

# 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」の作家を取寄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、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見ようとしている。こういう底辺志向性というか、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です、僕は。

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、さまざまを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なくて、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経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、コマ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 ポーイズ・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、恐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朴だけれど。

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って、

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)、早稲田大学の稱門  
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プロント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……」（ポワロオ・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）プロントの少女で、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。この地下鉄のバレー、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も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、やがてひと気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（「アトランティード」「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

共にシネマテーク・フランセーズ創立。会報として『シネマトグラフ』（表題のシネマは大文字、トグラフは小文字）を創刊、ブレヴェール、オートン・ララ、ブドフキン、カヴァルカンティ、ブリュニウス、アンネコフ等々を掲載したが、二号出しただけ！一九三八年、FIAF（国際映画資料連盟）の創設に当り、常任書記となる。フランス解放から一九五四年まで、科学映画研究所書記長。」

アラン・レネエ、ジャン・ルーシュなどと共に、彼もドキュメンタリー（短篇）からフィクション・ドキュメンタリー（長篇）に移行した最も重要な作家である。その作品歴は次の通り。「地下鉄」（一九三四）、「動物の血」（一九四八）、「ローリーヌを通つて」（一九五〇）、「廃兵院」（一九五一）、「偉大なるメリエス」（一九五二）、「キュリー夫妻」（一九五三）、「埃」（一九五四）、「商船航路」（一九五四）、「ある河について」（一九五五）、「私の犬」（一九五五）、「国立民衆劇場」（一九五六）、「アヴィニオン橋の上で」（一九五六）、「ノートルダム（パリのカテドラル）」（一九五七）、「アド・キルー

の「潰滅」監修（一九五八）。

「動物の血」は屠殺場のルポルタージュ的記録の中に収容所を彷彿させ、「廃兵院」はまさに戦争への痛烈な呪詛である。彼の短篇はすべて激しく暗いユーモアにみち、そのイメージは、ブニエルの場合のように、現実の思いがけないショックから生れるシュールレアリスムといえる。その詩的叛逆精神において彼はまさしくジャン・ヴィゴの継承者である。

「初めての夜」（一九五八）は、こうしたドキュメンタリーからフィクションへの決定的転換点をなすもので、これについて長篇の「壁に頭を」（一九五八）、「顔のない眼」（一九五九）、「殺人者への集中砲火」（一九六〇）、「テレーズ・ドケイルー」（一九六二）などがつくられている。「壁に頭を」（原作エルヴェ・バザン）は狂人の世界を扱っているが、その題材と結びついた発想の基調は彼の全作品に一貫して見られるものである。フランジュは人間のさまざまな疎外（狂気も疎外の一つである）を何らかの宿命的なものと同じ視しない。その謎の解説につとめ、そこから自己の確信をひきだし、それを絶対的な社

会的自由回復の要求として記録するのである。この映画の主人公ジェラーヌは、父親と精神病医とに暗黙の諒解をとげさせているシステムの人である。彼の物語を私たちに物語りつつ、フランジュは浄火のような黙想を追及する。有罪を証明する証人と

して、彼は社会を告発するのである——ジェラーヌは彼のあざかり知らぬ陰謀の犠牲者なのだ、罪はそのメカニズムにある、というのである。屠殺場に向う羊たち、河をさかのぼる鮭、廃兵院の礼拝堂で祈る手足を失つた者たち、ジュネシエ博士によつて顔を削がれる娘たちのように、すべて罪の根源は社会悪にあり、そのメカニズムがばきだされるのである。

こうして「フランジュの背後には社会の廃墟があり彼の前方には磁力あるポエジーの空間、愛という人間の祭典が開かれている」（アド・キルー）のである。真昼の中の夜のようなこの世界で、残酷を照らし出す甘美さ、暴力に光彩をそえるやさしさがそこにある。それが彼の残酷詩であり、エリュアールの意味での「詩と真実」である。フランジュの作品の中で、詩は真実と表裏一体をふし、そこに彼のドキュメンタ

リーがあるのだ。

超現実主義的なスペクタクルをうるためには必ずしも傘とミシンを解剖台上で出会わす必要はない。なぜなら至極かんよんに超現実的なものは事物の秩序だといわれるもの、だが正確にはもろもろの意識の大きな混乱でしかないもの、つまり日常茶飯いたる所に、すかし模様になつてゐるからである。デベイズされるためには、わざわざ鏡を通り抜ける必要はない。酷薄な現実と現代の錯乱が現出するためには、事物と存在をそれらの神秘めかすコンテクストから切離せばこと足りる。そしてそこそがなんの形容も修飾もない大文字のレアリスムであろう。いうならば、それは高次のレアリスムであり、その意味での超レアリスムである。それは詩的というよりは審美的なレアリスムとなる。フランジュのレアリスムはそうした審美的レアリスムであり、映画の活法の流れの中に、はっきりした散文的具象性と、彼の想像力の黒光りとを沈澱させるのである。こうして彼は同一楽句法の中にバンフレットと詩を一致させ、コトバの燕返しによつて、戦鬪的攻撃性から妙なるやさしさへ一挙に移ることができるの

だ。そこからサルトルのいわゆる「希望なきオブチズム」が生まれ、彼を消尽し、照らし出し、試煉の中に投じ、そして解放する悪魔祓いとなるのである。

たしかに彼は異常なるもの、奇異なるものを愛する。だがまた現実そのものをも愛するのだ。この一見調和しがたい二つの傾向を彼は短篇のドキュメンタリーにおいて最もよく調和させている。その方法的強さがこの「白い少女」のポエジーを展開しているといえるだろう。

「初めての夜」の夢を現実化すれば「初夜」に通ずる。それは残酷が甘美であり、暴力がやさしさである愛の世界である。最後に、この「白い少女」のポエジーを東陽一の「A FACE」の诗情とつき合すことは一つの興味ある比較映画学の課題となるだろう。

(六四・七・九)

日本読書新聞 — 7月20日 増大号 — ￥30

吉本隆明編	「ナショナルリズム」について	橋川文三
橋川文三著	「歴史と体験」	鶴見俊輔
戦後批評家論	「平野謙」	月村敏行
<b>教育特集</b>	アマチュア教育論の系譜 教育理念と教育空間	
<b>芸術欄</b>	世界の人形劇 戯評「新版四谷怪談」	加藤暁子 竹内泰広
<b>連載</b>	共同執筆「朝鮮人」 中蘭英助「夜よシンバルを」	

週刊・日曜日発行 — 購読お申込みは本日会場受付又は (941) 6004へ —

# 「ある機関助手」の骨格をつくったもの

岩佐寿弥

## 一回きりのチャンス

ほとんど暮れかかった一昨年のある秋の日、土浦、午久沼の近くを通る国道の一角で、数名のお巡りさんが並んでいた。その前に、一人の携帯マイクを手にした、ジャンパー姿のちよっとしたシャレモノが、何やら、演説をやっている。「あなたは、あの畦道と国道の出合っている地点に立って、そのとき、合図を出し……」。ボンボリのついた帽子、マフラーを首にまきつけたそのジャンパー姿の若者が、お巡りさんに向かって、命令といえば語弊があるが、とにかくそんなことをいっている。お巡りさんは黙ってそれを聞いている。偶然、そばを通りかけた通行人ならば、その珍妙な光景に、つぶさに周りを観察し始めたに違いない。

一台のワゴンがある。その天井の上に、よく測量器と間違われる三脚を、ロープでしばりつけている者が二三人いる。その横に、もう一台、大型のトラックがある。そ

こには大きな照明機が四機、発電機とともに置かれてあり、たくましい姿の男たちが、何やら打合わせをやっている。国道の横を、平行に、常盤線が走っている。線路ぎわで、鉄道のカンテラをぶら下げた男が、「事故」「工事」「御召列車」の他にはそう使うことのない、国鉄専用の携帯電話で、何か話している。これも、国鉄職員の服装ではな

い。ジャンパー姿の男である。「尾久機関区の中島さんですか？ 定時出発予定ですか？ 藤代通過のときに、長い合図の汽笛を一発。スピード五〇K。煙は白めに、いともより勢いよく。撮影ライトが当たっても気にしないで横をむかないように。帽子は……」。何度も打合わせたことの最終確認をやっている。

X X X X X

これは、ある機関助手のワンカット三分遅れて水戸を出た、急行「みちのく」

が、遅れをとりもどそうと、夜の暗闇を暴走する、その機関車と、動輪のアップを、走る機関車と平行に移動しながら、撮影しようとしているスタッフたちの情景の一駒です。機関車に当てるライトを横んだトラックと、撮影用のワゴンの二台の自動車、汽車と同じスピードを保って国道を走るために、お巡りさんに交通の整理を依頼して、いたのです。

特定の主人公（機関士、機関助手）が、特定の型の機関車に乗って、特定のスピードで、特定の時間に、特定の場所を走らせるといふ条件は、そう簡単なものではありません。この困難な条件、いわば、一回きりのチャンスに、照明用の車が、汽車をライティングしながら走り、別の自動車が、そのライティングされた汽車を追っかけて撮影するというのですから、スタッフ、各パートに分れながら、緊張を重ねて準備しなければなりません。どこかのパートで、何かの失敗が生ずれば、取り返しがきかない。つまり、その日の労働と、経費のすべては、そのために無に帰するわけです。

例えばこの前日。私たちは、暴走して行くC62型蒸気機関車「みちのく」を、踏切

にカメラをすえて待ちました。踏切の前で列車通過を待つ自動車を設置し、照明は、機関車をキャッチすべく、イントレ（照明機を乗せるためのヤグラ）の上から光々と照らし、……、とにかく万端準備はOKです。しかも「みちのく」は定時で、撮影現場に近づいてくるのが、例の携帯電話で知らされてきます。ところが、いざ本番となって、やってきたのは、ビーと甲高い警笛をならし、二つ目玉の電機機関車です。その前日、東京鉄道管理局で、再三念を押して蒸気であることを確認していた私たちは、どうしたことがと、さっそく調べたところ、何と、オランダの国鉄総裁が、その翌日常盤線に乗ることになったので、急にテスト運転のため、水戸でC62型の蒸気を、総裁を乗せた列車を引っぱることになる電機機関車に取替えたのだということです。国鉄としてみれば、機関車の急な取替変更を、撮影班に連絡することまで気がつかないのは当然ともいえますが、私たちは、それでその日の全労働を無駄にしようという具合になるわけです。

こうして「一回きりのチャンス」に、再び失敗はしないという努力は、いっそうかきたてられ、そうした緊張の結果が、道路の警官を並べて演説するという珍妙な光景を、当の本人たちは何の不自然も感じずにやってのけたのであり、何よりも、ある機関助手のワンカット、ワンカットを生みだしていったということができます。しかし、当然のことながら、この作品は、こうした条件からくる緊張によって、創造されたというわけではありません。それは、こうした撮影時の緊張を生み出していった、もう一つ先の原動力は、何であつたのでしょうか。

#### PR映画、ある機関助手

三河島事件というあの惨事を契機に、日本国有鉄道は、「安全輸送のPR」を映画にしようとして企画し、その企画ののちとして、提出された数々のシナリオの中から、岩波映画の、ある機関助手が選ばれました。この脚本、演出は、いずれも土本典昭氏が担当したのですが、土本氏はこの映画のシナリオの創作過程から、きびしく「PR映画」のクレイゴトを排し、事実即した厳しい機関車労働者の一日の労働を煮つめることによって、「安全輸送」という言葉

の、奥深くよこたわるモノを表現しようとした。第二の三河島事故が今後生じない保障。それを誰がいうことができるでしょうか。その処方箋を、軽々には、どこにも求めることはできません。それは、残念なことに、あの鶴見事故が、事実として、証明してしまつたのです。土本氏は、すであのときから、鶴見事故にも耐え得る作品を準備していたに違いありません。

「その後、国鉄はこんなに立派になりました。今後一切事故は生じません。安心してください」というPRでなく、本当に、残酷な、血なまぐさい事実を、深く事実としてみつめ、そのような情況下で、なお懸命に身を張って働く機関車労働者たちの労働を表現することが、本当のPRであるというふうにとらえた点で、土本氏の、ある機関助手は、出発点から「PR映画」を、一個の芸術にしていける力をもっていたといえるでしょう。（これに応えた国鉄当局も、三河島事故を、痛く心に刻んでいたに違いない。）とにかくこの土本氏のいわば「願い」といってもいいようなものは、おそらく混沌とした、ふくそうしたものであり、むしろ、ある機関助手をみ

て感じとる他ないものだと思います。しかし、少なくともそうしたもの、この映画の骨格を作り出し、またカメラマンに、照明技師に、録音技師に、作曲家に、そして全スタッフに強い緊張を強いていたし、また、全スタッフのエネルギーをひき出していったのだと思います。

X X X X X

一口にドキュメントといっても、まず、事実の選択があり、選択された事実を描くには、レンズと光線の選択があり、フレームがあり、……「絵の創造」があります。そして、編集、音、ひっくり返して、創造過程の一つの「方法」が要求されます。ある機関助手の創造方法は、すべて演出家の「願望」といってもいいような、強固なテーマの追求と一体となり、(例えばレンズ一本の選択も、このことをゆるがせにできなかった)まさにそのため、各パートから次々とアイデアが提出され、それが再び演出家の方法の中に、すべて吸収されていって、その結晶として作品ができてきたのだというふうに感じます。

このとき、各パートの技術は、単なる技術を越えた映像と音の世界をじゅうぶんに

創造して行くのではないでしようか。

X X X X X

追記。以上、月刊雑誌「8ミリ映画」に以前書いたものを転載させていたとききました。それはきわめて一般論にとどまっています。その限りでは、大づかみにいって、これを書いて八ヶ月経った今もこの見解は変わっていません。しかし、この作品が完成してから、すでに今日までに、一年半が経ちました。その間、記録映画界の状況は刻々と変化しています。そして、何よりも、この作品の演出家、土本典昭氏は、その間に優れた作品「ドキュメント、路上」を作っています。その時点にたつて、「ある機関助手」論は、更に批判的に深められねばならず、また、土本作家論も展開されねばならないと思っています。機会があれば、そうした観点から新たに書き改めたいと考えています。なにしろ、時間がなくて、このような結果になったことをおわびします。(筆者は、ある機関助手の助監督)

## 「ひとりの母の記録」について

黒 木 和 雄

一九五六年夏、岩波映画自主作品として製作された作品です。脚本は岩佐氏寿氏に京極高英氏が協力、京極監督以下スタッフは五人、ぼくは助監督としては二本目の作品でした。

スタッフは長野県下伊那の村の小さな公会堂に合宿、自炊して二ヶ月余りロケしました。養蚕農家の記録を狙ったものですが、土地の青年たちとの座談会、主婦たちとの話し合いの中から、シナリオを変更、女性労働を縦系にして構成する形を採り、ラストに資本主義経済下での農村労働力の農村からの流出としての青年たちの出稼ぎをえがくことにしました。

当初、養蚕農家の主婦、つまり作品の縦糸としての女主人公披しに懸命に歩きました。一週間后位に作品の主婦が決定。更に家族構成として主婦の家族に息子と娘とをそれぞれ他の農家から新しく加えたわけです。

す。それにもう一人の娘（長女）は、蚕糸工場の女子労働者をロケハンの際に決めました。当時、助監督として一年位のキャリアのぼくはたゞもう、無我夢中で走り廻った二ヶ月の記憶だけで、スタッフとして作品の質的領域に参加し得たとは今でも思われません。たゞ、今にして思えば、この作品のスタッフであったことが、その後のぼくの方法意識にさまざまな影響を与えたことは事実です。

当時、確かこの作品はキネマ旬報などを中心にドキュメントとフィクション、記録と虚構の是非という形で論議を呼んだことがあります。記録映画は「典型」としてえがけばフィクションであってもよい。いや、ドキュメントはフィクションを排除する処にある、という風な論議だったと思います

が、これは当時のぼくにとっても余り生産的な論議とは考えられませんでした。と云

うのも、確かに俳優を使っていないことで云えば所謂「劇映画」ではないと云えるでしょうが、この作品は明らかにフィクションによって構成されているのです。但し方法は「記録映画的」なアプローチを採っています。ドラマでもそうですが、作品が現実的であり、非現実的であるということも、事実（現実）のもつ真实性を映画として対象化し得ているか、否かの評価にかかわりから考察するべきでしょう。映画として真実を対象化し得ているか、否か、その度合に作品評価の基準が求められます。

作品の評価がフィクションだから不十分だ、ドキュメントだから純粹だ、或はドキュメントでも「典型的」なものをえがく場合はフィクションが必要である風の発想によって方法が語られるものではなく、あくまで映画の評価の問題として把握される必要があります。

「ひとりの母の記録」の評価の不毛性も、既成の「記録映画」的発想、あくまで事実通りにえがくという単純に云えばクソリアリズムの因習によって疎外されざるを得なかったのです。しかも、「典型」をえがく場合にはフィクションが必要だという発想



も、それだけではクソリアリズムの裏返し  
の論理だということに気がつかない、論議  
の不毛性があるのです。それは、この「ひ  
とりの母の記録」が語ってくれます。

例えば主婦、長女、次女、息子をはじめ  
とする人物造型が、実在の人物にすっかり  
委託することで逆に平板化、類型化してい  
ること、農村の構造、養蚕農家の構造、農  
業経済の体制下での構造も、人物に対応し  
て図式的、形式的なものになっていること、  
など作品の構成・方法が、「実話的」では  
あるかも知れないが、作品としては未消化  
なものであることに気がつくのです。この  
ことは、この作品が現実（事実）を映画と  
して対象化する場合、実は典型をえがく形  
ではなく、類型をえがく発想によって方法  
が支えられているからでしょう。

典型、それも芸術上の典型とは、対象化  
された現実の普通性が、作品の固有の具象  
性に内在しつつ定着され、表現されること  
であると考えます。「ひとりの母の記録」  
は、その点、今日的な意味を今なお持ち得  
る作品だろうと考えます。

## 合評会からのレジメ

持田裕生

六月二十四日、午後六時から新宿厚生年  
金会館で開かれた「合評会」は、出席十七  
名、大島辰雄・司会で、第二回プログラム  
「日鋼室蘭」「軌跡」「真珠」「群馬県」  
について、そのスタッフ大沼鉄郎（真珠・  
脚本）、黒木和雄（群馬県・演出）をまじ  
えて午後九時まで、時間いっぱい次の問題  
を提起した。

「シナリオのなかではイメージとしての  
詩があったのかも知れないが、演出上で  
は感性のナイーブな側面が稀薄で、論理  
的であり、詩としては濁っている。安易  
なタイプで常識的な、つまり東京シネマ  
の一連の科学映画と同次元で発想されて  
はいまいか」「真珠を既成のイメージで  
切った演出は、単なる感情移入にとどま  
っている」。「真珠」。「戦後ドキュメ  
ンタリイは、構造的分析を突込みすぎた  
ためにイメージの衰弱をまねいたが、そ

うしたイメージの救済を試みた」という  
「群馬県」が「その内容に触れたかぎり  
では、なぜオクラになって陽の目をみず  
に終ったのか納得がいかない。つまりそ  
の作品には、その理由がない」という経  
過を整理すると、

（問題の1）ドキュメンタリイが今日おか  
れている危機的状況は、作家内部の不燃焼  
性にも理由づけられるが、つねに創造力を  
涸渇させていく政治的、経済的疎外規制が  
外部にあること。

この問題については、観賞者側から「記  
録と映像の会のプログラムには実験映画  
を期待しているのだが、PR映画ばかり  
でものたりない」という発言があったが、  
「ドキュメンタリイは殆んどの場合、PR  
映画（この概念はあいまいだが）をの  
り越えていかないかぎり、新しい芸術の

傾向を生み出し得ない」という点で、右の提起にアプローチできるものと思われ  
る。

(問題の2) さままの規制を背負っているドキュメンタリーのなかで、発芽しつつある新しい傾向を確実に捉え、育ぐくむための観賞はいかに拓かれるべきか。

その他、プログラム編成上の希望などいろいろ出された。

◇ ◇ ◇

今日に至るまでに結ばれてきた作家と観賞者との間の創造と享受の回路と、不毛な亀裂があつたのだとすれば、その亀裂はいま、両者によつて積極的に埋めあわされていく必要がある。その作業は、明日への創造活動にとつて欠かすことのできない運動の重要な側面の一つであるといえる。

記録や映像の論理を自立させ、芸術としての自律性を回復していくためには、公日の映画状況のものが構造的に変革されていかなければならないが、そのための課題の一つには当然、創造と享受との関係の変革が組み入れられなければならないのである

う。つまり創造の前に横たわっている諸々の極は、方法的には作家相互のかかわりのなかでのみ解き放たれ戻るものではなく、片方に観賞者のよき資質とよき感性の参加を必要とするのである。そうした点で、私たち実作者は当面のアーティストにおける記録と映像の会の活動に、きわめて大きな期待を見出しており、それは同時に識者の小さな輪を、さらに識者の大きな輪へとひろげていくものでもありたい。

いろいろな制約をはらみながら、そうした創造的な対話の場としての記録と映像の会は、その活動を有効におしひろげようとしている。

### ■ 優秀映画を見る会

とき||七月一五、一七、二〇、二二、

二四、二七、二九、三一

いずれも午前十時四〇分から

ところ||新宿・紀伊國屋ホール

上映作品||「私は高速道路」

「ある機関助士」

## 事務局から

「鎖陰」(五巻)

ところ〓草月会館ホール(地下鉄・都電青山一丁目)

上映作品〓イタリア映画名作集

第一部 無声映画時代(一八

九六一一九二六)

第二部 トーキョー時代(一九

二九一九四三)

会費 二〇〇円

主催 草月アートセンター

### ■第四回 記録と映像の会

先月の会報で第三回の予告として、日大芸術学部部の「鎖陰」を上映すると書きましたが、時間の都合により一ヶ月延期となりました。今後もできるだけ予定作品を上映したいと思いますがプリントの手配その他、あるいは予定が変更になることがあるかも知れません。来月の月例会の予定は次の通りです。

とき 〓 八月二十二日(土)

午後九時二〇分

ところ〓アートシアター新宿文化

上映予定作品

戦後ドキュメンタリー変遷

史から、羽仁進氏又は亀井

文夫氏の作品

「作品未定」

日大芸術学部研究製作

### ■第二回 合評会のお知らせ

第一回の作品合評会は本号持田氏の報告の通り、活潑な意見が交わりましたが、より多くの参加者と、より充実した討論を期待しています。

とき 〓 七月二〇日(月)

午後六時〜九時

ところ〓新宿、厚生年金ホール会

議室

### ■草月シネマテーク第十一回

記録と映像の会協賛により「ト

タリア映画名作集」 活動写真

からトーカーまで が左記の通り

上映されます。

とき 〓 七月二十五日(土)

午後五時〜十時

七月二十六日(日)

午後一時〜六時

記録と映像 第3号 1964年7月16日 発行

編集発行 中野区松ヶ丘1〜10〜17 (386)5824

記録と映像の会事務局

