

## 「シネマ 57」が求めた実験精神を持つ映画——「作家の眼」の表現

大谷晋平

### 序論

1960 年前後は、世界で新しい映画の潮流が生まれる時期だった。フランスのヌーヴェル・ヴァーグ、イギリスのニュー・ウェイヴ、チェコ・ヌーヴェル・ヴァーグがその時期の代表的な“新しい波”である。日本でも大島渚、吉田喜重、篠田正浩の三人が松竹ヌーヴェル・ヴァーグと称され、彼らは当時の日本映画界の新しい世代の代表として扱われる。しかし、実は彼らの他に自ら「映画の実験」を掲げて活動していたグループが 1950 年代後半に存在した。それが「シネマ 57」（以下、「シネマ」）である<sup>1</sup>。

「シネマ」は羽仁進、<sup>てしがほら</sup>勅使河原宏、松山善三ら映画人から成る私的なグループであり、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。彼らのグループは規模も小さく、大きな運動にはならなかったが、ここで重要なのは「シネマ」を母体にして日本アート・シアター・ギルド（以下、ATG）が設立されているということである。

ATG は「芸術的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映画館<sup>2</sup>」を目指して設立され、また、作品の公開毎に映画雑誌『アート・シアター』を発行し、そこに書かれた記事では幅広く日本の映画に関する問題を取り扱っていた。これらの活動内容には ATG と「シネマ」に共通点が見られる。また、ATG 設立時の運営委員 15 名のうち 6 名が「シネマ」の元メンバーであり<sup>3</sup>、このグループの活動や理念が ATG の活動に何らかの影響を与えたことは想像に難くないだろう。つまり ATG の扱う「芸術的映画」と「実験的映画」の性質を正しく理解するためには、その前身である「シネマ」についての考察も必要なのである。

以上のように「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、一定の評価を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ほとんど認知されていない。当然、本格的な研究もなされていないのが現状である。

先行研究としては、西村智弘の「『シネマ 57』と ATG」が「シネマ」の活動についてまとめられている唯一の論文である<sup>4</sup>。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、「実験性」や「芸術性」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」の活動の内実、彼らの特徴を捉え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、同人メンバーの評価した“良い映画”がどういった「実験的」な性質をもっていたのかという疑問を切り

口として書き進めていく。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。これは、端的に説明すると、被写体や作品のテーマに対する映画製作者の態度の表れ、である。すなわち、この言葉は、作家自身の対象に対する「アプローチの態度」と、その態度を「表現する」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」のアマチュア映画、記録映画、劇映画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1章では「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理解、第2章での具体的な分析のための基礎的な情報を整理する。

第2章では、第1章をもとに、そこからジャンル毎に「シネマ」の注目した視点を明らかにし、「シネマ」が特に映画に対してどのような「実験性」を求めたのかを、言説分析に加え、映画の主題や映画技法等から明らかにしていく。

本論を通して、「シネマ」の同人が求める“良質な”映画の必要不可欠な要素——「作家の眼」を表現するか否か——の特徴が明らかになる。そして、彼らの活動を明らかにすることによって、当時の日本の新しい映画運動が1950年代を通じて行なわれる、連続性をもった運動であることが解明する。

## 第1章 「シネマ」の活動とその特徴

### 1. 「シネマ」の活動内容と結成動機

まずシネマのメンバーや活動内容について確認し、その特徴を挙げていきたい。

「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)のプロデュースや映画関連の本の執筆を行なった。「シネマ」の結成当時、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躍し始めていた。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。彼は1948年に助監督として入社しており、はじめは中村登、吉村公三郎につき、1950年代中頃から木下恵介についていた。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年代前半に勅使河原らと「青年ぶろだくしょん」を結成して記録映画『北斎』（勅使河原宏、青年ぶろ、1953）を製作するなど、映画プロデュース等を行っていた。丸尾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、初版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。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）などを製作し、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）で評価されていた記録映画の監督であった。彼もまた後に劇映画を製作し『不良少年』（岩波、1961）や『彼女と彼』（岩波、1963）等を手がけていく。『彼女と彼』を含め、ATGでは3本の作品が配給された。

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2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製作者、批評家、ジャーナリストであったが、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。勅使河原らも含めて「日本の新しい波」と見るものもあるが<sup>5</sup>、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である。

話を「シネマ」に戻そう。「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<sup>6</sup>。主な活動内容は会報『Cinema』<sup>7</sup>の発行と、映画を上映する定例会の開催である。一般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ようである。

会報は1、2ヶ月に1度ぐらいの頻度で発行され、そこには同人による作品批評、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ンタージュ論のような映画理論や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。

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。

(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』(Time in the Sun、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・レグプロデュース作品 『人類の敵』(The Back of Beyond、ジョン・ヘヤー、Shell Film Unit、1955)、『砂漠の人々』(The Rival World、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』(Neighbours、マクラレン、National Film Board of Canada (NFB)・Office national du film du Canada (ONF)、1952)、『椅子の話』(A Chairy Tail、クロード・ジュトラ、マクラレン、NFB・ONF、1957)、『線と色の即興詩』(Blinkity Blanc、マクラレン、NFB、1955)、『ファンタジ』(A Phantasy、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』(1955) 石元泰博、大辻清司、辻井彩子 音楽・武満徹

## 1958年

第6回(5月)	1. 美術映画特集 『北斎』(勅使河原宏、青年ぷろだくしょん、1953)、『ヴァン・ゴッホ』(Van Gogh、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』(Night Mail、ハリー・ワット、バジル・ライト、General Post Office (GPO)、1936)
第7回(6月)	「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
第8回(7月)	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)

第9回 (8月)	『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
第10回 (9月)	『チャパーエフ』( <i>Chapaev</i> 、ゲオルギー・ワシリェフ、セルゲイ・ワシリェフ、Lenfilm、1934)、亀井文夫の講演
第11回 (11月)	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」
第12回 (11月)	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)、『パシフィック 231』( <i>Pacific 231</i> 、ジャン・ミトリ、Tadié Cinema、1949)、『恋ざんげ』( <i>Le Rideau cramoisi</i> 、アレグザンドル・アストリュック、Como Film、1953)

#### 1959年

第13回 (1月)	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 2. 『赤西蠣太』(伊丹万作、片岡千恵蔵プロ=日活、1936)
第14回 (2月)	1. ニュース特集「戦後十年」(日映新社提供) 2. 昭和27-34年の各2月のニュース映画(日映新社提供)
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)	ヨリス・イヴェンス特集 『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 reconqué Paris</i> 、イヴェンス、Garance See、1957)
第17回 (6月)	1. チェコ人形・漫画短編特集 『イタズラボールチャン』『漫画映画のできるまで』 2. 実験映画『釘と靴下との対決』日大芸術科製作 3. フランスのニュース映画(作品名表記なし)
第18回 (7月)	小型映画特集 1. 8ミリ作品 『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) 2. 16ミリ作品 『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)

(このリストは『Cinema』に掲載されている情報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。

実は、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。この「実験性」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<sup>8</sup>。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<sup>9</sup>」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、①②も含めて、荻自身も認めているように<sup>10</sup>、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」について明確な定義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」だとなんとなく感じたものや、その作品のもつ「実験性」について断片的にせよ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、ということを探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、より広義に、様々なジャンルに表れる新しい表現を含む映画である。

また彼らは決して「シネマ」の運動が「単に映画技巧の末梢をほじくるディレッタンテイズムや、一般の理解から離れたいわゆるアヴァンギャルドの高踏的な反俗趣味におちいつてはならない<sup>11</sup>」という考えを持っていた。これは第 2 章で詳しく論じるが、「シネマ」が映画の公共性を重要視していたからである。

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され、同人自身によって“実験映画”と銘打たれ公開された。本論は「シネマ」の同人による議論や彼らの評価した映画から、彼らの求める「作家の眼」の表現を明らかにすることに重きを置いているため、『東京 1958』については深く掘り下げることは無い。

ここまで見てきたように、「シネマ」はそもそも映画における「実験」とは何かという明確な定義づけはなく、さらに、何のために「実験」するのかという目的をはっきりと打ち出していたグループではなかった。言うなれば、活動の目的が定まっていないグループだった。ただし、彼らは映画を見る際に一定の評価軸を持っていた。第 2 章からはこの評価軸を明らかにしていく。

## 第2章 「作家の眼」——「シネマ」が評価した映画

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、そのこと自体が、新しい映画表現の模索のためにはジャンルにこだわらないという「シネマ」の態度を表している。むしろ羽仁や勅使河原は、記録映画も劇映画も両方製作し、ジャンルの垣根を越える製作態度を見せている。この二つのジャンルを繋ぐキーワードが「作家の眼」であった。

本章の第1節以降で詳しく論じることとなるが、本論の冒頭でも簡単に触れたように、「作家の眼がある」映像とは、作者の意見や被写体に対する態度が表れている映像と感じられる作品に使われた。では、作者の意見や態度が表れている映画とはどのようなものだろうか。第2章では「シネマ」の言説分析を軸に、映像とも照らし合わせながら「作家の眼」の意味するものや映画の表現技法について明らかにしていく。

そのため第2章では、「シネマ」がジャンルの括りに強いこだわりがないことを理解した上で、便宜上、以下のように分類して論じていきたい。すなわち記録映画、劇映画、アマチュア小型映画、そしてその他の映画——マクラレンの実験映画、人形映画、ニュース映画等——の4つの分類である。第2章では、アマチュア映画、記録映画、劇映画それぞれのジャンルで、「作家の眼」が何を論じるために用いられたのかを検証していく。

### 1. 「シネマ」の評価した記録映画

「シネマ」のメンバーが会報上で初めて「作家の眼」という言葉を用いたのは亀井文夫の記録映画、『世界は恐怖する』（日本ドキュメントフィルム＝三映社、1957）を論じた時であった。後でその言説を取り上げるが、まずは「シネマ」の上映会で扱われた記録映画について確認しておこう。

定例会で上映された記録映画は、イギリスの作品、亀井文夫の作品、美術映画、イヴェンスの作品、クストオの作品があるが、「シネマ」は特にイギリスの作品と亀井文夫の作品について熱心に語っている。

羽仁は『Cinema57』第3号の「英国の記録映画」においてイギリスの「ドキュメンタリー」を紹介している。その中で羽仁は、イギリスのドキュメンタリスト、スチュアート・レグやジョン・グリアスンらの論を紹介しながら、自説も述べている<sup>12</sup>。主な論点を簡単にまとめると以下ようになる。レグが、ドキュメンタリストは社会を分析する能力が必要だと主張しているのに対し、羽仁はそれに加えて映画独自の表現が必要だとする。その表現の探求にはマクラレンのような映像メディアの効果自体を探求するような実験も必要であり、映画が言語と異なる方法で目の前の問題を論じることの重要性を訴えている。

ここで注目したいのが、レグが製作者の社会を見る眼を要点としているのに対し、羽仁が映画で論じる必要性を説いていることである。そして、羽仁はそのために映画技法の探求をしているのである。さらに、羽仁は記録映画の「表現」の問題を前面に押しだしているが、この問題は羽仁だけでなく、「シネマ」の幾人かのメンバーにも共有されているこ

とであった。

「シネマ」は『Cinema57』第4号の座談会で、亀井文夫の『世界は恐怖する』を、映画で作者が論じるという問題に対して、一つのアプローチをしている作品として評価している<sup>13</sup>。

『世界は恐怖する』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、ということテーマにしている。この作品は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、放射能に関するいくつかの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シーンである。それらのシーンは、例えば、一般の人々の生活風景を描写し、生活を営む空間に放射能が潜んでいることや、原爆症の女性や奇形児などの、既に放射能の被害に合っている人々を登場させ、観客に放射能の恐怖を感じさせる。

『世界は恐怖する』は科学的な実験に基づいて、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<sup>14</sup>、「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<sup>15</sup>。

荻：(……) 北川冬彦さんがこの批評で、モニ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。僕はあの映画はモニタージュがあるからおもしろいんだがなあ。

松山：あれにモニ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。

(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：あのモニ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。<sup>16</sup>

ここで、草壁は「科学映画」と比較しながら「作家の眼」について語っている。そして、このやりとりの後、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ている。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ップール映画<sup>17</sup>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。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、原爆症で治療を受けている女性が病室で横になり、そ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——窓際の女性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、木の大きな揺れ——爆風を想起させる——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、肉体的にも精神的にも苦しみを受け続けていることを描こうとしているのだろう。この二つのショットによって、放射能の人体に対する影響だけでなく、恐ろしさが表現されている。

では映画の製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。それは製作者自身、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<sup>18</sup>。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<sup>19</sup>。

そして、「作家の眼」には、①対象に対峙することと、②その対象に対峙した結果、作者に生まれた意見や感情を表現する、という映画の製作上の二つのレベルが含まれている。記録映画を製作する時にこの二つのレベルに分けて考えることは、実は羽仁が「シネマ」結成前から思案していたことであった。

羽仁は映画を製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<sup>20</sup>」と述べている。ここで羽仁は「作家の眼」と同様に、映画の製作課程を「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、もちろん作者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る<sup>21</sup>」（傍点は引用者による）と述べ、「発見」の連続による作者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、「作者の眼」とは対象を捉える製作者の観点であり、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指摘しつつも、当時はまだ世の中に受け入れられないと感じていた<sup>22</sup>。

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、

羽仁のイギリスのドキュメンタリーに関する議論——映画を通して世の中の問題を論ずることの必要性——と共通の要素を含んでいる。すなわち、被写体やテーマと関わる製作者自身の態度を表現すること、である。そのテーマとしては、あらゆる社会問題や政治問題等のさまざまな種類のものが想定されるが、根底には「作家の眼」がなければならなかった<sup>23</sup>。

## 2. 「シネマ」の評価したアマチュア映画

次に「シネマ」がアマチュア映画にどのような可能性を見出だしていたのかを、特徴的な批評を例として挙げながら論じていきたい。ここでも記録映画での議論と同様に、「シネマ」が「作家の眼」を重要視していたことが浮かび上がってくる。

「シネマ」はアマチュアの8ミリや16ミリ映画に注目していた。定例会の第2回、第4回、第8回で8ミリ映画を上映し、1959年には「笑い」をテーマに8ミリ・16ミリコンクールを主催している。しかし応募総数が少なかったため、結局コンクール形式から発表会形式になり、第18回定例会（最終回）では同人の作品を含めたものが催された。

当時はアマチュア8ミリ映画ブームであり<sup>24</sup>、『芸術新潮』には1957年1月号から1960年12月号まで、4年間毎月「8ミリ」のコーナーが設けられていた。そこでは主にプロの映画製作者や批評家による作品批評や8ミリ映画論が述べられ、他にはコンテストの情報、レンズやカメラ等の機器の紹介がなされていた。このコーナーには「シネマ」から羽仁、松山、荻が多数の文章を寄せており、特に荻は1959年2月号から最終回の1960年12月まで、約2年間ほとんど毎回作品批評とアマチュア作家論を投稿している<sup>25</sup>。この中で松山は8ミリの特性について以下のように語っている。

8ミリ映画があくまで個人の作品であり得るということは、どんなに光栄な特権であろう。いかなる主張も、いかなる独創も、いかなる実験も可能なのである。しかも、それを制約するものはない。私は8ミリ映画を製作する人々にその特権を生かした作品を作ってもらいたい。<sup>26</sup>

8ミリ映画は個人的であるがゆえ非商業的であり、だからこそあらゆる実験が可能だという。また、羽仁も松山とほとんど同様のことを、1957年の3月号で述べている<sup>27</sup>。松山も羽仁も既に松竹や岩波映画という企業で働いており、「自由な実験性」を強調する彼らの意見は、映画の企業性、自主規制、製作時のスポンサーへの配慮など、彼ら自身がさまざまな制約のもと作品作りをしていたからこそ出たものだろう。そして、8ミリ映画にはあらゆる実験が可能であるゆえに、羽仁は同文章で「8ミリ映画は、明日の商業映画の導き手となる可能性をもっている」と、アマチュア映画がプロの映画界全体にも波及するような運動となる可能性を見出だしている。

しかし羽仁らの期待とは裏腹に、実際は彼らの興味を惹くような作品はなかなか生まれなかったようだ<sup>28</sup>。ただし、定例会で取り上げた製作者達は何らかの「実験性」を感じさせ

る作品群だった。

では、「シネマ」の同人はどのような作品を評価していたのだろうか。単に映像表現の技法に凝ったようなものや、もの珍しいものを撮ったもの、ショットの構成や構図がプロのように精度が高いものを評価していた訳ではなかった。そうした作品はアイデアの面白み、技術力の高さ等については認められ、当時のアマチュア向けのコンクールに入選はしているものの、「シネマ」の同人からは高い評価は得られていない<sup>29</sup>。

彼らの作品評価の基準は、御前茂樹の『新春に憶う』の批評に端的に表れている。作品の内容は以下の通りである。

新春に団らんしていた一家の庭先にたまたま高射砲の破片が落ちていた。その破片を拾い上げるとつまましい戦争の記憶が蘇ってくきて、戦時中の一家の苦しい暮らしの回想になる。

松山によると、この作品の戦時中のシーンは、御前自身が当時撮影していたフィルムを元に作られており、作者の生活の記録を通じて、当時の人々の生活の様子を知ることのできる点で貴重だという。この作品の記録性を評価することに加えて、松山は以下のように続ける。「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<sup>30</sup>」。ここでは個人の記憶、戦時中に作者が体験した出来事が映画で表現されていることが非常に高く評価されている。また、その体験が「日本人の歴史でもある」ということは、製作者個人の記録を通じて見る者の記憶も喚起する力があるということでもある。

『新春に憶う』は多くの人が体験する同じ出来事（＝戦争）の記録を用いた作品ではあるが、製作者の体験（＝製作者の戦時中の生活の記録）が表現されているという点で個人の記憶に近い性質を持つと言えるだろう<sup>31</sup>。記憶には必ずその出来事を思い出す主体がおり、思い出す場面はその者にとって何かしら影響を与えるような場面である。つまりその場面は、その者自身が感動したことをも表しており、それが映画になると、撮影者が被写体に対して何か感ずることがあったことを表すような表現が隠されていると言える。この作品と松山の批評は、撮影者の痕跡がいかにか映像で表現されているのか、当時の人は何をその痕跡として受け取っていたのか、という重要な問題を有している<sup>32</sup>。『新春に憶う』のフィルムが残っていれば、その検証も可能となろう。

松山の批評の要点を端的にまとめるなれば、個人の記憶ではあるが社会の記録でもあること、いわば私的な眼差しが公的な意味を持ち、個から公へ広がりがあることを評価していると言えよう。そして、これは既に述べた『世界は恐怖する』の草壁の批評と共通している。

草壁は、放射能に対して亀井が感じた恐怖が映画で表現されていることを「作家の眼」がある“アップール映画”だと評したが、これもまた個人（＝亀井）が放射能のことを調べていくうちに感じた恐怖の記憶を動機として社会にその恐怖感を発信し、観客に受容されて公共性を帯びた記録へと広がっていくものである。

「作家の眼」、個人の記憶、公共性を帯びたているものとしての「記録」の三つのキーワ

ードを、映画を製作する過程と照らし合わせながら整理すると以下のようなになるだろう。まず、「作家の眼」がある映画とは、映画を作る作家が被写体に対峙し、それによってその作家自身の感情や意見が生まれて、それが表現されている映画であること。言い換えるならば、被写体に対峙した時の作家個人の記憶がカメラと編集を通して形成し直され、それが表現され、観客に受け入れられて公共性を帯びた記録になる映画、である。

また、被写体に対峙する姿勢はその作家の独自性があればある程良いが、あくまでもそれは観客に受け入れられなくてはならない。つまり、「作家の眼」がある“良い映画”の条件とは①被写体に対する作家独自の視点や態度を持っていること、②その視点や態度が表現されていること、③観客に①②が伝わり、なおかつ受け入れられること、である。彼らの目指した映画表現を一言に集約するならば、作家独自の視点を持った個人の記憶が観客に受け入れられて公共性を帯びた記録になるもの、であった。

これらの条件を満たすような映画を作るために、映画に「実験性」が必要だったのである。言い換えると、「作家の眼」がある“良い映画”を作るための実験が「良い実験」だった。そしてその「良い実験性」をジャンルに拘ることなく求めていた。そのため、記録映画、アマチュアの小型映画、劇映画以外にも、マクラレンの実験映画、人形映画、ニュース映画という多様なジャンルの映画に映画技法の探索を求めたのである<sup>33</sup>。

ここまで「シネマ」の活動や言説を読み解いていくことで、彼らの目指してきた「作家の眼」がある“良い映画”の特徴が浮かび上がってきた。「シネマ」にとっては、映画においてどのような斬新な表現方法を発見しても、それが「作家の眼」を表現することに貢献できなければ、それはただ単に珍奇な映像にすぎなかったのである。

では、「シネマ」にとって「作者の眼」が表現されていると感じられる映像表現とは、どのような映像だったのだろうか。

次節からは具体的な劇映画を取り上げながら、「作家の眼」をもった“良い映画”の映画技法の条件を明らかにする。劇映画を例としてとりあげるが、どのようなジャンルにも共通する「同時代性」という条件が浮かび上がるだろう。

### 3. 「シネマ」の目指した劇映画

本論はここから、「シネマ」の劇映画における議論を読み進めながら、「シネマ」の目指した「作家の眼」の表現の特徴について明らかにしていくことにする。

「シネマ」の劇映画に関する議論の特徴を一言でまとめると、物語の内容や登場人物像に関してはあまり言及されることがなく、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。「シネマ」が技法に対して関心が高かったことが伺えるが、やはりそこに通底しているのが「作家の眼」が表現されているかどうか、という問題であった。しかし、やはり扱う作品のテーマには傾向があり、そこから製作者のどういった着眼点に「シネマ」が面白みを感じているのか、という点は浮かび上がってくるだろう。

では、ここから劇映画において「作家の眼」が表現される具体的な映画表現について分析していくことにする。まずは、「シネマ」が評価する劇映画作品や監督についての、基本

的な情報を挙げていこう。

第 1 章でも触れたように、「シネマ」は実験意欲にあふれた映画作品に毎年「シネマ賞」を授けるつもりであった。実際には 1958 年しか「シネマ賞」は与えられなかったが、まずはその作品群について確認してみよう。尚、「シネマ 58 賞」に選ばれた作品の日本での公開年は全て 1958 年であるが、外国映画も含まれるので、オリジナルの公開年も記しておく。

### シネマ 58 賞

『檜山節考』（木下恵介、松竹、1958）

『眼には眼を』（*Oeil pour Oeil*、アンドレ・カイヤット、UGC、1957）

『炎上』（市川崑、大映、1958）

『女の一生』（*Une Vie*、アレクサンドル・アストリュック、Agnes Delahaie、1958）

『法隆寺』（羽仁進、岩波映画、1958）

『裸の大将』（堀川弘通、東宝、1958）

『死刑台のエレベーター』（*Ascenseur pour l'échafaud*、レイ・マル、Nouvelle Edition、1958）

『し』（8 ミリ自主制作、ドナルド・リチー、1958）

『田舎司祭の日記』（*Journal d'un curé campagne*、ロベール・ブレッソン、L'union Générale Cinématographique、1950）

「シネマ」の議論の俎上によくあがった人物と作品は、上記に含まれる木下恵介、市川崑、ブレッソンのいくつかの作品の他、黒澤明、川島雄三、ミハイル・カラトゾフの『戦争と貞操』（*Летят журавли*、Mos Film、1957、後に『鶴は翔んでゆく』に改題）、記録映画の監督でもあったアラン・レネ、そしてロベルト・ロッセリーニらのイタリアのネオ・リアリズムの監督達である。

シネマの言及した全ての作品、監督について考察していくことはできないが、彼らの主張や特徴がわかりやすく表れているいくつかの議論を通して、劇映画における「作家の眼」の表現について明らかにしておくことにする。

### 劇映画における「作家の眼」の表現——木下恵介『檜山節考』

「シネマ」の劇映画に関する議論の中でも、物語の内容、形式的な点や映画技法的な点に関しても盛んに論じられたのは木下恵介の『檜山節考』である。『Cinema58』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。この後詳しく述べるが、一つが演出技法、特に演技、セット、照明の問題。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、という問題である。

これらの問題を見ていくことで、「シネマ」が、テーマを同時代に結びつける視点を表現する映画を高く評価する、という特徴を有していることが浮かび上がってくるだろう。

『檜山節考』のあらすじは以下の通りである。

あらすじ

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——をするしきたりがある村に、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。

まずは「シネマ」による映画技法の指摘から確認していこう。

「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」の同人はそれらが乖離していてまとまりがないと指摘する。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である）、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指摘している<sup>34</sup>。「シネマ」の同人の意見を一言でまとめるならば、様式化か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、という指摘である<sup>35</sup>。これは演出の非統一性を非難したものである。

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である<sup>36</sup>。だから寓話性を強調する方法をとって様式化を模索したとのことである。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ことである<sup>37</sup>。

つまり『檜山節考』の様式化した演出の最初の動機は、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だったのである。言い換えれば、木下の視線は『檜山節考』の悲劇性よりもむしろ、劇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。

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“直接”描こうとしたことに理由があるという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。端的に言えば、『檜山節考』には木下の「作家の眼」はあるが、それは明快に表現できていない、ということである<sup>38</sup>。

ただし、作品の最後の汽車が走るシーンを「シネマ」——特に松山、勅使河原、萩——は高く評価した。

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（1958年当時の）現代で、30秒程度の映像である。辰平とその嫁が山に手を合わせ、ディゾルヴで白黒映像になり、現代のシーンがはじまる。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。以上を見ても、このシーンはストーリーには全く関係がないことがわかるだろう。

まず、このシーンは物語上必要の無いシーンであることから、そのシーンが何か意味がありそうだと観客に思わせる。さらに、本編と比べて、演出に大きな変化がある。本編がスタジオ撮影だったのに対し、現代のシーンは突然ロケーション撮影になり、人は映ってはいるが演技ではない。さらにこのシーンでは本編とのコントラストが含まれている。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。共通点は雪が積もっている山であること、辰平と嫁の二人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。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」が現代の問題として提示される。しかし、スキー客は「姥捨」の看板と反対の方向を向いており、視線の先に看板が無いことにも何か示唆的な意味を含んでいそうである。

松山は、原作に無いこの短いシーンが最後に入っていることで、「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木下は伝えたかったのではないかと推測する。さらに、固定カメラが俯瞰で捉えており、進んで行く汽車を以下のように解釈した。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<sup>39</sup>。もちろん意味の捉え方は見る者によって変わり、そもそも正解というものはないものであるが、このシーンに「姥捨」を現代の問題として捉えるという「木下の眼」を見出だしている。

この松山の批評は、「記録」や「劇」がジャンルというよりはむしろ、方法として捉えられていたことを表しているのではないだろうか。『檜山節考』の本編は確かに「劇映画」ではあるが、最後の汽車のシーンは演技も無く、ただ汽車が走るところ、駅に到着するところだけを撮った「記録的」なものである。この「記録的」なシーンが作品の最後にあることによって、それが本編の「劇」と併置され、作品を様式的でフィクショナルな様相から、現代の現実世界の貧困問題へと結びつけようとする木下の意思を汲み取れる。端的に言えば、『檜山節考』は「劇」や「記録」という方法を用いた「劇映画」だと、松山は感じ取ったのである。

この「劇」と「記録」をジャンルでなく方法として解釈することは、先に挙げた『新春に憶う』の批評とも重なるものである。同じく松山の批評によると——先にも述べたが——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製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、松山はこの記録映像を回想に用いていることを高く評価しているのだが、裏をかえせば、この作品に記録映像でない部分があることも彼にはわかっていたということである。つまり、この作品は「劇」と「記録」の両方を盛り込んでおり、フィクショナルな部分とリアルな部分との両方によって構成されていると言えよう。

方法としての「劇」を記録映画に盛り込むことは、実は羽仁が「シネマ」結成前から考えていたことでもある。本章の第1節で挙げた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」には、「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<sup>40</sup>」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。

一方で、この提案は記録映画における表現方法としての「記録」の問題を浮かび上がらせることにもなっている。なぜなら「劇的」な表現方法を盛り込んだ記録映画を製作することで「記録」の映像が「劇」と併置され、それは必然的に「記録」を作品の一部として扱うことになるからだ。「劇」「記録」を表現の方法として扱う試みは、やがて『不良少年』へと結実する<sup>41</sup>。

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、勿論これは「作家の眼」を表現しなければならなかった。「作家の眼」が観ている者に上手く伝わるか、伝わらないかということも「シネマ」にとっては作品を評価する基準となるものだったのである。「シネマ」による『檜山節考』の批評の中から取り上げた二つの例——様式化の問題、汽車のシーン——はどちらも「木下の眼」がある演出だったが、その表現方法において、それが上手く伝わらないもの／伝わるものとして評価を異にした。

そして『檜山節考』であれば、貧困と人間の生がテーマであったが、それが1950年代の社会問題と結びつけられる視点を持っていたことが「シネマ」に評価された。つまり、あるテーマをどのように同時代と結びつけるのか、という「眼」を持っていることが「シネマ」にとっては重要な要素でもあったのである。それは「シネマ」が製作した『東京1958』の1958年の東京を描き出すというテーマ設定に如実に表れていると言えるだろう。

では、そもそもなぜ「作家の眼」の表現が必要だと考えたのだろうか。その根本的なところには、製作者自身の意見を社会に表明しようとしたからである。

「シネマ」のメンバーはさまざまな場面で「作家の眼」という言葉を用いてきた。何度も確認してきた通り、これはまず被写体やテーマをまずどのような視点で捉えるかということが第一にあった。つまり、映画を撮るといふことの前に、まず作家自身が対象に向き

合うという態度が求められていたのである。そのような即物的な態度で対象を捉えてから、どのような作品を手がけるのかを思考することが「シネマ」の求めた製作手順であった。羽仁は1959年4月の『キネマ旬報』で記録映画を製作した際の経験を述べている。

僕の映画のシナリオは、撮影がはじまる時にでなく、撮影が終る時に完成した。撮影の前には、ごく簡単なストーリーがあっただけでなり、それは毎日の撮影の中でふくれあがっていき、編集室で完成した。<sup>42</sup>

撮影前にストーリーが用意されていないという点に、羽仁がいかに対象と向き合いながら作品作りをしていたかが表れている。

上記の『キネマ旬報』では「映画言語の新しい論理」という特集が生まれ、そこでは羽仁に加えて増村保造、今村昌平、中平康、蔵原惟繕ら1950年代後半にデビューした監督達がそれぞれ映画論を語っている。そこで彼らは軒並みテーマの同時代性、現実を追求する態度の必要性を説いている。「シネマ」のメンバーと同様に、やはり彼らは映画を、現実を捉え、捉えたものを表現するための装置として認識していたのである。ただし、これらの言説は、一方で現実を捉えることの難しさを反映している。

『キネマ旬報』の同特集の冒頭部分では、特集を組んだ理由を以下のように述べている。

谷底から這い上った反省期の自我では、とうていわからないくらい今日の現実複雑であり、その現実反映として人間意識も単純ではない。もし映画が、こうした現実と人間を描くものであるならば、すでに古い時代の古い言葉では現わすことができないだろう。(……) 現代を正しくつかまえるためには、現代の言葉がどうしても必要だろう。<sup>43</sup>

繰り返しになるが、新しい表現方法を獲得しなければならないのは、複雑な現実を捉えるためであり、その問題意識のさきがけとして「シネマ」が存在したのである。ただし、彼らは、少なくとも結成時は、そのことを自分たちで理解していたわけではなかった。「シネマ」の活動の前半は上記の問題意識を自分たちの手で表面化させていき、後半はそれに立ち向かうための表現技法を模索したのだと言える。ただ、その模索は、結局は答えどころか、どういう模索が必要かという方針さえ見つからないまま「シネマ」としての活動は自然に消滅していった<sup>44</sup>。

ただし、「シネマ」としての活動が終焉しても、メンバー各人が「眼」を持ってそれぞれの活動を続けていったことは周知の通りである。彼らにとっては「シネマ」はステップアップの為の修練の場であり、自分たちの中の問題意識が表面化したことで、グループの大方の役割は果たし終えていたとも言えよう。その後の技術的な探求は各々の手にゆだねられる。

## 結び

本論はここまで「シネマ」の活動や言説を確認しながら、グループの性格をあぶりだしてきた。それを端的にまとめると以下のようになる。

「シネマ」の同人は 1950 年代当時の日本の映画が、新しい表現を模索することもしない閉塞的な状況に不満をもっていたが、その不満の具体的内容が自分たちでは表現できなかった。暗中模索のような状態を打開するため、当時の一般的な映画とは少し違うことをしようとして、参考のためにさまざまな映画を見て、仲間と語り合った。そういった活動を通して、自分たちは現実を捉え、それを上手く表現する「作家の眼」を持った映画を製作したいのだということに気がついた。それに気づいてからは、「作家の眼」を表現する方法を探求しはじめた。ただし、その試みはグループとしては半ばで終着し、各々が自らの「眼」を表現する方法を探求していった。

「シネマ」の言う「作家の眼」は創作の態度を指している。そして、そこには二重の「記録性」が内包されているものであった。それは作家の目の前で起っている出来事を記録するという客観的な対象と、その出来事やものに対峙した作者自身の態度を記録するという、自分自身を記録の対象とする二重性である。ただ、この二つを合わせた「記録」を表現する——作品として観客に提示する——段階になると、この二つの「記録」のうちの、特に後者を表現するためには、『檜山節孝』や『新春に憶う』にあるように、「劇的」な方法を用いることも許容された。つまり、「作家の眼」がある作品とは、創作の段階では、①現実世界にある対象を記録する、②その記録に対する作者自身の心情を記録し、表現の段階では特に②を表現している映画であった。そして②が最も顕著に表現されているのは①の性質を持った映像であったが、一つのまとまった作品としては「劇」のようなフィクショナルな要素を用いることも許容されたのである。ここから言えることは、彼らにとっては、「記録」や「劇」がジャンルを表すだけではなく、「作家の眼」を表現するための方法を指すようになったということである。

以上のことを踏まえると、「シネマ」のいう「実験性」は、以下のような性格を持っていたことがわかる。映画技法を探求するための「実験性」ではあるが、それは現実——対象に対峙した時の自分の心の動きも含む——を捉えるため（上記の①②）、そして特に②を表現するための「実験」である。

今後は本論を通じて明らかになった「作家の眼」のための「実験」が「シネマ」のメンバーの作品内でどのように表れているのかということ进行分析しなければならない。また、上記の「実験性」が ATG とどのような繋がりを持つのかということを切り口に「シネマ」と ATG の連続性／非連続性を検証していく必要もある。

また、「シネマ」は 1950 年代の映画に関する問題にさまざまな示唆を与えてくれた。特に“どのように映画表現を広げるのか”という観点からアマチュア映画に着目した点は興味深い。『芸術新潮』での 8 ミリ映画の批評と、コンクール入選作品の評価の相違からアマチュア映画における“良い作品”の条件をあぶり出せることができるだろう。また「8 ミリ」で取り上げられたアマチュア映画家の何人かは「シネマ」の会員でもあったし、小型映画

発表会でも作品を提出していたりもするのだが、そういったアマチュアとプロの交流という点でも注目できる。

記録映画の分野においては、1950年代後半は“真実”と“虚構”の線引きについて議論が高まった時期であった。例えば1957年4月下旬号の『キネマ旬報』では、「記録映画の嘘と現実」という特集が組まれている。こういった動きは、「作家の眼」を表現することとその論理的な根拠との葛藤の中から生まれてきたものだろう。本論ではあまり触れることができなかったが、どのような映画技法が用いられていれば「作家の眼」が表現されていたと言えるのかを、これからはさらに詳しく分析していく必要があるだろう。

そして冒頭でも少し触れたように、「シネマ」はフランスのヌーヴェル・ヴァーグが世界を席卷する2年前から活動していたグループである。ヌーヴェル・ヴァーグ以後、新しい映画の動きは世界に広がるが、「シネマ」はそれ以前から活動していたことが注目に値する。両グループ共に主要なメンバーが1930年前後の生まれであること、記録映画と劇映画のジャンルの壁を越えようとしたこと等いくつか共通点がある<sup>45</sup>。特に羽仁が『不良少年』で勅使河原が『おとし穴』で試したような即興的な演技や、撮影現場で偶然撮れたような映像を作品内に用いる等、「記録的」な方法の映画表現はゴダールの『勝手にしやがれ』やトリュフォアの『大人は判ってくれない』にも見られる特徴である。フランスにおいても「記録」がジャンルを表す言葉から方法を指す言葉へと、ほぼ同時期に変容していった可能性もある。もしそうだとすれば、遠く離れた地の集団がなぜこのような共通の特徴をほぼ同時代に持ちえたのだろうか。今後、「シネマ」を日本映画史にも世界映画史にも位置づけていく中でこのような問題も解消していく。

上記と関連し、「シネマ」が日本の映画史的にいかにか新しい映画運動であったかも、松竹ヌーヴェルヴァーグとも比較しながら位置づけていかねばならない。松竹ヌーヴェルヴァーグが当時の新しい映画の代表格と考えられているが、彼らが映画界に突然現れた訳ではない。実際には「シネマ」のような新しい映画運動の芽生えがあり、1950年代後半に活躍し始める新世代の映画人たちが互いに影響を与えながら日本のヌーヴェルヴァーグを形成していったのである。松山善三、川頭義郎、大島渚、吉田喜重、篠田正浩がみな松竹映画の当時の若手であるが、彼らの中で大島、吉田、篠田が新しい映画運動の旗手とされ、松山や川頭を区別する根拠はどこにあったのだろうか。本論をもとに、松竹ヌーヴェルヴァーグという一つの潮流がいかにか成立したかを再考することも含め、新しい映画運動の土壌がどのように形成されていったかをより広い視野で解明していきたい。

以上のような研究課題の列挙をみればわかるように、「シネマ」に関する研究はまだ端緒にたったばかりである。ただ、さまざまな研究課題が浮かび上がるのも、「シネマ」が同時代のさまざまな映画の問題に絡み合っていたことを示しているのである。ただ、本論によって1960年頃の新しい映画運動がATGの設立によって突然起ったわけではないことが明らかになった。「シネマ」のように、1950年代から続けられた当時の若手映画人の活動の一つの成果としてATGの設立があったのである。

「シネマ」の同人は自分たちが当時の映画界をリードするという気概を持って活動し、

その後の日本の映画界を引っ張っていく人物達へも輪が広まって、ATG の設立へと結びついていくのである。最後に勅使河原の回想で結んでおきたい。

はじめは僕たちが起こした小さな運動だったが、50 席の狭い会場に、黒澤明や木下恵介といった巨匠はじめ、小林正樹、松本俊夫、土本典昭、黒木和雄といった監督たちや、亀倉雄策など、作り手側の人間がたくさん詰めかけて熱気で溢れかえっていた。やがて僕たちが起した小さな波紋が、閉鎖的だった日本映画興行界にまで伝播し、「ATG=アート・シアター・ギルド」という、新しい興行システムの誕生につながるのである。草壁久四郎がいつも誇らしげに語っていたが、いま考えてもあれはやっぱり画期的な活動だったと思う。<sup>46</sup>

謝辞：本研究を進めるにあたり、会報『Cinema』をはじめ、快く資料を見せてくださった一般財団法人草月会に心より感謝致します。

---

<sup>1</sup> 1957 年に結成された「シネマ 57」は、年を経る毎に「シネマ 58」「シネマ 59」「シネマ 60」と名前を変えた。本論では相当する年に合わせて表記を使い分け、グループ全体を総称する場合は「シネマ」を用いる。

<sup>2</sup> 『アート・シアター』第 1 号、1962 年 4 月、3 頁

<sup>3</sup> 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。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、392 頁

<sup>4</sup> 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 19—28 頁、2004

<sup>5</sup> Linda C. Ehrich と Antonio Santos は勅使河原宏を日本のヌーヴェル・ヴァーグの内の一人だとしている。特に、勅使河原の監督作品である『砂の女』（勅使河原プロ、1964）の手持ちカメラ、分散的な編集、物語世界外の音、そして特に虫や砂への極端なクローズアップにその特徴が出ていると述べている。Linda C. Ehrich and Antonio Santos, “*The Tautant of the Gods: Reflection on Woman in the Dunes.*” in, Dennis Washburn and Carole Cavanaugh, ed., *World and Image in Japanese Cinema* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 90. また、Alastair Phillips と Julian Stringer は勅使河原に加えて羽仁進も日本のヌーヴェル・ヴァーグと見なしていた。Alastair Phillips and Julian Stringer, “Introduction,” in Phillips and Stringer ed., *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, (Routledge: New York, 2007), 9.

<sup>6</sup> 『Cinema57』第 1 号、1958、4 頁

<sup>7</sup> 『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。

<sup>8</sup> 荻昌弘「われらの目指すもの」、『Cinema57』第 1 号、1957、1 頁

<sup>9</sup> 同誌、1 頁

<sup>10</sup> 同誌、1 頁

<sup>11</sup> 同誌、1 頁

---

12 戦前のイギリスのドキュメンタリー映画運動と、日本への影響については吉原順平『日本短編映像史』（岩波書店、2011、58—70頁）に詳しい。同書によると、日本ではポール・ローサのドキュメンタリー論を受容する動きが、特に教育映画とプロパガンダ映画に有用であるとの判断からあったようだ。

13 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。

14 北川冬彦「『死の灰』と映画」、『キネマ旬報』、キネマ旬報社、1957年11月上旬号、39頁  
15 「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3号、6頁

16 『Cinema57』第4号、6頁

17 『Cinema57』第3号、1頁

18 亀井は「あなたの人間的自覚に訴える」において、『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という旨を述べている。『キネマ旬報』、1957年11月上旬号、44頁

19 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をイメージしていたのだろうか。草壁は具体的な作品名を挙げていないので、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そが目的、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、製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、349—352頁）

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、その作者個人が被写体に対峙した時に、それに対して作者がどのように感情が動かされたかということが問題にならない、ということを書いたのだから。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。

20 羽仁進「現場のメモから」、『キネマ旬報』第174号、1957年4月下旬号、47頁

21 同誌、47頁

22 同誌、47頁

23 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か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、1957、6頁）

また、「シネマ」と同時代に実験的な映画を探求した重要な人物として松本俊夫が挙げられる。彼もまたアラン・レネの『ゲルニカ』を例に挙げ、「作家の主体」が表現される映画の重要性を説いていた。『ゲルニカ』には絵画の全体図を表すショットが無く、あくまでもレネの見たピカソが表現されているという。対象に対する作家の態度が表現されている点で、「シネマ」のいう「作

家の眼」とほぼ同様の指摘がなされている。松本俊夫の議論と「シネマ」の議論との交差点を見ていくことから1950年代以降の「作家の主体性」の表現について議論が深められると考えられ、今後の研究課題としたい。松本俊夫『映像の発見』、清流出版、2005、54—63頁（初版は1963年）

<sup>24</sup> 今のところ日本のアマチュア小型映画についてはまとまった文献は宇野眞佐男による『小型映画の世界』（金園社、1976）と竹部弘の編集による『アマチュア映画年鑑』（日本小型連盟、1976）がある。前者の本は前半が8ミリ映画の技術的な問題を扱い、後半でその歴史についてまとめている。379—413頁の「戦後の部」を見てみると、戦後の8ミリや16ミリやはじめはホーム・ムービーや旅行記等の「生活記録」として普及していたようである。1956年に開かれたフランスのカルカソン市で開かれたコンクールに札本映光『愛染になるまで』（8ミリ、カラー）、寺沢敬一『季節のアルバム』（16ミリ、カラー）、中村一雄『茶釜の村』（16ミリ、カラー）が入選を果たしてから、徐々に他人に見せるためのものを作る考え方が広まっていったと考えられる。ここから推測されるのは、『芸術新潮』で「8ミリ」のコーナーが設けられていた頃は、観客にみせることを目的とするものが圧倒的に少なかったことだ。そう考えると、観客に見せることを目的とするような作品を作ることに「シネマ」のメンバーが『芸術新潮』の誌上で度々発言していたことの必要性はうなずけるし、そういった性格をもつ作品の普及における「シネマ」や『芸術新潮』の役割りは大きいと考えられる。

<sup>25</sup> 1960年7月号のみ、萩の外遊によって休載。

<sup>26</sup> 松山善三「8ミリの記録性」、『芸術新潮』、1957年9月号、165頁

<sup>27</sup> 「僕たち映画を作っている人間から見て、8ミリのもっともうらやましい点は、完全に個人の作る映画だということだ。だから、そこではもっとも前衛的な実験が可能である。」羽仁進「ドナルド・リッチィの世界」、『芸術新潮』第8巻、新潮社、1957年3月、227頁

<sup>28</sup> 写真家の北代省三によると、8ミリブームと言ってもほとんどがホーム・ムービーか旅行記的なものであり、そもそも8ミリ映画で実験をするという考えを持った者がなかなかいなかったようだ。北代省三「アイデアのある映画」、『芸術新潮』、第8巻、1957年7月、152頁。『芸術新潮』の編集者だった向坂のもとには、8ミリは素人が趣味でやっていることなのに作品批評を設けるとはいかがなものか、という抗議も届いていた。向坂隆一郎「アマチュア作家出でよ」、『Cinema57』第3号、1957

<sup>29</sup> 例えば羽仁は、アマチュアの技術力の高さを認めつつ、プロの映画作りを真似るのではなく、8ミリにしか作れない作品を求めている。また、萩はそういったプロの真似や技術的な質のみを磨く人が多い背景に、コンクールの審査基準で技術力偏重があるのではないかと指摘している。羽仁進「東京国際コンクールの受賞作をめぐって」、『芸術新潮』第9巻、新潮社、1958年12月、272—275頁。萩昌弘「カメラを廻す眼の不在——さくらコンテスト」、『芸術新潮』、1959年3月号、235頁

<sup>30</sup> 松山善三「8ミリの記録性」、『芸術新潮』、1957年9月号、164頁

<sup>31</sup> 鳥羽耕史によると、記憶に近い性質を持った記録は1950年代に写真、映画、ルポルタージュ等さまざまな分野で見受けられるという。その背景に、①報道への懐疑、②共産党分裂等の混乱する動きを記録しようとする事、③自然主義や私小説に代わる新しいリアリズムが求められたこと、④ポール・ローサのドキュメンタリー論の広がり、を挙げている。鳥羽耕二『1950年代——「記録の時代」』、河出書房、2010、8—18頁

<sup>32</sup> 松山は『新春に憶う』以外にも、大下輝彦『犬ころ』と辻得二『売られゆく子馬』を対比しながら、作者の記憶の表現について言及している。前者は犬の、後者は馬の成長記録であり、テーマは共通している。しかし松山によると、前者には子犬に対する作者の愛情が感じられる

---

が、後者はただ成長して売られていく過程を記録しただけだというのである。松山善三「8ミリの記録性」、『芸術新潮』、1957年9月号、165頁

<sup>33</sup> 「シネマ」は本論で「その他」にカテゴライズした映画に関して、あまり詳しく語っていないが。マクラレンに対する関心は高かったようだ。『Cinema57』第4号ではマクラレンの作品を紹介し、『線と色の即興詩』の、フィルムに直接絵を書き込む技法等、彼の映画技法を紹介している。同号の座談会でマクラレンに関して少し触れられているがただし作品批評というよりも作品の感想を述べている程度の議論しかしていない上、ほとんどが羽仁によるマクラレンの経歴紹介となっている。尚、日本でのマクラレン受容に関しては、「シネマ」の活動と同時期にドナルド・リチーと岡田晋によるマクラレン紹介記事が書かれている。ドナルド・リチー「マクラレンの実験映画」、『芸術新潮』、1957年1月号、226—228頁。岡田晋「ノーマン・マクラレンの世界」、『キネマ旬報』、1958年5月下旬号、44—46頁

また、岡田の同論考がある、1958年5月下旬号の『キネマ旬報』では「実験映画について」という特集が生まれ、映画による実験の意識の高まりが伺える。本論は主に「シネマ」の「実験性」の特徴をあぶり出すことを目的としているが、今後はこういった日本全体の実験の意識とも比較しながら、「シネマ」を位置づけていく必要があるだろう。

<sup>34</sup> 吉村英夫は、『檜山節考』に様式美をめざす技法とヒューマニズム的な内容の乖離があることを指摘している。木下は原作に無い、おりんの隣家の又やんとその伴が突き落とされる場所を書き足した。吉村によると、原作の不条理で非ヒューマニズム的なところを木下がヒューマニズム的な結末に引き戻してしまったがために、映画技法と物語の内容が乖離してしまったとする。

<sup>35</sup> 木下恵介は『檜山節考』製作にあたって、歌舞伎を参考にしているが、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』が意図するもの」(『キネマ旬報』、1958年6月上旬号、56—58頁)や、「劇映画の常識をぶち破る」(『芸術新潮』、1958年4月号、250—253頁)の彼自身の発言を参照されたい。

<sup>36</sup> 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、57頁

<sup>37</sup> 同誌、56—57頁

<sup>38</sup> 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。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。

<sup>39</sup> 『Cinema57』第8号、1957、6頁

<sup>40</sup> 羽仁進「現場のメモから」、『キネマ旬報』、1957年4月下旬号、47頁

<sup>41</sup> 『不良少年』は少年院に入所していた少年の手記を元にストーリーが生まれ、実際の不良の少年達を役者として起用し、その少年達の体験に基づく演技や、少年に気づかれないように盗み撮りをする等、様々な「記録」の方法を用いて製作された。(羽仁進「物理的眞実の詰らなさ」、『キネマ旬報』、1961年2月下旬号、48—49頁)

<sup>42</sup> 羽仁進「映画言語の新しい論理——モンタージュ」、『キネマ旬報』、1959年4月上旬春の特別号、50頁

<sup>43</sup> (記名なし)「若い世代の文法」、『キネマ旬報』、1959年4月上旬春の特別号、42頁

---

44 会報上には「新しいモンタージュの確立をめざして」という、主にモンタージュ論を同人が述べる連載コラムがあった。松山によると、映画のカラー化やワイドスクリーン化、カメラの性能の向上等によって、従来のモンタージュとは異なる方法を模索する段階に来たという。例えば松山は、パンフォーカスが可能になったことによって、複数の被写体を撮影できるようになり、今までならショットを区切っていたところを一つのショットで収められるようになった、と指摘している（第9号）。しかし、議論は一貫しておらず、新しい方法を思いつくままに羅列しながら提案していくような文章になっていき、明らかに行き詰まりを見せるようになった。

そもそも、このコーナー開始時、文章の冒頭で「この追求がどこへ辿りつくかについては、誰ひとりの確な予見ももてない」（第9号）と述べていた通り、やはり手探りの感は否めない。特に第16号以降の、萩によるモンタージュの方法の羅列は、とにかく新しい表現方法を編み出さなければならないという焦りさえ感じられる。そこには、何か新しい表現の必要性は感じているが、それが何かはわからないという暗中模索の感覚があったことを反映しているのだろう。

尚、モンタージュ論を本論で扱うと冗長になると判断したため、今回は脚注でごく基本的な情報のみを記すこととした。ただ、その論は、上記のパンフォーカスの問題や、ショットの持続時間等の細かい問題を挙げ、「シネマ」がいかに新しい技術を用いようとしたかを明らかにするためには貴重な資料である。今後の研究のためにも、書誌情報を掲載しておきたい。

「新しいモンタージュの確立をめざして」

第9号 松山「モンタージュは変貌する」

第10号 松山「モンタージュ批判のさきがけ——モンタージュは変貌する（その2）」

第11号 江藤文夫（外部者）「モンタージュの必然性について」

第12号 羽仁「現実を与える新秩序」

第13号 羽仁「映像と編集の相関について（上）」

第14・15 合併号 羽仁「映像と変種の相関について（下）」

第16号 萩「われわれの時代のモンタージュ——序論1」

第17号 萩「われわれの時代のモンタージュ——序論2」

第18号 萩「われわれの時代のモンタージュ——序論3」

第19号 （掲載なし）

第20号 萩「われわれの時代のモンタージュ——序論4」

45 ヌーヴェル・ヴァーグの人物達に影響を与えたフランスの短編映画製については赤崎陽子「ヌーヴェル・ヴァーグの前に」（『映像学』第78号、2007、49—65頁）を参照。赤崎によると、短編映画製作グループ「グループ・デ・トラント」のメンバーの一部の人は、例えばアラン・レネによる『ヴァン・ゴッホ』やジョルジュ・フランジュによる『初めての夜』（日本では『白い少女』として公開）など、記録映画とも劇映画とも言える作品を製作し、そのジャンル越境性に関してヌーヴェル・ヴァーグとの共通点を見出だしている。

また、「シネマ」も1958年11月に行なわれた第12回定例会で「グループ・デ・トラント」のジャン・ミトリ、アレクサンドル・アストリュック、ジョルジュ・フランジュの作品を上映している。ヌーヴェル・ヴァーグの一部の人物達と同様の作品群に「シネマ」が着目していた点は注目されよう。

46 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、62頁

---

(参考文献)

- Alastair Phillips and Julian Stringer, ed. *Japanese Cinema: texts and contexts*. New York: Routledge, 2007
- Linda C. Ehrlich and Antonio Santos, “*The Tautant of the Gods: Reflection on Woman in the Dunes*”, Dennis Washburn and Carole Cavanaugh, ed, *World and Image in Japanese Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p.90.
- 赤崎陽子「ヌーヴェル・ヴァーグの前に」、『映像学』第78号、2007、49—65頁
- 安部公房、亀井文夫、佐々木基一、花田清輝「戦争と貞操——ソヴェト映画の新しい傾向について」、『キネマ旬報』、1958年8月上旬号、55—59頁
- 宇野真佐男『小型映画の世界』、金園社、1976
- 岡田晋「ノーマン・マクラレンの世界」、『キネマ旬報』、1958年5月下旬、44—46頁
- 荻昌弘「カメラを廻す眼の不在——さくらコンテスト」、『芸術新潮』、1959年3月号、234—235頁
- 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、44—45頁
- 北川冬彦「死の灰」と映画」、『キネマ旬報』、1957年11月上旬号、38—39頁
- 北代省三「アイデアのある映画」、『芸術新潮』、1957年8月号、152—153頁
- 木下恵介「劇映画の常識をぶち破る」、『芸術新潮』、1958年4月号、250—253頁
- 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、56—57頁
- 佐藤忠男編『ATG映画を読む』、フィルムアート社、1991
- 多賀祥介『アート・シアター』第1号、日本アート・シアター・ギルド、1962年4月
- 竹部弘編『アマチュア映画年鑑』、日本小型映画連盟、1976
- ドナルド・リッチー「マクラレンの実験映画」、『芸術新潮』、1957年1月号、226—228頁
- 鳥羽耕二『1950年代——「記録の時代」』、河出書房、2010
- 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、19—28頁
- 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
- 羽仁進「ドナルド・リッチーの世界」、『芸術新潮』、1957年3月号、227頁
- 羽仁進「現場のメモから」、『キネマ旬報』、1957年4月号、47頁
- 羽仁進『演技しない主役たち』、中央公論、1958
- 羽仁進「東京国際コンクールの受賞作をめぐって」、1958年12月号、272—275頁
- 羽仁進「映画言語の新しい論理——モンタージュ」、1959年4月上旬春の特別号、50—51頁
- 羽仁進「物理的真實の詰らなさ」、『キネマ旬報』、1961年2月下旬号、48—49頁
- 松本俊夫『映像の発見』、清流出版、2005
- 松山善三「8ミリの記録性」、『芸術新潮』、1957年9月号、164—165頁
- 吉原順平『日本短編映像史』、岩波書店、2011
- (記名なし)「若い世代の文法」、『キネマ旬報』、1959年4月上旬春の特別号、42—43頁

---

会報『Cinema』の情報

発行名義

「シネマ」同人——羽仁進、川頭義郎、草壁久四郎、丸尾定、松山善三、武者小路侃三郎、荻昌弘、向坂隆一郎、勅使河原宏（発行者欄に表記順）

『Cinema57』1957年（発行月が判明しているものについては表記している）

第1号 9月

第2号 10月

第3号 11月

第4号 12月

『Cinema58』1958年

第5号（『東京1958』特集号）—第13号

『Cinema59』1959年

第14・15合併号—第20号