研究論文

村山知義の「過度期」の作品に就いて

《キーワード》コラージュ　構成主義　新興美術　写真

ジョン・ワインストック

はじめに

本稿では、村山知義が大正末期に手掛けた仕事の中から、美術、文学、そして評論のいくつかの代表的な作品を取り上げ、総合的に検証する。新興美術とプロレタリア美術の間には断絶があると思われがちであるが、視点を変えることによって歴史的なつながりが浮上することを証明していきたい。先ず指摘したいのは、新興美術運動が展開された時に、様々な芸術表現方法がほぼ同時にヨーロッパから輸入され、様式そのものの必然性がかなり早い時期に問われるようになったことである。村山知義は既に一九二三年の時点で次のように述べている。

> 元来「精神の振動」を、そして「報告せられむとするもの」を表現する所の手段［表現主義］は形式の点に於いて無限に自由であるべき筈であった。それだのに今や表現派は厳密に限局された一定の形式の中に自らを閉じ込めてしまった。この事実は他の派――未来派、立体派、ダダイズム、構成主義等――に於いても同様に認められる。[1]

「様式」は芸術活動を規定する必要な概念ではなく、制作上の方便として解釈されたために、近代美術世界の中央でみられなかった「意識的構成主義」のような独自の折衷主義が生まれたわけである。伝統から開放された芸術家は幾何学的な構図が持つ秩序や普遍性を熱望しながら、一般社会に対して、説得力のある内容を提示しようと試みた。様式だけでなく、絵画という形式も否定された故に、解りやすい政治的な内容の勝利がもたらされた。しかし、或る限られた時期といっても、近代主義的な造形感覚と政治的なイデオロギーが創造的に衝突し、緊張感溢れる魅力的な作品が誕生したことは否定できない事実である。

一　曼荼羅としての村山知義の《コンストルクチオン》

村山知義の《コンストルクチオン》［図1］は実に謎めいた作

品である。自らが唱えた「意識的構成主義」を具現していると同時に、村山がその直後に美術的な前衛運動から撤退し、政治的な前衛運動に飛び込むことを暗示している。「意識的構成主義」は当時系統立てた美術理論の形では展開されていなかったものの、作家がベルリンで体験したダダと構成主義の合体の試みとしては十分歴史的な価値がある。ダダの感情に訴える文学的な内容と構成主義における幾何学的な秩序の統一によって、村山は一九二〇年代のアヴァンギャルドが定めた二つの目的、つまり芸術家の独自性と新しい時代に相応しい様式の確立を目指していた。ファン・ドゥスブルフも確かにダダと構成主義という一般的に相容れないと思われる傾向を同時に追求したけれども、芸名を使い分ける（ダダの詩人としてはI.K. Bonset、未来主義者としてはAldo Camini）という方法は、村山の一つの作品に於ける総合的な取り扱いと基本的に異なっている。村山が最終的に古典的な表現に帰着したのは芸術的な「逆戻り」ではなく、秩序を熱望した芸術家の必然的な成り行きであった。

《コンストルクチオン》は木、紙、皮、金属等の油彩が施されたアッサンブラージュである。前年（一九二四年）に制作された『朝から夜中まで』の舞台装置で見られた白の上に原色が塗られた造形と異なり、白木のままの部材が採用され、油彩といっても茶色と白黒が基調となっている。素材をそのまま作品に採り入れる方法は構成主義の創立者タトリンが確立したもので、村山がその影響を受けたのは否めない。しかし、この作品は、三角形を多用することによってダイナミズムを表現しようとした構成主義（スプレマティズムも同様）の造形と本質的に異なり、本江邦夫が説明しているように「伝統的な絵画を模してか、全体は矩形であり、垂直線と水平線が強調され、厳格な格子などはまさに秩序を象徴するものであろう」[2]。ワイゼンフェルドによると、一九二五年以降の村山の作品は秩序立てたものとなり、危機やカオスの表現に焦点を絞ることが徐々に少なくなった[3]。

円形や三角形、正方形の基本的な幾何形体に支えられている構図の中に、村山は独自の一ひねりを入れることを忘れていない。本江邦夫が述べた通り「豚、鳥、蛇などが小さくデザイン風に描きこまれ」ている[4]［図2］。これらの図様について、「豚にしろ蛇にしろ、伝統的にきわめて性的な意味内容をもっている」と指摘しながら、「こうした［アメリカの精神分析かぶれの］行き過ぎとも思える解釈にもそれなりの可能性があるかもしれない」と深入りすることを遠慮する[5]。豚の図柄は既に『マヴォ』に掲載された長隆舎書店という出版会社の書物の広告に登場している［図3］。長隆舎は真面目な農業関係の本を出版しながら、マヴォのスポンサーにもなっていた。豚の尻尾はマヴォのロゴマークの役割を果たし、マヴォの第二回展覧会のポスターや村山の意識的構成主義的小品展覧会目録などに度々採用された。カラスのような鳥と蛇の図柄は私が知っている限り、他の作品には描かれていない。この三匹の動物が同時に現われるのは何らかの意味合いをもっていると考えられ、その根拠としてチベットの五趣生死輪図［図4］の「中央の画題をみると、その三大煩悩（貪・瞋・痴）をシンボル化しているから、［中央の］小円内に蛇と豚と鳩を描く」[6]という真鍋俊照の指摘がある。Chogyam Trungpa によると、シンボルの体系は貪／鳥、瞋／蛇、

と痴／豚になっている。[7] 原始キリスト教を研究するために渡獨した村山が宗教における象徴について全く無関心であったとは想像しにくいし、現にヨーロッパへ旅行する前に子供向きの雑誌にキリスト教の聖人を扱った挿絵を掲載していた。更に、チベットのタンカのシンボルは日本との接点があったのだろうか。真鍋によると、長尾雅人は「我国にも僅かながらこれと同一の図様が伝えられ、徳川時代頃に版画とせられたものがある」[8]と指摘している。元々の曼荼羅の図様と村山の作品におけるそれはいくつかの相違点があり、直接的な結び付きを断定するのは強引である。円形の中にお互いを追い掛け回している動物は、《コンストルクチオン》の場合縦の一線上に並んでいる。蛇と鳥の間に蓄音機のような意味不明の図柄も描かれている。[9] そして、村山がチベットのタンカや徳川時代の版画の実物（あるいは複製）を見る機会があったかどうかは現時点では定かではない。しかし、同じ三匹の動物が時代の随分離れた作品に登場しているのは単なる図像学的な偶然として簡単に片付けることはできない。村山がせっかく構築した抽象的な絵画空間に漫画のような図柄を挿入したのはひねくれた遊び心の現われに過ぎないと断言できるだろうか。

《コンストルクチオン》の右上に配置されている写真のコラージュは村山がはっきり意識しなかったにしても、貪、瞋、痴を表現しているように見える［図6］。作家が『演劇的自叙伝・第二部』では、その写真はドイツの『イルストリールテ・ツアイトゥング』という新聞から切り抜いたと説明している。[10] 五十殿利治が行った調査の結果、その写真は『ベルリナー・インストリールテ・ツアイトゥング』に掲載された可能性が非常に低いことが判明した。[11] ヨーロッパに対する憧れと同時に近代主義（芸術的ではなく、合理主義に基づいた科学的且つ発展的な近代主義、村山がいうアメリカニズム）を懐疑的に捉える姿勢が見え隠れしている。木材の額縁を用いることで、具象的なイメージの世界は幾何学的な絵画空間から隔離されている。[12] 枠組みに収めることによって、村山は近代主義が生んだ様々な現象に視覚的な秩序を与え、そして自分が近代主義に対して抱いていた観念を理性的に整理することが試みられたように思われる。"McCallum Silk Hosiery" の楕円形と機械部品の円形の切り抜き以外は全て直角の切り抜きばかりである。ダダの支離滅裂さからは程遠い、おとなしい伝統的な造形感覚の表現といっていいだろう。時代は少し後になるが、村山は構成主義と写真の関わりに就いて次のように記述した。

> ［前略］写真の持つ現実性、明確さ、迅速さ、なま々しさ、実用性等が全然構成主義の趣意に適ったものであること。更に之が「複合」に依って『尨大なる現実性』にまで高められること、「複合」に依って、実用性と宣伝性が比類のない発展を遂げることが出来るということを云えば足りる。[13]

ヨーロッパ人の女性は村山にとって、想像力を掻き立てる画題の一つと同時に、心の中の葛藤を引き起こす悩ましい象徴的な存在でもあった。ベルリンの遊学が突然終わった理由はあまりにも衝撃的で、村山は『演劇的自叙伝』でも触れていないために、その原因と

しては女性関係が推測できよう。[14] 現存している大正期新興美術運動当時の作品のほとんどは女性がテーマであり、[15] 村山は女装することによってジェンダーのタブーに挑戦したパフォーマンスも行っていた[16]［図7］。こうした試みは外の社会に対する訴えだけではなく、個人的な次元の厄払いの可能性があることを指摘しておきたい。

《コンストルクチオン》とほぼ同時期に制作された興味深い自画像［図8］はこうした傾向を表している。この作品は一九二五年七月二五日の『読売新聞』に掲載された「私を語る」という村山が記した記事の挿絵であり、今までの研究書ではまだ言及されていない。おかっぱ頭姿の上に様々なイメージをコラージュ技法によって重ね、当時の精神的な葛藤がかなりはっきりした形で現われている。[17] 自画像の部分は一九二二年ベルリンで制作された《少女エルスベットの像》［図9］の構図を踏まえている。この借用は一種の芸術的な集大成という意味合いが含まれ、意識的に行われたかどうかは断定できない。しかし、両作品に顕著な類似性が見られることや制作時期の隔たりが三年しかないことを考慮すれば、「私を語る」の挿絵に於いて、画家が自らを両性具有的な姿として描写していると解釈するのは妥当だろう。そうだとすれば、暗示的に散りばめられたイメージは対立している要素のシンボルとして捉えることができ、この作品の謎解きはある程度可能になる。隣同士で大きく描かれた咽喉と豚はおそらくそれぞれ食欲と性欲を象徴していると考えられ、幾何学的な輪郭によって描かれた胴体は逆に規則正しさを表現していると読み取れる。ほおに広がっている亀裂は収まりきれない緊張感、そして統一に向かう第一段階として解釈できるだろう。

《コンストルクチオン》の写真のコラージュは女性を現実的と同時に非現実的な存在として提示している。ワイゼンフェルドが指摘しているように、西洋人の女性のイメージは商品市場に於いては、近代主義のエロスと流行のシンボルとされた。そして、マヴォの芸術家たちのコラージュに頻繁に現れた同類の図像は、こうした広告をほのめかした。[18] 二つの切り抜きは何のへんてつもないファッション関係の写真であり、当時の「モダン・ガール」のイメージがそのまま利用されている。左上に配置されている写真の男性的な顔つきと服装は縦の向きによって強調されている。村山夫妻が実生活を通じて、来るべき社会の男性的な要素と女性的な要素の混合を実践したことはこうした写真の採用と関係があり、村山にとって芸術と現実は常に一体となっていたと考えられる。他の三枚の女性写真は横向きになっており、下の写真は日常的な「女性らしさ」、あとの二枚は幻想的な「女性らしさ」を表現している。非現実的な女性のイコンとして幾何学的な舞台衣装を身につけたモデルの写真が選択されたのは興味深い。女性を建築物に見立てて、近代主義的なオブジェのコレクションの中に置く行為は、人体を一つの素材として扱っている合理主義に対する警戒であると考えられる。幾何学的意匠は純粋美の追求の象徴にもなっており、身動きがとれない衣装を着ている女性は全ての現象をある絶対的な枠組みに収めようとする試み、つまり「痴」を表現しているのかもしれない。

むやみに伸びているパイプやタワー、電信ワイヤーは「貪」、そして軍人と戦艦は「瞋」の形象化にふさわしい図様といえる。工業

化の必然性を認識しながら、当時の日本社会に与える悪影響が懸念されているように見える。社会主義者になろうとした村山はここでは彼なりに資本主義の本質をとらえている。具象的なイメージ（写真のコラージュ）と抽象的な造形（木などのアッサンブラージュ）の分離は芸術家が取り組んでいた意味と表現の結び付きの問題を具現しているとも思われる。芸術至上主義を超越するために、視覚芸術は意味伝達の役割を果たさなければならず、抽象的な造形（抽象絵画や彫刻）は公共性が欠落しているので、放棄せざるを得なかった。幾何学的な支えを失った美術表現は必然的に物語性を獲得する方向へと移った。大正期新興美術運動が一九二五年のあたりに突然プロレタリア芸術運動に変化した原因の一つは、キュビズムの理解が浅かったので、[19] 日本の前衛は西欧の前衛と違って、絵画空間を造形的な実験の場として扱わなかったと考えられる。[20] 芸術と現実の合体を宣言しながら、西欧の前衛は来るべき社会を実現させるための実験という形で、二次元の絵画空間における三次元の世界の再構築をおこない、それは芸術至上主義に固執していたからこそ、前衛運動を発展させることに成功した。社会的な側ではグリーンバーグが指摘したように、西欧のアヴァンギャルドは常に「金のへその緒」で戦いの相手のブルジョアジーと結びついており、非政治的な道を選んだことによって、造形的な自由とパトロンを獲得した。[21] 日本の場合、近代国家樹立のための「近代主義」と芸術的な「近代主義」が同時に海外から輸入され、思想的な混合は避けられなかったと考えられる。大正期新興美術運動に関わった芸術家たちは具体的で合理的な結果を急いだあまり、平面的な実験の仕事をおろそかにしたがゆえに、近代主義芸術の様式の基礎となっている現実の再構築という概念の代わりに意味伝達の機能を果たすための理解しやすい形式主義が登場したのではないか。

二　村山知義の「或る戦」

次に村山が記した興味深い短編小説を扱うことにする。現存する美術作品が大変少ないので、止むを得ず文字による「テキスト」を対象にする必要があると認めなければならない。実際に、村山自身は何の躊躇いもなく、様々な芸術分野に手を染めたのである。一人の作家が成し遂げた仕事をよりはっきりした形で解釈するために、「視覚芸術」と「文学」という枠組みにとらわれることなく、より多面的な方法で大正期の近代主義を再検証する作業は有意義であろう。先ず、村山の独特なネオダダや構成主義に関する思想が思う存分にあらわれている「或る戦［革命前期の芸術家に与える比喩物語］」を読み解くことを試みる。五十殿利治が指摘しているように、この作品は「小説体に依る意識的構成主義の宣言」の試みとして解釈できる余地がある。[22]「これは一つのたとえばなしである。そのつもりで読んで頂きたい」という断りが付いており、二五年七月三一日の日付が記してあるこの作品は一九二五年九月号の『文芸時代』に掲載された［図10］。ここでは構成主義を象徴するタトリン対ネオ・ダダイズムのモンドリアンの戦いにどういう意味合いが託されただろうか。

一九二四年に書かれた「構成派批判―ソヴェート露西亜に生まれ

た形成芸術の紹介と批判――［上］」に於いて、村山はタトリンが設計した「第三インターナショナルの記念塔」の写真を掲載し、その作品を扱ったルイス・ロゾウイックが記した記事を引用した。[23] 原文は「最も簡明に『構成』の意義を実例と相俟って説明していると思う」[24]と述べ、村山が引用したことには批判的な意味が含まれていないとみていいだろう。村山はブブノワの構成主義論を踏まえ、「構成」というのは物質を実際に空間的に組み立てる行為であると定義する。立体的な仕事を手掛けたタトリンと違って、モンドリアンは、「平面上に於ける構成的作品」という構成主義に向かう第一段階に踏み止まっていた。[25] 村山は立体主義が提示した形の問題を解決するために抽象絵画が現われたと認識するものの、結局「純一の憧憬」[26]に支配されたために、その芸術的な意義が希薄になったという見解を示している。[27] 面白いことに、「『純一の憧憬』の未だ否定されざること」は構成派の限局の一つである「形式（フォルム）の問題の未解決」の原因として指摘されている。[28] 平面上の抽象絵画と立体的な純構成主義の仕事はある時点で別のカテゴリーに分類されるけれども、最終的にこの二つの傾向は同じ理由で否定されることになる。[29]

一九二四年七月と一九二五年七月の間に、村山の平面／立体の問題に関する見解が変化し、「或る戦」が示している極端な解釈が生まれたと考えられる。文字の向きが逆さまになったり、横になったりすることによって、読書という行為そのものの難しさがテーマとして提示されているようにも感じられる。そして、殆ど意味のないローマ字の混入によって、視覚的な効果も狙っていたのではないかと推測できる。[30]

ストーリ展開自体は支離滅裂でありながら、その内容は当時の前衛運動に関する示唆に富んでいる。注意書きによると、タトリンは「○○［革命か］を誘導する芸術家を指す」[31]ことになっているものの、「僕は永久に模型を造っているんだ」[32]と宣言し、模型として豚の丸焼きの制作が物語るように、その活動は現実から離れたものである。モンドリアンはエッゲリング（抽象的なアニメーションの先駆者）がピストルで撃たれる場面を目撃し、「サッと蒼くなって首を引っ込めた」。[33] しかし、全身が震えていたモンドリアンは前衛画家の牙城に隠れるのではなく、逆にタトリンがいた「インターナショナル労働者造型作品展覧会場」に大砲を向け、発砲する。発見された時に、死体となったタトリンが抱えたものは自分自身の死体の模型であり、解剖されると「その腹の中に精巧極まる昨日の模型をもっていたのである」。[34] 村山はモンドリアンを「新時代のネオ・ダダイスト一般」[35]のシンボルとして用いたので、その暴力的な行為は自然な成り行きであると思われる。何故なら、それは村山が抱いていたネオ・ダダイズムの偶像破壊のイメージと合致しているからである。

このたとえばなしに託された意味はおそらく次の通りである。非芸術を標榜しているネオ・ダダイストは実際に「美術」の問題解決に固執し、構成主義という真の革命的な芸術の妨げとなっている。しかし、英雄であるはずのタトリンがひたすら模型を造りつづける姿はいささか滑稽であり、村山はここで社会主義革命が完全に達成される以前の社会に於ける、構成主義の意義の希薄さを指摘している可能性がある。[36]「或る戦」と同じ時期に記述された「アメリカニ

ズム其他」のテキストの中の「構成派」というアフォリズムによると、「構成派は成立した共産主義社会の芸術である。それ故日本での構成派はせいぜい大デパートメントストアの浴衣模様の流行に過ぎない。或いは味付けソーダ水に過ぎない」[37]。「或る戦」に於いて、タトリンが社会主義的なユートピアが誕生する以前の非力な「構成主義者」を指しているという解釈は妥当なのではないか。ダダ（或はネオ・ダダ）の連想を誘発する文学性と、構成主義の幾何学的な秩序を「意識的構成主義」という概念によって統合しようと試みた村山の理論的な挫折が「或る戦」の内容に現われていると推測できよう。

プロレタリア文学者の林房雄は『文芸戦線』の一九二五年一〇月号に掲載された「没落の伴奏曲―二三の現代作家に就いて―」に於いて、村山の「或る戦」を容赦なく非難している[38]。林は先ず村山の「追従者、或いは彼の同一の範疇に属する若い芸術家の大群」[39]の存在を認識しつつ、新興美術運動に関して次のように述べている。

> ［第一次世界大戦後に生じた］苦悩と絶望の世紀末気分が［中略］世界資本主義の没落を背景とする欧州の末期芸術と歩調を合せて、死の舞踏（ダンス・マカブル）を踊って居るのが彼［村山］によって代表される芸術的傾向の正体である[40]。

「ダダ」とはっきり記述していないが、林は最先端の新興美術と資本主義の関係を指摘することに止まり、その芸術的な価値を認めていない。「或る戦」を「彼の信仰告白書」として捉えた林は、描写されたタトリンの悲劇的な姿を村山自身の投影そのものであると解釈し、空想の余地を全く与えなかった。マルクス主義を標榜した批評家が納得できなかったところは文学作品に於いて、芸術家が積極的な行動人としてとはなく、惨めな被害者として提示されたことであろう。あえて英雄を描写しなかった作家の思想に対して、林は次のように攻撃を仕掛ける。

> 共産主義社会の到来の必然性を信じながらも、我れ［ママ］と我が姿を没落期の道化者（ピエロット）に彩色する人形師。過去とは戦うが未来へ進出しようとしない虚無主義者[41]。

「革命前期の芸術家に与える比喩物語」という副題、そして注意書きまで付記しているにもかかわらず、林が「或る戦」を一種の私小説として解釈したことを指摘しておきたい。つまり、村山が記したフィクションの内容と彼が抱いていたイデオロギーは別物扱いされることなく、一つの合体物として捉えられたのがこの批評の特色である。

村山は「答弁二つ」（『文芸戦線』一九二五年一二月号）の後半で林に反論する。元マヴォの指導者は先ず「林房雄君の言説は理論的に正当であり、マルクシズムの立場に立つ以上当然な説であるから、私は充分に尊敬する」と相手を称えるが、傍点を使用することによって皮肉を込めているようである[42]。それは、続く文中で「ただ私が恐れることは、凡そ最もたやすいことは最左翼の言語を述べることだという事実である」と本音を表していることから明らかである[43]。

村山は一九二五年一二月に日本プロレタリア文芸連盟に参加するが、この時点でマルクス主義の芸術を総括的に扱う見解に対して疑問を抱いていたと推測できる。殊に自分自身の芸術活動が社会主義の概念によって簡単に規定されることが「冒涜」であると感じた村山はまだ芸術理論と政治的なイデオロギーを区別していたといえるだろう。[14]

論争の原因となった「或る戦」は作家の解説によると「狭い意味の労働者に対する殊に極端なサンディカリスト[15]に対する私の道徳性のあらわれである」[16]。「文芸時代」という非大衆的な雑誌に掲載され、非常に難解なダダ的タイポグラフィが使用されたこの文学作品が元々労働者に対する意志表示として書かれたとは想像しにくい。「革命前期の芸術家に与える比喩物語」という副題がついているにもかかわらず、村山が「芸術家」を「労働者」に摩り替えたことは何を意味しているだろうか。「死の舞踏（ダンス・マカブル）を踊って居る」と言われた村山はその没落のイメージを払拭するために、苦肉の策として「労働者」との関係を持ち出したと考えられる。当時のマスコミを上手く操作した村山は最先端の自意識を持ちながら、一般大衆との連帯感を「プロレタリアート」という概念を通して、達しようと試みたのではないか。[17]

林の論述に対して、村山は自分の芸術論を展開する。基礎として、先端芸術の力を認め、それを二つの傾向に分類する。一方の傾向をなしているアメリカニズムは「腐敗壊滅」に向かっている。ここで用いられている「アメリカニズム」は健康的なテクノロジーに基づいた思想ではなく、退廃的な消費主義そのものである。もう一方の流れは無産階級の芸術と定義され、それを実現するために「多くの意識的な、あらゆる方面に向けられたる手段が必要である」[18]。ここで大正期新興美術に見られた前衛的な表現が否定されていないことは注目に値する。新しい無産階級の芸術の創造は「衝突と矛盾」を伴うことをほのめかし、林がこうした精神的な要素を認識していないことを村山は激しく非難する。[19]「或る戦」の作者は最後に「私は現在のところ、理論的にはいって行ったジェヌインな共産主義者に対してあまり好意を持っていない」と告白し、当時の複雑な心境を吐露している。[20]村山は社会主義的なレトリックを活用しながら、自分が抱えていたユートピア的な目的が、現に展開されていた左翼陣営の政治的なイデオロギーの犠牲になることを予感したといえるのではないか。

三　社会主義へ

一九二五年一二月の時点で、大正期新興美術の頂点をなした三科がもう既に消滅し、村山は「いつの間にか」マヴォから離れていたのである。次の段階が見えなかった頃の作家の政治的な思想にはまだアナーキズムやサンディカリズムのような正統派のマルクス主義とは異なる要素が含まれていたと読み取ることができる。イデオロギーに於ける混沌は村山が一人背負った問題ではなく、本人が回想しているように「この時期から、まだアナーキズムとコミュニズムの区別もわからないながら、漠然と社会主義芸術の方向へ向かう者と、芸術至上主義的な者とがハッキリと分れて来た」[21]。村山は結局、

疑問を抱きながら、柳瀬やその周辺にいた人物たちに説得され、社会主義への道を歩み始めた。[52]

その後村山は、共同印刷争議団の応援のために組織されたトランク劇場や漫画市場に参加し、社会主義運動の洗礼を受け、一九二六年の後半に「私達は芸術家である前にまづ第一に社会主義者である」と宣言したのである。[53][54] 柳瀬正夢と異なり、社会主義者になるまでの道程は平坦ではなかった。一九二五年に書かれた文章には「衝突と矛盾」がたくさん含まれており、そのプロセスの難しさを雄弁に物語っている。それと同時に、村山の思想的な変遷の必然性を示している。何故なら、「衝突と矛盾」に悩まされたからこそ、それらを統一させる原理、即ち唯物論的弁証法が求められたのであった。

おわりに

美術批評家の一氏義良が記述した「一九二五年の美術界を顧みて」という雑誌の記事には、村山知義が三科会員作品展覧会（三科第一回展）の時に発した言葉が引用されている。その全文は次の通りである。

> なぜこんな変なものや、汚らしいものや、ぎこちないものや、ばかりをつくるかときくから、松坂屋［展覧会場］の五階から東京の街を見下すと、みんなこんなものばかりあるぢゃないか、なにも奇抜なものを作ったり、おどかしたりするわけぢゃない。われわれの日常生活とその環境とを其のままにお目にかけるだけだと答えた。[55]

関東大震災から二年も経っていなかったために、村山の発言には説得力がある。東京のいたるところで出現したガラクタの山と、三科の形成芸術家が提示した構成物の類似性は勝手気ままな非芸術の現われとしてではなく、あえて意識的であったと村山は主張している。[56] ここで、ヨーロッパの前衛美術運動が常に観念的な目標として掲げた芸術と日常生活の合体はある特殊な形をとり、実現したのである。[57] 様々なジャンルの間に立ちはだかる壁が取り払われ、それまでの美術作品という概念からは疎外された物体（絵画でもない彫刻でもないもの、実用的なもの、看板など）が大正期新興美術運動に於いて、れっきとした作品として展示されるようになったのである。こうした伝統を重んじない傾向は村山の《コンストルクチオン》や柳瀬のコラージュ技法が駆使された作品に於ける様式の混合にも見られる。偶像破壊と解釈できるような行為は、独創的且つ矛盾を含むことを恐れない作品を生ませたといえるだろう。

しかし、創造と破壊が上手く噛み合った時期は何故これほどまでに短かったのか。上述の村山の発言は間接的でありながら、その主な原因の一つを指し示していると考えられる。つまり、芸術作品の鑑賞を通して、一般大衆に「われわれの日常生活とその環境とを其のままにお目にかける」という発想は伝統的な様式の否定を意味しているだけではなく、現実と芸術との間の距離を意識的に無視することによって、芸術の独自性を軽視していると読み取れる。歴史と様式の重みから切り離された芸術表現は受容者に意味を伝えるため

に、最終的に「日常生活」というよりどころを選択せざるを得なかったのではないか。そして、柳瀬正夢が「三科には主義主張がない。方向のない所に一の方向が示されよう」と記述したように、当時の画家は三科の理論的体系の乏しさを認識していた。この二つの要素、要するに日常生活に接近する傾向、そして造形に関する理論の構築を蔑視する態度が、一致したことによって、大正期新興美術運動は致命傷を負ったといえるだろう。日本の一九二〇年代の美術界に於ける一種のプラグマティズムの勝利は、造形的な実験に基づいていたはずの前衛美術の敗北を意味したと同時に、次なるパラダイム、つまり「日常生活」をより客観的に捉えるマルクス主義の表舞台を用意したのである。プロレタリア美術運動はこうした思想的な背景から非芸術的な反動としてではなく、自然発生的な文化現象として捉えるべきであろう。

註

(1) 村山知義、「過ぎゆく表現派—意識的構成主義への序論的導入—」、『中央美術』、九巻四号、一九二三年四月号、二三頁。

(2) 本江邦夫、「破壊と創造の意志—《コンストルクチオン》」、『日本の近代美術七 前衛芸術の実験』、大月書店、一九九三年、八六頁。

(3) Gennifer Weisenfeld, "Mavo's Conscious Constructivism - Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan", *Art Journal*, vol. 55, no. 3, Fall 1996, p. 71

(4) 「破壊と創造の意志—《コンストルクチオン》」、前掲、(注2)、八四頁。

(5) 同上、八四—八五頁。

(6) 真鍋俊照、『タンカ チベット・ネパールの仏画』、同朋舎、一九七九年、二六二頁。

(7) Chogyam Trungpa, *Cutting Through Spiritual Materialism*, Boulder, Shambhala, 1973, no page number

(8) 『タンカ チベット・ネパールの仏画』、前掲、(注6)、二六二頁。

(9) 『ユウモア』(日本漫画家聯盟機関雑誌) 第一号に掲載された村山の《社会性なき文士は贋造紙幣製造家である》[図5]には「Music」という文字が記されており、そして同じ謎めいた図柄が描かれている。これは蓄音機と断定できる。《コンストルクチオン》に於いて、蓄音機は繰り返される円形の動き(曼荼羅的な循環性)を表している可能性がある。

(10) 村山知義、『演劇的自叙伝・第二部』、東邦出版社、一九七一年、六三頁。

(11) 五十殿利治、『大正期新興美術運動の研究[改訂版]』、スカイドア、一九九八年、六七四—五頁。

(12) Christina Lodder はロシア構成主義の歴史を分析し、写真やフォトモンタージュの芸術的な利用は共産党が支持したリアリズムの再登場と密接に結び付いていると指摘する。写真による現実の規定は機械的、且つ客観的であり、とらえられる対象物が主題に与える影響が徐々に強力になった。そして、絵画的なリアリズム以外の現実性を可能にしたものの、構成主義の原理を衰退させた。結果として、写真やフォトモンタージュは構成主義が直面したあるがままの現実との妥協をもたらせてしまったとLodderは主張する。Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven and London, Yale University Press, 1983, p. 181. 抽象美術がもともと定着されていなかった日本に於いても、同じ現象が起きたのではないか。現実的な内容が幾何学的な形式を圧倒し、リアリズムの提唱を早めたと推測していいだろう。

(13) 村山知義、「リシツキーの新奇な芸術写真」、『アサヒカメラ』、三巻四号、一九二七年五月号。「リシツキーの写真」というタイトルで『プロレタリア映画入門』所収、前衛書房、一九二八年、二四五頁。しかし、「実用性」と

「宣伝性」が強調されれば、されるほど、より解りやすい大衆的なものが求められ、構成主義そのものの存在する意義が問われるようになったのではないか。

(14) 『演劇的自叙伝・第二部』、前掲、(注10)、一二四—五頁。

(15) 例として《ヘルタ・ハインツェ像》、《美しき少女に捧ぐ》、《あるユダヤ人の少女》があげられる。『現代の芸術と未来の芸術』(長隆舎書店、一九二四年)が記録写真が掲載されている損失した作品例として《踊り子イムペコーフェンと二人の小さな踊り子との散歩》(口絵二)と《スウェーデンの踊り子ヨランダ・フィゴニの像》(口絵六)がある。

(16) 「ヴェデキンド作『死と悪魔』(『死の舞踏』)第三幕の舞台面」という衝撃的な写真は『マヴォ』に掲載された。第三号、一九二四年九月一日発行、二三頁。

(17) 五十殿利治が指摘したように、村山は自分の髪型の根拠を説明するために雑誌の記事を記述した。「ブーベンコップ」、『婦人公論』、一〇巻九号、一九二五年八月号 『大正期新興美術運動の研究[改訂版]』、前掲、(注11)、五二一、五五九頁。尚、村山知義、『演劇的自叙伝・第二部』、前掲、(注10)、三一二—三一五頁を参照。

(18) Gennifer Weisenfeld, *Murayama, Mavo, and Modernity: Constructions of the Modern in Taisho Avant-Garde Art*, PhD dissertation, Princeton University, November 1997, p. 208

(19) 村山は「立体派は単にフォルムの問題にのみ終始した」と断定し、抽象絵画への道の第一歩として認めるものの、カッサクの論述をそのまま引用しながら、立体主義の分析的な方法の意義を蔑視している。村山知義、『構成派研究』、中央美術社、一九二六年、一七—一八頁。

(20) 大正期新興美術の先駆的な研究を行った北澤憲昭が次のように指摘する。「[前略]ここでひとつだけ注意を促しておかなければならぬのは、日本の前衛的な美術が未来派の受容に始まっているということ、すなわち、日本では立体派に先立って未来派が紹介され、受け入れられたという点だろう。[中略]ここに日本近代のむずかしさを見るような思いがするのである」。北澤憲昭、「前衛美術の動向 美術の一九二〇年代—ノート」、[特集:Tokio 1920's]、『美術手帖』、三二巻四六七号、一九八〇年、七月号、一六〇頁。物事を分析的に扱う立体主義が登場してから、未来主義がその感覚的な反発として現われるのが自然であるが、日本の場合、前衛の「アカデミックな」基礎がなかったために、未来主義は特殊な存在となったことは推測できよう。これこそが「日本近代の難しさ」だろう。

(21) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, vol.vi, no. 5, Fall 1939, In *Pollock and After: The Critical Debate*, edited by Francis Frascina , New York, Harper and Row, 1985, p. 24

(22) 五十殿利治、「村山知義の意識的構成主義—ダダの破壊」、『彷書月刊』、通巻一八九号、二〇〇一年六月号、五頁。

(23) "Tatlin's Monument to the Third International", *Broom*, vol. 3, no. 3, October 1922, p. 232-4

(24) 村山知義、「構成は批判—ソヴェート露西亜に生まれた形成芸術の紹介と批判—[上]」、『みずゑ』二三三号、一九二四年七月号、一〇頁。ちなみに、モンドリアンの作品の写真は七頁に掲載された。

(25) 村山知義、「構成派批判—ソヴェート露西亜に生まれた形成芸術の紹介と批判—[下]」、『みずゑ』、二三五号、一九二四年九月号、九頁。第二段階は実用的なデザインではない、立体的な構成である。例としてクルン[クリウンの間違え]とロドチェンコが取り上げられている。

(26) 五十殿利治によると、村山はこの概念はカシャークから借用し、無対象表現に対する批判の基礎として据えた。『大正期新興美術運動の研究[改訂版]』、前掲、(注11)、五三七頁。

(27) 同上、一一—一二頁。

(28) 同上、一三頁。

(29) モンドリアン、ドゥスブルグ、そしてマレヴィッチ等の作品は「一見切紙細工の如き感じを与え」ると記述する村山は抽象絵画を理論的なレベルでは殆

ど理解出来なかったといっていいだろう。[同上、九頁]　日本に於ける一九二〇年代の前衛美術は「抽象」という概念を欠乏しながら、展開されたことはヨーロッパとアメリカのアヴァン・ギャルドとの決定的な相違点の一つであると考えられる。

(30) これは未来主義やダダのタイポグラフィの前例に基づいた表現であることは間違いないだろう。

(31) 村山知義、「或る戦[革命前期の芸術家に与える比喩物語]」、『文芸時代』、二巻九号、一九二五年九月号、三六頁。

(32) 同上、三三頁。

(33) 同上、三四頁。

(34) 同上、三六頁。

(35) 同上、三六頁。

(36) 村山の「無産階級美術の発生と発達」という二頁にも満たない記事をここで取り上げたい。このテキストに於いて、村山は革命後のロシア美術に関する興味深いコメントを残している。それによると「もしXX[革命か]が早く起るならば[中略]ブルジョア・イデオロギーの美術が無産階級の有する唯一の美術として新しい力を得て暫く生存する。これは露西亜で起った通りである。これは美術発達史上に於ける一種の時代錯誤であり、美術史上に於ける「新経済政策」を要求する」。本物の無産階級美術の誕生を促すには、「プロレタリアートの意識に達した知識階級の美術」を「調査する」ことが必要であると村山は主張する。残念ながら、「調査する」方法というのは具体的に定義されていない。しかし、少なくとも言えるのは、一九二六年四月の時点で、村山は新興美術を完全に否定したのではなく、無産階級の美術の手本になるが故に、その歴史的な意義を唱えている。村山知義、「無産階級美術の発生と発達」、『虚無思想』、創刊号、一九二六年四月号、四六―七頁。

(37) 村山知義、「アメリカニズム其他」、『文党』、一巻二号、八月号、一八頁。モダン・アートの後進国であった日本の作家が一九二五年の時点で既に、前衛的な造形が資本主義社会に取り込まれ、単なる流行物に成り下がってしまう事実を見抜いたことは評価すべきである。(面白いことに、村山自身は構成派の浴衣模様を手掛けることになった。「構成派の着物」(『読売新聞』、一九二六年一一月一日、朝刊、三面)の報道によると、村山、吉田謙吉等がデザインした着物は実際に作られ、三越で展覧会が開かれた。

(38) 一九二六年二月号の『文芸戦線』に掲載された「林檎」という短編小説が認められ、林は作家としての道を歩みだした。山田清三郎、川口浩編、『プロレタリア文芸辞典』、白揚社、一九三〇年、三五七頁。復刻版『近代用語の辞典集成三一』、全四一巻・別巻一、大空社、一九九六年。つまり、「没落の伴奏曲」が記された時点では、林はまだ無名であった。

(39) 林房雄、「没落の伴奏曲―二三の現代作家に就いて―」、『文芸戦線』、二巻六号、一九二五年一〇月号、九頁。

(40) 同上、九頁。

(41) 同上、九頁。

(42) 村山知義、「答弁二つ」、『文芸戦線』、二巻八号、年一二月号、四一頁。

(43) 同上、四一頁。

(44) 『開放』六巻三号、一九二七年三月号に掲載されたアンケート「プロレタリア文壇の分裂と結成に就てい[ママ]」に於ける単一共同戦線総聯盟の組織の可能性に関する問いに対して、村山は次のように答えている。「単一共同戦線の組織は不可能だし不必要です。文芸運動は政治運動のように多数決ではないからです。徹底した理論と勇敢な行動、ようするに質の問題だからです」。(七四頁)「答弁二つ」から一年以上が経った時点に於いても、村山は場合によって芸術の独自性を主張していた。

(45) 「答弁二つ」の後方に、アナーキズムとサンディカリズムを否定した林が「坊ちゃん」という暴言を浴びせられ、村山は非社会主義的な思想を弁解しているとみていいだろう。(42頁)ここで一つの素朴な疑問が現われてくる。ようするに、村山はサンディカリズムの意義を認めているのに、何故サンディカリストに対して自分の「道徳性」を示す必要があったのか。

(46) 「答弁二つ」、前掲、(注42)、四一頁。

(47) 時期は少し下るが、一九二八年の抱負として「もっと通俗的な大きな物［小説］を書かなければならない」と述べた。村山知義、「ヴァイタル・エナージーの少なさ」、『新潮』、二四年一二号、一九二七年一二月号、一五頁。

(48) 「答弁二つ」、前掲、（注42）、四一頁。

(49) 『文芸戦線』、三巻一二号、一九二六年一二月号に掲載された「前衛座宣言」には同人として林房雄、村山知義そして柳瀬正夢は名を連ねている。（三八―九頁）岡本唐貴と村山の間に戦わされた「明暗論争」と異なり、林と村山が応戦した「没落論争」は和解として終了したわけである。ちなみに、前衛座と同じ頃に結成された日本漫画家聯盟には発起人として村山と柳瀬が参加し、マヴォ以降、ナップ以前の大正期新興美術運動の代表格が人的つながりを保っていた証明となっている。

(50) 同上、四二頁。

(51) 『演劇的自叙伝・第二部』、前掲、（注10）、三〇八頁。

(52) 五十殿利治、「柳瀬正夢と〈マヴォ〉―『前衛（アヴァンギャルド）』的ヴィジョンの生成」、『日本のアヴァンギャルド芸術〈マヴォ〉とその時代』所収、青土社、二〇〇一年、四四頁。

(53) 「日本プロレタリア文芸聯盟消息」、『文芸戦線』、三巻四号、一九二六年四月号、六八頁。

(54) 村山知義、「資格なき批評家」、『新潮』、二三年一二号、一九二六年一二月号、二四頁。

(55) 一氏義良、「一九二五年の美術界を顧みて」、『開放』、四巻三号、一九二五年一二月号、六七頁。

(56) 関東大震災と大正期新興美術運動の関係性に就いて論じた北沢憲昭は、神島次郎の「アニミズム―祖先崇拝―君主崇拝」の理論を踏まえながら、次の大変興味深い指摘をしている。「［震災後の］かたち整わぬ物、あらゆる意味づけを拒むようにして在る物の姿は、おそらく、われわれ日本人に親しいアニミズム的思考感情［中略］を撥ねつける底のものであったのにちがいない」。更に、焼野原を実際に体験した人たちは、神島が提示した日本精神史の流れの外側に立つ機会、もしくはその可能性が与えられたという仮説を立てている。「前衛美術の動向 美術の一九二〇年代―ノート」、［特集：Tokio 1920's］、前掲、（注20）、一六七―八頁。歴史を超越するという前衛の夢が、美術（或は創造的な行為）を通してではなく、大災害を媒介として、実現したことは大変逆説的である。

(57) 『マヴォの宣言』の「△講演会、劇、音楽会、雑誌の発行、その他をも試みる。ポスター、ショオウインドー、書籍の装丁、舞台装置、各種の装飾、建築設計等をも引き受ける」という一節が物語るように、新興美術の担い手の着想は美術以外の分野、しかも広範囲にわたったのである。「マヴォの宣言」、『マヴォ第一回展覧会』図録、『マヴォ』復刻版付録、日本近代文学館、一九九一年、頁数なし。関東大震災以前、マヴォイスト達が既に日常生活という領域に目を向けていた証明となっている。

(58) 柳瀬正夢、「馬橋雑信」、『文芸戦線』、二巻八号、一九二五年一二月号、三二頁。

Jon Weinstock（ジョン・ワインストック）
一九六二年　米国ニュージャージー州生れ
二〇〇三年　神戸大学大学院文学研究科修了
兵庫県立大学非常勤講師
（専門）日本近代美術

図1　村山知義　《コンストルクチオン》　1925年　油彩・紙・木・皮・金属　84.0 x 113.0 cm　東京国立近代美術館

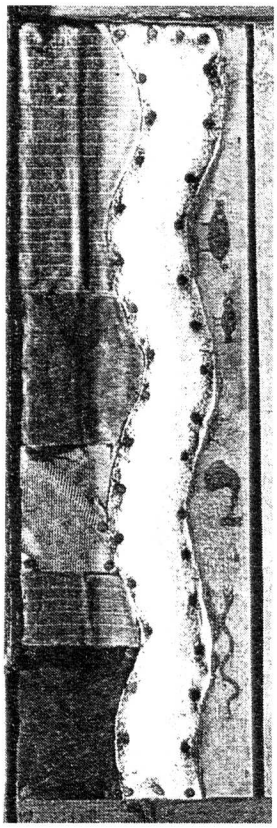


図3　村山知義《コンストルクチオン》部分

図2　長隆舎書店の広告『マヴォ』、5号、1925年6月24日発行、4頁

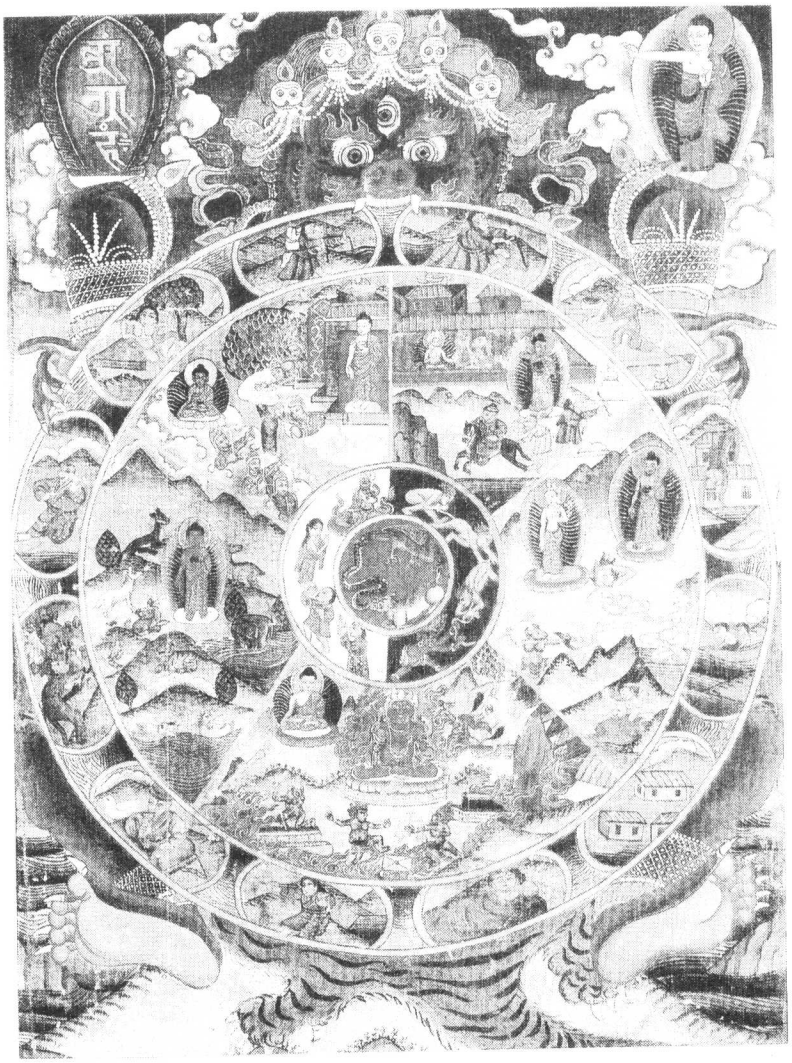


図4　《五趣生死輪図》チベットの曼荼羅　20世紀初　58.0 x 42.0 cm　真鍋俊照、『タンカ　チベット・ネパールの仏画』、京都、同朋舎、1979年、113頁

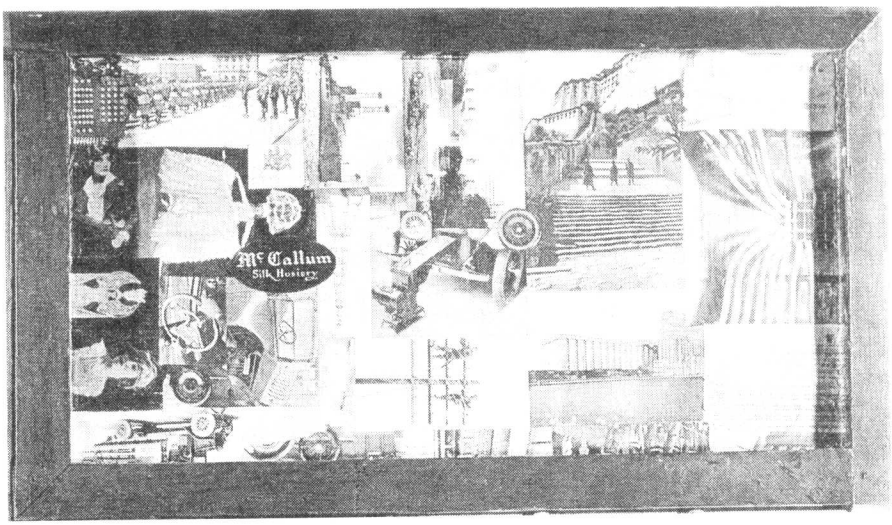


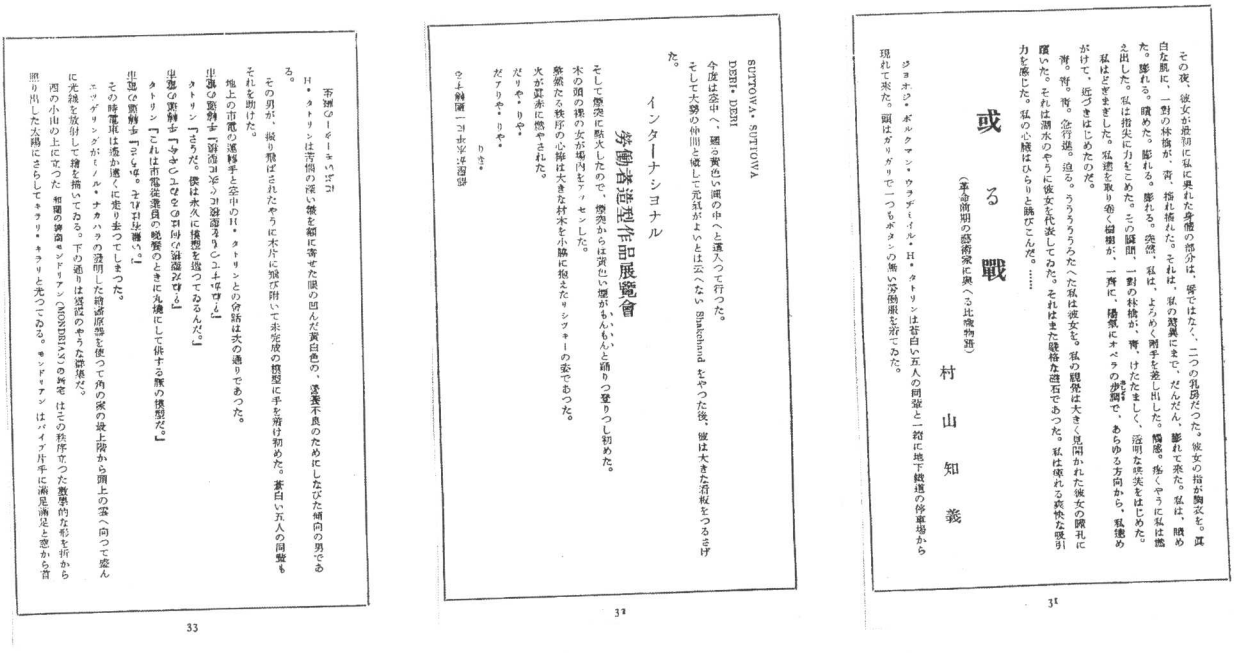
図5　村山知義《コンストルクチオン》部分

図7　ヴェデキン作『死と悪魔』（『死の舞踏』第三幕の舞台面（村山知義は最上）　『マヴォ』、3号、1924年9月1日発行、23頁

図6　村山知義《社会性なき文士は贋造紙幣製造家である》漫画　『ユウモア』、創刊号、1926年12月号、13頁

図9　村山知義《少女エルスベットの像》1922年　油彩・キャンバス　44.0 x 36.3 cm　個人

図8　村山知義「私を語る」　挿絵『読売新聞』、1925年7月25日、朝刊、4面



その夜、彼女が被弾に私に與えた身體の部分は、唇ではなく、二つの乳房だった。彼女の指が胸衣を。真白な肌に、一對の林檎が、青、指れ指れた。それは、私の胃裏にまで、だんだん、膨れて來た。私は、眼め膨れる。膨れる。膨れる。突然、私は、よろめく剛手を差し出した。感感。疼くやうに私は感た。膨した。私は指尖に力をこめた。この瞬間、一對の林檎が、青、けたたましく、活潑な炎炎をはじめた。私はどぎまぎした。私達を取り卷く個期が、一斉に、陽氣にオペラの夢調で、あらゆる方向から、私達めがけて、近づきはじめたのだ。

青。青。青。急行進。迫る。うううううろたへた私は彼女を。私の視覚は大きく見開かれた彼女の瞳孔に顧いた。それは潮水のやうに彼女を代表してゐた。それはまた鍵格な遺石であった。私は疲れる病快な吸引力を感じた。私の心臓はひらりと跳びこんだ。……

或る戰

（革命前期の藝術家に與へる比喩物語）

村山知義

ジョオジ・ボルクマン・ウラヂミイル・H・タトリンは若白い五人の同盟と一緒に地下鐵道の修車場から現れて來た。頭はガリガリで一つもボタンの無い勞働服を着てゐた。

SUTTOWA・SUTIGWA

DEBH・DEBH

今度は金中へ、鐵の黄色い鋼の中へと這入つて行つた。

そして大勢の仲間と後して元気がよいとは云へない Shakehand をやつた後、彼は大きな溜息をつるさげた。

インターナショナル

勞働者造型作品展覽會

そして突然に點火したので、煙突からは黄色い煙がもんもんと湧り立登りつし初めた。

木の頭の機の女が場内をテッセンした。

整然たる秩序の心臓は大きな材木を小脇に抱えたリシツキーの姿でもつた。

火が真赤に燃やされた。

だりや・りや・

だ・りや・・りや・

りや・

ウよ・ゆ・ゆ・ゆ