

〈論文〉

## 1950年代の日本映画における「もの」への眼差

—背景としての美術論を読み解きながら—

The Gaze Toward “material” in 1950s Japanese Cinema:

While deciphering art theory as the backdrop for the film

concept

大谷 晋平

OTANI Shimpei

### 要 旨

本論は1950年代から活躍し始める映画監督の松本俊夫と勅使河原宏の「もの」をめぐる映画論の言説分析を行なったものである。両者は、安部公房や花田清輝らが中心になって展開したアヴァンギャルド芸術運動に参加し、映画分野において当時の日本人の主体意識を探る作品制作を志向した。その中で鍵となったコンセプトが、「もの」を捉える映画である。

本論では、そうした「もの」をめぐる映画論が、当時の美術分野の状況を背景とすることに着目し、美術批評家や「具体美術協会」の活動、アンフォルメルへの影響などを整理しながら、それが松本らによっていかに映画論に持ち込まれ、「もの」をめぐる映画が具体的にどのような意味や演出であったのかの概要を浮かび上がらせる。すなわち、松本らが、人間と対象物との連関を探りながら新たな人間性を発見し構築していくような「もの」の映画を志向する道筋を明らかにする論文である。

### キーワード

1950年代日本映画、「新しい波」、アヴァンギャルド芸術運動、松本俊夫、勅使河原宏

### 1 はじめに

本論は1950年代のアヴァンギャルド芸術運動における「もの」を巡る美術論との関連か

ら、同運動を汲む当時の一部の日本映画論の意味や意義を読み解く映画史的な研究論文である。

本論で特に対象となるのは上記のアヴァンギャルド芸術運動に参加していた、ないしは一定の関わりを持った映画人、すなわち松本俊夫、野田真吉、勅使河原宏、羽仁進らである。これまで彼らの映画論は、次項で詳述するように、二つの視点から読み解かれてきた。すなわち、日本映画史的視点と日本文学史的視点である。前者では、松本らが当時の一般的な映画制作の制度であるスタジオシステムから逸脱して記録映画の手法を採りながら新しい感覚をもたらしたと位置付けられてきた。そして後者では、花田清輝、安部公房ら、当時のアヴァンギャルド芸術運動の特に文学史的側面から読み解かれ、一般的な映画制作の制度から逸脱した活動形態が、映画監督が作品を制作する主体として機能するような映画（制作）のあり方を志向するところから生じていたことが明らかにされてきた。

本論では上記の日本映画史的視点、文学史的視点から明らかになってきたことを踏まえつつ、さらにこれまで取りこぼされてきた美術史的視点を盛り込み、彼らが焦点を当てた被写体と映像イメージとの連関についての議論の要点を明らかにする。その際にキーワードとなるのが「もの」と「即物的」である。松本らは各映画人それぞれの視点から被写体に付随する意味のあり方を映像イメージによって浮かび上がらせて、私たちが物事に対して無意識に固定化してしまっている観念を明らかにする映画制作方法の構築を志向した。その背景にあったのは当時の日本美術をめぐる様々な問題意識であり、そこでキーワードとなっていたのも「もの」と「即物性」だったのである。

では、松本らが活動を盛んにしていく 1950 年代後半から 1960 年代前半頃にかけて、当時の日本美術ではどのような潮流が盛んになり、そこで語られていたことや問題意識、議論の焦点がどのように松本らに影響を与え、実際にどんな共通意識や差異があったのだろうか。また、当時の美術論を映画に取り入れたことと、日本映画史的視点、文学史的視点から浮かび上がった作家主体の議論とはどのように結びついているのであろうか。

本論はこうした問題意識を持ちながら美術論と映画論との交差点を整理し、「もの」「即物性」の持つ意味を明らかにすることによって、本論以降の具体的な作品分析を伴う研究に備えるものである。すなわち本論は、映画作品分析というよりも、当時の美術論、映画論の言説分析によって、相互の影響関係や当時のキーワードの意味考察や議論の整理をする、映画史に重きを置いた芸術史的論文である。

## II 先行研究

### 2.1 日本映画史的な先行研究の概要

上記したように、本論で扱う映画潮流は、これまでは日本映画史的視点と日本文学史視点から読み解かれ、位置付けられてきた。まずは本節で両者の視点から取り組まれた先行研究を整理することで、本論の視座と目的をより明確に示したい。

これまでは、本論で扱う映画において「もの」と「即物性」を推し出す映画人たちは、日本映画史的視座から見ると、彼らが映画を社会の中にどのように位置付けてきたかを指

摘した上で、個々の作品の特徴を明らかにする方法で論じられてきた。

具体的には、上記の映画人たちはまず、映画の社会への批評性の表現として明確に機能するように方向づけた者たちであり、特に主体意識の探究が共通の課題意識であったことが指摘されてきた。それが具体的にどのような映画的特徴として現れたかという視点では、映画制作理念（例：ドキュメンタリーの手法、メロドラマの否定など）、映画制作方法（例：アマチュアを出演者として採用、手持ちカメラなど）、映画表現（例：手ブレショット、ロングテイクなど）を持つと論じられてきた。そして、それらが総体的に、今までに無い映画をもたらしたことや、スタジオシステムからの逸脱、映画シアター運動など具体的なムーブメントに結びついたという指摘がなされ、彼らが映画史的に「新しい」感覚の表現をもたらしたと位置付けられてきたのである<sup>1</sup>。

これら、日本映画史を軸にする見方により、本論で扱う映画人が、当時の映画会社における閉鎖的なスタジオシステムを打破した産業面的な新しさをもたらしたことや、同時代のポーランド映画やフランスのヌーベルヴァーグらと一定の影響関係を持って、例えばドキュメンタリー映画の手法を積極的に劇映画に持ち込んでメロドラマ的な作り方を否定したことなど、旧来の日本映画に対する新しさが指摘されてきた。

ただ、日本映画史的な見方では、松本俊夫らの活動が単に当時の映画業界の枠内だけにとどまるのではなく、同時代の文学や美術家達と連動した動きであったことが抜け落ちている。松本らがドキュメンタリーの方法を探求したのは、単に映画技法を開拓しようとしただけではなく、同時代における人間の主体のあり方を探る大きな問題意識から来ているものであった。その点に注目したのが、下記の文学史的観点を盛り込んだ研究である。

## 2.2 文学史的な先行研究の概要

2010年代以降、1950年代のアヴァンギャルド芸術運動の全体像を明らかにする一連の研究がなされた。

文学史研究者の鳥羽耕史は安部公房に特に焦点を当てて、「夜の会」「世紀の会」など、当時展開したアヴァンギャルド芸術運動の概要や問題意識などを明らかにした。本論に関わる重要な部分は、上記の芸術運動において勅使河原宏が参加していたことが明らかにされたり、自然主義的な客観的記録ではなく、記録主体の批評的視点が入り、だからこそその主体の固定観念が炙り出されるような「記録」のあり方への志向を明らかにしたことである<sup>2</sup>。

阪本裕文の一連の研究では、映画監督の松本俊夫の映画論が当時のアヴァンギャルド芸術運動に位置付けられるものとして見た。そして、松本が、安部公房や花田清輝らに盛んに議論されていた主体のあり方の問題に焦点を当て、それを映画において探究するためにドキュメンタリーの手法を掘り下げようとしたことを指摘した。特に、本論と関わる部分においては、当時の左翼陣営における自然主義リアリズムと社会主義リアリズムの連関を

---

<sup>1</sup> 特に小川徹編、1970『日本ヌーベルヴァーグ』、冬樹社の「解説」を参照。

<sup>2</sup> 鳥羽耕史、2010『1950年代「記録」の時代』河出書房。鳥羽耕史、2007『運動体・安部工房』一葉社

指摘した部分である。すなわち自然主義リアリズムにおける客観的なリアリティを、革命の発展において描くための社会主義リアリズムを求め、さらにその手段として映画を機能させようとしていた共産党とそれを追従する動きを見せた記録映画作家協会に対して、松本や野田真吉ら新しい世代の映画人が反発していたことを明らかにしたのである<sup>3</sup>。

上記の鳥羽と阪本の研究が明らかにしたのは、近代文学派や、安部公房や花田清輝ら戦後の文学分野を中心とした社会主義リアリズムについての探究と、日本共産党への批判的議論の勃興、そして、映画を含むその他の芸術領域も巻き込みながら日本人の主体意識を問う一連の流れが1950年代を通じて生じていたことである。すなわち、鳥羽と阪本両者の研究に則しながら本論の問題意識を説明するならば、映画分野において、ドキュメンタリー的手法を採りながら記録する主体の批評的な眼差しの中に潜む固定観念を炙り出していく当時の松本俊夫らの具体的な表現の探究として、なぜ、どのように「もの」や「即物性」が重視されたのか。その背景となる議論の流れや当時の状況とはどのようなものであったのか。後に具体的に個々の映画作品で見られた「もの」や「即物性」へのアプローチを明らかにしていくためにも、本論ではまず、それらのキーワードが生じてくる当時の流れや意味、意義を明らかにする必要がある。

特に、先行研究との比較においても重要となってくるのは、これまでの日本映画史的視点、文学史的視点ではあまり焦点が当てられてこなかった、美術の潮流が関わってくる点である。言い換えれば、主体意識に関する松本らの映画活動が、やはり映画史だけでなく、文学、美術など、当時のより広い範囲の表現者たちの横断的な動きと関わっていたことについてより明確に輪郭づけすることになる。本論で登場するものとしては上記のアヴァンギャルド芸術運動だけでなく、アンフォルメル旋風であったり芸術集団であった具体美術協会（以下、「具体」）などであり、主に東京で活動していたアヴァンギャルド芸術運動が、フランスの美術評論家のミシェル・タピエによって仕掛けられたアンフォルメル旋風や、関西で活動していた「具体」ら、異なる地域や文脈から登場した美術の動きから刺激を受けつつ「もの」「即物性」といった概念を探っていくのである。

### III 1950年代の「もの」と「即物性」——アヴァンギャルド芸術運動、アンフォルメル、具体美術協会を中心に

#### 3.1 1950年代の美術界

松本俊夫や勅使河原宏らが映画制作時に意識した「もの」や「即物性」といったキーワードの意味を明らかにするために、ここからは、それらの言葉が重視される背景となった当時の美術界の状況や議論の輪郭、問題意識を掴んでいく。

<sup>3</sup> 阪本裕文、2020「新理研映画時代の松本俊夫——前衛記録映画論の形成過程」『映像学』第104号、114-136頁。阪本裕文、2015「前衛記録映画の機能——『安保条約』（1959）、『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』、『稚内北星学園大学紀要』第15号、95-112頁。阪本裕文、2012「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、21-27頁。阪本裕文、2011「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』、57-68頁

ここで注目すべきは主に三つの潮流および団体であり、一つは松本や勅使河原が活動に関わったアヴァンギャルド芸術運動、もう一つは、アヴァンギャルド芸術運動に困惑と共に迎え入れられたアンフォルメル、そして、日本でアンフォルメルを広めたミシェル・タピエがその潮流として取り上げることで注目されるようになり、アヴァンギャルド芸術運動にはやや反発しながらも互いに意識しあっていた「具体」である。

まずはアヴァンギャルド芸術運動を中心に、1950年代の美術界の流れと「もの」の議論が生じる背景を浮かび上がらせよう。

簡単に終戦から1960年頃までの美術展や大きな団体の動きを確認しておこう。1950年代は美術界でも伝統的な日本の美術団体や、日本共産党の党派制的な美術展、あるいはそれらに収斂されない自由な美術活動を志向した多数の美術集団が勃興して活動を展開していた。戦前からの流れを汲むものとしては、まず二科展が1945年10月に、官展であった日本美術展覧会（日展、1958年に社団法人化）は1946年3月に再会した。さらに、審査も無く誰もが自由な表現を披露し、1960年頃から「反芸術」の場ともなる読売アンデパンダン展が1949年から開催される。読売アンデパンダン展に代表されるように、伝統的な美術活動だけでなく、若手が自由に発想を膨らませる気運もある時期であった。

本論で扱う「もの」や「即物性」の議論に関係するアヴァンギャルド芸術運動は、比較的共産党とは近いものの、それを批判的に見ながら活動する芸術家たちの集まりであり、また、「具体」も左翼的な勢力とは距離を取りながら活動するグループであった。そのため、両者は基本的に個人での展覧会や読売アンデパンダン展を主な披露の場としていた。

1957年に朝日新聞社主催の「世界・今日の美術」展によりアンフォルメルが紹介されると、批評家がそれを盛んに取り上げたり、同潮流の影響を受けた作品が増えたりしていわゆる「アンフォルメル旋風」が起こる。

「もの」についての議論が展開するのはちょうど1950年代後半であり、また、その議論を展開した批評家たちはやはりアンフォルメルについても盛んに語っていたり、仕掛け人であるミシェル・タピエとも対談している。では、アヴァンギャルド芸術運動の美術家たちはアンフォルメルをどのように受け止めたのか。それと「もの」の議論はいかに関係したのであろうか。そのことを理解するためにも、まずはアンフォルメルと、タピエにその潮流として引き入れられて世界で紹介された「具体」の美術論を確認しよう。

### 3.2 アンフォルメルと「具体美術協会」

こんにち、アンフォルメル、及び、「具体」研究は世界中で展開しているが、映画論における「もの」の意味を明らかにする本論の趣旨に沿ったものとしては、以下の二つの研究が重要であると思われる。すなわち、先行研究を網羅的に俯瞰した上でアンフォルメルと「具体」の活動を有機的に結びつけながら両者の意義を見出す美術研究者・尾崎信一郎の『戦後日本の抽象美術——具体・前衛書・アンフォルメル』（2022）、そして、「具体」の再評価を花田清輝らのアヴァンギャルド芸術運動との関係から行っている光田由里の一連の研究である。紙幅の都合もあり、本論ではアンフォルメルや「具体」の活動内容考察については最小限に留めつつ、先行研究に依りながら両者の理念や表象の特徴、通底する

テーマなどについて、特に本論における物質とその意味をめぐる芸術の同時代性という観点から焦点を当てて、「もの」をめぐる松本の映画論や勅使河原の物質への関心との共通点や差異について検討していきたい。

まずはアンフォルメルが登場と「具体」の活動の展開を確認しておこう<sup>4</sup>。

アンフォルメル (informel) とは美術批評家のミシェル・タピエが牽引した 1950 年代フランスを中心とする、主に抽象的な絵画を推し進めた美術運動の通称である。もとはタピエが 1951 年と 1952 年に開催した展覧会の名称を元にしてしているが、同潮流は共通のマニフェストや宣言、組織を持つものではなく、タピエによる具体的な論証なども無かったため、アジテートの側面も持つ美術運動でもあった<sup>5</sup>。はじめはピカソやブラックら幾何学的な抽象表現とは異なる非具象的、抽象表現を志向するフランスを中心とするヨーロッパでの芸術であったが、ポロックをはじめとするアメリカのアクションペインティングも取り込みながら、1957 年にはタピエが来日して、今井俊満や堂本尚郎らを介してかねてより興味を示していた「具体」により接近する。その頃より日本では、賛否が入り混じり、戸惑いとともに受容された。来日時は勅使河原宏の父である前衛美術家・華道草月流家元の勅使河原蒼風、「具体」のリーダーである吉原治良、美術批評家の瀧口修造らが空港で出迎えており、「具体」と蒼風がアンフォルメルの日本での受容以前から親交を持っていたことが窺える。

一方、1950 年代後半よりタピエによってヨーロッパにも紹介された「具体」は、1954 年に吉原治朗をリーダーにして嶋本昭三ら 17 名で結成され、1955 年 1 月には機関誌『具体』(全 14 号、1955-1965。但し、第 10 号、第 13 号は未発行のため実質的には 12 冊)を発行し<sup>6</sup>、その年の夏頃には白髪一雄や田中敦子らも合流して以後の活動の陣容が固まった。そして、上記したように 1957 年にタピエと本格的に交友するようになってヨーロッパに紹介される。

また、一般に「具体」の活動は下記の三期に分けられる。結成から野外展や舞台展などの発表方式や素材の物質性や、身体性など多彩な表現を打ち出して既成の概念を覆すことに意欲的だった初期(1954-1957)、タピエに見出されて国際的な前衛グループとなり、初期の多彩な表現から絵画中心になる中期 (1957-1965)、アンフォルメル風の抽象表現の新鮮さが失われ始めてテクノロジー・アートを展開するなど新規の挑戦をするものの組織の硬直化などが生じ、1972 年の吉原の死によって解散に至る後期 (1965-1972) である。

さて、基本情報を確認したところでアンフォルメルと「具体」の作品の特徴について検討したい。一言でまとめるならば、アンフォルメル、および「具体」の活動は、松本俊夫らの映画運動と同様に、やはり同時代における政治イデオロギーと芸術の関係という問題

---

<sup>4</sup> アンフォルメル、「具体美術協会」の活動概要については以下の文献を参照した。尾崎信一郎、2022『戦後日本の抽象美術——具体・前衛書・アンフォルメル』、思文閣出版。隅千夏編、2010『復刻版具体』、藝華書院。芦屋市立美術館、千葉市美術館編、1998『草月とその時代——1945-1970』、草月とその時代実行委員会。千葉成夫、2021『増補 現代美術逸脱史——1945-1985』、筑摩書房。

<sup>5</sup> 光田由里「『具体』と日本「現代美術」——表象批判の絵画とその周辺」、隅千夏編、2010『復刻版具体』、藝華書院、145 頁。尾崎信一郎、2022『戦後日本の抽象美術——具体・前衛書・アンフォルメル』、思文閣出版、22 頁。など

<sup>6</sup> 本論における機関誌『具体』の資料は、隅千夏編、2010『復刻版具体』、藝華書院を参照している。

が背景になった上で、作品の生成と物質について新たな視点から模索をしていたものであった。そしてそれは、花田清輝らを中心としたアヴァンギャルド芸術運動の中心的な課題を成したりアリズムとまた異なる視点からのものであり、この点で勅使河原らにとって「新鮮さ」をもたらすものだったのである。具体的に考察していこう。

光田は「具体」の登場の背景として、共産党が認められることに象徴される戦後の民主化と、中華人民共和国の成立と朝鮮戦争の勃発による引き締め、いわゆる「逆コース」を経る時期の社会運動の高揚と抑圧、さらに共産党内部での分裂や方針転換による芸術と政治の関係性の不安定さ、すなわち社会変革に対する美術の立ち位置が、既成の国家主催の画壇への反発や新たな団体の立ち上げなどに結びついていたとまず俯瞰的に述べている。その上で、「具体」が、共産党の影響下において社会的課題をリアリズムと結びつけることが主流となっていた日本美術会主催の「日本アンデパンダン展」の参加を辞退し（1955年第二回）、「政治」よりも「芸術」を押しだしていた読売新聞社主催の同名の「日本アンデパンダン展」に出品していたことや、さらに吉原治朗が二科会であったことなどを踏まえて、共産党影響下の反画壇とは距離を置いていることを指摘している<sup>7</sup>。公式的な社会主義リアリズムに批判的であった点で松本、勅使河原だけでなく、この二人を含む花田らアヴァンギャルド芸術運動を率いた人物たちと共通していることがまず見出せよう。

そして制作理念の特徴としてまず指摘できるのは、「具体」においては物質を人間の意識や観念を表すための素材として扱わないという態度が基本的に貫かれていることである。その理念は、「具体」の基本的な態度が述べられた吉原治朗の「具体美術宣言」での発言から伺える。すなわち、「具体美術に於いては人間精神と物質とが対立したまま、握手している。物質は精神に同化しない。精神は物質を従属させない。物質は物質のままその特質を露呈したとき物語をはじめ、絶叫さえする<sup>8</sup>」という発言に表れていると言えよう。

さらに、嶋本昭三は「具体」の物質についての態度をより具体化した文章を機関誌『具体』に載せている。彼による「絵筆処刑論」（1957、『具体』第6号）を読むと、絵筆を、絵の具とキャンバスに一律の型を持って接するものとして捉えてそれを排除し、絵の具はそれ自体としてあり「イメージをキャンバスに表現するための媒介物」であってはならないと述べている。すなわち、光田の指摘にもあるように、素材を駆使して何らかの観念的なテーマを表現するのではなく、素材そのものに多様な観点からアプローチしていかにもその素材の多様なあり方を引き出す作品を目指していたのである<sup>9</sup>。つまり、観念的なアイデアを表すために変容される素材として扱われてきたものを、それ自体の形態のあり方を探究する対象としての物質と見なしているということである。これらの考え方は、例えば嶋本による、木の間に貼った布に大砲で絵の具を飛ばして描画したり（「具体野外美術展」、1956年7月）、絵の具瓶をカンヴァスに投げつけたりするなど（「第二回具体美術展」、1956年10月）、瓶や大砲といった、手と絵の具を放し、偶然性を伴いつつカンヴァスに影響を与える道具を用いることで絵の具＝物質の形態を刻む作品に見出せる。

こうした物質の形態を引き出す「具体」の特徴として、尾崎は①絵画の時間性が意識さ

<sup>7</sup> 光田、前掲論文、2010、137-140頁。

<sup>8</sup> 吉原治朗「具体美術宣言」、『芸術新潮』1956年12月号、203頁。

<sup>9</sup> 光田、2010、前掲論文、141頁。

れていること、②現場性を持つこと、③激しい身体性を挙げている<sup>10</sup>。この点については、物質の形態の可能性を自らの身体によって引き出した白髪一雄を例に検討してみよう。

彼は人為をできるだけ拭き去り、自分の生得的な資質や生理反応によって制作することを表明した（「個体の確立」、1956、『具体』第4号。「精神の生理的な表現」、1957、『具体』第6号）。例えば、1955年10月に開催された「第一回具体美術展」では泥の中で格闘して泥の形態を見せ、「第二回具体美術展」では、足による描画を実演・展示した。こうしたアクションペインティングについて尾崎は、一般に絵画は密室で描かれて完成した状態のものが展示されることと比べながら、アクションが公開されることで絵画の生成プロセスそのものが提示されていると評し、行為の結果としての作品と作品を生成するプロセスが未分化であることが「具体」の最も顕著な特徴だと指摘している<sup>11</sup>。上記の白髪例で言うならば、①絵画の生成プロセスそのものを提示する時間性、②展覧会場などの条件に合わせて時にはその場で生成されるがゆえにその空間との連関を持たざるを得ない現場性、そして、③アクションそれ自体とその痕跡が一体となって作品が生まれている。もちろん、ここで重要なのは、①②③が一体となっていることであり、その現場との関係性の中で為されるアクションによる生成のプロセスそのものが作品の主題とされていることである。

すなわち「具体」においては、物質を、人間の意識や観念の表れとして扱うのではなく、その物質の形態のあり方の可能性を引き出す対象として見なし、その上で物質の形態が引き出されるプロセスそのものをも主題化する、ヒューマニズムを排除した活動が展開されていたのである。もちろん、作品を人間の意識や観念の表れとしない時点で、芸術が政治イデオロギーを表現するものというあり方は排除される。

こうしたヒューマニズムの排除という点から考えると、「具体」においては世界の物質と対峙して変容し続ける、物質としての身体という特徴も見出せるのではないだろうか。つまり、意識や観念を伴って行動を決断する「人間」ではなく、世界の中にある物質として人間の身体を位置付け、世界の変容に合わせて身体を変容させる、結果的に世界と同化する身体である。そこでは、物質との関係によって新たな「人間」「社会」のあり方を見出すということは（結果としてそのような事が起きたとしても）目的ではなく、この点こそが、松本や勅使河原らを含むアヴァンギャルド芸術運動におけるリアリズムと物質への関心という共通点がありながらも、結局は両運動が重なりあわなかった要点であると言えるだろう。

### 3.3 アヴァンギャルド芸術運動における「もの」——「具体」、アンフォルメルとの差異

繰り返しになるが、アヴァンギャルド芸術運動に関わっていた人物たち——中でも、針生一郎、東野芳明、瀬木慎一——は、アンフォルメル及び「具体」を戸惑いを持って受け止めた。尾崎が指摘するように、その理由の一つとして1950年代半ばに入って欧米での美

<sup>10</sup> 尾崎、2022、前掲書、27-33頁。

<sup>11</sup> 尾崎、2022、前掲書、33頁。

術的なパワー・ポリティクスを背景としてアンフォルメルを日本で戦略的に広めようとしたタピエの党派性を孕んだ言動が作品や作家の理解に強い影響を与えたことが挙げられるが<sup>12</sup>、本論においてより重要な点としては、アヴァンギャルド芸術運動がリアリズムの問題を扱っていたこと、すなわち世界の事物を「人間」の新しい姿を見出すことに帰結させることに関心を持って結果的に芸術をその手段として見ていたのに対し、アンフォルメルの中でも特に「具体」がヒューマンイズムを排除しようとした差異を有していたからだと言える。

ただし、いわゆるアンフォルメル旋風が起きる1957年前後より、アヴァンギャルド芸術運動の人物たちは物質への関心を寄せ始めていた。例えば針生は「物質と人間」において、アンフォルメルについて、物質を強調して、それがアクションによって生成されるプロセスを主題とする特徴を理解しつつも、「わたしはもっとも自発的な行為の軌跡によって、物質の非合理性に肉迫する方向と、外部の具象的なイメージをモンタージュして、無意識の非合理性をえぐりだす方向との対決の上に、ドキュメンタリーな芸術を夢想したが、これはまさしく夢物語と聞こえるかもしれない<sup>13</sup>」と、自身との立場の違いを述べて文を締めている。すなわち芸術表現を人間の内部の反映として捉えて、新しい人間像の発見の契機として物質との対峙を求めている。

こうした新しい人間像を描く契機としての物質との対峙というのは、当時新人批評家だった東野芳明や中原祐介も語っていたところであるが<sup>14</sup>、光田は、物質というキーワードから美術を語るることについては瀧口修造の美術論が、そしてそれを新たな人間像の発見に結びつけるという点については花田清輝の影響を指摘している<sup>15</sup>。確かに上記の針生の論もまさに花田らアヴァンギャルド芸術運動で1950年代半ば頃に共有された論であり、また、次節で詳しく見るように、松本俊夫の「前衛記録映画論」はそれを映画論に援用する試みであった<sup>16</sup>。

ただし、花田が社会や人間の変革としての芸術のあり方を考えたのに対して、「具体」が非政治的で新たな人間像の発見や獲得について関心が薄かった。この点において、たとえ物質というキーワードを共有していたとしても、アヴァンギャルド芸術運動と「具体」は重なり合うことは無かったであろう。しかし、上記の針生の例にあるように、アンフォルメルは「旋風」と称された程度には、アヴァンギャルド芸術運動に戸惑いを交えた刺激を与えた。

時系列を確認しておく、花田清輝と安部公房らが「夜の会」などで運動を本格的に始めたのが1940年代末であり、その頃よりルポルタージュなどの記録とその表現主体などの問題が社会主義リアリズムとの関わりから展開され、花田の『アヴァンギャルド芸術』の刊行が1954年、そしてアンフォルメル旋風が1957年、「もの」に着目して「前衛記録映

<sup>12</sup> 尾崎、前掲書、2022、194-209頁。

<sup>13</sup> 針生一郎「物質と人間」、『みづゑ』1957年7月号、47頁。

<sup>14</sup> 東野芳明「新人の問題」、『美術批評』1956年1月号。中原祐介「密室の絵画」、『美術批評』1956年6月号、20-30頁。

<sup>15</sup> 光田、2010、前掲論文、143-144頁

<sup>16</sup> 詳細は阪本裕文の2011「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』、57-68頁を参照されたい。

画論」が1958年より松本によって体系化され始めた。このことを鑑みると、アンフォルメルはアヴァンギャルド芸術運動に対して、物質性の探求という観点から公式的な社会主義リアリズムを脱却して新たなリアリズムを立ち上げる課題に対して刺激を与えた重要な動きであったと考える。

実際に松本俊夫はアンフォルメルに対して、「果敢で情熱的な即物的意志に私もまた共鳴する<sup>17)</sup>」と一定の共感を寄せてはいるが、アンフォルメルはあくまでも物質へのフェティシズムであって、外部への能動的な関わりによって内部を描き出して外部と内部を総体的に変革していくこととは無縁であると批判的に論じている<sup>18)</sup>。次節で確認するように、松本はあくまでも人間と世界との関わりを捉えた上でそれぞれが変革されていくことに焦点を当てていたのである。

## IV 映画論としての「もの」と「即物性」

### 4.1 松本俊夫の「前衛記録映画論」における「もの」

本節では、これまでのアンフォルメルと「具体」の物質と「意味」を巡る議論との比較を踏まえながら、映画論としての、松本俊夫による「もの」と「意味」の議論と、勅使河原の物質への関心を整理していく。

松本俊夫は1950年代後半から1960年代を通じて「もの」をめぐって議論を展開した。その中でも特に「前衛記録映画の方法について」(『記録映画』創刊号、1958年6月)、「映画のイメージと記録」(『映画批評』1958年11月号)、そして「ネオ・ドキュメンタリズムとは何か」(『映像の発見』に収録。三一書房、1963)はそのテーマを中心した論考である。これらの論考では作家主体論の理念の提出とともに、それを具体的に進めていく映画論として「前衛記録映画(ネオ・ドキュメンタリー)」の方法論構築を目指している。それはすなわち、自己の内部の記録として外部の現実を記録するという、自己言及性を持ったコンセプトであり<sup>19)</sup>、「もの」をめぐる議論はその具体化を探るものとして展開したのである。

では、松本の意味する「もの」とはどのような特徴を持つ議論だったのだろうか。松本は「ネオ・ドキュメンタリズムとは何か」において、歴史とは、人間が「もの」と新しい関係を不断に発見、創造し続けてきた営みが含まれているとし、芸術は人間をより豊かにする「もの」のあり方を問題にしてきたと述べている<sup>20)</sup>。その上で「前衛記録映画」を以下のように説明した。

---

<sup>17)</sup> 松本俊夫「日本の現代美術とリアリテの条件」、阪本裕文編、2016、前掲書、74頁。

<sup>18)</sup> 同上、73-75頁。

<sup>19)</sup> 「前衛記録映画論」の詳細は阪本(2011)、大谷(2019)を参照されたい。

<sup>20)</sup> 「ネオ・ドキュメンタリズムとは何か」(松本俊夫著、阪本裕文編、2016『松本俊夫著作集成I——一九五三——一九六五』森話社、365頁)

ネオ・ドキュメンタリズムが問題にする「もの」というのも、もっとも原理的などころでは、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。<sup>21</sup>

上記の議論を踏まえると、松本における「もの」とは、人間の存在と無関係に存在している物質というよりも、その時々人間が捉える対象となった時に初めて浮かび上がってくるという、人間と対象物との関係性の上で生じているとみなされる。すなわち、何をもってひとまとまりの対象であると捉えるかという人間の認識の上で成立する実体を指す。それはつまり、人間との関係によって常に位置付けが変容し得る対象物一般を意味している。またそれは、対象と人間との関係に焦点を当てている点で、対象との関係から見出される人間そのものや、対象と関係を構築する際の人間による対象の捉え方それ自体も含意している。

この上で、さらに松本は、ここに映画についての議論を組み込んでいく。すなわち、「映画に固有の「もの」の新しい意味と内容を明らかにするためには、この映画に固有の「空間」と「時間」の新しい意味と内容を明らかにすることが必要だと思うのです<sup>22</sup>」と述べて、人間と対象物との新たな関係性を提示する映画のあり方を主張している。つまり、映画の諸機能が作り上げる時空間が、人間と対象物との新たな関係性を提示する機能を持つような映画表現を目指そうとしていたのである。

上記の議論を作家主体論、「前衛記録映画論」と併せると以下のようにまとめられるだろう。すなわち、人間と対象物との固定化された関係性を映画の諸機能を用いて一旦解体し、その対象物と人間との新たな関係性を獲得していく記録として映画を機能させる。そのような映画のあり方を模索すること、すなわち、そのあり方を模索する不断の記録として映画を機能させることを通じて、人間阻害に結びつくような人間と対象物の関係性を炙り出し、そのような関係性が生じるのを自覚的にしたり、防いだりするような変革の契機を導き出す作り手こそが、主体としての作家である、と。

松本の「もの」についての議論の確認は以上になるが、こうしたコンセプトを構想していたことは、例えば彼のデビュー作である『銀輪』（1956）の頃から見出せる。自転車を、ハンドルや車輪、サドルなどそれぞれのパーツに解体し、多様な角度や空間配置によってそれぞれのパーツのフォルムや見たことない角度から見られるオブジェとして提示し、私たちが思い浮かぶ一般的な自転車のイメージを、非日常的なイメージで提示する。そして彼の作品は、1960年代以降には物語性を排したような実験映像に向かっていくのである。

---

<sup>21</sup> 同上、365頁。

<sup>22</sup> 同上、365頁。

## 4.2 勅使河原宏の「もの」への関心

では、勅使河原は「もの」をめぐるどのような関心を寄せていたのだろうか。次に彼と松本の交流、そしてアヴァンギャルド芸術運動への参加からアンフォルメルへの共感までの流れを確認しておこう。

勅使河原と松本が出会った正確な時期は不明だが、両者の回想によると、少なくとも勅使河原が結成した映画制作・研究グループ「シネマ 57」が 1957 年 6 月以降開催していた実験映画の研究上映会に松本は出入りしている<sup>23</sup>。1958 年に草月会館が落成すると多様な芸術の企画を開催する草月アートセンターが設立（1958 年-1971 年）され、勅使河原が初代ディレクターに就任し、ジョン・ケージやマース・カニングハムを招聘するなど当時の前衛の拠点として重要な役割を果たした。同センターはおよそ 1 ヶ月から 3 ヶ月程度に一度、機関誌『SAC ジャーナル』（1960 年 3 月-1964 年 4 月）を発行していたのだが、松本はそこに寄稿していたり、反対に、松本が編集委員を務めた記録映画作家協会の機関誌『記録映画』（1958 年 6 月-1964 年 3 月）に勅使河原が文章を寄せていたりしている。さらに、1967 年には第一回草月実験映画祭、1968 年にはフィルムアートフェスティバルの運営委員・審査委員をするなど、1950 年代後半から 1960 年代を通して当時の前衛芸術の拠点であった草月を通じた交友が続いていた。

上記のように、そもそも勅使河原は映画だけでなく幅広く芸術活動をしており、彼の人生を俯瞰するとむしろその時期が圧倒的に長い事がわかるのでその点をまず確認しておこう。勅使河原はいけばな草月会の家元・勅使河原蒼風の元に生まれたが、宏本人の交友だけでなく、父を通じて他の芸術家との交友を広げている。宏はもともと東京美術学校（現東京芸術大学）で絵画を学んでいたが、1950 年代には安部公房らの活動に携わってルポルタージュ絵画を制作したり、上述したように草月アートセンターの活動を牽引し、1970 年代には陶房を構え、1980 年にはいけばなの草月会の家元を継ぎ、1990 年代には竹を用いたインスタレーション作品を制作している。特に、いけばなや陶芸、インスタレーションなど、身の回りにある物質を作品の素材として扱う活動に携わり続けているのである。

では、本論で取り扱う 1950 年代後半頃から 1960 年代前半における美術潮流において勅使河原はどのような関わり方をしていたのだろうか。彼と現代芸術との接点は、上述したアヴァンギャルド芸術運動と勅使河原蒼風の人脈が——特にアンフォルメルとの交流において——もたらしていた。

蒼風はいけばな草月会の家元であり現代芸術家でもあったが、1956 年に来日したアンフォルメルの「仕掛け人」のミシェル・タピエ、美術家ジョルジュ・マチウなどと会うようになり（マチウは 1957 年に草月会館の壁画を手がけている）、タピエの仲介で芸術グループ「具体」と共にイベントを行ったりしている。このイベントは「新しい絵画世界展——アンフォルメルと具体」というもので、1958 年 4 月末から半年ほどをかけて大阪、長崎、広島、東京、京都の百貨店を会場に巡回するものであった。重要なのは、「具体」が当時

<sup>23</sup> 野村紀子編、2007『プロダクションノート——勅使河原宏・映画事始』studio246、26 頁。松本俊夫「草月アートセンターという文化装置」、奈良義巳、野村紀子、大谷薫子、福住治夫編、2002『輝け 60 年代——草月アートセンターの全記録』「草月アートセンターの記録」刊行委員会、214 頁。

の東京の美術批評界でほとんど知られていなかった時期であり、その頃のイベントに蒼風が参加していたことである。この点で草月会がアヴァンギャルド芸術運動の関係者としてはかなり先立って「具体」と接点を持っていたと言える<sup>24</sup>。さらに、蒼風と宏はタピエの手引きにより 1959 年にニューヨークを皮切りに欧米旅行に出て、宏はこの旅行の過程で『ホゼー・トレス』（勅使河原プロ、1959）と、のちに映画化される『アントニー・ガウディー』（勅使河原プロ、1984）の素材を撮影する。こうした映画活動の点においてもタピエと蒼風の交流が影響を持っているが、本論において重要なのは勅使河原宏がアンフォルメルメルの作品や理念などをどのように受け止めたかである。端的に言えば、彼はアンフォルメルを肯定的に捉えたのであるが、その背景には、1940 年代末から関わっていたアヴァンギャルド芸術運動内でも扱われた、社会主義リアリズムにおける、政治プロパガンダに芸術が用いられることに対する疑問があった。

勅使河原宏は 1949 年以降、「夜の会」「世紀の会」などアヴァンギャルド芸術運動に加わって安部工房や花田清輝、岡本太郎らと交流するなどもともと分野横断的な活動をしていたが、勅使河原自身が「もともと一つの政策のために芸術を奉仕させるということに疑問があった<sup>25</sup>」と語るように、「人民のための芸術、革命のための芸術」といった公式的な社会主義リアリズムの方針に限界を感じ、それを乗り越えて新たなリアリズムを求めていた。そういった芸術の政治的観点から突き詰めることに行き詰まりを感じていた時期に勅使河原はアンフォルメルに出会い、関心を抱いたのである<sup>26</sup>。つまり、勅使河原にとっては、1940 年代末より関わっていたアヴァンギャルド芸術運動を通じた関心に対して、新たな視点から芸術についての考え方をもたらすものとして、アンフォルメルが登場したと言えるだろう。

実際に勅使河原の発言においても、1950 年代後半以降に「即物性」や「もの」などの言葉を用いながら被写体の物質的な面に着目しているものが散見されるようになる。例えば「美術映画について」では、羽仁進『法隆寺』（岩波映画、1958）について「カメラの思い切ったクローズアップによる切断の仕方によって物質感に溢れた美しさを表現している<sup>27</sup>」と肯定的に評している。また、「ものには足を」では、「われわれの周囲にある映画は、どうも人間に対する関心ばかり強すぎて、自然やものについての観察が足りなすぎる<sup>28</sup>」と述べつつ、アンドレ・カイヤット監督の『眼には眼を』（UGC、1958）を、「カバンにも自動車にも砂漠にもコカゴラにも、みな足がはえている。これらのものが、スキをみて、人間に何をするかわからない危機的緊張感を与えている<sup>29</sup>」。このように、「もの」を強調しながら、人間描写の偏重を批判的に説きながら物質描写の重要性を説いている。

---

<sup>24</sup> 勅使河原宏自身も、「具体」がまだ東京で知られていなかった時期に蒼風がイベントを共にしていたと回想している。勅使河原宏「草月と戦後日本の芸術運動」、芦屋市立美術館、千葉市美術館編、1998『草月とその時代——1945-1970』、草月とその時代実行委員会、8 頁。

<sup>25</sup> 野村紀子編、前掲書、37 頁。

<sup>26</sup> 勅使河原宏「夢を託した草月アートセンター」、奈良義巳、野村紀子、大谷薫子、福住治夫編、前掲書 89 頁。

<sup>27</sup> 勅使河原宏「美術映画について」、シネマ 58 同人、1958『Cinema58』第 7 号、3 頁。

<sup>28</sup> 勅使河原宏「ものには足を」、シネマ 58 同人、1958『Cinema58』第 6 号、1 頁。

<sup>29</sup> 同上、1 頁。

もちろんこうした発言は勅使河原の公式的な社会主義リアリズムへの批判的眼差しを背景に理解するべきだろう。すなわち、政治イデオロギー的に正しい人間、物質の意味を典型的に定めて、それに沿うように映画表現を構築するのではなく、むしろそういった意味性を断絶するようなイメージのあり方を映画によって探究すべきということである。それをより強く表すように、勅使河原は松本俊夫、羽仁進、野田真吉と1961年に行った座談会において、亀井文夫の制作方法について「映画を撮る前に一つはっきりとした構成があって、政治的な関心とか思想というものにあくまで添って、ショットをそこへもって行ってしまふから、現実からグッと問題が発展していくような部分が希薄になってくる<sup>30</sup>」と述べている。こうした発言を鑑みると、勅使河原の「もの」への関心は、映画を政治イデオロギー的的正しさに基づいて制作するのではなく、複雑な現実の様態を捉えるリアリズムとしての一つの方法を見出す切り口という位置付けであったことが伺える。

実際に勅使河原は、1950年代前半には公式的な社会主義リアリズムの影響を受けた論や作品を展開していたが、1950年代後半には物質や身体に関心を向ける変容が確認できる。

例えば勅使河原は『美術批評』1953年8月号に寄せた文章で、現象の本質を捉える絵画なしには、「再びリアリズム運動も革命的な前進をなし遂げる事が出来ない<sup>31</sup>」と述べており、同年に公開した『北斎』では、葛飾北斎を「武士対庶民」の階級闘争史観に位置付けて、「人民のための芸術」という公式的な社会主義リアリズム的な作品を制作していた。

しかしそれ以降は、亀井文夫の映画制作に携わってはいるもののむしろ彼の作品を批判的に見て、公式的な社会主義リアリズムを表すような作品は制作していない。むしろ、『いけばな』（青年プロ、1956）では蒼風の彫刻をライティング、アニメーション、カメラアングルなどによって多様な方法を提示し、植物を芸術の素材として扱う作品に映画でいかに異化させられるかを試みたり、『ホゼー・トレス』（勅使河原プロ、1959）ではプエルトリコ人のボクサーであるトレスを、例えば移民である点など弱者としての記号となりそうな属性や、彼のボクシングが移民のコミュニティにおいてどういった意義を持つのかなどの社会的な連関の中に位置付けることなどはせず、淡々とボクシングの練習風景やオフの様子、試合の描写を行った。

これら、『いけばな』におけるオブジェでも『ホゼー・トレス』におけるトレスにおいても、描写する主対象について言葉での意味説明を極力排して、映像のみで対象の多様な様子を提示する点で共通しており、ヴォイスオーバーで階級闘争史観を語る『北斎』と大きく異なっている。さらに後に制作される『砂の女』（東宝、1964）では、砂漠と人間の関係性だけでなく、砂と身体というより物質的な側面から事物を捉えようとする作品へと向かっていくのである。

---

<sup>30</sup> 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、131頁。勅使河原は亀井文夫の『麦死なず』（1955、カメラマン）、『生きていてよかった』（1956、助監督）、『世界は恐怖する』（1957、助監督）、『流血の記録・砂川』（1958、カメラマン）に携わっており、当該の発言もその経験を元に行っている。

<sup>31</sup> 勅使河原宏「ニッポン展を終えて」、『美術批評』1953年8月号、19頁。

## V おわりに――映画作品分析に向けた展望

本論の最後に松本と勅使河原の差異を探りながら、「もの」をめぐる議論が実際にどのような映画の表現をもたらし、それが映画の何を意味するかを考察していくための展望を探りたい。「具体」は作品を取り巻く様々な要素を疑い、キャンパスに絵筆で絵を描くという絵画の基礎的なシステムでさえ拒否した。ただ、あくまでも人間性のあり方を探ることに軸足を置いたアヴァンギャルド芸術運動の者からすると、「具体」の試みは芸術表現探究の域を超えなかった。彼らからすると、新たな芸術表現が獲得されることが、人間と物質の新たな関係の獲得として意識化し、そこから浮かび上がる人間の新たな面の発見こそを求めたのである。

松本と勅使河原はアヴァンギャルド芸術運動の映画探求として、やはり対象物と人間の関係を探る契機として対象物を映画の機能を用いて読み解こうとする「もの」のコンセプトを持っていた点で共通している。一方で両者の差異はこれから作品分析をしながら精確に捉えていくべきものではあるが、差し当たり、勅使河原は「もの」としての人間の身体への関心を持ち、松本は映像メディアそのものへの関心を持つという差を指摘することができよう。例えば勅使河原は『ホゼー・トレス』や『砂の女』、さらには『他人の顔』（東宝、1966）において、身体の一部への極端なクローズアップなど、身体に迫るショットを積極的に用いる。一方で、松本は『銀輪』で早くも様々な特殊効果を使用しているほか、『安保条約』（1959）では被写体が何であるのか判別できないほどの激しい手振れの映像を用いたり、さらに『つぶれかかった右眼のために』（では画面を左右に分けてさらにもう一つの画面を重ねるなどの演出をしている。

本論の対象物と人間との連関を探る「もの」というコンセプトを踏まえながらそれぞれの関心を読み解くと、勅使河原は現実世界にある素材としての身体と人間性の連関を探り、松本は、もはや必ずしも現実世界にある被写体に観る者を指向させない映像イメージそのものと観客の連関を探ることから人間性を探るような作品へと展開していると理解することができる。

本論では後に上記の性質をより精確に理解していくためにも、まずは「もの」というコンセプトについて言説分析を行った。今後はより具体的に作品分析していく必要があるだろう。

さらに普遍的な映画論としての示唆を検討するならば、「もの」のコンセプトは、対象物への理解と、それを提示する映像イメージそのものの理解とを区別する見方を明確に示している点であろう。すなわち、この「もの」の議論は、対象物がカメラアイを通すと肉眼で見るとはまた異なる映像イメージを生み、それが結果的に対象物に対する理解の仕方をも変容させる、思考のプロセスを提示していることである。それは、認知する現実の対象物として見るということと、被写体がもはやカメラに映された被写体ではなく、映像イメージとして前景/後景などの区別も溶け合っているスクリーンに映し出されたイメージそのものを見ることとの往復運動が新たな人間性発見の契機としてあり得る、という視点を提示しているように思われる。この点はアニメーション論や動くイメージの提示としてのスポーツ映画論などにも接続するだろう。

## 参照文献

芦屋市立美術館、千葉市美術館編、1998『草月とその時代——1945-1970』、草月とその時代実行委員会

大谷晋平、2020「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》」、配布資料『第19回中之島映像劇場 野田真吉の暁』国立国際美術館

大谷晋平、2019「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、94-114頁

大谷晋平、2019「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『映像学』第101号、114-133頁

大谷晋平、2017「『シネマ57』が求めた実験精神をもつ映画——「作家の眼」の表現」、『CineMagaziNet!』第20号 ([http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN20/PDF/otani\\_article.pdf](http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN20/PDF/otani_article.pdf)、最終アクセス2026年1月28日)

小川徹編、1970『日本ヌーベルバーグ』冬樹社

尾崎信一郎、2022『戦後日本の抽象美術——具体・前衛書・アンフォルメル』、思文閣出版

阪本裕文、2020「新理研映画時代の松本俊夫——前衛記録映画論の形成過程」『映像学』第104号、114-136頁

阪本裕文、2015「前衛記録映画の機能——『安保条約』(1959)、『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」、『稚内北星学園大学紀要』第15号、95-112頁

阪本裕文、2012「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、21-27頁

阪本裕文、2011「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』、57-68頁

隅千夏編、2010『復刻版具体』、藝華書院

千葉成夫、2021『増補 現代美術逸脱史——1945-1985』、筑摩書房

勅使河原宏「美術映画について」、シネマ58同人、1958『Cinema58』第7号、3頁

勅使河原宏「ものには足を」、シネマ58同人、1958『Cinema58』第6号、1頁

東野芳明「新人の問題」、『美術批評』1956年1月号

鳥羽耕史、2010『1950年代「記録」の時代』河出書房

鳥羽耕史、2007『運動体・安部工房』一葉社

友田義行、2012『戦後前衛映画と文学 — 安部公房×勅使河原宏』人文書院

中原祐介「密室の絵画」、『美術批評』1956年6月号、20-30頁

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、125-137頁

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

針生一郎「物質と人間」、『みづゑ』1957年7月号

松本俊夫著、阪本裕文編、2016『松本俊夫著作集成I——一九五三—一九六五』森話社  
吉原治良「具体美術宣言」、『芸術新潮』1956年12月号、202-204頁