

回覧雑誌『密室』と無意識の領域

木股 知史

1 回覧雑誌『密室』について

一九一〇年代の近代日本では、絵画、版画などの視覚芸術と文学とが共鳴した試みがさまざまに実践された。詩歌と創作版画の雑誌『月映』は、一九一四年九月から八月にかけて、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七輯まで刊行された。『月映』は、近代日本における一九一〇年代の自刻の創作版画の動向をうかがうことのできる、美術史上の重要な達成であるが、その前史として、『ホクト』と『密室』という二つの回覧雑誌が存在していた。『ホクト』は二冊（一九一一年一月、一月）が発行された。同人は、田中恭吉、藤森静雄、大槻憲二、田中二郎であり、一九一〇年に白馬会原町洋画研究所で互いを知った仲間であった。同人には美術を志すという共通点があり、彼らは同時代の文学にも深い関心を抱いていた。田中恭吉は、



『密室』八号表紙 藤森静雄

東京美術学校日本画科、大槻と藤森は西洋画科に属していた。二号に加わった久本信男は彫刻家塑像部に属しており、竹久夢二のもとに出入りしていた。『ホクト』は、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。この体裁は、『密室』でも踏襲された。『密室』一号は、一九一三年五月に発行された。一九一四年三月に出た第九号で終刊となる⁽¹⁾。『密室』は、『ホクト』を発展させたものであり、同人たちにのみ回覧され、感想が巻末の余白に、書き加えられるようになっていた。同人は号を重ねるにつれてふえ、河井清一、久本信男、土岡泉、池上滯標、恩地孝四郎、池内三郎、三並花弟、清宮青鳥が加わった。『密室』六号には、亡くなった香山小鳥の自刻の版画も掲載されている。香山小鳥は、彫師伊上凡骨に木版を学び、創作木版画の可能性を田中恭吉、恩地孝四郎、藤森静雄に伝える役割を果たした。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。詩歌、エッセイ、小品、翻訳、ペン画、木版画、写真などが綴じられ、多彩な内容となっている。文学と美術の交流を意図した試みとしても注目される。『密室』七号の後記である「余録」に、田中恭吉は、「此度は絵と文とを個人個人でまとめた、かくしてそこに一貫した律調をみたいと思ったのだ」と記しているが、画文を共鳴させる試みに自覚的であったことがわかる。

三木哲夫は、『密室』の同人たちの「色分け」について次のように指摘している(2)。

『密室』に参加した同人は、故人であつ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つたと言えよう。

確かに、「密室」は、「同窓会的結合」から生まれたといえるが、文学と美術の交流の試みの稀少な実践例であり、創作版画への関心の萌芽も見出せる点で、表現史上、見逃せない意義を持っている。コマ絵集として詩歌と絵画の共鳴を出版物のかたちに示してみせた竹久夢二の試みや、『白樺』の自己肯定の思想の影響下に、創作版画の雑誌『月映』の試みを準備した『密室』の視覚表現の中には、象徴的なものや実験的なものが散見される。小稿では、『密室』における斬新な視覚表現がどのような思考過程を経て実現されたのかについて考えてみたい。

2 武者小路実篤の影響

『密室』に掲載された同人たちの文章を思想面からながめた

ときに顕著なのは自己本位の芸術観である。芸術が自己の表現であることを宣言し、自己の存在を社会性よりも重視している。いくつか例をあげてみよう。

自我さへあれば何をしてもいい。何をしても意義がある。何をしても危くない。何をしても自分を生長させる事になる。

この頃やうやく自我の權威と云ふ事を心の奥底から認めるやうになつた。心の上皮では認めてから心の奥底で認めるやうになつたまでには随分長い道を歩いてゐる。

(大槻憲二「感想」『密室』六号)

自分は社会と云ふものゝ一分子と見られたくない。
常に単独でありたい。

(藤森静雄「此頃の感想の一部」『密室』七号)

常に己に生きよ。総のモノを愛せ、己を愛する如くに。

私は真に生きたい。愛の生む豊富な感情の中に憧憬れて行くこそ私の全き生活である。官能・精神なんでもいい、私の信ずる所は皆善である、唯一ツ呪ふべきは妄動である。空想は私にとって単なる架空事ではない、それは私の生命の生む愛の世界、私の実在である。

(三並花弟「この頃の感想」『密室』七号)

こうした個人主義、自己本位の思想に影響を与えた源は、「感

想」というスタイルを含めて、明治末年から大正初期に『白樺』に掲載された武者小路実篤の「六号雑感」の感想記事や評論にあると考えられる。回覧雑誌というスタイルも『白樺』の原型からの暗示がはたらいっているであろうし、『密室』を、『白樺』の影響を受けた数多い衛星的な雑誌の一つと位置づけることも可能であろう。

武者小路実篤が自らの個人主義思想を典型的に表現している事例をいくつかあげてみる。

自分は自己のための芸術を何処までも主張するものである。自己の興味、趣味、精神の要求に背かぬことを要求するものである。かくいふのは勿論この態度さへあればいいといふのではない、この態度が最初の必要条件だといふのである。

（「自己のための芸術」、『白樺』一九一一年一月）

自分は自分を侮辱するもの、殊に自我を圧へつけようとするものに対して制し難き悪意を持つ。

（「自我を圧へつけようとするもの」、『白樺』一九一一年一月）

こうした強い自己肯定の思想は、『密室』同人のような若い世代には、社会的な規範を越えた表現活動の根拠となるものとして受け取られた可能性がある。たとえば、大槻憲二の『湖底』（『密室』六号）は、老人と青年の対話小品であるが、湖底の不思議な光を見届けるため湖底に飛び込み、命を落とす青年を描いている。また、大槻は、『扉』（『密室』七号）でも、謎の扉を開け

て向こう側の世界に歩み去る青年を描いている。困難を承知で新たな世界に進もうとする、これらの作品の青年像は、社会的な規範の拘束を乗り越えて自己の存在を肯定しようとする武者小路実篤の思想を具体化したものだと言えることができるだろう。『密室』の同人たちに共有されていた自己を重視する思想は、田中恭吉や恩地孝四郎が斬新な視覚表現に向かうための動機形成を支援したのではないかと考えられる。ただ、視覚的表現の領域において抽象性をめざし、写実的発想から離脱するためには、もう一つ、無意識の評価ということが不可避の課題としてあった。

3 未知の自己へ

武者小路実篤の自己肯定の思想の影響を受けつつ、無意識の領域に関心を示し、無意識を表現の根拠とする発想が明確にうかがえるのが、第六号に掲載された恩地孝四郎の「自己について」というエッセイである。この恩地のエッセイは、『密室』の思想的背景を考える上で最も重要なものである。恩地が『密室』に寄稿するのは、このエッセイが最初であったが、自己の未知の部分、すなわち、「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」を重視する発想は、『密室』後期における田中恭吉や藤森静雄の視覚表現の飛躍に密接にかかわっていると思われる⁽³⁾。恩地は、まず、同人たちに共有されている「自分を確と掴むこと、それがわれらの最も緊要なことだといふことにいまも異心はない」という認識を確認する。ただし、恩地は、「自己が私にとつて、

遂に未知であることは当然なことだった。すべてのことは自己よりして認めらる」というように、未知なる存在として「自己」をとらえている。自己の中の自己を超えた領域について、恩地は、次のように述べている。

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った。

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らふ。

恩地孝四郎はまた、「未だ意識に上らない「私」といふものを、その現出について通すなく捉へることが勉強つてこととなる。いま、私は、こゝに、「自然」なる語を「私」といふ語を以て代へることの正当なのを思ふ」とも述べている。恩地は、「未だ意識に上らない「私」すなわち未知の自己を「自然」という語に置き換へることを提案している。「自然」は自己とその未知の可能性を包摂する上位概念ととらえられているが、じつはこうした発想は、恩地をはじめとして『密室』の同人たちに影響を与えた武者小路実篤に先行して存在していた。先にふれたように、自己を価値の源泉とする武者小路の思想は『密室』の同人たちに共有されていた。武者小路の「自己」概念は、産業資本主義のもとに成立する欲望をそなえた主体としての個人に重なりながらも、そこから逸脱する要素をもっていた。武者小

路は、「要するに自分はいろいろのものをかくが、つまり自己の内に自我と他人と、人類と、自然とをさがし出してそれを紙の上にぶちあけることより外の能力はない」(『六号雑感のかはり』一九一一年六月『白樺』)、「自己の内に人類があるのだ。だから徹底した利己主義者は人類の不幸を我がことのやうに考へるのだ」(『自己と人類』一九一三年七月、『白樺』)と述べているように、「自己」のなかにそれを超える「人類」や「自然」の意志のはたらきを感じとっている⁽⁴⁾。或もの⁽⁵⁾(一九一一年四月『六号雑感』(3))という文章で、武者小路は、自己本位の態度を重視しつつも、自己が受動的に存在させられているものだということを認めている。自己の感覚や思考は、「あるものゝ意志」を暗示することだと、武者小路はとらえ、次のように記している。

実に又自分そのものも、あるものによつて生じたのであつて、自分の力で生じたのではないと信じてゐる、或ものは何であるか知らない。しかし吾人はこの或ものゝ意志を尊敬しその意志をなるべく知るやうにつとめなければいけないと思ふ、さうしてそれをつとめることによつて吾人は自己の運命を幸福にすることも出来れば、安心立命も得られるのだと思ふ。

こうした自己存在の受動性についての認識は、欲望の主体としての自己の矛盾を越えるために着想されている。「運命」という語は、武者小路が、メーテルリンクの『智慧と運命』を参照していた可能性を示している⁽⁶⁾。欲望の利己的側面を激しく批

判するトルストイに傾倒しつつも、トルストイを認めれば自己本位を放棄しなければならないというディレンマに武者小路は陥っていた⁽⁶⁾。そうした隘路から脱出するきっかけとなったのが、メーテルリンクの思想であったという。「自己の為」及び其他について(一九一二年四月、『白樺』)で、武者小路は、「トルストイの教によつて、「自分の力」と云ふものを顧慮するのをさへ卑劣なことと思ふやうになりました」と記し、その「苦しさ」から自分を救ってくれたのがメーテルリンクであり、「自己」と云ふものゝ深さのわからない代物だ云ふこと」を教えられたと述べている⁽⁷⁾。武者小路が直面した矛盾は、欲望を持った自己を肯定することが、その欲望を生み出した社会システム自体を肯定することにほかならないことであつた。トルストイは、欲望を持った自己を宗教的に否定するが、そのことに違和感を抱く武者小路は、自己が存在させられているという受動性を評価し、その受動性の根源を存在の根拠としての自然無意識に置こうとしたのである。

一九一〇年代、明治末大正初期の日本では、フロイトの無意識の心理学は、まだ十全に紹介されていなかった。心理学者に先行して、人間存在の重要な根拠として無意識という概念を提示していたのがメーテルリンクの『智恵と運命』であつた。メーテルリンクは、智恵の源泉が「無意識」に存在していると述べている。『智恵と運命』から、創造的な無意識に言及している部分を引いてみる⁽⁸⁾。

意識が増大するに依つて生ずる主要な利益は、更に層一層

と高い無意識を漸次見出すことで、その無意識の絶頂に最も純潔な智恵の源泉が存在して居るのである。我々が譲り受けて居る無意識の量は萬人同一である。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。大多数の人は滅多にこの境界を越えない。処が真に智恵を愛する人は、この境界へ推寄せて、此の国境を横ぎる新道を終に開く。余若し愛して、余の愛が人間の達し得る最も完全な意識を余に与へたならば、此の愛は尋常一般の愛を暗く蔽ふ無意識とは全く別な無意識に照らされる。尋常の愛を暗くする無意識は、禽獣を外へ出さじと垣で取囲むのに反して、前述の愛を照らす無意識は神に近寄るからである。

メーテルリンクの「無意識」の理解は、心理学的なものではないが、創造的な「無意識」に言及しており、このようなメーテルリンクの関心が武者小路実篤に啓示を与えたと思われる。メーテルリンクの『智恵と運命』は、一九一〇年代に広く受容され、物質世界に限定されない「無意識」への注目を促す契機となつた。メーテルリンクを参照した武者小路実篤の「自己」概念には、無意識の領域が包含されているが、それは、未知の領域を繰り入れた、恩地孝四郎の「自己」概念にも受容されている。それが、田中恭吉に刺激を与え、未知の仮象の領域を表現する方向へと導いてゆくことになつたのではないか、というのが小稿で主張したいことである。

草創期の『白樺』研究である『白樺』派の文学』のなかで、

本多秋五は、「無意識」への関心に注意を喚起している。本多が注目するのは、たとえば、武者小路実篤の「自己と自己の慾求がびつたりあい、自己全体で動かなければならぬ人許りが真の人間になれるのだ。彼らの一生は、真に空虚な処が微塵もなく有機的に発達してゐる。無意識と意識がびつたりあつてゐる」(『六号雑感』4)一九一三年九月、『白樺』というようない一節である。本多は、武者小路実篤ら『白樺』派の文学者の「無意識」への関心は、結局、東洋的なものではないかとして、次のように指摘している⁽⁹⁾。

武者小路や志賀をはじめ、『白樺』派作家の無意識の尊重は、いうまでもなくフロイト以後の分析心理学のそれではない。彼等の作物に精神分析の興味ある資料が少なくないのは事実だが、彼等の潜在的自我の尊重は、観念の劫掠に悩んだ近代人が、素樸な人間性を回復するための窮余の一策として、より尖鋭な観念を編み出したという種類のものではない。彼等の愛読したマーテルランクの『智恵と運命』などの示唆がそこに考えられるとしても、それはむしろ東洋風の聖胎長養といった思想により近いもの、それだけに本能的で、原始復帰的な種類のものではあったと思われる。

「聖胎長養」とは、仏教の修行者が仏の威儀を保つために、悟りの後もさらに修行につとめるという意味であるが、本多は、『白樺』派の無意識への関心は、西欧的なものではなく、東洋的な内観に近いものではないかと考えている。ただ、そうした伝統

からの働きかけが強いとしても、『白樺』派の無意識への関心は、『密室』の恩地孝四郎や田中恭吉のような若い世代には、表現上の新しい可能性を示すものと受けとられることになった。たとえば、先にふれた恩地孝四郎の「自己について」は、自己にとって未知の自己の部分、すなわち無意識の領域を表現の根拠、および対象とすることの可能性に接近する思考を示している。それは、東洋の内省から一步を進めたものであり、『密室』の前衛的な画像表現の思想的根拠を提供するものであったのである。

4 画像表現の前衛性

回覧雑誌『密室』には、ペン画、木版画、写真など多様な画像作品が掲載されている。竹久夢二のコマ絵ふうのスケッチ画や、彩色画、ペン画とともに、象徴性を帯びた作品が含まれている。田中恭吉、藤森静雄、恩地孝四郎の作品について、既成の枠組からの離脱がどのように行われたかについて考えてみたい。

田中恭吉は、文学(詩歌、小品文)と画像作品を組み合わせることに自覚的であった。たとえば、小品文「夜の緋罌粟」(『密室』一号)とペン画《二人の家》(『密室』一号)、詩「曇り日の負傷」(『密室』五号)と彩色ペン画《曇り日の負傷》(『密室』一号)では、言語と画像が照応するように、同じモチーフを表現している。小品文「夜の緋罌粟」は、室内で、室外の植物の受粉を性的なおそれとして感受する少年の心理を描いているが、ペン画《二人の家》は、それに照応するように、夜の丘の上の館と罌粟らしい植物の群落を描いている。詩「曇り日の負傷」は、

眼を負傷した子供が母に抱えられて病院へ運ばれるさまを描く。

『眼だ。眼だ。』不意に

火のつくやうな悲鳴。^{ひめい}

煤びた屋の下から

『眼だ。眼だ。』子供を

横抱きにした女が

村道へまっしぐら。

ぼとり。ぼとり。血が滴る。小ぢやな頭。

『眼だ。眼だ。』続いて

黒い男が飛び出し

よこすぢかひにさかさに

まっすぐに駆けてゆく。

(『曇り日の負傷』部分)

詩は、平穩な日常のなかで、突然おきた悲劇をとらえているが、彩色ペン画《曇り日の負傷》のほうは、両脇の樹木の緑にはさまれた道を子供を抱いた女と両手をかかげた男が、白亜の病院に向かって走る様子を、事態にそぐわない童画風のタッチで描いている。明るい色彩と、点綴される血痕のまがましさを醸す不調和がねらいだと思われる。この段階では、まだ、画像作品には実験的な要素は稀薄である。ただ、絵と詩の組合せによって、画像に物語的な暗示



田中恭吉 ペン画
《ある日の恐れ》

を含ませることが可能になる。田中恭吉は、物語的な暗示を含む絵画作品を多く制作している。ペン画《ある日の恐れ》(『密室』八号)は、樹木の近くにいる黒い衣を身にまとった三人の人物を描いている。人物のまなざしや植物の描線は、不安を暗示している。ある物語の一面を描いたような印象がある。田中恭吉は、自身の内面における文学と絵画の関係について、『密室』六号の後記である「余録」に次のように記している。

少なくとも文学と絵画とかく並べた場合、文学の方が私の私として私の欲求(憧憬とか不満とか)を表現する上において優れてゐることを思ふ。そこで私はいま文学のみにひたつてゐるといつていい。わたしはこの号にのせた諸作品にはかなり自信をもつことが出来る。それには他からみて何といはうとも概念だ―説明だ―気分だ―と言はうともわたしには「わたし」の出でゐるといふ自信がある。私は絵画についてはかなり困しんでゐる。いままでのわたしの経路をみると、文学的趣味をもった絵画を辿ってきたといへる、それは文学と列べてみると従者の位置になる。畢竟、概念だ、説明だ、気分だ、それつきりだ。ほねが無い、ふらふらだ。といはれても頭が上らない。

「文学的趣味をもった絵画」すなわち、文学的な暗示を含む絵画は見方によっては、「概念だ、説明だ、気分だ、それつきりだ。ほねが無い、ふらふらだ」という弱点を持つことを、田中恭吉は自覚している。絵画が文学的な物語を説明する「従者の位置」

に立ってしまうからである。確かに、ペン画《ある日の恐れ》には、暗示的に含まれた不在の物語に絵画が従属してしまっているという感がある。

藤森静雄のペン画は、こうした、暗示を含む画像という方向をさらに深めていこうとする志向を見せられている。ペン画《劇と人生》(『密室』九号)は、舞台裏に佇む女性と、隙間越しに切り取られた



藤森静雄 ペン画《瞳》

わずかに見える舞台の光景をコントラストによって表現している。現実と舞台の上で演じられる虚構が対比されているのである。また、ペン画《瞳》(『密室』九号)は、窓辺で頭を抱える男と、廊下の向こうの部屋に集まっている女性の群像を対比しながら描いている。人々の間にまぎれこむことができない孤独、あるいは、女性の視線を恐れる男の不安が、画面から暗示的に浮かび上がってくる。藤森のペン画は、寓意的に描かれているといつてよいだろう。一つの場面が物語の一部に従属しているのではなく、孤独や不安といった観念を暗示するように表現されている。藤森のペン画は、画面に暗示を含ませることに成功しているが、その暗示は、理知によって概念に置き換えられるもので、意識の枠組を乗り越えようとするものではなかった。

そうした概念的枠組からの越境、意図されざる意識の領域の探究が見られるのが田中恭吉のペン画《白昼のなまけもの》(『密室』八号)である。それまでの「文学的趣味をもった絵画」とは一線を画する作品であった。一九一三年



田中恭吉 ペン画
《白昼のなまけもの》

一〇月に田中恭吉は、咯血したため、死に直面することを余儀なくされるが、それ以降、絵画表現は内面化の度合いを深めてゆく。ペン画は、そうした内面の表現にふさわしい表現形式としてとらえられていた。田中恭吉は「日記断片」(一九一四年一月一六日)に、「自分のねばねばした、また一面するどくどくがった感覚をあらはすためにペンはもっともよい」と記している。井上芳子は、『密室』時代の田中恭吉の課題が「いかにして作品と自己の内面的な感情をひとつに重ね合わせるかということであった」と指摘している¹⁰⁾。ペン画《白昼のなまけもの》の特質は、

その色彩にある。空は赤く、隆起した土手に身体をもたせかけて仰向いている人物は緑である。背景の樹木や雲は様式化されている。画面からは、シュルレアリスムの感覚を先取りしたような幻想性を感じられる。このペン画に照応する内容の詩「更けてゆく白昼^{ひる}」が『密室』九号に発表されている。少し長くなるが、ペン画とのモチーフの比較のために全編を引いてみる。

掌で眼を蓋ひながら二月の日向にねそべる。

その温さにひたつてぐだぐだになってゐれば

生きてゐるとも死んでゐるともつかず

なにはとまれ、あらゆるものと縁のきれた一人ぼっちが

荒野の中へでも投り出されたやうだ。

静だ。

眼をあける。わづかな風が通る。

光りに濡れて輝く櫛の樹立は枝一面に宝玉をつけた。

すべて逆光の中に織りこまれた、

裸^{はだか}の桐の木。家屋、艸、灌木。はそれぞれに

白痴^{ばか}の光輝と、残忍な暗さとつめたさと、

皮肉な微笑とを漂はせてゐる。

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^{ひる}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、ここに、まっはる日ざしは、

なまめかしくくすぐったい。

はっはっはっはっは……はっはっはっはっは……

くすぐったい。くすぐったい。

かなしい。

かうしてひとりすむ白昼はときとして

真夜すぎたうしみつときよりも凄く、つめたく、淋しい。

しんしんと更け白む太陽はこのいちにんのむくろ

をてらして青ざめてゐる

Plue peu !

そこにも一つのいのちがおのれを愛してかう呼ぶ。

Plue peu !

するとかうこたへるまた一つのいのちがある。

誰もゐない。

でもものおとがする。

それは幻覚だ。

何もゐない。すべてのものは息をひそめて白昼^{ひる}の恐怖におののいてゐる。

真青な太陽。

どうしてあれが夜夜中^{よるよなか}にそと出る月より凄くない

と言へよう。いたいたしく、黒ずんだ空を

すべりなやむ太陽。

霜はあらゆるものを鎖し このからだを凍らせてゆく。

静だ。

うそだ。

みんな仮象だ。

自分の生きてゐることでも疑ればきりが無い

Baka I

夢想者よ

途方もない大きな自画像を青空一ぱいに塗りつけ
やうとする夢想者よ

笑ふ奴は誰だ。

しかし私はとうとうその仕事を仕^し終^はせたのだ。

みたまへ。

青ぞら一ぱいにひろがつて微笑してゐる私の自画像を。

詩「更けてゆく白昼」を参照すれば、ペン画《白昼のなまけもの》が内面的な自画像を表現したものであることが了解できる。目を閉じて幻視された「真青な裸人形が真赤な世界におどろきつづける」様子を表現したものである。現実世界では、さまざまな苦悩にとらわれているが、「幻覚」、「仮象」として浮かび上がる自己像は、不逞なまでのポーズを示している。しかし、それは、「むくろ」であり、現実世界の存在ではない。現実世界からの幻想世界へ転換された自画像が詩「更けてゆく白昼」のモチーフである。現実世界では孤独と不安にさいなまれながら、幻想世界では創造への意志が湧き上がってくるという心の世界の矛盾が詩「更けてゆく白昼」には表現されている。そして、ペン画《白昼のなまけもの》は、「幻覚」、「仮象」として反転された内面的

自画像を幻想的光景として表現しているのである。内面の「幻覚」、「仮象」としての現実の表現というモチーフが、田中恭吉にはじめて明瞭に自覚されたことをペン画《白昼のなまけもの》は物語っている。内的な自己を像として表現するために、幻想性が引き寄せられたのである。「幻覚」、「仮象」としての自己の表現というモチーフは、理性によつてはとらえられない想念の世界、すなわち無意識の領域を表現の対象としてイメージ化することを示していると考えることができる。

田中恭吉における幻想への覚醒は、木版画の制作でさらに推進されることになる。《病める夕》、《太陽と花》という二枚の木版画が、「密室」八号に発表された。一九一三年六月に肺結核のために亡くなった友人香山小鳥からの影響で、田中は木版を始めた。「密室」の表紙や、欄画が木版試作の機会となった。井上芳子は、田中が木版に関心を深め制作に向かった時代的背景として、一九一二年から翌年にかけて、「新進作家たち発刊した同人誌『奇蹟』『とりで』『フユウザン』『仮面』などの表紙や扉にはしばしば木版画が使われていて、存在感の強い木版で誌面を彩ることは、この時期、文芸界のブームのようになっており、創作版画の胎動期というべき様相を呈している」と指摘している⁽¹⁾。田中恭吉は、山本俊一宛書簡（一九一四年一〇月六日付）の中で、《病める夕》は、「冬の夕ぐれのため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



田中恭吉 木版画
《病める夕》

の戦ぎ」をとらえたもので、「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」と語っている。「叙景」に「病的な心を織りこめてみた」と田中自身が述べているように、内的な心象の表現であることが自覚されている。中空に漂う物体について、田中清光は、「軟体動物のような謎めいた形象」と評している⁽¹²⁾が、不可解な形象は画面全体の非現実性を高めている。《太陽と花》について、田中は同じ山本俊一宛書簡で、「夏のいらいらしい太陽のもとに咲いたカンナの花の群を借りて私の虐げられた肉体及内心を具表しやうとこころみたもの」と述べている。《病める夕》と同じく、《太陽と花》も心象の表現と考えられていたことがわかる。画面中央上部の女性像は、太陽を擬人化した表現であろう。線や面の表現が抽象性をおびる木版画という表現様式が、内的心象の表現を引き寄せるのを助けた可能性もあるだろう。二枚の木版画における景物に心象を託す表現は、近代日本の象徴主義の視覚芸術における実践として注目されるとともに、ペン画で試行された幻想的表現をさらに深く追求したものと考えられる。

恩地孝四郎は、『月映』では、木版画の抽象的表現に歩みを進めてゆくことになるが、その萌芽を『密室』の後期に見



恩地孝四郎 ペン画
《LA POT NOIR》



田中恭吉 ペン画
《太陽と花》

出すことができる。『密室』六号に発表されたペン画《LA POT NOIR》は、壺と女性の身体が切断された面を再構成するように組み立てられている。こうした構成的表現は、一九二〇年代のモダニズムを先取りしている。恩地孝四郎にとっては、抽象を志向する構成的表現は、既成の自己を解体するというモチーフから生み出されている。『密室』八号に寄せた「感想」というエッセイの一節に、恩地は次のように記している。

文字は、正真の文字は、その瞬時にして消えねばならない。そのときにのみ唯一でなくてはならない。一個の文字、一個の成語それは、そのもの自体何らの意味もない。たゞ網膜神経が感ずる黒條にすぎない。

各人は各人の文字を、而して各自の文字を持つ。

伝達手段としての文字は、文法などの共同的規範の上に成立している。規範の保証があつてはじめて伝達が可能であるが、恩地の言う「正真の文字」は、そうした既成の構造を否定したものである。規範化されない、文字以前の文字こそが恩地の求めているものである。言葉の既成の構造を破壊することは、ダダ以降、ヨーロッパのモダニズム芸術の合い言葉となる。恩地の発想は幼いが、既成の言葉の破壊というモチーフを先取りしているのである。武者小路実篤の影響下に自己肯定の思想から出発したが、恩地は、社会化されない「自己」の領域を芸術表現の根拠として重視した。恩地にあっては、社会化され、制度化された自己の拒絶が、構成的、抽象的な表現の根拠となつて

いるのである。「各人は各人の文字を、而して各時の文字を持つ」という恩地の言葉は、社会制度に分節化されない自己の探究を示している。

武者小路実篤にあつては、自己は規範の拘束を破る強度を備えているものとして肯定されるときに、無意識の領域に拡張して理解された。その影響下に、恩地孝四郎や田中恭吉は、抽象的な構成表現や、幻想的イメージの表現に向かい、日本の前衛の先駆として進み出るようになったのである⁽¹³⁾。

注

(1) 『密室』の発行年月日は、次の通りである。一号(一九一三年三月)、二号(一九一三年五月)、三号(一九一三年六月)、五号(一九一三年十一月)、六号(一九一三年十二月)、七号(一九一四年一月)、八号(一九一四年二月)、九号(一九一四年三月)。四号は所在不明である。四号以外の各号は、和歌山県立近代美術館に所蔵されており、本稿の記述はそれらに基づいている。

(2) 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、一九八八年一〇月、一三〇頁。

(3) 恩地孝四郎「自己について」の読後感として、田中恭吉は、『密室』六号の後記で、「自己について」をくりかへし読んだ。／私はただまっとうなづいた。そして感謝した」と記している。

(4) 大津山国夫は、武者小路実篤における「自然」と「人類」の関係について、「人類」は「自然」のもとにあつて個人を統率している。「自然」は人間をふくむすべての生物・無生物の主君であり、人間の管理と統率を「人間」にゆだねている。ここに「自然」―「人類」―個人という管理系列

が成立する」と述べている。『武者小路実篤論 新しき村まで』東京大学出版会、一九七四年二月、二九六頁。

(5) 大津山国夫は、武者小路がドイツ語版の『智恵と運命』を入手したのは、「三八年秋から四〇年六月までの間」と推定している。前掲書、一四八―一四九頁。

(6) 大津山国夫は、トルストイの思想が武者小路に求めたものは、「外にたいては、社会正義を実現するために既成の機構や秩序と対決することであり、内にたいしては、原始キリスト教にもとづく厳正なピュリタニズムの実行であつた」という。前掲書、四二頁。

(7) 大津山国夫は、武者小路が「メーテルリンクから自己を生かすことの必要、他人にほどくす前にみずから獲得することの必要」を学んだと指摘している。前掲書、二二三頁。

(8) 引用は、メーテルリンク著、大谷繞石訳『智恵と運命』南北社、一九一三年十二月、一〇〇―一〇一頁によつた。

(9) 本多秋五『白樺』派の文学』新潮文庫、一九五〇年九月、四五―四六頁。

(10) 井上芳子「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』二〇〇〇年四月、一七頁。

(11) 同前、一九頁。

(12) 田中清光『月映の画家たち』筑摩書房、一九九〇年十二月、一一五頁。

付記 本研究は科研費(19520176)の助成を受けたものである。

(きまたさとし・近代日本文学)