

## 映画《東京オリンピック》は何を記録したか？

——「テレビ的感性」前夜の記録映画——

渡 辺 裕

### はじめに

一九六四年に開催された第一八回オリンピック東京大会は、その成功によって、敗戦後の日本が本格的に国際社会に復帰する大きなきっかけとなり、また新幹線網や高速道路網の整備など、国づくりやまちづくりの起点ともなった出来事として、多くの日本人の脳裏に刻み込まれている。そういう意味では、この一九六四年のオリンピックこそは、戦前や戦中の香りを未だ残していた戦争直後の日本の空気を払拭し、今日につながる新時代の文化への道を日本が歩み始めた出発点として位置付けることができるように思われるかもしれない。

しかしながら、この大会にまつわる様々な光景を現在の目からあらためて見直してみると、ほとんど「異文化」ではないかと思われるほどに、今のわれわれの心性や感性とずれているという感じを拭うことができない。日本の国際化の原点となつたとされるこの大会であるが、開会式のオリンピック旗掲揚の際に歌われる《オリンピック讃歌》が日本語訳で歌われたのみならず、楽譜にもギリシャ語の原詞や英訳は影も形もなく、その代わりに日本語訳のローマ字表記が掲載されているというような状況を見ると、『第一八回オリンピック競技大会公式報告書 東京一九六四』、二三九—二四〇、そこでの「国際

感覚」のあり方が今とは相当に違っていたであろうことは容易に想像される。この感覚は日本放送協会のNHKという略称を「日本放送協会」のローマ字表記から考案したような戦前の感覚をひきずっているとみた方がよいかもしれない。このように、一九六四年のオリンピック東京大会は、たしかに戦後日本の新しい画期を切り開いたという側面をもつ一方で、戦前から続く古い感覚の延長線上に成り立っている、そんな両面性があるのではないだろうか。一九六八年前後を境に、日本の文化、とりわけそれを支える人々の感性のあり方が根柢から変化したのではないかというのが論者のかねてからの問題意識なのだが、そういう意味で言うと、このオリンピックは戦前からの「旧パラダイム」の最後の結実というような形で捉えることも可能なのではないだろうか。オリンピックにあわせる形で作られた東海道新幹線も、それを可能にした「最先端」技術が、戦時下に開発された戦闘機のための技術や、その中で育まれた技術者たちといった基盤によって支えられていたということは夙に知られている。芸術や感性が関わるような文化の領域に関しても同様のことが言えるのであれば、東京オリンピックは、われわれが戦後日本の芸術や感性文化を戦前とのつながりをも含めて捉え返してゆく上でカギを握る存在になりうるのではないだろうか。そのような問題意識から本論は、この大会の際に制作された、記録映画《東京オリンピック》（市川崑監督、一九六五年公開）を取り上げて論ずるものである。

市川崑監督による記録映画《東京オリンピック》は、いろいろな意味で話題になった作品である。国際的にも、カンヌ国際映画祭で国際批評家賞を受賞するなどの高い評価を受け、一九三六年のレニ・リーフェンシュタールによるベルリン・オリンピックの記録映画《オリンピア》（邦題・第一部《民族の祭典》、第二部《美の祭典》）とともに、オリンピック映画の最高峰に属する作品として並び称されることが多い。国内では、その観客動員数一九五〇万人という記録が、二〇〇一年に《千と千尋の神隠し》に抜かれるまで長いこと歴代トップの座を守り続けたことで知られるほど、多くの人が見た映画でもあった。学校などの団体鑑賞が桁外れに多かったことを割り引くとしても、様々な意味で日本映画史に残る作品であることは間違いない。

この映画の話題性を考える際に忘れることができない問題に、公開後に巻き起こされた、いわゆる「記録か芸術か論争」がある。試写会でこの映画を見た、当時のオリンピック担当大臣・河野一郎が、「芸術性を強調しすぎて記録性を全く無視したひどい映画」などと酷評したのをきっかけに、新聞、雑誌誌上でのこの映画の評価をめぐる議論が沸騰することになったのである<sup>(1)</sup>。途中からは、隠然たる政治力を誇っていた河野におそれをなしたか、文部省が推薦を取り消したかと思えば<sup>(2)</sup>、組織委員会も、市川を擁護するどころか、作り直しを決定する始末で<sup>(3)</sup>、週刊誌に絶好のネタを提供する形になった（後にも少し触れるが、この「記録性主体」の映画は実際に作られ、《世紀の感動 オリンピック東京大会》というタイトルでおよそ一年後に公開された）。

そのようなわけで、多くの新聞、雑誌での話題がスキャンダルの方向に流れた面が強かったことは否定できない。市川の映画への批判の論調にも、自分の競技が少ししか取り上げられていないことを不満に思う競技団体の声とか、一六個も金メダルをとった日本の金メダル・シーンをもう一度たっぷり楽しめると思っていた観客の、その場面の少なさに対する失望といった部分がかなりあったことはたしかである。映画興行自体は好調であり、文部省の推薦が取り消されたことも、小中学校の団体鑑賞にはほとんど影響がなかったようである。そのうちに、カンヌ映画祭での受賞をはじめ、海外から、その芸術性を高く評価する声が次々とはいつてくるにおよんで、市川作品の評価は確たるものとなり、すぐれた芸術作品に対し、それを理解しない無粋な政治家が横やりを入れたかのような形で位置づけられてゆく結果になっていった。

しかしながら、この「記録か芸術か論争」は、意外に根深い問題を孕んでいる。というのも、河野がそのあたりのことまでの程度まで意識していたかはともかくとして、この映画の評価については、映像関係者の間でも賛否両論があり、まさにそこでのポイントとなっている「記録性」の問題は、「記録映画」の世界で、この映画以前から様々な形でくすぶり続けてきたものだったからである。その背景をたどってゆくと、戦前から続いてきた「記録映画」のあり方が根柢から問い直され、転機にさしかかろうとしていたこの時代の状況が明らかになってくる。市川の《東京オリンピック》という映画の独特のあ

り方は、そのような時代状況と不可分な形で出てきたものであり、そのような観点からあらためてこの映画を位置づけ直してみることは、映像の分野を手掛かりに、戦後日本の文化やそこにおける感性のあり方の歴史を捉え返すことに直結する問題提起となるはずである。

### 開会式入場行進シーンの「違和感」

最初は、開会式における参加各国の入場行進を撮影した部分を見たときのちょっとした違和感からはじまった。あらかじめ言うておくと、このときの入場行進の伴奏には、古閑裕而がこの大会用に作曲した《オリンピック・マーチ》（東京オリンピック）という、まず出てくるのは今でもこの曲である）ほか、全部で二二曲の行進曲がメドレーで演奏された（『第一八回オリンピック競技大会公式報告書 東京 一九六四』、一九六六、二二七―二二八）。そのうち《オリンピック・マーチ》と團伊玖磨の《祝典行進曲》の二曲だけが日本曲で、あとはすべて、タイケの《旧友》、スーザの《海をこえる握手》など、欧米の吹奏楽における行進曲の標準的なレパートリーからとられている。このときの参加国は九四ヶ国、全部の国の入場に必要な時間は約五〇分であったが、表1に示すように、《オリンピック・マーチ》は最初と最後の部分で使われている。《オリンピック・マーチ》はたしかにメインの位置づけを与えられてはいるのだが、実際には、両方の部分をあわせても、この曲で登場した国は二〇ヶ国弱、時間になると一四分ほどにすぎない。いよいよ入場行進がはじまるといふ最も印象的な部分と最後の部分、とりわけアメリカ、ソビエトという二大超大国と主催国日本の入場シーンでも使われていることから、この入場行進はすべて《オリンピック・マーチ》で行われたと思っっている人も多いようだが、実際はそういうわけでもなかったのである。

その入場行進の場面、映画《東京オリンピック》では、八分強を費やし、約三〇ヶ国の行進シーンが収録されているのだ

が、「あれっ？」と思う事態に遭遇した。映画中のドイツの入場シーンでは、流れている行進曲は《オリンピック・マーチ》の中間部だったのだが、たまたまNHKアーカイブの当日の中継映像をみると、何と同じドイツの行進シーンで流れているのは《海をこえる握手》なのである。しかも、テレビの実況担当の北出清五郎アナウンサーが「丁寧にも「スーザ作曲の《海をこえる握手》と、行進曲は変わりましたが」というナレーションまで入れているのである。そのつもりで見比べてみると、最初のギリシャの入場シーンが《オリンピック・マーチ》ではじまるところこそ同じであるが、あとの部分は全く一致していない。アメリカやソビエトの行進も、中継映像では《オリンピック・マーチ》だが、映画の方ではタイケの《旧友》が流れている。

もちろん、映像を配置したものから音楽をつけたものだと考えれば別に目くらまをたてるほどのことでもない、と考える向きもあるかもしれない。だが、そうはいかない。なにしろこの映像にはNHKのアナウンサーによる実況中継音声がかぶせられ、絵に描いたような実況映像のつくりになっているのである。それだけではない。映画全体には別にナレーションがつけられて俳優の三国一朗が担当しており、開会式だけでなく、それぞれの競技映像の随所に、それとは別に、NHKのラジオ放送を担当したアナウンサーの実況中継音声が付けられるという形で全体が作られているので、こちらの方はどうみても現場の「記録映像」として受け取られるように制作されていると思えず、そこに一種の「騙し」の匂いを感じてしまうのである。

音楽に注目して映画の入場行進シーン全体をみると、その間、曲はずっと通して流れていることがわかる。表2に示したように、《オリンピック・マーチ》が奏された後、《旧友》に変わり、最後にまた《オリンピック・マーチ》にもどるという流れになっている。曲が変わる部分は、八小節前後の太鼓の打奏を挟み込むことでスムーズにつながるように配慮されているが、これは大会時にメドレーの繋ぎで使われていたやり方である。アメリカ・チームの登場と日本チームの登場の前どころでこの太鼓の打奏がはいるつくりになっている。最初から続いてきた《オリンピック・マーチ》が《旧友》に変わっ

て雰囲気が一変したところでアメリカとソ連が登場し、《旧友》が終わり、太鼓の打奏部分で一息入れた後、《オリンピック・マーチ》が戻ってきたところで今度は日本チームが登場し、一気にクライマックス感を高めるといふ、絶妙のつくりになっているのだが、そのために元々の映像と音楽の連関は完全に切り離され、選手は鳴ってもいない音楽で行進したことになるってしまったのである<sup>(4)</sup>。

驚きはこれだけでは終わらなかった。つけられているアナウンサーの実況中継音声の方をみてみよう。鈴木文弥アナウンサーのあの名調子である。開会式では鈴木アナはラジオの中継を担当していたので、当日のラジオ中継の録音をきいてみると、驚いたことにこれまた違うのである<sup>(5)</sup>。たしかに同じ鈴木アナの声には違いなく、同じフレーズも随所に出てくるのだが、微妙に言い回しが変わっていたり、別の箇所での台詞がつなぎ合せられていたりする。映画のために新たに録音しているのだ(表3)。比較してみると、全体としては概ね当日の中継の文言を引き継いでいるが、中継の方にある、旗手の名前を紹介したり、各国の注目される選手や出場する競技について説明を加えたりといった部分の大半はカットされ、映画の方ではだいたいコンパクトになっている。その一方で、中継にはなく、映画にする段階で新たに加えられた言い回しもかなりある。オリンピック初参加で、二人だけが参加したコンゴの「感動です」、当時まだ東西にわかれていて、オリンピックのときだけの東西統一チームを作って参加したドイツの「感動的な風景です」、独自の民族服が強烈にアピールしたガーナの「すばらしい、まったくすばらしい」といった台詞は、映画で付け加わったもので、そのために、どちらかといえば叙事的な語り物の肌合いであった放送時にはなかったような絶叫調の雰囲気醸し出されている。コンゴ同様、やはり二人だけで行進したオリンピック初参加のカメルーンに対する「健気であります。まったく健気であります。」という台詞もやはり、中継の際にはなく、映画で付け加わったもののだが、後世に書かれたオリンピックの回顧本の中には、開会式のルポ記事で「たった二人の行進に実況アナウンサーは、上気したような声でこうアナウンスした。『健気であります。まったく健気であります!』」などと書いてしまったものもある(『完全保存版! 一九六四年東京オリンピック全記録』二〇一四、九)。もちろん、中

継放送の時にはアナウンサーはそんなことを言っていないのだが、映画の中に挿入されている実況アナウンサーの声がまさか後付けだったなどは、このライターは夢にも思わなかったのだろう。そのくらいにここでのアナウンスの入れ方は、当時の中継音声そのものであると思わせるようなものになっているのである。

こうした状況をみるとどうしても、例の「芸術か記録か」論争のことが頭に浮かんでしまう。河野一郎オリンピック担当大臣が言った、記録性を無視して芸術性を追求した結果として、こんな「作りもの」になってしまったのか、と思わず考えてしまいそうだが、実はそういうわけでもない。河野大臣の一言をきっかけに、市川作品とは別に「記録」重視の映画も一本作られ、一九六六年三月に《オリンピック東京大会 世紀の感動》として公開されたのだが、こちらの方もつくりは大同小異なのである（表3）。伴奏の行進曲は、こちらでもやはり音楽としてひとつながりに流れることを優先させており、実際のものとは全く一致していない。しかも、アメリカのシーンで《旧友》が登場し、最後の日本で《オリンピック・マーチ》が戻ってくるころまで同じであり、基本的に市川監督と同一線上で作っていることは明らかだ。実況アナウンスは、鈴木文弥アナではなく、テレビ中継を担当した北出清五郎アナの声だが、やはり当日のものとは違う台詞をあらためてかぶせている。こうなってくると、この時代にはこのような作り方はむしろ普通だったと考えざるをえず、むしろ今われわれがそれを「作りもの」であるかのように感じてしまうということの方をあらためて考え直さざるをえなくなってくる。この間に、このようなものを受け止めるわれわれの感性のあり方や文化の枠組みに、何か大きな変化が起こったと考えざるをえないからである。それはどのような変化なのか。

ここには二つの問題が絡まり合っている。その一つは映像、とりわけドキュメンタリー映像に関わる音の位置付け方の変化という問題である。

東京オリンピックの開催された一九六四年は、テレビ放送が一九五三年に開始されてからわずか一年しかたっていない、そんな時期だった。東京オリンピックは、開会式などがカラー放送され、カラー受像機が普及するきっかけになったとよく

言われるが、それは最先端技術に関わるごく一部の話であった。むしろわれわれは当時の新聞の番組欄から知ることのできる、NHKのみならず民放のラジオ局もこぞってオリンピックの実況中継放送を終日流していたという事実注目しなければならぬ。大会終了後にはNHKの実況中継放送の録音を集めた記録レコードが各レコード会社競作で売り出されたことにも現れているように、この時代はまだまだラジオ放送が力をもっていた時代であった。人々はまだ、テレビがなかった時代の、ラジオから流れる試合の様子をアナウンサーの語りをもたりに体験するという、スポーツの聴覚的な体験様式に慣れ親しんでいた。ラジオは言うに及ばず、テレビの実況中継放送のアナウンスも、まだまだラジオ的であった<sup>(6)</sup>。

そういう中で、映像における音へのこだわりは今よりもはるかに大きかった。初期のテレビ・ドキュメンタリーの制作者は、録音構成などの名前と呼ばれたラジオ・ドキュメンタリーの出身者が多く、音による構成ということに常に考えていたことはしばしば指摘されることであり、じっさい、そういう人々が最近のテレビ・ドキュメンタリーについて、音の取り扱いがぞんざいかつ無頓着であることを批判的に論評していることも多い<sup>(7)</sup>。映画の場合には、ラジオやテレビとはまた違った制作の伝統があったであろうが、まずもって耳で聴く習慣を身につけていた鑑賞者の側からみても、視覚映像優先の編集で音がぶつ切りになってしまっているようなものにはついていけないというような状況が生じていたことは十分に想像できることである。そういう意味では、音楽が通して流れていることを優先的に考えるような《東京オリンピック》での音の位置付け方は、この時代においてはむしろ自然なものであったとみることもできよう。

映像に対して、その時に実際に鳴っていた音がつけられているのが当然だという感覚は、ビデオテープによる同時録音やそれをベースにしたテレビ・ドキュメンタリーが普及し、その感覚がデフォルトになった今日のものである。その意味でも、市川の《東京オリンピック》は、それに先立つ古い感性の上に成り立っているとみることもできるだろう。

しかしながら問題はそれだけではない。われわれがこういうものに「やらせ」的な匂いを感じてしまうということの背景には、音の問題をこえて、「作りもの」とか「やらせ」といったことにかかわる文化的枠組み自体が現在とはちがっていた



ということがあるのではないか。この点でも《東京オリンピック》という作品は、古い文化的パラダイムとの関わりの中で理解する必要がある。しかし同時にまた、この一九六四年という時期は、そのようなパラダイム自体が大きく変化しはじめる時期でもあったのであり、この映画はまさにそういう過渡期的状況ゆえに生み出されたものでもあった。その背景を掘り起こしてゆくことは、「記録」と「芸術」をめぐるもう一つの問題圏を明るみに出すことになる。

### シナリオの公開と「作りもの」性

河野事件に象徴されるように、《東京オリンピック》という映画にとって「記録性」ということが問題のポイントになっていたことはたしかであるにしても、そこでの問題のありようは、今のわれわれが「記録」ということで考えるようなものとは相当に異なっていた。つまり、この映画が当時、「作りもの」的であって、「記録」という観点から考えた時に問題があるとされたときに、その当の「記録」であるために満たすべきであると考えられている基準自体が、今のわれわれとはかなり違うように思われるのである。

市川監督が、この「作りもの」性に強いこだわりをもっていたことは間違いない。そのことを考える上で興味深い事実がある。実はこの映画のシナリオが、映画雑誌『キネマ旬報』一九六四年七月上旬号（通巻一一八四号）に掲載されているのだが、その冒頭の「序」はほとんど檄文仕立てのもので、「記録」を志向する人々への挑戦状と言っても良いようなものになっている。そこには以下のように書かれている。

この映画は純然たる記録であって、しかも単なる記録に止めてはならない。

昨今人々は現実に対して中毒症状を呈している。「事実は小説より奇なり」という言葉を、全く無邪気に受け入れ、信じ、

ほんとうでない、或いはほんとうらしくないと鼻もひっかけない精神状態である。

ほんとうにほんとうでない、面白くないという精神状態は、本当は異常なのだ。精神が衰弱している状態だ。

現在の我々に欠けているものは、つくりものを尊ぶ気風である。我々一人一人の心の奥に「デンとあぐらをかいている」「尊いのはほんもので、つくったものはまやかしだ」という信仰をこっぴみじんに碎かねばならない。

なぜなら、オリンピックは、人類の持っている夢のあらわれなのだから。……

衰弱している我々の精神にエサをやろう。イマジネーションを育て、夢を現実に、嘘を真実に、ほんものをフィクションに創りかえよう。……  
『特別寄稿 東京オリンピック記録映画脚本』 一九六四、一七七

ここで市川が、人々が「記録」にばかり向かっており、つくりものがないがしろにされているという意味のことを言っているのは、「記録」の時代などとも呼ばれる一九五〇年代の芸術状況を念頭においたものである。近代文学史の研究者である鳥羽耕史の著書につけられている『一九五〇年代―「記録」の時代』というタイトルが端的に示しているように（鳥羽 二〇一〇）、一九五〇年代は、生活綴方、サークル詩運動、ルポルタージュ絵画、リアリズム写真、テレビ・ドキュメンタリーなど、芸術の諸領域において、一言で言えばノンフィクション系のものがもてはやされ、米軍基地や炭鉱といった様々な具体的な場での政治運動などとも結びつきながら多様な芸術運動として展開していった時代であり、そういう中で小説や劇映画などの純粹フィクション系の作品はいささか旗色がわるかった。劇映画の監督であった市川の言葉には、そういう状況に対する一種の逆襲を試みる意図があったようにも見受けられる。そのようにみてみれば、かつてのフィクション的な「芸術」の復権をめざした市川は公然と「記録」に背を向けたのであり、『東京オリンピック』という作品が「記録か芸術か」という論争を引き起こしたことは必然であったかのようにも思われるかもしれない。しかし、さらにみてゆくと、事態は意外にこみいっていることがわかる。

そもそも、この映画の「シナリオ」なるものが、一九六四年七月という、当のオリンピック大会の開幕までまだ三ヶ月もある時期に作られ、しかも《キネマ旬報》という雑誌に全文掲載されているということ自体、今の感覚ではなかなか理解できない。もちろん、この時点で競技の結果がわかるはずもなく、そこまでの細部が書き込んであるわけではないのは当然である。しかし、アウトラインは相当部分ができあがっているとも言え、実際にできあがった作品と見比べてみると、それに沿って作られ、ナレーションの言葉などもそのまま使われているところが少なくない。

最も典型的なのは、中途に挿入されている、四年前に独立したばかりだったアフリカの小国チャドの代表としてやってきて陸上競技男子八百メートルに出場したアーメド・イサという選手の大会中の様子を追いかけた部分である。予選は突破したものの準決勝で敗退するのだが、羽田空港への到着時から、選手村での食事のシーンや街に出た時のカットなども織りまぜながらそれまでの様子が描かれる。いわば金メダル争い周辺の華やかな表の顔からはみえてこないオリンピックのもう一つの現実を描き出す場面であるが、シナリオの段階ですでに「あるエピソード」として、「地球の向こう側からやってきた」「皮膚の色は黒褐色か黄色」の選手を追う部分が設定されている。「羽田空港に降り立った時から彼は一人だった。持ち物はズックの鞆がただ一つ。……にぎやかな空港の歓迎風景を人のよさそうな微笑を浮かべて、他人事のように眺めている」というシーンからはじまり、「わりに早い足取りで東京の雑踏を歩く彼。一人の腕白小僧が、毛色の変った彼に目ざとく目をつける。彼の後を追う。彼と並び、彼の腕を捉えて話しかける。街の騒音でその音は聞えない。……」、そして最後は、選手村の食堂で「にぎやかにわらわらさざめく各国選手。……片隅のテーブルで壁に向かって一人で食事をしている彼」といった具合に、きわめて具体的なシーンが想定されている。できあがった映像も、もちろん細部の違いはいろいろあるものの、構成はほぼシナリオに沿っており、最後の食堂のシーンに書かれている「何時もたった一人で淋しくないことはないだろうが、彼の表情は、今は満足そうに落着いて見える」という文言は、そのままナレーションとして使われ、このシーンの結びになっている<sup>(8)</sup>。

こうみてくると、いよいよもって市川が劇映画の陣営を背負って「記録」に公然と反撥し、「作りもの」的なやり方を貫いたようにみえてしまいかもしれないのだが、「記録映画」の監督を選ぶはその人選の過程で、市川に決まる前に出てきた名前もほとんどが劇映画関係者であったというその一事をもつても、劇映画と記録映画との関係性や両者をめぐる文化的布置が今とは相当に違っていたことは想像に難くない。市川のやり方や「作りもの」宣言を「劇映画」陣営代表と決めつけてしまう前に、「記録映画」をめぐるこの時代の状況やそこにいたる経緯について少し丁寧なみてみる必要がある。そのことを通して、市川の「シナリオ」やそこで考えられているやり方が、決して劇映画特有のものではなく、記録映画の問題でもあった、というより、むしろ記録映画にとっての大問題であったということが明らかになってくるはずである。

## 記録映画の転換期としての一九六〇年代

一九五〇年代が「記録」の時代として位置づけられ、記録映画もまたこの時期に飛躍的に発展したことは既に述べた。こうした流れのかなりの部分が、戦後の文化運動のなから生まれたもので、戦前の文化に対する反省、反動を背景としていたことはたしかである。記録映画をめぐる状況もわかりである。戦前の日本において「記録映画」の前史となったのはドイツから移入された「文化映画 (Kulturfilm)」であるが、日本の場合、その隆盛期に戦時体制に突入したために、戦争のプロパガンダ映画の温床となってしまう経緯がある。そのような歴史への反省から、戦後の記録映画は、いわば一八〇度の方向転換をはかるかたちで、人民、一般民衆の力を描き出したり、社会の底辺の側から問題を告発したりといった方向を前面に出すような展開を目指したのである。

ただしそうは言っても、ことが文化である以上、制作の仕組みや手法がこの時期を境にしてすべて一八〇度変わってしま

うなどということはありえない。戦後の新幹線の開発を支えたのが戦時下の戦闘機開発のための技術や技術者であったのと同様、戦後の「記録映画」の隆盛もまた、戦時下のこうした映画づくりの遺産の上に成り立っていたところがあり、いわばその手法を横すべりさせて「平和利用」するという形で展開したのである。

佐藤忠男が総括しているように(佐藤 一三八―一四九)、戦後の最初の数年間、日本の記録映画はきわめて低調であった。戦前の記録映画は政府によって手厚く保護されており、劇映画を上映する上映館では文化映画を必ず一本併映しなければならぬということが義務づけられていたが、敗戦後はそのような縛りがなくなったため、そのような形で上映の場を確保することができなくなってしまった。そういう中で、記録映画が命脈を保つことのできたのは、民主主義の啓蒙や新しい国家建設の旗振り役を期待されたからであり、前者は文部省などの委嘱による教育映画、後者は企業などの委嘱による産業記録映画、PR映画という形で展開してゆくことになった。そのためこれらの映画は、文部省であれ、企業であれ、クライアントの意向にそって制作されるということでは共通していた。言ってみれば、その目的や方向性こそ変わったものの、その基本的なあり方や手法については、戦前のプロパガンダ映画のものを温存していたのである。《東京オリンピック》が制作された一九六〇年代前半は、とりわけ若手の監督たちがそのような方に疑問をもちはじめ、記録映画の自律性や主体性を確立しようとする動きが大きな高まりをみせるようになっていたという意味で、記録映画の転換期と言うべき時期であった。若手の監督たちが、クライアントの意向にそって制作されてきたこれまでの教育映画やPR映画のあり方に反旗をひるがえし、クライアントと衝突するような出来事がこのころ頻繁に起こっている。オリンピックに関わるケースだけでも、たとえば「東洋の魔女」として知られた日紡貝塚バレーボール部の金メダル目指した厳しい練習を取材した《挑戦―日紡貝塚バレーボール部の記録》(一九六三)、マラソンで日本代表になった君原健二選手の孤独な練習の日々を追った《あるマラソンランナーの記録》(一九六四)といったケースが挙げられる。《挑戦》は、日本バレーボール協会、大日本紡績の企画・提供、電通の制作になるもので、その後、カンヌ国際映画祭の短編部門でグランプリを受賞することになる作品だが、渋谷昶

子監督によると、できあがった作品に納得がいかず、頼み込んで作り直させてもらった作品の試写会で、自分の隣に座った大日本紡績の副社長が「こんな芸術作品はいりません」と言って帰ってしまったという、まるで《東京オリンピック》での「河野事件」を思わせるような話があったようである（渋谷、「わたしのカンヌ」）。また、《あるマラソンランナーの記録》は、その後劇映画に転向した黒木和雄監督の作で、富士写真フイルムの企画、当時の記録映画大手のひとつであった東京シネマの制作となっているが、こちらもオリンピックを控え、フィルム・メーカーとしてのプレゼンスを高めるべく、記念事業としてこの映画の制作に乗り出した企業側の思惑とのズレが表面化し、制作にあたった黒木らの若手スタッフと企業寄りのスタンスをとろうとした制作会社の東京シネマの首脳部との間のトラブルに発展することにもなった<sup>(10)</sup>。このような状況を見てみると、《東京オリンピック》の「記録か芸術か論争」からもまた、こうした動きの一環という側面を感じ取ることができなくもない。

そのような問題がはっきりあらわれているのが、いわゆる「やらせ」をめぐる問題である。戦時下のプロパガンダが目的で作られた映画が、「記録」とはほど遠い「やらせ」のオンパレードであったことは想像に難くないが、その状況は戦後の教育映画やPR映画でも基本的にはあまり変わらなかった。佐藤忠男の言葉を借りるならば、「すべてやらせで、作家が農民の最大公約数的な現状と思われる姿をつくりあげ、あるべき姿についてのスピーチを行う、ということこそが記録映画の正統であると考えられていた」のであり、「記録映画ということと教育映画ということとはまだ概念として未分化であり、記録としての価値以上に、教育的な価値が重んじられた」のである（佐藤 一九七七、一四七）。

もちろん、「やらせ」をめぐる議論が全くなかったわけではない。一九五五年に制作された《ひとりの母の記録》（岩佐氏寿脚本、京極高英監督、岩波映画社）は、第二回教育映画祭社会教育部門で最優秀賞を獲得した映画である。伊那谷にある農家の一家での主婦の女性の奮闘ぶりを中心にまとめた作品であるのだが、実際にはそもそも、そのような家族自体が存在していなかった。出演しているのはたしかに実在の村人であり、出てくる個々の話もたしかに実話なのだが、別々の家族に

属する人々があたかも實在のひとつの家族であるかのように「演技」をしているのであり、当然のことながら内容的にも大量の「やらせ」を含む、ほとんど再現ドラマのような作品だったのである。

雑誌『キネマ旬報』は一九五六年五月の第一四六号で「記録映画の表現と技法」という特集を組んでいるが、《ひとりの母の記録》はそこでの議論の中心テーマのひとつとなり、この映画の監督の京極高英も論客に加わっている。この特集の冒頭に掲載されている「記録映画の本質は何か」という論考の中で、記録映画作家の桑野茂は、この再現的手法に強い批判を加えている（桑野 一九五六、三五）。たしかに岩佐氏寿の手になるこの映画のシナリオは、一年半にもおよぶ綿密な調査の上で書かれており、実際に信州伊那谷の農村での事態を忠実に反映しようとしたものかもしれないが、それはある事態の「再現」が意図されたという限りで「作家の認識を通じて抽象された一つの典型として、作家の主観の側から逆に現実へ、押しつけ、再構成」したものであり、もはや現実ではない。このような作品はいかにリアルであったとしても、それは劇の一形式としてのセミ・ドキュメンタ的なリアルさであって、本質的に記録映画とは無縁である」と桑野は言う。もちろん記録映画であっても、ライトをつけて明るくすることもあれば人物に注文をつけることもあり、およそものを表現しようとする以上、事実そのままですむはずはないが、桑野によれば、記録映画における「事実の変更」は、「その時その事実がかくしもっていた意味、真実をより映画的につかみ出すための方法」であり、「事実の背後に客観的に存在する真実を映画的に抽象し、強調し、表現するための手段」である。それゆえ、「事実に変更を加え過ぎ、事実をゆがめ、その事実の背後からもはや真実が逃げ出してしまつて形骸だけが残るほどにするなら、それは所謂お芝居になり（再現もこれだ）記録映画でなくなつてしまう」と桑野は言うのである。桑野の議論でもうひとつ注目すべきことは、《ひとりの母の記録》が、実は劇的な方法によっているにもかかわらず、その方向での深化をはかることをせず、中途半端なまま「記録映画」を名乗ることを許している根本的な問題点として、「教育映画」というカテゴリーの存在を挙げていることである。「社会教育映画」としては、社会的に大きな問題をはらんだ農村の人間関係や環境を提示するだけで十分かもしれないが、他方でこのような「尊称」

の中に安住することで、それが真に芸術的な記録映画になることを阻害してきたのではないか、桑野はそう問いかけるのである。

一方、同じ特集の中では、《ひとりの母の記録》の監督であった京極高英、大きな影響力をもったポール・ローザのドキュメンタリー映画論の翻訳・紹介者として知られる厚木だからが、この映画を支持する論陣を張っている。京極は、あの映画が劇映画でこそあれ記録映画にはなりえないというような議論はそもそもナンセンスであるという（京極 一九五六、三六）。本来最も重要なのはテーマであり、そのようなものにぶち当たったときに、それに対応する具体的な表現が要求され、それを記録する技術や形式が求められるのである。「テーマの成熟をへない以前に、個々の対象に対する私たちの認識が形象的に、技術と形式の定義にのみ求め得ることはあり得ないし、また、何故それ程窮屈に記録映画を定義づけるのであろうか」と京極は切り返す。厚木もまた、記録映画がしばしば、事実性に甘えることになりがちであることを問題視し、《ひとりの母の記録》が評価されるのは、事実そのものにとどまることなく、それらを分析総合することで、その事実の奥行をひたむきに追求しているところであり、そこにこそ本物の記録映画であるゆえんがあると主張する（厚木 一九五六、三八）。そして、視聴覚教育のある専門家に、「これは作ってあるからいけない」と言われたことに触れて、そういう人に限って、素材自体のもつ魅力だけによりかかっているような素朴な実写映画に感心しているのだから困ったものだ、と述べ、さらに「記録映画らしい記録映画が今後たくさんできるように、ドキュメンタリストと自負するほどの作家は、ますます「作る」、「作り上げる」ことのために心をくだいてほしい」と結んでいる。

注意すべきことは、この論争、一件「やらせ」の是非について論じているように見えるにもかかわらず、問題の焦点は必ずしもその点にあるわけではないということである。両者の対立点はもちろん、《ひとりの母の記録》が「記録映画」というカテゴリーに属するものと認められるかどうかということにあり、認められるとする京極と厚木に対し、桑野は認められないという立場をとっている訳であるが、両者の思考の基本的図式は実はあまり変わらない。記録映画であっても事実の変



更が行われる可能性があるという認識は両者とも共通しており、しかもどちらも、事実の奥にある真実をつかみ出すことが重要であり、そのためさえあれば、表面的な事実の変更は、ある意味では些細なことにすぎず、場合によっては「やらせ」的なことも積極的に認めてよいという考え方をとっているのである。《ひとりの母の記録》というこの映画の場合にそれが妥当するかどうかということについてはたしかに判断が分かれているのであるが、それならその基準がどこにあるのか、どこまでが「事実」レベルであり、何ををもって「真実」のレベルとみなすのか、という具体的な線引きに関しての突っ込んだ議論は全くなされていない。何が「事実」で何が「真実」なのかという判断自体が主観的な要素を含んでいたり、状況によって変化するような面をもっていたりすることからすれば、複数の立場や観点を想定し、その判断基準自体を相対化した形で議論することが必要であろうが、どちらの側の論者も、その部分はほとんど自明であるかのようなところから出発した議論に終始している<sup>(11)</sup>。

むしろそこから浮かび上がってくるのは、ここで問題になっている基本的対立が、「記録映画」というカテゴリーを「劇映画」とは別のものとして想定しうるかどうかという部分にあるということである。京極と厚木に共通しているのは、記録映画と言われようと劇映画と言われようと、そのこと自体は些細な形式的問題であり、真実を表現していればどちらでも良いという主張であるのに対し、桑野にとっては記録映画をいわば自律的なカテゴリーとして確保することが最大の問題であり、いかに真実を表現しているからといって、その区別をも無にしてしまうような考えは断じて認められないということを主張するのが最大の眼目なのである。結局その中で、「やらせ」に関する見方ということに関する限り、どちらも大同小異であり、むしろ記録映画の自律性にこだわる陣営の人々でさえやらせはあって当然というような感覚を共有していることが浮き彫りになってきたと言える。一九六〇年代にはいって出現する「とがった」若手監督たちが直面していたのもまさに、記録映画の自律性の確立という課題であったことは間違いない<sup>(12)</sup>。

しかし実際には、記録映画界の体質に反撥し、その自律性や主体性を求めようとしていた当の若手監督自体の側も、かな

りの部分、戦前の「文化映画」の時代からの古い心性や感性を共有していたように思われる。彼らもまた、「教育映画」的な価値観や判断基準から完全に自由になっていたわけではなく、「やらせ」が行われることがむしろ自然であると受けとめられるような世界と背中合わせのところで活動していた。

水俣病を取り上げた作品群で知られる土本典昭の若き日の作品である《ある機関助手》（一九六三）をめぐる顛末はその点で非常に興味深い。土本は、黒木和雄や小川紳介とともに、まさにこの時期の「とがった」若手の一人であり、この《ある機関助手》という作品も黒木の《あるマラソンランナーの記録》などとともに、クライアントと衝突した、ある意味「勲章」的な作品のひとつである。当時の国鉄の企画で岩波映画製作所が制作したのだが、国鉄は一九六二年に常磐線で起こり、百六〇人も死者を出す大惨事となった三河島事故で失墜した信頼を回復するため、その安全性への取り組みをアピールする目的でこの映画の制作を企画したのである。土本の作品は、国鉄の行っている様々な安全への取り組みを紹介する一方で、SLの牽引する「みちのく」という上り急行列車の運転台に同乗し、機関士と機関助手が、列車の遅れを取り戻し、正常なダイヤにもとづく運行を確保するため、いかにギリギリの状況の中で努力を傾けているかということのスリリングに描き出した作品として、高い評価を受けた。機関助手のおかれた過酷な勤務条件に力点がおかれるあまり、安全性をアピールしようとする国鉄の意図とはかえって食い違う結果になった部分もあり、その点では記録映画がPR映画から自立しようとするこの時期の状況をよく示している。しかしその反面、この作品は実際には、現在のわれわれの基準でみれば、限りなく「やらせ」的なあり方を示しているといっても過言ではない。この映画の撮影は一九六二年一〇月から始まったのだが、実はこの時期、舞台となっていた急行「みちのく」を牽引する機関車は一〇月一日をもってSLから電気機関車に置き換えられてしまっていた。そのためわざわざSLの牽引する臨時列車が撮影用に仕立てられ、撮影はすべてそこで行われた。この映画では本来のダイヤからの三分の遅れを取り戻すためにどれだけの努力が払われたかということが描かれているのだが、そもそも本来のダイヤにはない特別仕立ての列車なのであり、そういう設定自体が意味をなさないのである。

さらに興味深いのは、撮影に先立って六月にまずシナリオ・コンクールが行われ、電通、岩波、東映などの主要な制作会社から提出されたシナリオが審査されていることである。その段階で、「一部の審査委員から、列車の遅れを取り戻すことにウエイトがかかりすぎているのではないかとというような意見もあったので、引続いて問題点をとりあげて修正を重ね、九月上旬、ついに決定稿の完成にこぎつけた」というのである<sup>(16)</sup>。おそらくこれが当時の「記録映画」の作り方のスタンダードだったのであり、クライアントとの衝突をも辞さない土本ですら、そういう枠組みの中で、いわばそういう条件を当然のものとして受け入れつつ、それを逆手にとる形で作品づくりを行っていたのである。その意味では、市川の《東京オリンピック》の「シナリオ」がオリンピック大会よりもはるか以前に公表されたことは、当時の記録映画のあり方からすれば決して特別なことではなかったともいえるのである。

もちろん、そういう中で新しい動きもはじまっていた。特筆しておくべきは、《ひとりの母の記録》が教育映画祭の社会教育部門で最高賞を受賞した、同じ一九五五年に一般教育部門で最高賞を受賞したのが羽仁進の《教室の子供たち》という作品であったということである。羽仁は翌一九五六年にも《絵を描く子どもたち》で同じ賞を受賞しているが、これらの作品は、教室における子供たちの生態を延々と撮影し、その大量のフィルムから選び出したシーンで作った、言ってみれば「やらせなし」の映画である。辛抱強く子供たちと付き合って、演技では絶対に撮れないような彼らの姿を引き出してくるというやり方は、今日では記録映画の新しい方向性の先駆となったものとして高く評価されている。ただ、一定の評価があった一方で、キネマ旬報のベストテンの短編部門で《ひとりの母の記録》が一位にはいったのに対し、《教室の子供たち》は三位にとどまっている。佐藤忠男が指摘しているように、「当時の批評家たちの意識の中では、これはまだ、賞賛するに足るひとつの奇手ではあっても、記録映画のオーソドックスな方法だとは感じられなかった」のであり、《ひとりの母の記録》の方が正統的なやり方だと考えられていたのだらうと思われる（佐藤 一九七七、一四六一―一四七）。《ある機関助士》の事例は、そうした状況が一九六〇年代半ばになってもなお続いていたということを示しているのである。

## 今村太平の《東京オリンピック》論

こうした状況からは、この時代の「やらせ」をめぐる感覚が今日といかにずれていったかということが伝わってくるが、このような話をかなり長々としてきたのは、ここで見てきた問題が、市川の《東京オリンピック》の記録性をめぐって起こった議論の淵源となっているからである。そこでの中心的な登場人物となるのが、この時期の映画評論の重鎮の一人であった今村太平（一九一―一九八六）である。《東京オリンピック》は物議を醸した映画だけに、賛否両論含め、様々な立場からの批評記事が数多く出され、映画雑誌《キネマ旬報》などは、五本の批評記事に事件をめぐる論説記事を加えた東京オリンピック映画評特集を組んでいるほどであるが、今村はこの特集にも市川批判の論考を寄せるなど（今村 一九六五・四）、《東京オリンピック》を批判する陣営の中心的存在だった。そこでの彼の問題意識は後にみるが、《ひとりの母の記録》をめぐって起こった議論での認識をそのまま引きずっていると言っても過言ではなかった。

今村は一九五七年に『現代映画論―記録性と芸術性』という本を出している（今村 一九五七）。全篇にわたって記録映画と劇映画の関係、記録映画のフィクション性といったことを主題としたかなり論争的なつくりの本であるが、中でも第三章は「記録映画をめぐる論争」と題されており、そこでの批判のターゲットのひとつが岩崎昶の記録映画論である。岩崎昶が前年に雑誌『映画評論』に書いた「記録映画論」と題された論文（岩崎 一九五六）を取り上げたものだが、その章のタイトルに「岩崎昶氏の記録映画論―映画観を根本的に誤り現実に背を向けたもの」とあるように、全面的な批判となっている。問題となっている岩崎の記録映画論での中心的主張は、劇映画と記録映画には基本的には区別がないというもので、その点で《ひとりの母の記録》を支持した京極高英や厚木たかの主張と同一線上にあると言って良い。事実、岩崎はこの論考中の「記録映画はフィクションを許すか」と題された章でこの作品を取り上げ、それについての桑野茂の意見を批判して、記録映画のフィクションの問題はいまにはじまったことではなく、「記録映画がフィクションを排除しようとすることは行

き過ぎた純粹主義であると思う」（岩崎 一九五六、四四）と述べ、この映画の最も大切な点はフィクションを用いること自体の是非にあるのではなく、そのフィクションが日本の農村の本当の姿を描き出せたかどうかということにあるのであり、それができていれば劇映画であろうと記録映画であろうと、そんなことはどちらでもいいことだ、と結んでいる。一方、今村の岩崎批判の中心は、彼が劇映画と記録映画の区別を取り去ろうとしたことに向けられており、記録映画はそれだけでは単なる記録にすぎず、フィクション性をもつことではじめて芸術になりうるかのような岩崎の議論の背後に、古い劇映画中心主義がみられるとし、そもそもそれがいかに時代遅れの根本的に誤った考え方であるかを力説している。しかしその一方で、岩崎の言う、記録映画にも場合によってはフィクションがはいてもよいという問題に関しては、そんなことは自分だって百も承知であると言うばかりで、その基準や根拠について何らかの具体的な内実を伴った議論がなされているわけではない。今村の基本的な関心は、岩崎の議論を、記録映画の自立を阻害するものとして否定することにある（逆に岩崎は、今村が記録映画の価値ばかりにこだわっていると批判している）、必ずしも両者の線引きについての明確なビジョンをもっていたわけではない。その意味でこの二人の対立構図は、まさに佐藤忠男の言う、《ひとりの母の記録》をめぐる論争の不毛なありようをそのまま体現していたと言ってもよいだろう。

今村の主宰していた雑誌『映像文化』の誌上では、映画《東京オリンピック》が何度も取り上げられている。まず、市川のシナリオが公開された直後の一九六四年一〇月号に、市川の「作りもの」宣言に対して、北原弘行という人物がさっそく痛烈な批判を加えている（北原 一九六四）。映画の公開後には今村が詳細かつ辛口の批評文を掲載したほか（今村 一九六五・六）、記録映画関係者を集めた座談会が、一九六六年から六七年にかけて「東京オリンピックの記録をめぐる」、「続・東京オリンピックの記録をめぐる」、「映画とテレビ」と三回にわたり、四〇ページ近い誌面を費やす形で掲載されている（堀場・原・津川・今村 一九六六、一九六七・一、一九六七・一一）。映画が公開されて相当期間たってからの掲載であり、「一つの決算として」という副題がつけられていることからしても、ここでの議論が単にこの映画を時評的に論じることを

こえて、記録映画のあり方の本質に関わる問題として捉えようとしていることがうかがえるだろう。そしてその背景には、前章で述べたような、一九五〇年代後半から今村らの間で展開されていた記録映画をめぐる論争があったのであり、《東京オリンピック》もその延長線上で位置づけられたという事情がある。

市川の「反記録」宣言をいちはやく批判した北原も、《東京オリンピック》のシナリオ自体に触れる前に、まずこの論争のことから話をはじめている<sup>(1)</sup>。北原はまず、今村・岩崎論争で問題になった岩崎の劇映画と記録映画の区別を否定する論がすでに破綻していることをあらためて確認し、今村の立場を支持することを表明する。その上で、市川がシナリオの「序」において表明した「作りもの」宣言を槍玉にあげ、「この筆者がここで言おうとしていることは岩崎と同じとてよい。つまり記録映画の否定であり、芸術としての記録映画には虚構が必要だという説だ」として、それをあらためて批判する（北原 一九六四、六）。市川の言うとおりでとすれば、事実を記録した記録映画に興味をもつものは精神衰弱者であり異常者だということになるが、ノン・フィクションやドキュメントが隆盛をきわめている今の状況をみれば、事態はむしろ逆なのであり、「小説、劇映画、あげて性と犯罪に首びたしの虚構の世界は、精神状態の甚だしい衰弱を示していないか。……日本の劇映画観客は半減し、傑作力作の続出しかつての黄金時代は望むべくもない。しかもこの衰徴は世界的である。これは虚構の世界における精神衰弱の状態ではないか。」と北原は問う。作家精神が衰弱し、貧弱な虚構の世界に人々がもはや我を忘れて没入できなくなっていることが問題なのであり、人々が劇映画を捨て、記録映画に向かおうとしているのは、映画観客のレベルが上がっていることであって、精神の衰弱でも何でもなし。このシナリオの「序」での市川の発言は、このような現実を捉え損ねている古めかしい映画人の迷妄にすぎないと北原は考えるのである。

《東京オリンピック》のシナリオは、一片の紙の上での「つくりごと」にすぎず、「尊いものはほんもので、つくったものはまやかしだ」という信仰をこっぴどみじんに砕かねばならない」というこの筆者の大言壮語を裏づけるものは何もない」と北原は言い、このシナリオの著者は、現実よりも自分の空想が上だといった思い上がり捨て、ここに書かれた事柄とは

およそちがったものとなるであろう東京オリンピックの現実にこそ目を向けるべきである、と主張する（北原 一九六四、八一九）。「この映画を単に正確な記録として製作するのではない」と市川は念をおしているが、「不正確なオリンピックの記録映画など真平御免蒙りたい。われわれはこれが記録映画であるとしたら何よりもまず事実の正確な記録であることを望むのだ。……リーフエンシユタールの《民族の祭典》が賞賛され、百メートルのスタートラインでオウンズのノド仏がゴクリと動いたり、夜にまでもつれこんだ棒高跳びの決勝シーンで、アメリカのセフトン、メドウスと覇を競う日本の西田が最後のバーに挑むとき棒を握って首をか上げたしぐさ、目の肥えてきた視聴者はそういう「ほんとうにほんとう」のシーンにこそ反応するのである。くだらない思い上がり捨てて謙虚になってそういう現実をきちんととらえ、そこから偉大な観念を引き出すことこそがこの映画の作者には求められるのであり、そのことは記録映画だけではなく、あらゆる芸術家の要諦であると北原は結んでいる。

この北原がとりわけ最後の部分で主張していることは、ある意味でもっともなことであるようにみえるのだが、事態がそれほど単純ではないことは、できあがった映画や、それをめぐる議論をみると徐々に明らかになってくる。

市川の《東京オリンピック》には完全な「やらせ」場面がいくつかある。よく知られているのは、聖火リレーで富士山をバックに広大な大地を走るシーンと、女子の体操競技で金メダルをとったチェコのカヤスラフスカ選手の演技のスローモーションを黒バックで流しているシーンで、いずれも市川監督自身がそのことに言及している。おもしろいことに「作りのもの」宣言を批判する今村の市川批判でも、こうした「やらせ」シーン自体は批判の対象にはなっていない。「作りのもの」批判のターゲットを手ぐすねを引いて待ち受けていたであろう今村がこれらを取り上げていないことはおそらく、彼にとつてはこの程度は十分に許容範囲内だったということなのであり、そのことは既に述べた、「やらせ」が今日では考えられないほど日常化しており、全編「やらせ」的なものも少なくなかったようなこの時代の記録映画の状況を考えれば、十分に納得のゆくことである。

それでは今村の市川に対する最大の批判点は何だったのだろうか。そこで次に、今村の《東京オリンピック》評に目を向けてみることにしよう。今村はまず、市川の「作りのもの」宣言を俎上にあげ、この「つくりごとを尊ぶ精神」がオリンピックの真のドラマを回避させ、その視線を不必要にやぶにらみ的なものにしたと言う（今村 一九六五・六、四一）。この「つくりごとを尊ぶ精神」が邪魔になり、東京オリンピックの事実の真のドラマの描写を妨げたことを証す「無意味なカット」として今村が挙げているものをみると、彼が「やぶにらみ」と言っていることの意味がよくわかってくる。たとえば、開会式の行われているときにスタンドの背後、円柱のかけで語らう外国の男女、疲れて眠りほうける係員などは、オリンピックのスナップとしてはおもしろいかもしれないが、中心にあるドラマ、すなわち「人類の真摯敢闘」とは何の有機つながらもなく、競技のドラマを見ようとしている観客には妨げにしかならない。競技の映像も同様で、リーフェンシュタールの《民族の祭典》が、砲丸投げで優勝したヴェルケ選手が「鉄の球に頬すりし、『どこまでも飛べ』と囁いているかのような素晴らしいシーン」を捉え得たのにひきかえ、同じ砲丸投げの選手のまるで炭団屋のように同じ球をこねる奇妙なクセであるとか、八〇メートルハードルの依田郁子選手がスタート前にトンボ返りを繰り返している「狐つきの娘か、神がかりの巫女のような」奇態な興奮状態を長々と映し出すなど、競技と関係のない奇妙なものに目を向ける偏奇の精神ばかりが先に立って、競技そのもののドラマには全く向き合っていないと今村は言うのである（今村 一九六五・六、四二）。「つくりごとを尊ぶ精神」などは記録映画においては成り立たないのであり、記録映画の反逆にあって、逆にその精神がこっぴどみに砕かれた結果として、この映画は記録映画にはなったものの失敗作に終わった、というのが今村の基本的な見立てである。この映画にある「作りのもの」性は問題の淵源として位置づけられているとはいえず、議論のポイントはその「作りのもの」性自体ではなく、競技の「真摯敢闘」のドラマの不在ということに完全に移されているのである<sup>(15)</sup>。

そのようなことになってくると今度は、今村がこの映画を論じる際にあなたも自明のことであるかのように論じている競技そのもののドラマ、「真摯敢闘」のドラマ、といったこと自体についてあらためて考え直してみることが必要になってくる。



今村のように、『東京オリンピックピック』はそういうものを欠いているから失敗作だ、と決めつけてしまうのとはちがった見方  
がありうるのではないか、この映画は今村的な見方では捉えきれないような観点を提示しようとしているものであり、それ  
によってみえてくるものを積極的に評価するというような方向で考えてゆくこともあるいは可能なのではないか、という疑  
問が生じてくる。

同じ『映像文化』に掲載された座談会「東京オリンピックピックの記録をめぐって」（堀場・原・津川・今村 一九六六）での  
やりとりからは、そのような問題が鮮明に浮かび上がってくる。この座談会の出席者は、日本映画新社の専務取締役、NH  
Kのニュース部長など、記録映像づくりにたずさわる業界の関係者が中心であり、市川の「作りもの」宣言を支持する声は  
ないのだが、その結果に関しては評価が微妙にわかれている。とりわけ興味深いのは、津川溶々（一九一六―二〇〇九）と  
いう人物の発言である。津川は、戦前から今村が主宰する同人誌『映画集団』に参加していたが、その後、東京放送（TB  
S）に入社し、この座談会当時は映画部長という肩書きであった。東京放送を定年退社後も鹿島映画社で記録映画の制作に  
かかわっているが、その一方で、推理小説を書いて雑誌『宝石』の編集長を務めたり、TBS映画部長時代には「ウルトラ  
マン」の前身である「ウルトラQ」の制作を推進したりと、幅広い活動歴がある人物で、そういうことを反映してか、市川  
の『東京オリンピックピック』に対する評価にも、今村などとはまた少しちがった視点をみるることができる。

津川もまた、「一ばんそういう点でおかしかったのは、あのオリンピックピックがはじまる前に計算されてシナリオをお作りになっ  
たという創作に近いようなやり方で、そういった部分が大へん僕ら見るに耐えないんですね。」（堀場・原・津川・今村  
一九六六、一〇）と述べており、市川の「作りもの」宣言に対しては今村と同様の違和感を表明している。実際、今村はこ  
の発言に対して、北原の『記録映画についての迷妄』を引き合いに出しつつ、あのシナリオがやはり最大の問題であるとし  
て同調の意思を示している。

ところが津川はそれに続けて「現実にはゲームの中の一場面になると凄くいいカットがぞくぞくと出てくるわけです。だ

からそういう精神があったために今度はそのスポーツの行われる場面の分析に大へん面白いところが出てきたんじゃないかと思う。だから僕はそういう意味で認めるんですよ」と述べる。そして、フィクションでなければ芸術にならないんだということを宣言しているあのシナリオが結局あの映画の一ばんの弱点になっているという今村の言葉に対し、それを切り返すかのように次のように述べる。

それでね、あの弱点なんですよね。で、そういう風に全部を料理しようとおもったんだけどね、素材の方がそれを許さなかったんですよね。それをもう全然許さないんでね、見ているうちに段々そういうものが抜けていっちゃってるわけですよ。だから僕は、初めの考えは誤ってたと思うけども、結果としてはね、そうであったためにね、良くなった面もずい分あると思うんですよ（堀場・原・津川・今村 一九六六、一一）

この見方は、記録映画が「つくりごとを尊ぶ精神」に反逆し、こっぴどみに砕いた、という今村の見方と共通しているようにみえるが、今村がその結果、「記録映画として失敗している」と断罪しているのに対し、津川の場合にはむしろそれがプラスに作用したという見方をしている。今村が、「作りもの」を捨てることによって、結局残ったのが勝負やスポーツとは何ら関係のない偏奇なものだけであったがゆえに失敗であるとしているのに対し、津川はむしろ、「作りもの」志向が抜けることで、スポーツのことをあまり知らない市川の、いわばシロウト的な見方が生きるようになって、いろいろおもしろい場面を捉えることに成功したと考えているのである。その両者の違いをわれわれはどのように考えたらよいのだろうか。今村と津川の考え方の違いを最もよく示しているのが、市川の《東京オリンピック》を、リーフェンシュタールの《民族の祭典》と比較しているくだりである。今村は《東京オリンピック》を論じる際に《民族の祭典》を引き合いに出し、そこにある「オリンピックの一ばん肝心なドラマ」が《東京オリンピック》では欠落していると断じたのであるが、この映画を

オリンピックの記録映画の代表作たりうるモデルとして高く評価してきたようなこれまでの見方に対して、津川は疑義を呈するのである。

津川 僕は今『民族の祭典』の話が出たけどね、今考えてみると『民族の祭典』はもっとフィクションのような気がするんですけどね。市川崑よりも。市川崑ちゃんは初めっからそういうフィクションのような気持でね、何かつくろうと思っただけだと思っただけでなく、それが逆に僕はそうならないような気がするんです。ドイツでつくった『民族の祭典』は全面これフィクションのような気がするんです。で、あの方がね、僕は罪が大きいんじゃないかという気がするんです。ドキュメンタリーというものに対して。

……

今村 ベルリン・オリンピックの記録はそんなにつくりもの？

津川 『民族の祭典』ともう一つありましたね。

今村 『美の祭典』これはつまらない。

津川 僕は、それは大へん整然とね、もう、一つの行事のようにつくられているけど、何かね、特に今、考えてみると大へんこうフィクションの感じが強いですね。

今村 そうかしら？

津川 僕はそう思うな。

今村 いや、そのフィクションというのは、その場合に事実がどうか。

津川 非常に意図がさ。意図が初めからおしまいで一分のすきまもなく組立てられているわけですよ。

(堀場・原・津川・今村 一九六六、一一―一二)

こうした意図によってオリンピックをねじ伏せてしまっている『民族の祭典』とは違い、市川の場合には、逆にオリンピックにねじ伏せられてしまい、そのためにかえって、素朴に人間が出てくるような映画が可能になると津川は言い、陸上競技の百メートルを例に挙げる。

津川 だから百メートルのところでは並んでいる足やなんかとっている。足の筋肉が動く。口がこうなる。そして、顔面蒼白となってくる。ああいうのを見ているとね、やっぱりあれ見ててね、あの競技場に出た一人一人の人間がどういうことを今考えているんだろうというあれを凄く感じましたすよね。今までのオリンピックの記録でね、あの位そういうものを感じさせたオリンピックの映画というのは僕はなかったような気がする。メルボルンにして何にしても……

今村 今までというのはベルリン・オリンピックを含めて？

津川 全部含めて

……

今村 いやベルリンのね、百メートルのスタートなんかはやっぱり僕は……

津川 いや部分的にね、そういうところはありますけどもね。全体見た場合にね。……

今村 それでオウンズのノド仏がゴクリと動く。緊張してツバを飲む時。あれは練習の時の顔だとか、それから孫と南がマラソンで走る時の汗のしたたる顔が練習の時のだとか、いろいろ当時から指摘されていたけど、それはいわゆるフィクションではない。やはりオウンズや孫や南の緊張した時のほんものの顔で、事実なんで、芝居では決していない。だからそういうことまで言い出すと記録映画はできなくなっちゃうね。

原敬之助（NHKテレビニュース部長） だからフィクションというある意志があってね、それによってね、相当すべて

をその線に沿ってあらゆるものが結びついたという……

津川「結びつけちゃってるからさ、それがもう、とっても気になるわけですよ

(堀場・原・津川・今村 一九六六、一二—一三)

「オリンピックの一ばん肝心なドラマ」と今村に言わしめた、《民族の祭典》の強いドラマ性は津川にとっては、あまりにもできすぎているがゆえに、いかにも嘘めいたフィクションにみえてしまうというわけである。今村は、こうした「一ばん肝心なドラマ」を描きえている限りで、多少の「やらせ」めいたものは免罪されると考えて反論しているが、津川の言う「フィクション」は、個々の事象のレベルの問題ではなく、全体がほとんど意図の塊のようになっていて、そういう予定調和的なあり方自体の問題であるように思われる。市川の《東京オリンピック》は、そういう予定調和的なドラマからこぼれ落ちたり、それを突き破ったりしたものが現れ出てきて、そこから人間のさまざまなありようがみえてくる、そういう部分を津川は評価しているのである。

この二人の対立を突き詰めてゆくと、記録映画の捉え方という以上に、人間が作り出したものとしての芸術作品の捉え方に関する大きな断絶が現れてくるのではないだろうか。個々の部分が息が詰まるほどに緊密な連関をなし、ほとんど意図の塊と化しているような作品のあり方を是として、《民族の祭典》にその範例をみようとしたのが今村であったとするならば、逆に津川が評価したのは、そういう「一ばん肝心なドラマ」がふっと拭い去られたところで、その隙間から顔を出してくる思いがけない「現実」に目を向け、それらをおぼろげにスケッチ風に綴り合わせたような、市川の映画のそんなあり方だともいえるだろう。そうであるならば、そこにわれわれは、このような新しい表現を受けとめる新しい感性の登場をみることはできないのだろうか。しかし、話を急ぐ前に、市川自身がそのあたりをどう考えていたのか、彼自身の残した言葉から探ってみることにしよう。

## 市川崑の「記録映画」観

映画評論家の森遊机が後に市川へのインタビュをまとめた大著『市川崑の映画たち』の中には、『東京オリピック』だけでも四〇ページ以上におよぶ詳細な言及がある(市川・森 一九九四、二九四―三三五)。制作後三〇年近くたってからのインタビュなので、後知恵的な部分もあるだろうが、市川の記録映画観を知る上で重要な話が含まれており、市川がリーフェンシュタールと対談した直後であったことも手伝って、『民族の祭典』、『美の祭典』についての話も随所に出てくる。

《東京オリピック》制作にあたって市川は、それまでに作られたオリピック映画をいくつか参考にみたが、やはり一番見事だと思ったのは『民族の祭典』であった。あらためて見直して素晴らしい発見もあったが、同時に、これはそうとう映像を作っているな、いわゆる「作り」を堂々と見せているな、と思ったという(市川・森 一九九四、三〇一)。本番ではまず撮れないはずのショットがたくさんある。北原が「ほんとうのほんもの」として言及していた、夜にまで及んだ死闘として名高い棒高跳びの夜間撮影など、ナイター照明もない当時の状況でできるはずもなく、実際、最近リーフェンシュタール自身にきいたところ、あれは全部「後撮り」との説明であり、「あくまでも「作りもの」としてああいう傑作を作った、それが女史の主張であり、イメージであると思って、僕は納得しました」と述べている。

しかしそうであるからといってただちに、市川が『民族の祭典』をモデルに「作りもの」宣言をしたということになるわけではない。市川の行き方には、『民族の祭典』と意識的に距離をとっているように思われるところがあるからである。この点についてインタビュアーの森は、『東京オリピック』はむしろ『美の祭典』に近いのではないかと問うているが、それに対して市川は一方では「いや、映画としてはやっぱり『民族』の方がいい。『美』のほうは、まあ、残り物をちゃんと整理したって感じかな(笑)」と答えつつも、他方では「僕はおそらく、女史の逆をいったんじゃないでしょうか」と述べている(市川・森 一九九四、三〇二)。リーフェンシュタールの二本の作品のうち二本目の『美の祭典』は、グイグイ押

してくるような《民族の祭典》よりはいささかトーンダウンした力の抜けた作りになっているため、今村などからみると「これはつまらない」ということになるのだが、市川があえて《民族の祭典》から距離をとった結果、どちらかといえばむしろ《美の祭典》に近いような形になったとみることもできるかもしれない。

《東京オリピック》のシーンの中から、自転車競技で、農家の縁側にぼつんと座った女の子がレースを見ているショットであるとか、小鳥が二羽、仲良く並んで聖火リレーを見物しているところなどをとりあげ、そこに「崑的演出」を感じるが、という森の問いかけに対して市川は、「いやいや、僕はそこまで演出していません。いろんな面白いカットを撮ってきたくれと頼んだだけです。ラッシュを観て、素材をピックアップしていく段階で、思いがけない素敵なカットにぶつかる。ああ、これを使おう、これは駄目、と取捨選択するわけで、あなたが今言われたカットなんか、僕じゃなかったら捨ててるかもしれないね。」と答えている。(市川・森 一九九四、三二六)

そういう「雑感」の部分が面白いんですよ。つまり、オリピックというのは、競技している人だけじゃなくて、準備している人も、見物人も、みんな一緒に参加してるんだということです。……まあ、『民族の祭典』が韻文だとすれば、僕のほうは散文。それでいて、単なる記録に終わらせずに、その中にこっちの想像力を注ぎ込みたかった。単に記録を提示するだけだと、それはニュースであって、映画じゃないですから。……

そのぶん、スポーツに蘊蓄のある人にはもの足りなかったのかも知れない。だけど、写されているのはスポーツそのものなんです。僕がこの映画を作った姿勢のいちばん底にあるのは、スポーツ・ファンだけのための映画じゃないという事です。それは最初のシナリオにはっきりと打ち出した方針だし、スタッフに浸透させた精神だし、最後の仕上げまで徹底して一通した視点でもあるわけです。(市川・森 一九九四、三二七)

自他ともに認めるように、それまで市川はスポーツにはほとんど関心がなかった。たしかに、シナリオをみても完成作品をみてもそのような素人ならではの視点がいたるところに感じられ、今村などからみるとそれが「オリンピックの一番肝心なドラマ」を理解していないようにみえたのだろうし、記録性の欠如が指摘されたのもまた、そのことの結果であると言っ  
て良いだろう。

しかし、市川のいう「雑感」が映し出す世界は、《民族の祭典》モデルの従来のスポーツ記録映画を支えてきた「オリンピックの一番肝心なドラマ」に関わる価値観やそれに由来するマンネリ化した手法からのがれたところに開けてくるオリンピックの世界の多様なあり方であった。これまでの記録映画では考えられなかったような、超望遠レンズや高速撮影を多用する彼の手法は、記録映画各社から集められた撮影スタッフを相当に当惑させたようだが<sup>(16)</sup>、その根柢にあるのも、われわれがこれまでの型にはまったオリンピック映画では見ることでできなかったような、思わぬ世界を捉えるためのものであったと言って良い。この映画を代表するシーンとなった、独走態勢に入ったマラソンの金メダリスト、アベベ・ビキラの顔から流れ出た汗が飛沫となって空中に散ってゆくさまを、まさに、超望遠、高速度撮影で捉えたシーンが延々と続いてゆく部分などもその産物である。しかしそのようなあり方は時として、(とりわけ上位争いに関係のない映像であったりした場合に)競技や勝負と無縁のシーンが延々と続いていると受けとめられ、批判のターゲットになったのである<sup>(17)</sup>。

市川のこのような映像づくりが、それまでの記録映画の観念を破るとともに、その後の記録映画に大きな影響を与えたことは間違いない。オリンピック映画としては、四年後の一九六八年に行われたグルノーブル冬季オリンピックの際に制作されたクロード・ルルーシュ監督の《13 Jours en France》(日本公開タイトル:《白い恋人たち》)は、エピソード的なシーンの連鎖から成り立つ、ほとんど映像スケッチと呼んだ方がよいようなものになっている。ナレーションも全くなく、ほとんど勝ち負けなどどうでもよいような、河野大臣が見られますますます激怒しそうな作品であるが、市川の影響が指摘されることも多い。その意味で《東京オリンピック》が、そういう新しい感性の誕生につながる先駆的作品という面をもつことはたし



かだが、ここではあえて彼がこの映画を作った時代の中に踏みとどまってもう少し考察を続けてみることにしよう。《東京オリンピック》という作品にはたしかに、『白い恋人たち』と共通する部分が必要としてはいろいろ含まれているように感じられる一方で、この映画全体のテイストのうちにはむしろ、それまでの記録映画の世界にかなり近い古めかしさが色濃くにじんでいることが直観的に感じられるからである。別の言い方をするならば、市川の「作りもの」宣言によって今村との間に一線が引かれ、その対立が「記録」対「フィクション」というようなレッテルで表象されたり、それが形をかえて「記録か芸術か」論争にもつながる結果になっているわけであるが、そのような対立は見かけ上のものであり、両者には共有する部分の方がはるかに多かったように思われるのである。言ってみればこの対立は、「記録」対「フィクション」という図式ではなく、映像における「記録」と「フィクション」との関わりをめぐるこの時期の多様な試みの中の位置取りの違いとして捉えるべきものであるように思われる<sup>(18)</sup>。その意味で、市川が自己の立ち位置を主張するために前面に押し出してきた「作りもの」という概念は、両者を差異化するにはきわめてミスリーディングであった。この「作りもの」感は両者が共通にもっているもので、むしろそれがこの時代の記録映画をその後の時代のものから隔てるポイントになっているようにすら思えるのである<sup>(19)</sup>。

この時期の記録映画においては状況次第で「やらせ」が相当部分許容されていたことはすでにみたとおりだが、逆に市川の《東京オリンピック》の制作過程をみると、言葉とは裏腹に、この点に関して意外に抑制的であったことがわかる。これは本物でなければいけない、これは作っていい、という基準がどこにあったのかと、森に問われた市川は「いやいや、ドキュメンタリーですからね、全部本物を撮っていくのが基本姿勢ですよ。」と述べている。聖火リレーの後撮りについては認めているが、競技を後撮りするつもりはなかったと言いつつ（市川・森 一九九四、三〇九）、その点では《民族の祭典》とは立場を完全に異にしている。既に述べたように、作品中には女子体操金メダルのチャスラフスカの演技シーンが後撮りで使われているのだが、これについても市川は別のインタビューで、ラッシュをみてあまりに素晴らしかったために、特別

に頼み込んで実現したもので、あくまでも例外的な事象だったことを述べている（市川 二〇〇四、五八一―五九）。既に述べたように今村がこのようなことを問題にしていないことから、当時の「記録映画」の世界での一般的な許容範囲におさまるものであったことは明らかで、その点では両者は同じパラダイムを共有していたのである。そこに「やらせ」的なものを感じてしまうとすれば、それはまさに今日のわれわれの感性なのである。

この映画において「作りのもの」的な要素が担っている重要な役割を考える上で特に興味深いのは、映像と比べてはるかに「作りのもの」的なものへの志向を強く残している、音に関する感覚である。《東京オリンピック》をみて、すぐに感じることにひとつに、音響効果に凝っているという特徴が挙げられる。実際、この映画のサウンド・コンティニューイティをみてみると効果音の指定が相当細くなくされており、陸上競技のマラソン、投擲などでの足音やハンマーがドスツと土にめり込む音、体操競技の床運動、鉄棒などの摩擦音、自転車競技のシューツという銀輪の音などが、臨場感あふれる画面を作り出している。しかしこれらはほとんどすべて「後録り（アフレコ）」である<sup>20</sup>。インタビューの中では、市川は鉄棒の音に触れて次のように語っている。

「例えば、鉄棒競技というのは、手のひらを擦るわけだから、ラッシュの画面を観ていると、ザーツというすごい音を感ずる。ところが、そういう音は録れていない。当り前ですよ。競技中にそんなところにマイクを置けるわけないんだから。それで、音だけを録りに行って貰ったら、上手な選手はそんな音をさせないだって（笑）。なるほどなあと思ひ、大橋君（録音スタッフの大橋鉄矢）と相談して、それに似た音を作って録音した。」（市川・森 一九九四、三二七）

なかでも独自の表現が際立っているのが、陸上競技男子百メートル決勝の部分である。スタート前の選手たちの様子を映

し出している緊張感あふれるシーンが特徴的だが、とりわけそこでできこえる、カランカランという旗竿の音やスターティングブロックを打ち込む音は非常に印象的で、スタートを前にした選手の心象風景を想像させるものになっている。もちろんこれらも「後録り」なのだが、極めつけは、高速度撮影で再現されているレースの本体部分である。高速度撮影のため、もと一〇秒で終わるレースが、およそ四〇秒間にわたって続き、この間終始、実況中継のアナウンス音声の流れが続いているのである。少し考えてみれば、こんなことがありうるはずがなく、「作りもの」以外の何者でもないことはすぐにわかるのだが、このありえないアフレコのアナウンスがつけられていることで、われわれは単なるスローモーションによる再現ではなく、普通であつたらあつという間に終わってしまう百メートルのレースを四〇秒にもわたって臨場感を保ったまま体験することが可能になるのである。ここでは、今村的な記録映画にはなかったような新たな体験もたらされると言っても良いが、それがこのような「作りもの」によって可能になっているというあたりに、その後の記録映画の世界とはちがう古いパラダイムの存在を感じさせられる。

考えてみると、映画の場合、音は別録りで後付けするというのが、長いこと普通の感覚だったのであり、そのことは記録映画でも基本的には同じだったから、音声に関してはおそらく映像以上に「やらせ」的なものの許容範囲が広がったことは十分に推察できる。また、映画ではないが、戦前には、「早慶大野球戦」、「武蔵山対朝潮」など、「実況中継」を名乗ったSPレコードが数多く作られており、そこではアフレコで補うどころか、録音そのものをスタジオで行い、様々な効果音をちりばめるといのが普通のやり方であったから、そのようなことからこうしたアフレコに対する抵抗感はうすかったのではないかと思われる。これらのレコードは基本的にはアナウンサーの語りを中心に構成されており、人々はいわば、スポーツ・イベントを、アナウンサーの語りに効果音をちりばめた形で体験するという、独特の体験様式を共有していた。この百メートルのケースにしても、本論冒頭で取り上げた開会式の入場行進のケースにしても、市川が実際のアナウンスの録音を使わずに、わざわざアフレコで入れ直しているのは、まさにこのような伝統の中で培われた人々の感性を当て込んでのこ

となっており、その意味では、こうした「作りもの」の文化を前提にしつつ、それを逆手に取る形で成り立っている表現なのである。

今のわれわれがそのような方に何か「やらせ」的な匂いを感じるとすれば、記録映画においても同時録音がデフォルトになり、とりわけビデオテープの普及と連動する形で、それを用いたテレビ・ドキュメンタリーが一般化した結果である。その意味では市川の《東京オリンピック》は、古い時代の記録映画のあり方を問い直し、新たな局面を切り開く先兵的な役割を果たした一方で、多くの部分で「テレビ以前」の古い感性に支えられて成り立っていたともいえるだろう。古いパラダイムが生きているその延長線上で、しかしそれまでとは違う表現世界を実現しようとした結果である男子百メートルのシーンにみられるような表現のあり方は、この時代の前にも後にも成り立たない、いくつもの要因が重なり合ったところで生み出された、言ってみれば奇跡的に成り立ったものであった。

## 結び.. 映画とテレビ

《東京オリンピック》は、世界的にも高く評価され、代表的なオリンピック映画として、リーフェンシュタールの《民族の祭典》、《美の祭典》と並び称されることになった。ある意味では、記録映画作家・市川崑の名を劇映画作家として以上に世に知らしめたと言えるかもしれない<sup>1)</sup>。この映画の後、ほどなくして、記録映画は新しいフェイズを迎える。当時はまだ奇手としてしか位置づけられていなかった羽仁進の《教室の子供たち》のようなやり方は、もちろん今ではもう珍しくないし、劇映画においてもそのような「ドキュメンタリー・タッチ」の手法が様々な形で取り入れられるようになって、劇映画と記録映画の関係のあり方自体も大きく変わってしまった。

記録映画のそのような変化を推し進めた要因として一番大きかったと思われるのが、テレビというメディアによる「テレ

ビ・ドキュメンタリー」というライバルの登場である。テレビ放送の開始は一九五三年であるが、この新しいメディアを用いたドキュメンタリー的な番組の先駆となったのはNHKの《日本の素顔》（一九五七年放送開始）とされており、その意味では東京オリンピックのあった一九六四年はテレビ・ドキュメンタリーが揺籃期を脱して本格的な展開を示すようになってきた、そんな時期でもあった。《日本の素顔》のディレクターであった吉田直哉の書き残したエッセイにある「記録映画との訣別」というタイトルにみられるように、テレビ・ドキュメンタリーは最初から、記録映画との差異化をはかった側面があり、その際に記録映画に対する大きな批判点となったのが、制作者が天下りの設定した意図にもとづく予定調和的なつくり方であった（吉田 一九七三、二五―三三）。テレビはもともと、生放送ベースで発展してきたものであり、その点で、映画のように「作り込んでゆく」メディアとは文化的土壌がちがっていた。加えて、ビデオテープの普及により、画像と音声の同時収録が一般化してゆくことで、テレビ・ドキュメンタリーは、記録映画の「やらせ」や「作りもの」の世界とはちがったリアリティのあり方に支えられた「記録」の新たなありようを示すようになっていった。記録映画にとって、一九六四年という時期は、こうした変化の中でそのあり方が新たに問い直されるようになっていった、そんな時期でもあった。

新たに出現したライバルとの差異化をはかり、自らのもつ、テレビにはない特徴に着目する動きが出てくるのは当然である。既に取り上げた東京オリンピックの記録をめぐる《映像文化》の座談会シリーズでも、テレビとの関係という問題は大きなテーマになっており、そこでは、単なる記録であれば、すでに人々はテレビで見て結果を知っているのであり、記録映画には、それ以上に深い分析力や分析的な構成員をもっていることが求められるというような議論がなされている<sup>22</sup>。

しかし他方で、テレビに関わるテクノロジの進化や映像をめぐるメディア状況の変化とともに、記録映画とテレビ・ドキュメンタリーの境界は無限に曖昧化し、記録映画のつくりがどんどん「テレビ的」になっていったという側面もある。記録映画の中の音の部分がどんどん背景に退いていたり、「作りもの」的な要素が排除されていったりという動きも、こうしたメディアの編制や文化の枠組みの変化の中で進行してきたのであり、映像をみて「やらせ」を感じたり、音のつけかた

を不自然に感じたりという際のわれわれの感性のあり方も、その中で知らず知らずのうちに「テレビ的」に形作られてきたところがあることは間違いない。市川崑監督の《東京オリンピック》は、「記録」に関わるわれわれの感性がそのような形でテレビ的なものに覆い尽くされてゆく前夜の状況を伝えていると同時に、まさにその中においてこそ成り立った一回的な表現を示しているのである。

## 註

- (1) 「河野氏、五輪映画にブンブン」(朝日新聞「記者席」欄、一九六五年三月九日)。翌三月一〇日の読売新聞紙面には、この映画とは別に記録中心の映画をもう一本新しく作らせることを河野が表明した旨が報じられているが(「五輪映画つくり直す 河野国務相談」記録を重点に)(読売新聞、一九六五年三月一〇日)、これ以降も、三月末にほぼ事態が終息するまで、その経過がほぼ毎日のように各紙紙面を賑わせた。週刊誌でも、週刊朝日がさっそく三月一九日号で、「オリンピック映画は記録か芸術か 市川崑演出をめぐる賛否さまざま」と題された八ページの記事を掲載したのを皮切りに、多くの週刊誌で取り上げられている。
- (2) 『文部省推薦』にできぬ 愛知文相が語る(朝日新聞、一九六五年三月一六日)
- (3) 「オリンピック映画 『決定版』再編集きめる 市川作品は『予告版』」(毎日新聞、一九六五年三月二四日)
- (4) 実を言うと、こうした音楽の連続性が断絶しているところが一箇所だけある。表3に示したように、ガーナの入場のシーンで、《オリンピック・マーチ》のD部分に続くなぎ二の部分が六小節目で突然断ち切れ、C部分の第七小節目につき合せられており、その結果、楽曲が少し後戻りして繰り返されるような形になっている。おそらくはそのあとのアメリカや日本の入場部分に音楽の頭をうまく合わせるための尺合わせと思われるが、映像の継ぎ目の部分に

合わせて音楽の方も切り替えるというのではなく、ガーナの行進映像のど真ん中のところでちゃん切ってつないでいるところも、今のわれわれの感覚とはずいぶん違っていている。映像を繋ぎ合わせればそれに伴って音楽が切り替わるのが自然だという感覚はなく、むしろ、映像が連続しているところに切り替えをそっと忍び込ませる感じになっており、そちらの方が自然だと考えたのだろう。

- (5) 当日のNHKのラジオ中継音声は、大会後にレコード会社各社競作で作られた記録レコードにおさめられているが、いずれもダイジェスト版であり、一部しか聞くことができない。ニコニコ動画には「東京オリンピック・開会式 ラジオ実況中継」というファイルがアップロードされており (<http://www.nicovideo.jp/watch/sn24657490>)、二〇一六年三月二十九日確認)、入場行進部分についてはこれにすべて収録されている。

- (6) スポーツアナウンスの歴史を語る中で、山本浩は、開会式の入場行進のテレビ中継を担当した北出清五郎アナウンサーが各国の選手のユニフォームの色について細かく説明していることに注目している(山本 二〇一五、四九―五〇)。視覚情報がなく、すべてを語りで表現していたラジオの時代の感覚が残っているのか、あるいは白黒テレビをみている人へのサービスなのか、いろいろな可能性が考えられるが、いずれにせよ、今日では考えにくい「ラジオ的パラダイム」が残存していることを感じさせられる。

- (7) たとえば、ドキュメンタリー番組の放送作家として活躍する石井彰は、「近年のテレビドキュメンタリーに、過剰でベタベタのナレーション、曲調もテンポもバラバラな音楽、映像中心による細切れブツブツの編集―つまり音を大事にしない番組が増えているのは、ラジオドキュメンタリーの制作体験がなく、テレビしか作ることがない制作者が増えていることと、軌を一にしているだろう。」と書いている(石井、一三四)

- (8) このチャドの選手のシーンについては、岡本博のように、その効果を「東京大会に関するジャーナリストティックな記録の最もすぐれた一例」として絶讃する批評もあれば(岡本 一九六五、二二)、  
「案外さえない」(映画《東京オリ

ンピック》を見て」（読売新聞記者座談会、読売新聞一九六五年三月二三日付）とするものもあり、評価は二分していた。市川自身もこれについては納得がいていなかったようで、後にDVD発売の際に添付された「ディレクターズ・カット版」ではこのシーンを削除している（DVD《東京オリンピック》、二〇〇四）。

(9) 当初、この映画は黒澤明に委嘱することが決まっていた。ローマ大会を控えた一九六〇年七月の段階で黒澤も受諾し、ローマに視察にも行っていたが、さまざまな条件が折りあわず、東京大会まで一年を切った一九六三年一月に辞退、その後、新藤兼人、今井正、今村昌平らの名前が挙がったが、一九六四年一月になってようやく市川への委嘱が決まったのであった。

(10) 『映画作家黒木和雄の全貌』には、黒木自身がこの映画の制作経緯について書いた文章がおさめられている（阿部・日向 一九九七、三八―四〇）。また、この映画に関わった若手スタッフが編んだ『あるマラソンランナーの記録事件の真実』（真実編集委員会、一九六四）というパンフレットも残されている。

(11) 佐藤忠男は、この論争の参加者たちがいたずらに記録とか芸術とかフィクションという抽象概念の解釈や定義にこだわりつづけたために、作品についての論議ではなくなってしまい、言葉についての論議の迷路にはいりこんでしまったとし、この論争は不毛に終わったと総括している（佐藤 一九七七、三一―三二）。

(12) 「教育映画作家協会」という団体がたどった経緯にはそのことがよくあらわれている。この団体は一九五二年に設立された「記録教育映画製作協議会」を母体に一九五五年に発足し、一九五八年に機関誌の発行をはじめが、そのタイトルは『記録映画』というものであった。団体名から「教育」の字がとれて「日本記録映画作家協会」に改称されるのは一九六〇年のことである。そして、既に触れた黒木の《あるマラソンランナーの記録》をめぐる対立をきっかけに分裂し、一九六四年には黒木のほか、土本典昭、小川紳介、松本俊夫、野田真吉らが離脱して「映像芸術の会」という団体を結成している。一九五〇年代から六〇年代にかけてのこうした動きから浮かび上がってくるのは、「教



育映画」という括りから何とか身をもぎ離し、「記録映画」というジャンルを自律的なものとして確立したいという、とりわけ若手の記録映画作家たちの悲願と言っても良いような心情であると言っても良い。

(13) この経緯は、沼尾俊幸「PR映画『ある機関助手』」（沼尾 一九六三）に書かれている。椎橋俊之『「SL甲組」の肖像3』には沼尾の論考の抜粋とともにこの作品の「完成台本」の一部のファクシミリが再録されている。

(14) 北原弘行という人物の正体はよくわからないが、後の座談会の中で今村が「僕は興味ないからね、北原という会員に渡してね」（座談会「東京オリシピックの記録をめぐる」一九六六、一一）と述べているところからみると、今村の周辺にいた若手の関係者であろう。この座談会で、さらに今村は、「で、あれはやっぱり真向から叩いている。急所をね。あの精神で、つまり劇映画のフィクションでなければ芸術にならないんだということを堂々と宣言してシナリオは出発している。ところが、そこが結局あの映画の一ばん弱点になってるわけだ」と付け加えているところからみると、ここでの北原の市川批判は、ほとんど今村の主張を代弁しているとみてもよいように思われる。

(15) 市川の《東京オリシピック》への批判が、すべてこの今村の批判に還元されるわけではないが、市川が勝負と関係のないような部分にばかり注目して執拗に描いているという認識とそれに対する批判の論調は、他の多くの市川批判にも共通する要素であったように思われる。「ハンマー投げで、芝生にめりこんだハンマーを引っぱり出すのを面白がっているような人に、オリシピック映画を作ってもらいたくなかった」と書いた清水晶（清水 一九六五）に代表される、市川がスポーツの素人であるがゆえに観戦のポイントをはずしているという批判は多い。競技団体などのスポーツの専門家からの批判も多くはそういう問題が絡んでいるし、部分的な映像ばかりで肝心の競技の結果がわからず、記録としてなっていないという河野一郎流の批判もそれと軌を一にしていると言っても良いかもしれない。

(16) 撮影現場の具体的な状況については、大会直後の雑誌『映画技術』に掲載された現場カメラマンたちの座談会（『記録映画《東京オリシピック》の製作技術』、『映画技術』第一四九号、一九六五・一、日本映画技術協会、七―四〇）

に詳しい。

(17) 陸上競技男子百メートルのレースを一貫して高速度撮影で撮った部分なども同様だが、今村などはこれには否定的で、「まあ今度の百メートルなんか実に不満だったナ。その意味で。全部高速度だしね。だから実際にあった百の緊張や速度感が出ていない。実際に見る百メートルの早さで撮ってほしかったね。」と述べている(堀場・原・津川・今村一九六五、一三)。この部分については本論の最後の部分で、そこに付けられている音声との関連も含め、再び言及する。

(18) 実際、市川は一九五〇年代の「記録芸術」をめぐる運動に一定の関わりをみせていた。一九五八年に安部公房を中心に「記録芸術の会」が結成されているが、市川崑はこの会の機関誌として創刊された『季刊現代芸術』の創刊号に、三島由紀夫の《金閣寺》に題材をとった自らの映画《炎上》の制作経緯についての論をよせている(市川 一九五八)。会の中心メンバーであったというわけではなさそうだが、この事実は市川が必ずしも劇映画オンリーで「記録」への関心と無縁であったわけではないということを証している。同時にまた、「記録芸術」をめぐる状況がかなり多様化する方向をしめしているこの時期の状況の中においてみると、市川の試みが、こうした「記録芸術」の新しい動きとして位置づけられても決して不思議ではないこともわかってくる。「記録」の時代としての一九五〇年代は、サークル詩、生活記録などの文学運動を起点に展開したが、一九六〇年代にはいるあたりにはかなり多様な展開を示すようになっていた。文学の世界では一九五二年に「現在の会」を組織した安部公房が一九五七年には「記録芸術の会」の結成へと向かい、分野横断的な運動展開の中心になっていったが、こうした動きが必ずしも記録映画の動きとそのままパラレルであったわけではなく、同じ「記録」と言ってもかなり多様な方向性を孕んだ異趣同舟的な状況になっていた。映像の世界で「記録芸術の会」の動きに最も寄り添った活動を示したのは勅使河原宏であったが、機関誌『季刊現代芸術』の執筆者には勅使河原の他、羽仁進、佐々木基一、佐藤忠男らの名前がみられ、市川もその一角を占め

ていたのである。

(19) それにもかかわらず、市川が今村のような方向性との差異化をはかる際に、「作りもの」という旗印を掲げるにいたったのは、自らのもっている従来の「記録映画」に対する疑問や不満をうまく定位させるための言葉を末だもっていないかのために、彼の考える、「単なる記録」に風穴を開けるような新たな表現を、手元にあった「つくりもの」という括りでしか考えられなかったためではないかという気がしてくる。森のインタビュが行われた一九九四年という段階には、その言説は、森の引きだし方の巧みさもあり、かなり整理されているような印象があるが、制作直後に市川が書き残した記事などをみても（市川 一九六五）、状況に振り回されている様子が伝わってくるばかりで、彼の意図が十分に伝わるようなものになりえているとはとてもいえないのである。

(20) 音響効果のこうした使い方は劇映画特有のものという面があることは事実で、実際、記録映画畑出身であった録音スタッフの大橋鉄矢などは当初はいささか当惑したようであるが、仕上げ段階では砧のスタジオで丸二日かけて必要な音をアフレコで揃えるなど、全面的に協力している（サウンドトラックCD《東京オリンピック》解説）。

(21) 一九七二年のミュンヘン・オリンピックの際には、世界の八人の映画監督に委嘱し、オムニバス形式の記録映画「*Visions of Eight*」（日本公開タイトル：時よとまれ、君は美しい／ミュンヘンの一七日、一九七三）が企画されたが、市川はその八人の一人に選ばれ、男子百メートルを題材にした映像を制作した。ここでも選手の走る姿を東京の時と同じく高速度撮影で撮影しているが、今回は正面からのカメラ・ポジションで捉えている。市川によれば、東京オリンピックの時にはこのポジションでの撮影が認められず、仕方なく横からのポジションで撮ったのだという（市川・森 一九九四、三六五）。

(22) この座談会の三回目タイトルにも「映画とテレビ」とうたわれており（堀場・原・津川・今村 一九六七・一一）、CM映像の最近のあり方や、「芸術」という概念の縛りとは別のところにある映像の可能性にまで議論は及んでいる。

## 引用文献

- 『第一八回オリンピック競技大会公式報告書 東京一九六四』（全二冊）、オリンピック東京大会組織委員会、一九六六
- 「特別寄稿 東京オリンピック記録映画脚本」、『キネマ旬報』第一一八四号、一九六四・七、一七六—一九三
- 『完全保存版！ 一九六四年東京オリンピック全記録』（TMOOK）、宝島社、二〇一四
- 厚木たか「記録性と劇性の統一」、『キネマ旬報』第一四六号 特集「記録映画 表現と技術」、一九五六・五、三八—三九
- 阿部嘉昭・日向寺太郎編『映画作家黒木和雄の全貌』、アテネ・フランセ文化センター／映画同人社、一九九七
- 石井彰「ラジオドキュメンタリー」、佐藤忠男編著『シリーズ日本のドキュメンタリー四 産業・科学編』、岩波書店、二〇一〇、二二九—二三九
- 市川崑「《炎上》精算書…又は、映画が出来るまで」、『季刊現代芸術』（編集：記録芸術の会）第一号、みすず書房、一九五八・一〇、二二—二二八
- 市川崑「東京オリンピック映画始末記」、『中央公論』第八〇卷八号、一九六五・八、二五四—二六五
- 市川崑「インタビュー」、市川崑監督が語る、映画《東京オリンピック》撮影秘話、『東京人』第二〇六号、二〇〇四・九、五六—五九
- 市川崑・森遊机『市川崑の映画たち』、ワイズ出版、一九九四
- 今村太平『現代映画論…記録性と芸術性』（へいほんブックス）、平凡社、一九五七
- 今村太平「偏奇の精神で貫いた『記録映画』」、『キネマ旬報』第二二〇四号「東京オリンピック特集批評」、一九六五・四、一八一—一九
- 今村太平「記録映画時評『東京オリンピック』」、『映像文化』、一九六五・六、四〇—四五

岩崎昶「記録映画論」、『映画評論』第一三卷一二号、一九五六・一二、一六一六〇

北原弘行「記録映画についての迷妄…シナリオ『東京オリンピック』の序を駁す」、『映像文化』第一〇号、一九六四・一〇、五一九

京極高英「記録映画のテーマと表現」、『キネマ旬報』第一四六号 特集「記録映画 表現と技術」、一九五六・五、三六一  
三七

桑野茂「記録映画の本質とは何か」、『キネマ旬報』第一四六号 特集「記録映画 表現と技術」、一九五六・五、三四一三  
六

佐藤忠男『日本記録映像史』、評論社、一九七七

渋谷昶子「わたしのカンヌ」、Pangaeca 映画学校 Web サイト ([http://homepage2.nifty.com/pangaeca\\_film/pangaecaiga/shibuya/shibuya\\_interview/shibuya\\_interview2.html](http://homepage2.nifty.com/pangaeca_film/pangaecaiga/shibuya/shibuya_interview/shibuya_interview2.html))

清水晶「素人っぽい目・たわいない笑い…東京オリンピックはこれでいいのか」、『映画評論』一九六五年六月号、五八一六  
三

鳥羽耕史『一九五〇年代…「記録」の時代』（河出ブックス）、河出書房新社、二〇一〇

沼尾俊幸「PR映画『ある機関助手』」、『運転協会誌』一九六三年五月号（抜粋再録…椎橋俊之『SL甲組』の肖像3）、  
ネコ・パブリッシング、二〇〇八、二三六―三三七）

堀場伸世・原敬之助・津川溶々・今村太平「オリンピックの記録をめぐる…一つの決算として（座談会）」、『映像文化』  
第二〇号、一九六六・一一、二一―七

堀場伸世・原敬之助・津川溶々・今村太平「続・オリンピックの記録をめぐる…一つの決算として（座談会）」、『映像文化』  
第二二号、一九六七・一、二二―二八

堀場伸世・原敬之助・津川溶々・今村太平「映画とテレビ…メキシコ・オリンピックを目前に（座談会）」、『映像文化』第二六号、一九六七・一一、二一一七

山本浩『スポーツアナウンサー…実況の真髄』（岩波新書）、岩波書店、二〇一五

吉田直哉『テレビ、その余白の思想』、文泉、一九七三

#### 新聞・週刊誌記事

「河野氏、五輪映画にブンブン」（朝日新聞「記者席」欄、一九六五年三月九日）

「五輪映画つくり直す 河野国務相談 記録を重点に」（読売新聞、一九六五年三月一〇日）

「『文部省推薦』にできぬ 愛知文相が語る」（朝日新聞、一九六五年三月一六日）

「オリンピック映画『決定版』再編集さめる 市川作品は『予告版』（毎日新聞、一九六五年三月二四日）

「誌上試写会 オリンピック映画は記録か芸術か…市川崑演出をめぐって賛否さまざま」、『週刊朝日』、一九六五・三・一九、

一六一—二三

#### 音源

《TOKYO1964 東京オリンピック…NHK放送より》（五枚組）、日本コロムビアADMI-57 一九六五・三

《東京オリンピック NHKラジオ放送》（三枚組）、日本ビクターLE-1006-8 一九六五・一一

《第一八回オリンピック東京大会／一九六四…NHK放送より》、キング・レコードKR(H)72 一九六五・一

《東京オリンピック（オリジナル・サウンドトラック）》（CD）、東宝ミュージックTMSA-0003 二〇〇八

東京オリンピック・開会式 ラジオ実況中継音声（ニコニコ動画 <http://www.nicovideo.jp/watch/sm24657490> 二〇一六年三

月二十九日確認)

映像

《長篇記録映画 東京オリンピック》(DVD、一九六五年劇場公開オリジナル版+四〇周年記念市川崑ディレクターズ・カット版)、東宝 TDV2861D、一〇〇四

《長篇記録映画 オリンピック東京大会 世紀の感動》、プロデューサー…田口助太郎、東宝、一九六六・五・一五公開(CS放送…衛星劇場にて放映、二〇一二・七・六)

東京オリンピック・開会式 テレビ実況放送映像(NHK・BSプレミアム放送番組「プレミアム・アーカイブス」にて四分ほどの抜粋映像の形で放映、二〇一四・一・二八)

表1 行進曲順序表

行進順	国名	曲名	作曲者名
1	キリシヤ	オレンヂクママーチ	
2	アラカニスダン		古藤裕而
3	アルシエリア		
4	アルゼンチン		
5	オーストリア		
6	オーストリア		
7	ロシア		
8	ベルギー		
9	バスク		
10	ポロニア		
11	フランス		タテ
12	キナ	旧友	
13	アルカリア		Alte Kameraden Carl Albert Hermann Telke (1864-1922)
14	ベルマ		
15	カウボイ		
16	カナルーン		
17	カナダ		
18	セクロン		
19	チヤド		
20	チリ		
21	コロンビア		
22	コロン		
23	スウエーデン		
24	キューバ		
25	チエコスロバキヤ	後甲板にて	マルメラード
26	チチマカ		On the Quarter Deck Kenneth Joseph Alford (1881-1945)
27	トニカ		
28	エチオピア		
29	スペイン		
30	フランス	旗を掲げる艦手	
31	トルコ		Hands across the Sea John Philip Sousa (1854-1932)
32	カナダ		スーザ
33	イギリズ		ジョン・フィリップ
34	フランス		ジャン・ロベール・ピナグエック (1848-1903)
35	フランス		Le Regiment de Saumur et Meuse
36	フランス		Jean Robert Pinquene (1848-1903)
37	ドイツ		
38	ドイツ		
39	ドイツ		
40	エル		団伊政雄
41	イタリヤ		
42	イタリヤ		
43	グレートブリテン		
44	スウェーデン		
45	グエナ		
46	韓国		
47	ロシア		
48	ロシア		
49	ロシア		

行進順	国名	曲名	作曲者名
50	リベチオンヌタイン	親近種	
51	ルカセツカ		Mit Schweret und Laute
52	ワグネル		Hermann Strak (1870-1920)
53	スウェーデン		
54	マリ		
55	メキシコ		
56	モナコ		
57	モントロ		
58	モントロ	カピタン	スーザ
59	オランダ		El Capitain John Philip Sousa (1854-1932)
60	オランダ		
61	フランス		
62	ニュージーランド		
63	ニッセル		
64	ナイジェリア		タテ
65	北ロース		Grat Zepplin Carl Albert Hermann Telke (1864-1922)
66	ノルウェー		
67	ノルウェー		
68	ノルウェー		
69	ベルギー		
70	ペルー		
71	ペルー		
72	ポランド		
73	ポランド	われらの先駆者	ヒカロー
74	ロシア		Our Director Frederick Elmsworth Bispson (1873-1929)
75	ルーマニア		
76	ルーマニア		
77	ルーマニア		
78	スウェーデン	進軍行進曲	モルナー
79	スウェーデン		50th Brigade March A. J. Morony
80	スウェーデン		
81	台湾		
82	タイ		
83	トルニター		
84	トルニター	フランス行進曲(花やかな行進曲)	フォーブル
85	トルコ		Charles E. Double (1884-1960)
86	フランス		
87	フランス		
88	フランス		
89	フランス		
90	フランス		
91	フランス		
92	フランス		
93	フランス		
94	日本		



表 2 楽曲構成対応表

【東京オリンピック】		【世紀の感動オリンピック東京大会】
【オリンピック・マーチ】		
前奏		前奏
A	ギリシャ	ギリシャ
B	オーストラリア	オーストラリア
A	カナダ、キューバ	ホリビア
B	エチオピア、カメルーン	カメルーン
C	コソ、フランス	フランス
つなぎ1		つなぎ1
D	ドイツ	カナダ、チベット、コソ、キューバ
つなぎ2 (6)小節目まで / (7)小節目から	ポーランド	エチオピア、フランス、ドイツ
つなぎ1	イギリス	ポーランド、イギリス
D	インド、イタリヤ	カナダ、イギリス
つなぎ2	ケニア	
D'	韓国、メキシコ、モンゴ	
【ザ・カーブ】		
前奏	ネパール	インド
A	オランダ、ニジェール	イタリヤ
B	ポーランド	韓国
C	スウェーデン、台湾	メキシコ
D		モンゴ、ネパール、オランダ、ニジェール
大鼓打奏の小部分	フランス連合	
【旧友】		
主部 (A)	アメリカ	ルウエー
トリオ (B)	リヒエト	スウェーデン
大鼓打奏の小部分	ペトナム	フランス連合
【オリンピック・マーチ】		
前奏	日本	主部 (A)
A		主部委奏 (A)
B		
大鼓打奏の小部分		大鼓打奏10の小部分
A		ペトナム
【フェイトフクト】		
		前奏
		A
		B
		A
		B
		C
		【フェイトフクト】

【オリンピック・マーチ】	原曲の構成
前奏	4
A	8
B	8
A	8
B	8
C	10
C	10
つなぎ1	4
D	18
D	18
つなぎ2	8
D'	18
【ザ・カーブ】	
A+B+C	4
コーダ	

表3 アナウンス内容比較表

	《東京オリンピック》(市川) = 鈴木文弥	NHKラジオ中継=鈴木文弥
キリシヤ	000 1964年10月10日午後二時、いよいよ選手団入場行進開始であります。先頭はオリンピックを生んだ栄光の国キリシヤ。紺地に白く十字が浮かび上がったギリシヤ国旗が、今日日本の東京のメインスタジアムのトラウクの棟瓦色に鮮やかなコントラストをみせております。参加94ヶ国、7060人の世界の若人のかと美のレレード。	参加94ヶ国、7060人、世界の若人のかと美のレレード、いよいよ選手団の入場行進開始であります。選手団の先頭はオリンピック発祥の地キリシヤであります。紺地に白く十字が浮かび上がったギリシヤ国旗が今、日本の東京のメインスタジアムのトラウクの棟瓦色に鮮やかなコントラストをみせて、シルエットをおとしております。旗手は輝かしい第一走者ジョージ・メルセロ選手、オリンピックを生んだ国の誇りと呼べるく燃える胸ヨローロップの太鼓、青く深いエーグ海の水を象徴するような国旗を先頭にキリシヤ選手団27人の入場です。
オーストラリア	044	
カメルーン	125 オリンピック初参加。ひときわ高く沸きあがる拍手。小さな国に大きな拍手。アフリカ大陸西南カメルーンであります。たった二人の堂々たる行進、健気であります。まったく健気であります。	16番目、これも初参加。ひときわ高く沸きあがる拍手。アフリカ大陸の西岸、セニア湖のそばのカメルーンであります。わずか二人の参加ではありますが、新しい国の誇りを体一杯に漲らせての力強い足取りであります。黒い皮膚は白い皮膚も、一歩一歩胸を張って歩いております。
カナダ	100	
コソゴ	143 これも二人。オリンピック初参加。コソゴ、感動です。	22番目、オリンピック初参加。はるばるアフリカから参加のコソゴであります。人口わずか79万5千人、選ばれた役員選手二人が今、東京の土をしっかりと踏みしめております。
キューバ	109	
エチオピア	119	
フランス	149	
ドイツ	201 統一ドイツ国旗、東西の対立をこえ、思想の違いをこえ、今ここにゲーツとベールテュエツの国ドイツ、一丸となつて力強く行進してまいります。感動的な風景です。	31番目、これはまた異なる色な色彩であります。女子はピンク、男子は全頭白、紺白のゾルナーをつきました今大会最大のゾルナージョン、510人を送り込みましたドイツチームの入場であります。先頭を行くドイツ国旗、中央に描かれている白い五輪のマーク。旗手はローマの女子飛び込みゴールトスタウストの空艇に種まき選手クリット・エンガー夫人であります。統一ドイツ国旗が倒されました。天皇陛下にご挨拶であります。素晴らしい色彩です。人間の作り出す美しさの最高であります。スラリと並んだドイツの一流のチーム、陸上では10個銀競技で台湾の楊伝広に次ぐホルトルフ、女子80メートルハールハール、女子バレー、フィギュア、水泳にはヘッツ、さらにはボートのエイトでの金メダルが期待されますラッヴェルグのクルート、世界の旗が、世界の一流が胸を張ってスタントの拍手をおいております。

カーナ	242	ドイツについてはアフリカ、カーナ選手団はいつてまいりました。見事な民族服、手織りの民族服。強烈な原色、すばらしい、まったくすばらしい。	ドイツについてはアフリカ、カーナ選手団はいつてまいりました。赤、白、緑の三色旗の中央に黒く描かれた星は、アフリカ人の自由を示す国旗であります。これまた見事な民族服、手織りの民族服がソフィアをまとったので入場であります。カーナ注目、自分のソフィアは、ソフィア王国に心をわし、フランススターと呼ばれ、今日まで26戦全勝、東京大会での活躍が異物であります。正面スタンプ前を通過しますカーナ選手団であります。お国柄を十分にあらわしてまいります。
イギリス	259		
インド	326		
イタリヤ	333		
クニア	350		
韓国	400		
メキシコ	408	次のオリンピック開催国メキシコ選手団135人の入場であります。4年後のメキシコ大会がさらにさらに開催されることを祈っています。	押し寄せる拍手の浪、次いで、次のオリンピック開催国、メキシコ選手団135人の入場であります。スカーレットのユニフォーム、白いズボンであります。希望と平和と団結を示す緑、白、赤の三色旗、選手はメキシコの英雄と書かれますソフィアのソフィア、ネグリテ選手であります。今、世紀の大バレーを続けている世界の若人のうち、4年後、メキシコソフィアのメイトスタソフィアのトランプを歩く数多くの選手がいることでもあります。15種技に参加するメキシコは特に、水泳1500メートル自由形、22歳の新鋭、チャペリエの力泳を期待しております。
モントロ	431	ソフィアの友人たちも織々と参加しております。初参加ソフィアカンパの国モントロ選手団。	57番目ソフィア、モントロ選手団33人の入場であります。先陣の女子選手は純白のペールという髪止髪を身につけております。その昔13世紀、ソフィアカンパの時代に大寺院を建設したモントロは各ソフィアの二員としてソフィアで初めて描かれる東京オリンピックソフィアに新参加、伝統のレスリングでというソフィアをみせてくれますか。
オバール	438		
オランダ	446		
ニジエール	452	森と砂漠と太陽の国から、ようこそニジエール。	ニューゼalandには続いては、これまたソフィアも初参加、アフリカ、ニジエール選手であります。役員一人、選手二人、ボクシングのソフィア・タボリ選手が旗手であります。森と砂漠と太陽の国から、はるばるソフィアの国、日本、東京にやってきました。
ノルウェー	×		
ポーランド	502		
スウェーデン	514		
台湾	528		
アラブ連合	540		



		<p>世界が目にする日本の体操陣も元気であります。選手団のトップを歩々ケヤクソンの小野選手をはじめ、金メダル懸望距離の強豪、鶴岡、三栗、山下、早田の史上最強のメンバ―が人間の限界とも思える種目演技に挑戦し、メダルの可能性を強めてくれることとあります。パルーホールもまたそうであります。日頃の素晴らしい試練に勝ち抜いてきた選手諸君が必ずや栄光の道を切り開き、期待に応えてくれることとあります。ウエイティング中の記録に挑む、三宅、福田、一ノ関の各選手、アニバルと言われる世界チャンピオン選辺をはじめ、花原、市口らのシスリッラの日本選手の活躍も見物のひとつであります。378人というケラレーションの日本選手団の先頭は今、第二コーナーにかかりました。そのほか、フェンシングのフルーシ、大川、田淵の両選手、サークルの船曳選手、ボクシングの豪華級各選手のアラック、フレイストルの吉川選手、ヨット・ライン級の山田選手の活躍、また自衛隊で佐藤選手がどんな活躍をみせてくれますか、私どもの期待は次から次へとふくらんでまいります。</p> <p>バウクストレットにはいりました日本選手団の堂々たる入場であります。すでに入場を終わりました参加各国の選手は緑のフィールドあふれております。日本のオリンピック参加10回目、オリンピック史上はじめての大選手団であります。もてる力を、技をこの舞臺台で十二分に発揮してもらいたいものであります。堂々と続く日本選手団の入場行進、バウクスタットの中央にかかりました。思えばストツクホルムから半世紀、52年前、1912年、スウェーデンの森と湖の美しいストツクホルム大会にはじめて参加した日本、陸上の三島、金栗ふたりの選手を派遣したのが日本のオリンピック史の第一ページであります。その後1928年の第4回アムステルダム大会で、陸上の福田、水泳の福田と金メダルを獲得、いくたの曲がり角通って今ここに主権国としてホストとして、アジアではじめて開かれるオリンピックに参加する実に410人の役員選手団、ゆっくりとフィールドにはいつてまいりました。さわやかな歓迎のもと、世界の国が集まりました。世界の又ホーツマンが集まりました。世界の若人が東京に集まりました。フィールドに勢揃いした94ヶ国、7060人、役員選手団であります。色とりどりのユニフォーム、赤が、緑が、黄色が、白が、ピンクが、秋の日本が輝きみかた際り注いでおります。7万5千の大観衆の拍手を浴びまして、今日日本選手団が初年コーナー一番左側に入場が終わりました。世紀のパレード、華麗なる選手団の入場がここに無事終了したのであります。</p>

