

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拠づけられる。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使われて、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」的な方法は、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います。

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つてみました。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す）
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率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

い「出来る迄映画」といわれる作品も相当数がある。(こんなものは、まとめて屑屋に叩き売った方がセイセイするだろう。)だが、作品の中には両者を一致させようとして努力をはらっているものも幾つかある。例えば、「海の記憶」という作品は、かなりの水準に達しているといえよう。真珠製品を軸にして、或る種の詩情を漂わせようとしたあたり、評価されてもよい。決して「出来る迄映画」ではない。けれども、見終って、どうもひっかかるのだ。何か欠けているのではないだろうか。それも根本的な問題が：成程、あの店頭に飾られる真珠がどのようにして作られるか、その生物学的な構造はどうか、大変良く判る。海外向けの産業紹介映画としてはこれで良いのかも知れない。でも、私にはやっぱり「面白く」ない。何故なのだろう：それは、タイトル「海の記憶」の示す「海」が全く感じられないからだ。勿論、海の情景は度々現われる。ナレーションも「海、海」といつている。併し「海」は感じられない。「海の匂い」が感じられないのだ。私は「海」が好きだ。私も「私の海」

を持っている。私の「海」はこの作品に表わされたようなこじんまりとしたものではない。もっと大きく、もっと美しくやさしく、もっと黒く恐ろしいものではないのだろうか。そしてその「海」に育まれた真珠は、もっと豊かな性格をもつ「生き物」ではなからうか。所が、この作品を見ると、初め「有機物」と思い込んで見ていた対象が、いつの間にか「無機物」にすりかえられた印象を受ける。これは幾つかのブロックに構成を分けた為だろうか。この違いは、やはり「海」の問題につながるのではなからうか。

音響面の方でも同じことがいえよう。この作品の音楽程、意味なく主張もなく全く外れた音楽も珍らしい。初め、夜の町から真珠店のシャッターが下りた瞬間、そこには、幻の「海」が存在しなくてはならない筈だ。そこは、外界とは断絶した宇宙である筈なのだ。所がその時の音響処理はそれを現実へと引き戻してしまふのだ。音楽ばかりではない。現実音の処理にしても画面に良く合わせるの必要だろうが、一歩ふみ込んでもっと大き

き世界——「海」の表現がなされなければなるまい。

要するに、全ての点で「海」が感じられない事が、この作品を「面白く」なくしているといえるのではなからうか。それがなくては、この作品が表現しようとしている「海の記憶」の詩は生れて来ないだろう。

最後に、この作品を見た或る女性があった。

「真珠が買いたくなりました。」

女というものは現実的な生き物である。そしてこの作品も現実的なのである。

脚本・大沼鉄郎
演出・富沢幸男
撮影・塩瀬申幸

桑畑のイメージ

「群馬県」評

大沼鉄郎

黒木君の作品「群馬県」をみたのは、だいぶ以前のことで、細かい点は記憶がうすれています。改めて見てから批評をするのが本当ですが、事情が許さないので、あえて、記憶の濃い部分についてのみ語るしかありません。けれども、こうすることにあって、時間のフィルターを通してなお残っている鮮明なイメージの重さに気がつくことが、かえってできるかもしれません。ぼくの心に残っているのは、桑畑のイメージなのです。

かつて、黒木君の作品「わが愛、北海道」を評して、ぼくは、対象の把握が旅行者の眼によってなされ、土着者、あるいは土着すること、との対決が回避されていることに不満をのべたことがあります。この「群馬県」の場合も、明らかに作家は旅行者として語っています。けれども、この旅行者は、「わが愛、北海道」のそれとは異っています。彼は、視覚的

印象を、けんらんと述べたてているのではなく、群馬県という対象の、構造と質について、思考しているのですから。そのような作家の存在を、ぼくに感じさせるのは何回となく繰返される桑畑のイメージです。そして、恐らくは、桑畑そのものよりも、その重複にぼくは共感しているのです。見終ったとき、ぼくはショパンのピアノ曲の一つ（雨垂れ）を連想していました。

ものごとくにこだわるということとは、日本では美德と縁遠いことにされていますが、多分それは、この精神が、恨みを忘れないという心掛けに通ずるからなのでしょう。しかし、ぼくたちは、何ごとにせよ、徹底的にこだわらない限り、何も成就しえないにちがいありません。視角のほんの片隅みに入ったものに、視線の中心をひきもどされそうになったとき、敢えて眼を転ずるか、正視するかの迷い

の瞬間に、記録映画作家は、その資質を問われているのかもしれない。群馬県とはかくかくしかじかの地方である、という平叙法の中に、たくさんの疑問符の楔を打ちこむことができたのは、一たびは見終つた桑畑から、眼を転じようとしながら転じ切れず、あえて、二度三度と見つめなおした作家の姿勢がもたらしたものだと思われるのです。「あそこには色々なものがありました」というルポルタージュが氾濫している中で、「あそこは、どこにいつてもXXばかりでした」というルポルタージュを、ぼくは貴重にしたいと思います。

自作「群馬県」について

黒木和雄

この作品は、六一年十二月、NTVテレビ映画「日本発見」シリーズの一本として、岩波映画で製作したものです。結果的にはオクラになり、陽の目を見ずに終りました。オクラの理由はスタイルが地理教材用として、独善的であり、暗いということではなかったでしょうか。

当時、私は「わが愛、北海道」を撮影

中でしたが、現地ロケがなかった在京期間に、撮り上げたものです。

スタッフはキャメラマン、助手、私の三人編成で、実質十日ばかりの撮影だったと思います。期間的にも、シナリオハントイング、ロケハン、ロケがすべて同時に行われるというぶっつけの作品です。

この作品がオクラになったことで、このシリーズ全体のさまざまな問題が、プロダクション内で起り、組合斗争へ発展して、ある意味で「わが愛 北海道」の仕上げまで影響しました。それは、企業内での芸術運動が内包する諸矛盾の顕在化でもあったのです。

「群馬県」はその意味で、当時、大きな教訓を私自身に与えてくれた仕事の一つです。

演出・黒木和雄
撮影・鈴木達夫
録音・鈴木隆彦

稿 一 投 「老人」を観て

横浜 原田 利康

長野千秋氏の記録「老人」が老人の孤独や死への恐怖の追求に、その根本的発想が存立しているのでしたら、陳腐な題材として一蹴できたのです。

マンネリズムの境を脱し得ない凡百のドキュメンタリ・フィルムが、その記録性のリアリティにも拘らず、純然たるフィクションに黒沢明氏の「生きる」のワン・ショットにも劣るといふ実証は、大きな意味を持ちます。併し、この「老人」が探る意味は、啓蒙的道義性よりも、作者の内的イメージの具象性に力点が置かれていたため、映像の鮮やかなヒラメキ、それに伴う、美しいリリシズ

ムの抽出ができたのです。私は、長野氏が、老人を冷やかな客観性で分析解体せず、又涙を主体とする感情主義で対応せず、あくまで、自己の内部に動く美的世界観に映像を老人という客体を媒介にして、忠実に映像化した―その態度に感動しました。

ドキュメンタリ・フィルムの利点
が、物事の客観視にあるにも拘らず、今まで歩んだその道程は、非常に説教臭の強い、啓蒙性が主流を占めてきました。啓蒙性の断裁、そして主観的（内部）イメージの高らかな拾頭、そこにこそ、これからの、ドキュメンタリズムの、まことの新しい映像美があると思うのです。

（会員）

軌跡の世界の幻想

久里洋二

私は四、五年程前に写真家の緑川洋一さんの撮った、美しいペンジュラムの写真、ある写真雑誌で拝見した。

美しい科学的な線、自然の力で作り出させた細い曲線に、私はある幻想の世界に招待されて、とけ込んで行く様な気がした。もし出来たら、この写真を撮った緑川さんに会って、私にこの撮影の技法をお教え願いたいと思っていた。

丁度、緑川さんは、岡山県に住んでいらつしやると聞いて、手紙を出して、私の考えているペンジュラムのアニメーションについて協力願えるかどうか、考えていた所、どうしても住所がわからず、そのままになってしまった。

そんな時に、都内に在住の若手のカメラマン、西宮正明さんに会って、ペンジュラムのアニメーションをやりたいと云った所、心よく協力しそのペンジュラムの技法を教えてくれた。

さっそくこの撮影に取りかかるため、どこか天井の高い部屋をさがしたが、なかなか見当らず、私の友人のデザイナーの嘉悦さんの事務所を借りて撮影する事にした。

一晩中、寒い事務所での撮影は大変であった。それでもまだ天井が低いので、草月会館のホールを借りて新しく撮影をした。

一秒間に一枚、十秒間に一枚、二十秒間に一枚と計算された方法で撮影した。

この様に出来上がったのが、「軌跡」の中に出て来るペンジュラムです。

音楽はモダンジャズで御存知の八木正生さんで、これはもう五、六年も前に、アニメーションのために作曲して下さったもの。このモダンジャズの曲を分曲し、それを、もっと小さく音割りにして、大きな音のする所、小さな音のする所、変なリズムと分けて計算表を作成する。

この計算表が、ペンジュラムの撮影の時に必要で、この計算に合う様に撮影するわけです。

近頃のテレビでは、まだ多く使用されていないと思うが、映画が残像の技法を応用した様に、この「軌跡」の中でも残像を強く表現した技法をやってみました。「軌跡」は決して漫画的な面白いアイデアはないと思うが、美的な映像と残像の組合せは、私なりに立派な実験作品だと思っています。

また、この軌跡に使用した、モダンジャズは見事に一致し、自然にこの不思議な世界にとけ込んで行くに違いないと思います。

この様な美術的な作品は、私のもっともやりたいもので、現在制作している作品『小さな空間』は、この「軌跡」以上の実験作品にしたいと一生懸命です。今年の秋のアニメーション三人の会には出品出来るかも知れません。

稿

投

創造的對話の根本的条件

— 第一回「記録と映像の会」に参加して —

齊藤健司

I

ドキュメンタリー映画では、作家は事実を再構成する作業のほかに、その過程の中で占める自分の位置を、あらかじめ定めておく必要がある。いいかえれば、作者自身どの席に坐り、どの言葉で参加を表明しているのかを、観客の側から常に一定の距離をおいて観客と向い合う姿勢を保たねばならない。なぜなら、このように両者の映像への参加度が均衡した状態にあつてはじめて、映像作家と鑑賞者との創造的對話の自由が守られるからである。

このことを興味深く考えさせる作品に第一回「記録と映像の会」で上映された『老人』（長野千秋演出）がある。この作品のはじめの方で、公園でキャッチボールに興ずる少年たちの生き生きとした

表情とは対照的に、背をかがめ、そくさと公園を通り抜けて行く老人の姿が描かれる。これをみた瞬間、すぐさま、ああ、例によってあのことかと、この映画のテーマについてなんらきびしい對話の働きかけを自分に課すことなしに、この映画の主題が心に浮んできた。いや実は「老人」というタイトルと、それを包むどこか乾燥しきった不協和音との拮抗の時点で、すでにテーマは暗示されていたといつてよい。これでは、三文週刊誌の「今週の映画語りどころ」とさして変るところがないといえよう。主題の暗示という点で、このことはまた、現代人の疎外というテーマを、『さすらい』、『情事』、『夜』、『太陽はひとりぼっち』など一連の作品でくりかえし追求することによって、次の作品の主題を予見させてしまいうアントニオニーニの手法にどこか

似通っているように思われる。この辺りは、一作ごとに取り組むテーマを変えて、観客の求める意外性に訴えかけるベルイマン・スタイルとはいかにも好対照をなしているが、テーマを模索する姿勢については、これら劇映画作家であろうと、『老人』作家のような非劇映画作家であろうと、その間に本質的な相違などありえないはずである。

『老人』はまさにドキュメンタリー映画であり、それゆえに作者自身自分の位置を定めねばならないわけだが、それが明確すぎたり、一定の枠をはみ出したりすると、作者不在という逆の場合と同様かえって鑑賞者の共感を拒絶する悪気流が生じてこよう。『老人』作者は、『老人』を観た人々がどう答えてくれるかその裁きを待つばかりだ」（『記録と映像』第一号）と述べているが、作者の結論が強く前面に押し出されてしまうと、観客の問い返しは往々にして末端的な議論に終って、突りある創造的な對話は到底期待されないのである。作家と鑑賞者との創造的對話の場を、映像の中のどの辺に見出すか、いいかえるなら、作者の結論

の問いかけと観客の応答の接点を、動いているスクリーンのどの位置に求めるかは、作家側において絶えず問われねばならぬ本質的な問題であり、その接点がいずれに片寄ってもどちらかが浮き上ってしまい、本質的な鑑賞が不可能な状況をもたらすことになる。

これは同一テーマ内における作者と観客間の創造的対話が可能な根本的条件であるが、テーマを必ずしも同一主題に限らなければ、少なくとも今日の問題を扱う限り、時代に遅れぬ斬新な主題が選ばれなければならない。新鮮なテーマについて、作家・鑑賞者間の交流が行われれば、そうしたテーマ自体対話者の実感と容易に結びつき、両者の対話が、地から遊離したいわゆる「対話のための対話」となることから免がれることにもなる。この際、マス・メディアによる主題の老朽化には十分注意せねばならない。語り尽されたテーマや時代遅れのテーマにはなんの魅力も創造性も発見できないことはいうまでもないであろう。

II

ここ三・四年來、映画産業の斜陽化はニュース映画館の減少を招いて、意欲的な短編映画が上映される機会を奪ってきたが、このことは少し誇張していえば、短編映画界の危機でもあった。このように状況にあって、先月末行われた第一回「記録と映像の会」は、少なくとも多数の参加者があった点で成功といつてよかった。が、しかし、短編記録映画の今後の方向からみて、どうしてもこの成功をそのままのみにできないふしがあるので、これを含めた今後の「記録と映像の会」のあり方に簡単に触れておきたい。

その第一は、会場に集った観客層の範囲である。その観客はある意味では、一般映画の観客層の最大公約数には程遠く片寄ったものであった。これは一つには、「記録と映像の会」への呼びかけが『日本読書新聞』紙上で行われたこと、会場がアート・シアターであることなどの制約にもよるが、いずれにしても、当初から、このように観客の種類が固定してしまうのは問題である。応答タイプの類似性は、作品に思想の多様性を失わせ、形象のみを追う危険性をはらんでいるか

らである。

次に、映画そのものの質的向上がはかられねばならぬことである。欧米のすばらしい短編映画に比べると、我国のそれは残念だがいかにも物足りない。「時間」「日本のかたなとよるい」もその例外ではなかった。それに「焰の芸術」のように、映像の説明が外国語でなされた外国向け観光映画まで狩り出されては、あくびといねむりと中途退場も止むをえなかったことであろう。しかし創造の放棄は依然として残されているわけである。

第三に、初めに述べたことと関連して、観客と映画の対象範囲を広くということ、を提唱したい。地方の観客にも鑑賞の機会を与えるために地方部会を設けること、またとりあげる映画については、すぐれた外国ものもとより、我国の歴史的な記録映画も加えることなどいろいろ考えられる。しかしそれには、まず経済的な条件の充実が伴わねばならぬからいますぐというわけにもいかないだろう。この仕事は気長にすすめることが肝心だと思われる。

会を発足させるに当つて

映像芸術の会

新しいドキュメンタリズムの理論の

確立と創造をめざして、去る四月二日

発足集会を開いた「記録芸術の会」は、

五月二十四日の創立総会で正式名称を

「映像芸術の会」と決定した。以下、

会の理念と方向について、紹介する。

現在、日本の映画芸術の一般的状況は、

一方で資本の論理（たとえば「商業主義

」）により、他方で政治の論理（たとえ

ば「政治主義」）によって支配されてお

り、「芸術」本来の姿を見失いつつある。

映画芸術が芸術としての自律性を回復す

るためには、これら一切の非芸術的な尺

度、なかならず創造上のさまざまな実効

主義的な傾向と、不断の格闘を続けてい

く必要がある。現状を、芸術としての

映画の可能性そのものが根こそぎ窒息さ

せられるようなものとして認識するなら

ば、われわれはまず最低の共通課題を、

映画芸術そのものの論理を目立たせるこ
ろに置かなければならない。

しかしわれわれは、それら非芸術的な

論理の支配に対して、単に芸術の論理一

般を対置させることに満足してはならな

い。われわれはそのような歪んだ状況そ

のものが、われわれを創造に向かつてか

りたてる内的な条件となつてゐることを

知っており、またそのように歪んだ状況

そのものを、われわれが創造の対象とし

なければならぬことを知っているから

である。われわれは、状況の歪みを単に

外的なものとしてだけでなく、内的な意

識の解体との対応でとらえ、われわれの

創造の課題そのものを、そのような歪み

からの自己回復の行為として、不断に追

求してゆかねばならないと考える。

映画芸術の自律性を回復しようとする

ことは、したがって、既にどこかにあつ

た芸術としての映画の純潔性を守ろうと

するような消極的なものではなく、映画
芸術そのもののイメージを新たに革新し
創造してゆく積極的な行為として理解さ
るべきである。言いかえるなら、われわ
れは現実意識の革新の問題を芸術意識の
革新の問題としてとらえ、両者の統一の
上に、一切の既成の映像表現を批評的に
変革してゆかなければならない、という
ことである。

もっともそのアプローチのしかたには、
多様性があるはずである。われわれは一
方でその多様性を認め合い、他方で相互
のアプローチのしかたを厳しくぶつけ合う
ことによつて、その相互批評と相互刺激
から、われわれの創造課題を全体的に切
り開いてゆくことを、あくまでも運動的
に共有しなければならぬと考える。わ
れわれの運動的な連帯が個の自立を前提
とし、個の創造的な作業が、全体の運動
的な連帯の中で更に深められてゆくとい
う関係こそ、われわれが目指すべき広義
の芸術運動のあり方である。

こと映画運動に関するかぎり、このよ
うな運動は、単に演出家や脚本家だけで
おしすすめられるものではない。製作、

照明、撮影、録音その他の映画創造者を交えた全的なものであるべきである。全映画創造者の意識が全的に変革されてゆかないかぎり、具体的に作品を創造してゆく作業の上においても、また創造の「場」をつくりあげてゆく作業の上においても、現実的には一歩も前に進めなくなることは明らかである。したがって、われわれはわれわれの運動を、狭い職能の枠を超えて組織してゆく必要がある。

このような観点から、われわれはわれわれの活動を具体化し、着実にプランを実現してゆかなければならない。そのためには、当然各会員個人、および会員諸グループの創造活動を活性化すること、それを運動的におしすすめることが前提となるが、われわれはそれを共通の「場」に對象化するため、とくに機関誌の発行と研究会活動を重視する必要がある。機関誌の発行と研究会活動は、われわれの創造活動と理論・批評活動を統一する有効な手段だからにほかならない。また、

会員の実作はもちろん、内外の問題作を上映（映画会）し、その相互批評と研究を通して、われわれの創造課題の追求を

多面的に恒常化してゆくことも、機関誌、研究会との有機的な関係の中で、実り豊かに具体化さるべきである。

以上が、われわれが運動を出発させるに当って確認し合うべき基本の理念と方向である。われわれは、この路線を主体的に実践し、その途上にたち現れてくる一切の障害と闘い抜く。

われわれは、現状の歪みにたち向うときに内発するダイナミックなエネルギーを、不断に創造的なバトスに転化させ、われわれの共通課題を相互に厳しく模索し続けることによって、当面目標とする運動の場と創造の変革をなしてゆくものである。

優秀映画を見る会

と き 六月二十三日、二十七日、
七月一日、三日、七日、九日、十一日の七回。いずれも午前十時四〇分から。
ところ 新宿・紀伊国屋ホール
上映作品 Ⅱ「醬油」（二巻）
「黒潮丸」（四巻）
主 催 岩波映画製作所

謹 訂

(誤) (正)

- | | | |
|--------------|---------|----------|
| 1 頁下段5行目 | 御用批評家 | 御用批評家 |
| 4 頁上段18行目 | 岩堀 | 岩堀 |
| 4 頁中段12行目 | プロバガンダ | プロバガンダ |
| 5 頁下段12行目 | それこれ | それこそ |
| 6 頁上段終り1行目 | ゆきづまり | ゆきづまり |
| 6 頁中段3行目 | とらえかえさる | とらえかえされる |
| 7 頁上段終りより2行目 | ハンティング | ハンティング |
| 15 頁中段1行目 | 自立 | 自立 |

事務局から

■ 第三回 記録と映像の会
来月の月例会は次の通りです。

とき 七月十六日(木)

午後九時二〇分

ところ アートシアター新宿文化

TEL (351) 三四一四

上映予定作品

日大芸術学部研究製作

「鎖陰」

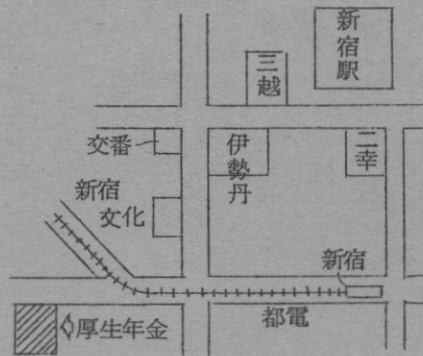
■ 合評会のお知らせ

二〇日に上映された作品「真珠」、「日鋼室蘭」、「群馬県」、「軌跡」の合評会を左の通り開きます。会員の積極的な参加を期待します。今回が第一回目の試みですが今後も継続して行きたいと考えております。

とき 六月二十四日(木)

午後六時〜九時

ところ 新宿、厚生年金ホール会議室



■ あなたの声をお寄せ下さい

記録と映像の会で上映された作品について、記録映画運動への意見、注文、何でも結構です。

つまらないと思えば、つまらないということも、面白いと思えば面白いということを書いていただきたいのです。枚数は問いません。〆切は毎月五日です。掲載の分には薄謝を呈します。

■ 事務局を移転しました

映像芸術の会の正式発足に伴い事務局を移しました。今後ご連絡お問合せは左記にお願いします。

東京都中野区松ケ丘

一ノ一〇ノ一七映像芸術の会内

記録と映像の会

(386) 五八二四

記録と映像 第2号 1964年6月20日 発行

編集発行 中野区松ケ丘1~10~17 (386) 5824

記録と映像の会事務局

