

超現実主義と機械主義のはざままで

—古賀春江、阿部金剛、東郷青児

大 谷 省 吾

目 次

序

第一章 古賀らの作品はいかに受けとめられたか

第二章 古賀らと超現実主義

第三章 古賀らと機械主義

結び 古賀らのめざしたもの

序

右手を高々と上げ、直立する水着姿のモダンガール。相対するのは最新の機械設備を誇る工場。海中には魚とともに潜水艦が進み、空には鳥とともに飛行船が浮かんでいる。

モンタージュの手法による明快な対比の構図の中に、モダンな都会文明の一断面が表わされたこの作品は、古賀春江の〈海〉(図)である。

この作品は、一九二九年の第一六回二科展に発表されると、東郷青児や阿部金剛らの作品とともに、日本で最初のシュルレアリスム絵画として脚光を浴びた。しかし一方で彼らの作品を、機械科学の発達を背景としたモダニズム絵画とする意見も当時から存在しており、古賀らの作品に対するこの二つの異なる位置付けは現在も同時に存在しているように思われる。中村義一氏が、「古賀春江の芸術のアンビバレンス」と題した論文の中で、古賀の〈海〉について「『海』は、古賀の超現実主義絵画の代表作品であるばかり

でなく、昭和初期の時代の雰囲気や鮮やかに示すモダニズムの美術の見本としてもよく知られた、美術史上の記念碑的作品の一つである」と評しているのがその一例である。他の多くの古賀春江研究も、古賀のこの時期の作品がフランスのシュルレアリスムの影響を受けたものであることは例外なく認められた上で、同時に都会的なモダニズムの要素を指摘しているように思われる。しかし、そもそもシュルレアリスムと都会的なモダニズムとは両立するものなのだろうか。

シュルレアリスムはダダを発展的、批判的に継承して生まれた運動ということができよう。そしてこのダダ運動の引き金となったのは、第一次世界大戦であった。地理的にも、そして近代科学が投入されたという意味でも、かつてなく大規模であったこの戦争は、西欧世界に物質的にも精神的にも極度の荒廃状態をもたらした。その中から生まれたダダは、大きな矛盾を露呈させている現実の社会に対して激しく反抗し、既成の諸価値を破壊しようとした。シュルレアリスムは、この反抗と否定の対象を既成の体制のみならず、西欧世界の知の根本ともいえる合理主義精神にまで拡大し、それまでないがしろにされてきた無意識の世界

の探求を試みた運動である。一方、古賀らの時代すなわち昭和初期の日本の文化を特徴付ける、いわゆる都会的なモダニズムとは、関東大震災以後の都市の復興と、西欧に倣った機械科学の導入による近代的合理化を背景とした、都市生活の先端的部分の芸術への反映を指すものといえることができる。近代文明の発展を支えてきた合理主義をこそ、シュルレアリスムは破産させようとしていたのだとすれば、この両者、すなわちシュルレアリスムと都会的なモダニズムとは、正反対のベクトルを持つものではなかったのだろうか。だが、この正反対の要素の不思議と楽天的な共存が、古賀の〈海〉には認められる。中村氏がその古賀論の表題に掲げた通り、まさに「アンビバレンス」である。では一体、古賀がめざそうとしていたものは何だったのであろうか。

これまでの古賀春江研究の多くは、古賀とシュルレアリスムとの関係について、古賀自身が『アトリエ』七巻一号（一九三〇年一月）に執筆した「超現実主義私感」を手がかりとしながら、その表題が示す通り古賀のシュルレアリスムは古賀の「私」的なシュルレアリスムであって、フランスの本来のシュルレアリスムとは異なるものであり、さらにそこには昭和初期のモダンな世相が反映されている、

という見解を示していたように思われる。本稿はその見解に異を唱えるものではないが、しかし当時の洋画壇、さらには文壇や詩壇なども含めたより広い文化的状況における、超現実主義や機械主義をめぐる議論をも視野に含めた上で古賀らの作品を再考察したとき、彼らのめざしたものが何であったかがより明確に見えてくるように思われる。

さらにいえば、彼らがシュルレアリストとしてジャーナリズムの脚光を浴びた一九三〇年前後の短い期間が、マヴォをはじめとするダダ的な一九二〇年代の前衛と、美術文化協会の結成を頂点とするシュルレアリスム中心の一九三〇年代との、ちょうど中間の時期にあたることにも注意したい。従来は大きな断絶があると見られていた一九二〇年代と一九三〇年代の前衛の間での彼らの位置付けについても、見直しがなされるべきではないだろうか。

本稿ではまず、当時古賀らの作品がどのように受けとめられたかを整理したのち、超現実主義の側面から、そして都会的なモダニズムの重要な要素となった機械主義の側面から彼らの作品を考察した上で、彼らがめざしたものを明らかにし、日本近代洋画史上の位置付けを試みたい。

第一章 古賀らの作品はいかに受けとめられたか

古賀らがいわゆるシュルレアリスム風の作品を発表したのは、前述の通り第一六回二科展（一九二九年九月三日〜一日）月四日、東京府美術館）においてである。このときジャーナリズムにシュルレアリスム傾向とみなされたのは、目録順に、阿部金剛の四番〈Green〉、五番〈Ren〉、古賀春江の二三番〈海〉、一三六番〈鳥籠〉、一三七番〈素朴な月夜〉、一三九番〈漁夫〉、東郷青児の二九二番〈Declaration（超現実派風の散歩）〉、中川紀元の三〇一番〈空中の感情と物理〉である。さらに、川口軌外と野間仁根の作品をこれらに加える者もいた。

阿部金剛はこのとき二科展初入選であり、元東京府知事の息子ということもあつてか、各新聞に大きく取り上げられている。そのインタヴューの中で彼自身「私のはまあシユール・レアリスムといふのでせう」と明言している。作品〈Green〉（図2）は、これも阿部の言葉を借りれば「青い水平線の見える海の中に、白い冷蔵庫のようなものがあり、その中に白いゴムの海水帽をかぶった若い女が裸で

立っている絵」で、「これに飛行機やヨットやヴァミリオンのサイレン」③が描き加えられている。

こうした阿部の作品に対して『東京朝日新聞』の二科展初入選者を報じる記事は「シュルレアリスムの極めて鮮やかな、手堅い出来栄を示して二点まで見事入選の栄を見た」④と伝えており、中川紀元も「変つたものとしては、阿部金剛君の『ガリーーン』『リアン』の二点で、これは一種の超現実主義的作品といふべきもので如何にも時代の尖端を行く新しい感覚と思想を現はしたものである」⑤と評している。さらに、国枝金三も「阿部金剛氏の作は二科では始めであるが、そのシユウル・レアリスム風な作品は二科のモデルニズムの尖端を示す見本の一つである」⑥と述べている。

古賀春江は五点を出品したが、そのうちへ題のない画⑦はクレール風の作品であり、ここでは考察の対象としない。

〈素朴な月夜〉⑧は、クレール風からシュルレアリスム風への過渡期的作品と思われる。中央やや左寄りに大きなテーブル、その上には果物、花、瓶、卵のほか、家までが乗せられている。テーブルの上の家はそのまま背景の家々に連続している。このテーブル上の家を境として、その左

側は海の見えるヴェランダ、右側は極端な遠近法を用いて描かれた家々と、テーブルの右側にまで広がる広場となっている。そこにはこちら向きの黒い犬、そして黄色に白い斑点を持つ不思議な少女がいる。テーブルのまわりには蝶が舞い、さらにその上にはフクロウも飛んでいる。空には満月が昇り、飛行機が煙をあげて墜落している。幻想的な風景である。中河与一はこの作品を「机の上に羽根を拡げた梟がゐたり、家があつたり、又空を舟が航海するのである。そしてその線はふるへ、にじみ、直線的でない。これは確にシュール・レアリスム的である」⑨と評した。

〈漁夫〉⑩は、緑色を背景として、赤褐色の奇怪な人物が描かれている。この作品については、速水豊氏がエルンストの〈猟師〉との影響関係を指摘しており⑪、阿部金剛も当時すでに「Max Ernstと云へば、我が親愛なるそして尊敬する春江・古賀氏の或るものゝ一部分に（くだい言ひまわしですが）例へば今年の漁夫と云ふ作品などの中に蠢いてゐる気持は随分似かよつたものではないかと思はれます」⑫と述べている。

本稿冒頭で描写した〈海〉⑬、そして同様にモンタージュ技法を用いて鳥籠の中の裸体の女性、機械、白鳥など

を組み合わせた「鳥籠」(図5)は、古賀の従来のクレイ風の幻想性を愛好する評者には不評であったが、それでも大いに注目されたことは間違いない。「海」は翌年に刊行された平凡社の世界美術全集にいち早く取り上げられ、「第十六回二科会(昭和四年)」の一室はフォーヴ立体派等の作品と並んで日本では初めての超現実主義的傾向の作品が採択陳列された。古賀春江のこの作はその最も代表的なるもの、一つである」(10)と解説されている。

東郷青児の〈Declaration(超現実派風の散歩)〉(図6)は、青い夜空に浮かび、三日月に向けて両手を伸ばしている人物の描かれた作品である。人物は左手に黒い手袋、右足に黒い靴下をつけている他は裸体であるが、性別は定かでない。人物の右には建物、左下には機械あるいは工場の一部を示すと思われる曲がったパイプが幾つか描かれている。人体は若干の陰影が施されているだけで極端に単純化されているのだが、発表当初は「風俗に害あり」として一時撤回を命じられている(11)。川路柳虹はこの作品について、キュビズムの明快な空間感覚の上に、空想や感情を自由に取り入れ、それを虚無的なまでに推し進めた超現実派の作品と評した(12)。

中川紀元の〈空中の感情と物理〉(図7)には、ビルディングから落下する男性と、ビルの屋上からそれを見下ろす女性の裸体上半身が描かれている。そしてビルの壁面には落下する男のシルエツトが見えるが、その位置や向きは現実にはありえない。おそらく画面構成上のバランスを考へて配置されたものである。さらに左下にはもう一人人物らしきものが描かれている。フランスでマティスに学び、フォーヴィズムの画家として名をなしていた中川が、このような作品を描いたことは、ひとつのセンセーションであったらしく、当時の新聞雑誌には数多く図版とともに紹介されている。その中でも、『東京日日新聞』掲載の図版につけられた「シュール・リアリズムの代表的作品の一つであらう、認められずして死んだ無名老画家によつて残された自由画にその源流を持つといふシュール・リアリズム、これは流行作家紀元氏のシュール・リアリズムである、『近代人の夢を描いたのです』といふ作家言は換言すれば大人の自由画だといふことになる」(13)という解説には、当時のシュルレアリスムの認識のされ方の一端がうかがえる。

古賀らに対する以上のようなセンセーショナルな批評は、画壇にシュルレアリスムの流行をもたらす。後述の通

り雑誌「アトリエ」は一九三〇年一月に「超現実主義研究号」と題した特集を組み、当の二科会も、次の第一七回展ではこれらの傾向を第一室に集めて展示し、流行をあおつたのであつた。高田力蔵、高井貞二ら、この傾向に従う画家たちも少なからず現れて、二科の新しい傾向の絵画＝シュルレアリスムという認識が一般的となつた。

ところが意外なことに、こうした評価に対して、古賀らの作品を機械主義の視点から論じる批評も少なくなかつたのである。例えば荒城季夫、青柳正広、江川和彦、三輪鄰、田中泰祐、薄金兼次郎による座談会「二科を語る」の中では、次のようなやりとりがなされている。

薄金〔前略〕阿部氏のは遺憾乍ら外國的興味、或ひは所謂メカニズム的興味を、而かもポスター的配置に収めたに過ぎぬ

青柳「機械主義的表現は、確かに最近一つの流行として趨勢とも見られるが皆何れも觀念把握の不充分を露はしてゐるのは残念だ。例として古賀春江氏の『鳥籠』と『海』を挙げたい。

荒城「両作とも機械主義に対する幼稚なアレゴリーであり説明であるに過ぎない」(14)。

また、川路柳虹は「ソリッドな現代的感覺は物質文明機械文明の影響から免れがたい現代人にとつて夫れらへの關心が画因となるも自然である、むしろ吾々の周囲には機械力の美や調和やの関心が欠けてゐるときさへ思はれる。古賀氏の『鳥籠』や『海』や阿部金剛氏の『リアン』やに示されてる飛行機や軍艦やの機械的形態もそれらを讚美したのではなく手近な主観的感覚の対象として置かれたに止まつてゐる」(15)と論じた。

興味深いのは、矛盾するかにみえる以上の二つの観点、つまりシュルレアリスムと機械主義とが、何のためらいもなく同じものとして論じられてゐる批評も、少なくないことである。例えば国枝金三は『海』は女性の水泳家と飛行船に潜行するをを配した、シュウル、超写実の作品で、スポーツと科学の近代精神の二大代表に海底を潜行する魚群に古賀氏一流の新味を与へたものである」(16)と評し、荒城季夫は一九三一年の二科評で「両三年前から漸く頭はれたこのメカニズムは、やはり二科が明快な近代生活の美を尖端的に表現しようとする意図の下に企てられたものである。メカニズムといふ言葉は極めて漠たる語であるが、要するに機械の形態美並にその幻想美を讚美しようとする心

意であるらしい。これは勿論眞の機械に対する美の把握、認識から出発したものでなくして、唯だ単に機械的形象を借りて作者が夢を語らうといふのである。第九室の殆ど全部を占めるメカニツクな作品は、さうした超現実主義的な、謂はゆるシュール・レアリズムなものである」(17)という批判を加えた。

注目すべきは彼らの認識不足ではなく、矛盾するはずのシュールレアリスムと機械主義モダニズムとが無理なく同居していた、当時の状況である。そこで次章からは、当時の超現実主義と機械主義をめぐる問題について、古賀らと関連させながらまとめていく。

第二章 古賀らと超現実主義

本章では、古賀らの制作の下地となっていたともいうべき、日本における初期のシュールレアリスム理解の状況を明らかにしたい。ヨーロッパとは文化的社会的土台が明らかに異なる日本では、シュールレアリスムはフランスにおける発生当初の必然性や切実さが理解されぬまま、屈折を伴う受容がなされたといわざるをえない。しかし本稿の目的は

誤解をあげつらうことではなく、古賀らの作品がどのような背景に基づいて制作されたかを知ることである。従つて以下では、当時の詩壇や画壇でのシュールレアリスムの受容と認識を、新聞・雑誌記事から客観的にまとめていくことにする。

フランスのシュールレアリスムが詩の運動として始まったのと同様、日本においても、まず詩の分野からシュールレアリスムの受容はなされ、一九二〇年代後半に、詩壇においては画壇より一足先にシュールレアリスムの流行がみられた。堀口大学によるフィリップ・スーポの詩の翻訳(訳詩集『月下の一群』一九二五年九月所収)、上田敏雄、上田保兄弟によるポール・エリュアールとルイ・アラゴンの詩の翻訳・解説(詩誌『文芸耽美』四号、一九二七年五月)を嚆矢とし、さらに一九二五年末にイギリス留学から帰国し、慶応義塾大学文学部教授となつた西脇順三郎が紹介活動を行った。これらに刺激を受けて、『詩と詩論』(一九二八年九月創刊)をはじめ、シュールレアリスムを標榜する小詩誌が幾つも刊行され、この新しい詩と思想が議論されていく。自らも詩作を行った古賀が、これらの詩誌の多くを購読していたことは、没後に編まれた画集の年譜の昭和三

年の項に「新しき詩論、社会科学の著書を渉獵す、新刊雑誌購読三十余种に及ぶ」(18)とあることから明らかである。しかし実際のところは、これらの日本のいわゆる「シュルレアリスム詩」の多くは、それ以前の日本の詩壇の中心を占めていた、象徴主義的傾向に対する反発として、内容よりも明快で新鮮な形式を重視したものであり、むしろフォルマリズム詩と呼ぶべきであると指摘されている¹⁹⁾。なるほど瀧口修造など若干の例外を除けば、当時シュルレアリスムを標榜した詩人のほとんどは、実際はシュルレアリスムとはほど遠い作品を書いているのだが、注目すべきはそれでも彼らがシュルレアリストを自称していたことであり、古賀が確かにその影響を受けていることである。とりわけ詩誌『リアン』を主宰した竹中久七が古賀に及ぼした影響については無視することができない。最終章ではこのことについて改めて論じることとする。

次に、美術の分野でのシュルレアリスム紹介の初期の状況を整理したい。シュルレアリスム絵画の紹介も、まずは詩誌においてなされた。その最初は、一九二七年一二月の『薔薇魔術学説』第一年第二号に掲載された、ミッシェル・レリス著、上田保訳「JOAN MIRO」である。ただしこれ

は理論的紹介ではなく、むしろ詩的オマージュというべきもので、図版もなかった。より重要なのは、その三カ月後に、エルンストのカラージュ作品の図版を一点添えて発表された、フランツ・ロオ著「マックス・エルンストと接合的絵画」(藤田暉訳、『山籬』三卷三号、一九二八年三月)である。この記事で注目すべきことは、前年の一〇月に原著⁽²⁰⁾が発表されてからわずか半年に満たぬうちに日本に紹介されていることと、この時点ですでにエルンストのカラージュとフロッタージュの方法とその意図が正確に紹介されていることである。しかし掲載誌が美術雑誌ではなく詩誌であったことから、画家たちの反響はなかったようである。

これらに続いて、美術雑誌でもシュルレアリスム美術は次第に取り上げられるようになる。総合的にシュルレアリスム美術を紹介した最初の文章は、一九二八年五月の、仲田定之助「超現実主義の画家」(『美術新論』三卷五号)であろう。前半が総論、後半がキリコ、エルンスト、ミロに関する各論で、各画家の作品図版も添えられている。

仲田はまず前半で、フランスにおけるシュルレアリスムの発生の過程とその思想を解説しているが、例えば「彼等

は無意識の精神作用であるところの夢幻のうちに精神の本質を掴み出さうとした。現実を超えた夢の状態を意識的に現実の世界へ誘致して、新しい世界を創造する、それが詩であり、絵であるのだ。此場合従来やうに夢を現実の従属として認めるのではなくて、夢それ自身が絶対的な現象として取扱ふのである⁽²¹⁾というくだりなどは、最初期にしてかなり正確な把握ということできる。

これに対して、後半の各画家の紹介においては、実作を見ていないこともあつてか、仲田は理解の不十分さを露呈させている。例えば、キリコに関しては「まことにキリコの作品は古典的伝統の本質的な奇与を巧みに利用した驚くべき幻想の結晶である。その光線、色彩及び陰影によつて対照と線と空間とを結合構成する彫刻的形態の創造は古典及び近代慣習に独特な新価値を附与するものである⁽²²⁾」というように、伝統との結びつきから新しいものを生み出したと述べるにとどまっている。掲載図版を考えあわせると、おそらくこれは一九二〇年代に入つて古典的手法に退行してからのキリコについて述べたものであり、真にシュルレアリスムに影響を与えた一九一〇年代の、故意に遠近法をずらしたりデフォルメを加えたりすることによつて不安や

憂鬱を表出させた、いわゆる形而上絵画についての言及はない。また、エルンストに関して、フロッタージュによる作品集『自然史』(Histoire naturelle, 1926。今日では通例『博物誌』と訳される)の中の〈人間の眼〉に関して図版つきで解説し、「前人未踏の芸術的領域」「新境地を開拓するに成功」と称賛しながら、肝心のフロッタージュに関する説明は一切行なっていない⁽²³⁾。カラージュ作品についても、モホリ・ナジのフォトモンタージュと同様の手法と述べ、「エルンストが精神の非凡なる働を見ることが出来る」としながらも、シュルレアリスムの重要な手法であるデペイズマン (dépaysement・転置) の見地からの解説はない。前述のフランツ・ロオの文章において、これらの技法について正確な記述がなされておりながら、ここで仲田が触れていないという事実は、詩誌に掲載されたロオの文章が美術の分野の人々にはほとんど読まれていなかったことのひとつの証拠ともいえよう。

仲田の紹介記事から三ヵ月後、一九二八年八月号の『中央美術』に、外山卯三郎による「シュール・リアリズム」が掲載される。これは仲田につぐ初期の紹介として注目されるのだが、内容には多くの問題がある。外山はその前

半の概論において、シュルレアリスムをダダイズムから破壊的・否定的要素を消却し、フロイトの精神分析学を基礎とした上に生まれた「新鮮な夢の様に楽しい」新芸術運動と紹介し、後半ではシュルレアリスムの代表的画家としてマルク・シャガールを挙げ、「彼の画面には数多くの夢が遊び、楽しい物語がはなされ、高々とジュールリアリズムの声がきこえて来るのであった」(24)と解説しているのである。こうした「新鮮な夢の様に楽しい」などの形容は、抑圧された意識下の欲望を表出させようとする本来のシュルレアリスムとは、かなりかけ離れたものに聞こえよう。

この外山の文章に対し、福島繁太郎は翌一九二九年二月の『美術新論』に寄せた「蒐集画に就いて」の中で、シャガールはフランスにおいてはシュルレアリストとみなされてはいないと発言している(25)。これを受けるようなかたちで、外山は『中央美術』四月号に「ユーバア・レアリステム」を執筆し、前回の論を修正しながら、改めてフランスのシュルレアリストを紹介し、さらにその国際的な広がりについて言及している。

これらを皮切りに、外山は一九三〇年代前半にかけて数多くのシュルレアリスム紹介記事を執筆することになる。

その量の多さから、彼を瀧口修造以前の、日本における初期のシュルレアリスム美術の啓蒙者と見做してよからう。しかし彼は、前述の「新鮮な夢の様に楽しい」といった記述の通り、シュルレアリスムを夢物語の描写として捉え、そしてその描写表現については、旧来の美的な尺度にあてはめて裁断しようとしているにすぎない。デペイズマンとしてのカラージュや幻想の定着としてのプロッタージュについて一切説明せず、その一方でピカソとブラックを「その作画的見地からして十分絵画的に価値高き制作を続けている」がゆえに「シュルレアリストの最高水準」(26)と見做しているのが良い一例である。こうした見地からは、前述のようにシャガールをシュルレアリスムの代表作家と位置付けてしまうのも必然といえよう。事実、外山は、シャガールはシュルレアリストではないと指摘されると、シュルレアリスムを「そのシユジエ(主題)に於いては明に絵画的であり得ても、そのメトウド(方法)に於いては未だ絵画的ではない」(27)ものとし、それを克服するものとして、シャガールをジャン・リユルサなどとともにヌーボー・フォーヴィストと位置付けて評価する方向へと移行していく。

外山のこうした意見は、独自の日本的フォーヴィスムを標榜した一九三〇年協会及び独立美術協会の画家たちとの交流⁽²⁸⁾が背景にあることを考えれば自然なものといえるが、シュルレアリスムが本来めざしたもののやその実験精神を、誤解しあるいは看過したまま紹介したことは、入手できる情報に限界があつたにせよ、日本における初期のシュルレアリスム受容を、イメージのレベルでの曖昧なものに終わらせてしまう結果となつたといえよう。

そして、このような認識は外山ひとりにとどまらず、洋画壇に共通のものでもあつたらしいことが、一九三〇年一月の『アドリエ』（七巻一号）「超現実主義研究号」を見るところとわかるのである。前年九月の二科展での古賀らのシュルレアリスム風絵画の登場を承けて、詩壇ではすでに盛んに論じられていたシュルレアリスムについて、画壇においても本格的な検討を企図してなされたこの特集は、まさに古賀らの制作がどのような理解状況でなされたかを知る格好の材料といえよう。

特集は、四枚のカラーを含む多数の図版ページと、批評家や画家らによる評論、エッセイ、そして「超現実主義批判」と題された多数のアンケート回答からなる。

掲載された図版の多くは、ブルトンの“Le Surrealisme et la Peinture”⁽²⁹⁾と、フランスの美術雑誌“Cahiers d'Art”からとられた。キリコ、エルンスト、ミロ、タンギー、アルプ、マッソンなど、この運動の主要な画家の作品が数多く掲載されていることはよいとして、カラー図版として掲げられているのは、外国作家ではシャガールとクレイ、国内作家では川口軌外と古賀春江であり、しかも古賀の作品は〈海〉などのモンタージュ技法を用いた作品ではなく、クレイに近い〈題のない画〉であつた。こうした図版の選択は、誤解というよりもむしろ情報の少なさに由来していた。それは巻末の「編輯雑記」に「口絵原色版として西欧に於ける超現実派作家の所作を是非にも手に入れ度いものと力を尽しましたが、不幸未だ我国にその複製色刷が将来されて居りませぬ、遺憾乍ら多少ともさうした傾向を帯びたものを選んだわけです。其点御諒承を待たいと思ひます」⁽³⁰⁾と記されていることからわかるのだが、ここで注目しなければならないのはむしろ、以下に続く本文でのシュルレアリスム批判が、フランスのシュルレアリスム絵画の実作はおろか、カラー図版さえ見ずになされているという事実である。

評論の執筆者は掲載順に川路柳虹、中川紀元、北園克衛、竹中久七、外山卯三郎、伊原宇三郎、古賀春江、中山巍、阿部金剛である。川路と外山は批評家であり、北園と竹中は前衛詩人として、中川、古賀、阿部は画壇のシュルレアリスム熱を引き起こした当事者として執筆し、そして伊原は一九二九年、中山は一九二八年にフランス留学から帰国したばかりで、おそらくフランスの事情通として執筆陣に加えられたものと思われる。パランスをとろうとした編集上の配慮は感じられるが、しかし一九三〇年代に日本のシュルレアリスム美術を牽引していくことになる瀧口修造と福沢一郎の名は、ここにはない。

巻頭を飾る川路の「超現実派に就て」は、新しいイスムに安易に飛び付こうとする若い画家たちを戒めることを目的とし、シュルレアリスム絵画は「造形美術の基本たり本道たる造形意識を無視してゐることに於て画史的には全然傍流に置かれるものであることを信じる」⁽³²⁾と結論づけている。このようにシュルレアリスムを従来の造形思考で裁断していくあたりは前述の外山と同様であり、また中山や伊原にも共通した論調といえる。それでは川路はシュルレアリスムをどのように認識した上で「傍流に置かれる」も

のと位置付けたのであろうか。「かつて表現派の画家はその理論を説くのに客観的な印象を拒否して心意の眼によって表現すると称へたが、超現実派はこのことを今日の精神分析学の立場から新しく説明しようとしてゐるとも考へられる」⁽³³⁾彼らの製作の大半は画面に四次元的空間を示さうとすることに於て立体派と同じである。その平面的空間は幾何学的であつてまた時間的の心意的である。この点未来派の現に示したものを包容してゐる」⁽³⁴⁾というように、川路はシュルレアリスムを、その主題選択において表現主義を延長し、表現様式としてキュビズムや未来派を延長させた幻想絵画と捉えていたように思われる。そしてまたこれが當時の一般的なシュルレアリスム認識であつたともいえよう。伊原宇三郎も同様に「画的には明らかにドイツの表現派より生れ出て居り、今以てテクテクの上でピカソ、ブラツク、ピカビアを模し若しくはその息を吸つてゐる」⁽³⁵⁾と述べ、アンケート回答者の黒田重太郎も「雀海中に入つて、蛤となり、独逸のエキスプレシヨニズム仏蘭西に入つて、シュールレアリスムとなる。さあ、これを日本に輸入して何ういふ事になりますか？」⁽³⁶⁾と、やや嘲笑的に述べている。このような見地からすれば、シャガール風の川口軌外

や童画風の野間仁根などの作品がシュルレアリスム絵画と見做されるのも頷ける。

また伊原宇三郎は「シュールレアリスムとキリコ」と題する文章を寄せているが、パリでピカソの新古典主義に多大な影響を受けた伊原は、ここで形而上画家としてのキリコよりも、新古典主義に退行してからのキリコを評価している。仲田の項でも触れた通り、この時期の日本におけるキリコ紹介は、形而上絵画としてよりも新古典主義の側面から論じられることが多いことに注意すべきであろう。現在からみれば奇妙なこの事実は、改めて研究されるべき問題と思われる。

この他、アンケートの中には、楢原豊一、井上康文、矢部友衛らプロレタリア陣営からの意見もみられる。彼らのは多くは「尖鋭化されたペチブルジョアジーの芸術的反映で、その没落過程の混乱から生ずる悲鳴の芸術化である」³⁵という言葉に代表されるように、シュルレアリスムを現実逃避と見ていたようである。

これに対して、当事者である古賀らの意見はどのようなものであっただろうか。東郷青児はアンケート回答の中で、「僕等の仕事を超現実派と称呼するのなら、少なくとも僕

は閉口する」³⁶と声明している。中川紀元は、「シュール・レアリスムはレアリスムと対立するものではないレアリスチックな観察と表現とから出発して一つの象徴に達した芸術だと思ふ。たゞの荒唐無稽な絵空事ではない」「これは絵画の限界を在来の静止的なものから更に活動的なものに取上げ、造型的表現に文学的表現を加味しやうとする新しい一つの要求から出てゐると思ふ。絵画のシマネ化だと云つたら一番適切だ」³⁷と述べている。とりわけ「絵画のシネマ化」という表現が興味深い。しかし中川は「空中の感情と物理」以外にはシュルレアリスム風の作品を描いておらず、翌年の二科展では元来のフォーヴィスム風の作品に戻っている。東郷や中川はシュルレアリスムをひとつのモードとして、一時的にその外見をそれらしく真似てみたに過ぎないといえよう。

前述の通り、二科展初入選の弁で自ら「私のはまあシュール・レアリスムといふのでせう」と述べた阿部金剛は、しかしこの特集では「キリコ、ドウシヤン、ピカビア、エルンスト、タンギイ等々々、いづれも遙に現実を逃れて、強靱なニヒリズムの世界に各々其の牙城を墨守してゐるではありませんか」³⁸と記しており、果たして十分にシュルレ

アリズムを理解していたかどうか疑問である。阿部はまた『シュールレアリスム絵画論』を一九三〇年六月に天人社から刊行しているが、これはその序文で断っている通り、オザンファンの『Art』の抄訳であり、しかも実際にシュールレアリスムに触れているのは最後の二〇ページほどにすぎない。

古賀春江は、この特集に寄稿した「超現実主義私感」において、「超現実主義は純粹性へ憧憬する意識的構成である。故に超現実主義は主智主義である。対象として取扱ふ場合の現実的表象が作品の中に於て持つ位置——空間の制定——經驗的価値形式の取り扱ひ方——純粹性の誤りなき把握のための精密なる理智的計算である。それは構成の技術の問題である」⁽³⁹⁾と記している。この一文からも明かなように、古賀のモンタージュ技法は、作者の主張あるいは世界観を表すように、ひとつの秩序をもって作品を構成するものであつて、フランスの本来のシュールレアリスムにおけるデペイズマンとしてのコラーージュとは異なる。例えば〈海〉におけるモダンガール、機械、潜水艦、飛行船などの組合せは、現実の光景ではないが、新しい社会の象徴という点でみな関連あるモチーフであり、阿部良雄氏の指

摘するように「世界を新しいパーモニトのうちに所有しようとする爽やかな夢を育む」⁽⁴⁰⁾ものである。本来のシュールレアリスムが、通常ではありえないかけ離れた複数のイメージを脈絡なく組み合わせることにより、非合理の美や意識下の不安を表出させようとしたのとは、かなり異なつた表現といえよう。

しかしこれは古賀のシュールレアリスムに対する無知に由来するものであると言ひ切れない。というのは他の作品で古賀はシュールレアリスムに通じる幾つかの試みを行なっているからである。例えば〈海〉と同時に発表された〈素朴な月夜〉に描かれている黒犬や水玉模様のある黄色い少女、煙をあげて墜落する飛行機、舞う蝶などはいずれも不安を誘うイメージであり⁽⁴¹⁾、画面右側の鋭い遠近法によつてつくられている広場にはキリコの影響が指摘されている⁽⁴²⁾。〈漁夫〉がエルンストの影響下にあることもすでに触れた。さらに注目すべきものは一九三〇年の第一七回二科展に出品された〈涯しなき逃避〉⁽⁴³⁾である。この作品は、ドイツの医師プリンツホルン著の『精神病者の絵画』(Hans Prinzhorn, Bilderei der Geisteskranken, 1922.)に掲載されたアウグスト・ネターという患者のデッサン(図

しを下敷きにして描かれており、さらに古賀はこの書物の他の挿図も模写していることが現存のスケッチブックからわかつている。小泉淳一氏は「シュルレアリスムにおいて、狂気は、意識の妨害を受けずに無意識界を探検する一つの重要なテーマであったはずだ」とし、この古賀の試みをシュルレアリスムに対する深い理解のあらわれであると論じた(43)。

しかし、これらの試みはいずれも単発に終わってしまう。それは、古賀がこれらの試みを通してシュルレアリスムをある程度認識しながらも、それを利用しつつそれとは若干異なる方向に自ら進むべき道を見出したからに他ならない。では、古賀らのめざしたものは何か。それを解く鍵のひとつが「機械主義」である。

第三章 古賀らと機械主義

一九二九年から翌年にかけての新聞や雑誌をめくってみると、「機械」「メカニズム」といった文字が頻繁に目に入ってくる。関東大震災から蘇った東京は、一九二七年の地下鉄開通など近代都市としての体裁を整えはじめ、人々の生

活も急速に近代化されていく。高間惣七の次のような高揚した言葉は、当時の一面をよく伝えているといえよう。「震災は東京の転換期として非常な意義を有つものだと私は考へる。震災は近代都市として成育する東京に種々なる形態を賦与したのである」「東京は移り行く！その感じである。私を捉へ私を打つのは近代都市としての東京の姿である。

脈打ち流れる生命感と動態感が有つ其の形貌と其の内容である」(44)。そして、このような都市の復興と近代化を象徴するものは、何といつても機械であった。一九三〇年五月に「新芸術論システム」の一冊として天人社から刊行された『機械芸術論』の中で、清水光は次のように述べている。「近代の生産諸関係の規定する社会において、機械が如何に重心的な意義を有し重大なる役割を果たしたつゝあるかは今更いふまでもないことである。近代の社会の近代性は夫れが機械を基礎とする点に存するとさへ言ふことが出来るであらう」(45)。こうした機械の発達への注目から、機械が芸術にどのような影響を与えるかが議論の対象となつたのである。もちろん機械に注目した芸術家は、これ以前にも少なからず存在した。一九〇九年の未来派宣言はいちちやく日本に紹介されており、マヴォの村山知義も一九二四

年に「機械的要素の芸術への導入」という文章を発表している⁽¹⁶⁾。しかし、これらの機械芸術論が、時代にさきがけた少数意見であったのに対して、一九三〇年前後においては、機械の発達は、より実感をもって芸術との影響関係が論じられるだけ、社会に浸透していたといえよう。この議論の中心となった美術史家の板垣鷹穂も、旧来の芸術を打破するための旗印として機械を取り上げるのではなく、あくまで現象を客観的に考察しようと努めている。従って、この時期の機械と芸術をめぐる議論を機械「主義」と称することは、厳密には正しくないかもしれない。板垣自身、「多くの人達は、私が――未来派や構成派に『学究的』なメイキャップを加へた……『機械主義者』だと思つてゐる。然し、私自身『機械主義』とは何う云うものか全く知らない。まさかメカニズムの誤訳ではあるまい」⁽¹⁷⁾と、この議論のジャーナリズム的流行に警告さえしているのである。しかし、この板垣の言葉は、それだけ当時この議論が沸騰していたことの裏返しでもあり、古賀らの芸術も、この一連の議論から大きな影響を受けていた。

古賀の文章に、「機械と美術」という、まさにこの問題を表題としたものがある。その中で彼は、機械と美術の関わり

りの系譜として未来派、立体派からピュリスム、構成派、さらにバウハウスやル・コルビュジエへの流れを略述したあと、「機械と美術との関係といふ問題は、元来二つの内容に分れると思ふ。機械の形態美や触感の認識と、芸術の構成上のメカニズムとの二つである」⁽¹⁸⁾と分類し、前者すなわち「機械の外見上の美しさ、例えば飛行機や自動車や船艦等のスマートな視覚的感覚的美を画面に模写するところの作品」は、「花や鳥や普通の人物等を対象として描いた作品と本質的に何の相違もない」とし、後者すなわち「具体的な現実の機械の形態美を模写するものでなく、芸術の構成上の技術的方法をして機械的、科学的、主知的方法を取る」ことに新しい意義があるとしている。彼はこの考え方を、雑誌『新潮』における座談会「文芸・美術・建築・機械の交流に就いて語る」でも述べており、同席していた東郷青児も「たとへ人工的なものに対する驚異を画家が持つてゐるとしても、もう外面的な組立てから来る刺激にはけんたいしてゐる。寧ろ機械の持つてゐるもつと本原的なもの、視覚から来るものではない機械そのものゝ、感覚に融化されがちだと思ふ」⁽¹⁹⁾と語っている。

ところでこれらの意見は、古賀ら独自のものではない。

当時の機械と芸術の關係をめぐる議論の中で繰り返されて
 いるものである。例えば新居格は、前述の『機械芸術論』
 所収の「機械と文学」の中で、「真に十分なる機械文明を反
 映せる作品ならば、単にエレクトロシチーを、或は機械工
 場を取扱つたと云ふ以上に機械を新しい視角度、触角面、
 それを表現の上に、語法の上に、又感覺の上に十分新鮮な
 何ものかを現呈するのだからなければならない」(50)と述べてお
 り、また中河与一は「新しい詩の方向と方法論」と題した
 文章の中で、「いくら工場、飛行船、電気、タンク、テレビ
 ジョンを歌つたとて、取材ばかりが変るだけで、詩法が変
 らなければ何にもならない。定型を捨て、従来の写実を捨
 て、唯心的觀念を排して、素材手法、表現の凡てを機械と
 して組立て、新らしく運動と感動を生むところに、純粹詩
 派の主眼がある」(51)と論じている。

機械を題材としてではなく、制作の方法として芸術に取
 り入れること。それは、具体的にはどのようなものなのだ
 ろうか。清水光は前述の文章の中で、「映画は自然の模写で
 あり記録である写真的複製から、映画的な実在を組立てね
 ばならない」(52)として、モンタージュ技法について論じて
 いるが、機械のシステムの芸術への応用として当時最も注

目されていたのがこの技法であり、古賀の〈海〉をはじめ
 とする、いわゆるシュルレアリスム風の作品は、まさにこ
 の技法によつていた。さらに興味深いのは、最近になって
 速水豊氏が指摘した(53)ように、古賀のモンタージュ作品
 の各要素は、『アサヒグラフ』や『科学画報』など当時のグ
 ラフ雑誌、科学雑誌の写真図版をもとにしていることであ
 る。モダンガールや潜水艦などは、実際のモデルの写生か
 ら構成されたのではなく、まさにフィルムの一コマとして、
 古賀という技師によつて雑誌図版から「編集」されたので
 ある。前章で引用した中川紀元の、シュルレアリスムは「絵
 画のシネマ化」だとする意見は、こうした状況の中で提出
 されたものであることに注意したい。

古賀らを機械主義の文脈から考えるとき、もうひとつ忘
 れてはならないのは、オザンファンやジャンヌレ(ル・コ
 ルビュジエ)のピュリスム、そしてドイツのパウハウスに
 対する彼らの関心である。『アトリエ』で紹介された石本喜
 久治の設計による東郷青児の自宅(図10)は「ル・コルビュ
 ジエといふのか、パウハウス式といふのか、アラモードの白
 と黒との素晴らしい建築」(54)であったし、また阿部金剛がオ
 ザンファンの「Art」を抄訳したのも前述の通りである。さ

らにその影響は彼らの制作にも（前述の古賀の分類に倣えば、題材としても、そしてより本質的な制作上の指向としても）明らかに見ることができると。

ル・コルビュジエやバウハウスの作品がモチーフとして描きこまれていた例は、彼らの作品の中に数多く見つけられる。例えば古賀の「優美なる遠景」(図1)や、古賀と同郷の画家で、彼の影響を強く受けた高田力蔵の「結晶の風景」(図2)に見られる建築がそれである。これらは具体的にそのモデルを指摘することはできないが、明らかにル・コルビュジエやバウハウスの建築様式を想起させる。また高田力蔵の「建物と人物」(図3)は、発表当時すでに仲田定之助によって、バウハウスの作家オスカー・シュレンマーの幾つかの作品の寄せ集めであることを批判されている(35)。こうしたモチーフとしての影響関係を挙げていけばきりがないが、しかし彼らはそれらを単にモダンな意匠として描くにとどまらなかった。従来あまり指摘されてこなかったが、古賀らはさらに本質的な制作上の指向として、総合芸術に目を向けていたのである。その一例が、劇団蝙蝠座第一回公演「ルル子」の舞台装置制作である。阿部金剛が一九三〇年八月の『アトリエ』に執筆した「舞台装置

雑記」によれば、この芝居は一九三〇年六月二日から五日までの四日間、築地小劇場を会場に開かれ、舞台装置の制作には、第一幕に古賀(図1)、第二、第三幕に東郷、第四、第五幕に阿部(図2)、そしてプロローグとエピローグに佐野繁次郎があたった。

阿部は彼らの舞台装置が十分な効果をあげることができなかったと反省点を列挙しているが、その中で特に照明の重要性を強調していることなど興味深い。だが最も注目すべきは、公演終了後に阿部、古賀、東郷が語りあったときれる次のことである。

「演出家でも装置家でもない私どもは演劇に対する既成概念を打破して——少々大袈裟な言ひ様だが——劇とも舞踊とも映画ともつかぬ同時に其の全てでもあると云ふ様なものをこしらへて見度いと思つてる。

例へば、先づ最初に舞台装置をこしらへる。それから衣装を考へる。衣装に合はせて俳優を選ぶ。次に台詞、次に動作、最後に若し必要だつたらストーリー(戯曲)をこしらへると云ふ様なものをこしらへて見度い」(36)。

こうした指向はバウハウスの舞台や、あるいはバウハウスを訪れた最初期の日本人のひとりである仲田定之助が、

一九二七年に「劇場の三科」で発表した「ヘフアリアフトン舞台形象」(45)のめざしたものにかなり接近してはいないだろうか。モホリ・ナジは「出来事の模倣、簡単な物語、指導的教義あるいは広告台本から演劇は表現要素、すなわち音、色(光)、運動、空間、形(対象と人間)のそれ特有の総合によつて区別される」(47)と記しており、また仲田は自作「ヘフアリアフトン舞台形象」について、「最近欧州の最も新しい演劇家、舞踊家のうちには機械的な舞台を形成して、そこに上場する人間もその舞台を形成するところの一組、半分子として取扱つてゐますが、まだ全然人間を拒絶した舞台と云ふものは見ることが出来ませんでした。が私達は人間から解放された抽象的な舞台形成の可能を信じます。それは従来人間に隷属する補助材料でしかなかつたところの所謂舞台装置、照明、音楽を綜合して舞台上の主体とし、活きたものゝやうにそれが動き、流れ、叫び、歌つて丁度音楽のやうに否それよりも強く聴覚からも、視覚からも対象の魂に触れることが出来る筈です」(48)と述べている。前記の阿部の文章をこれらと比較してみると、物語性より視覚的效果を重視している点、そして舞台を形成する諸要素を組織的に総合しようとしている点で、阿部らが確

かにパウハウスの流れを汲んでいることが認められよう(59)。

以上見てきたように、古賀らの作品にはシュルレアリスムの側面と同時に、むしろそれ以上に、機械の発達を背景とした新しい諸芸術運動の影響が認められるのである。しかし古賀や阿部は、それでも「超現実主義」という言葉にこだわった。それはなぜなのか。そして彼らがめざしたものは何だったのか。最後にそれを検討したい。

結び 古賀らのめざしたもの

前の二つの章で検討した通り、古賀らはその制作において、シュルレアリスムからも、また機械の発達を背景とした新しい形式の芸術からも、影響を受けていたということが出来る。そしてこのことは、第二章の最初で触れたように、当時の日本の詩壇の動きと無関係ではないのである。例えば北園克衛が、前述の『アトリエ』の「超現実主義特集号」の中で述べている次の文章には、古賀らの制作との共通点を見出すことができよう。「シュウルレアリスムの芸術とは、分析の機能により IDEE が総合の機能により

OPERATIONせられた《空間あるひは時間》斬新な秩序であることに同意せよ」シウルレアリズムの芸術はメカニズムの空気の中に発育する」(60)。北園克衛や春山行夫ら、当時シウルレアリズムを標榜した詩人たちの多くは、詩壇のそれまでの主流であった象徴主義の感傷性、内容偏向に對して、理知的で明快な形式を求めた点において、フォルマリストと呼ばれるべき存在であった。そして形式に明快さや、知的構成を求めるところに、機械主義との親近性があつたのである。シウルレアリズムの、近代の合理主義を破産させようとする思想的側面よりも、異なる複数のイメージを結合させた斬新な表現形式の面に注目が集まつたのは、こうした状況が反映していたためであつた。非合理を演出させるはずのカラーージュは、理知的で力動的な構成を作品にもたらずモンタージュと混同されたのである。まさに当時の日本では、北園の言葉通り「シウルレアリズムの芸術はメカニズムの空気の中に発育」していたのであつた。

ブルトンのシウルレアリズムを基準にしてみれば「特殊な」この状況の中で、しかし彼らは彼らなりの切実さをもつてシウルレアリズムを受けとめていた。彼らが超現実主義

にこだわつたのは、まさに文字通り「現実を超える」という言葉に魅力を感じたからに違いあるまい。その点で、詩誌『リアン』を主宰した竹中久七の独特のシウルレアリズム論と、それが古賀に与えた影響について見逃すことはできない。

竹中は阿部金剛と同じ慶応義塾大学の出身で、阿部が一九二九年一月に東郷青児との二人展で発表した《Rien》連作に、自らの芸術論との共通性を見出し、自らの詩誌の題名としたという(61)。これをきっかけに竹中と交友を深めた阿部は、まもなく古賀を竹中に紹介し、『リアン』の文学唯物弁証法研究会にも誘つている。この過程で古賀は、竹中の思想に深い影響を受けたようである。

竹中はその独特なシウルレアリズム観を、第二章でも触れた『アトリエ』の「超現実主義研究号」の中の「シウル・レアリズム研究——主としてプロレタリア芸術との關係に就いて——」において披露している。その中で竹中はブルトンらのシウルレアリズムを単なるモードとして否定し、「真のシウル・レアリストはアンドレ・ブルトンを踏み越へて行く。偶然なる外的關係から起れるブルトンの超現実主義宣言に捉はれず、必然の内的根柢を理智に求めて

芸術の本道の先端を行く」(62)と主張した。創始者ブルトンを否定してまで、なぜ竹中は「シュルレアリスム」という言葉にこだわったのか。繰り返すように、それはまさに「現実を超える」という一点においてであると思われる。当時プロレタリア芸術陣営からしばしば「現実遊離」と批判された「超現実」という語を、竹中は現在の状況を超えてよりよい状況をめざすこと、すなわち社会変革として捉え直し、「シュール・レアリストにしてプロレタリア芸術運動の闘士たることはよく考へると矛盾しない。超階級芸術なるシュールレアリスムを以て無理解にもブルジョア芸術と称せらるゝことを潔しとせざる迄社会的関心をもつシュールレアリストは宜しくプロレタリア芸術運動にも投すべきである」と主張したのである。ただし彼はプロレタリア芸術の社会的価値とシュルレアリスムの芸術的価値とを慎重に區別していた。それは、戦後に彼が自らの芸術体系を「大衆への宣伝・煽動の為の具体的・特殊の芸術体系ではなく、前衛芸術家が政治的・階級的立場を把握する為の抽象的・一般的芸術体系である」(63)と規定していることから明らかである。竹中はあくまで芸術至上主義に立ちながら、プロレタリア芸術とシュルレアリスムとの弁証法的統一をは

かることで、社会に常に対峙しつつ理論的に作品を組み立てていこうとしたのであった。こうした竹中の思想は、古賀の「超現実主義私感」の、次のようなくだりに色濃く反映されていると思われる。

「超現実といふ言葉はその発生の地盤そのものが現実である以上、よりよき現実を構成するための一方法としてのみ意義を有するもので、決して字義通りの解釈そのまゝでは無意味であると思ふ」

「現実の不満が芸術（超現実）を産み現実が進展して芸術の境地に到達すればも早その芸術は芸術としての存在価値を持たなくなり其処に両者の融合渾一したる現実が有る。現実——芸術——現実といふやうに弁証法的に限に進展して行くものである」(64)。

このように、古賀そして竹中の考えた超現実主義というものは、現実を超えてよりよい現実を建設するためのモデルの提示であり、そこに社会との接点を求めようとするものであったといえる。

こうした点をふまえてもう一度、古賀の〈海〉を見る必要がある。様々な近代科学の産物の配置は、単にモダンな生活のパノラマではなく、新しい理想的社会をモン

タージュによつて提示しようという意図がはたらいているのだと解釈できよう。工場、飛行船、潜水艦などは機械文明の活力を象徴し、しかもここでは自然（鳥や魚）と調和共存しうるものとして提示されている。そして高らかに天を指差す水着姿のモダンガールは、封建的な束縛から解放された新しい女性像と見做すことができる。前章で触れた蝙蝠座の「ルル子」において、奔放なモダンガール、ルル子を演じたのが、当時十七歳だった阿部金剛夫人の艶子圖りであつたことも見逃すことができない。古賀らにとつては、モダンガールもまた大きな興味の対象であつた。彼らにとつて、モダンガールは新しい都市生活の享樂的側面を代表するものであるとともに、機械に象徴される西洋の合理主義・物質主義の波によつて、日本のそれまでの封建的社会から解放された女性、つまり文字通り「自由の女神」だつたに違いない。ゆえに古賀らの作品にしばしば見られる女性と機械の組合せ、それは対照的なものであるよりも、ともに新しい時代の象徴として作品に生き生きとした緊密さを与えるものとなつているのである。少なくとも古賀の《海》や、翌年の《窓外の化粧》においては、それが成功しているといえよう。

しかし杉本秀子氏が指摘している通り、古賀は一九二九年に始まる後半期の絵画制作の過程で、外へと開かれた世界から内に閉ざされた世界へと向かいつつ時代性を失つていったように思える。古賀春江が時代との接点をもつた時期があつたとすれば、唯一一九二九年ないし翌一九三〇年頃であつた^{〔5〕}のである。この古賀の退行は、モダニズムやメカニズムをめぐる議論が一九三一、二年頃から急に退潮していく事実と無縁ではなかつたように思える。例えば新興芸術派俱樂部（これには阿部金剛も参加していた）が拠点とした文芸雑誌『近代生活』（一九二九年四月創刊）は、一九三二年七月に廃刊になる。また一九三一年の満州事変以降は左翼活動に対する官憲の弾圧も厳しさを増し、竹中久七らの『リアン』も第一三集からは非合法出版を余儀なくされ、一九三三年三月の第一四集からは、弾圧を逃れるために筆者名を伏せて記号（例えば竹中はZON）で表示するようになる。こうした状況の中で、古賀は次第に、自らいつたんは否定した現実逃避的な空想の世界へと向かつていつてしまい、一九三三年には早すぎる死を迎えることになるのである。

このように、非常に短い開花期であつた古賀らの独自の

「超現実主義」だが、その近代美術史上における位置は、決して無意味なものではない。古賀らの「超現実主義」に先立つ、一九二〇年代の大正期新興美術運動は、これまでマヴォや三科をはじめとして、ダダ的な、破壊的側面から論じられることが多かった。しかし本誌第一〇号で五十嵐利治氏も強調していたように⁽⁶⁶⁾、機械科学の発達を背景とした構成主義的な視点から大正期新興美術を見直す必要がある。その観点からすれば、古賀らの作品は、一九三〇年代になって本格的になるシュルレアリスムよりも、むしろ一九二〇年代とのつながりの方が自然ではないだろうか⁽⁶⁷⁾。ドイツの美術の動きとの関係や、総合芸術への指向も含めて、古賀らの作品は日本におけるシュルレアリスム絵画の最初であると同時に、むしろより多く大正新興美術の最後の花であったといえるかもしれない。そしてマヴォや三科のメンバーの多くがプロレタリア芸術運動へ流れたのに対して、古賀らはあくまで芸術至上主義にたちながら、その上で社会との接点を探ろうとした点で、ユニークな試みであったといえるのである。

註

- (1) 中村義一「古賀春江の芸術のアンヒパレンス——絵の背後の身体について——」『京都教育大学紀要』七〇号 一九八七年 八四頁。
- (2) 「新入選の人々」『東京日日新聞』一九二九年八月三二日 七面。
- (3) 阿部金剛「古賀春江のことなど」『美術手帖』一二号 一九四八年二月 五八〜五九頁。
- (4) 「よろこびの人々 きのお二科に初入選して」『東京朝日新聞』一九二九年八月三二日 七面。
- (5) 中川紀元「二科展概観」『美之國』五卷九号 一九二九年九月 九三頁。
- (6) 国枝金三「二科展瞥見」『過刊朝日』一六卷一〇号 一九二九年九月八日 二五頁。
- (7) 中河与一「シュール・レアリスムに関して」『フォルマリズム芸術論』天人社 一九三〇年五月 五一頁。
- (8) 速水豊「日本シュルレアリスム絵画の発生——イメージの移入とその影響——」『日本美術のイコノロジー的研究——外来美術の日本化とその特質——』所収 一九九一年 三七〜三八頁。
- (9) 阿部金剛「屋根の上の牛」にて」『アトリエ』七卷一号 一九

- 三〇年一月 六三頁。
- (10) 川路柳虹「海 古賀春江作」『世界美術全集』第三五卷 欧米現代(下)と日本現代(下) 平凡社 一九三〇年 七〇頁。
- (11) 「東京日日新聞」一九二九年九月三日付第二面によると「二科展では非常な呼びものとなつてゐる超現実派風の東郷青児氏作の「散歩」と題する絵と(他の作品は略)何れも風俗に害ありとして撤回」されたらしいが、同紙四日付第七面では「二科で受難の東郷青児氏の「超現実派風の散歩」も当局との諒解なり四日から出品される筈」とある。こうしたスキャンダルも、いわゆる超現実主義の作品が注目されるひとつの要因になつたかもしれない。
- (12) 川路柳虹「二科を観る(二)」『読売新聞』一九二九年九月五日 四面。
- (13) 「秋の上野から(四)」「空中の感情と物理」『東京日日新聞』一九二九年九月一〇日 三面。
- (14) 荒城季夫、青柳正広、江川和彦、三輪郷、田中泰祐、薄金兼次郎「二科を語る」『美之園』五卷九号 一九二九年九月 二九頁。
- (15) 川路柳虹「二科を観る(三)」『読売新聞』一九二九年九月六日 四面。
- (16) 国枝、前掲「二科展瞥見」、二五頁。
- (17) 荒城季夫「二科展批判 科学的批評の立場に於いて」『美術新論』六卷一〇号 一九三二年一〇月 一四頁。
- (18) 「古賀春江」春鳥会 一九三四年九月 一八五頁。
- (19) 鶴岡善久「日本超現実主義詩論」(思潮社、一九六六年)、及び中野嘉一「前衛詩運動史の研究——モダニズム詩の系譜——」(新生社、一九七五年)など。
- (20) Franz Roh, "Max Ernst und die Stückergraphik", *Das Kunstblatt*, Oktober, 1927, pp. 396-400.
- (21) 仲田定之助「超現実主義の画家」『美術新論』三卷五号 一九二八年五月 一八〜一九頁。
- (22) 仲田、前掲「超現実主義の画家」、二二頁。
- (23) 仲田は二年後、「世界美術全集」第三五卷 欧米現代(下)と日本現代(下)(平凡社 一九三〇年九月)においても同作品を解説している(四四頁)が、それでもフロッタージュに関する言及はない。
- (24) 外山卯三郎「シュール・リアリズム」『中央美術』一四卷八号 一九二八年八月 二五頁。
- (25) 福島繁太郎「蒐集画に就いて」『美術新論』四卷二号 一九二九年二月 二二頁。
- (26) 外山卯三郎「超現実主義作家論」『新洋画研究』第一卷 金星堂 一九三〇年四月 九〇頁。
- (27) 外山卯三郎「現代絵画の傾向論」『美之園』五卷九号 一九二九年九月 四三頁。

- (28) 外山は「私はその前々年(一九二八年)に帰国した中山巍君から、初めてアルトンの『シュールレアリスと絵画』と言ふ著作を借りて二三回その部分的な紹介を試みた」(『日本洋面史に現れたシュールレアリスムの運動』『洋画研究』二三号 一九三五年六月 三頁)と述べている。
- (29) アルトンの『Le Surrealisme et la Peinture』はこの『アトリエ』特集号の時点では邦訳されていなかったが、原書はすでに日本に輸入されていた。『文学』四号(一九三〇年一月)には神原泰による書評が掲載されている。瀧口修造による邦訳『超現実主義と絵画』(厚生閣書店)の刊行は同年六月になってからである。
- (30) 「編輯雜記」『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 一六〇頁。
- (31) 川路柳虹「超現実派に就て」『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 一四頁。
- (32) 川路、前掲「超現実派に就て」、一一〜一四頁。
- (33) 伊原宇三郎「シュールレアリスムとキリコ」『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 四七頁。
- (34) 黒田重太郎「超現実主義批判」(アンケート回答)『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 六八頁。
- (35) 矢部友衛「超現実主義批判」(アンケート回答)『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 七四頁。
- (36) 東郷青児「超現実主義批判」(アンケート回答)『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 七三頁。
- (37) 中川紀元「超現実と超写実」『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 一六〜一七頁。
- (38) 阿部、前掲「屋根の上の牛」にて、六五頁。
- (39) 古賀春江「超現実主義私感」『アトリエ』七卷一号 一九三〇年一月 五八頁。
- (40) 阿部良雄「モダニズムとメタフィジック——古賀春江の魅力について——」『古賀春江——前衛画家の歩み』展カタログ 石橋美術館、ブリヂストン美術館 一九八六年 八頁。
- (41) 古賀と親交のあった川端康成はこの作品を次のように回想している。「奇異な形の犬やふくろうよりも、むしろ三匹の蝶や黄色い子供などに気味悪く病的なものを感じた。卓上の果物や花などはやゝ装飾的風に尋常な写生であるのに、まはりに小さく病的なものがこぼれて、蝕まれた魂がのぞいてゐるやうだ」(『古賀春江』『現代美術全集』第六巻 角川書店 一九五五年 一一頁)。
- (42) 阿部良雄、前掲「モダニズムとメタフィジック」、一一頁。美濃ちどり「前衛画家古賀春江とモンタージュ的作品 デ・キリコの作品との関連を中心として」『民族藝術』五号 一九八九年 一四六〜一四七頁。
- (43) 小泉淳一「涯しなき逃避／狂人のデッサンによる絵画とは」

- (43) 『美術手帖』五六六号 一九八六年八月 一二八―一三五頁。
- (44) 高間惣七「マツスとしての都会美」『中央公論』四九六号 一九二九年五月 一四六―一四七頁。
- (45) 清水光「映画と機械」『機械芸術論』天人社 一九三〇年五月四七頁。
- (46) 村山知義「機械的要素の芸術への導入」『みづゑ』二二七号 一九二四年一月。
- (47) 板垣庶穂「現代芸術考察者の手記」『芸術的現代の諸相』六文館 一九三一年一〇月。ただし本稿では、一九九一年七月にゆまに書房から復刻された前掲『機械芸術論』の巻末に付された牧野守の解説(二〇頁)から引用した。
- (48) 古賀春江「機械と美術」『若草』七巻六号 一九三二年六月 一〇頁。
- (49) 東郷青児、古賀春江、阿部金剛、村山知義、新居格、板垣庶穂、飯島正、川端康成、久野豊彦、中村武羅夫、檜崎勤「文芸・美術・建築・機械の交流に就いて語る 第八十回新潮合評会」『新潮』第二七年四号 一九三〇年四月 一三七頁、東郷の発言。
- (50) 新居格「機械と文学」『機械芸術論』天人社 一九三〇年五月三二頁。
- (51) 中河与一「新しい詩の方向と方法論」『フォルマリズム芸術論』天人社 一九三〇年五月 八三―八四頁。
- (52) 清水、前掲「映画と機械」六四頁。
- (53) 速水豊「古賀春江の超現実主義絵画と同時代のイメージ」(第四七回美術史学会全国大会での発表、一九九四年五月二九日、茨城大学)。
- (54) 「アトリエ・グラフ 東郷青児氏の家」『アトリエ』九巻一 一九三二年一月(頁付けなし)。
- (55) 仲田定之助「二科の超現実主義的作品」『美術新論』五巻一〇号 一九三〇年一〇月 六九頁。
- (56) 阿部金剛「舞台装置雑記」『アトリエ』七巻八号 一九三〇年八月 一四九頁。
- (57) L・モホリ・ナギ、利光功訳「演劇、サーカス、ヴァリエテ」『パウハウスの舞台』(パウハウス叢書四) 中央公論美術出版 一九九一年七月 四五頁。
- (58) 仲田定之助「アリフトン」舞台形象試演に就いて『美術新論』二巻七号 一九二七年七月 一二五頁。
- (59) さらに阿部は映画についても「私は映画を、文学から演劇から写、真から、そして所謂『シナリオ』からも切り離してしまつたらば、映画の芸術的發展に新見地が開けること、思ふ。つまり映画を線とリズムと(トーキーの場合は音響と、キネマカラの場合は色彩も加へられる)の芸術として考へる」と提唱している(『映画時評——シネマ随感——』『新潮』第二七年五号 一九三〇年五月 七三頁)。
- (60) 北園克術「超現実主義論 芸術手術に関する最短距離」『アト

リエ」七卷一号 一九三〇年一月 二〇～二二頁。

- (61) 竹中久七「リアン」通説——日本前衛詩運動史の一資料——
 九四六年六月。ただし本稿では中野嘉一「モダニズム詩の時代」
 (宝文館出版 一九八六年一月)に転載されたもの(三九四頁)
 から引用した。

- (62) 竹中久七「シユール・レアリスム研究——主としてプロレタ
 リア芸術との関係に就いて——」アトリエ 七卷一号 一九三
 〇年一月 二五頁。

- (63) 竹中久七、前掲「リアン」通説、三七三頁。

- (64) 古賀、前掲「超現実主義私感」、五三～五四頁。

- (65) 杉本秀子「一九二九年以降の古賀春江」『館報』四一号(一九
 九二年度) 石橋財団ブリヂストン美術館 石橋美術館 一九九
 三年一月 四一頁。

- (66) 五十殿利治「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——」『藝叢』一〇号 一九九四
 年三月 一一八～一一九頁。

- (67) 瀧口修造もすでに戦前に「キュビスムの影響を通つて、一種
 の『機械主義』的即物主義と『形而上的』な空間とが混合した
 岡本唐貴氏等の『造型』的作品と、やがて二科展に現はれ古賀
 春江、東郷青児、阿部金剛氏等のフォルマリズム的超現実主義
 の絵画との間には血族関係があるのである」(或る年表への註
 釈『美術文化』二号 一九三九年二月 五頁)と指摘してい

る。

図版

- (1) 古賀春江〈海〉 一九二九年 油彩・キャンヴァス 一三〇×
 一六二・五cm 二科会第一六回展出品 東京国立近代美術館蔵
- (2) 阿部金剛〈Green〉 一九二九年 二科会第一六回展出品
 『阿部金剛画集』第一書房 一九三二年九月 掲載
- (3) 古賀春江〈素朴な月夜〉 一九二九年 油彩・キャンヴァス
 一一六・五×九一cm 二科会第一六回展出品 石橋美術館蔵
- (4) 古賀春江〈漁夫〉 一九二九年 油彩・キャンヴァス 九〇・
 九×七二・七cm 二科会第一六回展出品 福岡県立美術館蔵
- (5) 古賀春江〈鳥籠〉 一九二九年 油彩・キャンヴァス 一一
 一・二×一四五cm 二科会第一六回展出品 石橋美術館蔵
- (6) 東郷青児〈Declaration(超現実派風の散歩)〉 一九二九年
 油彩・キャンヴァス 六三・二×四七・二cm 二科会第一六回
 展出品 安田火災東郷青児美術館蔵
- (7) 中川紀元〈空中の感情と物理〉 一九二九年 二科会第一六
 回展出品 『みづゑ』二九六号 一九二九年一〇月 掲載
- (8) 古賀春江〈淫しなき逃避〉 一九三〇年 油彩・キャンヴァ
 ス 一一六・二×九〇・八cm 二科会第一七回展出品 石橋美
 術館蔵
- (9) アウグスト・ネター〈奇跡の羊飼ひ〉 一九一九年以前 鉛

- 筆・水彩、厚紙 二四・五×一九・五cm Prinzhorn Collection, University Psychiatric Clinic, Heidelberg. (Hans Prinzhorn, Bilderei der Geisteskranken, 1992. 掲載、『美術新論』七巻三号 一九三二年三月 二二頁に「或る狂人(独逸)の描いた絵(画題・怪牧人)」として再録)。なお作品のデータは、モリス・タックマン、キャロル・S・エリエル編『パラレル・ヴィジョン——二十世紀美術とアウトサイダー・アート』(淡交社 一九九三年一〇月)に依った。
- (10) 「アトリエ・グラフ 東郷青児氏の家」「アトリエ」九巻一号 一九三二年一月 掲載
- (11) 古賀春江〈優美なる遠景〉 一九三〇年 日本水彩画会第一七回展出品 『古賀春江』春鳥会 一九三四年九月 掲載
- (12) 高田力蔵〈結晶の風景〉 一九三二年 新美術家協会第四回展出品 『アトリエ』九巻四号 一九三二年四月 掲載
- (13) 高田力蔵〈建物と人物〉 一九三〇年 二科会第一七回展出品 『美術新論』五巻一〇号 一九三〇年一〇月 掲載
- (14) 古賀春江「ルル子」舞台装置 『アトリエ』七巻八号 一九三〇年八月 掲載
- (15) 阿部金剛「ルル子」舞台装置 『アトリエ』七巻八号 一九三〇年八月 掲載
- (16) 仲田定之助〈フアリフオン舞台形象〉 一九二七年 劇場の三科公演 『美術新論』二巻七号 一九二七年七月 掲載
- (17) ルル子に扮する阿部艶子 『東京朝日新聞』一九三〇年六月 一二日 七面掲載
- (付記) 本稿は修士論文「日本のシュルレアリスム」の第一章を大幅に書き直したものである。執筆にあたっては以下の方々に御教示及び資料の提供を頂いた。姫路市立美術館の速水豊氏、石橋美術館の杉本秀子氏、茨城県近代美術館の小泉淳一氏、名古屋市美術館の山田諭氏、板橋区立美術館の尾崎真人氏、東京国立文化財研究所、国立国会図書館、東京都美術館美術図書室。ここに記して厚く御礼申し上げる。
- (おおたに しゅうじ)

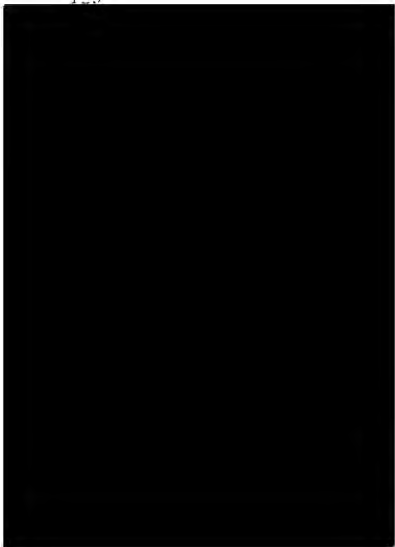


図2 阿部金剛〈Girlen〉 1929年

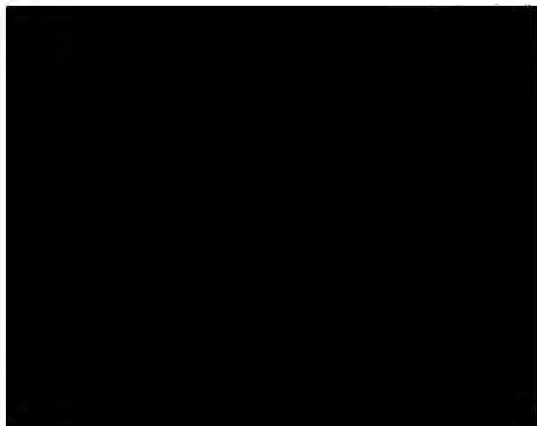


図1 古賀春江〈海〉 1929年

図3 古賀春江〈紫科女月夜〉 1929年

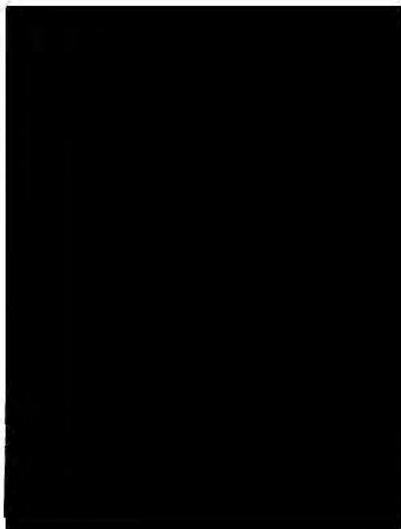
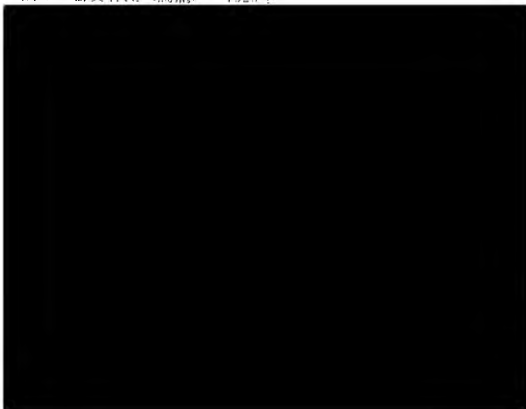
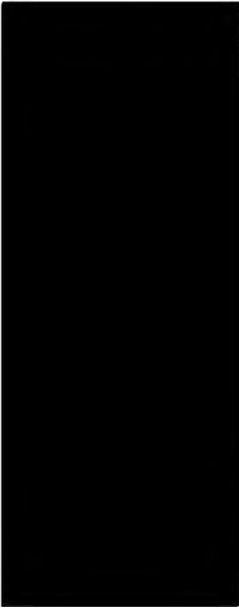


図5 古賀春江〈鳥籠〉 1929年





7 中川紀元〈空中の感情
と物理〉 1929年

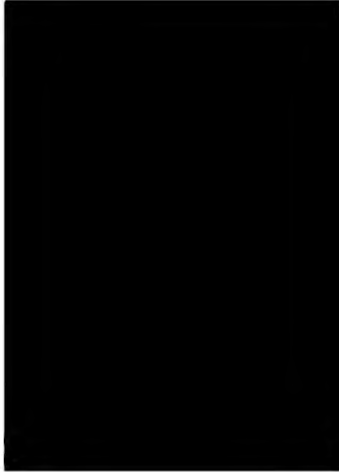


図6 東郷青児〈Déclaration (超現実派風の
散歩)〉 1929年

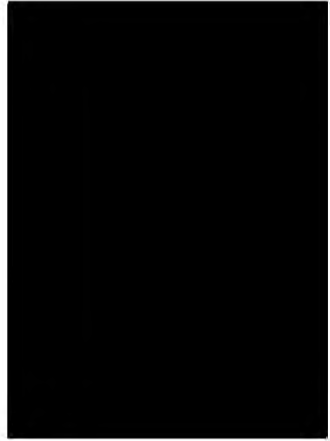


図4 古賀春江〈漁夫〉 1929年

9 Hans Prinzhorn, Bilderei der Geisteskranken,
1922. より

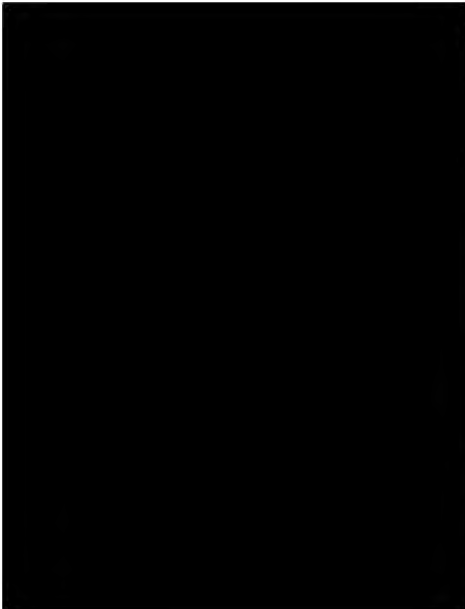
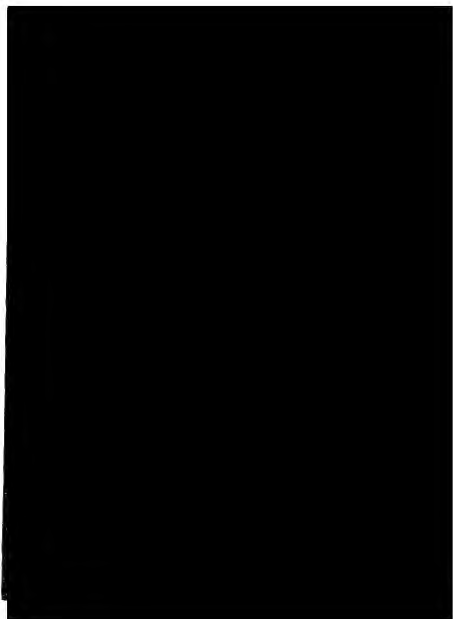


図8 古賀春江〈涯しなき逃避〉 1930年



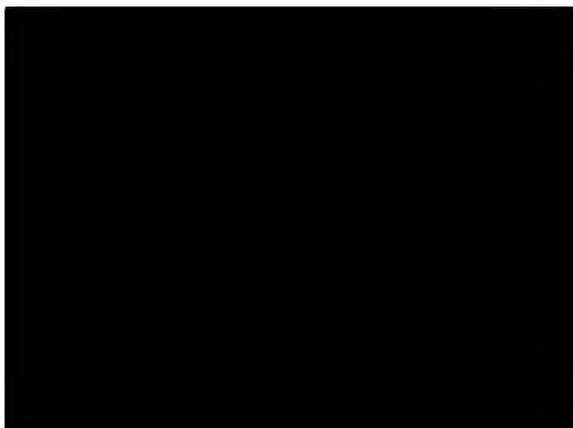


図11 吉賀春江〈優美なる遠景〉 1930年

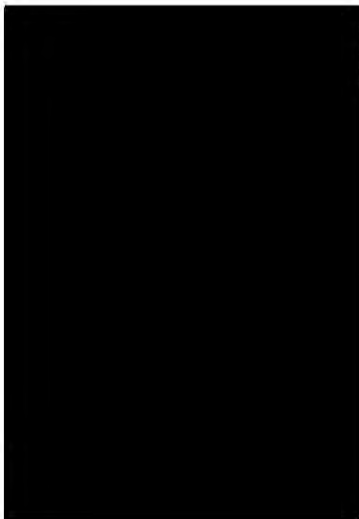


図10 東郷青児の家（『アトリエ』1932年1月掲載）

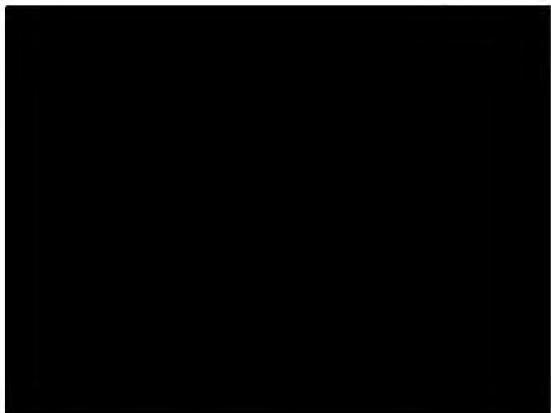


図12 高田力蔵〈結晶の風景〉 1932年



図13 高田力蔵〈建物と人物〉 1930年



図14



図15

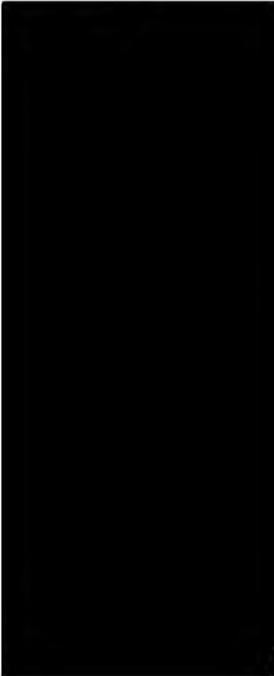


図14 古賀春江「ルル子」舞台装置 1930年

図15 阿部金剛「ルル子」舞台装置 1930年

図16 仲田定之助〈フェリフォトン舞台形象〉 1927年

図17 ルル子に扮する阿部艶子（『東京朝日新聞』1930年6月12日掲載）

図16



図17