

瑛九は現実をいかに捉えようとしたか

大谷 省吾

こんにちは、大谷です。どうぞよろしくお願ひいたします。さきほどご紹介いただきました通り、私は1930年代から40年代にかけての、日本の前衛美術のことを勉強しています。ちょうど1年前に、私の勤めている東京国立近代美術館で、瑛九についての小さな展覧会を開きまして、その講演会を加藤さんがわざわざ聞きに来てくださいました。それで今日のシンポジウムにお声がけいただいたのですが、シンポジウムの3つの柱が吉原治良と瀧口修造と瑛九だと聞きまして、最初、私は、これはあまり今まで聞いたことのない取り合わせだなあと思いました。でも話を伺うと、昨年のシンポジウムの続きで、戦後の3つの重要な前衛グループである具体と実験工房とデモクラート、この3つの中心人物について、戦前まで遡って、それぞれの問題意識を比較考察するのだ、と聞きまして、なるほどと思った次第です。それじゃあ自分はどのような話題提供をするのがよいかと考えたのですが、さきほどお話ししたとおり、この3人はそれぞれたいへん重要な人物なのですけれども、この3人をセットで、とくに戦前の活動についてまとめて論じるというのは、これまでなかったのではないかなと思うのですね。けれども、まったく接点がなかったのかというと、そんなことはありません。その交流を示すものとして、まず一通の手紙をご紹介したいと思います。

(スライド)「瑛九 1935-1937 間の中で「リアル」をさがす」展チラシ

これは、昨年私の企画した展覧会のチラシです。実は東京国立近代美術館では、5年前の2012年に、瑛九の友達の画家だった山田光春という人の息子さんから、瑛九に関する作品と資料をまとめて收藏させていただきました。この展覧会は、そのお披露目だったわけです。

(スライド) 瑛九と山田光春

山田光春は瑛九より1歳年下で、愛知県出身ですが、東京美術学校を卒業したあと、中学校の先生として宮崎に赴任して、瑛九と名乗る前の杉田秀夫と知り合うわけです。そして仲良くなって、瑛九が1960年に死ぬまで交友が続きました。瑛九の没後には、この分厚い評伝を書いたことで知られています。この山田さんのところには、瑛九の作品だけでなく、瑛九から山田に宛てた手紙もたくさんあったのですが、その中に重要な一通がありました。

(スライド) 瑛九から山田光春への書簡 1936年3月9日

これですね。1936年3月9日の日付になっていますが、この1ヶ月後、

(スライド) 瑛九『眠りの理由』

1936年4月10日に、瑛九は『眠りの理由』というフォト・デッサン集を刊行し、同時に東京・銀座で個展を開いて、実質的な画壇デビューを果たします。実質的というのは、彼はそれ以前は、本名の杉田秀夫の名前で、写真と油絵をいったりきたりしながら模索していたのですが、あちこちの展覧会に油絵を応募しては落選するというのを続けていたのですね。それが、1936年のはじめにフォトグラムをたくさん作って上京して、画家の長谷川三郎と評論家の外山卯三郎に見せて、高い評価を得ます。それで二人のサポートを得て作品集の出版と個展の開催が決まって、そこで心機一転、「瑛九」というペンネームをそのときに付けたというわけです。

(スライド) 瑛九から山田光春への書簡 1936年3月9日

それで、さっきの手紙に戻りますけれども、この手紙はそんな画壇デビューを控えた彼が、これから

積極的にいろいろな活動を展開していこうという予定を、友達の山田に書き送ったものです。実をいうと、この手紙の中に、瀧口修造と、吉原治良、二人の名前が出てくるのです。本人の字だと読みづらいので、書き起こしてみると、こう書いてあります。

(スライド) 瑛九から山田光春への書簡 1936年3月9日(書き起こし)

これは、みなさんのお手元の資料にも載せてあります。なんと、瑛九は瀧口修造と映画を作ろうとしていたのです。それから、吉原治良と大阪で会ったという話も出てきます。

(スライド) 瑛九の旅程

この1936年のはじめの瑛九の動きを詳しく見てみると、目まぐるしく宮崎と東京の間を往復しています。そしてどうやら、この途中で、大阪に寄っていたようです。大阪には、豊藤勇という画家がいました。

(スライド) 豊藤勇《童貞女受胎》1936年

この画家は戦争で死んでしまって、今ではもうほとんど忘れられた存在ですが、ここ大阪は彼の地元ですから、もし彼について何か情報をお持ちの方は、ぜひ教えてください。この時期、豊藤は独立美術協会に出品して、シュルレアリスムに関心を持っていました。そして、彼の弟が宮崎で医者をしてながら趣味で絵を描いていた関係で、瑛九と知り合いだったのです。その関係で豊藤は瑛九と親しくなって、1935年の11月に宮崎を訪れて瑛九にシュルレアリスムのことをいろいろ吹き込んだようです。瑛九と吉原治良を結び付けたのも、この豊藤だったかもしれません(豊藤は関西学院で吉原の2年後輩にあたり、二人とも学内の絵画クラブ「弦月会」に所属していたということを、シンポジウム終了後に関西学院の関係の方からご教示いただきました)。あるいは、もちろん、瑛九のデビューをプロデュースした長谷川三郎は吉原と親しかったので、長谷川の紹介だった可能性もあります。

(スライド) 瑛九の旅程(2月と6月に吉原と会う)

このあとも、瑛九は東京で4月に個展を開いたあと、6月に大阪でも個展を開くのですが、そのときも吉原と会っているようです。

一方、瀧口との関係ですけれども、

(スライド) 瀧口修造とPCL

瀧口は今日では、詩人そして美術評論家として知られています。1930年にはこのブルトンの『超現実主義と絵画』を翻訳していますが、慶應義塾を1932年に卒業してからこの1936年まで、映画会社で働いていました。PCLというのはフォト・ケミカル・ラボラトリーの略で、のちに合併して東宝という今もある映画会社になります。瀧口はここで働いていたから、二人で映画を作る、という計画は、決して荒唐無稽なものではありませんでした。けれども残念ながら、これは実現しませんでした。なぜかという、

(スライド) 瀧口修造「自筆年譜」(『本の手帖』1969年8月号)

瀧口はちょうどこの年に胃潰瘍で倒れて、その後しばらく体調不良が続いて会社をやめてしまうのです。そして評論活動に専念していきます。だから、瀧口の体がもうちょっと丈夫だったら、二人のコラボレーションによる映画は実現していたかもしれないのですが、ダメでした。

でも、こういう話がいったんは持ち上がったということは、二人はこの1936年3月の時点で知り合っていたはず。そのきっかけが何だったか。これははっきりわかっていません。瑛九のデビューをプロデュースした長谷川三郎か外山卯三郎の紹介だった可能性が高いですが、他に接点として考えられるのは、写真雑誌『フォトタイムス』を刊行していたオリエンタル写真工業という会社ですね。『眠

りの理由』は、このオリエンタル写真工業から提供された印画紙で作られています。さらにさかのぼると、瑛九というのはまだ杉田秀夫を名乗っていた1930年頃に、このオリエンタル写真工業が運営していた写真学校で短期間学んでいたと言われていました。そして

(スライド) 杉田秀夫「フォトグラムの自由な制作のために」(『フォトタイムス』1930年8月号)

この『フォトタイムス』という雑誌にも、フォトグラムについて文章と作品を寄せたりしているのですね。この発表時期にご注目ください。1930年8月です。時期としてはかなり早いですね。そして一方、

(スライド) 瀧口修造「マン・レイ」(『フォトタイムス』1931年8月号)

瀧口修造もこの雑誌に何度も写真に関する評論を寄せています。とくにこのマン・レイの紹介文は重要ですね。ここには彼の「レイヨグラム」という、フォトグラムの一種の図版が紹介されています。

(スライド) 瀧口修造「マン・レイ」図版ページ

こんな感じです。たくさんありますね。けれども、この記事は、さきほどの瑛九がまだ杉田秀夫の名前で、この『フォトタイムス』にフォトグラムの記事を書いたから1年後のもので、瑛九はこの瀧口の文章に影響を受けたというわけではありません。瑛九のほうが早いのです。実際のところ、写真の業界では、すでに1920年代後半にはこのフォトグラムの技法というのは、紹介されていました。だから、瑛九が1936年になって『眠りの理由』というフォトグラムの作品集、瑛九自身はフォトグラムではなくてフォト・デッサンと呼びましたけれども、彼が写真の業界でこれを発表しても、きっと「何をいまさら」と思われて、たいして話題にならなかったと思います。これは光田さんも以前に指摘していますが(『昭和前期の美術界と写真作品』『昭和戦前期美術展覧会の研究』中央公論美術出版、2009年)、重要なのは、彼が美術というか絵画の文脈で、これを発表したという点にあります。フォト・デッサンという名前も、絵画の文脈に引き寄せようとする言い方ですよ。瑛九が成功したのは、そうした戦略によるところが大きいともいえます。よくよく考えてみると、1930年代半ばの時点で、絵画と写真の両方について同じウエイトで取り組んでいたアーティストというのは、ひじょうに稀有な存在です。これが1938年くらいになると、阿部芳文とか、他にも少しずつ出てくるのですが、瑛九は1936年ですから、それよりちょっと早い。彼が前衛美術の文脈で、写真を導入して登場したというのは、タイミング的にはひじょうに絶妙だったとってよいのではないかと思います。

(スライド) 瑛九『眠りの理由』

それではすこし具体的に、この瑛九のデビュー作『眠りの理由』について見ていきたいと思います。このフォト・デッサン集は、さきほども触れたとおり、1936年4月10日に刊行されました。これが表紙で、厚紙にフォト・デッサンが貼り付けられています。そしてこの表紙と裏表紙の間に、4ページの解説シートと、フォト・デッサンが10点、挟まれています。芸術学研究会という、外山卯三郎がやっていたところから、限定40部で刊行されました。限定40部とはいっても、中に入っているフォト・デッサンは綴じられているわけではなくて、バラのまま挟まっているだけなので、けっこう散逸してしまっています。いま、完全な10点セットで残っているのは、数えるほどしかありません。東京国立近代美術館にある山田光春旧蔵のセットと、吉原治良が持っていた、いま大阪市の近代美術館の準備室にあるセット、他に横浜美術館や、府中市美術館などにもありますが、有名な作品のわりには、意外なほど完全なものは少ないのです。

(スライド) フォト・デッサンをつくる瑛九

ところで、フォトグラムというのは、原理的には1点しか作れません。どういうことかということ、暗室の中で、印画紙の上に、直接モノを載せて、そこに光をあてて感光させて、光のあたったところが黒く、モノがのっていたところが白く残るという原理でできるものですから、ネガフィルムというのが存在しないわけです。だからひとつのイメージにつき1点しか作れないのですね。じゃあどうして『眠りの理由』は40部あるかということ、これはオリジナルのフォト・デッサンをいちどカメラで複写してネガを作って、そこから焼き増しをしているからです。それから、さきほどからフォトグラムとフォト・デッサンという、似たような言葉が混在していて、いったいどう違うのかと疑問に思われると思いますが、厳密にいうと、ちょっと複雑で、実は瑛九のフォト・デッサンというのは2種類あります。そのうちのひとつは、基本的にフォトグラムと原理は一緒なのですが、もうひとつは違うんですね。それについては、あとで紹介します。いま瑛九がフォト・デッサンを作っているところの写真をご覧いただいているのですが、このタイプのもは、基本、フォトグラムと同じ作り方です。ただし瑛九の場合は、彼なりに工夫しているところがありまして、ひとつは、自分で描いたデッサンを切り抜いて、それを型紙にしているところです。モホイ＝ナジとかマン・レイの作品では、素材として使われるのは、

(スライド) マン・レイの作例

こんなふうにはレースとかコップとか、櫛とかバネとか、いずれも身の回りにある具体的なモノです。

(スライド) フォト・デッサンをつくる瑛九

瑛九の場合は、それだけではなくて、こういう自分の手の痕跡が残るように、切り抜いたデッサンも使われるわけですね。手の痕跡という点でいうと、彼は光を当てる際に、懐中電灯の先をこのように細くしぼって、それを印画紙の上で動かすことによって、当てる光の強弱をつけて、一種「光で描く」ようなこともしています。また、一度光にあててからモノの位置をずらしてまた光をあてる多重露光など、いろいろな工夫をすることで、きわめて複雑で多層構造の画面空間を生み出すことに成功しています。

(スライド) 『眠りの理由』より「舞台の催眠」

それから作品によっては、カメラで撮影したネガフィルム、当時はガラス乾板ですね。そういうものも使っています。この作品では、ここの直角が見えるところ、ここにガラス乾板がそのまま使われています。写真をメタレヴェルで扱うというか、ひじょうに自由な表現ということができます。

それでは『眠りの理由』に収録されている10点を、具体的にご覧いただきましょう。

(スライド) 瑛九『眠りの理由』10点

はい。この10点です。この『眠りの理由』は、瑛九の実質的なデビュー作にして代表作ではあるのですが、実をいうと、よくわからないことがたくさんあります。まず10点の順番がわかりません。もともとバラバラに挟んであるだけだったで、最初どうだったのか、今となってはもうわからないのです。所蔵している美術館によって、順番の付け方はみんな違います。

それから最初は10点それぞれにも題名がついていたはずなのですが、これも今となってはわからなくなっています。私がいろいろ調べた結果、

(スライド) 『眠りの理由』より「舞台の催眠」「墜落の快感」

この2点だけ、題名をつきとめました。あとの8点は、いまだにわかりません。そしてもうひとつ、極めつけなことがあります。作品の向きなのですが、どっちが上で、どっちが下なのか、わからない

のです。これ、すごいでしょ。驚くべきことです。

実は、向きを判断する材料がないわけではありません。現存するセットのうちのいくつかには、作品の裏側に、瑛九本人が、自分の名前のスタンプを押したり、書き込みを入れたりしている場合があるのでですね。

(スライド) 裏面のスタンプの例

こういうものです。なあんだ、それなら向きがわかるじゃないか、と思われるでしょう。けれども、実はそう簡単にはいかないのです。どういうことかということ、同じ作品なのに、スタンプの押されている向きの異なる例があるので。

(スライド) スタンプの向きの異なる例

例えばこれです。「ときの忘れもの」というのは東京のギャラリーで、瑛九を長年扱ってきた信頼できるところですが、そこで持っているセットは、瑛九が戦後に宮崎から埼玉に引っ越す際に友人に譲ったものと聞いています。裏面に瑛九が押したスタンプがついていて、東京国立近代美術館では、この、ときの忘れもので持っているセットを参考に、作品の向きを決めました。そうしたら、そのあとでわかったのですが、別のセットでは、スタンプの向きの違うものがあったのです。例えば府中市美術館の所蔵品は、もともと北尾淳一郎という、瑛九と親しかった宮崎の写真家で、宮崎高等農林学校の先生をしていた人が持っていたのですが、このセットの裏のスタンプに従うと、この向きになります。それから吉原治良が持っていたセットの裏面にも、この向きにスタンプが押してあります。

(スライド) スタンプの向きの異なる例

これもばらばらですね。それから、もっと困った例があって、

(スライド) 吉原旧蔵の、二方向スタンプの例

これも吉原治良が持っていたセットの中の一枚です。これはなんと、ひとつの作品の裏に向きの異なる二つのスタンプが同時に押されているのです。この向きが正しいのか、それともこの向きが正しいのか、どうしたらいいのでしょうか。

私は、どちらでもいい、と考えています。この問題について、埼玉県立近代美術館の学芸員の梅津元さんが、おもしろい説を提案しています。どういうことかということ、フォトグラムもフォト・デッサンも、印画紙の上に直接モノをのせて作りますね。ということは、もともとテーブルの上で水平の状態で作りますから、制作の時点ではそもそも天地が存在しないのではないかと、いうのです。まあもちろん、水平であっても、作り手に対して遠いほうが上で、近いほうが下になるのが自然だとは思いますが、それでも印画紙の上に載せたモノは、重力からは自由な状態になるので、できあがった作品は、一種の浮遊感をおびて、天地がわかりにくくなるのです。これは彼の制作方法から必然的に導き出される特徴とっていいでしょう。そして重要なのは、こういう水平方向の平面を見下ろすような視覚のあり方というのが、こういうものと構造的に一緒になるということです。

(スライド) 航空写真(『AXIS』8号、1937年初冬)

これですね。飛行機から地面を見下ろす視点です。これは機械文明の発達によって新しくもたらされた視点なわけで、この時期の抽象画家たちに影響を与えています。この写真はイギリスの『AXIS』という美術雑誌に掲載されたものですが、この雑誌は吉原治良も持っていました。この写真と吉原との関係については、今、鳥取県立博物館にいらっしゃる尾崎信一郎さんが、すでに指摘しています(「吉原治良と写真の視覚」『吉原治良研究論集』吉原治良研究会、2002年)。さらに付け加えると、瑛九を

プロデュースした画家の長谷川三郎、長谷川はまた吉原の友人でもありましたが、彼は日本の美術雑誌『みづゑ』の1938年4月号（「ピカソの光画と或る学術写真」）にこの図版を紹介しています。そして、こういう見下ろした視線を活かした抽象絵画を、吉原も、長谷川も、この時期に描いているのですね。

（スライド）吉原治良《風景》1935年頃／長谷川三郎《都制》1937年

こういうものです。このあたりの、吉原の油絵と写真との関係は、このあと加藤さんのほうから詳しくお話があるかもしれませんが、瑛九との関係のこともあるので、少しだけ触れさせてください。この吉原の作品、制作は1935年なので、さきほどの航空写真よりも前ですから、直接の影響関係にあるわけではありませんが、逆にいうと、この1935年から37年あたりに、吉原がこういう空から見下ろす構図への関心を持続的にもっていたことがわかります。まさにこの時期に、吉原は瑛九に出会っているわけですが、重要なのは、この時期というのは、ちょうど吉原にとって作風の転換期だったということです。

（スライド）吉原治良《帆柱》／《図説》

吉原は1934年に二科展に初出品して大いに注目されますが、このときはこんなふうな、海辺の風景をちょっと幻想的に描くような作風でした。よく「キリコ風」と呼ばれるものです。私はキリコの影響とは違うと考えていますが、そのあと、数年のブランクを経て、1937年の二科展に今度は抽象的な作品を発表します。これは、これだけ見ると純粋な抽象で、いきなり作風が変わったようにも見えますが、さきほど見たように、

（スライド）吉原治良《帆柱》《風景》《図説》

間にこのような、航空写真による見下ろす構図に触発された抽象絵画を挟むと、作風の展開がより納得できるのではないかと思うのですね。ですから、この作風の転換期に、

（スライド）吉原治良《帆柱》《風景》《図説》／瑛九『眠りの理由』より

吉原が瑛九のこうした、見下ろす構図による半ば具象、半ば抽象の、浮遊感にみちた造形を見ているという事実はひじょうに興味深くて、おそらく吉原には、何か感じるものがあつたのではないかと想像されるわけです。直接的な影響ではなかったかもしれませんが、少なくともこの1935年から37年にかけて、写真のもたらした新しい視覚が、吉原なり、長谷川なり、瑛九の作風の展開を促していたことはたしかです。

（スライド）『瑛九氏フォトデッサン展』目録、1936年

さて、そういうわけで瑛九は『眠りの理由』を刊行して、それと前後して東京、大阪、宮崎の3ヶ所で個展を開きます。これは、美術雑誌などにも取り上げられて、評判になります。けれどもその評価のされ方が、瑛九には気に入らなかつたらしいですね。どういうことかという、雑誌記者なり評論家たちはみんな、技法のことばかり聞いてくるというのです。それで、モホイ＝ナジとかマン・レイを器用に応用したもの、くらいにしか見られないのが気に入らない、というのですね。瑛九にとっては、技法よりも、それを通して何を表現したいのか、という点こそが重要なのに、その部分には誰も気をとめてくれない、というのです。そういうことを、友達の山田光春に繰り返し手紙で愚痴っています。どんどん画壇がイヤになって、ノイローゼになっていく様子が、山田宛の手紙を読んでいくとわかります。

それでは、瑛九がこのフォト・デッサンによって表現したかったことは何か、ということが重要にな

ってきますね。実はここからが今日の本題なのですが、本題に入るまでにもう30分たってしまいました・・・。簡単にいうと、瑛九にとっては、彼が生きた1930年代中盤の日本という社会のリアリティをすくいにとって定着させるには、油絵というメディアは適さないというのですね。今ご覧いただいている個展の目録を開くと、中に作者の言葉というのが書いてあるのですが、そこに彼の意図ははっきりと記されています。

(スライド) 瑛九「作者の言葉」(『瑛九氏フォトデッサン展』目録、1936年)

これですね。ちなみに、この個展の目録というのは、きわめてレアな資料で、ほとんど残っていません。手に入れようと思ってもなかなか手に入るものではありませんので、これも、みなさんのお手元の資料に載せました。読んでみましょう。「私の求めているものは20世紀的な機械の交錯の中に創られるメカニズムの絵画的表現なのであります。自動車の真っ黒な冷やかな皮膚の光や、夜の街頭のめまぐるしく交錯した人工的な光と影は、われわれの機械文化の中に咲いた花なので、われわれの視覚による美もそういった感覚になければならぬと信じ、そういった面を表現する絵画の分野がなければならぬわけであります。そこでそういった新しい表現の手段を私は、光の原理、光のもつ最も微妙な秘密をつかむ印画紙に求めたのであります」。というわけですね。

そして、この問題意識というのは、実は瑛九ひとりのものではなくて、1930年代初頭に、すでに議論されていました。

(スライド) 板垣鷹穂「絵画の貧困」(『中央公論』1930年3月号)

例えば昭和初期のモダニズムの美学を強力に後押しした美術史家で評論家の板垣鷹穂は、1930年の時点で、機械文明の発達によって従来の絵画というのは、視覚効果的にはもう映画にかなわないし、制度的にも手で一点一点作っていくような方法では金持ちのものでしかない。大衆のためには大量生産品にならないとだめで、そういう意味ではごてごてと絵具を塗るような油絵ではなくて、何枚も刷ることができて表面もなめらかな版画が、これからの絵画の唯一の進むべき道であるというようなことを言ったりするわけです。そして、板垣と一緒に座談会の席上で、古賀春江も同じような意見を言います。

(スライド) 古賀春江《月花》1926年／《海》1929年

古賀は1920年代の半ばは、こんなメルヘンチックな絵を描いて人気を集めますが、1929年に突然、既存の写真をもとにモンタージュ方式で画面を組み立てるこういう絵を発表して人々を驚かせます。そしてまた、日本では当初、こういう作品がシュルレアリスムだと見なされたのですね。

(スライド) 古賀春江《海》のイメージ源

この作品が具体的にどのような図版をもとに描かれたかというのは、いま三重県立美術館の館長でいらっしゃる速水豊さんと、それから私とで、以前にいろいろ調べて、だいたいわかってきましたが(速水豊『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』日本放送出版協会、2009年／大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画 1928-1953』国書刊行会、2016年)、重要なのは、モンタージュ的な構成だけではなくて、画面を徹底的にツルツルに仕上げ、筆あとを残さないようにしていくということですね。それは当時の画壇の主流からしたら邪道なわけで、当時の多くの画家たちは、筆あとに画家のエモーションをのせていくのがいいと考えていた。だから古賀とか東郷青児とかの絵を「ポスターみたいだ」と言ってバカにするのですが、古賀とか東郷にとっては、そういう批判はマイナスには聞こえなかったと思われます。むしろ彼らにとって、手の跡を残さ

ないで、映像的に画面を処理していくことは、機械文明を背景とした新しい美意識だという考えがあったのだと思います。瑛九は、その美学を受け継いでいるわけですね。このあたりのことは、いま国立新美術館にいる谷口英理さんがすでに論じていますが（「前衛絵画と機械的視覚メディア 古賀春江から瑛九へ」『近代画説』15号、2006年）、重要なことなので、あらためて指摘しておきたいと思います。

さて、そういうわけで瑛九は、自分がやりたいことと、周囲の誤解との間でノイローゼになってしまいます。1936年の後半は、まったく発表活動をしないで引きこもりのような生活です。

（スライド）自由美術家協会集合写真

1937年に入ると、長谷川三郎が自由美術家協会というのを結成して、瑛九にも、それから吉原治良にも声をかけます。吉原は、晩年の自叙伝（「わが心の自叙伝 4」『神戸新聞』1967年6月25日）でも書いていますが、自由美術に入るのを断ります。二科会で面倒をみてくれている藤田嗣治とか東郷青児たちへの義理があったのだと思います。

それに対して、瑛九はこの自由美術に入るのですが、それでも彼はノイローゼのままで、1937年2月の結成式にも、7月の第1回展にも、顔を見せないでずっと宮崎に引きこもっていました。その間に、東京のアートシーンは大いに盛り上がっています。1937年というのは、戦前の前衛美術運動のひとつのピークとっていいと思います。

（スライド）1937年の前衛美術の動き：自由美術家協会

まず今お話しした自由美術家協会、長谷川三郎を中心に、村井正誠とか山口薫らによるグループですが、この結成が2月です。

（スライド）1937年の前衛美術の動き：『海外超現実主義作品展』目録表紙

それから6月に、さきほど光田さんの発表でも出てきましたが、瀧口修造が山中散生という詩人といっしょに「海外超現実主義作品展」という展覧会を企画しまして、アンドレ・ブルトンとかポール・エリュアールたちから送ってもらったシュルレアリスムの作品と資料を紹介します。

（スライド）1937年の前衛美術の動き：『アルバム・シュルレアリスト』

そしてこれにあわせて、美術雑誌『みづゑ』は『アルバム・シュルレアリスト』という増刊号を出します。

（スライド）1937年の前衛美術の動き：『アトリエ』「前衛絵画の研究と批判」特集号

同じ月の雑誌『アトリエ』は「前衛絵画の研究と批判」という特集号を出します。7月には自由美術の第1回展がありまして、

（スライド）1937年の前衛美術の動き：福沢一郎『シュールレアリズム』／長谷川三郎『アブストラクトアート』

8月には福沢一郎が『シュールレアリズム』という本を、10月には長谷川三郎が『アブストラクトアート』という本を出します。

（スライド）1937年の前衛美術の動き：瀧口修造・阿部芳文『妖精の距離』春鳥会

11月に瀧口修造が、画家の阿部芳文と一緒に詩画集『妖精の距離』を出します。この間、前衛美術を標榜する小さなグループが、ひっきりなしに銀座で展覧会を開いています。それくらい、この1937年は重要な年なのですが、瑛九はといいますと、さきほどのこれ、

（スライド）『アトリエ』「前衛絵画の研究と批判」特集号、1937年6月

この『アトリエ』の表紙、これは瑛九の作品です。彼はメジャーな美術雑誌の、前衛美術の特集号の表紙を飾るくらい注目されていたことがわかります。中のページを開いてみても、

(スライド)『アトリエ』に掲載された瑛九とマン・レイの作品図版

瑛九のフォト・デッサンとマン・レイの作品が見開きで紹介されていたりします。並の画家だったら、これは名誉に思うかもしれませんが、けれども瑛九は、先ほども申しあげました通り、自分の作品をモホイ＝ナジとかマン・レイと同列に扱われることが我慢ならなかったわけです。自分は彼らをただまねしているのではないということで、実は彼は、この『アトリエ』の特集号に、フォト・デッサンについて原稿を書いてほしいと依頼されるのですが、それを断って、かわりにこんな文章を書きます。

(スライド) 瑛九「現実について」(『アトリエ』1937年6月号)

これですね。「現実について」という文章です。日本の前衛美術を語るときに、ヨーロッパの前衛美術をまず評価の枠組みとして設定して、その枠に押し込めるようにして語るのは間違いである、アーティストにとっては、いま、自分が生きているこの現実が大事なんだということを、実に辛辣に書いています。おもしろい言い方をしているところがあるので、ちょっと読んでみますね。みなさんのお手元の資料にも載せてあります。

「現代がいかに現実の語りにくい時代であるかということとはもう充分だ。現実を十分に語りにくい現実が現実なので、現実がかたりにくい時代だからといって、現実を安価に理解して公式的に片づけて現実を見失っていることと現実とは断じて同一ではないはずである」。

というのですね。これは、彼が前の年からずっと批評家たちから受けてきた誤解への痛烈な反撃だと思えます。そして、言葉の上での反撃がこの文章だったのに対して、作品としての反撃が、この雑誌の翌月、1937年7月の第1回自由美術家協会展に出品した、これだったと思えます。

(スライド) 瑛九《リアル3》1937年

これですね。コラージュです。黒い紙を台紙にして、その上に得体のしれない肉の塊のような物体のイメージが浮かび上がっています。このような作品を彼は5点出品しました。現存が確認されているのは、この1点だけです。当時の美術雑誌に

(スライド) 瑛九《リアル2》1937年(『美之国』1937年8月号掲載)

もう1点だけ図版を見つけることができます。こちらは今では行方不明です。ただ、これらと似たスタイルの作品は、他にも40点くらい現存しています。

(スライド) 瑛九のコラージュ、山田光春旧蔵、東京国立近代美術館蔵

こういうものですね。みんなひじょうに気持ち悪い物体です。これは何でしょう。実物の作品をよく観察すると、その多くは人の顔写真の一部が寄せ集められていることがわかります。これはおそらく、映画雑誌のグラビアなどにでてくるきれいな女優さんの写真の、額とかほっぺたとか首すじとかの部分が使われています。それでひじょうに重要なのは、眼がないのです。眼以外の部分が、丁寧に切り取られて寄せ集められている。理性の窓としての眼を抉り出すようにして、彼は人間をひとつの肉の塊という物質にまでおとしめている。

(スライド) 瑛九《作品D》1937年

これなどはまさにそうですね。眼から手が出て、目玉を抉り出しています。そうすることで、生きている人間の顔が仮面のように「モノ」化してしまうというわけです。

理性の窓としての眼の不在。それは、生半可な理性というものをいったん否定して、あらためて現実

というものに対して既成概念なしで向き合えないと、ほんとうにリアルなものをつかみ取ることはできないのではないかと、批評家たちへの鋭い問いかけなのではないかと考えられます。あるいは、なんとも名づけようのない物体を提示することで、手垢のついた言葉だけでは現実というのは捉えきれぬものではないということをおもうとしたのかもしれませんが。いずれにせよ、瑛九がこの1937年という早い段階で、このようなきわめて反・理性的というか、アンチ・ヒューマニズムというか、人間をここまでモノ扱いした作品を生み出したのは驚くべきことです。

けれども実は、瑛九のデビューのときから、こうした傾向の作品はありました。先ほど、瑛九のフォト・デッサンには二種類あると言いましたが、いわゆるフォトグラムの技法のほかに、こんな作品も作っています。

(スライド) 瑛九、ガラス乾板を用いたフォト・デッサン (バリカン)

これは『眠りの理由』でデビューする直前に、その予告のように、雑誌『みづゑ』の1936年3月号で発表したフォト・デッサンです。だから本当はこちらのほうがデビューというべきなのですが、これは全然、フォトグラムとは作り方が違います。カメラで撮影したネガ、さきほどもちょっと出てきたガラス乾板ですね。このガラス乾板に墨を塗ったり、とがったもので引っかいたりして直接かきこんで、それをプリントするという手法の作品があります。瑛九はこういうタイプのものも「フォト・デッサン」と呼びました。それで、この作品で重要なのは、写されたイメージに、手書きによって暴力的な介入がなされている点です。これはもう落書きのようですが、老人の眼から手が飛び出してきたり、ここでもやはり眼に対する非情な仕打ちを見て取ることができます。それから

(スライド) 瑛九、ガラス乾板を用いたフォト・デッサン (猫)

こちらは宮崎県の海岸の浜辺で見つけた猫の死骸を撮った写真に、ギザギザの歯のようなものを書き加えて、やはりかなり暴力的なイメージにしていますね。これらの作品においても、さきほどのコラージュと同質の、アンチ・ヒューマニズム的な傾向を見て取ることができます。

ところが、こうした傾向の作品というのは、その後、続きませんでした。今見ていただいているガラス乾板に直接ドローイングする手法の作品はこの時期だけで、コラージュの作品も1937年に集中していて、その後、展開していきません。だから、瑛九自身の作風の展開の中では、ちょっと特殊なものだったのかもしれませんが、しかし日本の前衛美術の歴史の中で見渡してみたとき、きわめて突出した表現であったように思えるのです。あとで討議の時間に話題のひとつとなると思いますが、こういうアンチ・ヒューマニスティックな表現というのは、

(スライド) 戦後のアンチ・ヒューマニスティックな表現と瑛九《レアル》

戦後あらためて人間と物質との関係が問われるようになっていって、人間を一種「モノ」のように扱っていく傾向、鶴岡政男が「ことではなくものを描く」という主張(『美術批評』1954年2月)をして反響を呼びましたが、その動きを、一種先取りするようなものではないかと考えられるわけです。こうして見ていくと、戦前の瑛九のやりたかったことというのは、一元的にまとめにくいものがあります。試行錯誤が繰り返されていて、しかも周囲からの批評に應えるかたちで、屈折をともなっているようにも見えます。けれども、少なくとも、こういうことはいえるのではないかと思うのですね。彼にとっては、現実というものはかんたんに捉えられるものではないという実感がきわめて強くあって、とりわけ、旧態依然とした絵画の手法、つまりアカデミズムでは決して捉えられないということですね。それは瀧口修造にも通じる態度だったと思います。瑛九はそこで写真に近づくわけですが、

しかしストレートにカメラで撮影するのではなくて、現実のイメージを光と影に還元させていくと同時に、作家として、自らの手で主体的に現実を喰い込んでいくという要素が手放せなかったのかな、という気がいたします。そのあたりの態度が、たぶん瀧口とは少し違う。そういうところを、このあとの討議の時間に話題にできればいいなと思います。他にもまだまだ検討すべき問題が残っているのですが、与えられた時間がまいりましたので、ひとまずここまでにして、加藤さんにバトンタッチいたします。ありがとうございました。