

无型の生命主義を論じて表現主義に至る

——一九二〇年代の生と工芸

森 仁史

明治が日本の青年期だとすると、大正はその大いなる苦悩の青春後期と言ふべきだろうか。美術もそうだが、建築のようにまるつきり根本から西歐を真似なければ始まらない分野でも三十年も経てば勤勉なわれらの先達は辰野金吾や曾禰達蔵のような秀才を育て上げた。ここに到達すると、そこに展開されるべき生活をどう組み上げるかという次の課題が見えてきた。また、印刷技術の進展は文学思想の問題をより広い層に伝え、多くの若者が苦悩を共有することにもなった。これは同時に雑誌や装幀において美術家と文学者の協労の場を生むことにもなった。

鈴木貞美はこの苦悩をとりあげて、ベルグソンやフォーヴィスムから影響された明治三十年代以降の文学動向を大正生命主義と名づけて、詳述しており、北澤憲昭はフェウザン会と生命主義の重奏を論じている。例えば、木下尚江著『懺悔』（明治三十九年）は生を称揚し生殖を肯定することで白樺同人あたりまで大きな影響をおよぼした。印象派の絵画や高村光太郎「緑色の太陽」（明治四十三年）が文学者に与えたインパクトは論じられているが、立体造形についてはあまり触れていないので、そのあたりを少し考えてみようと思う。

日本では近世社会においてその生活を飾る様々な用具には豪華なものから日用品に至るまで多少の美的感興を伴うのが当然であった。このことが欧米人に日本趣味を喚起させるのだが、その一時の興隆がかえって伝統の再生産に固執する路を開くことにもなった。政府の圖案供給・改善事業はこうしたイデオロギーに導かれていた。そして、その流れを汲む岡倉寛三

校長は東京美術学校をその実践の場としたし、彼の退場後も技法的にも図像的にも有職故実や伝統模様を尊重する路線が堅持された。

こうした、伝統守旧から脱却することを高らかに宣言したのが大正十五年（一九二六）に結成された同人組織无型（むけい）だった。同年に就任したばかりの美術学校鑄金科助教高村豊周を中心に金工九名、漆工八名、染織三名、評論一名が集い新しい工芸を打ち立てようとした。高村はよく知られるように光太郎の弟であり、学生時代から明星派の歌人でもあった。美校在学中から短歌を通じて肝胆相照らす仲となったのが圖案科の広川松五郎である。昭和二年一月発行の『无型』No. 1（図1）の巻末名簿は無型同人として藤井達吉、広川松五郎、渋谷終吉、渡辺素舟、村越道守、杉田禾堂、北原千緑、山本安曇、豊田勝秋、鈴木素興、吉田源十郎、加藤居山、太田自適、山崎寛太郎、佐藤陽雲、田口啓次郎、西村敏彦、佐々木象堂、内藤春治、松田権六、高村豊周の二十一名を記している。わざわざ「順序不同」と断つてあるあたりが、明治美術会に対する白馬会の趣がある。同誌は二十八号（昭和七年四月）まで続いたが、一貫して同人の鉄筆による謄写版印刷を続けた。雑誌担当は高村（三十七歳）、豊田（三十歳）、広川（三十八歳）で、創刊以来表紙に広川の自刻自摺の木版画が貼付された。彼らは飛びぬけて年長の藤井でも四十六歳、平均では三代半ばだった。「燃え上がる熱情と生一本のムキな意気込みと牛のやうな根気と、そして美しい未来へのあこがれ」をもっていた。こうした手段が原始的であることを誇示することにより運動としての熱気を伝え、同人のギルド意識はいやがうえにも高まっただろう。もちろん、このときまでに高村が関わったものだけでも青壺会（大正三十六年）、黒耀社（大正四十七年）、柱人社（大正七年）、国民美術協会裝飾美術部（大正六一年）、裝飾美術協会（大正八年結成）が琅玕洞、日比谷美術館、流逸荘、兜屋画廊を発表の舞台とし、勃興しつつあった新興美術とまさしく踵を接して展開され、総合美術への志向と実験は徐々に力を蓄え始めていた。従って、ここでは美術工芸だけでなく、岡田三郎助、長原孝太郎、斎藤佳三、今和次郎など絵画、デザイ

ンからの創造と入り混じることが必然となってきた。

大正六年に、すでに高村は「制作者即図案者」であるべきだと主張していた。それは古典研究の図案から工芸作家が自らの造形を解放するための第一段階でもあったし、作品の使用量との共感をかちとる道にも繋がるはずであった。同じ頃、藤井は制作者を素人に解放することで室内装飾を手芸と名づけ、家庭婦人やアマチュアの段階にまで押し広げようと、大正十年一月号から「主婦之友」誌上で手芸講座を連載執筆し、その大きな反響は大正十三年に家庭手芸展覧会の開催にまで至った。この第一回展で最高賞を受賞したのが芹沢銈介であった。山本鼎の農民美術も同じ発想といえる。しかし工芸界にあって、无型の二十一名は決して多数派でなかったことは認識しておかなければならない。今日では工芸作家が自己の思いを作品に表現することは造形作家として当然のことなのだが、古美術研究の興隆とともに古典的規範を極めることに邁進した図案科の感覚からは遠くに違わないのだ。広川の命名になる日本工芸美術会（大正十五年）は帝展に工芸部を新設させることを目標とする美術工芸作家の連合体であったが、ここに参加した工芸済々会を始めとする作家が斯界では多数を占めていた。彼らにとっては工芸作品が意義あるのは故実あってこそだった。そして、帝展に第四部として美術工芸が位置づけられた昭和二年以降はそれが主流を形成することになる。



1 『无型』 No. 1

无型は手際よく展覧会場として三越日本橋本店にわたりをつけ、昭和二年三月に同人二十一人が一人五人以上という決議を守って百三十点もの作品を展示した。この頃の彼らの作品はひどく似通った印象を与えるように感じていたのだが、それはかれらが共通して植物を主要なモチーフとしてとりあげているからではないかと気づいた。しかも、それは往々にして例えば薊のような野の花であるか、膨らんだ実であるかの場合が多い。思いっくだけでも、例を挙げれば次のような具合で、野の草花、結実が盛んに題材として取り上げられている。曲面で構成されたボディーに開花のエネルギーを秘めた蕾であったり、たわわな稔りを誇示する図像が頻出している。あるいは、おしべとめしべによって生の誕生がほめかされたりする。

作者	作品名	制作年	モチーフ
松田権六	《草花鳥獸文時絵小箱》	大正八年	兎、鹿、草花・身に草花
高村豊周	《鑄銅万年青花花瓶》	大正九年頃	万年青
内藤春治	《青銅粟の美文花瓶》	大正十一年	粟の実
広川松五郎	《コンボジション》	大正十一年	裸婦、林檎、野草
杉田禾堂	《白銅卓上電燈・大樹》	大正十四年	樹木、草の実
渋谷終吉	《双樹文壁掛》	大正十五年	椿、タンポポ
豊田勝秋	《花挿し》	昭和五年	チューリップ
山本安曇	《三光》	昭和二年	裸婦、実のある葉
佐々木象堂	《鑄銅草花文大花瓶》	昭和二年	チューリップ風の花
西村敏彦	《胡桃鉢》	昭和四年	アザミ
山崎覚太郎	《黒漆蒔絵丸型壁鏡》	昭和四年	イチゴ風の実

これが大正末から昭和初期、つまり一九二〇年代に集中し、しかも殆ど全員がモチーフとしてとりあげているのには彼らの意識の底に同じ何かが流れていることを予感させる。確かに木下は先に挙げた『懺悔』で「路傍の草花にも造化の清き心は豊かに宿りけり」と書き記していたし、これが

大正十二年の広川に「草花の散ったあとから円らな珠が膨らみ出て成熱していく風情を観察している欣び」を語らせている感覚に流れ込んでいるとしていいだろう。それは生命賛歌であるとともに、その意識を共有するもの同志の連帯に支えられることでさらに勁くなれるはずだった。それが无型の同人誌の形態であり、作品における草花・実の表現であり、生命感へとばしる造形だったと解することができる。

大正九年年初め広川は多忙だった。彼は若い詩人、小説家に高村よりも交遊が広がったが、それは彼が新しい文学が盛られるべき書物に相応しい装幀を叶えることのできる才に恵まれていたことによつていた。二年前には室生犀星の『抒情小曲集』の装幀を手掛けていたが、彼の近作「一少女の死まで」(恩地孝四郎装幀の「性に目覚める頃」に収録)に登場する「淫蕩なる顔」の目が自分をモデルとしていることに抗議しなければならなかった。年来の友人だった三木露風にやはり二年前に装幀した詩集『生と恋』は好評で版を重ねていた(図2)。染織作家らしく毛足の長いぬめりのある感觸の漆黒の布地のうえに、金で天使や草花を描いた。正しく毛深い表現主義と形容できる。その三木が訪ねてきて、当時心酔していたペーサーヴェンのマスクの製造を頼むので、高村に依頼した。かれらがこのとき愛読していたのはニーチェであり、ヴェルレーヌであった。また、かねて後藤慶二未亡人から依頼されていたカーテンをゴシック風の模様でようやく仕上げることができた。後藤は日本の表現主義建築の記念碑的作品となった豊多摩監獄(大正四年)で建築界に衝撃的なデビューを飾ったものの、前年に夭折していたが、『ホトトギス』に句を寄せる才も發揮していた。広川はこのゴシックの線方模様を「構成上の良い訓育」と感じており、そこにラスキンの影を見ることもできよう。図案科同期生だった斎藤佳三の『時事新報』に載せた記事に意味不明と批評した。斎藤はこのことを訪ねてきた共通の友人で図案科先輩の今和次郎にこぼしている。広川はやはり前年に亡くなった図案科後輩の小倉淳のために遺稿集を準備していた。そ

れは翌年十月に『命ある野の草』と題されて渡辺の關係していた現代の図案研究所から出版された。題名は広川が決めたのだろうか、小倉の草花のデザイン図版を収録した。小倉は若くして才能を發揮したようで、『夢の世界』(大正七年)創刊号の表紙デザイン(図3)を残しているが、葉の花と藤、蝶をモチーフとしていた。広川『无型』創刊号で葉をモチーフとし、大正十二年の『装飾と家庭』創刊号と、翌年刊行の宮沢賢治『春と修羅』とは薊を図案化してモチーフとしている。

无型同人のなかで唯一一人作家でなかったのは渡辺であった。彼はこのとき唯一のデザイン批評誌『図案と工芸』の編集者を大正六年十月から引き継いでおり、工芸・図案革新の旗頭であった。彼は大正十二年同誌上に「感覺革命」と題して、「私共の生命の推移は、常に、そして絶えず官能の要求する形態、それから色、文様といふふうに変化し成長して往く、人間の心的事実即して工芸を、図案を、將た制作品をば創作することは、その推移の傾向と価値とに論なく、もつとも正しい態度だとおもふ、この官能の満足を除けて正しい形態は見出されぬ」と「私のライフに対して、感覚的に、激しい心の跳躍」を語っている。震災復興は生活改善の実践であり、創作者に民衆の視点にたつことが求められた。工芸作品こそそうあるべき可能性に近いはずであった。であれば、「美を持った工芸の民衆化、或は、民衆芸術としての工芸の一般化」が問題とならねばならなかった。それを実現するためには「工芸の社会運動」が必要であり、その運動体は同志的結合に基づくかなければならなかった。ここに製作者が生命主義から新しい工芸に赴く必然が湧き出た。まさに无型はそれに呼応する動きになっていた。渡辺が企画編集した『図案工芸年鑑』(大正十五年)(図4)も、評論集『現代日本の工芸美術』(昭和三年)も装幀は広川の手になるもので、前者では薊の花を主要モチーフとし、後者は扉をタンポポの木版画が飾っている。広川も少し後に賀川豊彦の編集する主婦向けの『家庭科学大系』のなかで、アメリカ東海岸のローズ・ヴァレー協會のモットー「芸術は生活なり」を引いて制作の基本としている。二人の勁い絆と思いは通いあつ

ていたのだった。

高村光太郎は渡欧前の明治三十六年に《ラスキン像》模刻を制作し、豊周が大正五年に鑄造しているのだが、モリスの造形よりはラスキンの職人への連帯意識と濃密なギルド的結合に基づく創造活動のあり方のほうが日本へははるかに影響力が大きかったように思われる。ラスキンたちは産業革命後の工場生産とその製品の対蹠に立とうとしたのであったが、この産業構造はむしろ日本では日清日露戦争を経てようやく獲得しえたものであり、第一次世界大戦による好況によって美術作家は生業を円滑に運ぶ地位を獲得しつつあったと言ってもよかった。しかし、そこからは製作意図

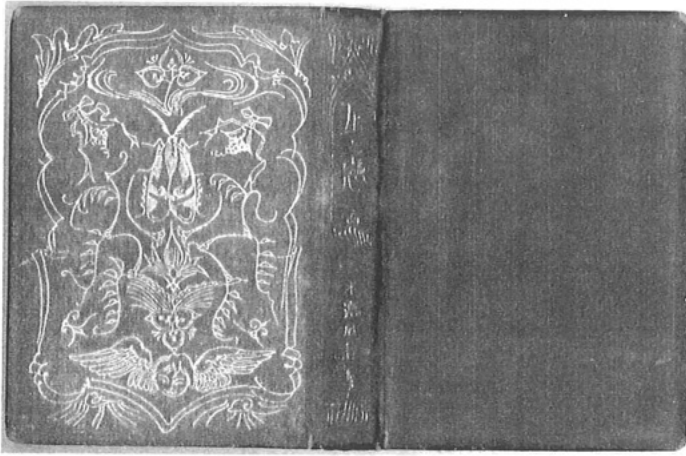
と作品の乖離が始まり、その空隙に思い悩んだ末、制作過程にラスキンの思想を支えに己の志を満たそうとしたのだった。

ただ、文字通りの引き写しではなかった。東洋の新興国日本では、作家間の連帯感や貴族の憐憫や同情ではなく、新しい生活創造へのパトスの源となっていたのだ。彼らの創造したいものは生活Ⅱ。Ⅱ生命であり、それこそあらゆる創造が向かわなければならぬ目標だと強く思い定めていた。しかも、この生の衝動はラスキンの同志愛のうえに表現主義を接木していた。日本ではとくに関心を引いてきたウィーン工房の注目作家は、ホフマン、モーザーからベツヘに移っていた。建築をはじめとする表現主義的立体造形は有機体的容貌のうちにこのような生命主義を内包し、一九二〇年代人の意識により一層深いところまで食い入ることができたろう。それは受容する側の生への意識の昂揚と共鳴することで、表現主義の造形がより増幅され、広く深く浸透したのだった。

こんな風に考えてくると、正岡子規の句もなんだか違って受け取れるような気がしてくるのは筆者の思い過ぎだろうか。

世をいとう心薊を愛すかな

子規



2 三木露風『生と恋』(広川松五郎装幀)



3 『夢の世界』創刊号 (小倉淳装幀)



4 『圖案工藝年鑑 大正十五年度』(広川松五郎装幀)

一寸

第十八号 二〇〇四年四月

新・旧案内18

昭和十八・九年の「山書」、あるいは
画家中村清太郎と茨木猪之吉

青木 茂

第十八号目次

新・旧案内18

青木 茂 1

昭和十八・九年の「山書」、あるいは
画家中村清太郎と 茨木猪之吉

生巧館広告文付き「一日の終わり」
(エミール・アダン画、合田清版刻)の発見

岩切信一郎 7

残されたひとやま《つき》(その3)
— 藤牧版画の後摺りについて9

大谷 芳久 11

小山正太郎研究拾遺(二)
長岡・葎谷・山葵谷

金子 一夫 18

水彩画家・長谷川利行

丹尾 安典 21

『輿地誌略』覚書き(一) 銅・石版画遺聞16

森 登 26

无型の生命主義を論じて表現主義に至る
— 一九二〇年代の生と工芸

森 仁史 30

絵葉書三昧2・日本絵葉書会事始め

山田 俊幸 34

■忘れぬうちに。私は『近代画説』第十二号に「官のひと隈元謙次郎氏」

のことを書くのに「野のひと杉山隆氏」を対比させようと、消えた記憶を叱咤勉励して掘りおこそうとし、結局、意に染まないもので終わった。それを見たのであろう、旧友酒井忠康さんは引越し整理中に出た杉山隆資料の二、三をコピーして送って呉れた。今はもう、どこの隅にもないであろう「松葉を食べる会々報 伝承と効用の雑誌 松仙竹仙」(昭和四十七年六月号)とか『話術』(四・五・六号、昭和三十三年)などのそれである。杉山隆(明治四十三年二月二十六日―昭和四十七年四月十日)は詩誌『太陽花』『河』同人。昭和初年から明治初期洋画に心をひかれる。杉山は『話術』と思われる何かの会誌に書いておられる。

私が、明治初期からの洋画に心をひかれ、その蒐集をはじめてから三十有余年になります。……明治初年より文展開催の四十年間幾多美術の粹を咲かせましたが洋画家の数は四百人以上に及びます。これら画家群の中で美術史に名を止めている作家は数へる程しかありません。私はそれをおしみ美術史家に取り上げない画家その作品をも蒐めてみました。絵を見つけ資料によつてその作者の経歴を知り得たときはうれいものです。反対に画家は知つているが、画を見たこともない初期時代の作品にめぐりあつたとき、そのよるこびは夜も眠れぬ程です。

未亡人静枝さんは『松仙竹仙』らしきものを書いておられる。

日本の油絵画家は三百三十四人いるがそれを一人でもよいから世に出したいと申しましたのですが、四十七年三月、病にたおれ、果さずにい