

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——

中 村 義 一

Ambivalence in the Art of Harue Koga:

On the Human Body behind the Painting

Giichi NAKAMURA

Received September 30, 1986

Abstract: Harue Koga was not merely one of the major surrealist painters in Japan during the early Showa years, but also one of its most unique poets. It is widely known that at one stage he wrote a number of poems which have the same titles with those of his paintings, and these years closely correspond with the period of two contrasting styles in his paintings: one lyrical and fantastic, the other mechanical and surrealistic. This simultaneous paralleling in his painting and poetry shows the artist's efforts to establish an interdependency, or equilibrium, between two conflicting tendencies: visual art against verbal expression, lyricism against intellectualism, water colour against oil, and provincial country life as against modern city life—that is to say, an ambivalence within the artist's mind. It is ironic to note that these unique surrealist paintings were the product of the breakdown of a happily equilibrated state of mind. I shall focus upon this idea in this paper.

Key Word: History of modern art in Japan: Surrealism: Harue Koga.

梗概: 古賀春江は日本の超現実主義の代表的画家の一人であるだけでなく、また昭和初期の極めてユニークな詩人の一人でもある。彼がある時期に絵と同じ表題の詩をたくさん書いたのは、よく知られている。これは、彼の絵の二つのスタイル、即ち叙情的な幻想スタイルと機械的な超現実主義スタイルの対照のあらわれた時期と合致する。彼における絵と詩の親和的な関係は、対照的な二つのものの間の相補的關係、あるいは彼の平衡感覚を示している。つまり視覚芸術と言語表現の、叙情主義と主知主義の、彼の絵における水彩と油絵の、あるいは地方出身者の地方的感情と都市生活者の現代感覚の、言い換えると彼自身のアンビバレンスの。そして皮肉なことに彼の独特の超現実主義絵画の成立は、そうした幸せな関係の崩壊に起因する——これが本稿の論じようとする主題である。

——「中学時代、野球のボールが目にあたり、後に片眼を失明したという。」¹⁾

という芸術を自己表現と考えるロマン主義的な極く普通の言い方が正しいとすると、一つの作品Aについてと同じにもう一つの別の作品Bについても、作者と作品の関係は同じであるはずである。確かにモネの作品はどの時期の作品をとってもモネの作品に違いはない。しかし特定の作品Aに表わされているモネと、別の作品Bに表わされているモネとが常に全く同一だということはあるのか。モネの朝日を浴びて黄金に輝く積み藁の油絵と、赤い夕日を浴びた逆光の同じ積み藁の油絵が、同じ作者の同じ題材の作品として同一だなどということは、特に画家のその都度の束の間の印象を第一主題とする印象派絵画の場合に、果して言うのか。そうでなくても若い時分の、両の眼で対象の鮮烈な視覚的印象をしっかりと表象しようとしたモネのある絵と、事故で片眼の視力を一時失った60歳の頃に記憶にたよって描かれたモネの絵と、両眼の白内障に悩まされつつ殆ど手探りのように制作された最晩年のモネのある絵を、同一の画家の作品として全く同じに扱うことができるのかどうか。できるとすれば、個々に自立する作品と作者との個別的関係はどうつけられるのか。できないとすると、では〈モネの作品〉は存在する多数の作品の中のどこに在ることになるのか。

おそらく画風や個性やあるいはイディオムといった用語を使っただけでは、作者と作品との個別性と同一性の問題はうまく答えられない。重要なことはモネにとってそれが〈眼〉のことがらに直接繋がっているということである。若い時分の彼の冴えた眼と、老年の彼の病んだ眼、あの時の彼のあの眼とこの時の彼のこの眼、その眼と手によって絵は一つずつ描かれる。つまりそれは身体のことがらに帰するのだ。一つの身体の個別性を他の身体に置き換えることは決してできず、またそれは、彼の身体は、彼の身体以外の何ものでも絶対にありえないという宿命的な同一性を意味するだろう。そして身体とは、画家の視覚が依拠する眼と手の運動主体であると同時に、それ自らが見られ感じられる世界に属する客体であった。確かに一人の芸術家の多数の作品それぞれを彼のものとし、そのみのものとし、別々のものであって同一のものと決定するものは、画風や様式ではない。それを規定する個性でも人格でもない。まして民族性や時代精神といったものでもなく、実に作品の抱える作者の身体性ともいえるべきものではないか。――

このようなことを、古賀春江の「海」「素朴な月夜」「漁夫」の三つの作品が考えさせるのは1929年（昭和4年）の第16回二科展に展示されたこれらの絵が、同時期に制作された同じ作者のものとは到底考えにくい程に、各々が違って見えたからである。一人の作者が同じ時期に、これ程まで異なった画風の作品をつくるのが可能なのは、なぜだろうか。この問題は多分、古賀春江の芸術を理解するための極めて本質的なことがらに結びついている。それは、それ程に異なっていながら、三作ともそれぞれ彼のすぐれた代表作品であるからであり、これほど際立った三点もの異質の代表作を同時に発表したことは、彼には他にないからであり、そしてこの年を境に、これ以前とこれ以後の彼の世界が大きく変るからである。単に画風や様式の問題ではなく、これは画家と絵との本質的問題にかかわる。古賀春江の日本超現実主義絵画の最も根底の問題にかかわるように思われるのである。

100号の大作「海」は、古賀の超現実主義絵画の代表作品であるばかりでなく、昭和初期の時代の雰囲気や鮮やかに示すモダニズム美術の見本としてもよく知られた、美術史上の記念碑的作品の一つである。図的に構成された明るく平明な画面は、この年に初めて現われた彼の新しい作風で、3カ月後の文章「超現実主義私感」の中で彼のとなえる主智主義としての超現実

主義なるものを示す、最初の極めて解りやすい作例である。この絵から我々が受け取るものは、合理的な知的観念性であり、陽気に明るい都市風俗の近代性である。

50号の油絵「素朴な月夜」は、古賀の童画風の空想絵画の代表作の一つとして2年前の「煙火」と共に有名な絵である。1926年（大正15年）から始まって最晩年の1933年（昭和8年）まで続くクレー風の叙情的な幻想絵画の系列に属する。犬や梟や蝶の生きものたちと、林檎やバナナや花瓶の花、立体派風の壇と卓子、キリコ風の建物、満月や少女の後ろ姿など、雑多のものが夢の世界の中のような不思議にちぐはぐな空間感を伴って、そこに散在している。ここに感じられるものは、童画風の気ままな空想性であり、お伽噺めいた物語性であり、ナイーヴな情緒性であるだろう。

「海」の主知主義と「素朴な月夜」の幻想性とは明らかに異質である。この二つの画風の対照は、4年後の没年（1933年）の「文化は人間を妨害する」のような油絵と「そこに在る」のような水彩画との対照に、再び見ることができる。古賀におけるこのような対照性を〈アンビバレンツ〉と呼んで彼の分裂性気質を指摘したのは、精神医であり詩人の中野嘉一氏であった。²⁾つまり、個人の心の中に同じ対象に対する相反する感情が共存し、個人を二つの相反する方向へ同時に向かわせる、心理学でいう〈両面価値〉〈二重傾向〉〈反対感情両立〉のことである。氏はアンビバレンスの現われを、1927年（昭和2年）の「煙火」や「窓」「動物」のようなクレー風の一連の絵と、同じ年の写実的な農村風景画「収穫」との対照に、まず見出していた。この年11月に古賀は神経衰弱の保養のために九州の久留米に帰郷して、「収穫」を描くのだが、その強度の神経衰弱の原因に、妻との別居や愛人との同棲、その愛人の病臥と死去に至る間の彼の苦悩や不安を、心因反応として中野氏は診断していたのだった。そうした分裂性気質と、クレッチュマーの気質類型学という分裂気質の芸術としての反自然主義的なシュルレアリスム傾向の絵とが結びつけられて、古賀の超現実主義の成立が説かれることになる。二者択一的な対立が自らにさえ隠されているような病的な状態からして、これはいかにも心理学的にアンビバレンスである。

「海」と「素朴な月夜」の二作の対照に分裂的なアンビバレンスを指摘するのは容易である。だがその二作に、同じ年のもう一つの30号の作品「漁夫」を並べてみる必要がある。これはまた誰がどう見ても異質の、もう一つの画風の油絵である。色感や細部の筆触に同時期の「題のない画」のような作品との類似を当然見出せるにせよ、フォーヴィックな筆勢と異様な途方もない威嚇的な感覚は、おそらく古賀の全作品の中でも異例のタイプに属する作品であろう。

「海」と「素朴な月夜」のアンビバレントな対照にとって、三つめのこの奇怪な作品の存在はいったい何であろうか。第一の作品の合理的知的な特徴と、第二の作品の情緒的な親密な特徴に対して、表現主義的な一種おどろおどろしいまでの迫力を蔵したこの絵の存在を、どのように解釈すればよいだろうか。

2

これらの作品はいずれも1930年（昭和6年）の刊行になる画集『古賀春江』（第一書房）に収録されていて、凡てに作者の特有のいわゆる〈解題詩〉が添えられている。「海」の詩はこうである。

透明なる鋭い水色。藍。紫。／見透される現実。陸地は海の中にある。／迂る物体。海水。
 潜水艦。帆前船。／北緯五十度。
 海水衣の女。物の凡てを海の魚族に縛ぐもの。／萌える新しい匂ひの海藻。
 独逸最新式潜水艦の鋼鉄製室の中で、／艦長は鳩のやうな鳥を愛したかも知れない。／聴
 音器に突きあたる直線的な音。
 モーターは廻る。廻る。／起重機の風の中の顔。／魚等は彼等の進路を図る——彼等は空
 虚の距離を充填するだらう——
 双眼鏡を取り給へ。地球はぐるつと廻つて全景を見透される。

句点でぶつぶつとカットされた詩語の集積は、切りとった雑多の事物をコラージュしたような図像的な画面の端的な平面性に、対応する。しかも個々の独立した語は、例えば「北緯五十度」という語が実際上の特定の意味内容をここでは指示しないように、純粹に記号的形式的な語の形態と感覚をその配列によって軽快なテンポで散乱するだけである。従って各連の詩句や詩全体の日常的な意味を行儀よく読みとろうとするのは、困難ではないとしても無益である。

この絵を、1920年代30年代を文化的＝美的な相の下に思い浮ばせうる〈標識〉あるいは〈記念碑〉³⁾と呼び、この図像こそモダニズムを定義するものであると画面分析していたのは阿部良雄氏であった。³⁾氏はまず〈題材のモダニズム〉の点から、機械的要素と自然的要素とを新しい神話の構成要素とし、世界を新しいハーモニーの内に所有しようとする夢と愛とが、積極的肯定的にここに読みとれることを指摘する。また〈形態のモダニズム〉の点から、叙情的に感じられる画面の詩的雰囲気が緻密な構成作業の結果として生まれたものであり、主知主義がかえって画家本来の感性に明快な表現を与える機縁となっていることを、鮮やかに説いていた。この図像的解釈に添いつつ古賀の絵と詩を見比べ、読み比べているうちに気付くのは、彼の芸術感覚の中の時間のムーヴマンについてである。絵の中の時間性的問題については、空間によりも時間に親近感を抱いていて自分の絵は時間を重んじると彼自らが語っていた、という書き方で中野嘉一氏に取り上げていた。⁴⁾そう言えば、「海」の平静に図的な図像空間の中であって、確かに海中の小エビは跳ね、魚はさまざまの方角で泳ぎ、空中に鷗は滑空し、飛行船は緩やかな傾きで動いているのである。解題詩の中の「迂る物体」「モーターは廻る」「起重機の風」「地球はぐるつと廻つて」といった表現が気になりだすと、忽ち「匂ひの海藻」や「直線的な音」といった嗅覚的・聴覚的なイメージが、不意に特有の濃密な知覚世界を現出し始める。

同様のことは、別の作品「素朴な月夜」にも言える。「海」のモダニズムの評価は発表当時にさほど芳しくなく、むしろこちらの方が「童話味たつぷりな美しい抒情詩」、「古賀君その者に接する嬉しさ」等と好評だったらしいのは、多少意外な感じもする。引用文の前者は『みづゑ』296号(1929年10月)の荒城季夫の、後者は同誌の東郷青児の批評文である。だがその絵に逸早く川端康成が見抜いていた気味悪く病的なものや、また後年に岡田隆彦氏が嗅ぎとっているその絵の世界の血生臭いフォークロア性と特有の野暮ったさについては、これまた阿部良雄氏の綜括的な分析がある。⁵⁾逆説的な奇妙な魅力を醸し出す場合のある古賀の絵の中の現代主義的意匠と土着的感性との共存がそこで説かれ、また古賀の感性の形而上学的な資質に対応する泥臭い童画めいた彼の水彩画の〈宿命〉的な存在が、指摘されていたのであった。この考え方を拝借すれば、古賀における「海」と「素朴な月夜」の対照は、どうやら同じ彼にお

ける油絵と水彩画の対照に即応する。因に『みづゑ』186号（大正9年8月）に書いた水彩画論「水彩の象徴性に就て」の中で彼は、水彩が自由で柔らかくて、小さく弱くて、いかに愛すべき材料であるかを語り、いかにそれがセンチメンタルな情調の〈象徴詩〉であるかを語っていた。と同時にまたそこに、油絵に対しての水彩の限界があり、創造から創造へとあらゆる羈絆からの解放を求める生命の飛躍を托しきれない限界を、同誌222号（大正12年8月）における同じ水彩画論「水彩の職能とその限界に就いて」の中で書いていたのだった。そうして彼は、自らに誠実でありかつ創造的な若い画家として、水彩をかき油絵を描き、双方の絵を行うのである。彼の詩の発表が、クレー風の象徴的な美しい水彩画と殆ど同時に始まるのは、こうしていかにも自然である。

古賀における油絵と水彩画の対照は、彼の絵と詩の対照に呼応するはずである。先の「海」と同じに、いま問題の絵の「素朴な月夜」と詩の「素朴な月夜」の関係が、それである。

彼の話——私はどうしてさういふ妙な所へ行つたのだらうと思ふ。／水の中の底の方へだんだん落ちるやうに歩いていくのでした。息苦しくもないのを不思議に思ひながらそれでも落ちて行くのでした。／をかしくてもうやり切れなかつた。／遠い所に白いまん丸い月が出てゐたり、何か地上にも動いてゐた。／一匹の海豚がゐたがそいつは鉄張りで出来てゐるやうだつた。口が大きく開いたと思つたら、私はその中へ迂り込むやうになつて大きく膨れた腹の中へ入つて行つた。とてもをかしかつたよ。

詩を絵のそのままの〈解題〉と読もうとすれば、我々の期待ははぐらかされ、失望を味わされることになる。詩はあくまでも詩であつて絵ではなく、明らかに両者はお互いにお互いの〈職能〉とその〈限界〉を持つ。古賀が意図しているのは、自ら語っていたようなそうした相互の限界のより十全なる補完であり、生命的な創造の飛躍であつただらう。詩の中の「水の中の底の方へだんだん落ちるやうに歩いて行く」感覚や、海豚の口の中へ「迂り込むやうになつて……入つて行つた」動感、到底絵画では表現不能の身体的なテンポの感覚である。

西欧18世紀末のイギリスやドイツのロマン派の絵画における絵と詩との特別の結縁関係は、知られている。ut pictura poesis（絵は目に見える詩でなければならぬ）というホラティウス以来のクラシックな教義にしたがい、画家達は新しいジャンルの風景画の主題を、靈妙な自然や季節をうたった情緒ゆたかな詩編から採るのが普通であつた。ターナーは自分の作品の解題詩として、ロマン派の画家達のバイブルとされていたトムソンの長編詩からの引用を展覧会の目録に恭しく添える習慣をもっており、時には自作の詩を付けたりした。そこでは叙情詩も叙事詩も、詩は絵の主題の宝庫であつた。文学的主题のよき解説者であり、案内役であり、同伴者、伴奏者であつたが、そもそもロマン派絵画そのものが、色や光の官能に熱中するばかりでなく、詩や音楽さえも視覚化しようとする本質的に主観主義的な美的志向をもっていたのである。このような美術史上のロマンティズム絵画の一般的特性を、古賀春江の絵に適用してみるのは、いかにも擬古的でありお座なりにすぎる。作品の成り立ちの経過から言つて古賀の場合には、同じ表題のものに限れば、上の例とは逆に絵が詩に先んじていたと思われる。第一書房版『古賀春江画集』に収載されている1924年（大正13年）から31年（昭和6年）までの31点の絵と詩は、「解題古賀春江」と大きく表記してあることから見ても、画集が企画された1931年

の時点で解題詩として凡ての詩が、あるいは大抵の詩がつくられたと考えるのが穏当であろう。それにしても、詩はいかに絵を解題しうるのか。

言語を材料にしようと絵具を材料にしようと、そこに創造されるのは純然たるイメージであることには変りはない。だがそれにもかかわらず、絵と音楽とがそうであるように本来、絵と詩とは——〈書〉を除外して——東洋の詩画軸のような別の並存形式にあってさえも、依然として統一も融合も不能の別形式である。思考の推理的モードとしての言語は、思考の表象的モードとしての図像とは、融和しえない種類の根本的な差違をもつ。ロマン派絵画の場合のような双方の親和関係は、それが一方的な題材の典拠つまりネタだけでないとするれば、詩情や詩的映像や心象といった含蓄のある語の仲介による、一種の比喩的關係以外の何物でもない。尤も古賀の詩の場合に特殊な事情は、それがいわゆるフォルマリズムと称されモダニズム詩と称される、超言語的な新しい詩的言語の形式の組立てを企てる昭和初期の詩派に含まれることである。しかも、世間公認の専門詩人としての発表活動を全然行っていない彼の詩は、特に解題詩の種類のもは、その詩法も詩語も、「素朴な月夜」に見られるように即興的に任意で自儘である。勿論、意識の流れやオートマティスムの手法ほどに実験的でもなければ、未来派やダダの詩ほどに大胆不敵でもない。それは詩に相違ないとしても、極めて緩んだ詩の形式をもった詩だと言うべきである。

我々は純粹に見られるものとしての古賀の絵に付された、読まれるものとしてのそのような詩の中に、ふんだんに表われる聴覚的映像や嗅覚的映像、継起する動的情景の近代的速度感を、容易に見出す。『詩と詩論』派のエスプリ・ヌーヴォーだけではなく、当時の文学界で論議にさらされていたいわゆる機械主義文学の影響を、ここに見出すこともできる。⁶⁾ それは、随所にすぐに目につく文字通りの機械描写は別にしても、イメージの省略とカッティング、その多面的な場面接合や場面転換、移動的構成のテンポ等が、ふと映画の機械眼による対象の分析や選択や合理的構成の映画的手法を思わせる場合があるからである。これは彼の多くの絵と詩に共有の感覚である。

古賀が求めていたのは、見られる絵だけでもなければ、読まれる詩だけでもなく、読まれる絵と見られる詩の双方のシンクロナイズされた身体的映像であつたに違いない。そうとすれば、その詩を絵の〈解題詩〉としてのみ扱うのは正しくない。絵の解題や説明のテキストの意図を与えるときには、それは既に詩的陳述として伝達の・逐語的な機能を負わされることになる。古賀の真意は、もっと自律的な行為にあつたであろう。絵を描き詩を書くということは、絵筆やペンを操って、絵を描く行為に詩を書く行為を重ねることを意味する。重ねて、かいて作る眼と手との二重の絵画の源泉に立ち戻るだけではなく、この画家が（あるいはこの詩人が）、作品を出来事とし結果として、投げ出すことをしないで、自らの内側の精神の隙間をそうして塗り込め充填しようとしているように思われるのだ。因襲にまみれ、儀式化され制度化され、過信と欺瞞にみちた従来の絵画コードからすると、これは慎ましく純真な私的営みである。ただの外在的な修辞のデザインやモンタージュではなく、これは純粹感覚の内在のカテゴリーに属する問題である。絵と詩を重ねて、より可視的・可感的な想像物の新しい意味作用を自らに見出そうとするということは、言ってみれば見える視覚世界と見えない触覚的世界の中間の〈共感覚〉の世界に頼らざるをえないほど、それほど不安な傾いだ世界に彼がいつか紛れ込んでいたことを思わせる。

そう考えれば、古賀における絵と詩の対照は、1929年（昭和4年）以降に始まる図的な超現実主義絵画とクレー風の幻想絵画との対照に、繋がることだろう。図的記号的なものと内面的象徴詩的なものとの対照に繋がる。形式と内容、つまりフォルマリスムの主知主義と象徴主義的叙情との対照に繋がり、この時期以後の彼に思想的感化を与えた竹中久七の語法を使えば、観念形態と感覚的形態との対照に繋がるであろう。敢えて言えば、彼の芸術における都市感覚と地方色の対照に繋がり、また彼の〈論〉と〈制作〉の対照に繋がる。

3

古賀の「野暮嫌いの派手好み……都会好みの田舎嫌い」について書いていたのは、修業時代の彼と最も密接な位置にいた郷里の画家松田実である。⁷⁾ 確かに、古賀の絵のモダニズムは都会志向を示している。その古賀の絵を野暮だと批評したのが、1930年代の日本超現実主義絵画の主導者とされる福沢一郎であった。福沢は1931年（昭和6年）の第18回二科展の『みづゑ』326号の批評文の中で、第9室の新傾向の出陳作品についてこう書いていたのである。「……東郷青児氏や隣の鷹山宇一氏の諸作も洗練されてはるるが日本の観衆に呼びかける力はどうか疑問である。其点で古賀氏の諸作が反つて人気がある。それは一に野暮である為である」。

批評の対象になった二科展出品作は、「朧なる時間の直線」「感傷の生理に就いて」「仮説の定理」「現実線を切る主智的表情」の4点の油絵である。最後の作品が最もよく知られているが、いずれも「海」の系列の図的・主知主義的な、言わば都会風の絵ばかりである。その絵を野暮とするのは、福沢一流の皮肉とも言えるが、気が付くのは、この年の古賀の出品作には前年までのような対蹠的なクレー風の象徴詩的水彩画がなくなっていることである。そして解題詩が消え、詩が少なくとも2年後の死の年に再び蘇るまで失せることである。死後に追悼画集として刊行された春鳥会版『古賀春江画集』（昭和9年）に収録の99編の詩のうち、〈解題詩〉以後の詩は1932年（昭和7年）の日付のものは全然ない。

この年早々から古賀は詩誌『リアン』の竹中久七らと積極的な交際を始め、また2月には津田青楓洋画塾の客員となって塾展に出品したりし始めていた。津田と言え、この画家があ有名な思想的傾向絵画の「新議會」を発表したのが、この年（1931年）の同じ二科展である。建設されたばかりの帝国議事堂の威容と坂と崖の下の押し潰されるような小さな民家を対照的に描いた、別名「ブルジョア議會と民衆の生活」で知られるこの絵は、左翼シンパ時代の津田の代表作であるが、また当時の画壇内の一つの意識的な思想傾向を示す作品としても代表的である。この年の二科展で目をひくもう一点は、関東大震災の災害場景をモニュメンタルに描いた有島生馬の「大震災記念」の大作であった。新興美術批評家協会を組織する左翼批評家の同じ『みづゑ』誌上の〈集団批評〉は、この二作に、二科会内の芸術至上主義の衰退を意識した果敢なるイデオロギー的表現意図を見る。自己の蘇生と会の変革を企てる奇跡的な事実だとこれを認めつつ、プロレタリア・リアリズムの観点からの不満を表明していた。そしてここで〈衰退した芸術至上主義〉の代表として、その「メカニクな作品は、唯だ機械的形態を藉りて小市民生活の夢想を語ろうといふに過ぎない」他愛ない空虚な内容である、と名指して批判されていたのが、古賀を初めとする高井貞二、東郷青児、阿部金剛らの超現実主義絵画だったのである。

福沢の批評の方は、津田の作品には全然触れず、有島の作品は拙劣の極みで「才能を持ち合

はせない画家のボウ大な野心の結末を見よ」と痛烈である。この展覧会で福沢が秀抜であると書いていたのは、安井曾太郎の「外房風景」の他に長谷川利行の「劇作家」、巖光の「丹那風景」等で、他方、同じ誌上には福沢自身のこの年の独立美術秋季展の出品作「My dear」の写真が掲載されていた。福沢のフランスからの帰国はこの年1931年の6月だが、1月の第1回独立美術協会展にはパリから作品37点を特別陳列している。「4月馬鹿」「溺死」「科学美を盲目にする」「よき料理人」等々がその作品である。同傾向の「嘘発見器」「他人の恋」「美とメカニズム」のような作品は、前年の第5回1930年協会展にも陳列され、その前の年(1929年)の第16回二科展にも10点が特別陳列されている以上、古賀は当然それらを見ていたはずである。古賀の「海」と同時に陳列されたその時の福沢の作品群は、新聞評によると「ややクラシカルな臭味」と「頹廢的、享樂的な現代味」⁸⁾の過渡的な画風のもののようである。それ以降の彼の絵の表題自体が表わしている驚くほど機智的で辛辣な、文明批評的な論理的骨格をもった絵画思考は、事大主義的な既知の絵画観をそっくり覆し、手玉にとる全く新しいイデーを、日本の美術界に衝撃的に吹き込んだと言える。

その福沢の古賀に対する〈野暮〉という言い方は、古賀の絵の造形的な感覚を指した批評用語であるだけでなく、超現実主義を名乗る新傾向の彼の絵画と、その絵を最先端のモダニズム美術として持て囃す地方国家日本の美術風土、精神風土に対する、シニカルな批判を意味するだろう。古賀の作品「現実線を切る主智的表情」の今まさに柵を飛び越える馬の上のロボットとそれを狙い撃つ射手の絵づらは、それらの図像がそれぞれ何を指示し隠喩するものだったにせよ、主題は単純である。第一に銃の照準は正確に的のロボットに向いていなかった。古賀の絵の都会的近代主義のもつ野暮ったさと古さを、福沢は見抜いているわけだが、それは他ならず、洋行帰りのエリート福沢自身の絵の都会主義的新しさと西欧的近代性を、顕示するものであったのである。

大事なことは先に触れたように、この時期(1931年)の古賀の絵には既に、絵と詩の、油絵と水彩の、都会風と田舎風のシンクロニスムは欠如していた。詩より絵が、水彩より油絵が、超現実主義が、都市感覚が主となる。それは古賀がこの年にそうしたアレとコレの二元的な微妙な調和の意識を脱し、不安定な平衡感覚を超越した独自の超現実主義絵画の世界に、大きく跳躍していたことを示す。「現実線を切る主智的表情」の柵を乗り越す馬の絵のその背の上の機械人間は、どうやらいかに示唆的である。考えてみれば、これまで例年故郷の久留米と東京、地方と中央との間の往復を繰り返しつつ制作活動を続けていた古賀が、一度も帰省することなくすっかり東京に定着しだしたのが、1928年(昭和3年)以後のこの時期であった。つまり大震災後の帝都復興が完了し、現代都市大東京が実現しつつあったその時期である。それから丸5年、死の寸前の僅かの日数の帰郷を除いて、彼は初めて漸く都市生活者として暮らすことになるのである。そこで〈地方〉は排除される。地方性に繋がる宗教的なもの——彼は仏門の出身であった——、詩的なもの、叙情や感覚形態は脇へ押しやられる。この経過を最もよく語っているのが、この時期、1929年前後の彼の絵画理論である。

4

古賀春江の絵画論というと「超現実主義私感」がまず祖上にあげられ、そこにおける〈超現実主義〉なるものの凡そ本場のシュルレアリスムとは縁遠いドグマティズムと、その根底に窺

われる仏教的思念のようなものが専ら指摘されがちである。だが古賀の独自の超現実主義を正確に読みとり、彼の論と絵の関係を理解するためには、1928年から30年にかけて書かれた4つの文章の理論展開に、気をつける必要がある。

まず1928年（昭和3年）11月の「至上主義者の弁」がある。これは紀伊国屋から出ていたユニークな美術誌『アルト』7号に書かれたものである。ここで古賀は、芸術は自由でもなければ不自由でもなく、ただ現実を遊離したものだとして定義する。それはただ存在するものにすぎず、青空や川や花のように宇宙のメカニズムに包摂された一つの存在である。言わばこの世とあの世の境界の一線のようなもので、このことへの理解は、我々を支配する力そのものとの融合によって達せられる〈自己撥棄〉の境地にしかない。したがって、芸術に憧憬をもつということ自体が既に現実生活の不幸を物語るものであるにしても、現実を遊離した芸術が現実に戻るといえることはありえない。——一年後の「超現実主義私感」にしばしば指摘される仏教的境地は、この文章との繋がりによって読みとる方が理解しやすい。現実参加としてのプロレタリア美術に対する古賀の1928年の時点での芸術至上主義的批判の立場を示すが、この立場がどのような過程を経て『リアン』に接近しつつ、同時に絵画上の変化をもたらすかが問題である。

『アトリエ』誌1930年（昭和5年）1月号の超現実主義研究特集号に発表した「超現実主義私感」は、切れ切れの断章による〈私感〉の取り留めない表明のようであって、しかし言われていることには理論的一貫性がある文章である。少なくとも三つの点で明確である。第一は現実との関係。古賀は、芸術の存在理由は現実の不完全を補い、現実をより完全なる未来へ方向づける役割りにあるとする。そしてそのような現実的活動でありながら、なお現実以上のものに憧れ、現実を突き抜けて進展する活動が、超現実主義芸術である。つまり現実にも目的をもつ功利主義芸術と、それを超えて純粹美を目的とする至上主義的な純粹芸術との区別が、つけられるのである。

第二はその至上主義芸術の問題。古賀は彼の考える超現実主義を、純粹美の探求のための意識的合目的手段であるとする。純粹美とは先験的価値形式であって、経験的現実には存在しない。超現実主義はその未知の世界の探求のための方法としてのメカニズムである、と定義される。このようにやはり芸術と現実とは峻別されるばかりでなく、超現実主義芸術は空想や夢の世界とも区別される。なぜなら、イマジネーションは無目的の経験的現実だからである。超現実主義はかくて純粹性を憧れる意識的構成として、主智主義であると再定義される。

第三は自己表現の問題。現実を通して現実から自由になることを願うその芸術にあっては、現実の自我は存在しない。それは芸術の自己解脱であり、個人我より社会我への進展であり、個人の自己消滅である。彼が彼で無くなる時に彼は完全に自己完成を遂げる、即ち、現実的価値の無くなる時に芸術的価値は生ずる。——情熱もなく感傷もない永遠に静寂な世界のこの純粹境地は、仏教的境地というよりもむしろ、内的な思想や感情の表現を価値基準とした従来の芸術のロマンティックな個性主義・主観主義を否定し、画面と自己、作品と作者、絵と絵かきとの曖昧模糊たる癒着を引き剥がすという大いなる提言とみるべきである。

この超現実主義とフランスのシュルレアリスムとの差違を述べ立ててみても、この際に大して意味はない。メカニズムとし主智主義としての古賀の超現実主義は、現実的な表象が作品の中で生む経験的な価値形式に対する純粹性の誤りない把握のために行う〈空間制定〉の精密な理智的計算を意味するから、現実的形式と峻別されるこの芸術形式の探究は、明らかにフォル

マリズムである。つまり古賀の「超現実主義私感」は、彼のフォルマリズム宣言であった。既に交際を始めていた『リアン』の詩人らの思想的感化によるところが多いのは知られる通りで、また『リアン』自体のフォルマリズムの出発についても言われる通りである。他方、この時期の彼の遺品のノートに西脇順三郎の『超現実主義詩論』のメモがある事実を取り上げるまでもなく、⁹⁾ 古賀の〈純粹芸術〉の論の基本には紛れもなく西脇理論の引用があった。

『超現実主義詩論』は春山行夫の編集する「現代の芸術と批評叢書」の1冊として1929年に厚生閣から出版された。西脇によると、現実の経験意識の世界に終始する〈不純芸術〉とは異なり、経験意識の世界が拡大して遂に自己存在の意識が消滅するその瞬間の世界を作るのが、〈純粹芸術〉である。それは経験意識の世界、即ち moi (自我)の世界を消滅せしめる一つのメカニズムであって、純粹芸術の表現の対象は、純粹意識を起させるメカニズムそれ自身である、即ちメカニズムを表現することである、とそこで「作品＝メカニズム（機械）」の公式が示される。この不可思議なるパイプオルガンを製造するのが純粹芸術だと言うのだ。これもまたフランスのシュルレアリスムとは縁もゆかりもない〈超自然主義〉論であるのは、とくに周知のことからである。大事なことは、西脇の狙う純粹イメージの世界が、愚劣な現実とは無関係な作意のメタモルフォーズされた世界として、生活意識の中に潜む土着の鬱気からも、未来論的な陽気な架空の近代理念からも自由な、凡ゆる経験を破った自我解放の〈最後の完全なポエジイの経験〉を意味していたことである。その観点に立って古賀の論に西脇理論の影を見出すとする以上、古賀の自己解脱の純粹の境地をして即座に仏教的境地とのみ規定してしまうのは、十分ではない。¹⁰⁾

さて同じ年(1930年)5月の『クロツキー』誌6月号に書かれた古賀の三つめの文章「現代絵画の動向に就いて」は、芸術の社会的基盤の必然性を肯定し、当代のプロレタリア芸術の発生と隆盛の事実を認めながらも、しかしいかなる強権にも支配されない芸術の美的価値の自律性を唱えて、自らの芸術至上主義的立場を確認していた。先の純粹芸術論の発展にほかならないが、この意見が、機械時代の新興芸術の行方を論じた板垣鷹穂の「絵画の貧困」論の批判の形で書かれている点は見過ごせない。古賀は、映画や建築等の機械的芸術の繁栄によってかつての古い手工芸的な絵画は貧困になって行くという板垣の一般論は、受け入れる。しかし政治闘争の武器としてのプロレタリア美術にしか意義を認めず、ブルジョアを保護者とする絵は凡て無価値なりとする主張は疑問視し、文化史的にブルジョア自然主義の絵とプロレタリア美術こそが貧困の絵画である、と断じるのである。

同年10月の「我国の新しい絵画と画壇に就いて」は、『婦人サロン』第2巻10号に書かれた文章で日本の美術界の趨勢を概説風に述べたものである。その中で彼は、もともとそこから自分の出発した日本のキュビズムについて、それは主観と理智との結合を企図したものであり、我々の方向に一つの重要な基礎を与えた、と書いて、絵画上の展開の必然的な妥当性を自己確認していた。正当な吟味のこれまで殆ど加えられていない日本近代美術上のキュビズム受容が、古賀の絵の出発にあったことは、この際に認知しておく必要がある。立体派は彼によれば、現実の空間をいかに画面に処理するかを探究する精神上の現実主義であって、形式的・方法論的に科学的なのである。古賀はここではプロレタリア美術運動が日を追って優勢になりつつある現実を既に容認する。来るべき時代に絵画はいかなる信念をもっていかなる方向に進むべきかを模索することが、現代画家の任務であると書いて、社会と歴史に必然な最も新しい芸術の方

向を、竹中久七の科学的・合理主義的な超現実主義と、中河与一の新即物主義的・形式主義に示唆していたのだった。この言い方は、芸術行為を時代的な〈任務〉と心得る、思考の気楽さ柔軟さよりは背筋を正した堅苦しさを、多分に感じさせる。その古賀の〈任務〉イデオロギーにとって重要な竹中理論との関係は、既にほぼ認定済みである。だがそれとはまた別個に、古賀と中河与一の形式主義との思想的な関連は、従来見逃されてきているように思われる。¹¹⁾

中河与一はこの年(1930年)に2冊の形式主義論を出版していた。1月刊の『形式主義芸術論』(新潮社)の中で主張しているのは、一口に言えば「形式が内容を決定する」ということである。「存在とは形式である」ということであり、芸術上また一般生活上に最も強力なものが〈形式〉である、ということであった。中河は形式主義の〈第一規定〉として(1)素材があり(2)作者がそれに形式を付与し(3)それを通して第三者に触れるものが内容である、と「素材+形態(形式)→内容」の公式を説く。日本の伝習の安易な内容主義に反省を迫り、同時にプロレタリア芸術論の非唯物論的な内容主義を批判して、芸術の形式的独自性を守ろうとするところに、論の特色がある。だがより大事なことは、我々を現代人たらしめるものは生活形式、つまり現代生活形式に他ならぬと、あくまでも生活のレベルで形式を論じ、〈生活の原理〉と〈形式の原理〉を統一的に考えようとしていることである。ここに古い芸術至上主義と新しい形式主義との相違がある。その点でのこの本の最も解り易い特色は、口絵に「世界最大の飛行艇ドルニエ・ドックス号」や「戦艦陸奥」「コルビジェの現代都市計画案」「キルソン山天文台の100吋反射望遠鏡」等々の20世紀機械文明の目新しい産物の写真が、16葉も挿入されているところにあった。

とは言え、中河の芸術論は自ら言うところによれば単に機械主義の論ではない。唯心論的形式主義でもなく、それが唯物的・形態論的形式主義であることは、前著の続編として出版された同年5月の『フォルマリズム芸術論』(天人社)の中で繰り返されていた。生活的事実に基礎をおいて唯物論的に出発するこの形式主義は、したがってその立場から、ルナチャルスキに依拠する日本のマルクス主義芸術論の内容主義の誤謬を猛然と批判する。外界の生活形式から発して構成的でなければならぬ新しい形式主義芸術は、物質的構成の頂点に位するものとしての機械と、その属性である堅固・健康・透明・能率・軽快・速力・数学的などの諸性質を尊重する。形式はかくして物質的素材の飛躍として、常に新鮮で緊密なメカニズムであることができる。古賀の「超現実主義はメカニズムである」という規定に使われている〈メカニズム〉の語は、西脇理論の引用である以上に、そのような意味内容のものであったはずである。中河は更に、現代生活の所産としての詩に重要なものは、青ざめた詩人の、情緒でも情感でも靈感でもなく、詩人は今や製図家、数学者にならねばならぬと言う。この本の中で中河がヴェルトフの映画論に触れている個所も珍しくはないが、より興味深いのは、シュルレアリスムについて説き及んでいる章である。彼はそれを、外界と現実を軽蔑して無限の抽象を何よりも光輝あるものとする一種の精神主義であり、唯心論の方法を最上に活躍させた芸術論と規定する。フロイトの精神分析学とそれとの結びつきを、唯物論と唯心論との最も滑稽な結婚とみるのだが、そう論断しながらも、しかし西脇順三郎や竹中久七らの超現実主義論をすらも「十分の一も読んでいない」と打ち明ける中河の理解なるものは、日本の当時の概ねのシュルレアリスム理解と同様に全く杜撰なものだったのは言うまでもない。

ただここで、日本の超現実主義画家の一人として古賀春江について、次のように書いていた

のは甚だ興味深い。中河によると、古賀は片足をシュルレアリスムに踏み入れ、片足を形式主義に踏み入れた「またをひろげた人」である。1929年の「素朴な月夜」（中河は文中に「古風な月夜」と誤記している）はシュルレアリスムの、他方「海」は唯物的形式主義的で、この二つが一方方向に向かわなければ、フロイトとシュルレアリスムの同居のような「仲の悪い結婚」になりはしないか、と危惧していたのである。なおこの年（1930年）7月に中河は『新科学的』という文学雑誌を創刊している。その変わったタイトルと、流線形の競走自動車^{レーシングカー}の写真をあしらった阿部金剛のデザインの表紙が歴然と示しているように、これは文学上の科学主義的認識や方法を標榜した雑誌である。伊藤整や上林曉らが同人に加わり、竹中久七の名が中に見えるのもこれは偶然ではない。

5

「素朴な月夜」と「海」の二作品の対照を中河与一の立場から見て、前者をシュルレアリスム、後者をフォルマリスム絵画と規定するのは、一つの見方である。また当時の活発な美術批評家外山卯三郎の『日本洋画の新世紀』（1933年・四明社）に述べられている別の純粹絵画の立場によると、「素朴な月夜」は、日本の立体派の中で最も絵画的要素の持主である古賀の代表的な秀作に数えられる。ところがこの絵を境にして古賀は「海」のような超現実主義に赴き始め、「海」は、メカニックで感覚的要素の欠点を感じさせ絵画というよりもポスター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、と外山は超現実主義に頗る批判的である。「素朴な月夜」と「海」の対照が、超現実主義と形式主義の対照であるにせよ、立体派純粹絵画と超現実主義の対照であるにせよ、あるいはクレー風の象徴主義と竹中流の超現実主義絵画の対照であるにしろ、何であれここで再確認しておきたいのは、まず1929年の古賀春江が、別々の作品でそうした明白な対照を自ら作り出していたという事実である。そして翌1930年には、その対照が急に失せて一つの様式が固定するという事実である。例えば同年2月の第17回日本水彩画会展に出品した「優美なる遠景」「彎曲せる眼鏡」の2点、9月の第17回二科展出品作の「窓外の化粧」「女のまはり」「単純な哀話」「涯しなき逃避」「黄色のレンズ」の5点は、部分的に過渡的な画風の推移を示しつつも、いずれも揃ってフォルマリスム的に図的な超現実絵画の様式的統一を示している。

この古賀の芸術の二元的対照の消失あるいは統一については、当時の美術批評家らも当然着目していた。荒城季夫は1930年（昭和6年）の二科会出品作について、「氏は『詩』を有つ人であるが、今年（1930年）は夫れを清算して、全くメカニズムに没頭してゐるらしく受取れる」と美術雑誌『美の国』9月号の時評で書き、それを現実逃避の楽天主義として批判していた。また神原泰は『アトリエ』10月号の「二科会評」で同じように古賀の絵の逃避性を厚意的に指摘しながらも、クレーの臭味が未だ清算されていない、「この点で『黄色のレンズ』の如きは、悲惨である」と批判していた。その絵「黄色のレンズ」はなるほど、まことに気になる作品である。いま所在不明とされているこの絵は、写真によると、直線に囲われ面に閉されたガラス様の函か室か壁かの内部に、顔に両手をあて、と言うよりも両耳を両手で押さえて、いびつな両眼の人物（と思われる生物）がしゃがんでいる奇妙な絵である。いびつな眼と言うよりむしろこれは、片目と言った方がよい。絵から〈詩〉が失せたと批評され、未だクレー風の詩的な〈臭味〉が残っていると批評されたこの絵には、実は次のような詩が付されていた。

我々は空虚を見る。／空虚を歩く。／遠くへ、遠くへ、／どこまで行つても依然として真暗いトンネルだ。／現実が後退りする。

膨大なる脳髄を抱いて一人で抱き合ふ。／この真空の暗は堪へられないと思ふ。／しかし突如としてかすかな希望の明りを見出す。／燦として燃える芽生。

これを決定された運命といふか、神秘といふか、／否、否、／これは季節の黄色いレンズである。

魚とも鳥とも植物ともつかぬ変な形状がその中に浮遊する煙のような空間の流動があり、詩の中に「歩く」「行つて」「後退り」といった動的な語感はあるけれども、聴覚や嗅覚を包み込むかつての感覚的情緒的な映像の膨らみは、ここには感じられない。「空虚」や「真空」の暗がりの中の「かすかな希望の明り」「燦として燃える芽生」が、遠近感を欠いた平板な広がりの中でだしぬけに「突如」貼り付けられた概念とし陳述として、不得要領のままに了解されるだけである。唐突な言い方をすれば、この絵と詩の関係は、〈単眼〉の関係であって既に一對の複眼の円満具足の関係ではないように思われる。一元論的關係であって二元論的關係ではない。絵そのものが既にグラフィックなメカニズムの構造的な面空間に単化されているのも、同じことがらに帰するだろう。ここでは詩は絵とそのように合致するはずである。問題と回答のように錠と鍵のように巧く嵌まるはずである。例えば同じ年の作品「窓外の化粧」の次の詩は、何と直截に絵と整合し結合していることか。

晴天の爽快なる情感、蔭のない光。／過去の雲霧を切り破つて、／埃を払った精神は活動する。／最高なるものへの最短距離。

潑刺として飛ぶ——急角度に一直線を。／計算器が手を挙げて合図をする。

気体の中に溶ける魚。

世界精神の糸目を縫ふ新しい神話がはじまる。

詩と絵とのこの一見幸福な結びつきは、しかし必ずしも絵を詩と響き合うものとはしていない。純粹のヴィジョンから離れて感覚の瞬間的な閃きを欠き、象徴の空間でも図像空間でもなく、それは絵解きされた意味の世界である。「爽快なる情感」とか「埃を払った精神」とか「潑刺として飛ぶ」といった言い回しによって、絵はなるほど〈爽快なる情感〉の情感や〈埃を払った精神〉のイデアを装い、〈潑刺たる〉動感を繕いはするだろう。だが見詰めれば、積木のようなビルディングの上で手足を跳ね上げる女性や、空中の4つの落下傘や海上の6隻の船の玩具のようなちぐはぐな動きは、何とも芝居じみて態とがましく示威的に見えてくることだろう。

我々はここに実は、古賀の類なく爽快な〈1930年〉の精神を見る。この精神は、かつて仲間達と「アクション」のグループ活動を始めた時の、「おゝ時をあやまたず／われわれは乗り出さう」と『新しき時代の精神に送る』の著者である仲間の神原泰に献じた96行の詩「喜ばしき船出」の中で歌った1924年（大正13年）の精神に、確かに繋がっている。だがこれは、彼が詩を盛んに書き始めクレイ風の絵を描きだす1926年（大正15年）より前のことであった。病跡学的なアンビバレンスの始まりが指摘されている1927年（昭和2年）の、3年前のことだったのである。

その頃、二科賞の受賞作家として若手新傾向の仲間らと前衛グループを結成したばかりの古賀春江は、潑刺として爽快なる30歳前の青年であった。その時分の同じ精神が、6年後の1930年（昭和5年）の彼に、再び蘇ったとみえる。

1930年の作品群から失われている前の年の「海」と「素朴な月夜」のような対照、そのアンビバレンスはいったいどう考えるべきだろうか。言わば主知主義と叙情の対照、絵と詩の対照、論と絵の対照、都市的感覚と地方的情念の対照は、実はそうした二元的契機によって古賀が不明確・不安定なヴィジョンの均衡を無自覚・無意識的に保とうとしていたに相違ない人格的な平衡感覚を、意味していたように思う。これは両の眼によって、奥深く取り留めないこの世界の中の自らの位置を的確に計測し、存在の位相を確かめる複眼感覚のようなもの、と言えるだろうか。人には、そのような相補性原理に支えられたアレとコレとのオーガニックな対蹠的感覚といったものが、本来的に具わっている。そして単眼と複眼との視力の混乱の果てに生じるヴィジョンの異常は、最も原初的な身体の倫理に根ざしている。したがって隻眼は、眼と盲目の中間にあることで、手や触感や聴覚等の彼の身体性の欲望にいつそう導かれないわけにはいかない。そこでは眼は、既にかつてのように理性そのものではない。レオナルド・ダ・ヴィンチが言ったような〈心の窓〉ではない。かくして主知主義の絵画こそが、欲望の混乱や混乱のヴィジョンから立ち直った正当な人間能力、すなわち全身体的な記号としての新しい視覚性を回復する絵として、意味をもつことになる。絵と詩の円満な親和から意志的に主知主義的な超現実主義絵画成立への経過は、発病が1931年（昭和6年）と推測されている〈進行麻痺〉の進行よりは、むしろ彼の隻眼の世界の進行を示していたように思われるのだ。皮肉にも古賀の超現実主義絵画はそのような、それまでの過敏に繊細な二元的相補関係の清算、言ってみれば仕合わせなコンビネーションの宿命的解体を意味していたであろう。あるいはそれが、彼に必然の時代的歴史的な〈任務〉であったのかもしれない。

では1929年（昭和4年）における三つめの絵「漁夫」の存在を、どう解釈するか。「漁夫」の詩はこうである。

漁夫は海岸に海を背にして一人突立つてゐる／彼は一人で何でも持つてゐるから強いので
す／風はびようびようと彼の岩の如き肉体に衝突するけれど／彼は強いのです／彼は陰影
と精神を失念して来た／海は海の大気の中に溶けて岩礁となり／やがて昇華して太陽の中
に入るだらう

彼の詩の内ではスタイルも表現も平易な作であり、うたわれている内容も解りやすい。何よりも「彼は強いのです」という言葉が重複して出ているところに、既に意味は明らかである。しかしこれはテキストではない。絵解きではない。影も精神も削ぎ落とし、風に吹きさらされてただ自立する肉体の自然が〈海〉〈太陽〉のイメージを帯びている。この表現に言わばフロイト的なリビドーのような意味をこめての〈自然回帰〉の願望をみる。他方、「漁夫」の絵には、概念に属さない活動に属する身体性が、まざまざと感じとれる。漁夫はまるで原形質の身体である。これは野性の身体というよりも、肉と霊、物と精神の対立を否定した、対立のない原形質の身体である。こうして詩と絵とは、自立しつつ呼応し合っている。

「漁夫」は、アレとコレとのどうしようもない相補的な対照の矛盾や分裂によってあらわに

された〈地〉の部分、あるいはアレとコレとの補填によってだけでは遂に満たされえない残余の部分、もっと言えば意識の上での矛盾対立が呼び覚ました無意識の部分、古賀の精神の最も深奥の秘匿の部分暗示するもののように思われる。それは、都会に慣れ中央を夢みる彼が最も嫌い、嫌いつつも、その中に沈潜した同郷の先輩画家坂本繁二郎を生涯気にし続けることで気にし続けた、郷里の土着の感覚、野暮な地方性、出自の混沌たる原始的心性そのものだったかもしれない。それまでの彼のクレー風の幻想的な田園情景の絵の中の、例えば「彎曲せる眼鏡」(1930)や「朧ろなる時間の直線」(1931)や「深海の情景」(1933)や「抽象」(1933)のような絵の中の、見え隠れする極めて不自然で不合理な、不気味で幽暗な抑圧的な暗い部分を示すように思う。それが潜んでいるせいで彼の絵は依然日本のシュルレアリスム絵画であり、彼をして日本シュルレアリスム絵画の先駆者としないうけにいかない、本質的な〈シュルレアリティ〉の所在を示すもののように思うのだ。

それを直視しそれに立ち向かって二者択一を乗り越える場合の、アレであって同時にコレである両極性が、即ち M. メルロー＝ポンティのいうような アンビバレンス 両義性であるとすれば、分裂を孕んだ心と身体の自己同一性をむき出しに開示したかのようなこの絵は、まさに両義的であり、相剋的に赤裸々である。特定の視点をもつ身体としての〈一対〉の眼は、そこから見るものであって、それを見るものではないからこそ、〈一対でない〉眼は、見るものであって見られる身体の二律背反的な深い分裂をそこから〈見る〉であろう。二重感覚において自らの両義性を一身に引受けた道化じみたパラドキシカルな身体＝眼の内面化が、ここにあるように〈見える〉のである。

注

- 1) 古賀春江『写真と空想』所収の「年譜」古川智次編・昭和59年・中央公論美術出版・p. 340。これは「明治43年(1910)15歳」の項の記述である。なお1986年の『古賀春江——前衛画家の歩み』展図録の年表の同じ記述の〈注〉に、「佐野年一『古賀春江君』(『筑後』5-6・昭和12年6月)、町田トシコ『亡友古賀画伯のこと』(『詩の家』No. 12・昭和29年9月)……」とこの記録の出典の記載がある。これは1975年の福岡文化会館の『古賀春江展』図録の古川氏編の年表の注記と、同じものである。またこの図録中の高田力蔵氏の回想文「古賀春江・川端康成・私」の中に、次のような個所がある。「……彼の魅力のある澄んだ美しい瞳が、片方失明していたのを知る人は少ないだろう。原因と、左か右かは忘れたが。それで立体感の把握が、両眼健全な人より弱いのだと苦悩していた。その自覚が、構成的、デコラティブに向かわせたともいっていた。」
- 2) 中野嘉一『古賀春江——芸術と病理』昭和52年・金剛出版。
- 3) 阿部良雄「モダニズムとメタフィジック——古賀春江の魅力について」『古賀春江——前衛画家の歩み』展図録・昭和61年・石橋美術館・ブリヂストン美術館。
- 4) 中野・前掲書・pp. 122, 132f, 270。
- 5) 阿部・前掲論文。
- 6) 古賀が当時の最も活発な機械芸術論者板垣鷹穂の論文「絵画と貧困」(『中央公論』昭和5年3月号)を読んでいたことは本文中に触れているとおりであるが、その論文を収めた板垣の著書『新しき芸術の獲得』(天人社)の出版が同年5月である。板垣は前年の昭和4年12月に既に「ヴェルトフの映画論」の論文をその中に収めた論集『機械と芸術との交流』(岩波書店)を出版しており、この時期に中井正一の美学論文「機械美の構造」(『思想』4月号)はじめ、雅川況「機械主義に関する考察」(『文芸都市』2月号)横光利一「形式とメカニズム」(『創作月刊』3月号)等々の機械芸術論、文学論が続出して論議を呼んでいた。岩崎昶や飯島正らが『新潮』誌上その他でさかんに映画論を論じており、阿部金剛は『新潮』(昭和5年5月号)に映画時評を書いている。
- 7) 中野・前掲書・p. 104参照。
- 8) 『大阪朝日新聞』昭和4年9月11日「二科展評」。

- 9) 中野・前掲書・p. 171。
- 10) 中野氏は、古賀のノートに上田敏雄の文章のメモが見られるところから、「超現実主義私感」の文体や仏教的無常感と、上田の〈仏教的シュルレアリスム詩論〉との類似を指摘している。(前掲書・pp. 150, 170, 302)。
- 11) 古賀の超現実主義に与えた当時の阿部知二の論に代表されるような主知主義芸術論の時代的感化も、中河与一の形式主義とは別に、念頭に止めておく必要がある。阿部は昭和5年刊の『主知的文学論』(厚生閣書店)の中で、主知主義に教義的な〈主義〉を冠するのを敏感に避けて、それを主知的傾向という意味で使用する。あくまでも知性で以って芸術の感情を取扱う方法上の問題であり、その基底に批評精神ともいふべき〈思想〉が重要であること、これが現代に強調されねばならないことを、厳格に説いていた。