

Title	戦前期マルクス主義の「美」の理論：蔵原惟人の議論から
Sub Title	On Korehito Kurahara's aesthetics
Author	寺出, 道雄(Terade, Michio)
Publisher	慶應義塾経済学会
Publication year	2007
Jtitle	三田学会雑誌 (Keio journal of economics). Vol.100, No.3 (2007. 10) ,p.865(283)- 877(295)
JaLC DOI	10.14991/001.20071001-0283
Abstract	
Notes	研究ノート
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00234610-20071001-0283

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.

研究ノート

戦前期マルクス主義の「美」の理論

——蔵原惟人の議論から——

寺 出 道 雄

1 はじめに

本稿では、戦前期のマルクス主義者が、「美」とりわけ現代的な「美」をどのように捉えていたのかについて、1920年代の後半から30年代の初頭にかけて、プロレタリア芸術運動の代表的な理論家であった蔵原惟人（1902—1991年）の議論を一瞥することによって、できるかぎり分りやすく紹介する。

以下、2の「形式主義文学論争と感染理論」では、形式主義文学論争における蔵原の発言を顧みることによって、彼が美について論じた議論の枠組みそのものを検討する。3の「機械と新しい美」では、そうした検討を踏まえて、機械の美の問題を中心として蔵原の美の理論を検討する。4の「アメリカとロシアの間で」では、そうした蔵原の美の理論の歴史

的な位置づけについて簡単にふれる。そこでは、蔵原ら戦前期のマルクス主義者の美の理論が、第一次世界大戦後における日本社会の課題に対する応答であったことをしめす。

2 形式主義文学論争と感染理論

(1) 蔵原は、1928（昭和3）年に、「芸術運動当面の緊急問題」で次のように述べた。

「芸術はイデオロギーであると共に技術である。内容であると共に形式である。そして形式が内容に決定されることが事実であるとするならば、その形式が内容から自然発生的に生れてこないことも事実だ。」⁽¹⁾

こうした蔵原や平林初之輔の同様の発言は、新感覚派の作家であった横光利一による、「内容が形式を決定するには非ずして、形式が内容⁽²⁾を決定すると云ふフォルマリズム」の立場

(1) 蔵原惟人「芸術運動当面の緊急問題」『芸術論』中央公論社、1928/32年、p.331。

(2) 横光利一「文芸時評（二）」『定本横光利一全集』第十三巻、河出書房新社、1928/82年、p.150。

からの反論を生み出した。フォルマリストとマルクス主義者との間で、形式主義文学論争がおこなわれることになったのである。⁽³⁾

その論争のなかで、横光は次のように述べた。

「形式とは、リズムを持つた意味の通じる文字の羅列に他ならない。此の文字の羅列なる形式なくして、内容があり得るであらうか。⁽⁴⁾」

「何が書かれてあるかは、形式を通じて見たる読者の幻想であり、さうして、これこそ、真の内容と云はるべきものである。⁽⁵⁾」

横光の議論の要点は、芸術作品、特に文学作品の機能を、

作品＝記号——読者（幻想）

という図式によって捉えるものであったといえる。

当時、シクロフスキーの著作の邦訳が刊行されるなど、ロシア・フォルマリズムの芸術理論が日本に紹介され始めていた。⁽⁶⁾ そうしたなかで、横光の議論は、芸術作品、特に文学作品を媒介として、作者から読者へと思想や感情を正確に伝達することが可能であるとすることに懐疑的なものとなったのである。「思想よりも形式へ⁽⁷⁾」という彼の表現に、その点

は端的にしめされている。「形式を通じて見たる読者の幻想」が、作者の「幻想」と正確に同一である保証はない。

こうした横光のフォルマリズムの議論に対して、蔵原は、「理論的な三四の問題」（1928年）において、「内容と形式とは、ヘーゲルの表現をかりていへば『相互に発生し合ふ』のである⁽⁸⁾」と応じた。

そして、蔵原は、「プロレタリア芸術の内容と形式」（1929年）において、芸術における内容と形式に関する議論を本格的に展開することになった。

(2) その「プロレタリア芸術の内容と形式」において、蔵原は、「芸術の真の内容とは何であるか？」⁽⁹⁾と問う。そして、彼はこう答える。

「人類はその歴史的発展の各瞬間に於いて一定の社会的必要（必然）に当面する。この必要は、階級社会にあつては、与へられたる階級（或は層）が与へられたる瞬間及び与へられたる環境に於いて必然に課せられる所の、客観的課題となつて現れて来る。……この課題——正確に云へば必要は、その終局に於いて、人間社会の生産力の発達と、それによつて規

(3) 形式主義文学論争の主要な文献は、以下に収められている。

平野謙他編『現代日本文学論争史』上巻、未来社、1956/2006年。

本稿では、フォルマリズム的な芸術理解とマルクス主義的な芸術理解のどちらがより「正しい」のか、といった議論には踏み込まない。

(4) 横光前掲「文芸時評（二）」p.151。

(5) 同上、p.151。

(6) この点については、以下を参照。

佐藤千登勢『シクロフスキー 規範の破壊者』南雲堂フェニックス、2006年。

(7) 横光前掲「文芸時評（二）」p.153。

(8) 蔵原惟人「理論的な三四の問題」『芸術と無産階級』改造社、1928/29年、p.49。

(9) 蔵原惟人「プロレタリア芸術の内容と形式」『プロレタリア芸術と形式』天人社、1929/30年、p.6。

定される階級関係とによつて決定されるのであるが、それはまたあらゆる人間的社會活動——政治、經濟、宗教、哲学、科学、等々の眞實の客觀的内容を爲すものである。芸術の内容も亦これ以外ではあり得ない。⁽¹⁰⁾」

横光が、芸術作品の内容という概念を、「形式を通じて見たる読者の幻想」であると定義したのに対して、蔵原は、それを、芸術作品に含まれた「一定の社会的必要（必然）」に応じた「課題」のことであると定義する。芸術作品は、それを生みだした社會に対するメッセージを含みうる。彼は、そうした「一定の社会的必要（必然）」に応じた「課題」についてのメッセージこそが、芸術作品の内容であるとしたのである。

したがって、蔵原の議論は、作者から読者（観者・聴者）へと、芸術作品を媒介として、思想や感情を正確に伝達することが可能であるという理解を前提していることになる。それは、芸術作品の機能を、

作者（思想・感情）——作品＝記号——読者（思想・感情）

という図式において捉えるものであったといえる。

こうした、芸術作品の作者は、記号として

の作品を通じて、読者（観者・聴者）に対してその思想や感情を傳達しうるし、読者（観者・聴者）をその思想や感情に同調させることができるという理解は、ロシア・マルクス主義の芸術理論の基本的な命題であった。

ブハーリンはこう述べる。

「社会的人間は単に思惟するばかりでなく、また感ずるものである。即ち彼は苦しんだり、享樂したり、意欲したり、喜んだり、悲しんだり、絶望に陥つたりなどする。……芸術は正しくこれらの感情を体系づけ、言葉や、音や、運動（例えばダンス）や、または何か他の手段（往々「最も」物質的な手段、例へば建築）によつて、これらの感情を芸術的形態に表現するのである。同じことを多少違つた風に言ふことができる。例えば、芸術は『感情の社會化』の手段であるとか、レオ・トルストイ（『芸術とは何ぞや』）が全く正しく定義したやうに、情緒的『感染』の手段であるとも言ひ得るのである。⁽¹¹⁾」

こうしたブハーリンの理解に対して、蔵原はすでに1928（昭和3）年にこう述べていた。

「既にプレハーノフが正しくも指摘した如く、芸術がその読者、観客、聴衆等に伝へるのは、決して唯単に感情のみではない。それ

(10) 同上、pp.6-7。原文にある傍点は省略した。以下同じ。

(11) ブハーリン（Bukharin, N.）『史的唯物論』（直井武夫訳）同人社、1921/30年、p.310。

なお、引用文中にあるトルストイの「感染」理論の要点は、トルストイ自身によれば、以下のようなものである。

「一度経験した心持を自分の中に喚び起し、それを自分の中に喚び起した後、運動、線、色、音、言葉で現される形によつてその心持を伝へ、他の人も同じ心持を経験するやうにするところに、芸術の働きがある。芸術とは、一人の人が意識的に何か外に見えるしるしによつて自分の経験した心持を他の人に伝へ、他の人がその心持に感染してそれを感じずるやうになるといふ人間の働きである。」（トルストイ（Tolstoi, L.）『芸術とはどういふものか』（河野与一訳）岩波文庫、1897/1934年、p.57。）

はまた思想をも伝へる。……だから我々は今、このトルストイ——プハーリンの云ふ所を多少修正して次の如く云ふことが出来る、——即ち、芸術は感情と思想とを『社会化』する手段であり、同時にまたそれはそれによつて生活を組織する、と。⁽¹²⁾

芸術作品の作者は、「一定の社会的必要（必然）」に応じた「課題」についてのメッセージを、読者（観者・聴者）に対して正確に伝達しうるし、読者（観者・聴者）をそのメッセージの内実をなす思想や感情に「感染」させることができるという理解が、蔵原の芸術作品の内容の定義の根底にあったことになる。

それでは、一方、蔵原にとって、芸術作品の形式という概念はどのように定義されたのであろうか。彼はこう述べる。

「芸術が哲学や科学や宗教と異なる所は、この思想と感情との表現される方法にある、云ひ換へれば芸術にあつてはこれ等の内容が、論理的な概念によつてではなくて生きた形象の中に表現されると云ふ所にある。そしてこの内容が形象の中に表現される為には芸術は特殊な形式——所謂芸術的形式を撰取する。即ち芸術の形式とは、この内容が形象の中に表現される為の手段であり、それは具体的には題材、取扱ひ（構図、韻律、階調、均斉等）及び表現の材料（言語、色彩、音響等）の総和である。⁽¹³⁾

こうした蔵原による芸術の形式の理解が、先に見たプハーリンによる芸術の定義に依拠していることは明らかであろう。彼は、プハーリンによる芸術の定義を、芸術作品の内容と形式という議論の枠組みのなかに組み換えていたことになる。

(3) 蔵原は、芸術作品の内容と形式とについて以上のように定義する。そして、彼は、その上で、芸術作品の形式について議論する。そうした議論は、主に「プロレタリア芸術の内容と形式」および「新芸術形式の探求へ」（1929年）においておこなわれている。

その場合、蔵原は、芸術作品に表出された人間の精神の内実を、それが体系化されている程度に応じて、イデオロギー・思想・観念の領域と、プシコロジー・感情（情緒）・感覚の領域に分割する。

「芸術はこのイデオロギー的方面と共に心理的方面を持つてゐる。その思想的・観念的方面と共に情緒的・感覚的方面を持つてゐる。そして我々は唯このイデオロギーと^{プシコロジー}心理との統一の中のみ、社会現象として、また闘争の武器としての芸術作品を見ることが出来る。しかしこの後者、即ち芸術作品の心理的部分は、その作品の芸術的形式と離すべからざる密接な関係を持つてゐるのである。⁽¹⁴⁾

「一定の社会的必要（必然）」に応じた「課題」についてのメッセージと定義された芸術

(12) 蔵原惟人「生活組織としての芸術と無産階級」『芸術論』中央公論社、1928/32年、p.39。

なお、引用文中にあるプレハーフの議論は、以下に見ることができる。

プレハーフ (Plekhanov, G.)『芸術と社会生活』（蔵原惟人他訳）岩波文庫、1912/65年。

(13) 蔵原前掲「プロレタリア芸術の内容と形式」p.9。

(14) 蔵原惟人「新芸術形式の探求へ」『プロレタリア芸術と形式』天人社、1929/30年、pp.28-29。

作品の内容は、イデオロギー・思想・観念の領域に属する。これに対して、そうした内容が具体的な形象の中に表現されるための手段である、「題材、取扱ひ……及び表現の材料……の総和」と定義された芸術作品の形式は、フシコロジー・感情（情緒）・感覚の領域と「離すべからざる密接な関係を持つてゐる」ことになる。

そして、蔵原は、そうした芸術作品の形式の具体的なあり方を究極的に規定するものは、社会の「生産力（技術）の発達」であるとする。

「芸術の形式は、与へられたる時代、与へられたる社会の労働の形式を終局に於いて規定する所の生産力（技術）の発達によつて規定される、と云ふことが出来る。⁽¹⁵⁾」

したがって、単純に図式化すれば、蔵原は、

生産関係 → 芸術の内容

生産力 → 芸術の形式

というように、規定・被規定の関係を捉えていたことになる。彼は、社会をなした人間の「生産的労働過程」を、その時代の芸術形式の形成にとっての、いわば「基礎経験⁽¹⁶⁾」をなすものと捉えたのである。

もちろん、蔵原は、そうした図式がそのままに現実化されるわけではないことを指摘する。

「生産力と芸術形式との関係は、複雑な社会

関係、階級関係、及びこれによつて規定される所の、種々様々なる社会的階級の心理によつて、無限に複雑にされる。⁽¹⁷⁾」

「例えば、……同じ機械工業は、同時に表現派的、未来派的、構成派的、ダダイスト的及び写実派的等々の芸術形式を生み出した。⁽¹⁸⁾」

多様な流派様式が次々に現われ、それらがしばしば並存ないし対立したのが、近代芸術の流れの特質であった。芸術作品の形式と生産力（技術）の発展とは、単純に一对一で対応するわけではない。

また芸術の形式は、それ自身の歴史をもつて変化してもいく。

「芸術形式は、他のあらゆる社会現象と同様に、一度形成されるや、それは社会に蓄積され、遺伝されて、次の時代の形式に影響を及ぼすことが出来る。また一国に発生した芸術形式は他国に移植されて、その国の芸術形式に影響を及ぼすこともあり得る。かくして芸術の前には益々広まりゆく形式的可能が拓けるのである。⁽¹⁹⁾」

したがって、蔵原によれば、次のようにいえることになる。

「芸術に於ける形式は、生産的労働過程によつて予め作られたる形式的可能性と、その芸術の内容を為す所の社会的及び階級的必要と

(15) 蔵原前掲「プロレタリア芸術の内容と形式」p.11。

(16) 「基礎経験はロゴスに指導されることなく、却てみづからロゴスを指導し、要求し、生産する経験である。それは言葉の支配から独立であるといふ意味でひとつの全く自由なる、根源的なる経験である。」（三木清「人間学のマルクスの形態」『三木清全集』第三卷、岩波書店、1927/66年、p.5。）

(17) 蔵原前掲「プロレタリア芸術の内容と形式」p.11。

(18) 同上、p.11。

引用文中で「写実派」は、「写真派」と誤植されているが、前掲『芸術論』版等によって補正した。

(19) 同上、pp.11-12。

の弁証法的交互作用の中に決定される……。⁽²⁰⁾]

3 機械と新しい美

(1) 蔵原の「美」の理論は、以上のような芸術作品の内容と形式についての理解のもとで展開される。

先に見たように、蔵原は、芸術作品の機能を、
作者（思想・感情）——作品＝記号——読
者（思想・感情）
という図式において捉えた。

その場合、作者のイデオロギー・思想・観念は、具体的な形象を通じて、すなわち、そうした具体的な形象による心理学・感情（情緒）・感覚の伝達を通して、読者（観者・聴者）に対して伝達されなければならない。

ところで、美の体験とは、感覚そのものの満足と結びついた感情の体験であるとする事ができる。美の体験は、まず、視覚ないし聴覚の満足の体験として定義しうる。そして、それは、それらのメタの領域における満足の体験としての、言語の美の体験に拡張して定義しうる。

したがって、心理学・感情（情緒）・感覚の伝達の上で、美——あるいは、美の反対概念である醜——の感情・感覚は重要な役割

を果たすことになる。読者（観者・聴者）は、ある芸術作品の形象に対して、美ないし醜の感情・感覚を抱くことによって、その作品のイデオロギー・思想・観念を受容したり、受容しなかったりすることになる。すなわち、作品の作者の美ないし醜の感情・感覚に、読者（観者・聴者）が「感染」させられる——あるいは「感染」させられない——ことによって、読者（観者・聴者）は、作者のイデオロギー・思想・観念に「感染」させられる——あるいは「感染」させられない——ことになる。⁽²¹⁾

芸術作品を、何よりもそのアジェンダ・プロパガンダの機能による「闘争の武器」であると捉えた蔵原にとって、プロレタリア芸術の作品にとって美とは何かを明瞭に規定することは必須の問題であった。

(2) そうした点からするならば、蔵原にとって、日本のプロレタリア芸術の現状は、不満足なものであった。

「わが国のプロレタリア文学乃至芸術の諸作品を見る時、……そこにはプロレタリア的なイデオロギーと並んで、小ブルジョア的な、時には封建的でさへある心理が平気で同棲して居り、その形式に於いても自然主義的な、表現派的な、新感覚派的な形式が何等の批判なしに用ひられてる。⁽²²⁾」

(20) 同上、p.15。

(21) 蔵原の時代の例でいえば、コミュニストとファシストの芸術家たちは、その作品で、相互に自らの美と相手の醜を表現した。彼らは、そうした美ないし醜の心理学・感情・感覚の伝達を通じて、反ファシズムないし反コミュニズムのイデオロギー・思想・観念を伝達しようとしたのである。

今日でも、商業芸術はもっぱらその対象である商品の美を表現する。

(22) 蔵原前掲「新芸術形式の探求へ」pp.29-30。なお、「プロレタリア」という表記は原文のママである。以下同じ。

蔵原は、「近代的プロレタリアートの心理の上に基礎を置いた新しい芸術形式の探求⁽²³⁾」を目指すのである。彼は、「近代的資本主義社会の産物として生まれ、プロレタリアートによって正当に継承され発展さるべき芸術形式は何であるか?⁽²⁴⁾」と問う。

蔵原によれば、それは「大都会と機械の美」を高唱するような芸術形式である。

「——高度に発達した近代資本主義社会が発見して、我々に残した美——それは大都会と機械の美である。即ち、前者はウルバニズム（都会主義）とし、後者はマシニズム（機械主義⁽²⁵⁾）として、それぞれ近代芸術に反映した。」

その場合、機械の美とは、単にモノとしての機械の美ではなかった。蔵原は、ロシアの構成主義者ギンスブルグの『様式と時代』（1924年）から、以下のような叙述を引用する。

「独立な組織体としての機械の基本的特性の一つは、その極度に精密な、正確な組織性である。⁽²⁶⁾」

「かくて機械は先ず第一に、他の種類の人間活動に於いても亦、創造の極度の組織性、創

造的観念の形成に於ける精密さと正確さとに我々を導いてゆく。⁽²⁷⁾」

そして、蔵原は、それらの引用に、「これこそは寔に現実と生産に参与してゐる者の心理を代表してゐる⁽²⁸⁾」とつづける。

「プロレタリア芸術が古い、テンポの遅い、非力学的な形式の中に成長し得ると考へるものがあつたら、それは大きな誤りである。近代的プロレタリアートは工場や種々な無産者組織の中に働くものとして、当然力学的な、敏捷な、正確な、合理的な、合目的な感覚と心理とを持たざるを得ない。⁽²⁹⁾」

蔵原にとって、機械とは、「力学的な、敏捷な、正確な、合理的な、合目的な感覚と心理」の体现者であった。そうした現代的な生産と生活をもたらす「マシニズム」ないし「メカニズム」の美こそが、社会の生産力（技術）を現実にもつとめるに担う、「近代的プロレタリアート」の心理に基礎を置いた、新しい芸術形式を構成するための根底におかれなければならない。すなわち、プロレタリア芸術において、その作品の内容（イデオロギー・思想・観念）は、そ

(23) 同上, p.30。

(24) 同上, p.32。

(25) 同上, p.33。

蔵原は、引用文中の「マシニズム」の語を、前掲『芸術論』所収版等では、当時の一般的な用語法にしたがって、「メカニズム」と言い換えている。

(26) 同上, pp.45-46。

なお、蔵原は、ギンスブルグを自ら翻訳して引用しているが、それには、以下のような邦訳が刊行されている。

ギンスブルグ (Ginsburg, M.) 『様式と時代——構成主義建築論——』（黒田辰男訳）叢文閣、1924/30年。

(27) 同上, p.46。

(28) 同上, p.46。

(29) 同上, pp.62-63。

うした新しい美（心理学・感情（情緒）・感覚）の表現を通じて形象化されなければならない。

そうした、蔵原にとっての新しい美の理解を端的に知るために、彼が、「新芸術形式の探求へ」においておこなっている、数多くの同時代的な芸術作品に対する具体的な批評から、分りやすい一例のみをあげておこう。彼は、家を「住むための機械」であるとした、ル・コルビュジェの建築作品を、「出来るだけ装飾を少くした、合目的な、合理的な、明瞭で、正確で、単純な……建築様式」⁽³⁰⁾であるとして、極めて高く評価する。

(3) 以上のような蔵原の芸術形式についての理解からすれば、彼が同時代的な芸術の流派様式のなかでとりわけ高く評価するのは、イタリアおよびロシアの未来主義とロシアの構成主義であることになる。

「プロレタリア芸術はこの未来派から構成派へと進んで行つた機械美に対する見解を継承する」⁽³¹⁾

「プロレタリア芸術はこれ等の芸術形式〔未来主義と構成主義——引用者〕のテンポ、力学、正確さ、単純さを受入れる。しかし、プロレタリア芸術は、すべての新興階級の芸術と同じやうに、内容的芸術であるが故に、これ等の形式はプロレタリアートの芸術の実践的目的と云ふ観点から適度を選択され、整理され

なければならない」⁽³²⁾

芸術の形式は、「一度形成されるや、それは社会に蓄積され、遺伝されて、次の時代の形式に影響を及ぼすことが出来る」のであるから、プロレタリア芸術は、未来主義と構成主義の芸術形式を受容することができる。一方、プロレタリア芸術の内容は、プロレタリアートの「社会的及び階級的の必要」によって規定されるのであるから、その受容は、プロレタリアートの「実践的目的と云ふ観点から適度を選択され、整理され」なければならない。

これが、蔵原による「近代のプロレタリアートの心理の上に基礎を置いた新しい芸術形式の探求」の結論であった。

そして、蔵原は、再び日本のプロレタリア芸術の現状にふれて、以下のように述べるのである。

「わが国のプロレタリア文学は、僅かにその幾人かの作家……に於いて幾らかの新しい形式の試みが為されてゐるに過ぎない。それもプロレタリアの形式としては未だ不十分なものであり、その他の作家達に至つては今尚古い、自然主義的、表現派的、或は新感覚派的形式に満足してゐるものやうに見える。このことは文学以外の芸術部門についても云ひ得る。これには勿論わが国の工業化の不徹底や日常生活の非合理性と、わが作家達の多くが古い型のインテリゲンチヤから出て来たと

(30) 同上, pp.58-59。

(31) 同上, p.48。

(32) 同上, p.62。

(33) 同上, p.66-67。

云ふことが原因してゐることは事実である。⁽³³⁾

(4) 以上のような、「マシニズム」ないし「メカニズム」の美の表現の強調にもとづく、蔵原の芸術形式論において特徴的なことは、彼が、そうした新しい美についての議論をアメリカニズムについての議論との関連でおこなっていることである。

蔵原は、「所謂アメリカニズムに二つの形式がある⁽³⁴⁾」とする。

「即ち一つはメカニズムのアメリカを代表し、一つはモダニズムのアメリカを代表する。前者は工業家、技術者及び労働者のアメリカであり、後者は商業的、金利生活者の小ブルジョアジーのアメリカである。これを生産的文化形式と消費的文化形式とに区別することも出来る。消費文化はモダン・ガール、モダン・ボーイ、カフェ、ダンシング・ホール、デパート等によつて、生産文化は工場、大建築、交通機関等によつて代表される。……そして現在少なくとも表面上ではこのモダニズムがアメリカを支配してゐるので、真実にメカニツクな形式は、反つてドイツやソウエート連邦に現れてゐるのは興味ある事実である。⁽³⁵⁾」

そして、蔵原は、こうも述べるのである。

「所がわが国のプロレタリア芸術の一部にはこの所謂モダニズムの影響がかなり強

い。……わが芸術家達は意識的にこれ等を克服して、今、真実にプロレタリア的な新しい形式の合理的な探求へとその第一歩を勇敢に踏み出すべき時ではないだらうか?⁽³⁶⁾」

蔵原が、新しい美についての議論をアメリカニズムについての議論との関連でおこなっていることは、彼の議論の歴史的な位置づけを考える上で示唆的である。とりわけ、通常は、モダニズムの一環であるとして理解されるメカニズムへの志向を、彼が、

モダニズム ⇔ メカニズム

という対立の図式で捉えていることは興味深い。

そこで、その点について、節を改めて考えていこう。

4 アメリカとロシアの間で

(1) ここでは、まず、先に見たような蔵原のアメリカニズムについての理解が、彼に固有のものではなく、当時のマルクス主義者に共有されたものであったことを確認しておこう。

例としてあげるのは、労働者の読者に対してアメリカ事情を分りやすく紹介することを目的として、ナップ（全日本無産者芸術連盟）の機関誌である『戦旗』に掲載された、林房

(34) 同上, p.67。

(35) 同上, p.67。

(36) 同上, p.68。

なお、以上で見た蔵原の「新芸術形式の探求へ」にふれた、比較的近年の文献としては、以下がある。

池田浩士『闇の文化史——モンタージュ 1920年代』インパクト出版会、1980/2004年。

高島直之「芸術社会学ノート——マーツァを中心に——」『R』、1984年5月。

日高昭二「『プロレタリア芸術と形式』解説」同書ゆまに書房復刻版、1991年。

雄の「アヂ太プロ吉世界漫遊記」(1930年)である。それは、日本人の労働者である「アヂ太」と「プロ吉」の二人が、在米の日系人 коммуニストである「和田清」の案内で、ニューヨークを訪れるという設定で書かれている⁽³⁷⁾。

「漫遊記」は、こう書きだされる。

「いよいよアメリカだ。——世界の尖端アメリカ！」

そのアメリカのまた尖端——世界第一の大都、人口八百万のニューヨーク。⁽³⁸⁾」

三人は、和田の運転する自動車でブルックリンをゆく。

「全速力！ 街が、ビルディングが、男が、女が、電車が、バスが、交通巡査が、飛ぶ飛ぶ、⁽³⁹⁾ふつ飛ぶ。」

プロ吉は、その自動車のスピードにビックリしてしまう。

「うわあ！ 待つてくれ。」「眼がまふ。もう少しゆつくりやつてくれ。」

和田は、プロ吉にこう答える。

「少しも速かありません。アメリカではこれが普通です。……ああ、さうさう東京では十五哩以上か出したら罰金でしたね。ところがアメリカでは、そんな速力で走つたら、却つて罰金ですよ。交通障害のかどによつてね。つまり、東京がせい一杯に背伸びをした、その頭の上からアメリカは出発してゐるわけですか。」

プロ吉が、「いやにアメリカの肩をもつてすなあ」というのに対して、和田は、こう答える。

「ははあ、とんだところで愛国心をだしたね。スピードの速いのは、労働者にとつても気持ちのいいことですよ。元来アメリカには、二つの面がある。アメリカニズムと一口でいふが、この言葉の中には、スピードと能率と大量生産、生産的のアメリカとカフェーとキネマと裸躍りの消費的のアメリカが、同時にふくまれてゐる。ソヴェート・ロシアが盛んに取り入れてゐるアメリカニズムは、生産的のアメリカニズムで、精巧な機械、科学的な能率増進、きちんとした生活ぶり等で代表されるアメリカニズムです。——これなら肩をもつてもいいでせう。」

こうした和田の説明に、プロ吉は、「なるほどね」と納得する。

確かに、ここでの林のアメリカ像は多分にステロ・タイプ化されているかもしれない。しかし、この林の叙述は、当時の日本のマルクス主義者のアメリカ認識を生き生きと伝えている。

(2) 林の「漫遊記」が発表されたのと同じ1930(昭和5)年に、林と同様、当時、マルクス主義的な評論家として活躍していた大宅壮一は、こう述べた。

「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

(37) 林房雄「アヂ太プロ吉世界漫遊記 アメリカの巻(1)」『戦旗』1930年1月号。

ここで、「アヂ太」と「プロ吉」は、もちろん、「アジテーション」と「プロバガンダ」からきている。「和田清」は実在の人物がモデルであるらしい。

(38) 同上、p.9。原文にある振り仮名は省略した。以下同じ。

(39) 同上、p.11。以下「漫遊記」からの引用は、同上、pp.11-12。

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 100 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。⁽⁴⁰⁾

第一次世界大戦は、アメリカを世界の中心国として登場させ、また、ソヴィエト・ロシアを世界の新たなファクターとした。その場合、ソヴィエト・ロシアの人々は、自分たちが新しい「生産関係」は手に入れたものの、新しい「生産力（技術）」をまだ手に入れてはいないことを自覚していた。

初期のソヴィエト・ロシアの人々のアメリカ像は、両義的であった。一方では、それは資本主義世界の新たな中心として拒絶の対象であった。しかし、他方では、それは新しい「生産力（技術）」を十全に体现した国として羨望の対象でもあった。「アメリカニズムを。もっとアメリカニズムを。」これが、トロツキーの

願望であった。そうしたアメリカに対する羨望は、芸術的にも表現された。例えば、メイエルホリドは、「テーラー・システムを演劇に導入すれば、現在われわれが四時間費やしている芝居を一時間で演じることが可能⁽⁴¹⁾」になると述べた。

既に現実の機械を十分に手に入れていたアメリカにおいては、機械は殊更に「美しい」ものとは観念されなかつた。⁽⁴²⁾しかし、初期のソヴィエト・ロシアにおいては、現実の機械が不足していただけに、芸術のなかで機械は理想化され、それは「美しい」ものと観念された。そこでは、芸術において「真実にメカニツクな形式」が高唱された。

日本は、そうした、アメリカとソヴィエト・ロシアという、20 世紀を主導することになる二つの大国の文化が、「世界の文化戦線において、対蹠的な両先端」をなしたもとの、大戦後の歩みを開始した。そこにおいて、日本社会のモダン化の進行のなかに身を浸しながら、なお、それが帯びていた「工業化の不徹底や日常生活の非合理性」を自覚した若い知識層の人々のなかに、機械を「美しい」ものと観念する人々が生れたことは自然であった。日本では、1929・30（昭和 4・5）年ころを中心にして、芸術家たちの機械への関心が高まり、

(40) 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、1930/81年、p.154。

(41) メイエルホリド (Meierkhold, V.) 「未来の俳優とピオメハニカ」(瀧上克司訳) 『メイエルホリド・ベストセレクション』作品社、1922/2001年、p.186。

(42) フォーディズムにおける美の問題については別稿で述べるが、さしあたり以下の第 8 章を参照。

Hounshell, D.A., *From the American System to Mass Production 1800-1932*, The Johns Hopkins University Press, 1984. (邦訳、『アメリカンシステムから大量生産へ 1800-1932』(和田一夫他訳)、名古屋大学出版会、1998年。)

表 1 1929 年における機械論一覧

1. 新聞掲載	
新居格	「機械と文学との関渉」『東京朝日新聞』, 5月12-14日。
板垣鷹穂	「『機械のリアリズム』への道」『東京朝日新聞』, 9月10-12日。
2. 雑誌掲載	
千葉亀雄	「機械成熟時代」『新潮』, 26年3号(3月)。
板垣鷹穂	「機械文明と現代美術」『思想』, 再刊号(4月)。
中本たか子	「機械の美感」『女人芸術』, 2巻4号(4月)。
雅川滉	「機械主義に関する考察」『文芸都市』2巻6号(6月)。
石浜知行	「機械と文学その他」『近代生活』1巻5号(8月)。
香野雄吉	「建築と機械」『思想』8月号。
荒城季夫	「新しき世紀の美術——機械美と美術」『みづゑ』9月号。
板垣鷹穂	「機械と芸術との交流」『思想』9月号。
清水光	「映画と機械」『新興芸術』, 10月号。
板垣鷹穂	「航空機の形態美に就いて」『新興芸術』, 10月号。
江川和彦	「芸術のメカニズムとサイコロジズム」『美術思潮』, 10月号。
板垣鷹穂	「ヴェルトフの映画眼」『新興芸術』, 11月号。
板垣鷹穂	「ガラスのロマンティック」『新興芸術』, 12月号。
蔵原惟人	「新芸術形式の探求へ」『改造』12月号。
3. 単行書	
マーツァ	『現代欧州の芸術』(蔵原惟人・杉本良吉訳) 叢文閣, 4月。
板垣鷹穂	『国民文化繁栄期の欧州画界』 芸文書院, 5月。
板垣鷹穂	『機械と芸術との交流』 岩波書店, 12月。

*上記の表は、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、pp.308-309、にある表示と、拙稿「『日本資本主義分析』再読(その2)——戦前のマルクス主義と未来主義」『三田学会雑誌』95巻4号、2003年、の表1の一部を合成して作製したものである。その拙稿の表は、さらに、浦西和彦・青山毅『昭和文学年表』第1巻、明治書院、1995年、等によっている。

機械をめぐる論議が盛んにおこなわれた⁽⁴³⁾。ここでは機械は理想化され、「美しい」ものとされた。(表1を参照)

ソヴィエト・ロシアの文化へのナイーヴな憧憬と、アメリカの文化へのアンビヴァレントな拒絶をしめした、蔵原の「新芸術形式の探求へ」は、形式主義文学論争とそうした機

械をめぐる論議とが交差するなかで書かれた。

そこにおいて、蔵原は、日本のプロレタリア芸術家たちが、アメリカの「消費文化」(「モダニズム」)の影響を脱して、ソヴィエト・ロシアの人々と同様に、その「生産文化」(「メカニズム」)を純粹に追及すべきことを主張した。そうした彼の議論は、日本社会が「精巧

(43) このことについては、以下を参照。

寺出道雄「山田盛太郎とロシア・アヴァンギャルド——機械仕掛けのクロノス——」『三田学会雑誌』100巻、2号、2007年。

な機械，科学的な能率増進，きちんとした生活ぶり」を身につけなければならないこと，しかも，その「社会的必要（必然）」である課題を，アメリカ文化とソヴィエト・ロシア文化という，狭義の20世紀を特質づけた「二つの新しい文化の型が地球上に誕生した」もとでの選択として達成しなければならないことを，はっきりとしめす役割を果たしていた。

その場合，「二つの新しい文化の型」の間で

の，蔵原の選択を批評することは，極めて容易であろう。しかし，彼の美の理論は，第一次世界大戦後において，既にひとまずの工業化を達成しえていた日本社会が直面した課題が何であったのかを，今日に鮮明に伝えているのである。⁽⁴⁴⁾

(経済学部教授)

(44) 日本が，当面，1930年代において，アメリカ文化に沿ってでもなく，もちろん，ソヴィエト・ロシア文化に沿ってでもなく，そうした「社会的必要（必然）」に対応しようとしたことはいうまでもない。その点については，別稿でふれる。