批評性が弱いといえるかもしれませんね。

野田 龜井のモンタージュに批評性がよわいというのは彼の観念的なイメージ構成にかかわっているように思う。記録映画の場合は、対比とか、象徴とかによってボカされるが、劇映画の場合はそれまともにでてきて、観念にシーンをあてはめた絵ときになっている。山本薩夫と共同監督した「戦争と平和」や「女の一生」などではまだすくないが、龜井が思うままにつくった「女ひとり大地をゆく」、「母なれ

ば女なれば」「無頼漢長兵衛」では批評性をもったイメージではなく、観念の説明になってるわけだ。記録映画の場合だって、「基地の子」「世界は恐怖する」、「人間みな兄弟」などでは、彼のモンタージュはテーマの解明として展開されている。本質的には彼はテーマ主義者だと思うけど、彼はテーマ主義を貫徹するために、アクチュアルなカットを編集において巧みにとりいれることを忘れていないと思うね。「砂川」がそうだし、「戦う兵隊」では、漢国の塩業銀行前で、軍楽隊をきいている、いや、銃をだいてうすくまりわむっている戦いにつかれた兵隊たちのポロポロになった軍服に群がるハエのシーン、「上海」では激戦のあとのクリークの長い移動撮影のシーンなどもその例だけれど、このようなシーンの多いものが彼の成功した作品になっている。これは龜井の作風の特徴だと思うね。

松本 龜井作品では、ショットのアクチュアリティはどちらかというカメラマンの功績に負うところ大ですね。三木茂、白井茂、菊地周、こういうすぐれたカメラマンをのぞいては、龜井作品は考えられないといっても言い過ぎではない。

野田 それで思いだしたけど、三八年ごろ、記録映画演出不要論となえた三木茂に、「カメラマンはルーベからしかものをみない。目かくしされた馬のようなものだ。カメラを預っている以上、それは当然

なことなのだが、だからこそ、演出者が後や側面の世界をみるために必要になってくる」と龜井がやりかえし、論争をおこしたことがあったね。事実主義的な記録映画の限界を、編集の段階で再構成しようとしていた龜井と、事実主義の中に創造の一切をみたカメラマンとの対立だったが、この問題は解決されぬまま、戦後にも、「記録映画はカメラランでたりの」という考えに代表されて尾をひいている。

松本 むろんその場合は龜井の言い分の方が正論だけれど、一面では、すべてが編集で勝負する、という龜井の編集至上主義の弱点をさらけ出したことにもなっている。最近再評価をされている中井正一の映画理論なんかも、やはり「つなぎ」を創造上の最大のモメントにしているんですが、ソヴェト・ドキュメンタリーの流れには、ややモンタージュを万能視する傾向がありますね。

野田 あの論争には、映画界で記録映画が、戦争という異常な状況のもとでやっと注目され、龜井に代表されて記録映画作家の地位が確立されようとしてうかびあがった歴史的な段階も反映していると思うよ。だけど、龜井が戦前に、抑圧された状況の中で、すぐれた作品をつくったのに、「日本の悲劇」ではじまった彼の戦後の創作活動の方は、前進的に質的に変わったかというところ、そうでないね。「日本の悲劇」のあと、東宝で劇映画をつくりはじめた。兵隊から

と撮っているところ、娘さんが思わず洩らす反応の言葉をボソボソ録音しているやり方も含めて、あそこなんかは従来のドキュメンタリーとしてはそれなりに格調の高いものになっていたと思う。

野田 「砂川」の方にもそういうすぐれたところがあるね。クイウちのところなどに。龜井には、エゴイスチックで、どん欲で、どんなことをしてもネラッタものを撮ろうとする執念みたいな根性がある。作家は当然もたねばならない根性だけど、龜井の場合のそのしつようさは、僕なんか学ばねばならないと思うよ。「生きていてよかった」も龜井のそうした執念でまとめあげられている。原爆症で入院している父のインタビューのところや松本君のいまいる娘さんの長崎見物のところもそうだね。ただ、その執念が彼の観念的図式にあてはめたものにむかうと俗っぽい感情移入の浅いイメージになったり、「基地の子」にみられたような通俗暴露趣味になってしまっていると思うね。

松本 通俗暴露趣味というところ？

野田 そうね、たとえば「基地の子」では、パンパンを診察するところのように、ことさらに好奇心をそそるシーンをつくったりすることだね。

松本 なるほど、つまりサービス精神ですね(笑)。どういえば龜井文夫と同席した座談会でも、しきりに大衆の関心をどうひくかという意味のことを言っ

かえった僕が「どうして、劇映画つくるのですか。」ときいたら、「カネがとれるからなあ」と笑って答えた。(笑)

松本 まあ劇映画を撮るのは一向かまわないけど、ドキュメンタリストの眼と方法で従来の劇映画自体を変革しえたかというところ、そうではない。部分的にはシヤープなところもあったけど、だいたいにおいて構成は傲慢で人物は類型的だし、テーマも図式的観念的で、作品の質としてはむしろ悪くなっている。そこに龜井文夫のドキュメンタリズムそのものの弱点が、いわば拡大されてていたんじゃないかと思うんです。「生きていてよかった」からですね、本来の龜井文夫のベースに戻ったのは。

野田 本来のベースにもどったといえようね。「生きていてよかった」は、「小林一茶」、「戦う兵隊」などの随筆調だが、僕はさっきいったような意味で、詩的イメージに屈折がなくなっていて、逆に多くがこれみよがしのお涙頂戴のイメージになってしまっていると思う。働きにでている母と娘が魚を買って夕陽の道を歩くところなどもその一つだけど、カッコだけ、戦前にかえったように思えるよ。

松本 でも記録教育映画製作協議会の作品なんかとくらべると、やっぱりいいですよ。足の悪い娘さんを車に乗せて長崎の港をみせてまわるでしょ。その顔のクローズ・アップと窓の外の世界を同時にえんえん

ましたね。僕がそれは俗流大衆路線だと批判したら、それは変革に必要なだから意識的にやっていると反論されたことがあるんです。でもその場合、変革というところが、僕にはどうも自己批評の欠けた啓蒙的プロパガンダに思えてならないんです。あるいは気恥かしいくらいのお涙ちょうだいのセンチメンタリズムになってしまふ。

野田 龜井の原水爆のとらえ方だが、それはまったく、被害者意識にみちみちておって、同情し、同情をうったえて、ちょっとやりきれないセンチメンタリズムだね。「生きていてよかった」からは被害者から加害者へ転化する怒りのエネルギーが湧きでてこないと思うね。そして、憎しみが——ね。「世界は恐怖する」では、涙で悲慘さをうったえるのではなく、科学的に原水爆のおそろしさを実証しようとしたと龜井はいつているけど、「生きていてよかった」のセンチメンタリズムのうらがえしになっている。やはり、「生きていてよかった」の原水爆のとらえ方と基本的には同じで、恐怖をヒューマニスティックなみ方でしめすことにおわっていると思うよ。恐怖の本質への恐りを直接だす必要はないけど、トータルなイメージが徹底的にみるものを恐怖のドン底におとし入れるものになっていないのは、原水爆にたいする不安や恐怖をのりこえる怒りと憎しみから出発したイメージになっていないことと、ヒューマ

ニステイックなコミュニケーションが成立つという、現実意識のあまさからきていると思うんだけど。

松本 僕は一応怒りと憎しみから発しているにはちがいないと思うんだけど、そもそも龜井にとって、原水爆、あるいはヒロシマは何を意味したのかという、そういう主体的な意味の追求が決定的に欠けてると思うんです。かかわりの論理がないというか、事件や事実を示すのではなくて、事件や事実の意味を主体的につぎとめてゆく論理がないんですね。だから「生きていてよかった」のように心情主義になるか、「世界は恐怖する」のように擬科学的な客観主義になるか、その裏腹の座標を揺れ動くことになる。その意味では龜井文夫が二本の原爆映画を作らなければならなかったところに、龜井ドキュメンタリーの限界があると思うんです。

野田 レネエと龜井との対談で、原爆記録映画をつくったけど、原爆の前にもう従来のとおり方では手がでなくなつたといってるね。そこをつぎぬけるには劇映画にするか、音楽のような抽象世界で表現する外ないと手をあげている。二本の原爆映画をつくり、数本の平和行進カンパニヤ記録映画をつくったが、問題の核に迫ることができず、外周を下ウドウめぐりする結果に終つたといえるね。

松本 そのところを超えたのが、レネエの「二十四時間の情事」だと思ひんですが、あそこではじめて、

する差別意識を龜井自身の内部の問題として追求するドキュメンタリーの方法をもたなければ、「人間みな兄弟」の提起しようとした問題の本質は表現しえないと思う。

松本 要するに「人間みな兄弟」では、「生きていてよかった」のように、眼に見えるケロイドがなかったということですよ。眼に見える事実の累積からは、どうしても差別の結果としての経済的貧困という現象しか見えてこない。そこでいくつかのエピソードをお芝居で折り込むというぶざまな結果になつたわけです。差別という眼に見えないケロイドは、龜井のドキュメンタリーでは遂にとらえられなかったということですね。龜井文夫の作品がそうですが、だいたい従来ドキュメンタリーでは、一応すぐれたものという、必ずといっていいほど素材の強烈さにもたれかかったものばかりだった。言いかえると「事件」ものか「底辺」ものなんです。つまり状況そのものが対立物の撃突として事件的に現象するか、経済的貧困として直接外化しているか、そんな状況だった。そういう意味では、いつでも歴史の激動期にすぐれた作品が生れてるんです。しかし現在のうちに矛盾が内面化して、貧困といってもいちがいに経済的なものではなく、もっと人間的な貧しさなり、意識の歪みなり、あるいは精神的な飢餓感などという問題として、直接眼に見えないものになつ

ヒロシマの意味を己れの戦争体験の内奥に見る視覚が確立されたということですね。龜井文夫にはアクチュアリティはあるかもしれないけれど、深い意味での思想がない。歴史的地理的に向う側にあるヒロシマに、怒りであれ同情であれ、あるいは恐怖であれ、そちらに向って近づくというアプローチのしかたではヒロシマはとらえられないということですね。レネエは、要するに事実の累積からはヒロシマを見ることはできないと言っているわけで、あの作品の前に、わが龜井文夫は残念ながら、「何も見ていない」として否定されている。明らかに「事実」にもたれかかるドキュメンタリーの方法が、そこに挫折したということにはかならないと思うんです。

野田 その通りだね。龜井が原爆記録映画についてつくった部落民の問題を取扱った「人間みな兄弟」では、事件あるいは異常な事実によってささえられていた彼の全作品系列のもっていた「事実主義」が、問題の核心に迫ることを妨げ、完全にお手あげになっている。「人間みな兄弟」でも社会的な被害者としての部落民の心情と生活を、「生きていてよかった」と同じアプローチで描いているが、そこには原爆被災、被害の可視的な事実と匹敵する、部落民の問題を露呈する独自の姿が顕在してないから、彼のアプローチはまったくものの役にたたない。部落民の差別意識を彼等の内部にもとめ、また、部落民にたい

てくると、これまでの素朴な記録ではもうどうにも歯が立たなくなってくる。「人間みな兄弟」では、部落という特殊な状況を対象としながら、差別というやや抽象性をもった問題に立ち向つただけで、すでにどうしようもなく手こずつたということ、ましてや大衆社会化しつつある高度資本主義社会の日常的な疎外の本質には到底追れないという深刻な壁にぶつかったわけですね。龜井文夫は何といつてもこれまでの日本のドキュメンタリストを代表するものだっただけに、龜井文夫のこのつまづきは、そのまま日本のオールド・ドキュメンタリストのつまづきを意味するものだった。否定面を強調しようだけども、この事実から眼をそらしてはならないと思うんです。

〈記録と映像4より〉

V 「何を」の映画から「いかに」の映画に

Ⅰ 羽仁進の可能性と限界Ⅰ

野田 龜井文夫につづいて、今月は、龜井が「生きていてよかった」などをつくっていたころ、ドキュメンタリー映画のもつアクチュアリテイの回復をめざしたすぐれた作品をだし、戦後の記録映画の一つの新しい方向と作風をうちだした羽仁進に焦点をあててはどうだろうか。当時の観念の絵と時的記録映画のハンランのなかにあらわれた彼を位置づけるのも、これからの話の進行に役立つと思うけど。

松本 戦後の記録映画史を考えるとき、やはり羽仁進は一つのエポック・メイカーとして評価さるべきでしょうね。いわゆるヤンガー・ジエネレーションの中で最初に頭角を現わした人だし、事実それまでの古ぼけた映画常識にかなり大たんに挑戦して、それなりに新しい映像表現の可能性を切り開いたことは充分評価していいと思うんです。

野田 「教室の子どもたち」は彼の才一弾というところ

自由学園の小学部にいた頃、先生から砂糖水と塩水を飲まされてその区別を言えと言われたとき、羽仁は「甘い、カラい」と言わずに、「おいしい、マズい」と言ったというんですね。黒井はただそういうエピソードを伝記風に列挙しているだけですが、僕はあるほどこれは羽仁のアプローチをよく現わしている面白と思うんです。つまり羽仁は子ども頃から、客観的な見方より主観的な見方の方を大事にする習慣があったらしい。社会的な因習とか出来合いの観念でものを見るのではなく、自分が感じたものを何にもまして大事にすることですね。これが羽仁の作風を一貫していると思う。これまでの見方にとらわれず、自分の実感で対象の新鮮さを発見する。対象との「出会い」において、「偶然」と「帰納」を「発見」の契機として一義的に重視するわけですね。これはそもそもドキュメンタリー的方法の才一課だと思んですが、過去の記録映画の大半が、いわば事実の平板な羅列を出来合いの観念でつなぎ合わせるといきわめてメタテクニクな地点で窒息していただけに、注意深い観察の積み重ねによって、対象を生きた動態として切りとろうと試みた羽仁の初期の作品が、ひどく生々と新鮮な印象を与えたことは事実だと思えます。

野田 「おいしい、まずい」という羽仁のものに対する態度はたしかに大切だと思う。そのような態度から

だが、それまでの多くの記録映画はカメラの機能を、何らかの観念を演繹的に表現する手段としていたのに対して、羽仁はカメラの機能を帰納的な表現手段として、積極的にもちいていたと思う。いわゆるソヴェトの三〇年代のモニタージュ論、というより、エイゼンシュテインのモニタージュ論的なモニタージュ、つまり二つのカットの対立がうむ才三の意味の効果のためのモニタージュだけれど、これに羽仁は否定的で、プレッソンやアストリユックのカメラメタ論に傾倒していたのも、そうしたカメラの機能にたいする表現手段としてのとらえ方に関係していると思うね。僕は羽仁の新鮮さがまず才一に、そこにあったと思う。

松本 「キネマ旬報」の七月号に黒井和夫という人が「羽仁進小伝」というのを書いていますが、そこによくって面白いエピソードが載ってるんです。羽仁が

出発して、彼は、映画の発想はつねに自分の疑問から出発し、その一つの疑問がフアーストシーンだといっている。そして、その追求の過程が内容で、ラストシーンは今の状態にあるといったふうだといっているね。ここに彼の方法があると思うよ。ところで、問題なのは、そうした方法でとらえたものが「おいしい」「まずい」、いいかえると「おもしろい」「おもしろくない」でもいいけれど、「何故おもしろいか」「何故おもしろくないか」ということがハッキリしない。『教室の子どもたち』『絵を描く子どもたち』『双生児学級』、そして『動物園日記』としたいに、その問題が彼の弱点としてできているように思えるね。その問題は実感尊重、主観の尊重に対する自己批評が内部にこめられていないことだと思ふ。子どもたちから動物たちに、「おもしろさ」をもとめていった羽仁は基本的なドキュメンタリストの態度をもちながら、カメラの機能主義におちいっていったのだと思うよ。それは彼の作品の歴史からいうと、『不良少年』までの才一期といえる段階の話だけだ。

松本 でそれから偶然のアクチュアリテイを手がかりにして、対象に対する観念や感性のステレオタイプをつき崩すという手続きですね、これを羽仁は方法と思想の問題として論理化してゆくというより、むしろそれを技術の問題としていちはやく操作のバタ

ンを作りあげてしまったと思うんです。だいたい羽仁の操作というのは、まず仮説をたてる、それを確かめるために対象の行動をひきだす諸条件を設定する、そして現われた反応を「観察」する、こういう手続きのくりかえしなんです。その観察の特徴は「好奇心」、いいかえると「覗き」なんです。相手に気づかれないように、わくわくしながら何が起るかを覗き見している。したがって対象の行動や反応を望遠系のレンズでひそかに定着するという手段をとるわけですが、すぐその方程式を固定化してしまつたところに問題があつたと思うんです。つまり操作がアブローチの技術として機能化されてしまつたんですね。技術至上主義というか、要するにブラグマチズムなんです。技術に対する信頼の度合いがうらやましいくらい楽天的でしょ。技術だとか機械だとかに對して、やや物神崇拜的な傾向があるんじゃないかな、羽仁進には。

野田 その傾向があるね。……彼の方程式の例だが、N TVのノン・フィクション劇場で『交通戦争』というのをつくつたが、その中に、新しい型の自動車を子どもがよく通る道路において、マイクを車のなかにかくしておき、通りかかる子どもたちの自動車に對する関心をとらえているシーンがある。カメラはもちろん、自動車のみえる二階あたりからぬすみ撮りをしてる。子どもたちが自動車をみまわした

えると、「どうなるだろう」という関心の質や深さが、盗み撮りでとらえられる範囲にとどまつてしまつたところに問題があると思うんです。それが現実とカメラの關係の函数的な対応性を信じて疑わないカメラ・フェティシズムとつながっていることはもちろんですが、それがもっと進んで、そういう技術に見合つた対象に関心をもつというか、創作の関心やモチーフの選択までを技術の側から逆規定してしまふという逆立ちが始まつたとき、それはあらゆる拘束から自由であろうとする羽仁の本来的な意図を裏切ることになつていつたと思うんです。羽仁の関心の対象が、しばしば子どもや動物の周辺に膠着する傾向があつたのも、おそらくそのためじゃないですかね。

野田 僕が大変、品がわるいせいか、いつも羽仁の作品をみるとモラリスト的でくいたりないのだね。『不良少年』にしても、『彼と彼女』にしても表現される人間はサッパリすぎていて透明なんだ。濁りやよどみをもたない。羽仁自身は、「人間はおのおの異っている。その異つたところを注目して、人間といふものをその具体的な場のなかでとらえるべきだ」といつている。そして、「そのなかでの人間の強さ、本能的・動物的ともいえるもの」をとらえるべきだといつている。だけど、彼は人間といふものの底しれない深みに、自分自身をとびこませて、とらえて

り、さわつたりして、いろいろ話しあうのを、とらえている。この手口は彼の得意とするところで『彼女と彼女』も団地の一室に夫婦をとりこめ、そこへ、夫の旧友であるクズ屋をほりこんで反応させ、夫婦の心理のうごきをとらえている。『教室の子どもたち』なども同じだと思ふね。啓蒙的科学映画などで、よく、原理を説明するために「では、みてみましょう」といつて実験をしめすが常套の手口にかわるけれど、羽仁の場合はさつきいつたように、演繹的に「ではみてみましょう」ではなく、「そうすれば、どうなるだろう」といつアブローチをするわけだ。ただしささか、それがアニメイズム化しているといえるね。それから、その方法はブラグマチックな社会心理学の方法に通じるものだと思う。

松本 「どうなるだろう」といつアブローチングそのものはいんですよ。刻一刻と予断を許さない観察に賭けることは、たとえそれが観察の域をこえないものだったとしても、相当能動的なシュブマングをつくらうと思ふんです。それはオ一に対象を静態としてではなく動態としてとらえることだし、結果に對して結論を先行させないといふ点で対象と自分の關係を相対化させ、その關係をプロセッシングな運動としてとらえるといふダイナミクスがあるわけです。問題は「どうなるだろう」といつ関心が「盗み撮り」の技術と結びついて固定化したことですね。言いか

はいないと思ふ。つまり、人間と人間關係の觀察は実験と觀察の限界をでないと思ふね。それは觀察の当事者である羽仁自身と關係があると思ふ。羽仁自身のアクのない、楽天的な人間の反映だと思ふんだね。「どうなるだろう」といつ疑問の發想、作家は対象へのアブローチと同時に、まさにそのよゆうな自分の發想自体への内的なアブローチがなくてはならないように僕は思ふのだけど。松本君の指摘している「逆立ち」は「自由な羽仁」の自由の日常化に由来していると思ふね。

松本 自分の感覺を大事にするのはいいけれど、自身身を批評的に發見してゆく点が意外と弱いですね。だから内部世界のドロドロした領域に入つてゆくことはできずにいる。何しろ育ちがいいというか、毛並みがいいでしょ。いろんな意味で屈託なく伸びてきてるから、あまり鬱屈したイメージはでてこないんじゃないかと思ふな。それが素直さとして彼のいい面になつてると同時に、何となく優等生的で、イメージに屈折したかげりがないといふもの足りなしい面にもなつてる。ですから常識を否定しようとしても、あまり本質的には破壊的じゃなく、どちらかといふと円満な良識に収まってしまうんですね。これは彼のカメラ・アイが觀察の位置を超えないこととも關係してると思ふんですが、その辺が今後どう變つてゆくか、羽仁の可能性はそのあたりで決ま

るんじゃないのかな。観察というのは対象が「いかに」あるかを「いかに」撮るかという点に終始するわけだけれど、羽仁の映画はこの「いかに」の映画なんです。「いかに」の映画というのは、それ以前の素材主義的な「何を」の映画とくらべると、一応ずっと思考や感性の動きは能動的になってるんだけれど、決定的に欠けているのは、存在に対して「なぜ」という根源的な問いかけをもって切り込む形而上学がないということですね。僕の言う「なぜ」の映画ではないわけです。もちろん「なぜ」というのは単純な因果律の次元ででてくる「なぜ」ではなくて、意味の次元ででてくる哲学的な問いかけのことですけれどね。

野田　ともかく、そうした意味で、彼はトリュフオ的でありうるけれど、ゴダールのではないと思う。最近彼はゴダールをはめているが、彼がそうした今までの自分を打破ろうとしている一つの徴候のように思うね。彼自身も「新しいシンボルを創るということ」が、私の方法なのです。それは現実と自分を動的にプロセスとしてとらえるということ、基本的な姿勢にしていこうと思っています。」(六一年、「記録映画」十一月号)といっているのも、その辺ではないだろうかと思う。

松本　トリュフオですね、羽仁の原型は、『大人は判ってくれない』ですよ。『不良少年』はあの影響があ

ると思うな。彼は向うへ行ったとき先に見てますからね。最近ゴダールより、むしろアントリオニを意識してるんじゃないですか。『彼女と彼』はアントリオニですよ。ただアントリオニにはさっき言った、「なぜ」の問いかけがあるけれど羽仁の『彼女と彼』にはないですね。そこが決定的にちがう。羽仁の眼の基調はやはり好奇心なんで、あの主人公の女に羽仁自身が投影されてるわけですよ。ただあの女が、ラストにただの好奇心では解決されない新しい壁にぶつかって何かを考えだしますね。僕は羽仁自身もそういうところにきてると思うんです。『不良少年』を境にして、何かそれまでの自分から脱皮しようとしていることは事実ですよ。その点に期待がかけられるわけですが――。

野田　最後に、彼の作家としての思想的な視点についてだが、彼の立脚点は結局西欧的デモクラシーの立場だと思ふね。彼の下からの帰納的な方法がそれだと思ふ。その点、彼は上からの演繹的な方法をもつ前世代に対しては新しいといえるが、おのずとその西欧的デモクラシーのもつ限界が、彼の作品内容をいゆる良識という範疇におしとどめていると思う。松本君のいう「なぜ」の映画に羽仁がこれからどれだけきりこんでいくかに僕も期待したいね。

松本　そのためには一度「事実」を徹底して疑ってみないとだめですね。レンズの向う側だけでなく、レン

ズのこちら側も、それからレンズ自体とか映像そのものの質もね。羽仁進にはレンズの発見を手ばなしで喜ぶ傾向がありますからね。はなやかな技巧を駆使する能力があるだけにその辺が危険なんですよ。頭のとっぺんから足のつま先までジャラジャラアクセサリーかなんかをつけている一見目ぼえのする女みたいなもので、ちょっと見た眼には幻惑されるけれど、すぐ飽きてしまうような表面的な魅力にごまかさやすいということ。いちどそういう装飾的なものを剥ぎとって、裸の女とドロドロになって生活してみる必要がある。自分自身の内部とぬきさしならぬ関係でかわってみないと見えてこないものがあると思うんです。ねこの眼みたくに変貌するレンズの可能性も、それが徹底して主体化されないかぎり、真の意味でのリアリティには到達しないわけですよ。そういうのっぴきならない映像を作りたいときに、事実の仮象性を超えることができるかどうか、眼に見えないものに迫ることができるかと思うんです。もっともそれは羽仁進だけの問題じゃなく、僕ら全体の問題ですけれど。

野田　そういうわけだ。羽仁進については、まだ後の方でも触れなくてはならないだろうけれど、今日は時間も無いことだし、今の点を確認したうえで、一応今回はこのあたりで区切をつけることにしよう。

VI ブームに隠されたもの
―テーゼの衰弱とそのアンチテーゼ―

松本 今回は五十年代後半の作品に眼を向けたいと思うのですが、当時の状況を要約すると、一方で映画運動をも当然含むいわゆるスターリン主義的な左翼運動の崩壊があり、他方で朝鮮戦争を契機とした日本独占資本の体制確立の過程があるわけです。そういう状況に規制されて、映画の動きは、劇分野の独立プロ運動も記録分野の製作協議会を中心とした運動も頭打ちとなって、一つの大きなエア・ポケットに落込んでしまう。それと裏腹に体制自立の過程にあった独占資本は、その偉力の宣伝手段として映画に着目してゆくわけです。そこで史上最大のPR映画ブームが生れることになるのですが、『佐久間ダム』など一連の大作が映画館にかかって、これが当時マナー化された劇映画に対するある種のアンチ・テーゼになった。何か新しいものを求めていた映画観客

にそれらの長編記録映画が歓迎されるのを見て、映画館にかかるような長編の記録映画、それは主として紀行映画のように素材的に関心を惹くものが大部分だったわけですが、そういう映画がつけられ、小屋にかかれて、ブームに輪をかけることになった。その種の記録映画をどう評価したらいいのか。それらの作品にみられる創造上の本質や表現上の方法は、どういうものだったのか。それを問題にすることが一つ。更に当時そのようなブームに対するアンチ・テーゼというか、全く逆の貧しい条件の中で、野田さんの『忘れられた土地』とか、勅使河原宏の『ホセイ・トレス』とか、あるいは僕の『春を呼ぶ子ら』などの一連の作品が作られてゆくわけだけれど、そういうものを今振り返ってどう評価するか、その吟味ですね、これが一つ。その二つを対照させて問題

野田 にしてゆきたいと思います。

野田 長編記録映画がさかんにでてきた条件は松本君のいったような状況に裏づけられていると思うね。長編記録映画がさかんに上映されたのはたんにわが国だけのことでなく、外国も同じような現象があらわれていた。イタリヤの長編記録映画『青い大陸』『緑の魔境』『失われた大陸』、フランスのものではマルたちのつくった『沈黙の世界』などがあったね。内外をとわず長編記録映画の特長は辺地もの、探険、紀行もの、あるいは海底ものといった素材の珍奇さ、ものめずらしさだった。つまり素材主義だったね。方法的には従来どりの自然主義で、ものめずらし素材の見世物的な編集や長さで身をつくらったそれらの長編記録映画は、いままでの自然主義的な劇映画の衰弱と同じように、記録映画のはなやかな墮落現象といえるだろうね。

松本 素材主義が依拠しているものは好奇心だと思えます。好奇心といっても、六〇年代前半にやってきた才二次の記録映画ブームが、セックスと残酷に対する覗き見の刺激至上主義にその本質があったとすれば、この頃の才一次記録映画ブームは、素朴な知識欲を満足させる点に主眼がおかれていた。知らなかつたことを知り、経験しなかつたことを間接的に経験する、その満足感、戦中と戦後十年くらいにツンボ状態の状況から解放される欲求に見合うも

のだったし、そろそろ始まっていた安定モードというか、その上に立った精神の消費欲求、直接食うことにあくせくしていた状態から、余剰エネルギーを外に向けようとする欲求を、手近かなやり方で充たすものだったといえますね。

野田 『佐久間ダム』(高村武次作品)や『黒部溪谷』(西尾善介作品)などでは巨大な土木機械の活躍、自然にたいする人間の挑戦といったところが当時の大衆心理にむすばれていたことはたしかだね。『カラム』(伊勢長之助構成作品)にしても日本の学術調査団の遠征といった戦後の混乱をぬけてた解放感につながっていたといえると思う。こうしたわが国の長編記録映画ブームは、『佐久間ダム』や、『黒部溪谷』などもそうだけど、PR映画とつるみながらつくられ、そのブームとやらはらにPR映画は猛烈につくられた。僕は長編記録映画ブームの心理的な背景とPR映画ブームの社会的な背景とが一つにかさなっているのが当時の映画にあらわれた状況的な特長だと思うね。

松本 一言で言うと危機感が全然なくなつて、どの映画にも広がるイメージ、伸びるイメージが支配してくるんです。素朴な実在性に対する楽天的な肯定がある。とくにPR映画には独占体制の復活と興隆という背後の条件そのものが、直接的に映画の対象ともなり、映画のリズムともなつて視覚化されている。

映像の迫力といへども、ここでは対象に批評的に切り込む迫力ではなくて、力とエネルギーの謳歌と誇示の迫力なんです。それがしばしば人間の力一般としてうたわれているので、エセ・ヒューマニストなんかは大いに感心するらしいんだけど、建設記録映画や生産記録映画の大部分は、いわゆる生産力理論の映画的表现そのものだと思うんです。むしろPR映画という制約を無視するわけにはゆかないけれど、その中で作家の苦悩や格闘がもっともにじみでていない。

野田 あの時節はまったく、作家にとって、危機の時節だったと思うね。何か、ほとんど映画がつくられる。技術的なところがやられる。

そこには映画芸術の可能性があるような幻想がわく。僕なんかもゆさぶられたね。幻想はもたなかったが、PR映画をメシのタネにしていたので。

松本 五〇年代前半が辛い時期だっただけに、その反動として誰もがPR映画ブームの中にすさまじい勢いで巻込まれていったことは事実ですね。完全に巻き込まれて自分を見失うか、独占資本のお先棒をかつぐなどか言って、素朴な抵抗しかできなかったか、どうも虎穴に入って虎兇を得た例は少ないですね。野田 ミイラとりがミイラになったのが多いね。はでな大作がずい分作られたけれど。

松本 代表的なものはダムものと鉄もの、そのあと石油

させる作品だったんじゃないですか。

野田 そうだったね。当時のものなかではたしかにいい。いまも印象にのこっているのは砂漠の中の街のバサアル、あのごみごみした露店市場のシーンだね。中近東の民衆の匂いがただよっているようだった。

松本 『カラコルム』をはじめ、『民族の河メコン』、『アンデスを越えて』『南極探険』、『秘境ヒマラヤ』などの一連の作品が、ごく現象的な興味で珍奇な素材をつづり合わせた単なる紀行映画だったとすれば、『メソポタミア』には、一応対象を切りとる作家の思想というか、対象に対するかかわりの論理が作品を構成していた。つまり、桑野茂はメソポタミアの過去と現在、かつて人類文明の発祥地として豊かな開花を遂げたメソポタミアと、いまでは長い植民地支配の下で貧困と圧制にひしがれて昔の面影をどこにもみることのできなくなってしまう現代のメソポタミアと、しかもその長い桎梏の歴史を断ち切って、新しい未来を強く求めて立ちあがりはじめた最も今日的なメソポタミアを対照させて、そこに「歴史」を見ようとするクリティックがある。ス

エズ事件のなまなましい痕跡と、古代メソポタミアの驚くべき文明の遺跡を、中近東の貧しい民衆の生活描写の中でぶつけ合わせているあたり、なかなかシャープな表現があったように思います。野田 だけど、全体としては方法的にも同類の長篇記録

ものができてきて、その次が糸へんものかな。野田 そう。ダムと鉄、石油、糸へんのPR映画洪水のなかに作家はおしながされる。作家の主體的な創作活動がボヤけてくる。

松本 作家も人べんではなく金へんになるわけだ。(笑)野田 人べんが金へんになると作家は職人化する。一方、金へんの力で、カラー、ワイド、などと技術的な側面はものすごくすすんだ。これをどう方法のなかにくみ入れたかが問題だね。

松本 技術といっても、技術の条件が物質的に拡大されすぎないわけですよ。作品のトータル・イメージを深化させる技術ではないんです。だから、カラーになりワイドになって、カメラの能力が人間の日常的な視覚に近づけば近づくほど、映像は自然主義的な迫真性というまやかしの論理に足をすくわれてゆく。事実、大部分の作品が素材にふりまわされていくし、素材にもたれかかっているわけです。またそれで映画ができていってしまう始末だから、そのうち記録映画には演出家は要らないという説までがとびだして、現場にカメラマンだけが出かけていって、撮ってきたやつを編集するという作り方はやめるようになった。長期間かかる作品とか、海外に取材した作品にはそういう例が多いですね。それらとくらべると、桑野茂自身がかけて行って撮ってきた『メソポタミア』なんかは、一応作家の眼を感じ

映画とかわりがなかった。イタリヤものなんかにくらべると、みせんかなのショウ的なところがなく、大変マジメなところをかうけど、松本君がいうほど感動しなかったのはどうしてかな。僕は映像が構成や解説に追いついていない弱点をもっていたと思うね。ニュース映画のところが多くて。スエズ事件のところもそう。画面がウズ手なんだね。イメージ化されていないんだ。対象をどのようにみ、みたくものをどのように表現的にとらえたかというプロセスがよわかったと思うね。ところで、こうした長篇記録映画のブームとやらんで、デズニイの『砂漠は生きていく』の大きりに刺戟されて、動物生態記録映画が次々とつくられた。『白い山脈』『大自然ははばたく』などがそうだけど、この流行も長篇記録映画ブームと同じバックグラウンドの上に発生したとみていいだろうね。

松本 大部分が見せ物映画ですよ。それこそ現象の羅列で、自然観がない。生態をとらえるといったって、別に科学的につつまんでいるわけでもなければ、カメラによる発見があるわけでもない。とくに動物をすぐ擬人化して面白おかしくみせようとする傾向が強かったのは、『砂漠は生きていく』のさそりのダンスあたりの悪影響なんだけれど、全く娯楽本位でドキュメンタリズムを墮落させる最たるものだったと思う。よい面を拾いあげても、紀行映画なんかと

同じように、せいぜい知識欲の拡大を刺戟するとい
った程度の、レベルの低い啓蒙教養性を一歩もでて
いなかった。

野田

話はあともどりになるかもしれないけど、外国紀
行で浮身をやつしていた長篇記録映画の取材の方向
をかえたものに、高村武次の『遭難』があるね。谷
川岳を舞台に遭難を追ったドキュメントだったけれ
ど、あれは作家のいわんとするところがアヤフヤだ
った。山にのぼっていいの、悪いのか、さっぱり
わからない。遭難者の火葬のシーンをヤマ場にして
涙をそそらすのだが、僕はみていて、この作品は何
をいいたいのかつかめなかったよ。疎外のなかに生
きている現代人が山にのぼる。その登山者をいつも
ひきつけている登山の過程に体感する存在感といっ
たものを追求したらよかったと思ったね。山で死ぬ
のはという歌ではないが、遭難なんて登山に実感す
る存在感の前では大したことでないよ。遭難をなげ
くのはそのよるこびに賭けることをしらない者だけ
さ。映画『遭難』はその意味でせつかくの撮影の苦
勞も焦点がボヤけてしまったと思うね。

松本

あれはセンチメンタルでしたね。というより安易
な涙に迎合していると言えないこともない。浪漫的
な死の美学に溺れたというか、遭難を純粹で美しい
ものに謳いあげているもんだから、結局何を言いた
ったのか曖昧になっちゃった。もっと突っばなして、

ものごとをリアルにみる必要がある。それこそ、な
おかつ山に登ろうとするある種非合理的な衝動の根源
にまで眼を向けて、シジフオスの神話じゃないけど、
そこから人間の実存にまで切り込んでゆければ立派
だと思うんですがね。しかしそれはちょっと無理か
な。でも自主製作なんだから……。

野田

ちょうど五七年に松本君が記録映画作家協会の会
報で、レネエの『ゲルニカ』を題材にして、作家の
主体喪失の問題をとりあげたわけだが、あの文章は
戦後ドキュメンタリー映画史において歴史的なもの
だと思うね。

松本

そんな大きなものじゃないですよ。でもあれか
らでしょうね、新しい映画運動が芽ばえはじめたの
は。

野田

そういえるね。僕なんか、ズルズルと教育映画や
PR映画のなかにひきこまれてゆくのがたまらない
気持だった。なんとか、できるだけ自分の創作意欲
をみたすものをつくろうと、社会教育映画のカゲで、
『忘れられた土地』をつくった。不十分な作品だっ
たが、僕としては脱皮の才一步となったね。あの時、
松本君に「自然主義の尾テイ骨をのこした作品」だ
と批判されたっけ……。

松本

いや、あの時はほめたんですよ。当時支配的だっ
たエセ記録映画ブームのかけで、こういう真面目な
仕事をしている人もいるのかと思って感心したんで

す。いろいろ古い要素をひきずりながらも、あそこ
には新しいドキュメンタリーの方法をまぎくつてい
る作家的な格闘があった。感傷的なヒューマニズム
を否定している姿勢に共鳴したんです。対象をむき
出しの姿で即物的にとらえようとしていたこと、ま
だ部分的なものだったけれど、説明的な描写を排し
て、対象を物とアクションに分解・再構成すること
で、映像表現の本来性をとり戻そうとしていたこと。
とくに導入部分、磯舟の漁のシーン、畑で農婦が鋤
で耕作するシーン、ダイボ網のシーンなんかが成功
していたと思うのですが、ああいう努力が、ドキュ
メンタリーの可能性に本質的に迫る方法的な契機を
もっているとも僕は評価したんです。

野田

『忘れられた土地』はそれくらいにしてもらおう。
ところで『映画批評の五八年十一月に松本君がかい
たシンポジウムのための論文「映画のイメージ」と
記録」、あれは『映像の発見』にものせていたね。
当時、あの論文は新しい映画芸術運動の内容をしめ
したものとして、僕たちにたくさん示唆をあたえ
たと思うね。僕たちのうごきに対して、記録映画作
家協会内外で、ものすごい反撥をうけながら、松本
君は集団就職をとりあつかった『春を呼ぶ子ら』、
つづいて『安保条約』『三百トントレーラー』と作
品をだす。また勅使河原宏の『ホセイ・トレス』。
はなやかなPR映画ブームのカゲで、新しい運動は

すこしずつ芽ばえていったといえようね。もちろん
PR映画のなかで、映像的な実験や技術的な試みを
やった作品が一方であらわれたのだが、それらにつ
いては次回にふれる予定だから、いまふれないこと
にしよう。

ただ、新しい映画運動が雑誌『映画批評』をなか
だちにして、主として松竹の大島渚・吉田喜重たち
とつながりながらすすんでいったことを付けたして
おいた方がよいと思うんだけど。

松本

勅使河原宏の『ホセイ・トレス』は、最近になっ
て『おとし穴』と一緒にアート・シネターで上映さ
れたけれど、作られたのはあの頃でしたね。あれは
映像の新鮮さ、トータルなイメージの詩的な完結性
という点で、すごく魅力的な作品だと思います。よ
くホセイ・トレスというボクサーの孤独な内面に
い込んでいた。武満徹の音楽もよかったけれど、勅
使河原の演出も、彼のこれまでの全作品の中でいち
ばんよかったと思う。とくに彼は美術家出身だけあ
って、映像の構図がとてもシャープですね。

野田

僕も、あの作品が彼の中ではよい作品だと思っ
ているね。カメラも勅使河原なのだからうまい。
『ホセイ・トレス』と対照的なのは、『安保条約』
だね。松本君が考えていたいろいろな方法がでてい
たね。総評がスポンサーなので、政治的な分析の面
で、大変アイマイで公式的なところがあるけれど、

政治宣伝映画であれほど形式を破ったのははじめだ

った。僕は初めの部分にあるニュース映画の断片を
モンタージュして多層で複雑な状況をトータルなイ
メージとして表現していたのはすぐれていたと思う
でも、カラージュ的な動画の部分はきこちないところ
ろがあっただけなかつたね。『安保条約』は当
然、形式主義だとか、大衆ブベツだとか、例のよう
に公式左翼派から攻撃され、論議をかました作品だ
ったが、新しい映画運動の才一弾といえると思う。

松本 あの作品は八方破れみたいところがあって表現
上にも統一性がないけれど、シュールレアルなもの
を媒介としたネオ・ドキュメンタリーという主張の
一端を、部分的には試みることできたと思ってい
ます。たとえば絵の流れたNGフィルムをモンター
ジュした砂川のシーンとか、その前後の始め三分の
一が一応成功していると言えてしょうね。意図と
しては日常性の意識を異常のイメージで破壊する
ということにあったわけですが、ここで僕としては、
それをかたくなに拒絶する、更に殻の厚い日常意識
のカベにぶつかつたわけです。そこで『安保条約』
のアンチ・テーゼをその後『西陣』で試みることに
なるのですが、『安保条約』の経験は貴重なもので
した。総評の幹部からはちっとも言うことをきか
ないといっておこられるし、日共のゴリゴリからは大
衆蔑視、形式主義といつて非難されるし、ほんとに

四面楚歌でしたな。物心両面でひどい規制を受けた
作品です。

野田 いまも、反大衆路線の非政治宣伝映画の見本た
いに「『安保条約』のようなのは」といわれている
ね。運動はすすんできているようであるには遅々と
している。たちはだかっているカベは厚いといえる
ね。

松本 日暮れて道遠しの感があるけれど、そのあたりか
ら、ぼつぼつ自主製作はもちろん、PR映画の中な
んかにも、いろいろ実験を試みる作品が現われてき
て、やはり過去のドキュメンタリーを超えようと思
う道筋がわずかずつでも切りひらかれていったと思
うんですが、そのへんを少しくわしく、次回から二
回にわたって問題にしてゆきたいと思います。

△記録と映像より▽

付 記

我々、助手及び新人が仕事の中に感じられる映画への志向性に対す
る漠然とした不安、自立する可能性を顕在化すべく研究会活動をはじ
めることを提唱する。

ここに研究会の資料No.1として、

「戦後ドキュメンタリー映画変遷史」を野田・松本両氏の了承を得て
復刻し、戦後ドキュメンタリーを主体的に検証してゆきたい。

出来るだけ多くの有志が参加されたし。

編纂責任 日本映画新社
「 新人会」
非売品 連絡先 (442) 7251