

古賀春江の《素朴な月夜》について

杉本秀子

はじめに

古賀春江の《素朴な月夜》(fig. 1)は、1929年の第16回二科展に出品された後も、没後開催された彼の遺作展には必ずと言ってよいほど出品されてきたし、画集などでもたびたび取りあげられてきており、古賀の作品の中で私たちに最もなじみの深い作品のひとつであることはまちがいない。この作品は、現在では石橋美術館の常設作品のひとつとなっているが、1953年の前後数年間は、作家の川端康成の所蔵品であった¹⁾という事実を忘れてはならないだろう。この作品が広く親しまれてきたのも、このような来歴と無関係ではないように思えるからである。

1929年(昭和4)という年は、古賀春江(1895-1933)にとって非常に重要な年である。充実した制作がなされたというだけでなく、制作のあり方そのものが大きく転換した年でもあるからである。古賀春江はこの年の第16回二科展に、《海》、《鳥籠》、《素朴な月夜》、《題のない画》、《漁夫》という合計5点の作品²⁾を出品した。発表当時、あまねく好感をもって迎えられたのはこの《素朴な月夜》と《題のない画》(fig. 2)であり、とりわけ《素朴な月夜》は、画家東郷青児や評論家荒城季夫によって絶賛された³⁾。しかし、必ずしも好意的とは言えないにしても注目を浴びたのは、むしろ《海》(fig. 3)と《鳥籠》(fig. 4)の2点であった。《漁夫》(fig. 5)に対する反応は、他の4点に比べ静かなものであったようだ⁴⁾。

これら5点の作品は、発表当初からいくつかの系統に分けられ対比的にとらえられることが多かったし、現在でもそのような考え方はさほど変わってはいない。《漁夫》はその流れからはずれた異質の作品⁵⁾、《題のない画》は古賀従来の作画の流れの中でとらえることができる作品、《海》と《鳥籠》は全く新しい性格を持つ作品として位置づけられている。《素朴な月夜》については、古賀従来の流れの最後にある作品、あるいは《海》や《鳥籠》に始まる次なる流れへとつながっていく折衷的・中間的作品という見方が一般的ではあるが、未だその位置づけについては定まった見方はないと言ってよい。

このように《素朴な月夜》の位置を曖昧にしてきたのは、この作品が私たちに与える印象のせいであるかもしれない。ここに描かれている世界は一見、ほのぼのとした夢の世界である。そこには難しい問題提起など何もないように見える。しかしながら、この画面を詳しく観察し、さらに古賀春江がこの年の二科展で5点の作品を発表し



fig. 1 《素朴な月夜》

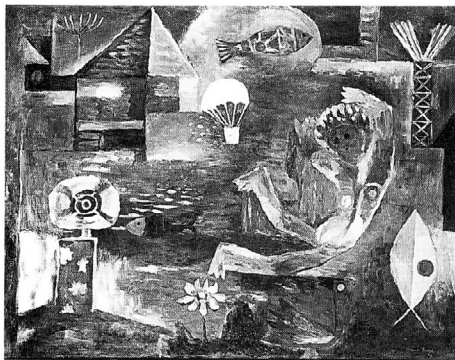


fig. 2 《題のない画》

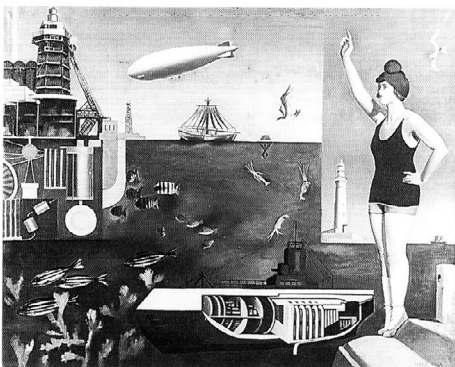


fig. 3 《海》

たということ、《素朴な月夜》が他ならぬ《海》や《鳥籠》と同時期に制作された可能性があるということも考慮に入れるとき、この《素朴な月夜》が意外にも大きな問題を投げかけていることが明らかになってくるはずである。

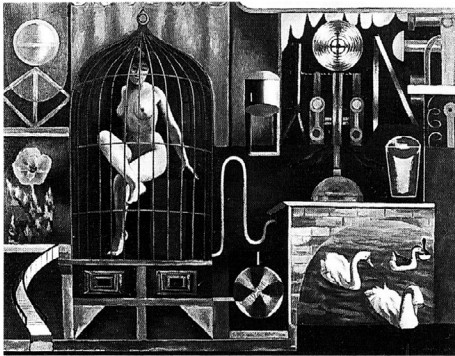


fig. 4 《鳥籠》



fig. 5 《漁夫》

1

まずはこの作品そのものを観察することから始めよう。赤い布に被われた円いテーブルの上には、瓶、パイナップルと二種類の葡萄が盛られた皿(その葡萄はテーブルの上にまでこぼれてしまっている)、鉢に盛られた果物、一房のバナナ、花瓶いっぱい挿された花、3個の卵がのっている。さらにそのテーブルの右上から建物と思われるものの一部が始まり、その建物状のものは別の建物状のものにつながり奥へと続いている。テーブルの下には籠に盛られたリングと、そこに入りきれなかったのかむきだしの3個のリングがのぞいている。画面右には黒い犬が描かれている。この犬の耳は最初は立てた形で描かれていて、現在見るような倒れた形に描き直されたのが肉眼でも見てとれる。黄色い地に淡い桃色の斑点

のある人物風のものや蝶が2匹いる。右端から始まる建物状のものとテーブルの上から始まる建物状のものの中には遠くに行くに従い次第に間隔を狭める道路状のものができている。画面左端には欄干が描かれ、テーブルが置かれている場所、犬や人物風のものがある場所がここで突然終わり、そこから先は海と鳥影と空が続いていることを示している。さらに左端から木が葉を繁らせた枝を伸ばし、黄色い蝶とふくろう、少し雲に隠れた丸い月、煙を吐きながらまっ逆さまに墜落していく飛行機が描かれている。

次にそれぞれの物体のとらえ方を見てみると、テーブルは真上からのぞき見る形でとらえられているにもかかわらず、その視点からは見えないはずのテーブルの側面と手前の2本の脚が描かれている。テーブルの上の瓶、果物鉢、花瓶と花は側面から、パイナップルとバナナは上から、テーブルの下にあるリングは上の方から、同じくテーブルの下の果物籠は側面からとらえられている。物体は、このように上からと側面からのふた通りの視点からとらえられている。蝶は3匹とも羽を広げた姿で描かれている。それぞれの物体は、私たちが日常経験で知っている大きさの比例とは違っている。そもそもテーブルの上に建物が見つわげない。テーブルに対して犬は異様に大きく、人物風のものに対し蝶は大きすぎるように見える。テーブルの上に置かれたそれぞれのものの大きさも普通の釣り合いから考えるとばらばらの印象を与える。月もまた他の物体と比べたとき大きすぎるように見える。

さて、この作品に描かれた物体をある限定された名称で呼ぼうとすると、無理を生じることが多いのに気づく。「建物状」、「人物風」というような曖昧な表現を用いざるをえなかったのはこういう理由からである。画面右下に描かれた犬も、厳密には犬の置物あるいは「玩具の犬」と言うべきかもしれない。というのも、同郷の後輩画家坂宗一の回想に、「この玩具の犬は土産物の雑焼で何時も棚の上にホコリを被っていた」とあり⁶⁾、ここに描かれた犬が玩具であったことがわかるからである⁷⁾。ふくろうや月も、テーブルも、そのテーブルの上ののった花や果物も、蝶や飛行機も、「そのような形をしたもの」、あるいは「そのように見えるもの」と表現したほうが正しいのだろう。テーブルの上の花瓶や果物鉢などが、絵本から切り抜きそのまま貼り付けたように見えるという指摘がなされている⁸⁾のもうなずけよう。犬に見えたものが犬の玩具であるのなら、たとえば果物は蠟細工であっても、花は造花であっても、あるいは何かの挿絵であってもかまわないことになる。ともあれ、それぞれの物体は、私たちに最もわかりやすい形で描写されていさ

すればよかったのである。物体がそれぞれ異なる視点からとらえられていたのは、認識されやすい角度からとらえられた結果であり、それぞれの大きさがちぐはぐであったのも、ひとつひとつが容易にそれと認識されることこそがまず重要であったからであろう。

2

《素朴な月夜》は、発表当時の好評にもかかわらず、その後の議論はむしろ《海》などの陰に隠れた形で展開されてきたように思える。従来の研究では、この作品を古賀春江の作画の流れの中でどう位置づけるか、この作品の中にシュルレアリスムの要素を認めるか否か、他からの影響をどこかに認めることができなかつたかという点に、そして何と言っても、この作品のもつ不可思議な雰囲気におおかたの議論が集中しているようである。

古賀春江はこの作品に先立つ数年というもの、パウル・クレーから多くを学んだと思われる作品を制作していた。実際にクレーの作品を鉛筆や水彩で模写したのも残っているし、ふたりの親近性についても指摘されている⁹⁾。この作品を古賀春江の中でどう位置づけるかについては、発表当時から、このクレー風あるいは童画風と呼ばれる時代のひと続きという見方¹⁰⁾と、《海》や《鳥籠》などとの中間的なものとする見方¹¹⁾があった。現在でもこの両方の見方があるのには変わりない。

この位置づけについてはさておき、発表当時、この作品が《題のない画》とともに好意的に迎えられたのは、クレーとの親近性を感じさせる絵画にこそ古賀本来の資質が開花していると見る人が多かったためであり、この作品の中に多少ともクレー風の要素が認められ、そこに描かれた世界が何ら問題のない楽しい世界であるとの印象を与えたからでもあろう。「これはボードレールも諷はなかつた麗はしく楽しい夢の国である」と言ってこの作品を讃えた荒城季夫には、落下する飛行機も「トンボ返り」をしているように見えたほどであった¹²⁾。ところが、ずいぶん後になって、この作品の旧蔵者である川端康成が、「私は先日床の間にこの絵をおいてながめると、奇異な形の犬やふくろよりも、むしろ3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や装飾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、触まれた魂がのぞいてあるやうだ」と述べた¹³⁾ことで、それ以後のこの作品に対する印象が大きく変わってきたようなのである。現在では、この作品に潜む不安な様相を指摘しない人はいないと言ってよい。

あるいは、この作品にシュルレアリスムの要素を認め

る見方とともに、マルク・シャガールやジョルジョ・デ・キリコの影響を指摘したものもある¹⁴⁾。また、《素朴な月夜》を《海》と対比し、そこから古賀春江の二面性を論じたものもある¹⁵⁾。

いずれにせよ、《素朴な月夜》についてのとらえ方は非常に曖昧であったことは否定できないし、この作品が、他の作品との、なかでも《海》との関係から論じられることはあっても、その作品自体独立して論じられたことは未だないと言ってよいだろう。それにしても、この作品そのものについて論じるには、古賀春江の中でこの作品の占める位置をまず確認することが必要であるの言うまでもない。

3

そこで、この《素朴な月夜》が第16回二科展出品作5点の中で占める位置について考えてみよう。画面に取り込まれた《海》の潜水艦や飛行船、《鳥籠》の機械装置などのあからさまな機械の形態については言うまでもなく、その明快な表現、機械を扱う技術者の手で組み立てられたかのような画面の組み立てには、ちょうどこの1929年とともに始まった、機械文明と芸術との関係についての論議の反映を見ることができるともかもしれない¹⁶⁾。とすれば、《海》や《鳥籠》はまさしくこの1929年の産物なのである。それに対し、《題のない画》や《漁夫》には1929年の要素はこれと言って見られない。《題のない画》は、少なくともそのモチーフを見る限りそれ以前の延長上にある作品と言ったほうがよいだろう。《素朴な月夜》には、それ以前の作品には見られなかつたモチーフとして飛行機と幾何学的な建物の形態が現れはするけれども、これらは《海》や《鳥籠》に見られるような1929年の機械の形態そのものとは言えない。

同じ1929年の二科展出品作とは言え、《題のない画》と《海》との間には大きな隔りがある。そこで、比較の対象としてこの2点を取り出し、それぞれ《素朴な月夜》と比較してみたいと思うのである。ひとつの前提として、《題のない画》を1929年以前の作品、《海》を1929年の作品とみなしているの言うまでもない。

《素朴な月夜》の造形上の位置づけについて考察する前に、その物理的な位置について触れておかねばならない。東京国立近代美術館に所蔵される古賀春江のスケッチブックの一冊に、この《素朴な月夜》の下絵と思われる鉛筆スケッチ(fig.6 左)が残されていて、構想の初期段階のみならず、構想の時期について考える手がかりを提供してくれる。このスケッチブックは、表紙を開けてすぐの頁に「1927.3.30」、真半ばに「12-31 1930」の年記をも

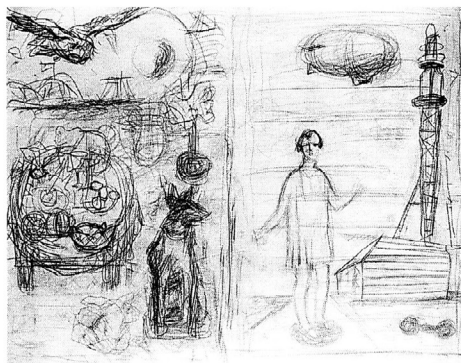


fig.6 《素朴な月夜》のためのスケッチ

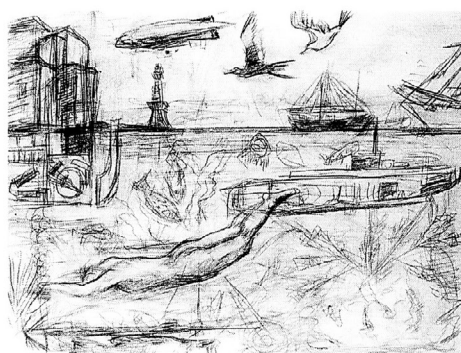


fig.7 《海》のためのスケッチ

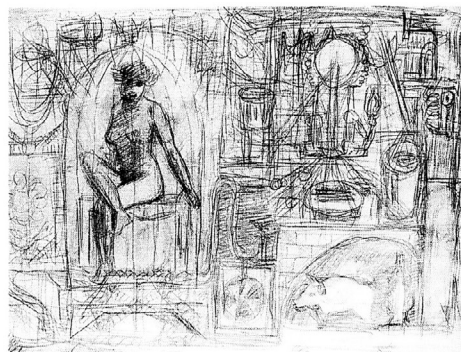


fig.8 《鳥籠》のためのスケッチ

ち、1927年の制作の《収穫》のためのスケッチや1931年の《現実線切る主智的表情》のためのスケッチ、1932年の《白い貝殻》のためのスケッチなどを含み、年記及びそれら完成作の制作年より推測するに、1927年から1932年頃にかけて使用されたものと思われる。このスケッチブックが、右開きに使用されたのかあるいは左開きに埋められていったのか、今となっては完成作との関係から

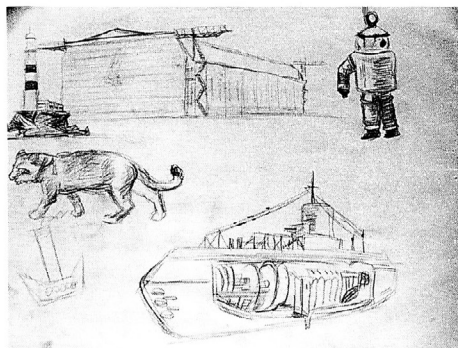


fig.9 潜水艦、燈台などのスケッチ

推測するしかないし、また順序よく頁を埋めていったとも限らないにしても、《素朴な月夜》のスケッチが《海》や《鳥籠》のスケッチと連続して描かれたのはほぼまちがいない。このスケッチブックでは、《素朴な月夜》のスケッチと《海》のためのスケッチ (fig.7) が同じ見開き頁に描かれ、《海》のスケッチの反対面には《鳥籠》のためのスケッチ (fig.8)、さらに《素朴な月夜》のスケッチの反対面には自転車に乗る人物のいるスケッチ、そのスケッチと同じ見開き頁には、《海》に描かれた潜水艦の断面図の鉛筆スケッチと、《海》に描かれた燈台とは幾分異なるにせよ、燈台のスケッチなどが描かれている (fig.9)。すなわち《素朴な月夜》のスケッチは、《海》や《鳥籠》のスケッチと《海》の潜水艦などのスケッチとに挟まれており、少なくとも着想の時期に関しては、《素朴な月夜》も《海》や《鳥籠》もそう変わらないと言えそうなのである。さらに言えば、《素朴な月夜》のためのスケッチと同じ頁の半分を占めるスケッチ (fig.6 右) は、飛行船と倉庫のような建物、塔、それに女性というまさに1929年のモチーフから成るもので、《海》と連続する雰囲気をもっており、その隣に位置する《素朴な月夜》のスケッチもまた《海》のスケッチと近接する時期に描かれた可能性をにおわせている。《題のない画》と《漁夫》の下絵らしきものは、残念ながらこのスケッチブックにも残されていない。

《素朴な月夜》と《海》や《鳥籠》のスケッチが、同じスケッチブックにたとえ連続して描かれているとしても、それでもなお偶然の可能性を考慮しなければならないだろうし、この3点の作品の着想や制作の順序については、これだけの材料からは推測のしようもない。《素朴な月夜》の制作の時期については、つつじの花が咲いている頃ほぼ完成していたことを、坂宗一の回想文¹⁷⁾から知ることができるけれども、他の2点についてはまったく知りようがない。

さて《題のない画》との比較に進もう。《題のない画》に描かれているものすべてが私たちに認識できるわけではない。たとえば画面左上の花火のようなものや左下の風車のようなものなど、それと明確には認識できないものもあり、それらは私たちに読みとられることよりも、画面の華やかな装飾となることを欲しているように見える。《素朴な月夜》に描かれた形態がまず私たちに読みとられることを必要としていたのと対照的である。しかしながら、《素朴な月夜》でも、たとえば人物風のものに付けられた斑点などに装飾への意識を感じとれないことはない。となると、墜落しているかに見える飛行機も画面の装飾のために描き込まれただけかもしれない。両者間の物の配置・構成の仕方の違いも大きいように思える。《題のない画》では、物はすべて平面的に並べられ、見る者と平行に置かれる。まったく奥行きがない。それらが画面いっぱい互いの脈絡もなく、散りばめられている。無造作で自由な配置が意図されているように見える。《素朴な月夜》では、ふくろうは見る者に向かってきているし、人物は遠ざかっていくように見える。このような前後への運動があるとすれば、煙を吐く飛行機の下への運動はやはり落下とみなすべきであろう。ふくろうや人物の他に、この画面に奥行きを与えているものとして、テーブルの脚の背後に隠された果物籠、遠近感を強調した建物、建物と建物の間に見える道路などがある。画面はまったく切れ目なくつながっている。

《題のない画》については、古賀春江自身、「感情や感覚の素直な表出でなく、理智的に計算された画面を作らうと思ひます」と言っているけれども¹⁸⁾、この作品では、むしろ感情や感覚の素直な表現が意図されているように思えてならない。一見無造作に見せる形態の配置の仕方といい、筆の跡を残すような色の付け方といい、たくさん色が互いの境界を曖昧にしながら重なり合う点といい、画面はあたかも偶然にそうなったかのような外観を持つからである。色彩や筆の力が存分に発揮されることで、画面はいっそう装飾性を増している。《素朴な月夜》にもこの色彩のグラデーションが、今のところふたつある自作解説のうちの一つ¹⁹⁾で使われている言葉を借りれば、色や形や線の「調子の美しさ」が随所に見られる。しかし、この《素朴な月夜》では、《題のない画》ほどの色彩の重なり、境界の曖昧さはない。

《題のない画》などに見られる色彩のグラデーションは、水彩画家としての経験を経てこそ生み出されたもののように思える。まったく同じ図柄の水彩画が幸いにして残っていることもあって、この《題のない画》は本来水彩画として描かれるはずのものではなかったかと推測できないこともない。水彩の《題のない画》(北九州市立美術館

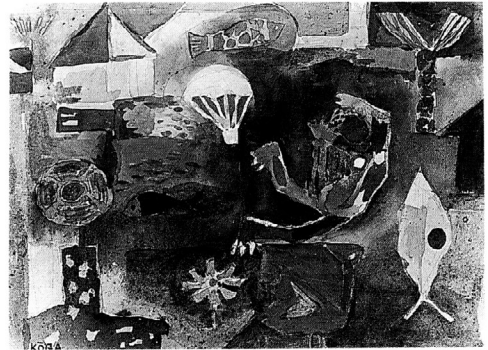


fig.10 《題のない画》(下絵)

蔵 fig.10)では、鉛筆の線がかなり残っていたり、気球の位置が同じ画面の中で変更されていたりして、下絵としての性格が強いように見えるが、ものともとの境界線が、ある部分は絵の具がにじみ重なり合い、ある部分は塗り残され、一見何の苦勞もなく処理されているように見える。油彩による色彩のグラデーションは、水彩画と油彩画の効果の違いを意識したときに生まれたものではないか、水彩画家としての経験が油彩によって作り出される素材感への関心を促したのではないかとも思える。《海》などに見られる、筆の跡を残さない均一な塗りは、古賀の中で水彩画と油彩画との均衡が破れたとき出てきたとも考えられる。1929年は、古賀春江にとって水彩画家から油彩画家への転身の年でもあった。

次にこの《素朴な月夜》を《海》と比較してみよう。両者のモチーフの違いは今さら言うまでもない。《海》や《鳥籠》に始まる「シュルレアリスム風」の作品に取り込まれたモチーフの中には、当時のグラフィック雑誌に掲載された写真や、大衆向けの科学雑誌の図解をそのまま引用したものがあることが次第に明らかにされてきている²⁰⁾。

《海》の構成に注目してみると、たとえば画面手前に位置する水着姿の女性や右上の燈台のある風景など、確かにその題名にもなっている海とまだ関連するとは言え、途切れ途切れの断片的なものの寄せ集めによる構成となっている。一方《素朴な月夜》では、ものとものは決して途中で切れることなく、連続的な構成となっている。モチーフや構成の仕方以外の大きな違いはといえば、色彩と筆の用い方にあるようである。《素朴な月夜》では赤や黄色の暖色が目に付くのに対し、《海》ではどちらかというと青や緑の寒色が優勢のように見える。《海》でも、女性の海水帽や帆船などに赤い色が用いられているが、その色が画面の中で大きな面積を占めるわけではなく、あくまでも画面のアクセントとしての役割を果たすにとどまっている。《素朴な月夜》では、色が混ざりあった箇

所がまま見られるが、《海》では若干の色彩のグラデーションは見られるものの、かなり平らな塗りとなっている。この寒色優位と平らな塗りは、翌年1930年の《窓外の化粧》(神奈川県立近代美術館蔵)や《単純な哀話》(石橋美術館蔵 fig.11)、翌々年1931年の《現実線を切る主智的表情》(西日本新聞社蔵)でより顕著となる。ものともとの輪郭も、《素朴な月夜》では、ふんわりと柔らかい感じがするのに対し、《海》ではすっきりと硬い感じがする。

色彩については、古賀は「西欧風の色彩から出発し、オリエンタルな色彩に移り、それから再び西欧風の色彩に戻り、今まだ『サアカス景』などのやうに、オリエンタルな色彩に復らうとしてゐた」という。古賀の死後、川端康成は、古賀の親しい友人でもあった画家の高田力蔵からこのようなことを聞いたそうである²¹⁾。《題のない画》については言うまでもなく、《素朴な月夜》の色彩についてもまさしく「オリエンタル」と言うにふさわしく、それに対し《海》の色彩は「西欧風」と表現できそうである。森口多里も《素朴な月夜》にある「農民美術的色彩」の魅力指摘しているが²²⁾、この「農民美術的」という言葉もまた、「オリエンタル」と同様の意味で用いられているように思える。

《素朴な月夜》で選ばれたモチーフは、《題のない画》とも、《海》のものとも違う。それらは、私たちが普通知っている姿で、非常に認識しやすい形で、いわば固定したイメージとして描かれているように見える。かと言ってそれは、《海》や《鳥籠》に登場するような近代的なイメージではなく、まして写真や図解などの既製のイメージとまでは言い切れない。画面構成については、《題のない画》のような羅列的構成とは言えないし、また《海》のようなモンタージュによる構成とまでは言えない。しかも《素朴な月夜》の魅力は、《題のない画》のもつ画面の華やかな装飾性と「オリエンタル」な暖色中心の色彩に負うところが大きい。《素朴な月夜》を1929年の二科展出品作5点の中であえて序列づけるとすれば、《漁夫》はさておき、《題のない画》とも《海》とも異なる性格をもつと同時に、それぞれの作品の要素をもあわせもつゆえに、《題のない画》の後、《海》や《鳥籠》の前に置かざるを得ない。

4

さて、いよいよ《素朴な月夜》そのものについての考察に進もう。スケッチブックに残された下絵スケッチ、古賀春江自身による二つの解説文と一篇の解題詩の存在が、ここで初めて重要な意味をもってくるはずである。

まず、完成作(fig.1)と下絵スケッチ(fig.6 左)とを比



fig.11 《単純な哀話》

べてみよう。下絵では、たとえば中央下のあたりや右上あたりにどうしても判別できないものがある。その中ではっきりと識別できるものは、ふくろうとテーブル、月と犬であって、これらは完成作にも現れるもので、この作品の中心的モチーフであることがわかる。下絵スケッチでは、テーブルや犬が何度も書き直された形跡が残っている。犬は、下絵では体は正面向き、顔は横向き、おまけにとがった顔と耳の形をもっていたのに、完成作では顔が正面向き、体が横向きに変更されている。この犬の描写については、坂宗一の貴重な証言が残っている。ほぼ完成したこの作品を古賀から見せられ、感想を求められた坂宗一が、「右下の玩具の犬を少し大きくしたら画面の均衡が取れるように感じる」と答えたと、その玩具の犬はもとは「作品の中で横を向いて描かれていたのだが、あとで見ると顔を正面に、体も大きく、どっしりと画面の平均を取りつけていた」というのである²³⁾。犬の顔は正面向きで描かれることで丸い形を得ることになった。下絵では、テーブルは最初四角い形で、しかも真上から見る形ではなく、側面から見た形で描かれていたようである。円形のテーブルが真上から見る形で描かれた結果、テーブルと月、さらに犬の顔のそれぞれの円い形が対比されるだけでなく、テーブル上の果物や花などもより明確な形態を私たちに見せることになった。完成作がいかに明確な形態と緊密な構成をもっているか、下絵スケッチとの比較からも明らかである。下絵にはなかった建物が、画面の緊密な構成に一役買っていることはまちがいない。

この作品についての古賀春江自身による解説がふたつ残っていることは、前にも触れた。ひとつは口絵原色版の解説として美術雑誌『アトリエ』に掲載されたもの²⁴⁾、

もうひとつは文芸雑誌『若草』のための図版の解説²⁵⁾として書かれたものである。

『アトリエ』の解説文では、「凡ての自然的経験—空想や夢や感覚等—これ等一切の現実を切断したいと思ふ」と述べたすぐ後に、「現実的犬やテーブルや花瓶や家屋や月等、聯想の最も近接する対象を斯様に漫然と平凡に置き並べた。その裏返しにされた透明な悪意に就いてこの画の方向盤は判然されると思ふ」という文が続く。個々のモチーフは個別にとらえられる限りは現実的な意味を担っており、それらは「置き並べ」られることで新たな関係を結び、現実的な意味をはぎ取られてしまう。であるからこの絵は「現実的には全然無意味であり無価値である」ということになる。認識されやすい形態として描かれた結果、この画面のすべてのものがどこか作りものめいて見えた理由がここで説明されていると言えないだろうか。極端なことを言えば、それぞれの形態が私たちを容易に認識へと促すかのような外観をもつほど、「現実の切断」もまた容易になるわけである。

もうひとつの『若草』の解説文では、テーブルの上に家が建っていることについて説明がなされる。「テーブルの上に家が建つてあることは…一つの自然で、私達はそれをそのままに見ればよい」のである。私たちの住む世界では不条理なことに見えても、絵画の世界では何ら不思議なことではないのである。この『若草』の解説文はまた、テーブルの上の家という発想が単なる思いつきや空想の産物なのではなく、いかに意図的な構想であるかを教えてくれてもいる。古賀は『アトリエ』の解説文で「…対象を斯様に漫然と平凡に置き並べた」と書いたものの、むしろそれぞれのモチーフは意図的に配置されたことが理解できるのである。『若草』の解説文の最後で述べられた「その画に描かれた色や形や線や調子等の美しいことを楽しめればよい」とは、造形上の必要からテーブルの上の家という発想が出てきたことの説明ともとれるし、またこの作品の造形美に関する自信の表明とすることもできるように思える。

「彼の話—私はどうしてさういふ妙な所へ行つたのだらふと思ふ」という文から始まる同じ題の詩²⁶⁾では、人から聞いた話として情景が展開する。話し手である「私」は水の底へと落ちて行き、しまいには鉄張りの海豚の腹の中へ入って行ってしまふ。読むほうにとっては不思議なあるいは不気味な光景に写っても、「をかくてもうやり切れなかつた」、「とてもおかしかつたよ」という言葉が使われていることから、「私」にとっては愉快的な光景だったはずだととれるかもしれない。しかし、これらの言葉はやはり恐怖感や不安な感情の裏返しと理解したほうがよいだろう²⁷⁾。絵画で使われたモチーフに

は現実的な意味は託されていなかったわけであるから、絵画と同じモチーフが詩に登場してこなくても不思議ではない。ただ「白いまん丸い月」だけは絵画にも詩にも登場しており、何か中心的なあるいは絵画と詩を結びつける役割を果たしていることを予想させる。

ここに描かれたものは、古賀春江が言うように互いに「聯想の最も近接する」ものである。にもかかわらず、これらは私たちの中でこれと言って確かな像を結びにくい。ひとつひとつは親しみ深い日常的なものであるのに、このように画面に納まってしまうと非日常的なものへと変わってしまうことを、この画面は教えてくれる。《題のない画》について古賀自身が言っていた「感情や感覚の素直な表出でなく、理智的に計算された画面」がここにある。ここに展開されているのは、おそらく古賀春江の夢か空想にもとづく世界であるはずなのに、それらがそのまま描写されるわけではなく、いったん古賀春江という画家によってろ過され、組み直された世界なのである。一見日常的、「素朴な」光景でありながら、実際には非日常的な、計算された光景がここで展開されるとすれば、川端康成でなくともこの画面にどこか「気味悪く病的なもの」を感じて当然のように思える。

5

《素朴な月夜》で自覚された「現実の切断」への志向は、その後の古賀春江の絵画の基本となったと思われる。1929年の二科展開催からそう遠くない、翌年1月の『アトリエ』に掲載された「超現実主義私感」²⁸⁾では、「実感の世界の消滅」と言ったりあるいは「現実的意義の消滅」と言ったり、その表現の仕方はさまざまであるが、この「現実の切断」に関する考察がより徹底した形でなされている。この「現実の切断」こそ彼にとっては「超現実」への第一歩なのである。しかも「現実の切断」のために古賀が選んだ手段は、実在するものに最も近い形態を与えること、最も識別されやすい形態を与えることなのであった。現実の一切を透明にせんとして、その出発点としてはあくまでも現実にこだわるのである。《海》や《鳥籠》以降の作品では、現実を切断する手段として既製のイメージが利用される分イメージの伝達性が高まり、それだけ「現実の切断」も進む一方、時代性をも反映するものとなる。

《素朴な月夜》の着想が《海》や《鳥籠》と同じ時期であった可能性を考慮に入れたとき、この作品に込められたもうひとつの意味も自ずと明らかになってくるように思える。《素朴な月夜》の読みとられやすい反面稚拙ともとれる形態、中河与一が「その線はふるへ、にじみ、直線的

ではない」と述べている²⁹⁾ ような一見稚拙な描写方法、暖色の意識的使用などは、《海》や《鳥籠》の洗練された形態、硬質の線、寒色主体の色彩と対照的できえある。だからこそ、ここに「素朴さ」を意識した作家の作為を感じないではいられない。《素朴な月夜》と《海》や《鳥籠》との対照的な描写方法は、それぞれを意識する中から生み出されたものではないか。《素朴な月夜》の徹底した「素朴さ」の表現は、《海》や《鳥籠》との対比から、つまり1929年という時代意識の中から生まれたものと言えないだろうか。絵画はあくまでも画家の手によって生み出されるものであるから、これは比喩的表現にすぎないけれども、《海》や《鳥籠》では人の手を必要としない機械生産による造形が、《素朴な月夜》では機械とは無縁の手仕事による造形がめざされていると言えないだろうか。《素朴な月夜》は、言ってみれば手工芸的絵画、つまり彼がこの1929年のある時期まで押し進めてきた絵画との訣別を意識したものではなかったか。古賀春江は、手工芸的絵画の総決算としての意味合いを込めて、テーブルや花や果物を、背景となっている空や広場を、そしてこの画面を埋めるすべてのものを、一筆一筆丹念に美しい色彩で描いていったにちがいない。この作品の題名にも使われている「素朴な」という言葉にはこのような意味が込められているように思われてならない。手工芸的絵画との訣別とは、言い換えれば、絵画的技術よりも内容の重視を、あるいは描写よりも構成重視を意味する。古賀春江自身の言葉を借りれば、「感覚形態」から「観念形態」への重心の移動を意味すると言い換えることもできよう³⁰⁾。この作品の魅力は、「現実の切断」という知的操作によって生まれる知的な性格と、画家の手によってのみ作り出される感覚的な性格とが、まだいづれの方向へも徹底されないうま画面に存在しているところにあるのかもしれない。

これはほんの表面的で表面的な見方にすぎないかもしれないが、以上のような機械的造形と職人的造形との分離の現象は、機械文明が絵画に及ぼした影響のひとつの表れとしてとらえることもできるだろう。古賀春江の《海》や《鳥籠》以降の作品には、明らかに機械文明の影響が見られるわけであるが、実は《素朴な月夜》もまた、機械文明下におけるひとつの絵画制作のあり方を教えてくれているように思えるのである。《素朴な月夜》は、ただ単に1929年のある時期に、《題のない画》と《海》の間に制作されたというだけの偶然の産物ではなく、その後の絵画制作を自覚する過程で生まれた作品として、重要な役割を担っていたのである。これもまさしく1929年の産物なのである。

おわりに

それにしても、なぜ古賀春江は絵画の上で現実とのつながりを断たなければならなかったのか、その背景についても考えてみなければならない。1929年を振り返って書かれた「とりとめもなく」という随筆³¹⁾に、「現実の生活に情熱を持ってない」という表現や、さらに「現実的な一切の欲望や感情や理性やを切断してその世界で無表情になりたいと思ふ。真空の世界を造りたいと思ふ。さうして人間的な一切を切り捨てたいと思ふ」という文などが見られることから、「現実の切断」への古賀の思いは日常生活の中から自然発生的に生まれてきた可能性ももちろん考えられるけれども、彼をとりまく社会状況、とりわけ美術界の状況をも併せて視野に入れる必要があるだろう。

もともとはこれもまた、ある意味では機械文明の発達に端を発していると言えないこともないのだろうが、どうもこの頃社会のために役に立つ芸術が求められる風潮があったようなのである。プロレタリア美術の隆盛もこの流れの中で出てきたものであろう。「私のする事は全然無意味で恐らく現実の生きた社会に何の役にも立たないかも知れない」³²⁾と言っていることからわかるように、古賀春江もまたそのような風潮に無関心ではいらなかったけれども、それに迎合することはしなかった。彼は現実を社会的角度からではなく、あくまでも芸術的角度から見ようとする立場に踏みとどまり、「現実を切断」することで、絵画の存在価値を絵画そのものの中に見出そうとしたのである。

《素朴な月夜》が古賀春江にとって重要な転換点となった作品であるのなら、この作品は彼にとって、彼の絵画観と相反するようであるが、自身の心境を託した最も親密な作品でもあったはずである。テーブルの上の花や果物は自分自身に対するはなむけであり、黄色い人物は古賀春江自身の姿なのかもしれない。解題詩に出てくる「鉄張りで出来てゐる」海豚の中へすべり込む彼（あるいは私）には、機械文明そのものへ飲み込まれて行く古賀の姿を重ねることができのかもしれない。

(すぎもとひでこ 石橋美術館)

註

1) 《素朴な月夜》が川端康成の所蔵となった経緯については、高田力蔵「有心の絵」(『詩の家』9号、1953年11月)に詳しい。

2) この5点の詳細については以下のとおりである。

《素朴な月夜》

油彩・カンヴァス 116.5×91.0cm

石橋美術館蔵

《海》

油彩・カンヴァス 130.0×162.5cm

東京国立近代美術館蔵

《鳥籠》

油彩・カンヴァス 111.2×145.0cm

石橋美術館蔵

《題のない画》

油彩・カンヴァス 90.0×116.0cm

下関市立美術館蔵

《漁夫》

油彩・カンヴァス 90.9×72.7cm

福岡県立美術館蔵

3) 東郷青児「二科会の諸作」、荒城季夫「二科に於ける近代性」『みづゑ』296号(1929年10月)

4) 註3にあげたもの以外で、《素朴な月夜》についての発表当時の批評には次のようなものがある。《海》や《鳥籠》にはどうもなじめないが、《素朴な月夜》には好感がもてるという批評がほとんどである。

川路柳虹「二科を観る(二)」『読売新聞』1929年9月5日

森口多里「二科会を評す(三)」『東京朝日新聞』1929年9月6日

高森彌夫「二科小評(上)」掲載紙不明1929年9月9日

美術思潮同人「二科を語る」『美之園』5巻10号(1929年10月)

「二科合評」『アトリエ』6巻10号(1929年10月)

槐樹社同人「二科展雜観」『美術新論』4巻10号(1929年10月)

5) 《漁夫》については、マックス・エルnstの作品からの影響が指摘されている(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—[平成元年度・二年度科学研究費補助金(総合研究A)研究成果報告書]』1991年3月)。

6) 坂宗一「サーカスの景」『古賀春江回顧展』(展覧会

図録、1975年11月、福岡県文化会館)

7) 永松定「古賀春江氏の絵に就いて」(『風車』4巻4号、1930年11月)には「玩具の駒犬」という記述がある。

8) 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』5号(1989年4月)

9) 寺門臨太郎「クレーと日本：受容の端緒」『パウエル・クレーの芸術』(展覧会図録、1993年、愛知県美術館・山口県立美術館)

寺門臨太郎「日本におけるクレー受容の端緒」『愛知県美術館 研究紀要』1号(1994年3月)

10) これに該当するものは以下のとおりである。

川端康成「古賀春江」『現代日本美術全集6巻』(1955年8月、角川書店)

宮川寅雄「古賀春江—日本シュール・リアリズムの発生」『日本近代絵画全集9巻 万鉄五郎・小出極重・古賀春江』(1963年2月、講談社)

岡田隆彦「耽美主義的幻想」『日本の世紀末』(1976年2月、小沢書店)

中野嘉一「古賀春江—芸術と病理」(1977年11月、金剛出版)

11) 以下のものがこれに該当する。

石井柏亭「古賀春江の芸術」『古賀春江』(1934年9月、春鳥会)

古川智次「古賀春江—その多彩な表現—」『古賀春江—前衛画家の歩み』(展覧会図録、1986年、石橋美術館・ブリヂストン美術館)

杉本秀子「1929年の古賀春江」『デアルテ』5号(1989年3月)

大谷省吾「超現実主義と機械主義のはざま—古賀春江、阿部金剛、東郷青児」『藝叢』11号(1994年)

12) 荒城季夫「二科に於ける近代性」(前掲註3)

13) 川端康成「古賀春江」(前掲註10)

14) 森口多里は、この作品をシュルレアリスムの作品とし、シャガールの影響を指摘している(『明治大正の洋画』、1941年6月、東京堂)。

この作品のシュルレアリスムの要素を積極的に認めた論考として、以下のものがあげられる。

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』(前掲註11)

美濃ちどり「前衛画家古賀春江とモンタージュ的作品」(前掲註8)

15) 中河与一『フォルマリズム芸術論』(1930年5月、天

- 人社)
- 中村義一「古賀春江の芸術のアンビバレンス—絵の背後の身体について—」『京都教育大学紀要A(人文・社会)』70号(1987年3月)
- 中村義一氏は、この2点の作品の他に《漁夫》を対比させる。
- 16) この論議は1929年から翌年頃にかけて盛んになされた。美術に関するものだけでも次のような著作や記事がある。
- 板垣鷹穂「機械文明と現代美術」『思想』83号(1929年4月)
- 『アトリエ』6巻5号<新形態美断面号>(1929年5月)
- 荒城季夫「新しき世紀の美術—機械美と美術—」『みづる』295号(1929年9月)
- 板垣鷹穂『機械と芸術の交流』(1929年12月、岩波書店)
- 『機械芸術論』(1930年5月、天人社)
- 古賀春江にも「機械と美術」と題する文章がある(『若草』7巻6号、1931年6月)。
- 17) 坂宗一「サーカスの景」(前掲註6)
- 18) 古賀春江「題のない画」『アトリエ』7巻1号(1930年1月)。古川智次編『写実と空想』(1984年10月、中央公論美術出版)所収。
- この『アトリエ』誌は「超現実主義研究号」と銘打たれたもので、古賀のこの自作解説は口絵として掲載された作品の解説として書かれたのであるが、そもそも「超現実主義」の絵画とは見なされなかった《題のない画》がこの号に掲載されること自体が疑問である。古賀はこの特集号のために「超現実主義私感」という文章を寄せているので、この自作解説も、特定の作品についての解説というより、古賀の絵画観の表明ととるほうがよいように思える。「超現実主義私感」で言わんとすることの要約ともとれる文章である。
- 19) 古賀春江「『素朴な月夜』に就いて」『若草』5巻10号(1929年10月)
- 20) 速水豊「古賀春江の超現実主義絵画と同時代のイメージ」『美術史』137冊(1995年3月)
- 21) 川端康成「末期の眼」『文藝』1巻2号(1933年12月)
- 22) 森口多里「二科会を評す(三)」(前掲註4)
- 23) 坂宗一「サーカスの景」(前掲註6、17)
- 24) 古賀春江「素朴な月夜」『アトリエ』6巻9号(1929年9月)
- 25) 古賀春江「『素朴な月夜』に就いて」(前掲註19)
- 26) 『古賀春江画集』(1931年、第一書房)。『写実と空想』所収。
- 27) 中野嘉一氏は、この「とてもをかしたつたよ」という表現に分裂性気分を読みとっている(『古賀春江—芸術と病理』、前掲註10)。
- 28) 古賀春江「超現実主義私感」『アトリエ』7巻1号(1930年1月)。『写実と空想』所収。
- 29) 中河与一『フォルマリズム芸術論』(前掲註15)
- 30) 古賀春江「写実と空想(或は具象と抽象)」『ヒューザン』12号(1932年4月)。『写実と空想』所収。
- 31) 古賀春江「とりとめもなく」『文藝春秋』7年12号(1929年12月)。『写実と空想』所収。
- 32) 古賀春江「とりとめもなく」(前掲註31)

本稿は、1995年2月25日に石橋美術館で行われた小研究会(第15回日本近代美術研究会)での発表にもとづくものです。本稿をなすにあたって、下関市立美術館では《題のない画》を、東京国立近代美術館ではスケッチブックを調査させていただきました。この場を借りて両館の方に心からお礼を申し上げます。