

# 稲垣足穂と前衛芸術

海老原 由香

Inagaki Taruho and avantgarde arts

Yuka EBIHARA

一

稲垣足穂が未来派に興味を持ち、未来派をもって自任していたことはよく知られている。しかし、本人の言を鵜呑みにするばかりで、そのあり方が検証されていないのが現状である。本稿では、未来派のみならず、足穂と前衛芸術の関係を検証し、これまで論じられることになかったフランス・ピカビアおよびトリスタン・ツァラとのつながりを指摘する。

稲垣足穂と未来派との出会いは関西学院普通部在学中のことである。大正五年の二科展賞受賞作である、東郷青児の「パラスルをさせる女」が未来派的だということから、俄然「未来派」が注目される。その絵葉書を見て驚嘆した足穂は、図書館で木村莊八の『未来派及立体派の芸術』（大正4年3月、天弦堂）を読み、マリネットィの「未来派創立

宣言」の訳を筆写する。それを見せられた級友は、私の創作だと早合点してしまった。われわれ以外の何人がこんな文章を書いたとも考えられなかったからだろう（「未来派へのアプローチ」、昭和39年8月「作家」という。このエピソードは、足穂が、未来派を知る以前から未来派に通ずる考えを持ち、そのような文章を書いていたことを示している。実家の歯科医の機械音、幼時を過ごした大阪の博覧会の「機械館」、明石の海に浮かぶ軍艦、活動写真愛好、飛行機愛好、自転車乗り等、幼い頃から同世代に先んじて機械に親しみ新文明を享受していた足穂には、未来派の唱える「速度」「闘争」「騒音」の美や、その根底となる機械文明礼賛に共鳴する素地がもともと備わっていたのである。関西学院普通部卒業後の一時期、足穂は未来派の画家を目指していた。大正九年の二科展に出品した「空中世界」が落選したのをきっかけに、本格的に未来派の勉強を始める。未来派絵画の中心人物ポッチ

ヨニーの『未来派の絵画及び彫刻』をミラノから取り寄せる。また、未来派の芸術理論が依拠していると思われたベルクソンの英訳本をロンドンから取り寄せる。芸術理論の根幹にまで立ち返って理解しようとしたのである。ベルクソン、オイケン、タゴール等様々な思想、哲学が流行した中で、足穂はベルクソンだけは「好きになれそうだと予感」を抱き、中学生の時に既に「ベルクソンの哲学」という題名で二つの講演筆記をおさめた日本最初の訳文「形而上学への序説」と「変化の知悉」を讀了していた。未来派の「同時性」についても、足穂には理解の下地が備わっていたのである。努力の甲斐あってか、大正十年、第二回未来派美術協会展に出品した「月の散文詩」が入選する。翌十一年の「三科インデペンデント」展（未来派美術協会第三回展）にも「カイン博士に依って話されしもの」が入選する。その後絵筆をペンに持ちかえて作家となり、様々なタイプの作品を創作した後もなお、足穂は「未来派」をもって自任している。

## 二

足穂は未来派の思想や理論をどの程度理解し、それらからどの程度の影響を受けたのであろうか。

大正九年十月、「ロシア未来派の父」と称されたブルリユークが、日本にロシア未来派を伝えるために——実際にはアメリカ亡命途次の資金稼ぎのために——ロシア絵画数百点を携えて来日し、熱狂的な歓迎を受ける。ロシア絵画展、未来派講演会など精力的に活動し、愛弟子

ともいべき木下秀との共著『未来派とは？ 答える』（大正12年2月、中央美術社）は、当時の前衛芸術家たちのバイブルとなる。木下秀は未来派美術展の主権者であるため、足穂の絵が入選した第二回未来派美術展にもブルリユークの作品十六点が出品された。足穂はそれらの絵画を見ており、周囲の熱狂ぶりも知っていた。未来派に強い関心を抱く者なら、ブルリユークにも関心をもってしかるべきかと思われる。ところが足穂は、ブルリユークおよびロシア未来派を全く認めず、「この種の未来派は私の性に合わない」「未来派へのアプローチ」という一言で片付けてしまう。さらに足穂は、これに限らず、赤いパントロンをはいて街頭宣伝に乗出すようなやり方は、私に云わせると頭脳薄弱の証拠である」と続ける。これは、大正十年十二月、ブルリユークから「日本のマリネッティ」と称された平戸廉吉が、日比谷街頭で『日本未来派宣言運動 東京II平戸廉吉 MOUVEMENTE FUTURISTE JAPONAIS Par R-HYRATO』のリーフレットを撒いたことを指している。平戸の大胆なパフォーマンスは、当時の前衛芸術家たちに大きな影響を与える。しかしそれも、足穂にとっては「頭脳薄弱の証拠」でしかなかったのだ。平戸廉吉については、「新感覚派前後」（昭和33年9月「作家」）でも次のように述懐している。

早稲田鶴巻町の街上で、未来派ばりの詩を印刷したちらしを配布している人を、数回見たようだ。平戸廉吉であって、彼は間もなく亡くなったが、危篤の床上でなお紙片を求めて夢中に手を動かせていたなどということが伝えられた。然し私は、先のロシア未来派もそうだが、どうも赤いパントロンを穿いて街頭運動をするよ

うなことは大きらいであった。

足穂は平戸廉吉もロシア未来派も嫌っていたのである。では、足穂が関心を寄せていたのはやはり未来派の本流、すなわちイタリア未来派だけなのだろうか。いや、イタリア未来派にしても、足穂とは大きな隔たりがある。

他の芸術革新運動と比べた未来派の最大の特徴は、政治活動と密着している点にある。未来派においては、常に実作に先行して宣言がなされ、それに沿うべく芸術活動がなされる。その宣言をなすメンバーは愛国的感情で結束し、芸術家が芸術のうちにとどまらずに社会参加できる道を模索していた。彼らが、運動の究極の実践として第一次世界大戦に於いては戦場に赴き、第二次世界大戦に於いてはファシズムと結び付いていったのも当然の帰結と言えよう。これに対して足穂は、一切の政治的活動を嫌っていた。ブルリュークや平戸廉吉に対する反感も、芸術作品に対する評価以前に、彼らの未来派的な行動に対する嫌悪があった。また戦時中における足穂は、戦争を極端に忌避する、非国民の最たる者であった。このような足穂のあり方は未来派とは対極に位置付けられるのである。

それではなぜ足穂はイタリア未来派を嫌悪しなかったのであろうか。足穂は未来派がへわずか数年の盛りを名残として、政治的潮流中に解消してしまった（「美のはかなさ」、昭和27年8月「作家」）ことを残念がっている。

一たいに、あの芸術革命運動は途中から政治運動に変わっていったが、初期のセリエだの、カルラだのリユツソロだの云う人々は、

それこそ真正の未来派とも称したい内面的なものを有っていた。

（「寶石を凝視する女」、昭和15年1月「意匠」）

足穂は未来派が（途中で）政治運動に変わっていったのだと思ひ、政治的になる以前の初期の未来派を評価し、愛好しているのである。しかし、それは足穂の思い込みに過ぎない。未来派は最初から政治的だったのである。足穂が二十世紀詩歌の傑作に挙げているマリネットの「未来派宣言」<sup>(2)</sup>からしてが、多分に政治的に仕掛けられたものであったはずだ。

足穂は未来派の思想を理解するにあたっての苦勞を次のように述べている。

僕は未来派を查べるに当って、まず単行、新聞、雑誌に散見するものを聚め、互いに照校して、真相を嗅ぎ付けようと努めた。コロタイプ版の作品と、それについている題名と作者とのあいだに不一致が多かったことを、憶えている。不明な部分はXとして、他の箇所からのやりくりによって代数問題を解くようにして見当をつける始末であった。マリネットの宣言書について云うならば、「……はサモトレースの勝利よりも美しい」とあるのが何のことか判らない。ふと、「あ、そうだ。ループルにあるサモトラケのニーケのことだな」と気が付く。「爆発的な息使いをして煙を吐く蛇の如く疾走する自動車」これも変である。そこで、ポツチョーニの著書にあるその部分を勘にたよって判読した結果、蛇とは排気管のことであった。「電閃的な月光下の大工場」これは「電灯の月」「電気の月光」の意である。何しろ Material Transcen-

dentalism が「物質的過境主義」と訳されているのだから、これでは糸口がつかめないわけだ。（「美のはかなさ」）

この述懐から、足穂が当時の日本の未来派関連の文献の大方に目を通し、比較対照まで行なっていたことがわかる。誤訳や誤解の多い当時の状況の中では、かなりの精度で未来派の主義主張を理解していたと推測される。だとすると、足穂が熟読していた「未来派創立宣言」第十条の「われわれは、美術館と図書館と各種アカデミーを破壊し、（『未来派1909-1944』の堤康徳氏訳による）という一節を、足穂はどう解釈していたのであろうか。というのも、未来派の根本精神には旧体制、伝統文化の否定がある。ところが足穂は、青年期においては世紀末芸術を愛好し、後年は日本の伝統文化に回帰した。洋の東西の違いはあっても、伝統文化の尊重という点では足穂は生涯一貫しているからである。

また、マリネッティは「未来派創立宣言」の二ヵ月後に「月光を殺そう」を発表し、浪漫主義の象徴である月光を未来主義の象徴である電灯によって駆逐することを説いている。足穂がそれをどの程度詳しく理解していたかは不明であるが、少なくともマリネッティが月光を否定していることは知っていた。

マリネッティの電気人形の中に、「月の光なんて猫の背に冷水ですよ。ボクは詩の中じゃ、カフェーのひらくとたんに月が昇ったというのだけが好きなのです」というセリフがある。しかし「未来派の月光」だって当然なければならぬ。

（「未来派へのアプローチ」）

〈未来派の月光〉とは、未来派にとっては妙な主張である。しかし、足穂が未来派であるためには〈未来派の月光〉が必要である。なぜなら、絵画を描いていた時から文筆活動を始めた後もずっと、足穂にとって月は重要なモチーフだったからである。足穂は、己れの月に対する愛着を〈その本質において世紀末〉（「随筆キタ・マキニカリス」、昭和22年5月「新潮」）であると自己分析している。

このように足穂と未来派とは、政治的である以外の根本精神においても相違点がある。それは、足穂が未来派をよく理解していなかったとか誤解していたということではない。足穂は未来派から自分に共鳴できる部分のみを取り入れたのである。未来派の機械文明礼賛の精神は、幼い頃から漠然と持っていた機械志向と芸術とを結び付ける契機になった。それに付随して「速度」「闘争」「騒音」の美を取り入れたのである。なお、足穂は未来派の「同時性」にも共鳴するが、それは、もともとベルクソンに惹かれていた足穂がベルクソンをより深く学ぶきっかけになったということなので、ベルクソンからの直接の影響の方が強いであろう。

ところで、足穂は未来派の中心画家ボッチョーニに対して、その功績は未来派絵画彫刻理論であり、特に“Material Transcendentalism”という卓抜な見解（「未来派へのアプローチ」）であるとして、実作よりも芸術理論の方を評価している。この〈Material Transcendentalism〉について、足穂は「美のはかなさ」で次のように説明している。

第一次世界大戦で戦死した未来派画家兼彫刻家のボッチョーニに

「Material Transcendentalism」という造語があった。各物体はそれ自身にそなわる力線を伸ばして、おのおの形態を粉碎し、無限に拡大しようとする傾向を持っている。なんでもそんな謂であった。これは、芸術家的天稟によっていち早くキャッチされた二十世紀物理学の「場」の概念ではなからうか。

足穂はこれ以外にも随筆の中でたびたびこのことに言及している。また、自伝的小説『弥勒』（昭和21年8月、小山書店）で、黄昏の光景をへそれこそ未来派画家の「物質的先験論」を織り出しながら、無辺際の彼方の星雲にまで力線を放射しているように思われたと表現するなど、小説の中にも取り入れている。足穂がこの理論にいかに関心んでいたかがわかる。

「薄い町」（昭和7年1月「セルパン」）では、この理論は単に表現に用いらただけではない。「薄い町」は、〈私〉が〈ついで〉先日までいた風変わりな都市、〈薄い町〉について語る話であるが、そこに次のような一節がある。

ポッチョーニでしたか、「各物体にはその本来の力線を無限に伸ばそうとする傾向がある」と云っていますが、青硝子製の都市にはそのことが証明されていて、そしてわれわれは、立体万華鏡の只中にいるような気がします。

この部分は、足穂が〈薄い町〉を発想したきっかけがポッチョーニの理論であることを示している。足穂はこの理論を〈芸術家的天稟によっていち早くキャッチされた二十世紀物理学の「場」の概念〉だと見做している。足穂は物理学を文学に援用しているが、そのきっかけ

の一つがこの理論であった。しかし、足穂はポッチョーニの芸術理論を高く評価するとしながら、「未来派の絵画及び彫刻」の他の内容には触れない。足穂が評価し、影響を受けたのは、〈Material Transcendentalism〉だけなのである。

足穂は未来派の理論から影響を受けてはいるが、そのまま鵜呑みにしたのではなく、自分が共鳴する部分だけを取り入れ、自らの発想のきっかけにしたのである。足穂は、本人がいうほどには未来派理論に染まっていなかった。

### 三

足穂は、未来派の理論ではなく未来派の作品については、どう捉えていたのであろうか。

未来派詩を足穂が初めて読んだのは、与謝野鉄幹による翻訳詩集『リラの花』（大正3年11月、東雲堂書店）である。この詩集は鉄幹が明治四四年十一月から大正二年一月までの渡欧中に長期滞在したパリで、語学の勉強をかねて逐語訳した同時代詩をまとめたものである。逸早く未来派詩を紹介した点で注目される。足穂はこの詩集について次のように書いている。

京橋の裏通りに探し当てた版元（東雲堂）で、黄色い表紙のついた分厚い菊判の『リラの花』を手に入れた。「何が悲しくともこのキュラソーの一杯にリラの花散る灯ともし頃」とT・E・バラ氏が夙くからうたっていることもあったが、実は閨秀未来派詩人

ド・サンボン夫人の『ヒナゲシの踊り』の絵が付いているとあって、かねてから見たいと思っていたもので、新傾向詩人を網羅した翻訳詩集だった。（『未来派へのアプローチ』）

T・E・バラ氏とは足穂の関西学院の級友でともに文学を志していた猪原太郎のことである。やっと手に入れたこの詩集を足穂はよほど読み込んでいたと思われる。

足穂の小説『リビアの月夜』（昭和7年4月「新青年」）に次のような一節がある。

Clof, clop, cloch, / cloffete, / cloppete / clochete, / chchch / 病気に罹った噴水を歌った、こんな未来派の詩がありますね。ちよんどそれと同じような、とぎれがちな噴水の音が中庭でしていいました。

『リビアの月夜』は最後に再びこの詩の一節を引用して、〈Clof, clop, cloch, / cloffete, / cloppete / clochete, / chchch / 噴水は相かわらず咳をしつづけます。〉と結ばれる。これは、『リラの花』に収録されているアルド・パラツチェシイの『病んで居る噴水』の冒頭部分である。噴水が咳をするという発想も、足穂の独創ではなく詩の中に出てくる。また、足穂の小説『彼等』（昭和21年7月「新潮」）には、〈私にふさわしいものとして、へもう何事にも興味はないけれど汽車の窓へを飛去る風景にだけは心を惹かれる……こんな闊秀未来派マダム・サンボンの詩があった〉と出てくる。『リラの花』の扉には未来派舞踏の創始者サンボンの踊る姿を描いたスケッチが掲げられ、サンボンの詩『先決の罌粟』も収録されている。しかし、『先決の罌粟』には

該当箇所はない。そのかわり、同じく『リラの花』に収録されている未来派女流詩人サンドラルの『わが踊』という詩に、次のような一節がある。

わたしは最大急行列車で何時も欧羅巴を横断し、そして汽車の窓から失望して眺めて居る一人の人間だ、／風景はもうわたしには興味がないが、／けれど風景の踊には／風景の踊には／全く振り返る。

足穂が『彼等』に書いたのはこの部分のことであろう。詩の題名が『わが踊』であるために、足穂は作者サンドラルを未来派舞踏のサンボンと混同したものと思われる。詩の内容も少し変わっている。「彼等」執筆当時の足穂は身辺に物を所有していなかった。『リラの花』も手放して久しくなっていたはずである。それがうろ覚えながら描写の中にふいと出てくるということは、過去に余程愛唱した時期があったことを窺わせる。

だが、『リラの花』所収以外の未来派詩については、足穂はほとんど触れることがない。へ未来派の詩、音楽、劇と称されるものはいずれもちらっつぽこな月足らずの思い付きであって、取上げるねうちもない（『未来派へのアプローチ』）というのであるから、それも当然であろう。

足穂は〈芸術作品としての未来派は絵画にとどめを刺す〉と述べている。未来派の画家を目指した一時期があっただけに、足穂は未来派絵画には詳しく、多くを語っている。

セヴェリーニを筆頭とした前記の中でも、前の未来派画家宣言に

署名している五氏が本物と云うべきであって、その五氏の中でも、セヴェリーニ、カルラ、ルツソロと同じ程度に、ポッチョーニとバルラを私は買うことが出来ない。それはなお現代の前衛芸術において、大旨が只、方法のパターンを羅列するにとどまって、そこに創造が関与していないようなものである。／ポッチョーニの三部作、「訣別」「去り行く人々」「あとに残る人々」は、未来派的試作という点では貴重な資料であろうが、作品としては説明的で、それ自身完結していない。テクニクにおいてもカルラの同傾向の「無政府主義者の葬式」には到底及ばない。

（「未来派へのアプローチ」）

未来派芸術で成果を収めたのは絵画だけで、それも「未来派画家宣言」に署名した五名の画家の作品だけだという足穂の見方は、大方の見解と一致する。しかし、ポッチョーニとバルラを「買うことが出来ない」というのは足穂独自の評価である。足穂が「説明的」へ完結していない「幼稚」と酷評するポッチョーニは、未来派第一の画家である。また、ポッチョーニの師バルラは、ポッチョーニ早逝後、マリネッティとともに未来派の第二期を主導した人物である。ちなみに、ここで比較対照されているポッチョーニの「訣別」とカルラの「無政府主義者ガルリの葬儀」は、ともに日本で初めて紹介された未来派絵画の実作である。「フエウチュリズムを紹介す」（署名「煙無形」、明治45年5月「美術新報」）において、ともに白黒写真で紹介され、特にポッチョーニの作には詳しい解題が付されている。

それでは足穂はどのような未来派絵画を愛好したのであろうか。

足穂が未来派に興味を持つきっかけとなったのは、東郷青児の「パラソルをさせる女」（図1）である。この絵は、弱冠十九歳の青年が二科展賞を受賞したことから、作風が未来派的だということで話題になったが、現在ではキュビスムの翻案とみなされている。その後パリに留学した東郷青児は、マリネッティから日本未来派の同士としてポロニャに招待され、盛大な歓迎を受ける。東郷青児は「巴里より（有島生馬氏宛）」（大正11年4月、第二次「明星」）の中で、この時の様子を驚きと喜びと得意をもって伝えている。が、興奮さめやらぬさなかにあっても、東郷青児はマリネッティに対して「彼はポリテイツクの戦士、自分は芸術上の騎士として思想の融和があらうとは思はれません」と、未来派とは距離があることを明言している。足穂は「パラソルをさせる女」だけでなく東郷青児の他の絵についても、自ら「東郷心酔」と称するほど愛好している。しかし、東郷青児の絵は未来派的手法が取り入れられているというだけで、未来派ではない。

未来派絵画の中で足穂が「大好きな」作品にあがっているのは、セヴェリーニの「モナコに於ける



図1 「パラソルをさせる女」

パンパン踊り」(La Dance de Pan-pan' 図2)である。セヴェリーニは、「未来派画家宣言」に署名した中の一人である。しかし、パリ在住のセヴェリーニは「パリの未来派」と呼ばれ、第一次世界大戦においては未来派で唯一参戦せず、一人だけキュビズムに傾倒しキュビズムに近い作品を製作するなど、未来派のメンバーたちとは一線を画する存在であった。そして親友ボッチョーニの没後は未来派から離れてしまう。足穂は、未来派の中で最も未来派的でない画家の作品を未来派絵画の筆頭にあげているのである。

足穂が「モナコに於けるパンパン踊り」と並称する「未来派的傑作」に、ピカビアの「泉のダンス」(Danses a la source' 図3)がある。次々に様式を変えて多彩な活動を展開するピカビアは、イタリア未来派にも精通していたし、未来派の様式を取り入れた時期もある。しかし、ピカビアが未来派と見做されたことはなく、「泉のダンス」も未来派的絵画ではない。「泉のダンス」はピカビアのオルフィスム的<sup>4</sup>キュビズム時代の代表作であり、一九一三年にニューヨークの兵器庫跡で開催されたヨーロッパ最新美術の展覧会、通称「アーモリー・シヨウ」に出品された。何ゆえに足穂はこれを「未来派的傑作」としてあげたのであろうか。その謎を解く鍵は、当時のピカビア夫人で、アーモリー・シヨウの開催にあたってニューヨークに同行したガブリエル・ピユッフエの、「発明家ピカビア」<sup>5</sup>中の回想にある。

シヨウのひしめき合うほど集まった大勢の大衆のほとんどにとつて、これらの作品は理解不可能だった。／とはいえアメリカの人々

が、ヨーロッパの視点によるこの新しいヴィジョンに、自らを適応させようとする努力ほど心地よいものはなかった。ただし、ヨーロッパ美術のすべての傾向を唯一「未来派」の名のもとに混同してはいたのだが。

アーモリー・シヨウを見た人々がヨーロッパの最新美術を全て「未来派」と捉えたならば、そこで最も評判になったピカビアの作品は未来派の代表作とみなされたことであろう。足穂がアーモリー・シヨウを伝える記事の中でピカビアの「泉のダンス」の写真を見たとすれば、そこに未来派絵



図2 「モナコに於けるパンパン踊り」



図3 「泉のダンス」



画という説明が付されていたことは充分考えられる。足穂がそれを見たのは、へ汽車の汽笛と電車の音と埠頭からの雑音が絶え間なしに襲ってくる図書館（「未来派へのアプローチ」、すなわち足穂が中学時代に未来派について調べた神戸の市立図書館である。足穂は未来派にあまり詳しくない段階で、ピカビアの「泉のダンス」を未来派絵画の代表作として認識したのである。

足穂が好む未来派絵画三点は、全てキュビズム的作品である。足穂の考える未来派の功績はへ光と形象のたはむれに、レントゲンの様な分光器の様な知覚を集注して、其処に、吾々の現実を超えた別箇の世界を持ち来さうとしてゐた事、そんな可能性を示してくれた事（「寶石を凝視する女」、昭和15年2月「意匠」）だというのが、それは未来派の功績として挙げられることではない。むしろ、足穂の好む三点の絵画に共通する特徴というべきである。また、足穂はへ私は、セエリーニ、カルラ、リュッツソ、東郷青児を一貫している抽象的精神に気を惹かれていた（「新感覚派前後」、初出未詳、昭和33年9月「作家」という。未来派、あるいは足穂が未来派的と考える画家の名が列挙されているが、へ抽象的精神のみを特筆するなら特に未来派である必要はない。

足穂は抽象絵画を愛好し、なかでもキュビズム的作品を好んだ。それに対して、いかにも未来派という作品は好まなかった。東郷青児の絵を見て未来派に興味を持ち、ピカビアの絵を見てさらに興味を深めた足穂のイメージする未来派絵画とは、誤解に基づくものであった可能性が高いのである。

#### 四

足穂自身はどのような未来派絵画を描いたのであろうか。

大正九年の二科展出品作「空中世界」は、昭和四年頃出入りの少年に持ち去られて行方不明となった。色彩が美しく、凝った大作だといふ。この絵に関連して、足穂は次のようなことを書いていふ。

額縁を外した「空中世界」は暫くのあいだ、曾て先生が二科へ出した自画像（「殉情詩集」の口絵になっているもの）並びに高村光太郎筆の春夫像と共に、先生の部屋の床ノ間に立てかけられていた。たまたま先生が来客に向つて説明しているのを聞いてみると、先生は私の絵については「立体派」と呼び、「未来派」とは決して云わなかった。カンディンスキーの非凡さについては、自分は何ら異論のある者ではないが、それでも初めはあの生理的な線条とナマな色合がいやであった。（「未来派へのアプローチ」）

足穂はへ先生、すなわち佐藤春夫がへ未来派と立体派との区別を知つていなかったことを示すためにこのエピソードをあげている。しかし、佐藤春夫にも画家を目指した時期があり、前衛絵画にはかなり詳しい方であった。だとすると、足穂の意図とは逆に、この話は足穂の絵がキュビズム的であったことを示す可能性も出てくる。現に足穂の好きな「未来派絵画」は実際はキュビズム的なのである。また、前記エピソードは、足穂がカンディンスキーをキュビズムを代表する画家と誤解しているように読める。へ未来派と立体派との区別を知らな

いのは足穂の方であったかも知れない。

第二回未来派美術展入選作の「月の散文詩」は、七センチ四方の小さなペン画だということしかわからない。会期中に紛失したという。

「三科インデペンデント」展入選作「カイン博士に依って話されしもの」も、引き取りに行かないまま行方不明になった。しかし、足穂はこの絵の説明を詳しく書いているために、どのような絵か推測できる。

葉のない樹木のようなものの枝に切手の耳を貼りつけたトリスタン・ツアラ氏肖像が、ピカビアにあった。これに暗示を得て私は、さまざまな線片と数字とをカンヴァスの素地の上にばら撒こうとしたのであるが、思うように行かない。どうしても意識的撒布になつてしまう。そこでまず適当なイメージを薄葉に描きつらね、これを細かに引裂いて硝子板の上にぶちまけ、その上にうすい紙を当てて断片を取捨しながら数写して、下図にすればよいと気付いた。

（「未来派へのアプローチ」）

こうしてへ青と褐色の線片から成つた「ヘクレヨン画」の作品は完成した。大正十一年夏のことである。足穂が「暗示を得」たピカビアの「トリスタン・ツアラの肖像」(Portrait de TRISTAN TZARA) 図4)は、森口多里が「ダダイズムの詩と絵画」(大正11年7月「早稲田文学」)で紹介している。时期的にみて、足穂はこれを見た可能性が高い。ピカビアのこの作品に触発されたことからしても、足穂の説明からしても、「カイン博士に依って話されしもの」は未来派というよりもむしろダダ的な作品であったと推測される。

これらの足穂の作品が前衛絵画であることには間違いない。だが、

それは未来派的というよりも、むしろキュビスム的なものやダダ的なものであったのである。

## 五

足穂に関しては未来派ばかりが注目されるが、ダダ的絵画の製作でもわかるように、実はダダとの関係も深いのである。

足穂は、若き日の自分をへ私は未来派だった。同時にムービーのピラを貼った塀に凭れて、靴のうらでピンク・トップの蠟マツチを擦る海港のダダリストでもあった。「随筆キタ・マキニカリス」、昭和22年

### Portrait de TRISTAN TZARA

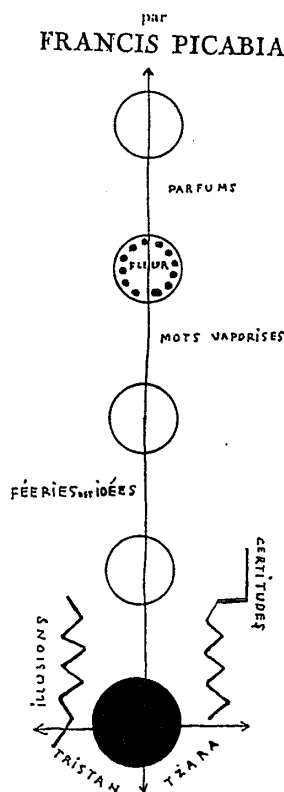


図4 「トリスタン・ツアラの肖像」

5月「新潮」と回想している。機械文明を礼賛する愛国者集団である未来派と、近代文明を嫌悪し戦争を憎悪するダダとは、根本からして相容れないものであり、互いに批判し合う関係にあった。だから、本来は同時に両者であることはあり得ない。しかし、日本においてはと

もに前衛芸術ということ、両者の境界は曖昧であった。現に足穂が参加した前衛雑誌「GE. GINGIGAM. PRRR. GINGEM.」（大正13年6月〜15年1月）には、未来派、ダダイズム系の画家、文学者たちが集っていた。特に足穂の場合は、未来派の政治的な部分を嫌い、それを除いた上での未来派愛好ということであるから、未来派と同じような気持ちでダダに関心を寄せることもできたであろう。

足穂のダダに関係する最初の出来事は、関西学院普通部を卒業した後、仲間うちで同人雑誌を作る話が持ち上がり、誌名が「ダダ」に決まったことである。当時、足穂およびその友人グループがダダに関心を持っていたことがわかる。

ついで、ピカビアの「トリスタン・ツアラの肖像」への関心、およびそれに暗示を得て大正十一年夏に製作したダダ的絵画「カイネ博士に依って話されしもの」があげられる。足穂が「トリスタン・ツアラの肖像」を見たのが、「ダダイズムの詩と絵画」（前出）でなかったとしても、足穂はこの時点でピカビアがかつてダダイストであったことを知っていた。

翌年の六月になって、佐藤夏樹氏の上目黒の家がたたまれることになって、私は渋谷富士横丁の旧旅館の三階に移り、佐藤先生は新橋駅近くの上山草人の留守宅に引越した。このカガシ屋の二階で新刊の「明星」のページを繰っていたところ、ピカビアの短文に出くわした。

（「未来派へのアプローチ」）  
〈翌年〉とは、第二回未来派美術協会展の翌年の大正十一年である。その年の第二次「明星」七月号には、「或る点まで……」と題したピカ

ビアの文章（平野万里訳）が掲載されている。足穂が読んだこの「ピカビアの短文」は、ダダとの訣別声明だったのである。足穂はピカビアの「泉のダンス」を未来派的傑作と思いついて、ピカビアがダダイストであったことを知っていた。自らを未来派であり同時にダダイストであるとする足穂の念頭には、フランシス・ピカビアの存在があつたに違いない。

足穂の文学作品にダダの影響が見られるのは、第一作品集『一千一秒物語』（大正12年1月、金星堂）である。意外に知られていないことであるが、金星堂版『一千一秒物語』の巻頭には、佐藤春夫による序文に続いて、〈芸術はココア色の遊戯である／トゥリスタン・ツアラ〉と赤字で記した一頁があるのである。足穂がツアラに興味を持ったのは、ピカビアに対する興味の延長であろう。だが、それだけではない。ツアラは、ダダの中でも未来派と関連を保っていた人物である。もちろん未来派とは立場を異にしていたが、マリネッティと親交を深め、未来派から「同時性」「嘲笑主義」「騒音音楽」を取り入れた。未来派に関心を持つ足穂が、トリスタン・ツアラに注目するのも、不自然なことではない。

足穂が『一千一秒物語』巻頭に掲げたのは、ツアラの最初の作品『アンチピリン氏の最初の天上の冒険』の一節である。『アンチピリン氏の最初の天上の冒険』は、喜劇詩の形をとりながら、オノマトペや巧妙皮肉な語呂合わせをふんだんに用いて近代文明への嫌悪をたたきつけた作品である。「アンチピリン」という命名自体が「消化器官」（アンチ・ピリック）の語呂合わせと医薬品の商標に対する皮肉を含んだも

のである。『一千一秒物語』を一読してまず気付く特徴としても、オノマトペの多用があげられる。〈石を投げつけるとカチン！〉〈ヘシューといて〉〈ねらいを定めてズトン！〉〈ヘビュン！〉〈ヘキヤッ！〉〈ゲワン！〉〈ヘピシャン！〉〈ヘプーとまいのぼって〉等など、まるでコミックのような表現がほとんど各話に頻出してゐる。佐藤春夫に原稿を送ったのが大正十年であり、大正十二年には刊行されているわけであるから、これだけをとつても『一千一秒物語』がいかに新しい作品であつたかがわかる。そして、このような表現方法は『アンチピリン氏の最初の天上の冒険』からの影響であると思われる。もちろん、オノマトペの使用は未来派にも顕著である。しかし、足穂が愛読した『リラの花』では、前記「病んで居る噴水」意外には、オノマトペはほとんど使用されてゐないのである。

『アンチピリン氏の最初の天上の冒険』の影響はそれだけではない。足穂は「わたしの耽美主義」（大正13年6月「新潮」）中の「大統領チックタック氏公開状」の項について、ヘトリストアン・ツアラの『アンチピリーヌ氏の天上冒険』の向こうを張つて書いたものである（「ロバチェフスキー空間を旋りて」、昭和39年5月「作家」と述べている。〈チックタック氏〉という命名自体が〈アンチピリーヌ氏〉の〈向こうを張つて〉おり、〈秘書官カルモチン〉とともに語呂合わせ的命名である。さらに、ここで足穂がツアラの〈向こうを張つた〉のが、〈あなたは、荒唐無稽には涅槃を過ぎた、いや通り過ぎざるを得なかつた未来人の動かし得ない逆説があるということが判つてゐるか？ それはバネ仕掛の黒猫であり、硝子製の星であり、紙製の空っぽなウイスキ

イ壘である〉といった部分における、予想外のものを結びつけて常識を破壊するような表現であるとするならば、その影響は「大統領チックタック氏の公開状」だけではない。

また、同じく「わたしの耽美主義」中の「今後の耽美派」の項で足穂は次のように述べてゐる。

「芸術は断じて真面目では無い」と記している『アンチピリン氏の公開状』には、未来派宣言を超えた人生観照が含まつてゐる。

そう、いかにも！ 「次第に消えて行くミュンヘンピールの泡、そこにダダの哲理があり、同時に、われわれの立体派以後のアーティストシズムがある」のでないか？

しかし、足穂の作品には、『アンチピリン氏の最初の天上の冒険』のように近代文明を嫌悪し諷刺するような要素は見られない。足穂は、「ロバチェフスキー空間を旋りて」の中で、『一千一秒物語』の巻頭に掲載された一節が誤訳であつたことを告白している。

「芸術とはココア色の遊戯である」これは、やはりアンチピリーヌ氏の天上冒険にある「芸術は榛の実の色をした遊戯であつた」を取り違えた結果である。ハシバミがココアに入れ代つたのは、我ながら不思議である。この理由はどんな所にあつたのか何回も考えてみたが、判らず仕舞である。

フランス語を独学した足穂がいかに苦勞して讀んだかがよくわかる。ツアラが裏に込めた意味までは読み取れなかつた可能性もある。しかし、たとえ読み取つてゐたとしても、未来派の機械文明礼賛の精神に共鳴する足穂は、自分と相容れない部分は受け入れなかつたはずであ

る。伝統文学を尊重する足穂の文学観は、未来派の場合と同様に、根底の部分でダグとは反しているのである。また、足穂はツアラとピカビアにはたびたび言及しているが、他のダグイストについては、名前をあげる程度であまり触れていない。足穂が「ダグイスト」と自称するのは、ツアラとピカビアを愛好するためであろうか。

しかしそれだけでなく、足穂の生き方もまたきわめてダグイスト的である。神谷忠孝氏は「日本のダグイズム」(昭和54年3月「ユリイカ」)で、日本のダグイストについて次のように述べている。

日本のダグイストに共通してある放浪生活、性の奔放、生の燃焼という要素は、いわゆる無頼派と共通するところもあるが、ダグイストは自殺を選ばない。自殺は裏返された生への執着であり、のたれ死にこそダグイストのとるべき態度ともいえ、辻潤がその中心的存在であることは異論がないだろう。

これはまるで足穂の生き方の説明であるかのようなのである。足穂は昭和十年代前後から極貧とアルコール中毒の放浪の日々を送っていた。そのためか位置付けの定まらぬ足穂は無頼派に含められることもある。この間ずっと親しく交際していたのが辻潤である。そして、そのような生活の中で熟成された足穂の性に対する考え方は、A (Anus) 感覚という独自の考えに到達する。A 感覚について足穂は「ダグであった、白い、何も印刷されていない童話のページである」(『少年愛の美学』昭和43年5月、徳間書房)と述べている。また、三島由紀夫の自殺の報に接して激しく三島を非難し、理由の如何を問わず自殺するような生き方を軽蔑したのである。

## 六

足穂は常に前衛芸術に関心をもち、そこから自分に共鳴できるもののみを取り入れて、独自の発想の契機としてきた。そしてその関心の中心に、或いは関心の範囲内に、常にピカビアの存在があった。

ピカビアは、六十年近い創作期間にめまぐるしく様式を変え多彩な活動を展開した。足穂が未来派の傑作にあげた「泉のダンス」は「オルフィスム時代」の作品である。カタログや図面から機械を描いた「機械の時代」の作品が機械好きの足穂の好みに合っていたことは言うまでもない。「ダグの時代」の諸作については特に深い関心を示し、前記「トリスタン・ツアラの肖像」だけでなく様々な作品名をあげて評価している。ピカビアは「ダグの時代」が最も有名であるが、足穂の関心は「ダグの時代」にとどまらない。足穂は「僕の『ユリーカ』」(『宇宙論入門』、昭和22年11月、新英社)に、「僕には『ピカソよりもピカビア』です。ピカソが好んで取扱う蠅螂のお化けのような人物にも十分に魅力はありますが、ピカソは翼を持っていません。ピカビアには透明な翅があります」と書いている。比喩的な意味も含まれていますが、ピカビアが羽のある絵を描いたのは一九三〇年頃の「透明の時代」である。ピカビアの作品を愛好する場合、様式がめまぐるしく変わるため、特定の時代に限つての愛好というケースが多い。しかし、足穂の場合、様式が変化しても常にピカビアへの関心を失わないことは特筆に値する。

足穂がピカビアに共感するのは絵画だけではない。ピカビアがダグとの訣別を書いた「或る点までは……」（前出）の冒頭には、秤の一方を暗くして「光りが果して暗より重いか如何か」を量ったところ「夜の方が昼より重い」といふ結論を得た」といふ、ピカビアの少年時代のエピソードが綴られている。足穂はこの話が余程気に入ったらしくたびたびこのことに言及している。そして、「私の『似而非物語』に出てくる貝殻状宇宙は、しかしピカビアの追憶談がヒントになっていくわけではない。あれは自分一人で思い付いたのだ」（『未来派へのアプローチ』）とわざわざ断っている。このことは、足穂とピカビアの発想の類似性を示すとともに、足穂の断り書きがあってもなお、ピカビアの話が「貝殻状宇宙」を発想する契機となった可能性を示している。

足穂が未来派の傑作と見做して愛好したピカビアの「泉のダンス」について、千葉成夫氏は「ピカビア…10の時代」（平成1年9月「ユリイカ」）で、ピカビアが「共感覚」「非ユークリッド幾何学」「生の哲学（ニーチェ、ベルグソン）」といった、当時の最新の思潮に興味を持ち、文学に取り込むうとしていた。足穂は「当時の最新の思潮」を反映した作品を「未来派」と捉えたふしがある。足穂の言う「未来派」は、正確な意味での「未来派」だけでなく、より広い範囲で、当時の前衛芸術を意味していたと考えられる。

ところで、ピカビアがベルクソンに興味を抱いた理由は、次のように解釈されている。

生は不断に変化を続けるとするベルグソンの考え方は、生まれついでにの性癖として何物にも縛られない思想と行動を望み、生き方に制限を加え、暮らしを月並みなものにするおそれのあるものすべてに対して抵抗したピカビアには特に魅力あるものだった<sup>9)</sup>。

足穂が多くの思想、哲学の中で特にベルクソンに共鳴したことは、前述の通りである。足穂もまたピカビア同様、「何物にも縛られない」生き方を貫き、「不断に変化を続ける」己れの生に忠実にその様式を変えて多彩な創作活動を展開した。だが、その根底では常にマシニストであり、常に抽象を好んだという点まで含めて、足穂とピカビアは共通点が多い。ピカビアが「つねに既存のイメージを出発点としてそれから自己のイメージを膨らませてきた<sup>10)</sup>」ように、足穂もまた前衛、伝統の別を問わず、様々な芸術、思潮の中で自らの共感できる媒体を見いだし、そこから独自のイメージを膨らませてきた作家なのである。

#### 〔註〕

(1) 「未来派へのアプローチ」（昭和39年8月「作家」）。

(2) 足穂は「美のはかなさ」（前出）で未来派の「初期における、たとえばフィガロ紙上に発表されたマリネットの十一カ条の宣言、未来派画家公開状、これを裏付けるリュッソロ、セヴェリーニ、カルラ等々の絵画、ポッチョーニの彫塑、これらは詩歌として、美術として、二十世紀の傑作だとするのには僕は躊躇しない。」と書いている。このことから、足

穂はマリネッティの「未来派宣言」十一カ条の宣言文を詩歌として受け取め、なおかつ二十世紀芸術の傑作だと捉えていることがわかる。なお、マリネッティは詩人としてたくさんの未来派詩を作っており、穂もその幾つかは読んでいたが、穂はそれらをあまり評価していない。

(3) 「未来派へのアプローチ」に「大好きなセヴェリーニの『モナコに於けるパンパン踊り』へセヴェリーニの『パンパン踊り』(1911)と共に、未来派的傑作としてはフランシス・ピカビアの『泉の踊り』(1912)がある。」などがある。

(4) アポリネールによって作られた言葉。正統派のキュビズムに対して、より叙情的、動的様式の見られる作品を指す。

(5) 坂上桂子訳(平成1年9月「ユリイカ」)。

(6) 穂は「月の散文詩」という題でたびたび描いているため、第二回未来派美術展入選作とは別の「月の散文詩」が存在する。

(7) 語呂合わせ的人名ということでは、タダ的絵画「カイン博士に依って話されしもの」の「カイン博士」——穂の小説『星遣いの術』について(大正13年8月「改造」)の登場人物——が、へ誰も、あるいは何も……ないと言うドイツ語のカインの変形形で、へ存在しない、あるいは逆に到る所に存在する無名の人物」という意味が込められているであろうという岡村多佳夫氏の指摘(「穂と未来派」、昭和61年1月「ユリイカ」)がある。

(8) 『少年愛の美学』には、ツアラやピカビアの名が頻出し、ツアラが「したい、したい、五色の小便」と書いていることや、『アンチピリン氏の最初の天上の冒険』に「吾々はいろんな色の糞を垂れて、あらゆる領

事の旗々が立っている芸術動物園を飾りたい」と書いていることなどが引用されている。

(9) ウィリアム・A・カムフィールド「フランシス・ピカビアにおけるマシニスト的スタイル」木下哲夫訳(平成1年9月「ユリイカ」)。

(10) 清水敏雄「ピカビアの変貌 イメージからイメージへ」(平成11年『ピカビア展』図録)。