

野田真吉と『記録映画』——作家主体論から分析する《まだ見ぬ街》

大谷 晋平

『記録映画』は1958年に創刊した記録映画作家協会の機関誌である。そこでは当時の映画作家、日本映画界が抱える問題について多様に議論され、また、同誌は記録映画界だけでなく他分野の芸術家とも交流する貴重な媒体としての役割も担っていた。そこで最も重要な議論のテーマとなったのが映画監督・松本俊夫が提出した戦後の作家主体の問題だろう。それは記録映画作家が自らの制作の意味を考える個人レベルの問題だけでなく、作家の戦争・戦後責任の議論においても非常に重要な意味を持った。

野田真吉は松本の作家主体の問題に共鳴し、また、1960年代前半にかけて同誌上で映画制作の理念や具体的な方法について積極的に自らの論を発信した。ここでは野田のドキュメンタリーに関する理念が作品にどのように反映されているのかを考察してみたい。

まずは記録映画作家協会と機関紙『記録映画』の成り立ちについて確認しておこう。1955年2月、映画の作り手の経済互助や作品の評論などの理論研究という二つの目的を掲げて教育映画作家協会が発足し、会員向けに『教育映画作家協会々報』が発行された。そこには会員の動向であったり、映画製作や社会・政治情勢に対する会員の意見などが掲載されており、また、当時の記録映画製作者の交流の場であった。

そして1958年6月に松本俊夫や岩佐氏寿ら8名を編集委員として『記録映画』が創刊。1959年からは編集長に岩佐を据えて、野田真吉も編集委員として加わった。そして野田は1961年から1964年3月号の休刊まで編集長として『記録映画』に関わっていくのである。この間、一貫して野田あるいは松本が編集に携わり、同誌は当時の前衛芸術運動の場としての役割も担っていた¹。

では、こうした芸術運動の場で何が議論されたのだろうか。ここで全てを細かく見ていくことはできないが、同誌では一貫して作家の主体について議論され、主体の確立を模索するドキュメンタリーの方法が探求されていたとは言えるだろう。そもそも、記録映画界の孕む問題が共有される契機となったのは松本の「作家の自主性のために」（教育映画作家協会々報 No.21）と「作家の主体ということ」（同No.31）であった。彼は、戦中に映画人が軍部のプロパガンダ映画制作を担わされたのは作り手の主体が欠如していたからだ²と指摘し、映画の制作や誌上での議論を通して作家主体の確立を模索したのである。つまり、松本は映画（芸術）が政治プロパガンダとして利用

されることを避けようとし、作り手が党派性のイデオロギーの影響下から自立することを促そうとした。この提案は主に共産党系の映画人から否定的な反応を引き起こし、その後『記録映画』創刊後に議論が継続していった²。

では野田真吉は作家の主体論、そしてドキュメンタリーの方法についていかに論じ、また、どのように映画に反映させたのだろうか。

野田は松本の前衛記録映画論を実作に生かす目的で《忘れられた土地》（1958）を制作したと述べている³。前衛記録映画論は松本が『記録映画』の創刊号に寄稿した論であり、ここでは現実を捉えることを契機として作家の内部の固定化された認識を自覚して変革し、それを通してさらに外部を捉えなおして変革していくというコンセプトが提案されていた。

野田はその松本の論に共鳴し、《忘れられた土地》を制作して、さらに自分自身でも松本の論を咀嚼して論じた。それが『記録映画』に掲載された「アクチュアリティの創造的劇化——ドキュメンタリー方法論についてのノート」である⁴。ここでは(1)事実にたいするフェティシズム、(2)「物」と「意味」、(3)アクチュアリティ、(4)ドキュメンタリー方法における「往復運動」、(5)映画におけるモンタージュ、(6)日常性のヴェールの下のドラマ、(7)芸術大衆化と運動の問題、という7つのテーマが論じられている。ここでは紙幅の関係上全てを詳細に説明することはできないので要点だけ述べておきたい。

野田によると、記録映画はこれまで「事実」が神格化され、その「事実」の扱い方によってノンフィクション/フィクションというジャンルの問題へと収斂されてきたと指摘した。そこで、そもそも「事実」とは何かを考える事を通して、「事実」が「物」と「意味」から成っていると述べる。そして、客体が日常的にもつ「意味」を剥ぎ取り、むき出しの「物」として捉えることを通して作家の内部にあるその客体に対する固定観念を破壊し、さらにその「物」に新たな「意味」を付与して具現化する新たな記録の方法が必要だと主張した。「事実」をこのように位置付けることで、「事実」を、それを解体するための客体として捉え、作家自らが受動的に日常的な意味を受け入れるのではなく、客体と対峙する主体としての意識を確立することに結びつけようとしたのである。こうして作家が外部と対峙して内部を変革し、その上でまた外部を変革する往復運動が生まれる。

ではその作家主体の理念は映画にいかにか反映されているのだろうか。ここでは《まだ見ぬ街》（1964年）を取り上げてみよう。



《まだ見ぬ街》

《まだ見ぬ街》はとある街のイメージの集積によって制作されている。この作品には例えば舞台となる街はどこか、あるいはどのような地理的特徴、産業、風俗なのかというナレーションは一切ない。ただただ街の風景、例えば下水道、道路、路地、建物、屋根、生活する人々のイメージがモンタージュされているだけであり、作品を通して何か一貫した明確なストーリーが描かれることはない。

また、例えば石畳の道を極端に接写するショットによって、我々が普段想像する石畳の道とは異なり、場合によっては一見何が映されているのかわからなくなるほど日常的なイメージからずらされた“道”が提示される。こういった超接写によるイメージは他にも壁、魚、屋根などの描写にも見られる。

そしてこうした映像はほとんど手持ちカメラによって撮影されることで、街に眼差しを向けている主体の存在を想定させる。つまり、ある主体が周囲の事物を多様な方法で見、日常的なイメージであったり、その日常性を剥ぎ取ろうとする主体内部の変革の集積として映画を捉えることも可能にする。

ただ、上記のように日常的なイメージをずらすような映像とは印象が異なるものも提示される。それが原爆のイメージである。作中では原爆の炸裂時を表すような閃光やキノコ雲の映像が挿入される。その上、街の日常的な風景のショットの直後に提示されることで、突如街の日常が奪い去られるような印象を受ける。原爆は我々の想像する街の風景を一変し、我々から日常のイメージをも暴力的に奪う。住居、商店、学校など我々の日常にあった建物の「意味」を一気に剥ぎ取り、全てを一様に瓦礫へと変質させてしまうのである。

また原爆は、それを見る主体の生をも一変させる。街の建物は我々に暴力的に作用を及ぼすことはほとんどない。しかし原爆はそうではない。つまり、主体が自らの内部によって客体のイ

メージを変容させていた関係が逆転し、客体が主体を暴力的に変容させてしまうのである。

我々は自発的に事物の見方を変容させることができる。一方で、抗いようがない暴力的な力によってイメージが奪い去られることもあるし、さらに我々自身が変容させられてしまうことがある。《まだ見ぬ街》は周囲の客体に対する日常的なイメージを自発的に変容させる主体を表しながら、一方で、その客体によって主体が強制的に変容させられる暴力性を表してもいるのである。

第二次世界大戦時、日本は泥沼の戦争に陥り、抗いようのない力によって市民の生活や生死が左右された。それは市民が一方的に変容させられる客体として扱われたことを意味する。そして野田と松本は、作家の主体が欠如していたことによって映画（人）が戦争に協力させられたと説いた。すなわち、自ら主体であることを放棄し、権力に左右される客体となり続けてしまったということである。《まだ見ぬ街》においては、原爆のイメージ、あるいはそのイメージを見せられることで、自分自身が暴力的な力によって変容させられる客体となることを否が応でも刻まれるのである。本作は自分自身が外部・内部を変革する主体であろうとすることと、外部から暴力的に客体にさせられることを同居させることによって、両者をせめぎ合わせていると言えよう。同作は一方的に客体となることがいかに悲劇を産んだかを表し、作家主体をめぐる重要な作品の一つだと言える。

註

1. 『記録映画』には例えば、花田清輝、安部公房、佐々木基一、吉本隆明、関根弘、針生一郎、湯浅譲二、武満徹、粟津

■

潔、磯崎新、寺山修司など実に多様な人物が寄稿していた。
また、大島渚、吉田喜重といった劇映画の関係者も寄稿して
いる。阪本裕文、佐藤洋『「記録映画」解説・目次・索引』、
不二出版、2015の「Ⅲ. 総目次」を参照。

2. この論争については大谷晋平「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」『映像学』第102号、2019年の第二節
を参照されたい。
3. 吉見泰、野田真吉、高島一男、谷川義雄、八幡省三、河野哲
二、間宮則夫、西本祥子、長野武春、坂田邦臣、宮崎彰、山
岸一章、大島辰雄 「“忘れられた土地” 記録映画研究会
—座談会—」『記録映画』1958年11月号（1巻4号）、7頁。
4. 「アクチュアリティの創造的劇化」は『記録映画』の第1巻第
4号・第5号、第2巻第1号の3回に渡って連載。

おおたに しんぺい／神戸大学国際文化学研究所博士
後期課程

第19回中之島映像劇場
野田真吉の暁—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：2020年10月2日
主催：国立国際美術館、国立映画アーカイブ