

古賀春江に見る仏教思想とモダニズムの融合—川端康成からの視座より

貝塚 健

1. 川端康成「末期の眼」

1933（昭和8）年9月10日、古賀春江（1895－1933）は、夫人、知友に見守られながら、東京帝国大学付属病院島蘭内科の病室で息を引き取った。享年38。その死を見取った一人に、文学者の川端康成（1899－1972）がいる。成年前に両親を含む親族を次々に失って孤児となり、生と死の不思議について生涯にわたって書き続けた川端は、古賀の死そのものにどのように向き合ったのだろうか。翌34年1月号の雑誌に発表された文章には、以下のように短く記されている。

床の間の絵が目にとまりました。「朗らかな春」(fig.1)と題する素描淡彩であります。私が原稿を書く時はさぞ苦しいであらう、この絵を見ればいくらか気分が明るむであらうと、友人が私に贈ってくれた絵であります。この画家も今年の秋のはじめに死にました。病院の死亡室になさながらを運んでみると、彼は白眼を見開いてをりました。私は直ぐさまものなれた様子で、死人の顔をなでながら、その眼をふさがせてやりました。¹⁾

「直ぐさまものなれた様子で」に、文豪の心の闇の深淵からキラリと光が差すような乾いた凄味がある。川端は何人もの死者の顔を自らの手で閉じさせてやるたびに、生者の最後の視覚体験に思いをめぐらせたのに違いない。知友や近親者の死を悼み惜しむ気持ちと並行して、文学者として人

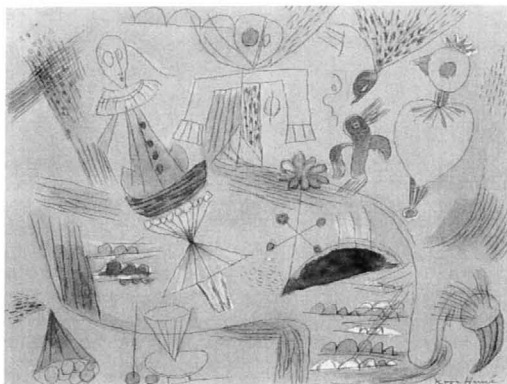


fig.1
古賀春江《朗らかな春》1932年、水彩・紙、川端康成記念会

間存在の神秘を見極めようとする冷徹な眼差しを、死んだばかりの、その死者の肉体と精神に投げかけている。

川端が4歳年上の古賀と知り合うのは、画家の死の2年前、1931（昭和6）年のことだったとされる²⁾。川端は上野桜木町に、古賀は駒込動坂町に住み、至近の間柄だった。二人が急速に親しくなった要因の一つは、ともに犬好きという趣味だったという。川端の夫人秀子は、以下のように思い出を記している。

古賀さんと知り合ったきっかけはよく覚えておりませんが、私たちは大森にいた頃から古賀さんの絵に惹かれていまして、それで二科展をよく見に行きました。それでどこかのデパートでやっていた展覧会を見に行くと、川端が自己紹介をしたんだと思います。先方も主人の犬の文章なんか読んでいたりして、それですぐ気が合ったようです。動坂の古賀さんの家にはよくうかがいましたが、そこでまだ書生さんという感じの東郷青児さんにお会いしましたし、高田力蔵さんや中川紀元さんともお知り合いになりました。³⁾

「どこかのデパートでやっていた展覧会」というのは、古賀が1931年前後に出品した展覧会に該当するものがない。おそらく、古賀も自身の関わらない展示会をふらりと見に行った先で、偶然居合わせて顔と名前を見知っていた川端から声をかけられたのではないだろうか。古賀も、そのとき川端の「犬の文章」だけを読んでいたらとても思えない。読書家の古賀は間違いなく他の文学作品にも目を通してははずだ。なぜなら、後述するように、当時の川端もシュルレアリスムの影響を強く受けた作品を次々に発表していたからである。古賀は1931年夏からブルドッグを飼い、最晩年は犬だけではなく小鳥も偏愛していた。古賀がなくなる直前、『改造』1933年7月号に川端が発表した小説「禽獣」の主人公は、たくさんの小禽と犬を飼う厭人癖のある男である。「ここで書かれている動物の話は、少し細部を変えてはいますが、ほとんど実際にあったことを基にしています⁴⁾」と秀子という「禽獣」なのだが、そのプロット設定に古賀が影を色濃く落としていることも十分に考えられる。

わずか2年の付き合いののち川端は、病気を自覚しながら治療を拒み続けていた古賀を説得して入院させ、その死を見取り、葬儀を取り仕切る。それほどまでに深い交わりを、川端は古賀と結んだ。生前の古賀から直接に絵画を譲渡され、またその没後にも遺作を買い求め、川端はその類い希な審美眼に適うまとまった古賀作品コレクションを築き上げた。市場に手放したものの、公立美術館に寄贈したものもあるが、最期まで愛蔵したそれらの一部は現在、公益財団法人川端康成記念会の所蔵となって管理されている。

また小菅健一は、第二次世界大戦後の川端について、以下のようにも述べている。

昭和二十九年以降の川端康成の個性的な創作活動を支えていく原動力になった要因を考えると、昭和二十八年の暮れから昭和二十九年の正月にかけて鎌倉の神奈川県立近代美術館で開催された古賀春江の遺作展をまず第一にあげることができる。⁵⁾

「みずうみ」(1954年)、「眠れる美女」(1959年)、「古都」(1961年)、「片腕」(1963年)と続く、1954年以降の川端文学の最後の大きな山脈形成に、川端の住む鎌倉の美術館で開催された「小出樞重・古賀春江展」(1953年12月1日～1954年1月31日、神奈川県立近代美術館)が大きな意味をもっていたというのである。川端は出品者であるから、単に愛好する画家の回顧展を楽しんだというわけではない。日常、座辺で慣れ親しんでいる所蔵作品を美術館の展示室であらためて見つめること、所蔵作品を古賀の全画業のなかでその位置づけを考え直すこと、わずか数年ながらも充実した古賀との心の通い合いを反芻してみることで、そうした営みの数々が川端文学の原動力のひとつになっていたらしい。直接の交わりは短期間であったが、川端は古賀やその作品と生涯にわたって対話し続けたのである。

1968(昭和43)年12月、ノーベル文学賞を受けた川端は、スウェーデン・アカデミーでの受賞記念講演「美しい日本の私—その序説」のなかで、およそ35年前、30代前半のときに親交をもった古賀について次のように触れている。

1927年、芥川は35歳で自殺しました。私は「末期の眼」のなかにも「いかに現世を厭離するとともに、自殺はさとの姿ではない。いかに徳行高くとも、自殺者は大聖の域に遠い。」と書いておまして、芥川やまた戦後の太宰治などの自殺

を讃美するものでも、共感するものでもありません。しかし、これも若く死んだ友人、日本の前衛画家の一人は、やはり年久しく自殺を思ひ「死にまさる芸術はないとか、死ぬることは生きることだとかは、口癖のやうだつたさう」ですが、仏教の寺院に生まれ、仏教の学校を出たこの人の死の見方は、西洋の死の考へ方とはちがつてみただらうと、私は推察したものでした。

話し言葉の読みやすい流麗な文章のなかに、川端はすっと古賀の思い出を挟み込ませた。道元の和歌の引用に始まり、明恵の文章で締めくくるこの講演は、全編にわたって仏教と日本人の死生観、美意識に形作られた川端の思想が沁み現れている。そのなかで触れられる古賀の生と死は、川端が古典文学から得たものと同様に、生涯にわたって大きな意味を持ち続けたことを物語っている。

その古賀の死から四七日を直接的契機として、川端は随筆「末期の眼」を書き、『文藝』1933年12月号に発表した。この随筆ほど、初期川端文学を考察するために繰り返し取り上げられるテキストは少ない。当の川端は、その状況について20年後に以下のように述べている。

私が批評を受ける場合は、例外なくと言つていいほど「末期の眼」を引合ひに出されるが、そのたびに私は洗面をつくり、嘔吐をもよおすほどだ。批評する人の責任ではなく、私自身の責任であらう。私は「末期の眼」と短編「禽獣」とが大ききらひだ。たびたび批評の足がかりとされたのも、嫌悪の一因かもしれない。「末期の眼」に自分をよく語れたと私は思はない。⁶⁾

『「末期の眼」に自分をよく語れたと私は思はない』というが、川端が心からの真実を語っているかどうかは慎重に吟味すべきだろう。その証左は、前述のノーベル賞受賞記念講演でも自ら触れていること、また本人がこう述べてもなお、多くの文学研究者がこの随筆を重要視し取り組んでいる積み重ねが雄弁に物語る。確かに、「末期の眼」は主題や場面が次々に変転し読解が難しいテキストである。その数々の研究者の読み解き方に対して、川端が違和感や不満をもち「嘔吐をもよおすほどだ」と感じていたのだろう。なぜ「嘔吐をもよおすほどだ」と川端が記したかを掘り下げた論考さえある。

美術の立場から見てこの「末期の眼」が重要だと思われるのは、古賀春江の死を機に書かれたことと、作風の変貌をやめなかった古賀の前衛性に

強い共感と文学と美術の境界を超えた自らの共通点を吐露していること、川端の古賀観が端的に書き記されており、それが今なお新鮮な意味を持ち続けていることであろう。透徹した文豪の眼差しが、画家の本質の一端を見事に鋭く抉り出していると考えられるからだ。繰り返し引用されるのが下記の箇所である。

古賀氏も自殺を思ふこと、年久しいものがあつたらしい。死にまさる藝術はないとか、死ぬることは生きることだとかは、口癖のやうだつたさうだが、これは西洋風な死の讚美ではなくて、寺院に生れ、宗教学校出身の彼に、深くしみこんでゐる仏教思想の現れだと、私は解くのである。[……]

私がシュウール・リアリズムの絵画を解するはずはないが、古賀氏のそのイズムの絵に古さがありとすれば、それは東方の古風な詩情の病ひのせみであらうかと思はれる。理知の鏡の表を、遙かなるあこがれの霞が流れる。理知の構成とか、理知の論理や哲学なんてものは、画面から素人はなかなか読みにくい、古賀氏の絵に向ふと、私は先づなにかしら遠いあこがれと、ほのぼのとむなしげな感じるのである。虚無を超えた肯定である。従つて、これはをさなごころに通ふ。童話じみた絵が多い。単なる童話ではない。をさなごころの驚きの鮮麗な夢である。甚だ仏教的である。今年の二科会出品作「深海の情景」なども、妖麗な無気味さが人をとらへるが、幽玄で華麗な仏法の「深海」をさぐらうとしたとも見える。[……]古賀氏は西欧近代の文化の精神をも、大いに制作に取り入れようとはしたものの、仏法のをさな歌はいつも心の底を流れていたのである。朗らかに美しい童話じみた水彩画にも、温かに寂しさのある所以であらう。その古いをさな歌は、私の心にも通ふ。けだし二人は新しげな顔の裏の古い歌で、親しんだのであったかもしれぬ。だから私には、ポオル・クレエの影響がある年月の絵が最も早分りする。⁷⁾

美術研究者が繰り返し言及する「仏法のをさな歌」というキーワードは、川端のオリジナルだろう。これが、西洋の最新芸術思潮を追い続けた前衛画家・古賀の、もう一つの基層をなしていたという論考も数多い。仏教思想に裏打ちされた死生観や無常観が、古賀の絵画制作の基底をつくっていたというのである。

本稿では、川端康成のテキストを補助線として、

古賀春江のなかにある仏教思想の軌跡と、それが制作に、具体的にどのように活かされていったのか、また、1920年から30年代にかけて、古賀の内部で仏教思想とモダニズムがどのように齟齬なく融け合っていたのかを探ってみたい。川端が「末期の眼」のなかで、いささか唐突に「甚だ仏教的である」と語ることの意味も考えてみたいと思う。

2. 古賀春江の1920年代前半の仏教モチーフ

古賀春江は、1895(明治28)年6月18日、福岡県久留米市寺町68番地にある浄土宗寺院、藤林山善福寺に、住職である父・古賀正順、母・イシの第2子、長男として生まれた。亀雄(よしお)と命名される。善福寺は1621(元和7)年の建立。本尊はもちろん阿彌陀如来である。後年、古賀は育った生家の思い出を次のように書き残している。

私の生れた所は久留米市の街はづれです。寺ばかり並んでゐるやうな町で私の家もその一つです。子供の心にも何となく淋しさと哀れさとを注ぎ込まなくては措かないやうな鐘の音と老人達の因果話との中に育てられ戸外に出るのを好まなくなり、薄暗い本堂の花や慈眼豊かな金色三尊仏にいつとなく親しみを感じずるやうになりました。⁸⁾

1910(明治43)年、古賀は中学明善校(現・福岡県立明善高校)に入学。この頃、久留米の洋画家・松田諦晶(実、1886-1961)に絵画を学び始める。9歳年上の松田とは生涯にわたって緊密な交友を重ねることになった。2年後、明善校を中退し、画家を志して上京。太平洋画会研究所、ついで日本水彩画会研究所に学んだ。1915(大正4)年、画作に励む一方で、20歳で僧籍に入り、良昌(りょうしょう)と改名し、春江(はるえ)を呼び名とする。翌年、父の遺志を継いで宗教大学(現・大正大学)の聴講生となる(2年後に病気を機に退学)⁹⁾。画家としては、二科展、日本水彩画会展、来目会展を主な作品発表の場とする。1920年代から西洋の新思潮であるセザンヌ、キュビズム、パウル・クレー、シュルレアリスムを次々に吸収し、画風を展開させていった。前述のように、1933(昭和8)年9月10日に38歳で亡くなる。生家の善福寺に埋葬された。古賀の作風の変貌を、時系列に並べると以下のようになるだろう。

1915~18年 初期水彩画の時代

1919~20年 ポール・セザンヌ風の時代

- 1921～24年 折衷的キュビズムの時代
 1924～25年 アンドレ・ロート風の時代
 1926～29年 パウル・クレー風の時代 / 童画風の時代
 1929～33年 シュルレアリスムの時代

これらの羅列は、一見、めまぐるしい移り気な変遷に映るかもしれない。しかし、あくまで古賀の知的操作による必然的な展開だったと筆者は見ている。一貫して古賀を導いた基層が存在していたように思われる。そのひとつが仏教思想だった。

セザンヌの影響が色濃い1919（大正8）年の水彩《地藏尊》（fig.2）をのぞき、あきらかな仏教主題の重要作品が、上記の時期区分のうち折衷的キュビズムの時代に集中して登場する。この頃、古賀は水彩から油彩中心の制作に移行しようとしていた。知られている仏教モチーフの油彩作品は以下の5点である。

- 《観音》1921年、油彩・カンヴァス、東京国立近代美術館
 《埋葬》1922年、油彩・カンヴァス、総本山知恩院
 《曲泉につく》1923年、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館
 《涅槃》1923年、油彩・カンヴァス、所在不明



fig.2
 古賀春江《地藏尊》1919年、水彩・紙、石橋財団ブリヂストン美術館

- 《誕生》1924年、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館

《観音》（fig.3）は、仏堂のなかの観音菩薩坐像を、正面から大きく描いたものである。右足を下に踏みおろした半跏趺坐像である。左肘を曲げて蓮華を手にもっているかのようだがはっきりとは分からない。肩や面部などの稜線は、木造像らしい柔らかさを示している。堂内の乏しい光のなかで、顔と胸の中央、両上腕部だけがやや不自然な明るさを帯び、その面貌は穏やかな表情を浮かべている。光背が抑制された色遣いながら、華やかに菩薩像を取り巻いている。宝冠や瓔珞などの細部も不明である。像の膝前には様々な生花が咲き誇り、聖なる空間を荘厳しているのが分かる。

表現は、あきらかにキュビズムと未来派の影響を受けたものだ。切り子のような小さな面で画面全体を構成し、それらが運動しているかのような、ずらしと重なりを見せている。セザンヌの影響から折衷的キュビズムに進んだのは、自然な流れかもしれない。同時期に、未来派の感化がより明瞭な《無題》（fig.4）を描いていて、このころ古賀が積極的に複数の西洋最新スタイルを取り込もうとしていたことを示している。

この作品を描いた1921（大正10）年、ほとんどを古賀は久留米の生家、善福寺で過ごしているが、この観音像が同寺のものかどうかは明らかではない。だが、幼時から親しみを感じていた生家の阿弥陀三尊像が出発点になって制作にいたったこと



fig.3
 古賀春江《観音》1921年、油彩・カンヴァス、東京国立近代美術館



fig.4
古賀春江《無題》1921年頃、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館

は確かだろう。本作品は、翌1922年5月に久留米で開催された第6回来目会展に発表された。画因は、おそらく、1921年1月26日に妻・好江が7カ月の女兒を死産したことだろう。後述するように、古賀はすぐさま《埋葬》の想を得て制作に取り組むが、その最終的な完成は翌年となる。その合間に制作されたのがこの《観音》だと推測できる。わが子の冥福を願う気持が、西方浄土に棲む観音像の絵画化に向かわせたのではないだろうか。伊藤絵里子は「その姿からは、画業と家庭のいずれにおいても苦しかった古賀の心境はうかがえず、ただ静かな幻想的な雰囲気醸し出されている」¹⁰⁾と記している。仏教的な幻想と、キュビズム、未来派の表現が融け合った希有な作例ということができらう。

《埋葬》は、前述のわが子の死産から直ちに取りかかった作品である。古賀は、1916（大正5）年11月、久留米から上京した岡好江と東京巢鴨に新居を構えた。古賀、岡両家から結婚をようやく認められて久留米で挙式をしたのは、3年後の1920年1月5日のことだった。この年9月下旬、身重の好江を東京に残し、病氣療養のために古賀は郷里の善福寺に帰る。年が明けた1月26日、好江は7カ月の女兒を死産した。8日後の2月3日付け松田実宛の長文の書簡の末尾は、以下のように締めくくられている。

去る一月二十六日午ご六時半 好江は死んだ
児を産んだ 七ヶ月で女だつた ソーワタの如き
一塊の肉を見て可愛くもなく憎くもなし 唯

不思議で堪らない 思へば思ふ程不思議だ 幸ひに母体は健全 佐のの母さんは間に合はず別の人を頼んだ 生きて居るといふ事 又生きてゐるものから生まれる生きてゐるもの 人間の不思議さ 神秘さ 生と死とは全く私にとって余りに大きい神秘だ 深遠なる迷だ で私は私の気に入るやうな出タラメの画をかいて行くより他はない¹¹⁾

女兒は善福寺に埋葬され、いまは、春江、好江と同じ墓に眠っている（fig.5）。この体験は人間・古賀にとって極めて大きな意味をもっていた。画家・古賀はただちに埋葬式に想を得て制作にかかる。善福寺で部分写生を始めたと伝えられる。だがこの頃の心身の不調は、その制作を長引かせた。翌22年によく水彩（福岡県立美術館蔵）を完成させ、5月の第6回来目会展に出品する。ついで同構図の油彩《埋葬》（fig.6）を制作し、9月の第9回二科展に《二階より》（石橋財団ブリヂストン美術館蔵）とともに出品した。この2作品により古賀は二科賞を受賞する。

《埋葬》は13人の群像表現である。中央の男性3人がちょうど墓穴に棺をおろそうとするところだ。中野嘉一によると、墓穴の右に立つ朱衣の導師が、同じ久留米市寺町にある浄土宗、宗安寺の住職であり、その手前に蠟燭を持って立つ少年僧がその嗣子であるという¹²⁾。とすると、実際の情景に即した作品ということができる。しかし、その構図は平明なりアリズムではなく、周到な知的操作を経てつくられたものといえるだろう。墓穴を



fig.5
善福寺の古賀春江の墓



fig.6
古賀春江《埋葬》1922年、油彩・カンヴァス、総本山知恩院（京都国立近代美術館寄託）

中心に、左右にほぼ同じ人数を配し、右下の少年僧と左下の少女といった対称性と、あえてそれを破る非対称な人物配置が巧みに組み合わせられている。画面全体を木立の濃緑色で整わせながら、導師の朱、中央手前の男のズボンの青、女性の白い被り物など、ところどころに効果的な配色を施している。そのズボンの青は、中央上部にほんの少しだけ見える空の青と呼応している。筆致は、典型的な折衷的キュビズムで、鋭角な塊で人体や木立、土坡をあらわしている。13人の顔貌は省略を重ね、鼻梁や眼窩を示すだけで、悲しみや悼みの感情は読みとることができない。主題は死者の埋葬でありながら、あくまでも造形的な追求を主眼にしているのが分かる。左手前の白い和装の少女だけが、なぜか一人だけ微笑みながら埋葬式に



fig.7
古賀春江《曲衆につく》1923年、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館

無関係な正面を向き、ほのほのとした調子を醸し出している。これは後年のクレー風の時代の感覚に通じるものだろう。

1922（大正11）年10月、二科会の新傾向作家たちによって前衛グループ「アクション」が結成され、《埋葬》で注目を集めたばかりの古賀もこれに参加する。翌年4月に東京の三越で第1回アクション展が開催され、これに出品されたのが《曲衆につく》（fig.7）だった。

この作品は、仏堂のなかの儀式を描いたものだ。曲衆に腰かけ払子を手にして正面を向く僧侶を中心に、計7人がほぼ左右対称に配された群像である。折衷的キュビズムの方法が画面を支配している。仏教の摂理を説くことからはるかに遠く、造形的な探求を優先するなかで仏教モチーフが選択されたようだ。僧衣や仏具のなかで赤、白、茶が効果的に使われ、暗い僧堂のなかの落ち着いた空間を華やかなものにしてている。7人の顔貌は、《埋葬》以上に不分明なままで、宗教的なものも含め感情を押し殺しているかのようなようだ。だが、こうした情景を画題に選んだ古賀のなかには、生家で日常目にしてきた情景が心のなかに染み込んでいたことを窺わせる。

1922年10月のアクション結成直後に古賀は帰郷している。その後、福岡県の海岸に滞在し、「海水浴」や「海女」のシリーズを制作。年が明けた2月に福岡の極楽寺に移り、翌3月にアクション展準備のために上京する。《曲衆につく》はおそらく善福寺ではなく極楽寺での制作だろう。

第1回アクション展終了後、古賀は再び九州に舞戻った。8月に上京するまで久留米、福岡に滞在する。この間に同じく極楽寺で制作された大作が《涅槃》（fig.8）だった。同寺にあった釈迦涅槃図をもとにした制作だと伝えられる。この作品は、1923（大正12）年9月1日が招待日であった第10回二科展に出品され、関東大震災に遭う。2年後、古賀がかつて学んだ宗教大学に寄贈されたが、現在その行方は分からない。古賀がなくなった翌年春鳥会から刊行された画集『古賀春江』にモノクロ図版が載り、われわれにその図様を教えてくれる。

縦長の構図は、ほぼ忠実に釈迦涅槃図の定型をなぞっている。中央やや下に、釈迦が頭を左にして横たわる。周囲には、嘆く、あるいは礼拝する約15人の僧形の人物が取り巻いている。上部三分の一は水平にたなびく飛雲で区切られていて、その上には駆けつけて礼拝する摩耶夫人や円光をもつ聖者たちが計10人いる。面白いのは、女性が、ペールを被るなどイタリア・ルネサンス風の服装



fig.8
古賀春江《涅槃》1923年、油彩・カンヴァス、
所在不明



fig.9
『九州日報』1923年11月22日付け朝刊

をしていることである。残された古賀のノートやスケッチブックにある模写から、この時期、古賀が西洋の古典美術も印刷物を通して学んでいたことが分かっている。釈迦を取り巻く男性の姿態は、仏画の系譜からよりもむしろ、西洋の「最後の晩餐」や「磔刑図」などの作品群から選び取ったようなものも見受けられる。画面左下の、釈迦を右手で指さす男の仕草は、日本的な文脈では忌避されるべきものだろう。古今東西の美術の様々な要素を結びつけたような涅槃図である。

現在、その色遣いは分からないが、おそらく《曲泉につく》と同様に、様々な原色が散りばめられた画面だったのではないだろうか。モノクロ図版からも、面の濃淡の差異から多くの色彩を使いこなしていた様子が想像される。その具体的な筆致と表現は、この時期の折衷的キュビズムのもっとも典型的な実例だったといってよいだろう。この《涅槃》は、縦「八尺」、横「六尺四寸」の大作だったと記されている¹³⁾。『九州日報』1923年11月22日付け朝刊に、二科展福岡会場で展示される《涅槃》とそれを見上げる来場者たちの写真が掲載された(fig.9)。それを見ても、確かに高さ2メートル40センチほどはあったようだ。とすれば、現存するどの古賀作品よりも圧倒的に大きい。1920年代前半の古賀の実験を総括するほどの意味がある大きさであり、画業全体のなかでも最重要の位置づけだったと考えられる。戦災で失われたのかも知れないが、現在所在不明というのが非常に残念である。

前述のように、第10回二科展は招待日の9月1日午前12時58分、関東大震災に襲われる。ただちに

中止が決まった。その後、この二科展は大阪、京都、ついで初めて福岡に巡回することとなる。この福岡会場の運営を任されたのが古賀だった。11月22日から12月3日まで福岡県商品陳列所で開催された二科福岡展の、会場借用の交渉、設営や展示など準備・運営の一切を古賀が中心的に担ったのである。伊藤絵里子は、その経緯を、ブリヂストン美術館が所蔵する古賀のノートの記述や新聞記事を調べて整理している¹⁴⁾。古賀は9月1日を上野竹之台陳列館で体験した。その前後は、東京の中川紀元(1892-1972)の家で過ごしている。未曾有の大自然災害が、画家の心にどのような変化をもたらしたのだろうか。一瞬にして建造物が破壊され、数時間のうちに首都の過半が焼尽されるという視覚体験は、大きな衝撃を与え、画家の内部に小さからぬ変化をもたらしたはずである。

翌1924年に制作されたのが《誕生》(fig.10)だった。天地を指して「天上天下唯我独尊」と言ったという釈迦の誕生を描いたこの作品は5人の群像表現であるが、釈迦の死を描いた前年の《涅槃》とまさに対蹠的な主題をもっている。人間の大量死を直に見聞したのちに、希望の主題を古賀が選び取ったといえるのではないだろうか。表現も大きく変化した。折衷的キュビズムの切り子状の面が消えて、人体はより極端に単純化される。頭部はただ円で示されるだけであり、顔貌はまったく描かれぬ。古賀は新しい模索を始めた。まもなくアンドレ・ロート風の時期に迂り込むのだが、その過渡的な作品ということができるだろう。1929年の二科展がその典型だろうが、古賀は同時



fig.10
古賀春江《誕生》1924年、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館

に全く異なる複数のスタイルの作品を制作し発表する。この《誕生》は、同年に制作された、イエスの誕生を描いたと思われる《生誕》(福岡県立美術館)を含め、他に類例がない表現である。筆者は後述するように、この作品にシュルレアリスムの萌芽を見ている。

わが子の死産から関東大震災以後まで、古賀の折衷的キュビズム時代の代表的油彩作品5点を順に眺めてきた。これらは、だれが見ても、あからさまに仏教の主題を取り上げた作品群だということができる。また《観音》を除いて、すべて5人から16人の群像作品である。これらの古賀の取り組みについて、森山秀子は次のように問いかけと論点をまとめている。

この時期の古賀には、仏教に限らず宗教をテーマとした作品が多いのは確かです。はたして、古賀は宗教的なテーマへの関心から人物群像を制作したのでしょうか、それとも人物群像を描くために宗教的なテーマを選んだのでしょうか。残された作品から推測しますと、きっかけは、本当なら生まれてきたはずのわが子への鎮魂だったのかもしれませんが。しかし、次第に宗教的な思いから離れ、人物どうしの組合せによっていかに画面を緊密につくりあげるのか、ということに関心が移っていったように思えるのです。¹⁵⁾

《観音》や《埋葬》が、わが子への鎮魂の祈りという宗教的思いが最も大きな画因になっていることは、争いようがない。次第に、精神的な出発点から距離を置いて造形上の画面構成に探求の焦

点に移っていったのも、納得ができるところだろう。長年にわたって緻密で膨大な古賀研究を積み重ねた森山の指摘は、十分に尊重すべき重みがある。造形作家・古賀の歩みは、家庭人としての不幸を乗り越えて確実に前進していったと見るべきだろう。

だが、この折衷的キュビズム期の古賀が仏教モチーフに強く固執し、《涅槃》という生涯で最も大きい作品に到達したことの意味もまた、大きいように筆者には思われる。1924年に入り忽然と、明確な仏教モチーフが作品の前景から姿を消した。その理由はよく分からないのだが、一つには関東大震災の衝撃があったのではないかと思われる。人間の生と死の狭間、自然による文明の破壊の瞬間に立ち尽くすことで、古賀は生きる意味を宗教的に考える危機に迫られたはずである。だからこそ、はっきりとした仏教モチーフが後景化したのちも、続くロート風の時代、クレー風の時代、シュルレアリスムの時代を通じて、制作活動の基底に「仏法のをさな歌」が奏でられるように変質していったと考えてみたい。1920年代半ば以降にこそ、古賀と仏教思想との融け合いが、実はより顕著に見られるのではないだろうか。

3. シュルレアリスムと仏教

再び川端の作品に戻りたい。

作中に古賀が登場する川端の小説に「抒情歌」がある。この短編は、古賀がなくなる一年半前、1932(昭和7)年の『中央公論』2月号に発表された。「仏法のいろいろな経文をたぐいなくありがたい抒情詩と申します今日この頃の私は」と主人公に語らせるほどに、全編を通じて仏教思想が色濃く立ちのぼっている小説である。「私」である主人公・竜枝が、彼女を裏切ったのちに亡くなっているかつての恋人「あなた」に語りかける体裁をとっており、過去と現在が複雑に行き交いながら、精緻に磨き込まれた構成をもっている。三島由紀夫(1925-1970)は「この明治の女のきりりとした着附を思わせるような文体によって描かれた真昼の神秘の世界は、川端氏の切実な『童話』であり、童話とはまた、最も純粋に語られた告白である」¹⁶⁾と評している。竜枝は幼少時から靈感や予知能力に恵まれて周囲の大人たちを驚かせながら育った。その異数の奇蹟の一つに、竜枝が「あなた」に送った手紙「雪のたより」が登場する。竜枝が「あなた」のまだ見ぬ部屋の様子を手紙に書き綴り、実際に訪れてみるとまさにその通りであったという不思議な挿話を川端は描いた。竜枝は次のよう

に物語っている。

どうしましょうと、女中さんが応接間へ行きますと、あなたは蓄音機でショパンを聞いていらっしやいます。お部屋の壁は真白、古賀春江さんの油画と広重の木曾の雪景色の版画とが向かい合っかけていて、壁かけのインド更紗の模様は極楽鳥、椅子のカヴァは白ですけど、なかは緑がかった革ですわ。やっぱり白い瓦斯ストオヴの両端には、カンガルウのような装飾がついていて、テーブルの上に開いた写真帳の頁は、イサドラ・ダンカンのギリシャの古典舞踊。一隅の飾り棚には、クリスマスのカーネーションがそのまま、きっと美しい方の贈りものなので、お正月が過ぎてもお棄てにならないのでございましょう。それから窓のカーテンは……あら、私は見たこともないあなたのお家の応接間を、いろいろ勝手に空想したりして。[……]

この手紙に書きましたお部屋のありさまは、私が幻に見たものではありませんでした。

夢に見たのでもありませんでした。

おたよりを書いているうちに、ただなにげなく浮かぶ言葉をつらねたに過ぎないのであります。¹⁷⁾

川端は、「あなた」の部屋の白い壁に古賀の油彩画を飾り付けた。ここで確かめたいのは、「ただなにげなく浮かぶ言葉をつらね」る行為は、シュルレアリスムを知っているわれわれには、まさしく自動記述（オートマティスム）としか思えないということである。川端は自ら自動記述そのものの作品を創作することはなかったが、作中で、主人公にシュルレアリスムの軸となる実践を行わせている。

笹淵友一は次のように、「抒情歌」が川端の最初のシュルレアリスム作品だと指摘している。

では川端が何時頃からシュルレアリスムに関心をもち始めたのか、正確なことはわからないが、少なくとも「抒情歌」（中央公論 昭和7・2）がその傾向の顕著な最初の作品であることにまちがいあるまい。[……] この構想が「生と死、現実のものと思像上のもの、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの」が矛盾し合うものとは認められなくなるような一点を確保しようとするシュルレアリスムの意図と完全に一致していることは明らかなことである。「自我の消滅、二元論の決定的な解消」はシュルレアリスムの願いであったが、「抒情歌」の主

題こそ正にそれである。¹⁸⁾

笹淵のシュルレアリスム理解が、仏教思想的であることも否めない。川端はまた、「川端もまたシュルレアリスムを媒介として東洋の文学や仏典などへの関心を深めたのではなかったか¹⁹⁾」ともいう。「抒情歌」がまさしく川端のなかで、西洋の最新思潮であるシュルレアリスムと東洋古来の仏教思想との融合を示しているものと考えている。川端は、自身がシュルレアリストだと言ったことはなかった。むしろシュルレアリスムから距離を置く口ぶりを見せている。だが、その影響は具体的な作品のなかに鮮やかに顕れているといっただろう。

笹淵は、シュルレアリスムの影響を受けた最初の作品を、1932年の「抒情歌」だとしたわけだが、これは1929年のアンドレ・ブルトン（1896-1966）の「シュルレアリスム第二宣言」の余波によるものと考えたからようだ。これに疑義を唱えたのが川勝麻里である。川端が生涯にわたって書き続け、「掌の小説」と名づけた小編集をていねいに読み込み、シュルレアリスムの影響の発現を1924（大正13）年にまで遡らせた。

川端がシュルレアリスムを最も早く取り入れたと考えられるのは、『弱き器』『火に行く彼女』『鋸と出産』の三作である。夢の中で起きた出来事を描いた『弱き器』『火に行く彼女』『鋸と出産』は、三作合わせて、「夢四年」として『現代文芸』大正13（1924）年9月に発表された。²⁰⁾

この川端の3つの小編集を読む限り、川勝の見解は筆者も首肯する。夢の描写が奇想溢れる展開を示して、日常生活の文脈とまったく異なる構成をかたちづくっているからだ。だが、1924年というのは驚くほど早い。ブルトンのいわゆる「第一宣言」である『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』が書かれたのがこの年の6月から7にかけて、パリで刊行されるのは10月である。同書の一部が上田保（1906-1973）により翻訳されて発表されたのが、3年後、1927（昭和2）年の『文芸耽美』7月号。同じ『文芸耽美』に、ルイ・アラゴン（1897-1982）、ポール・エリュアール（1895-1952）、ブルトンらの作品の翻訳が紹介され始めたのが、1925年である。フランスのシュルレアリストの影響を受けて上田敏雄（1900-1982）によって執筆された「日本におけるシュルレアリスム宣言」（北園克衛、弟・上田保と3人による共同宣言）が詩誌『薔薇・魔術・学説』に発表されたのが1928年

1月だった。川端の発露はいかにも早過ぎる。

こうした疑念に関して川勝が目じたのが、1925年1月に川端が発表した評論「新進作家の新傾向解説」である。「新文藝勃興」「新しい感覚」「表現主義的認識論」「ダダ主義的発想法」の4部構成のこの短い評論は、1924年後半に書かれ、東京帝国大学国文科を卒業したばかりの新進作家・川端の拠って立つところを述べたものである。1924年10月に創刊された雑誌『文藝時代』を受けて、千葉亀雄（1878-1935）がその同人たち、片山鉄兵（1894-1944）、中河与一（1897-1994）、横光利一（1898-1947）、今東光（1898-1977）、川端らを「新感覚派」と名づけた。決して川端たちがそう名乗った訳ではない。その直後に書かれ、その『文藝時代』に載せた評論は、自負心に溢れ、新しい時代を切り開こうとする若々しさ、瑞々しさが漲っている。

その「ダダ主義的発想法」の章で、精神分析における自由連想について川端は言及している。これはダダイズムではなく、今日のわれわれから見ればシュルレアリスムの手法とあってよいものである。川勝は、「川端はダダイズムから派生していたシュルレアリスムのことをも、「ダダイズム」という言葉の中に包括して語っていたのではないか。[……]「新進作家の新傾向解説」の時点ですでにシュルレアリスムを受容していたと考えられるのである」と述べている²¹⁾。1919年にトリスタン・ツァラ（1896-1963）をチューリッヒからパリに招いたフランスのダダイストたちは、まもなくシュルレアリスムに移行していく。自動記述の初めての成果が1920年刊行の、ブルトンとフィリップ・スーポー（1897-1990）による『磁場』だった。1924年の「シュルレアリスム宣言」は運動の出発点ではなく、ある時点での総括であり、「シュルレアリスム」という用語の再定義だったといったほうが正しい。そうした流れに寄り添うように日本の前衛芸術運動も進んでいたはずなのだが、1924年の時点では、川端はおそらくこの言葉を知らなかった、あるいは強く意識していなかったのではないだろうか。だが鋭敏なアンテナを張っていた川端は、具体的にはよく分からないのだが、この運動の内実をいくつかの情報源から入手していたとしか思えない。

日本の文学において、1924年前後にシュルレアリスムの動きが顕れたのだとすれば、美術の分野でも同様の可能性を考えたほうがいい。従来、1929（昭和4）年9月から10月にかけて開催された第16回二科展に、古賀が《海》《鳥籠》《漁夫》《題のない絵》《素朴な月夜》を、東郷青児（1897-

-1978）が《Déclaration（超現実派風の散歩）》を、阿部金剛（1900-1968）が《Girleen》を出品し話題となったことが、日本のシュルレアリスム絵画の起点だとする見方が根強い。雑誌『アトリエ』がすぐさま反応し、翌1930年1月号を「超現実主義研究号」として、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、中山巍、阿部金剛の論考、そして古賀の「超現実主義私感」を載せた。当時の状況を知るためにはもっとも有用な情報をわれわれに与えてくれる。だが、それよりも5年前にシュルレアリスムの萌芽が顔をだしていたかもしれない。例えば速水豊は、フランスのシュルレアリストたちが彼らの先駆者とみなしたジョルジョ・デ・キリコ（1888-1978）の影響を受けた岡本唐貴（1903-1986）の、1924年の作品《制作》（東京国立近代美術館）を挙げている²²⁾。「そこに描かれたマネキンや極端な遠近法を示す線条、建築物の影は、デ・キリコの絵画に見られる特有の要素である」と指摘する。岡本は、1922年から23年にかけて、2回の展覧会を開いた前衛グループ「アクション」で古賀と行動をともにした。こうしたマネキン風の表現は、実は、1924年の古賀にも見えるのではないか。前述した、釈迦誕生を主題にする《誕生》（fig.10）である。面貌をまったく描かず、単純なかたちで人体のようなものをあらわしている。もちろんこの作品をシュルレアリスム絵画と言い切れることは到底できないが、その兆しは仄かに見え隠れしているのではないだろうか。

川端の評論「新進作家の新傾向解説」の3番目の章「表現主義的認識論」では、「新主観主義」あるいは「主客一如主義」が語られる。

例へば、野に一輪の白百合が咲いている。この百合の見方は三通りしかない。百合を認めた時の気持は三通りしかない。百合の内に私があるのか。私の内に百合があるのか。または、百合と私とが別々にあるのか。これは哲学上の問題である。だから、ここで詳しくは云はず、文藝の表現の問題として、分かり易く考へてみる。

百合と私とが別々にあると考へて百合を描くのは、自然主義的な書き方である。古い客観主義である。これまでの文藝の表現は、すべてこれだつたと云つていい。

ところが、主観の力はそれで満足しなくなつた。百合の内に私がある。私の内に百合がある。この二つは結局同じである。そして、この気持で物を書き現さうとするところに、新主観主義的表現の根柢があるのである。その最も著しい

のがドイツの表現主義である。

自分があるので天地万物が存在する。自分の主観の内に天地万物がある、といふ気持で物を見るのは、主観の力を強調することであり、主観の絶対性を信仰することである。ここに新しい喜びがある。また、天地万物の内に自分の主観がある、と云ふ気持で物を見るのは、主観の拡大であり、主観を自由に流動させることである。そして、この考へ方を進展させると、自我一如となり、万物一如となつて、天地万物は全ての境界を失つて一つの精神に融和した一元の世界となる。また一方、万物の内に主観を流入することは、万物が精霊を持つてみると云ふ考へ、云ひ換へると多元的な万有靈魂説になる。ここに新しい救ひがある。この二つは、東洋の古い主観主義となり、客観主義となる。いや主客一如主義となる。かう云ふ気持で物を書現さうとするのが、今日の新進作家の表現態度である。他の人はどうか知らないが、私はさうである。²³¹

羽鳥徹哉は、川端の「主客一如主義」はダダイズム、表現主義、未来派などの前衛芸術に由来するものだと指摘しているが²⁴¹、川勝がいうように、むしろこれはシュルレアリスムによるものだろう。主体と客体が入れ替わったり、あるいは合一する志向はシュルレアリスムがもたらしたものだ。

川端の「主客一如主義」については、川勝が古賀によるシュルレアリスム風の詩との共通点を、1926年8月の『みづゑ』258号に載った詩「港」を例に挙げて指摘している²⁵¹。港に停泊する帆船が次第に膨らんで、上昇しながら空中いっぱいになり、「それは月であったかも知れない」で結語するものである。船という客体の非現実的な巨大な変化が、それを見ている主体の存在を無にしてしまう。ものの大きさの破天荒な逸脱が主体の存在を根底から揺さぶってしまうことは、ルネ・マグリット（1898-1967）の作品などに典型的に見られるものである。

古賀は絵画作品の解題詩やその他の詩作を次々に発表した。それらには、同時代のシュルレアリストらによる前衛詩の影響が色濃い。川端は1955（昭和30）年、美術全集の解説のなかで、晩年の古賀の読書体験について下記のように証言している。

古賀の主な絵には画想を歌つた詩が多く見られるが、それは今日も新鮮と思へる。古賀は一時三十四種の月刊雑誌を購読してゐた。それも文学の同人雑誌が多かつた。当時の同人雑誌は海

外の新文学運動を移入して活潑だつたからである。言はば、前大戦の戦後派である。未来派、表現派、ダダイズム、立体派、超現実派などが次々と紹介され、また試作されて、旧態を破らうとした。古賀はこれらの新芸術の旗手として急進した。²⁶¹

「三十四種の月刊雑誌」というのはにわかには信じがたいほどの驚くべき数である。多かつた同人雑誌というのには、『詩と詩論』（1928年9月創刊。1932年3月より『文学』と改題）や『リアン』（1929年3月創刊）などの前衛詩誌も含まれていた。古賀と直接交流した中野嘉一は、以下のように述べている。

古賀春江は著者〔中野嘉一〕の属していた「リアン」（詩誌）の詩の研究會にもやってきた。黙ってきいているほうであつた。かれのアトリエの本棚には西脇の『超現実主義詩論』もあれば、ニイチェのツアラトウストラも、唯物論の本もあつた。のちにこの雑誌のカバーに阿部金剛などとともに絵を描いたり、カットも描いている。

古賀は当時「詩と詩論」も読んでいて、神原の未来派についての文章もよく読んでいたらしく、「血まみれな木乃伊」というマリネッティの詩劇のイメージにショックをうけて不眠症になつたといつていたが、いま改めて神原のその解説を読んでそれを憶いだす。²⁷¹

古賀は前衛詩誌で彼らの作品を眺めるだけではなく、直接に會つて議論を交わしていた。のちに古賀についての単著をもつた中野は、この頃、古賀のアトリエを訪ねてもいたようである。

古賀と仏教思想の関わりを考察する上で、見逃せないのは、『詩と詩論』の中心人物である上田敏雄である。中野が「仏教的シュルレアリスム」と呼ぶ初期の上田は、例えば、1929年6月の『詩と詩論』における著述で次のように述べている。彼の代表作である詩集『仮説の運動』の刊行（1929年5月）とほぼ同じ時期のものだ。

シュルレアリストは創造の世界はnihilicity或はより正確に言へば藝術の世界であると考へ、自らを確実に存在すると思惟するものである。随つて現実の世界を存在しない世界と考へ、諸君が存在しない人であると考へるのである。諸君が存在してゐると想像するのは諸君の錯覚であつて、諸君は夢を見てゐるのである。諸君は夢を見てゐる？ 死せる世界は夢の世界であつて、

死せる世界は死せる人々に表現を強ひるものである。それ故に諸君の表現する文学は夢の文学である。又現実の文学である。詩の文学である。死が表現を強制するといふ思想は楽しい思想である。諸君の死の世界が諸君に生命の世界と想像されるといふ錯覚は多少奇怪である。死は夢であり、又表現は夢である。然るに夢は死であるから表現は死である。²⁸⁾

短いこの引用文中に「死」と「夢」がそれぞれ7回ずつ登場する。この時期、上田はブルトン直系のシュルレアリスムを否定し、自ら「ハイポセシス（仮説）」と名づけた理論へと移行しようとしていた。その変貌には仏教的な虚無の世界からのアプローチがあったようだ。鶴岡善久は、上田について以下のようにいう。

しかし彼〔上田敏雄〕のこうした変化もやはり、西欧におけるシュルレアリスムの本質に関する誤解と日本人特有の体質的精神構造がその原因になっているのはいうまでもない。彼の変化は、まずブルトンらのシュルレアリスムを単なる写実主義だとみた地点にその源を発している。そしてすべてを無の世界へ近づけていってハイポセシスの世界に結びつくのは彼が体質的に仏教的な境地に案外近いものを持っていたからかもしれない。²⁹⁾

評論「私の超現実主義」のなかで上田はまた、「釈迦の涅槃に就て興味があるから」と述べつつ、ドイツの仏教研究者、ヘルマン・オルデンベルク（1854-1920）の「仏陀とその教理」から、仏陀と尊者マールンキアブッタとの対話を長々と引用している。中野は戦後、高松家に保管されていた古賀のノートを調査し、古賀が上田の『仮説の運動』のなかの「ポエジー論」の一節を写しとっていることを見出しており、古賀が上田の著作を読み込んでいたのは確かである。こうした論考が古賀にさまざまな影響を与え、生家で感じとっていた仏門の肌触りと、古賀が展開してきたモダニズムの前衛性とが混ざり合っていたと考えられる。こうした展開は、繰り返すが、川端の資質に近いものがあり、だからこそ二人は心の通い合いを重ねたのだった。

古賀は1920年代後半以降、しばしば仏教の言葉を用いた著述をあらわしている。たとえば、第13回二科展の印象を記した1926年10月の評に、以下のように仏教用語を用いている。

一体、つきつめた意味での個性など、いふものが在るか無いかさへ疑問です。昔から自我否定の思想といふのが維摩や釈尊等によつて説かれたそうですが、それ等の考へに随へば元来自我など、いふものは世の中にないで、それがあると思ふのは認識不足から来る錯覚だといふそうです。結局人間といふものは生きてゐるのが間違へだといふことになりませうが、といつて自殺することも出来ない。自殺一行為は矢張り三界輪廻の業を新しく一つ増やすことになる。自殺といふことが既に自己を認めるからでそもその間違ひといふのだそうです。人間は何にも思つてはいけなしい行ふことは猶更いけなしい無意志無行為空々寂々で居なければならなくなり、そうすると画を描くことなど大体最初から罪惡で高人の恥とする所になりそうです。³⁰⁾

二科展出品作に個性的な作品が少ないという古賀自身の批判を下敷きにした論評のなかに、やや全体の主旨から外れるかたちで、「自我否定」や「三界輪廻」「空々寂々」といった文言を挟み込んだ。また、1928年11月の詩誌に載り、古賀研究者から重要視されている評論「至上主義者の辯」にも仏教思想が登場する。

芸術は現実を遊離する。現実的な意味を持たない芸術——それは宇宙のメカニズムに包摂された「一つの存在」である。春に花が咲き秋に葉が落ちる如き「そのまゝの存在」である。一見すれば出駄羅目である。然しそれが出駄羅目と批判される間は（その自己がある間）このメカニズムは了解されないであらう。これこそ輪廻の「業」である。それは我々を支配する力そのもの、中に融合する事に依つて達せられる自己撥無の境地である。³¹⁾

「出駄羅目」という言葉は、前に紹介した我が子の死産直後、1921年2月3日付け松田実宛の書簡を思い出させる。古賀にとって、生涯にわたって自身の創作の根幹に関わる重要なキーワードだったようだ。「春に花が咲き秋に葉が落ちる如き『そのまゝの存在』」には、のちの川端のノーベル賞受賞記念講演にも通じるような日本古来の死生観や無常観が滲み出ている。

古賀は多数の解題詩を創作し生前に発表しているが、ここでそのなかから一つだけ取り上げてみたい。生前に唯一刊行された画集が、1931年の『古賀春江画集』である。その表紙に、古賀は制作したばかりの《厳しき伝統》(fig.11)を選んだ。画

面は大きく左右に分かれ、左側には花卉を除いて直線ばかりの幾何学的な構成物があり、右では全体が真白く髪が豊かな裸婦が逆さになって、右足を膝で曲げ、左足を真上に伸ばしている。裸婦の胴部は斜めで、平面の上に横たわっているのか宙に浮いているのか、古賀は故意に曖昧にしている。裸婦の顔は半透明の円盤によって隠されている。裸婦と花卉だけが写実的なモデリングで描かれ、他は有機的な曲線を含めて抽象の世界である。裸婦の背後には雲形定規のような不定形があり、人間の影のようにも見えるが、そうとも言い切れない。また画面を上下に二分する水平線が中央にあり、その上部は夕闇が迫る空のようにグラデーションを重ねている。一部にだけ遠近法的な斜面が用いられていることが、むしろ作品全体を不可解なものに仕立て上げている。この油彩画の解題詩は以下のようなものだ。

不可見の華麗なる美を、人は可見の境域に於て信ぜむと願ふ。
 消滅の門を夢の中に実験せよ。
 純粋な仮説の権威を尊重せよ。
 そは透明なる倫理の衣裳を着たる理念。
 無限に拡がる空間に於て、華々しく廣造されたる無機裸婦を尊敬せよ。³²⁾

解題といいながら、画面を分かりやすく説明してくれる言辞はほとんどない。「無機裸婦」が画面上に見つけられる唯一のモチーフだろう。ここには仏教的シュルレアリスムを下敷きにした言葉の遊びが見えるといってよいのではないだろうか。「消滅の門」「純粋な仮説」「無限に拡がる空間」な



fig.11
 古賀春江《厳しき伝統》1931年、油彩・カンヴァス、石橋財団ブリヂストン美術館

どは仏教的虚無の世界にわれわれを導くものだ。

最後に、古賀の「超現実主義私感」について言及したい。この論考は、前述のように、「超現実主義研究号」として刊行された『アトリエ』1930年1月号に掲載されたものだ。この特集号は、従来、当時の日本のシュルレアリスム理解の不十分さや曲解、未消化ぶりを示す証左だという評価がある。だが、このなかに載せられた画家たちの論考を一読すると、それぞれがそれぞれの書き方で、フランスのシュルレアリスムとのズレをしっかりと認識し、あるいは単なる模倣や受容ではないことを表明しているように見える。古賀の論考にもそうした慎ましさが垣間見える。だが、論理の飛躍、矛盾が散見されるこの文章は、読解が非常に難しいものだ。多くの研究者が読み解こうと取り組んでいるが、少なくとも筆者の手には負えない。本稿の流れのなかで一つだけ述べておきたいのは、やはり仏教思想が古賀の根底にあったことを感じさせるということである。

個人我より社会我への進展といふことは個人としての自己消滅である。彼が完全に彼自身となつた時彼で無くなる。否、彼が彼で無くなつた時彼は完全に自己完成を遂げたのである

個人我の消滅といふことを現実的に形式的に考へた場合には当然自殺といふことになるが自殺といふ形式は非現実であつて超現実ではない。[……]

斯く対象としての現実的表象がその意味を持たなくなつた所から芸術は始まる。

作者の影も同様に薄くなる、こゝに作者が居ると思はせる作品はまだ純粋ではないのである。

純粋の境地——情熱もなく感傷もない。一切が無表情に居る真空の世界、発展もなければ重量もなし、全然運動のない永遠に静寂な世界!³³⁾

「個人我の消滅」「純粋の境地」「永遠に静寂な世界」は、仏教思想が身体のかなかに浸み込んでいなければ選ばない表現だろう。「古賀春江は、直観的にまったく自然な方法で、“超現実主義”の概念は、表面的な真実と究極の真実とは基本的に一致するという仏教的な解釈と共通するものであることを見つけ出した³⁴⁾」というヴェラ・リンハルトヴァの言葉もあらためて確認しておきたい。川端康成という類い稀な個性を通して古賀春江を眺めると、多面的なモダニストの相貌のなかに、仏教という澄み切った地平が見えてくる。川端のいう「仏法のをさな歌」は、やはり古賀の魂のなかを流れていたのである。

註

- 1) 川端康成「父母への手紙」『文藝』、1934年1月。
- 2) 川端と古賀が知り合う時期は、『川端康成全集 第33巻』新潮社、1982年、に所収された川端自身による「自作年譜」の1931(昭和6)年の項に、「古賀春江を知る」とあることがもとになっている。だが川勝麻里は、『新潮』1930年4月号の誌上で、東郷青児、古賀春江、阿部金剛、村山知義、新居格、板垣鷹穂、飯島正、川端康成、久野豊彦、中村武羅夫が参加して、座談会「文芸・美術・建築・機械の交流に就て」が催されていることを挙げて、少なくとも1930年以前に川端と古賀の交流が始まっていた可能性を指摘し、それを1929年頃だと推測している(川勝麻里「一九二〇年代のシュルレアリスム受容と川端康成—『弱き器』『火に行く彼女』『鋸と出産』ほか」『立教大学日本学研究所年報』9号、2012年3月；同「川端康成の『主客一如』とシュルレアリスム」『明海大学教養論文集 自然と文化』23号、2012年12月)。
- 3) 川端秀子『川端康成とともに』新潮社、1983年、pp.58-59。
- 4) 前掲書、p.62。
- 5) 小菅健一「『末期の眼』論—前衛画家古賀春江との関係をめぐって」『国文学』90巻、1986年10月。
- 6) 川端康成「あとがき」『川端康成全集(16)』新潮社、1954年4月。
- 7) 川端康成「末期の眼」『文藝』1巻2号、1933年12月。
- 8) 古賀春江「美術家の生ひ立ちと其環境」『アトリエ』1925年11月(古賀春江『写実と空想』中央公論美術出版、1984年10月、p.221)。
- 9) プリヂストン美術館が所蔵する、高松家旧蔵の古賀春江資料のうち、『ノート1』とよばれるものには、宗教大学での講義メモが記されている。これを見ると、「各宗要義」「浄土宗史」「国史」「心理学」「漢文」などの科目を学んだようである。杉本秀子「古賀春江資料紹介—デッサン・スケッチブック・ノート—」『プリヂストン美術館・石橋美術館 館報』34号、1986年、を参照。
- 10) 伊藤絵里子「作品解説」『古賀春江の全貌』(展覧会図録)、2010年、p.202。
- 11) 古賀春江『写実と空想』中央公論美術出版、1984年10月、p.324。
- 12) 中野嘉一『古賀春江 芸術と病理』金剛出版、1977年、pp.110-111。
- 13) 『古賀春江』春鳥会、1934年。
- 14) 伊藤絵里子「古賀春江と中洲風景—福岡初の二科展に際して」『古賀春江の全貌』(展覧会図録)、2010年、pp.166-170。
- 15) 森山秀子『古賀春江：創作の原点—作品と資料でさぐる』(展覧会図録)、2001年、p.22。
- 16) 三島由紀夫「『伊豆の踊子』について」川端康成『伊豆の踊子』新潮文庫、1950年、p.193。
- 17) 川端康成『伊豆の踊子』新潮文庫、1950年、pp.134-135。
- 18) 笹渕友一「川端文学とシュルレアリスム」『世紀』1969年4月。
- 19) 前掲論文。
- 20) 川勝麻里「一九二〇年代のシュルレアリスム受容と川端康成—『弱き器』『火に行く彼女』『鋸と出産』ほか」『立教大学日本学研究所年報』9号、2012年3月。
- 21) 川勝麻里「川端康成の『主客一如』とシュルレアリスム」『明海大学教養論文集：自然と文化』23号、2012年12月。
- 22) 速水豊『シュルレアリスム絵画と日本』日本放送出版協会、2009年、p.23。
- 23) 川端康成「新進作家の新傾向解説」『文藝時代』2巻1号、1925年1月。
- 24) 羽鳥徹哉『作家川端の基底』教育出版センター、1979年。
- 25) 川勝麻里「川端康成の『主客一如』とシュルレアリスム」『明海大学教養論文集：自然と文化』23号、2012年12月。
- 26) 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、p.13。
- 27) 中野嘉一『前衛詩運動史の研究』大原新生社、1975年、p.141。
- 28) 上田敏雄「私の超現実主義—藝術の方法」『詩と詩論』第4冊、1929年6月。
- 29) 鶴岡善久『日本超現実主義詩論』思潮社、1966年、pp.68-69。
- 30) 古賀春江「思いつく事など」『美之国』1926年10月(『写実と空想』中央公論美術出版、1984年10月、pp.20-21、に所収)。
- 31) 古賀春江「至上主義者の辯」『アルト』1928年11月(『写実と空想』中央公論美術出版、1984年10月、pp.23-24、に所収)。
- 32) 古賀春江「厳しき伝統」『古賀春江画集』第一書房、1931年(『写実と空想』中央公論美術出版、1984年10月、p.79、に所収)。
- 33) 古賀春江「超現実主義私感」『アトリエ』1930年1月(『写実と空想』中央公論美術出版、1984年10月、pp.29-31、に所収)。
- 34) ヴェラ・リンハルトヴァ「展覧会の余白に」『日本のシュルレアリスム』(展覧会図録)名古屋市美術館、1990年、p.13。