



アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ：村山知義の芸術観における「断絶」と「連続」をめぐって

石田, 圭子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 42:1-24

(Issue Date)

2014-08

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/81008912>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81008912>



アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ —村山知義の芸術観における 「断絶」と「連続」をめぐって

石 田 圭 子

はじめに

「大正期新興美術運動」を牽引した村山知義（1901~1977）の活動は、「日本のレオナルド・ダ・ヴィンチ」という異名をとったことから知られるように、きわめて多彩であった。彼は美術家・舞台演出家・建築家・小説家・評論家・戯曲家などいくつもの顔を持ち、それぞれの分野で目覚ましい活躍をみせた。周知のように、村山は1920年代初頭のベルリン留学の際に、未来派、ダダイズム、表現主義、構成主義など西欧のアヴァンギャルド芸術と邂逅し、帰国後、前衛美術家集団マヴォ（Mavo）を結成して新進のアヴァンギャルド芸術家として華々しく活躍した。しかしながら、その活動期間はきわめて短かった。村山はまもなくその活動の場を「舞台」へ移し、1920年代半ばにはすでにプロレタリア演劇へと向かったのである。以来、舞台は彼にとって最も重要な活動の場となり、数多くの戯曲の執筆や演出を手掛け、戦後は日本の演劇界の重鎮として認められるに至った。

したがって、村山は美術家としてよりもむしろ演劇人や文学者として長らく著名だったのであり、アーティストとしての村山が注目を浴びるようになったのは、大正期のアヴァンギャルド運動の研究が集中的に行われるようになってからのことである¹。以来、マヴォでの活動を中心に美術における村山の仕事が詳らかにされ、展覧会も開催されてその活動が広く知られるようになった²。しかしながら、それゆえに村山知義のイメージはアヴァンギャルド芸術家と左

翼演劇人というふたつの像に引き裂かれているかのような印象がある。そこには村山の活動が奇抜で派手な「アヴァンギャルド美術」と地味で堅実な「プロレタリア芸術」という全く異なった印象で受け止められるうえ、それぞれの研究が美術と演劇ないし文学という異なる研究領域で別々になされてきたという事情が深く関わっていると思われる³。

そこで本稿では、「アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ」という村山の変化の経緯を追い、そこにいかなる「断絶」と「連続」があったのかを彼の思想と芸術理論および制作に即して詳らかにすることによって、村山の分裂したイメージを架橋することを試みたい。周知のように、村山は大正期新興美術運動の中心的存在であった。したがって、彼の変化を理解することはまた、当時の尖鋭のアヴァンギャルド運動のプロレタリア芸術運動への変貌に関する事情を明らかにすることへとつながるであろう⁴。

1. 村山の芸術観の変化—その「断絶」

(1) アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ

始めに彼の活動の変遷について簡単に振り返っておこう。

マヴォのメンバーとともになされた村山の初期の活動において顕著なのは、充実した意味と調和を否定し、不条理とナンセンスを寿ぐダダのアナキズムと、これまでのあらゆる権威を打倒しようという好戦的なニヒリズムである。そうした村山の姿勢は、当時の日本美術界において権威を誇っていた二科会に対抗して落選展を行い、前衛美術の団体「三科」を立ちあげるなど、既存の秩序と制度に対して挑発的行為を行ったことを振り返れば一目瞭然である。また、おかつ頭に女物の衣装と靴を身にまとして両性具有のイメージを演出し、エロティックな身振りで踊る過激なパフォーマンス（図1）は、それまでの性に関する規範的道德を侵犯し、攪乱しようとするものであった。

マヴォの宣言文の有名な一節を引こう。

「私達は先端に立ってゐる。そして永久に、先端に立つであらう。私達は縛ら

れてゐない。私達は過激だ。私達は革命する。私達は進む。私達は創造する。私達は絶えず肯定し否定する。私達は言葉のあらゆる意味に於て生きてゐる。比べる物のない程。」⁵（傍点は原文）

ここには初期マヴォの傾向がきわめてよく表現されている。すなわち若さの衝動に駆られたアヴァンギャルドの気概と熱狂、ダダ的な過激さ、時代の限界を突破しようとする意志である⁶。しかし、ここで注目すべきは「革命」という言葉である。「革命」という言葉がすでに出現してはいるものの、当初目指されたのは、あくまでも芸術の革命であり、政治的の革命は明確に意図されていなかった。この時期、村山は特定の政治的信条をもっておらず、マヴォのメンバーの一人で友人の柳瀬正夢によれば、当時の村山は「保守的芸術至上主義者」であったという⁷。

しかし、その後村山は急速に Kommunismus に接近し、プロレタリア芸術家としての道を歩むことになる。彼は当時まだ社会主義者としての自覚はなかったものの、1925年にはすでにプロレタリア芸術運動に参加していた。その後、舞台美術家・演出家・戯曲家として村山はプロレタリア芸術運動の強力な推進者となる。彼は労働者を主人公とし、その階級意識の覚醒と蜂起を描いた『蟹工船』『太陽のない街』といった当時の日本の有名なプロレタリア小説を原作とした劇をはじめ、自作の戯曲を演出するほか、プロレタリア演劇の理論的著作を著すなど、プロレタリア芸術家としての道を邁進したのである。

プロレタリア演劇時代になると、初期の破壊性は影をひそめるようになる。村山がすでにプロレタリア演劇運動の渦のなかにいた1929年当時を振り返って後に村山は次のように述べている。「・・・われわれは演劇を、それを見るべき大衆に見せなければならぬ。ゴリキーがいうように、「誰にでもよくわかり、理解される芸術」をつくることは、この時代から、既に私のいつも考えていたことだ。」⁸つまり、芸術の革命から革命のための芸術へと転じたのである。（こうした村山の芸術的信条の変化は、村山の風貌のうえにも顕著に表れている。それまでのトランスジェンダー的なおかつ頭を切り落とし、坊主頭に変身したのである。）

この村山の変化は、しばしば「断絶」ないし「転換」として語られる。たしかに、そこにはマルクス主義思想の洗礼と目覚めがあり、それまでの村山の芸

術観の挫折や方向転換があったのは間違いない。以下では、その「断絶」とはいかなるものであったのかということをも彼の思想に焦点を当てることによってより明確にしてみたい。

(2) 歴史認識および芸術観の変化

まず注目すべきは村山の歴史認識の変化であろう。村山はヨーロッパのアヴァンギャルドを乗り越える主義として自らの「意識的構成主義 (Bewusstse-Konstruktionismus: Conscious-Constructionism)」を主張した。村山によれば、「意識的構成主義」は「全部であり、永劫なるべき主義」⁹ (傍点は原文) である。村山は表現主義や構成派がその表現対象を限定してしまったのに対し、「形成芸術の対象は今やすべてである」(傍点は原文) と述べ、それに「或る人の全生涯やカント哲学の批判」、「時間的なもの、運動、種々な形成的ならざる感覚と感情、哲学的思索等正当には詩、小説、論文、戯曲、音楽、舞踏等の形式に於て表現さるべきすべてのもの」が表現されることを「必然」であると主張した¹⁰。松浦寿夫はこうした村山の「意識的構成主義」を「ある特殊なヘーゲル主義に立脚した」ものであると指摘している¹¹。村山の「意識的構成主義」とは、芸術家は「自分の主観的な基準に自分で意識的に矛盾を掻き立てて」、その矛盾を止揚するなかで更に高い次元での統一を目指さなければならないと主張するものである¹²。このような前提のもと「全部」で「永劫」なる主義を掲げた村山の主張には、諸矛盾が絶対的かつ最終的に止揚・統合されて歴史の終焉に至るというヘーゲル主義をたしかに読み取ることができよう。

しかし、村山は彼独自のアヴァンギャルド運動の拠り所であったはずの「意識的構成主義」を短期間で捨ててしまう。そこにはヘーゲル主義の断念とマルクス主義の唯物史観への移行があった。村山は後に「『意識的構成主義』の理論は、その後三、四年して、私がマルクス主義を知り、その哲学を学び、唯物弁証法をわがものとするに及んで、全く私の内で崩壊してしまったのである」¹³と述懐している。この変更はとりもなおさずヘーゲルの歴史観からマルクス主義的歴史観の変更である。すなわち、未来に設定されるある目的に向けて組織され、その実現を目指して発展し、その目的の実現との関連において現在の段階を科

学的かつ客観的に認識するという唯物史観へと移行したのである。そして、「崩壊」という村山の言葉からうかがわれるように、それは村山にとって、ある「断絶」として経験されたものにほかならなかった。

この歴史観の変更は、村山に芸術に対する全面的な見方の変更を迫らずにはいなかった。マルクス主義を受容する以前、村山にとって芸術とは「取りとめない魔性のもの」「一人の人間の自由になる不思議な魔物」であった。芸術とは「ゴタマゼの思想の断片や、個人的な感情や感覚のケーオス」であって、芸術家とは「超人のみがなり得るもの」であった。このように考えていた当時の自分を振り返って、村山は「現実を科学的・体系的にとらえる唯物弁証法的な認識論」を未だ知らず、「観念論の内に」いたと述べているが¹⁴、たしかに以前の村山の芸術観が天才概念に裏打ちされたドイツ観念論美学ないしロマン主義美学の範疇にあったことはまちがいないだろう。ただ天才的な個人たる芸術家のみが自らの主観内で「全部」で「永劫」なる芸術を達成することができると村山は考えたのである。そして、そうした考えを支えているのがヘーゲルの影響を帯びた歴史概念であることはいうまでもない。

では、それと取って代わったマルクス主義的芸術観とは、村山にとっていかなるものであったのだろうか。村山は彼がプロレタリア演劇運動に加わった1925～26年頃でさえ、ようやくアナキズムとマルクシズムの区別が分かり始めたくらいだったと述懐しているが¹⁵、柳瀬をはじめとする周囲の左傾化に押されて、マルクス主義の理論についてしだいに深く学ぶようになっていった。村山はマルクス主義経済学のほか、ルナチャルスキー、ブハーリンといった社会主義の美学を「むさぼり読んだ」という¹⁶。

村山は『日本プロレタリア演劇論』のなかでルナチャルスキーの言葉を引いて、次のように述べている。

「形式の方面から云えば、確実に内容に敵い、独特で且つ大衆的でなければならない。（「形式はその内容に最大限に適応して、それに最大の表現力を与え、そしてその作品が当にしている所の読者（観客）の範囲に最も強い影響を与える可能性を保証しなければならない。—ルナチャルスキー」¹⁷

ルナチャルスキーは当時のプロレタリア芸術運動における権威であり、とくに上記の言葉は多くの左翼芸術家はその論のなかでしばしば引く、いわば金科玉条であった。その肝は、形式は内容と調和して最大限の効果を与えるべきものでなくてはならないとする点、そして作品の内容の妥当性は観客にいかに強い影響を与え得るかというという観点から測られるというところにある。芸術の成功・不成功はただ、現在の社会に対して芸術が何をうったえるか、現在の社会を進化へ導いているかという点にかかっているのである。目指されたのはあくまでも、プロレタリアの意識の覚醒・解放という政治的な目的であり、そのためのアジテーションであった。

ここにおいて芸術の評価の軸は政治という芸術の外部へと移行することになる。芸術の達成とは芸術家個人の超人的・主観的な努力によってではなく、現在の状況と社会の発展段階とを客観的に正しくとらえることによって、さらには民衆との集団的な協働のなかで果たされる。それによって芸術は評価されることになるのである。したがって、アヴァンギャルドの先端的形式よりも、民衆にとって理解しやすいリアリズムが重んじられるようになっていったのである。村山の芸術論は、形式のもつ重要性を強調するという傾向をもつものの、こうしたマルクス主義美学の考え方に基本的には従うものであった。それはプロレタリアの解放という未来の目的に向けて組織されるマルクス主義的歴史観のもとに村山が抱くようになったものであった。

(3) 変化の理由をめぐって

ここであらためて考えてみたいのは、なぜ村山はマルクス主義美学に惹きつけられたのかということである。おそらく、そこには当時の村山が美の価値基準について抱えた深刻な問題が関わっていると思われる。さまざまな様式が混在する村山のベルリン遊学時の作品によく表れているように、村山はヨーロッパのあらゆる美術に関心を抱き、それぞれの魅力に惹かれていた。しかし、その経験は同時に、時代と場所によって千差万別である美の価値判断の基準はどこにあるのか、という「全く解き難い難問」を村山に課すことにもなった¹⁸。

美の相対性という問題は芸術をめぐる根本的な問題のひとつであり、16世紀

フランスで繰り広げられた新旧論争などにおいてすでに焦点化されていた問題であって、なんら新しいものではない。しかしながら、ルネサンスからバロック、印象派から最新のアヴァンギャルドに至るまで、あらゆる美術上の主義が並列して一時に、怒涛のように流れ込んできた当時のひとりの日本人アーティストにとって、これは経験として圧倒的な意味をもったであろう。それに加え、1920年初頭に村山が滞在したベルリンはさまざまなアヴァンギャルティストが行き交い、新旧のイズムがめまぐるしく交代する、沸騰した坩堝のような状況であった。このような条件のなかで村山の価値観は激しく動揺させられ、あらためて美の価値基準の在り処について深く反省せざるをえなかったにちがいない。

当時の村山はこの難問に頭を悩ませていたが、結局、「永遠で、普遍妥当的な価値批判の基準はない」¹⁹という結論に飛び込むほかなかった。その結論のうえに成ったのが「全部」で「永劫」であるべき「意識的構成主義」だったのである。客観的で普遍妥当的な基準が存在しない以上、芸術家は自らの主観的な基準にたよるほかない。しかし、それだけでは自らの狭い世界を超えることはできないから、芸術家はヘーゲルの弁証法にならない「自分の主観的な基準に自分で意識的に矛盾を掻き立てて」、その矛盾を止揚することで総合を目指さなければならないとされたのである。

しかしながら、村山は自らの実践において意識的構成主義に対応するような具体的な内実を与えることができなかった。また、マヴォのメンバーとともにアナキズム的な芸術活動に打ち込んだものの、もともと理知的で理論的だった村山にとって（その傾向は村山の多くの作品や批評に認められよう）、価値観の真空状態やダダ的な虚無主義のなかで自らの主観だけを頼りにアナキズムの破壊活動をいつまでも続けることは不可能であったにちがいない。（実際、村山は日本プロレタリア文芸連盟の大会で議事の進行を妨害し暴れるアナキストたちに対して嫌悪感を示している²⁰。）

そもそも日本のダダイストたちにとって、古い秩序や価値観の破壊はどれだけ深刻な意味をもっていたのか、この点についてもあらためて考えてみる必要があるだろう。ヨーロッパにダダイズムが起こった背景には第一次世界大戦という歴史的惨事があった。この出来事は、ただ多くの死者と傷病者を生みだし、ヨーロッ

パの国土を荒廃させただけではない。ヨーロッパの多くの知識人たちの目にそれは、近代以降ヨーロッパの文化の源であった啓蒙的進歩主義とそれを支えていたと思われたヒューマニズムへの破産宣告として映った。ダダイスムをはじめとするヨーロッパのアヴァンギャルドの隆盛は、こうした近代精神の根幹を揺さぶるような大きな衝撃のもとにあったことを忘れてはならない。

たしかに日本においても、近代化がもたらす社会の流動化や恐慌など経済上の動揺がもたらす不安、そして1923年の大震災という社会の基盤を揺るがす経験があった。しかし、明治以降になってから近代的啓蒙とヒューマニズムを西洋から輸入し、その歴史が浅かった日本においては、アヴァンギャルドの破壊衝動は結局のところ一時的なものにしかなりえなかったのではないだろうか。本間正義は当時の日本のアヴァンギャルドについて「明確なイデオロギーに根ざしたものでなく、芸術亡命などという環境にもなかった日本の前衛作家は、大きな思潮的な流れの中というより、むしろ個人の中で屈曲し燃焼した」ため急激に社会主義リアリズムに転向したと述べているが²¹、この指摘は正しいと思われる。自己の内部の芸術的衝動が枯渇した時、アヴァンギャルドの破壊的エネルギーもまた失われ、彼らはその供給源を他に求めるよりほかなかったのではないだろうか。

マルクス主義は村山を悩ませた芸術的価値の無化状態に、ある解決を与えることができた。マルクス主義美学は芸術の価値を内部からではなく、社会的価値という外部から客観的に測る方法をもたらしたのである。ソ連や毛沢東時代の芸術の衰退を知る今日の私たちから見れば、マルクス主義美学は芸術の表現の自由を制限する偏狭で頑迷なもののように思われるかもしれない。しかし、当時の日本の芸術家にとって、それはむしろ芸術を価値観の混迷という内部の袋小路から解放し、より広い展望を与えて世界のなかへと解き放つ、画期的で新鮮な見かたであった。

村山と同じくモダニズムの思想を十分に吸収する一方でプロレタリア文学の理論家でもあった平林初之輔は、マルクス主義と出会ったときの驚きを次のように述べている。

「今まで永遠であり不滅であると思つてゐた色々な社会関係の基礎が、過渡的

な不安的なものであることを見出したときの驚異は、万有引力の法則が不安定であると指摘されたときの驚異に劣らぬものであった。」²²

村山の意識的構成主義はマルクス主義を知るに及んで、彼の内部で崩壊してしまった。そこにあったのは、平林の驚きとも通じる、社会と芸術に対するメタ的パースペクティヴを得たという驚異であり衝撃だったのではないだろうか。アヴァンギャルド芸術という混乱した表層の向こうには金融資本に支配される社会の真の姿があったのである。そこで村山は自身の行ってきた芸術の営みを史的唯物論のレンズを通して客観的に反省し、それがブルジョワ社会の産物であることをまざまざと見たに違いない。

アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ。それはたしかにひとつの「覚醒」であり、ある根本的な歴史認識の変化を伴う「断絶」であった。そこには芸術の価値をめぐる要請があった。村山の変化は単に社会主義の流行に乗じたものではなく、彼の切実な美学的問いに対する応答でもあったのである。

以上では村山の変化を「断絶」という観点から明らかにすることを試みた。そして、その移行が芸術の価値基準の無化状態を乗り越えるための方途としてもたらされた可能性について指摘した。しかし、そうした理論面での転向は、現実の制作にどれだけ影響を与え得たのであろうか。この点はあらためて確認しなければならない。実際に、視点を変えるならば、村山の「意識的構成主義」からプロレタリア芸術への移行のなかには一方において連続性を見出すこともできるのである。以下ではそれについてロシア構成主義とベルリン・ダダからの影響という観点から述べたい。

2. 村山の芸術観における「連続」について

(1) 「意識的構成主義」とロシア構成主義

日本のモダニズム運動を思想・生活・文化にわたる広範な視点からとらえた『日本モダニズムの研究』の巻頭論文は、当時の前衛芸術および村山の活動を以下

のように説明している。

「……ソビエト革命では文化的な革命として前衛芸術があらわれ、それがヨーロッパにもひろがり、間もなく日本にも入ってきた。だから日本の場合には、ソビエト型の芸術モダニズムが思想的には前衛的なものと結びついていた。そのことをいちばん敏感に受け取ったのが後記の平林初之輔や村山知義たちで、彼等の思想には、共産主義、社会主義の思想とモダニズムとが、並列あるいは合体したようなかたちで存在した。」²³

村山の芸術の特性を俯瞰的にとらえたこの記述が簡潔に示すように、ロシア構成主義の受容をとおして、村山のモダニズムと共産主義ないし社会主義は共存関係にあった²⁴。このことをあらためて確認しておくことは、彼のその後の美学と活動を理解するうえできわめて重要である²⁵。

ロシア構成主義は村山がベルリンで美術に目覚めて帰国する以前に、すでに日本で紹介され、美術界では認知されていた。ロシア構成主義の作家でロトチェンコとも交流のあったワルワラ・ブブノワが1922年にその理論を紹介していたのである²⁶。こうした芸術理論の受容をめぐる歴史的経緯は、大正期のアヴァンギャルド運動の特殊性を理解するうえで重要な要素である。村山が自身の理論を「意識的構成主義」と命名したのは偶然ではない。村山は当時の日本の美術界において最新の理論であった「構成主義」を超える理論として自らの主義を打ち出したのであった²⁷。

ベルリンでダダや表現主義をはじめ、ヨーロッパのアヴァンギャルドの洗礼を受けた村山は、日本へ帰国した後、それら新しい芸術運動を日本に紹介するとともに批判し、乗り越えていくという課題を同時に担うことになった。当初「意識的構成主義」は単なる旗印として用いられ、その名称だけが先行していたが、その後、村山はそれを理論的に明らかにしようと努めるようになる。その試みは1923年に開始され、それらのうち主要な論考は翌1924年に発行された著書『現在の芸術と未来の芸術』に収録された。村山はこの書物のなかで表現主義、未来派、構成派の理論を紹介し、それらの限界を乗り越えた先に自らの「意識的

構成主義」があるとした。

ここで村山が構成主義の「限局」として挙げるのは以下の点である。

1. 形式の問題の未解決、—「純一の憧憬」の未だ否定されざること。
2. 民衆芸術とエクセントリックな尖端芸術との関係の問題の未解決—デカダンの処置。
3. 革命芸術と社会主義芸術との関係の問題の未解決。²⁸

村山は自らの考案である「意識的構成主義」を、これらの限局に解決を与えるものとした。しかしながら、先にも触れたように、村山はこの著書のなかでその内実をほとんど肯定的に述べておらず、その後もそれを明らかにすることはなかった。したがって、村山の曖昧な「意識的構成主義」は空虚であって、村山はその実現を果たせなかったのだ、としばしば評される。しかしながら、それでもなお、構成主義に対する村山の不満と批判をとおして、当時の村山が抱えていた問題意識の在り処と課題を再構成することができるだろう。

問題の第一は、構成主義が未だに「純一なる憧憬」、すなわち美的調和あるいは「有機的なる結合」²⁹を拭い去れずにいるという点にある。村山自身の「意識的構成」は、これを超えた「構成」でなければならない。すでに確認したように、「意識的構成主義」は「全部であり、永劫なるべき主義」である。村山は「形成芸術の対象は今やすべてである」と述べ、芸術の表現すべきものは「美」を超えた人間の生の全方向、あらゆるものであるとした。

この村山の主張はペーター・ビュルガーの定義にならうならば、「芸術を生に止揚する」というアヴァンギャルド一般の衝動を表現しているにすぎないかもしれない³⁰。しかしながら、少なくともそれが、柳瀬の評に反して、すでに「芸術至上主義」の枠を超えており、それがその後の村山の方向性を決定づけている点は見逃せない。村山はその初期から社会との関連を失った前衛を「デカダン頽廢」と否定的にとらえ、それを克服しようとしていたのである。

ここにはおそらく後にマヴォのメンバーとなる岡田龍夫の村山に対する批判が関係していると思われる。岡田は1923年、読売新聞に「意識的構成主義への

抗議—村山知義氏へ」という記事のなかで次のように述べている。

「尚君が執拗にコビリつかうたつてもう民衆が承知しまい。独逸製だらうが仏蘭西製だらうが、唯傾向が新しいからと言つてやたらに喜ぶ程僕達は幼稚ではない。夫どころか従来の意味に於る（ママ）単なる芸術なら殊に否定する。何故なら芸術は今所謂芸術から離れて吾々の日常生活に直接に何等かの意義あるもの、言い換ればモット（ママ）実質的な内容を要求してゐるからだ。」³¹

これに対する村山の反論は書かれていない。しかし、翌年に出された『現在の芸術と未来の芸術』の中で構成主義の克服されるべき課題点として上記の点が挙げられているということは、岡田の批判がすでに重要な課題として村山のなかで浮上したことを示しているだろう。

いずれにせよ、村山が活動の初期から尖端的アヴァンギャルドと社会、民衆芸術との関係を問題とし、一部のエリートに限定されない鑑賞者の存在とその理解を課題としていたことは重視されるべきである。村山は同様な観点から表現主義も批判しており、それを合わせて考えれば、村山にとってこれが重大な課題であったことが分かる。表現主義は「内容と形式」の必然的一致を唱えたけれども、「たとえその内容と形式とが十分に一致しなくとも、形式そのものによって惹き起こされた満足が非常に大きい時は充分な表現として満足して」しまい、鑑賞者の理解の問題をないがしろにしていると批判されているのである³²。

村山はロシア構成主義を批判する一方で、同じ観点において構成主義を評価し、それに追従するという矛盾に陥っているということも留意するべき点である。村山は構成主義の「構成」が機械、建築、工業的造形物、大量生産、「宣伝芸術」へと進展していこうとしているのを認め、その流れを必然的で進歩的な展開として受け止めていた³³。1926年（村山がすでにプロレタリア演劇の世界で活躍していた頃である）に著した『構成派研究』³⁴では、構成主義に対する肯定的な評価はさらに強められ、そこでは「構成派は共同の芸術である。それは一種の社会組織であり、民衆の食べ物飲み物である。」³⁵というロシア構成主義の芸術家の言葉が取り上げられている。

このことはロシア構成主義が主張した内容を思えば当然の結果であったろう。ロシア構成主義はそもそも美術に社会性を与えようとする運動であり、個人の主観的趣味ではなく、社会総体の要求と材料の固有の性格に従った必然で有用なフォルムの形成を目的としていた。村山はロシア構成主義を乗り越えようとし、後にも自分の「構成主義」は当時のソ連の構成主義とは意味が違くと述べた³⁶。それは村山の「意識的構成主義」が主観の内部で矛盾を掻き立てて、それを高い次元で総合するというヘーゲル主義に立脚したものであったことを思い出せば納得のいくことである。しかし、一方において村山の課題はすでに社会的有用性の獲得という方向にも向けられていた。そのため、村山が一面においてロシア構成主義に共鳴したのは当然のことでもあった。造形の観点から見ても、村山は初期の頃から構成主義から多大な影響を受けていることが確認できる。(図2、3、4)

1923年の関東大震災の直後、村山たちマヴォのメンバーは復興が進む東京の看板制作や建物の外装や壁面装飾、設計に取り組んだ。こうした制作を通じて新しい街を構成していく活動は、おそらく「形成芸術の対象は今やすべてである」と主張された「意識的構成主義」、さらには芸術に社会性と大衆性を求めた村山の理念の幾ばくかの実現であったにちがいない。美術から建築、演劇へ、やがては民衆を目覚めさせようとするプロレタリア演劇運動へと発展していく村山の活動もまた、形成芸術を民衆の生の空間へと広げようとした構成主義と、批判しつつも結果的に寄り添うという錯綜した関係を結びながら発展していった経緯として理解されよう。

(2) 「ネオ・ダダイズム」とベルリン・ダダ

さらに、同時期に村山が唱えた「ネオ・ダダイズム」、さらにそれとも関わるベルリン・ダダとの関係にも着目しなければならない。それはアヴァンギャルドとプロレタリア演劇を橋渡しするという意味で、構成主義と並んで村山の発展において重要な意味をもっていた。

村山は1925年に著した「構成派に関する一考察—形成芸術の範囲における—」では「ネオ・ダダイズム」を掲げて、次のように述べている。

「構成派はコムミュニズムの芸術である。しかも社会主義芸術であって革命芸術ではない。建設の芸術であって破壊や争闘の芸術ではない。…それ故、現在の日本のような、破壊の時代、階級闘争の時代にあっては、構成派は単に上っ面の流行として通り過ぎる〔の〕みであろう。ほんの色付けソーダ水として。…構成派は全く次の時代のものである／そしてこの構成派をさし挟んで前後に、ネオ・ダダイズムがなければならぬのだ／今のこの資本主義の日本で、芸術の産業化を叫んだところで何になる。我々は我々プロレタリアートのための産業にのみ尽力する。」³⁷

この「ネオ・ダダイズム」を村山は「アメリカニズム」とも呼んでいるが、それは「被虐者の芸術」であり、その特徴は毒々しさ、俗悪、下劣、淫猥、醜悪、グロテスクにある。それは「下剤、種痘、病床促進剤、モルヒネ、アヒサン」³⁸とも言い換えられる。こうした主張は、「ダダイズム」という言葉が現れていることから、明らかに村山の初期アヴァンギャルド作品に見られる反秩序的な傾向と地続きであることが理解される。しかし、ここには同時に「プロレタリアート」という新しい語彙も見られ、その解放のために尽力するダダイズムという位置づけが明確になされているのである。

村山のロシア構成主義に対する評価は終始揺れ動き、定まっていないのであるが、ここでは「構成派」は「ネオ・ダダイズム」の先にあるものとして、どちらかといえば否定的に扱われている。「構成派」はあくまでもコムミュニズムの達成された社会主義国における建設的芸術であって、「政治家的に大局を計算する者」の芸術である。解放のための闘争がなされている現在の日本で要求されるのは「ネオ・ダダイズム」であると村山は主張した。構成主義に対し、こちらはあくまでも「セミ・インテリゲンチャ」「ルンペン・プロレタリア」の側に寄り添おうとするのである。

ここで村山はあらためて構成主義を批判して「ネオ・ダダイズム」を掲げている。おそらくこれによって村山は構成主義とは異なる自分の芸術の位置を確保できると考えたのであろう。「構成派に関する一考察」と同時期に書かれたエッセイのなかに「ダダとしての構成派」という言葉が現れるが、それこそ当時の

村山の芸術的立場を表明するものであったと思われる。それはまた、構成主義の課題であるとともに自身の問題の焦点でもあった「民衆芸術と尖端芸術との関係」「革命芸術と社会芸術の関係」という問題に対する解決の方途として意識されていたはずである。村山の「意識的構成主義」は、「構成主義」を消化し、その課題を乗り越えたところにあるとされる「恐ろしき芸術」として再定義されたのである。そして、そうした道程を経て今や「ネオ・ダダイズム」と呼ばれるに至った村山の構成主義は、プロレタリアートのための芸術として明確に意識されるに至ったのではないだろうか。

「ネオ・ダダイズム」の「俗悪、淫猥、醜悪、グロテスク」といった特徴を考えるならば、その名のもと村山が念頭においていたのは、ベルリン・ダダ、とりわけゲオルグ・グロスであったにちがいない。実際、村山は翌1926年にグロス論を著しているのだが、それは「陰惨な時代は過ぎた」という主張によって「ネオ・ダダイズム」を批判した岡本唐貴ら「造形」に対する反論として書かれたものであった³⁹。このグロス論のなかで村山は「革命芸術家」の仕事の一つを「ブルジョアの横暴、欺瞞、低劣、腐敗を抉り出して白日のもとに暴露」することであるとし、グロスの作品はこれの「狂熱的な実行」⁴⁰であると評している。

ダダイストであると同時に舞台装置家でもあり、かつ社会主義者であり、高いテクニックをもつ「革命芸術家」でもあったグロスの歩みを、村山は自分自身に重ね、踏襲しようとしていたとも考えられる。それは同時にブルジョアの欺瞞を暴き、被虐者たるプロレタリアの側に立つ芸術家たらんとする意志でもあったはずである。実際、村山は「グロスは驚くべく、尊敬すべく、感謝すべき存在」⁴¹と述べ、その影響が顕著な作品も制作している（図版5）。これらは村山がいかにかにグロスに多くを負っていたかということを端的に表したものであろう。こうしたプロレタリア芸術のなかへの「ネオ・ダダイズム」の流入は、単に村山個人の傾向だけではなく、『蟹工船』において典型的に見られるように、「グロテスク」という成分が目立つ日本のプロレタリア芸術運動の特徴を考えるうえでも重要であると思われる⁴²。

こうした「構成主義」や「ネオ・ダダイズム」の論考が書かれた時期は、ちょうど村山が活動の舞台を美術から演劇へと移していく頃と重なっている。村山

はプロレタリア芸術連盟の一員としてプロレタリア演劇運動の渦中に飛び込んでいった。そのなかで政治革命の優位性はより強く意識され、そのような観点からアヴァンギャルディストとしての村山を当初から突き動かしていた要素でもあった「構成主義」「ネオ・ダダイズム」にあらためて焦点が当てられたのではないだろうか。

一方で当時の村山の演劇の手法にはアヴァンギャルドが混在していた。それは例えば、すでに村山がプロレタリア演劇運動の中心で活躍するようになっていた1928年の作品『トラストD・E』にも見られる。エレンブルクが書いたSF小説でメイエルホリドによって演出されたこの作品は、アメリカのトラストの活躍によって全ヨーロッパが滅亡するという物語である。この劇は資本主義のもと全ヨーロッパが崩壊するなかソ連だけが生き残るという明らかなイデオロギー性をもっていたが、形式面でさまざまな趣向が凝らされ、見るものを驚かさず新鮮な演出がなされた。村山の演出は「動く壁」が変幻極まりない効果を生むだけではなく、音楽や映画が総合的に取り入れられた斬新なものであった。

こうしたプロレタリア演劇における新しい手法の採用は、村山がプロレタリア美術に求めたものとも一致している。村山はルナチャルスキーの芸術論に従ったけれども、形式と技術を重んじる姿勢は失わなかった。彼は階級解放の闘争のための武器としてプロレタリア芸術を完成させなければならないとし、そのために「組織的に計画的に」形式を探究し、技術を練らなければならない」と述べ⁴³、フォト・モンタージュなど新たな技術を出来得る限り取り入れなければならないと主張した⁴⁴。たしかに村山はプロレタリア芸術運動期以降、「形式主義」に陥ることを警戒し、しばしばそれを非難している。しかしながら、それは村山が形式の側面を軽視していたことを意味していない。プロレタリア芸術運動の公式教義であるリアリズムを単に踏襲するのではなく、イデオロギーと創作内容と形式を調和させることに村山は何よりも心を砕いていたのである⁴⁵。

村山のプロレタリア運動期の演劇作品はアヴァンギャルディストとしての名残を多分に残していた⁴⁶。その事実、芸術論のみならず作品制作というレベルにおいても一方では連続性が認められ、村山の変化が漸次的なものであった

ことを示すに十分であるだろう。

まとめ

アヴァンギャルド芸術家からプロレタリア芸術家へと転身した村山の歴史観と芸術観には、たしかに根本的なレベルで断絶ともいえる劇的な変化があった。すなわち「永劫」という時間感覚が、未来に設定されたある目的へと向けられて組織される歴史意識に取って代われ、それにともなって芸術もまた、主観的な価値基準に従うしかないものからプロレタリアートの覚醒と解放という客観的な外部基準によって測られるものへと変化したのである。

しかし、彼が著した芸術論と実際の制作をあらためて見ると、それとは矛盾する連続性も一方では認められる。村山は活動の初期からロシア構成主義とベルリン・ダダに大きな影響を受けていたが、その両者には、社会的なものとしての芸術という考えと、プロレタリアへの共感と連帯という要素が含まれていた。すなわち、芸術の社会への介入と民衆の理解という問題意識は一方で、「意識的構成主義」のなかに、当初から存在していたのである。その問題意識が構成主義とベルリン・ダダを消化し「ネオ・ダダイズム」を主張するに至って、プロレタリア芸術という理念へと明確に結びつけられるようになったのではないだろうか。

ここで気づくのは、1920年代初頭のベルリン滞在が村山に与えたインパクトの大きさであろう。ベルリンで村山はダダと構成主義に出合った。村山はベルリンでオットー・ディックスの「鏡に向う女」（1921年に制作された図6の作品であると推測される）を見たことを後にあるエッセイのなかで回想し、そこでディックスの作品がいかにか「資本主義社会の醜悪な場面をえぐり出し続けた」⁴⁷かを論じている。また、村山がベルリンに滞在した年はまさに当地で「第一回ロシア美術展」が開かれ、ロシア構成主義が最新のアートとして紹介された年でもあった。村山がこの美術展を訪れたことは知られていないが、当地でアーキペンコら構成主義者と交流し、その作品に衝撃を受けたことが記されている。この邂逅は村山の後の歩みに決定的な影響を与えたといえるだろう。それはアヴァンギャルディストからプロレタリア芸術家に変貌するなかに

も維持された、いわば核のようなものだったのではないだろうか。それは「ネオ・ダダイズム」を介してのプロレタリア美術運動、さらにはプロレタリア演劇運動、さらには戦後に書かれた「忍びの者」などに見られる大衆路線にまで引き継がれているように思われる。

以上のような村山の「断絶」と「連続」に見られる矛盾には、おそらく日本のアヴァンギャルドにおける西欧のアヴァンギャルドの受容過程が関わっていると考えられよう。村山がベルリンでロシア構成主義やダダを受容した段階では、ただ造形的要素とその主張が含む漠然たる意図が理解されたのみであった⁴⁸。その後、その芸術論の詳細、さらにはその背後にあるメタ理論へとさかのぼって学習していったのである。そのため、理論レベルにおける歴史観と芸術観の断絶は、結局のところは後付け的なものに過ぎず、それが変化をもたらしたとしても、元からあった芽を開花させるという促進的な役割を果たしたに過ぎなかったのではないだろうか。むしろ村山のアヴァンギャルドからプロレタリア芸術への移行は、共産主義圏におけるフォーマリズムとリアリズムの間のヘゲモニー争いと、後者の勝利という世界全体の動きと密接に関わっている。しかしながら、別の角度からこの移行を見ることもできるかもしれない。そこには当時の日本人美術家として村山が経験せざるをえなかった特殊な事情もまた大きな影響を落としていると考えられるのである。村山のマルクス主義美学理論の受容にも同様の、当時の日本美術が置かれた状況が関わっていると思われる。そこにはさまざまな芸術上のイズムの同時的な流入とそれに伴う芸術の価値基準の問いへの直面が大きな衝動として働いたと考えられる。そこからさらに、大正期のアヴァンギャルド運動が泡沫的に解消し、プロレタリア芸術運動へと転回した理由について考えることもできるかもしれない。



図1 「チエルテルの会」で踊る村山知義(右)と岡田龍夫(左) 1924年(「すべての僕が沸騰する 村山知義の宇宙」展カタログより)



図2 村山知義《サディスティッシュな空間》1922/23年(同カタログより)

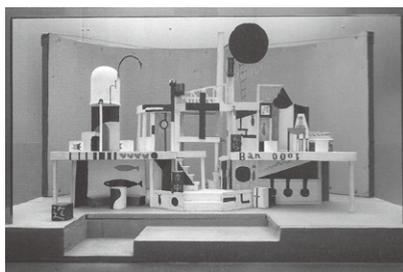


図3 「朝から夜中まで」再演舞台装置模型 1960年(同カタログより)
オリジナルの舞台装置は1924年に制作された。

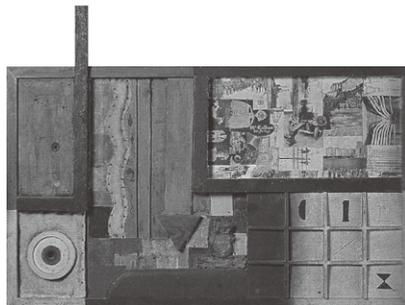


図4 村山知義《コンストラクション》1925年(同カタログより)



図5 村山知義「魅力なき裸体 名裸にされた帝国主義」1929-30年頃（同カタログより）



図6 オットー・ディックス「鏡に向かう女」1921年

- 1 重要な契機となったのは五十殿利治の研究『大正期新興美術運動の研究』（スカイドア、1995年）である。また、アヴァンギャルド芸術家としての村山に焦点を当てた主な著作としては以下がある。五十殿利治『日本のアヴァンギャルド芸術：〈マヴォ〉とその時代』青土社、2001年、Gennifer Weisenfeld, *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, Berkeley University of California Press, 2001, マイク・ダシーほか『村山知義とクルト・シュヴィッターズ』水声社、2005年、足立元『前衛の遺伝子 アナキズムから戦後美術へ』ブリュッケ、2012年。
- 2 2012年に神奈川県立近代美術館を起点に全国に巡回した「すべての僕が沸騰する：村山知義の宇宙」展は規模も大きく、村山の初期から晩年に至るまでの作品が紹介された。しかし、この展覧会では主に美術の仕事が紹介され、プロレタリア演劇家としての村山には焦点が当てられていなかった。
- 3 以下ではこの村山知義像の分裂について言及されている。喜多恵美子「村山知義にとっての朝鮮」『水声通信 特集 村山知義とマヴォイストたち』2006年1月号、103～4頁。
- 4 村山の変化を理解するうえで当時の日本におけるマルクス主義の浸透やプロレタリア芸術運動の進展という全体的潮流との関係は重要である。そこには当時の若い知識人の中での左翼思想の急速な浸透とプロレタリア芸術の進展という状況があり、村山の変貌もそうした文化的潮流と全体的布置のなかにあったことは間違いない。当時の社会主義運動の内部ではアナキズムとマルクス主義の対立が激しくなっていたが、その抗争は芸術界にも見られるようになっていた。結局、翌年1926年に日本プロレタリア文芸連盟からアナキストは一掃され、「日本プロレタリア芸術連盟」が発足し、村山や柳瀬はこの美術部を作った。

以降、プロレタリア芸術運動は、1930年代半ば戦争へと向かう日本のなかで、徹底的に弾圧を受けて解散を余儀なくされるまで、内部の対立と分裂を繰り返しながらも、日本の美術界における大きな潮流のひとつとなっていた。村山が社会主義の方へと向かったより直接的な理由には親友でマヴォのメンバーであった柳瀬正夢の影響もあったかもしれない。彼は若いころから社会主義に共鳴しており、村山に社会主義者となるよう熱心に働きかけていたという。だが、本論で焦点を当てるのはそうした外的状況との関連ではなく、村山自身の思想と芸術論である。

- 5 この宣言文は1923年7月に行われたマヴォの第一回展覧会のカタログに掲載された。
- 6 そうした村山の初期の活動の頂点にあったのが、1925年に「三科」とともに開催された「劇場の三科」であっただろう。未来派の「驚異の劇場」を思わせるこの舞台では村山のノイエ・タンツや不条理劇が披露されたほか、キーキー鳴く猿の入った檻が下げられるかと思えば、突然オートバイの爆音が響き、焼き魚の煙と匂いで劇場が包まれるといった奇抜な演出が随所になされた。これが当時の観客を驚嘆させたことは想像に難くない。
- 7 村山知義『演劇的自叙伝2』東邦出版社、1974年、225頁。
- 8 村山知義『演劇的自叙伝3』東邦出版社、1974年、226頁。
- 9 村山知義『現在の芸術と未来の芸術』長隆舎書店、1924年、178頁。
- 10 同書、159-161頁。
- 11 松浦寿夫「遅延の贈与 意識的構成主義とは何か」『村山知義とクルト・シュヴィッターズ』18頁。
- 12 『演劇的自叙伝2』150頁。
- 13 同書、151頁。
- 14 同書、321頁。
- 15 同書、385頁。
- 16 同書、335頁。
- 17 村山知義『日本プロレタリア演劇論』天人社、1930年、28頁。
- 18 『演劇的自叙伝2』149頁。
- 19 同書、149頁。
- 20 同書、319頁。
- 21 本間正義『私の近代美術論集』II、美術出版社、1988年、62頁。
- 22 平林初之輔「芸術のトランスフォルマション」『新潮』1930年12月号、『平林初之輔文芸評論全集』、中巻144頁、文泉堂書店、1975年。平林はマルクス主義文学者ではあったが、モダニズムの経験について反省し、それに一定の肯定的評価を与えていた。
- 23 南博「日本モダニズム研究の方向—おぼえがき—」『日本モダニズムの研究—思想・生活・文化』南博編、ブレーン出版、1982年、xi頁。
- 24 ジェニファー・ワイゼンフェルドもまた「マヴォの芸術家たちが芸術にいわゆる社会性を注ぎ込もうとしたこと、個人を賞揚し、既成のものに反抗した発想は元来、世紀の変わり目に日本に入り、ロシア革命後に表舞台上上がった左翼思想に幾分か由来する。」と述べている。「マヴォの意識的構成主義—両大戦間期日本における美術、個人主義、日常生活」五十嵐ひろ美訳（『水声通信 特集 村山知義とマヴォイストたち』2006年1月号、19頁。

- 25 滝沢恭司は『村山知義 美術批評と反動（下）』の解説「美術批評にみる村山知義の造形思想とその変質」および『構成主義とマヴォ』のなかのエッセイ「日本の構成主義とマヴォ」のなかで村山の美術理論の推移について述べ、それをダダから構成主義、さらにネオ・ダダイズムへ、そして再び構成主義という流れで説明している。たしかに村山の芸術観は岡本唐貴らが推進した「造形」グループの主張に影響されて変化を遂げた側面もある。しかし、村山の芸術論がきわめて短期間に（1924年～1926年）発表されていることを思えば、これはめまぐるしい変化というよりはそれぞれの矛盾を含んだ共存と混乱と理解したほうが適当であるように思われる。村山のいくつかの論文が後に『現在の芸術と未来の芸術』（1924年）というひとつの書物のなかに収録されたということは、そのことを示しているだろう。
- 26 ワルワーラ・ブブノワ「現代に於けるロシア絵画の帰趨に就て」小野英輔・俊一訳『思想』13号、1922年10月。村山はこの論考について『現在の芸術と未来の芸術』のなかで言及している（248頁）。
- 27 村山は1922～23年当時、ロシア構成主義の本質や意義や価値などについては漠然と知る程度であったと回想している（『演劇的自叙伝2』146頁）。しかし、その後『現在の芸術と未来の芸術』『構成派研究』のなかではその主義の内容について論じるに至っている。村山の論の混乱や矛盾はこうした漸次的な学習の過程と密接に関わっているであろう。
- 28 村山知義『現在の芸術と未来の芸術』262頁。
- 29 同書、257頁。
- 30 ベーター・ビュルガー『アヴァンギャルドの理論』浅井健二郎訳、ありな書房、1987年
- 31 岡田龍夫「意識的構成主義への抗議—村山知義氏へ—」『朝日新聞』1923年8月19日朝刊。
- 32 『現在の芸術と未来の芸術』167頁。
- 33 同書、252-337頁。
- 34 ここで村山が「構成派」と呼んでいるのはKonstruktionismusのことで、ロシア構成主義と同義である。
- 35 村山知義『構成派研究』中央美術社、1926年、43頁。
- 36 『演劇的自叙伝2』、150頁。
- 37 村山知義「構成派に関する一考察—形成芸術の範囲における」『アトリエ』二巻八号、1925年8月、56頁。
- 38 同書、58頁。
- 39 村山知義「ゲオルゲ・グロス」『アトリエ』三巻一号、1926年1月。
- 40 同書、92頁。
- 41 同書、95頁。
- 42 村山がグロスに言及する背景として、当時の日本におけるグロスの流行があった。友人で同じくプロレタリア芸術運動に入り、多くの風刺的漫画や挿絵を制作した柳瀬正夢もグロスに多大な影響を受けている（彼はベルリンより戻った村山が将来した画集によってグロスを知った）。足立元はプロレタリア運動とエロ・グロ・ナンセンスの関係について述べるなかで当時のグロス人気について言及している。（『前衛の遺伝子』158～159頁）
- 43 村山知義「プロレタリア・テーマ美術について」『戦旗』一卷八号、1928年11月、100、102頁。
- 44 村山知義「緊急な問題」『プロレタリア美術のために』アトリエ社、1930年、10頁。

- 45 『演劇的自叙伝3』 179頁を参照。
- 46 以下の正木善勝の論文は1926年に公開された『ユーディット』を事例として取り上げ、村山の演劇が政治革命と芸術革命を結びつけようとしたものであったことを論じている。「「不統一」な演劇—村山知義演出『ユーディット』」『水声通信 特集 村山知義とマヴォイストたち』2006年一月号、78～87頁。
- 47 村山知義「オットオ・ディックス」『アルト』9号、1929年1月、18頁。
- 48 註27を参照。

【要旨】アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ—村山知義の芸術観における「断絶」と「連続」をめぐって

石田圭子

「大正期新興美術運動」を牽引した村山知義(1901~1977)は、マヴォ(Mavo)のリーダーとして、美術をはじめ舞台演出、建築など数々の分野で華々しく活躍した。しかし、アヴァンギャルド美術家としての彼の活動期間はきわめて短く、村山は1920年代半ばにはプロレタリア演劇へと向かった。以来、「舞台」は彼にとって最も重要な活動の場となり、数多くの戯曲の執筆や演出を手掛け、戦後は日本の演劇界の重鎮として認められるに至った。したがって、村山は美術家としてよりもむしろ演劇人や文学者として長らく著名だったのであり、アーティストとしての村山が注目を浴びるようになったのは、大正期のアヴァンギャルド運動への研究が集中的に行われるようになってからのことである。それゆえに村山知義のイメージはアヴァンギャルド芸術家と左翼演劇人というふたつの像に引き裂かれている印象がある。

本稿では、その二つの村山像を架橋すべく、「アヴァンギャルドからプロレタリア芸術へ」という村山の変化の経緯を追い、そこにいかなる「断絶」と「連続」があったのか、彼の思想と芸術理論および制作に即して詳らかにすることを試みる。また、その試みを通して当時の日本の前衛運動における西欧のアヴァンギャルドの受容過程およびプロレタリア芸術運動への変貌をめぐる事情について考察する。

キーワード：村山知義、大正期新興美術運動、マヴォ、プロレタリア芸術