

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 心情的の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ぼってやりま

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のソヴェ
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「戦艦ボチョムキン」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の、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

むろん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つてしまつていると思う。働きにでている母と娘が魚を買つ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つていたと思う。

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、エゴイスタックで、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ア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ようだい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つていないのは、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つていないことと、ヒューマニスティック

クなコミュ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つたけど、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
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
アリの意味があるかもしれないけど、
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
らないと思うんです。

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
によってささえられていた彼の
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齒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

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。

附記 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。

記録映画

D A T A

「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。

たバノラマ風景は、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——実にやわらかなで、なんだかねむくなるような優雅な風景である。

街のどまん中にある岡、比治山から見

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、今もにやわっ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。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キラキ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、襲撃したのでそうだ。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