

メカニズムとモダニズム

大正期新興美術運動から昭和初期のモダニズムへ（その一）

五十殿 利治

大正期新興美術運動は一九二五年における三科の活動を頂点として、急速に退潮し、一九二七年の単位三科展を最後にして、命脈が尽きたといえる。本間正義氏は「日本の前衛美術」において、プロレタリア美術に「発散消滅してしまう」ために、一九三〇年代になって自由美術家協会や美術文化協会が活動するまで、「日本の前衛はここで一時断絶する」としている（一）。氏が主張されるように「古賀春江とか川口軌外らの前衛的な異色作家が散発的に存在する」

が、埋めることのできない「断絶」あるいは空白があるという点について（二）、筆者自身も異論がなく、氏の見解を踏襲してきたし、寡聞にしてこの見方について大幅な修正を要求するような主張がなされたことを知らない。ところが、

昭和初年のモダニズムの観点から回顧するときには、その先駆として自然に大正期新興美術が視野に入ってくるのである（三）。

そこで、改めて一九二九—三〇年から意欲的に機械美学とモダニズムに関する著述を発表した板垣鷹穂の登場と関連させつつ、この「断絶」の時期の動向をより詳しく調べると、全面的ではないにせよ、いくつか再考すべき点があると考えようになった。以下、本稿ではこの点について論じてみたい。

見直しの要諦は、大正期新興美術運動が開拓した領域とはなにか、その貢献をどこにみるか、つまりその評価に関わってくる。つまり、大正期新興美術運動は美術界の（帝

展や二科展といった）相対的に安定した制度に反抗したばかりでなく、諸芸術の境界線をつぎつぎに突破していった。たとえば、街頭におけるパフォーマンス。本誌五号に寄稿した「大正期新興美術運動と『劇場の三科』」においてあとづけたように、それはブルリユーク来日以来、さまざまなかたちで実践され、一九二五年五月の「劇場の三科」に結実している。村山知義の踊るドイツ仕込みのダンス、「ノイエ・タンツ」もある。重要なことは、これがひとつの運動の内部で安易な分類を拒絶する未分化なかたち、あるいは旧套的なジャンルの境界を打破するかたちで、具体化していったことである。そして、このような観点でみたとき、はたして大正期新興美術運動は昭和になってからの「前衛」とどのようにつながっているのかが大きな課題となる。角度を変えていうと、大正期新興美術運動は明らかに境界を逸脱することをものとしなかった、では、自由美術家協会にせよ、美術文化協会にせよ、このような課題にどのように対処したのか。あるいはそれが課題となっていないとするならば、なぜか、といった疑問がわいてくる。

格好で、昭和初年のモダニズムに流れこんでいるというのが、以下で論じたいことである。外側であるがゆえに、風俗現象と分かちがたく結びついて隆盛したそのモダニズム動向がひとたび消滅したときに、美術（から逸脱した傾向を含めて）におけるモダニズムは同時に衰退してしまい、美術本来の領野には痕跡がほとんど残されなかったのである。それに、重要なことであるが、美術におけるモダニズムは昭和初期のモダニズムの前提をなした大衆化について限界のある絵や彫刻などの純粹な表現として定着されたというよりも、もっと広範な、抽象的な、ひとつの美学、美意識として表出されていたのである。ただし、最良の成果は芸術形式として社会的認知がようやく高まりつつあった写真（「新興写真」）やこれと不可分の関係にある印刷物に残されていると考えられる。

一 「メカニズム」という前史

大正期新興美術運動と昭和初年のモダニズムのひとつの接点として、機械美学がある。後者において、たとえば、板垣鷹穂の代表的な著作『機械と芸術との交流』（一九二九

年)に流れ込むこの機械美学の流れを遡行してみると、大正期新興美術運動についてこれまでとはかなり異なる様相が現れてくるのである。なぜなら、この観点が、運動を強く規定しているダダ的な、秩序紊乱的、挑発的な傾向と、とりあえず指向を異にするからである。いま、とりあえず、という条件をつけたのは、実態においては必ずしもそう単純にはわりきれないからである。たとえば、機械を題材にしても、フランシス・ピカビアに代表されるように、ニユーヨーク・ダダのパロディー化され、本来の属性を喪失させられた機械もどきの表現もあるからである(4)。これに相当する中原実周辺で唱えられた「メカニズム」については、以下で改めて論じることにするが、ここでは大正期新興美術運動における機械美学にかかわる動きについて要点を列挙してみよう。

1 「アクション」における「エスプリー・ヌーヴォー」への傾向

2 中原実を中心とする「首都美術展」でのメカニズム

3 村山知義の構成主義論

4 玉村善之助・野川隆の形而上学的科学論

まず第一の点であるが、「アクション」は一九二二年秋に

神原泰、中川紀元、矢部友衛など二科展出品者を中心に結成されたグループで、その趣旨は同人によるゆるやか連帯のなかで個性的な、各自「てんでんの」芸術を追求するというものであった。東京朝日新聞が後援をすることになったことも手伝い、このグループはまことに華々しい登場を果たした。しかし、そうした華やかさの陰で、当初、先導者たちが目指した「エスプリー・ヌーヴォー」的な横断的芸術活動という目標がすっかり背景に退いてしまい、そもそもそうした意図があつたことが見落とされてしまいがちである。

神原泰が一九二七年に『美之国』誌に発表した論文「我々に於ける新興芸術の發達と新興芸術の現状」において、その経緯を明らかにしている。「アクション」の結成の前年、すなわち一九二一年七月末に帰国した中川紀元が、「未来派詩人平戸廉吉氏と共に私を来訪され新興芸術家の綜合によつて新しい時代を画す運動を起さうと云ふ話を持ち込まれ、私は賛成した私達は名前をエスプリー・ヌーヴォー(新しい精神)と定め、具体化に務めようとした」とある(5)。だが、この企図は時期尚早で実現しなかつたと神原は後段で述懐している。

また、神原といえは日本におけるイタリア未来派の紹介者としての側面も留意する必要がある。未来派のテクノロジー礼賛は「メカニズム」の形成に大きく寄与したと考えられるからであるが、しかし神原個人として活動としてみた場合、イタリア未来派の紹介の一環として、たとえばブランボリーニの宣言「機械の芸術」を翻訳したり、その機械観に触れることはあつても、詳細な議論はしていなかつたようである(6)。

さて、団体名として神原たちが合意した「エスプリ・ヌーヴォー」はむろんル・コルビュジエとオザンファンたちの雑誌『エスプリ・ヌーヴォー Esprit Nouveau』から採られていたのであろう。ちなみに大原美術館蔵の神原泰文庫には、同誌一九二二年二月発行の第一五号から一九二五年一月発行の最終号、二八号までが収められている(7)。

一方、平戸廉吉はちょうど「日本未来派宣言運動」の宣言を発表する時期にあたつていたし、未来派美術協会にも関係して、文学に限定されない活動を始めていた。別の機会に指摘したように、一九二一年の第二回未来派美術協会展会場で平戸は宣言を貼りだした可能性がある(8)。このことは未来派美術協会が対抗していた二科会の系統である

中川や神原との企図が首尾よくすまなかつたという先の神原の発言を背景を推測させる。ただし、翌一九二二年一月発行の『日本詩人』で発表した「私の未来主義と実行」で、平戸は改めて「強い光輝への参加！新精神の追行と具現！」を唱つており(9)、実現しなかつたとはいへ、彼のなかで神原たちとの企図が大きな意味をもつていたことを暗示することは書き残していたのであつた。

神原はしかし後年つぎのような、上記とはやや若干ニュアンスの異なる証言を残している。一九七一年に発表した文章で、矢部友衛が主唱者だといふのである。以下、当該部分を引く。

「矢部君はアンドレ・ロート風の裸体画を二科に出して、一部にロートの流行を起したが、矢部君の功績は寧ろ、實際感覚を身につけた広い視野、大きな人格、がっしりした巨体、包容力と説得力のたくましさにあつた。オザンファンとヤンネレの『新しい精神』を日本に持ち帰つたのも君だつた。同君の自信に満ちた積極的な同志糾合は、外国に於いて当時澎湃として起こつていた新しい芸術運動を、まのあたりに見て来た実感によるものであつた。」(10)

「エスプリ・ヌーヴォー」をめぐるこの証言の食い違い

がなにに由来するか判然としない。だが、以下で述べるように、そのいずれにも根拠があるように思われる。

中川紀元が滞欧時代に影響されたマチス、あるいはアンドレ・ロートといった画家はこの当時、「エスプリ・ヌーヴォー」よりも、第一次世界大戦後、西欧全体において大きな動向となつた古典的な、伝統的なものを尊重するリアリズムの時流にむしろ近かつた。この点では矢部友衛も中川とはおそらくロートの研究所で知り合つたのであるから

(11)、大きくかけ離れてはいないようにみえる。しかし、まず中川については「バラック装飾社」の時代、一九二四年になつてから発表された文章のなかで、ル・コルビュジエが『エスプリ・ヌーヴォー』創刊号に書いた短文「建築家諸氏への三つの注文」の大意を翻訳している事実が見逃せない(12)。「アクション」が成立してからのことではあるが、一九二〇年一〇月の創刊号からの翻訳という点から判断すれば、中川自身『エスプリ・ヌーヴォー』誌に創刊当初から関心を抱いていたと判断してさしつかえなからう。その翻訳に添えた解説で、中川はつぎのように述べているのが注目される。

「凡そよく考察されよく工夫された人間の必要物はみな

立派な美術品であります。自動車や汽車や汽船の構造、形態の美しさはどうです！私は百年も昔にその社会的使命を果たしてしまつた、いゝ加減な骨董品などに数倍するものを感じます。そこには一つの餘冗もなく一つの不足もありません。生活から浮遊した『高尚』な美なぞ探して、小さな趣味の反復に終始してゐるやうな美術家は美術家ではありません。新しい時代は限りなく美の領域をひろげました。だまつて家屋を設計し機械を工夫してゐる技師の方がよっぽど優れた美術家です。」(13)

中川がバラック装飾に関わつたこと自体、そうした諸芸術を横断することへの関心が明確に反映しているといえよう。

だが、中川については「エスプリ・ヌーヴォー」を称揚するような印象が薄いことも間違いない。マチス風の作品がなによりそうした印象を打ち消してしまうだろう。そして、そこに矢部との決定的ともいえる相違もあつた。神原が矢部についての文章でいわんとしていたことは、包容力があつて、影響力の強い矢部の人格のことであり、またその矢部がパリで直に接してきたという経験を尊重した上での発言であるう。こうして「エスプリ・ヌーヴォー」への

矢部の共鳴が、おそらくは彼が中川とともにバリで分かち合つた共鳴が、さらに日本で大きな共鳴の輪となつていったのである。

それでは、彼らは「エスプリ・ヌーヴォー」のどこに感激したのか。神原は「アクシオン」の結成との関連において、「綜合芸術を目標としたのが第一着手として絵画彫刻のみに限られた残念さはあつた」と記している(14)。おそらくこの「綜合芸術」が彼らの理解の枢要といえる。その点で一言でいえば、機械、建築、科学、技術といった側面への注目よりも、諸芸術の協働への傾きのほうが強かつた。

結成直後、一九二二年二月号の『中央美術』に発表された「アクシオン」の最初の宣言といつていい神原泰の文章から、その輪郭がうかがえる。映画へのいちはやい注目に留意したいが、ともかくジャンルを超えた芸術家たちの集団こそが、結成時には実現できなかったが、ひとつの理想として位置づけられている。

「然し『アクシオン』は追々に詩人や音楽家や文学者や運動家やあらゆる人達と協同して、劇や活動写真や其他雑多な表現様式によつて、自分達の創造を進め、かねてよりよい時代を作らそうとする。」(15)

さらに神原は以下のような「空想」を述べるが、そこにはまさに「綜合芸術」への夢が語られているといえよう。

東京の都心に事務所を設けて、制作場所はむろんのこと、図書室、展示室、音楽室、等を確保する。同人を欧米をはじめエジプトやメキシコに派遣して、海外からの報告を含めて、同人による一ヶ月に一度くらい研究発表を催す。同人の手になるフィルムを紹介し、実験をする。専門家の発表や音楽家の演奏も依頼する。発表や報告は出版物にする等(16)。

このように空想され、構想された「アクシオン」が現実成就したことはほとんどなかつた。あえていえば、関東大震災直後にブラック裝飾をいちはやく手がけた今和次郎を中心とした「ブラック裝飾社」の動きがあるが、しかし吉田謙吉は別として結局「アクシオン」同人の関わりは一時的なものでしかなかつたのである。しかも、思想的な立場において、とりわけ神原個人についていうなら、密接な交流を保つていたイタリア未来派と本質的にどのような異なるのかという問題もあることを考え合わせるなら、「アクシオン」周辺における「エスプリ・ヌーヴォー」は単なるプログラム、しかも関東大震災を経験してもなお具

体化はもとより深化もされなかつたヴィジョンの域にとどまつた結論せざるをえないのである。

つぎに中原実と首都美術展の周辺の動向をみてみよう。そこで新興美術運動においてははじめて「メカニズム」という概念が唱えられた。これは昭和初年に唱えられる「メカニズム」の源泉とは異なるようで、その相違については後述にゆずりたい。

中原は中川紀元とパリ時代に知り合いになつており、一九二三年、帰国後ただちに二科展に出品し、翌年の第二回「アクション」展にも参加した。他方、齒科医としての中原はやがて「アトミック」連作で浮彫となるように、最新の科学に対する理解という点で大正期新興美術運動の内部でもすこぶる異色の存在であつた。それゆえ中原や、その周辺で齒科学を学んでいた学生たちが始めた首都美術展の運動で唱えられた「メカニズム」のひとつの源泉が「エスプリ・ヌーヴォー」にあることは疑いないにせよ、しかし、それすべてが説明できるものではないようにみえる。以下で検討してみよう。

首都美術展は一九二四年一月、中原が飯田橋の現日本歯科大学構内の一角に開設した画廊九段において催され

た。同展はいわゆるアンデパンダン形式をとつていたが、委員を置いて運営されていた。村山や仲田定之助が参加することになるのであるが、最初の展覧会ではとりわけ中原周辺の委員が、アンデパンダン形式であるにもかかわらず、美術団体として旗幟を鮮明することとなつたのである。ただし、その主張するところは資料不足もあつて必ずしも明確な形で示されてはいない。もつとも明快な提言は委員のひとり山崎清による『中央美術』誌上の展評にみられる。ここでは「メカニズム」は描かれる題材と表現方法の双方に関わるものであることがはっきりとする。山崎は以下のように記す。

「加藤隆久氏、『死へ渡す時の計算者のメカニズム』

題材、及び題材に依る説明的内容は確かにメカニズムである得るが、純画の境地からはメカニズムに離るゝ事遠きを認める、メカニズムを求むるなら今少し直接、単的に進む事が寧ろ必要だ。機械を如何程上手に写真したとて、其れが写真である事がうまければうまいだけ写真主義であつて、画がかかるべき材料や対象の種類に依つて絵画価値並に規範を定める事の不能なることを充分知らなければならぬ。仮りに英雄崇拜者がナポレオン肖像を如何程莊嚴に画

がかうと、——即ち思想を物の形に依つて説明し様と如何程試みるとも絵画本質は欠伸するのであらう事である。」

(17)

まず題材の点で、「メカニズム」との関連がうかがわれる作品について冒頭で言及がある。イタリア未来派の飛行絵画を想起させる作品「連続ルーピングの印象」を一九二二年二科展に搬入して話題を呼んだ迷彩の研究者でもある山路老太郎の「飛行」である(18)。そのほかにも出品目録を通覧すると(19)、「メカニズム」を標榜するものがあつた。山崎自身の「疾病と騎士のメカニズム」(目録一八七番)、そして委員のひとり河辺昌久の「メカニズム」(同一七五番)である。幸いなことに、後者の作品が現在も残され、板橋区立美術館に所蔵されている。この作品を考察することで、題材を超えた方法についてもいくらか推測ができるかもしれない。

河辺作品は印刷物のカラージュのある油彩画である(図1)。黒を基調にした暗い地色に水平、垂直に走るパイプ状の形態が織りなす背景。画面の中央に、明るい色調であったかもハイライトが当たっているようにみえる、目を閉じた人間の頭部がある。その首はちょうど解剖図のように描か

れる。そしてその右下には切断された手の先だけが、やはり解剖図のように示されている。地方、そうした人間の解剖図の周囲には、さまざまなカラージュがある。まず目立つのはまさに『ESPRIIT NOUVEAU』というゴシック体の文字。それから歯車をはじめとする機械部品の数々。切断された手の端も歯車になっている。そして地図(マダガスカル島とアフリカ大陸の一部)の断片。

「メカニズム」を論じる以前に、歯科を学ぶ医学生としての作者の生活が、解剖図(上を向いた頭部は歯科治療の際の位置であろう)あるいは医療器具に関連しているようにみえる機械部品が題材になっている点で反映していることを強調しておこう。

たしかに「メカニズム」の意味内容をこの作品だけで判断するのは危険である。山崎の作品として不鮮明だが写真図版として知られる貴重な作例「Dotain」(図2)があるが、それには曲面や管状の形態が目立つとはいえず、機械的な要素(直接的には機械の断片)は含まれていないようである。題材としての「メカニズム」が画面に多数布置された機械的要素から成ることは疑いないだろうが、にもかかわらず

山崎が先に展評でも批判しているように、問題は題材や「説

明的内容」に依拠しない「メカニズム」の表現としての性格をどこに認めるのか、である。おそらくまずそれは機械部品を切り抜いた印刷物のカラージュという技法に求められよう。カラージュであるために、絵画全体の均質空間が崩れて、複合的な構成とそれにもなう異質な文脈どうしの輻輳が生じている。しかも、それは「エスプリ・ヌーヴォー」の「結晶的な」立体主義を通過した純粹主義とは相容れない、ベルリン・ダダ的な、粗暴で、無秩序的な表現であるためにいつそう混沌とした様相を呈している。

こうした表現の由来をどこに求めることができるのか。

そこにどうみても経営として成り立たない私設の画廊を設立し、新興美術運動を支えようとした中原実の影を認めることは難しいことではないだろう。中原自身はカラージュのような仕事はしていないが、彼から周辺の若者たちはドイツやフランスの美術（おそらくキリコ、ラウル・ハウスマンやクルト・シュヴィタース）の動向を教えられたり、また村山知義をはじめとする「マヴォ」のダダ的な日用品のカラージュ・アサンブラージュへの関心も自ずと芽生えたことであろう。実際、村山は第一回展開催後に首都美術

展の委員になっている。

このように首都美術展の「メカニズム」とは、「エスプリ・ヌーヴォー」よりも、むしろニューヨーク・ダダのピカビアのパロディー化された機械に近い精神において、そしてベルリン・ダダ的な表現スタイルにおいて追求されていたと推測される。こうした推測をさらに裏づけるものとして、中原実の「アトミック」連作や「理論絵画」の概念を挙げることができるであろう。

「アトミック」の連作に盛り込まれた題材について、鮎川武二氏によつてすでに精密な分析が科学史の面からなされている(20)。それによれば、たとえば大作の「乾坤」(一九二五年)のモチーフとしては当時測定された絶対温度をはじめ、実験器具など物理学や天文学の最新の成果などが活用されているという。ただ、筆者が別の機会に論じたように、そうした個々の科学的な裏づけのあるモチーフを、タブローという限定された空間において、細部におけるリアリステイックな描写を駆使しつつ、カラージュのように全体として統合する表現は、科学的というよりも、むしろ非論理的、非合理的な効果を發揮しており、この点で小泉淳一氏がすでに指摘したことでもあるが、「ダダ」的である

といえよう(21)。

おなじく中原が一九二五年八月号の『中央美術』に書いた「理論絵画」も見逃せない。その冒頭には「科学——科学より他何物もない」という中原らしい過激なことが記されたが、議論は美術の現状に対する先鋭な批判精神に貫かれている。彼は絵画の物体としての脆弱さを指摘しつつ、現代社会における表現手段としての破産を説く。そしてそれに代わるものとして、科学の力を借りて無限に複製可能な「絵画原器」なるものを構想する。こうして絵画は堅牢性、永遠性を獲得するのであるが、その現象は実際にはもはや絵画自体ではなく、科学によって保証されているのである。最後に、中原は「絵画原器」(まさに「メカニズム」)の究極の姿ではないのか)を保管し、その複製を展示する美術館の綿密な、だが夢想そのものである設計図まで提示している(22)。

このような綿密さと夢想が合体した思考の徹底性は芸術への熱意の発露といえようが、実際には冒頭の発言に端的にみられるように、その熱意は常識を簡単に覆してしまう断固たる過激さを帯びている。芸術的思考としての先鋭なる「ダダ」がそこに潜んでいるのである。科学とダダとの

奇妙な、だが固いアマルガムが形成されているのである。

いまひとり、中原の周辺にいた人物として美術批評家の仲田定之助を忘れてはならないだろう。仲田は一九二四年『みづゑ』誌上で我国でははじめて本格的にパウハウスについて長い紹介文を書いたが(23)、そうした評論活動だけにとどまらず、みづから作品を制作して、一九二五年の第二回三科展に出品して美術家としても登場したのである。

その三科展出品作として話題を呼び、彼を一躍会員として認めさせた構成作品「ブーペンコップのヴィナス」(図3)は、村山たちの「マヴォ」一派による廃物にちかい物体の選択によるダダ的なアサンブラージュというより、素材を吟味した精巧な制作と精確な輪郭をもつ造形によって、むしろシュルレアリスム的なオブジェに近いような印象を覚えさせる(ただし仲田自身は男女一對の頭部の石膏像の場合と同様に、ルドルフ・ベリングの作品、とりわけ機械人間的な頭部「彫刻二三」を意識した面があるだろう)(24)。時計を収めるような、透明なガラスの容器(「ヴィナス」)を収める人形ケースである)をわきにして、円錐台と球の組み合わせられた立体(円錐台のスカートと球の胸、そして円錐台の首)の上に、なにやら用途が判然としないのだが、頭部

として形態がはつきりと把握できる機械部品がのせられている。

二 村山知義の構成主義論と機械美学

では村山知義においてはどうかであったか。彼の場合、「アクション」における「エスプリ・ヌーヴォー」に対応するように、機械は構成主義論の一端として捉えられている。

しかし、このように一九二〇年代の欧米の前衛的な動向をにらみながら、機械へのアプローチが評論においてはより広範な視野に立つて進められる一方で、作品においてはダダへの傾斜が強いために、その面がほとんどみえてこないという奇妙な実態がある。そして、彼が主張した意識的構成主義とは異なるという構成主義と機械美学という観点からみると、村山知義の自身の姿がこれまでとかなり違って見えるのである。

村山がドイツから帰国してから発表した一連の文章を讀んでみると、彼は初めからコンポジションに代わってコンストラクションを唱えるロシア構成主義について言及し、ごくおおまかな理解はもっていたものの、内容をじゅうぶ

んに咀嚼し把握していたようには考えられない。そもそも帰国後最初の本格的な美術論「過ぎゆく表現派」は意識的構成主義を宣言した文章であるにもかかわらず、その用語自体がカンディンスキーの『芸術における精神的なもの』の結語から採られたこと、カンディンスキーのことばと重ね合わされている事実¹⁾に留意すべきであろう。村山が訳した引用部分を示す。原文と比較すると、訳に疑問が残るが、しかし「意識的」と「構成主義」との語源を確認することについてはこれで充分であろう。

「最後に私は一言したい。自分の意見としては画家達が自己の作品には構^{コンストラクティブ}成的だと宣言することを誇りとする時が来たならばその時我々は理論的な意識的なコムポジションの時代に殆ど接近してゐると云ひたい。此の事は印象派の人達が自分達は何物をも説明することが出来ない。自分達の芸術はインスピレーションに依つて自分達にやつて来たのだといふ宣言と対立してゐるだらう。我々は我々の面前に意識的創造の時代を有してゐる。そしてこの絵画に於ける新精神は思想の精神と共に提携して偉大なる精神的指導者の持てる時代に向つて進みつつあるのである。」(25)

Zum Schluss möchte ich bemerken, dass meiner Ansicht nach wir der Zeit des bewussten, vernünftigen Kompositionellen immer näher rücken, dass der Maler bald stolz sein wird, sein Werke *konstruktiv* erklären zu können (im Gegensatz zu den reinen Impressionisten, die darauf stolz waren, dass sie nichts erklären konnten), dass wir schon jetzt die Zeit des zweckmässigen Schaffens vor uns haben, und endlich, dass dieser Geist in der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der *Epoche des grossen Geistigen*. (イタリックスはカンディンスキー) (26)

カンディンスキーのいう「構成的」は構成主義者たちの主張する唯物論とはむしろ相容れないだろう。こうした観念的な精神性を称揚した発言からは機械美学が発生する契機がないのである。カンディンスキーが主観的心理的アプローチを攻撃されて、やがて構成主義者となる「客観的分析グループ」と同調できずモスクワの芸術文化研究所を辞したのはよく知られたエピソードである(27)。ところが、そのカンディンスキーの「構成的」なるものの内容をよく

消化しないうちに、村山はことばの上だけの対応に依拠したまま、留学中に接したロシア構成主義と無理やり結びつけてしまったのである。それは村山の無知や無理解ともいえるが、若さであり、過剰な表現への意欲でもある。

この村山を無理解をもって断罪することは酷であろう。現在でこそロシア構成主義の輪郭は研究が積み重ねられて明確になっているが、村山の留学当時、一九二二年ごろはロシア本国でもようやく「構成主義」という名前が定着しつつある段階であり、その理論を体系化した著述など本国でさえほとんどなかったのである(28)。外国人には、それだけでなくロシア語という高い壁があった。村山(ただし彼だけに限られないだろう)にしてみれば、西欧の言語、とくにドイツ語になった断片的な記述を手がかりにしてその理論を吸収するよりなかつたのである。

村山が留学成果を咀嚼して構成主義論を展開できるのは、関東大震災による混乱、「マヴォ」による多彩な活動の時期がはさまっているが、ようやく帰国の翌年、一九二四年になってからである。最初ののろしは、実作ではいぜんとしてダダへの傾斜が強いが、同年四月の帝都復興創案展での出品作(建築への意志を表明した三次元的な構成物)、

さらに雑誌『マヴォ』創刊号掲載の同人たちの機械的要素を用いた諸作品にうかがえる。一方、理論の上では、『みづゑ』の一月号に掲載した「機械的要素の芸術への導入」が注目される。この文章で村山自身はブランポリーニによる宣言「機械の芸術」に触れているが（これは村山が七月に発表されたというので、一九二三年七月号の雑誌『未来主義 Le Futurisme』に発表された宣言であろう）、くわえてダニエル・ヘンリー・カーンワイラー（村山は紛らわしいことに「ダニエル・ヘンリー」と記述している）によるレジエ論（未見であるが、おそらく一九二〇年一〇月のDie Ciceroneあるいはこれを再掲したJahrbuch der Jungen Kunstでの文章であろう）を参考にしつつ、議論を展開している（29）。

ブランポリーニであるが、村山は一九二二年五月デュッセルドルフでの国際会議の際におそらく出会いがあったと思われる。村山と親しかった詩人のヴヅァーリが紹介したはずだからである。それだけにその理論にはよけいに関心を抱いたことであろう。

一方、レジエであるが、村山が特別な関心をもつだけの契機があった。ちょうど帰国した直後、一九二三年四月に

開催の仏蘭西現代美術展においてレジエの水彩「エレマン・メカニック」が出品されたのだが、村山自身がこの展示におそらく関連して短いレジエ論を八月に執筆して雑誌『美術月報』に発表していたからである（30）。内容的には略歴を紹介するもので、とくに立ち入って論議するような文章ではないが、レジエへの着目、しかも彼が第一次世界大戦に従軍して「機械の美のとりこ」となったという記述があるという点では見逃せない。ちなみに、この展覧会については『みづゑ』が小特集を組んでおり、寄稿者のなかには税所篤二、木村莊八などに混じって、「アクション」の古賀春江もいたが、レジエ作品はほとんど注目を惹かなかつた（31）。後述するように、古賀がレジエ作品を模写したことを考慮すると皮肉なことであるが、ともあれ同誌はその水彩作品を図版として掲載しただけに終わっている（32）。

さて村山は問題の「機械的要素の芸術への導入」の冒頭において、「最近の形成芸術界を通じて一番目立つ現象の一つは、機械的要素の持つ魅力が新しく発見された事である。どんなに此の親しい要素が最近の芸術家達をとりこにしたかは、これが芸術のあらゆる主義、傾向、派を通じて力を

振るつてゐることを見ても明らかである」と、ヨトロツパ美術における顕著な動向として機械的要素が浸透しつつあることを指摘する。そしてその機械的要素を導入した作家として未来派、立体派、表現派、構成派の代表者たちを挙げた。ここでレジエの名が出てゐるが、コルビュジエや「エスプリ・ヌーヴオー」は言及されてはいない。一方、「日本ではヌームの岡田龍夫氏、マヴォの大浦周蔵氏等が此の魅力を経験した最初の芸術家である。」という意味深長な発言をじてゐる(33)。岡田については雑誌「マヴォ」をはじめ作品図版が比較的多数残されてゐるので、推測が難しくはないが、大浦については、はたして村山がどのような作品を念頭においてゐるのか、今後の検討課題とならう(34)。村山はブランポリーニの宣言やカーンワイラトの論に拠りつつ歴史的な経過を踏まえて、上述の動向のそれぞれについて概観したのちに、つぎのように議論をまとめた。彼によれば、「芸術発達史上」、機械的要素の導入は三期に分けられるという。まず、「機械そのものを描いてダイナミックな感じを出す」第一期。初期未来派とポツチョリニに代表されるが、「現在では最早や殆ど姿を見ない」。つぎに「機械と殆ど、或ひは全く関係のない形と色との組み合わせせに

よつて、ダイナミックな、或ひは機械的な精神を暗示する」第二期。レジエやブランポリーニなど「現在の未来派」。そして、「この段階を経ないと「生じ得ない」といふ「A」機械そのものの形によつて機械的ならざる精神を暗示する。

B、何等精神的なるものと関係なく、単的に機械そのものの形を感覚的に楽しむ」第三期。Aは大浦、Bは構成派、

そして岡田はA・Bを兼ねると主張された(35)。すでに触れたように、大浦と岡田については、これに該当するこの時期の作品が知られてゐないので、村山の議論は検証できないわけだが、ただし、構成主義の作品を「感覚的に楽しむ」ものとして規定したことについては、この時点での村山の理解の限界を端的に物語つてゐるように思われる。それに村山は「彼等はその出发点として、機械の構成的美点を高潮するといふ非常に明瞭な理論を持つており、その作品は非常に理論的に徹底してゐる」(傍点は村山)と述べたが、なるほど表現的には明快にみえるが、しかし具体的にそれがなにをいうのかはつきりしないである。早晩、自ら主張した意識的構成主義との相違を明確にするためにも、村山は構成派とはなにかをきちんと提示する必要に迫られていた。

村山がこの要請に応えたのは、一九二四年の半ばになつてから、『みづゑ』誌上に連載した「構成派批判——ソヴェート露西亞に生れた形成芸術の紹介と批判」(七月号、九月号)においてである。この文章を一読すればはつきりするように、村山は当時入手できた文献をかなり正確に読み込み、構成主義への理解も深まっていた。とくに、ラヨシユ・カシャークとモホイ＝ナジ共編によるカタログ『新

芸術家の書 Buch Neuer Künstler』(一九二二年)のカシャークによる序文(短文なのでかなりの部分が翻訳されている)と、浅野徹氏が指摘しておられるように(36)、ロシア構成主義と深い関わりがあったブブノフが来日直後、一九二二年秋に『思想』や『中央公論』に発表した、ロシアの最新芸術についての文章が大いに参考にされたことが注目されるよう。

カシャークの本はイタリア未来派からモンドリアンの「デ・ステイル」やロシア構成派まで、今世紀初頭の現代美術の動向を俯瞰するものであるが、作品図版だけでなく、最初の頁が高圧線の写真から始まるように、映写機、ニュー YORK のスカイスクレーパー、自動車、はては飛行機まで、テクノロジーの所産をそろうした美術作品と併置している。

この芸術的流派とそれに対応する(ようにみえる)テクノロジーとの対比の手法はやがて意識化されてマレーヴィッチがバウハウス叢書『Die gegenstandslose Welt 無対象の世界』(一九二七年)で活用することとなるが(37)、村山に機械とカタログ的に分類され系統づけられた現代芸術の結びつきを確信させたであろう。

では「構成派批判」のなかで、機械と構成主義との関連はどのように捉えられているのであろうか。村山はまず現代芸術が「力と速度に満ち」ているのは「現代の偉大なる機械のおかげであり、盛んなる工業のおかげ」であると指摘し、しかも「芸術家の自己拡張の意志、力の意志が、突然此等機械の勇ましい姿を見出して狂気した」(傍点は村山)と作家の側の内的な必然性を説く。そして、カシャークの序文を引用しつつ、この機械を手にした人間の「無制限の力」にふさわしい「形」を獲得するたまたかいが現代芸術の課題であるというのである。このたまたかいは、実際には「構図から構成へ」という動きに集約されている。

村山はカンディンスキーの論によって「構図」(コンポジション)の何たるかをまず確認したのち、ルイス・ロゾウィックのタトリン論(第三インターナショナル記念塔)

の図版を添えて）そしてリシツキーによる版画集「太陽の
「征服」の序文を訳出して、「構成」などは「実際の工業的な
材料のオルガニゼーションを意味」すると位置づける。そ
して構成派は「物質的材料の価値を平面上に認め、次に空
間的形態に於て認めた」が、平面の仕事は「立体派の遺産」
で、「純一の憧憬」を断ち切っていない。後者においては、

「物質を以つて空間的構成を造り上げることが目的とす
る」が、これも同断であつて、その結果として「構成派は
遂に実際に用ひ得べき工業的な機械、即ち機械及び建造
物の建設を目的とすることに至つた」と結論づけられる。

実際には工業的なものへの進出は難しく、「芸術品」の範疇
に閉じこめられているので、生産様式と合致した大量生産
と宣伝芸術においてそれを補っているというのである。

このように構成主義における機械の意味は単なる素材と
いつたものではなく、より本質的な、中核をなすもので、
しかも従来の主たる表現形式であるタブローを一顧だにし
ることなく、軽々と超えていく根拠とみなされたのであつ
た。

その後、浅野徹氏が指摘されたように(38)村山は構成主
義についての理解を深め、一九二五年八月、「三科」が解散

する直前に発表した「構成派に関する一考察」では構成主
義の実現が社会体制、つまり共產主義体制を前提とするも
ので、日本の現状においては、建設的な構成主義ではなく、
破壊の「ネオ・ダダイズム」が必要であると結論したが、
その構成主義をアフォーリズム風に記した記述には、村山の
理解の進捗が反映されているように思われる。

「構成派とは何であるか？」

それは機械の美しさを発見した。

それは万物を機械化して見た。

それは遂に実用性なきものは芸術に非ずと宣言した。

それは簡単、明瞭、平衡、持続、等速度、平静、休息、

客観性を意欲した。

それは芸術に集団性と社会性を賦与した。(39)

こうした議論を村山は翌一九二六年に出版した「構成派
研究」において最終的にまとめた。この時点ですでに彼は
プロレタリア芸術運動に加わっていた事実を考慮しなけれ
ばならない。同書は二部構成で、第一編は構成派以前の流
れを系統的に整理してある。第二編は構成派で、発生につ
いて論じたのち、その特質を列挙している。つまり、社会
性、アメリカニズム、機械、機械化、建築である。アメリ

カニズム以下いずれも機械美学と不可分なテーマである。ことはいままでもない。たとえば、アメリカニズムについて「構成派の尊重するのは決して世界の最悪国アメリカのすべての点ではない。民衆の楽天性と、さかんなる機械文明との二つの点である」と述べているとおりである。また、機械については、冒頭に「構成派の大きな特徴の一つはその機械に対する熱愛である」とある(40)。しかし、ここで議論はシュヴィタースなど参照する文献がさらに増えて深められてはいるものの、「構成派批判」の論旨と大きく隔たるものではない。

他方、村山のいう「機械化」とは、絵画の否定につづく「芸術の機械化」の意であり、さきの大量生産と宣言芸術の議論を承けているのであるが、ここで留意すべき発言がある。一瞥しておこう。村山は「芸術の機械化」の要請が「最近、印刷、写真、フィルム、の三つが最も新しい芸術家達の注目を惹き出している(傍点は村山)と述べた後、つぎのようにその意味をまとめている。

「かうして印刷術は構成主義者に依つて一つの新しい生命を与へられたと云つてもいい。文章の単なる騰写、絵画の単なる複製(略)でしかなかつた印刷物が今や独自無比

の価値を持つやうになつた。活字の形、大きさ、位置、行の置き方等が非常に重要なものとなつた。

写真術はそれだけでも既に芸術の機械化に大きな効果を持つてゐるが印刷術と協力して絶大な威力を発してゐる。そしてフィルムは明日に無限の約束をしてゐる。」(41)

このように村山はやがて昭和初期のモダニズムが実現することになる表現の位相と領野をすでに、モホイーナジなどの理論に拠りながら予言しているのである。このうちとくに写真については、武川八郎による抽象的な写真(フォトグラム)、そして多重露光を用いたフォトモンタージュの作品を『構成派研究』の挿図として用いている。また、この本が出版された年から、村山の写真についての発言が『アサヒカメラ』誌上で始まったことに留意する必要がある(42)。なお簡略に触れられているにすぎない映画については、村山はすでに一九二五年初春の段階で映画製作に興味を示していたし、一九二六年三月、村田実監督の映画「日輪」のセットのデザインに関係することを記しておこう

(43)。

我々は玉村善之助周辺についての検討を残しているが、以上をまとめると、大正期新興美術運動においては、ダダ

への傾斜が急峻であるために、とにかく看過されやすい（そ

してそれは故なしとしないのだが）が、機械美学の萌芽が認められる。この美学に合致した新しい表現形式が注目されるのは、ダダと構成主義によってジャンルの壁が打破されたことを前提としていたためである。芸術の表現方法にさらに広い視野が確保されたのである。そうした芸術観のもとに、写真も、映画も、斬新な表現の場として確定されるのである。

ただ、問題はこうしたジャンルの崩壊が、他方で、モダニズムという世相風俗を巻き込んだ滔々たる潮流に背をむけさせて、絵画を、画家を従来よりさらに専門的に狭い境界に封鎖し、リアリズムあるいは伝統に走らせ、閉じこもらせてしまったことである。このことは、反面からみれば絵画をその流れが置き去りにしてしまつたといつても同じかもしれない。

とまれ、大正期新興美術運動の側からみるならば、このようにして昭和初年のモダニズムとの接点（その一部が運動において主張されていたヴィジョンの実現でもあつた）が形成されたのである。では、その接点は具体的にはどのようなものであつたか。それがつぎに検討すべき課題であ

図版

図一 河辺昌久「メカニズム」一九二四年 油彩・画布

65.2×53cm 板橋区立美術館

図二 山崎清「Dortain」一九二四年(?) 第一回首都美術展「中央美術」一九二五年一月号

二回展出品

図三 仲田定之助「ブーベンコップのヴィナス」一九二五年 三科第

二回展出品

(付記) 本稿は一九九三年九月一八日、早稲田大学美術史学会西洋分科会例会で「メカニズム・モダニズムの水脈——大正期新興美術運動から昭和初年のモダニズムへ」と題して行った口頭発表の草稿に基づいている。発表に際しては、高橋栄一先生より戦後同大学で教鞭をとった板垣鷹穂について貴重なご教示を頂戴した。また小野忠重に関連して水沢勉氏から示唆を得、同じく小野忠重展を開催した町田市立国際版画美術館にもご協力を賜った。カンディンスキーの原文の入手については宮城県美術館の有川幾夫氏にお世話になった。お礼を申し上げる。

註

(1) 本間正義編「日本の前衛美術」「近代の美術」三号 一九七一年三月号 頁つけなし。

(2) 同前。

(3) たとえば、一九八七年に松坂屋銀座店ほかで開催の展覧会「モダン昭和」、一九八九年石川県立歴史博物館開催の「昭和モダン——[1920~1940]」がそうである。前者では中原実の「ヴィナスの誕生」(一九二四年)や「乾坤」(一九二五年)が、また後者でも「乾坤」が出品されている。

(4) この点については、たとえば以下の文献を参照。William Camfield, Francis Picabia, Princeton, NJ, 1979, chap. 6; Dickran Tashjian, Skyscraper Primitives, Middletown, Conn., 1975, chaps. 2 and 10.

(5) 「我国に於ける新興芸術と新興芸術の現状」『美之国』三巻三号 一九二七年四月号 四〇頁。

(6) 神原泰訳「機械の芸術」、同著『未来派研究』イデア書院 一九二五年 二九〇—九八頁。

(7) 大原美術館編『大原美術館神原泰文庫目録』一九九〇年 二七九—九二頁。

(8) 拙稿「ダヴィット・ブルリユークと大正期の新興美術(承前)」『藝

叢「九号 一九九一年 九三—九四頁、および注七 一一二頁、を参照。

二五年一月号 一三九—四〇頁。

(9) 平戸廉吉「私の未来主義と実行」『日本詩人』二巻一号 一九二二年一月号 一一四頁。

(18) 山路の妻、真寿子氏によれば(一九八九年八月三日、電話による談話)、山路は中原の遠縁にあたる、母親とうしが従兄弟の間柄にある。

(10) 神原泰「アクション」が生まれるまで」『絵』日動画廊発行 八九号 一九二一年七月号 一一頁。

(19) 「河辺昌久文庫」にあるものが唯一残された例である(河辺昌久文庫II—18)。

(11) ロートの研究所に中川が通ったことは確認されているが、矢部についてはロートの画風を持ち帰ったといわれるだけで、はっきりしない。赤羽義洋「中川紀元——変転の軌跡」『生誕百年 中川紀元』展目録 渋谷区立松濤美術館 辰野町郷土美術館 一九九二年 一三頁。

(20) 鮎川武二「アトミック」連作推考」『日本歯科大学校友会・歯学会会報』一五巻四号 一九九〇年四月 三二—三五頁。
(21) 拙稿「光と電子による宇宙の表現」、萬木康博編『日本近代美術 7 前衛芸術の実験』大月書店 一九九三年一一八頁。なお、小泉淳一「中原實に於けるシュルレアリスムへの軌跡」『研究紀要』一号 茨城県近代美術館 一九九一年 二七—六九頁、を参照。

(12) Le Corbusier-Saugnier, "Trois rapells à Mm. les architectes," *Esprit Nouveau*, no.1, 1920, pp. 91-95.

(22) 中原実「理論絵画」『中央美術』一一巻八号 一九二五年八月号 五六—七七頁。

(13) 中川紀元「建築と裝飾」『住宅』九巻二号 一九二四年二月号 一八頁。

(23) 仲田定之助「国立パウハウス(1)、(2)」『みづゑ』二四四号 一九二五年六月号 二一七頁、二四五号 一九二五年七月号 八一—三頁。

(14) 神原泰「我国に於ける新興芸術と新興芸術の現状」前掲(注5) 四一頁。

(24) この作品は仲田のドイツ滞在中に一九二三年一月号の『クンストブラット』誌に石膏像の図版が掲載された。また、ペリングは仲田が懇意していた画廊「トワルデー」と関わりの深い作家のひとりであった。

(15) 神原泰「アクションについて」『中央美術』八巻二号 一九二二年二月号 一〇頁。

(16) 同前 一三一—四頁。

(17) 山崎清「第一回首都無選展評」『中央美術』一一巻一号 一九

(25) 村山知義「過ぎゆく表現派」『中央美術』 九巻四号 一九三三年四月号 二七頁。

(26) W. Kandinsky. *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1912. S. 142.

(27) Chrintina Loder. *Russian Constructivism*, New Haven and London, 1983. P.83.

(28) たとえば、我国でも一九二七年黒田辰男により東京神田の金星堂から社会文芸叢書第六編「構成主義芸術論」として邦訳が出るアレクセイ・ガンの「構成主義」が一九三二年に出版されるが、これは構成主義者でも過激な傾向を代表する著者によるもので、構成主義の包括的、体系的な理論書といえるものではない。

(29) Enrico Prampolini. I. Pannaggi, V. Paladini, "L'art mécanique", *Le Futurisme*, no.7, juillet 1922. Cf. cat. Prampolini, dal Futurismo all'informale, Roma, 1992, p. 475. Daniel Henry Kahnweiler, "Fernand Léger", *Die Cicerone*, 12 Jg., Nr. 19, Okt. 1920, S. 699-702; *Jahrbuch der Jungen Kunst*, 1 Jg., 1920, S. 301-304. Cf. Douglas Cooper, *Fernand Léger et la nouvel espace*, Genève, 1949, p. 176.

(30) 村山知義「フェルナン・レジェー」『美術月報』四卷一十一号 一九三三年一月号 五一六頁。

(31) 古賀春江「仏蘭西現代美術展覧会を観る」『みづゑ』二一九号

一九三三年五月号 二二一—二四頁。古賀は立体派の作品として五六点があると述べているが、エルバン、グリイス、セツエリニー、ド・ウエロキエ、メツチンガーの名を挙げただけで、レジェーはまったく触れていない(一四頁)。

(32) レジェーの模写は一九九一年東京国立近代美術館における展覧会「古賀春江——創作のプロセス」において展示された。同展目録 一〇三頁、を参照。

(33) 村山知義「機械的要素の芸術への導入」『みづゑ』二二七号 一九二四年一月号 六頁。

(34) 一九二五年の三科会員展に出品された「PROUN」という作品が、本間正義氏によって「日本の前衛美術」前掲(注1)で紹介されている。タイトルはエル・リシツキーから採られ、機械を題材としているが、スタイルは明らかにコルビュジエやオザンファンらのピュリスム風である。

(35) 村山知義「機械的要素の芸術への導入」『みづゑ』前掲(注33) 一〇頁。

(36) 浅野徹「大正期新興美術運動と構成主義」『構成主義と幾何学的抽象』展目録 東立国立近代美術館・北海道立近代美術館 一九八四年 一七頁。

(37) 拙訳 中央公論美術出版 一九九二年 二二—二三頁を参照。

(38) 浅野徹「大正期新興美術運動と構成主義」前掲(注36) 一八頁。

(39) 村山知義「構成派に関する一考察」『アトリエ』二巻八号 一九二五年八月号 四六頁。

(40) 村山知義「構成派研究」中央美術社 一九二六年 四四頁。

(41) 同前 六八一六九頁。

(42) 村山知義「写真の新しい機能」『アサヒカメラ』一卷二号 一九二六年五月号 一一四—一七頁。同「ブルギエールの芸術写真」同前二巻六号 一九二六年二月号 五八一—八四頁。同「リシツキの新奇な写真」同前 三巻四号 一九二七年四月号 三五—八一六〇頁。

(43) 「日輪」と村山のセットについては、岩本憲児「機械時代の美学と映画」、同編著『日本映画とモダニズム』所収 リプロポート 一九九一年 二〇二—二〇三頁、を参照。ただし、「日輪」は村山にとつて初めて実現した映画セットではあるが、計画はそれ以前にもあったようである。たとえば、一九二五年冬、日活で村田実監督のもと、「五月にチャペックのロボットを僕の脚色と装置とに依つて映画化する事が確定した」と村山は記している（或る十日間の日記）『中央美術』 一卷四号 一九二五年四月号 六六頁。

（おむか としはる）

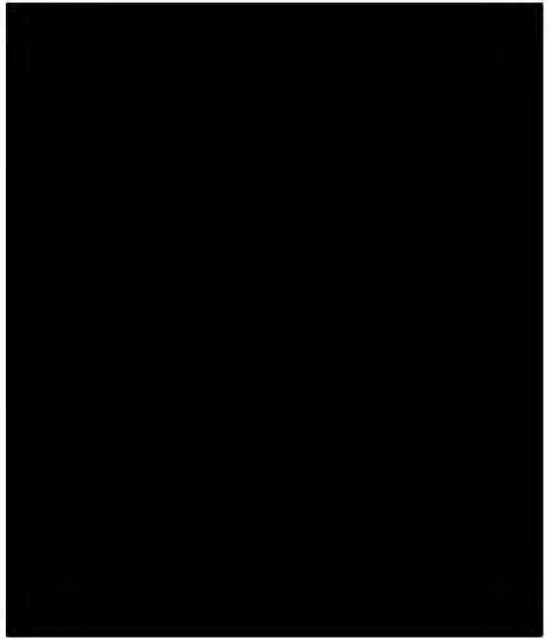


図1 河辺昌久「メカニズム」1924
板橋区立美術館蔵

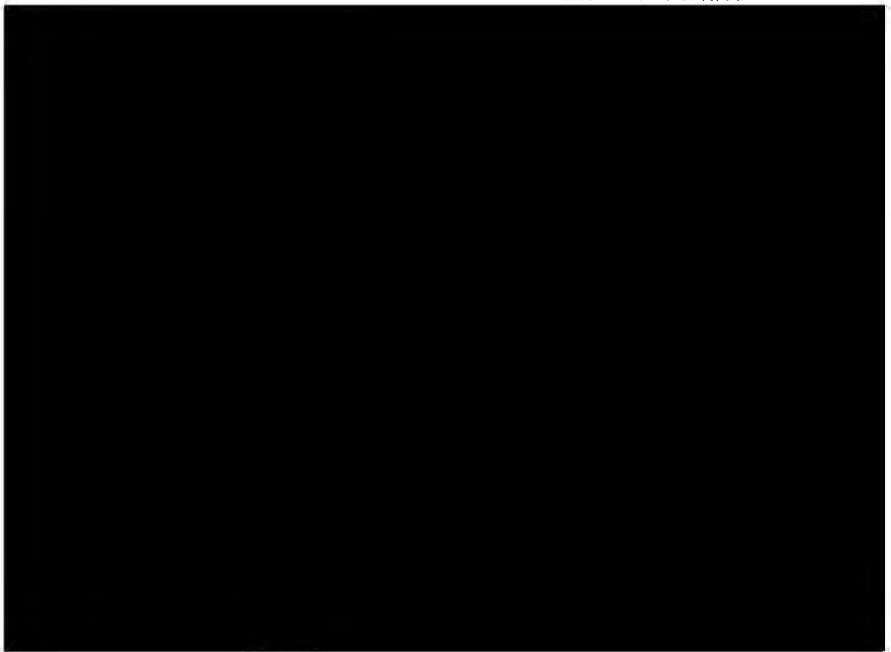


図2 山崎清「Dorthin」1924（？）

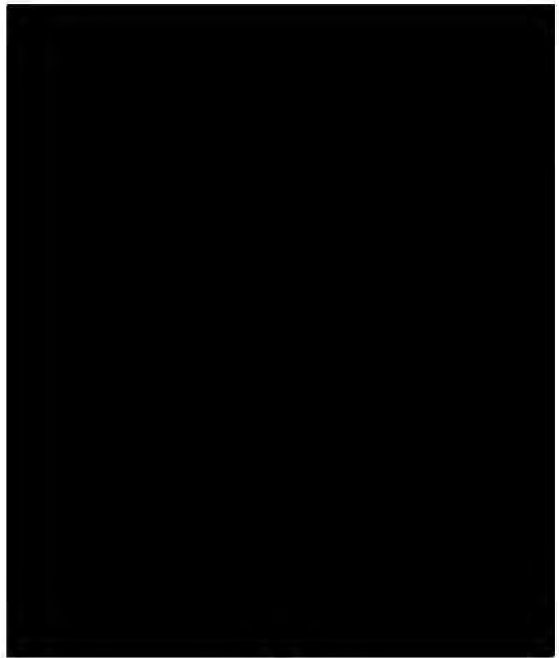


図3 仲田定之助「プーベンコップ
のヴィナス」1925