

日本映像民俗の会の発起人の一人である野田真吉(1916-93)は、日本のドキュメンタリー映画に偉大な足跡を残した大先輩だが、会の創立以来、彼が他界されるまで、会の活動を共にした者として、また教育・科学・文化に関わる映像制作プロダクション、東京シネマ新社の代表者として、野田真吉の映画人生の中で重要な幾つかの作品の著作権を管理している者として、エトノスシネマの発足にあたり、初期東京シネマと野田真吉の関わりについて論じてみたいと思う。それは、1954年から1960年と60年以上も前の事であり、これからエトノスシネマを担っていくであろう若い世代の方々には、想像も困難な過去の話かもしれない。しかし、野田真吉作品は、この秋にも大阪、国際美術館主催の充実した回顧上映が行われるなど、上映の機会もかなり多いので、こうした一文も存在意義はあるかと思う。

東京シネマは筆者の父、岡田桑三(1903-83)らによって、1952年ごろから活動を開始した。短期の有限会社期を経て、1954年に株式会社化され、主に大企業をスポンサーとした短編PR映画の分野で1966年の経営破綻まで、12年間におよそ100作品を製作した。主取引銀行が債権取立てを回避したので、破綻以降も法人自体は維持され、幾つかの作品を製作し、1973年に関連会社を社名変更した東京シネマ新社に製作体制を移行させた後も、著作権管理を岡田桑三の他界まで続けた。1983年以降は、法人登記を閉鎖し、全ての著作権を東京シネマ新社が継承した。発足当初から、制作会社としての企画力が強く、岡田桑三は、製作契約書に必ず、著作者、株式会社東京シネマと謳って、著作権が制作会社にあることを主張していたこと、大部分の作品が、35mm イーストマンカラーネガで撮影され、現像所が、東洋現像所(現在の ImagicLab)一社であったことなどから、例外を除き逸散を免れ、現在では大部分の完成原版が、作品著作権を東京シネマ新社が留保する形で、国立映画アーカイブ所蔵の国有財産として保存されている。

岡田桑三の生涯については、原田健一・川崎賢子の評伝「岡田桑三 映像の世紀 グラフィズム・プロパガンダ・科学映画」平凡社、2002年があり、かなり詳しく論考されている。横浜の日英混血児の母の豊かなクリスチャン人脈のもとで成長しながら、少年期アナキズムに傾倒し、19歳で舞台美術家を目指してベルリンに留学、その途上の船中で横浜正金銀行ロンドン支店に赴任途上の26歳の渋沢敬三(1896-63)と親しくなる一方、ベルリンではマルクス主義を受容し、それを生涯捨てなかった。2年間のベルリン滞在中、熱心に舞台美術を学んだが、関心は映画に移っていた。旅の途上、パリの当時、世界最大級といわれたスクリーンを誇った映画館、ゴーモン・パレで、ロバート・フラハティ(1884-1951)の『ナヌーク(極北の怪異)』を見て衝撃を受けたのだ。

帰国後、日活・松竹で20年近く、芸名、山内光という商業劇映画の映画俳優の傍ら、プロキノ運動を支援し、演劇・舞台美術・写真・出版にも関わった。戦時期前半には、国際プロパガンダ雑誌『FRONT』の編集人を務めたあと、満映理事長、甘粕正彦(1891-1945)に招かれ渡満、カラーフィルム開発のコーディネーションに従事して敗戦を迎え、ソ連軍の侵入、国共内戦、引揚げの辛酸を嘗める。帰国を果たすと、占領軍に公職追放中の渋沢敬三と大博物学者南方熊楠(1867-1941)の遺稿出版、顕彰事業を共にした。それが一段落した後、出版活動の継続を目指す但挫折した中、渋沢の指示で、彼の執事であった杉本行雄(1913-2003)の十和田湖観光開発の一環として十和田科学博物館設立にあたった。杉本は渋沢の収集民具の展示を考えていたが、渋沢は十和田湖で博物館をやるなら、世界最大級のカルデラ湖を中心に据えろと主張した。杉本は民具展示にもこだわって、地学系の展示を岡田桑三が調整し、民具展示は、渋沢門下の宮本馨太郎(1911-79)が担当した。この時期、渋沢の旧アチック・ミュージアム、日本常民文化研究所が財団法人化されるが、それに評議員として名前を連ねた。

博物館建設は一過性のものだったが、継続性のある、いわば光を見出したのが短編映画製作だった。そのスタートは渋沢とは関係ないところから現れた。今般、ご覧いただく4作品のスポンサー企業、東北電力との関わりである。敗戦により、日本は連合軍総司令部(GHQ)に占領統治されることになったが、その中で1952年に電力会社の再編成が行われた。新しく誕生した東北電力の初代社長は、日本発送電東北支店長だった内ヶ崎賛五郎(うちがさき・うんごろう、1895-1982)であった。そこへ中央から吉田茂首相の対マッカーサー司令部との交渉役だった、白洲次郎(1902-85)が会長として送込まれた。白洲は飾り物の会長ではなく、東北電力経営に手も口も出した。送り込まれるにあたっては、手土産に只見川水系の発電利用権を東京電力からもぎ取ってきた。機動力をもったサービスを行えるよう、東北電力の社用車の主力を不整地をものともしない英国製の四駆車ランドローバーとし、送電線保守に電力会社として初めて、シコルスキーS-51ヘリコプター2機を導入させた。シコルスキーは米国企業であるが、東北電力が導入したのは、英国企業、ウェストランド社がライセンス生産した英国製だった。

白洲は格好良い、正に英国紳士であったが、その優雅な暮らしには裏もあった。彼は個人的にローバー社やウェストランド社といった英国企業とエージェント契約を結んでおり、東北電力の装備が強化されるたびに、彼の英国口座にはエージェントコミッションが振込まれる仕掛けとなっていた。東北電力は、東北随一の大企業ではあったが、電力を大消費してくれる工場群は当時に東北にはまだなかった。折角の只見川水系に水力発電所を建設するにも十分な財源はなかった。そこで外債を募るためのプロモーション映画を作ろうと言うことになった。実務を担っていた内ヶ崎以下の仙台勢の第一関門は、口煩い白洲会長に絶対に、けちをつけられない完璧な英語版をつくることだった。

岡田桑三の出版分野での挫折の一つに、アメリカン・コミック『スーパーマン』の日本語版出版の失敗がある。これには、渋沢の世話になっていた民族学者、岡正雄(1898-1982)も加わっているが、このスーパーマン出版の残党の一人に英語版製作の打診があり、英語版製作が、第一歩となって東京シネマが始まるのである。英語版が外債誘致に貢献したことと加えて、岡田桑三は、内ヶ崎を渋沢敬三にひきあわせた。既に渋沢敬三は国策会社、国際電信電話(現在のKDDIの前身の一つ)の初代社長であったが、財界全体に強い影響力があった。これにより内ヶ崎は、煙たい会長白洲を経由せずとも、東京財界にアクセスできる最強の経路を確保することになった。

この二つから、内ヶ崎の絶大な信頼を獲得して、東京シネマは、東北電力のPR映画製作一切を担うことになり、非常に恵まれたスタートとなった。株式会社化は1954年であるが、スタートから35mmイーストマンカラーネガ使用で製作することが、デフォルトとされ、撮影に使用するカメラもドイツのアーノルド・リヒター社からアリ2Aを2台新調した。新たにエージェント契約をアリ社と結んだ大沢商会は、営業努力をする前に、受注できたと驚きを隠さなかったという。カメラ手配の経費も東北電力が負担した上、他社との撮影に使用するのも構わないという大らかなものだった。

スタートの3作の一つが東北電力スポンサーの『栗野村』であるが、これは農村の電化をテーマとしている。当時の東北電力の最大の需要家は農家であり、農家の電力需要拡大は切実な問題だった。野田真吉が招かれたのは、東北電力作品ではなく、三菱化成をスポンサーとする『鋳物の技術 キュポラ熔解』である。今回のエトノスシネマの守備範囲とは離れているが、野田真吉にとって生涯初のカラーフィルム作品でもあり、株式会社東京シネマ初年度作品の中で最も技術的にチャレンジングな作品である。東洋現像所がイー

ストマンカラーの国内現像を開始したのは大映作品、衣笠貞之助(1896-1982)監督、碧川道夫(1903-98)撮影の『地獄門』1953年公開からであるが、それを直ちに短編界で追う事になった。

国内導入当時のイーストマンカラーは、現像処理の点ではテクニカラーなど、他の競争的存在より遥かに簡便かつ安定しており、それが競争者を蹴落とす一因というが、それでも現在の我々には、想像出来ないような、厄介なものだった。フィルム感度が現在の1/4で、露光寛容度が狭く、照明に気を配ると同時に、色温度計で計測しながら、幾枚ものCCフィルターと呼ばれる色補正フィルターから適当なものを選び、カメラレンズ前で差し換えていく必要があった。そんな中、『鑄物の技術』では、露出設定の困難な、高温で溶けて発熱、発光する銑鉄の表面に出来る湯面模様を執拗に追っている。

プロデューサーの岡田桑三は、演出に野田真吉を招くと同時に、図解アニメーションの原画をベルリン留学時代からの親友、村山知義(1901-1977)に依頼している。後年、ギャラリーTom所蔵の原画に接する機会があったが、息を呑むような素晴らしいもので、フィルム上のものとの著しい差異に衝撃を受けた。ごく最近まで筆者は、東京シネマ以降にも野田がこの「鑄物」テーマを抱え続けていたことを知らなかった。大阪、国際美術館での回顧上映にあたり、フィルモグラフィーを再検討された同館の田中晋平氏の照会で『鑄物の技術』には、第2部、第3部があるのでは？と問われ、東京シネマとは無関係だがとお答えしたのだが、野田真吉演出で、第2部(1957年)が新理研映画(1963年版PR映画年鑑では東京フィルム作品と記載)で、第3部(1961年)が東京フィルムで、制作会社を変えつつ、同じ三菱化成をスポンサーに製作されていた。完成原版やプリントが残っているのかも定かでないが、野田が何に執念を燃やしたのかは是非とも知りたいものだ。

野田が関わることとなった東北電力作品は、カラー撮影となつての第3作『この雪の下に』1956年からである。この作品も含め、先行する『栗野村』1954年、『新しい米づくり』1955年も製作・公開時に高い評価を受けているが、いずれも農村の電化を扱っている。東北電力のサービスエリアは、東北6県と新潟県であるが、その最大の需要家は一般農家であった。敗戦後の疲弊から農家が立ち直り、電化を通じて生活改善に取り組んでくれることが、電力会社の経営安定の鍵だったのだ。『この雪の下に』では、雪国の都市部、農村家庭だけでなく小学校まで描いてストーリーに厚みを持たせている。

東京シネマは作家主義を採らず、映画製作における集団主義を標榜していた。岡田桑三は、1929年にドイツを再び訪ねて、トーキー時代における映画俳優のありようを探ることを名目に、最短最速の経路はシベリア鉄道だと城戸四郎(1894-1977)松竹蒲田撮影所長を説得し、念願のソ連行きを果たした。名目経由地かつ、主目的地モスクワでエイゼンシュテイン(1898-1948)、プドフキン(1893-1953)ら第一線のソ連映画人やメイエルホリド(1874-1940)といった演劇人と親しく交流するが、最も強く影響を受けたのはカメラマンのティッセ(1897-1961)であった。エイゼンシュテインやティッセの生涯と映画人人生を細かく検討すると、果たして集団主義が正解かどうかは疑問もあるが、少なくとも岡田桑三が理解したところでは、映画は集団で共同制作するものだった。しかも東京シネマでは、プロデューサーの岡田桑三、脚本家の吉見泰(1913-没年不詳)、撮影の小林米作(1905-2005)という偉すぎる三人が君臨しており、演出・監督の影を著しく薄くしていた。だから、野田真吉にとって、本当のところ居心地が良いプロダクションだったか、どうかは検証していく必要があるだろう。

製作されたフィルムの出口戦略は、完成作品の効果的上映であることは、今も昔も変わらない。小中学校などにも貸出されて、学校の講堂などでも上映されていたのを、筆者も体験しているが、主力は農村部での成人向けの上映であった。前述の四駆車、ランドローバーに映写機やスクリー

ンを搭載しての巡回映写が行われた。こうした上映会へのサービスとして、続く『東北のまつり』1957年のシリーズが企画され、野田は東北各県＋新潟県をくまなく巡ることとなった。

『東北のまつり』の第1部、第2部は、破綻のないごく普通の作品だが、優れた映画作品に不可欠な切れや冴えといった要素を明確に備えているのは、第3部である。これには大きな理由がある。それは優れた先行者のお手本の存在だ。渋谷敬三の16mm撮影による『桑取谷』1935年を集団主義者、岡田桑三は、野田真吉のみならず、助手たちに至るまで参加スタッフ全員で見たと語っている。飛鳥山の竜門社(後の渋谷史料館)でか、東京シネマに借り出してかは定かではないが、まだ1950年代後半には、渋谷フィルムはフィルムによる上映が可能だったのだ。渋谷フィルムとの接点は、野田にとって大切なものだったのは、後年疎遠になっていた東京シネマとの交流回復にも、渋谷フィルムが介在していることから伺われる。

野田真吉と東京シネマの繋がりは、完成時に最も話題を呼んだ『マリン・スノー 石油の起源』1960年で途切れる。これには、党派的な要素が絡んでいる。野田は東宝争議にも絡む左翼映画人で、1952年に始まった記録映画作家協会(作協)の創立メンバーの一人であったが、60年安保闘争の中で日本共産党と一線を画し、黒木和雄(1930-2006)の東京シネマ作品『あるマラソンランナーの記録』1964年を巡って作協に対抗する「映像芸術の会」を結成するに至る。一方、岡田桑三は生涯、共産党に入党したことはないが、東京シネマには、吉見泰ら作協の残留組が多く、疎遠にならざるを得なかったのだ。

岡田桑三も60年代後半、20代から40年以上続いた、共産党との繋がりを絶つ。当初は、中国の文化大革命を支持して、中島健蔵(1903-79)、木村伊兵衛(1901-74)、河原崎長十郎(1902-81)らに同調してのものだった。しかし、これは長年の友人で、関係が決して悪くなかった蔵原惟人(1902-91)、村山知義らと疎遠にならざるを得ないもので、ほろ苦いものだった。岡田桑三には、1929年のソ連映画人との親密な交流を通じたソ連諸芸術への強い親近感と敗戦直後の満州侵入ソ連軍の略奪・陵辱の体験者としての激しい嫌悪感が併存し、せめぎあっていた。それに比べれば、長春で接した東北人民解放軍は規律もあり、日本人にも公正に接して、好感の持てる存在だった。岡田一男は、1966年に全ソ国立映画大学の全必須科目を修了した段階で、残り1年半の学期を放棄して帰国する道を選んだ。ブレジネフ時代ソ連の抑圧的全体主義に対する失望と次第に歯車が噛み合わなくなった機械のような東京シネマで苦闘している父親を傍らで支えようと言う思いがこの選択に至ったのだ。退嬰的なソ連に対する中国の強烈な批判は新鮮で、一理あるとも映っていた。従って一時的な文革中国への加担には親子の共同責任の要素がある。だが、64年の訪中時に岡田桑三を大歓迎してくれた中国映画人たちの多くが、文革で迫害の対象になった現実を知り、国内少数民族への中華帝国主義の粗暴な実体を目の前にして、自分たちの思い描いた中国像が幻想に過ぎなかったことを悟るまでには長い時間を要さなかった。

岡田桑三・一男にとって幸運だったのは国際学術映像収集運動エンサイクロペディア・シネマトグラフィカ(ECフィルム)を通じて自分たちの映像製作への考え方や方法論を再検討し、従来の第一期東京シネマの映画づくりには捉われない、リセットができたことだった。その途上で、野田真吉との疎遠も克服された。ECフィルムへの取り組みの中で、岡田桑三・一男が渋谷フィルムに取組んでいることを知った野田は、北村皆雄と連立って、1977年だったか、映像民俗学を考える会の八王子セミナーハウスでの会においての渋谷フィルム上映の打診に来られた。この会から、翌年に日本映像民俗学の会が誕生することになったのだ。野田真吉が映像民俗学に辿りつく過程には色んな要素が働いているかと思うが、その考えを固めていく上での大切な場を一つ、1950年代に東京シネマは用意し、提供したと言えようか？ 映像製作における場を用意することの重要性を噛み締めながら、

新たな民俗誌映像の情報共有の場としてのエトノスシネマの発展に期待する。

蛇足かも知れないが、民俗誌映像、映像人類学映像において1980年代半ば以前にフィルムで撮られた作品の重要性について再確認しておきたい。筆者自身、最後のフィルム作品の公開は1986年で、以降フィルムによる新規作品はない。エトノスシネマでは、HDレベルでの公開を推奨されているが、残念ながら今回の野田真吉作品は、いずれもSDのデジタルデータしかないのだ。

数年前、30年以上にわたり事実上の世界標準だったランクシネマ社のFSSテレシネが生産停止、入替わって、新しい概念のスキヤナーが空白地帯を埋めた。大きな違いは、新しい方式では先ず、映画フィルムの駒を1:1で連番のデジタル画像にスキャンし、次に再エンコードと色補正を行って、さまざまなテレビ信号系に変換する。

この方式になったことで、遥かに良好な画質と鮮明度が得られるようになった。SDレベルでビデオ撮影で記録された画像ではせいぜい輪郭強調で見た目を良くするのが関の山だが、引換えフィルムでの記録は、16mmで4K、35mmでは8K相当の潜在的な画像情報が引出せることが判ってきた。何時の日か、必ず野田真吉作品の高画質デジタル画像を作成し、皆さんと共に鑑賞できるようにしたいと思っている。

東京シネマにおける野田真吉フィルムモグラフィ

『鋳物の技術 キュポラ熔解』18分、1954年

『この雪の下に』33分、1956年

『東北のまつり 第1部』10分、1957年

『東北のまつり 第2部』11分、1957年

『東北のまつり 第3部』22分、1957年

『マリン・スノー 石油の起源』25分、1960年

2020.09.16.

公開当時のプレスシート(日英両語・PDF)

『この雪の下に』

『東北の祭り』