映画の「解放」をめざして——松川八洲雄の「ドキュメンタリー」観

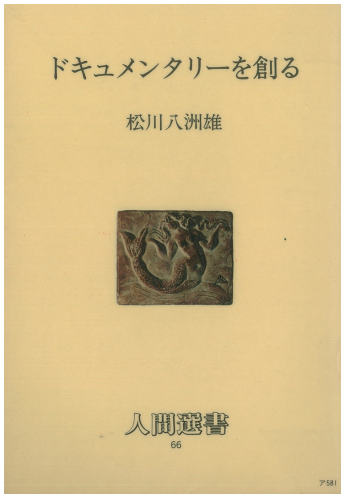
森田 のり子

日本のドキュメンタリー映像史の系譜をたどろうとする時、松川八洲雄はその歴史的位置づけが容易ではない作り手の一人である。それは表層的に捉えるならば、彼が若き日に松本俊夫・黒木和雄・土本典昭といった面々と問題意識を共有した表現活動を展開しつつも、そうした人々の多くがPR映画に可能性を見いだせずに自主製作映画へと向かっていったなかで、晩年までPR映画を意欲的に作り続けたという点に起因するであろう[1]。

しかし一方で、実のところ松川はそうした仲間の中でもひときわ「ドキュメンタリー」という領域に思い入れを持っていたのではないかと感じさせられる節がある。その根拠となりうるのは『ドキュメンタリーを創る』と題された著書の存在だ[2]。農山漁村文化協会が刊行する「人間選書」シリーズの一つとして1983年に松川が書いたのは、あらゆる映画表現の可能性に根ざした上で自らの実践内容に徹したドキュメンタリー制作論であった。今回はこの著書を手がかりにしながら、松川が「ドキュメンタリー」に何を求め続けていたのかということについて若干探ってみたい。

まず、彼の基本的な姿勢は冒頭の「なぜ本書を書いたか——「まえがき」にかえて」の時点で明快に記されている。松川は「ドキュメンタリー映画の作り手たちの多くが、(中略)素材をそのままフィルムに移しとって見せるのを、何か新しいドキュメンタリーの方法であるかのように思い込んでいるのにいらだたしい気がしていた」(3頁)と打ち明ける。これに対して「作り手の思想、あるいは考え方は、はからずも作り手の〝見方〟〝とらえ方〟といいかえられるように、具体的な〝方法〟のありように拘ってくる」(同)と指摘した上で、「多種多様な素材やテーマを、ぼくはその素材やテーマに引きずられずに、自分の思想、あるいは考え方、見方、捉え方で自分の映画にしてきたと思っている」(同)と言い切る[3]。そして実際に、4章立ての本文において自らの「思想」「考え方」と「具体的な〝方法〟」の両面をパラレルに綴っていくのである。

その大まかな流れを説明しておけば、自己の経歴と映画史とを重ね合わせて振り返る第1章「映画=可能性をはらんだ芸術」、編集・シナリオ・ナレーション・撮影・スタッフワーク・音楽といった実践のあり方を多彩な自作の例を通して記した第2章「実作による記録映画(ドキュメンタリー)入門」、なかでも異色の自主制作となった《不安な質問》の構造にフォーカスした第3章「自作「不安な質問」の映画製作法(シネマツルギー)」、そして映画表現の原点を確認しつつ自らが目指すドキュメンタリーの方向性をまとめた第4章「記録映画(ドキュメンタリー)の思想と方法」である。読みものとしては第2・3章の具体的な制作をめぐるエピソードが魅力的だが、ここでその仔細に立ち入ることは叶わないため、今回はむしろ第1・4章から垣間みえる松川の「ドキュメンタリー」観と、そのヒントになりうる第2章の第1節「編集」と第6節「カメラマンについて」を取り上げて考えてみよう。



第1章では、松川が芸術と映画に興味を惹かれていった経緯を社会の変遷とともに簡潔にまとめているが、そのなかで最初に具体名を挙げているのがセルゲイ・エイゼンシュテインの《戦艦ポチョムキン》(1925年)である。松川が生まれる6年前の作品という形で言及されており、「映画を見世物の発明品から人間の認識の重要な様式へと形をととのえさせた傑作」(13頁)と非常に高く評価している。そしてこれ以降、同書には何度かエイゼンシュテインの名前が登場し、松川にとって重要な存在であることを示唆するのである。一方で、子ども時代に直接的な影響を受けた作品としては文化映画の《或る日の干潟》(1940年/演出:下村兼史)を挙げ、「一本の映画が一人の少年の心に焼きついて一生残る」(15頁)という経験をしたとも記している。

敗戦後の青春時代には、東京大学で現代絵画に関する卒論を書く傍らでイタリア・フランス・ポーランドなどの作品に親しみ、短編映画プロダクションの仕事を始めてまもなく、ジャン=リュック・ゴダールの《勝手にしやがれ》(1959年)に出会って衝撃を受けたことを綴っている。そして、同じくヌーヴェル・ヴァーグに「魅了」(22頁)された仲間とともに5年にわたって

活動した「映像芸術の会」に触れ、末尾には世界／日本映画史に自作の歴史を重ねた「ぼくなりの映画史年表」を掲載している。興味深いことに、この章ではイギリスのドキュメンタリー理論を「PR映画の理論的根拠」（21頁）になった「かたくなで痩せた〝事実〟主義」（22頁）として批判しているほかは[4]、それほど「ドキュメンタリー」という言葉に比重が置かれていない。

そのような感触を持って第2章に進んだ際に印象的なのは、第1節で「編集」を論じていることである。松川は「ぼくにとって映画とは、〝映像で語る〟あるいは〝映像によって表現する〟芸術に他ならない」（40頁）とした上で、「映像の言葉を最大限にひきだすのが、編集の仕事」（同）であると位置づける。そして、撮影した全カットを絵コンテに起こして縦方向に切り貼りするという独特の編集テクニックを紹介していく。この手法は《鳥獣戯画》で絵巻物を撮影対象にした際に体得したものだというが[5]、まず何よりも画面一つひとつの組み合わせが優先されるという松川の制作スタイルを端的に示しており、そこには彼が吸収してきた戦前期の映画や美術作品との親和性もうかがえる。

一方で、実際の制作過程において編集の前に不可欠な「撮影」に松川が言及するのは第6節まで待たねばならない。しかも、ここで取り上げられるのは自らのポリシー以上に、多くの松川作品を手がけてきた瀬川順一というカメラマンのエピソードなのだ。松川にとって「撮影」とは明らかにカメラマンの仕事であり、自身の役割はその相手とのコミュニケーションに尽きるという考えがよく表れている。そんな彼の瀬川順一論にも、注目すべきポイントがある。瀬川は戦時期の東宝文化映画部からキャリアを始め、有名な《戦ふ兵隊》（1939年／演出：亀井文夫）で名カメラマン・三木茂の撮影助手についた人物であった。松川は、この三木による「カメラマンは映像を表現の手段とした映画作家である」（145頁）という「カメラマン演出説」（151頁）を瀬川が受け継いでいると評した上で[6]、《戦ふ兵隊》のように国策とは異なるメッセージを発する暗喩的なカットを撮った三木には「批評の目」（144頁）が備わっており、その助手であった瀬川も「映像の中に批評をこめること」（同）を学んだのではないかという。そして、ソ連帰りだった亀井がそれらのカットを生かして複雑なモンタージュに仕上げたのを引き合いに、瀬川のことを「エイゼンシュタイン（ママ）の孫弟子だったのではないか」（同）と記すのである。むろん、それは松川ならではのウィットには違いないが、彼が撮影段階から編集段階まで一貫して映像による重層的な意味生成に強い関心を寄せていたということをあらためて感じさせる。それを踏まえてみれば、松川が「イメージ・イーター」（151頁）と称したように、緻密な画面を作り込んでいくことで知られた瀬川との相性の良さも頷けるのである。

ここで、ちょうど瀬川とタッグを組んだ最初の一作として紹介されている《仕事＝重サ×距離》に着目し、その記述内容と映像表現を照らし合わせてみよう。この作品は、当時の造船業界において世界最大級を誇った三菱重工業・長崎造船所による求人用PR映画で、製作会社はまだ新興企業であった日本リクルートセンターである。高卒入社の青年労働者らの朝の始業から夕方の終業までの一日を描いており、全編にわたって高度経済成長期の生産現場を支える、松川いわく「労働に誇りをもった労働者らしい若者たち」（154頁）の活気が捉えられている。

その撮影にあたって松川は瀬川とは打ち合わせをせず、青年労働者らの職場をまわって話を聞き、シナリオ代わりに散文詩のような「労働讃歌」を書いて瀬川に託したという。そして、瀬川は「それを読みとり、映像という躍動をもった言葉で美事に応えた」（149頁）のだった。実際の作品を観てみると、カメラを見つめる若々しい顔、厳しい環境でのタフな仕事ぶり、お昼休みのひととき、広大な造船設備、悠々と進水する完成船といったカットが丁寧に重ねられ、臨場感が伝わってくる。その一方で、青年らによる肉声は映像から切り離され、岸田今日子による詩的なナレーションと同格の扱いでさまざまなシーンに散りばめられている。そして、これらの声はときに映像のなかの彼らを裏切るように、「本当は板前になりたかった」「自動車以上に神経を使う」「土曜日の晩が一番楽しみ」と、その単純ではない心情をも打ち明けている。ここでは映像と音声がランダムに組み合わされることで、一人ひとりの顔や一つひとつの声はヴィヴィッドでありながらも、あえて対象の固有性まで突き詰めずに余白を持たせたイメージでまとめていく構造になっているのだ。

むろん、自らの青年期にはストライキや労働組合に積極的に参加したという松川が1970年代の労働者らの日常生活に立ち会うなかで[7]、その順応的な面だけにしか興味を覚えなかったとは考え難い。実際、彼はこの作品のテーマに関して「労働とその成果についてであって、その分配については触れていない」（145頁）と自覚的に記している。しかし、松川はかつての

土本や黒木のように、労働者らの課題や悩みを取り入れようと試みてスポンサーと衝突するといった道は選ばなかった[8]。こうした松川の特質については、同時代において主流となっていた「ドキュメンタリー」には囚われない視点から再考してみる余地があるはずだ。

著書の締めくくりとなる第4章「記録映画（ドキュメンタリー）の思想と方法」において、松川はやはり「ドキュメンタリー」を迂回してみせる。自作《不安な質問》とエルマンノ・オルミの《木靴の樹》（1978年）の共通点から記録／劇という境界線を問い、1960年代のゴダールの革新性をキュビスムの観点から論じ、テオ・アンゲロプロスの《旅芸人の記録》（1975年）の長回しに内包されたコラージュの手法に注目する。そして、あらためて大学時代の卒論で用いた文献から1920年代のソ連に言及し、そこでは映画があらゆる既存のジャンルや固定観念から「解放」（241頁）されるものとして期待を集めていたことを挙げ、「もし映画がエイゼンシュタイン（ママ）のみつめる方向に疾走していたら、どのような地平を切り拓いていたろうか」（同）と投げかけるのである。

松川は最終的に、「映画が資本主義の申し子として生まれながら、その可能性の芽のほとんどが資本主義そのものによってつみとられ」（260頁）たために「映画の映像の可能性は、依然としてほとんど萌芽のまま凍結している」（261頁）とまとめている。その上でやっと、「ぼくがドキュメンタリー映画を選んだのは、商業資本や興行資本、分業化やスターシステム、撮影所やシナリオからはるかに自由であると思えたからであった」（261頁）と率直に記している。彼の著書はその映画作品と同じく、年代も分野も幅広い要素からモンタージュされているがために軽妙なエッセイのような印象を与えるが、その主張は実のところシンプルである。つまり、松川は常にエイゼンシュテインの地点まで立ち返って映画の「思想と方法」を「解放」していくことを志し、そのジャンルレスな実践そのものを「ドキュメンタリー」に託していたのだ。

この文脈において資本主義のあり方を批判する一方でソ連アヴァンギャルドを評価するとなれば、そこには社会主義や共産主義への傾倒を想像したくなる面もある。しかし松川は、少なくとも映画制作の上では、そうした特定の政治体制へのコミットからも「解放」されようとしていたようだ。だからこそ、青春時代の仲間の多くが社会状況と強く結びついた自主製作運動へと打ち込んでいくなかにあって、PR映画という資本主義の内側から自らの「具体的な〝方法〟」（3頁）のみをもってそれを突き破ることに独りで挑んでいたように感じられる。それはまた、PR映画という一見偏狭な分野のなかに、松川の豊穣なアイデアを取り込むだけの土壌が培われていたということをも明らかにしている。

彼のそうしたアプローチは、正直に言って、土本や小川紳介や原一男が活躍していた時期に「ドキュメンタリー」として脚光を浴びることは難しかったかもしれない。松川の「ドキュメンタリー」は原則的に、政治運動からはもちろんのこと、撮影対象との交流や同期録音のリアリティといった戦後日本のドキュメンタリー映像史で定番のトピックからも「解放」されてしまっているからだ。むしろ、もはや現実と虚構が混じり合い、政治が文化に回収され、営利と慈善が一体となり、あらゆるジャンルが流動化している今日こそ、私たちは松川八洲雄の映画作品を新鮮な眼で見直せるのではないだろうか。

註

1. 本稿における問題意識や《仕事＝重サ×距離》の制作背景などに関して、大熊ゆま『つくる　ドキュメンタリー映画作家松川八洲雄の仕事――その芸術と時代』（明治学院大学大学院修士学位論文、2012年）を参照した。
2. 松川八洲雄『ドキュメンタリーを創る』農山漁村文化協会、1983年。本文中にある（頁数）は、すべて同書を指す。
3. こうした自らの「思想」と映像表現の「方法」の関わりを重視する姿勢は、松本俊夫の『映像の発見――アヴァンギャルドとドキュメンタリー』（三一書房、1963年）を筆頭として戦後世代の作り手らに共通するものである。
4. 実際のところ、イギリスのドキュメンタリー映画理論は「〝事実〟主義」には当てはまらないが、ここでは立ち入らない。詳しくは、森田典子「芸術映画社による製作現場の変容――戦時期日本における「ドキュメンタリー」の方法論の実践」『映像学』100号、2018年、10-31頁。
5. 松川八洲雄インタビュー（聞き手・構成：日向寺太郎）、山形国際ドキュメンタリー映画祭東京事務局編『ドキュメンタリー映画は語る――作家インタビューの軌跡』未來社、2006年、263-265頁。
6. これは今日までよく知られている亀井と三木の「カメラマン・ルーペ論争」における三木の主張を踏まえたものだろう。同論争については、藤井仁子「撮られなかったショットとその運命――〈事変〉と映画 1937-1941」『映像学』67号、2001年、

23-40頁。

7. 松川八洲雄インタビュー、前掲書、261頁。
8. 土本であれば《日本発見シリーズ 東京都》（1962年）や《ドキュメント 路上》（1964年）、黒木であれば《あるマラソンランナーの記録》（1964年）などを指す。

もりた のりこ／映像文化史・ドキュメンタリー研究
東京大学大学院学際情報学府博士課程、東京造形大学ほか非常勤講師。山形国際ドキュメンタリー映画祭2019プログラム・コーディネーター。共編著に『牧野守 在野の映画学』（近藤和都・大塚英志共編、太田出版、2021年）、論文に「記録映画における「主観」的表現の探求」（『映像学』104号、2020年）など。

第22回中之島映像劇場
映像のアルチザン―松川八洲雄の仕事―　配布資料をウェブに再掲
発行：国立国際美術館
資料発行日：2022年3月12日