



# HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ロシア・アヴァンギャルドにおけるイデオロギー活動 : <機能>・<環境>・<世界感覚>
Author(s)	大石, 雅彦; Oishi, Masahiko
Citation	スラヴ研究, 36, 21-45
Issue Date	1989
Doc URL	<a href="https://hdl.handle.net/2115/5178">https://hdl.handle.net/2115/5178</a>
Type	departmental bulletin paper
File Information	KJ00000113297.pdf



# ロシア・アヴァンギャルドにおける イデオロギー活動：〈機能〉・〈環境〉・〈世界感覚〉

大石 雅彦

## I

歴史というものがさまざまな歴史物語からなる複雑なフィクションであるとしても、人文諸科学の成立以前から現在にいたるまで、母体概念として生きながらえてきたことはまちがいない。また、その内部に当の母体と同じくらいしぶとく生きつづける概念として、われわれは、国家、家族、芸術といったものを知っている。これから述べることになる〈イデオロギー〉も、F・ベーコン、デステュット・ド・トラシー以来、着々と歴史の一部として成長してきた概念である。D・ベルのいうイデオロギーの終焉以後、小さな歴史物語が競合する状況を迎えることになったとはいえ、一つ上のレベルからみれば、これとて、脱コード化の相対的流れからなる、一つのイデオロギーといえよう。いささか極端かもしれないが、その社会に、物と意識（言語）の生産、消費、分配、交換（流通）が存在するかぎり、そこではいつも、イデオロギーはアクチュアルな問題となりうる。

さて、ロシア・アヴァンギャルドにおいて展開されたイデオロギー活動とその形態を論じる前に、ここで型どおり、マルクス／エンゲルスの復習をしておきたい。これが単なる形式的手続きでないことは、これからの論述で明らかになるだろう。

【ドイツ・イデオロギー】『経済学批判』で定式化されたイデオロギーとは、広くは、国家、法体系、種々の社会制度などの上部構造のすべてを、狭くは、「社会的意識形態の体系」（理論的所産、観念形成体）を意味するものであった。その際、イデオロギー=意識の諸形態には必ず言語がつきまとい、その言語は、社会的交通によって規定されていた。そして、官吏、聖職者、法律家、軍人、学者、芸術家、教師などは、イデオロギー的諸身分に属する者——イデオロークとみなされた。

こうしたマルクス／エンゲルスのイデオロギー観を直接ひきついだのが、バフチンである<sup>1)</sup>。彼は『ドストエフスキイの創作の諸問題』（1929）においてイデオロギーの歴史ともいべき言説史を試みているし、その原基ともいえる発話の理論は『マルクス主義と言語哲学』（1929）にみることができる。これらによって、イデオロギーの生態はさらに鮮明になった。

まずは、彼の包括的な定義をみてみることにしよう。

イデオロギーという言葉によってわれわれが意味しようとするのは、人間の脳髄における、社会的現実および自然の反映と屈折であり、脳髄は、言葉、絵図、線、ある

いは何らかの記号形態をとおして、それらを表現し定着させる<sup>2)</sup>。

ここには、現実→イデオロギー→表現という過程が示されており、イデオロギーが現実と表現を媒介するものであることがよく分る。したがって、現実が表現を獲得するためにはイデオロギーが欠かせないし、表現はイデオロギーによって初めて現実を捉えることができる、ということになる。ここで注意しなければならないのは、現実存在がイデオロギーを通して表現=記号形態を規定していることはまちがいないとしても、あくまでもそれは大前提として存在するのであり、その規定も遠大で複雑な迂回路を介してなされる、ということである。むしろ、「記号形態」を直接規定しているのは発話にかかわる現実の人々の「社会組織」、「相互作用」なのだ。この意味で、記号にとっては、社会の物質生産の諸関係よりも、生産・消費に携わる人々の〈交通〉の方が重要な要因といえよう。そもそも、バフチンにあって存在が記号を規定するとは、存在が質を異にする記号に「移行」することを意味し、その過程において、存在は「真に弁証法的な屈折」をこうむる。この「屈折」(イデオロギーの形成)は記号の「物質的実在」と「内容」との両面において行なわれる。こうしたことを、バフチンは方法に関する禁止事項として、逆方向から3つにまとめあげている。

- 1) イデオロギーを記号の物質的実在からひき離してはいけない。
- 2) 記号を社会的交通の具体的形式からひき離してはいけない。
- 3) 交通とその形式を、それらの物質的土台からひき離してはいけない<sup>3)</sup>。

バフチンのイデオロギー論の特徴は、その中心に言語記号論をすえたことに求められ、その姿勢はイデオロギーに先だつ社会心理においても、貫かれている。個人において、外化される言葉以前に内的発話としての意識段階があるように、社会においても、イデオロギーをとりまくようにして社会心理が存在する。バフチンはイデオロギー的産物の可能態としてある社会心理を、「あらゆる形態の安定したイデオロギー活動を全面的にとり囲む、多様な発話行為の自然現象」とみなしている。結局、言語、イデオロギー、心理は緊密な「三位一体」をなし、個人的な発話、意識はつねに社会的交通にさらされていることになる。そして、イデオロギーと心理=意識のあいだにおいては、たえず、現実態と可能態の直接的同一性が演じられている。

心理体験、それは外的なものになりつつある、内的なものであり、イデオロギー記号とは内的なものになりつつある、外的なものである<sup>4)</sup>。

心理とイデオロギーの相互作用は、見方をかえれば、それぞれの自己否定の身振りとも映る。事実、バフチンはつぎのような言い回しをしている。

心理はイデオロギーになろうとして、自己を解消し消滅するのだが、イデオロギーは

心理になろうとして、自己を解消する<sup>5)</sup>。

バフチンは言葉による社会的交通を軸にすえることで、確かに、社会と個人、イデオロギーと心理の境界をみごとにとり払い、それらの同質性を明らかにしたのだが、現実におけるイデオロギーの役割、それがいかにして承認され強制力をもつにいたるのかについては、依然として不明である。この承認の手続きについては、どうやら、イデオロギー論の現代的展開をみた方がよさそうだ。われわれはここで、アルチュセールの『イデオロギーと国家のイデオロギー装置』を援用することにしたい。

アルチュセールは階級社会にかぎり、しかも科学を対極にすえながら、イデオロギーを論じていくのだが、その論旨はあらゆる社会構成体に通じるとみなしてよいだろう。

まず、彼は国家が生産の諸条件を再生産するにあたり、国家の抑圧装置と国家のイデオロギー装置が不可欠だと主張する。これは、生産の多回過程のなかでは、上部構造が土台を延命させる鍵を握っており、土台への逆規定が可能であることを示している。ここにいる抑圧装置とは、軍隊、警察、裁判所などの公的な領域にあって暴力的機能を行行使するものをさし、イデオロギー装置とは、私的な領域にちらばって説得・承認のメカニズムを稼働させる、学校、教会、マスメディア等をさす。こうした前提にたつて、イデオロギーの基本テーゼが二つ提出される。

第一のテーゼ——イデオロギーは諸個人の存在の<sup>レエール</sup>現実的諸条件にたいする彼らの<sup>イマジネール</sup>想像的關係を表わしている<sup>6)</sup>。

すでにバフチンにおいて確認したように、イデオロギーは現実を捉えるために現実にかげられる網のようなものであった。ここでも、それは個人がになっている現実的条件を認識するためのフィルターの役目を果している。重要なのは、個人の存在と現実的条件との関係がイデオロギーの認識網をとおすと、想像的にならざるをえないことである。イデオロギー（アルチュセール自身のいう「文化の法」と呼びかえてもよい）が想像的關係をあらわすのは、現実存在である個人とイデオロギーの関係が、鏡像的（想像的）であるからだ。アルチュセールはラカンの用語を借りて、二者の双数的関係を説明しようとする。それによれば、絶対的な主体（*Sujet*）であるイデオロギーは現実の個人に呼びかけて己れを承認させながら、個人を一人の主体（ *sujet* ）に変えていく。個人は *S* を承認し、*S* の似姿である *s* になることで  $S=s$  を実現し、自己をイデオロギー的に再認する。ところが、この再認は、イデオロギーと主体の母子的一体化のなかで、現実的諸条件の<sup>ルコネサンス</sup>否認をも同時に実現することになる。イデオロギーに埋没することで現実を認識するこの仕方を、アルチュセールは想像的といっているのである。

ここで二点修正しておかなければならない。一つは、中心的イデオロギーの下に個人が主体としてまとめられない事態もありうるということだ。たとえば、分裂的イデオロギーや不定のイデオロギーの下に形成される分裂的主体や不定の主体などは、すぐにも思いつく。もう一つは、アルチュセールのいうスピノザ主義やマルクス主義も一つのイデオロギー

にすぎないとしたら、イデオロギーの外部、想像的關係の外にある現実などないことになる。イデオロギーが再認、否認の作用を同時に行なうからには、イデオロギーと科学を対置させて認認論的切断をおしすすめるのではなく、イデオロギーに身を浸し、その場から否認された領域について語りつつ、向う側へ脱けでるしかあるまい。それは、言語と世界の関係に似ている。世界が言葉による交通に依拠している以上、言葉の地平にたつて世界を語っていくしかない、という。

二番目のテーゼはつぎのようになっている。

第二のテーゼ——イデオロギーは物質的な存在をもっている<sup>7)</sup>。

この「物質的」という言葉がさまざまな様相<sup>モダリテ</sup>を有するにしても、テーゼの意味するところは明白で、イデオロギーは觀念の集合体ではないということだ。すなわち、イデオロギーは、「物質的」イデオロギー装置によって決定される「物質的」儀式の調整をうけた、「物質的」慣習<sup>プラチク</sup>のなかで、「物質的」行為<sup>アクト</sup>となる。パフチンにひきつけていえば、「物質的」儀式、慣習はさまざまな発話行為<sup>スピーチ・アク</sup>の自然現象（社会心理）、「物質的」行為はイデオロギー活動ということになるだろう。それはさておいて、アルチュセールのいいたいのは、イデオロギーは觀念としてではなく、社会的慣習、社会的行為として実在する、ということである。したがって、この「物質性」は社会的交通の種々の審級に翻訳できることになる。

アルチュセールのイデオロギー論の具体的な反響はいたるところに聴くことができるのだが、その中でも、1970年前後に、『シネティック』と『カイエ・デュ・シネマ』のあいだで交された論争は、今日でも学ぶべきものが少なくない。映画のイデオロギー、技術、主体、効果、手法等をめぐってなされた、コモリ、ウダール、ボードリイらの論争は、1968年5月の〈事件〉とアルチュセールの〈理論的实践〉に触発されたものであるだけに、とかく狭義のイデオロギー（政治的、しかもブルジョアの）に終始しがちではあるが、そこには、あらゆる時代の芸術の制度性を暴く発見と糾弾の声を認めることができる。彼らの態度<sup>ポジション</sup>は、たとえば、コモリ／ナルボニが引用しているアルチュセールのつぎの言葉に要約されている。

イデオロギーというのは、受容され経験された文化的対象のことであり、この対象は人間が気づかないような過程によって根底から人間に働きかける<sup>8)</sup>。

したがって、彼らが「リアリティ」とは支配的イデオロギーの表現以外の何ものでもないという結論を出したからといって、驚くにはあたらない。

ここでは、論争のなかからウダールの『現実的なものの効果』<sup>9)</sup>をぬきだして、イデオロギーと表現の関係をみてみたい。ウダールが近代絵画を例にとって解明したのは、表象システムがいかにして、事物の「現存性」=事物が「<sup>エトル・ラ</sup>ここにある」という効果（パルトのいう）を実現するのかということである。彼はまず、近代絵画の表象システムに潜む二つの効果を指摘する。1) 現実<sup>レアルテ</sup>の効果——それ固有の絵画コードによって産出される

フィギュレーション 2) 現実的なものの効果——観る者をまきこみながら造形表現をフィクションとして組織する表象=上演。1)の現実の効果とは、現実がパースペクティブのようなコードによって象徴化された結果生じる効果としかかえてもよい。2)の現実的なものの効果は、ベラスケスの『ラス・メニナス』が典型的に示しているように、造形表現のなかに不在の主体の痕跡が書きこまれることによって、観る者とこの不在の／絵画の外に設定された主体とが一体化するさいに生じる。そのとき、観る者（個人）は言表の主体として形成されたことになり、彼は造形表現に自己をとりまく、いわばなまの現実的なものを投影することで語る主体となる。二つの効果の重なりの上に、近代絵画の表象システム、イデオロギーが成立しているわけである。したがって、あるイデオロギーから逃れるためには、二つの効果を失効させなければならないことになる。特定のコードによって産出される意味効果を拒否すること、そして観る者を表象の舞台にひきこんで主体=演者としめないこと。これは近代以降の一見システムをもたないようにみえる表象「システム」にも、それが芸術というイデオロギーの枠内において認知を求めるかぎり、あてはまる。マリイ、ウダーラは、こうした二重の否定行為に「唯物論者」の姿を認めている。

以上、小刻みに文脈をずらしながらイデオロギーの生態をみてきたのだが、そこには共通の認識があった。すなわち、われわれの現実はいデオロギー形態によって現実から切り取られた社会的現実である、という認識である。また、社会的交通からイデオロギーが浮びでて物象化するのを可能にするのは、意識と存在を貫く「中立的な」言葉であった。ここで、自然言語の上になりたつ第二次モデル形成体系としての文化という、あのモスクワ=タルトゥ学派のテーゼが思い出される。このテーゼを援用すると、イデオロギー活動は自然言語を基礎とするモデル形成活動ということになる。これによって、言語の中立性とイデオロギー作品における言語の傾向性といったアポリアは解消されるし、二次的モデルの仮設的性格は、デマゴギーから科学までを包摂する幅をイデオロギーに与えてくれる。

さて、イデオロギーの一般的考察をおえるにあたり、最後に、ブハーリンのイデオロギー論を検討することにする<sup>10)</sup>。古典的なイデオロギー論として、これほど繊細で体系だった構築物はないし、のちに述べる構成主義建築やトレチャコフとの関連からも、これは外せない。

ブハーリンは『経済学批判』を踏まえて、「〈上部構造〉とは、経済的土台の上にある社会現象のあらゆる形態を意味する」と定義したさい、そこに、いくつかの階層が存在することを認め、プレハーノフにならって、社会イデオロギーと社会心理とを区別した。彼によれば、社会イデオロギーが「思想、感情、あるいは行為の規則（規範）の体系」をさすのにたいして、社会心理は、「ある社会、階級、グループ、職業などに現存する、体系だっていないか、わずかしが体系だっていない感情、思想、気分」を意味する。社会心理とイデオロギーの「差異」は「系統化の程度」に存し、社会心理はイデオロギーに対して「貯水池」のような役目を果していることになる。言葉の意味の生成にさいして、意味に先だつ感性レベルが設定できるように、イデオロギーにおいても、それに先行する心理レベルが想定できる、というわけである。経済的土台と上部構造のあいだに位置する「社会（集会的）心理」は、すぐさま、ライヒの「性格構造」、フロムの「社会的性格」、カーディナー

の「基本的パーソナリティ構造」などを想起させるのだが、ここでは、たちあって相互の比較は行なわない。一言だけ述べるとすれば、イデオロギーをとり囲みそれに先だつ社会心理の変革、改造は、政治革命と連動する文化革命の重要な課題である、ということだ。たとえば、資本主義と商品（モノ）のフェティシズムといった、現在われわれが日常的につきつけられている問題を考えてみれば、分りやすいだろう。

ブハーリンは、「国民精神」とか「時代精神」となってあらわれる社会心理を分析して、つぎの結論をえた。ある時代には、思想や感情や気分の一定の支配的傾向、支配的心理が社会生活に浸透しており、これは社会的発展の諸条件によって変化する。さらに、この支配的心理は、全階級に分有されている一般的な心理的特性に帰着する場合と、支配階級の心理に帰着する場合とあり、ブハーリンは前者の例として封建時代の心理的特性を、後者の例としてルネサンス時代の心理的特性をあげている。とはいえ、個人の内部に像を結ぶ社会心理が、二者の重層的に決定された統一体であるのは、まちがいない。

芸術、とりわけ革命期の芸術が、こうした社会心理の変革と緊密に結びついていたのは当然であり、ブハーリンは、芸術の主要な機能を「感情の社会化」、「情動的〈伝染〉の一手段」とみなしている。彼が詩的機能と情動機能を混同していたのは否めないものの、「情動」（ブハーリンはこれに精神の運動をみていた）を芸術のドミナントとしたことで、芸術と社会心理、ひいては文化革命とのつながりが見えやすくなったのは、事実である。

ブハーリンは音楽を例にとり、「感覚、感情、イメージの体系」である芸術の分析レベルを6つ設定してみせる。1) 楽器、楽器の体系、楽譜などの物質的・資料的部分。2) 人間の組織。3) リズム、和声を含む形式的要素。4) 種々の形式を結合する方法、あるいは種類、構成原理。5) 表現の対象、いわゆる主<sup>シユジエート</sup>題の選択。6) 対立法を始めとした、上部構造のなかの上部構造としての音楽技法の理論。さらに、彼はこれら6つのレベルが発展していくための条件を8つあげているが、逐一個々の条件にふれているわけにはいかないで、その中から、3つの要素をぬきだすことにしたい。

条件の2)で、芸術の発展と社会のなかの特定の「雰囲気」との結びつきがとりあげられている。これは社会の状態、社会全体がどのような色調を与えられているのか、社会にどのような欲求、見解、感情が存在しているのかということをする。2番目の要素は、条件の7)で触れられている「環境」である。ブハーリンはテーヌの主張をつきつめながら、芸術作品の主題を規定するのは、享受者と作者をとりまく「道徳的気温」「環境」だとする。これはイデオロギーを包みこむ、いわば包イデオロギー的なものといえるだろう。3番目の要素は同じく条件の7)に登場する「機能」である。ブハーリンによれば、芸術作品の主題は、社会経済の「一機能」、生産力の「一機能」をになっており、このことは、イデオロギー活動に社会的存在が機能として入りこんでいることを示している。その意味で、「機能」はイデオロギーを貫通する貫イデオロギー的要素といえるだろう。

「雰囲気」「環境」「機能」といった要素は、イデオロギー活動の実際を検討するさい、有力な手掛りとなるだろうし、社会的存在による芸術の規定を、俗流社会学のように、無媒介で直接的なものとみなすのを防いでくれるだろう。こうした緩衝装置を生みだした背景には、折衷的で機械的だと非難されている、ブハーリン特有の方法としての〈接合〉が

働いていたと思われる。このほか、ブハーリンのイデオロギー論には、再生産過程において「上部構造」が不可欠だという指摘、精神的生産物としてイデオロギーを規定し、蓄積、生産のための消費という観点からイデオロギー作品をみなおしたこと、上部構造全体を「表象様式 *Vorstellungsweise*」とみなし、生産様式との対応関係を探ったことなど、冒険心にあふれる理論的実践が随所にみうけられる。

これまで辿った道筋のなかで、イデオロギー論のブレ、様相、あるいは深み、階層といったものがいくらかなりとも示せたと思うが、これから、この一般的前提を跳躍台にしてわれわれの実践を行なうことにしたい。

## II

ロシア・アヴァンギャルド芸術の革命性をイデオロギーの観点から読み解くこと——それがわれわれの課題であり、最初のイデオロギー的観点として、〈機能〉<sup>1)</sup>をとりあげることにしたい。建築に典型的にみられるように、機能は近代の総決算であると同時に近代からはみでる要素も秘めているため、その定義も自ずと幅をもたざるをえない。機能という概念の出自を尋ねると、19世紀70年代の科学方法論にいきつくことになるものの、芸術におけるそれが都市文化と緊密に結びついていたことは、明らかである。加速する運動にひきゆがみ、ノイズにみちあふれた都市、ガラス、鉄、コンクリートなどの新素材がむきだしの姿をさらし、情報メディアのネット・ワークを築きつつあった都市——そうした都市の諸々の層が機能という言葉に抽象されていった過程は想像に難くない。したがって、機能にこめられている意味はかなり多様であり、少なくとも、ロシア・アヴァンギャルドには二種の機能が認められる。

まず、機能という言葉から思い浮ぶのは、トゥイニャーノフ／ヤコブソンが『文学研究と言語研究の諸問題』(1928)において定式化し、プラハ構造主義において結実する例の機能である。トゥイニャーノフ／ヤコブソンが、「機能という観点から研究するとき初めて、文学で用いられている文学内の素材も文学外の素材も、科学的研究の軌道内にひき入れることができる」といったとき、彼らの頭には、体系をなす構造内で諸要素が機能によって結ばれているという構図があった。すなわち、ここにいう機能は要素の相関関係ともいいかえがきくものであり、文学テキストのなかに機能をもちこむことで、個々の要素の個別的な性格ではなく、それが体系にしめる位置、構造のなかでどういう働きをしているのかが問われることになった。彼らがこのことによって、共時態と通時態、詩学と文学史の分裂に終止符をうとうとしたのはよく知られているが、『新レフ』の編集部が論文につけた註は、この転位が社会学的原則をめざすものであったことを教えている。

「なぜ」という古い学問の問いに代わって前面にでてきたのは、「何のために」という問題(機能の問題)である。研究しなければならないのは、構成・構造的機能(文学的事実を形成する要素の機能)ばかりでも、種々のジャンルのもつ文学内の機能ばかりでもなく、さまざまな時代の文学系列のもつ社会的機能もそうである<sup>2)</sup>。

ここには、機能がもつ二つの側面が語られている。一つは、目的遂行のための働きということ、一つは、機能にはいくつかの種別が存在し、ふつう文字テキストは種々の機能が相争う場となっている、ということである。この未完成な機能概念をきたえあげて、ヤコブソンが6機能図式を完成し、ムカジョフスキーが美的機能を体系化したことは、くり返すまでもないだろう。

トゥイニャーノフ／ヤコブソンが提出した構造と対をなす機能は、容易にタイポロジーと結びつく。事実、プロップはフォークロアの筋を構成している行動タイプを31の機能にまとめあげた。これは機能が機能として成立するには、行動の質を均一にしなければならないということをよく示しており、その一步先には、合理主義、要素主義が待ちかまえている。〈構造——機能〉という抽象が一步まちがうと、悪しき合理性、均一性に陥るのが事実だとしても、トゥイニャーノフの『文学の進化』(1929)のように類いまれな力動性を今もって保持している論考があるのも確かである。結局、〈構造——機能〉を生かすも殺すも、そこに設定する結合、関係、連関の質の問題ということにはならないだろうか。したがって、なめらかに作動する抽象機械をそこに想い描いてはいけないのである。

シクロフスキーの創案にかかる〈異化〉という概念も、機能めきでは語れない。ある対象を日常の文脈からずらすことによって生じる異化は、ピカソがパピエ・コレで試みた事物の機能転換、ロートレアモンのいう「解剖台上のミシンとこうもり傘」の出会いと、時代の中枢で通じあっている。ここで射程を少し広げれば、モンタージュ、コラージュがすぐにも視野に入ってくるだろう。一次的な素材を結合したり衝突させたりしてつくられる意味は、まぎれもなく機能合成の結果といえるし、モンタージュ、コラージュは素材の意味の可塑性、中性性を徹底的に活用してみせた。見方しただけでは、抽象絵画は素材の意味機能の漂白の果てに成立したとみなせよう。それは機能空間に空白という出来事をつくりだす作業だったのである。

ロシア・アヴァンギャルドにおける機能のもう一つの流れは、機能を実用性、巧利性との結びつきにおいて考えるものである。生産主義芸術が明確に示しているように、建築、工芸、デザインなどの実用を目的とする「芸術作品」において、美的形式は機能と融合した。こうした現象を、たとえばアメリカの建築家L・サリヴァンは「形式は機能に従う」と言い表わしている。実用性、巧利性が優れて社会的なものである以上、それはイデオロギーに係わらざるをえない。したがって、構成主義、生産主義芸術における機能はテクノロジーと社会生活の両面から規定されることになる。

「共産主義的都市にこそ、構成主義者の揺ぎない目的がある」とA・ガンはいつているが、そのとき彼の内では、共産主義的イデオロギー、つまり組織された機能をつなぎの糸にして、国家・都市・建築(芸術)・意識というコスモロジカルな連関が成立していたはずである。そして、ガンが『構成主義』(1922)で強調する「組織性」がボリシェヴィズムに似て単調であるのは、文字通り機械的に機械の有機性と機能をひき写しにしているからだ。機械の場所をエレクトロニクスが占めるようになり、あらゆる情報が可能態として同時に存在する今日からすれば、そこに、不均質な層の重なりと不統一な速度の組みこみが求められるだろうし、当然、コスモロジカルな連関もその統一性を失ない、ぐちゃぐちゃ

に入り乱れたものにとってかわられるだろう。

前期構成主義建築（1922-25）が「構成的効果」を追求していったのにたいして、後期構成主義建築（1926-31）は機能に焦点をあわせる。それは、つぎにあげる M・ギンズブルグの姿勢に最もよくあらわれている。

もし、機能的方法が伝統的タイプに、純粋に現代的な機能を植えつるべく、公共建築の伝統的タイプを根底から評価し直すためのあらゆる可能性を有しているならば、もちろん、機能的方法こそが、新しい社会と市民の諸関係のコンデンサーである新たな建築をつくることのできるということになる<sup>3)</sup>。

こうした社会のコンデンサーとしての建築概念の下に、線状都市案、緑のモスクワ案、工業化建築、共同住宅、食堂車、客室、パピリオン・メソッドの開発（空間をいくつかのブロックやユニットに分節し、目的・機能にしたがい廊下や橋によってつないでいくもの）と生れていくが、いずれも、テクノロジーと社会生活によって決定されたものである。

ところで、機能は流動、変形、過程といった作用、関係、活動を示す動的現象によって捉えられるのだが、ここに、機能の動的側面をあらわす格好の例がある。それは、ジガ・ヴェルトフの<sup>キノレクラマ</sup>広告映画（今日の CF にあたる）の上映をめぐる構想<sup>4)</sup>である。彼は映画制作の資金を稼ぐために広告映画を撮ることを提案していて、それはクライアントのさまざまな要求に応じられるように8種に分けられている。1) 商品をそのまま見せる最も簡単なもの（10-30メートル）、2) ニューズリールを用いたもの（10-30メートル）、3) トリックを使ったもの（10-40メートル）、4) 誇張したもの（50-100メートル）、5) 即興的なもの（50-150メートル）、6) 喜劇的なもの（100-200メートル）、7) 探偵物語仕立てのもの（1500-2000メートル）、8) 諷刺的探偵物語風のもの（1500-2000メートル）。

次に、問題の上映形式であるが、ヴェルトフは上映の場所を6種類あげている。1) 映画館、2) 広場（大きなショーウィンドウ、屋根、道路のまん中のスクリーン、歩道等）、3) 鉄道（列車の中、駅）、4) 水路（蒸気船、荷物船、沿岸における仮設映画館と移動上映）、5) 馬車による移動上映、6) 自動車による移動上映。さらに、彼はフィルム長さに応じて上映の仕方まで指定している。

ヴェルトフと広告映画の結びつきは、アレクセイエフ、ルットマンと CF の取り合せと同じくらい、奇妙な印象をもたらすかもしれないが、商品、商店、企業を対象にしているにせよ、生活と芸術の融合という点では、広告映画は彼が制作したキノグラス、キノプラウダと同一の志向をもつものといえよう。いずれも、「街路がわれらの画筆／広場がわれらのパレット」と叫ぶ、マヤコフスキの『芸術軍指令』（1918）の延長線上にある。ヴェルトフが提唱する「移動」の機動性は都市の速度に追いつくためのものであり、建物の屋根や歩道への上映という、エキスパンディッド・シネマを思わせる映像活動は、当時急激に増殖しつつけていた情報環境に映画を埋めこむためのものであった。商品に始まり街頭に至るまで生活の中を環流する広告映画は、生活環境の表面を覆いつくすことで強制的な浸透力を獲得することをめざしているのだが、それが欲望を介した意識内部の問題である

ことは、ナチスにおけるフェティシズムとイデオロギーが一体となった情宣活動が証明している。したがって、ヴェルトフが広告映画をめぐって考えたことは単なる思いつきにとどまらず、記号・意識・イデオロギーの操作に深く係わる今日的な思考だったということになる。そして、重要なのは、ヴェルトフとリーフェンシュタールを分つイデオロギーの質の違いではなく、両者をつなぐ、映像を通じたイデオロギー・フェティシズム操作の形式の共通性だといえよう。

## \*

マレーヴィチとタトリンを対置することにどれだけ意味があるのかは分らないが、コンストラクションを追求する過程で両者がいたった結果の違いには、少なくとも注目する必要があるだろう。マレーヴィチはシュプレマティズムの絵画において非対象の世界を完成したのち、アルヒテクトンによる空間構成にむかい、タトリンはキュビズム絵画のあと絵画レリーフ、反レリーフをへて、第三インターナショナルの記念塔案にいきつく。両者とも平面から空間へという道筋をたどったのだが、マレーヴィチはあくまでも幾何学的抽象をめざし、タトリンはコラージュ的構成をおっていった。一方が零の機能、機能の純化によってコンストラクションの原型を捉えようとしたのにたいして、他方はいわば開かれた無限の機能、機能の重層化によって多様な質をもつコンストラクションを実現しようとした。方向の違いこそあれ、二人の芸術家にとって、コンストラクションは現実空間を切り取る形式だったのであり、その意味でコンストラクションはイタリア未来派の力線と同じくらい重要な役目をになっていたといえよう。ここで、われわれはコンストラクションのたどった片方の道筋をおうことにしたい。すなわち、タトリンにそって機能の成熟ぶりを確認しようというのである。

1913年に、タトリンはそれまでのキュビズム期を終えて、マチエールのコンストラクション、絵画レリーフにたつする。いってみれば、それはコンポジションからコンストラクションへの移行であった。N・プーニンはこの過程を印象主義から始まる形式の変革上に置いて考え、そこに「ヴォリューム」「関係」「負荷」の増大を認めた<sup>5)</sup>。彼によれば、印象主義、表現主義、キュビズム、絵画レリーフは、それぞれ、

$$\frac{\text{スペクトル}}{\text{色彩の力}} \left( \frac{a}{a_1} \right), \quad \frac{\text{色彩の質}}{\text{形態のコンポジション}} \left( \frac{b}{b_1} \right),$$

$$\frac{\text{ファクトゥーラ}}{\text{継起的コンポジション}} \left( \frac{c}{c_1} \right), \quad \frac{\text{マチエール}}{\text{現実の空間}} \left( \frac{d}{d_1} \right)$$

という「関係」に還元される。そして、この関係は後続のものが先行のものを「飲みこみ」ながら、「ヴォリューム」を増すかたちで進展していく。したがって、 $\frac{a}{a_1} < \frac{b}{b_1} < \frac{c}{c_1} < \frac{d}{d_1}$  という不等式が成立し、絵画レリーフにいたって「負荷」は最大にたつする。この奇妙な組み込み状の式の是非はともかくとして、絵画レリーフが絵画の革新の上になりたち、現実の再現・表象ではなくマチエールと現実空間のあいだの関係をコンストラクションとして示すものであることは、まちがいない。絵画レリーフにいたり、観賞者が絵画の胎内で、やすやすとアルチュセールやウダールのいう主体になることは、不可能になった。しかし、絵画レリーフでは、そのマチエールが現実空間に飛び出しているとはいえ、キャンバスと

いう支持体は残っているわけだから、マチエールのコンストラクションの主題化、個人の主体化は曖昧なかたちでくすぶっていることになる。

絵画からの離脱をさらに一步進めたのは、コーナー・反レリーフである。部屋の隅に固定された、鉄、アルミニウム、トタン、木等から構成されたオブジェは支持体のキャンバスを脱して、空間にもち上げられた。Ch・ロダーは、「反レリーフは環境と融合している」と語っているが、コーナー・反レリーフにかんしていえば、これは半面の真理でしかない。反レリーフを両側から挟むようにして迫る壁は、展示の枠の役割を果たしているし、反レリーフを左右に横切るかたちで張りわたされたワイヤーは展示空間を画している。

反レリーフが完全に環境と融合するのは、センター・レリーフにおいてである。現実空間との距離を縮めていったマチエールのコンストラクションは、今や、現実空間に溶けこむことで空間の構成へと転じた。片隅から中央への反レリーフの移動は台座の喪失を意味し、カール・アンドレにならえば、さしづめこの移動は「構造としての彫刻」から「場としての彫刻」への転換とみなすことができよう。センター・レリーフは観賞者によって、一つの場、一つの状態をさし示す空間として受容される。おそらく、それはセンター・レリーフの芸術空間とわれわれの生活空間のあいだに交される、内的関係、緊張、コントラスト、テクスチャー、リズムといったものの交響を意味するだろう。そのとき、われわれは場が生成する創造の現場にたち会っていることになり、センター・レリーフは〈過程〉を生きているといえる。実際、空間に浮ぶセンター・レリーフは一方向からしか視野に収めることができず、一時に全容を捉えることは不可能である。過程的な場において、観るものと化したわれわれの身体とマチエールのコンストラクションは共同作業をつづけていく。すなわち、観る者である個人が対象を決定する反対で、決定された対象が観る主体を形成するのである。かつて、メルロ・ポンティが「みえている物そのものの中からそれを観、観るものである私がみえているものになる」<sup>6)</sup>と表現した事態のなかで、つぎつぎと観る主体は変換されていく。つぎつぎと変りゆく観る主体とは不定の観る主体であり、不定の観る主体は機能の不定性を含んでいる。こうした場の作品であるセンター・レリーフは今日の言葉でいえば、インスタレーションということになり、センター・レリーフは、ガボの穴、リシツキイの穴、マレーヴィチの穴といった奇妙な穴をいくつも持っていたシュヴィッターズのメルツバウと共に、新しい造形芸術の誕生をしらせていた。センター・レリーフをインスタレーションと呼ぶことに差し障りがなければ、いささか矛盾するとはいえ、ボロフスキイのつぎの言葉に耳を傾けるのも無駄にはならないだろう。

私はインスタレーションよりもっと適切な言葉を提案したい。それは空間意識と関係があって、ただ壁の上に作品が占める空間ではなくて、ほかの人たちに、自分たちがいる空間全体を意識させることだ。三次元絵画に歩いて入りこむこと。つまり観衆が参加を許される舞台装置だ<sup>7)</sup>。

インスタレーション（とりわけ、ビデオ・インスタレーション）は、エレクトロニクスとコンピュータが制する時空に暮らすわれわれの表現形式といえ、萌芽的であるにしる、

タトリンは都市における時空の変質、文化のモザイク性、身体と環境の関係をセンター・レリーフの機能の不定性によって示したのである。

環境と融合したとはいえ、センター・レリーフの環境は作品をとり囲む<sup>オクルジューニエ</sup>室内環境にすぎず、本来的な<sup>スフェーラ</sup>環境となると、やはり、第3インターナショナルの記念塔案を待たなければならない。

1919年にイゾ（教育人民委員会造形芸術部門）から第3インターナショナルの記念塔案を委託されたタトリンはただちにプロジェクトを完成し、翌年末には、「創作集団」に結集したタトリン、I・メールゾン、M・ヴィノグラードフ、T・シャピロによって造られたモデルが、第8回ソビエト大会の会場に展覧されることになる。第3インターナショナルを記念するものである以上、それが単なる建築物であるはずがなく、たとえば、J・ミルナーはそこに「社会的マクロコスム」のイメージを読みとっている。ピラミッドやバベルの塔に遡らないまでも、エッフェル塔やニューヨークのスカイスクレーパーをみれば、塔、高層建築と時代の係わりを知るには充分である。「マチエール、ヴォリューム、コンストラクション」をおってきたタトリンは、記念塔において、機械の機能と芸術の機能と社会的機能の3つを、無理なく縋いあわせることに成功した。ベルリン・ダダのグロース、ハートフィールドが記念塔を、芸術の終りを高らかに告げるマシーン・アートとみなしたのも、時代の動きを感じてのことである。

タトリンは運動の重なり、ずれと螺旋構造によって革命の未来を塔にこめようとした。よく知られているように、塔は三層からなり、最下部の立方体は立法目的用で1年に1度回転し、中間部のピラミッド型の部屋は執行目的用で1月に1度回転し、最上部の円筒は情報センターにあてられ1日1回転することになっていた。このように、塔を構成する三層は、いずれも、別々の社会的機能、相異なる形態、そして互いにずれた回転速度をもっている。これがプーニンのいう「都市の社会的・国家的生活」を体現したものかどうかはともかくとして、記念塔の複合的機能において機能が頂点を究めたことは、まちがいない。このような、隣接しつつ不連続な層をなす記念塔に、ドゥルーズ／ガタリはいささか勇み足で、「過去の官僚機構と未来の官僚機構の相互浸透」を指摘しているが、螺旋の意味を考えれば、そこに看とるべきものが解放の形であることは明白だろう。

まずは、ミルナーの周到な分析に耳を傾けよう。

三つの点がタトリンのモニュメントにおける螺旋の使用の特徴をなしている。第一は、たとえ、それがモニュメントの中央軸をこえて垂直に収斂していくにしても、傾いてみえることである。第二に、タトリンは二重螺旋を採用している。そして、第三に、螺旋は円筒状ではなく円錐状をしている<sup>8)</sup>。

この記述からも、タトリンが中心を外しながらエネルギーを上方に放射することによって、閉じられない運動、永久革命を表現しようとしていたことが分る。運動を開かれた次元に解放しようとする当時の志向は、ロトチェンコの写真、ヴェルトフ、エイゼンシテインの映画にあらわれた<sup>ラクルス</sup>斜線構図、合理主義者ラドフスキイの設計に登場する階段状の螺旋、

リシツキイの考案になる、空中に斜めにつきだしたレーニンの演説台などに、共通に認められる。さらに、記念塔の螺旋の傾きが地軸の傾きと一致するというタトリン自身の発言や、「歴史は周期的にあるいは螺旋状に発展する」というヘーゲルの言葉を考え合せると、記念塔の示す螺旋は、歴史と地球の交点に位置することになる。したがって、プーニンが水平の回転運動に階級闘争を看取り、螺旋に「解放の理念的な表現」を認めていたのは的確な判断といえる。

階級対立を含む社会は地球を所有するために闘ってきた。そうした運動の線は水平的である。そして、螺旋は解放された人類の運動の線なのだ<sup>9)</sup>。

ネヴァ河をまたいで立つことになっていた記念塔には、たっぷりと、歴史の意志と地球の意志がこめられていたのである。そして、螺旋の形骸化した身振りや斜線の構図だけが残ると、迷宮のような官僚機構や斜め前方に右手をさし出すナチスの敬礼となるのである。

\*

空間機能の操作で忘れてならないものが、もう一つある。それは革命記念祭におけるエネルギーの渦のなかで変貌をとげる都市の顔にはほかならない。革命一周年記念祭にわきたつ、オスミョールキン、ラコフのモスクワ、アリトマン、D・シテレンベルグのペトログラード、シャガールのヴィテブスクなどはよく知られている。街の装飾に使われた数万メートルにおよぶ、キャンバスと布、パレードに参加する夥しい人々の足音、汽笛、サイレンの騒音、音楽、空高く交差するサーチライト、街に夜化粧を施す照明……こうした音と色と光の蕩尽は革命の日々を甦らせ、新たな創造力を生む誘発剤となった。われわれはこの中から、1918年11月7日の宮殿広場をモデルとして抜き出すことにしたい<sup>10)</sup>。

当日のペトログラードの装飾は、広場、橋、曲り角といった点ごとに分担が決められており、主なところを拾うと、演劇広場——ペトロフ=ヴォトキン、宮殿広場——アリトマン、オフチンスキイ橋——I・プニー、冬運河——D・シテレンベルグ、マネジ広場——プロレトクリトとなっている。71の街区を飾るために、イゾだけでも170名の芸術家が駆りだされた。1周年記念祭にひきつづき、アリトマンは2周年、3周年も革命記念祭の装飾をひきうけているし、赤軍の1周年記念祭(1919)、第3インターナショナルの第2回会議のさいに上演された群衆劇『世界コミューンのために』(1920)にも参加している。ソビエト政権樹立後数日をへて、第2回ソビエト大会で選出された中央委員の呼びかけに応じた、5人の芸術家(メイエルホリド、マヤコフスキイ、ブローク、イヴネフ、アリトマン)の中に含まれていたことを考えれば、彼が街路をキャンバスに択ぶ街頭芸術家の資質を十分に備えていたことが分る。

1905年の「血の日曜日」事件をもちださないまでも、冬宮とその広場が歴史の重さをになっていることは明白である。アリトマンはこの歴史の重力を無に帰するために、基本姿勢として、〈歴史〉との対決をうちだした。彼は、「帝制ロシアの美に、私は勝利した民衆

の新たな美を対立させたかった」と回想している。具体的に、それは冬宮のレンガの赤、ラストレッリのバロック様式がもつ「柔らかく調和のとれたメロディ」（エトキンド）と闘うことであった。そのために、彼はネフスキイ通り側の葉の落ちた樹木を緑の立体で飾り、凱旋門と3つの建物に巨大なアジ・プロポスターを貼り、ナポレオン軍に対する戦勝を記念して建てられたアレクサンドル塔（47.5メートル）の礎石を立体によって囲み四隅に照明を配した。アリトマンの構想では、こうした処置によって、まずファサードの赤レンガの「ニコライ2世」の色が「否定される」はずだった。そして、<sup>グラスヌイ</sup>赤<sup>マリノグイ</sup>ではない深紅（ペトログラード労働者コミュニンのシンボル）、オレンジ、黄色、青による虹の色彩は、宮殿広場の「閉じられた内部」<sup>インテリア</sup>のなかに、記念祭の「喜びと勝利」の気分を映しだした。おそらく、ネミロのいうように、「時代の社会心理」にこれほど合致する色彩はなかっただろう。つぎに重要なのは、アレクサンドル塔をキュビズム、未来主義のコンストラクションで「覆う」ことによって、それを演説台にかえてしまったことだ。昼は、燃え上がる炎のような立体に囲まれ、夜は、照明の「光の舌」に包まれたアレクサンドル塔は、「革命の炎」に包まれた演説台へと転じた。こうして、広場を「燃え上がらせる」というアリトマンの目標はほぼ達せられることになった。

アリトマンの装飾案は主に〈貼る〉と〈覆う〉からなっていたのだが、それは建物と広場の機能の書き換えを意図したものといえる。また、空間の表面の塗り換えは歴史的時間を現在に変換することを意味し、それは歴史的な固有名をもつ空間を無名大衆の空間へとかえる操作でもある。アリトマンは自分の課題を、「新しい、一時的な、装飾の質」を生み出すことだとしているが、街頭芸術の特性は、なによりも〈一過性〉〈局地・局部性〉〈表面性〉に求められるだろう。とはいえ、祭りの状況のなかで生きることを運命づけられており、個体として抜き出すことができない以上、それは現代のキース・ヘリングやクリストの作品概念とかなり趣きを異にすると考えなければならない。たとえば、S・ワシーリエフを通じてタイーロフやメイエルホリドの活動を知り「衝撃的な印象をうけた」というクリストの頭の片隅に、アリトマンのことがあったにしても、クリストのライヒスタークの梱包、『梱包されたモニュメント——レオナルド・ダ・ヴィンチ像』がわれわれを宮殿広場の記憶に誘うにしても、「私はその空間を攪乱し（disturb）、人びとを攪乱する」<sup>11)</sup>という彼の意図の背後に、ロシア・アヴァンギャルドの試みを感じたにしても、アリトマンとクリストの立場はまったくちがう。前者がいわば状況を造形することで「作品」を生み出したのに反して、後者は「作品」を造形することから攪乱状況を生みだしていかなければならないのだから。それはともかくとして、80年代も半ばをすぎたあたりから奇妙なノリでわれわれをひきつけてやまないラップ・ミュージックも、今世紀になくてはならない顔役である〈引用〉も、元を辿れば、アリトマンの機能の操作にいきつくだろう。

\*

イデオロギーとしての機能と環境の関係をつきつめれば、おそらく、都市計画ということになるのだろうが、それは別個に論じることにして、ここでは都市の構成単位である建築に即して機能の動きをもう少し探ることにしたい<sup>12)</sup>。

構成主義者たちに対するブハーリンの影響（あるいは両者の共通性）は疑いなく、たと

えば、ガンにおける「知的・芸術的生産」という概念、ギンズブルグにおける「リズム」の捉え方などはまっさきに想い浮ぶけれど、ギンズブルグにおける「雰囲気」もその一つである。ブハーリンもギンズブルグも芸術のスタイルは社会心理、時代の気分、時代精神、民族の性格——一種の「雰囲気」を体現したものとしており、その意味で、機能的スタイルは当時の雰囲気をあらわすものといえるだろう。さらに、合理主義者が援用するヒルデブラントといい、構成主義者が援用するヴント、ハウゼンシュタイン、ヴェルフリンといい、アヴァンギャルド建築が心理評価を重視するのは、建築が形態を視野に収めるだけの観賞物にとどまらず、そこに住み、それに触れるものでもあるからである。したがって、「雰囲気」は日常生活の<sup>プラチック</sup>慣習といいかえてもよいかもしれない。そして、文化革命がライフ・スタイルの変革の問題であり、建築のアヴァンギャルドが文化革命と切り離せないとしたら、建築は新しいライフ・スタイルを規定する場となるはずだ。フーリエのファランステール、ゴードンのファミリステールはいうまでもなく、モア、カンパネラ、デザミ、オーエン、サン=シモンらのユートピアを考えてみれば、このことは分りやすい。

A・コップは、「ライフ・スタイルとはふつう、個人あるいは集団の慣習、慣例、慣行、信仰、意見をさす」というN・セマシコの定義をふまえ、構成主義における「社会のコンデンサー」は「慣習を変える一種のメカニズム」とみなせるという。建築は住まわれることにより、未来社会の鑄型の役目を果たすることになる。

アヴァンギャルド建築がそうした鑄型として用意したのは〈集団性〉であり、それは住宅の場合、住み分けの単位となる家族問題となってあらわれ、公共建築の場合、労働者、市民をマスとして処理する形をとった。そういうわけで、構成主義の機能も合理主義の形式も、集団を前提としたものと考えなければならない。集団主義を直線的に純化させた例として、たとえば、V・クジミンの「家族の破壊」があげられるだろう。「ただちに、プロレタリアートは抑圧と搾取の道具である家族の破壊に進まなければならない」という主張の上になつて、彼は共同住宅案において、家族関係を「純粋な友愛の連合体」に移しかえてしまった。こうした、個人のプライバシー、私的所有の排除は、革命初期には、いたるところで確認される。マイゼル=ヘスの「ラブ・ゲーム」「自由恋愛」を独自に発展させたA・コロタイは、『家族と共産主義国家』（1920）において、「自分の子供も他人の子供もすべて、われわれの子供、共産主義社会の子供であり、彼らが全労働者に属するということを、女性労働者は肝に命ずべきである」といっているし、経済学者のL・サブソヴィチは1930年の「社会主義都市」をめぐる討論会で、社会主義社会には「親—子」関係は存在せず、あるのは「大人—子供」「社会—子供」の関係だけだと発言しているし、I・ニコラエフは学生寮をデザインする（1930）に際して、個人的プライバシーを除去する方向をとっている。こうしたザミャーチンの『われら』をも想起させる極端な先走りには、機能・合理性・共同（産）社会に対するあっけらかんとした信頼が窺えるが、われわれがこの楽天さから学ばなければならないのは、機能が中性的で一意に決定されるものではなくイデオロギーに係わる融通性のあるものだということである。したがって、絶対視された極点から、機能の幅を見渡さなければならない。

1913年以前に遡る工業化にはじまり、1928年の第一次五ヵ年計画の着手によって決定的

となる都市の住宅難——それが共同住宅の必要条件となっていることを思えば、共同住宅が「最小のコストによる最大の生活空間」（モスクワ市委員会のスローガン）を実現するためにタイプの創出をめざすことになったのは、不思議なことではない。少なくとも、その場合、タイプは伸びゆく集団性を基礎にしているし、個々の働きを束ねそれに形式を与えるものとみなされている。1928年当時、ストロイコム（ロシア・ソビエト連邦社会主義共和国建設委員会規格化部門）を指導していたギンズブルグは、共同住宅によって「社会的サービスのネットワーク」を実現しようとしている。すなわち、ユニットを「積分」してなる集合建築において、家庭の種々の機能を分解し、効率的な結合をめざして再編成するのである。たとえば、ストロイコムのメンバーであったバルシチとウラヂーミロフは、家庭の機能を6つ——休憩、食事、性生活、子供の教育、教化、健康の維持に分けている。こうした機能の再編成を典型的に示しているのは、ギンズブルグ、I・ミリニスと技師のS・プロホロフの共働により、モスクワに造られたナルコムフィン（経済人民委員会）の建物（1928-30）である。そこには、ストロイコムの考案になる有名なワンルーム形式のFタイプ、その変形であるKタイプ、台所、ダイニング・ルーム、洗たく室、清掃サービス、幼稚園、体育館、図書室、「知的労働」のための部屋、屋上に設置された夏用のダイニング・ルームといった共同施設、いわゆる国際近代に共通なりボン型の窓、立方体の形状、フリー・スタンディングの柱、屋上テラスといった形式、空気、太陽、緑の重視などが認められる。また、共同住宅（「コムニョンの家」とも訳せる）のタイプ建築において、ギンズブルグは廊下に特権的な位置を与えている。

明りのついた共通の廊下は、社会的交通の純粹に集団的な機能が発達するための、独自の橋頭堡となりうる<sup>13)</sup>。

これを読むかぎり、ギンズブルグはクジミンに比べるとはるかに穏当であり、ブロック化と交通のバランスをとることで「新しい社会的・家庭的可能性」を実現しようとしているといえる。それは、閉じられたものを外部との接触によって開き、決定していこうとする彼の志向と、無関係ではないだろう。その意味で、つぎの言葉はなかなか深長である。

社会主義的集団化の技術は、粗雑な算術的操作ではない。この問題の正しい解決は一つの建物、一つの集団のなかではえられない。必ず、それは別の尺度、別の組織形態、つまり、本当の**社会主義的システム**となるような**新しいシステム**の開発に通じている<sup>14)</sup>。

したがって、「新しいシステム」が獲得されなかったり、獲得されたものが抑圧的な官僚システムだったりすると、再編された機能も廊下の交通も死に絶えてしまう。たとえば、V・ポポフがラドフスキイのスタジオでデザインした、中央広場をめざして放射線上に並ぶ共同住宅案（1928）を眺めるとき、われわれは重苦しい印象を感じざるをえない。

ところで、建築が本来的に集団的営為に係わるものだとすると、ソ連で展開された公共

建築の実験は、建築の可能性を正當的に試みたものといえるだろう。マレーヴィチのアルヒテクトンやリシツキイのプロウンのような理念的設計、コンペで選にもれ、日の目をみなかった数々の天才的プロジェクトまで含めると、小説や詩に劣らない歴大な「作品」群が浮上してくる。その一つ一つが、形態においても機能においても独自の価値をもっているのだから、とても個別に論じているわけにはいかないが、せめても、ジャンルと主なプロジェクトだけでもあげておくことにする。

パン工場——1920年代にモスクワ、レニングラード、ヤロスラーヴリ、ロストフに造られた、マルサコフの自動パン焼き器を備えた工場。

調理工場——イヴァノヴォ=ヴォズネセンスク（1925）、ニジニイ=ノヴゴロド（1927）、V・ヴェスニン、N・コーリ、オルロフ、S・マスリフのデザインになるドニエプロストロイの建物（1928）。

デパート——ヴェスニン兄弟のデザインによるクラスナヤ・プレスニヤのもの（1927-1928）、K・ヤコヴレフのデザインによるモスクワのもの（1928-29）。

マーケット——モスクワのスモレンスク・マーケットのコンペティションにおける、I・ゴルロフ、ギンズブルグ、ウラヂーミロフの共同プロジェクト（1926）、モスクワの中央マーケットのための、バルシチとシニャフスキイの共同プロジェクト（1926）。

公衆浴場とプール——モスクワのザモスクヴォレーチエ区のための、N・モロゾフのプロジェクトとドミートリエフのプロジェクト。

学校——ニコリスキイがデザインしたレニングラードのスタチュク通りの学校（1926-27）、フォードロフのデザインになるモスクワのルサコフスキイ通りの学校。

このほか、図書館、クラブ、科学施設、高等教育施設、スポーツ施設、文化公園とレジャー施設、休息の家、劇場、プラネタリウム、実験的映画館等と、アヴァンギャルドの手になる公共建築は夥しい数にのぼる。いずれも社会のコンデンサー=有機的細胞として、社会的機能の集中的処理をそれぞれのかたちで行なっており、それらはいずれも、個体から宇宙へつうじる象徴的連鎖ではなく社会システムとの具体的連関によって決定されている。

### III

文字通り文化革命の最前線に躍りでるかのように、1923年の3月に『レフ（芸術左翼戦線）』が創刊された。その記念すべき第一号にのった綱領『生活建設の旗の下に』のなかで、チュジャークは革命前に始まる未来主義の流れを3段階に分けて整理している。すなわち、表現方法の「粹」を破壊した第一の形式の実験段階、革命的・プロレタリア的内容によって豊饒な創造力を獲得した第二の演説・プラカード段階、そして芸術と生産の融合をめざす第三の生産主義段階である。チュジャークは第三段階の開始を1921年から1922年にかけてとしている。こうした流れをすべて未来主義の名の下にまとめるのはかなり無理がある

大石 雅彦

ものの、彼のいうように未来主義が流派ではなく「一つの志向」だとすれば、それもまた可能である。未来主義はこの三つの段階をへることによって、「生活の認識方法としての芸術」から「生活の建設方法としての芸術」へと移行した。芸術を社会生産の過程のなかに位置づけ、享受者を受動的な「受容」や「創造（生産）過程」からの隔離より救い、芸術によって生活を変革していくというのが、芸術による生活建設の意味するところである。チュジャークも引いている『生産における芸術』では、それはつぎのように説明されている。

芸術的要素を生産活動全体の中に根づかせるという、新しくて根元的な問題、芸術をとおして生産過程の形式および生活形式を変革するという問題<sup>1)</sup>。

生産主義芸術の位置づけについては、これで問題はないかと思うが、重要なのは生活の建設という営為の核となるのが「情動」<sup>エモーション</sup>だということだ。たとえば、チュジャークはつぎのようにいう。

芸術とは生活の建設にとりくむ独自の、主として情動にかんする（ただし主としてである。科学との違いは専らこの特性に存する）弁証法的方法である<sup>2)</sup>。

したがって、チュジャークは未来主義のイメージ作用の中に、まず情動の組み換えをみる。それは心理の問題であると同時にイデオロギーの問題でもある。彼はマヤコフスキイの『ズボンをはいた雲』に登場するイメージに「肉感的でかなり触覚的」なものを感じ、そこに未来主義と人々との「交通」、さらには、「弁証法的に発展する生活」にとりくむ人々を認めた。こうした情動の拡がりこそ、ブハーリンが「感情の社会化」と呼んだものである。創造と生産が一つに溶けあった「生活」において、「運動している状態のまま」、つまり、「内部から発展していくマチエールの新しい過程」にもとづいてあらわされた「総合形式」が、情動に働きかけつつ生活を変革していく、形式と情動のこの連携プレイこそ、生活建設のメカニズムなのだ。

こうした芸術の作用的側面は、エイゼンシュテインが舞台で最も注意を払ったものであり、有名な『アトラクションのモンタージュ』（1923）にその理論的裏付けがみられる。

アトラクションというのは〈……〉受け手に一定の情動的ショックを与えるよう精確に計算され、経験的に調整された、感情的あるいは心理的作用を観客に及ぼす演劇のあらゆる要素のことである。情動的ショックが集積すると、上演されているものの思想的側面、つまり究極のイデオロギー的結論が受容されることになる<sup>3)</sup>。

情動操作を基底にしながらイデオロギーを受容させるという手続きは、現代の宣伝においてみごとなほど巧みに使いこなされている。そもそも、あの宣伝狂のファシストがこのことを誰よりもよく心得ていたのではなかったか。

宣伝の技術はまさしく、それが大衆の感情的観念界をつかんで、心理的に正しい形式で大衆の注意をひき、さらにその心の中にはいり込むことにある<sup>4)</sup>。

フェティシズム・イデオロギー・大衆という連鎖をまたたく間に築いてしまうところに情動的了解の便利さも限界もあるのだが、ここで、情動についてもう少し考えておかなければならないだろう。

エイゼンシュテインの用いる「情動的ショック」はヴントのいう、ある外的刺激に対して強い身体的表出を伴う感情——怒り、恐れ、悲しみ、隣れみ等——をさし、情動的ショックが積算されてイデオロギーの受容に進むと彼が考えるのは、マイアーのように、そこに、認識的思考と情動的思考に共通の論理的形式を認めているからである。したがって、一見、情動が自動作用と映るにしても、それは表象作用（認知作用）にもとづいていることになる。言語と同じように情動表現が文化的なものであることを考えれば、情動が意志的なものと情的なものとの係わる体系をなしていることが分る。そして、情動の表出は自然言語以上に集団的性格をおびており、情動は他者との融即状態を実現するために表出される。情動は言語の前段階的位置にあることで、言語よりも強い集団の融即状態をつくりだすことができるし、共同体の心理に蓄積されたプロトタイプに働きかけることで、より広汎で精確な効果をもたらす。たとえば、ワロンがつぎのようにいうとき、彼は共同体に占める情動の位置をきちんといいあてているといえよう。

儀式化した情動が、象徴作用の到来のために多分何らかの役に立ったものとする、また集団的な心性や生活のもっとも決定的な表明を準備したものらしいとする、それは自動作用と認識との必然的な仲介者でもあったことを認めなければならないのである<sup>5)</sup>。

こうした最深の心的層において、宗教と芸術の情動経験はかよいあうのだし、宗教が現実を超出することで単なる生活認識ではなくなるのに反して、生産主義芸術は現実に対する「アンチテーゼ——未来」（チュジャーク）を明示することで生活の建設を可能にする。

ところで、勘のよい人ならば、情動を前景化する芸術観が世界観ではなく世界感覚と緊密に結びついていることはすぐにも予測がつくだろう。事実、チュジャークは、「どのような表現形式が労働者階級の社会的課題と世界感覚（*miročyvstvovanie*）にふさわしいのだろう」と問いかけている。だが、この問題については、極東でチュジャーク、アセーエフと共に『創造』誌（1920-21）を主宰していたトレチャコフに訊いた方がよさそうである。

ウラジオストックで少し遅れて未来主義の洗礼をうけ、ノヴゴロドの雑誌『ミューズ抜き』に未来主義風の詩を寄稿していたトレチャコフは、1922年にモスクワに移ると同時にプロレトクリトの演劇活動に加わり、そして『レフ』創刊に参加する。ここでは『レフ』創刊号に掲載された論文『どこからどこへ』と『事実の文学』（1929）所収の『事物のバイオグラフィ』をもとに、その世界感覚論の輪郭をたどってみたい。

大石雅彦

『どこからどこへ』において、トレチャコフはチュジャークと同じように未来主義の流れにそって生産主義芸術を位置づけながら、情動から日常の変革までの連鎖を手にとるように説明してみせる。

まずは、芸術の定義から順をおってみていこう。

階級闘争の課題のために、心理に対して情動的・組織的影響を与える手段としての芸術<sup>6)</sup>。

情動的に組織されたものごとを生産し消費する過程としての芸術<sup>7)</sup>。

つぎは、世界感覚（mirooščušenie）の定義について。

〈世界感覚〉という言葉によってわれわれが意味しているのは、認識、論理体系にもとづく世界認識あるいは世界観とは別の、人間の内に生じる情動的（感情的）評価の総体である<sup>8)</sup>。

この場合、世界観は世界感覚となることで初めて、「人間のあらゆる所作、日常のあらゆる特<sup>フィジオノミー</sup>性を規定する生きた原動力」となることができ、世界感覚の「使用価値」は生産共同体に与えることができる情動の「強度」に存する。

そして、日常<sup>フィット</sup>の定義について。

われわれが日常〈……〉と呼んでいるのは、一定の社会経済的土台にもとづいて反復されるうちに自動化した感情と所作の制度、習慣化し尋常ならざる生命力をもつにいたった感情と所作の制度である<sup>9)</sup>。

「新しい世界感覚」としての未来主義は、「新しいかたちで世界を感じる人間」を描くことによってこの日常を「攪乱」した。したがって、日常の世界感覚を変革し、「共産主義の世界感覚」を体現しようとする未来主義の「最大綱領」はつぎのようになる。

芸術を生活に溶けこませること、現実の新しい形式に応じた、言語の意識的再編成、生産者・消費者の心理を情動的に訓練するための闘い<sup>10)</sup>。

世界感覚を中心としたトレチャコフの日常変革論には、シクロフスキイ流のフォルマリズムとブハーリン風の芸術社会学が共に入りこんでいる。つぎのような言葉には微妙にいたり混じった二つの声を聴くことができる。

未来主義者にとっての革命とは、主題でもエピソードでもなく、唯一の現実であるコミュニケーションを達成する過程で人間の心理を執拗に再編する日々の雰囲気であった<sup>11)</sup>。

この接合が悪しき折衷でないことは〈世界感覚〉という概念の独創性が十分に証明しているが、トレチャコフ自らが生産主義芸術の実践として、バイオインタヴュー『デン・シー＝ファ』を書き、さらに事物のバイオグラフィというルポルタージュを提案していることから、接合がつけ焼き刃でないことに納得がいく。そうでなければ、「加工される事物」に「情動の社会的重量」など認められるわけがない<sup>12)</sup>。

情動と芸術の結びつきというのがさほど珍しいものでないとしても、世界感覚とまでなると、そこになにか新しいものを認めざるをえないし、まして「情動主義」などという流派があったことを知るに及び、それもまた一つの社会心理であったということに気づく。M・クズミンがリーダーとなり、A・ラドロヴァ、K・ヴァギーノフ、Yu・ユルクン等を集めて1923年初めにペトログラードに生れた情動主義は、近くはドイツ表現主義、ロシア未来主義、遠くはグノーシス主義の影響をうけたものだった。たとえば、『アブラクサス』(1922)にのった宣言の1)はこうなっている。

芸術の本質は、反復不可能な唯一の形式を用いて反復不可能な唯一の情動を伝達することにより、反復不可能な唯一の情動作用を及ぼすことにある<sup>3)</sup>。

情動主義がトレチャコフのもっていた片方の流れを欠いているのは事実だが、神秘的でさえあるその美的体験も世界感覚の更新の一翼をになっていたことはまちがいない。「情動的ショック」の集積は、劇場の舞台ではなく劇場と化した社会の至るところで行なわれてこそ意味をもつものだから。

\* \* \*

イデオロギーが例外を許さない絶対的で全体的なものだとしたら、その分析装置は、具体的で微細なものであることを要求されるし、イデオロギーをイデオロギーとして論じたところで、なにも解明されはしない。われわれが用意した〈機能〉〈環境〉〈雰囲気〉〈情動〉〈世界感覚〉という諸項がどれだけこの要求に答えているかは分らないが、少なくとも、イデオロギーを側面から語るいくつかの方法は示せたのではないだろうか。そして、これらの分析装置はでたらめに択んだものではなく、それなりの連関性をもっている。たとえば、〈雰囲気 *atmosfera*〉が〈社会的環境 *sfera*〉を内に含んでる、という具合に。

## — 注 —

### I

- 1) 『ドイツ・イデオロギー』の第一章の原稿は、マルクス・エンゲルス研究所の手によって、1924年にロシア語で発表されているので、バフチンの目に触れる可能性は充分にあったと思われる。
- 2) В. Волошинов, 'Стилистика художественной речи. 1. Что такое язык?' *Литературная учеба*, No. 2, 1930, стр. 53. 本論では、ヴォロシノフ名の論文を一応バフチンのものとみなすことにする。

- 3) В. Волошинов, *Марксизм и философия языка*, Ленинград, 1930, стр. 25.
- 4) *Там же*, стр. 43.
- 5) *Там же*, стр. 43.
- 6) L・アルチュセール, 『国家とイデオロギー』, 福村出版, 1957年, 58頁。
- 7) 同書, 63頁。
- 8) J. L. Comolli, J. Narboni, 'Cinema / Ideology / Criticism,' *Cahiers du Cinéma*, no. 216, 1969, p. 12.
- 9) J.-P. Oudart, 'L'effet de réel,' *Cahiers du Cinéma*, no. 228, 1970.
- 10) Н. Бухарин, *Теория исторического материализма*. М.-П., стр. 139-272.

## II

- 1) ロシア・アヴァンギャルドにおける〈機能〉全般については, つぎのものを参照されたい。T. Sebeok, ed., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Mouton, 1986; J. Pelc, ed., *Sign, System and Function*, Mouton, 1984; Н. Günther 'Функция', *Russian Literature*, XXI-1, 1987.
- 2) Р. Якобсон и Ю. Тынянов, 'Проблемы изучения литературы и языка,' *Новый Леф*, XII, 1928, стр. 36.
- 3) М. Гинзбург, 'Целевая установка в современной архитектуре,' *Современная архитектура*, No. 1, 1927, стр. 7.
- 4) Д. Вертов, 'Кинореклама,' *Статьи, дневники*, Москва, 1966.
- 5) Н. Пунин, *Татлин*, Петербург, 1921..
- 6) Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, 1963, pp. 152-153.
- 7) 東野芳明, 「ジョナサン・ボロフスキー」, 『美術手帖』, 1985年4月号, 185頁。
- 8) J. Milner, *Tatlin*, Yale University Press, 1983, p. 156.
- 9) Н. Пунин, *Памятник Интернационала*, Петербург, 1920, стр. 3.
- 10) Аритманの活動については, つぎのものを参照されたい。М. Эткинд, *Натан Альтман*, Москва, 1971; *Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств*, Москва, 1984; О. Немиро, *Праздничный город*, Ленинград, 1987.
- 11) 中原佑介, 『クリスト』, 草月出版, 1984年, 35頁。
- 12) 構成主義建築全般については, つぎのものを参照されたい。A. Kopp, *Constructivist Architecture in the USSR*, Academy Editions, 1985; S. Khan-Magomedov, *Alexandr Vesnin*, Lund Humphries, 1986; S. Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Thames and Hudson, 1987.
- 13) М. Гинзбург, 'Проблемы типизации жилья РСФСР,' *Современная архитектура*, № 1, 1929, стр. 5.
- 14) М. Гинзбург, *Жилище*, Москва, 1934, стр. 144.

## III

- 1) *Искусство в производстве*, Москва, 1920, стр. 4.
- 2) Н. Чужак, 'Под знаком жизнестроения,' *Леф*, I, 1923, стр. 36.
- 3) С. Эйзенштейн, 'Монтаж амракионов,' *Леф*, III, 1923, стр. 71.

- 4) アドルフ・ヒトラー, 『わが闘争』(上), 角川文庫, 1973年, 260頁。
- 5) アンリ・ワロン, 『児童における性格の起源』, 明治図書, 1983年, 94頁。
- 6) С. Третьяков, 'Откуда и куда,' *Лев*, I, 1923, стр. 199.
- 7) *Там же*, стр. 199.
- 8) *Там же*, стр. 195.
- 9) *Там же*, стр. 200.
- 10) *Там же*, стр. 202.
- 11) *Там же*, стр. 198.
- 12) С. Третьяков, 'Биография вещи,' *Литература факта*, Москва, 1929, стр. 69.
- 13) Т. Никольская, 'Эмоционалисты,' *Russian Literature*, XX-I, 1986, p. 62. 情動主義について, このほかにつきのものを参照した。М. Кузмин, 'Эмоциональность и фактура,' *Условности*, Петроград, 1923.

## Идеологическая деятельность в русском авангарде: “Функция”, “Сфера”, “Мироощущение”

Масахико ОИСИ

Задачей настоящей статьи является прояснить сущность русского авангарда с идеологической точки зрения. Наша статья движется в направлении от общего и абстрактного к частному и конкретному: от общефилософских вопросов мы переходим к вопросам художественным.

В первой главе мы пытаемся получить общий обзор теорий таких выдающихся идеологов, как Маркс/Энгельс, Бахтин, Алтюссер, Удар и Бухарин, обращая внимание на их определения “идеологии”.

По Марксу идеология — система политических, правовых, нравственных, художественных, философских и других взглядов, выражающих интересы и потребности определенных социальных групп. Здесь важное в том, что общественное бытие людей определяет их сознание.

Бахтин, расширив теорию Маркса, определяет идеологию как “всю совокупность отражений и преломлений в мозгу человека общественной природной действительности, выраженную и закреплённую им в слове, рисунке, чертеже или в иной знаковой форме.” Он рассматривает идеологию как “средство”, которое переводит бытие в сознанию и говорит, что нельзя разделить знак, идеологию и сознание.

Французский философ Алтюссер выяснил соотношение идеологии и субъекта. Его идею развернул Удар, теоретик фильма, который раскрывал два составных элемента идеологии в живописи нового времени — действие системы представления и действие реального (в смысле Ж. Лакана).

Бухарин, совершивший классическую теорию идеологии, предложил при анализе художественного произведения шесть уровней и много условий, из которых нам особенно важны три фактора: функция, общественная среда и эмоция.

Во второй главе мы обращаем внимание на “функцию” как один вид идеологии. В русском авангарде это понятие понимается двусмысленно. Во-первых, Тынников/Якобсон в статье “Проблемы изучения литературы и языка” выдвинули функцию на первый план. По примечанию редакции Лефа это значит, что вместо вопроса старой науки “почему” на первый план выдвигается вопрос “зачем” (проблемы функциональности), или, как элемент функционирует в системе. Во-вторых, конструктивисты отождествляют функцию с утилитарностью или рациональностью.

Затем, мы изучаем творчество Татлина и обдумываем о том, как “функция” действует в реальности. Он показал отношение материала к реальному пространству в

живописном рельефе и совершил скульптуру как место в центровом рельефе. Можно назвать последнее инсталляцией, форма которой может быть следствием мозаичной культуры. В 1919 г. Татлин выработал проект памятника Третьему Интернационалу, основная идея которого сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной.

В первую годовщину Великого Октября в 1918 году Альтман оформил Дворцовую площадь. Тогда художник задумал создать своего рода “замкнутый интерьер” в пространстве огромной площади, формируя свой особый зрелищный мир—это, от нашей точки зрения, изменение функции.

Функционализм достиг его расцвета в архитектуре конструктивизма во второй половине двадцатых годов. Можно упомянуть, например, архитектуру Дом-коммуны, которая выражает слияние и согласие трех функций—искусства, машины и общества.

Темой третьей главы является эмоция или мироощущение в производственничестве. После революции возникла новая и глубокая культурная проблема внедрения элементов художественного в жизни производства и по этому требованию родилось производственное искусство. Опорным пунктом этого искусства стал “Леф”. В статье “Под знаком жизнестроения” Лефа Чужак говорит, что “искусство есть своеобразный, эмоциональный по преимуществу [……] диалектический подход к строению жизни”, и в этом взгляде мы находим влияние Бухарина. Эйзенштейн, с другой стороны, пишет о взаимоотношении эмоции и идеологии: “эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого—конечного идеологического вывода.” Следовательно, надо сказать, что эмоция служит условием восприятия идеологии.

Идеология здесь значит мироощущение, которое, по определению Третьякова, — “сумма эмоциональных (чувственных) оценок, создающихся у человека.” Никакое мировоззрение не жизненно, если оно не переплавилось в мироощущение, и суть культурной революции состоит в перевороте мироощущения. Таким образом, программой максимум производственничества является растворение искусства в жизни, борьба за эмоциональную тренировку психики производителя-потребителя “вещей”. Свои взгляды он на практике осуществил: он написал биоинтервью “Дэн Ши-хуа” и предложил “биографию вещи”.

Идеологическая деятельность в русском авангарде прояснится, только после конкретного анализа таких понятий, как функция, сфера, мироощущение и т. д.