

日本のモダニズム時代における「ロボット」イメージの変容

How the Image of “Robot” Changed in Japanese Modernism Period

孫 旻喬
SUN, Minqiao

摘要

The word “robot” was made by Czech writer Karel Čapek in his play <R.U.R>. In this play, robot was described as a creature of artificial flesh rather than machinery. However, after this play became popular in Europe and America, newspaper and magazines started using “robot” or “machine man” to describe mechanical inventions and changed the image of robot. <R.U.R> was also introduced to Japan during the 1920s. “Robot” was translated to “人造人間” or “ロボット” in Japanese, and the image of this word also changed with time.

This paper first focus on Čapek’s <R.U.R>, summarizing the characteristic of robot’s original image. Secondly, this paper analyses how the image of robot was changed by newspaper and magazines in English text. At last, this paper pay attention to the image of robot in Japanese text. In Japanese text, robot was first understood as an artificial life with flesh and blood, but when the word referred to mechanical inventions in English text, the image of a robot also changed from flesh body to mechanical body in Japanese text. Many robots were introduced by Japanese newspaper and magazines as advanced inventions made by western country. At the same time, some Japanese intellectuals regarded robot’s mechanical body as a symbol of rationality.

キーワード：ロボット、機械芸術論、大衆文化
Keywords: robot, machine art, mass culture

1. はじめに

「robot=ロボット」というのは、チェコの劇作家カレル・チャペックがその演劇『R. U. R』（初演1921）で初めて使った言葉である。現在の日本語では、「ロボット」という言葉は機械仕掛けの身体を連想させるが、その原典に当たる『R. U. R』では、ロボットと呼ばれる存在は機械的な身体を有さなかった。チャペックは、痰のような原形質から作られ、人間の生身に近い柔さを持ち、内蔵組織も備わっている労働のための身体を「ロボット」と命名し、「魂を求めている自分のロボットたちを反乱させることによって、機械に対する現代の迷信に抗議しようとした」（チャペック、1992:16-17）と述べ、機械的な身体に対しては否定的な態度を示した。

人間そっくりの生身の身体から機械仕掛けの身体へというロボットのイメージの変容の原因は、マスメディアによる「ロボット」という言葉の誤用と再解釈にあると思われる。つまり、『R. U. R』が上演された後の数年間において、「ロボット」に近い発明が作り上げられたが、これらの発明のいずれも機械的な身体を持つ発明であるにもかかわらず、当時の新聞や雑誌記事で「ロボット」と名付けられた。結果として、ロボットのイメージは「化学的に合成された人造人間という当初の設定から離れ、無機物からなる金属製の機械装置と血も肉もある生身の人間身体という二つの極点の狭間を揺れ動く様々な存在を含むものとなった」（久保、2015:52）のだという。

従来 of ロボットに関する日本の先行研究は「生身の身体」から「機械仕掛けの身体」へというロボッ

トの身体像の変容に注目し、日本ではどのようにロボットが解釈されているのかについて詳しく分析してきた。先行研究は主に雑誌や新聞で紹介されたロボットに集中し、ロボットは大衆文化が産出した「見世物」として位置づけられたが、20世紀初頭という時代において、「ロボット」に関する議論は、大衆文化だけに限ったわけではなかった。当時、多くの芸術家や知識人は機械という近代的な産物に惹かれ、機械から何等かの新たな「美」を発見しようとした。そして、これらの芸術家と知識人は機械仕掛けの身体を有するロボットに単なる「見世物」として捉えるのではなく、「ロボット」という記号表現に新たな記号内容を結びつけた。

本稿の目的は、1920年代の日本における「ロボット」のイメージの変容を分析することであるが、日本の大衆文化におけるロボット像だけでなく、当時のアバンギャルド芸術に興味を示した芸術家や知識人たちの「ロボット」に対する認識と解釈にも注目する。つまり、当時の芸術家と知識人が追究した「機械美」を明らかにし、このような追究によって「ロボット」がどのように再定義されたのかを分析する。

2. ロボットの誕生と「変身」

先述したように、「ロボット」という言葉は、カレル・チャペックがその戯曲『R.U.R.』で始めて使ったが、本作品の「ロボット」には現在の日本語における「ロボット」のイメージとは明らかに異なっている。

まず、チャペックの「ロボット」を解釈するために、『R.U.R.』の内容を見てみよう。

本作品には、二人のロッサム氏が登場している。一人は哲学者でありながら科学者であるロッサム老人であり、もう一人はロッサム老人の甥の若いロッサム技師である。二人ともロボットの創造に没頭したが、両者のロボットという存在の捉え方はそれぞれ異なっている。作者のチャペックは二人のロッサム氏を比較し、以下のように分析している。

老発明家のロッサム氏は（原註、彼の名は英語では「知性」あるいは「頭脳」を意味する。訳註、ロッサムの原形ロズムはチェコ語では「理性」を意味する）、前世紀の科学的唯物論の典型的代表以上でも以下でもない。人造人間——化学的・生物学的人造人間という意味で、機械的人造人間という意味ではなく——を創ろうという彼の悲願は、神が無用かつ無意味な存在であることを実証したい、という愚かな執念の産物だった。若い方のロッサムはどうかというと、形而上学的理念などに煩わされることのない近代的な科学者である。彼にとっては科学実験は工業生産への手段であって、彼の関心事は証明より生産なのである。人造人間を創り出すのは中世的理念であって、今世紀と歩調を合わせようと思えば、この創り出された人造人間の大量生産を始めなければならない。（チャペック, 1992:269）

ロッサム老人は神の代わりに生命を創ることによって神の無意味を証明しようとしている。一方、若

いロッサムは神についても哲学についても興味を持たず、代わりに生産を重要視している。チャペックによると、ロッサム老人の創造物は、三日しか生きられなかったが、人間の身体部位のすべてが備わる「生命」であった。一方、若いロッサムがロッサム老人の研究成果を生かして作り上げたのは、生産の結果としての身体であり、また生産をするための身体でもあって、それは「ロボット」であった。

ロボットというのは、近代的な工業生産の産物であり、効率的な工業生産を推進するための手段でもある。このようなロボットは「機械」のイメージに近いと言えるが、ロボットを創造したチャペックは近代的な工業生産、そしてロボットに見られる機械性についてはそれを明らかに警戒し、反感を示した。

チャペックが生産のためのロボットを人間社会を滅ぼす恐怖の存在として、そして後代を自力で生産できない哀れな存在として表現したのは、この反感の表れである。そして、ロボットを生々しい身体の持ち主として設定したことも、機械仕掛けの身体に対する嫌悪から来たものであった。例えば、チャペックは『『ロボット』の作者の自己防衛』（1935）と題した新聞記事で、以下のようにロボットの身体の作成方法について解釈している。

電磁波で操縦されている機械のロボットが、世界をのし歩く本格的な映画がモスクワで作られた、という記事を読んだとたん、せめて自分の作ったロボットたちを代表する形ででも、そのことに抗議しようという気になったのである。というのも、作者のロボットは機械人形ではなく、したがってブリキと歯車で出来ていなかったし、機械を作る技術のおかげで出来たものでもなかったからである。

（中略）

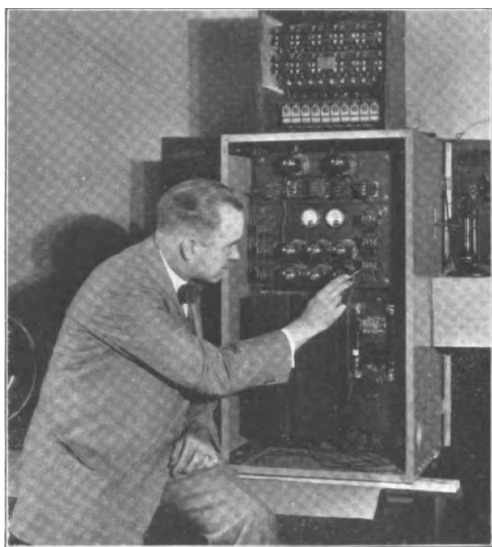
科学に関しては門外漢である作者は、いつか試験管の中で人工的な方法によって生きた細胞が作られるとすれば、それは科学者たちのこのような根気強い、しかも天才的な研究活動の積み重ねの結果であるということに、できればしたかったのだが、生命への畏敬も含む多くの原因から、この秘密をそのように軽々しく扱うことに踏み切ることができなかった。そこで、生きた物質と同じ働きをする新しい物質を、化学的合成によって誕生させたのだが、これは生きた細胞とは組成が違う別の有機物質なのである。言わば今までの生命にあるいは取って替わるかもしれぬ、別の生命なのである。（チャペック, 1992:272-274）

チャペックは物理的な技術によって製造された機械に対して批判的態度を示し、自らのロボットを化学的方法によって合成され、人間とは異なる「生命」の形として定義したのである。したがって、確かにチャペックの「ロボット」は「機械」のイメージに近似しているが、チャペックは「ロボット」を通じて「機械」の驚異的な素晴らしさを伝えようとしたのではなかった。そうではなくて、チャペックはむしろこのような「機械」に対する反感を示したのである。

『R.U.R.』は発表された後、まずヨーロッパで人気を博し、1923年にアメリカで初めて上演された。

「robot=ロボット」という言葉は『R.U.R.』を通じて徐々に人々に知られるようになったが、最初はいくまで文学者が作り出したフィクションとして理解されていた。しかし、1927年に、欧米の「robot=ロボット」事情に大きな変化をもたらす事件が起こったのである。

1927年10月に、アメリカのウエスチングハウス・エレクトリック・アンド・マニュファクチャリング社 (Westinghouse Electric and Manufacturing Company) は、「テレヴォックス」と呼ばれる新しい発明品を発表した。「テレヴォックス」は受話器からの音声に反応し、その音声の意味する行動を取るという遠距離作動装置であり、最初の「テレヴォックス」は大きめの箱の上に、小さい箱が重ねられた機械であった(図1)。確かに、「テレヴォックス」の外見は人間に見えなくもないが、手も足もなく、目も口も付いていないため、それを「人間」として見るのには少々無理があったと言わざるを得ないのであろう。しかし、1927年10月23日付けのニューヨークタイムズに記載されたテレヴォックスの紹介文には、テレヴォックスが働く様子を表現する漫画が付けられており(図2)、そこに描かれているのは、手と足を動かし、温度計の温度を測ったり、機械を修理したりするからくり人形であった。ニューヨークタイムズは序言の部分で、「テレヴォックス、ロボットに最も近い存在、人間の声に従い、遠距離から発電所、モーター、スイッチをコントロールできる」(The New York Times, 1927, 翻訳は筆者による)と、テレヴォックスを「ロボット」に最も近い存在であるとしている。



MR. WENSLEY IS SEEN EXPLAINING THE ACTION OF THE INSTRUMENT WHICH CARRIES ON TELEPHONE CONVERSATION. TELEVOX, AS THE INSTRUMENT IS CALLED, AUTOMATICALLY EXECUTES COMMANDS SENT OUT BY THE POWER PLANT DISPATCHER

図1 :The Michigan Technic1928年1月号



図2:New York Times 1927年10月27日号

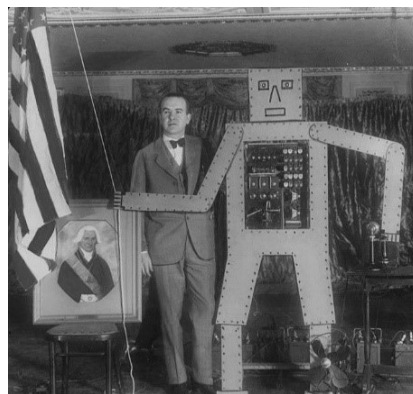


図3 インタネットによる¹

井上春樹はこの記事について、「チャペックのロボットを知る者にとってはおかしなことであったが、このとき血と肉の機構は電力と金属のそれに、静かに、そして劇的に置き換わったのである。同時に、『R・U・R』が欧米社会のある部分に与えた衝撃の激しさもあらためてみてとれるのである。」(井上, 1993:65)と指摘している。本文をきっかけに、「ロボット」はチャペックが創った血と肉を持つ身

体から機械仕掛けの身体に変容し始めたと思われる。

実は、テレヴォックスを発明したウエンズレー氏は1928年1月号付けの『The Michigan Technic』で「テレヴォックスのノウハウ」(「The why of the televox」, 1928)を發表し、「新聞記者と専門作者の想像が騒ぎ、想像外の特徴がテレヴォックスに与えられた」(Wensley, 1928:18)と、メディアに見られる誇張表現を疑問視し、テレヴォックスが家庭向けの機械ではなく、「管理システムを取り替えるためではなく、それを補助するために発明された」(同上)のものであると、その機能を説明した。ところが、アメリカの大衆科学雑誌『ポピュラー・サイエンス・マンズリー』は同月に(1928年1月号)「思考する機械」(Machines That Think)というタイトルで「テレヴォックス」をはじめとするいくつかの新しく発明された機械装置を紹介している。この紹介文のサブタイトルは「テレヴォックス」を「電気人間」(Electric “Men”)と表現し、本文において、テレヴォックスは擬人化され、手足のある電気人間であるかのように語られている。

さらに、2月22日のワシントン記念日に改良版のテレヴォックスが登場したが、この改良版はまさに新聞と雑誌が期待したように、手足と感覚器官が付けられ、人間らしく改造されていたのである(図3)。ウエンズレーは祭りでテレヴォックスを操縦し、ワシントンの肖像画の序幕を遂行した。そして、ウエンズレーは、テレヴォックスは家庭向けの機械ではないと否定したものの、写真に写るテレヴォックスのそばには扇風機と掃除機(いずれもウエスチングハウス社制であろう)が置かれているのを見ると、家庭向けに作られているようにも思われる。このように、新聞と雑誌はテレヴォックスを「ロボット」(robot)或いは「機械人間」(machine men)と呼び、科学者ウエンズレーの発明を文学者チャペックの幻想に接ぎ木した。

また、テレヴォックスの登場とほぼ同じ時期に、もう一つの「ロボット」なる発明、「エリック」が科学雑誌で紹介された。このロボットは1928年9月のロンドンで開催された展示会に初めて登場し、観客に向けて短い演説を行った。ポピュラー・サイエンス・マンズリーは「機械人間が歩いて話す」(Mechanical Men Walk and Talk)と題した記事で、以下のようにエリックの外見を紹介している。

彼の胸、腕と両足は装甲に包まれ、膝には鋭い金属の関節があり、まるで年配の女性を驚かせる博物館の騎士の鎧の不気味な拡大版のように見える。

この作り物には、その巨大なサイズと顔の硬直性によって、恐怖のイメージが与えられた。彼は唇も歯もない口をあけたまま、うつろな目を斜めにして、王立園芸ホールの観客を睨んでいる。(Martin, 1928:22, 翻訳は筆者による)

エリックの金属製の身体も、見世物としての役割も、チャペックのロボットに関する描写は異なっているが、その胸の部分には「RUR」のアルファベットが描かれ、『ポピュラー・サイエンス・マンズリー』は「エリックの胸に頭文字の「R. U. R」(ロッサムズ・ユニバーサル・ロボットの略書である)が書かれている。これは数年前のチェコの劇作者カレル・チャペックの奇抜な作品のタイトルである。本作

において、チャペックのロボットは見たところでは人間なみの力と知恵が与えられている機械である」(同上)と、チャペックの『R.U.R.』について言及している。

『ポピュラー・サイエンス・マンズリー』は金属製の身体を有するエリックの写真と比べながら、「ロボット」という言葉を使用し、チャペックのロボットを「人間なみの力と知恵が与えられる機械」(同上)として表現しているが、これはチャペックのロボットに対する誤った解釈であり、『ポピュラー・サイエンス・マンズリー』のロボットに対する理解はチャペックのそれとは異なっていると考えられる。つまり、チャペックが意図したのはあくまでも労働のための生身の身体であり、『ポピュラー・サイエンス・マンズリー』のロボットは人間型の機械であった。

チャペックは『『ロボット』の作者の自己防衛』で、「今日の世界が作者の作った科学ロボットには目もくれず、その代わりに技術ロボットを作ったことは、今や明らかである。現代は明らかに技術ロボットを必要としている。世界が機械ロボットを必要としているのは、生命よりも機械を信じているからであり、生命の奇跡よりも技術の驚異に心を奪われているからなのである。」(チャペック, 1992:275)と主張しており、テレヴォックスとエリックはまさにチャペックが言うところの「機械ロボット」の代表であると言えよう。

3. 日本におけるロボット観: 科学発明か、それとも科学の奇跡か

『R.U.R.』が初めて日本で上映されたのは1924年であり、場所は築地小劇場であった。初上演の際に、作品に登場する「robot」は「ロボット」ではなく、「人造人間」と翻訳された。そして、日本の科学雑誌が最初に本作品を取り上げた際も「人造人間」という言葉を使い、チャペックが伝えようとした「生命の人造」がテーマとなっていた。例えば、『科学画報』1925年1月号における岡部長節の文章「人造人間の秘密」では、以下のようにロボットについて論じられている。

芝居の最後の幕は、ロボット同士相愛し得るものが生じたことになつてゐるが、問題の幕は、無論ここで下りるべくもない。相愛し、相ねたむやうになれば、折角の人造人間の世界は、またもとの原始人の世界に逆戻りしたことになつてまふ。人間人造は、いかに科学の力を以つてしても、こんな工合に経済的に、機械的に、物質的に考へて行けば、おそかれ早かれ同様の破滅に陥入るだらう。

いかに科学が進歩しても、さうして最後には人間製造法が完成したとしても、果たしてそれが人間の幸福かどうかは分からない、一時幸福らしく見えても結局は将来の禍根を残すようにも思はれる。正直に言へば、人間の人造そのことが既に非科学的である。(岡部, 1925:31、原文のママ、ルビは省略、以下同様)

『科学画報』は1923年に創刊された大衆向けの科学雑誌である。その目的は「科学精神」の普及であり、当時の先端的な科学情報や世界各地の新しい科学発明を積極的に紹介していた。岡部は上の文章

でチャペックが作り上げたロボットの相思相愛の画面に対して否定的な態度をとっており、その様子を原始人の世界への逆戻りとして批判している（同上）。また、岡部は人間の人造は「非科学的」であると主張し、無機物から有機物を作ること、例えば植物の光合成や動物の消化作用を「科学的」な生命の人造としている（同上）。

一方、『科学画報』の1927年1月号には「人造人間は可能か」という永井潜の文章が載せられており、生命の人造の可能性を改めて論じている。そこでは生物学と化学の視点をもって無機物から有機物を創り出す可能性を分析し、生命の人造が可能であればそれは「科学者の偉業」と言えるだろうと指摘している。

生命ある人體を試験管の中に人造することは遼遠であるとしても理論上よりすれば一定條件を完全に充たすことさへ出来得たのなら不可能事ではない。少くとも生體を造り上げるべき主要なる栄養分の人造は、確實な成績をもつて成就されつつある。これは實に科學者がその偉業とする生體人造てふ萬里の鵬程の第一歩を踏みつつある事實を示すものであらう。

（永井，1927:105）

岡部の文章と永井の文章は「生命の人造」の可能性について対立的な立場を取っているが、両者とも科学的な視点から『R.U.R』の構想に従って「生命の人造」の可能性を論じており、ロボットの誕生は「科学発達の結果」や「科学者の偉業」として述べられている。

一方、「テレヴォックス」と「エリック」が発明されてから、日本の科学雑誌のロボットに関する論調が変わり、ロボットを「機械」として表現する文章が多くなった。例えば、『科学雑誌』1928年2月号の文章「人の代わりをする機械——やがて召使はふようになるだらう——」は『ポピュラー・サイエンス・マンズリー』の「思考する機械」を翻訳したものであり、そこでテレヴォックスを紹介し、以下のようにロボットが普通に存在する未来を楽観的に予測している。

機械文明は行き詰つたなどといふ人もあるが、来るべき機械の時代から見れば現代の機械は吾々が石器時代の石器を見るやうなものである。新しい動力源の発見と優秀な材料の製出と機構の驚くべき改善とによつて人間以上に能率のよい精妙な機械、所謂「人造人間」が製出されすべての労働はこれによつて今日よりも遥かに經濟的に辨ぜられ、人間はその全力をもつと高い仕事のために捧げるやうになるであらう。（岩田，1928:59）

この文章では「人造人間」という言葉が使用されながらも、それを「精妙な機械」と定義し、このような機械が人間に明るい未来をもたらすだろうと推測している。

また、『科学画報』1929年3月号の大竹羊三の文章「新時代の奴隷か、それとも失業者の敵か 機械人間終に路上に現る」は、「恐らくカペック氏（＝チャペック）は自分の夢想した人造人間が今日の機

械人間となつてこんなに活躍しようとは考へてみなかつたであらう。」(大竹, 1929:349、()内は執筆者注)と、チャペックの発想を提示しながらテレヴォックスやエリックなどの「ロボット」を紹介し、チャペックの願いに反して機械人間の活躍について語っている。このような考え方は『ポピュラー・サイエンス・マンズリー』から受け継いだものだと言えよう。

日本の雑誌は欧米の紹介文を翻訳する際に、部分的な翻訳をすることが多く見られる。しかし、アメリカと日本の文章を比較すると、「ロボット」に関する態度にはやはり相違が考えられる。

アメリカの雑誌では「ロボット」は擬人化されて人間に近いものとして表現されようと、あくまでその「本質」は人間が発明した道具であるとし、ロボットとの関係における人間の主導的な地位が強調された。例えば、「機械人間が歩いて話す」はテレヴォックスとエリックを始めとする多くのロボットを紹介しながら、「これら驚異的なロボットの存在自身は、人間の労働を完全に代替できる機械装置が存在しないことを証明している。これらのロボットの完璧さはその自身に対する賛美ではなく、ロボットをデザインし、ロボットを作動させる人間の知恵に対する賛美である。」(Martin, 1928:22)とロボット作りにおける人間の重要性を指摘している。また、本文はチャペックが想像したロボットの反逆について、それは「科学的なロボットにとって根も葉もない話である」(同:138)と断言している。

一方、日本の文章、特にテレヴォックスとエリックなどを紹介する文章において、ロボットに関する描写には誇張で扇動的な表現がよく見られ、ロボットの身体の猟奇性と驚異性が特に強調された。例えば、大衆雑誌『キング』1929年7月号の「最新科学大畫報」では当時の新しい科学発明が紹介されているが、本文が最初に紹介したのはテレヴォックスを始めとするロボットであり、以下のように各種のロボットについて述べている。

此のところは世界の人気を一人で背負つて立つてゐるようなテレボックス君(人造人間)です。堂々と道を歩けば本物の人間と一緒にカルタも遊ぶ。『おかけなさい』と云へばハイと云つて椅子にかけし、電話で呼べば返事もする。イヤそればかりでない。日曜日には教會に行つて天國地獄のありがたい説教も聴き街頭に立たせれば手をあげて交通整理もするし、おのぞみとあれば鋭利な剃刀でお客さんの髭まで剃つて進ぜる。イヤハヤ何から何まで驚きづくめの人形である。(キング, 1929:84)

『キング』の文章では、テレヴォックスをはじめとするロボットに従来の機械装置やからくり人形より遥かに人間らしいイメージが与えられている。これらのロボットは人間とポーカーで遊んだり(図4)、電話に対応したり、交通整理をしたり、人間の髭を剃ったり、そして教會の説教も聞きに行っている。

このような誇張した表現は『キング』のような大衆雑誌が読者の関心を引き寄せるために用いた一種の手段であるかもしれないが、そこからは日本人のロボットに対する期待も垣間見えるであろう。つまり、日本人にとってロボットというのは、欧米からの舶来品であり、「科学」という素晴らしい近代的

な産物であり、決して人間の道具というのではなく、人間と同等の存在、或いはそれ以上になるべき存在であったのである。

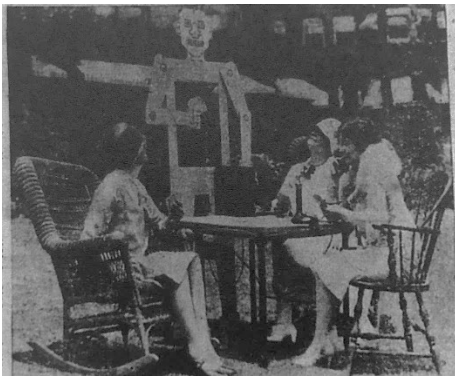


図 4: キング「最新科学大畫報」による



図 5: ネットによる²

4. ロボットの「美」、ロボットなる「美」

ロボットを超人的な存在として捉えたいという欲望は、実際に作られたロボットに見て取ることができる。理学博士の西村真琴は 1928 年の御大典博覧会のために、「学天則」というロボットを作った（図 5）が、西村は学天則と欧米のロボットの相違性について以下のように主張している。

欧米に生まれたテレボックス君なり、ロボット氏なりが、何れかと云へば働きなり、發聲に重点を置いたので、どうも頭や手足をつけた機械といった方が適当な型態である。更に仕事本位に造つたので、人造奴隷といふ方がもつと當つて居る。随つて藝術的の匂ひなどは考慮になくぎこちない動きと發聲の繰返しのみだ。私はこれに對してもつとデリケートな表情、スムーズな動作の轉移、少なくとも人間表情の中で特に著しいものくらいは、示さねばならない—人間は元來生きた情趣を放射する動物である筈だ。將來生れ出づる人造人間は藝術的に大に發達するは在來の人形藝術について見るも明である。（西村，1931:21）

西村は欧米のロボットを「人間の奴隷」と定義し、学天則に人間らしい動きを追求し、学天則の胸に宇宙を意味するコスモスの花、その頭に自然を意味する緑葉の冠、その手に人間の靈感を意味する靈感灯、そしてペンと記録台などいろいろな装飾を付けた。また、西村は学天則の顔に男性と女性の両方の特徴を与えた（図 5）。このように西村は個別の人間を超越し、「人間」という種族の代表であり、芸術作品でもある「人間」を作ろうとした。

学天則の実物は第二次世界大戦中に紛失してしまったが、残された写真と資料から見ると、それは空気力学によって作動する機械であり、エリックのような見世物の仲間であると考えられる。ところ

が、機械に芸術性を追求するという西村の考え方は、アメリカの科学雑誌にも、欧米の発明家の文章にも出てこなかった。その出所は効率と実用性を強調するアメリカニズムではなく、20世紀初頭のヨーロッパの前衛芸術であった。

例えば、イタリア未来派は機械のダイナミズムを礼賛している。イタリア未来派の代表的な詩人 F・T・マリネッティは「未来派創立宣言」(1909)において、「われわれは、世界の栄光は、一つの新しい美、すなわち速度の美によって豊かにされたと宣言する。爆発的な息を吐く蛇にも似た太い管で飾られた自動車……霰弾に乗って駆るかのように咆哮する自動車は《サモトラケのニーケ》よりも美しい。」

(マリネッティ, 1965:70) と、高速で走る自動車の美を称賛しているが、未来派の考えでは、自動車のような機械の高速運動は人間の感覚を刺激し、今まで体験したことのない力強さと緊張感を感じられ、そこには一種の新しい「美」、つまり「機械美」がある。

一方、ロシア構成主義は伝統的な絵画や彫刻の作法を否定し、鋼鉄、ガラス、コンクリートなどの工業的な素材を使って新しい芸術を作ろうとした。ロシア構成派の最も積極的な紹介者、日本アバンギャルド芸術団体 MAVO の創立者村山知義は、「構成は現代の最も特性的なもの、即ち、工業、機械、科学によってインスパイヤーされている。(中略)構成は美しさを嘲り、力、明瞭、単純、勇まじき生活への刺激としての行動を求める」(村山, 1974:135) というが、ロシア構成派は工業的な生産機械に見られる力強さ、明瞭さ、そして数学的な正確さと明快さなどの特質の崇拜者であった。

先に挙げたイタリア未来派の理念は創立されて間もなく日本にも紹介され(『スバル』1909年五月号には森鷗外による「未来派創立宣言」の翻訳が載せられている)、日本のアバンギャルド芸術に一定の影響を与えたと思われる³。また、ロシア構成主義はロシア未来派の中心人物の一人と思われるダヴィド・ブルリュークの来日(1920)とロシアアバンギャルド芸術家のワルワーラ・ブブノワの来日(1922)によって紹介され、村山知義はロシア構成主義に感化され、「意識的構成主義」という自らの芸術観を創立した。

伊藤俊治は「二〇世紀前半の芸術家たちの機械・芸術に対する見解は、絶望的な悲観論から盲目的な心酔に至るまで実に多様な広がりや矛盾を見せているが、<身体と生命>という観点から見ると、ひとつの共通した認識をみとめることができる。それはつまり人間の身体や生命を一種の機械そのものへ同化させてゆこうとする方向性である」(伊藤, 1991:25-26) と指摘しているが、1920年代において、ダイナミズム、明瞭さ、力強さや正確さなどを特徴とする「機械美」は日本の文芸、美術、建築、パフォーマンス(舞踊や演劇)などの領域に革新をもたらし、このような「機械美」は身体が存在する生活空間のあり方を変えたと同時に、身体そのものに関する考え方にも影響を与えた。

例えば、「機械芸術論」を積極的に称賛した美術評論家の板垣鷹穂は、『思想』1929年2月号に発表した論文「機械文明と現代美術」(1929)でイタリア未来派とロシア構成主義について言及し、「かつて宗教の力を信じてみた時代があつたが、現代人は機械の力を信じてゐる。(中略)現代の社会生活が『生活の合理化』を理想とするやうに、新しい信仰は機械の威力から生まれつつある」(1929, 板垣:67-68) と述べ、機械を賛美し、生活における合理化を称賛した。そして、板垣は「現代の社会生活に於ける

『合理化』の要求は、些細な日常品から大規模な計畫まで到るところに認められる。例へば婦人の服装にしても、飾毛や草花を澤山つけた廣い帽子と、不自然にくぐられた胴着と、地上にまでつく長い裾とから出来上つてゐるものが、今では輕快で、衛生的で、肉體の自然な形を生かす現代風に變つた。」(同:68-69)と主張し、女性の服装様式の改革を「生活の合理化」の具体例として述べている。

また、哲学者の中井正一は同号で「機械美の構造」(1929)を發表し、以下のように科学技術の發展によって発見される「新しき性格」について述べている。

激しき速力の把握力は云はずとするも、細胞の内面、結晶の構成、星雲の推移、つひには分子のブラウン運動に至るまで、それはその視覚對象として把握する、即それは、又科學性のもつ情趣の藝術的味覺をも意味する。つひにこれ等の構成の結果、そこに常につきまとふ所の一つの性格が出現する。即それは精緻、冷嚴、銳利、正確、一言にして云へば「胸のすく様な切れた感じ」である。それはこれまでの天才の創造、個性に於ける個別性等の上に見出すものと云ふにはあまりにも非人間的なるファインさである。(中井, 1929:188-189)

中井は科学現象から「芸術性」を発見し、科学現象に見られるいくつかの特性として精緻、冷嚴、銳利、正確を取り上げ、これらの特性を「機械の性格」(同:189)とまとめ、「機械の性格」を「凡ての人間の上により深い大きい性格」(同:189)として、また、「人の造りし新しき『人間』」(同上)として称賛した。

さらに、プロレタリア評論家の蔵原惟人はプロレタリア芸術の視点から出発し、「プロレタリアートは工場や種々な無産者的組織の中に働くものとして、當然力學的な、敏捷な、正確な、合理的な、合目的な感覺と心理とを持たざるを得ない。この敏捷と、力學と、正確と、合理性と、合目的性ととの最高の形式的表現は、中央で決議されたことが直ちに、正確に…、…の…に傳へられ、反對に…の…が、直ちに中央部に通ずる所の各國×××の…の中に現はれてゐるが、それと同じものはまた藝術の形式の中にも入つて來なければならない」(蔵原, 1929:44、原文のママ)と述べ、生産活動における機械的な身振り手振りを指摘し、このような機械的な身体性は芸術の中に取り入れられるべきであると主張した(同上)。

上で見てきた日本の知識人と芸術家たちは、機械に「合理性」や「敏捷性」や「力強さ」というイメージを見つけ、機械化された人間を近代社会に生きる人間の理想の姿とした。そして、彼らの文章から考えられるのは、彼らはただ學術的な議論に満足せず、積極的に機械美を人々の日常生活や生産労働、例えば女性の着装や労働における振る舞いなどに関連付けようと試みようとしているということある。

五十殿利治は大正期の新興美術運動の貢献について、大正新興美術運動は「美術界の相對的に安定した制度に反抗したばかりではなく、諸芸術の境界線をつぎつぎに突破していった。従來の芸術領域の外側に表現の可能性を模索していたのだが、そのひとつの支流が微妙に蛇行して、昭和初年の都市モダニズム modernity に流れこんでいる」(五十殿, 2001:286)と指摘し、「大正新興美術運動と昭和初年のモダ

ニズムの微妙な接点として、メカニズム＝機械美学があるようにみえる」（同：286-287）と主張している。

上で見て来たように、イタリア未来派やロシア構成主義などの「機械美」に注目する芸術理論は日本の知識人と芸術家に注目され、自らの創作にも取り入れられたが、雑誌や新聞などの大衆メディアで紹介されたロボットが機械的な身体イメージを獲得したため、そのようなロボットがこれらの知識人や芸術家に「機械美」の象徴であると見なされた。同時に、「機械美」は日本のモダニズム文化を組み立てる重要な要素となり、大衆文化に吸収されたため、芸術界と特に接点のない作者のロボット作品にも、「機械美」からの影響が見られるようになった。

例えば、前述したアバンギャルド芸術団体 MAVO のメンバーの一人高見沢路直は、1925 年に開催された MAVO の創作舞踏会に参加し、「人造人間」という舞踊を発表した。この高見沢は後に「田河水泡」と名乗って、大衆雑誌『富士』で『人造人間』（1929-1931）という長編物語漫画を発表したが、本作品の主人公は機械仕掛けの身体を有するロボットであった。一方、SF 作家の海野十三は戦前・戦時中にロボットが登場する小説を多く創作したが、『新青年』の 1931 年 1 月号で発表された『人造人間殺害事件』において、海野は「構成派」に言及し、「黒人か、さにあらず、構成派の彫像のような顔の持主は、人間ではなくて、靈魂のない怪物のような感じがした」（海野, 青空文庫）とロボットの顔の特徴について述べている。海野は電気科学者であり、「芸術性」よりむしろ「科学性」の方を重要視した作者であるが、ロボットを描写する際、ロシア構成主義の影響を受けていたことが考えられる。

さらに、『新潮』の 1929 年 8 月の特集「人造人間幻想」は、川端康成、新居格、東郷青児、村山知義、北村喜八のロボットを論じる文章を載せた。この特集が発表されたきっかけは、同年 4 月における映画『メトロポリス』（フリッツ・ラング監督）の上映である。本作品には、「マリア」という女性ロボットが登場し、世間の注目を浴びたが、「人造人間幻想」の文章の多くもマリアロボットを出発点としていた。ところが、これらの文章は、人間社会を害するマリアロボットは例外として、ロボットに対しては美しい幻想を抱いた。

例えば、新居格は「クリスタリンの人生観」という文章を発表し、以下のように「クリスタリン」というガラスのような身体を持つロボットを描写している。

先づ容貌から云ふと、彼女はきはめて端麗である。明眸であり皓齒である。（中略）彼女は波長によつて感受し、精確な數學的計算に於いて行動するのであるから、ランデブヴの時間なぞは一分一秒も違へない。彼女の驚嘆すべき能力は一切の行動に冗をしないのである。言葉は明晰で、考方は物理的で、あらゆる關係に於いて理法的である。（新居, 1929:86）

クリスタリンの身体像には『メトロポリス』の小説版におけるマリアロボットの描写からの影響が見られる。しかし、『メトロポリス』の小説版のロボットは美女の姿を有し、言葉と行動によって男性を誘惑する魔性の女のような存在であった。一方、クリスタリンというロボットは、綺麗な外貌を有する

だけでなく、理性的で、物理的な考え方をする存在であった。

新居は「昔は神が人間の完全な型として崇まれた。だが、今は人造人間が新たに神の正座を奪って人間の進むべき模型となつて来たのではなからうか。」(同:87)と、合理的なクリスタリンを新時代の神として称賛したが、先述したように、合理性は「機械美」の一つの表現として当時の知識人と芸術家に理解されていた。したがって、新居はクリスタリンというロボットを賛美しているが、実は「機械美」を称賛しているのだと言えよう。クリスタリンというロボットは「機械美」の象徴として理解されることによって、テレヴォックスやエリックなどの「見世物」と区別され、「新時代の神」として称賛と崇拜の対象となったのである。

5. 結び

北村喜八は「人造人間幻想」において、日本で「ロボット」がどのように捉えられたのかについて以下のように述べている。

カレル・チャペックの「人造人間」を築地小劇場で上演した時には、この劇は労働問題をテーマとした面白味があつた。併し、それからもう三年たった今日では、その労働問題の取扱い方はカビ臭くて、詩人チャペックの夢みた人造人間の問題の方が、より生ま生ましい現実性を帯びて来た。

ロンドンの街頭を、甲冑で身をかためたやうな人造人間が、のこのこ歩き出したと、何處かの新聞が報道するかと思ふと、ウファ特作映畫「メトロポリス」がわが邦楽座にかかる。すると、北村喜八作「人造人間の戀」といふヴオドビルが上演される。新しいものを好む人間の頭は、百年後の社會を夢想して、いろんな幻想をつくりあげる——楽しい、明るい、生き生きとした幻想を。(北村, 1929:93)

以上で述べてきたように、チャペックが 1920 年代前半に創造した「ロボット」のイメージは、日本に輸入されてから変容した。すなわち、ロボットは欧米からの舶来品として紹介され、機械文明の産物として語られ、日本においては人々に欧米と未来に関する夢となり、大きな驚異をもたらした。そして、本稿が強調したいのは、ロボットは日本ではただの見世物ではなかったということであり、ロボットのその冷たくて硬くて無機質な機械仕掛けの身体は、日本のモダニズムにおいて「機械美」を象徴する美学的な記号となったのである。

ロボットの人気は 1930 年にピークとなり、その後日本は戦争時代に突入し、ロボット・ブームもモダニズム時代の収束と共に下火になったが、芸術家たちが称賛した「機械美」はロボットを通じて専門領域の壁を超えて、芸術的な知識を持たない多くの日本人に認知されていった。しかし、ロボットの身体像はその後戦争に対応した身体像へと変わっていつてしまう。戦時中のロボット像や戦時中における

日本人の機械的な身体に対するイメージについて、これからの研究課題としたい。

参考文献

英語:

Martin, Robert.E(1928), Mechanical Men Walk and Talk, Popular Science 第113巻第6号, pp.22-23, pp.137-138, Popular Science Publishing: New York.

Powell, Herbert.F(1928), Machines that Think, Popular Science 第112巻第1号,1928年1月, pp.12-13, Popular Science Publishing: New York.

The New York Times(1927),Science produces the “electrical man”, New York Times 1927年10月23日号, New York Times: New York.

Wensley, R. J. (1928), The Why of The Televox, The Michigan Technic, 第41巻第2号, 1928年1月, pp.18-19, p.36, University of Michigan: Michigan.

イタリア語:

Marinetti, Filippo Tommaso(1910), L’Uomo moltiplicato e il Regno della macchina,

なお、本文中の日本語訳は、原文のイタリア語を中国語に翻訳してもらったものを筆者が日本語に訳したものである。

日本語:

チャペック, カレル (1992)、栗栖継訳、『R.U.R ロボット カレルチャペック戯曲集 I』、橋本確文堂:東京

井上春樹 (1993),『日本ロボット創世記 1920～1938』、NTT出版:東京

伊藤俊治 (1991),『機械美術論』、岩波書店:東京

板垣鷹穂 (1929),「機械文明と現代美術」、『思想』1929年4月号、pp.64-77、岩波書店:東京

岩田博 (1928),「人の代わりをする機械——やがて召使は不用になるだらう——」、『科学雑誌』第8巻第2号、p.59、科学の世界社:東京

キング (1929),「最新科学大畫報」、『キング』1929年7月号、第5巻第7号、pp.34-48、大日本雄弁会講談社:東京

北村喜八 (1929),「夢と人造人間」、特集「人造人間幻想」、『新潮』1929年8月号、第26巻第8号、pp.93-95、新潮社:東京

久保明教 (2015),『ロボットの人類学——二〇世紀日本の機械と人間』、世界思想社:京都

蔵原惟人 (1929),「新藝術形式の探求へ——プロレタリア藝術當面の問題について——」、『改造』1929年12月号、pp.31-46、改造社:東京

マリネッティ, F・T(1985),「新しい宗教—モラルとしての速度」、細川周平訳、『ユリイカ』第17巻第

12号、pp. 190-195、青土社:東京

—— (1965), 「未来派宣言」、鈴木重吉訳、『悪について』、紀伊國屋書店:東京

村山知義 (1974), 『演劇的自叙伝/第2部』、東邦出版社:東京

中井正一 (1929), 「機械美の構造」、『思想』1929年4月号、pp. 185-197、岩波書店:東京

永井潜 (1927), 「人造人間は可能か」、『科学画報』1927年1月号、p. 105、誠文堂新光社:東京

新居格 (1929), 「クリスタリンの人生観」、特集「人造人間幻想」、『新潮』1929年8月号、第26巻第8号、pp. 85-88、新潮社:東京

西村真琴 (1931), 「人造人間の藝術」、『Marionette』第二巻第1号、pp. 19-24、郷土演劇協會:京都

岡部長節 (1925), 「人造人間の秘密」、『科学画報』1925年1月号、p. 31、誠文堂新光社:東京

大竹羊三 (1929), 「新時代の奴隷か、それとも失業者の敵か 機械人間終に路上に現る」、『科学画報』1929年3月号、pp. 340-342、誠文堂新光社:東京

大谷省吾 (1992), 「イタリア未来派の紹介と日本近代洋画 : 一九一二年前後の動向」、『藝叢 : 筑波大学芸術学研究誌』、第9巻、pp. 105-126、筑波大学:茨城

五十殿利治 (1993), 「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)」、『藝叢 : 筑波大学芸術学研究誌』、第10巻、pp. 117-140、筑波大学:茨城

—— (2001), 『日本のアバンギャルド芸術 <マヴォ>とその時代』、青土社:東京

海野十三, 「人造人間殺害事件」、青空文庫、<https://www.aozora.gr.jp/cards/000160/card876.html>

1. https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Televox_and_R._J._Wensley_1928.jpg、2020年6月30日閲覧。

2. <https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AD%B8%E5%A4%A9%E5%89%87#/media/%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%A4%E3%83%AB:Gakutensokuold.jpg>

3. イタリア未来派と日本洋画の関係について、大谷省吾 (1992) 「イタリア未来派の紹介と日本近代洋画 : 一九一二年前後の動向」、五十殿利治 (1993) 「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)」などは詳しく分析しているため、本文では省略する。