

1929年以降の古賀春江

杉本秀子

古賀春江(1895-1933)の制作期を大きくふたつに分けるとすれば、1929年(昭和4)に区切りをおくのが一般的である。従来の彼の絵画とは組立て方が全く異なる2点の作品、《海》(東京国立近代美術館蔵 fig. 1)と《鳥籠》(石橋美術館蔵 fig. 2)がこの年の制作だからである。《海》も《鳥籠》も分断された複数の空間の寄せ集めからなるように見えて、実は断片の単なる集積ではなく、ひとつの統一ある画面を志向し再構成されたものであった¹⁾。

ところが、《海》と《鳥籠》に始まる古賀春江の後半期の「シュルレアリスム風」絵画は、彼の生前には一体に不評で、前半期の、特に「クレール風」あるいは「童画風」と呼ばれる作品を懐かしむ声さえ聞かれたほどである²⁾。後半期に親交のあった川端康成や東郷青児でさえ、古賀の後半期の試みをひとまず評価しながらも、古賀の中で一貫して流れるものを「仏法のをさな歌」、あるいは「牧歌的な詩情」という言葉で表現し、その古賀生来のものが「クレール風」の絵画で花開いたと見なし、それ故その時期の作品に愛着を感じていた³⁾。

それでは、《海》や《鳥籠》以降の作品が当時あまり歓迎されなかったのは何故だろうか。当時の批評をもとにその理由を考えてみよう。同じ1929年の第16回二科展出品作の中では、この2点よりもむしろ他の3点《素朴な月夜》(石橋美術館蔵 fig. 3)、《題のない画》(下関市立美術館蔵)、《漁夫》(福岡県立美術館蔵)のほうが好感をもたれ、なかでも《素朴な月夜》と《題のない画》は、古賀本来のものが発揮されているという点からも好評だったようだ。それに対し、《海》と《鳥籠》は、説明的すぎる、画面に統一性がない、古賀の資質からかけ離れている、などの批判を浴びている⁴⁾。その後も古賀春江は二科会に作品を送りつづけるのであるが、その作品は、無視こそされなかったものの好意的に迎えられたことはほとんどなかった⁵⁾。これはまた古賀の後半期の作品が常に問題を投げかけ、ある意味では注目されていたということの裏返しともたれよう。現代社会からの逃避であり、描かれている内容が空虚であり、「印刷ポスターめいて生きた感情は働いてゐない」などの批評も見られた⁶⁾。1929年以前の、すなわち《素朴な月夜》や《題のない画》以前の絵画は、「構図の美」あるいは「色彩の交錯による効果の美」という言葉で評される⁷⁾にふさわしく、そのために親しみやすく、しかるに《海》や《鳥籠》以降の絵画は、美を排除したところで展開しているように見え、乾いた冷たい印象を免れえなかったという点に、古賀春江の1929年以降の絵画が当時においてあまり評価されなかった

大きな理由があるように思える。

さて、それから約60年を経た現在の私たちの古賀春江に対する態度はどうであろうか。1929年以降の古賀春江の制作を、外山卯三郎が評したように単なる「一時的現象⁸⁾」と言い切れるだろうか。私たちが古賀春江を研究の対象とすると、1929年以降を取り上げることが多いのは否めない⁹⁾。1929年以前の絵画は、私たちに感覚的に理解できる面を持つのにに対し、1929年以降の絵画は、感覚的に見られることを拒み、古賀春江自身、絵画を「意識の構成」と言い、さらに「理智的計算」とまで言っている¹⁰⁾ことから明らかのように、論理的に分析されることを要求する性質のものであるように思える。古賀の後半期の絵画的試みは、絵画を論理的に組立てる方向へと向かうことになった。その絵画は、まさしく論理的性格をもつゆえに、当時においては欠陥ありと見なされ理解されにくく、今日では逆に研究テーマとなりやすいのかもしれない。ともあれ、1929年以降の古賀春江の絵画は、その時代の中からは生まれなかったものであり、もし古賀春江を時代的に位置づけることができるとすれば、当時では問題点が多いとされていたこの1929年以降の制作を抜きにしてはありえないのである。

女性像は、1929年以降の古賀春江の絵画を大きく特徴づけるものである。そのすべてに女性像が現われるというわけではないが、後半期の古賀の絵画は女性像を軸として展開しているように見える。その女性像には肉体の丸みをもつ具象的形態と単純化され変形させられた抽象的形態がある。女性像の現われ方を厳密に時代的に跡づけることは容易ではないとしても、少なくとも具象的形態から抽象的形態へと大きく変化すること、そしてその女性像は単独で描かれることはなく、必ず何らかの形態とともに描かれることだけは誰の眼にも明らかであろう。

古賀春江の制作全体を見渡すと、女性像と言えるものは、「クレール風」という空白期をはさみ、それ以前、すなわち1925年以前か、あるいは1929年以降に集中して現われる。その女性像ひとつを取って見ても、1925年以前と1929年以降との両者間の違いは明白である。以前は、たとえば1925年の所在不明の作品《肩掛けの女》(fig. 4)に見られるように、女性の形態をいくつかの面に分解すること、それによって画面全体を面の組合せとして緊密に仕上げることに関心が向けられていたように見えるのに対し、1929年以降の女性像はそういう造形的関心から生まれたものとは思えない。その女性像は、絵画に論理性を与え、何らかの意味を伝達する役割を担うものとなる。

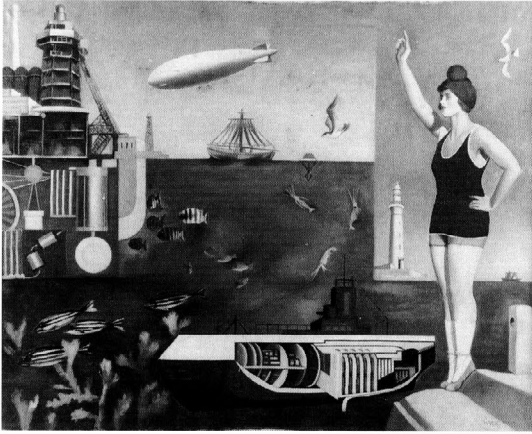


fig. 1

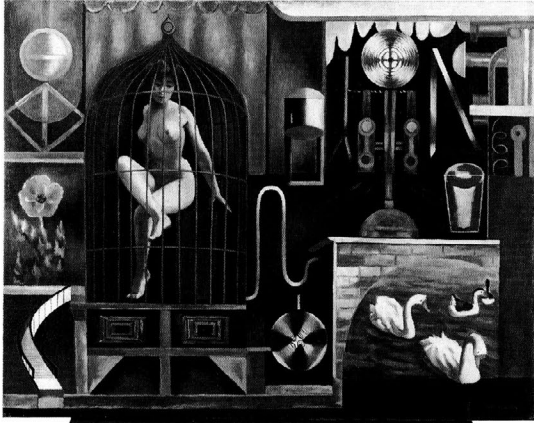


fig. 2

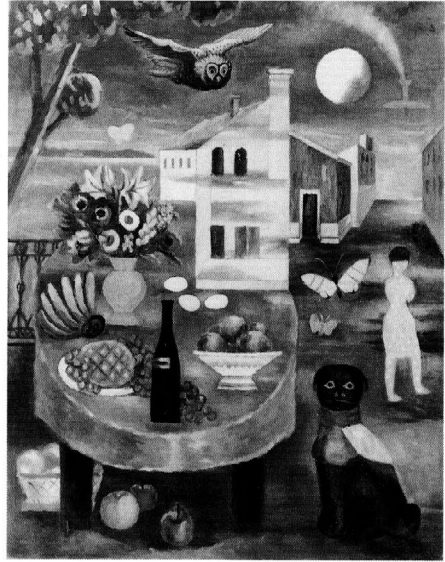


fig. 3

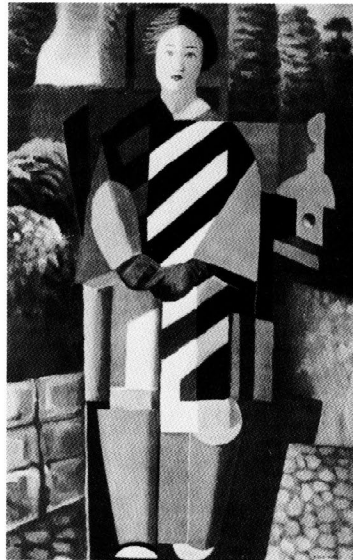


fig. 4

I 具象的女性像 1929-31年

残された作品やその図版などを見る限り、具象的女性像が描かれる期間は、1929年から1931年の間にほぼ限定できよう。その間の作品に何らかの法則性を見つけるには、女性が全身像として描かれているか半身像として描かれているか、着衣像であるか裸体像であるか、あるいはまたそれら女性像に対応すべき形態はどのようなものであるかを考えてみなければならない。女性像以外の形態には、大きく分けて時代性を表わすものと時代性をもたない図的形態とがあるように思える。そのいずれかを厳密に見分けるのはむずかしいし、ひとつの画面にそのふたつの要素が混在している場合ももちろんあるにしても、時代性を表わす同時代的形態が主となる画面には女性は全身像で描かれ、没時代的図的形態からなる画面には半身像で描かれるという大まかな法則性をそれら作品に見出すことができるように思える¹¹⁾。

I-1 全身像と同時代的形態

女性全身像と同時代的形態の組合せは、1929年の《海》と《鳥籠》をはじめ、1930年の《窓外の化粧》(神奈川県立近代美術館蔵 fig. 5)、1931年の《現実線切る主智的表情》(西日本新聞社蔵 fig. 6)、そして現在ではその図柄しか見ることのできない1930年の《女のまはり》(fig. 7)、および1931年の《儼然なる時間の直線》(fig. 8)と《感傷の生理に就いて》(fig. 9)に現われている。女性が着衣であるか裸体であるかでその女性の担う意味も違ってくる。女性は衣装でおおわれることでその時代の空気をまとうことになる。いずれの作品でも、女性の表情、ポーズ、服装などが画面の印象を決定づける重要な要因となっていることに変わりはない。

女性像とともに描かれるのは、都市風景や都市風俗としてのスポーツ、高層建築、乗物など近代都市を象徴するものであり、しかも、新しい形態の美として当時注目を集めていたものばかりである¹²⁾。それらは近代的都会的雰囲気や画面に吹き込むものであるとともに、画面を幾何学的に明快に構成するものとして、あるいは画面に動感を与えるものとして重要な働きをしている。なかでも目につくのは、最新技術を駆使した乗物、工場を思わせる機械装置などに代表される機械の形態である。都市としての機能や人々の都市生活を支えるものであり、そもそも幾何学的形態を備えもち、それ自体動力をもつ機械の形態こそ、女性像と対置されるべき形態として最もふさわしいと言わなければならない。《窓外の化粧》の左下の機械装置とともに描かれた抽象化された人体は、機械のもつ生命力を暗示している

ように見えるし、その人体の右腕がその機械装置から飛び出すかのごとく力強く肉体の厚みをもって描写されているのも、機械のもつ動感を表現しているのかもしれない。

ところで、当時(1929-31年頃)の二科評を見ると、「メカニズム」という言葉をたびたび目にする。その言葉は、新しい美としての機械の形態、機械に対する夢などを描写した絵画に与えられた名称であるのはもちろんであるが、たとえば東郷青児や阿部金剛など、必ずしも機械そのものを描いたわけではない画家をも総称し、1929年以降の古賀春江の絵画のほとんどを包括するものでもあり、「メカニクな技法¹³⁾」あるいは「メカニクの構成¹⁴⁾」という表現もなされていることから、単なる機械の描写という意味だけでなくもっと広い意味で使われていたようである。古賀春江の作品にも見られるように、たとえ機械そのものでなくとも、抽象化された幾何学的形態に対しても、また画面の幾何学的組立てに対してもその言葉が用いられていたのではないと思われる。また、当時の二科会において最も先端を行く一派の画面が、多少とも何らかの形態の組合せからなるため、画家としてよりは職人的な能力が要求されるというむしろ否定的な意味もその言葉には含まれているように思える。古賀春江の女性像と機械の形態は、このような「メカニズム」の勢いの中で生まれてきたものである¹⁵⁾。

1929年以降の古賀春江は既製の図を組合せて画面を作った、と同郷の画家坂宗一は証言している¹⁶⁾が、なるほど、お互いの大きさの釣合いも実際の大きさの比例ではとらえられていないし、同じ画面の中に内部構造を露にした機械の断面図と明確な陰影をもつものが同時に描かれているのもこれでうなずけよう¹⁷⁾。

古賀春江が既製図から出発したと仮定しても、実際に画面に描かれた機械の形態のほとんどは、《海》の飛行船や《現実線切る主智的表情》のロボットなどは別として、円形や方形、それらをつなぐパイプ状のものなど幾何学的要素のみが抽出されたかのような図形の連なりとなっており、想像ではあるが、もとの図との距離を感じさせる。古賀は既製図をそのまま画面に持ち込むことはほとんどなく、その過程で古賀春江の中に機械の形態の造形的役割をも考慮する画家としての意識が働いていたように思える。その図形化はしだいに強まっていったように見える。かと言って、それらはまだ機械の形態を失ってしまうほど分解され抽象化されているわけではない。

次にこの時期の女性像に目を向けてみよう。《海》に描かれた「女流水泳家¹⁸⁾」であれ、《窓外の化粧》の「ダンサー¹⁹⁾」であれ、あるいは《鳥籠》の「少女²⁰⁾」であれ、《現実線切る主智的表情》の「断髪に乗馬服のモガ²¹⁾」であれ、生きた人間としての息づかいが伝わってこないの

は何故だろう。彼女らはどこかマネキン人形のような外見をもつし、容貌から彼女らの国籍を読み取るのもむずかしい²²⁾。機械の形態と同様、この場合も何らかの既製の図の存在を考えなければならないだろう。たとえば、写真や雑誌のグラビアなどから写しとられたとするならば、彼女らが流行の衣装に身を包み、裸婦もまたみごとなプロポーションをもち、あまりにも昭和初期という時代の雰囲気や発散しているのも、また、たとえば、《海》の水着の女性や《窓外の化粧》のダンサーなどに典型的に見られるように、まるで一箇所から強く照明が当てられているかのように、彼女らの肉体が明るい光の当たった部分と暗い陰の部分に明確に分かれていることも説明がつくように思える。古賀の陰への並々ならぬ関心は、写真から得られたものであるかもしれない。大半の機械の形態の現われ方とは対照的に、女性たちは既製の図からそのまま抜け出してきたかのように見える。彼女らは、たとえ既製の図そのままでもなくとも、少なくとも既製の図を意識した描写となっているように見える。彼女らがその時代の女性たちであることは誰の眼にも明らかなのだ。

物体の陰に注目すると、《海》の飛行船ツェッペリン号や《窓外の化粧》の落下傘²³⁾は、これもまた写真の類いから写しとられたとしか考えられないほどのくっきりとした陰をもつ。これらもまた、時代のひとつの姿として誰にでもすぐ理解されるものなのだ。《海》と同じ飛行船は、阿部金剛が1929年に制作した《Rien No. 1》(福岡県立美術館蔵 fig.10)にも描かれているが、阿部金剛の描く飛行船が全く陰をもたず、形態も単純化されているのに対し、古賀春江の飛行船は、まるで写真をそのまま張り付けたような形態と陰をもっているのが対照的である。1929年という時代を象徴する同じ飛行船が画面に取り入れられているものの、両者の役割の違いは明らかである。古賀春江の飛行船は、むしろ意味的に重要で、時代の雰囲気を画面に持ち込むとともに、右側の女性像を左側の機械へと結びつけるもの、阿部金剛の飛行船の形をした物体は、造形的に重要で、画面上半分の空間を埋めるモダンな形態となっている。

女性と機械の形態を同時に描くことで古賀春江の画面には何が生まれるだろう。これらの絵画は、当時の批評にもあるように、「機械美に対する人間の感情を暗示した²⁴⁾」ものなのか、「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²⁵⁾」ものであるのか、それとも「一般観衆を、唯単なる題材及び画題への好奇心のみで引留めようと²⁶⁾」しただけなのか、「唯だ機械的形象を籍りて小市民生活の夢想を語らうといふに過ぎない²⁷⁾」ものなのか、いやそれ以上の何かなのか、今ここで断じることは容易ではない。女性像はまさにその時代の象徴であり、機械の形態もまた、たとえかなり幾何学的図形化が進んで

いるとは言えまだ文明を象徴するものであってみれば、その両者がともに描かれることで互いのぶつかり合いによって生じる力が、すなわちその時代のもつ力が表現されるという解釈も可能かもしれない²⁸⁾。両者はともに描かれることで造形的にも意味的にも互いの力を強め合い、その力が古賀春江の画面を支えるものとなるはずである。女性像と、機械の形態を始めとする同時代的形態との関係如何が作品の密度を左右するのである。ところが、同じ時代の空気を吸っていた人々にとっては、如何せん、その女性像も機械の形態もし既製の図から出発していたのであればあまりに生の印象が強すぎ、そのため古賀の画面に生まれる運動を見逃してしまっていたのではないかと思える。ただし、1931年の《感傷の生理に就いて》に関し、「古賀氏の絵の一つに機械の上に女が横はってゐるのがある。併しこれだけでは絵にならない。ただ二つの材料である。これに相互交渉を起させる電流が必要だ。この電流を作家のエスプリーと呼ぶ。……²⁹⁾」という批評を残した福沢一郎は、女性と機械によって古賀の画面に生じるはずの効果を認識していたとも言えよう。

女性と機械の組合せからなる絵画は、それぞれの形態がもともと既製のものであればなおさら、単調な型、福沢一郎の言葉を借りれば、女性と機械の間に「電流」が通わなくなる状態に陥りかねない面をもつにちがいない。古賀春江のそういう絵画のすべてにその危険性はすでに胚胎していると言えなくもない。この種の絵画を古賀春江が制作したのは1929年から31年までの短い期間にすぎないのも、古賀春江自身のあるいは社会全体の機械に対するとらえ方の変化が背景にあったからかもしれないが、組合せからなる絵画そのものの中に存在する限界のせいであるかもしれない。事実、《籠るなる時間の直線》や《感傷の生理に就いて》は、現在所在不明のため図版や絵はがきなどの印刷物でしか見ることができないのだが、そのために実際より平板な印象を与えている可能性も考慮しなければならないが、その点を差し引いても、女性と機械の間に存在するはずの緊張を感じることができないように思える。いずれの女性も裸体であるため時代の雰囲気が伝わりにくいこと、《海》や《窓外の化粧》などと違って、女性と機械が画面の左右に配置されるでもなく、対角線をなすのでもなく、同位置に描かれているのも、通俗的な印象を与える一因となっているかもしれない。女性と機械ないし同時代的形態の組合せからなる古賀春江の絵画は、時代性に負うところ大であり、時代の産物であったとも言える。その意味では、これらの絵画は外山卯三郎の言うように確かに「一時的」なものでもあった。

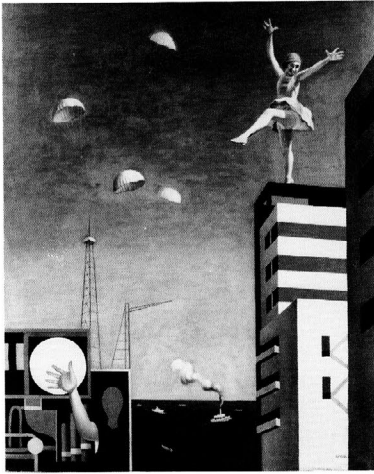


fig. 5

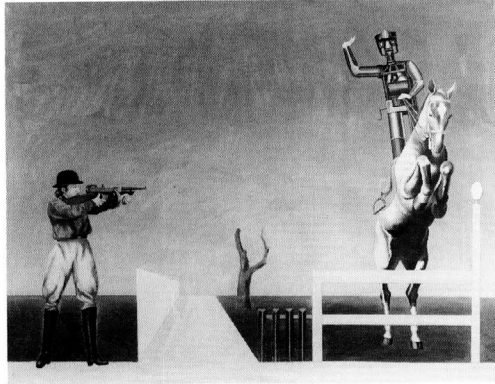


fig. 6

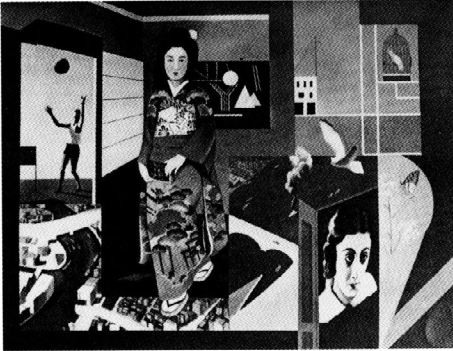


fig. 7

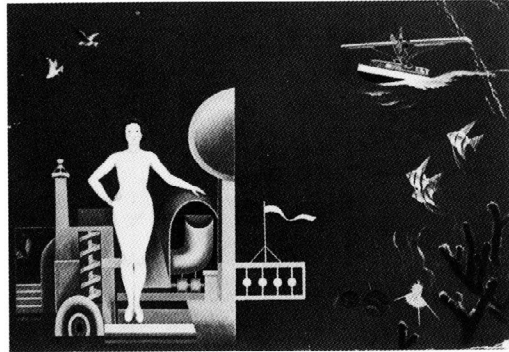


fig. 8

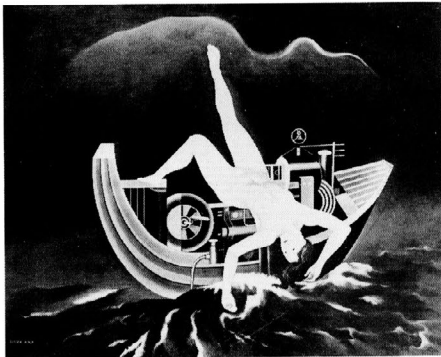


fig. 9

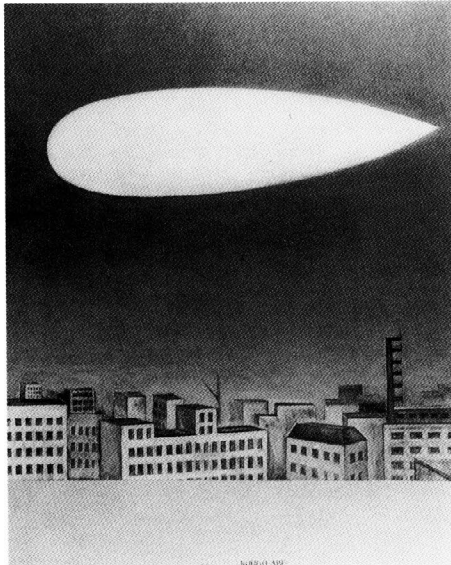


fig.10

I-2 半身像と没時代的形態

機械の形態ないし同時代的形態は、たとえば1933年の《文化は人間を妨害する》(fig.11)の高層建築のように例外的に現われはするものの、1931年を最後に描かれることはほとんどない。その《文化は人間を妨害する》のビルディングにしても、これもまた絵はがきで図柄としてしか見ることができないのであるが、都市のイメージとしてよりは厚みを失った図的形態として画面に鋭さを加える造形的一要素としての性格が強い。女性像が肉体としての厚みと形態を失い、抽象的な形態へと変化するもの、これにも例外があるものの、ちょうど1931年を区切りとしている。具象的女性像と同時代的形態との強い相互関係を感じないわけにはいかない。

ところが、具象的女性像とは言え全身で描かれていない作品が数点残っている。それらの作品には時代性を表わす形態がほとんどと言ってよいほど現われてこない。1930年の《単純な哀話》、1931年の《感傷の静脈》と《厳しき伝統》(以上3点とも石橋美術館蔵 fig.12, 13, 14)は、この半身像と没時代的形態の組合せからなる絵画に含めることができよう。女性は着衣の半身像か頭部のない裸婦の形態で現われる。これら女性像からもまた、光線の具合や容貌などを見ると写真の類いから写しとられたという印象を強く受ける。とりわけ《感傷の静脈》の女性の背後に描かれた影は、この女性がたとえ写真にもとづき描かれたものでなくとも、スタジオでの撮影を強く意識して付けられたもののように思える。とは言え、彼女らは、半身像でその衣装がわずかしか見えないため、《海》や《窓外の化粧》の女性ほど時代性に包まれていない。古賀春江は《海》や《窓外の化粧》では既製のイメージをそのまま差し出していたのに対し、ここでは既製のイメージから離れようとしているように見える。一方、女性像に対応すべき近代のイメージがここには見あたらない。その代わり私たちにほとんど未知の図形としての形態が彼女らを取り巻いている。画面構成もまた、《海》や《鳥籠》に見られたような複数空間の集積として多層をなすものではなく、興行を遮断された平板な面空間となっている。空間に注目すると、多層をなす空間は早くも1930年に崩壊の兆しがあった。女性全身像と機械あるいは同時代的形態の絵画もまた、すべてが多層をなす空間をもつわけではなかった。

ここに描かれた女性像もやがて抽象化されるものであろうか。もうすでに1931年の《感傷の静脈》や《厳しき伝統》の肉体の一部で抽象化が始まっている。女性像以外の形態のほうでも、1930年の《単純な哀話》では平面的図的になってはいるものの、完全に抽象的記号的になっておらず、半分

認識できていたのが、翌1931年には、円形、飛翔する物体、尾ひれ状のものがついたもの、放射状に広がっていくもの、長方形のものなど、単なる記号的物体と化し、抽象化が進んでいるのである。両者ともに抽象へと傾き始めた時、また新たな試みがなされなければならなかった。この女性半身像と図的形態は、たとえその図的形態が同時代的形態から派生したものとは限らないにしても、古賀春江における全く新しい絵画の誕生というより、全身像と同時代的形態の組合せから変化した過渡的段階にあるものと見るべきだろう。女性像を軸とするとき、これらの絵画もまた、1929年の《海》や《鳥籠》の延長線上にあるように思える。



fig.11

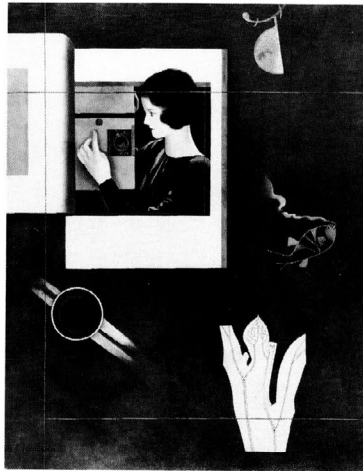


fig.12



fig.13

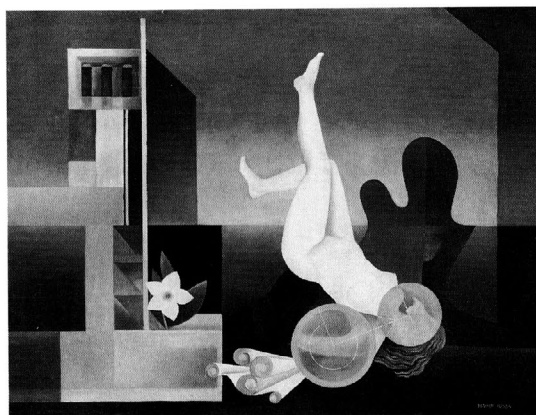


fig.14

II 抽象的女性像 1932-33(あるいは1930-33)年

抽象化された人体ということであれば、すでに1930年の《窓外の化粧》の左下部分に見られた。同じく1930年の《涯しなき逃避》(石橋美術館蔵 fig.15)に描かれた人間の両脚や長い髪を思わせる形態を女性像と見なすのであれば、女性像の最初の抽象化への傾きは、早くも1930年に始まっていたと言えなくもない。この作品が精神分裂病患者の鉛筆デッサン(fig.16)を下敷きに描かれたものであることは周知の事実である³⁰⁾。この作品もまた、1929年以降の古賀春江の絵画の例にもれず、既製のイメージから出発してい

るとは言え、そのイメージの利用の仕方が他の作品と異なるように思える。古賀春江は、この場合誰の眼にも明らかでないイメージを得るために精神患者のデッサンを取り込んだのではないだろう。彼の後半期の制作の軸となる女性像を、既製のイメージそのままとしてでなく、自分自身のイメージとして再構成する必要を感じていた過程でこのデッサンと出会ったと言ったほうがふさわしいように思える。抽象化された女性像が実際に彼の制作の核となるのは1932年以降のことであるが、少なくとも、古賀春江の中ではすでに1930年に抽象化への志向が働いていたということ、さらにこの作品が古賀の抽象化への傾きを大きく推し進める契機となったことはまちがいない³¹⁾。

1932年の《白い貝殻》(個人蔵 fig.17)、1933年の《深海の情景》(大原美術館蔵 fig.18)と《文化は人間を妨害する》などでは、抽象的女性像が画面の主導的要素となっている。しかし、そこで目をひくのは、まるで図鑑類から写されたかのような生き物たちの姿である。《白い貝殻》では2個の貝殻が、《深海の情景》では海の生き物が、《文化は人間を妨害する》では馬や魚などが画面の意味的役割を担っているように見える。古賀春江の内面世界がこれら生き物たちの姿となって表面化したとしか考えられない。女性像の抽象化が強まる一方で、それを取り巻くものが具体的形態を得ることになったのだろうか。ここでもまた古賀春江は、生き物たちに具体的形態を与えようとして既製のイメージにもたれかかる。しかし、これらの生き物は、もう時代性を表わすものではない。彼の絵画は時代との接点をなくしてしまっている。

古賀春江は、1929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っていったように思える³²⁾。古賀春江が時代との接点をもった時期があったとすれば、唯一1929年ないし翌1930年頃であったと言えよう。

その時代との接点が古賀春江にどのようにしてもたらされたか、もう一度、1929年の時点に戻り、古賀春江の制作の土台について考えてみよう。典拠を明らかにできていない現在、未だ推測の域を出ないけれども、古賀春江の絵画に現われる女性も同時代的形態にしても、目の前の対象としてとらえられたものではなく、一度カメラや他人の眼を通して見られ結ばれた実体のない像にすぎなかったのではないだろうか。古賀は流動する現実の中に題材を見つけることをやめ、一度定着されたものの影を利用する。時代の象徴として選ばれたものは、古賀春江自身が掬い取ったものではなく、すでにその時代の中にイメージとして定着していたものではなかったか。いや、既製のイメージとして取り込まれたものが結果として時代性をもつものであった

だけなのかもしれない。1929年を頂点とする古賀春江と時代との接点は、実は意識的に獲得されたものではなく、時代への関心から生まれたものでもなかったのではない。であるならば、古賀春江の絵画がどれほど時代と関わっているように見えても、彼の制作態度は、作品発表当時の批評にもあったように、現実直視の殻をかぶった現実逃避と言えなくもない。古賀春江にとっては、対象の奥深く入っていくことよりも、連続する事象へと突き進むことのほうが必須だったのかもしれない。ここに、対象をじっくり見つめることのできない眼、それを表現することのできない技術の未熟さ、さらに独創性のなさなど、古賀春江の欠点ともとれる性質を指摘することもできるだろう。

そもそも、古賀春江が対象を凝視し、その本質を見きわめようとしたことがかつてあったのだろうか。たとえば、静物や女性像や風景を描いた際にも、対象と向き合うことから出発はするが、えてして対象を分解し、形と形の組合せとしてとらえることに関心があったように思える。「クレー風」の絵画にしても、むしろ現実と向き合うことをやめた時に実現可能となったように思えてならない。1929年以降の古賀春江の制作態度もまた、彼の資質に根ざしたものであった。

古賀春江が既製のイメージに頼らざるをえなかったのは、現実によって曇らされていない明確なイメージを制作に必要とした結果であっただろう。1929年以降の古賀春江がめざした絵画世界とは、固定した明確なイメージとして見られる世界であり、その実現のために彼は、既製のイメージを利用し、以前の多彩な色彩のグラデーションによる描法を捨て、明確な輪郭とそれを可能にする油彩画の技法を選んだ³³⁾。事実、1929年を境に古賀の制作の主体は油彩画に移ったようなのである。それでもなお、対象のもつ一瞬の表情やその時々々の感興、流動するイメージをとらえることも捨てがたく、そのために水彩画も併せて制作しつづけたのではないだろうか。

たとえ古賀春江の絵画が既製のイメージからなり、そこに描かれているのは誰にでもわかる形態であるとは言え、その明確なはずのイメージによって構築された絵画世界は必ずしも誰にでも容易にわかるという種類のものではなかった。絵画が時代性に支えられているときはまだしも、既製のイメージを離れ、時代性を失うにつれ、いよいよわかりにくくなるのも当然であろう。「ポスターとしての軽薄な感じ」を与え、「表現ではなく描写であり図案」であるという外山卯三郎の批判³⁴⁾は、厚みを失っていく平板な古賀の画面に向けられたものであっただろうが、既製のイメージそのままであれ、記号化された図的形態であれ、それらを組合せて構築される古賀春江の1929年以降の絵画にあっては、ある意味でその本質を言い当てたものでも

あった。古賀春江の後半期の絵画がもつ論理的性格は、そういう「ポスター」的、「描写」的でない「図案」的な要素と無関係ではなかった。古賀春江の後半期の絵画は、既製のイメージを組合せることから出発し、以前とは違って変わってにわかにならぬ何かのメッセージを投げかけるものとなったように見える。そのメッセージは、「ポスター」としてあるいは「図案」として明確に伝えられるはずであった。

1929年の《海》や《鳥籠》以降の制作は、現実との対峙から生まれたものではなく、現実の投影である既製のイメージを足場として築かれたものだった。古賀春江は1929年の出発点ではその既製のイメージを画面にそのまま提示することに満足していたように見えるけれども、早くも翌1930年にはその既製のイメージから離れようとははじめた。それが形態の変形、抽象化となって現われたのではない。古賀春江は一旦は既製のイメージという借りものの足場に自分を置いてみたものの、その後自分自身の確たる足場を探し始めたのではない。その探求の軸となったのはやはり女性像であった。翌1930年から少しずつ進行する抽象化への傾きは、彼自身の造形的な深まりというよりその足場探しだったのではない。そして彼はまた、最晩年になって結局は既製のイメージに頼らざるをえなくなるのである。《深海の情景》の海の生き物などは、まさにそういう既製のものであるにちがいない。さらに、数枚の絵はがきを組合せて作られた絶筆《サーカスの景》(神奈川県立近代美術館蔵 fig.19)は、古賀春江が投げどころとしたものを教えてくれる数少ない例である³⁵⁾。川端康成は、ここに描かれた動物が「一向に虎や象らしくなく、おもちゃの童話のやうにおとなしい……」という感想を漏らしている³⁶⁾が、この作品がそのような印象を与えるのもそのはず、絵はがきから写すという手段が選ばれているためであり、また古賀春江自身が「シーンとした感じと何となくぼんやりとした感じを描きました」と述べている³⁷⁾ように、この絵画の表わす世界は、そもそも動物たちのもつ躍動感や生命感とは無縁の世界であるからである。絵はがきにもとづく制作は、その場でスケッチする体力も気力も古賀にはもう残っていなかったためにやむなく選ばれた手段にすぎないのかもしれない。しかし、古賀春江はやはり意識的に絵はがきによる制作を選び、そうすることで現実のほこりを払った明確なイメージを提供しようとしたように思える。1929年以降の古賀春江の絵画世界には、みずから選びとったはずの作りものの土台に安住できず、かと言って確かな土台を見つけようとしてもついに見つけることができなかった古賀春江自身の姿が映し出されているような気がしてならない。

(すぎもとひでこ 石橋美術館)

註

- 1) この2点の作品、特にその画面構成については、杉本秀子「1929年の古賀春江」(『デアルテ』5号、1989年3月)を参照。
- 2) たとえば矢野文夫は、1930年の古賀春江の二科展出品作を評し、「古賀春江氏の作品は所謂超現実派的傾向を追ひはじめてから、かへって面白くなくなった。…二三年前迄のアラベスク風の、色彩だけでゆく装飾的童話的の作品の方が、はるかに地に合っている」と述べている(「二科印象」『美之國』6-10、1930年10月)。
- 3) 川端康成の「末期の眼」(『文藝』1-2、1933年12月)、および「古賀春江と私」(『藝術新潮』5-3、1954年3月)、東郷青児の「古賀春江追悼」(『古賀春江』、春鳥会、1934年)、および「古賀春江」(『美術手帖』21号、1949年9月)。
- 4) たとえば『海』や『鳥籠』に描かれたやうに機械美に対する人間の感情を暗示したところは、少しく説明に過ぎて響いてくるものが少いけれども、他の三作は此の人本来の純情を盛ったもので、微笑ましい限りである。という評(荒城季夫「二科に於ける近代性」『みづゑ』296号、1929年10月)や、「古賀君のメカニズムはどうも私に、はっきり響かない。区画的に集められた空間と空間に最も重要な必然性と融合性が欠けてある。……『海』又は『鳥籠』などは、古賀君自身の実生活から、どうも疎隔しすぎてゐる様な観が私には来るのである。」という評(東郷青児「二科会の諸作」『みづゑ』296号)、さらに「今年の新しい行き方よりも他の二作の方が、謂はゞ同氏にピッタリした表現として快く見られた。」という評(「二科を語る」『美之國』5-10、1929年10月)などを参照。
- 5) 横川三果「第十七回二科展を評す——尖端的傾向を主題として——」(『アトリエ』7-10、1930年10月)や堀田清治「二科展感想及び批評」(『美術新論』5-10、1930年10月)などのように、積極的に評価しているものもある。
- 6) 神原泰「二科評」(『アトリエ』7-10、1930年10月)、「二科・院展・青龍社に対する我等の批判」(『みづゑ』320号、1931年10月)、および荒城季夫「二科展印象」(『美之國』8-10、1932年10月)を参照。
- 7) 「二科を語る」『美之國』5-10(前掲註4)。
- 8) 外山卯三郎『日本洋画の新世紀』、四明社、1933年。
- 9) 最近の古賀春江研究については、古川智次氏の「古賀春江研究の現状と今後の課題」(『現代の眼』446号、1992年1月)を参照。
- 10) 古賀春江「超現実主義私感」『アトリエ』7-1、1930年1月。古川智次編『写実と空想』(中央公論美術出版、1984年)所収。
- 11) 1931年の《音楽》(古賀政男記念博物館蔵)は裸婦全身像と図的形態からなり、この図式にあてはまらない。
- 12) 『アトリエ』6-5(1929年5月)で「新形態美」の特集が組まれているのは、この表われであろう。
- 13) 矢野文夫「二科印象」『美之國』6-10(前掲註2)。
- 14) 福沢一郎「二科評」『アトリエ』8-10、1931年10月。
- 15) さらに古賀春江がフェルナン・レジェに強い関心をもっていたことは、東京国立近代美術館所蔵の古賀春江資料の中にレジェ作品の模写が数点含まれることから明らかである。
- 16) 坂宗一の証言とは次のとおりである。「これから始まる超現実主義の仕事に、私も脇役で手伝った、と云っても、ただ子供の化学という薄っぺらな雑誌を古本屋の店先で買い集めるのだが、その仕事が彼の仕事にどう役立つかは知らなかったが、古賀さんはこの中から関連なく写真や絵画を切り取って組み合わせることで、一枚の主張を持った作品を創った。……」(「サーカスの景」『古賀春江回顧展』カタログ、福岡県文化会館、1975年11月)。
- 17) 坂宗一の証言にある『子供の科学』(「子供の化学」と坂宗一が書いているのは彼の記憶違いであろうということである)を実際に調査された山梨俊夫氏の報告によると、古賀春江の絵画にそのまま引用された例はないが、古賀の絵画に現われるイメージとよく似た図版に出会ったということである。当時の雑誌などでは、先端技術を断面図で図解する方法もよく用いられていたらしい(山梨俊夫「詩と絵画の耕地——所蔵品を通してみた古賀春江」『1983年度神奈川県立近代美術館年報』1985年3月)。
- 18) 1929年8月30日付『時事新報』。
- 19) 神原泰「二科評」『アトリエ』7-10(前掲註6)。
- 20) 古賀春江自身による同題の解題詩に用いられている言葉。
- 21) 尾川多計「二科の九号室——現実遊離主義の作品」『アトリエ』8-10、1931年10月。
- 22) 《海》の水着の女性は明らかに外国の女性である。1929年8月30日付『時事新報』(前掲註18)に「女流水泳家を外国婦人にしたのは国際化の空気を示したのもの……」という記事がある。
- 23) 山梨俊夫氏は、「窓外の化粧」に描かれた落下傘と類似する写真が『子供の科学』に掲載されていること、さらにその絵画と掲載写真との共通性を報告されている(前掲註17)。

- 24) 1929年の《海》と《鳥籠》に対する評。荒城季夫「二科に於ける近代性」(前掲註4)。
- 25) 同じく《海》と《鳥籠》評。「二科を語る」(前掲註4)。
- 26) 1931年の《現実線を切る主智的表情》などへの評。尾川多計「二科の九号室——現実遊離主義の作品」(前掲註21)。
- 27) 1931年の二科会のメカニク的な作品への批評。「二科・院展・青龍社に対する我等の批判」(前掲註6)。
- 28) 女性と機械の対比にはさまざまな解釈が可能であろう。小林康夫氏は、「機械的なもの」と「女性」の対比を、「主知的な構成主義の立場に立つ画家の作業」と「その作業の究極的な目的である『純粹美』」、「プロレタリアート」と「その解放」、「現実的なもの」と「理念的なもの」、「論理的なもの」と「感覚的なもの」、「人工的なもの」と「自然的なもの」、「男性的なもの」と「女性的なもの」などの対立図式としてとらえ、両者の関係によって画面に生まれる特異な運動を読みとられている(『消滅の美学——古賀春江の《超現実主義》——』『比較文學研究』50号, 1986年10月)。
- 29) 福沢一郎「二科評」『アトリエ』8-10(前掲註14)。
- 30) 徳田良仁「古賀春江——夢幻と理知の詩——」『創造と苦悩の軌跡——東と西の世紀末芸術』, 金剛出版, 1982年2月。
- 31) 小泉淳一氏は、《涯しなき逃避》の特異性に注目し、女性像が古賀のイメージの中心に進み出てくる契機となった作品としてこの作品を位置づけられている(『涯しなき逃避——狂人のデッサンによる絵画とは』『美術手帖』566号, 1986年8月)。
- 32) 古賀春江の1929年以降の絵画を大きくふたつの傾向に分けるという考え方もあることをここで記しておくたい。山梨俊夫氏は「画家の内部に隠された精神の脈絡を映像に置き換えて可視的なものにしようとする傾向」と「画家の秘された精神の回路のおのずからな表白をみせる一方でもっと外側に向けて放たれる主張を宿している」もののふたつの系統を考えておられ、前者の例として、《素朴な月夜》、《感傷の静脈》、《深海の情景》など、後者の例として、《海》、《窓外の化粧》、《現実線を切る主智的表情》、《文化は人間を妨害する》などをあげておられる(『詩と絵画の耕地』前掲註17, 23)。小泉淳一氏は、《海》、《鳥籠》、《窓外の化粧》、《女のまはり》の4点を「彼自身の社会の見方、世界観を表現」する「フォト・コラージュ風」のものとし、《単純な哀話》、《厳しき伝統》、《白い貝殻》などを「内面世界へ向かう抒情的シュルレアリスム」と見なしておられる(『涯しなき逃避——狂人のデッサンによる絵画とは』前掲註31)。
- 33) 明確な輪郭は水彩によっても実現可能であるし、古賀春江は実際、1930年に、抽象化された裸婦と図的形態からなる水彩画《優美なる遠景》を制作している。
- 34) 外山卯三郎『日本洋画の新世紀』(前掲註8)。
- 35) 古川智次編『古賀春江(近代の美術36)』(至文堂, 1986年9月), および山梨俊夫「詩と絵画の耕地」(前掲註17, 23, 32)を参照。
- 36) 川端康成「古賀春江」『現代日本美術全集』第6巻, 角川書店, 1955年8月。
- 37) 古賀春江「サーカスの景」(自作解説)『みづゑ』343号, 1933年9月。



fig.15



fig.17



fig.16

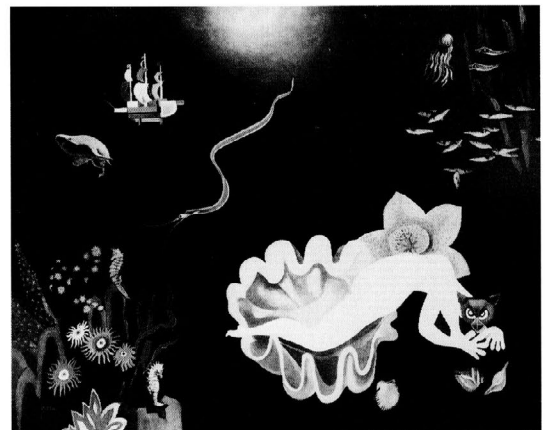


fig.18



fig.19