

前衛記録映画の機能

『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石の詩』（1963）、および『つぶれかかった右眼のために』（1968）について

阪本裕文

●要約

戦後アヴァンギャルド芸術の越境的運動は、教育映画・記録映画の領域においては野田真吉と松本俊夫によって展開された。松本は「前衛記録映画の方法について」（1958）を機関誌「記録映画」誌上に発表するとともに、記録映画の制作において理論の実践に取り組んだ。本論文の目的は、アーカイブ化された資料を使用しながら、松本の前衛記録映画論が、どのように『安保条約』（1959）、『西陣』（1961）、『石の詩』（1963）『つぶれかかった右眼のために』（1968）といった作品を通して表われたのかを分析することにある。最終的に本論文は、前衛記録映画が中絶・攪乱の機能を有していると結論付ける。

●キーワード

実験映画

ビデオアート

ドキュメンタリー

現代美術

戦後社会

はじめに

松本俊夫は、シンポジウム『EXPOSE・1968・シンポジウム「なにかいってくれ、いまさがす』の二日目（1968年4月15日 草月会館）にて、マルチ・プロジェクション作品である『つぶれかかった右眼のために』（1968、以下『右眼』と表記）の初演直後に行われた「第2日報告 俺たちはみんな気狂いピエロだ」と題された報告を行っている⁽¹⁾。そこには、松本が1968年の状況をどのように把握していたのかが現れている。そして、この報告のなかには、松本が1950年代末から1960年代前半にかけて繰り返し論じていた、内部世界と外部世界の弁証法的な往復運動や、アヴァンギャルドとドキュメンタリーの弁証法的統一という前衛記録映画論のテーマは登場しない。同じことは、この時期の松本の言説全般についても言える。ならば『右眼』は、前衛記録映画論とは切り離された問題意識によって制作された映画だったのかと問えば、そうとは言い切れない。むしろ、前衛記録映画論の実践が高度な表現として帰結した映画こそが『右眼』であったと見なされるべきだろう。

序論

背景

本論の目的は、『右眼』を前衛記録映画の枠組みにおいて捉え直し、新たに公開された資料を使用しながら、その中に前衛記録映画論から敷衍された表現上の機能が存在していることを論証することにある。本論が前衛記録映画を問題とする以上、まずは同時代の「記録」という政治的文脈について、ある程度明らかにしておく必要があるだろう。この点については、本論に先行する論文⁽²⁾のなかで、川村健一郎、鳥羽耕史の研究に言及しながら既に論じているが、ここでは「記録」をめぐる論述を抽出する形で、1960年代後半における政治的文脈の変化も射程に含めて確認しておく。花田清輝をはじめとした評論家・文学者や、諸ジャンルの芸術家の協働によって追求された戦後アヴァンギャルド芸術の越境的運動は、1950年代を通してルポルタージュ文学やルポルタージュ絵画によって、「記録」を特に重要な問題として取り上げていた。1957年7月に花田は、佐々木基一・安部公房・榎木恭介などの評論家・文学者とともに〈記録芸術の会〉を設立している。この会の目的は、総則のなかで「記録(ドキュメンタリー)の精神に基づき、リアリズム芸術の革命と深化の為に努力する芸術家の創造団体」⁽³⁾と規定されている。1954年10月に刊行された花田の第五評論集『アヴァンギャルド芸術』⁽⁴⁾を踏まえるならば、ここで問われている記録をめぐる政治的な背景は明白である。それは、既存の社会主義リアリズムにアヴァンギャルド芸術の方法を取り入れることによって、硬直化したリアリズムを乗り越え、新しいリアリズムによって大衆の無形の運動を汲み上げようとするものだったといえる。これは言わば、既存の左翼的文化運動への批判と、その変革と再組織化を目指すものであった。このような1950年代を通して展開された「記録」という政治的文脈は、諸ジャンルの芸術家のなかで概ね共有されていた。そのような芸術家のグループとしては、粕三平・羽仁進・山際永三・池田龍雄などが参加することで1955年4月に設立された、映画・美術・文学・演劇を総合する運動体である〈制作者懇談会〉などが挙げられる。その一方で、映画の領域における「記録」に関わる政治的文脈は、記録映画作家であった野田真吉と松本俊夫を中心として提起された、記録映画における自然主義（ここでは社会主義リアリズムと同一に扱われる）への批判として現れた。この批判は〈教育映画作家協会〉と機関誌『記録映画』誌上、および会報『教育映画作家協会会報』誌上において展開される。まず、〈教育映画作

家協会)について概説しておく、同協会は、記録映画に携わる作家同士の経済的互助をはかる組合的側面と、合評・理論研究・台本研究などの創作活動を行う作家的側面の二つを合わせ持つ組織として、1955年3月に発足した⁽⁵⁾(1960年12月に、その名称は〈記録映画作家協会〉に変更される)。歴史的経緯に目を向けるならば、同協会は1953年に発足し、1955年に解散した〈記録映画制作協議会〉との間に一部人脈的な繋がりを持っている。同協議会は、大衆的な記録映画製作運動の促進を目的とする組織であったとされ、その規約⁽⁶⁾を読む限り、運動理念は当時のサークル詩や生活綴方にみられた大衆的な記録運動と同じく、共産党の文化運動方針を敷衍したものであったといえる。このような1950年代の記録運動について鳥羽は、記述する者と記述される者が立場の違いを超えて協働することで、「主体を変革していく契機」を大衆に与えたことを指摘している⁽⁷⁾。そして、同協議会を経て〈教育映画作家協会〉に参加した多くの作家にも、そのような運動理念は引き継がれることになった。次に、松本によって展開された自然主義=社会主義リアリズム批判の内容について述べる。川村は〈教育映画作家協会〉が発行する『教育映画作家協会会報』に掲載された、松本の文章「作家の主体ということ 総会によせて、作家の魂によびかける」⁽⁸⁾によって開始された批判が、吉本隆明・武井昭夫が文学の領域においてプロレタリア文学に向けて行った批判である『文学者の戦争責任』⁽⁹⁾を、教育映画・記録映画の領域に導入したのもであったことを、当時の「教育映画」概念の解体に結びつけながら論じている⁽¹⁰⁾。松本が述べるところの批判とは、戦後の教育映画・記録映画が政治的な文化運動方針に沿っていたことを問題視し、その原因として作家の主体意識の欠如を問うものであった。当時の松本が共産党員であったことを踏まえるならば、この批判が五全協(第五回全国協議会)から六全協(第六回全国協議会)へと至る、戦後共産党の分裂と混迷を背景としていたことは明白であろう。やがて、松本は教育映画作家協会機関誌『記録映画』創刊号に「前衛記録映画の方法について」⁽¹¹⁾と題された文章を発表し、前衛記録映画の方法によって自然主義=社会主義リアリズムに対立するに至る。その言説は『(第一次)映画批評』や『新日本文学』など、他誌においても展開され、領域横断的な芸術運動を呼び起こす一方で、〈教育映画作家協会〉組織内部においては対立する作家らとの論争を深めてゆくことになる。そして、この対立は最終的に野田・松本を含む多数作家の脱会(正式な脱退は1964年12月)と、1963年の『記録映画』の休刊という結末に至る。その一方で野田と松本は、脱会した作家らとともに〈映像芸術の会〉を設立し、機関誌『映像芸術』を刊行する(正式な設立は1963年5月)。しかし、この時期から戦後日本社会の変化によって「記録」という政治的文脈そのものが無効化してゆき、『映像芸術』誌上で展開される議論の焦点も錯綜してゆく。これは60年安保を経て、1970年の安保条約自動延長に向かう流れのなかで、かつては対立項となっていた共産党の文化運動方針を敷衍する動きが退潮し、その一方で高度経済成長によって社会の変容が自明のものとなり、大衆的な現実や、作家主体のあり方を、従来の文脈だけで捉えることが困難になったことを反映するものであった。そして様々な問題を孕みながら〈映像芸術の会〉は1968年2月に解体する。

先行研究・方法

『右眼』についての先行研究に言及したうえで、本論の方法を説明する。先行研究として、広瀬愛はその論文⁽¹²⁾のなかで、上映段階における内容と形式の関係に着目して、『右眼』の試みが、単一画面の限界を超えて、1960年代後半の時代性を動的に描き出すものであったと指摘している。ここで

指摘される『右眼』の表現上の特性については妥当な論述であり、基本的に筆者も同じ見解を持つものである。しかし、その表現の根拠については「言語的つんのめり」を乗り越えるために、上映段階においての内容と形式の独自の関係を構築した」と説明されるに留まり、それに沿う形で同論文は「内容と形式」という問題設定に立脚した表現論として展開されてゆく。筆者としては、この問題設定と論理展開が説得力を持つものであることを高く評価しながらも、その反面、前衛記録映画論との関連については、さらなる考察の余地が存在すると考える。そこで本論は、前衛記録映画論に開始点を置いて論理を展開させる方法をとる。まず、前衛記録映画の理論を整理・検討し（第一節）、前衛記録映画の実践といえる作品を考察することで三つの方法を取り出し（第二節）、そのうえで『右眼』における高度化された表現を分析する（第三節）という、段階的なアプローチである。ちなみに、第三節の分析に際しては、新たに公開された資料である『右眼』のグラフィコンテを使用しながら行う。また、筆者が『右眼』を最終的な主題として選択することについての意図も付言しておく。それは『右眼』がこの初期の松本のフィルモグラフィーにおいて、社会的な対象を直接的にドキュメントした最後の映画だからである。前衛記録映画論の背景となっていた政治的文脈が無効化される最中の、1968年のドキュメントであるからこそ、現実を媒介として生み出された表現上の機能を、高度化された形でその作中に発見することが出来るのではないか——それが筆者の動機である⁽¹³⁾。

第一節

前衛記録映画論の方法論について

1.1.

まず、本論は第一節において、1950年代から1960年代前半にかけて前衛記録映画が理論化されてゆく過程を通時的に整理し、その枠組みについて検討する。はじめに、理論と同時並行して展開していった、松本の初期のフィルモグラフィーについて確認しておきたい。大学卒業後、松本は新理研映画に所属して演出補としてキャリアを開始させ、1955年に、自転車工業会の海外宣伝用映画制作頒布委託事業として新理研映画が受注した矢部正男監督（途中で樋口源一郎監督に交替）のPR映画『銀輪』の助監督をつとめている（クレジット上は演出補であるが、スタッフの起用を含めて実質的に本作を監督したのは松本であったとされる⁽¹⁴⁾）。そして、続く『潜函』（1957）において、松本は監督として一本立ちし、『伸びゆく力』（1958）、『春を呼ぶ子ら 進路指導シリーズ・展望編』（1959）、『安保条約』（1959）、『300トン・トレーラー』（1959）、『白い長い線の記録』（1960）、『西陣』（1961）、『わたしはナイロン』（1962）、『石の詩』（1963）といった前衛的な記録映画・PR映画を次々に制作してゆく。そして、比較的穏当な演出の作品である『母たち』（1967）、『素肌美のための十二章』（1967）、『二都物語 一つの光をみつめて』（1968）を挟んで、『つぶれかかった右眼のために』（1968）に至ることになる。

次に、前衛記録映画論に至るまでの展開を通時的に整理したい。松本は、指導教官である竹内敏雄の指導のもと、ヘーゲル美学から形而上学的なものを取り除いたうえで、その弁証法を継承し、美学におけるマルクス主義の適用を試みた卒業論文「ヘーゲル美学に於ける主観と客観の関係」を東京大学に提出し、1955年春に東京大学文学部美学美術史学科を卒業する。そして、1956年4月に学友であった木村泰典（後に評論家となる石子順造の本名）・今井和也との連名によって「作者“内部”の概

念規定が曖昧」⁽¹⁵⁾と題された評論を『東京大学学生新聞』に発表する。これは花田の『アヴァンギャルド芸術』と岡本太郎の『今日の芸術』の出版記念討論会の席上で、花田の言説⁽¹⁶⁾に対して針生一郎が行った批判に端を発して、その後『美術批評』誌上で針生と武井の間で交わされた論争⁽¹⁷⁾を批評した文章である。ここで三者は、吉本・武井による「文学者の戦争責任」論にも触れながら、芸術のアヴァンギャルドと政治のアヴァンギャルドの統一を説く花田の言説を咀嚼したうえで、内部と外部を二元的に設定するのではなく同時に捉えることの必要性を述べる。しかし、この時点において前衛記録映画論の原形となる思考は、まだ具体的な形をとってはいない。前後するが、1956年2月11日付けで松本は〈教育映画作家協会〉に入会している⁽¹⁸⁾。同協会は、機関誌『記録映画』が創刊される以前から、会報として『教育映画作家協会会報』を月刊ペースで発行していたが、松本は協会入会后、ここに短い文章や動静の報告を寄せるようになる。そして序論で先述した通り、松本は会報に「作家の主体ということ 総会によせて、作家の魂によびかける」と題された文章を発表する。それによって松本は、教育映画・記録映画において表れた自然主義＝社会主義リアリズムが、主体内部の変革を回避させてきたことを批判する。そのうえで松本は、アヴァンギャルド芸術こそが新しいリアリズムを獲得するための、主体内部の変革の契機になるとの見方を示す⁽¹⁹⁾。しかし、アヴァンギャルドとドキュメンタリーが統一される段階に至るためには、アヴァンギャルド芸術もまた、厳しい批判に晒される必要があった。翌年、機関誌『記録映画』創刊号(1958年6月5日発行)に松本の「前衛記録映画の方法について」が掲載される(この文章は題名を「前衛記録映画論」に変更したうえで、第一評論集『映像の発見』にも収録される⁽²⁰⁾)。松本は、ここで歴史的なアヴァンギャルド(ここではシュルレアリスム)の方法が、結局のところ作家個人の内面的な限界に囚われるものであったことを批判した上で、このアヴァンギャルドの方法論を抽出し、新しいリアリズムの方法としての転用することを試みる。そして松本は、アラン・レネの美術映画『ゲルニカ』(1950)を論じながら、この映画を自らの言説に引きつけて展開させる。

彼にとって映画「ゲルニカ」は、与えられたままの絵画「ゲルニカ」を否定しながらも、絵画「ゲルニカ」と無関係なものに変貌したのではなく(中略)あのピカソのアクチュアルな造型そのものの即物的なドキュメントを通してのみ、はじめて外化しうる内部世界の形象となったのである。(中略)つまり即物的なドキュメントは、皮相な意味性を剥奪するというその機能によって、対象の直接的所与性を否定し、同時にそこに主体的な意味を与えるのだ⁽²¹⁾

ここに表れた外部世界と内部世界の対応関係は、同年『(第一次)映画批評』に発表された「映画のイマージュと記録—シンポジウムのための報告」において、より明確に描き出される。

今日われわれの目指すべき真にアヴァンギャルドな映画とは、このようなものではない。(中略)それは外部世界の日常的・表面的な対称性を否定し、これを裸形の物体にまで解体して内部世界を客体化するが、そのことによってステレオタイプ化した観念や感性が破壊され、従って更に、対象の因習的な意味性という表面のヴェールが剥奪されて、一層現実のアクチュアルな姿に肉迫するという弁証法的な往復運動をその方法の核心に据えたものである。そしてそれ

が鋭いイメージとして、作品の物質的素材に定着されることをこそ、私は言葉の厳密な意味において「記録」と呼ぶべきではないか⁽²²⁾

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

イメージとは、サルトルによれば「対象物の〈類同的代理物〉(représentant analogue)としての資格であらわれて、それ自体としてはあらわれない、物的あるいは心的な内容を通して、不在あるいは非在の対象物を思念する(狙う)作用」⁽²³⁾である。だからイメージとは一つの意識形態であり、作家は(中略)映画の知覚的素材を組織して、それに統一構造を与えることにより、自己のイメージを客体化し、それを作品という物質的アナログンに変えるのである⁽²⁴⁾

このように松本の問題意識は、1950年代の政治運動に関わるなかで芽生えた自然主義＝社会主義リアリズムへの反撥を背景としながら、花田の「内部と外部の弁証法」という論理のもと、サルトルの実存主義(特に『想像力の問題』)の影響も受けながら形成されていた。サルトルにおいて、不在の何ものかについてのイメージを措定する行為とは、現実から一歩身を引いてそれを否定することに等しい。それによって意識は物から離れ、不在という枠組みに支えられながら創造的な自由を得ることになる。このような松本におけるサルトル受容を踏まえたうえで前衛記録映画の基本モデルを読み直すならば、それは内部と外部の往還のなかで、外的対象(すなわち外的な対象についての内的な意識)の否定という形で措定されたイメージを、映画において組織化する行為であったと考えられる。そしてこの組織化は、松本が述べるところの映画の基本的な構成因子であるフレイミング、モンタージュ、コンストラクションによって構成される。しかし序論でも述べた通り、60年代を通して「記録」という政治的文脈そのものが無効化してゆくなかで、前衛記録映画の理論も批判対象を失ってゆく。1950年代の「記録」という政治的文脈それ自体が、花田が提示した社会主義リアリズムの硬直性をアヴァンギャルド芸術によって乗り越えるという言葉の影響下にあったことを踏まえるならば、社会状況の変化に応じて、その政治的文脈が無効化していったことも当然の帰結であった。しかし、それは「記録」という政治的文脈を通過した前衛記録映画の方法論そのものが無効化したことを意味しない。その方法論は自動化された現実認識に対する否定という形で、松本の制作に関わる問題意識の内に組み込まれてゆく(そこにはサルトル受容を経た実存主義的な態度が一貫して内在している)。このような前提を踏まえたうえで、本論は前衛記録映画の諸作品と『右眼』を論じてゆく。

第二節

前衛記録映画の諸作品について

2.1.

第二節は前衛記録映画の範疇にある『安保条約』、『西陣』、『石の詩』を考察する。この三作品を前衛記録映画の実践として選別した理由は、制作年度を含め、それらが「記録」という政治的文脈を踏

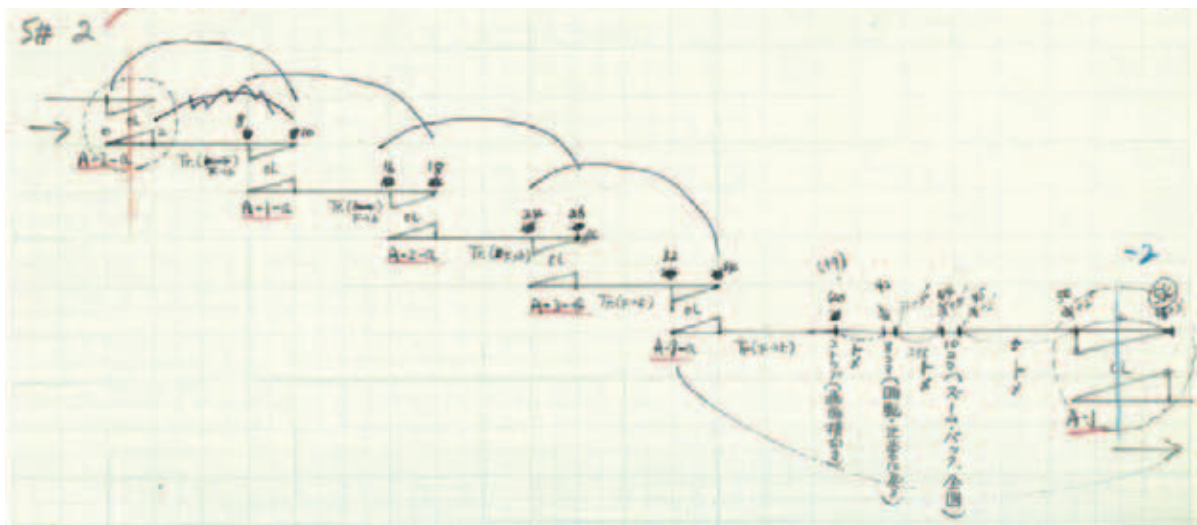
まえながら、実験的な演出手法を取り入れた作品であると判断できるためである。なお、以下の論述においては、各作品に関わる政治的・社会的背景についての言及は最小限に留めている。

『安保条約』は、「破滅への行進—安保条約改定阻止、および条約廃棄のために」という仮題タイトルを持っていた作品であり、その仮題タイトルの通り、60年安保をテーマとして、政治運動のために総評が製作した宣伝用映画であった。脚本は松本と詩人の関根弘、音楽は岡田和夫、録音は大野松雄が担当している。労働組合映画活動研究会機関誌『映画教育通信』誌上では、本作の完成を報告する特集が組まれたが、そのなかで松本は、観客の意識を掘り起こす新しいプロパガンダ映画の役割について述べている⁽²⁵⁾。その主張とは、既存の教育映画・記録映画にみられる社会主義リアリズム的な宣伝性よりも、観客の内面において現実問題に対する主体的な意識を生じさせることを目指すというものである。確かに作中の表現を分析するならば、モンタージュやフレーム内部におけるフォトコラージュの衝突が引き起こす効果によって、観客の日常性の意識、すなわち惰性的に定着してしまった現実への認識を激しく刺激する方法が採用されていたことが分かる。本作の大部分は引用された映像によって構成されており、ニュース映画のデュープ素材、報道写真、丸木位里・丸木俊の『原爆の図』、中村宏による挿画などが使用されている（ただし、割れたガラスの向こうに米兵の写真が見えるシーンや、街娼を連れた米兵の写真に墨汁をかけるシーンなどでは、通常の撮影も行われている）。これは企画段階から決まっていた予算上の制約に起因するものであるが、ここでは編集プロセスのなかで、元々のニュース映画や報道写真に付随していた説明的な意味性が剥奪されていることに注目したい。既存の素材を引用しなければならぬという制約は、本作の表現においてはプラスに働き、結果的にロシア・フォルマリズム的な異化効果に接近している。本作における前衛記録映画の実践とは、引用された映像の意味操作によって異化効果を生み出し、既存の意味性や日常性を解除する方向において表れたことが指摘できるだろう。

『西陣』は、京都で活動していた〈京都記録映画をみる会〉の自主上映運動のなかで製作された自主制作映画である。脚本は再び松本と関根弘、撮影は宮島義勇、音楽は三善晃、録音は片山幹生が担当している。本作は西陣織をめぐる映画として企画が始まった作品であるが、脚本の段階で織工の労働問題が前面に据えられたために、出資者とのあいだで政治的な対立を抱えた作品としても知られている。本作においては、『安保条約』でのショック効果を狙ったような過剰な演出は行われていない。その代わりに採用された演出とは、織工の労働風景と、単調な織り機の反復動作の合間に、西陣の街に暮らす大衆の生活を挿入し、感情を抑えたナレーションを静かに読み上げるというものであった（ただし一部のパートでは、松本のアイデアによって音声の意味を断片化するミュージック・コンクレートの実験が試みられている）。ここでは『安保条約』とは対極的なアプローチによって、日常性の意識を解体することが意図されている。本作における前衛記録映画の実践とは、織工の労働風景を撮影したショットを反復的に積み重ねることによって観客の意識に微かな違和感を呼び起こし、惰性化した日常性の意識のなかに眠っている不合理を浮かび上がらせる手法においてに表れたことが指摘できるだろう（以降、本論ではこのような反復的表現を積み重ねる方法を「積層化」と呼称する）。ここでは観客の意識を主体化へと向かわせるブレヒト的な異化効果が生み出されており、織工の過酷な現実を説明的に啓蒙するのではなく、観

客を観察者に変貌させることで、主体的な反応や行動を観客のなかに引き起こすことが意図されている。

『石の詩』は、『ライフ』誌のカメラマンであるアーネスト・サトウが撮影する石切り場の写真を素材として、テレビ番組のために映像として再構成した作品であり、1963年2月28日に東京テレビ放送にて放送された（サトウは彫刻家の流政之の取材のために来日しており、作中には流の彫刻が度々登場する）。撮影はアニメーションのように写真を撮影台にセットして、緻密なグラフコンテに従ってコマ単位で再撮影することによって進められた。機械的な作業が主であったために撮影のクレジットはなく、松本のクレジットも「構成」となっている。音楽は秋山邦晴であり、それに加えて作中では流の言葉がナレーターによって読み上げられる。本作も『西陣』と同じく、石切り場の労働風景を積層化することによって、視聴者の惰性化した日常性の意識を解体することが意図されており、その手法の類似は理解しやすい。その一方で、本作には新たな試みも導入されている。本作の再撮影に際して作成されたグラフコンテを参照すると、その作業は移動や回転を含め、フレームの枠を超えた空間的な把握によって構築されていたことが分かる（図版1：『石の詩』グラフコンテ）。これにより視聴者の注意は、フレームの外부를巻き込んだ運動に誘導されることになる。本作における前衛記録映画の実践とは、先述の積層化による異化効果に加えて、フレームの枠を擬似的に延長させる映像の空間化にあったことが指摘でき



図版1. 石の詩グラフコンテ

るだろう。

2. 2.

改めてこの三作品の表現上の特性を整理するならば、それは「意味操作による異化」と「積層化による異化」、および「映像の空間化」として表現できるだろう。このうち「意味操作による異化」と「積層化による異化」については前衛記録映画の目的である自然主義的な表現への批判に直接結びつくものであり、後述する『右眼』の表現においても明確に受け継がれていることが分かる。しかし「映像の空間化」については、若干の補足が必要だろう。この空間化への志向が『右眼』における三台の映

写機によるマルチ・プロジェクションに結びつくためには、別の要因を含めて捉えなければならない。それは、1960年代を通して現代美術の主要テーマとなる「環境」や「テクノロジー」、そして海外のエクスパンデッド・シネマからの影響である。先行して「石の詩」のなかで擬似的な空間表現は試みられていたが、それは、これらの動向に触発されることによって、マルチ・プロジェクションによる空間的表現に帰結したのだといえる。それによってもたらされる効果とは、各フレームの空間的關係における意味操作の複雑化に他ならない（この点については次節で後述する）。

第三節

『つぶれかかった右眼のために』の構造について

3. 1.

第三節では新たに公開された資料である『右眼』のグラフィコンテを使用しながら、その表現を分析し、社会的対象への操作と編集がどのようなものであったかを検討したい。まず初演の場も含めた『右眼』の全体像について概説する。序論で述べた通り、本作は1968年に草月会館で開催されたイベントである「なにかいってくれ、いまさがす」の二日目にて初演されたマルチ・プロジェクション作品である。作中には制作時期にあたる1968年2月から3月にかけてリアルタイムに発生していた事件や、当時の社会的現象を撮影した映像が多数含まれている（具体的に述べると、金嬉老事件は2月20日から24日にかけて発生し、王子野戦病院設置反対デモにともなう機動隊との衝突は3月8日から4月15日にかけて発生した）。本作の上映形態はよく知られるように特殊なものであり、三台の映写機を使用する。まず二台の映写機を並置した状態で16mmフィルムをプロジェクションする。さらに、これによって映し出された左右のフレームを重ねるようにして、中央の映写機からのプロジェクションを行う（図版2：フレーム位置）。三つのフレームの光量を揃えるために、中央のみ35mmフィルムを使用する場合もあり、その際にはフィルターで光量を調整しながら上映される。撮影は『母たち』以降、この時期の松本作品を手がけていた鈴木達夫が担当した。音楽は『石の詩』と同じく秋山が担当しており、既成楽曲やラジオ音声を素材としたミュージック・コンクレートによるサウンドトラックが付けられている⁽²⁶⁾。秋山の音楽は、左右の16mmフィルムのサウンドトラック（モノラル）に2チャンネルのトラックを振り分ける形で収録されており、上映時にステレオ効果を生み出すことが意図されている。さらに初演に際しては、最後のショットが突如ストップして静止画像になると同時に映写機の電源を落とし、舞台に5本程度設置された閃光電球を焚いて、激しい光で観客にショックを与えるというハプニング的演出も行われた。三台の映写機の同期方法について説明しておく、モーター回転数同期については、初演の際にはシンクロナスマーターが使用された。フレームについても厳密な同期が取られており、映写機に掛けられる三本のフィルムには、開始点の目印が記入されたフレームが先頭部分に付けられている。映写前にこの開始点を一致させることで、全てのフレームを正しいタイミングで映写することが可能となっている。なお、同時期における大掛かりなマルチ・プロジェクションの映画としては、おおえまさのり+マービン・フィッシュマンの『グレート・ソサエティ』（1967）や、宮井陸郎の『時代精神の現象学』（1967）が存在するが、各作品の上映形態は大きく異なる。その上映形態の違いは作品のコンセプトの違いに直結するものであるが、『右眼』の場合は、観客の意識の運動を賦活化する異化効果の側面が重視されていると見るべきだろう。



図版2. フレーム位置

3. 2.

複雑な構造を持つ本作も、当然ながらグラフコンテが作成されている（図版3：右眼グラフコンテ全体）。このグラフコンテは、かなり完成に近い段階で作成されたものと思われ、完成品の構造にかなり近似している。グラフ内に書き込まれた略号を参照して、作中に登場する主要な事件や社会的現象の構造を分類すると以下の通りとなる。

- ・ A パート「LSD」ディスコで踊る若者の集団（モノクロ）⁽²⁷⁾（図版4：LSD）
- ・ B パート「西口」新宿駅西口地下における、金嬉老事件を題材とするハプニング（モノクロ）⁽²⁸⁾（図版5：西口）
- ・ C パート「金 T.V.」金嬉老事件の TV ニュース（モノクロ）⁽²⁹⁾（図版6：金 T.V.）
- ・ D パート「王子デモ」王子野戦病院設置反対デモ（モノクロ／カラー）⁽³⁰⁾（図版7：王子デモ）
- ・ E パート「ポント町」自室で身支度をするゲイボーイ（モノクロ／カラー）⁽³¹⁾（図版8：ポント町）
- ・ F パート その他、以下の断片的なフッター

タイトルロゴ

カウントリーダー

スタッフの顔

歌うゲイボーイ

検死写真⁽³²⁾

畸形胎児の医療用標本

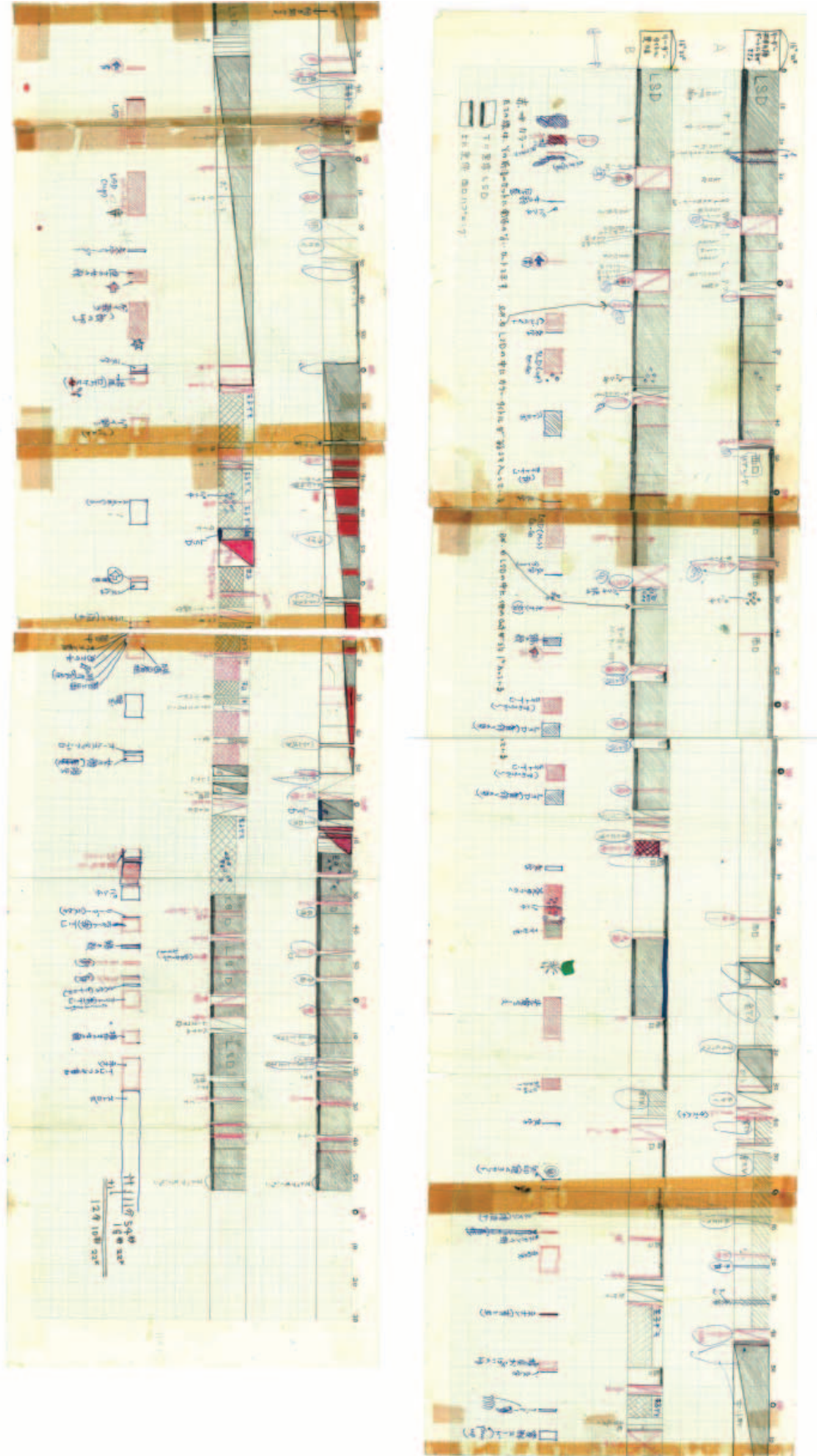
イラストレーション、グラフィック（横尾忠則等）

ベトナム戦争や事故の報道

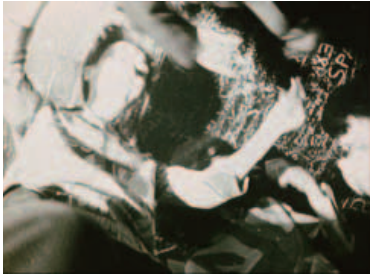
ネオン広告

炎

抽象的なライトの軌跡



図版3. 右眼グラフコンテ全体



図版 4. LSD



図版 5. 西口



図版 6. 金 T.V.



図版 7. 王子デモ



図版 8. ポント町

鈴鹿サーキットでのオートレースの様子 (引用映像)
CM (引用映像)

このような分類を踏まえて、『右眼』グラフコンテの構造を全体的に捉えるならば、編集レベルでの操作と、全体構成レベルでの三つの操作を指摘することができる。

まず、編集レベルでの操作について述べる。これは通常的时间軸における編集を指すものであるが、本作における編集作業は通常よりも遥かに複雑なものとなっており、一本に接合された16mm フィルム内のリニアな時間軸における接合だけでなく、左右のフレームの対比も含めた構成が行われている。本作を観ることになる観客の基本的な受容プロセスに即して説明する。まず初めの段階で、観客は左右のフレームに映し出されたイメージを関係付けることによって、映画についての何らかの意味を意識の中に作り出すことになる。ただし、その意識の運動はF部分の短いショットの挿入によって度々中断を被る (この中断は、左右のフレームだけでなく、中央フレームの介入によっても引き起こされる)。次の段階で、左右のフレームに映し出された部分のいずれか片方が、次の部分に移行する。それによってパート同士の関係に変化が生じ、観客は先ほどまで意識の中で作り出してきた映画についての意味を修正してゆくことになる。このように、本作は膨大な数のフッテージを接合・対比させることで、カオス的な意味の混乱を全編にわたって惹起させている。この意味の混乱とは『安保条約』で実践された「意味操作による異化」の延長線上にあるものだと指摘できる。

次に、全体構成レベルでの三つの操作について述べる。一つめが「ア：モノクロ／カラーの対比」である。例えばグラフ内のE部分に注目すると、映像が途中でモノクロとカラーの状態を行き来していることが分かる (図版9：右眼グラフコンテ部分1 ※E部分カラー対比、濃く着色した部分がカラー)。このE部分では、カラーネガで撮影したフッテージをそのままカラーとして処理するのに加えて、部分

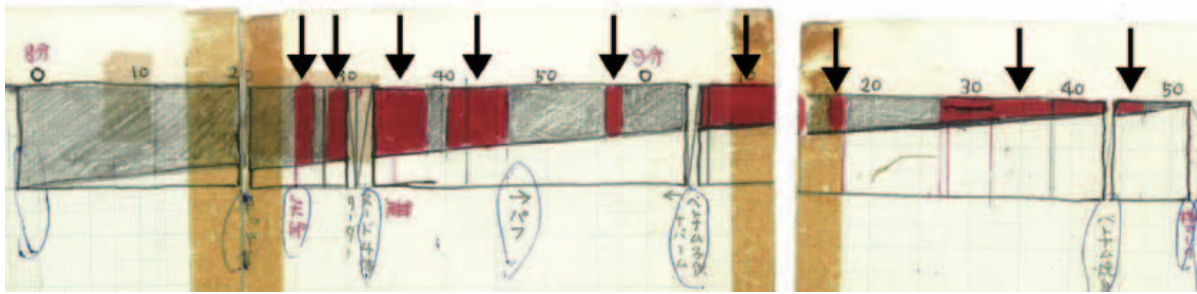
的にモノクロとして処理し、それを交互に繋げることで、同一の対象を色彩の有無により二重化することが試みられているのだ。同様の操作は、Dパートでも行われており、そこでは異なる日時に撮影されたと思われるモノクロの映像二種と、カラーの映像1種が、交互に繋ぎ合わされている。二つめが「イ：フレームの対比」である。例えば、Eパートはリニアな時間軸に沿って、右フレーム→左フレーム→右フレームと緩やかにポジションを移動させており、それによって微かな違和感を観客に与えるものとなっている（図版10：右眼グラフコンテ部分2 ※Eパート移動）。また別の例として、冒頭および終盤のAパートでは、同一の対象を別々のカメラ位置から撮影し、それを左右のフレームに映し出すことによって、マルチアングルの対象の多重化を行っている（図版11：右眼グラフコンテ部分3 ※Aパート多重化）。三つめは「ウ：イメージの重層化」である。中央フレームは左右のフレームとは役割が異なり、抽象的な像が比較的多数を占めている。この中央フレームは左右のフレームに重なることによって、フレームの境界を溶解させ、スーパーインポーズのように全てのイメージを重層化させる役割を果たしている（図版12：右眼グラフコンテ部分4 ※イメージの重層化）。それに加えて、中央のフレームの映像には黒味が長く取られているが、ここに数秒から数フレーム単位のショットを挟み込むことによって、刺激的なフリッカー効果が引き起こされている。このフリッカー効果は作中の至る所で使用されているが、特に顕著なのは終盤のAパートにおいてである（図版12：右眼グラフコンテ部分4 ※フリッカー効果、ストロボと記載された部分）。このフリッカー効果も全体的な構成の中で考えるならば、先述のイメージの重層化を、極めて少ないフレーム数で行ったものであると見なせる。このような全体構成レベルでの三つの操作のうちの（ア）と（イ）については、『西陣』と『石の詩』において実践された「積層化による異化」を拡張したものと指摘できる。（ウ）のイメージの重層化とフリッカー効果については、観客の意識の運動の中断を引き起こすことが意図されているという点で、「意味操作による異化」と同様の効果を持っていることが指摘できる。

3. 3.

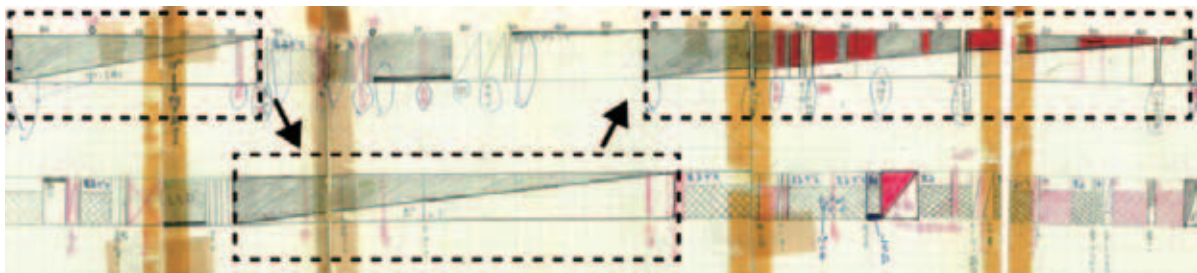
この編集レベルでの操作と、全体構成レベルでの三つの操作の複合こそが、本作の表現を成立させている。このような表現が見る者の意識に及ぼす影響とは、ロシア・フォルマリズム的な難解な形式による知覚の困難化に近似するものとなるだろう。そして、この知覚の困難化は、現実認識の自動化に対する非理性的・非論理的な中断や攪乱として機能する。本作は1968年の社会的なドキュメントとして出発したものであったが、多元化する現実を媒介とすることによって、結果的に、観客の意識に作用を与える一種の装置的な機能を有するに至っている。この非理性的・非論理的な中断や攪乱の機能こそが、政治的文脈を取り除いた後に残存する、前衛記録映画の中心的可能性に相当するものであったといえるだろう。

おわりに

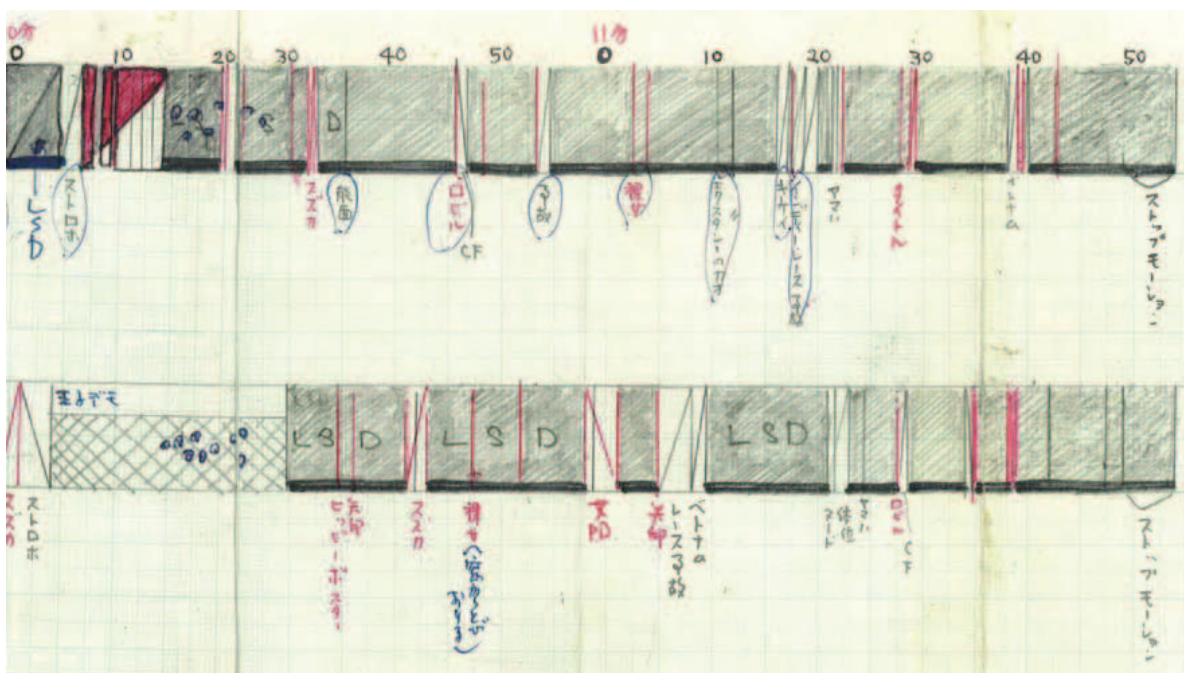
本論の目的は、『右眼』の中に前衛記録映画論から敷衍された表現上の機能が存在していることを論証することにあつた。ここまでの論述によって、その目的は果たされたものと考えられる。最後に付け加えるならば、松本の映画に見いだせる実験性とは、社会的なものと切り離された形式主義として矮小化できるようなものではなく、政治的・社会的なものを媒介とした必然的な帰結であったと筆者は



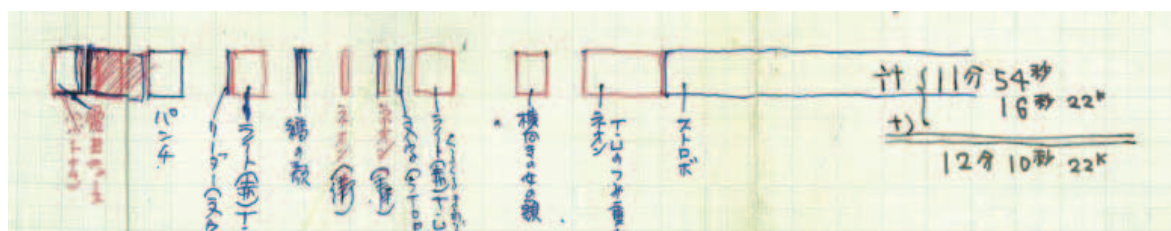
図版9. 右眼グラフコンテ部分1



図版10. 右眼グラフコンテ部分2



図版11. 右眼グラフコンテ部分3



図版12. 右眼グラフコンテ部分4

考えている。1950～1960年代に固有の政治的文脈を取り外された前衛記録映画の中心的可能性は、『右眼』以降の松本のフィルモグラフィにおいて——記号論を導入した映像の意味作用の問題に置き換えられながら——部分的に、あるいは全面的に繰り返し表れることになる。しかし、それを論じることは、本論に許された字数の限界を超える。その論述は別の機会に行うものとしたい。

付記

本研究はJSPS 科研費24720048の助成を受けたものである。『石の詩』グラフコンテおよび『右眼』グラフコンテは、NPO 法人戦後映像芸術アーカイブ所蔵。2012年の『白昼夢—松本俊夫の世界 幻想のラディカリズム』展において公開された。『右眼』グラフコンテについては、ニューヨーク近代美術館のプロジェクトである「Post」ウェブサイト内でも、PDF化されたデータが公開されている。(2015年1月20日閲覧)

http://post.at.moma.org/content_items/21-matsumoto-toshio-selected-works

註釈

- (1) 松本俊夫「第2日報告 俺たちはみんな気狂いピエロだ」『デザイン批評』第六号、風土社、1968年、45頁
- (2) 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 幻想のラディカリズム』展覧会カタログ、町立久万美術館、2012年、21-27頁
- (3) 〈記録芸術の会〉の総則については、雑誌『季刊現代芸術』みすず書房の各号を参照せよ。
- (4) 花田清輝『アヴァンギャルド芸術』未来社、1954年
- (5) (無記名)『教育映画作家協会会報』No.1、教育映画作家協会、1955年の発会総会と第一回運営委員会での決定事項を参照せよ。
- (6) (無記名)『記録映画 教育映画 製作協議会ニュース』No.1、日映作家集団内記録(教育)映画、1953年の「協議会規約(抜粋)」を参照せよ。
- (7) 鳥羽耕史『1950年代「記録」の時代』河出書房新社、2010年、46頁
- (8) 松本俊夫「作家の主体ということ 総会によせて、作家の魂によびかける」『教育映画作家協会会報』No.31、教育映画作家協会、1957年、11-15頁
- (9) 吉本隆明・武井昭夫『文学者の戦争責任』淡路書房、1956年
- (10) 川村健一郎「戦争責任論と50年代の記録映画」『立命館映像学』No.1、立命館大学、2008年、35-44頁
- (11) 松本俊夫「前衛記録映画の方法について」『記録映画』1巻1号、日本児童文庫刊行会、1958年、6-11頁
- (12) 広瀬愛「松本俊夫の実験としての映画形式」『日本映画史叢書3 映像表現のオルタナティブ—一九六〇年代の逸脱と創造』森話社、2005年、131-132頁
- (13) 松本は1970年代以降も『凧』(1976)、『生翫』(1980)、『絵馬』(1982)、『隈取』(1983)といった文化映画や、『コミュニティ・ライフ』(1972)や『出会いの街』(1975)といったPR映画を断続的に制作しているが、これらは主に民俗学的な保存や、経済的・技術的な動機によって制作されている。松本の映画において、社会的な対象が再び直接的なカタチで表出するのは、2009年～2012年にかけて制作されたオムニバス映画『蟻螂の斧』第三部『万象無常』(2012)を待たなければならない。
- (14) 本作の当初の監督は矢部正男であったが、スポンサーによる作り直し指示のなかで矢部は降板し、監督は樋口源一郎に交替している。作家への聞き取り(2011年11月12日)によると、両名の参加は、松本ら若手スタッフに対する後見人的なものであったという。
- (15) 木村泰典・今井和也・松本俊夫「作者“内部”の概念規定が曖昧」『東京大学学生新聞』1956年4月30日
- (16) 花田清輝「林檎に関する一考察」『人間』5巻9号、目黒書店、1950年、62-67頁

- (17) 針生と武井による論争は、雑誌『美術批評』美術出版社の1956年3月号、4月号、5月号、6月号において交互に掲載された。
- (18) (無記名)『教育映画作家協会会報』No.10、教育映画作家協会、1956年、5頁の「新入会員欄」を参照せよ。
- (19) 松本俊夫(1957年)、前掲書、15頁
- (20) 松本俊夫『映像の発見』三一書房、1963年、47-56頁
- (21) 松本俊夫(1958年 a)、前掲書、7頁
- (22) 松本俊夫「映画のイメージと記録—シンポジウムのための報告」『映画批評』2巻9号、映画批評社、1958年、57頁
- (23) 一部表現が異なるが、サルトル全集日本語版からの引用が元になっていると思われる。ジャン＝ポール・サルトル、平井啓之訳『想像力の問題』人文書院、1955年、42頁を参照のこと。本論では松本の引用に準じた。
- (24) 松本俊夫(1958年 b)、前掲書、53頁
- (25) 松本俊夫「新しいプロパガンダ映画—映画『安保条約』をめぐって」『教育映画通信』14号、労働組合映画活動研究会、1959年、6-7頁
- (26) 引用されている音源は The Rolling Stones『Paint It Black』などのロック、ナチス党歌「Die Fahne hoch」、ラジオ放送など。
- (27) 作家への聞き取り(2014年6月23日)によれば、この部分は1960年代後半にディスコが流行しはじめた頃、新宿に存在した店「LSD」において撮影された。同店は同じ時期に松本の『マグネチック・スクランブル』(1968)が上演された場所でもある。
- (28) 作家への聞き取り(2014年6月23日)によれば、このハプニングは松本が企画したものではなく、開催の知らせを受けて撮影しに行ったに過ぎないとのこと。また、ハプニングには宮井陸郎などが参加していた。
- (29) 在日韓国人二世の金嬉老が1968年2月20日に静岡県清水市(現 静岡市清水区)のクラブにて金銭トラブルから知人二人を射殺し、そのまま寸又峡温泉の旅館に人質をとって立てこもり、民族差別問題を告発した事件(同年2月24日に逮捕)。作中の映像は、TVニュースを映すテレビモニターの再撮影による。ちなみに作中では、ゲイボーイがTVのスイッチを入れることで、テレビモニターを再撮影した次のショットへと繋げられる。このような主述構造のある演出は『右眼』では例外的である。(04:24 ※科研費によって作成されたHDムービーデータの時間表時に基づく)
- (30) 東京都北区王子の米軍キャンプに、ベトナム戦争に対応するための王子野戦病院が1968年3月に開設される。この病院の開設をめぐって、同年3月8日から4月15日にかけて、野戦病院設置反対デモを行う学生・群衆と機動隊の間で激しい衝突が起きた。この学生運動の映像については、羽田闘争の映像であるとの誤った記述が以前より散見される。作中ではモノクロの映像2種とカラーの映像1種が登場するが、少なくともそのうちの二つについては、王子野戦病院設置反対デモであると確定出来る。以下の二点を参照のこと。
- ・夜間の映像(モノクロ) / 学生と機動隊の衝突を撮影したショットのなかに、一瞬だけ「王子」と書かれた店舗の看板が映し出される(08:57 ※科研費によって作成されたHDムービーデータの時間表時に基づく)。
 - ・日中の映像(モノクロ) / 学生が投石を行うショットに登場する建物の外観が、王子野戦病院(現 中央公園文化センター)の外観と一致する(07:01-07:19 ※科研費によって作成されたHDムービーデータの時間表時に基づく)。
- (31) 作家への聞き取り(2014年6月23日)によると、このモデルのゲイボーイは劇映画『薔薇の葬列』の主人公候補の一人であり、このイメージが主人公となるピーターに繋がってゆく。モデルは当時、新宿に存在したゲイバー「ぼんと町」のケイ子という人物であったとされる。石崎浩一郎、松本俊夫「石崎浩一郎連載対談 暗闇の映像作家 ゲスト松本俊夫」『黒の手帖』2巻1号、檸檬社、1971年、95頁を参照せよ。
- (32) 松本のビデオ作品『殺人カタログ』(1971)で使用される写真と同一素材。

文献一覧

- ・石崎浩一郎・松本俊夫「石崎浩一郎連載対談 暗闇の映像作家 ゲスト松本俊夫」『黒の手帖』 2巻1号、檸檬社、1971年、92-102頁
- ・川村健一郎「戦争責任論と50年代の記録映画」『立命館映像学』 No.1、立命館大学、2008年、35-44頁
- ・木村泰典・今井和也・松本俊夫「作者“内部”の概念規定が曖昧」『東京大学学生新聞』 1956年4月30日
- ・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 幻想のラディカリズム』 展覧会カタログ、町立久万美術館、2012年、21-27頁
- ・鳥羽耕史『1950年代「記録」の時代』 河出書房新社、2010年
- ・花田清輝「林檎に関する一考察」『人間』 5巻9号、目黒書店、1950年、62-67頁
- ・花田清輝『アヴァンギャルド芸術』 未来社、1954年
- ・広瀬愛「松本俊夫の実験としての映画形式」『日本映画史叢書3 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年、122-137頁
- ・松本俊夫「作家の主体ということ 総会によせて、作家の魂によびかける」『教育映画作家協会会報』 No.31、教育映画作家協会、1957年、11-15頁
- ・松本俊夫「前衛記録映画の方法について」『記録映画』 1巻1号、日本児童文庫刊行会、1958年 a、6-11頁
- ・松本俊夫「映画のイマージュと記録—シンポジウムのための報告」『映画批評』 2巻9号、映画批評社、1958年 b、52-57頁
- ・松本俊夫「新しいプロパガンダ映画—映画『安保条約』をめぐって」『教育映画通信』 14号、労働組合映画活動研究会、1959年、6-7頁
- ・松本俊夫『映像の発見』 三一書房、1963年
- ・松本俊夫「第2日報告 俺たちはみんな気狂いピエロだ」『デザイン批評』 第六号、風土社、1968年、40-46頁
- ・吉本隆明・武井昭夫『文学者の戦争責任』 淡路書房、1956年
ジャン＝ポール・サルトル、平井啓之訳『想像力の問題』 人文書院、1955年 (=Sartre, Jean-Paul. L'Imaginaire, NRF, 1940)
- ・(無記名)『記録映画 教育映画 製作協議会ニュース』 No.1、日映作家集団内 記録(教育)映画、1953年
- ・(無記名)『教育映画作家協会会報』 No.1、教育映画作家協会、1955年
- ・(無記名)『教育映画作家協会会報』 No.10、教育映画作家協会、1956年

●英文タイトル

The Function of Avant-garde Documentary

A study of “Anpo-Jyouyaku” (1959), “Nishijin” (1961), “The Song of Stone” (1963) and “For the Damaged Right Eye” (1968)

●英文要約

Crossover movement in postwar Avant-garde art was developed by Shinkichi Noda and Toshio Matsumoto in the field of educational and documentary films. Matsumoto published “On the method of Avant-garde documentary film” (1958), in the journal “Kiroku Eiga” and experimentally employed the theory to create documentary films.

The purpose of this study was to analyze, using archived material, how Matsumoto’s Avant-garde documentary theory appeared during the creation of “Anpo-Jyouyaku” (1959), “Nishijin” (1961), “The Song of Stone” (1963) and “For the Damaged Right Eye” (1968). Finally, this study argued that Avant-garde documentary possessed a function of interruption and disturbance.

