

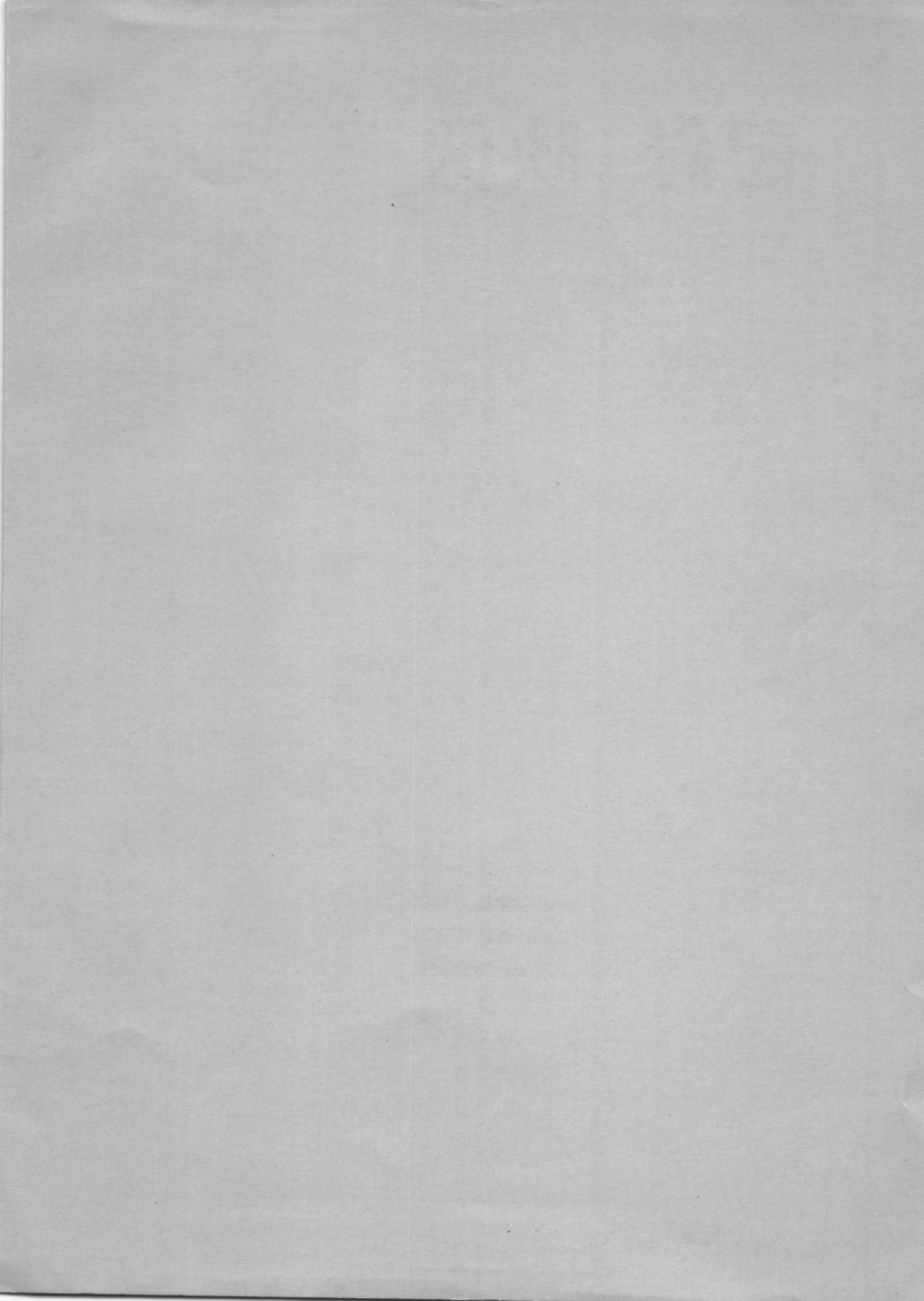
記録と映像

6

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・6
ブームに隠されたもの
— テーゼの衰弱とそのアンチ・テーゼ — 野田真吉 1
松本俊夫
- ☒『マリン・スノー』あれこれ 野田真吉 7
- ☒奔放な軽快さ
『あつちほこつち』について 真鍋 博 8
あとがき 9



ブームに隠されたもの

― テーゼの衰弱とそのアンチ・テーゼ ―

野田 真吾
松本 俊夫

松本

今回は五十年代後半の作品に眼を向けたいと思うのですが、当時の状況を要約すると、一方で映画運動をも当然含むいわゆるスターリン主義的な左翼運動の崩壊があり、他方で朝鮮戦争を契機とした日本独占資本の体制確立の過程があるわけです。そういう状況に規制されて、映画の動きは、劇分野の独立プロ運動も記録分野の製作協議会を中心とした運動も頭打ちとなって、一つの大きなエア・ポケットに落込んでしまおう。それと裏腹に体制自立の過程にあった独占資本は、その偉力の宣伝手段として映画に着目してゆくわけです。そこで史上最大のPR映画ブームが生れることになるのですが、『佐久

間ダム』など一連の大作が映画館にかかって、これが当時マンネリ化した劇映画に対するある種のアンチ・テーゼになった。何か新しいものを求めていた映画観客にそれらの長編記録映画が歓迎されるのを見て、映画館にかかるような長編の記録映画、それは主として紀行映画のように素材的に関心を惹くものが大部分だったわけですが、そういう映画がつくられ、小屋にかけられて、ブームに輪をかけることになった。その種の記録映画をどう評価したらいいのか。それらの作品にみられる創造上の本質や表現上の方法はどういうものだったのか。それを問題にすることが一つ。更に当時そのようなブ

ームに対するアンチ・テーゼというか、全く逆の貧しい条件の中で、野田さんの『忘れられた土地』とか、勅使河原宏の『ホセイ・トレス』とか、あるいは僕の『春を呼ぶ子ら』などの一連の作品が作られてゆくわけだけれど、そういうものを今ふり返ってどう評価するか、その吟味ですね、これが一つ。その二つを対照させて問題にしてゆきたいと思いません。

野田

長篇記録映画がさかんにできた条件は松本君のいったような状況に裏づけられていると思うね。長篇記録映画がさかんに上映されたのはたんにわが国だけのことでなく、外国も同じような現象があらわれていた。

イタリヤの長篇記録映画『青い大陸』
『緑の魔境』『失われた大陸』、フランスのものではマルたちのつくった『沈黙の世界』などがあつたね。

内外をとわず長篇記録映画の特長は辺地もの、探險、紀行もの、あるいは海底ものといった素材の珍奇さ、ものめずらしさだつた。つまり素材主義だつたね。方法的には従来どりの自然主義で、ものめずらしい素材の見世物的な編集や長さで身をつくらつたそれらの長篇記録映画は、いままでの自然主義的な劇映画の衰弱と同じように、記録映画のはなやかな墮落現象といえるだろうね。

松本

素材主義が依拠しているものは好奇心だと思つては、好奇心といつても、六〇年代前半にやつてきた第二次の記録映画ブームが、セックスと残酷に対する覗き見的な刺激至上主義にその本質があつたとすれば、この頃の第一次記録映画ブームは、素朴な知識欲を満足させる点に主眼がおかれていた。知らなかつたことを知り、経験しなかつたことを間接

的に経験する、その満足感、戦中と戦後十年くらいはのツンボ機敷の状況から解放される欲求に見合うものだつたし、そろそろ始まつていた安定ムードというか、その上に立つた精神の消費欲求、直接食うことにくせくしていた状態から、余剰エネルギーを外に向けようとする欲求を手近かなやりかたで充たすものだつたといえますね。

野田

『佐久間ダム』（高村武次作品）や『黒部溪谷』（西尾善介作品）などでは巨大な土木機械の活躍、自然にたいする人間の挑戦といったところが当時の大衆心理にむすばれていくことはたしかだね。『カラコルム』（伊勢長之助構成作品）にしても日本の学術調査団の遠征といった戦後の混乱をぬけてた解放感につながつていたといえると思う。こうしたわが国の長篇記録映画ブームは、『佐久間ダム』や『黒部溪谷』などもそうだけど、PR映画とつるみながらつくられ、そのブームとつらけらにPR映画は猛烈につくられた。僕は長篇記録映画

松本

ブームの心理的な背景とPR映画ブームの社会経済的な背景とが一つにかさなっているのが当時の映画にあらわれた状況的な特長だと思つたね。一言で言うと危機感が全然なくなつて、どの映画にも広がるイメージ、伸びるイメージが支配してくるんです。素朴な実在性に対する楽天的な肯定がある。とくにPR映画には独占体制の復活と興隆という背後の条件そのものが、直接的に映画の対象ともなり、映画のリズムともなつて視覚化されている。映像の迫力といつても、そこでは対象に批評的に切り込む迫力ではなくて、力とエネルギーの謳歌と誇示の迫力なんです。それがしばしば人間の力一般としてうたわれているので、エセ・ヒーローマニストなんかは大いに感心するらしいんだけど、建設記録映画や生産記録映画の大部分は、いわゆる生産力理論の映画的表現そのものだと思つては、むしろPR映画という制約を無視するわけにはゆかないけれど、その中で作家の苦悩や格闘

がちつともじみでていない。
野田 あの時期はまったく、作家にとつて、危機の時期だったと思うね。何か、どんどん映画がつくられる。技術的なところがやられる。

そこには映画芸術の可能性があるような幻想がわく。僕なんかもゆさぶられたね。幻想はもたなかったが、PR映画をメシのタネにしていたので。

松本 五〇年代前半が辛い時期だっただけに、その反動として誰もがPR映画ブームの中にすさまじい勢いで巻込まれていったことは事実ですね。完全に巻き込まれて自分を見失うか、独占資本のお先棒をかつぐなどか言って、素朴な抵抗しかできなかったか、どうも虎穴に入って虎兇を得た例は少ないですね。

野田 ミイラとりがミイラになったのが多いね。はでな大作がずい分作られたけれど。

松本 代表的なものはダムものと鉄もの、そのあと石油ものがでてきて、その次が糸へんものかな。

野田 そう。ダムと鉄、石油、糸へんの

PR映画洪水のなかに作家はおしながされる。作家の主體的な創作活動がボヤけてくる。

松本 作家も人べんではなく金へんになるわけだ。(笑い)。

野田 人べんが金へんになると作家は職人化する。一方、金へんの力で、カラー、ワイド、などと技術的な側面はものすごくすすんだ。これをどう方法のなかにくみいれたかが問題だね。

松本 技術といっても、技術の条件が物質的に拡大されたにすぎないわけですよ。作品のトータル・イメージを深化させる技術ではないんです。だから、カラーになりワイドになって、カメラの能力が人間の日常的な視覚に近づけば近づくほど、映像は自然主義的な迫真性というまやかしの論理に足をすくわれてゆく。事実、大部分の作品が素材にふりまわされているし、素材にもたれかかっているわけです。またそれで映画ができあがってしまう始末だから、そのうち

記録映画には演出家は要らないという説までがとびだして、現場にカメラマンだけが出かけていって、撮ってきたやつを編集するという作り方がはやるようになった。長期間かかる作品とか、海外に取材した作品にはそういう例が多いですね。それらとくらべると、桑野茂自身がでかけて行って撮ってきた『メンボタミア』なんかは、一応作家の眼を感じさせる作品だったんじゃないですか。

野田 そうだったね。当時のもののなかではたしかにいい。いまでも印象にのこっているのは砂漠の中の街のバザアル、あのごみごみした露店市場のシーンだね。中近東の民衆の匂いがただよっているようだった。

松本 『カラコルム』をはじめ、『民族の河メコン』、『アンデスを越えて』『南極探険』、『秘境ヒマラヤ』など一連の作品が、ごく現象的な興味で珍奇な素材をつづり合わせた単なる紀行映画だったとすれば、『メンボタミア』には、一応対象を切りとる作家の思想というか、対象に対す

野田

るかかわりの論理が作品を構成していた。つまり、桑野茂はメソボタミアの過去と現在、かつて人類文明の発祥地として豊かな開花を遂げたメソボタミアと、いまでは長い植民地支配の下で貧困と圧制にひしがれて昔の面影をどこにもみることのできなくなってしまう現代のメソボタミアと、しかもその長い桎梏の歴史を断ち切って、新しい未来を強く求めて立ちあがりはじめた最も今日のメソボタミアを対照させて、そこに「歴史」を見ようとするクリテックがある。スエズ事件のなまなましい痕跡と、古代メソボタミアの驚くべき文明の遺跡を、中近東の貧しい民衆の生活描写の中でぶつけ合わせているあたり、なかなかシャープな表現があったように思います。

松本

大部分が見せ物映画ですよ。それこそ現象の羅列で、自然観がない。生態をとらえるといったって、別に科学的につっ込んであるわけでもなければ、カメラによる発見があるわけでもない。とくに動物をすぐ擬人化して面白おかしくみせようとする

野田

傾向が強かったのは、『砂漠は生きてゐる』のさそりのダンスあたりの悪影響なんだけれど、全く娯楽本位でドキュメンタリズムを墮落させる最たるものだったと思う。よい面を拾いあげても、紀行映画なんかと同じように、せいぜい知識欲の拡大を刺戟するといった程度の、レベルの低い啓蒙教養性を一歩もでていなかった。

話はあともどりになるかもしれないけど、外国紀行で浮身をやつしていた長篇記録映画の取材の方向をかえたものに、高村武次の『遭難』があるね。谷川岳を舞台に遭難を追ったドキュメントだったけれど、あれは作家のいわんとするところがアヤフヤだった。山にのぼっていいのかわいのか、さっぱりわからない。遭難者の火葬のシーンをヤマ場にして、涙をそらすのだが、僕はみていてこの作品は何をいいたいのかわかめなかつたよ。疎外のなかに生きてゐる現代人が山にのぼる。その登山者をいつもひきつけている登山の過程

に体感する存在感といったものを追求したらよかったと思つたね。山で死ぬのはという歌ではないが、遭難なんて登山に実感する存在感の前では大したことでないよ。遭難をなげくのはそのよろこびに賭けることをしらない者だけさ。映画『遭難』はその意味でせつかくの撮影の苦勞も焦点がボヤけてしまったと思うね。

松本

あれはセンチメンタルでしたね。というより安易な涙に迎合していると言えないこともない。浪漫的な死の美学に溺れたというか、遭難を純粹で美しいものに謳いあげているんだから、結局何を言いたかったのか曖昧になっちゃった。もっと突っはなして、ものごとをリアルにみる必要がある。それこそ、なおかつ山に登ろうとするある種非合理的な衝動の根源にまで眼を向けて、シジフォスの神話じゃないけど、そこから人間の実存にまで切り込んでゆければ立派だと思ふんですがね。しかしそれはちょっと無理かな。でも自主製作なんだから……。

野田

ちよと五七七年に松本君が記録映画作家協会の会報で、レネエの『ゲルニカ』を題材にして、作家の主体喪失の問題をとりあげたわけだが、あの文章は戦後ドキュメンタリー映画史において歴史的なものだと思うね。

松本

そんな大げさなものじゃないですよ。でもあれからでしょうね、新しい映画運動が芽ばえはじめたのは。

野田

そういえるね。僕なんか、ズルズルと教育映画やPR映画のなかにひきこまれてゆくのがたまらない気持ちだった。なんとか、できるだけ自分の創作意欲をみたくものをつくろうと、社会教育映画のカゲで、『忘れられた土地』をつくった。不十分な作品だったが、僕としては脱皮の第一歩となつたね。あの時、松本君に「自然主義の尾тей骨をのこした作品」だと批判されたっけ……。

松本

いや、あのときはほめたんですよ。当時支配的だったエセ記録映画ブームのかけで、こういう真面目な仕事をしている人もいるのかと思つて感

心したんです。いろいろ古い要素をひきずりながらも、あそこには新しいドキュメンタリーの方法をまさぐっている作家的な格闘があつた。感傷的なヒューマニズムを否定している姿勢に共鳴したんです。対象をむき出しの姿で即物的にとらえようとしていたこと、まだ部分的なものだったけれど、説明的な描写を排して、対象を物とアクレヨンに分解・再構成することで、映像表現の本来性をとり戻そうとしていたこと。とくに導入部分、磯舟の漁のシーン、畑で農婦が鋤で耕作するシーン、ダイボ網のシーンなんかが成功していたと思うのですが、ああいう努力が、ドキュメンタリーの可能性に本質的に迫る方法的な契機をもっているとみて僕は評価したんです。

野田

『忘れられた土地』はそれくらいにしてもらおう。ところで『映画批評の五八年十一月に松本君がかいたシンポジウムのための論文「映画のイメージと記録」』あれは『映像の発見』にものせていたね。当時、

あの論文は新しい映画芸術運動の内容をしめしたものと見て、僕たちにたくさん示唆をあたえたと思うね。僕たちのうごきに対して、記録映画作家協会内外で、ものすごい反撥をうけながら、松本君は集団就職をとりあつかった『春を呼ぶ子ら』、ついで『安保条約』『三百トントレラー』と作品をだす。また、勅使河原宏の『ホセイ・トレス』。はなやかなPR映画ブームのカゲで、新しい運動はすこしづつ芽ばえていったといえようね。もちろんPR映画のなかで、映像的な実験や技術的な試みをやった作品が一方であらわれたのだが、それらについては次回にふれる予定だから、いまふれないことにしよう。

ただ、新しい映画運動が雑誌『映画批評』をなかだちにして、主として松竹の大島渚・吉田喜重たちとつながりながらすすんでいったことを付けたしておいた方がよいと思うんだけど。

松本 勅使河原宏の『ホセイ・トレス』

は、最近になって『おとし穴』と一緒にアート・シアターで上映されたけれど、作られたのはあの頃でしたね。あれは映像の新鮮さ、トータルなイメージの詩的な完結性という点で、すごく魅力的な作品だと思えます。よくホセイ・トレスというボクサーの孤独な内面にくい込んでいた。武満徹の音楽もよかったけれど、勅使河原の演出も、彼のこれまでの全作品の中でいちばんよかったと思う。とくに彼は美術家出身だけあって、映像の構図がとてもしゃarpです。野田 僕も、あの作品が彼の中ではよい作品だと思っているね。カメラも勅使河原なのだがうまい。

『ホセイ・トレス』と対照的なのは、『安保条約』だね。松本君が考えていたいろいろな方法がでていたね。総評がスポンサーなので、政治的な分析の面で、大変アイマイで公式的なところがあるけれど、政治宣伝映画であれほど形式を破ったのははじめだった。僕は初めの部分にあるニュース映画の断片をモニタージ

ユして多層で複雑な状況をトータルなイメージとして表現していたのはすぐれていたと思う。でも、カラージュ的な動画の部分はぎこちないところがあっていただけなかったね。『安保条約』は当然、形式主義だとか、大衆ブベツだとか、例のように公式左翼派から攻撃され、論議をかもした作品だったが、新しい映画運動の第一弾といえると思う。

松本

あの作品は八方破れみたいところがあって表現上にも統一性がないけれど、シュールレアルなものを媒介としたネオ・ドキュメンタリーという主張の一端を、部分的には試みることができたと思っています。たとえば絵の流れたNGフィルムをモニタージュした砂川のシーンとか、その前後の始め三分の一が一応成功していると言えるでしょうね。意図としては日常性の意識を異常のイメージで破壊するということころにあつたわけですが、ここで僕としては、それをかたくなに拒絶する更に殻の厚い日常意識のカベにぶつかったわ

けです。そこで『安保条約』のアンチ・テーゼをその後『西陣』で試みることになるのですが、『安保条約』の経験は貴重なものでした。総評の幹部からはちっとも言うことをきかないといっておこられるし、日共のゴリゴリからは大衆蔑視、形式主義といつて非難されるし、ほんとに四面楚歌でしたわ。物心両面でひどい規制を受けた作品です。

野田 いまも、反大衆路線の非政治宣伝映画の見本みたいに「『安保条約』のようなのは」といわれているわ。

「マリリン・スノー」あれこれ。

野田 真吉

だいたい、僕は自分の作品についてしゃべるのが好きではありません。なぜならつくってしまうといやになってくるからです。

ところで、今回、六〇年につくった

運動はすすんできているようで実際には遅々としている。たちはだかっているカベは厚いといえるね。

松本

日暮れて道遠しの感があるけれど、そのあたりから、ぼつぼつ自主製作はもちろん、PR映画の中なんかにも、いろいろ実験を試みる作品が現われてきて、やはり過去のドキュメンタリーを超えようとする道筋がわずかずでも切りひらかれていくと思うんですが、そのへんを少しくわしく、次回から二回にわたって問題にしてゆきたいと思います。

てこられたのが、真鍋博さんのアニメーションと観世栄夫さんの舞の組合せた「マリリン・スノー」についてだったのです。

同じ題名だから、こんなことがおこるのも無理ありません。久里さんには申訳ないことなので、どうしても近いうちに真鍋さんの「マリリン・スノー」をこの会上映するようにしようということになったそうです。久里さんの原稿はその時にのせることに編集の方にきまったそうです。そんなことで、僕が自作についてかくはめになってしまいました。

真鍋さんの「マリリン・スノー」は、シナリオが木島始さんだったと思います。僕の「マリリン・スノー」のシーンも抜焼して使用されていきました。縁のある作品です。真鍋さんの作品のなかで、僕は「マリリン・スノー」は好きな作品の一つなのです。非常に意欲的な試みをもったものでした。アニメーションのテクニクはまだ素朴でしたが、逆に、おもしろい飛躍や新しいイメージの展開が技術的なマイナスがプラスになっていたようです。

真鍋さんの「マリリン・スノー」にふか

お茶をのみに出かけた。手先が早いだけでなく、彼にとっては早い方がいいものが出来るのである。イラストレーションも下描きをしない。畳の上に寝そべっていきなり描く。即興の才能というより才能が即興的なのである。

この「あっちはこっち」はその即興ぶりをいかになく發揮した作品で、アニメーション三人の会の第二回の発表会に出品して、大変な人気だった。実写があり、カラーシユがあり、カラーの部分があり、更にいままで描いた彼の漫画が一〇〇点近くも登場してきて、まさに方法のない映画だ。アニメーションは動きや音や時間を計算したり、手法がなかなか職人的なケースが多いあまり銅版画のように動きのとれないものになりがちで、石版画のようなのびのびしたアニメーションにはなかなかならないものである。

これと一緒に発表した人間動物園も評判になったが、それ以後の「ラブ」でも「ザ・ボタン」でも「男と女と犬」でも方法がかたまってしまって、最近の「アオス」では原画のイメージもあるが、重くくどいアニメーションになってしまっ

た。久里洋二の本質はもっと奔放で軽快で明るく、テンポの早いものだし、さらにアドリブ的なものが本質だと思う。

彼がここ二年ほどつっこんできた一連のナンセンスアニメーションのうえに「あっちはこっち」のようなムチャクチャともいえる方法がはいってれば久里アニメーションはまた新しい段階を迎えるだろう。「あっちはこっち」はそれをつくづくおもわせるフィルムである。

あとがき

オリンピックのせいでもないでしょうが、今回は大変不出来な会報ができてしまいました。

来月の例会は十二月五日ですが、レバトリイはまだ決まっています。申し訳ない次第です。

日本の内も外も、状況の波は激しく動きはじめました。いつまでもオリンピックボケをかこってはいられませんまい。

記録と映像 第6号 1964年11月9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

