

記録と映像

2

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

II 政治的実効主義批判

野田真吉 1
松本俊夫

☑『海の記憶』について

ピンク・パールの思い出 大沼鉄郎 7
もっと「海の匂い」を 大野松雄 8

☑『群馬県』について

桑畑のイメージ 大沼鉄郎 10

☑『軌跡』について

軌跡の世界の幻想 久里洋二 12

☑投稿から

創造的対話の根本的条件 斉藤健司 13
『老人』を観て 原田利康 11

☑会を発足させるに当って 映像芸術の会 15

☑事務局から 17

連載 対談戦後ドキュメンタリー変遷史

Ⅱ 政治的実効主義批判

Ⅰ 記録教育映画製作協議会の作品を中心に

野田 真吉

松本 俊夫

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あげたいのですが、まず記録教育映画製作協議会以前の作品からはじめたらどうでしょう。

野田 そうね、あのころ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ですね。どんな作品がありますか。

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材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的な考え、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つて自己変革を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、レッドバージで、もたもたしていた作家たちより一足先きにくごきだした萌芽的現象としてみるべきだろうね。

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。いま日共の御用批判家になっている山田和夫なんかが演出してるんです。くだらない映画だけれど、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 はしりといえれ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バージになった作家やキヤメラマンの「京都映人集団」が京都の労組の応援で三十五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話題と関連してくるね。

松本 ええ事実主義なんですよ。「フレイムの現実」とかかわろうとするんじゃないくて、その向う側の「ナマの現実」に「直接」立ち向かうとする。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まれてくるわけです。

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

り、その即物的な記録性がしかにナマの現実にもすびついている。

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ゐるんです。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ア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、事実に仰的な感動は、いろいろな実効主義にたやすく利用されやすい。とくに、政治的宣伝の手段として利用されやすいわけだ。

松本 そり。事実されたし、されていると思うんです。政治と映画の誤まつた関係は、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主義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ひます。

野田 そのためには、「五二年メーデー」からはじめるべきだと思ひけど。

松本 そうですね。ただ厳密に言うと、あれは協議会の作品じゃないですよ。

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、つき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ひ、そのよるな記録映画をつくってゆこうと結果したのが協議会となったのだね。

松本 そういふ意味では、「五二年メーデー」の中に、協議会の本質をみることもできますね。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。

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

はつきり言つて日共の政治—文化路線です。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 工作主義といへば、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、政治要請にしたがつた斗争の武器となることだ。第一だ、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取扱っていたからね。それだけにいまみると惨たんたるものだよ。

松本 労農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。山林解放の問題が強調されると、貧

農が山に向つて「山を返せ」とかなんとかどなるショットを撮る。ことにラストで農民たちが畑に赤旗をぶつたてて氣勢をあげるころがあるでしょ。はたらく赤旗と団結の勝利を強調して終る終り方ね。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、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、年々の政治情勢を反映して、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 たしかに、年々、対象は変つてる。変つていたよ。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つてゆくからだと思ふね。

松本 ですから、一方で現象している事実の変化があるでしょ。もう一方では政策からでてくる観念の変化があるでしょ。むしろその変化というのは現象的なものだけれど、問題なのはその両方が対応した関係にあるということだし、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づれも同じだということじゃないかな。つまり、事実はいつもできあいの観念によつて説明され、観念はそれに都合のいい事実によつて証づけられる。メーデーの記録といつても、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た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つた事件、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、集会やデモの中に挿入し、定石的にジグザグデモでおわる。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」(かんけ・まり作品)、
「五四年九州炭田」(京極高英作品)、
「五色のつどろ」(協議会協力作品)、
「日鋼室蘭」(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、真実は壁を透して」、
「五四年日本のうたごえー原爆ゆるすまじ」なんかも……。

(笑)

野田

もちろん、そうだったよ。協議会の作品は外に「種まく人々」(岩掘喜久男作品)や「朝鮮の子」(京極高英作品)があるよ。「種まく人々」はヤロビ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ェ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ってつくら

れていてね。農民の集団研究や増産の成果をみせて、農法の功德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、記録による発見をぞ、さっぱりない。「月の輪古墳」もその系列だね。

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、はげしいプロパガンダではないけど、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

そうなんだが、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ゃい、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

れになつている。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」は協議会のスタイルとなつた「五二年メーデー」血のメーデーとまったくうらはらだと思ふ。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が政治運動にレイ属した運動を意味している。火エンピンから歌ごえへの政治路線の変化に協議会の運動も照応しているわけだ。

松本

「五二年メーデー」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いえる。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、そういうえばそうですね。「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、ああいう擬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・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、やはり当時の記録映画が、事実信仰と観念の絵と時的傾向の二元論的な癒着としてあったところからできていていると思うです。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

協議会の運動のなかに、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「日鋼室蘭」を評価していたのもその点のなただよ。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ヤ集会記録映画などにもと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る。記録映画の場合、身を現場に投げこんで、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っ

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ところどころありますね。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摂取する必要がある。実際、ドキュメンタリズムの発展は、それこれ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、アクチュアリティの重視、そこら辺はそれこそリニエール以来の、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いったのか、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、もう一つもつ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うね。

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、作家は第一に日共のスターリン主義的な政治の誤りを見抜けず、第二に政治と映画、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っています。

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づりのなかに大きくク

ローズアップされたわけだ。僕にとつ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」がとらえかえざる機会だった。

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てきたと思うんです。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」といつているけれど、そこまで頷落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ことを何一つ自覚していない。

野田 そうだね。ポーランド映画に「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いるんだよ。それで、いまの映画状況をみてみると「

戦いの真の終り」はいつくるのだらうと思うよ。(笑)

松本 と、いうところで今回は終りにしましようか。むしろ真の終りではなく、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えます。

ピンク・パールの想い出

「海の記憶」のシナリオのこと！

大沼鉄郎

シャーロック・ホームズは、一本のバ
イブから、その持主の年令、職業、社会
的地位、性癖等々、人物をまるごとつか
みだすことができるのですが、ぼくは、
沢山の真珠を眺めても、さっぱりイメー
ジが湧かず、その実体が何であるかを
かむためには、相当綿密に調べにいか
なくてはなりません。一箇の真珠の
表面に、顕微鏡的な観察を加えてみて、
（評論家の言う微視的、巨視的などとい
う高等戦術ではありません、字義通りの
ことです）そこに波の模様を発見した
とき、ぼくはシナリオの入口を見つけた
です。勿論、まだその奥行きは見当もつ
きませんでした。

演出の富沢と志摩にかけたのは、実
にすばらしい季節で、天気もよし、シナ
リオハンディングの費用も充分、東京か
ら脱出できることがこれに加わって、言

うところはありませんでした。鳥羽から
のローカル線は、ぼくたち二人だけをの
せたのどかな始発電車でした。ところが、
志摩につく間に、二輛の小さい電車は、
次から次へとつめこんだおばさんや娘た
ちで満員になり、まるで東京のラッシュ
アワーとなつて、ぼくたちをおどろかせ
ましたが、風光明媚な志摩湾を小舟で渡
るときには、ぼくたちは、こんどの作品
を決して、あの恐ろしい苦役を強いる科
学映画にはすまいと決心したのです。湾
内の小島で、親切な真珠屋さんから御馳
走されるに及んで、魚の好きを演出家は、
この海での仕事に大いに食欲をそられ
ること関係のないシーンは、ぼんのちよ
つとにしようではないかと註文を出しま
した。おかげで、今までの真珠の映画に
頻出した、ファッションモデルが真珠で
飾り立ててにっこりする、というイメー
ジは割愛することになったのです。そう

すると、真珠が使われているところは無
くなるわけで、あとは、でき上った真珠
から時間をさかのぼっていくしかありま
せん。さかのぼっていくと、母貝があり
ました。これがまた、外見きわめて醜悪
なのです。いかにも生物的になまめかし
い美しさを持った真珠と、そのみにくい
母親の対比が、シナリオの構想に重要な
材料となりました。それからぼくたちは、
国立真珠研究所にいったみました。母貝
の中で、どうして真珠ができるのかを聞
きに。先生たちは真珠貝の害虫の研究を
していました。また、真珠質分泌細胞
の組織培養によって、試験管の中で真珠
をつくることも気にかけていたのでした。
それをきくと、ぼくたちは、始発のロー
カル線を満員にしたおばさんや、娘たち
のことが想い浮んだのですが、（彼女た
ちは、人工真珠の核を貝の中に入れるエ
キスパートの解剖外科医だったので）
あまりにも美しい志摩の風光のおかげで、
この社会ドキュメンタリーの種はあっさ
り念頭から消えてしまいました。そこで、
ぼくたちは、真珠が身に印した波の模様
を見つけたのです。

東京に帰ってから、西江、杉原を加えてシナリオをつくりました。三日三晩、シャーロック・ホームズたちは、煩悶した末、貝殻を耳にあてると、懐しい潮騒がきこえるという詩人の言葉を想い出すと、これがヒントになって、今までの集められた材料が生きてきて、あとは、全く調子のいい仕事でした。もっと調子がいいのはロケ隊のほうで、南の海で、泳いだり潜ったり、裏も表もわからぬほど陽に焼けた上に、ミラノ国際映画祭短篇部門でグランプリまでとったという次第です。

あゝ、こういう仕事は何十年に一べんというのではなく、毎年あったらどんなにいいでしょう。

もつと「海の匂い」を

大野 松 雄

私は、生来怠け者なのだろう。活動写真を主なるメシのタネにしていながら、

そのタネのモトをさっぱり見ようとしな

いのだ。といって別にきらいな訳ではない。只、何となく見そびれてしまうのだ。

それでもたまには出かける事もある。そういう時は、速足に出掛ける一年坊主そっくり、期待に胸をふくらませてワクワクしながら出かけるが……

……エンド音楽が終る。客席が明るくなる。人々がザワザワと立ち去る。私は只ボンヤリしている。道々考える。何を？映画の面白さについて……

私は、最近映画の面白さについて考え込まざるをえない。一言お断りしたいのは、この「面白さ」とは、何もセラセラアハハと笑いたくなる「面白さ」だけを指すのではない。いわゆる「インタレスト」の問題なのだ。映画の「面白さ」とは何だろう。「面白く」ない映画ってあ

るだろうか？私にいわせれば「面白く」ない映画って、映画ぢやない。

ところがだ。映画でない「映画」がハランし過ぎていないだろうか。劇映画からPR映画に至る迄……特にPR映画は、金融引しめにもかわからず（そうなればプロダクションは益々セッセと）盛況の限りである。併しこの盛況のPR映画の殆どが「面白く」ないのだ。（尤も私は前にも申し上げた様に、怠け者で全作品を見ている訳ではない）ヨシのズイから天井をのぞく様で申し訳けないが、それでも「優秀」といわれる作品だけは、比較的に見ているつもりである。併し「面白い」作品にお眼にかかるとは非常に少ないのだ。成程、このPR映画という奴は、スポンサーの要求する商業性と、作家の主張する芸術性とが、なかなか一致しないで苦勞するだろう。中にはパンフレットでも読んだ方がよっぽど判りの良