



作家を「記録」する映画——「新しい波」と1950年代のアヴァンギャルド芸術運動

大谷, 晋平

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2021-03-25

(Date of Publication)

2023-03-25

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第7953号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1007953>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



博士論文

作家を「記録」する映画——「新しい波」と 1950
年代のアヴァンギャルド芸術運動

指導教員：板倉史明准教授

2021 年 1 月

神戸大学国際文化学研究科

文化関連専攻・日本学コース

学籍番号・氏名 144C201C 大谷 晋平

(別紙様式 3)

論 文 要 旨

氏 名 大谷晋平

専 攻 国際文化学研究科地域文化論文化相関専攻日本学コース

指導教員氏名 板倉史明

論文題目 (外国語の場合は日本語訳を併記すること)

作家を「記録」する映画―「新しい波」と 1950 年代のアヴァンギャルド芸術運動

論文要旨

本論は、アヴァンギャルド芸術運動の流れを汲む映画人が、映画を作家の思想の反映物だとなぜ強調したのか、そして、そこで繰り広げられた作家性を主張する思考がどのような映画表現に結びついたのかを明らかにするものである。本論で扱うのは大島渚、松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進といった 1950 年代に映画監督デビューした新しい世代の人物たちである。彼らは映画制作だけでなく、雑誌や機関誌などで批評を行うことで映画論を展開していく点で、作品と言説とが一体となった映画潮流であった。

第一章では、大島たちの映画と批評を考察するために、映画テキスト読解の理論的整理を行う。1980 年代の北米の認知主義者であるエドワード・ブラニガンは、物語論において否定されてきた、テキストにおける作家の権能について再考した。そして彼は、映画テキストや雑誌等の情報を元に作品を読解する上で観客が構築する存在として、「歴史的作者」(historical narrator) の存在を認めたのである。本論ではブラニガンの理論を元に、日本の「新しい波」の映画人たちの作品と彼ら自身による批評を、作家像を構築する要因として扱う。

第二章では、勅使河原宏の 1950 年代前半の作品における作家の「主体」をめぐる映画『北斎』(1953) を考察する。彼は 1940 年代末から 1950 年代を通じて安部公房や花田清輝らによるアヴァンギャルド芸術運動に携わり、戦後にあるべき表現主体について探求した。それは「近代文学派」による、個人を抑圧から解放するための議論の上に成り立っている。そうした活動を経て、勅使河原は監督デビュー作である『北斎』(1953) において、美術作品の意図を読み取る映画を作るのではなく、映画作家の思考を表現するために美術作品を「主体的」に利用したのである。

第三章では、勅使河原、羽仁進が参加した映画製作・研究グループの「シネマ 57」(1957-1959 まで活動) の活動を明らかにする。彼らは、対象について記録しつつも、それを行う作家自身の「記録」ともなるような映画表現を目指した。勅使河原の『ホゼー・トレス』では撮影も録音も全て勅使河原自身が行ったことが発表されており、カメラの眼差しが勅使河原の眼差しであることを観客が想像できる造りになっていた。

さらに、第四章では、『シネマ 57』の制作した『東京 1958』(1958) を考察する。彼らは、作家が対象に対峙した際の実感を「記録」する方法を用いた。ここでは、例えば一般参賀の際に天皇の挨拶をありがたく尊く待つ群衆というよりも、珍しいものを見物に来る雰囲気を感じ取ったことが表現されている。それは、人物をイデオロギー的に典型的に描く、1950 年代前半の共産党系独立プロの作り方を相対化するものであった。

第五章では松本俊夫の「前衛記録映画論」について考察する。彼は花田清輝のアヴァンギャルド芸術論を映画に援用し、作家が外部を記録しつつ自らの内部を捉え、外部との関係性から内部を変

革を目指す「前衛記録映画論」を提唱した。それは、共産党のイデオロギーに合うように映画人が映画を作ることと、戦時中に権力のイデオロギーに合うように映画製作させられたことは同様の構造であり、結局個人を抑圧することに繋がるものであることを暴く、松本の問題意識が反映されたものであった。

第六章では大島渚による日本映画の戦争・戦後責任批判を読み解く。大島は劇映画の分野において、木下恵介の『二十四の瞳』(1954)を筆頭に、日本人の「被害者意識」に訴える映画が作られており、戦争・戦後責任が正しく追求されていないと批判した。本章では彼の批判を切り口に、木下の戦争プロパガンダ映画と戦後の平和主義映画の連続性を明らかにして大島がいかにか『飼育』(1961)でそれを乗り越えようとしたのかを詳らかにする。同作では、日本(人)の加害性が描かれ、戦争責任を問う姿勢が見出せる。

第七章では、大島渚のドキュメンタリストとしての一面を考察する。彼は1959年にデビューしたが、その当時から作中人物や状況を批評する映画のあり方を探っていた。『日本の夜と霧』(1960)は日米安保闘争に対する様々な立場の人間について描かれており、松本は同作について大島が作中人物について直接批評を加えている場面があると指摘した。さらに大島はテレビドキュメンタリー『忘れられた皇軍』(1963)を制作する。ここでは第二次大戦中に日本軍として従軍したが戦後に補償を受けられていない朝鮮籍の男性たちと大島との関係性が記録されており、被写体と作家の関係性の「記録」が新たな朝鮮人像を描き出す。

結論部分では、松本俊夫らの活動が、戦後における表現主体のあり方を問う幅広い芸術運動の上に位置付けられることが明らかにされる。そして、今井正、亀井文夫といった、政治イデオロギー的なものの影響を受けた映画制作の方法を乗り越え、作家がイデオロギーに自覚的であろうとする運動であったと位置付けられる。

<目次>

序論.....	p.1
第一章：作家理論の整理——認知主義理論における「作家」と本論の視座.....	p.9
1.1 はじめに——本章の目的と構成.....	p.9
1.2 バンヴェニストモデルの否定と認知主義者による「語り」の成立.....	p.11
1.3 ブラニガンの階層モデルにおける作家.....	p.16
1.4 本論における作家について.....	p.23
<参考文献>.....	p.25
第二章：「主体」を巡る映画的探求の「萌芽」としての勅使河原宏『北斎』——瀧口 修造版との比較分析.....	p.26
2.1 はじめに——近代文学派による個人をめぐる問題提起と本章の視座.....	p.26
2.2 物語的な要素を導入した先駆者としてのエンメルとレネ.....	p.28
2.3 勅使河原宏『北斎』の「主体」的な映画表現.....	p.32
2.4 本章の結び——勅使河原による試みの意義.....	p.41
<参考文献>.....	p.43
第三章：「シネマ 57」が求めた実験精神を持つ映画——「作家の眼」の探求と映画 の主観表現.....	p.44
3.1 はじめに.....	p.44
3.2 「シネマ」の活動とその特徴.....	p.46
3.3 「作家の眼」——「シネマ」が評価した映画表現.....	p.49
3.4 勅使河原宏の『ホゼー・トレス』——作家の追体験としての映画.....	p.56
3.5 本章の結び——「シネマ」における主観表現.....	p.61
<参考文献>.....	p.63
第四章：「シネマ 57」が求めた同時代性の考察——劇映画論と『東京 1958』の分析 を通して.....	p.64
4.1 はじめに.....	p.64
4.2 「シネマ」の評価した劇映画——同時代に対する作家の態度の表出.....	p.65
4.3 「シネマの眼」を表象する映画——『東京 1958』の分析.....	p.70
4.4 結び——「シネマ」の位置付け.....	p.76
<参考文献>.....	p.80
第五章：松本俊夫と羽仁進の映画論、そしてアヴァンギャルド芸術運動——1950 年 代から 1960 年代初頭までの活動考察.....	p.81
5.1 はじめに.....	p.81
5.2 1950 年代、「記録」をめぐるアヴァンギャルド運動.....	p.83
5.3 「主体」をめぐる議論と松本俊夫の「前衛記録映画論」.....	p.88

5.4 羽仁進の映画論と「凝視」の方法——松本俊夫との差異.....	p.95
5.5 結び.....	p.101
<参考文献>.....	p.102
第六章：日本の「新しい波」による日本映画の戦争・戦後責任批判——大島渚『飼育』の分析を通して.....	p.104
6.1 はじめに.....	p.104
6.2 日本の「新しい波」による日本映画の戦争・戦後責任論.....	p.105
6.3 戦意高揚映画と平和主義的映画の連続性——木下恵介作品を例に.....	p.109
6.4 『飼育』の分析——戦争・戦後責任への眼差しの表象.....	p.116
6.5 結び——出発点としての「被害者意識」批判.....	p.122
<参考文献>.....	p.124
第七章：ドキュメンタリストとしての「大島渚」——『日本の夜と霧』と『忘れられた皇軍』の分析.....	p.125
7.1 はじめに.....	p.125
7.2 1960年頃における記録映画作家としての大島渚——『忘れられた皇軍』の分析.....	p.126
7.3 社会を批評する「大島渚」の構築——『日本の夜と霧』の分析.....	p.134
7.4 結び.....	p.140
<参考文献>.....	p.143
結論.....	p.144
<博士論文の参考文献>.....	p. I

序論

本論は、アヴァンギャルド芸術運動の流れを汲む映画人が、映画を作家の思想の反映物だとなぜ強調したのか、そして、そこで繰り広げられた作家性を主張する思考がどのような映画表現に結びついたのかを明らかにするものである。

本論で主に扱うのは大島渚、松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進といった 1950 年代に映画監督デビューした戦後世代の人物たちである。彼らの活動は映画制作だけでなく、雑誌や機関誌などの批評によって映画論を展開していく点で作品と言説とが一体となったものであり、言い換えれば、彼らは自らの言説によって自分たちの作品の見方を語ったのである。そしてその議論は作品論にとどまらず、作り手のあり方についても論じるものであった。そして、彼らは単に映画を作るだけでなく、映画制作を通して現実社会に主体的に関わっていく作家であろうとしたのである。言い換えれば、映画によって社会批評を行い、また、観客たちにも自分たちの作品をそういったものとして読み解いてもらおうとしたのだ。では、彼らは具体的にどのような作家を目指し、それはどのような映画表現へと結びつけたのだろうか。

序論では上記について詳らかにしていくが、序論では研究概要を述べ、続けて先行研究の整理を通して視座を提示し、本研究を位置付けていきたい。

まず研究概要を簡単に述べておくと、本論は主に以下の観点から大島渚たちの作家論を明らかにするものだと言える。すなわち、戦時中から戦後にかけての日本映画界の連続性／非連続性を大島渚ら戦後世代の映画人たちがどのように理解していたのかを明らかにしつつ、日本映画界の戦後問題を作家のあり方という観点から捉え、彼らは何をもって作家としたのかを検討する。そして、そこで展開される作家論が具体的にはどのような作品に結びついたのか、さらに、作家像を構築するような映画表現とは何だったのかを明らかにし、彼らとその作品を映画史的に位置付ける。

また、本研究は映画の流れだけではなく、広く同時代の文学・芸術思潮を汲み取りながら映画を考察する。なぜなら松本俊夫らの議論は 1950 年代の同時代の動き——とりわけ「主体性論争」の流れを汲む、花田清輝らのアヴァンギャルド芸術運動における記録やリズム——と関わるからである。

このような視座に立つのも、これまでは大島ら戦後世代の作品は 1960 年代に活発に行

われたものとして扱われることが多かったが（序論の「先行研究の整理」の部分で詳述）、実際には 1950 年代に既にその萌芽があり、むしろその時期の政治・社会・芸術思潮が彼らの登場を準備したと理解できるからである。すなわち、当時のアヴァンギャルド芸術運動では政治的動向と日本映画の関わり、そして、幅広く表現者たちが共有していた、記録やリアリズムの議論から、表現者が主体的であるとは何かという問いがなされており、松本俊夫らの映画・作家論はその流れの上に成り立っていたのである。

ただし、1950 年代の政治・社会的動向と芸術運動との関わりから大島ら戦後世代の映画監督を考察する研究はこれまでほとんどなかった。なぜなら、これから確認するように、これまでは 1960 年代の動きに焦点が当たることが多かったからである。こういった点を確認するためにもまずは先行研究について確認しておこう。

先行研究の整理

上述したように、本研究は 1960 年代に花開く日本の「新しい波」の基盤が 1950 年代に構築されていったことを明らかにするものである。そのような観点に立つ必要性を主張するのは、裏を返せば、個々の作品論や作家論を含めて日本の「新しい波」が華々しく活躍した時期は 1960 年代であると常に位置付けられてきたことを表している。そのことを顕著に表しているのが、岩本憲児の「日本映画の新しい波——一九六〇年代」（2005）、佐藤忠男の『日本映画思想史』（1970）の第 9 章「60 年代の日本映画の思想」、波多野哲朗らによる『日本ヌーベルバーグ』（1970）の解説であり、長らく 1960 年代の活動を読み解くことに重きが置かれていたことが理解できる。

まず上記の文献に共通している点を指摘しておく、既成社会に対する対抗的性質を大島らに見出している点である。例えば佐藤は、同時代の社会状況に合わせてその時問題になっているトピックをテーマにした大島の映画制作は、その瞬間に何が必要なことかを問い、行動する自己を獲得する方法の一つだと位置付けている¹。また、岩本は、大島の登場は当時の松竹の伝統的な大船調メロドラマを逆手に取ったものであり、その殻を破るものであったと主張している²。

¹ 佐藤忠男『日本映画思想史』、三一書房、1970、p.383.

² 岩本憲児「日本映画の新しい波——一九六〇年代」、西嶋憲生編『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、pp.197-198.

また両者は、劇映画の外からも日本映画の慣例を変革する動きがあったことを主張している。よく知られているように、当時の日本の劇映画製作においては、助監督などの修業期間が数年から10年ほどあり、その後監督として一人立ちするというのが慣例であった。しかし、羽仁進や勅使河原宏はそういった期間を経ることなく、両者共に1960年代に劇映画を制作していく。ただ、羽仁も勅使河原も1950年代に既に記録映画を制作しており、岩本と佐藤は彼らの劇映画の中に記録的要素を読み取り、1950年代の記録映画制作との連関を示唆している³。

そして波多野と山根貞男は、既成の日本映画界や社会に対する戦後世代の苦悩と新たなアプローチが作家の主体をめぐる問題が軸にあると指摘している。つまり、大島らの戦後の日本映画批判、政治に映画を従属させることを批判する姿勢、偶然性の問題、ドキュメンタリーとフィクションといった映画をめぐる虚実をどう理解するべきかといった問題など、映画に関わるあらゆる議論が表現者の主体意識を問うことへと結び付けられていたのである⁴。

ただし、上記の先行研究で「新しい波」について語られる際はやはり1960年代の作品が中心であり、例えば勅使河原や羽仁らの1950年代の記録映画と1960年代の彼らの作品との連関については詳らかに語られておらず、また、彼らが映画制作の土台とした同時代の思想の連関もほとんど触れられていない。

また、第二章以降で確認するように、個別の作品や映画監督についての研究は蓄積されているものの、それら全体の連関を語る研究は少なく、その上、ほとんどが上記のように1960年代の劇映画を中心としたものである。とりわけ強調すべきは、本論で取り上げる勅使河原宏、羽仁進、松本俊夫、大島渚は協働していたにも関わらず、ほとんどの先行研究では活動や映画作品が個別に語られてきたことだ。例えば、映画制作・研究グループの「シネマ57」には勅使河原と羽仁が所属して共同制作を行っていたり(第三章、第四章で詳述)、松本と大島は作家主体論やドキュメンタリー論で共鳴している(第六章、第七章で詳述)。また、松本が「シネマ57」の活動や羽仁映画の方法論について論じたり座談会を開くなどして(第五章で詳述)、時には批判的であっても幅広く新しい世代の仲間として協働していたのである。そのため本論では、各章で個別の作品・作家研究に依りながらも、彼らの活動や作品を、協働がもたらしたものとして、それぞれの映画(論)の共通点を探っていく。

³ *Ibid.*, pp.187-189. 佐藤、前掲書、pp.352-358.

⁴ 波多野哲朗、山根貞男「3 ノーベルバーグと主体意識」、小川徹編『日本ノーベルバーグ』、冬樹社、1970、pp.545-553.

また、ここまで確認してきたように、大島ら戦後世代を見るものは、基本的には当時の映画界の新しい動きとして扱われてきた。言い換えれば、同時代の日本映画史という縦の歴史の文脈で語られてきたが、本論で確認するように、特に松本俊夫や勅使河原宏は、花田清輝や安部公房など、1950年代のアヴァンギャルド芸術運動の流れを汲んでいる。すなわち、同運動の潮流の一つとして映画界の「新しい波」を捉え直す必要があるのである。具体的には、第二章以降で確認するように、本論で扱う映画人たちは、1950年代における映画の状況だけでなく、「逆コース」などの政治的動向や、日本共産党などの左翼活動、アヴァンギャルド芸術運動などの経験を通して思考に影響を受けてきた。こういった点を読み解かなければ、彼らがなぜここまで作家（主体）をおしだす映画運動を展開したのかを詳らかにすることはできないのである。

つまり本論は、アヴァンギャルド芸術運動との連関から松本俊夫らを扱う点において、これまでの日本映画史の文脈で語られてきたものとは異なる観点から「新しい波」を位置づけ直すものでもある。

ただ、近年は特に松本俊夫に焦点を当てて、1950年代における日本の「新しい波」の活動を見出す研究も少しずつ出てきている。

阪本裕文の一連の研究では、1950年代の安部公房と花田清輝を中心としたアヴァンギャルド芸術運動において扱われたリアリズムをめぐる問題が、ルポルタージュや映画など多様な表現の問題へと発展していったことを指摘し、特に松本俊夫が花田の論に影響を受けつつ1950年代末に「前衛記録映画論」へ展開させたことを明らかにしている⁵。詳しくは第五章で説明するが、「前衛記録映画論」は映画作家が外部を捉えることを契機として内部を捉え、自らの内部の変革を通して外部を変革することを目指す理念であり、「作家主体」を問うために映画を自己言及的なものとして機能させる意図を持ったものである。

同様に、古畑百合子は松本俊夫が1950年代のアヴァンギャルド芸術運動に影響を受けていることを指摘しつつ、それが1960年代以降の実験映像や大島渚作品に影響を与えていることを明らかにしている⁶。また、1950年代末に多様になされた新しい世代による議論が、1960年代の実験映像や風景論、メディアイベントへと展開していくことを指摘した。

⁵ 阪本裕文「記録とアヴァンギャルド——戦後日本における前衛記録映画論とその背景」、『稚内北星学園大学紀要』、稚内北星学園大学、2011、pp.57-68。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、pp.21-27。

⁶ Furuhashi, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, 2013, pp.23-37.

阪本が松本の「前衛記録映画」を扱い、古畑が松本と大島の共通点を指摘しているが、本論ではさらに勅使河原宏と羽仁進も考察対象に加えられる。なぜならこの同世代の四名は実際に交流もあり、記録映画と劇映画といったジャンルを越境するなどの共通点を持ち、また、同時代のアヴァンギャルド芸術運動との連関も指摘できるからである。すなわち、松本の論だけではなく、松本を含む四名の関係性を踏まえなければ同時期の記録の問題や「新しい波」の「新しさ」は正確に捉えられないのである。

視座と目的

本論は、1950年代のアヴァンギャルド芸術運動が松本らの映画論に影響を与えていることを指摘する点で上記の阪本、古畑と同様の立場をとるが、さらに、当時の映画論を作家像構築を巡る問題として読み解く立場に立つ。それは、例えば松本の「前衛記録映画論」は作家の内部や外部をめぐる問いを映画表現に組み込むことを目指す理念である点で、映画における作家性の問題を扱わざるを得ないものであるが、これまでの研究ではそういった作家性の表象が位置付けられてこなかったからである。さらに、そもそも彼らはなぜ作家を強調しなければならなかったのか、さらに彼らの映画作家論が具体的にどのような映画表現へと結び付けられたのかも明らかにされきていない。噛み砕いて言うと、松本たちにとって、作り手の存在を顕著に指し示すような映画表現とは何だったのか、そもそもなぜそこまで作り手の存在を誇示するような映画技法が必要とされたのかが詳らかにされてないのである。そのため、彼らの求める作家のあり方が同時代の映画界でどのように特異であったのか、作家を論じることで生じた映画表現は先行する作品とどのような点で差異を持っていたのかも改めて考察する必要があるだろう。

よって本研究は、どのような映画表現が作家の内部を表していることになるのかを明らかにするものではあるが、さらに、そういった表現や作家性は、戦後の先行する映画——独立プロ作品、戦後の民主主義的・平和主義的映画など——とどういった点で差異があるのかを考察していくものである。そうすることで、作家論が記録の方法論と結びついて新たな映画表現を生んだことや、作家のあり方に関する主張そのものが日本映画の戦争・戦後責任を問うことや反戦運動と結びついていたこと、政治から映画を独立させるとは何かという議論に繋がっていた点が明らかになる。さらに、松本らの日本映画の戦争・戦後責

任論を読み解くことで、彼らが、戦時プロパガンダ映画と戦後の平和主義・民主主義的映画の連続性や、さらに戦時中の映画動員体制と戦後の日本共産党による文化政策に共通点を鋭く感じ取っていたことが明らかになる。

そして本研究においても一つ重要な軸は、作家理論の理論的な検討である。紙幅を要するため、序論では要点を述べて第一章で改めて詳述するが、本研究においては、映画作家とは社会・文化的背景によって影響を受けながら構築される虚構性を孕んだイメージであるという立場に立つ。なぜなら映画作品において作家が問題になる際は、作品を構築するなんらかの主体が存在するという前提が共有されている必要があり、その前提そのものが特定の文化的な背景を必要とするからである。

こうした作家像の構築を巡るものとして大島らの運動を読み解くことを踏まえると、本論は以下のような性格を持つものと位置付けることができる。

本研究で扱う、大島ら作家側が作家性を主張することは、作品を、作家個人（あるいは制作グループ）による現実や被写体への態度を表しているものだと読み取らせる行為である。つまり、作品と作家を紐付ける行為そのものが——とりわけ日本映画の戦争・戦後責任の観点から——作家自身が自らのことを歴史的に位置付けることであるのだ。すなわち本論は、大島らアヴァンギャルド芸術運動の流れを汲む映画人がどのような作家像を構築したのかを明らかにし、その像、あるいはそういった作家像を生み出す行為そのものがどのように位置付けられるのかを映画史的に問うものでもある。

本論の構成

ここまです踏まえて、最後に本論の構成を示しておこう。

上記したように、第一章では本論の目的に即して映画の作家理論について再考するために、特に、北米の認知主義映画論を取り上げる。そこでは、映画の「語り」とは観客が物語を構築する仕組みをテキストに偏在させるものであるという立場から、映画作家は観客によって構築されるイメージだと位置付けられた。確かに監督が自作について語り、それを知った上で映画作品を鑑賞すると作品の読解に影響を与えうるし、それを踏まえて我々観客は映画監督像を構築することがある。このように、観客が映画の内容を実際の映画監督に自然と結びつけてしまうように読解が管理されることについて、理論的に検討する。

その上で改めて、章の末尾で本論における作家の扱いについて詳述する。

そして第二章以降で具体的に 1950 年代以降の日本の「新しい波」の活動について考察していく。

第二章では勅使河原宏の映画監督デビュー作である『北斎』（青年プロ、1955）を、美術作品が映画においてどのように表象されるかという観点から分析する。そのことを通して、美術作品に対する映画作家の「主体」をおしだすために勅使河原がどのような映画表現を用いたのかを考察する。勅使河原は美術評論家・瀧口修造の『北斎』（未公開）を引き継ぎながら自分なりに作品を再制作したが、そこには、瀧口版には無い、物語世界を構築するために絵画をモンタージュする方法が見出せる。本論ではこのシーンを切り口に、勅使河原版の『北斎』を位置付けていく。

第三章は勅使河原宏や羽仁進らが結成した映画研究・制作グループ「シネマ 57」（以下、「シネマ」）の活動や、彼らの重視した映画の実験性とは何だったのかを明らかにする。第四章で詳述するが、同グループの活動はこれまでほとんど注目されることが無かったが、彼らは作家のあり方について熱心に議論しており、同時代の松本俊夫や大島渚らとの共通点も見られる。彼らは実験的な手法が採られた作品を重視したが、さらにそれは「作家の眼」の表現へと結び付けられていた。「作家の眼」の表現とは、作家独自の視点で対象を捉えることを目指すものであり、具体的には対象を捉える作家自身を指し示すような映画表現を含む、作家自身を「記録」する方法に繋がっていた。

第四章は、第三章を踏まえてグループ「シネマ」の同時代を「記録」する態度について考察する。「シネマ」は映画の実験性を探求する中で、木下恵介の『檜山節考』の技法に注目したが、一方で同作が時代劇でありながら、現代の貧困問題との接続があると論じる。そうした同時代性を劇映画でも見出しながら、さらに「作家の眼」の表現を目指した彼らは、東京をテーマにして『東京 1958』を制作した。同作では、撮影現場に行って作家が実感したことを「記録」という、彼らの基本的な態度が反映された作品であった。この章の最後では、第三章も踏まえて、「シネマ」が尊敬しつつ批判する対象でもあった亀井文夫との差異を検討する。この差異は、戦前・戦中から文化映画を制作していた者たちと、「シネマ」ら戦後世代との記録をめぐる態度の違いを浮き彫りにするだろう。

第五章は、戦後のアヴァンギャルド芸術運動と松本俊夫の「前衛記録映画論」と同時期の羽仁進作品について考察する。1950 年代の安部公房と花田清輝のアヴァンギャルド芸術運動は、内部と外部をめぐる主体やルポルターージュにおける記録主体の議論など、表現主

体についての問題が多様に論じられた。この章では、そうした主体の問題がいかにかに松本によって映画に持ち込まれたかを明らかにする。それは新たな映画表現を模索しながら、映画や作家を政治から独立させること——そこには松本による戦時中の映画作家の境遇への、また、戦後の日本共産党の文化政策への批判的眼差しがある——を目指すものであった。一方で羽仁進は『教室の子供たち』（岩波映画、1954）で評価されて以降、カメラが捉えることから帰納的に事実を読解する方法を一貫して採っていた。彼の初めての劇映画である『不良少年』（岩波映画、1961）も基本的にはその方法を採用したが、特にシナリオの面において松本俊夫から批判を受けた。この章の最後では、この批判と両者を交えた座談会を切り口にして、松本と羽仁の差異について考察する。

第六章では、大島渚と松本俊夫による日本映画の戦争・戦後責任論について考察する。大島と松本は、戦後の日本映画が戦中からの連続性を有していることを指摘した。特に大島は、木下恵介や今井正などの戦中から映画を作り続けている人物たちの民主主義・平和主義的映画が、日本人の被害者意識に訴えかけている作品であると指摘した。それを踏まえて大島は、日本人の加害者性を描き、自分たちが主体的に戦争について考えられるような作品を制作することを目指した。第六章では、大島と松本の論を切り口にして、木下の戦時中のプロパガンダ映画と『二十四の瞳』（松竹映画、1954）にいかにかに連続性があるかを分析し、一方で大島の『飼育』（大宝、1961）がどのように被害者意識を克服しようとしているかを分析する。

第七章では、大島渚のドキュメンタリストとしての面を扱う。彼は1963年にドキュメンタリーのテレビ番組『忘れられた皇軍』（日本テレビ）を制作し、韓国籍の傷痕軍人が不遇な扱いをされていることを描いた。そこでは、「シネマ」や松本らが探求してきた、現実を批評する作家自身を「記録」する方法が見出せる。ただ、現実を批評し、また、現実を批評する作家自身を問うという問題意識は、大島が松竹映画で劇映画を制作していた時から見出せる。彼の問題意識と作家自身の「記録」を問う松本らの探求がどのように重なり合ったのかを検討し、劇映画作家として世界的に知られる大島が、実は同時代の「記録」の方法に注目していたことを指摘し、彼の劇映画と記録作品との接続を考察する。

結論においては、日本の「新しい波」における作家のあり方に関する議論や記録の方法の探求が、それまでの日本映画界における反戦や平和主義、あるいは映画と政治の関係という面からいかにかに異なっていたかを明らかにし、彼らを映画史的に位置付けていく。

第一章 作家理論の整理——認知主義理論における「作家」と本論の視座

1.1 はじめに——本章の目的と構成

本章では作家理論について検討し、本研究における作家性の考察における視座を提示する。序論で述べたように、本論は日本の「新しい波」が築いた作家像や作家性を分析するものであり、それが映画史的にどのように位置付けられるか検討するものである。そのため、作品を読解する上で作家性が理論的にどのように論じられてきたのかを整理しておくなければならない。

さらに当時の観客による作品読解の背景として、日本において映画作家がどのように論じられてきたかを整理しておく必要があるだろう。なぜなら、大島渚ら日本の「新しい波」による映画活動は、映画雑誌や機関誌などの多様な言説とともに展開されたものであり、すなわち、作家自身が自らの作品の制作意図について理解してもらうことを狙っていたからだ。実際に大島渚は、自分が自らの初期作品について当時盛んに語ったのは、観客たちに自身の映画の意図を理解してもらうためであったからだと説明している¹。

つまり、日本の「新しい波」の作家のあり方について検討するためには、彼らの言説が作品を読解するにあたってどのような点を強調したのか、そこで強調される特徴を持つことが作家のあり方としてどのように日本映画史的に位置付けられるのか、これらが1960年頃においてどのような意味を持ったのかを考察する必要がある。

このように、1960年前後に映画作家のあり方が盛んに語られる一方で、作品の全てを統べるような作家の役割であったり、作中のあらゆる要素を作家の意図や人生と関連づける作家主義的な見方は、1960年代以降にロラン・バルトやミシェル・フーコーらによって否定されてきた。さらに、そういった見方は映画理論に持ち込まれ、文学と同様に、物語を語る主体として語り手（nattator）が定置されることになる。では、作家は全く作品内において影響を及ぼすことがなくなったのであろうか。仮に、理論的に作品が作家に帰属するものではなくなったとして、作品を享受する上でその作家を想起することは誤りなのだろうか。また、作家自身が自らの制作意図を説明することが無意味になってしまったり、

1 原一男『ドキュメンタリーは格闘技である——原一男 VS 深作欣二 今村昌平 大島渚 新藤兼人』、筑摩

あるいはそれが誤読を誘発しているということになるのだろうか。

もちろんそのようなことはない。むしろ 1990 年代になると、作家が観客に想起されるイメージとして理論的に再検討されるのである。本章ではその過程も踏まえながら、特にエドワード・ブラニガンのテキスト読解モデルについて考察する。彼は、ストーリーは観客によって構築されるとする立場をとりながら、その上で物語を語る主体も観客がその過程で想起する虚構の存在だとした。それを踏まえて彼は、従来は現実の作家に結び付けられていたような要素も、「歴史的作家」(historical author)として観客が作品を読み解いた上で想起するイメージだと位置付けたのである。

繰り返しになるが、1960 年頃に日本の「新しい波」は、大島渚などの現実の作家が映画雑誌等に寄稿するが、これは、作家側が読者(=映画の観客)に対して特定の読解を促すものだと捉えらえる。それは、カメラが作家の視点であるかのように読み解くことを促したり、カメラの動きが作家の意識の流れであるかのように読み解かせたりすることに繋がるなど、観客の読解を管理する行為であったと理解できるのだ。

では、そういった、観客の読解を管理するような言説と共に公開される映画作品によって、どのような作家像が構築されるのか。第二章以降でこの問いを検討していくためにも、本章では上記のブラニガンの「歴史的作者」に関する議論が重要だと考えられる。

それを踏まえて、本章は以下のように構成した。

第二節では、認知主義以前の「語り手」を前提とする議論に対し、デイビッド・ボードウェルがいかに反論し、「語り」(narration)を定義したのかを確認していくことで、作品の読み取り手の権限がどのように広がったのかを考察する。ボードウェル以前の映画物語論においては「語り手」のような「語る」主体の設定が前提とされていたが、彼によって、そういった存在が観客の読解の過程において想起される存在だと位置付けられた。すなわち、「語る」主体は、その存在そのものが観客の置かれた文化・社会的背景によって変化すると相対化されたのである。

第三節ではエドワード・ブラニガンによる「語り」の 8 つの階層モデルについて検討する。ブラニガンはボードウェルと同様の立場から、「語り手」を観客がテキストを読解する上で構築する虚構の主体であると位置付け、さらに、実在する作家と、観客によって構築される、虚構性を帯びたイメージとしての「歴史的作家」(historical author)とを区別した。ここでは、我々観客が普段実在する作家と結びつけるような情報も、我々が思い浮かべている時点で虚構性を含んでいる点が重要となる。

結びでは、上記を踏まえて本研究における作家を読み解く際の基本的な視座を説明する。すなわち、日本の「新しい波」は多様な言説を残したことにより、観客が作家像を構築するように映画の読解を管理したと理解されうる点について説明する。

1.2 バンヴェニストモデルの否定と認知主義者による「語り」の成立

映画における物語とは何かを問うために、欧米の映画研究者たちは 1970 年代から文学の物語論を取り入れ始める。その後 1990 年代前半頃までは、「語り」を担う主体をどのような存在として捉えるべきかということが北米とフランスで盛んに議論された。この議論を正しく捉えるためにも、映画における物語論の前提となる文学分野における議論を確認しておく必要がある。そのため本節では、映画分野での議論に援用された物語論と、それが北米の認知主義者たち（とりわけデイビッド・ボードウェル）に批判されていく過程を確認しておこう。

なお、認知主義理論に至るまでの「語り」と「語り手」の議論について詳細に論じたものは、木下耕介の「劇映画における「語り手」の修辞について」（2001）が挙げられる。木下はシーモア・チャトマン、セアラ・コズロフ、デイビッド・ボードウェル、エドワード・ブラニガンの四人が提示した「語り手」の様態について検討を加えた。本論は木下の議論とは主眼が異なるが、映画やテキストを提示する主体について論じる点で似た観点を持ち、さらに北米の認知主義理論について詳しく分析する点で共通している。この点で本章の議論は木下の分析に依っている。ただ、議論の目的が異なるために細かな点で差異があるので、簡単に立場を整理しておいたほうが良いだろう。

本論は、作家像の構築について、すなわち、作品を提示している実在する主体のイメージ構築をめぐる問題が 1960 年頃の「新しい波」の活動においてどういった意義を持つのかを考察することが目的であって、木下の論文が主眼としている、映画の実際の作り手とは異なるがテキストを提示している存在として構築される「語り手」の妥当性に関する議論とは観点が異なる。ただし、これは前提となる立場を共有している。

確かに、木下の論の前提——実在の作家個人が映像を用いて自らのメッセージを観客に伝えるという立場が否定され、観客による自由な読解を認めた上で「語り手」が構築されるとする立場と、本論において、実在の作家が自らの作品のメッセージを明示し、それを

読み解いてもらうことを試みたことについて考察することは、一見立場を異にしているように見えるかもしれない。しかし本論は、観客の自由な読解があることを認めた上で、なぜ、どのように作家が作品を作家のメッセージとして機能させようとしたのかを探るものである点で、むしろ木下と同様にテキスト読解の権限が観客にあることを認める立場である。言い換えるならば、本論は、作品が観客によって自由に読解されることが前提であるからこそ、大島たち（＝実在の作家）は熱心に発信して読解を管理しようとしたのではないだろうか、そして結果として作家イメージが構築されるに至ったのではないだろうか、という視点に立つものである。

上記のように、観客に自由に読み解かれるという前提でありながら、本論は、「語り手」構築の様態というよりもそこからさらに作家像構築についての理論的な整理を試みるものである。とはいえ、やはり北米の認知主義映画理論の「語り」についての考察は必要であるので、その点については適宜木下の論に依りながら検討を進めていく。

物語を語る主体とは何かという議論が起こった契機は、ロラン・バルトによる「作者の死」に代表されるように、作家主義の否定であった。つまり、テキストの読解は、作者が想定した意味に限定されるものではないという考え方が起こり、また、このような前提のもとで成立した物語論が映画分野でも援用された。そのため、映画分野の物語論も基本的には作家主義の否定を引き継いだものだと理解できる。

作品の全てを統べる神のような存在としての作者を退けた代わりに、言語学者であるエミール・バンヴェニストの影響を受けた、「語り手」という物語提示の主体が採用される。

バンヴェニストは、言語を、それを表す話し手とその聞き手の間のコミュニケーションとして捉えた。さらに彼は、言語における表現の様態に関して、それを表す行為そのもの（＝言表行為 *énonciation*）と表された内容（＝言表 *énoncé*）とに区別する。そうすることで、言葉で表された内容と、その内容から類推される話し手や聞き手の状況とを分けて考えることができるようになる。この前提の上で、言表行為の状況や主体を指し示すような言葉（＝指呼詞 *déictique*）を伴う言語表現の様態をディスクールとした。一方で、指呼詞を伴わないような言語表現はイストワールであると定義され、イストワールのような文章では「語り」の主体はおらず、出来事のみがあるとされたのである²。

2 本論で説明したバンヴェニストのコミュニケーション論は「フランス語動詞における時称の関係」や「代名詞の性質」に詳しい。Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Gallimard, 1966. (エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』、河村正夫・岸本通夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三訳、みすず書房、1983)

このバンヴェニストのコミュニケーションモデルが物語論に適用された。すなわち物語論は、語る主体と聞く主体がいる状況を前提としており、その上で、語る主体（＝「語り手」）の言表行為によって表されるものが物語であると定めたのである³。

バンヴェニストの議論を前提とした物語論が成立した後、1970年代後半から1990年頃まで、それが映画にいかにか適用できるかについて議論された。それらは大きく分けて二つの議論に分けられる。

一つ目は映画における語りの主体の痕跡を見出そうとする研究である。これはバンヴェニストの論を前提に据えており、1970年代から1990年頃までのフランスの映画学者らが関心を持った。彼らは、「語り手」の指呼詞と見なせる映画技法を分類することを試みたり、映画において「語り手」という一つだけの語りの主体を想定して合理性が保てるのかといったこと——具体的には、「語り手」と、映像や音声の提示者は別の主体とすべきかどうか——の検討を試みた。

もう一つは、バンヴェニストのモデルを映画に適用することを批判的に論じるものである。この議論の中心となったのは、北米の認知主義映画論の者たちで、代表的な映画学者としてデイビッド・ボードウェルとエドワード・ブラニガンが挙げられる。

ボードウェルの結論を先に提示しておく、彼は映画物語の前提としての「語り手」の設定を否定した。つまり、バンヴェニストのコミュニケーションを前提とした物語論は語り手と聞き手の存在を前提として設定していたのに対し、ボードウェルらは、テキスト内にそのような主体がいると感じられるとすれば、それは観客が映画の諸要素をもとに構築するものであると捉えたのである。また、彼らは、「語り手」を必須のものとして設定するには、映画はあまりにも複雑な表現の様態を持ち、また、そのような虚構の主体を不必要に増やすことでかえって映画の理解に不便を生ずると考えたのである。

ここからより具体的にボードウェルの論を検討していこう。

彼はバンヴェニストのモデルを適用することについて三つの問題点を挙げている。一つ目の問題点は、コミュニケーションモデルを適用しようとしている映画学者たちがそもそもバンヴェニストの理論を正確に理解しきれていないという点である。例えば、クリスチ

3 例えばバルトは「物語は、コミュニケーションの伝達物である。物語の送り手が存在し、物語の受け手が存在するのだ[……]語り手と聞き手（または読み手）をもたない物語はありえない」と述べ、バンヴェニストのコミュニケーションモデルとほぼ同様のモデルを物語の前提として採用している。ロラン・バルト『物語の構造分析』、花輪光訳、みすず書房、1979、p.36.

また、橋本陽介はバルトが語り手-聞き手を設定した背景にバンヴェニストの影響を指摘している。橋本陽介『ナラトロジー入門——プロップからジュネットまでの物語論』、水声社、2014、pp.75-76.

ヤン・メッツが古典映画をディスクールである印を隠した、偽装されたイストワールであると理解したことに対し、ボードウェルは、バンヴェニストがディスクールをイストワールであるかのように偽装するというようなことは提案していないと指摘した。そしてボードウェルは、そもそもバンヴェニストが言葉による表現を想定としているものであるのにメッツが視覚的な現象にこじつけていると述べ、メッツがバンヴェニストの論を正しく理解していないと批判している⁴。

ボードウェルが挙げた二つ目の問題点は、言語学的なカテゴリーを映画の語りに容易に適用させられないということである。そしてこの二つ目の問題点は、三つ目の問題点と深く関わってくる。すなわち、実際に言語学と映画の「語り」の類似性を頼りに議論を進めていこうとする際に綻びがうまれていると、ボードウェルは指摘しているのである。バンヴェニスト派の映画研究者たちは、カメラが見ることを言表行為であるとみなしたが、ボードウェルは、視覚的演出のみを特権的に扱う議論を批判する。また、見ることを言表行為とみなすということは、見る行為を行う特定の主体を設定しなければならないが、果たしてそれは誰であろうか。ボードウェルは、その見解が定まっていないことを指摘した。彼が挙げている例では、見る行為の主体はディスクールを生み出す者であると捉えたり（レーモン・ベルール）、語り手が見ていると解釈する者や（ロパルス＝ヴェユミエ）、作者がカメラを通して見ていると述べる者（マーク・ナッシュ）など、確かに定まっているとは言いがたい⁵。むしろ、物語世界のレヴェルや現実のレヴェルなどが一緒くたにされており、そもそも、映画の物語論のモデルとなる文学におけるその基本的な概念の理解においても混乱が生じていたこともうかがえる。

ボードウェルはさらに続けて、映画における「語り」や「語り手」についての特性を明らかにしたり定義づけを試みる議論が不足していると指摘している⁶。そういった批判を述べた後、彼自身は物語る「語り手」という概念を基本的には否定している。ただし、彼はその理由として、言語学的カテゴリーと映画を結びつけることの不合理性を主張することと共に、映画においては物語る擬人的な存在が直感的に感じられないことを挙げているのみであり⁷、「語り手」の概念そのものについて積極的に精査するような言及はない。これは、物語そのものに関しての彼の認識が、バンヴェニストの論を採用しようとした人物た

4 Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985, p.23.

5 *Ibid.*, pp.23-24.

6 *Ibid.*, p.24.

7 *Ibid.*, p.62.

ちと異なっていたからだと考えられる。

ボードウェル以前の映画物語論者たちは、映画が観客に届く前に物語が既に構築されているという前提で議論してきた。それに対し、よく知られるように、ボードウェルは観客が物語——彼にならうならばファースト——を構築するのであると主張し、物語がどの時点で構築されるかについての考え方を転換した。そのため、彼は映画における「語り」を、出来事の配置など（シュジェート）の「合図」から観客がファーストを生成していく過程であると定義づけた⁸。

このように物語の構築に関する前提が転換したため、ボードウェルは観客に届く前に物語は既に構築されているという前提のもとの語る主体についてはそもそも積極的に論じる立場になかったのだと考えられる。

ただ、ボードウェルはファーストと同様に、観客が「語り手」を構築することの可能性についてわずかに言及している。彼にとって「語り手」は、「特定の組織化の原理や歴史的要素、観客の精神的作用によって生産される⁹」ものであり、その概念を全否定しているわけではない。むしろ、観客が「合図」を元に「語り手」を構築することは止めていないようにも受け取れる。ただ、彼はこれ以上言及しておらず、観客に構築される「語り手」に関する議論はブラニガンに引き継がれることとなる。

ここまで確認してきたように、ボードウェルは、そもそもメッセージ（＝物語）の生産者たる送り手（＝語り手）とその受け手（＝読み手）という言語学的な前提を映画に適応させる合理性がないことを主張したかったのである。そして、より観客の解釈の行為を重視した考え方へと物語論を転換した。つまり、ボードウェル以前の物語論では物語を生産する機能を持っていたのは「語り手」であったのに対し、彼はその機能を観客に割り当てたのである。見方を変えれば、これは、物語を生産する「語り手」が構築されやすい作品であることが、作品の個性として扱われる可能性に開かれている。結果的に、前提として「語り手」を設定しないという点において、ボードウェルの立場はテキストの読解の自由度をより広げたとと言えるだろう。

ここまで検討してきたボードウェルのモデルを踏まえて木下はさらに考察を深め、物語や「語り手」の構築を促す「合図」までもが、文化的なコードを背景として観客が構築し

⁸ *Ibid.*, p.52.

⁹ *Ibid.*, p.62.

たのではないかと主張している¹⁰。この点に関して、本論も木下と同様の立場である。例えば、映像が提示されても、観客によっては「語り手」を構築する人もいればしない人もいだろう。その場合、前者は映像内に存在した「合図」を読み取れ、後者は読み取れなかったと言えるだろうか。それよりも、前者にとってはある表現が「合図」として機能したものが、後者にとっては特に機能しなかったと理解するべきだろう。なぜなら、同一の映像を見ても、背景となる文化的なコードが異なれば観客によっては異なる読みをするのであり、別の読みをするということは、ある表現が「合図」として機能した人もいればそうでない人もいということだからである。

むしろ、映画表現が「合図」として機能したりしなかったりするからこそ、大島渚たちは、映画を現実の作者による社会に対する態度表明であることを繰り返し説いたのではないだろうか。この議論に引きつけて言えば、大島たちは特定の映画表現を、現実の作者を構築するための「合図」として機能するように多様な言説を残した、と言えるのである。

ただ、ここで結論を出すのは議論を急ぎすぎだろう。次節では、どのような表現を物語構築の要素だとみなすのか、それさえも観客の自由なものだと認めたブラニガンの論を検討する。

1.3 ブラニガンの階層モデルにおける作家

1.3.1 階層モデルにおける各レベルの確認

前節を踏まえて、この節ではブラニガンの語りの階層モデルについて検討する。ブラニガンは、観客が映画作品における物語構築の主体であるというボードウェルの立場を引き継ぎつつ、ボードウェルが深く検討しなかった、物語提示の主体について詳細に論じた。つまり、観客が作品を読み解きながら構築し得る存在として、物語を提示する主体の復権を試みたのである。

10 木下耕介「劇映画における「語り手」の修辞について」、『映像学』第67号、日本映像学会、2001、p.84.

ブラニガンは、観客が物語を構築する主体であるという前提のもとで「特定のテキストは、作中人物の内的な力学から作品それ自体の生産を支配している歴史的な状況までの表出の連続体に沿うように、あらゆる精密さの度合いで任意の数のレベルを定義づける¹¹⁾」として階層構造のモデルを提案した(図1)。

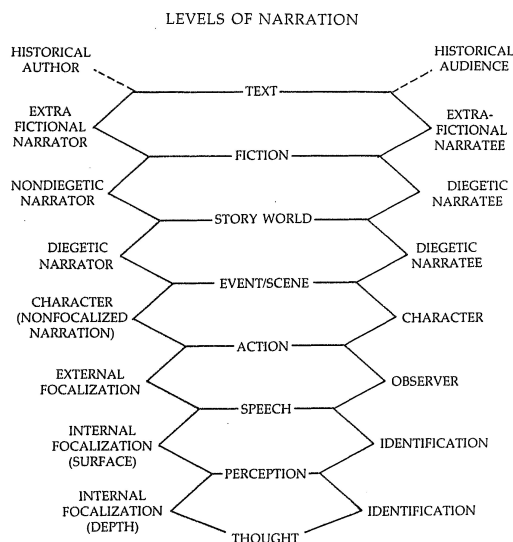
また、重要なのは、テキストとは所産の描写を集積したものだと説明されていることである。そしてそれぞれの所産は象徴システムを物質化したものであり、描写は、

社会的な容認によって成立していると述べる。そのため、テキストは、ある象徴の性質に対する見解が社会的にいかにか統一されているかによって変化する、と特徴づけられるのである¹²⁾。つまり、同一のテキストでも、ある社会的背景をもつ観客と別の背景を持つ観客とではスクリーンに映し出されるものを別の記号として捉えることがあるため、物語は別様に構築されうることを認めたのだ。

特定の文化・社会的背景の上で映画を見る観客は、自分たちの任意の数の物語レベルを構築するので、必ずしも8つのレベルとは限らないし、同様に、必ずしもそのレベルを司るような主体を構築するとも限らない。また、後で説明するが、語りの主体についての説明は上位4つのレベルが主である。こういったことを前提とした上で、ここでは上位4つの区分についての説明に重点を置きたい。

ブラニガンはそれぞれのレベルについて、『物語理解と映画』(1992)の86-107頁でアルフレッド・ヒッチコックの『間違えられた男』(1956)を例にしながら説明している。

本論において最も重要と思われるのはテキスト外の「歴史的作家—歴史的観客」(historical author—historical audience)のレベルであろう。ブラニガンは、作家は「生物学的な人物、あるいは人物たちというだけでなく、テキストを作り、また、テキストによって文化的な伝説として創造もされる。作家であるということは、社会的集団の中で、



(図1) 語りのレベル (Branigan 87)

11 Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992, p.87.

12 *Ibid.*, p.87.

あるいはそのために活動するということである¹³」と述べた。

さらに、ブラニガンはヒッチコックを例に説明を続けているので要約しよう。

個人としてのヒッチコックは、個人の人生を歩み、彼自身の性格を持ち、映画を制作する者として定められる。そして「歴史的観客」にとっては、彼は個性の強い人物であり、時代の伝説である。また、観客は彼の俗説や知識を得ることによって彼のことを知る。「ヒッチコックの公共の性格は、彼の有名な横顔や、少しのテーマ音楽、テレビのモノローグ、インタビュー、評判、彼の映画でのカメオ出演等で構成される¹⁴」。その結果として、「ヒッチコック」が特定の映画経験を観客に保証する商標的な名前となる。そして観客は、これらの性質を纏った商標的な「ヒッチコック」の情報を既に持ち、頭の中に構築した状態で映画を見るのである。「そういった意味で、「ヒッチコック」は観客のために“制作する”人物というだけでなく、彼の観客によって“創作される”人物でもある¹⁵」。

ここで、ブラニガンは、作品の表象から観客が作家を構築することを認めたと言える。

本章では「歴史的作家」と各レベルの「語り手」との差異も含めて検討すべきだと思うので、「歴史的作家」については後で詳しく検討することにして、ここではこれに続くストーリーを語る主体のレベルを確認しよう。

二番目はテキスト内のレベルである。ここでは映画のテキスト内にはいるが、フィクションの外に「フィクション外の語り手」(extra fictional narrator)を構築しうる。ただ、このレベルにおけるブラニガンの記述は、彼が「内包された作者」とも結びつけて説明しているため複雑さを有している。

『間違えられた男』の冒頭のシーンでは、人影と共に「ヒッチコックが話しています。過去に私はあなた達に多様な種類のサスペンス映画をお届けしました。しかし。今回は今まで見たものと違います」という発話を提示する。ここでは、次のシーンから始まるマニーについての出来事が提示されるフィクショナルな物語世界のことについて、テキストの中にいる人物によって説明されている。さらに「私が今までに作ったどんな虚構のスリラー映画よりも奇妙なことがあるのです」と述べているが、これはつまり、フィクションの内部にいないことを暗示させる台詞によって、テキスト内ではあるがフィクションの外レベルにいる「フィクション外の語り手」(extra fictional narrator)を示しつつ、現実のヒッチコック作品についても言及することで、「歴史的作家」としての「ヒッチコック」

13 *Ibid.*, p.87-88.

14 *Ibid.*, p.88.

15 *Ibid.*, p.88.

も構築される¹⁶。

さらにブラニガンは、このレベルに「内包された作者」を設定するが、その主体が表れる様態については別の例を示している。『間違えられた男』のオープニングクレジットのシーンの最後の二つのショットにおいて、ナイトクラブから出てきたマニーが、歩いてきた二人の警官の奥を歩くが、次のショットではマニーが二人の警官の間にいる。ブラニガンによると、この2つのショットは、無罪であるマニーが間違っただけで逮捕されてしまう出来事を暗示する「内包された作者」、あるいはこれも「フィクション外の語り手」による提示だという¹⁷。つまり、ブラニガンによると、上述した発話のシーンも、今挙げた、マニーがクラブから出てくるシーンも「フィクション外の語り手」を示し、さらに後者のシーンは「内包された作者」の語りである。木下が指摘しているように¹⁸、ブラニガンにおける「内包された作者」は「フィクション外の語り手」の下位区分であると考えられる。つまりブラニガンは、「フィクション外の語り手」の作用の中で、特に物語世界を描写するシーンにおいて、その描写の仕方に力を持つ主体を「内包された作者」と呼んでいるのである。

三番目はフィクション内であり物語世界 (story world) の外のレベルである。このレベルの「物語世界外の語り手 (nondiegetic narrator)」、あるいはその語りの様態については、ブラニガンは一般的な物語世界外の音楽——『間違えられた男』のオープニングにおいてタイトルやスタッフの書記表示が終わるまでの音楽——や、物語の場面を説明する書記表示——同映画のオープニングでの「1月14日の早朝の時間帯に……」——を挙げている¹⁹。つまり、物語に関わるものの中で、作中人物は知らず観客のみが知る情報を明示的に表す語りがこのレベルに含まれる。

四番目は物語世界内であり、出来事／シーンの外のレベルである。ここでの語りの主体は「物語世界内の語り手 (diegetic narrator)」であるが、ブラニガンはこの語りの例として、またしてもマニーが警官の間を歩く上記の例を挙げている。彼は、このシーンについて、マニーがクラブから出てきたところをたまたま目撃した傍観者による語りであると理解することが可能だと述べている²⁰。ただ、これは上述したように、「内包された作者」、あるいは「フィクション外の語り手」の提示ではなかったのだろうか。

このように二つのレベルが同時にあるように理解できる理由について、ブラニガンは

16 *Ibid.*, p.89.

17 *Ibid.*, p.89.

18 木下耕介、前掲論文、2001、p.86.

19 Branigan, 前掲書, pp.96-97.

20 *Ibid.*, p.95.

以下のように説明している。

一般的に、いくつかのレベルの語りが、様々な程度の明確さや適合性を有しながら、同時に機能している。すなわち、観客はテキストをいくつかの異なる方法で記述することができ、それらの全てが特定の文脈や目的の範囲内であれば、それらは的確であろう。²¹

つまり、特定の文脈や目的に適っていれば、同時にいくつかのレベルの語りが構築される読解をブラニガンは認めているのである²²。

ここまで確認してきた、映画表現をもとに観客が物語を構築することについて考察するブラニガンらの研究は、1990年代から2000年代を通して、ボードウェル以前の精神分析的映画論の系譜の影響も受けて、カール・プランティンガなどによって、観客の情動(affect)についての議論へと発展している。

1.3.2 ブラニガンの論の検討

ここまでブラニガンの議論を確認してきたが、彼の論で重要な点は主に二点あるように思われる。一つ目は、「語り手」と作家を峻別しつつ両者を観客が構築しうる存在として認めたこと。もう一つは——本論の目的により関連して——「歴史的作家」が、映画のテキスト以外の周縁的なメディアの影響も受けながら構築されることを指摘した点である。

一つ目に関して、それまでの物語論（特にフランス圏での議論）においては、「語り手」

21 *Ibid.*, p.96.

22 下位の4つの区分は、上述したように本論では詳述することはないが要点だけは説明しておきたい。これら下位の区分は「作中人物が物語世界の情報を提供することを認める」(Branigan 100)のものであり、上位4つのレベルと異なる判断基準を採用している。上位の4つのレベルは、作中人物が知り得ない情報や、それを語る主体と物語世界との関わり方が判断基準であったのに対し、焦点化(focalization)の概念を用いながら設定された下位の4つのレベルは、作中人物の心理や知覚といった意識の描写が基準となる。ただし、物語の情報であれ意識のそれであれ、情報のモデル——どの時空間の誰(何)についての情報が提示されるか——という判断基準は一貫しており、それをもとにした8つの区分となっていることがわかる。

ただ、下位の区分で用いられる焦点化はそれ自身が情報モデルと視覚モデルを混在させた、問題を孕んでいる概念であり、ブラニガン自身もその問題を解消しきれていない。例えば、ブラニガンは外的・内的焦点化の例として、共に外部から作中人物を描写するシーンを挙げており(Branigan 103)、作中人物の意識の表現方法によっていかに外的／内的焦点化の判断をすべきかについての見解が曖昧である。また、そこで扱われる情報についても、内的焦点化のレベルにおいて表層／深層を区分しているが、それぞれがどのような意識を指すのか定義づけされていない。この指摘は木下の以下の論文に詳しい。木下耕介「パズル・フィルム、焦点化の限界、そして、もう一つの系譜——クリストファー・ノーラン『メメント』を例に」、『群馬県立女子大学紀要』第38号、群馬県立女子大学、2017、pp.65-92.

に類する物語を提示する主体が提案されてきたが²³、一方で、作品を読み解く上での映画作品そのものを提示する主体についてはほとんど議論されてこなかった。もちろん、これまでも現実の作者は物語の「語り手」と区別されてきた。例えば黒澤明の『羅生門』(1950)のように、スクリーンに映し出されているもの、例えば木こりが羅生門の下で語り始めて「三日前だ。わしは山へ薪を切りに行った」というセリフの直後に木こりが山を歩いている場面が提示される時は、作中人物が語っているものが映像で提示されていると考えて(=作中人物が「語り手」として読解して)、現実の作者と区別した主体が構築される場合がある。もしも木こりが山を歩いている場面を、羅生門の下の木こりが語っているものが提示されていると解釈しないのであれば(少なくとも、木こりが侍の死体を発見したことが、木こり自身の口から語られていると考えないと)、その場面の次に羅生門の下での木こりや法師の会話、その後の検非違使での場面とで整合性がなくなってしまうだろう。もちろん、この木こりは黒澤明という現実の作者とは別の存在であり、テキストの作り手である作者(黒澤)と、特定の場面の提示者である「語り手」とは区別されなければならない。

一方で、我々が映画を見るとき、例えば「スティーブン・スピルバーグらしい作品だな」とか「小津安二郎らしい作品だな」等、物語構造だけでなく、作品全体を見渡して制作者を想起することがあるだろう。さらにクレジットに制作者の名前が載ったり、制作に携わった人物が実際にナレーションしたり出演するなどした場合は、その作中に登場する人物と現実の制作者とを同一視しないことの方がむしろ不自然であり、そういった演出によって作者のイメージを作り上げることは大いにあり得る。

つまり、これまでの物語論においては、物語を提示する主体について扱われてきたのであるが、ブラニガンはさらにその上にテキストを提示する主体を想定し、作家を想起する作用を排除しない論を合理的に構築したと言えるだろう。

ブラニガンの論で重要なもう一つの点は、作家のイメージが観客によって構築される際に映画作品の周縁的なメディアを取り上げた点である。例えばブラニガンが挙げた『間違えられた男』の冒頭部分において、「ヒッチコック本人が話しています」というヒッチコック本人による発話の部分について、彼が制作者であると知らなければ単にストーリーテラーのような役割の人物だと理解するかもしれない(ヒッチコックは実際に映画を制作してストーリーテラーも務めたが、例えば『世にも奇妙な物語』におけるストーリーテラー(タ

23 Gaudreault, André et Jost, François. *Le Récit Cinématographique*. Nathan, 1990. Vanoye, Francis. *Récit Écrit, Récit Filmique*. Nathan, 1989. ジャック・オーモン、ミシェル・マリー、アラン・ベルガラ、マルク・ヴェルネ『映画理論講義——映像の理解と探求のために』(武田潔訳)、2000.など。

モリ)はそれぞれの物語の現実の制作者ではない)。彼を制作者と理解し、制作者自身が語っていると理解するためには、事前にヒッチコックがどのような人物かを知っておかなければならない。つまり、作家の情報を持っているかどうかによって、テキストの読解に影響を与えるということだ。

また、ブラニガンは「歴史的作者」としての「ヒッチコック」の構築によって、ヒッチコック作品の質を観客に保証する商標的な意味を持つことを指摘している²⁴。このように、映画作品や、映画周縁の媒体で作家の名前を出すことで、観客に映画の様式や質、ジャンルを想起させるのだ。例えば、「是枝裕和の最新作品」というCMが流れた時に、コウモリを模したヒーローが残忍なピエロを退治したり、遺伝子操作によって復活した恐竜が大暴れするようなエンターテインメント作品を思い浮かべることは無いだろう。つまり、映画を製作(制作)する側から言えば、作家イメージは、観客の作品読解を管理するだけでなく、劇場に足を運んでもらうための作品の質やジャンルを想起させる要素として有効な宣伝手段ともなるのである。

ここまでの説明で、「歴史的作家」において重要な点が見えていく。すなわち、「歴史的作家」はテキストを読解する観客によって構築されるが、それを構築するためには映画の周縁にあるメディアや幅広く現実の社会・文化的背景の要素が多分に関わってくるということである。すなわち、「歴史的作家」はテキストに偏在し得る虚構の主体でありながら、一方でそれを構築するための要素は、テキストだけでなく現実の社会・文化・映画産業の中にあるということである。言い換えれば、観客が映画作品を見ながら作家のイメージを構築するためには、現実の社会において、それを促す情報を既に観客が持っている必要があるということになるだろう。あるいは、作品を見た後に作家の情報を得て、「あの場面はこのような意図・メッセージが含まれていたのか」と事後的に解釈し、それを元に作家のイメージを構築する場合もあるし、複数の作品を制作している作家であれば、前作のイメージを持ちながら最新作を観ることもある。すなわち、前作が最新作のコンテキストともなり、作品毎に作家イメージが修正されることもありうるのである。

では、こういった「歴史的作家」の概念は具体的にはどのように援用されうるか。本章の最後に、本論における作家の扱いについて述べながら検討しよう。

24 Branigan、前掲書、1992、p.88

1.4 本論における作家について

本研究は1950年代後半から1960年代初め頃における戦後の新しい世代による作家性の様態を明らかにするものであるが、より詳しく述べれば、言説上でいかに作家について述べられて、映画作品内で作家性がいかに見出せるかを詳らかにするものである。ただ第二章以降で確認していくように、本論で扱う映画人による作家論で重要なのは、映画作品を作家の主観の反映として扱おうとしたこと、あるいは、機能させようとしたことである。言い換えれば、特定の映画表現を作家の主観の表出だと雑誌等で発言することによって、映画作品は作家の意図やメッセージ等が含まれた表現である、という社会的容認を生み出そうとしたということだ。

これはブランガンの論に引きつけて言い換えれば以下のようなになるだろう。すなわち、日本の「新しい波」が制作する映画のテキストにおいては、特定の映画表現から観客が作家のイメージ構築を促すような情報を言説によって与え、読解を管理し、その上で映画を制作して自分たちの主張を読み取ってもらうことを図ったのである。実際に大島渚は、自作について解説しなければ当時の観客が理解してくれなかったと述懐している²⁵。それらは必ずしも作家論に直接結びつくものではなかったが、作家自身による数多くの言説それ自体がその作家イメージの要素となるような、情報読解の方向性を管理する運動を起こしたと理解できる。

さらに、映画表現が作家の主観と結びつきながら語られることで、映画作品で作家の主観が表象されているという読解も積極的に行われた。特に、カメラの視点と作家の眼差しを重ねたり、映画の物語を作家の体験過程と重ねる見方をするなど、多様な映画技法が作家の主観と結びつけられながら語られたのである。

当然ではあるが、本研究ではこういった言説と共に映画の分析がなされる。それらは例えば、松本俊夫による「前衛記録映画論」のような、理念と共に作品群を分析するものもあれば（第五章）、松本による『日本の夜と霧』（1960）の批評のように、カメラと音声を大島の主体的な動作だと論じたりする場合のように（第七章）、かなり具体的な映画表現と作家が結びつくこともある。すなわち、作品のコンセプトや映画の理念、さらにはテキスト内の表象においても観客に作家を強く意識させるような言説が多く生まれたことがこの時期の特徴であり、さらにそういったもので生まれる作家イメージが、日本の既存の映画

25 原一男、前掲書、2016、pp.171-173.

体制への反発だけでなく、反戦や戦争責任などの政治的主張のための一つの要素となった。これら作家を論じることを切り口に社会批評が展開されたことこそが日本の「新しい波」の最も肝要なことであり、彼らの映画表現の土台となるような特徴であった。

次章より、そういった作家に関する議論の展開の考察を、映画の分析と共に進めていく。第二章では、戦時中に作家個人が抑圧された背景から作家の「主体」が終戦直後からどのように語られたのかを明らかにし、それは勅使河原の映画表現からどのように見出せるのかを考察する。そして第三章と第四章では、作家個人の主観がどのように映画装置と結びつけられ、それは同時代を批評することによってどのように展開したかを明らかにする。第五章では、1950年代の政治の時代において、政治と芸術の狭間で作家の立ち位置についていかに議論されたかを明らかにし、第六章では日本映画における戦争・戦後責任という観点から、「新しい波」の映画人はどのように上の世代の戦後観に抗ったかを考察する。そして第七章では、大島渚による作家論が、劇映画と記録映画のジャンルをまたがった活動に展開したことを詳しく見ていくことになる。そして最後に、日本の「新しい波」の作家論が、1950年代末から1960年代初め頃の日本映画においてどのような意義を持っていたのかを総括して本論を終える。

それでは次章から具体的に「新しい波」の映画論を詳しく見ていこう。

<参考文献>

- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Gallimard, 1966
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992
- Gaudreault, André et Jost, François. *Le Récit Cinématographique*. Nathan, 1990
- Vanoye, Francis. *Récit Écrit, Récit Filmique*. Nathan, 1989
- エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』、河村正夫・岸本通夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三訳、みすず書房、1983
- 木下耕介「パズル・フィルム、焦点化の限界、そして、もう一つの系譜——クリストファー・ノーラン『メメント』を例に」、『群馬県立女子大学紀要』第 38 号、群馬県立女子大学、2017、pp.65-92.
- 「劇映画における「語り手」の修辞について」、『映像学』第 67 号、日本映像学会、2001、pp.73-90.
- ジャック・オーモン、ミシェル・マリー、アラン・ベルガラ、マルク・ヴェルネ『映画理論講義——映像の理解と探求のために』（武田潔訳）、2000
- 橋本陽介『ナラトロジー入門——プロップからジュネットまでの物語論』、水声社、2014
- 原一男『ドキュメンタリーは格闘技である——原一男 VS 深作欣二 今村昌平 大島渚 新藤兼人』、筑摩書房、2016
- ロラン・バルト『物語の構造分析』、花輪光訳、みすず書房、1979

第二章 「主体」を巡る映画探求の「萌芽」としての勅使河原宏『北斎』——瀧口修造版との比較分析

2.1 はじめに——近代文学派による個人をめぐる問題提起と本章の視座

本章は、瀧口修造が構想した映画『北斎』と勅使河原宏の『北斎』の比較分析を通して、1950年代末に日本の「新しい波」が掲げた「主体」的な映画の萌芽となる取り組みを明らかにするものである。

1960年前後は松本俊夫を中心にして、一部の映画人は特に作り手の「主体」を巡って活動を展開していた。ただし、その活動は、1940年代後半のいわゆる「主体性論争」の流れを汲んでいるのである。「主体性論争」の中心となった近代文学派の立ち上げた雑誌『近代文学』の方針を見てみると、「政治的党派からの自由確保」や「イデオロギー的着色を払拭した文学的真実の追求」が主張されており¹、さらに、党の方針に従って行動することを第一に求める当時の共産党のあり方を、滅私奉公を求めた戦時中の日本政府と同様の構図であるとして批判し、現実の認識や芸術の起点をまず個人に置くべきだと主張した。つまり、個人の「主体性」を抑圧して、特定の政治的イデオロギーのもとに現実を認識させようとする権力を否定し、一方で個人に対しても、権力への盲目的な追従を拒否することを求めたのである²。

もちろん、これは理念的な主張であり、権力からの個人の独立とは具体的にどういった状態を指すのかということはその後探求されていく。

そして、「近代文学派」の問題意識と共通するような考えが、松本の著作や、勅使河原や羽仁進らが所属した映画制作・研究グループ「シネマ 57」が掲げた「作家の眼」という考え方にも見出せる。彼らが言う「作家の眼」がある映画とは、描く対象に対しての作り手の観点が映画作品において表現されているものである（第三章で詳述）。そしてより重要なことは、「作家の眼」が、実際に作り手が映画の舞台や描く被写体と直接対峙し、そこから作り手に喚起されたことを元に制作することを前提にしている点だ。つまり、松本や「シ

1 埴谷雄高「近代文学」創刊まで『近代文学』第100号、近代文学社、1955、pp.45-46.

2 「近代文学派」の基本的な活動理念や、彼らが提出した戦後日本の課題については大谷晋平「新しい波」に引き継がれる『近代文学』の「主体」——佐々木基一の映画評論分析を通しての考察『国際文化学』第31号、2018、pp.25-50.の第2節を参照されたい。

ネマ 57」は「近代文学派」の、現実の表現において個人の実感を起点とするべきだという点で共通の立場であり、言わば、1950年代後半から1960年代にかけての「主体」を巡る映画活動は、「近代文学派」が提出した課題の映画的探求だと捉えられるのである。

では、彼らが言うところの「個人の実感を起点とする」とは何か。そして、日本の「新しい波」における「主体」とは何だったのだろうか。第二章では、このような疑問を解決する端緒として、勅使河原宏の『北斎』（青年プロ、1953）を取り上げる。というのも、同作品が「主体」を巡る映画活動の初期の作品と位置付けられるからである。

勅使河原は1950年前後から、岡本太郎や、後に『砂の女』（東宝、1964）などで協働する安部公房、「近代文学派」の埴谷雄高や花田清輝、同派で映画評論家でもあった佐々木基一とも交流するなど、様々な分野の人物と交流を深めた。そして、1953年に映画デビュー作として『北斎』を制作する。つまり、敗戦直後に「近代文学派」が提出した個人の「主体」に関する問題がアヴァンギャルド芸術運動に引き継がれ、1950年代末頃にかけて映画分野に展開すると見れば、『北斎』はその初期の作品と捉えられるのだ。

さらに本章では、同作品を瀧口修造の『北斎』と比較する。というのも、勅使河原の『北斎』は瀧口がほとんど完成させていたものを再制作した作品であるため、考察する際に勅使河原版・瀧口版それぞれのオリジナルのアイデアを明らかにしなければならないからである。

二つの『北斎』を比較しながら分析する先行研究は、主に西嶋憲生の「瀧口修造と映画——いくつかの接点」（2003）と倉林靖の「可能性の映画——瀧口修造の『北斎』シナリオとシュルレアリスム」（2005）が挙げられるが、共に瀧口の映画活動の意義を明らかにすることを主眼としており、本論によって初めて「主体」を巡る映画活動の観点から勅使河原版の『北斎』が考察されることになるだろう。

また、本論では上記の先行研究に加えて、ルチアーノ・エンメルとアラン・レネによる美術作品を扱った1940年代の映画や、それらを対象とした研究を参照しながら二つの『北斎』を分析する。なぜなら、特に勅使河原版の『北斎』が物語的（narrative）な映画表現を巡ってエンメルやレネの映画とも関連し、さらにその表現が「主体」の問題とも関わっているからである。

ここまでを踏まえて、本論は以下のように構成した。

第二節では、エンメルとレネの美術作品を扱った映画、そしてそれらを分析した研究を取り上げる。彼らの作品が、美術作品を鑑賞する道具としての映画を脱却し、美術作品を用いて物語を表現しようとする試みであったことを明らかにする。

第三節では、『北斎』に関する先行研究を参照すると共に、第二節で得られた、レネらの作品と関連する映画的特徴を見出しながら二つの『北斎』を比較分析する。この分析によって、勅使河原にとっての「主体」を表す映画表現が何を指していたのかを明らかにし、一方で新たな課題が浮かび上がったことも指摘する。

結びでは、勅使河原の『北斎』が、「主体」をめぐる問題として美術作品に対する作家の関わり方を提出したものだと言えるが、物語全体を通して階級闘争というイデオロギー的な観点から「強引に」葛飾北斎を位置付けたという課題も指摘される。

2.2 物語的な要素を導入した先駆者としてのエンメルとレネ

具体的な作品の論考に入る前に、まずは本章を通して扱われる美術映画の変遷について確認しておこう。

ヨーロッパでは 1910 年代から宮殿や教会等の公共的建築や記念碑的な彫刻を題材とする映画が作られており、それらは教育や観光目的の面もあった³。美術史家のスティーヴン・ジェイコブズによると、1920 年前後から映画で美術作品を分析することについての議論が盛んになるが、これは美術史的な観点から芸術作品を見る手段として映画が用いられていると言える⁴。そういった、美術作品を美術史的に分析する手段として映画を用いることから脱却しようと試みたのが、ルチアーノ・エンメルやアラン・レネであった。では、具体的にどのような方法によってなされたのだろうか。

エンメルは 1930 年代末から短編映画を制作し始め 1940 年代から 1950 年代にかけて、特に絵画、彫刻、建築、芸術家を題材とした映画を盛んに制作する。ジェイコブズは、「エンメルはただ単に芸術作品を提示するだけでは満足できず、彼は、それらの作品の物語と

3 Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p.1.

4 *Ibid.*, p.2.

劇的な可能性を示そうとした⁵」と指摘し、それを初めて試みた作品として、エンメルの監督デビュー作でもある「ある壁画の物語」(*Raconto da un affresco*, Dolomiti Film, 1938)を挙げている⁶。この作品は、スクロヴェーニ礼拝堂にある、キリストの生誕から昇天までを描いたジョットの一連の壁画を用いて構成された。ジェイコブズは同作を以下のように説明している。

例えばキリストの口づけのシーンは、フレスコ画のロングショットではじまり、アクションの場所を設定する。そしてエンメルは、今まさにキリストに口づけをしようとするユダを指差すローブの男のミディアムショットを挿入する。そして、兵士のクローズアップショット、群衆の中の見物人が映る二つのショット、そして他のフレスコ画から引用されたユダのクローズアップが続く。⁷

このシーンでは、一枚のフレスコ画がいくつかのショットに分割されている。そして、それがフレスコ画の細部を強調するためのショット分割ではなくて、ユダがキリストを裏切る口づけという行為と、それに対する兵士のリアクションという、絵画に描かれている出来事の因果関係を結びつけるための分割になっている。つまり、映画は絵画の細部を分析するのではなく、「ユダがキリストを裏切る」という出来事を提示することに主眼を置いているのである。

このように、絵画のモンタージュによって出来事を提示する方法を採ることによって、エンメルは美術史的な分析の手段として映画を用いることからの脱却を図った。そして、アラン・レネはその方法をさらに発展させる⁸。

レネは1943年にパリ高等映画学院(IDHEC)に入学し、1947年に6名の画家を扱う短編連作を制作し、1948年公開の『ヴァン・ゴッホ』以前から芸術家という題材や絵画の映画的表現に対して関心を寄せて映画の修練を重ねていた⁹。

5 *Ibid.*, p.7. エンメルの美術作品を扱った映画についてはジェイコブズが最も詳しく分析しているが、Raymond Durgnat, “The Cinema as Art Gallery,” *The Burlington Magazine*, no.767(Feb., 1967), pp.81-87.でも若干の分析がある。

6 Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p.8.

7 *Ibid.*, p.8.

8 レネ自身もエンメルの影響を認めている。Gisèle Breteau, ed, *L’art d’Alan Resnais par Alan Fleisher*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1998, p.11.

9 『ヴァン・ゴッホ』以前のレネの経歴については、*Ibid.*, p.47, pp.51-53 に詳しい。

『ヴァン・ゴッホ』はゴッホの人生を描いた作品であるが、全編がその絵画によって構成されている。ヴォイスオーバーでは各々の絵画について解説されることはなく、ゴッホの人生について語られる。ただし、レネ自身が認めているように¹⁰、ゴッホの人生が伝記的に正しく描かれてはいない。彼は同作品の狙いを、以下のように説明している。

絵に描かれた樹木や人物や家屋が、モンタージュの力で、一つの物語のなかではたして実物の役割りを果たすことができるかどうか、そしてまたその場合、観客がほとんど気づかぬ間に、写真があらわすような外部世界を一人の芸術家の内部世界に代置させることが可能であるかどうか、という実験であった。¹¹

絵画で描かれている事物が「一つの物語」のなかで「実物の役割りを果たす」とはどういった意味だろうか。さらに、「一つの物語」という条件での「実物」によって構成された映像による、ゴッホの「内部世界」の表現はいかなる演出によってなされるのだろうか。

レネの意図を理解する切り口となる分析を、フランスのジャック・オーモンが行なっている。

オーモンによると、『ヴァン・ゴッホ』では、①「物語世界化の操作」(*operation de diégetisation*)、②「語りの操作」(*opération de narration*)、③「心理化の操作」(*opération de psychologisation*)が行なわれているという¹²。まずはこれらについて要約しておこう。

①「物語世界化の操作」¹³

それぞれの絵画が、一つの虚構の世界として提示され、一つのシーンに統一される。その例が「ジャガイモを食べる人々」をいくつかのショットに分けて提示しているシーンである。3分40秒ぐらいからはじまるこのシーンでは、ゴッホが故郷に帰って農民を描き続けたことがヴォイスオーバーと共に提示される。ここでは一枚の『ジャガイモを食べる人々』が5つのショットに分割されて提示され、絵画の全体像があらわれない。ただし、それぞれのショットが別の物語世界のものとして扱われるのではなく、同じ物語世界のものとして提示されている。

10 ガストン・ブーヌール『レネ』(岡本利男訳)、三一書房、1969、p.160.

11 *Ibid.*, p.160.

12 Jacques Aumont, *L'œil Interminable: cinéma et peinture*, Paris: Éditions Séguier, 1989, pp.104-105.

13 オーモンはこの演出方法の先駆者として、エンメルの名前を挙げている。*Ibid.*, p.104.

②「語りの操作」

一つのシーケンスの中に絵画の断片を置き、別々の絵画をつなぐ。このつなぎ目（*raccord*）に操作が表れる。「その物語言説（*récit*）は、『黄色い家』のファサードから部屋の内部へと続くモンタージュによって生み出され¹⁴」る。このシーンは『黄色い家』の窓へズームアップしていき、次のショットで、『ファンゴッホの寝室』の窓からズームダウンをしていく。このような演出をすることで、『黄色い家』の内部——すなわち『ファンゴッホの寝室』へ入っていくことを表現している。このように、「語りの操作」によって別々の絵画どうしが繋ぎ合わされ、同一の物語世界として統合される。

③「心理化の操作」

絵画で描かれている内容を、ゴッホの心理に結びつける。ゴッホの精神が錯乱する様子を表す、一連の自画像と『ひまわり』のショット＝切り返しショットや、その直後の『ファンゴッホの寝室』が回転しながら遠のいて行く演出が、「心理化の操作」に当たる。

①②から言えることは、『ヴァン・ゴッホ』は画家ゴッホの意図した主題に拘ることなく、物語世界を構成する一つの要素として絵画を扱っていることである。さらに、絵画に描かれた光景は、③によって、物語世界内のゴッホの視点を通して提示される。つまり、③の例に挙がっていたような、自画像とひまわりのショット＝切り返しショットに加え、精神病院を退院した直後の、絵画が下から上へ繰り返しループする演出等は、物語世界内の登場人物としてのゴッホの主観ショットである。

ここで、レネが意図した「一つの物語」の中での「実物」の意味がみえてくる。すなわち、レネはさまざまなモンタージュによって別々の絵画を繋いで統一した物語世界を作り、その世界において、絵画に描かれている物がいかなる役割を果たすかを実験したのである。さらに、その物語世界における物（＝「外部世界」）は、いくつかのシーンにおいて、物語世界に存在する、虚構のゴッホに見られたもの（＝「内部世界」）として提示されるのである。

上記のような映画的実験は、映画の作り手が意図した物語のために、絵画に意味を付与していることになるが（例えば、ただ単にカメラで絵画を映す場合と、作中人物の視点で

14 *Ibid.*, p.105.

見られた光景（絵画の人物による主観ショット）として絵画を提示するものとは意味が異なる）、一方で赤崎が指摘しているように¹⁵、その絵画が独自に有している意味を排することに繋がる方法である。

結局、エンメルを経てレネが発展させた方法は、絵画を、物語を構成する素材として扱い、物語のコンテキストの中で絵画に意味を付与する権限を映画作家に与えることとなったのである。

そして、このレネ的な方法が勅使河原版『北斎』の冒頭でも見出され、それこそが「主体」の表現とも関わっているのである。次節から具体的に考察していこう。

2.3 勅使河原宏『北斎』の「主体」的な映画表現

2.3.1 瀧口修造による『北斎』

現在見ることができる『北斎』は勅使河原宏作となっているが、本章の「はじめに」でも触れたように、この作品は、最初に瀧口修造によって制作されていた。瀧口版はほとんど完成していたが資金難で公開されず、それが勅使河原に引き継がれるたのである¹⁶。ただ、勅使河原版のシナリオは瀧口版から大きく変わっており、演出面において共通点はあるものの、ほとんど別の作品と捉えた方が良い。そのため、本節では瀧口が制作前に発表していたシナリオと勅使河原版の映画作品とを比較してそれぞれの特徴を考察していく。まず本項では瀧口版『北斎』について分析し、そして、本項を踏まえて次項以降で勅使河原版『北斎』を「主体」表現の観点から考察していく。

瀧口版の制作経緯を確認しておこう。瀧口は戦前にPCL（写真化学研究所。東宝の前身の会社の一つ）で映画製作とも関わり、さらに、マン・レイ等の当時のヨーロッパにおける前衛映画に興味を持つなど、映画に強い関心があった¹⁷。また、西嶋は、瀧口が多様な

15 赤崎陽子「レネの短編に見る被写体の概念」、『映画学』第1号、1987、p.76。

16 映画制作を画策していた勅使河原が砧プロの伊藤武郎から声をかけられ、『北斎』の仕事を引き継ぐことになる。ただし、引き継ぎの時点で瀧口の許可を得ておらず、瀧口は無断で『北斎』が再制作されたことに怒り、勅使河原らは直接本人に謝罪した。この経緯については、瀧口修造「挫折した『北斎』と完成した『北斎』」、『瀧口修造——映像論』、みすず書房、1991や、野村紀子編『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』、studio246、2007のpp.41-48に詳しい。

17 瀧口の映画論、彼自身による戦前の映画体験の説明は『コレクション瀧口修造——映像論』、みすず書房、1990の第Ⅲ部「私の映画体験」に詳しい。また、1930年代における、瀧口と映画製作との関わりについては、西嶋憲生「瀧口修造と映画——いくつかの接点」、『多摩美術大学研究紀要』第18号、2003のpp.62-64に詳しい。

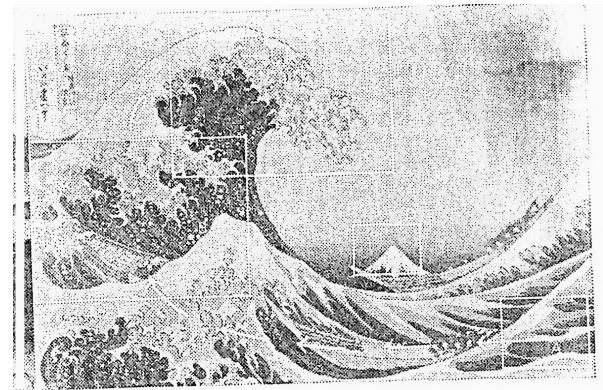
メディアの「間」あるいは「境界」に関心があったことを指摘している¹⁸。瀧口が美術作品を扱う映画に注目していたことは、メディアの「境界」や「間」への関心の一部とも考えられるが、当時、彼は特にエンメルの作品に関して熱心に論じていた。

瀧口は、エンメルによる『ある壁画の物語』、『動物頌歌』 (*Il cantico delle creature*, Dolomiti Film, 1942)、『地上樂園』 (*Il paradiso terrestre*, Dolomiti Film, 1942) を、絵画の物語的要素を利用しながら劇的に描いた映画だと紹介し¹⁹、また、レネの『ヴァン・ゴッホ』への影響も指摘している²⁰。

ただし、瀧口は日本の古典画は物語的要素が乏しいために、それを題材にして物語的な手法をとることは難しいと考えていた²¹。そのため『北斎』の制作にとりかかる際は、「ゴッホ映画のように純粹に作品だけでその（葛飾北斎の）生涯を物語ることはちょっと不可能²²」と判断したのである。では瀧口はどのような狙いで『北斎』を制作したのだろうか。

まず瀧口版のシナリオの特徴としてあげられるのが、倉林が指摘しているように²³、絵画のモチーフ——富士山や波など——を中心にして、それを実写と絡めながら展開している点である（例えば、『九段牛ヶ淵』で描かれる入道雲のクローズアップから実写の雲であったり、実写の波から『甲州火振』の波へのモンタージュを計画している）。

絵画と実写を頻繁に絡ませようとする点について、倉林は、「北斎芸術が自然や風物の森羅万象からインスパイアされ抽象され、現実の雰囲気や画中に写し取っているさまを、鮮やかに視覚化しようとする姿勢²⁴」であると指摘している。つまり瀧口は、自然を捉えて絵画で表現する北斎の感覚を映画で表そうとしていたと考えられる。



(図1) 「シナリオ『北斎』」(『美術批評』1951年11月号)より

また、演出的な特徴として、トラッキングショットの利用が挙げられる。瀧口はシナリ

18 西嶋憲生「瀧口修造と映画——いくつかの接点」、『多摩美術大学研究紀要』第18号、2003、p.59.

19 瀧口修造「美術と映画」、『瀧口修造——映像論』、みすず書房、1990、pp.208-209.

20 *Ibid.*, p.289.

21 *Ibid.*, pp.208-209.

22 瀧口修造「シナリオ『北斎』について」『美術手帖』1951年11月号、p.36.

23 倉林靖「可能性の映画——瀧口修造の『北斎』シナリオとシュルレアリスム」、西嶋憲生編『映像表現のオルタナティブ——1960年代の逸脱と創造』、森話社、2005、pp.103-110.

24 *Ibid.*, p.104.

オと共にいくつかの撮影プランも図示しているが、その中で、例えば『神奈川沖波裏』の波の輪郭に沿ってカメラを動かすことを指示し（図1）、波の動感を表現しようとしている²⁵。この時のヴォイスオーバーは「富士は北斎から終生離れなかった題材である。[……]なんと奇抜な構図！²⁶」であり、モチーフに加えて絵画の技法を強調している。これらは実際に撮影され、勅使河原版でも採用された。他にも『九段牛ヶ淵』、『よつや十二そう』、『凱風快晴』を表すショットで瀧口の撮影プランが勅使河原版に採用されている。これら瀧口が計画していた一連のショットは一枚の絵画を分割してモンタージュするものであるが、いずれもレネらのような物語的な演出は見当たらず、絵画の構図や細部を見せることを狙いにしていると考えられる。西嶋は瀧口版が「遠近法、雨、唐獅子図、北斎漫画、富士といったテーマをカメラワーク、カット割、モンタージュによって視覚的に論証・分析しようとしている²⁷」と述べているが、こういった「論証・分析」的な表現も映画全体を通ずる、自然を捉える北斎の感覚を強調するものとして作用していたのではないかと考えられる。特に、先に挙げた『神奈川沖波裏』の波をなぞるショットは、絵画の細部を見せながら動感を表し、その前に提示される波の実写とも絡み合っ、北斎の感覚を表現する瀧口版の狙いが色濃く出ている部分だろう。

瀧口版は、美的な感覚を強調するために美術の技法に焦点を当て、それについて映画で表現することを基調としており、やはり彼自身が述べたようにエンメルやレネのような物語的な映画表現は無かったのである。

2.3.2 勅使河原宏の『北斎』分析——瀧口版との比較

では、勅使河原版では何に主眼が置かれ、それに伴ってどういった映画表現がなされているのだろうか。本項では、まず瀧口版との違いを明らかにし、勅使河原版のオリジナルの部分に焦点を当てて分析する。そして、次項でその部分が「主体」を巡る映画活動においてどのような意義を持つのかを考察していく。

前項の冒頭でも述べたが、勅使河原版と瀧口版はあらずじが全く異なり単純な比較はできない。というのも、勅使河原は瀧口版を見た際、自らが思い描く北斎像とは異なると感じてシナリオを書き直したからである²⁸。

25 瀧口修造、前掲論文、1951、p.41.

26 *Ibid.*, p.41.

27 西嶋憲生、前掲論文、2003、p.61.

28 *Ibid.*, 71 頁。

具体的には、瀧口版が自然を捉える北斎の感覚を映画で表現したのに対し、勅使河原版では北斎を「武士（支配者）対江戸の庶民（被支配者）」という階級闘争的な史観の中に位置付けたのだ。それは例えば、映画前半部分のヴォイスオーバーに顕著に表れている。

武士は勿論、將軍まで遊興に耽った。その費用は重税となって農民を苦しめた。それにひきかえ若くたくましい町人階級の経済的支配は、また文化の面でもいわゆる町人芸術の花を咲かせていった。なかでも武家貴族の伝統的画風の束縛を離れた浮世絵版画は、印刷によって広く民衆の中へ普及していった。

「墮落した武士対栄える町人文化」というテーマの提示に加え、その町人文化の代表として浮世絵が位置づけられている。また、『北斎漫画』と関連づけて、北斎が町人の側に立った人物として説明されている。

彼（北斎）の描いた絵は庶民から愛されたが、武士たちには嫌われた。中でも漫画は手軽に庶民生活に馴染んでいったのである。活き活きとした庶民生活を描くと同時に、大胆に武士の生活を冷やかしたのである。

こういった、図式的な階級闘争的な史観に北斎を位置づけることは、西嶋や友田が指摘するように²⁹、やや「強引」であろう。一方でこの「強引さ」は、勅使河原が単に瀧口版を引き継ぐのではなく、彼自身の主張を盛り込もうとする意思表示とも捉えられる³⁰。

このような勅使河原の野心は、ごく一部ではあるが表現技法にも表れ、特に映画冒頭の「歌舞伎シーン」に顕著にみられる。このシーンは瀧口のシナリオでは想定されておらず、勅使河原版で生み出された。

「歌舞伎シーン」は4枚の絵が用いられ、14のショットで構成される（図2、表1）。また、このシーンではヴォイスオーバーや字幕による説明はなく、音声は歌舞伎の囃子と台詞回しが流れている（表1）。

29 *Ibid.*, p.61. 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、pp.38-39.

30 滋野辰彦、大内秀邦、井沢淳は『北斎』のヴォイスオーバーから勅使河原の強い意思表示を感じ取っている。井沢淳・大内秀邦・大塚恭一・近藤茂雄・滋野辰彦「1953年短編映画座談会」、『キネマ旬報』第83号、1954、p.73.

(図2) 「歌舞伎シーン」のショット (丸囲みはショットの番号。ローマ数字は絵画の番号)



(一般財団法人草月会)

(表 1) 「歌舞伎シーン」のショット表

番号	映像	音声
①	オープニングタイトルが終わり、歌舞伎通りが映る。	囃子 1
②	カメラは通りを左から右に移動して行き、歌舞伎座の入口で止まる。	
③	歌舞伎座の入口からカメラは上に動き、歌舞伎座に入っていく。	
④	歌舞伎座の中。観客席最後尾付近から見た舞台。	↓
⑤	カメラは歌舞伎役者の足元から上半身へ移動。	囃子 2、台詞回し
⑥	顔のクローズアップ	
⑦	右手のクローズアップ	
⑧	左手のクローズアップ	
⑨	顔のクローズアップ	
⑩	ミディアムショット	
⑪	カメラは観客席を下から上へ移動	
⑫	カメラは観客席を左→下→右へ移動	
⑬	歌舞伎役者のミディアムショット	
⑭	顔のクローズアップ	↓

(表 1) と (図 2) を見てわかるように、このシーンの①—④は、歌舞伎座に入って歌舞伎を鑑賞し始めるところまでが表されている。それに続く⑤—⑩のショットは観客席の視点からの歌舞伎俳優であり、⑪⑫は再び歌舞伎をみる観客席のショット、最後に再び観客席から見た歌舞伎 (⑬⑭) という視点の切り返しが行なわれている。

次に音声の特徴と合わせて分析しよう。観客席から見た舞台のショット (④) の直後、歌舞伎役者の絵が用いられるショット (⑤) から台詞回しがはじまり、最後の歌舞伎役者のショット (⑭) で台詞回しと「囃子 2」が盛り上がる。勅使河原版の台本では、ここで見得を切るような表現にすることを指示しており³¹、⑤—⑭にかけて、音声と映像が一体となって歌舞伎の演目が表現されていることがわかる。

この構成を見てわかるように、このシーンでは、レネの『ヴァン・ゴッホ』で確認でき

31 台本『北斎』(一般財団法人草月会所蔵)

たような物語的な操作が見出される。すなわち、4枚の絵画をモンタージュすることで、歌舞伎座に入って鑑賞する行為が表現され（語りの操作）、さらに、1枚の絵画（Ⅳ）をいくつかのショットに分け、モンタージュによって歌舞伎役者の演技として提示している（物語世界化の操作）。心理化の操作については、歌舞伎役者を見る観客の視点とも捉えられるショットはあるものの、特定の観客の視線を強調するような演出はないため、『ヴァン・ゴッホ』のように明確になされているとは言い難い。ただ、少なくとも物語的な操作によって、歌舞伎座を舞台とする物語世界が作られ、その空間で歌舞伎鑑賞が行われるという物語が形成されているのである。また、このシーンは町人文化を代表する歌舞伎と浮世絵が結びつけられて構成され、文化の繁栄を表現する役割を果たしていると言えるだろう。

ここまで確認してきたように、「歌舞伎シーン」は、絵画を物語構成のために用いているが、言い換えれば、絵画を歌舞伎について語るための素材として扱っているのである。つまりレネと同様に、このシーンで勅使河原は、彼が作った物語に沿うように絵画に意味を付与しているのだ（それは例えば、「歌舞伎シーン」のⅡの絵画の全体像が表れず、歌舞伎通りから歌舞伎座に入っていくことに沿うように絵画の一部分だけを用いている点に顕著に表れている）。

ここまで勅使河原オリジナルの「歌舞伎シーン」について分析してきたが、このシーンは映画全体を通して見るとプロローグの部分であり、シナリオのテーマとの関連はさほど深くはない。もちろん上記したように町人文化の繁栄について効果的に描けているが、言わば、このシーンが無くとも階級闘争的な史観のシナリオは成立するのである。つまり、このシーンはオリジナルの要素を盛り込もうとする勅使河原の意思の強さが表れている一方で、シナリオと同様に「強引さ」を感じさせる部分でもあるのだ。

2.3.2 「主体」的な映画制作としての『北斎』

ここまで確認してきたような勅使河原版と瀧口版の相違は、上記したように、瀧口版との違いを生もうとした勅使河原の野心が生んだものだと考えられる。ただし、全体を細部まで見渡してみると、勅使河原は瀧口が構想したアイデアをいくつも採用しており、彼の影響を完全に払拭できていない。ただ、勅使河原版の不完全なオリジナリティこそが「主体」の問題へと結びつくのである。

勅使河原は、「シネマ」を結成してから、美術作品を扱う映画に関して、映画作家の「主体」を打ち出す映画作りを提案している。

作者が美術を鑑賞する立場からは何ものも生れてこないだろう。ところが私の過去にみた殆どの美術映画が単なる作品・作家の紹介に終始しているものが多く、映画の言葉を置き忘れてしまっていることは残念であった。[……] 美術映画と銘打ったものには妙に美術品に位負けした主体の不鮮明なものが多い。³²

彼が『北斎』を制作していた 1953 年頃に「主体」についてどのように考えていたかはわからないが、1958 年に「主体」的な映画として羽仁進の『法隆寺』、勅使河原の『北斎』、そしてレネの『ヴァン・ゴッホ』を「シネマ」が上映しており³³、少なくともこの時点では自らの映画を「主体」的なものとして認めていたと言える。

では「美術品に位負けした主体」とは具体的にどのような意味なのか。これを明らかにするために、先に分析した「歌舞伎シーン」を考察しよう。

前項で確認したように、このシーンでは物語世界を構成している。繰り返しになるが、そのようなシーンに用いられる絵画は、いかに偉大な芸術作品であっても映画作家が生む物語世界のための一要素となる。そうであるならば、勅使河原は上記の発言によって、あらゆる被写体が映画作家の主張をするための素材にすぎないことを説明しようとしたのではないだろうか。つまり、「歌舞伎シーン」がシナリオのテーマからみると必要がないのに提示されているのは、それが芸術家や芸術作品に対する映画作家の「主体」を明らかにする上で重要なシーンだったからなのである。

上記のような勅使河原による被写体概念はレネとも共通するものであるが、これは、美術作品の作者の意図を読み取ることから離れて、映画作家の主張が構築されていく過程の素材として美術作品を捉えている点で、映画作家の意見を美術作品の作者に対して優先している制作態度として読み取れる。

また、勅使河原による映画作家の「主体」の考えを考慮すると、瀧口に対しても自らの「主体」を貫こうとしていることがわかる。つまり、勅使河原によるシナリオの再制作という行為そのものが、瀧口版の映画に素直に従うのではなくて、自分が感じた北斎像を表現しようという意思を表明しているのである。つまり、『北斎』は対芸術作品、そして対瀧口修造を念頭とした、勅使河原の二つの「主体」的態度が含まれていると言えよう。

32 勅使河原宏「美術映画について」、『Cinema58』第7号、1958、p.3.

33 *Ibid.*, p.3.

ただ、勅使河原版『北斎』の全体を通してみると、「武士対庶民」という図式的なシナリオに北斎を位置付けようとする「強引さ」があることは否めない。ではこの「強引さ」はどこから生じたものなのだろうか。その糸口となるのが、勅使河原が映画にのめり込んでいく経緯について語った言葉である。

勅使河原は「夜の会」や「世紀の会」などの芸術運動に関わっていた頃に、イタリアのネオリアリズム映画に傾倒した。その当時の自身の関心を勅使河原は以下のように回顧している。

「夜の会」を知って花田清輝、佐々木基一、埴谷雄高なんかが中野のモナミで前衛的芸術運動の会合をやったりしていたのでそこへ出かけたり、だんだん外側で活動する仲間が出てきたんです。

どんどん広い世界に惹かれていって、絵の世界にこだわらず、ジャンルを超えたものの考え方になまなましく触れていくことができた。で、そうこうしているうちに、外の生活が始まって、ピカソ、ダリ、超現実派などの影響を受けて、自分の描く絵もアカデミズムの画調から次第にそっちへ傾斜していったんです。

内部の問題を表現にたたきつけるような世界に入ってしまった、ちょうどそういう時期に、イタリアン・リアリズムという尖鋭な映画が入ってきまして、なまなましいヨーロッパの状況をドキュメントタッチでとらえているのを見て、ものすごく感動したわけですね。

内面的な問題をキャンバスに描くことにむずかしさを感じているときに、映画はぼくが抱えている問題を、さあっとさり気なく的確にとらえられるメディアであることを知らされて、映画っていうのはすごいなと、もうすっかりそのとりこになって。³⁴

この発言から以下の三点が読み取れる。すなわち、①勅使河原が「近代文学派」をはじめ様々なジャンルの人物の考え方に触れることを積極的に評価している点、そして②人間の内部の問題やその表現を重視している点、一方で③人間を取り巻く環境を人間ドラマと結びつけて表現するイタリアのネオリアリズム映画に傾倒している点である。そして重要なことは、②③を同時期に重視していることだろう。つまり、勅使河原は個人の内部の問題とそれを取り巻く現実の状況との結びつきを表すものとして映画の可能性を感じているの

34 勅使河原宏、大河内昭爾、四方田犬彦『前衛調書——勅使河原宏との対話』、學藝書林、1989、p.20.

である。そしてこのような関心は、本論の「はじめに」で述べた「近代文学派」による個人の「主体性」の問題と強く通じており、言わば、勅使河原は、「近代文学派」が提出した問題とも関連する自らの関心を扱うメディアとして、映画が最適であるということを直感的に感じたのである。

このような前提で考えると、葛飾北斎の感覚的なところに焦点を当てる瀧口版のシナリオよりも、「武士対庶民」の中での北斎という、社会と個人の関係を主眼とする方が勅使河原の関心に近いと言えるだろう。

ただ、この図式的な階級闘争的史観については「主体」の点から見てもやはり問題点がある。それは結局、このような史観から社会と個人を結びつける見方は、特定のイデオロギーを前提にしている点で、「近代文学派」が目指した「主体」のあり方と相容れないからである。つまり勅使河原は、自身が北斎像を階級闘争的史観に位置付ける行為それ自体が何からどのような影響を受けているのかを問えておらず、この点において「主体」的探求としては不十分だったのである。

結局、『北斎』は「主体」を巡る映画として見た際に、絵画を扱う映画としてはその表現や制作態度は「主体」的であり、一定の意義を持ったと言える。ただ、一方で映画全体を貫く思想が「主体」的なものではなかった。言い換えると、『北斎』は自らを取り巻く人間や芸術作品・芸術家に対して表現主体の独立を主張する作品であったが、表現主体が現実を捉える際にイデオロギーの影響を受けるとは何かを問うような作品ではなかったと結論づけられる。

2.4 本章の結び——勅使河原による試みの意義

ここまで考察してきたように、勅使河原の『北斎』は「近代文学派」から続く個人の「主体性」を巡る問題に答えを出せるものではなかったが、「主体」の問題を映画分野の俎上に乗せた点で意義のある作品だと言えよう。言い換えれば、同作は、「主体」という理念的探求が一つの動機となっていることによって、美術作品に対する映画の関わり方や映画作家の態度の問題を提出していると言える。

『北斎』の冒頭シーンは、4枚の絵画のそれぞれ全体像を見せることなく細部をモンタージュしつつ、さらに歌舞伎の音楽を付けることで、江戸の町で上演される歌舞伎の場面

を表した。それぞれの絵画についての詳しい解説をするものではなく、4枚の独立した美術作品を映画作家の都合の良いように切り貼りする演出方法である。これは、絵画の美術的価値を表現するために映画を用いるのではなく、映画作家の社会的主張や美的表現のために絵画を用いているものである。言わば、美術作品を権威的に扱うのではなく、映画作家に権威を与えているのだ。さらに言えば、絵画の作者の意図や美的表現を解明し、それを詳らかに示すために映画を用いるのではなく、映画作家の社会・歴史観を表明するために絵画を切り貼りしている点で、絵画の作者よりも映画作家に権威を与えていることになる。それは紛れもなく、美術作品や美術の作者に「位負けしない」という勅使河原自身の主張、態度表明だと言える。言い換えれば、美術に対する映画制作の態度を切り貼りの演出によって表すことで、美術作品・作者という権威に対して映画に携わる人間の「主体」をいかに保つかを目指した試みだと言えるだろう。つまり、絵画の扱い方が、権威に対する映画作家の「主体」的態度を巡る一つの試みであったのである。

この『北斎』は、権威的な対象に対するカメラのフレーミング、モンタージュ、音(楽)の付与という映画の技法が、作家の「主体」という理念的探求へと収斂されながら語られていく点で、日本の新しい世代の映画人による初期の重要な試みとして位置付けられる。言い換えれば、映画技法を、権威的な対象に対する映画作家の態度表明として位置付けることで、映画を「主体」について考える媒体として機能させる初期の試みなのだ。

ここまで考察してきたように、「近代文学派」が提出した個人の「主体(性)」を巡る理念的探求は、1950年代前半に戦後の新しい世代の中でも萌芽が生まれた。しかし、後の動きに比べれば、アヴァンギャルド芸術運動に携わっていた勅使河原がたまたまチャンスを得て制作したものであり、個的な動きに留まっていたと言える。本格的に映画運動となっていくのは、他の記録映画監督や映画批評家、さらに商業映画の監督も関わってくる1950年代後半からだと言えるだろう。この時期になると、映画装置や技法を監督の主観と結びつくものと見なしたり、映画分野の中から主体論が起こったりして、映画運動としての性格も帯びてくる。

次章では、本章で扱った勅使河原を含め、記録映画監督の羽仁進や映画批評家の荻昌弘などが結成した映画制作・研究グループ「シネマ」の活動について考察する。

<参考文献>

Aumont, Jacques. *L'œil Interminable: cinema et peinture*, Paris: Éditions Séguier, 1989.

Breteau, Gisèle. ed, *L'art d'Alan Resnais par Alan Fleisher*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1998.

Durnat, Raymond. *The Cinema as Art Gallery*, "The Burlington Magazine", no.767(Feb., 1967), pp.81-87.

Jacobs, Steven. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

赤崎陽子「レネの短編に見る被写体の概念」、『映画学』第19号、2005、pp.75-89.

井沢淳・大内秀邦・大塚恭一・近藤茂雄・滋野辰彦「1953年短編映画座談会」、『キネマ旬報』第83号、1954、pp.70-74.

大谷晋平「「新しい波」に引き継がれる『近代文学』の「主体」——佐々木基一の映画評論分析を通しての考察」、『国際文化学』第31号、2018、pp.25-50.

ガストン・ブーヌール『レネ』（岡本利男訳）、三一書房、1969.

倉林靖「可能性の映画——瀧口修造の『北斎』シナリオとシュルレアリスム」、西嶋憲生編『映像表現のオルタナティブ——1960年代の逸脱と創造』、森話社、2005、pp.95-120.

瀧口修造『瀧口修造——映像論』、みすず書房、1991.

——「シナリオ『北斎』について」、『美術手帖』1951年11月号、pp.37-42.

勅使河原宏、大河内昭爾、四方田犬彦『前衛調書——勅使河原宏との対話』、學藝書林、1989.

勅使河原宏「美術映画について」、『Cinema58』第7号、シネマ58、1958、p.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.

西嶋憲生「瀧口修造と映画——いくつかの接点」、『多摩美術大学研究紀要』第18号、2003.

野村紀子編『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』、studio246、2007.

埴谷雄高「「近代文学」創刊まで」『近代文学』第100号、近代文学社、1955、pp.38-56.

第三章 「シネマ 57」が求めた実験精神を持つ映画——「作家の眼」の探求と映画の主観表現

3.1 はじめに

前章で勅使河原宏による 1950 年代前半の作品『北斎』（青年プロ、1953）を取り上げたが、これは「近代文学派」による「主体性」を巡る問題を汲み、アヴァンギャルド芸術運動の流れの上に位置付けられる。ただし、映画分野の観点から見るとまだまだ個的な探求であった。そういった「主体」に関わる問題がいよいよ複数の映画人に共有されていくのが 1950 年代後半である。

本章では、引き続き勅使河原宏の映画活動を扱うことになるが、彼が所属した映画制作・研究グループ「シネマ 57」（以下、「シネマ」）を扱う。

「シネマ」は羽仁進、勅使河原宏、松山善三ら映画人からなるグループであり、主に国内外の「実験的」な映画の研究を行っていた。また、会報を発行し、映画理論から映画産業問題等、幅広く日本の映画問題について発信していた。活動それ自体が大きな運動というものではなかったが、1961 年に設立する日本アート・シアター・ギルド（以下、ATG）の母体となった点で¹、日本映画史の中でも重要なグループである。

また、本研究に則して、同グループは「近代文学派」やアヴァンギャルド芸術運動による個人の「主体」の問題を巡る活動の流れを汲む運動としても重要である。彼らもまた、作家の主観と結びつくような映画演出の探求であったり、対象に対する作家独自の視点を求めたり、映画で作家の態度を示すことを強く意識したのだ。

一方で、「シネマ」は、日本映画界に多大な影響を与えた ATG の設立に関わり、また勅使河原宏や羽仁進などの、一定の評価が与えられている人物が所属したグループであるにも関わらず、これまで活動の全貌や理念が明らかになってこなかった。

先行研究としては、西村智弘の「シネマ 57」と ATG が「シネマ」の活動についてま

1 ATG 発足当初の運営委員会のメンバーは以下の通り。飯島正、飯田心美、井沢淳、植草甚一、川喜田かしこ、清水千代太、登川直樹、南部圭之助、双葉十三郎。「シネマ 57」出身の者からは荻昌弘、草壁久四郎、向坂隆一郎、羽仁進、松山善三、丸尾定の 6 名。佐藤忠男「ATG 三十年の歩み」、佐藤忠男編『ATG 映画を読む』、フィルムアート社、1991、p.392.

とめられている唯一の論文として挙げられる²。そこでは「シネマ」が催した上映会の内容の紹介や8ミリ実験映画に活路を見出していたことを指摘し、ATGの成立過程までをまとめているが、「シネマ」が評価した「実験性」の内実はまだ踏み込んで考察はされていない。他に「シネマ」からATGまでの成立過程について書かれたものとしては佐藤忠男による『ATG映画を読む』があるが、やはり「シネマ」そのものの活動の内実を詳らかにしたようなものではない。

そこで、本論ではまず「シネマ」の活動内容について明らかにしていき、メンバーの評価した映画がどういった「実験的」性質をもっていたのかという疑問を切り口として同グループの特徴を明らかにしていく。その過程で「作家の眼」というキーワードと出会うことになる。これを端的に説明すると、被写体に対する映画作家の態度の表れである。すなわち、この言葉は、被写体に対する作家自身の態度をどのように持つべきか、そして、その態度をいかに表現するか（あるいは見出すか）という二つのレベルを含むのである。

本論ではこの「作家の眼」をキーワードとして、「シネマ」の記録映画や劇映画などに関する議論を読み解いていく。そして「作家の眼」の探求のために「劇」「記録」がジャンルだけでなく、映画の方法を指す言葉として重要な意味を持つことが明らかになるだろう。

第二節では「シネマ」の基本的な情報を紹介し、その活動の内容を把握する。そこから「シネマ」がどのような問題意識を持って結成され、どういった特徴を持っていたのかを明らかにし、第三節での具体的な分析のための基礎的な情報を整理する。

第三節では、「シネマ」が記録映画とアマチュア映画に注目した点に焦点を当て、彼らがそれらのジャンルに対してどのような「実験性」を求めたのかを明らかにしていく。すなわち、「作家の眼」という作家自身を指し示す表現を巡る探求が、具体的には映画装置・技法を作家の主観表現として機能させることへと結びついたことが明らかになる。

さらに第四節では、勅使河原宏の『ホゼー・トレス』（勅使河原プロ、1959）を分析し、同作のどのような映画表現が、対象に迫る作家自身を指し示すようなものとして機能しているのかを明らかにする。

そして最後に、彼らの「作家の眼」の表現や、それに伴って探求された作家の主観表現（として映画を機能／読解させようとする）が同時代においてどのように位置付けられるのかを述べる。

2 西村智弘「「シネマ57」とATG」、福住治夫編『あいだ』101号、あいだの会、2004、pp19-28.

3.2 「シネマ」の活動とその特徴

本節では「シネマ」の活動内容や性質などの基本情報を確認していく。

まずはシネマのメンバーや活動内容について確認しておこう。

「シネマ」は以下のメンバーで1957年に結成された。生年順に、草壁久四郎(1920-2001)、向坂隆一郎(1924-1983)、荻昌弘(1925-1988)、松山善三(1925-2016)、川頭義郎(1926-1972)、武者小路侃三郎(1926-)、丸尾定(1927-)、勅使河原宏(1927-2001)、羽仁進(1928-)の9名である。

最年長の草壁は、当時毎日新聞の記者で、後には『札幌オリンピック』(篠田正浩、ニュース映画製作者連盟、1972)や羽仁が監督を務めた『歴史＝核狂乱の時代』(被爆の記録を送る会、1983)のプロデュースを行なった。向坂は『芸術新潮』の編集者を務め、後に現代演劇協会の事務局長になる。荻は元々はキネマ旬報社の所属であったが、当時は既にフリーの映画評論家として活動していた。松山は松竹に所属していた脚本家であり、木下恵介や小林正樹らの作品を手がけていた。脚本家としての代表作に『人間の条件』シリーズ(小林正樹、松竹、1959-1961)、『あなた買います』(同、松竹、1956)がある。松山は後に『名もなく貧しく美しく』(松竹、1961)で監督デビューしている。川頭は1955年にデビューしたばかりの松竹の映画監督であった。彼は1945年に同社に入社したあと、木下恵介の助監督を務めている。代表作の『子供の眼』(松竹、1955)は1955年のゴールデングローブ賞外国語映画賞を受賞している。武者小路は小説家の武者小路実篤の娘婿であり、1950年代前半に「青年ぷろだくしょん」を設立して、勅使河原のデビュー作『北斎』に携わるなど、1950年代の勅使河原作品の製作に関わっていた。丸尾は当時は東宝の社員であり、1970年からはフィルムセンターの初代主幹を務める。またジークフリード・クラウアー著作の『カリガリからヒトラーまで』(みすず書房、1970)、ジョルジュ・サドゥールの大著『世界映画全史』(みすず書房、1992-2000)をはじめ、特にサドゥールの著作を多数翻訳している。勅使河原宏はフリーの映画監督として『北斎』でデビューし、既に映画監督として活動していた。彼は後にATGで初めて公開された邦画、『おとし穴』(勅使河原プロ、1962)や、カンヌ国際映画祭で審査員特別賞を受賞する『砂の女』(勅使河原プロ、1964)などを制作し、1960年代を代表する監督になっていく。羽仁は当時、岩波映画製作所に所属していた。彼は既に『教室の子供たち』(岩波、1954)や『絵を描く

子どもたち』(岩波、1956)で評価される記録映画の監督であった。彼もまた後に劇映画を制作し『不良少年』(岩波、1961)や『彼女と彼』(岩波、1963)等を手がけていく。

メンバーは「シネマ」の結成時には30歳前後の者がほとんどであり、第二次世界大戦終結後に活躍し始めた世代である。また、プロフィールをみてわかるように、結成時のメンバーの職業は主に映画制作者、批評家、ジャーナリスト、映画会社社員であったが、1960年の「シネマ」の活動休止後も多方面で活躍していく人物が揃っていたことがわかる。

また、映画界における新世代の代表とも言える「松竹ヌーヴェル・ヴァーグ」の大島渚、吉田喜重、篠田正浩はみな1930年代前半の生まれであり、勅使河原や羽仁との年齢差は5歳未満であるが、いずれにせよ1960年前後は、1930年前後に生まれた世代の人が日本映画界に対し影響を与えていく時期だと言えるだろう。

「シネマ」結成のきっかけは、1957の3月に草壁と羽仁がドキュメンタリーについて論じ合ったことであり、同年7月に同人の顔合わせやグループ名についての話し合いが行なわれ、8月に正式に発足した³。主な活動内容は会報『Cinema』⁴の発行と、映画を上映する定例会の開催である。一般の人も参加可能だったが、基本的には登録制による「シネマ」の会員向けに行なわれていた。

会報は一、二ヶ月に一度ぐらいの頻度で発行され、そこにはメンバーによる作品批評、コラム、座談会、定例会の告知等が掲載されている。後で詳しくみていくが、書かれている内容はモニタージュ論のような映画技法に関する議論から、外国の映画界の状況の紹介や、1952年に設置されたばかりのフィルムライブラリー拡充の提案まであり、映画の問題を幅広く扱っていた。そして、定例会で上映される作品は毎回同人メンバーによって選定された。企画と作品は以下のようになっている。

3 『Cinema57』第1号、シネマ57、1957、p.4.

4 『Cinema57』もグループ名「シネマ57」と同様に、年を経る毎に『Cinema58』『Cinema59』へと名前を変えた。本論では会報を参照する度に、参照元の号に合わせて名前を表記することにする。

(表1)

1957年

第1回(8月)	『女』(木下恵介、松竹、1948)
第2回(9月)	1. 花守安治8ミリ作品集 『特急九十キロの風景』『ダム』『暮しの手帳』 2. 『タイム・イン・ザ・サン』(<i>Time in the Sun</i> 、グレゴリ・アレクサンドロフ、セルゲイ・エイゼンシュテイン、The Mexican Film Trust、1940)
第3回(10月)	人形映画特集 『ビールむかしむかし』(飯沢匡、電通映画社・人形芸術プロダクション、1956) 『ちびくろさんぼの虎退治』(持永只仁、人形映画製作所、1956) (チェコ)『人形映画の出来るまで』『草原の英雄』、(英)『石油の出来るまで』、(仏)『電気の歴史』、(中国)『魔法の繪筆』
第4回(11月)	1. 日本のアマチュア8ミリ作品——国際映画祭入賞作品(上映作品不明) 2. 英国 シェルフィルム、スチュアート・レッグプロデュース作品 『人類の敵』(<i>The Back of Beyond</i> 、ジョン・ヘヤー、Shell Film Unit、1955)、 『砂漠の人々』(<i>The Rival World</i> 、バート・ハーンストラ、ドーグラス・ゴードン、アラン・ペンドリー、Shell Film Unit、1955)
第5回(12月)	1. ノーマン・マクラレン特集 『隣人』(<i>Neighbours</i> 、マクラレン、National Film Board of Canada (NFB)・Office national du film du Canada (ONF)、1952)、『椅子の話』(<i>A Chairy Tail</i> 、クロード・ジュトラ、マクラレン、NFB・ONF、1957)、『線と色の即興詩』(<i>Blinkity Blanc</i> 、マクラレン、NFB、1955)、『ファンタジィ』(<i>A Phantasy</i> 、マクラレン、NFB、1952)、『マクラレン映画の出来るまで』(製作者不明、製作年不明) 2. 『シネ・カリグラフィ』(1955) 石元泰博、大辻清司、辻井彩子 音楽・武満徹

1958年

<p>第6回 (5月)</p>	<p>1. 美術映画特集 『北斎』(勅使河原宏、青年ぶろだくしょん、1953)、『ヴァン・ゴッホ』(<i>Van Gogh</i>、アラン・レネ、Pantheon、1948)、『法隆寺』(羽仁進、岩波映画、1958) 2. ジョン・グリアスン、ハリー・ワット 『夜行郵便』(<i>Night Mail</i>、ハリー・ワット、バジル・ライト、General Post Office (GPO)、1936)</p>
<p>第7回 (6月)</p>	<p>「エイゼンシュタイン研究フィルム」「バヤヤ王子チェコ人形映画」との表記のみ</p>
<p>第8回 (7月)</p>	<p>8ミリ実験映画特集 『日蝕』(滝沢修)、『ソロバン物語』(大場勇吉)、『ある夜のラブソディ』(榎恵)、『でも、ぼくらは、みつめることができる』(浜田英夫)、『冬日和』(小林治雄)、『リチエル・カレード』『L』(ドナルド・リッチイ)</p>
<p>第9回 (8月)</p>	<p>『忘れられた人々』(<i>Los Olvidados</i>、ルイス・ブニュエル、Ultramar Films、1950)、花田清輝の講演</p>
<p>第10回 (9月)</p>	<p>『チャパーエフ』(<i>Chapaev</i>、ゲオルギー・ワシリエフ、セルゲイ・ワシリエフ、Lenfilm、1934)、亀井文夫の講演</p>
<p>第11回 (11月)</p>	<p>亀井文夫記録映画研究会 『小林一茶』(東宝、1941、「信濃風土記」より)、『基地の子たち』(東京キノプロダクション、1953)、『流血の記録・砂川』(日本ドキュメントフィルム、1957)、『生きていてよかった』(日本ドキュメントフィルム、1956) 岩崎昶講演「亀井文夫氏を語る」、討論「亀井監督を囲んで」</p>
<p>第12回 (11月)</p>	<p>フランス芸術短編特集 ジャック・イヴ・クストオ『魚の散歩』(<i>The Rhythm on the Reef</i>、Jacques-Yves Cousteau、Universal International Pictures、1952)、『白い少女』(<i>Le première nuit</i>、ジョルジュ・フランジュ、Argos Films、1958)、『パンフィック 231』(<i>Pacific231</i>、ジャン・ミトリ、Tadié Cinema、1949)、『恋ざんげ』(<i>Le Rideau cramoïci</i>、アレグザンドル・アストリュック、Como Film、1953)</p>

1959年

第13回（1月）	<p>1. LSDの人体実験の記録映画（作品名表記無し）、島崎敏樹氏による解説</p> <p>2. 『赤西蠣太』（伊丹万作、片岡千恵蔵プロ＝日活、1936）</p>
第14回（2月）	<p>1. ニュース特集「戦後十年」（日映新社提供）</p> <p>2. 昭和27-34年の各2月のニュース映画（日映新社提供）</p>
第15回（4月）	「イタリア映画選集 第一部」イタリア映画実験センター製作、飯島正の解説
第16回（5月）	<p>ヨリス・イヴェンス特集</p> <p>『世界の河は一つの歌を唱う』（<i>Das Lied der ströme</i>、イヴェンス、Deutsche Film、1954）、『セーヌの詩』（<i>La Seine a reconstré Paris</i>、イヴェンス、Garance See、1957）</p>
第17回（6月）	<p>1. チェコ人形・漫画短編特集</p> <p>『イタズラボールチャン』『漫画映画のできるまで』</p> <p>2. 実験映画『釘と靴下との対決』日大芸術科製作</p> <p>3. フランスのニュース映画（作品名表記なし）</p>
第18回（7月）	<p>小型映画特集</p> <p>1. 8ミリ作品</p> <p>『笑』（大場勇吉）、『笑』（田中実、近藤竜夫）、『秋絵』（ドナルド・リッチイ）、『日蝕』（滝沢修）</p> <p>2. 16ミリ作品</p> <p>『半常識の眼より』（大辻清司）、『人間とイルカ』（寺沢敬一）、『グレコの家まで』（松山善三）、『フィルム・モザイク』（勅使河原宏）</p>
第19回（12月）	<p>市川崑監督作品上映会</p> <p>『プーサン』（東宝、1953）、『処刑の部屋』（大映、1956）</p>

1960年

第20回（1月）	『満員電車』（市川崑、大映、1957）
----------	---------------------

（このリストは『Cinema』に掲載されている情報などを元に執筆者が作成したものである）

(表 1) をみると、エイゼンシュタインやブニュエル等のヨーロッパの劇映画、記録映画、イギリスのドキュメンタリー映画、人形映画、アマチュアの 8 ミリ映画や 16 ミリ映画、ノーマン・マクラレンの実験映画等、多様なジャンルの作品が上映されていたことがわかる。

この上映作品リストにこそ「シネマ」の指していた「実験性」の性質を読み解く手がかりがあるが、これはグループ結成の動機とも関わるキーワードであるため、まずは『Cinema57』第 1 号に荻が寄せた「われらの目指すもの」の内容を確認しておこう。

荻はこの文章中で「シネマ」結成の動機を述べており、それはおよそ以下のように集約される。①映画が、映画自身によって改革されてきたことに対する面白み。②自分たちの手で、現在の映画表現の可能性をさらに広げたいということ。③当時の日本映画界は映画の芸術的表現を、必ずしもおし広げようとはしていない状況にあるということ⁵。これらを解消していくために「先ず各国各種の実験映画を、鑑賞研究することから運動をはじめ⁶」る、とのことである。

③では日本映画界への不満を吐露しているが、荻自身も認めているように⁷、①②も含めて全体的に議論が抽象的な感が否めない。これは、「シネマ」が「実験的な映画」とは具体的に何を指すのかについて明確に答えを持っていなかったことの表れだろう。だからこそ、まずはとにかく同人が「実験的」だと感じたものや、その作品のもつ「実験性」について説明ができそうなものをみんなで鑑賞、研究していくことにした。つまり、「シネマ」とは、そもそも「映画の実験」とは何か、映画表現をおしひろげるとは何か自体を模索する集まりだといえる。そのため、荻が指すところの「実験映画」とは、ジャンルとしての実験映画や前衛映画ではなく、「シネマ」が「実験的」だと感じたことを起点にして、それがどのような「実験性」を含んでいるのかから帰納的に語られるものであった。

また、「シネマ」は 1958 年に自主制作映画『東京 1958』をブリュッセルで行なわれた映画祭に出品したが、これは同グループ制作の唯一の作品であり、メンバー達自身によって実験映画と銘打たれて公開された（第四章で詳述）。

次節ではさらに具体的に、「シネマ」が求めた「作家の眼」という映画理念の特徴について検討し、それがどのような映画表現を求めることへと繋がったのかを明らかにする。

5 荻昌弘「われらの目指すもの」、『Cinema57』第 1 号、シネマ 57、1957、p.1.

6 *Ibid.*, p.1.

7 *Ibid.*, p.1.

3.3 「作家の眼」——「シネマ」が評価した映画表現

3.3.1 「シネマ」における作家を「記録」する方法

ここからは上映作品リストや会報等の言説を分析し、「シネマ」がいかにか「実験性」を模索したのかを明らかにする。上述したように、定例会の上映作品は多種多様なジャンルに渡る。そして、彼らがジャンルの垣根を超えて注目した意味について検討する切り口となるのが「実験性」というキーワードである。本節では多様な作品に対する「シネマ」の批評を考察しながら、彼らの語った「作家の眼」の特徴について検討していこう。

「シネマ」は『Cinema57』第4号の座談会で、『世界は恐怖する』⁸（日本ドキュメントフィルム＝三映社、1957）を論じる際に初めて「作家の眼」という言葉を用いた。

同作は人間に対する放射能の脅威はどういったものがあるのかをテーマにしており、大きく分けて二種類のシーンで構成されている。一つ目は、放射能に関する実験のシーンとそれを解説するナレーションによって放射能の特性について伝えているもの。もう一つが、それぞれの実験シーンの合間に挿入される、放射能の恐ろしさを伝えるイメージを提示する部分である。後者の例で言えば、一般の人々の生活風景を描写しつつ生活を営む空間に放射能が潜んでいることを表したり、原爆症の女性や奇形児などを登場させて、言葉でもイメージでも放射能の恐ろしさを伝える意図が見えてくる。

一方で同作は、ストロンチウムやコバルト等の有害な放射能の名称が紹介されているが、それがどれくらいの量があれば人体に影響を及ぼすのか等は描かれておらず、「シネマ」の武者小路は放射能の情報の提示が不足していると指摘している。しかし松山や草壁にとっては、それは重要なことではなくて、観るものに放射能の恐ろしさを効果的に伝えていることを作品の要点として挙げている。評論家の北川冬彦は放射能の実験のシーンの合間に挿入されるショット——原爆症で入院している女性のシーンも含め——が長ったらしく冗長だと批判しているが⁹、「シネマ」の荻、松山、草壁はこれらの一連の、一般の人々の生活が映し出されたシーンにこそ「作家の眼」があるのだと擁護している¹⁰。

8 勅使河原は亀井文夫の『生きていてよかった』（ドキュメントフィルム社、1956）、『流血の記録・砂川』（日本ドキュメントフィルム、1957）、『世界は恐怖する』の製作スタッフに加わっていた。

9 北川冬彦「「死の灰」と映画」、『キネマ旬報』1957年11月上旬号、p.39.

10 「映画を前進させるもの——内外映画に“実験”の意欲をさぐる、同人座談会」、『Cinema57』第4号、シネマ57、1957、p.6.

荻：北川冬彦さんがこの批評で、モンタージュ過剰だということを言っているの、みんな読んだでしょう。僕はあの映画はモンタージュがあるからおもしろいんだがなあ。

松山：あれにモンタージュがなかったら見られないよ。

草壁：病院で風にそよぐ木を見せたり。

[中略]

武者小路：風の場面なんか、何か起るんじゃないかという気がする。

草壁：あのモンタージュがないと科学映画になっちゃう。科学映画には作家の眼がないからね。¹¹

ここでは「科学映画」と比較しながら「作家の眼」について語られている。さらに、上記のやりとりの後、放射物質がどれくらいの量で人体に影響をあたえるのかが描かれていないことに話題が移り、草壁は同作と「科学映画」との相違が、そのような細かなデータが出ていないところにあると指摘した。

また、草壁は『Cinema57』の第3号の「『世界は恐怖する』を見て」で、「科学的なデータを積み重ねることによってこの映画は構成されている、がしかしこれはいわゆる「科学映画」ではもちろんない。記録映画という形式によるアピール映画¹²」だと述べている。草壁の見解によると、亀井文夫の狙いはあくまでも放射能の恐怖をアピールすることであり、人体に影響を与える数値量を観客に教えることではない、というものであった。つまり、科学的な事象を取り扱う映画であっても、その事象が社会に対してどのような影響を及ぼしうるのかを作家自身が考えて表現することを求めているのである。

そして、草壁にとってそのことが端的に表れていたのが、引用にある、病院のシーンであった。

病院のシーンの最後の二つのショットは、病室で横になる原爆症の女性の娘が窓の外を眺めるショットの後、病室の外の木の枝が風で揺れるショット（窓際の娘の主観ショットともとれる）で構成されている。このシーンは放射能の人体に対する影響を科学的に示しているわけではない。むしろ苦しそうな原爆症の女性と、爆風を想起させる木の大きな揺れによって、彼女が原爆投下から12年経っても当時のことを忘れられず、肉体的にも精

11 *Ibid.*, p.6.

12 『Cinema57』第3号、シネマ57、1957、p.1.

神的にも苦しみを受け続けていることが描かれている。この二つのショットによって、人体に対する放射能の具体的な影響だけでなく、その恐ろしさを想起させる映像イメージが提示されているのだ。

では映画の制作過程において放射能の恐ろしさをはじめに感じるのは誰であろうか。それは作り手自身であり、ここでは亀井文夫である。つまり『世界は恐怖する』では亀井自身の感情が表されていると言える¹³。そして、このシーンに草壁は「作家の眼」があると感じた。つまり、草壁がこのシーンに「作家の眼」を感じたというのは、被写体やテーマ（＝放射能）に対峙した時の、表現する者自身（＝亀井自身）の印象や感情が表れているからである¹⁴。

そして、「作家の眼」には、①作家が対象に対峙すること自体を重視すること、そして②その対象に対峙した結果、作家に生まれた意見や感情を表現する、という制作上の二つのレベルが含まれている。記録映画を制作する時にこの二つのレベルに分けて考えることは、羽仁も思案していたことであった。

羽仁は、映画を制作する際の悩みどころは「発見と表現という二頭の馬をどのくらいに走らせるかということである¹⁵」と述べている。彼はここで「作家の眼」と同様に、映画の制作過程を「発見」と「表現」という二つのレベルに分けている。この「発見」とは、もちろん作家が対象に対峙した時の「発見」を指すが、羽仁が重視しているのはこの「発見」のプロセスであった。羽仁は、「彼（記録映画の作者）の観点から発見したものを記録すればよいのである。一つの発見によって、作者の眼は高まり、次の発見がよびおこされ

13 亀井は、『世界は恐怖する』では政治的なシーンは極力描かず、恐怖の実態だけを伝えようとした旨を述べている。亀井文夫「あなたの人間的自覚に訴える」、『キネマ旬報』1957年11月上旬号、p.44。

14 草壁が『世界は恐怖する』の比較対象として「科学映画」というジャンルを引き合いにだしていたが、ここで言及される「科学映画」とはどのようなものであったか、当時、一般に「科学映画」とよばれていた作品について付記しておこう。

吉原順平は1950年代の科学映画の定義として、時間の経過と共に変化する被写対象の様子の記録が以下のいずれかの目的のために用いられるものであったと説明している。その目的とは①科学研究のための手段、②科学研究の業績の伝達、③科学教育用の資材、④科学思想の普及のための媒体、である。④の意味で捉えるならば『世界は恐怖する』も科学映画に含まれよう、しかし④は他の①②③の目的とは性質が異なる。なぜなら①②③はあくまで現象の知識を正しく伝えその現象の知識を共有することことが目的、④は目的が思想を普及することであり、映像はその思想を補完する役割を持っている。つまり、特定の誰かが特定の思想を伝えるために映像を用いており、制作者の個人的な意見が映像に反映されている。（吉原順平『日本短編映像史』、岩波書店、2011、pp.349-352.）

草壁が述べた「科学映画」は①②③のようなものを指すと考えられる。これらの映画では、作り手個人が被写体に対峙した時に感情が動かされたかが問題にならないということを言いたかったのだろう。草壁にとっては、「科学映画」は個人的な解釈は極力排すべきものであり、言わば、作者の存在感を消すような映画であった。

15 羽仁進「現場のメモから」、『キネマ旬報』1957年4月下旬号、p.47.

る¹⁶」(丸括弧は執筆者による)と述べ、「発見」の連続による作家自身の変化についても言及している。この羽仁の議論に則ると、「作家の眼」とは対象を捉える作家の観点であり、草壁が発言した「作家の眼」に含まれる①のレベルの意味が強調されているだろう。しかし、ここからさらに羽仁は「発見」の連続により変化する「作者の眼」を表現する映画を提案している。羽仁はこのような映画を「探索映画」と呼び、「作者の眼」の変化の過程そのものを描く映画表現の可能性を提案しつつも、当時はまだ世の中に受け入れられないと感じていた¹⁷。

草壁による「作家の眼」と羽仁の記録映画製作における「発見」と「表現」の議論は、すなわち、被写体やテーマと関わる作家自身における態度表明の必要性を説いているものである。そのテーマとしては、社会問題や政治問題等さまざまな種類のものが想定され、さらに「シネマ」は同時代性を求めたが(次章で詳述)、そこには作家自身が対象に対峙するという前提と、作家自身の内的表現がなければならなかった¹⁸。

3.3.2 「シネマ」が求めたアマチュア映画的方法

前項では「シネマ」の注目した記録映画について考察したが、本項では彼らのアマチュアに対する視点に注目する。ここでもやはり「作家の眼」の探求が行われた。

また、それは、当時、アマチュア映画が活況だったということとも関係がある。1956年は、玄光社からアマチュア映画専門雑誌『小型映画』が発刊されて、さらに、フランスのカルカソン市で行われたアマチュア映画コンクールで日本人3名が入賞した。翌1957年には玄光社主催による「全日本アマチュア映画コンクール」、小西六写真工業主催の「さくら8ミリコンテスト」、朝日新聞社主催の「全日本アマチュア小型映画コンクール」といった、3つの全国規模のコンクールが設立された。さらに1958年からはフィルムライブラリーと小型映画友の会の共催によって、国際規模の「東京国際アマチュア映画コンクール」が開かれる¹⁹。

こうして一挙に全国・国際規模のコンクールが開催されるようになると、質の高い作品

16 *Ibid.*, p.47.

17 *Ibid.*, p.47.

18 他にも、例えば勅使河原は同人座談会で美術映画を引き合いに出して「作家の眼」に関する問題を語っている。彼によると美術映画には単なる「作品紹介映画」が多く、映画の作者が作品から何を感じてその作品を取り上げたのが表現されていないという。そのような問題が記録映画にも同様に存在する、としている。(『Cinema57』第4号、シネマ57、1957、p.6.) 詳しくは本論の第二章を参照されたい。

19 アマチュア映画史については、竹部弘編『アマチュア映画年鑑 1976年度版』、日本小型映画連盟、1975、pp.27-54に詳しい。

も多く作られるようになったのである。そして、実験的な映画表現を求めた「シネマ」もこうしたアマチュアの動きに注目したのである。

「シネマ」によるアマチュアへの関わり方は、主に批評とアマチュアの作品上映会を開催することによってなされていた。彼らは約 2 年半の活動で 20 回の上映会を催しているが、そのうち 4 回がアマチュア映画の上映会であり、同ジャンルは特集会として最多である。

そして、作品批評は主に『芸術新潮』にてなされた。上述したように「シネマ」のメンバーである向坂隆一郎は、当時は同誌の編集者であり、「8 ミリ」というアマチュア映画を扱うコーナーを担当していた。同コーナーは 1957 年 1 月号から 1960 年 12 月号までほぼ毎月設けられており、プロの映画監督らがアマチュアと対談したり、プロによるアマチュア作品批評が掲載されたりしていた。

「シネマ」の中で「8 ミリ」に投稿していたのは羽仁、松山、荻の 3 名であるが、特に荻昌弘は 1959 年 2 月号から 1960 年 12 月号まで、ほぼ毎号作品批評を寄せていた。他にも、荻は 1960 年から東京国際映画コンクールの審査員を、松山は 1960 年から全日本アマチュア映画コンクールの審査員を務めた。さらに荻は上述した『小型映画』の 1959 年 10 月号から毎号「アマチュアのための映画評」という、プロの監督作の映画をアマチュア向けに紹介するコーナーを受けもっていた。

上記のように、「シネマ」はアマチュア映画人との交流を持ち、作品批評も積極的に行なっていたが、彼らによって注目されたアマチュアの特徴は、およそ以下の 3 点に集約される。①アマチュア映画の制作は個人で行なわれるため、予算や行動範囲が限られる。だからこそアマチュア映画は身近な素材を掘り下げられる。②主に個人による制作のため、利益や検閲等を気にすることなく作られ、さまざまな実験的手法を作品に盛り込むことができる。③家族や友人のイベント等、アマチュア映画は身近な出来事を題材とすることが多く、ほとんど即興で撮影が行なわれる。

上記の 3 つの点を評価する「シネマ」の視点は、例えば、御前茂樹というアマチュア映画家が制作した『新春に憶う』の作品評に現れている。『芸術新潮』の 1957 年 9 月号で荻昌弘と松山善三が批評をしているが、そこで評価されている点は、映像の記録的価値と、そういった記録を物語構成に盛り込んだ構成力であった。それを確かめるためにも、まずは同誌で紹介されている、『新春に憶う』の構成を確認しておこう。

あらすじは、ある家族が新春を迎えて挨拶をしていると、奥さんが庭で高射砲の破片を

たまたま見つけて暗い戦時中を思い出す、というもの。高射砲の破片を拾うまでは出演者——作者の実際の家族——の演技によって構成されているが、フラッシュバックのシーンは、実際に御前が戦時中に撮影した記録映像によって構成される。その中には、家庭菜園で野菜を育てる家族の姿や、紀元 2600 年を祝賀する軍楽隊の行進や勲章をつけた軍人の姿があり、そういった記録映像について、荻は「今となつてはこの一コマずつが貴重な記録的資料である²⁰」と高く評価している。ただ荻は、その記録映像のみで構成されていたら単に珍しい観ものにすぎなかつただろうとしているが、「その前後に本年新春の家庭風景を採り入れて、しかもこの部分だけを華やかな色彩画面にし、暗い戦時場面の黒白と対比させた着想がみごとである²¹」と、作品の構成と演出方法について高く評価しているのである。つまり、記録的価値の高さだけでなく、構成や演出の巧みさだけでなく、それらを融合させている点を評価しているのである。

では、それらの融合によって何が表現されているのか。この点について詳しく述べているのは松山善三であった。松山がまず評価したのは、この作品の撮影者が作者本人であることと、その出演者が作者の実際の家族であり、フラッシュバックのシーンに家族の戦時中の自然な姿が映っている点であった²²。つまり、作者自身が見た光景をもとに構成されていることを取り上げ、作者自身の戦争体験が再現されている点を評価しているのである。

この作品がもっとも感動的であるのは、その作品の中に、生きた人間の人生があるからである、それは日本人の歴史でもある。そしてそれらのフィルムが、たんなる記録だけにとどまらず、その記録を構成することによって、作者の平和への祈年が、叫ぶことなく訴えられていることである。²³

松山は、同作が個人の体験した出来事の再現だからこそ感動すると述べているが、これは作家の体験を基盤とする映画作りを評価した「作家の眼」にも通じており、『新春に憶う』が「シネマ」から高い評価を得るのはうなずけるだろう。

また、同作における作者の存在を開示する表現は、家族自身が出演していることや彼らの身の回りの出来事を撮影している演出であったが、これらは、出来事や出演者に対する

20 荻昌弘「私の推薦する作品」、『芸術新潮』1957年9月号、p.163.

21 *Ibid.*, p.163.

22 松山善三「8ミリの記録性」、『芸術新潮』1957年9月号、p.164.

23 *Ibid.*, p.164.

撮影者の深い関係性が表れていると言える。羽仁進は、このような、撮影者と周囲の状況や人物との関係の表現を即興的撮影と関連づけながら評価した。

羽仁は俳優の小澤栄太郎（当時、小澤栄）と東野英治郎との鼎談で、二人の撮った俳優座の運動会と野球大会の映像から、まずは撮影者と出演者の深い関係性が表現されている面白さを指摘している。まず小澤は、自らの撮影した映像を以下のように語った。

小澤：皆ホーム・ムービーですよ。今日の『運動会』も知ってる連中が出てくる面白さね。仲間うちで見せるとわっとわくんですよ。そういう楽屋落ちの面白さです。楽屋落ちムービーだ。

羽仁：僕らが見ても面白かったですよ。『マナスルに立つ』の面白さもホーム・ムービーの面白さですよ。コーヒー飲んだり、靴下干したり。²⁴

小澤は、ホーム・ムービーを、撮影者と出演者が仲間であり、その映画を見る観客も仲間であることを想定しており、そういった身内の範囲内においてのみ面白みを感じる映画だと考えている。しかし羽仁は、撮影者を取りまく環境が表現されている映画は、他者の目から見ても面白いと評価した²⁵。

さらに続けて、羽仁は即興的な撮影において、演出が粗くなってしまう点についても以下のように述べている。

小澤：所々ピントが狂ったり、露出オーバーの所があるでしょう。あちこち動きまわって撮すでしょう。いちいち調節してる暇がないわけ、そんな時、そのままジャーと廻しちゃうわけだ。

羽仁：そこが、かえって面白い。²⁶

羽仁は、映像が粗くなってしまうことによって新しい演出が生まれるのではないかといった映像演出の問題だけではなくて、そのような表現から、撮影者の被写体に対する態度であったり、撮影者を取りまく環境が透けて見えてくる点を評価しているのであった。

すなわち羽仁が即興撮影に対して求めているのは、撮影者の存在感を観客に開示するこ

24 小澤栄、東野英治郎、羽仁進「8ミリ作家と語る」『芸術新潮』1957年4月号、p.257.

25 *Ibid.*, p.257.

26 *Ibid.*, p.257.

とと共に、その撮影者と被写体の実生活での関係性が表れていること、撮影者がその場で何にどのように関心を示したのかという、撮影者自身を捉える「記録」の面だったのだ。

また、前項で確認したように、撮影者の主観的態度を映画表現に組み込む考え方について、羽仁は、作家がカメラを携えて発見してその作家自身の変化が捉えられるような映画を構想していた²⁷。その構想と羽仁のアマチュア映画評とを総合すると、彼がアマチュア映画の記録的要素に着目し、そこに「作者の観点」からの「発見」がいかん表現されているのかを導きだそうとしていたことがわかる。そして、そういった作家の主観描写を、不安定な露光や構図、カメラのブレを伴うような、即興撮影の痕跡から見出していたのである。だからこそ、小澤の撮った『運動会』を高く評価したのであった。

ここまで「シネマ」の同人がアマチュア映画に求めた映画表現を確認してきたが、ここで簡単にまとめておこう。その特徴は3つに集約される。

「シネマ」は、アマチュア映画における被写体や出来事の描写の仕方に注目することによって、①撮影者自体の主観や、その撮影状況を表現する方法を導きだそうとした。また、アマチュア映画家が身近な人物や身の回りの出来事に題材を求める特徴があることから、②撮影者と被写体の関係性の表現が映像からいかに見出させるかに注目した。そしてそれらの特徴を③即興的な撮影の痕跡から見出だしたのである。

つまり、「シネマ」が注目したアマチュア映画作品では、主観的な視点を強調する映画表現が用いられており、カメラを構える撮影者そのものの「記録」となるものだったのだ。

では、「シネマ」のメンバーの映画では記録映画とアマチュア映画に関して議論された特徴がいかん見出せるのだろうか。

3.4 勅使河原宏の『ホゼー・トレス』——作家の追体験としての映画

前節では「シネマ」による映画評について考察し、対象に対する作家の実感が表出されたり、撮影者の「記録」として読み解ける映画表現を重視したことが理解できたが、それは実際に作品制作にはいかに反映されたのであろうか。本節ではそれを検討するためにも、勅使河原宏の『ホゼー・トレス』（勅使河原プロ、1959）を分析する。この作品では、全編を通してカメラを勅使河原の眼として捉えられる映画表現が多数用いられ、その結果と

27 羽仁進、前掲論文、1957、p.47.

して、同作が作者の追体験として機能していることが明らかになる。まずは制作の背景を確認しよう。

『ホゼー・トレス』は、勅使河原が欧米紀行でニューヨークを訪れた際に、写真家の石元泰博からプエルトリコ人のボクサーであるホゼー・トレスを紹介してもらったことがきっかけで制作された²⁸。上映時間は約 24 分であり、トレスの練習風景から計量や休息の様子、そして試合までの四日間を記録した作品である。ここで指摘しておきたいのは、『ホゼー・トレス』が勅使河原の旅先での偶然の出会いによって生まれた映画であり、撮影と録音共に勅使河原一人で行なっている点である²⁹。つまり、「シネマ」がアマチュア映画の特徴として捉えていた、撮影者本人の身近に起こった出来事を掘り下げ、さらに全て自分の手で即興的に撮影されている点が見出させるのである。

次にあらすじを確認しておこう。

映画の冒頭部分は摩天楼の最上階からみたニューヨークの風景から始まる。そこからカメラは下に降り、トレスの所属するグラマシージムに入っていく。ジムでは多くの選手がトレーニングを行なっている。その中の一人がボクサーのホゼー・トレスである。トレスはトレーニングの後、仲間とトランプに興じたり談笑するなどして休息をとる。次に計量のシーンがあり、それに引き続き、トレスが街中のレストランで食事をとる。夜になり、トレスは試合会場に到着する。そこでは既に他の選手達の試合が行なわれ、観客が熱狂している。その熱狂とは対照的に、トレスはロッカーで静かに試合の時を待つ。会場にトレスの恋人や関係者が集まる中、試合が始まる。トレスは勝利し、試合後のロッカー室でシャワーを浴びながらようやくリラックスした表情を見せ、恋人に迎えられて会場を後にする。

ここから具体的にカメラの動きに注目して分析していくが、ここでまず指摘しておきたいのは、カメラを強調するような演出が随所に見られる点だ。言い換えれば、観客にカメラの存在感を隠さず、むしろの存在を意識させるような演出が多く使われているということである。その一つが、手持ちカメラによる画面の揺れである。

映画前半のトレーニングのシーンでは、手持ちカメラはトレスをさまざまな角度から捉えていく。シャドウボクシングをするトレスの上半身を捉えるショットや全身のショット、足元のステップのみに注目したショット等、カメラはさまざまな部分に細部まで着目する。

28 勅使河原宏、大河内昭爾、四方田犬彦『前衛調書—勅使河原宏との対話』、學藝書林、1989、p.72。

29 勅使河原宏「ボクサー ホゼー・トレス」、『アートシアター』第3号、p.39。

これらの映像はみなわずかに揺れている。特に開始 4 分辺りからの 30 秒の長回しのショットは、カメラが、シャドウボクシングをするトレスの動きに合わせて揺れながらだんだんと近づいて行き、最後には彼の上腕を大きく映し出す（図 1）。トレスの動きに合わせてカメラが動くことによって、やはりカメラの動き方は急な変化をし、それによって少し乱れて、一般的には



（図 1）トレスのトレーニングの様子

見にくい映像が提示される。しかし、むしろそういった乱れや揺れによって即興的撮影であることや手持ちであることが表されるのだ。

さらに特徴的なことは、ヴォイスオーバーのナレーションが少ないという点である。この映画では、はじめの練習風景において、トレスがプエルトリコ人の新進気鋭のボクサーであること以外はほとんど説明されない。その音声演出と画面の揺れや乱れという映像的特徴も相まって、上記の約 30 秒の長回しの映像は、カメラの眼差しが強く強調されている。つまり、被写体（＝トレス）に注目する撮影者自身（＝勅使河原）の眼差しを強調する演出となっているのである。

このように、カメラ＝撮影者の眼差しだと考えると、映画の冒頭部分は勅使河原とトレスの出会いを再現するような演出だと言えるのではないだろうか。

冒頭は、摩天楼の上から撮ったマンハッタンの街並から、街中、トレスが所属するグラマシージムへとカメラが移動して行く、という構成になっている。ジムに入ると練習の風景と共に、オープニングタイトルが始まる。そこからさらに、グラマシージムに所属する選手の中からトレス一人に注目していく。つまり、この冒頭部分からトレスが登場するまでの部分は、ニューヨークの全景からだんだんとトレスに近づいていく構成になっているのである。こういった構成と、カメラの眼差し＝撮影者の眼差しであることを強調する演出によって、単にトレスがどういった環境でトレーニングしているのかを示すだけでなく、撮影者がトレスと出会う過程を表していると言えるだろう。

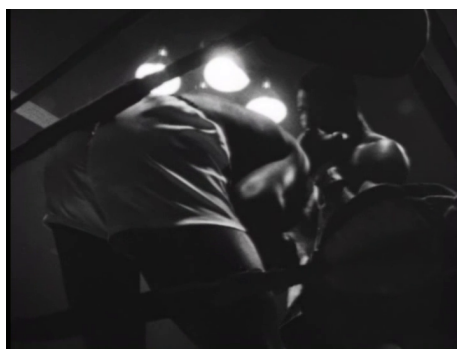
さらに『ホゼー・トレス』では、カメラ＝撮影者の存在を強調するだけでなく、むしろその強調があるからこそ、被写体（＝トレス）と撮影者（＝勅使河原）の信頼関係が表現されている。

その信頼関係は特に試合前後のロッカー室のシーンで表れている。まず指摘されるべき

は、試合前の緊張が高まる場面において、カメラがロッカー室に入ることを許されている点だろう。この信頼関係について、勅使河原は以下のように回顧した。

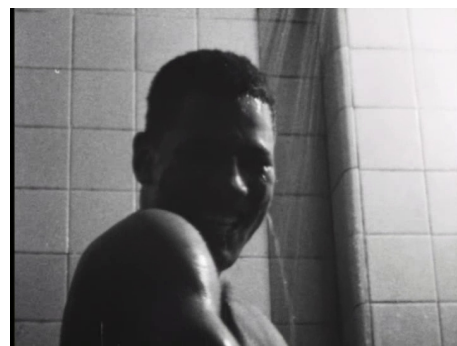
ぼくのドキュメンタリーを撮る姿勢に共感してくれて、(トレスは)非常に協力的でしたね。ドレッシング・ルームにだって、試合前にちゃんと入れてくれた。普通は入れないところですね。³⁰ (丸括弧内は筆者による)

さらに、試合のシーンでは、一般的なボクシングの試合中継の俯瞰的な映像とは異なり、リングサイド最前列から選手達を見上げるようなアングルから撮影している(図2)。これも、トレスがこの時点では無名な選手であり、試合の撮影許可が出やすかったという事情はあるが³¹、勅使河原がジムやトレスから信頼感を得られていたことの証左であろう。



(図2) 試合のシーン

さらに、試合後のシャワーシーンでもトレスと勅使河原の信頼関係について顕著に表れている。作中では、それまでトレスがカメラに目を向けることはなかったが、このシーンで彼はカメラ目線で微笑みかける(図3)。この映像によって、試合前から続いていた緊張感が取れて、トレス自身が安堵していることに加えて、彼と勅使河原の人間的な交流が表現されている。さらに詳しく言えば、



(図3) シャワーで笑顔をカメラに向けるトレス

このシーンは勅使河原がトレスから信頼を得ているからこそ撮れた映像であり、ただ被写体を撮る映像ではなくて、撮影者が被写体に影響を与えていることをも表している。つまり、カメラがその場にあるからこそ、また、撮影者が勅使河原であるからこそ生まれたカメラ目線と笑顔なのである。

30 勅使河原宏、大河内昭爾、四方田犬彦、前掲書、1989 p.73.

31 1965年に公開された『ホゼー・トレス』のパート2では、トレスの試合が世界タイトルのかかった試合であったため、撮影権がとれなかった。そのため、パート2ではコミッショナーが撮っていた試合映像を用いた。Ibid., pp.73-74.

ここまでの分析で、「シネマ」がアマチュア映画から抽出した特徴が明確に見出させた。すなわち、勅使河原は自らの周囲の出来事（＝旅行中の出会い）から見つけた素材（＝トレス）を掘り下げ、彼とトレスの関係だからこそ撮れた映像であることを隠すことなく映画表現に盛り込んだ。つまり、撮影者個人の主観によって捉えられている映像であることが強調されるのである。つまり、『ホゼー・トレス』は単にトレスの試合前後を記録しただけではなく、勅使河原という作家個人がトレスというボクサーに対して四日間どのように眼差しを向けたかが記録された映画なのである。

本作品で見出させる被写体と撮影者の関係性の表現という特徴は、「シネマ」の求める「作家の眼」の表現の一例だと言えるだろう。『ホゼー・トレス』は勅使河原が実際に四日間トレスに密着し、その時の交流を元に作られた映画であり、さらに本作では、カメラの動きや、カメラに対する被写体のふるまいを通じて、被写体と撮影者の信頼関係が表現されていた。それは、カメラの揺れやカメラ目線といった、撮影者の存在を「可視化」する映画技法を通じてなされているのである。

「シネマ」の勅使河原は、まさにアマチュア映画的な表現によって、「作家の眼」を表す一つの形を作り上げたのである。

また、「主体」を巡る活動という点においては、『ホゼー・トレス』は勅使河原が録音・撮影を行い、配給も自らの映画会社（勅使河原プロ）を通して行なうことで勅使河原が制作の「主体」を担っていた。さらに、この映画は、作家を「可視化」させる映画表現が用いられている点において、映画が個人の主観を含むものであることを強調するような、作家の「主体」をおしだす作品になっている。このように、勅使河原の『ホゼー・トレス』は日本の「新しい波」がテーマとした活動にも組み込まれるものと言えよう。

また、第五章で詳述するが、羽仁の 1960 年代以降の劇映画においても、アマチュア映画の影響が見られる。例えば『不良少年』（岩波映画、1961）では、即興的撮影に加えて、素人俳優を起用した即興演技を採っている。この映画は浅井という不良少年の少年院での日々を描く劇映画であるが、ここで起用される少年達はみな本物の不良少年である。彼らは演技に関して素人であるため、羽仁は現場で少年達と協議しながらセリフや演技のプランをたてていった³²。これは羽仁自身の不良少年に対するもともと持っているイメージを映像化するのではなく、実際に彼らと接して感じたことを基盤にして制作するという意思

32 『不良少年』の台本（財団法人草月会所蔵）の冒頭部分には「セリフは細かく決定しない。ケイコ及び現場で、出演する人と打合せながらきめていき、最後は出演者にまかせる」という演出の基本的なアイデアが記述されている。

表示ともとれるが、こういった素人俳優を用いた方法はアマチュア映画では一般的である。

例えば 1960 年の全日本アマチュア映画コンクールで入選した、柏木喬の『青い鳥』という映画は、彼の家族の日常を撮影した映像をもとに、あらすじを組み立てた映画である³³。つまり、演技と言うよりも家族の日常の記録映像をモンタージュして物語にしているのだが、羽仁の『不良少年』でも、少年達に自由にふるまわせて、それを隠し撮りした映像を物語の一場面として使用している。これは演技というよりも少年達の行動の記録であり、まさに『青い鳥』と同様の手法である。

このように「シネマ」の「作家の眼」の探求に当時のアマチュア映画が強く影響したのである。

3.5 本章の結び——「シネマ」における主観表現

本章では、グループ「シネマ」の活動に焦点を当て、その活動理念と内容を詳らかにしてきた。特に同グループにおいては、作家の実感を表現することがかなり重要視されていたのである。これは、草壁が『世界は恐怖する』において、放射能の説明よりも恐怖を喚起する映像を評価したことに顕著に表れているだろう。

さらに作家の個性を表現することにおいて、「発見」の過程で変化していく作家自身の記録を提案した羽仁の論や、カメラと被写体の関係でなく撮影者と被写体となる人物の人間関係が記録されているような映画を評価するアマチュア映画論などのように、「シネマ」は作家自身の「記録」を映画で表象することを目指したのである。

こうした「シネマ」の活動は、やはり終戦から 1950 年代を通して展開していく「近代文学派」からアヴァンギャルド芸術運動の流れの上にあると位置付けられるだろう。それはもちろん「シネマ」のメンバーである勅使河原がアヴァンギャルド芸術運動に参加していたというだけではなく、理念としても共通点があるからだ。例えば、前章で確認したように「近代文学派」は個人の実感を起点に芸術表現を立ち上がらせようとしたが、これは「シネマ」の「作家の眼」において、被写体に対峙する作家の実感を起点に映画を制作しようとした点と共通していると言える。

しかし一方で、「近代文学派」が政治的イデオロギーと芸術の距離感について意識的であ

33 無記名「誌上上映会」、『小型映画』1960年7月号、p.78-79.

ったのに対し、「シネマ」はこの点についてほとんど言及していない。つまり、「シネマ」は作家の個性を表象することについて強調するものの、それがなぜ必要であるのかをほとんど追求していないのである。そのため、作家の個性を表現するものとして、例えば手持ちカメラによる即興撮影への注目などの具体的な映画技法の探求はなされたものの、他方でそういった技法が社会的に、あるいは当時の日本映画においてどのような意義を持ちうるかについてはほとんど語られていない。

ただし、彼らが映画表現にのみ特化して、社会との結びきを軽視していたということではない。なぜなら、彼らは映画における同時代性を強く求めていたからである。実際に「シネマ」のメンバーが唯一共同制作した映画『東京 1958』（シネマ 58、1958）は、同時代の東京をテーマにした作品であった。では彼らは映画で何を描いたのだろうか。次章ではこの点から「シネマ」の活動について考察していくこととする。

<参考文献>

- 荻昌弘「私の推薦する作品」、『芸術新潮』、1957年9月号、p.163.
- 小澤栄、東野英治郎、羽仁進「8ミリ作家と語る」、『芸術新潮』、1957年4月号、pp.257-259.
- 亀井文夫「あなたの人間的自覚に訴える」、『キネマ旬報』1957年11月上旬号、pp.44-45.
- 北川冬彦「「死の灰」と映画」、『キネマ旬報』1957年11月上旬号、pp.38-39.
- 佐藤忠男編『ATG映画を読む』、フィルムアート社、1991.
- シネマ57『Cinema57』第1号、シネマ57、1957.
- シネマ57『Cinema57』第4号、シネマ57、1957.
- 勅使河原宏、大河内昭爾、四方田犬彦『前衛調書—勅使河原宏との対話』、學藝書林、1989.
- 勅使河原宏「ボクサー ホゼー・トレス」、『アートシアター』第3号、1961、pp.38-40.
- 西村智弘「「シネマ57」とATG」、福住治夫編『あいだ』101号、あいだの会、2004、pp19-28.
- 羽仁進「現場のメモから」、『キネマ旬報』1957年4月下旬号、p.47.
- 吉原順平『日本短編映像史』、岩波書店、2011.
- (無記名)「誌上上映会」、『小型映画』1960年7月号、p.78-79.

第四章 「シネマ 57」が求めた同時代性の考察——劇映画論と『東京 1958』の分析を通して

4.1 はじめに

本章は、前章に引き続いて「シネマ 57」（以下、「シネマ」）の活動を考察するが、特に彼らの求めた同時代性という点に着目する。前章では、作家個人についての「記録」が伴った映画を目指すことが、具体的には作家の主観として映画装置を機能させる表現に結びついてきたことが明らかになった。本章ではそれを踏まえて、さらに「シネマ」が、作家が同時代に眼差しを向けることをいかに重視し、それほどのような映画表現へと結びついていったかを明らかにする。

前章でも述べたように「シネマ」は多様な映画ジャンルについて語った。「作家の眼」は、実際に作家が直接対象を捉えることが重視され、その対象物との関係から生まれる作家自身の実感を映画で表現することが求められた点で、多分に記録に比重を置く理念であった。本章ではそういった「シネマ」が重視した記録的要素が、劇映画を語る上でどのように見られるのかを考察する。

なぜならば、実際に「シネマ」は記録の方法を劇映画を語る上でも重要視したからである。それはもちろん、「作家の眼」と関連しているが、その記録的要素は、劇映画の作家が映画のテーマについていかに独自の視点から描いているのかを評価するための一つの基準となったのである。そして、こうした記録の要素を見出す際に重要な観点となったのが同時代性であった。

繰り返すように、「シネマ」の求める記録は、対象物と対峙する作家自身の「記録」であるが、その方法で制作される映画は、対象物そのものが同時代性を持つため、提示される映像から同時代性を感じやすいと言えるだろう。しかし、劇映画は、時代劇のように別の時代を描いたり、時には抽象的であったり、フィクショナルな空間を構築することもあり、提示される映像そのものからは必ずしも同時代性を見出しやすいとは限らない。では、具体的に「シネマ」は劇映画のこういった表現を同時代性の表象と結びつけながら評価したのだろうか。

さらに、本章では、「シネマ」がグループとして唯一制作した作品『東京 1958』（シネマ

58、1958) について考察する。なぜなら、この作品こそまさに同時代の東京をテーマにした記録映画作品であり、東京を捉える自分たちの実感そのものを「記録」するものであったからである。では、そこには具体的にどのような映画表現があるのだろうか。

以上の問題意識を踏まえて、本章は以下のように構成した。

第二節では、「シネマ」が高く評価した劇映画において、彼らが同時代性を重視していたことを明らかにする。そこでは、特に木下恵介の『檜山節考』（松竹、1958）が取り上げられる。彼らはここでも映画表現の「実験性」を重視し、作家個人の表象として作品を扱いながら、それぞれの作家が同時代に対してどのような点で独自性を持っているのかを語ったのである。

第三節では、「シネマ」がグループとして唯一制作した『東京 1958』を分析する。この作品は「シネマ」のメンバー9名が共同制作したものである。同作は、それぞれがアイデアを持ち合わせるといっても、大まかなテーマを決めて、各々が場面ごとに担当を受けもって演出を行うという方法で作られた。このように多分に「実験的」な制作方法であるが、本節でこうした『東京 1958』の映画表現を考察し、同作において、同時代を批評する作家像がどのように表出されていたのかを明らかにする。

本章の最後では、前章も踏まえながら「シネマ」の活動を同時代の他の映画活動や、アヴァンギャルド芸術運動の上に位置付けていく。特に、亀井文夫や 1950 年代の独立プロダクションと比較することから、同グループの「記録」の方法の意義について検討する。

4.2 「シネマ」の評価した劇映画——同時代に対する作家の態度の表出

ここでは「シネマ」が高く評価した劇映画に焦点を当てる。本節によって、彼らが作家の独自性を見出す基準として、映画のテーマを同時代のものといかに結びつけながら作られているかを重視したことが明らかになる。それは言うなれば、記録映画や劇映画といったジャンルの問題を扱うことよりも、映画ジャンルに関わらず記録の方法をいかに作家のあり方の探求と結びつけるかという、彼らの問題意識の表れであった。つまり、劇映画の中にも、作家独自の観点から同時代の社会の記録として機能するような表現を求めたのである。

ここからは具体的に、方法としての記録の探求として劇映画がいかに語られたのかを見

ていこう。

特徴としてまず挙げられるのが、「シネマ」は物語の内容や登場人物像に関してはあまり言及することがなく、ほとんど映画の表現形式について扱っているということである。

それらは例えば、ロベール・ブレッソンの『抵抗』(*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*、新外映、1957) について、映画が主人公の囚人の見えるもの、聞こえるものだけを提示する形式に注目したり、黒澤明の『蜘蛛巣城』(東宝、1957) の能のシーンにおいて、能のテンポとショットのそれがどのように関連しているのかに着目している¹。さらに、劇映画ではないがノーマン・マクラレンの実験映画の特集上映を催しているように、「シネマ」は映画の表現形式や技術的な実験にも着目していた。

そして、劇映画を通して現実社会を捉えることについて詳しく語られたのが木下恵介の『檜山節考』に対する批評であった。同作は機関誌『Cinema』の作品批評特集号で取り上げられたものである点からも「シネマ」の関心の高さがうかがえる。

まずは『檜山節考』についての「シネマ」の言説から、彼らの求めた記録の要素や同時代性について検討していこう。

『Cinema』第8号では同作の特集座談会(羽仁は欠席)が組まれた。「シネマ」による指摘は大きく分けて二つの視点を持っている。一つが演出技法の問題で、もう一つは木下がどのような視点で映画を描こうとしているかを読み解くという問題である。そして後者の観点から、同時代性というキーワードが浮かび上がってくる。

まずは『檜山節考』のあらすじについて確認しておこう。70歳になると「檜山まいり」——生きながら山で餓死を待つ姥捨——をするしきりがある村に、69歳のおりんとその息子、辰平がいる。おりんはこの年にして丈夫な歯が残っていることに恥を感じていて、祭りの日に、わざと口を石臼にぶつけて自ら歯を欠く。辰平にも嫁が来て、おりんは曾孫が生まれるまでには檜山まいりをしようと準備を進めていく。年が明けてその日が来て、辰平はおりんを背負って山へ登っていく。雪が降る山におりんを置いて辰平は村に帰り、70歳になれば嫁と共に檜山まいりに行くと話しながら、山に手を合わせる。時代は現代に移り、今は「姥捨」という汽車の駅になり、その地名に「檜山まいり」の名残が残っているだけである。

「シネマ」の同人がまず指摘したのは『檜山節考』の演技と舞台セットの問題である。まずは同作の演技に関して、一作の中に様式化とリアリズムの二面があり、「シネマ」の同

1 松山善三、草壁久四郎、丸尾定、川頭義郎、武者小路侃三郎、勅使河原宏、向坂隆一郎、羽仁進、荻昌弘「映画を前進させるもの(シネマ57座談会)」、『Cinema57』第4号、シネマ57、1957、p.2.

人はそれらが乖離していると指摘する。また、舞台セットは（作品の最後の現代のシーン以外は全てスタジオ撮影）、背景が書割とわかるのに対して、草木は本物が持ち込まれている。さらに、カメラワークによっては人工的なセットが目立ったり、本物の草木が目立ったりし、「シネマ」はその演出にまとまりがないと批判した²。「シネマ」の同人の意見を一言でまとめるならば、様式化カリアリズムのどちらか一方にスタイルを絞って演出すべき、というものである³。これは演出の非統一性を批判したものだと言えるだろう。

しかし木下は、はじめは全てを様式化しようとしていた。その理由は、「姥捨」が現在でも形を変えて残っている社会問題であり、あまり現実に近い表現をするとリアリティがありすぎて「やりきれない」と木下が思ったからだ⁴。だから寓話性を強調する方法として様式化を模索したのである。しかし、演技からセットまで全てを様式化すると生身の人間と調和がとれないと感じ、また観客に違和感を生じさせる演出だと思われるため、セットの一部に本物の素材を使ったという狙いがあったのだ⁵。

つまり『檜山節考』の様式化した演出の最初の動機は、当時でも社会問題として残っている「姥捨」を直視するショックを和らげることであった。言い換えれば、木下の視線は『檜山節考』の物語を描くことを通して、現代の社会問題の悲劇を描くことに注がれていたのである。

再び「シネマ」の座談会に戻ると、勅使河原は様式化の中途半端さの根幹に、木下が悲劇を描こうとした点に理由があることを見抜いていた。つまり、勅使河原は木下の現代の社会問題に向けられた視点ではなく、あくまでもそれを表現する方法を批判しているのである⁶。

ただし、そうした表現形式を中心とした評価を経て、座談会の最後では、作品の最後の

2 向坂隆一郎、松山善三、勅使河原宏、荻昌弘、草壁久四郎、川頭義郎、武者小路侃三郎、丸尾定「映画「檜山節考」の実験を語る」、『Cinema58』第8号、シネマ58、1958、pp.2-6.

3 木下恵介は『檜山節考』の制作にあたって歌舞伎を参考しているが、松山は歌舞伎そのものに様式的な表現と写実主義的な表現との混合があると言い、その歌舞伎の表現そのものの折衷的な影響が『檜山節考』にも出ているのではないかと指摘している。木下が『檜山節考』を歌舞伎を参考にしたことについては「映画『檜山節考』の意図するもの」、『キネマ旬報』1958年6月上旬号、pp.56-58）や、「劇映画の常識をぶち破る」『芸術新潮』1958年4月号、pp.250-253.を参照。

4 木下恵介、伊藤熹朔、楠田浩之、岩崎昶、武田泰淳「映画『檜山節考』の意図するもの」、『キネマ旬報』1958年6月上旬号、p.57.

5 *Ibid.*, pp.56-57.

6 全体としての演出については成功ではないと評価しているが、個々の技法の実験については評価している。勅使河原は、『檜山節考』の照明の色自体が作中人物の心理描写になっていると指摘し、そのような実験は日本で初めてだと賞賛している（向坂隆一郎、松山善三、勅使河原宏、荻昌弘、草壁久四郎、川頭義郎、武者小路侃三郎、丸尾定「映画「檜山節考」の実験を語る」、『Cinema』第8号、シネマ58、p.5.）。他にも長唄と義太夫節を音楽で用いる姿勢、歌舞伎をはじめとする舞台の様式を映画に用いようとした姿勢を「シネマ」の同人は高く評価している（*Ibid.*, pp.2-5.）。

汽車が走るシーンを、特に松山、勅使河原、萩が高く評価した。

このシーンは物語の本編が終わった後にあり、時代設定が現代となる 30 秒程度の映像である。本編の最後のショットで辰平とおりんが山に手を合わせ、ディゾルヴで白黒映像になって、現代のシーンが始まる。ディゾルヴで繋げられた最初のショットでは雪山を汽車が走っていくのが俯瞰で映され、次のショットでスキー客が駅で汽車を待っているのが映る。最後のショットではカメラが「姥捨」という駅名を記した看板にクローズアップし、映画が終わる。つまり、この現代のシーンは本編には全く関係がないのである。

さらに撮影においても、本編がスタジオ撮影だったのに対し、現代のシーンはロケーション撮影であり、また、人は映ってはいるが本編のような演技はなく、スキー客が二人駅に立っているだけである。

つまりこのシーンでは本編との対称性がある。それは、スタジオ撮影とロケーション撮影、カラー映像と白黒映像、過去と現代である。共通点は、舞台が雪の積もった山であること、辰平夫妻とスキー客二人の立ち位置が同じであることである。

ここでは本編との共通点から、舞台設定が同じ土地であることを表し、人物の位置関係から、それぞれの人物どうしに何か物語上の意味の連関があるのではないかと観客に想像させる効果もあるだろう。しかし、その連関のありそうな人物は異なる気持ちでいる。すなわち、辰平達は悲しみの感情であるのに対し、スキー客は山を楽しんでいるという相違である。また、汽車やスキー客を映すことによって「姥捨」が現代と接続して提示される。しかし、スキー客は駅の名を記した看板と反対の方向を向いており、視線の先に「姥捨」が無い。

原作に無いこの短いシーンが最後に入っていることで、松山は、木下が「姥捨」のようなことが現代でも形を変えて残っていることを伝えようとしたのではないかと推測した。さらに、俯瞰カメラで捉える進んで行く汽車を、新しい機械文明によって人類はもっと幸福になっていく、未来に向かっていく木下の姿勢を表していると解釈する⁷。つまり、このシーンに、「姥捨」を現代の問題として捉える木下の同時代性に関する意識を見出だしているのである。

また、勅使河原はスキー客に注目し、過去にどんな悲劇があってもそれを知らずに、現代ではスキーを楽しむ人々が訪れているのを「リアリティがある」と評価した。さらに、本編に出てくる貧しい食事と現代の汽車の物のイメージの対称性に「ショックがあった」

⁷ *Ibid.*, p.6.

と述べている⁸。

ただ、「シネマ」のように、汽車のシーンに注目した批評は同時期にはほとんどなく⁹、大抵は物語の内容について語られており、様式美的な形式について語られているものでさえ多くはない¹⁰。むしろこのシーンを不要とする声もあったと言われているが¹¹、それを同時代性との関連から読み解く点や、演出全体を木下個人の視点——姥捨の悲劇を現代の問題として捉えようとする——と結びつけながら読み解いたことは、同時代を捉える作家の視点を強く意識する「シネマ」の独自性を際立たせているだろう。

劇と記録をジャンルではなく方法として解釈することは、第三章で挙げた『新春に憶う』の批評とも重なるものである。松山の批評によると、この作品は家族団らんの平和な現代の部分と戦時中の回想部分とで構成されているのだが、この回想のシーンは作者による実際の記録映像によって構成されている。そして松山は、記録映像を回想に用いている構成を高く評価した。これは、映画全体を劇か記録かというジャンルの観点から見るのでなくて、劇と記録を方法としてどういった表現を形成しているかという点を重視した見方だと言えるだろう。

つまり、方法としての記録を問うことは、一方で方法としての劇を問うことにもなる。これは記録映画における劇性を問うことにも繋がっていると見えよう。そして、劇を記録映画に盛り込むことは、羽仁が「シネマ」結成前から考えていたことでもある。1957年4月下旬号の『キネマ旬報』に寄せられた羽仁の「現場のメモから」では、「将来は、もっと「劇的」な記録映画、感覚的な記録映画が生れるかもしれない¹²」と述べられている。つまり羽仁は、フィクショナルな演出を盛り込むことも視野に入れて、記録映画の表現方法を模索すべきだと提案しているのである。

以上見てきたように、『檜山節考』、『新春に憶う』の批評と羽仁の劇的な表現を用いた記録映画の提案から劇と記録がジャンルだけでなく、方法を表していることが浮かび上がったが、これらは言わば制作方法の観点であり、そういった表現の探求は全て作家が社会をいかに捉えたかどうかを議論することへと収斂される。

8 *Ibid.*, p.6.

9 映画批評家の飯田心美だけが「シネマ」と同様に、汽車のシーンについて『檜山節考』の悲劇を現代と接続させるものとして解釈している。飯田心美「実験的な意欲作」、『キネマ旬報』1958年6月下旬号、pp.44-45.

10 例えば人形浄瑠璃と結びつけるものや（尾崎宏次「人形浄瑠璃と映画」）、照明の演出を舞台演劇との関連から語るもの（杉山平一「新しい様式美」）が挙げられる。いずれも『キネマ旬報』1958年6月下旬号、pp.45-48.

11 飯田心美、前掲論文、p.45.

12 羽仁進「現場のメモから」、『キネマ旬報』、1957年4月下旬号、p.47.

そして、こうした同時代の社会に対する自分たちの眼差しを「記録」しようとしたのが『東京 1958』であった。

4.3 「シネマの眼」を表象する映画——『東京 1958』の分析

本節では「シネマ」の唯一の映画作品である『東京 1958』が同時代の東京をいかに表現しているのかを分析する。同作では記録や劇だけでなく、浮世絵を使ったアニメーションといった方法も用いられているなど、手法的な実験が一つのテーマとして掲げられていた¹³。また一方で、東洋と西洋、中世と近代という二つの世界が入り混じった日本人の精神性を見出すというテーマが設けられた¹⁴。つまり、同時代の東京の様子をカメラで記録しつつ、その中から文化的混交や歴史的な連続性などを見出して、それを実験的な手法で描きながら社会批評的視点を表象することも企図した作品である。

その実験性とは、シナリオ、演出、編集やダビングまで全てメンバー9人の合作という制作システムから既に見出せる¹⁵。羽仁は、そうした制作過程はメンバーそれぞれの日本に対する態度を明確にしていくことでもあったと述べており¹⁶、また、「現実に対して映画的な表現がどう食いこんでいるか」を重視することでグループの意見は一致していたと語っている¹⁷。このように、同時代の日本に対する彼らの眼差しが表象されていることを強調しているが、それは、観客に対して、映画の演出を「シネマ」の社会批評の表れとして読み取らせることを促していると言えるだろう。つまり、「シネマ」を社会批評的な眼差しを持つグループとして周囲に認識してもらえるように、観客の読解を管理しているのである。

では、具体的に彼らの映画ではどのような演出がなされて、それは「シネマ」のどのような社会批評的眼差しとして読み解けるのだろうか。本節ではこの点に注目しながら作品分析を進めていくことにする。

具体的な作品分析に入る前に、まずは『東京 1958』を扱っている二つの先行研究について確認しておこう。

友田義行は勅使河原が担当した演出を中心に分析を試みている。彼は、明治神宮に参拝

13 向坂隆一郎「TOKIO1958 製作日記」、『Cinema58』第5号、シネマ 58、1958、p.4.

14 *Ibid.*, p.4.

15 *Ibid.*, p.4.

16 羽仁進「東京 1958 演出の記」、『Cinema58』第5号、シネマ 58、p.3.

17 羽仁進「「東京一九五八」の製作に参加して」、『キネマ旬報』1958年5月下旬号、p.38.

に来た大野伴睦と神部満之助の顔にそれぞれ武士の浮世絵がはめ込まれているシーンに続いて、主君に平伏する貴族の貴族たちを描いた浮世絵が提示されるシーンを挙げて、近代化した日本に前近代の名残があることを「シネマ」が示していると指摘した。ただ、その指摘は、方法としての記録、劇に対してアニメーションを持ち込む勅使河原のジャンル横断的な感性を見出すことへと結びつけられており¹⁸、同作における作家の社会批評的視点からの分析は主眼とされていない。

また、Alastair Phillips は、『東京 1958』が東京タワーなどのモニュメントを中心にして東京の発展が語られているのではなく、市民の個人的主観に焦点を当てながら東京の肖像を描こうとする演出の特徴を指摘している。そして、例えば女性がデパートで化粧品コーナーを眺めた後にその女性が極端に多様な化粧をするシーンを挙げて、都市化と女性の身体の商品化に結びついていることなどを指摘し、同作を 1950 年代の消費者文化の表象として読み取った¹⁹。

上記の二つの先行研究は、映画の個々の手法を作家の個人的な感性に結びつけ（友田）、もう一方で、作中人物（市民）の主観表現を都市文化を読み解くことへと結びつけているものである（Phillips）。本論では両者の研究を踏まえつつ、同時代の東京を描く際の市民の主観性表現や都市文化の描写の仕方から、「シネマ」のどういった社会批評的視点が表象されているのかに焦点を当てていきたい。さらに、彼らの手法的な実験性と社会批評的視点が同時代の批評等でどのように論じられたかを確認し、そもそもどういった表現が社会に対する「シネマ」の態度表明として機能したのかを検討する。

まずは『東京 1958』のあらすじを確認しておこう。

外国人男性が街中のショウウィンドウで浮世絵を見ていると、浮世絵に描かれた大名行列が動き出し、絵の中から東京の街中に出てくる。東京では街中、満員電車、競輪場などの群衆の映像が連ねられていくが、一方で人口増加や発展の影でゴミが増加していることが語られる。そして化粧品の実演販売の場面が変わり、見物客の中の一人の女性にフォーカスが当てられる。女性は化粧品を厚く塗り、画面には様々な化粧品の名前が並び、女性の部屋には大量の化粧品が並ぶ。さらに日本の着物の説明が始まり、和装の結婚式の場面が映し出され、ウェディングドレスを着た花嫁と着物の花嫁がすれ違う。そして場面は正月の明治神宮に移り、大野伴睦や神部万之助といった人物に武士の浮世絵が重ねられて、日

18 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、pp.47-48.

19 Phillips, Alastair. *The City Tokyo 1958*. Fujiki, Hideaki and Phillips, Alastair, ed. *The Japanese Cinema Book*. British Film Institute, 2020, p.430.

本の政治・財界の中心に武士の末裔が多くいることが語られる。そして貴族が平伏する浮世絵に続いて、菊紋が重ねられて天皇裕仁が一般参賀に現れ、非常に多くの群衆が集まっていることが映し出される。さらに場面は素人のど自慢大会に変わる。そこではアメリカのポップスが歌われている。優勝した女性には冷蔵庫、テレビ、掃除機、電熱器といった家電一式が与えられる。女性の家である長屋に家電が一式送られてくるが、置き場所がなく、煩雑に置かれている。さらに電熱器を使うと、長屋全体の電気が落ちてしまった。場面はさらに変わり、道路の工事が行われている。工事の場面では、職人が描かれた浮世絵のショットが時折挿入される。そしてクリスマスの場面に移り、繁華街は人が賑わっているが、一方で社会鍋がなされているのも捉えられている。キャバレーの中ではダンサーが踊っており、酔っ払った男性客がそれを見ており、彼は女性が描かれた浮世絵のパネルに抱きつく。朝になり、その男性はタクシーで帰路につくが、急ブレーキで止まると、タクシーの前を映画冒頭の浮世絵の大名行列が横切っている。最後は皇居の壁に多くの目が合成されて作品は終わる。

こうした映画のあらすじからまず見えてくるのは、「シネマ」自身がテーマとしてあげていたように、東洋と西洋、前近代と近代の連続性を描いている点である。シナリオの観点からは特にクリスマスと正月を盛り込ん



(図1) 大野伴睦に浮世絵が合成され、彼が武士の末裔であることが表される。

だ点にそれが現れているだろう。この点について羽仁は、東京に東洋と西洋、前近代と近代が入り混じっていることを表すために、シナリオが完成する以前から撮影されていたと述べており²⁰、同作の土台となる問題意識を表現しているシーンである。

これら二つのシーンの中では、例えば正月の場面の中で大野伴睦に武士の浮世絵が被せられる演出があったり(図1)、クリスマスの場面では、キャバレーの中で男性客が女性客に絡むショットに春画のショットが挿入されたりして、ショット単位でも浮世絵を用いながら前近代と近代の表象を連続的に表している演出が見られる。

また、Alastair Phillips が消費文化の台頭と東京の発展を結びつけながら論じていたが、その観点からも、のど自慢で優勝した女性が長屋に優勝商品の家電を一式持ち帰ると、置

20 羽仁進、前掲論文、1958、p.39.

き場所がなかったり、電気の使いすぎで長屋全体が停電するというシーンや、クリスマスに賑わう街の中で社会鍋を振る舞う人がいたり、都市の発展の陰にある貧しさの問題も描かれている。この二つのシーンについては、前者はのど自慢女性を中心として劇的な演出が見られ、後者については、クリスマスの街を撮りに行った先で偶然捉えられたものであり、「都市の発展の陰にある貧しさ」という共通のテーマを、方法としての劇、記録によって描き分けているシーンである。特にクリスマスの賑わいの中で貧困者向けの活動である社会鍋が捉えられる場面は、現場に行ってクリスマスに関わるものを撮影する中で捉えられ、その時に「シネマ」が偶然発見したものから東京を描くことに盛り込んでいくという「作家の眼」の表現だと言える。

さらに草壁は正月の一般参賀について、参加客は天皇を敬う気持ちで行っていると思っていたが、単に見物で来ているという印象を受けたと語っている²¹。その場面の演出



(図2) 天皇が手を振るショットの後に、帰ろうとする人や下を向いて飽きた様子の人物が映し出される

顔を出す場面では「万歳」という群衆の声が挿入されているものの、厳かに天皇を讃えているというよりも、カメラを構える人物がいたり、天皇が挨拶している途中で下を向いたり、さらには帰ろうとする人物が映し出されるなど(図2)、熱狂的なものではないことが表現される。こうした群衆の様子も「シネマ」が実際に現場で見初めて理解できるものであり、彼ら作家達が現場で実感し、発見したものをもとに表現している点で「作家の眼」の表現であり、彼らの探求が自分たちの作品に活かされている代表的なシーンだと言えるだろう。

また、自分たちが現場で発見したことを映画雑誌の『映画評論』や機関紙『Cinema』などで積極的に言及することで、それらを読んだ観客や批評家達が、同作を「シネマ」の社会に対する態度として解釈することを促すのである。

ではこういった「シネマ」の映画作品と、そこで表されている社会批評的な態度はどのように受け取られたのだろうか。『東京 1958』に対する当時の批評を見渡すと、実験的な映画を作ろうとする「シネマ」の挑戦的な態度や浮世絵を用いる演出を評価する声が多い

21 向坂隆一郎、松山善三、荻昌弘、勅使河原宏、武者小路侃三郎、草壁久四郎、羽仁進、丸尾定、川頭義郎「合作の実験——「東京一九五八」を製作して」、『映画評論』1958年6月号、p.91.

が、そこで表されている東京に対する「シネマ」の態度が不明瞭と批判されているものが多い。

例えば芸術家の岡本太郎、映画評論家の植草甚一、演劇家の飯沢^{ただす}匡の3名は、「シネマ」が実験的な映画を作ろうとする挑戦的な態度を激賞している²²。また、演出家の浅利慶太は、「シネマ」の挑戦的な態度に加えて、企画から資金の捻出まで全て「シネマ」が行ったことが、作品の質を映画会社の責任にすることができる日本の商業映画の文脈から独立して、全て自分たちの責任で芸術を創出しているものだとして評価した²³。

そして『映画評論』の佐藤忠夫と真杉信行もそういった批評性を表す試みとして読み取ろうとしているが、社会批評の点に関しては不満を露わにしている。例えば、佐藤たちは、大野伴睦の顔に武士の絵を被せた演出を取り上げて、武士の義理人情などに基づく前近代的なものが戦後に引き継がれていると指摘していることは理解できるが、それがどのように否定されるものなのかが示されていないと批判している²⁴。佐藤と真杉にとっては、同作は、東京の風景の中に垣間見える問題が単に羅列されているだけで、手法的な実験性が社会を捉えることに生かしきれていないと感じられたのである。

また、「シネマ」とほぼ同時期に記録映画作家として活動し始めた松本俊夫は佐藤と真杉が感じた不満について、自らの方法論と引きつけながら具体的に述べている。

『東京⁵⁸』は、東京に集中した現実の複雑な矛盾を、複眼的な方法で立体的に抉り出し、アヴァンギャルドの方法を外部世界の把握に回復しようと意図したのであるが、結果は、一方において薄っぺらで現象的な社会批判と、他方において歴史的なアヴァンギャルドの陳腐で自己満足的な模倣との極めて低い折衷に終わっていた。強靱な主体を媒介とした豊かなイメージが決定的に脱落しているのである。²⁵

彼の批判は『東京 1958』の映画的探求の性質を端的に示していると考えられる。つまり、一般参賀の場面、クリスマス場面などで、作家が現場で感じたことをカメラやモニター

22 岡本太郎、植草甚一、飯沢匡「実験映画「東京一九五八」を見て」、『Cinema58』、第5号、シネマ58、1958、pp.2-3.

23 浅利慶太、山城隆一「「東京 1958」をめぐる二つの意見」、『Cinema58』第6号、シネマ58、1958、p.4.

24 向坂隆一郎、松山善三、荻昌弘、勅使河原宏、武者小路侃三郎、草壁久四郎、羽仁進、丸尾定、川頭義郎、前掲論文、p91.

25 松本俊夫「映画のイメージと記録」、阪本裕文編『松本俊夫著作集成 I ——一九五三——一九六五』、森話社、2016、p.59. 初出は『映画批評』1958年11月号。

ジュ等の映画装置・技法で表しているものの、作家の社会批評的視点それ自体を問いかけたり、現場で対峙した事象はどのような社会的意味を持つのかを作家自身の観点から問いかけていくような映画表現が見出せないのである。

こうした松本の批判は後に羽仁進の『不良少年』に対する批判とも共通するものがあるが（次章で詳述）、「シネマ」の探求は、確かに作家の主観的表現や、現場における作家の実感を表現の起点とするなど、映画表現を個人に帰属させる方法的探求についての関心は多分に伺えたが、作家個人（＝自分自身）の視点を問うことであつたり、現場での自分の実感が何に基づくのかを社会構造との関係から問う点に関しての問題意識は希薄であつた。

そういった意識の希薄さは、例えば上記した、『映画評論』で武士の浮世絵を大野伴睦の顔にかぶせる演出で前近代性のどういった点を否定したいのかが不明瞭という批判を受けた時、向坂が、社会批評的なものだけでなく感覚的な面白さを求めることも重要であるという、論点がずれた回答をしていることに表れている²⁶。実験的手法がどういった社会批評に結びついているかを問われた際に、結局は手法の実験性へと議論が収斂されていくところに「シネマ」の実験の限界が表れているだろう。

ここまで確認してきたように、『東京 1958』は、実験的手法が社会批評に効果的に結びついてはいないという評価が概ね多かつた。ただ、同作はブリュッセルの国際映画祭に出品されて入選を果たし、また、「シネマ」の日本映画に実験性を持ち込もうとする態度も評価されて、同グループは上映・研究会の開催なども含めて同時代の日本映画界に一定の影響を与えたと言えるだろう。

特に、彼らの活動が母胎となって日本アートシアターギルドが設立された点は注目すべきことである。同組織による「芸術純度の高い芸術映画、または映画芸術を前進させるために作られた実験的映画を専門に上映する²⁷」ことを目指して設立したという宣言は、「シネマ」の機関紙第1号で述べられた活動方針と類似しており²⁸、同グループが日本映画史の中で一つの画期を作ったことを表している。

26 向坂隆一郎、松山善三、荻昌弘、勅使河原宏、武者小路侃三郎、草壁久四郎、羽仁進、丸尾定、川頭義郎、前掲論文、p91.

27 （無記名、無題）『アートシアター』第1号、1962、p.3.

28 機関紙の第1号のはじめのページにおいて、「シネマ」が映画芸術の前衛を目指し、世界の実験映画を鑑賞研究する旨が述べられている。荻昌弘「われらの目指すもの」、『Cinema57』第1号、シネマ57、p.1.

4.4 結び——「シネマ」の位置付け

前章から本章を通して「シネマ」の活動内容、理念、そして彼らの作品分析から、作家の主観表現を中心に彼らの映画的探求について明らかにしてきた。最後にそこで探求された映画表現や同グループの位置付けをしておこう。

「シネマ」は二つの観点から位置付けられる。一つは、前章でも述べたが、終戦直後の「近代文学派」から 1950 年代を通して続くアヴァンギャルド芸術運動の流れを汲むものとしてである。そしてもう一つは当時の先行する記録映画との比較からである。特に 1950 年代に記録的映画を製作したと言われた、左翼独立プロの監督たちとの差異について考察すべきだろう。

まずは、アヴァンギャルド芸術運動としての「シネマ」について検討する。

「シネマ」では、何よりもまず現実の中にいる作家の実感を起点とすることが強調された。映像とは、言わば全てスクリーンに映し出される影であり、その影をどういった主体に帰属させるかということは見る人の解釈に委ねられるはずだ。ただ、「シネマ」はその影を用いたあらゆる表現を作家という現実中存在する個人（あるいは少数の集団）の主観を反映させたものとして、あるいはその個人と現実との関わりを「記録」するものとして機能させようとしたし、そのようなものとして読み取ってもらおうと発信し続けた。これは、表現の起点として個人を強調している「近代文学派」の問題意識と共通している点で、「シネマ」もその延長線上にあることは明白であろう。すなわち、映画を個人の主観の表象として強調することは、戦時中に映画作品、および映画作家が国家権力のイデオロギーに従わせられたことに対する対抗的な態度として理解できるのである。

また、1950 年代は安部公房らによるルポルタージュ論や花田清輝によるアヴァンギャルドの議論、「記録芸術の会」などで、記録をする主体の問題が議論された。詳しくは次章で述べるが、例えば現実をあるがままに捉えようとする自然主義リアリズムを批判し、自分自身の視点を問い、自分自身が影響を受けているイデオロギーを意識化することの必要性を唱える議論が多くなされていた²⁹。「シネマ」の映画的探求は、映像を個人の主観の反映として機能させ、記録を撮る主体を映画表現の俎上に載せようとしている点で、記録に関する同時代の問題意識と共鳴している。

29 例えば安部公房「新しいリアリズムのために——ルポルタージュの意義」、『理論』1952年8月号、pp.29-36。花田清輝「林檎に関する一考察」、『人間』1950年9月号、pp.62-67など。詳しくは次章の第二節を参照されたい。

しかし、一方で記録する主体による個々の表現を社会との関係から位置付けることについての意識は希薄であった。『東京 1958』は特にその特徴が浮き彫りになった作品である。例えば、一般参賀に参加した群衆が、厳かに天皇を讃えるのではなく単に見物しに来ていたという雰囲気現場で初めて発見したとしても、なぜ群衆がそのような態度になるのかを掘り下げることはない。現場に行くことで初めて発見があったとしても、そこで発見されたことの意味は、その現象を取り巻く社会的状況との関係を探らなければ読み解くことはできないだろう。「シネマ」の映画的探求においては、対象と社会的コンテクストとの関係を読み解く作家の視点についての意識は希薄であったと言える。

では彼らの探求は当時の日本映画においてどのように位置付けられるのであろうか。最も重要と思われるものは記録の方法をめぐるものである。具体的には、「シネマ」の「記録」に関する態度は 1950 年代前半の独立プロの記録的な映画作品と対照的だということだ。例えば『どっこい生きてる』（今井正、北星映画、1951）に代表されるように、当時、「記録的」と言われた左翼系の独立プロの映画では、社会的弱者が清らかな心を持つ人物という前提で描かれていることが多かった。例えば階級闘争をテーマにした時、実際に労働者の働く過酷な現場を撮影する前段階で、人物が典型的に描かれることが決まっているなどのプランが出来上がっていることが通常の作り方だったのである。つまり、現場に行く前にすでに描く人物像、場面を決めており、それが実際に現場で働いている人の人物像と異なっても、イデオロギー的に人物や現場の見え方を変形することが優先されたのである³⁰。

一方で「シネマ」は、ある程度の狙いを持ちながら撮影現場に赴くのであるが、そこでの実感を起点にしてカメラを回した。『東京 1958』において、一般参賀に来る群衆は天皇を讃えている人ばかりであると思っていたが、実は単に見物に来ているだけであるという雰囲気を見出した点は、「シネマ」における作家自身を「記録」する方法の特徴を端的に表している。つまり 1950 年代前半の左翼系独立プロと「シネマ」の差異は、前者は作家の固定観念に合わせて記録する方法であり、後者は固定観念を揺り動かすものであったり、そもそもそれを極力排しながら現場で実感する自分を「記録」するところにある。それは現場での偶然性を重視するという点にも繋がっている。こうした、まず撮影現場の出来事を捉える点を重視することは、同時代の記録のあり方についての新たな提起であった。

こうした「シネマ」と 1950 年代前半の独立プロとの差異を象徴するかのよう、亀井

30 佐藤忠男『日本映画史 増補版第二巻』、岩波書店、2006、p.252.

文夫は同グループとの座談会で、自らの記録映画の「演出」について語っている。

亀井が制作した 1953 年の記録映画『基地の子供たち』では、汽車に乗った米兵がトンネルがあるかどうかを手真似して子供に聞くと、その子供がパンパンに関する質問と勘違いして受け答えをするという場面がある。亀井によるとこれは、自ら「演出」したフィクションの方法を採った場面だという³¹。これはほとんど劇映画の方法とも言えるような「演出」であるが、亀井にとって映画制作は、「腹が立ったことに怒鳴ってやったり、いいなあと思うことにいいなあという、自分の感情を排泄する³²」ことを動機に行うものであり、映画は自分の主張を展開するためのものであって³³、カメラに映ったものとの関係から自らの物の見方を問う「シネマ」とは記録を巡って立場を異にしていることがわかるだろう³⁴。

また、カメラに写ったものから帰納的に事実を解釈していくのではなく、自らの思想とそれに基づくプランをカメラの前で「演出」するという亀井の方法は、戦中から採られている方法でもあった³⁵。すなわち、「シネマ」の「記録」の方法は、亀井のように戦前から続く文化映画の流れを汲む戦後の記録のあり方を批判的に問う意味も持っていたのである。

第三章と本章で確認したように、「シネマ」が、事実を羅列した科学映画でもなく、亀井のような主観的な世界を構築する記録映画でもなく、事実に眼差しを向ける主体を表現することを目指したのは、政治イデオロギーに関わらず目の前の事実に対する自らの倫理を問い、戦前から戦後にかけての映画人の記録の方法のある種の欺瞞を問いかけるものだったのである。そうしたカメラが捉えた事実立脚して、その上でそれを捉える記録主体の痕跡をあえて強く残すことを目指したのは、やはり個人の主体を問うことから始めた「近代文学派」とその流れを汲むアヴァンギャルド芸術運動と連動した動きだったと言える。

「シネマ」の「作家の眼」をめぐる探求は、目の前の事実だけに拘泥するのではなく、また、

31 シネマ 59 同人と会員「亀井文夫、大いに語る」、『映画評論』1959年2月、p.37.

32 *Ibid.*, p.34.

33 『基地の子供たち』を製作した頃の亀井文夫は、例えば、自分と明らかに対立関係にある人物については良いところが見えないから、徹底的に糾弾して批判的に描かなければならないと主張している。山本薩夫、亀井文夫、今井正、佐々木基一、梅崎春生、椎名麟三、花田清輝「映画におけるリアリズム」、『新日本文学』1953年5月号、pp.89-90.

34 「シネマ」の中でも特に勅使河原は、亀井文夫に敬意を示しつつも、プランを優先してしまう方法に対して批判的であった（野田真吉、松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進「記録映画と劇映画——ドキュメンタリイの方法をめぐる」、『新日本文学』1961年5月号、p.131）。これはおそらく、彼が4本の亀井作品に助監督として携わった経験も関係すると考えられる（野村紀子編『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』、studio246、2007、p.51）。

35 例えば亀井文夫は1938年に中国に赴いて撮影する際、自分たちに恐れて逃げようとした中国人の少年を羽交い締めにし、怯える表情を撮ろうとした。藤井仁子は、このエピソードから、実際は撮影隊に怯えた少年を、戦闘に怯えていることを表す素材として亀井が使おうとしたことを読み取っている（藤井仁子「採られなかったショットとその運命——事変と映画」、『映像学』第67号、pp.23-40.）。すなわち、ここでも亀井は自身の撮影プランを優先し、実際に目の前で起こっていること（撮影隊に怯える少年）を、モンタージュすることによって別の意味（戦闘に怯える少年）を付与しようとしていたのである。

それを捉える私の主観だけに拘泥するのでもなく、事実と私との関係性を「記録」することだったのである。

では、こうした「シネマ」の動きはどのように連動したのか。彼らを批判しつつ協働もした松本俊夫もアヴァンギャルド芸術運動の流れを汲んでおり、彼もまた、作家の存在を強くおしだして「前衛記録映画論」として理論化した。次章では彼の活動に注目する。

<参考文献>

Phillips, Alastair. *The City Tokyo 1958*. Fujiki, Hideaki and Phillips, Alastair, ed. *The Japanese Cinema Book*. British Film Institute, 2020.

安部公房「新しいリアリズムのために——ルポルタージュの意義」、『理論』1952年8月号、pp.29-36.

飯田心美「実験的な意欲作」、『キネマ旬報』1958年6月下旬号、pp.44-45.

尾崎宏次「人形浄瑠璃と映画」、『キネマ旬報』1958年6月下旬号、pp.45-46.

木下恵介「劇映画の常識をぶち破る」『芸術新潮』1958年4月号、pp.250-253.

木下恵介、伊藤熹朔、楠田浩之、岩崎和、武田泰淳「映画『檜山節考』の意図するもの」『キネマ旬報』1958年6月上旬号、pp.56-58.

向坂隆一郎、松山善三、荻昌弘、勅使河原宏、武者小路侃三郎、草壁久四郎、羽仁進、丸尾定、川頭義郎「合作の実験——「東京一九五八」を製作して」、『映画評論』1958年6月号、pp.88-95.

佐藤忠男『日本映画史 増補版第二巻』、岩波書店、2006.

杉山平一「新しい様式美」、『キネマ旬報』1958年6月下旬号、pp.47-48.

シネマ 57『Cinema57』第1号、シネマ 57、1957.

——『Cinema57』第4号、シネマ 57、1957.

シネマ 58『Cinema58』第5号、シネマ 58、1958.

——『Cinema58』第8号、シネマ 58、1958.

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.

野村紀子編『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』、studio246、2007.

花田清輝「林檎に関する一考察」、『人間』1950年9月号、pp.62-67.

羽仁進「「東京一九五八」の製作に参加して」、『キネマ旬報』1958年5月下旬号、p.39.

——「現場のメモから」、『キネマ旬報』、1957年4月下旬号、p.47.

藤井仁子「採られなかったショットとその運命——事変と映画」、『映像学』第67号、pp.23-40.

松本俊夫（阪本裕文編）『松本俊夫著作集成 I ——一九五三—一九六五』、森話社、2016.

山本薩夫、亀井文夫、今井正、佐々木基一、梅崎春生、椎名麟三、花田清輝「映画におけるリアリズム」、『新日本文学』1953年5月号、pp.84-100.

（無記名、無題）『アートシアター』第1号、1962、p.3.

第五章 松本俊夫と羽仁進の映画論、そしてアヴァンギャルド芸術運動 ——1950年代から1960年代初頭までの活動考察

5.1 はじめに

松本俊夫は1950年代後半から作家の「主体」を巡る議論を展開し、1960年代は実験映画運動を牽引した。一方、松本とほぼ同時期に羽仁進も記録映画の分野で台頭する。羽仁は『教室の子供たち』（岩波映画製作所、1954）で注目され、1950年代後半は勅使河原と共に「シネマ」を結成し、日本アート・シアター・ギルド（ATG）の運営を担うなど、松本と同様に映画運動を牽引した。

また、花田清輝らは1950年代にアヴァンギャルド芸術運動を展開したが、そのような運動の下で当時の問題意識がジャンル横断的に松本や羽仁などに共有されていった。これらの運動は、究極的には権力や集団に対する個人の必要な独立とは何かを探るものであり、その点で、「近代文学派」が終戦直後に提出した課題に取り組むものであった。

そして本論で扱う松本の提起する「主体」の問題は、いかに作家が自らの内部に潜む政治権力のイデオロギーに自覚的であることができるかを巡るものであり、「近代文学派」以降の取り組みを映画分野で展開させたものだと言えよう。

また、これらの課題については作品制作を通じて取り組まれるため、当然ではあるが作品の受容者＝観客に対する作家の態度の問題を含む。つまり、「主体」の問題は必然的に権力・作家・観客の関係について扱うものであった。

そういった状況の下で松本と羽仁は1950年代後半から実験映画運動を牽引する仲間でもあったが、松本が羽仁を批判したように、両者の考え方には社会と個人の間接点において立場を異にした。

本章は終戦直後の「近代文学派」による問題提起や1950年代のアヴァンギャルド芸術運動を踏まえながら、権力・作家・観客の構造に注目して、1950年代後半から1960年代前半にかけての松本と羽仁両者の差異を明らかにするものである。その上で、特定の映画表現が固定観念を破壊することや作家の態度の表象として捉えられていたことを指摘し、彼らをアヴァンギャルド芸術運動の上に改めて位置付けることを目指すものである。

先行研究では、松本に関してはいくつか関連するインタビューが残されている他¹、松本を、アヴァンギャルド芸術運動の流れを汲む作家として捉える研究もなされている²。本論もその点で先行研究と同様の立場だが、そこに権力・作家・観客の関係を松本がどう捉えていたかという視点を明確に加えるものだと言えるだろう。

また、1960年代頃までの羽仁進についてまとめられたものは、筒井武文のものが挙げられる³。筒井の論文は羽仁の撮影方法やモンタージュに注目しながら岩波映画製作所時代の羽仁作品を分析していくものであり、特に『不良少年』（岩波映画製作所、1961）頃までの作品の特徴をまとめつつ当時の映画界での羽仁の特異性を論じている。本論はそれに加えて羽仁をアヴァンギャルド芸術運動の担い手としても捉え、そこでの位置付け、そしてその運動の中で松本との差異が意味するものを読み解くものである。

上記を踏まえ、本論は以下のように構成する。

第二節では終戦直後の「近代文学派」の課題提出、そして花田清輝らが牽引したアヴァンギャルド芸術運動について概説し、松本俊夫とどのような点で問題を共有していたのかを指摘する。

第三節では、松本が、日本共産党の文化政策に加担した映画の作り手たちを批判したことを明らかにし、「主体」に関わる理念を表す彼の映画論を考察する。

第四節では1960年代始め頃までの羽仁進の映画論を整理する。ここでは、羽仁が、現実の中で見落とされている人物を発見する映画を目指し、「凝視」する映画表現を探求したことを明らかにする。

そして最後に、松本の羽仁に対する批判を切り口にして、アヴァンギャルド芸術運動の担い手としての二人の位置付けを試みる。

1 1950年代-1960年代の活動を扱う松本へのインタビューは以下のものが主要なものとして挙げられる。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』第21号、2007、pp.2-35。川村健一郎、江口浩、奥村賢「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』、2001、pp.39-110。

2 この立場の主要な論文としては以下の阪本裕文のものが挙げられる。阪本裕文「記録とアヴァンギャルド——戦後日本における前衛記録映画論とその背景」、『稚内北星学園大学紀要』、2011、pp.57-68。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」、神内有理編、『白昼夢：松本俊夫の世界：幻想のラディカリズム』、町立久万美術館、2012、pp.21-27。

また、アヴァンギャルド芸術運動を主に扱い、松本や羽仁などをその運動の担い手の一部として見る研究で主要なものは以下のものが挙げられる。鳥羽耕史『1950年代——記録の時代』、河出書房新社、2010。鳥羽耕史『運動体・安部公房』、一葉社、2007。佐藤泉「五〇年代ドキュメンタリー運動——生活を綴る」、『昭和文学研究』2002年3月号、pp.13-26。

3 筒井武文「ヌーヴェル・ヴァーグとしての岩波映画——羽仁進作品を中心に」、『岩波映画の1億フレーム』、東京大学出版会、2012、pp.59-79。

5.2 1950年代、「記録」をめぐるアヴァンギャルド運動

5.2.1 「近代文学派」による問題提起

松本俊夫らが活動を開始する10年ほど前に、彼らに影響を与える問題意識を提出していたのが「近代文学派」である。

第二章でも確認したが、1946年に本多秋五や佐々木基一らは「芸術至上主義」、「政治的党派からの自由確保」、「イデオロギー的着色を払拭した文学的真實の追求」などのスローガンを掲げて文芸雑誌『近代文学』を創刊した⁴。彼らは権力に対する個人の独立の問題を巡る理念を掲げた。その権力側の念頭に置かれたのは国家である。戦中は滅私奉公の精神が求められて国家によって個人が抑圧されたが、再びそういった事態にならないように「近代文学派」は個人の「主体性」の確立を主張した。

また、もう一つ権力側として念頭に置かれたのが日本共産党であった。例えば「近代文学派」の平野謙は、プロレタリア演劇の演出家である杉本良吉が岡田嘉子を連れてソ連に渡ったことを例に挙げ、プロレタリア芸術は思想や目的のために人間を軽視していると指摘し、その芸術を推し進めようとする日本共産党の指導者を批判した⁵。「近代文学派」は、日本共産党が目的達成のために個人を抑圧する点を見出し、それは戦時における国家と個人の関係と同様の構造を持つと捉えていたのである。

さらに、「近代文学派」は現実認識の問題や作品制作の起点を個人に置くことを求めた。例えば荒正人は「芸術と文学の領域にあって、起点とは、自分の両脚で立ち、肉眼で眺め、両耳で聞くこと以外にはない⁶」と述べ、さらに小田切秀雄は「実感から出発せよというその実感そのものが、すぐれてイデオロギー的なものである⁷」と指摘した。これら個人と権力の問題、そして個人の観念や感性が既に特定の政治的イデオロギーの影響を受けていることの可能性の問題は、後で見るように松本俊夫の映画論と共通する指摘を含んでいた⁸。

4 埴谷雄高「「近代文学」創刊まで」、『近代文学』第100号、1955、pp.45-46.

5 平野謙「政治と文学」、『新潮』1946年10月号、pp.4-12.

6 荒正人「民衆とはたれか」、『荒正人著作集第1巻——第二の青春』、三一書房、1983、p.52. 初出は『近代文学』1946年4月号。

7 小田切秀雄「新文学創造の主体」、『文学的主体の形成』昭森社、1947、p.12. 初出は『新日本文学』1946年5月号、同6月号。

8 ここまで述べてきた「近代文学派」の問題提起については、大谷晋平「「新しい波」に引き継がれる『近代文学』の主体——佐々木基一の映画評論分析を通しての考察」、『国際文化学』第31号、2018、pp.25-50. の第一章に詳しい。

5.2.2 1950年代のアヴァンギャルド芸術運動の沿革

「近代文学派」の活動によって顕在化した個人と権力の問題を引き継いだのが1950年代のアヴァンギャルド芸術運動である。そして松本俊夫や羽仁進もそういった運動と関わりながら映画制作に携わっていく。

まずは沿革を確認し、その後で共通の問題意識について取り上げよう。

アヴァンギャルド芸術運動の出発点の一つは「夜の会」にある。同会では1948年から1949年頃まで、安部公房、岡本太郎、関根弘らと、「近代文学派」の同人でもあった埴谷雄高、佐々木基一、小田切秀雄、花田清輝が活動した⁹。この中でも安部、花田、佐々木、関根はその後も様々な運動体に参加することになる。

1948年末頃には「世紀の会」が発足し、メンバー変遷を伴いながら、1950年頃から1951年頃にかけて活発に活動を展開する。同会の活動には上記の安部、花田、岡本、埴谷、佐々木、関根に加え、針生一郎、北代省三、山口勝弘、池田龍雄、桂川寛、勅使河原宏（当時は絵画を制作）らが参加した。

1952年には安部、花田、佐々木、関根、勅使河原、針生らに加えて加藤周一、堀田善衛、柗木恭介などが活動する「現在の会」が発足し、同会は実作を伴いながら主にルポルタージュの問題を扱った。

1957年に「記録芸術の会」が発足。メンバーは、安部、花田、関根、針生、佐々木、埴谷、柗木、勅使河原、岡本らと、武井昭夫、瀧口修造、林光、鶴見俊輔、羽仁進が加わっている。同会は研究会と会報の発行を主な活動としながら、1961年まで活動した¹⁰。

ここまで確認してきたように、1950年代のアヴァンギャルド芸術運動は研究会や出版活動等を通し、様々な分野の人物が交流しながら問題意識を共有していった。鳥羽は、この時期は、戦争報道をはじめとした報道への疑義、1950年の朝鮮戦争勃発を端とする戦後民主主義から再軍備へのいわゆる「逆コース」と日本共産党の混乱、「自然主義」に代わる新しいリアリズムの探求の必要性が叫ばれたことを背景とした、多彩な「記録」の活動が展開されていたと指摘している¹¹。実際にアヴァンギャルド芸術運動においてはルポルタージュやドキュメンタリーを扱い、現実をどのように「記録」すべきかを常に問うていた。また、この運動に関わった作家たちは山村工作隊などの左翼活動とも関わりを持つものも

9 花田清輝は「近代文学派」の創刊時の同人ではなく、1947年の第一次同人拡大の時に加入した。

10 アヴァンギャルド芸術運動の沿革に関する記述は多くを鳥羽耕治、前掲書、2007を参考にした。

11 鳥羽耕治、前掲書、2010、pp.8-10.

少なくなかったため¹²、自然主義リアリズムを乗り越えるものとしての社会主義リアリズムの問題を背景として、芸術と政治がどのような関係であるべきかを考えることが求められたのである¹³。

5.2.3 花田清輝と安部公房のリアリズム

では、リアリズムの問題は具体的にどのような課題や主張を含むものだったのか。ここではアヴァンギャルド芸術運動の中心となった花田清輝と安部公房の論を確認しよう。

繰り返しになるが、社会主義リアリズムは自然主義リアリズムを乗り越えるために提唱されたものであった。阪本の指摘によると、自然主義リアリズムは現実を「客観的レアレティ」において捉えるが、それはあくまで断片的なものであり、その断片を纏め上げ、「現実を革命的発展において描きだす¹⁴」ための社会主義リアリズムが求められたのである¹⁵。

そして、花田清輝や安部公房がまず批判したのは、そのような自然主義リアリズムであった。例えば安部は「ありのままの現実をとらえること、それは自然主義者が考えるほど簡単なことではない。見たまま、感じたままの世界は、もう今日の現実にはありえない。すくなくとも変革しつつある現実を現すものではありえない¹⁶」と述べ、現実を批評し、現実変革のためのリアリズムを持つルポルタージュを指向した。

また、花田は「できるだけ具体的に、事実をありのままに描くと、いったような国分一太郎式的生活綴り方の指導にいたっては、ひたすら大衆の批評能力の喪失をねがっているかのようだ¹⁷」と述べ、同記事内で、芸術家には現実を批評する態度を求め、そういった態度を通じた芸術による現実変革を目指した。

このように、花田と安部に通じるのは、事実をあるがままに描く自然主義的な方法そのものを否定し、現実を批評し、変革するリアリズムを求めている点である。

そしてその具体的な方法として、花田と安部は人間の内部を形象化するアヴァンギャルドに注目し、その考えを応用しようとしたのである。

安部は、シュルレアリスムが個人の意識を問題にした特徴から着想を得て、人間の内部

12 映画人では、松本俊夫、勅使河原宏、土本典昭らが活動の経験がある。

13 例えば、山村工作隊に参加していた勅使河原宏は「世紀の会」において社会主義リアリズムというテーマを巡って革命のための芸術について議論されていたと回想している。野村紀子編『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』studio246、2007、pp.23-24。

14 阪本裕文、前掲書、2011、p.59。

15 *Ibid.*, pp.58-59。

16 安部公房「新しいリアリズムのために——ルポルタージュの意義」、『理論』1952年8月号、p.35。

17 花田清輝「芸術の危機を救うもの」、『読売新聞』1957年9月21日夕刊。

を捉えた上で外部の現実を捉え、意識と外的な物質との関係を描くことで現実を変革するルポルタージュを提案した¹⁸。

また、花田は「林檎に関する一考察」において以下のように述べた。

内部の世界と外部の世界との関係を、その差別性と統一性においてとらえた上で、これまで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思うのである。さもなければ、わたしには、あるがままの林檎のすがたが、われわれの眼に触れる機会など、永久にこないかもしれないという気がするのだ。¹⁹

このように、安部も花田もアヴァンギャルド芸術に注目したが、ここで重要なのは、両者が外部だけでなく、内部を捉えることも提案した点である。自然主義が「あるがままを描く」ことを目指したとしても、その「あるがまま」を捉える自分が何らかのイデオロギーに影響され、固定観念を持っていたとしたら、花田が言う「あるがままの林檎のすがた」を捉えようがない。だからこそ、内部を捉えた上での外部の形象化を主張したのである。そして、この点において、日本共産党のイデオロギーを推し進めようとする者たちと花田・安部を中心としたアヴァンギャルド芸術運動に差異があった。

5.2.4 社会主義リアリズムと権力・観客

ここまでを踏まえて、本節の最後にアヴァンギャルド芸術運動と日本共産党のイデオロギーを推し進める文化政策との差異を明らかにしておきたい。主流派と花田らの間には煽動芸術、プロパガンダを巡っての差異があるのだが、ここで観客と権力との関係が問題となり、それが後の松本俊夫らの議論とも関わってくるので、まずは映画の観客を巡る問題を戦前から確認しておこう。

藤木は1920年頃から第二次大戦終戦頃までの観客について以下のように述べている。

1920年代頃までは文部官僚らによって映画観客は「民衆」と同一視されており、そして、公共心や相互扶助、自主性などの「経済的・倫理的な理解をもとに「有機的な関係」をもち

18 安部公房、前掲論文、1952、pp.33-35.

19 花田清輝『花田清輝全集第4巻』、講談社、1977、p.122. なお、「林檎に関する一考察」の初出は『人間』1950年9月号で、同評論が収録された『アヴァンギャルド芸術』の初版は1954年に未来社より発行。

ながら²⁰⁾ 社会を担う人たちを理想とする「民衆」像が構築され、その実現のために映画が活用された²¹⁾。

そして 1930 年頃から映画観客は「大衆」と同一視された。藤木が明らかにしたように、この時期から戦中まで、「大衆」という言葉は、「大衆モダニズム」や消費主義的なものなどと共に、マルクス主義や国家主義といった観点からも強調される言葉であり、プロレタリア芸術を推進していた人たちは「大衆」を左翼的な政治主体にすることを訴え、国家主義者たちは「大衆」を、階級差を超越した集団、すなわち「国民」と定義して²²⁾、総動員体制の一員として政治主体となることを期待した²³⁾。

つまり、目的は違えど、当時のマルクス主義者も国家主義者も自分達の思想を啓蒙するために映画を利用し、そして「大衆」を目的のために教化、動員する対象として捉えていたという点で共通していたのである。

上記の藤木が明らかにしたことに、ここまで議論してきたリアリズムや作り手の要素を加えると以下のように言えるだろう。

国家主義者やマルクス主義者のもとでは、作り手は政治思想のプロパガンダ映画を制作することが求められる。そして、日本共産党の文化政策においても同様であり、新しいリアリズムが、革命を指向する社会主義リアリズムに結びついた。その場合の観客(=「大衆」)は、啓蒙され、動員される対象であり、自律して思考する「個人」の集団として認識されていないと言えるだろう。そして、こういった、権力に奉仕させられる作家や観客のあり方を、後に松本俊夫が強く批判するのである(第三節で詳述)。

また、本節の第一項で確認したように、戦後に「近代文学派」が批判したのはまさに上記のような、個人や芸術が権力に奉仕させられるシステムであった。そして、この点においてアヴァンギャルド芸術運動の立場は「近代文学派」と似ていると言える。

確かに花田と安部は現実変革のための芸術を目指した点で社会主義リアリズム的な部分がある。ただ、個人の内部を探り、それを形象化しようとする点で、イデオロギーの影響や固定観念を意識化させ、それを批判させる契機を含んでおり、それは即ち、作品を享受する者にもその契機を与えることとなる。そして、これは観客に党のイデオロギーを啓蒙しようとする文化政策とは相容れないものである。つまり、観客を独立した啓蒙・動員の

20 藤木秀朗「『社会』の構築と民衆／観客——戦間期の社会教育・民衆娯楽としての映画」、藤木秀朗編、『観客へのアプローチ』、森話社、2011、p.181.

21 藤木秀朗、前掲書、2011、pp.172-197.

22 藤木秀朗「『大衆』としての映画観客」、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』、青弓社、2012、p.124.

23 藤木秀朗、前掲書、2012、pp.124-126.

対象と捉えるか、それともイデオロギーの影響を意識化させて「個人」の集団として見るかを巡って、日本共産党の文化政策とアヴァンギャルド芸術運動とは異なった立場だったのである。

5.3 「主体」を巡る議論と松本俊夫の「前衛記録映画論」

5.3.1 松本俊夫による「作家主体」の主張

前節で述べたように、「近代文学派」やアヴァンギャルド芸術運動は権力と個人、政治と芸術の関係を問う活動を展開するものであったが、その活動は映画界にも波及し、特に松本俊夫が所属した記録映画作家協会において1950年代後半から1960年代前半にかけて議論が起こった。

本節では、松本の映画論が、権力に対する作家の独立を指向するだけでなく、映画を通じて、観客の固定化された観念や感性の破壊を促す狙いがあったことを明らかにする。

まずは松本が積極的に論を発信した記録映画作家協会の沿革を確認しておこう。

同会は1953年に発足した記録教育映画製作協議会を前身としている。そこから発展して1955年に教育映画作家協会が発足し、1960年に名称が記録映画作家協会へと変更する²⁴（以下、同団体を作家協会と表記する）。1955年の作家協会設立時の規約では、教育映画を通じて平和で民主的な日本文化に貢献すること、教育映画の活発化や質の向上、作家の地位向上を掲げており²⁵、組合的な性質に加え、研究活動の場を目指していたこともわかる。また、作家協会は1955年の設立時から会員向けの会報を発行していたが、1958年に機関誌『記録映画』を創刊する。以降、松本は1964年の作家協会脱退まで積極的に自身の論を発信していくのである。

この時期の松本の主張は一貫している。松本は、戦時期に映画や作家が国家政策に従属させられていたことと、1950年代の日本共産党の政策に作家が従属させられている状況を同じ構造を持つものとして見ており、映画および作家を権力から独立させる必要性を説く。そしてそのために作家は強固に「主体」を保持する必要があると主張し、その映画的方法として、「前衛記録映画」の方法を探求するのである。具体的にそれらの内容を考察してい

24 作家協会の活動内容は阪本裕文、佐藤洋、前掲書、2017、および、阪本裕文、佐藤洋『「記録映画」解説・総目次・索引』、不二出版、2015に詳しい。

25 阪本裕文、佐藤洋編『記録映画作家協会会報・付録』、不二出版、2017、p.46.

こう。

松本は1957年に「作家の主体ということ²⁶」で、映画の作り手たちが戦中に戦意高揚映画を作り、戦後には政治に映画を従属させ、1950年代に入り、PR映画を深い反省も批判もなく作っていることを指摘し、それを作家の「主体」喪失だと強く批判した。さらに松本は、「主体」欠如の作家たちは外的条件を変革する対象として批評することはなく、さらに、問題意識の欠如が方法の欠如へと繋がっており、自然主義として表れている、と指摘した。

そして松本は「迫りくる危機と作家の主体²⁷」で、作家協会の「主体」を喪失した映画活動は1950年の日本共産党分裂から六全協へと続く政治の失敗と結びついていると述べ、映画を政治運動に忠実な走狗としたことを指摘し、日本共産党の文化政策を批判する。さらに、こういった映画においては、現実に対する「主体」と表現の関係は戦中の戦意高揚映画と本質的には変わらないと指摘した。ここで松本は日本共産党の文化政策における映画や作家の状況と、戦時期のそれとを重ねて見ているのである。

そして松本のこの批判は、先に確認したアヴァンギャルド芸術運動の表現者達とも共通するものであった。日本共産党は1950年に所感派と国際派に分裂した後、1951年に穏健に共産主義革命を果たす路線から武装闘争路線へと方針を転換し、さらに、政治に優位性を持たせる文化政策を積極的に展開した。先述したように、この時期にはアヴァンギャルド芸術運動に携わっていた者たちも山村工作隊として参加し、プロパガンダ的な活動も行っていたが、工作活動が挫折することで批判が起こり²⁸、アヴァンギャルド芸術運動に携わっていた者はさらに日本共産党の文化政策に懐疑的になっていくのである。

5.2.2 松本俊夫の「前衛記録映画論」と映画表現

松本は権力に従属しない作家の在り方と共に、「大衆」と作家の関係についても検討する。この議論は松本の「前衛記録映画論」とも深く関わるため、まずはこの映画論について考察を加える必要があるだろう。

松本は作家のあるべき姿を説きつつ、映画表現方法について探求した。それが、花田清輝が主張したアヴァンギャルドの方法を映画に応用した、「前衛記録映画」あるいは「ネオ・

26 松本俊夫（阪本裕文編）『松本俊夫著作集成——一九五三——一九六五』、森話社、2016、pp.20-25。初出は『教育映画作家協会々報』第31号、1957年12月。

27 *Ibid.*, pp.61-65。初出は『記録映画』1958年12月号。

28 例えば、小内河内ダム反対運動に参加した勅使河原宏（当時、「世紀の会」に所属）は当時の活動の虚しさと共に、政策に芸術を奉仕させることへの疑問を語っている。野村紀子、前掲書、2006、p.37。

ドキュメンタリー」の方法である。この映画論は、第一節で確認した花田の「林檎に関する一考察」における、内部を形象化するアヴァンギャルドの方法を、外部を形象化することに応用するという主張に強く影響を受けたものである²⁹。

松本は、シュルレアリスムが人間の内部を形象化する点を評価しつつ、一方で内部に拘泥しており、外部を「主体的」に捉えて現実を批判したり変革することに対する意識がなかったと指摘している³⁰。それを踏まえ、松本は「前衛記録映画」のコンセプトを以下のように定めた。

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。³¹

阪本が指摘するように、これは映画表現の方法の提案というよりも、コンセプトの提案であり³²、具体的には、対国家権力や日本共産党、そして対自然主義や日本共産党の文化政策に見られる社会主義リアリズムを念頭にした、新しい方法の必要性を主張するものであった。

そしてこの議論を踏まえ、松本は、外部世界の表面的な意味を否定し、裸形の物体にまで解体していく操作を手掛かりにして内部世界を追求することや³³、「対象的外部世界への素朴な信仰を拒絶し、日常対象性に調和した、観念や感性のステレオタイプを破壊³⁴」することなどを主張した。そして「ネオ・ドキュメンタリズムとは何か」では、

ネオ・ドキュメンタリズムが問題にする「もの」ということも、もつとも原理的など

29 この方法を様々な表現に応用する可能性を見出す意識は、松本だけでなく、1950年代のアヴァンギャルド芸術運動に携わる者達にある程度共通していた。例えば関根弘による詩論や、安部公房らによるルポルタージュ論、桂川寛らによるルポルタージュ絵画などへの影響が挙げられ、「記録」を巡る運動へと結びつけられていく。詳しくは鳥羽耕治、前掲書、2010、pp.47-76を参照。

30 松本俊夫、前掲書、2016、28頁。初出は「前衛記録映画の方法について」、『記録映画』創刊号、1958年6月。

31 *Ibid.*, p.34.

32 阪本裕文、前掲書、2011、p.66.

33 松本俊夫、前掲書、2016、p.32.

34 *Ibid.*, p.54. 初出は「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』、1958年11月号。

ころでは、今までの人間の精神的な対象物になっていなかった「もの」に新しい人間的な意味を見出してゆく歴史として、つまりそれまでのステレオタイプとなった意味を破壊して新しい意味を獲得してゆく、人間と「もの」の関係の変革の問題として理解すべきだと思います。³⁵

と述べている。つまり松本は、1950年代から1960年代を通じて外部世界を契機として、人間の内部に固定化された観念や感性を破壊し、それを通して外部の変革へと向かうことを目指していたのである。

では、このコンセプトは具体的にどのような映画表現へと繋がっているのか。

松本は「もの」に対する固定化された観念や感性を破壊する映画の要素として、「フレーミング」、「モンタージュ」、「コンストラクション」を挙げている。

まず「フレーミング」については、被写体の表面的な意味性を剥奪する視点や瞬間を切り取ることを求め、対象物への日常的な視覚構造を否定することを提案する³⁶。「モンタージュ」に関しては、本来あるべき場所とは別の場所に物体が置かれたり意外な組み合わせによって見るものを驚かせるデペイズマンというシュルレアリスムの方法に言及しながら、日常では結びつけられないイメージ同士を結びつけるような方法を求めた³⁷。そして、「コンストラクション」については、解説的なものや説明的な因果律、ラストシーンによって完結するような物語性を否定するが、具体的にどのような構成を意図しているかは説明していない³⁸。このようにやや抽象的に説明された映画的方法ではあるが、それらは作品制作によってより具体化されていく。

それを踏まえて、ここからは松本のデビュー作から1960年代前半頃までの作品をいくつか考察していこう。

松本は1956年公開の『銀輪』（新理研映画）で実質的に監督としてデビューした。同作は日本自転車工業会のPR映画として作られ、松本の制作した部分の前に、樋口源一郎が、少年が絵本を読みながら寝てしまうところ、そして結末に少年が目覚めるところを付け足して完成した³⁹。松本が担当した部分を見ると、自転車のハンドル、チェーンのギア、車輪を思わせるような個々のオブジェが空中を回転したり、それを視点をぼやけさせながら

35 *Ibid.*, p.367. 初出は「ネオ・ドキュメンタリズムとは何か」、『映像の発見』三一書房、1963。

36 松本俊夫、前掲書、2016、p.55。

37 *Ibid.*, pp.56-57。

38 *Ibid.*, pp.57-58。

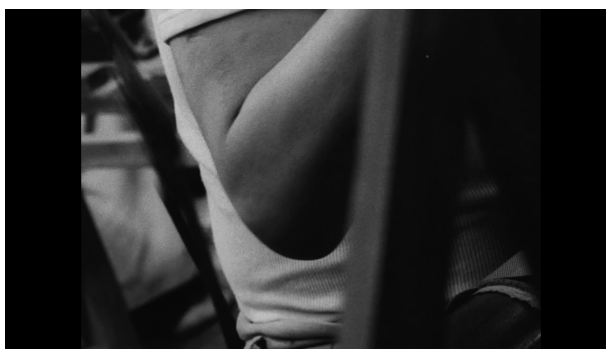
39 制作の経緯については、川村健一郎、江口浩、奥村賢、前掲書、2001、pp.50-53.を参照。

見せたりするシーンや、日常では見られないような様々な角度から走る自転車を映すなど、我々が普段見るような自転車とは異なったイメージを提示している。さらに、それぞれのシーン同士の因果関係は自転車にまつわる何か、といった程度のものしかなく、映画一般に見られる時系列的な表現(例えば自転車が出来上がっていく過程を見せるなど)もない。

こういった、時系列がはっきりせず、「もの」が非日常的なアングルで提示されたり、超クローズアップで提示される技法は『西陣』(京都記録映画をみる会、1961)でも多く見られる。同作は約 25 分の映画であり、その中では後継者不足などの京都の西陣織産業の置かれた窮状が伝わるイメージは提示されるが、西陣織の出来上がる過程や、着物を PR するようなシーンは無い。むしろ、提示されている映像がどの工程であるのか説明されない。さらに働き手がインタビューされて窮状を話すなどの西陣織産業の説明はほとんど無く、機織り機械、繊維のクローズアップが多用される(図 1)。ここではさら



(図 1) 機織りの様子



(図 2) 機織り機を扱う腕

びやかな西陣織の着物のイメージが払拭され、さらに、匿名の労働者の、顔以外の身体のクローズアップも多用される(図 2)。このように、松本の作品では西陣織の一般的なイメージも払拭するだけでなく、それに携わる人の描写においても、人称性や生活の様子などの人間性を感じさせる部分が排除されている。

西陣織を扱う記録映画であれば、着物が出来上がるまでの工程であったり、産業が置かれている状況であったり、働いている人たちの様子などの様々な情報が提示されて、例えば観客が西陣織産業の窮状を理解して、それが組合の運動に繋がるなどの効果が得られるかも知れない。しかし、松本の『西陣』ではそういった情報はほとんど提示されず、西陣織産業に付随する映像イメージが提示されるだけである。

このように、松本は、一つの対象を様々な角度から見せることや、全景を示さないまま

のクローズアップの使用、人の生活の様子や感情が伝わるような表現よりも匿名的な表現の使用、解説や時系列的な表現を使わないなどの方法によって「もの」に対し固定化された観念や感性を破壊しようとしたのである。

こうした「説明不足」の映画は、映画を労働運動に用いて、西陣織の様子を大衆に伝えることに重要性を持たせようとする人物からは、映画の技法の面白さを評価されつつも、大衆性の点で不満が語られていた⁴⁰。

確かに、映画によって政治・社会の中で困っている労働者の窮状を伝え、それを労働運動に繋げていこうとする目的であれば、松本による、非日常的で固定観念を映像イメージによって破壊しようとする方法は不満に思われても仕方なかっただろう。

こうした「前衛記録映画」の方法は、政治運動との関わりにおいて批判されることがあった。特に 1960 年の安保闘争に向けて制作された『安保条約』（日本労働組合総評議会、1959）は、そういった不満が噴出したものである。そして、その不満に対する松本の再批判に、彼と、映画を文化政策に動員したい制作者たちとの差異が表れている。

5.3.3 松本俊夫の観客（＝「大衆」）観

1959 年公開の『安保条約』は報道写真やニュース映像をモンタージュして構成された、日米安保条約締結反対をテーマにしたプロパガンダ映画である。この映画では安保条約がどのような条約なのか、どういった経緯で締結されるのかを具体的に解説することはない代わりに、強いイメージを示している。例えば、アメリカ兵が日本人女性を抱きかかえる写真に墨汁がかけられたり、割れた窓ガラスの向こうに無実の日本人を射殺した駐留米兵の写真を見せたり、農地での闘争の様子が激しい手ブレを伴う映像で表されるなどの表現が見られる。松本は、このような直観に訴える方法を用いる方が、解説的な方法をとるよりもむしろ観客に関心を持たせる効果があると考えていた⁴¹。

そして、直観に訴えかけるような表現を基調とした松本の方法に対し否定的な見方をする者も数多くおり、特に『安保条約』はプロパガンダを企図したということもあり、批判の的になった。

『記録映画』の第 2 巻第 11 号では「映画『安保条約』を批判する」という特集が組ま

40 吉見泰「不連続の衝撃——「西陣」にことよせて」、『記録映画』第 4 巻、不二出版、2016、pp.13-15.

41 松本俊夫、前掲書、2016、p.92。初出は「新しいプロパガンダ映画——映画『安保条約』を巡って」、『映画教育通信』1959 年 9 月号。

れた。一言でまとめるならば、そこでの肯定的な意見は直観に訴える松本の方法、あるいはその姿勢を評価するものであり、否定的な意見は、「大衆」としての観客に安保条約がどのようなものであるかが伝わっていないというものである。特に川本博康は「大衆路線の軽視という実態となって、その出来上がった作品に歴然とした結果になってかえってきている⁴²⁾」と述べて批判した。さらに川本は、この作品を見て理解できるのは「インテリゲンチヤと称せられる階級以上の人々⁴³⁾」と述べて、「大衆」が作品を理解できないと指摘する。こういった意見に対して、松本は「自分はわかるが大衆はわかるまいとする大衆蔑視の裏返しの大衆路線主義者⁴⁴⁾」と批判した。

そして松本は、映画製作の際に「大衆」の意見を第一にする考え方を強く批判する。それは神戸映画サークルの運営の中心人物だった木崎敬一郎との論争において顕著に現れている。

木崎は、松本の『安保条約』と『西陣』を例に挙げながら、松本が「大衆」の意識と乖離しており、「大衆的＝現実的基盤などとはかかわりなく、ただ自己の現実認識を披露し、現実変革について語るだけ⁴⁵⁾」だと批判した。それに対し、松本は、作家は「大衆」の価値判断を基準に作品を制作すべきではないと主張し、「大衆」の評価を第一にすることを「大衆の物神化」であると反論する⁴⁶⁾。さらに「真の芸術の前衛にはときとして大衆のより直接的な要求をかたくなに拒否しなければならないことがある⁴⁷⁾」と述べ、「大衆」に対する作家の独立を明確に主張しているのである。これは観客に対する「作家主体」の主張だと言える。

このように、松本は「近代文学派」やアヴァンギャルド芸術運動の者たちと同様に、権力と同時に観客に対する作家の独立を主張し、日本共産党の文化政策に見られる社会主義リアリズムを乗り越える方法を模索した。そして、内部の固定化された観念や感性を破壊しようとする点において、観客を啓蒙する対象とした社会主義リアリズムと異なるアプローチによる現実変革を模索したのである。

42 川本博康「観客を忘れた表現方法」、『記録映画』第2巻、不二出版、2015、第2巻第11号、p.23.

43 *Ibid.*, p.23.

44 松本俊夫、前掲書、2016、pp.91-92.

45 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の現実について」、『記録映画』第4巻、不二出版、2016、第5巻第1号、p.25.

46 松本俊夫、前掲書、2016、pp.192-201. 初出は「大衆という名の物神化について」、『記録映画』1962年2月号。

47 *Ibid.*, p.200.

5.4 羽仁進の映画論と「凝視」の方法——松本俊夫との差異

5.4.1 羽仁進の映画原理

本節では、松本が「前衛記録映画論」を提唱したのと同時期の羽仁の言説を読み解きながら、羽仁が「不自由」な者への共感を示す映画表現を模索していたことを明らかにする。その上で、本節の最後には、松本にとって羽仁がどのように評価されたのかを切り口にしながら彼らの差異について考察する。

羽仁は共同通信の記者を経た後、1949年の岩波映画製作所の設立に関わった。1954年公開の『教室の子供たち』は当時の映画界で高く評価され、その後もコンスタントに作品を発表し、1961年に『不良少年』で長編劇映画を制作する。また、1955年には池田龍雄や粕三平、河原温、佐藤忠男らが所属した総合的な芸術運動を目指す「制作者懇談会」に加入し、同年には教育映画作家協会にも加入して初期には運営委員も務めた。さらに、1957年には勅使河原宏、荻昌弘、松山善三らと共に、ATGの母体となる「シネマ」を立ち上げて実験映画運動を推し進めた。そして1957年には「制作者懇談会」の映画部会のメンバーが中心となり、雑誌『映画批評』を刊行して、さらにそこから発展した「映画と批評の会」が発足する。ここには松本俊夫や野田真吉、さらには大島渚や吉田喜重などの劇映画の人物たちも加入し、記録映画と劇映画における戦後世代制作者の交流へと結びつく。また、前述したように1957年には「記録芸術の会」に加入しており、羽仁も松本と同じく、多くの人物と交流しながら同時代のアヴァンギャルド芸術運動の考え方を共有していった。

ではこの時期の羽仁はどのような活動をしたのだろうか。一言でまとめるならば、作家の態度を観客に示すような映画表現の探求だと言える。それは、羽仁が、映画が言語のように思想を表明できるとするアストリュックのカメラ万年筆論に注目したり⁴⁸、「シネマ」の活動を通じて探求された、作家が被写体やテーマに対して考えを表明する「作家の眼」の表現を重視したり⁴⁹、イタリアのネオリアリズム映画のカメラを監督の「眼」として捉える⁵⁰などしていたことから理解される。

さらに羽仁は、作家がカメラを通して対象に迫った時、普段では見落としてしまうよう

48 例えば、羽仁進「映像では考えられないか」、『三田文学』1959年2月号、pp.47-50。羽仁進「自由なカメラ」、『三田文学』1958年12月号、pp.47-50。

49 「シネマ」は映画上映・研究会をほぼ毎月開催していた。勅使河原宏の回想によると、松本俊夫、土本典昭、小林正樹、黒木和雄などの若手や、木下恵介、黒澤明といったベテランも参加していた。野村紀子、前掲書、2007、p.62。「作家の眼」については、本論の第三章を参照の詳述。

50 羽仁進『カメラとマイク——現代芸術の方法』、中央公論社、1960、pp.9-10。

なことを発見すること、そしてその繰り返しによって作家自身が新たな観点を獲得することの重要性を説いた⁵¹。

では、上記のような問題意識を主張することで羽仁は作家にどのような社会的役割を求めたのだろうか。羽仁は 1950 年代後半を、テレビの出現に起因する、映画産業の変革期だと考えていた⁵²。さらに、松川事件やフルシチョフの「雪解け」、アルジェリア独立戦争などを例に挙げ、現実の混迷する状況を映画で捉えるための技術的方法を獲得しなければならないと主張した⁵³。そして、ワンショットやモンタージュの重要性を説き、「僕たちにできること、また、しなければならないのは、現実の矛盾を明らかにし、どこにむかって戦うかを探っていくことによって、視聴者、観客を緊張させ、始動させることのように思われる⁵⁴」と述べて、作家が現実を批評し、観客に方向性を示すことを求めたのである。

5.4.2 羽仁進作品の映画表現分析

では羽仁は具体的にどのような方法を採用したのか。その一つは、上山が指摘するように⁵⁵、ショット同士の衝突により第三の意味が創出されるようなソビエトモンタージュ理論に代わる、「断片であるショットそのものがモンタージュへの抵抗を示すような在り方⁵⁶」を模索するモンタージュ論であり、もう一つがワンショットの在り方の模索である。ただ、これらは、被写体を「凝視」することへと結びついている。具体的に作品を例に挙げながら考察してみよう。

羽仁は短いカットを繋ぐことによって被写体の様子を捉え損ねてしまうことを避けるために、しばしばロングテイクを利用した。例えば、羽仁は「カメラの凝視による長いショットを、僕達は記録映画を撮る時に、よく考えていた。僕自身について言えば、『教室の子供たち』はそれだけで撮った映画だったかもしれない。普通の撮り方なら、カットとカットの間から逃げてしまうようなものを捉えたかったのである⁵⁷」と述べ、カメラで長時間被写体を「凝視」した。それによって、『教室の子供たち』では、問題がないと思われてい

51 羽仁進「現場のメモから」、『キネマ旬報』、1957年4月下旬号、p.47.

52 羽仁進、前掲書、1960、pp.46-47.

53 *Ibid.*, p.48.

54 *Ibid.*, p.69.

55 上山実「一九五〇年代の岩波映画製作所——戦後記録映画の転回点」、村山匡一郎編『映画は世界を記録する』、森話社、2006、p.211.

56 *Ibid.*, p.211.

57 羽仁進「映像と編集の相関について（下）」、『Cinema59』第14・15合併号、シネマ1959、p.2.

た谷川さんという生徒が、実はクラス内で孤立していたことがわかったという⁵⁸。同作では、例えば、休み時間に校庭で子ども達が遊ぶシーンの最後で、楽しそうに遊ぶ子ども達の中から一人孤立した谷川さんを映し続けており、長時間のワンカットが用いられている。また、『絵を描く子どもたち』ではそれらの手法が、子どもが描いた絵画の内容とその子の普段の様子とを結びつけながら、子ども達の個性を見いだすことに応用されている。

また、劇映画の『不良少年』では職業俳優ではなく、実際の不良少年達を俳優として起用し、少年達が非行の様子を再現するアドリブの演技や、少年達の様子を隠し撮りで撮影するなどの方法が採られた⁵⁹。この作品でも長時間のカットが多用されている。それは、例えば、夜の映画館から出てきた少年が街中を機嫌よく歩いていくショットや、少年院の喧嘩のシーンでの少年同士の取っ組み合い、運動会のシーンなど多くのシーンで見られる。これらのショットは総じて激しい手ブレも伴っており、必然的にカメラの存在を観客に示す手法ともなる。つまり、これらはカメラの存在を示すことによって少年たちを「凝視」する作家（羽仁）の態度を示す表現として機能しているのである。

また、同作では、大人は総じて少年たちに共感を寄せない者たちであり、隠し撮りを通して撮影される街中のシーンでも少年たちに声をかける人はいない。つまり、隠し撮りに単に少年たちの自然な姿を捉えるだけでなく、彼らに対する周囲の無関心を捉えており、そうした周囲との関係性から彼らが孤独であることを発見しているのである。

この隠し撮りによる記録の方法は、台本通りに俳優を動かす一般的な劇映画では描けない少年たちの姿を捉えていると言えるのではないだろうか。つまり、不良少年を題材にして映画制作者側のプラン通りに俳優が演技する場合、結局は映画制作者の持つ不良少年に対する情報の再現に限られてしまう。しかし、隠し撮りによって撮影する羽仁の方法は少年達のリアルな姿を捉えることができ、カメラに映ったことから帰納的に映画制作者が少年達の性質を知ることができるのである。

撮影プランを最小限にして、カメラに映ったものから被写体の性質を捉えようとする方法は、羽仁が『教室の子供たち』から一貫して採ってきたものであり、戦前からの文化映画の作り方を経てきた亀井文夫らによる、場合によっては目の前の出来事を映画制作者のシナリオプランに合うように改変することを厭わない方法とは一線を画すものである⁶⁰。

58 羽仁進、高崎俊夫「インタビュー・元祖日本ヌーヴェルヴァーグの回想」、『文学界』2017年8月号、p.200。

59 これら撮影の方法については、台本『不良少年』（一般財団法人草月会所蔵）の冒頭部分や羽仁進『人間的映像論』、中公新書、1972、pp.102-117。など。

60 亀井文夫については本論第四章の結びを参照されたい。

また、こうした羽仁の方法は、単にカメラに映ったものから帰納的に被写体の性質を見出すだけでなく、その性質を見出していく記録者自身をも記録することを企図していた⁶¹。すなわち、映画制作者自身の被写体や現実に対する態度や意識を表明するものとして映画を機能させようとしていたのであり、それに併せて、カメラに映ったものから帰納的に被写体の性質や現実の出来事を解釈しようとしていたのである。そして、この方法はやはり前章までで確認してきた「シネマ 57」の「作家の眼」に関する映画論とほとんど共通していると言えるだろう。

また、羽仁個人は映画制作の動機を、自らの吃音や戦時中の工場での厳しい勤労経験からくる自由や平等への渴望にあると語っており⁶²、そうした体験を語ることがまた、彼の映画を彼の自由や平等に対する意見や態度表明として読み解かれる一因ともなるだろう。

では、ここまで明らかにしてきた羽仁の「凝視」の方法を基にした映画は、どのような点で松本俊夫と差異があり、それは同時代のどういった課題を反映するものであったのだろうか。

5.4.3 松本俊夫と羽仁進の差異

松本は羽仁がカメラに捉えたものから帰納的に事実を解釈する特徴を挙げ、それは「対象に対する概念や感性のステレオタイプを突き崩す要素を有する」と評価した⁶³。そして松本は、自然主義的で事実を観念的にはめ込んでいる映画と羽仁作品を区別し⁶⁴、羽仁のこの点において羽仁作品を肯定的に捉えたのである。確かに羽仁の「凝視」は、初めから自分のプランに合うように被写体の見方を定めるのではなく、カメラが捉える事実を重視していた。

一方で松本は、『不良少年』の浅井少年が、少年院内の暴力的なグループに所属している時に暴力的であり、協調的なグループに所属すると浅井自身も協調的になるというシナリオを「改良主義的教育映画」と批判した⁶⁵。これを踏まえて松本は、羽仁が客観主

61 羽仁進、前掲論文、1957、p.47

62 羽仁は、自身が吃音であったことから、自分を表現することの難しさに悩む人に関心を持ったのではないかと述懐している（羽仁進『青春を生きる』、大和書房、1967、pp.76-81.）。また、彼は戦時中に工場で勤労しており、将校たちに殴られたり、台湾生まれの友人が不当な扱いを受けていたことを振り返って、自由と平等を渴望する原体験を語っている（*Ibid.*, pp.22-23.）。

63 松本俊夫、前掲書、2016、p.138. 初出は「残酷を見つめる眼——芸術的否定行為における主体の位置について」、『記録映画』第3巻第12号。

64 *Ibid.*, p.138.

65 *Ibid.*, p.140.

義的な生態観察に陥っており、技術至上主義だと断じたのである⁶⁶。すなわち、羽仁が少年たちをカメラで捉えることから帰納的に彼らの性質を導き出したことを評価しつつ、一方でそれに拘泥してしまい、彼らを社会との対応から位置付けられていないということを「生態観察に陥っている」と断じたのである。

では一方で羽仁は松本のことをどのように評価したのだろうか。

『新日本文学』の1961年5月号では、松本俊夫、羽仁進、勅使河原宏、そして松本と共に『記録映画』で協働した記録映画作家の野田真吉による座談会が掲載されており、ここでは松本と羽仁の意識の違いが浮き彫りになっている。

まず、松本が『不良少年』についておおよそ上記のような評価と批判を述べると、それに対して羽仁は、まず不良少年と聞くと反抗的な少年たちだとすぐに思われてしまう先入観を排し、一人ひとりの「少年」の部分捉えようとしたのだと答えた⁶⁷。この点に関しては、羽仁がカメラが捉えた少年たちの姿から彼らの性質を導き出そうとした点、すなわち松本の評価と羽仁自身の狙いが一致していたことが見て取れる。

しかし、松本が批判した点、すなわち、浅井少年が少年院で所属するグループによって暴力的になったり協調的になったりする「改良主義的」なシナリオに個々の映像が収斂されてしまう点に関しては、羽仁は明確な回答はできていない。

一方で羽仁は松本の『安保条約』について、同作を見ることで安保条約に対する理解は進まないが、政治的なテーマを松本の個人的な感覚から描いた作品であり、そこがヌーヴェルヴァーグと似た性格を持った点で面白いと評価した⁶⁸。ここで重要なのは、羽仁と、「大衆」を啓蒙・動員する対象として見ていた日本共産党的価値観の映画人たちとの差異が見られる点である。すなわち、後者が、安保条約の内容を観客に説明できているかを重視したのに対し、羽仁は、上記のように安保条約の理解よりもそのテーマを松本の個人的な視点から掘り下げた事を評価した。

このような点から見ると、やはり松本と羽仁は、あらかじめ設定された政治イデオロギ一に合うように被写体や現実を見るのではなく、あくまで作家個人の視点によって被写体やテーマを掘り下げることを指向する問題意識を共有していたと言えるだろう。ただ、松本が個人の中の被写体のイメージからそれに対する固定観念を暴き出し、その「もの」が社会の中でどのように位置付けられてきたのかという社会批評的視点を持っていたのに対し、

66 *Ibid.*, pp.138-139.

67 野田真吉、松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進「記録映画と劇映画——ドキュメンタリイの方法をめぐる」、『新日本文学』1961年5月号、p.128.

68 *Ibid.*, p.133.

羽仁は不良少年や子どもに対する先入観を剥ぎ取り、一人ひとりが悩みや不自由さを抱えた人間であることを見出すことに重きを置いた。つまり羽仁は、彼らがどのように社会の中に位置付けられるかということよりも、彼らの内面を探ることを重視したのである。しかし、人間の内面も、それを取りまく状況との連関がわからなければ、その内面がなぜ、どのように生じたものなのか理解できないだろう。『不良少年』のシナリオにおいては、浅井少年が抑圧された状況になる原因や、その抑圧がどういった社会構造によって生まれるのかを暴くことはなく、彼は徐々に集団に従順になっていく。松本にとっては、社会は浅井少年をつまはじき者として扱い、羽仁もそんな彼に同情や共感を寄せているのにも関わらず、羽仁が社会を批判するのでなくて結局浅井少年の方を従順にさせてしまったように思えたのであろう。松本は、浅井少年がなぜ不良になったのかを社会構造との対比から問う社会批評的視点を求めたのである。

こうした差異は、詰まるところ松本がイデオロギーと映画の関係を問うことに自覚的であった点に由来すると言える。彼は権力・作家・観客の三者を意識的に線引きし、作家と観客を独立させることを目指し、内部に構築された固定的な観念や感性を破壊しようとした。権力側は常に観客が無意識のうちに抱いているあらゆる「もの」のイメージを利用する。だから松本はその「もの」のイメージそのものを揺さぶることで、観客が、自己の内部において「もの」のイメージが固定化されていること自体を意識化するような映画表現を探求したと言えよう。その探究は、権力者の発信するイメージを観客自身が相対化できるような批判的視点をもたらすものであり、権力によって観客が抑圧される構造を意識化する契機を与えるのである。松本の方法は、被写体がどういったイメージと共に常識的な感覚を作っているのか、社会の中で被写体がどのように位置付けられているかを分析する社会批評的視点を持っていたのである。

ただ、繰り返しになるが、あらかじめ設定されたプランではなく、カメラで捉えられたものから帰納的にその事象について解釈を加える羽仁の方法は、前章で確認した亀井文夫の方法とは一線を画すものであった。特に、あらかじめ定められた政治イデオロギーのために映画を制作するのでなく、あくまでも作家個人の視点から掘り下げようとする態度は松本、羽仁だけでなく勅使河原や後に見る大島渚らに共通する態度だったのである。

5.5 結び

松本、羽仁の両者に共通しているのは、批評活動によって自作の映画表現が持つ意味を限定し、映画表現を、対象に眼差しを向ける作家の表象という機能や作品読解へと結び付けた点である。作家が責任を持って自己の表現を提示し、それについて語ることは国家権力や政党などが生み出そうとする文脈に回収されることを防ぐ効果があったとも考えられるだろう。そして、この時期の両者の活動は、カメラの視点や被写体のイメージに権力側のイデオロギーが入り込んでいる可能性があることを暴露し、自己（の作品）に内在するそういったイデオロギーを切り離すことを巡るものだったと言える。また、両者の映画は映画表現とイデオロギーの問題を、批評を通して観客に伝え、自己に影響を与えているイデオロギーを観客自身が意識化する契機を与えるような映画観客運動の一面も持っていたと指摘できよう。

彼らの一連の活動は、仲間同士でも互いに批判しながら、自分たちの持つ無意識的な固定観念を指摘し、改善しようとするものでもあった。それは、戦時中の国家権力からの抑圧を伴った作家の従属、そして、戦後に日本共産党をはじめとする政治権力が「大衆」の味方であることを主張しながらも、映画・作家をそれに追従させようとして抑圧している部分があることを共有し、対権力において戦中から戦後の作家のあり方に連続性があることを露わにするものであった。だからこそ映画を作家の主観として機能させようとしたり、自己の内面に潜む固定観念を自覚する理念を唱えるなど、映画を通して積極的に作家自身を問うたのである。

そして、こうした政治権力に対する作家の独立性を巡る記録映画分野の活動は、劇映画にも波及する。そこで登場するのが大島渚である。彼は 1960 年代初めに松本俊夫と協働し、日本の劇映画における戦中から戦後の連続性を見出し、それを断ち切って、日本（映画）の戦争・戦後責任を問うていくのである。次章ではそのことについて考察していくことにしよう。

<参考文献>

- 安部公房「新しいリアリズムのために——ルポルタージュの意義」、『理論』1952年8月号、pp.29-36.
- 荒正人『荒正人著作集第1巻——第二の青春』、三一書房、1983.
- 上山実「一九五〇年代の岩波映画製作所——戦後記録映画の転回点」、村山匡一郎編『映画は世界を記録する』、森話社、2006、pp.187-219.
- 大谷晋平「『新しい波』に引き継がれる『近代文学』の主体——佐々木基一の映画評論分析を通しての考察」、『国際文化学』第31号、2018、pp.25-50.
- 小田切秀雄『文学的主体の形成』、昭森社、1947.
- 川村健一郎、江口浩、奥村賢「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』、2001、pp.39-110.
- 川本博康「観客を忘れた表現方法」、『記録映画』第2巻、不二出版、2015、第2巻第11号、pp.23-24.
- 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』第4巻、不二出版、2016、第5巻第1号、pp.24-26.
- 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」、神内有理編、『白昼夢：松本俊夫の世界：幻想のラディカリズム』、町立久万美術館、2012、pp.21-27.
- 「記録とアヴァンギャルド——戦後日本における前衛記録映画論とその背景」、『稚内北星学園大学紀要』、2011、pp.57-68.
- 阪本裕文、佐藤洋『記録映画作家協会会報・付録』、不二出版、2017.
- 『「記録映画」解説・総目次・索引』、不二出版、2015.
- 佐藤泉「五〇年代ドキュメンタリー運動——生活を綴る」、『昭和文学研究』2002年3月号、pp.13-26.
- 佐藤洋「異質なものへの期待から生まれつつける豊かさ——松本俊夫に聞く その多元的活躍の背景」、『映画学』第21号、2007、pp.2-35.
- 筒井武文「ヌーヴェル・ヴァーグとしての岩波映画——羽仁進作品を中心に」、『岩波映画の1億フレーム』、東京大学出版会、2012、pp.59-79.

- 鳥羽耕史『1950年代——記録の時代』、河出書房新社、2010.
- 『運動体・安部公房』、一葉社、2007.
- 野田真吉、松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進「記録映画と劇映画——ドキュメンタリイの方法をめぐって」、『新日本文学』1961年5月号、pp.125-137.
- 野村紀子編『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』、studio246、2007.
- 花田清輝『花田清輝全集第4巻』、講談社、1977.
- 羽仁進『人間的映像論』、中公新書、1972.
- 『青春を生きる』、大和書房、1967.
- 『カメラとマイク——現代芸術の方法』、中央公論社、1960.
- 「映像では考えられないか」、『三田文学』1959年2月号、pp.47-50.
- 「自由なカメラ」、『三田文学』1958年12月号、p.48.
- 「現場のメモから」、『キネマ旬報』、1957年4月下旬号、p.47.
- 羽仁進、高崎俊夫「インタビュー・元祖日本ヌーヴェルヴァーグの回想」、『文学界』2017年8月号、pp.198-211.
- 埴谷雄高「近代文学」創刊まで、『近代文学』第100号、1955.
- 平野謙「政治と文学」、『新潮』1946年10月号、pp.4-12.
- 藤木秀朗「大衆」としての映画観客」、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』、青弓社、2012、pp.121-142.
- 「社会」の構築と民衆／観客——戦間期の社会教育・民衆娯楽としての映画」、藤木秀朗編、『観客へのアプローチ』、森話社、2011、pp.171-197.
- 松本俊夫（阪本裕文編）『松本俊夫著作集成——一九五三—一九六五』、森話社、2016.
- 吉見泰「不連続の衝撃——「西陣」にことよせて」、『記録映画』第4巻、不二出版、2016、pp.13-15.

第六章 日本の「新しい波」による日本映画の戦争・戦後責任批判——大島渚『飼育』の分析を通して

6.1 はじめに

本論は大島渚や松本俊夫による木下恵介らへの批判を切り口にして、日本映画の戦争・戦後責任を大島渚がいかに関論じ、具体的にどのような映画表現へと結びつけたのかを明らかにするものである。

前章まで確認してきたように、1950年代後半より日本では松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進といった若手の映画監督たちが活動を開始した。彼らは、盛んに映画を制作する一方で多数の批評を書いた。それらは自作について語るものから、日本映画界や木下恵介ら先輩格を批判するものなど多様である。木下恵介や今井正は十五年戦争中に映画制作を開始したが、戦後は『青い山脈』（今井正、東宝、1949）のような占領期における民主主義映画や、『二十四の瞳』（木下恵介、松竹、1954）のような平和主義的な映画を多数制作し、終戦直後から1950年代にかけての日本映画を牽引した人物たちである。では、なぜ大島渚や松本俊夫は彼らを批判したのであろうか。

それは、若い彼らが単に自らの映画的価値観を主張して自分たちを位置付けただけでなく、彼らの活動が、戦時体制、占領期、日本の独立といった、権力を中心とした社会の移り変わりがある中での映画監督のあり方を模索する性質を持っていたからである。そのため、松本や大島は具体的な作品や監督のスタイル分析を行いながら、映画監督の戦争責任や戦後責任を問うたのである。では、大島たちはいかに戦争・戦後責任を論じ、それほどのような映画表現へと結びつけたのだろうか。

本論では特に木下を批判した大島渚の批評を切り口にして、戦中から1950年代にかけての木下の作品を取り上げ、戦争プロパガンダ映画と戦後の平和主義的映画との共通点を指摘する。それを踏まえて大島の作品を分析し、彼の戦争への問題意識がいかに関表現されているのかを明らかにする。

以上を踏まえて、本論は以下のように構成した。

第二節は大島渚と松本俊夫を中心に戦後世代の日本映画の戦争責任論と戦後責任論についての議論をまとめ、それが「作家主体」とどのように結びつけたのかを検討する。

第三節は木下恵介の戦争プロパガンダ映画『陸軍』（松竹、1944）、『花咲く港』（松竹、1943）と平和主義的映画『二十四の瞳』を取り挙げて、両映画のテーマが相反するものであるにも関わらず、映画表現について共通していた部分が少なくないことを指摘する。

そして第四節では大島渚の『飼育』を分析し、彼の反戦意識がいかに関画表現に現れているのかを指摘し、最後には大島と木下の共通点／差異から『飼育』が孕んでいた戦後世代の問題意識について指摘する。なお、先行研究については各節で確認する。

6.2 日本の「新しい波」による日本映画の戦争・戦後責任論

本節では大島渚と松本俊夫による日本映画の戦争・戦後責任についての問題意識を整理する。まずは1950年代の日本の社会、映画界の状況を確認しておこう。

1950年代は朝鮮戦争の勃発と戦後再軍備や日本共産党の分裂などの社会的な混乱もありながら、いわゆる高度経済成長が始まり、人々の生活が安定し始めた時期である。日本映画界は終戦直後からGHQ指導下での民主主義啓蒙映画製作などを経て、東宝で四度の争議が起こり、これがきっかけで1950年代に多数の独立プロダクションが設立された。そこには日本共産党員の映画監督も所属し、社会問題や平和問題を扱った映画が多数作られた。そして1950年代後半から大島渚などの日本の「新しい波」と呼ばれる戦後世代の映画監督たちが活躍し始める。

しかし、例えば1950年代の平和主義的作品である『二十四の瞳』を制作した木下恵介も、独立プロで社会問題のテーマを盛んに取り上げた今井正も戦中には戦争プロパガンダ映画を制作していた。ただし彼らが特別というわけではなく、戦後に「転向」した映画人は数多くおり、いずれも終戦直後から民主主義的・平和主義的映画製作の重要な担い手であった。

一方でそれは、日本映画の戦争責任について内部から追求することがほとんどなされず、映画のあり方について総括を経ずに日本映画の戦後の体制が形成されていったことを意味する¹。そして、戦争責任に対する反省がほとんどないまま日本で映画が製作されていたこ

1 ただし伊丹万作や家城巳代治による戦争への個人的な反省は行われている。また自由映画人集団が映画人の戦争責任を追求する文章を挙げてはいるが、それが掲載されたのは一般誌ではなかったため、多くの人の目につくことはなかった。波多野哲朗「解説」、小川徹編『戦後映画の出発』、冬樹社、1971、pp.57-8-580.

とを松本俊夫は批判したのである。

川村健一郎は、松本が記録映画の分野において作家の「内部的格闘の不在」＝「創作主体の喪失」を見ていたと指摘し²、そして、その論が説得力を持った理由として、戦前・戦後の記録映画がともにスポンサーであったという産業形態を挙げている。すなわち作家は、戦前・戦中の「文化映画」においては国家の、戦後の「教育映画」においては主に企業と官庁の意向に沿わなければならなかったのである³。

松本はそういったスポンサーの意向に沿う作り手を「職人」と呼んでその主体欠如の状態を指摘し、川村が述べるように⁴、民主革命の啓蒙・宣伝・教育に供されるような映画や企業の広告を目的としたPR映画の中には始めから作家が不在であったと強く批判した。さらにそういった作家の「主体欠如」の状況を戦中の戦争プロパガンダ映画にも見出し、その頃からの連続性を見出す。

戦争中には無批判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、一寸した政治高揚期には、すぐヒステリックに芸術に政治を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職人がいるだけで、作家は始めから不在ではなかったのか。⁵

これを見てわかるように、松本は日本の映画人が自らの戦争責任を明確に省みる動きがなかった上に、戦後も権力に従属し続けていることを強く批判しているのである。

松本はこういった論考を経て、花田清輝のアヴァンギャルド芸術論に影響を受けて「前衛記録映画論」という制作コンセプトを提案し⁶、1960年代に映画運動を展開していくのである。

こういった作り手のあり方について劇映画の分野で批判したのが大島渚である。

大島は1954年に松竹映画に入社した。彼は1959年に『愛と希望の街』で長編映画監督デビューし、その頃から活発に批評を展開していく。そして1960年に安保闘争を描いた

2 川村健一郎「戦争責任論と1950年代の記録映画」、『立命館映像学』第1号、2008、p.37.

3 *Ibid.*, p.37.

4 *Ibid.*, p.40.

5 松本俊夫「作家の主体ということ」、阪本裕文編『松本俊夫著作集成I——一九五三——一九六五』、森話社、2016、p.23.初出は1957年。

6 詳しくは本論の第五章を参照されたい。

『日本の夜と霧』を制作するものの公開後約一週間で松竹によって公開が中止され、そのことがきっかけで1961年に同社を退社して『飼育』を制作する。その後に田村孟らと共に創造社を立ち上げて1960年代にかけて盛んに映画を制作した。また、1963年には自身の批評集『戦後映画——破壊と創造』を出版する。

大島は同書籍に収録された「戦後日本の状況と主体」で、戦後の日本人による抵抗運動は、戦争の「被害者意識」に訴えかけるものから「擬似主体」を乗り越え、真に主体意識に訴えるものになるべきだと説いた。そしてそれぞれ、「被害者意識」は1950年代半ばまでの木下恵介らの映画、「擬似主体」は中平康や増村保造の映画と結びつけて論じられている。ではなぜ木下らの作品が引き合いに出されているのだろうか。

大島は日本の戦後の民主化反動攻勢、いわゆる「逆コース」に対する当時の抵抗運動が戦争の「被害者意識」に訴えかけるものであったと指摘した⁷。彼は、それは当時の人々の戦争の記憶を呼び起こし、再びその戦争の悲劇を起こさないように抵抗するための動機として有効であったと評価する一方で、朝鮮戦争特需などによって日本人の生活基盤が一応安定して自足したり、体制に対する無力さを感じる1950年代中頃に有効性がなくなったと述べ、「被害者意識」とそれに訴える映画のもろさを指摘したのである⁸。そして大島は、その「被害者意識」に訴える映画の頂点と言える作品として木下恵介の『二十四の瞳』を位置付けた⁹。そして彼は、「被害者意識」の映画に共通しているのは、封建制に抑圧され、戦争に翻弄される人々が描かれることであり、主として封建制・戦争の二つの「被害者意識」に訴える点であると主張し、木下の『二十四の瞳』について以下のように述べた。

戦争と封建制のもとに苦しみつづけた被害者であった日本の民衆と共に、自らもまた被害者であると考えたればこそ、木下恵介はそこに自らの主体を賭けて一緒に泣くことができたのである。この作品がその共感の深さと広さにおいて、少なくともそのバランスの上で、戦前、戦中、戦後を通じる日本映画の代表作となったのは当然のことである¹⁰

大島は、木下は戦中に戦争プロパガンダ映画を制作していたが、その木下もまた戦争の被

7 大島渚『戦後映画——破壊と創造』、三一書房、1963、p.187.

8 *Ibid.*、pp.187–188.

9 *Ibid.*、pp.195–197.

10 *Ibid.*、p.198.

害者であったと自認していたのであろうと理解していた。実際に、木下自身もそれを認めており¹¹、『二十四の瞳』は作中人物同士が戦争の「被害者意識」を共有する関係によって構成された作品であることがわかる（第三節で詳述）。

ただし大島は、松本俊夫のように戦中から映画制作をしていた作り手たちの戦争責任について明確には言及していない。一方で、戦後の日本映画のあり方について批判し、その問題点として、観客の意識によりかかりすぎていることを挙げている。

大島は、民衆の「被害者意識」を刺激する方法が 1950 年代中頃に有効性を失った後、内発的な欲望に訴えかける段階に移行したと指摘し、それを「擬似主体意識」と呼んだ¹²。さらに、それは同時に新しい世代の登場でもあったと述べて、彼らの意識を反映したものとして、石原慎太郎の小説『太陽の季節』（1955）や石原裕次郎の一連の日活の映画を挙げている¹³。ただ、「被害者意識」の映画であろうと、「擬似主体意識」の映画であろうと、結局は観客の持っている意識に対応する映画である。そして大島は、これらの映画は観客の意識を汲み取ってその要求に応えて作られるため、観客の意識を根本的に変革することはないと主張し、観客の意識と格闘し、観客を変革して現実を変えるような映画作りを目指すべきだと説いた¹⁴。さらに、作り手自身も自己批判して常に新しいテーマに取り組むような作家のあり方を提起したのである¹⁵。

これらの理念は、先に確認した松本俊夫の作家論とも類似している。第五章で詳述したように、松本も現実変革へと結びつける「作家主体」のあり方について検討し、さらに自然主義を否定したりする点でも大島と同じ立場であった。

こうした松本俊夫による日本映画の戦争責任論や、大島渚による、戦前から戦後にかけての観客の意識を汲み取ることによって制作される日本映画の態度批判は、具体的な映画表現についての探求というよりも、権力や観客に対する映画監督や作品の位置付けに関する議論と見るべきであろう。また、戦前から戦後にかけて日本映画の連続性を見出す点でも両者は共通しており、こういった類似から協力関係を築いていたと考えられる。

では具体的に戦時中の戦争プロパガンダ映画と戦後の平和主義的映画にはどのような連続性が見られるのだろうか。次節でその連続性を考察する。

11 木下恵介『『二十四の瞳』の演出』『映画芸術』1954年9月号、p.15.

12 大島渚、前掲書、1963、p.190.

13 *Ibid.*, p.201.

14 *Ibid.*, p.202.

15 *Ibid.*, p.207-208.

6.3 戦意高揚映画と平和主義的映画の連続性——木下恵介作品を例に

本節では戦時中の戦争プロパガンダ映画と戦後の平和主義的映画の連続性について考察する。前節で確認したように、大島渚と松本俊夫は戦前から戦後にかけての日本映画に連続性を見出していた。それを踏まえ本節では、大島が言及した木下恵介の作品『二十四の瞳』を例に挙げて、そこで見出される「被害者意識」を形成する映画表現が、戦中の彼の戦争プロパガンダ映画と共通していたことを明らかにする。

まずは木下恵介に関する先行研究について概観しておこう。木下は言うまでもなく戦後の日本映画をリードした映画監督の一人であるため、多くの書籍がある。まとまったものを発行年順に挙げると、木下作品について通史的にまとめられた佐藤忠男の『木下恵介の映画』（芳賀書店、1984）、吉村英夫の『木下恵介の世界』（シネ・フロント社、1984）、木下作品から女性性的な要素を見出しながらいくつかの作品を論ずる石原郁子の『異才の人 木下恵介』（現代書館、1999）、木下の人物史に焦点を当てた長部日出雄による『天才監督 木下恵介』（新潮社、2005）、藤田亘の「木下映画における国策と逸脱——男性たちの「男性性」」（2004）がある。

本論はこれらを適宜参照しつつ、さらに御園生涼子の「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」（2010）に注目する。この論文は、『二十四の瞳』の映画技法が「母（性）」や「郷土」を観客に想起させながら「国家」を一つの家族とみなすような幻想へ招くものとして機能していると指摘した。そして、そうした国民的な感情の結びつきが戦争の被害者として観客を意識づけるものとして有効であったことを論じている。

上記のような先行研究の状況に鑑みて、本章ではまず『二十四の瞳』を分析し、「被害者意識」に訴える演出が戦争責任から国民が逃れる装置として働いたことを指摘したい。そして、その後に『二十四の瞳』と同様の映画的特徴が戦中の映画に見出せることを指摘し、戦中から戦後への連続性を考察する。

6.3.1 『二十四の瞳』に見られる被害者意識

『二十四の瞳』は小豆島を舞台とし、小学校の教師として赴任してきた大石先生（高峰秀子）と学校の子どもたちとの交流を描く作品である。大石先生が赴任してきた時は小学

生であった子どもたちがやがて大人へと成長し、元男子生徒は戦死したり、戦中の厳しい状況の中で病によって亡くなる元女子生徒などもあらわれる。同作は戦争を通じての悲劇が小豆島の美しい自然とともに描かれる作品となっており、当時は非常に多くの観客が涙したとされる¹⁷。

まず同作の特徴として挙げられるのは、佐藤の指摘にもあるように悪役と言える人物がおらず¹⁸、戦争で生まれる状況に「善良」な作中人物が翻弄される構成になっていることだ。

ただ、この「善良さ」はある点で戦争の残酷さを隠すことで成立している。例えば、大石先生の元男子生徒はみんな戦争に行く。彼らは戦地で相手の兵士を殺しているかもしれない。しかし作中では戦争による殺戮の場面は描かれない。

また、もう一つの特徴として「善良」な人々が抗えない力に翻弄され、作中人物がその悲劇を互いに共感し合う点が挙げられる。例として、大石先生と元女子生徒のコトエの会話のシーンを挙げてみよう。コトエは卒業後に大阪に奉公に出るも肺病を患って帰郷し、死を迎えつつある。彼女は「先生、わたしもう長くはないんです」と述べて、続けて「わたし苦労しました」と言う。大石先生は「そうね、苦労したでしょうね」と声を詰まらせて涙を流す。さらにコトエは奉公に出ることによって母に恩返しができると思い、それをとても楽しみにしていたと告げ、自分が病で苦しんでいるにも関わらず家族のことを思いやる。そして大石先生は卒業後の彼女の苦労を察してまた涙を流す。このように、親を思いやる「善良さ」を持ったコトエと共感の涙を流す大石先生が描かれるシーンとなっている。

また、このシーンについて長部は「作中の人物も作者も観客も、みなおなじ感情に結ばれて涙を流す¹⁹」と指摘している。実際に木下自身も、大石先生の子どもの事故死したり元生徒が戦死する設定を例に挙げつつ、環境や運命に翻弄されながらも作中人物どうしが支え、慈しみ合うことの大切さを描こうとした、と述べる。

人間の運命は好むと好まざるとに拘らず、無力な、あわれなものである。それをあたたく救うものは、また人間の愛情である。お互いがお互いをあたたかく、いつくし

17 佐藤忠男『木下恵介の映画』、芳賀書店、1984、p.168。長部日出雄『天才監督木下恵介』、新潮社、2005、p.234。「『二十四の瞳』に涙とともに心からなる拍手をおくる〈アンケート〉感想」『映画ファン』1954年12月号、pp.132-135。など。

18 佐藤忠男、前掲書、1984、p.171。

19 長部日出雄、前掲書、2005、p.324。

み合い、いたわりあう、そこに人間生活の平和と生き甲斐があるのではないか。²⁰

このように、木下は作中人物同士がいたわりあうことの中に人間愛を見出し、そこに人間生活の生き甲斐があると主張した。つまり作者自身も「いつくしみ合い、いたわりあう」行為そのものに共感を寄せていたのである。そして、それは大石先生の子どもの事故死や元生徒の戦死を例に挙げながら説明されている点で、悲惨な状況に翻弄されるが「善良」なままでいる人間に対する共感であった。つまり、『二十四の瞳』の作中人物は、戦争の被害者である部分が印象的に描かれ、その被害者たちが互いにいつくしみ合う様子に対し共感を持ちながら表現しようとしている点で、木下本人の「被害者意識」も反映された作品だったのである。

説明してきたように、『二十四の瞳』は戦争に抗えない人々を可哀想な存在として描いて、そこに共感を促すような意図がある点で反戦的だと言える。

一方で御園生はここまで確認してきた「被害者意識的」な共感を促す映画表現について分析し、その意識が戦争責任の否認と結びついていることを明らかにしようとしている。

御園生によれば、『二十四の瞳』で度々使用される唱歌には日本の「郷土」という普遍化されたイメージが描きこまれており、その歌詞に描きこまれた「郷土」の風景は『二十四の瞳』の小豆島の風景や作中人物たちの歌声によって互いに結びつけられ、一種の抽象的な国民共通の「ふるさと」という空間として、観客に提示されたという²¹。さらに、大石先生とそれを取り囲む子どもたちの姿は、慈しみに満ちた母と無垢な子どもたちというイメージを作り出し、小豆島の「自然」と結びつけられた一つの理想的な家族イメージとなる²²。続けて、御園生は『二十四の瞳』が公開された1950年代前半は日本の独立によって他国との明確な境界線が引かれ、政治体制の再編などによって日本国民は自己の輪郭を再認識する必要があったと指摘し、『二十四の瞳』は戦争のトラウマ体験を克服して国民の物語を再編しようとする二重の欲望を満たすものであったと主張した²³。

そして同論文は最後に『二十四の瞳』における大石先生が理想の母像として表象されていることを分析する。その部分を要約しよう。大石先生は戦時体制になって自らの平和主義的な信念が貫徹できないことを知ると辞職して家庭に入る。しかし、土地の言葉を話すよう

20 木下恵介、前掲論文、1954、p.15.

21 御園生涼子「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」、杉野健太郎編『映画とネイション』、ミネルヴァ書房、2010、p.41-43.

22 *Ibid.*, p.44.

23 *Ibid.*, p.45.

になり、洋装から和装になり、都会的で時代の先端の価値観を導くようなイメージから土俗的なイメージへと変化し、やがて家族のために耐え忍ぶ母となる。それは結局、大石先生自身の嫌う「明けてもくれても忠君愛国のメッセージを発信し続けた国定教科書が描く「母」の姿そのもの」になり、軍国主義国家が求める「母」のイメージへと変化してしまったことを意味する。

御園生は、こうした「郷土」と結びついた「母性」のイメージと共に表象される唱歌は「ナショナルな欲望の媒介へと転化」と同様に、「木下の弱者を慰撫する眼差しもまた、大石先生という「母性」を媒介することによって、愛国ナショナリズムへと反転する可能性を多分に孕んでいる」と指摘した。そして、子どもたちを守りたいと願う大石先生の「母性」に基づいた反戦メッセージが、1950年代の「国民を守るため」という論理で再軍備をしようとする者と同様であると指摘した上で²⁴、以下のように結論づける。

出征する卒業生たち、そしてそれを泣きながら見送る彼らの代理母というべき大石先生の姿は、日本の戦争責任を問う論議を飛び越えて、戦争の「悪」を感情のレベルにおいて納得させる。しかしその一方で、戦争によって苦しんだ善意の人間の姿は、観客たちが自らの戦争責任に触れることなく、被害者として心置きなく涙を流すことを可能にしたのだ。『二十四の瞳』における反戦メッセージは、従って、戦後の国民が抱えていた民主主義への渴望と背中合わせになった愛国ナショナリズムおよび、戦後主体としての戦争責任と、表裏一体の関係にある。²⁵

このように『二十四の瞳』は観客の戦争への「被害者意識」に対する共感を含んだ反戦のメッセージの映画でありながら、一方で「母」「郷土」のイメージを媒介にした愛国的なナショナリズムを孕んでいる作品であったと、御園生は位置付けている。

「母」「郷土」のイメージを分析することで「被害者意識」と戦争責任が表裏一体であることを浮かび上がらせた御園生の論考は、それまでの観客に共感の涙を流させる仕組みについて考察されることが多かった同作について、愛国的ナショナリズムに結びつく構造を具体的な演出分析によって導き出した点で新しい視座を持っていたと言えよう。

また同論は、戦後世代の、特に大島のような国家をテーマに扱う作品を読み解くことに

²⁴ *Ibid.*, p.56.

²⁵ *Ibid.*, p.57.

も開かれている。後で詳しく分析する大島の『飼育』は、『二十四の瞳』と同じく「自然豊かで小さな共同体」を舞台にして子を思う「母親」が登場するが、そこではそれら二つのイメージが戦争責任を逃れようとする暴力性のテーマへと収斂される。また、両作品は子どもの眼差しが表象されている。戦時における子ども達は弱者であり、彼／彼女らが何をみつめているかを分析することは、当時の映画作家が弱者をどのように認識していたかを考察するための手がかりとならう。本章ではこの分析を通して、先行研究では明らかにされていない、作中における弱者の眼差しがいかに関連の暴力性を表象するかという点を第四節で指摘する。

6.3.2 木下恵介の戦意高揚映画と『二十四の瞳』との共通性——『花咲く港』と『陸軍』を例に

本項では、戦中の戦意高揚映画と『二十四の瞳』の共通点について分析し、映画表現における戦中から戦後への連続性について考察する。

よく知られているように、1939年の映画法施行により日本映画は戦時体制に組み込まれ、国策に沿った映画が数多く作られていくことになった。木下恵介は戦時体制下の1943年、日米開戦から二年目に当たる年に『花咲く港』で監督デビューする。戦時体制下の新人監督という立場は、一般的に、政府の意向に逆らいつらい状況であると思われる。そのため勇壮な「男らしさ」や、敵を打ち倒すことを鼓舞するような表現がふんだんに用いられるような映画が要求されることが想定されるが、当時の松竹映画は責任者の城戸四郎の意向もあり、戦争宣伝の要素が少ない作品が多かった²⁶。そういった事情にも影響を受けているのか、木下の戦争プロパガンダ映画には戦意高揚の要素は控えめである。

例えば藤田は、国策の求めるジェンダー／セクシャリティ規範の観点から、木下映画が一般的な戦争プロパガンダ映画から逸脱していることを指摘している。

確かに、藤田が指摘するように、作中に登場するメインキャラクターの詐欺師たちは小心者で、詐欺がばれるのではないかとおどおどしており、なおかつ受動的なキャラクターであっておよそ勇壮な男性像からはかけ離れている²⁷。さらに、男性の作中人物たちが身体的にも接触するほど接近していたり、それを喜劇の要素として扱っている点でセクシャ

26 佐藤忠男、前掲書、1984、p.114.

27 藤田亘「木下映画における国策と逸脱——男性たちの「男性性」、岩本憲児編『日本映画とナショナリズム——1931-1945』、森話社、2004、p.299.

リティの観点からも国策の期待する規範から逸脱している²⁸。

ただし、詐欺師が日米開戦を機に「改心」して戦争に協力するというあらすじや、戦争に協力する島の人々を「善良」な人々として描写している点など²⁹、やはり作品全体としては国策映画の規範に則っている。

特に「善良さ」の描写は先述の『二十四の瞳』と共通している。『花咲く港』では詐欺師に騙される島の人々は詐欺を疑うことがなく、国のことを真摯に考えて造船会社設立の(嘘の)計画に加担する。その純真さは、詐欺師たちが自らの行為を省みる一つのきっかけとなり、結果的に彼らは「改心」する。つまり同作は『二十四の瞳』と同様に悪役が存在しないことになり、皆が自らの意思に基づき、戦争に協力する「善良」な市民になるのである。

また、『二十四の瞳』と同様に、『花咲く港』でも戦争の残酷さを表すような場面はない。「善良」な島民たちが戦争に協力するということは、戦争が継続して結果的に人間が数多く殺害される事態をまねくだろう。しかしそういった残酷さは演出によって覆い隠される。

さらに、島民たちは恩義や友情、親子愛といった人の結びつきを重視し、それを動機の一つとして島民が一体で戦争に立ち向かうことを互いに確認し合う。つまり、あらゆる人間関係が戦時体制下の国民のあり方へと収斂されるのである。

ただ、上記の共通点は木下作品の共通点というよりも、当時の戦争プロパガンダ映画における一般的な特徴であった。佐藤は、当時の映画には愛国心によって全てが解決されるものや悪人が善人になるという筋のものが多かったと述べている³⁰。また、他の特徴として、敵国のイメージが一様に希薄で、敵を殺す場面はほとんどなく、戦友愛や家族愛、友情を描いて皆が協力して苦難を乗り越えることが描かれていたと指摘している³¹。

そういった戦争プロパガンダ映画の特徴を持ちつつ、『二十四の瞳』と共通点を有する「母(性)」を描く作品が『陸軍』であった。『陸軍』は1944年に公開された終戦前の最後の木下作品である。あらすじは、気弱だった伸太郎が、病身で前線に行けず後悔していた父・友彦の意思を継ぎ、やがて立派な兵士になって出征していく、というものである。

本作の田中絹代演じる高木わかばは家族のために尽くす母親である。わかばは、息子には立

28 *Ibid.*、p.301-302.

29 長部は『花咲く港』の作中人物の多様な性格が結局は一様に善意に収斂していくと指摘し、続けて、「前線の兵士は敵愾心を燃やして戦い、銃後の国民は自分たちとしては善意によって結束していく」と主張している。長部日出雄、前掲書、2005、p.132.

30 佐藤忠男、前掲書、1984、p.115-116.

31 佐藤忠男『日本映画思想史』、三一書房、1970、p.260.

派な兵隊になってほしいと願い、臆病な伸太郎に勇気を持ってほしいと橋の上から川に飛び込むことを促し、伸太郎がそれを達成すると喜びの表情を見せる。また、国語の教科書を「お国から遣わされたお師匠様」と言って、誤って踏んでしまった伸太郎を叱責するなど、彼を国に奉仕する兵隊として育成するために厳しく振る舞うシーンがいくつも見られる。そして、遂に伸太郎が兵隊になって帰省すると歓喜する。このように、わかには軍国主義的な「母」像として表出されるのである。

一方で、息子を気遣う場面もある。伸太郎がわかには友彦とその友人、桜木の仲直りを願う場面では、わかには伸太郎の気持ちに共感し、うつむきながら伸太郎も桜木の息子もいつ死ぬかわからないという旨の発言をする。そして最後のシーンでは、伸太郎を思い、一心不乱に息子の元へと走って彼を見送りながら涙を流す。つまり、軍国主義的な「母」像を表出しながらも、一方では子どもの生を心配する慈愛の「母」でもある。そして、戦争の残酷さが描かれないことも相まって、本作品は親子愛が強調される物語となるのだ。

そして、この「母」像に『二十四の瞳』の大石先生との共通点が見出される。

『二十四の瞳』においては大石先生は子ども達を見守り、同作は反戦を謳いながらも、戦中の軍国主義的な「母」像と共通性が見出せる。そこでは、苦難に共感し、慰め合うことを通して慈しみを表現し、現実には耐え忍びながら周囲に尽くし、戦争の残酷さが強調されずに師弟愛や親子愛の物語が強調された。

つまり『二十四の瞳』の大石先生も『陸軍』の高木わかも、子ども達への慈しみを表現し、軍国主義的な「母」像と共通性を見出すことができ、さらに戦争の残酷さを描く場面がほとんどなく、(『二十四の瞳』においては代理的な)親子愛の話へと結びつけられている点と同じなのである。そして日本が戦争の加害者の一面も持っていたことは詳しく描かれず、それぞれが慈しみ合いながら苦難を乗り越える物語構成まで共通していた。

木下自身、『陸軍』を戦意高揚のために制作する意図があったが³²、母親が息子の出征に涙を流すシーンが戦地に送り出す喜びというよりも無事を祈願する姿勢として受け取られ、軍から木下が叱責されたという逸話も残っている³³。しかし、いずれにしろ戦争に加担する者の一面を持っていることが強調されず、慈しみを伴う「善良さ」が強調されている点は共通している。

こういった戦中・戦後の木下作品における映画表現の連続性が、大島にとっては「被害

32 木下恵介「『陸軍』演出手帖」『新映画』1944年12月号、p.22.

33 佐藤忠男、前掲書、1984、p.124.

者意識」という言葉によって象徴的に表されていたのではないだろうか。大島の指摘する「被害者意識」の映画では、個人の慈しみを土台とした「善良さ」が実は戦争における暴力性とも結びついてしまっており、また、市民の意識からいかに戦争が生まれるのかという構造も描かれていない。例えば、現実ではみながみな「善良」であったわけではなく、平時に「善良」であっても、戦時に残酷になってしまった人もいたと推測されるだろう。

戦争責任について総括するためには、一般市民による無自覚な戦争の肯定や暴力性、あるいはエゴイスティックな保身のために権力側に加担する振る舞いなど、「被害者意識」ではなくむしろ（無自覚な）加害者を描く視点も必要ではないだろうか。この課題に挑戦したのが大島渚の『飼育』であった。

6.4 『飼育』の分析——戦争・戦後責任への眼差しの表象

本節では、大島渚がいかに「被害者意識」に訴える方法を払拭したかについて考察する。

大島は世界的に知られた映画監督であり、彼についての文献は作品論から作家論まで多くあるが³⁴、『飼育』に関してのまとまった論はそう多くない。これら先行研究の整理は作品の基本情報とあらすじを確認してからの方が理解しやすいと思われるので、後で行うことにしたい。

まずは基本情報を確認しておこう。『飼育』は大島が松竹を退社してフリーとなった後の初めての作品であり、原作は大江健三郎、脚本は本作の後に大島を中心に設立する映画会社創造社で協働する田村孟、そして脚本協力として「作家主体」について共に探求した松本俊夫、田村と同じく創造社で協働する石堂淑朗、写真家の東松照明が担当している。

『飼育』は日本の一般人の戦争責任を描く意図を持って制作された³⁵。また、大島は戦争責任問題については自分の世代共通のテーマだと考えており、特に松本とは同じ問題意識を持っていると感じていたらしく³⁶、第二節で確認したように実際に松本自身も1960年前後は日本の戦争責任についての論考も多く執筆していた。

では具体的にどのような物語だったのだろうか。

34 四方田犬彦『大島渚と日本』、筑摩書房、2010。樋口尚文『大島渚のすべて』、キネマ旬報社、2002。『ユリイカ』2000年1月号の大島渚特集。ルイ・ダンヴェール、シャルル・タトム・ジュニア（北山研二訳）『ナギサ・オオシマ』、風媒社、1995。佐藤忠男『大島渚の世界』、筑摩書房、1973。など。

35 大島渚『大島渚1968』、青土社、2004、p.16。

36 *Ibid.*, p.21。

舞台は 1945 年、終戦間近の山奥の村である。ある日、足を怪我した黒人のアメリカ人捕虜が村に連行されてくる。憲兵隊の命令により、村が捕虜の面倒を見なければならなくなるが、大人たちは誰も買って出ようとしなない。結局、村を取り仕切る本家の蔵で監禁されることになった。子どもたちだけは黒人捕虜に興味津々で交流し始める。次第に戦局が悪化して村の秩序が乱れていくが、村人の誰かが悪いということになれば秩序が乱れるため、村の中で食料が盗まれる事件や、出征するはずだった次郎が出奔したことも捕虜のせいだとして「丸く収められる」。ある日、捕虜と八郎の揉め事により村の子どもが誤って崖から落ちて死亡してしまう事件が起こる。また、この一連の騒動の最中に、出征していた青年が戦死したという知らせが届き、その青年の母や親戚は泣き崩れる。村人たちはこれら一連の騒動を捕虜のせいにし、ついに本家の長（三國連太郎）は捕虜を殺してしまう。広場に穴が掘られて黒人が埋葬されると、役所の助役（戸浦六宏）がやってきて戦争の終結を告げる。村人たちは厄難が過ぎ去ったとして宴会を開く。しかし、進駐軍が来れば捕虜を殺した人物はやがて軍事裁判にかけられるだろう。ここでも村人たちは責任をなすりつけあう。そこに出奔していた次郎が戻ってきて、彼は、捕虜を殺した人は誰かを問い詰める。しかし村人ははっきりしたことを言わず、揉め事が起き、次郎は誤って自ら刀を刺してしまい死亡する。村人たちはこれを好都合と考え、次郎を捕虜殺害の犯人に仕立て上げ、次郎の火葬が執り行われて全て「丸く収まった」のである。そして村の子ども、八郎がその火葬の様子をただじっと見つめて映画は終焉する。

このあらすじを見てわかるように、本作に登場する村は本家の長を頂点とする家父長的な共同体である。彼らは、村にとって不利益なことが起こりそうになると責任をなすりつけ合い、誰もが責任を取らなくて良い方法を探し、そのためには暴力も辞さない自己中心的な存在として描かれる。

四方田犬彦らが指摘するように、あらすじを確認するだけでも、戦中戦後の村人の無責任さと隠蔽体質が温存されていることがわかり、そこに一般人の戦争責任に対する曖昧な態度への批判を読み取ることができる³⁷。また、当時の批評でも、そのようなテーマを持つ作品として理解されていた³⁸。

そして、大江の原作では少年の視点を中心に、黒人捕虜や周囲の人間達との関係構築、

37 四方田前掲書、2010、p.124. ルイ・ダンヴェール、シャルル・タトム・ジュニア前掲書、1995、p. 101.など

38 木村晃「世代の断絶と不毛ということ」、山川方夫「映画は映画である——大島氏の『飼育』をめぐって」、共に『映画藝術』1962年2月号。

大人へと成長していく中での喪失感や断絶感、ホモセクシャルな描写などが描かれているが、大島の映画では戦争責任の問題が前面に押し出され、テーマそのものから原作との差異がある。それならば初めから別の作品を作るべきだったのではないかと大江から直接批判を受けたと大島は回顧しているが、一方で原作を批評したいという気持ちがあったようだ³⁹。

ただ、大島自身は、戦争責任という抽象的なテーマを掘り下げきれていなかったと感じていた。それは阿部小涼の論考で詳らかにされている。

阿部は大江健三郎の原作と映画における黒人捕虜と少年の交流の描写を人種的な観点から比較した。そして、それは映画のテーマである戦争責任の問題へと有機的な繋がりを持つことはなかった、と指摘している⁴⁰。

確かに、例えば捕虜と子ども達が交流するシーンでは少年が顔に泥を塗って黒くするシーンがあるが、そういった肌の色の違いがいかに捕虜の扱いを変えるかといった人種的問題を掘り下げるきっかけにはならず、ただ子どもたちと心を通わせるきっかけとして描かれる。

大島自身の反省や阿部の論考にも表れているように、確かに『飼育』は戦争責任に関して問題点を提出しているものの、それらについて解消するための指針が示されたり、戦争責任を踏まえてこれから日本人はどうすべきかを提示するまでには至らなかった。

ただ、大島が「被害者意識」を批判し、『飼育』が一般の人の戦争責任を描く狙いがあったとすれば、戦中から戦後へと連続性が見られる木下の作品と比較しながら二つの立場の差異、あるいは断絶を考察することに意義はあると考える。本節ではこうした差異を明らかにするために、子ども達の眼差しを切り口にして改めて『飼育』を考察していく。

原作では「僕」の視点で子どもと捕虜の交流を中心に描いており、大人たちのやりとりの内容についてはほぼ描かれていない。それに対し、映画では反対に大人たちのやりとりが中心に描かれており、物語に対する子どもたちの役割は小説に比べて大きくない。

樋口は、原作と異なり大人を前景に引っ張り出したことを映画版の功績として評価したが⁴¹、本作は果たして子どもの役割が薄れたと言えるのだろうか。確かに、原作にはない大人たちへの注目と、物語における子どもたちの役割の薄れは映画において大きな効果を

39 大島渚、前掲書、2004、p.16.

40 阿部小涼「再現前する表象の力学——『飼育』と「飼育」と「飼育」の三角関係を誤読する」、木全公彦、佐藤順昭、佐藤千紘編、DVD-BOX『映画監督大島渚I』付属特典ブックレット、紀伊国屋書店、p.62-58.

41 樋口尚文、前掲書、2002、p.77.

上げているが、それは単に大人たちのやりとりに注視させたかっただけなのだろうか。むしろ子ども達の役割は薄れてはいるが、そこでは子ども達の眼差しが表されており、それこそが、戦争・戦後責任への眼差しを表現するものだと考えられる。具体的な場面を考察していこう。

村で捕虜を管理することになった後、①村の食料が盗まれる、②出征するはずだった次郎の逃亡、③捕虜と八郎の揉め事で誤って小さな子どもが死亡、④捕虜の死、⑤逃亡していた次郎が帰ってきて憤死、という五つの大きな騒動が起こる。これらいずれの騒動でも大人達は話し合い、結局①—③を捕虜に、④⑤を逃亡していた次郎に責任を押し付けた上で村の秩序を保とうとするのであるが、それら全てのシーンで必ず子ども達の眼差しが表象される。

例えば①のシーンでは疎開してきた子どもが食料を奪ってしまうのだが、盗まれた村人らが揉める中で本家の長の案により黒人捕虜が盗んだことになる。その長回しのショットでは揉め事をしている画面の奥の方で子どもが見ている。

②では、大人達によって、次郎が出奔したのは捕虜のせいだと既に子どもたちに吹き込まれている。実は次郎は出征予定日の前日に、本家の姪（大島瑛子）を犯し、映画ではそのことが要因であることが示唆されるのであるが、嫁入り前の女性が犯されたことが村で伝わると具合が悪いため捕虜の責任であるかのようにされる。そして、この件に関しては子ども達自身もそれを真に受けて捕虜を罵るような描写がある。ここで、村の大人達の都合によって捻じ曲げられた真実が、捻じ曲げられたまま次の世代に受け継がれていく様子が描かれている。

③では事態を全く理解していない捕虜に、大人たちが少年の八郎をけしかけ、二人の間に揉め事を起こさせる。八郎が捕虜に殴りかかろうとして、捕虜がそれを避けた所にたまたま小さな子どもがおり、その子どもは誤って崖から落ちてしまう。そして、もとは村の大人が起こした騒動であるはずなのに、結局捕虜だけが責め立てられる。その一部始終を子ども達は見ている。

④のシーンは以下のようなものである。捕虜が子どもを誤って崖から落としてしまったことを発端に騒動が起こる。それを収めるため、本家の長は村を平穏にするには捕虜を殺すべきだと村人達を説き伏せ、自ら捕虜を殺す。そして村の畑に穴を掘った上で土をかけて埋葬する。子ども達はその騒動の一部始終を目撃し、さらに埋葬に参加する。ここでは、子ども達が捕虜の死をどのように理解しているかは描かれない。むしろ埋葬の際には無邪

気に土をかけている。

最後に⑤のシーン。出奔していた次郎が帰ってきて、捕虜死亡の責任を巡って騒動が起きた末に死んでしまう。大人達は次郎が捕虜を殺害したことにして火葬する。そして、八郎はこの火葬による炎越しに村をじっと見つめ、そのショットで映画は終わりを迎える。

以上①—⑤までのシーン描写を説明してきたが、これらに共通しているのは子ども達が村の中で受動的な存在であることだ。彼らだけの時は様々な表情を見せたり会話も活発だったりするが、大人達の前では静かに事の成り行きを目撃する存在となり、時に④の埋葬のように大人の指示を遂行したり、②のように大人達の言説をそのまま引き受ける。

しかし、その受動的な存在としての子どもが変容するのが⑤の最後、すなわち本作の最後のショットである(図1)。最後に村を眺める八郎は子ども達の中では年長の者であり、大人にけしかけられた捕虜と殴り合う。また、次郎と本家の姪の関係を知り、それについて語ろうとして逆に大人達によって口止めされて広場の柱にはり付けにされる扱いを受ける。つまり、真実について語ろうとすると逆に大人達に理不尽な扱いを受ける存在であり、戦中に理不尽な扱いを受けた少年対大人の構図の反映という世代論的読みを可能にする。



(図1) 八郎が焚き火をしながら火葬中の村に眼差しを向ける。八郎の焚き火の炎が村にかかっている

また、作中では黒人の埋葬が行われたのが戦争終結の日であるため、後の次郎が死んでしまう騒動は戦後の出来事だと捉えられる。作中ではどちらも責任を負う者が「不在」のまま、村は平穏に存続する。これは、結局は事なかれ主義で反省がなく、戦中・戦後で何ら変化しない大人達の牛耳るコミュニティが存続することを表していると言えよう。そして、八郎はその村に視線を向けているのだ。つまり、戦争責任を逃れた集団全体に向けて眼差しを向ける次世代の少年の眼差しを表象しているのである。

さらに重要なことは、戦後に起こった次郎の騒動を表す火葬の炎が消えず、そのまま映画が終わる点だ。戦後はまだ途上であり、戦後責任は何も解決してないことを炎の存続(=埋葬が不完であること)によって表していると言えるだろう。戦中から戦後にかけての村の騒動についての責任問題が不完全なまま、映画は無理やり閉じられる。

八郎は終戦時に10代半ばから後半の少年として表象されているが、この世代は大島渚

や松本俊夫とも同世代である。この点も考慮すると、大島世代から見た年長者に対する正直な見方を表しているとも理解できないだろうか。いずれにしろ、コミュニティ（村＝日本）の内部の者が批判する目を向けることを最後のショットで表象し、そしてそれは本作が制作された当時において、現実の途上の問題であるということを表していたのである。

一方で『二十四の瞳』においても子ども達の眼差しは表象される。特にそれが強調されるクローズアップを多用するシーンでは、本章の第三節で述べた、「母」像を表す大石先生への愛を表すものであったり（本校に異動する大石先生を子ども達が泣きながら唱歌を歌って見送るシーン）、子ども達が「郷土」の風景を見てのびのび育っていることを表していたり（大石先生が分校に戻って来る前に子ども達が船に乗って唱歌を歌っているシーン）、やはり子ども達の表象は、御園生が明らかにした愛国ナショナリズム的な文脈へと収斂される。

そして、大人になって戦時体制になると、唱歌を歌いながら（代理的な）「母」と「郷土」に対して慈愛を持って眼差しを向けていた子ども達から、軍歌を背景音楽にして出征する大人へと変化する。大石先生の元男子生徒達が出征するシーンでは、彼らは船の上から大石先生（＝「母」）と「郷土」を目にして戦地に送り出されていく。ただ『飼育』における八郎とは異なり、大石先生の表情と彼らのそれがモンタージュされることによって、大人に対して不信感を持っているようには見えず、「母」との別れを堪え、互いの身を案じていることが表されている。

そして終戦後、大石先生の元生徒達が集まる最後のシーンでは、彼／彼女らは盲目となった磯吉が大石先生とその元生徒十二人の子ども時代の集合写真について語るのをきっかけにして涙を流す。そこには当然戦争に対する恨みが含まれているだろうが、決してそれを引き起こした大人達に対する不信感を表すことはなく、互いに共感の涙を流している。戦争が始まるときに最も弱い立場であった元生徒達は、上の世代に憤ることなく、互いに慰め合い共感しあう存在のままであった。

このように『飼育』と『二十四の瞳』における子ども達は大人や周囲の環境の変化に影響を受ける受動的な存在として描かれている。しかし両作品は、戦争を引き起こし、自分たちに大変な思いをさせた大人達に対する眼差しが決定的に異なるのである。

6.5 結び——出発点としての「被害者意識」批判

最後に木下映画に見られる「被害者意識」と戦中・戦後の連続性の表象、そして大島渚の『飼育』との共通点／差異について考察しておきたい。

木下恵介の戦中・戦後作品においては戦争プロパガンダから平和主義へと転換しているようであり、実は日本が戦争の加害者の一面を持つことを描く点が希薄であり、戦争の苦しみを共感をもとに乗り越えるという物語構成が共通していた。『二十四の瞳』ではそういった苦難の状況に共感し、慈しみあう大石先生が一方では軍国主義的な「母」像を表し、そこに戦中と同じような表象が見られた。

ただ、実は『飼育』にも「被害者意識的」描写が存在する。それは青年の戦死の知らせが届いたシーンである。そこでは母親や親戚が泣き崩れ、村人達も彼に黙祷を捧げる。ここに戦争に翻弄された不幸な存在としての村人も表象されている。しかし、黙祷が終わるとまた騒動が起り、結局捕虜に一連の責任を転嫁して殺してしまう。つまり、『二十四の瞳』と異なり、『飼育』では市民が被害者、加害者両方の面を持っていることを描いていたのである。

また、最後に村に視線を向けた八郎自身は、戦中に村の大人達から理不尽な扱いを受けた被害者でもあった。つまり、子ども世代にとっては大人は加害者でもあり、自分たちはその被害者であるという意識が読み取れるのである。これは世代論を軸にした、戦後の新たな「被害者意識」と言うこともできるのではないだろうか。言わば八郎（＝大島世代）が村に批判的な眼差しを向ける動機の一つに、大人に対する「被害者意識」があったのである。しかし、その新たな「被害者意識」がどのように消化されたのかは描かれない。それだけではなく、『飼育』は八郎が批判的な眼差しを向けるところで終わっており、その後、村の子ども世代がどのようにして自分達の問題として戦争を捉えたのか、また、そこからいかに戦後の現実問題に関わっていくのかは描かれていない。この点で、戦争・戦後責任について課題を残す映画だと言えよう。

しかし、『飼育』はまず戦争の「被害者意識」の強調から抜け出し、加害者としての一面も捉え、ここからはじめて戦後の振る舞いを考えていかなければならないことを訴えた点で戦後の平和主義映画と一線を画す作品であり、つまり、戦争・戦後責任について考える出発点を表す映画であったと位置付けられる。

最後に『飼育』の後の大島作品を1960年代を中心に確認してみよう。大島は1962年に

『天草四郎時貞』を制作の後、『忘れられた皇軍』（1963）などのドキュメンタリーも制作するようになる。こうした作品に代表されるように、1960年代は日韓関係や在日朝鮮人、貧困、死刑制度の問題など、多岐にわたるテーマで映画を制作していく。そこでは単に特定の国家の善悪を解釈して描くのではなく、国家という制度そのものがいかに人々を抑圧している点があるか、あるいは知らないうちに自らが加害者／被害者になってしまうことを表すテーマ設定が共通している。そのためには、まず加害／被害両面があることを自覚しなければならない。観客にその自覚を促し、大島自身としても戦争・戦後責任の問題に取り組む出発点に立つ映画として『飼育』の制作は必要な手続きであったと言えるだろう。

さらに、ここで挙げた『忘れられた皇軍』のように、大島は1960年代から記録作品も制作していく。彼は映像によって現実を批評することを目指しつつ、一方で、現実を批評する作家自身についても捉えられるような「記録」のあり方を模索する。この点において、松本俊夫だけでなく、さらに勅使河原宏や羽仁進らとの共通点が見られ、大島の作品と当時のドキュメンタリーの動きとの交差が見出される。次章ではこの点について明らかにし、「記録」の方法がいかに劇映画においても新しい映画表現を模索することに影響を与えたのかを考察する。

<参考文献>

- 阿部小涼「再現前する表象の力学——『飼育』と「飼育」と「飼育」の三角関係を誤読する」、木全公彦、佐藤順昭、佐藤千紘編、DVD-BOX『映画監督大島渚 1』付属特典ブックレット、紀伊国屋書店、pp.62-68.
- 大島渚『戦後映画——破壊と創造』、三一書房、1963.
- 小川徹編『戦後映画の出発』、冬樹社、1971.
- 長部日出雄『天才監督木下恵介』、新潮社、2005.
- 川村健一郎「戦争責任論と1950年代の記録映画」、『立命館映像学』第1号、2008、pp.35-44.
- 木下恵介「『二十四の瞳』の演出」『映画芸術』1954年9月号、pp.14-15.
- 「『陸軍』演出手帖」『新映画』1944年12月号、p.22.
- 佐藤忠男『木下恵介の映画』、芳賀書店、1984.
- 『大島渚の世界』、筑摩書房、1973.
- 『日本映画思想史』、三一書房、1970.
- 樋口尚文『大島渚のすべて』、キネマ旬報社、2002.
- 藤田亘「木下映画における国策と逸脱——男性たちの「男性性」」、岩本憲児編『日本映画とナショナリズム——1931-1945』、森話社、2004、pp.295-318.
- 松本俊夫（阪本裕文編）『松本俊夫著作集成 I——一九五三—一九六五』、森話社、2016.
- 御園生涼子「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」、杉野健太郎編『映画とネイション』、ミネルヴァ書房、2010、pp.35-61.
- 四方田犬彦『大島渚と日本』、筑摩書房、2010.
- ルイ・ダンヴェール、シャルル・タトム・ジュニア『ナギサ・オオシマ』（北山研二訳）、風媒社、1995.
- （無記名）「『二十四の瞳』に涙とともに心からなる拍手をおくる<アンケート>感想」、『映画ファン』1954年12月号、pp.132-135.

第七章 ドキュメンタリストとしての「大島渚」——『日本の夜と霧』と『忘れられた皇軍』の分析

7.1 はじめに

1950年代後半から、日本では大島渚と松本俊夫が「作家主体」の理念を掲げた映画活動を始めた。彼らは映画会社の意向が強く介入する当時の日本映画のあり方を批判し、現場で制作を担う人々の意向を重視することを目指した。さらに松本は、映画を宣伝道具とする日本共産党の文化施策や、その方針の影響下にあった記録映画制作者を批判する。

また、具体的な映画制作の方針としては、自然主義的な方法を批判し、さらに、記録をジャンルではなくて方法として探求した。これらの点においては勅使河原宏や羽仁進とも課題を共有している。さらに注目すべき点は、彼らの映画批評においては現実を批評する作家の態度がどのように映画作品に反映されているかが盛んに論じられていた。それはつまり、映画作品を見ることによって、現実に対する作家の態度を観客が見出すことができるということであり、彼らはそのような表現を探求したのである。

上記のように、ここまでは記録映画の分野の人物達による記録の方法について明らかにしてきたが、これはどのように劇映画とも結びついていたのだろうか。

本章では、記録に関する映画表現について、特に大島渚の初期作品を対象に論じる。もちろん大島論は多様に取り扱われているが、それらのほとんどは彼の劇映画作家としての面を取り上げており、特に『忘れられた皇軍』（1963）以前の作品については彼のドキュメンタリー性について語られていることが少ない（大島についての先行研究は次節以降で扱う）。また、大島が松本俊夫と協働したことや、記録映画作家協会の機関誌『記録映画』に寄稿していたこと、羽仁進や勅使河原などの記録映画出身の作家と交流を持っていたことなども含めて、ドキュメンタリーの要素は劇映画のみを制作していた時期の大島にとっても重要であったと考えられる。つまり、大島映画における記録の問題について考察することで、当時の劇映画における記録の方法の影響を明らかにすることができるのだ。

ただ、松本や大島らが重視した、作家が現実に対して批評する態度を果たしてどのように考察すれば良いだろうか。そもそも彼らはなぜ作家を強調し、自作について盛んに語ったのか。自作について語るということは、観客に自らの作品の見方を示すということにな

り、さらに作家のあり方を論じることで、観客が作品を通して作家を想起することへと繋がるだろう。彼らは、評論と作品を一体にした映画運動によってどのような作家のイメージを構築しようとしたのだろうか。特に大島は 1960 年代を通して劇映画を多く制作したが、彼の作家のイメージは、具体的に映画のどのような表現と結びつくのだろうか。さらにそれは、第五章まで明らかにしてきた松本俊夫、羽仁進、勅使河原宏などの記録映画分野の人物たちとどのような点で共通／差異があるのだろうか。本章では、こういった同時代の戦後世代の若い映画人における作家のあり方やそれを表象することについての差異を明らかにしていく。

第二節では、大島のテレビ作品『忘れられた皇軍』について考察し、同作における記録の技法が羽仁や勅使河原らとどういった点で共通点や差異があるのかを検討する。それによって、大島がアヴァンギャルド芸術運動の流れを汲む作家であることが明らかになる。

そして第三節では、大島が本格的にドキュメンタリーに取り組む以前の作品から『日本の夜と霧』(1960)を取り上げ、劇映画に見出される作家の批評性、大島渚像を考察する。後に彼は『忘れられた皇軍』などのドキュメンタリー作品を制作するが、松竹映画に所属した最後の作品となる『日本の夜と霧』においても現実を批評する作家自身の「記録」への関心が伺える。

最後には大島と「記録」の問題、そして彼の作品を通して見えてくる当時の劇映画と記録映画における「記録」の方法がもたらしたものについて考察する。

7.2 1960 年頃における記録映画作家としての大島渚——『忘れられた皇軍』の分析

第二章から第五章まで確認してきたように、大島渚が監督としてデビューした 1950 年代後半は、松本俊夫らによって、現実を批評する作家のあり方、そして方法としての記録が探求された。そういった記録に関わる動きは、松竹で劇映画を制作していた大島渚にも影響を与える。次節で劇映画における記録の側面について考察するためにも、本節ではまず彼のテレビドキュメンタリー『忘れられた皇軍』と勅使河原や羽仁進の作品とを比較しながら、彼らの共通点と差異について考察する。

本章までで確認してきたように、1950 年代は日本映画界で新たな世代の映画人が活躍し

始める時期であった。本節で扱う大島渚、松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進はみな 1930 年前後の生まれで終戦時は学生であり、いずれも 1950 年代に映画業界に携わるようになった世代であった。

1950 年代は朝鮮戦争の勃発や日本の再軍備に関わる動き、日本共産党の路線変更や分裂などの一方で、高度経済成長が始まり、戦後の窮状から物質的な豊かさを徐々に手に入れ、経済的な成長と政治的な不安定さを孕んだ時期であった。また、日本映画界では 1953 年に五社協定の成立によって専属社員や監督・俳優が他社の作品に携わることが困難になり、製作・配給・興行を一体としたシステムを持つなど大手映画会社の力が強かった。上記の勅使河原、羽仁、松本はこうしたスタジオシステムの外から映画制作に携わるようになった人物である。

第二章から第五章まで確認してきたように、彼らは多様な人物と交流を持ちながら、映画表現について探求していくようになる。1950 年代前半にアヴァンギャルド芸術運動に携わっていた勅使河原宏は砧プロの伊藤武郎の提案によって『北斎』（1953）で映画制作を開始し、羽仁進は岩波映画製作所の設立に関わり『教室の子供たち』（1954）が高い評価を受けた。そして二人は 1957 年に映画制作・研究グループ「シネマ 57」（以下「シネマ」）を立ち上げる。

また、1955 年に新理研映画に入社した松本俊夫は、教育映画作家協会（1960 年に記録映画作家協会に改称）で野田真吉らと共に「作家主体」に関する議論を展開していく。「シネマ」と松本は交流を持っていただけでなく、両者には社会批評の方法を映画でいかに探求するかという共通のテーマを見出すことができ、また、それに結びつく具体的な方法として、記録主体についての「記録」の表現についての意識も共有されている。

それは「シネマ」においては、作家自身が被写体に対峙し、その対峙する中で生まれる感情や意見、理想的には自己の変化の過程が捉えられるような「記録」が目指され。表現としては、作家の主観が映画で表現されることを肯定し、むしろ、積極的に作家の存在を観客に開示するような映画が評価されたのである。これはまた松本の「前衛記録映画」とは異なる方法で、「客観描写」を目指す自然主義を克服する方法であっただろう。

その方法を採用した「シネマ」の同人の作品として、第三章でも取り上げた、勅使河原の『ホゼー・トレス』（勅使河原プロ、1959）がある。同作は勅使河原がニューヨークを訪れた際に出会ったボクサー、ホゼー・トレスの練習、計量、試合の計四日間を記録した作品であるが、同作は手ブレやカメラ目線といった、撮影者の存在を観客に示すような表現

が多く見られる。そしてここで重要なのは、勅使河原本人がカメラで撮影、録音を行ったという情報を明らかにしていた点だ¹。つまり、その情報を明らかにすることで、カメラが記録するものは勅使河原がその場で見たものであり、トレスが試合後に笑顔でカメラ目線を向けるのは勅使河原に向けた笑顔でもある、という読解を観客に可能にさせるのである。

このように、手ブレやカメラ目線などの、カメラの存在を隠さない映像上の手法と共に、勅使河原本人によって撮影されたという言説の情報を合わせることで、映像上で現実の映画作家の存在が示される。そうすることで、カメラ＝勅使河原がトレスとどのような交流を持ったか、勅使河原がトレスをどう見たかというような作家自身の「記録」として、作品読解の方向付けがなされるのである。

また、羽仁の『不良少年』（岩波映画、1961）は、素人の不良少年達と対話を重ねながら、時には当の不良少年がどのような行動をしていたのかを再現させながらその行動を記録したり、即興的に撮影したり、場面によっては隠しカメラを用いるという方法で制作された。そしてこれらの撮影方法は『映画評論』や『キネマ旬報』において、羽仁をはじめ、制作に関わったスタッフなどによって映画公開とほぼ同時期に語られている²。さらにそこでは、映画が羽仁と少年達との交流を媒介するものであったり、物語のために演技をさせるのではなく、彼らの自己表現をカメラを通して捉えるためのものと位置付けたりすることで、カメラと対象(少年)との関係性に着眼するような狙いを語っているのである³。

羽仁の作品も『ホゼー・トレス』と同様に、カメラと被写体の関係が、羽仁がどのように少年を見たかを「記録」したものだとして表明されて、被写体に対する作家の眼差しとしてカメラが理解されるような読解を共有し、同作には被写体を捉える作家の「記録」として機能させる狙いが見受けられる。

では勅使河原や羽仁の作品に見出される、作家自身を捉える「記録」の方法は大島のドキュメンタリーにおいてどのように見出されるだろうか。まずは彼の1960年前後における記録映画に関わる活動を確認しておこう。

前章でも述べたように、大島は1950年代末頃から記録映画の人物達とも交流し、特に松本俊夫と考えを共有しているところも多かった。まず指摘できるのは、両者が、当時の日本映画において制作者が産業構造に従属し、自らの「主体」をかけて制作する作家がほ

1 勅使河原宏「ボクサー ホゼー・トレス」、『アート・シアター』第3号、1962、pp.38-39.

2 「記録の方法とドラマの方法——「不良少年」をめぐる（座談会）」、『映画評論』第18号、pp.38-42. 羽仁進「物理的眞実」の詰らなさ——「不良少年」を演出して」、『キネマ旬報』1961年2月下旬号、pp.48-49.

3 *Ibid.*, p.49.

とんどいないことを批判している点である。大島は『映画芸術』の1956年12月号に寄せた文章で、松竹のメロドラマや下町喜劇には批判精神がないとして、いわゆる「大船調」を打ち破ることを主張していた⁴。この文章は、松本が当時の教育映画業界において制作者たちの主体欠如を批判した「作家の主体ということ」を寄稿する一年前のことである。つまり、両者共に自分が所属する業界において、制作者の側に新たな映画表現を探求したり、産業構造や権力に抗う意識の低さを感じていたのである⁵。

また、大島と松本が交流を持つてからは、大島はドキュメンタリーに関心を寄せた。川村健一郎は「彼ら（松本と野田真吉）が求めたのは対象と撮り手の関係に自覚的で、対象の記録が同時にそれを撮る主体の記録でもあるようなドキュメンタリーであり、大島はこの考えに深い共感を持っていた⁶」と述べている。第五章でも論じたように、松本は、対象と記録者の関係において、対象を記録しつつそれが記録者の内部の「記録」でもあるような方法について度々評論で語っていた。そして、大島はこういった交流の上で、1963年にテレビドキュメンタリー『忘れられた皇軍』を制作する。

同作は牛山純一がプロデューサーを務めたテレビのドキュメンタリーシリーズ『ノンフィクション劇場』（日本テレビ、1962-1968まで放送）において、1963年8月16日に放映されたものである。大島が携わるきっかけは、1960年に牛山から声をかけられたことである。

大島によるテレビドキュメンタリーの第一作は『氷の中の青春』（1962年2月8日放送）であり、北海道で氷を割って魚を獲る若者たちの労働の姿を描いたものである。手持ちカメラで撮影され、冒頭と最後の部分以外はナレーションが無い映像詩的な作品であった。しかし、牛山によると視聴率が悪く、彼自身も「ただ労働を描いているだけで、テンポも変化もなく⁷」面白みはないと語っている。ただ、同作のナレーションは大島自身が務めており、声を通して直接作家の言葉を伝える演出がなされていた。つまり、現実について批

4 大島渚『戦後映画——破壊と創造』、三一書房、1963、p.18. 初出は「眠れる獅子——松竹大船」を批判する、『映画評論』1959年8月号。

5 大島渚と共に「松竹ヌーベルバーグ」と言われた篠田正浩と吉田喜重は助監督経験が少なく、当時の慣例を破るような起用がされた。こういった起用について、アレクサンダー・ジャコビは、当時の松竹映画の経営者であった城戸四郎が、助監督として修行を積ませる伝統的な制度を破ろうとしていたと理解しつつも、それでも決定的な動きにはならず、松竹の伝統的な映画スタイルは変わらなかったと指摘している。この指摘を見ても、大島が制作者側にも変革を求めた当時の状況が理解できるだろう。Jacoby, Alexander. "Authorship: Author, sakka, auteur." *The Japanese Cinema Book*, edited by Hideaki Fujiki and Alastair Phillips, British Film Institute, 2020, p.43.

6 川村健一郎「ドキュメンタリー」、『ユリイカ』2000年1月号、p.236.

7 原一男『ドキュメンタリーは格闘技である——原一男 VS 深作欣二、今村昌平、大島渚、新藤兼人』、筑摩書房、2016、p.159.

評する作家自体を表象するような工夫が当初から見受けられたのである。

そして再び牛山から打診を受けて制作されたのが『忘れられた皇軍』であった。同作は、第二次世界大戦で日本軍に従事して全盲となった徐絡源という男性を中心に、韓国籍であるために補償を受けられない傷痍軍人 17 名の窮状を収めたドキュメンタリーである。元々は牛山の部下で同作のディレクターでもある野口秀夫がたまたま衆議院の陳情書を見つけて大島に制作を打診して立ち上げられた企画であったが、大島が傷痍軍人らと打ち合わせをして、彼らがデモを行い、政府へ陳情に行つてその様子を番組にするという内容に決まった⁸。

ここからは具体的な作品分析に入っていくが、まずはあらすじと先行研究について確認しておこう。

あらすじは以下の通りである。徐絡原ら 17 名の韓国籍傷痍軍人が白衣を身にまとして国会や外務省に陳情に行くが追い返される。それならばと韓国の政府機関に陳情するが、やはり追い返されてしまう。そして彼らはデモと街頭演説をして、ささやかな宴会を催してそれぞれ家に帰っていき、徐絡原は帰宅してラジオで野球放送を聞いて眠りにつく。

この作品に関わる先行研究は二種類に大別される。一つは、物語から当時の日本と朝鮮の関係や、韓国籍の在日傷痍軍人がどのように扱われたのかを明らかにするものであり⁹、もう一つは、映画分析に主眼を当てたものである。後者に関しては佐藤千紘の『『忘れられた皇軍』の涙』（2000）と四方田犬彦の「われらが他者なる朝鮮」（2010）が挙げられ、両論考では、『忘れられた皇軍』の演出に大島個人の思いが反映されていることを指摘しているが、本論ではそういった分析を参照しつつ、さらにそれを大島のドキュメンタリー論と結びつけながら論を進めていく。

作家を指し示す演出という点からは、本作は手持ちカメラとナレーションにおいて顕著

8 *Ibid.*, p.160-161.

9 『忘れられた皇軍』を通して当時の在日韓国籍傷痍軍人の扱いに関して論考したものは以下の二つが挙げられる。溝口元「『傷痍軍人』考——大島渚監督『忘れられた皇軍』を通して」、『立正大学社会福祉研究所年報』第 18 号、2016、pp.53-63。遠藤正敬「『忘れられた皇軍』が問いたすもの——日本が忘れ去ろうとしている「償い」、『社会運動』第 410 号、2014、pp.39-44。本論は映画の演出と作家性についての論考であるため、当時の在日の韓国籍傷痍軍人の補償問題については深くは立ち入らないが、本作の背景を知るためにも簡単に紹介しておこう。溝口によると、第二次大戦当時に朝鮮籍だった日本軍兵士の死者は 1 万人台から 2 万人程度おり、その中で傷痍軍人になった者たちもいた。ただ、日本人傷痍軍人が戦後に国家から補償を受けられたのに対し、戦後に韓国籍を選び日本に在住した人たちは、サンフランシスコ講和条約（1952）において日本が朝鮮に対する全ての権利を放棄したことを根拠に、法務局が一方的に通知して補償が受けられなくなったという。また、傷痍軍人は戦後に就職することが難しく、補償が受け取れない。それは『忘れられた皇軍』のナレーションでも語られ、彼らは募金を募りながら生活するしかなくて常に困窮している状況が伝えられる。

に表れている。

作品は手持ちカメラによる徐絡原の顔のクローズアップから始まる。彼がバスの中で物乞いをしている様子が見えるような全身が映るショット共に、顔の傷、サングラス、義手といった傷痍軍人であることがわかるようなショットがクローズアップで映し出される。そういった徐絡原を中心としたショットと共に、彼を一瞬だけ見て顔を背ける乗客や全くの無反応の乗客のショットなどが挿入される。この冒頭のシーンで徐絡原の肉体へのクローズアップを伴う映像によって彼自身への関心を引きつけつつ、彼の置かれた状況が理解できるようなショットによって、このドキュメンタリーのテーマである、韓国籍傷痍軍人の置かれた状況というテーマが提示される。そして同シーンの途中から、ナレーション（小松方正）が「戦争が終わって 18 年。今もなおこうした姿を見なければならぬのは、私たちにとって愉快なことではない」と語っている。ここで、「私」という表現が使われていることでナレーションが制作者側の意見表明として冒頭から位置付けられ、さらに、それが「私たち」という言葉によって視聴者を含めた問題として広く共有するメッセージ性を帯びている。このように、同作では自己を指すナレーションが見受けられるが、四方田と佐藤は同作のナレーションが作家のメッセージとして機能していると評した¹⁰。こうしたナレーションと手持ちカメラも相まって、番組を通じて作家を指し示す表現がしばしば見られる。

続くシーンでは、17 名の韓国籍傷痍軍人が白装束を身にまとい、陳情書を持って首相官邸へ赴く姿が捉えられる。ここでもやはり傷ついた身体や無表情の顔がクローズアップされ、彼らが街頭募金を元に生活している窮状がナレーションで語られる。また、彼らが国会へ向かう映像には『露営の歌』が当てられて、ナレーションでも示されるように、戦時中に彼らが日本軍として従事したことが理解できるが、これはさらに、彼らが国会へ向かう様子を戦いに赴くものとして扱っているとも解釈できるだろう。

国会では担当者との協議し、怒りながら陳情している表情がクローズアップで撮られている。続く外務省に赴くシーンでは、代表者だけが中に通されているため、徐絡原らは外で待っている。ここでは徐絡原の表情のクローズアップに合わせて爆撃の音が重ねられて、さらに戦争で負傷した兵士たちのニュース映像が挿入されて彼が戦時中の任務で負傷し、右腕切断、両眼を失明するに至ったことが語られる。

10 四方田犬彦『大島渚と日本』、筑摩書房、2010、p.138. 佐藤千紘「『忘れられた皇軍』の泪」、『ユリイカ』、2000年1月号、p.186.

傷痍軍人たちは国会でも外務省でも追い返されて、彼らは韓国政府の機関・韓国代表部に赴く。彼らが代表部の対応を待っているシーンでは、今度はアリランと共に朝鮮戦争のニュース映像が挿入される。韓国政府からは、日本軍所属時に受けた傷は日本の責任だから我々が補償する道理はない、と追い返される。

それに続くシーンでは、傷痍軍人らはデモ行進をした後、街頭で演説している。演説シーンのショットは28あるが、そのうち16のショットは演説の周囲にいる人々の様子を撮ったものである。熱心に聞いている様子の人もいくつか捉えられてはいるが、一瞬だけ彼らを見て通り過ぎる人や酔っ払って寝そべっている人、同じく酔って演説を妨害する人などの様子も捉えられている。そして、特に同シーンの音声は、はじめは演説の声のみが表れていたのだが、だんだんと街の喧騒が聞こえてくるようになり、最後には電車の発車音や喧騒で完全に演説がかき消される演出がなされている。すなわち、傷痍軍人たちの演説が通行する人々に届いていないことを示す演出がなされているのである。

そして、最後には17名の酒宴のシーンが設けられる。酒宴のシーンでは、彼らは日本の軍歌や流行歌を歌い、お酒が進んでいくと議論が起こってだんだんと加熱し、罵りあいになる。そして最後には徐絡原はサングラスを外して涙を流す。

同シーンについて、四方田はカメラと徐楽源の視覚の関係性を捉えて、カメラが徐を見れるのに対して、彼はカメラを見ることができない視覚の不均衡性が表象されていると論じた¹¹。確かに、カメラが盲目の徐楽源を捉え続けることは、不均衡性を表象し、それは一方的に晒し続けるという点で暴力性を孕んだ表現だと言えるだろう。

本論ではさらに、カメラと被写体の関係性の分析から、さらに大島と徐楽源の意識の変容がいかにか表れているのかを考察する。

酒宴の部分は特に大島がこだわったシーンであった。大島は撮影当初から人前でサングラスを取ることを嫌がっていた徐絡原が自然にそれを外すところをカメラで捉えようと目論み、酒が入って気分が高揚すればそれが達成されると思っていたのである¹²。それは言い換えれば、被写体がカメラの前では常に自分を取り繕おうとする部分があるということであり、カメラはそういった被写体の隠したい部分さえ捉えてしまうことを意味する。大島はカメラのこういった性質を踏まえて、「カメラは加害者」と表現した¹³。

11 四方田犬彦、前掲書、pp.139-140.

12 原一男、前掲書、p.171.

13 大島渚(四方田犬彦、平沢剛編)『大島渚著作集第二巻——敗者は映像を持たず』、現代思潮新社、2008、p.91. 初出は大島渚「私にとって記録とは何か」、『同時代作家の発見』(三一書房、1978)に所収。

そうしたカメラの「加害性」に対して徐樂源は作品を通じて自らを守ろうとしていたが、最後に遂にサングラスを外す。つまり、陳情やデモ、酒宴という出来事を経た後に、自分たちの窮状を訴えかけるためにサングラスを外すというのは、単に出来事が収められているだけでなく、撮影を通じてカメラに対する彼の意識の変容があったことを捉えているのだ。

また、ここで重要なのは大島が常に徐絡原がサングラスを外す機会を作ろうとし、彼の意識に介入しようとしていた点である。つまり、作家（撮る主体）が単にカメラを通して眺めているだけではなく、作家の撮りたいものと被写体の撮られたくない気持ちという対立構造に作家自身がアプローチすることで、被写体の意識の変容を生み出したということである。これは、カメラという装置を通した被写体と作家の対決であり、すなわち被写体と作家の対決が捉えられた「記録」なのだ。

大島は、同作の制作を通じて「映像記録においては、記録する対象との対決によって、記録者自身が破壊され変革されなければならない。そして、そのことの記録が全体としての記録の中にふくまれていなければならないという教えを得ました¹⁴」と述べ、17名の撮影を通して自分自身の日本社会に対する意識が変容したと語っている¹⁵。つまり同作は、戦後18年を経過してこのように戦争の不幸を背負っている韓国人たちがいること、そして日本の行いが彼らの心を蝕んでいることを知っていく大島の変容過程が「記録」されているのである。

そして作品の最後では「日本人たちよ、私たちよ、これでいいのだろうか」というナレーションで締めくくられる。

ここまで考察してきたように、本作は手持ちカメラやメッセージ性を含むナレーションなどの作家を指し示す演出がありつつ、被写体だけでなく作家自身の変容過程の「記録」の表象として機能したのである。

こうした、作家を指し示す演出と作家の変容を「記録」する考え方は、第二章から第五章まで確認してきたように、松本や勅使河原、羽仁とも共通しているものだと言える。

一方で『忘れられた皇軍』では、17名の傷痕軍人が日本政府、韓国政府との関係性や、日本社会の中に位置付けられ、結局彼らの言葉が社会に届いていないことが、街の喧騒音でセリフをかき消す演出などによって表されていた。こうした、対象を社会の中に位置付ける構成は、勅使河原の『ホゼー・トレス』や羽仁の『不良少年』ではあまり見られなか

14 *Ibid.*, p.89.

15 *Ibid.*, p.89.

ったものであり、大島が松竹に所属していた頃から問題意識として有していた作家の批評性の探求の一貫であると考えられる。

では彼の作家による社会批評は 1960 年前後の、すなわち劇映画を制作していた頃にはどのように見られ、それはいかに作家の「記録」と交差するのだろうか。

7.3 社会を批評する「大島渚」の構築——『日本の夜と霧』の分析

前節で大島渚のテレビドキュメンタリー作品における作家の「記録」について考察してきたが、それは社会を批評する作家の表象を伴うものであった。つまり、作家が社会を批評するものとして映画を機能させる試みだと言える。では大島による社会の批評は、彼の劇映画においてどのように見出され、それは当時の松本らの「記録」の方法といかに交差するのだろうか。

周知の通り、大島の劇映画に関する論考は作家論と作品論共に数多くある。その中でも本論と同じく、大島が松竹映画を離れるまでの作品群について考察したものに岩本憲児の論考「日本映画の新しい波——一九六〇年代」（2005）がある。同論考では、大島がデビュー作の『愛と希望の街』（松竹映画、1959）がそれまでの大船調の青春映画を逆手に取っていることを指摘し、続く『青春残酷物語』（1960）では、自己をセックスと暴力にまみれさせて非人間化させていく様態が、古いモラルを隠れ蓑にした太陽族映画を乗り越えるものだと考察され、当時の大島が一作毎に前時代のテーマを乗り越えていったことを明らかにしている。また、大島が増村保造や中平康という一世代上の先輩がもたらした映画のスピード感などを踏襲していることを指摘している¹⁶。

このように劇映画との関わりにおいては革新的な存在であった大島であったが、さらに本論は、大島の作品がドキュメンタリーとの交流という観点からどのように見えてくるのかを考察する。そこで本論では、大島の 1960 年前後の映画論などを概観し、そこから作家の批評性について語ったものを取り上げ、さらに、「記録」の方法の萌芽が見られるものとして『日本の夜と霧』（松竹、1960）を分析する。

まずは大島の作家による批評の問題意識について確認してみよう。

16 岩本憲児「日本映画の新しい波——一九六〇年代」、西嶋憲生編『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、pp.197-206.

前節で確認したように、松本が「作家主体」を掲げて活動していた 1950 年代末に、大島も娯楽映画産業を念頭に置きながら、単に感傷的なものではなく社会の状況と戦う人物を描く作品を制作しなければならないと批判した¹⁷。

さらに、「絶えざる自己否定のために」(1960)では、作家は自分自身を常に変革し続けてそれに伴う映画表現を探求することで、現実に対する有効な批評性を身につけなければならないと語り¹⁸、ここで初めて現実を批評する作家と、作家自身に対する批評を表す映画のあり方が掲げられる。

それがより映画技法に結び付けられて具体的に述べられたのが、松本俊夫らが立ち上げた記録映画作家協会の機関誌『記録映画』の 1960 年 11 月号に寄稿された「ショットとは何か」である。

ここでは全ての映画表現が作家の現実認識の方法と結びついていることが理想であると語られており¹⁹、さらに、「如何なる一ショットも批評的でなければならない。一ショットの映像はつねに対象に対する作家の批評をふくみ、映像そのものは状況に対する作家の批評をふくみ、同時に作家を批評するものでなければならない²⁰」と主張している。つまり、この論ではより具体的に一つのショットが作家の批評性を表すことだけでなく、作家に対する自己言及的な機能を映像に持たせようとするを説いているのである。

すなわち、前節で確認したように、『忘れられた皇軍』は、現実を捉え、そしてそれを捉える作家自身の「記録」の探求でもあったが、松竹で劇映画を制作していた時期においても既に大島はそういった理念を有していたのである。

ただ、それをより具体化したのは『記録映画』に寄稿した評論であった。この評論は松本俊夫が「前衛記録映画の方法について」(1958)を発表する 2 年後のものであり、『記録映画』において「作家主体」に関する論争が既に起こっている時期であった。すなわち、当時の記録映画分野の動きや松本らとの交流が、現実を批評する作家と作家自身の自己変革という大島の理念をより具体化させる契機になったと言えるのではないだろうか。

また、「ショットとは何か」は『日本の夜と霧』の制作の狙いについて大島自身が語った評論でもある。つまり、「対象や状況に対する作家の批評」や「作家自身を批評する」ショットのあり方が同作において表現されていることを示す評論でもあるのだ。

17 大島渚、前掲書、1963、p.18.

18 *Ibid.*, pp.23-25.

19 *Ibid.*, p.30.

20 *Ibid.*, p.31.

では、それは具体的に同作のどのような映像表現を指すのだろうか。ここからは具体的に『日本の夜と霧』を分析しながら、同作における、現実を批評して自分自身を批評する作家の表象について考察しよう。

まずは同作の構成を確認しておこう。

同作は大きく分けて現代の結婚式の場面（1960年、日米安全保障条約6月19日成立の直後という設定）と、結婚式の参加者たちが過去を回想する場面とで構成されている。現代の場面は、新郎・野沢と新婦・レイコの結婚式であり、野沢はかつていわゆる破防法（破壊活動防止法）制定（1952）に反対する学生運動に参加していて、現在は新聞記者、レイコは安保闘争に参加していた。野沢・レイコの結婚式には、野沢の学生時代の友人であり、かつて火炎瓶闘争を仲間内で指揮した日本共産党党員の中山とその妻であるミサコ、そして野沢の学生時代の友人たちで火炎瓶闘争に参加していた、東浦、坂巻が出席している。そしてレイコの友人としては、いわゆる60年安保闘争に参加していた友人たちが参加している。つまり、この作品では大きく分けて、新郎野沢をはじめとする破防法反対運動時代に学生だった者たちと、新婦レイコをはじめとする直近の安保闘争に参加している学生たちと、二つの世代が集っているのである。

野沢の大学時代の恩師である宇田川や中山らの挨拶が和やかに進む中、直近の安保運動によって逮捕状が出ている太田が会場に現れる。太田はレイコの友人であるが、彼女が、闘争の仲間である北見が失踪したことをよそに結婚で幸福な家庭を築こうとすることをなじる。このことをきっかけに、太田やレイコたち安保闘争世代の学生たちが6月15日前後の出来事を回想し始めて、過去の出来事が映像で提示される。場面が現代に戻ると、さらに互いが批判しあう。

そこに野沢の友人である宅見が現れ、自分たちの世代にも遺恨があることを暴露する。それは、野沢世代の共通の友人であった高尾が学生時代に自殺した原因について明らかになっていないという指摘であった。そこから野沢世代の人物たちによる回想が始まり、ここでは中山ら共産党の人物たちが高尾をスパイ容疑をかけられた若者を逃したとして問い詰めたり、野沢とミサコがかつて恋人同士であったことなどが語られる。それぞれの立場から過去を回想して事実を明らかにしていくが、結局高尾が自殺した原因を明らかにすることができず、結婚式は互いに批判し合う場となる。

そこに太田を追ってきた警官たちが表れ、彼は逮捕されてしまい、太田の仲間たちは中山の制止を振り切って彼を助けに向かう。中山はその場で彼らを批判する演説を行うが、

もはやその話を聞いている者はおらず、カメラは全員の表情を映しながら、最後に式場の奥の霧の中へと入って行って映画は終了する。

まずこの作品で指摘できる特徴は、現代から過去を回想する形式であること、新郎の野沢世代と新婦のレイコ世代という二つの世代が結婚式を通して交差していること、そして二つの世代がそれぞれの時代の学生運動と結びつきがある人物たちであることだ。

こうした特徴を踏まえて、御園生涼子は、制作にあたって大島が多様な人物から証言を得たことに基づき、集合的記憶装置として同作を位置づけた。そして多様な人物の語りをもとに現在と過去が往復される物語形式に注目し、過去に亡くなった友人についてのそれぞれの記憶が擦りあわされるも、完全な証言者である死者以外の者が語れば語るほど空洞が埋まらないことを指摘した。そして、言葉や映像によって過去に言及する行為はそもそも出来事に立ち後れることであり、それが同作で表現されていることを明らかにする。その上で同作は、大島が安保闘争について渦中から語ったものではなく、過去へ遡行するものであったと結論づけた²¹。

ここで御園生は、過去の出来事について言及すればするほどかえって空洞が埋まらないことを指摘しているが、では、安保闘争が過去になってしまった映画公開当時において、大島が同作を通じて批評を加えることは何を表すのであろうか。また、それは具体的にどのような映画表現を通してなされたのであろうか。

先行研究においては、例えば批評家の樋口尚文は、政治的なことが描かれているから上映が一週間程度で打ち切られたという当時の見方(松竹は客の不入りを理由にしているが、大島は政治的なことが描かれたため打ち切られたと理解した²²)と演出とを対応させて、回想シーンに付随する暗転や人物の配置などを演劇的な演出と述べ、全編を通して虚構性が表象されていて、リアリズムはなく、どの人物にも肩入れしていない点で特定の政治効果は無いと論じた²³。ルイ・ダンヴェールとシャルル・タトム・ジュニアは冒頭のカメラが結婚式場に入ってくることと、最後に出ていくことを対応させて、結婚式場・共産主義の議論の場、共産党の内と外、そして日本の国境という、境界の内と外を作中人物がどのように脱出するのかを示す空間提示の装置として理解している²⁴。

21 御園生涼子「時代を証言する——大島渚『日本の夜と霧』論」、西嶋憲生編『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、pp.211-225。

22 大島前掲書、1963、pp.38-41。(初出は『『日本の夜と霧』虐殺に抗議する』、『映画評論』1960年12月号)。

23 樋口尚文『大島渚のすべて』、キネマ旬報社、2002、p.68-69。

24 ルイ・ダンヴェール、シャルル・タトム・Jr『ナギサ・オオシマ』(北山研訳)、風媒社、1995、pp.79-80。

これらの二つの先行研究は大島の演出を政治性の有無を論じることへと繋げているが、それはすなわち、作中人物や出来事に対する彼の態度が表明されているという前提を有した議論である。これらを踏まえた上で、本論の分析においては、作家の態度が表現されているという解釈が成立すること自体が何を意味するのかを考察する。というのも、大島が同作の演出によって自己の批評性を表そうとした狙いを同時代に共有している者がおり、そうした人物との考えの共有が、作家の批評性の表象という情報読解の様態を産出し、それが「記録」の方法とも関わってくるからである。

上記したように、大島は「ショットとは何か」において、一ショットの中に作家の批評性を含ませなければならないと説いた。そして当時、それに対応するような考察を行った人物こそが松本俊夫であった。松本は、大島の「ショットとは何か」が掲載された次号の『記録映画』（1960年12月号）に「残酷を見つめる眼」を寄稿し、そこで『日本の夜と霧』について考察した。そして、最後のシーンのカメラの動きに作家の批評性があると読み解いたのである。具体的に確認してみよう。

同作では共産党員でかつて学生運動の指導者であった中山という人物が出てくるが、松本は、彼に対して不満を持つ人物の描写が曖昧であると批判する。つまり松本は、中山に批判を持つ坂巻、東浦らは、不満を運動の変革に活かさず、中山に対して積極的な批判を行わなかった点において、結局は中山ら共産党の誤謬や腐敗を下から支える存在になってしまっていたと位置付けたのである。そしてこの点で、中山よりもむしろの周囲にいた人物たちの内部を問うことが必要だと指摘し、彼らに対して大島は曖昧な態度をとっていると批判した。そして映画の最後のシーン、太田が警察に拘束された後の中山が演説を始める場面について以下のように語った。

（中山の周囲で運動に参加していた）彼らは一様に沈黙を押し殺したままその場に立ち尽くしていた。そして大島のカメラは中山から彼らの上を次々と滑るように通りすぎ、彼らの内面にくい入らぬまま再び中山へ戻っていった。しかも中山の演説を音楽でかき消すという作家の主体的な操作をこれに加重することによって、ラストシーンはいやがうえにも、もはや亡霊としての意味しかもたない中山の上に集中されたのであった。この時、作家の具体的な批評行為としてのこのカメラの運動、作家の現実に対する批評そのものであるこの一ショットを通じて、私は批評主体としての大島の位置は一体どこに

あるのかということ、かなり大きな疑問として感じない訳にはゆかなかつたのである。²⁵ (丸括弧は筆者)

ここで松本は物語世界外の音楽が中山の演説をかき消すこと、そして様々な人物をなめながら移動し、最後に演説がかき消されている中山を通して霧の中へ入っていくカメラの動きを「作家の具体的な批評行為、作家の現実に対する批判」とであると読み解いている。つまり、ここでは作中人物の中山のセリフをかき消すような操作によって、権力に抗う大島渚の態度が表明されていると読解しているのである。

また、作中人物たちは各々の視点から過去を回想するが、友人の自殺について結局誰もが加担してしまっていることを省みず、むしろ自分たちも中山たち共産党の被害者であるかのように語っている。戦中から戦後にかけて無節操に権力に追従する制作者のあり方を批判していた松本が、中山を象徴とする権力の周辺の人物に焦点を当てようとしたのは理解できるだろう。そして、最後のカメラの動き、音楽の効果といった映画的功能の表現を大島による批評として読解したが、その批評態度が曖昧であったと批判した。つまり、ショットを作家の批評として読解し、さらに批評する作家そのものの態度を批判しているのである。

大島は、作家が現実を批評し、その批評を通して作家自身を問うものとして映画を機能させるという考えを提起していたが、松本のこの批評は、中山らに対して批評を加える作家を見出し、一方でその作家の批評の物足りなさ批判するという読解を行っており、大島の提起と明確に対応しているのである。

さらにここで興味深いのは、松本が物語の現在の時点（結婚式）において大島の批評性を見出していることだ。上記したように、御園生は同作が過去に遡行する性質を持った作品であると指摘していたが、松本の言葉を借りれば「大島のカメラ」は常に現在の人々を批評する。作品のテーマは過去を清算することではあるが、一方で清算しきれない状況に対して眼差しを向ける大島渚像が見出され、過去の出来事であっても常に同時代の問題として扱う大島の態度が見受けられる。

このように、過去に言及するテーマ、現在と過去を繰り返す物語構造の上で現在の時制において批評することで、清算されない過去を同時代の問題として扱う大島渚像が構築さ

25 松本俊夫『松本俊夫著作集成——一九五三—一九六五』、阪本裕文編、森話社、2016、p.146. 初出は「残酷を見つめる眼」『記録映画』1960年12月号。

ているのではないだろうか。大島のデビュー作『愛と希望の街』から前作の『太陽の墓場』までは常に現在の時制において物語が展開し、同時代の問題を扱っていた。『日本の夜と霧』において初めて明確に過去の出来事を描写することで、かえって過去が清算しきれていない現在の問題を描くことができる。その中で常に現在の時制で批評を加えることは、過去からの連続性の上で成り立つ同時代の問題を扱う「大島渚」のあり方を提示することになる。

さらに、松本俊夫が具体的なカメラワークと音響演出を作家の批評として論じており、そうした映画読解が、大島による批評が表れたものという見方を読者に共有させることにもなる。こうした松本の読解方法は同時代の批評を見てもほとんど無く²⁶、作家の「記録」を探求した松本の方法と現実を批評する作家自身を表そうとした大島の交差が生んだ、作家性の一形態であると位置付けられる。

こうした過去からの連続性の中で現在の問題を取り出す方法は、第六章で論じた、日本映画の戦争・戦後責任の問題とも結びつくだろう。大島は『日本の夜と霧』の上映中止を端にして松竹を退社し、終戦から 1960 年代まで日本人や日本映画界が主体的に戦争責任について問うてないことを批判する。そして松本を脚本協力として招き、日本人の戦争加害者としての側面を描く『飼育』（1961）を制作するのである。

7.4 結び

ここまで考察してきたように、1960 年頃の大島は劇映画における作家の批評性を表現し、また、それが作家自身を批評するものとして機能するような方法を探求していた。そして、それは単に映画表現によってなされただけでなく、彼の映画論や松本の作品読解によってより補強されていると言える。映画論を分かち合う人物との映画読解の共有によって、現実を批評する作家としての大島渚像が構築され、そのイメージを保有した観客や批評家に

26 同時代の批評においては、人物にどのようなセリフを言わせ、それがどういった政治的立場を表しているのかを読み解いているものがほとんどである。以下の批評を参照。佐々木基一「「日本の夜と霧」に声援を送る」、『映画評論』、1960、12月号、pp.16-23。佐藤忠男「「日本の夜と霧」その独創に触れて」、『映画評論』、1960、12月号、pp.20-21。小倉真美「日本の夜と霧」、『映画芸術』、1960年12月号、pp.59-60。青地晨「人物論・大島渚——とくに「日本の夜と霧」をめぐる」、『映画芸術』、1961年2月号、pp.24-27。

また、一例のみではあるが、観客が論評しているものがある。そこではカメラの動きに注目しているものの、それを大島の批評的な視点として理解しているものではない。三馬樽平「読者論壇——「日本の夜と霧」と「松川事件」」、『映画評論』1961年7月、pp.71-72。

よって次回の作品が読み解かれる。その繰り返しによって、映画が現実に対する大島の態度の表象として機能していくのである。

そして、そうした作家像の構築は、さらに作家の「記録」の実践へと結びつく。それまでは劇映画という虚構性のある分野での表現の探求であったが、『忘れられた皇軍』の制作によって現実に存在する対象と作家の関係性を「記録」することへと展開する。それは、17名の行動を通して見えてくる、国家という制度の狭間で生まれる弱者の問題であり、彼らの声が一般の人に届かないということを論ずる社会批評に繋がり、さらに全盲の傷痍軍人と大島の関係が変容することの「記録」へと結びついた。

大島は1960年代前半に劇映画から記録映画へと活躍の場を移したが、そこには一貫して社会と自己との関係を映画で捉えて表現する試みがあったのだ。

ではこの時期の大島の批評性はどのように位置付けられるだろうか。

上述した樋口も指摘していたが、例えば『日本の夜と霧』において大島ほどの人物にも加担していないと理解され、むしろ政治的主張に対する大島の位置の曖昧さを松本俊夫に批判された。実際に同作の最後のカメラは誰かをじっくり撮るといよりも、移動しながら多くの人間を捉え、最後にはカメラ自体が霧の中に入っていき、1950年代から1960年頃にかけての政治運動を踏まえてどうしていくべきかの答えが出ないことを表しているようである。

このように誰かに加担するのではなく、むしろカメラ＝大島を独立させることは、特に朝鮮人表象において独自性を持つことになる。

四方田が指摘しているように、1950年代から1960年代前半頃の日本映画において表象される朝鮮人は、叡智と道徳を兼ね備えた存在として描かれたり、二つに別れた祖国を想う善良な存在として描写され、日本人はそういった善良で祖国想いの朝鮮人に対して感傷的に共感するという関係性を描くものがほとんどであった²⁷。

一方で、大島の『忘れられた皇軍』では17名の傷痍軍人たちの声が届いていない存在として日本人を描き、それまでの日本映画に見られるような、朝鮮人に感傷的に共感する日本人像を描かない。また、その傷痍軍人たちのことも単に同情すべき清く貧しい善良な存在として描くのではなく、酒宴のシーンでは激しく罵りあう姿も捉えている。

さらに大島は、傷痍軍人が日本政府、韓国政府両方から追い返されていたことを描き、

27 四方田が朝鮮人表象の代表的な作品として以下のものを挙げている。小林正樹『壁あつき部屋』(1953)、内田吐夢『どたんば』(1957)、今村昌平『にあんちゃん』(1959)、浦山桐郎『キューポラのある街』(1962)、鈴木清順『春婦伝』(1965)。四方田前掲書、2010、pp.130-131。

日本側・韓国側どちらかを悪として描くのではなく、そうした演出によって、むしろ彼ら傷痕軍人たちを、国家という制度そのものによって生まれる弱者に位置付ける。

朝鮮人の描写をめぐるこうした特異性は、大島が描く対象を常に批評するものと考えていたからこそ生まれたものではないだろうか。勿論、大島が弱者を描く時点で、彼らのような不幸な存在を生みたくないという動機があることは前提としてあるが、一方で、対象に対してもカメラの「加害性」を意識し、それでもなおかつ自分の撮りたいものを映そうとした。こうして、自分（作家）の眼前の対象に対して眼差しを向ける自分を常に意識し続けて、対象に対しても感傷的にならないようにしようとした末に、朝鮮（人）と日本（人）の関係を相対化する大島の特異性を生んだと考えられよう。社会を批評する作家だけでなく、作家が自分自身を批評することを求めた末に、作家が自分を取り巻く何者の立場にも立たないことへと至り、それが結果的にそれまでの日本映画になかった朝鮮人の表象を生んだのである。

<参考文献>

- Jacoby, Alexander. "Authorship: Author, sakka, auteur." *The Japanese Cinema Book*, edited by Hideaki Fujiki and Alastair Phillips, British Film Institute, 2020, pp.38-52.
- 青地晨「人物論・大島渚——とくに「日本の夜と霧」をめぐる」、『映画藝術』、1961年2月号、pp.24-27.
- 岩本憲児「日本映画の新しい波——一九六〇年代」、西嶋、pp.185-209.
- 遠藤正敬『忘れられた皇軍』が問いたすもの——日本が忘れ去ろうとしている「償い」、『社会運動』第410号、2014、pp.39-44.
- 大島渚（四方田犬彦、平沢剛編）『大島渚著作集第二巻——敗者は映像を持たず』、現代思潮新社、2008.
- 『戦後映画——破壊と創造』、三一書房、1963.
- 小倉真美「日本の夜と霧」、『映画藝術』1960年12月号、pp.59-60.
- 川村健一郎「ドキュメンタリー」、『ユリイカ』2000年1月号、pp.236-237.
- 佐々木基一「「日本の夜と霧」に声援を送る」、『映画評論』1960年12月号、pp.16-23.
- 佐藤忠男「「日本の夜と霧」その独創に触れて」、『映画評論』1960年12月号、pp.20-21.
- 佐藤千紘『忘れられた皇軍』の泪、『ユリイカ』2000年1月号、pp.183-187.
- 勅使河原宏「ボクサー ホゼー・トレス」、『アート・シアター』第3号、1962、pp.38-40.
- 西嶋憲生編『映像表現のオルタナティヴ——一九六〇年代の逸脱と創造』、森話社、2005.
- 羽仁進「「物理的の真実」の詰らなさ——「不良少年」を演出して」、『キネマ旬報』1961年2月下旬号、pp.48-49.
- 原一男『ドキュメンタリーは格闘技である——原一男 VS 深作欣二 今村昌平 大島渚 新藤兼人』、筑摩書房、2016.
- 樋口尚文『大島渚のすべて』、キネマ旬報社、2002.
- 松本俊夫『松本俊夫著作集成——一九五三—一九六五』、阪本裕文編、森話社、2016.
- 御園生涼子「時代を証言する——大島渚『日本の夜と霧』論」、西嶋、pp.211-243.
- 溝口元「「傷痕軍人」考——大島渚監督「忘れられた皇軍」を通して」、『立正大学社会福祉研究所年報』第18号、2016、pp.53-63.
- 三馬樽平「読者論壇——「日本の夜と霧」と「松川事件」」、『映画評論』1961年7月、pp.71-72.
- 四方田犬彦『大島渚と日本』、筑摩書房、2010.
- ルイ・ダンヴェール、シャルル・タトム・Jr『ナギサ・オオシマ』（北山研訳）、風媒社、1995.
- 「記録の方法とドラマの方法——「不良少年」をめぐる（座談会）」、『映画評論』第18号、pp.38-42.

結論

本論は、アヴァンギャルド芸術運動の流れを汲む映画人が、映画を作家の思想の反映物だとなぜ強調したのか、そして、そこで繰り広げられた作家性を主張する思考がどのような映画表現に結びついたのかを明らかにしてきた。この結論部分では、本論で明らかになった作家の独立とは何かを問う運動について概観し、最後に 1950 年代末のアヴァンギャルド映画の意義を問いながら、これを映画史の中に位置付ける。

本論を通して明らかになった重要な点は以下のことである。すなわち、「新しい波」による作家を強調する活動は、表現主体のあり方を問うことであり、それは、第二次世界大戦で表現者が国家によって抑圧させられたことや、1950 年代における日本共産党によるイデオロギー中心の文化政策、日本映画の戦後責任を念頭にした、表現者の独立とは何かを問う幅広い芸術運動の一つだったということである。この大枠としての重要な特徴の下で、彼らの映画運動は、直接的には①1950 年代の日本共産党影響下の劇・記録映画の批判と②民主主義・平和主義的な映画と呼ばれた作品と戦中の戦意高揚映画との連続性を暴くことへと結びついた。

こうした特徴は、個々の作品で細かな方法の違いはあるが、記録と作家（主体）という二つのキーワードからおよそ以下のように集約される。すなわち、**A.** 戦前・戦中の文化映画から戦後独立プロダクションの記録（的）映画において、政治イデオロギーに基づく撮影プランやシナリオに被写体を位置付ける作り方が採られたのに対し、松本らは撮影プランを最小限にとどめて現場で彼らの目前で生起することを記録し、そこから帰納的に現実を読み解く方法を採用した。**B.** 戦後の独立プロダクションの映画人たちは日本共産党の文化政策の影響下の元で、そのイデオロギーに合わせて映画制作をした。そのため、松本らは映画制作者の内部で固定化された観念やイデオロギーを問うような映画制作を試みた。そして、**C.** 戦中の戦意高揚映画と戦後の平和主義的な映画とでの連続性を指摘し、大島は日本人の戦争被害者の面だけでなく加害者の部分も含めて描いて日本映画の戦争責任を問うことを主張した。

これらの特徴を見て理解できるのは、やはり松本らの運動が、戦前から戦後まで続く連続性を敏感に感じ取り、その連続性を断つために新たな方法を模索するものであったことだ。そして、それは確かに新しい映画表現や社会批評に結びついた。具体的には、『東京

1958』(シネマ 58、1958)では一般参賀において意外と熱狂的でない群衆を捉えたり、『不良少年』(羽仁進、1961)で少年たちの孤独を見出したりした。また、『忘れられた皇軍』(大島渚、1963)では、それまでの多くの日本映画で描かれていた、善良で祖国思いの朝鮮人とそれに共感する日本人という表象や構図を覆し、うらぶれて罵り合う韓国籍傷痍軍人や、彼らの声に耳を傾けない日本人を描いた。

上記の例は、映画制作者が現場に赴き、目前で生起する出来事を捉えることを映画制作の基本的な方法としたことに基づく「発見」である。

そしてもう一つ重要な点は、映画制作者の個人的な表現として機能するような映画のあり方を探求した点である。換言すれば、あらゆる映画表現が映画制作者の個人的な感覚や意識、態度の反映として観客に読み解いてもらうように企図したことである。

松本たちは非常に多くの批評を残した。それは他の作品を語るものから自作について解説するもの、さらには映画作家のあり方や映画制作の理念や方法について語るものなど多岐にわたる。それらを語ることは、いわば自分たちの人物像や作品の意図について理解してもらうことであり、言い換えるならば、批評の読者(=観客)に作家像を想起してもらい、彼らの作品読解を自分たちの意図通りに読み解いてもらうために管理することでもある。

もちろん、亀井文夫や木下恵介ら、先輩格に当たる人物たちも映画雑誌等で自作や自分の作品の理念について語ってきており、それは作家像の構築や作品読解に影響を与えているだろう。大島たちが異なるのは、カメラや音声、モンタージュなどの映画に関わる装置や演出そのものを、作家の主観の反映物として機能させようとした(=読解させようとした)点である。すなわち、作家を現場で装置を扱う者として位置付けることは、現場に常に介入する作家の存在を開示することであり、提示される映像が常に主観の入り混じったものとして理解されることにつながる。すなわち、自然主義の目指す「客観的な事実」というものが、彼らの中では無いことを表している。言い換えれば、映画に関わる全ての機能が、主観的なものが混ざったものであり、既に人為的なものであり、“「客観的な事実」を提示する”という考え方自体を無効化することに結びつくのだ。

これは単に、作家が自然主義リアリズムを乗り越えるだけでなく、観客が「客観的事実」という言説に惑わされずに情報を受け取るための、観客運動にも結びついているのではないだろうか。つまり、映画で提示された情報が果たして本当に正しいのか、その映像そのものが既に人為的な手が入っているのではないかを考えるための、観客が「主体」を持つ

ことに結びついているのである。こういった点で、観客が映画で提示される情報を「主体的」に読み解くことに結びけること、すなわち、観客が映画で描かれる内容を鵜呑みにしないようにするためのものとして大島たちの批評が位置付けられると考えられる。噛み砕いて言えば、大島たちの映画は、「日本ではこんなことが起きている」ではなくて、「日本のこの件に関して私はこう思う。あなたはどう思うのか」という映画である。前者では情報提示者の人称性が消されているが、後者では情報提示者は、情報を提示しながら自らを指し示し、また、「あなたは」と指し示すことで、観客をも匿名の存在にしない。こうした、映画に関わる作り手と受け手、全ての者が映画で提示される情報について鵜呑みにするのではなく、それについて思考するための批評であったと言える。

そして、これは確かに映画を「送り手—受け手」のコミュニケーションモデルに限定する作法であると言えるだろう。しかし、「新しい波」がこのような作法を強く強調したのは、むしろ映画の読解が観客に自由に開かれていることを自覚していたからだと言える。さらに言うなれば、戦争プロパガンダ映画や戦後の独立プロが特定の政治イデオロギーを常に反映させて、そのことによって観客の読解を管理し、さらに観客そのものを管理・動員しようとした不自由な読解から、解放するための作法だとも言えるのではないだろうか。確かに映画そのものは「送り手—受け手」のコミュニケーションモデルに限定しているかもしれないが、映画で描かれる出来事や現実を観客が自由に見れるようにするためのものであった。つまり、「新しい波」が提示したのは、現実を自由に見るための不自由な映画読解だったのだ。

謝辞：本研究を行うにあたって、財団法人草月会、国立映画アーカイブ、川崎市市民ミュージアム、NPO 法人戦後映像芸術アーカイブに資料や映像閲覧でご協力いただきました。記して感謝致します。

また、本研究は日本学術振興会の研究助成（領域番号：19J10434）を受けて書かれたものです。

<博士論文の参考文献>

Aumont, Jacques. *L'œil Interminable: cinéma et peinture*, Paris: Éditions Séguier, 1989.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale 1*. Gallimard, 1966.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985.

Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992.

Breteau, Gisèle. ed, *L'art d'Alan Resnais par Alan Fleisher*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1998.

Durgnat, Raymond. *The Cinema as Art Gallery*, "The Burlington Magazine", no.767(Feb., 1967), pp.81-87.

Furuhata, Yuriko. *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Duke University Press, 2013.

Gaudreault, André et Jost, François. *Le Récit Cinématographique*. Nathan, 1990.

Jacobs, Steven. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Phillips, Alastair. *The City Tokyo 1958*. Fujiki, Hideaki and Phillips, Alastair, ed. *The Japanese Cinema Book*. British Film Institute, 2020.

Vanoye, Francis. *Récit Écrit, Récit Filmique*. Nathan, 1989.

青地晨「人物論・大島渚——とくに「日本の夜と霧」をめぐって」、『映画藝術』、1961年2月号、pp.24-27.

赤崎陽子「レネの短編に見る被写体の概念」、『映画学』第19号、2005、pp.75-89.

安部公房「新しいリアリズムのために——ルポルターージュの意義」、『理論』1952年8月号、pp.29-36.

阿部小涼「再現前する表象の力学——『飼育』と「飼育」と「飼育」の三角関係を誤読する」、木全公彦、佐藤順昭、佐藤千紘編、DVD・BOX『映画監督大島渚 I』付属特典ブックレット、紀伊国屋書店、pp.62-68.

荒正人『荒正人著作集第1巻——第二の青春』、三一書房、1983.

飯田心美「実験的な意欲作」、『キネマ旬報』1958年6月下旬号、pp.44-45.

井沢淳・大内秀邦・大塚恭一・近藤茂雄・滋野辰彦「1953年短編映画座談会」、『キネマ旬

- 報』第 83 号、1954、pp.70-74.
- 岩本憲児「日本映画の新しい波——一九六〇年代」、西嶋、pp.185-209.
- 上山実「一九五〇年代の岩波映画製作所——戦後記録映画の転回点」、村山匡一郎編『映画は世界を記録する』、森話社、2006、pp.187-219.
- エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』、河村正夫・岸本通夫・木下光一・高塚洋太郎・花輪光・矢島猷三訳、みすず書房、1983.
- 遠藤正敬『『忘れられた皇軍』が問いたすもの——日本が忘れ去ろうとしている「償い」、『社会運動』第 410 号、2014、pp.39-44.
- 大島渚（四方田犬彦、平沢剛編）『大島渚著作集第二巻——敗者は映像を持たず』、現代思潮新社、2008.
- 大島渚『戦後映画——破壊と創造』、三一書房、1963.
- 小倉真美「日本の夜と霧」、『映画藝術』1960 年 12 月号、pp.59-60.
- 大谷晋平「『新しい波』に引き継がれる『近代文学』の「主体」——佐々木基一の映画評論分析を通しての考察」『国際文化学』第 31 号、2018、pp.25-50.
- 小川徹編『戦後映画の出発』、冬樹社、1971.
- 『日本ヌーベルバーグ』、冬樹社、1970.
- 荻昌弘「私の推薦する作品」、『芸術新潮』1957 年 9 月号、p.163.
- 尾崎宏次「人形浄瑠璃と映画」、『キネマ旬報』1958 年 6 月下旬号、pp.45-46.
- 長部日出雄『天才監督木下恵介』、新潮社、2005.
- 小澤栄、東野英治郎、羽仁進「8 ミリ作家と語る」、『芸術新潮』、1957 年 4 月号、pp.257-259.
- 小田切秀雄『文学的主体の形成』、昭森社、1947.
- ガストン・ブーヌール『レネ』（岡本利男訳）、三一書房、1969.
- 亀井文夫「あなたの人間的自覚に訴える」、『キネマ旬報』1957 年 11 月上旬号、pp.44-45.
- 川村健一郎「戦争責任論と 1950 年代の記録映画」、『立命館映像学』第 1 号、2008、pp.35-44.
- 「ドキュメンタリー」、『ユリイカ』、2000 年 1 月号、pp.236-237.
- 川村健一郎、江口浩、奥村賢「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』、2001、pp.39-110.
- 川本博康「観客を忘れた表現方法」、『記録映画』第 2 巻、不二出版、2015、第 2 巻第 11 号、pp.23-24.
- 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』第4巻、不二出版、2016、第5巻第1号、pp.24-26.
- 北川冬彦「「死の灰」と映画」、『キネマ旬報』1957年11月上旬号、pp.38-39.
- 木下恵介「劇映画の常識をぶち破る」、『芸術新潮』1958年4月号、pp.250-253.
- 「『二十四の瞳』の演出」、『映画芸術』1954年9月号、pp.14-15.
- 「『陸軍』演出手帖」、『新映画』1944年12月号、p.22.
- 木下恵介、伊藤熹朔、楠田浩之、岩崎昶、武田泰淳「映画『楡山節考』の意図するもの」、
『キネマ旬報』1958年6月上旬号、pp.56-58.
- 木下耕介「パズル・フィルム、焦点化の限界、そして、もう一つの系譜——クリストファー・ノーラン『メメント』を例に」、『群馬県立女子大学紀要』第38号、2017、pp.65-92.
- 「劇映画における「語り手」の修辞について」、『映像学』第67号、2001、pp.73-90.
- 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、pp.21-27.
- 「記録とアヴァンギャルド——戦後日本における前衛記録映画論とその背景」、『稚内北星学園大学紀要』、2011、pp.57-68.
- 阪本裕文、佐藤洋『記録映画作家協会会報・付録』、不二出版、2017.
- 『「記録映画」解説・総目次・索引』、不二出版、2015.
- 向坂隆一郎、松山善三、荻昌弘、勅使河原宏、武者小路侃三郎、草壁久四郎、羽仁進、丸尾定、川頭義郎「合作の実験——「東京一九五八」を製作して」、『映画評論』1958年6月号、pp.88-95.
- 佐々木基一「「日本の夜と霧」に声援を送る」、『映画評論』、1960、12月号、pp.16-23.
- 佐藤泉「五〇年代ドキュメンタリー運動——生活を綴る」、『昭和文学研究』2002年3月号、pp.13-26.
- 佐藤忠男編『ATG映画を読む』、フィルムアート社、1991.
- 佐藤忠男『日本映画史 増補版第二巻』、岩波書店、2006.
- 『木下恵介の映画』、芳賀書店、1984.
- 『大島渚の世界』、筑摩書房、1973.
- 『日本映画思想史』、三一書房、1970.
- 「「日本の夜と霧」その独創に触れて」、『映画評論』1960年12月号、pp.20-21.
- 佐藤千紘「『忘れられた皇軍』の泪」、『ユリイカ』2000年1月号、pp.183-187.
- 佐藤洋「異質なものへの期待から生まれつつける豊かさ——松本俊夫に聞く その多元的

- 活躍の背景』、『映画学』第21号、2007、pp.2-35.
- シネマ 57『Cinema57』第1号、シネマ 57、1957.
- 『Cinema57』第4号、シネマ 57、1957.
- シネマ 58『Cinema58』第5号、シネマ 58、1958.
- 『Cinema58』第8号、シネマ 58、1958.
- ジャック・オーモン、ミシェル・マリー、アラン・ベルガラ、マルク・ヴェルネ『映画理論講義——映像の理解と探求のために』（武田潔訳）、勁草書房、2000.
- 杉山平一「新しい様式美」、『キネマ旬報』1958年6月下旬号、pp.47-48.
- 瀧口修造『瀧口修造——映像論』、みすず書房、1991.
- 「シナリオ『北斎』について」、『美術手帖』1951年11月号、pp.37-42.
- 筒井武文「ヌーヴェル・ヴァーグとしての岩波映画——羽仁進作品を中心に」、『岩波映画の1億フレーム』、東京大学出版会、2012、pp.59-79.
- 勅使河原宏、大河内昭爾、四方田犬彦『前衛調書——勅使河原宏との対話』、學藝書林、1989.
- 勅使河原宏「ボクサー ホゼー・トレス」、『アートシアター』第3号、日本アートシアターギルド、1961、pp.38-40.
- 「美術映画について」、『Cinema58』第7号、1958、p.3.
- 鳥羽耕史『1950年代——記録の時代』、河出書房新社、2010.
- 『運動体・安部公房』、一葉社、2007.
- 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.
- 西嶋憲生編『映像表現のオルタナティヴ——一九六〇年代の逸脱と創造』、森話社、2005.
- 「瀧口修造と映画——いくつかの接点」、『多摩美術大学研究紀要』第18号、2003.
- 西村智弘「『シネマ 57』と ATG」、福住治夫編『あいだ』101号、2004、pp.19-28.
- 野田真吉、松本俊夫、勅使河原宏、羽仁進「記録映画と劇映画——ドキュメンタリーの方法をめぐって」、『新日本文学』1961年5月号、pp.125-137.
- 野村紀子編『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』、studio246、2007.
- 橋本陽介『ナラトロジー入門——プロップからジュネットまでの物語論』、水声社、2014.
- 花田清輝『花田清輝全集第4巻』、講談社、1977.
- 「林檎に関する一考察」、『人間』1950年9月号、pp.62-67.
- 羽仁進『人間的映像論』、中公新書、1972.

- 『青春を生きる』、大和書房、1967.
- 「物理的眞実」の詰らなさ——「不良少年」を演出して」、『キネマ旬報』1961年2月下旬号、pp.48-49.
- 『カメラとマイク——現代芸術の方法』、中央公論社、1960.
- 「映像では考えられないか」、『三田文学』1959年2月号、pp.47-50.
- 「自由なカメラ」、『三田文学』1958年12月号、p.48.
- 「東京一九五八」の製作に参加して」、『キネマ旬報』1958年5月下旬号、p.39.
- 「現場のメモから」、『キネマ旬報』1957年4月下旬号、p.47.
- 羽仁進、高崎俊夫「インタビュー・元祖日本ヌーヴェルヴァーグの回想」、『文学界』2017年8月号、pp.198-211.
- 埴谷雄高「近代文学」創刊まで』『近代文学』第100号、近代文学社、1955、pp.38-56.
- 原一男『ドキュメンタリーは格闘技である——原一男 VS 深作欣二 今村昌平 大島渚 新藤兼人』、筑摩書房、2016.
- 樋口尚文『大島渚のすべて』、キネマ旬報社、2002.
- 平野謙「政治と文学」、『新潮』1946年10月号、pp.4-12.
- 藤井仁子「採られなかったショットとその運命——事変と映画」、『映像学』第67号、2001、pp.23-40.
- 藤木秀朗「「大衆」としての映画観客」、ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著『「戦後」日本映画論——一九五〇年代を読む』、青弓社、2012、pp.121-142.
- 「「社会」の構築と民衆／観客——戦間期の社会教育・民衆娯楽としての映画」、藤木秀朗編、『観客へのアプローチ』、森話社、2011、pp.171-197.
- 藤田亘「木下映画における国策と逸脱——男性たちの「男性性」」、岩本憲児編『日本映画とナショナリズム——1931-1945』、森話社、2004、pp.295-318.
- 松本俊夫（阪本裕文編）『松本俊夫著作集成 I ——一九五三—一九六五』、森話社、2016.
- 溝口元「「傷痕軍人」考——大島渚監督「忘れられた皇軍」を通して」、『立正大学社会福祉研究所年報』第18号、2016、pp.53-63.
- 御園生涼子「幼年期の呼び声——木下恵介『二十四の瞳』における音楽・母性・ナショナリズム」、杉野健太郎編『映画とネイション』、ミネルヴァ書房、2010、pp.35-61.
- 「時代を証言する——大島渚『日本の夜と霧』論」、西嶋、pp.211-243.
- 三馬樽平「読者論壇——「日本の夜と霧」と「松川事件」」、『映画評論』1961年7月号、

pp.71-72.

山本薩夫、亀井文夫、今井正、佐々木基一、梅崎春生、椎名麟三、花田清輝「映画におけるリアリズム」、『新日本文学』1953年5月号、pp.84-100.

吉原順平『日本短編映像史』、岩波書店、2011.

四方田犬彦『大島渚と日本』、筑摩書房、2010.

ルイ・ダンヴェール、シャルル・タトム・ジュニア『ナギサ・オオシマ』（北山研二訳）、風媒社、1995.

ロラン・バルト『物語の構造分析』、花輪光訳、みすず書房、1979.

(無記名、無題)『アートシアター』第1号、1962、p.3.

(座談会)「記録の方法とドラマの方法——「不良少年」をめぐって」、『映画評論』1961年7月号、pp.38-42.

(無記名)「誌上上映会」、『小型映画』、1960年7月号、p.78-79.

(無記名)「『二十四の瞳』に涙とともに心からなる拍手をおくる〈アンケート〉感想」、『映画ファン』1954年12月号、pp.132-135.