

モダニズムとメカニズム（承前）

— 玉村善之助とその周辺 —

五十殿 利 治

[January · 1925

オフヘン・ハツハ外科・並に整形外科学会第七十七回
報告

ドクトル・ベレベロンNO2 教室講座—オフヘン・リ
ブンス大学病院、外科、37.40 46.6 病室（略）供覽ス
ル所ノ患者ハ1924.6月アル奇禍ニヨツテ両腕切断ノ
外科的手術ヲウケタルモノデアリマシテ、失明ノ原因
ハ急性ナルハイネ・ネギン氏症状ニヨルモノデアリマ
スガ、往時ノコトニ屬シ何等両腕ノ切断ト症状的関連
ハアリマセヌ、タゞ盲目ガ奇禍ノ事故的關係ニナツテ
オルノデアリマスガ：テ本整形外科的手術ニヨリマシ
テ適當ナル処置ノノチ義手装幀一見普通人ニ等シキ外

容ヲ保タシメタモノデアリマス。」（「ドクトル・ベレ
ベロンノ臨床講義」一九二五年二月）

夢野久作の代表作『ドグラ・マグラ』を想起させるよう
な記述は、画家玉村善之助（一八九四—一九五一）によ
る。日本美術院を舞台として活動を開始した日本画家とは
およそ無縁にみえる、こうしたメカニズム的記述と玉村は
どこでつながってくるのだろうか。

近年になって菊屋吉生、加藤弘子、滝沢恭司による研究
によつて、玉村の芸術活動や生涯の主要な側面については
解明されつつある²⁾。しかし、この日本画家がなぜこの
異様にもみえる擬似科学的な言説に傾倒していくのかとい
う説明をそこに求めることはできないようである。

玉村善之助が新興美術運動に荷担した初期に、この画家が関係した雑誌、つまり日本画壇に新風を吹き込んだ高原会による『高原』誌（一九二二年五月創刊）、さらにこれにつづく『エポック』誌（一九二二年一〇月創刊）の時代の著述において、とくに科学的な用語が頻出するということはなかつた。むしろ、雑誌『マヴォ』と同時期の一九二四年六月創刊の『ゲエ・ギムギガム・プルルル・ギムゲム GE・GINGIGAMU・PRRR・GINGEM』⁽⁶⁾において、玉村における「メカニズム」が発生したといっている。では、いったい、それはどのような状況下において生じてきたのであろうか。

一 野川兄弟との出会い

—『高原』から『エポック』へ—

おそらくメカニズム的思考に玉村を導いていった大きな要因は、大垣出身の野川激・孟・隆の三兄弟との交流ではないであろうか。関井光男が注目を促したように、玉村が関係したこの時期の雑誌のすべてに野川兄弟がからんでいるし⁽⁴⁾、また加藤弘子が着目したように、新興美術への

関心を植え付けたのも野川兄弟であろう⁽⁵⁾。野川隆と大垣中学時代の同級生である十和田操の回想と当時の日記の記述によれば、野川家は父親が細菌学の医学博士で、大垣病院を経営したが、火災によって大きな損害を蒙った。隆は九男であった。五男と八男が芸術家であり、とくに八男の達は東京で学んだ洋画家であったが、早世したらしい。五男は「演劇家であり小説家」であると十和田は回想する。病院の火災の際に、焼死した兄もいたということ、この二人の芸術家たちと隆のほかには、上海に渡った長兄といまひとり、計五人が一九一九年六月の時点で存命していた⁽⁶⁾。おそらく、五男の「演劇家であり小説家」が野川激ではないかと思われる。以下で述べる『高原』誌に「岩淵甚四郎氏夫妻室内劇試演会」を寄稿しているのがその根拠である⁽⁷⁾。すると孟は六男、あるいは七男となる。野川激が玉村善之助と交友する発端は雑誌『高原』第四号（一九二二年八月号）に寄稿した前後のことであろう。第三号で、当初五人であった編集者から三島富丸の名が抜けていた。野川は第四号に創作「途上」を寄せているが、同号の六号雑誌「重宝記」で同人のひとりがつぎのように紹介している。

「途上」の作者野川は僕の友人だ。茲五六年の間は作らざる作家としてひどく黙りこくつてゐたが、今後は、どしどし実のあるものを書くといつてゐる。(8)

さらに野川漱は第六号(一九二一年一〇月号)から同誌の編集者として正式に名前を連ねることになったが、すぐに野川孟が翌年の新年号に相当する第八号から編集を交代したのである。同号はこの交代と関連して、雑報欄「同人その他」の項で「▲野川漱 十二月大垣市へ帰る」と記している(9)。

新編集者となつた野川孟について、関井はそのジャーリストとしての優れた感覚を評価している。そして、実際に交友があつた北園克衛の評価も紹介しているが、北園は「多分僕が絵の世界から文学の世界へ移つていったことについて、この野川孟の影響が大きな部分を占めている」と回想しているのである(10)。関井の評価の眼目は、やがて北園克衛編集による諸雑誌に受け継がれる特徴、すなわちレイアウトにおける左からの横組、「白樺」的なものを中心とした「新興芸術」志向の表明、さらに「一九三〇年代への胎動」の逸早い把握ということである(11)。実際に野川孟は第一一号で表紙のデザインを大胆に変えている。装

飾的な枠の中央に、比較的小さな複製図版を配した簡素なデザインから、一見して立体派風の切子面が目立つ山容を示す絵柄へと性格を一変させたのである(図1、2)。

日本画団体である高原会が発行していた雑誌は、会の解散と第一作家同盟への合流(一九二二年七月)によつて、結成の経過を伝えたという第一三号号外を最後に、自然に発行を停止した。しかし、第一回展を開催する前後に、同盟が早くも破綻を来たしはじめると、玉村はすぐにつきの雑誌を企画した。『エポック』(一九二二年一〇月刊)がそれである。

『エポック』はすべて野川孟による編集であるが、さらにこの雑誌とともに登場してくるのが、三番目の野川兄弟、隆である。第二号(一九二二年一〇月号)に「数学者の饗宴」ほかの詩、第三号(一一月号)に詩「知見の虹」、四号(一九二三年一月号)に創作「宇宙・人間及想像 作品第三」、第六号にマックス・ウエーバーの「立体派詩集」三八篇の全訳と、ほとんど毎号のように登場し、顕著な活躍をするのである。

後出するメカニズム的な作例と比較することができるように、「数学者の饗宴」の冒頭から引用する。

「数学者の饜宴は堅い死人のやうに寂しい。

過大な頭蓋骨と、

青白い神経衰弱と、

薄暗い洞穴に巢をくふ寂滅の閃光と、

それらの躁宴は風のない国の死人のやうに黒ずんで
ある。」⁽¹²⁾

つぎに「風と詩人」の最後に記された「風」の嘆息。

「ちくしやう、人間奴、ちつぽけな詩が書きたいために、
星を殺して何になるんだ、

それよりか、そのペン先きで

きさまの脳天を一突きにぐざりと突くがいい、

さうすれば宇宙の霊が死ぬだらう、

きさまの頭蓋骨のその小さい宇宙が、ぐつたりとなつ
て、やがて消えてしまふだらう。

呪はれつちまへ、人間奴、

きさまは、きさまの書くどの詩よりもつと深刻な、

自殺した狂人の（血みとろな死骸）といふあさましい

詩劇を演るが、いいー」⁽¹³⁾

「数学者」というテーマはまさにメカニズム的であるが、
しかし、詩のなかではむしろ非合理的な存在として示され

る。また、「宇宙」も、『エポック』誌で以下で述べるよう
に、アインシュタインが問題にされる点に着目すれば、中
原実描く〈乾坤〉のように科学的な対象であるはずだが、
上の引用にみるように、そうした含意はない。

しかし、この雑誌に至って、玉村善之助とメカニズムは
少しずつ同調を始めるのである。

二 「エポック」におけるメカニズムの兆候

玉村善之助におけるメカニズムの最初の兆候は、一連の
『エポック』の表紙絵に現れたといえる。創刊号へ摩擦と
抵抗の交響楽、第二号へスタビリティへの移動、第三
号へ科学者の万花鏡、第四号へ天体の観測誤差（図3、
なお、第五号、第六号も玉村作であるが、題不明）。加え
るに、同誌上で出版が予告された玉村による「東京景物図
会」である石版集「都会の動力と營養」⁽¹⁴⁾。

まず表紙のデザインは、たとえば創刊号の歯車、第四号
の天体望遠鏡のような具象的なモチーフが散見されるもの
の、基本的には非具象の絵柄である。雄勁な表現主義的な
筆致と鮮烈な対比の彩色が画面を支配しており、しかも第

三号からは玉村自身が原画提供のみではなく、石版制作に
関わるので⁽⁵⁾、『高原』時代とは顕著な違いがみられる。

また、一連の表紙絵のタイトルは『エポック』誌の特集
や記事と比較するならば、まずイタリア未来派への関心と
して解読できるであろう。『エポック』創刊号の口絵には
ジーノ・セヴェリーニのヘタバリン舞踏の力学的謎
(Gerogifico dinamico del "Tabarin") が使われている。さ
らに、第四号には無署名(野川孟か?)による記事「未来
派の宣言」が掲載されているし、それが第五号の「輓近傾
向芸術」特集へとつながる。玉村の第三号への寄稿「革命
は先づ都会より―破壊芸術として(承前)」において、な
ぜ「都会」であるのかも、未来派の主張の洗礼を受けてい
るからと説明するのが順当であろう。

けれども、これらだけではメカニズム的思考への動機づ
けとしては十分とはいえないだろう。もうひとつの源泉
は、誌面から判断する限り、江戸川乱歩の寄稿である。実
は『高原』七号にも江戸川乱歩は「間島方面の宣伝戦一
斑」(未見)を寄稿していた。

それでは、この江戸川乱歩とは誰なのか。あの推理小説
の巨匠のことなのであるうか。この疑問は江戸川乱歩の履

歴に照らしてみれば直ちに奇矯でないことがわかるが、実
は未来派受容などについての先駆的業績『現代文学の比較
文学的研究』を残した千葉宣一は、「野川孟(江戸川乱
歩)」とし、さらに「江戸川乱歩(初代)」としているので
ある⁽⁶⁾。この記述には根拠が示されず、関井も同書を参
照しつつも黙殺しているのであるが、問題とすべきではな
かるうか。ここで新資料によって、この問題に決着をつけ
ることはできないが、問題点の指摘だけはしておきたい。

実際、一九二一年から翌年にかけて江戸川乱歩はどこに
いたのか。一九二二年四月、大阪から上京して、技術者の
組合である日本工人倶楽部書記長となるが、翌一九二三年
七月には辞し、乱歩は大阪の父の実家に、妻子とともに東
京から転居した。そして、その夏、筆名を江戸川乱歩とし
て、デビュー作となる「二銭銅貨」を執筆している。翌二
三年四月号の『新青年』にこの「二銭銅貨」が掲載され
て、推理小説家としての運が開けるのである⁽⁷⁾。

しかし、乱歩が再度上京するのは一九二六年二月のこと
であった。こうしてみると、どのようにして玉村善之助、
あるいは野川兄弟と乱歩が懇意になる契機があったのか想
像しづらいのだ。乱歩関係の著述で『高原』や『エポック

ク」の名がまったく出てこないのも不可解である。

さらに不可解なことは、乱歩名で「高原」七号（一九二一年一〇月）に寄稿された「間島方面における宣伝戦一斑」のことである。乱歩以前には、一九二〇年に彼（平井太郎）が計画した同人雑誌「グロテスク」で掲載を予告した探偵小説として「江戸川藍峯」名があった⁽¹⁸⁾。すると、「高原」寄稿は江戸川乱歩名での最初期の仕事となる。

作者の詮索はともかくとして、それでは寄稿の内容はどのようなものであったのか。

まず第二号の巻頭に置かれた一頁の詩的断章「アインシユタインの頌」は冒頭からまさにメカニズムの語彙が取りばめられた一文といえよう。上の野川隆作品と比較されたい。

「君は避けがたき『空間の占有』か 一定不変の哲学
上の恒数か！

君が思想の重力は 芸術の あらゆる光輝に作用する。
あゝ、まこと閉鎖宇宙と広袤相等しき 君が思索の物

理学的空間！⁽¹⁹⁾

この著者たる江戸川乱歩は同時代美術の動きにも敏感であった。寄稿から未来派への関心がうかがわれる。

「君は未来派の支持者、偉大なる颶風の詩人、螺旋星雲の急激な回転。

君が幾十万年の黒い沈黙の淀みより 解離せしめ得た『空間の歪み』を底辺とする直角三角形

それを透して見る『第四次元の世界』こそげに渦巻ける時空融合の透明神秘の芸術境！⁽²⁰⁾

かりに「高原」寄稿者の江戸川乱歩＝野川孟であるとなれば、この記述は、野川の「立体派以後の芸術」（第五号）中の「初期未来派の運動は形体の四次元的概念化であったと見ることが出来る」という認識に対応している⁽²¹⁾。

第三号の「『相対性原理』の映画」は、東京での上映会について報告し、内容について「最も巧妙に且つ注意深く作製せられた映画」と称賛している。第一号の「アインシユタイン頌」と同じように、ここでも以下のような賛辞が記されている。改造社の招待で一月にアインシユタインが来日して、相対性理論ブームが起きる時期である。なお、第三号は無署名の記事で訪日と各所での講演について触れている⁽²²⁾。

「アインシユタインの学説殊にその新らしき時空観念と彼の新宇宙観とは、将来哲学、芸術等の上に非常な

影響を与へて行くものであるから、単に科学として研究する以外に若い芸術家たちが出来得る限り消化して置くことをすすめる。」⁽²³⁾

もちろん、経歴的にみれば、一九二〇年には映画監督を志して、映画論を執筆したほどであるから、映画について書くことは江戸川乱歩の履歴からは不可解ではない⁽²⁴⁾。

このように江戸川乱歩については容易に決着をつけられないようにみえる。だが、それはともかくとして、最新の科学的発見とそれにもなう新しい認識が芸術へ波及してくるという考え方が、メカニズムへの扉を開けたことは疑いないところであろう。

三 北園克衛と『ゲエ・ギムギガム・プルルル・ギムゲムGE・GJINGUGAM・PRRR・GJINGEMJ』におけるメカニズム

『エポック』は一九二三年三月発行の第六号で終刊したが、しばらくして、同じエポック社から、同誌再刊までの「連絡」をつけるために、同年六月(つまり、雑誌『マヴォ』が出る直前に)、いかにもダダを連想させる奇妙な

題名の雑誌が野川隆を編集長として創刊された。その名の由来についての彼の説明はすでにメカニズムへの序曲となっている。

「ノガワ・リユウ」はこう述べた。

「此の名前に就いて直きに意味を聞きたがる人があるが、そんな必要はない。(少なくとも私一個の解釈に依れば) 音楽的な感覚でわかつて呉れ、ば可い。(蛇足を付け加へるならば) 都会の街々を動く、機械で出来た人間的な動物人形には、Gの発音の振動数と波形が気に入つたのである。」⁽²⁵⁾

ただし、掲載記事を通してみて、顕著にメカニズム的な言説はないのだが、その片鱗がみられないわけではない。たとえば、野川隆の創作「黄色い詩」である。タイトルからカンディンスキーの舞台コンポジション「黄色い響き Der gelbe Klang」をすぐに想起しよう。野川が同号に寄せた戯曲「しがあ一本」も台詞のない、表現主義的な内容である。

この短編「黄色い詩」の主人公は医学博士にして精神病の大家であるQ博士。プリンツホルンの名が出てくるのはいかにも時代的といえようか。Q博士の独白は科学的とい

えるものだろうか。

「てん狂院の煙突からゲルベ・ファルベの煙りが昇る。

それは狂人たちの頭の上から昇る痛ましい気体である。彼等の頭蓋骨には大きな穴が開いて居る。中酒性

嫉妬妄想患者は、またしても声を張り上げる。その度に煙りはブルツトの色を混せてむくむくと上る。」⁽²⁶⁾

冒頭に引いた医学を題材にした玉村の創作に呼応するような設定といえよう。その玉村はこの号に「適当な題のない話」を寄稿した。饒舌な独白がほとんど段落らしい段落がないまま、延々と続く一文である。男が「奥様」と呼ぶ女に対して、夢とも現実ともつかない、妻の殺人について告白する内容である。動機の詮索や説明のないところが、メカニズム的な意識との距離を示しているよう。

『ゲエ・ギムギガム・プルルル・ギムゲム』誌はその後しばらく休刊を余儀なくされた。ちょうど『マヴォ』が八ヵ月ほど休刊に追い込まれたように。第二号、すなわち二年第一集は一九二五年一月一日発行である。編集者は橋本健吉（北園克衛）に変わっている。北園の回想によれば、野川孟に玉村を紹介されて編集を任されたという⁽²⁷⁾。その主要な理由はH・Q・E・N（橋本健吉）による編集後記

「G・G・P・Gの報告」に、「野川孟は、こんど、ロシヤ周遊の途に就いた」とあるからである⁽²⁸⁾。

そして、この北園克衛の加入によって、雑誌は一気にメカニズム的な語彙を噴出させることになり、その性格を一変させた。表紙も変化に富むようになる（図4）。北園は一九二三年「北鮮日報」に寄せ、二年第一集に再録した「カライドスコープ」で、すでにメカニズムの旗幟を鮮明にしている。

「街から街へ！／カライドスコープをかけた科学者が／青い研究室の窓から逃げうせた

さて／この科学者は／ちぎれた電車のポールを追つかけたり／市街自動車の太い車輪をボンネットの上に回転させたり（略）

たとへば／この科学者の頭蓋骨の内側を走る／血管の交錯から／もろくも混乱したダイヤグラムと定理と方程式が／恰も／レントゲン球の光線を通じて／前代未聞の興奮を顕現しやうとも／研究室から逃げうせた」⁽²⁹⁾

こうした傾きが第二集においては誌面全体に横溢するのである。両集の目次を以下に示すが、橋本を除いて、題名だけでも顕著な変化がみられる。ここは北園論を展開する

場ではないので、これ以上の議論は控えたいが、その影響
力について改めて強調しておきたい。

二年第一集

構想第九九九

橋本健吉

虹色の数学

同

POLZEIDIENER

同

薔薇の露

野川 孟

星に憧れて

同

奇妙な風景

近藤正治

赤い上衣

野川 隆

海王星の伝説

同

チャックの彩虹輪

同

星の転生

高木春夫

水の無い風景

同

芸術に対する私達の見解

野川 孟

ある芸術に関する講演会公演自記

玉村善之助

G・G・P・Gの報告

H・QEN (橋本健吉)

そして、第二集。

リンチャ・ロツクの生理水

野川 孟

蒸発的ブラウン運動

野川 隆

ボールベアリングの拡散現象

同

発生期のステツキ

同

GE・GJMCGAM・PRRR・GJMCEM・同

☐秒米の風と耽美主義

貴公子

薄荷風の飛行機

エドモンド・キーン

玉村善之助

ホテルとパイプ

橋本健吉

虚数の導入

橋本健吉

旧作ライン〔いずれも既発表のものを再録——五十殿注〕

都会人虹を見る時

平岩混児

ダダ・ダダ

玉村善之助

カライドスコープ

橋本健吉

フアンタススーの8

アルノ・ホルツ (野川 隆訳)

ルート・マイナス1劇場に就いて

野川 隆

ある芸術に関する講演会講演自記

玉村善之助

以下に上記のうち、第二集からメカニズム的な例をいく
らか引いてみる。

「ケンタウルス座がはねてから、私はフアンタデアとピツタリと寄り添つて腕を組みながら、銀河に沿つた例のペーヴメントを歩いて行つた。彼女の温かい腕が、私の左第五、第六肋間に触れるたびに、心臓がピクピク躍つた。私は幸福であつた。その時私は何んでも先刻見た諷刺的悲喜劇『黒白の反転』に出演したアルゴン氏の芸風に就いて頻りに感歎して居た。彼の芸術は確かにユーモラスな喜劇的なものであるが、それと同時に一概に喜劇的だと云つて葬り去るのは残酷だ。」(野川孟「リンヂヤ・ロックの生理水」)⁽³⁰⁾

「—AとBが等しいと云ふことは、AとBは全等でないことを意味する。

同様に、 pm と m が等しいと云ふことは、 pm と m とは全等でないことを意味する。全等でないこととは、同時に異分子を有すると云ふことである。数学的等式を借りれば—

$$pm \parallel m$$

此の式に於て、異分子を p と q とを以て現はすとすれば、次のような関係を示すことが出来る。

$m \parallel m$, $p \neq q$ (野川隆「蒸発的ブラウン運動」)⁽³¹⁾
 なお、これに関連して図5を参照。

「光角主義的数学ラインに立つた

私Q氏の意識的偶成に於ける触覚は

総べて

シルヴァホワイトのインクで

表現機能を使駆する。」(橋本健吉「虚数の導入」)⁽³²⁾

王村善之助自身も例外ではない。つぎのような調子である。

「私の崇敬する アルベルト・アインシュタインは 四次元の世界を指示して時間と空間の観念を誤りました。

時空観念における四次元の世界の指示は物理的相對に原理を置くと同時に、私共の思想上にをける相對的觀念を更に新に明らかく培養してまいつて居ります。

更に私共五次元以上の世界を考へます熱に對する一次元は当然詮索に拡大されてまいります。」(「ある芸術に關する講演會講演自記」)⁽³³⁾

こうした王村善之助におけるメカニズムの言説を検討する前に、美術作品についてもみておく必要がある。

四 玉村作品におけるメカニズム

玉村善之助によるメカニズムの作例として、絵柄が明白なものはおそらく一九二五年五月銀座松坂屋で開催された「三科」第一回展に出品の「へあんちとりぷしんの拒絶 (Klassische form) (出品番号五二)」である。鮮明とはいえないが、作品は『みづゑ』七月号の口絵に掲載されている(図6)。トリプシンは臍臓でたんぱく質を分解する酵素をいうが、この作品においては何を指すのであろうか。いうまでもなく、チューリッヒ・ダダのトリスタン・ツァラの「アンチピリン氏の最初の空中の冒険」[La première aventure céleste de M. Antipyrine] (一九一六年)に負うところはあつたらう。

また玉村作品は『ゲエ・ギムギガム・プルルル・ギムゲム』誌二年六号掲載(一九二五年六月発行)の「アンチトリプシンは拒絶する(その後のリンヂヤ・ロツクの生理水)」に対応している。その冒頭に「『Klassische Form』/ヂアスターゼは減少してゐる。」とある。副題が示すように、これは同誌二年二号掲載の野川隆「リンヂヤ ロツクの生理水」を下敷きに行っているが、この一文全体を要約す

るのは困難きわまりない。ただ、題名の由来は以下のような件から説明される。

「でも危くわたしは間違つた考へをしてのけるところだつた。今更らわたしが隠退しようなんて、実は、わたしの無二の親友アンチピリンも、こんな滑稽な気の弱いわたしの提案を真ツ先に拒絶したのです。」⁽³⁴⁾

とくに同文で絵柄に関係しそうな語句を挙げるとすれば(野川隆作品からの引用でもある)、「マイケルゾーンの硝子回転階子」、「水晶銀粒灯・回折格子・アルゴール座の回転灯台」、「ガルワニツクの電流計」、「二重装置のイルリガートルとその長つたらしいゴム管」がある。一方、画面上にはなにが見えるか。全体は定義しにくい空間である。深海のようでもあるが、下部にみえる水平線と右の垂直の柱、さらにその柱と垂直に、上縁に水平に走る梁のような形態が構図を安定させる全体の枠組みとなる。その枠組のなかに、さまざまな要素が無造作に布置されているようにみえる。上部から垂直に吊り下がるペンのような形、いくつも透明な球体、海草のようなもの、泡のようなもの、真空管のようなもの、……。さらに画面の縁にそつて、マヴォ風の小文字 a、円板を貫く軸の形、また内部と外部との形

の対応関係をうかがわせる形もある。

現時点で、はたして中原実のように、最新の科学的な知識に基づいた形象かどうかは不明であるが、題名からしてダダの作品ということではできよう。その点では、あきらかにロシア構成主義的な方向を目指した柳瀬正夢により同じ三科第一回展会場に展示された「器械製図」的な作品、たとえば〈貨物自動車〉(出品目録一七番)とは一線を画している一方、三科第二回展で天井まで板を積み上げたヘタトリンまではヘエラ・ヘラ・ヘラと昇りつめたり(出品目録九二番)というロシア構成主義の代表作家をあらさまに揶揄した題名にも玉村のダダが明示されている。内田魯庵がこの題名に憤激したのは、ダダ作品としては成功だったかもしれない⁽³⁵⁾。もともと、その一方で、あいにく絵柄が不明であるが、〈電気キノタイプ機構図面A・B〉(同九四番)を出品していることも見逃せない事実である⁽³⁶⁾。玉村のこのダダと構成主義が同居する仕事こそ、意識的構成主義的、したがって村山知義的であり、この時代の新興美術の大きな特徴といえる⁽³⁷⁾。

しかし、そのダダ的な傾向が北園克衛的な方向へ転じることによって、両者の危うい結合が分解して、単位三科的

な方向が生まれてくるのである。それはやがてシュルレアリスムの台頭にも連携するものであった。

註

(1) 玉村善之助「ドクトル・ペレベロンの臨床講義」『ゲエ・ギムギム・ブルル・ギムギム』二年三号 一九二五年三月 頁付けなし。

(2) 菊屋吉生「昭和初期新日本画運動についての一試論」、『日本画—昭和の熱き鼓動』展目録 一九八八年 八三—八四頁。同「大正日本画の新展開」、『大正日本画—その闇ときらめき』展目録 一九九三年 八五—八六頁。加藤弘子「大正期の玉村方久斗(1)」、『東京都現代美術館紀要』第三号 一九九七年度 四—三頁。同「玉村方久斗文獻目録—大正期の活動を中心として」同 第五号二〇〇〇年、三七—四三頁。滝沢恭司「大正期新興美術運動と文学の交流」青木茂監修『近代日本版画の諸相』中央公論美術出版 一九九八年 三三—三八頁。

(3) この雑誌のラテン文字表記について、拙稿「Tada = Dada (Devotedly Dada) for the Stage, in Jamecek and Omuka, The Eastern Dada Orbit, G.K. Hall, 1998」で初歩的な誤記をした

ので、この機会に訂正しておきたい。

- (4) 関井光男「玉村方久斗と日本のモダニズム運動Ⅰ」『国文学』三四卷一三号 一九八九年十一月号 一五八一—一六一頁、同「玉村方久斗と日本のモダニズム運動Ⅱ」同前 三四卷一四号 一九八九年二月月号 一六〇一—一六三頁。同じく紅野敏郎「新興芸術誌『高原』」同前 四一巻八号 一九九六年七月号 一七二—一七五頁、同「ゲー・ギムギガム・プルルル・ギムゲム」同前 四一巻一〇号 一九九六年八月号 一六〇—一六三頁。
- (5) 加藤弘子 前掲 一一頁。
- (6) 十和田操「野川隆の青春」『作文』九五号 一九七四年八月号 五一—九頁。
- (7) (N生)「岩淵甚四郎氏夫妻室内劇試演会」『高原』六号 一九二〇年一〇月号 九四頁。
- (8) 「重宝記」『高原』四号 一九二〇年八月号 六八頁。
- (9) 無署名「同人その他」『高原』二年一号 一九二一年一月号 九一頁。
- (10) 北園克衛「G・G・P・GからVOUまで」『本の手帖』三卷三号 一九六三年七月号 一六五頁。
- (11) 関井光男「玉村方久斗と日本のモダニズム運動Ⅱ」前掲 一六〇—一六一頁。
- (12) 野川隆「数学者の饗宴」『エポック』三号 一九二二年二月 月 五四頁。
- (13) 野川隆「風と詩人」同前 五九頁。
- (14) 小野忠重は「近代日本の版画」(新装版 一九七四年 三彩社 六六頁)において、同画集を一九二三年刊とし、しかも「画集自序」から引用している。ただし、作品は掲載していない。小野は「エポック」第四号の最終頁にある「石版画について抱負—都会の動力と營養の出版について」を参照している可能性もある。
- (15) 「エポック」第三号の「編輯者から」に「本号から表紙は作者が自ら石版オリヂナルをやることになつた。石版画工の手を通すと、非常にトーンが壊れて来るし線が死んでしまふからである」とある(六四頁)。
- (16) 千葉宣一「現代文学の比較文学的研究」八木書店 一九七八年 一二七頁。
- (17) 鈴木貞美編「略年譜」、新潮日本文学アルバム「江戸川乱歩」所収、一九九三年、ならびに新保博久・山上讓編「乱歩打明け話」河出文庫 一九九四年、を参照。
- (18) 「江戸川乱歩」前掲 二九頁、を参照。
- (19) 江戸川乱歩「アインシュタインの頌」『エポック』二号 一九二二年二月 月 一頁。
- (20) 同前。
- (21) 野川孟「立体派以後の芸術」『エポック』五号 一九二三年

- 二月 六頁。
- (22) 無署名「アインシュタイン教授来朝」『エポック』三号 一九二二年二月 三八頁。
- (23) 江戸川乱歩「相対性原理」の映画「エポック」三号 一九二二年二月 三五頁。
- (24) 『江戸川乱歩』前掲(註17) 二九頁、を参照。
- (25) ノガワ・リュウ(野川隆)「(無題の編集後記)」『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』一号 頁づけなし。
- (26) ノガワ・リュウ(野川隆)「黄色い詩」『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』一号 頁づけなし。
- (27) 北園克衛「G・G・P・GからVOUまで」前掲 一六五頁。
- (28) H・QEN「G・G・P・Gの報告」『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』二年一号 一九二五年一月 頁づけなし。
- (29) 橋本健吉「カライドスコープ」同前 頁づけなし。
- (30) 野川隆「リンヂヤ・ロツクの生理水」『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』二年一号 一九二五年一月 頁づけなし。
- (31) 野川隆「蒸発的ブラウン運動」同前 頁づけなし。なお、原文は基本的には縦組みであるが、この部分は横組みになっている。
- (32) 北園克衛「虚数の導入」同前 頁づけなし。
- (33) 玉村善之助「ある芸術に関する講演会演自記」同前 頁づけなし。
- (34) 玉村善之助「アンチトリプシンは拒絶する」『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』二年六号 一九二五年六月 頁づけなし。
- (35) (内田)魯庵「家常茶飯」『女性』八巻五号 一九二五年一月 一三九—一四一頁。玉村の才能を惜しむとはいえ、魯庵は三科については全体として好意的である。
- (36) 三科第二回展における構成作品については、拙著『改訂版 大正期新興美術運動の研究』第一章「構成物の時代」を参照。
- (37) 拙稿「すべての僕が沸騰するために」、「ダダ」構成主義展」東京新聞発行 一九八八—八九年、を参照。

図版典拠

- 1 「高原」表紙 第六号 一九二二年 宮城県立美術館蔵
- 2 「高原」表紙 第一三号 一九二三年 宮城県立美術館蔵
- 3 玉村善之助「天体の観測誤差」『エポック』第四号表紙 一九二三年 宮城県美術館蔵

- 4 『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』表紙 二年六号 一九二五年 神奈川近代文学館蔵
- 5 野川隆『バアドマン a 氏の曲芸飛行』『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』同前 神奈川近代文学館蔵
- 6 玉村善之助へあんちとりぶしんの拒絶 *Klassische form* 一九二五年 三科会員展出品『みづゑ』一九二五年七月号

〈付記〉

本稿執筆にあたり、尾崎眞人氏、菊屋吉生氏、滝沢恭司氏、加藤弘子氏、水沢勉氏、Prof. Gennifer Weisenfeld ならびに板橋区立美術館、町田市立国際版画美術館、宮城県美術館の協力を得た。記して謝意を表す。

(おむか としはる)

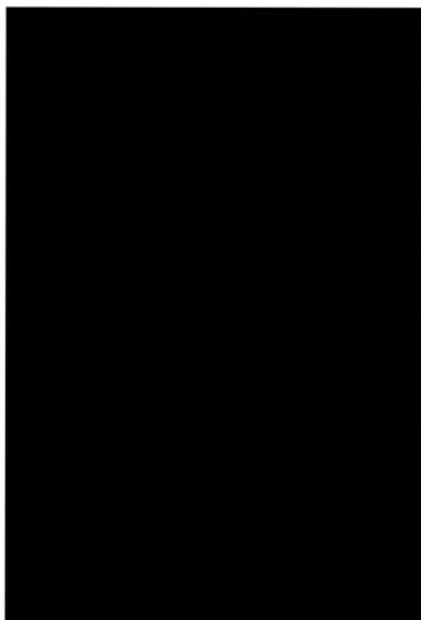


图1 『高原』表紙 第6号 1921年 宮城県美術館蔵

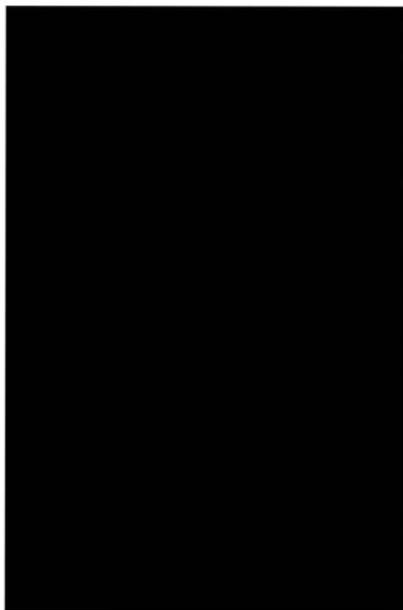


图2 『高原』表紙 第13号 1922年 宮城県美術館蔵

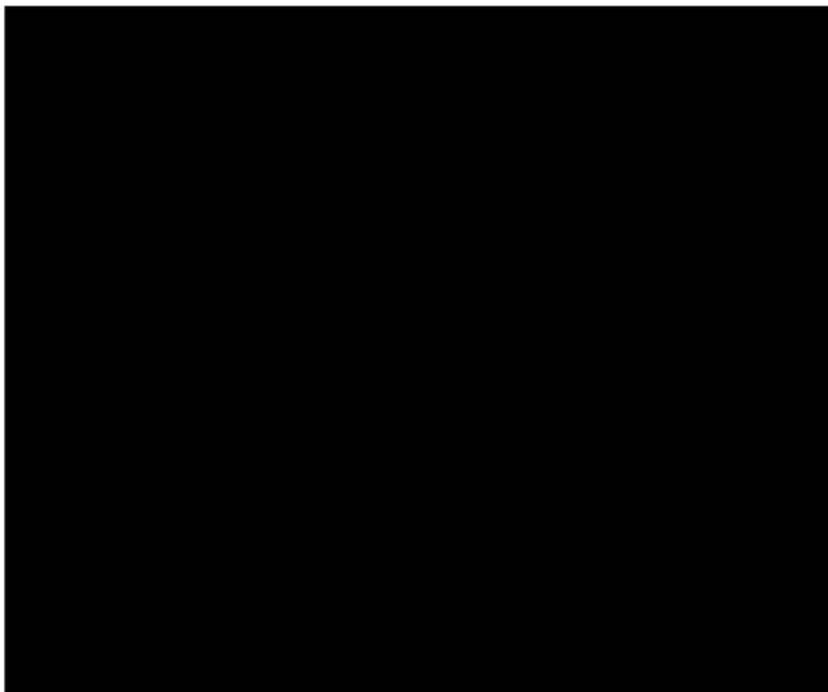


図3 玉村善之助〈天体の観測誤差〉『エボック』第4号表紙 1923年 宮城県美術館蔵

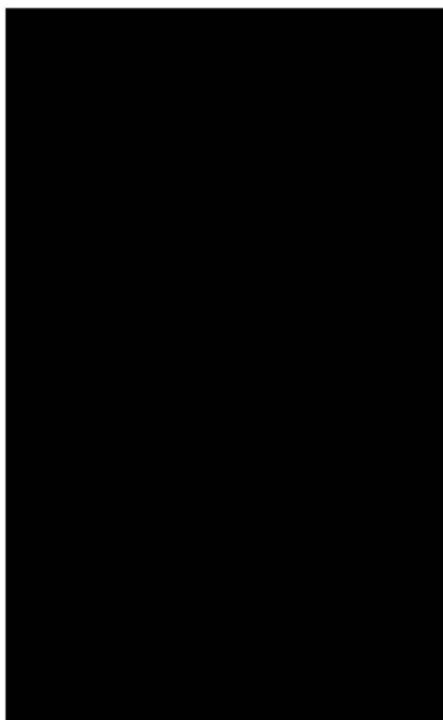


図4 『ケエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』表紙 第6号 1925年 神奈川近代文学館蔵

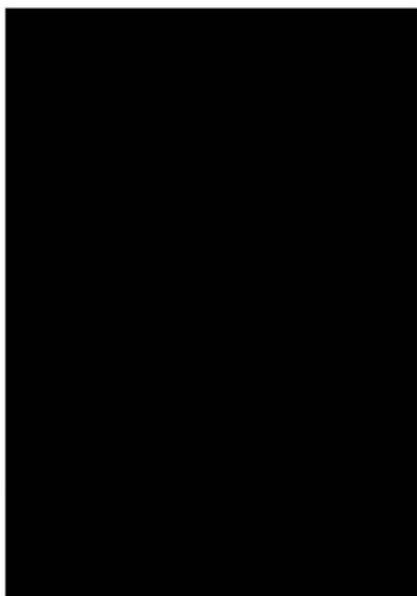


図5 野川 隆「バアドマン a 氏の曲芸飛行」『ゲエ・ギムギガム・ブルルル・ギムゲム』同年
神奈川近代文学館蔵



図6 玉村善之助〈あんちとりぶしんの拒絶 *Klassische form*〉1925年 三科会員展出品『みづゑ』
1925年7月号