

重力について——恩地孝四郎の一九三〇年代

西山純子

千葉市美術館は恩地孝四郎の作品を現在六十点ほど所蔵している。そのうち一九三〇年代に制作されたいくつかについて、稿者は展示や貸出でふれるたびに「やもやもとした思いを抱いてきた。単純な話、天地が定まらないのである。たとえば『音楽作品による抒情 No.3 ラベル「道化師の朝の歌」』1933年 千葉市美術館蔵



図1 恩地孝四郎《音楽作品による抒情 No.3 ラベル「道化師の朝の歌」》1933年 千葉市美術館蔵



図2 恩地孝四郎《空旅抒情》より
《5 巡回》1938年頃 千葉市美術館蔵

No.3 ラベル「道化師の朝の歌」〔図1〕の場合、翌年パリで行われた「日本現代版画とその源流展」の会場写真を上下の根拠にしてきたが、当館蔵品にはマージンおよび構図の枠内に、鉛筆あるいはスクラッチによる向きのまちまちなタイトルやサインが複数残されている。そもそも本シリーズは、第一作からしてこれまで両様で扱われてきた。一九三八年頃の六点連作《空旅抒情》でも天地問題にゆきあたる。本作は裏面の、明らかに作者の手ではない文字から一九四六年の作とされ、近年になって一九三八年の新協・新興美術家協会第四回展出品であることが判明し時期だけでなくタイトルや順序も修正されたが、そのうち《5 巡回》〔図2〕は恩地作

品によく見る「onzi」の印が上下を決しているものの、同年十二月の『新協リーフレット No.1』では逆に掲載されていた。しかもそこには「K.ONZI 1938」のサインがあり、ともに正しいとすれば、恩地は両様を認めたことになる。むろん筆跡の真贋や印が後世に押された可能性を考慮した慎重な検討が必要なのはいうまでもないし、何より作品を凝視することから構図が判断されるべきなのだが、無明をさらすようながら、作者の眼になつて見ようとするほどに、どちらもありという気分になつてしまふのである。

恩地の作品は、しばしば天地逆に扱われてきた。早くは公刊『月映』Vの《抒情》あるいは『時』に始まり、書籍や雑誌上のみならず創作版画誌でさえ誤りは繰り返された。恩地自身も一九三二年の文章「贅言多々」のなかで「……僕の画は屢々逆さにされる。どうも僕という人間が普通と逆さに出来上がっているのか、又は、世間の方が美術なるものに逆さの頭をもっているのか。この判断はしばらくお預けだ」と自嘲気味に述べている。それは単に恩地の作品が非対象であるからだけでなく、紙の白地に、多くは幾何学的な形態が浮遊する構成に由来すると考えられる。この浮遊感もやはり『月映』時代の、死者の魂が空に漂い、やがて天上に吸い込まれてゆくイメージに源を求め得るよう思うが、造形的に顕著になるのは一九三〇年代以降のことだ。

すでにふれた一九三〇年代前半の《音楽作品による抒情》は、浮遊感を表した代表的なシリーズといえよう。音楽をこよなく愛した恩地が現代音楽から得た感興を造形化したもので、現在十点が確認されている。図柄の明らかなものを見渡すと、多くは正円を中心に比較的相称な、すなわち天地のない純化された形態が即興風に配された構成をとる。モチーフは紙上から時に浮いて——より具体的に言えば「手前に」浮いて見え、それが浮遊感の一因であり、天地を定めがたい一因にもなっている。

そうした造形のありかたは、飛躍するようだが同時期の刊本作品にも、さらに言う文字の扱い方にも共通する。一九三〇年代は恩地が「出版創作」と呼んだ優品の数々が生まれた時期にあたるが、『海の童話』や『飛行官能』、『季節標』、あるいは雑誌『書窓』において、恩地は字を絵のごとく自由に布置し、字が絵であり絵が字であるような新境地に進んでいる。浮遊する絵と字は字の意味するものと相まって人を重力の及ばない空間へと誘う——「女身は溶けて一片のくらげである」と『海の童話』一九三四年、図3）。

『海の童話』とともに出版創作の双璧をなす同年の『飛行官能』において、恩地はまさに浮遊感を造形化した。「詩・写真・版画による綜合作」と謳う本書は、よく知られるとおり一九二八年七月の北原白秋との飛行機試乗に取材したものだ。飛行という経験が作品と

して実を結ぶのに六年もの時間を要した理由については新興写真や機械芸術論との関係がすでに指摘されているし、本稿で述べている浮遊感についても同時代の先端的な美術、たとえばシュルレアリスムの作家たちからの影響も当然考慮すべきだが（とりわけ三岸好太郎最晩年の蝶と貝を描いた一連の作は直接的な関係を想起させる）、ただし恩地の画面にはシュルの作品に多く見られる水平線が存在せず、彼方への飛翔よりも浮遊感そのものがテーマだったといえる。六年の間に、恩地のなかで飛行や浮遊といった現象が重要なテーマとして浮上したのではないだろうか。そうした意味で、

『版芸術』三一号で扱った「けむり」という主題を『飛行官能』に先立つ「浮遊官能」の表現だとする池内紀氏の指摘は興味深い（恩地孝四郎一つの伝記『幻戯書房』二〇一二年、一九三頁）。この時期の恩地にはやはり浮かび、つかみがたいものへの希求があったと思える。

こうした意識は、『音楽作品による抒情』での音を造形化する試みに由来すると思われる。音には、少なくとも人が知覚できるレベルでは重力がないからである。たとえば『飛行官能』に印象的な場面がある。離陸前から滑走・浮上をへて旋回・着陸に至るシークエンスの半ば過ぎ、おそらく最高度で安定飛行をしている最中、耳を圧していたであろう爆音が突如消え、恩地は赤ん坊に戻って母の子守唄を聞く。爆音がフェイドアウトして妙なる声がかすかに聞こえてくるような実に映画的な展開であるが、重力の及ばない世界で恩地が目ではなく耳を澄ますのは、重力と音が分かちがたく結びついていなかったからではないだろうか。『海の童話』の帯をもじれば「絵画はいつまで重力に虐げられてゐるのか」と考えていたかもしれない。そして翌年の『季節標』において、恩地は三葉の版画を挿んだが、それらは蝶と魚と鳥——いずれも地の重力から解放された存在であり、舞台は空や海だった。海もまた、地の重力とは異なる浮力の支配する世界である。

重力を問う制作はなおも続く。飛行体験を改めて六点連作とした一九三八年の『空旅抒情』しかり、また『季節標』に始まるシリーズ『ボエム』においても恩地は頻々と蝶や海の生物を描いている。まさに「水は重力を拒否する」という詩句のある一九四三年の『蟲・魚・介』では、空と海が反転する眩惑的なイメージに至る。

大空は海となり／貝殻は飛翔する

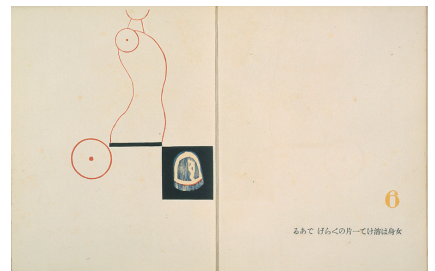


図3 恩地孝四郎『海の童話』より 1934年 千葉市美術館蔵

ここに描かれた介（貝）は、実は『空旅抒情』5「旋回」と同じ形をとっている。詩句は「私たちは毎日そのすさまじい爆音をきくのだ」と続いている、旋回から介への変容を裏付ける。五十歳を過ぎ、版画と音、写真や文字との総合を経て成熟した恩地の、空が海となり、飛行機が貝となる自在の世界。それは戦後の、フォルムが回転し、反転し、反復する作品群へと滑らかにつながるものである。色なら白（＝空白）を愛し（白2）『工房雑記』、「……出来たての、むしろ出来かけのあらあらしさが私には一番好ましい。……生涯の上にも切りたての赤土のやうな出来かけの、安住のない境のみを揆みとるようになるのであらう」（『庭』同）と語った人が目ざしたのは完成や固定から限りなく自由な境地であった。それは天地からの解放も、もしかすると不定や未成さえも含んだ境地だったとはいえないだろうか。池田満寿夫は恩地について「……逆説的にいうと版画でない版画をつくることに総てが費やされた」と語った。至言というよりほかない。

作品の天地問題に戻ると、今回の「恩地孝四郎展」では、下絵が新たに発掘されて解決を見た作品もあると聞く。ようやくもやもやが解消すると思う一方で決めたくない気がするのも確かだ。果たして正解はひとつなのか。展示室でゆっくり考えてみたい。

（千葉市美術館主任学芸員）

この小稿をなすにあたり桑原規子氏より情報提供をいただきました。記してお礼申しあげます。

後記 恩地孝四郎や日本近代版画史の研究に、長いあいだ学芸員として携わってこられたお二方に、ご寄稿をお願いした。和田浩一氏は「版」表現に付いてまわる「複数性」の固定観念を恩地の作品に即して切り崩しながら、「揺らぎ」に充ちた恩地の芸術への新しいアプローチを示唆している。また西山純子氏は、美術館学芸員にとっては切実な、作品の天・地の問題を糸口に、恩地の一九三〇年代の版画や詩版画集の中に見え隠れしている「飛行」や「浮遊」のテーマを浮き彫りにする。それらは、戦後の抽象作品にも十分に通用する視点ではないだろうか。恩地孝四郎は、実作をベースにした理論家としての横顔をもち、また詩人として、エッセイストとして多くのことを残した。そのため、これまでの研究は作者のことに引きずられがちであったが、お二人の論考は、それらの引力を振り切る方向に一步踏み出しているように思われる。（副館長 松本透）