

知識人と大衆の緊張関係と認識論

—— 村山知義の芸術論を手がかりとして ——

仁 井 田 崇

はじめに

『クリトン』において、プラトンはソクラテスにこう言わしめている。「なぜわれわれはそんなに多衆の意見を気にしなければならないのだろう」¹、「彼ら（多衆：註仁井田）には人を賢くする力も愚かにする力もない」²。複数の人々による意志決定を前提とするデモクラシーにおいて、「人を賢くする力も愚かにする力もない」多衆と「真理そのものが、いうことを顧慮しなければならない」³とする智者との緊張は免れがたい。そしてこうした知識人と大衆の緊張関係は、デモクラシーにとっていまだに古くて新しい問題であり続けている。

それは戦後日本におけるデモクラシーにおいても決して例外ではなかった。たとえば吉本隆明は西部邁との1984年に行われた対談の中で、大衆（社会）に対する批判的視座を示す西部に対し、以下のように述べている。「戦争なんかの場合でも、大衆の罪責は免除される。なぜ、そう考えるかということについては、自分の中にあとからつくった論理みたいなものがあるのですが、論理の以前に、完全に疑問の余地なく大衆には責任がいか

1 プラトン『ソクラテスの弁明・クリトン』（久保勉訳、ワイド版岩波文庫、1991）、p.64.

2 同上

3 同、p.73.

ないように全部免除されているような気がするのです。戦争の愚かなる行為も行きすぎた行為も、それから愚かなる行為なのに自分は犠牲になったと思ってる場合でも、免除されるという観点にどうしてもなります。それはやはり知識の問題なんだ、知識の責任なんだという感じ方を、ぼくはここでもとるんですよ⁴ (傍点仁井田)。知識人と大衆の緊張関係の中で、あえて大衆に身を寄せようとする吉本に対して西部は懐疑的な態度をこの対談においてとり続けているが、吉本は容赦なく知識人を断罪し、「仮にもっと比喻を際どくして、知識人と大衆が一〇〇〇人ぐらいいて、その中から何百人死ななければいけないとなったら、少なくとも知識人が全部死んじゃったほうがいい⁵」とさえ述べている。この苛烈な知識人批判は『クリトン』におけるソクラテスの嘆きとはまさに正反対のものであり、異様ささえ感じさせるものである。

もちろん吉本における大衆概念はきわめて複雑であり、言葉通りにそれを理解することは慎重に避けねばならない。しかしながら、「これまた感覚的な言い方をすると、地方の小さな漁師町みたいなところへ夏泳ぎに行ったりするでしょう。いまから一〇年ぐらい前にはちょっと想像もつかなかったのだけれども、漁師町の腰の曲がったおじいさん、おばあさんがゲートボールをこのごろは、やっているんですね。そうすると、ぼくはとても感動するのです。美的じゃないんですよ。むしろ醜ですよ。ただどぼくは感動するんです。誇張とか、理念は入らないですよ」、「大衆的規模で金がもうかっちゃって、経済的にマルクスが言う意味での貧困の問題からは離脱して、それでそのためによくなったかどうかはわからなくて、ますます悪くなったかもしれないとか、そういうことがあったって、最後のドンジリのところでそういう具体的な現象が、現に出てきちゃったんだから、それだけでも樂觀的な支えになるみたいな思いが、もう無条件的にぼくに

4 吉本隆明、西部邁「特別対談 大衆をどう捉えるか - 下」(『エコノミスト』、毎日新聞出版、1984.2.14号) p.45.

5 同上

はあるんですよ⁶」と吉本が言うとき、そこにあるのはあくまでも知識人から距離を置き、大衆、より正確に言えば「大衆の原像」にわが身を投じようとする彼の信念であろう。

吉本における「大衆の原像」についてここで詳述することは控えるが、このような知識人と大衆の緊張関係をめぐる議論は、戦前の日本においては主にプロレタリア芸術運動をめぐって展開されていた。吉本の思想形成においてマルクス主義およびプロレタリア文学がおよぼした影響は、肯定的にせよ否定的にせよ甚大であったことは周知の通りであるが、彼をはじめとするこのような日本における知識人と大衆をめぐる議論もおそらく、プロレタリア芸術運動の歴史的展開をふまえることによってはじめて理解されうるだろう。これが本稿においてプロレタリア芸術運動を取り上げる理由である。

本稿がプロレタリア芸術運動を取り上げる理由はもうひとつある。戦前におけるプロレタリア芸術運動を特徴付けていた符丁は「リアリズム」であった。「リアリズム」という語は本来、写実主義などと訳されることからわかるように、党派性との関連が薄い芸術的立場を指す。ところが興味深いことに、戦前日本のプロレタリア芸術運動に限らず、ソ連における社会主義リアリズムにおいては、観念論ではなく実在論の立場に立つというニュアンスをもこの語は担っていた。観念論的な（ブルジョア的な）芸術ではなく、マルクス主義的認識論に則した（プロレタリア的な）芸術という意味が、このリアリズムという語には付与されていたのである。そしてそれゆえに、プロレタリア芸術をめぐる言説は哲学的な認識論の問題へと容易にスライドされ、逆に哲学的な認識論をめぐる問題からプロレタリア芸術運動の方向性が決定されていくという側面を有していた。つまり、知識人と大衆の問題を近代日本においてある意味もっとも哲学的に取り扱わねばならなかったのは、実はプロレタリア芸術運動であったと考えることができるのである。

6 同、p.47.

そこで本稿では、知識人と大衆という政治思想ではおなじみのテーマを、プロレタリア芸術運動、とりわけ村山知義の芸術論から抽出することにより、その展開を素描することとしたい。村山知義はマルクス主義と深い関わりを持ちつつも、ごく通俗的な意味でのマルクス＝レーニン主義とは距離をおいた地点に立ち、芸術活動に携わっていた。後述するように、当時における通俗的な意味でのマルクス＝レーニン主義の特徴は、唯物史観の射程の中に認識論までもを包含してしまったことにある。それゆえ日本におけるマルクス＝レーニン主義理解は、唯物弁証法的 "歴史哲学" と唯物弁証法的 "認識論" とのギャップに苦しむことになるのだが、このギャップはとりわけ芸術論において先鋭化した。制作者の主体性を想定することは唯物史観を逸脱した観念論に過ぎないのか、大衆は高度な知的操作を要求する作品を認識できるのか、制作者の役割は大衆を教導することなのか大衆の中にあるプロレタリアの真理を模写することなのか、プロレタリア芸術運動はこのような問題に直面し続けたからである。そしてこの、制作者と観照者の緊張関係は、そのまま大衆と知識人の緊張関係として理解することがおそらく可能であろう。

その前にまずは、村山知義の経歴を紹介しておきたい⁷。彼は演劇、絵画、文学、舞踏において独特の作品を残した多才な人物である。ドイツ留学中にダダや表現派、未来派といった芸術運動に触れたのち、帰国直後にこれらの芸術潮流の影響を濃厚に受けた極めて前衛的な芸術団体「マヴォ」を結成、その中心メンバーとして1923年から1925年まで活躍した。その後、プロレタリア演劇運動に急激に接近し、日本におけるプロレタリア演劇を代表する人物となる。1932年に検挙され、翌年出獄してからは新劇団体の大同団結を提唱した。その結果、1934年に「新協劇団」が結成された。1940年には再び逮捕され、その二年後に釈放されている。戦後に

7 村山知義の経歴については、戦前のもについては村山知義『演劇的自叙伝1、2、3』（東方出版社、1974）を参照した。また、とりわけ「マヴォ」の時期に関しては五十殿利治『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）も同時に参照している。

は小説『忍びの者』を赤旗日曜版に執筆し、この小説は市川雷蔵を主演に迎えて映画化もされた。また、1965年における日本民主主義文学同盟の立ち上げでは副議長を務めている。

以上のように、村山はその立場をダダからプロレタリア芸術へと劇的に転回させていったが、彼は制作者という「主体」の自由を一貫して固守し続けている。その立場はプロレタリア芸術運動からすれば観念論として批判されうる余地を生むことにもつながるわけだが、かといって、二重の意味が付与された「リアリズム」に忠実であろうとすれば、制作者という「主体」の自由が損なわれることになるだろう。そこで本稿においては、このジレンマに直面した村山における芸術論の展開が、戸坂潤や福本和夫の思想と連携しつつ立ち現れてきたという“仮説”に基づいて、上記の問題を考察していくことにしたい。

よって、まずは唯物史観の射程の中に認識論までもを包含してしまい、「リアリズム」に二重の意味を付与する背景ともなったロシア・マルクス主義の展開がどのようなものであったか、確認することからはじめる。次に、「マヴォ」時代の村山の立場を概観し、その上で福本や戸坂の思想が、村山が抱き続ける制作者という「主体」の自由という信念をどのように「リアリズム」の荒波から守ったのか、あるいは守りきれなかったのかを考察していく、という手順を踏むことにする。これによって、大衆と知識人の緊張関係という問題を俯瞰するにあたってなんらかのヒントが得られるであろう。

1. ロシア・マルクス主義における認識論論争

既に述べたように、戦前におけるプロレタリア芸術運動を示すある種の符丁であった「リアリズム」が、なぜマルクス主義の文脈で重要な意味を持つに至ったのだろうか。それを理解するためにはロシア・マルクス主義における認識論論争を押さえておく必要がある⁸。

8 以下は佐々木力「ボルシェヴィキ内部における認識論論争 - スターリン主義科

ロシアにおけるマルクス主義理解において、プレハーノフの果たした役割はきわめて大きいということは論を待つまでもないだろう。プレハーノフがマルクス主義をどのように理解していたのかについては、それ自体極めて重要な問題であるが、ここではそれを詳しく取り上げることはできない。しかし彼は『史的一元論』（1895年）に見られるように、“全一的な世界観”を与えるものとしてマルクス主義を受容していたということは注目に値する。つまり、マルクス主義は経済理論あるいはそこから派生する政治理論に留まるものではなく、芸術理論さえも包含し、そして認識論さえもカバーする万物の尺度なのである。よって当然のことながら、マルクス主義者を自称するものは、芸術理論も認識論もマルクス主義的であらねばならないという要請が生じることになる。

しかしながら、ここにおいて一つの重要な問題が生じることになる。エンゲルスはともかくとしてもマルクスは芸術や認識論に関する十分に精緻な議論を残していたわけではなかったし、そもそも、当時、知られていなかった著作も多かったからだ。つまり、マルクスが十分に取り組んだとは言えない課題に対しロシア・マルクス主義者は自らの手でそれを補完していく必要があったのである。そこで彼らが導きの糸としたのが唯物史観であったが、これによって唯物史観の射程が“歴史哲学”から“認識論”を含むものにまで一気に広がることになってしまった。プレハーノフ自身もマルクス主義を認識論へ敷衍すべく思索を行っているが、その彼が提示したものが「象形文字説」といわれる考え方であった。

エンゲルスの『フォイエエルバッハ論』をロシア語に翻訳するにあたって、彼は「物自体は認識不可能である、とはいえない。(中略)我々の感覚は、現実に起こっていることを我々に知らせる一種の象形文字である。象形文字はその知らせる出来事と同じではない。しかしながら、それは、出来事

学の成立(上)」（『思想』1996/6）に多くを負っている。また、拙論「ルナチャールスキーにおける『美しき人』」（『法学論叢』、1998）、「神への行程」（『法学論叢』、2000）も参照されたい。

そのものをも、また - これが重要なことであるが - 出来事相互間になりたっている関係をも、完全に正しく再現することのできるものである」⁹ という註解を付した。「象形文字説」という言葉はこれに由来する。

プレハーノフは、カントにおいてなぜ「物自体」という概念が措定されねばならないのかを十分に承知していた。カントはヒュームの懐疑主義との格闘の末に、われわれが物自体をありのままに認識することは不可能であるとしつつも、経験を生み出す何かは前提されねばならないとし、「物自体」を措定した。しかし「物自体」のようなものをもしマルクス主義者が措定してしまえば、社会は生産力と生産様式の関係によって規定されるという唯物史観の前提を突き崩しかねない。とりわけ、生産力という物質的なもの、実在的なものが人間の意識と社会を規定するのだという観点と「物自体」という「観念論的」な前提が衝突してしまうからである。しかし、物質的なもの、実在的なものは無条件にそこにあり、われわれはそれを正しく認識できるのだという素朴な唯物論に立ち戻ることはカントの認識論以前に舞い戻るということにほかならず、したがってヒュームに代表されるような懐疑主義に立ち向かうことは難しくなってしまう。プレハーノフはこのことをよく理解していたからこそ、慎重に問題を回避しようとした。われわれの感覚は対象そのものを正確に捉えきるものではないが、対象そのものを正確に再現できるものであるということを比喩的に「象形文字」と表現したわけである。カントの認識論における問題提起を考慮しつつも、实在論の立場を固守しようというプレハーノフの姿勢がここからは見て取ることができるだろう。

しかしこの、プレハーノフの「象形文字説」はロシア・マルクス主義において大きな論争を巻き起こすことになる。これは対象、「物」の自明性

9 プレハーノフは1906年にロシアで出版された新版において、この言辞が多分にあいまいなものであったことを改たに付け加えて述べている。この経緯については、プレハーノフ『戦闘的唯物論』(川内唯彦訳、叢文閣、1930)、p.77-82が詳しい。

を安易に肯定するものではないかという批判が生じることになったのだ。ボリシェヴィキ陣営における有数の理論家と目されていたボグダーノフ、その義弟であり文筆家として知られていたルナチャールスキーらは、プレハーノフの唯物論理解があまりにも素朴であるとして論陣を張った。彼らは「フペリョート」（前進）と呼ばれるグループを作り、そして作家のゴリキーもこの陣営に荷担することになる。

この論争は過熱し、ついには同じボリシェヴィキ陣営に属するレーニンと「フペリョート」の対立をももたらした。ここにおいてレーニンはプレハーノフと共同戦線を張り、「フペリョート」と対峙することになる。レーニンが『唯物論と経験批判論』を著すのはこうした背景によるものであり、1908年前後にこの論争は最盛期を迎えている。では、ボグダーノフはどのような認識論を提唱したのだろうか。次にそれを確認していくことにしよう。

彼は「象形文字説」を批判し、物自体 - 現象という二元論のアポリアを打破するために、当時、認識論の最先端と目されていたマッハ哲学、あるいはアヴェナリウスが示した経験批判論を取り入れ、「経験一元論」という立場を作り上げた。廣松渉にしたがってマッハ哲学をまとめると以下のようなようになる¹⁰。カントの物自体 - 現象の二元論のアポリアを突破するためにマッハはこう考えた。すなわち、このアポリアが発生するのは知覚が主観に内属する、と決め込んでいるからである。確かに知覚は主観と密接な依存関係を持っているが、そこから直ちに知覚は主観に内属するとは言えない。むしろ知覚は主観の外にある、と考えるのが自然ではないか。望遠鏡で太陽を見ると、太陽は頭の中にある、と考えるより、望遠鏡の向こうにある、と考えるべきだろう。こうした、知覚を構成しうる物を「要素」と呼ぶことにすれば、「物」とはこの要素の集合体の比較的安定的な状態のことであり、「主観」もやはりこうした要素の集合体なのである。そし

10 以下はマッハ『感覚の分析』（須藤吾之助、廣松渉訳、法政大学出版局、1971）における廣松渉の解説に多くを負っている。

て「物」を構成する要素と、「主観」を構成する要素との相互関係こそが、「認識 - 心理学的関係」に他ならない（「物」を構成する要素どうしの相互関係が今度は物理学的関係になる）。こうして二元論のアポリアを「要素一元論で突破してしまえば、自己と他者の認識の相違は基本的に問題ではなくなる。知覚は主観の外にあるため、主観によって知覚が大きく変形させられるといったことを想定しないで済むからだ。しかも、これをいったん承認すれば、物自体 - 不可知論という亡霊に脅かされることなく、素朴な実在論に近い立場をとれる。これがマッハの「要素一元論」、「現象主義」の要諦である¹¹。

ボグダーノフの「経験一元論」における特徴は、こうしたマッハ哲学を念頭に置きつつも、マッハ哲学における「要素」をマッハの考えたような抽象的、中性的な代物ではなく、社会的、歴史的な「経験」の所産である、としたことにある¹²。そしてなによりも、これによって素朴な実在論に陥ることを回避しつつも、主観の外にあるものの実在性を担保し、「人間が社会を規定するのではなく、社会が人間を規定する」という、かの有名なテーゼを成立させることができるであろう。

ボグダーノフの批判に対してプレハーノフは即座に反応した。『戦闘的

- 11 しかしマッハ哲学特有のアポリアがここから生じる。「存在間断」を認めるか - 例えば眠っている間、世界があることを認めるか - という問題である。素朴唯物論であれば「認める」だし、観念論であれば「認めない」だが、両者の超克を目指した要素一元論はどちらとも言えないのである。眠っている間は「主観」は機能を停止しており、「要素」との連関を喪失している。しかしながら、知覚は主観の外にあるため、「主観」の機能が停止したことの影響を受けない。ところがそれゆえに、「物」を構成する要素がそこにあるという証明をすることができないのである。証明をすることができない以上、「認めない」と答えるより仕方がないように思われるが、そうするとマッハ哲学は限りなく観念論に接近してしまう。ここにマッハ主義 = 観念論の批判が成立する。付言すれば、レーニンの有名な反論「地球は人間以前に存在したか」というのはマッハ主義には有効な反論だが、観念論に対しては十分な反論とは言えないのは以上の理由による。詳しくは前掲書を参照。
- 12 ボグダーノフの思想については、佐藤正則「ボグダーノフの哲学について」（『月刊フォーラム』、1996）を参照。

唯物論』(1908-1910)の中で彼は、マッハ主義は主客一元論を標榜するが、その実は観念論に過ぎないと逆にボグダーノフを批判する。マッハ主義者は感覚に「要素」という新しい名前を付けてはいるが、結局は感覚のみが信ずるに足ると言っているに過ぎない、それは不可知論、観念論と同じではないか、というのがその主張の骨子であった¹³。

そしてこれに歩調を合わせるように発表されたのが、レーニンの『唯物論と経験批判論』であった。レーニンはプレハーノフの立場を基本的に承認したものの、プレハーノフの「象形文字説」をも否定し、代わりに「近似的」反映論を展開する。「唯物論一般は、人類の意識、感覚、経験等々から独立した客観的に実在的な存在(物質)をみとめる。史的唯物論は、社会的存在を人類の社会的意識から独立したものとみとめる。意識は、どのばあいでも、存在の反映、せいぜい近似的に正しい(適切な、理想的に正確な)その反映に過ぎない」¹⁴ という主張が示されたのだ。さらに、「唯物論者であることは、感覚器官によって我々に啓示される客観的真理を認めることである。客観的な、すなわち人間及び人類から独立した真理を認めることは、なんらかの仕方では絶対的真理を認めることである」¹⁵ と論じることによって、客観的真理の実在性をいとも簡単に承認してしまう。

ところがこれは、素朴な実在論をどう超克するかということをめぐる行われたこの論争を、逆に素朴な実在論に近い立場へと引き戻すことによって決着をつけようとしたものにすぎない。また、これは弁証法の弁証法たるゆえんを否定することになりかねない側面をも有している。絶対的真理を承認することは、正・反・合のダイナミズムの意義を失わせる可能性をはらむからだ。これは「フペリョート」のみならず、プレハーノフによっても認められないものであった。この論争はレーニンと「フペリョート」

13 以上についてはプレハーノフ、前掲書を参照。

14 " . . . " , 18, 1976, .312.レーニン『唯物論と経験批判論』(レーニン全集刊行委員会訳、『レーニン全集』第14巻、大月書店、1956) p.394

15 . .120. 同、p. 154.

の決裂によって一応の終止符が打たれたが、しかしレーニンの "近似的" 反映論はこれ以降、素朴な实在論を支える足場として機能していくことになる。それは客観的、絶対的とまでされた真理の承認によっても補完されるであろう。

この、レーニンによる "近似的" 反映論によって、マルクス主義、今やマルクス=レーニン主義と呼ぶべきだが、それを信奉する制作者には一つの使命が課せられることになっていく。"事実を正しく描写し、そこから客観的真理を抽出する" ことである。制作者の使命は、さまざまな偏見や主観を排除し事実をありのままに映し出すことにあり (逆に言えば自らの「主体性」を発揮して事実を「観念論的な」変形を加えてはならず)、映し出された事実から客観的真理 (より限定するならば唯物史観という真理) を抽出しなければならない、それが制作者であるという立場を生み出していったのだ。これはのちの社会主義リアリズム論の土台になった。

しかし事情はさらに複雑である。こうしたレーニンの捉え方がロシア革命後の芸術をすぐさま支配することはなかったからである。ロシア革命から 1920 年代にかけてのロシアの文化運動を牽引したのはレーニンではなく、旧「フペリョート」のメンバーであった。ルナチャールスキーは初代文化人民委員として芸術・文化に深く関わり、1929 年までその職にあった。ボグダーノフは 1917 年に「プロレトクリト」を創設し、「プロレタリアート自身による集团的階級芸術」を唱え、プロレタリア芸術運動の端緒を開いた。そしてゴーリキーは言うまでもなく、ソ連の偉大な作家としての地位を築いたのである。実はこのことが、日本におけるプロレタリア芸術と、マルクス=レーニン主義の整合的理解をより複雑なものにしたという一面がある。ソ連の公式的なイデオロギーはあくまでもマルクス=レーニン主義であり、したがって制作者に対して以上のような要請を課す¹⁶。

16 とはいえ、このようなイデオロギー的要請は 1920 年代のソ連においてもさほど苛烈なものではなかったと言える。ソ連における芸術の展開と政治の関わり

それに対し、実際にソ連から発信される芸術は必ずしもレーニン流の「リアリズム」に基づいているわけではない。この齟齬が日本におけるプロレタリア芸術運動がとるべき指針を混乱させることになった¹⁷。

ともあれ、この錯綜した時代の中で村山知義は芸術活動に携わった。それでは、村山の立場はどのように展開していったのだろうか。それを次に追っていくことにしよう。

2. 村山知義の「意識的構成主義」

「意識的構成主義」(Bewusste-Konstruktionismus/ Conscious-Constructionism)とは村山の造語である。「真に形成芸術の範囲において、全部であり永劫なるべき主義」、「それは全然、いままでのいわゆる主義とか派とかいうものとは別のシェーマに属している」、「較べるにものないほど複雑なものであり、理解に困難なものであるゆえ、叙述に一方ならない時日を要するのである。(中略)一口にいえばそれは超人の道である(後略)」¹⁸等々と述べられており、村山にとっては芸術活動の核心に位置すべきものがこの「意識的構成主義」であったが、彼は思想としてついにそれを明確に示すことができなかった。とはいえ、われわれはまず、彼の最初の芸術的立場である「意識的構成主義」の内実に迫っていかねばならない。そこで現状の美術に対する彼の批判を『現在の芸術と未来の芸術』所載の「過ぎゆく表現派」(1923年)から紡ぎ出していくことにし

については、Fitzpatrick, S., "A. V. Lunacharsky: Recent Soviet Interpretations and Republications", *Soviet Studies* 18, 1967, Holter, H.R., "The Legacy of Lunacharsky and Artistic Freedom in the USSR", *Slavic Review* 29, 1970、亀山郁夫『ロシア・アヴァンギャルド』(岩波新書、1996)、パスカル『ロシア・ルネサンス』(みすず書房、1980)を参照。

17 本稿で詳述することはできないが、たとえば蔵原惟人が提唱した「唯物弁証法的創作方法」をめぐる混乱などを挙げることができるだろう。

18 村山知義「過ぎゆく表現派」(『現在の芸術と未来の芸術』長隆舎、1924。なお本稿では本の泉社、2002年の「新版」を使用した。ページ番号は「新版」のものである)、p.191, 194。以下、本論文を「表現派」と省略し、引用の直後にページ番号を記載する。

よう。

「過ぎゆく表現派」と題された論文ではあるものの、村山は「面倒を省くためにこの言葉（表現派：註仁井田）のうちに私は多くの他の新しい主義や派をも共通な点をもっている限り含ませる」（「表現派」150-151）と述べているため、「表現派」という言葉にこだわる必要はあまりないと思われる。むしろ、ここで展開されている批判の矛先は主にカンディンスキーであり、実質的にはカンディンスキー批判の論文である。彼は表現派が達着した「限局」、つまり限界点を以下の五点に求める。

第一の限局は、芸術の対象が相変わらず美的なるものに向けられているということに関するものである。表現派は対象を正確に描写せねばならないという制約から自らを解き放ったにもかかわらず、「芸術の対象は美である」（「表現派」164）という命題から脱却できていない、表現派は「美の価値は極めて偶然的なものであり、なんらの普遍的永遠的のものではないという事実」（「表現派」164）を捉えた嚆矢でありながら、それでも美に囚われ、それに圧倒されてしまっていると村山は主張するのである。ここに見られるのは写実主義を超越していった表現派さえまだ生ぬるいという村山の不敵な態度表明であろう。彼の芸術活動の出発点はリアリズムどころか、それとははるかかけ離れたところにあった。

第二の限局は第一の限局と類似するものである。村山は、芸術として表現される対象はありとあらゆるもの、「正当には絵でもってあらわすべき対象の範囲には属さないもの」（「表現派」171）であるべきだとする。それにもかかわらず、「カンディンスキーのいわゆる『内容』（中略）が、第一次的な視覚的感覚か、それでなければごく低度な一般感情とかアトモスフィアとか『感じ』とか、ある簡単な物語りの要素とかに過ぎ」（「表現派」170）ず、実際には、ある特定の対象以外に対しては「顔を変に歪めて足踏みするばかり」（「表現派」171）だと批判する。つまり、カンディンスキーは芸術の対象にしやすいものだけを芸術として表現しているにすぎず、芸術の対象とはなりにくいものを避けて通っているのだというのである。芸術という枠組自体が制作者にとっては創作の足かせに過ぎず、創作者は

絶対的に自由な立場、換言すればリアルから徹底的に遊離した立場にあらねばならないという確信がここでは表明されている。

第三の限局は表現の可能性に関するものである。ここでも彼はカンディンスキーを取り上げ、芸術家たちは「表現の可能いかんの問題に関して極めて無知無意識であるか、あるいは素朴の楽道家であるに過ぎない」（「表現派」179）のであると批判する。これは何を意味するのか。村山は「感動 - 感覚 - 作品 - 感覚 - 感動」（「表現派」177）という一連の流れを提示し、この流れが「かの内的必然性によって導かれる限り、正確な表現と伝達とがおこなわれる」（「表現派」177）とカンディンスキーは考えているのだと批判している。つまり、制作者の感動が彼ら自身の感覚の行使を経て作品に投影され、その作品を見た観照者は自らの感覚の行使を経て制作者が受けた感動を寸分違わず体験するのだという前提を彼は否定しているのである。これは村山に言わせれば「素朴の楽天観」（「表現派」178）に過ぎない。村山が批判するこの図式は、ほぼそのままレーニン流の認識論に相当するものとして考えることができることに、とくに留意しておく必要があるだろう。「近似的」反映論は結局のところ、それぞれの主体が同一の物からまったく異なった認識を抱きうるのだという見方に否定的だからである。

第四の限局はやや複雑である。彼は第三の限局を敷衍し、今度は「観照者の側における理解」（「表現派」180）の問題を取り上げる。村山は、表現派においては観照者の側における理解がないがしろにされており、また、実際のところ観照者の理解が作品に追いついていないという状況を問題視する。彼は、観照者における以下の「心理的事実」（「表現派」180）が考慮し尽くされない限り、芸術は「あらゆる妄想と害悪とを一掃することできない」（「表現派」180）のであると述べる。

では、観照者はどのような心理的事実、心理的プロセスによって作品を理解するのであろうか。彼はそのプロセスを三つに分けて論じる。彼が第一群と名づけているプロセスは、その絵がいかなる物質的（あるいは精神的）対象の、模倣、気分、雰囲気、物語り、象徴、暗示であるかなどであ

り、このとき観照者の理解の働きは、対象としての絵に対してのみ行使される。その絵を全身の各器官を通して事細かに受容しようとする、その意味では受け身のプロセスであり、村山の言葉を借りれば「静的理解作用」（「表現派」181）でもある。次に生じるプロセス、第二群は、芸術家は意識的に描いたか否か、無意識と意識がどのような相互作用を起しているかなどについての観照者の考察である。ここでは、第一群のプロセスで受けとったイメージが、果たして制作者の作為（意図）にもとづくのか不作為（無意識）にもとづくのかを判断し、作為と不作為の相互作用を吟味することになる。ここで観照者は「芸術家の心理にまで立ち入」（「表現派」182）って考察を加えることになるため、積極的に、主体的に絵に関与することになる。村山の言う「動的理解作用」（「表現派」182）がこれである。最後に第三群のプロセスが到来する。芸術家は観照者をどのように考慮し描いたか、芸術家はその絵をどう自己評価しているか、芸術家はいかなる意見、主張、信念のもとに描いたか、などがここでは吟味される。これは村山によれば、「芸術家のさらに複雑な心理に立ち入った理解」「全的理解作用」（「表現派」182）であり、ここにおいてようやく、観照の営みが完成するわけである。

村山は観照者に対し、主体的に作品に関与することを要請していることがここからは読み取れるだろう。観照は能動的な営みであり、あえて言えばそれ自体が創造的営みなのである。逆に言えば、制作者は観照者のこの営みを理解した上で、それに答えるような作品を作らねばならない。村山は表現派がそれを怠っていると述べているのである。

第五の限局は表現派の「形式」（「表現派」183）に関するものである。形式の点において自由であるべきはずであったにもかかわらず、実は表現派は一定の形式の中に自らを閉じこめてしまっているのであり、そのためにマンネリズムが生じているというのが村山の批判である。

以上が「過ぎゆく表現派」の主な内容であるが、次に、「マヴォ」時代のほぼ最後に書かれた「構成派批判」（1924年、「現在の芸術と未来の芸術

術』所載) という論文を取り上げてみよう。この論文では「過ぎゆく表現派」では十分に扱われなかった「構成派」、とりわけロシアのそれが扱われている。なお、ここでも「意識的構成主義」は「ダダと構成派に時間的にも論理的にも次ぐもの」¹⁹ という記述があるものの、それが十分には展開されていないことに変わりはない。

彼は構成派 (例えばマレーヴィチら) を念頭に置きつつ、「『運動の純なる表現』『完全なる平衡を有する構成』を求めに求めたら究極はその形式の種が尽きて、芸術家は呆然自失し、観照者はそのマンネリズムから眼をそむけるに至るべきは自明の理である」(「構成派」278) と批判し、これを構成派の限局の一つに挙げる。これは「過ぎゆく表現派」においても見られた批判の再現である。

しかし、ここには「過ぎゆく表現派」では見られなかった種類の限局が加えられている。それが「民衆芸術とエキセントリックな尖端芸術との問題の未解決」(「構成派」283) [具体的には「芸術の『大量生産』」(「構成派」281) の問題]、「革命芸術と社会主義芸術との関係の問題の未解決」(「構成派」283) [具体的には「宣伝芸術」(「構成派」282) の問題] である。ソ連の社会主義芸術により強い関心を持ち始めた村山の姿をみてとることができるが、それ以上に重要なことは、ここにおいて村山の意識の中に、大衆をめぐる問題が立ち現れはじめているという点である。「過ぎゆく表現派」において論じられていた観照者においては、作品を主体的にいわば再構成し理解するという高度な操作が前提されていた。だからこそ「エキセントリックな尖端芸術」が成立するのであって、実のところこうした操作は知識人以外には不可能であろう。「尖端芸術」と「民衆芸術」を対置している以上、大衆においてはこのような理解における操作を期待することはできないと彼は考えていたと思われる。大衆に身近で理解可能

19 村山知義「構成派批判」(『現在の芸術と未来の芸術』長隆舎、1924。なお本稿では本の泉社、2002の「新版」を使用した。ページ番号は「新版」のものである)、p.283。以下、本論文を「構成派」と省略し、引用の直後にページ番号を記載する。

な、つまりは高度な操作を必要としない、大衆に大量に消費されるような芸術、「民衆芸術」の必要性がここにおいて要請されることになるのである。しかも、その「民衆芸術」は大衆を社会主義へと導く入り口、「宣伝芸術」としても機能する必要がある。これが機能するためには制作者の意図がそのまま大衆へと伝わらなければならない。「過ぎゆく表現派」において彼が批判したはずの、意図の寸分違わぬ制作者から観照者への転移が前提されねばならないのである。ここには「過ぎゆく表現派」において示された、制作者にも観照者にも要請される極端なまでの自由な主体性という立場との抜き差しならない齟齬がある。そしてこの緊張関係はますます先鋭化せざるを得ないだろう。

「過ぎゆく表現派」における第一、第二、第五の限局は「作ること」における制作者の自由の宣言であると見なすことができた。"とどまることなくすべてが許されるべき" 主体として制作者が指定されていること自体は、過激な前衛的芸術集団「マヴォ」を主導した村山であれば驚くに足りない。そしてこうした制作者たちの作品は、第四の限局で示された高度な知的、主体的操作を駆使することのできる観照者によって支えられた。しかし「構成派批判」においては、「過ぎゆく表現派」では無視されていた大衆の存在が頭をもたげている。彼自身はそれでも、"すべてが許されるべき" 制作者によって遂行される「尖端芸術」、「革命芸術」を否定することはせず、あくまでも「民衆芸術」、「社会主義芸術」との緊張関係を指摘することに留まった。「民衆芸術」、「社会主義芸術」の受け手である大衆に即した作品を制作者が提供することは、結局のところ制作者の自由な主体性という彼の大前提を揺るがしかねないからである。

この問題意識、すなわち、制作者の自由な主体性の発露とそれに必ずしも適合的ではない受け手である大衆とのギャップという問題意識は、1926年以降、柳瀬正夢らの影響もあり、プロレタリア芸術の立場へと自らを変えていくことになってからも受け継がれていく。しかしそれが、プロレタリアが置かれた状況に対する "共感" という同伴者的な立場から、いわゆ

るマルクス主義者の立場へと移行していく中でより先鋭化していくことになるのは避けられない。あの、二重に意味付与された「リアリズム」の問題がのしかかってくることになるからである。

3. 福本イズムの問題

村山の漠然とした社会主義への接近は 1926 年ごろから急激な進展を見せ、ついに「美術の通った道」(1927 年)においてはそれが一層明確に示されるようになる。「私もまた××××になった」²⁰(×は伏せ字：註仁井田)と述べられているが、これは文脈から見て "私もまた社会主義者になった" と捉えてよいものであろう。彼はそれまでの姿勢を「全く誤った立場」²¹であったとし、あれほどこだわりを見せていた「意識的構成主義」から決別していくことになる。過激なほどの主体性を制作者、観照者に要請していた立場から離脱をはじめたのだ。しかしここで大きな問題が彼にのしかかる。同伴者的な立場であればまだしも、社会主義者、より正確に言えばマルクス主義者になった以上、唯物史観を自らのものとしなければならない。しかしそれは、制作者の主体性なるものが結局は観念論的なものでしかなく、否定されるべきであるという立場に至らしめるであろう。制作者としての村山とマルクス主義者としての村山の緊張関係はもはや抜き差しならないものとなるはずである。

ところで、村山が社会主義者になったこの時期は、まさに福本和夫の「福本イズム」が日本の社会主義思想を席卷していた頃に符合する。福本イズムは 1926 年、日本共産党が再建されるにあたっての指導原理となるが、コミンテルンによって 1927 年、「日本にかんするテーゼ」が採択され福本イズムが批判されると、1928 年にかけて急激に退潮していくことに

20 村山知義「美術の通った道」(『プロレタリア美術のために』、アトリエ社、1930). p.49.

21 村山知義「序」(『プロレタリア美術のために』)

なっていた。村山はその自伝である『演劇的自叙伝』において、自分自身は福本イズムには批判的だったと述べている²²。実際、彼が中心となって活躍していた左翼的劇団である「前進座」が福本イズムのあおりを受けて分裂したということもあり、彼自身、福本イズムに対しては距離を置いていた。

福本イズムといえはなによりもその組織論が注目されがちである。「単なる『意見の相違』 - 同一傾向内の - と見えたところのものを『組織問題』に迄、従って単に『精神的に闘争する』に止まりしものを、『政治的・戦術的闘争』にまで開展しなければならない²³」という福本の主張によって、「理論闘争」による純化路線が進行していくことになるからである。しかし当然のことながら、福本は情勢論的な判断のみでこのような純化路線を打ち出したわけではない。言うまでもないことではあるが、『社会の構成並に变革の過程』（1926年）に見られるような唯物史観理解がその背景にはある。河上肇、高田保馬を俎上に載せつつ、プハーリンの唯物史観に対する批判が展開されているこの著作は当時の社会主義者に大きな影響を及ぼした。よってまずは、この著作の内容を概括することからはじめてみよう²⁴。なお、ここで念頭に置いておかねばならないことがある。それは、「1926年のはじめ、(中略)レーニンのあの大作『唯物論と経験批判論』もまだ日本には全然紹介されていず、(中略)実は私自身もドイツで手に入れた所蔵のロシア語版で同書の書名だけは承知していたが、その内容はまだ少しも知らないのであった²⁵」という福本の回顧である。したがって

22 たとえば村山知義『演劇的自叙伝 3』、p.39を参照。ここで村山は福本を「観念論的」だと一応は批判しているものの、実際は福本の純化路線が運動を分裂させたことについての不満が大半を占めている。

23 福本和夫「『方向転換』はいかなる諸過程をとるか、我々はいまそのいかなる諸過程を過程しつつあるか」（『福本和夫初期著作集第二巻』、こぶし書房、1972）、p.150。

24 福本和夫の思想については、小島亮編『福本和夫の思想』（こぶし書房、2005）を主に参照した。

25 福本和夫「日本における唯物史観研究前史年表」（『福本和夫初期著作集第一巻』、こぶし書房、1971）p.40。

福本は、この段階ではレーニン流の"近似的"反映論の立場を知らなかったと考えられる。実際、『社会の構成並に変革の過程』につけ加えられている、「唯物論という名称について」の一文からもそれは理解できる。ここで彼は「唯物史観なるものは決して、物だけにとどまって、人間の精神や意識を否定するが如きものではないことを明らかにしておきたい」²⁶とわざわざ断り書きを入れている。ここからは、福本の主張がレーニン流の"近似的"反映論にもとづいて形成されたものではないこと、更にいえば、"近似的"反映論それ自体に批判的にならざるを得ない視点を彼の主張自体が包含していることが分かるであろう。

さて、福本の『社会の構成並に変革の過程』に見られる考察の最大のポイントは、端的に言えば経済決定論に対する批判である。「一定の物質的条件の存在なくしては、変革は可能ではない。換言すれば、変革行為は決定されたる一定の条件の下で行われるを要する。だが、単に、いわゆる一定の物質的条件の存在の発展のみをもってして、すなわち変革行為の加えられることなくして、決して変革は可能ではない」²⁷と述べる以上、「一定の物質的条件の存在の発展」²⁸のみが変革行為を規定するという経済決定論とは一線を画すからだ。

その結果、福本の階級闘争の進化過程は、意識的闘争 経済的闘争 政治的闘争 政治革命 経済革命 意識革命、という経路を取るようになる。しかしこれは一見したところ、「物質的条件」に対する意識あるいは政治の優位が主張されているように見えるという問題を招来することになる。これを避けるために福本は、諸過程間の関係において、「唯物弁証法論者 - (マルクス) - は、この作用 - 関係をば 『生産を終局的決定要素 (過程) とするところの、諸要素間の交互作用』と認める」²⁹と宣言した。このこ

26 福本和夫「社会の構成並に変革の過程」、同、p.216

27 同、p.203.

28 同上

29 同、p.179.

とは注目に値するだろう。

というのも、この規定には二重の意味があるからである。これにより、「唯物弁証法」が観念論へと落ち込んでしまうことを防ぐと共に、経済決定論の同伴者ともいえる素朴な実在論に陥ることをも回避できる。福本は河上肇の生産力と生産関係についての理解が、生産力 生産関係という一方向的理解になってしまっていると批判する。河上はこれが素朴な反映論と近似的であるということに危惧し経験批判論へと接近したが、それでは「社会形像の統一」³⁰を阻むことになる、したがって河上は二重の過ちを犯していると批判した。他方、高田保馬の"第三史観"に対しては、高田の、階級関係は第一次的には経済外的に成立するという主張それ自体に既に問題があると論難する³¹。

しかしながらこの視座は、唯物史観の射程に"歴史哲学"から"認識論"までをも盛り込んでしまったロシア・マルクス主義と適合的なものであるとはいえない。むしろ、このような包括的理解から、「歴史哲学」のみを抽出し、それをマルクス的な唯物論的弁証法によって捉え直したということに、大きな特徴があるといえるだろう。これは福本がフランスにおいてマルクス主義の影響を受けたということと大きく関わりがあると考えられる。またそのことは、弁証法的な展開をより動的なものとして捉えることを可能にした。プーバーリンは単純な経済決定論をとらずに「均衡説」の立場を取っているものの、それが階級闘争を生産関係の観点から考察するにとどまっているために、まだ経済決定論にとどまっていると福本は批判しているのである。

さて、問題になるのはこの福本イズムが村山の芸術観にどのような影響を与えたかということである。前述した通り、村山自身は福本イズムについてほとんど関心がなかったし、福本イズムに対しては反発していたと

30 同、p.188.

31 福本の高田批判については、同、p.89-90を主に参照。

『演劇的自叙伝』で述べている。確かに彼の言うように、福本イズムにおける純化主義、政治主義に対して彼は批判的であったことには違いない。しかし、「一般的に云って、形式は内容（広い意味の）に規定されるということは正しい。しかしこういう事は、美術の形式が意識から、直接に、ナイーブに、生み出されるということの意味するのではなくて、既存の種々の形式が、意識に依って整理され、揚棄され、成長せしめられ、更に意識との相互作用をも行うという複雑な過程を意味するのである」³² という主張には福本イズムの影響が見られる。福本が意識あるいは政治と生産の関係において「諸要素間の交互作用」を強調したように、村山はここで意識と形式、そして内容の相互作用を強調するからである。では、なぜ村山はこのような立場をとろうとしたのだろうか。これを理解するには、芸術の「形式」と「内容」にまつわる、ポリシェヴィキにおける議論を参照する必要があるだろう。

ブハーリンは『史的唯物論』において、「創作の諸形式なるものはそれ等に内在固有する心理的生理的法則を有しないという結論は決して出て来ない。それ等はかかる法則を有し、且つその特殊な形式に於いては全然それ等に規定される。（中略）芸術に内在する心理的発展法則は、複雑化の法則である」³³（「再び劇場と社会主義について」）というルナチャールスキーの主張を批判している。ルナチャールスキーの立場は、創作の内容については唯物史観（とそれが要請するであろう大衆に対する社会主義的な啓蒙）が妥当するとしても、どのような形式でそれを表現するかについては唯物史観とは別の、固有の法則があるのであって、唯物史観に解消されるべきではないというものであると言える。つまり、制作者は唯物史観に拘束されることなく自由な形式で自らの作品を制作できるという主体性が、一定

32 村山知義「現代欧州美術思潮」（1929）（『プロレタリア美術のために』）、p.54.

33 ブハーリン『現代社会学大系 7 史的唯物論』（佐野勝隆、石川晃弘訳、青木書店、1974）、p.243.

程度ではあるがここでは認められているのである。

これに対してブハーリンはルナチャールスキーの主張を以下のように批判する。「ここでは『心理 = 生理』が『経済』と対立して置かれている。『内容』は経済に帰せられ、『形式』は心理 = 生理に帰せられている。この立場はまったく誤ってはいないまでも、少なくとも満足なものではないと私は思う。(中略)『内在的法則』は社会的発展の他の一面を表現するに過ぎない。そして社会的発展は生産力の発展に依って規定される (後略)」³⁴。形式に固有の内在的法則というものは認められるべきではなく、やはり生産力によって規定される社会的発展法則、唯物史観のもとにあるのだ、というのが端的に言えばブハーリンの主張である。この立場からすれば制作者の主体性には強い制約が課せられざるを得ない。制作者の主体性なるものは結局のところ唯物史観の中に解消されてしまわざるをえないからである³⁵。そしてこのことは、あの「リアリズム」がおしなべて制作者にとっての要請となるということの意味するであろう。

村山は社会主義者として自らの立ち位置を固め、「意識的構成主義」を自己批判してはいたが、制作者の方法論が素朴な実在論にもとづくリアリズムに限定されることを肯んじることができなかった。だからこそ彼にとってブハーリンの立場は肯定できるものではないのである。むしろ彼の立場はルナチャールスキーに圧倒的に近かった。制作者は経済決定論から比較的自由な立場におかれるからである。そしてブハーリンを鋭く批判したのが福本であり、福本の主張は制作者の方法論を是認する余地があった。それゆえに、彼は政治運動としての福本イズムからは距離をとりつつも、芸

34 ブハーリン、同上、p.243.

35 いわゆる上部構造は生産力によって規定される以上、このような議論の仕方そのものがマルクス主義に則ったものではないという指摘があるかもしれない。しかしながら福本がそうであったように、意識あるいは主体性と生産力の関係をめぐる捉え方はマルクス主義者によってかなりの幅がある。たとえばしばしば福本との類似性が指摘されるルカーチの『革命と階級意識』においても意識 - 主体性の果たす役割は大きい。いずれにせよ本稿では、唯物史観に関わる議論にこれ以上踏み込むことは控えたい。

術論の立場から福本イズムに接近したのではないだろうか。もちろん、制作者が生産力の発展という事象から完全に遊離するということはあり得ないとしても（福本もそうである）、福本のように生産力や生産関係と、経済過程・政治過程を分けて考えることのほうが、制作者の主体性にあればどこだわっていた村山にとって、おそらくは受け入れやすかったのであろう。

そしてこの立場はなによりも、制作者としての村山とマルクス主義者としての村山の緊張関係、言い換えれば知識人と大衆の緊張関係を緩和させるものである。内容は確かに唯物史観（とそれが要請するであろう大衆に対する社会主義的な啓蒙）にもとづくものであるとしても、制作者の主体性はそれをどのように大衆に提示するかという形式において思う存分に発揮することができる。しかも、そのような大衆に対する社会主義的な啓蒙は、意識的闘争という階級闘争の先陣に位置づけられることになるであろう。ここでは大衆に自らを同化させるのではなく、大衆を教化し先導するという知識人固有の役割が割り振られているからである。それゆえ制作者と観照者の緊張関係、大衆と知識人の緊張関係は階級闘争の深化の過程の中で昇華され、止揚される。もちろん、依然として両者の緊張関係は残るものの、それは階級闘争の一局面として措定され、解消が約束されているものなのだ。

このように、村山にとって福本イズムは、あのリアリズムからの防波堤として機能するとともに、制作者と観照者、知識人と大衆の緊張関係を緩和するものとして作用した。しかしながら、既に述べたように福本イズムはコミンテルンの批判により急激な退潮を余儀なくされている。そのあとに来たものこそ、社会主義リアリズムだった。

4. 村山の「発展的リアリズム」と戸坂潤

村山と戸坂潤は開成中学、一高の同級生であり、実のところ、若き日の村山が哲学に向き合うきっかけになった一つがこの交友であった。とりわけ、ニーチェとの出会いは戸坂によって引き起こされたものであることを

村山は再三にわたって認めている³⁶。しかしこの交友は淡いものでしかなく、再び交友を結ぶようになるのが、彼が新協劇団を立ち上げた1934年頃のことである。そして、この時期にプロレタリア芸術運動を席卷しはじめていたものこそが社会主義リアリズム論であった。

いわゆる社会主義リアリズムは30年代初頭からソ連で提唱されはじめ、34年の作家同盟規約で「基本的方法」として規定されるに至った。同時に、「現実をその革命的発展において、真実に、歴史的具体性をもって描く」こと、「現実の芸術的描写の真実さと歴史的具体性とは、勤労者を社会主義の精神において思想的に改造し教育する課題と結びつかなければならない」ことが提示されている。ここにおいてついに、あの二重に意味付与された「リアリズム」が前面に立ち現れることになった。制作者は自らの作品を写実にもとづいて描くことが要請されると同時に、それは素朴な実在論を前提にした方法論でなければならないことが明確になったのである。

日本において社会主義リアリズムは1933年頃から紹介され、これを受けて社会主義リアリズム論争が生じた。複雑なこの論争の全体像を提示することはできないが³⁷、この論争の口火を切ることになった徳永直の「創作方法論上の新転換」（1933年）をまずは確認していこう。

徳永はこの論文においてプロレタリア作家たちの“方法”を激しく批判している。彼はここで、「(前略) ぼくが追求したいのは、(中略) その方法の問題だ。その主観的、観念的態度だ。この作品(喜司山治の『子』：註仁井田)は、現在のプロレタリア作家がもつ、大きな癌の、その代表的

36 村山知義『演劇的自叙伝 1』、p.248-249。戸坂の名は本書において頻繁に登場している。

37 社会主義リアリズム論争においては、プロレタリア文学においてしばしば問題にされた政治主義、つまり階級闘争に資するべき作品を書かねばならないのだという要請をめぐる問題なども「形式」と「内容」にまつわる重要なテーマとなっていく。しかしながら、本稿においてはその点を議論することができないことを附言しておく。

なものだ。まずスローガンを持ち出し、理論を考え、それからそれに適当するような（現実はそのようなものはあり得ないのだが）人間やきれっぱしを拾い集めてくるやり方だ³⁸と主張し、それがいかに「客観的現実とはおよそ縁遠い」³⁹ものであるかを論難する。要するに彼らは現実の、リアルな人間を描くことができず、観念的な「階級的人間」⁴⁰しか描けていないというのが徳永の言わんとするところなのである。この状態が続くようであれば「作品は『ピラ』のようになり、作家は大衆からまったく孤立するであろう」⁴¹。

彼の主張は二重に意味付与された「リアリズム」の反対物であるように見えるが、実は必ずしもそうではない。ここで問題になっているのはリアリズムという形式の過剰からくる作品の説得力の喪失というよりも、むしろ、作家における「リアリズム」の不足そのものなのである。徳永は興味深いエピソードを紹介している。「作家中野重治は、ぼくの知人のある農民運動家から、小説の材料を貰った。そしてそれを如何に描くか、というよりはいかに描かねばならぬかについて、即ち階級的分析を、ぼくの書齋で三人で二夕晩も討議したのであった。それにも拘らず、三日たち一週間経っても、彼は一筆もはこべない。彼は率直に、ぼくにその苦しい心境を語ったのである。そこでぼくはこうすすめた。 - なるべくその材料にちかような農家をえらんで、半月でも一週間でもトまってきてはどうか...と」⁴²。中野重治のような知識人と、農民に代表されるような大衆との断絶を前にして、徳永は大衆に関する中野の "認識不足 = 「リアリズム」の欠如" に言及するのである。ここには、知識人こそが大衆に学ばなければならない、そして大衆から学んだ「客観的事実」をもとにして、それを写実

38 徳永直「創作方法上の新転換」(1933) (平野謙、小田切秀雄、山本健吉編『現代日本文学論争史 中巻』(新版)、未来社、2006)、p.271.

39 同上

40 同、p.273.

41 同、p.278.

42 同、p.277-278.

的に描かなければならないのだという視点が内包されている。知識人と大衆、制作者と観照者の関係は反転し、知識人は大衆に学ばねばならず、制作者は観照者に学ばねばならないという問題意識があらわれてくるのだ。二重に意味付与された「リアリズム」の本格的な到来は、知識人と大衆、制作者と観照者の立場の逆転をもたらした。

このことは久保榮の「社会主義リアリズムと革命的（反資本主義）リアリズム」（1935年）からも確認することができる。久保によれば、ソ連における社会主義リアリズムは当然のことながら日本にも適用されねばならないとし、日本とソ連は革命の進展速度が異なるのだからそれぞれが直面している課題を分けて考えるべきとする（久保にとってはそのように主張しているとしか見えなかった）中野重治や森山啓を激しく批判した。その上で彼は芸術における上部構造と下部構造の問題に関して、「社会主義リアリズムが先行芸術から継承した表現形式を、新しい内容によって急速に発展させるためにこそ、藝術的上部構造の下部構造への順応を最大限に促進させるためにこそ、全世界の藝術的遺産の組織的総合的再検討とその余すところのない批判的摂取との問題」⁴³ が重要であるとする。しかしながら、これは決して芸術が下部構造に従属するものだということを意味するものではない。むしろ「その逆の作用、すなわち芸術が経済的基礎に及ぼす変革的作用を念頭に置いていなければならない。基本的には、経済的基礎に依拠しながらも、芸術は特殊の法則にしたがって発展する」⁴⁴ のである。

用語法こそ異なるが、実のところ久保の主張は徳永の主張とさほど違わない。創作上の方法論がマルクス主義的であればすなわちその作品がマルクス主義的になるというわけではなく、作家はプロレタリア文学に先行し

43 久保榮「社会主義リアリズムと革命的（反資本主義的）リアリズム」（1935）（平野謙、小田切秀雄、山本健吉編『現代日本文学論争史 中巻』（新版）、未来社、2006）、p.340.

44 同上

てあらわれた表現形式を（批判的にではあるが）活用しなければならないのだ。芸術においてそれが可能であり、むしろそうしなければならない理由は、芸術は特殊の法則に従って発展するからなのである。そして久保によれば、「社会主義藝術に課せられた、大衆の意識性の引き上げという重大な任務は、無階級社会の建設」⁴⁵ にとってきわめて重要であり、それを達成するためには世界観を磨くこととともに「技術」⁴⁶ を磨くことが求められるのである。作家にとっての技術とは、当然のことながら作品を充実させる手腕であり力量であろう。ではどのようにすれば作品を充実させることができるのか。久保はこの論文においては明確に述べていないものの、「その（社会主義藝術に課せられた任務を果たす：註仁井田）ためにこそ、レーニン主義的な反映論の具体化としての、言葉、形象、テーマ、コムポジションなどの製煉が、藝術にとって何よりも必要」⁴⁷ なのであるという言葉がそのヒントになる。技術を充実させるには「レーニン主義的な反映論」にもとづき客観的事実を身につけねばならないだろうし、そのためには客観的事実が存在するところである（はずの）大衆にこそ学ばねばならない、ということになるだろう。

もちろん久保は制作者の主体性を否定しているわけではない。むしろ制作者は形式に拘束されるべきではないと考えている。しかしながらそれは「レーニン主義的な反映論」からも自由であってよいという意味では決してない。「藝術に於ける個人主義、小市民的自由主義の認容であってはならない」⁴⁸ のだ。

実はこの論文において、久保は村山を激しく批判している。「われわれの演劇の領野に於いても、国際反資本主義演劇運動についての正しい理解を欠いた秋田雨雀・村山知義らの『新劇合同論』によって、吾々の方向転

45 同上

46 同、p.341.

47 同、p.340.

48 同、p.343.

換の意義は全く押し歪められ、今日の混乱を招くに至った」⁴⁹と述べているのである。久保には村山の主張がおそらくは個人主義、小市民的自由主義として映っていたのだろう。では、村山はこの当時、どのような主張をしていたのだろうか。

村山がこの時期に提示した主張は「発展的リアリズム」論であった。論文「進歩的演劇のために」（1935年）によると、「シエストフ的不安」という時代状況の中、「われわれは不安と懐疑との、合理的な解決を確信する。われわれはかかるリアルを芸術的に形象化することをわれわれの任務として担う」⁵⁰とする村山は、「A、進歩的、芸術的に良心的な、B、観客と妥協せぬ、C、演出上に統一ある演劇の創造と提供」⁵¹をスローガンとして掲げる。特にBについて村山は、「私は大同団結の提案書において、いい芝居であれば即ち大衆である筈だ、というような、芸術の大衆化論の卑俗化に抗して『最大多数の大衆は意識的文化的に最低の水準にある』という残念な事実注意到注意をうながしたのである」⁵²と述べており、本公演と通俗公演の二本立てにすることを、その骨子としたのである。

シエストフの『悲劇の哲学』が日本語に翻訳されたのは1934年であるが、この書は当時の青年知識人層に大きな影響を与えた。マルクス主義をはじめとする理想や進歩への確信が、シエストフによって根底から揺さぶられてしまったからである。社会主義リアリズムが日本にもたらされたのはまさにこの時期であった。だからこそ村山は、「不安と懐疑との、合理的な解決を確信」と宣言してみせねばならなかったとともに、それを芸術の任務とした。

また小林秀雄は「レオ・シエストフの『悲劇の哲学』」（1934年）にお

49 同上

50 村山知義「進歩的演劇のために」（野村喬、藤木宏幸編『近代文学評論大系第9巻 演劇論』、角川書店、1972）、p.263.

51 同、p.268.

52 同、p.278.

いて、シェストフの最大のポイントとはマルクス主義といった理論で糊塗されることのない生々しい現実、リアリティをわれわれの前につきだして見せたことにあると主張している。これは逆に言えば、生のリアリティの中で生きている大衆に対して、知識人はそこから逃げているという批判でもありうる。したがって村山はこのような批判にも答えねばならなかった。それがゆえの宣言ではあったが、しかしこうした問題意識はまさに知識人のものであって大衆のものではありえない。そして村山自身、あくまでも制作者、知識人の立場からの社会主義的な啓蒙を重視していたように見える。

このような姿勢を堅持する村山の主張に対しては、大きな批判がわき起こった。A、Cというスローガンに対しては、ブルジョアのリアリズムとの差異があまりにもあいまいであると批判を受けた。そしてなによりもBについては、演劇で示されるリアリティが現実の本質に触れたものであるならば、リアリスティックな観客層の支持を必ず受けるはずだという批判を受けたのである。この後者の批判、Bのスローガンに対する批判こそ、あの二重に意味付与された「リアリズム」にもとづく批判にほかならない。村山が「過ぎゆく表現派」において批判した第三の限局、「感動 - 感覚 - 作品 - 感覚 - 感動」という一連の流れへの素朴な信頼にもとづく批判である。既に見てきたように、村山にとってこの批判を受け入れることは、制作者と観照者、双方の主體的な営みを否定することにほかならず、そして大衆に対する知識人の教導という役割の放棄につながりかねないのである。

興味深いのは、ここに至ってもなお村山の立場は制作者としての主體的自由の強調に向けられていたということであり、演劇における "近似的" 反映論にもとづく理解に対して懐疑的であり続けていたということである。しかしながら福本イズムが退潮し、社会主義リアリズムが荒れ狂っていた状況の中で、なぜ村山はこうした立場をとり続けることができたのか。ここにおいて考慮されねばならないのが戸坂潤の思想なのではないだろうか。実際、村山の考え方と戸坂の思想にはある種の類似性が見られるのであり、したがって、村山の立場の背景を理解するには、戸坂の展開した主張を顧

慮する必要があると思われるのである。

戸坂は1929年に『科学方法論』を著したが、そこで積み残していた「社会科学に関する科学論」の序説として構想された⁵³のが『イデオロギーの論理学』（1934年）である。そこでこの著作を確認していくことにしよう。

戸坂は「『性格：概念の理論的使命』という章において、「性格」という鍵概念を導入する。「本質は常に、人々によってどう見出されようとも結局に於てはそれとは独立に、事物それ自身に具わっている処の、根本的な性質を意味する」⁵⁴ ものであり「本質は正に一つの物自体 之こそ言葉通りの事物の本質ではないか 概念に帰着する処に特色をもつ」⁵⁵。それに対して「性格」は「与えられた刻印」⁵⁶であり、「性格は（中略）事物が有っている関係を離れて任意な性格を刻印することは許されない。仮にそれを許すとしたならばそのような性格は結局性格としては受け取られないであろう。それは性格概念自身に矛盾するからである。処がその事物それ自身に固有でありながらそれにも拘らず性格は、その事物それ自身から一応離れ得る性格を有っていないなくてはならない、同一の事物が様々な性格を有つものとして現われ得たからである」⁵⁷と述べられる。

ここにみられるのは戸坂の周到さである。レーニン流の"近似的"反映論に従えば、本質は人によってほぼそのまま的確に見出され得るということになるが、戸坂にとって、これはあまりに首肯しがたい考え方である。認識論の歴史をたどってみれば、この立場がヒュームの懐疑主義に対抗できないことは明らかだからだ。しかしかといってマルクス主義に接近して

53 戸坂潤『イデオロギーの論理学』（『戸坂潤全集 第二巻』、勁草書房、1966）、p.4.

54 同、p.8.

55 同上

56 同上

57 同、p.7-8.

いた戸坂にしてみれば、ここで観念論的な解法を取るわけにもいかない。そこで、導入されたのが「性格」という概念だと言えよう。「性格はそれみずからに人々への関係を含んでいる。それは人々と事物とを媒介することが出来る。事物は之によって人々にとって通達し得るものとなる、性格は通路を有つ。もし本質であるならば人々がそれへ通達するためには何か本質以外のものに頼らなければならないであろう、例えば現象がそれであるであろう。性格は之に反してみずから通路を用意している。人々は性格を性格に於て知ることが出来る」⁵⁸ のである。

ここで思い出されるのがマッハやボグダーノフの主張である。彼らは実在論と観念論という二元論の隘路を突破するために「要素」や「経験」という概念を導入した。これによって素朴な実在論を回避しつつも事態を実在論的に扱うことができるようになったわけだが、戸坂の「性格」はまさにマッハやボグダーノフの「要素」や「経験」と同じ役割を果たしている。というのも、「性格」が「通路」をもつということは、「性格」の相互関係の束がわれわれの認識を形成していると考えることができそうだからである。もちろん、戸坂の主張とボグダーノフの主張には大きな開きがあるし、戸坂自身、ボグダーノフに対しては批判的な態度をとり続けているが、「経験」、「性格」が共に、その概念の導入によって物自体 - 現象という二元論に悩まされることなく、事物を実在論的に扱いうる道を開いているという点は注目に値するだろう⁵⁹。

58 同、p.8.

59 実はこのことは、戸坂がディーツェンを高く評価していることから裏づけられる。「フベリョート」は「人間には宗教が必要である」、これを我々は以下のように宣言することによって合理的な言葉へと翻訳してみたい。「人間にはシステムが必要である」。(中略)要するに、(システムとは)人間が多様なものに多様な名前を付与するということである。システムを持つということは、やり方を見つけることができること、事物を分類することができることを含意する」というディーツェンの主張を好んで引用し、ここを起点として素朴な実在論の超克を目指していた。このシステムは戸坂の中では「階級的論理」という概念に結実するが、これは同時に、「論理の政治的性格」を補強する材料となっている。同、p.94を参照。

次に、「科学の大衆性」という章を確認していくことにしたい。彼はここで大衆概念を圧倒性（言い換えれば数の多さ）と低質性（言い換えれば質の低さ）によって規定する。それゆえに「大衆とは何等か、甘やかされた俗衆か、思い上った愚衆でもあるかのように見える」⁶⁰ という問題が生じることになる。デモクラシーに対するプラトンの嘆きを思わせるような語句であるが、もしこれが正しいとすれば大衆は唾棄すべき存在でありそれゆえに大衆 - プロレタリアにおける革命という唯物史観的なパースペクティブそのものが放棄されねばならないだろう。当然、戸坂はこのように論を進めることはない。代わって戸坂はこの理由を、大衆が組織化されておらず「多衆」と化していることに求める。組織されていない大衆は科学からはほど遠い場所に置かれるのであって、大衆は組織化されることにより科学化されねばならない。よって、「多衆が組織化される時、その圧倒性は反対物に転化するどころではなく、却って顕揚されることは言うまでもない。統制と計画とを持った圧倒性が茲から出現する。この統制と計画とを導き入れることによって、圧倒的に随伴した多衆の低質性こそは、反対物へ転化せしめられるであろう。と云うのは、茲で平均性——低質性はその語尾変化であった——は、もはや単なる平均性ではない、何故なら、平均性は平均性に違いないがそれは切り下げられた平均ではなくして、却って引き上げられた水準をこそ意味して来るのだから。多衆は組織化されればされる程その水準を高める、その圧倒性が高められる所以である。（中略）多衆は従って今や、大衆とならねばならぬ」⁶¹。そして「大衆のこの不断の組織性を特に代表している概念」⁶² が「前衛」⁶³ にほかならないのである。

戸坂のこの主張は、知識人と大衆の問題を「前衛」による組織化によつ

60 同、p.81.

61 同、p.84.

62 同、p.85.

63 同上

て解決していこうとすることにその特徴がある。レーニンの前衛党論を思わせるような主張であり、これは社会主義リアリズムの公式とも必ずしも矛盾するものではないのだが、いずれにせよ、ここにおいてようやく、「観客と妥協せぬ」という村山の主張をあとづけることが可能となるだろう。村山が「観客と妥協せぬ」と主張した理由は、観客の“低質性”に端を発するものであるからだ。「最大多数の大衆は意識的文化的に最低の水準にある」ということは、とりもなおさず大衆が「多衆」にしか過ぎないということの意味する。それにたいして制作者、知識人は「前衛」の役割を果たして大衆を組織化せねばならない。また、演劇で示されるリアリティが現実の本質に触れたものであるならばリアリスティックな観客層の支持をうけるはずだという村山に対する批判は、戸坂の立場からすればそのように述べられる「本質」ではなく、「性格」こそが問題なのだということになるであろう。そして、「人々は性格を性格に於て知ることが出来る」からこそ、不安と懐疑に対する合理的な解決を確信するという「リアルを芸術的に形象化することをわれわれの任務として担う」ことに意味があるのである。

もちろん、戸坂と交遊した村山が、直ちに戸坂の影響下におかれたと断じることにはできない。しかしながら、戸坂の主張が村山の制作者としての自由を擁護する論理たり得ることもまた、否定できないであろう。村山は、今度は戸坂の主張を援用することによって自らの立ち位置を確保しえたのではないだろうか。

5. まとめに代えて

本稿は村山知義の芸術論に焦点を定め、その展開を福本、戸坂を援用しつつ考察した。村山の転回は決して村山個人にだけあてはまるものではなかったと考えられる。当時のインテリゲンツィア、とりわけ新カント派以降の認識論の影響を濃厚に受けた人々にとっては、唯物史観へと自らを従属させることは決して容易ではなかったはずである。しかし彼らはレーニンの“近似的”反映論に対しては懐疑的であったまま、マルクス＝レーニ

ン主義にたどりつこうとした。それがゆえの問題が村山には典型的に現れているのである。

そしておそらく "近似的" 反映論は、プチブル的体質の知識人は否定されるべきであり、プロレタリア、大衆のあり方そのものをそのまま受け入れ、帰依しなければならないのだというマルクス主義者そしてその同伴者たちの確信を認識論的に裏づけるものとして機能した。客観的真理は大衆にあるのであり、知識人はそれを模写し自らのものとせねばならないという思考回路が形成されていく。村山や福本、戸坂は "近似的" 反映論に批判的であったがゆえに、制作者あるいは知識人の主体性を守ろうとし続けたが、日本における社会主義思想の展開は、彼らを少数派の地位に押しやったのである。

そしてこの、知識人と大衆の問題は、戦後になっても依然として問題になり続けた。とりわけ戦後において導入されたデモクラシーは、大衆に対する知識人の立ち位置をより複雑化させた。そのひとつの極端な例が吉本隆明であった。もちろんその認識論は単純な "近似的" 反映論にもとづくものではないにしても、"大衆の原像" の背景に柳田國男のような民俗学的視点の影響のみを看取するのではなく、戦前からのプロレタリア芸術運動との関連も考慮されるべきように思われるのである。

本稿においては論が散漫になりすぎたことは否めないが、以上のようなロシア・マルクス主義の認識論的な流れをふまえてプロレタリア芸術運動を定直し直すことは、決して無駄ではないと思われる。これらを念頭に置いてこそ、戦後に連なるような、知識人と大衆の緊張関係という日本の政治思想における中心テーマを改めて、包括的に論じることが可能になるのではないだろうか。

* 引用文においては断りなく旧仮名遣い、旧字体は現代仮名遣い等に改めてある場合がある。また、本稿は2008年における京都工業繊維大学の研究会発表を大幅に加筆・修正したものである。伊藤徹教授をはじめとする研究会のメンバーに感謝申し上げたい。