

Title	「左傾」の時代：1930年代の社会と芸術(I)
Sub Title	Leftists and avant-garde art in prewar Japan
Author	寺出, 道雄(Terade, Michio)
Publisher	慶應義塾経済学会
Publication year	2003
Jtitle	三田学会雑誌 (Keio journal of economics). Vol.96, No.3 (2003. 10) ,p.345(71)- 363(89)
JaLC DOI	10.14991/001.20031001-0071
Abstract	<p>本稿では, 1930年前後の時期における, 日本の知識階級の「左傾」の様相を考察し, そのアーバニズムとメカニズムの時代における左翼思想の特質の一端を明らかにする。その際, 日本の代表的な未来主義の詩人・画家の一人であった神原泰 (1898-1997) の「左傾」の具体的な様相が, その典型例の一つとして取り上げられる。</p> <p>This study discusses how the intelligentsia of Japan "leaned to the left" during a certain time period before and after 1930 and clarifies a part of the characteristics of leftism in the era of urbanism and mechanism.</p> <p>In addition, it considers Tai Kanbara (1898–1997), Japan's representative futurism poet and painter, as a concrete and prototypical example to ascertain how he "leaned to the left."</p>
Notes	論説
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00234610-20031001-0071

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「左傾」の時代：—1930年代の社会と芸術(I)—
Leftists and Avant-Garde Art in Prewar Japan

寺出 道雄(Michio Terade)

本稿では、1930年前後の時期における、日本の知識階級の「左傾」の様相を考察し、そのアーバニズムとメカニズムの時代における左翼思想の特質の一端を明らかにする。その際、日本の代表的な未来主義の詩人・画家の一人であった神原泰（1898-1997）の「左傾」の具体的な様相が、その典型例の一つとして取り上げられる。

Abstract

This study discusses how the intelligentsia of Japan “leaned to the left” during a certain time period before and after 1930 and clarifies a part of the characteristics of leftism in the era of urbanism and mechanism. In addition, it considers Tai Kanbara (1898–1997), Japan’s representative futurism poet and painter, as a concrete and prototypical example to ascertain how he “leaned to the left.”

「左傾」の時代

—1930年代の社会と芸術（I）—

寺 出 道 雄

要 旨

本稿では、1930年前後の時期における、日本の知識階級の「左傾」の様相を考察し、そのアーバンイズムとメカニズムの時代における左翼思想の特質の一端を明らかにする。その際、日本の代表的な未来主義の詩人・画家の一人であった神原泰（1898—1997）の「左傾」の具体的な様相が、その典型例の一つとして取り上げられる。

キーワード

1930年代、左翼思想、知識階級、神原泰、アーバンイズム、メカニズム

1) はじめに

1 金融恐慌のころから世界恐慌の時期を経て、日本経済が重工業化をともなって回復していくころまでの期間、すなわち、1920年代の後半から30年代の前半までの期間、多くの文学者や社会学者を含む、日本の若い「知識階級」——この同時代的な概念については、後に説明します——の人々は、マルクス主義を中心とした左翼思想の影響を強く受けました。この短かったものの強烈な左傾体験は、第二次世界大戦後に再生し、およそ戦後の最初の四分の一世紀の間、日本の思想のあり方を大きく決定づけました。しかし、その1920年代後半から30年代前半にかけて、若い知識階級の人々をとらえた左翼思想のあり方は、長い戦争を体験した上で、米ソの冷戦体制のもとにおかれた、戦後の左翼思想のあり方とは随分と異なった様相を呈していたように思われます。

本稿の課題は、マルクス主義を中心とした左翼思想が、最初に日本の知識階級に広く受け容れられたときの様相について、その思想の根底にある「心性の構造」に着目して考えていくことです。⁽¹⁾

(1) 本稿では「心性」という言葉を、その社会史的な用法との特別の関連を意識せずに用います。すなわち、本稿では、「心性」という言葉を、人々の思想の根底にありながら、それ自身は明確に概念化された思想にまで結晶化されていない、「価値」についての直感的な判断ないし志向の意味で用います。

以下、2)の「新たな社会層」では、1920年代後半から30年代前半にかけての、日本の社会における知識階級の人々の位置と、彼らの多くが集中した当時の東京の様相について、そして、その中で形成された彼らの心性の特質について、一瞥します。ここでは、当時の若い知識階級の人々の心性の構造について、簡単な仮説的模型が提示されます。3)の「神原泰の場合」では、その模型を利用して、前節の展開のいわばケース・スタディの一つとして、詩人・評論家・画家であったと同時に、石油会社の会社員でもあった神原泰(1898—1997)の、左翼思想への同伴者化の様相についてみていきます。4)の「おわりに」では、本稿での展開につづくべき問題について簡単に言及します。

2 なお、本稿で取り上げる神原泰は、1898(明治31)年、仙台に生まれ、中央大学商科・東京外国語学校選科を経て、石油会社(日本石油・帝国石油)に勤務しました。一方、彼は、若年のころから詩や絵画を制作し、日本の前衛詩や前衛絵画運動のさきがけの一人となりました。⁽²⁾彼の『未来派研究』(イデア書院、1925年)は、戦前の日本における未来主義研究の代表作でもあります。今日、神原は、忘れられたマイナー・ポエトとなっていますが、彼は、村山知義とともに、戦前日本におけるアヴァンギャルド芸術運動と左翼芸術運動の密接な関連を解き明かすための、キイ・パーソンの一人なのです。

特に、日本の代表的な未来主義詩人として言及されることの多い平戸廉吉や萩原恭次郎、あるいは代表的な構成主義作家・画家であった村山知義が、いわば「実社会」からの離脱者ないし脱落者であったのに対して、神原が、一方で石油会社に勤務——彼の会社員生活の頂点は、東亜燃料の常任監査役(1958年—66年)でした⁽³⁾——しながら、他方でアヴァンギャルド芸術運動にかかわっていたことは重要です。

そうした神原の左傾について考えていく作業によって、当時の職業的・半職業的な狭義の知識層の人々の思想や心性の、一つの典型的な様相について知ることが出来るだけでなく、彼らの背後にいた、多くは芸術運動などと無縁に、社会の新中間層として生きることになった高学歴者たちの、明示的には表出されることのなかった思想や心性について知る手がかりをも与えられるはずだからです。

(2) 神原の初期の文学活動については、以下を参照。高見順『昭和文学盛衰史』(一)文芸春秋社、1958年。中野嘉一『前衛詩運動史の研究——モダニズム詩の系譜——』大原新生社、1975年。また、絵画作品については、以下の図版を参照。井関正昭『未来派——イタリア・ロシア・日本——』形文社、2003年、p.372、p.380。

(3) 東燃株式会社編『東燃五十年史』東燃株式会社、1991年、pp.912—913。

2) 新たな社会層

1 大正の中期まで、大学は文字通り社会のエリートの養成機関でした。しかし、第一次世界大戦中における日本経済の発展の波を受けて、1918（大正7）年、大学・専門学校・高等学校の増設が決定されました。それまでは、正式の大学といえば帝国大学のみであったのが、私立や単科の大学が認可されることになったのです。それ以降、大学・専門学校・高等学校は学校数と学生数を増していきました（表1を参照）。大学は、エリートの養成機関であるとともに、私的企業や官僚機構の組織の複雑化にともなって増大する新中間層——「サラリーマン」という和製英語が作られたことは、その象徴的な出来事でした——の養成機関としての性格を強めていったのです。

こうして、大学等の増設と学生数の増大により、高学歴者は、新たな一つの社会層、すなわち新中間層の中核をなすものとしての性格をもつことになりました。そして、それとともに高等教育機関に在籍する学生自身も、一つの社会層をなすようになったのです。東京帝国大学における新入会、そして早稲田大学における建設者同盟の結成から、野球の早慶戦の社会行事化に至るまでの過程は、大学生がエリート性とともなうマスを併せ持った一つの中間的な社会層として形成されていったことの、象徴的な表現であったといえるでしょう。

そこで、本稿では、職業的・半職業的な狭義の知識層の人々のみでなく、新中間層の中核をなすことになった高学歴者や、その予備軍である高等教育機関の学生の総体を、当時の言い方にしたがって「知識階級」の人々と呼ぶことにします。

さて、「知識階級」という用語を以上のように定義すれば、その知識階級の人々の行く手は平坦なものではありませんでした。

高学歴者の増大は、彼らの多くから純粋なエリート性を喪失させていきました。そのことは、第一次世界大戦後の日本を次々に襲った経済恐慌——1920（大正9）年の戦後恐慌、1927（昭和2）

表1 戦前における高等教育機関の変化

	学校数		学生数（百人）	
	大正7年	昭和5年	大正7年	昭和5年
高等学校	8	32	67	206
大学	5	46	90	696
専門学校	72	111	401	700
実業専門学校	24	51	93	200

⁽⁴⁾ 文部省編『学制七十年史』帝国地方行政学会、1942年。

(4) 事実上の著者である海後宗臣の『海後宗臣著作集』第七巻、東京書籍、1980年、p.468、より引用。学生数は百人以下を四捨五入した。

年の金融恐慌、1930（昭和5）年の昭和恐慌——のたびに、高学歴者への労働需要が減少し、彼らが安定的な職業生活を脅かされることによって、明白なものになりました。表1で、高等教育機関に在籍する学生数の増大をしめすために取り上げた1930年、この年の大学生の就職率は、卒業後の5月の時点で約39%でした。状況は、文字通り「大学は出たけれど⁽⁵⁾」というものであり、「背広を着た失業者」の群れが生まれたのです。

こうした状況は、知識階級の人々に、自らが獲得した「知識の値」の低下、あるいは教育への「投資の失敗」と意識されました。そして、それだけではありません。彼らのうちの少なからぬ人々は、自らが資本主義のもとで没落していく社会層に属するという観念に強くとらえられたのです。

「就職難と知識階級の高速度的没落⁽⁶⁾」という表現は、大宅壮一の1929（昭和4）年の評論の題名ですが、その題名はこの時代の雰囲気をも明瞭に伝えています。この知識階級の没落という表現が、資本主義のもとにおける中間階級の没落という、マルクス主義の基本ドグマの一つにもとづくものであったことはいうまでもありません。しかし、この時代、その表現は生々しい実感をともなっていたのです。

もちろん、こうした知識階級の没落という命題は、今日の日からすれば誤認を含んでいます。事実の問題としては、彼らが中核をなした新中間層は、労働者に次いで現れた新興の階層であり、その社会への影響力は、第二次世界大戦後、やがて労働者のそれを——労働者に、自らを労働者と意識する感覚を大きく喪失させていくほどに——上回っていくからです。当時の彼らの動揺と不安は、その没落にともなう不安定性の表現であったのではなく、その成長の初期に固有の不安定性の表現だったのです。

しかし、やがて社会そのものを呑み尽くしていく新中間層やその予備軍としての学生のそうした誤認は、当時の彼らの感覚に独特で魅力的な性格を与えました。それは、ようやく日本にも片鱗を現わし始めた消費社会としての資本主義社会の成果を享受する行動と、資本主義社会そのものに対する懐疑、あるいは批判に同調する心性の共存でした。つまり、新しい消費生活を享受する行動と、その享受を可能とする知識階級の一員としての自らの存在をうたかたのものにとらえる心性の共存でした。

2 一方、1920年代の後半から30年代の前半の時期は、東京の「モダン都市」への変貌の時代で

(5) 小津安二郎による1929（昭和4）年公開の映画作品の題名。

(6) 大宅壮一「就職難と知識階級の高速度的没落」『中央公論』1929年3月号。

皮肉なことに、この大宅の評論の最終ページには「学生募集」という大正大学の広告が掲載されています。大宅の評論とその広告の対照は、図らずも、この時代の様相を先鋭に表現するものとなっています。

もありました。

1923（大正12）年の関東大震災は、東京にみられた江戸の名残を一掃しました。そして、その震災からの復興は、都心の高層化と周辺の郊外化をもたらしました。

すでに震災直前、丸の内には丸ビル、郵船ビルが完成していました。また、震災後には、とりわけ1925（大正14）年ころから、丸の内の高層化が進行していきま⁽⁷⁾した。戦間期のモダニズム建築についてふれられるときに言及されることの多い、東京中央郵便局（1928（大正14）年）、そして海上ビル（1930（昭和5）年）の竣工を始め、1930年までに21のビルディングが建設され、丸の内は、日本を代表するオフィス街としての相貌を一新したのです。

そして、浅草や銀座の復興がなされていったのはもちろん、新宿・渋谷といった、東京の郊外化を担った私鉄のターミナルの繁華街化も進みました。カジノ・フォーリーの開業は1929（昭和4）年、ムーラン・ルージュの開業は1931（昭和6）年のことでした。

一方、1925（大正14）年にはラジオ放送が始まり、1929（昭和4）年には地下鉄が開業します。同じ1929年には、トーキーが初公開されています。円タクの一般化とあわせて、街頭や家庭の中に、普通の人々の目に見える形で、「機械」が進出したのです。

3 現代都市の美への親和性をアーバニズム（都会主義）と呼び、機械および機械に擬制される事物そのものと、その運動の美への親和性をメカニズム（機械主義）と呼ぶことにしまし⁽⁸⁾ょう。

アーバニズムについてはより詳しい定義は不要でしょう。そこで、メカニズムの定義について更⁽⁹⁾に言えば、メカニズムとは、「簡単、明瞭、平衡、持続、等速度、客観性、速力、集団性」といった、機械そのものないし、機械に擬制されうる事物の美に親和性を見いだす志向であるといえます。その美は、抽象的には、幾何学的形態や運動・速度の美と言い換えることができますし、具体的には、一方では、機械そのものや鉄筋・鉄骨の建築物・橋梁等々の美、他方では、スポーツやスポーツにおける人体の運動の美等々でもあるということが出来ます。

アーバニズムとメカニズムを以上のように定義すれば、これまでにみてきたような社会の変容の中で、1920年代の後半から30年代の前半の時期、東京を始めとした都市の人々、とりわけ知識階級の人々の中に、アーバニズムとメカニズムの心性が生まれ成長していったのです。⁽¹⁰⁾

(7) 東京百年史編集委員会編『東京百年史』第五巻、東京都、1972年、p.76。

(8) それら両概念については、以下を参照。蔵原惟人「新芸術形式の探求へ」『芸術論』中央公論社、1929/1932年。板垣鷹穂『機械と芸術との交流』岩波書店、1929年。

(9) 村山知義『構成派研究』本の泉社（新版）、1926/2002年、p.45。

(10) 当時の「メカニズム」の用法について、以下の叙述を挙げておきます。

「ある晩、その晩は東京会館で、小さな私達の集りがあった。文士、画家、ビルディング通勤者、新聞記者、その他、各階級のヤンガア・ゼネレーションの集りで、ここにあつまってくる彼等は、各自が都会の先端に居住している者でもあるかのように、勝手な熱をあげた。／—色彩について、現

先にみた知識階級の没落という感覚は、彼らの意識を親資本主義的なものと反資本主義的なもの
の間で動揺させました。その場合、第一次世界大戦後の状況のもとにおいて、アーバニズムとメカ
ニズムへの親和性の強い彼らの意識の中では、親資本主義の観念は親アメリカ文化の意識と、反資
本主義の観念は親ソヴィエト文化の意識と結びつくことになりました。⁽¹¹⁾

当時、イギリスにとって変わって、資本主義世界の機軸国になりつつあったアメリカは、20世紀
的な消費社会の形成期にありました。そこでは、自動車や家電製品の普及が進んでいたのです。ア
メリカ映画の映像を通じて広く知られることになった、その大都市の景観や人々の生活様式によっ
て、日本でも、親資本主義的な心性は、商品—享楽（消費）という概念とごく自然に結びつくこと
になりました。親資本主義的な心性の持ち主にとって、アメリカ文化の特性が、否応無しにその理
想型として立ち現れだしたのです。

その場合、反資本主義的な心性の持ち主にとっても、「一〇〇パーセントの資本主義文化」であ
るはずのアメリカ文化は、全否定の対象ではなく、アンビヴァレントな評価の対象でした。彼らに
とって、アメリカ文化はメカニズムの先端でした。しかし、彼らによれば、その「工業家、技術
者及び労働者のアメリカ」の「生産的文化形式」としての「メカニズム」は、「商業的、金利生活
者の小ブルジョアジーのアメリカ」の「消費的文化形式」としての「モダニズム」によって不純な
ものとされていたのです。⁽¹²⁾ アメリカ文化は、「モダニズム」と混交した、いわば墮落したメカニズ
ム文化ととらえられたのです。

代都会の方向は、どこにむかって進んでいくか？／—、最近代の音楽は、そして将来の音楽も、す
べてジャズの傾向を加味するのが本当ではないだろうか？／—、貞操はどこへ行く？／—、マル
キシズムとメカニズム。／—、都会美を、いかなる方面に於て、自然美と合致させるのが妥当か？
／…」（浅原六朗「丸の内の展情」『モダン都市文学』I『モダン東京案内』平凡社、1930/1989年、
p.149）

なお、そこでは、「君、この丸の内にどれだけのサラリーマンがいると想う。三万人だ。若き女性
が三千五百人ほど、所謂タイピスト、女事務員、ショッピングガール等々だ。」（p.146）とされていま
す。

(11) この点に関連して、同時代人の世界認識として、以下の大宅壮一の叙述を挙げておきましょう。

「さきの世界大戦争は、世界におけるこれまでの政治的平衡を破壊し、各国の経済力に一大変動を
招致したばかりではなく、各国文化の上には、革命的な変調をもたらした。そしてこの政治的、経
済的、ならびに文化的激震中に、二つの新しい文化の型が地球上に誕生した。／それはいうまでも
なく、一はソビエト・ロシアを母体とする社会主義文化であり、他は最大の成金国アメリカに発生し
た一〇〇パーセントの資本主義文化である。…／いずれにしても、世界の文化戦線において、対蹠
的な両先端を示しているものは、ロシアとアメリカである。」（大宅壮一「大阪文化の日本征服」『大
宅壮一全集』第二巻、英潮社、1930/1981年、p.154）

(12) 以上、蔵原前掲論文、pp.140—141。なお、当時の日本において、「モダニズム」という言葉は、
今日そう用いられているように、芸術形式の意味とともに、新居格の造語である「モダンボーイ」
「モダンガール」という言葉と結びつくような、「モダン都市」にひろまった新しい消費生活の様式
における意味でも用いられました。ここでの蔵原の用法はその後者のものです。

他方、彼らによって、ロシア革命後の初期のソヴィエト文化は、純化されたメカニズム文化を目指す存在ととらえられました。その場合、アメリカ文化の影響が、主に映画を通じてもたらされたのに対して、ソヴィエト文化の影響は、ソヴィエト映画の輸入・上映が極めて厳しく制限されたもとので、活字や写真を通じてもたらされました。文学・演劇・絵画・写真構成・建築・都市計画等における、初期ソヴィエトの構成主義や未来主義のみずみずしい作品の紹介は、彼らに、純粋なメカニズム文化の将来における到来を予感させるものでした。

こうして、反資本主義的な心性の持ち主にとって、その反資本主義的な心性は、初期のソヴィエト文化を媒介として、その特性である、革命—禁欲（生産）という概念と自然に結びつくことになりました。⁽¹³⁾ 当時の日本にも、20世紀的な消費社会の萌芽が存在したとはいえ、その成長の度合いはアメリカには遠く及ばないものでした。反資本主義的な心性をもった当時の日本の若い知識階級の人々が、現実の不純なメカニズム文化にではなく、そうした、いわば未来に実現されるべき純化されたメカニズム文化に、親和性を感じたことは不思議ではありません。

こうして、それぞれアメリカ文化とソヴィエト文化を媒介として、

親資本主義—商品—享楽（消費）

反資本主義—革命—禁欲（生産）

という親和性の複合が形成され、そのそれぞれが当時の知識階級の人々ととらえることになったのです。

4 さて、本稿の冒頭でふれたように、1920年代の後半から30年代の前半にかけて、日本では、少なからぬ知識階級の人々が左傾しました。もちろん、その左傾の背景に、これも既にふれたように、相次ぐ経済恐慌の存在があったことはいまでもありません。

しかし、経済恐慌の影響がいかに大きくても、もし、親資本主義の心性が反資本主義の心性に移行するために、大きな観念上の「距離」の移動が必要であったなら、そうした大量の左傾は起こり得なかったでしょう。当時、親資本主義の心性と反資本主義の心性の間には、本来、大きな距離を持っているはずのその両者の間をショート・カットする、特殊な経路が存在したはずで

その特殊な経路の様相を、いわば当時の人々の心性の構造をしめす「心性の曲面」とでも呼ぶべき曲面を想定して、仮説的に図示したものが、図1です。その形状は、いわゆるカस्प（cusp）のカタストロフィーの図として知られたものです。

(13) 「ボリシェヴィキ・ロシアのプロレタリア小説及び詩は、テイラア主義、機械、能率、大量生産、機械的な人間構成、清教徒的な類型、等の熱烈な賛歌である場合が多い。プロレットカートの理想は、本質に於いて、機械の原子的構造と酷似した細胞組織である…。」（神原泰「機械は何が故に吾々プロレタリアートにとつてのみ美しいか」(三)『詩・現実』第五冊、1931年、p.23、におけるオブライエンからの引用。)

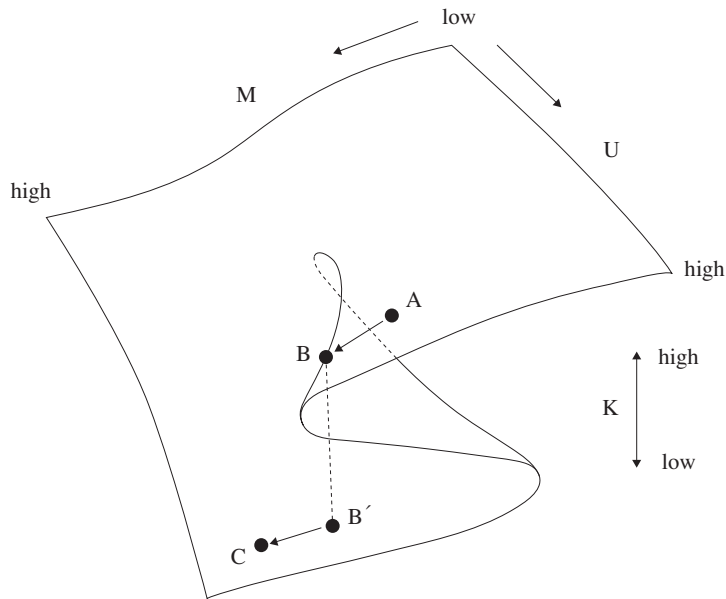


図 1

図 1 で、縦軸 U は、人々の心性のアーバニズム度を測っており、右下に行くほどアーバニズム度がより高いことを示しています。横軸 M は、人々の心性のメカニズム度を測っており、左下に行くほどメカニズム度がより高いことを示しています。これに対して、垂直軸 K は、人々の心性の資本主義との親和性を測っており、上方に行くほど親資本主義的であり、下方に行くほど反資本主義的であることを示しています。

ここで、問題である、当時の若い知識階級の人々の心性は、典型的には、アーバニズムとメカニズムの双方が高い領域、図 1 で左下の領域にあったことになります。その左下の領域では、人々の親資本主義的心性と反資本主義的心性とは、その領域の曲面が、風によって撓んだ旗のような形状をしていることに示されるように、やや複雑に入り組んでいます。例えば、その撓みの端にある B 点と B' 点では、縦座標と横座標の値は同一ですが、垂直座標の値は大きく異なっています。

ある人の心性のアーバニズム度とメカニズム度が、B 点=B' 点で示されるものであるとき、本来対極的であるはずの親資本主義—反資本主義の心性は、その人の観念の中で共存します。また、ある人の心性のアーバニズム度とメカニズム度が、B 点や B' 点の近傍で示されるものであるとき、そのアーバニズムやメカニズムの度合いに僅かな変化がおきれば、垂直座標で示される親資本主義—反資本主義の心性は、不連続に大きく変化しえます。その人の心性は、親資本主義から反資本主義へ、またその逆に大きく変化するのです。

こうした、アーバニズムとメカニズム、そして親資本主義—反資本主義の心性の構造が、先にふれた、

親資本主義—商品—享樂（消費）

反資本主義—革命—禁欲（生産）

という親和性の複合の存在と重ねあわされることによって、この時代における知識階級の人々の思想の動きの「場」が形作られていったと考えることが出来るのです。

3) 神原泰の場合

1 神原泰の左傾の様相を、その詩作品によってみていく場合、1928（昭和3）年から、1931（昭和6）年までの作品について考えていく必要があります。

そこで、まず、それらの作品についての一覧を提示しておきましょう。⁽¹⁴⁾

- ① 「メー・デー」（『映画往来』1928年6月。i—×）
- ② 「都会の一角はかくて飾られて行く」（『映画往来』1929年5月。i—○）
- ③ 「恋愛は余剰価値のある所のみ存在する」（『文芸レビュー』1929年7月。iii—×）
- ④ 「憂鬱」（『ブーケ』1929年8月。i—○）
- ⑤ 「広告詩の試み」（『詩神』1929年11月。ii—×）
- ⑥ 「ミロのビーナスに捧げる美しい風景」（『映画往来』1930年1月。i—○）
- ⑦ 「五彩の雲」（『週刊朝日』1930年5月。i—○）
- ⑧ 「朗らかな日曜日」（『春泥』1930年6月。i—×）
- ⑨ 「女は何の為にあるか」（『詩・現実』1930年6月。i—×）
- ⑩ 「詩人の問題」（『時間』1930年6月。iv—○）
- ⑪ 「一九三〇年の彼女の風景」（『風俗雑誌』1930年8月。iii—○）
- ⑫ 「僕の階級」（『詩・現実』1930年9月。iii—×）
- ⑬ 「今日」（『詩・現実』1930年12月。iv—○）
- ⑭ 「同伴者」（『詩・現実』1931年3月。iv—○）
- ⑮ 「あなたと僕」（『詩・現実』1931年3月。iv—×）
- ⑯ 「一步退却二歩前進」（『詩・現実』1931年6月。iv—×）

この期間の、神原の詩作品は、i) シネ・ポエム、ii) 広告詩、iii) 風俗詩、iv) 同伴者詩の4つに区別することが出来ます。そこで、以上の一覧では、初出年月に続いてその区分を示しておきます。また、この期間の神原作品には、後に神原自身によって『定本 神原泰詩集』（昭森社、1961

(14) この一覧については、以下を参照。神原後掲『定本』目次。現代詩誌総覧編集委員会編『現代詩誌総覧』②「革命意識の系譜」、日本アソシエーツ、1997年。同『総覧』④「レスプリ・ヌーボーの展開」、日本アソシエーツ、1996年。

年)に収録されたもの(○)とされなかったもの(×)があります。そこで、その区別を上記の区分に続けて示しておきます。⁽¹⁵⁾

このように、1920年代の末から30年代の初頭にかけての神原の詩作品は、多様な領域にわたっており、その根底にある思想や心性の変化も単純なものではありませんでした。

そこで、以下、その様相を、先に提示した図1の模型を用いてみていきましょう。

2 アヴァンギャルド芸術運動のさきがけであった神原の心性が、当初から強いアーバニズムとメカニズムを示すものであったことはいうまでもありません。

しかし、先にふれた『未来派研究』や『新興芸術の烽火』(中央美術社、1926年)の刊行までの段階では、まだ、彼の評論や詩作品に反資本主義的な心性は見出せません。そのころの神原にとっての関心事は「芸術の革命」であったのであり、「革命の芸術」は、まだその視野に入っていなかったのです。本来、未来主義の芸術思想は、当時、すでにマーツァが指摘し、神原自身もそう認識していたように、政治的にはいかなる思想とも結びつき得るような性格をもっていたのです。⁽¹⁶⁾

そのような、1928(昭和3)年以前の神原の心性は、図1のA点にあるものとするのが出来ません。

そうした神原が、その作品に反資本主義的な心性を表出し始めるのは、「シネ・ポエム」を発表しだす、1928年の中ごろからでした。

3 「シネ・ポエム」を、神原は後年「カメラによる詩」とも呼んでいます。ここでは、1930(昭和5)年の「シネ・ポエム試論」⁽¹⁷⁾によってその定義をみてみましょう。

(15) 以下、これらの作品にふれるときは、一覧冒頭のマル数字で題名をしめします。引用は、それぞれページ数は省略し、上記『定本』詩集に収録されたものはそこから、されなかったものは初出誌から行ないます。ただし、⑭は初出誌から引用します。⑫は、神原自身「短編小説」と呼んでいますがこの一覧に含めます。また、「広告詩」は、1929年の春ころ新聞紙上に掲載されたと思われませんが、掲載紙・月日が不明なので、その広告詩を引用した小文、⑤を一覧に加えておきます。それら以外の評論については、別に引用注を示します。

なお、以下、年月に関する叙述は、執筆から発表までの時間を無視して、発表時点で行ないます。

(16) 「かくして未来主義者はお望み次第に——或は新文明の平和的伝道者であり、或は亦、革命家でも有り得る所の軍国主義者でもある。」(神原泰「機械は何が故に吾々プロレタリアートにとつてのみ美しいか」(一)『詩・現実』第三冊、1930年、pp.42-43、におけるマーツァからの引用。)

(17) 神原泰「シネ・ポエム試論」『詩・現実』第二冊、1930年。

なお、神原以外の人々によるシネ・ポエムおよびシネ・ポエム論としては、以下を参照。近藤東「ポエム・イン・シナリオ 詩二篇」『詩と詩論』第一冊、1928年。飯島正「フォンダアヌのシネ・ポエム」同誌、第二冊、1928年。北川冬彦「シネ・ポエム 詩四篇」同誌、第七冊、1930年。

「僕はシネ・ポエムを定義して『シネ・ポエムは文字によつて読者に、現実を映画的に構成する一つのメカニカル・メソッドである』と云ひたい。／『今日正確でないものは、われわれにとつては、何等の美でも、力でも、魅力でもあり得ない』と曾つて僕は書いた。／そしてシネ・ポエムに於て要求される正確さは、単に文字としての正確さや、ビジュアライズされる現実の正確さのみに止まらず、シネ・ポエムが読者をしてなさしめるビジュアリゼーションが一〇〇%に正確である事、ここにシネ・ポエムのメカニカル・メソッドとしての存在を決定する鍵がある。⁽¹⁸⁾」

ここで、「メカニカル・メソッド」という直截的な表現に、神原によるシネ・ポエムの特質をみることができます。もちろん、その場合、「現実を映画的に構成する」手法とは、平板なりアリズムの主張ではありませんでした。確かに、神原のシネ・ポエムには、⑧のように、都市の新中間層の平穏な日常の平板な描写を内容とする作品も含まれていました。しかし、①、②、④、⑥、⑦、⑨の諸作は、そうしたものではありません。

ここでは、かなりの長編である②の要約的な紹介によって、「シネ・ポエムが読者をしてなさしめるビジュアリゼーション」の内容を一瞥してみましょう。

「鋳止めした鉄板がスクリーン一杯に走る。」

その鉄板は、「パシフィック型の巨大な蒸気機関車」の車体であり、映像の場所がアメリカであることが分かります。

「燃える石炭／真黒な肉体／ボロの作業服／流れる汗」。「濃い緑の熱帯植物／巨大な氷柱／氷柱の中心に、美しい花で飾られた女の裸像」。カメラは、その機関車の機関室における労働者の労働と、プルマンカーにおけるブルジョワ達の生態を交互に映し出します。

——カメラは機関車から離れ、シーンは転換し、大都市の「ごみごみとした貧民窟の一隅」の深夜の光景を、未明の「工場街」に職を求めてたむろする「五百人ばかりの失業者の群れ」を、映し出します。

——そして、シーンは更に一転して、大都市の地下の工事現場に移行します。「地下／カンテラでやつと見える地層／じくじくと水が出る地層／たまつた水」。「酸素溶接の火花／身の置きどころも無い位に狭い地下で辛うじて身をかわしながら隣の労働者の出す火花をよけながら仕事を続ける労働者」。

——このあと、カメラは、その地下の工事現場から、上方に移動しつづけ、巨大なビルディングの各層の情景を映しだします。

(18) 神原前掲「シネ・ポエム試論」p.263。

「そのすぐ上部の地下二階／巨大なビルディングの地下室／大きな料理室／巨大なてんび／煮える釜／部屋一杯のゆげ」。「そのすぐ上部の地下一階／ビルディングの地下室／…／目まぐるしい速度で搬び込まれる商品」。「そのすぐ上部，地階／商店街／…／地上にあるあらゆる高価なもの，貴重なもの，珍しいもの，きらびやかな物」。

そして、カメラは、シーンを転換し続けながら、「商事会社」のオフィスの状景を映しだしていきます。

「そのすぐ上部の階／ビルディングの二階／商事会社の営業室／机一杯の電報，手紙，書類／しつきりなしに人は出入りし，電話，電報，伝票／タイプライターを打つもの／手紙を書くもの／口述するもの／立つもの／坐るもの／応対するもの／何か声高に話すもの／小切手が書かれ，金が支払われ，受取られる」。「そのすぐ上部の階／ビルディングの三階／巨大な事務室／清潔で整然とした事務室／…／整然と休みなしに働く人間。機械よりももつと正確に，もつと勤勉に働く百人の事務員達」。

「そのすぐ上部の階／ビルディングの四階／重役達の部屋と重役会議室のフロア／カメラはゆつくりと一人一人別になつた大きな重役の個室を写して行く」。「そのすぐ上部の階／ビルディングの五階／ビルディングの所有者であり資本家でありここに本拠を置く国際的な大商事会社の社長のフロア／がらんとして一人人居ない大きな部屋が続いている」。

— カメラは，そのフロアの無人の部屋を次々に通り抜け，ようやく「資本家」のいる部屋に到達します。彼は，「プロレタリア演劇に出て来る典型的な豚のやうに肥つた資本家とは似ても似つかない端正なまでにやせた身だしなみのいい男」であり，その傍には「美しい若い女秘書」が坐っています。彼らは黙っており，ただ豪華な時計の秒針だけが動いています。

「突然，時計の秒針が動く毎に，時計の秒針を飾って居る宝石の中から，百弗金貨がころがり出す／金貨はどんどん積み重なる」。秘書は逃げ出してしまいます。しかし，資本家は動こうとしません。部屋は金貨で一杯になります。

「金貨で一杯になつた部屋。社長は金貨で身動きが出来なくなり，ちきにうづまつて了ふ／ちつそくして死んで了つたのであらう／部屋一杯の金貨／金貨はどんどん殖えて行く／天井は破れて金貨が屋上に出た／屋上に出た金貨の集団は忽ちにしてビルディングになる／今迄地下二階と地上五階で合計七階しかなかつたビルディングは忽ち八階となり，九階となり，十階になる。／見る見るうちにビルディングはあとからあとから階数を増して行く／ビルディングは十五階になる，三十階になる，五十階になる／金貨はどんどん時計から出る／どんどんとビルディングは，その壮大な豪華を極めたビルディングは，階数を増して行く……」。

さて、この「シネ・ポエム」が、機関車の機関室とプルマンカー、そして、地下の工事現場とその上に存在する高層ビルによって象徴される資本主義社会の階層性と、その階層性のもとでの、富と貧困との明確な対照。そして、そうした貧困との対照のもとで進行する富の蓄積の様相を、批判的に描いていることは言うまでもありません。

しかし、重要なことは、以上の要約的な紹介からもわかるように、ここでは、そうした社会的な主題が、アメリカを舞台として、他ならないアメリカ映画、とりわけその喜劇映画の手法によって展開されていることです。

頻繁で速度感のあるシーンの転換。単純化され、誇張されたストーリー展開。そして、スラップ・スティック的な結末。そのスラップ・スティック的性格は、①においてより顕著でした。これらが無声映画の完成期——トーキーへの移行期——にあたった当時のアメリカ映画の手法であったことは言うまでもないでしょう。当時、日本の知識階級の人々にも、アメリカの喜劇映画の面白さが認識されつつありました。⁽¹⁹⁾そうした、喜劇映画の手法による、アーバニズムとメカニズムにあふれた作品として、神原による資本主義社会批判の表出は始まったのです。

しかし、その神原の反資本主義的な心性は、まだ、純化されたものではありませんでした。そのことは、⑤から知ることができます。その内容から判断すれば、1929（昭和4）年の春先に、神原はカルピスのための広告詩を制作しました。それを⑤から引用しましょう。

「冬が山からくるやうに／春は／カルピスから来る／毛皮の外套を捨てて／街にお出でなさい
／然し乙女よ／オペラ・バツクを持つて／立上る前に／一杯のカルピスを忘る勿れ」

この広告詩そのものについては、それが広告詩であるということ以外には、特にいうべきことはありません。そして、興味深いことは、この時期に、神原が、反資本主義的な心性を表出したシネ・ポエム——それは①、②、⑦、⑨に典型的です——を発表する一方、広告詩を書いていた、という端的な事態そのもののみあるわけではありません。神原が、⑤において、次のように述べていることは注目されます。

「一九二九年の今日、星や董が最早詩題ではないやうに、雑木林や物静かな書齋や最早詩作の場所ではない。／吾々は今日資本主義の熟果期にある。／資本主義は崩壊する。／然し資本主義が崩壊する運命にあると云ふ事實は、吾々が今日資本主義の下に在り、資本主義からでなくて

(19) 飯島正「ジャンルとしての喜劇映画」『前衛映画芸術論』（佐々木能理男との共著）天人社、1930年。

日本において、アメリカの喜劇映画の面白さを発見したのは知識階級の人々ではありませんでした。むしろ、ごく普通の観客が、マック・セネットからバスター・キートン、そしてチャップリンにいたる喜劇映画にまず魅了されたのであり、それに遅れて、1920年代の末から30年代の初頭にかけて、知識階級によるアメリカ喜劇映画の発見がなされたのです。

はパンを得られないと云ふ現実を否定しはしない。／資本主義の擁護の為に戦ふにしろ、その崩壊の為に戦ふにしろ、吾々はパンを得なければならない。／詩人のみが残飯を貰って余命をつながなければならない理由はない。／時代の先頭を行く詩人が、栄養不良であつてはならない。／…／詩人は最早星や花やに対しては何等の感興も感じて居ない。／詩の最大な題目であつた恋愛は昨日死んだ。恋愛は余剰価値のある所にのみ存在する。余剰価値を持たない吾々は最早ロマンティックな夢を持たない。／吾々は自動車を、飛行機を、工場を、革命を持つて居る。／僕は夢にさへ出て来ない恋愛を歌ふよりは、自動車を、パシフィック型機関車を、バタを、六時間労働を、現代の商品を歌ひたい。／詩人達よ。街に出でよ。／そして新聞紙の宣伝欄をプロレタリア詩もおおふと同時に、その広告面を広告詩もて埋づめよ。」

この、社会的な現実と相渉らない芸術への拒絶を表明した神原の文章は、諧謔を含んだものだから、100%そのままに受取る必要はないものです。しかし、ここで神原が以下のことを語りたかったことは明らかです。

芸術の言語は、語るという点では、すべてを語り尽くしてしまった。もし、そこに新たに語られるべきものがあるとすれば、それは、これまで非芸術の言語の対象とされてきた、自動車やパシフィック型機関車、あるいは、飛行機や工場、すなわち、メカニズムの美であり、バターや六時間労働、すなわち、現実の社会問題の解決としての革命であるとともに、現代の商品であるに他ならない。

つまり、ここでは、革命を歌い上げることと、現代の商品を歌い上げること、すなわち、広告詩（「コピー」）を作ることとは、反資本主義と親資本主義という点で対極にありながら、アーバンイズムとメカニズムへの親和性を媒介として、共存し、等価性を持たされているのです。他ならないアメリカ映画の手法による資本主義批判。広告詩の制作。そして「革命」を歌うことと「商品」を歌うことの等価性の主張。

こうして、この時期の神原の心性は、図1のA点から、B点=B'点に移行し、そのB点=B'点にあったものととらえることが出来ます。

この、1928年の中ごろから、1930年の中ごろまでの、神原の親資本主義的な心性と反資本主義的な心性の共存の時期の最終点を形作った作品は、軽快な風俗詩である⑩でした。

1930（昭和5）年の夏に発表された⑩は、「1930年の彼女の風景」という題名も含めて、神原によるもっとも魅力的な風俗詩であるとともに、戦間期の「モダン都市」を歌い上げた風俗詩の代表作でもあるといえます。

「巨大なビルディング、昇るエレベーター／展開する大きな部屋／窓際に一列にならんだタイプスト。／スタンドにぎつしりつまつた彼女達／静まり返つて居るときの服装は、何代も何代も

の時代を表現する／然し彼女達は／選手が水に飛び込むやいなや／わーつと一勢にスタンドがブールに／おおひかぶさる迄に熱狂してワイズミュラーの水をける脚を歓呼する。／一一〇メートル・ハードルの真上の彼女の足、すらつと伸びた彼女の脚。／コバルト色のスカートは／膝から七センチだけ短い／アスファルトの街道に、さんらんと輝く太陽は彼女の裸かな膝ぼつちに反射する。／踊る足、交差する脚／派手なジャズ・バンド／シャンパンのコップに映えるあでやかな唇は／今／シーグレーブの時速二三一・三六二四六哩を賛美する。／彼女達は街道の飛行船だ。』

高層のビルディング。オフィスの女性タイピスト達。スポーツ、ダンス・ホール、女性達のモード。そして、競技用自動車の高速度と空に浮かぶ飛行船。ここにあるのは、社会が深刻な不況に覆われだしていることを忘れさせてしまうような、軽快なアーバニズムとメカニズムによる享樂の賛美です。

4 さて、こうした神原の心性は、1930（昭和5）年の後半、とりわけ、1931（昭和6）年には、明確に同伴者のなものに移行します。図1でいえば、その心性はB点=B'点からC点に移行するのです。

「同伴者」とは、革命組織の構成員ではないものの、その主張に同調する人々を、その組織的な実践を伴わない不徹底さにいささかの揶揄を込めて呼んだ、当時の用語です。

1930年の後半から、31年にかけて発表された、⑬、⑭、⑮、⑯は、神原の同伴者詩の典型でした。

その場合、神原のより鮮明な左傾は、1930年の中ごろには開始されていました。ちょうど世界恐慌の影響が日本にも明瞭に及びだした1930年の春、神原はそれまで同人であった春山行雄らとの『詩と詩論』を離脱し、北川冬彦らと『詩・現実』を創刊しました。

同年6月に刊行された『詩・現実』第一冊に、神原は「超現実主義の没落——日本に於ける超現実主義は何故かくもたわいなく没落したか？」を発表し、そこで、春山や北園克衛、西脇順三郎らの芸術形式を批判して、つぎのように述べています。

「完全に機械化された工業資本主義時代である現在に於いては、吾々は何よりも組織、科学性、明瞭性、正確さ、速度に惹かれる。／一九三〇年の今日、正確でなく明瞭でないものには、何等の魅力も感ぜられない。／今日芸術家の芸術形式に関する最大の要求は、如何にせば、直截な合目的性と、科学性と、明瞭性、正確さと、速度との最大のリアリゼーションである機械によつて根本的に改造された現代人の世界観に、最もよく適応する形式を創造し得るかである。⁽²⁰⁾」

(20) 神原泰「超現実主義の没落——日本に於ける超現実主義は何故かくもたわいなく没落したか？」『詩・現実』第一冊、1930年、pp.33—34。

『詩と詩論』から『詩・現実』へ、という変化に象徴される、神原の社会的現実への批判的な関心の増大は、メカニズムへの親和性の更なる増大と密接に結びついていたのです。そして、その高揚したメカニズムへの親和性は、自己の外部にのみ見出されたものではありません。すでに、1930年の中ごろ、神原は、⑩で次のように述べました。

「僕の思想、僕の感情、僕の感覚、僕の個性／此等すべて個人的なるものは、芸術の名に於いて僕に発言させる／しかし一体そんな物は何んの意味があるか／…／そんなものはみんな、そんなものは徹底的に排撃し清算してすわなければならないものばかりだ。／…／僕はロボットでなければならない。／僕は機械でなければならない。／僕の属する階級が命ずるままに動くロボットでなければならない。」

機械の「『合目的性』や『システム』や精密さや正確さ⁽²¹⁾」に対する親和性を意味するメカニズムは、自らを革命のための「機械」「ロボット」と観念するまでに昂められていったのです。

もちろん、その場合、自らを「機械」「ロボット」にたとえることは、単純に自らの個性の喪失を容認することではありません。それは、むしろ明瞭な個性が時代の動揺と不安から逃れるための、可能な残された経路の一つだったのです。

時代の動揺と不安から逃れるためのもっとも端的な経路が、一方に存在する享楽への耽溺であることは言うまでもありません。しかし、自らの社会的存在の動揺の感覚の下では、享楽は刹那的な享楽となります。そして、刹那的な享楽は絶えずその強度を増していかなければ、享楽として作用し続けません。

神原は、⑫の中で、もはや真には存在しえない恋愛の虚像を、新聞が自分達の行為の上に作り上げてくれるだろうことのみを期待して、不倫心中を企てる男——彼は「××大学出身であると云ふ肩書のみ故に、サラリーマン」であり、都心の高層ビルにあるオフィスに勤務していることになっています——に、次のように語らせています。

「さあれ、それは既遂にしろ、未遂にしろ、生命をかける危険がある。しかし、それでもよい。さもなければ僕は、左行するか右行するかしなければならなくなるから。」

刹那的な享楽の自己昂進の果ては、自己破壊であり、その自己破壊から逃れる唯一の経路は、享楽そのものの断念、享楽から禁欲への移行です。時代の不安のもとでの享楽は、享楽と禁欲との不連続な動揺を経て、純粹な禁欲に移行する契機を持っているのです。

この時代、「左行」や「右行」が、享楽の昂進の果ての自己破壊からの脱出の経路でありえたのは、それらが禁欲を意味したからです。親資本主義—商品—享楽の複合によっては癒しきれない、

(21) 神原前掲「機械は…」(一) p.45。

時代の不安を癒しうる経路は、新しい消費様式としての「モダン都市」における享樂を、没落しつつある社会層のつかの間の悦樂とみなし、自らを革命のための「機械」「ロボット」とみなす、反資本主義—革命—禁欲の複合への心性の移行でした。

1931（昭和6）年の春、⑮で神原はこう語ります。

「さうだ僕は知つて居る。今、日本には政府の発表する数字とは段違ひな百五十万から二百万の失業者が居る事や、その大部分がうめいて居る東京には、紹介所が六ヶ所あつて労働手帳を約二万出して居る事や、その二万近くの労働手帳の持主は朝五時に起きて紹介所に出かけても、仕事は三日に一度位しか無い事やを知つて居る。／…／この知識、知識、これが単なる知識である限り、実に恥ず可き、恥ず可きなのは僕だ。」

「モダン都市」東京は、新しい景観、新しい享樂とともに、それに対応する言語の新しい領域、商品の言語をもたらししました。「モダン都市」東京は、それとともに、新しい禁欲、すなわち、明治以来の「立身出世」のための禁欲とは異質の、未来の革命のための禁欲と、それに対応する言語の領域、革命の言語をももたらしたのです。

そして、その場合、そうした新しい禁欲への移行は、「機械」「ロボット」という、いかにもメカニズムの時代にふさわしい言葉で表明されることになったのです。享樂への指向を自ら抑圧し、革命のための「精密」で「正確」な「機械」と化すことを目指す自己。これが神原の、そして当時の左傾した若い知識階級の人々の典型的な理想像でした。⁽²²⁾

5 そうした禁欲の姿勢が、強烈な倫理性をおびていたことはいうまでもありません。しかし、そうした倫理性は、享樂へ向かおうとする自己への、絶えざる自己抑圧によって確保されていたものなのです。無機的な事物である「機械」の賛美としてのメカニズムは、その昂まりの果てに、革命のために禁欲する、「機械」を目指す「人間」を生み出しました。しかし、その機械であるはずの人間は、享樂への指向を真に消し去れた存在ではなく、絶えざる自己抑圧を迫られる存在だったのです。

ここでは、他ならない「同伴者」と題された、⑭を挙げておきましょう。

「今日同伴者である事は、明日も亦同伴者である事を意味しない。同伴者以外の何物でもあり得ない事を意味もしない。然し君は今日、明らかに同伴者である。／君の生ひ立ち、環境、教

(22) この点、以下を参照。田木繁『松ヶ鼻渡しを渡る』『田木繁全集』第一巻、青磁社、1934／1982年。同『機械詩集』同上1937／1982年。

当時評価の高かった前者の中の「耐える歌」（1929年）では、警察での拷問に耐える自己が「機械」に比喩されます。「俺らはプロレタリア 俺らは機械。俺らはハガネ 俺らは不死身だ」（p.18）。

養、その凡てを以てしても尚且つ反動主義者のうちに君を見出さないですむ事は、僕達にとつては明かに一つの喜びである。／さあれ君が、同伴者である事を誇つたり、同伴者である事によつて何等か重大な任務を分担して居るのだと考えたりするならば、それは明かに大きな誤りである。／今は、同伴者の自己満足の時ではない。／同伴者は誇りを持つべきものではない。／同伴者が差し出した温かい手、心からやさしい共鳴と正義感と熱情もて差し出した温かい手が、すげなくも余りにすげなくもしりぞけられた時、その事にこそ同伴者の喜びと満足があつていいのだ。」

ここでは、自己は「僕達」と「君」に二重に客体化されています。そして、自己の客体化である「僕達」が、今一つの自己の客体化である「君」の行動を監視し、享樂への回帰を抑圧し、禁欲への徹底を強いているのです。肉体的な恐怖さえ伴なう過酷な左翼運動への弾圧の下で、その恐怖に抗いながら、可能な享樂を断念し、禁欲に徹する自己。それは、強い倫理性をおびた人間像であるとともに、長期にわたって自然に持続しつづけることの困難な人間像でもあったのです。

そのことは、以上の⑭や、以下の⑩からも明らかのように、「機械」によって書かれたはずの神原の同伴者詩が、そのシネ・ポエムにみられた闊達で自在なフィクション性と速度感を喪失し、自己の信条の単調な表出となっていることから分かります。

「私の苦しみ私の喜び、一体そんなものに何の用があるか。私が吾々にならない限り、それ等は排撃され清算さる可き最初のものだ。／…／僕は、僕の病患を知って居る。然し、それよりも更にはつきりと、僕の部署と僕の力と僕の正義とを知つて居る。而して更に、僕の行動が吾々の勝利に貢献する微小物である事を確信して居る。／僕は一步後退しつづも二歩前進する。僕はやがて一〇〇%の吾々であり得る。／僕は一步前進する。」

確かに、ここ——「吾々」となるべき「私」——にも時代の倫理が鮮明に表出されています。

しかし、そこからは、メカニズムの昂進が、そのメカニズムをついに「内向」させてしまったことをもみてとれます。そこでは、「時代の先頭を行く詩人が、栄養不良であつてはならない。」というふてぶてしさは失われています。作品は、メカニズムの昂進という軌跡を忘れ去ったかのような「独白」となっています。メカニズムのエネルギーは、「機械」である自己に耐えることそのものの内で消費され尽くしてしまっているかのようです。⁽²³⁾

(23) 1920年代のアヴァンギャルド的な表現者達が、その後半には、いわゆるプロレタリア芸術運動になだれ込み、そのことによって、アヴァンギャルド芸術運動の流れが途切れたかに見えることはこれまでも指摘されてきました。その点、以下を参照。文学については、海野弘『モダン都市東京——日本の一九二〇年代』中央公論社、1983年。美術については、五十殿利治「メカニズムの水脈」『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。

そうした点からするなら、左傾によって、一度は享楽の自己昂進から脱出しえた心性の運動が、その左傾のもとでの禁欲によって到達した図1のC点は、決して安定した到達点ではなかったのです。

4) おわりに

1920年代の後半から、30年代の前半にかけて、時代は、アーバニズムとメカニズムに染め上げられていました。そうした中、当時の若い知識階級の人々は、これまで神原泰の場合について具体的にみてきたように、図1で示されるような「心性の曲面」の上で、さまざまな思想と心性の運動の軌跡を描いたのです。

もちろん、本稿でみた「モダンの尖端」と「左傾」の時代は、1930年代の前半のうちに、「反モダン」と「転向」の時代に移り変わっていきます。アヴァンギャルド芸術運動と左翼芸術運動の関連という点からしたとき、もっとも重要な「転向小説」である、村山知義の「白夜」が発表されるのは、1934(昭和9)年の春です。⁽²⁴⁾ 神原も、その1934年には、「転向詩」と呼んでよい「誠実」や「折れた旗」⁽²⁵⁾を発表します。

しかし、「転向」は「左傾」よりもはるかに複雑な現象でした。⁽²⁶⁾ そうした、過酷な弾圧の下での禁欲の行方をしめす、「転向」と更に困難な状況のもとでの「抵抗」の様相をみるためには、より複雑な心性の構造の検討が必要になります。そこで、そうした本稿の話題に引き続き話題については、稿を改めて問題を考えていかなければなりません。

(経済学部教授)

そうした、アヴァンギャルド芸術運動の「消失」の根底には、以上でみたメカニズムの内向があったと思われるのです。

(24) 村山知義「白夜」『中央公論』1934年5月号。

(25) 後者は、神原前掲『定本』に所収。

(26) さしあたり、以下を参照。本多秋五「転向文学論」『本多秋五全集』第四卷、菁柿堂、1954/1995年。