

記録と映像

5

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
V「何を」の映画から「いかに」の映画に
— 羽仁進の可能性と限界 — 野田真吉 1
松本俊夫
- ☑「教室の子供たち」について
現実のなかの創造的ドラマ 土本典昭 6
自作を語る 羽仁進 8
- ☑「ブロードウェイ・ライト」
(ウィリアム・クライン 音・モーリス・ルルッ)について
ブロードウェイとヒロシマの出会い 大島辰雄 9
- ☑作品評
「生きていてよかつた」その他ほくの感想 ないとう・よしあき 13
こやしとなる作品を!! 久慈 哲 15
「ノーマン・マクラレン」序論 小久保宏 表3
アンリ・コルビについて 表2

アンリ・コルピについて

一九二一年七月十五日、ブリーグ（スイス）に生れる。IDHEC（映画高等学院）でモンタージュ（編集）を学んだが、その後数年間はジャーナリストとなり、一九四七年に批評的見地からの映画作家事典「映画と映画人」を出した。このころアレクサンドル・リヴマルと合作の戯曲「家の中の象」を書く。一九四八年からは、さまざまな短篇映画の編集を担当したり、また、そのうち何本かは演出にも参加している。一九五五年以後、長篇短篇の名作の編集をつとめ、その緻密さを高く評価された。次の通りで、特にレネエへの協力が注目される。

アニエス・ヴァルダ作「ラ・ボワント・クールト」、（一九五五）、アラン・レネエ作「夜と霧」（一九五五）、クルーズオ作「ピカソ・天才の秘密」（一九五五）、チャップリン作「ニューヨークの王様」（一九五七）、レネエ作「ヒロシマ・わが恋人」（一九五九）、同「去年マリエンバートで」（一九六一）。

ついで長篇第一作「かくも長き不在」（一九六一、ルイ・デリュック賞、カンヌ映画祭グラン・プリ）により第一線の演出家に加わった。なお、映画における音楽の重要性を明かにした大冊（一九六〇）も著している。

映 像 芸 術

創刊号（11月号）

座談会・現代芸術をいかに拓くか
一柳 慧 / 武満 徹 / 関根 弘
松本俊夫 ほか

特 集・今日における映像芸術の課題
野田真吉 / 松本俊夫 ほか

ルイス・ブヌエル研究
シナリオ「糧なき土地」ルイス・ブヌエル 大島辰雄 訳
ルイス・ブヌエル論 アド・キルー 平野克巳 訳

作品評・新作短篇評
教育映画コンクール評 長野千秋
大島辰雄

月 刊・A五判50頁 年共150円 直接下記へお申込ください
映像芸術の会 東京都中野区松ヶ丘1の10の17
TEL(386)5824 振替 東京27061

V 「何を」の映画から「いかに」の映画に

— 羽仁進の可能性と限界 —

野田 真吉

松本 俊夫

野田

龜井文夫につづいて、今月は、龜井が『生きていてよかった』などをつづけていたころ、ドキュメンタリー映画のもつアクチュアリティの回復をめざしたすぐれた作品をだし、戦後の記録映画の一つの新しい方向と作風をうちだした羽仁進に焦点をあててはどうだろうか。当時の観念の絵ときの記録映画のハンランのなかにあらわれた彼を位置づけるのも、これからの話の進行に役立つと思うけど。

野田

それなりに新しい映像表現の可能性を切り開いたことは充分評価していると思うんです。

松本

機能にたいする表現手段としてのとらえ方に関係していると思うね。僕は羽仁の新しさがまず第一に、そこにあったと思う。

松本

戦後の記録映画史を考えると、やはり羽仁進は一つのエポック・メイカーとして評価されるべきでしょうね。いわゆるヤンガー・ジェネレーションの中で最初に頭角を現わした人だし、事実それまでの古ぼけた映画常識にかなり大膽に挑戦して、

『教室の子どもたち』は彼の第一弾というところだが、それまでの多くの記録映画はカメラの機能を、何らかの観念を演繹的に表現する手段としていたのに対して、羽仁はカメラの機能を帰納的な表現手段として、積極的にもちいていたと思う。いわゆるソヴェトの三〇年代のモンタージュ論、というより、エイゼンシュテインのモンタージュ論的なモンタージュ、つまり二つのカットの対立がうむ第三の意味の効果のためのモンタージュだけれど、これに羽仁は否定的で、ブレッソンやアストリュックのカメラステロ論に傾倒していたのも、そうしたカメラの

「キネマ旬報」の七月号に黒井和夫という人が「羽仁進小伝」というのを書いていますが、そこにちよつと面白いエピソードが載ってるんです。羽仁が自由学園の小学部にいた頃、先生から砂糖水と塩水を飲まされてその区別を言えと言われたとき、羽仁は「甘い、カラら」と言わずに、「おいしい、マズい」と言ったというんです。黒井はただそういうエピソードを伝記風に列挙しているだけですが、僕はなるほどこれは羽仁のアプローチングをよく現わしている面白と思うんです。つまり羽仁は子どもの頃から、客観的を見方

より主観的な見方の方を大事にする習慣があったらしい。社会的な因習とか出来合いの観念でものを見るのではなく、自分が感じたものを何にもまして大事にするということですね。これが羽仁の作風を一貫していると思う。これまでの見方にとらわれず、自分の実感で対象の新しさを発見する。対象との「出会い」において、「偶然」と「帰納」を「発見」の契機として一義的に重視するわけですね。これはそもそもドキュメンタリー的方法の第一課だと思っただけで、過去の記録映画の大半が、いわば事実の平板な羅列を出来合いの観念でつなぎ合わせるというきわめてステイタックな地点で窒息していただけに、注意深い観察の積み重ねによって、対象を生きた動態として切りとろうと試みた羽仁の初期の作品が、ひどく生々と新鮮な印象を与えたことは事実だと思っただけです。

野田 「おもしろ、まず」という羽仁のものに対する態度はたしかに大切だと思ふ。そのような態度から出発

して、彼は、映画の発想はつねに自分の疑問から出発し、その一つの疑問がファーストシーンだといっている。

そして、その追求の過程が内容で、ラストシーンは今の状態にあるといったふうだといっているね。ここに彼の方法があると思うよ。ところで、問題なのは、そうした方法でとらえたものが「おもしろ」「まずい」、いかかえると「おもしろい」「おもしろくない」でもいけれど、「何故おもしろいか」、「何故、おもしろくないか」といふことがハッキリしない。『教室の子どもたち』『絵を描く子どもたち』『双生児学級』、そして、『動物園日記』としたいに、その問題が彼の弱点としてできているように思えるね。その問題は実感尊重、主観の尊重に対する自己批評が内部にこめられていないことだと思ふ。子どもたちから動物たちに、「おもしろさ」をもとめていった羽仁は基本的なドキュメンタリストの態度をもちながら、カメラの機能主義におちいっていったのだと思ふ

よ。それは彼の作品の歴史からいって、『不良少年』までの第一期といえる段階の話だけだ。

松本

ですから偶然のアクチュアリティを手がかりにして、対象に対する観念や感性のステレオタイプをつき崩すという手続きですね、これを羽仁は方法と思想の問題として論理化してゆくというより、むしろそれを技術の問題としていち早く操作のバターンを作りあげてしまったと思っただけです。だいたい羽仁の操作というのは、まず仮説をたてる、それを確めるために対象の行動をひきだす諸条件を設定する、そして現われた反応を「観察」する、こういう手続きのくりかえしなんです。その観察の特徴は「好奇心」、いかかえると「覗き」なんです。相手に気づかれないように、わくわくしながら何が起るかを観き見している。したがって対象の行動や反応を望遠系のレンズでひそかに定着するという手段をとるわけですが、すぐその方程式を固定化してしまつたところに問題が

あったと思うんです。つまり操作がアプローチの技術として機能化されてしまったんですね。技術至上主義というか、要するにプラグマチズムなんです。技術に対する信頼の度合いがうらやましいくらい楽天的でしょ。技術だとか機械だとかに対して、やや物神崇拜的な傾向があるんじゃないかな、羽仁進には。

野田

その傾向があるね。：：彼の方程式の例だが、NTVのノン・フィクション劇場で『交通戦争』というのをつくったが、その中に、新しい型の自動車を子どもがよく通る道路において、マイクを車のなかにかくしておき、通りかかる子どもたちの自動車に対する関心をとらえているシーンがある。カメラはもちろん、自動車のみえる二階あたりからぬすみ撮りをしている。子どもたちが自動車をみまわしたり、さわったりして、いろいろと話しあいのを、とらえている。この手口は彼の得意とするところで、『彼と彼女』も団地の一望に夫婦をとじこめ、そこへ、夫

の旧友であるクズ屋をほうりこんで反応させ、夫婦の心理のうごきをとらえている。『教室の子どもたち』なども同じだと思うね。啓蒙的科学映画などで、よく、原理を説明するために「では、みてみましょう」といって実験をしめすのが常套の手口につかわれるけれど、羽仁の場合はさっさいつたように、演 的に「ではみてみましょう」ではなく、「そうすれば、どうなるだろう」というアプローチをするわけだ。ただしいささか、それがアニメイズム化しているといえるね。それから、その方法はプラグマチックな社会心理学の方法に通じるものだと思う。

松本

「どうなるだろう」というアプローチングそのものはいいんですよ。刻一刻と予断を許さない観察に陪けることは、たとえそれが観察の域をこえないものだったとしても、相当能動的なシユパミングをつくると思っただけです。それは第一に対象を静態としてではなく動態としてとらえることだし、結果に対して結論を先行

させないという点で対象と自分の関係を相対化させ、その関係をプロセスを運動としてとらえるというダイナミクスがあるわけです。問題は「どうなるだろう」という関心が「盗み撮り」の技術と結びついて固定化したことですね。言いかせると、「どうなるだろう」という関心の質や深さが、盗み撮りでとらえられる範囲にとどまってしまったところに問題があると思うんです。それが現実とカメラの関係の函数的な対応性を信じて疑わないカメラ・フェティシズムとつながっていることはもちろんですが、それがもっと進んで、そういう技術に見合った対象に関心をもつというか、創作の関心やモチーフの選択までを技術の側から逆規定してしまうという逆立ちが始まったとき、それはあらゆる拘束から自由であろうとする羽仁の本来の意図を裏切ることになっていったと思っただけです。羽仁の関心の対象が、しばしば子どもや動物の周辺に膠着する傾向があったのも、おそらくその

ためじゃないですかね。

野田

僕が大変、品がわるいせいとか、いつも羽仁の作品をみるとモラリスト的でくいたりないのだね。「不良少年」にしても、『彼と彼女』にしても表現される人間はサッパリしすぎていて透明なんだ。濁りやよどみをもたない。羽仁自身は、「人間はおのおの異っている。その異ったところを注目して、人間というものをその具体的な場のなかでとらえるべきだ」といっている。そして、「そのなかでの人間の強さ、本能的・動物的ともいえるもの」をとらえるべきだといっている。だけど、彼は人間というものの底しれない深みに、自分自身をとびこませて、とらえてはいないと思う。つまり、人間と人間関係の観察は実験と観察の限界をでないかと思うね。それは観察の当事者である羽仁自身と関係があると思う。羽仁自身のアクのない、楽天的な人間の反映だと思ふんだね。「どうなるだろう」という疑問の発想、作家は対象へのアブローチと同

時に、まさにそのような自分の発想自体への内的なアブローチがなくてはならないように僕は思うのだけど。松本君の指摘している「逆立ち」は「自由な羽仁」の自由の日常化に由来していると思ふね。

松本

自分の感覚を大事にするのはいいけれど、自分自身を批評的に発見してゆく点が意外と弱いですね。だから内部世界のドロドロした領域に入ってゆくことはできずにいる。何しろ育ちがいいというか、毛並みがいいでしょ。いろんな意味で屈託なく伸びてきているから、あまり鬱屈したイメージはでてこないんじゃないかと思うな。それが素直さとして彼のいい面になっていると同時に、何となく優等生的で、イメージに屈折したかげりがないというものの足りない面にもなっている。ですから常識を否定しようとしても、あまり本質的には破壊的じゃなく、どちらかというところを良識に収まってしまうんですね。これは彼のカメラ・アイが観察の位置を超えないこととも関係

していると思うんですが、その辺が今後どう変わってゆくか、羽仁の可能性はそのあたりで決まるんじゃないのかな。観察というのには対象が「いかに」あるかを「いかに」撮るかという点に終始するわけだけれど、羽仁の映画はこの「いかに」の映画なんです。「いかに」の映画というのは、それ以前の素材主義的な「何を」の映画とくらべると、一応ずっと思考や感性の動きは能動的になってるんだけれど、決定的に欠けているのは、存在に対して「なぜ」という根源的な問いかけをもって切り込む形而上学がないということですね。僕の言う「なぜ」の映画ではないわけです。もちろん「なぜ」というのは単純な因果律の次元ででてくる「なぜ」ではなくて、意味の次元ででてくる哲学的な問いかけのことですけれどね。

野田

ともかく、そうした意味で、彼はトリュフォ的でありうるけれど、ゴダールのではないと思う。最近彼は「ダブル」を撮っているが、彼がそうした今までの自分打破の

うしている一つの徴候のように思うね。彼自身も「新しいシンボルを創る」ということが、私の方法なのです。それは現実と自分を動的にプロセスとしてとらえるということ、基本的な姿勢にしているかと思っています。」

(六一年、「記録映画」十一月号)

といっているのも、その辺ではないだろうかと思う。

松本 トリュフォですね、羽仁の原型は。

『大人は判ってくれない』ですよ。『不良少年』はあの影響があると思うな。彼は向うへ行つたとき先に見てますからね。最近ゴダールより、むしろアントニオーニを意識してるんじゃないですか。『彼女と彼』はアントニオーニですよ。ただアントニオーニにはさつぱり言った、「なぜ」の問いかけがあるけれど羽仁の『彼女と彼』にはないですね。そこが決定的にちがう。羽仁の眼の基調はやはり好奇心なんで、あの主人公の女に羽仁自身が投影されてるわけですよ。ただあの女が、ラストにただの好奇心では解決されない新しい壁にぶつかって何かを考えだ

しますね。僕は羽仁自身もそういうところにかけてると思うんです。『不良少年』を境にして、何かそれまでの自分から脱皮しようとしていることは事実ですよ。その点に期待がかけられるわけですが――。

野田

最後に、彼の作家としての思想的

な視点についてだが、彼の立脚点は結局西欧的デモクラシーの立場だと思うね。彼の下からの帰納的な方法がそれだと思う。その点、彼は上からの演繹的な方法をもつ前世代に対しては新しいといえるが、おのずとその西欧的デモクラシーのもつ限界が、彼の作品内容をいわゆる良識という範疇におしとどめていると思う。松本君のいう「なぜ」の映画に羽仁がこれからどれだけきりこんでいくかに僕も期待したいね。

松本

そのためには一度「事実」を徹底

して疑ってみないとだめですね。レンズの向う側だけでなく、レンズのこちら側も、それからレンズ自体とどうか映像そのものの質もね。羽仁進にはレンズの発見を手ばなしで喜

ぶ傾向がありますからね。はなやかに技巧を駆使する能力があるだけにその辺が危険なんですよ。頭のとっぺんから足のつま先までジャラジャラアクセサリーかなんかをつけている一見目ばえのする女みたいなもので、ちょっと見た眼には幻惑されるけれど、すぐ飽きてしまうような表面的な魅力にこまかさやすいという事です。いちどそういう裝飾的なものを剥ぎとって、裸の女とドロドロになつて生活してみる必要がある。自分自身の内部とぬきさしならぬ関係でかわつてみないと見えてこないものがあると思うんです。ねこの眼みたくに変貌するレンズの可能性も、それが徹底して主体化されないかぎり、真の意味でのリアリティには到達しないわけです。そういうのつびきならぬ映像を作りえるときに、事実の仮象性を超えることができるというか、眼に見えないものに迫ることができると思うんです。もっともそれは羽仁進だけの問題じゃなくて、僕ら全体(七頁へつづく)

現実のなかの創造的ドラマ

土 本 典 昭

「教室の子供たち」を十年ぶりに見て、もうこの子供たちが、青年になったなと思つたら、どうも別の興味が観賞を妨げて、一瞬被写体となつた戸惑いを覚えた。つまり、十年前の自分を再発見する。この教室の子供たちが五〇人はいることになる。学校の若い女教師にしても同様だ。そのことは、更に今後時間も加算されるだけだ。作家羽仁進は、そのことを撮影時に於て思い浮べていただろうか？フィルムは作家の手を離れ、社会に共有されて、ひとつの価値をもつ。そのとき、被写体との対話は、大げさにいえば、作家の責任に於て、死ぬまで切りはなせないものではないか。とくにその被写体に対し、ある批判をむける場合、政治的な観点、階級的な観点、つまり観念的な観点からのパターンとしての斬りかたを

したとする。それが、全くリアリズムの衣をきてなされたとする。そうしたこと、非芸術であるが故に、ある時間の経過の中で、インチキがはげて、エセリアリズムの面貌が醜く露呈されるであろう。作家は批判され、放逐されるであろう。だが、被写体となつた彼の姿は、フィルムの上で、無関係に一定の姿態をとりつばなして凝結されつつける。これは、再びあらためられない性質をもつて、誤つた、形象化をされたまま、フィルムに留るのだ。

すでに無声映画を思わせるように古色蒼然たるこの作品は、一見古典のように風化されつつある一方、羽仁が、この映画で試みた追跡は、いままも新鮮な発見をわれわれに教えている。羽仁が、そのと

き、二年生という天真ランマンの小悪魔に對したとき、おそらく、十年、二十年先まで責任をもとうと決意していたとは信じられない。だが、登場する人物のどの一人にも全く誠実そのものといえる對話を試み、すべての被写体のその後の歴史に、或る責任をとっていることを私は驚嘆する。

出来る子、できない子、活潑な子、いじめた子、つまり、対比的な子供をとり上げ乍ら、そこに価値の軽重をもともと問うていず、スターを選び出すという映画作家のわいせつな本能を、結果として自ら否定し、とくに、暗部をもち、不明確さをもつた子供に、直接法で手をのばし、追つてゆく。そのことが、彼の発見として驚きであったことを、光線をひいていようが、技術的に拙劣であろうが、もはや編集者としてはどうかと思うズザンを含み乍ら、オールラッシュにのこしていった彼に、或る敬意をもたざるを得ない。

尚、ある一つの批評が彼にあつたらう。教師の教導、或いは教育関係者の監修の下にすすめられたであろう。この映画に

DATA (1)

岩波映画製作所
昭和二十九年
製作 小口禎三
脚本 羽仁進
撮影 小村静夫

(五頁よりつづく)

の問題ですけれど。

野田 そういうわけだ。羽仁進については、まだ後の方でも触れなくてはならないだろうけれど、今日は時間も無いことだし、今の点を確認したうえで、一応今回はこのあたりで区切をつけることにしよう。

出性、テープによる現実音が再び演出コンテを破壊して、くみ直しを要求する。そのため、殆んど無コンテに近い撮影をつみ重ね乍ら、彼が、映画の中にこめたかったものは、何か？ それは、現実の創造的ドラマであったろう。当然のことながら、見終つて、人間の浄福についての羽仁進の雜れがたい肉体的発想に思い至る。

於て、彼は、実のところ、そこに何の頼るべき価値をもたず、撮り上げられたラッシュの中に、先生と違つたカメラポジションで、先生の眼にも、まして父兄の眼にもとらえ得なかつたモッチャリした解折不能な表情の贅が彼を映画作家としての幸福感にむすびつけ、既成の教育概念への彼の童児的反抗心と相まつて、映像へのひたぶるな関心と情熱をかきたてたと思われるふしがある。コメントは女のうけもちの先生の、何もかも分つたことばで貫かれてはいるが、そのことばに、ある不決断のニュアンスを興えていることは、実のところ、その絵を現実音をもつた映画そのものと、観客との対話をすでに確信していたと思われてならない。だから機械的に誂みたカメラの自宅訪問は全くパターンとして篇中最低の画面に納まっている。

羽仁進の方法論が、萌芽的にも、ある確信をもつて押し出された背景に、日本で初めて使用されたアリフレックスの魅力があり、カクシマイクのほとんどシンクロ的使用による老大なテープの面白さがあったらう。一眼レフを通じて見る抽

それをどうつくつたか。ここにカメラを離れて、彼自身、教育者として、おくれた子、変化してほしいと望む子に、彼の方法でアプローチし、たしかめ、そのもつ力をひきだす努力をしたに相違ない。そのかかわりの中から、全く技無技巧とも見える描写であり乍ら、又、あえていえば当然すぎる程当然のカットを、生き生きとした芸術的部分として定着し得たのであろう。教育に対する映画作家としての、ひとりもつ発言をかくもナイーブに信頼しつくり上げた作家を羽仁のほかに知らない。そこには彼の土着への反抗の匂いすらするのである。その後の作品については又、ちがう考えをもっている。ので別の機会にのべたいと思つている。

自作を語る

羽 仁 進

文部省のスポンサード・フィルムですが、はじめてボクが自分の思う通り、一本だちでやれた作品です。ここからが、ボクが監督として責任のもてるようになった映画、といていいでしょう。シナリオを自分で書き、編集から録音まで、一貫してやった最初の映画ですね。

文部省をはじめ、先生になろうとする人に見せる、子役を使ったお芝居の映画を考えていました。扱いにくい子供たちの例を、劇形式でみせるんです。

ところが子役というのは、大人向きの演技をする優等生なんで、それでは本当の扱いにくい子供は描けないと、ボクは思った。それに、自分もそうだったから解るんですが、扱いにくいとされてる子供たちには、それなりに言い分があるものです。そんな、学校からはみ出して、子供たちの気持を描いてみたい。そう思った。

そこで、全部本当の学校で本当の子供

たちを撮ることを考えました。そんなことは不可能だ、というのが一般の意見でしたが、学校にいつて見学してると、三十分位は子供たちがボクのことを大へん気にします。しかし二、三時間いると、もうぜんぜん忘れて気にしなくなる。これならカメラをもちこんでも、一日位いれば子供たちは刺激を感じなくなってしまうだろう。撮れる、と思いました。

望遠レンズを使えば、子供の心理に圧迫もなく、撮れる筈だ。だが、その頃はまだ、望遠レンズとは特殊なもので、ふつうの場面にそれを使うことは考えられなかつたんですね。結局吉野馨治さんが激励してくれ、カメラの小村君と、とにかくやってみようということになりました。

やってみると、カメラの回転音が生きて、みんながこっちを見る。そこで黒いフトンで包んで撮影。最初の日のラッシュを見ると、「生き生きしてないね。」

つづけて「ごらん」と吉野さんがいってくれました。

江東の墨田小学校が、舞台になった学校です。学校が八時頃にはじまるので、田無にあつた家を朝の五時頃出て、毎日かよつたのを思い出します。

(「シネマ旬報」三十九年七月号より転載)

DATA (2)

羽仁進氏の作品

- 「生活と水」(二七年)、 「雪まつり」(二八年)、 「町と下水」(二八年)、 「あなたのビール」(二九年)、 「教室の子供たち」(二九年)、 「絵を描く子どもたち」(三一年)、 「グループの指導」(三一年)、 「双生児学級」(三一年)、 「動物園日記」(三二年)、 「法隆寺」(三三年)、 「海は生きている」(三三年)、 「年輪の秘密」シリーズ(三四―五年)、 「日本の舞踊」(三五年)、 「不良少年」(三五年)、 「充たされた生活」(三七年)、 「手をつなぐ子ら」(三七年)、 「彼女と彼」(三八年)

ブロードウェイと ヒロシマの出会い

大 島 辰 雄

見ようとどうしようとして
大したことはないもの
以外、ひとは何も見な
い。何も。しかもひと
はおののく。なぜか？

アンリ・ミショオ

ウィリアム・クラインの「ブロードウ
エイ・バイ・ライト」をはじめて見たの
は、たしか三年前のことだ。レネエの、
「ヒロシマ・モナムール」の公開が一
九五九年で、それから二年ほどになる。記
憶の中に映像がその色と形をあざやかに
浮かびあがらせる。はじめて見たときの
印象を、ぼくはこう書いている。

「これは、スナップ的カメラ・ワーク
とそのカラー・グラフによる一篇の映画
詩で、まさにクラインのフォト・ドキュ
メンタリーの延長である。光によって生
きるブロードウェイを光によってとらえ
描き出しているのだが、その形象は、同
時に、光によってブロードウェイを生
きる心象でもあるのだ。その夜景——ネオ

ン・サインの明滅がこの大都会の一角の
呼吸であり、その夜中から朝までは、つ
まりネオン・サインの生と死にほかなら
ない。そのような生と死が日夜繰返され
ているのだ。水溜りに映る光彩の明滅が
抽象面をなから、そうした状況性を暗示
し定着させる光のボエジー、そしてそれ
らの星がすっかり消えてしまった朝の白
々とした空白感——そんな一種の暗鬱の
リズムがこの鮮烈な色と光の詩の息使
であり、アクチュアルな息吹きとなっ
ている。クラインと仲が良いというレネ
エの参加は、おそらくカッティングと編集
(モニタージュ)にあるらしいが、こ
ういったカメラ・アイの動きに、むしろ整
然とした秩序と一種の結晶性を密着させ

ている印象は、どちらの体質もしくは意
識によるものか、きわめて興味ある問題
でもある。」（「アラン・レネエとヒロ
シマ——映像・視覚・意識とアンチ・シ
ネマの原点」、モダンアート協会発行、
『モダンアート』第二号）
ところで、クラインのフォト・ドキュ
メンタリーは、ダイナミックな映像的発
見を特色とし、その独自性を重森弘^ニ氏
はこう言っている。

「かれのドキュメンツには、ブレッ
ソンのように、かれの視覚と対象との
間にある安定した関係といったものは感
じられない。かれの撮ろうとするものに
体ごとのめりこんでいくようなカメラ・
ワークである。体ごとのめりこむことに

よって、つまり対象との激しい触発によつて、対象に対して もつていたあらゆる観念をこなごなに解体し、新しい観念を構成する。——というような言いまわしは実のところまわりくどい。かれのたえば『ニューヨーク』は、書齋の中で構成された観念を映像に飛躍しようとしたのではなく、まず対象にカメラをぶっつけ、そこから生れ出た映像に、自己のニューヨークに対する観念を発見するといつたぐあいである。——技術的にいえば、シャッター・チャンスを絶対的に優先させ、いささかも構図的意義を挿しはさませない。そうすることによって、自己と対象という彼我の間を直結させようとするかのである。そこでは、フラインダーを覗きこむ余裕もない筈である。』(「フネド・ドキュメンタリーの新しい展開」、同誌第一号)

この見方をいわばフラインダーとして、ぼくは次のように書きとめていた。

「——こうして「反造形的・反絵画的」なスナップ手法を昇華させたブレッソンの「決定的瞬間」の美学(それは新たな造形性の中に静的な美学となつた)と、

キャバのような動的なルポルターージュの目、それらを超えた主張としてのクライソンのドキュメンタリズムと記録映画作家レネエにおけるアンチ・シネマのヴィジョンとの間柄がきわめて近しいものであることがわかる。——それは常識的なフレイミングやドラマトゥルギーを超えて「フレイムからハミ出ようとするもの」こそ意識を届かせる」ことによるアクチュアリティ一回復の道であり、視覚と対象との間の一元論的な安定関係を打破り、対象の世界に「体ごとのめりこんでいくようなカメラ・ワーク」つまり対象との激しい格闘によつて触発された映像に自己の対象に対する観念を発見し、それが主体り客体の直結の意識的定着となる

——そうしたパトスとロゴスとしての創造方法である。」
ここでぼくはレネエ一流のトラヴェリング——とくに長い前進移動——を思い浮かべるのだが、この「移動」によつて表現される意識(魂の状態)の極限的に濃縮された切れ目としてフラッシュバックが方法化されている。とくに「夜と霧」や「ヒロシマ」の後段において、それを

見ることが出来るだろう。トラヴェリングとコマントリイがわれわれの注意力をふり向けさせていたものを、フラッシュバックが最後の見とどけさせるのである。つまり、トラヴェリングとコマントリイを正当化する到達点として、最後の閃光によつて、最初の素材としてのドキュメントに立帰らせるのである。こうして映画は一回転し、円周が結ばれる。われわれは鏡の向う側に出て、今しがたまで占めていた空虚な場所をみつめる。あたかも、映画の対象で出発点だったドキュメントが今をはじめて完全な透明体として立現われたかのように見るのである。それを存在忘却からの人間存在の回復の瞬間といつてもいいだろう。

彼と彼女、ヒロシマとヌヴェールがそのような記号存在であるように、「ヒロシマ」のネオン・サインは、そうした状況の象徴的シーニュである。その点滅の中にレネエとライン、ヒロシマとラドトウェイの出会いがあるように思う。方法として見れば、それをスナップ的手法(いささかもしれない)。そうした性格はともかくとして、次々と思い出される映像をナリオにしたがってあけてみることにしよう。

番号	カット長さ	カメラ	画面	面	ディアローグ	音楽
330	3	F S	窓越しに見た広島夜景	(彼 OFF) 話し給えよ。	チャルメラの音	チャルメラの音
333	10	接写	二人のバスト。彼女(正面)はネオンのついでに外を見る。	(彼女) 夜も、広島じゃあのまんまなのね。	チャルメラの音	チャルメラの音
334	5	L S	彼(横)カメラの方にふりむく。ネオンと川	(彼) 広島じゃいつもあのまんま。	チャルメラの音	チャルメラの音
365	9	M S	歩く彼女の後姿、バックは街のネオン、つけて前進移動(彼女の歩度につれて速度をはやめ、彼女を追越す)	(彼女) あたし好きだわ……。	チャルメラの音	チャルメラの音
280	30	C U C U パンアップ 左パン	それを口にもってゆき飲みほす。コップ画面をはなれる。彼女の顔にネオンサインの明滅(右手から)	(彼女) 世間があたしの頭をぐりぐりにする。空の代りに……どうしたって……あたしはその世間というものが歩いてくを見るの。普通の日は急ぎ足……。	(無)	(無)
20	6	M S	点滅する楕円形ネオンに囲まれた球(原子構造の模型)		ジャズ調になる	ジャズ調になる
		大 C U	「どーむ」のテーブルの上の二人の手。からませている。			
		左パン	ビールのコップを彼女の手がつかむ。			

〔この移動とネオンはなほ幾カットにもわたる〕

421	420	419		418	417	416
4	5	8		19	10	25
L S	L ア オ S	L S	前進移動 パンアップ	L S	L フ カ ン S	C U 前進移動
街、右端にネオンサイン。	ビル、消えたネオンサイン。	朝もやの中の広島の街。	静かに前進移動して、そのままパンアップする、ガラス張りの天井に明方の光。	右手前に彼の後姿、左奥に彼女(正面)と青年。	ホール全景、中央に夜明けの光。	ナイトクラブの彼、目をあげる、腕時計を見る。
						忘却のテーマ

ほくはネオンサインの光によって二つの存在の出会いを見た。これはかりそめの出会いかもしれない。だが「ブロードウェイ」が先か「ヒロシマ」が先か、そんなクロノロジーはこの場合、大した問題ではないだろう。ほくたち自身の存在忘却に点滅する光が問題なのだ。それは記憶へのレフレクション(反照、反省)

としてである。なぜなら「死とは記憶を喪失したときにたどりつく国だ」からである。

芸術が思い出とかかわりをもつものであることを、われわれはポオドレエル以来知ってきた。だが、思い出と記憶はたしかに区別さるべきだろう。思い出はひ

とつの状態であり、記憶は行為なのだ。思い出が意識に現前するためには、記憶がそれを現在化することが必要だ。思い出はすべて、それを隠している影から出てくる。記憶の知らぬこの秘められた顔は忘却と呼ばれる。思い出はもっていても記憶はもたない人を思い浮かべられるだろう。彼の過去は永遠の現在として彼

の中に生きながらえるかもしれない。それは全部的に意のままにしなければ忘れられもするだろう。国立図書館は「世界のすべての記憶」を蔵している。だが、黙

△投稿▽

「生きていてよかった」

その他 ぼくの感想

ないとう・よしあき

例えばこういうことがある。身体障害者を主人公にした劇映画で、その主人公を演じた俳優が好演であっても、それは飽くまでも演技であり、それ以上のもの(内的吐露)を期待することは無理である。そこには表面上の演技という、人間の體の操作が完璧であったということにすぎないのである。身体障害者の日常生活の重み(コンプレックスの蓄積、自虚行為……ETC。)は何ら我々には伝わってこない。ドキュメントは違う。それこそ、カメラのファインダーを通してさえすれ、生の人間を表現する。勿論、これがドキュメントの強みである。

ったままの思い出の謎をとくには読む人がいなくてはならない。それは、今日では静かな空地であるアウシュヴィツやブッヘンワルトに二十年前は「夜と霧」

龜井文夫「生きていてよかった」を観て、先ず第一にそれを素朴に感知した。しかし、ぼくはこの作品に、単純な疑問を抱いた。会報(四)の中に掲載してある、松本、野田の対談にもあったが「お涙ちょうだいに随してしまっていること」を、もう少し分析しつつ、ぼくの疑問を述べる。

ぼくは、先ず、カメラの前に進んで出て、撮影を許した、被爆者の意識にもう一度、立ち入ってみたい気がする。彼ら或は彼女らの意識は、あえて世間のさらい者になろう、そして原爆の恐ろしさを身をもって訴えよう。果して本当にそう

がひろがっていたのを思い起すためには、証人が必要なと同様である。(ベルナル・パンゴオ)

なのであろうか？

龜井は、この被爆者の意識に感動したらしいが、それならば、あのカメラの前立つ被爆者の『名状し難い瞬間(刹那)の照れ』は、何を物語っているのだろうか？ 彼女は叫ぶ「私を元の體に戻して、下さい。私は、それだけが望みです。(一息入れて)でも私は訴えます。このような體にしてしまった原爆の恐ろしさを：(ナミダ)」ぼくは、傍点の部分のみが彼女の心情の吐露であり、その後の言葉は、どうも嘘のような気がする。それは、軟い椅子に背をもたせかけ、この映画を見た我々の原爆には門外漢の意識が、そうさせたのではないだろうか。具体的に言えば「かわいそうに」「すごいわね」この意識である。とってつけた同情は彼女らをいらだたせることはあっても、彼女らと握手することはできぬ。中途半端な同情は一番非情なのである。

彼女らは、原爆禁止の大義名分の片棒をかつかされ、そのあげく彼女らとは全く無関係に禁止大会は分裂し、怒号の中に終結する。

彼女が、カガミに凝つと見入る眼が、次元は低いかもしれないが、本当ではないのか。あらゆる門外漢にかつき上げられ、演壇に立つ彼女の眼は、不毛な砂漠をおどろおどろして、さまざま彼女自身なのだ。『名状し難い照れ』は、このことを卒直に物語っているのではないか。そして、カメラは被爆者の陰温なマスターベーション（自慰行為）にも似た悩みを、この照れの時点で捕えるべきではなかったのか。

エピソードの羅列の中であって、ただの一度も被爆者の深層心理に踏み込んだ映像があったであろうか？ もっとニヒルに、カメラは操作されるべきではなかったか？ 客観を通り抜けた主観が一番強く訴えるのではないだろうか？ この作品は客観を通り抜けておらず、それは普遍性を拒否し、特殊なパターンを、スクリーンに現出するのみであった。クロイドが、そこにあるだけであった。

話は飛ぶが、深沢七郎の「檜山節考」が、何故我々にショックを与えたのか？ それは、娯楽伝説に対する我々の固定化したイメージを逆手に取り、それが自然でなかった為だ。深沢は、おりの視点で、娯楽伝説を描いた。このことは、生に執着する辰平の視点で、この伝説を信じていた我々にとってショックであった。尚更に、おりの視点で描く、喜々として檜山さんに（死に）入り込むおりに、何の不自然さも感ぜずにいた我々が、そのことに気付いた瞬間、震撼とした為だ。

ところが、木下恵介はこの小説をよせばいいのに、辰平の眼（今から見れば娯楽伝説とはこんなものだったという視点をも含めて）で、性癖りもなく描いた。そして、深沢に敗れ、ラストに現代を挿入して（娯楽の駅と汽車）私たちの最後っ屁よろしく、一発逆転をねらったが駄目であった。このことは何を言うのか。近代人（現代人）の視点の弱点を露呈した訳ではないのか。もっと普遍性のある、人間性を描けなかったのか。

文学の命題として、最近問題になりつ

つある、寓話（抽象）小説の可能性の確かさが、私小説の限界をおしえてくれたようなものなのだ。

龜井文夫も、木下恵介だったのだ。深沢七郎の残酷なものを残酷に描くことが一番残酷であるという、単純なロジックを忘れていたのだ。

「あるマラソンランナーの記録」

ぼくはこの作品を、八月七日に、東京駅八重洲口にある、ヤエス観光文化ホールで見た。ぼくは、「映画芸術」かなにかで、黒木和雄の演出ということを知っていたので、見に入った訳である。

そして感動した。傑作であると思った。ならば、なぜ傑作なのか。

一口に言うなら、泰平ムードとレットルを貼られた現代（これから五百年はぼくはこのレットルはとられずいると思う）我々が忘れていたものがそこにあるのだ。ストイックであるということ。自己否定的な、一人の青年が走るという主體的な行動を通して我々に訴える青春が、まさにあったのだ。彼にはヒロイズムなんて

いう鼻持ちならぬ意識は毛程もない。懐疑的に走ることばあっても、楽天はない。朴訥に喋舌る彼の声音と、現場音は鮮烈に、彼の走る姿とダブって、我々に訴える。「たのしくもないのに……でも、やっぱり走るんですね」。オリンピックへの使命感なんていう、そんなちっぽけなものでもない。「されどわれらが日々」の青春 あの、分別臭いエリート意識もなす。

青春も、それも懐古趣味なきらいもある

こやしとなる作品を

久慈 哲

が、明治末期から、大正初期の文学青年の、自己否定の青春と通じる。(自然主義〔私小説〕——花袋「蒲団」——への開花期)。我々が忘れていたものとは、これなのだ。前にもいったように、ストインズムなのだ。ぼくは、ニチボー貝塚の記録映画「挑戦」を(六月十二日、於久保ホール)見た折にも、ストインズムは感じたが、そこには本性特有の粘着性と、集団の赦いがどうも真のストインズムを破壊している気味があった。

「あるマラソン——」は違う。主人公の内的心理を、ストイックな青春の意義を、それを忘れかけていた我々に訴える。

しかし「あるマラソンランナー」の記録事件の真実」とは誇張だを。冷静さが少ないな。大衆と遊離する原因だぞをんせ、芸術家は、ことごとく閉鎖的だし、大衆は主体性がないし、どこでどうしてアロチするか、両者の責任重大極まる。

(新宿区・二十五歳)

事実の強烈さによって、ある人には新しいテクニクで、ある人には。映画の場合には、そのようないろいろの方法が可能なのだから、あらゆる人にそれらを通して働きかける作品でなければならぬ。

※ 白い長い線の記録

カラーでワイド、デラックスな企画だ。だが、電力も、事業も、また作者のもつものも、観る人に迫って来ない。解る人だけに向って作っていると、言っただけはない。デラックスも、ひとつの要素だ

が、もっと本質的な美しさや、明白な印象や、複雑な積み重ねや、表現のテクニクや、つき迫って来る事実、それらがまとめられ、ひとつの力となって、観る人を引きずりこみ、事実を認識させ、ひとつのイメージを伝えなければならぬ。ある人には美しさを通して、ある人には、

※ 隣 人

プロットの進め方は、スピーディーで小気味が良い。だがただそれだけのもの、その手法が、主題をより上げていない。隣人が争うには、あまりに花に美しさがない。人の心を引くものがない。家の

作り方も、人物の動きも、そのけんかのあとの顔のくまどりも、どうも統一がない。テンデンバラバラである。もり上らない。主題のおさえ方に、根本的な欠陥がある。結末もあまりに常識的である。常識的な主題の扱いの上に、いかに手法だけ技巧をこらしても、人の心をうつ作品とはならない。

✪ 生きていてよかった

人の心を最も強くうつのは、演技されたそれより、事実そのものだと思う。

記録映画は、その事実を主観的でなく、いかにそのまま、その事実を浮きぼりに、フィルムにキャッチするかにある。しかも、雨、くもり空、そして、夜、といろいろの困難な条件の中で、観る人にその事実をそのまま分らせるように、撮らねばならぬ。再度、撮りなおしはできぬ。ただ一回のチャンスが撮られる人に意識させないよう、ごく自然のままのすがたを、キャッチしなければならぬ。

もちろん、そのまま撮れるということ、は、作者が事前にひとつのテーマと、その場面場面を予想していなければならぬ。

単なる場あたりの偶然にたよって、キャッチできるものではない。生きていてよかったには、そのような強くうたえる事実が数多くキャッチされていた。しかし、それが、ひとつの流れとして、構成された作品となると、その強さがむしろ、弱められているのはおしい。

これは、私の主観になるが、この強くうたえる事実を見て、不幸なものは、その不幸を苦しめぬことによつてのみ、その不幸を終らせることができるのではないかと、思った。自分が苦しいから、その苦を生んだ原因に反抗するというのは、少なくとも、ほんものではない。自分の苦しみから、ひとつの強い発想をもつのはごく自然だ。だが原爆の反対は、人が人をきずつける、ということからでなければならぬ。という考え方は理解されにくいことか。

自分の顔がみにくくなった時、原爆に限らず、顔の復原に努力すると共に、人に嫌われたり、笑われたり、気味悪がられたり、憐れまれたりして、徹底的に苦しまねばならぬ。その苦しみを苦しみにぬいて得た平静さは、美しい顔の持ち主

の得られぬ幸せがある。ように思う。その幸せはほんものだと思う。強いと思う。あのかたまつた手を持つ、生き生きとした娘、その娘を、そのままささえる母はどうか。

そのような苦しみを苦しむすがたを、浮きぼりにし、その苦しみを、観る人に分らせ、苦しめぬいて得た平静さ強さを観る人に感じさせ、外面の美しさによつて、心の平静さからの美しさによつて、ほんとうの幸せを得ることを貫ぬいてゆく作品にしたかった。と思うのは、望みすぎだろうか。もちろん、フィクションによることなく。

(川崎 教師)

「ノーマン・マクラレン」序論

小久保 宏

「あるマラソン・ランナーの記録」を、オリンピック便乗のTV・CMの企画参考にと見に行った僕は、その後、その企画が別に何といった理由もなしにキャンセルされた時、少しも驚かなかつた。所詮、便乗であるところに、そして、スポンサーという条件の下で、自信の少しも湧なかつた不肖の子をいつくしむ心は僕にはなかつた。僕は様々の条件はあるが、一つの映像を作り出す場を所有している。然し、その場を確保する為の行動は、原子力潜水艦寄港反対デモの終点、新橋土橋際で「ガンバロウ」を書いたカブトの機動隊に見守られながら歌う僕と、且つ一度新宿文化の様子に半ば目覚めつつ、「難解」を松本俊夫作品を、人の情に涙する原爆乙女のモノローグを何かいまましく聞く巨匠龜井の作品を、公共企業体をスポンサーにして、やりたいことをやっている、マクラレン作品をみる僕、この両者の間にバラバラに存在する。

筆の進むまじに記した、この第四回月例会の作品君は、どうも僕の好みをそのまま書いたようだ。

「生きていてよかつた」では被爆した娘の「私達の為にこんな沢山の人が集ってくれて、私は一人ぼっちじゃない」という意味の言葉を聞いて、うちの労組での、第十回原水禁大会のカンパニアを、新潟地震見舞カンパより、署名人員、金額とも遙かに上

回った成果を収めて、どう判断しようかと思つていた時丈に、あのカンパニアの内容には、こんな説明もつけられるのかと、しばしは異国のことばを聞く思ひになつた。彼女の論法でゆけば、分裂状態にある「原水禁運動」に対してより、「新潟地震カンパ」に沢山の志が寄せられるのが、大衆的な運動である丈に自然のように思われるのは、僕一人なのだろうか。

極めて体験的にはあるが、この龜井作品を、あの娘の一言で僕は評価し得ないのだ。

マクラレンという人は、素人目（僕のこと）にみて、やりたいことをやっていると見える。スポンサーというものを、どこかの国の映像作家達のように、無闇と敵にまわさないで「お金」はちゃんと出させて、いたいこといつているという感じに、松本作品への独創的なものが、いつもスポンサーは、理解しないという慰めめく評価にくらべて、感激した時のくせて僕は「あゝ」と声にならぬ声の口の中に洩らしたのだ。

共通の話し合いの場のあるなしというのが、基本的な感情の連帯というか、「ユーモア」が素直に受け入れられない風土の所為か僕に感情に素直に受け入れられたマクラレンは、予算の許す限り、特殊技術の割に「白い長い線の記録」を次ぐ。マクラレンのユーモアを、人間性とおきかえて敵密に追求することは、やれたらゆつくりやってみたいが、「ライン」にも僕は発見する。映画的手法というものの存在を、松本作品は、コレモソウデス、コレモナンデスとみせてくれて、マクラレンは、ここではこの手法しかない、とらった場合でも極めて控え目に打出してくる。

これからが本論なのですが、生活に忙しい僕は、このような作品にとっても弱いのです。（九月七日）

第六回 記録と映像の会

11月9日(月) PM・9:20 於・新宿文化
「ドム」レニッツァー ボロウイッチ
「あっちはこっち」 久里 洋二
「マリン・スノー」 野田 真吉

記録と映像 第5号 1964年9月16日 発行

編集発行 記録と映像の会事務局

中野区松ヶ丘1~10~17

TEL (386) 5824 振替東京27061
