

# 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。

『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、

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、

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キャ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うと、『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」、いいかえると「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う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うんだね。「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うね。

## 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、どちらかというと円満な良識に収まってしまっている。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を、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』はアントニオニですよ。ただアントニオ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きてると思うんです。『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のに、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たときに、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、どうも別の興味が觀賞を妨げて、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、更に今後も時間を加算されるだけだ。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

の被写体との対話は、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

が、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づける。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、フィルムに留るのである。

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つたことを、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つズザンを含み乍ら、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。

それはどうつくったか。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っている。

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って、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たっている。

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つたらう。一眼レフを通じて見る抽

# 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て映画、といっているでしょう。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みると、十分位は子供たちがボクのことを大へん気にしています。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、カメラの回転音がして、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、「生き生きしていないね。」

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)