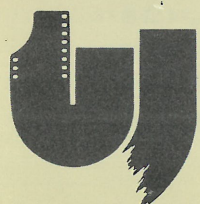
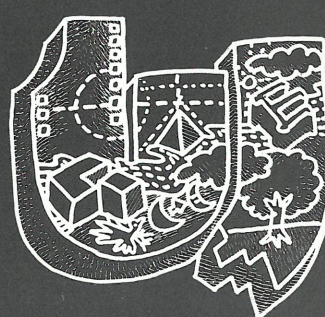
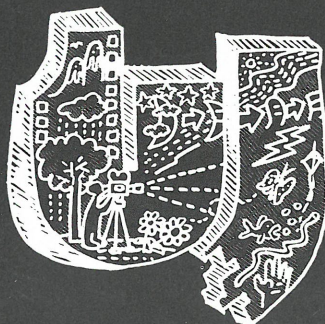
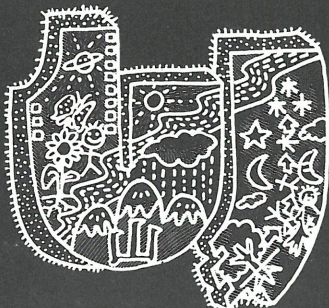
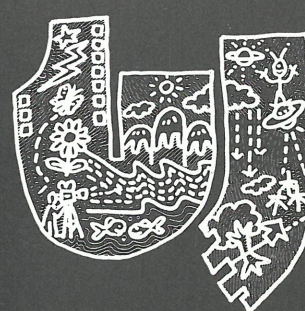
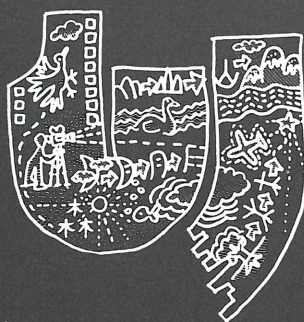
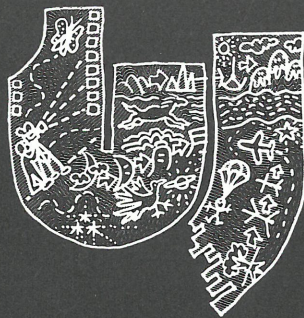
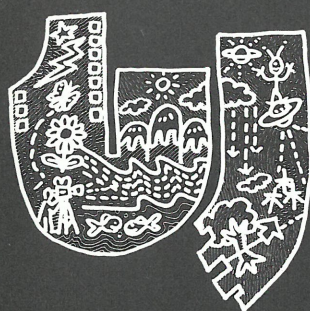


# Documentary Box

Vol. I



山形国際ドキュメンタリー映画祭'93

YAMAGATA International Documentary Film Festival '93



日本のドキュメンタリー作家・インタビュー

Vol. 1

## 羽田澄子監督に聞く



「山形国際ドキュメンタリー映画祭」事務局では、ユニークな活動を続けてきた日本のドキュメンタリー作家にシリーズでインタビューをしようと考えています。まず、第1回目は、すでにフィルム・メーカーとして長いキャリアをお持ちの羽田澄子監督に、戦後新しいドキュメンタリー映画の方法論を創出した岩波映画時代の活動から、最新作の、4年間をかけて撮った力作『歌舞伎役者片岡仁左衛門』までを語っていただきました。

(聞き手：阿部・マーク・ノーネス)

1950年に岩波映画製作所が創立されましたが、私はそのとき社員になりました、最初の3年ぐらいは本の編集をしていました。その頃、会社は映画製作だけでは経済的に成り立たないので、本の出版もして経済的に支えていたからです。したがって、私が映画の世界に入ったのは1953年頃でしょうか。初めはシナリオを書いたりして、それから助監督を経て、監督になりました。岩波映画時代には80本位の映画に携わりました。シナリオだけのものもあるし、編集だけのもの、全部やったものもあるし・いろいろですけれども。岩波映画製作所には、私は55歳まで勤め、その後はフリーで仕事をしています。

岩波映画製作所で作った作品の中では、羽仁さんの助監督だった『教室の子供たち』（'54）や、初めて監督した『村の婦人学級』（'57）は、創業時代に作ったもので、面白かったんです。『村の婦人学級』を観ればわかるように、あの頃日本は非常に貧乏でした。みんな農村はあんな感じだったんです。でもその後10年位してから高度経済成長になって、全然変わってしまいました。高度経済成長につれて、会社で作る映画もほとんど企業のPR映画になっていきました。私にとってはあんまり面白い仕事はなかったですね。それでも私の仕事は、日本の伝統的な文化だとか芸能などを扱う作品が多くて、あまり企業のPR映画とかは作らなかったで、よかったんですけど。そのころ私たちが見せられた日本の記録映画の多くは、こんなこと言ったら傷つく人もいるから悪いけど、あまり面白くなかったんですよ。撮っている人達の手法や方法論は、ほとんどドラマと変わりませんでした。例えばここで、「お茶ついでください」と言うと、カメラを構えて、「はい、お茶ついでください」って、こう写すわけですよ。撮っている人達の演出とあまり変わらないような方法しかやってなかった。だから、作っている対象がドラマじゃないというだけで、方法論としてはあまり変わりなかったんです。だから私なんか観ていても、随分つまらない作品がたくさんありました。



早池峰の賦

岩波映画製作所が出来たばかりの時は、企業自体がある新しさを求めていたわけですよ。岩波書店をはじめられた岩波茂雄氏の、活字文化だけでなく映像文化にも貢献したいと思っておられた

志が、岩波映画製作所が作られたきっかけです。若いスタッフが大勢集められました、なかでも羽仁進さんの存在は大きかったですね。岩波書店の専務であり、岩波映画製作所の専務でもあった小林勇さんという方が羽仁進さんを共同通信からスカウトして、岩波映画製作所に入れたんです。岩波映画製作所は映画製作の経験者は誰もいないという、非常に新しいメンバーが集められました。重役だけが映画のキャリアのある人でしたけど、入ってきた社員は全員映画を知らない人ばかりでした。羽仁さんも、私もそうでした。で、私も羽仁さんも最初は『写真文庫』という本の編集をしていました。映画の仕事がだんだん軌道にのってきた時に、羽仁さんはすぐ映画の方に移ったわけですよ。私はまだ本の編集をしていましたが、羽仁さんからスカウトされ、羽仁さんが『教室の子供たち』を作るときに助監督をしました。

羽仁さんが『教室の子供たち』を撮ったときには、ちょうどアフレックスを使い出した時で、アフレックスに望遠レンズを付けるということをやったんです。つまり、カメラが近くに寄れば、とられる人は皆緊張するけれど、遠くから撮っていればあまりカメラの圧迫感もないので、とても自然な姿が写るわけですよ。『教室の子供たち』を撮ったときにはその方法で、教室の中にカメラを持ち込んで、子供たちを撮ったわけですよ。とても自然に子供たちが撮れました。それほど自然に人の姿を捉えた映像というのは、それまでの日本の記録映画にはほとんどなかった。もちろんニュース・フィルムなんかにはありましたよ。だけどそれは「大事件だ！」って人がガタガタしてるとかで・その時には皆カメラは気にならないからいいけれど、普通の生活の中で自然な姿を撮ることはなかったんですよ。その頃は、みんなそうでしたよ。イギリスのドキュメンタリーでも何でも、みんなそうでした。私たちが勉強していたのはイギリスのドキュメンタリーでしたから、そういう方法論しかなかったわけですよ。だから羽仁さんは全く違う方法論で仕事をしたわけですよ。それがなぜできたかということ、会社も若くて冒険させることができたことと、羽仁さんが社内で特別な地位にあったから、彼のすることを会社が許したわけですよ。その頃の日本の映画の世界には、冒険をすることは一切許さないというのが、慣習としてあったわけですよ。つまり映画というのはこういう風に作るもの、という一種の文法があったわけですよ。文法にのっとらない撮り方をする人は、「下手だから」「あれは駄目な監督だから」と言われたわけですよ。そういう評価を受けるのが怖いし、そうすると監督はスタッフからボイコットされるわけですよ。なかなかできないわけですよ。でも羽仁さんは、特別な地位にいたからできたわけですよ。それでも『教室の子供たち』を撮っているとき、「ああいう風に撮ったカットはつながらない」とか、随分みんないろんなことを言いましたよ。でも結果的には素晴らしい映画になりました。『教室の子供たち』は、センセー



ションを起こしましたね。『キネマ旬報』でも非常に高い評価を受けました。羽仁さんの出世作になりましたね。

私は、それまで映画を観ていてもそんなに面白いと思わなかったから、あまり映画を作りたいとは思っていなかったわけです。別に映画少女でも何でもなかったから、撮ることにそんなに魅力を感じてはなかったんです。それが羽仁さんと仕事をしたときに「あ、これは面白いな」と思いました。私は、昔どおりの“作った映像”で映画を作ることはしたくないと思いましたね。羽仁さんと一緒に仕事をして学んだことを『村の婦人学級』の中に応用したいと思ったわけです。だから『村の婦人学級』のときも、何もなかった村に行って、そこの婦人学級を組織する人たちと一緒に話をし、本当に婦人学級を作ったわけです。オーガナイザーの仕事から始めたわけです。そして村の母親たちとグループを作って、そのグループが勉強していくのと並行して撮影していきました。だから、あんなに短い作品だけど、その村の農家に2カ月位泊り込んで撮ったわけです。そういう交流があることによって、あの映像ができてきたわけです。だから、撮る人達との信頼関係を築いて撮っていくということが、今でも私が映画を作るときの原則になっています。でもこれは、本当のドキュメンタリー作家たちは全部そういう態度でやっていますからね、当たり前といえば当たり前だけど。でも、昔も今も、そういう作り方をしない人も多いのです。

『教室の子供たち』も『村の婦人学級』も、文部省が企画した映画です。ですからできあがった作品は、各県の視聴覚ライブラリーに全部入りました。その当時は、アメリカの占領政策で日本に視聴覚教育が大切であるということで、各県に視聴覚ライブラリーが作られたわけです。文部省の企画で作られた作品は、全部各県の視聴覚ライブラリーに入り、学校等で上映されました。社会教育っていうんですか。例えば、各地方で婦人学級のような活動があるわけですよね。そういうところで皆が『村の婦人学級』を観て自分たちも婦人学級を作るといようなことをやったわけです。だからあれはある意味で、アメリカがもたらした日本の戦後の民主主義教育の一つの成果としてあるわけです。まあ、その後ずいぶん日本の教育も変わりましたが、日本の女性の運動にも色々な流れがありますが、婦人学級の活動は、いわゆるフェミニズムではないけれど、農村の母親たちが活動を積み重ねてだんだん変わってきたという一つの例ではあるということですね。いわゆる労働運動の女性運動でもなければ、フェミニズムでもないけど、やはり日本の女の人は変わってきたという一つの過程です。

日本では戦前は、劇映画を上映するときに文化映画を併映するということが、法律で決まっていた。そのために文化映画がわりあい発達したわけです。その文化映画の分野では、女性の監督

さんが2,3人いました。私がこの世界に入ったときにまだ3人位おられましたね。御一緒に仕事したことはないんですけども。例えば、当時有名だった『真空の世界』は、中村麟子さんという女性の監督さんで、私たちの先輩です。彼女は科学的な作品が多かったと思います。ほかに、今も現役の時枝俊江さんがいます。時枝さんと私の2人が、岩波の女性監督でした。



『薄墨の桜』

岩波映画からはずいぶん大勢、ユニークな監督さんが出ています。黒木和雄さんも最初は岩波映画製作所にいました。彼は、はじめから劇映画が作りたかった人ですが、なぜか岩波に入った人で、非常にスケールが大きく、企業のPR映画でも、普通の人ならちまちま小さく作るんだけど、あの人はドーッと、こう（笑）。構成上破綻があつたりしますが、とにかく作品のスケールが大きい。だからあちこちおかしくても、非常に魅力のある作品を作った人でした。新しい映像、当時まだ使い古されていない映像を、彼は創造しました。黒木さんのような映像を撮った人はいませんね。黒木さんの作品はある意味でモダニズムなんです。

当時、岩波映画の枠をはみだした勇ましい監督が中心になっていた“青の会”というのがあって、黒木和雄、東陽一、土本典昭、小川紳介さん等が担っていました。自分たちの作品を作っているという抵抗精神にあふれたグループでした。私はずっとおとなしかったので、“青の会”にはおよびもかかりませんでした。

岩波映画製作所も、本当の意味でのドキュメンタリーはほとんど作ってないですよ。PR映画は作ってきたけれども。ドキュメンタリーは作家の主体性が大切ですが、会社では、作家が「こういうものを作りたい」といって作れるような条件はありません。企業が「この作品を作ってください」と注文を出して、岩波側が「じゃあこの作品は誰誰にやってもらおう」ということで作るわけです。結局私も、自分の作りたい作品はフリーになってから作っているわけです。岩波映画製作所では、いってみれば商品を作っていたみたいですね。岩波時代に作った作品で、自分が作りたいと思って作ったものは、『薄墨の桜』（'77）という作品で、43分の短いものです。これは全く自分で作ったもので、そんなにお金はかかっていませ



ん。

私の場合幸いなのは、夫が映画プロデューサー（工藤 充氏）で、もちろん会社は自分のデスク一つしかないような小さな会社なんですけど、私の映画をプロデュースしてくれることですね。現像所やスタジオ等にいろいろコネクションがありますから、それで仕事ができるんですね。フリーになってから私が作った作品には、『早池峰の賦』（'82）があります。これは岩手県の山の中に残っている神楽を撮りながら、その山村の生活を描いたものです。3時間5分の自主作品です。次に『AKIKO—あるダンサーの肖像—』（'85）というモダンダンサーを描いた作品があります。『痴呆性老人の世界』（'86）と、この前作った『安心して老いるために』（'90）という2作品は日本の老人問題を扱っています。『早池峰の賦』で岩手県の山村を撮ったときには、町がこの企画に協力してくれて、お金を集めることを一緒にやってくれたんです。もちろんこちらからも相当持ち出していますけれども、とにかくある程度出してくれたからできたんですね。それから『AKIKO』の場合も、モダンダンサーのアキコ・カンダさんがある程度のお金を用意したんです。『痴呆性老人の世界』の場合は、岩波映画の自主製作で、私は監督を依頼されたのです。『安心して老いるために』という仕事は全然お金がなくてやってたんですけれども、途中でお金を貸してくださる人がいて助かりました。もちろん出来上がってからお返しするわけですが。いつもお金はないけれども、やろうと思って大騒ぎしていると誰かがきくと助けてくれる・・・という感じで今までできています。

日本の場合、企業にはお金はあるけれど、ドキュメンタリーにお金を出す企業はほとんどないですよ。それはもう、ドキュメンタリーやってる人はみんな同じ状況です。そもそも文化行政にお金がないんですよ。日本の文化庁がもっている予算は、日本の国家予算の0.06だっけきました、割合にして。フランスは0.6らしいですよ。フランスの1/10しかないわけです。だから国家として、映画に対する援助なんていうのはほとんどない。まあ、最近“芸術文化振興基金”というのができたんです。でもこの基金はいろいろなところにお金を出して、例えばオペラだとか舞台だとか・・・映画にも出ますが、製作費1億円以上のものに対して2500万円の援助。でもそれはあくまで書類審査にパスしたのに対してです。企画審査であるのはいいのですが、お金は映画を作る最初にくれるのではなくて、全部できあがって、上映してからなんです。でも、映画を作るときに何が困るって、最初にお金がなくて困るんですよ。私は今度、その基金からの援助をもらいました。それは4年前から自分たちで苦勞してお金を集めて、撮っていた『歌舞伎役者片岡仁左衛門』です。やっと去年申請して、この間ようやく2500万円をもらいました。ドキュメンタリーによっては5000万円とか7000万円のできるものもあるわけですが、それが製作費1億円以上じゃないといけない

んですよ。もし2500万を最初にもらったらどんなに助かるかわからないでしょう。でもそうじゃないんです。とても不思議ですね。



『AKIKO—あるダンサーの肖像』

アメリカの占領時代に、文化をいかに支えるかというシステムを作ればよかったんです。でも日本人は、そういうシステムを作るのが下手ですからね。いまだにできない。それに、その頃はこれだけお金持ちになるとは思わなかったでしょう。でもなぜか金持ちになっちゃったわけですよ。お金を持っている企業が文化事業にお金を出せばと思います。企業の援助の原則は、「これにお金を出したら、自分の企業にどういふプラスがあるか」ということです。これがそのプロジェクトにお金を出すか出さないかという価値判断の基準になるんです。そうすると、「こんなに世の中の人のためになることをおたくの企業がやるとなれば、イメージアップになります」ということだけでは駄目なわけです。もちろん企業も財団を作ったりして、文化事業に援助しています。とはいっても、財団もきちんと、事業ごとに細かく援助の項目があって、それにうまくはまらないと、お金を出してもらえないんです。

ところで、国が文化にお金を出すということは一見いいことのようにだけど、場合によっては、国の方針で作家の自由が制限されるおそれはあります。日本のドキュメンタリーの場合、国がお金を出してくれないから、作家は自由だともいえますね。みんな何もなくて作っていますからね。

日本のドキュメンタリー作家で、自分が作りたいものを作ることが出来た作家というのは非常に少ないんじゃないんですか。非劇映画の分野では、企業がプロダクションに仕事を注文するという形が多いのですから。だから日本のドキュメンタリー作家で、土本さんや小川さんは、本当に珍しい例ですよ。でもあの人達も結局映画製作では食べられないわけです。自分の生活は支えられないので、奥さんが働いたり、周りの人が働いてカンパするとか・・・。ドキュメンタリーの作家で、食べていける人なんて一人もいない。すごく貧乏だったわけですよ。だからこの豊かな日本で、ドキュメンタリー作家になろうなんて人はいないわけですよ。食べていけないことが目にみえているから。よっぽど好きかなんかでなければ。



『歌舞伎役者片岡仁左衛門』という映画を作りました。仁左衛門さんは88歳になって、もうほとんど目が見えないけれど、まだ舞台に立っています。私は仁左衛門さんを4年間撮りました。8時間あまりの作品になりました。歌舞伎にはいろんな作品があります。私は2時間位の映画にまとめることも一応は考えましたが、それでは彼の本当の魅力がでないですよ。だから、そういうものよりは、「こんな素晴らしい人がいますよ」というのがよくわかるような映像を残しておきたいと思って作ったら8時間になっちゃったわけね。

この後は、300年あまり前の絵巻物を撮ってみたいと思っています。今年になってから絵巻物だけ撮ったんですけども、まだ仕事も途中で・・・。日本の絵巻物としては、300年前のものでも非常に新しい方なんです。日本の国宝の絵巻の中心はだいたい700年前くらいのもので、私が撮っているのはまだ国宝にはなっていないけれども、重要文化財にはなっているものです。絵巻物っていうのは日本の美術のなかでは、世界でもまれにみる珍しい表現です・・・昔の映画みたいなものです。

#### 《プロフィール》

1925年生まれ。1950年岩波映画製作所入社。

1957年『村の婦人学級』で監督デビュー。のち、フリーになる。

1977年、岐阜県根岸川の上流に千数百年を生き続けた桜の古木の四季を描いた『薄墨の桜』を自主製作で撮り、注目を浴びた。『早池峰の賦』『AKIKO—あるダンサーの肖像』『痴呆性老人の世界』等の代表作がある。



〈東京事務局スタッフ〉

事務局長	矢野和之
コーディネーター	小野聖子
	君塚章子
	阿部マーク・ノーネス
翻訳	ロナルド・フォスター
アシスタント	山本まゆみ

---

DOCUMENTARY BOX vol. 1 (日本語版)

発行日／1992年9月29日

編集・発行：山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局

〒162東京都新宿区神楽坂6-42喜多川ビル4階

---