

映像民俗学

5



日本映像民俗学の会

1998

も く じ

もくじ		1
私の映像民俗学 ―序論―	間 宮 則 夫	2
『神楽探訪』	荒 木 一	8
モンタージュ論の行方	大 沼 鉄 郎	12
日本映像民俗学の会案内 (web 版では省略)		

私の映像民俗学 一序論一

間 宮 則 夫

〔1〕 フォークロアとソーシャルドキュメント

きわめて身近なところに映像民俗学の大先達がいる、公私にわたって多大な影響を受けながら、私が曲がりなりにも映像民俗学の分野に関わりだしたのは映画の世界に入ってから、かなりたってからのことであった。もちろんそれまでも民俗的な素材やテーマを内包した仕事に携わることも数度とならずあった。しかし民俗的な興味はさほどわからず、むしろソーシャルドキュメントの方に強い魅力を感じていた。

野田眞吉監督作品に『この雪の下に』というのがある。スポンサーは東北電力、製作は東京シネマ。東北電力シリーズ 12 作品のうちの一つである。その当時、東北電力では電力会社の直接的な PR はおこなわずに、東北 7 県（電力会社の編成では新潟県も含めている）の生活、文化の向上を図るキャンペーンを基調にして 12 本の作品が作られた。『この雪の下に』はそのうちの 1 本であり、東北農村の雪国の生活を淡々と描写した作品である。

そこでは生活の苦しさ不便さを声高に訴えることもなく、人々が悪条件に耐えていく生活、悪条件を逆手にとって生活していくたくましさ、自然環境を積極的に利用し生きていく、雪国の様々な生活を突き放してというか、一歩引いてというか、客体視して描いている。そこでは雪国の生活を民俗学の視点からとらえるのではなく、むしろ社会学的な視点から監督はとらえているように思える。

「私は農民の生活の歴史、彼らの生産への一筋な念願、大自然の摂理にしたがった起死回生のドラマを東北各地のまつり、年中行事のなかにみる思いがした。『この雪の下に』から『東北のまつり』で私は我が国の底辺である東北地方、その僻地のなかの僻地に今日の社会矛盾が集約的に現象化されているように思えた。」（『フィルモグラフィ的自伝風な覚書・ある映画作家』）と述べている。その取材項目を見てみると、奥山での炭焼き、里への運びだしから始まって山村の冬仕度、鉄瓶工場、将棋駒づくりの内職母子、タバコの葉づくりの家内労働、雪中の水汲み、草履表づくりの農家、酪農などであり、シナリオ（吉見泰）で取り上げている素材を見ても、また監督の演出意図をみても、いずれもソーシャルドキュメントを志向しているように見える。翌年に製作された『東北のまつり第 3 部・小正月の行事』に至って、はじめてはっきりとした民俗学的志向を持った作品となったと思う。

幸いにして私は『この雪の下に』と『東北のまつり第 3 部・小正月の行事』の両方の作品に助監督として製作に従事し、両作品の異質性と同質性を、つぶさに知ることが出

来た。その後『この雪の下に』でのテーマの追求は『忘れられた土地』へと発展し、『東北のまつり第3部・小正月の行事』は『冬の夜の神々の宴』や『ゆきははなである・新野の雪まつり』『生者と死者のかよい路・新野の盆おどり・神送りの行事』へと発展していった。『この雪の下に』と『東北のまつり第3部・小正月の行事』はともに野田眞吉の方向性を決定づける原点的な作品であると言えるのではないかと思う。この原点的な作品の両方に関わることでできた私は極めて幸運であったと思っている。しかし、私自身がその幸運を十分に活かしきれたかという点、それはまた別の問題で、映像民俗学的な興味も、その仕事が終わればそれで終わってしまい、持続的な追求へと発展していかなかった。日本映画界の宿命的な貧困とでもいったらよいのか、一介の助監督風情には作品選択の余地はなく（特にフリーランサーの場合）、それこそ手当たり次第に目前の仕事をつかまえてなりふりかまわず取り込んでいかなければ、この世界では生きていくことが出来なかった。仕事として如何なる分野のものにも対応でき、うまく処理していくことが出来なければ一人前のプロとはいわれなかった。そして早く一人前のプロになるべく、貪欲に手当たり次第に仕事に没頭していった。

〔2〕映像と民俗学

1959年、早稲田大学八重山学術調査団の記録班の一員として、戦火の傷跡が生々しく残されている沖縄の地を踏んだ。調査団は考古学を中心に地質、言語、民俗芸能の諸班から構成されていた。そして私達撮影班（撮影・浅岡宮吉）は各班の先生方の活動を中心に記録していくことになっていた。当時、沖縄はまだ戦場の混乱から立直っておらず、那覇市内はいたる所ブタ草におおわれ、焼け跡にはバラック建ての民家や商店が痛々しい姿をさらけ出していた。市役所は焼けただれた戦前の小学校校舎を使用しており、米軍と共用の琉球民政府のビルが、一際眩しく建っていた。首里城の小高い丘の上には王城の代わりに琉球大学の校舎が一棟ぽつんと建っていた。調査団は名の如く八重山が調査対象であり、所定の入国手続きと琉球大学との打合せを済ませると、1000t余りの船で17時間余りかけて石垣島に到着した。石垣港は今でこそ立派な岸壁があり、定期船が横着けしているが、その当時は遠浅で沖泊りで、はしけで上陸しなければならなかった。八重山は幸いにして戦火をまぬかれ、戦前からの風俗習慣を色濃く残しているといわれていた。しかしそれでも米軍の占領下であり、日常生活の微妙な変化によって、伝統的、民俗的な生活や行事が、急速に消滅していく兆しを見せていた。こうした沖縄の戦後を肌で感じたとき、私達は『諸先生方の活動記録を通じて、沖縄を再確認する』というやり方をやめて、直接、沖縄の生活や伝統的民俗的な行事をカメラでとらえていくことにした。民謡、蛇皮線、祭り、信仰など沖縄古来の文化、漁民の生活、サバニ、農民の生活など、占領下の展望のない生活ぶりを現実の姿として生の形で紹介し、本土にアピールしていくことにした。そして作品展開の中で沖縄古来の生活、文化の独自性をとらえながら、同時に本土との類似性、同質性を見つけだそうと試みた。今から

考えれば極めて無謀な行為だったと思っているが、当時の社会風潮が、例えそれが米軍のきびしい占領下にあったため、厚いベールに包まれていたという現実と、米軍の占領政策として日本人の沖縄への関心を意識的にそらしているという現実があったわけであるが、沖縄への無関心を助長させていたことを考えると、沖縄同祖論を適して沖縄への関心を高めることもまた有効な手立てであったと考えていたのである。民謡、舞踊、祭り、信仰などの民俗的な素材を取り上げていても、その当時、私が作品のなかで志向したのは民俗学的な視点に立ってそれらをとらえるのではなくて、どちらかといえば社会学的な視点からとらえることであった。社会学的な視点からとらえた作品であっても、民俗学的な素材に興味を持つ人はその感性によって、そこに民俗学的な興味を見いだすことも可能である。こんなことがあった。『沖縄』の完成試写のとき、柳田國男が試写会に来られて、懐かしがっておられた光景が今でも瞼に鮮明に焼きついている。恐らく柳田國男の中では私の『沖縄』という作品総体について興味をもたれたというよりも『沖縄』の中の“民俗”に接して懐かしさをそそられたのであろうと思われる。つまり、民俗学的な素材を取り上げていても、作り手の側に民俗学的視点が欠落していたら、それは民俗学的な映像とは言えない。更に強弁して言えば、作り手に民俗学的な視点があれば非民俗学的な素材であっても民俗学的な映像をつくる事も可能であろう。

私が過去に手がけた作品に『機械文明の騎士たち』『長さのスタンダード』というのがある。『機械文明の騎士たち』はミクロンの精度を要求される精密機械づくりに日夜はげんでいる労働者たちの仕事振りをテーマに映像化したものである。労働者たちの持っている技術は雪国が育てた、正確さに対するねばり強い集中力と妥協を排する生真面目さによって培われたものである。この精密工作機械メーカーのオーナー経営者は雪国が培う精神的風土を何物にもかえがたい大切な物としていた。精密工作機械づくりにたずさわる技能者は雪国の人間でなければならないとさえ考えていた。メイン工場を新潟県の長岡市に設けた大きな理由もまたそこにあるのだと聞いた。そして高度の機械づくりの技能者たちは機械文明という女王にかしづくナイトである、という哲学を持っていた。『長さのスタンダード』という作品も同じ企業の同じオーナーのもとでつくられたものである。ブロックゲージという二つの絶対平面の間の寸法を 1000 分の 1 ミリ (1 ミクロン) の精度で作られるゲージ。それは工業における“長さ”の原器とも称されているもので、機械工業のあらゆるゲージ類の長さの基準となるものである。公差 1 ミクロンのブロックゲージは摂氏 20 度の恒温室で光波によって測定される。この長さの原器の製作も、雪国の精神風土が育てた忍耐強さと正確さへのあくなき追求という強靱な精神力によってはじめて成しうるのだとオーナーは固い信念をもっていた。精密工作機械づくりの手作業の部分に“キサゲ”という作業がある。部品と部品の滑り面にほんの僅か、それこそ数ミクロンという凹みを模様のように作っていく作業である。なぜわざわざ滑らかな平面に傷のような凹みをつけるのかというと、そこに油溜まりをつくり面と面の摩擦を少なくするため、キサゲ刀を使って丹念に平面を削っていく作業は単調で

気の遠くなるような忍耐と正確さが要求され、超一流の技能が要求されている。こうやって見ていくと、近代的な精密機械技術にも伝統的な地域産業のように地域と密接に結びついて発展していく要素を見いだすことができる。産業人類学とでも名付けたらよいのか、永い歳月をかけて地域風土の中に溶け込んで、その土地の顔になってしまった産業、例えば富山県高岡市や埼玉県川口市の鋳物工業や各地に見られる織物工業、また墨づくり、筆づくりといった地場産業など、産業人類学的要素を持った多くの例を見ることができる。民俗学の視点からこうした産業をとりあげて描いていくこともまた重要なことであると思われる。

〔3〕 伝統工芸と民俗学

1992年からはじまって、現在まで13本ほど職人シリーズの映像を手がけてきた。彫金師、鋳物師、木彫師、指物師、木地師、簾職人、鍛金職人、額縁職人、手植ブラシ職人、椅子職人など様々な職種の職人さんの“技と心”を写し取ってきた。この13本の作品の撮影を通じて共通して言えることは、どの職人さんも自分が培ってきた“技”には絶大な自信を持っていることであった。私が撮影させていただいた職人さんの多くは親の代、祖父の代からの家業として仕事を受け継いできていた。しかし自分が持っている“技”は自分が苦勞して磨き上げたもので、親から手とり足とり教わったものではない。見よう見まねでおぼえたことはあっても、あくまでも自分自身の創意工夫で築き上げたものである、という絶対の自信と信念を持っていた。だから職人が10人集まれば10通りの方法があると言われるほど自分自身の“技”に固執する。職人は偶然性に頼ることなく、習得し、築き上げた自分の“技”を駆使して同じ物を、寸分たがわず幾つも作り上げていくのが職人芸である。他人が築き上げた技を真似ることを潔しとはせず、創意工夫を重ねて自分の技を作り上げていくのが職人である。伝統工芸はそうした職人の技の上に成り立っている。ところで、こうした職人シリーズを手がけながら何時も疑問に思われることは、伝統工芸は映像民俗学の範疇に入る物なのかどうかということであった。今日、伝統工芸と呼ばれているものは、主たる工程に動力付の機械を用いず、昔の道具と材料を用いて、手仕事で作りに上げていくものを指している。以前、鋳物師を取り上げて、蠟型法と呼ばれる鋳造法で花瓶の鋳造を撮影したことがあった。蠟型法というのは、まず粘土で内型をつくり、それに溶かした蠟の形をととのえながら塗り重ね、更にその上に外型となる粘土を塗り鋳型をつくる。完成した鋳型を焼き固めて中の蠟を溶かし、出来た空洞部分に溶鉄を流し込む。精巧な鋳造品を作るのに適した鋳造法で、日本では飛鳥・奈良時代頃から仏像製作に用いられていた。撮影にあたって、基本的な部分は可能な限り昔からの方法を踏襲して製作していただいた。しかし仮に若い職人さんが同じ蠟型法でも、主たる工程に新しい道具や新素材を用いて鋳型をつくり、作品を製作した場合、それは一体どうなるのだろうか。完成した物が旧来の手法によって製作されたものとまったく同じであっても伝統工芸とは言われたいのだろうか。木地師や指

物師の場合でも接着剤に、昔はめし粒をよく練り上げた糊が最上とされていたそうだが、現代では化学接着剤がよく使われているようである。この場合はどうなるのであろうか。こうやって見ていくと、昔からまったく不変の物というものがあるのだろうか。人々の生活や風俗習慣、意識の変化とともに、それにかかわる物もいつしか変わっていくことであろう。民俗学が「その地域に伝承されているさまざまな生活習慣を資料として日本人の生活の変遷を明らかにしようとする」(『民俗調査ハンドブック』)ものであるならば、親から子へ受け継がれてきた個々の職人の技が醸し出す伝統工芸や地域的な特性を内に秘め、永い歴史と気候風土の中で育まれてきた伝統工芸など、いずれも民俗的な要素をいっぱいを含んでいるものといえるであろう。

(映像作家 まみや のりお)

『神楽探訪』

荒木 一

その1

1992年1月2日、新年早々鹿橋能舞を訪ねることにした。現地に問い合わせたら、夕方7時頃からはじめる予定だという。冬の雪道を考慮して、早めに出発することにした。アイス・バーンの仙岩峠を経て盛岡へ、そこから八戸へ向かいR338に入って六ヶ所へ、右手に太平洋、左手に小川原湖、さらに鷹架沼を過ぎて尾駮沼を見たところで、マサカリの形に似た下北半島の柄の部分をもつ湾へむけ横切りR279に乗る。冬の下北は風が強い、そのせいか積雪はすくないが時折もうれつな砂嵐が視界をさえぎり雪が舞う。下北の雪は上から降らず地上をなめるように横から降る。今度は左手にむつ湾を見ながら北上して東通村をめざす。

これで下北通いは何回目だろうと思う。1982年1月の大利能舞と餅つき踊以来6回目だろうか7回目だろうか、どうも、能舞と付き合うかぎり正月は当分おあずけだなと思う。途中、ようやく探し当てた八百屋と酒屋と魚屋を一つにしたような店で夕食らしきものと、帰りの非常用食料を買い込んでほっとする。冬の落日は早い、目指す鹿橋につく頃にはもはや暗くなっていた。あらかじめお伺いしておいた、会場は集落の中ほどにあって、集会所と託児所を兼ねたところで、子供達の可愛い絵や、色紙でつくった鎖のような輪つなぎが暖かい。

やがて大師匠のOさん、顔見知りのM青年をはじめ、能舞の舞手や囃子方が集まりはじめ、一段と賑やかになる。お面をそろえ幕を張り太鼓の調べの締めがすむころになると、そちこちから孫の手をひいたり、重箱をもった人達が集りはじめいつのまにか会場はほぼ満員になった。東通村には21の集落それぞれに能舞が伝承している。これは、今でいう「山伏神楽」のことだが、なぜ東通村においては「能舞」と呼ぶのか明確な答えはみつからない。ただ、江戸時代の後期になって能舞という呼称が記録されている。

この夜披露された演目は次の通り、鳥舞・千才・翁舞・三番叟・番楽・鐘巻・権現舞など11演目であった。

「山伏神楽系」といわれる神楽の式舞は鳥舞・翁舞・三番叟を指し、これを式三番とよぶ、鳥舞は雌雄の鶏が仲睦まじく舞う様を見せて、夫婦和合と種の繁栄を象徴的にあらわす。翁舞は老翁の舞で長寿を寿ぎ、生命の長からんことを謳いあげる。

このように神楽の演目は、ことごとく人々の「・・・ありたい姿」を内に秘めているといい。年のはじめに人々が集い神楽を楽しむのも、新年に歳神を迎え心身新たな決意の場と思われる。演ずる人も見る人もみな鹿橋の人ばかり、家族の声援をうけて息子が孫が舞っている。

時々、御祝儀の「花」が財布ごと舞台に投げ込まれると、舞を中断して一礼し、中味だけ頂き財布は返される。その財布は次の人にまた投げ込まれるのである。こうして一つの財布が舞台と客席を幾度となく往復する。

ちょっと大きめな三脚とビデオ・カメラがいかにも場違いで隅の方でひっそりと撮影していたら、重箱の蓋に煮しめとコップ酒がとどけられた。夜はだんだん更けていく、かきたてるような細かいリズムでテンポの速い鉦の音が神経を刺激し、人々を興奮のなかに引きずり込んでいく、深夜までおよぶ神楽も最後の権現舞で幕が払われ無事終了した。満足した人々は家路につく、点々と灯る街灯に粉雪が舞っている。これから5時間、家に着く頃は夜が明けているだろう。

その2

1990年4月15日、宮比神楽を記録する目的で桐生市広沢の加茂神社をたずねる。撮影に出るときはいつもそうだが不安がつきまとう。はたして何事もなく予定通りだろうか、念には念をいれて問い合わせせてあるのだが。芸能を演ずる人の都合や、天候の具合で急に時間に変更になる場合があるからだ。幸いこのときは何事もなく予定どおりだった。きれいに清掃がいきわたった神社の境内は、足跡を残すのものはばかれるほどである。桜前線はすでにここを通り越して北上していた。拝殿で神事が行われている。ちょっと年配の巫女さんがテープに合わせて巫女舞を舞う。時折、裏山から吹き降ろす風に桜吹雪が舞う。見事だ。

社殿に向かって左側の神楽殿によろやく神楽衆があつまりはじめた。白髪まじりのパンチ・パーマが凛々しく見えるのもこんな時だな、と、合点する。

このとき記録できた演目は次の通り、三番・猿田彦・岩戸・屑紙三番・種蒔の5演目であった。宮比神楽や下南室（北橋村）の太々神楽の演目には目をひくものが多い。特に「狂舞」あるいは「興舞」といわれる演目があるが、これは、東北の山伏神楽でいう「裏舞」にあたるもので、きわめて娯楽性の強いものである。狐釣り・とろろこぼし・大工の舞・養蚕の舞・鍛冶屋の舞・蛸釣の舞等、狂言を思わせる演目が特徴的といへるだろう。宮比神楽記録のねらいは屑紙三番にあった。当日、神楽師匠に伺ったところ屑紙は予定にないという、これでは秋田から来た意味が半減してしまう。清酒2本でなんとか頼み込み、上演してもらえることになりまずは一安心した。

屑紙三番は式舞の三番叟の裏舞であろう。道化が出てくる、左手には大きな籠、右手に長い箸とを持ち現われて、舞台を巡りながら屑拾いの所作をしているうちに妙なものを拾う、ややあって、それが着物とわかって羽織ると、次に烏帽子を拾いそれを被る。こうして、次々と拾っては身支度を整え、三番叟の支度が出来上がると、舞ながら退場するという仕組である。こうして、ユーモラスなストーリーの展開のなかで見る人をひきつけるのである。が、これはまたどうしたことか、観客が一人もいないのである。30数年の芸能行脚を通して、こんな経験もはじめてである。観客が集ることを予想して、

かなり引いたところに三脚をたてたが、神楽が始まってからも広い境内の中ほどに、それこそポツンと私一人が立って、ばつが悪そうにファインダーを覗いている。意識のすみっこで、無理に屑紙を頼んだことが、申し訳のないことをしたのではないかという思いがチクチクしてやまない。結局、神楽の最初から最後まで観客は一人も現われなかった。

その3

車で秋田を出て3日目の1994年10月24日夕方、博多港から壱岐行きのフェリーに間に合う。とりあえず壱岐に渡ろうときめた。博多から芦辺までは約2時間ほど、宿は決めていないが明日の撮影のことを考えて、現地に早く入ったほうがいいに決まっている。神楽が始まる前に島の様子も見ておきたいし、あらかじめお願いしておいた住吉神社の宮司さんにも会って、少しでも壱岐神楽についてお話しも伺っておきたいし、祭の進行についても知っておく必要がある。外海にでると急に風が強くなってきた、台風でも来ているのかなと思いつつ、明日の天気が心配になる。曇っていてもいい、風が強くていい、寒くていい、ただただ雨がふらなければそれでいい。

秋の日足は早い、芦辺港に入る頃は薄闇がせまり島陰が墨で描いたように沈んで、波頭だけが白くみえる。今夜はカタツムリよろしく車泊と覚悟をきめてフェリーをおりる。近くの食堂で夕食、焼酎がうまい。

25日、勝本へ向かう、ここで神楽が行われるはずだ、港についてみると漁船に幡がたち人々が準備をしている。神楽の場所を聞くと入り江にある小島の神社だという。でも、今日は波が高く小島に渡るのは無理なので、海の神にお神酒を捧げておしまいだという。秋田ナンバーの車を見て、秋田は青森より遠いのかと聞かれ、青森より近いが似たようなものだと言えたら、納得顔で微笑んでくれた。このとき記録できた演目の主なものは次の通り。宇豆女・猿田彦・五宝・四弓・四本弊・神相撲・八咫鳥・真榊・弥散供米・豊年舞など21演目で、全35演目が伝えられるといはれるが、2日間で21演目の記録が出来たことは幸せだったといえよう。壱岐は対馬とともに朝鮮半島への往来の拠点としての役わりを担ってきたところで、当然のことながら芸能の上にもその影響が強く感じられるものであった。

その4

よく晴れた日には津軽海峡をへだてて岩木山がくっきりと姿をあらわす。1997年7月17日北海道松前町、古くから北海道交易の拠点として発展してきた町松前には、古風をのこす松前神楽がある。この神楽の系譜は明らかではないが、湯立神事を中心にした神事神楽であったという。

現在の北海道に伝承する芸能のなかでアイヌの芸能をのぞくと、開拓移住者がもたらした芸能が全てと断言できるが、これらの芸能は、移住者の国元ではすでに消滅したり

中断を余儀なくしている場合も多々見られる現状では、貴重な存在といえる。松前神楽もそのような芸能の一つとっていい。

浜風を避けるように、しかし、沖が見渡せる小高い位置に三社神社がある。30軒にみえない小規模な集落の入口には祭を知らせる幡がはためいて、小さな露天が数カ所子供たちを集めている。

神楽は昼と夜にわけて奉納された。この日の演目は榊舞・福田舞・鈴上舞・三番叟・獅子舞の5演目が昼の部、榊舞・二羽散米・翁舞・松前あそび・注連切・獅子舞の6演目が夜の部として奉納された。以上の演目を見てもわかる通り、この松前神楽にはいわゆる神話に材を得た演目がない。この点は壱岐神楽とも共通する感じが強いが、今ただちに壱岐と松前を結びつけるには根拠がまったくない。地理的にもっとも近く、人的な交流の頻繁であった東北地方の神楽と比較しても、三番叟や翁舞などは共通するものの、他の演目に関連性は感じられない。

神楽奉納のメは獅子舞である。頭は東北地方の山伏神楽の大きく、どちらかといえば伊勢神楽の獅子頭に近いのだが、参拝者の頭や肩を噛んだり、逃げる子供たちを追いかけまわし、舞台に引き上げ頭を噛む。人々の除疫と子供たちの健やかな成長を願う呪法である。山伏神楽や能舞における「獅子」は「権現」と呼び、「神そのもの」と考えられ、神楽におけるそれは最も重要な呪術であるが、松前神楽における獅子もそれと同じ意味をもっているようだ。

北海道の民俗芸能はアイヌの民俗芸能をのぞくと、開拓移住者によってもたらされたものが大部分とっていいが、以来、数世代丹念に受け継がれてきた。これらの芸能をみるとその地域を開いた人々の出身地を読み取ることもできる。

北海道最南端の町に伝わる松前神楽は、海で生きる漁師たちの敬虔な営みを象徴して、素朴で美しい。

(㊤民族芸術研究所・あらき はじめ)

モンタージュ論の行方

大 沼 鉄 郎

＜編集部より： 筆者の大沼鉄郎さんは、本会の発起人であった故野田眞吉さんと映像や「点の会」の活動を長年ともになされてきました。表題の論究は、野田眞吉のモンタージュ論について点の会報『点』13号(1997)に掲載されたもので、映像記録の理論的枠組みを再考する上で示唆に富むものです。筆者大沼さんの快諾をえて、ここに再掲しました。＞

野田さんは悪文だった。たとえば次の一文。

私は五十年代から七十年代初頭にわたった我が国の民衆運動、あるいは社会改革の運動、その運動の指導者たちが既製の革命運動理論を下絵にした、まったく機械的に適用した教条主義者であったこと、つまり、我が国の民衆の長い歴史的社会的な過程のなかで生まれ、育った民衆の生活形態と固有な生活意識を検索することなく、ただ民衆の現象的欲求に追随し、彼らの理論の古典的方式にはめこんでしまい、運動にしめした民衆のぼう大なエネルギーを真に組織、結集できず、空転、浪費、挫折を招いた。

私はそうしたことをそれらの運動に、私なりの意義をもって参加した者として、その自省として、つくづくと後の祭りのたよえのように、私の身に沁みてわかった。(『ある映画作家・フィルムグラフィー的自伝風な覚え書』1987年)

一読して、ひどく乱暴な文章だという印象は免れない。たとえば冒頭の「私は」から、はじめての句点までを一文とばす、「私は…空転、浪費、挫折を招いた」としか読めない、という有様だ。こういう文章を学校の先生に見せて、もし主語がどう、述語がどうと言って突っつけば、落第点がつくのはまちがいない。ところが、おかしいことに、ここで野田さんが何を言いたいのかということになると、それは非常にはっきり、間違いなく伝わってくる。教条化した理論にふりまわされて、社会改革の運動、革命が挫折を余儀なくされ、自分にもそれに参加した責任のあることを、怒りと悔しさをこめて語っているのが、その感情表出をふくめて、どんな読者にもよく伝わってくると思う。

野田さんの文章が必ずこうだ、と決まっているわけではないが、ぼくの印象ではいつでもこんな調子だ。単語を次々に時間軸の上に線状に並べるという言葉の不可避な法則を、まったくめんどくさい邪魔ものと感じているようだ。できることなら、たくさんの単語を一ぺんに同時にワツとはきだしたい、というのが野田さんの気持ちだったのか、と思いたくなる。少なくとも叙述的な文章について言えば、ひどくせつかなもの言いという印象だ。

しかし野田さんをせっかちな人物と見ることは、ぼくの経験的な実感にはそぐわない。表向きせっかちな振舞いがないではなかったが、実は野田さんはじっくりと考えて着実に行動する、というタイプだったように思う。あれが考えた結果か、と言いたい向きもあるだろうが、そう言う人とは考えの方向が違うだけのことで、野田さんがよく考えて行動したことは否定できない。文章についても、実は事情は同じだ。

例えば中原中也をめぐる野田さん自身の青春遍歴を書いた『中原中也・わが青春の漂泊』（泰流社・1988年）の中にも、いまあげたような文章がいくらかでも出てくるが、この本を全体として見れば決して、思い出すまませっかちにしやべり始めて、いつのまにか長々と書いてしまった、という評伝ではない。全編の構成に気を配り、あるところでは謎をちらつかせて読者を引っ張るといふ手練手管を弄しさえしている。だから、ひとつひとつの文章はせっかちなもの言いであっても、思考はよく練られている。さきの文章だって、気がついてみれば、一つの概念に何回も立ち戻って、その意味や表現を検討するという、慎重で用意のいきとどいた筆者の姿勢が読み取れる。こうして見ると野田さんの文章の乱暴さは、たとえば文法のような言葉を規制するものと衝突した場合は、それを無視しても言いたいことを言うという性情の結果、と考えるしかない。

ところで野田さんは、これを意識的に方法として文章を作っていたのだろうか。そんなことはない。こういう感じは文章についてだけではなかった。話をする時もこんなふうだったと思う。野田さんはいわゆるスピーチはカラ下手で、座談だって上手とは言えない。いくつもの単語を勝手に放り出して、自分が何に怒っているか、何を面白がっているかを相手に読み取らせる、というのが、いつもの話し方だった。だから、さきの文体だって、意識的な方法なんていうものではない。もし方法が含まれているにしても、それは野田さんの身についたクセとしか言いようがないものになっている。

ソシユールの言語学では、個的な発語（パロール）は社会的な言語体制（ラング）の上に乗っていて、それに規制されるが、同時にパロールにはラングを破壊し改変していく作用があるとされる。これによりかかって言えば、野田さんの言葉使いは、ともかく言いたいことを言うという衝動につき動かされながら、無意識に言語の体制から脱線し、強引に自分の文法を作っている、ということになるかもしれない。

従って、詩のように、言葉を社会的な規制から引き剥がして使うジャンルでは、文章がおかしいとかおかしくないといった問題はけし飛んでしまう。野田さんが言葉をつかって言いたいことを言う場として、詩はびったりだ。そこには実に堂々たる詩語が並ぶことになる。勿論、あのぶっきらぼうな肌ざわりはひそんでいるが、これは何のキズにもならない。むしろその反対だ。晩年、「点」の各号を飾った野田さんの詩は必ずバラードという冠がついていて、つまりこれは俗謡だと強調されていて、そのなかで使われる言葉の独特のぶっきらぼうさが、いかにも俗謡らしい力になっている。これはバラードに限ってということではないが、とりわけバラードのなかで、野田さんの詩法の一つになって生きていると思う。

こうした野田さんの表現の特徴は、映画の中では誰の目にもつく特徴になって現れる。野田さんの映画を見たときの第一印象は、さきの文章を読んだときの感じとよく似ている。それぞれのカットが、実に無造作に乱暴に投げ出されるようにして次々に並ぶ。それを見ることによって、われわれは強い現実感をもったイメージと同時に、作家の視点、あるいはカメラ位置についての意識を与えられる。カメラがどこに立って現実対照にレンズを向けているかを、野田さんの映画ほど露骨に感じさせる映画はない。これがもし、感情移入を方法にする作家だったら、カメラ位置の意識などは当然、作品のキズになるが、言うまでもなく野田さんは感情移入を強く嫌った作家だった。カメラを意識させる方法は、創作方法の一つとして主張もされている。

言うまでもないことだが、野田さんは実際にカットを乱暴に無造作につないだわけではない。それどころか一カットといえども手抜きなく丁寧な計算のもとにつないでいる。乱暴に投げ出したように、というのは作品の受け手であるぼくの抱いた印象であり、そのような印象を受け手に与えるのは、あきらかに作者の意図のうちだった。

野田さんは記録映画の創作方法について、幾度かまとまった考えを述べている。とくに五十年代末から六十年代にかけて、記録映画運動のリーダー的存在であった時期、前衛記録映画の方法と総称された創作方法の提唱者の一人であった。野田さんが当時書いたもののなかから少し抜き出してみる。

あたらしい方法の提唱は人間疎外にたいするあたらしい人間主体の回復、人間と物とのあたらしい関係の樹立を念願する主体意識に根ざしています。(「アクチャリティの創造的劇化・ドキュメンタリー方法論についてのノート」『記録映画』1959年1月号)

内部世界をとらえたシュールレアリズムと外部世界を即物的にとらえた記録主義とを否定的媒介とした、複眼的な記録主義の方法。(「現実否定のイメージ」『記録映画』1961年2月号)

『事実』を『物』と『意味』に分析し、日常性のヴェール(意味)をはぎとり、アクチュアルにとらえた意味をうしなつた、むきだしの『物』を主体的に再構成することによって、記録し、新しい意味を、具現するレアリズムのあらたな方法です。(「アクチャリティの創造的劇化・ドキュメンタリー方法論についてのノート」『記録映画』1958年11月号)

(主体内部と外部世界の)対立を否定的媒介として、主体内部の変革をとおして、外部世界の変革にむかい、さらに、外部世界の変革によって主体内部の変革へとみちびいていく、対立と統一のラセン状の『往復運動』によって、(内部と外部の)断絶関係に、

あたらしい疎通をみいだしていかねばならないと僕は思っています。……

作家の主体を軸として、現実対象（外部世界）にたえずかかわりあい、主体的に現実対象をとらえ、そのとらえたものを主体的に再構成しながらいく、その過程そのものを作家の意識内容（あたらしい意味）として形象定着するところに作品はうまれます。

作品は、そこで、現実を導入されます。うけとる側はそのような作品をとおして、作家の意識内容を逆過程によって体得します。（同前 12 月号）

短い抜き出しなので、これだけでは誤解の恐れがあるけれども、ここには当時の政治的イデオロギーによる芸術支配を、主体という言葉によって脱し、自由な創造活動に向かおうという意欲と、実存主義左翼の影響を思わせる、現実への積極的な関与の姿勢が滲んでいる。当時、ぼくにとっては非常に難解で、論旨をつかむだけでも苦労だったことを思い出す。ぼくなりには読解してから、納得できない問題が残ったが、全体としては、その新しさと野田さんの迫力にまきこまれて、ぼくはこの言説の支持者だった。そして今も野田さんの意図するところには強い共感をもっている。

この理論がまとまった形で提出されたのは、五十年代の終わりであった。それまで政治的活動と重なったかたちで記録映画運動を考えていた野田さんが、自立した芸術運動を目指すとともに、その理論づけとして出してきたと言えるだろう。そのせいもあって、この提言のなかでは芸術論一般にかかわる部分が多い。

その議論を別の機会に譲って、映画にかかわる問題にフォーカスをしよれば、やはりモンタージュ論ということになる。そこでの野田さんの、モンタージュについての言及は次のようだ。

映画におけるモンタージュが、ドキュメンタリー方法のなかにくみいれられるのも、そのモンタージュのもつ機能のなかにある時間や空間の制約からの開放や物語性や因果律の否定の可能性をもっていることにおいてであります。モンタージュは対象を運動として、構造的に全一的にとらえていき、アトラクティブなイマージュを組織するものであるからです。……

モンタージュをたんにショットとショット、シーンとシーン、をつなぐ描写展開の手法としてでなく、モンタージュは一つのショット—フレイミングのなかに、ショットとショットの間のなかに、シーンとシーンとの間のなかに、さらにシーケンスとシーケンスとの間のなかに、そして全体の作品の構成のなかに有機的な構造として統一されて初めて、その機能のもつ可能性がいかされてくると僕は思います。（「アクチャリティの創造的劇化・ドキュメンタリー方法論についてのノート」『記録映画』1959年1月号）

この文章は、平たく言ってしまえば、映画の画面（カット）はどのようにでもつなぐことのできるもので、時空の制約、因果律を否定するのに持ってこいだ、モンタージュを

カットとカットのつなぎだけでなく、作品全体に及ぼして考えよう、ということになる。なぜ時間空間の制約を否定し、因果律の否定を目指すすかといえ、それによって現実から日常的な意味をはぎ取り、新たな意味に組み替えるためと考えていい。

ところが、時空の飛躍や物語性の否定はすでに文学でも絵画でもやっていることで、何もフィルムの特技ではない。だから、これをモンタージュ論の枠に入れて、あたかも映画特有の問題であるかのごとく議論するのは、本当はおかしなことなのだ。しかし野田さんにとっては、それが必要だった。というのは、その頃の、少々シュールレアリズム風の画面を見ただけで顔をしかめる映画作家たちの頭を改造するためには、モンタージュという言葉の魔力が有効だったからである。モンタージュの力で映画を時空の制約の否定、因果律否定の芸術たらしめよ、というわけだ。そしてこうした議論のなかで、実は野田さん自身もモンタージュの魔力に巻かれていたのである。

もともとモンタージュは、フィルム断片（カット）をつなぎあわせる場合の芸術的効果についての方法論で、ソビエト映画の特産品というわけではない。きわめてテクニカルな概念である。にもかかわらず、モンタージュという言葉が一種の魔力をもつようになったのは、これが弁証法の物象化とみなされて、ほとんど、弁証法とか矛盾とか止揚といった言葉の代りに使われるようになってからである。この魔力化をやったのがほかならぬエイゼンシュタインだ。新しい表現媒体である映画を手のうちに、いくつものフィルム断片（カット）を並べ、それを睨んでいるうちに、弁証法という言葉が閃いた時のエイゼンシュタインの喜びようは想像にかたくない。もちろんこの過程は逆でもいい。戦艦ポチョムキンのオデッサの石段のシーンを説明しようとして、弁証法にぶつかったのかもしれない。ともかく、カットとカットをつなぐという映画の技法こそ、唯物弁証法を視覚化する絶好の材料と思われたのである。実際、映画の編集という物質的過程には、唯物弁証法の機械的な適用を許すような、あるいはそれを招くと言ってもいいような特徴があるのだ。こうして、弁証法を信ずるがざりはモンタージュ論を信ずる、という構造ができあがる。モンタージュ論は、それ自身、非常に強く時代的制約をこうむった理論だったが、当時の良心的映画作家の心をとらえる十分な理由をもっていたのである。そして野田さんも、その魔力から逃れようがなかったのだ。

野田さんがモンタージュ論を、芸術論一般より映画論に引き寄せて論議した場面は、亀井文夫を論じた文章のなかに見られる。

A と B のコンフリクト（衝突）をお客の頭にそそぎこんで、C という結論をお客が出すように三つのカットを用意する。C は「間（ま）」とした。特別な意味をもたない雰囲気のカットである。（『映画評論』1946年 亀井文夫）

野田さんは亀井文夫を尊敬しているといってもよく、高い評価を惜しまなかったが、このモンタージュ論には噛みついてる。

以上の亀井の表現方法の要点はCのカットの内容であろう。Cのカットの設定には伝統的な日本人の日常的な感性や意識を固定視し、それをテコにした観客とのコミュニケーションの可能性を前提としている。つまり観客への感情移入、同化に依拠している方法である。（『日本ドキュメンタリー映画全史』1983年）

亀井のしめした方法のポイントは前述のようにCのカットである。相克するAとBとのカットから結論を観客にひきださせるような役割をもつCのカットが、「特別の意味をもたない雰囲気」の「間（ま）のカットであるということはCのカットにおいて、少なくとも作家主体の放棄、埋没でしかないのではないだろうか。このようなCのカットの没主体的な設定はAとBとのカットの衝突によって生じるダイナミックな問題提起を再びその提起以前の状態に復帰させる。相克するABを間接的にであれ暗示的にであれ、止揚する方向をもった作者自身のイメージが提示されなければならないと思う。（『映像・黄昏を暁と呼びうるか』1989年）

この議論も、ただ文字に書かれたところだけで読むわけにはいかない。もしこの議論を文字だけでたどれば、こう言うことになる。映画のカットはそれぞれAやBやCという意味を担っている。映画はABC、すなわち、正反合、正反合、という弁証法のワルツに乗って進行するのだから、AのテーゼとBのアンチテーゼだけでなくCというジンテーゼを重要視しなくてはならない。エイゼンシュタインのモンタージュ論には、Cというカットは登場しない。二つの画面の衝突、対比が語られるだけだ。それならば、映画は三カットごとに区切られるわけではないから、むしろモンタージュ論をどこまでも拡大することができる。ところが亀井文夫がCを持ち出したために、二人の議論はいよいよ機械的弁証法のルールから逃れられなくなったのだ。

しかし、この議論をこんな風に戯画化してナンセンス言えば、そのほうがナンセンスということになるろう。この議論は芸術論というより、モンタージュ論をかりた、二人の作家の資質をめぐる対話と読まなくてはならない。その上で強く印象づけられるのは野田さんの廉直さである。生真面目さ、といっても言い。亀井文夫が不真面目というのではない。こちらのほうが迂回戦術にたけているだけだ。二人が出会うもう一つの場面を見よう。

戦地から帰って（東宝映画に）復職したが、東宝文化映画部はもちろん、なく、製作方向の定まらないままストライキに明け暮れていた撮影所のなかに、私は自分の身のふり方を考えながら、教育映画研究会などをつくって時勢のなりゆきをみまもっていた。たまたま亀井（文夫）にあったので身上相談をもちかけた。彼は「記録映画部でも再建するんだな。君やってくれよ」といった。「やろうと思いますが、亀井さんはどうして

劇映画のほうに頭をつこんだんですか」と彼のいささか無責任な発言に反発して尋ねた。彼は「おれは子供も大きくなったので金があるんだ。劇映画の演出は金があるからな、ハハ」とまったくドライに、こともなげに答えた。私は戦前からもっていた彼の初心をひるがえしたのかと思って、ちょっとガッカリした。だが、私はすぐ思い直した。………（『映像・黄昏を暁と呼びうるか』1989年）

ここにも禁欲的とも見える野田さんの生真面目さが現れる。野田さんは自分の理想にたいして実に一途で、それをまげまいとする潔癖さがきわだっていた。その姿勢は普段のつきあいの中でも当然感じられたが、ぼくはとくに『中原中也・わが青春の漂泊』の読後感で強かった。芸術に殉ずる漂泊者というのが、ここでの理想像として現れる。極端にえば、まるで芸術の悟りを開こうとする修業僧のようなイメージが、中原中也と野田さんを重ねあわせて見えてくる。二人の間に異なる点があるとすれば、野田さんの場合は、マルクシズムをとおして身についた社会変革の思想が、芸術と重なっていることである。それもあって野田さんの禁欲は、枯れていく禁欲ではない。豪華なイメージを追求する貪欲と裏腹な禁欲である。その豪華なイメージは、人間の自由と読み変えられる。「清貧の思想」の対極にあるものだ。隠遁的ではなく、攻撃的だ。芸術至上主義には収斂していかない。この作家は自分だけ社会から離れて幸福になれるとは考えていないのである。そういう精神の姿勢はどこから来るのだろうか。野田さんは故郷、愛媛県の神山村を深層イメージとして描いたうえで、こう語っている。

私の少年時代の忘れがたいイメージ、出逢いのイメージは段々畑と（農民の）荷瘤と（漁師の）背中のカミソリの傷痕であった。その忘れがたいイメージは私が少年時代に故郷を離れ、その後、長年、他郷で生活者として暮らすなかに、いかなる事について思いをめぐらすにも、行なうにも、いつも私の視座の奥に蘇ってくるイメージであった。（「段々畑と荷瘤と背中のカミソリの傷痕」『点』10号1991年）

民衆の困苦を視座の奥に焼きつけた少年期の体験だけではない。青春期の漂泊、戦争体験、東宝争議を始めとする戦後体験、当時の解放の神学であったマルクシズム、それらの総乗積が野田さんを正義感に染った倫理に駆り立てている。ぼくが勝手に代弁すれば、「世界は矛盾している、それは我慢がならない」という心情が野田さんを動かしている。この心情は、もちろん野田さんだけのものではない。当時の良心的映画作家に共通した心情だった。野田さんが新たな記録映画の方法を提唱した五十年代の終わりには、野田さんは政治的革命の前衛であろうとする志向は捨てている。それは始めから無かったともえるが、それでもぼくが助手をつとめていたある時期の野田さんのスタイルに、そういう気配がなかったわけではない。

しかし、野田さんの資質は明らかに芸術に浸っていた。野田さんがそれ以前において

社会主義リアリズムの声高な喧伝者にならなかったのは、その資質のせいで、さらに言えば、資質の中の抒情性のおかげではなかったか、とぼくは思っている。抒情性と社会主義リアリズムはどうも似合わない。野田さんは本当は抒情詩が好きだったのだ。だから新たな記録映画の方法を語る言葉のはしばしに、社会主義リアリズムを脱却した解放感が溢れている。

そして、政治的前衛でなくとも、芸術的前衛であろうとする意欲ははっきり見てとれる。野田さんは社会革命を断念したのではなく、芸術創造を通してそれを実現しようとしているのだ。

六十年代から八十年代にかけて、野田さんは積極的に芸術運動を進める。それは一方で運動体の組織化であり、一方で作品創造であった。作品創造のなかでは、とくに七十年代から精力的に製作された民俗行事の記録映画が重要な意味をもつ。それは野田さんの哲学の転期を画すものだった。

点の会と映像民俗学の会に属している間宮君から聞いた話が忘れられない。野田さんも属している映像民俗学の会で、自分たちの組織を学会にしようという提案がされた時、野田さんが強硬に反対したというエピソードだ。ただの会がいい、学会はだめというのが野田さんの言い分だった。もしプロフェッショナルというものを現実社会にくみこまれた歯車と見ると、アマチュアはそこから外れた存在となる。学会はプロの集団、ただの会はアマチュアの集合と言えそうだ。ああ、野田さんを抗議するアマチュアと定義しようと、その話を聞いたときぼくは思ったのだ。抗議するアマチュア。

野田さんが民俗行事の記録に向かった契機は、冒頭にひいた野田さん自身の文章に見た通りである。「民衆運動あるいは社会変革の運動」を成功させるためには、前提として「我が国の民衆の長い歴史的社会的な過程のなかで生まれ、育った民衆の生活形態と固有な生活意識を検索すること」がさけられない課題となったのだ。それまで自分を縛っていた政治主義的芸術運動と袂別し、一転して思想の根拠を民衆の中に求めた時、野田さんは孤立したアマチュアそのものであった。野田さんは教条的マルキシズムにかわる哲学を必要としたにちがいがなかった。そして、すぐ飛び移っていい哲学のあるはずもなかった。このとき野田さんを支えたのは、自分で構築したドキュメンタリー方法論しかなかったのではないか、とぼくは思う。それは芸術方法論であると同時に、行動原理の哲学の役割を担った。

そこでは主体内部の変革が力説される。その変革がなければ民衆の固有な生活意識などつかむことはできない。「(主体内部と外部世界の) 対立を否定的媒介として、主体内部の変革をとおして、外部世界の変革にむかい、さらに、外部世界の変革によって主体内部の変革へとみちびいていく」という、くどいほどに言葉を重ねた文章から、芸術の修業僧を連想させる倫理的要請と、責任感にせかれた現実参加の意思が伝わってくる。そしてこの創作方法は、主体内部の変革に伴って、自ら変容する運命を背負っていたと

ぼくは思うのだ。あたらしい創作方法の内実を、ぼく自身の経験に即して考えてみる。

野田さんの作品に『ふたりの長距離ランナーの孤独』（1966年）というのがある、作家の意図は「二四、五秒の一カットを二十回ちかく繰り返し見ることで、観客がさまざまな思いを描くだろうと思った。最初のカットと最後のカットでは観客のイメージがまったく異化してくるのではないかと思った」（『ある映画作家』1987年）と書かれている。そして次がある観客の感想である。

状況そのものをオブジェ化しようというとき、ぼくたちは一つの作品に出会う。『二人のマラソンランナーの孤独』という野田真吉の作品である。オブジェの提出は、ドラマトルギーでいえば三一致の法則を破ったところに現れるわけであるが、この作品では、繰り返しという方法によって一つのショットがオブジェ化されている。去るオリンピックの際にアベベ選手の独走をカメラが捉えていた。そこに、正式の選手ではない日本人がとびだしてきて、日の丸のゼッケンを胸に、胸をはってアベベを追いぬく。警備の警官たちがとびだして行って、この不法侵入の男をつかまえる、というショットである。このショットが何十回か、ただ繰り返されるばかりだ。この、恐ろしいほど執拗な繰り返しのうちに、ぼくたちはこんなことを考えさせられる。ただ自分の体力だけに頼って、孤独に走るということ。オリンピックというもの。警備している警官たちのこと。権力のこと。日本選手がアベベを追いぬいたと思って拍手を送る沿道の観客のこと。民族主義のこと。インターナショナリズムのこと。アベベが黒人であるということ。日本人が黄色人種であるということ。画面のなかの報道車に乗っているジャーナリストのこと。不法侵入の男を、はじめはどう判断していいか、とまどっているジャーナリストや警官のこと。彼がインチキランナーであるか、本当のランナーであるかということ。何故あんなことをやったか、ということ。民衆の潜在欲求のこと。自己表現のこと。何故警官は何回も何回も彼をつかまえるのかということ。何故彼は、それにもかかわらず何回も何回も走り出すのかということ。何故警備員やジャーナリストは、そのたびに慌てるのかということ。アベベも辛いだろうがこの男も辛かったのではないかということ。生きるということと走るということの直喩と暗喩、等々である。……………（大沼鉄郎「ヒドラ論」『季刊 映像芸術』2号 1967年）

これはまるで、作者と観客が口裏を合わせて書いた評論のようだ。観客である大沼はすっぽり野田さんの意図にはまっている。勿論これは談合の結果ではない。たまたまこういうなりゆきになったのだ。この評論は野田さんを喜ばせたい。

エイゼンシュタインはモンタージュにさまざまな魔力を背負わせた。モンタージュは作家から観客への通路を作るというのもその一つである。作家がフィルム断片（カット）をモンタージュによって組み立てると、観客はそのモンタージュからさかのぼって作家

の意識内容にたどりつく、という構造だ。野田さんがこれをほとんどそのまま、新しい記録映画の方法に組み入れたのは、先の引用に見る通りである。シュールレアリズムには「通底器」の概念があるが、あたらしい記録映画の方法においては、モンタージュが作家と観客をつなぐ通路のように設定される。引用をくりかえすと「作家の主体を軸として、現実対象（外部世界）にたえずかかわりあい、主体的に現実対象をとらえ、そのとらえたものを主体的に再構成しながらいく、その過程そのものを作家の意識内容（あたらしい意味）として形象定着するところに作品はうまれます。作品は、そこで、現実を導入されます。うけとる個はそのような作品をとおして、作家の意識内容を逆過程によって体得します」ということになる。なんだか、モンタージュが土管になったようなイメージではないか。

ぼくがはじめに納得できないものが残ったと書いたのはこの点だった。べつに理論的根拠があったわけではないが、そんなにうまく行くはずがない、という直感がこの命題を疑わせた。ぼくは野田さんにも問いただしたが、これでいいというのか答えで、疑問はそのまま残った。

ところが『二人の長距離ランナーの孤独』の場合は、野田理論の例証のごとき答案をぼくが書いたのである。作品の受容かひとによって違うのは当たり前だから、ホメスギと言う声も聞かされたが、やがてぼくは、そんな次元ではなく、もっと根本的な問題として自分の書いたものを検討しなくてはならない、と思うようになった。

観客であるぼくは、ここでは作家の意図通りの道筋で、作家の意識内容と思われるものにたどりついている。それは芸術の授受としては理想的に見える。だが、こんなことはまれにしか起こらないということ、われわれは経験的事実として知っている。ここで起きたことは、実は、かなりの程度にお互いを知り合った作家と観客の、息を合わせたキャッチボールに過ぎなかったのではないか。つまりこんなことは、作家と観客が大きい共通項ですでに結ばれている場合に限って起きるのではないのか。

そして、これこそが成功例で、これ以外は失敗ということになると、そこからは極めておかしい結論が出てくる。すなわち、芸術の授受が成功したケースでは、実はわざわざ作家が作品を作って見せる必要はなかった、ということになるのだ。なぜなら作家と観客はすでに大きい共通項で結ばれていたのだから。二人でお茶でも飲んで、ちょっとおしゃべりをすれば、終わり。二人の間に芸術作品をさしはさむのはナンセンスということになる。こんなおかしい芸術方法論があるだろうか。

そこでぼくは、自分の作品受容体験をもう一度ふりかえる。ぼくは『二人の長距離ランナーの孤独』を面白いと思ったからこそあの評論を書いたのだった。そこでまず、面白さから考えはじめる。面白さ、つまり芸術作品を受容するときの喜びは、あの作品の場合どこにあったのか。

あの評論は、映画を見る過程でぼくがたどった論理的思考の楽しさを捉えている。その点に関しては、少しも取り消す必要はない。だが、なにか大事なことを書き落として

いる。それは作品の感覚的面白さとでも言うべきものだ。おくれればせながら書いてみる。

「ソーラ、クルゾ、クルゾ、マタクルゾ、アワテロ、オマワリ、アワテロ、オマワリ、ソレ、ツカマエロ、ニゲロ、ニゲロ、アアツカマッタ、ツカマッタ、ダガマテ、クルゾ、マタクルゾ、マタ、アワテロヨ、ソラキタゾ、キタゾ、キタゾ……………」

これを書き加えたからと言って、面白さの理由を言いつくしたことはないだろう。論理的思考をたどる面白さもさまざまだし、感覚的生理的面白さだって、まだいくらかでもバリエーションがあるはずだ。あるいは、そもそも感覚と論理をこんなふうに分けるだけで取り逃がしてしまうような精神内容も考えられる。だが少なくとも、映画の面白さはスクリーンから放射される多様な要素の複合的効果によることを認めなくてはならない。多数の要素の中では、もちろん作家の意識内容が目立ちたがるだろう。しかしそこには作家自身の予期しなかった効果も働いているだろうし、場合によっては作家の意図に反した面白さが現れることさえあるだろう。

すると観客は、これらの雑多な要素の複合的効果の中から、「作家の意識内容を逆過程によって体得」しなくてはならない、ということになる。そんなことが可能だろうか。もし可能だとしても、作家の思わく通りの「意識内容」に到達するだろうか。さらに辛口に一言えば、作品をさかのぼって作家の意識内容に到達したからといって、それ自体が面白いことだろうか。ぼくは、モンタージュを作家の意識内容の伝達機関にするという方法は間違いだと思うようになった。気がついてみると、観客をして作家の意思内容にたどりつかせようという発想には、啓蒙主義の雰囲気も漂っている。映画をイデオロギー伝達の手段にして、前衛から民衆へという思想が影を落としている。

エイゼンシュタインのモンタージュ論は、ヘーゲル左派の弁証法を母胎にして生まれ、ブドフキンらとの論争を通して映画の技法から芸術方法論にまで高められた。しかしその後、エイゼンシュタイン自身の手によって、次第に改造され、音楽理論の模倣に近いものに変容していく。この点について野田さんは、エイゼンシュタインが社会主義リアリズムに取り込まれたためと説明し、当然ながら否定的評価を与えている。エイゼンシュタイン自身が映画のストーリーについての決定権を、モンタージュ論から社会主義リアリズムに譲ると書いているのだ。しかしぼくは、それだけがモンタージュ論解体の理由ではないと思う。弁証法を機械的に引き写したモンタージュ論自体が限界をもっていたのだ。エイゼンシュタインはそれに気がついて、モンタージュ論の守備範囲を拡大するために音楽理論を呼び込んだのである。そして最終的に、オーバートーンのモンタージュに到達する。

音楽用語のオーバートーン（陪音）は、ある長さの弦を振動させたとき、決まった波長の音とともに、その波長の一オクターブ、あるいは数オクターブ上の音を伴う現象を指す。楽音にはかならず陪音がついてきて、楽器ごとに独特の音色が現れる。音のつやとか柔らかさという言葉でわれわれが表現するものだ。電子昔が機械的で非人間的なの

は、この陪音の複合がないからである。しかし、陪音を映画の技法に持ち込めば、どうしても神秘的になるのはやむをえない。つまり、一見してそれと分る叙述の背後に、ちょっと見ただけでは分らないような芸術的効果が重なって、その重なりが観客を感動させる、といった具合なのだ。エイゼンシュタインにはこの理論によって、サイレントからトーキーへの進化に対応する意図もあった。だが、おおかたの解説書はこの非科学的なオーバートーンをばかにして、軽くあしらう。ところがぼくは、いまや、この神秘主義を評価しなければいけないと思うのだ。

オーバートーンのモンタージュにぼくが注意を向けたのは、実は佐々木基一さんの言葉がきっかけだった。ぼくがはじめて連句の座に入れてもらったとき、連句はオーバートーンのモンタージュと思えばいい、と佐々木さんが言ってくれたのである。ははあ、なるほどと、ぼくは勝手に納得したことを覚えている。エイゼンシュタインはオーバートーンのモンタージュを最高の最後のモンタージュと呼び、フィルムが映写されている時にしか感知されないものだという。画面と音、その主内容と副次的効果の複合によって達成される総合的効果。それ以上には説明のしようがないかのごとくだ。しかしここには彼の創作の秘密が込められている。それはオーバートーンという比喩的な言葉でしか現せないものだった。

はじめ、芸術一般を覆う理論として突き出したモンタージュ論を、エイゼンシュタインは、結局、きわめて個的な、わるくいえば自分にしか通用しない理論へと収斂させた、ということができる。そして、それがモンタージュ論の不可避の帰結だった。

エイゼンシュタインが社会主義リアリズムに届伏して、モンタージュ論を後退させたから、その後の作品はつまらなくなった、という説には半分の真理もないと思う。作家が自分の創作方法だといって公表した理論の善し悪しが、彼の作品の善し悪しを決定することなどありえない。それならば、いい理論を学んだ作家は、いつもいい作品ができるということになってしまう。革命後のソビエトの作家たちの創作活動とその破綻を、創作方法から説明する必要はない。社会的政治的条件から説明するほうが、ずっと合理的だ。

創作方法というのは、公言され文字化されたものとは違った、個別の特殊な方法に姿をかえて、作家の中で作動するのである。だから、モンタージュ論が映画作家の役に立つか、という問いがあれば、ある人には役立つが、ある人にはナンセンスだ、ということになる。

それならば、そもそも創作方法などというものを唱える必要などないではないか、という疑問が生まれるかもしれない。それに対しては、否というのがぼくの答えだ。シュールレアリズムの成果を見るまでもなく、ある時代の作家たちが世界に対する態度を共通させたとき、共通した芸術方法を持つことは大いにありうるし、それが彼らを励まして芸術を押し上げることは、望ましいに決まっている。

ぼくは創作方法というものを否定しているのではない。むしろその真価を称揚しようとしているのだ。それは個々の作家にとって決定的とも言える武器である。しかしそれは、理論という形で文章にされた、そのままのものではない。創作方法は、個々の作家の内部で、文字で説明されたよりはずっと複雑な秘密の回路をもち、不可解なエネルギーをもった装置として働く。オーバートーンのモンタージュというのも、エイゼンシュタインが、自分の中で独特に姿を変えたモンタージュ論に与えた名前にちがいない。

理論の形で述べられる創作方法は、あたかもすべての芸術をすくい上げるような顔をしている。それが理論というものの不可避の運命であり、特性である。しかし、いったん作家によって了解されると、創作方法は作家の内部で、居心地のいいように自分を改変する。作家の個性と同調しようとして、ときには原型をとどめぬほどに自分をねじ曲げる。そしてこうなった時こそ、方法というものは力を発揮するのである。

あたらしい記録映画の方法か、野田さんの「主体内部」でたどった変容のプロセスも、まさにこのようなものだったに違いない。その方法を提唱してからおよそ二十年後、野田さんは創作方法にふれて次のように書く。

長年記録映画を撮影してきた私が現場で身につけた私なりの記録方法とでもいえる「一点突破、全面展開」的な体当たり戦術について述べると、私はまず、目指している一点（対象）に突破の可能性をかけてカメラをむける。一回のアプローチでそれ以降の記録行為の展開の決定的な足がかりを確保することも時にはある。また同じ一点を繰り返してアプローチしてやっと成功を収めることもある。だが、おおくの場合、目指した一点が突破口とならず、失敗することの方が多い。失敗の連続が通常である。失敗は次の突破口さがしの教訓とし、あたらしい一点を求める。さらに、ある場合にはつぎつぎにアプローチする点がどれも突破口的点の意義をもっていることを発見することもある。一点多在の状況の中に置かれた私は各点の平行的追求をつづけるうちに各点は構造化し、しだいに全体化してゆき、高次元の一点として集約されることもある。もちろん、ことはスムーズにいつもはこぶとはかぎらない。構造的な把握を試みようとした瞬間、すべてが瓦解し、振り出しへもどらねばならないことが多々ある。映画による記録行為の軌跡は時と場所、対象の諸条件で千差万別であり、試行錯誤そのものといえる。私はこのようなプロセスを記録行為の動態的原型であると思う。記録行為を試行錯誤的な帰納的な行為だと思っている。（『日本ドキュメント史考・私の記録方法』『点』3号 1976年）

何という率直な報告だろう。これが創作現場に立っている作家の正直な姿だ。「主体内部」と「外部世界」の「往復運動」によってイメージをつかみ出すという方法論も、地上まで下りてくれば、どうしてもこういう泥くさい姿になるのだ。あるいはどんな創作方法であろうと、と言っていていいかもしれない。創作方法はそこで分解したのではない。

個々の作家にとって、いまはこれしかない、という個別的な方法にまで変容したのだ。変容は「往復運動」の必然的結果なのだ。それは方法の衰弱ではない。讃えるべき昇華といわなくてはならない。そして、その変容の過程が「試行錯誤」という言葉で言われている。だから創作方法は、「試行錯誤」を救うためにあるのではない。むしろ「試行錯誤」に至る道を示す、と言うほうがいい。創作方法は創作に向かう作家に一つの姿勢をとらせる。そして彼を「試行錯誤」まで連れ込む。「試行錯誤」にピリオドを打つのは個別の作家の現在の意識内容である。

この個別的な方法と、一般論としての創作方法の関係は、さきにもあげたラングとパロールの関係になぞらえていいだろう。つまり、個別的方法は一般論としての創作方法に支えられ、同時に規制されている。しかし、もし一般論を桎梏と感ずるようになれば、個別的方法はそこから逃れだし、やがて一般論を改変しはじめる。

野田さんの作品系列で一言えば、『忘れられた土地』(1958年)から、おなじような僻地の行事を記録した『冬の夜の神々の宴・遠山の霜月祭り』(1970年)への軌跡に創作方法の大きな変容が読み取れる。『忘れられた土地』には、まだ取り澄ました作家の顔があり、啓蒙主義がほの見える。しかし、カメラを持って民衆の意識に入っていくにつれ、啓蒙主義は振り落とされる。創作方法のどこがどのように変わったのかは、作家の内部の秘密のメカニズムに属している。しかしその変容によって、『冬の夜の神々の宴』を見るわれわれは、冷たい記録から熱い記録に変わった、という印象を受ける。

ぼくは「一点突破、全面展開」を語る文章のなかにも、創作方法の再構築に苦闘する野田さんの姿があると思う。再構築の一つの手掛かりを構造主義に求めているのではないか、と思われる文脈もある。世界中に自を配りながら、前に進もうとしていたのだろう。ともあれ、シジフォスみたいなことを言いながら、それを乗り越えようとする野田さんの気迫は衰えていなかった。

野田さんは晩年には、自分の創作方法を定式化しては述べなかった。それをいいことに、ぼくの言葉で言わせてもらえば、野田さんの方法は「ごろっと投げ出す」主義だった。特に晩年はそれが顕著だった。自分を投げ出しておいて、それをまた自分が見ているのである。

おれの虚空の舞台、
 玩具箱をひっくりかえしたような賑やかさだ。
 大人も子どもも
 女も男もみんな戯れ遊んでいる。

 悪漢も聖人も
 乞食も権力亡者も

美人も醜女も
真っ裸のプラプラ、サワサワ。
.....

おれも登場人物のはしっくれ、見物の一人、
変てこな詩なぞかいているおれ。

(詩「虚空の舞台・河原者のバラード」『点』12号 1993年)

ごろっと投げ出された野田さんを見るのは面白い。何故か。投げ出されたものは野田さんの手をはなれて、野田さんにとっても不可解なものになっているからである。オブジェとなった野田さんは面白い。それを作品と言っていい。容易には見透かされないオブジェになって、実に多様な波長で振動している。「主体内部」と「外部世界」の「往復運動」を、分った顔をせずに、オブジェにしてごろっと投げ出す。分らないということが分っており、そのことがまた面白くてしかたがない、というふうであった。

こうなってみると、作家にとって、あらかじめ共通項をもった観客など必要がないのだ。勝手にしやがれ、である。作家と観客はそもそも不可解なオブジェを仲介して向きあっているのだから、自分の意識内容が分ってもらえない、と泣くことはない。投げ出したものを、作家は作家の側から、観客は観客の側から面白がればいいのだ。両者の面白がりかたが一致したからいい芸術、一致しないと失敗作というわけではない。いわば作品は、二人の間に三人目の人物のように現れる。それが、二人しかいなかった世界を豊富化する。これが芸術作品の存在理由になる。

晩年の野田さんは、そういうふうにごろっと投げ出す術を会得していた。投げ出されたものの背後から、野田さんの笑い声がひびいてくる。背は高くなく、すこし猫背で、顔をやや仰向けて、ウフフ、ウハハと笑う野田さんの表情が見えるようだ。

ぼくにとって、野田さんはかけがいのない先達だった。「すこしのことにも先達はあらまほしき事なり」(『徒然草』)だというのに、芸術と思想と生き方の先達を失って、ぼくは本当に座り込んでしまう思いだ。だが野田さんは、ぼくの目の前に自分をごろっと投げ出して行った。勝手にしやがれ、と言い残して。そのオブジェに少しでも関わろうとするぼくのささやかな試みを、書いてみた。

(1995年2月)

(映像作家 おおぬま てつろう)

<<野田真吉>>

1915年愛媛県八幡浜市生れ。早稲田大学を卒業後、東宝映画に入社。まもなく徴兵され、太平洋戦争の一時期を中国大陸に輜重輸卒(物資輸送の下級兵士)として過ごした。

終戦後、東宝に復帰し、東宝争議を経てフリーの映画作家となる。以後、「映画批評の会」「記録映画作家協会」「映像芸術の会」「杉並シネクラブ」などに参加、戦後の記録映画運動で主導的役割を演じつつ、多数の記録映画を製作した。一方、文学者、画家、音楽家との交友も広く、「現在の会」「記録芸術の会」「新日本文学会」などの文芸運動にも加わった。発表した著作に、詩集「奈落転々」「暗愚唱歌」、評論集「わが回想のなかの中原中也」などがある。後年は「点の会」で佐々木基一らとたずさえ、独自の芸術運動を試み、また「日本映像民俗学の会」に拠って民俗行事の映像化にも力をつくした。1993年東京杉並でなくなった。

野田真吉の映像作品は、一見きわめて無造作に作られた印象を受けるが、実は細部から全体まで、すべてが重層した試行錯誤を経て綿密に造形されている。幼少期の背景となった東洋的仏教的雰囲気（父親は南宗派の画家であった）、青年期の西欧前衛芸術への傾倒、そして戦中戦後の体験がら汲み上げられた庶民性、この三者が一体となって、独特な映像世界を作り上げている。

<1996年7月7日東京展のために（大沼記）>

編集委員 代表 亘 純吉
牛島 巖
北村 皆雄
大塚 正之
間宮 則夫

映像民俗学 5

発行 1998年11月20日
編集者 亘 純吉(代表)・牛島 巖・北村 皆雄
大塚 正之・間宮 則夫
発行者 日本映像民俗学の会
〒160-0014
東京都新宿区内藤町1-10 テラス小黒201
☎ 03-3352-2291 FAX 03-3352-2293
E-mail: vf160tyo@po.jah.or.jp

<WEB版の編集は、事務局亘純吉が担当した>