

# ドキュメンタリー／記録芸術の「アクチュアリティ」

——一九五〇年代前衛芸術運動における文学と映画の位相——

西田 桐子

はじめに

「アクチュアリティ」とはいかなるものか。近年、とりわけ人文科学分野の著作物で目にするこの語<sup>1)</sup>は、「アクチュアリティとは日本語で、現実あるいは実際といった意味をもつ<sup>2)</sup>」というように、英語の *actuality* やドイツ語の *Aktualität* の日本語表記として一般的に認識されているのではないだろうか。あるいは、『ブリタニカ国際大百科事典 小項目版 2008』(DVD-ROM 版、ロゴヴィスタ、二〇〇七年)に、「この語(アクチュアリティ…筆者註)が注目されたのは、一九六一年に評論家平野謙が『純文学Ⅱ私小説』とする従来の観念に対して、松本清張などの中間小説に見られる社会的アクチュアリティを評価し、「小説アクチュアリティ説」を唱えたことによる」とあるように、一九六〇年代初頭に流行した文芸用語として記憶されているかもしれない。だが、

「アクチュアリティ」が一九五〇年代にも流行していたことは、現在殆ど知られていない。

「アクチュアリティ」が、一九五〇年代から六〇年代にかけて「流行語」化していたことを、文芸雑誌五誌の調査により明らかにしたのは、茂木謙之介・木村政樹・西田桐子による共同論文「延焼する〈アクチュアリティ〉」(文芸雑誌における言説史 1953-1963)、『言語態』第十三号、二〇一四年)である。付帯の「グラフ…〈アクチュアリティ〉用例数の経年変化 1953-1963」からは、一九五〇年代に既に「アクチュアリティ」という語が文芸雑誌で流通していたことに加え、一九六一年頃の爆発的な流行に比べると緩やかながらも五〇年代にもう一つの盛り上がりを迎えていたことが確認できる。加えて、一九五〇年代の「アクチュアリティ」という語は「記録」をめぐる文学・芸術運動のなかで用いられた一種の鍵語であり、主に、花田清輝や安部公房ら(記録芸術の

会」や「新日本文学会」に所属する文学者によって、芸術理念として用いられていたことが明らかにになっている。六〇年代の「アクチュアリティ」の流行を平野謙のメディア実践とその文壇戦略の観点から考察した論考として、木村政樹「「アクチュアリティ」の時代 純文学論争における平野謙」(『日本近代文学』第九〇集、二〇一四年)がある。文芸雑誌を中心に分析を行った茂木・木村・西田の研究に對し、本稿では、ジャンル越境的な前衛芸術運動に焦点を当て、その渦中で花田清輝によって理論化され拡散していく五〇年代の「アクチュアリティ」言説の姿を捉えることを目指す。本稿は、前衛芸術運動における「アクチュアリティ」流行の背景を探るという意味で、共同論文を補足するものであり、時期区分からは木村論文の前史としても位置付けられる。

また、本稿で着目する芸術運動では、当事者でもある高良留美子が「戦後の芸術運動のなかでは、文学だけが孤立して独走したのではなく、文学と美術と映画などのさまざまな芸術ジャンルがお互いに影響しあいながら創造され、論じられるという機運が、ある時期まではたしかにあったと思う」と述べるように、文学者が大きな存在感を示しながらも、必ずしも文学を中心にせず芸術領域を自在に横断するような運動が展開されていた。折しも一九五〇年代は、「記録」の時代<sup>6</sup>と呼ばれるように、ドキュメンタリーやルポルタージュ、も

しくは「記録文学」や「記録芸術」を巡り、華やかに理論闘争と協働が展開された時期である。本稿が着目する、花田清輝を最大のイデオログとする前衛芸術運動の動向は、主に五〇年代への関心の高まりと安部公房研究に牽引され、近年急速に明らかになりつつあるが、関与した人物や集団の多さとジャンル越境的側面、さらに理論の複雑さや運動の変化の速さなどの、幾つもの要因が重なっており、全容解明に向けての端緒はまだ開かれたばかりだともいえる<sup>7</sup>。人物や理論そのものを追うのではなく、運動のなかで運用されてゆく語の変遷を追うという手法をとることで、目まぐるしく変転していく前衛芸術運動の特質や様相の一端がみえてくる。本稿では、映画と文学を中心に考察を行うものの、前衛芸術運動が射程に入っていた美術や写真、音楽など様々な芸術ジャンルにも言及することとなる。

#### 一 前衛芸術運動への登場―映画理論の奪胎と越境

一九五〇年代の「アクチュアリティ」流行において、最も重要な論客は花田清輝である。一、二節では、流行に至るまでの、花田によって「アクチュアリティ」が、「ドキュメンタリー」「記録」への関心とともに、理論化されてゆく様相を明らかにする。

芸術の方法論としての花田の「アクチュアリティ」は、

「きわめて小さい雑誌ながら、ジャンルを超えての「戦後芸術の前衛」たちの活発な発言の場」であった『美術批評』に登場する。次の引用は、一九五四年一月号の『美術批評』に掲載された座談会、「アクチュアリティのための課題」である。

末松 花田さんね。この前の（座談会アヴァンギャルドとリアリズム）『美術批評』一九五三年十二月

号（筆者註）ドキュメンタリズムですね。それは絵画の分野でいろいろ問題があると思うが、ぼくは、たとえばこういう展覧会が一つの時代の証左でなければいかんと思うのですがね。そういう点からごらんになつて……。

花田 アクチュアリティが足りませんね。アクチュアリ

ティを最初に問題にするのではなく、アクチュアリティが最後に出てくるのが現在の課題だから、むしろリアリズムというよりアクチュアリズムと

岡本

それは非常に良いね。リアリズムとアクチュアリズムとのちがいを発展させると、面白いと思うな。

このように、画家の末松正樹が花田に、「ドキュメンタリズ

ム」の話題をふると、花田は唐突に「アクチュアリティが足りませんね」と「アクチュアリティ」について語り始める。さらに、「リアリズム」と似て非なる新たな概念として「アクチュアリズム」という造語らしき語を口にする。岡本太郎も末松も関心を示したためか、そのまま「アクチュアリズム」という語を用いて議論は盛り上がりを見せる。その背景には、針生一郎などの当時駆け出しの若手美術評論家を中心に、『美術批評』誌上でリアリズムを巡る議論が盛んになされていた<sup>10</sup>ことが挙げられよう。つまり、リアリズムを克服するような新しい芸術理論が待たれていたといえるだろう。そこで花田が、「リアリズム」ではなく「アクチュアリズム」を押し出すのを聞いて、岡本は「面白い」と述べるのである。

「アクチュアリズム」と「ドキュメンタリズム」の関係について花田は、「ドキュメンタリズム」というものを分析して、アクチュアリズムとリアリティーの問題が出てきた。その問題として方法論の問題にふれた」と述べ、さらに「アヴァンギャルドの芸術の方法をつきつめていって、それとアクチュアリズムとの関連を対応という形で出す」と続ける。<sup>12</sup>ここから「ドキュメンタリズム」の分析で出てきた「アクチュアリズムとリアリティー」というのは方法論の問題であり、「アクチュアリティ」を積極的に捉えようとする姿勢を「アクチュアリズム」と呼んでいることがわかる。明らかに、

「アクチュアリズム」は、リアリティを問題とする「リアリズム」のオルタナティブとして出現しているのである。さらに、花田の「アクチュアリティ」の特徴というのは、「アクチュアリティ」のための共通の課題として、広い統一戦線というものが結成されていく<sup>13</sup>と述べられるように、芸術の方法論の追求がそのまま、政治的な色を強く帯びた「広い統一戦線の結成」へと直結するという思考である。

『美術批評』の対談では、このように断片的にしき提示されなかった「ドキュメンタリズム」／「アクチュアリズム」(「ドキュメンタリー」／「アクチュアリティ」)の関係だが、それらの理論的關係と、花田の「アクチュアリティ」論形成の過程を紐解く手がかりとなるのが、「笑い猫 記録芸術について」(『群像』一九五四年三月号)である。

花田は「笑い猫」において、「どうやらこのジャーナリスト(津村秀夫・筆者註)は、アクチュアリティをとらえないでも、けっこう、リアリティの正体はとらえられるとおもっているらしい」(二六五)<sup>14</sup>と書く。「記録」と「アクチュアリティ」の接点が、ポール・ローサの *Documentary Film* (1935) の日本における特権的な受容にあるというのは、鳥羽耕史が前掲書『1950年代』で既に指摘しているとおりだが、本稿では、花田とローサに戦前から活躍した映画評論家の津村を加えた、三者の「アクチュアリティ」の関係について検討

する。

「戦前刊行された映画文献のなかでもつとも話題になった本」<sup>15</sup>とも言われる *Documentary Film* は、厚木たかによって『文化映画論』(第一芸文社、一九三八年)という題で翻訳された。このローサの論に対して、真つ向から批判を加えたのが津村である。そこで問題となるのが厚木が「ドキュメンタリー方法の第一の要求たる現実の創造的劇化や社会分析の表現」と訳した“the creative dramatization of actuality and the expression of social analysis that are the first demand of the documentary method”<sup>16</sup>という部分である。

津村は「原書を参照して良かったと思つたのは例へばポール・ルーターの使つてゐる色色のドキュメンタリーを定義する重要な言葉、「現実の創造的劇化や社会分析の表現」の現実の創造的劇化といふ曖昧な言葉も原書では *The creative dramatisation of actuality* である事がわかると色色手掛かりも出来るといつた塩梅である。reality でなく actuality になつてゐる」(一一三)<sup>17</sup>と、reality と actuality の差異に、津村は原書を参照したことで気づくのである。さらに両者の違いについて、津村は「即ちアクチュアリティは「真理」に対する「存在」であるといふ点に相違点があるのだ。これはドイツ語に直すと尚一層明瞭であつて、reality は *Realität* だが、actuality は *Wirklichkeit* に相当するからである」(一四四)という哲学

的な弁別を試みた上で「ルーターの劇映画に対する批判は、フィクションに対するにドキュメンタリーの「現実の創造的ドラマティゼーション」といふ言葉で対抗せしめる乱暴な議論だ」(二六四)とローサの論を痛烈に批判する。

花田はこのような津村のローサ批判について「笑い猫」で次のような自論を展開する。

一方において、「怪猫有馬御殿」のような怪奇映画があらわれ、他方において「東京物語」のような心境映画があらわれるのは、アクチュアリティとリアリティとを——したがってまた、記録映画と劇映画とを、あくまで峻別しようとするこの種の映画批評家(津村・筆者註)にも一半の責任があるにちがいない。化猫映画は低級で、心境映画は高級だということになっているのかもしれないが、むろん、両者は、一枚の銅貨の裏と表にすぎず、いずれもアクチュアリティを回避しているため、リアリティもまたとらえることができない。(二六五)

花田は、ローサ批判をした津村を、まさにその「現実の創造的ドラマティゼーション」において、「アクチュアリティ」と「リアリティ」の弁別不可能性を根拠に批判する。花田はさらに、「われわれは、ポール・ローサのいうように、われ

われのそとにある現実の提起するなまなましい問題を取りあげ、アクチュアリティの創造的劇化というところから、われわれの仕事をはじめべきではないか」(二六五)といかにもローサの論を継承しているかのようにふるまいつつも、ローサの記録映画論そのものについては「すでに時代おくれ」だと斥けるのである。

要するに、花田は「アクチュアリティ」論を、津村とローサのドキュメンタリーフィルム論を(論自体は批判しつつ)奪胎し、自身のジャンル越境的な「記録芸術論」へと組み込むことで、形成していった。言い換えれば、「広い統一戦線的な「われわれ」の「記録芸術論」の樹立を、「アクチュアリティの創造的劇化」という方法論により目論むのである。

こうして、一九五四年に「ドキュメンタリー」「記録芸術」の方法論を表す言葉として前衛芸術運動に「アクチュアリティ」は登場する。それは、広く芸術の分野で盛んに議論の対象となっていた「リアリズム」<sup>18</sup>に代わる可能性をもったが故に、様々なジャンルの芸術に関わる人々の関心を惹いたのである<sup>19</sup>。

二 「アクチュアリティ」Ⅱ「偶然」の創造的理論化 — 政治と(文学と)映画理論

「記録芸術」の方法論を表す「アクチュアリティ」論は、

一九五六年にさらなる先鋭化を遂げるのだが、その前に、一九五〇年代前半の花田の芸術論における映画と文学の位相について概観する。

花田は一九五一年頃から商業映画雑誌に映画論を掲載し始め、五二年に戦後を代表する文芸誌の一つである『新日本文学』の編集部責任者に選出されたのを機に、自身はむしろ、映画雑誌や美術雑誌での執筆へと重点を移し始める<sup>20</sup>。

だが、それは文学からの撤退を意味するわけではない。花田編集長時代の『新日本文学』では、ルポルタージュやドキュメンタリー論を含む「特集 宣伝扇動と文学」（一九五三年三月号）が組まれたり、同年五月号には、今井正ら映画監督も参加した座談会「映画におけるリアリズム」<sup>21</sup>が掲載されており、花田はこの座談会の司会まで買って出ている。これらのことから、一九五四年七月に突然編集長を罷免されるまで、花田は文学論を書くという形ではなく、編集者という立場で、文芸雑誌というメディアに直接働きかけ、ドキュメンタリーや映画を文学へと導入する先鋒的役割を果たしていたと推測できる。映画理論との関わりはより古く、一九五〇年に花田は、映画理論雑誌『映画文化』<sup>22</sup>の同人に名を連ねており、後に着目する今村太平も同人であった<sup>23</sup>。

このように一九五〇年代前半とは、花田にとって文学の場に在りながら映画へと傾倒していく時期であったといえる。

編集長更迭の約三か月前となる五四年四月に講義した内容をまとめた「二十世紀文学論」で、花田は「これからわれわれがこさえてゆこうとする文学の大きな動向」として「記録文学」と「ドキュメンタリー」の重要性を説いた上で、次のように述べる。

そのようなドキュメンタリーの芸術的方法には、いままでの二十世紀前半期のさまざまな新しい芸術的方法も、必然に、含まれてこななければならないのではないかと思う。ぼく自身は、文学そのものを追及するというよりももっと広く芸術のさまざまなジャンルを問題にしながら、考えてゆきたい。<sup>24</sup>

花田は二十世紀前半に西欧を中心に隆盛した芸術運動を含みこむような、未来の芸術の方向として、「ドキュメンタリー」を志向する。そして、明らかに花田は、文学を「芸術」の中の一ジャンルとして捉えており、文学論にも関わらず文学以外のジャンルへの志向を露にしている。

「もっと広く芸術のさまざまなジャンル」へと向かっていった花田は、一九五六年年末の映画理論についての座談会で「アクチュアリティつてものを突き詰めてゆくとやはり密接に偶然性の問題に関連を持つてくる」<sup>25</sup>と述べる。この一見奇

妙な「アクチュアリティ」論の形成について窺うことができるのは、五六年十月の執筆とされている「映画監督論」である。<sup>26</sup>

「映画監督論」が収録された『文学的映画論』（中央公論社、一九五七年）は、安部、佐々木基一、椎名麟三、野間宏、埴谷雄高の映画論を収めた「文学者だけの書いた新しい映画論」である。こうした映画への関心は文壇に限られたものではなく、『文学的映画論』出版の翌年には映画の観客動員数が日本史上最高を迎えるように、一九五〇年代後半というのは、日本社会全体としても映画に熱い眼差しが注がれた時期である。

佐々木による『文学的映画論』の「あとがき」に「方法論上の新しい問題を引き出そうとする場合、文学よりも映画の方がはるかに便利な手がかりを与えてくれる」（二八九）<sup>28</sup>とあるように、当時、映画について考察することは、『方法論』の模索において（文学より）重要視されていた。そして、映画の「方法論」として最も期待されたのが「記録」である。その証左に、収録されている六本の論考のうち、埴谷の一本を除く実に五本で「記録」や「ドキュメンタリー」への言及がなされている。

花田の「映画監督論」の骨子は、『戦艦ポチョムキン』（一九二六年）を撮ったエイゼンシュタインと『オセロ』（一九五

五年）のユトケウィッチという二人の監督を比較し、『オセロ』の方を称賛する佐々木基一や吉村公三郎に対抗し、『戦艦ポチョムキン』を「ドキュメンタリー的な行き方によって、当時のアヴァンギャル的な行き方を止揚しようとした点にその先駆的な役割を認むべき」（八九）として評価するといふものである。

「映画監督論」の最たる特徴は、映画論でありながらスターリン批判論であるという点である。花田自身が、「そういう（エイゼンシュタインの方をよいと思うような…筆者註）わたしの印象をこまかく分析していけば、たぶん、それはわたしなりのスターリン批判になるにちがいないとおもった」（六七）と述べるように、花田は二つの映画をソビエトの革命そのものの歴史と重ねることによって、映画監督論をスターリン批判論へと直結するのである。この映画論が、執筆時期から考えても、一九五六年二月のスターリン批判におけるフルシチョフ演説に触発されて執筆されたものであることは明らかである。「こういうわたしの意見が、中間項とびこえて、直接、政治と芸術とを結びつけようとする、いささか性急なものの方の上に立っていることは否定できない」（七三）という譲歩をおきつつも、花田は、エイゼンシュタインの撮影方法が「レーニン時代の中央集権的民主主義のあらわれ」（傍点ママ）で、ユトケウィッチの方法は「スターリン

時代の中央、集権的、民主主義のあらわれ」（傍点ママ）であること  
に疑問の余地はないと言いつける。

このような映画論かつ政治論の中に「アクチュアリティ」と「偶然」は登場する。花田は、「偶然」「記録映画」「アクチュアリティ」を、次の引用のように今村太平を召還することによって結びつける。

そして、わたしは、どういう監督がいい監督で、どういう監督が悪い監督であるかを、もっと正確に定義するために、あらためて劇映画と記録映画との関係をもっと突きこんで検討する必要があると思った。たとえば今村太平の「映画入門」のなかには「さまざまな偶然をつなぎ、そこに必然の連環をみいだすのが記録映画の芸術です。これに対して劇映画は必然を偶然にみせる芸術です。」といったような言葉がある。わたしは、その本の批評をした際、右の一節をとりあげて、「これなど、かつて津村秀夫が、記録映画にアクチュアリティを劇映画にリアリティを、それぞれわりあてて、両者を機械的に対立させたのにくらべると、はるかにみのりゆたかな収穫をもたらすにちがいないものの見方だと思うが、今村太平は、さっぱりそいつを發展させようとは思わない。」と書いた。おそらく今村太平は、これまでわたしの述べ

てきたようなエイゼンシュタインの行き方やユトケウィツチのような行き方を漠然と思い描きながら、記録映画や劇映画の定義を試みたのであろうが――しかし、それならば、一体、かれは、リアリティとアクチュアリティとの関係を、どういうふうに考えているのであろうか。

#### （七四）

花田は、一九五四年の「笑い猫」に引き続き、ローサ批判をする津村を批判しつつ、「リアリティとアクチュアリティ」の二つの語の差異に気を配らず両方を「現実」と訳したことで今村も批判する<sup>29</sup>。しかし、今村の「さまざまな偶然をつなぎ、そこに必然の連環をみいだすのが記録映画」だとする「記録映画」論については、「みのりゆたかな収穫をもたらす」と称賛し、自身の「アクチュアリティ」論へと、次に示すように接ぎ木するのである。

「アヴァンギャルド芸術」のなかでも強調したように、津村秀夫とは反対に、わたしはアクチュアリティを手がかりにしないかぎり、絶対に、リアリティには肉薄できないものだと考えている。そして、別段、今村太平の定義に拘泥するわけではないが、アクチュアリティを、「偶然」とみなしてもいいのではないかと思っている。

偶然を踏み台にして、可能と必然とを弁証法的に統一したものが、わたしのみるところでは、リアリティ——すなわち、「現実」なのである。(七五—六)

このようにして、今村の「偶然」と、津村とローサから奪胎された花田の「アクチュアリティ」とが、「記録映画（ドキュメンタリーフィルム）」論によつて結ばれた地点に、花田独自の「偶然」としての「アクチュアリティ」が誕生したのである。<sup>30</sup>

花田の今村論への賛同はある意味で当然だろう。今村は一九五七年に、戦後に書いた記録映画論をまとめた『現代映画論 記録性と芸術性』（平凡社、一九五七年）を出版する。この論集には「ギルドによる売文業者のジャーナリズム」における「醜い批判に対する回答」として自註がついている。「架空と事実」<sup>31</sup>の註には、前述の花田の批判に対する今村の次のような「回答」が書かれる。

今ごろようやく記録映画の重要なことがわかり、劇映画とのちがいがどこにあるかを考えた男（花田…筆者註）が、「今村太平は、さっぱり、そいつを（必然と偶然の問題を）発展させようとはしない」といつているのだからおどろく。——中略——十七年間、誰も彼もが「映

画の本質は記録性にある」といいだすまで、私は足ぶみして待っていたのである。<sup>32</sup>

戦前から記録映画の重要性を提唱してきた今村による『現代映画論』と『文学的映画論』を比べれば、「芸術総合化」と映画の関係、「記録」や「事実」の重要性、「大衆」や「集団」の芸術としての映画、映画の機械的技術的側面、モンタージュ論までほぼ全ての論点が、今村によつて既に論じられていることに気づく。極言すれば、『文学的映画論』は、純粹に映画理論としては新しいものではない。だからこそ、今村理論を認めた花田は、貪欲に自分の理論へと組み込んでいったのだろう。

では、花田の「映画監督論」と今村理論との違いは何か。端的に言えば、誰がための論であるかだ。花田が目指すのは、今村の理想とするような「純正の理論的批判」<sup>33</sup>の応酬としての論争ではない。むしろ論が読者に作用するアジェンションの部分にこそ花田の関心はある。つまり、一見難癖にすらみえる花田の今村批判だが、「アクチュアリティ」という語そのものが重要だとすれば一理ある。意味内容としては今村の「偶然」とほぼ同義であつても、それが、「アクチュアリティ」という異化効果を生むような、目を引くシニフィアンで表されることで、より大きな影響力が生じるのだ。それは文体の

問題とも直結し、理路整然と提示される今村の論に対して、花田理論は、理論生成の場に立ち会っているかのように展開してゆく論のダイナミズムを示す。

さらに、花田はこうした論を、極めて時事的な文脈において提唱する。「映画監督論」はスターリン批判という文脈と切り離せない。当時の文学者にとってスターリン批判は、特に、花田近辺に多い党員文学者たちにとっては、日本共産党の動向も含め、自らの政治的立ち位置や創作理念そのものに関わるまさに身に迫る問題であったのである。つまり、「映画監督論」とは、政治思想と芸術理論という両面に関わる、要するに政治と芸術とを止揚するまさにアクチュアルな論だったのである。

「映画監督論」で、花田は、芸術家とは「プロパガンダとアジテーションとを、それぞれ、みずからの任務と心得」ている「革命のにない手」であるべきだ、と高らかに述べていることから、花田はそうした自身の論の在りように自覚的だったと考えられる。このことは「アクチュアリティ」論の根幹とも関わる。花田は「大衆」と「アクチュアリティ」について次のように述べる。

芸術的手段によるプロパガンダやアジテーションは、大衆にむかつて、アクチュアリティを手がかりにして、

リアリティを捉えるための機会を提供することを意味するが——無論、それは、同時に、芸術大衆化の問題である。(八六)

花田の芸術論においては、「大衆」こそが、「アクチュアリティ」を手がかりに「リアリティ」を捉えるべきなのだ。これは「小説アクチュアリティ説」のような、作品が「アクチュアル」か否かという、評価基準を問題とする視点とは異なる。「アクチュアリティ」のための共通の課題として、広い統一戦線というものが結成されていく」という花田の発言を思い出せば、芸術的手段により「大衆」が「アクチュアリティ」「リアリティ」を求めていく機会を提供することで、芸術家同士はもとより「大衆」もまた、「広い統一戦線」を結成する同志となるのである。だからこそ「映画監督論」は、「われわれは、いま、政治の領域でも、ようやく革命のスタート・ラインに立っているのである」(九七)というように政治と直結し、「われわれ」を主語とした「革命」への期待で、力強く締め括られるのだ。

ここまで見てくると、花田が驚くほど自身の理論に忠実に「映画監督論」を書いていることがわかる。そうした理論実践の一部として、「アクチュアリティ」という多くの読者に耳慣れない言葉を、過去の映画理論から奪胎し、先端を行く

記録芸術論であった今村理論とを結びつけるという創造的な理論化を行うことで、「アクチュアリティ」＝「偶然」という独自の「アクチュアリティ」を生み出し、時事的な文脈において提唱した。こうして理論化された「アクチュアリティ」は強力なアジテーションとして作用し、多くの人を動かすことになる。

三 散種された「アクチュアリティ」——「記録芸術」運動における芸術理論

本節では、花田によって「革命」を企図してばら蒔かれた「アクチュアリティ」の種が、飛散先のそれぞれの土壌でどのように花開いたのかという観点から考察していきたい。付け加えるならば、花田の「アクチュアリティ」論自体も「映画監督論」で立ち止まらない。翌年の「落書の精神 大衆のエネルギー（2）」（『群像』一九五七年二月号）では、写真家ロバート・キャパを猛獣使いや奇術師などと並列し、「たえずアクチュアリティをとらえて、リアリティに肉薄しよう」と冒険している」と称賛し、「アクチュアリティ」自体も「偶然」に加えて実存主義とも結びつけられるというようにさらなる展開を遂げている。

まず、花田の「アクチュアリティ」論の広まりについて確認する。次の引用は、ドキュメンタリーを巡る座談会におけ

る、〈現在の会〉会員の安部公房・関根弘・針生一郎の三人と野間宏による発言である。

野間

われわれはいつでもアクチュアリティにぶつかつていて、それをおしてリアリティをとらえているんだが、時間がたつとアクチュアリティが失われ、そこからリアリティそのものも失われる。だからドキュメンタリーはそこをのりこえる重要なものだが、その方法が問題ですね。

——中略——

安部

労働それ自体がアクチュアリティがあるのだから、それをとらえねばならぬ。

関根

持続的なもの、たとえば貧乏などはトピックにはならないが、そこに主体的に参加することでそこからアクチュアリティが生れてくる。主体と客体の関係が密着するところにあるわけだ。ところがいまのルポルタージュは見学的見聞記だ。ニュース性がない。

針生

そこに偶然性がでてくる。<sup>35</sup>

野間と針生の発言の傍線部には明らかに花田の「アクチュアリティ」論の影響が見てとれよう。『映画監督論』に寄稿

していた野間と安部はともかく、針生が「偶然性」を口にしていることから、花田の「アクチュアリティ」論の浸透ぶりが窺える。一方、関根の発言にはアンガージュマン的「主体と客体」の問題が「アクチュアリティ」と結びつくという新たな展開が見られる。野間の発言も、よく読めば、「時心性」に近いような時間の概念が盛り込まれていることに気づく。

安部に至っては芸術の方法論ではなく、労働という素材そのものの「アクチュアリティ」を問題にしているが、安部はこうした花田論から逸脱した使用だけではなく、「芸術のアクチュアリティの恢復のために、新しい眼と言葉を発見しよう」<sup>36</sup>というように、ルポルタージュ論の中で芸術の方法論を語る際にも用いている。さらに、「裁かれる記録者」(『群像』一九五八年新年特大号)では、ポーランドのレジスタンス映画「地下水道」を「反ストーリー主義」を中心テーマにした映画だと論じ、「記録主義は、アクチュアリティの要請と、表裏一体のもの」だというように、「ストーリー主義」や「記録」と関わる文脈でも使用している。このように安部は、「アクチュアリティ」という語を幅広く運用し、流行の一端を担った。

こうして花田によって蒔かれた、芸術の方法論としての「アクチュアリティ」の種は飛散していき、安部のように、

飛散先からも各自の芸術理論とともに新たに拡がっていった。こうして急激に広まっていた「アクチュアリティ」は、一九五八年頃には、石原慎太郎が「芸術の仕事とはまずそのアクチュアリティの発見から始まるのだ」<sup>37</sup>と述べる一方、長谷川四郎は、花田理論はもとより芸術論ですらない松川事件の記事の中で「アクチュアリティという外国語はなんと訳したらいいか知らないが、かりに現実性と訳すとすれば」<sup>38</sup>と述べるように、語が独り歩きする、いわば拡散状態を示すようになる。さらにその流行は読者層にまで広まる。五九年の映画雑誌に載った「サークル時評」<sup>39</sup>では、「既成の批評を論破しようとする新しい映画論」を目指すあまりに同人たちが「大へんしばしば使う共通した言葉」として、「アクチュアリティ」が筆頭に挙げられている。

「アクチュアリティ」流行のさなかに咲いた徒花が、詩人で批評家の柁木恭介による「記録芸術のアクチュアリテ」である。この「記録芸術」論が掲載されたのは、《記録芸術の会》の機関誌『季刊現代芸術』である。(『記録芸術の会』とは、「記録(ドキュメンタリー)の精神にもとず(ママ)き、リアリズム芸術の革命と深化のために努力する芸術家の創造団体」<sup>40</sup>で、花田や安部から、武田泰淳、鶴見俊輔、林光、瀧口修造まで、まさに「総合芸術」的に多様な芸術家が集まった団体である。

「記録芸術のアクチュアリテ」は極めてハイコンテクストな論であるが、噛み砕けば、「通俗化」する日本の文学状況の分析から出発し、榎木はその原因を、芸術がすべて言語をその基盤にもつが故に偏在してしまふ「近代小説形式」に見出す。シュールレアリスムや映画のモンタージュなどがこれまで挑戦してきたように、「近代小説形式」によって既に出来上がっている「ステレオタイプ」を破壊することで、文学を含む芸術全体が新しいものになりうると述べる。この論の末尾はこのように結ばれる。

遠近図法の発見と近代小説形式によるステレオタイプの形成が第二信号系において結ばれているように、「オブリジェ」、そして、映画におけるモンタージュの方法の発見は近代小説形式によって作られたステレオタイプを破壊する新しいステレオタイプに結びついている。

ここに新しいドキュメンタリズム芸術のアクチュアリテがある。いまのところ私達は一人一人で、両腕を組みながら「新しいドキュメンタリズムとは仲々魅力のあるものだ」と独言を言っている段階だが、やがてはすべての人の第二信号系のなかに形成されるであらう。<sup>41</sup>

パプロフ由来の「第二信号系」を芸術論と結びつけ問題にす

る、要するに、言語中枢や人間の認識機構そのものに働きかけるという芸術理論は、榎木を含む安部公房周辺で流行していた。<sup>42</sup> 花田と榎木の「記録芸術」論を比較するならば、花田の方法論が（受け手にどのように作用するかも含めて）創り手がいかに表現するかが問題であつたのに対し、榎木は、受け手の認識そのものを変革することによる、芸術自体のパラダイムシフトを企図している。氣宇壮大に感じるかもしれないが、先の安部の「芸術のアクチュアリティの恢復のために、新しい眼と言葉を発見しよう」というのもほぼ同様のことだ、榎木や安部も参加する一九五〇年代後半のいわゆる映像論争<sup>43</sup>というのは、まさにこの種の映像と言語を巡る論争であつた。榎木は、「現代文学」の分析を通して、新たな芸術理論構築をなそうとしているのである。

では、なぜ榎木は「アクチュアリテ」<sup>44</sup>という言葉を使ったのだろうか。榎木はフランス語の翻訳に携わっていることから、慣れた言葉として「アクチュアリテ」を使ったという推測は成り立つ。しかし、数か月前の記事で、「ドキュメンタリー派はそれを方法として意識的にとりあげたところにそのアクチュアリティがある」<sup>45</sup>などと、二度まで「アクチュアリティ」を使用している。すると、この「アクチュアリテ」は意識的だと考えざるをえないだろう。仮に「記録芸術のアクチュアリティ」ならどうか。「記録芸術」に関心の高い読者

は反射的に花田を思い浮かべる可能性が高い。つまり、「アクチュアリティ」ではなく「アクチュアリテ」という言葉を使うことには、まさに花田が用いた戦略でもある異化効果によるインパクトの増大と、花田論とは異なる新しい記録芸術論だというアピールという、二つの効果が見込めるのである。「アクチュアリテ」により、花田論との直接対決を避けつつも、榎木は独自の「記録芸術論」の樹立を狙ったのである。

さらに、この「アクチュアリテ」の掲載が創刊号であることから、初発の段階から〈記録芸術の会〉は、花田理論を素直に継承し提唱する場というよりも、花田の蒔いた種がそれぞれ独自の成長をとげていく土壌であったということを示すだろう。

花田の「アクチュアリティ」は、理論の整合性をこえて、「記録芸術」に関心をもつ多くの人々の注目を集めた。だが、「記録芸術」運動を含む一九五〇年代の前衛芸術運動の大きな柱であった新しい芸術理論の模索というのは、以前の理論の奪胎や否定と同義でもある。花田の「アクチュアリティ」もまた、様々なジャンルの芸術家の協働やジャンル越境的な創作活動などの成果を生み出すとともに、ローサや津村や今村の論同様、奪胎されていたのである。

おわりに

「現代は「映像の時代」であり、十九世紀とともに「文学」あるいは「活字の時代」は終わった<sup>46</sup>」という考えが相当広く流布しているのだ、と一九五八年に榎木は言う。これは、映画論に関わった多くの文学者の共通認識だったろう。花田は芸術運動のイデオログであったが、それと矛盾することなく、「わたしは、つねに、人工衛星のように、文壇を眼下にみおろしながら、運動しつづけてはいるが、いまだかつて文学の現場から離れたことはない<sup>47</sup>」というように、文学者でもあった。実際の日本社会とはいえば、「戦後は小説ブームとこのがつづき、ベスト・セラーは今では十万を単位としている<sup>48</sup>」状況にも関わらず、ラジオ・テレビ・映画などの視聴覚メディアの急激な台頭を感じ、文学の未来に、文学者らは危機感を募らせていたのである。

「芸術総合化」や「記録芸術」といった花田の運動とは、この危機感を、映画や美術はもちろん写真、演劇、漫画、音楽などあらゆるジャンルの芸術との交流による新たな方法論の模索によって、大きな芸術全体の復興へと転換しようとする投企としても捉えられよう。こうした花田の営為には、文壇内部で「純文学」を問題化することにより文学の延命が試みられた一九六〇年代の「アクチュアリティ」流行とは異なる

形での、文学蘇生への希求を見ることができたらう。

前衛芸術運動のダイナミズムの中で、芸術理論用語として「アクチュアリティ」は脚光を浴びた。一九五〇年代「アクチュアリティ」流行の淵源の一つは、「リアリズム」が盛んに論じられている中で、花田が「アクチュアリティ」を「ドキュメンタリー」の探究によつて、「記録映画」論から奪胎し、「記録芸術」論の展開とともに語自体の創造的理論化を行つたことによる。時事性に富み、抜群のアジテーション効果をもつた花田の「アクチュアリティ」は、五〇年代後半の目覚しいメディア変動に後押しされる形で拡散していった。同時に、五〇年代は政治的な激動期でもある。日本のみならず世界的に、冷戦構造に代表される第二次世界大戦後の世界秩序が、大きく変動しながら形成されていく中で、花田の掲げた政治と直結する芸術理論は、芸術家にとつて、特に党员文学者にとつては、極めて時事的で身に迫るものであった。

一九五〇年代には多くの前衛芸術家が、新しい芸術理論こそが未来を切り開く突破口だと信じ、ジャンルを跨いだ協働という実践を伴いながら、それぞれの方向で理論を追求した。その中で、「革命」としての芸術による「広い統一戦線」を目指してなされた花田のアジテーションは、大きな効果をあげ、いくつもの運動へとつながった。それらが、以降の日本の芸術に、ジャンル越境的な芸術家の協働の質を左右するよ

うな、大きな影響を与えたのは間違いない。しかし、一九六〇年代を迎え、芸術運動の進展にともない当初の新鮮な魅力を減じていった花田の「アクチュアリティ」は、文壇での「小説アクチュアリティ説」の大流行に塗り替えられる形で、「記録芸術」運動の衰退とともに忘れ去られる運命を迎える。

付記1 引用の表記は、旧仮名遣いは原文のままで漢字は新字に改めた。

付記2 本稿は日本文学協会第六九回大会ラウンドテーブル「文学にとつて「アクチュアリティ」とはなにか―昭和三十年代の検討を通して―」における報告「ドキュメンタリーとアクチュアリティ―一九五〇年代の芸術運動と花田清輝―」（二〇一四年十月、於学習院大学）に基づいている。場内外で御教示賜つた方々に、この場を借りて御礼申し上げる。とりわけ、折に触れて御助言を頂いた、木村政樹氏、仁平政人氏、茂木謙之介氏に心より謝意を表したい。

注

1 木下聖三は「二つの現実リアリティとアクチュアリティ」（『常民文化』第三十六号、二〇一三年）にて、精神病理学者木村敏

によって「アクチュアリティ」は人文学一般に導入されたとする説を述べている。木村は「リアリティとアクチュアリティ 離人症再論」(『講座 生命2』哲学書房、一九九七年)で「のつびきならない局面」に対応する英語として actuality という語を使用している。

2 奥井智之「社会科学とアクチュアリティ『現代社会論』補遺」『亜細亜大学教養部紀要』第四二号、一九九〇年、四七頁

3 近年の「アクチュアリティ」の流行には、一九七〇年代以降のアドルノやベンヤミン受容が影響していると推察されるが、実証には網羅的な調査と検討を必要とするため、指摘するに留める。

4 高良留美子「花田清輝氏との出会い」『花田清輝全集 第4巻 月報3』講談社、一九七七年、一二頁

5 鳥羽耕史「1950年代『記録』の時代」河出書房新社、二〇一〇年

6 「ドキュメンタリー」と「ルポルタージュ」の概念整理に関しては、鈴木貞美「ドキュメンタリー・ジャンル論のためのプロブレマティックなノート」(『昭和文学研究』第四四集、二〇〇二年)が詳しい。

7 安部公房研究においても「芸術を理論的に捉えよう」としていたことについては、これまでほとんど注目されてこなかった(宗新悟「安部公房の前衛芸術理論『芸術の革命』芸術運動の理論』について」『東アジア日本語教育・日本文化研究』第十七号、二〇一四年)と述べられている。

8 小野二郎「転形期の大衆」『花田清輝全集 第6巻 月報5』講談

社、一九七八年、二頁

9 植村鷹千代、岡本太郎、末松正樹、花田清輝「座談会 アクチュアリティのための課題」『美術批評』一九五四年一月号、二六頁

10 光田由里は「『美術批評』(1952-1957)誌とその時代——『現代美術』と『現代美術批評』の成立」(『Fuji Zeros Art Bulletin』一三号、二〇〇六年)で、「『美術批評』を四つの時期に分けて論じており、第二期(一九五三年五月—五四年八月)について、『批評の座談会 アクチュアリティのための課題』が開催された時期となる」(一九五三年五月—五四年八月)について、「批評の『リアリズム論争』とでも呼ぶ性格があった」と指摘している。

11 坂本裕文が「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』(二〇一一年)で、社会主義リアリズムとシュールレアリズムとの関係で花田と松本俊夫のリアリズム批判について指摘しているが、詳細な分析には踏み込んでいない。また、社会主義リアリズムと「アクチュアリティ」の関係は、戦前の社会主義リアリズムの検討も含めた上で、特に佐々木基一や針生一郎らによるルカーチやシーモノフなどの翻訳受容と芸術理論形成の関係とともに精査すべき重要な問題だが、紙幅の関係で指摘するに留める。

12 植村他前掲座談会、二九頁

13 同右

14 第一節における花田の「笑い猫」(初出)からの引用は、本文中に頁数のみを記す。

15 岡俊夫「ポウル・ロオサの『ドキュメンタリー映画』」『映画評論』一九五三年十二月、五三頁

この記事と同じ号に、「笑い猫」で花田が言及している佐々木基

一「記録映画に関するノート」も掲載された。あくまで推測の域を出ないが、花田がこの号で佐々木の論考を読んだことを契機に、ローサと津村に着目した可能性もあろう。

16 Paul Rotha: *Documentary Film*. London: Faber and Faber, 1935, p115.

17 本段落の津村秀夫「ポール・ルータの映画論批判 その著『Documentary Film』について」『続映画批評』（小山書店、一九四〇年）からの引用は、頁数のみを本文中に記す。

18 文学・美術・映画はもとより、写真界では一九五〇年代初頭にリアリズム論争が起こり、その後も「リアリズム」が盛んに議論されている。音楽の分野ですら、井上和夫「プロコフィエフと社会主義リアリズム」（『音楽芸術』一九五三年五月号）というように、「リアリズム」が話題にのぼっている。

19 一九五四年の段階で「アクチュアリティの創造的劇化」とリアリズムの関係が、おのずから芸術理論の問題としてうかんでくるのである」（佐々木基一「記録映画に関するノート（2）」今村太平の駁論にふれて）『映画評論』一九五四年五月号）という言及があるように、佐々木や武井照夫などの花田にごく近い人物の間では、既に「アクチュアリティ」の伝播と使用が認められる。

20 『花田清輝全集別巻2』（講談社、一九八〇年）の年譜を参照。

21 今井正、梅崎春夫、亀井文夫、佐々木基一、椎名麟三、花田清輝（司会）、山本薩夫「座談会 映画におけるリアリズム」『新日本文学』一九五三年五月号

22 『映画文化』第三号（一九五〇年）では、「記録映画論争」によせて」という特集が生まれ、記録映画と記録芸術について活

23 発に議論が交わされている。

24 今村太平「映画芸術の形式」（温故堂出版部、一九五〇年）の「序」を花田は執筆している。

25 花田清輝「二〇世紀文学論」中野重治他編『現代文学（1）文学の理論と歴史』新評論社、一九五四年、十七頁

26 佐々木基一、武田泰淳、花田清輝「映画理論の批判と創造」『新日本文学』一九五六年十二月号、一四八頁

27 「映画監督論」の文末に「一九五六年十月」と日付が記されている。

28 『文学的映画論』（初版）の帯より。

29 第二節における『文学的映画論』からの引用は本文中に頁数のみを記す。

30 註十五の佐々木の「記録映画に関するノート」は今村太平批判でもあったのだが、それを発端に佐々木と今村の間で「ドキュメンタリズム」や「ネオ・リアリズム」を巡り論争が起きる。佐々木を映画理論家として評価していた花田は、これらの佐々木と今村の論争を読み、それによって、つまり佐々木経由で、今村に着目した可能性もある。

31 「偶然」に着目しその重要性を示した論考として友田義行「文学と映画の（偶然性）論 花田清輝・安部公房を基点に」（『フェンズレス』創刊号、二〇一三年）があるが、今村への言及はない。

32 初出…今村太平「架空と事実」『悲劇喜劇』一九五〇年三月号

33 今村太平「註三」『現代映画論』九四頁

今村太平「あとがき」同書、二五七頁

- 34 逆に言えば、花田理論は、その（政治的）時事性を把握しないことには充分に理解しえないことになる。花田の芸術理論、特にその中核となる「大衆」や「統一戦線」といった概念を捉えるに際し、「映画監督論」におけるスターリン批判論は、花田のスターリン主義評価の変遷を追った上で検討すべき重要な問題であるが、論文の趣旨から外れるため今後の課題とさせて頂く。
- 35 安部公房、小林勝、関根弘、針生一郎、野間宏「現在の眼ドキ ユメンタリー上」『日本読書新聞』一九五七年二月十八日
- 36 安部公房「まず解剖刀を—ルポルタージュ提唱と（蛇足）によるその否定—」『猛獣の心に計算機の手を』柏林書房、一九五七年、七九頁
- 37 「まず解剖刀を」の初出となる「ルポルタージュの意義」（「ルポルタージュとは何か？」柏林書房、一九五五年）では「アクチュアリテイ」は使用されていない。
- 38 石原慎太郎「まずアクチュアリテイを—映画「若い獣」演出雑感」『価値紊乱者の光栄』凡書房、一九五八年、一一頁
- 39 長谷川四郎「李珍宇」『週刊読書人』一九五八年九月十五日、三面
- 40 Y・S「サークル時評 機関誌と同人雑誌 その論点をさぐる」『キネマ旬報』一九五九年八月下旬号
- 41 『現代芸術』（創刊号、一九六〇年十月）の奥付に掲載された「記録芸術の会 綱領」より。
- 42 榎木恭介「記録芸術のアクチュアリテ」『季刊 現代芸術Ⅰ』一九五八年十月、一八一頁
- 42 「第二信号系」と芸術理論の関係については、宗新悟「安部公房の前衛芸術理論 「日常性」の破壊とバヴロフの「条件反射理論」（『東アジア日本語教育・日本文化研究』第十六号、二〇一三年）が詳しい。
- 43 「映像論争」に関しては、友田義行『戦後前衛映画と文学 安部公房×勅使河原宏』（人文書院、二〇一二年）の第二章「文学と映画の弁証法」を参照されたい。
- 44 榎木の「アクチュアリテ」の出所を、ほぼ手がかりのないこの論考から探ることは難しい。「アクチュアリテ (actualité)」という語に関しては、戦後間もない頃から福永武彦や加藤修一ら（マチネ・ポエチック）同人が用いており、『美術批評』でも瀧口修造や清岡卓行による使用が見られる。カミュやサルトルに加えてガエタン・ピコン、ルネ・ラルーなど、フランスの文学や芸術論の翻訳受容を含めた詳細な検討を必要とする問題であるため、別稿を期したい。
- 45 榎木恭介「記録とフィクションドキュメンタリー方法論（Ⅰ）」『新日本文学』一九五八年四月号、一〇五頁
- 46 榎木恭介「テレビにおける記録芸術」『キネマ旬報』一九五八年十二月上旬号、一一四頁
- 47 花田清輝「宇宙バカ」の出現！人工衛星と文学者」『図書新聞』一九五七年十一月十六日
- 48 今村太平「記録芸術について」『群像』一九五八年二月号、一三六頁