

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

阪本裕文

●概要

戦後の文化・芸術において、様々な領域よりリアリズムへの急進的な批判が立ち上がった。ここで批判の対象にされるリアリズムとは、「自然主義」と呼ばれるものを含みながら、「社会主義リアリズム」を指していたといえる。そして、彼ら批判者の多くがリアリズムを乗り越えるために使用したものは、アヴァンギャルド芸術=シュルレアリスムの方法であった。ここでシュルレアリスムは戦前国内における展開とは異なった様相で、記録(ドキュメント)の問題と接合して使用されることになる。

本論文では、第一部で戦前国内のプロレタリア芸術とシュルレアリスムの関係性を検討する。次に第二部で松本俊夫の「前衛記録映画論」をはじめとする記録映画の言説における旧守的リアリズムへの批判と、アヴァンギャルド芸術の導入を取り上げる。同時に当時の文化・芸術において表れた同傾向の例と比較しながら、その共通性について検討する。

●キーワード

アヴァンギャルド芸術

記録映画

ドキュメンタリー

リアリズム

シュルレアリスム

はじめに

戦後の国内の文化・芸術は、終戦を迎え新しい時代へと向かい歩み始める。この時代に現れた新しい精神は、来るべき時代の芸術運動の中心となる作家と評論家の登場によって跡づけることができよう。本論文は、まず第一章で、戦前における社会主義リアリズムの概念と、その国内への導入についての検討を行い、同じく国内に導入されていたシュルレアリスムとの関係性を検討する。次に第二章においては、戦後の代表的な映像作家である松本俊夫の「前衛記録映画論」を検討しながら、当時の文化・芸術を牽引した花田清輝の言説を取り上げ、これらの共通性を検討してゆく。

第一部 政治と芸術

1-1：社会主義リアリズムの概念について

革命の芸術として生み出された社会主義リアリズムの概念は、歴史的には第一回全ソ作家同盟におけるジダーノフの演説・規約における定義(1934)によって公式的に確立したとされる。(同時にこれは、それ以前に存在した社会主義的な文化・芸術についての歴史を遡及的に公式化するものでもある。)その概念は、ジダーノフの演説から引用すると以下のようなものとなる。

「これは、第一に、生活を知ることの意味する。それは生活を芸術作品において真実にえがきだすためである。スコラ的に、死んだように、たんに「客観的リアリティ」としてえがきだすのではなく、現実を革命的発展においてえがきだすためである。そのさい芸術的描出の真実性とは、勤労する人々を社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題とむすびつかなければならない。芸術文学および文芸批評のこういう方法は、われわれが社会主義リアリズムの方法と名づけるところのものである。」⁽¹⁾

戦後のアヴァンギャルド芸術運動における社会主義リアリズムへの批判を検討するにあたっては、社会主義リアリズムの概念と、プロレタリア芸術の戦前日本での展開が、どのような経緯によって成されたのかを整理しておく必要がある。まず、社会主義リアリズムをプロパガンダ・煽動芸術として単純化してしまうと、戦後のリアリズム批判とは、単なる反主流派による公式的政治方針への反発であったとの理解におわるだろう。だが、本論文は社会主義リアリズムをプロパガンダ・煽動芸術として単純化するのではなく、リアリズムの一形態として、社会主義リアリズムからリアリズムの問題を切り分ける立場を取りたい。

佐々木基一は社会主義リアリズムを「社会主義建設というひとつの目的に向かって統一するリアリズムの観点を強調した」⁽²⁾のものであるとする。そもそも、社会主義リアリズムとは、自然主義リアリズムの乗り越えという側面を持っている。自然主義リアリズムとは、社会主義リアリズムの観点からしてみれば現実社会を「客観的リアリティ」において見つめるが、結局は全体性も見出さないままに、ただ断片的な社会状況を描き出すに過ぎないものである。それに対して「客観的リアリティ」を乗り越えて、現実を新たなリアリズムの観点(革命的発展)において描きだす。これが社会主義リアリズムに求められたものであった。この方針のもとで社会主義リアリズムは公式化される。社会主義リア

リズムの公式化からリアリズムの問題を切り分けておくならば、これはエンゲルスの典型論（発展段階にある社会の典型を表現する）という段階から、社会主義リアリズム（現実を革命的発展において描き出す）という段階への移行であったといえる（3）。断片的な状況を描き出すに過ぎなかった自然主義的リアリズムを、新たなリアリズムの観点によって纏め上げる。問題はプロパガンダ・煽動芸術の是非である以前に、社会主義思想におけるリアリズムの形態にこそある。

1-2：ルカーチの現実反映論

自然主義を乗り越えるリアリズムのあり方について、もう一つの参照先としてルカーチの現実反映論（1938）をみる。ルカーチは公式的な社会主義リアリズムに沿った理論を展開しているが、その言説は、リアリズムの在処を関係性のなかに求めるものである点において、より深められたものであった。まずルカーチは、既存の古典的な自然主義については、それは状況を断片的なままに描き出すに過ぎないものとしたうえで、次のように述べる。

「偉大なリアリズムにおいては、直接的には明瞭ではないがそれだけ客観的にはより重要な、現実の持続性をもつ傾向が形象化される。つまり、現実に対して非常に多様な関係をもっている人間が、すなわち、ほかならぬこの豊かな多様性のうちにある持続的なものが、形象化されるのである。」⁽⁴⁾

基本的に典型論と同じ観点に立つものでありながらも、ルカーチのそれは、関係のなかにある持続的なもの、その形象化が主眼となっている。よって、ここで結果として創作される作品は、現実との関係のなかで写実的様式というレベルを超えて、ある関係性の「形象物」としての意味を持つことになる。この観点からみる限りにおいて自然主義とは、やはり素朴な現実描写（これを写実的様式と言い換えてもよい）にとどまるものであり、決して典型（すなわち、現実に対する多様な関係のなかにある持続的するもの）の表出には至らない。そして、ルカーチにとって、そのような自然主義の乗り越えは、ある関係性の「形象物」としての新しいリアリズムにおいて担保されるのである。佐々木はこのようなルカーチのリアリズム観について次のように述べる。

「ルカーチはリアリズムという言葉をもっぱら現実を相対的にとらえる方法概念として用いている。したがって単に写実的な様式のみをリアリズムとは考えない。」⁽⁵⁾

リアリズムを単なる写実的様式として使用するのではなく、現実との相対的な関係性を築く際における一つの方法概念として、ある概念のもとで使用すること。これは写実的な自然主義における状況描写の断片性を乗り越え、ある客観的現実のもとでの典型化を可能とする。ここではルカーチのリアリズム論を経由することで、以下の点を強調しておきたい。リアリズムとは外部現実との相対的な関係性のなかにおいて、反映として立ち上がるものであり、それは現実の事象に対応するための一つの方法である。写実性の有無とは本来無関係である。

1-3：戦前日本におけるプロレタリア芸術の理論

次に同様の観点による芸術理論が、戦前日本においてどのように展開して行ったのかを踏まえておきたい。佐々木は国内の言説における、それまでの政治と芸術の二元論化（平林初之輔）から、現実反映論（蔵原惟人）への乗り越えを指摘している（6）。以下、平林と蔵原の文章を引用しながら佐々木の指摘を確認する。まず平林は次のように述べ、政治的価値と芸術的価値の峻別を計っている。

「マルクス主義の真実性を認めながら、私は非マルクス主義作品のもつ魅力にも打たれる。そしてその魅力に打たれる以上はそれをありのままに告白するより外はない。この点が最も重要なのであるが、若し私のいったことが真実であるならば、政治的価値と芸術的価値とは遂には「調和」し得ないと私は信ずるのである。両者を統一する芸術理論はあり得ないと信ずるのである。若しそうであるならば、現在のマルクス主義芸術理論は、ひとつの政策論であり、政治論であって、芸術論と名づくべきものではないと信ずる。」⁽⁷⁾

佐々木によれば、これは政治的優位性の立場から、過去の歴史的芸術作品へと向けられる批判への反措定であり、当時の条件を考慮するならば、一定の批評性を持つ言説であったといえる。その後、プロレタリア芸術において大きな影響を与えることになる蔵原惟人の言説が展開される。1931年2月までソビエトに滞在していた蔵原は、渡航前の「プロレタリア・リアリズムへの道」⁽⁸⁾においては、自然主義的リアリズムの克服と社会的観点の獲得という、（数年後に社会主義リアリズムと呼ばれるようになる）公式的な理論を提唱していたが、帰国後、古川壮一郎の筆名で発表した「芸術理論におけるレーニン主義のための闘争」⁽⁹⁾といった評論によって、芸術の価値を政治的優位性において結論させるのではなく、「客観的現実（自然及び人間の生活）を反映」しているかどうかの問題なのであるという考えに至る。この評論の中で蔵原は「ナップの理論家たちは芸術の価値は社会的価値であるということに落ちついたらしい。」という一文に続いて、「しかし若しも芸術の価値をその時々刻々の社会的小売り価値だけに限定してしまうならば、それは相対主義の誤りに陥るものである。」と述べることで、一方的に社会的価値を優先させる態度に一定の批判を向けているのだが、この背景には 全日本無産者芸術聯盟結/ナップ の組織解体から 日本プロレタリア文化聯盟/コップ への組織的再編⁽¹⁹³¹⁾へと向かう、当時のプロレタリア芸術運動の統一問題があったとみられる。公式的な政治的優位性に対する一定の批判。それは、先の平林の文章における批判と、動機の部分において近い。そして、佐々木の指摘するところによれば、蔵原はこの評論の中で、ある種の現実反映論に到達する。

「また芸術作品は唯夫々の時代、夫々の階級のイデオロギーを反映しているばかりでなく、また何等かの形で夫々の時代の客観的現実（自然及び現実の生活）を反映している。だから我々は、芸術作品の価値を問題とする場合、その作品がどの程度まで正しくその時代の現実の客観性を反映しているかということを明らかにしなければならない。それは芸術の客観的価値を為すものだ。」「かくしてのみ初めて芸術の「社会的分析」と「芸術的分析」の二元的方法（中略）が止揚される。」⁽¹⁰⁾

このような「社会的分析」と「芸術的分析」の二元的方法の止揚としての現実反映論への移行は、当時のプロレタリア芸術におけるリアリズム論の到達点でもあった。作品における現実の客観性の反映に総合的価値をみようとする。ここで注目すべきは、戦前のプロレタリア芸術におけるリアリズム論が、写実的な自然主義からも一方的な政治的優位性からも切り離されて、「客観的現実」概念のもとで、外部現実に対応するための一つの方法概念としてリアリズムを捉えるに至ったことだろう。リアリズムの立ち上がる場所は関係性のただなか以外にはあり得ないのである。

1-4：プロレタリア芸術とシュルレアリスムの距離

一方、1927年に西脇順三郎とその周辺のグループによって詩誌『馥郁タル火夫ヨ』が刊行され、同じく1927年に北園克衛(橋本健吉)・富士原清一らによって詩誌『薔薇・魔術・学説』が刊行されることによって、戦前日本におけるシュルレアリスムの導入が開始される。しかし、日本のシュルレアリスムは、フランスのオリジナルがそうであったような、ダダの延長線上に発生した近代合理主義を批判しながら、人間と社会の変革を希求する芸術運動であったというよりも、フランスのオリジナルから隔てられて、大正前衛芸術運動の流れのなかで都市モダニズムや機械美の様式と同質視される、一つの芸術様式に止まるものであった。それゆえに政治と芸術の関係性についての議論は、同じ“前衛芸術(アヴァンギャルド芸術)”として生まれながらも、噛み合ないままにすれ違いを続けるモダニズム芸術とプロレタリア芸術の対立のレベルに終始した。中村義一は、当時の詩誌や雑誌において交わされた議論の中から神原泰と春山行夫の論争を取り出して、それを「一九三〇年代当初のモダニズム芸術とプロレタリア同伴者の対立」⁽¹¹⁾であったと指摘する。プロレタリア芸術と左翼運動が、戦争へと向かう国内状況のなかで治安維持法によって弾圧・壊滅するのが1932～34年頃。そして、日本のシュルレアリスムが、戦時体制下において現実との関係つかみ切れぬまま秘教的に様式化してゆき、福沢一郎と瀧口修造の逮捕によって弾圧されるのが1941年である。その間、日本のシュルレアリスムがフランスのシュルレアリスムのように政治と芸術の緊迫した関係に向かうことはなく、プロレタリア芸術とシュルレアリスムの距離が縮まることは殆どなかった。⁽¹²⁾

しかし、現実と夢の緊迫した関係のなかで現実を超えようとした芸術運動であるシュルレアリスムも、「客観的現実」概念のもとで、ある関係性を形象化しようとしたプロレタリア芸術におけるリアリズム論も、リアリズムすなわち外部をいかにして把握するかという方法論の側面から読み解くならば、両者はある種の共通性を持っている。瀧口は戦前の段階で、プロレタリア芸術が壊滅するのと同時期に「超現実主義の可能性と不可能性」⁽¹³⁾という文章を書いている。そこで瀧口は、現代のリアリズムについて以下のように述べる。

「むしろ現代は、レアリスム混迷の時代だといってよいほど、不可解なレアリスムの迷宮に踏み入っているとさえ思う。なぜなら現代ほどいわゆる現実表現の機能が発達した世紀を見なかったからだ。いうまでもなくそれは機械による再現能力の発明と洗練とに多くを負っていることだ。」「そしていまはじめて彼らは人間の再現能力のいかに力強いかを知らるように見える。彼らはこの機能をいかに生かすべきかを考える前に、それを新しいレア

リズムだと思ひ込む。これはひとつの感傷だ。こうした陶醉からみれば、芸術上の一形式としてしか理解されない超現実主義という単なる概念が研究の対象になりえなかったのは当然である。」⁽¹⁴⁾

この前提に立ったうえで、瀧口はプロレタリア・リアリズム万能の立場から行われるシュルレアリスムへの批判に対して、以下のように述べる。

「超現実主義への根本的な誤解は、それがひとつの芸術上の形式主義としてしかみられない場合に多いのだ。そしてこの批評が多くは芸術偏向者に限られているのは興味深いことだ。マルクス主義からの批判も、それぞれの目的の上での論争は別として、芸術上の方法としてのみ、いわゆるプロレタリア・リアリズム万能の立場からのみそれが眺められるとすれば、その混乱は推して知るべきだろう。しかしあきらかなことは、プロレタリア芸術にとってもけっしてリアリズム万能が存在しないことである。リアリズムは、プロレタリア芸術の唯一の方法とはならない。超現実主義が文学上のリアリズムに反抗したということは、決してプロレタリアの進むべき方向と根本的に矛盾すべき理由をもつものではない。」⁽¹⁵⁾

ここで瀧口は、プロレタリア芸術にとっての現実認識、即ち「客観的現実」もまた、リアリズム混迷のひとつの表れであったとしている。これはフランスのシュルレアリストにみられた政治的姿勢の表明（ブルトンによる「シュルレアリスム第二宣言」）と、国内のシュルレアリスムをめぐる批判的状況を踏まえての文章であったが、戦前の日本における唯一のシュルレアリストであったといえる瀧口の、リアリズムについての思考を示すものであった。

本論は、次に戦後の前衛記録映画論を検討することを目的としているので、戦後の記録映画運動の源流であったといえる 日本プロレタリア映画同盟/プロキノ の活動において、シュルレアリスムがどのように把握されていたのかについても、具体的に触れておきたい。プロキノ とは 全日本無産者芸術聯盟結/ナップ の傘下にて、1928年に 日本プロレタリア映画聯盟 として結成され、1929年に 日本プロレタリア映画同盟 と名称を改めながら、プロレタリア芸術運動の一角を担った煽動芸術を指向する映画組織である。プロキノ は市販されていた小型映画の機材（9.5mmフィルム）を使用して短編のフィルム制作と上映活動を実践していた。プロキノ が結成された1928年とは、蔵原が「芸術運動当面の緊急課題」において煽動芸術の役割をプロレタリア芸術から峻別して提唱していた時期であり、プロキノ の中心的なメンバーであった佐々元十も、プロキノのマニフェストともいえる文章のなかで煽動芸術としての映画の役割を自らに任じていた。その文章の一節においては、シュルレアリスムについての言及がみられる。

「我々の、現段階に於いての映画作品は、もとより、階級意識を醒しめるもの、現社会相のバク口及び社会的諸矛盾の徹底的剔抉等であるとおもふ。」⁽¹⁶⁾「なほ、我々に客観的並びに

経済的条件が許す映画生産の途は徹底的写実主義による外あるまい。Sur-realisme である。そして、全素材は無産階級の欲するが如くアレンヂトランスファーされなければならぬ。それ故、写実映画に於ける「編集」はその使命遂行の最も重大な決算を意味する。」⁽¹⁶⁾

ここで唐突に飛び出してきた「Sur-realisme」は、「編集」という言葉によって、モンタージュ手法のレベルで捉えられており、現実との関係のなかでリアリズムを検討するための方法としては把握されていない。プロキノは、後に『アスファルトの道』(岩崎昶, 1930)⁽¹⁷⁾ といったシュルレアリスムの様式をもった映画も制作しているが、これについては、後に岩崎自身が無産者階級解放という「目標と技法の乖離を生んだ作品」⁽¹⁸⁾ と述べるように、当事者らにおいては失敗作とされている。煽動芸術の方針に沿うプロレタリア映画を制作していたプロキノの作品の中で、シュルレアリスムの傾向の表出した例は一部にとどまり、社会的な意味においても、芸術的な意味においてもシュルレアリスムは検討されなかった。これは戦前の社会的条件・芸術的条件の限界であった。

第二部 記録とアヴァンギャルド

2-1: 戦後の文化運動と教育映画・記録映画

GHQ/SCAP 占領下の日本は戦後の混乱と社会主義の昂揚の状態にあった。1946年に公職追放が行われ、情報の統制の中、日本の民主化と非軍事化は押し進められていた。しかし冷戦の始まりと、朝鮮半島の情勢を受けて1948年よりいわゆる「逆コース」が開始され、日本は共産圏に対する防波堤の役割を担わされることになる。公職追放の解除、A級戦犯の釈放、レッドパージ、警察予備隊の設立などの実施により、戦前の保守体制が復活しつつあった。そのなかで、占領下の平和革命を目指していた日本共産党に向けられたコミンフォルム機関誌の批判(1950年1月)により、党は所感派(主流派)と国際派に分裂する。この混迷は1955年7月の六全協(第六回全国協議会)において方針転換が行われるまで続いた。

文化運動の側面においても、このような方針の影響は色濃く表れる。1951年1月に開催された全国文化工作者会議において「文化闘争における当面の任務」が採択される。それは政治的優位性において文化テーゼを展開するという方針であり、これは公式的な社会主義リアリズムそのものであったと見なせる。また、文学・映画・美術に関わる何名もの作家が参加した、山村工作隊の活動も行われた⁽¹⁹⁾。この混迷のなかで、公式的なリアリズムに対する急進的な批判が、戦後のアヴァンギャルド芸術運動に関わる作家のから起こる。これは自然主義的なリアリズムを乗り越えるものであったはずの社会主義リアリズムが、政治的なプログラムに従うことによって、単純化された写実性に引き戻されてしまい、外部の現実を固定的に把握するという点において、自然主義と何ら変わるところがなくなってしまうことへの批判であった。

戦後の教育映画・記録映画(戦前・戦中の文化映画の流れにある市民啓蒙的なドキュメンタリー映画を指す)における組織的運動は、1949年1月に(第一次)教育映画作家協会が、職能的組織として発足したことに始まる。しかし、この組織は一年ほどで消滅してしまう。1953年には記録教育映画制作協議会が結成

され、『月の輪古墳』(記録教育映画製作協議会、1954)などの作品が制作される。やがて教育映画・記録映画に関わる作家のための職能的組織として、フリーおよび企業の作家72名が参加して、教育映画作家協会が設立された。(1955年3月1日、記録映画作家協会へと名称変更する。)大衆性をどのように把握するののかという課題は、この時期の文化・芸術にとって避け難い問題であったが、そのような党の文化運動方針は、1950年代に広まったサークル詩・生活綴方やルポルタージュ絵画といった、市民の生活レベルでの文化運動・表現活動へと結びつくものであった。その影響は記録映画の領域においても顕著に表れている。先述した『月の輪古墳』も、市民運動化した大規模な遺跡発掘プロジェクトの模様を伝える記録映画であり、当時の文化運動方針に合致した作品であった。

2-2：戦後アヴァンギャルド芸術と前衛記録映画論

そのような公式的な文化運動方針に沿った教育映画・記録映画に対する批判として、花田清輝のアヴァンギャルド芸術についての言説を展開させた松本俊夫の「前衛記録映画の方法について」が記録映画作家協会の機関誌である『記録映画』創刊号にて提起される⁽²⁰⁾。松本は戦後の日本を代表的する映像作家・映画監督であり、当初は記録映画作家として1955年に新理研映画にて宣伝映画『銀輪』(自転車産業振興会)を制作することで活動を開始する。この作品は自転車産業振興会のPRとして企画された作品でありながら、極めて実験的な内容であった。そして複数の記録映画制作に加わるが、会社との労働争議によって退社。その後フリーとなり1959年に『春を呼ぶ子ら 進路指導シリーズ・展望編』(新世界プロダクション)、『300トン・トレーラー』(運輸新聞映画部)、『安保条約』(日本労働組合総評会映画製作委員会)、60年に『白い長い線の記録』(関西電力、新日本映画社)、61年に『西陣』(京都記録映画をみる会)、62年に『私はナイロン』(東洋レーヨン、日本産業映画センター)、63年に『石の詩』(東京放送、東京テレビ映画)といった記録映画に関わってゆく。この時期の松本の活動は、程度の違いはあるが一貫して前衛記録映画論の問題に取り組んでいたといえる。その後、松本は実験映画とビデオアート、そして劇映画へ主な活動の場を移して行く。

「前衛記録映画の方法について」において松本は、公式的な社会主義リアリズムを批判し、アヴァンギャルド・ドキュメンタリーの意義を説いている。(同時に、松本は文章内に当時の文化運動方針に沿った前世代の記録映画作家の戦中戦後にわたる活動にみられた主体喪失についての批判を含ませているが、それについては、吉本隆明の戦争責任論が戦後文学に対して行った批判からの影響、及び岩佐氏寿と桑野茂の間で交わされた『ひとりの母の記録』論争を踏まえる必要がある。)⁽²¹⁾ アヴァンギャルド芸術(シュルレアリスム)の方法を記録性の問題と結合して使用し、公式的な社会主義リアリズムを克服するという理論。それは少なくとも戦前のシュルレアリスムの受容と展開からしてみれば、明らかに変形されたものである。戦後のアヴァンギャルド芸術運動は、戦前のシュルレアリスムとの連続性を断たれたものであったがゆえに、新しい時代の中で新しい芸術運動となり得たといえる。戦中は文化再出発の会を組織し、擬態的な抵抗活動を行っていた花田清輝が、終戦間もない1946年に『復興期の精神』⁽²²⁾を刊行。また、戦争によって1940年にフランスより帰国し、国内での活動に取りかかるものの、それを中断させられ戦地へと赴いていた岡本太郎が、終戦後復員して国内での制作活動を1947年より再開。この二人を中心として結成された夜の会を始めとする芸術運動によって、新しい時代が幕を開ける。戦後の文化・芸術は、戦争という不可避の切断によって、復興期へと

投げ出されたのであり、それは戦前にあったものの延長や再開ではあり得なかった。そして、花田の“対立物を、対立させたまま統一する”というテーゼで知られる楕円的な思想と、政治的・社会的意識は、戦後のアヴァンギャルド芸術に関わる作家に多くの影響を与えた。松本の前衛記録映画論もその一つであったといえる。以下にその部分を引用する。

A 「彼ら（発表者註：戦前のシュルレアリスト）は現実のメカニズムによって引き裂かれた人間状況を、物質と意識、外部現実と内部現実との全く新しい関係の認識の上に、対象に対する主体そのものの根本的変革というパースペクティブからえぐり出そうとした。したがってそれは当然古典的なリアリズムの方法に対するアンチテーゼとして自己を規定したのである。」⁽²³⁾

B 「彼らは内部世界の分析を不断に外部世界とかかわらせ、(略)内部世界を組織的に形象化するという操作に極めて不十分であったばかりでなく、まして、外部世界を主体的にとらえていくためにこそ内部世界を媒介にするなどという方法意識は全く持ち合わせていなかった」⁽²⁴⁾

C 「アラン・レネーにとって、フレイミングやモンタージュは、厳密に内部世界の運動として何よりも内在的に規定されるものであり、まさに与えられたままの対称的な外部世界を否定して、主体的な内部世界へと突き進む積極的な方法そのものに他ならなかった。」⁽²⁵⁾

D 「事実を事実としてそのアクチュアルな物質的現実を、それがまさに同時にそれと対応する内部現実の克明な記録であるようなしかたで記録すること、(略)すなわち内部の記録を媒介として外部の現実を記録することをその内容としている。」⁽²⁶⁾

まず松本は、引用Aで、シュルレアリスムの方法が自然主義的な写實的リアリズムを批判するものであった点を高く評価する。この「主体そのものの根本的変革」とは、すなわちシュルレアリストが試みた、主体の意識を自動現象として対象化し、あらゆる統制から解放された思考の働きを明らかにしようとした内面的探究を指す。しかし、松本はそのような1920年代のアヴァンギャルドの方法を、1958年の現代にそのまま適応することはできないとする。その理由として松本は引用Bにおいて、シュルレアリストの試みが内面的探索に終始したものであり、外部世界との直接的関係の中において現実を認識し、変革するには不十分であったことを指摘する。そして、引用Cでアラン・レネの記録映画『ゲルニカ』(アラン・レネ, 1949)とその手法を、戦後日本における、リアリズム批判に引きつけて読み直す。『ゲルニカ』は、ピカソの絵画をフレイミングによって解体し、ナレーションを加えながらコラージュ的に再構成を行い、ゲルニカの爆撃を告発した作品である。レネはシュルレアリストではなかったが、映画において対象を解体的に捉えたその手法は、公式的な社会主義リアリズムにおける固定化した現実認識を疑い、対抗してゆく方法としては極めて有効であった⁽²⁷⁾。そして、最後に引用

Dで「内部の記録を媒介として外部の現実を記録する」という前衛記録映画論のコンセプトに到達する。このコンセプトは表現に関わる手法のレベルで理解されるべきものではなく、当時の文化・芸術を取り巻く政治的・社会的な関係性において理解されるべきものである。これは固定化された客観的現実認識に向けられた異議申し立てであった。

2-3：花田清輝と、戦後のアヴァンギャルド芸術運動

「前衛記録映画論」にみられたようなリアリズム批判は、同時期に起こった他の文化運動においてもみられるものであった。松本も含めて、このような当時の若い芸術家達に中心的な影響を与えたのが花田清輝であったことは既に述べた。これらの若手芸術家や文学者らは、距離の違いはあるが、ともに花田の組織した運動に関わりを持っていた。それらの芸術運動のなかに立ち表れた言説は、多くの点で同様の問題意識に基づいていた。花田の『アヴァンギャルド芸術』と、彼の周辺において形成された運動体（夜の会、世紀、アヴァンギャルド芸術研究会、記録芸術の会、花田が一時編集長を務めていた新日本文学会）、文学・美術評論家の針生一郎、評論家の武井昭夫、作家の安部公房、映画監督の勅使河原宏、山村工作隊に参加してルポルタージュ絵画を制作することになる画家の池田龍雄、桂川寛など、その影響範囲は広い。本論の最後に、花田清輝の『アヴァンギャルド芸術』にある言説を引用し、結びとしたい。

「わたしは、自然主義者たちが、われわれの周囲でのさばり返っている以上、どこまでもアヴァンギャルディストたちを支持するつもりだがーしかし、テルの林檎との対決を避けて通ろうとしている点においては、かれらもまた、自然主義者と、少しも変わりないと思うのだ。ひたすらかれらが、これまで自然主義者たちによってほとんど無視されてきた、内部の現実を形象化するためにつかわれてきた、アヴァンギャルド芸術の方法を、外部の現実を形象化するために、あらためてとりあげるべきではないか、といったわけだが、はたしてわたしの希望が、かれらによっていれられたばあい、直ちにかれらは、テルの林檎を描きうるであろうか。」⁽²⁸⁾

花田の言説によって組織された戦後アヴァンギャルドの芸術運動は、決して統一化されたものではなかったが、そのリアリズムへの批判を要請したものは共通していた。それはまず、戦後における社会的な動揺と、 Kommunismus とリアリズムの混迷にある。その一方で、プロレタリア芸術や公式的な社会主義リアリズムにおいて、シュルレアリスムのようなアヴァンギャルド芸術は戦前から殆ど否定され、誤解されてきたという歴史があった。花田は社会的な動揺と混迷のなかで、アヴァンギャルド芸術を改めて取り上げ直して社会主義リアリズムに接合し、政治と芸術の間の、対立的でありながらも相互干渉的な関係性において使用した。その緊張関係のなかで、政治と芸術を関係付けようとした戦後のアヴァンギャルド芸術運動が発生したのである。花田にとってのリアリズムもまた、芸術の社会化そのものであった。

●註

- (1) アンドレイ・アレクサンドロヴィチ・ジダーノフ 訳：除村吉太郎，蔵原惟人『党と文化問題』，大月書店，1954，pp13-14
- (2) 佐々木基一『革命と芸術』，未来社，1958，p21
- (3) 註2に同じ，p64
- (4) ジョルジュ・ルカーチ 訳：佐々木基一『ルカーチ著作集8』，白水社，1969，p392
- (5) 註2に同じ，p101
- (6) 註2に同じ，p.61
- (7) 平林初之輔「政治的価値と芸術的価値」『新潮』，1929年3月号
- (8) 蔵原惟人「プロレタリア・レアリズムへの道」『戦旗』，1928年5月号
- (9) 蔵原惟人「芸術理論におけるレーニン主義のための闘争」『ナップ』，1931年11月号
- (10) 註9に同じ
- (11) 中村義一『日本近代美術論争史』，求龍堂，1981，pp202-203)
- (12) ここでは、竹中久七と詩誌『リアン』の例外的運動を除く。
- (13) 瀧口修造「超現実主義の可能性と不可能性」『新潮』，1932年2月号
- (14) 註13に同じ
- (15) 註13に同じ
- (16) 佐々元十「玩具・武器・撮影機」『戦旗』，1928年6月号
- (17) この作品は現存しない。
- (18) 「座談会・プロキノの活動」『現代と思想 No.19』，青木書店，1975，p96
- (19) 桂川寛、勅使河原宏、山下菊二、土本典昭、松本俊夫など。
- (20) 松本俊夫「前衛記録映画の方法について」『記録映画』創刊号（1958年6月），pp6-11
- (21) これについては、川村健一郎「戦争責任論と50年代の記録映画」（『立命館映像 No.1』，立命館大学，2008）に詳しい。
- (22) 花田清輝『復興期の精神』，我観者，1946
- (23) 註20に同じ，p6
- (24) 註20に同じ，p7
- (25) 註20に同じ，p6
- (26) 註20に同じ，p10
- (27) 現在からみれば、レネよりもむしろギー・ドゥポールらのレトリスム映画との類似性を指摘することが出来るだろう。
- (28) 花田清輝「林檎に関する一考察」『人間』1950年9月号

●主要参考文献

- | | |
|------------------------|---------------------------------|
| アンドレイ・アレクサンドロヴィチ・ジダーノフ | 訳：除村吉太郎，蔵原惟人 |
| 1954 | 『党と文化問題』大月書店。 |
| 伊藤整等編 | 1969 『日本現代文学全集69 プロレタリア文学集』講談社。 |
| 佐々木基一 | 1958 『革命と芸術』未来社。 |
| ジョルジュ・ルカーチ | 訳：佐々木基一 |
| 1969 | 『ルカーチ著作集8』白水社。 |
| 瀬木慎一 | 1999 『日本の前衛 1945-1999』生活の友社。 |
| 瀧口修造 | 1991-1998 『コレクション瀧口修造』みずず書房。 |
| 谷川義雄 | 1971 『ドキュメンタリー映画の原点』風濤社。 |

鳥羽耕史	2010	『1950年代 記録の時代』河出書房新社.
中村義一	1981	『日本近代美術論争史』求龍堂.
並木晋作	1986	『日本プロレタリア映画同盟(プロキノ)全史』合同出版.
野田真吉	1984	『日本ドキュメンタリー映画全史』社会思想社.
花田清輝	1977-1980	『花田清輝全集』講談社.
松本俊夫	1963	『映像の発見』三一書房.
和田博文等編	1999-2001	『コレクション・日本シュールレアリスム』本の友社.
名古屋市美術館編		
	1990	『日本のシュールレアリスム 1925-1945』日本のシュールレアリスム展実行委員会.
名古屋市美術館編		
	1998	『戦後日本のリアリズム1945-1960』戦後日本のリアリズム展実行委員会.
	2008	『映画学 第二十一号』映画学研究会.
	2001	『川崎市市民ミュージアム紀要 第十四集』川崎市市民ミュージアム.
	2008	『立命館映像 No.1』立命館大学.

●英文タイトル

Documentaries and Avant-garde - Avant-garde documentary and its background in post-war Japan

●要約

In the post-war period, radical criticism on Realism occurred in various fields of art and culture. The target of criticism, "Realism" is considered to mean Socialist realism involving Naturalism. Many critics moved towards Avant-garde arts, whose conception was Surrealism, in order to get over Realism. They employed Surrealism in connection with documentaries, where the concept of Surrealism became no longer the same as that in pre-war time.

In this paper, the first chapter examines the relationship between Socialist realism and Surrealism in pre-war Japan. Then, the second chapter looks at the argumentation in the post-war period, that was over the old-style Realism in the documentaries such as "Avant-garde Documentary" by Toshio Matsumoto, and how Avant-garde arts were introduced into them. Meanwhile, this chapter investigates what were in common among the discussions over Realism, comparing the documentaries to other expressions in the domain of art and culture at the same period.