OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | ドキュメンタリー映画の制作 |
| Author(s) | 阿部, 彰 |
| Citation | 大阪大学人間科学部紀要. 1993, 19, p. 111-126 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/10869 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# ドキュメンタリー映画の製作

阿部　彰

## 序

本稿は、映画製作理論に新たな知見を加えたり、映画製作の実態を分析し論評を加えようとしたものではない。人は、誰でもイメージでものを考え、表現しようとする力と意欲をもっていることを前提に、映画（以下、ＴＶ映像・ビデオ映像をも含む）が、日常生活の中でペン感覚で主張や記録の手段として使うことのできる便利な「新しい言語」であり、それを用いて製作活動に主体的に取り組むことにより視野を広め認識を深め得ることを、主として、既存のドキュメンタリー映画の分析の成果をふまえて論じたものである。

本稿は、世上数多い映像情報管理者・送出者中心の映画製作論ではなく、映画利用者の立場からの、実生活に根ざす、さりげない製作の勧めである。

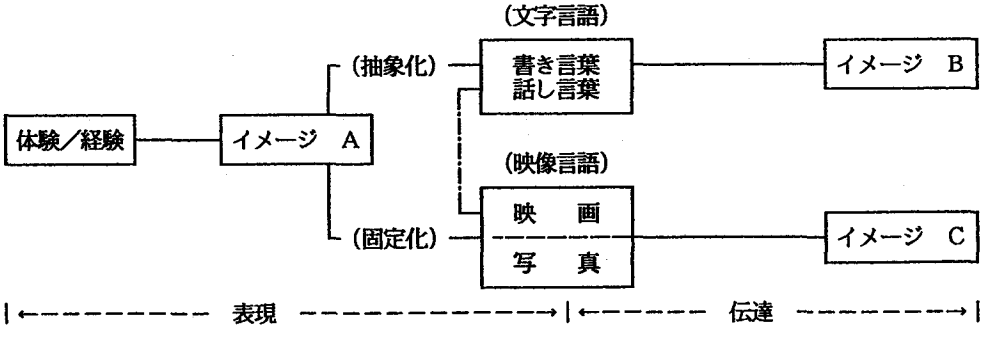
## 1　「映画言語」を、どう理解し、生かすのか

今世紀初めに実用化されて以来、めざましい発展、普及ぶりをみせた映画は、人間の精神（思想、心情）を表現し、記録・伝達するメディアとして、既存の文字や写真等と同様の性格をもつものではあったが、これらが個々にもつ機能を併せて備えていた上に、さらに「動き・変化の過程の描写」という独自の機能を専有する、まさに、画期的な「新しい言語」であった。表－１に見られるように、書き言葉、話し言葉、写真が、それぞれ「空間」か「時間」のいずれか一方の枠組み内でしか記号の配列ができず、表現上の制約をかかえていたのに対し、映画は、両者を縦横に操作することにより、表情・心情・しぐさの推移、雰囲気・気配・傾向の様子など連続的変化の描写が可能となった。ここに、新しい言語としての特性が発揮される基盤を見ることができる。

表－１　映像言語、文字言語の記号種別・配列および表現・伝達メディアとしての特徴

| 区　分 | | | 記号の種別・配列 | 表現・伝達メディアとしての特徴 |
|---|---|---|---|---|
| 映像言語 | 映画言語 | トーキー映画<br>ＴＶ映像 | 視覚・聴覚記号<br>空間的配列<br>時間的配列 | イメージ（映像）による描写<br>直接的、具体的<br>・短時間で多量の情報を盛り込み、伝達できる<br>・理解しやすい |
| | | 無声映画 | 視覚記号<br>空間的配列<br>時間的配列 | |
| | 写　真 | | 視覚記号<br>空間的配列 | |
| 文字言語 | 書き言葉<br>印刷物 | | 視覚記号<br>空間的配列 | シンボルによる描写<br>間接的、抽象的<br>・情報送出、読み取りに時間がかかる<br>・理解に相応の準備が必要 |
| | 話し言葉<br>ラジオ | | 聴覚記号<br>時間的配列 | |

映画言語は、厳密には、映像（イメージ）をベースとし、文字により補足、支援された言語ということができるが、その中核を占めるイメージを、そのままの形で伝達できる点で能率的、効果的なメディアであった。従来の文字言語が、基本を習得するのに相当の時間を要し、加えて、一旦抽象表現に置き換えるため、伝達にも、理解にも多くの時間と手間（紙数）を要したが、映画言語は、きわめて短時間に多数の人々に、具体的で明瞭な情報を多量に伝達することを可能にした（図－１参照）。このことから、映画技術の開発は、先行した印刷術やラジオの発明をしのぐ、総合的、大衆的なマスメディアの出現を意味していた。




Ａ－Ｃのイメージは、ほぼ近似した状態で表現、伝達されるが、Ａ－Ｂは、受け取り側のレディネス（抽象化の巧拙、経験・体験の状況など）により、食い違いが生じがちとなる

図－１　イメージ伝達の模式図

映画は、映像言語として同一の基盤に立つ写真にその源を発しており、1秒間に24コマ（枚）又は30フレーム（枚）の静止画像から成り立っている。しかしながら、個々の静止画像の単なる集合ではなく、全体を貫く統一性に、映画の特色が生み出されていることはいうまでもない。「写真に動きを」は、写真に物足りなさを感じていた関係者、正確には連続写真の魅力をさらに追求しようとしていた人々の永年の夢と念願であった。このため、映画の普及につれて、とくにドキュメンタリー部門において、写真家、画家など静止画像を仕事の対象としていた人々が参入し、それまでの経験を生かしながら、映画の特性を遺憾なく発揮して意欲的な活動を展開した。たとえば、『或日の干潟』など、鳥の生態の描写に優れた業績を残した下村兼史（1904–67年、理研映画社）は、写真を駆使して目覚ましい成果を上げていた気鋭の鳥類学者であったし、花や生き物の生態観察に微速度撮影の技術を開発駆使した、映画カメラマン鈴木喜代治（1901–89年、十字屋映画部・日映）は画家としての素養と経験の持ち主であった。

ところで、映画の特性を生かすために工夫されたいくつかの画面構成上の約束事があり、「映画言語」の文法として使われている。文字言語に比べて必ずしも厳密な用法として確立したものではなく、ことに近年のＴＶ映像では枠組みにとらわれない表現法が用いられる傾向にあるが、論文に類する緻密な場面展開を伴うことが多いドキュメンタリー作品では重要な意味をもつ。文字言語との対比で示せば、およそ表－２のようになる。

表－２　「映画言語」の語法

| 文字言語 | 映画言語 |
|---|---|
| 句読点（、。） | カット(cut)・ショット(shot)［画面の区切り］ |
| 小さな段落、改行 | ワイプ(wipe)［２画面をさまざまな切り口で入れ替え］ |
| | オーバーラップ(over-lap)・ディゾルブ(disolve)［消える画面と交錯して別の画面が現れる］ |
| 大きな段落、改頁 | フェードアウト(fade-out)＋フェードイン(fade-in)［画面が白または黒の中に消え、新たな画面が現れる］ |
| 初め（書き出し） | フェードイン(fade-in)［画面が白または黒の中から現れる］ |
| 終わり（しめくくり） | フェードアウト(fade-out)［画面が白または黒の中に消える］ |
| | クローズアップ(close-up)＋静止 |
| 全体・外観描写 | ロングショット(long-shot)［遠景］ |
| 部分・心情描写 | クローズアップ(close-up)［抽出、強調］ |
| 回想描写 | 画面に縁どり |

実用化以後、わずかの歳月で、映画はその地歩を確立した。当初、主座を占めていた報道映画、娯楽映画から、やがて記録映画、紀行映画、教育映画など短編のドキュメンタリー映画の製作が活発化し、公開の場も当初の都市の劇場中心から、各地の学校や集会施設、やがてＴＶ時代の各家庭へと広がっていった。

このように「新たな言語」としての映画が、わずか百年足らずの間に広く受け入れられ定着するに至った理由の第一は、既存メディアがもつ制約を克服し、表現の可能性を大幅に広げた

ことにあった。スクリーンに映し出される遠い地での出来事や、脚色された劇映画が、人々に新聞記事や原作の小説本からは得られない新鮮な衝撃をもって受け止められた。学術研究の場においても、映画がその証拠品として提出されることが多くなった。たとえば、草創期において、北海道帝国大学低温研究所での実験記録『雪の結晶』(1939年、東宝文化映画部)・『霜の花』(1948年、日本映画社)、日食観測の記録『黒い太陽』(1936年、朝日新聞社)、托卵の生態記録『慈悲心鳥』(1942年、理研科学映画社)などが国際学会で上映され、日本のドキュメンタリー映画製作への認識を高めた。

映画普及の第二の理由は、効率・効果的マスメディアとしての、興業的、政策的支持にあった。商品の販売促進や国民意識の統一を期し、直接イメージに訴え広範な国民の関心を引きつける手段として、その効用に着目された。

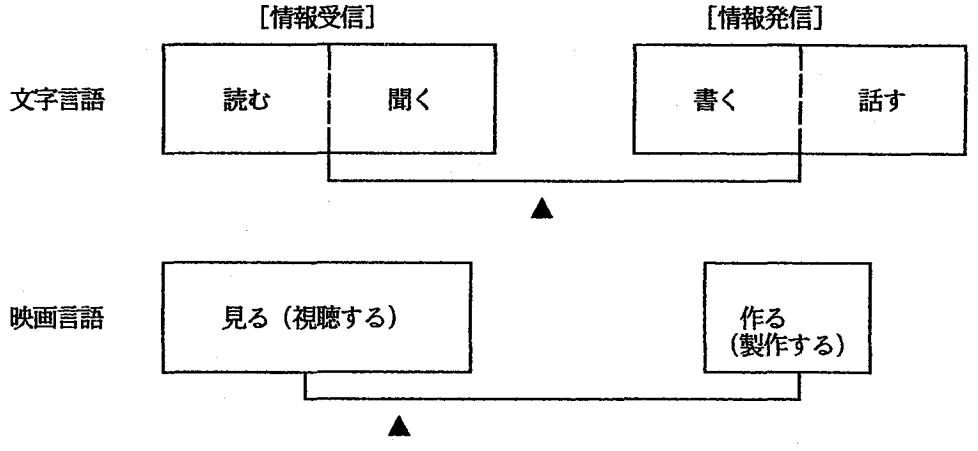
戦争の形態が総力戦へと転換し、「銃後」の対応が迫られた第一次世界大戦を契機に、国家と映画との関わりが親密となった。両対戦を通じて、特に、ドイツ、アメリカ、日本などが、膨大な資金を投入して、国民一般や兵員を対象とする大量の国策映画を製作、強制上映し、軍事行動の正当性と必然性を効果的に普及する方途として重用した。日本では、『映画法』(1939.4.5 法律66: 同年10.1より施行)の規定により、映画製作・上映に対する国家統制が強化されるとともに、興業映画上映時に文部省認定の「文化映画」の併映を義務づけた。「国民精神の涵養又は国民智能の啓培に資するもの」という、限定されたものではあったが、以来、当該映画に対する恒常的需要が続き、日本における短編映画の製作技術の向上、製作スタッフの拡充をもたらした。第二次世界大戦後、同制度は廃止となったものの、その後の教育・記録・アニメーション映画の発展の基盤を支えた。

やがて、経済的な繁栄を背景に、商品の販路拡大をめざした企業がＴＶ映像の製作と普及を大きく促す力となり、主導権を握った。まさに、国家と企業が、産業としての映画を支えてきた二大勢力であった。

今日、衛星放送、ハイビジョン、マルチメディアなど、目覚ましい技術革新により多様な映像情報が巷にあふれ、さらに家庭に、個人の机上にまで押し寄せている。しかし、その華やかさ、きらびやかさとは裏腹に、それを支える基盤は必ずしも堅固なものとは言い難い。それは、映画言語情報の収受のアンバランス、すなわち、情報受信(見る、視聴する)と、情報発信(製作する)のバランス体系が文字言語に比べて有効に機能していない事情に由来するといえる。

文字言語の場合、情報発信(書く、話す)と情報受信(読む、聞く)とが日常生活に交錯し、双方向型の性格を有するのに対して、映像言語は、一般人が日常的に製作に関わることはほとんどなく、情報受信を中心とした一方通行型の言語である。文字言語において、「読む、書く」という情報受信と、「書く、話す」という情報送信が同一人の生活において日常的に行われ、後者による創造的行為が、結局において前者の主体的対応を促し、総体的に言語文化の健全性

が維持されている実態からすれば、映画言語における変則性が際立つ（図－２参照)。確かに、映画製作は、たとえ、どんなに小規模といえども高価な機材と装置、相応の人員を要し、ために、永年にわたり個人が手軽に参入できる事情下にはなかった。しかし、いまや、安価で高性能の撮影機材の開発普及により、これらの問題もほとんど解消され、映像を日常的に製作、活用する上での障害はほとんど解消されている。




**図－２　言語の日常的な使われ方**

イメージによりものを感じたり考えたりすることは、書くことや描くことに優先して本来人間だれでも幼い頃から実生活を通じて体験したはずであるが、それを意識して蓄積し、思考や日常生活に生かすことをおろそかにしてきた。文字を書くときと同じような手軽さで映画づくりが可能となったとき、イメージでものを考える習慣が定着し、また、視点、視座を変えてものを見る目が培われ、「映画言語」が生活の一部として機能することになろう。

四囲の環境との直接的、感覚的な接触を通じて、イメージとしてとらえられ蓄積された事物や人間関係は、成長につれて獲得する言語（文字言語・映画言語）の基盤の形成と発展に大きくかかわる。したがって、この過程における直接的な体験、実感にあふれた対自然、対人関係が、豊かなイメージの醸成と、ひいては言語生活の奥行きの深さをもたらすことになる。たとえば、暑い日ざかりに吹いてくる涼しい風、洗いたての衣類の手ざわり、ボートのへさきで切れる水、刈たての干し草のにおい、枯れ落ち葉を踏む音、ふさぎこんでいるとき心配そうに話しかけてくれた友の大きな瞳と暖かい手、肌の毛穴が逆立つような興奮など、折にふれて懐かしく思い出される経験には、常に感覚（感触）が介在し、そのときのイメージが伴う。このようなイメージに裏打ちされた言語表現は、具体的で迫真に富む。

しかし、従来、学校において、文字言語の習得にくらべ、イメージの醸成に関する配慮と熱意は、決して高いものとは言えなかった。前者が一般的、可測的であるのに対して、後者は個

別的で、一定の尺度では把握しにくい事情にあったことによるものであった。そのため、本来ならば、具体から抽象へ、抽象から具体へと、円滑な交互作用として展開されるべき学習が、「言語偏重主義」に傾きがちとなり、実感を伴わない、皮相的な言語のキャッチボールに終わるきらいがあった。

このような事情の下で、映画製作の日常的取り組みの意義が大きく浮上してくる。それは、まさに、対象物との直接的具体的な接触を経てイメージでものを考えることを習慣づけ、豊かな言語生活の展開を促すことに寄与するとともに、さらには、豊かなイメージ形成を育む環境条件（対自然、対人間）の改善に思いを及ぼすきっかけを作ることになるからである。

幸い、収録・編集機材の小型化、価格の低廉化により映画の製作が、一部の特権や独占ではなく、一般に日常的なものとして受け入れられ、単なる記録のためではなく主張の手だてとして、まさにペン感覚で使われることが、いまや、現実のものとなりつつある。

かくして、映画づくりを通じて、第一に、「映画言語」の性能を実地に確かめ、その本質を見極めることができ、第二に、従来のように映像利用の姿勢が受け身ではなく、能動的、主体的な対応へと転換するきっかけをつかめ、第三に、文字言語のよるものとは異なる視点、視座から「ものを見る力」を試す効用が得られる。そして、さらには、レンズを通して対象と「対話」することを可能ならしめる。つまり、カメラを向け撮像することは、単に物理的な現象にとどまらず、撮影者と対象との間に緊張関係を生ぜしめ、対象に対する理解と認識を深める機会をもたらす。

以上の記述から容易に察知できるように、われわれが日常的に取り組む映画製作の種類としては、ドキュメンタリー映画が最適である。それは、「誰でも、どこでも、いつでも」取り組め、手軽に身のまわりにある素材を生かせ、同時に、製作者の主張を盛り込みながらコンパクトにまとめることができるからである。

古今東西の優れたドキュメンタリー映画が、「人間に、自分自身を見つめ、その運命を切り開いてゆく力と勇気を与える素地を内包するもの」（フラハーティ：参考文献NO.9）となることを目指して企図され、あたりさわりのない皮相的な描写ではなく、「事物の背後にある意味や人間の根底にある意義を明らかにする」（ローサ：参考文献NO.10）ことを期して、それぞれ「映画言語」を活用していたように、生活者の立場に立ち、その日常感覚や視点が生かされ、明日への生きる希望を共有することにドキュメンタリー映画製作の伝統と使命があるとすれば、まさに、その製作活動は、われわれが日々の生活の一部としてさりげなく取り組むに最もふさわしいものといえる。

## 2　ドキュメンタリー映画の主題と構成

ドキュメンタリー映画は、「事実」と「主張」とを兼ね備えているところに特色を有し、この点でニュース映画、劇映画とは性格を異にする。

「事実」といっても、行き当たりばったりの、平板な出来事をいうのではない。無限に広く深い現実の中から、ある切り口で切り取られた部分、それが「事実」であり、その切り口が、「主張」に関わる。換言すれば、四囲に展開されている多種多様な現象の中から何を考察の対象として選び、どのような問題意識の下にそれを分析していこうとしているのかを自覚することが、製作活動の第一歩となる。したがって、この認識さえあれば、だれでもドキュメンタリー映画が作れる、とさえ言い切ることができる。

このことは、基本的に文書論文の作成と変わることなく、ただ、その表現法が「映画言語」によることの違いがあるのみである。同じ対象を、異なる言語を用いて分析しようと試みようとしている、いわば共同作業の分担に過ぎない。つまり、「映画言語」の特性を生かし、「文字言語」では理解したり近づいたりしにくいことを、理解しやすくし、感じ取れるようにすることであるといえる。

表－3は、今日まで製作されたドキュメンタリー映画のうち、とくに将来にわたり歴史的価値を有すると見込まれる作品について、主題と主題へのアプローチの仕方を例示したものである。それぞれ、さまざまな事実に焦点を当て、その描写のねらいが最も効果的に現れるように方法上の工夫がこらされていることがわかる。とくに、題材が特別なものではなく、日頃の体験を生かしたごくありふれた、身のまわりの事象に求められていることに注目したい。

表－3　主なドキュメンタリー作品の主題と描写方法

| 題名、製作年、製作者 | 主　題 | 描　写　方　法 |
|---|---|---|
| 『北地のナヌック』<br>（1921年、フラハーティ） | エスキモー一家の生活<br>（生きるためのたたかい） | 鉱脈探険の仕事で知り合った一家を箱形カメラで記録 |
| 『或日の干潟』<br>（1940年、下村兼史） | 干潟に棲息する生き物の生態<br>（身近な環境の生命の躍動） | 九州有明海で長期ロケ、望遠撮影 |
| 『小林一茶』<br>（1941年、亀井文夫） | 信濃の厳しい自然環境と、<br>したたかに生きる庶民の生活 | 小林一茶の俳句を手がかりに照合、分析し、映像で裏づけ |
| 『いねの一生』<br>（1950年、鈴木喜代治*） | 稲の生態<br>（「脈動」する植物の生命） | 農事試験場実験室、微速度撮影 |
| 『教室の子供たち』<br>（1954年、羽仁　進） | 一年生の教室での行動<br>（行動の変化とその要因） | 教室にカメラを据え収録 |
| 『アリサ』<br>（1988年、山崎定人） | 保育園児の成長ぶり<br>（自立を促す環境づくり） | 7年間にわたり継続観察 |

（注）＊は、カメラマン。この作品の演出は、太田仁吉が担当している

これらの作品の製作者たちが、なぜ、このような主題に取り組もうとしたのか。それは、この映画を通じて訴えたかった、彼らの主張と不可分の関係にある。

鉱脈探険家としてアラスカを頻繁に旅していたフラハーティは、この間親交を深めたエスキモー一家の生きざまのなかに、「文明人」が忘れかけている、自然に生かされている人間の姿を見て感動し、ペンの代わりにカメラでその姿を記録するのを思い立った。

鳥類学者出身の下村兼史は、身のまわりのありふれた生物の生態にこそ、興味のつきない未知の部分があり、それを自然の状態のまま記録し、映画を通じて普及したいとの熱意に燃えていた。彼の初期の作品（『或日の干潟』）を見て、当時、同映画に啓発された多くの学童が身辺の小動物に関心を寄せ、やがて多数のすぐれた生物学者・研究者を輩出するきっかけとなった。

青年時代、ロシアで苦学して映画論を学んだ亀井文夫は、芸術としてよりは社会批評の方法としての映画の役割に着目し、きびしい社会・自然環境の中でひたむきに生きる農民や兵士のありのままの姿を、ひたすら追い求めた。

画家の卵から映画カメラマンとなった鈴木喜代治は、植物の成長の過程に力強く脈打つ生命の躍動を観察して得た感動を何とか伝えたく、自ら微速度撮影の技法を幾多の試行錯誤を経て開発し、血液の流れに似た細胞内の動きや開花・受粉の過程を記録するのに成功した。

小中学生時代、「問題児」だったことを自認する羽仁進は、言葉としては出てこない子どもの心情を、しぐさや表情を通じてとらえる方法として、継続的撮影と緻密な分析を試みた。

助監督時代に幼児の成育環境をめぐる製作にかかわり、幼児の生活実態に接したことをきっかけに、同問題に関心を深め，以来、製作活動の中心に位置づけてきた山崎定人は、以後30年にわたり、保育園を舞台にした観察と記録を精力的につづけ、次のような諸命題をフィルムにより実証しようと試みた。

1．急速に失われつつある自然が、子どもの生活環境としていかに大切なものであるのか
2．親や保育者の過度な手出しや干渉が、いかに子どもの自立を妨げているのか
3．仲間との奔放な相互交流が、いかに社会性、人間性の涵養に寄与しているのか
4．思う存分の遊びを通じて身につけた集中力、粘り強さ、自制心は、のちに新たな困難や課題に直面した際に、いかに創造的な力となって発揮されるのか

いずれも発想の原点に直接的で感覚的な体験や経験があり、それが製作に有効に反映されていることがわかる。このような動機や問題意識に支えられて製作された映画には、製作者、撮影者の率直な驚き・感動、対象者・対象物への暖かい思いやりや意見の気持ちが画面にあふれている。あたかも、画面の背後に製作者の顔がチラツキ、視聴者に語りかけているかのような迫力さえ感じられる。まさに、製作者が観察、記録への取り組みの中で、対象物（人間、生物、事物、自然など）との「対話」を通じて実感した「生命の脈動」や「いのちの輝き」が、視聴者に伝播し、その気持ちに働きかけ、共感、共振を引き起こすのである。このことから、主題

が製作者の内部動機による関心に基づいていかに設定されるかが、重要な意味を持つことがわかる。

上記の事例中に共通して取り上げられている「生命のダイナミズム」は、ドキュメンタリー映画にとって、その存立基盤に密接にかかわる永遠のテーマである。それは、人間や自然界の底流に常にある力強い生命力とその発露が、製作者のみならず、視聴者にとっても、感動の対象の筆頭に位置するのみならず、それに感動する心、生命感覚を取り戻すことによって、人間に生きる力と希望とを甦らせ、かつ人間相互の有機的な結びつきが修復、再構築されるきっかけをもたらす可能性を秘めているからである（次頁の写真参照）。

主題と方法が固まると、劇映画の製作などでは、シノプシス（synopsis: あらすじ、梗概）の検討を経て、綿密なシナリオ（scenario: 脚本）が作成され、それに基づいて以後の準備が順序よく進められるが、ドキュメンタリー映画の場合には、繰り返して実験が可能な自然科学分野を対象とする事例を除いて、当初から緻密な計画が立てられることはまれで、撮影が先行されることが少なくない（文献NO.9、20、21参照）。まさに、カメラを動かしながら考え、撮りながらまとめて行くのである。成長、発達途上にある子どもや複雑な社会現象を対象にしている場合は尚更で、次々に起こる予想し難いハプニングに、頻繁に撮影計画の変更を余儀なくされる。かくして、ドキュメンタリー映画のシナリオは、撮影を終えた段階で初めて完成されることになる。

このようにドキュメンタリー映画製作において、対象の扱いや計画の進行に求められる柔軟性は、文書による社会・人文科学研究の場合とほとんど変らない。同時に、構想の段階で吟味が不十分にもかかわらず安易に取り繕った計画がじきに行きづまって、結局振り出しに戻らざるを得なくなったり、あまりにもテクニックや時流に依存した作品が、ほどなく色あせる傾向があるのも、文書研究と同様である。

## 3　ドキュメンタリー映画の素材収集と編集

主題を展開する必要な素材の収集は、ロケーション、実験、インタビューなどにより新たに素材を撮影収録する場合と、既存の映画作品や写真、新聞記事などの中から収集する場合とがある。このほか、主題を発展させ、あるいは事実を裏づけ、主題を効果的に展開するために参照する文書資料の収集も含まれる。文書資料は画面に直接提示されることはまずないが、描写内容の奥行きを深め、信頼性と発展性を高めるためには、綿密な調査収集とそれに基づく徹底した研究が不可欠である。

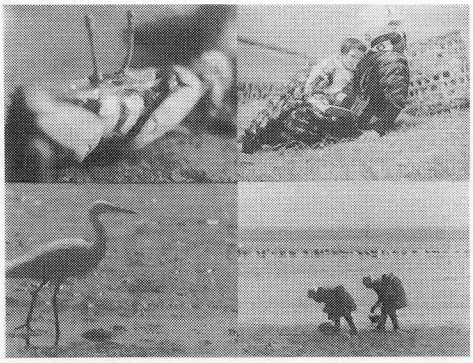
素材収集の主力となるカメラ撮影および既存映画からの選択にあたって、「映画言語」を十分に生かす視点から留意すべきことは、次の3点である。

## 写真　画面ににじみ出ている、製作者と対象との「対話」の形跡

（1）『北地のナヌック』（R. J. フラハーティ）

「さりげない平凡な日常生活における確かさ」

（2）『或日の干潟』（下村兼史）

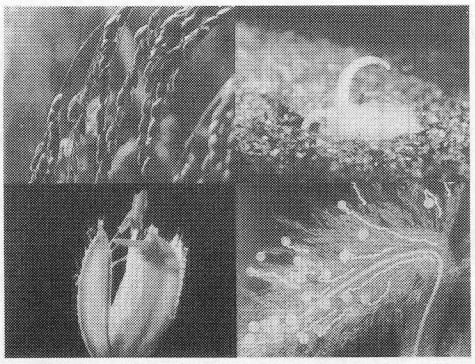


「他の動物同様、自然の中に生かされている人間」

（3）『小林一茶』（亀井文夫）

「過酷な生活環境の中を行き抜く農民たち」

（4）『いねの一生』（鈴木喜代治）



「植物の中を流れる生命の脈動」

（5）『教室の子供たち』（羽仁　進）

「一日として一所にとどまらない子供の成長ぶり」

（6）『アリサ』（山崎定人）

「人間成長の基盤となる幼児期の遊び環境」

第一は、撮影者の「見る」ことに対する基本姿勢である。対象をただ見たままに忠実に記録するということではなく、見るものについて何を感じ、何を考えたのかが明確でなければならない。文字言語で「書く」場合と異なり、スイッチを入れてカメラが回っているかぎり画像は記録され続けるが、それは、有意な「映画言語」とはいえない。

第二に、ロングショット（long-shot）とクローズアップ（close-up）との機能の理解とその使い分けである。前者が、全体の外観、大ざっぱな相互の関係や動きを説明するのに適しているのに対して、後者は、特定の対象を強調したり、人間の表情、しぐさを連続的にとらえることができる。たとえば、ロングショットは、氷原、川面、山並み、水田、工場地帯、築山などのように概念的、一般的な事象の描写に用いられることが多いのに対して、クローズアップは、無心に遊ぶわが子にほほえみかける母親、せっせと餌を口に運ぶ蟹、霜害に遭い悲嘆に暮れる農民の顔、神秘的な稲の開花、上手に解答することができニッコリする少女、失敗にもめげず竹馬に何度も挑戦する少女など具体的、情緒的な描写に性能を発揮する。ロングショットが写真で代用できる、静止画的な機能であり、「文字言語」（ナレーションか字幕）の支援を必要とするのに対して、ダイナミックで、かつ繊細な機能が内包されるクローズアップはまさに「映画言語」が性能を全開する技法であるといえる。それを裏づけるように、ドキュメンタリー作品において、クローズアップの占める比率はかなり高い（表－4参照）。

**表－4　主な作品中におけるクローズアップ、ロングショットの割合**

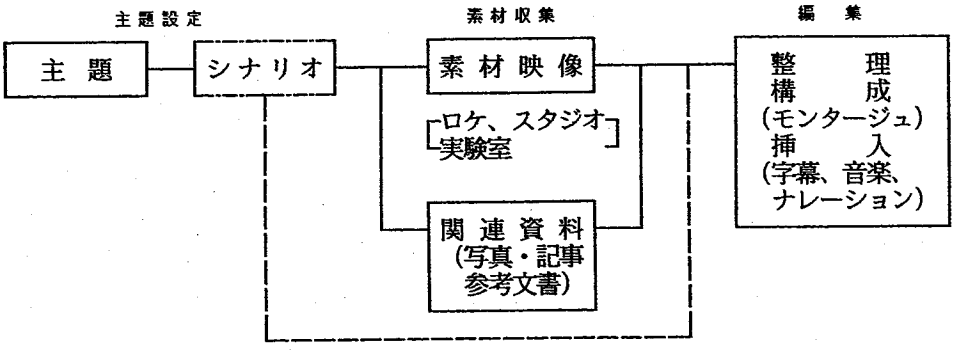
| 作品名 | クローズアップ数 | ロングショット数 | その他（中間的内容、図表など） |
|---|---|---|---|
| 『北地のナヌック』 | 124（43%） | 49（17%） | 113（40%） |
| 『或日の干潟』 | 80（62%） | 36（28%） | 14（10%） |
| 『小林一茶』 | 73（41%） | 65（36%） | 42（23%） |
| 『いねの一生』 | 74（62%） | 19（16%） | 26（22%） |
| 『教室の子供たち』 | 73（38%） | 34（18%） | 84（44%） |
| 『アリサ』 | 158（50%） | 69（22%） | 110（28%） |

第三は、優れたドキュメンタリー映画の撮影は、撮影者と撮影対象（人、生物、事物）との信頼と友好関係の基盤の上に成り立っていることである。カメラを向け、撮影することは、単に操作的な現象にとどまらず、撮影者と撮影対象との間に緊張関係を生み、同時に、密度の高いコミュニケーションを生ぜしめる。多くのドキュメンタリー映画関係者が、撮影の準備段階に多くの時間を費やし、その環境や人間関係に十分なじんでからカメラを回し始め、撮影が終わるころには、撮影対象に対して一段と理解と認識を深める経過をたどるのは、この過程の誠実かつ真摯な関係を物語るものである。たとえば、長い間の準備を経て稲の生態を生々しくと

らえるのに成功した鈴木喜代治は、その時の経緯と感動を次のように述懐している。

「私は、稲を、植物としてより人間と考えて観察して、はじめて、モミに温度と水が加われば、人の身体に似た原形質の流れが生ずることを捜し見届けました。また、葉の中に養分を運ぶ流れも確認しました。さらに、受精において花粉が芽を伸ばして子房に向かって移動してゆく姿を見とどけ、自信をつけて撮影に入りました」('87.10.1付、筆者あて書簡による)

撮影終了時までシナリオが固まらないことが多いドキュメンタリー映画の製作にとって、その直後から始まる編集の過程は、主題設定、撮影と並んで重要な部分を占める(図－3参照)。編集者は演出者に準ずる重要な立場にあり、演出者の意図を率直に読み取る鋭敏な感覚と、演出者によって収集された素材をフィルム面に最大限に生かすための編集技法が要求される。したがって、作品の成否は、演出者と編集者との意思疎通と信頼関係にかかっていると言っても過言ではない。




**図－3　ドキュメンタリー映画製作の過程**

しかし、われわれが普段取り組むような製作では、演出者と編集者とが同一人の場合が多いから、このような心配はほとんど問題とならない。むしろ、撮影時の労苦の情に流されて、フィルムの切り惜しみを行い、ために冗長な展開に陥らないように心がけることである。

編集の業務は、撮影時の紆余曲折、試行錯誤を経て完成したシナリオに則して、場面を順序よくつないでゆく作業にとどまるものではない。究極のねらいは、編集によって個々の画面にまとまりと調和がもたらされ、個性ある力強い主張を展開する「映画」としての性格を顕現せしめることにある。何の変哲もない一コマ一コマの静止画像やそれぞれのカット(ショット)が、編集を経て、連続した流れの中に組み入れられることにより、いきいきした有機体に似た姿を現してくる。このような「モンタージュ効果」こそ、映画の真髄であり、編集過程における、担当者の全体を見通す洞察力と緻密な構成力との相互・複合作用によって、具体化される。

編集の過程において、ナレーションや音楽が挿入され、あるいは特定箇所の画面がよりふさわしい具体的なものと入れ替えられることにより、一層効果が高められるに至る。その実際を数多く視聴する機会をつくり、さまざまな対応や工夫を研究することが大切である。ただし、急ごしらえのＴＶ報道番組や安直に企画製作された教材映画にしばしば見うけられるような、先行決定されたナレーションに合わせてあたりさわりのない「資料映像」を継ぎはぎするだけの技法は、編集の名に値しない、姑息で、応急的な措置であり、決して手本とすべきではない。

## 4　むすび　ドキュメンタリー映画製作活動の意義

混沌とした現実の中から内部感覚をフルに働かせて問題関心の所在を確認して題材を選び、レンズを通じてじっくりと対象と「対話」し、あらゆる周辺資料を駆使して観察の深さと精度を高め、全過程を振り返り反芻しながらまとめ、構成する。そして、ここに至り、ようやく、追い求めていた主題の輪郭が明らかになる。

ドキュメンタリー映画の製作、それは、製作者が創ることを通じて自ら知見、認識を深めて行く過程である。

製作者が、目の前の具体的な対象と立ち向かい、直感を働かせ、反応を実感しながら、永遠に過ぎ去り行く瞬間を共有するところに、ドキュメンタリー映画製作独自の意義とよろこびとがある。対象の素朴で、ひたむきな姿に触れて、熱くなった製作者の気持ちは、フィルムに刻印され、見るものにそのまま伝わり、共感、共振の輪を広げる。

このような、ドキュメンタリー映画の製作の過程と製作者の立場は、教育と教師の在りかたにも通ずる。実感や直感を伴わない知識、技術が、見た目のはなやかさや数値上のめざましさとは裏腹に、脆弱で、はかないものであることは、われわれが経験的に知るところである。単に、知的容量の多さと持続力を競うだけの教育は、イソップにある、かえるの「腹ふくらませ競争」のレベルのことにすぎない。同時に、いかに最先端の技術を駆使し、高度な授業技術・理論を持ち得ても、教師自らが日々の実践を通じて対象（教材、児童生徒）から学び、成長（創造）し、それをフィードバックして行こうとする姿勢と熱意がない限り、文化伝達行為そのものが空虚、空転のパフォーマンスに終わる。

**謝辞**

本稿を構成する内容は、下記に掲げる文献以上に、ここ数年来進めてきた「映画史料」に関する調査研究の過程において面接した多数の映画製作、利用関係者から得られた談話、証言、および、この間に内容の分析のため視聴した数千本を超える内外の映画フィルムを通じて体験的に得た知見によるところが多い。

関係者の方々、就中、際限なく広がった人や映画フィルムとの出会いの輪のきっかけをつくってくださった　故加納龍一、佐藤嘉市、小山誠治の各氏に感謝の意を表します。

## 参考文献


1．阿部　彰「〈史料〉としての教育関係映画研究序説」(『大阪大学人間科学部紀要』第14巻、1988年)
2．阿部　彰「ドキュメンタリー映画論」(『大阪大学人間科学部紀要』第16巻、1990年)
3．阿部　彰「いまなぜ映画なのか ── 研究素材としての映画フィルム活用の意義と方法について」(ユニ通信、1991年)
4．阿部　彰『映画の中のこども』(大阪大学放送講座『変わる！　人間科学』テキスト、1991年)
5．阿部　彰「映像製作を通じて何を〈見る〉のか」(『人間科学への招待』有斐閣所収、1992年)
6．阿部　彰「イメージ分析の手法による学習環境論序説」(放送教育開発センター『研究紀要』第7号、1992年)
7．阿部　彰「校歌に見る学校環境イメージ」(豊中市史編纂委員会『とよなか市史紀要』第2号、1993年)
8．阿部　彰『人間形成と学習環境に関する映画史料情報集成』(風間書房、1993年)
9．R.M. Barsam, 山谷哲夫・中野達司訳『ノンフィクション映像史』(創樹社、1984年)
10．P. Rhota, 厚木たか訳『ドキュメンタリー』(新訂版、みすず書房、1961年)
11．R. Whitaker, 池田博・横川真顕訳『映画の言語』(法政大学出版局、1983年)
12．B. Balazs, 佐々木高一・高村宏訳『視覚的人間』(岩波書店、1986年)
13．加納龍一『教育映画の製作』(日本映画教育協会、1959年)
14．加納龍一「映画のもつ宣伝力」(『応用心理学講座』第4巻所収、光文社、1959年)
15．J. Leyda, *Film Beget Films ─ Complication films from propaganda to drama* (G. Allen & Unwin Ltd., 1964)
16．K. Reisz, *The Technique of Film Education* (Focal Press Lim.,1958)
17．L. Herman, Educational films ─ Writinng, Directing and Producing for Classroom, Television and Industory (Crown Publishers Inc., 1965)
18．W.H. Baddley, *The Technique of Documentary Film Production* (Forcal Press Lim., 1963)
19．C.H. Road, *Film as Historical Evidence* (Society of Archivists 編 *JOURNAL*, vol.3, 1966)
20．羽仁　進『演技しない子供たち ── 記録映画作家の眼から』(中央公論社、1958年)
21．山崎定人・斉藤公子『さくらんぼ坊やの世界 ── 乳幼児の育ちゆくみちすじ」(労働旬報社、1983年)
22．小島義史・山崎定人・斉藤公子・ふじたあさや『アリサ ── ヒトから人間への記録』(青銅舎、1986年)
23．亀井文夫『たたかう映画 ── ドキュメントの昭和史』(岩波新書、1989年)
24．鈴木喜代治『製作の系譜 ── 「蝉の一生」〈1936年〉から「生命の流れ」〈1968年〉まで』(スクラップ集：1988年)
25．下村兼史『カメラ野鳥記』(誠文堂新光社、1952年)
26．小山誠治「下村兼史の思い出」(東京国立近代美術館フィルムセンター『ＦＣ』NO.12、1973年)
27．『小山誠治氏講演記録』(1989.5.18、1991.10.19、大阪大学人間科学部教育制度学研究室)
28．『佐藤嘉市氏講演記録』(1983.7.15、大阪大学人間科学部教育制度学研究室)
29．田中純一郎『日本教育映画発達史』(蝸牛社、1979年)
30．谷川義雄『日本の科学映画史』(ユニ通信社、1978年)
31．谷川義雄『ドキュメンタリー映画の原点 ── その思想と方法」(改訂版：日本保育新聞社、1982年)
32．松川八洲男『ドキュメンタリーを創る』(農山漁村文化協会、1984年)

33. 磯部恭子『ドキュメンタリーの現場』(大阪書籍、1990年)
34. 飯島衛『多様性と個性 ── 生物学基礎論への試み』(みすず書房、1978年)
35. 中村勝己『経済的合理性を越えて』(みすず書房、1988年)
36. *Audiovisual Records in the National Archives of U.S. relating to World War II* (National Archives and Records Services, 1987)
37. *Documentary Classics produced by U.S. Government* (同上、1987)
38. *Media Resource Catalog from the National Audiovisual Center* (National Audiovisual Center、1988)
39. ＮＨＫ・日本映画社『日本ニュースリスト』(1984年、非売品)
40. ＴＶ朝日『朝日グループ関係映画所蔵リスト』(1983年、非売品)
41. 毎日放送事業部・報道局『映像80　放送リスト』(1988年、非売品)
42. 日本ＴＶ放送網『ドキュメント70－89 放送リスト』(1990年、非売品)
43. 東京国立近代美術館フィルムセンター『所蔵映画リスト ── 劇映画』(1986年、非売品)
44. 京都文化博物館『映画所蔵リスト』(1987年、非売品)
45. 広島市映像ライブラリー『劇映画所蔵リスト』(広島市教育委員会、1986年)
46. 映像記録センター『所蔵映画リスト』(1981年、非売品)

**参考：ドキュメンタリー映像　自主企画製作・委託製作作品一覧**

『ナトコことはじめ ── 新潟県の先行実践』(1983年、大阪大学人間科学部教育制度学研究室企画製作、78分)

『映画に見る学校史』(1989年、大阪大学人間科学部教育制度学研究室企画製作、全４巻、各50分)

『草創期の短編映画 ── その製作と普及』(1992年、大阪大学人間科学部教育制度学研究室企画製作、58分)

『大阪大学教育実習履修指導の記録』(1986–92年、大阪大学教育実習運営委員会企画、各年度110分)

『大阪大学社会教育主事講習の記録』(1990–92年、大阪大学社会教育論研究室企画、各年度４巻、各50分)

『豊中市史映像記録保存事業 ── 児童・生徒の活動と素顔の記録』(1990年–93年、豊中市史編さん委員会学校教育部門企画)

| 収録校 | 収録行事 | 収録日 | 作品映写時間 |
|---|---|---|---|
| 1．豊中市立小曽根小学校： | 田植え、稲刈り、餅つき | '90.6.15、10.2、12.5 | 50/25/35min. |
| 2．豊中市立豊島西小学校： | 運動会 | '90.9.30 | 59/57/54min. |
| 3．豊中市立第十七中学校： | 体育大会 | '91.10.12 | 54/53/54/35min. |
| 4．豊中市立桜井谷東小学校： | とんど祭 | '91.1.15–16 | 35min. |
| 5．豊中市立第十三中学校： | 合唱祭、卒業式 | '91.2.15–29、3.5、3.14 | 115/90min. |
| 6．豊中市立千成小学校： | 運動会 | '91.9.29 | 120min. |
| 7．豊中市立野畑小学校： | 運動会 | '91.10.15 | 80/80min. |
| 8．豊中市立第二中学校： | 体育大会 | '91.10.16 | 80/75min. |
| 9．豊中市立東泉丘小学校： | 収穫のつどい・おやこ祭 | '91.10.26 | 80min. |
| 10．豊中市立高川小学校： | 運動会 | '92.9.27 | 122min. |
| 11．豊中市立北丘小学校： | 運動会 | '92.10.4 | 93/62min. |
| 12．豊中市立第五中学校： | 体育大会 | '92.10.9、10.13 | 120min. |
| 13．豊中市立第八中学校： | 体育大会 | '92.10.13 | 118min. |
| 14．豊中市立第三中学校： | 合唱コンクール | '93.3.5 | 104min. |

◇

# What & How Do We Notice Through the Work of Producing Motion Pictures ?

*Akira ABE*

Motion pictures (including TV, VTR) are the only media that can show the changing-process of the wonderful plant-growth, the quick bird-flying, the emotional human-expression and so on, under the control of elapsed time. By both the Photographs and the words probably we'll not be able to express them so vividly or realistic as motion pictures.

By the invention and diffusion of handy, moderate and hi-fidelity Video-cameras and video-recorders, we have got the chance of keeping records of usual affairs as conveniently just as when we write with the pen. And these new inventions, that are clearly based upon cine-cameras, have brought us 4 presents. The 1st is that we have been able to make our "cinema" by ourself. The 2nd is that we have been able to look at TV with more active or critical attitude. The 3rd is that we have been able to awake to the view-point of the video-camera by our operating practically it. The last is that we have been able to have close communications with many objects, on that we take the focus.

In order to use video-cameras more effectively and efficiently, we must study how to keep records through the motion-picture. The most proper kind of the motion-picture, we should try to record, is the DOCUMENTARY. For through it we'll be able not only to treat of all affairs, with that we face, but also to incorporate our opinion in it. The process of producing the documentary is composed of 3 steps. The 1st is to examinate and determinate the theme, and to write the scenario. The 2 nd is to take needed shots in the field, the labolatory or studio and gathrinng relative photoes, newspapers or books. The 3rd is to investgate the shots we got and to arrange them in order of the theme.

By the study on thousands of documentry-films made in the past, We have found the following conclusion about how good cine-documentarists had produced their impressive and heartwarming fruits.

1 . Good documentarist keeps close and faithful communication with the objective that he try to treat as a theme.

2 . Good documentarist learns modestly many things from the objective and grows together with it.

And from these view points, we duly recognize the fact that the field and stand of good Documentarist are similar to those of good Teacher.