

映像芸術 1号

映像芸術の会編集・VOL. I NO. I

特集1 = 創造と運動の現在課題

武井昭夫 + 松本俊夫 / 野田真吉 / 東陽一

特集2 = 映像 - その可能性の鉱脈

石崎浩一郎 / 西江孝之 / 大島辰雄 / 宮井陸郎

黒木和雄 + 長野千秋 + 野田真吉 + 松川入洲雄 + 松本俊夫 + 宮井陸郎

特集3 = 映画運動宣言集

安彦講平 / 山際永三 / 北村皆雄 / 有賀弘和



記録映画 PR映画
画 TVCF 企画
製作 株式会社
藤プロダクション
東京都港区麻布
市兵衛町2の55
TEL (583) 2928
8511・8512

芸術映画と前衛劇をアート・シアターで

11月18日より12月下旬まで

(イタリー)テクニカラー

●**魂のジュリエッタ** 監督 フェデリコ・フェリーニ
主演 ジュリエッタ・マシーナ
サンドラ・ミーロ

正月作品

(イタリー)

●**汚れなき抱擁** 監督 マウロ・ボロニーニ
主演 マルチェロ・マストロヤンニ
クラウディア・カルディナーレ

アートシアター演劇公演

開演 P.M. 9:20

No20 11月25日～12月10日 日曜休演

提携 劇団人間座

●**「アダムとイヴ」**

演出 江田和雄 作 寺山修司

美術 宇野亜喜良 音楽 湯浅譲二 (41年度芸術祭参加作品)

アート・シアター新宿文化

TEL (351) 3414

その年の文化・思想界の動向を
跡づけるユニークな文化年鑑と
して毎年好評を博しています。
本年より年二回発行として、お
買い求めの便をはかりました。

1960年版	品切
1961年版	品切
1962年版	¥1500 千100
1963年版	¥1600 千100

東京都文京区小日向水道町6

日本読書新聞

振替東京56976

お申込みは直接本社又は最寄りの書店へ

各巻 ¥1000
千100

日本読書新聞 '64新縮刷 上下

■特集Ⅲ 映画運動の宣言集

映画眼

ジガ・ヴェルトフ……79

黄金時代についてのシュールリアリストの宣言

A・ブルトン他……80

映画へのメッセージ 1965年12月 ジョナス・メカス……88

映像芸術の会発足にあたって……91



表紙デザイン 栗津 潔 カット 松川八洲雄

映像
芸術

季刊
第一号

■特集Ⅰ 創造運動の現在課題

楽天的な余りにも楽天的な……7

《自立映画作家の結集のすすめ》 野田真吉

裏と表について……14

《実感的日本映画論》 東陽一

映画状況の焦点は何か 23

《対談》 武井昭夫+松本俊夫

■特集Ⅱ 映像—その可能性の鉱脈

シンポジウム ゴダールと我々……26

報告=宮井陸郎

黒木和雄 長野千秋 野田真吉 松川八洲雄

松本俊夫 宮井陸郎

インタビュー ぼくは昆虫学者だ 訳 大島辰雄……64

G—ジャン・リュック・ゴダール

P—アンドレ・パリノオ

詐欺師の真実

《シネマベリテのもたらすもの》 西江孝之……68

性と死をめぐる世界

《地下映画のためのノート》 石崎浩一郎……72

●シノはいかにして生きのびることができたか

—大島渚—白昼の通り魔について— 安彦講平 40

●〈ざれ〉の今日的意味

—映画—鳥獣戯画—研究— 山際永三……92

●表現主義映画論 北村皆雄……98

●〈雪どけ〉映画の思想

—カメレオン評論家・山田和夫批判 有賀弘和……107

本誌のバックナンバーをお揃え下さい。
新鮮な映画論とクリティックで充満して
います。

映画評論

(定価) 二〇〇円
(八月号のみ) 三〇〇円

八月号内容

「裏切りの季節」(分析/座談会・これがアンダーグラウンド・シネマだ!)
アンディ・ワールと八時間睡眠映画/アンパン宣言

九月号内容

アンダーグラウンド罷り通る―食人妄想とばらまかれる分泌物/「白昼の通り魔」合同捜査/シナリオ・ルイス・ブニエール「皆殺しの天使」

十月号内容

若松プロに逆転の可能性はあるか!
「黒い雪」裁判の行方/怪奇と幻想映画展/サチャジツト・ライの秘密
パズリーニが描く「顔」について

発行所 ■ 旬映画出版社

東京都港区新橋三ノ十六 TEL 七〇一四 (434)

プリント貸出

あつせん

- 「西陣」(三巻) (松本俊夫演出作品) 35mm 五〇〇〇円 16mm 三〇〇〇円
 - 「ラス・メニナス」(三巻) (松川八州雄演出作品) 16mm 三〇〇〇円
 - 「焔の芸術」(三巻) (英語版) 16mm
 - 「ミクロ・ラブソデー」(二巻) (英語版) (西江孝之演出作品) 16mm 三〇〇〇円
 - 「留学生チユアスイリン」(五巻) (16mm) (自主製作 土本典昭演出作品) 貸出料 一日 三〇〇〇円 五日以上二割値引
 - プリント料 七〇〇〇円
 - 「モノクロームの画家 イヴ・クライン」(企画・瀬木慎一、編集・野田真吉 音楽・武満徹) (カラー) 16mm 四分 五〇〇〇円
 - 「老人」(長野千秋演出作品) 三〇〇〇円
- 各種研究会に相談相手が必要でしたら
映像芸術の会会員をあつせんいたします。
- 映像芸術編集部

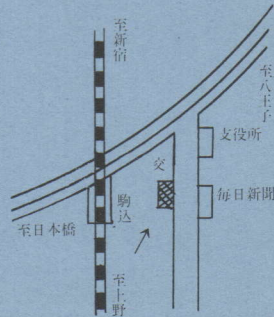
今日、明日アナタが自由に着る為に
個性、色、型、素材、経済、
勇気、アイディア

更正→ウエディング
シャポー、ビーズバック
映画、演劇衣裳考案

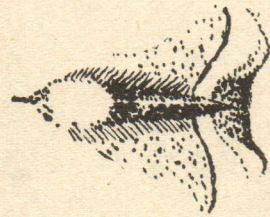
北区西ヶ原1の20の12

洋装店 恵以

(911) 9346



楽天的な 余りにも楽天的な



野田真吉

——自立映画作家の結集のすすめ。

(1) カツドウヤ世界の解体

カツドウヤの世界ほど、特殊部落的で、封建的な同族意識にいまだ、支配されているところはない。近代的産業である筈なのに、わが国の映画産業はまるで、前近代的な個人商店のような構造をもっている。

戦後、労働組合ができて、組織の近代化、民主化がおこなわれたが、やはり近代化の衣につつまれて、カツドウヤの前近代的世界の

基本的構造は本質的に変わらず、温存されている。カツドウヤ的部落意識はいまなお生きつづけている。

わが国の映画産業が傾きはじめると、前近代的な内部構造がさまざまな形に、矛盾として露呈している。その前近代的構造によって、自縄自縛におちいつている。

劇映画五社の企画の貧困と、国内市場の狭隘化、映画人口の激減、制作費の高騰、つまり、収入の急低下によるわが国映画産業の斜陽化は、低コストによる制作の合理化を強制されている。その一つの

現れは自社制作に平行して、外注制作を促進していることである。これは近代的な経営への転換ではない。五社はバランス的にみて、自社制作能力を遊ばせても、安上りの外注作品をつくる方が儲けになるからである。外注作品はフリータレントをつかい、企画のもちこみから、安い制作費、作品は注文をつけるだけで万事、手間がかからず出来る。映画資本にとって、それは一時的にせよ救い舟なのだからである。

こうした状況は、五社の外注、または外部作品の買取りを目当にした多くの独立プロダクションを出現させた。大島渚の「悦楽」「白昼の通り魔」吉田喜重の「水に書かれた物語」「女のみづうみ」、黒木和雄の「とべない沈黙」、羽仁進の作品、篠田正浩の「処刑の島」、新藤兼人の作品、勅使河原宏の作品などは、そうした映画資本の混迷と衰退の状況にクサビをうちこみ、あるいは即応して制作の場をとらえたものである。と同時に、映画資本の側としては、前述のようにフリー作家を最大限に利用して延命保身の具にしているのである。映画資本は、外注作品をつくるプロダクションの存在によって、企業内の制作への圧力として、企業内の制作本数の削減、制作費の抑制、過剰人員の整理、(松竹や東映は自宅待機や、外部出勤者のプール化によって、徐々に人員整理同然の状態においこんでいる。)をすすめている。

カッドウヤ世界は少なくなった制作本数と、あふれるような映画制作関係者が、たがいによりあい、ひしめきあって、ダンピング競争によって制作費を低下させている。テレビ産業にうつるものや転業するものもできている。

そうした悪循環のなかにスラム化的現象は日に日につのっている。

スラム化的現象は映画資本の弱体化の反映であるが、それは反面、映画資本の制作への発言力と制約力をつよめている。

このようなスラム化的な状況がでてくる根源は、わが国の映画資本がもともと弱体であることと、産業構造の前近代性が関連している。狭隘な国内市場にのみ頼った制作、徒党的な、いわゆるカッドウヤ世界を形づくって、監督からスタッフ、俳優までを丸かかえする子飼いのシステムで安直に制作し、映画を個人経営的家内工業的につくって儲けてきた歴史である。

監督やカメラマンの昇進は、徒弟制度的な商店のノレン別けの序列でおこなわれた。相当のバカでない限り、シンボウすればいつの日にか一本立ちにしてみらう。一本立ちになれそうもない者は、進歩係とか適当な職を一応あてがわれる。経営主たちは高価なカメラや撮影機具、録音機、スタジオ、現像所、そして、上映の場である映画館を独占している。映画館主とつながっている。映画をつくりたいものは、どうしてもカッドウヤ世界にはいっていかないといくれない。生産手段(表現手段)と上映の場の独占によって、経営主はヤクザあがりの興行師であろうと、日ゼニ稼ぎの上手な電鉄会社の紳士であろうと、おやし風をふかせ、あらゆる作品上の制約を、監督たちに強制する。そして、低賃金で、映画がメシより好きだといふ者を集めて、テレビも出現しない、娯楽のすくなつた時勢には、大衆娯楽の王者として、マス・コミの寵児として、速成多産で狭ましい市場を互いに喰いあいながらも儲けてきた。

こうしたわが国の映画産業は常に、近代産業としての内的構造をとれないなかつた。むしろ、とらないところに、アブク金はいる可能性があつた。アブク金をよぶスターを育て、アブク金はいる映

画をつくる監督は、おやじにかわいがられた。

このようなわが国の映画界は、市場分割の動きにつれて七社だつたり、五社であつたりしながら、その時々々の映画会社の数に合つた幾つかのカッドウヤ部落に別れた。その部落は封建的な共同体的な意識にささえられ、同業仲間を越えた特殊な雰囲気と人間関係をつくつた。

儲けると酒肴のふるまいや、心ばかりの大入袋がでて、低賃金に對する不満をそらせた。

姓や名の一部をとつて、ミヤチャンとか、ヤマチャン、アラヤンとか——チャン、ヤンと、呼びあつて仕事をするカッドウヤ世界のムードは、その前近代的構造を反映した部落意識、仲間意識をもつともよくあらわしている代表的な例である。

また、こうしたチャン、ヤン世界のチャン、ヤンの意識はいまも脈々と続いている。映画関係の労働組合がいつも企業中心的な従業員組合をでないことや、五社の代表者の会合で、木下恵介や山本富士子を、以前、契約していた会社代表が「わしの会社の者だ」と宣言して、彼等の仕事を封鎖したりする陰湿な意識にも、チャン、ヤンの封建世界がみられる。

この世界のシキタリを知らない者はよそ者であつた。シロウトであつた。プロフェシヨナルの映画人はカッドウヤ世界のメシを喰わなければ、「映画人」という特殊な職業人になれなかつた。そのことは、いつの間にか主として、部落の中心の生産物である商業主義劇映画を生産することが、プロフェシヨナルのなかのプロフェシヨナルな映画人とされる習慣をうんだ。

映画は職業映画人がつくるもので、職業映画人以外の者のつくる

映画はシロウトの映画であると思なされた。そして、職人的映画技術が尊重され、そうした技術者がたかくかわれた。このような映画世界の形成は、形成する人々の意識と人間関係を当然、猛烈なセクト主義にした。

わが国の映画界ほど、プロフェシヨナルとアマチュアの間で区別がハッキリしているところはない。また、無限といたい映画のもっている可能性を、画一的な商業主義映画のワクの中にとじこめつづけてきたところもなかつた。そして、多くの有能な映画作家をほうむりさり、去勢しつづけてきたところもなかつた。それらは映画資本の表現手段と上映の場の強固な独占と、カッドウヤ世界の形成による映画資本の支配体制のうみだしたものである。

その商業主義映画世界は、いまや、作品的にも、産業的にも、スラム化の道をたどりつづけている。

(2) 自立映画制作の可能性

戦後、映画の表現手段であるカメラやフィルム、録音機が一般的に入手しやすくなつた。

とくに、8ミリのカメラとフィルム、また、テープレコーダー、などのエレクトロニクスの録音機は機能の進歩とともにおどろくほど急速な普及をつづけている。それにともなって、現像所、録音所の増加などの現象は、カッドウヤ世界を形成し、支配していた一つの条件であつた表現手段の独占を崩しつつある。こうした現象は科学技術をとまなう、光学的な機器、化学的な資材が表現手段である映画のような場合に、とくにみられるものである。他の芸術ジャンルにはない特徴的なものである。

このような新しい事態を条件として、既成の商業主義映画の画一化し老朽化した。内容と映画資本の統制に反対し、作家のより今日の芸術課題の追求と、その表現意欲を自由に映画によって描き出すとする動きが、まだ、ささやかだが、わが国にも、商業主義映画界の外でみられる。それは「フィルム・アンデパンダン」の同人である、「アメリカ、アメリカ、アメリカ」の金坂健二や飯村隆彦、大林彦彦、高林陽一、ドナルド・リチイなどの作品、また、足立正生たちの「鎖陰」などである。また、「フィルム・アンデパンダ」の指向する作品的傾向を異にするが、森 弘太の「河——あの裏切りが重く」も、「自立映画」として独自の制作をつづけている。私の「まだ見ぬ街」「ふたりの長距離ランナーの孤独」も私なりに、「自立映画」への指向を試みた作品である。その他、「自立映画」への指向をもつ、いくつかの映画制作グループや作家たちの制作の動きが伝えられている。

アメリカの、いわゆる「地下映画」(アンダーグラウンド・シネマ)のスタン・ブランケージ、ジョー・セデルマイヤー、カール・リンドン、ロバート・ネルソンの作品(ウォールホルやアングラー、ロゴージンの作品がなかったのは残念だった)が先般、わが国に公開された時、わがカッドウヤ部落周辺の住人である映画批評家たちは、この既成の映画世界も、美学も技術もふみにじった無礼な上陸者に、反射的といつていほど見事に、また、一斉に、悪罵を投げかけた。「まったくシロウト映画である。」「誰れでもとれる映画である。」「そして、アメリカのアンダーグラウンド・シネマの公開が、意外に若い映画観客層をとらえ、反響をよんだので、部落に寄生する批評家たちはわが国での同じような動きを始めている作家たちを追撃、撃

滅しようとする追討をかけた。「モダニスト」「形式主義者」「シロウトのシロウト映画」「くたばれ、アンダーグラウンド・シネマ。」「くたばれ、プライベート映画」というヒステリックな批評カンパニヤがなされた。作品批評は自由である。必ずしも地下映画、あるいはプライベート映画が、それ自身の主張するものに到達しているものばかりだとは思はない。

だが、既成のカッドウヤ世界の価値基準をもちだして、作品にただあたりちらしたところで何の効果もないだろう。そのような彼等の硬化し、荒廃した世界と彼等の意識を否定するところに発足点を求めている作品だからである。一つ一つ、彼等の批評文をとりあける気にはならないが、かりに作品に対する批評を批評すれば、

私は彼等が、映画における表現手段がカッドウヤ世界の独占から、ようやく、作家自身の手に移りつつある歴史的な段階を、「自立映画」や「プライベート映画」の動きのなかにみいだすことの出来ないほど、既成のカッドウヤ世界に住みつき、毒されていることを指摘したい。もちろん、私はそのような条件と可能性があるから、作家が自分の手で、商業主義の制約をうけず、自由に映画をつくれれば、よい作品ができるなどとはいわない。何よりも作品にとって、作家の内然している切実な表現欲求は、創造行為の基点であり、それは創造行為の全過程を貫徹する重要な要素である。それだからこそ、映画作家が表現手段を自分のものとすることは作品創造の全過程が、表現手段の独占者である映画資本の制約下に置かれていたことから、作家を解放する第一段階の可能性がうまれつつあることだと私は思うのである。

だが、私は表現手段が作家の手に確保されやすくなったからとい

つて、ただちに映画制作の全体的な自由がうまれるものだとも思っていない。私たちは作品のスケール、制作費の問題や権力による検閲などの抑圧や制約をうける。また、上映の問題が残る。しかし、本来、作家の手にあるべき表現手段が作家の手ににぎられ、にぎれる可能性をもったことは映画芸術の歴史において重要な意義をもつと思う。(その意義は商業主義映画世界で真に作家として生きぬこうと苦斗している作家たちが痛切にしているものである。)その意義は同時に、カッドウヤ世界の形成をささえていた要素の一つである表現手段の独占の弱力化となり、カッドウヤ世界の特権の一つが崩れてゆくことを意味する。

そして、表現手段の普及はプロフェシヨナル映画人とアマチュア映画人とを区別したカッドウヤ世界にメシを喰っているが、いなか、という免許証の効力を失なわしめる。作家的な意欲と作家的な才能をもつ者は、誰でも映画をつくることができる。映画を作家のもの、作家の個人の表現にすることができると。こうした可能性をさらに、おしすすめるならば、硬直し、荒廃した、スラム化現象のなかにおちついてしまっている商業主義映画に対決する、新しい人間の自由を追求し、新しい映画をつくる映画運動の展開を準備する時期にきていることを示しているということができる。そうした運動の可能性と未来は、アメリカのアンダーグラウンド・シネマや、フランスの新しい波、また、シネマ・ヴェリテの活動、イギリスのフリー・シネマなどの経験が、私たちに、多くの示唆と教訓をあたえている。

ところで、上映の問題であるが、上映の場は当然のことながら観客の問題と関連する。

まず、上映の場は映画資本によって独占されてきたカッドウヤ世界形式の一要素だが、前記のような表現手段の普及とあいまって、16ミリ映写機、8ミリ映写機の数は、年々のびている。(国産16ミリ映写機の年間平均生産高は、約七千台、同8ミリ映写機は、約二十万台である。輸出も含まれているので国内販売台数は約半数である。)映写機の普及は映画館以外の大小各種の会場を上映の場として活用することができるといふならば、フリーの映画館はいたるところにあると思つてよい。公会堂から個人のアトリエ、車庫までを、私たちは映画会場とすることが可能な状態にあることである。

つぎは観客である。わが国の映画観客人口は、テレビや娯楽産業の多岐多様化につれて激減している。だが、なお、多くの観客はテレビではみられない、他の娯楽や、言語芸術などではみとされない映画的な映画を求めている。そして、観客層は観客の欲求する映画によって分化し、細分化する傾向をしめしている。たとえば、新宿アートシアターは、映画を芸術観賞の対象としている観客サークルに、約五千名を集めている。映画観客は、映画に娯楽的なものを求める者、音楽的、ミュージカルのものを求める者、活劇、時代劇を、セクシーなものを、また、七〇ミリ映画のような豪華なスペクタクルなものを、アートシアターにみる芸術的なものを求める層などに分化をはじめている。テレビ産業をはじめ、多くの娯楽産業の発達している大都市においてはこうした観客層の分化はとくに目立ってきている。いままでの中間的な、不特定多数を目標にした映画はテレビのドラマなどに肩がわりをしている。

このような観客層の分化は、現在の商業主義映画の軽薄なテーマ、うす汚ないモラル、時代ばなれた生活感情、硬直した映像感覚に

あきたらず、実験的な映画や、ゴダールの作品、あるいはアンターグラウンド・シネマなどの作品を熱烈に支持する若い世代の新しい観客層を生みつつある。

以上、現在の映画状況における、状況変革の条件に転化することのできる材料を列挙したのである。これらの材料はどこまでも、材料であって、私たちが運動的に、どのように材料を有効に活用し、運動の拡大、作品の再生産をはかり、上映の組織化、観客の拡大、組織化をすすめるかにかかわっているのはいままでもないことである。

(3) 映像芸術の未来と、

自主映画運動の展開。

楽天的な、余りにも楽天的な状況展望をした序手に、映画というもの、の表現形態と、映画のコミュニケーション形態の将来について、私の考えを述べてみようと思う。

私は六二年七月二三日の「日本読書新聞」に『楽天的、映画のオシマイの記』という題で、マス・コミの王座をテレビ産業にゆずり、凋落をつづけてゆく映画産業の歴史的な必然と、マス・メディアとしての映画が将来、転生してゆく姿と、その経路について、私の考えを書いたことがある。その時の考えはいまも私は変っていない。

その小文で、私は表現上映手段の普及によって、映画作家は自分の作品を自分の手でつくり、そのプリント（主として8ミリに縮小されたもの）を現在の出版物やレコードやソノシートのように、ホームライブラリーとして頒布する形態をとるだろうと書いている。

そして、大型映画を中心とした見世物的、娯楽用映画は依然制作されるだろう。映画館は現在の大衆演劇の大劇場的な位置になり、それらの大型映画を上映するだろう。一方、観客（映画フィルム）の購読者、あるいはコレクター）は、各人の映画に対する趣好によって選んだ映画作品（プリント）を購うであろう。こうした受手の細分化は映画作品の多様化をもたらす。芸術的作品、実験的な作品、アニメーション作品、記録的作品、……と作家たちも、各々の特質に応じた作品をつくるだろう。もちろん、このような場合、書籍やレコードの場合のようにプリント販売業者がからんでくる。

つまり、資本の制約がからんでくるおそれは充分ある。だが、そうした資本的な圧力や制約、また、悪しき政治的な圧力とのたたかいは、作家にとって常にたたかわなければならぬ、たたかいつづければならない作家の自由に対する基本的課題であるの一言をまつこともなからう。……

私の論旨の前段の展開は以上のようなものであった。さらに、私は『……そうなると、現在まで映画がもっていた受け手との、局地的、集団的なコミュニケーションの形態は解体し、受け手が細分化され、個別化されるだろう。それとともに、局地的、集団的コミュニケーションの形態が必然的にもっていた内容の不定多数の受け手に対する最大公約数化も、受け手の諸要求によって、さまざまな内容に分化してゆくだろう。ドタバタ喜劇から実験映画まで……。そして、それは次にふれるエレクトロニクスの表現手段への移行の形態的な準備段階であり、過渡的段階となるであろう。

もちろん、そのような進行過程はジグザグな過程をとって進展するか、また、段階をふまず、いきなり、フィルムによる表現手段

やその複製、上映方法でなく、ビデオテープのようなエレクトロニクスによる表現手段によって、画像と音を同時に収録できるものができるかもしれない。そのものはビデオテープとちがった発想によるものかもしれない。

その形状は円盤的なものか、テープのようなものになるか——その実況は、現在のエレクトロニクスの科学技術の発展段階からみれば目前のことであろう。それにそつた複製方法、再生、再現装置ができ、マスプロ化し、フィルム以上に簡単に実用的になるだろうことは想像にかたくない。

その時、フィルムの帯の上に描かれる映画は、二十世紀前、中期の古典的な映像表現媒体としての存在となるであろう。そして、時間とともに映画は死滅し、映画の到達した映像表現上の遺産はエレクトロニクスの表現媒体のなかにうけつがれ、転生し、変身するであろう。その過程は進行の度を日に日にはやめている。……………」

長い引用をしたのは、私がそこで述べていた私の考えを、現在も改訂や変更の必要を認めないからである。

むしろ、私は私の考えが、第一段階の（プリント領布が）現実的な形として、たとえばジョナス・メカスの主宰しているアメリカのアンダーグラウンド・シネマの運動や、同フィルムセンターの活動のなかに、実現していることを付け加えたいのである。

ここでのプリント領布の特徴は作家が自から制作した作品を購入者に取次ぐ仕事をするのであって、制作の母体とならないことである。センターのフィルム配給や領布は運動の一環としておこなわれているのである。資本の介入による作品内容の制約を、協同のセンターをもつことで防ぎとめ、たたかっているのである。

メカスは六〇年、彼等の運動の原則をアツピル風に発表している。（『映画評論』九月号、参照）そこには「自立映画」が当面するであろう制作資金、配給、領布などの問題について、自立映画運動の原則にそつた細かい配慮がみられる。

私はメカスたちをはじめとする、アメリカの「自立映画」作家たちの運動について、いま少しふれてみたいと思つたが、予定の紙数もつきたので他日にゆずることにする。ただ、彼等の目指している運動の方向をメカスが要約した言葉を記しておこう。

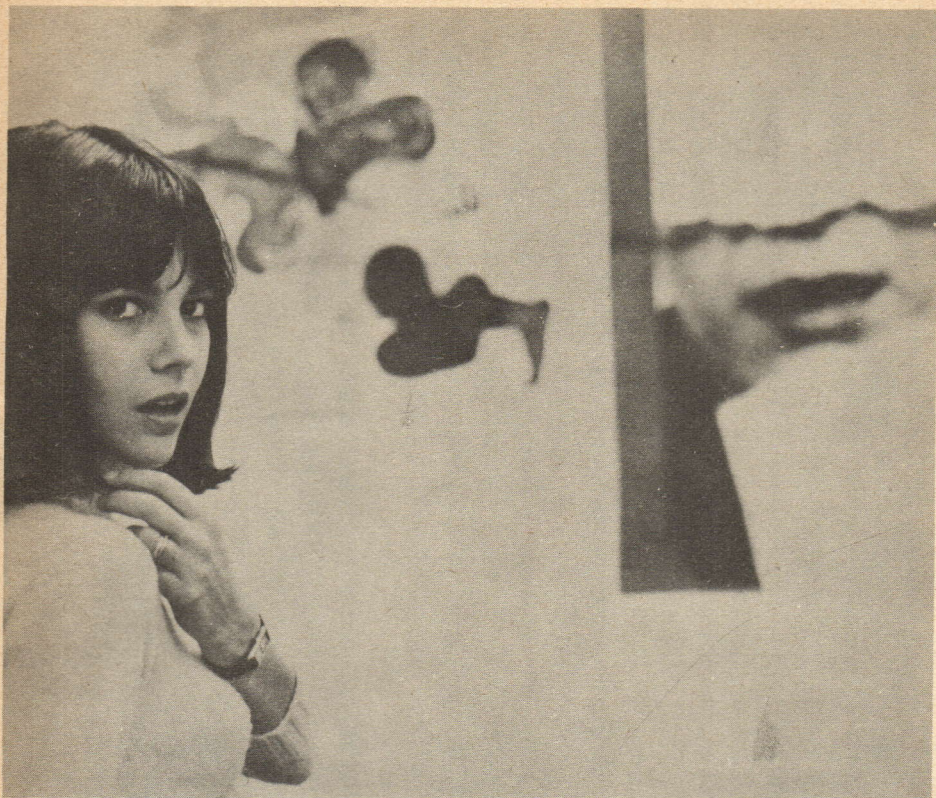
『おれたちだって、生活と芸術の内面にわたる大ウソにはウンザリだ。おれたちだって、新しい映画だけが目的じゃあない。新しい人間、それがゴールなのだ。おれたちは芸術を求める、だが、そのために人間がどうなつてもいいというもんじゃあない。ピカピカした、ベラベラしたモノはもうゴメンだ。荒けずりでナマでいい、生きていてもらいたいのだ。バラ色じゃあなくていい。血の色をした映画が欲しいんだ』（「アンダーグラウンド・シネマ、第一宣言」金坂健二訳）

私は樂天的に、余りにも樂天的に、状況の展望をしてきた。

だが、状況が樂天的であるのは『自立映画』をめざす者にとつてのみ樂天的でありうるのだ。「自立映画」の制作をめざす映画作家たちが結集し、制作と上映を一体化した運動を展開するならば、状況は「自立映画」のために、変革されうる条件をもっている。状況を變革する条件はそなわりつつあり、「自立映画」作家の組織的な行動の決意をまつている。その行動のみが、未来を拓くだろう。

「自立映画」作家は結集する時が来ている。

〈野田真吉—会員—脚本・演出〉



東陽一

● 表と裏について

— 実感的日本映画論の1 —



当然のことながら、雑誌「映像芸術」がしばらく休刊している間にも、そんなことには一向おかまいなしに、日本の映画界は、ごく小さな部分からかなり大きな問題にいたるまで、微妙に時代の動きと対応しながら形を変えて行っている。大ざっぱに言えば、その時々によって来る様々な問題は、歴史を骨格とした一つの大きな総和として捉えられた時に、一つの時代の像を我々の眼前に結ぶわけであり、また作家が自己の独自性の矢が走るその軌跡の上に時代を定着し得た時に、一箇の表現が人々の前にあらわれるわけだが、その、作家の独自性が放つ矢と、それを包む時代とを全体としてとらえるという作業は、ますますむずかしくなっているように思われる。ますます、などというのは、或は感傷的かも知れないが、こころばらくの様々の映画の作品

とその批評に、さほど神経質にでなくふれていても、そういう感想はさげがたい。それだけに、誰にしろ口を開いて物を言おうとする者は、敵味方入れまじって斗っている戦場であらう。味方の背中を撃ち抜いたりしないために、それ相應の工夫はしなければならぬ。ただし、幸か不幸か私の場合は、そういう工夫をこらすだけの知恵がない。工夫をこらせば黙っているだけである。それでは誰よりも先に私が困る、まずは気にかかることは言ってみなければ仕方がない。

たとえば私は最近の、新藤兼人の「本能」や吉田喜重の「女のみづうみ」はさっぱり判らないのである。最近の映画の流行語で言えば、お前は裏目よみができねえからだ、といわれればそれまでだが、しかし、ある意味では、ちよつと判りすぎて困る点もあるのであ

る。

「本能」はあまりつまらないから途中までしか見ていないが、「女のみづうみ」は、わが敬愛する鈴木達夫の撮影であるために、最後までがまんして見た、それでもこれは、途中から、岡田茉莉子の演ずる女主人公を、ニンフオマニアで不感症の白痴だな、と思つて見るとかなり面白かつたのである。時代が生んだ傑作、里木和雄の「とべない沈黙」撮影の名手鈴木達夫も、才能の輝きを随所に見せながらも、この作品では何をとつていいのかわからず空をつかんでいる感じがする。暴言多謝。

むろんこれは演出家の問題である。私の感想はこれまででいいので、その他のことは映画批評家におまかせするが、批評ではまた「映画芸術」10月号で、無署名の男女の批評家二人が、ラッシュを見ただけで見事な裏目よみを展開している。なるほど批評家というものはこうでなくてはつとまらないかと、私はおどろくばかりだが、よく読んで見ると、ここで展開されている裏目よみなるものは、せいぜい通人の雑談である。わかるのはそういうことだ。むろん私には、方法としてとられた裏目よみの批評一般に文句をつける気は毛頭ない。うっかり文句をつけて山田和夫先生あた

りに肩を叩かれるのはまっぴらである。その山田和夫に対する反論の中で、裏目よみの大家小川徹が「企業の制約の下で、裏目よみでしか、観客に作家の思想をつたえることのできない現実については、実作者たちはいずれも痛感している事実なのである」（新日本文学五月号）と書いているのは一面の真理であり、また、我々が苦斗して来た、或は苦斗し続けているPR映画の制約の中での論理でもある。そのことだけでも、「映画復興を声高くよばわりながら、ひとつの作品にたいして、愛情をもちたずゆきとどいた批評もできず、ただ運動的に利用しよう」（前記論文）として来た不毛な批評とはくらべものにならない。

しかしながら、何でもそうだといえばそうだが、裏目よみもまた、両刃の剣である。ある場合には、反対側の片刃の剣である。私などは、この裏目よみの大家小川徹が、映画を不完全芸術だといひ、決して私は、それをそのまま裏返した形で完全芸術だとは思わないが。それにしても変なことばです）シナリオがよければ演出家は凡庸でいいなどと言いはじめると、一体何のことですかねとおかしな気持ちになってくる。同時に何か知ら判ってくるのである。裏目よみもこうなってくれば、裏



ばかり見えて表が見えなくなってくるのだ。言いかえれば、「作家」に対する愛情が強すぎて、その作家の「映像」が見えなくなってくるのだ。映像主義ということばがあつて、こんなことをいうと直ちに映像主義者にされてしまいそうだが、つまりは、映像を通じてしか作家がそこに表現していないもの、思想としての映像表現が見えるか見えないかという話である。

「飛べ！フェニックス」という映画があつた。ロバート・アルドリッチの映画である。この映画について、小川徹は、日本読書新聞七月四日号に批評を書いている。むろんその他多くの批評家も、それぞれの場所での映画について書いている。小川徹は、更に、この読書新聞の批評を引き合いに出しながら、映画芸術九月号で「ゼロファイター大空戦」という東宝映画を高く評価して書いている。「ゼロファイター大空戦」は私は見えていない。「飛べ！フェニックス」は見えた。映画を見て小川徹をはじめとする批評家たちの発言を読んだ私の感想は、なるべく短く言えば、批評家もあまり悪い映画ばかり見せられているせいか、何か刺戟的な発想にぶつかると、つい早まってそこに表現されるはずであつたもの

と表現されたものがダブって区別がつかなくなり、楽しそうに早呑み込みをして自分一人で飛んで行くものだな、というようなことであつた。同じ読書新聞の前の号で、いつになく明晰に羽仁進の「アンデスの花嫁」を批判した小川徹は、「飛べノフェニックス」では、独特のイメージの不鮮明な文章でこの作品の裏目よみを展開し、最後に「君たちのイマジネーションで飛べるか、君たちのオモチャで飛べるか」とたずねている。このおしゃべりにつき合ってくれる人はめんどうでも小川の原文をちゃんと読んで頂きたいが、ありていに申せば、たとえば私は、オモチャで飛ぶわけに行かないし、この映画程度の構築の中では、イマジネーションで飛ぶわけにもいかない。つまりこういう私自身は、花田清輝が「映画芸術」八月号で、見終つた感想として「模型の飛行機をつくる設計者が、危機的状況の中で、本当の飛行機を造るところに心をうたれた」と語っているのと同じような予感で映画館に入り、結果は逆に、かなり索漠とした気持で映画館を出た。何が索漠か。私の友人が「女のみづうみ」を見ているとき、しきりにドキュメンタリストのことを考えたと言つたが、私も「飛べノフェニックス」を



見た時、ドキュメンタリーの方法を正確につかんだ作家でなければ、こういう映画は作っちゃいけないのだなと思つた。発想は卓拔だが、この映画の根本的な欠陥は、危機的状況に追いこまれた男たちがこわれた飛行機から別の新しい飛行機を作つて脱出するというおどろくべき発想を、その脱出の方法、つまり飛行機を如何にして作り如何にして飛ばすかということへの執拗な追求の方にでなく、一見もつとらしく図式的な「人間の葛藤」式のドラマの方へと重点移動してしまつていることにある。私はロベール・ブレッソンの「抵抗」を思い出す。すべての脱出がブレッソンの描かれなくてはならぬ理由はない。ただ、この「飛べノフェニックス」の中で右往左往する小川徹命名の何々主義者より、「抵抗」のあの口数の少い青年の方が、どれほどアクチュアルに十分な質量をもつて観客にせまつて来たことか。たとえば小川徹は、ジェイムス・スチュアートの機長を、愚鈍を美德と信じている経験主義者だというが、しかしまあ大体、自分が最高責任者であるところのその飛行機を、たとえ不時着してとっさの「経験的」判断で故障の程度が判つたにしても、いっぺんもしらべて見ようともしないような経

験主義者があるものでしょうか。人生の経験の質量というものがこの機長に表現されていない。つまり逆に言えば、そういうレットルがはりやすく描かれている。経験主義というものの質量がこんな軽いものならば、状況はもつとたやすいのです。機長だけでなく、すべての人物が、必要以上に愚鈍に仕立て上げられ、人形劇のように動いて行く。要するにすべてが、あるドラマ的な必然のための段取りとして動いてゆくのだ。教条派とか修正派とか経験主義とかナチ憎悪とか、レットルははりやすいが、それが判ったところで、せいぜい「ソレガワカツテヨカツタネ！」という程のことでしかない。将棋の駒を並べて読むのは夏の縁台では楽しいけれども、映画をそういう風に読んでみてもさっぱり面白くない。小川徹は前記批評の中で、「浅よみ者たちは『脱出しなけりや』話にならんじゃないの」ところ映画の長さに退屈したようなことをいったであろう」と書いているが、脱出しなけりや話にならんよとあくびをかくのには、作者たちがかんじんの飛行機はそつちのけにして、人間たちの、いかにもありそうな衝突や和解に興味を持って話をひっぱるからである。

要するに作者たちは、いわゆる裏目よみに

よつて迂回路をとつたというよりも、何かをさけて通っているのである。ハーデイ・クリューガーが、実は本物を作つたことのない模型飛行機の設計者であつた。これは見事だ。賭けとはそんなものだ。しかし、作者たちは、なぜ、計算尺をいじくるこの技師が、滑走路の長さでエンジンの力との関係について苦しんでいることが見抜けないのか。夜中に一人こつそりとこの技師が滑走路をロケハンしている姿を見ることができないのか。或は、花田清輝がちよつとふれているが、着陸の困難について思いをめぐらさないのか。飛行機の形が出来上ればそれで脱出が完了するわけではない。それならばブレッソンの抵抗は半分の長さでいいわけだ。着陸の問題は、残念だという程度のことか知ら。そうでないはずだ。

私にはどうもこの映画には、作者たちの飛行の着想はあるが、そして脱出の幻想はあるが、現実にはみんな着陸に、あるいは離陸に失敗して死んでしまふような気がしてならない。それでなくても飛行機事故の多い昨今ではないか。ことわるまでもなく、離陸や着陸の方法についてのある種の樂觀がなければ、とうてい飛行機を組み立てることすらできない

いだらうということはある。しかし、樂觀、言いかえればそこから先は賭けしかないということとそこをすつとばしてしまふことは、当然ちがうのである。

一步まちがえば、この映画は我々にとつては危険な煽動である。「飛べノフェニックス」という。しかし、この段階では飛べない。この段階でとべないとして、我々の段階でとべないということじゃない。我々の段階とは何か。それはこれから作るんですよ。

時代の流動性の中で、作家の作品を、表も裏も串刺しにして見通しているべき小川徹の裏目よみが、一種の事情通のおしゃべりに自足して行く時に、俗流政治主義がまた頭をもたげはじめなのだ。「飛べノフェニックス」には、おそらく、もつと多くの問題が含まれていよう。私にしても、もつと細部にわたつて多くを語ることができる。しかし、結局は、小川徹はこの映画の発想が含んでいる多くのものの中の、図式性だけを取り出し、描かれている人間関係の図式に状況脱出の図式を重ね合せ、作家に対して暖かすぎて骨がとろけてしまふようなまなざしを向けているだけなのである。図式が悪いわけではない。ただ、そういう図式の中でこそ、人間のリアリティ、

状況のリアリテイが正確に見とどけられなければならぬのだ。状況のリアリテイが見とどけられなくて何の状況脱出ぞ。批評の仕事としては少し重点が移動してはしないか、ちよどここの映画のように。作家や作品のねらいの「よみ」方に血道を上げるより、もつと独自に、たとえば滑走路の長さでもはかるべきではないのか。更には、もう前もつて調べることも出来ない着陸地点に、強引に着陸するその賭けに眼を注ぐべきではないのか。

シナリオさえしつかりしていれば演出家は凡庸でいいなどという、一見いかにも逆説的に語っているような発言をおかしいと思うのは、別に映像主義でも何でもないのである。石堂淑朗がいうように(映像芸術四月号)、「いわゆる映像がヒラヒラした意匠と化す危険をつねに内包しているから」、あるいは、「一千万から一千万の映画作りがなされるようとしているとき」だからといって、決してシナリオ優先、演出家凡庸でよしなんてことにはなりません。危険はつねにある。映像がヒラヒラした意匠と化す危険があるなら、裏目よみは一步まちがえばチャラチャラした政治主義と化す危険をはらんでいる。いずれにしても問題はそうは短絡しはしないのだ。

映像を語る者が常に映像の「美学」を語ると思つたら大ちがいである。むしろ、映像主義はごめんだという石堂淑朗が脚本を書いた「女のみづうみ」は、「映画芸術」のあれほどの裏目よみを可能にしながら、結局はいうところの映像主義の典型となり果てていてではないか。何が何だか判つたものではない。何にしろ、当り前の話だが、映画作家には映像を通じてしか物をいうすべはない。映像といふことばがやたらに没思想的な美学を思わせるとしてもそれは映像自体の責任ではない。

映画作家は小説を写真にうつし変えているわけでもなければシナリオを忠実に再現しているわけでもない。シナリオを忠実に再現しようとして、もつともこの場合はそのシナリオに問題があるから厳密ではないが、演出家が凡庸でいいという小川徹の発言を信用したばかりに、アルドリッチはどこかまちがえ、吉田喜重がどこかまちがえていなのだ。絵画に絵具があり文学にことばがある。作家の肉体的、社会的存在がどうあれ、作家が「表現」行為によって世界と向き合う時には、キヤンバスと絵具が行き止りでありことばが行くきどまりだ。そのことは何も絵具やことばの、カッコつきの「美学」に短絡するわけではない

のであつて、作家の入口がそこにあり出口がそこにあるというだけのことだ。表口から入つて表の裝飾に眼をうばわれて動けなくなるのは困りものだが、ともかくそこから入つた以上、深く入つて行けば裏口も見つかるのだ。妙に事情がわかつて来て最初から裏口へまわり、遂に表がわからなくなるなどということがあつてはたまらない。もつとも、裏口だけが人生よ、という歌は、あつたかなかつたか。それはあつてもおかしい訳じゃない。

小川徹は、三百代言山田和夫に対する反論の中で、ハリウッドの企業内進歩派について言っている。「彼らは極端に言えば黒といふべきところを白といふことによつて、観客や友人たちに身のあかしを立て、作家精神をまもっていることを、スクリーンを通じて報告したのである。」

それはおそらく正しい。現実に我々は日に日にそういう地点に追いやられていゝ。とうよりも、今日ただいま、すでにそうだ。しかし、にも拘らず、というか、言われている通り、というか、作家が語るのには、「スクリーンを通じて」であり、時代の閉塞に立ち向かう作家の「作品」は、小川徹のいう次元には最終的には閉じていかない所がある。少く

とも、そこから入ってそこから出て来る往復運動だけでは、芸術は一步も「政治主義」の外のひらから外に出ることはない。

記録映画作家協会の努力のおかげで、先日、亀井文夫の「小林一茶」、「上海」、そのほか歴史的な記録映画を見ることができた。滑稽だったのは途中に入った岩崎昶の解説で、この評論家は、「私がほかの人以上に原爆を憎んでいることは信用していただけると思います」などと訴えながら、周恩来の前で感動して、「私は中国に来る前から、中国が核兵器を持つことが世界の平和のために絶対に必要だと確信している人間です」(映画評論六月号七月号)などと、言葉そのものがふやけ果てた弛緩をしめしているが、その彼がこんなことを言った。これらの作品はいずれも二十年、三十年以前の作品で、今の若い人には判らないかも知れないが、当時の政治権力に対して、口ではイエスといいながら本心ではノウという、いわば奴隸のことばで語られたものです。この中の一本「ある日の干潟」にしても、一見ふつうの自然観察映画と見えながら、実は権力に対する大衆の団結した斗争を語っているのです。と。今の若い人には判らないだろうと思うとは、もうすでにこの男も映画が判

らないんだなど、私の、映画に関係のない友人が話していたが、要するに、これらの作品はいずれも、岩崎昶が伝えるイメージとは、微妙でありながら確実に違っているものを、我々若い人たちに伝えて来たのだ。私は別箇に「小林一茶」や「上海」について書きたくなるほど、これらの作品に触発される所が多かったが、たとえば「小林一茶」にしても、まあなるほどそう言っ言えなくはなからうが、口でイエス、腹ではノウなどという政治的な次元でとらえることのできる作品ではない。政治的な次元を捨てるとい意味でなく、作品自体が、何か知らず権力の支配を超えている所がある。権力の支配が超え、一点でその支配を裏切っているというこの作品の質は、わずかな差で、口でイエス腹ではノウという所に収縮していかないのである。反対に、もし岩崎的な視点でとらえるならば、「ある日の干潟」は、方法的に失敗した作品なのだ。雁を襲うハヤブサをファシストに見たてたりするのはどう見ても童話の世界であり、それでは飢えたハヤブサが可哀そうというものだ。そういう観点を岩崎などが推奨し、他の部分が見えなくなってくる地点で、作家が甘やかされ、しかも、方法的な誤りを含みな

がらも、なお作家が独自の場所で時代に立ち向っていることが総合的にとらえられなくなってくるのだ。ある日の干潟」は自然観察映画であり、もつと思想的に深く観察に徹している時に、今日の我々に、もつと深く突き刺さってくるのである。何もかも一緒にした上で、固定的な歴史観で評価を切つて、裏目よみの真似事をした所で、批評家として何ほどのことをしたことになるのか。

ことほどさようである。「作家精神をまもっていることを、スクリーンを通じて報告した」といっても、一体それがどういう作家精神か。時代のどういう測量値を、どういうリアリティで報告したのか。それをとらえ、自らそれを表現して行こうとする時に、石堂淑朗や小川徹のように、映像ということばに生理的な嫌悪感を示しているだけ、或いは裏目よみに終止しているだけでどうすることができる。老残の岩崎昶が、もつぱら保身のために裏目よみの真似事を人に押しつけている御時世である。小川徹の羽仁進論ではないが、「方々、御用心めされよ」だ。裏目よみも、そろそろ、自分自身を裏目よみした方がいい頃ではないか。失礼。

(一九六六年九月)

*映画状況の集点は何か

《一九六六年九月》

対談

武井昭夫
松本俊夫

状況の変質とデイスコミ

松本 武井さんと対談するのは、大島渚の作品集の解説対談をやって以来ですね。

武井 そうですね。あれ、新版では削られちゃって……（笑い）。

松本 そうそう、意味深長だな、あれは。しかし、考えてみると、あれから五年半たったわけですね。あそこで大島渚の作品をめぐって、大島、武井、松本の三人が出合った出会いかたというのは、そこにもすでに、お互

いにいろんなデリケートな違いもあつたらうけれど、違いを際立たせようとするより、課題を共有しようとする意識の方がずっと強かつたと思うんです。しかし五年半たつて、状況との対応の仕方、その変質と言われるものを何と見るかという点、またそれを芸術課題として、あるいは思想の問題としてどう捉えるかといったようなことで、われわれ三人に限ってもずいぶん違いが出てきているんじゃないか。それはこの三人に限らず連帯関係一般に見られる現象で、最近ではとかく共通

項を見出そうとするより、違いばかりが妙に表面化してきちゃう。論争をすればすぐ感情的に対立して、昨日の友も今日は一転して敵になるといった具合に状況づけられている。それをとつても感じて、憂うつでしようがないわけですよ（笑い）。

武井 そういうふうに捉えるからじゃないの。

松本 でも、それぞれがここ数年の間にかなり変ってきたと思いませんか。もつとも一見一番変らないのは武井さんだろうと思うけ

れども（笑い）。そういう武井さんから見ても、たとえ僕なんかはどう変ったように見えませんか。

武井 いや、別に変ったと思わないですよ。

松本 そうすると、前から同じわけか。

武井 いや、前から同じというのと、僕もあなたも成長していないみたいだけ。（笑い）そうじゃなくて、違いというのはいわば初めからそれぞれあるわけでしょう。芸術的な方法とか、それから資質だとかはね。もちろん、その違いが仕事の展開のプロセスではっきりしてくるとか、そういうことはあると思うのだけれども、それは現われ方がはっきりしてきただけでしょう。なにも最近の状況の変化につれてそういうものが形成されてきたというものだけじゃない、と僕は思うのよ。ただ、共通の芸術上の課題に取り組もうとしている場合には、そういう方法上の違いとか、資質上の違いとか、またお互いが置かれた状況の違いとかいうものは、一応は意識されていてもその上であまり問題にされないという時期がある。反対に、共通の課題というものが見失われたり、協力がうまくいかない状況の下では、いま松本さんが言われた差異の方がクローズ・アップされて見えてくるん

じやないか。

松本 それだけですかね。たとえ今違った状況の下ではというふうに武井さん言われたでしょ。つまり状況が変わったと判断されていくわけだけれども、その判断の内容とか、変質しつつある状況に対応してゆく意識のあり方の違いですね。これは以前から違っていたものが、ただクローズ・アップされてきただけじゃなくて、やっぱり状況に対して動いて変化していく一面がどうしてもあると思うんです。そのところが転向の問題もできていけば、状況からズレる問題もできているんじゃないか。しかし僕にいわせると運動的観点というのは、そうなっちゃってどうしようもなくなつてから、それをふるい分けしたり頭ごなしに叩いたりするよりは、何よりもまず、お互いが暗中模索しているプロセスを突き合わして対話していく努力ですね、それが先行しなければならぬと思うんです。ところが実はそれがあまりうまくいってないように感じるわけです。だいたい少々努力してもなかなか対話が成立しにくいという具合に状況が変質してきているわけであつて、状況認識も課題の焦点もひどく拡散して混沌とした様相を深めている。いわば状況を一瞬の

下に見おろすというバズ・アイ・ビューみたいな視点がとりにくくなつてきたともいえる。問題はそういう状況の変質を、ムードでなく、どれほど正確なイメージとして批評的に捉えるかということだと思ふんです。たとえばもう三年くらい前ですが、僕が、『新日本文学』に三回にわたつて連載したものがありましたね、映画論を。あそこでは映画論として状況の変質する側面をクローズ・アップして、解体と風化にさらされた大衆社会的な現実の日常構造と意識の関係、それを僕らの映画芸術課題として捉えていく視点を僕なりに追求したわけですね。それは大島渚の作品集をめぐつて武井さんと対談した時点での僕の問題意識と、むろんつながりはあるけれども全く同じではない新たな模索が始まっていたと言えるわけです。そういう点について、たとえ武井さんなら武井さんと話をすると、いうことが実はあまりなかったんじゃないか、全くなかったわけじゃなかったけれども、努力がたりなかったと思ふんです。微妙な違いがあることを意識しながら、デイスコミュニケーショントされた時間がある程度流れて、あるとき一挙にそれが妙な形で爆発する。つまり生産的に対立するという形をとりにくい対立に

なってしまう。これは武井さんとだけじゃなく、いろんな人との間に、起き過ぎるほど起きちゃっている。

武井 そうですかね。

松本 じゃないですかね。

武井 僕はそうも思わないのだけれども。

松本 どうかな(笑)。たとえばですよ、僕はこの前『映画芸術』の花田さんと武井さんとの対談の中で、とりわけ武井さんにこっぴどく批判されています。今日の創造課題を見失っている、あるいは運動課題を見失っているというわけだけれども。

武井 そういうふうにいってたかしら。

松本 っていますよ。忘れてもらっちゃ困るな。(笑)

武井 いや、忘れていないよ。少し誇張しているよ、それは。(笑)

松本 いや、繰り返しそう言われていますよ、強調して(笑)。ですから、僕は自分ではそう思っていないけれども、知らないうちにそういうふうになっちゃっているのか、あるいは武井さんがズレちゃっていて、僕の問題意識とうまく噛み合わなくなっているのか、そのあたり大分考えましたね。実は最初あれ読んだとき、いささか頭にきたんだけど、

あとで冷静に考えてみると、武井さんとは比較的接触する機会がありながら、たまたま話の中にそういう意見の違いがでて、本気でもっていい意味での論争をしてこなかった。それが運動的でなかったのじゃないかというふうに捉え直して、いまでは生産的に問題をはつきりさせたいという気持になっているわけです。そこで今日は武井さんがあそこであいうふうに言われたことをもう少し具体的に指摘してもらって、僕なりの意見もそれに對して言わせてもらおうと……(笑)。

大島渚と松本俊夫

武井 『映画芸術』の対談で話していたのは、松本さんの仕事の全般的な問題というより、第一次大戦後のアヴァンギャルド映画の受け取り方の問題についてです。その受け取り方で、松本さんが大島渚を批判していたのだけれども、そういうところで、論争したのではなく本質的な相互批判なり共通の課題発見なりに至らないのじゃないかという感想が僕にはあったわけです。

松本 でもね、僕はたとえば大島渚との関係に限って言うならば、それこそ『飼育』以来『天草四郎』についても『悦楽』について

も、割と一貫して、事あるごとにそうあってはいけないのじゃないかと思ったことは、そのときどきの具体的な問題とからめて発言してるんですよ。あれはたまたま前衛映画祭があったので、そこから何を創造的に吸収するかという点で対立したんだけど、僕が大島君に言おうとしていることは、ちゃんと一貫しているんです。ですからそれだけ切り離して問題にされてもよくわからないという点もあるし、それから、それだけを切り離しても僕はあれでもってそれほどスコラの論議をしているつもりはないわけです(笑)。

武井 なるほど。しかしね、『飼育』を行くときは松本さんはたしかロケ先まで直接行っていろいろサゼッションをしたり、討論をしながら協力していたわけでしょう。そういうプロセスをたどって今日に至ったという、やっぱり全体を、いま大島批判を書くなら問題にしてもらいたいという気がするのだけだな。

松本 そういうふうの問題にしなきゃいけないときはそうします。

武井 いや、そういう時じゃないの、今は。今だけがそうじゃない、絶えずそうあらなきやいけないといえればそれまでだけれども。

松本 ただ残念なのはね、大島君との間に、結局生産的な対話というのは展開しないで、最後には松本がああいうことを言うのは、あいつが常軌を逸しているからだ、といったよなね……。

武井 そうそう、あれはまったく大島君が、間違っていますね。

松本 といったような突っ放し方をしたわけですよ。

武井 突っ放した？

松本 つまり、対話を拒絶したわけ。

武井 対話を拒絶しているのだけれど、そのことをまた批判していく必要があると思うのですよ。

松本 まあね。しんどいけど。

武井 だいたい、芸術論上の問題で論争しているのに、おれは映画を作っている、しかし松本俊夫は今映画を作れないところにいるから、松本の発想はヒステリックになるのであって常軌を逸したものであるという、ああいう言い方はよくないだけじゃなくて、そういう言い方が出てくる大島君の現在の意識が問題ですね。また、あそこで、大島君は犯罪というものを例にとつて、いまは集団で犯罪ができないうような時代である、従つて、個の

犯罪が今は問題なんだという言い方をしていますね。それを比喩的なものとして、運動論として出しているのだとも考えられるでしょう。しかし、そういう考え方、つまり今の芸術運動は集団の時代じゃなくて個の時代なのだという考え方を、批評していかないといけないのじゃないか。僕はいまこそ集団の時代だというふうに思うわけですね。自分が作れる条件ができた場合には、芸術方法上ではいろいろ対立点を持ちながら、共通の課題へ一諸にアプローチしようとしていた人達が次に作品を作っていくるように奮闘する。今作れる条件を持った人がその条件を生かして全体的

ために道をひらくというふうに問題を考えないで、芸術方法上の対立の問題を、今作品を作れる、作れていないという立場のちがいにスリかえるなどという、そういう考え方が、大体風化している証拠だと思ふのですよ。時代によつては作らない、書かないことのために頑張るときだつてあるわけだ。

松本 と思いますね、僕も。それだけに作れない状態にいる奴が言うことだつて……。

武井 そうですよ。『だつて』じゃなくてそんなことはそもそも問題にならないはずですよ。

松本 そう、その次元で問題にしても意味がないわけですよ。それは自明の理であつてばかばかしい話なんだ。

武井 ところが、それが自明の理になつていないのですよ、現在。何か作っているものが偉くて、作っていないものがマイナスの立場にいるという意識があると思ふのですよ。問題は何かをつくっているかなのだ。少くとも

戦後民主主義の上に立つて仕事をし始めている芸術家の中では、自明の理でなければならぬのに、しかし現状はどうやらそうならないのだな。明らかに大島君がああいうことを発言するのは、作つた者が勝だ、自分がよくやっていると意識があるのだよ。作れない者は作れないことそれ自体になにか欠陥があると思つているのですよ。思つているから、ああいう発想に基づいた発言が出てくると思ふのです。そこをはつきり批判しなきゃいけないのじゃないですか。これは花田さんとも話したのだけれども、何か作品を書いているとか一小説家と言えば沢山書いていろんな雑誌に発表しているとか、或いは映画で言えば映画を撮っていること自体がなにか意味があるようなばかげた風潮というのが蔓延しています。書かない、つくらない人の大

切さが少しもわからなくなっているんだ。松本さんの方にはその裏返しがあるように思うのだけれど……。

松本 裏返しというと？

武井 お前は作っていないじゃないか、と言われると、ちょっと弱るような感じが松本さんにあるのじゃないですか。そんなことは僕は気にしなくていいし、問題じゃないというところでやっぱり相互批判はやらなきゃならないと思うんだ。何でもいから作ればいいとは、口では誰も言わないけど、どうやらそういう考えに実際上の行動では支配されている人たちが多いのじゃないですか。映像芸術の会なんかの現状をみてどうですか。下らないものを作るより、僕は作らぬ方がいいと思っているのだけれども。

本質の衰弱と裏目読み

松本 僕もそう思ってますよ。しかし作れないということも辛い(笑)。だいたい今作れる立場にいるインサイダーたちをみてみると、たとえば金持の御曹司とか、女房や恋人が大スターだとか、あるいはジャーナリストティックな名声や地位があるとか、そういう意味で金か権力をもってる奴ですよ。ひがん

でるみたいでそんなことあ言いたくないけど(笑)。大島君は今や作れる状況になってきたなんて書いているけど、まだまだ実体はどうですよ。でなきゃめっちゃくちな妥協にも眼をつぶるかなんだ。金や権力をもってる連中だってコマージュリズムに乗っかろうとする上ではやっぱり、相当本質的な妥協もしてるしね。そのうちそれを妥協と思わなくなつて、自分を一生懸命合理化しだすから危険なんです。作ること自体が至上視もされる。ですから最近、作られたいろんな作品を見て、たしかにテクニクやなんかはうまくなつて、非常に緻密になつたという面はあるけど、何か一番大切なもの、つまり表現せずにはおれなかつた根拠みたいなものは、逆にならぬもの、一番本質的なところでは、逆に相当みんな衰弱しているんじゃないかという気もするのです。世界と自己の関係をどう意識し、感じ、表現したがつているのか、その疼きが作品の奥から切実には伝わってこないんです。なんか心情的にのたうちまわつているという言葉もあまり乱用したくないけれども、要するに状況的に、その中で引き裂かれたり、流されたり、それに抵抗しようとしたりしながら、そういう自分も含めて状

況を対象化しようとする、そういう意識の相剋みたいなものが意外と弱い。たとえまとまりが悪くても、その一点がいれば肉体的な率直さで僕らに伝わってきたものが、今ではマインドあいまいになつている。大島君の『白昼の通り魔』なんかもそう思うんです。むろん、『悦楽』より僕はずっと高く評価するんですが、何かいまひとつすつきり共感できない。状況の捉え方みたいなものが、バーズ・アイ・ビューというか、割と古典的な典型論の変形みたいに僕には見えるのです。

武井 はあ、おもしろい問題ですね。それを少し聞かしてもらいたいですね。

松本 内容に立ち入ると作品論になっちゃうから。

武井 でも、多少それをやってもいいじゃないですか。あれは結局、戦後のイリュージョンがくずれた挫折者の意識ですね。イリュージョンが崩壊すると、そのイリュージョンを支えていた理念がごとごとく非常に観念的なものに思えてくるものですが、そういうところから出発して、それに代るものとしてなにか大衆のバイタリティみたいなもの、つまり、生きる力みたいなものを神秘化してみせるといふ、このごろ流行の図式ですね。僕

はそういう図式を『白昼の通り魔』から非常に感じましたね。

松本 ええ、ありますね。ですから、あの四人というのが今の典型的状況における典型的人間として配置されていて……。

武井 そのうち三人はみんな死ぬかつかまかしてだめになる。松本さんなんか、そっちに入られてるのじゃないかな。

松本 なるほど(笑い)。まず単純にインテリでもが公式的に否定される。それから状況に対して犯罪的な、つまり通り魔的にかかわる者は結局捕えられて……。

武井 絞め殺される(笑い)。

松本 すると、やっぱり図太く、その時点ですると言われようと、うしろ指を、指されようと、ともかく生き抜くことが大事だと……。

武井 全く間違いですよ、そんな自己証明

松本 ええ、そうなんだけれど、案外大島君の本音かもしれませんね、その「生きのびの思想」っていうやつは。「悦楽」のラストにもつながっている。だとすると僕らにとつての戦後を、それこそ自分自身で流産させてしまふんじゃないかという気がするわけです

ね。それといまひとつ気になるのは、ああいうバーズ・アイ・ビューで状況を図式的に見る「役割のドラマ」というやつは、今はやりの裏目読みを先取りして作っているんじゃないかということ。僕はハメコミ批評におあつらえむきにドラマが発想されることに疑問なんです。芸術にとつての批評というものがそういうレベルにとどまってしまったら、何か大事なものポロポロ落っこっちゃう……。

武井 賛成ですね。裏目読みというのは批評じゃないですよ。あれは作品を観客代表と作者の代弁の接点で解説するイデオロギー主義的コメントの一種だと思うのですよ。あれは過渡期の批評であつて、あれだけではダメだと思うのです。

松本 たとえば小川徹の裏目読みなんかは作者の意図や作品の本質からもしばしば脱線して、作品を手がかりに、自分なりの状況論や文明論なんかをやる傾向があつて、それはそれで、その推理の仕方におもしろさや思想があつて啓発されることもありませう。でもね、それは作品そのものをちよつとないがしろにし過ぎるきらいを感じるわけですね。つまり、芸術批評としてはやっぱりそれが主流になつたのじゃ困る……。ところがエピゴーネ

ンどもによつてほとんど今や主流になつちやうつみたいところがあるでしょう。

武井 それは映画雑誌のジャーナリズムでしよ？

松本 だけど結構その影響がありますからね。とくに学生なんか……。

武井 学生にはやっぱり松本さんの影響が大きいという話ですよ。松本派と小川派が対立しているそうです(笑い)。

日常性のマチエール

松本 初耳ですね、それは。ただ僕なんかは、竜鳳や石堂みたいに勇ましいこと言わないから。そりや確かに映像表現の中にはそれが示している意味というものは当然あるし、それを無視することはできないわけですが、しかし映像でものを表現する、映像として自分とのかかわりを対象化するという場合に、基本的にはもつと直接的に、つまり解釈のレベルでもつて論理化されない部分に喰い入ろうとする面があるわけですよ。僕は常にその二つの要素の緊張関係を問題にするわけで、たとえば武井さんに批判されたエッセーで、意味性と純粹性の対立と統一みたいなことを言ったのも、そういう具体的な創造課題につ

なげて僕は考えているんです。しかもそれはさつきから問題にしている、変質しつつある状況をどう意識するかということにもかかっている。たとえば僕は『西陣』なら『西陣』で、それを十分にはよくやっていないのだけれども、すでにそういう課題意識を投げかけたつもりです。ところが花田さんと武井さんの対談の中では、資本家どもをからかっているといったようなものがおもしろいみたいにおっしゃっていただけども……。

武井 いやいや、あそこも部分を言っているのです……。

松本 でも、部分で言うとなると、僕が今『西陣』の中で一番嫌いなのがあそこなんです。つまり、あんな図式的な捉え方をしたって、状況はほんとうには捉えられない。いささか意識的に武井さんに対立するならば、武井さんがあそこであいまいだと言われた部分には僕はより創造的に執着しているんです。或る種の模倣とした状況のイメージなんです。それが僕の場合、凍りつくような死のイメージとストレスに近づくんですね、ニヒリストだから。その最たるものが『石の詩』だけれども、裏目読みの綱にはそんなの全然ひっかからないと思うんです。でも僕は、僕の

状況感覚とか、存在感覚とかいうものを、できるだけ直接的に表現したい。そう思っている意識の未分化な部分にそれと対応する何かをひきだし、ゆさぶるといったような作業を二三年或る意味では一面的に強調してやってきたわけですよ。

武井 だけど、どうして一面的にそこへ没入しなきゃならないの？そこを聞きたいですね。

松本 そのところを割とみんなが素通りするからですよ。

武井 そうですかね。僕はむしろそういうモチーフのものがこの頃氾濫しているのじゃないかと思うのだけれども。

松本 そんなことないですよ。

武井 氾濫しようとしてなかうとどっちでもいいのかもしれないけれども、ただ状況からいえばそれが氾濫しているように僕は思うけれども、下手くそに一生懸命やっている奴が多いから、松本さんはそれを仲間と認めたくないのでしょう。下手と上手がいるという違いはもちろんあると思うのですよ。しかしいずれにしても、どうして自ら一面的というほどそこに没入しなければならぬのか。未知なるもの、曖昧なるもの、いまだ芸術表

現によって認識化されていない世界、それは内部であれ外部であれ、そういうものを創造過程を通して探究していこうということは、あくまで芸術創造の根本であって、それを否定するのは全く間違いだと思うのです。それは前提だと思いのですけれどもね。ところがそれがどうして、一例として言うと、皮膚感覚とか、そういうものではないければ捉えられないものというふうになるのか。皮膚感覚では芸術はできないでしょう。しかもそれが今日の芸術創造の中心課題であるなどと、ほかならぬ松本さんがどうして思いこまなければならぬのか。

松本 そこを素通りしたんでは、状況のモチーフを主体的にとらえられないと思うからですよ。フォルムとしてはうまく対象化しきれないものですね。そいつを全身で感じながらイメージに論理化することです。そういう作業は氾濫していると武井さん言うけれども、全然氾濫なんかしていないですよ。やっぱりこれはこの間の花田、武井対談でも出ていたけれども、たとえばPTA的なものに対する非行もの、あるいはヤクザもの、そういう形で体制的状况に対して逆逆するというのが割と氾濫しているわけですよ。

武井 それも氾濫していますね。

松本 だけどすぐ、その裏側で、自ら砂がくずれるように風化していつちやっつていいる姿というものは、的確に、ほんとうに捉えられているだろうか。そこなんですよ。

武井 捉えられているとは思わないですよ。初めから捉えようとしなくて、自分でもわけがわからないでもやもやしているのがいいというのが氾濫しているから困るのです。

松本 むろん、それではだめだと思うのです。それではやっぱりムード化する……。

武井 だから、ムード的なものが氾濫しているのだね。そして本質は非常にメロ的なものね。

松本 つまり、下手と上手の問題じゃなくて、質の問題だということですよ。ですから、たとえ支配的な潮流がムード的メロ的であったにせよ、そんなものとは質的に自らを區別して、空洞化した日常性を批評的にイメージ化する作業をとことんやる必要があるわけですよ。そういうと階級的な見方を放棄しているように思われるかもしれないけれども、そうじゃなくて、映像表現の固有な課題を通さなくちゃダメだといってるんです。花田、武井対談でも階級的な視点というのは、少くと

も前提としてすえられなきゃいかんという言い方をされているのであって、ただ、公式的に階級的視点ということが万能棄みたいに強調されているわけじゃないでしょう。しかしそれを前提に捉えた上でのその先の今日的な創造課題に関しては、あの発言のかぎり全然

具体的に提起されていない。たとえばルイ・マルの『ビバノマリヤ』はおもしろいと言われる。あそこで一つの革命的な状況と行動に對するファルスの捉え方みたいなものがあって、それが今日の状況との対応でアッピールする、或いはそれがアクションとして展開するのが、おもしろいといったようなことが問題になっっているけれども——。

『ビバ・マリヤ』肯定か否定か

武井 まあ、政治と芸術を、芸能の優位でみるというようなところはあるが、状況とそれほど対応しているとは思ってませんよ。しかし、あそこにあるアクションによる「飛躍」のおもしろさなんかは、学ぶべきじゃないですか。

松本 でも、単にアクションがおもしろい映画なんて、ほかにいくらでもある訳ですよ。とりわけ『ビバノマリヤ』のアクションが問

題になったということは、やはりあそこに据えられた素材やモチーフと無関係だとは思えない。

武井 もちろん関係はありますよね。

根本 しかし、あんな革命のボンチ絵に、どういふ本質的な表現があるというんです。

武井 あれでわれわれが考える現代の革命が捉えられているなんていくらなんでも思わないですよ。

松本 それじゃ、なんでああいふ形でアクションということが、重視されるのか、僕なんかには全然わからないわけですよ。

武井 どうしてですか。だってあのアクションはおもしろいじゃないですか。

松本 だけど、アクションがおもしろいという形で、今の映画状況のおもしろくなさを切り返していくというのは、やっぱり僕はだめだと思っんです。

武井 どうしてだめなんですか。

松本 だって、アクションがないから今の映画状況がだめだったり、映画がおもしろくなかったりするのじゃないですか。

武井 もちろんそうですよ。けども、今の日本映画は、アクションもだめだということも事実なんだから。

松本 でもね、それがやっぱり主要な問題にはどうしてもならない。だいたい今の日本映画というのは、裸かアクションで、お客をつかもうとしてるんですよ。

武井 そういうアクションがだめなんですよ。たとえばヤクザ映画にアクションがいっぱい出てきますが、それこそもうパターン化してしまつて、ちよつともおもしろみがないでしょう。裸も同じです。少しもセックスが追求されてない。

松本 ええ、ないですね。

武井 ヤクザ映画でもスパイ映画でもそうです。ところが『ビバノマリヤ』の場合に、バルドーという女優の肉体を素材にして、ルイ・マルがいろんな変化とどうか、行為そのものの意味としてシナリオにかけばただの繰り返しにもかかわらず、その変化をカメラで捉えることによつてさまざまな意味がでてくるおもしろさを出していた。観客の反応にもはつきりと出てくるほどの表現のおもしろさがそこにはあると思うんです。それもテクニクだといつてしまえばそれまでなんだけれども、やっぱりそういうテクニクは学ぶべき点じゃないですか。

松本 まああんまり、そのことにこだわら

うとは思わないけれども、何をピントはずれなことをくくく言っているのだろうという気がするわけです。

武井 いや、ピントはずれじゃありませんよ。

あの対談の中の花田さんの主要なテーマのひとつに、たとえば大型映画の問題があつたと思うんです。だいたい、これまでの『アヴアン』ギヤルド映画というのは、小型映画の中の実験として出てきているわけですね。しかし、いま、大型映画というものがどんどん作られる状況の中でどういふにそれを、映画の方法論の発展の中に、くりこんでいかうかという課題がある。と同時に、大型映画の理論は、小型映画としてでてきた、アヴァンギヤルド映画というものの積み重ねだけでできるとは思わないのであつて、やっぱりいまつくられてる大型映画の中に出てくるいろんな実験をも、総合化しながら、一つの方法——方法というよりこれからの映画理論を考えていかなきゃならないわけでしょう。そういう課題意識が花田さんの中にはあるのだというふうには僕は見ていたわけなんです。そういう課題を追求していく一つのテーマとして、たとえばルイ・マルの色彩大型『ビバノマリヤ』にはどういふ問題があるのか、或いはキヤロル・リードが『華麗なる激情』でやつた

あれにはどういふものがあるか、デビッド・リーンの『アラビアのロレンス』はどうか、と考えてみるべきじゃないですか。大型だつてデクの坊みだけに全然つまらないものもある。そういうものを否定しながら、少しでも可能性があれば、そこから学んでゆくというようなことは、ただマルのテクニシヤンの面に感嘆して、それにほれ込んで喜んでるということじゃないわけなんです。そういう課題があつて、その課題から照らしてみると、マルの仕事の中にもわれわれの学び発見するよ、うなものがあるのじゃないかという考えなんです。それから、その意図と切り離しちゃつて、アクションのおもしろさだけ言つてもしょうがないと言われても困るのだ、それは。

松本 しかし、大型か小型かみたいな発想はね……。

武井 大型がよくて小型が悪いというのじやなくて、大型映画というものをどう捉えるかということですよ。

松本 大型映画の可能性ということに、現在の課題の主要なものがあるとはぼくには思えない。

武井 じゃあその主要なものは小型？

松本 いやいや、つまり、大型か小型かじやない。

武井 でも、いまは大型か小型かという問題においてと言っているんじゃないですか。

松本 だったら、そのどちらにもありますよ、それぞれに固有な可能性が。それにしてもたしか花田さんとの対談の中で、大型映画には一面内のモンターージュの可能性があるとかいうことが言われていたけれど……。

武井 それは昔から江藤君などが言っていることでしよう。

プロセツシヴな

ドキュメント

松本 しかし、それは大型映画に固有な問題じゃないし、そういう映像が関心をひくようになった本質は技術論としてじゃないと思うんです。たとえだ持続した切れ目のないワン、ショットの中に関係の変化をすかさず捉えようとする意識は、何よりも今日の状況感覚から出てきている。そういうプロセツシヴなものの中に、状況の本質が垣間見られるからです。それにそれをまばたきもせずに見つめようとするこちら側の意識の動きを、同時に対象化しようとする考え方も切り離せないわけです。ですから一方に刻々遷り変っていく対象がある。他方でそれに刻々反応し

ていく自分があり、またそれによつて操作されるカメラの動きがある。そしてその間にズレがあり、それらの緊張した関係的な運動がつくる映像があつて、そこに対象と自分の動態をとらえる可能性がでてくるわけです。

武井 そういうものが緊張と言えますかね。
松本 緊張していない映像を問題にしてもしょうがない。

武井 そういう三つの関係ね——対象が刻々動いていく、それを刻々捉えてゆく——これは監督の意識のことを言っているのではよ？

松本 対象と意識の出会いの緊張関係を問題にしているんです。

武井 それとカメラの目というものとの間の緊張なんて、そんなのは、一般的に成り立つというわけではないでしょう。

松本 どうして。

武井 一般的に成り立ちますか？、そうすると、晴れた空に雲が東から西に動いていくつまり対象が刻々と動いていくのを松本さんがこうやって見て意識している。カメラがそれを撮つて（笑い）、そこにどんな批評的精神の緊張があるのですか。そんなものこそ、緊張した精神の運動を失つたものが、対象の変化を待つているようなものですよ。ただ見

逃すまいと思つて待つているだけじゃないですか。ドラマは外からやつてくるというわけだ。

松本 そりや戯画化しすぎている。そんなバカげたことを言つちやいないでしょ。いつも武井さんと対立するところだけれども、これはヌーベル・バーグ以後の映画が投げかけた最も本質的な問題の一つですよ。演繹的なコンティニューイティ主義に対して、帰納的なドキュメンタリズムを対置させるといふか、予断を許さない現実の運動過程に大たん自身を投じて、自身自身を相対化しながら、進行形の現実を進行過程でプロセツシヴに捉えようという……。

武井 それは一種の時間信仰みたいなもので、やっぱり間違いじゃないですか。つまり先行する時間が常に新しいという信仰がなければそんなものは成り立たない。それからあなたの考えは、予測があつてはじめて予断が裏切られたときの意味をとらえ、表現してゆくことができるのだということを見落している。予測する人間というものものの決定的意義を忘れている。つまりはつきり芸術家としての思想課題に即して問題を捉えておれば、過去の一回性というものの中からだつて最もアク

チュアルなもの、もっと言えば未来性あるものをも発見することができる。そういう考えの上に立ってわれわれは現在をも見ていくのであって、そうでないと常に時間的に新しいものの中に新しいテーマがあるという、そういう、まことに受動的なドキュメント理論になりませんか？、それではどんどん追っかけていくだけであつて、人間の認識とか思考とかいうものが必要とする持続する時間というものです。そういう方向でずつといくと、あなたの理論がそうだというのじゃないけれども、一種のナチのドキュメント理論みたいになつていかなかな、瞬間行動主義みたいな

松本 ちがうんだな問題点が。武井さんの映画論からはカメラが抜けてるんだ。

武井 だつて、進行する現在の時間の中でものを捉えなければならぬということ、カメラにとつてあたり前すぎる話で、それを特に強調するには別な意味があるわけでしょう。
松本 一切の過去の現実に対する思考や蓄積を全く御破算にして、そのときに自分が反射した衝動的な運動プロセスを表現だと言ふならそうでしょう。そうじゃなくて、四六時中状況を考えるし、自分を考えるし、イメー

ジを不断に発酵させていくわけですよ。もちろん予測もするわけです。その上に立つのと立たないのじゃ、物事に対しての直観的な自分の反応の仕方だつて違つてくるわけですよ、当然のことながら。十分そういう前提の上に立つて、なおかつ自分の演繹的な思考をのみ出して反応する自分自身を発見するわけですよ。その反応というのは、蓄積の無意識的な表現をも含むわけで、すぐれた即興主義というのは、武井さんが批判する素朴な反応主義とは逆に、日頃の思想形成や現実意識がものをいふと思ふんですよ。即興というのは直観だけれど、直観というのはその意味で肉体化された思想であつて、単純な裏目読みではとらえられないブレ・ロ カルなものに転換されている。しかもそれがカメラを対象に向けることの中から、はじめて具体的に形成される関係に注目して、それを方法の問題に意識化してきたのがヌーベル・バーグ以後だろうと思ふんです。そういう意味で言えばそれ以前の作家というのは、たとえば僕の最も尊敬するブニュエルの映像なんかでも、そのイメージの本質はやっぱりカメラを向ける以前にすべて決定されてるんですね。最もすぐれたコンテ

イニユイテイ主義者なんです。

武井 しかし、それには当然プラス・アルファが映像として出てきますね。

松本 避けられない偶然が介入する結果としてですね。でもブニュエルにはカメラをまわす過程で、その偶然性や不確定性を積極的な媒介にして、自分を自分でも意外なところまでふくらませようとする意識はあまりない。コンテイニユイテイからはみ出る部分を、意識的にすくいあげようとはしていないんじゃないか。

武井 そうですね。

松本 ほくはそう思うんです。だからもうダメだなんてばくは言わない。ブニュエルが追求した世界というのは、そう簡単に越えられるようなものじゃないですよ。でもね(笑い)、にもかかわらず新しい状況が現われ、それに対して新しい方法意識が生まれてくる必然性もあるわけです。事実ヤンガー・ジュネレーションの仕事には、そういう自覚の上にな、一見とらえどころなく空洞化しつつある状況を、懸命にこじあげようとするアプローチが試みられていると思ふんです。

『鬼火』と『軽蔑』

武井 僕はいま松本さんがいわれたブニュ

エルを尊敬するのですよ。コンテなくてなんの偶然か、シナリオなくてなんの映像ぞ、と考えるからです。しかし、ネクスト・ジェネレーションのそれを越える仕事というのは、たとえどんな作品ですか。

松本 越えるというより、その後に出てきている新しい課題ということですが、たとえばさっきのルイ・マルを例にとれば、『ピバノマリヤ』なんかにはそんなものは一かけらもなく、『鬼火』にあるわけですよ。

武井 『鬼火』はぼくは見えていないのだ。

松本 ああ、そうですね。それは残念だ。

武井 でも『地下鉄のザジ』なんかよりは『ピバノマリヤ』の方がおもしろいでしょ。

松本 まあ割と同じ。(笑い)、職人芸ですね。しかし『鬼火』はちがうんです。『鬼火』はマルとしては珍らしくたどしいけれども日常性の底にある現代の病根を痛いとよくみつめている。

武井 なにか芸術家風にごんでいるんじゃないの？

松本 全然すごいでなんかいない。ハートがうずいているんです。メロじゃなく。

武井 うごめいたり、うづめたりするのが好きだから、松本さんは(笑い)。

松本 ともかく『ピバノマリヤ』なんかとくらべたら、そりやずっと地味な作品だけれど、はるかに本質的です。ですからわが敬愛する花田さんや武井さんが、『ピバノマリヤ』をなぜそんなに買うのかはよくは、よくわからない。あそこで花田さんは、松本はゴダールの『軽蔑』みたいな方向に行っちゃって、妙に芸術づいているからダメだとおっしゃっていたけれども、『ピバノマリヤ』より『軽蔑』の方がやっぱいいですよ。どちらが時代の心臓部に批評的に切り込んでいるかという意味でも……。

武井 『軽蔑』というのはぼくはつまらなかつたな。『ピバノマリヤ』の方がおもしろかつた。バルドーもね。

松本 そうですか。その辺はある程度好みの問題なんですかね。でも、それだけじゃないな。

武井 好みの問題とは必ずしも思わないですよ。好みから言えば、ぼくは『勝手にしやがれ』を作ったゴダールの方を好むわけですよ。『死刑台のエレベーター』『恋人たち』以来のマルは好みの面から言えば好かぬわけですよ、けれども『ピバノマリヤ』と『軽蔑』の二つを持つてくれば、映画を通して現代を

考え、またこれからの映画芸術というものを考えていく場合に、どっちの方からより触発されるものがあるかというところ、ぼくは『ピバノマリヤ』の方により多く触発されるものがあるという点で評価しているわけです。つまり、『軽蔑』からはぼくは何にも——なんていうと非常に極端で傲慢になっちゃうわけなんですけれども、学ぶべき点はない。あれは言っていることもそれほどむずかしいことじゃないわけだし、おもわせぶりが見えすいていてね。

松本 逆ですね、ぼくは。そりや『軽蔑』はゴダールの中では特別にいいものじゃないですよ。ゴダールならばたとえば『勝手にしやがれ』がいいし、『女と男のいる舗道』がいいし、あるいはまだ封切られていないけれども『気狂いピエロ』がいい。しかし武井さんはやっぱり映像ヌキのテーマ主義者なのか(笑い)。そりや僕だって結局テーマを問題にするけれど、その場合映像で構築したトータル、イメージとしてしか映画のテーマは成立しないと見るんですよ。そのところがちよつとねえ……。映像で表現するという固有な媒介項を強調すると、十把ひとからげに映像主義だって否定するけど、それは産

湯と共に赤子も流してしまふんじゃないか。

武井 そういふものをなにも否定してないのですよ。それから、小説で文章ぬきのテーマ主義など成り立たないように、映画で映像ぬきのテーマ主義なんであるはずはないでしょう。テーマぬきの映像主義というのはありますけれどね。

石堂淑朗の映像否定論

松本 でもね、たとえばね『映像芸術』の今年の四月号に載つた石堂淑朗君のエッセーを武井さんは支持されているけれども、石堂君はあそこで、映像的ということとは即超階級的であつて、映像表現の自立性を主張する奴は結局芸術至上主義者だ……。

武井 と石堂君が言っているわけですね。

松本 ええ、そして武井さんはそれを支持している（笑い）。

武井 それは、シナリオを十年も書きつけてきた映画作家の実感としてよくわかるからね。

松本 石堂君はそこでシナリオさえしつかりしてれば監督なんていうのは凡庸な方がいいという小川徹の映像否定論を持出してきて、そういう考えの方が今日の課題につなが

り、テーマをはつきりつかまえる作業を保障するものだという意味のことを言っていて、その中でばくなんかは怠惰と集慮の現われとして映像に逃げてるにすぎないと批判されている。だけれどもぼくは怠惰と集慮という全く同じ言葉でもつて石堂を反対に切るわけですよ。つまりね、非常に困難な作業なわけです、映像というものと思想というものの対応をきつちり捉えていく作業というのは、だけれどもそいつはどうしてもしなきゃいけない問題だと思ふんです。その困難な課題を突きつめようとせず、映画は映像ではないなどとホザくのは、怠惰と集慮の現われでなくて何ですか。

武井 しかし、突きつめようともせず、というふうに言つちやわらない方がいいんじゃないのですか。突きつめるためにも一度それといわば対立している論理をもう一度練り込むところからやり直したらどうか、という提案だと理解したらどうですか。そうしないと一方はこつちを極端に主張し、他方はこつちのみを主張し、そして、おれとお前は平行線だというふうにブイと横を向くというふうになつちや、まずいんじゃないですか。

松本 でもね、そういうふうになるように

問題が提起されているわけですよ。

武井 そうかもしれない、それじゃ松本さんが受け取るときに、そういうふうにならないように受け取つて論議をしていくという姿勢も必要じゃないか。五年前なら五年前に、たとえば大島渚の『飼育』の前までの作品をわれわれが論じているときに、やっぱり対立点をとり上げていけば平行線だというような問題はあつたと思ふのですよ。支配的にはそういうものだったと思ふですね。その上で共感があり、批判がまたあつたわけでしょう。

松本 石堂君の問題の提起の仕方がそういう志向性を持つていればともかく、これまで一步一步明らかにしてきた問題を全部かなくり捨てちゃつて、情算主義的に単純な政治主義や主清主義に先祖帰したんじゃないか困るんです。

武井 石堂君がそんなところまでひっくり返つていくとは、ぼくには思えない。あの文章の発想は非常にメロ的であつて、センチメ

ンタルな言い方をしているわけですよ、石堂君は。それは石堂君のシナリオにもあるメロ的なものと分ちがたいひとつの資質なんだと思っただ。

松本 『婦人公論』に書いた『結婚敗残の記』なんていうの、読んでこつちが恥しくなるくらいセンチメンタルですね。

武井 うん、そういうものを批判しなければならぬというのも事実だと思うけれど、にもかかわらずそういうスタイルにこめられた一面の真実というものをやはり、捉えていくことが、オビニオン・リーダーたるべき松本さんには必要だと思っただよ。

松本 あのとき、ぼくは石堂に対して直ちに反撃しようかと思つたけど、ぐっとこらえたんですよ。別に彼の主張に一面の真実があると認めたからじゃないけど。

武井 いや、腹の中で思っただけで言わないのはなお悪いよ（笑い）

松本 いやいや、彼があんなふうの問題を単純化してしまうくらい苛立っている苛立ちの根底にあるものがよくわかるからですよ。

武井 ええ、それは俗流的な政治への屈服とか、そういうコースに逆戻りするようなものじゃないと思っただよ。『日本の夜と霧』

以来彼のやってきた仕事というものを見てきて、石堂君の芸術家をやつぱり信頼しなきゃいけないのじゃないかな。

松本 その信頼さえなくなつたら、もう何をか言わんやです。だからぼくもそこまで否定してないわけですよ。だけどあんなふうな雑駁なこと言つてたんじゃ、むしろマイナスにさえ作用する。少くともぼくらは素朴な映像至上主義と素朴なテーマ主義に揺れ動くんじゃなくて、そのどちらをも否定する作業を背負つていかなければいけないのに、石堂はそれを放棄してると言いたいわけですよ。少くとも今の彼をみると、そういう課題を共有してるとは思えなくなるスレスレのところにいるという感じですね。

武井 そうかなあ。石堂君は前に大島渚と共同して作品を作つていたけれど、最近はそのとして、吉田喜重と組んで彼のシナリオを書いていますね。ぼくは後者よりも前者の仕事の方が石堂君の仕事として断然いいと思っただよ。

松本 ええ。

武井 そういうふうのコースを例に考えれば、石堂君は松本君と一緒に仕事をしたら、もつといい仕事ができる可能性があると思っただよ。

わけですよ。松本君が目前にいるから、そういうふうに通うのじゃなくて、ほんとうにそう思っただよ。だからといって石堂君の批判を松本君がお前の気持はよくわかるということで終れと言っているのじゃないよ（笑い）。そうじゃなくて、そういう一緒にすすむべき芸術家である石堂君に対して批判は徹底的にやる、あるいは対論は徹底的にやるということが必要なんじゃないかしら。

松本 うん。ただね、ああいうレベルでやってもどうなのかな……。

武井 もう一度言つと、映像なんていうものを信用できんよという映画作家が書いたシナリオはおそらく相当いいものじゃないかと思っただよ。もし本気で一番書きたいものを書けばね。そのシナリオと映像表現というものの中にしか映画の本質はないと主張する監督、つまり松本さんが、取つ組んでごらん下さい。相当おもしろい映画ができるとぼくは思っただよ。

松本 それも一理はあるけれども、実際には映像なんか信用できんよという批評の粗雑さと同程度の粗雑なシナリオしか書けなくなつてるんじゃないか。『女のみずうみ』のシナリオだつてひどいですよ。週刊誌あたりに書

き散らしている文章なんかも含めて、彼の最近の仕事ぶりをみればみるほど、あのエッセーのインチキき加減に腹が立ちますね。そのエッセーに武井さんはむしろ運動を求め、創造者の声があるなんて言うんだから……。

武井 それはお互いに不十分な上で探究しているのだからね。僕は石堂君は運動を求めていると思う。「女のみづうみ」で決して満足なんかしていないですよ。空しさを感じているんじゃないかな。だから、ああいう問題提起の仕方をしているんでしょ。

松本 そう言ってしまうえば、みんなよくやっています、みたいなことになる（笑い）。

武井 いや、そんなことはない。少しも探究していない奴がいるわけですよ。

松本 論外ですよ、そんな奴らは。

武井 そういう奴の方が多いのだから。それに比べれば——それに比べればというのは石堂君を過小評価するのじゃなくてね、やはり今までやってきた仕事からいっても貴重な存在なのであって……。

ブレヒトの系列とベケットの系列

松本 それはそうですよ。そういう意味じゃしくは今だって石堂君に対してだって、大島君に対してだって、やっぱりそういうふうな思っているんですよ。だからそれだけに腹の立つようなこともあるけれどもね。もつともそれは立場をかえれば、相手からもそう思われているのかもしれないわけで、そのところをおつけ合って生産的な対話の場を作ろうとする努力が弱くなっているだけの話なんです。運動的にはむしろプラスにしてゆこうと思うんだけど、実際にはなかなかうまくゆかない。そういえば「鴉の会」の研究会なんかで、近代劇を超克する契機をどう捉えるかという問題が出たときに、ぼくはそれをメイエルホリッドからビスカートルやカイザーを経てブレヒトに至る系列と、ジャリからアルトリーやポーチュエを経てベケットやイオネスコ、アダムスに至る系列と、それを相互否定的に止揚する課題として提起しましたが、あのとき、武井さんは前者は評価するけれども後者は疑問だというふうなことをおっしゃって……。

武井 ただし、ぼくはジャリについてはよく知らぬけれども保留にしておいたのですけれどね。

松本 ああ、そうですか。ぼくなんかはブレヒトを正確に捉える上でも、それと対立する系列をそこにおつけ合わせながら捉えることが大事なような気がしてしょうがないわけですよ。もう一つの系列というのは明らかに状況を意識の内側から捉えようとする系列なわけで、千田是也が言うように反動的なものなんかじゃ絶対ない。むしろその作業からは一ぱい吸収していけるものがある。映画の上で言ったこともそこにつながるわけですがつまり芸術や状況に対する全体的な把握の方法と問題意識の持ち方に深くかかわっていると思っています。そのあたり対立するところは対立しながら、もつとその先の課題を引きずり出してこないといけないわけけれども、武井さんとの意見のちがいがいも、何となくとはくちにさしかかったままそれつきり立ち消えになっちゃった。

武井 でも、ブレヒトへ至る系列と、ベケット、イオネスコに至る系列とを「相互否定的に総合化する」と言ったって、それこそぼくはスタティックな論議だという気がするわけよ。だってさ、そんなに単純なものじゃないでしょう。戯曲的演劇としての近代的なドラマに対して、叙事詩的演劇の流れのなかの

新しい部分をとりだしてきて、抒情詩的演劇の流れをなにもかも一緒にして相互否定的に統一する、総合的に統一するといったつて、どういふことだかよくわからないもの。

たとえば、ブレヒトならブレヒトという作家が彼の叙事詩的演劇を作り上げていこうとする仕事は近代演劇に対して単なる一面的なアンチ・テーゼを出したということじゃないものね。そこ自体に現代演劇としての総合化という意識に支えられたものを彼なりに考え、提示しているわけですからね。

松本 もちろんそうです。

武井 そうすると、そんなに簡単に、ブレヒトとベケットを相互否定的に総合するなどとは、ぼくには言えない、ということですよ。

松本 そりゃあ、足し算や掛け算をやるみたいにできてきつこないですよ。そうじゃなくて、問題意識の持ち方です。ぼくなんかにはブレヒトだってやっぱり相対化される契機があるように感じるわけですね。それには別にアンチ・テアトルを持ちださなくたって、たとえばオルビーを問題にしてもいいし、ジュネを問題にしてもいいと思うんです。

武井 しかしぼくはそういうふうに単に並列的には出てこないのだな。

松本 並列じゃないですね。

武井 並列的でしょう。ぼくは注目するとすれば、ブレヒトにやっぱり一番注目する。ベケットには面白さを認めるが、イヨネスコと同次元ではとらえたくないということがありますよ。

批評運動の動力学

松本 それはだからそれでいいのですけどね。問題はそこところで、それに対立する意見をのつけから拒絶するんじゃないくて、創造的につけ合わせる、自分を絶えず相対化してみるといふ意味ももちろんあるけれど、意識をダイナミックに緊張させ合う批評の場に自分を置く、あるいはそういう場を共同して作ろうとすることです。

武井 そのダイナミックなというのは、どういふことですか。

松本 花田、武井対談でも芸術上の主張としては対立し合っても、運動的には協力し合うとか、多様性の統一とか言われていますが、それを高みに立って言うんではなくて、自分をその中の一つの位置に置いて内側から実践的にみると、対立しながら統一するというのは猛烈な努力を必要とするということですよ。

なぜなら多様性の統一というのは、自分とは意見の違う相手との関係で出てくるわけですよ。そうでしょう。

武井 ええ。

松本 否定しながら、対等の立場で相手を認めて、その矛盾を及んだ緊張関係を、創造と批評の契機として共有する。そこで動き出す場の関係、その動力学をぼくは重視したいんです。

武井 そのためには自分の主張というものをもつとクリアーに、明晰に出されなければ、対論はなりたないと思うのです。

松本 そういふことですよ。しかし実際には意見がちがうと、あんな奴はダメだという切り捨て合いをして、とかくお互いにはららになつてしまふ。

武井 それではばらばらになるようじゃだめなんだ。

松本 そう、話にならない。しかし実際にはそういうケースが多いことからみても、対立を統一する作業をぼくらは歴史的にどうもうまく蓄積してきてないんじゃないかと思うんです。ですから、統一のためのルールの確立や、そういう意識を共有し合う問題を、一步步実践的に確かめて築いていかなんとい

けない。そのところを組織するのが、運動者としては今日的に何よりもまず、重要なんじゃないか……。そんなことを武井さんに言うのは、ほんとに釈迦に説法みたいで気がひけるけど(笑)。

武井 いやいや、それは重要なことですよ。

松本 ぼくなんかとつてもそこを感じるわけですよ。つまり方法やイズムという狭い共通分母によって成り立つ運動とは違う運動——ぼくはある時期それを狭義の運動に対する広義の運動という形で、その必要性を主張したんだけれど、なかなかうまくゆかない。とかく対立は分裂に、統一は慣れ合いになってしまふんです。そういう運動はそもそも矛盾をバネにしているわけだからむつかしいのは当然だけど……。

武井 あくまで芸術方法上の差異を認め合うということとは、相互批判をしないということとはなくて、その差異の存在があつても運動は成り立つということを認めあうことです。しかし共通に追求しようという運動の課題、これが違っていたら運動なんか成り立たないわけですよ。

松本 そういうことです。だけれども問題が複雑なのは、具体的な状況意識や創造意

識が違ってくる、その違いから運動のウィジョンすらがばらばらになりやすい、そういう状況に置かれていくということです。

武井 状況のせいにしていいのかしら。状況じゃなくて、創造主体、運動主体の方の問題なんじゃないかしら。

松本 そういう状況をぼくらが作っている面もある。客観的な条件と主体的な条件がそれなりにあるわけですよ。

武井 問題は主として主体的な条件の方ですよ。

松本 だけじゃないでしょうね。

武井 だって、客観的な条件は、なにも急にこの数年複雑になったことではない。そんなばかげた神話を信じる必要はない。二十世紀の世界はいつだって複雑ですからね。ただその複雑さが変化してゆくわけだ。それにいつて行けないものが出てくる。

松本 いろんな物事に対して、そうそう簡単に意見が一致しなくなったという程度には複雑になってますよ。意見の多様性が客体化されて、状況を複雑に作っている面がある。

武井 作られているのじゃないですか。

松本 作られ、かつ作っているわけです。

武井 つまりそれは、もう何もなくなつて

風化した連中——あなたじゃないですよ(笑い)——そういう連中の泣きごとじゃないですか、そんなものは。全部状況のせいにしてしまふ。状況をとらえようという緊張した批評活動をやめてしまつてね。いや、泣きごとというのは訂正しておくわ。けっこう本人はいい気になっている。そしてただの芸術家に成り上つているわけだ。つまり全体に一種の転向が起つているのでしよう。映画の世界に限らずですけれども。文学の世界でも、とてもひどい。

松本 あると思いますね。

武井 それを、そうだとお互いにはつきり言わないで、まるで芸術方法上の前進のごとく言いくるめながら、また転向していくわけですね。だからそのことをまずはつきりさせてしまわなければ、一歩も前に進めない——ぼく個人は進んでいけるつもりだけれども、運動の前進にはそれを一度はつきりさせていくということが必要なんじゃないかしら。

松本 もちろん転向のきざしは鋭く指適して、それを合理化しようとする思想と闘わなくちゃいけない。と同時に、状況の変化や動きに原則の物差でしか身を対しえない保守的

な意識も否定しなくちゃならんと思うのです。原則に常に立ち戻りつつ、一方では常に未知の領域に身を投じてゆく精神の冒険が欲しい。すると今自分がどこにきているかという不安がしょっちゅうあるわけですよ。武井さんなんかにはないでしょうが……（笑い）。

視野を広くもて

武井 ただ、どんなに非難されようと、原則は守らねばならないと考えているのです。それに不安のない人間なんかないでしょうね。

松本 その不安を内側でしょっちゅう体験していれば、さっき言ったある種の混沌としたイメージということの主体的な意味がわかってもらえと思うんだけど……。いや、もちろんそんな具合に自分を対象化しようとする危険そのものの中にも、やはり合理化の危険性は大きいに滑り込んでくるわけで、その辺にしょっちゅう葛藤が起るわけです。大事なことは、その葛藤をより開かれた場で、検討し合うことなんじゃないか。その意味でも協同作業という奴はもつともっと大事なもので、それこそどこからでも、今手をつけられるところからでもやっていかなければいけないと思うんです。

武井 そうですね。

松本 それが焼け石に水みたいになっちゃうから、こんなことじゃどうしようもねえやという工合にやけっ八になりがちだけれども、でもそれをやる以外に何があるかというふうにまた思い直すんです。こう、ニヒリズムとストレスのところを往復運動するわけです、ぼくなんかは。

武井 それは決してニヒリズムでもやけっ八でもない。だめになってしまふものをどう喰いとめるかという問題と、それからそれがだめになつたらもうどうにもならないというものじゃなくて、或る意味でいえば、逆に新しいものの可能性を準備しつつある、そういう変動だというふうに考えられるべきなんでしょうね。そのだめになってくずれていくもの、それは当然新しいものの土壌を作っているのだというふうに見れば、これからの未来性のあるものを作り出していく核をいまどう作るかということが現在の課題だものね。運動状況から言えば、その可能性は非常に大きくなっている。必要に迫られた運動の可能性はかえって増大しているというふうにも言えるわけでしょう。だから少しもやけっ八になる必要はないのであつてさ（笑い）。そうじゃ

ないかしら。石堂君の松本、撃も、おれはまつてるぜ、という合図かもしれないんだよ。本当にだめになつた奴はもうカミついてもない。「芸術」創造にせいだして、金もうけだけに専念しているものですよ。

松本 しかし僕みたいに全然金に縁がないというの……（笑い）。ただねえ、困難こそ可能性を準備するっていう認識の図式ね、信念としちゃわかるけど、ちよつと一般論に飛躍しすぎるんじゃないですか。

武井 だって、大島君とか吉田喜重、勅使河原宏、羽仁進もいたかな、むろん松本さんもそうだけれども、例の『映画批評』のグループが運動を起したときから見れば、もう十一年以上になるわけでしょう。

松本 まだそんなにたつていない。でももう十年近くなりますね。

武井 あの運動がいま、大体一サイクル終つたところですよ。

松本 そうそう。でも次のサイクルがなかなか始まらないわけです。

武井 見出し得ないのはなぜかというと、あの運動を通じてでき上つてきたものが、いまいろいろに分岐しながら、あるものは転向し、あるものはがんばっているわけだけれど、

とにかくその中から実に多様なものが成長してきたわけで、そういうものをそれこそ総合的に整理しつつ、これを批判して乗り越えるのがいまの仕事でしょ。それはこれから出てくるわけよ。つまり、サイクルが終わった後の成果なるものがいま、はつきり目に見えてきたわけだよ。大島君、吉田君、羽仁進、勅使河原宏の仕事というものは、大体もう結着のつくところに来たわけですよ。その人たちが今後可能性や未来性がないといっているのじゃないですよ。そうじゃなくて、『映画批評』という運動の中から出てきたもののそれぞれが開花がいまあるという意味で、一応一サイクルこれで終わったというふうに見えるわけでしょう。たとえば、大島君なら大島君が、『日本の夜と霧』を作ったところまではまだ半サイクルで見えていないものが、『飼育』以来の仕事の中で特に今度の『白昼の通り魔』でもうはつきり見えた。つまり、ワン・サイクル終わったという感じがするな。それは勅使河原だつて、そうでもない。亀井文夫に就いてドキュメントをやっていたところから、安部公房と組んでの仕事、『おとし穴』『砂の女』、他人の顔』でワン・サイクルがはつきりした。羽仁進も『不良少年』絵を描く子供たち』あ

たりは半サイクルで、まだ見えていないのが『アワナトシの歌』『アンデスの花嫁』と国際的に広がっていく系路をみると、もうワン・サイクルが出てきたような気がするわけですよ。すると、そこに彼らの切り拓いた道の積極的な評価と、それぞれの現状への批判というものも一応できるところにきているのじゃないか。そういうものを一緒に運動を起してきたものとして松本さんあたりが明らかにしながら、次のジェネレーションにバトン・タッチして——引退するというのじゃないですよ(笑い)——次代との協同をつくり出して、そうすればまた対立しつつ協同する次のジェネレーションの作家や批評家が当然ここから出してくると思うのだよ。また出てこなければならぬわけだ。そういうものを作り上げていく運動というものを、一つの重要な部分として考えながら、これからこそ一仕事やっっていくべきところにやっとなってきたのじゃない。そういう意味で言えば、彼らがそれぞれ成長したり成熟しながら拡散しちゃって、どうも運動の主体的状況が困難になった、さりとて次の創造的なジェネレーションの姿がまだ確固としたものとしては見えない、というところで何となく、もつとも頑張っている松

本さんがひとり暗い感じになるのじゃないですか。でしようっ?

松本 うん、かもしれない。

武井 そういう結節点に、いま松本さんが立っているのは、大変大切なことで、そういう松本さんが立っている運動のなかでの位置を考えるとね、今日、終始松本さんが強調している、多くの言葉で言えば映像主義だけに自分を限定しているのは、ばくには非常に不満なんだな。

松本 いや、映像主義なんかには毛頭限定なんかしていませんよ。

武井 もう少し視野を広くしたところで、自分の仕事と役割を……。

松本 視野が狭いんですかねえ。

武井 いや、視野が狭いと言っちゃうと工合が悪いのだな(笑い)。そうじゃないのだな、更に広くということですよ。そうすれば松本さんの映像理論はもつと運動の中で生き、そしてアクチュアリティをもつてくると思うのですよ。

松本 なるほど、うーん、しかし過大評価してるんだな、きつと、僕のこと(笑い)。まあ、気合いを入れられたところで、今日の対談はこの辺でやめることにしましょう。

シノはいかにして■ ■ 生きのびることができたか

—大島渚「白昼の通り魔」について—

■ 安彦 講 平

悪夢にうなされて、ま夜中はつと目をさますと、静まりかえった闇のなかでただ、一人だけで、巨大な心臓の音に撃たれている自分を発見することがある。はげしくのたうちまわらせていた悪夢さえ、なお、昨夜も襲いつづけていた空漠感、臓脂をめぐりとられてしまったような心の痛みをいまもちらすことはできない。夢のなかで閑光のようによぎったイメージが、目覚めた意識によってよびもどさ





れたとき、それは夢の流域ではとうてい負っていないかた重く、するどい感情にふき変えられる。夢の記憶はこうして人間が自分の根源的な欲望を意識しようとする精神の労働によって開示される。夢はさめた意識を舞台にすることなしには、われわれの前に存在しない。

十六世紀のドイツの辺境の農民たちを憐愍させた、グリコーネワルトのイーゼンハイム祭壇画やゴシック教会堂の薄明のなかに祈る人々に光を与えたバラ窓、これらは現実の要求が強烈な表現をとおしてうちだされたすぐれた光の世界だが、現代の私たちは、やはり映画館のくら闇のなかで四角のスクリーンに投影された光のグラデーションを凝視しながら、自らの内奥の世界を対話する。しかし、映画館のなかは夢みる時間や教会堂の内部とは異って、煙草のけむりや塵芥が沈澱し、せつせとセンベイやチョコレートをかじる音、たえず耳ざわりなひそひそとささやく声、ときには最低限の安息の日常的な場と時間を失われている疲弊した人々のおおむけにのぞけた顔からのいびきの音が聞えたりして、単独者の透明な闇の世界であることをたえず阻害する要因にみちている。むしろ、映画は人々にあごの柔軟運動や涙線の円滑運動のためや、間食や堕眠をむさぼるための場であることを、避けることはできない、がそれ以上に現代の飢餓した精神の渴望のために開られた幻想の世界である。「愛と希望の街」と「忘れられた皇軍」で鋭い映像の世界を創造した大島渚について語ることは今日の映画のもっとも重い部分をつめることであると思う。

大島渚の最新作「白昼の通り魔」をみている間中、いったい、源治はなぜ縊首などで死ななければならなかったのか。いったい、倉

マツ子はなぜ、英助と結婚したのか。いったい、英助はなぜ「白昼の通り魔」などになってしまったのか。……こうした反問がつきまといつてきて、それはトーキーの録音帯のぎざぎざや波線が画面のわきに写しだされ滝溝のように流れ落ちる気がいじみた影像が、ぼくの視野につきささってきて、静かな画面のひだひだのことごとくをくまどつているようなものだった。

苦悩から解放され、永遠の安息の緒についた、といった倉マツ子の夜顔、そのわきからシノが「また生きのこつちまった。はたちだつていうんに、はたちで……。」といつてむっくり起き上り、よろめきながら倉マツ子の死体を運ぶところで映画の幕が下りる。

「白昼の通り魔」のこの結末は、倉マツ子をいろどつて悲劇的なかけりが、その死によつて、いっそう悲劇的な生を完結させ、



いっぽう、強靱な肉体と野性的な神経のシノが、さまざま事態に遭遇しながら旺盛に生きぬいていく生命力を主調に、樹上縊首、樹下屍姦。ま昼の暴行、惨殺、午後の山中の女心中、などどどきつくいろどられていく。

「白昼の通り魔」が写しだされると、すぐさま、もつとも深刻な運命を背負いこんで生きてゆかねばならないのは、シノではなく、むしろ英助でもなく、苦悩に憑かれたような暗いかげがやきつづられた倉マツ子なのだ、というつきさすような思いがまといつて離れない。シノはその肉体で、英助は獣的な行動ではげしい性や死のドラマを演じてみせるのだが、これらは外貌の強烈さにくらべて、スクリーンのわくをはみだして叫喚することはまったくない。だが、小山明子の端麗な顔だちと都会の中産階層の育ちのよさをおわすすらりとした姿態は、少くならず異様な感じをもたらしながらも、なお、彼女につきまとつている倉マツ子の底しれない深淵にはまりこんでいくような面影は私をゆさぶらずにはいなかった。憑かれた人間、かげの部分に生きる人間が、つねに、日なたにいる人間よりもなお強い印象を人にもたらすのは、それはいまわしい存在であり、同時に希望でもあるという近親憎悪の感情によるものではないか。そのことを別の表現でいえば世界のゆがみを根元的に刻みつけていく存在なのだからである。

シノの蘇生、倉マツ子の静かな死というなごやかな結末を、とつぜんつきつけられたとき、ただそれだけではなにも描かなかつたことを同じではないか。倉マツ子はそのな風にしては決つて死ぬことはできない、と反問したい衝動をおさえることができない、大島

渚は最初の作品「愛と希望の街」で必死の力をふりしぼって、空中にはばたいた小さな一つの理念、ハトは人間の善意や連帯の希望の虹を描くことができなればかりか、逆に現実の社会の予盾の根底に横たわる階級対立のはざまで悶悶する、失墜の劇的なシーンに始まって、多くの作品は死によって終想している。はでな血しぶきのなかに溺死していった「青春残酷物語」の青春、抒情的なヒロイズムのベールにおおわれて消えていった「太陽の墓場」の青春、こうした死によって飾られた青春の採発が語られたとき、彼らはあまりにもいさぎよく、かつこよく死んでいってしまいすぎるのではないか、彼らの苦闘はただ死を劇的なものとしてしめくくるためにのみ語られていなかっただか。被虐のイメージはいつのまにか逆立した世界の光景をかたちづくっていく。だが、「死」のもつ外観にもかかわらず、そんなことじゃあ死んでたまるもんか」という主体の叫びは、同時に「そんなことで死んでしまうことはできない」という私たちをとりまく現実がいつそう重々しい声でおおいかぶさってくるのである。

シノのバイタリテイのうえに、なお倉マツ子の陰うつな重くるしい影が濃くおおっている。「白昼の通り魔」は与えられた結末に燃焼

しつくすことができずに、「シノはいかにして生きていけるだろうか。倉マツ子はいかにして死ぬことができるだろうか」という問いを逆につきつけているのではないだろうか。

シノの女中奉公している屋敷に侵入した「白昼の通り魔」英助に出刃包丁をつきつけられたシノは、とつぜん「かわらぬちかいは胸にひめてえ」というような歌を歌う。しかし、こうしたシノは太ぶてしい女であることも、うづく衝動を稚拙な抵抗の身振りであらわすすつとんきような娘でもない。むしろ、おどろきのあまり硬直してコチコチになってしまい、かれたのどから上すつた声で公認「抵抗歌」を歌っている。あまり機敏でもなく、度胸もすわっていない女学生のような性濡な内実のかほそい反響にほかならない。たつた三晩身をまかせただけで青年村会議員で村長の息子に三十万円もださせる気にさせたり、英助の野獸的な性欲に強烈な印象をやりつけたシノの肉体は瞑目してしまっている。

シノを襲った英助は、さらに奥さんを犯し、惨殺してしまう。意識をとりもどしたシノは主人や刑事たちの前で、死体にとりすがって「奥さま、許して下さい。私が死んだ方がよかったです。私が」と大声で泣きさげぶのだが、ここでもシノは純朴な田舎の少女でしかない。ふと気がつくと、他人だけがあつげなくやすやすと死んでしまい、自分の肉体が、自分や他人をあざむくように執念深く生きのびていることへの、感動とはげしい呪咀に似た感情がシノの肉体を内側からゆすっている、といった苛酷なイメージはない。

そして、英助が三十五の犯行のち逮捕され、倉マツ子とシノは信州に帰る汽車の席に向い会っている。仮面のようにばう然として

いる倉マツ子に、シノは駅弁を食べようというのだが、目をつぶつたまま食べない。シノは自分の分をたいらげ、マツ子が手をつけようとしてもしないもう一つの釜めしを、「体に毒だよ、食べない」とかいいながら平らげてしまうのである。こんな場面はシノの魁偉な肉体をますます謳歌するものだろうか。むしろ、シノのバイタリティとは釜めし二つをのみこんでしまうだけの旺盛な食欲にカリカチニアされてしまっている。あとは、ただ、生理的にも心的にも人並みに健康な女だ、ということ誇ましてやすやすとシノは眠りこまされてしまったのである。憔悴しきった倉マツ子のなかに耐えている強暴な表情がたはだかっているだけに、一層シノは、大地は足の下にあり、太陽は頭の上にあり、飽食すれば表情がゆるむ、といったぐいの女に戯画化されてしまったのである。

こうして、シノはその野性的デモンストレーションにもかかわらず、うわずつた調子で「ともしび」を歌ってみせたり、お屋敷の住人や刑事のまえで純朴な女中になったり、釜めし二コ分で当面、活力をとりもどしたりする女になっていくばかりなのである。

私の意識のなかでは、シノはフラフラと姿をかき消してゆき、倉マツ子は決つて死ぬことができないばかりか、自分を語るために、いつそうはげしい息ずかいで近づいてくる。「青春残酷物語」や「太陽の墓場」のなかの青春がなお、とどめをさされていなかったように、倉マツ子は「白昼の通り魔」のなかでは、一層死ぬことはできないのである。

世界に不吉なきざしがみえると、ことごとくそれはただ自分にふりかかってくるものとしてしか考えることができない程度の人間、並はずれたるしが重苦しく刻みこまれているために、どこを通る

にもただでは素通りできぬ程度の人間。ただその人間がい合わせていることで、悲劇的な事態が惹きおこつてしまうような、不穏な存在。むしろ、世界はどうした個性を中心に動きはじめたり、さまざまに動きを変えたりすることはないけれども、ただ、世界に内在するゆがみが、そうした痛烈な個性を媒介することなしに、人々の前にあらわれることがなかったかもしれない。いや応なしに状況のゆがみの焦熱点にたたされ、自らも転げおちていく人間は、同時に、痛切にゆがみを刻印する存在なのである。倉マツ子が生きていくことは、部落の閉鎖的な空気をもっとも重く、極端なほどぎつく担つていくことでもある。

部落の青年たちに向つて「恋愛は無償の行為です」と倉マツ子がいうとき、彼女の外に向う目と内に開かれた目との間に黒い陥穽のような大きな距離がのぞかれる。「早え話が夢中けえつてとんでくようなもんだね、恋愛ちゆうやつは」と英助にきりかえされたとき自分の言葉をまるではじめて聞かされたもののように大きくうなずくのである。このとき、ずんぐりした、かたく浅黒い身体、がに股で頑丈な足、あごのはった四角い偏平な顔、きゅつと後にひつつめたうすい毛髪——黒く、ずんぐりした肉体のなかに内閉していくかたくなる意志を、うすく角ばつた表情を走る過敏な神経質な線のなかに、孤独で哀れな部落のアウトサイダーの面影がにじみでている倉マツ子のもう一つの姿がうかび上つてくる。

部落のエリート談話の求婚を拒んで、十才近くも年下の、放浪癖の英助と結婚するとき、倉マツ子をいろうどつていいる陰うつなかげが厚くたれこめてくる。たしかに、部落のアウトサイダーから脱出し、市民権を獲与えた、とみえたつぎの瞬間、倉マツ子は部落のもつと

も重苦しい部分に生きる人間として人々の前にあらわれる。

ほとんど家を離れたまま放浪している英助の不穏な消息が部落にもたらされる。漆泉が自分にありながら、倉マツ子はすべてから疎外されている。破滅的な事態につき落されても、彼女にとって「恋愛は無償の行為」という理念は気妙にも生きつづける。倉マツ子は自身への慰めと呪いをこめて、一人でくりかえしつづけていたであろう。倉マツ子にとってこの言葉はどんな事態をも適切に表現することができのだが、同時に、つねに、この言葉のなかに、倉マツ子が不在であることをもしめしている。こうした破壊と困乱に落ちこんで行く倉マツ子の頹落していく姿のほうがその死よりもはるかに衝撃的なイメージを負っている。シノが生きのびるか、死ぬかどのような運命を生きる個性として登場しても、倉マツ子が遭遇している事態ははるかに執ようで重いのである。ステロタイプな状況認識がはじきだしたシノという個性は旺盛なエネルギーと特異な気質の持主の体験談を披瀝し、スクリーンが暗くなるとともに、あとかたもなく退去してしまう。仕末のいい程度の存在なのである。

さて、武田泰淳の原作を読むと、一人の男と心中して生き残り、別の男に二度犯され、一人の女と心中してもなお、生き残り、いまだ四度目の死に向おうとしている年老いたシノの独白が、自分の内面と肉体との間に横たわるとらえようのない距離を、まるで他人の運命を語るように語っているのが、鮮烈なシノのイメージを与えている。

「私のからだのどこかに、自分では知らないあいだに、まだまだ、

死んでなんぞやるものかという執念がこもっていて、それが目方に加わったのかもしれない、私の方には、源治さんだけやって、自分の命だけとりとめようという、わるい下心はなかつたにしても、私の執念と私の目方が、ひとり勝手に源治さんを裏切ったのかもしれない」

大島渚は「新しい作品は、状況に向って闘う人間の生々しい欲望と行動を中心にすえてつくられねばならない。いじけたコンプレックスや、うらぶれた心情や、ささやかな善意を描いてはならない」こうした作品が「状況を突破して行くエネルギーを求めている観客に解放感を与え拍手をあびることができであろう」といつている。しかし、シノが「状況に向って闘う人間」としてアクチュアリテイを持つことができるのは映画のなかのシノ程度の「じようぶな体力と旺盛な食欲」ではとつてい、暗く重くおしつんでいる倉マリ子のネガティブな像をつき破ることはできないだろう。それは、かつて満たされたことのない異常な食欲「のうずきにつき動かされてはりめぐらされた秩序の障壁とたたかう」生々しい欲望」として登場するときであろう。

ハトの悶絶（「愛と希望の街」）や小さな慰安にときほぐされたとき猛然と欲求が噴出してとどめることもできなくなってしまう白衣の傷夷軍人（「忘れられた皇軍」）のイメージの内奥にうずまく欲望を凝視することで、その背後にある現実の核をえぐりだしていた。こうした強靱な目で倉マツ子の死とシノの蘇生を問いかえしてみる必要があるのではないか。

ゴダールと我々



宮井 陸郎

■はじめに

ゴダールを現在、我々が取り上げる事の意味はどこにあるのでしょうか。日本に於ける数多くの批評は、ムード的な讚美と、難解であるという単純な否定の間を動いているように思えます。ムード的な讚美は現代人の倦怠を描いていると、ゴダールの世界に、現実の自己の投影を積み取るか、単純な否定はゴダールの世界が、分らないという精神の台情さによつて、ゴダールの世界をこぼれているに過ぎないようです。これではゴダールの芸術的榮養を、十分吸収する事は出来ないのではないのでしょうか。

そこで、ここでは、「ジャン・リュック・ゴダール程にゴダールの良き批評家はいない」と云われている、ゴダール自身による「ゴダール」と我々との接点をどこに見出すかと云う事を考えてみたいと思います。

現在、我々の状況は、我々の前にしている可視的状況から状況の深層にじわじわ降りて行くと、そこには不可視の状況——流動している状況——がうごめいています。現在、現代と云うものを、思考によつてからめ取り、状況の全体像を自己の視界のもとに収め得ると考えた時代が、歴史の中に消失していった

■ シンポジウム

報告 ■

のではないでしょうか。

世界が、ある全体の中に、溶け込んでしまつて、そこから浮び上つてこない時、状況の内側から状況の意味を問う事、これがドキユメンタリストの存在論的視点ではないでしょうか。我々が状況づけられているこの状況を、状況の内側から見る視点が現在、大きな問題になつてゐるのではないのでしょうか。

ゴダールが我々に投げかけたものは、状況を一個の俯瞰図に、固着化して作り上げる事の不可能性を示したのではないのでしょうか。この事は、世界の一部たる我々が、この我々の属している世界を批判するという事は、いかなる事がゴダールは切実に問いかけているかの様に見えます。世界の全体像の把握の困難さから、すぐさま不合理なもの、ないしは不条理へ、席を明け渡す事ではなくて、部分から全体へ、可知性の了解性を高める明晰さへの意志の表明として作品を作つていく事、ここにゴダールと我々との接点があるのではないのでしょうか。このことは、作家が作品を、この世界に、生み出していく、生み出し方の問題でもありません。

■ゴダールの創造方法

現在、我々の作品創造のあり方には、あたかも状況の俯瞰図のような作品、即ち一個の小宇宙としての作品を、こと現実世界の上に築き上げる場合と、そうでなくて、作品世界をこの現実に向けて、再び開いていくという、この二つの方向があります。

前者の作家の代表的な存在として、我々はアラン・レネエを識っています。

レネエの世界を成り立たせているものは、特にマリエンバードで、この方法は、顕在化し、完壁化してきた事ですが、この我々の前にしている解体に瀕した現実を一举に新しい非現実的全体像へと創り上げていく総合的方法です。ここでは作品世界は一個のサンボルの世界として我々観客の意識に現前し、我々は登場人物の存在性に触れる事はなく、一度記号化されたオブジェの象徴機能を通じて、登場人物の役割りを識り、作品全体を理解していくという具合になります。この方法論は本質的に、この我々の生きている現実非常に起りうる「偶然性」の契機をおとしていきます。この我々が生きている解体しつつある現実を「想像力」によつて、からめ取り、作品を創り出し非現実世界を形成する事——「想

像力)こそがレネエに於ける創造の最大の秘密としてあるのです。だがしかし、井上光雄

が現実の運動の方が早く進み、我々の「想像力」が現実によつて、はるかに追い越されていると、苦惱をこめて語つた事がありますが、確かに現実を我々の想像力によつて、からめ取つて、現実を非現実化する現在完了形的イメージは、いま我々を包んでいる状況そのものによつて拒否されているかのようです。

この苦闘の中からゴダールは自己の作品世界をこの現実に向けて、開示していく現在進行形的創造を行う方向探究しているのではないのでしょうか。現実を想像力によつて想像的世界につくり変えていき、作品世界をサンボルの世界にまで高めていくというものでもなく、逆にスクリーンという非現実世界そのものの中に、現実性を与えていく努力を行っているのです。

この流動しつつある現実を、進行しつつある現実として観客に指し示すこと、これがゴダールに於けるモントレ「へ指し示す」と云う事です。この進行しつつある歴史を示していくという事が、全体というものを、一握に切り取る事ではなくて、部分の集積と、その運動が世界の全体像を明らかにしていくという

創作方法でもあります。

ゴダールが常に云つている自分はまだ作品といえるものを作つている段階ではない。自分の映画は死んでから全部まとめて見てくれ、はじめて一個の作品になるのであつて、それまでは、一回／＼のリサーチ調査、試行がたまたま存在する映画という形態で出しているのだということの深い意味がここにあるのです。

そこから、ゴダールの映画創りは、決してシナリオとコンテュニティをたてて、それを撮影するといふのではなくて、ゴダールにとつてのシナリオとは、数冊の大学ノートだけを手掛りに、あらゆる書き込みが、加えてあり、何がそこに書かれてあるだけなのです。勝手にしやがれ」から「気狂いピエロ」に到るまで一貫してゴダール特有の方法論は、この可変的な即興的なシナリオ創りにあると云えます。

ある日、ある時、彼が気が向いた一瞬、彼のシナリオは変貌し、大学ノートのシナリオは、書き込みが加えられ、前のイメージは、彼の思いついたイメージによつてぶち壊され重層的な全体的イメージが、除々に形成されていくという具合に。

ゴダールのシナリオづくりのエピソードに次のようなことが云われています。アンナ・カリーナは、しばしばゴダールから、次の作品のシナリオを手渡されるが、克蘭クインに備えて、懸命にシナリオを読み、空で覚え切つた頃、ゴダールは、ある日、ある時の一瞬の心の変化により、又新しいシナリオを彼女に手渡す。彼女は再び空で覚え、ゴダールは又、シナリオを書き改め、アンナは又覚える。

こうして、ほとんどシナリオが、原型をとどめなくなつて、アンナ・カリーナの中に、重層的にイメージが、かけめぐる時に、ある日突然彼女は、「今日克蘭クインだよ」とゴダールに宣告される。それから、又一つの転換への入口となります。この様に、ゴダールにとつてシナリオとはドラマの完結体への設計図ではなくて、撮影という新しい現実の経験への仮説でしかありえないのです。仮説は、常に現実によつて裏切られ、その規制を受け、変化していくようにシナリオは常に変えられ、現実の創造へと無限に近づいていくという具合です。

■ゴダールの即興演出と行為

フレームによって、切り取られる現実の中に、この刻々と動きつつある世界と人間のアクションを、ほうり込む事により、起きる現象を記述し、指し示す事が、ゴダールの映画創造の本質です。だから、そこではドラマの登場人物の行為は、行為そのものの、外化によって、世界の偶然性との出合いを可能にしているのです。

ここにゴダールに於けるワンショット撮影の意図と、方法への根拠があります。ワンショット主義は、決して技術主義的レベルに於いて、問題になるのではなくて、ゴダールに於いては、この現在進行しつつある世界と動きつつあるカメラの視点との出合いの可能性であり、次に世界に起きるかも知れない事へあるいは、何も起らないかも知れない事も含めてを捉え様とする視点でもあるのです。

そこには、ワンショットカメラによる、この流動しつつある状況を、執ように、捉えて行くこうとする意志があり、映像の即興性に対する意志があります。

そこで、世界の運動性と、カメラそのものの運動性を、ぶつけ合せて行くというその意味では、ゴダールのカメラを与える視点は、状況内視点です。

作家が、作品の世界の外側から登場人物達をあやつり、作家の頭の中のイメージにあるドラマを作り上げていくのではなくて、この登場人物達と同じ世界を生きる作家は作品の内側から登場人物達と共に悩み、考え、行動するという作品の内側に、作家の視点が置かれています。その事が映画に於ける演出の即興性を可能にする思想的条件です。

このわれわれの住んでいる社会の諸々の制約の中で、われわれの負わされている役割、大学教授はどこまでいっても大学教授であり、労働者は労働者であり、官吏は官吏であります。これらの制約の中に乗ったリアリズム、労働者は労働者らしく演じ、八百屋は八百屋らしく演ずる事、これがわれわれの持っていたリアリズムでありました。

だが、しかしゴダールに於ては労働者が労働者らしく演ずるという事ではなくて、人間の根源的実存としての行動性そのものを描くという方法にあります。

だから「勝手にしやがれ」のミッシェルはギャングであり、「男と女のいる舗道」のナナは娼婦であります。彼の登場人物達は常にこの社会から与えられている役割をはずれて行くアウトサイダーでもあり、それ故に冒険

者であります。

われわれが疎外されているが故に、行為になり得ない行為をとらざるを得ない時、ゴダールの登場人物達は深い孤独の悲しみと、にががしい陽気さに包まれた、ある本質的行為を行為するのです。

ある偏見なしに——この場合偏見とは社会的制約に乗った思考方法を指すのだが——対象にぶつかり、その対象から行動を盗み出してくる事、それが現代に於ける日常的無条理に到達する唯一の行為でありましょう。これを彼は、目指しているかの様です。

ここにはかつて、歴史が存在し得たである様に、現実そのものが、ドラマチックであり、歴史そのものが激動している状況とゴダールの登場した一九五十年代の後半の社会状況との歴史的条件の相違があらわれているのではないのでしょうか。

ゴダールの登場した時代の中には、確かにFLNやOASの抗争が続いたアルジェリア戦争がありました。この時代彼は「小さな兵」を作りましたが、ここでも登場人物のブルノ・ホレスチエに見られる冒険の場を持たない青春の悲劇がそこにあるのです。

日本に於いても、大江健三郎がヒステリッ

クに「我々には戦争のない冒険という名に価値する戦争がない」と叫び、ノスタルジックな、はかない冒険への夢を希求しました。

『一九三〇年代の若者には戦争があつた。マルローやモンテルランには。僕らには何もない』と、叫ぶゴダールの主人公、このセリフは、ゴダールのこの一見動かない状況への痛切な叫びでもあり、又この日常性に包まれた状況の証人の視点でもあります。ここには、政治的な冒険の時代が、過ぎ去つた時に、日常的な冒険へと立立たなくてはならなかつたゴダールの映画の主人公達の悲劇に包まれた、ある本質的行為があります。

■「ゴダールに於ける「もの」とは何か?」

そこからゴダールの映画に登場する「もの」はまったく日常的な「もの」そのものであります。社会的なアクチュアリティによって包み込まれた「もの」でもなく、又オブジェの象徴作用によって包まれた「もの」でもないのです。

例えばルイス・ブニュエルに於ける「もの」とはピリディアナにおける縄飛びの縄とか、小間使の日記に於けるかたつむりの様に日常的な合理性の背後にドロ／＼した不合理な世

界と「もの」が作家の無意識の世界に眠っているイメージとぶつけ合わされて、われわれが日常触れている道具としての「もの」の機能を、はぎ取られたオブジェの象徴機能として我々の「もの」の意識を変革していきます。より作家の内面につながつた「もの」であります。

だが、ゴダールに於ては、勝手にしやがれにおけるミッシェルのガラスのポトリと落ちるサンクラスだとか、自動車、ルノアールの絵等。「恋人のいる時間」におけるタクシー、週刊誌、ベーターベン、夜と霧、「軽蔑」におけるメモ帳、スポーツカー、バスタオル、ポールの帽子等。それ等は日常的な意味をはぎとられた不合理なオブジェでもなければ、風俗的なドラマの道具立てでもありません。それらの物は、たゞそこに存在している、それ以上でもなければ、それ以下でもない「もの」です。なんら正当化される事もなく、この日常の中にほうり出されてある事、そのものが存在性そのものであります。存在性とは偶然性そのものです。存在とは必然ではなく、単にへそこにある」ということであり、ものとしてへ出逢うままになるのです。

いかなる必然性も存在を説明することはで

きないのです。そして、偶然性とは完全に無償なのです。だから、作家の内面に附着した「もの」ではなくて、このありふれた現実存在しているへものゝなのです

そこがブニュエルに於ける「もの」との決定的な相違なのです。その背後には、この現実の中に顕在したドラマチックな要素を失くしていった一九五〇年代後半から六十年にかけての歴史的状况と関連性を持っています。ゴダールにとってFLNやDASの抗争に

続くアルジェリア戦争がありました。それは、複雑にサクソウした日常性の網の中の歴史であり、フランスのアルジェリア社会の末期的症状としての奇妙な安定性、絶望的な平和に包まれた現実であり、「もの」であるのです。

これ等の安定した相の下での「もの」を、モントレ指し示すこと、これがゴダールの映画創りになっていきます。彼のドラマは、この日常的な「もの」と何等正当化される事のない人間達……日常性に包まれているが故に、日常生活の冒険者として、われわれの前に登場してきた主人公達との交感とぶつかり合いがゴダールに於けるドラマです。

これは古典的な意味に於ける激しいアクチ

ユアリティに包まれた「ドラマ」でもないし、又イヨネスコに見られるような象徴主義的機能の対象として捉えられた「もの」とも違うのです。

では一体、何と呼んだら良いのか。日常にひしめき合い、あふれかえっているゴダールのもの達よ……………。これらは合理的な秩序の背後に眠っている不合理なものでもなく、合理的な道具性としての「もの」でもないあらわれそのものとしての「もの」であるといえます。それゆえ、現象学的ドキュメンタリズムによつてとらえられた「もの」であるといえます。

ブニケルにおいてシュールドキュメンタリズムと云うものを考えられるとすれば、ゴダールにおいては現象学的ドキュメンタリズムということが云えると思います。

■ゴダールの作品

さてここで、日本に来たゴダールの作品で私の観たものを分類してみると、勝手にしやがれ」と「軽蔑」から「気狂いピエロ」の系譜と、「女と男のいる舗道」と「恋人のいる時間」そのどちらでもない「アルファヴィル」最後に「男性・女性」とゴダールのこれから

模索するであろう映画の系譜があります。「勝手にしやがれ」と「気狂いピエロ」はゴダールにおける行為性とそのドラマが読みとれます。「女と男のいる舗道」と「恋人のいる時間」、前者がよりブレヒト的な異常化のイメージによつてゴダールの言葉を借りるとモラルのオブジェを描いているのに対して、後者は、インタビュを用いて、現実の重層的な表現に向うシネマ・ヴェリテに近づいていく違いがあるにしても、両方とも作品全体が叙事詩的な構成と主題を持っています。

「恋人のいる時間」ではカラーージュ的に人間の肉体と状況を細分化し、その細分化された現実の集積と衝突の中に、イメージを探るといふゴダールにしては観念的な作品でありました。だが、この作品の部分を取り上げるとインタビュが、ワンシーン、ワンシーンにドラマチックに取り入れられており、シネマ・ヴェリテへの接近も意図されるといふ作品全体とその作品の部分とが、両極分解的に相反する緊張関係によつて、成り立っているのです。その一方の極としての現実の細分化と観念化の方向を強大にふくらませていたのは「アルファヴィル」であります。アルファヴィルとは記号のアルファとヴィルへ都

市」を合成した星雲圏の架空の未来都市の名前で、その住民はアルファベットと名づけられている様に符号化された世界像であります。

アルファヴィルの未来都市というのは、異次元の世界であると同時に、この現実の中の記憶喪失、すなわち人間が人間であるということをやめていくわれわれの現実の形象化された世界でもあります。その中にナターシャというアンナ・カリーナふんする「ウイ」と云いながら首を横に振り、「ノン」と云いながら首を縦に振る失なわれた人間の感情を、形象化している女性があらわれます。彼女はレミーコーションに会って以来、感情的人間の記憶を徐々にとり戻し、「愛」とか「悲しみ」とかいった言葉に興味を持ちはじめ、自爆寸前の都市アルファヴィルを後にして走る夜のハイウェイの車の中でナターシャは、初めてレミーコーションに向って愛するという言葉をはつきり発音できる様になります。そこからアルファヴィルという失なわれた記憶の世界からこの現実登場人物達は帰ってきます。

ゴダールが「アルファヴィル」で描こうとしたのは比喩的に云えば観念的符号化された

世界への拒否を表現しようとしたのであります。ここから彼は次に「気狂いピエロ」を撮ることになります。「気狂いピエロ」では、これらの諸々の符号や、観念、失なわれた人間の記憶、崩潰に陥した人間の感情はこの現実の中から形象化されています。

ゴダールは「気狂いピエロ」は計画された一種のハプニングである」といっていますが、この言葉と「偉大な伝統的な映画とはピズ、コンティである」「夏の嵐」は大好きだが、私の「気狂いピエロ」ではピズコンティが、かくしてしまった諸々の瞬間の出来事を見る事ができる」という言葉に表現されているゴダールの映画創りは完璧な非現実世界の完成ではなく、この流動しつつある現実を指し示すことによって、ゴダールの作品世界を現実に向けて開示していくという方法です。

「気狂いピエロ」では「アルファヴィル」によってなされた架空の世界をつくり上げ、その世界を壊すという仮象を利用することに

よって仮象の拒否に向うのではなくて、現実の中に動いている人間達を放り込み、その「ヘアクシヨン」の結果と集積をバラバラな断片のままドキュメンタリックに追いかけることによって現実を創造していきます。

この方向は「男性・女性」において、より発展して表われています。一見バラバラな断片のコーラージュとして人物、セリフ、演技、装置、事件、行為、音が、各々独立したものととなり、映像はこれらの全ての「ヘアクシヨン」の軌跡を追いかけるという拡散した空間へと向っています。

だが、この拡散化はゴダールの「行為」の集積が、単にバラバラというのではなく、一見無作為的な羅列が混乱でも拡散でもなく、むしろ深いところで現代の全体性と統一的な志向性を持つていっているのではないのでしょうか。

この「男性、女性」においては、カメラは偶然的なアクシヨンとその表現された作品の結果の間にあつて、可変的な状況の中にあつ

て、途中で走り得るかもしれない現実をどう捉えるかという実験を更におし進めています。ここでは作品空間と現実空間との境界線こそが一個のドラマとして意識されているのです。今まで、ドラマとはドラマとして結実した非現実世界と、この現実世界との断絶と距離でした。その根底には、作品空間はこの我がいる現実と次元と違う非現実世界であるという芸術観がありました。

そこでは想像力をへて、いかに作品空間をつくり上げるかが問題であつたのです。

だがゴダールのこの「男性、女性」に於いては、例えばワンカットひきつばなしのある女の子のインタビューにみられるように、計画された偶然性をいかに引きだし、これらの偶然性の集積を通して、すなわち部分の集積と拡がりこそが、全体像を作りだしていくと云う方向を取りました。ここにわれわれの志向しているドキュメンタリーとの接点があるのです。

〈宮井陸郎—会員・演出〉

■ 討論

■ ゴダールと我々 ■

出席者

黒木和雄・松川八洲雄
長野千秋・松本俊夫
野田真吉・宮井陸郎

ゴダールにおける偶然との出会い

松本 報告、なかなかいいと思うんですが、更にそれがシネマ・ウエリテやアントニオ・ニなんかとどう共通し、どう違うか、それをはっきりさせる必要がある。それからゴダールは一方で事実からの帰納を非常に大事にしながら、他方ではすごく強靱な観念性があって、その固有な葛藤の中にゴダール独特

の世界があるんじゃないですか。

長野

ぼくはゴダールの映画をみてまず、大変ハブニング的な要素が多い作品ではないかと思った。ゴダールの作品は現代の芸術が当面しているいろんな問題と密接に対応している所がある訳で、それが一番ゴダールの特徴だろうと思う。たとえば大学の塔の上からライフルで、全然知らない市民をねらいうちしたアメリカの学生の話ね、日本でも猟銃を持った少年が何の関係もない人をうったとい

う事件があった。昔、いわゆるシニールリアリスティックな行為というのは、「街頭で通行人をめたやたらうつ無償の行為だ」などと言われていた事もあるけれど、そういう事が現在実際に行われているわけだな。そういう現実に対応する芸術行為みたいなものがある。ハブニングだと思う。ゴダールの作品では異常に思われることが大変あっさりと扱われている。「勝手にしやがれ」の中でスピード違反で追っかけてきた警官がバツサリとう

ち殺されてやぶの中ころげ落ちるところ。
又「女と男のいる舗道」の中で突然起きるギヤング事件だとか、最後に売春業者同志のピストルの射ち合いで簡単にナナが殺されてしまふとか、そういう事件みたいなものをあつさり扱うことによつて逆にそのシーンにリアリティを感じさせる。それがゴダール映画の一つの特徴だと思います。

松本 ハブニングというのは、言いかえると偶然との出会いの問題だけど、それもいろいろあるでしょ。たとえばワーホールとゴダールじゃその点が全く対照的にちがつている。ワーホールはじつと待つことに意味をみてるが、ゴダールはアクションを投入することによつて、対象が動き、こつちも動く、その関係をまるごと対象化しようとしていますね。

長野 その出会いの映画というのは、選択の問題だと思ふな。つまり作家によつて設定された出会いに対して、それぞれの俳優がどういうふうに応じ、選択するか、そのことによつて俳優の存在性が明らかにされていく。

松川 それが一つのファクターではあると思ふんだけどね、だけどそれが主要な彼の関心事ではないだろうと思ふ。俳優の問題にしてもね……。

松本 報告はレネエについても触れているけれどもレネエのとらえ方は正確でないように思う。現実には常に起り得る偶然性の契機を落しているというわけだけれども、むしろモチーフとしてはそういう偶然の問題を問題にしているんじゃないか。対象とカメラの関係に偶然の要素が稀薄になつたとはいえるけれども。

宮井 レネエの場合には、全体像そのものの再現が一拠ではないかという点ですね、ぼくがこだわるのは。レネエの前にある現実を、一つづつ積分するみたいにな、積み重ねていつて作品の世界像をつくるのではなく、観念の中に作品の世界像がレネエにできちゃっているんじゃないかって気がするんです。そうすると現実と作品の関係っていうのは作品世界が現実の全体を一拠に表現しちゃうという事ではないかと思ふんです。「去年マリエンバード」という作品世界自身がこの現実との一個の等価物であるというか、非常に一対一で対応関係を持つていてはなからうか。だから一個の作品によつて、今生きている現実そのものを、全体を表現しちゃうという方向じゃないかということ、個々の契機として偶然性を落していく創造方法ではなからうか

かということですね。

「アルファヴィル」と「気狂いピエロ」

松本 「去年マリエンバード」は確かにその傾向が強いね。だけどゴダールも「アルファヴィル」ではそういう試みをしてるんじゃないか。そういえば「アルファヴィル」は「去年マリエンバード」をゴダールのにつくり変えた作品ですよ、モチーフも構成も。

宮井 だから、今度個々の作品の問題でいえばやっぱり「アルファヴィル」はそうだと思います。レネエにより近いということ、一つの仮像の世界をつくることによつて、作品の全体像を一回つくりつちゃう。ところがぼくはより他の作品の方を評価したいという意志があるわけですよ。「アルファヴィル」ではないんじゃないか、ゴダールで評価できるのは、ゴダールの目の前にある事物とゴダールとの関係から出発させるといふことですね。そこで部分と部分を積み重ねていくということによつて全体像をつくりあげていくということ、つまり部分と部分を積み重ねる契機として、偶然という一つの契機が入っていく、それがゴダールの創作方法の根幹だと思ふんです。

松本 しかし作家を方法論だけの問題で評価するのはどうか。「アルファヴィル」は方法的にみるとたしかにゴダールのでないと言えるかも知れないけれど、作品の全体からは、非常にゴダールのな世界を感じる。ぼくが一番大事に考えるのはそのトータルなものなんだな。

野田 「アルファヴィル」をゴダールがつくっていることが、ぼくはやっぱり「気狂いピエロ」をつくらせていると思うのですよ。ぼくは二つの作品が全然ちがったものだと思わないね。

松本 全く同じモチーフでしょうね。それを表からたぐるか、裏からたぐるかの違いはあるけれども……。

野田 そうだけれどぼくはね、どちらにゴダールの本命をみるかという、ぼくはやはり「気狂いピエロ」にゴダールの本命をみるね。

長野 ぼくもそう思いますね。

野田 「アルファヴィル」のいわんとしている内容はよくわかる。けれど、ゴダールの作品として、ぼくたちが問題にすべきは「気狂いピエロ」の方が内容的にも方法的にもより今日的な課題をもっていると思うし、さら

に、「男性・女性」の方がぼくにはゴダールが部分を通して全体に迫ろうとする現実に対するアプローチの仕方が積極化していると思うんだけど。

松本 さらに「男性・女性」の方が、というの疑問だな。方法的には新しい問題を提起しているけれども、作品そのものに即すと表現に不完全燃焼を感じますね。早漏気味なわけですよ。

長野 ぼくは「アルファヴィル」は抜いて討議してもいいと思うんだけど。極端にいえば、つまり「アルファヴィル」的思考が基礎にあつて「気狂いピエロ」が出来たんじゃなくて、やっぱり「勝手にしやがれ」その他があつてはじめて、「アルファヴィル」が出来た。更に「気狂いピエロ」というふうに進んでいるんだと思う。だから「アルファヴィル」をレネエと比較して提出していくというのは、意味がないんじゃないか。

野田 やつぱりハプニングでゆかないと長野君はおさまらないのかな（笑い）。

長野 ゴダールというのは芸術行為みたいなものを現実行為に近づけていく、つまり芸術の枠を破っていく要素を大変持っているというふうに見えるんです。それは現代美術の

持っている問題、たとえばアクションペインティングとか、ポップアートとかそういう問題と非常に強くつながってきているとぼくは思っています。松本君は相変らず芸術を表現として考えているけれど、実はそういう形式をゴダールの作品が破っているのではないかと。

「男性・女性」について

宮井 松本さんの意味での完成度っていうのは「男性・女性」にないのかもしれないけど……。

松本 完成度を問題にしているのではないですよ、ぼくは。モチーフの燃焼度なんだな。表現せずにはおれなかつたものが、どれだけ追求されているかの問題です。

宮井 ただそれね、完全燃焼の現われ方が違うんじゃないかと思うのですよ。

野田 「アルファヴィル」は松本君的にみれば、燃焼度の高いものだろうけれど、ぼくにはあの作品は表現の根柢そのものを明示しているが、表現的な燃焼度は演繹的で、スタティックで、骨っぽいと思うね。やはり「気狂いピエロ」、次の「男性・女性」と、その燃え方はダイナミックになっていると思うけど。

松本 どうも新しい作品はどいいという信仰があるみたいだな。「男性・女性」は逆にスタティックですよ。

長野 ぼくはね、やはり松本君の芸術に対する考え方の根底にあるものが、もはや質的に違ってきていると思う。だから今日は対話があまりできないんじゃないかと……。

松本 冗談じゃないよ。長野君の最近口にするのが、何を下敷きにしてるかくらい分かってないでも思ったら甘い。ポップアートやハプニングの直輸入にすぎないじゃないか。それをそのまま映画にナマな形で当てはめてるにすぎない。

長野 いやそうじゃない……。

松本 そうだよ。君は軽薄な新らしがり屋にすぎないんだな。ぼくに言わせると。ぼくが「変身の論理」で批判しているのは君みないなモダニストなんだ。だいたいそれが君の内部にどうつながり、どう君のものになっていくかが問題だよ。

長野 それはぼくの作品系列とつながってわけだよ。テレビの「ある若者たち」などにちゃんとつながっている。

松本 ありや、登場する連中が、素材的に、そうだとはいえるだけじゃないか。ともかく

ぼくはモダニズムや方法論万能主義に対しては断然対立しようと思うな。テーマ主義や政治主義の裏返しにすぎないんだ、そういうのは。そういう意味では、ぼくと長野君が質的に違うことを確認しておくのは賛成です。長野君としてもそうだろうけれど、ぼくと長野君を一緒にたにみられたんじゃないかなわらないか。要するにぼくは方法論を表現の根拠から切り離して観念的に持て遊ぶことに反対です。

長野 いや決してぼくは、観念的に持て遊んでいるんじゃないんだ。ゴダールの作品がどうして、そういう問題を提起しているかって事をぼく達は当然考えなくてはならない。それを抜きにして、表現という問題だけで、云々してもしょうがない。

松本 たとえば「恋人のいる時間」が封切られた時、これこそ新しい方法だと、松川君なんかも強調したし、一般にも相当評価されたけれどもね、ぼくなんかはその前の「女と男のいる舗道」の方が、今いった点から、ゴダールにとってもぼくらにとっても、ずっと本質的だという立場をとったわけです。「恋人のいる時間」の新らしさにイカれる意識と「男性・女性」の新らしさにイカれる意識に

は、何か対応性があるような気がしますね。

宮井 「恋人のいる時間」とね、「男性・女性」、「気狂いピエロ」の三つの違いっていうのはぼくたち見ないといけないんじゃないかと思うんですよ。だけど「男性・女性」は新しいというだけではなく、そこにあるどうしても素通りすることのできないなにか本質的なものが、ねむっていると思いますね。

松川 たとえば「勝手にしやがれ」から「恋人のいる時間」までかな、その辺をみたところで共通してある解折が成り立つ様な錯覚をしたわけだよ、僕は。ところがその後また「アルファヴィル」だとか「気狂いピエロ」だとかみて、何か心情的ない方すれば、狐にとりつかれたように、ゴダールにとりつかれていた。そのつきが落ちた気がしてきた、ぼく自身がね。一作ごとにとびつくりしていたが、改めてゴダールの作品群を見た場合一貫して、やはりゴダールのものというものが見えてきた。ある場合には、きわめて作家自身が饒舌であったり、又「男性・女性」なんかでは、むしろ彼の饒舌さよりも、長野君のいうハプニング的なものが前面にでてきたり、あるいは「アルファヴィル」では一種のシンボロジーというか、記号化を試みている。だ

けどその方法のバリエーションそのものが一貫している。彼はキュービストなんだな。さつきレネエの例が出たけど、レネエの場合はどうしようもない状況や現実を、あるインテグラル、数学でいえばそういう非常に美しい方程式にまとめつつきりみせてくれる。いわば位置関係がすつきりする。数学の場合、如何にエレガントに解くかが、同じ答でも問題になるように、もっぱらエレガントな方程式ほどあざやかに見える。ところがゴダールは反対に全部、足し算にもどしてしまっているみたいだね、 $A+B+C$ とすつとイコールはたして全体か、どうか、みたいな、そういうようなことをやってる。「男性・女性」なんかでも、安易に考えたとあれは誰でも出来るような気がしちゃうわけだ。一見ぱっとみてね、方法さえうまく失敬してしまえば。ところがAそのもの、Bそのものを捉えていくっていうようなことが、容易ならぬ事だなどというのを、非常に感じるんです。それからもう一つ、容易ならぬことは、AそのものがそのAっていう定数じゃなくて、たえず動いていく。さつき松本君がアクションを投入することによって動くものをとらえるといったけど、決して、 $A+B+C$ ……っていう

のが、動かないものの足し算じゃなくて、AやBそのものが、たえずある動きを持つものとして、とらえられている。そういう作り方、今迄はなかったんじゃないかって、気がします。

松本 そこでね、やっぱりはつきりさせなきゃいけないのは、対象との出会いで動くゴダールの意識の動きなんだね。一見自由自在に屈託なく撮ってるみたいだけど、非常に緊張した、意識のダイナニズムをゴダールの映像には感じるわけよ。むしろその意識の動きは、ゴダールを表現へとつき動かしているものに根ざしているし、それを見きわめようとする格闘のプロセスなんだな。だからゴダールの表面的なスタイルをまねしても、ゴダールの世界とは、はるかにほど遠いものになっちゃう。つまりエビゴーンには常に意識の苦悩がないんです。

野田 そうね、でもゴダールのエビゴーンってあまりみないな。シーンの段取りをちよい、ちよいまねる監督がいるけど。まず、ゴダールの作品をまねる勇氣のある者はいないよ。まねてもまねきれないけど。ゴダールはちゃんとした思想を持っている。職人作家でない。ゴダールと日本の監督たちとの座談

会記事を読むとはつきりわかると思う。現代の孤独というか、それは非常に虚無的なものだが、それを描こうとして、ものとなった人の孤独を捉えようとし、それをのりこえようとするところにゴダールの作品やその方法の特殊性があるとぼくは思うんだ。

松本 その方法ということで、宮井君は、「ヘモントレ」という風にいつているけど、モントレするということも、記述するということも、やっぱり提示したり、記述したりする主体のクリティックがあるわけで、決してスタティックなもんじゃないと思うんです。

松川 結局ゴダールのような方法を、必然的に要求するテーマというものがあろうと思うんですよ。つまりP・R映画の中で同じことをしてもダメだ。あの方法を選ばざるを得ない、モチーフみたいなものが、重要だということ……。

松本 そうそう。
創ることと生きること

黒木 ゴダールというのにはばくにとつて、非常に身近で、しかも注目に値する作家なんです。その意味を考えてみると、やはり彼が破壊的な作家であるということです。その

ことは、何だろうということなんです。恋とか、人を愛するとか、人と喧嘩するとか、人を殺す、あるいは戦争が起るといふようなことが常套的なドラマとして、据えられているのではなく、それをですね、非常に徹視的にみようとするとわけですね。日常的な時間と空間に人間を置いて見つめようとする方法が、実はコロンブスの卵的に新しいのではないかと思うんですね。よく自身が映画をつくらうとして映画そのものを、捉えそこねてきたようなもの、せいせいイタリアのネオリアリズムの影響下に置かれてきたようなところからゴダールは映画がもっている本来の機能を即物的な方法を通して、よくに再提示した作家ではないか。そのことがやっぱり戦後の作家として非常に衝撃的なものをもっている。今ゴダールを同時代的な作家として感じるのは、つまりそのことではないかと思うわけです。それからよく好きなのは、彼が人生を肯定していることですね。次にゴダールの描く女が自分の恋人や、自分の隣に生きているようなアクチュアルな女として、身近なものを感じる。とらえ方に非常に共感するものが多い。ゴダールの新しさというのは、宮井君もいつているように、ドキュメンタリーと密

接に重っている方法の中にあるのではないかと思うんです。たびたび作品の中でヒロインなり、主人公なりを殺すのは、一つのさげがたい事件によって殺すけれども、それは生きていく人間の日常性が死ぬことによって完結するということか、われわれの生が実は死というものの上に成り立っていることを強く感じさせるのですね。ドラマの持っている緊張感の構造が常にそこに置かれているような気がする。

長野 ゴダールの新しさは、その辺にあるんだと思うんです。ゴダールっていうのは、作品を作る過程で自分の生活を生きているっていうふうに思いますね。極端に言えば今の既成の作家っていうのは、生活が一区切り終ったという所で作品をつくっている。つまり生活が終わったところで、今までの自分の体験なり、何なりから一つの観念をつくりあげて、それを映像化し、一個の作品世界をつくりあげる。ところがゴダールはそうじゃなくて、作品を製作する過程で自分自身を批判の対象に置いている。だから当然、いろいろな制約に対する名スタッフの自立的な参加、つまり対立がそのまま作品の中に持ちこまれる。脚本という制約に対して演出家が、自分の自

立的な考え方で脚本の内容に対して復しゅうしていく。更に演出家の演出プランという制約に対して、今度は演技者が批判し復しゅうしていく。つまり現実との緊張関係と同質な行為が作品をつくる過程で行なわれる。これがゴダールの作品の新しさであり、今迄の芸術作品の枠を飛びこえた大きな問題を提起しているというふうに思えますね。

松川 今までの映画を観るって態度があるわけだ、一つ。映画館に入ってから出るまでの暗い時間っていうのは、自分の人生をこっちに置いていて、それは別の人生をはめ変える仕方ですね。たとえばその時間西部劇の人生を生きたりして、外に出ればまた現実に戻ってきちゃうという、なんとも資本主義的な映画の観方みたいなものがある。しかしそれではたえられない映画って見えるんだよ、ゴダールの作品は。つまり自分の人生をこっちに預けたい、ある既成品の恋物語を陶醉するという観方ができなくなっている。少くともハブニングのように、ゴダールがつくってたら、そうならんやないか。もつとも非常にさめた計算がちりばめられてるな。

野田 ゴダールは、映画創造の最後の段階である編集を重視しているのではないかと思

うんですよ。編集を終った時に、つまり映画ができて上ることで彼はシナリオを完成する。ぼくはここんところに現実とかかわりあう彼の思想と表現方法とのつながりをみるんだだけだ。

松本 シナリオを可变的に据えるっていうことは、実際には絶えず猛烈に精神を緊張させてなきやならないってことですよね、演繹と帰納の矛盾を創造性のバネにしてる。ゴダールは一方ですごく肉体的だし、直接的ですよ。しかしいま一方では、ものすごく観念性が強くて、プラスチックなわけだ。そういう矛盾の解決の仕方が、何とも見事で魅力的なんです。

宮井 演繹と帰納の関係でいえばね。演繹の部分である全体をみつめる目っていうのが、常に内側からじゃないかって気がするんですよ。だから全体っていうのは常に模索の対象であってね、状況から彼が身をほがして、位置するってことはあり得ないんじゃないかと思う。それが彼の、いわば次の映画作りのエネルギーになっていく行為だと思っんですけれどね。

松本 内側からなんだけど、つまり状況内にありながら、状況自身を自分を含めて、自

分の対象にするわけですよ、プロセシヴにね。それは一見矛盾でありながら可能なんで、そこに芸術における自由の問題があると思うんだよ。

長野 松本君のよくいうプラスチックっていうのはぼくは、ゴダールの場合は、あてはまらないんじゃないかと思うな。彼は現実には生きるか、生活と同じ様に作品をつくるプロセスの中で自分を賭けて、生きている。映画をつくるプロセスが彼の生きることであるならば、そこで当然、作品はプラスチックなものではなくて、いくつも穴があつたりして、それと観客との緊張関係が彼の作品を支えているというふうに感じるんです。

松川 ゴダールとあまり関係ないかもしれないけど、リチャードソンの「密の味」の場合、極めて平凡な日常的なもの、人物から一番重要なファクターを引くことによって、日常的なドラマを組み立てているんだよね。たとえば娘から娘を、母から母を引き、又青年から青年を引き、あるいは人間から人間を引く、黒人から黒人であることによって人間であることを引いてしまう。そういうものを引いた人物によって、平凡な日常を組んだとたんだ日常そのものが告発されてくる。あの映画

をぼく、好きなんだけど、「アルファヴィル」はその意味で、似た様な構築のにおいがする。逆に「男性・女性」が一番、それがいい様な気がする。あるとすればさつき黒木さんがいった最後に殺すということね、殺すということが一つあつただけという気がしてるわけなんだけども。だからもしかすると、あの作品で感じるやせた印象ってのは、その弱さだと思ふ。あるいはあれだけで完結しないことがねらいだとすれば、自分その弱さについては、いくつかの連作の中でね、あれの位置を示すという予定の中で作られているのかもしれない。そう想像しているわけですけども……。

黒木 うまくいえないんですけども、ゴダールの場合、現実の切り取り方が一見、日常的であることによって、観念的であろうとしていくわけで、つまり彼自身の中に英雄とか、熱烈な愛の求道者とか、人間を絶対信じるとか、ものごとに否定的であるとかいうパターンを切り捨てていくものがある、そういうものは人生を表現できない。人生は相対的であつて決して起承転結しない。しかも登場人物が自分を裏切らない。自分の存在そのものを裏切らない。そのような主人公を描い

ている事が、ゴダールの非常にアクチュアルなところではないかと思うんです。無智であつても最後まで、自分を裏切らない。ヒロインが何かに目ざめる、それは観念としては、一種の正義とか道徳とかつてもんですけれど、それがゴダールにとって非常に新しい正義であり、道徳であるわけですね。そういうものが、やはり感動を与えてくれますね、ぼくなんか。

松本 ゴダールの作品には、意識だとか、愛だとか、魂だとか、そういうものが言葉としてもしよつちゅう使われるわけだけでも、主人公たちは、そういう人間の人間の本質をはっきり自分のものとして、捉えられずにいる。その主人公たちが、ある時、ふと、そういうものを意識するにいたると、そのとたんそのように生きるという生き方が、現在の状況の最も根深いところから引き裂かれるという構図の中に、現代の悲劇性の見えているわけですね。その意味では悲劇的結末にもかかわらず、ありうべき人間の生き方に迫ろうとしているといえるし、そうさせない状況を告発しているといえると思う。

□俳優の問題

長野 話は違うけど、ゴダールの作品の俳優の持っている特徴というのは、何ていうのかな、人間の肉体を感じさせないものがありますね。それはやはり、彼が映画のドラマつていうものを、人間関係によって表現しようとしている所にあるんじゃないかと思うんです。だからそれは今までの映画のように、人間関係が人物の感情によって反応していくということじゃなくて、意識と俳優の持っている存在感つていうのかな、そういうもので人間の関係を変えていく事によって、ドラマをつくっていく。そこらに彼の新しいドラマツ

ルギーみたいなものがあるんじゃないか。だから俳優が変れば、それによってゴダールの作品はその内容自身も変ってくる。そこにゴダールの作品における独特の俳優の位置があるし、そういう俳優の存在感が、今までの映画の中にあつた、俳優のナマな肉体の質感とは違う点じゃないかと思うんです。

松川 いやぼくなんか「恋人のいる時間」のマッシュタル・メリルのお腹を絶対にぼく自身で、さわつたという感じがしてしようがない。(笑い)。すごい質感だよ。長野君の關係の中つてことよく分らないけど、スクリーンに映つたあるドラマ意識の中じゃなくつて

ね、まさにぼくはそこでなでた、うーん”つていうようなね……(笑い)。むしろそんな感じさせるフォトグラフィの問題もでてくるわけで……。

長野 フォトグラフィ、つまり具体的には画面のトーン、質感みたいなものは、作家の思想からでてくるっていうふうには僕は考えています。

松本 映像の生理という点では、ゴダールの場合、カメラマンのクータルを抜いては語れないでしょうね。

野田 それと、僕ね、やっぱりゴダールはね、ドラマとして撮影したカット、その映像そのものをもう一度対象化し、オブジェ化しているね。カットのなかのアクションのピークを次々に重ねて使つたり、インタビュのころなんか人物の映像、人物のしゃべる言葉の意味もろとも、やっぱり同じようにオブジェ化する使い方をしていると思うんです。今までの他の作家たちのやり方は撮影の段階でオブジェ化するということはあつたけど、ゴダールのようなやり方はなかつたと思うんですね。このような方法は対象へのかかわりあいのなかで、カメラによる演繹的表現と帰納的表現の対立と相克との緊張關係の上につ

くられているゴダール独自の方法だと思っね。これは、さっきいった編集の問題と関係している……。

松川 その辺がたとえば、ヴェルトフの「これがロシアだ」あたりの魅力を消化しちゃっているっていうのか……。ゴダールみて過去の作品を再発見することがずいぶんあるんです。

はあチャップリンの「独裁者」の最後の演説、これも又相当、前衛的なシーンだったな……（笑い）なんてね。あれもきつとゴダールの胃の腑には、入ってたんだろぅなという気がするんです。

□再び「男性・女性」をめぐる

宮井 また問題をもとに戻すようですが、僕はゴダールの中で「男性・女性」が一番面白かったんで、もう少しあの作品に、こだわりたいんです。その理由というのはね、もつと本質的に追求してみたいんだけど、実感的な部分で云えばね、今僕のみている目の前の現実の切り口をスパッと見せられた気がしたんですね。だから、ワン・カット、ワン・カットが見ている僕たちに対して、ボンと問にかけてくる。そこではインタビューって事がない意識的に行われているわけだけど、そのイン

タビューによってなりたっているシーン全体が一つの、僕たちに、観客に対する直接的な問いかけではないだろうかという気がしたんです。次に僕たちが何か考える時にその事が一番重要な気がしてるんですよ。それが一体どういうことなのかっていうことでは、松本さんと少し違うんだな。

松本 どういうふう違う？

宮井 ぼくは「男性・女性」は非常に完成度が高いんじゃないかという気がするんですね。

松本 もうちょっと内容的に……。

宮井 完成度っていうような古典的な言い方で、たとえばレネエの世界、一個の世界にまとめられていてゴダールの場合こう開かれてるみたいな、非常に図式みたいにいっちゃったわけだけど、その不完全性という完結しないことへの非常なる作品での執着力こそがね、やっぱりゴダールにおいて、僕たちが学ぶ大きな点じゃないかって気がするんだな。「アルファヴィル」つこのはね、一つの仮像をつくってその中でアクションを起さしているって気がするんですね。そのアクション一つずつは非常に僕たちにとって面白いわけだけど、じゃ次に作品全体っていう感じで受け

とめた時にはね、ちょっとはずれる気がするんですね。「アルファヴィル」の場合は作品を最後までみないかぎり、あの作品に僕は接しなかったという気がしたわけだけど、「男性・女性」では常にそこでゴダールの作品に接してたんじゃないかっていう事があるんですよ。その事がゴダールで一番重要じゃないかって気がするんだけど。「女と男のいる舗道」を松本さんはいいいというけど、偏見の言い方でいえば、古典的な完成度ってのがあったんじゃないかって気がするんですね。

松本 だからね「男性・女性」の可能性をその先にいろいろ触発することは事実です。だけどね「男性・女性」がそれ自身で表現している世界は、モチーフの発酵が足りないというか、平板な印象が残ることを否定できない。緊張したイメージをそれほど感じないんです。

宮井 だけど僕はあれは非常にイメージが重層的じゃないかと思っただけだなあ。

松本 逆ですね、僕は。

宮井 方法ではなくてね、かなり本質的なところのゴダールのアキレス腱じゃないかって僕は気がするんです。松本さんがね「アルファヴィル」もしくは「女と男のいる舗道」

を評価するっていうのは、ゴダールの逆の面
つていかな、ゴダールがふいと後を振り
返った地点での問題を評価してらんじやない
かなって気がするんです。だから積極的な方
法論としての意味がそこにあるのではなく、
作品として、いわば僕とキッコウできたって
実感はね、やっぱり否定できないんですよ。
その方法的意味として感じるんだったら、ク
リス・マルケルの「美わしき五月」で僕たち
は経験したと思うんですよ、方法的な可能性
として感じとる部分としては。だけど「男性
・女性」では「美わしき五月」で、充分だっ
た点を見事に克服している。

松本 僕はワイダがね「夜の終りに」をつ
くった時の意図と実際のギャップに似たもど
かしさを感じちゃう。おそらくワイダが「夜
の終りに」を一步突きぬけたところで、「二十
才の恋」の「ワルシヤワ」に到達したように
ゴダールもこれをもう一つ突き抜ければ何か
出てくるかもしれないね。

宮井 松川さんはさつき「恋人のいる時間」
でお腹にこう、さわった感じがしたって……。

松川 ええ。

宮井 同じことを僕は「男性・女性」の
方により感じたんです。「恋人のいる時間」

ではたしかに、ワン・シーンが持つてる間い
かけというのが、観客に対して非常に強くだ
してるけれど、それをもっと意識的に「男性
・女性」の方にね、感じたんですすけどね。

松川 割合と接近して「男性・女性」と「気
狂いピエロ」をみて、それからあれをみる
んです。ロージの「銃殺」をね。「銃殺」は
その時「なんたる古風なりアリズムであるこ
とよ」ぐらいの印象で見終りながら、しばらく
たつと、だんだん好きになっちゃって、今
はものすごく好きなんです。いい事か悪い事
か分らないんだけど（笑）。そういう意味じ
や「男性・女性」は何か勉強したって気がし
たんですよ。勉強したっていい方、おかし
いけど。それでいて、何か僕自身にもう一べん
「銃殺」の方を振り返ってみたいくなるんだな。
「逆説めくけど「男性・女性」が「銃殺」に
ひどく愛着を持たせた一つの足掛りになっ
てるような気がするんです。「男性・女性」
を足掛りにする事によって「銃殺」の重つ重
さみないものが、逆に感じられてくる。た
しかに今までの中で一番ゴダールをすつきり
みせたものは「男性・女性」といえるのかも
しれないけれど、それを観る事によって、ゴ
ダールはゴダールでちよっと小声で俺は俺つ

ていう（笑）ね、そういう印象になってるん
だね。

松本 「銃殺」を僕はそういうふうには評
価できないなあ。「銃殺」のラストの死のイ
メージより、「気狂いピエロ」のラストの死
のイメージの方がずっと現代を感じさせる。
まったく無の空間がでてくるね。海と空の境
がなくなっちゃって。あれはベケットの「勝
負の終り」の無の空間に、本質的に対応して
ると思う。

野田 僕はね、「アルファヴィル」をみて
ると論理の展開はよくわかるが、現実感がな
い。透明な底のみえる池をのぞいたような味
気なさだね。「男性・女性」はもどかしく、
混沌としていて、泥沼みたいな作品だけど、
僕はその中に手を入れてるような、手を入
れないと底がわからない現代の状況にふれる
んだね。僕が泥沼にはいつている様な感じを
うけるところは、あの作品の良さというか、
「アルファヴィル」にまさるリア、ティだと
思うね。

松本 いや、やっぱりあの薄さが気になる
な。
松川 作家ゴダールを含めての自由さみた
いなものがね、やっぱり彼の作品の豊かさの

裏にある。その自由さを僕は「男性・女性」に少しした感じなかった。薄さっていう方であれば一種の薄さみたいなね、そういう不満がありましたね。それに対して「気狂いピエロ」をみた時なんかの、ウムをいわさず圧倒される部分での、これがどうの、あれがどうのっていう事じゃなくて、あの自由創造精神だと思っんです。

松本 ゴダールの作品てのはね、みているこっちの意識が、こう揺すぶられてね、振幅がでかいわけよ。こう広げられたり、収縮されたり、ひきこまれたり、つっぱなされたり、自由自在に揺すぶられる。「男性・女性」はそれが相対的に弱いということです。

長野 それを今松川君のいった自由さっていうものにつながらるんだけど、ゴダールってのは何か作品見ていると、彼の作品の自由さというものは「見過去に何かこう重い体験がないし、それから未来に希望みたいなものも何一つ無い。そういう軽さみたいなものがありますね。その反面彼の「アルファヴィル」とか「小さな兵隊」という作品の中には彼の過去の戦争体験っていうかそういうものの重みみたいなものへのクリティックがあつて、その二つの系列が対立的に出ているという感

じがするんですねえ。

松本 ゴダールを今長野君は軽いついていただけだね、僕には本質的にはものすごく重いんだな、受ける感じが。彼をつき動かしているものは重い。さつき黒木君が、彼は人生を肯定しているといってるけど、それも常にうらはらにね、ものすごい絶望がうかがわれる重さと格闘して出てくる軽さ、絶望と格闘して出てくる人生への肯定、その意識ののたうつ動きが、ゴダールの場合には特に強烈なわけだ。

宮井 「男性・女性」の場合、その意識ののたうちが強烈になっている。ていうのは「気狂いピエロ」では、日常生活に対する冒険っていう意識があつたわけですよ。行為としてドラマの中の非常に重要な行為として。ところが「男性・女性」ではそれも無いという。それが挫折して行く過程をみつめるゴダールの目が、もつと残酷になつてるんじゃないかと思っんですよ。

松本 いやだからね、こののつべりしてたよんだ空間の中に僕ら、投げ込まれているという意識、そこんとこに目を向けようという点にはアクチュアリティがある。これははつきりしてるわけだよ。しかし本質的な作家

が、刻々動いている一番先端の状況と向きあつて、刻々具体的なものモチーフを変えて行くのは、あたりまえなんだよ、そんな事は。

宮井 ゴダールはそのあたりまえのことをあたりまえにやつてる点がすごいですよ。

松本 後から生まれた奴が得だつていうさ(笑)、そういうことになつちやつたんじゃない。

松川 何か僕、体験的にいうと、「男性・女性」を撮るんでゴダールはヘトヘトになつたかどうか(笑)なんてね、考えるわけ。そうるとヘトヘトになつたからよくて、ならなかつたから悪いという基準はないけれども何となく「男性・女性」はくたびれてないという気がしたんです。(笑)

松本 ばくには作りすぎでヘトヘトになつたところで撮つてるような気がする(笑)しかしあれだけ続けて作りながら、すべて水準をはるかに越えた問題作というのは、やつぱりすごい。内発的なものが強烈だつていうことでしようね。その意味じゃいま一番可能性をひきだせる作家だと思っ。意見のちがいが大分でたし、まだ曖昧のままの問題も多いけど、今日はこの辺でやめておきましょう。

インタビュー ■

《ぼくは昆虫学者だ》

G——ジャン＝リュック・ゴダール

P——アンドレ・パリノオ

一九六〇年の「息切れ」(勝手にしやがれ)から数えて一一本。パリ、一九三〇年十二月三日の生れだから当年三十五才。彼はフランス映画の異彩であり、今日の青年は彼の作品の中に自分を見、自己を知る。近作「男性・女性」もその一つだ。可愛らしい歌手ジャンタル・ゴヤと「カトル・サン・クー」(大人は判ってくれない)の少年だったジャン＝ピエール・レオーによるこの映画でも、彼は現実の生活を生身でつかもうとしている。メッセージとか解明などではなく、現代の網の目の中でつかみとったアクチュアルな生そのものである。

この作品をめぐって、アール誌の主筆アン・ドレ・パリノオと彼とがおこなった対談は、ゴダールの本領を明らかにしていると思われる。同誌の本年四月第一週号からその全文を紹介しよう。(大島辰雄)

P——新作の「男性・女性」ではどんなテーマを扱おうと思ったのですか？

G——なんのテーマもありませんよ。つまりね、ぼくには、冬を過す手段だったんです！マルケルと共に美しき五月を過し、ついでルーションと夏を——これはたしかにバーネットの夏ほど異常ではなかったけれども、映画と

真実との関係ということでは決定的なものでしたが——その夏も過ぎて、そのあと、ぼくはパリでまた一人ぼっちでしたが一九六五年十二月という、ひと月、二つの選挙戦のあいだ。

ぼくは、ジロドゥーが「ガラスの宮殿」で描いている人物——戦争から帰ってきてみると、同年配の友達はまだみな死んだか行方不明になっている、あの人物みたいでした。その人物は、そこで偶然、一団の若者たちと結ばれる。青年たちは、彼が十才も年上だということに、特別に仲間に迎え入れるんですね。それとほぼ同じころ、彼は父親の友人たちに出くわし、この人たちも、彼が十才も年下だということに、特別に迎え入れる。ぼくはジロドゥーのこうした人間という気がした、——二つの戦争のあいだには生まれたジグフリードとシモンのように、或いは二つの大陸のあいだに浮ぶジェロームのように、——これはまさに同じことです——そんなふうに、二つの世代のあいだを漂う人間。

ぼくより年下のはこういう者たちでした。——可愛らしいイエーイエー歌手、ところが彼女は女中に対して皿洗いのあいだはルクサール放送を、聞くのを禁じる。というの



も、それが能率を損なうというわけ。若いサ
ンディカリスト、これはセックスが時々、彼
のあまりにも辛い道から逸らせる。ウエルテ
ルの後裔で、ちよつと黒人とウイエットナムの
あいだで道に迷っている。それに他の者たちで
それぞれ変った点をもった正に他の者たちで
す。ほくよりも年上のは、つまり映画とその
技術、その言語で、リュミエールからチェコ
の若い流派まで、じつに多様で、じつに食い
違っている。

そしてほくは、その両方共と、ただし別々
に、しごく気楽につき合っていました。ほくは

この双方が出合い、サンテグジュペリの狐み
たいな結びつきをもつのを望んでたのですが、
しかしいつも別々に会うのを強いられていた。
映像に、それものつけから一人で語るべき映
像にコメンタリーをつけたり、また反対に、
或る直接の会話が、そんなはずがないのに、
距離を欠いていると、距離をとらえたりして
たわけです。

ほくはこうして冬のふた月を、いくつかの
確な事実を追って——正確には十五ですが
——青年たちをば映画という手段を通して、
少くともその逆でなければですが、描きなが
ら過ぎたのでした。

そして時には、年下の者と年上の者とを出
合わすのに成功しながらも、ほく自身は、一
月の或る朝、青年たちからも映画からも遠く
離れて一人だけなのでした。そうしてほくの
手に残ったものが一つのフィルムという、い
つも不完全なこの記録で、つまり絶えず完全
化すべきものであって、その上でまたもう一
つ取りかかるわけです。

P——「男性・女性」という題名はどういう
意味ですか？

G——男性があり、女性があり、それにまた
中性もあります。ほくは「男性単数」「単数

複数」としたかったくらいで、これは愛のこ
とでも「リヤン・デュ・トゥー」（皆無）の
ことでもなく、たがいに論じ合う者たちのこ
とです。

P——現在あるものということ？

G——現在あるもの、そう、それだけです。
過去もなく未来もなく、現在だけのもの。

P——或る時間を不動にしようとしたわけ？

G——ほくは自分のしたこと、したいと思う
ことがますますわからなくなつて、これこそ
がほくを打つことなのです。批評家として、
「アール」に書いたりしたときは、ほくに

は自分のしたいことがとてもよくわかつてた
んですが、今はまるつきりわからない。

P——どうしてそんな懐疑に襲われたりする
んだらう？

G——懐疑なんかじゃないですよ。知るとい
う唯一の手段、それは「何かをすること」そ
して次にそれを分析することです。……ほく
がいちばんよく理解する人たちというのは、
話してるときの芸術家たちじゃなくて、学者
たちなんです。ヴォルフ教授が彼の実験を語
つてるとき、ほくは技術的なことは何一つ理
解もしないし、或はまたロシア人がロケット
の飛ぶのを説明してると、ほくは、ほくも同

じものをつくってらんだと自分にいいきかせる。或る日なぞ、ルーシユにこう言ったんですよ、きみはなんといつてもいちばん立派な肩書を持つてる、なぜなら「科学的探究のための使命を帯びてる」のだからってね。これこそぼくの知ってる映画の最上の定義です。

P——あな の使命を定義するとしたら、むしろ昆虫学者ですかね？

G——そうです、アインシュタインが昆虫学者だったように！ ぼくは、人の取るノートがどうして屋根瓦みたいに並ぶことになるのか、それとも、反対に、バラバラのちがったものになるのか、その状態を見たいわけですからコクトオが「見る」ために鏡の背後に行こうとしたように。さいきん、鏡の中で起ることは必ずしも実人生で起ることに同じではない、ということをあきらかにしてノーベル賞をもらったシナ人がありましたね……。

P——あなたが、したいと思うことがますますわからなくなってきたというのは、それを定義づけるのを拒否するという意味ですか？

G——ぼくはそれを定義づけるのを拒否しません。だがぼくがそうするということが、もう一つの定義づけですね。はつきりさせなさいいけないのは、フランス人を特徴づけるも

のは定義狂だということですよ。恋人同志のあいだで、自分たちの恋愛の成立の根拠を知りたがるまでにはですよ！ これはベレンスのことだけど——というのは、ちよつと前にプランションで見たばかりだからですが——こういうのはフランス以外の芝居では考えられないものですね。

P——あなたのフィルムはどれも、科学者がこころみるような実験と、どこからどこまで一致するという気持ですか？

G——それが仕事だし、仕事というものは、人生というものの探究です。

ぼくが今とてもよく理解できるのは誰かというところ、メルロオリボンティーで、ぼくは彼と同じことをやっているのだという印象です。メルロオリボンティーは、映画について本当に興味あることを書いている稀有な一人です。映画について、ちよつとゼザンヌのことを語るように語っています。(ところが何人かは映画について、「エクस्प्रेस」みたいに、つまりスベクタクルとしてしか語らない)……

ぼくの印象でいうと、ぼくは、ぼくが何者か何故ぼくなのか、人生というもの、他人というもの、を探究するのであって、映画にはぼくが人生をよりよく生きるようにしてくれ

る利点があるわけです。メルロオリボンティーは書くために生きる——だから定義する——のにとどまらざるをえなかつたが、ぼくたち映画人は、生きながら映画にすることができるわけです。

P——人生を定義づけ、そして書きながら人生を創造しようというわけですかね。

G——人生を探究することはそれだけの痕跡を残す、そしてその痕跡、それが映画です。

P——あなたは自分の映画がアヴェルティスマン(告白)とみなされたくはないというわけね。

G——そういう他の人たちもいますが、ぼくの目的はそうじゃない。といつても、つまりはやはり、なんといつても一つのデイヴェルティスマン(気晴らし)であつて、ある晩、あるカフェのテラスで、他人の生活が、それを眺めていれば、気晴らしみたいにして入りこんでくるようなものです。

P——あなたの探究はどんなことになつてるの？

G——ぼくの印象だと、いちばん面白いフィルムは、いわば、ぼくのつくらなかつた作品ですね。「きちがいピエロ」と「男性・女性」の間に作らなかつたフィルムです。もしつく

れたのなら、ケタはずれのものだったでしょうが……。

P——あなたは系統的によりも、時々思い出したように仕事するのですね？

G——ちよつとしたものをつかんで、それを徹底させようとするわけですね。それだけで、ふつうは、じゅうぶん一時間、一時間半にはなるのです。プレッソんにくらべると、彼には巨大な思考の努力がありますが、ぼくはとも及びもつかない。

P——あなたは、あなたのフィルムに、自分の理念、愛情、憎悪、夢といったものを混ぜ合すのが好きなのですか？

G——ありつたけのものをです。

P——時々、それがほとんど一つのシステムになつている気がしますね。あなたがボオドレルエルを読みさえすれば、フィルムの中にそれを見出せるはずですよ。

G——自分でも、うまく行くと思うなら、そうですね。

P——うまくゆくと思わなくつても？

G——そうですね、でもそれはどこから何かが出てくるからです。そうなると、みんなこういうでしょうね——ボオドレルエルがうまく行かないわけがないって。それはまたそれで

面白いシチュエーションだけど……。

P——錯誤だつてあなたには生活の源泉であるわけでしょう？

G——まさにそうですがね……一方、それが錯誤だとも言えないし、むしろアプローチですね。

P——あなたは自分のフィルムに対して観客に何を期待しますか？

G——興味をもつてもらふこと。映画は、芸術を生活に近づけ、或は生活を芸術に近づけるものです。この公式は二年前に発見したのですが、いまでも好きですし、つまり永久の往復運動です。映画はそれ自体としては存在しない。一つの運動です。一つのフィルムは

映写されなければ無きにひとしい、そして映写されるということは、つまり一つの運動です。フィルム（映画作品）は映写機の中にもスクリーンの上にもありはしない。人がその中に入る一種の運動なのです。

P——そうすると、自分の運動する時間のあいだしか存在しないわけ？

G——その通りです。そしてその出来事が一つの新しい時間を創造するわけですが、しかしそれはフィルムに向う観客の運動であり、問題はグレタ・ガルボに向う観客のその運動

で、面白いのはそういう往復運動なのです。

P——観客の精神の中に一つの新しい時間を創造するのが映画の目的だと思いますか？

G——いや、そうではなくて、観客に現実の時間、真の時間をよりよく感じさせることです。彼らがその中で生きている時間がいつわりであるかぎり。

P——映画は、あなたの生きる喜びを際立たせるものですか、あなたが生きる喜びを一度でも持ったことがあるとして？

G——ぼくは自分の生活と映画とを区別しませんが、今では映画についての考えがありません。前には、映画についての考えがありました。

P——すると、映画を自分の生活から孤立させないわけですね？

G——そうですね。

P——映画以外で自分を表現できませんか？

G——ぼくはデッサンも描けないし油絵も描けない。音楽もできません。ぼくはたぶん書きはするでしょうが、下手くそです。ぼくの言えそうなことは大勢の人が言つてるし、とくにぼくよりもうまく言つてゐる。ぼくは書く必要がないし、書くことはぼくなしでもすむ。ぼくは眺める目、そしてその眼差しを定着させる目です。

■ 詐欺師 の真実 ■



—シネマ・ヴェリテのもたらすもの—

江之
西孝

刑事 記録映画をつくっているんで
すね。……ルーシュ氏のように。
パトリシア そうよ。……真実をと
らえる映画……シネマ・ヴェリテ
よ。

(1) シネマ・ヴェリテの作家たち

ゴダールの映画「立派な詐欺師」はシネマ・ヴェリテの批評をつうじて、かれの映画論を映画でかたった面白い短篇である。

この作品についてのべるまえに、シネマ・

ウエリテについてみてみよう。

シネマウエリテとは、サドウールの命名によるもので、その語源が一九二〇年代に活躍したソ連のドキュメンタリスト、ジガ・ヴェルトワラのキノ・プラウダ（映画真）運動にあるように、カメラの目をもって「ウエリテ（生の真実）」をあるがままの姿において写しだそうとする志向をもつものである。

シネマ・ウエリテは、ヨーロッパを中心にルーシユとかマルケル、あるいは、アメリカのリーコックらによつて多様な展開をみせている映画のあたらしい動向だが、綱領的な運動というわけではない。マルケルなどは、自分シネマ・ウエリテではないといっている。そうである。いづれにしても、ドキュメンタリズムから出発したこのあたらしい動向は唯美主義的な、あるいは、ストーリー主義が支配する映画の世界にするべく社会性を導入することによって、静かなる衝撃をあたえていようである。

「世界前衛映画祭」で、このシネマ・ウエリテの諸作品——ジャン・ルーシユの「我は黒人」、クリス・マルケルの「美しき五月」「不思議なクミコ」「ラ・ジュテ」、リチャード・リーコックの「大統領予備選挙」「五

つ子誕生」などをはじめてみる事ができたが、シネマ・ウエリテの動向を知るうえでマルケルの「美しき五月」がいちばんよかつた。

「美しき五月」は二時間四十四分という長編で、アルジェリア戦争終結の年の五月のバリの表情を、第一部「エッフェル塔への祈り」、第二部「ファンタム帰る」（ファンタムとはマルセル・アルランの小説に登場する怪盗で、人々に恐怖をあたえることを唯一の仕事としてゐる）に分けて構成した批評性のある新鮮な作品である。

第一部では、「幸福とは何か」というアンケートを衣料店主、新しい住宅に住む主婦、安酒場にあつまる人々、証券取引所の商人、潜水艇建造者、ヌーイ橋のそばの恋人同志などにむけ、その反応をとらえ、第二部では、サラン將軍の裁判、ツイスト、ストライキについての考察をあらゆる階層の人々へのインタビューをつうじておこなっている。

パリの五月といえば陰鬱な長い冬が終つて明るい太陽が輝きはじめる美しい季節なのにアルジェリア戦争終結がもたらす政治的危機フランス社会を大きくゆすぶっていた。マルケルはこの時のフランス人たちの考え

方や社会相をまじろぎもしない長まわしのカメラ、同時録音でとらえている。

凱旋門にある無名戦士の墓に参拝するドゴールと並通の市民をまつたく平等、同等なものとしてとらえてゆく。顔から手、決断からたじろぎ、日常の会話からカメラを前にしての思いきつた発言までカメラの正確なクロージング・アップがその微細なマチエールまであまざずとらえている。

これはマルケルの方法が、部分によつて全体を、あらゆる角度から総体をとらえだそうという積極的な思想に支えられているから、この映画が冷たく、透明な感じをあたえるのはそこに緊張した論理が透徹しているからである。

ここには虚偽をいみ嫌い、自然なもの、真実なものをとらえようとするシネマ・ウエリテの思想と方法がある。

これに対してリーコックの作品がつまらないのは、それが観察的な追跡の方法、だけによりかかっているからである。

リーコックの手持ちカメラと小型マイクは街頭でも室内でも、ケネディーやハンフリーあるいは、五つ子を生んだ両親をとりまく野次馬根性をどこまででも追つて、そこに起き

る様々な事件や表情を同時進行形でとらえるのである。

フラハティの「ルイジアナ物語」のカメラマンであつたリーコックが現在採用しているこの方法はきわめて対象密着的なもので、それはあたかも獲物につれそう影のごとく、忍者をおもわせるしなやかさをもっている。

この方法だと偶発事（アクシデント）をとらえることはあつても、その皮膚の内側に秘めたものをとらえることはできない。

カメラの前にはあらわれるものだけしかとらえられないからである。それに、この場合、これはもはや観察者や証人の方法ではなく、その現実にはたらし加担していく思想に裏づけられた方法である。

このルーシユの方法は、対象との出会いを重視するリーコックの方法とは異つて、現実からおしだしてくるものを単にうつすだけではなく現実にはたらし加けて、現実にはひそんでいる隠されたものをとらえるのである。

しかし、ルーシユもリーコックも映像化の支酌的契機をあくまで対象からおしだしてくるものにおいていることでは同一である。

(2) 映画芸術におけるドキュメンタリズム

ところで、ゴダールの「立派な詐欺師」にでてくるサンフランシスコ・テレビ局のカメラ・ルポ係パトリシアはじつによくカメラをまわすのである。

よくもまあ、あんな小さなカメラで際限もなく撮りまくれるものだとびびっくりするほど、そのドキュメンタリストはきわめて行動者にも見えるけれども、実はその活動はカメラをむけると心ず予測できない現実がとびだしてくるとかんがえている待機主義を内包しているのである。

これは、それを徹底化するとき、「鉄のコンティニューイティ」に縛られた自己完結的なドラマの反対の極点をなすことになる。作家の批評やコントロールはきわめて脆弱なものになるといわなければならぬ。

ジャン・ルーシユはフランスにおけるシネマ・ウエリテの最初の推進者であり、よく知られているように人類学者であつて、はじめはカメラとマイクを学術的な調査・観察に使つたのである。

ルーシユは記録、スナップ、ニュース的なものからはじまつてアフリカにすむ黒人たちがいかなる生活を営んでいるかを写した短篇を何本か作り、長篇第一作として「我は黒人」

をつくつた。

この映画は、アフリカの大都市アビジャン郊外の黒人居住地域にみられる、白人たちに圧迫された黒人たちの貧しい悲惨な生活があるがままにとらえた作品である。

長年にわたるルーシユの黒人への共感と理解にもとづく原案（構成）を、彼ら自身の生活の役割を演じればよい素人俳優を登場させ、彼らの生活の場を舞台として設定することによって「生の真実」を表現しようとしたのである。

例えば、休日の夜を楽しむバーのシーンひとつとつてみてもそこで彼らが演じているのは演技ではなく、しゃべっているのは科白でもなく——彼ら自身の自由への叫びなのである。それはもはや、いわゆる即興的演出をもこえた真に生きた現実の姿なのである。

ルーシユは、初期の観察的な記録の方法から、それを表現の方法的根拠としつつ、映画の現実の創造にすんだのである。すなはち、カメラを対象にむけたとき、そこに予測をほみだすものがあらわれることがあることを予測して、意図的にそれをひきだすようにかかわつて、その全体をとらえようとする方法なのである。

無遠慮に相手に近づいてはさまざまな角度からガラガラガラとりまくる。

この彼女のことを、モロッコの首都マラケシュの刑事は旅券をみてリーコックさんですね、といったり、ルーシュ氏のように記録映画を作っているんですね、といったりする。マラケシュの近辺にはさかんに贖札をつくつては乞食や貧乏人たちにバラまいている義賊のような詐欺師が出没するので、刑事とパトリシアは彼をつかまえようとしている。

いうならば、刑事は犯人としての真実の詐欺師の生身を、パトリシアはリーダー・ス・ダイジェストがスポンサーである「私の出会った面白い人物」番組のために真実の詐欺師の映像をつかまえなければならぬのである。

もつとも刑事なんて、いうものは犯人を捕えることはあつても、犯人の精神をとらえることはない。これにくらべて、パトリシアはいつもカメラによって真実をみようとしているから詐欺師の精神に直面する契機をもっているといえる。

偶然、パトリシアは詐欺師に出会い、ウェールをかぶったり、アラビア服を着こんだりしてかれにインタビュすることに成功する。しかし、その一問一答はきわめてチグハグ

なもので真実の詐欺師をとることはできても詐欺師の真実をとることはできない。

パトリシアは自分勝手に詐欺師の真実をしやべりまくる詐欺師のまえで、ついにたじろいでしまい、自分の方法では詐欺師の真実にせまることができないことを悟る。

カメラをむけさえすればなにもでも当然その真実を開示すると楽天的にひとり決めているパトリシアにむかつて、「あなたはまだ考えがたりないようだ。私がいかにつつましい人間でも、感情まではまだ失っていないということがあるにはわからないのだ。」と詐欺師がいい、それにつづいて「アラア！アラア！」という声が聞こえてくるあたりにもゴダールの皮肉をみる事ができるが、ゴダールはカメラをまわしつづけることによつて真実をつかむ契機をたえずもっている。パトリシアに共感しながら、同時にその限界を指摘したのである。

ゴダールはこの映画をつくるにあたって実在の詐欺師にインタビュすることを考えたようだが、実際は詐欺師の精神をフィクションとして、ドキュメンタルに描くことをえらんだのである。

ドキュメンタリーから出発しながらも、フ

イクシヤスな操作によつてのみ真理を描くことができるといふことをパトリシアのカメラの背後にあるもうひとつのカメラ——ゴダールのカメラはいつているのである。

ゴダールの思想はあきらかに現実を一筋縄ではいかないものと考えている。

事実や現象を無批判的にとらえ、それに自己の表現を丸ごとあづけるようなことはしない。フィクションで必ず溶解し、それらをバラバラにして再構成するのである。

ゴダールは映画づくりとは立派な詐欺師のようこの世に贖金という真実を偽造しバラまく行為だと考えているのではなからうか。

真実をつくりバラまくゴダールが方法としてのドキュメンタリーにむかつてゆくそのむかいかたは、単にそこにある現実をとらえるためにドキュメンタリー方法に依拠する凡百のドキュメンタリストとは異つて自らのビジョンを一層明確にするための内的必然性からでてくるものであり「勝手にしやがれ」や、「気狂いピエロ」のファルスの面白さはこうしたゴダールの表現構造からでてきたものなのである。

ここに、現代芸術におけるドキュメンタリズムの課題が集中的に表現されている。

性と死をめぐる世界●

アンダー・グランドシネマ

—— 地下映画のためのノート ——

石崎浩一郎



実験映画という言葉は耳馴れている。

フライヴェート・フィルム、インデペンデント・フィルムなどと呼ばれることもあるらしいが、これも読んで字のごとく製作上の手続きから来た分類なのだといふことはすぐに察しがつく。マスコミに対するミニコミといったふうには「個人的に」製作された映画、映画企業から「独立した」出発点に立った映画といったほどの意味だからだ。

だが「地下映画」となるといくぶん趣きが違う。戦後アメリカの実験映画活動を指してアンダー・グラウンド・シネマという呼称を

あたえたのはいったい誰が最初なのか。ぼくの目に触れたかぎりでは米誌「SHOW」がこの題名のもとに戦後の実験映画特集号を企画していたときのことだ、あるいはこの言葉もまたポップ・アートやオップ・アートなどと同様、商業ジャーナリズム好みの意向であったかも知れない。いずれにしても「地下映画」という響きにはまえのふたつとは違った独特な雰囲気がある、どこか異教徒の迫害を逃れて洞窟の内部に秘密の聖壇を築き上げた初期キリスト教徒の地下礼拝堂かわが国の密教芸術を連想させる妖しさがこめられているようだ。

実験映画づくりは戦后にはじまった現象でもない。草月会館あたりで催された世界実験

映画祭を見てもわかるように、フライヴェート・フィルムの先輩にぼくたちは事欠かない。あるいは変ったのは名称だけかも知れないが、第二次大戦后、八ミリ映写機をはじめとする映写機材の普及と大衆化が個人的な映写づくりをいっそう活気づけたことも事実だろう。

八ミリ映写機を持つ無限の可能性にいち早くから着目して実験映画づくりの福音を説きつけて来たのが今では教祖的な存在となったジョーナス・メカスであり、この男の率いる「フィルム・メーカーズ・コーポライヴ」や、アモス・ウォーゲルの「シネマ16」あたりがニューヨークにおける実験映画活動の中心になつていっているという。ぼくたちの周辺でも画廊

の片隅や個人のアパートなどで小型の映写会が催される機会が増えているが、元来アンダーグラウンド・シネマも商業映画から隔絶した地点で、個人の私宅やアトリエ、地下の倉庫などを舞台にしてブルー・フィルムの映写会か秘密の儀式のように秘かに催されながら秘かに増殖をつづけて来たものだろう。だとすれば、地下映画」というこの呼び名も、絶えず華やかな大型映画の底流のように影の存在をつづけながらそこから新しい芽を吹いて来るこうした実験映画活動の自由な雰囲気の一面に触れているのだといえぬこともない。

アンダーグラウンド・シネマの中で盛名の高いケネス・アンガールの「起上る蝸」(スコピオ・ライジング)は見る機会を惜しくも逸してしまった。輸入されるはずになっていたこの映画はアンガールの男性的な傾向が役人を刺激したのが原因とかで日本の税関でストツプを喰ってしまい、ごく一部の人々を除いては見る事が出来なかつたようだ。したがってこの種の映画に関する多くの知識は眺めているうちに空想を触発して呉れたステイル写真、記事、紀伊国屋ホールで上映された二十数本の戦後の実験映画、草月会館で催されたアンダーグラウンド・シネマの映写会のほか

は、散発的に個人の私宅などで見た八ミリ映画などにとどまるのである。

「起上る蝸」という題名が男根を象徴する隠語だということとは后になって知ったが、この題名が脳裏に焼き付いたのは一昨年のある日、机の上に乗っていた雑誌をなに気なくめくっていたときのことだ。雑誌の名前は、フィルム・カルチュア。米国の実験映画専門の機関誌だったが、その中の一頁が突然目の前の空間に穴を開けたのである。

その一枚はリコビーで複写したらしい犯罪写真で、麻薬容疑で逮捕された少女たち、そのなかにはカメラの方を不敵に睨み返しているのもあったりして表情こそさまざまだが、いずれもが揃いの黒光りする皮製のジャンパーを着て壁に向って片手に手錠をかけられているところ。新聞か実話雑誌の犯罪写真をそのままザラ紙に複写した肌触りが見る側の体毛を逆なでするような暴力的な効果を持って目に突き刺って来るところがいかにアンダーグラウンド・シネマらしく荒っぽいのが、その写真の上に書きなぐりの文字で、SCOPIO RISING —— アンガールの映画のポスターの一枚というわけである。

他の一枚は佐藤重臣が読書新聞に紹介した

ステイル写真で、これまた黒皮服に全身を固めた一人の青年が、ピカピカ鍍金張りの輝きを放っている大きなオートバイの横に突っ立っているところ。(手錠や自動車の部品などの無機質な物質とともに、皮製品に対するフェティシズムはアンガールの重要なモチーフなのである。)青年の背後には死神——黒マントを羽負い、大鎌を持ったジェームス・アンソールの絵の背景をとび交っているあのシャレコウベ——のハリボテが見える。

さきに挙げた「SHOW」の紹介のなかでアンドンドリウ・サリスは「地下映画」の際立った特色として詩的表現とともにセックスをとり上げていたが、これはなにも米国にかぎらない。商業映画にとつて禁じられていた部分、とくにセックスの領域への果敢な挑戦に先鞭をつけたのは大企業から独立したプロダクションやプライベート・フィルムの作家たちであつたはずだ。

ホット・ロッドを主題とした「起上る蝸」はスピードに魅せられた青年が機械の部品を組み合せてオートバイを作り上げて行くのをあたかも荘厳な儀式のように映し出すのと平行に、映画「乱暴者」やヒトラーのニュース映画の狂躁がラスト・シーンの主人公の事故

死にいたるまで合成されているという。髑髏のブッチガイのマークを背中に描いた黒い皮ジャンパーを纏ったマロン・ブランドが街から街へとオートバイを馳る「乱暴者」の一場面を思い出しながら十年以上まえこの映画を眺めたとき、身体の中を走りぬけた悪感のような衝動はいったい何だったろうかと、あらためて思い返して見たりした。

大陸横断の自動車旅行記のなかで生命が危険に曝されたとき、それに反比例するように性欲が昂進したという体験記事を読んだ記憶がある。エロティックな衝動が生命の危機感、死の意識と近い婚姻関係を結んでおり、共通の危機状態を背景に両極端に隔って見える死と性が相補関係にあることはここであらためて指適するまでもないことかも知れない。だがプライベート・フィルムが個人の内発性に出発点を置き、物語性よりもむしろ観客の内官に直截に訴えかける影像の詩的表現を重視するとすれば、死と性の交錯したこうした時間もまた徹頭徹尾個人の内的な体験にだけかかわっている課題であるはずだ。

死を意識するとき、人は純粹に自分自身に、プライベートな問題にたしかえる。死は個人にとつてのり越えることの出来ない唯一の

壁、セックスとともに社会的な関係の追求のなかに解消することの出来ない最終的な課題を準備しているからであり、そこでは人は小市民的な目的意識が目の前で音をたてて崩壊し、すべての社会的な存在が相対的なものとして視界から遠ざかるのを悟らずにはいないだろう。なぜなら死にとつても性にとつても共通してそこに賭けられているのは人間の周囲を取り囲んでいる社会的、日常的な秩序の解体であり、そしてそれ以上に個人そのものの解体と消滅だからである。突然死を宣告された黒沢明の「生きる」の主人公を襲った小市民的な目的意識の崩壊。アニエス・ヴァルダの「五時から七時までのクレオ」の美しいヒロインが眺めたどこか他人行儀で従来の意味を奪われたパリの日常的風景。その異様な突然の変化は主人公たちがいずれも死の側からあらためて見馴れた周辺を眺め返したためであつたらう。

死の意識は生の意味を変化させる。そして死にまつわる意識が個人を人間同志の横の連繫から絶ち切り、めくるめく虚無の空間のなかの孤立した点に変貌させるとすれば、その孤立した存在を揺さぶり、衝激をあたえ、連続性に活を入れるセックスの衝動もまた共通

の眩暈と魅惑の支配下にあるのだといえるだろう。ヘミングウェイがスペインの大地と斗牛の血の中に見出していったような死と性の儀式を、地下映画の作者たち、ケネス・アンガーやカール・リンダウのような映画作家たちはスピードと機械のメカニズムに閉ざされた文明の壁の内側に見出しはじめた。と思われ

カール・リンダウの「悪魔は死んだ」は極彩色怪奇漫画のケバケバしさのなかに蘇生した悪魔ばらいの儀式といった趣きを持っている。アンガーの手錠、オートバイ、皮製品、などの文明の生み出した冷やかな死物、無機質な物体へのフェティシズムのかわりに、このSF映画にはバラバラに寸断されて統一を失った人間の器官の一部がそれぞれ独立した生物、食虫植物が軟体動物のようにエロティックに蠢めきはじめる。カフカの「流刑地」を思わせるマゾヒスティックな機械の実験台に固定された主人公はつねに緊縛のなかに受身の状態を保っている。そしてエロティックな対象、スカートのまくれ上った女性の太腿が映画の幻賞と決して手のとどくことのない性の対象との距離と亀裂を暗示することになる。この執拗で過剰な性の幻想はときとして

そこからの脱出を強く希求しているようにも見える。けたたましい機械音が画面を慄かせ、息苦しい密室の内部が井戸の底から上を見上げるように蒼空が時おり垣間見え、ラスト近く、夢魔が去って行くことを象徴した砂の上の足跡が、戸外に点々とつづくショットがある。

「悪魔は死んだ」の頭脳の内部に密閉された重苦しい印象は、たとえば足立正生らの、「鎖陰」を連想させるものがあつた。タイトル張りの密室の内部のサディズム。肉体の痙攣を映したショットの執拗な積み重ね、妊婦が発見する首吊り屍体。女のあてやかな微笑にダブル・イメージする焼場の骨「鎖陰」もまた死とセックスが交錯する時間を描いたふしぎな魅力を持つ作品だったが、女性の閉塞閉症を意味する題名が暗示しているように、死と性の幻覚が生み出す異性との亀裂、現実からの疎外にむしろ力点が置かれている。そこには観る側の内官を触覚的にまで廻すセクシユアルなイメージとともに、出口を喪失した壁の内側から外部への通路をまさぐる盲人のような手探りがむしろ鮮烈な印象を残すからである。

こうした個人的な実験映画づくりが、死の

意識やセクシユアルな幻想の世界をあつかっているかぎり、しかもそれらの衝動が社会的な秩序への叛逆と日常感覚の解体のなかでだけ確認されるとすれば、小型映画が外部の存在を否定して、異性に向って身を投げかけることを拒むナルシズムへの指向を持っていたとしても不思議はない。もともとナルシズムは人事不省を意味するギリシヤ語に語源を持ち、自己愛ばかりではなくいっぽうでは英語の麻薬、—*narcotic*—という言葉を派生させているというのだが、それが自己愛であれ麻薬であれ、いずれもが著るしい内的世界への沈溺と沈潜、不能、外界の徹底した拒絶といったイメージと強く結びついているのは特徴的といえるかも知れない。

草月会館で上映されたどこか麻薬的な陶酔を感じさせる「アメリカの詩」のスタン・ブラクヘージには文字通り「マスタベーションの夢」という題名の小品であり、これはブラクヘージの友人のアパートで八ミリに焼き直したフィルムで見せてもらった。海底を思わせる濃紺を基調にした画面に揺れる木立、岩、花びら、などが水屍体のように蒼白い女性の裸体や生殖器と重なり合いながら展開するこのブラクヘージの自慰の幻想には、どこか

アニミズムを感じさせる透明な詩であつた。飯村隆彦の「ONAN」も自慰についての寓話をあつかつたものだ。ある日、四畳半の部屋の中で身体中がカクくなる奇病に襲われて暴れ出すのを、始末に困った女が縄でグルグル巻きに縛り上げる。そしてここでもリンダーの「悪魔は死んだ」と同様、異性から隔絶した世界、被虐的な緊縛状態のなかで男は苦悶のすえにプラスチック製の大きな玉を生み落す。彼は自分の生んだ卵を御生大事に抱えて往來の道路の上に据えて置くのだが、傍を通り過ぎる女性は卵のほうを振り向いて見ようとしめない。

同性愛を扱つた映画はアルフレッド・ヒッチコックの「ロープ」、そして多くの見るかぎりハリウッドの生み出した最も感動的な同性愛映画ウィリアム・ワイラーの「噂の二人」などちよつと思いつくだけでも商業映画のなかでもかなり現れはじめていたので、「地下映画」の専売特許とは言えなくなつたかも知れない。さきに挙げた小型の作品がいずれも性的な対象から疎外された地点で、死と幻想の支配する世界、サルトルのいう対象不在の願望によって貫ぬかれているとすれば、ホモセクシユアルな世界への関心に、「地下映画」

が先鞭をつけたとしてもふしぎはないだろう。
「フィルム・アンデパンダン」の金坂健二は
少年テロリストを扱った映画「燃えやすい耳
のなかで男同志の交情を描いて見せたい、見
ることの出来なかったアンガールの「起き上る
蝸」には「公衆便所で眺める白いズボンのボ
タン、全身を黒皮服でおおわれたオートバイ
乗り——など同性愛の歓喜とその視覚的シン
ボルが画面のいたるところに鏤められている」
（アンドリュウ・サリス）という。「怒れる
若者たち」の旗手の一人トニー・リチャード
ソンの「マドモアゼル」のシナリオを担当し
た小説家ジャン・ジュネは彼のプライヴェー
ト・フィルム「愛の唄」で監獄の同性愛を描
いて猥褻罪で告訴されている。

しかし、いっぽうではアンダー・グラウン
ド・シネマが死の魅惑と性の幻覚の世界に強
く斜傾すればするほど、現実からの疎外を深
め、性の対象から遠ざかることもまた事実な
のである。幻覚のなかに淫する喜びが現実の
幸福に反比例するというこの奇妙な算術！
映像の世界が性の衝動を対象化し、フィル
ムに刻みつけ、観客の内管を刺激する一個の
もののごとくあつかうとすれば、それは結果
として現実の肉体そのものから遠ざかること

になる。あるいはエロティックな対象に没入
した途端、実際に対象をみつめるまなざしも
また消えてしまふとすれば、おそらくサンド
が保有していたこの奇妙な数学が「地下映画」
の作者たちにナルシズムや同性愛、サディズ
ムなどのさまざまな倒錯に関心を持たせる理
由のひとつをあたえつつあることになる
のであろう。

草月会館で見たロバート・ネルソンの「こ
の水瓜野郎」という映画はぼくにはいっそう
煮詰った狂気の世界を感じさせた。作者は画
家だということだが、この映画はそれ自体が
ひとつのハプニングといった体裁を保ってお
り、水瓜をめぐる足で踏みつぶしたり、起
重機で押しつぶしたり、裸の女性の愛撫の対
象になったり——つまり一個の水瓜をめぐる
あらゆる仕草を身振りの連続から成り立って
いるだけなのだが、ここには内部の幻想が強
制する重圧感がまったく感じられない。死や
性の抑圧を静的イメージとして定着するとい
うよりは、むしろ映画を流れる刻々の時間が
死と触れ合っているような世界である。「ウ
ォーター・メロン」という叫びに似た伴奏音
楽はひとつの音楽的なリズムというよりはむ
しろ、いっそう原始的で単純なものに向つて、

世界を現象そのものにまで煮つめ、還元して
しまおうとする意志に貫ぬかれているようだ。
金坂健二の話によるとロバート・ネルソンの
他の作品には、たとえば画面の中に作者自身
が登場してスクリーンの外からのインタヴュ
ー（これも作者の声で）に答える、といった
風変りな作品もあるらしいが、可能なかぎり
主観的な世界を抑制して、むしろそれを鏡に
映るような外在物としてとらえようとする志
向はこの作家にとって一貫して流れているも
ののように思われる。

戦前の実験映画づくりにも沢山の画家たち
が参加して来たが、ぼくが観ることの出来た
「地下映画」のなかでも、ロバート・ネルソ
ンにかぎらず、むしろ画家たちの作品に内部
の幻覚の世界からの脱出が強く反映している
のはあるいは皮肉なズレ違いといふべきだろ
うか。アクション・ペインターのアルフレッ
ド・レスリーがロバート・フランクと合作し
た「ひな菊をつんで」(pull my daisy)など
にしても、題名からしてあきらかに性的なも
のが意識されているのだが、セクシュアルな
イメージはどこにも見当たらない。ピート小説
家ジャック・ケラワックの文脈を破壊したナ
レーションと共にヴァイレジの芸術家サロンで

夜を徹して議論したり唄を歌ったりする人々の果てしない出入りが即興演出で担々とカメラに記録されているだけであつた。

ハプニング芸術の元祖といつた趣きのあるジョン・ケージの「サイレンス」を読むと、ネオ・ダダやポップ・アートの種子ともいふべきいくつかの主張、——一般的なものの使用、芸術における日常性の回復、無規則の配置、ふたたびくり返すことの出来ない瞬間への献身など——とともに、作曲家はカメラに似ている」といつた意味のことを書いている。おそらくはこのときこの前衛作曲家の頭の中には現実と強い物理的な対応関係を結んでいる機械の目が、主観的なものをそこから閉め出した地点で他人との共通の空間があるがまにすくいく取つてしまふ映画の機能が強く意識されていたに違いない。もともと、一回ぎりの偶発的なアクションから成り立っているハプニングなどは絵画や音楽のような固定した世界には定着し難いものである。野田真吉氏が日本で編集したイヴ・クラインの作品の記録映画などにしても、もし映画に記録しなければクラインの作品の多くは消え去つてしまふといつた性質を持つものであつた。ネオ・ダダやポップ・アートを背景とする現代美

術の映画とのかかわり合ひはこのあたりにも源を發しているに違ひないが、おそらくはアルフレッド・レスリーのような画家兼映画監督の興味は内部の幻覚的世界を絶えず外界に向つて起出して、一回一回の偶発的なアクションをあるがままに記録する映画の即物的な機能をほうが遙るかに興味を惹いたのである。この画家にとつてもクロス・オールデン・バーグやアンディ・ワーホルのようなポップ・アーティストと同様、内部のイメージを構成し固定する絵画の終りが映画のはじまりであつたと思われる。

ロバート・ブリアがポップ・アートのクロス・オールデンバーグと共同して撮影したハプニング映画「パットの誕生日」は紀伊国屋ホールで見ることが出来たが、内発的なイメージからの極端な引き算から構成されている。ベースデー・カードのタイトルをあしらつたこの映画は、パットの誕生日を祝う青年男女が大きなベースデー・ケーキにナイフを入れて接吻したり踊つたりする愉しげな情景にはじまり、街路を歩るき廻つたり、ゴルフ場でトマトを打つたり、スカートのままで水にとび込んだり——ミケランジェロ・アントニオ

ニを思わせる無為な時間を延々と撮りまくる。そして物語らしい物語がほとんど見当らないこの映画のなかで、ラスト近く若者たちがタイヤをつみ重ねてニセモノのベースデー・ケーキをつくり上げ、それを燃やしてしまふことだけが仮構のニセモノ意識を強調してひとつの締め括りをつくつてゐる。

アンディ・ワーホルの八時間眠つてゐる男を撮影しつづけた「眠り」にしても、カメラを固定したまま夜から夜明けまでエンパイア・ステート・ビルディングを撮りつづけた「エンパイア」にしても、そのスキヤングラスな発想の種子は、すでに内部造型を解体させていたアクション・ペインティング、ネオ・ダダ・ポップ・アートなどの一連の現代美術の潮流のなかに胚胎していたものである。ワーホルの自己超出の美学はたえず内部世界のデイス・コミニュケーションを拡大しながら、撮影の世界から主観的な表現を排除して、ほとんど頭脳の中継をこえた極限にまで作品を拡大して行つた。「眠り」や作者がほとんど撮影カメラに手を触れずに外界があるがままに記録した「エンパイア」の上映がアンダー・グラウンド・シネマの中でも文字通りひとつの「事件」か「出来事」のように伝説化して語られるのもそのためだと思われる。

「もしもし、あなたは何故この世に生まれてきたのですか?」「嫌いだからだ。……お前はどうかんだ?」「好きだからです。私は、死ですのぞ」

与えられた世界に順応することを止めようと決意した者にとって、映画はこの上ない武器である。何故なら映画は、いずれにしても、置きかえられたある種の現実であり、その現実人間によってつく



られるという単純明快な論理からである。与えられた世界に同意している者にとっては、映画程退屈なものはない。何故なら同じ理由から、彼にとつて置きかえられた現実などというものは意味を持つはずはないからである。

してみると、世の中では沢山の映画が作られ上映されているのに一向に現実ばなれしたものが少いというのは奇妙なことだ。何か重大な誤解と根深い悪意がどこかで手を結んでいるからに違いない。

これは、乱暴で子供じみた疑問であろうか? しかし、作りたい映画を作れないでいる(観たい映画を観れないでいる)精神が、それ本来の孤独と寡黙については十分に自覚しながら、なおかつ、自からの創造の秘密を明るみに出すことによつてしか叫びえない問いかけを時として発するのは、——前述のような誤解と悪意が、失笑してやり過ごせるようなものではなく、彼が不服従を決意した世界の中に含まれているからである。

ここに映画創造についての宣言(あるいは運動理念)集を組もうとした意図は、そこからおのずと理解していただけよう。歴史的な視野で資料を集め、映画がひきずつてきた夢と桎梏の角逐のプロセスを探ろうとした。(ただ、資料の集め方に不十分さがある点は卒直に認めてお詫びいたします。)

(編集部)

■映画 宣言集

『まえがき』

● 映画眼 ●

ジーガ・ヴェルトフ
中原 佑介 訳

《映画眼》は事実の絵画であり——演劇的を娯楽性を排除した映画のための運動である。

(中略)《映画眼》、それは、映画そのものではなく、映画の製作者の集団でもなく、また、(左右のいずれを問わず)芸術の特定の流派を指すものでもない。

《映画眼》それは、除々にひろがりつつある運動であり、どんなに強力な印象を残すものであれ、純粹なフィクションの効力には反対

し、事実のもつ力をひろめることを目的とするものである。

《映画眼》それは、眼にみえる世界の記録的解読である。

《映画眼》それは、全世界の労働者を結びつける視覚的連繋である。多かれ少なかれ陳腐な演劇的映画のように、表現のしかたをあれこれ変えるのでなく、変動するのは事実だということに基づいて、カメラを固定して得られる記録的映画である。

映画眼によるすべての作品は、スタジオを用いず、俳優も衣裳も、またシナリオも娯楽性も排除してつくられる。

それらは《娯楽性》をまったくもたない映画の発展の歴史において、あたらしい革命的な方法を見出すことを目的とした記録的映画である。

《映画眼》は、カメラを用い、もつとも純粹な映画言語によって書かれる。それは、観衆のためのものである。《映画眼》という字義通り、それは視覚的知覚、視覚的思考を目的としてつくられるのである。観衆は、もはや、眼の言語にもとづく映画を、ことばによる言語に翻訳したりしなくなるだろう。ことばによる記録でなく、映画による記録へ。視覚的イメージのタービンへ。百パーセントの映画言語へ。

《映画眼》それは、共産主義者の陣営に属する映画である。

一九二四年

■『黄金時代』 についての シュールレアリストの 宣言■

A・ブルトン他

一九三〇年一月一二日とそれにつづく数日間、ある映画館に毎日幾百もの人達が現れるはずだが、もっと大規模な場でもそうであるように非常にさまざま矛盾しあつた願望（ピンからキリまでの）からそこへ行くのであつて、これらの人達は一般に知りあつてゐるわけではなく、社会的見地からみてお互いに考えられる限りでしか結びつきがあつてはいやしない。しかし、彼等が望むと否とにかかわらず、うす暗いということ、知らないうちに並んで坐つてしまつてゐるといふこと、誰もが同じ時間の中にあることなどのためにぐるになつてゐる。そしてその共謀が、結果的には、今日まで人間の意識に提起された要求の最大綱領の一つ（ブニエルの「黄金時代」はまさにそういうものだが）を成功させたり失敗させたりする。そのようなわけだから、偽善も手つだつて人が美の名の下に猿轡しか認めない芸術作品（その下に叫びがあるのだが）を無害にするために通用してきた掟が、いに最大限に犯されるのを見るよりも、くれなずむ空、くれなずむ西洋の空に今日まつたく思いがけずもはばいたあゝの猛禽「黄金時代」の翼の全幅を、なにがなしかの厳密さで計つてみるの方が、おそらくたしかにふさわしいと思ふ次第だ。

性本能と死の本能

芸術家の中にひそむ昇華されたエネルギーというものは、今後ともずっと手足を縛られたまま芸術家を既存の秩序に委ねるであろうし、芸術家を通して彼等以外の犠牲を作ったりはしないだろう。これはしかし、たしかに天才的な意見ではあるがそのような意見に我々がいつまでもこだわっているのは今日の芸術家をみくびることに



なる。思うに、主観的にはもともと神秘的なこの昇華作用からくる創造活動を、鋭い批判に委ね、前述の猿轡をゆるめることがなかなか問題である場合にはかならず、みかけは掟を無視した表現でもそれにたじろがないことが、彼等の極めて基本的な義務なのである。その企ての含んでいるあらゆるシニスムをもって自己内部での犯人探しをし、あらゆる隠れた傾向（その芸術的な合力はかなりくだらない面ではない）を主張しようとすることは、彼等に許されているのみならず、彼等に強く要求されているはずだ。彼等自身がその対象であり、神秘主義なしには自然な目的とはみなされないようなこの昇華作用を越えて、主観的に一度この昇華作用をかんじように入れたなら、あとは科学的判断に別の言葉を提起するというのが、彼等にこそふさわしい。我々は、今日芸術家がどんな基本的からくりのおかげで彼が芸術家になっているのかを知ってもらおうよう期待しているし、彼がそのからくりを完全に自覚したことが確かである程にしか、彼に芸術家と主張する権利を認めえない。

ところで、問題が解決される（解決される方向に向う）諸条件の公平な検討が我々に次のことを教える。——芸術家（例えばブニエール）というものは、遠くではすべての人間の中でもつながりをもった二つの本能（性本能と死の本能）が互いに結びつきあっているから、なおかつその二つが斗いを交えつつづけているごく近くの間所ではないということだ。

死の本能について誰もがとる敵意ある態度が、各個人においてはその適用においてしか異ってはおらず、他方、現在のブルジョア社会においてはその態度が純経済的な理由から部分的な満足しかえることができないものである以上（つまりブルジョア社会はいつかあ

るだろうし、その時は検討することが許されるようになるだろうような葛藤から派生した葛藤の果てしない源であるから）、人は、それが前提としてゐるあらゆるエゴイズムとそれがもっているはるかに大きな実現の機会をもつて、死の本能を愛する態度の方こそ、それに敵対する態度よりも、精神の光に最もよく耐えることができることを知っている。数世紀来、人が芸術の中におもねっている逃げ口上に対する悲惨な好みはそこからくる。少なからざる涙と歯ぎしりとひきかえに、にもかかわらずあの死の本能を愛する態度をすべてのものの上に置かせるようなあらゆる事物に対して、人が示す最大限の寛容もそこからくる。

それでもなお弁証法的には次のようなことが真実なのだ。つまり、それらの態度は、互いに他との関係でしか人間的に価しないということ、その二つの「維持本能」（維持とはまったくまくいっただけ）は、生命の出現によって二つの本能がかき乱された以前の状態を回復しようとするもので、すべての人間の心の中で互いに一体化しようとする傾向があるということ。そして、アンチ・エロスが、エロスを犠牲にして陽の目を見ることができるとは、社会の法儒からくるにすぎないということだ。その上さらに次のようなこともいえる。——その愛の情念が一人の人間の内部に息づいているその激しさでもって、我々はその拒絶の能力を判断することができるし、彼の教育が彼をその中においていると否とを問わず、一時的な禁制を意に介さないで、革命的な見地からする前期症状的な役割以上のものを彼に付与することができる。

一度（この場合がまさにそうだが）、この愛の情念が自分自身の決意について十分な知識をもつて立ち現れるならば、一度、その情

念が愛そうとし時として愛しているものの血のしたたる茨でおおわれるならば、また、一度、さんざんけなされてきた狂乱状態（我々シュールレアリスト達は、それなしには、いかなる芸術表現をも価値あるものとは認めないのだが）が、愛の情念の中に芽生えるならば——すべての人間が通過する妥協、そして、文章を書いたり絵を描いたりすることを受け入れることによって、我々が遅かれ早かれみんなそれ以上豊富な情報を持たずに（それ以上の情報は「黄金時代」にある）通過することに同意した妥協、そういった妥協の新しくて劇的な限界を我々は知るであろう。

神話が変わる

道徳的な神話の起源と形成を明らかにしようとする精神分析的な研究にまちがいがなく最も好都合な今この時に、単なる帰納によって我々は、あらゆる科学的な厳密さの将外において、ある基準の存在が可能であるという結論を下せると思う。その基準は、シュールレアリスムの思想一般の志向の中で総合されようべきすべてのものから正確に引き出されるであろうし、生物学的見地よりすれば、さまざまな道徳的な神話の存在を原始時代のタブーの遺物として認めるような態度とは反対の態度から生じる。そのような遺物とまったく反対に、我々は（それがどんなに逆説的に思われようとも）次のように信じるものだ。つまり——人が先天的なものの限界にまで環元させる習慣がある分野でこそ、こうした神話をけなすような仮説が許されるであろうし、——その仮説によれば、道徳的な意味をもつあらゆる呪物崇拜的な表象（母性や老人のそのような）は、情緒的な世

界との関係によつても、また、対象化と外部への投射のメカニズムによつても、強く深いアンビバレンツの感情が風俗壊乱的な役割の演じられる集団移行のまさに非常に複雑なケースとして考えられる産物であろうと。

神話の壮大な体系が、個人の心理においてしばしば完全になくなることはよくあることだし、同様、既存のアルカイックな神話を逆行過程によつて後の時代に再発見することも、衆知のように、よくあることだ。そのことは、一方で、無意識な思考のある種の象徴的な常数が確立されることを意味し、他方では、そのような思考はあらゆる神話体系から独立しているという事実を意味している。従つてすべては言語の問題に帰する。つまり——無意識な言葉によつて我々は神話を再発見することができるのであるが、我々は、神話が変わるといふこと、また、偏執狂的な傾向をもつた新しい心理的な飢えが、しばしば卑小なものである我々の感情を折にふれ凌駕するといふことをよく知つてゐる。

比較の欠如からくる幻覚を信用してはならない。客車の窓の外を別の列車が通る時に列車の進行が止つたかに見えるような幻覚や、倫理的な場合では、出来事が悪い方へ向つていくと感ずるような幻覚などを信用してはならない。つまりすべてのことは、現実とは反対に、変るのはまさしく事件の方ではなくて神話がより深刻に変わるかのように起るのである。

明日の道徳的な神話の中には、さまざまなアレゴリーの彫刻的な再生産がよく日常的に居すわるのであろう。それらのアレゴリーの中では、二人の盲目が喰いあうというアレゴリーや、ノスタルジックな眼差をした青年が「母親の肖像画に単なる楽しみからツバをか

ける」アレゴリーなどが、最も模範的であるかのように異彩を放つてあろう。

暴力の才能

それが精緻なものであれ、粗雑なものであれ、あらゆる技巧に對してはまったくかしゃやくない斗いを行う「暴力」は、この映画の中では、孤独からその飾りを一切はぎとつてしまふ。孤独の中で、それぞれ物や、人間、習慣、約束、またイメージもが、生成のない自己の現実に戻ることに、もはや秘密を持たないこと、自己の作りだす零困気によつて平気でしかも無益に規定されることをもくろんでゐるのだ。だが、ここでまさに、「受け入れることをしない」精神が、ただひとり残つて、押しつけられた世界をこうして独占してゐるすべてのものの恨みをはらそうとしてゐるのだ。

彼の手には、砂があり、火があり、水があり、羽毛がある。彼の手には喪失の不毛な喜びがある。彼の眼には怒りがある。彼の手には暴力がある。かくも長い間、あらゆる大混乱の犠牲になつた後で、人間は、彼を灰で包もうとする静寂に応戦する。

彼は壊す。彼は強い。怖れさす。ひっくりかえす。愛と憎しみの門は開かれ、暴力の通行を許す。無情にも暴力は、人間を引つ立たせ、人間という地上に置かれてゐるものに、いつかその暴力をやめるといふことを予めきめてゐない。

人間は、彼の隠れ家から出て、魅惑と幻滅の空しい配置と向きあつて、彼の錯乱の力によつて我を忘れる。首それ自体が、それを、ゆすぶる激怒に従つてゐる時、腕の弱さなんかかまやしない。

愛とデペイズマン

あらゆる鉅滓や裂傷が我々を酸のように腐蝕させるにもかかわらず、また、不名誉が都市を工業化するメカニズムの内部でなされるより適切な生の試みである解放的で陰險な活動の土台に、――

「愛」は、

想像しうる限りの境界線の外に独りで残っていて、風の深みや、ダイヤモンドの坑孔、そういういた奥深い所から、精神の構造や肉体の論理を支配しているのだということは、遠くならず誰もが思いたるようになる。

感情の破産という問題（資本主義の問題と密接につながっている）は、まだ解決されてはいない。いまだ幻の解放の時、その時まで生きるのを助けてくれるような新しい約束の探求が、あらゆる分野において見られる。精神分析はその分野で、最も多くの偏見をつくりだした。というのは、愛という問題それ自

体が、愛にともなう表れの外に残っているからである。このように理解することの非現実性と不十分さを示してみせたことこそ、「黄金時代」の功績なのだ。ブニエールは、革命と愛について、人間性の最深处に触れる仮説を最も悲壯な論争によって打ち立てた。そして、有益な残酷の豊かさを通して、あのユニークな瞬間を定着したのである。それは、最も遠い、最も近い、最も緩慢な、最もせわしげな、はてはほとんど聞きとれない位強い叫びにまでいたる声、愛：愛：愛：愛：愛：愛：という声を歯を喰いしばって聞きつつけているあの瞬間である。

この映画の「純粹さ」の絶頂の一つが、室内でのヒロインの姿に結晶しているように思われることは付け加えるまでもあるまい。ここでは、精神の力が、一般的にバロックなシチュエーションを最も純粹な気高さと孤独をもった詩的要素に昇華している。



大変に純粹で非のうちどころのないものが、ある人間が自分の中に持っている最も純粹で最も非のうちどころのないものの表現であるにしても、そんなものはや今日何の役にもたたない。何故なら、その作品を侮辱や曖昧さ――つまり、その思想をそれと公約数を持たない別の思想にすりかえる、そういう最悪の曖昧さのみをいつているのだが――から引き離すためには、彼が何をしようかと、あるいは我々が何をしようかと、空しくそれに努めるものだからである。人が、我々にさまざまな目的を対置させるたびごとに――例えば、《レ・ザナル》の中で、最低の道化師野郎が「アンダルシアの犬」についてのうわごとのような説明にあけくれ、この映画に舌を巻いたことを理由に、この映画の着想とその道化師野郎の詩との間に一致を見出したなどと言っているのを讀んだ時に――、我々がもつと先に進んで行きたかったのだが、それには余

りにも告発と非難をするのに忙しかつたそれらの目的に、今やすべてのものが一樣に利用できるように見える。しかし、混乱はいささかもあり得ない。だが、人が、明らかに十分に防備を固めているある領地をどんな柵で囲もうとも、人はすぐに糞尿がそれを覆ってしまふのを見るものだ。今では、本や絵画や映画が、自分自身の中にペテンをくじくにふさわしい攻撃手段を含みもつただけではほとんど十分ではないにもかかわらず、われわれはなおかつ、挑発もまた一つの予防であると考へつづける。この面では「黄金時代」には、誰もが心地よくその糧を見出そうとしているものを失望させる何ものも欠けてはいない。

故意の気まぐれによってでなく、一方では彼にとって個性的な理由から、また他方では口の巧さをひけらかす機会を探している弥次馬や、愛好家、滑稽家、註釈家といった連中を永久に遠ざけようとする意志が内包している理由によって、ブニエルがその作品で示したところのスキヤンダル精神が——もしもかような精神が、それが、目指す意図において今度こそ成功したならば——、われわれは彼が他の点で失敗しても一向にさしつかえないと思う。それ以上のものを要求したり、こ

の映画に関して、シナリオやテクニクや言葉が加わつたことなどについてとやかく問題を出したりするものは、玄人の批評家が扱ふべきことである。我々が、沈黙が良いか、音があつた方が良いかなどという玄人筋の議論のための、いろいろな論拠を彼等に与えるなど期待しないでほしいし、古典詩と自由詩の論争のような、無駄で決着すみの論争を長びかせるなどとも期待しないでほしい。一つの作品であれ、一人の人間であれ、我々は「不十分な」ものに余りにも感じやすいので完成とか、完成という観念には大して興味ない。

——その完成がどこからこようが、どのような進歩をもたらそうが。そして実際に、ブニエルが手をつけた問題のありかもそこにはないのである。我々の心をかき乱すものは一つとして回避されてはおらず保留されてもいないこの映画について、問題という言葉を口にするのができようか？ 今まで我々の眼に提示されてきた、そして今日消え去つた無数のフィルムから——そのあるものは抹殺した方がよいような一宵の余興以外の何ものでもなかつたり、あるものは衰弱と信じられないう白痴化の主体であつたり、あるものは短かい不可解な高揚の動機であつたりするのだが

——我々は、マック・セネットの、幾つかの喜劇の中にきかれる自由奔放さ、「幕間」の挑戦、「白い影」（一九二八年 R・J・フラハティ作品—訳者）の野性の愛、チャップリンの映画における共に限らない希望と絶望、そういったものの声を除いて何を記憶に残しているだろうか？ あるのは、「戦艦ボトムキン」の革命への不屈の呼びかけだけだ。現存するすべてのものの彼方におかれる「アングルシアの犬」と「黄金時代」だけだ。

だから、服に粉と漆喰屑の跡をつけたままこの映画の初めから終りまででてくる男、自分の心を奪い自分を導いていく愛の思考以外ではないすべてのものに無関心なあの男、世界がその周囲で組織され重力によつてまわっているあの男に道をあける！ この世界との妥協などおよそありえない。もう一度いうが、我々がこの世界に属しているのは、それに抗議する限りにおいてなのだ。

社会的な側面——破壊的な諸要素

現代を何に比較すべきかその方法を発見するには、すでに遠い昔になつたあの洪水までさかのぼらねばならないだろう。疑いなく古代世界の崩壊を回想せねばなるまい。

我々の生きていく時代によく似た(あらゆる保留条件をつけた上でそういうのだが)あの大混乱の時代へと我々をおしやる好奇心は、その時代から歴史とは別のものを再発見しようとしたがるものだ。ああ、キリスト教はすべてを自分の空で覆ってしまった。そこには、内務省の天井や海岸の岩の上に我々がすでに見てきたもの以外のものは何もありません。(「黄金時代」では、天井にへばりついた内務大臣、岩の上の司祭といったシーンがある―訳者)それ故、資本主義社会の滅亡の中に残りのすべてのものと一緒に消え去るのでなければ、「虚像」が実在の位置を占める臨界点を決定することを何よりも重要と思う人達にとっては、精神的な大きな地震計の針で人間の網膜の上に残された真の軌跡が、例外的な重要性を常におびるであろう。太陽が沈んだきりになるのは人間の意志にかかわることなのだ。銀行が破産し、暴動が爆発し、大砲が武器庫から引き出される時に上映される「黄金時代」は、検閲を通して新聞にのるニュースをみてもまだ不安を覚えないすべての人々に観られる必要があるだろう。それは、株式市場で発せられる警報に欠くべから

ざる道徳的な補足物なのであり、その効果はまさにそのシュールレアリスムの性質によって非常に直接的であろう。実際、現実には寓意などはありはしないのだ。最初の石が置かれ、都合の良さがドグマのかたちをとり、毎日行われているようにでかが殴り、そして毎日、さまざまな出来事がブルジョア社会の内部で起こり、完全な無関心で迎えられる。それらの出来事は、ブニエルの映画の中では哲学的に純粋なものであるのに気づかれるであろうが、それらは、司祭と警官を唯一の支柱として用いながら生きながらえようとする、腐敗した社会の抵抗力を弱めている。オプティミズムの崩壊によって指導階級のまさに核心から生まれた最後のペシミズムは、今度はそれがその階級の解体をうながす強い力となり、直ちに、反宗教的な従って革命的な―何故なら「宗教との斗いは世界との斗いでもある」から―行動の中に自己を主張することによって、一つの否定の価値を帯びるようにになる。ペシミズムが状態から行動へ移行するのは、「愛」(ブルジョアの悪魔学においては悪の原理とみなされるもの)によって決定される。その愛は、地位、家族、名誉といったあらゆるものを犠牲にするよう

要求する。しかし、社会組織の中での愛の挫折が反抗心をひきおこすのである。同じようなプロセスが、絶対君主制の黄金時代にあたるサド侯爵の生活と作品に見られる。それらは、勝利しつつあるブルジョアジーの物理的、精神的なかしくない弾圧によって中断されている。従ってブニエルの冒険的な映画が、牢獄の格子窓から神のような侯爵によって叫ばれる洗神の言葉のこだまであるのは偶然ではない。特定の階級としての社会の解体であるプロレタリアートの斗争と勝利における、このペシミズムの転化を示してみせる仕事は、明らかに将来の問題として残されている。繁栄の時代にあたって、「黄金時代」の社会的な利用価値が被抑圧者の破壊欲を満足させること、そして恐らくはまた、抑圧者のマゾヒスティックな傾向をおだてることによって確立されねばならない。あらゆる圧殺のおどしをものともせず、この映画は、ブニエルの鏡の中に見せてくれた空よりも常にもっと汚れている空を破裂させるのに、大変役立つのではないかと我々は思う。

マキシム・アレクサンドル、アラ
ゴン、アンドレ・ブルトン、アラ

ネ・シャール、ルネ・クレヴェル
サルバドール・ダリ、ポール・エ
リュアル、バンジャマン・ペレ、
ジョルジュ・サドウール、アンド
レ・テイリオン、トリスタン・ツ
アラ、ピエール・ユニーク、ア
ルベール・ヴァランタン

(訳責 平野克己)

〔訳あとがき〕

1、この宣言は、フランスの映画誌『ラヴァ
ンセヌ・デュ・シネマ』27・28号(一九
六三年六月七月)のブニエールシナリオ集
に資料として載っていたものから訳出し
たものである。「映画におけるシュールレ
アリスム」でアド・キルーが触れているの
によれば、この宣言は、「黄金時代」が上
映された時のプログラムの中に発表された
ということであるから、これが書かれたの
は一九三〇年ということになる。

この共同宣言をそれに署名しているシュ
ールレアリスト達の誰が主筆したかについ

ては臆測の域をでないが、まず、アンドレ
・ブルトン個人の文責においてそれが文章
化されたであろうことは間違いないであろ
う。

2、その内容はごらんのとおり格調の高い論
調で展開されているが、それに見合うかの
ように難解であって(論理がというよりは
文体が)、訳責者の低い読解力ではお手上
げとなり、いつもお世話になっている野沢
協氏に御多忙の時間をさいて頂き、全面的
に校閲して頂いた。その結果やっと、最低
限踏み外すことの許されない文章の論理的
脈絡と用語の選択をつかみえたような次第
で、訳のまずさはすべて訳者の責めに帰す
る。

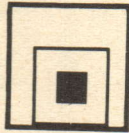
移し変えられた日本語としてわかり難い
ところで、思いきって意訳すべきと感じら
れたところも多々あるが、これが宣言であ
るといふ事情、また、原文のニュアンスを
伝える格構な意識に思いいたれず、敢えて
生硬な直訳調のままにした。

3、ところで、この宣言の中でもいわれてい
るが、ここに打ちだされている理念や主張
は、映画の専門家の好奇心をみたくしてくれ
るようなかたちではなく、むしろ、芸術家

一般の創造過程に深くたちいった問題を考
えさせるかたちで展開されている。すでに
過去のものであるべきはずのカッコブギの
「シュールレアリスム」を、今日の作家達
に今なお新しい課題として押しつける力は
(とりわけブルトンから発せられるところ
の)まさにその創造行為における非妥協性の
洞察にあるといつてよからう。シュールレ
アリスムをこのように評価すること自体が私達
にとつてはまことに皮肉なことになるのであ
ろうが、——私が思うに、シュールレアリス
ムをのりこえるということは「アクチュアル
とうぬぼれる精神(状態)が、気にかかつて
ならないシュールレアリスムの例のやりかた
に赤面しながらそれを修正する」ことではな
く、具体的に、——ブルトンの「シュールレ
アリスム宣言」よりも厳密な創作の論理を打
ち出すことであり、マックス・エルンストの
絵画よりも論理的で神秘的な絵画を描くこと
であり、ルイス・ブニエールの映画よりも日
常性の神秘化においてより狂的な偏執をもつ
た映画を作ることにはすぎないのである。

折しも、アンドレ・ブルトンの死のしらせ
を新聞の片隅で読んだ。

〈平野克己—会員・演出〉



■ ジョナス・メカス

一九六六年、シネマにおいて、われわれは何処に位置しているのか？

一、何がシネマであるという定義は、すべて溶解し去った。われわれにはシネマとは何であるのかもはやわからない。かつてはわかっていたものだが、いまはわからないのだ。六六年のシネマにおいて、もつとも重要な事実はこのことかも知れない。アヴァンガードの、いわゆる「アンダーグラウンド」の仕事——光・動き・音による仕事、サイコデリック（幻覚）…… エクスパンデド・（拡張された）シネマ、ジェレイ・ジョッフエン、スタン・ウァンダビーク、ジャック・スミス、アンデイ・ウオホル、ジャード・スターンのアンワイロンメント・シネマ。既知のシネマの最終定義というやつは、一切合財ぬぐい去られた。いまやすべてのドアは開いている。そしていくつかの窓も。次に何が来るか、知っている奴はいない。

二、コマーシャルなシネマの世界でも、この国境線の溶解は起っているのだ。ただ、ちっぽけな、あわれっぽい形だが。それはフェリーニとゴダールの作品の中で起っている。この二人は突破口を見出そうと必死だ、やっきになっている。時代精神が彼らの内になぜいているのが見える。彼らは解放されたいのだ。だが身ぐるみ飛び出すことができない。片足は安全ベルトの中へ入れおきたいのだ。二人の偉大な芸術家が商取引の虜囚となっている。

映画への

メッセージ

■ 1965年●12月 ■

三、一九六六年の始めにあたって、アメリカでは、八ミリ十六ミリをふくめて五百万台の映写機が、うなり、廻っている。幾百万のフレイムをのせて。思っても見たまえ、もしシネマのプリントを本やレコードみたいに売ることができたら、どれほどのコピーが売れて行くことか。映画プリント販売はまだよちよち歩きの段階だが、それでもウイロビーの店では二九ドル九九セントあれば「戦艦ポテムキン」が買えるのだし、一六ドル払えば、フィルム・メイカーズ・コオプでブラケージの「唄」が自分のものになるのだ。良い美術書はいつたいいくらしていると思う。ペンシルヴァニア州ラトモアのセント・ウインセント・カレッジでは、図書館の棚にシネマのプリントを並べておいて、学生がいつでも好きなときに、引き出して映写できるようにしようと計画している。これはこれから起きようとするものの、ほんの小さな一例なのだ。

四、アヴァンギャルド、エクスペリメンタル、インデペンデント、ニュー・アメリカン・シネマ、アンダーグラウンド・シネマ、エクスパンデド・シネマ、アンヴィロンメント・シネマ、サイコデリック・シネマ、詩的なシネマの一群がこれらの名で呼ばれて来た。しかし一定時点で、これらの名称や呼名は意味がなくなる。シネマだけが残る。ハリウッドの中で百万ドル映画を撮っても、フリッツ・ラングなら、ニューヨークで百ドルでシネマを作る「アンダーグラウンド」作家よりも自由であったかも知れぬ。

名前は何であろうとも、最近数年の刮目すべき現象は、シネマが

成長し、芸術として成年に達した、長ズボンをはく年頃になった、ということにきままる。

シネマは一夜にして、これを成し遂げはしなかった。ここまで来るまでにはアヴァンガルドの系譜が必要だった——二百年代、五十年代そして今六十年代。芸術が成熟したと呼ばれるためには、その道具と材質とその肉体にたいし意識的にならなければならぬ。絵画は絵具というもの、キャンバスそしてブラッッシュについて目覚め、彫刻は、石と大理石と石切道具を知らぬばならなかった。そしてこれは、幾百世代も前に行われた。新しい芸術、シネマもついに、それ自身の肉体と材質——光線と映写機とセルロイドとスクリーンと——を識るに至った。

新しいシネマには、全ての芸術に共通する二面性がある。それは人間のヴィジョン、夢と経験との、人格化とストーリー・テリングによるトータルな表現であるとともに、直接のキネステティックな経験であると光と動きによる詩的なメタファであるとを問わず、純粹に音と光と色彩によって経験された世界なのである。

一九六六年、われわれはシネマにおいてここに立っている。それは大まかで微妙な、同時に二つの機能を持つ芸術なのだ。だからこそわれわれは何をやってもいい地点にいるのだし、シネマが何処へ行くかものはや判らないのだ。前途にあるのは冒険だ。光線と運動によるヴィジョンとメタファーだ。人間はメロドラマだけで生きられやしない。神とは広大無辺の社会改革家なんかじゃない。神は映画作家だ。

五、きのう、無名の一青年の作った映画を見た。彼の最初の映画

タイトルもない、彼はこれを廃棄してしまう気だ。もつと良い映画を今作っていると彼はいう。

これは哀しく、閉ざされた二人の人間に関する映画だった。われわれはこの二人の朝を、夜を、夜明けを、眺めた。彼らはしゃべる、交る、部屋を横切つて歩く。たいがい二人とも素裸なのだ。この映画について云いたいのは、二人自身も、観る者も、誰も二人が裸だということに気にもしなかったことだ。そうなければならぬはずだったのだ。そうなのだ。そして、それが美しいのだ。

ささいなことかも知れぬが——ここ二、三年の間に、シネマはここまで来たのだ。一九六六年の始まりにあたって、シネマはここに立っているのだ。それは素裸でスクリーンをよぎる。部屋いっぱい流れこむ夜明けの光を浴びて、素っ裸で、新らしく、胸をふくらませて。

六、未来に関して、新しいものに関して、あまりにも多くの時と言葉を費すと、私はいつも非難されている。おまえはいつた古きものに、興味も尊敬もまったくないのかい。いや、おれは古いものは好きだよ。ヴェルメールやブレイクやセザンヌやワインでも、酔っぱらうことはできるんだ。現在に反映された過去が、おれの五体に戦律を走らせる。過ぎたものは、われわれの現代においてそれが保っている濃さの度合に応じて、美しく意味がある。ちようどそれだけのことさ。

魅せられて、私は進む。未来に向つて、肉体を、押しやる。酔いつぶれ、闇からの夢々、過去の砂塵は胡椒となって私の鼻孔を焼きつつ、私はゆるく、前へ進む。

「映像芸術の会」を創立するに当たって

われわれは、ここに映像芸術の批評的変革をめざす作家・技術者を結集し、芸術運動体「映像芸術の会」を創立する。

映画・テレビを中心とする映像芸術の可能性は、いまなお現代芸術にとつて、未踏の創造的宝庫となつてゐる。映像芸術はいわば芸術の青春であり、ここには過去一切の芸術諸ジャンルの成果を止揚し、綜合する、目もくらむばかりの可能性がある。われわれは現代の芸術家として、この豊かな未来的地平に賭けるものがある。

しかし、いま現在、この無限の宝庫は、もろもろの状況的障害によつて暗く閉ざされてゐる。桎梏は、一方で資本の支配による商業主義に代表されるものであり、他方では政治の支配による政治主義に代表されるものである。映像芸術の一般的状況は、これら非芸術的な実効主義により、ほとんど窒息同然の危機にまで追いこめられてゐる。われわれが会を発足させるのは、何よりもこのような状況の壁を打破するためであり、映像芸術の芸術の本来性とその自律性を回復するためである。もしいたずらに、手をこまぬいてこの事態をやりすすならば、遠からず回収不能の解体拡散状況が到来することは眼に見えてゐる。われわれは、生きながら殺されてゐるに等しいこのような境遇を、もはやこれ以上がまんすることはできない。

われわれは、どこからでもよい、この閉ざされた空間をこじあける作業を開始したい。また、そうしなければならぬと考へる。むしろそのことは、既にどこかにあつた映像芸術の純潔性を守るなどという消極的なものではありえない。それは、映像芸術そのもののイメージと、その創造の場を、新たに革新し創出してゆく積極的な

闘いである。言いかえるなら、その闘いは、あくまでも現実と映像の固有な関係、その創造的・批評的な関係を、芸術意識の上でも、「場的な条件の上でも、自立させてゆく作業にはかならない。われわれが映像芸術の批評的変革をめざすというのもその意味である。

もつともそのアプローチのしかたには多様性があるはずである。われわれは一方でその多様性を認め合い、他方で相互の立場を厳しくぶつけ合うことによつて、その相互批評と相互刺激から、われわれの創造的課題と、その物質的な基盤を、大局的に変革する点で連帯する。われわれの運動的な連帯が個の自立を前提として成立し、また個の創造作業が運動の全作業との連帯によつて深められるという関係こそ、われわれが目指すべき運動のあり方である。したがつて「映像芸術の会」は、広義の意味での芸術運動体である。われわれが狭いジャンルや職種の枠を超えて運動を組織しようとするのも、こと映像芸術運動に関しては、全映像芸術創造者の意識が全的に変革されてゆかないかぎり、現実的には一歩も前に進めなくなると考へるからである。

むしろわれわれは、会とその運動に過大な幻想を抱いてはいない。むしろ会とその運動は、今後幾多の困難な障害に遭遇するであろうことも知つてゐる。しかしわれわれは、必要とあれば、一筋の未来からの光をこの閉ざされた空間に導き入れるために、敢えてその障害と立ち向い、時として満身創痍となることをも恐れるものではない。創造者は常に時代の只中に身を置くものである。われわれは少くともそのような精神とバトスを内燃させながら、当面する創造運動の過渡的課題を背負うものである。

一九六四年六月

映像芸術の会運営委員会

今日的意味■

——映画「鳥獸戯画」研究——

わからなくはないが、何んともイジワルな批評文というものがあ
る。例えば「映画芸術」にのった関根弘の「白昼の通り魔」につい
ての批評など、その際たるものである。同じ関根の「他人の顔」に
ついてのイジワルな批評（『中年紳士の非行意識』云々）には僕も
賛成せざるを得ないが、近来の力作「白昼の通り魔」を政治講談風
に切りするあの批評文は不毛だ。同じ「映画芸術」に花田清輝と
武井昭夫の対談が連載されており、談論風発して近来になく読ませ
るが、これまたしばしば局外者の批評となつて、わからなくはない
が、どうも創造的な批評とはいえない部分がある。例えばパーテ
イ族と運動族に区分けする切りすて方など——運動と呼ぶにはおこ
がましく、パーティと呼ぶほど平穩でもないところに、デイスコミ
ュニケーションを前提として彼方の連帯に固執しながら、映像芸術
の会に名をつらねている僕など、何か外国の話をされているような
もので、ちつともピンとこない。

その花田、武井対談で記録映画「鳥獸戯画」をとりあげて長々と
論じて下さっているのはけっこうだし、いろいろと触発されるもの

■ 山際
永三

「ざれ」の



を含んでいることは確かだが、特に武井の発言など公式主義もい
ところ、ものの役に立たない。芸術性といったものと、階級的現
点といったものを並列させることに終始しているのでは、印象批評
から一歩も出ていないことになる。僕は何も映像芸術の会の仲間が
自主製作した映画だから前向きにあたかく批評してほしかったな
どと、ふやけたことを言うつもりは毛頭ない。映画「鳥獣戯画」は
たしかに弱味をもっている作品である。その弱味の根がどこらへん
にあるのかを、僕自身の問題に即してもう少し考えてみたいと思っ
ただけである。

所謂「鳥獣戯画」なる絵巻について僕は岩波写真真文庫で知ってい
た程度であった。ただ花田清輝の「恥部の思想」で「鳥獣戯画」は
動物の擬人化ではなく、人間の擬獣化だと言われていたのが印象に
残っていた。その花田が前記対談で過去の研究についてふれている
ので、これは読まずばなるまいと思つて早速図書館に行つてあたつ
てみた。昭和七年の岩波講座「日本文学」中の福井利吉郎論文、そ
れに昭和三十四年の角川「日本絵巻物全集」中の谷信一、寿岳文章、
家永三郎、須山計一などの解説である。たしかに花田が指摘してし
ている通り前者は階級的現点にたち、後者は一般に芸術性の現点にた
つていと言へる。昭和七年といえは盛んだつたナツプが相次ぐ弾
圧を受けて解体して行く頃だが、福井利吉郎の研究もその時代を彷
彿とさせる文章で、「鳥獣戯画」について、サル、ウサギ、カエル
の身分関係、その下剋上の反抗の意味といったものをくわしく論じ
ている。それに対して昭和三十四年の、特に寿岳文章などの解説は
福井利吉郎の研究を意味付与しすぎるとして批判し、「鳥獣戯画」
の内容に諷刺性を読みとることを否定している。絵巻物が平安末期

の動乱の時代において、かな物語や説話文学の発展と関連しながら成立したものであり、特に「鳥獸戯画」が所謂転形期を生きる強靱な批判精神に支えられていることを認めなければ論ずる意味もないことからすれば、たしかに福井の研究は貴重である。諷刺性を否定する寿岳の解説にはアカデミズムの臭いがプンプンしており、花田が不満とするのにも共感出来る。

しかし福井の見方にはだいたいぶこじつけ的なところもあって、すべてを身分関係だけで割り切って見ることは出来ないと思う。サルは必ずしも僧侶階級を示すわけではなく、乞食みたいなサルもいれば泣いているサルなども描かれている。福井の推理によると、いつも負けてばかりいるサル（サルはウサギに負け、ウサギはカエルに負けており、サルがカエルに負けるところはないが）これは欠落紛失した部分にあるとも言われるが、そのサルがカエルを殺し、田楽を踊っているカエルを見ている野次馬の中にかくれているサルがその下手人で、その菅笠をもったサルは、次の場面で（順序は逆になっているが）ウサギとカエルに追いかけて逃げていたのである——というのである。なるほど一つのストーリーではあるが、そのサルの僧正が殺したカエルをごまかしにまつて供養しており、その集った会者の中にカエルが一匹しかいないのは、カエルの反抗を示す、ということになると、ちょっと首をかしげたくなる。サル僧正のカエル供養の絵は、ほとけも何もわからないインチキ坊主が、カエルのほとけにインチキなお経をあげているという、黒いユーモア、つまり「ざれ絵」の批評精神を感じさせるが、殺したカエルを壇上にまつりあげている図とは思えない。又、あおむけにたおれているカエルを野次馬が見ている絵について、福井説は、そのそばに

当時の気付葉であるおばこの葉が落ちていいるから、このカエルは暗殺されたのだということになるが、寿岳説では、それはおばこではなく、おもだかであり、カエルはただぶつたおれているだけだということになる。田楽におどり疲れてたおれたのか？ 酔いつぶれているのか？ 映画の場合は、酒豪松川八州雄演出としては、たおれたカエルに何回もトラックアップしていたようだが、どうやら酔っぱらい説を採用しているに違いないと見る。このあたりに映画「鳥獸戯画」のユーモアの成り立ちをうかがわせるものがあるのではないか。

ともかく、サルを僧侶階級と見、カエルを民衆と見ることも出来るし、その根底には所謂乱世末法の世相があることがわかるが、そのカエル民衆は弓をもってウサギ連中よりもうまいのだし、古い模写絵によって推定し得る欠落部分には、福井説では説明のつきにくいサル、ウサギ、カエルが舟遊管絃で和合している図もあるらしい。となると、はなはだアトランダムで自由な発想によって描かれたものであり、人間諸相の擬獣化による笑いとばし、ユーモア、つまり「おかしきこと」の「ざれ絵」なのだということが基本になるのではあるまいか。武者小路樸はその著書「絵巻」（昭和三十八年）において、主として当時の「年中行事絵巻」をさらに戯画化したのが「鳥獸戯画」だという観点からの研究をしている。その他にも、「鳥獸戯画」に描かれたものを、仏教の六道めぐりであるとする説や、インドや中国で合成された昔物語であるとする説、又、屁の嗅いや男根の大きさを競いあうさまを描いた当時の「かち絵」に近いものだという説などいろいろとあるらしいが、要は岡倉天心が大和絵について言ったという「其時の世態を写して、人心を感ぜし

むる」というあたりが一番適切な言葉のように思えてくるのである。
(むろん映画についてはなく、元の絵巻についてのこと)

須山計一の論文で、調和的コミックスということが言われ、モチーフはユーモアであり、筆法はあくまでも厳格である(当時の画期的な白描絵として、表現が力強く単純で、リアリティがある点)と書かれているあたりが、本書の作品というものがもつ、モチーフと方法の関係として絵巻「鳥獣戯画」の今日性を言い得ているものと思う。「ざれごと」を厳格に描くところに批評のウアイタリテイがあるのだということにもなる。そうした芸術の構造に即してものを言わずに、階級的視点がまず必要であるかの如くに図式を言う武井発言に納得出来ないゆえんだ。階級的視点——批評精神は本来芸術が芸術と名づけられるべき本質であって、アプリオリな芸術行為の原因といったものではない。

映画「鳥獣戯画」は、その絵巻を階級的視点とやらで解説して、ストーリーを構成してみせる意図を、わざと最初から持とうとしたものかと思う。その出発には僕は賛成である。そして映画の作者たちには階級的視点を抹殺して芸術至上主義に向おうなどというだけそれた意図も最初からなかったと思う。ただただ「いまは——むかし——」である。今から八百年も前に、西欧ルネッサンスよりずっと前に、どうしようもなく人々が殺戮をくりかえし、旧体制が新体制へ変ろうとする激動の時代に、絶望もし、怒りもしたであろう一人の男が(多分当時のインテリが)筆をとって、思うままに世態を写して人心を感じ、又感じせしめようとしたのだろう、それは「ざれ絵」に違いない。そしてそのユーモアに高い批評を認め得る——という、その絵巻についての初心な感動にすべてをおこうとし

たのだと思う。絵巻に対する憧憬とまで言える尊重が全篇をつらぬいている。特に映画の最後の部分で作者の主観による切りとり、フレーミングをしない絵巻の全体を長い横移動で見せるところに、原絵巻に対する尊重しすぎるぐらいの傾倒といったものを感じた。カエルのおなかの一笔は、映画の作者が自分の勝手な感興をたのしむ対象であると同時に、それはあくまでもオリジナルテイを尊重さるべき、不明な作者〇〇某の描きおろした、他に還元出来るわけのない表現行為であった、という二重の認識。丸いカエルのおなかは、何んとわれわれ中年に突入しつつある、日本インテリ一派のつき出て来たおなかに似ているか、という松川八州雄のざれ映画であり、同時に、血のにじむ時代の表現を再認識する共感映画であり(この共感が啓蒙に癒着しやすいことに要注意)更に失われた時を求めて、昔と今を結ぶ暗黒のぶきみな黒(死)をさぐるミステリー映画でもあろうとする。そうしたこまかい計算の上になたつて、論理の映像化を意図し、絵巻全四巻のうち第一巻のみに限定して、欠陥した部分に残念の眼をそそぎ、絵巻の所有者である高山寺の朱印や虫くいのもとに注目の視線をそそごうとしている。作者たちの関心は右から左へ、左から右へ、複雑多様に中広く、悪く言えば移り気なぐらいで(シナリオに絵巻の散歩とある部分など)カットも長いのがありと思えば急に短く、リズムカルであったと思えば再びぎくしゃくとなる、といった調子だし、ナレーションもいろいろな要素が入っていたように思う。言葉のオブジェあり、カタリあり、ウタあり、思い入れ調あり、もの知り調あり、等々。そこに、日本の動く視覚芸術の元祖を材料にして、映画のあらゆる可能性をさぐってみようとする野心すらうかがわせた。映画「鳥獣戯画」は良くも悪しくも

日本のインテリの正直な自己表白のすべてではあるまいか、そういう意味で実によく出来ているというのが僕の第一印象であった。絵巻「鳥獣戯画」が「ざれごと」を厳格な筆法で描きあげるところに批評精神を成立させ、八百年を生きぬいたとすれば、映画「鳥獣戯画」は、以上見た如き複雑なモチーフをどれだけの方法上の厳格さで支えていたかということが問題の中心であろう。むろん映画のモチーフの中心にもユーモアが基調としてあつたことはわかる。そして六人の面々が、寄つてたかつて計算しつくしたのもわかる。ここでそもそも「ざれ」又はユーモアとは一体何なのかを考えてみたい。昭和七年の福井利吉郎がその絵巻の「ざれ」の中に諷刺を見たとなれば、昭和三十四年の寿岳文章は「ざれ」はたしなむものであつて諷刺ではないと言っている。だが後者のように「ざれ」は「ざれ」だ、とだけ言つてしまつては普遍性（の志向をたち切ることに）なるし、あらゆる方法の試み、可能性として伝統を受けつぎ、前進して行くことも出来なくなつてしまふ。花田清輝はそれを怒つてゐるわけだ。しかも寿岳は、絵巻の時代を不法思想の時代と言ひながら、健康な時代はエネルギーだから諷刺を必要とせず、平安末期、鎌倉初頭は精神文化面で健康な時代なのだ、全くおかしなことを言つてゐるのである。だいたい精神の健康とは何か？ たとえエネルギーシユな時代は直接的反抗が可能なのだから、隠微な諷刺を必要としないという風に考えられるとしても、でな何故あの絵巻（間接的なもの）はエネルギーシユであり得るのか、ということになる。諷刺ではない、いかなる力をあの絵巻はもつてゐるのか？

この問題点にごく近いことを別の言葉で言つてゐるのを、だいぶ前に読んだことがあると思つてさがしてみたら、それは一九五一年

のサルトルであつた。サルトルは或る新聞のユーモアについてのアシケートに答えて曰く——戦争の残酷な重苦しい様相については、せいぜいアイロニー（皮肉、諷刺）ぐらいのことしか出来ない。しかしアイロニーとは区別されるべきユーモアは、まず物事の意味を破壊し得たという仮定から出発する。つまり戦争が戦争でなくなつた瞬間からユーモアが可能になるといふ。そしてサルトル自身はあらゆる事物が有する意味を探してゐるのであつて、ユーモアをしりぞける。ユーモアは本質的に分折であるのに対し、サルトルは常に総合を重視するのである、——と。かくして一九五一年のサルトルは完全なりゴリズムにおちいつた。——と、これはサルトルの「悪魔と神」（一九五一）についての僕の批判になるわけである（一九六五年の日生劇業上演「悪魔と神」はそれにもましてサルトル歪曲もはなはだしいことを附記しておく）戦争の意味をさぐりつづけることに集中しようとするサルトルが、アイロニーの被害者意識、そしてユーモアの超越意識を共にしりぞけようとしたことはわかる。当時のサルトルは「分折」を主観主義や個人主義と同様にきらつてゐたのだ。しかしユーモアは本当に、本質的に分折なのだろうか？

ブルトンには「黒い諧謔集」（一九四〇）の中で、知的な笑い——快樂原理の逆説的勝利——外的現実への敵意——自我の不可侵性——客観的ユーモア——黒いユーモア、としてユーモアを定式化したわけだが、絵巻「鳥獣戯画」の「ざれ」は正にこの線上にあるものと言へる。擬獣化された人間たちのやつてゐることは風俗的だが、発想のアトランダムで自由な飛躍に民話的世界の笑いがこめられており、偶然な外的現実をふまへながらも、そこには不可侵な作者の知性、ユーモアが浮き出ている。それは分折的というよりはむしろ、

やはり東洋的、日本の総合のし点である。サルトルの総合が人性の意味を追求してリゴリズムに向い、岡倉天心言うところの日本的総合が人性の林微をとらえてユーモアに向つたとすれば、そこに西欧的モラリズムの伝統と対比し得るかたちで、日本の伝統を見ることが出来ると思う。そして今日の僕らは、明らかにリゴリズムよりはユーモアをとりたいのだが、他面において、その日本的ユーモアはサルトル側からの批判はまぬがれないのではあるまいか？ サルトルが「文学とは何か」で、かたくななまでにシュールレアリスム批判をやっていることも関連して、つまり、動乱の世にあつて、動乱を動乱でなく見る（それが分折でなく総合であつたとしても、その現実否定の操作そのものによつて）その瞬間から動乱の意味を問う作業が弱められたのではなかつたか？ やはり「ざれごと」として……「ざれ」といわれるものの中に、今日僕らが、感情移入の拒否だ、デペイズアんだ、ドキユメンタリーだ、フィクションだと言っているような、あらゆる創造のポインツのようなものが、すべてこめられているような気がするし、それ自体すばらしい可能性ではあるのだが、「ざれ」に満足すると「ざれ」におし流されて、真の普遍へ前進して行く姿勢と観念が失われるのではないだろうか？

このあたり映画「鳥獣戯画」の場合、「ざれ」の自由さに身を置きながら、一方で原絵巻に対する尊重のあまり「ざれ」から外に出られなくなつてしまふということが、あつたのではなからうか？

一部の解説ナレーションを除いて、映画の全体は観客のあらゆる自由な解釈、参加を許し、歓迎する作り方だつたと思う。それ故に作者たちの自由な感想も、気まぐれなまでにちりばめ得た。しかし観客はあまりに自由でありすぎて、かえつて参加不能におちいつた

のではなかつたか？ 音楽も良かったし、主題となつた、この文化遺産への初心な感動は充分つたわつて来た。絵巻を愛する人はこの映画をも愛するであらう。しかし、ついに映画の作者の観念、主張——トータルな現実の意味を問う、苦しい作業は大変に弱かつた。リゴリズムにおちいることなく、「ざれ」の中に身を置きながら、その現実否認の批判的な姿勢をもう一度ひっくりかえして、サルトルからんで問題の出た、分折と総合の接点とも言うべきものに立脚することの課題でもあらう。それは原絵巻をもう少しダイナミックに、作者の観念の厳格さによつて分解し、こちらに引きつける方法の発見でもあつたはずだ。例えばシナリオ第一稿（「映像芸術」12号所収）ではもっと強張されていたように思える、フクロウの眼の扱いや、絵巻の作られた時代背景の出し方、そして各カットの長さの問題（もっと短く）更に言えば、絵巻第二巻、畜生界と呼ばれる部分との大膽なカットバックなども、試みられてよかつたのではないかと思うのである。むしろ第二巻は作者が違つとも言われているし、不統一をきたすなど、さまざま問題もあり、撮影出来なかつた事情などあるのかも知れないが、ウマやウシの格闘するさまや、キリンやゾウなど空想的な動物のさまなどの、よりダイナミックな部分と、第一巻の擬獣化の「ざれ」とをませ合わせてみるのも一案だつたのではあるまいか、と僕は思う。

ともかく、モチーフの複雑さと方法の厳格さ、という問題、分折と総合の接点に作品の批評精神をすえる課題等について、多く考えさせられた作品だつた。映像芸術の会の中で、全く自立的なプロダクションを作り、こうした共同創作が実現したことを、運動の未来像の中で大切にすべきだと思ふ。（八・二五）

表現主義映画論

北村皆雄

序

表現主義とは、今世紀が始まってまもなく（一九一〇年頃）、絵画、造形、文学、演劇、映画などの領域におこり、一九二〇年の後半になつて終息したとされる芸術運動に対して冠せられた呼称である。

（詩人、オットー・シール・リンデによつて名付けられたといわれる）
第一次世界大戦前後の不安な状況を契機にして起つた「表現主義」の激しい嵐は、「外部」との親和関係によつて支えられていた今までの芸術の方法論を根底的にくつがえしたのである。

この表現主義は、ヨーロッパの他の国々に於いておこつた未来派、キュービズム、あるいはシュールリアリズムと共通したドイツにおける芸術運動の呼称である。

これらの様式は個々の差別はあつても、その内的な根本態度においては共通するものがある。すなわち現実破壊と、内なる現実に向かうとする態度である。

私は二十世紀前半のこの「表現主義」を追求することによつて、

逆に二十世紀後半の、つまり今日の芸術を、特に映画の方法論を摸索する手がかりにしたいと思う。

今日、めまぐるしい程の早さで移り行く現代芸術の流れは、四十年前の表現主義のもたらした意味を、すっかり忘れ去つていくかのようにみえる。

しかし現代芸術は、表現主義のもたらした意味を、過去のものとして葬り去るにはまだ早すぎる。

私達にとつて表現主義は「過去」ではない。

むしろ現代芸術の出発点は表現主義から始まるといつても過言ではない。表現主義は、私達に様々な問題を提供した。私はその問題を吟味し、かつ現在と表現主義との間に横たわつてゐる「距離」を確認したいと思うのだ。

ドイツ映画の流れ

若干、解説的ではあるが、ドイツ映画の流れについて、少し述べることから始めよう。

映画の誕生は一八九五年である。アメリカではエジソン、フランスにおいてはリュミエールが、そしてドイツにおいては、スクラダノウスキーが、それぞれ映画を公開している。

一八九六年には、ドイツの映画の父といわれるメスタラーの手によつて、ベルリンでフィルムと蓄音機とを結び付けた原始的なトーキ（ピオムフォン）が公開された。このメスタラーの製作に端を發して幾つかの製作会社が創設され、ここに至つてドイツ映画もその存在を国民に注目されることになつた。

（註）なお、当時までは、映画はフランス流に、キネマトグラフ又

はキーントップと呼ばれていたが、一九一〇年頃からキーントと
いう言葉がつかわれるようになった。一部では、リヒト・シユピ
ールともいわれた。

ドイツ映画の本格的意味での誕生は、だいたい一九一〇年頃と言
われているが、この頃のドイツ映画は、フランスから俳優や監督を
招いたり、ドイツ古典劇を映画化したりしていた。

この時代の作品として注目されるものに、『プラーグの大学生』
(一九一三年)がある。

一九一四年、第一次世界大戦勃発により、これまでの外国映画の
輸入が禁止され、ここにドイツ映画は、独自の歩みを開始すること
になった。この時代の映画は、主に宣伝の武器であり、また戦線の
娯楽のためのものが多かった。このような中であつて発表された作
品『巨人ゴーレム』(ウエゲナー監督一九一五年)は、表現派の映
画の先駆をなしたものであつた。

この時期において、ようやく映画は、時代の潮流、表現主義と呼
応して、世界映画史のなかに独自の作品を開化させたのである。

絵画から出発したという「表現主義」は、自然主義、印象主義へ
の反逆としておこつたものである。自然主義、印象主義の方法論が
「外部」を主体に置くのに対して、表現主義は「内部」をその方法
論の中心にすえる。「外部」に主体を置き、いわば事象を《あるが
ままに》描こうとする自然主義が、《あるがままに》ではなく、次
第に《見ゆるがままに》あるいは《印象のままに》の印象主義へと
進み、やがて表現主義によつて、これらの芸術論がくつがえされた
のは、歴史にみるとりである。

映画における表現主義は、「カリガリ博士」「朝から夜中まで」
「罪と罰」「巨人ゴーレム」「裏街の怪老窟」「戦く影」「死滅の
谷」「メトロポリス」など数多くの作品を映画史に残している。

この表現主義と映画の出合いは、私達の存在にまといつく「死」
あるいは「不安」というものを、はじめてスクリーンにのせた。

また、映画(映像)は単なる「外界」の写しではないこと、「映
像は、もちろんある世界的時間の写しではない。それはいかに類似
性が正当の権利を得ようとも、ひとつの確乎たる映像芸術の創造で
あり、その中には現実が形姿の意味の力あふれる労作の中に横たわ
っているのだ」(ルドルフ・クルツ)ということを確認させ、アド
ー・キルーをして、「幻想的なものは、北欧の伝説のなかに、そし
て第一次大戦後にはドイツ表現主義派の映画の中に生れた」と驚嘆
させたのである。

存在への疑念

表現主義について、詳しく論じよう。しかし、次のことを明記し
ておきたい。つまり、表現主義は、個々のジャンルに固執したとこ
ろでは何の意味も与えないであろうということ、すなわち、ジャン
ル全体、思想の全体から捉えてのみ、表現主義はその意味と全体を
明らかにするということである。

存在の意味、あるいは価値が、外部からは与えられぬという事実
を自覚し、自己の生を自己のみとして了解することを余儀なくされ
た世代。これが表現主義者の生きた状況である。存在の重みを感じ
はじめた彼らと、ベルリン市民の前には、軍需産業と手を結んだ、

捉えがたい金融資本の動きがあり、異常にふくれあがった金融経済が時代の解体をわずかに予告していた。一九一四年第一次世界大戦が勃発、その状況に生を生きる彼等表現主義者の世代には、「世界」が不気味に口を開く恐怖の帯としてしか映らなかつたに違いない。

歴史の暗い激動のなかに生きる彼等は、外界の畏怖、外界の存在に対して、内部の反抗を試みる。表現主義者は、何よりも外界に対する内部のあるいは自我の積極性を旗幟として打出したのである。

彼等は外部の秩序、あるいは事物の存在に対して執拗な疑念をさし示すのである。それ故、彼等は、主観の表出を生命とするのである。

ヴォーリンゲルによれば、人間と外界との親和関係の保たれたなかに於ての芸術は、自然を幸福な生命に満ちた統一体とみて、それをあがめるといふことだが、表現主義者は良き秩序、良き時代（自然主義）の連中の如く外部をそのまま転写し、模倣などはしわしない。例えば、映画「カリガリ博士」の舞台装置をみてみよう。三角形で構成された屋根、歪んだ室内、扉や窓は三角形や菱形で不均衡に作られており、どれひとつ外部の模写ではないのだ。

歪んだ三角形の窓、部屋などが、顛倒した角度やパースペクティブで成り立っている『カリガリ博士』の舞台装置。

表現主義者は、舞台装置に抽象性を投げ入れた。その抽象性とは、彼等自身の絶対性と内面性を把握し、通過した所からくるものである。彼等の求めているものは、自然を超越したあるもの、内面の表出とともに空間をえぐり出す対象の本質、その永遠性である。

表現主義は主観を重んじ、自我を強調し、外部を自己の内部世界で改造し表現するのだ。

それは自然の対象から個性的な形と視覚上の永遠性という最後の痕跡を、わずかにとどめているが、内部を尊重し、もはや転写ではなくて、「表現」するのだ。そこには大きな省略と切斷があり、対象と凝縮が働く。しかし私はこれだけは書き記しておこう。

というのは、それにもかかわらず、彼等の作品は、完全な抽象性にまで発展しなかつたということだ。

映画の表現主義は、自然を根本的に排除し、抽象化された数学的形象のみを追究する『絶対映画』と結びつく論理上の可能性を持ちながら、それとは結びつかなかつた。

これは彼等があまりに自我の信念に固守したからにはかならない。彼等は主観が直接、作品にまで持続することを望んだが故に、自我が消滅しないまま作品として現出するのである。

表現主義は作品空間に

「私」を持続させる

フランス的に云えば、作品とは「私」から「彼」への経過として捉えたときに、そのより可能性を見い出すことが出来るということだが、表現主義者は「私」をそのまま作品に実現しようとするのである。「作品空間」に自己の全体、自己の絶対性と内面性をそのまま持続させようと企図する。

表現主義の映画、演劇に登場する黒い悪魔や死神——これは彼らを支配する眼に見えない恐怖の疑人化であり、自己の内部の直接的な仮託である。

「私はいつまでも生きていられるだろうか」という質問に、「汝の

生命は今夜限りである」と答える映画、『カリガリ博士』は一九一〇年代的状况内での自己（作家）の内面性を直接的に吐露させる。『朝かわ夜中まで』は、現代の状況を性急に告げようとするこ

とによって、一市民である主人公に自己を具現させる。あるいは、表現派の詩人は「ぼくらの時代は去った。すべてが終った。ぼくらは零落の身だ。見給え、ぼくらは今はもう死んでいるのだ」と叫びつづける。

いわば、表現主義の作品空間は「私」そのものである。表現主義者は自己の内部を作品空間に直接的に仮託させ、叫んでいるように思える。しかし、作品をつくるということは、そのことで充分なのであろうか。

「文学」の領域ではあるが、表現派の世代と同じ時代に生き、その影響を受けながら、彼らと決定的に分つことが出来る一人の作家カフカのなかに、「私」を「彼」（第三者）のものとして捉え・自己消滅することによって自己を実現する作品空間を私は見る。

つまり「問題となっているのはカフカのことであるが、問題の彼が窮極において消されている」又、「現にそこに認めることが出来ないことによって、自分をそこに表現」するカフカの文学——それは「変身」のなかの毒虫が彼であることはありえない。従ってそれは彼の最も内的で最も還元できない状態の彼である」（フランシヨ）ような作品空間である。

「作品」は、作家が内部に間隔を設けるその距離がなければ、作品も自己をも表現することができない。「私」の内部体験も絶体にはなりえない。「私」そのものを「彼」のものとして捉えたとき、初めて絶対になるのだ。カフカの作品は「彼」の作品である。「私」

と作品との間の持続を一端断ちきることによって、「私」をちがったかたちで表現する。これは「審判」のヨーゼフ・K、「城」のKの場合にもいえることである。このことによってカフカの作品が彼自身の「私」の具現のみならず「彼」をも具現するのだ。カフカの作品を、われわれ自身の現実、自己として感じられる包容性はこのこのことに起因するのであろう。

もし作品が「私」に還元されうるならば、私達は作品などつくる必要はないのだ。この肉体、この「私」の存在だけで充分である。

表現主義者たちの大部分は、作品と自己との間に間隙をさずけることなく、「私」をそのまま作品に持続させ、表示させようとするのである。カフカをして、空中に消えちまうて大声で叫んでいる子供である、と言わせた表現主義者の作品は、その方法である「叫喚」と往々結びつく。

表現主義が「私」をそのまま作品に持続させ、自我の直接的な表出を求めたのは、二十世紀初頭の事物（機械）と人間の特異な関係また第一次世界大戦の緊迫した状況を上げることができよう。それらの状況が「私」と作品空間との間に距離をおくことを拒んだのであろう。

状況、あるいはもの

私は、フリッツ・ラングの映画『メトロポリス』の労働者の群れが、機械の破壊にむかつてさっとうしていき、鮮やかなシーンを思いだす。「メトロポリス」を観て、二十世紀の巨大な都市の支配者が気がいが発明家に造らせたロボットに私は大変興味を覚えた。人間に似せて造られたロボット人間は、労働者を煽動して暴動を

起すのであるが、これには少くとも三つの解釈が許されているのである。

ひとつには支配者は労働者に代えて、永久に働くロボットを使用したい、そのために労働者をどうして抹殺させるか。それがこの第一号のロボットの役割である。つまり、労働者を煽動させ、機械の一部を壊すことによつておこる洪水で労働者を破滅させようとする支配者の意志として。

ひとつは、気ちがい発明家個人の意志で、全世界の破滅を導びくため、ロボット人間に暴動をおこすよう命令をした。

もうひとつは、ロボット自身の意志で勝手に動いたのではないかということ。つまり、人間の命令を受けて、動くはずのロボット（物体）が、その客体性をのりこえて、人間そのものを支配したということである。

物体あるいは事物とは何なのか？ それらは我々主体によつて意味づけられるという客体性が本来の意味である。

ところが物体がかえつてその客体性を超り越え、主体の内面に流れこみ、主体を拘束し、支配する。いわば意味づけられるものとしての物体が逆に、意味づける主体を捉え返す、主客転倒的な相貌をあらわにするとき、人々は人間性擁護の叫びをあげずにはおられないだろう。二十世紀初頭のこの物体（道具）の人間内面への侵害は、表現主義の大きなテーマとしてあつがわれているのである。しかし彼らは内へ侵入してくるもののみ気を奪われて、外部のものもそれ自身に迫ることが出来なかつた。表現主義はものへの契機を落したのである。彼らは内部にとじこもつた。

一般に表現主義は第一次世界大戦前夜の危機意識から生まれたと

いわれている。大戦の恐怖は、彼らを生死の境界線に突き落した。確実な死の可能性とともにあらゆるものがゆれうごめいている。

彼らがいかに外界をきつぱりと遮断して、内部の世界に胎児のように閉籠つたとしても、それはやはり外部の奇妙な反映にすぎないでゐる。

「現代の社会では、社会を科学的に研究するか、社会を改革することを試みるか、或は社会を諷刺するか、そのどれによつても社会に興味をもてない作家にとつて、これに代わり辿るべき道はただ二つしかない——アクセルなのか、ランボウなのか——その第一の、アクセルの道を選ぶのならば、自己の個人的世界に閉じ籠り、個人的な幻想を涵養し、個人的な熱狂を鼓舞し、遂に是も驚歎すべき同時代の現実よりも自己の最も不合理な妄想をさえよしとし、遂に自己の妄想を現実と誤まる。第二のランボウの道をえらぶならば、ひとつは二十世紀を背後に棄てようと努力する」（アクセルの城——E・ウイルソン）

二十世紀初頭のフランス的状况と同じく、表現主義者が自己の状況を自己のものとして了解せざるを得ないとき、進む道はいくつもあるわけではない。彼らは状況に深く立ち向つてゆくか、ランボウの道をとるか、アクセルとして自己の状況を引受けるかである。——実際、表現主義者のあるものは、ランボウの道を選ぶかのように、この都会の状況を呪つて力強い自然に脱出を試みた。

作家、ルネ・シッケルがそれである。「いったい、私はこの大きな混乱した都会にむいていけるのだろうか？」という言葉を残して——

また、ユルセント・トルレルの如く社会の変革に情熱を注いだも

のもいる。

しかし、多くの人々はアクセルの道を選び表現主義特有の幻想的な作品を作ること、その状況を引受けたのである。

何よりも反自然主義を標ぼうする表現主義者は、芸術の土俵を客観的な世界から主観の世界へと移した。自然主義的な外界を優位に置いた再現、模倣、クロノロジ^イ的な描写を否定し、主観的な世界の表現を確立しようとした。

私が特に関心を覚えるのは、表現主義の作品空間が、フッサールの現象学的方法論を媒介として「想像」の問題と結びついたということである。フッサールの現象学は、マッハの認識学が印象主義の哲学と云われたように、表現主義の哲学と云われている。純粹に超越的な意識の科学である現象学とは、「超越的意識の構造の本質への直観に基礎を置いたこの意識構造の記述なのである」(サルトル)

この本質研究を主眼とする現象学が、表現主義のあらゆるものの本質を把握し表示しようとする態度の哲理となつたのである。フッサールの現象学的方法は事実の確認、描写、分折を以つては満足せず更に対象の「本質」という形而上学的領域まで進入しようとする。彼の本質研究は必ずしも実証的知覚、及びその他の内的経験(記憶)の上に建てられる必要はない、極めて自由な虚構に於て造形する種々の内的空想もまた同様に本質研究に奉仕しえるのである。

むしろ、本質研究を主眼とする現象学にとつては、自由想像こそ知覚にまさるものであろう。何故ならば、本質研究の自由が必然的に「想像による操作」を要求するからであり、従つて、仮想(自由想像)こそ現象学および一切の形相学の生命源であり、「永遠の真理」の認識の栄養源であるからだ。フッサールによれば、本質直観

は、類例的な個体直観を土台にしても可能であるが、しかしまたこのように現存措定とは無縁の、非経験的な想像直観によつても可能なのである。

フッサールが自由想像を対象物の本質を把握する直観にとつても適当な根源であると云つたことは、芸術のための新しい道を拓こうとしていた表現主義者には、耳をそばだてしめずにはおかなかつたであろう。

表現主義は、フッサールの現象学的方法の導入によつて、「想像」というものの意味と可能性にめぐみ、それを媒介にして作品を創つたのである。

「想像はもはや、それによつてあらゆる瀕死の表現の諸手段が行する、緩慢で退屈な知的行程には従つてゆくはずもない。想像は人間の深奥に雷の一撃を及びせる。想像は理性と良識の濾過器を貫ぬく。替在意識は直接的に、黒の種族を、吸血鬼を、叫びを、排戦的な影を迎え入れるのである」とキル^イは表現主義について述べているのである。

表現主義の作品空間は、「想像」なるものによつて、おしひろげられたのである。それによつてクロノロジ^イ的羅列の否定、現在のなかに過去を導入する、あるいは夢と幻想の世界による復次的、立体的表現方法をとるようになったのである。しかし、表現主義の「想像」はあまりに自我の概念にまとわりつき、それからはなれることをしなかつた。

その「想像」によつて性急に「本質」に迫ろうとするあまり、彼等は本質以外のあらゆる包含的側面を全面的に排除する方法をとつ

たのである。

たとえば、ハアゼンクレエフェルの戯曲『人間』においては、労働者は「ストライキ」裁判官は「死刑」などという当時の状況的意味からの本質的な言葉のみを使い、各々のその本質性を単直に表示している。

しかし、今日、一九六〇年代後半期のわれわれにとって重要なことは、一九二〇年代のそれではない。その後の状況の推移はむしろ表現主義の切りおとした側面をこそ「想像力」を媒体にした現象学的方法で迫る必等がある。

「もちろん、このわれわれの現象学的方法は、「イデー」で、フッサールが随ちこんでいった自我の射光（我れは意識の背後にあり、我れからの射光が、注意の場にあらわれている各現象のうえを照らす）という観念—表現主義の哲理でもあるが—を否定し、超克したものである」

表現主義映画の映像空間

一九一九年に成立した『カリガリ博士』（正確にはカリガリ博士の長櫃）の表わそうとした作者の中心的テーマは、カリガリ博士によって象徴されている人間的残虐性、権力、これに対する反抗であった。そのことによって、ウイーネは一九一九年の状況を批判し、時代にかかわろうとしたのである。

だが、ウイーネは製作者の説得——大衆によく理解させるために——という説得に、脚本を変更し、プロローグとエピローグをつけた。この映画は、要するに精神病院の院長であるカリガリ博士によって病院に送りこまれた一狂人の眼に映じた世界であるということ

になったのである。

カリガリ博士という権力・残酷性の象徴はこのプロローグとエピローグのつけ加えられた結果、ただ一介の院長であるという結末になったのである。

フロイドの精神分析のなかに作品を分解させてしまったこの解決方法により、最初の映画のテーマであった権力悪、人間的残虐性に対する作者の反抗の意味は、希薄になってしまったのである。

この『カリガリ博士』をも含め、表現主義の映画は、その内容が極めて特異な世界をあつかったものが多い。

吸血の女「ゲニーネ」は、「カリガリ博士」が妄想者の心理を扱ったものであるならば—これは「愛慾性欲者の行為」を扱ったものである。またゲオルグ・カイザーの戯曲から映画化した『朝から夜中まで』という作品もあるが、その他『ジギル博士とハイド』『月の家』『蠟人形の部屋』など 題名だけでもその片鱗がうかがわれる。しかし、表現主義は、その幻品空間をどのような方法論で表現したのであろうか。

映画にとって、「カメラ」が本質的役割をはたすことは言うまでもない。映像の創造の様式はカメラの役割によって決定される。

表現主義映画と「カメラ」の問題から論じよう。

「EXPRESSIONISMUS UND FILM」—RUDOLF KURTZ（表現主義と映画）の中の「カメラ」の部分を訳出してあるので、

その紹介から始める。

「技術家はカメラの技術的に様式化出来る全体的領域を「トリック」と名ずけている。一般に、トリック撮影は、映写機の技術的な主観性を操作することを云っている。カメラマンが、正規の場合

にするよりも、もっとゆっくりカメラをまわしたならば、映像上には全体的に確実な明澄を生ずる電光の如き速さの進行となるのである。同じく回転数を早くすれば、不自然に遅い進行を生ずるのである。

逆にこれらの特性を、科学的に、微速度、および高速度として独立させることを考へついた。つまり、撮影の際に法外な速度を通じて、ゆっくりした映像の経過を生ずるから、個々の非常に早い動き例えばダンス、ボクシング、競走とかいったものを科学的に、観察することが出来るようになるだろうと。

手工業的な作品の制作の段階では、技術方面に関して自動的に活動写真のようなものになっていった。運動の高速度、および微速度の可能性は、全く力学的な関係による様式化には反抗する。

これに対して、もうひとつの改革が出来てゐる。即ち、カメラを逆まわしすることは、ある出来事の進行をあべこべにすることが出来るので、その結果、洋服をかける場合などは、かけた手の中に静かにマントがもどつてきたり、あるいは点火したマッチが箱の中に、まだ使用されていないままの軸として逆もどりしたりするのである。

カメラは撮影した物体の個有運動を、そのまま幻想の如く作用せしめることが出来る。『編集』即ち種々の重なり合ったものを相互に入りませて外観を変化させるのだ。対象を故意にばやかししたり、又ある決められた一端だけをあざやかに映すことも出来る。あるいはある風景をぼんやりとした中にとけこませることも出来る。

沢山の可能性は、撮影以外に技術的経過の完成の中になお潜んでいるのだ。撮影の時に絵の場所を空けておいて、その何も映っていない場所に、他の場面を写し入れるという可能性もある。もちろん、

この例は現像の際にも生じる。ある作用をきたすために、二枚のネガを互いに重ね合わせるのである。この写しは普通のワクの中で、主要な寸法を過渡に小さくさせたり、又はその逆にさせたりすることも出来る。

カメラ自身にあるこの様式像の力は、まだ充分に發展してはいない。けれど、この様式像の力の大部分に、一對の非凡な頭脳が息づいているフランス絶対映画の持つ美しい明澄さ、それが優力な暗示である。

表現主義の映画の幻想性、妄想的側面は、いわゆる「トリック」という操作によってなわれたということが言えるであろう。

メリエスから表現主義へと流れる幻想映画の系譜は、今までの外部現実の模写という「カメラ」の方法に対して、「トリック」という非模写的要素を導入した。

文中において、クルツは云っている。「カメラは撮影した物体の個有運動を、そのまま幻想の如く作用せしめることが出来る。」

フィルムを逆まわしによる動作で、出来事をあべこべにすること、映写機とカメラの速度のずれを利用しておこなう現実とことなつた時間現象の考案、また今日、ダブルエクスポジなどといわれているネガの二重かさね——いわば別個の現実を重ね合わせることによつて起る新しい現実（非現実）——などのトリックを利用することによつて幻想的作品を作りあげたのである。

フリッツ・ラングの幻想作品『死滅の谷』はその意味においても興味深い。死神の呼びおこす三つの幻想的な挿話、九世紀のバグダット、十八世紀のヴェネチア、そして中国、特に中国の挿話で、巨大な足の間を小人の軍隊が行進する場面は異彩をはなっている。

しかし、私は表現主義の映画と「カメラ」の奇妙な側面に注目したい。この『死滅の谷』あるいは表現主義映画の代表作、『カリガリ博士』、『朝から夜中まで』の映画においてカメラがフィックスにのみ固執しているという事実である。外側の出来事、人物の行為、背景などを据えるカメラの視点は固定的である。

自己の存在は大揺れに揺れながらも、カメラは揺れ動くことをしない。移動という視点の変化もない。

表現主義映画は「トリック」を自由に、豊かなものに発展させたが「カメラの視点」は自由なものとして、解放しなかつたといえるのではないか。

二時間の大作『メトロポリス』においては数えてわずかに二、三カットのパンと中途半端な移動の主観描写があつただけである。映像空間というよりも、演劇空間に近いものを表現主義映画は、内包させているといえる。なによりもそれは、カメラを支える支点が、スタティックであることに起因するのではないか。

自我の戦慄、内から外へ、あるいは外界に対する反抗を主眼においた表現主義の映画において、カメラ自身の揺れ動きがないということに奇妙な感じを私はうけたのである。

表現主義の映画の映像空間は彼らの創り上げた非現実的空間——異様な背景、誇張された身振り——を、カメラで客観的に転写することによって成り立っているといえる。もし「カメラ」による主観的表現が獲得されていたならば、表現主義映画はもつとも表現主義的な映像空間を形成したのであろう。

表現主義映画と、ほぼ同時代の映画、リアリズムの傾向を持つ「室内劇」の作家らによって、個定したカメラの視点が解放された

のである。

「トリック」とともに表現主義映画の思想を支える造形空間は、パロディ的である。幻想性、不均衡、自然的調和を排除した人工性は一七世紀の「バロック芸術」を思い出させるような抽象衝動によって支えられている。

『カリガリ博士』の背景、あるいは『メトロポリス』の二十一世紀の近代都市は、不均衡で、かつ不気味であり、私達を呑みこむようなその空間に、表現主義のすさまじいグロッタ（洞窟）の思想を私達は感ずるのである。

『メトロポリス』の美人の救世軍士官、マリアを、気ががい発明家が追いつめるシーンの背景は歴史のすさまじいグロッタが、映像空間に息づいている。表現主義映画は何よりも造形空間と「トリック」によって支えられている。

また、表現派の舞台から学んだ『メトロポリス』の《照明》は、フィルムに対象を撮すために用いられているのでなく、主題に光をあてている。表現主義の《背景》が単なる場所の描写であるよりもむしろ、登場人物の心理を象徴しているように、一条の光線も人物の内部を表現しているのである。

言葉のように思想や情熱を解明させる表現主義の《照明》は、映像空間を構成するひとつの要因になっているのだ。

表現主義映画は、これらのものが総合されて、特異な世界を創り上げている。それは「映画の美学」のアジェルが言う「夜の思想」——まやかしの現実（昼）の束縛、価値を避け、暗いもの、不合理と不可思議なもの、の系数全体に沈みこみ、価値を与えようとする——の世界である。（きたむらみなお——会員・演出脚本）

和弘賀有

「雪どけ」映画 の思想——カメ レオン評論家・ 山田和夫批判



グリゴリー・チュフライの映画「晴れた空」は一九六一年の作品だが、いまなお、複雑にして滑稽な波紋をよんでいるようである。

たとえば、日共の「文化評論」三月号で、山田和夫は従来の彼のこの映画に対する所説をひるがえすべく「自己批判」(?)している。もともとカメレオンのように周囲の状況の変化に即応してクルクル自分の意見をひるがえしていく評論家を批評家というわけにはいかないが、山田の場合は中ソ論争の谷間をウロチョロしている日共の御用評論家なので、なんら責任のある定見はもともとないのかもしれない。

私自身は八月に、近代美術館の「ソ連映画の回顧上映」でこの作品をはじめてみて、それが五六年二月のフルシチョフによるスターリン批判の映画的表现として多くの問題を持ち、またそれだからこそ山田にみられるように日本のスターリン万才主義者に困惑と動揺をもたらし、その批評のデタラメさを自己暴露させるのだと思った。

この映画は、独ソ戦とスターリン体制のもとで「祖国とスターリン」に忠誠を誓い闘ったソ連「戦中」派の若い男女が、それにもかかわらず苛酷なスターリン体制の非人間的な仕打ちのために不当におとしめられ、しかし「雪どけ」は事の当否を検討しならしく彼らに名誉回復をおこなったという——ソ連版・救済と復権の物語なのである。

戦斗機乗りのアレクセイとモスクワの女学生サーシャは独ソ戦をまえにして出会ってしまう。戦争は二人の孤独を、浮彫にし、互に牽引しあう。二人の恋は戦火のなかで、どうしようもなく燃えあがる。従来のコチコチのソ連映画からは考えられないような、いわばロマン・ローランの「ピエールとリュース」(日本映画「また逢う

日まで」の原作)を思わせるようなリリズムがそこにはある。多くの兵士がそうであるようにアレクセイは戦争が終つても帰つてこなかった。戦死してしまつたのか。——ところが待ちのぞんでいたサーシャの前にあらわれたアレクセイは戦時中ラジオがくりかえし讃えた名譽ある英雄としてではなく、敵の捕虜としておくりかえされたソ連国民としてあるまじき人間としての彼であつた。こうして彼らにとつては戦争から解放された時、苦難の日々がはじまつたのであつた。英雄、一転してスパイ嫌疑をかけられ党员証も職も奪われて恥辱のなかにすさんだ生活をおくらなければならぬ。しかしアレクセイもサーシャも「祖国」に対する忠誠の念は変らず、党がまちがっているのか、自分がまちがっているのか、はげしく自問自答する。こうした苦しみはたとえいろいろ形がかわるにせよソ連国内に数多く存在したのである。作者チュフライはこのプロセスを描くことによつてスターリン治下におしかくされてきた多くの苦悩と非人間的な歪みをあかるみにだそうとしたのだらう。

そこに「雪どけ」がくる。アレクセイは名譽回復され再びパイロットとして復職する。

汚辱からぬけて二人のよろこびと希望を乗せて大空を飛翔するジェット機。それをサーシャがみつめている。その二人の背後にはこのような痛恨の日々があつた。……

こうした内容だから、当然、フルシチョフのスターリン批判後のソ連国内の好意的な反響に比較して、中共は早速「修正主義」映画の典型としてヤリ玉にあげ批判した。

なにがなんでも党の方針に盲従し、「大衆」に説教をたれることのみを唯一の信条とし、批評の基準とする山田和夫のこの映画に對す

るアプローチが滑稽なほどヒョイヒョイかわるのは、この間の日共とソ連・中共の關係の無定見な変化をみたほうがはやくわかるほどである。

——「当時この映画が自主上映されたとき、反党修正主義者たちは、日本の党を『スターリン主義』として歪曲し、攻撃する材料に使い、わたしなどは逆に不当な措置をうけても党を裏切らなかつた主人公たちの生き方を擁護し、かれらに反論した。しかし、今日この種スターリン「批判」映画が一つの系列を成し、『個人崇拜』否定に名を借り、現代修正主義路線を映画面で支持し促進しているのは、明らかである。この点においても、わたしはいま自身自身の評価を根本的に再検討せざるをえない。山田和夫は「文化評論」(三月号)の論文「ソビエト映画・その革命的伝統と今日」でこう書いてしまつた。ソ連派から中共路線に転身し、「わたしはいま自身自身の評価を根本的に再検討せざるをえなくなつた山田は、日共が中共路線から遁走した「いま」今度はどのように「自分自身の評価を根本的に再検討」するのか、滑稽さをおりこして気の毒みないなものである。

「中国映画祭」に讚をおくるかとみると、日共の変化に即応して、すぐソ連映画「戦争と平和」の大鼓をたたく。

このことは中国映画「可屈の人々」に大量動員をかけた日共が、その方針を変えたと一夜にして中国映画にソッポをむく。つい最近では「東方紅」がさんざんの不入りであつた、こうしたことに対応しているのである。

自分の主張を自分の考えで変えるのではなく、いつもその時々々の外的理由で変えていく。これが山田和夫の「批評」の実体であり、

そこに無責任さがある。

チュフライがこの「晴れた空」をつくつたときおそらくはソ連国内でもコチコチのスターリン官僚や、なにかというと白服に威儀を正した「人類の導きの星・偉大なる教師にして指導者」大元師スターリンが鞍馬天狗よろしく登場する活劇（「ベルリン陥落」など）をつくつていた映画人は心よく思わなかつたばかりか陰に陽に抵抗したにちがいない。

ところが、スターリンの圧政下にあつた民衆や私たちにとつてこの映画が問題なのは、スターリン主義の抑圧の実状を描こうというチュフライの志向をみとめつつも、それがいかにレアリティーをもつて——すなわち、歴史的にも論理的にも血のかよつた真実をとらえだしているかにあるのである。

「女狙撃兵マリユートカ」や「誓いの休暇」でナイーブな人間観察のひらめきをみせたチュフライはこの「晴れた空」でもアスターホフやサーシャをいわゆる「ソ連型ヒーロー」(社会主義レアリズムの「典型論」)から解放してとらえ、そこに生きているソ連の青年像を映像化しようとしているのである。

とくに、前線に送られていく兵士を満載した貨物列車をプラットホームで見送る兵士の妻や母親や子供の別離のシーンはミハイル・カラトゾフの映画「戦争と貞操」(五七年)の戦車にさえぎられる女をとらえたえんえんたる移動の名シーンとともに際立っている。見送っている妻や母親や子供の前を軍用の貨物列車は速度もおとさずに走りぬけてしまう。声を交わすまも、顔を見あわせる瞬間もない。それはソ連の民衆の身と心を残酷につきぬけた戦争と悲惨を彼らの心にそくして把えたイメージである。ここには「雪どけ」以

前のソ連映画の大祖国防衛戦争論に立脚した戦争のイメージと異質のものがある。

チュフライはこのように、あたえられたスターリン主義論理や主張——たとえばこの大祖国防衛戦争論(一國社会主義論の帰結として「正義の戦争」と「不正義の戦争」に分ける御都合主義理論)——からはぬけてで、現実の生きた状況からイメージをつくりだそうと努力している。

だから、この映画の核心——アレクセイがスパイときめつけられて彼の生きがいである党員証と職を奪われて恥辱の底にたたきまわれるシークエンスの描出の場合、その恥辱と苦悩と痛恨をつらぬいて、一体そうした苦悩にとつて党は何なのか、スターリン(およびその頂点の下にある官僚ピラミッド)にとつてアレクセイ、民衆は何なのか徹底してえぐられる必要があつたのだ。しかし、モスクワに直訴にいたりするアレクセイの苦悩が彼の内面的な闘いをとおしてある解決に到達するのではなく、「スターリンが死んだ」というそれ自体としては大きな事件にはちがいないけれどもやはり外部から転機がやってくるかたちで描かれるのは大きな欠陥である。それは、白服を着たスターリンが都合よく画面にあらわれる映画の構造に対応しているのである。

「雪どけ」のシーンはそのことを露骨にあらわしていた。氷にとざされていた川の水が実際に溶けて流れるショットを重ねているのである。

だがしかしこの画面をみて本当に笑えるのは一体誰だろう。抑圧と悲惨を本当に身にしみてなめた民衆(例えばカラトゾフの「親友たち」の建設する労働者)とこの作品の欠陥をのりこえて進んだ

ときのチュフライではなからうか。

チュフライはこのシーンにみられるように理念的には、感覚的に把えた光るいくつもの他のショットに較べてフルシチョフのスターリン批判の枠内にとどまっている。これを突破するためにはまさに「雪どけ」を手ばなしでよろこんでいる(山田にいわせると「修正主義者」の方々のことか?)状況をのりこえ、同時に是も悪質な、たとえば「——不当な措置をうけても党を裏切らなかつた主人公たちの生き方を擁護」した山田和夫のような——奴隷になれ!奴隷になれ!という非人間的な、反民衆的なスターリン主義の思想を現実の生きた事態を把えることで粉碎することに他ならない。

「スターリンの功績を全面的に抹殺し、大祖国戦争の意義をゆがめようとしている」と「晴れた空」をはじめソ連「戦中」派の諸作品を断罪している山田和夫はそのような硬直したスターリン信仰を支える論理構造が、当然の一致として激動する国際政治の中を右往左往する日共中央の鼻息にのみ忠実で、それを判断の基準としている自分の醜悪さに気づかなければならない。もしそうしなくても山田には予測できない現実の進展はいやでもそれを気付かせるだろう。

〈有賀弘和—会員・助監督〉

編集後記

待望の復刊一号をお送りします。

当面は季刊です。今年四月、一時休刊に追いこまれてから七ヶ月がたちました。その間、直接間接に叱咤激励して下さった多くの方がた、財政上の一助ともなればと云ってカンパを下さった方がた、そのほか復刊のためにさまざまな形で協力して下さいました。この編集後記をかりてあらためてお礼を申しあげます。またその間、一刻も早く体制をたて直すべく努力はしたものの、補種の悪条件が重なって、結局現在まで発行が遅れてしまったことを読者の皆さまに深くお詫び

します。

しかしともあれ、いまはまず「映像芸術」が復刊されたことを喜びたいと思います。映像芸術はやはり運動の心棒だったし、心棒がなくなったとき、運動はいつそう困難に追いやられることを、いやというほど思い知らされた七ヶ月でした。それだけに私たちとしては「映像芸術」の復刊にひとしおの喜びを感じないわけにはいきません。復刊を待望されてきた読者の皆さまも同じ思いでしょう。とはいえ、私たちにはかならずしも手放しで喜ぶことはできません。何と云っても月刊体制を確立できなかったことは、私たちの力の弱さを端的に示すものです。それはかりか復刊一号も難産の末やっと生み出されたばかりです。原稿の素材がやや古くなっているのもそのためですが、それはきつと内容がカバーしてくれると確信しています。つまりは映画の製作と同様、資金のないものは雑誌の発行でも同じにがさを味わされるということでした。それにしても写植印刷とは豪華版じゃないかと思う方もいるでしょう。これには複雑なわけがあります。今回かぎりの処置にすぎません。次からはもちろん普通の印刷になります。印刷が遅れた原稿の素材が古くなるなどいうことは特いでしよう。その点やむをえぬ事情が重なったとはいえ、編集委員会としては特に責任を感じています。今回はごらんのように三つの特集を組んでみました。それぞれ深い関係をもって現状の映画課題に鋭く迫る内容が提起されていると考えます。読者の御意見をどしどしお寄せ下さい。読者の反応こそが、誌面を充実させてゆくうえでの唯一の鏡です。もちろん積極的に投稿していただくことも大いに歓迎します。論文だけでなく、シナリオもどしどし載せてゆきたいので、力作をお寄せ下さい。ともあれ一号をふみ台によりよい二号を、二号をふみ台によりよい三号を、そして誌面を充実してゆくと同時に、一号でも早く月刊体制にもちこめるようにというのが今の私たちの念願です。むろん私たちは可能な力をすべてそそぐつもりです。しかしそのために、ぜひ読者の拡大に皆さんの絶大な御協力をお願いしなければなりません。私たちの悪戦苦闘を御理解のうえ、どうかさまざまな形で力をかして下さることを重ねて訴えて編集後記に替えたいと思います。

編集長

松本俊夫

編集委員

野田真吉

粕三平

西江孝之

東陽一

宮井陸郎

北村皆雄

映像芸術季刊第一号

一九六六年十一月発行

定価 一五〇円(千別)

発行所 映像芸術の会

東京都松ヶ丘二〇の一七

振替 東京 二七〇六一

TEL (三八六) 五八二四

発行人 武井登美

印刷所 金杉印刷株式会社

東京都品川区大井五丁目一十六号

棚板一枚から近代ビルまで

左の諸先生方の本棚から住いまでの御用命を頂いております。

安齋 伸・安東次男
池田竜雄・池辺 潤・石井 仁・石河利隆・石橋和美・石田 雄
泉三太郎・伊藤 整・伊藤光晴・伊藤 礼・猪野謙二・井上光晴
入野正男・岩村三千夫
内田義彦
小田切秀雄
川上宗薫・河上徹太郎
木島 始・木下順二
栗田 勇
小林 昇
齋藤信也・西郷信綱・坂みのる・佐藤真一
芝 寛
鈴木共子・須藤出穂・角 圭子・住谷一彦・管井幸雄
関 泰祐
園部三郎・園部四郎・相良竜介
高橋辰雄・高山図南雄・竹内 実・竹内 好・武田清子・
竹中治郎・玉井五一・玉城 肇
長 幸男
津村節子
時永 淑・戸川昌子
永沢越郎・永積安明
西谷能雄・西村暢夫
野崎韶夫・野間 宏
羽山英作・針生一郎・橋川文三・羽賀正太郎
平野 謙・広末 保・平田文也
藤田省三・藤本治義・藤本陽一・福島要一
坊 秀雄・穂積七郎
榎木恭介・松沢弘陽・松本三之介・丸山真男・万沢 遼・松川八洲雄
三浦大四郎・三井礼子・三戸 公・箕田源二郎・宮崎義一・
三好梯吉・望月芳郎
矢田金一郎・柳沢類寿・山口楠雄・山村房次・山本安英
横溝亮一・吉村 昭
良知 力
笠 啓一
渡辺 淳・渡辺義通・他諸先生方（敬称略アイウエオ順）



庄建設株式会社

本 社 中野区上高田 5 の 1 4 の 6 号
TEL (389) 0531~3
工 場 練馬区関町 2 の 1 5 2
TEL (920) 3960

新芸映画株式会社

東京都千代田区神田司町1丁目7番地
電話 (293)7654 (294)0812

映像とは何か

A 5判・上製 254頁・定価 880円

共著 浅沼圭司 松本俊夫 佐々木基一 岡田 晋 和田 勉
近藤耕人 伊藤美一 福島辰夫 吉村伸哉 津田新一

この本は「映像で何を言い得るのか」というアクチュアルな問題を用意する。われわれのこの膨大な映像との遭遇——それを自然の洪水から必然の洪水へと転換するヴィジョンを呈示する。要するに「映像はいかあるべきか」を勇敢に現代に向かって問いかけようとするのである。

東松照明写真集

<11時02分> NAGASAKI

絶賛! 発売中 ¥1200

発行所
写真同人社

東京都千代田区麹町2-3 麹町ガーデンビル
TEL (263) 5050・0913 振替 東京 6667

全国有名書店または「映像芸術の会」でお求め下さい