

2016 年度（平成 28 年度）

博士論文

前衛記録映画論の戦後的意味
1970 年までの松本俊夫の諸活動をもとに

京 都 精 華 大 学

芸術研究科芸術専攻

阪本裕文

目次

序論

第一節：研究の背景と目的 p4

第二節：先行研究と方法 p5

第三節：本論の構成 p6

第一章 戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画

はじめに p8

第一節：アヴァンギャルド芸術のリアリズム p8

第二節：前衛記録映画のリアリズム p11

おわりに p17

補遺：前衛記録映画論以降の言説について p18

第二章 記録映画作家協会および機関誌『記録映画』について

はじめに p20

第一節：背景 p20

第二節：刊行までの経緯と編集方針 p21

第三節：論点1 作家主体と方法の確立 p24

第四節：論点2 映画運動について p25

第五節：休刊の経緯 p26

おわりに p27

第三章 映像芸術の会および松本・大島論争について

はじめに p29

第一節：映像芸術の会発足と「あるマラソンランナーの記録事件」 p29

第二節：機関誌『映像芸術』第1期 p31

第三節：機関誌『映像芸術』第2期 p33

第四節：松本俊夫・大島渚の論争とその周辺 p36

おわりに p45

第四章 前衛記録映画から実験映画へ

はじめに p47

第一節：松本俊夫の初期フィルモグラフィー p47

第二節：前衛記録映画論の実践 p54

第三節：『つぶれかかった右眼のために』 p59

おわりに p64

結論 p65

註釈 p68

主要参考文献 p83

付録 1 : 1970 年までの松本俊夫作品フィルモグラフィー p85

付録 2 : 『安保条約』『西陣』『石の詩』構成表 p91

図版 p96

序論

第一節：研究の背景と目的

太平洋戦争敗戦から 1950 年代にかけて芸術・文化の諸領域で展開した、戦後日本のアヴァンギャルド芸術運動は、その社会的・政治的背景と切り離して論じることができない。それは 1950 年 6 月の朝鮮戦争の勃発を背景にして表れた連合国軍最高司令官総司令部

(GHQ) の方針転換と、それにともなう戦時の政治体制への実質的な回帰、レッドパージを始めとする日本共産党をめぐる政治的な力学と関連しながら、政治と芸術の緊張関係において生み出されたものであり、復興期におけるアヴァンギャルド芸術の提唱者としての花田清輝を精神的な支柱としながら、集団的な芸術運動として展開した。その次にやってくる 1960 年代の社会状況とは、高度経済成長のなかで、日米安全保障条約反対運動（安保反対運動）が学生を中心として隆盛を極めた戦後社会の大きな転換期であったといえるが、1950 年代から引き継がれた集団的な芸術運動も、錯綜する立場や問題意識のずれ違いのなかで、集合離散を繰り返してゆく。このように、1950 年代から 1960 年代の終わりに至るまでの芸術・文化の展開には、社会的・政治的背景を含めた俯瞰的な視点によって初めて浮かび上がる、ひとつの連続性が存在している。

このような視点に基づいた研究が深められるようになったのは近年のことであり、具体例としては鳥羽耕史、友田義行や道場親信による、安部公房や勅使河原宏を中心としたアヴァンギャルド芸術運動や、1950 年代のサークル運動（労働者のサークルにおける左翼文化運動）の研究が挙げられる。特に鳥羽による『運動体・安部公房』*1 と『1950 年代——「記録」の時代』*2、友田による『戦後前衛映画と文学——安部公房×勅使河原宏』*3、そして道場による『下丸子文化集団とその時代——1950 年代サークル文化運動の光芒』*4 は、文学の領域における大きな成果であった。2012 年に東京国立近代美術館で開催された「実験場 1950s」*5 など、同様の俯瞰的な視点によって、1950 年代の美術と、美術に隣接する領域を包括的に取り上げた展覧会であり、会期に合わせて出版された論文集『実験場 1950s 論文集』*6 と共に、美術の領域における大きな成果となった。日本国外でも、The Museum of Modern Art にて「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」*7 が開催され、日本のアヴァンギャルド芸術がまとまった形で英語圏に紹介されたことは記憶に新しい。また、筆者と映画研究者の佐藤洋によって進められている、1950 年代後半から 1960 年代前半にかけて刊行されていた機関誌『記録映画』の復刻出版*8 や、筆者が編者をつとめている『松本俊夫著作集成』全四巻*9 も、同様の視点から映画・映像の領域を中心に、1950 年代から 1960 年代の芸術・文化に焦点を当てたものとなっている。

本論は、このような背景のなかで書かれた筆者の 3 本の論文、「変革する主体——戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画論」*10、「機関誌『記録映画』について」*11、「前衛記録映画の機能——『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石の詩』（1963）、および『つぶれかかった右眼のために』（1968）について」*12 をもとに、再構成と加筆を加えたものである。

本論の目的は、1970 年までの松本俊夫の諸活動をもとに、同時代の言説および芸術・映画運動との関係を読み解きながら、松本が提唱した前衛記録映画論の戦後的な意味を明らかにすることにある。本論が取り上げる言説や作品は多岐にわたるが、そのなかでも『安保

条約』(1959)、『西陣』(1961)、『石の詩』(1963)、および『つぶれかかった右眼のために』(1968)といった前衛記録映画論の実践を分析することが、最後の要点となるだろう。

第二節：先行研究と方法

松本の1950年代から1960年代にかけての作家活動と同時代の社会的・政治的背景の関係についての包括的な先行研究は存在しないが、ここでは部分的に関連する先行研究について記述する。松本に思想的な影響を与えた評論家としては、花田清輝と吉本隆明の存在がまず挙げられる*13。また、瀧口修造の『近代芸術』*14からの影響についても松本自身によって語られている*15が、瀧口からの影響は、花田・吉本に比較すれば、領域が美術に限定されるために希薄なものであったと言わざるを得ない。花田は1946年10月に『復興期の精神』*16を出版しており、松本に限らず1930年前後に生まれ、戦後になって活動を開始した作家たちの思想形成に、大きな影響を与えた存在であった。松本は、花田の著作を通して「楯田の思想」というモチーフや、花田独自のアヴァンギャルド芸術論に影響を受け、後年には直接の交流を得るようになってゆく。もう一方の吉本もまた、武井昭夫との共著として1956年9月に出版された『文学者の戦争責任』*17によって、第五回全国協議会(五全協)以降の日本共産党の活動方針に疑問を持っていた当時の若者たちに大きな影響を与え、新左翼の登場を準備した存在であったといえる。花田・吉本の言説についての先行研究は多数存在するが、そのなかでも特に、花田の言説の中心的可能性をフェミニズム的なものとして論じた菅本康之の『フェミニスト花田清輝』*18を、最も重要な花田研究の成果として挙げたい。しかし同書は、どちらかといえば花田の理論的な分析が中心であり、若い世代との影響関係を論じるという点では手薄である。よって本論は、第一章において、最初に花田と岡本太郎が1948年から1950年にかけて組織した、「夜の会」を中心とするアヴァンギャルド芸術運動を取り上げ、松本が花田の言説から何を読み取ったのかを考察する。松本は当時高校生であり、「夜の会」の公開討論会に参加するような年齢ではなかったが、ここに集った作家たちの著作や雑誌記事を通して、花田のアヴァンギャルド芸術論は、松本の思想的な背景となってゆく。

また、松本は1950年代から1960年代にかけての映画運動の組織者として、重要な役割を果たしてきた存在であるが、教育映画作家協会(記録映画作家協会)と映像芸術の会についての先行研究は、当事者の回顧的な記述を除いて、これまで殆ど存在しなかった。唯一の例外といえるのは川村健一郎の「戦争責任論と50年代の記録映画」*19であるが、それも1950年代における教育映画の概念の変化について論じることが中心になっており、映画運動全体の推移までは捉えきれていない。このような先行研究の不在の理由は、作家協会と映像芸術の会に関わる一次資料に基づいた研究が、これまでの映画研究者のあいだで、等閑視されてきたためである。しかし、このような映画運動の持つ意義は松本の作家活動における重要な要素であり、同時期の松本の言説や作品と不可分である。このような理由から、本論では第二章・第三章において、作家協会の機関誌『記録映画』と映像芸術の会の運動についての論述を行う。また、第三章では映像芸術の会の解体と併走して展開した、松本と大島渚の論争とその周辺についても取り上げる。大島と松本の関係は、1950年代の映画と批評の会の活動にまで遡る、同志的な連帯に基づくものであったが、その映画運動をめぐる考え方は、この時期大きく食い違うに至っていた。それは、1960年代の終

わりにおける、松本の十年以上にわたる映画運動への取り組みの最終的な帰結といえるものであった。

松本の 1950 年代から 1960 年代にかけての作品についての先行研究としては、広瀬愛の「松本俊夫の実験としての映画形式」*20 が挙げられる。広瀬は同論のなかで、上映における内容と形式の関係に着目して、『つぶれかかった右眼のために』の試みが、単一画面の限界を超えて、1960 年代後半の時代性を動的に描き出すものであったことを指摘している。ここで指摘される『つぶれかかった右眼のために』の表現上の特性については妥当な論述であり、筆者も基本的に同じ見解を持つものである。しかし、その表現のコンセプトについては「言語的つんのめり」を乗り越えるために、上映段階においての内容と形式の独自の関係を構築した」と説明するに留まり、それに沿う形で同論文は「内容と形式」という問題設定に立脚した表現論として展開されてゆく。筆者としては、この論理展開が説得力を持つものであることを評価しながらも、その反面、松本が提唱していた前衛記録映画論や、映画運動にかかわる言説との関係において、さらなる考察の余地が存在すると考える。よって第四章は、第一章から第三章にかけて論じられた松本の言説を踏まえながら、『銀輪』（1956）から『スペース・プロジェクション・アコ』（1970）に至るまでの松本の初期のフィルモグラフィを分類したうえで、そのなかから前衛記録映画論の実践といえる『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石の詩』（1963）、および『つぶれかかった右眼のために』を分析する。ちなみに、この分析に際しては『つぶれかかった右眼のために』のグラフコンテを使用しながら行う。

第三節：本論の構成

「第一章：戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画」では、1950～1960 年代の松本に思想的な影響を与えた評論家として花田を取り上げる。「第一節：アヴァンギャルド芸術のリアリズム」では、花田のアヴァンギャルド芸術論が社会化されたものであったことを論じる。「第二節：前衛記録映画のリアリズム」では、花田の言説を記録映画の領域において推し進めたといえる、松本の前衛記録映画論を論じる。なお、この章は筆者が 2012 年に発表した論文「変革する主体——戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画論」をベースとしている。

「第二章：記録映画作家協会および機関誌『記録映画』について」では、作家協会と松本の関係について論じる。松本の前衛記録映画論については、部分的に第一章の論述と重なる部分もあるが、ここでの論述は『記録映画』の議論の文脈において再配置される。なお、第二章は筆者が 2015 年に発表した論文「機関誌『記録映画』について」をベースとしている。

「第三章：映像芸術の会および松本・大島論争について」では、映像芸術の会と松本の間を論じたうえで、松本・大島論争について論じる。第一節から第三節にかけては、映像芸術の会の発足から解体に至るまでの過程が中心となる。「第四節：松本俊夫・大島渚の論争とその周辺」では、1966 年から 1968 年にかけて展開した、松本と大島・石堂淑郎・武井昭夫・花田らの論争が中心となる。なお、この章は書き下ろしである。

「第四章：前衛記録映画から実験映画へ」では、第一章から第三章までを踏まえたうえで、「第一節：松本俊夫の初期フィルモグラフィ」において松本の初期のフィルモグラフ

ィーを分類し、「第二節：前衛記録映画論の実践」において前衛記録映画論の実践といえる『安保条約』『西陣』『石の詩』を分析し、「第三節：『つぶれかかった右眼のために』」において『つぶれかかった右眼のために』を分析する。なお、この章は筆者が2014年に発表した論文「前衛記録映画の機能——『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石の詩』（1963）、および『つぶれかかった右眼のために』（1968）について」をベースとしている。なお、第一節のために行われた松本の初期のフィルモグラフィーの調査結果と、第二節のために作成された『安保条約』『西陣』『石の詩』の構成表は、付録として添付した。

第一章 戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画

はじめに

太平洋戦争敗戦後、国内の芸術・文化のさまざまな領域において、新しい世代によるリアリズムの概念の問い直しが行われたが、この問い直しとは、自然主義リアリズムに対する批判を含みながらも、本質的には当時の政治的・社会的状況を背景とした、社会主義リアリズムへの批判であったといえる。戦時中から敗戦後の復興期にかけて新しい芸術・文化運動を牽引した評論家の花田清輝は、その批判の中心的役割を担っていたといえるが、彼の言説が復興期の現実を捉え直すための新しいリアリズムの方法として提示したものは、既存の認識を解体・変容させるアヴァンギャルド芸術の方法であった。ただし、花田においてのアヴァンギャルド芸術の方法とは大衆の自発的な運動性を引き出すための方法として捉え直されており、その目的は社会主義リアリズムのなかへの大衆的な自発性の導入を意味する。花田の言説の影響下に形成された芸術運動や、個人的に何らかの影響を受けた作家・評論家は多く存在するが、本論は映画の領域において花田の言説を対応させたといえる、松本俊夫の「前衛記録映画の方法について」に関わる言説を取り上げ、松本がその思考をどのように拡大させていったのかを見てゆく。

第一節：アヴァンギャルド芸術のリアリズム

戦後の新しい芸術運動において、戦前のシュルレアリスム受容と切断された形でアヴァンギャルド芸術という概念を提示し、諸運動に決定的な影響を与えたのは花田清輝と、その協働者である岡本太郎であった。花田の言説と実践的運動によって再定義されたといえる、戦後におけるアヴァンギャルド芸術は、戦前のシュルレアリスム受容とは全く異なり、明確な意図によって政治化・社会化されたものである。戦前において国内のプロレタリア芸術とアヴァンギャルド芸術は接合点を見出すことが出来なかったが、花田のそれは、社会主義リアリズムにおいてアヴァンギャルド芸術を止揚するという形で、政治的アヴァンギャルドと芸術的アヴァンギャルドという二つの前衛性を引き受けようとするものであった。外部の現実を固定した現実像そのままに把握するのではなく、自己の内部との関わりのなかから新しい現実の像を問い直してゆかねばならないという問題意識は、敗戦という経験を経た、復興期の若い芸術家や文学者のあいだで概ね共有されるものであった。1946年1月に創刊された文芸誌『近代文学』の同人たちが提起したことによって始まる主体性論争*21も、そのひとつの表れであったといえる。この論争は同誌において、荒正人・平野謙・本多秋五・佐々木基一・埴谷雄高・小田切秀雄らが提起した議論であり、哲学・文学の領域を中心として広範に論じられた。このような主体性の問題の提起は、抑圧から解放されるなかで人間的な回復を求めた敗戦直後の精神状況が反映されていた。しかし、個人の復権を求めるその提起は、新日本文学会内部の黨員文学者や宮本顕治・蔵原惟人をはじめとする日本共産党の側から個人主義であるとして批判を受け、『近代文学』グループに対する一連の近代主義批判を引き起こす。このような経緯の中で、花田周辺の若い芸術家や文学者は自然主義的な現実の把握、および日本共産党の文化政策を敷衍した公式的な社会主義リアリズムへの批判を深めてゆくことになる。当然のことながら彼らの活動も、細部に立ち入って比較すれば、異なる立場や、方法論において対立する部分を抱え

ており、それは決して統一的な運動であったとはいえない。しかし、その活動に先述の前提を見出すことが出来たのは、花田清輝の存在と、その言説による運動の組織化に負うところが大きい。花田・岡本の運動に触発された戦後の若い芸術家や評論家は、広範な領域でアヴァンギャルド芸術が持っている、既存の認識を解体し、変容させる機能を使用して、実践的に活動してゆくことになる。花田・岡本による総合的な芸術運動体であった夜の会と、若い世代の芸術家に大きな影響を与えたアヴァンギャルド芸術研究会。安部公房らをメンバーとする若手の文学者・芸術家のグループである世紀。花田が一時期、編集長を勤めた新日本文学会と雑誌『新日本文学』。安部や真鍋呉夫らを中心として発足した文学者のグループである現在の会。熊谷光之（粕三平）・池田龍雄らによる総合芸術グループであった制作者懇談会と機関誌『リアリズム』。そして制作者懇談会の熊谷による、映画と批評の会と雑誌『(第一次)映画批評』。山下菊二、池田龍雄、桂川寛、中村宏といった画家によって、それぞれのアプローチで試みられた数々のルポルタージュ絵画の運動。教育映画作家協会（記録映画作家協会）と機関誌『記録映画』における野田真吉・松本を中心として展開された活動。その『記録映画』での領域横断的な試みが拡大されたものといえる、映像芸術の会と機関誌『映像芸術』。そして、安部や花田など、多くの文学者が結集した記録芸術の会と機関誌『季刊現代芸術』および『現代芸術』。そして佐々木、武井昭夫、針生一郎など評論家の背景にも、花田の言説との関係を認めることが出来る。

花田は戦時中の1939年9月に文化再出発の会を組織して機関誌『文化組織』を創刊することによって運動を開始する。そして、戦後の復興期においては若い芸術家や文学者を組織して総合文化協会を結成し、1947年7月に機関誌『総合文化』を創刊していた。そして花田はこれに続く運動として、1948年1月19日に、自分と岡本を中心とする総合的な芸術運動体である夜の会を発足させる。夜の会は1950年に活動を停止するまで、喫茶店「モナミ」での月二回の公開討論会を継続した。公開討論会の記録である『新しい藝術の探求』*22のなかには、その内の八回分が収録されている。花田は、このなかの自身の報告と公開討論「リアリズム序説」（1948年6月7日参加者：花田清輝、岡本太郎、片山修三、野間宏、佐々木）*23において、「われわれはアヴァンギャルドという建前からリアリズムに対して何か対立するような形を常に有っているわけですが、ぼくらの立っているアヴァンギャルドの立場というものが、リアリズムの問題の中に含まれている未解決の問題を探求する一つの立場だ、ということも亦考えられるわけで、そういうリアリズムの発展した形としてぼくらの主張をそこに打ち立ててゆこうというような意図もあると思います。」*24と述べて、既成のリアリズムとの断絶を表明している。その後、夜の会に重複する形でアヴァンギャルド芸術研究会が1948年9月に発足し、ここに参加した芸術家の多くが、戦後のアヴァンギャルド芸術運動において中心的な役割を担ってゆくことになる。

ところで、花田はまだ夜の会が活動していた1949年に日本共産党に入党している。この時期の花田の入党とその後の活動は、新しいリアリズムを標榜する戦後世代と、社会主義リアリズムに依拠する黨員文学者との図式化された対立構造には、一見するとそぐわない行動のように映る。しかし、当時の若手芸術家に影響を与えた『アヴァンギャルド芸術』*25に収録されている評論は、すべてこの時期に書かれている。この社会的・政治的な背景と、『アヴァンギャルド芸術』に収録されている評論を併せて考察するならば、アヴァン

ギャルド芸術に花田が与えようとした意図は次のように了解される。すなわち、ここで言う「アヴァンギャルド芸術」とは、アヴァンギャルド芸術を通過した新しい社会主義リアリズムの別名であって、そこで目的とされたものは大衆の運動性の獲得であったと。そして、その運動性は上からの指導によるのではなく、下から組み上げてゆく形で組織されなければならない。花田は正統的なマルクス主義に基づいて、硬直化した社会主義リアリズムを内部から作り変えようとしたのだといえる。さて、花田の代表的なエッセイを引用しながら、花田の提示した芸術運動のプロセスを確認しておく、それは以下のようなものとなる。

「わたしは、自然主義者たちが、われわれの周囲でのさばり返っている以上、どこまでもアヴァンギャルディストたちを支持するつもりだが—しかし、テルの林檎との対決を避けて通ろうとしている点においては、かれらもまた、自然主義者たちと、少しも変わらないと思うのだ。おそらくそれは、かれらにイデオロギーがないためではなくひたすらかれらが、これまで自然主義者たちによってほとんど無視されてきた、内部の現実の表現に、全力をあげて従事してきたためにちがいない。そこで、わたしは、さきに、内部の現実を形象化するためにつかわれてきた、アヴァンギャルド芸術の方法を、外部の現実を形象化するために、あらためてとりあげるべきではないか、といったわけだが、はたしてわたしの希望が、かれらによっていれられたばあい、直ちにかれらは、テルの林檎を描きうるであろうか」 *26

「あらためてことわるまでもなく、内部の世界における具体的なものは、外部の世界における具体的なものの反映に過ぎず、外部の世界における物自体と対決しないかぎり、われわれは、永久に内部の世界における無意識的なものの正体をとらえることはできないのだ」 *27

まず、花田はアヴァンギャルド芸術を「内的なリアリズム」として捉えている *28。これを内的な意識の運動プロセスと言い換えることも可能だろう。そして、過去のアヴァンギャルド芸術が意識の内部のみで完結していたのに対して、アヴァンギャルド芸術の方法を意識の内部でのみ使用するのではなく、外部世界と関係させようとする。それによって外部世界を固定した関係—すなわち自然主義の延長線上にある、反映論的なリアリズム—として受け止めるのではなく、内的なリアリズムとして、アヴァンギャルドの方法によって受け止める。それによって、意識の内部における合理性と非合理性の混交した精神の運動が、外部世界に対する認識の固定性を変容させてゆく。その運動性の中から、固定的ではない、新たな現実像が生成する。菅木康之はこのような花田の方法論を、「アヴァンギャルド」を媒介として「反映論」の「再現—表象」に反対し、介入—対立—闘争による認識の革命を通して物質の多様性と可能性を解放する *29 ものであったとしている。そのような「介入—対立—闘争」という思考において社会を把握しようとするアヴァンギャルド芸術とは、アヴァンギャルド芸術を止揚した「社会主義リアリズム」と呼ぶほかないものとなる。このような芸術運動のプロセスを、政治運動のプロセスと対応させたところに花田の言説が影響力を持ち得た理由があった。政治への直接的参与というかたちをとら

ず、アヴァンギャルド芸術の方法を使用して、芸術・文化運動のレベルにおいて大衆の運動性を拾いあげ、社会的なレベルでの運動性に向けて組織する。そのような運動性は公式的な社会主義リアリズムによって生成されるものではなく、大衆文化のなかに蠢く非合理的な運動性に根拠を置くことで自己発生的に生成される。花田が芸術・文化運動にこだわり、執拗に運動体を組織し続けたのは、このような運動のプロセスを実践するという目的によるものであったといえる。それは芸術の社会化そのものであった。

第二節：前衛記録映画のリアリズム

次に、本章に関わる範囲の松本の初期活動について概観しておく。松本は1932年3月26日生まれで、少年期に戦争を体験し、13歳の夏に敗戦を迎えた。そして、1950年4月に東京大学に入学する。1952年に日本共産党に入党して政治運動に参加する日々の中で、美学を専攻に選び、指導教官である竹内敏雄の指導のもと、ヘーゲル美学から形而上学的なものを取り除いたうえで、その弁証法を継承し、美学におけるマルクス主義の適用を試みた卒業論文「ヘーゲル美学に於ける主観と客観の関係」を東京大学に提出し、1955年3月に東京大学文学部美学美術史学科を卒業する。そして松本は1955年4月に新理研映画に入社し、自転車産業振興会のPR映画である『銀輪』の助監督を務めることで創作活動を開始させている（完成は1956年）。この『銀輪』には、実験工房の北代省三、山口勝弘が美術として、武満徹が音楽として参加した。そして、一本立ちとして1957年に『潜函』を監督。その後、1958年に『伸びゆく力』を監督するが、会社との労働争議の責任を取るかたちで退社。フリーとして、1959年に『春を呼ぶ子ら進路指導シリーズ・展望編』『安保条約』『300トン・トレーラー』、1960年に『白い長い線の記録』、1961年に『西陣』、ラジオドラマ『黒い長い影の記録』、1962年に『私はナイロン』、1963年に『石の詩』、1964年に演劇『嘘もほんとも裏から見れば』、1965年に『晴海埠頭倉庫』、1967年に『母たち』『素肌美のための十二章』『二都物語——一つの光をみつめて』といった記録映画やPR映画の監督を務めてゆく。やがて松本は記録映画・PR映画の領域にとどまらず、実験映画やインターメディア、ビデオアートへと活動の領域を拡張してゆき、1968年には「EXPOSE1968 なにかいってくれいまさがす」（1968年4月10・15・20・25・30日、草月会館ホール）のための『つぶれかかった右眼のために』や、『マグネチック・スクランブル』を制作。1969年には「クロストーク／インターメディア」（1969年2月5～7日、国立代々木競技場）のための『アイコンのためのプロジェクション』や、インスタレーション作品『シャドウ』『エクスタシス＝恍惚』、劇映画『薔薇の葬列』を制作している。そして1970年に日本万国博覧会せんい館のために『スペース・プロジェクション・アコ』を制作するに至る。こうした制作活動と並行して、松本は評論活動も積極的に行っており、1963年には第一評論集『映像の発見——アヴァンギャルドとドキュメンタリー』*30、1967年には第二評論集『表現の世界——芸術前衛たちとその思想』*31を刊行している。評論集の刊行はその後も、第三評論集『映画の変革——芸術的ラジカリズムとは何か』*32、第四評論集『幻視の美学』*33、第五評論集『映像の探求——制度・越境・記号生成』*34、第六評論集『逸脱の映像——拡張・変容・実験精神』*35と続く。また、松本が中心的な立場で関わった運動組織としては教育映画作家協会（記録映画作家協会）や映像芸術の会がある。その後も、1968年にはフィルムアート社の設立に関わり、雑誌

『季刊フィルム』を刊行するなどして、1960年代を通しての芸術・文化運動の潮流を組織してゆくことになる。

次に、松本の言説とその背景をみてゆきたい。まず、敗戦以後の国内の社会的状況、松本は次のような言葉で言い表している。

「敗戦後ほぼ五年間というものを、いわゆる占領下革命の幻想にひたって民主主義革命を挫折させ、更にコミンフォルム批判後の五年間を、いわゆる「劉少奇テーゼ」の無批判的公式的適用による極左冒険主義の採用と、醜悪な分裂と抗争の体制化による組織の自己破壊とによって、遂に大衆からの孤立と、労働戦線の混乱および敗退を導いたという事実」

*36

これは50年代前半に引き起こされた、一連の Kommunismus の混迷を指したものである。1948年頃より始まる米ソ冷戦の開始を背景とした連合国総司令部の占領政策の転換と、その過程で行われたストライキの阻止や官公庁や民間企業におけるレッドパージによって、連合国総司令部を解放軍と規定した占領下における日本共産党の平和革命方針は行き詰まりを見せる。そこで朝鮮戦争(1950~1953年)を背景とした、コミンフォルムによる批判(1950年1月)が行われ、その対処をめぐって日本共産党は「所感派(主流派)」と「国際派」に分裂する(50年分裂)。この党内分裂による混乱は翌年、コミンフォルムが主流派への支持を表明することによって収束する(1951年8月)。そして1951年10月の第五回全国協議会(五全協)において、日本を従属国と規定して労働者と農民を中心とする統一戦線によって民族解放民主革命を目指す武装闘争方針が採択される。また、この時期には学生党员を含む山村工作隊が各地の農村に派遣されている(これには、松本をはじめ、山下菊二、桂川寛、勅使河原宏、土本典昭も参加した)。この方針は1955年7月の第六回全国協議会(六全協)において方針転換が行われるまで続いた。このような Kommunismus の混迷に対する疑問と批判を背景として、吉本隆明・武井によってプロレタリア文学の戦争責任を問う『文学者の戦争責任』が出版されることになる。

このような社会的状況は、教育映画・記録映画の領域における戦争責任として提起された松本の言説の背景となるものであった。次に作家協会が設立される経緯について、初代会長であった吉見泰の記述*37を元にして簡単に説明を加えておく。まず敗戦後の記録映画・教育映画において、日本プロレタリア映画同盟(プロキノ)の系譜を引き継ぐ記録映画運動が始まる。この運動は1949年1月に第一次教育映画作家協会が職能的組織として発足したことによって始まる。しかし、各社教育映画部の相次ぐ解散、業務停止によって、多くの記録映画作家たちが職を失ったために、この会は一年ほどでなくなる。しかし、失職した作家たちは連携しながら、1953年2月には記録教育映画制作協議会を発足させ、自主製作運動を展開するようになる。この製作協議会について知ることができる資料は限られているが、『記録映画教育映画製作協議会ニュース』No.1*38によると、一般からのカンパによって製作された『52年メーデー』(1952)の成功を契機として、1953年1月に日映作家集団、新映画作家集団(旧東宝教育映画)により準備会が持たれ、1953年4月10日に日映作家集団・新映画作家集団・日映技術集団・第一映画プロダクション演出者グループ・東宝芸術家協会・現代撮影協会・カメラマン・クラブのメンバーが集まって

発足した運動体であるとされる。設立当初の幹事長は野田、幹事は河野哲二・竹内信次・大沼鉄郎が務めた。そして製作協議会は、大衆運動と一体化した「民主的記録映画・教育映画」の自主製作に取り組み、毎年のメーデー映画や『京浜労働者』（1953）、岡山県勝田郡飯岡村における月の輪古墳発掘運動を題材とした記録映画である『月の輪古墳』（1954）といった作品に関わってゆく。この「民主的記録映画・教育映画」の自主製作運動とは、『勤労者文学』（新日本文学会）や、その後の『人民文学』（人民文学社）と、その後継誌である『文学の友』によって牽引されていった1950年代のサークル運動や生活記録*39と同じく、左翼的な文化運動の文脈に位置付けられるものであり、その背景には、日本共産党の五全協前後の文化運動方針の存在があったと見るべきだろう。また、これらの映画における表現は、基本的に社会主義リアリズムの方法論を採るものであった。やがて、協議会は経済的な活動基盤の脆弱さによって1955年頃に、その活動を実質的に解体させる。そして製作協議会に入れ替わるようにして、1955年3月に教育映画作家協会が発足する。このような流れのなかで、作家協会に参加した松本は1957年に「作家の主体ということ——総会によせて、作家の魂によびかける」と題された文章を『教育映画作家協会会報』31号にて発表する*40。そのなかで松本は、吉本・武井による『文学者の戦争責任』*41に言及しながら、プロレタリア文学の戦争責任に対応させるかたちで、教育映画・記録映画を取り巻く状況を次のように批判している。

「戦後のいわゆる民主主義文学が、これら作家のみじめな敗朴と頹廢という事実との対決を回避して、全面的な自己批判をしなかったばかりか、何らの内的抵抗もみせぬまま、すでに懺の生えたナツ時代の衣裳を臆面もなくかつぎ出し、実に安易極まりない態度に出発したというところにあった。従って民主主義文学運動そのものの荒廢と坐折の原因が、戦後の戦争責任という問題提起により、作家主体批判として追求されたことは極めて妥当であった」（以上、文学について）*42

「戦争中には無批判的に戦争協力の映画を作り、全く外在的な力で進路を転換されると、深刻な内部批判もせぬまま他動的に方向を変え、一寸した政治的高揚期には、すぐヒステリックに芸術を政治に隷属させるような小児病的偏向を犯し、一般的後退期には無節操にフィルム宣伝広告業に順応する。ここには終始一貫主体欠如の奴隸的転人がいるだけで、作家ははじめから不在ではなかったのか」（以上、教育映画・記録映画について）*43

1939年3月に可決された映画法によって、戦時体制下における国策としての文化映画の統制と上映義務は、戦争末期においては戦意高揚のための宣伝手段として使用されていた。そして敗戦後、業界各社は文化映画製作にかかわって教育映画製作に注目するようになっていた。このような経緯において教育映画に取り組むことは、教育や啓蒙を目的とするとはいえ、作家が主体を欠いたまま目的を捉えようとする点において、過去の文化映画と変わるところがない。そこに作家の主体意識が存在しないことを松本は問題視していた。松本にとって戦争責任と、作家主体の問題は不可分のものであった*44。川村健一郎が「戦争責任論と50年代の記録映画」*45のなかで指摘する通り、この問題意識は『文学者の戦争責任』がプロレタリア文学に向けて放った批判を、教育映画・記録映画の領域において

捉え直そうとするものである。そして松本は、花田の言説を踏まえてアヴァンギャルド芸術の方法を映画に導入し、映画における自然主義的・反映論的な社会主義リアリズムへの批判へと展開させ、新しいリアリズムの方法を提起する。松本はここで「自然主義者には主体意識が欠如している」との視点から、次のように批判を続ける。

「過去の方法意識に決定的に欠けているものは、やはり主体、乃至は内部の世界である。それは具体的には自然主義という形であらわれている。自然主義こそは、劇映画をも含めて、今日映画芸術の前進を阻む癌である。社会主義リアリズムは、いわゆる典型概念を軸とし、自然主義の無思想性、無党派性を克服することによって対象の本質に迫ろうとしたが、一方の作家の内部世界には全然照明を浴びせることなく、従って内部の変革は回避されたため、対象に対する主体の関係は自然主義の本質をそのまま温存したのである。その特徴は、外部を唯一の实在と素朴に信じ、外部を外部としてしか把えることの出来ない点にある」*46

「自らの内部世界を自覚することなく安易に外部にもたれかかる時、彼らは因習的な意味と情緒、事柄と雰囲気を通してしか物事をとらえることが出来ず、想像力を枯渇させ、救い難き感性のパターンをつくり上げるに至ったのだ。対象を非情な眼で把えようとするドキュメンタリストが、内部のドキュメントということを媒介として、現実の相対的把握に進みえず、一見縁もゆかりもないかみ見えるアヴァンギャルドと鋭く対決し、これを自己否定の契機として、より高次のリアリズムを志向し得なかったのは、ほかならぬ作家の主体意識の欠如に基づくものであった」*47

ここで松本が述べている「内部のドキュメント」という言葉は、花田の言説における「内的なリアリズム」と対応していると見なせる。松本が早い時期から花田の言説を前提として思考していたことは、1956年に東京大学学生新聞に掲載された今井和也・木村泰典（石子順造）との三者共同執筆による「作者“内部”の概念規定が曖昧」*48のなかで、花田の言説をめぐって繰り広げられた針生・武井による論争を批評していることから窺える。これは花田の『アヴァンギャルド芸術』と岡本太郎の『今日の芸術——時代を創造するものは誰か』*49の出版記念討論会の席上で、花田に対して針生一郎が行った批判に端を発して、その後『美術批評』誌上で針生と武井の間で交わされた論争*50を論じた文章である。ここで三者は、吉本・武井による「文学者の戦争責任」論にも触れながら、芸術のアヴァンギャルドと政治のアヴァンギャルドの統一を説く花田の言説を咀嚼したうえで、内部と外部を二元的に設定するのではなく同時的に捉えることの必要性を述べる。このような、ドキュメンタリーとアヴァンギャルドを統一する方法論は、作家協会の機関誌『記録映画』創刊号に掲載された「前衛記録映画の方法について」*51のなかで、具体的な作品論を伴って展開される。松本は過去のアヴァンギャルド芸術に言及して、それが古典的（自然主義的）なリアリズムの方法を乗り越えるものであったことを指摘しながらも、次のように批判している*52。

「彼ら（筆者註：ここではシュルレアリスト）は内部世界の分析を不断に外部世界とかかわらせ、あくまでも外部世界との対決を回避することなく、それと厳密に対応する内部世界を組織的に形象化するという操作に極めて不十分であったばかりでなく、まして、外部世界を主体的にとらえていくためにこそ内部世界を媒介するなどという方法意識は全く持ち合わせていなかったといつてよい」 *53

前衛記録映画の方法とは、教育映画・記録映画にとどまらず、映画全体に変革の契機をもたらすものであったが、その変革の契機とは、プロレタリア映画を含むプロレタリア芸術のリアリズムを否定的に切り離したうえで、さらに戦前のアヴァンギャルド芸術とも切り離されることによって成立している。この松本の批判は、花田がアヴァンギャルド芸術を社会化するなかで行った、戦前のアヴァンギャルド芸術との切断と同質である。それは過去のアヴァンギャルド芸術を、内部世界の限界に止まったものであると批判する（このようなシュルレアリスムへの批判は現在からすると断定的に映るが、松本が花田の言説を踏まえたうえで理論化を行なっていることに注意したい）。この切断を経ることによって作家主体の内部を探るアヴァンギャルド芸術の方法は、映画的方法（フレーミングとモンタージュ）と結びつけられ、外部の現実と対峙するための方法となる。松本はアラン・レネ（Alain Resnais）の『ゲルニカ』Guernica（1950）をリアリズムの問題に引きつけて、与えられた絵画「ゲルニカ」が、作家主体の内部世界を探る映画的方法によって、絵画「ゲルニカ」としての直接的所与性を否定され、作家の主体的世界を総体的に表現するものとしての映画『ゲルニカ』になったと論じている。

「つまり即物的なドキュメントは、皮相な意味性を剥奪するというその機能によって、対象の直接的所与性を否定し、同時にそこに主体的な意味を与えるのだ。そして、まさにそのことによってのみ、彼は対象の本質に主体的に切り込むことができたのであり、一九三七年四月二十六日のあの忘れぬできごと、フランコをたすけるドイツ空軍の三時間半にわたる無差別爆撃によって二千人の市民が殺戮されたあのゲルニカの惨劇と、この事実に対決する作家の主体的世界のすべてを総体的に表現しているのだ」 *54

ここでは、前衛記録映画の方法が、外部世界の直接的所与性を否定したうえで、主体の内部の認識を変革し、それを表現するための方法であることが明確に述べられている。そして戦後の新しい世代が対峙すべきものは、1950年代から1960年代にかけての同時代の状況そのものに置き換えられる。前衛記録映画の方法とは、映画において作家主体が同時代の現実を変革してゆくための方法そのものであり、それは実存主義的な性格を備えたものであった。そして松本は、映画における記録という言葉の意味を捉え直しながら、前衛記録映画のプロセスを次のように定義する。

「記録（ドキュメント）ということばの新しい今日的な意味は、事実を事実としてそのアクチュアルな物質的現実を、それがまさに同時にそれと対応する内部現実の克明な記録であるようなしかたで記録すること、外部の記録と内部の記録を、外部の記録を主要な契機として弁証法的に統一すること、すなわち内部の記録を媒介として外部の現実を記録する

ことをその内容としている。そして、それが映画的形象としてのフレイミング、モンタージュ、コンストラクションという三つの基本的な要素のうちに保証されることはいうまでもない。ここにドキュメンタリーがアヴァンギャルドと統一される地点がある。そして、それは、もはや過去のいわゆるドキュメンタリーをもまた過去のいわゆるアヴァンギャルドをも意味しない。それは、それぞれ一方が他方を対立物として自己否定した、次元高い可能的領域をさし示すものである」*55

ここで言うところの内部現実の記録とは、作家の内部で認識が変革してゆく過程を、映画を通して表現することである。これは、個人の内部と外部世界の実存主義的な結びつきへの欲求であったともいえるだろう。このような実存主義的な結びつきは、『(第一次) 映画批評』1958年11月号に発表された「映画のイメージと記録——シンポジウムのための報告」において、より明確に描き出されている。

「今日われわれの目指すべき真にアヴァンギャルドな映画とは、このようなものではない。(中略)それは外部世界の日常的・表面的な対称性を否定し、これを裸形の物体にまで解体して内部世界を客体化するが、そのことによってステレオタイプ化した観念や感性が破壊され、従って更に、対象の因習的な意味性という表面のヴェールが剥奪されて、一層現実のアクチュアルな姿に肉迫するという弁証法的な往復運動をその方法の核心に据えたものである。そしてそれが鋭いイメージとして、作品の物質的素材に定着されることをこそ、私は言葉の厳密な意味において「記録」と呼ぶべきではないか」*56

この文章は、前衛記録映画論における外部世界と内部世界の対応関係の基本モデルであると同時に、松本が記録性の問題をどのように捉えていたかを示すものだといえる。更にこの文中ではジャン＝ポール・サルトル (Jean-Paul Sartre) が参照されており、早い段階から松本がサルトル受容を果たしていたことが分かる。

「イメージとは、サルトルによれば「対象物の〈類同的代理物〉(representant analogue)としての資格であらわれて、それ自体としてはあらわれない、物的あるいは心的な内容を通して、不在あるいは非在の対象物を思念する(狙う)作用」*57である。だからイメージとは一つの意識形態であり、作家は(中略)映画の知覚的素材を組織して、それに統一構造を与えることにより、自己のイメージを客体化し、それを作品という物質的アナログンに変えるのである」*58

このように松本の自然主義＝社会主義リアリズムへの反発という問題意識には、サルトルの想像力論も関わっている。サルトルの想像力論において、不在の何ものかについての像(イメージ)を思念する行為とは、外部世界を依拠する基盤としながらも、そこから距離を取るによって対象物を否定することに等しい。それによって想像力は対象物との癒着から解放され、想像的な自由を得ることになる。そうして生み出されるのが、対象物の類同代理物としてのイメージである。このようなサルトルの想像力論を踏まえうえで前衛記録映画の基本モデルを読み直すならば、それは内部と外部世界の往復において、

外的な対象物の否定という形で措定されたイマージュを、映画の創作過程においてフィルム上に定着させる行為であったと考えられる。映画は対象物を撮影によって写し取りながら、松本が述べるころの映画の基本的な構成因子であるフレイミング、モンタージュ、コンストラクションによって対象物を否定し、対象物の類同代理物として生み直される。先に述べた内部現実の記録とは、想像的自由に基づいた対象物の類同代理物の構築であったと言い換えられるだろう。これこそ、前衛記録映画論がサルトルの想像力論より受け取った、個人の内部と外部世界の実存主義的な結びつきの実体である。

このような前衛記録映画の方法が強く表れた、60年代における松本の政治的・社会的な記録映画としては、特に『安保条約』『西陣』『石の詩』を挙げることができる。『安保条約』は、典型化された社会主義リアリズム的表現に拠らず、ニュース映画からの引用や写真を素材として、ショット単位のモンタージュとフレーム内部における写真のコラージュによって主体内部を形象化する。京都記録映画を見る会の上映運動の中で製作された『西陣』は、冷徹に抑制された構成のなかで、ルイス・ブニュエル (Luis Buñuel) の『糧なき土地』 *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) のように日常性を非日常に転化させることを試みる。『石の詩』は、アーネスト・サトウ (Y. Ernest Satow) の写真を素材としながら、それを複雑に再構成することで、主体の内部と外部世界の関係を攪乱することを試みる。これらの作品については、第四章で詳細に論じる。

ここまで述べてきたような松本の活動は、作家協会内部における、日本共産党の文化運動方針を敷衍し、職能組合的な方向を指向するグループへの戦争責任論として作用する。第二章で詳細に述べるが、野田と松本を中心とした芸術運動を指向するグループは、『記録映画』誌上で、職能組合的な方向を指向するグループと論争*59を行ってゆく。その対立は、最終的に1964年2月の作家協会臨時総会において協会の主導権が前者グループによって握られ、野田・松本をはじめとする後者グループが作家協会を事実上脱退するという帰結に至る(正式な脱退は同年12月27日であり、松本は同年末に日本共産党も離党している)。それに伴って『記録映画』も1964年3月号を最後に通巻65冊で発行を停止する。第三章で詳細に述べるが、その後も作家協会に絡んだ対立は、黒木和雄の「あるマラソンランナーの記録」事件を通してくすぶり続け、その一方で野田・松本をはじめとする脱会者たちによって、1964年5月24日に映像芸術の会が発足してゆくことになる。

おわりに

松本が提示した前衛記録映画論とは、花田の提示したアヴァンギャルド芸術の方法を、吉本の戦争責任論の論理を適用しながら、映画において展開させたものであったといえる。それは、サルトルの想像力論とも関わる、外部世界との実存主義的な結びつきの欲求によって支えられている。ところで花田および吉本は、ともに戦後の日本共産党の方針を批判していたが、根本的な立脚点は大きく異なっており、二人は1956年以降、一連の花田・吉本論争を展開させている。あくまで花田は党内の反主流派の立場にあり、まだこの段階では、その立場から完全に踏み出すことはなかった。安部、佐々木、武井、針生といった、花田の影響下で活動を開始した文学者や評論家、そして松本においても、基本的にその立ち位置は同様である。それは、旧左翼と新左翼の中間項と呼ぶべき立場であった(その拠点となったのは新日本文学会と、1964年2月までの作家協会、そして映像芸術の会であっ

たといえるだろう)。しかし、吉本は違った。吉本はプロレタリア文学とともに、新日本文学会に拠点を置く花田たちのような反主流派の立場をも否定し尽くすことで、自らの思想的立場を明確化し、新左翼的イデオロギーの担い手となる。このことから松本は、あくまで花田の言説に依拠しながら、吉本から得た主体性の確立に関わる論理を組み込むことによって、はじめて記録映画作家の戦争責任を問う前衛記録映画論を構築し得たのだと理解するのが妥当だろう。

補遺：前衛記録映画論以降の言説について

最後に補遺として「前衛記録映画の方法について」以降の松本の言説について簡単に触れながら、松本の思考が、その後どのように拡大していったのかを概観したい。1960年代末とは、それまでのように主体と客体の二元論で世界を捉えることが困難となり、社会的にも、文化的にも大きな枠組みが解体し、断片化してゆく時代でもあった。この変革の時代においては、言語的コミュニケーションの否定としての、混沌とした非言語的体験が重要視されていた。それらは言語以前の感覚的なものや、幻視的なサイケデリック・カルチャーへの接近を見せる。松本も芸術・文化におけるこの種の非言語的体験を重要視しているが、ただしそれを言語の否定に短絡させる傾向については批判しており、以下のように述べている。

「両者（筆者註：言語的体験と非言語的体験）の関係はあくまでも弁証法的であり、プレロジカルな非言語的表現領域は、ロジカルな言語的表現領域の地平がひろがるとともにひろがり、ロジカルな言語的表現領域は、プレロジカルな非言語的表現領域をねじふせようと格闘することによって活性化するのだ」*60

松本はプレロジカルな感覚作用を言語作用との弁証法的な関係の中で捉えようとする。松本が積極的な姿勢で実験映画、インターメディア、ビデオアートといった逸脱的な映画・映像に取り組んでいったのは、これらの映画・映像が、非言語的表現領域と言語的表現領域の弁証法的な関係をその作品内部に内包していたからだといえる。そのうえで松本は、このような非言語的表現領域に関わるプレロジカルな映像表現過程が、反省的意識のコントロールを逸脱してゆくことにこそ重要性があるとして、以下のように続ける。

「（筆者註：人間の予期せぬ情念の運動と比較して）映像表現過程においても同様、私たちは反省的意識が見る前に跳んでしまうのであり、その結果から自己の表現衝動を発見したり、つくりあげていったりすることを繰り返すのである。その過程は自己表出というより、むしろ自己発見ないし自己創出である。」（中略）「したがって、いまやかの混沌が究極的に意味するものが明らかである。それは自己を自己の限界から解き放つことであり、世界と自己の既成の関係を変革することである。その体験の自覚こそ混沌にほかならない」*61

やがて、1970年代中頃より、松本の言説においてはロジェ・カイヨワ（Roger Caillois）の述べる「眩暈」（ilinx）を手がかりとして、疑似宗教的な超越性を芸術において捉え直す

ような文章が見られるようになる。このような眩暈の装置としての機能は、1970年代後半以降の松本の作品において、見落とすことのできない重要な要素となってゆく。さらに、1980年代に入ると、松本はこれまでの自らの言説を、映像に固有の記号論的問題として結び付け、事物の意味付けを解体させる仕掛けを作品構造に内在化させる傾向を強めてゆく。松本は「脱自己同一化と記号生成性」と題した文章において、次のように述べる。

「映像の呼吸や文彩の形成にかかわるそれら（筆者註：映像の生成過程において記された意識下の欲動）の標識は、記号というにはあまりにも漠然とした前記号的なものだが、それでもそれが感覚=運動的分節のレベルをこえて、それ以上の何かを微妙に表象しようとしていることも事実である。その意味ではそれもまた一種の性質記号的なもの、でなければまさに記号たらんとしている生成過程の原記号的なものであることを否定できない。ともあれそれは一方で象徴的な記号に向かおうとするベクトルを持ちながら、他方では象徴記号の体系的な秩序にとっては異質なノイズとして攪乱的に作用するという、いたって矛盾をはらんだものであり、したがってまたかぎりなく意味（記号）に近づきながら、どこまでも意味（記号）になり切ってしまうことを拒むような、いわば出来事として生きられつつある記号なのである」 *62

この言説が目的とするものを端的にいうならば、それは主体内部にある自己同一的で安定した世界についての意味付けの、映像による生成的解体であろう。それは作品レベルでは松本の1980年代以降の実験映画やビデオアートにおいて、または1988年の劇映画『ドグラ・マグラ』の物語構造のなかで試みられる。このように、「前衛記録映画」以降の松本の言説は、花田のアヴァンギャルド芸術に関わる言説が抱え込んでいた政治性・社会性の範疇に収まり切らないものになってゆく。しかし、思い返すならば一連の松本の言説のなかには、最初期において提示された松本の原点となる問題意識——主体の変革という問題——が常に持続している。この問題意識の延長線上において現時点での最新作である『蠅螂の斧』三部作（2009～2012）を観るならば、その作品の内に、変革しゆく主体の痕跡を認めることができるだろう。

第二章 記録映画作家協会および機関誌『記録映画』について

はじめに

戦後の社会教育映画、学校教育映画、産業PR映画といった映画を製作する教育映画・記録映画業界は、実践の中で画期的な作品を多数生み出してきた。しかし、そこには作家名や作品名の列記によっては見えてこない、作家同士の創作的連帯や、政治的な立ち位置の違いによって織り成された、複雑な重層性がひそんでいる。この重層性に着目し、敗戦後の、特に1950年代から1960年代前半にかけての教育映画・記録映画をめぐる史的経緯を精緻に把握しようとするならば、教育映画作家協会（1960年12月より記録映画作家協会に名称変更）と機関誌『記録映画』が、複数のリアリズムのあり方を包括した、集団的な運動の場として浮かび上がってくる。

この作家協会は作家同士の経済的互助をはかる組合的側面と、合評や理論研究などの活動を行う創作的側面という二つの目的を掲げて、1955年2月21日の発会総会によって発足した*63。そして、『記録映画』は作家協会の機関誌として、1958年6月号から1964年3月号まで、欠号と合併号を挟みながら通巻65号刊行された。

第一節：背景

1940年代の終わりから1950年代始めにかけての文化運動を振り返るならば、それはまず職場サークルの活動や生活記録などの記録運動によって語られる時代であった。そのような左翼的な文化運動は、1950年に刊行された雑誌『人民文学』や、美術においては、1949年に刊行された雑誌『BBBB』の誌上でさかんに取り上げられた。そして、教育映画・記録映画の領域でも、そのような生活の現場に関わりながら観客のための映画を製作し、大衆運動の伸長に貢献しようとする左翼的な映画運動に関わった作家達の組織的な製作活動が現れるようになる。

第一章で述べた通り、1953年2月5日に発足した記録教育映画製作協議会は、このような生活に根ざした大衆運動を基盤としながら、自然主義あるいは社会主義リアリズムの方法に基づくかたちで『月の輪古墳』（1954）や『日鋼室蘭 197日の闘い』（1955）などの自主製作作品を生み出し、上映運動を展開した。同協議会の発足当初の幹事長は野田真吉、幹事は河野哲二・竹内信次・大沼鉄郎が務めた。同協議会は1955年頃には解体するが、ここに参加した記録映画作家は、間をおかず、より職能組合的な性格を持つ組織として教育映画作家協会の設立に向かうことになり、作家協会は先述の通り1955年2月21日に発足する。設立当初の会員数は1955年3月7日時点で会員数70名となり、発足当初の会長は吉見泰が務めた。

同じく第一章で述べた通り、復興期の現実を捉える新しいリアリズムを模索するアヴァンギャルド芸術の運動も、早くからその活動を開始している。1947年7月に機関誌『綜合文化』を創刊した花田清輝は、やがてその活動の拠点を、1948年1月19日に岡本太郎らと発足させた夜の会に移してゆく。そして、討論会や研究会、あるいは雑誌を通して花田の言説に触れるなかで、戦後のアヴァンギャルド芸術の担い手となる若い作家たちは、自らの創作活動に取り組んでゆくことになる。この時期の花田のアヴァンギャルド芸術に関わる言説は、武井昭夫・針生一郎・佐々木基一・安部公房・柁木恭介・関根弘といった文学

者や、安部を中心として1952年に発足する現在の会の会員、また、熊谷光之（粕三平）・田畑慶吉・池田龍雄・羽仁進・山際永三（高倉光夫）・佐藤忠男らの参加によって1955年に発足した映画・美術・文学・演劇を総合するグループ制作者懇談会の会員、あるいはルポルタージュ絵画に取り組んだ桂川寛・中村宏・勅使河原宏・山下菊二といった作家達の活動において、概ね共有されてゆく。これらの作家は、現場へ取材に赴いたり、日本共産党による山村工作隊の活動に参加したりする中で、文学や絵画におけるルポルタージュを実践した。また、花田自身も1957年に発足した記録芸術の会において、「記録（ドキュメンタリー）の精神に基づき、リアリズム芸術の革命と深化の為に努力する芸術家の創造団体」*64を同会の目的として掲げることになる。

そして、教育映画・記録映画の領域で、この方法論を展開させる役割を担ったのが、大学卒業後、新理研映画に入社して既に『銀輪』（1956）の演出補に取り掛かっていた松本俊夫と、松本に共鳴し、作家協会において共同で論陣を張ることになる野田であった*65。また、先述した制作者懇談会の映画部会は、熊谷を編集として1957年6月より雑誌『映画批評』を刊行しながら、実作を通した会員読者の集まりとして映画と批評の会を発足させていた。野田・松本は同会にも参加し、誌面に寄稿するようになってゆく。この交流によって、『記録映画』と劇映画領域の人々との繋がりが生まれることになったことは見落とすことができない（他の会員は制作者懇談会の映画部会会員に加え、大島渚・佐藤重臣・佐藤忠男・吉田喜重など）。

このように、1950年代とは、複数のリアリズムの方法論が、並行する形で進行する状況にあった時期だと言える。そして『記録映画』においてこの二つの方向は、職能組合的な形で生活の向上を目指すグループと、芸術運動を目指すグループという二つの立場に置き換えられることになる。

第二節：刊行までの経緯と編集方針

機関誌刊行の構想は、作家協会が発足した翌年から持ち上がっており、それは『教育映画研究』という誌名によって準備が進められた。しかし、その構想は実現困難であるとして一旦見送られ、しばらくは『教育映画作家協会会報』が、機関誌的な役割を補うかたちで刊行されていた。この会報は、作家協会発足当初から発行されていた数ページの冊子であり、その紙面では、会員作家の動静や、PR映画製作の現場における作家の自主性に対する抑圧や労働問題に関わる意見などが交換されていた。そのなかでも、記録映画作家が抱えている共通の問題が意識される契機となったのは、運営委員会の名義によって『作家協会会報』No21に掲載された、「作家の自主性のために」*66と題された文章であった。この文章に対する意見交換の延長戦上において、第四回教育映画作家協会定例総会の直前の『作家協会会報』No31に、松本の「作家の主体ということ——総会によせて、作家の魂によびかける」と題された文章が掲載される。この文章の中で松本は、吉本・武井がプロレタリア文学に向けて放った批判である『文学者の戦争責任』を参照しながら、これを教育映画・記録映画の領域に引きつけて論じている。松本によると、戦時下の国策映画から、敗戦後間もなくの政治的な自主製作映画を経て、1950年代末のPR映画製作に至るまで、作家主体の欠如という事態が継続していたとされる。それは作家が、外部条件を変革の対象として否定的に捉え、主体化しなかったことに起因する。そして、この作家主体の欠如

は、自然主義として表れたとされる。この文章が、会員個々人の立場によって賛否を引き起こしたことは想像に難くない。

このような問題意識の共有を経て、第四回教育映画作家協会定例総会（1957年12月25日）にて、機関誌の刊行が決定される（ただし、会報もページ数を縮小して継続して発行される）。この総会での決定を受けて、運営委員会は1958年度の編集部会員として、岩佐氏寿・飯田勢一郎・岡本昌雄・小島義史・谷川義雄・丸山章治・松本俊夫・諸岡青人の8名を選出する。そして、同年3月に『記録映画研究』という誌名にて機関誌の刊行が予告される。その後、予定はずれ込んで、誌名は『記録映画』に変更されたが、同誌は同年6月7日に刊行に至る。当初印刷部数は400部*67で、当初の発行所はアルス児童文庫刊行会であった。しかし、発行体制はしばらく安定せず、経済的理由によりアルス児童文庫刊行会からの発行は創刊号のみとなり、1958年7月号を欠号として、1958年8月号より発行元はベースボールマガジン社に移る。さらに、1959年2月号からは発行元がベースボールマガジン社から作家協会に移された。しばらくは財政的に苦しい状態が続いていたが、創刊一周年の頃には印刷部数は1500部となり、そのうち定期購読による会員外の固定読者は180部*68に至るなど、機関誌の規模は徐々に拡大していった。次に機関誌の編集方針の変遷を俯瞰するため、1959年度以降の編集委員の変遷について整理すると、以下のとおりである。

第五回教育映画作家協会定例総会（1958年12月27日）を受けて運営委員会は制度を若干変更し、1959年度の編集委員として、編集長に岩佐氏寿、常任編集委員に吉見泰・野田真吉・谷川義雄・松本俊夫・大沼鉄郎、編集委員に八幡省三・西本祥子・長野千秋・秋山矜一・近藤才司を選出する。

第六回教育映画作家協会定例総会（1959年12月27日）を受けて運営委員会は、1960年度の編集委員として、編集長に岩佐氏寿、編集委員に野田真吉・吉見泰・長野千秋・西本祥子・渡辺正己を選出する。また今期より運営委員会において発行を取りまとめる役職として機関誌担当常任委員が設置され、編集委員を外れた松本が本委員にあたることになる。

第七回教育映画作家協会定例総会（1960年12月28日）を受けて運営委員会は、1961年度の編集委員として、編集長に野田真吉、編集委員に松本俊夫・徳永瑞夫・黒木和雄・長野千秋・熊谷光之・西江孝之を選出する。編集担当常任委員には丸山章治があたることになる。また、事務局員として編集事務を担当していた佐々木守は、1961年5月号をもって作家協会事務局を辞めて東京シネマに移るが、翌号以降も編集委員として記名された。

第八回教育映画作家協会定例総会（1961年12月27日）を受けて運営委員会は、1962年度の編集委員として、編集長に野田真吉、編集委員に佐々木守・康浩郎・徳永瑞夫・西江孝之・花松正ト・藤原智子・松川八洲雄・松本俊夫を選出する。編集担当常任委員には河野哲二があたることになる。経済的な問題から、1962年10月号と11月号は合併号として刊行された。

第九回記録映画作家協会定例総会（1962年12月27日）を受けて運営委員会は、1963年度の編集委員として、編集長に野田真吉、編集委員に厚木たか・熊谷光之・黒木和雄・

佐々木守・徳永瑞夫・長野千秋・西江孝之・松本俊夫を選出する。編集担当常任委員には菅家陳彦があたることになる。1963年12月号は欠号となった。

そして、第十回記録映画作家協会定例総会（1963年12月27日）、および臨時総会（1964年2月1日）を経て採択された次年度方針修正案を受けて『記録映画』の休刊が決定される。この理由により刊行は遅れ1964年2月号は欠号となる。休刊号にあたる1964年3月号で新たに機関誌担当常任委員となった徳永瑞夫と、今号までの編集長である野田によって、二つの立場からの経緯説明が行われた。

このように、毎年定例総会で改選された運営委員の決定を経て編集委員会が組織されていたが、その人選を整理するならば、創刊号から休刊号に至るまで野田と松本のいずれか、もしくは両名が編集委員に加わっていたことが分かる。この両名は、芸術運動を指向するグループの理論家としての役割を果たしていた。特に1960年度以降は黒木・長野・熊谷・西江・佐々木守・康・松川など、野田・松本に近い考え方を持つ作家達が編集委員に名を連ねている。また、野田は1961年度より休刊に至るまで、同誌の編集長を三年間連続で務めている。そのため、『記録映画』の編集方針には、芸術運動を指向する性格が強く表れることになった。一方、職能組合的な形を指向するグループは、方針としては日本共産党の文化運動方針を敷衍する形で、統一的運動を組織するという立場を取っていたが、編集委員の大勢ではなかったために、その性格は『作家協会会報』に強く表れることになる。

編集委員の変遷のなかで表れた変化としては、記録映画業界外部の論者による寄稿が、毎号掲載されるようになったことと、特集という形でテーマ制の編集が行われるようになったことが挙げられる。1958年度までは、書き手は基本的に協会会員、あるいは作家協会外の記録映画作家（亀井文夫など）や、映画サークル関係者に止まっていたが、1959年度以降は様相が変化し、多様な論者が誌面で持論を展開していった。花田清輝・吉本隆明・安部・武井昭夫・佐々木基一・榎木恭介・長谷川竜生・関根弘・谷川雁・寺山修司といった文学関係者、大島渚・吉田喜重・佐藤忠男・小川徹といった劇映画関係者、和田勉・大山勝美・牛山純一などのテレビ関係者、針生・中原佑介・瀬木慎一・石子順造・山口勝弘・磯崎新・栗津潔・池田龍雄・武満徹・湯浅譲二といった美術・音楽関係者など、その人選は幅広く、領域横断的な視点によって、「記録」に関わる映画の諸テーマが論じられていった。これは作家協会内部だけでなく、同時代の劇映画・文学・美術・音楽など、幅広い領域の作家達の意識における変容を促すものであり、その意義は『新日本文学』や『季刊現代芸術』『現代芸術』のような運動的な雑誌のそれと同一のものであった。

このような変化は、1961年6月号より表紙のデザインが、栗津潔の起用によって一新された事にも反映されている。同号は松本の『西陣』（1961）のステルを使用したデザインであったが、翌号から1962年12月号に至るまで、表紙デザインは東松照明の写真と栗津のコラボレーションによって展開されていった。次いで1963年1月号から最終号に至るまでは栗津による指紋のグラフィックが展開される。これらの表紙のデザインには栗津の無ジャンルの越境性が強く表れており、1960年代の文化的な変容を視覚的表現の中で読者の意識に印象付けるものとなった。しかし、無原則的に越境性や新しさが賞揚されていたかという点必ずしもそうではなく、「モダニズム批判」として主体の内実を伴わない通俗的ア

ヴァンギャルドに対する批判が1961年頃より誌面に登場したことも指摘しておきたい。『記録映画』1961年3月号における「特集：現代モダニズム批判」*69がこれにあたる。

また、『記録映画』と作家協会は、読者向けの上映会や研究会を積極的に開催していたが、そのなかでも、1960年代にやって来るアンダーグラウンド映画（実験映画）の隆盛以前に、国内外の実験的な映画を集めて上映する「世界の実験映画を見る会」*70を定期的で開催していたことは、歴史的に見ても特筆すべきことだといえる。これに加えて、平野克己、康浩郎、神原寛といった日大映研のメンバーや、1964年にフィルム・アンデパンダンを発足させることになる高林陽一や飯村隆彦、そして1960年代後半のアンダーグラウンド文化の寵児となる宮井陸郎といった、後に実験映画・個人映画を担ってゆくことになる作家を、度々誌面に登場させていたことも、同様に大きな意味を持っている。

1960年代から1970年代にかけて拡大してゆく実験映画・個人映画の運動が、その最初期において、『記録映画』における上映運動を介して形成されていたという事実は、記録映画（あるいはドキュメンタリー映画）と実験映画の共通基盤を示すものであると同時に、日本国内における実験映画・個人映画の歴史が、戦前から続く前衛的な小型映画よりも、むしろ戦後の前衛的な記録映画の文脈に依拠するかたちで展開したことを示すものと言えるだろう。

さて、この『記録映画』の編集方針のなかで議論された中心的な論点は、第一に「作家主体と方法の確立」、第二に戦前から戦後にかけての「左翼映画運動の総括」であった。PR映画の製作過程におけるスポンサー側からの抑圧と、作家の自主性のあり方についての問題も議論されていたが、これは左翼映画運動における組合や観客からの要請と類型的であったため、基本的に第一、第二の論点の変形として展開されたものだったと見なせる。以下で、個別にその展開を見て行きたい。

第三節：論点1 作家主体と方法の確立

作家主体と方法の確立の論点は『記録映画』誌上において継続的に論じられてゆくが、その端緒となったものは、『記録映画』創刊号に掲載された松本による「前衛記録映画の方法について」である。松本が、先行する「作家の主体ということ——総会によせて、作家の魂によびかける」のなかで、作家の主体内部の世界の欠如と、その具体的な表れとしての自然主義を批判していたことは、すでに述べた。この自然主義批判を踏まえて、松本が提起した方法が、ドキュメンタリーにおけるアヴァンギャルド、すなわちシュルレアリスムの導入であった。この方法は、池田龍雄や桂川寛らに代表されるルポルタージュ絵画の現実変容と、極めて近い性質を持つものだった。第一章で述べた通り、この方法論は、外部からもたらされるアクチュアルな現実を契機として、作家内部の意識を探ることによって固定化した認識の変革を促し、それによって更に外部のアクチュアルな現実には到達するというものであったと、概念的にモデル化することができるだろう。

このような新しい「記録」の概念の提出と、自然主義批判という形でなされる、戦後の左翼的な文化運動への批判は、当然ながら会員作家それぞれの立場からの反論を引き出すことになる。『記録映画』1958年11月号～1959年1月号に掲載された野田による「アクチュアリティの創造的劇化——ドキュメンタリー方法論についてのノート」*71も、松本の

言説に理論的な厚みを与えるものであり、そこでは、「事実」を「物」と「意味」に分解し、剥き出しの「物」を主体的に再構成するという方法論が示される。また、作家協会外の寄稿者からも意見が提出されており、石子順造は『記録映画』1959年6月号の「死体解剖と生体解剖——ドキュメンタリー方法論批判」*72のなかで、松本・野田の理論に同意を示しながらも、「物」の再構成がどのような新しい意味の付加に結びつくのかとの批判を行う。一方、作家協会内部の作家からは、「主体」をめぐるの全面的な反論が花末正ト・丸山章治・吉見泰によって出される。この議論は1959年を通して展開された*73。その対立の焦点は、主体論は主観主義的なものであり、主体が客体と実践によって結びついていないと批判するものである。この実践あるいは実効性をめぐる目的の違いは、その距離を埋めることのないまま議論としては一旦終息する。

第四節：論点2 映画運動について

その一方で、戦後の左翼映画運動についての総括という論点も突き詰められてゆく。『記録映画』1958年6月号・8～9月号に掲載された、記録教育映画製作協議会の主要メンバーであった吉見による「戦後の記録映画運動」は、同協議会の運動を知る上で貴重な記述であるが、年譜的な概説に留まる印象は拭えなかった。その後、吉見は『記録映画』1959年9月号に掲載された「政治と作家——創作への条件(2)」*74において、より個人的な踏み込んだ総括も行っている。これに対し、同じく同協議会の主要メンバーであった野田も、『記録映画』1959年2月号に掲載された「戦後記録映画運動についての一考察——記録映画製作協議会の運動について」*75と、『記録映画』1959年10～11月号に掲載された「挫折・空白・胎動——記録映画製作協議会以後」*76において総括を行っている。ここで野田は、作家と大衆組織が結びつくことの重要性を認めながらも、同協議会から作家協会への移行に際して、次のような問題点があったことを指摘する。

「大衆団体である教育映画作家協会と、前衛的な記録映画の運動体としての協議会の性格を無分別的に扱い、機械的に大衆団体のなかに解消したことは、協議会の持っていた内部矛盾の露呈といえればそれまでである。(中略)それは批判と評価をただしくなしえなかった作家主体の解体、または不在という基本的な問題点を、僕たちがとらええなかったことによるものであった」*77

このように、野田は芸術を革命する前衛的な記録映画の運動を前提としてこそ、社会変革のための映画を生み出すことが可能となるという態度を保っており、同協議会の挫折を批判的に捉えた上で、そのような運動を再集結させることを試みていた*78。野田の存在が重要であったのは、様々な対立を架橋する人間関係の幅の広さを持っていたことに加えて、作家主体と方法の確立という課題に、このような大衆の主体化という組織的な運動論の観点を導入したことにあるだろう。

この課題をめぐる議論の試金石となったのが、共に組織的な運動を基盤として製作された二つの前衛記録映画である、松本の『安保条約』(1959)と『西陣』であった(前者は総評の、後者は京都記録映画を見る会の製作による)。この作品をめぐるのは、『記録映画』1959年11月号にて「特集：映画『安保条約』を批判する」*79、『記録映画』1961年9

月号にて「特集：ドキュメンタリーの現在的視座・2——作品「西陣」をめぐる」*80という、二つの特集が組まれている。

アヴァンギャルドの方法によるリアリズムの立場からは、観客の意識に働きかける表現に対して概ね評価する意見が出されたが、その一方で社会主義リアリズムの側からは、やはり観客の要請に答えていないという否定的な意見が出された。例えば『記録映画』1959年11月号に掲載された「映画運動の曲り角」*81のなかで、吉見は『安保条約』について、あくまで観客の側の共通体験に根ざすことの重要性を力説している。ここには、二つのリアリズムの方法論的な違いが表面化している。しかし、『記録映画』1961年9月号に掲載された「不連続の衝撃」*82のなかで、吉見は『西陣』について、「本来、生活の各局面は、対立矛盾の多様な現れであるが、それを不連続な多層として捉えることによって始めて、その本来の姿を、衝撃的に鮮明にとらえることができると考える」として、その生活の各局面の分解と再構成を試みた表現を評価している箇所*83もあり、「意識の日常性」をめぐる両者の問題意識のなかに、共鳴するものが部分的に発見されていたことも指摘しておきたい。

第五節：休刊の経緯

1960年の安保問題に絡んだ関根・松本による日本共産党への批判*84を経て、1962年になると、政治的背景を含んだ論争が出はじめる。それはまず、『記録映画』1962年1月号に掲載された、木崎敬一郎の「前衛エリートの大衆疎外——記録映画運動の大衆的現実について」*85として現れた。そこでは、作品と大衆の生活意識との繋がりの希薄さが批判された。これに対する反論として、松本は『記録映画』1962年2月号に掲載された「大衆という名の物神について」*86において、大衆を固定的なイメージによって捉えることを批判する。これに対して木崎は、『記録映画』1962年5月号に掲載された「芸術の前衛に於ける大衆不在」*87において、松本に対する再反論を続ける。この論争と同時期の日本共産党の文化雑誌『文化評論』の誌面には、松本をはじめとする「主体論者」に対する批判を含む、匿名の時評も掲載されている*88。新日本文学会と同様に、政治的背景を含む対立は、誌面でも表面化の段階に至りつつあった。

同様に、芸術運動を指向するグループの中からも、運動の停滞に疑問を持ち、組織的な矛盾の解消を求める意見が表面化する。『記録映画』1962年11月号に掲載された、佐々木守の「運動の終結」*89がそれにあたる。誌面において党派的对立の顕在化や、PR映画の閉塞感が拡大して行ったのがこの時期であったといえる。この議論に先行するかたちで、『記録映画』1962年2月号に、谷川雁の「反「芸術運動」を」*90が掲載されたことの意味は小さくない。ここで谷川が新日本文学会を念頭に置いて述べる「芸術運動は本質的に非肉眼的な現象であり、不可視の運動である」とする反組織論は、作家協会内部の矛盾や停滞にあって、所属する作家個人に運動の再組織化を提起するものとして映ただろう*91。このような、徐々に埋め難くなる諸矛盾の中で、『記録映画』1963年10月号に宮井の「かくて意識の透明性にぶつかる」*92が、続いて『記録映画』1963年11月号に松本の「運動の変革」*93が掲載され、運動の解体は避けられないものとなってゆく。そして、政治的な立場の違いによる対立は最終的な局面を迎える。1963年の終わりに第十回記録映画作家協会定例総会（1963年12月27日）が開催され、ここで芸術運動を指向す

るグループと職能組合的な方向を指向するグループの対立がおこる。しかし、総会では結論に至らなかったため、臨時総会（1964年2月1日）が開催され、前運営委員会方針案と吉見修正案が採決に付されるに至る。そして投票の結果、前運営委員会方針案が60票、修正案が67票、保留4票という結果になり、修正案が採択される*94。これによって作家協会の方針は職能組合的な方向に大きく引き戻されることになる。そして、この新方針によって『記録映画』は休刊となる。この臨時総会は、日本共産党をめぐる政治的な文脈としては、文化分野における修正主義者との戦いとして位置付けられており、この直後に開催されることになる新日本文学会の大会と同様の構図を持っていた。総会直前の『文化評論』1964年1月号には山形雄策の「映画に関する党の政策と方針を確立するために」*95が掲載され、総会直後の『アカハタ』にはかんけまりの「修正主義者とのたたかひの経験——記録映画作家協会第十回総会をめぐって」*96が、『文化評論』1964年4月号には山形雄策の「混沌と抽象への勧誘（映画）——映画作家の現状と周辺」*97が掲載されている。

芸術運動を指向していたグループの作家達は、この結果を受けて、1964年3月4日には「芸術運動についてのアピール」を表明し、作家協会会員に作家協会外の作家を加えて、新たな組織の形成を開始する。第三章でも論述するが、この作家協会内部の対立は、最終的にシンポジウム（1964年9月12日）と臨時総会（1964年12月26日）を経て、12月27日付けで、芸術運動を指向するグループの作家ら46名の、連名による脱会という形で終息する。

こうしてアヴァンギャルドと社会主義リアリズム、あるいは芸術運動と大衆運動を接合する可能性を内包していた『記録映画』をめぐる運動は、その可能性を残したままで中断するに至る。その後、新体制となった作家協会は『記録映画』を再刊行することはなかったものの、現在に至るまでその活動を継続している。その一方、映像芸術の会の運動は1968年に解体し、同会に集結していた作家達は、劇映画、記録映画、実験映画・個人映画、テレビといった様々な領域において、個別の活動を展開してゆくことになる。

おわりに

最後に『記録映画』の意義とは何であったかを考えてみたい。それは、1960年代後半の映画運動を準備した「場」としての意義を持っている。同時代の国内の文化状況を鑑みるならば、この機関誌は教育映画・記録映画にとどまらず、広範な諸動向の結節点としての役割を果たすものでもあった。そこでは教育映画・記録映画、劇映画、テレビドキュメンタリー、文学、美術、音楽、写真など様々な領域の文化の担い手が交差し合い、新たな関係を結び、新たな展開を準備していった。新体制の作家協会と、そこから分化した映像芸術の会の活動は言うに及ばず、フィルム・アンデパンダンのような作家グループや、ジャパン・フィルムメーカーズ・コーポラティヴと佐藤重臣編集長時代の雑誌『映画評論』、そしてアンダーグラウンドセンターなどが牽引してゆく実験映画・個人映画の流れ、小川紳介や土本典昭のような生活に内在化してゆくドキュメンタリー映画の流れ、杉並シネクラブに代表されるようなシネクラブ運動の流れ、そしてフィルムアート社の設立と1960年代末の映画の変革を象徴した雑誌『季刊フィルム』の刊行に至るまで、1960年代後半以降の諸

動向の線は、遡れば、その全てが何らかの形で、『記録映画』という点を通過していたことが分かるだろう。

また、これまで作家協会内部の対立は、それぞれが他方の立場を否定する論調で語られることが多かった。確かに運動当事者の立場からすれば、激しい言葉によって相手を批判することも止むを得なかった側面はある。しかし、戦後社会における文化運動のひとつとして、歴史的な観点から作家協会を見直すならば、この時期の作家協会内部における対立を、運動の重層性において捉える必要があると筆者は考える。1955年7月に開催された日本共産党の第六回全国協議会（六全協）以後の状況を反映した、個人の考えに基づく自発的活動の範疇において、芸術運動を目指すという立場も、生活と権利を守るという政治的な立場も、ある時期までは自らの一部に互いの存在を含んでいた。歴史的に見るならば、そのような運動の重層性とは、1950年代前半のサークル運動に存在していた、集団と個人の関係についての問題を更新し得る、ひとつの試みであったといえる（その意味において、九州で『サークル村』を組織した谷川雁が、先述したように反組織論を『記録映画』誌面に寄稿していたという事実は、象徴的であろう）。このような矛盾に満ちた、しかし豊かな重層性は、1964年12月26日の臨時総会直前までの会報紙面に色濃く反映されている。この重層性こそが、芸術と政治の対立関係についての思考を、一人一人の作家の意識において鋭く問う方向へ促したといえる。それは松本においても同様であり、芸術と政治の対立関係を、アヴァンギャルドとドキュメンタリーの統一という形で止揚することを目指した前衛記録映画論とその実践は、作家協会という重層的な運動の場への参加によって媒介されたものだったといえるだろう。

第三章 映像芸術の会および松本・大島論争について

はじめに

本章では、1964年に記録映画作家協会の運営方針が職能組合を指向する方向に転換されたことを受けて開始された、広範な映画運動である映像芸術の会の発足と、その活動が解体に至るまでの経緯について、「映像芸術の会発足と「あるマラソンランナーの記録事件」」「機関誌『映像芸術』第1期」「機関誌『映像芸術』第2期」という三つのテーマで区分して論じる。また、この運動の解体過程に併走する形で展開した大島渚と松本俊夫の論争についても、これに関連する周辺の座談会や評論を含めて論じる。

第一節：映像芸術の会発足と「あるマラソンランナーの記録事件」

まず本節では、1964年2月1日に開催された作家協会臨時総会を、映像芸術の会の側から記述し直してみたい。それは、第二章とは違う視点から、この問題の経緯を明らかにするだろう。作家協会臨時総会を受けて、芸術運動を指向する立場の作家たちは作家協会に属したまま、3月4日に「芸術運動についてのアピール」を発表する。この声明では作家協会の新方針への批判とともに、個的な芸術運動を連帯のなかで共有することの必要性が述べられ、記録映画の領域にとどまらない広範な運動が呼びかけられた。そして、4月2日には「記録芸術の会」の仮称によって集会が持たれ、野田真吉を準備委員長として、新組織を発足させるための準備が開始される。この時点での出席者は65名、参加意志表明者を含めると89名であり、作家協会内部の作家に加えて、作家協会外の作家も参加していた。特に、黒木和雄・岩佐寿弥・東陽一・土本典昭・小川紳介をはじめとする岩波映画製作所の青の会にいた作家と、映画と批評の会および戦後映画研究会にいた山際永三は、松本らと共に、運動のなかで中心的な役割を果たして行くことになる（作家協会第十回定例総会の名簿によると、これらの作家のうち土本・小川、そして山際は、作家協会の会員ではなかった）。このような運動の幅広さは、『総会準備委員会通信』No.2に掲載された、黒木と松本との起草による「基本方針案提起」*98や、この基本方針案を元に運営委員会によって作成された、「会を発足させるに当って——運動の理念と方向について」（『第1回総会議案書』および『映像芸術の会綱領』において公表）の文面にも表れている。そこには「資本の論理」や「政治の論理」への批判も述べられてはいるが、中心的な課題は党派的な対立に向けてではなく、既存の映像表現の変革に向けられていた。

そして5月24日の設立総会によって、正式名称は「映像芸術の会」に決まり、本格的な活動が開始される。会員数は、5月27日時点の名簿によると126名に増加していた。総会と運営委員会を経て、運営委員長に黒木和雄、副委員長に松本俊夫、研究部会担当に松川八洲雄（責任者）・東陽一・西江孝之、機関誌担当に野田真吉（責任者）・松本俊夫、財政部担当に土本典昭（責任者）・大沼鉄郎（臨時）、組織部担当に大沼鉄郎（責任者）・長野千秋（臨時）、事務局に岩佐寿弥（事務局長）・榎野義明（常任）が選ばれた。また、映画会企画委員会として、持田裕生（責任者）・大島辰雄・黒木和雄・松本俊夫・野田真吉・武井富美江が選ばれ、「記録と映像の会」として上映活動を企画してゆく。機関誌については、6月の運営委員会のなかで機関誌編集委員として野田真吉・土本典昭・長野千秋・渡辺重治・西江孝之・大沢建一・平野克巳・中川すみ子・大津幸四郎・山際永三が選ばれた。『総

会準備委員会通信』は『映像芸術の会会報』に引き継がれ、定期的に会員向けに発行されてゆく。なお、12月29日には運営委員の役割が再編され、編集委員会に野田真吉・西江孝之・東陽一・土本典昭・長野千秋・松本俊夫、研究部会（映画委員会の後継部会）に松川八洲雄・大沼鉄郎・西江孝之・黒木和雄、財政部会に土本典昭・大沼鉄郎、組織部会に長野千秋が選ばれた。

このようにして活動を開始した映像芸術の会だったが、運動に対する問題意識は、作家によって異なるものであったといえる。5月24日の設立総会においても、相当数の作家が作家協会に属したままでいることへの疑義が、土本から提起されている。作家協会外の作家である土本は、作家協会を脱会して新しい運動に力を集中させるべきという態度であり、それに対して松本を始めとする作家協会に属したままの作家たちは、作家協会という

「場」の変革を試みるという可能性を捨てていなかった*99。この、作家協会を内部的に変革しようとする方向は、「あるマラソンランナーの記録事件」の進行とともに、黒木を支援する形で、1964年を通して展開してゆく。まず、5月6日に千代田公会堂において「講演とドキュメンタリー映画の会」が開催される。これは松本の講演とともに、東陽一の『A Face』（1963）、土本典昭の『路上』（1964）、黒木の『あるマラソンランナーの記録』

（1964）を上映する企画であったが、東京シネマ側によって『あるマラソンランナーの記録』のプリント貸し出しが拒否されるという事態となり、抗議集会に切り替わった。これに続いて、作家協会に属したままだった映像芸術の会の作家は、作家協会に対して別々に公開シンポジウムや臨時総会の開催要求を出してゆく。作家協会はこの要求に応じ、9月12日に公開シンポジウムが開催されるが、黒木の問題についての対立は解消されないままだった。また、シンポジウム当日の会場では、作家協会を批判する冊子である『あるマラソンランナーの記録事件の真実』*100が配布されており、ここには映像芸術の会の作家が多数寄稿した。この対立関係は長期化し、作家協会は12月26日に臨時総会を開催することを決定する。しかし、臨時総会当日の会場では、会費未納であることを理由に、作家協会に属したままでいた映像芸術の会の作家たちの着席が拒否され、臨時総会自体が流会の扱いになる*101。これを受けて、作家協会に属したままだった映像芸術の会の作家たちは、12月27日に作家協会からの集団脱会を宣言する。それによって、作家協会の変革を試みるという可能性は、完全に潰えるに至る。このような、集団脱会という形での「あるマラソンランナーの記録事件」の終結は、黒木を支援する形での政治主義への抵抗という構図が消えてしまうことに等しく、この変化によって会内部の連帯の綻びが現れ始めることになる。

このような運動初期の高揚が頂点に達するタイミングにあたる12月10日に、『映像芸術』は創刊された。宣言文にあたる「映像芸術の会」を創立するにあたって」が掲載された巻頭ページには、岡本太郎の挿絵とコメントが寄せられており、その誌面では記録映画、実験映画から劇映画まで、幅広い映像領域が取り扱われていた。特に創刊号では、栗津潔・石堂淑朗・関根弘・東松照明・松本による座談会「現代芸術をいかに拓くか」が収録されており、同時代の越境的な芸術運動の広がりを確認することができる。

この時期の対外的な催しとしては、映像芸術の会と日本読書新聞の共催による「記録と映像の会」が、5月25日よりアートシアター新宿文化にて開始された。これは、作家協会で行われていた観客運動を引き継ぐものであり、毎回の上映会に合わせて会報『記録と映

像』も刊行した。この『記録と映像』では、野田・松本による「対談戦後ドキュメンタリー変遷史」が連載された*102。それは、敗戦後すぐの『広島、長崎における原爆の効果』などの記録映画を起点とし、1950年代前半の記録教育映画製作協議会の自主製作運動のなかで作られた『月の輪古墳』（1954）などの作品、そして京極高英・亀井文夫・羽仁進らの作品を経由して、野田・松本・勅使河原宏の作品に至るまでの記録映画の変遷を包括的にまとめ直すものであり、作家協会を集団脱会した立場から、戦後の記録映画史を綴り直すという批評的な意義を持っていた。その他に、簡易な冊子形態の資料として『映像芸術の会研究資料』（第1集～第3集まで）と『Documentary 64.5』が刊行された。研究会としては、6月13日に松本の『映像の発見』をテキストにした理論研究会が、また8月15日には飯村隆彦の作品研究会が開催された。このような会員作家の作品研究会は、その後も個別の会員を取り上げたり、テーマを設けながら継続されてゆく。また、飯村隆彦は『映像芸術の会会報』第1号誌上において「ぼく自身のための広告」と題された企画への出品呼びかけを行っており*103、『映像芸術の会会報』第6号においても12月9日に紀伊國屋ホールで開催されることになる上映会「フィルム・アンデパンダン」についての告知を寄せている*104。映像芸術の会はこの上映会を後援しており、設立当初から、飯村や高林陽一のような個人を基盤とする実験映画・個人映画の動きを支えていたことが分かる。ちなみに、「ぼく自身のための広告」に応募された作品は、この催しのなかで上映された。

第二節：機関誌『映像芸術』第1期（1964年12月～1966年5月）

この時期の『映像芸術』の刊行一覧は、創刊号を含めて次の通り。『映像芸術』は1964年12月から1965年7月まで月刊ペースを維持するが、それ以降は合併号という形で刊行ペースを乱してゆき、1965年4月号をもって刊行が一時停止した。この刊行ペースの乱れは、「あるマラソンランナーの記録事件」以降の運動の停滞をそのまま表しているといえる。編集長は、すべて野田真吉が務めた。

1964年12月号（1964年12月1日発行）

1965年1月号（1965年1月1日発行）

1965年2月号（1965年2月1日発行）

1965年3月号（1965年3月1日発行）

1965年4月号（1965年4月1日発行）

1965年5月号（1965年5月1日発行）

1965年6月号（1965年6月1日発行）

1965年7月号（1965年7月1日発行）

1965年8+9月号（1965年9月1日発行）

1965年10月号（1965年10月1日発行）

1965年11+12月号（1965年12月1日発行）

1966年4月号（1966年4月1日発行）

このなかで特に重要なのは、黒木の『とべない沈黙』（1966）への批判が展開された1965年5月号であり、誌面では座談会「〈とべない沈黙〉をめぐって」のほか、同作についての批判的な論調の評論が掲載された。また、それと同様に重要なのが1966年4月号に掲載

された、石堂による「再び美学よ去れ」である。後者については、松本と大島の論争とも関連する評論であるため、第四節で詳しく述べる。

この時期の運動の変化は、1965年に入ってしばらくしてから表れた。まず、1965年5月30日の第二回総会を目前にした『映像芸術の会会報』第12号に、直接的な対立物を失った状況において、映像芸術の会の存在理由を問う声明が、運営委員会の署名で掲載される*105。この声明の背景には、黒木と西江が退会的意思を表明し、会員の滝沢林三が自衛隊PR映画の製作に脚本として関わるなど、複数の問題の存在があった。これらの問題は5月の第二回総会のなかで議論の中心になるが、特に運営委員長である黒木の退会表明は深刻だった。その退会理由は、黒木自身の口から、映像芸術の会が自分にとって創造的な興味を持てるような運動ではなくなっていたことに加えて、記録映画から商業劇映画への進出作である『とべない沈黙』が、『映像芸術』1965年5月号に掲載された座談会「〈とべない沈黙〉をめぐって」のなかで（少なくとも黒木にとっては疑問を感じる方向で）批判されたためだと説明される。映像芸術の会を象徴する作家である黒木の立場は、「あるマラソンランナーの記録事件」を経て、良くない方向に変化しつつあった。また、総会のなかでは表面化はしていないが、同時期に土本が日本共産党への復党を検討していたことも、この時期の連帯の綻びを反映していた*106。このような多岐にわたる問題は、当日だけでは收拾がつかないものであったため、改めて一ヶ月後の6月27日に総会を再開することが決定される。

このような事態に直面して松本は、第二回総会の再開を目前にした『映像芸術の会会報』第14号に、無記名で「総括（及び今後の方針）のために」*107と題された文章を掲載する。これは運動の立て直しを、組織面および財政面の両方から提起するものだった。この提起を受けて、黒木と西江は退会を思いとどまり、第二回総会は運動を再確立させる方向でまとまる。運営委員に松本俊夫（委員長）・西江孝之（事務長）・土本典昭・櫛野義明、研究部に泉田昌慶・大沼鉄郎・山際永三、機関誌担当に野田真吉・黒木和雄・東陽一・平野克己、組織財政部に長野千秋・間宮則夫・松川八洲雄が選ばれた。そして、編集委員として野田真吉（編集長）・大島辰雄・粕三平・四宮鉄男・藤原智子・宮井陸郎・黒木和雄・東陽一・平野克己が選ばれた。しかし、会員作家たちの運動への熱意は欠如したままで、財政の危機的状況も好転しないままに1966年1月23日の第三回総会に至る。第三回総会では、運営委員に松本俊夫・松川八洲雄・野田真吉・大沼鉄郎・西江孝之・土本典昭・持田裕生・間宮則夫・東陽一・平野克己・泉田昌慶・山際永三・藤原智子・黒木和雄が選ばれた（担当の詳細については不明）。ここでは財政問題とともに、『とべない沈黙』の上映運動が論じられた。土本や松本は、作品の肯定・否定とは別の次元で、会として論じるに足る作品を積極的に取り上げるべきだと提起する。しかし、野田をはじめとする複数の作家は、観ていない作品を支援しようがないとしてこれを拒否し、議論は空転する。各人の発言のニュアンスから、運動の解体は、人間関係の不協和のレベルで進行していたことが分かる。それでも第三回議案書に掲載された報告のなかでは「会（運動）を解体したら、そう簡単には再組織できないことを、私たちは充分知る必要がある」*108との呼びかけがあり、運動が膠着状況に陥るなかで、会の存続を図ろうとする意思は、かろうじて保たれていた。また総会では、資金調整のために『映像芸術』を、1966年1月号を

もって一時刊行停止にすることが決定される（しかし編集作業は遅れ、同号の発行は1966年4月にずれ込む）。

この時期の対外的な催しとしては、「記録と映像の会」が継続して開催されており、特別例会として1965年12月20日に新宿厚生年金会館にて松本の講演にジャン＝リュック・ゴダール（Jean-Luc Godard）『男と女のいる歩道』Vivre sa vie. Film en douze tableaux（1962）、ノーマン・マクラレン（Norman McLaren）『線と色の即興詩』Blinkity Blank（1955）、ヤン・レニツァ（Jan Lenica）とワレリアン・ボロズウィック（Walerian Borowczyk）の『ドム』Dom（1958）の上映を併せた「現代を告発する映像」が開催され、集客面で大きな成功を収めた。続いて1966年4月1～2日には新宿文化アートシアターにて、松本の講演にルイス・ブニュエルの『忘れられた人々』の上映を併せた「現代を告発する映像 No.2」が開催された。また、1966年2～3月には草月アートセンターによって「世界前衛映画祭——映画芸術の先駆者たち」が開催されることになるが、この映画祭で上映された作品を組み直した「記録と映像の会」の特別研究会が、同年4月20・21日に草月会館ホールにて「世界前衛映画特選上映を機会に」と題して催された*109。一方、会員作家の作品研究会も継続されていたが、こちらは少数の会員しか参加しない状態が続いていた。また、1966年2月27日には新日本文学会にて『とべない沈黙』をめぐるシンポジウムも開催された。

第三節：機関誌『映像芸術』第2期（1966年6月～1968年2月）

この時期、会員作家たちは刊行が一時停止していた『映像芸術』を何とかして再刊しようと試みており、機関誌の存在は、運動の意義そのものとして捉えられていた。そして、1966年6月20日には再刊のための検討会が持たれ、編集長を松本俊夫、編集委員を野田真吉・粕三平・西江孝之・東陽一・宮井陸郎・北村皆雄・平野克己が務める形で、1966年11月に、季刊として復刊第一号がようやく発行される（ただし、季刊の刊行ペースは大きく遅延してゆく）。この時期の『映像芸術』の刊行一覧は次の通り。編集長は全て松本俊夫が務めた。

1966年11月季刊第1号（1966年11月10日発行）

1967年9月季刊第2号（1967年9月1日発行）

1968年2月季刊第3号（1968年2月10日発行）

この季刊の三冊の誌面では、今村昌平の『人間蒸発』（1967）、小川紳介の『圧殺の森』（1967）と『現認報告書』（1967）、ゴダールの諸作品、アメリカのアンダーグラウンド映画、ヤン・ニエメッツ（Jan Němec）の『夜のダイヤモンド』Démanty noci（1964）などのチェコスロバキア映画などが大きく取り上げられたほか、草月実験映画祭最優秀賞受賞作品である奥村昭夫の『猶予もしくは影を撫でる男』（1967）のシナリオも掲載された。このような広範な視点によって、映画の変革の兆候を見つけ出そうとする編集方針は、後にフィルムアート社が創刊する『季刊フィルム』の方針にも繋がっている。また、季刊第1号には松本と武井昭夫による対談「映画状況の焦点は何か」が掲載されているが、これについては松本・大島の論争に関連するものであるため、第四節で詳しく述べたい。

機関誌の復刊を受けて、1967年2月5日に映像芸術の会の存在意義を問うことを目的としたシンポジウムが開催される。このシンポジウムの前後に発行された『映像芸術の会会報』第24・25号には、会員作家たちの見解が幅広く掲載された。これによって、すぐに状況が好転することはなかったが、その流れを引き継ぎながら1967年5月21日に第四回総会が開催され、運営委員長に西江孝之、書記局長に山際永三、機関誌編集長に松本俊夫、財政部長に持田裕生、運営委員に野田真吉・土本典昭・黒木和雄・松川八洲雄・大沼鉄郎・東陽一・平野克己が選ばれる。会員数は総会の直前で93名に減少していた。この総会の場では、丸山章治によって『映像芸術の会会報』第25号に掲載された会員作家たちの見解のなかに政治的課題が存在しないことを批判する文書の配布も行われた。また会の外部では、自主的な製作・上映運動に取り組む組織として杉並シネクラブが発足し、ここに会員作家である野田真吉・間宮則夫らが参加する。その活動は、映像芸術の会の発行物の誌面で告知されていたこともあり、映像芸術の会との関係は必ずしも対立的なものではなかったと見られる。ちなみに、杉並シネクラブは、映像芸術の会の解体後、1969年10月14日に草月会館ホールで起こった「フィルム・アート・フェスティバル東京1969」中止事件に加わってゆく。

この時期の対外的な催しとしては「記録と映像の会」としての上映が断続的に続けられていたほか、1967年5月4日～6日に新宿文化アートシアターにて、ゴダールの『勝手にしやがれ』（1960）に黒木和雄の講演を組み合わせた上映会が催された。また、ユニークな切り口の上映会として、1967年9月20日に新宿厚生年金会館にて「蒸気機関車の映画を見る会」が開催され、ジャン・ミトリ（Jean Mitry）の『パシフィック 231』 Pacific 231（1949）、土本の『ある機関助手』（1963）、高林の『機関車のある風景』（1965）が上映された。さらに、1967年5月15日には、野田の『ふたりの長距離ランナーの孤独』（1966）を始めとする会員作家の自主作品を集めた「ゲリラ・フェスティバル」や、1967年6月3日には松本のPR映画である『母たち』についてのシンポジウムも開催された。研究会としては、1967年の早い時期に資料研究会が発足したほか、1966年12月と1967年1月に、チェコスロバキア大使館の協力によって『夜のダイヤモンド』などの会員向け試写が行われた。また、1967年3月19日より映像社を会場として、改めて会員作家の作品研究会が開始され、会員同士の相互批評が促されてゆく。この研究会のなかでは、1967年10月6日に熊谷・山際・村木良彦・田原総一郎による実験映画『畏』（1967）の研究会が持たれた。この作品は東の『情動』（1967）と共に、松本が審査員を務めた草月実験映画祭で入賞した。

このような、映像芸術の会を持続させようとする地道な活動が続くなかで、1967年8月14日に発行された『映像芸術の会会報』第30号に「高崎経済大学から映像芸術の会へ」と題された報告が掲載されたことの意味は大きい。これは、高崎経済大学にて『圧殺の森——高崎経済大学闘争の記録』を撮影している会員作家（小川紳助、大津幸四郎など）を含むスタッフからの現場報告であり、『映像芸術の会会報』第32号でも、再び現場報告が掲載された。この流れの中で、映像芸術の会は岩波映画労働組合・グループびじょんと共同で、1967年11月より羽田闘争を題材とした『ドキュメント権力（仮題）』の製作運動に加わることを決定する。この作品は小川が監督を務め、正式タイトルを『現認報告書』とすることで完成に至る。作品研究会でも『圧殺の森』と『現認報告書』は取り上げられ、

会内部で積極的に論じられていった。これらの活動は、単純化された政治主義への接近として現れたのではなく、個的な芸術運動を連帯のなかで共有することを目的として発足した映像芸術の会が、現実の社会状況を手掛かりとして再び連帯することで、その原点を試そうとしたものだったことに注意したい。山際も「運動論の欠落」*110のなかで、『現認報告書』の製作運動とは、主体の空疎化が進行する当時の社会状況に積極的に関わってゆくなかで、映像芸術の会の存在意義を問い直す試みであったことを述べている。しかし、同文のなかでは『現認報告書』のスタッフである小川・大津が会の活動参加に積極的でなかったことを理由に、彼らを批判する会員がいたとの指摘もあり、製作運動に対する会の関わり方をめぐって、小川・大津を始めとする青の会に関係していた作家たちと、その他の作家たちとの間に温度差が生じていたことが窺える。

そのような、映像芸術の会の運動への問い直しが続くなか、1968年2月5日の運営委員会を目前としたタイミングにおいて、青の会に関係していた作家である黒木・土本・東、そして鈴木達夫・押切隆世から、次々と退会表明が出される*111。この事態によって映像芸術の会の解体は決定的なものとなり、松本も運動の継続を遂に断念し、2月10日付けで退会届けを提出する。1968年2月14日に発行された『映像芸術の会緊急会報』*112では、中心的な役割を担ってきた西江・東・黒木・松本・土本・野田・大沼・松川・持田・山際・平野の、運動に対する最後の発言が掲載された。そして、1968年3月3日に臨時総会が開催され、映像芸術の会の活動は事実上解消された。その後、野田は杉並シネクラブにおいて自主的な製作・上映運動のサイクルを構築すべく、新たな活動を行なってゆく。また、撮影対象となる状況に作家が内在してゆく形で、土本は水俣病に取り組み、小川は成田空港建設に関わる三里塚闘争に取り組んでゆくことになる。

このような映像芸術の会が終わってゆくタイミングで、編集を終えていた『映像芸術』季刊第3号が、1968年2月10日に発行される。同号では松本による「実感的映画状況論」が掲載された。ここで松本は、戦後が終焉し、戦後のアヴァンギャルド芸術運動における共通の問題意識であった内部世界と外部世界の相互関係が失効したことを指摘している。特に松本は以下のように述べて、自身がかつて論じていた前衛記録映画論の前提を乗り越えようとしていた。

「事実私たちは、いまでは世界から垂直に身を剥がすことによって、その全貌を「私」の向こう側に対象化することはもはやできない。客体とか外部世界とかいわれるものが、砕けた鏡の無数の破片にうつるバラバラな像のように、全く收拾がつかなくなるほど多元化し拡散してしまっただけでなく、主体とか内部世界とかいわれるものも、世界を無効に置いてそれと対峙するだけの確かさを失いつつあるからである。(中略)状況は「戦後」的認識論の構図を超えて、不気味に変質しつつあることも確かなのである。非力にしていまのところその直感をうまく論理化することはできないが、私はいまとてつもないメーラストルムの只中に、一塊の木片のように翻弄されているという事実を否定することはできない」*113

また、同号には『圧殺の森』と『現認報告書』に関しての、榎野・松本・宮井・東・奈良正博・山際・野田によるシンポジウム「つきぬけたもの・ぶつかったもの」*114が収録

されている。そこで松本は『圧殺の森』について、小川自身が学生たちと状況を共有しようと試み、それを表現に結びつけていたことを評価している。その一方で『現認報告書』については、1967年の混迷した状況のイメージを、表現に結びつけることができなかつたと批判している。このシンポジウムのなかで、東は『現認報告書』が10月8日（デモに参加した学生の死亡事件が起きた日）以後にクランクインせざるを得なかつたことをやむを得ない理由として挙げるが、これに対して松本は次のように答える。

「問題はそれに振り回されある混乱と、そこをつきぬけようとする葛藤みたいなものが、どう表現になってゆくかで、状況が自分の向こう側にきっちり捉えられるということはありませんか。その振り回されたプロセスをも含めて状況の表現になるんじゃないですか。それは十月八日を撮ったか撮らないかにかかわりないとぼくは思う」*115

この発言の後で、松本はもう一度自分の考えを、東の質問に答える形でまとめている。

東「松本さんがさっき『現認報告書』について言ったことは、要するに、小川君が混乱したなら、その混乱した状況の対象化がなされていないということですか、簡単に言えば」
松本「ええ、混乱した自分も含めて、そのプロセスまるごとの対象化ですね」*116

これらの松本の状況認識と、その状況に即した表現の方法論についての発言は、そのまま松本がこの年に制作する『つぶれかかった右眼のために』で採られた表現に当てはまっている。前衛記録映画論の前提である個人の内部と外部世界の関係のあり方を変更すること、これは必然的に、花田清輝によって規定されたアヴァンギャルド芸術論の影響圏を超え出ることを意味する。そして、個人の内部と外部世界が入り混じった状況を、そのまま映画において対象化する方向に松本は向かい始める。映像芸術の会の運動の解体過程とは、戦後の日本共産党の文化運動方針を背景とした政治的対立の清算であると同時に、その政治的枠組みが失われた時に、ひとつの映画運動を担保することが可能なのかという模索であった。この解体過程は、松本の状況認識や芸術運動についての考えに変化を及ぼした。しかし、松本の変化を考えるためには、もう一つの論争を踏まえる必要がある。それは、映像芸術の会には参加せず、独立した活動をみせていた、かつての協働者である大島と、その周辺にいた石堂らとの論争である。

第四節：松本俊夫・大島渚の論争とその周辺

映像芸術の会の解体に併走する形で、戦後映画の問題を突き詰めて追求してきた大島と、松本の論争が展開する。この論争は、石堂・武井・花田も関わる形で進行した。ここでは、この論争の経緯を追ってゆきたい。大島との論争によって明確化してゆく状況認識の違いは、松本にとって映像芸術の会の解体と同じく大きなものであり、1960年代末以降の作家活動の方向について、態度変更を迫る一因になったといえる。

第二章でも簡単に言及したが、松本と大島の関係について確認しておく。この二人の関係は、雑誌『映画批評』に関連して発足した組織である、映画と批評の会としての活動にまで遡る。『映画批評』は、製作者懇談会の映画部会にいた熊谷光之（粕三平）が、1957年

6月に創刊した雑誌である。映画と批評の会には熊谷を中心として、大島・恩地日出夫・山際永三・吉田喜重といった劇映画の作家たちと、野田・松本・長野千秋・苗田康夫といった記録映画の作家たち、その他に評論家である佐藤忠男・佐藤重臣などが参加し、領域を超えて映画の変革を目指そうとする連帯が生まれていた。また熊谷は『映画批評』の刊行停止後、1959年に戦後映画研究会を発足させるが、上記のうち山際・吉田・野田・松本・長野はこの研究会にも参加し、大島も少し遅れて合流した。やがて大島は、1960年の『日本の夜と霧』(1960)の上映中止問題を経て、「企業の内ではつくられない」作品を製作するため、1961年に独立プロダクションである創造社を石堂・田村孟たちと共に設立して、ここを拠点に次々と作品を発表してゆく(松本は『飼育』1961に、脚本協力および予告編の演出として参加している)。このような、企業から独立した小集団に根拠をおく大島の運動方針は、松本の考え方とは大きく異なるものであった。しかし、状況をめぐり問題意識と創作上の目標は、ある段階まで松本たちと一致していたといえる。それは、大島の第一著作集『戦後映画——破壊と創造』*117のために書き下ろされた「戦後日本映画の状況と主体」を参照するならば、旧来の日本の劇映画に見られた「観客の被害者意識へのよりかかり」を否定した作家主体の確立、記録映画の方法の追求、そして「自然主義・メロドラマ・環境対人間という図式・被害者意識へのよりかかり・俗流政治主義・モダニズム」といったものの否定として明確化されている。

次に前段階に当たる評論や座談会の展開を含め、時系列的に論争を整理する。本論では、1966年2~3月に草月会館ホールで開催された「世界前衛映画祭」についての大島の評論である「前衛映画とは何か」を論争の発端に置いている。これ以前にも彼らのあいだに運動論的な見解の相違は見られたが、それは決定的な対立に至ることはなかった。

- 1：大島渚「前衛映画とは何か——世界前衛映画祭を観て」『日本読書新聞』1966年3月7日号*118
- 2：石堂淑朗「再び美学よ去れ」『映像芸術』1966年4月号*119
- 3：松本俊夫「批評意識の貧困と現在——大島渚の前衛映画論について」『映画芸術』1966年6月号*120
- 4：花田清輝・武井昭夫「対談・映画評判記5——批評家を批評する」『映画芸術』1966年7月号*121
- 5：大島渚「魔の思想と運動の思想」『映画芸術』1966年8月号*122
- 6：武井昭夫・松本俊夫「映画状況の焦点は何か」『映像芸術』1966年11月号*123
- 7a：石堂淑朗「めめしき映像論者たち——松本俊夫に与う」『映画芸術』1966年11月号*124
- 7b：松本俊夫「威勢のよい保守主義者——石堂淑朗の批判に答える」『映画芸術』1966年11月号*125
- 8a：石堂淑朗「松本俊夫におけるスターリニスト的側面」『映画芸術』1966年12月号*126
- 8b：松本俊夫「弁証法的思考の欠落——言語か映像ではない」『映画芸術』1966年12月号*127
- 9a：石堂淑朗「定型的アヴァンギャルヂスト」『映画芸術』1967年1月号*128

- 9b：松本俊夫「映像表現のアンガージュマン」『映画芸術』1967年1月号*129
 10：大島渚「映画作家の内部——映画を論ずるものの態度について1」『映画芸術』1967年4月号*130
 11：大島渚「感度が鈍いことは罪悪である」『映画評論』1968年9月号*131
 12：松本俊夫「大島渚よ、君は間違っている」『映画評論』1968年10月号*132
 13：大島渚・松本俊夫「我々は間違っていたろうか」『映画評論』1968年11月号*133

「世界前衛映画祭」は第二節で述べた通り、草月アートセンターの主催によって、1966年2月1日～14日および3月14日～27日にかけて、草月会館ホールにおいて開催された大規模な上映会で、1920年代の前衛映画から、現代に至るまでのヨーロッパ・ロシア・アメリカなどの実験映画、そして抽象アニメーションを特集するものであった。草月アートセンターは、勅使河原宏によって1958年9月に設立された組織であり、草月会館ホールを拠点として現代音楽・ジャズ・映画・アニメーション・パフォーマンスなど、幅広い領域の催しを企画し、1960年代を通して越境的な芸術運動を牽引して行った。そもそも勅使河原は、1957年に羽仁進、草壁久四郎、荻昌弘らと「シネマ57」*134を結成し、早い時期から実験映画の製作・上映運動に取り組んでいた作家である。そのような映画への関心の延長線上で、草月アートセンターの活動のなかでも「草月シネマテーク」の枠内において、前衛映画や同時代の実験映画の上映が行われていった。そうして草月アートセンターは、東和映画の川喜多かしこの協力を得ながら「世界前衛映画祭——映画芸術の先駆者たち」を企画するに至る。ただし「世界前衛映画祭」のプログラムは、シネマテーク・フランセーズのアンリ・ラングロワ（Henri Langlois）の選定によって、ヨーロッパを中心としたアヴァンギャルドの伝統が色濃く表れたものとなっていた。現代を扱うプログラムを見ても、フランスに関してはクリス・マルケル（Chris Marker）の『ラ・ジュテ』La Jetée（1962）と『不思議なクミコ』Le mystère Koumiko（1965）を取り上げている一方で、アメリカに関しては、同時代のアンダーグラウンド映画（実験映画）の隆盛を捉えていない。このようなアンダーグラウンド映画の動向については、同年6月29日～7月2日に草月会館ホールで開催される「アンダーグラウンド・シネマ——日本・アメリカ」のなかで、フィルム・アンデパンダンに関わっていた金坂健二の協力を得ながら紹介されることになる（金坂は1961年から日本とアメリカを往復しながら、最新のアンダーグラウンド映画やハリウッド映画の情報を国内に紹介していた）。草月アートセンターによるアンダーグラウンド映画の紹介はその後も続き、1967年3月8日～3月14日には「アンダーグラウンド・フィルム・フェスティバル」が、同年5月8日から20日にかけては「アメリカの実験映画——シュールレアリスムからアンダーグラウンド・シネマまで」が催された。そして、公募作品と世界各国の実験映画を併せて上映する大規模な映画祭として、同年11月7日～15日に「草月実験映画祭」が開催される。この動きは草月アートセンター以外にも広がり、1968年2月8日には金坂や佐藤重臣を中心として、アンダーグラウンド映画の作家の作品を自主配給する組織であるジャパン・フィルムメーカーズ・コーポラティヴが結成されるに至る。そして草月アートセンターで、同年10月18日～30日にゴダールやイエジー・スコリモフスキー（Jerzy Skolimowski）、ニエメツなどの劇映画の新しい動向も視野に含める形で、「フィルム・アート・フェスティバル東京1968」が開催されることにな

る。このフェスティバルに合わせてフィルムアート社が発足し、粟津潔・飯村隆彦・武満徹・勅使河原宏・中原佑介・松本俊夫・山田宏一を編集委員とする『季刊フィルム』が、同年10月25日に創刊される。このように1966年から1968年にかけては、それまで国内で散発的に行われていた前衛映画やアンダーグラウンド映画の紹介が、草月アートセンターを中心として、大体的に展開してゆく時期であったといえる。しかし、この動きは杉並シネクラブの若い作家や、ニューズリールのメンバー、特に草月アートセンターを批判する立場に回っていた金坂を始めとするフェスティバル反対派によって引き起こされた、1969年10月14日の「フィルム・アート・フェスティバル東京1969」中止事件を経て、急速に後退してゆくことになる。

ここでは、このような動きの端緒に当たる1966年の段階で、大島が「世界前衛映画祭」に対してどのような批判を行なったのか確認したい。大島は「映画において前衛であること」を問いながら、『ラ・ジュテ』とルイス・ブニュエル (Luis Buñuel) の『アンダルシアの犬』Un Chien Andalou (1929) については高い評価を与える。しかし、他の前衛映画については次のように続ける。

「先ずドキュメンタリー映画は前衛映画ではない、と私は言いたい (ヨリス・イベンス、ワルター・ルットマン、ロバート・フラハティ等)。ドキュメンタリー映画は必然的に説明を必要とするし、説明を全く拒絶した時それはもはやドキュメンタリー映画ではないからである」 *135

「したがって、前衛映画は作家の内的なイメージによって全てが決定される映画の中から現れるだけである。しかし、作家の内的イメージほど当てにならぬものはない (マン・レイ、ジュルメヌ・デュラックその他前衛と称する素人映画製作者の殆ど全て)」 *136

これらの発言のなかで、大島における前衛についての概念は個人の内部世界に還元されており、前衛映画とドキュメンタリー映画の位置付けについても、前衛記録映画論が提唱される以前の段階に後退している。ただし、これを大島の無理解によるものとするのは早計だろう。再び「戦後日本映画の状況と主体」を参照するならば、大島は「観客の意識へのよりかかり」とともに、ミケランジェロ・アントニオーニ (Michelangelo Antonioni) を例に出しながら、「閉鎖的な作家主体」についても厳しい批判を向けている。作家の内部にある世界が外部の世界 (大島において、この外部とは「民衆の意識」を意味する) と対話的な関わりを持たない限り、大島にとって、それは実効性を持たないのである (ただし、『ラ・ジュテ』や『アンダルシアの犬』のような、強烈な印象を大島自身に与えた作品を除いて)。これに対して、松本は「批評意識の貧困と現在」のなかで、大島がドキュメンタリーをジャンルの問題としてしか捉えていないことを指摘したうえで、理論的な水準から問題を次のように解き明かす。

「ドキュメンタリー映画が相対的に説明的になりやすいのは、それが外的現実の記録を前提としているからにほかならない。作家の感性と思想が貧困なとき、外的現実の記録は、作家が像の指示性 (事実の慣習的意味) にもたれかかることを助長するからである。しか

しそのことは、外的現実の記録を前提としたドキュメンタリー映画が、「必然的に説明を必要とする」ということを意味しない」*137

続いて松本は、前衛映画が「作家の内的なイメージによって全てが決定される」という大島の考えを批判したうえで、前衛映画における映像表現を純粋化する方向において、『対角線交響曲』*Symphonie diagonale* (1924) のような絶対映画よりも、『バレエ・メカニック』*Ballet Mécanique* (1924) のような純粋映画にイメージの緊張や豊かさが表れることに着目する。そして、絶対映画や純粋映画よりも『アンダルシアの犬』を頂点とするシュルレアリスム映画に高い評価を与え、今日の映像表現に求められるものを次のように結論付ける。

「その理由はおそらく一つしかない。明らかに純粋映画のイメージは、(筆者註：ショットのつながりによる)リズム自体からかき立てられるものと、像の意味からかき立てられるものとの、より複雑な複合として成立するからである」*138

「私たちの映画課題はしたがってすでに明らかであろう。(中略)「意味性」の側にあぐらをかいて「純粋性」の批判にうき身をやつしている素材主義(あるいはテーマ主義)の一面性を否定し、同時に「純粋性」の側にあぐらをかいて「意味性」の批判にうき身をやつしている映像主義(あるいはモダニズム)の一面性をも否定することであり、私たち自身の表現と表現の根拠をその両極の緊張した対立と統一の磁場に、大たんに投入することである」*139

松本が述べている、映像の純粋性(前衛映画側面)と意味性(ドキュメンタリー映画側面)の統一という問題は、かつての前衛記録映画論の個人の内部と外部世界の相互関係の延長線上において捉えられており、その論理には記号論的な方向へと向かう兆候が含まれている。しかし、ここで特に注目すべきは、映画運動において目的を共有していたはずの大島とのあいだで、前衛映画に対する考え方についてのギャップが表面化し始めていた事実であろう。

続いて石堂による「再び美学よ去れ」が『映像芸術』1966年4月号に掲載される(ただし、この文章の末尾には、1965年11月29日と日付があるため、大島の「世界前衛映画祭」への批判よりも前に執筆されたものであることが分かる)。石堂の批判の要点は、映像の優位に依拠する、いわゆる「映像主義」への批判である。同文で石堂は、『映画芸術』1965年12月号に掲載された松本の長編劇映画シナリオ「瀕死の太陽」*140について、映像と音に関する演出指示を取り除けば、脚本自体は自然主義的な作品にすぎないと批判する。この石堂の態度には、映画の創作においてシナリオを映像の演出よりも優位に置くという、一つの価値観に加えて、もうひとつの傾向が見出せる。それは、石堂が「映像主義」と呼ぶところの映像表現あるいは映像理論の追求が、今日の映画運動に結びついてこないという疑義である。この疑義は、前衛映画に対して向けられた、先述の大島の批判とも通底している。それは、花田・武井の「対談・映画評判記5——批評家を批評する」の

なかでも「運動への意識」という言い方で、武井によっても反復される。武井は、松本と大島および石堂のあいだに生じている齟齬について、次のように述べる。

「僕はこのこと（筆者註：松本の映像理論）自体に別に反対ではないのだけれども、いまここで、こういうことを強調して、それがいったい、新しい映画を創造しようという課題とどんな関係があるのか、わからないんですよ。（中略）つまり、松本君には、運動者としての意識が、全く欠落しているんじゃないかと僕は思います」＊141

その一方で、大島も「魔の思想と運動の思想」のなかで、松本は自らが作品を作らない（作れない）＊142 ことに焦立っているのだと、松本に対する批判を重ねる。これらの批判を受けて、松本は『映像芸術』季刊第1号にて、まず武井との対談を行う。しかし武井は、松本に対して運動への意識を持つように薦めるなど、最終的には花田との対談のなかで述べていた意見を繰り返すに終わる。このような経緯を経て『映画芸術』1966年11月号から1967年1月号にかけて、三度にわたる石堂との論争が行われることになる（論争は、両名の応答による形ではなく、両名の文章を併載する形で進められた）。これは小川徹によってセッティングされた雑誌企画の一環であったが、映像におけるアンガージュマンの問題についての論考を生み出す契機となった。まず、この論争の冒頭で改めて映像に対するシナリオの優位を主張する石堂に対し、松本は、自身が凡庸な映像至上主義者（具体的には、1959年より映像論争を展開した岡田晋などが想定されている）と混同されていると反論し、次のように述べる。

「私がこのところ繰り返し、意味性と純粋性のアウフヘーベンを口にし、また『マルクスとランボオの統一（筆者註：正しくは「ランボオとマルクスの統一」）』などということを書いてきたのも、このような映画状況にあつて、何より本質的であろうとしたためである。それは石堂が言うように「映像に逃げる」ためではなく、映像表現に固有な通路を通して状況に向き合おうとするためであり（中略）政治主義的観点を克服して、表現にとっての本質的な批評性に達するためであった」＊143

これは、石堂・大島および花田・武井による松本批判の本質であったといえる、前衛的な映像表現と状況の結びつきについて、松本が反論を試みている箇所であるといえる。さらに松本は、石堂への最後の反論に当たる「映像表現のアンガージュマン」のなかで、映像表現と状況の関わりについて、この時期のジャン＝ポール・サルトル（Jean-Paul Sartre）が多用した「アンガージュマン」（L'engagement）および「独自の普遍」（L'universel singulier）の概念を踏まえながら理論を深めてゆく。サルトルは、当初は文学における散文のなかにアンガージュマンを見出していたが、1950年に著された『芸術家と彼の意識』のなかで、「音楽は、それぞれの時代とその世界像とを、その音響的オブジェ全体としての中で、無言のうちに現前させる」＊144 として、意味を持たぬ芸術である音楽についても、状況との関わりを見出す立場を示す。それは、言語的な意味を持たぬ芸術にあつても、その時代の全体性が現前するという考えによるものだが、松本はそれを映像表現のア

ンガー・ジュマンとして、先の「意味性」と「純粹性」の対立を組み込みながら構造化して捉え直す。少し長くなるが重要な部分なので該当する部分を全て引用する。

「(筆者註：映像の意味的側面と感覚的〈もの〉的側面の関係を明らかにする必要性について) 私が『映像表現の固有性について』で、「表現へとつきあげてくる精神的・感覚的もやもや」が、一方で映像の意味性(対象の何を)を志向しながら、他方で必ず映像の感覚的〈もの〉的側面に対象化される(いかにの映像に個的に執着する)ことを指摘し、両者に生じる緊張した相互規制を絶えず表現の根拠につき合わせる(なぜを問う)ことによって、対象の意味性が作品のトータル・イメージとしての何をに止揚される関係を、映像表現過程の本質的構造として明らかにしたのはそのためである。再びサルトルを引合いにだすならば、これは彼の言う「独自の普遍」ということに他ならない。作家は状況づけられた存在としての世界内存在を自己の内側に見出し、その独自の個的体験をこじあけることによって、その深部で普遍性に達するというのが独自の普遍である。サルトルが『作家の政治参加』で強調したこの独自の普遍という概念が、『弁証法的理性批判』の「世界は非全体化された全体性だ」という思想に基づいていることは明らかである。彼は各自の状況は個別的部分的であるが、それは決して閉されたものではなく、むしろ他者に向かって開かれた滲透し合って、渦動状態としての一つの全体性を構成するとみるのだ。(中略)それは直ちに芸術表現上のそれと同一ではないが、その間には貴重な示唆を含んだ厳密な対応性がある」*145

ここでは松本は、意味性のない映像表現がどのようにして状況と結びつくのかと言う問題について、論理的な水準で答えを出している。サルトルの「独自の普遍」*146とは、時代に条件づけられた独自の存在が、創造的自由によって歴史のなかで普遍化され、独自のであることと普遍的であることの両義性を満たすというものである(それは与えられた普遍的なものを独自の目的のために使用することで成されるが、そこには、かつての前衛記録映画論における「直接的所与性の否定」という方法との一致が見出せる)。映像表現とは、作家の内部を通じた「感覚的〈もの〉的側面」と「意味的側面」のせめぎあいの帰結であり、それを普遍的なものを独自の用いることで乗り越える「独自の普遍」の一過程として捉え直すこの論理は、花田が論じていたような大衆の無意識を組み上げてゆくような政治的プログラム(すなわち、更新された社会主義リアリズム)に運動を還元する立場からも、既に遠く隔たっている。それは、一元的に組織化された芸術運動の否定であり、各個人の社会参加(アンガー・ジュマン)としての表現過程のなかに、芸術運動を還元するという立場をとっている。

しかし大島は、この石堂・松本の論争についても、映画を作らない者(松本)は、その立場を自覚して発言すべきであるという言い方で、実効性に固執した立場から批判を向ける*147。大島は、これまでも映像芸術の会には関わりを持たず、強い主体意識を備えた小集団(すなわち創造社)によって自立し、状況を厳しく批判するという戦略を選択してきたが、それでも大島と松本の間には作家的な信頼関係が保たれていた。しかしこの段階において、大島の創作と映画運動に関わる現状認識は、松本のそれと大きな食い違いを見せる

までに至っていた。さらに、この時期に起こった鈴木清順問題は、大島の強硬な態度をより強めさせる方向で作用する。鈴木清順問題とは、1968年4月に日活が鈴木清順の監督契約を解除し、シネクラブ研究会による鈴木作品の貸し出し要求に対しても、これを拒否したことを発端とする。これに対し、映画関係者や学生たちは鈴木清順問題共闘会議を結成して、抗議活動を展開した。ここには大島を始めとして、松田政男・足立正生を始めとする作家が参加した（この共闘会議の運動を基盤として、1970年に第二次『映画批評』が創刊されることになる）。共闘会議結成までの経緯を概説すると、この動きは、同年6月12日にシネクラブ研究会が抗議デモを行ったことで具体化してゆく。このデモを契機として運動は盛り上がり、6月20日に準備会が持たれ、7月6日の準備会総会を経て、7月13日の結成大会では500名に及ぶ参加者を集めるに至る。このような急速な運動の拡大を背景として、大島は『映画評論』1968年9月号に掲載された「感度が鈍いことは罪悪である」によって、共闘会議に非協力的なシナリオ作家協会などへの批判と重ね合わされた、松本への批判を展開させる。大島は、まず実相寺昭雄・小川紳介・黒木和雄・シネマネサンズ・グループびじょん・武智鉄二・吉田喜重、さらに今井正・伊藤大輔・岡本喜八を列挙して、日本映画の芸術的な作品は自主製作によって生み出されており、それは大手の映画会社五社から離れたと主張する。そして松本に次のように呼びかける。

「今このほうはいたる自主製作の秋に、松本俊夫は何を考えているのか。運動家として責任ある発言を聞きたい。ちなみに、鈴木清順問題についての創造社同人ならびに創造社に結集して映画創造にたずさわって来た映画芸術労働者のアピールの一節「映画を創る意思」を持つ全ての人々は、自由、独立の立場で映画を創れ。今、創る意思を持ちながら創らないことは既に罪悪である。われわれは創らない人たちを敵とみなす。」このように考えてくる時にこそ、現在、鈴木清順問題共闘会議を中心とする運動が、映画界空前の規模として前進しつつあることの意味がはじめて明らかになるのだ」＊148

そのうえで、大島は共闘会議への学生の貢献を称揚し、学生映画やアンダーグラウンド映画の盛り上がり为例に挙げ、若者たちは五社体制に関係なく、自分の力で映画を作り出そうとしているのだと評価する。大島の主張には自主製作映画の潮流を集約し、それを五社体制に対立させる意図が、極めて強く表れている。それは、戦後映画における主体の問題を追及してきた大島にとってのひとつの戦略であったといえるが、鈴木清順問題を、映画業界の資本の論理とそれに対抗する自主製作映画の結集という実効的な構図に押し込めてしまうものであったことは否定できない。また、松本に対して発された、この状況下で創作活動を行っていないのは何故かという批判に限って述べるならば、松本は個人によるエクспанデッド・シネマの試みとして、同時代的な事件や出来事を映画に落とし込んだ『つぶれかかった右眼のために』（1968）や、「クロストーク／インターメディア」における『アイコンのためのプロジェクション』（1969）を発表していることから、本来ならば批判には当たらないはずである。それでも大島が松本を批判の対象として見なしたのは、結局のところ大島の想定する自主製作が、作品が映画館に配給されるか否かという業界的な視点でしか把握されていなかったことを意味している。さらに、自主製作の潮流にアンダーグラウンド映画を含めたことも、アンダーグラウンド映画、すなわち実験映画・個人映画

が備えている反商業的な個人表現という性質を、映画業界の五社体制への抵抗という戦略に、矮小化して取り込もうとするものだったといえる。

そして、翌月の『映画評論』1968年10月号に、松本による全面的な反論である「大島渚よ、君は間違っている」が掲載される。松本による反論は、第一に大島が述べるところの「自主製作」という括りがあまりに無分別である一方で、自身の『つぶれかかった右眼のために』を始めとする作品を無視しているという、論理の恣意性に向けられる。そして、第二に大島の批判する「映画体制」が五社体制を意味するにとどまっておらず、視覚の構造を含めた既存の映画概念全体の変革を全く視野に含めていないことに向けられる。

「映画体制とは、単にその機構と権力の直接性の問題だけでなく、その機構と権力によって長年にわたって作りあげられてきた映画概念、あるいはその枠内に慣習化された視覚の構造、それらを一貫したトータルな体質にかかわるものだからである」

「私の考えによれば、映画創造および映画運動の問題として、最もラジカルに体制変革を考えるかぎり、その批評の射程は最低そのあたりまで届いていなければならない。映画体質の根底から体制的既成性を否定しようとするのでないかぎり、こと芸術運動のレベルは少しも革命的ではないのである」 *149

そして松本は、そのような既成の映画概念の根本的否定でない限り、自主製作であっても大手映画会社による五社体制を補強するに過ぎないだろうと論じ、その延長線上で、アンダーグラウンド映画について次のように述べる。

「しかし「学生映画の隆盛からアンダーグラウンドシネマの成立に至る一連の動き」は、「自分たちを容れない日本映画に対する」非常手段として「日本映画の内部に入れなくとも、映画をつくる志を失わない」ために起きてきたのだろうか。私はそうは思わない。むしろなかには「日本映画の内部」に、招き入れられれば入れられたいと思っているものもいるかもしれない。しかし私の知るかぎり、彼らの大部分はすでに出発点から「日本映画の内部」とは全くちがったフィールドで映画へのパトスを燃やしてきているのである。前衛映画の系譜は常にそのように燃えてきたし、いままでもそれは例外ではない」 *150

ここには、松本が実験映画・個人映画にどのような意義を見出していたのかが表れている。松本にとってのアンダーグラウンド映画、すなわち実験映画・個人映画の隆盛は、この段階において「(大手映画会社やPR映画のスポンサーに関わる)資本の論理」、あるいは「(日本共産党や新左翼の社会運動に関わる)政治の論理」に対する、芸術の自律性を守るための映画運動の一部という位置付けを大きく超えて、作家の内部における認識の変革と結びついた、映画の既成概念を変革する世界的な兆候として捉えられていた。松本は、このような映画の概念を変革するような映画が続々と生み出される混沌とした状況について、大島との論争と同じタイミングで執筆され、『季刊フィルム』創刊号に掲載された「混沌が意味するもの」*151のなかで、プレロジカルな非言語的表現領域とロジカルな言語的表現領域の対立と活性化という構図に基づきながら、映像表現の過程が反省的意識のコントロールを逸脱してゆく事実に着目し、理論化を試みている。そして、このような論争

を経て、松本と大島の対談が佐藤重臣によってセッティングされ、その採録が『映画評論』1968年11月号に「我々は間違っていたろうか」として掲載される。しかし、その対談は映画運動に関わる、両者の現状認識の埋めがたい落差を浮かび上がらせる結果に終わる。

大島「五社以外の映画の可能性というと、単純に言えば、記録映画とか、PRとか」
松本「PRなんかには可能性はないよ。要するにアヴァンギャルド映画だ、ぼくが執着するのは」*152

ここでお互いが交わす言葉は、映画の可能性をどう捉えるかという感性的な意味において、決定的な断絶を示すものとなった。大島は既存の映画業界の体制を変革する、実効性を持った活動に依拠している。そして松本は、数々の芸術運動を経た上で、具体的な綱領を持つような運動以前に個人の内部における認識の変革こそが問われるという考えに至っていた。この数年後に発行された『季刊フィルム』No.10のなかで、松本は「不可視の映画運動」と題された文章を発表する。そこでは、松本が到達した芸術運動における根本的な立脚点が示されている。

「変革作業の拠点は、基本的に既成の映画制度から自立した非商業主義映画の自主製作・自主上映のフィールドにある。ただし、そのことは反制度的フィールドから生まれた映画を盲目的に肯定したり、制度の制約のなかから生まれた映画をそれゆえに否定することを意味しない。むしろ真の創造が稀に到達する深い変革力は、しばしば制度の制約のなかから生まれながらも、その制約を圧倒的に突きぬけてしまうという形でありえたのであり、そのおそるべき位相ににじり寄ろうとしない意識は、遂に真に深い意味での創造運動の課題を理解することができないときえ言うことができる。つまりは、私たちが問題にしなければならないのは、可視的レヴェルでの立脚点ではなく、不可視の精神や思想のレヴェルでの立脚点である」*153

このような立脚点を持つ芸術運動とは、時として組織的な運動体として可視化されて現れることもあるが、本質的には個人の内部での、変革に直面した瞬間の解体的感覚の共有という水準において立ち現れる、非組織的な運動となる。

おわりに

こうして松本は、芸術を何らかの実効性に還元するような運動から離れ、個人の表現行為をひとつのアンガージュマンとして捉え直し、その独自のな過程のなかに芸術運動を還元する方向へ向かってゆく。このようなあり方を、松本は「不可視の映画運動」と呼ぶ。それは作家協会からの集団脱会、映像芸術の会の解体、鈴木清順問題に絡む大島との齟齬、そして、その反復としての「フィルム・アート・フェスティバル東京 1969」中止事件など、様々な運動の体験を経たうえで松本がたどり着いた、ひとつの結論といえるものだった。本章では、映像芸術の会の解体と、松本と大島との論争を見てきた。この一連の経験は、松本の創作活動にも影響を及ぼしており、『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石

の詩』(1963)などの前衛記録映画から、『つぶれかかった右眼のために』に至る変化に、不可分に結びついているといえる。具体的には、『現認報告書』についての「混乱した自分も含めて、そのプロセスまるごとの対象化」という発言や、「混沌が意味するもの」における、映像表現の過程が反省的意識のコントロールを逸脱してゆく事実への着目に、変化の手掛かりを見いだすことができるだろう。本論は、次の第四章にて実践としての前衛記録映画について論じてゆく。

第四章 前衛記録映画から実験映画へ

はじめに

松本俊夫は、シンポジウム「EXPOSE1968 なにかいってほしいまさがす」の2日目

(1968年4月20日)の『つぶれかかった右眼のために』(1968)の初演直後に「第2日報告 俺たちはみんな気狂いピエロだ」と題した報告を行っている*154。そこでは松本が1968年の状況をどのように把握していたのかが表明されている一方で、主体と客体、あるいは内部世界と外部世界といった二元論的な構造や、アヴァンギャルドとドキュメンタリーの弁証法的統一といった前衛記録映画論のテーゼは登場しない。その理由は、第二章から第三章までの論述を振り返れば明白だろう。松本は、映像芸術の会の解体と大島渚らとの論争を経ることによって、既に前衛記録映画論における前提を踏み越えていた。それにとともに1960年代末以降の松本の表現には明確な変化が生じ始める。それは、過去の前衛記録映画の表現を大きく乗り越えるものであった。このような変化の渦中で生み出された、新たな一歩と呼ぶべき作品こそが『つぶれかかった右眼のために』であった。

第一節：松本俊夫の初期フィルモグラフィ

本章では、まず1970年までの松本の初期フィルモグラフィを時期によって区分しながら、前衛記録映画から実験映画へと至る過程を検討する。それによって、戦前のアヴァンギャルド映画(前衛映画)と、花田によるアヴァンギャルド芸術論の影響から始まり、『つぶれかかった右眼のために』に至るまでに生じた変化が、明確に浮かび上がってくる。まず筆者は、最初の松本の監督作品といえる1956年の『銀輪』から、1970年の日本万国博覧会せんい館での『スペース・プロジェクション・アコ』に至るまでの、映画以外の領域の作品を含む25作品(参考としての1作品を含む)の基本データの調査を行った(「付録1：1970年までの松本俊夫作品フィルモグラフィ」を参照のこと)。この調査結果をもとに、1970年までの松本の初期フィルモグラフィを時期によって分類すると、作品の傾向により五つのグループとして、「A：伝統的アヴァンギャルド映画」「B：前衛記録映画の前段階」「C：前衛記録映画」「D：前衛記録映画の後段階」「E：実験映画への移行」に分けることができる。それは、戦前～戦時中のアヴァンギャルド映画と花田のアヴァンギャルド芸術論の影響下に始まり、1960年代末の社会状況の変化に至るまで取り組まれた、一連の創作的実践として浮かびあがってくる。

A：伝統的アヴァンギャルド映画 [1956]『銀輪』(1956)

『銀輪』は、日本自転車工業会の海外宣伝用映画製作頒布委託事業として、新理研映画が製作した作品である。本作の監督は矢部正男・樋口源一郎であり、松本は助監督の立場であった。しかし、作品の基本構想にはじまり実験工房のメンバーや特殊技術の円谷英二の起用も含めて、実質的な監督として本作に関わったのは松本であるため、現在において本作は、実質的に松本の監督作品と見なされている。松本の説明*155によると、本作の当初の監督であった矢部のもとで、松本は円谷の特殊技術協力を得ながら、北代省三・山口勝弘とともに撮影を進めていたが、1956年1月頃に矢部が降板する。松本は監督不在の状態で編集を進め、その一方で武満徹と鈴木博義がミュージック・コンクレートによる作曲

を進めてゆく。そして1956年3月頃に、会社はスポンサーから出された演出への要求に対応するため、樋口を後任の監督を務めさせることを決定する。そして樋口は、抽象的なシークエンスには手を加えずに、少年が夢から醒めるシークエンスを追加して作品を完成させる。しかし作品が完成し、松本が製作から離れたのち、会社によって富士山のふもとでサイクリングをするシークエンスと黛敏郎の音楽を追加した改訂版が製作され、最終的にこの改訂版が、1956年6月に日本自転車工業会に納品される（現存するのはこの改訂版のみである）。本作の広報用資料として作成された冊子*156には、松本による作品コンセプトが記されているが、そこで言及されている作家・作品は、ロベルト・ヴィーネ（Robert Wiene）、ヴィキング・エッゲリング（Viking Eggeling）、ハンス・リヒター（Hans Richter）、ワルター・ルットマン（Walter Ruttmann）、マン・レイ（Man Ray）、フェルナン・レジェ（Fernand Léger）、ルネ・クレール（René Clair）、ジュルメーヌ・デュラック（Germaine Dulac）、ルイス・ブニエール（Luis Buñuel）による1920年代のアヴァンギャルド映画（前衛映画）と、ノーマン・マクラレン（Norman McLaren）、ハーバート・セゲルゲ（Herbert Seggelke）、オスカー・フィッシンガー（Oskar Fischinger）、カレル・ゼーマン（Karel Zeman）、などの第二次世界大戦中から戦後にかけての実験的なアニメーションや短編作品で占められている。

このことから、この時期の松本が目指していたものは、実験工房のメンバーたちの協力を得たことによる、伝統的アヴァンギャルドの追求であったといえる。それは、戦争によって中断された日本国内のアヴァンギャルド芸術の系譜を引き継ぐということでもある。松本は、中学時代に画家の中間冊夫の手ほどきを受けることで絵画制作を開始しており、東京大学在学中にも瀧口修造の『近代芸術』に影響を受けながら絵画制作を続けていた。よって、この時期の松本の創作的な動機は、映画よりもむしろ現代美術の側に依拠していたといえるだろう。アヴァンギャルドとドキュメンタリーを映画において統一する前衛記録映画の理論は、この段階ではまだ目指されていなかった。しかし、本作において伝統的アヴァンギャルド映画に取り組んだという経験は、松本の創作活動をさらに一歩進める契機となる。

B：前衛記録映画の前段階 [1957～1959（初期）] 『潜函』（1957）、『伸びゆく力』（1958）、『春を呼ぶ子ら 進路指導シリーズ・展望篇』（1959）

『潜函』は、大林組の企画によって新理研映画が製作した、東北電力八戸火力発電所の潜函基礎工事を題材とするPR映画である。工事を請け負っていたのは大林組であり、1956年7月より着工されていた。松本は演出について、『作家協会会報』に掲載された「「マンモス潜函」を完成して」*157のなかで、「説明性をなるべく排除し、対象を即物的に捉えてゆくと（ママ）、メデイウム・ショットを少なくして、アツプとロングの対立を意識化し、短いカットのつみ重ねを強調して内的な表現性を強く打ち出すことに努めた」*158と説明している。また同文のなかでは、過酷な潜函工事に従事していた貧しい農民や在日朝鮮人労働者についての言及もあり、この経験は抽象的な前衛映画を志向していた最初期の松本の表現に、外部世界として社会問題を持ち込むにあたって、ひとつの契機になったと思われる。

『伸びゆく力』は、九州電力の企画によって新理研映画が製作した、九州地方の電力事業の発展を題材とする PR 映画である。作中では数多くの発電所を紹介し、電力が産業や家庭で幅広く利用されている様子が描かれたとされる。演出としては、平均 8 コマの非常に細かいモンタージュ*159 や当時としては珍しい航空撮影*160 を試みたことが、松本自身によって説明されている。なお、新理研映画は翌年『伸びゆく力・改訂版』(1959) という作品を製作している。監督は会津進、撮影は水上正夫に変わっており、松本のクレジットは脚本のみとなっている。この改訂版については、恐らく本作に新たな撮影素材を加えて再編集を行ったものと推測される。

『春を呼ぶ子ら 進路指導シリーズ・展望篇』は、中学校卒業を迎える生徒と教師に向けて作られた、進路指導のための教育映画である。日本職業指導協会と行政機関を中心として構成された進路指導シリーズ企画委員会の企画によって新世界プロダクションが製作した。松本は中学校を卒業して集団就職のために上京する僻地の子どもたちを中心的な題材として扱っており*161、終盤の盛岡駅での見送りシーンでは、走り出す列車内から撮影されたショットによって、通常の教育映画では考えられないような表現を試みている。

この時期の作品は『春を呼ぶ子ら』を除いて現存しないため確認することができないが、本人の説明に基づくならば、そこでは前衛的な演出とともに社会的問題が積極的に持ち込まれていたとみられる。松本は、1952 年の血のメーデー事件に遭遇した直後に日本共産党に入党し、東京大学の学生細胞として活動し、山村工作隊にも参加して妙義山の基地接收反対活動のために働いた。そして 1964 年 12 月の作家協会からの集団脱会と同時期の離党に至るまで、党員であり続けた。党員であった期間、松本は党内の反主流派としての立場をとりながらも、社会問題への関心は一貫して持ち続けていた。そういった社会的な問題意識を、『銀輪』における伝統的アヴァンギャルドの表現のなかで統一すること。それが、この時期の松本のなかに生まれた課題であったといえる。言うまでもなく、これは花田のアヴァンギャルド芸術論において提起された、アヴァンギャルド芸術の社会化という方向に一致する。しかし、前衛記録映画論についての執筆は既に行われていたものの、その理論は創作的な実践に結びつくには至っていなかった。なお、補足になるが、松本はこの時期に『日本原子力研究所・第二部 JRR-2』(1960) と題された映画にも途中まで製作に関わっている*162。

C : 前衛記録映画 [1959 (後期) ~1963] 『安保条約』(1959)、『300 トントレーラー』(1959)、『白い長い線の記録』(1960)、『西陣』(1961)、『黒い長い影の記録』(1962)、『わたしはナイロン』(1962)、『石の詩』(1963)

『安保条約』は、日米安全保障条約改定反対運動(安保反対運動)のために、日本労働組合総評議会映画製作委員会によって企画・製作されたプロパガンダ映画である。本作では、既存のニュース映画や写真を再構成して、観客の意識にショックを与える演出が試みられている。本作は前衛記録映画論の実践といえる作品であり、次節にて詳しく述べる。

『300 トントレーラー』は、日本通運の企画によって運輸新聞映画部が製作した、300 トン・トレーラーによる超大型輸送作業を題材とする PR 映画である。様々なサイズのショットとフレーミングの組み合わせ*163 によって、構成的な画面づくりを試みているが作品としては習作的なものであり、社会的な問題意識は希薄なものにとどまっている。

『白い長い線の記録』は、関西電力が企画し、日本映画新社によって製作された、電力産業の発展を題材としたPR映画である。まず、当時の電力産業の状況を概説する。関西電力を含め、1950年代の電力産業の電源構成は水力発電が主であったが、徐々に高性能化した火力発電が中心となってゆく過程にあった。このなかで、水力発電は火力を補うという役割を担ってゆくことになる。こうして着工されたのが、北アルプスの黒部川上流に立地する、黒部川第四発電所であった。同発電所の着工は1956年であるが、最終的に完成したのは1963年のことであり、1960年の映画製作時にはまだ建設中だった。また、関西電力は1954年という早い段階から原子力発電についての調査研究に取り掛かっており、1957年には原子力部門を設立する。そして、1966年には美浜原子力発電所の建設に着手する。このような電力事業の伸長は、『白い長い線の記録』の作中に、象徴的に組み込まれている。松本は、このような日本国内の産業構造の変化を表現するにあたり、『銀輪』に引き続き円谷の特殊技術協力を得ながら、あらゆる形式上の映像表現の実験に取り組んだ*164。音楽では実験工房のメンバーであった湯浅譲二が、ミュージック・コンクレートによる作曲を行っている。本作には社会的な問題意識もある程度存在するが、基本的には『銀輪』と同じく、伝統的アヴァンギャルドを映画において指向した作品だったといえるだろう。『西陣』は、京都で自主上映活動を行っていた、京都記録映画を見る会を母体として企画・製作された記録映画である。松本は本作で、織工の労働を反復的に構成することによって、観客の内発的な意識の動きを引き出すことを試みている。本作は前衛記録映画論の実践といえる作品であり、次章にて詳しく述べる。

『黒い長い線の記録』は、映画ではなくラジオドラマである。この頃、松本はテレビやラジオの脚本を幾つも手掛けていたが、本作もそのひとつである。TBSラジオの「ドラマ自由席」の枠内にて放送された。ストーリーは、人心を操る奇妙な魔術師についての寓話であり、政治運動における主体性の問題が重ね合わされている。脚本には、細部に至るまでドラマと絡み合った音楽・音響についての指示があり、映画的な構成を強く意図していたことが窺える。音楽は武満が担当しており、パーカッションを中心とした作曲を行っている。

『わたしはナイロン』は、東洋レーヨンの企画によって日本産業映画センターが製作した、ナイロン製品についてのPR映画である。ただし、製品の説明を行うような構成は採られておらず、セリフのないシュルレアリスム的な劇映画として構成されている。音楽は湯浅が担当しており、ジャズ的な作曲を行っている。また、美術を担当する山口の造形美術がスクリーンに登場し、イメージの奇妙さを強調している点は興味深い。ただし、湯浅と山口の参加をもってしても、『銀輪』や『白い長い線の記録』のような伝統的アヴァンギャルドの方向を徹底するには至らなかった。

『石の詩』は、TBSテレビの「カメラ・ルポタージュ」の枠内で放送された作品である。作中では、アーネスト・サトウが撮影した四国庵治村の石工と、彫刻家の流政之作品の写真を素材として、環境的な再構築が試みられている。本作も前衛記録映画論の実践といえる作品であり、次章にて詳しく述べる。

この時期、作家協会内部の政治と芸術をめぐる重層的な議論や、安保反対運動の隆盛をうけて、前衛記録映画の方法論は急速に明確化してゆくことになる。前衛記録映画論の実践

が、成果としての作品を多数生み出したのは、間違いなくこの時期であったといえるだろう。

D：前衛記録映画の後段階 [1964～1968 (初期)] 『嘘もほんとも裏から見れば』(1964)、『晴海埠頭倉庫』(1965)、『美浜原子力発電所 第一部』(1966)、『母たち』(1967)、『素肌美のための十二章』(1967)、『二都物語』(1968)

『嘘もほんとも裏から見れば』は、ルイジ・ピランデルロ (Luigi Pirandello) の「各人各説」の翻案であり、劇団青俳第13回公演(1964年4月7日～13日)として、俳優座劇場にて上演された。翻案ではこの戯曲が上演されている俳優座劇場を舞台として、入れ子構造になった虚構と現実の関係が展開される。台本によれば、幕間劇として今まさにこの上演を見たばかりの観客の様子が即興的に演じられたり、終盤にて、観客席に仕込まれた役者が声をあげたりするなど、そのハプニング的な演出は、新劇というよりもアンダーグラウンド演劇を先取りするものであったことが分かる。音楽は一柳慧が担当しており、録音の奥山重之助とともに、稽古現場の録音を素材としたミュージック・コンクレートによる作曲を行っている。

『晴海埠頭倉庫』は、日本通運の企画によって輸送経済新聞社が製作した、晴海埠頭倉庫の設備や業務を解説するPR映画である。『300トン・トレーラー』を連想させるカメラワークによって構成的な画面づくりを試みている。音楽は湯浅が担当し、器楽とミュージック・コンクレートによる作曲を行っている。

『美浜原子力発電所 第一部』は、関西電力の企画によって日映科学映画製作所が製作した、美浜原子力発電所の建設準備を題材とするPR映画である。ただし、松本の説明によると、映画製作の初期段階には関わったが、途中で降板したとされる*165。詳しい経緯については不明である。

『母たち』は、プリマハムをスポンサーとして、電通と藤プロダクションが製作したPR映画であるが、企業宣伝の目的は払拭されている。これは当時、食中毒問題を引き起こして企業イメージの回復を模索していたプリマハムに対して、松本が既存のPR映画的な作品ではなく世界の母親の姿をテーマとした映画の製作を提案したことによる*166。アメリカ・フランス・ベトナム・ガーナの四カ国の母たちの姿に寺山修司の詩を重ねることによって、叙情的な表現に成功している。この作品で、松本は初めて岩波映画製作所出身のカメラマン鈴木達夫と組むことになり、鈴木はその後も松本の作品に長く関わってゆくことになる。音楽は湯浅が担当し、叙情的な器楽曲を作曲している。

『素肌美のための十二章』は、武田薬品工業の企画によって日映科学映画製作所が製作したPR映画である。内容は武田薬品の製品を紹介しながら、スキンケアについて説明するものであり、作品としては習作にとどまる。

『二都物語——一つの光をみつめて』は、日本万国博覧会を目前に控えて日本貿易振興会(ジェトロ)が企画し、日映科学映画製作所が製作した海外向けの短編劇映画である。ストーリーは東京と松江という二つの都市の姿を、ある夫婦の視点を通して描きだすというものであり、これも作品としては習作にとどまる。

この時期、松本は思うように映画を作れない状況にあり、創作的な実践への注力は弱まっていた。映画運動のオーガナイズについても、映像芸術の会が解体へ向かう流れを止める

ことはできなかった。創作面でも運動面でも停滞期ともいえるこの時期に、松本に大きな転機を与えたのは『母たち』であった。この作品を通して、松本は藤プロダクションのプロデューサー工藤充と鈴木と一緒に仕事をするようになり、作品自体もベネチア国際映画祭で賞を獲得することになる。この時期は、松本にとって次の段階へ進む準備期間だったといえるだろう。

E：実験映画への移行 [1968（後期）～1970] 『つぶれかかった右眼のために』（1968）、『マグネチック・スクランブル』（1968）、『アイコンのためのプロジェクション』（1969）、『シャドウ』（1969）、『エクスタシス＝恍惚』（1969）、『薔薇の葬列』（1969）、『スペース・プロジェクション・アコ』（1970）

『つぶれかかった右眼のために』は、草月会館ホールを会場として開催された連続シンポジウム「EXPOSE1968 なにかいってくれいませがす」（1968年4月10日・15日・20日・25日・30日）において、イベントの2日目（4月15日）に上演された作品である。本作はひとつのスクリーンに対して3台の16mm映写機によってマルチ・プロジェクションを行う、エクスパンデッド・シネマ的な上映形態をとる。音楽は秋山が担当しており、当時の様々な音源を引用したサウンドコラージュによる作曲を行っている。松本が前衛記録映画の前提を変更し、同時代の状況の変化を作品のなかにそのまま取り込んで、観客の知覚や認識を攪乱する実験映画の方向へ向かい始めたことを示す重要な作品であり、次章にて詳しく述べる。

『マグネチック・スクランブル』は、『薔薇の葬列』の劇中でも登場するビデオパフォーマンスである。作家への聞き取り調査によると『つぶれかかった右眼のために』の製作と同時期に、新宿に存在したディスコ「LSD」において、一晩を通して実演されたという。それは、ブラウン管テレビモニターに表示された映像を、強力な磁力によって歪ませるというパフォーマンスであり、ナムジュン・パイク（Nam June Paik）の『Magnet TV』

（1965）に類似するコンセプトを持った作品であったといえる。なお、『薔薇の葬列』の劇中では電子回路による変調という設定に置き換えられている。テレビモニターに表示される映像（デモ隊に殴りかかる機動隊の様子）は、小川紳介の『現認報告書』の撮影素材を引用したものであり、『現認報告書』の撮影に協力していた鈴木を介して、松本が撮影素材を入手した可能性が考えられる。激しく変化する現実の状況を、パフォーマンスを通して対象化するという点において、『つぶれかかった右眼のために』に近い制作意図を見いだすことが可能である。

『アイコンのためのプロジェクション』は、東京アメリカ文化センターの主催によって、国立代々木競技場を会場として開催された、現代音楽とインターメディアのためのイベント「クロストーク／インターメディア」（1969年2月5日～7日）の初日に上演された作品である。このイベントでは、ジョン・ケージ（John Cage）、ゴードン・ムンマ（Gordon Mumma）、ロバート・アシュレー（Robert Ashley）、デヴィッド・ローゼンブーム

（David Rosenboom）、アルヴィン・ルシエ（Alvin Lucier）、武満、湯浅、一柳慧、松平頼暁、グループ音楽などの作曲家・演奏グループや、スタン・ヴァンダービーク（Stan VanDerBeek）、飯村隆彦、松本といった映像作家、さらに舞踏家の土方巽までも含めた、越境的なプログラムが組まれた。歴史的に見るならば、このイベントはE.A.T.

(Experiments in Art and Technology) による「九つのタベ——演劇とエンジニアリング」9 Evenings: Theatre and Engineering (1966) の日本版といえるものであると同時に、日本万国博覧会に繋がるアート・アンド・テクノロジーの文脈も備えており、万博のイベント的な意義を持っていた*167。本作は、オブジェ・スクリーンとしての複数の巨大なバルーンに対して、16mm 映写機 5 台とスライド 1 台、そして照明によって映像と光をプロジェクションする、エクспанデッド・シネマ的な上映形態をとる。このことから、本作は『つぶれかかった右眼のために』から『スペース・プロジェクション・アコ』に至るまでの、環境的な映像表現の文脈に位置付けられる。オブジェ・スクリーンは、篠原有司男と三沢憲司が制作した。音楽は、当時既に発表済みだった、湯浅による 5 チャンネルの電子音楽『ホワイト・ノイズによる「アイコン」』(1967) が使用されている。この二人は、後に『スペース・プロジェクション・アコ』において、この環境的な方向に共同で取り組むことになるが、その意味でも、本作はまさに万博の予行演習といえるものだった。

『シャドウ』は、第 9 回現代日本美術展 (1969 年 5 月 10 日～30 日) に出品されたインスタレーションである。同展は毎日新聞・日本国際美術振興会の主催によって、東京都美術館にて開催された。『第 9 回現代日本美術展』カタログ*168 に掲載された写真と、作家への聞き取り調査によると、明滅する照明が回転して、それによって観客の影を壁に映し出すという環境的な作品であったことが推察される。本作も『つぶれかかった右眼のために』から『スペース・プロジェクション・アコ』に至るまでの、環境的な映像表現の文脈に布置することができる。

『エクスタシス＝恍惚』は、『薔薇の葬列』の劇中で登場する実験映画であり、『薔薇の葬列』の撮影と並行して製作された。オリジナルが 16mm フィルムであるのに対して、『薔薇の葬列』の劇中では本作が 35mm フィルムの解像度で映し出されている。このことから、先に『薔薇の葬列』のために素材を 35mm フィルムで製作し、それを複製して 16mm フィルムによって再構成したものと推察される。松本の制作意図には、劇中に登場する架空の作品を現実を作り出すことによって、虚構と現実の区別を曖昧にするという考えが存在していたと思われる。作品そのものは、ミニマルな運動イメージを反復する催眠的な実験映画である。

『薔薇の葬列』は、松本による商業劇映画第一作であり、松本プロダクションと日本アートシアターギルドによる費用の共同負担によって製作された。ストーリーはエディプス物語を下敷きに、舞台を現代日本に設定し直して、ホモセクシュアルの愛憎劇を主題としている。主役のピーターを含め、劇中に登場するゲイボーイには、本物のゲイボーイが起用された。複数のシーンは『映画芸術』1965 年 12 月号に掲載されたシナリオ「瀕死の太陽」と共通している。本作では、観客の知覚や認識を攪乱させる方向へ向かっていた松本の実験映画と同様に、劇映画の枠組みにおいて、観客の叙事的な物語認識を攪乱する演出が試みられている。例えば時制の混乱による意味の生成や、ドキュメンタリー的なインタビューを虚構内に混在させる構成に、その傾向を認めることができるだろう*169。

『スペース・プロジェクション・アコ』は、日本万国博覧会 (1970 年 3 月 14 日～9 月 13 日) の企業パヴィリオンのひとつである、日本繊維館協力会せんい館のための作品である。松本はせんい館の総合ディレクターとして、自らが起用した各ディレクターの仕事

統括し、横尾忠則のデザインによる奇抜なパヴィリオンの館内で、大規模なマルチ・プロジェクションとして本作を上演した。それは、ひとりの若い女性「アコ」の彫像が組み込まれた館内の内壁に対して、ロール式のパンチカードで同期した 35mm 映写機 10 台とスライド投影機 8 台、そして多数の照明によって映像と光をプロジェクションし、混沌とした環境を出現させる異様な作品であった。この上映形態について松本は、「いかにして万博会場のトータルな環境性に異和的な拮抗状態を投入できるか」*170 という言葉で、そのコンセプトを説明している。音楽は、本作のために作曲された、湯浅による電子音楽『スペースプロジェクションのための音楽』（1969）であり、40 チャンネルのスピーカーによって立体的な音響空間が形成された。スライド素材は現存しないが、10 本の 35mm フィルムによる映像素材は現存している。筆者は本論とは別に、科学研究費助成事業研究課題*171 にて、この 35mm フィルムのデジタル化と分析を進めているので、概要のみここで説明しておく。まず、10 本の 35mm フィルムは R1~R6 グループと F1~F4 グループに分けてプロジェクションされる（図版 1：『アコ』プロジェクション配置図）。R1~R6 は、それぞれ R1+R2、R3、R4+R5、R6 というさらに四つのユニットに分かれる（R1+R2 と R4+R5 は、ともに上下に分割された縦長のスクリーンを形成する）。これら R グループは、観客や彫像などの影響を受けないようにリア側から、内壁と一体化した透過型スクリーンに対してプロジェクションされる。これに対して、フロント側から空間を覆い尽くすようにして F1~F4 グループのプロジェクションが行われる。F グループは映像を歪める形で大きくプロジェクションされ、観客や彫像などの影響を受ける。そしてさらに 8 台のスライド投影機と照明によって、全体の流れに合わせたライティングが付加される。映像のイメージは「アコ」をモデルとする高度に洗練されたものであり、『銀輪』を思わせるような抽象的なオプティカル処理による表現が全編において採用されている（図版 2：『アコ』イメージ）。

この時期の作品は、前衛記録映画から実験映画への移行過程において生み出されたものだといえる。その端緒となったものは『つぶれかかった右眼のために』であり、そこには同時代の状況の変化を作品のなかに対象化し、観客の知覚や認識を攪乱する方向が表れている。そして日本万国博覧会に向かうなかで、その方向は環境的なものとして拡大してゆく。その一方で『薔薇の葬列』においては、劇映画の枠組みにおいて観客の物語認識を攪乱する試みが行われた。これらの取り組みが、松本のなかで同一の問題意識に基づいていたことは言うまでもないだろう。ただし、『薔薇の葬列』や『スペース・プロジェクション・アコ』が成立するためには、松本のなかでの、ある態度変更について触れる必要がある。これについては結論において論じる。

第二節：前衛記録映画論の実践

ここでは前節での検討を踏まえて、前衛記録映画論の実践である『安保条約』『西陣』『石の詩』を、より詳細に考察する。考察にあたっては各作品の構成表を作成した。（「付録 2：『安保条約』『西陣』『石の詩』構成表」を参照のこと）

『安保条約』は、1960 年の日米安全保障条約改定を目前として、これに反対する立場から日本労働組合総評会議（総評）が製作した宣伝映画である。総評とは、1950 年 7 月に結成

された労働運動の中央組織であり、1988年11月に解散するまで、戦後の労働運動において中心的な役割を果たした。まず、総評の成立背景について概説しておく。敗戦後の1946年8月に、総評の成立の先立つ労働運動の中央組織として、日本労働組合総同盟（総同盟）が結成される。総同盟は社会党を中心とする政党を支持し、組合の内部に支部を置くような日本共産党のフラクション方針には反対した。一方、同じ時期に日本共産党と結びついた中央組織として、産業別労働組合会議（産別会議）も結成される。産別会議は総同盟よりも参加する組合の数が多かったため、初期の労働運動において主流となる。やがて、1947年に全国的な「二・一ゼネスト」が計画されるが、この計画を知ったGHQの側によって、ゼネストが禁止されるという事態が起きる。産別会議では、この問題への対応をめぐって内部で批判が起こり、その批判の結果として産別会議民主化同盟（民同）が結成されてゆく。そして、日本共産党のフラクション方針の排除を求める動きが産別会議のなかで広まってゆく。そして、1950年6月には朝鮮戦争の勃発を目前にしてGHQがレッドパージを開始する。コミンフォルム批判によって内部分裂した状態にあった日本共産党は、この事態にほとんど対応することができず、日本共産党との結びつきが強い産別会議も、急速に弱体化してゆく。この状況のなかで、総同盟や民同運動を受けて生まれた全国産業別労働組合連合（新産別）などの組織が統一的に合流することになり、1950年7月11日に総評が結成される。その運動の方針は、平和四原則を採択するなど、社会党左派と結びついたものであった。そして、社会党の左派・右派が1955年10月に統一した後は、全面的に社会党を支援するようになる。そして総評は、1956年に始まった砂川基地拡張反対運動（砂川闘争）、1959年から1960年にかけての安保反対運動についても、社会党と同じく反対の方針を採ってゆく。このような政治的背景から、総評が映画に期待していたものは、メーデーの記録映画のような、既存の社会主義リアリズムに準ずる表現であったことは想像に難くない（その意向は、6分50秒以降の社会主義国の生活の素晴らしさを説くパートに、色濃く表れている）。しかし、後に完成した『安保条約』は総評が期待したものとかけ離れたものとなり、完成試写後、政治運動的な実効性についての批判の声が挙がることになる。

映画の製作は、当初は「破滅への行進—安保条約改定阻止、および条約廃棄のために」という仮題によって開始された。作家協会は1959年7月に本作の製作委員会に加盟し、作家協会としてシナリオ案を検討したうえで、運営委員会において松本に監督を務めさせることを決定する。演出以外のスタッフについては、脚本は関根・松本の共同で、音楽は岡田和夫、録音は大野松雄という人選であるが、このうち関根の起用については松本の意向が強く表れている。関根は本作への参加以前に、現在の会が刊行していた「日本の証言」シリーズにおいて、池田龍雄の挿画による『鉄——オモチャの世界』*172を著すなどしてルポルタージュにも取り組んでいた。このことから、本作を絵画や文学におけるルポルタージュの、記録映画における実践として位置付けることができる。短い製作期間の中で既存のニュース映画を中心にフィルムを編集し、ダビングを行い、映画は8月20日に完成するに至る。関根と松本による共同脚本を参照すると、脚本と完成版では、ナレーションや演出に関して多数の相違があり、松本が試行錯誤しながら編集を進めたことが窺える。労働組合映画活動研究会の機関誌『映画教育通信』14号では、本作の完成を報告する特集が組まれたが、そのなかで松本は、観客の意識を掘り起こす新しいプロパガンダ映画の役

割について述べている*173。その主張とは、既存の教育映画・記録映画にみられる社会主義リアリズム的な宣伝性よりも、観客の内面において現実問題に対する主体的な意識を生じさせることを目指すというものである。確かに作中の表現を分析するならば、観客の日常性の意識、すなわち惰性的に定着してしまった現実への認識にショックを与える方法が採用されていたことが分かる。本作の大部分は、既存のニュース映画のデュープ素材によって構成されており、これに加えて写真のコラージュアニメーションと組み合わせられた中村宏によるイラスト（3分45秒）や、死の灰のイメージに多重露光された丸木位里・丸木俊の『原爆の図』（10分2秒）などが挿入されてゆく。他に新規の撮影が行われたのは、割れたガラスの向こうに米兵が起こした事件の報道写真が見えるシークエンス（1分23秒）や、娼婦を連れた米兵の写真に墨汁をかけるシークエンス（2分8秒）、世界地図に血まみれの手の映像が多重露光されるシークエンス（9分38秒）などで、全体からするとその割合は低い。これは企画段階から決まっていた予算上の制約に起因するものであるが、その制約によって、かえって細かい編集や、フレーム内部におけるコラージュや多重露光・ネガポジ反転を駆使した演出が追求されていることに着目したい。特に、アメリカの政治家であるジョン・フォスター・ダレスが扉をあけるショット（9分29秒）は、無意味に三度反復される*174。これによって、元々のニュース映画や報道写真に付随していた説明的な意味性は剥奪され、イメージはある種の変形を被っているのだ。既存の素材を中心として編集を行わなければならないという制約は、本作の表現においてはプラスに働き、元々のイメージの意味を壊して異質化させるという、フォルマリズム的な異化効果が生じている。本作における前衛記録映画の表現とは、引用された映像の「意味操作」によって、既存の意味性や日常性を解除する方法において表れたことが指摘できるだろう。とはいえ、映画全体としてみると、ナレーションの言葉が戦争の恐怖を煽動する方向に向かうあまり、作品の可能性をむしろ阻害している印象は否めない。関根は一連の「狼論争」*175において、このような定型的に危機意識を煽るような詩表現を批判していたはずだが、本作は政治運動的な実効性を求める声にある程度配慮する必要があったため、関根が批判していた言語表現の定型化に陥ってしまう結果となった。

『西陣』は、京都で活動していた京都記録映画をみる会の自主上映運動のなかで製作された自主映画であり、特定の政治運動や企業のPR活動に直接的に結びついていないという意味で、珍しい作品である。大村英之助による芸術映画社と、地元の西陣織物工業組合が資金援助をおこなった。演出以外のスタッフについては、脚本は再び関根・松本の共同で、撮影は日本映画界の大物カメラマンであった宮島義勇、音楽は三善晃、録音は片山幹生が担当した。1960年より、松本と関根は、何度も京都を訪れて脚本を改稿してゆく。第一稿から第四稿に至るまでの脚本の変遷を見ると、初期段階から西陣の織工の労働問題が主題になっていたことがわかる。特に第一稿では、「職業病」「くぎ抜き地蔵」「土蜘蛛の舞」「ファッションショウ」「花札」「喧嘩する鶏」「死産」といった、暗いイメージが次々と連なり、詩の内容も貧しさや病などに焦点が当たっていた。第二稿では、幾つかのイメージは引き継がれるが、暗いイメージの割合が減り、「織物館」「商取引」「慰安会」など、西陣織の華やかな側面と、織工の苦しい労働の対比という構成がはっきり出てくる。第三稿は西陣織物工業組合などの業者検討用にかかれた概要書であり、検討段階での軋轢を避

けるためか、労働問題の側面が払拭されている。第四稿では、経営者と労働者の立場の対比が、第二稿よりも更に明確化されている。そして『新日本文学』1961年3月号に掲載されたシナリオ*176が一応の決定稿となる。しかし、その決定稿も映画の撮影と編集が進む中で、関根の同意に基づく松本のイニシアチブによって、更に書き換えられてゆく。それによって、ナレーションとして読み上げられる言葉は大きく変更され、織工の労働風景を撮影したシークエンスの割合が増大し、経営者の会議および労働組合の会議のシークエンスが挿入される。ところで、この時期には1960年の安保反対運動についての松本・関根による日本共産党批判が問題視され、京都記録映画をみる会に、製作運動に関わった地元病院を通して、政治的な圧力がかけられるという事態が生じていたことが、『新日本文学』のシナリオ決定稿に併載された、関根の文章のなかで明らかにされている*177。その一方で、本作に参加している宮島は、1946年から1948年にかけて起こった東宝争議で重要な役割を果たした人物であり、日本共産党のなかで党員文化人として大きな影響力を持つ存在であった。あくまで推測に過ぎないが、宮島が積極的に松本の映画に関わるということは、遠回しに松本の立場と映画『西陣』を、政治的な批判から擁護する意図があったと考えることもできるだろう。また、このような政治的な擁護という点では、党員文化人としての大村の存在も同様の意味を持つものであったと見なせるだろう。このように『西陣』は、特定の政治運動に関わりを持たなかったとはいえ、政治的な抑圧と無縁の作品というわけでもなかった。

いずれにせよ、『西陣』は1961年4月8日にクランクインし、6月27日に完成した。関根と松本の共同脚本による前作『安保条約』では、観客の危機意識を煽る言語表現の定型に陥ってしまった部分があった。この問題は、本作では観客の内発的に意識の動きを促すような、具体性を備えた言語表現によって乗り越えられている。演出においても、本作では『安保条約』のような観客にショックを与える手法は採られていない。その代わりに織工の労働風景の反復が構成要素の中心的位置に据えられ、織り機の単調な動作によって、日常性の意識を解体することが意図されている。それは、宮島の厳密なフレーミングとカメラのコントロールによって、初めて可能となった演出であるといえる。また、(松本の意図によると思われるが)宮島はフレームから巧妙に人物の表情を外して撮影している。それによって労働に従事する織工たちは、個人ではなく、ひとつの階級として表現されることになる(これは、もう一方の経営者たちについても同様である)。このように、本作における前衛記録映画の表現とは、労働を撮影したショットを反復的に積み重ねることによって、観客の内発的な意識の動きを引き出すことにあるといえる。以降、本論ではこのような反復を積み重ねることによってイメージを異質化する方法を、映像の「積層化」と呼称したい。

また、もう一つ本作で特筆すべきは、ダビングにおいて行われたミュージック・コンクレートの実験である。まず分かりやすいのは、経営者の会議のシークエンス(11分5秒以降および21分46秒以降)と、労働組合の会議のシークエンス(22分53秒以降)である。そこでは、テープに録音された会話が断片化され、意味をなさない形でコラージュされている。さらに、松本が作成したダビングの指示書によると、「心理音」「ため息(逆回転)」といった書き込みや、波形を模したグラフによって、音響の抽象化についての指示が、複数のシークエンスで行われていることが分かる(8分58秒以降の地蔵のシークエンスや、

16分39秒以降の釘抜き地蔵のシークエンスなど)。それは注意深く聴かなければ意識されないような演出であるが、音量レベルを上げて聴取すると、通常の器楽曲の陰で、奇妙な抽象音が小さな音量で配置されていることが分かる。これは録音が創意にあふれた技術者である片山であったからこそ可能となった実験であり、松本は、武満や湯浅との共同作業を経て、音響面からも観客の内面への働きかけを試みていたといえる。

『石の詩』は、『LIFE』のカメラマンであるアーネスト・サトウ (Y. Ernest Satow) が撮影した石切り場の写真を素材として、テレビ番組のために映像として再構成した作品であり、1963年2月28日に東京テレビ放送にて放送された。まず、『石の詩』が製作される契機となった二人の芸術家と、素材となった写真について説明する。彫刻家の流政之は、1955年より彫刻作品の個展を開催しており、『藝術新潮』『美術手帖』などの誌面で、その抽象的な形態の作品や庭園設計が評価されるようになっていた。そして流は、1959年に彫刻の素材を探すために四国の庵治村を訪れ、翌年より同村の人々との制作活動を開始するようになる。1962年には同村にて石匠塾を組織し、若い石工たちに技術と教養を持たせるべく活動する。そして、1963年11月にニューヨーク万国博覧会日本館（1964年4月21日～1965年10月17日）における壁画制作の依頼を受け、石匠塾のスタッフとともにアメリカに渡り、現地で石による壁画『ストーン・クレージー』を制作した。その後、ニューヨークのスタンフリー画廊の取り扱い作家となり、庵治村にスタジオを構えながら、国際的な活動を展開してゆくことになる。アーネスト・サトウは、日本人の父とアメリカ人の母のもと、東京に生まれ育った。そして1951年に進学のためにアメリカに渡り、その後、三菱銀行ニューヨーク支店に就職する。しかし、1957年に職を辞してフォトジャーナリストとしての活動に専念するようになる。そして、『LIFE』などの雑誌の委嘱を受けながら活動するなかで、1962年10月に『LIFE』特派員として、流政之の取材のために日本に戻ってくる。サトウによる取材の様子は『藝術新潮』1962年12月号*178でも取り上げられており、それによると特集が予定されていたようだが、当時の『LIFE』誌面で、流の特集が組まれることはなかった。その後、サトウは日本に常駐するかたちで京都に移り、1968年からは京都市立美術大学（京都市立芸術大学）の教授となった。このように、『石の詩』の素材となった写真は、1962年のサトウによる流への取材の過程で撮影されたものであり、庵治村の石工たちの作業風景と、流の彫刻作品が多数を占めている。作品中で読み上げられる流の言葉については語り下ろしであると思われるが、部分的に同一の表現のあるエッセイ「石に押し流されて」*179が、『婦人之友』1962年7月号に掲載されている。

松本以外のスタッフには、音楽に秋山邦晴が、録音には草月アートセンターのエンジニアである奥山重之助が起用された。本作の製作期間は放送日が迫っていたため、2月16日から26日にかけてのわずか11日間であり、2月27日にダビングが行われ、2月28日の放送一時間前に作品が放送局に納品された。撮影はアニメーション製作のように写真を撮影台にセットして、緻密に設計されたグラフコンテに従って、コマ単位で素材写真を再撮影することによって進められた。松本の説明によると、グラフコンテを作成した理由は、本作における「変化する映像の起伏とそのリズム」が、あまりに複雑であったためだとされる*180。このように、機械的な作業が主であったために撮影のクレジットはなく、松本の

クレジットも「脚本」ではなく「構成」となっている。再撮影においては、クローズアップによって本来の写真のフレーミングは多くの場合無視されており、カメラはティルト・パン・回転・ズームによって、写真内部の空間を映画として複雑に構築する。グラフコンテを参照するならば、その作業は、フレームの概念を超えた空間的な把握によって行われていたことが分かる（図版3：『石の詩』グラフコンテ）。この、本来の写真の解体は、かつて松本に大きな影響を与えたアラン・レネ（Alain Resnais）の『ゲルニカ』Guernica（1950）を連想させるものだが、その後の松本のフィルモグラフィから遡るならば、本作に映像の「環境化」への兆しあったことを指摘することも可能だろう。この「環境化」という方法は、フレームの内部に観客の視線を縛り付けながらも、それと同時にフレームの外部を巻き込んだ運動によって、観客の感覚を攪乱させる形で作用する。また、石を叩く作業および石を磨く作業の写真を連結した、擬似的なアニメーションの演出（13分52秒以降および19分48秒以降）や、『安保条約』で採られていたネガポジ反転の演出も、洗練された表現によって、静止画像に運動性を与えている。

音楽は秋山による、石の音を素材とするミュージック・コンクレートであり、抽象的で静謐な作曲が行われている。秋山は松本よりも若干先に制作を依頼され、1月下旬には庵治村に赴いて石の音の収集にとりかかっていた。そこで秋山は、高松市で美しい響きを持つサヌカイトと呼ばれる石が採掘されることを知り、高松市へ向かう。そうして秋山はサヌカイトと出会い、その響きに魅了される。『石の詩』の音楽は、この石を叩いた音の響きをテープに録音し、再生速度をコントロールすることで制作されたとみられる（秋山は、『石の詩』のための作曲と同時期に、高松市内にオープンした喫茶店「城の眼」のために『城の眼 喫茶店のための音楽 第一』（1963）という作品を、同様の手法によって作曲している）。そして、秋山の音楽に重ねて、流の言葉がナレーションとして読み上げられる。

改めてこの三作品の表現上の特性を整理するならば、それは「意味操作」と「積層化」によるイメージの異質化、および映像の「環境化」による感覚の攪乱として表現できるだろう。この三点を、前衛記録映画の表現上の特性として確認した上で、次節にて『つぶれかかった右眼のために』の構造の分析を行う。

第三節：『つぶれかかった右眼のために』

最後に『つぶれかかった右眼のために』のグラフコンテを使用しながら、その表現を分析し、社会的対象への操作と編集がどのようなものであったかを検討したい。まず初演の場も含めた『つぶれかかった右眼のために』の全体像について概説する。先に述べた通り、本作は1968年に草月会館ホールで開催されたシンポジウム、「EXPOSE1968 なにかいってほしいまさがす」の二日目にて初演されたマルチ・プロジェクトン作品である。同イベントの主催は草月アートセンターと『デザイン批評』を発行していた風土社であり、企画者代表は粟津潔が務めた。『デザイン批評』第6号*181の「特集＝万博と安保・EXPOSE・1968 全記録収録」によると、「EXPOSE1968 なにかいってほしいまさがす」のプログラムは次の通り。

第一日 4月10日（水）午後6時30分より

テーマ：変わった？何が（現代の変身）

討論参加者：中原佑介（報告）・黒川紀章・横尾忠則・一柳慧

詩：飯島耕一

◎ジョfrey・ヘンドリックスの構成・演出によるハプニング「ブルー・ボックス」

◎一柳慧・横尾忠則・黒川紀章の構成、ザ・ハプニング・フォー、内藤コマ・浜野安広などの出演によるサイケデリック・ショウ「サイコ・デリシャス」

第二日 4月15日（月）午後6時30分より

テーマ：俺たちはみんな気狂いピエロだ（衝突とは）

討論参加者：松本俊夫（報告）・今野勉・秋山邦晴・栗津潔・原広司

詩：長谷川竜生

◎マルチプロジェクトによるシネマ・モザイク＝松本俊夫監督、鈴木達夫撮影、秋山邦晴音響、工藤充製作による「つぶれかかった右眼のために」

◎8つのプロジェクト・デザイン＝栗津潔構成・演出、平手泰子撮影による「ホリデイ・オン・プリント」

第三日 4月20日（土）午後6時30分より

テーマ：暴力と恍惚（行動の所有）

討論参加者：針生一郎（報告）・篠原有司男・石堂淑朗・高橋睦郎

詩：富岡多恵子

◎針生一郎脚本、牧口元美の語りによる幻燈綺譚「噫無情、夜嵐お百」

◎長谷川時夫・永井清治の二人によるアドリブ演奏

◎ヘンドリックス・高松次郎・小島信明・稲山貴一による即興絵画

全体の構成＝瓜生良介

第四日 4月25日（木）午後6時30分より

テーマ：蒸発のすすめ（虚像と実像）

討論参加者：東野芳明（報告）・高松次郎・羽仁進・唐十郎

詩：白石かずこ

◎黒木和雄監督のPR映画「椅子を探す男」

◎佐藤慶次郎作「サウンド・ディスプレイ」

◎唐十郎・大久保鷹ほか状況劇場出演の「シルクスクリーンによる雲隠れの術」

全体の構成＝山口勝弘

第五日 4月30日（火）午後6時30分より

テーマ：あすはあさっての日は昇る（未来の想像力）

討論参加者：川添登（報告）・小松右京・磯崎新・中原佑介（いいだ・もも欠席の代理）

詩：大岡信

◎坂本正治作の「ルルー」

本作には当時「マルチプロジェクトによるシネマ・モザイク」というサブタイトルが付けられていた。作中には製作時期にあたる1968年2月から3月にかけてリアルタイムに発生していた事件や、当時の社会現象を撮影した映像が多数含まれている。特に重要な事件について述べると、金嬉老事件は2月20日から24日にかけて発生し、王子野戦病院設置反対デモにともなう機動隊との衝突は3月8日から4月15日にかけて発生した。

本作の上映形態は特殊なものであり、三台の映写機を使用する。まず二台の16mm映写機を並置させた状態で、スクリーンに対してプロジェクションを行う。次に、この左右のフレームに重ねるようにして、中央の映写機からスクリーンに対してプロジェクションを行う(図版4:『右眼』フレーム位置)。三つのフレームの光量を揃えるために、中央のみ35mmフィルムを使用する場合もあり、その際にはフィルターで光量を調整しながら上映される。撮影は『母たち』以降、この時期の松本作品を手がけていた鈴木が担当した。音楽は『石の詩』と同じく秋山が担当しており、既成楽曲やラジオ音声を素材としたミュージック・コンクレートによる楽曲を作曲している*182。クレジットはないが、本作の録音は、奥山が担当した。秋山の楽曲は、左右の16mmフィルムのサウンドトラックに、2チャンネル分のトラックを別々に振り分ける形で収録されており、上映時にステレオ効果を出現させることが意図されている(16mmフィルムのサウンド規格はモノラルである)。さらに初演に際しては、最後のショットが突如ストップすると同時に、映写機の電源を落とし、舞台に設置された5個程度のマグネシウムのフラッシュを焚いて、激しい光で観客にショックを与えるというハプニング的演出も行われた。三台の映写機の同期方法について説明しておく、初演の際にはシンクロナスマーターの映写機が使用された。また、フレームについても厳密な同期が取られており、映写機に掛けられる三本のフィルムには、開始点の目印が記入されたフレームが先頭部分に焼きこまれている。映写前にこの開始点を一致させることで、全てのフレームを正しいタイミングで映写することが可能となっている。なお、同時期における大掛かりなマルチ・プロジェクションの映画としては、おおえまさのりとマービン・フィッシュマン(Marvin Fishman)の『グレート・ソサエティ』Great Society(1967)や、宮井陸郎の『時代精神の現象学』(1967)が存在するが、各作品の上映形態は大きく異なる。その上映形態の違いは作品のコンセプトの違いに直結するものであるが、『つぶれかかった右眼のために』の場合は、左右フレームの対比と、そこに多重露光のように重ねられる中央フレームの役割から、観客の意識内での認識作用の攪乱が重視されていたと見るべきだろう。

複雑な構造を持つ本作も、『石の詩』と同じくグラフコンテが作成されている(図版5:『右眼』グラフコンテ全体)。このグラフコンテは完成に近い段階で作成されたものと思われ、完成した映画の構造に近似している。グラフ内に書き込まれた略号を参照して、作中に登場する主要な事件や社会現象を分類すると以下の通りである。

- ・Aパート「LSD」ディスコで踊る若者の集団(モノクロ)*183(図版6:LSD)
- ・Bパート「西口」新宿駅西口地下における、金嬉老事件を題材とするハプニング*184(モノクロ)(図版7:西口)
- ・Cパート「金T.V.」金嬉老事件のTVニュース(モノクロ)*185(図版8:金T.V.)

- ・D パート「王子デモ」王子野戦病院設置反対デモ（モノクロ～カラー）＊186（図版9：王子デモ）
- ・E パート「ポント町」自室で身支度をするゲイボーイ（モノクロ～カラー）＊187（図版10：ポント町）
- ・F パート その他、断片的なフッター
 - タイトルロゴ
 - カウントリーダー
 - スタッフ
 - 歌うゲイボーイ
 - 検死写真＊188
 - 畸形胎児の医療用標本
 - イラストレーション
 - ベトナム戦争
 - 事故報道
 - ネオン広告
 - 炎
 - 抽象的なライト光の軌跡
 - 鈴鹿サーキットでのレース（引用映像）
 - テレビコマーシャル（引用映像）

このような分類を踏まえて、グラフコンテの構造を全体的に捉えるならば、編集レベルでの操作と、全体構成レベルでの三つの操作を指摘することができる。まず、編集レベルでの操作について述べる。本作における編集作業は複雑なもので、一本に接合された16mmフィルム内のリニアな時間軸における順序だけでなく、左右のフレームの対比も含めた、コラージュ的な構成が行われている。本作を観ている観客の意識の動きを想定しながら、その基本的な認識プロセスを例示してみよう。まず、観客は左右のフレームに映し出されたイメージを、コラージュのように関係付けることによって、イメージの全体的な意味付けを行う（ただし、その認識は、F部分の短いショットの挿入によって断続的に中断される）。次に、左右のフレームに映し出された部分のいずれか片方が、次のパートに移行する。これは、コラージュの構成が変化したことを意味し、観客は先ほどまで持っていた、イメージの全体的意味を修正してゆくことになる。このように、本作は膨大な量の映像素材を接合・対比させることで、動的なコラージュとして、観客の意識内に意味付けの混乱を惹起させるものである。これは過去の前衛記録映画に見られた「意味操作」「積層化」によるイメージの異質化の表現の延長線上にあると同時に、『石の詩』で試みられたような映像の「環境化」を、複数のフレームのモザイク状の重なり合いにおいて拡張したものである。次に、全体構成レベルでの、「ア：モノクロとカラーの対比」「イ：同一対象の対比」「ウ：イメージの多重化」という三つの操作について述べる。

ア：モノクロとカラーの対比

グラフ内の E パートに注目すると、映像が途中でモノクロとカラーの状態を行き来していることが分かる（図版 11：『右眼』グラフコンテ部分 1 E パートカラー対比、濃く着色した部分がカラー）。この E パートでは、カラーネガで撮影した映像素材を部分的にモノクロポジとして処理し、それを交互に繋げることで、同一の対象を色彩の有無により複数化することが試みられている。同様の操作は D パートでも行われており、そこでは異なる日時に撮影されたと思われるモノクロの映像二種と、カラーの映像一種が、交互に繋ぎ合わされている。この色彩の変化が、前後のショットだけでなく、隣接するフレームに対しても、モノクロとカラーの対比を生じさせていることは、言うまでもないだろう。

イ：同一対象の対比

再びグラフ内の E パートに注目すると、E パートはリニアな時間軸に沿って、右フレーム→左フレーム→右フレームと緩やかにポジションを移動させており、それによって観客に違和感を与えるものとなっていることが分かる（図版 12：『右眼』グラフコンテ部分 2 E パート移動）。また別の例として、冒頭および終盤の A パートでは、同一の対象を別々のカメラ位置から撮影し、それを左右のフレームに映し出すことによって、マルチアングルの対象の複数化が行われていることが分かる（図版 13：『右眼』グラフコンテ部分 3 A パート複数化）。

ウ：イメージの多重化

中央フレームは左右のフレームとは役割が異なり、抽象的な像が比較的多数を占めている。この中央フレームは、左右のフレームに重なることによって、多重露光的にフレームの境界を溶解させて、瞬間的にイメージを多重化させる役割を果たしている（図版 14：『右眼』グラフコンテ部分 4 イメージの多重化）。それに加えて、中央のフレームのリニアな時間軸の編集においては、イメージが焼きこまれていない「黒色」の時間が長く取られているが、ここに数秒から数フレーム単位のショットをフラッシュ的に挟み込むことによって、視覚を攻撃するようなフリッカー効果も引き起こされている。このフリッカー効果は作中の至る所で使用されているが、特に顕著なのは終盤の A パートにおいてである（図版 14：『右眼』グラフコンテ部分 4 イメージの多重化 ※ストロボと記載された部分）。

このような全体構成レベルでの三つの操作は、いずれも複数の映写機によるプロジェクションという、特殊な上映形態によって初めて可能とされたものである。それは、映画＝フィルムというメディアの再発明と呼ぶべきものであり、この延長線上に『アイコンのためのプロジェクション』と『スペース・プロジェクション・アコ』は存在している。このメディアの再発明を現在の言説において考察するならば、それは、美術批評家のロザリンド・クラウス（Rosalind Krauss）が論じるところのポストメディア論と通底しているように思う。ポストメディア論とはクラウスが『A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition』*189 のなかで述べた概念であり、映画・映像というメディアを、メディア固有性に収まりきらない、内部的な複雑性を持った支持体の集合として捉え直すものである。この概念を参照することで、映画＝フィルムはひとつの

メディアムではなく、多様な技術的支持体（ジャンル、表現の手法など）および物質的支持体（フィルム、映写機の機構、上映形態など）の集合態として立ち現れる。複数のプロジェクションによって成り立った『つぶれかかった右眼のために』の、内部的な複雑性を持った構造は、技術的支持体・物質的支持体の集合態としての映画＝フィルムを、特殊な上映形態において再構築したものだといえる。この内部的な複雑性を持った構造は、映画というリニアな時間軸に沿ったメディアムを、動的なメディアムに変成するものである。それによって本作は、映画を観る人間の内部における認識や意味付けについての反省的意識を、常態的に生み出すものとなったのである。

おわりに

このような、『つぶれかかった右眼のために』が有している内部的な複雑性とは、ロシア・フォルマリズム的な「難解な形式による知覚の困難化」に近似するものであり、現実認識の自動化に対する非理性的・非論理的な中断や攪乱として機能する。それは松本が「混沌が意味するもの」で述べた通り、非言語的な領域と言語的な領域の対立における「反省的意識のコントロールの逸脱」を積極的に誘発させるものとなる。それによって観客の意識は認識の自動化を免れ、直接性において状況全体との結びつきを回復することになる。本作は同時代の状況を作品のなかに、ドキュメントとして対象化するところから出発したものであったが、それは結果的に、映画を観るという経験を通して、観客に状況の主体化を突きつけるものとなった。この非理性的・非論理的な中断や攪乱の機能こそが、個人の内部と外部世界の対応関係という前衛記録映画の前提が失効した後にも残存する、前衛記録映画の中心的可能性に相当するものであったといえるだろう。

結論

本論の目的は、1970年までの松本俊夫の諸活動をもとに、松本が提唱した前衛記録映画論の戦後的意味を明らかにすることにあった。この目的のもと、第一章において「花田清輝のアヴァンギャルド芸術論」、第二章において「記録映画作家協会、および機関誌『記録映画』」、第三章において「映像芸術の会の解体および大島周辺との論争」という三つの側面から、松本の諸活動と、その背景について読み解いた。

その結果、まず第一章では「松本が提示した前衛記録映画論とは、花田の提示したアヴァンギャルド芸術の方法を、吉本の戦争責任論の論理を適用しながら映画において展開させたものであったといえる。それは、サルトルの想像力論とも関わる、外部世界との実存主義的な結びつきの欲求によって支えられている」という結論を導き出した。続く第二章では、「(作家協会の)重層性こそが、芸術と政治の対立関係についての思考を、一人一人の作家の意識において鋭く問う方向へ促したといえる。それは松本においても同様であり、芸術と政治の対立関係を、アヴァンギャルドとドキュメンタリーの統一という形で止揚することを目指した前衛記録映画論とその実践は、作家協会という重層的な運動の場への参加によって媒介されたものだったといえる」という結論を導き出した。続く第三章では、「(映像芸術の会の解体や大島周辺との論争を経て)松本は、芸術を何らかの実効性に還元するような運動から離れ、個人の表現行為をひとつのアンガージュマンとして捉え直し、その独自の過程のなかに芸術運動を還元する方向へ向かってゆく」という結論を導き出した。

ここまでの結論によって、前衛記録映画論が、花田によって規定されたアヴァンギャルド芸術論に依拠しながら、作家の内部と外部世界との実存主義的な結びつきを回復させようとするものであったこと。それは芸術と政治の対立関係を包摂した重層的な場としての記録映画作家協会と機関誌『記録映画』によって媒介された理論であったこと。その後の松本が、映像芸術の会の運動と大島周辺との論争を経て、個人の表現の中に芸術運動を還元させ、個人の内面的な変革を目指す方向へ向かったことが、まず明確になったと考える。そのうえで、第四章では、松本の前衛記録映画論の実践が、どのように『安保条約』『西陣』『石の詩』、そして『つぶれかかった右眼のために』といった作品において展開していたのかを分析した。

その結果、第四章で「(前衛記録映画は)現実認識の自動化に対する非理性的・非論理的な中断や攪乱として機能する。(中略)それによって観客の意識は認識の自動化を免れ、直接性において状況全体との結びつきを回復することになる。(中略)それは結果的に、映画を観るという経験を通して、観客に状況の主体化を突きつけるものとなった。この非理性的・非論理的な中断や攪乱の機能こそが、個人の内部と外部世界の対応関係という前衛記録映画の前提が失効した後にも残存する、前衛記録映画の中心的可能性に相当するものであった」という結論を導き出した。

これにより、前衛記録映画が中断・攪乱の機能を有しており、『つぶれかかった右眼のために』は、その機能を全体化することによって、1968年の状況を作品内で対象化していたことが分かった。その機能は、映画を観るという経験の中で、観客の意識に対して状況の主体化を突きつけるという、戦後的意味を持っていた。ここでいう「戦後的」とは、敗戦に

よる解放と、それに続く高度経済成長、そして1960年と1968年の安保反対運動によって刻み込まれてきた、日本社会の公式的な戦後史にとどまらず、混乱した戦後社会を生きながら、政治運動と芸術運動に一貫して関わり続けた、ある若い記録映画作家の個人的な戦後史をも含意している。花田清輝が言う所の転形期としての戦後のなかで、前衛的な映画を媒介として個人と状況の直接的な結びつきを取り戻すこと。これが前衛記録映画論の戦後の意味であり、本論の目的に対する、ひとつの結論である。

しかし、その直接性への欲求は、第三章の結論でも触れたように、1960年代の状況の変化によって、最終的に、個人の内面的な変革の方向へと反転せざるを得なくなる。その象徴的な転機となったのは、高度経済成長の達成によって戦後日本社会の変化を象徴する国家的なイベントとなった日本万国博覧会であった。万博には、岡本太郎が筆頭に戦後のアヴァンギャルド芸術運動に関わってきた多くの芸術家が参加した。その一方で、これを批判する作家たちは、万博破壊共闘派などに代表されるパフォーマンス的な万博反対運動を展開した。また、1950年代の実験工房の活動以来進行してきたアート・アンド・テクノロジーの系譜も万博に流れ込んでおり、各パヴィリオンにおいては、芸術とテクノロジーの一致による表現が、潤沢な予算によって実現された。この点に関しては、針生一郎などによる批判が行われているが、このような芸術家たちの万博参加や、芸術とテクノロジーの一致を問題視する視点の提出は、本質的には芸術が、国家体制や管理化されたテクノロジーに同化し、抑圧に加担してしまうことへの批判であったといえる。これは万博に繋がるイベントであった1968年4月の「EXPOSE1968 なにかいってほしいませがす」や1969年2月の「クロストーク／インターメディア」への批判*190や、1969年10月の「フィルム・アート・フェスティバル東京1969」中止事件などとも不可分に結びついてはいるが、それらの議論は未解決のまま残されている。こうしたなかで、松本は批判されながらも万博にて日本繊維館協力会せんい館の総合ディレクターを務め、『スペース・プロジェクト・アコ』を発表したが、それは個人の内面的な変革への反転によって可能とされたものだった。

このような松本の態度変更を考えるにあたって、本論では最後に、石子順造と松本のあいだで交わされた応答について触れたい。松本は、「フィルム・アート・フェスティバル東京1969」中止事件を受けて、1969年11月17日の『読書人』に「映画」にとって今何が必要か」と題された文章を寄せた。そこでは、フェスティバルに反映されていた映画の「体制的既成性」を否定する新しい動きやエネルギーといったものが、フェスティバルの中止によって失われることを懸念し、そのような新しい映画のための「場」は無数に作られるべきであり、個々の方針が違っても指導権などをめぐって争うべきではないとの主張が述べられている。そして、この文章は次の一文によって閉じられる。

「ここでも充分銘記すべきことは、芸術運動の内実とは何よりもインビジブル（不可視）な位相のものであり、「場」とか組織とかは、あくまでもその媒体にすぎないという一点にほかならない」*191

確かに杉並シネクラブおよびニューズリールといった反対派の実力行使には素朴な論理しかなく、ある種の感情的な動機もそこには見出せる。どのレベルで映画の「体制的既成性」を否定しようとしていたのかという松本の批判には、一定の道理がある。これに対して石子は、『SD』1970年1月号に掲載された「〈場〉は〈媒体〉ではない」のなかで、第三者の立場から松本には「楽天的な矛盾がある」として、次のように批判を述べる。

「もし映画の体制が、「体質」といってもいいような知覚・認識の全体にかかわってあるとすれば、その変革は、『場』を「あくまでも媒体」ととらえるようなとらえ方からは不可能ではないだろうか」*192

『場』とは、単に上映場所という意味ではないとすれば、『場』がニュートラルな媒体ではないところにこそ、今日の思想状況の問題が顕在化してあるともいえる」*193

これは、映画を観る行為も、映画を上映する場も、全てが映画に含まれているのであり、映画の全体的な変革を求めるのであれば、「場」が抱える制度性の問題、すなわち『場』がニュートラルな媒体ではない」という事実に取り組みなければならないという批判である。このような石子の批判自体は間違いではない。しかし、この批判には、ひとつのすれ違いが生じている。石子は、松本のように芸術運動を個人の内部の変革、その一点に向けて還元する立場には立っていない。いわば石子は、松本のように自らの主体を否定し尽くす地点までは、現実から後退していないのである。そのような現実に対する具体的な関わりを手放さない立場から見れば、確かに松本の態度変更は、「場」の問題を括弧に括りながら創作を行うという、楽天的な矛盾の表れとしてしか映らなかつただろう。

こうして松本は、1970年代以降のポストモダニズムの時代のなかで、外部世界に具体的に関わってゆくような形態の運動を断絶し、個人の内的な変革を追求することに向かってゆくことになる。それは、外部世界の変革とは何らかのイデオロギーによって実現されるのではなく、個人の内的な変革に根差したものでしかあり得ないという徹底した態度変更であった。そして、松本のその後の思考のなかで焦点化されてゆくものは、個人の意識を規定してしまう「言語」や「物語」の問題となる。そのような諸問題と、1970年代以降の松本の諸作品、特に実験映画との関係を検討することは、私の今後の課題となるだろう。そのような検討を踏まえることによってしか、松本の態度変更の本質を考えることはできないはずだ。

付記：本研究はJSPS 科研費 15K02184 の助成を受けた。

序論 註釈

- * 1 鳥羽耕史『運動体・安部公房』一葉社、2007年
- * 2 鳥羽耕史『1950年代——「記録」の時代』河出書房新社、2012年
- * 3 友田義行『戦後前衛映画と文学——安部公房×勅使河原宏』人文書院、2012年
- * 4 道場親信『下丸子文化集団とその時代——一九五〇年代サークル文化運動の光芒』みすず書房、2016年
- * 5 「実験場 1950s」は、「美術にぶるっ！ ベストセレクション日本近代美術の100年」展の第二部として開催された。東京国立近代美術館、2012年10月16日～2013年1月14日
- * 6 鈴木勝雄（編）、榊田倫広（編）、大谷省吾（編）『実験場 1950s』東京国立近代美術館、2012年
- * 7 「Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde」The Museum of Modern Art、2012年11月18日～2013年2月25日
- * 8 『(復刻版) 記録映画』不二出版、2015年～2016年
- * 9 松本俊夫、阪本裕文（編）『松本俊夫著作集成第I巻 1953-1965』森話社、2016年（続刊予定）
- * 10 阪本裕文「変革する主体——戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画」『白昼夢——松本俊夫の世界』久万美術館、2012年、pp.21-27
- * 11 阪本裕文「機関誌『記録映画』について」『(復刻版) 記録映画 別冊』不二出版、2015年、pp.5-27
- * 12 阪本裕文「前衛記録映画の機能——『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石の詩』（1963）、および『つぶれかかった右眼のために』（1968）について」『稚内北星学園大学紀要』15、稚内北星学園大学、2015年、pp.95-111
- * 13 松本は、花田と吉本の著作について、評論や書評のなかで度々取り上げて論じているが、ここでは個人史的に二人の著作からの影響を語った以下の文章を挙げておく。松本俊夫「花田さんと映画批評」『花田清輝全集 第7巻月報6』講談社、1978年、pp.10-11
- * 14 瀧口修造『近代芸術』三笠書房、1938年
- * 15 松本俊夫「書評——『近代芸術』瀧口修造」『新日本文学』18（5）、新日本文学会、1963年5月、pp.122-123
- * 16 花田清輝『復興期の精神』我観社、1946年
- * 17 吉本隆明、武井昭夫『文学者の戦争責任』淡路書房、1956年
- * 18 菅本康之『フェミニスト花田清輝』武蔵野書房、1996年
- * 19 川村健一郎「戦争責任論と50年代の記録映画」『立命館映像学』1、立命館大学映像学会、2008年、pp.35-44
- * 20 広瀬愛「松本俊夫の実験としての映画形式」『映像表現のオルタナティブ——一九六〇年代の逸脱と創造』森話社、2005年、pp.121-137

第一章 註釈

- * 21 主体性論争については、次の文献の総説に詳しい。
住谷悦治等（編）『講座日本社会思想史 5 戦後日本の思想対立』芳賀書店、1967年
- * 22 夜の会（編）『新しい藝術の探求』月曜書房、1949年
- * 23 註 22 に同じ、pp.143-178
- * 24 註 22 に同じ、p145
- * 25 花田清輝『アヴァンギャルド芸術』未来社、1954年
- * 26 花田清輝「林檎に関する一考察」『人間』5（9）、目黒書店、1950年9月、p65
- * 27 花田清輝「機械美」『日本文学講座第7巻 日本文学の美的理念』、河出書房、1951年、pp.157-168
- * 28 花田清輝「パウル・クレエ」『アトリエ』293、アトリエ社、1951年6月、pp.8-9
- * 29 註 18 に同じ、p180
- * 30 松本俊夫『映像の発見——アヴァンギャルドとドキュメンタリー』三一書房、1963年
- * 31 松本俊夫『表現の世界——芸術前衛たちとその思想』三一書房、1967年
- * 32 松本俊夫『映画の変革——芸術的ラジカリズムとは何か』三一書房、1972年
- * 33 松本俊夫『幻視の美学』フィルムアート社、1976年
- * 34 松本俊夫『映像の探求——制度・越境・記号生成』三一書房、1991年
- * 35 松本俊夫『逸脱の映像——拡張・変容・実験精神』月曜社、2014年
- * 36 松本俊夫「「敗戦」と「戦後」の不在——主体論の再検討のために（2）」『記録映画』2（8）、教育映画作家協会、1959年8月、p35
- * 37 吉見秦「戦後の記録映画運動 1——「記録教育映画製作協議会」の運動を中心に」『記録映画』1（1）創刊号、教育映画作家協会、1958年6月、pp.3-5
吉見秦「戦後の記録映画運動 2——「記録教育映画製作協議会」の運動を中心に」『記録映画』1（1）、教育映画作家協会、1958年8月、pp.4-5
吉見秦「戦後の記録映画運動 3——「記録教育映画製作協議会」の運動を中心に」『記録映画』1（2）、教育映画作家協会、1958年9月、pp.28-29
- * 38 『記録映画教育映画製作協議会ニュース』1、日映作家集団内 記録教育映画製作協議会、1953年4月10日
- * 39 鳥羽耕史は、このような生活記録が、記述する者と記述される者が立場の違いを超えて「主体を変革していく契機」となっていたことを指摘している。
註 2 に同じ、p46
- * 40 松本俊夫「作家の主体ということ——総会によせて、作家の魂によびかける」『教育映画作家協会会報』31、教育映画作家協会、1957年12月20日、pp.11-15
- * 41 松本による記録映画作家の戦争責任論が、吉本のそれと同じ構造によって成立していることは明白である。吉本による次の論述を参照のこと。
「戦争期の日本の詩、文学の問題を論ずる場合に、その挫折が、文学の方法上の欠陥、それと関連して日本の社会構造の欠陥と密接不可分であるという認識が必須の条件なのだ。それと共に、戦争期の体験を、どのようにして咀嚼して自己の内部の問題としなが

ら戦後十年余を歩んできたか、そしてその戦争期の内部的体験を戦後十年余の間にいか
にして実践の問題（これは文学的表現の意味にとっても、社会的実践の意味にとっても
よい）としてきたか、いわば戦後責任をどう踏まえてきたかということが、この問題を
論ずる場合に不可欠の条件である」

註 17 に同じ、pp.16-17

- * 42 註 40 に同じ、p13
- * 43 註 40 に同じ、p14
- * 44 次のインタビューを参照のこと。
松本俊夫、江口浩、奥村賢、川村健一郎「松本俊夫インタビュー——初期作品を巡っ
て」『川崎市市民ミュージアム紀要』14、川崎市市民ミュージアム、2001年、pp.60-
61
- * 45 川村は「戦争責任論と 50 年代の記録映画」のなかで、松本の批判が過去の教育映
画・記録映画の作品論的な論証なしに、そのあり方を変容させるだけの影響力を持った
理由として、「1：戦前と戦後の記録映画がスポンサー映画という性格を持っていた
こと」、「2：松本の批判に先行して、岩佐氏寿と桑野茂のあいだで「ひとりの母の記
録」論争が起こり、記録映画の概念が解体されていたこと」を理由に挙げている。
註 19 に同じ。
- * 46 註 40 に同じ、p15
- * 47 註 40 に同じ、p15
- * 48 今井和也、木村泰典、松本俊夫「作者“内部”の概念規定が曖昧」『東京大学学生新
聞』257、東京大学大学々生新聞会、1956年4月30日、p8
- * 49 岡本太郎『今日の芸術——時代を創造するものは誰か』光文社、1954年
- * 50 針生と武井による論争は、『美術批評』1956年3月号・4月号・5月号・6月号にお
いて交互に掲載された。
- * 51 松本俊夫「前衛記録映画の方法について」『記録映画』1（1）、アルス児童文庫刊行
会、1958年6月、pp.6-11
- * 52 ただし、ルイス・ブニユエル（Luis Buñuel）の『糧なき土地』Las Hurdes, tierra
sin pan（1933）については、アヴァンギャルドをドキュメンタリーに統一させるもの
として文中で評価している。
- * 53 註 51 に同じ、p7
- * 54 註 51 に同じ、p7
- * 55 註 51 に同じ、p.10-11
- * 56 松本俊夫「映画のイメージと記録——シンポジウムのための報告」『映画批評』
2（9）、映画批評社、1958年11月、p57
- * 57 一部表現が異なるが、サルトル全集日本語版からの引用が元になっていると思われ
る。以下を参照のこと。本論では松本の引用に準じた。
ジャン=ポール・サルトル、平井啓之（訳）『想像力の問題』人文書院、1955年、p42
Jean-Paul Sartre, L'imaginaire, Gallimard, 1940
- * 58 註 56 に同じ、p53

- * 59 この一連の経緯は、以下の資料に詳しい。
松本俊夫 『記録映画』覚え書——戦後の映画雑誌 4』『(第二次)映画批評』2 (3)、新泉社、1971年3月、pp.94-101
松本俊夫 『記録映画』覚え書——戦後の映画雑誌 5』『(第二次)映画批評』2 (4)、新泉社、1971年4月、pp.72-77
松本俊夫 『記録映画』覚え書——戦後の映画雑誌 6』『(第二次)映画批評』2 (5)、新泉社、1971年5月、pp.70-77
- * 60 松本俊夫 「混沌が意味するもの」『季刊フィルム』1、フィルムアート社、1968年10月、p95
- * 61 註60に同じ、p97
- * 62 松本俊夫 「脱自己同一化と記号生成性」『記号学研究 5 ポイエーシス：芸術の記号論』北斗出版、1985年、p66

第二章 註釈

- * 63 1955年の発会総会と第一回運営委員会での決定事項を参照のこと。
『教育映画作家協会会報』1、教育映画作家協会、1953年3月、p1
- * 64 記録芸術の会の総則については、雑誌『現代芸術』（勁草書房）の総則表記を参照のこと。
- * 65 1956年2月1日付けで松本は教育映画作家協会に入会している。
- * 66 運営委員会「作家の自主性のために」『教育映画作家協会会報』31、教育映画作家協会、1957年1月、p1
- * 67 編集部会の報告を参照のこと。
『教育映画作家協会会報』32、教育映画作家協会、1958年2月、p2
- * 68 経営委員会の報告を参照のこと。
『教育映画作家協会会報』44、教育映画作家協会、1959年5月、p1
- * 69 「特集：現代モダニズム批判」『記録映画』4（3）、記録映画作家協会、1961年3月、pp.4-17
また、この問題については『三田文学』におけるシンポジウムも併せて参照のこと。寺山修司、土方巽、大島渚、松本俊夫、塩瀬宏、真鍋博「シンポジウム 芸術の状況」『三田文学』51（1）、三田文学会、1961年1月、pp.9-42
- * 70 第一回「世界の実験映画を見る会」の上映作品は、プログラムによると次の通り（1960年4月19日、虎ノ門共済会館ホール）。「世界の実験映画を見る会」は1964年2月に至るまで、6回開催されたと推測される。
 - ・シネマ 58 『東京 1958』（1958）
 - ・カレル・ゼーマン（Karel Zeman）『水玉の幻想』Inspirace（1948）
 - ・ロマン・ポランスキー（Roman Polanski）『ダンスと二人の男』Two Men and a Wardrobe（1958）
 - ・ベルト・ハーンストラ（Bert Haanstra）『水鏡』Mirror of Holland（1950）
 - ・ノーマン・マクラレン（Norman McLaren）『隣人』Neighbours（1952）
 - ・シグナル・フィルムズ・プロダクション（Signal Films Production）『時計』The Story of Time（1951）
 - ・アラン・レネ（Alain Resnais）『ゲルニカ』Guerunica（1950）
 - ・アラン・レネ（Alain Resnais）『二十四時間の情事』Hiroshima mon amour（1959）
- * 71 野田真吉「アクチュアリティの創造的劇化——ドキュメンタリー方法論についてのノート（その一）」『記録映画』1（4）、ベースボールマガジン社、1958年11月、pp.4-6
野田真吉「アクチュアリティの創造的劇化——ドキュメンタリー方法論についてのノート（その二）」『記録映画』1（5）、ベースボールマガジン社、1958年12月、pp.11-14
野田真吉「アクチュアリティの創造的劇化——ドキュメンタリー方法論についてのノート（その三）」『記録映画』2（1）、ベースボールマガジン社、1959年1月、pp.8-11

- * 72 石子順造「死体解剖と生体解剖——ドキュメンタリー方法論批判」『記録映画』2 (6)、教育映画作家協会、1959年6月、pp.9-13
- * 73 一連の議論の応答は以下の通り。
 花松正ト「修正主義に反対し、二・三の原則を論ず——《主体性》論への提言（その1）」『記録映画』2 (2)、教育映画作家協会、1959年2月、pp.17-18
 花松正ト「片隅の事実は主張する 《主体性論》への提言（その2）」『記録映画』2 (3)、教育映画作家協会、1959年3月、pp.23-25
 丸山章治「作家の内部世界をどうとらえるか——《作家主体論争》への一つの意見」『記録映画』2 (5)、教育映画作家協会、1959年5月号、pp.12-14
 吉見泰「創作への条件——本論を書く前にちょっと一言」『記録映画』2 (5)、教育映画作家協会、1959年5月号、p.17
 松本俊夫「作家の主体とドキュメンタリーの方法 倒錯者の論理 主体論の再検討のために（1）」『記録映画』2 (6)、教育映画作家協会、1959年6月、pp.6-9
 松本俊夫「「敗戦」と「戦後」の不在 主体論の再検討のために（2）」『記録映画』2 (8)、教育映画作家協会、1959年8月、pp.34-36
 吉見泰「政治と作家——創作への条件（2）」『記録映画』2 (9)、教育映画作家協会、1959年9月、pp.6-8
 花松正ト「不毛の論理・《主体論》からの解放」『記録映画』2 (9)、教育映画作家協会、1959年9月、pp.8-13
 丸山章治「作家の主体と戦争戦後責任について——松本俊夫の毒舌に答える」『記録映画』2 (12)、教育映画作家協会、1959年12月、pp.16-18
- * 74 吉見泰「政治と作家——創作への条件（2）」『記録映画』2 (9)、教育映画作家協会、1959年9月、pp.6-8
- * 75 野田真吉「戦後記録映画運動についての一考察——記録映画製作協議会の運動について」『記録映画』2 (2)、教育映画作家協会、1959年2月、pp.23-25, p.14
- * 76 野田真吉「挫折・空白・胎動（その1）——記録映画製作協議会以後」『記録映画』2 (10)、教育映画作家協会、1959年10月、pp.10-12
 野田真吉「挫折・空白・胎動（その2）——記録映画製作協議会以後」『記録映画』2 (11)、教育映画作家協会、1959年11月、pp.11-13
- * 77 註76 二段目に同じ、p.12
- * 78 余談であるが、野田は亀井文夫の独立的な活動に言及して、これを評価しながらも、それ自体は運動とは言えないものであるとの評価を下している。次の記述を参照せよ。
 註76 一段目に同じ、p.11
- * 79 「特集：映画『安保条約』を批判する」『記録映画』2 (11)、教育映画作家協会、1959年11月、pp.23-32
- * 80 「特集：ドキュメンタリーの現在的視座・2——作品「西陣」をめぐる」『記録映画』4 (9)、記録映画作家協会、1961年9月、pp.12-21
- * 81 吉見泰「映画運動の曲り角」『記録映画』2 (11)、教育映画作家協会、1959年11月、pp.31-32

- * 82 吉見泰「不連続の衝撃」『記録映画』4 (9)、記録映画作家協会、1961年9月、pp.13-15
- * 83 註82に同じ、p14
- * 84 関根弘「黄色いタンカー——事実を見る眼」『記録映画』3 (9)、教育映画作家協会、1960年9月、pp.4-5
松本俊夫「政治的前衛にドキュメンタリストの眼を——1960年6月の指導部の思想をめぐって」『記録映画』3 (9)、教育映画作家協会、1960年9月、pp.28-30, p33
- * 85 木崎敬一郎「前衛エリートの大衆疎外——記録映画運動の大衆的現実について」『記録映画』5 (1)、記録映画作家協会、1962年1月、pp.24-26
- * 86 松本俊夫「大衆という名の物神について」『記録映画』5 (2)、記録映画作家協会、1962年2月、pp.19-23
- * 87 木崎敬一郎「芸術の前衛に於ける大衆不在」『記録映画』5 (5)、記録映画作家協会、1962年5月、pp.18-21
- * 88 『文化評論』の時評に掲載された、「主体論者」に対する批判は以下の通り。
無記名「停滞と前進」『文化評論』1、日本共産党中央委員会、1961年12月、pp.65-70
無記名「日本映画の無思想の思想」『文化評論』3、日本共産党中央委員会、1962年2月、pp.91-94
- * 89 佐々木守「運動の終結」『記録映画』5 (10)、記録映画作家協会、1962年11月、pp.9-11
- * 90 谷川雁「反「芸術運動」を」『記録映画』5 (2)、記録映画作家協会、1962年2月、pp.4-6
- * 91 谷川の文章に対する反応については、松本の回顧録も参照のこと。
註59 三段目に同じ、pp.72-73
- * 92 宮井陸郎「かくて意識の透明性にぶつかる」『記録映画』6 (9)、記録映画作家協会、1963年10月、pp.11-13
- * 93 松本俊夫「運動の変革」『記録映画』6 (10)、記録映画作家協会、1963年11月、pp.4-6
- * 94 臨時総会の経緯については、徳永・野田による報告を参照せよ。
徳永瑞夫「機関誌『記録映画』の発展のために」『記録映画』7 (2)、記録映画作家協会、1964年3月、p41
野田真吉「編集手帳」『記録映画』7 (2)、記録映画作家協会、1964年3月、p42
- * 95 山形雄作「映画に関する党の政策と方針を確立するために」『文化評論』27、日本共産党中央委員会、1964年1月、pp.43-56
- * 96 かんけまり「修正主義者とのたたかひの経験——記録映画作家協会第十回総会をめぐって」『アカハタ』4831、日本共産党中央委員会、1964年3月8日、p8
- * 97 山形雄策「混沌と抽象への勧誘——映画作家の現状と周辺」『文化評論』30、日本共産党中央委員会、1964年4月、pp.120-125

第三章 註釈

- * 98 最終的な署名は松本のみである。
松本俊夫「基本方針案提起」『総会準備委員会通信』2、総会準備委員会事務局、1964年5月17日、pp.5-13
- * 99 「討論」『映像芸術の会会報』1、映像芸術の会、1964年6月10日、pp.12-26
- * 100 『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、1964年
この冊子の発行は、33名の作家らの連名による真実編集委員会によるものとされ、責任者は藤江孝、連絡先住所は青の会の名義になっている。
- * 101 『十二月二十六日 記録映画作家協会臨時総会に関する事実』映像芸術の会、刊行年月日不明
- * 102 『記録と映像』No.1 から No.6 まで連載。No.7 以降の刊行が確認できなかったため、連載の継続については不明。
- * 103 飯村隆彦「ぼく自身のための広告」一分映画の連作 参加者求む」註99に同じ、p36
- * 104 飯村隆彦「仮空の映像——フィルム・アンデパンダン」『映像芸術の会会報』6、映像芸術の会、1964年11月13日、pp.11-13
- * 105 無記名「討論資料・主文」『映像芸術の会会報第』12、映像芸術の会、1965年5月16日、pp.1-4
- * 106 松本俊夫『『映像芸術』覚え書——戦後の映画雑誌 7』『(第二次)映画批評』2(8)、新泉社、1971年8月、pp.60-67
- * 107 無記名(松本俊夫)「総括(及び今後の方針)のために」『映像芸術の会会報』14、映像芸術の会、1965年6月26日、pp.3-19
この文章は、『映像芸術』1965年8・9月号にも再掲された。
- * 108 無記名「報告I」『映像芸術の会第三回総会議案書』映像芸術の会、1966年1月23日、p9
- * 109 次のプログラムで上映が行われた。
4月20日「映像——思想と想像力」
マン・レイ (Man Ray) 『ひとで』 L'Étoile de Mer (1928)
ハンス・リヒター (Hans Richter) 『午前の幽霊』 Vormittagsspuk (1928)
アレクサンドル・アレクセイエフ (Alexander Alexeieff) 『禿山の一夜』 Une nuit sur le mont chauve (1933)
ジャック・ベルナル・ブリニュース (Jacques-Bernard Brunius) 『余期』 Violons d'Ingres (1939)
ヤヌシュ・マイエフスキ (Janusz Majewski) 『ロンド』 Rondo (1958)
ルイス・ブニュエル (Luis Buñuel) 『黄金時代』 L'Âge d'or (1930)
ルイス・ブニュエル (Luis Buñuel) 『糧なき土地』 Las Hurdes, tierra sin pan (1933)
4月21日「映像——記録と実験」
モホリ・ナギ (Moholy-Nagy László) 『ジプシー』 Gross-Stadt Zigeuner (1932)

ジガ・ヴェルトフ (Дзига Вертов) 『これがロシアだ』 Человек с киноаппаратом (1929)

ジャン・ヴィゴ (Jean Vigo) 『操行ゼロ』 Zero for Conduct (1933)

ジョルジュ・フランジュ (Georges Franju) 『パリの廃兵院』 Hôtel des Invalides (1951)

クリス・マルケル (Chris Marker) 『ラ・ジュテ』 La Jetée (1964)

- * 110 山際永三「運動論の欠落」『映像芸術の会緊急会報』映像芸術の会、1968年2月14日、pp.16-23
- * 111 東に関して述べるならば、『映像芸術』季刊第2号に掲載された大沼の「ヒドラ論」を発端として『映像芸術の会会報』第32・33号において交互に論争が展開されていた。
- * 112 『映像芸術の会緊急会報』映像芸術の会、1968年2月14日
- * 113 松本俊夫「実験的映画状況論」『映像芸術』通15、映像芸術の会、1968年2月、pp.26-29
- * 114 榎野義明、松本俊夫、宮井陸郎、東陽一、奈良正博、山際永三、野田真吉「シンポジウム つきぬけたもの・ぶつかったもの」『映像芸術』通15、映像芸術の会、1968年2月、pp.60-81
- * 115 註114に同じ、p75
- * 116 註114に同じ、p76
- * 117 大島渚『戦後映画——破壊と創造』三一書房、1963年
- * 118 大島渚「前衛映画とは何か——世界前衛映画祭を観て」『日本読書新聞』1347、日本出版協会、1966年3月7日、p8
- * 119 石堂淑朗「再び美学よ去れ」『映像芸術』通12、映像芸術の会、1966年4月、pp.5-9
- * 120 松本俊夫「批評意識の貧困と現在——大島渚の前衛映画論について」『映画芸術』14(6)、映画芸術社、1966年6月、pp.34-38
- * 121 花田清輝、武井昭夫「対談・映画評判記5——批評家を批評する」『映画芸術』14(7)、映画芸術社、1966年7月、pp.39-47
- * 122 大島渚「魔の思想と運動の思想」『映画芸術』14(8)、映画芸術社、1966年8月、pp.57-58
- * 123 武井昭夫、松本俊夫「映画状況の焦点は何か」『映像芸術』通13、映像芸術の会、1966年11月、pp.21-39
- * 124 石堂淑朗「めめしき映像論者たち——松本俊夫に与う」『映画芸術』14(11)、映画芸術社、1966年11月、pp.55-58
- * 125 松本俊夫「威勢のよい保守主義者——石堂淑朗の批判に答える」『映画芸術』14(11)、映画芸術社、1966年11月、pp.70-73
- * 126 石堂淑朗「松本俊夫におけるスターリニスト的側面」『映画芸術』14(12)、映画芸術社、1966年12月、pp.35-37
- * 127 松本俊夫「弁証法的思考の欠落——言語か映像ではない」『映画芸術』14(12)、映画芸術社、1966年12月、pp.32-34

- * 128 石堂淑朗「定型のアヴァンギャルヂスト」『映画芸術』15 (1)、映画芸術社、1967年1月、pp.23-24
- * 129 松本俊夫「映像表現のアンガージュマン」『映画芸術』15 (1)、映画芸術社、1967年1月、pp.25-28
- * 130 大島渚「映画作家の内部——映画を論ずるものの態度について1」『映画芸術』15 (4)、映画芸術社、1967年4月、pp.34-35
- * 131 大島渚「感度が鈍いことは罪悪である」『映画評論』25 (9)、映画出版社、1968年9月、pp.18-22
- * 132 松本俊夫「大島渚よ、君は間違っている」『映画評論』25 (10)、映画出版社、1968年10月、pp.18-23
- * 133 大島渚、松本俊夫「我々は間違っていたろうか」『映画評論』25 (11)、映画出版社、1968年11月、pp.18-32
- * 134 「シネマ」は年度ごとにグループ名の数字を変えながら活動した。
- * 135 註 118 に同じ、p8
- * 136 註 118 に同じ、p8
- * 137 註 120 に同じ、p35
- * 138 註 120 に同じ、p37
- * 139 註 120 に同じ、p38
- * 140 松本俊夫「瀕死の太陽」『映画芸術』13 (12)、映画芸術社、1965年12月、pp.89-110
- * 141 註 121 に同じ、p44
- * 142 註 122 に同じ、p58
- * 143 註 125 に同じ、p73
- * 144 ジャン=ポール・サルトル、吉田秀和 (訳)「芸術家と彼の意識」『シチュアシオン 4 肖像集』人文書院、1964年、p23
Jean-Paul Sartre, Situations IV, Gallimard, 1964
- * 145 註 129 に同じ、p28
- * 146 サルトルは「独自の普遍」の概念について、松本・石堂の論争の数年後に発表されることになるギュスターヴ・フローベール (Gustave Flaubert) 論の冒頭で、次のように述べている。
「それは一人の人間とは決して一個人ではないからである。人間を独自の普遍と呼ぶ方がよいだろう。自分の時代によって全体化され、まさにそのことによって、普遍化されて、彼は時代のなかに自己を独自性として再生産することによって時代を再全体化する。人間の歴史の独自の普遍性によって普遍的であり、自らの投企の普遍化する独自性によって独自のである彼は、両端から同時に研究されることを要求する」
ジャン=ポール・サルトル、平井啓之等 (訳)『家の馬鹿息子 I』人文書院、1982年、p5
Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857, tome I, Gallimard, 1971
- * 147 註 130 に同じ、p34

- * 148 註 131 に同じ、p19
- * 149 註 132 に同じ、p20
- * 150 註 132 に同じ、p21
- * 151 註 60 に同じ、pp.93-97
- * 152 註 133 に同じ、p29
- * 153 松本俊夫「不可視の映画運動」『季刊フィルム』10、フィルムアート社、1971年10月、p74

第四章 註釈

- * 154 松本俊夫「第2日報告＝俺たちはみんな気狂いピエロだ」『デザイン批評』6、風土社、1968年7月、pp.40-46
- * 155 註44に同じ、pp.50-53
- * 156 無記名（松本俊夫）「銀輪（解説、あらまし）」『イーストマンカラー 銀輪（全一卷）』新理研映画、1956年、pp.2-5
- * 157 松本俊夫「マンモス潜函を完成して」『教育映画作家協会会報』27、教育映画作家協会、1957年7月25日、pp.12-14
- * 158 註157に同じ、p13
- * 159 松本俊夫「茨の道に抗して」『記録映画』4（11）、記録映画作家協会、1961年11月、p21
- * 160 註44に同じ、p56
- * 161 註159に同じ、p22
- * 162 『日本原子力研究所・第二部 JRR-2』は、東海村にて進められていた、原子炉「JRR-2」の建設を題材としたPR映画であり、日本原子力研究所の企画によって新理研映画が製作した。松本は初期段階において本作に関わっていたが、新理研映画の労働争議の妥結条件として1959年12月をもって新理研映画を退職したため、本作の製作についても途中で降板した。その後、監督を入江勝也が担当することで作品は完成された。
- * 163 註159に同じ、p23
- * 164 註159に同じ、p23
- * 165 註44に同じ、p84
- * 166 註44に同じ、pp.93-94
- * 167 このイベントを後援し、プログラムの広告で日本万国博覧会への参加を謳っていたペプシコは、日本万国博覧会にペプシ館を設置して、E.A.T. (Experiments in Art and Technology) および中谷芙二子とのコラボレーションを果たすことになる。
- * 168 松本俊夫「シャドウ」『第9回現代日本美術展』毎日新聞社、1969年5月、p81
- * 169 本論の範疇を超えるのでここでは論じないが、松本の商業劇映画は、同時期に制作された実験映画との比較において、さらに再検討される必要があると筆者は考える。例えば、『修羅』（1971）と『殺人カタログ』（1975）、あるいは『ドグラ・マグラ』（1988）と『エングラム＝記憶痕跡』（1987）および『トラウマ』（1989）など。
- * 170 松本俊夫「狂気とエロスの体験の場——せんい館」『美術手帖』327、美術出版社、1970年5月、p84
- * 171 科学研究費助成事業 基盤研究C「日本映像芸術の1960-1970年代：その歴史的全体像について」（課題番号：15K02184）
- * 172 関根弘、池田龍雄（挿画）『鉄——オモチャの世界』柏林書房、1955年
- * 173 松本俊夫「新しいプロパガンダ映画——映画『安保条約』をめぐる」『教育映画通信』14、労働組合映画活動研究会、1959年9月、pp.6-7

- * 174 編集前に作成された脚本を参照したところ、三つの異なる空港に降り立つダレスという、三種類の映像素材を引用することが意図されていた。
- * 175 関根が編集を務めていた『列島』第5号の編集後記を発端とする論争。『新日本文学』1954年3月号に掲載された関根の「狼がきた」以降、継続して論じられてゆく。
- * 176 関根弘、松本俊夫「西陣〈シナリオ〉」『新日本文学』16(3)、新日本文学会、1961年3月、pp.94-99
- * 177 関根弘「映画「西陣」について」註176に同じ、pp.100-102
- * 178 無記名「「ライフ」が迫る流政之」『藝術新潮』13(12)、新潮社、1962年12月、pp.86-91
- * 179 流政之「石に押し流されて」『婦人之友』56(7)、婦人之友社、1962年7月、pp.46-47
- * 180 松本俊夫「自作を語る 石の詩〈30分〉」『テレビドラマ』5(7)、ソノレコード、1963年8月、pp.40-43
- * 181 「特集＝万博と安保・EXPOSE・1968 全記録収録」『デザイン批評』6、風土社、1968年7月
- * 182 引用されている音源は、判明した範囲では次の通り。
 国家社会主義ドイツ労働者党党歌『Die Fahne hoch』
 ローリング・ストーンズ (The Rolling Stones) 『黒く塗れ』Paint it, Black (1966)
 ウィルソン・ピケット (Wilson Pickett) 『Knock on Wood』(1967) ただし、この楽曲はカバーであり、エディ・フロイド (Eddie Floyd) 『Knock on Wood』(1966) がオリジナル
 アレサ・フランクリン (Aretha Franklin) 『Respect』(1967)
 伊東ゆかり『あの人の足音』(1967)
- * 183 作家への聞き取りによれば、この部分は1960年代後半にディスコが流行しはじめた頃、新宿に存在した店「LSD」において撮影された。同店は同じ時期に松本の『マグネチック・スクランブル』が上演された場所でもある。
- * 184 作家への聞き取りによれば、このハプニングは松本が企画したものではなく、開催の知らせを受けて撮影に行ったに過ぎないとのこと。なお、ハプニングには宮井陸郎などが参加していた。
- * 185 在日韓国人二世の金嬉老が1968年2月20日に静岡県清水市(現静岡市清水区)のクラブにて金銭トラブルから知人二人を射殺し、そのまま又峡温泉の旅館に人質をとって立てこもり、在日韓国人への民族差別問題を告発した事件(同年2月24日に逮捕)。作中の映像は、TVニュースを映すテレビモニターの再撮影による。ちなみに作中では、ゲイボーイがTVのスイッチを入れることで、テレビモニターを再撮影した次のショットへと繋げられる。このような主述構造のある演出は『つぶれかかった右眼のために』では例外的である。(4分24秒)
- * 186 東京都北区王子の米軍キャンプに、ベトナム戦争に対応するための王子野戦病院が1968年3月に開設される。この病院の開設をめぐる、同年3月8日から4月15日にかけて、野戦病院設置反対デモを行う学生・群衆と機動隊の間で激しい衝突が起きた。この学生運動の映像については、羽田闘争の映像であるとの誤った記述が以前より

散見される。作中ではモノクロの映像 2 種とカラーの映像 1 種が登場するが、少なくともそのうちの二つについては、王子野戦病院設置反対デモであると確定出来る。次の二点を参照のこと。

・夜間の映像（モノクロ）：学生と機動隊の衝突を撮影したショットのなかに、一瞬だけ「王子」と書かれた店舗の看板が映し出される（8分57秒）。

・日中の映像（モノクロ）：学生が投石を行うショットに登場する建物の外観が、王子野戦病院（現中央公園文化センター）の外観と一致する（7分1秒～7分19秒）。

- * 187 作家への聞き取りによると、このモデルのゲイボーイは劇映画『薔薇の葬列』の主人公候補の一人であり、このイメージが主人公となるピーターに繋がってゆく。モデルは当時、新宿に存在したゲイバー「ぼんと町」のケイ子という人物であったとされる。詳しくは、次の対談を参照のこと。

石崎浩一郎、松本俊夫「石崎浩一郎連載対談 暗闇の映像作家 ゲスト松本俊夫」『黒の手帖』2 (1)、檸檬社、1971年1月、p95

- * 188 『エクスタシス=恍惚』や『殺人カタログ』で使用される写真と同一素材。
- * 189 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, 1999

結論 註釈

- * 190 石子順造「芸術は産業協力のためにあるのか——クロストーク・インターメディア
総評」『映画評論』26 (4)、映画出版社、1969年4月、pp.81-84
- * 191 松本俊夫「『場』はあくまでも媒体——芸術運動の内実は不可視な位相のもの」、
『読書人』801、読書人、1969年11月17日、p8
- * 192 石子順造「〈場〉は〈媒体〉ではない」『SD』63、鹿島出版会、1970年1月、
p106
- * 193 註192に同じ、p107

主要参考文献

- * 大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド——シュルレアリスムと日本の絵画 一九二八—一九五二』国書刊行会、2016年
- * 大島渚『戦後映画——破壊と創造』三一書房、1963年
- * 川崎弘二「解説」『秋山邦晴 東京オリンピック選手村 食堂のための環境音楽』オメガポイント、2016年
- * 川村健一郎「戦争責任論と50年代の記録映画」『立命館映像学』1、立命館大学映像学会、2008年
- * 『(復刻版) 記録映画』不二出版、2015～2016年
- * 『実験工房展——戦後芸術を切り拓く』読売新聞社・美術館連絡協議会、2013年
- * ジャン=ポール・サルトル、平井啓之(訳)『想像力の問題』人文書院、1955年
- * ジャン=ポール・サルトル、吉田秀和(訳)「芸術家と彼の意識」『シチュアシオン4 肖像集』人文書院、1964年
- * ジャン=ポール・サルトル、平井啓之等(訳)『家の馬鹿息子 I』人文書院、1982年
- * 神内有理(編)『白昼夢——松本俊夫の世界』久万美術館、2012年
- * 菅本康之『フェミニスト花田清輝』武蔵野書房、1996年
- * 鈴木勝雄(編)、榊田倫広(編)、大谷省吾(編)『実験場 1950s』東京国立近代美術館、2012年
- * 住谷悦治等(編)『講座日本社会思想史 5 戦後日本の思想対立』芳賀書店、1967年
- * 住谷悦治等(編)『講座日本社会思想史 6 社会思想の現潮流』芳賀書店、1967年
- * 草月アートセンターの記録刊行委員会(編)『輝け60年代——草月アートセンターの全記録』フィルムアート社、2002年
- * 瀧口修造『近代芸術』三笠書房、1938年
- * 鳥羽耕史『運動体・安部公房』一葉社、2007年
- * 鳥羽耕史『1950年代——「記録」の時代』河出書房新社、2012年
- * 友田義行『戦後前衛映画と文学——安部公房×勅使河原宏』人文書院、2012年
- * 花田清輝『復興期の精神』我観社、1946年
- * 花田清輝『アヴァンギャルド芸術』未来社、1954年
- * 花田清輝、花田清輝全集編集委員会(編)『花田清輝全集』講談社、1977～1980年
- * 針生一郎『われわれにとって万博とはなにか』田畑書店、1969年
- * 広瀬愛「松本俊夫の実験としての映画形式」『映像表現のオルタナティブ——一九六〇年代の逸脱と創造』森話社、2005年
- * 松本俊夫『映像の発見——アヴァンギャルドとドキュメンタリー』三一書房、1963年
- * 松本俊夫『表現の世界——芸術前衛たちとその思想』三一書房、1967年
- * 松本俊夫『映画の変革——芸術的ラジカリズムとは何か』三一書房、1972年
- * 松本俊夫『幻視の美学』フィルムアート社、1976年
- * 松本俊夫『映像の探求——制度・越境・記号生成』三一書房、1991年
- * 松本俊夫、江口浩、奥村賢、川村健一郎「松本俊夫インタビュー——初期作品を巡って」『川崎市市民ミュージアム紀要』14、川崎市市民ミュージアム、2001年

- * 松本俊夫、佐藤洋「異質なものへの期待から生まれつづける豊かさ——松本俊夫に聞くその多元的活躍の背景」『映画学』21、映画学研究会、2008年
- * 松本俊夫、阪本裕文（編）『松本俊夫著作集成第I巻 1953-1965』森話社、2016年
- * 道場親信『下丸子文化集団とその時代——一九五〇年代サークル文化運動の光芒』みすず書房、2016年
- * 森功次『前期サルトルの芸術哲学——想像力・独自性・道徳』東京大学、2015年
- * 吉本隆明、武井昭夫『文学者の戦争責任』淡路書房、1956年
- * 夜の会（編）『新しい藝術の探求』月曜書房、1949年
- * Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, 1999

付録 1：1970 年までの松本俊夫作品フィルモグラフィ

1956 年の『銀輪』から、1970 年の『スペース・プロジェクション・アコ』に至るまでの松本俊夫作品フィルモグラフィについての基本データの調査は、可能な範囲での作品視聴と、制作過程で使用された脚本・グラフィコンテや、上映に際して使用された広報物などの一次資料に基づいて行われた。視聴することができた作品数は 16 作品、関連映像や記録映像を確認できた作品は 2 作品、スチルや制作資料の確認にとどまった未確認の作品は 7 作品である。詳細が不明な部分については、下記の資料のうち最も信憑性が高いと思われる情報にあたることで補われた。

- ・ 『映画年鑑』『PR 映画年鑑』『産業文化映画年鑑』、および新聞各紙
- ・ 『松本俊夫著作集成第 I 巻 1953-1965』（松本俊夫、阪本裕文（編）『松本俊夫著作集成第 I 巻 1953-1965』森話社、2016 年 | なお同書に関わる調査は、江口浩・川崎弘二・佐藤洋の協力を得て行われた。）
- ・ 『川崎市市民ミュージアム シネマテーク・ニュース 10 月号』（『川崎市市民ミュージアム シネマテーク・ニュース 10 月号』19、川崎市市民ミュージアム、2006 年 10 月）
- ・ 公益社団法人映画文化製作者連盟作品登録データベース
(<http://www.eibunren.or.jp/database/index.html> | 2017 年 1 月 1 日アクセス)
- ・ 日本映画情報システム
(<http://www.japanese-cinema-db.jp> | 2017 年 1 月 1 日アクセス))

『銀輪』1956 年 5 月完成（確認済み）

フォーマット：35mm／カラー／11 分 55 秒

企画：日本自転車工業会、製作：新理研映画

製作：中崎敏、企画：遠藤和良、演出・脚本：矢部正男・樋口源一郎・松本俊夫、撮影：荒木秀三郎・福井徳夫・賀川嘉一・八柳勇三、音楽：黛敏郎・武満徹、録音：田中義造、美術：北代省三・山口勝弘、特殊技術：円谷英二、照明：桑名平治、編集：和田敏三、進行：糸賀一郎

『マンモス潜函』1957 年 4 月完成（未確認）

フォーマット：16mm／白黒／15 分

企画：大林組、製作：新理研映画

監督・脚本：松本俊夫、撮影：高野潤

『伸びゆく力』1958 年 10 月完成（未確認）

フォーマット：35mm／カラー／20 分

企画：九州電力、製作：新理研映画

製作：小山誠治、監督：松本俊夫、脚本：古川良範、撮影：上村龍一

〔参考〕『日本原子力研究所・第二部 JRR-2』1960年11月完成（未確認）

フォーマット：35mm／カラー／28分

企画：日本原子力研究所、製作：新理研映画

製作：小山誠治、監督：入江勝也、脚本：松本俊夫、撮影：中野浩

『春を呼ぶ子ら 進路指導シリーズ・展望篇』1959年5月完成（確認済み）

フォーマット：16mm／白黒／21分

企画：進路指導シリーズ企画委員会、製作：新世界プロダクション、監修：日本職業指導協会

製作：矢野新一、演出・脚本：松本俊夫、撮影：上村龍一、音楽：三善晃、解説：富田浩太郎

『安保条約』1959年8月完成（確認済み）

フォーマット：16mm／白黒／17分48秒

製作：日本労働組合総評議会映画製作委員会

監督・編集：松本俊夫、脚本：関根弘・松本俊夫、音楽：岡田和夫、録音：大野松雄

『300トン・トレーラー』1959年12月完成（確認済み）

フォーマット：35mm／カラー／25分50秒

企画：日本通運、製作：運輸新聞映画部

製作：吉田長治・斉藤久、監督：松本俊夫、脚本：野田真吉、撮影：上村龍一、音楽：中村弘、録音：金谷常三郎、照明：高橋壹雄、解説：篠田英之介、助監督：高島一男、撮影助手：相良国康、録音助手：木村哲人

『白い長い線の記録』1960年4月完成（確認済み）

フォーマット：35mm ワイド／カラー／12分13秒

企画：関西電力、製作：日本映画新社

企画：水島羊之介、製作：黒川時雄、演出・脚本：松本俊夫、撮影：関口敏雄・坂崎武彦、音楽：湯浅譲二、録音：国島正男、特殊技術：円谷英二、照明：林秀行、演出助手：山口淳子、撮影助手：野村又新・後藤須男、進行：辻功

『西陣』1961年6月完成（確認済み）

フォーマット：35mm／白黒／25分

製作：京都記録映画を見る会・「西陣」製作実行委員会

製作：浅井栄一、演出：松本俊夫、脚本：関根弘・松本俊夫、撮影：宮島義勇、音楽：三善晃、録音：片山幹男・甲藤勇、照明：藤來數義、編集：宮森みゆり・守随房子、演出助手：康浩郎、撮影助手：上村竜一・義江道夫、能舞：観世栄夫、語り：日下武史

『黒い長い影の記録』1962年4月8日放送（確認済み）

フォーマット：ラジオドラマ／27分27秒

製作：東京放送

脚本：松本俊夫、音楽：武満徹、出演：西村晃（ゲン）・芳村真理（女）・佐野浅夫（男）

『わたしはナイロン』1962年9月完成（確認済み）

フォーマット：35mmワイド／カラー／26分40秒

企画：東洋レーヨン、製作：日本産業映画センター

製作：田代博茂・塩浜芳美、演出・脚本：松本俊夫、撮影：木塚誠一、音楽：湯浅譲二、録音：加藤一郎、美術：山口勝弘・高木潔、照明：浅見良二、編集：守随房子、出演：小美野欣二、北條珠美

『石の詩』1963年2月28日放送（確認済み）

フォーマット：16mm／白黒／24分30秒

製作：東京放送・東京テレビ映画

構成：松本俊夫、音楽：秋山邦晴、録音：奥山重之助、写真：アーネスト サトウ、言葉：流政之

『メタフィジカル・コメディ 嘘もほんとも裏から見れば——合唱曲風幕間劇つき2幕または3幕』1964年4月7日初演（未確認）

フォーマット：演劇／分数不明

上演主体：劇団青俳

原作：ルイジ ピランデルロ、翻案・演出：松本俊夫、演出助手：塩田殖・佐藤美智子・堀江明美、装置：朝倉撰、照明：立木定彦、音響構成：一柳慧、音響技術：奥山重之助、舞台監督：川島陽、舞台監督助手：杉山倬也

『晴海埠頭倉庫』1965年8月完成（確認済み）

フォーマット：16mm／カラー／33分5秒

企画：日本通運、製作：輸送経済新聞社

製作：小平亨、監督・脚本：松本俊夫、撮影：高田昭、音楽：湯浅譲二、照明：鈴賀隆夫、編集：岩佐寿枝、解説：小松方正

『美浜原子力発電所 第一部』1966年9月完成（未確認）

フォーマット：35mm／カラー／29分

企画：関西電力、製作：日映科学映画製作所

製作：片田計一、演出・脚本：松本俊夫、撮影：高山富雄、音楽：間宮芳生、解説：高島陽

『母たち』1967年5月完成（確認済み）

フォーマット：35mm／カラー／36分33秒

企画：プリマハム、製作：電通・藤プロダクション

製作：工藤充、監督・脚本：松本俊夫、撮影：鈴木達夫、音楽：湯浅譲二、録音：片山幹男、詩：寺山修司、語り：岸田今日子

『素肌美のための十二章』1967年7月完成（確認済み）

フォーマット：35mm／カラー／24分

企画：武田薬品工業、製作：日映科学映画製作所

製作：片田計一、監督：松本俊夫、脚本：藤原智子、撮影：高山富雄、音楽：武田俊一、出演：酒井和歌子

『二都物語 一つの光をみつめて』1968年2月完成（確認済み）

フォーマット：16mm／カラー／27分

企画：日本貿易振興会（ジェトロ）、製作：日映科学映画製作所

監督：松本俊夫

『つぶれかかった右眼のために』1968年4月15日初演（確認済み）

フォーマット：16mm 映写機3台＋ストロボ発光機／カラー／12分10秒

製作：松本プロダクション

製作：工藤充、監督・編集：松本俊夫、撮影：鈴木達夫、音楽：秋山邦晴

『マグネチック・スクランブル』1968年初演（日付不明）（未確認、ただし『薔薇の葬列』への引用箇所を確認）

フォーマット：ビデオによるパフォーマンス／白黒／分数不明

監督・編集：松本俊夫

『アイコンのためのプロジェクション』1969年2月5日初演（未確認）

フォーマット：16mm 映写機5台＋スライド1台＋照明／カラー／12分10秒

監督・編集：松本俊夫、音楽：湯浅譲二、投影物製作：篠原有司男、プロジェクター操作：東京造形大学学生

『シャドウ』1969年5月10日～30日公開（未確認）

フォーマット：照明によるインスタレーション／分数なし

制作：松本俊夫

『エクスタシス＝恍惚』1969年完成（日付不明）（確認済み）

フォーマット：16mm／白黒／11分5秒

製作：松本プロダクション

監督・編集・音楽：松本俊夫、撮影：鈴木達夫、出演：ピーター・内山豊三郎

『薔薇の葬列』1969年9月13日劇場公開（確認済み）

フォーマット：35mm／白黒／105分

製作：松本プロダクション・日本アートシアターギルド

製作：工藤充、監督・脚本：松本俊夫、撮影：鈴木達夫、音楽：湯浅譲二、録音：片山幹男、美術：朝倉攝、照明：久米成男、編集：岩佐寿枝、出演：ピーター（エディ）・土屋嘉男（権田）・小笠原修（レダ）・内山豊三郎（ゲバラ）・東恵美子（母）・小松方正（情夫）・蜷川幸雄・ゼロ次元

『スペース・プロジェクション・アコ』1970年3月14日～9月13日公開（未確認、ただし素材映像および記録映像を確認）

フォーマット：35mm 映写機 10 台＋スライド投影機 8 台＋照明／カラー／15 分 10 秒

企画：日本繊維館協力会、製作：協和広告

総合プロデューサー：工藤充、総合ディレクター：松本俊夫、映像ディレクター：鈴木達夫、音響ディレクター：秋山邦晴、作曲：湯浅譲二、音響技術：塩谷宏、スライド：遠藤正、照明ディレクター：今井直之、造形ディレクター：横尾忠則、展示ディレクター：福田繁雄・植松国臣・吉村益信・四谷シモン

上記の他、1970年までの期間において、脚本として参加したPR映画、脚本として参加したテレビドラマおよび構成として参加したテレビ番組、助監督・B班監督として参加したPR映画・記録映画は以下の通り。

1：脚本として参加したPR映画

『アルミおじさん』1962年

企画：住友軽金属工業、製作：日本映画新社・日映俳優座

監督：長野千秋、脚本：松本俊夫

『レンズと精密機械』1962年

企画：東洋映画制作所、製作：東洋映画制作所

監督：西本祥子、脚本：松本俊夫

『ニチレ・ア・ラ・カルト』1962年

企画：日本レイヨン、製作：電通映画社

監督：野田真吉、脚本：松本俊夫

『Cana Lock 大洋の造船所』1970年

企画：日本鋼管、製作：日本産業映画センター

監督：飯塚増一、脚本：松本俊夫

2：脚本として参加したテレビドラマおよび構成として参加したテレビ番組

『純愛シリーズ 傷だらけの夜』1962年12月26日放送

製作：東京放送

演出：村木良彦、脚本：松本俊夫

『おかあさん 第211話 閉ざされた朝』1963年2月7日放送
製作：東京放送
演出：真船禎、脚本：松本俊夫

『純愛シリーズ 思い出』1963年7月17日放送
製作：東京放送
演出：村木良彦、脚本：松本俊夫

『未知への挑戦第9回 異常と正常の間』1964年9月13日放送
製作：東京12チャンネル
構成：松本俊夫

3：助監督・B班監督として参加したPR映画・記録映画
『いもち』1956年
企画：北興化学工業、製作：新理研映画
監督：下坂利春、助監督：松本俊夫

『大自然にはばたく』1959年
製作：新理研映画
監督：古賀聖人、助監督：松本俊夫

『オリンピックを運ぶ』1964年
企画：日本通運、製作：輸送経済新聞社
監督：野田真吉、B班監督：松本俊夫

付録2:『安保条約』構成表

時間	画・音(下線は新規撮影もしくは特に演出が強調されている箇所。それ以外は映像・写真の引用)	ナレーション等
0分1秒	廃墟の写真にタイトルとクレジットが重ねられる	「安保条約」製作元
0分23秒	廃墟の写真に吉田茂の顔写真が重なり、ネガポジ反転される。砲撃。基地を離陸する軍事航空機。吉田茂による調印。デモにおけるMPと学生の衝突。一瞬カットインするダレスの顔写真。教室の子供達	戦争の足音がまた聞こえる 日本国はその防衛のための暫定措置として、日本国に対する武力攻撃を阻止するため、日本国内およびその付近に、アメリカ合衆国が軍隊を維持することを希望する—安全保障条約
1分15秒	割れた窓ガラスに事件の報道写真がコラージュされる	調印の日から始まった民族の屈辱の歴史… ある日、アメリカ兵のいたずらの射撃が、電車に乗っていた罪もない学生を撃ち殺した。ロングブリー事件
1分55秒	基地用地の強制接收。娼婦を抱く米兵の写真に墨汁がかけられる	ママさん、カムヒア！ 薬莢を拾いに行き、犬のように一人の農婦が撃ち殺された。ジラード事件 安全の名において召し上げられた、先祖伝来の四億坪の土地。六百ヶ所を超えるアメリカ軍の基地がこうしてできた
2分18秒	警官に殴られる農民やデモ参加者。軍事演習と、それを見つめる農民。自衛隊の行進	安全保障は、まず農民の頭を棍棒で殴りつけることから始まった。次に労働者を殴りつけた。明日、戦争を起こそうとする者は、今日、労働者階級の頭上に襲いかかるのだ。安保条約は自衛隊の増強を義務付けた
3分18秒	吉田茂、鳩山一郎。岸信介の顔写真。ミサイル。岸信介の顔写真がアニメーションで破れて、風刺画が現れる(中村宏)。東条内閣と若い頃の岸信介。軍事演習。射的ゲーム。アメリカの官僚と握手をする岸信介の写真から、民衆を踏みつける靴のコラージュ(写真と風刺画)へ転換される	「いかなる戦力も持つ意思はございません」「自衛隊は軍隊ではありません」「核武装はいたしません。海外派兵？とんでもない、考えたこともありません」 歴代の政府は武力を放棄した平和憲法の精神を踏みにじった。巧みに二枚舌を使いわけ、国民を騙した。すでに陸海空合わせて26万、満州侵略当時の十倍の戦力を持つに至った
4分30秒	肉体労働。農作業。工場。軍事演習。ゴルフをする岸信介。株式取引の音声。労働者の身体と軍事演習の細かいモニター。砲撃音に合わせて花火の映像がネガポジ反転される	再軍備は我々の血と汗によって賄われる 兵隊を養うために、我々の生活は貧しい 兵隊を養うために、我々の生活は貧しい 兵隊を養うために！ 核武装するために、戦争するために
5分45秒	反共産主義ビラがモニターでコラージュされる	戸締りが悪いと泥棒が入る。皆殺しにされる。敵が攻めてくるぞ、嚴重に戸締りしろ！ 敵が攻めてくる！
5分55秒	ソ連の民衆の労働風景。ロケットの打ち上げ。望遠鏡で宇宙を見る科学者	彼らが敵と呼んでる国は、働く者が主人公になった国だ。この世界を作ったのは、働く人たちだ。資本家は釘一本作らない。彼らは労働者を奴隷にして搾取しただけだ。この世界に資本家がいないならば戦争はない。生産力の発展は、労働時間を短くする。みんな生活を楽しむ。資本家のいない世界では、労働者は自由に勉強できる。科学は戦争ごっこのためだけにあってはならない。戦争が好きなのは奴隷が欲しい人間だけだ。科学は労働者の夢になった。人口衛星、宇宙旅行の夢！
6分50秒	社会主義国の体育大会、世界青年平和友好祭、アジア・アフリカ会議、メーデーなどの様子	平和は労働者の財産だ。平和だけが世界の繁栄を約束する 国を超え民族を超えて我々は手を握る。文明の国であろうと未開の国であろうと平和の歌は世界を一つに結ぶ 「戦争がしたければ地球の外へ行ってやれ！」 「労働者と労働者は戦ってはならない。労働者は一つになれ！」 「世界の平和を労働者の力で勝ち取れ！」 南の国から北の国から西の国から東の国から、我々は呼びかける！ 地球を汚すな！ 砂漠にするな！ 南の国へ北の国へ西の国へ東の国へ、我々は伝える！ 地球を汚さない！ 砂漠にしない！ 我々は楽しくやっている

8分40秒	アジア諸国の独立闘争	外国の軍隊の支配のもとに恒久の平和はない。アジア各地に拡がった民族独立運動は帝国主義の植民地支配の鎖を次々と断ち切り、平和の力を著しく強めた
9分30秒	扉を開けて歩いてくるダレスの映像が三回反復される。世界地図に多重露光される血まみれの手	「我々も平和に反対な訳じゃない、我々は独裁政治に反対し、自由世界の防波堤を作っているのだ。悪いようにはしないから、まあ我々に任せておきたまえ」
9分52秒	水爆実験。飛び散る灰に『原爆の図』(丸木位里・丸木俊)のクローズアップが多重露光される	死の灰！ 帝国主義の死の灰は世界を覆う 死の灰！ それは目に見えない恐怖となって世界を包む。魚のはらわたの中に、野菜の葉っぱの上に、雨のなかに、死が忍び寄る。不安は世界を覆う
10分45秒	戦場の様子。反戦デモ	1956年、英仏のスエズ侵略 1957年、アメリカのシリア包囲 1958年英米のヨルダン・レバノン進撃
11分08秒	沖縄の地図。沖縄におけるデモと弾圧	そうして1959年沖縄は極東侵略の基地として沖縄はアメリカに自由を奪われている ミサイルの持ち込み！ 飛行場拡張 農地取り上げ！強姦！強奪！墜落！死刑！
11分35秒	藤山外相とダレスの会談。戦時中の日本軍の記録映像に日本の軍歌が多重露光される。オートメーション化された工場。	安保条約の改定は日本全体を沖縄にする、安全と防衛の名に隠れて新しい戦争を準備する 安保体制の強化—それは独占資本の飽くことなき利潤追求と固く結びついている。彼らの合理化は、労働者も農民も、全てを押しつぶす 流れ作業！オートメーション、！ 彼は科学を悪魔の爪に変える
12分30秒	ストライキ。ロックアウトされた工場。労働組合の集会	首切り！労働者は生きながらに死を宣告される ロックアウト！中小企業が犠牲になる。社会不安が軍備拡張の口実となる だが、我々は立ち上がった 合理化反対！ 首切り反対！ 安保条約改正反対！ 戦争政策反対！
13分30秒	岸信介など政治家の顔写真のアニメーション。アジアの地図に多重露光される日章旗と軍事航空機。空爆。沖縄戦。戦争被害者。	日本の独占資本は国民の平和の願いを無視して、再び戦争への道を暴進している。性慾りも無く繰り返す大東亜共栄圏の夢！
14分30秒	反戦デモ。安保反対デモと現場の音声	嫌だ！戦争は嫌だ！戦争への道は日本民族の破滅への行進だ。目を瞑れない、口を閉じられない、戦争の危険が迫っている時、もう黙ってはいられない。我々の国、の海に招かざる外国の船が錨を下ろしている限り。口にチューインガム、手に銃を持ち、村に街に兵隊が入る限り、彼らの翼が死と闇を乗せて国中を飛び回っている限り
15分23秒		戦争の危険が迫っている時、もう黙ってはいられない、目を瞑れない、口を閉じられない、怒りを隠せない。我々は立ち上がる、我慢できない、愛する我らの国のために
16分31秒	釣り堀。海水浴場。駅の雑踏。パチンコ。皇太子成婚パレード。選挙における投票。万歳をする岸信介。これらの映像がストップし、水爆実験の映像に切り替わる。赤子の泣き声	戦争の危機が近づいている。無気力、無関心、小さな利己心、マスコミの魔術 それらは彼らに味方する 嫌だ、戦争は嫌だ
17分43秒	エンドマーク	「終」

付録2:『西陣』構成表

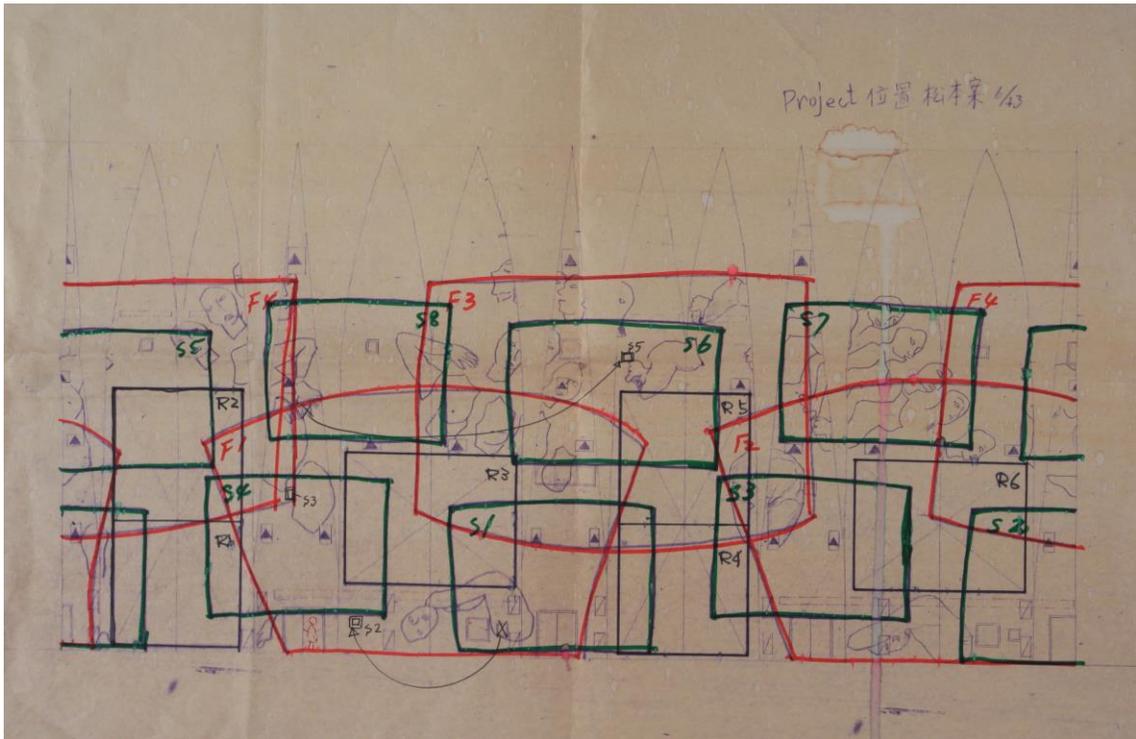
時間	画・音	ナレーション等
0分10秒	クレジット	製作元
0分18秒	西陣の瓦屋根の街並みにタイトルとクレジットが重ねられる	「西陣」スタッフクレジット
1分13秒	西陣の瓦屋根から天窓へ	京都、古い記憶の雨が降る街
1分23秒	織工の労働(手織りから機械式の織り機へ)	美しい着物は、必ずしも美しい場所から生まれるのではない。伝統の重し、暗い屋根。その下に、織物の花が芽を競っても不思議ではない。京都、西陣。織物の花に、糸の雨、絹の雨。その雨は、あなたの心を濡らすために降っているのではない
4分18秒	商品の取引。販促ポスター	着物を愛してきた、長い歴史。今、若い娘は洋服が好きだ。少し離れてみてごらん。本当は着物が欲しい。女の夢。その夢は、ここでは他人のためにある。取引は、いつも夢の外側で行われる。笑い声
4分55秒	蚕の市。古道具	機屋の平安を乱してはいけない。神話は教える。天照大神が天岩戸に身を隠したのも、機屋を汚されたためである。夕鶴の伝説にも同じ教訓がある。鶴は自分の羽根を着れに、織っている姿を覗かれると、人間の世界から姿を消した
6分29秒	路地の移動撮影	貼り紙「織手高給優遇す」「織手さん入用」 昔々の話。2つの軍勢が堀川を境に、東の陣と西の陣に分かれて戦った。今残るのは、西陣の地名だけ。かつて悲壮な戦場の名称が、今、美しい織物を織る町に変わった
7分11秒	織工の労働(図版、染色)	西陣は、四角い町。四角い工場。町全体が織物に結ばれている
8分00秒	路地の移動撮影	貼り紙「帯織手さん急募」
8分16秒	織工の労働	そして、四角い世界に生き延びた祈り。無病息災、家宅永安、無水火災。生きることは、自然の悪意との戦いである。生きることは、それは神の意思に逆らわないことである
8分58秒	地蔵(テープ操作による効果音が重なる)	
9分28秒	小学校の粘土工作の授業。糸巻きをする少女	子供達は、西陣を生きている。見えないものの支配を知らないのに、見えないものの支配を見ている。声にならない笑いや、感じることのできない孤独
10分29秒	着物のファッションショー	御用の御方は、正面玄関に御回りください。ほら、ね。あなたはこんなに美しくなれるんです。あなたの一番魅力的な個性の発見。近代的な化粧、一千年の伝統の優雅。近代的なスタイル、王朝の趣味の織り模様
11分05秒	織物会社のビル。無人の倉庫や織物工場(テープコラージュによる会話の断片化)	「新しい西陣」「設備の近代化、近代化ということで、、、」「、、、によって近代化していくということ」「帯、帯はもう西陣」「機械化してですね、まあ、合理的に生産してコストダウンして、、、」「消費ということが第一主眼です」「織物を作る眼目は、やっぱり哲学と一緒にだね」「あくまでも商品化して、商品化して、商品化して」「それ機械が生産によっても、人間に勝る機械はございませぬ」「機械生産によって、どンドンと」「邪道や」「私は、今後ますます手織、手織の近代化」「やはりその企業、、、」「西陣の産業構造の改革というもの、、、」
11分54秒	西陣の瓦屋根の街並み。織工の労働(テープ操作による効果音が重なる)	昔ながらの西陣は、しかし井筒格子の中にある。手織りこそ西陣の特色である お父さんは夜も昼も働く。一反織って、問屋に持っていった。それで僕の小遣いをくれる。2日間経つと、もうお金がなくなる。お父さんは夜も昼も働く
14分22秒	戸口に飾られた民間信仰のお守り。身体をさする織工	歴史を守る。西陣をお守り下さい
14分42秒	西陣織の審査会	秤に載せられない。そろばんで計算できない。歴史を織る、権威を織る。歴史を守る、西陣を守る 「金賞」「会長賞」「特選」
15分36秒	お灸を据えてもらう織工。地面に釘を刺して遊ぶ子供(テープ操作による効果音が重なる)	
16分09秒	能「土蜘蛛」の演舞	
16分39秒	釘抜き地蔵に参拝する老人たち(テープ操作による効果音が重なる)	坂を越えて来た。涙の森を抜けて来た。まだ越える坂がある。道を選ばなければならない。西へ行くか、東へ行くか。一人では決められない。目まぐるしく世の中が変わる。だが、西陣は古さの中に自分を主張する。線香の煙の中に。年寄りの目の中に。釘抜きの痛さの中に。私の体の中に、目に見えない悪い釘が入り込んでいるのです
18分36秒	織工の労働	
19分10秒	貼り紙が掲示される	貼り紙「織手さん至急求ム」「織布工募集寄宿可優遇取次」

19分18秒	織工の労働(機械式の織り機)	
19分28秒	織工の幹旋所	
19分39秒	西陣業界への新規就職者歓迎激励大会	よくおいでくださいました。西陣は、街を挙げてあなた方を歓迎します
20分00秒	織工の労働。少年の写真	
20分40秒	西陣織物従業員慰労会	よく働いてくださいました。西陣は、街を挙げてあなた方に感謝します
20分52秒	織工の労働	
21分20秒	路地で遊ぶ子供	貼り紙「なるべく若い人織姫さん入用取次」「御召織手入用見習い可」「出機求む(両四丁織機)取次」 子供達は引き返さない。同じ道は通らない。
21分46秒	織物会社の経営者たちの会議(テーブルコラージュによる会話の断片化)	「最近の若い人は、どうしても大企業の設備の整ったですね、そういうとこへ行きたい」「新しい人たちが来ない」「絶対宣伝が足りんです」「実情がですね、実情がですね」「地元の子供達が、率先して西陣の仕事に携わってくれるようにですね、まず私は、、、」「難しい問題やな」「近代設備ばかりやっていると」「増産」「なんや訳がわからん」「経営者の頭の、頭の、頭の近代化やね」「首のすげ替え」「いろんな面で新しくして、、、」「明るい気持ちのいい、まあムードにして」「給料は少なくとも、その」「そういう、そのムードをね、そのムードをね、そのムードをね、、、」「和気藪々のうちに、労働組合なして、打ち解けて、、、」「わしはお父っあんや、みんな息子や、、、」「愛情を持つ、感謝をする」「大変満足してくれてます」「キリストの教えと同じなんや」「それにも関わらず、西陣の職場を放棄して、大企業に行く連中もいるわけです」
22分53秒	労働組合の集会所での会議(ただし映像は無人)(テーブルコラージュによる会話の断片化)	「時間制、週休制、、、」「健康保険問題、、、」「更生施設とか社会保障」「自分の息子や娘にはやね、西陣の仕事させたくない」「行きたい工場に、行きたい工場に、行きたい工場に行きたい」「どこにたく難しい」「十時間、十一時間労働」「食べていけない」「けど他おつてはったら、やつぱり、おらんとあかんようになる」「日曜日も、、、」「出来高制のために、、、」「業者に協力してもらって、協力してもらって、協力してもらって、賃金を上げてもらう」「親方に任せに」「やっぱしぶとい、こちらも固まりにくい」「会社が、組合に入らんといてて」「一人一人分断している」「封建的な雇用関係」「あくまで衝突を避けて、話し合いによって、話し合いによって、、、」「それはごまかした」「話し合いによって、話し合いによって、話し合いによって、、、」
23分43秒	西陣の屋根瓦の街並み(ラジオの歌声)。天窓。織工の労働。吊り下げられた籠	京都、古い記憶の雨が降る街。西陣。織物の花に、糸の雨。絹の雨。その雨は、あなたの心を濡らすために降っているのではない
25分03秒	エンドマークとクレジット	「終」協賛元

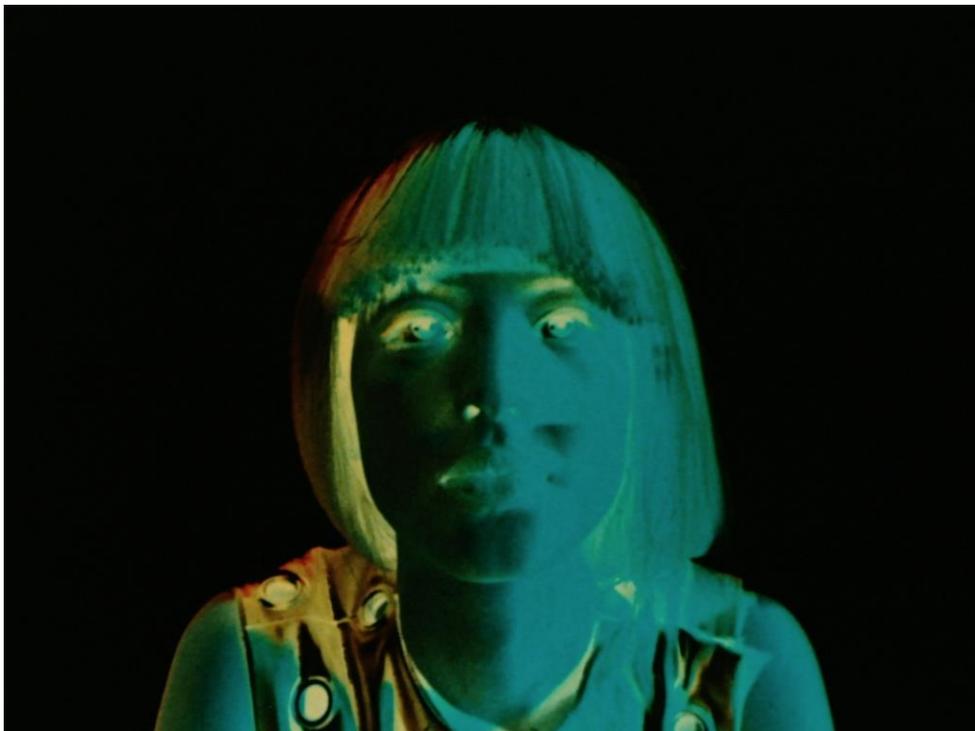
付録2:『石の詩』構成表

時間	画・音	ナレーション等
0分1秒		瀬戸内海にのぞむ、四国庵治村。この村には、日本で最も硬く美しいといわれる、御影石、庵治石の山脈がある。その山のふもとには、300有余年の間、この庵治石を守り続けてきた、千数百人の石工の姿が見られる。彼らはノミの音に包まれながら生まれ、石を磨く母親の手によって、石置場の中で育てられてきた。やがては年老いて、自らの石の墓を作り、その下にねむってゆく
1分0秒	障子の写真にタイトルとクレジットが重ねられる	「石の詩」製作元・スタッフクレジット
1分35秒	切り出した石の置き場の写真(石による残響音)	
1分48秒	庵治村の遠景写真がクローズアップとティルト、ディゾルブによってモンタージュされる。うち一枚の写真のみ90度傾いており、ストップと同時に正位置に戻り、ズームアウトする。以後、遠景写真がディゾルブでモンタージュされる(石による残響音)	
3分10秒	遠景から帳場の写真へと、ズームインしながら移行する。石切場の写真がクローズアップとパン・ティルト、回転を繰り返しながら、モンタージュされる(石を叩く音)	石に押し潰され、石に殺される事もあるのだが、なぜか石を彫る者たちは、石を、生きている石を憎もうとはしない
7分23秒	帳場にある不動明王像、菩薩像、墓地などの写真が、クローズアップとパン・ティルトを繰り返しながら、ディゾルブでモンタージュされる(石による残響音)	石を掘り出す所を、彼らは帳場と呼ぶ。そこに彼らは神々を祭った。その中で、死に向かい合う男達は、死に向かって折り、石を切り離すのである。彼らは山の石が、山から引き裂かれる事の悲しみを知っているのか
8分22秒	切り出した石の置き場の写真が、断続的なズームアウトによってモンタージュされる。石磨き作業や、石を叩く作業の写真がディゾルブでモンタージュされる。打撃音に合わせて露出が明るくなる(石を叩く音)	
11分10秒	石を叩く作業の写真をパンによって反復する。最後の一枚が反転(石を叩く音)	石の念仏、石の念仏、石の念仏
11分32秒	石磨き作業や、石を叩く作業の写真がディゾルブでモンタージュされる(石を叩く音)	
12分21秒	石を叩く作業の写真的ズームアウトがディゾルブでモンタージュされる。打撃音に合わせてネガポジが反転する(石を叩く音)	
13分16秒	ノミと金槌の写真。石を台車で運ぶ写真がモンタージュされる(石を叩く音)	形作られた石が思わぬ事で割れた時、石を彫る男達は、「石は生きもの、石は生きものなんです」と、繰り返しつぶやく
13分52秒	石を叩く作業の写真を連結した擬似的なアニメーションが、クローズアップとパン・ティルト、回転、反復を繰り返しながらモンタージュされる(石を叩く音)	
17分13秒	切り出した石の置き場、彫像、灯籠の写真がディゾルブを繰り返しながらモンタージュされる(石による残響音)	昔から、石をノミで叩く事を「殺す」と言い、石を滑らかに磨きあげて事を「生かす」と言う。また、整えられた石の形を「温かい形」と呼んだ。そして、出来上がった石の形を見て「作りましたね」とは言わず、「生きてきましたね」と言った
19分48秒	切り出した石の上に立つ男(流政之)の写真、石を叩く男(流政之)の写真を連結した擬似的なアニメーションがモンタージュされる。途中でネガポジ反転も行われる(石による残響音)	
20分48秒	海辺に置かれた流政之の作品写真と、石を叩く男(流政之)の写真がディゾルブでモンタージュされる(石による残響音)	水と石。石は水を呼び、雨を迎え、石の肌の色を見せる
21分29秒	船に石を積み作業の写真がモンタージュされる(石を叩く音と舟歌)	石は裏切る事のないゆえか、石は人の心を守るゆえか、石への信仰は消える事なく人々の心の救いとなり、故郷となる
23分19秒	岩に打ち寄せる波のクローズアップにタイトルとエンドマークが重ねられる(石による残響音)	「石の詩」終
23分58秒	障子の写真にクレジットが重ねられる	製作元・スタッフクレジット

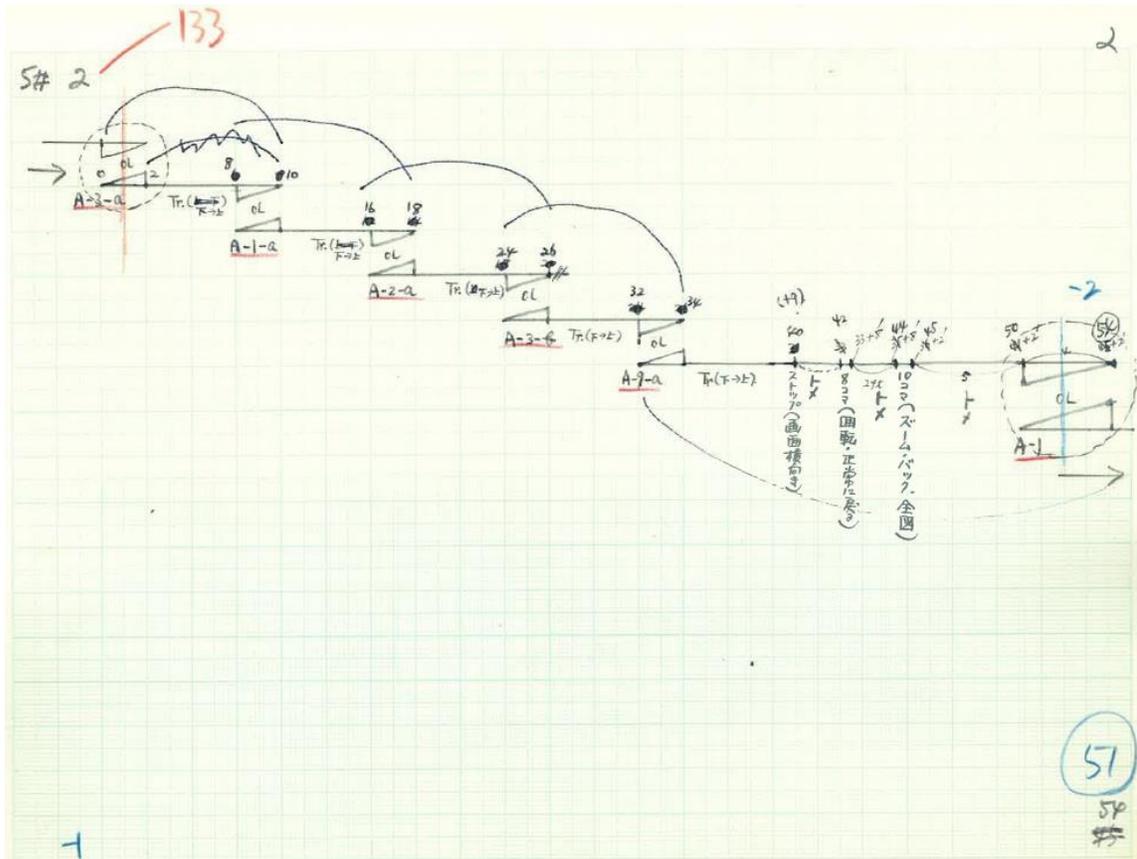
図版1：『アコ』 プロジェクション配置図



図版2：『アコ』 イメージ



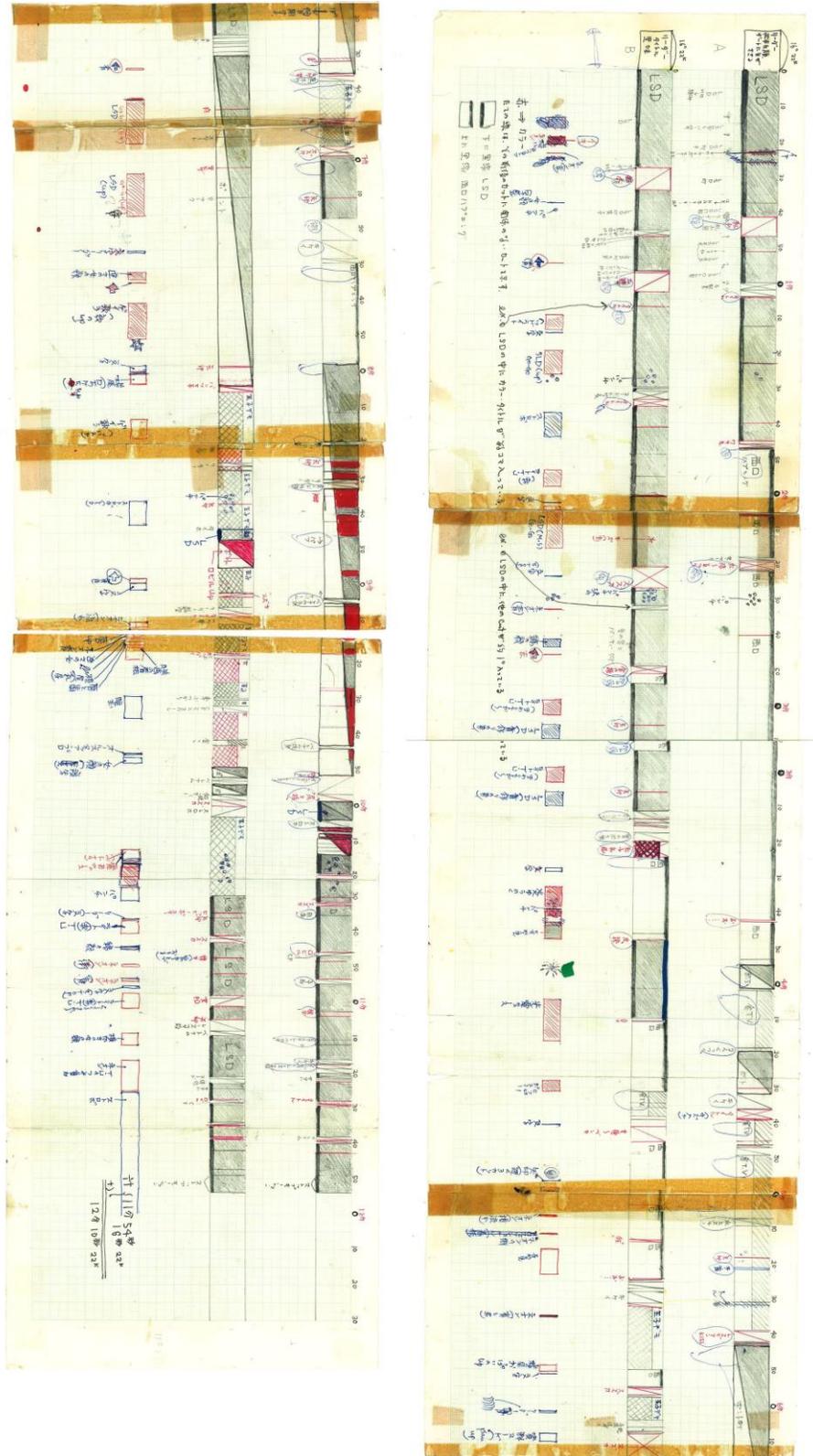
図版 3 : 『石の詩』 グラフコンテ



図版 4 : 『右眼』 フレーム位置



図版 5: 『右眼』 グラフコンテ全体



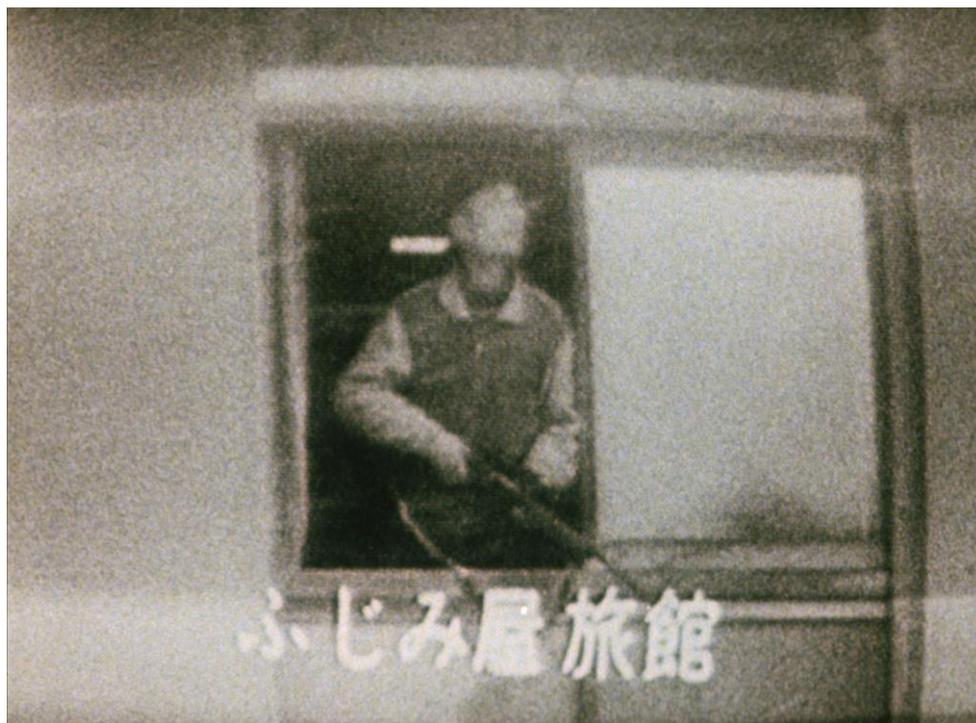
図版 6 : LSD



図版 7 : 西口



図版 8 : 金 T.V.



図版 9 : 王子デモ



