

記録と映像

1

記録と映像の会会報
主催 記録芸術の会
日本読書新聞

目 次

☑連載<対談>戦後ドキュメンタリー変遷史

I. 敗戦の不在と事実主義

野田 真吉 /
松本 俊夫

☑「老人」について

精神の孤独の意味

長野 千秋 7

内面をのぞきこむ眼

池田 龍雄 8

映画「老人」の印象

加藤 衛 9

☑「日本のかたなとよろい」について

「日本のかたなとよろい」

についての反省的メモ

松川八洲雄 10

「日本のかたなとよろい」について

平野 克巳 11

☑「時間」について

アヴェンギャルド標準語ではない

真鍋 博 12

☑「焔の芸術」について

皿をならべて丸一日

西江 孝之 13

壺と手と機械

関根 弘 13

シノブシス「焔の芸術」

西江 孝之 15

☑DATA

14

連載 対談戦後ドキュメンタリー変遷史

I 敗戦の不在と事実主義

野田 真吉
松本 俊夫

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、これまでと同様の試みが殆どなされていないだけに、新しい方向づけに働くことのできない作業であるだろう。

野田・松本両氏によるこの対談は、十二回連載される予定で、話の中で出て来る作品群から、今日上映可能のものは、この会の月例会で上映されるはずである。

(編集部)

野田 第一回目は敗戦の年(四五年)から、五〇年までのアメリカ占領軍下での記録映画の主な動きをみ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つたね。亀井文夫の「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ですね。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。錠としての嚴重なものだった。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、あれはひそかにデビューを一本おこして、どこかにかくしてあると聞いているんですが、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、あれをデビューしている。この映画の製作のいきさつだ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」誌の六二年十一月号に伊東自身がかいており、その他岩崎昶、水野肇もかいているとおりだ。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にことだと思ふ。

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のこっているね。

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み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、作り手自身が戦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

野田 戦後の映画の場合、その点がずつと尾をひいて、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。亀井文夫の「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しられていた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、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、思うんだけれど、天皇の衣がえ、早がわりをつくると同時に、戦前・戦中派である僕たち自身の意識構造の不変とフィルム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んですよ。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ないんです。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いるとすぎないんです。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。CIEは

そうでないものをつくらせなかつた。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CIEEの映画を
ずい分みせられたけれど、ひどく退
屈だった記憶がありますね。そうい
えばCIEE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
なつ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、誰がとつても変り
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
といつた方がいだらうね。

松本 いわば動く紙芝居みたいなもので
すからね。それとくられば、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、一応二〇年代のソヴェ

ト・ドキュメンタリーと三〇年代の
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
はなんといつ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
といえよそれまでだけれど、前者の
場合は偶然とアクチュアリティを重
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
な映像がなかつたわけではないと思
う。それもごく稀にですけどもね。

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
つたね。

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、結局ア

トラクティブなショットのモンター
ジュにあるというか、ローサ流に言
えば、アクチュアリティの創造的劇
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
信じすぎているということですね。
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
は真実だといふ素朴な実感主義です
ね。こいつが過去のドキュメンタリ
ーをゆきずまらせた最大の癌だと思
うんです。

野田

事実主義の害毒ははかりしれない
ね。コメンタ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
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、コメンタリー
の論理だけが重要になってくる。ま
つたく同じ場面がコメンタリーによ
つ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
主義とう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タリーでこれをつなぎ合わせるなければならなくなる。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、それをいかにもほんとは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、つまり、カメラがもつている即物的な記録性にたいする信仰とつながると思うね。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、頭をもたげてきた。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・ウエルズの「市民ケーン」の例をひいて、ワイドレンズをつかうことに

よっ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いる論文が「キネマ旬報」ののつていたよ。映画の場合、機能主義と事実主義はくつつきやすい。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供しているんだ。

松本

カメラ・アニミ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、他方で出来合い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った。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ったと思ふな。

野田

たしかに「空気のなくなる日」は

その点、すぐれていたと思ふ。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といふ流説がとぶ。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いあつめる。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いている。だが慧星は地球に衝突しなかつた。バカをみたのは金持の地主一家だつた。そこには新鮮な批評的な想像力がみいだされた。だけこの場合、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ふけれど、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つ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という現実がない。現実意識の变革の問題が、映像表現の变革の問

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
立たないと思うんですね。映画にと
って、対象に対するかかわりとは、
とりもなおさず映像の論理なんです
から、対象に対するかかわりのステ
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
さずに行けるわけがない。極端に単
純化して言うと、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、
たとえば太田仁吉の「稲の一生」と
か「あげはちよう」、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」なんかは、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、

「あげはちよう」では羽化、「生き
ているパン」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、第一にはカメラの
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ること。第
二は極度なクローズ・アップ撮影と
微速度撮影によって、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。第
三は第一と第二をくぐるめて、それら
の表現によって、僕たちが観念的に
は、つまり、理クツとしてはとらえ
ることができ、理解できるものを、
直接映像によって体験することであ
ると思うね。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
あると思うね。
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あげ
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
、このところ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
側のみ設定されているということ
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、第一次大戦後も第
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

またた状況意識、そこからで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ど、日本の場合にはそれが無い。いいかえると、戦争や戦後直後の体験を、強烈な自己解体として体験していないということだと思ふんです。その結果、非常に樂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になるんですね。根深い事実主義は、そういう意識構造と決して無関係ではないですよ。

野田 無関係でないと思ふね。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おかえたことだと思ふ。そうした意識の欠落は、つづく九〇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。むしろ、記録映画の分野においても例外ではなかったわけだね。

精神の孤独の意味

自作「老人」について

長野千秋

「ピカドン」という写真集がある。これは広島で被爆した中村さんという漁師の一家を、福島菊次郎さんという写真家が、十年間にわたって記録した作品だが、僕はこの写真集をもとに、原爆の問題を扱ったドキュメントをつくる為、広島に撮影にかけたことがある。

中村家の三女で、中学を出るや否や家を出して、喫茶店を転々と渡り歩いていく娘を主人公にしたこの作品は、遂に完成はしなかったが、この撮影の間に受けたさまざまな衝撃は、僕が作品をつくる上に離れ得ないものとして、生理の奥深く沈みこんでいたようだ。

たまたま広島という街の、それも被爆した中村家に生まれてきたばかりに、今は被爆のあとさえ殆んど見られない、美しい広島島の街の一角で、生活保護を受け、寝たきりの父親のもとに、被爆者の子という烙印を押され、善きにつけ悪しきにつけ特別の目で見られ、さらしものにさ

れ、そうした中で、自分自身を見失い、被爆者の子である自分を、自己の意識の中で抹殺してしまい、中村家の娘でない、他の何者かの家の上品な娘として振舞い、無意識のうちに、生活の全てにわたって演技していくほか、社会と接触し、人々とつき合っていくすべを知らなかった、この中学を出たばかりの、眼だけ猫のようにキラキラと光り、人をこれっぽっちも信じない、無表情な家出娘の内面を見せられた時、人間を無感動にし、非人間化する、あの精神の孤独の意味を、まさに衝撃的に突きつけられたものだった。

同時に僕は、中村一家を撮影していく際、スタッフに及びせられた、外部からのさまざまな非難の目を忘れることはできない。

僕が、この「老人」という素材をもとにして脚本を書き始めた時、生理の奥深く沈みこんでいた、これらもろもろの歪みが鎌首をもたげ始めて、「老人」のモ

チーフにさまざまなからみ合い、老人の孤独と重なりあいながら、イメージとして形成されてきたようだ。

僕はこうしたプロセスの中で、人間を無感覚にし、人間味を失わせていく、あの恐ろしい精神の孤独の意味を表現しようと考えた。長い間孤独の中に慣らされて、人間としての情感を失ってきた人間は、自由な精神を回復し、それを、他の人々と共有することができのらうか。又、人間が、生れてくる為の条件を選択する権利を与えられていないならば、その不条理を釋えすものは、満たされない欲望の充足をはかり、経験の歪みから回復する為の方法をつかみとっていくことではないのではないか。

エトセトラ・エトセトラ……

勿論、たゞの二十三分の作品の中で何程か語り得るだらうか。いや、意図は意図として、できあがった「老人」という映画は、既に、それ自身一々の作品として、僕の手許から走り去ってしまった。あとは、「老人」を観た人々が、どう答えてくれるか、その翫きを待

つばかりだ。

作家が、作品以外に、自己の作品について語るといふ行為を、作品をつくる為の製作条件があらゆる面で恵まれていないんだといふことを言いたい為の自己辯護としてはなるまい。

一九六四年 五月十五日

内面をのぞきこむ眼

— 「老人」を見て —

池田竜雄

人間は、誰しも赤ん坊のときがあったように、(若死しないかぎり)必ず老人になるときがくる。だから、オマールハイヤムならずとも、ときとして、今のうちだ、お歌姫よ。早くこの盃を満たしてくれ。というような気持で、心がほてるときがあるものだ。

ところが、必ずしも満たすべき、うま

酒に恵まれる人ばかりとは限らない。若い間、うま酒などゆっくり味う暇もなく、働き蜂のように、ただひたすら職場と家庭の間を往復し続け、気がついたときはもはや停年退職、という具合に、くそおもしろくもないコースをたどる人生のほうが、数に於てはるかに多いものである。

長野千秋の「老人」は、おそらくそういう具合にして停年になり、働くに、職場はなく、遊ぶには金と気力が足りな——のかどうなのか、そのへんの事情は人それぞれ違うのだからけれど、ともかく、老人ホームに入って静かに余生を送る一人の老人をカメラの中心に置きながら、彼等の世界を、それとなくのぞき込もうとした作品だ。のぞき込むといういい方が妥当でないなら、観察、するといいかえてもいいが、観察という言葉には、何かしら非情な、科学的な感じがつきまとうので、この場合必ずしも適当ではないだろう。

なぜなら長野千秋は、ここであくまで外側から対象の深部に迫ろうというドキュメンタルな方法ではなく、老人の内

面性を描き出すために、ごくひかえめにはあるが、そこはかとなく、ドラマチックな演出を試みているからである。

そして、演出家の眼は、たいへん暖かい。

誰しも老人になる運命であってみれば、旅路の果ての人たちを冷酷に突き放して、檜山に追い上げるようなまねは、情としてしびがたいことであらうし、おそらく社会福祉の精神にも反することであろう。子供とは違った意味で、老人もまた大切にされなければならぬのだ。そういうヒューマニスティックな主旨に基づいて、この映画のスポンサーは金を出したのに違いない。しかし、それはあくまでも、働き盛りの人間の、手前勝手な、狡猾なポーズである。したがって、老人ホームなどというものは、所詮、檜山の現代版に過ぎないのだ。

わが国では、老人の自殺率が世界的に高いというので、そのことを老人が甘やかされている証拠にする人もあるけれども、それは、あまりにもうがった見方のような気がする。彼等がチャンチャンコなど着せられて、ぬくぬくとコタツなど

に入っているのは、必ずしも、大事にされ、いたわられている構図ではない。そうやって、おとなしくしていてもらった方が、次の世代にとって、都合がいいからである。だからわたしの考えでは老人を最も大切にする方法は、何よりも当人を老人扱いにしないことなのだが……。

ところで、長野千秋は、老人をいかにも老人らしく描こうとして、いささか相手を老人扱いしすぎているように思われる。

「忘れられた人々」に出てくる盲の辻音楽士のようなすさまじい非行老人は、老人ホームなどにはおとなしくはいってこないのかもしれないけれど、それにしても都会や農村や、貧しさや豊かさや、家庭の事情による個々の差こそあれ、おしなべて人生の終りにさしかかった人間には、共通した特有の欲望の形態がある筈である。それを描き出すためにドラマチックな演出が必要であるなら、ブニエルにならって、もっと思い切ってドラマチックに構成すべきではなかったろうか。さもなければ逆に、ファーブルが昆虫を観察したときのように、長い間、じつくり対象につきまとい、細大洩らさず徹底

的に観察し、記録し、それに基づくトータルなイメージを削り上げるべきではなかったろうか。そうすれば、老人の中の意外な若さ、なまぐささ、いやらしさ、たくましさ……つまるところ、老人が老んであるゆえんの、も一つの面が見られたかもしれないのだ。そして、少なくとも、子供と老人の対比だけではつかめない「死」という命題が、そこに鮮やかに浮き彫りされるにちがいない。

むろん、これは、制作期間も予算の制約も与り知らない一観客としての、ないものねだりに近いつき放した感想ではあるが……

(筆者は画家)

映画「老人」の印象

加藤 衛

試写のあとで、監督の長野さんに、冗談を言ったものだ。「六十才以上入場お断わりだね」。それが実感だった。まさに残酷映画だ。もっとも

「老人」自身は、それに気附かないかも知れない。それ程に、この映画には、シメリ気がない。むしろ「残酷」と感じるのは、青年・壮年期にある人達だろう。それでいい。老人対策というものは、実は、青年・壮年の考えることなのだ。

あれから既に三週間、今もお、私の胸の浦みは消え去らない。

(一九六四年五月)
(筆者は横浜演劇研究所所長)

あなたの声をお寄せ下さい

会をつくった趣旨の一つ「鑑賞者と作家との新しい対話の場」という言葉を単なる「うたい文句」にしたくないと考えています。鑑賞者から作家へ、或いは作家相互間、鑑賞者相互間の発言を期待します。作品の感想、批評、のはか会への注文、一般的なお意見何でも結構です。

原稿は、会事務局宛、住所、氏名、会員、非会員の別を明記の上毎月五日までにお送り下さい。

「日本のかたなとよろい」についての反省的メモ

松川 八洲雄

実のところ、国立東京博物館の美術映画シリーズ「日本の金土」「日本のやきもの」「日本のぬりもの」などに続くシリーズものとして、この映画を演出するに当って、僕を捉えた「刀」の魅力は、その美術品としての美しきでなく、人間が生きたために人間を殺す道具としての絶対矛盾を内にはらんだ厳しさの造型性にあつたと云う事が出来る。そして、僅かに鎌倉期を除いては、おおむねどこを押しても無常感がニギビの様にニユルリと出る、日本の造型物一般のやりきれなく平和な孤島性を苦々しく考えていた僕は、唯一の例外として、「死」と対決し、従って「生」との対決のころのみなきつた造型を、刀の中に見ようとした。

だが、思うに、人間が生きたために人間を殺す仕方は、何も豚や狼を殺す仕方と区別しなければならぬ理由はない筈なのである。例えば、振りおろせば人間の首どころか大地深くその刃がくいこむに違いない青竜刀の必要にして充分以上の重量感や、恐らく人間の頭を狼を撲殺する仕方でも打ちたくに違いないネフスキの時代の刃のない剣などには、人間を豚の様に殺す残酷感が充ちあふれている。ところが、日本刀は、ひたすら人間のみを殺す武器なのだ。日本刀の物理的基準は、全く人体のみ置かれ、人体を斬ってよく斬れ、しかも曲らず、折れぬ事を必要充分にして決して充分以上求めぬ所に置いているという規範性は……かくして、又しても海に囲まれた温帯の島国にもどってしまふのだ。

恐らく陸続きの外国の斗いが、狼の様な異民族や、豚の様な異教徒との斗いであつたとすれば、この島国では、殺しにまでエチケツトがあり、美学があり、あそびがあり、ゆとりがある。殺すか殺されるかという、無常感に最も縁遠い世界に無常感があふれ、ものあわれがたたえられ、うたかたの美しさがひろがる。そして、日本刀が、只管その機能を純化する中で、機能をつきぬけて美に到達してしまつた理由は、恐らくその辺にあると云えるだろう。云いかえるならば、日本刀の張りつめた鋼の肌にも所詮は伝統のニギビが、根深かつたという事だ。いや、僕自身、伝統の批評的超克を身がまえながら、どうやら出来上つた映画は、伝統のニオイに酔いしれているではないか。

その意味でも、ニオイの部分に、無常感あふれる方丈記の引用などせず、凝視すべきであつた、と反省している。そうして、現在の眼で過去の日本人のころを復元することによって今の「生き」を、更に明日の「生き」を生きたる強固な媒介物とすべきであつた。何故なら、伝統の美とは、過去ののめりこむことによつて過去に生きるためにあるのでなく、まさに過去を現在の地点に捉え出すことによつて過去を生き、超克すべきものとしてあるはずだからだ。

尚 最初藤原智子さんのシナリオでは、ラストを、靖国神社の遺品陳列品の刀で終っていた。刀が、その機能性を要求される形で、(権刀の象徴を含めて)存在した最後に、第二次大戦に確認したかっ

たからである。だが、決定稿で、これらの刀は、非美術的であるとの理由で、はぶかざるを得なかった。そう云えば、事実、刀木希典の刀を含めて、陳列された多くの刀は、品が悪く、道具そのものの様であった。多分、近代日本の刀は人間が人間を殺すための厳しさよりも、豚の様に殺す道具として、或は狼の権威の象徴としてインターナショナルな道具に変質していたのかもしれない。

ちなみに、この作品で取上げた刀身そのものの殆んどは、平安から鎌倉期のものである。にも拘らず、一応の歴史を追い、最後に江戸末期で終るといふ、日本の伝統の宿命的スタイルをも又、超克し得なかった策のなさを、次の課題の一つとしたいと考えている。

「日本のかたなとよろい」

について

平野克己

殺すために作られた道具、殺されぬために作られた道具の二つのものに関連して、私の記憶をさかのぼってみても、残念ながらそこには他人に打明けて話すようなノッピキナライナイ心のしみが無い。少年時代に、ふるえる昆虫の中心部に極めて無感動にピンを刺しえた記憶を今更のように不気味がるのは、しよせんはいわゆる大人のノスタルジーに過ぎないし、戦時空襲下の防空壕や防空頭布にしても単純に生理的な恐怖の記憶をよび起すだけである。敢えて云えば60・6・18の安保反対徹夜入り込みの時に闇の中で体験した断片が、未来につなぐべき私の記憶だろうか……同じ闇の中に得体の知れない少年が居て、細い木の柄に異様に巨大な金物の付いた物体を手にして、妙に

そわそわして又、変に確信にみちて私の側に居るのである。私の周囲に居た誰一人として見覚えのないその少年は、私に本能的愛着ともいふべき心のうずきと同時に彼とその物体との関係を完全に理解できないことによる恐怖とをもたらした。

生と死の深淵の際立った断面について語るのは、芸術の根強いライトモチーフでありその存在理由の一つであるのは明らかであるが、「日本のかたなとよろい」という素材を受取ったときの作者の発想も恐らくその辺にあったに間違いない。脚本の藤原智子、演出の松川八洲雄両氏共、「日本刀」と聞いて直ちに「あの軍メ」としか考えなかつたために、とりもなおさず引き受けたと語っており、その限り、より具体的であり、明快な主張が秘められていたと信じていたい。

勿論、美術品としての日本のかたなとよろいを前提としてあくまでもその教科書的な記録に固執したであろう企画者、博物館の発想と、スタッフの内的発想の間には様々の眼に見えない事情があつたに違いない。

ないが、さてどのような作品ができたのであろうか？ 私は、「無抵抗主義」をすら理解し切れないでいる自分の精神状況のがゆさ、……アクトチュアルでないためにより一層私達の潜在意識下の恐

怖を呼び起こしてくるような、或る審美的な形態といたったものがあり得るだろうか、などということを漠と考えながらこの映画を観た。（筆者は日本映画新社作家）

アヴァンギャルド標準語ではない

— アニメーション「時間」の意圖したもの —

真 鋼 博

アニメーション「時間」をみて現代社会の画一化や物質化がテーマだと考える人が多い。

ハジス車のような単調な生活や、追いかけられるような秒針の動きのリズム感のままに現代的だが、こうした比喩はごく最近まで繰り返した行なわれてきた前衛諸芸術の常踏的手段であり、また受入れ方であったアヴァンギャルド標準語ともいえるものである。

作者の意圖は「人間」や「社会」ということに全く関係なく、直径三

センチ、厚さ五ミリの小さい機械空間のリズミカルな運動力空間の讃歌を描きたかったのである。

真夜中の星の嵐、明け方の中世の剣の戦いの夢、機械寝室のスリッパの音、文字盤にはえた数字のヒゲ、出勤するハズミ車——誰の左手の腕時計からも聞えてくる糸ぜんまいのエネルギーのささやがな動きと響きに、静かに耳をかたむけたかったのである。

◇ 事務局から ◇

第一回目のため、色々不備な点がありましたことをお詫び致します。会員証も印刷が間に合いませんでした。したが、二回目までにお送りします。なお、現在のところ、若干、会員数の余裕がありますので、入会ご希望の方は、住所、氏名、職業、年令を書いて事務局まで、お申込み下さい。

◇ 二回「記録と映像の会」お知らせ ◇

月例会は、以後毎月一回、できるだけ土曜の夜を選んで、同じ時間に開催します。会場も当分同じアートシアター新宿文化です。

第二回の予定は次の通りです。

とき 六月二〇日（土）夜九時二〇分
ところ アートシアター新宿文化
プログラム — 未定 —

六月八日号、十五日号の日本読書新聞紙上で発表します。

皿をならべて丸一日

——「婚の芸術」完成まで——

西 江 孝 之

われわれの撮影スタッフ五名は、揃いも揃って三十まえのイカレ・バーなので、その撮影期間四十日、どこにいつても女族に大もてで、むかうところ敵なし、破竹の勢いですすんだものである。ところがあまり破竹の勢いですすみすぎてしまったので、おしまいになって、オール・ラッシュ試写のとき、シリーズの六作品のうちこの作品だけ「待った」がかかって、輸出宣伝の皿を鉄砲でうったり、あるいは岩の上に並べてほしたりするのはケシカラヌという御意見をも頂いたので、それはそれ、世の中はよくしたもので、英語版のナレーターとして、はるばるハリウッドから来日したマーヴィン・ミラー氏が根っからのギャング役者で、かれのためのラッシュ試写のとき、この作品をそうっとオーラスにかけたところ、「ベリ・ナイス」/ともちあげてくれたので、雰囲気は一転、「よし」/という

ことに、景気よく決ってしまった。だからというわけではないが、マーヴィン・ミラー氏だけは一枚タイトルにしてあるのである。

ひとをみるのに、わが国ではまだ「アメリカの手先」とか何とか、国籍や出生だけでしか判断できないあわれな愚か者がゴマンといるが、アメリカのギャング役者の中にすらすらすぐれた力をみぬく眼力をそなえた者がいることに学ぶべきである。

さて、この作品について何か書けというのだが、作品については云うことは何もない。日本語のシノブシスをもあわせ読んでみてもらえば、それで充分だと思えます。

ただ心から感謝していることは、とくに快よく撮影させてくださった加藤唐九郎先生やあるいは深夜アパッチ族的に音響をつくってくれたアオイ・スタジオの

大橋さんなど、このあわたたしい作品に協力・参加してくださった人々が皆、もてる力を全部だしてくれたことで、ジェトロ製作部の理解あるバック・アップにも、ここでお礼をのべさせていただきます。有難う/またね。

壺と手と機械

関 根 弘

「婚の芸術」というタイトルは、ひねりすぎという感じがしなくもないが、ただ「やきもの」というだけでは、あらゆる新しいニュアンスをつたえたいわけである。フアースト・シーンに桜島の噴火口をもってきて、自然の窯にみだされているところに、才気が横溢している。

熔岩から火焔土器を連想するイメージのなかに、歴史の重さを簡潔につたえる。あらためてわが国が火山国であること、わたしたちの三度の食事に欠かすことのできないセトモンが、自然認識の結果であることをおしえられて、感動する。ひとつのものがつくりだされることは、と

りもおさず自然とのたたかいなのだ。とうぜんといえばとうぜんだが、そのとうぜんから生真面目に出発しているところに、映像の強い効果があらわれている。わけても感動的なのは、老人の壺つくりの場面であろう。まえに、やきものに凝っているピカソの記録映画をみたことがあるが、それにすぐるとも劣らない場面だった。目ヤニのたまっている老人、ロクロをまわしながら形をつくりだしてゆく絶妙の手。機械の発達のおかげにだんだんみえなくなつてゆく手。罍子や皿になると、熟練した手は後方にしりぞいて、機械が前面にあらわれてくる。罍子や皿の大量生産、ベルト・コンベアーの流れ。われらの祖先がこれを見たらなにを感じるだろう。原始的エネルギーの消滅を嘆くだろうか？と思つていると、長崎の焔の塔があらわれた。

わたしは、しらなかつたが、これは陶磁器の美術館のようなものであるらしい。皿とかガラス器がオブジェとして鑑賞できる。手工業的生産品も機械工業的生産品も芸術としての鑑賞に耐えるという主張になる。これが唐突といえれば唐突だが、あんがいうまい結論かもしれないというきもする。

DATA

☒ 老人

〔スタッフ〕

企画 神奈川川行
製作 神奈川ニュース映画協会
脚本・演出 長野 千秋
撮影 田中 茂
照明 増田 恒次
音楽 水谷 豊
録音 甲藤 勇
一九六四年 三五ミリ 白黒二三分

☒ 日本のかたなとよろい (カラー)

〔スタッフ〕

製作 渡辺 武仁
脚本 藤原 智子
演出 松川八洲雄
撮影 白井 茂
音楽 三木 稔
録音 国島 正男
編集 関口藤右衛門
メインタイトル 松川八洲雄
ナレーター (ぶどうの会) 坂本長利

☒ 時間 (アニメーション)

〔スタッフ〕

プロデューズ 真鍋 博
イメージ・ディレクト 都筑 道夫
サウンド 高橋 悠治
レコーディング 奥山重之助
チーフアニメーション 西島 行雄
スタッフアニメーション 岡 良
タイトル・トレース 山田 園子
カメラ 中沢 順吉
三五ミリ 白黒一巻 宮坂 恵夫

☒ 焔の芸術 Art From The Flames

〔スタッフ〕

製作 堀越 義夫
脚本・演出 西江 孝之
撮影 堀越 史朗
照明 香取 啓彌
音響 柏原 満
音楽 外山 雄三
アナウンス (英語版) マーヴイン・ミラー
一九六三年度 一六ミリ 白黒三巻

焰の芸術

自然の窯

さかんに噴煙をふきあげている。
噴火口の内部。桜島。

壺がつくられるためには、
大地が夢をかなえるためには、
土は、窯の中で火と結婚しなければなら
ない。——これは、いわば自然の窯だ。

熔岩丘。

あらあらしい岩石の群。

窯からあふれてたもの、
——大自然の造型だ。

この自由奔放なかたちこそ、
わたしたちをとらえる、魂の声だ。

熔岩と、
初期の火焰土器。

これが、火を吐く、壺だ。
わたしたちの祖先、狩獵人がつくつたも
のだ。

火焰土器の
把手。模様。地肌。

炎のような、
竜のような、
怪獣のような、
空にむかつて吠えたり、
美、の雄叫び。

火焰土器。
昔の狩獵期の人々が、自分の魂のおもむ
くまま、そのおさえきれぬ情熱と不安を

西江隆之

こめて、つくったものが、これだ。

この心をうつ美しさは、
かれらをとり囲んでいた大自然の兇暴な
ドラマに、決してひけをとらない。
断乎とした、強い力にみちている。

ここに、わたしたちの豊かな想像力をみ
ることができ。
ここに自由な確信をみることができ。
むこうみずで、大胆な、飛翔する力を。

土でつくる

ゆったりと流れる川をさかのぼる。
川の水が白く濁っているところ。
そこに——けむり吐く、瀬戸・多治
見陶業地帯がある。

川の水が白く濁っているところ。
そこに、火とともに暮らしている人々の
生活がある。

川べりの泥土のなかに、うちすてて
ある、生活の破片、——こわれた茶
碗や皿の数々。

いたるところにはしてある成形品。
波うつ瓦屋根にも、
民家の庭にも、路地にも

そして成形品をかついで運ぶ、青年。

日本人は、陶土をたくみに使いこなす。
古風な窯の中であろうと、近代的な工場
の中であろうと。——

素朴な壺、また芸術的な味のあるデリ
ケートな作品、——その製陶術はじつに、
世界的なものだ。

ころがっている、ドラムカン。
そのむこうに、はげしく黒煙をふき
あげる煙突。

煤けた、古い屋根瓦の連り。

暗い屋根の下で、
ひとが、ものをつくっている。

指先で土をこね、
メスでぎり、穴をあける。

陶土は素材として自由な可塑性をもつて
いる。まったく自由自在にじぶんのおも
うかたちを造ることができる。

この陶土の特性をいかして、この壺つく
り師はいま、思いのままに、人形をつく
っている。

かれの指先よりはるかに小さい。

太陽のひかりで輝いている
猫や、奇怪な動物たちの成形品。

誰もいないのに、
ひそひそ、人の気配がする。

人形に
口がつけられる。

かれの指紋が、はつきりと、刻印される。

できあがった！
トンチンカン人形。

屋根の Teppen から
にらんでいる、鬼瓦。

口をあけた、人形の顔。

威張っている

鬼瓦のいかめしい顔。

我慢している、人形の顔。

そして、静かに眠っている。

人形の顔。

陶土のすみか

採土場。空の下に巨大にえぐられた
はら穴の、その地底。
日夜、シャベルが活躍し、労働がつ
づいている。

これは採土場だ。

ここで採掘された陶土が、いろいろの製造現場におくられる。

陶匠加藤唐九郎氏の制作と生活

採土場の一隅に、

クワがうちこまれ、

手が土をつかみ、指先でたしかめる。

陶匠の制作は、土の個性をつかみだすことから、はじまる。

土は、じぶん自身の声をもっているのだ。

きたえられる、陶土。

陶土をふむ、足。

投げつける、顔。

ふむ足。

意志的な、顔。

陶土は鍛えられ、はぐくまれる。

首尾一貫したものの、堅固なものに、

鍛えぬかれるのだ。

陶匠の足の下で、いま大地が生んだものがこの賢い、智慧と経験をもつた老人の思いにかなうように、変えられてゆく。

土と指先の対話

手が土をこねる。

土が手をこねる。

土をこねまわして、

手で、はげしく叩く。

その叩く、手のひら。

陶土は、いまや有無をいわされない。陶土は従順に、密度をたかめてゆく。

廻るろくろ。

左手が陶土の上を、やさしく

すべって、のぼってゆく。

制作がはじまる。

ろくろの上で、陶匠の魂が、土との沈黙の対話をはじめめる。

つくる陶匠の顔。その目。

壺の中へ

腕がいられる。

口もと。

ろくろと

手。

壺を完成してゆく手。

陶匠はポツンと一人でつくっている。

かたちが

生きてくる。

釉薬が

かけられる。

だんだん輝きをましてくる。

はげしく燃えあがる
窯の火。

――夜だ。

陶匠か、まきを
くくいる。

古式の窯の中では、炎が日夜をわかたず
燃えつづけている。

地獄の拷問のような猛烈な熱度でもって、
陶匠の魂の作品が灼かれる。

温度は、二〇〇度をこえるものだ。

苦惱

仕事をおえて、そのまき置かれてい
る仕事場の道具。

お茶をのんでいる陶匠。

かれは、心配し、いらいらし、
部屋の中を歩きまわる。

道具たちは静かに休んでいる。
だが、陶匠の心は休むことがない。

陶匠の心は、期待や怖れで、
残酷にかきまわされている。

陶匠の眠りと夢

燃えあがる炎。

空をつかむように

旋回する、陶匠の指先。

虚空に手をひろげたかの、
老樹の裸の枝々。

闇の中から、

ろくろが廻っておりてくる。

――おお、手よ、

おまえは、わたしの心
かなって、はたらいてくれただろうか？

陶匠は、くりかえしくりかえし、

制作の永遠の瞬間の、
そのひとつひとつの仕草を
まざまざと、思いかえす。

――おお、手よ、

おまえは、わたしの夢を
ほんとうに伝えてくれただろうか？

土を生きものに変える

そのあらゆる手の動きの運動を、

陶匠は、まざまざと、思いかえす。

まわるろくろと

つくる手の動きが、

シャドウ・ブレイで

カラ舞台でしめされる。

――おお、手よ、

おまえは自分かしたことを
冷酷に思いたすがいい。

うちひしがれた、錯乱からさめて、

まざまざと、思いかえすことだ。

こねまわしたこと、ゆるやかにカーヴを
つけたこと、そして土との対話のあらゆる
瞬間とその連続性の行為を。

燃えあがる
炎。

窯の内側。

——ああ／

おまえは、ほんとうに熟達しているといえるだろうか／

だが、この繊細な手は、いまや、もつと苛酷な仕事をしなければならぬ。

作品

小槌をもって

陶匠は窯にむかう。

窯の入口を、

槌で叩きこわす。

手はいまや、残酷だ。

冷えた窯に

熱い汗がふきつけられる。

手こそ真実をあばき、あらわにする。

暗い窯の奥にはいって、陶匠は、壺をとりあげる。

暗がりから、光の方へ歩みだし、陶匠は両手で自分の壺を高くもちあげて、たしかめる。

できた／
これが、わたしの作品だ／

世界でたったひとつしかない、陶匠の心のこもった、ひとつの作品。

この壺の中にこそ、陶匠の生命が、かれの詩魂が、いきいきと息づき、土と炎の唄にみだされて、生きつづけている。

現代の土

射ち砕かれる皿。

つづけて、もうひとつ
標的の皿がとび、射ち砕かれる。

皿の処刑場。
二人並んで射撃する。

日本の土は、なんと奇妙なものだろう。これは、クレト射撃。
陶土はここでは、標的になっている。

陶土は、レジャー・ブームのおおりを喰って、まったく思いがけないかたちに変えられて、使われている。

疾走する
オートバイの群。

一瞬、とまって、
スパーク・プラグがスパークする。

土が走らす、現代のスピード。
陶土は、さらに速いスピードのためにその力をかす。

変電所

空中に吊りあげられてゆく、
磚子。

空中に鈴なりの、
磚子。

懸垂磚子。

模倣磚子の高電圧テスト。

鈴なりの磚子。

巨大磚子の高電圧テスト。

密集した磚子。

巨大窯から、磚子がでてくる。

これは、電気の絶縁体 磚子だ。

この空中にぶらさがった愛嬌者こそ、
わたしたちに電気を送ってくれるものだ。

火のボルトがその上できらめいているの
に、磚子は無傷で、平気だ。

磚子はこうして電気をおくって、
その炎でまた磚子を灼いて、

窯の中で磚子は火に耐える強い力を獲得

するのだ。

磚子工場

原石置場。

原料がえらばれて、日本中から集められ
ている。

原石が

粉碎され、攪拌される。

原石は、粉々にされたり、攪拌されたり
する。——手ではなく、機械によって。

円筒形の土が

鋭い刃先で、けずられてゆく。

それは注意深く造型される。

いろいろな用途にむくように。 手で
はなく、機械によって。

バーナーの炎。

かれらは浄められるために、炎の中には

いつてゆく。

巨大窯から、

巨大磚子が、でてゆく。

巨大窯からでてくるところは、一寸した

王様気取りだ。

大地が生みだした、荘厳な、顔のない、

現代の神々

磚子の冷熱テスト。

噴火口のように、白煙をあげる。

製品はひとつひとつ、このように慎重に
品質テストされる。

製品置場に並んだ、

いろいろな磚子。

ひとつひとつが、じつに現代的なかたち
をもって、素晴らしい確信をもって、光
をはなっている

陶器工場

ゆきかう
バスケットの流れ。

コンベアの上の、
洋食器をつくる沢山の手。

いくつもの
皿が流れる。

ブラッシングされる
皿。

釉薬液の中につけられる
皿。

ゆきかう
バスケットの上の洋食器。

ここにもうひとつの、
土と指先との対話がある。

しかしこれは、——まったく現代のものだ。

独自の質感と固有の美しさ。
それぞれがそれぞれの用途にふさわしい
かたちをしている。

清潔感にあふれた色合いと線。
それぞれがそれぞれの地肌、模様、かた
ちをもっている。

ヨーロッパ風の食器類がこうして、日本
で大量生産されている。

ベルトコンベアの流れのうえでは、手先
の器用さが最大限にはたらかされている。

流れるコンベアの上では、
皿に転写紙がはられる。

機械が
プレスする。

筆で
皿のふちが描かれる。

工場全体のありさまは、
あたかも

現代皿屋敷の見事さだ

焔の塔

天上に吐く炎を思わせる焔の塔が、
物凄いスピードで、天上から落ちて
くる。その凄絶な墜落感

長崎。二十六聖人堂の塔。
その壁面にはめこまれた、数々の陶
磁器。

平和に身をのぼし、
燦然たる、焔の塔。

焔の塔と呼ばれている、現代芸術の一地
点。広く一般に、「長崎の聖なる丘」と
して知られる場所に立っている。

のしかかるように壁面が転回し、
その壁面の、——
茶碗、徳利、火鉢、皿、ガラス器、
土器が、満足なかたち、あるいは
不満足なかたちをあらわにして、
みせつける、——その偏執狂的な
造型感覚。

壁面には、日本の大地が生みだしたあら
ゆるものが、そのあらゆる有用性をほぎ

とられて、芸術の素材として生かされて
いる。

装飾的なもの、実用的なもの、
均衡のとれたもの、自由な私たちのもの、
かたちの満足なもの、部分的なもの、
完璧なもの、幼稚なもの、
あらゆる種類の陶磁器が、ここに奇妙に
合唱している。

鮮やかに、
皿をかきえる、はたらく手。

たばねた皿を

ぶらさげであるく、市。

壁面の、偏執狂的な皿模様。

皿を買って、

大人も、子供も。

火鉢を頭にかぶった人も

歩いている、市。

ここでは、食事用品として有用であろう
が、火鉢や植木鉢として有用であろうが、

焔の芸術。

あるいはまた、純粹に感覚の欲びのため
の観賞品として高貴なものであろうが、
あらゆる有用性ははぎとられている。
あらゆる陶磁器は、ただ人間に気味の悪
いよるこびをもたらすためにのみ、生か
されている。

壁面のこわれた皿のむれから、
それが熔岩につづいて、

熔岩の上の
熔岩丘のうえの皿

熔岩の上の
無数の皿。

寶石のように、
白骨のように、

白く光り、輝く、
無数の兄弟たち

大地からやってきたものたち。
燃えあがる魂と、瞬間の疾によって
高められたもの。

完全に
霊的なものたちよ

日本貿易振興会（ジエトロ）
P・Rセクション 欧米諸国向日本紹
介テレビ映画（ジャパン・トゥデイ）
シリトズ 一九六三年製作 第三巻

「記録と映像」第一号 頒価百円
一九六四年五月二十五日発行
編集発行 記録と映像の会事務局
東京都文京区小日向水道町六
日本読書新聞 (941) 六〇〇四

△完▽

ユニークな〈芸術の頁〉

各界一流メンバーが本音を吐く場

匿名コラム＝音楽・映画・演劇・美術・テレビラジオ



直接購読をおすすめします。

50週 一〇〇〇円 / 25週 五〇〇円 / 15週 三〇〇円 (各送共)
申込先 TEL 六〇〇四・六〇〇〇

日本読書新聞

文京区小日向水道町6