

## ■展覧会レビュー

# いま「昭和初年代」を見直す」と

『昭和モダン文学と絵画 1926-1936』展  
(2013年11月2日～12月29日 兵庫県立美術館)

秋吉大輔

昭和の初めの十年間である一九二六年から一九三六年は、実際に様々な芸術潮流が現れた時期である。本展覧会は、この時期の様々な芸術潮流を、絵画と文學——特に洋画と小説——に焦点をあてて紹介したものである。

日中戦争(一九三七年)に出征する兵士を熱狂的な雰囲気の中で見送る人々の様子を描いた阿部合成「見送る人々」(一九三八年)が、本展覧会の最後に展示されているように、昭和の初めの十年間は、「国家総動員法」(一九三八年)をはじめ日本が全面的に戦争へと突入していく「直前」の時期であった。日中戦争へと向かう兵士を「見送る人々」が、七十五年後の「いま」本展覧会の鑑賞者を美術館から日常生活へと見送るという展覧会の構成は、本展覧会の開催中に「特定秘

密保護法」を成立させた日本の現時点を「戦前」として二重写しにしているようにも思える。おそらくそこには「いま」昭和初年代を見直す必要性があるのだろう。

問題は、昭和初年代を「いま」どのように読むのかである。

本展覧会では、この時代を第一章「プロレタリア芸術」、第二章「新感覚・モダニズム」、第三章「文芸復興と日本的なもの」の三つのセクションに分けて展示している。これは、平野謙が「昭和史」で示した枠組みと同じものである。平野謙は、既成のリアリズムの延長である「私小説」と、関東大震災以後の「プロレタリア文学」、そして「新感覚派」の三つに分けて昭和初年代を捉えた。いわゆる「三派鼎立」論である。そして、

ロレタリア文学の瓦解後、そこからの転向派も組み込む形で『文学界』を作った小林秀雄に、戦争に抵抗しうる「人民戦線」の可能性を読みとっていた。このような見方は、福田恆存が批判的に指摘していた(文壇的な、余りに文壇的な)『新潮』(一九六二年四月)ように、「新日本文学」(後に「民主主義文学」と至る一派)、「近代文学」、「風俗文学」が「三派鼎立」していた「戦後」の同時代的な状況への平野謙による応答でもあった。プロレタリア文学の直接的な継承・発展を絶対化することで、それ以外を排斥した「新日本文学」への批判であり、「近代文学」派による「戦後文学」の称揚である。平野謙は、安保闘争、原水爆禁止などに揺れ動く戦後空間の「いま」に対応させる形で、文芸復興期の小林秀雄に、戦争に抵抗しうる可能性を見ていたのである。

しかし、本展覧会を一回りすれば分かるように、何といってもその熱量に圧倒されるのは、平野謙が可能性を託した昭和十年前後の文芸復興期(第三章)よりも、

## 第一章「プロレタリアの芸術」だろう。

第一章では、プロレタリア作家たちの小説と並ぶように、津田青楓から前田寛治、柳瀬正夢、矢部友衛、永田一脩、小野忠重、大月源二、岡本唐貴、村山知義などの画家の絵が配され、同時に『文芸戦線』『戦旗』などの雑誌や理論書、イラ、ポスターが展示されている。プロレタリア芸術をまとめて見る機会が少ないことを考へると、これだけでも貴重な試みといえるが、第一章では、多くの人々が短期間に熱中した同時代の膨大な熱量を感じとることができる。

この熱量は後半にいくに従つて希薄になつていく。もちろん第二章や第三章でも見るべきものは多く興味深いのだが、戦争に向かつていかざるを得ない閉鎖的な空気感は拭い難く、小林秀雄や『文學界』の扱いもあまり目立つていい。平野謙と同じ枠組みを用いながらも、これまでとは違う昭和史が浮かび上がつてゐるのである。それは、本展覧会が「文学」と「絵

画」というジャンルを超えた表現の交流や共時性に焦点をあてているからである。平野謙が考へた「文学」中心の枠組みを、「芸術史」全体から眺め直していふ点に本展覧会の特色があるのである。

「文学」と「絵画」というジャンルを超えた交流や協働は、これまでにも多くの美術展や文学展で取り上げられてきた。本展覧会でもそうした交流や協働は多様に示されている。例えは、プロレタリア作家小林多喜二の『蟹工船』『新女性氣質』（『安子』）と、そこに添えられた大月源二の挿絵。ふたりは小樽時代からの知り合いだった。作品は表現者たちの交流と協働の証なのだ。他にも「文学」と「絵画」（装幀・挿絵）では、川端康成と吉田謙吉、横光利一と佐野繁一郎、谷崎潤一郎と小出檜重、永井荷風と木村莊などがある。

さらに雑誌や演劇など、様々なメディアとジャンルにおける交流と協働が具体的に提示されている。しかし、本展覧会がいだらう。具体的な人々の交流や協働がないにもかかわらず、同時代にあらわれた表現の共時性に焦点をあてた展示となつてゐるのである（この点については、図録所収の速水豊「1930年の絵画と文学——福沢一郎『無敵の力』と横光利一『機械』について」（兵庫県立美術館、二〇一三年十一月）で詳しく示されている）。

このようないまの同時代の共時性の中で浮かび上がつてくるのは、メディアとしての「本」の重要性である。とりわけ面白かつたのが、一九二七年三月に金星堂から出た川端康成『伊豆の踊子』である。装幀を施したのは築地小劇場の舞台装置家でもあつた吉田謙吉。彼が舞台装置を手がけた新劇協会による「三月卅二日」（池谷信三郎作）の帝国ホテル演芸場での公演（一九二七年二月二十五日から三月六日）初日の翌朝に、川端が逗留していた湯ヶ島温泉の湯本館に、実際に吉田が訪ねてスケッチし、それを元にして装幀の絵は描かれている。

本の函には、湯本館の欄間が描かれ、その一角には、歯ブラシ、剃刀、チュー

ズ、煙草などのカットが配されている。川端の「伊豆の踊子」の装幀その他『文芸時代』（一九二七年五月）によると、そこに描かれたものは、川端の伊豆生活に関わる景物のようである。湯本館は、多くの文学者たちが愛好した温泉宿であるが、それまでも尾崎士郎・宇野千代、池谷信三郎、今東光、鈴木彦次郎、岸田國士、中河與一、藤沢恒夫などが宿泊していた。実は『伊豆の踊子』の函には、歯ブラシなどと並んで、正体不明の丸い物体が描き込まれている。前掲「伊豆の踊子」の装幀その他によると、これは林房雄が湯本館に忘れていった「金の入物」だという。函に残された林房雄の痕跡からは、当時の伊豆という場所が、新感覺派だけではなく様々な文学者を呼び寄せ、彼らが交差する場所となっていたことが伺えて面白い。

本の表紙には、窓や板橋で囲われた桟の合間に湯船や水槽が配されており、あたりには温泉の湯らしきものが雲のように漂っている。画面中央には椀や皿の並

ぶ朱塗りの膳と、雲から下がったブランコが浮かんでおり、ブランコの縄ひもは右下の湯船から伸びた手に握られている。同様に裏表紙も具象的かつ抽象的で、ふしぎな構図である。現在では、瑞々しい「日本的な美」の典型としてイメージされることが多い「伊豆の踊子」が、新感覚派に属しているモダンな作家の作品として同時代において読まれていたことが分かる。「本」というメディアは、作家や作品が位置していた同時代の共時性・文化圏を示すと言つていいだろう。

宮本順子の装幀（新潮文庫版『伊豆の踊子』）にあるような「日本的な美」のイメージは、もしかすると作品の映画化や『雪国』『古都』、ノーベル文学賞受賞記念講演

「美しい日本の私—その序説」（一九六八年）などから事後的にいたイメージなのかもしれない。文学史・芸術史を再考する上で、「本」というメディアへの着目が重要であることを、改めて気付かせてくれる展覧会であった。

またモダニズム系の画家である古賀春江が装幀を手掛けたシリーズ『新銳文学叢書』も面白い。龍胆寺雄、中村正常、久野豊彦、井伏鱒一、堀辰雄といった新感覚派・モダニズム系の作家だけではなく、左傾化した藤沢恒夫、片岡鐵兵を挟んで、黒島伝治、平林たい子、岩藤雪夫といったプロレタリア文学系の作家までをも含む様々な作家が登場する。第一章から第二章の展覧会の至るところで『新銳文学叢書』と出会うこととなり、その雑多さには驚いてしまう。特に中村武羅夫を中心に行プロレタリア文学をかかげて結成された新興藝術派の「十三人俱楽部」のメンバー（龍胆寺・久野など）も加わっている点が興味深い。後に新興藝術派の機関誌となつた『近代生活』にも当初プロレタリア系の作家が多数参加していたことを考えると、両者は同時代の共時性の中での、互いに交錯し読者に読まれていたことが伺える。図書館などで閲覧できる「本」も体系的に展示することで、これまでとは違った文脈を示す。そういう点に本展覧会の意義もあるのだろう。

このような本や雑誌がメディアとして成立する背景には、大衆消費社会の成立が不可欠である。その点で本展覧会のプロローグで上映されていた芥川龍之介の映像は示唆的である。芥川の映像の正面に展示されていた改造社『現代日本文学全集』（一九二六年出版開始）は、円本ブームの先駆けとなつたものである。そのブームの広告合戦のさなかに久米正雄が監督となつて、芥川の映像は一九二七年に製作された。これは、文学全集宣伝のために開催された全国各地の文芸講演会で、作家の日常生活の映画を上映するという企画のために撮られた映像の一つである。上林暁によると芥川は「僕はポスターの代りに立つてゐるのであります」と円本宣伝のための文芸講演会で述べていたようだが（上林暁『青春自畫像』『増補改訂 上林暁全集第八卷』筑摩書房、一九七八年一月）、それは大衆消費社会が浸透し、作家そのものが複製され消費される時代の始まりだったのである。芥川は、この映像の数か月後に自殺することとなるが、

昭和の始まりが、大正天皇の死ではなく、新聞などによって一大ニュースとなつた芥川の死によって象徴されることも、大衆文化時代の幕開けを示しているだろう。昭和初年代は、大衆文化と共にはじまつたのである。

大衆文化という枠組みから見直すならば、第二章でのモダニズム芸術だけでなく、第一章のプロレタリア芸術についても新たな展望が見えてくるかもしれない。福本イズムの「流行」やプロレタリア芸術における作家の肖像画の多さ（本展覧会でいえば前田寛治による福本和夫の肖像など）、雑誌などに描かれる労働者像、ビラや雑誌メディア自身なども、大衆の登場を基盤としているといつていいだろう。

第一回プロレタリア美術展出品作である永田一脩『プラウダ』を持つ藏原惟人（一九二八年、第二章）には、ロシアの上着（ル・パンシカ）を着ている藏原惟人のスマートな姿が描かれているが、ル・パンシカの着用は、永田の意向によるものだったという。これまで自覺的だったかは分からぬが、

永田が視覚的な宣伝効果を意識していることは間違いないだろう。その後、この絵は雑誌『戦旗』（一九二九年一月）に掲載されることで複製されていく。そこでは、それまで的一部の知識人青年による読者層とは違った「大衆」という読者が想定されているのではないだろうか。

しかし、このように見てくるならば、本展覧会で欠けている点も浮かび上がる。それは、「大衆文学」である。小笠原克（大炊絶）は、「いわゆる〈純文学論争〉のために」（『群像』一九六一年七月）などで、平野謙の「三派鼎立」論には、「通俗大衆文学」が欠けていると批判していた。「三派鼎立」と同じ枠組みをもつた本展覧会においても、その指摘はある。同時代の共時性を再考するうえで、大衆文化や大衆文学を並列せざることが必要となってくるだろう。それには、おそらく小笠原が指摘するような山本有三や同伴者作家を並べるだけではなく、『キング』『大衆文芸』などで活躍した作家や挿絵画家・エディターをも視野にいれた「芸

術史」として見直すことが重要となつてくるはずである。

そして、もう一点本展覧会に欠けているのは、昭和初年代において不可視化されていく「歴史性」や「他者性」の提示である。文芸復興は、それらを基盤しながらも不可視化する形で形成されていったのではないだろうか。

例えば、「外地」の存在である。第三

章の題名「文芸復興と日本的なもの」にもあるように、「日本的なもの」が前面

に出てくるに従つて、「外地」は「他者」ではなく「日本」内部の差異にすぎなくなつていく。安井曾太郎「薔薇」（一九三二年、第三章）で伊万里焼の花瓶が描かれる背景には、清の崩壊や鉄道施設工事など

によって陶磁器が世界市場に一気に流入し、日本国内で陶磁器の鑑賞眼が再整備されるという世界史的な背景があつた。

一九三〇年代に陶磁器の美をめぐる語彙が整備される中で陶磁器に関する鑑賞眼が発達し、西洋基準の評価軸や、陶磁器

落させた形で、日本中心的な美的価値觀が確立していく（図録所収の西田桐子の論文『一九三〇年代美術の一傾向——志賀直哉の豪華本『暗夜行路』と短編『万歴赤絵』をきづかけに』）。「古美術」が消費対象として商品化されることによる「日本的な美」の確立は、「外地」によつて物質的に支えられながらも、その「他者性」を不可視化させながら形成されていったのである。

その視点で見返すならば、日本的な油絵の確立という、西洋絵画からの影響の超克に苦心した梅原龍三郎が、熱海を西フランスの陽光に照らされたような明るい色彩でのびのびと描く「山莊夏日」（一九三三年、第三章）も不気味なものとして立ち現れてくる。そこには梅原独自の色彩感覚や形態への感性が現れていることは確かであるが、しかし後に同じ視線をもつて、日中戦争の灯火管制下の北京を、明るい陽光に照らされた豊かな色彩によって描きだすとき（『北京秋天』（一九四二年）などの北京シリーズ）、そのように描き得る特權的な立ち位置（配給制の中で豊かな

油彩の入手、日中戦争下にホテルの中から描き得る立ち位置など）は、再考せねばならないだろう。「北京」シリーズの遊びと

した「日本的な美」や日本的な油絵の確立は、「外地」などの「歴史性」や「他者性」を不可視化することによって獲得されているのではないだろうか。本展覧

直して見るならば、また違つた「大日本帝国」としての昭和史が見えてくることになるだろう。

そして「外地」だけではなく、「東京」中心ではない地方からの歴史を見ていくことも、平野謙とは別の昭和史を思い描く上で重要だろう。関東大震災以後に花開いた阪神間モダニズムだけでなく、大衆文化や流通の規模は確かに小さいものの、京都などにも、週刊新聞『土曜日』などを中心として中井正一らによる人民戦線の可能性があつたのである。それは、おそらく平野謙が小林秀雄に見たものとは違つた形のものであつたはずである。

エピローグでは、昭和十年に設立され

た芥川賞第一作である石川達三『蒼茫』（改造社、一九三五年十月）や、日中戦争の渦中に戦地で小林秀雄によつて芥川賞を授与された火野葦平の『糞尿譚』（小山書店、一九三八年三月）が展示される。昭和初年代が芥川の死に始まり芥川賞の設立で終る時、まるで芥川を苦しめた「ぼんやりした不安」が、「他者性」への意識を欠落させて形骸化しながら、増幅して回帰してくるかのようである。そのような「不安」を自閉的に不可視化させて、トンネルの向う側に「美しい日本」を成立させたのが、芥川賞選考委員でもあつた川端康成による「雪国」（昭和十年から書き継がれる）だつたとすれば、いま川端を違う形で読みなおすことが必要かもしれない。

トンネルの向う側に保存された「美しい日本」は、戦後サイデンステッカーなどによって再発見され、川端のノーベル賞受賞へとつながっていく。それは、戦後日本が西洋から「再発見」された日本を内面化しながら、同時にアジア（外地）での歴史を不可視化していくことと相同

のように思われる。戦争に向かう中で描かれた「美しい日本」は、アメリカを中心とした西欧圏と日本の結託によつて現在においても奇妙な形で継続し、アジアを見据える上で様々な問題を投げかけてくるのである。