

記録と映像

4

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映画変遷史
Ⅳ 心情的主観と擬科学的客観
— 亀井文夫の方法をめぐって — 野田真吉 1
松本俊夫
- ☑記録映画「生きていてよかった」
の意図したもの スタッフ 7
亀井文夫氏の略歴 10
- ☑「隣人」について
映画「隣人」をめぐって 三上 章 11
DATA (1)マクラレンについて アド・キルー 12
DATA (2)「隣人」について W・E・ジョーダン 13
- ☑「白い長い線の記録」について
もっとわかりにくい映画を 松尾一郎 14
DATA
夢を翻訳した映画 関根 弘 15
自作を語る 松本俊夫 16
- ☑事務局から 17

テレビドラマ 九月号

定価二〇〇円 一十二円

作品

クライス・夏の日の誘惑

作/ルーサー・デイビス

ウイリアム・ゴルドン

半日本人
散華

訳/高井清

作/本田英郎

原作/高橋和巳

脚本/生田直親

作/田村孟

特集

テレビのための現代青春論

長部日出雄、田村孟、真船禎、上坂冬子

大野力、金坂健二

作品批評

「近鉄金曜劇場」/白井隆二

「30分劇場」/岡田晋

「現代の映像」「ノンフィクション劇場」/佐藤忠男

番組研究座談会

「判決」

八橋卓、高橋玄洋、本田英郎、深沢一夫、白井隆二

並河亮/芸術祭のテレビドラマについて

今考えるべきこと、語るべきこと

東京都新宿区西大久保一丁目三三 (西北ビル二階)

ソノレコード社

テレビドラマ

TEL (369) 7481

あるマラソンランナー事件の真実

タイプ104ページ 共百円 「真実」委員会刊

『新日本文学』(8月号9月号)『映画芸術』(7月号)などにも紹介されている奇怪な事件についての資料集が刊行されました。

内容 (一部)

- 事実を語る(黒木和雄)
- 事実経過の諸問題(東陽一/西江孝之 藤江孝/杉山正美)
- わたしは抗議する(大島辰雄/土木典昭 大島浩/東陽一)
- 抗議署名始末記(大津幸四郎)
- 意見及び批判(大島辰雄/野田真吉/渡辺重治/平野克巳/泉田昌慶/長野千秋/大沼鉄郎)
- 座談会「映画の未来を閉す悪しき政治主義」

- 資料・諸文書(岩堀喜久男/池田三郎/西江孝之/抗議文/抗議署名/申入書 要求書/会報/など)
- 「事件の本質は何か」(松本俊夫)

申込先

- 新宿区西大久保2の193大久保マンション502号室 青の会
- 中野区松ヶ丘1の10の17 映像芸術の会(振替東京27061)

Ⅳ 心情的主観と擬科学的客観

Ⅰ 龜井文夫の方法をめぐって

野田 真吾
松本 俊夫

松本 今回は龜井文夫にしほってやりま

しよう。龜井文夫については第一回
目の対談のとき、「日本の悲劇」に
若干ふれたわけですが、あの作品も
含めて、龜井文夫はあらゆる時期に、
日本のドキュメンタリー映画の最も
すぐれた部分を代表してきた作家で
す。その意味ではこれまでのドキュ
メンタリー映画の問題点は、良い意
味でも悪い意味でも、龜井作品の中
に集中的に表現されている。でしか
ら龜井文夫論は、そのまま日本のド
キュメンタリー映画論につながるわ
けです。

野田 つながるといふけれど、龜井文夫
はだいたい二〇年代のソヴェット映
画派、つまり、エイゼンシュテインの
映画理論をふんまえていた。一方、

ポール・ローサの理論によって創作
活動をすすめていた石本統吉、厚木
たか、京極高英などの芸術映画社を
中心とした流れがあった。作品的に
みて、この一派と龜井の作品は大変
ちがっていたよ。この流れと龜井作
品の行方は戦後の記録映画をみる場
合、大切だと僕は思うけど。

松本

でも、ローサ自身だいたいソヴェ
ト・ドキュメンタリーに大きく影響
されているわけで、ウィッファアの影
響下にあった十字屋系の科学的ドク
ュメンタリー、あるいは戦後のアメ
リカ系の教育映画なんかとくらべる
と、やはり大きくはノーシャル・ド
キュメンタリー系として一括される
共通点をもっている。その系統が量
的な意味ではなく、質的に日本のド

キュメンタリー映画を代表するもの
だったし、龜井文夫はその可能性も
限界もいちばんシャープに自己表現
していたということですよ。

野田 そういろいろいい方をすれば、龜井は
一人一派の一匹狼的な存在だったと
いった方がいいよ。

松本

いつも独自の動き方をしていたこ
とは事実ですね。戦後も、記録教育
映画製作協議会なんかにも加わらず
に、別に一人だけちがった道を歩い
ている。もつともそれは現象的な面
でみるとそうなんで、運動理論から
みると結局同じだったと思うんです
よ。ただし戦争中は、真正正銘の一
匹狼だった。最後まで積極的非転向
で通したのは龜井文夫ぐらいじゃな
かったんですか。

野田

戦前の龜井の作品は、内容的にも形式的にもユニークだった。「上海でも」、「小林一茶」も、公開禁止になった「戦う兵隊」も。彼はほとんどの他の記録映画作家とちがって、一貫して、社会科学的なアプローチをもって創作していた。

松本

というより反帝反封建の立場を貫いたということでしょうね。表現上のアプローチは、社会科学のというより、むしろかなり感覚的・情動的なものだったと思う。困難な状況の中でその余儀なくされたという面もあるんでしょけど、象徴的な余韻をもった映像に龜井一流の表現があった。そこに分析性が欠けているという批判もでてくるわけだけど、逆に屈折度の深い詩的な表象性を生み出すことにもなっている。

野田

僕は龜井の表現の感覚的・情動的なアプローチ、詩的な表現の中には、軍国主義下のきびしい制約をくぐる彼の計算があったと思うね。もちろん、厳密な意味での社会科学的东西ではないが、すくなくとも社

会的な眼で、龜井にいわせると「科学的に」対象をとらえようとしていたと思うね。ところで、彼の作風は、

随筆的だとか、詩的だとかいわれるが、それは、彼が自分の方法についてのべているように、AとBとの対立、そしてCはその余情といったところのもので、その诗情は観客心理を計算した調和的で感情移入的なものだと思う。だから、「小林一茶」などのように、抑圧的な状況の下で詩的表現が屈折してでているので効果的である場合もあるけれど、「砂川」の場合のように、斗争のはざまに、へんぼんと風にひるがえる赤旗の林のカットなどはまったく仲間意識にさせられた観客心理にへつらったストレートを表現になってしまっている。

松本

モニタージュに意外性があまり無いんですよ。その場合は、エイゼンシュテインが「戦艦ポチョムキン」で、蜂起する人民を立ちあがるライオンの石像で表現した比喩のモニタージュに近いわけだけれど、比喩の

モニタージュは、どちらかというように

説明的になり易い。「砂川」では籠の中の鳥のショットがインサートされるところなんか、赤旗のくだけたりくらべれば間接的だけれど、やっぱり説明的ですね。一応成功しているのは、たとえば「戦う兵隊」で軍馬がよろよろと崩れるように倒れるイメージ、中国の避難民たちに、両手で眼をおおった石地蔵のアップをモニタージュしたくだけりなんかだろうと思うんです。こういう比喩のモニタージュのほかに、龜井文夫のもう一つのお得意のモニタージュは対比のモニタージュです。「戦う兵隊」で言うと、漢国の屋敷外の鉄柵の中で、疲れ切った兵隊たちがぼんやりと花と蝶を眺めている。その対比から第三のイメージを観客の中に起こさせるわけです。戦後の作品では、「世界は恐怖する」にでてくる一つ眼小僧なんか、例のフォルマリン漬けをみせたあとで、水蓮の花かなんかになる、ああいう対比。あるいは冒頭にでてくる熱帯魚のディスプレイ

レ、ああいう生命的な歓喜のショットから突如死の恐怖のイメージを対比させてゆく。いずれも風物や自然に託して何かを表象しようとするわけですが、それらのモンタージュは、どちらかという大衆の日常的な感情に依拠して、はっとするような意外感や発見は少ない。その意味では批評性が弱いといえるかもしれない。

野田

龜井のモンタージュに批評性がよわいというのは彼の観念的なイメージ構成にかかわっているように思う。記録映画の場合は、対比とか、象徴とかによってボカされるが、劇映画の場合はそれがもとでできて、観念にシーンをあてはめた絵ときになっている。山本薩夫と共同監督した「戦争と平和」や「女の一生」などではまだすくないが、龜井が思うままにつくった「女ひとり大地をゆく」、「母なれば女なれば」、「無頼漢長兵衛」では批評性をもったイメージではなく、観念の説明になっているわけだ。記録映画の場合だって、

「基地の子」「世界は恐怖する」、「人間みな兄弟」などでは、彼のモンタージュはテーマの解明として展開されている。本質的には彼はテーマ主義者だと思うけど、彼はテーマ主義を貫徹するために、アクチュアルなカットを編集において巧みにとりいれることを忘れていないと思うね。「砂川」がそうだし、「戦う兵隊」では、漢国の塩業銀行前で、軍隊をきいている、いや、銃をだいてうごくまわりむつている戦いにつかれた兵隊たちのボロボロになった軍服に群がるハエのシーン、「上海」では激戦のあとのクリークの長い移動撮影のシーンなどもその例だけれど、このようなシーンの多いものが彼の成功した作品になっている。これは龜井の作風の特徴だと思うね。

松本

龜井作品では、ショットのアクチュアリティはどちらかというとかメラマンの功績に負うところ大ですね。三木茂、白井茂、菊地周、こういうすぐれたカメラマンをのぞいては、龜井作品は考えられないといっても

言い過ぎではない。

野田

それで思いたいたけど、三八年ごろ、記録映画演出不要論をとなえた三木茂に、「カメラマンはルーベからしかものをみない。目かくしされた馬のようなものだ。カメラを預っている以上、それは当然なことなのだが、だからこそ、演出者が後や側面の世界をみるために必要になってくる」と龜井がやりかえし、論争をおこしたことがあったね。事実主義的な記録映画の限界を、編集の段階で再構成しようとしていた龜井と、事実主義の中に創造の一切をみたカメラマンとの対立だったけど、この問題は解決されぬまま、戦後にも、「記録映画はカメラマンでたりの」という考えに代表されて尾をひいている。

松本

むしろその場合は龜井の言い分の方が正論だけれど、一面では、すべてが編集で勝負する、という龜井の編集至上主義の弱点をさらけたしたことにもなっている。最近再評価をされている中井正一の映画理論なん

かも、やはり「つなぎ」を創造上の最大のモメントにしているんですが、ソヴェト・ドキュメンタリーの流れには、ややモンタージュを万能視する傾向がありますね。

野田 あゝの論争には、映画界で記録映画が、戦争という異常な状況のもとでやっと注目され、龜井に代表されて記録映画作家の地位が確立されようとしてうかびあがった歴史的な段階も反映していると思うよ。だけど、龜井が戦前に、抑圧された状況の中で、すぐれた作品をつくったのに、「日本の悲劇」ではじまった彼の戦後の創作活動の方は、前進的に質的に変わったかという点、そうでないね。「日本の悲劇」のあと、東宝で劇映画をつくりはじめた。兵隊からかえった僕が「どうして、劇映画つくるのですか。」ときいたら、「カネがとれるからなあ」と笑って答えた。(笑)

松本 まあ劇映画を撮るのは一向かまわなけれど、ドキュメンタリストの眼と方法で従来の劇映画自体を革新し

えたかという点、そうではない。部分的にはシャープなところもあったけど、だいたいにおいて構成は散漫で人物は類型的だし、テーマも図式的観念的で、作品の質としてはむしろ悪くなっている。そこに龜井文夫のドキュメンタリズムそのものの弱点が、いわば拡大されてでていたんじゃないかと思うんです。「生きていてよかった」からですね、本来の龜井文夫のペースに戻ったのは。

野田 本来のペースにもどったといえようね。「生きていてよかった」は、「小林一茶」、「戦う兵隊」などの随筆調だが、僕はさっきいったような意味で、詩的イメージに屈折がなくなつて、逆に多くがこれみよがしのお涙頂戴のイメージになってしまっていると思う。働きにでている母と娘が魚を買って夕陽の道を歩くところなどもその一つだけど、カッコだけ、戦前にかえつたように思えるよ。

松本 でも記録教育映画製作協議会の作品なんかとくらべると、やっぱりい

いですよ。足の悪い娘さんを車に乗せて長崎の港をみせてまわるでしょ。その顔のクローズ・アップと窓の外の世界を同時にえんえんと撮っているところ、娘さんが思わず洩らす反応の言葉をボンボン録音しているやり方も含めて、あそこなんかは従来のドキュメンタリーとしてはそれなりに格調の高いものになっていたと思う。

野田 「砂川」の方にもそういうすぐれたところがあるね。クイウちのところなどに。龜井には、エゴイストチックで、どん欲で、どんなことをしてもネラツたものを撮ろうとする執念みたいな根性がある。作家は当然もたねばならない根性だけど、龜井の場合のそのしつようさは、僕なんか学ばねばならないと思うよ。「生きていてよかった」も龜井のそうした執念でまとめあげられている。原爆症で入院している父のインタビューのところや松本君のいまいった娘さんの長崎見物のところもそうだね。ただ、その執念が彼の観念的図式に

あてはめたものにむかうと俗っぽい感情移入の浅いイメージになったり、「基地の子」にみられたような通俗暴露趣味になってしまっていると思われ。

松本 通俗暴露趣味という？

野田 そうね、たとえば「基地の子」では、パンパンを診察するところのように、ことさらに好奇心をそそるシーンをつくったりすることだね。

松本 なるほど、つまりサーブス精神ですね(笑)。そういうえば龜井文夫と同席した座談会でも、しきりに大衆の関心をどりひくかという意味のことを言っていましたね。僕がそれは俗流大衆路線だと批判したら、それは変革に必要だから意識的にやっているんだと反論されたことがあるんですけど、その場合、変革ということが、僕にはどうも自己批評の欠けた啓蒙的プロパガンダに思えてならないんです。あるいは気恥かしいくらいのお涙ちょうだいのなセンチメンタリズムになってしまう。

野田 龜井の原水爆のとらえ方だが、そ

れはまったく、被害者意識にみちみちておつて、同情し、同情をうたえて、ちよつとやりきれないセンチメンタリズムだね。「生きていてよかった」からは被害者から加害者へ転化する怒りのエネルギーが湧きでてこないと思うね。そして、憎しみが――ね。「世界は恐怖する」では、涙で悲惨さをうったえるのではなく、科学的に原水爆のおそろしさを実証しようとしたと龜井はいつているけど、「生きていてよかった」のセンチメンタリズムのうらがえしになっている。やはり、「生きていてよかった」の原水爆のとらえ方と基本的には同じで、恐怖をヒューマニスティックなみ方でしめすことにおわつていると思うよ。恐怖の本質への恐怖を直接だす必要はないけど、トータルのイメージが徹底的にみるものを恐怖のドン底におとしれるものになっていないのは、原水爆にたいする不安や恐怖をのりこえる怒りと憎しみから出発したイメージになっていないことと、ヒューマニスティックなコミニケーションが成立つという、現実意識のあまさからきていると思うんだけど。

松本

僕は一応怒りと憎しみから発しているにはちがいないと思うんだけど、そもそも龜井にとって、原水爆、あるいはヒロシマは何を意味したのかという、そういう主体的な意味の追求が決定的に欠けてると思うんです。かかわりの論理がないというか、事件や事実を示すのではなくて、事件や事実の意味を主体的につきとめてゆく論理がないんですね。だから「生きていてよかった」のように心情主義になるか、「世界は恐怖する」のように擬科学的な客観主義になるか、その裏腹の座標を揺れ動くことになる。その意味では龜井文夫が二本の原爆映画を作らなければならなかったところに、龜井ドキュメンタリーの限界があると思うんです。

野田

レネエと龜井との対談で、原爆記録映画をつくったけど、原爆の前にもう従来のとらえ方では手がでなくなつたといってるね。そこをつきぬけ

るには劇映画にするか、音楽のよう
な抽象世界で表現する外ないと言
う。二本の原爆映画をつくら
ず、数本の平和行進カンパニヤ記録
映画をつくったが、問題の核に迫
ることができず、外周をドウドウめ
ぐる結果に終わったといえるね。

松本

そのところを超えたのが、レネ
エの「二十四時間の情事」だと思
うんですが、あそこではじめて、ヒ
ロシマの意味を己れの戦争体験の内
奥に見る視覚が確立されたというこ
とですね。龜井文夫にはアクチユア
リテイはあるかもしれないけれど、
深い意味での思想がない。歴史的
地理的に向う側にあるヒロシマに、
怒りであれ同情であれ、あるいは恐
怖であれ、そちらに向って近づく
というアブローチのしかたではヒ
ロシマはとらえられないというこ
とです。レネエは、要するに事実
の累積からはヒロシマを見ること
はできないと言っているわけで、
あの作品の前に、わが龜井文夫は
残念ながら、「何も見ていない」として否定されている。

野田

明らかに「事実」にもたれかか
るドキュメンタリーの方法が、そ
こに挫折したということにほかな
らないと思ひます。

その通りだね。龜井が原爆記録
映画についてつくった部落民の
問題を取扱った「人間みな兄弟」
では、事件あるいは異常な事実
によってさざえられていた彼の
全作品系列のもつていた「事実
主義」が、問題の核心に迫るこ
とを妨げ、完全にお手あげにな
っている。「人間みな兄弟」で
も社会的な被害者としての部落
民の心情と生活を、「生きていて
よかつた」と同じアブローチで
描いているが、そこには原爆被
災、被害の可視的な事実を匹敵
する、部落民の問題を露呈する
独自の姿が顕在してないから、
彼のアブローチはまったくも
の役にたたない。部落民の差別
意識を彼等の内部にもとめ、ま
た、部落民にたいする差別意識
を龜井自身の内部の問題として
追求するドキュメンタリーの
方法をもたなければ、「人間みな
兄弟」の提起しようとし

松本

た問題の本質は表現しえないと思
う。要するに「人間みな兄弟」
では、「生きていてよかつた」の
ように、眼に見えるクロイドがな
かつたというだけで、眼に見える
事実の累積からは、どうしても差
別の結果としての経済的貧困とい
う現象しか見えてこない。そこ
でいくつかのエピソードをお芝居
で折り込むというさまざまな結
果になったわけです。差別とい
う眼に見えないクロイドは、
龜井のドキュメンタリーでは遂
にとらえられなかつたというこ
とですね。龜井文夫の作品がそ
うですが、だいたい従来のドク
ュメンタリーでは、一応すぐれた
ものというのと、必ずといって
いいほど素材の強烈さにもた
れかかつたものばかりだった。
言いかえると、「事件」もか「底
辺」ものなんです。つまり状況
そのものが対立物の衝突として
直接的に現象するか、経済的貧
困として直接外化しているか、
そんな状況だった。そういう意
味では、いつでも歴史の激動
期にすぐれた作品が生れてるん

です。しかし現在のよりに矛盾が内面化して、貧困といってもいちがいに経済的なものではなく、もっと人間的な貧しさなり、意識の歪みなり、あるいは精神的な飢餓感などという問題として、直接眼に見えないものになってくると、これまでの素朴な記録ではもうどうにも歯が立たなくなってくる。「人間みな兄弟」では、部落という特殊な状況を対象としな

から、差別というやや抽象性をもった問題に立ち向っただけで、すでにどうしようもなく手こづったということ、ましてや大衆社会化しつづける高度資本主義社会の日常的な疎外の本質には到底迫れないという深刻な壁にぶつかっていたわけです。龜井文夫は何といってもこれまでの日本のドキュメンタリストを代表するものだっただけに、龜井文夫のこの蹟

附記

きは、そのまま日本のオールド・ドキュメンタリストの蹟きを意味するものだった。否定面を強調したようだけれど、この事実から眼をそらしてはならないと思うんです。

第三号六頁上段の「丸山章治が、「ムクの木の話」という……」のところ、「木」が脱字してしまいました。充填して下さい。次号は「羽仁進をめぐって」の予定です。

D A T A

記録映画

「生きていてよかった」
の意図したもの

広島は、とても美しい。カラーフィルムだったら、どんなに素晴らしいだろう、と、撮影中たびたびそう思った。「生きていてよかった」は、費用の都合で、白黒で撮影しなければならなかった。

街のどまん中にある岡、比治山から見

たパノラマ風景は、たとえば、宮島や似の島などの緑の島々をうかべた瀬戸内海七つのゆるやかな流れとその奥に寝そべっている青い山々など——実にやわらかで、なんだかねむくなるような優雅な風景である。

一方、広島は、実にガサツで、

いらいらさせられた。一昔前は「軍都」と呼称し、兵隊の汗臭い街だっただけに、その名残りが、今もにびにびしているのかもしれない。だが何といってもすさまじいのは、戦後、よそから遣入り込んできた人口の三分の二を占めると言われている拝金主義者たちのおいのようなのだ。彼等の好みで復興された。ジェット機の滑走路のような「平和大通り」、酒の広告塔と看板、服装、音響等々が発散する発光塗料のようなギラギラした街のフレイクである。土地の詩人が、「原子砂漠」と呼んでいるのは、原爆が落ちた直後の焼け野原をさすだけではなく、復興した

十年後の今日の広島市街をも、そう呼んでいるらしいが、まったくうまい表現だと思つた。

爆心地附所、例の原爆ドームの廃墟の傍に、いくつかの小さなミヤゲ物屋がつてゐるが、その一つ「原爆一号の店」というまんまに、障子大の半永久的なペンキ塗りの立看板がたつてゐる。

「セン越にも原爆一号を名乗るふとどき者——」云々と言つた調子で、和英両文の悪が記されている。立てたのは、この店のとなりでやはり土産物屋を営む護国団（右翼団体）の人だという。

原爆一号氏は、背中一面、月世界の写真のような物凄いケロイドで有名だが、彼は自分の背中を写真に写して、店頭飾つてある。この生きた原爆記念物（？）が人々の注目をひき、訪ねる観光客も、護国団氏の店よりは多い。こうした事情が、立看板の敵意となつて現われたのかもしれないが、これもおくそくであつて、護国団氏の真意は、私たちには解らない。いずれにしても、この世にもたぐいまれな人間悲劇の歴史的記念物原爆ドームをめぐつて、いささかのはじらいもなく

人間の敵意がむき出しになつてゐる有様は、私たちをおどろかせた。一種のプロレスのセンスだと思つた。

ついでだが、この原爆一号氏に就ては、とかくのうわさが伝わつてゐる。背中の物凄いケロイドを、ここを訪れる外国人に「一ぬぎ三十円で見せてゐる」などと悪口を言う人もゐる。だが、もしこれが本当だとしても、「原爆を喰ひものにしてゐる」などと非難するのは、浅墓な見方だと思ふ。原爆を喰ひものになつても生きていかれるような保証を、こうした被爆者たちが何ひとつ、どこからも得てゐないのが、今日の事情だからである。この一号氏にしても、奥さんは白血病で小さなバラックに寝てゐる。一号氏自身、いつ発病するか解らない不安がある。今のうちに、せつせと絵葉書を売り、小金をためておくのは、すべて、いざという時のそなえに、と思つての心掛けにしかすぎないのだらう。いざと言う時、誰もかまってくれない現実を、被爆者たちはいやという程この十年間見せつけられてきたのである。

私たちは、「生きていてよかつた」の

第二部「生きることも苦しい」の中に、この挿話を取り入れようと思つたが、反対があつたのでカットした。

静かな元安川に影を落した原爆ドームの廃墟は、人間の「智慧の悲しみ」のしようちよつとして、永く保存したらいと思つた。ところが、今広島では、この廃墟を「取除け」という派と、「保存しろ」という派が、争つてゐるといふ。

興味があるのは、この「取除け」派が一方では、広島復興の象徴のように誇つてゐるのが、イサム・ノグチ設計する処の例の「平和大橋」なのだから、どうかと思ふ。人間の白骨を表現しような、グロテスクで冷たいこの白い「平和大橋」は、竣工後間もなく、銀行自動車強盗事件で、一躍有名になつた。なんでも、四十年間突に勤勉に銀行につとめた老小使さんが、突変して強盗になり、自分の勤めていた銀行の自動車を、この「平和大橋」の上で待ち伏せして、襲撃したのだそう。彼は、その場で、パトロールに捕えられたが、この老小使の突変ぶりは、何か深い原爆の生理的的心理的影響が

あるのではないかと、現地のある文学者が語っていた。それはともかくとして、この「平和大橋」には、何か犯罪を誘うような美（？）がある。正に現実のサクバクとした広島象徴としては、この橋はうってつけのものだろう。

私たちもあちこちの墓物を歩き廻って、爆死者の墓石をいくつか撮した。だが、原爆で死んだ人の墓が案外少ないのには、不思議でしかたがなかった。事情をしらべて見ると、墓をたてる子孫が残らなかつたほど、一家全滅一族全滅が多かつたのだそう。またかりに残っても、墓石をたてる経済的余裕が、なかなかないのが実情のようだ。

こうした墓場めぐりをしていた時、寺町附近で、ひとりの全身クロイドの墓石屋さんに出あった。半裸で、立派な墓石を研磨していたのだが、そのクロイドの背中を見ていると、人間か動物の顔のような、或はゴジラのようなクロイドが、磨くたびに躍動して、ひどく印象的だった。「一基三百万円の墓石だ」と言っ、石を撫で乍ら、職人らしい満足にひたっ

ていた。この石工さんは、爆死した奥さんの骨をすり鉢ですって、自分のやけどの傷に塗りつけて治したのだそう。私のかからだは、どれほど沢山妻の骨を吸ってるか解りません」と述懐していた。だが今でもこの石工さんは、ひどい貧血でなやまされているという。冬は、無理しても別府温泉に湯治にゆかないと、からだもたないそう。

貧血病は、原爆病患者の一般的傾向だと、医者は言っている。時価三百万円の墓石を、喘ぎ乍ら磨いているクロイドの墓石屋さんの構図は、私たちのカメラの食慾をそそのかに充分なものだった。だが、これも反対があつたので、カットした。

毎年八月六日の原爆記念日には、中之島の式場から、平和の鳩を放つのが習慣だそうだが、この鳩が、行く処がないまま、原爆ドームの陸壇に住みついている。ある日、後頭部に大きなクロイドのある少年が、空気銃でこの鳩をうちおとしていたのは、啞然とした。一種無気味なフンイ気だった。

広島には、ドライで、ハードボイルドで、今日の日本の芸術家のセンスを満足させるような挿話が、さすがに「原子砂漠」だけあって、沢山転っていた。しかし、私たちを更に感動させたものは、こうしたドライな挿話ではなくて、「原子砂漠」の虚無の中から復活した「生命の美しさ」だった。自殺の境地から、積極的に生きようという意欲を持ちだした人々の姿だった。

不幸な盲目の孤児たちを、母代りとなつて世話しているクロイドの娘さんたち。「私たちが今死んだら、誰が原爆の恐ろしさを世間に伝えてくれるでしょう」と、八・六大会の壇上から訴えたクロイドの少女。つまりこの少女の場合は、自殺の境地から、生命の敵とたたかう自覚を持つまでに変ってきた、思想の生長が、私たちに、大きな共感を呼びおこしたのだ。

また、十一年間ねたつきりて、病床の上で繻物をしながら、弟を大学にまであげている半身全く不随の娘さん。しかも、彼女は、「いま私は希望にみちた生活をおくってます」と言い切っているのだから

ら驚嘆させられます。必死の生活者——つまり、四六時中全神経を緊張させることよって、やっと生きることが出来るこの娘さんの姿は、どれほど世間一般の人々に生きる勇気を与えるかしのれないと思ひ乍ら、私たちはげんしゅくな気持ちでカメラをむけた。

広島、長崎の原爆は、人間をニヒルのどん底に突き落したが、また一方では、前にあげたように、人間浄化の作用もしたと言える。

この浄化された人々の総を、私たちは映画の中心テーマにしようと考えた。

しかもこの美しい魂を持つに至った人々も、第一期には、あの地獄のような原爆当時の死の苦しみの中をさまよったのだし、また戦後、十年の第二期には、爆ごくの生きる苦しみを耐えて始めて、今日の生きるよろこびを見出したと言うことが解った時、私たちは、即座に映画の構成をつかむことができた。

つまり、「生きていてよかった」に到るまでに、第一部として「死ぬことは苦しし」と、第二部として「生きることも苦

しい」、を用意したのは、被爆者たちの歩いてきた段階を描かずには、「生きていてよかった」と言う心境を説明することが出来ないと思つたからだ。

そしてまた、今日なお、また「死ぬことは苦しい」の段階にある被爆者も少ない斗を訴える必要もあつたので、三つのパートに分類し、一つの主題の下に綜合することが、妥当だと考えたのである。そしてその基調としては、古くさいがまだ常い新しい「生命の美しさ」を中心に据えることとしたのである。

（本稿は『美術批評』一九五六年八月号より転載した。執筆者は記のスタッフである。）

龜井文夫、勅使河原宏、山崎聖教、黒田清巳、奥山重之助、大野忠の各氏。なお、プリントは、日本ドキュメントフィルムのご好意によつた。）

スタッフ

脚本・演出 亀井文夫
撮影 黒田清巳
音楽 長沢勝俊

亀井文夫氏の略歴

- ◇一九〇八年四月一日福島県に生る
 - ◇文化学院大学部中退後、一九二八年、ソ連に留学。映画製作を学ぶ。
 - ◇一九三三年 東宝入社
 - ◇一九三七年 「上海」を監督。
 - ◇一九四一年 治安維持法で検挙さる。
 - ◇一九四二年 東宝退社。四六年復帰したが四八年に争議で退社
 - ◇主な作品 「怒濤を蹴って」「上海」「北京」「戦う兵隊」（未発表）「小林一茶」（以上戦前）「日本の悲劇」（米軍没収）「基地の子たち」「生きていてよかった」「流血の記録・砂川」「世界は恐怖する」（以上戦後）
 - ◇劇映画としては、「戦争と平和」「女の一生」「無頼漢長兵衛」「母なれば女なれば」「女ひとり大地を行く」などがある。
- （『映画批評』59年1月号および『記録映画』59年1月号より）

映画「隣人」をめぐるって

三 上 章

安定ムードである。——だが果して人類全体の望み得る共存共栄の兆を、それが意味していると言い切れるか。

この安定ムードの表層を一度むくと、安定どころか、いたるところ牙をむき出しにした断層が幾重にも層をなしてゐるのが現実である。にもかかわらず我々は、この現実を直視しようともせず、なおかつ現在の安定した生活のバターンの中で、その日暮しの慣れ合い生活から一歩も出たがらない。

たまたまこのどうにもならない枠の中で、あへて自己の存在を無理じいに確認しようとするれば、つまるところ沙漠に水の反応しか得られぬまま、ムード化したバターンを破るための主張そのものが、いつの間にか新たなバターンと化してしまっている。しかも、この緊張緩和のム

ードの拵がりは、遠慮会釈もなく、個人生活の中にもぐり込み、際限なく分化してゆく形で蓄積される。——ために我々の日常生活の顔は、現状に対する適応と追従に整形された規格品と化し、又一方、対人関係に於ては、自己の実利をはかるのあまり、小利口を實際主義が、己の周囲に砦を築かせ、やたらと境界線を作りたがる。

マクラレンの「隣人」にこうした皮肉な現代の病理現象の一つを見るとすれば、これを現代の状況の核心へ喰い込む足がしりとして、更に今一度己れの身のおき所、己れの現在に至る行動を反芻して見る必要があるだろう。

筋立はこと更新しいものとは言い難い。言うなれば使い古された古典的寓話であ

る。

物語りは、団地とおぼしきある隣合せの家で起る。庭に申し訳け程度の垣根があるのでやっと判別のつく、全く規格品そのものの二軒の家と人。

両家の主人は、めいめい庭に椅子を出して、同じように新聞を見ている。顔を合わせると思想よく、月並な挨拶を交わす。平和そのものである。

と、境界線上に一株の花が顔を出す。両家の平和は先ず、人間の慾望という無形の反目によってくずれ始める。この場合の人間は、実に姑息な陰険さを持った動きを見せる。

だがしばらくすると、互いを見る眼が、コン泥的の三白眼となり、こうじてくると動物の惨忍さが加わり出す。

そんな事に関係なく、花はいやが上にも、美しさを増してくる。そのため両家の争いも、無形なものから露骨な具体性を帯びるまでに変遷する。境界線の争いは、その原因である「花」の存在を無視して苛烈さを加え、執拗に繰り返へされ、だんだん大芝居になり、もはや原因はどうでもよくなり、争いのための争いに終

始される。その都度花は、引き直されたライン上を行ったり来たり。まさにフットボールの球である。花自身の主権は、いとも簡単に踏みじられてゆく。両家の主人は、歯には歯を持つ肉弾戦に至る。人間が獣化した際の漫劇である。一旦獣化した動物の本能は、もはや生存の問題にしかつながらない。生残りのための撃ちて止まんである。最大の被害者は花だ。そのとばっちりで生存権まで奪われ、無惨にも萎んでしまう。争い続ける人間は気付くはずもない。とどのつまり二人の人間も遂に物と化してしまふ。即ち楯桶が二つ残る。

やっとな静寂に立ちかえて見ると、そこにはもはやセコンドを刻む生きた時間さえもない。マクラレンは、ここで「平和」という単語を、各国語でスピー・インポーズして終幕の緞帳を下す。

映画「隣人」に対する評価と解釈は、映画の受け手としての我々の、立場による視点と解釈によって、様々な像を画き、様々な評価が生れてくる。

例えば、政治家が、この寓話に、二つ

の世界の対立を連想し、家庭の主婦が、日常生活の未来図を見出して憂鬱となる様に、宗教家は、機械文明の現代に怒る神の啓示と解釈する。又軍人は軍備の増強を痛感するし、革命家は、政治家の陰謀だと叫ぶ。

ともあれ、マクラレンの投じた問題の核心は、平和の問題である。たしかに今日は、安定ムードに支配されている。にもかかわらず、立場の如何、好むと好まざるとに限らず、現代に於ける平和の問題は、それを個人が己の場で処理出来るものではない。何故ならば、現代は原子力の時代であるからだ。

即ち核戦争の不安は、人類を全体的に破壊させるばかりではなく、その産出したものを全て破壊するという現実の不安につながり、それが又事実であることを我々は知っているのである。一個の人間の生存の問題は、人類の存続の問題にまで結びつく事に思い至れば、映画「隣人」の滑り台を争いを、声立てて笑えるかどうか。あへてこの単純な争いを、全面的核戦争につながる想像として拡大解釈することが突飛だとして、笑い飛ばせるか

どうか。

我々は、映画「隣人」の価値基準を、単にこの映画の芸術的効用性の尺度で測る前に、この問題をとくと考えて見る必要があるのではなからうか。

D A T A (1)

マクラレンは現代映画を変革した人である。あくなき探求者として、彼はステレオ音とステレオ画の発見によって映画を豊かにすることから始めた。だがマクラレンの重要性は、自己表現のために漫画映画をえらんだ点にある。彼の映画作品は一連の多彩な珠玉であり、漫画家エミール・コールと近代画家ベックリンからクレイ、カンディンスキーおよびミロにおよぶファンタジーと豊富な想像力にくらべられる。彼の作品はさながら、気ままなそぞろ歩きの中に、映画がだいにかくしていたクリスタルの花をつみつ、そのリズムの中で、ある日、思いがけなく、魅惑的な線や残酷な線のサラバンド舞曲を展開するのである。マクラレンの映画作品は抽象的なものではなく、彼のつくりだす小さなものたちは映画の

生みの子たちなのだ。私たちを驚ろかしたりひきつけておいたりするために、それはさまざまな形をとる——小さな蝶結び、首をのびして走るめんどり、いたずらものの線、ひょうきんなドル貨、タンギーの絵を思わす小さな岩（それは一世紀もの不動のさまを事もなげにゆるがす）狂った太陽たち、シンメトリックで神秘的な雲、放心した紳士たち（彼らは退屈のあまり卵にまる　みされる）、オーケストラの楽器とは事変るメロディーにつれて跳ね回る色などである。それらの動きがポエジーとユーモアをかもし出すのであって、この「死の島」では、死者たちの棺桶が開き神秘的な事件が統発するのだ。

チェッコ作家たちやマクラレンによる真の革命（とくにグラフィックな点で）があつてからはディズニのわざとらしい類人猿の漫画は死んだも同然である。ほとんどあらゆる国で、動画は現代の動く絵画となつたのである。

アド・キルー『映画におけるシューレアリズム』（新版、一九六三）から

DATA (2)

マクラレンはまた、撮影された生まの人間や物体を使った。一九三七—一九三九年にGPO（英郵政省）ユニットのためにつくられた「わんぱく小僧モニー」では、ストーリーを物語るために本物の家具がおどらされ、生命をあたえられる。この種の「カメラ・トリック」は、むしろ映画それ自身とほとんど同じ位古い。とくにジョルジュ・メリエスは、カメラを止め、何か物体を動かしてからまたカメラをスタートすることで、一ばん初期の喜劇的效果を創造した。一九五二年マクラレンは「隣人」（一九五三年度アカデミー短編賞受賞作）でこの方法を使った。しかし、マクラレンは喜劇的な効果だけを達成するために、生来の動きのストップ・モーション（カメラを止めてまた撮影する上述のトリック——訳註）を使いよりむしろ、この映画のなかでは意味の一ぱいつまったさまざまな観念を創造するために、それを使った。すでに場面をのなかに入ってひろげられていたメックの折たたみ椅子に、二人の男が坐

る。二人の間の地面に花が生えてくる。二人はそれを争う。この二人の隣人の間に柵がたつ。彼らはたまたかいつづけて、ついに自分の家も、妻も、子供たちも、そして彼らが争つたもの自体—小さな花—もめっちゃめっちゃにしてしまう。映画のなかの動きはぐいぐいとスピード・アップされ、そのために登場人物のアクションそのものが、リアルなものというより「アニメイト」される。マクラレンは、その種の生きた俳優がいちじるしい創造的可能性をもっていると感じている。彼は「風変わりな」技法として、これには大ざっぱにしか言及していないが：：。「隣人」のためのサウンド・トラックは、音の増加を手描きの画像であらわしたカードを撮影することによって、人工的につくり出された。マクラレンの人工音に関する最近の実験はこの種のものであった。フィルムの上に直接音の像を描くよりむしろ、カメラが音の像を撮影するたに使われた。彼は「季刊」の一九五三年春の号で、この方法について述べた。（WEジョーダン「マクラレンの技法」『世界映画資料』第六号より）

「白い長い線の記録」

もっとわかりにくい映画を

松尾一郎

この映画は、昭和三五年に製作されたもので、このときから、松本の写真はわからない」という伝説が、一部の人々の間に伝えられるようになったと記憶しています。そして、いまなお、その伝説が——しかも、映画をつくる人々の間でさえ、信じられているのです。映画を創る者として、大変、辱しいことです。

それにつけて思い出されるのが、中井正一氏の、映画には、コブラがない。カットとカットを連続するのは、見る大衆のこのころだ、という指摘です。これは、映画を創る者にとっては、予言者のそれのように、暗示的です。恐怖と希望を同時に抱かせる魅力的な言葉です。カットとカットをつなぐのが、見る大衆の真実のところでなければならぬのが、往々にして、彼らのところの中に、知らず知らずの間に配られたコード・ブックであつたりするのです。だから、そのコード

ブックで解けない映画は、ツジツマの合わない、わからない映画ということになるわけです。ところがつなぐということとは、ツジツマを合わせてゆくのではなく、感じてゆくことではないでしょうか。そうした作業をしないのは、見る大衆の怠慢です。と同時に、いや、それ以上に、映画を創る者の、作家の怠慢としてせめらるべき問題です。配布済みの、手垢のついたコード・ブックをたよりに、ツジツマを合わせる作業に専念してきた作家の責任です。作家の内部に燃焼し、発酵するイメージを、どのようにしてフィルムに定着させるかというストラテジは、映画作家のみに許された自由ではないでしょう。か。そうして創られた作品に出逢つてこそ、はじめて、見る大衆は、そのところで、感じそしてつないでゆく自由をもつことができるのです。

さて、白い長い線の記録ですが、

私には、遊説めきますが、わかりやすいことが、少々不満です。いいかえれば、次元はちがいますが、別のコード・ブックを用意すれば、感ずるよりも、わかっ

てしまうということです。この映画で、松本氏は、具体的な物を素材としながら、その具体的な属性を捨象して、抽象的な概念——例えば、電力とか、資本とか、政治とかいう概念を押し出し、さらにそれを、具体的なイメージとして定着させる努力を重ねています。それは、大変、貴重なことです。アップ、ミイディアム、ロングという従来の即物的な手法は完全に無視され、ほとんどワン・シーンがワン、ショットで処理されています。しかし、結果として、造型され、定着されたイメージは、充分にふくらんでいるとは、感じられません。例えば、プラスチックの頭脳、写真のコラーージュ・モンタージュ、黒マスクでトリミングした画面などの色彩を含めて、その造型が貧しいのが残念です。エイゼンシュテインは、資本論の映画化を考えていたようですが、果してどんな映画になったか——そんなことを考えさせるほど、この映画のテーマ

は、従来の映画の枠の中では、表現できない次元にあることはたしかです。それだけに、内的なイメージをフィルムに定着させる斗いが、もっと必要だったのではないでしょうか。途中で整理してしまつた——つまり、思考はあつても、感情の発酵が不十分だったような気がします。

私は、松本氏に、もっとわかりにくい映画を、どんどん創って欲しいと思います。どんな既成のコード・ブックでも解きえない個性的なイメージを創造することによって、見る大衆を、こころでみざるをえないところにまで追いつめてゆくことです。それが、映像の論理ではないでしょうか。勿論、見る大衆のために創ることが第一義ではありません。作家の内的な衝動が、まず大切です。しかし、映画が作品として、一つの定結に達するのは、見る大衆の心でつながれたときだと、私は考ます。いま、映画作家は、創造の場で、見る大衆との対決をせまられていられるのだと思います。私は、蛇のようにくねり、蛭のように吸いついてくる電気コード——あのイメージに期待しています。

DATA

「白く長い線の記録」
製作スタッフ

企 画 水島羊之助
製 作 黒川時男
脚 本・演 出 松本俊夫
演 出 助 手 山口淳子

撮 影 関口敏雄
撮 影 助 手 坂崎武彦
野村又新
後藤須男
録 音 国島正男
照 明 林秀行
音 楽 湯浅譲二
進 行 辻功
企 画 関西電力
製 作 日映新社

夢を翻訳した映画

関根 弘

わたしたちが日常接している世界が、世界のすべてであるとかんがえているひとにとっては、この映画の示す世界は、まったく奇異で、唐突で、なにがなんだかわからないものであるかもしれない。けれども、電気、あるいは電力という手にとってみることでできない運動体を科学の方程式ではなく、芸術のコトバで表現するにはどうしたら良いだろうか。

光だとか、機械的運動にホンヤクされない以前の物質の運動に迫れば迫るほどわたしたちは不思議な世界に迷いこまないうわけにはいかないだろう。

ダイヤモンドが物質の謎であるように、電気もまた物質の謎である。わたしたちがその存在を信じて疑わない世界を、この映画は剝奪する。そして文明の本質的部分は、美的感覚であることを証明する。極彩色の夢にホンヤリされた科学。ここでは電力会社がバレリーナのように美しい。

(製作当時のしおりから)

自作を語る

松本俊夫

第七作『白い長い線の記録』では、私はがらりと趣好を変えて、さまざまな形式の実験を試みた。全体として戦後の電力資本のさまざまな膨張ぶりを、非現実のイメージにメタモルフォーズすることがモチーフ上の関心であったが、PR映画という限界もあるので、私はこのチャンスを生産させるよりは、むしろかねがね試みてみたかった技術的、形式的な実験に力点を置いた方が得策だと考えたのである。私は、かつて東宝の円谷英二監督のところへ、仕事に関係して約一ヶ月間通い続けたことがある。私はその時習得した特撮の技術とその応用を、予算の許すかぎりあれもこれもと盛り込んでみたのだった。いろいろな変わったイメージがどうしても技術的に解決できないので、削除を余儀なくされたり、やってもつまらぬ結果しかでないこともしばしばあった。

た。応用した基礎的な技術は、二重多重露出、合成その他のマスキング・ウィーク、マルチブレイン作業、ミニチュア撮影、逆回転撮影、着色、脱色、白黒とカラーの二重焼付け、動画併用、ガラス・ワーク、およびそれらの組み合わせであった。

最初、精密な絵コンテと撮影プランまで提出してはじめての仕事だったのに、できあがった作品をみて、製作会社やスポンサーの首脳部はいささか仰天し、これをどう評価してよいかわからなかった。セリフやコメントが一語もなく、異様なミュージック・コンクレートが全編に不思議な雰囲気をかもし出していることも、結局部分的な変更や削除などの申し入れがでてきたり、当然のことながらそれを社が拒否したりして、またまたでき上がった作品はスムーズに納まらぬものとな

ってしまった。スポンサー側はそのままの形で試写会を中止し、場合によってはおくらにせざるをえないという態度もみせた。その直後、事態の解決をみないまま私は中国に行かなければならなかった。丸二ヶ月して帰国したとき、作品は作者に無断で六カットも切りとられ、頭にながながとナンセンスな解説がつけられていた。しかも、誰の責任で、誰が直接これを実行したのか、私にはついに知らされることなかったのである。

〔『記録映画』一九六一年十一月号、
「薪の道に拈して——自作を語る——」
より抜粋〕

「映像芸術の会研究資料 第二集」

(千共百円)

- ◇N マクラレンについて 大島辰雄編
映画の変革者 アド・キル
マクラレンの技法 E・ジョーダン
- 作品一覧 ジョルジュ・サドウール
マクラレンの芸術 J・ヒューズ
- ◇「白い長い線の記録」 松本俊夫
シナリオ／絵コンテ／構成要納

事務局から

■第五回 記録と映像の会

九月例会は、次の作品を予定しています。なお、日時は16日(水)

「教室の子どもたち」

「パシフィック二三」

「プロードウェイ・バイライト」

ほかアニエス・ヴァルダの作品

■ 記録と映像の会企画実行委員会では、会をいっそう充実させるために、次のような運営体制を組みました。

記録と映像の会企画実行委員会

委員長 持田裕生

副委員長 泉田昌慶

○企画委員会

松本俊夫(責任者)

有賀弘和 泉田昌慶

大島辰雄 黒木和雄

野田真吉 持田裕生

○実行委員会

泉田昌慶(責任者)

飯島実 加本悠利代

島津久純 田村正毅

中島彰亮 広瀬涼二ほか

○「記録と映像」編集委員会

野田真吉(責任者)

平野克己 持田裕生

西村茂樹

企画実行委員会は、いまのところ、主催者側で構成されていますが、より広い分野の会員の方が積極的に参画してくださることを希望します。

■ 会を充実させるために、今回から次のような試みをいたしましたのでご協力ください。

(イ) アンケート

(ロ) モニター制度

(ハ) 執筆依頼

(ニ) と(ハ)については、会員の中から無差別抽出方法で担当者を選び

めたいと考えます。会費はもちろんいただきません。

■ 先回は、残念ながら会員からの投稿がありませんでした。今回からはどしどし批評・意見をどをおよせください。枚数は問いません。メ切は毎月五日です。掲載の分には薄謝を呈します。

■ 今回も、プリント交渉がうまくいかず、上映予定作品を変更せざるをえませんでした。深くおわびをいたします。

■ 「合評会」については、そのもち方を検討し直します。たとえば、三カ月に一度、その間に上映された作品のうち会員の希望するものをもう一度映写して研究する、といった方法を、有効なやり方を考えたいと思います。

