

記録と映像

3

記録と映像の会会報

主催 映像芸術の会
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

Ⅲ 「見せる」映像と「見る」映像

	野田真吉 松本俊夫	1
☑ ジョルジュ・フランジュと「白い少女」	大島辰雄	7
☑ 「ある機関助士」の骨格をつくったもの	岩佐寿彌	11
☑ 「ひとりの母の記録」について	黒木和雄	14
☑ 第一回合評会からのレジメ	侍田裕生	15
☑ 事務局から		

Ⅲ「見せる」映像と「見る」映像

野田 真吉

松本 俊夫

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

とりあげて、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。

松本 では、京極高英の「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、

政治的な斗争のピーク、あるいは大衆

集会などが記録映画のダイナミックな

素材としてとりあげられたり、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ホンメとさ

れていたのに対して、あの作品は農村

の一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」の作家を取組ませたのだと思うけど。

松本 まあ一種の底辺ものでしょうね。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

て農村をみて、そこでも最もしわ寄せ

を受ける母親をクローズ・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。こういう底辺志向

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です、すよ、僕には。

野田 そういえばそれっきりだが。従来の

の記録映画は一般的にストレートに社

会的、群體的にとらえる傾向がつよ

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

素材を平凡な一個人におきかえ、焦点を

あてた場合、当然的なものを表現し

ないと一個人のなかにある社会的な総

体感はでてこない。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

ないハメにおちいるわけだ。「ひとり

の母の記録」もそうして出来あがって

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挿入したり、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。ディテ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藪を売ってのかえり道、桑畑の中の道を藪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藪玉がこぼれおちる、それを彼女が土埃をあげていとおしげに拾うところなど、あの作品で、うまくできているところだと思ふね。

松本

「ひとりの母の記録」は当時の傑作みたいな言われ、京極の代表作みたいな評価されてるけれど、僕はむしろ過去の記録の方法的限界を示した作品じゃないかと思ふですね。それより同じ京極の「西の果て」の方に、これも部分的な表現だけれど、ずっとすぐれたも

のがあると思ふな。

野田

僕も、「西の果て」をかりね。たとえば島の畑のほげしい労働と対比的に教会をとらえたモンタージュの場面、荒海の漁の場面、ゆれうごく漁船の上で、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はそれまでだが、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婦を、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て方法化していくべきだったんですよ。段々畑といえは、

松本

豊田敬太の「段々畑の人々」なんかにも、同じようにかなりすぐれ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、記録的な迫力をのばすことができず、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ばすことができず、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つた弱さだと思ふね。

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篇に固有のコンストラクションが方法的に追求されていらないんです。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陣腐になっちゃってる。それが「ひとりの母の記録」から、その垂流の「おふくろのバス旅行」(菅家隆彦作品)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方はまず、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。

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、この時期に完全にゆきまっただというものでしょうね。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、記録とか劇とかを超えて、そういうジャンルのな垣根を一挙にとりはらってしま

う問題でもあるわけです。アラン・レネあたりは、五〇年にすてに「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 そうね。「ゲルニカ」ではレネエはピカソの「ゲルニカ」をうつしているのではなくて、レネエが「ゲルニカ」とかわりあいのなかにうまれたレネエの「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ァイトをやしたというくらいだったね。(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を限界を超えられずにいたということですよ。コンストラクションが常識的な起承転

結式の因果律に規制されていて、いわゆる物語性というものから解放されていないのもそのためだと思うんです。事件展開の論理、あるいは、コメンタリーの論理で構成されていて、凝視の論理、あるいは映像の論理で構成されていない。想像力とかイメージとかいうことが充分意識されていなかったということですね。ディテールには、偶然を契機として、既成の観念や感性を破るシャープなイメージがみられるんだけれど、それを作品全体を構築してゆく方法としてとらえかえせずにいるんです。

野田 ともかく、この時期の記録映画の問題点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。その上げ潮に乗って、「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のではなかつ
たけどね。そんな作品のなかで、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。

松本 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
か柳沢寿男の「野を越え山を越え」、
桑野茂の「赤ちやん日記」なんかもそ
ういう傾向を代表していると言える。
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 ポイイズ・ビー・アンビシヤスです
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。
全篇被害者意識にちみちみていた。
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ないという
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
持論なんですけれど、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
タリーなんですね。サド的な非情の眼
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
今だって教えるほどだよ。もちろん、
サドの義眼は多いけど。(笑)あのこ
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」、それから管家陳彦
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」は生活つより方
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わ
からないが、僕は矢部正男の「ニホン
ザルの自然社会」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
の自然社会をよくとらえていた。

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、亀井文夫が編集を
手使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、青山通孝作品)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。ピ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、それが生体を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、例の丸木夫妻の「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でしたね。

野田 「原爆の図」の展覧会にあつ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う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、紹介に始終して、今井の「原爆の図」になっていない。内容はちがりが、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」はたしか官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いたのがあって、これが僕流に言うところの「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」なんかも、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「北斉」に、ごく一部分だけれど面白いモンタージュがあった。もちろんレネエの「ゲルニカ」とくらべるとずっと素材だけれど。

野田 「北斉」は砧プロダクションで途中まで撮影されて、経済的なゆきずまりから、そのままになっていたのを勅使河原宏が引受けてまとめたもので、コクなことをいえないが、北斉の漫画をうまくつかって動かしたりしたところなどよかった。松本君のいいというところもあの部分じゃあないかね。……シナリオは滝口修造だったのだが、砧プロで製作中、ひどくちがって、庶民の芸術家、北斉の一生といった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。そういうえば滝口に「拡大レンズでみた北斉」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触れてるんです。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斉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いて、

かの温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シズム
が春の人民の力で消えさるといったも
のだった。セリスも何もなく、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
思いきった実験映画だったと思う。

美術映画ではないが影絵映画「セロひ
きのゴシエ」(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だしてまし
たね。カンヌで受賞したり、ピカソに
ほ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。ほかには
何かありますか。

野田

…あとは…五五、六年の作品を

野田

この時期の二人の活動は注目にあた

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」、毛ソ
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
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、成城高生がつくった「無
限の隙」(原爆病でなくなった学友を
とむらった記録)、早稲田大学の新聞
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、二回目で問題にした、いわゆる政
治主義的映画のなれの果てみたいなも
のですからね。資料的な意味以上に触
れることもないんじゃないんですか。
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。

いすると思ひね。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。

附記

前回の第一頁、三段目に「京都映人
集団」とあるのは、「京都映画人集団」
の誤りです。訂正します。

なお、資料的な間違いがありましたら
御教示を御願ひします。

京都でも記録映画を見る会発足

「西陣」を製作した京都記録映画を
見る会が、名称を「シ・ドキュメンタ
リ・フィルム」と変えて、再発足。六
月十六日に第一回映画会を開き「私は
ナイロン」「わが愛北海道」「ある癌
患者の記録」を上映した。同会の趣旨
は、商業ベースにのらない映画、自分
たちが見たい映画を上映し、映画を媒
体として、会員の問題を自由に表現す
る場にしたいと述べている。

ジョルジュ・フランジュと「白い少女」

大 島 辰 雄

「顔のない眼」を見た人たちにとって、フランジュは、いわゆるショックの作家としか見えなかつたかもしれない。麻酔をかけられても生身の顔を剝がれる娘たち、最後に飼主の博士を喰い殺してしまふ野蛮な犬たち、そしてあの「顔のない眼」だけの白面白衣の少女。

この残酷物語の幻想と诗情の中に、ただ暴力的衝撃しか感じなかつた人は、いわばフランジュの仮面しか見ず、その中の肉眼に気づかなかつた——というか、いやむしろ「肉づきの面」のように、面と顔がびつたりと一つのものであるフランジュの眼そのものを見なかつた、といえるのだ。黒い闇の中に浮かぶあの白面の少女はどこからきたのか？その疑問に、この「白い少女」

地下鉄の薄暗の中でみつめるブロードの少女の顔が答えるだろう。これもまた謎なのだ。

「私たちのごくあたりまえな振舞にとつぜん不安な意味がこもつたり、日常茶飯の飾りで幻想的な世界をつくりだしたりするには、ほんのささいな想像力で足りる。怪物や妖精をめざますのは私たちの一人ひとりにかかつている……」（ポフロオ・ナルスジャック）。

この短篇の冒頭にはこのエビグラフィがかげられている。ところで「白い少女」などという少女趣味の題名は、日本で勝手につけたもので、公開された日本版の散文詩めいたコメンタリーもそうだ。この十六ミリ版で、フランス原版の純粋な映像に接しられるわけである。原題は「初めての夜」一九五八年の作品で、スタッフは次の通り。

（原案）マリアンヌ・オスワルとレモ・フォルラーニ。（脚色・演出）フランジュ。（撮影）オイゲン・シュフタン。（音楽）

ジョルジュ・デレリニ。制作アルゴス・フィルム、五七〇メートル。

自家用車で通学するお屋敷町の少年が地下鉄の不思議な世界を発見する。そのいとぐちが妖精のような（その髪が光で白く見える）ブロードの少女で、少年は、深夜

の停つたエスカレーターの上で眠りに落ち、初めての愛の夢を見る。この地下鉄のパレ、その夢幻の世界にはコメンタリーやデアアローグはない。一言でも入れたら映像は傷つき破れるだろう。カメラの目のアングル、照明、呪縛から解放されたうねりに似たしなやかさのモンタージュ。それだけで、地下鉄の幽霊たちが滑り動く夢の世界を現出するには十分なのだ。

この映画で、いわば事実として「白い少女」が現実姿を見せるのは、地下鉄から出てきて学校へ向うところと、灯ともし頃

に、またその洞穴に降りていくところだけ

である。こつそりと自家用車をぬけ出て、一夜その姿を追いもとめる少年にとつては、その少女像すべてが——現実の彼女までが——いわば意味である。人生の「不安な意味」なのだ。少年は、その白い小天使の夢をみる。終電車の灯も走つた地下鉄構内の夢——その中で二人の電車が出会う。静かにゆれ、高く登りすれちがつていく。黙つて顔を見合せたまま……。

朝——ひとは働らきだす。うすら寒い街は、やがてひと氣にみちてくるだろう。だが少年の行く手に、落葉したマロニエの林はまだ霧につもれている……。

「現実」の白い少女が見えなくなるや否や——いや、じつはその前からなのだが

それを追う少年のすがたに、私たちは終始、彼女のイメージを見つづける。それは彼の「夢」にだけあるのではない。つねに彼とともにあるのだ。白い少女が少年の夢（の場）に現われ、私たちの目にもふたたび直接的に映ずるといふことは、つまりすべてが夢であり、もしくは夢と現実のなймаぜだからなのだ。この意味づけ——というよりは映画的形象づけは、原案のポエジーを微妙に、しなやかな正確さで肉化

しており、本質的に的確な一致として、その詩的韻律を画面に息づかせ一貫させている。白い少女は、こうして人生の夢（と現実）の中に純真な愛の象徴となり、私たちの心の奥底に投影するのである。

原案のマリアヌ・オスワルはジャンソン歌手、テレビ作家で、モンマルトルで売出しの若いころからコクトオ、ジャック・ブレヴェールなど当時新進の文学者・芸術家仲間と親交があり、また映画「火の接吻」「ノートルダム」のせむし男などを私たちも女優としての彼女の特異な持味と魅力、（頽廃と情熱）に接している。作家としてのイマーシュのゆたかさは、この純潔な一篇だけからもうかがわれる。

演出は原案の純粹な象徴性をじつに見事に形象化しており、このような象徴詩的定着は、オイゲン・シュフタンのカメラの目（朝霧から朝霧までの、あえかな明暗）による「幻想的な世界」として、シュールレアリスムの方法的新鮮さといえるだろう。シュフタンは「シュフタンプロセス」の創始者として著名なドイツのカメラマンで、サイレント時代からの名手であり、またアソリ・アルカンの師でもある。耽美派アストリュックの「恋さんげ」その他、幾多の名作を生んでいる（「アトランティッド」「上から下まで」「霧の波止場」「わが青春のマリアヌ」など）。

さて、フランジュが語つた（一九五七年二月）「自伝」があるから、ここで紹介しておこう。「一九一二年四月十二日、フージェール（ブルターニュ）で生れた。学歴は小学程度。十五才のとき、ヴァンセンヌの森で、ファントマ、フロイト、マルキ・ド・サドを読んで独学。数カ月、保険会社で働らき、そこをやめてヌーイ（卵入りうどん）商のもとでケース（箱）の釘を打つていた。両親にはケーシエ（現金出納係、箱製造人）だといつていた。それから兵役まで芝居の大道具方。一九三二年に除隊。印刷所で働らいているとき、アンリ・ラングロワと会い、この印刷所の名コンビとなつた。というのは、彼は無秩序屋で、ぼくは秩序屋だつた。二人で映画サークルをつくり、ラングロワの家から五百フラン借りて第一回の上映をやつた。プログラムは「アッシャー家の崩壊」「カリガリ博士」それにポオル・レニの「最後の告白」。一九三七年、ラングロワ、P・A・アルレと