

恩地孝四郎の「人体考察」シリーズについて

桑 原 規 子

はじめに

日本の近代版画を確立した代表的版画家として知られる恩地孝四郎は、一九一四年から一九五四年までの約四十年間に、「抒情（リリック）」と題する版画作品を数多く制作している。「抒情」とは彼が生涯をかけて精力を注ぎ込んだ最も重要なテーマであり、同シリーズは恩地芸術の根幹を成すものであった。

ただし、恩地がその生涯にわたって絶え間なく「抒情」シリーズを制作し続けたわけではない。たとえば、一九一〇年代に多数の「抒情」作品を生み出していた恩地は、一

九二〇年代に入ると同シリーズの制作を止め、一九三〇年代に入るまで「抒情」と題する版画作品の制作を完全に中断するのである。

では、なぜ恩地は一九二〇年代になって、それまで強い拘りを抱いていた「抒情」シリーズの制作を止めてしまったのだろうか。

それは、この時期恩地の生涯にとって最大ともいえる転機が訪れたためと考えられる。その転機をもたらしたのは、他ならぬ関東大震災である。東京を大混乱に陥れた地震は、当時東京の中野に住んでいた恩地の生活や制作にも大きな打撃を与えた。竹久夢二らと計画していた「どんたく図案社」は、一九三三年七月帝国ホテルで発会式まで執

り行ったにもかかわらず始動直前に頓挫^②、恩地は生活の糧を得るため鶴見花月園少女歌劇部に就職し^③、仕事に追われる日々を送ることとなる。大震災前まで美術が万人を幸福にするという白樺派的人道主義を貫いてきた恩地の芸術観も、「美そのものさへあつてもなくてもいい」、「^④という虚無的思想へと変化する。それに伴って、一九一〇年代を通して制作されていた「抒情」シリーズは中断されるのである。その代わりに一九二四年頃から登場したのが本論で探究する「人体考察」シリーズである。

本シリーズは、現在まで本格的に調査されたことがなかった。わずかに藤井久栄とエリザベス・サヴァト・スウイントンの言及があるのみで^⑤、シリーズの全体像も明確ではない。そこで本論では、まず第一章で「人体考察」シリーズが果たして何年から何年まで何点制作されたのか、恩地の作品ノート等の資料をもとに筆者が行った調査結果をまとめ、基本的な事実を確認したい。その上で同シリーズのキーワードともいえるべき「考察」あるいは「考察画」という言葉に焦点を絞り、その特徴について考察する。第二章では抽象表現を採り入れた「人体考察」シリーズが一九二〇年代に台頭した新興美術の動向とどのように

関わりながら誕生したのかを検討し、美術界全体における恩地の位置を確認する。また、第三章では同シリーズ発表の場が版画同人誌と日本創作版画協会展に限られていたという点に注目し、一九二〇年代の創作版画運動の状況と恩地の制作活動との関係について考察を加える。以上の考察を通して、恩地の一九一〇年代の「抒情画」と一九二〇年代の「考察画」の差異が明らかになるとともに、両作品群を誕生させた時代思潮の相違も明らかになるものと考えらる。

第一章 「人体考察」シリーズとその特徴

一 「人体考察」一覽

恩地孝四郎の「人体考察」シリーズは、これまで断片的に展覧会などで紹介されることはあつても、総作品数が何点であるのか、制作期間が何年から何年までであるのか等その全貌はほとんど明らかにされていない。それは、作家自身が最初は続きナンバを付して制作をしていこうという意図を持っていなかったこと、他の連作版画「抒情」や「ポエム」のように一つの統一した名称ではなく「人体」

や「人体部分」「人体考察」など数種類の作品名を併用したことがその要因と考えられる。

恩地が「人体考察」を連作として明確に意識したのは、一九二九年四月に「人体考察」という題名を初めて採用し、No.3からNo.7までの連番を付して『風』誌上で発表した時のことと推測される(6)。それ以前は、「人体」や「男の首」「女体考察」など、作品一点一点に対応する形で題名が付されており、連作としての性格は確然と打ち出されていない。したがって、現在一般に「人体考察」シリーズと通称されている作品群は、「人体考察」という題名が付されたものとそうでないものが混在した状況にある(7)。

そこで、本節ではまず恩地自身が最晩年に書き記した「木版画製作覚書」(以下「作品ノート」と略述)(8)を手掛かりに、関東大震災から一九二九年までの人体をモチーフとする作品の分類を試みることにした。「作品ノート」には、「人体考察」シリーズに関わると思われる次のようなメモが残されている。

Figure

新「版か？」協展に出品分一連をNo.1

「風」に掲載の一連をNo.2

新「版か？」協会分の大型一枚画をNo.3

個展の「生体」トルソをNo.4

以上呼び改める。

メモと実作品を対応させる前に、まずこのメモそのものについての検討を行おう。恩地の版画家としての活動を考慮しつつ分析すると、以下の事実を指摘することができる。

① 「Figure No.4」の「生体トルソ」は一九五〇年に開催された「恩地孝四郎新作版画展」(九月二十二日～二十八日 日本橋・三越)に出品された作品である。したがって、このメモは一九五〇年以後に書かれたものである。

② 「Figure No.1」から「Figure No.4」まではおおよそ制作年代順に並べられている。なぜならば、恩地の他の連作版画は、ほぼすべて年代順に番号が付されているからである。

③ 「Figure」というのはおそらく人体をモチーフとした

抽象作品を指し示す題名であり、メモに恩地が「呼び改める」と記しているように、この時点（一九五〇年以降）で思い付いた新しい名称である。

- ④ 「Figure No.1」～「Figure No.3」の欄に書かれている「新（版）協展」「新（版）協会」はおそらく、「日本創作版画協会展」と「日本創作版画協会」の略語を示すものである。なぜなら、「Figure No.2」の版画同人誌『風』以前に恩地が人体に関する作品を出品していたのは日本創作版画協会展以外考えられないからである。実際、彼は第二回日本創作版画協会展（一九二〇年）に《人体》《人物》、第三回展（一九二一年）に《人体》《人物》、第四回展（一九二二年）に《人物》三点、第六回展（一九二四年）に《人貌》《人体》を出品している⁽⁹⁾。日本創作版画協会展以外、《人体考察》シリーズを出品できるような団体展は他になかった。

- ⑤ 「Figure No.2」の欄にある「風」とは、一九二七年十月から澤田伊四郎が発行した版画同人誌で、恩地がその装幀から編集まで担当していたものである⁽¹⁰⁾。恩地は『風』一号（一九二七年十月）に《男の首》、

二号（一九二七年十二月）に《裸体のある風景》という人体をモチーフとした抽象的作品を掲載、その後『風』再刊一号（一九二九年四月）で《人体考察 No.3》から《人体考察 No.7》の連作を発表している。「Figure No.2」はこれらの『風』掲載分を一括したものと考えられる。

- ⑥ 「Figure No.4 生体トルソ」は前述したように、第二次世界大戦後に作られた抽象作品である。一九五〇年の個展では《心象 No.5 生体トルソ》という題名で出品されたが、恩地の「作品ノート」に貼付されている展覧会目録には「Figure No.4」という自筆の書き込みがある。つまり、「Figure No.4」と「心象 No.5」は同一の作品である。

以上、①から⑥までの事項を考慮した上で、恩地の作品メモと図様の判明している現存作品とを対応させたのが、次頁に掲げる「Figure」と《人体考察》一覧である。恩地のメモには記載されていないが、同時期同傾向の人体をモチーフとした抽象的作品が他にも現存するので、こちらも表中に分類して収めた。

[<Figure> とく人体考察>一覧]

Figure	作品名	発表年月	出品歴・掲載誌	図版No
No. 1	人体	1924年	第6回日本創作版画協会展	(1)
	人貌	〃	〃	
	人体・少女	1925年5月	『詩と版画』11号	(2)
No. 2	女体考察	1927年3月	『港』3号	(3)
	男の首	1927年10月	『風』1号、第8回版画協会展	(4)
	浴室午前	1928年3月	『HANGA』13号、第8回版画協会展	
	裸体のある風景	1927年12月	『風』2号	
	人体考察 No. 3 衣つけたる	1929年4月	『風』再刊1号	(5)
	人体考察 No. 4 頸	〃	〃	(6)
	人体考察 No. 5 肩	〃	〃	(7)
	人体考察 No. 6 胸	〃	〃	
	人体考察 No. 7 顔	〃	〃	
人体考察 No. 8 背	1929年12月	『版画』3号		
No. 3	人体部分 (腹) [人体考察 (胴)]	1929年1月	第9回日本創作版画協会展	(8)
	人体部分 (肩) [人体考察 (肩)]	1929年か	不明	(9)
	人体部分 (脚) [人体考察 (脚)]	1929年か	不明	
	人体部分 (髪) [人体考察 (髪)]	1929年か	不明	
	人体部分 (胸)	1929年か	不明	
No. 4	生体トルソ	1950年	1950年個展	

【Figure No.1】は日本創作版画協会第六回展出品作《人体》(1)《人貌》(2)、その他協会展には出品されなかったが同時期に版画集『詩と版画』に発表された同傾向の作品《人体・少女》(3)がある。

【Figure No.2】は本人のメモにあるように、版画誌【風】に掲載された一連の抽象作品である。【風】一号の【男の首】と二号の《裸体のある風景》には「人体考察」という名称は付いていないものの、【風】再刊一号の「人体考察」連作が【No.3】から始まっていることから、これらを「人体考察」のNo.1、No.2と想定することが可能である。また、【風】連作の続きとして【版画】三号に《人体考察No.8》が掲載されている(4)。なお、【風】の前身誌【港】三号に《女体考察》(5)、【HANGA】十三号に《浴室午前》(6)という同傾向の作品があるのでこれらもここに含めることとする。

【Figure No.3】は、【Figure No.2】の次に来ているという点から、年代的にも【風】と同時期あるいはそれよりも後の時期の日本創作版画協会展に出品された「人体」を題材とする作品である。相当する作品として、第七回展(一九二七年)の《胸》《人物》、第八回展(一九二八年)の

《男の首》《午前浴室》、第九回展(一九二九年)の《人体部分(腹)》が挙げられるが(7)、恩地がメモに「大型一枚画」と記していることから、この中でも特に他の作品よりサイズの大きい《人体部分(腹)》を指していると考えられる(8)。同作品は、恩地がのちに「腹の所ではたうとう胃袋をかいた」(9)と証言していることから、現在、東京国立近代美術館所蔵の《人体考察(胴)》と同一のものにはほぼ間違いない。したがって制作年は一九二七年ではなく一九二九年であり、これとほぼ同サイズ同傾向の連作《人体考察(肩)》《人体考察(脚)》《人体考察(髪)》(いずれも東京国立近代美術館所蔵)、《人体考察(胸)》も作品名は「人体考察」ではなく「人体部分」であり、制作年も一九二九年である可能性が極めて高い(20)。さらに、これは後で詳述することとなるが、「考察」という題名は版画同人誌掲載作品にのみ使用した可能性が高いので、本論では【Figure No.3】に含まれる作品を「人体部分」(制作年一九二九年)として扱うこととする。

以上考察したように、関東大震災後、一九二〇年代に恩地が「人体」をモチーフとしつつ制作した絵画の中で《人体考察》シリーズと呼びうる作品を整理するならば、作家

のメモに残されていた「Figure No.1」から「Figure No.3」に相当すると考えられる十八点の版画が挙げられ、制作年は一九二四年から一九二九年までということになる²¹⁾。以下では、これらの作品群を「人体考察」シリーズと一括した上で、考察を進めることとする。

二 「抒情画」から「考察画」へ

「人体考察」シリーズの最も重要な特徴は、恩地が採用した「考察」という言葉に反映されている。すなわち、彼が一九四二年に出版した随筆集『工房雑記』の中で使用した「心象画」「抒情画」「考察画」という言葉を適用するならば²²⁾、一九二三年の関東大震災を境に恩地の作品は、一九一〇年代の「抒情画」から一九二〇年代の「人体考察」シリーズに見る「考察画」へと移行しており、この「考察画」が一九二〇年代の恩地芸術を研究する上でのキーワードとなるのである。

「抒情画」から「考察画」への転換の背景にはいくつかの内的および外的要因が考えられるが、その中で最も重要なのは一九二三年の関東大震災の影響である。前項で概観したように、「人体考察」シリーズは一九二四年から二九

年の六年間に少なくとも十八点が制作されている。しかし、前半の一九二四年から二六年の間には「人体」(図1)「人貌」と「人体・少女」(図2)を含むわずか三点しか制作されていない。同時期は関東大震災後の混乱期で、年一回の割合で開催されていた日本創作版画協会展も一九二五年、一九二六年と活動を中止している。また、恩地個人にとっても、竹久夢二らと計画していた「どんたく図案社」が、提携した金谷印刷所倒壊のため解散となってしまった上に、「震災で画かきなど飯が食へなくなるとあはて」て²³⁾、鶴見花月園少女歌劇部に勤め始めるなど、震災によって生活が大きく揺すぶられた時期であった。恩地の回想によれば、一九二三年から二五年までの三年間、鶴見花月園に勤め、舞台の背景描きや台本書き、演出、作曲などを担当したという²⁴⁾。

このような生活上の変化が作用したのか、彼の制作意欲はこの数年間、ことのほか落ち込んでいたようである。それは、一九二七年に美術記者と交わした談話の中で発した、「画なんかかいてみられないんです。僕にはいま内も外も地震当時と同じになつてゐるんで」とか「画をのんきな顔をしてかく気がしない」という言葉に窺うことができ

よう²⁵⁾。さらに、同文中の「美術・芸術が世を救う様なことを考えたことだつてありますが、いまはとてもそんなことは考えられない」し、「美そのものさえあつてもなくともいい様な気がして」いるという恩地の言葉は、震災を境として彼の制作を支える芸術観にも重大な変化が起こったことを示している²⁶⁾。恩地が、この二、三年間は展览会も見ざる気にならず、「生活といふものもあつてもなくともいいもののやうな気がする」と言ったように²⁷⁾、関東大震災以後一九二七年頃までは、芸術も生活も何もかもどうでもいいというような非常にニヒリスティックな心情になつていた時期だったのである。このような状況下で、関東大震災前、恩地が信奉していた白樺派的芸術観、真善美が万人の幸福を実現するという人道主義的芸術観に亀裂が生じたのも当然であろう。

恩地は、関東大震災以後しばらく、一九一〇年代に展開した「抒情画」の制作を継続することができなかつた。一九三〇年代のへ楽曲による抒情シリーズで再開するまで、「抒情」からまったく遠ざかつた。実際、大正デモクラシーの自由主義を反映した「抒情」や「感情」という言葉は、白樺派に代表される非常にオブティミスティックな

芸術観を表したもので、震災による社会不安のために反動的風潮が強まる一方で急激な都市化を遂げる「帝都」東京にはそぐわないものとなつていたし、生活に追い立てられる恩地個人にとつても違和感のあるものとなつていたのであろう。震災を契機として恩地の目は自己の内部から外の社会へと、自己の内的感情を描くことから新しい社会における人体表現を探究することへと移り、「抒情画」は「考察画」として生まれ変わつていったのである。

ところで、恩地の使つた「考察」という言葉は、芸術作品につける題名としては一般的なものではない。恩地が一九一〇年代に採用した「抒情」もやはり当時の絵画作品の題名としては特殊なものであり、同時代の文学等から示唆を受けることによつて誕生したものであつた²⁸⁾。それは「考察」という言葉の典拠を彼はどこに求めたのか。また、どのような意味合いを込めて使つたのか。筆者が現在まで調査した範囲では、「考察」という言葉を用いた他の作家の作品例は見出せなかつた。しかし、発想を転換してみれば、「考察」とは英語でいうところの「Study」であり、「Study」という言葉を他の日本語に訳せば「習作」ともなる。実際、恩地が『工房雑記』の中で人体を題材とし

て選ぶことは「習練」のためであり「修業」のためであると述べたように⁽²⁹⁾、人体を考察することを目的とした同シリーズには「習作」としての意識が強く働いていたことも確かである。

「画で人体を扱うことは、むしろ習練のためである。むろん制作にはならぬといふことはないが、あの人体の構成する形、相関連する機構の微妙さ、形と形の連りや反発、少しの動きにも移る形態の捕捉のむつかしさ。又色の法でも、とみればまた別の色とも見える複雑なこまかい色の組成、影と光のつくる特異さ、等々と、まことに形色と激しく取組む修業なのである。」

しかし、恩地が「習作」ではなく「考察」という言葉を取えて選択したのにはそれなりの意味があつたはずであり、この点に彼の独自性が隠れているはずである。

一般に、「人体考察」ではなく「人体習作」といえば、他の多くの洋画家たちが制作する人物デッサン、しかも写実的描写を目指した人体像、裸婦像を思い浮かべるのが普通である。だが、恩地の意図したものはそのような人物デッサンを制作するものではなかった。それは、一九二九年四月、彼が「風」再刊一号誌上で版画へ人体考察シ

リーズと同時に発表した「人体考察につける画説」に明瞭に表れている。

「わが眼つねに人をみる。それは私たちの頭に当然新しき人体を組織する。美術に於て写形を能事とするの意味は既に廃棄されねばならない。それは美術の原始状態に過ぎぬ。記録の意味に於いてのみ美術を創らふといふことは余りに能力の監禁だ。写形を超えて美を生かしてこそ、われわれの生活を豊にする。ある時にはわれらの美識を以て人体を解体し、ある時は考察の綜合を以てそれを組織する。その間何の写形によるの必要があらふ。」⁽³⁰⁾

この文章によれば、へ人体考察シリーズ制作の目的は、「新しき人体を組織」し表現することであり、その方法は「写形」によるものではなく「人体を解体」し「考察の綜合」によるものである。つまりは、人物デッサンを写実的に行うことではなく、新しい時代に即した人体を抽象形態を用いて表現することであった。その差異を明示するため、彼は「考察」という言葉に拘りを持ったのである。

以上のことから、一九二四年から一九二九年にかけて制作されたへ人体考察シリーズの特徴は「考察画」という言葉

に象徴されるように、作家の感情を主観的に表した一九一〇年代の「抒情画」とは異なり、人体の造形的分析に重点を置いた、作家の研究的制作態度を示す実験的要素の強い作品群だったといえるであろう。

三 〈人体考察〉シリーズの特徴

それでは、「考察画」として成立した〈人体考察〉シリーズにはどのような造形的特色が見られるのか、作品に即して検討したい。

まず題材について見ると、『感情』時代の人体作品がもっぱら女体に限られていたのに対して、〈人体考察〉の題材には男性の肉体が加わっているのが一つの特徴である。たとえば、『男の首』（図4）はざっくりとした彫りの痕を残して男性の首の逞しさを明快に表したものであるし、『人体考察No.4頸』（図6）や『人体考察No.5肩』（図7）は、それぞれの版画に添えられた詩「勇勁なる しかかも 柔撓なる 微妙な存在」、「ここは潤達なる広場 あか
るい遊戯 健康な太陽がそこに 再生する」(3)と対応させて見るならば、骨格のがっしりした男性の健康体を連想させる。このような男性の肉体を画題に加えることによつ

て、同シリーズは男性・女性・少女とバラエティに富んだ作品群と成り得たし、造形的にも女体で盛んに使用される円形や弧ばかりでなく三角形や四角形など多様な形態が導入されることとなった。それは、恩地の意図するところが、『感情』時代の女体に対する情欲に触発されるころがあつた主観性の強い「抒情画」から、人体を構成する形態の把握に重点を置いた、より客観的な「考察画」へと転換された結果だともいえる。

もつとも全体の割合から見れば、男性より女性の体を対象としたものが圧倒的に多い。一般に芸術の題材として男性より女性を採り上げることの多い理由について恩地自身が、「殊に女体が多く撰ばれるというのは、形のなかでの美しさの豊富な、円味に於て、それが富み、さまざまに変転する円の追求に、形美の秘を会得する」(2)からだと説明するように、『感情』時代の『女体について』(図10)などで多用された円形や弧が〈人体考察〉シリーズに引き継がれ、『女体考察』(図3)など女性の体を題材とした作品中で様々に変転する円形として登場してくる。胸や臀部など丸みを帯びた女体における形態的面白さ、美しさが恩地に感動をもたらし、〈人体考察〉シリーズの作因の一つを形

成していたのである。

次に造形的特色として、《人体考察》シリーズの作品が
いずれも、平面的で浅い奥行きを持つ画面構成を採用して
いることが挙げられる。それは、恩地がこのシリーズにお
いて、『感情』時代の未来派に影響された線描表現ではな
く、面の連続と重なり合いで画面を構成しているためであ
ろう。大小の円と弧、長方形、直線の組合せを自由自在に
変化させることにより、同シリーズのほとんどの作品が成
立している。ただし、より詳細に検討するならば、《人体
考察》シリーズは大まかに二つのグループに分けることが
できる。一つは人間のからだ全体から受けた印象を表現し
た構成的傾向の強い作品群、もう一つは人体の一部を切り
取って、その構造を探究しようとする分析的意識の強い作
品群である。

第一のグループは、一九二四年から二八年すなわち《人
体考察》シリーズ前期に制作された作品が中心で、長方形
の画面全体に円形・弧・直線等を構成的に配置し、人体の
構造というよりも人体に見られる形態のリズムや律動を表
現しているのが特徴である。たとえば、『人体・少女』(図
3)の赤を基調とした動きのある構図、『人体考察No.3』衣

つけたる』(図5)の幾何学的形態を等間隔に配したリズム
カルな画面などにその特徴が強く表れている。一九二〇年
代に恩地がどの程度まで版画の構成的特質について理解し
ていたかは分からないが、彼が一九五五年に執筆した「新
しい版画の技法」の次の一節は、まさに《人体考察》シ
リーズのこの側面を説明するものといえよう。

「版画は一版のは別として将に構成的である。(中略)数
版で組立てられるのは、字義通り構成的である。(中略)新
絵画、殊に構成派風なもの、正にこの版画の構成的
過程に極めて自然に快適に乗ることが出来る。言葉通
り構成である。構成画はみんな版画でやるといい。す
ると塗り分けなどというつまらん労働は消え失せる。
画を構成する要素が字義通り構成されるのだ。」

確かに恩地の《人体考察》シリーズは、一版一色の作品
よりも『人体・少女』(三版三色)や『人体考察No.3』衣つ
けたる』(二版二色)のように、二版、三版と版を重ねる過程
を通過した作品の方が、より構成的特質が強く出ている。

一方、第二のグループに分類される作品は、一九二九年
に「人体考察」あるいは「人体部分」と称して発表の始
まった《人体考察》シリーズである。「風」掲載の《人体

「考察」連作、大型版画「人体部分」では、「肩」「胸」「顔」「脚」など人体の一部を抽出して、その構造を描こうとする志向が強まっている。特に「人体部分」連作では、人体の一部分を画面の中心に大きく描き、背景をまったく排除することによって、その制作目的が人体構造の考察であることを明確に打ち出している。これらの作品は抽象表現を採り入れつつも人体の具象的形体をある程度まで残したもので、人体のどの部分を考察対象としたものか認識することができると。たとえば、胴体の骨格と腕とを肩の関節でつないだ《人体部分（肩）》（図9）は人体の形体が最も分かり易く示された例で、藤井久栄が指摘するように「人体の組織を解体し、再構成して、骨と骨、骨と筋肉の相関拮抗を円や四角、三角を組み合わせて表現」³³したものである。こうした造形上の特徴は、恩地の中で「人体を考察する」という分析的意識が高まっていくのと連動して現れたものであり、したがって「人体考察」という題名を正式に使うようになった一九二九年の作品群に顕著に見られる特徴といえる。

最後に色彩について見ると、《人体考察》シリーズに使用されている色は、黒、灰色、茶色、黄土色などモノトーン

に近い色彩かあるいは茶系の落ち着いた色が主体で、非常に限定されている。例外は、《人体・少女》に使用された赤色と《人体考察No.6 衣つけたる》に使われた紫色であり、前者は「少女」という特殊な年齢の人体を対象に選んだために登場した色彩、後者はその題にも記されているように人体が纏った幾何学模様のある着物を表現するための色彩である。これ以外の作品はすべて抑制された色調である。恩地は、人体の色は「複雑なこまかい色の組成」であるといったが、こと《人体考察》シリーズにおいては人体の微妙な色合いを表現しようとする意図は感じられない。同シリーズでは人体の色彩より形態の考察に重点が置かれており、それ故に恩地があえて多彩な色の使用を避けたとさえ思える。

《人体考察》シリーズでは、このように色彩が抑制されている分だけ形態そのものの面白さが際立って見えるのであるが、それは彫りと摺りによる版画独自の効果によって齎されたものでもある。丸刀の浅彫りによる彫り残しや平刀による板ばかしなど、彫りによる効果や摺りの段階に起こるかすれやばかしの効果が単色の画面の中で効力を発揮している。木版特有の彫りと摺りの技法によって画面は浅

い興行きを獲得し、場合によっては形態そのものが浮遊感や動感を持つているのである。また、円や弧、直線という幾何学的形態で構成されているにもかかわらず、画面全体に柔らかさや温かい印象が伴うのも、木版の彫りと摺りの技法によって輪郭線がぼかされ、板目木版特有の木目のマチエールが備わっているためであろう。

木版におけるこのような彫りと摺りの技法とその効果について恩地は熟知していたはずである。なぜなら、彼は一九二五年に記した「私の版画作程」で、自分の版画は浅彫りで「刻った跡が丸く凹む。丸のみの浅いものと思へばいい、この方法は大変便利で、柔らかい丸味を欲しいときに用ひる。間すきを円く磨いた奴が之に役立つ。」⁽³²⁾と解説しているからである。間すきを円く磨いた彫刻刀を使用し、その彫り跡をわざと残すことよって柔らか味を出すというこの方法は、《人体考察》シリーズでも頻繁に使われており、たとえば、《女体考察》(図3)の上部中央の半円部分、《人体部分(腹)》(図8)の円形部分など人体の丸みを表現したい場合に最も有効な技法として採用されている。

恩地は、水絵具、油絵具、テンペラ、泥絵具と、どんな絵具であろうと自由に使ったし、技法についても既成概念

に捕らわれず、有効だと思われる技法は何でも利用した。すなわち、基本的には「出来ることなら何をしてもいい」というのが恩地の制作姿勢で、唯一必要なのは「すべてその画因に一致する材料と方法によるべきで、一つの作機をつかまへたときに、その方法と材料がびつたり頭に生きて来ること」であった⁽³⁵⁾。このようにまったく自由な発想による「恩地らしい」版画作程を実現したのが、《人体考察》シリーズであったと考えられる。

第二章 一九二〇年代の新興美術との関わり

一 新しい「人体」の創造をめざして——大正期新興美術運動との関わり——

恩地孝四郎の人体に対する関心は、関東大震災後に突然湧き起ったものではない。彼は『月映』時代から『裸形の苦しみⅢ』(図11)のように人体表現によって自己の感情表出を試みていたし、手や顔など人体の一部分を使って画面構成を行う手法を用いていた。海野弘が『月映』時代の恩地のペン画に対して、「開脚した女性器の抽象表現ではないか」⁽³⁶⁾との見解を示すように、時には医学書掲載の女性

の性器を抽象化してデッサンを描くこともあっただろう。このような人体そのものへの興味が、彼が画家を目指す以前、医者之道を志していたことと関連している可能性はあるし³⁷⁾、後にフロイト研究者となる大槻憲二が親しい友人として身近にいたことも関係しているかもしれない³⁸⁾。しかし、そうでなくとも、恩地が一九二六年「人体頌」という文章で、芸術家が人体の美を芸術の対象とすることの妥当性を次のように述べたように、裸体像を描く伝統のない日本においても、既に人体は絵画の主要モチーフの一つとして定着していた。

「われわれの造形は常に我が人体に帰着する。生ける肉体は、常にあらゆるものを包含する。爽かな風景、躍り碎ける海洋、深く静なる高空、それらをみなわれらの肉体のうちに感ずる、又壮麗なる高層、雄剛なる大廈、又は微細なる小工品にまで、われわれはわが肉体を見出づる。われらの美術家たちがその美の追求の対象としてわれらの肉身を選ぶことは正に当然であり、又、常にそうであった。特別な支障を除いては、あらゆる時代あらゆる国々に於て、実に人体は美術の対象で有つたと言つていいだろう。『神の造化の

最良なるものは人間の体軀である』との聖アウクティヌスの言を首肯し得ない人は、悲しき人々である。」³⁹⁾

これに続けて彼は、西欧世界における原始時代の単純素朴な婦人像、エジプトの神殿に置かれた人物像、ギリシアの理想主義的彫像を讚美し、「ルネサンスのミケランゼロに見る狂暴に近い肉体の壮美讚仰や、ヴェニス派の華麗さや、又はルイ王朝時代の甘美さ」を挙げる。さらに東洋ではシヴァ像に代表される仏教彫刻を、西洋近代ではセザンヌ、ロダン、マイヨール、ルノアールの美しき人体像からピカソ、アーキペンコラによる人体の立体的追求を挙げ、「新しき美の形象を創出する、併もその中心に常に横わるのはわれわれ肉身」であり、「人身は神の造化のうちの最良なるものである」という。そして最後に、自分の「人体頌」の目的は、「新しい人体文化」が「現在は夢想の外にある人体を生む」ことに貢献することであると締めくくっている⁴⁰⁾。同文で「人体考察」という言葉は使われていないが、発表されたのが一九二六年で、人体シリーズに取り組んでいた時期と一致することを勘案すると、「人体頌」はへ人体考察へ連作のために執筆された文章といえ

る。

むろん、恩地の人体（特に女体）そのものに対する関心は一九一六年に結婚した頃から既に盛り上がりを見せていたし、《女体について》や《動揺する母体》などの「抒情画」では、柔らかかであくよかな女性の肉体、新しい生命を宿した母としての女体から受ける自己の内的感情——それは恩地の内部で醗酵する性欲の充溢であり幸福感であったが——を表現することに力が注がれていた。《人体考察》シリーズも、その延長線上にあることに違いはない。しかし、一九一〇年代の「抒情画」と一九二〇年代の「人体考察」との間には、同じ人体を採り上げつつも題材そのものに向かう姿勢に大きな隔たりがある。その決定的な違いは、酒井哲郎も「抒情の形式」で触れているように(41)、前者が主に妻や子供など恩地の身近な人物に対する非常に個人的感情から発したものであるのに対して、後者は人間の肉体を持つ複雑な構造や形態的美しさそのものに対する感動から生まれたものであるという点である。すなわち、《人体考察》シリーズは、自分の家族である妻や娘にのみ向けられたものではなく、人間の肉体すべてを対象としつつ、新しい時代に即した新しい人体像を創造しようとした

ものだったのである。

このような恩地の人体による「新しき美の形象」(42)創出への志向が、一九二〇年代、しかも関東大震災以後に誕生した背景には、前述したごとく恩地個人の生活や芸術観の変化がある。しかし、より広い視野で見るとすれば、そこには関東大震災を契機として急激な変化を遂げた社会、文化、芸術の状況があったはずである。高層ビルが林立し、電車や自動車の行き交う大東京、街のあちこちに見られるバラック建築、鉄筋コンクリートの橋。震災前まで残っていた江戸や明治情緒は消滅し、新しい大都市へと生まれ変わった東京。繁華街を闊歩するモボ・モガのみならず、一般人の生活様式も近代化する都市風景の中で変化したことは間違いない。恩地も一九二六年発表の文章で、「新しき美の形象」の創出は「他の芸術美及社会美の完成と伴って」完成されるものであると論じており(43)、彼の「人体頌」が正にこの変化に伴う新しい人体表現の必要性を説いたものであったことを示している。

そして、このような時代に活動の頂点を迎え、恩地の《人体考察》シリーズ誕生に決定的影響を与えたのが、いわゆる大正期新興美術運動であった。同運動については五

十殿利治の大著『大正期新興美術運動の研究』（スカイドア一九九五年）で詳細に調査研究が成されているので、ここでは詳しくは触れないが、一般に知られているように一九二〇年代前半は普門暁や木下秀一郎らの「未來派美術協会」、浅野孟府や神原泰らの「アクション」、村山知義や柳瀬正夢らの「マヴォ」などが次々と結成される一方で、ロシア未來派の画家ブルリユークやパリモフ、ブノワが来日し作品発表を行うなど新興美術運動が最も活況を呈していた時期であった。これらの美術団体に恩地が直接参加した形跡はないが、大正初期から常に新しい美術の動向にアンテナを張っていた彼が、一世代若い芸術家たちの前衛的活動に興味を抱かないはずがない。特に神原泰とは、一九一〇年代、有馬生馬庇護のもとに二科展や新傾向絵画展等で新進画家としての立場を同じくした関係にあり、また思想的にも白樺派的人道主義や生命主義に支えられていたという共通項を持っていたのであるから、神原の動向を意識しないわけにはいかなかっただろう。

恩地は一九二三年一月結成の二科会から派生した穩健派グループ「円鳥会」に所屬し、一九二四年十一月第三回展まで出品しているが、彼の画風からいうならばむしろ二科

会の急進派ともいふべき「アクション」に参加する方が自然だったのではないかと思われる。しかし、恩地の活動基盤がちよと油絵から版画へと傾斜しつつある時期だったためか、あるいは「円鳥会」を主唱した萬鉄五郎が「アクション」参加を断つたように⁽⁴⁴⁾、二科会内の人間関係が何らか作用していたのか、または恩地の年齢や性格が作用していたためか、彼は「アクション」ではなく「円鳥会」のメンバーとして作品を発表したのである。いずれにせよ、恩地が同じ二科会から誕生した美術団体「アクション」の活動に注目していたことは十分考えうるもので、今後同団体との人的交流も含めて調査を継続するつもりである⁽⁴⁵⁾。

「アクション」が第一回造形美術展覧会を開催した一九二三年、大正期新興美術運動の牽引役ともいえる村山知義がドイツから帰国して「意識的構成主義」を唱え、永野芳光と「アウグスト・グルツペ」を、ついで柳瀬正夢や尾形龜之助らと「マヴォ」を結成する。村山のドイツでの「日本未來派」としての活動および帰国後の活躍は非常に多彩なものであり、とりわけ「マヴォ」の運動は五十殿利治が論じるように、「攻撃的な扇動と同時代の国際的な美術運

動との交流への積極的な志向を伴って新興美術運動の中では群を抜くものであった(46)。「最近露独表現派展覧会」などによる同時代の西欧美術の紹介に加え、積極的な評論活動、展覧会活動、「マヴォ」の刊行、築地小劇場の「朝から夜まで」の舞台装置制作など、村山の活動はまさに諸芸術を横断する幅の広いものであった。このような村山の突出した個性に恩地が目を見張らなかつたはずがない。村山は一世代下ではあつたものの(ちようと十歳違い)、常に新傾向の美術を受容することに貪欲であつた恩地にとつて村山の登場はまったく衝撃的な出来事であつたに違いない。村山ほど扇動的ではないにしろ、若かりし頃アカデミズムに反抗し美術学校を退学になつてしまつた恩地であり、油絵、彫刻、版画、詩歌、装幀、舞台美術と多彩で横断的な芸術活動を模索した恩地であつてみれば、村山の芸術分野に拘らない自由な活動には共感すべきものがあつたであろう。

しかし残念ながら、このような「アクション」や「マヴォ」の運動を恩地がどのように捉えていたかを具体的に語る文献資料は残っていない。一九二〇年代半ばから三〇年代初頭にかけて彼は、『アトリエ』や『詩と版画』『風』

などに美術評論や展評、随想を執筆しているが、そのほとんどが版面に関わる内容で日本の新興美術運動に関して具体的に論評している文章はない。とはいへ恩地の「人体考察」シリーズが同時期に発表された新興美術から決定的な影響を受けていることは、その作品を見比べれば一目瞭然である。たとえば、円弧と直線で構成された「人体考察」シリーズの最初期の作例「人体」(図1)や「人体・少女」(図2)は、一九二三年四月のアクション第一回造形美術展覧会に出品された重松岩吉の「人体」(図12)や同年五月開催の村山知義の意識的構成主義的小品展覧会に出品されたカラージュをともしなう油彩画「美しき少女等に捧ぐ」(図13)同様、人体の具象的形態をほとんど排除した抽象的作品である。恩地の「人体・少女」、村山の「美しき少女等に捧ぐ」ともに少女を特定できる形態は存在しないし、いずれも平面を重ねることによつて浅い奥行きを獲得している。この浅い奥行きは、この後「人体考察」シリーズの展開において顕著になつていく特徴であるが、その源の一つは村山のカラージュ作品にあつたのかもしれない。また、恩地の同シリーズは、同じ版画という点では雑誌「マヴォ」に掲載された矢橋公磨のリノカット「貴族の像」

〔図14〕や萩原恭次郎詩集『死刑宣告』⁴⁸のために岡田龍夫が制作したりノカットによる挿画〔図15〕に酷似したものである。これらのりノカットは一版一色の単純な技法ながら、赤と白、黒と白による大胆な画面構成は、恩地の《人体考察》シリーズの第一作ともいふべき《人体》に通じるものであり⁴⁹、いずれも人体を題材としつつも、人体の具象形態を排除しているという点において共通している。このように、一九二〇年代半ばに人体をモチーフとする抽象的作品が新興美術運動内、とりわけ「マヴォ」の周辺にあったことは、恩地の《人体考察》シリーズ制作の動機の一つとして注目するに値する。

さらにいうならば、《人体考察》シリーズを発表した版画誌『風』創刊号（一九二七年十月）の恩地の木版による表紙デザイン（図16）も、『マヴォ』の表紙（図17）を真似た可能性が高い。画面に浮遊するアルファベット、F. O. K. S. はおそらく『風』参加同人（藤森静雄、恩地孝四郎、川上澄生、澤田伊四郎）のイニシャルを採ったものであり、当時流布していた話、すなわちマヴォの四つのアルファベット（M. A. V. O.）がメンバーの名前から採ったものであるという話⁵⁰を想起させる。またアル

ファベットと長方形、三角形、円形が重なり合って構成される『風』の表紙デザインは、『マヴォ』の誌面ほど尖端的とは言えないものの、横組みや逆さ文字、記号、活字などを使って大胆なデザインを提示した同誌の形式に倣っていることは間違いなく、『マヴォ』誌の存在なしには誕生し得なかったと考えられる。

このように恩地は、『マヴォ』の同人たちが一九二〇年代半ばに版画の持つ構成的特質に着目しつつ生み出した造形表現に注目し、それを新しい「人体文化」を生み出すための《人体考察》シリーズに取り込んだといえる。むしろ恩地自身、既に一九一〇年代から未来派の影響を受けた《女体について》など抽象表現を用いた「抒情画」を発表していたが、それは主に線描に頼る様式で、画面を構成するという意識の薄いものであった。彼は「マヴォ」をはじめとする大正期新興美術運動の若い作家たちの挑発的な行動や新しい造形表現を盛り込んだ作品群の刺激を受けることによつて、描画から構成へと向かい、新しい人体の創造に取り組んだと考えられるのである。

二 「未来派・立体派・構成派」——一九二〇年代における

西欧美術の受容——

（へ人体考察）シリーズの造形表現について考える際に、もう一点重要なことは、恩地孝四郎が前述のような前衛的芸術運動を展開した日本の若手作家たちから影響を受けたのと同時に、当時西欧から日本に移入、紹介された最新の美術思潮からも示唆を受けたということである。一九二〇年代には、ほぼ同時代的に西欧の新傾向の美術が紹介され、浅野徹が「立体派、未来派と大正期の絵画」で指摘するように(5)、それは第一次世界大戦後に渡欧する作家数の増加ゆえに大正初期とは比較にならないほど量・質ともに充実したものであった。恩地は日本に留まりつつも、同時代の西欧の美術情報を手軽に獲得することができたし、帰朝者が持ち帰る本物の作品を実見することもできたわけである。

恩地は「未来派と立体派と構成派」という言葉を織り込んだ「萬華鏡Ⅱ」という詩を『風』一九二七年十月号に発表している(52)。以下はその断章である。

「街角

錯雑し、混交し、弾発し、

未来派と立体派と構成派がそこに鉢合せする。

理屈は不要だ、

アンテナだ、みんなの頭についてゐる触覚だ。

わけの分らない活躍だ。——しかしその一つ一つが立派に、その目的をねらつてる

自動車がすつとび、ぶつかる、神経を電流が走る。

交錯、交錯、交錯

日光は反射に反射を重ねる

街角がくづれ初める

突如として耳が消え

強い光にむせぶキノの断片

肉体が、その歯車が、自らの肉を噛む、

加速度につまるテムポ

誰がその週末のシンバルを入れるのか

午后〇時

止進標がぐるりと廻る」

この詩は、恩地の造形思考の中に未来派も立体派もそして構成主義さえも既に入っていることを示しており、これらの芸術を以ってしなければ現代機械文明の中の生活や

芸術は語り得ないと考える彼の姿勢を示している。そして、この詩はこれより一年前に出版された神原泰の著作『未来派研究』(53)に掲載された詩「真昼の街道」(54)に近似したもので、神原の「普遍的な、宇宙的なダイナミズムが世界をあまねく照らし出す瞬間を謳」(55)ったこの詩に共感し、触発されるところから生まれたものであることを感じさせる。

「赤、黒、黄、藍、緑

自動車、カフェ、パラソル

色、光、リズム、雑音——此等凡てエゴイストの華美よ

流動し 合一し 回転す 今——真昼」

この他、神原泰は一九一七年に「自動車の力動」という以下のような詩も発表しており、当時神原とともに新傾向絵画展の開催を予定していた恩地が、神原のこのような「後期立体詩」に注目しなかつたはずがない。

「鋭角、鋭角、鈍角

鈍角、鋭角、鋭角、鋭角、音

音の体積

運動の体積、光の欲望、光の感情

色、光、光、色、光、音

鋭角、鋭角、鋭角、円の一片

螺旋、波紋、衝動、神経的衝動

雑音の階調

太陽に反逆する街道

白、黒、灰、紫

地を這ひ、地を這ひ、地を征服す

鋭角、鋭角、鋭角」(56)

両者の詩を比較すると、大震災後に恩地が「萬華鏡Ⅱ」に謳った風景は、時期が異なるとはいえ、神原の詩に登場する音と色と光に満たされたダイナミックな都市風景に連なるものであるといえる。しかし、恩地の場合は神原と違つて関東大震災後の社会的変化を経験した後によりやくこうした詩を生み出すことができたのであり、したがつて『月映』時代から形式の新しさゆえに採り入れていた未来派や立体派の芸術が実感を伴つて理解できるようになつたのも震災後のことであつた。

第一章で既述したように、へ人体考察」シリーズ（特に「FigureNo.3」の「人体部分」）の造形上の特徴は人体を解体し、再構成して表現しようとすることであつたが、この方法は明らかに立体派における分析的キュビズム時代の、

物体を解体し再構成する手法に倣ったものだった。また、恩地が人体の色彩より形態の考察に重点を置くために多様な色の使用を避けていることは、ピカソやブツラクが分析的キュビズムの時期に色彩より形態の分析に意識を集中させ、色彩を極端に抑制していったことを想起させる。

このように、恩地が「萬華鏡Ⅱ」の中で列挙した「未來派、立体派、構成派」の中でも、とりわけ立体派の絵画および彫刻は、へ人体考察」制作の上で参考となる造形表現を含むものとして恩地の中で重要な位置を占めていた。それは、恩地の次のような言説にも表れている。

「希臘によつて揚げ尽された人体の描写的完成は、現在その描写に向けて転向した。単なる自然的印象の描写を去つて、創成的描出に移つたのである。未來派の如きは、愚劣な習慣的『裸体画』を憎悪してそれを蹴飛ばしたが、立体派は物体の立体的追求を、その彼らの意図を人体の上にも就行した。」(57)

一九二〇年代半ばといえば、当然のことながら日本では既に未來派から立体派、構成主義と同時代の西欧美術はほとんど紹介済みであった。日本における立体派の紹介も既に一九一〇年代初頭から始まっていたし、恩地が一九一四

年に日比谷美術館で見た「DER STURM. 木版画展覧会」には、ハンス・ボルツの《女》やフェルナン・レジェの素描が展示されていた。その他、『美術新報』などの美術雑誌や『キュービズム』(アルベール・グレイズ、ジャン・メツァンジュ著、蘇武録郎訳、向陵社、一九一五年)、『立体派と後期印象派』(エッチイ著、久米正雄訳、向陵社、一九一六年)などの美術書でもピカソの《マンドリン》を持てる女》(図18)、アルベール・グレイズの《露台の男》などキュビスティックな人体像が図版で紹介されている。これら立体派の影響のもと、萬鉄五郎は《もたれて立つ人》を一九一七年の第五回二科展に出品したし、恩地自身も『月映』から『感情』時代に未來派的とも立体派的ともいえる絵画を既に試みている。しかし、浅野徹が「立体派、未來派と大正期の絵画」で指摘するように(58)、一九一〇年代における立体派の紹介はフォーヴィスムや未來派、カンディンスキーの芸術などと一緒に、非自然主義的傾向の一部として成されたものであり、その理解が十分なものではなかったとはいえない。恩地にとっても状況はまったく同じであった。

恩地が一九二〇年代になって、既にその位置付けの確定した芸術となってしまうた立体派に改めて興味を示したの

には二つの理由が考えられる。一つは、ちょうどこの時期日本の洋画壇で立体派流の画風が流行したからである。一九二〇年代といえば西欧ではすでにダダイスムなど次世代の前衛芸術運動が勃興し、立体派は既に革新的芸術ではなくなっていた。しかし同時期の日本では、第一次世界大戦後に西欧に留学した画家たちが相次いで帰国、立体派の美術情報を伝えており⁽⁵⁹⁾、それは一九一〇年代とは比べものにならないほど充実したものであった。一九二二年から二四年の美術雑誌掲載記事の一部を拾うだけでも、田辺泰「立体派の理論に就て」⁽⁶⁰⁾、一九三三年三月号、神原泰「立体派の発生」⁽⁶¹⁾、一九三三年七月号、「立体派に対する考慮」⁽⁶²⁾（中央美術）一九三三年五月号、中川紀元「ピカソと立体派」⁽⁶³⁾（みづゑ）一九三三年七月号、山本行雄「序曲ピカソの近業」⁽⁶⁴⁾（みづゑ）一九三三年七月号、村山知義訳「パブロ・ピカソ」⁽⁶⁵⁾（みづゑ）一九二四年三月号、黒田重太郎「立体主義とその中堅作家」⁽⁶⁶⁾（中央美術）一九二四年五月号）などピカソを中心とする立体派の紹介が相次いでおり、個別作家の紹介記事を含めると相当の数になる。このような状況のもと、恩地もその流行に敏感に反応し、立体派的手法を採りいれることになったのであろう。

二つ目の理由は、恩地の一九二〇年代の中心テーマとして浮上してきたのが、「人体」だったからである。彼が新しい人体表現を追求しようとした一九二〇年代半ば、最も身近な形式としてあったのが立体派の人体像であった。その証拠に、恩地は一九二六年に執筆した「人体頌」の文中で、ピカソやアルキペンコの人体の立体的追求を最新のものととして位置付けた上で、「アルキペンコのみがかれた卵の様な塊とその外輪」と「ピカソの交錯された線」に主義や理論を超えた「肉身の美さが止められてゐる」と解釈している⁽⁶⁰⁾。

恩地が立体派の中でも特に注目した作家の一人は、ピカソであった。ピカソは立体派の代表作家として、また自己の芸術形式を次々と変貌させていく「カメレオン」的画家として、この時期最も頻繁に紹介されている⁽⁶¹⁾。これを受けするように、恩地は「カメレオンの如く（随筆と素描）」⁽⁶⁷⁾（アトリエ）一九三三年一月号と題する一文を発表し、その中で大正初期の具象的素描、『感情』時代の「抒情画」と称する素描、へ人体考察」シリーズと同傾向の素描三点を例に挙げながら、自己の芸術形式の変転について解説を加え、自らを「約変人種」「カメレオン」と自嘲気味に呼んでい

る(62)。この文章を読む限り、恩地が常に新しい芸術形式を模索していく。ピカソと自らを重ね合わせ、ピカソの創作態度に共感を覚えていたことは間違いないし、同時にへ人体考察シリーズでピカソの作品(図19)に見る人体の分析的追求を指指そうとしたことも間違いない。

しかしながら、恩地の立体派への関心はピカソの絵画に留まるものではなく、立体派の彫刻にも及んでいた。恩地は東京美術学校時代に一時期彫刻科に在籍し、彫刻家を目指す一方、石膏像や泥人形も制作していた(63)。へ人体考察シリーズに含まれている《男の首》など人体の一部分を示す題名も、油絵や版画などの平面的作品ではなく立体的作品に頻繁に登場するもので、恩地の彫刻に対する関心を窺わせる。こうしたもともと恩地の中に内在していた立体への志向、そして一九二〇年代初頭から西欧からの帰朝者によって立体派の彫刻家ザッキンやアルキペニコの彫刻が積極的に紹介され始めたという状況が重なって(65)、恩地の視線は立体派の彫刻に注がれていったものと考えられる。著述から判断する限りにおいては、恩地はザッキンよりもアルキペニコの彫刻や彫刻的絵画に興味を持ったよう

である。恩地が《女体考察》について述べた、「女の胴体は一つの円筒である。そいつはよくみがかれて、そいつはよく滑つて、そのかけにはいつも光を伴ひ、乳も尻もないのつべりした円筒である。」(66)という一文は、光線によって光り輝くアルキペニコの女体を連想させる。また、一九二七年十月に美術記者と交わした談話の中で、この年の第十四回二科展に特陳されたアルキペニコの話題が出た際に恩地が、「あれだけの仕事をした人」という言葉でアルキペニコの芸術に対する賞賛を与えていることから、彼が同年までにアルキペニコの作品及び画業について相当の知識を持ち、高く評価していたことは明らかである。なお、一九三四年に執筆した論考「美術に於ける光―課題によって」でも、恩地はアルキペニコの彫刻を取り上げ、「投光の作る立体感を凹凸を逆にして光をして曲芸を敢えてさした。」(67)ものとして紹介しているのである。

では実際に、アルキペニコの芸術は当時どの程度紹介されていたのだろうか。調査の限りでは、初めて日本に将来されたアルキペニコの作品は、一九二三年五月の中央美術展に特別陳列された永野芳光将来の《女の像》であった。その後、同年七月の「アウグスト・グルツペ」主催「最近

露独表現派展覧会」にブロンズ二点と石版画十五点、一九二四年六月の欧州表現派展に宗像久敬将来の水彩二点と彫刻二点⁶⁸、十二月に画廊九段で開催された北歐新興美術展にアルキペンコの《裸婦》が展示され、一九二七年九月の第十四回二科展においてアルキペンコの作品が特別陳列されるに至っている。一方、美術ジャーナリズムでは、恩地が《人体考察》シリーズを開始する直前の一九二三年から、ベルリンで直接アルキペンコに会った村山知義の「アーキペンコに面接して」〔中央美術〕一九二三年六月号、や神原泰「アルキペンコ」〔中央美術〕一九二五年一月号、一氏義良「造型革命家としてのアーキペンコ」〔みづゑ〕一九二五年五月号、八月号に連載）などアルキペンコの紹介が集中的に行われ、一九二六年には矢部友衛『アルキペンコ』〔アルス〕が出版されている。この中で特に注目されるのが矢部友衛の『アルキペンコ』である。同書にはアルキペンコの彫刻、彫刻的絵画、素描など合計七十二点の作品図版が掲載されており、私見では、この中で紹介された彫刻的絵画（図20、図21）が特に恩地の興味を引いたのではないかと考える。人体（特に女性）を幾何学的形態に分解し総合している点、長方形の画面の中で浅い奥行きを獲得している点など

が、《人体考察》シリーズあるいは同時期に制作された《海にゐる人物》（図22）等に見られる特徴と合致している。アルキペンコの女性像が果たしてどの程度《人体考察》シリーズに影響をもたらしたか定かではないが、彼のアルキペンコに関する記述を読む限りにおいては、恩地が従来の伝統的写真描法による裸婦像とは異なる表現形式を用いたアルキペンコの裸婦に共感を持ったことは確かである。

前出の詩「萬華鏡Ⅱ」で「未來派、立体派、構成派」という言葉が列記されたように、恩地が《人体考察》を制作していた一九二〇年代半ばの日本は、立体派が流行していた一方でロシア構成主義が最も新しい芸術の方向として紹介されていた時代であった。しかし、絵画という二次元の世界での構成（コンポジション）を追求しようとする恩地の《人体考察》シリーズが、三次元的構成物を志向するロシア構成主義から何らか造形上の影響を受けた形跡はない。ただし、版画との関わりでいうならば、一九二二年に来日し、版画も手がけたロシアの画家ワルワラ・ブノワの存在は無視できないので、ブノワとの関係について本節で簡単に触れることとする。

五十殿利治の論文でも指摘されているように、ブノワ

は「構成主義の紹介者」として(69)、「もつとも新しい局面の構成主義を的確に日本にもたらした」(70)人物であった。彼女は来日後、一九二二年九月開催の第九回二科展にリノカット《グラフィカ》と油彩《肖像》を、翌月には三科インデペンデント展に油彩《SUN-URB》を出品、同時に【思想】十三号に「現代に於けるロシア絵画の帰趨に就て」を寄稿し、ステーパーノワ、ポポーワ、ロトチェンコ作品を掲載してロシア構成主義の理念を体系的に紹介している(71)。恩地がこの時、村山知義のようにブブノワの議論を正面から理解しようとしたか、また理解できたかどうかは分からない。しかしいずれにせよ、恩地の新傾向美術受容の方法が常に、造形理論を正確に理解するというよりも作品そのものから(たとえそれが雑誌掲載の図版であろうと)直観的に感得するというタイプのものであったことを考えるならば、恩地の関心はブブノワの理論的な文章よりも彼女の版画作品やポポーワ、ロトチェンコらの掲載図版(図23)に注がれたのではないかと思われる。

恩地がもしブブノワの提示する理論を積極的に理解しようとしたとするならば、それはむしろブブノワが一九二三年から東京高等工芸学校でリトグラフを学び、三科第二回

展にリトグラフ《版画》(図24)を出品した後、一九二五年一月号の『みづゑ』(版画特集号)で「印刷図面について」(72)と題して複製技術の問題に言及するに至った時期であろう。当時、日本創作版画協会の中心的作家として多方面に活躍していた恩地は、版画に関わることであれば幅広い興味を示したし、創作版画の芸術理論の確立を目指していたからである。ただし、未だ創作版画の社会的位置づけが確立できず、未成熟な日本の版画界においては、ブブノワが「印刷図面について」の中で解説するような印刷による機械的作品を芸術品として認めることは、まずできなかったに違いない。彼女の印刷に関する考えは、一九三〇年代に入って画廊兼出版社の版画荘から恩地をはじめとする版画家の機械刷り版画集が次々と出版されるようになってからようやく理解され、受け入れられたと考えてよい。ブブノワは三科解散後、版画家として活動するようになってから、日本の版画家たちとの距離を縮め、恩地とも交流を持つようになったのである。その媒介役として版画荘の経営者平井博の存在があったが、これに関しては拙稿「平井博と版画荘について―『創作版画』専門画廊の誕生と一九三〇年代の版画―」(73)を参照されたい。

いずれにせよ、アブノワの来日と村山知義の帰国とによつて日本の美術界にロシア構成主義の情報が伝えられたことには違いなく、最初に掲げた一九二七年の恩地の詩に登場する「未来派と立体派と構成派がそこに鉢合せする。」というフレーズは、まさにこのような未来派も立体派も構成派も受容した一九二〇年代半ばの新興美術運動の状況を謳つたものである。そしてこれら二〇世紀の西欧における新興美術は、恩地が制作した「人体考察」シリーズに少なからず影響を与え、同シリーズの性質を形成したのである。

第三章 一九二〇年代の創作版画との関わり

恩地孝四郎の「人体考察」シリーズを美術界全体ではなく版画界という限定された枠組みの中で見ると、同シリーズはどのような位置にあつたのだろうか。一九一八年に結成された日本創作版画協会の若手メンバーとして活動を続けてきた恩地は、一九二〇年代後半には既に同協会の中心の作家として活躍しており、彼の制作活動や言説は版画界のみならず世間からも注目を浴びていた。本章では、この

ような恩地の版画界における位置を考慮に入れつつ、「人体考察」シリーズの検討を行う。

実は恩地は、「人体考察」シリーズを集中的に制作した一九二七年から二九年にかけて、同じ人体を主題としつつも全く様式の異なる二つの作品群を制作していた。一方は本論で取り上げた「人体考察」シリーズ、他方は《幼女浴後》(図25)《岩間》等に代表される具象版画である。恩地がなぜこのような抽象と具象の両極の作品群を制作したのか。この問題は、一九二〇年代後半の創作版画運動との関わり、とりわけ一九二七年に帝國美術院展に創作版画が初めて受理されたことと深い関係がある。つまり、当時創作版画運動の代表作家であつた恩地は、すでに藤井久栄の指摘があるように、帝展という最も社会的に権威のある展覧会で版画の価値を美術界や社会に認知させるため、難解な抽象版画を避け一般に評価を受けやすい具象版画をあえて制作、出品したわけである⁽⁷⁾。具象版画の問題に関しては別稿で論じたので本論文では詳述しないが⁽⁸⁾、しかしこの帝展問題は恩地の具象版画のみでなく、この時期集中的に制作した「人体考察」シリーズにも間接的な影響を与えていたと考えられる。

結論から先に述べるならば、版画界の中心的作家という立場上、版画というジャンルの美術界における地位向上を目指して帝展に手の込んだ具象版画を出品せざるを得なかった恩地にとって、〈人体考察〉は自己の存在証明ともいえる作品群であったということである。一九一〇年代初頭から版画同人誌『月映』において抽象版画を制作し、革新的絵画の創造を目指してきた恩地にとって、帝展出品の油絵や日本画に対抗できるようなアカデミックな画風の具象版画を制作することは、ある意味では苦痛であった⁽⁷⁶⁾。帝展出品が始まるのとは同時に〈人体考察〉シリーズが盛り上がりを見せるのは、自分本来の芸術の制作を守ることにより自己のアイデンティティを維持しようとしたためではなからうか。そして世間に対しても自己の存在証明を示すためではなかったか。実際、彼の帝展出品作は版画家仲間には不評で、「計画が恩地的でない」とか「もつとダダつてほしい」と批評されたし⁽⁷⁷⁾、同時期帝展には出品しなかったものの、「創作版画は汚くてだめだなんていふ人があるんで、いささか柄になく発奮⁽⁷⁸⁾して制作した『裸婦白布』(図26)も、織田一磨らに「以前のモジャモジャした味がなくならない方がいい」⁽⁷⁹⁾などと厳しく批判

された。版画家たちが指摘する「ダダ」や「モジャモジャした味」というのは、明らかにこの時期恩地が制作していた〈人体考察〉をはじめとする抽象版画のことを指している。

このような「計画が恩地的でない」といわれた帝展出品作に対する版画家仲間からの厳しい批評を、恩地自身がどのように受け止めたのか定かではないが、おそらく彼はこの時期、版画の社会的地位の確立と自己の芸術追求との間でジレンマに陥っていたであろう。反アカデミズムを貫いてきた恩地のようなタイプの作家が、いかに権威のある帝展に入選したとしても、そのみで画家としての充実感を味わうことができたはずはない。その意味において〈人体考察〉シリーズは、彼の存在証明としての役割を担っていたのである。そして、その存在証明を世間に公表する場として、無審査で定期的な出品できる版画展と自由な作品発表のできる版画誌が重要な役割を果たしたのである。〈人体考察〉シリーズ発表の場が日本創作版画協会展と『風』をはじめとする版画同人誌に限られていることは、そのことを裏付ける事実といえよう。

そして最後にもう一点、前掲の〔Figure〕と〈人体考

察<一覽)にあるように、同シリーズが『詩と版画』『港
 【風】[HANGA]等<くく)の版画同人誌を発表の場とし
 て成立していたことを指摘しておきたい。このことは、恩
 地が<人体考察>シリーズを発表した一九二〇年代後半か
 ら三〇年代前半の時期が、版画同人誌の刊行が最も活況を
 呈していた時期であったこと、その背景には一九二〇年代
 半ば以後、旭正秀の「素描社」や中島重太郎の「創作版画
 倶楽部」、織田一磨らの「洋風版画会」、川西英らの「三紅
 会」、料治熊太の「白と黒社」など版画関係の小集団が
 次々と結成され、版画界が活性化していたという状況が
 あったことを示すものである。一九一〇年代初めから恩地
 をはじめとする版画家たちが続けてきた創作版画運動の地
 道な活動が、一九二〇年代半ばになってようやく実を結び
 始め、版画家層の拡大と版画同人誌の相次ぐ刊行を促す状
 況を生み出したのである。その土壌から恩地の<人体考
 察>シリーズが誕生したことは意義深いことであった。

おわりに

以上考察したように、関東大震災勃発後から一九二九年

までの間に集中的に制作された<人体考察>シリーズは、
 日本創作版画協会展や版画同人誌など、版画界での発表に
 限られていたため、当時、帝展出品作のように一般の反響
 を呼ぶことは少なかった。しかし、恩地自身にとってみる
 ならば、人体の造形を考察することに重点を置きつつ新し
 い形式の人体表現を追求した同シリーズは、新たなる版芸
 術の可能性や抽象絵画の可能性を追求するための実験の場
 として重要な役割を果たすものであった。そして、本論文
 でも指摘したように、こうした<人体考察>シリーズの実
 験的性格は、関東大震災による恩地自身の生活と芸術観の
 変化、東京が近代都市へと変貌していく社会的変化にとも
 なって登場したものであると同時に、一九二〇年代に勃興
 した大正期新興美術運動やこの時期本格的に紹介された立
 体派や構成主義など西欧の新興美術の影響が反映されたも
 のと見なすことができる。

以上の点を踏まえると、恩地の一九一〇年代の「抒情
 画」と一九二〇年代の「考察画」との間に明らかな差異が
 存在したことは確かであるが、いかに彼の作品の題名や性
 質が変容しようとも、その根底にある制作姿勢は一貫して
 変わらなかつたと言える。つまり、いかなる状況に置かれ

ようとも、恩地にとつてまず第一に重要であつたのは、時代の尖端を行く表現、現在の表現を追求することであつて、この恩地における近代性追求の姿勢は、一九一〇年代から一九二〇年代へと時が推移するのに伴つて、揺らぐどころかより一層強固なものとなつていったのである。

一九三〇年代に入つてから、恩地の関心は人体から音楽へと、より抽象的で不可視なるものへと移行して、へ楽曲による抒情」という新シリーズを生み出し、「抒情」を再開する。そして、第二次世界大戦終結後は、ヘリック」へポエム」シリーズを中心に新シリーズを次々と誕生させ、彼が今や「美術の正道」⁽⁸⁾と考へていた抽象版画の制作に没頭していく。恩地が一九三〇年以降辿つたこのような道を考慮に入れた上で、へ人体考察」シリーズの存在意義をいま一度問い直すならば、それは結局、一九一〇年代の「抒情」と一九三〇年代からのへ楽曲による抒情」との間の空白を埋める重要な作品群であり、結節点でもあつたといふことができる。

註

- (1) 恩地孝四郎の「抒情」シリーズについては、拙稿「一九一〇年代における恩地孝四郎の『抒情』—竹久夢二との關係を中心に—」『現代芸術研究』筑波大学芸術学系五十殿研究室発行 二号 一九九八年十二月 五〇—五一頁参照のこと。
- (2) 藤森静雄「夢さんの思出」『書窓』十五号 一九三六年八月 二七九頁、長田幹雄編「竹久夢二年譜」『夢二日記4』筑摩書房 一九八七年、原田敦子「竹久夢二の『商業美術』活動について」『宮城県美術館研究紀要』第四号 一九八九年 一〇—一五頁。
- (3) 『詩と版画』(五号 一九二四年六月 三六頁)の「消息」欄に「恩地孝四郎氏 鶴見花月園少女歌劇部に入りバックの担任を依頼された由」とある。なお、恩地孝四郎「過去搜索」『エッチング』八六号 一九三九年十二月 九頁も参照。
- (4) 恩地孝四郎「何にもならない感想」『風』一号 一九二七年十月 四一頁。
- (5) 藤井久栄編「恩地孝四郎と『月映』」至文堂 一九七六年 四四—四六頁、Elizabeth de Sabato Swinton, *The Graphic Art of Onchi Koshino Innovation and Tradition*, Garland Publishing, Inc., New York, 1986, pp.120-127
- (6) 恩地は版画同人誌『風』再刊一号(一九二九年四月)で初

めて「人体考察」という題名を使い、「人体考察につける画説」という小文の中で「人体考察」連作に関する説明を行っている。

(7) 恩地の一九二〇年代の人体をモチーフとした作品中には、現在、まったく異なる題名を付けられたもの、題名がはつきりしているにも拘わらず「失題」とされているものなどがある。これは、現在まで同シリーズに関する本格的な調査が行われなかった結果である。一例を挙げるならば、一九九四年に横浜美術館で開催された「恩地孝四郎展」の図録中、作品番号85の「失題」は「人物」、作品番号105の「顔」は「人貌」、作品番号116の「人体考察(胴)」は「人体部分(腹)」と同定できる。

(8) このノートには、版画制作の過程やエスキース、作品構想の他、日記といえるような文章も含まれている。(現在、恩地家所蔵)

(9) 一九二〇年代における恩地の日本創作版画協会出品作は以下の通りである。(日本創作版画協会展覧会目録、三木哲夫「資料」日本創作版画協会展総出品目録、「和歌山県立近代美術館紀要」第二号 一九九七年三月を参照した。)

第二回展(一九二〇年)《静物》《抒情》《抒情》《人体》《人物》

第三回展(一九二二年)《静物》《人物》《人体》《母子》《植物

生態観

第四回展(一九二二年)《静物1》《静物2》《静物3》《人物

1》《人物2》《人物3》《抒情1》《抒情2》《画集「幸

福」より—第二作

第五回展(一九二三年)《画集「幸福」より(第三作)》《画集

「幸福」より(第三作)》《小像》《母子》《静物》

第六回展(一九二四年)《人貌》《人体》《静物》

第七回展(一九二七年)《胸》《静物》《人物》《春(美人四季

の内)》《夏(美人四季の内)》《秋(美人四季の内)》

《冬(美人四季の内)》

第八回展(一九二八年)《男の首》《午前浴室》《台湾風景

《母》《花》

第九回展(一九二九年)《裸膚白布》《壺》《人体部分(腹)》

(10) 版画誌「風」は、一九二六年十二月から一九二七年七月の間に一号から五号まで発行されていた版画誌「港」を改題して刊行されたものである。一九二七年十月(一号)、十二月(二号)、一九二八年三月(三号)、七月(四号)、途中中断して一九二九年四月(再刊一号)、五月(再刊二号)、六月(再刊三号)、九月(再刊四号)がある。詳しくは、加治幸子編「主要創作版画誌総目録」(『東京都美術館紀要』十七号 一九九三年)参照。

(11) 『詩と版画』九号(一九二五年一月)に図版掲載。版木が恩

地家に現存しており、裏には《浴後》が彫られている。

(12) 『詩と版画』八号(一九二四年十一月)表紙に使われている。

(13) 恩地は、この作品にまつわる次のような話をのちに紹介している。「過日、僕らのやつた『詩と版画』に少女と題した全類の画を出したときに、とんでもないピユウリタンの手にかかり、その手合が見るとワイに見えるんだそうで、かあいそうに罪もない画は焼かれ、そのあと黒い十字架をかけたそうで、それを得々とその徒の雑誌にかいてあつた」(『女性考察』に添えて)『港』三号 一九二七年三月 二六頁。

(14) 同作品の存在については、加治幸子氏から教示された。

(15) 恩地は同作品に関する文章を『港』に発表している。「女性考察』について」(前掲注13 二六頁)、「気まぐれ日記―女性考察に―」『港』四号 一九二七年五月 頁付けなし。

(16) 『HANGA』十三号(一九二八年三月)に『浴室午前』につき「き」という作品解説が掲載されている。

(17) 第七回展の出品作は同定できず。なお、第八回展の二点は発表時期と題名が一致していることからそれぞれ『風』一号、『HANGA』十三号の掲載作品と同一のものともみなし、『FigureNo.2』に含めた。

(18) 作品のサイズは「人体部分(腹)」がもし「人体考察(胴)」であると仮定すれば40.0×32.0cm べ、『FigureNo.2』の雑誌掲

載作品が最大寸の作品「午前浴室」である21.2×14.7cmだったのに比べれば、「大型」ということになる。展覧会目録に掲載されている売値から見ても、第七回・第八回展の人体作品が五円・十円であるのに対して、第九回展の「人体部分(腹)」は十五円と高い。一概に値段が高ければ作品サイズも大きいとは言えないであろうが、一つの目安にはなるであろう。

(19) 『書室』四十号(一九三九年三月 二〇六頁)の「工房雑筆」に「僕の作画の一主題、人体考察で腹の所ではたうとう胃袋をかいて了つたことである。」とある。

(20) 東京国立近代美術館所蔵作品の題名および制作年代は、収蔵時に一応付けられたものであり、題名を「人体考察」、制作年代を一九二七年とする根拠は何もない。また、『風』掲載作品が一九二九年まで続いており、『FigureNo.3』がその後に来ていることから制作年代は一九二九年以降と推定される。

(21) 恩地の作品には、この他にもへ人体考察へ連作に含まれると思われる作品が存在しているが、制作年代および作品名のまったく分からないものは除外した。なお、エリザベス・サヴァト・スウィントンは、恩地のへ人体考察シリーズは全部で約二十点あると述べている。(前掲注5 一一二〇―一二七頁)筆者が除外したものを含めると確かに約二十点になるであろう。

- (22) 恩地孝四郎「挿入スケッチ附言」『工房雜記』興風館 一九四二年 三〇七頁。
- (23) 恩地孝四郎「過去搜索」前掲(注3) 九頁。
- (24) 恩地孝四郎「過去搜索」前掲(注3) 九頁、恩地孝四郎『ゆめー童話歌劇小曲集』新生堂 一九三五年四月 一一八頁。
- (25) 恩地孝四郎「何にもならない感想」前掲(注4) 四〇―四二頁。
- (26) 同前。
- (27) 同前。
- (28) 拙稿「一九一〇年代における恩地孝四郎の『抒情』―竹久夢二との關係を中心に―」前掲(注1) 四四―四六頁。
- (29) 恩地孝四郎「挿入スケッチ附言」前掲(注22) 三二―頁。
- (30) 恩地孝四郎「人体考察につける画説」『風』再刊1号 一九二九年四月 四四―四五頁。
- (31) 『風』再刊1号 一九二九年四月 頁付けなし。
- (32) 恩地孝四郎「挿入スケッチ附言」前掲(注22) 三二―頁。
- (33) 藤井久栄編「恩地孝四郎と『月映』」前掲(注5) 四四頁。
- (34) 恩地孝四郎「私の版画作程」『詩と版画』九号 一九二五年一月 二六頁。
- (35) 同前。
- (36) 海野弘「日本のアール・ヌーヴォー」青土社 一九七八年 一五〇頁。
- (37) 恩地は「書窓」十三卷一号(一九四二年二月 頁付けなし)の書評欄で朝日新聞社刊「生理学」を紹介し、自分が少年時代医者になろうと思ったこと、それ以来自分の「医学趣味、人体科学趣味はずつと続いている」から、このような本が面白いのだと述べている。
- (38) 大槻憲二とは『月映』時代からの友人で、一九二一年七月には共に内在社を結成し、月刊綜合芸術雜誌『内在』を創刊した關係にある。
- (39) 恩地孝四郎「人体頌」『人文』一九二六年五月(『工房雜記』興風館 一九四二年に再録、二八一頁)。
- (40) 同前 二九一頁。
- (41) 酒井哲郎「抒情の形式」『恩地孝四郎展―色と形の詩人』展図録 横浜美術館、宮城県美術館、和歌山県立近代美術館 一九九四年十月 一六頁参照。
- (42) 恩地孝四郎「人体頌」前掲(注39) 二九〇頁。
- (43) 同前 二九一頁。
- (44) 中川紀元「『アクション』の頃」『美術ジャーナル』四三号 一九六三年八月 四〇頁。
- (45) 現時点でアクションとの人的交流について判明していることは、一九二三年十月にアクションと尖塔社のメンバーが合流して結成したバラック裝飾社が、未来派音楽家といわれた、

- 総合芸術雑誌「内在」の元同人石川義一の演奏会を一九二四年四月五日に企画したことである。「内在」は恩地が中心となつて発行していた同人誌である。なお、同誌の同人として浅野玄府の名があるが、アクシヨンのメンバー浅野孟府と何らか関係する人物であろうか。
- (46) 五十殿利治「大正期新興美術運動の研究」スカイドア 一九二五年 四五四頁。
- (47) 「アクシヨン」第一回造形美術展覧会目録」掲載 一九二三年四月。
- (48) 萩原恭次郎「死刑宣告」長隆舎書店 一九二五年十月、同書には岡田龍夫、榎木喜芳、柳川槐人、矢橋公鷹、戸田達雄、高見沢路直らのリノカットによる挿絵が含まれている。なお、岡田龍夫のリノカットは十五点。
- (49) 前掲(注11)で触れたように、(人体)の版木は恩地家に現存しており、同作品が一版一色の大胆な構成によるものであったことを伝えている。
- (50) 「目クソ耳クソ」「アトリエ」創刊号 一九二四年二月 六一頁、川路柳虹「現代日本の美術界(一四)」『中央美術』十卷六号 一九二五年六月 五十頁、五十殿利治「マヴォ」覚書ーMVをめぐる」『季刊武蔵野美術』七六号 一九八九年七月 八十頁参照。
- (51) 浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」『東京国立近代美術館年報』昭和五十一年度 九九―一〇〇頁。
- (52) 恩地孝四郎「萬華鏡Ⅱ」『風』一号 一九二七年十月 一三一―一六頁。
- (53) 神原泰「未来派研究」イデア書院 一九二五年、恩地の蔵書にこの本が含まれている。
- (54) 同人雑誌「ワルト」一九一七年九月号に発表したものということがあるが、筆者はこの雑誌は未見である。
- (55) 五十殿利治「大正期新興美術運動の研究」前掲(注46) 三三四頁。
- (56) 神原泰「定本神原泰詩集」昭森社 一九六一年(この詩は一九一七年の雑誌「新潮」に発表したということであるが、確認がとれなかった。)
- (57) 恩地孝四郎「人体頌」前掲(注39) 二九〇頁。
- (58) 浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」前掲(注51) 一〇〇頁。
- (59) たとえば、中川紀元(一九二二年帰国)、矢部友衛(一九二二年帰国)、黒田重太郎(一九二二年帰国)など。
- (60) 恩地孝四郎「人体頌」前掲(注39) 二九〇頁。
- (61) 神原泰「立体派の発生」『みづゑ』二〇九号 一九二二年七月 二二頁、中川紀元「ピカソと立体派」同前 二六頁、神原泰「近時のピカソ」『中央美術』九巻八号 一九二三年八月 一一〇頁、一一四頁、峰岸義一「カメレオニズムへの自

転「アトリエ」六巻九号 一九二九年九月 六一頁。

(62) 恩地孝四郎「カメレオンの如く」『アトリエ』十巻一号 一九三三年一月 二六―二八頁。

(63) 一九一一年四月、恩地は東京美術学校予備科彫刻科塑造部志望に入学した。〔東京芸術大学百年史〕第二巻 ぎょうせい 一九九二年 四八六頁

(64) 一九一四年十月開催の第一回港屋展覧会には泥人形(首)、一九二〇年五月開催の初個展(兎屋画堂)には土偶六点を出品している。また、『感情』一九一九年九月号(二三頁)では室生犀星が「恩地は、彫刻の小品をもう十ばかり作つた。」と報告している。翌年開催の個展用の作品か。なお、恩地家には恩地孝四郎が大正期に制作したと思われる石膏による小像数点と一九三〇年代に作つた操り人形数点が現存している。

(65) ザツキンの作品はまず中川紀元を紹介によつて一九二二年九月開催の第八回二科展に出品された。(デッサン、グワッシュなど三点) 次いで、一九二二年四月に「オシップ・ザツキン展」が開催された。(於東京神田の文化学院、雑誌「明星」主催) この展覧会は藤田嗣治の紹介で矢部友衛が託されたもので、石井柏亭が協力して実現したものである。その後、ザツキンは二科展の常連となる。アルキペンコの紹介については本文で後述。

(66) 恩地孝四郎「気まぐれ日記」『港』四号 一九二七年五

月 頁付けなし。

(67) 恩地孝四郎「美術に於ける光―課題によつて」『科学と芸術』一九三四年三月(『工房雑誌』に再録 一五二―一五六頁)

(68) 恩地の親友であつた藤森静雄は一九二四年六月の「欧州絵画展」に出品されたアルキペンコの作品を見し、そのことを「アルキペンコ 初めてオリジナルを見て」(『詩と版画』六号 一九二四年七月 二四頁)という文章に記しているの
で、恩地も一緒に見た可能性もある。

(69) 五十殿利治「大正期新興美術運動の研究」前掲(注46) 二
三九頁。

(70) 同前二六四頁。

(71) ワルワラ・ブブノワ(小野英輔・小野俊一訳)「現代に於けるロシア絵画の帰趨に就て」『思想』十三号 一九二二年十月 七五―一〇頁。なお、日本のブブノワの活動については、五十殿利治「大正期新興美術運動の研究」(注46) および「ブブノワ 1886-1983」展図録(町田市立国際版画美術館、宮城県美術館 一九九五年四月)を主に参照した。

(72) ブブノワ「印刷画面について」『みづゑ』二二三九号 一九二五年一月 二―四頁。

(73) 拙稿「平井博と版画荘について―創作版画―専門画廊の誕生と一九三〇年代の版画―」『芸術学研究』二号 一九九八

- 年三月 九一―一八頁。
- (74) 藤井久栄編『恩地孝四郎と「月映」』前掲(注5) 五三頁。
- (75) 拙稿「恩地孝四郎の帝展出品作をめぐって ― 帝国美術院展と創作版画運動―」『芸術学研究』四号 二〇〇〇年三月 一―二〇頁。
- (76) 恩地は帝展出品を日本創作版画協会への義理で行ったと述べている。(「お嬢さんをモデルに 版画の恩地氏」『東京朝日新聞』一九二七年十月一三日 七面)
- (77) 山本鼎「帝展の版画」『版画 CLUB』六号 一九二九年十一月 五一―六頁。
- (78) 「日本創作版画協会第九回展合評録」『版画 CLUB』二号 一九二九年五月 四頁。
- (79) 同前。
- (80) 恩地は一九五二年九月に開催した「恩地孝四郎新作版画展」目録で、「抽象又は非対象は既に美術の本道であるべきです。」と述べている。

(くわはら のりこ)

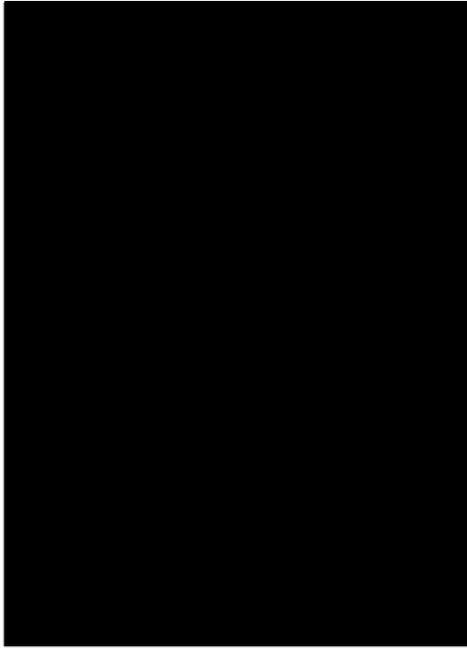


图1 恩地孝四郎《人体》1924年 木版·紙 30.8
×23.5cm 東京国立近代美術館



图3 恩地孝四郎《女体考察》1927年 木
版·紙 21.3×14.6cm 「港」2号所
収



图2 恩地孝四郎《人体·少女》1925年 木
版·紙 18.0×12.8cm 「詩と版画」
11号所収

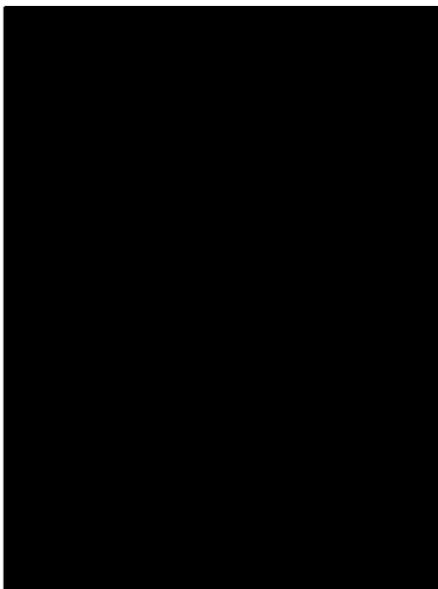


図5 恩地孝四郎《人体考察 No. 3 衣つけたる》
1929年 木版・紙 17.3×11.9cm 『風』
再刊1号所収



図4 恩地孝四郎《男の首》1927年 木
版・紙 19.0×13.0cm 『風』1号
所収



図7 恩地孝四郎《人体考察 No. 5 頸》1929
年 木版・紙 14.5×16.0cm 『風』
再刊1号所収



図6 恩地孝四郎《人体考察 No. 4 頸》1929
年 木版・紙 16.0×12.5cm 『風』
再刊1号所収

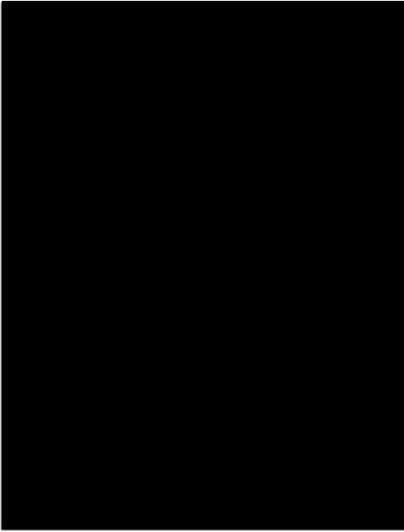


図9 恩地孝四郎《人体部分(肩)》1929年 木版・紙 37.6×30.4cm 東京国立近代美術館

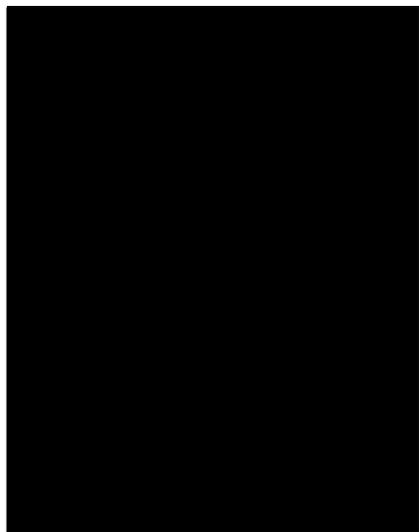


図8 恩地孝四郎《人体部分(腹)》1929年 木版・紙 32.0×22.8cm 東京国立近代美術館

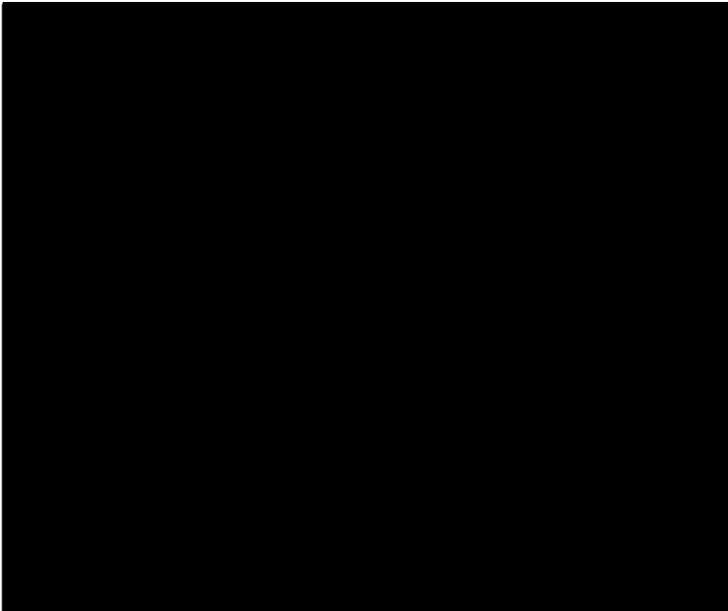


図10 恩地孝四郎《女体について》『感情』20号(1918年6月)所収



図12 重松岩吉《人体》1923年 『アクション』第一回
造形美術展覧会作品目録



図11 恩地孝四郎《裸形の苦しみ
Ⅲ》木版・紙 19.9×8.0cm
公刊『月映』Ⅲ号(1914年12
月)所収



図13 村山知義《美しき少女等に捧ぐ》1923年 油彩・
カンヴァス・コラージュ 93.5×80.0cm 個人蔵

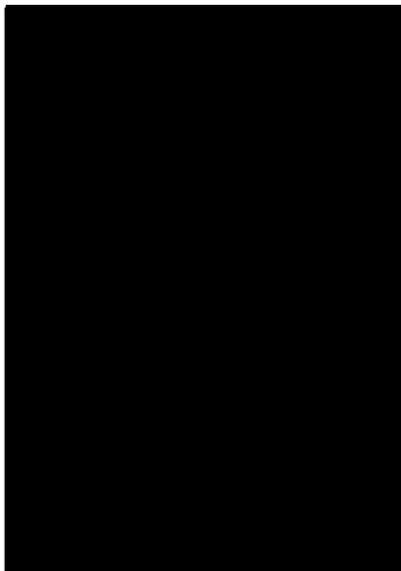


図15 岡田龍夫《失題》リノカット・紙 15.0×11.0cm 萩原恭次郎詩集『死刑宣告』（長隆堂書店 1925年）所収



図14 矢橋公磨《貴族の像》リノカット・紙 19.7×16.3cm 『マヴォ』4号（1924年10月）所収



図17 『マヴォ』7号 1925年8月 30.1×22.8cm

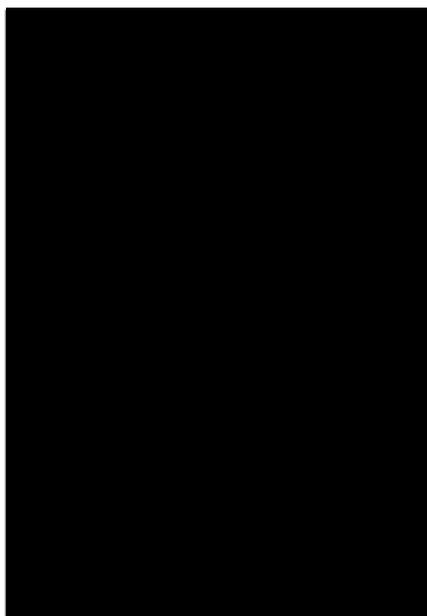


図16 『風』創刊号表紙（恩地孝四郎装幀）1927年10月 23.4×16.1cm 和歌山県立近代美術館

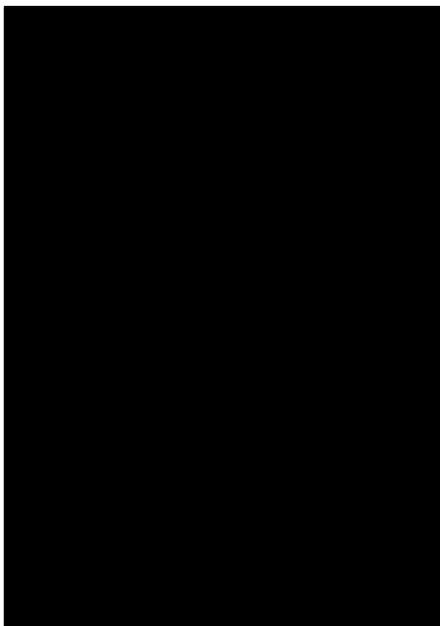


図18 パブロ・ピカソ《マンドリンを持てる女》1910年『立体派と後期印象派』(向
陵社 1916年)所収

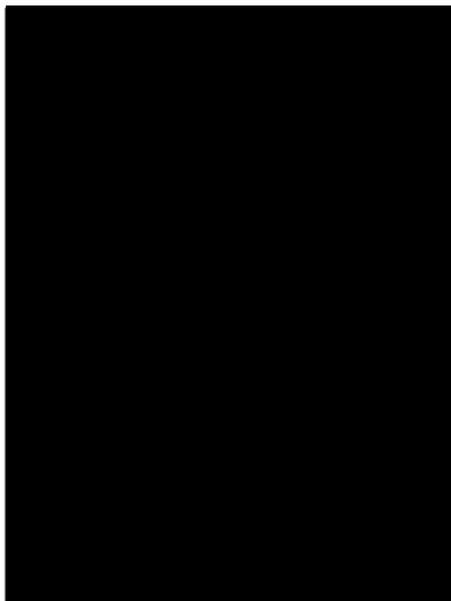


図19 パブロ・ピカソ《詩人の顔》一氏義良『立
体派・未来派・表現派』(アルス 1924年)
所収

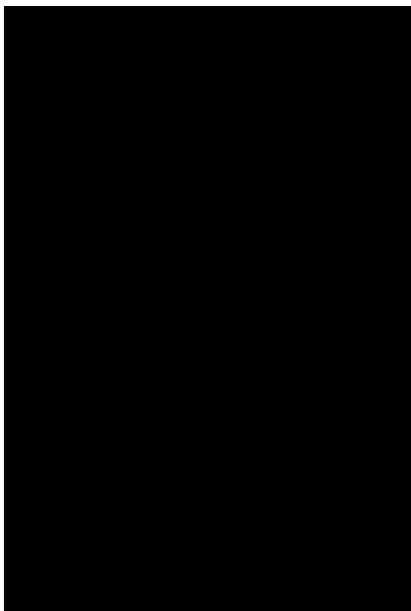


図20 アルキベンコ《鏡の前の女》1916年 矢部友衛『アルキベンコ』（アルス 1926年）所収

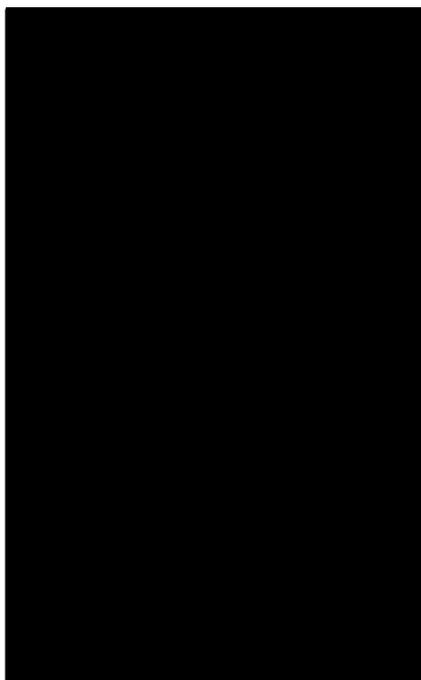


図22 恩地孝四郎《海にゐる人物》1929年 木版・紙 23.0×14.0cm 個人蔵

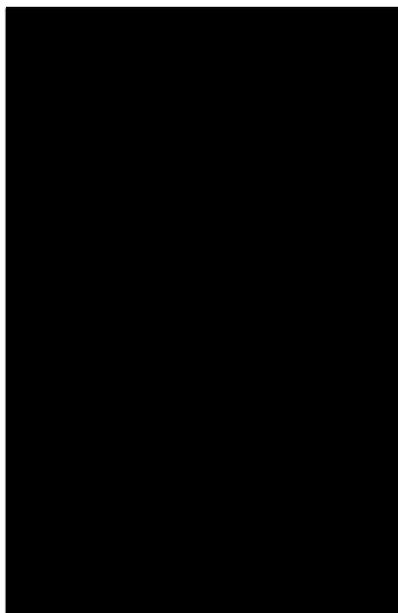


図21 アルキベンコ《女と舷掛椅子》1918年 矢部友衛『アルキベンコ』（アルス 1926年）所収



図23 ポポーワ《絵画的薄浮彫》『思想』13号
(1922年10月)所収

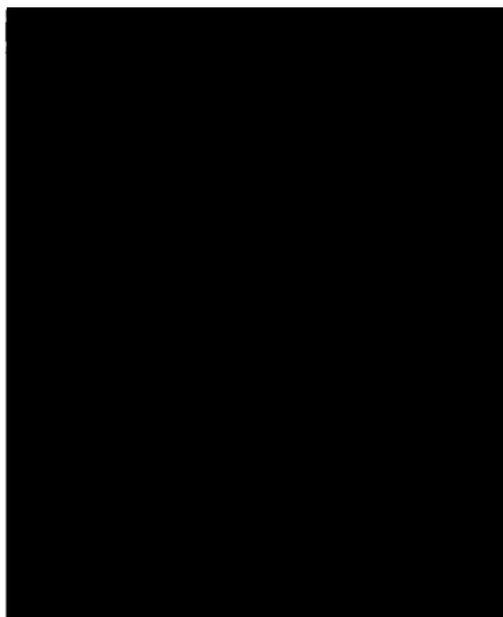


図24 プブノワ《版画》1925年 石版(網目版併用)・
紙 45.0×35.0cm 特種製紙株式会社資料館準
備室



图25 恩地孝四郎《幼女浴後》1927年 木版·紙 47.0×
32.0cm 個人藏

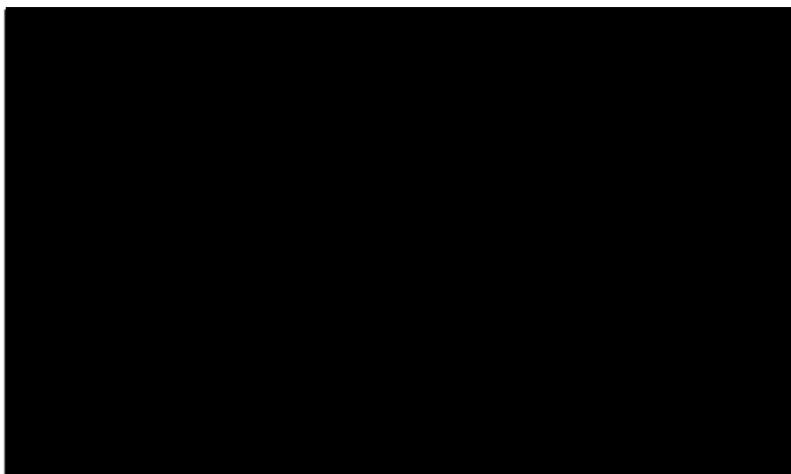


图26 恩地孝四郎《裸膚白布》1929年 木版·紙 23.0×37.3cm 個人藏