

回覧雑誌『密室』の画文共鳴

——象徴主義とモダニズムの通路をめぐる——

木股知史

1. 回覧雑誌『密室』について

1910年代の近代日本では、絵画、版画などの視覚芸術と文学を共鳴させる試みがさまざまに試行されていた。最もよく知られているのは、詩歌と創作版画の雑誌『月映』で、1914年9月から翌年11月にかけて、恩地孝四郎、藤森静雄、田中恭吉の三人によって、『白樺』の版元であった洛陽堂からⅦ号まで刊行された。公刊版以前に私輯『月映』が6冊刊行されている。『月映』の刊行にいたるまでに、その前身として、『ホクト』と『密室』という回覧雑誌が作られている。『ホクト』は2冊（1911年10月、11月）刊行され、同人は、田中恭吉、藤森静雄、大槻憲二、田中二郎、久本信男である。1910年に白馬会原町洋画研究所で交流があった美術学生の仲間たちである。『密室』1号は、1913年5月に発行され、1914年3月まで9冊が刊行された。第2号は、1913年5月、第3号は、1913年6月、第5号は1913年11月、第6号は1913年12月、第7号は、1914年1月、第8号は、1914年2月、第9号は1914年3月に発行されている。第4号は所在不明で発行年月未詳である。原稿用紙を二つ折りにした詩歌、小説、エッセイなどの言語作品と、台紙に貼られたデッサン、水彩画などの絵画作品が厚紙の表紙を付けて綴じられている。『密室』は、『ホクト』を発展させたものであり、同人たちにもみ回覧され、感想が巻末の余白に、書き加えられるようになっていた。回覧雑誌は、原稿や絵画作品が作者に返還されることが多く、そのため、冊子の体裁をとどめている例は珍しい。『密室』の場合は、何らかの形で公刊したいという希望があったために冊子の形態が保たれたのだと思われる。

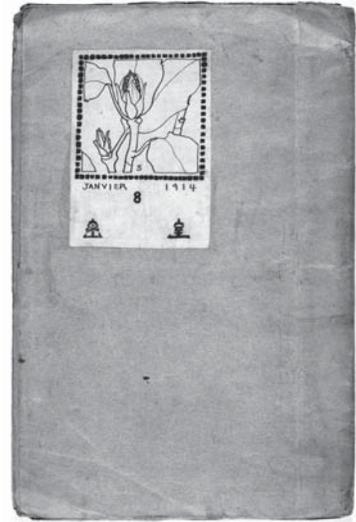


図1 『密室』8号表紙 藤森静雄

回覧雑誌『密室』の執筆者は、白馬会原町洋画研究所での田中恭吉、藤森静雄、大槻憲二らの交友を核にして、文学と美術に関心があった東京美術学校の学生たちの交流が広がり、藤森静雄、田中恭吉が牽引役を果たしながら誌面をつくっていったといえるだろう¹⁾。

三木哲夫「『ホクト』・『密室』・『月映』の周辺」（図録『竹久夢二とその周辺』和歌山県立近代美術館・宮城県美術館編、1988年10月）は、「『密室』に参加した同人は、故人であった香山を除き十二名。色分けをすれば、明治四十四年に創刊した『ホクト』同人の田中、藤森、大槻、田中二郎、久本の五名に、白馬会原町洋画研究所時代からの仲間の土岡、池内、三並の三名と

河井、池上、恩地、清宮の四名が結び付いたもので、基本的には明治四十三年に白馬会原町洋画研究所で学んだ仲間たちの同窓会的結合の中から生まれた回覧雑誌であったと言えよう」と指摘している。

表現の媒体としては、一部しかない回覧雑誌ではあり、表現史の表舞台に公然と現れ出たわけではないが、『密室』には見逃せないいくつか重要な特徴が見られる。まず、アカデミズムから意識的に独立した表現をめざしたという点である。井上芳子は、「田中恭吉「創始のひらめき」」（和歌山県立近代美術館、『田中恭吉展図録』2000年4月）で、1911年4月、坂井犀水が『美術新報』に掲載した「小展览会論」で、モザイクやアブサント会、赤薔会、紅緑会、雑草会などの名をあげて、「少数同趣味の作家による展览会の必要」を説き、「美術学校の生徒たちを中心に多くの小グループが結成され、同人誌や展览会の活動がいくつも生まれていた」ことを指摘し、『密室』もそうした流れの中に生まれたと考えている。もう一つは、文学と美術の交流を誌面に表現しようとした点である。特に、田中恭吉は短歌や詩、小品文と同じモチーフで、絵画作品を制作し、言語による想像世界の自立的表現が触媒となって、絵画、版画に写実から離脱した幻想的なモチーフが導入された。さらに、無意識が表現の根拠として注目される。無意識によって内面が二重化され、そのことが、内面＝自己という近代の認識装置における主体のとらえ方を揺さぶることになる。無意識は内面の他者性を示すものとして、社会に開かれる可能性を持っており、その点が、象徴主義とモダニズムの接続において重要な意味を持つことになった。回覧雑誌『密室』全体の表現分析については、すでに書いたことがあるが、小稿では、象徴主義とモダニズムの接点という問題を中心に考察をすすめた²⁾。

2. 無意識という根拠

第6号に寄稿された恩地孝四郎のエッセイ「自己について」は、回覧雑誌『密室』の表現が、一つの転機をむかえる大きなきっかけを作る内容を持っていた。恩地は、表現の根拠として無意識の領域に注目したのである。恩地は、「隠れて、未だ私の意識に上らない自分」の重要性について、次のように語っている。

げにげに私たちの知ることは小さい。

そうして私は知らない自分を思はねばならなかつた。

隠れて、未だ私の意識に上らない自分。又は経験とならない自分或は、自然のなかにありて未だ自らの得ないもの。

そう感じ、考へたことによつて私はどんなに大きな平安を得たことだろふ。

こうした、意識の中の未知の自己に注目する発想は、恩地にのみ見出されるものではなかつた。たとえば、恩地とほとんど同じ時期、1913年10月の手記に、三富朽葉は、「私が象徴といふ時、抽象的、非現実的を意味するものでは更でない。無意識界よりわが感性への、未だ言語にのほつてゐない消息、反映、照応、流動、即ちあらゆる濃い現実の祈願を言ふのである」と記している。三富の記述には、リアリズムを暗黙の裡に優位にあると前提してしまう発想についての

批判がこめられている。言語化されない無意識の領域こそが「現実」であるという、一種の意図的な転倒を、三富は試みているのである。こうした発想のルーツは、明確な主客の分離を批判する象徴主義の思想にあると見てよいだろう。

明治末から大正初期にかけて、フロイトの思想は徐々に知られつつあったが、無意識への注目も、もう少し別の源流を想定することができる。ルーツの一つが、北村透谷の心の二層化の発想である。「各人心宮内の秘宮」（1892年9月「平和」第6号）で、透谷は、「心に宮あり。宮の奥に他の秘宮あり、その第一の宮には人の来り観る事を許せども、その秘宮には各人之に鑰して容易に人を近かしめず、その第一の宮に於て人はその処世の道を講じ、其希望、其生命の表白をなせど、第二の秘宮は常に沈冥にして無言、盖世の大詩人をも之に突入するを得せしめず」と記している。「第二の秘宮」とは、社会や現実に戻元できない心の領域のことを意味している。それは虚構の拠点であるが、現実への従属を前提とする発想の外部に立つことを可能にしているのである³⁾。

綱島梁川の神秘体験の記述や、モーリス・メーテルリンクが『智恵と運命』で展開した思想も、社会や現実に戻元できない心の領域を、無意識として設定している。メーテルリンクの内的生活という概念は、上田敏や武者小路実篤に受容されている。メーテルリンクの『智恵と運命』（大谷繞石訳、1913年12月、南北社）には、「我々が譲り受けて居る無意識の量は万人同一である。然しその無意識は半ば尋常な意識の境界以内に在り、半ばは境界以外に在る」という記述が見られる。メーテルリンクは、個人の無意識と、宇宙の無意識の照応についてもふれているが、無意識は閉じられた閉鎖空間として想定されているのではない。個人の外部の普遍性と、無意識は照応すると考えられている⁴⁾。メーテルリンクは、「宇宙」という概念を使っているが、武者小路実篤や恩地孝四郎は、「自然」という概念を使っている。個を超越する普遍性と、個人の内部の未知の領域、無意識が照応するという発想は、象徴主義にも見られる。

たとえば、ステファヌ・マラルメは、ブルーストラの若い世代から、自らの難解さを批判されたことへの応答として、1896年9月号の『白色評論』に掲載された「文芸の中にある神秘」（1989年2月、筑摩書房版『マラルメ全集 II』所収、松室三郎訳）という文章を書いている。その中で、マラルメは、「万人の心底には隠密な何ものかが存在するにちがいない。私は、閉ざされ隠されているという意味で難解なこの何ものかの存在を断乎として信ずる。それは最大多数の普通人の中に宿っているのだ」と記している。「万人の心底には隠密な何ものかが存在している」ということは、社会にたやすく還元されない心の領域を想定することであるが、同時にそれは、「最大多数の普通人の中に宿っている」という点では普遍的なものなのだ。伝達不能のものの普遍的表現ということが、マラルメのアポリアであり、象徴主義の哲学の本質なのである。象徴主義の思想がよって立つ虚の地点に、与えられた名前の一つが無意識なのであった。内面の深部に未知の神秘を見出そうとする象徴主義的な発想は、そこに普遍性を付与したために、内面を外部世界に再度関連づけるという思想的課題を担わせられることにもなったのである。

3. 写実からの離脱、幻想性の自立

無意識の導入によって、写実からの離脱の一つの根拠が与えられ、回覧雑誌『密室』におけ



図2 田中恭吉《白昼のなまけもの》

眼を閉ぢる。

御覧。真青な裸人形が真赤な世界におどりつづける。

それは白昼のなまけものだ。そしお前の姿だ。

真青な、なまけものはすぐになまけて真白な壁に凭る。

静だ。

投げだしたからだに、こころに、まつはる日ざしは、

なまめかしくくすぐったい。

(詩「更けてゆく白昼」部分)

現実と想像世界の分裂をとらえた詩に対して、ペン画《白昼のなまけもの》は、幻想世界の自画像そのものを表現している。現実世界では、さまざまな拘束にとらわれているが、想像世界では、そうした拘束から解放された不逞な自画像が、リアリズムではありえない色彩によって描き出されている。人物が緑で、空が赤という奔放な色彩は、描かれたイメージを写実の鎖から解放し、想像的な比喩として意味の二重性を表現に与えることになる。

香山小鳥の影響を受けて、制作された木版画でも、表現の二重性の問題を見出すことができる。木版画《病める夕》(『密室』8号、図3参照)では、《病める夕べ》と表記)には、異形の物体が空に浮遊しているが、田中恭吉は、山本俊一宛書簡(1914年10月6日付)で、「冬の夕ぐれをつめたい空とその黄いろの中に震へてゐる(といふより木枯しの中の)檜の若い苗の戦ぎ」ととらえたもので、「この叙景の中に私のあのころの病、並に病的な心を織りこめてみたのです」と説明している、写された風景が「病的な心」の表現であるという二重性を持たされているのである。創作版画と詩歌の雑誌『月映』の公刊に向けて、田中はさらに、幻想的な木版画の制作に向かった。



図3 田中恭吉《病める夕》

恩地孝四郎のペン画《LA POT NOIR》（『密室』6号、LAは誤綴で、本来はLEである。図4参照）は、抽象への志向を見せている。壺と女性の像が、分割された画面に表現されている。対象を再配置するという構成的なモチーフとともにキュビズムからの暗示も感じられる。

恩地は、『月映』では、《抒情》と題されたシリーズの木版画を発表するが、抽象性はさらに高まる。形象や色彩、線の表現そのものに絵画性の本質を見出そうとするのが、モダニズムの特質であるとするれば、恩地の絵画は、その方向に向かっていくと見なすこともできるだろう。しかし、《抒情》という表題は、主観性、内面の表現を暗示している。



図4 恩地孝四郎《LA POT NOIR》

恩地や田中は、表現の根拠として、未知の内面を選択することによって、写像、すなわち外部世界の描写という段階を省略して内面を直接イメージ化するという表現の方向へ進んだ。イメージそのものの自立的表現は、抒情的表現の根拠である自己の内面を切断するモダニズムへの移行の可能性をはらんでいた。内面を表現するということは、当時の、芸術表現についての共通理解となりつつあったが、恩地や田中は、無意識による意識の複層化によって、内面を表現するという近代芸術の公理を転倒する役割を担うことになったといえるだろう。そこに、象徴主義とモダニズムのパラドクサルな接続面を見出すことができるのである。

4. 内面の表現とその転倒

田中恭吉は、「冬日照る櫟林にて」（『密室』8号）というエッセイで、「革命をするなら 外面的にまづ初めないで づいぶん根をもった 底痛みのする革命。腫物にしてみれば骨の底からうづく腫物。」と書き記している。初期版画の換喩的表現を通過したあと、田中はイメージそのものの表現が暗喩を構成するような境地に進むことになる。大槻憲二は、田中恭吉の遺作集のために準備され、1915年末から1916年初頭にかけたの時期に執筆されたと推定される「田中恭吉小伝」（1997年3月、『田中恭吉作品集』玲風書房、所収）で、田中恭吉の表現について、「彼は外界を自然を深く見てゆく画家ではなかった。寧ろ外界に自己の光を投射してそれを再び内に取り入れて己の芸術とする人であった。彼は太陽の如く自ら光る一つの物体であった。外界を見たと思ふとき、それは自己の光に色づけられたる外界を見たのであった。鏡の内に自らの姿を見てゐたのであった。客観世界をとり入れるとき彼の芸術はあまり成功した事がなかった。彼は寧ろ自己の光そのものを直ちに画布の上に直射すべきであった。そうして晩年それに到達した」と書いている。大概の「自己の光そのものを直ちに画布の上に直射すべきであった」という言い方は、まさに象徴主義の核心をついたものである。同時代の思想史にも、こうした発想を見出すことができる。

和辻哲郎は、『ニイチェ研究』（1913年10月、内田老鶴圃）で、ニーチェについての考察の文

脈ではあるが、「心象も比喻も意欲されることなく自から現われて来る。その心象や比喻が「何を意味するか」というごとき事は考えられていない。それは最も直接的な内生活の表現なのである。物が自ら直接に現われきたって、生命の本質を示してくれたのである」と述べている。内生活の直接的な表現ということは、芸術表現が写実から離脱する際の理論的根拠を与えることになった。絵画において、色彩や形や線の表現が、写実、すなわち現実世界の再現という条件を必要としなくてよいということは、絵画の純粹性そのものを追究するということを主題として浮上させることになった。

ここで、芸術が自己の表現であるという主張に含まれる逆説について見届けるために、自己、内面の表現としての芸術という考え方が議論を呼んだ、いわゆる「絵画の約束」論争についてふれておきたい。1912年6月の『中央公論』掲載の「画界近事」という文章で、木下杢太郎は、山脇信徳の個展を批評した。木下は、「私は元より感激といふものを、高く評価するものではあるけれども、この感激を自覚し、巧みな手練を以て、よく理解されたる絵画の約束の下に発表されたならば、更にいい事であらうと思ふ」と指摘した、山脇は、同年の『白樺』9月号に発表した「断片」で、絵画は血圧計の曲線ではないと言った杢太郎に対して、「私達の官能世界は直ちに内面氣息であつて絵画は即ち其鼓動脈搏に過ぎない。私は更らに絵画とは人格であつて技術以上であると云ひたい」と反論した。内面の表現としての芸術という点で、両者は対立しているのではない。「絵画の約束」という木下杢太郎の言葉は、論争の時点では意識されていなかったかもしれないが、絵画表現の様式のパラダイムの存在を暗示するものであった。この論争に隠されていた真に重要な主題は、内面の直接的表現という象徴主義的な思想は、絵画表現のパラダイムの更新につながる可能性があるという問題であった。

山脇が「絵画とは人格」だと言っているのは、ルイス・ハインドの後期印象派論の影響を受けたものと思われる⁵⁾。たとえば、1912年1月の『白樺』に掲載された柳宗悦の「革命の画家」は、「自己の人生、生命を離れてそこには何等の真理もなく美もない。従つて美とは芸術の目標に非ずして、自己の表現こそは其目的である。美とは只其表現に伴ふ必然の開発に過ぎない。然も芸術が人生の厳肅なる全存在の表現たる限りそは常に真にして美である」と記している。人格 (personality) の表現を芸術の根拠としたのは、ルイス・ハインドの議論であった。人格の真実さえあれば、万事よしとされるというような問題の矮小化が生じる可能性もあったが、柳は、「若し吾々にして事象の奥底に入り、其内生命に追迫するならば、吾々は表現派の人として立たざるを得ないのである」とも指摘しており、「内生命」を重視すれば、「表現派」的な斬新な表現に向かわざるを得ないという、絵画の約束の更新の問題にもふれている。

小稿では、「絵画の約束」論争の細部に立ち入るつもりはないが、木下杢太郎は、内面の表現という近代芸術の公理を客観的にどうとらえるかという問題を提起していたということに留意しておきたい。論争後に書いた「洋画に於ける非自然主義的傾向」(上・1913年2月『美術新報』、中・1913年3月同前、下・1913年6月同前、『印象派以後』1916年10月、日本美術学院、所収)で、木下杢太郎は、論争の問題点を反芻するような記述を残している。まず、ルイス・ハインドを引用しつつ、内心の表現としての芸術について、次のように記している。

「芸術の目的は表現にあるが決して美にあるのではない。表現先づ必然に生じて然る後美或

は生ずるのである。表現である。故に亦必ず装飾的であり、感情的であるけれども、而も芸術は生活の感情的発表を以て全部とするのではない。人格の発表である。故に彼等は外象の感じを表現しようと思つたがその外象の摹倣をしようとしたのではない（ハインド）

此に於て芸術は画面の技巧から離れて内心の問題となつた、^{なんとすれば}何者 表現そのものは単に表現であつて何等の価値もない。価値は表現する主体を俟つて始めて生ずるものである。

「画面の技巧」は、表現の結果であつて、重要なのは「内心」の問題であることが確認される。さらに、木下杢太郎は、カンディンスキーの著書『芸術中の精神的要素』や雑誌『青騎士』での活躍にふれながら、「自然主義を脱却して、新に自己内心の要求に慊える抽象的且永久的なる新芸術の起す可きを宣教して居る」、「此人心を自覚的に動かすと云ふ事が実に色彩諧調の基礎であつて、之を内心要求の原理と名称する」といったエッセンスを紹介しながら、「即ち外象（形の調和に伴奏する要素）の選択は亦「自覚して人心を働かす」と云ふ根本義に依つて決すべきであつて、実に亦「内心要求の原理」に従ふ可きである」というカンディンスキーの議論の核心にふれている。「内心要求の原理」に従えば、リアリズムの拘束にとられる必要はないというのである。カンディンスキーを紹介した後、木下杢太郎は、主観と客観の相関という観点から現代美術の展開を整理し、「表現主義」にふれ、次のようなまとめの記述を書き記している。

吾々は物心の差別を撤し、且自他の概観で分つことの出来ない生の渾沌である。芸術及び百般の人間生活は其機能である。其動的相である。かく観ずれば芸術が一つの纏つた対象である必要がなくなる。そこで山脇信徳氏などの云ふやうに芸術は他人の為めでも、芸術そのもの、為めでもなく、自己の為めであると云ふことになる。然し自己の為めと云ふは比較的概念である。何の為めでもない生動そのものである。兎に角かう云ふ風な考へ方が出来る。そして亦かう云ふ考へ方で出来てゐる芸術乃至それへの努力が今到る処で見られるやうになつた。

「絵画の約束」論争での山脇信徳の発言が再検討され、人間の生そのものが渾沌であるとすれば、主客を明確に分かとうとすることは不可能で、表現が「自己の為」だという山脇の論理も了解できる。しかし、山脇の言う「自己」も相対的なもので、本来は、あらゆる効用を超越した「生動」そのもののことだと、木下は指摘する。「絵画の約束」論争では、武者小路実篤に対して、木下杢太郎は、「自己」の精密な定義を求め、「御返事二通 一、再び無車に与ふ」（1912年1月、『白樺』）で、自らその細目を提示して見せたが、ここでは、自己は「生動」そのものとされる。主客の渾沌としての「生動」そのものが、他者に開かれる論理を要求されるとき、モダニズムの論理がはじめて必要となることを、木下は予感していただろうか。木下は、論争当時は懐疑的であったかもしれないが、この時点では、立体派や表現主義といった印象派以後の現代美術の展開に対して肯定的である。

無意識を自己の表現の根拠とした恩地孝四郎や田中恭吉も、木下杢太郎と同様の問題意識を共有していたのである。生そのものの表現とは、象徴主義の哲学にかかわるが、それがカンディンスキーのように抽象や即興への志向を生み出し、モダニズムへの転換が生じるのである⁶⁾。

5. 恩地孝四郎の抒情画

内的表現が、抽象表現にいたる事例を、『密室』『月映』以降の恩地孝四郎の画業から取り上げてみよう。1918年6月の『感情』20号は、萩原朔太郎、室生犀星の提案で恩地孝四郎抒情画特集を組んでいる。抒情画という概念がいつ成立したかは確定できないが、1917年8月に、金沢で、竹久夢二が「夢二抒情小品展」を、翌年4月には京都で、「竹久夢二抒情画展覧会」を開催しており、夢二調の感傷性を連想させる言葉である。恩地は、『月映』時代の版画にも、『抒情』という表題をつけている。夢二的な作品が連想されるのを知りつつ、その抒情性とはまったく対極にある抽象性を意図的に表現している可能性がある。もう一つは、カンディンスキーの《Lyrisches》(英語ではLyricalとなる・図8参照)という1911年制作の作品があり、図版として日本に紹介されていることに影響された可能性がある。この作品は抽象的ではあるが、馬と騎手が描かれていることがわかる。この絵は、『青騎士』(1912年)に掲載されたフランツ・マルクの「二枚の絵」というエッセイで紹介されている。小杉未醒の滞欧記である『画筆の跡』(1914年5月、日本美術学院)に、《Lyrisches》という題で図版として収録されている。また、木下玄太郎『印象派以後』(1916年10月、日本美術学院)にも、《騎手》という題で図版として掲載されている。恩地は、具象物を残しながら、徐々に抽象に移行していったカンディンスキーに自分を重ねていた可能性もあるかもしれない。



図5 恩地孝四郎《消される生体》

『感情』20号の恩地の抒情画は、たとえば女体など具体的対象の部分が取り入れられていることがわかるものもあるが、『消される生体』(図5参照)のように鉱物の結晶体のように抽象化された形象を描いたものもある。《消される生体》には、「私はそれを見た、恐ろしいものを見たと思つた、一つの生体が僅か数呼吸のみで地に埋められると、悪習や欠陥や弱少や、その下に斃れる生体。それが胸のうちにざつくりつかへる。」という文章が付されている。同号に掲載した「抒情画について」という解説文では、モチーフを説明して、恩地は次のように書いている。

あらゆるものが生気を以て迫る。快美以上の美を以てかがやく。それらの力が私の生活を緊密にする。心の底から衝いて来る。感情の全体を一連の振動体とする。心が手に流れ、手が紙を走る。そうした所に私の抒情画が成り立つ。そこに作画の基因がある。元来作者がその感情を叙するに当つて、他の事象や形態を仮る方式もまた好果はあり得るが、その方式に於ては、その仮物について観者の持つ経験や、偏愛やによる説感や誤解を起させ易く、適確に作因と作果を受容さすのを妨げる憂がある。作者には観者の誤受は痛苦であり不快を呼ぶ。それはむしろ感じてくれない方がいいと思はせる程度だ。自分のうちから移したものを、誤りなく手渡ししたいのは作者の作についての愛着だ。ましてこれらの画については理解に潜入するべきでなく共感に趨かなければならない。理解は寧ろ忌む。芸

術は理解よりも流通を崇ぶ。それらの素因は観者と作者の各個の充実感にある。何れにそれが欠くとも相互の流通は生れない。理解は観者にも又作品にも充実さが欠けても成り立ち得るが、共歓はその様な状態では全然不可能か、あり得ても又拗曲される。芸術品による共歓は美しい。流通する所には二つの生存が美しくされる。美しさが乗加せられる。作画に本来自己の充足を内的交情の欲求からせられるが、その発表は一つの正しい希望をこの共存の欣びに保つものである。自分の解れたものを正しく卒直に伝へたい願望が、激しくされた対者への愛執が、画中の形象の解釈による同感と、形姿や現象に対する各人の嗜好から出る偏愛を、対者の心から破碎し去らふとする、かかる画式に私を致した。

たいへん興味深いことが記されている。まず、「感情の全体を一連の振動体とする。心が手に流れ、手が紙を走る。そうした所に私の抒情画が成り立つ」と恩地は記しているが、こうした手法は、シュルレアリスムの自動筆記を連想させる即興的なものだと考えられる。また、「他の事象や形態を仮る方式」は、鑑賞者の経験などから誤解を招きやすいのでとらないとしている。「理解」より「流通」「共歓」を求めると言い、鑑賞者による画中の形象についての解釈や、嗜好からくる偏愛を「破碎」したいと、恩地は書いている。真に内発的な表現は、写実から離脱し、観念的な暗示も必要とせず、既成の絵画の約束を「破碎」するものだということが語られているのである。

着想がわいてくるのは、内面世界からであるが、恩地は、かつて「自己について」（『密室』6号）で書き記したように、創造の根柢が未知なる自己の領域に深くかかわっていると認識している。自己表現が他者に開かれているという構造について、恩地は次のように指摘している。

自分は自分一個の趣味に依るのではなく、一時の興味に泛ぶのではなく、私の内の広汎なものに生かされて作画する。このことは私に信を保たせる。凡そ創作は他愛に生きやふとする欲求と自身の生活を高め深めやふとする念願の、又基因であり結果だ。その感情から私の抒情画が引き出て来る。純粹に之らの作は内部から発生する。或は錯綜する形体を画布に試み或は物体の諸象を一平面に企て、或は諸事象を絵画に行はふとする如きと全く異なる欲求から作画する。明らかにかかる画の価値は作時の生気の密度に懸つてゐる。そこの作者の混りない苦みと悦びがある。私はいま自分の力を試すのではない。人々のうちに私の作を置き、私のものから取れるものは取つてくれと人々に送るのだ。

「私の内の広汎なものに生かされて作画する」と恩地は言うが、その中には、無意識の領域の他者性もふくまれている。木下空太郎の言葉を借りれば、主客の渾沌をふくむ「生動」そのものの表現を、恩地はめざしている。「抒情画」は内部から生まれるものであるが、物体を写したり、再構成したりすることではないし、事象を再現しようとするものでもない。作品は「人々のうち」に置かれ、他者に委ねられるのだ。恩地の抒情画は、内面そのものの表現という象徴主義的発想が、写実を離れた抽象表現に達し、モダニズムを内包するさまを如実に伝えてくれる。それは、前節でふれた、「絵画の約束」論争以後の木下空太郎の思考にも通じるものをもっている。

6. 伝統とモダニズム

恩地、田中、藤森以外の『密室』の絵画作品は、取り立てて言及するものはないと、これまで思ってきたが、コマ絵的作品の略筆、省筆のあり方に、無意識のモダニズムの萌芽があるのではないかと思ひ直すようになった。たとえば、久本信男の《太陽》（『密室』2号、図6参照）は、海辺の太陽を描いた彩色画であるが、思いきった省筆に特色がある。田中二郎の《無題》（『密室』6号、図7参照）は、電柱と郊外風景描いたと思われ、稚拙に見えるが、省筆の極限を意図的に試みていると考えることもできる。彼等に影響を与えていた竹久夢二のコマ絵では、省筆がごく自然に試みられている。略画には近世からの伝統があつて、たとえば、葛飾北斎の『画道独稽古』や歙形蕙斎の『蕙斎略画式』が略筆画のよく知られた指南書である。明治になつても読まれており、正岡子規は、この二書を所持して、影響を受けている⁷⁾。小杉未醒は、「木版漫画」と自ら呼んだ略筆画をたくさん残している。大正初年の『ホトトギス』のコマ絵には、大胆な略筆の試みが見られるが、津田青楓のものに特色がある。未醒や青楓は、近世の略筆画の伝統を近代に再帰させようとしているのだが、結果的にその表現に斬新さを感じとれるのである。

小杉未醒は、略画の伝統と、カンディンスキーの抽象画に関連を見出している。欧州滞在中の経験を記した『画筆の跡』（1914年5月、日本美術学院）所収の「附記 挿画に就て」の中で、未醒は、カンディンスキーの抽象絵画を見た経験について、次のように記している。

ミュンヘンで見たのは、日本紙の如き紙へ、生の赤、緑、青等で縦横に線を引き廻し、物の形ちの分るのは中央部に馬の如きものを認めるに過ぎなかつた。（中略）

此の種のものに対する時、我々は丸きりの初対面ではないやうに感じられる、即ち我々に日本画の略筆の興味の了解がある為である。



図6 久本信男《太陽》

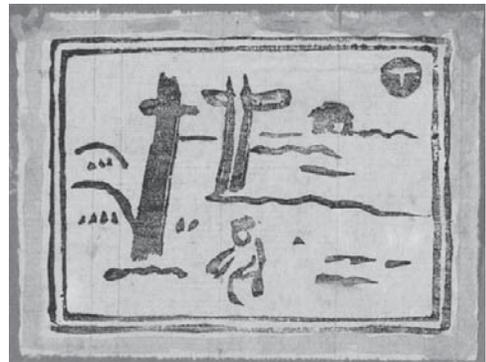


図7 田中二郎《無題》



図8 カンディンスキー《Lyrisches》

むろん、未醒は、日本画の略筆は、対象としての物の単純化で、カンディンスキーの抽象が思想の結果の表現であることをよく知っている。ただ、西洋の前衛が、日本の伝統によって類推されていることはたいへんおもしろい。伝統の略筆を極めれば、モダニズムに通じる表現が生まれる可能性があるということを示しているからである。一見、モダニズムとは無縁のものにモダニズムを見出すことができるのだ。未醒の発言を補助線にして、もう一度、久本信男の《太陽》や、田中二郎の《無題》を眺めれば、モダンな感覚が生きているようにも見えてくる。

7. 『密室』の人々は前衛か

シダ・シャピロ『画家たちの社会史』（荒井信一訳、1984年10月、三省堂）は、前衛画家の社会史的研究である。シャピロは、「一九〇〇年から一九二五年にかけての間に当時生きていた（中略）約八十人の、文句なしの西欧前衛派」を選び、「芸術に関するものであれ、それ以外に関するものであれ、画家たちの書いたものを、公刊非公刊のものを含めて、でき得る限り多く読み、とくにかれらの社会や、芸術や、観衆に対する態度を調べることで、一九〇〇年から第一次大戦後までの間の彼らの所在、生活様式、個人および集団のレヴェルでの活動を再現すること、かれらの態度を、同時代の社会集団や政治集団と比較すること」を作業課題とした。調査の結果、「前衛画家たちは人道主義者であり、国際主義者であり、芸術上の革命に対する——時として熱烈な——信奉者であり、芸術上の解放と社会的解放とが、何らかの形で、同時かつ相互依存的に達成され得ることを望んでいるユートピアンであった」という結論を導き出している。

では、『密室』の青年画家たちは、「前衛」と見なすことはできるだろうか。ある意味でボヘミアンを思わせる共同生活に近い生活様式、官製の美術教育からの逸脱、共通の思想表現の場としての雑誌の発行、支配的ではない木版画という表現様式の選択などの点は、回覧雑誌『密室』につどった青年画家たちが、「前衛」の萌芽である可能性を示しているように思う。『月映』終刊後、『密室』のメンバーは再結集して『内在』という雑誌を発行している。1921年7月に創刊され、1922年11月まで、14輯が発行された。編集・発行は田中二郎、同人は恩地孝四郎、大槻憲二、久本信男、藤森静雄を中心に交流のあった者が随時加わっている。『密室』の執筆陣が『内在』でも中心になっている。12号、13号、14号の表紙画には、故田中恭吉の《地上の幸福者》という絵が使われている。『内在』という雑誌名は、心の奥底の探求という、『密室』以来の志向が現れているように思われる。文学・美術・音楽・思想の交響をめざし、美術作品の直接販売の試みもしている。井上芳子は、「大正期の雑誌『月映』・『感情』・『内在』と恩地孝四郎」（1994年10月、図録『恩地孝四郎 色と形の詩人』所収）で、「恩地らは雑誌の刊行だけではなく、芸術の地位向上を目的に、出版事業や講演会をおこなうこと、そして活動の拠点となる芸術研究所を設立することなど、総合的な芸術運動も展開しようとしていた」と指摘している。回覧雑誌『密室』では、十分果たせなかった、芸術のジャンルを超えた交流と社会化の方向を模索することを一つの使命としていた雑誌であった。

回覧雑誌『密室』に集った青年画家たちが示している、文学との交流、無意識による内面の複層的な理解、写実からの離脱、内的表現の純粹化と表現のコンベンションの更新といった要素は、

象徴主義とモダニズムの接統面を明瞭に示すとともに、近代日本独自の「前衛」の第一歩の足跡を表しているといってもよいだろう⁸⁾。

注

1) 執筆者の略歴を列記しておく。

田中恭吉(1892～1915)和歌山県に生まれる。上京後、白馬会原町洋画研究所に通い、『密室』の同人らと相知る。明治44年、東京美術学校予備科西洋画家志望を再受験するが振るわず、日本画科志望へ転科を願い出て、入学する。回覧雑誌『ホクト』を創刊したり、竹久夢二の本に参加するなどの活動をする。回覧雑誌『密室』を企画、発行。病没した香山小鳥の影響で、恩地孝四郎、藤森静雄と共に自刻木版の制作に没頭し、私輯『月映』、公刊『月映』を刊行。肺結核のため、郷里で逝去。生前、萩原朔太郎から詩集『月に吠える』の挿絵を依頼されていたが、果たせず死去したため、遺作から恩地孝四郎が装幀し、出版した。

藤森静雄(1891～1943)福岡県久留米市に生まれる。白馬会原町洋画研究所に通い、田中恭吉、大概憲二らとの親交が始まる。東京美術学校予備科西洋画科志望に入学。回覧雑誌『ホクト』『密室』に参加し、田中恭吉と編集作業を分担する。大正3年、恭吉、恩地孝四郎とともに私輯『月映』、公刊『月映』を制作。

恩地孝四郎(1891～1955)東京府南豊島郡に生まれる。自宅近くに住んでいた竹久夢二に感化をうけ、東京美術学校予備科西洋画科志望に入学。久本信男、田中二郎、田中恭吉らと交流する。『密室』には第6号より参加。大正3年、恭吉、藤森静雄と自刻木版に熱中し、『月映』を制作。のちに「日本アブストラクト・アート・クラブ」を結成するなど、近現代の版画のパイオニアであるとともに、装本家として多くの仕事を遺し、高い評価を得ている。

香山小鳥(1892～1913)本名は藤禄。長野県に生まれる。明治45年、東京美術学校予備科彫刻科塑像志望に入学。恩地孝四郎や田中恭吉らと親しく交流する。東京美術学校を退学後、木版画彫師の第一人者、伊上凡骨に弟子入りして本格的に版画の技術を学びつつ、自刻木版の創作を試みるようになる。この自刻木版への興味が恭吉を通じて、恩地、藤森静雄に伝わり、『月映』創刊の誘因となった。なお、『密室』に掲載された作品は、小鳥の死後、恭吉によって紹介されたものである。

大概憲二(1891～1977)兵庫県に生まれる。上京後、白馬会原町洋画研究所で、田中恭吉、藤森静雄らと相知る。明治44年、東京美術学校予備科西洋画科志望に入学。恭吉らと回覧雑誌『ホクト』に続いて『密室』を発行し、主に文章を寄稿する。大正3年、文学に進路を変更し、東京美術学校を退学し、早稲田大学英文科に入学。小説や評論をさかんに執筆した。大学卒業後は鉄道省運輸局旅客課に勤務するかたわら、恩地らと月刊文芸美術音楽誌『内在』を創刊し、ウィリアム・モリスの評論などを翻訳紹介している。その後、文筆生活に入り、農民文学論者の立場からマルキシズム文学論批判の評論を発表。のちに、精神分析の立場に移り、長谷川天溪らと創立した東京精神分析研究所の所長となり、精神分析についての啓蒙的書物を多く刊行するなどの活動をした。

田中二郎(生没年未詳)。明治43年頃、白馬会原町洋画研究所で田中恭吉らと相知る。以後、回覧雑誌『ホクト』『密室』に参加。大正10年には恩地孝四郎らと内在社を結成し、月刊文芸美術音楽誌『内在』を創刊、編集に携わる。

河井清一(1891～1979)奈良市に生まれる。明治44年、東京美術学校予備科西洋画科志望に入学。『密室』の第1号と第2号に参加。在学中より、光風会展に出品をはじめ活躍。昭和54年に横浜で没するまで、光風会名誉会員、日展参与をつとめた。

久本信男(1889～1923)香川県に生まれる。白馬会原町洋画研究所に通い、田中恭吉、藤森静雄らと親しく交流した。東京美術学校予備科彫刻科塑像部志望に入学後、竹久夢二のもとで「久本DON」の名で活躍した。回覧雑誌『ホクト』『密室』に参加。月刊文芸美術音楽誌『内在』の創刊メンバーでもあっ

た。大正11年、萬鉄五郎らの円鳥会に作品を出品するも、同年11月香川県で没した。

土岡泉（1891～1958）福井県に生まれる。上京後、白馬会原町洋画研究所に通い、明治44年、東京美術学校予備科日本画科志望に入学。田中恭吉、大槻憲二と同じ下宿に住むなど親しく交流し、『密室』に参加した。卒業後は花鳥画家を志し、鳥類の研究、写生に打ち込み、『鳥類写生図譜』を刊行。雅号は春郊（しゅんこう）。

池上滯標（本名、生没年未詳）。大正2年から『密室』に参加し、第5号、第7号、第9号に散文、詩、翻訳、曲譜を発表している。楽譜「暗の笑」は田中恭吉の詩に滯標が曲をつけた楽譜。なお、『密室』第2号には恭吉の絵画《暗の笑》が発表されている。『密室』第9号にも同じく恭吉の詩と滯標の曲の楽譜が掲載された。

三並花弟（生没年未詳）本名は俊。明治43年、白馬会原町洋画研究所に入り、田中恭吉、藤森静雄らと相知る。太平洋画会研究所に学び、第1回光風会展のほか、展覧会に絵画を出品。萬鉄五郎や岸田劉生とともに雑草会を結成した。『密室』には第7号、第8号に参加。田中恭吉や清宮青鳥とともに、雑誌『少年界』『少女界』に挿絵や戯曲を発表した。大正元年9月のフェウザン会創立時の中心メンバーでもあった。

清宮青鳥。経歴、その他から清宮彬（せいみや・ひとし 1886～1969）であると見なされている。広島市に生まれる。白馬会葵橋洋画研究所に学び、岸田劉生と知り合う。斎藤与里、岸田劉生らとフェウザン会を結成し、展覧会に作品を出品した。田中恭吉や三並花弟とともに雑誌『少年界』『少女界』に多数の作品を寄稿している。『密室』には第9号にのみ参加し、『梅幸の葛城太夫』を発表している。大正4年、草土社の結成に参加。ポスター、本の装幀などの分野で活躍し、また、本格的に木版画を制作し、日本版画家協会の創立会員にもなった。

- 2) 木股知史「回覧雑誌『密室』と無意識の領域」（『甲南大学人間科学研究所紀要』、第10号、2009年3月）を参照されたい。また基礎研究については、木股知史編『近代日本文学・美術研究資料回覧雑誌『密室』翻刻Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ』（甲南大学文学部木股知史研究室、2009年3月）、木股知史編・著『回覧雑誌『密室』解説』（甲南大学文学部木股知史研究室、2009年3月）を参照されたい。
- 3) 三富朽葉の手記の引用は、増田篤夫編『三富朽葉詩集』（1926年10月、第一書房）によった。北村透谷の位置づけについては、木股知史編『近代日本の象徴主義』（2004年3月、おうふう）所収「心の深淵 北村透谷」の項、および木股知史「北村透谷と山路愛山 人生相渉論争」（上田博・瀧本和成編『明治文芸館Ⅱ 国会開設期の文学 浪漫主義の幕開け』2002年10月、嵯峨野書院）を参照されたい。
- 4) メーテルリンクと武者小路実篤の関係については、木股知史「回覧雑誌『密室』と無意識の領域」（『甲南大学人間科学研究所紀要』、第10号、2009年3月）を参照されたい。
- 5) ルイス・ハインドの原著は、C.Lewis Hind, *The Post Impressionists*, London: Methuen & Co. LTD. New York: George H. Doran Company, 1910. 『現代の洋画』第17号別冊（1913年8月）に木村莊八による全訳が掲載されている。
- 6) カンディンスキーの受容については、井尻樂「カンディンスキー受容初期の考察——1912／大正元年頃の内と外」（2007年3月、「京都産業大学論集人文科学系列」36号）が詳しい。
- 7) 正岡子規の略筆画への関心については、拙稿「正岡子規の画文共鳴」（2010年11月、『国文学解釈と鑑賞』）を参照されたい。小杉未醒については、拙著『画文共鳴 『みだれ髪』から『月に吠える』へ』（2008年1月、岩波書店）「第七章 画家詩人竹久夢二」、および、拙稿「コマ絵、漫画、俳画——藤本寿彦氏の『画文共鳴『みだれ髪』から『月に吠える』へ』書評への批判」（2010年3月、『甲南大学紀要文学編』160号）を参照されたい。
- 8) マルカム・ブラッドベリとジェイムズ・マクファーレンが編んだ、モダニズム研究の古典であるペンギンブックス、ベリカン版の *Modernism 1890-1930*. Penguin Books. 1986 所収の「モダニズムの名称と本質」（橋本雄一訳、『モダニズムⅠ』、1990年5月、鳳書房）は、モダニズムを規定して、「社会の現実と因果関係についての慣習的観念の破壊、個性の完全性についての伝統的観念の崩壊、言語の公共的観

念が信じられなくなって、すべてのリアリティが主観的虚構となるときに起こる言語的混乱の結果として派生する芸術である」と記している。ブラッドベリ、マクファーレンは、「前提に与えられた現実の世界から逃げだして創造することの意義、主観的な精神の働きやリズムと一致する時間と重なる歴史の時間、明晰なイメージ、あるいは連続する物語に反する虚構の秩序の追求、複数認識と多数の生命、実体のない現実への信頼など、これらのきわめて重要な概念は第一次大戦よりはるか以前に形成されて、芸術創造の複合体となり、十九世紀の象徴主義と自然主義が交差し、混合したころに存在していた」として、モダニズムの源流に象徴主義を数え上げている。アーリーモダニズムという概念によって、象徴主義も包摂する形でモダニズムの源流が1910年代に生まれていたとする見方は、次の二著に示されている。

Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916*. Oxford University Press, 1994.

Jean-Michael Rabate, *1913: The Cradle of Modernism*. Wiley-Blackwell, 2007

付記

『密室』関連の図版は、和歌山県立近代美術館の提供によるものである。記して感謝の意を表したい。カンディンスキーの《Lyrisches》は、小杉未醒『画筆の跡』（1914年5月、日本美術学院）所収のものによった。