

雑誌『方寸』における都市の表象

——「河岸の巻」を中心に——

廣瀬 航也

一 はじめに

『方寸』は、一九〇七（明治四〇）年五月に創刊され、一九一一（明治四四）年七月の終刊に至るまで、全三五冊刊行された美術と文学の雑誌である。本稿では、この決して大きくはない雑誌を取り上げ、文学と美術双方のジャンルを横断する視点から、様々な形で呼応し、時に反発するテキストとイメージの様態を探る中で、明治後期から大正期にかけての文化のありようの一端を照らし出すことを試みる。

日本近代文学と美術の関係をめぐっては、今日に至るまで研究が積み重ねられてきた。⁽¹⁾『明星』を起点として「イメージと文学が共鳴して作り出す新しい美の領域」を追究した木俣知史は、「一九〇〇年代から一〇年代にかけては、日本近代文学の表現史の上で、イメージを文学と共鳴させる試みが活発に展開された時期である」と述べている。⁽²⁾今橋映子の網羅的な研究によれば、一九〇五年前後は後々まで影響を与える美術雑誌が次々と発刊され、「文学と美術の交流」をは

じめとする重要な潮流を形成してきた。⁽³⁾このように、テキストとイメージが錯綜する中で多様な表現が模索される空間として雑誌メディアはあり、一九〇七年に刊行された『方寸』は、明治後期の文学と美術の交流をめぐる潮流の中で生み出されたものであると言つてよい。

折しも一九一〇年前後は、南明日香が指摘するように、市区改正の波が押し寄せる中で、「市街の美観」や「都市美」について行政、建築、美術の分野から盛んに意見が出され、建築や都市についての評論が開始された時代でもあった。⁽⁴⁾『方寸』は、一九〇七年一〇月に「河岸の巻」（第一巻第五号）、一九〇九年一月に「浅草号」（第三巻第八号）という特集を組み、「都市美」の時代に表現を展開してきた。都市及びその美観という視座を設けたとき、『方寸』におけるテキストとイメージの交錯は、如何なる表現として立ち現れてくるだろうか。河村政敏が早くから指摘しているように、⁽⁵⁾『方寸』は従来、『スバル』や『三田文学』と趣向を共有する「耽美派的傾向」やパンの会と

の接点について議論がなされてきた。『方寸』は主に画家たちによって編まれた雑誌であり、美術の領域で活動していた面々が同人として集っていたが、文学との接点は木下柗太郎によってもたらされた。柗太郎が同人たちと呼びかけたことからパンの会の活動が始まったことを踏まえれば、『方寸』が当時の文壇の耽美的傾向をある程度共有していたことは確かであろう。また、河村は「河岸の巻」に言及し、「ニスバル」の運動華やかな頃、江戸情緒の一環として大いに深川辺りの河岸が讃美されたのであるが、彼等がまだ「明星」の浪漫主義に浸つてゐた四十年に、早くもこの画家達によつて河岸の美が発見されたといふことは注目してよい」と指摘しているが、その内実は改めて検討されるべきである。佐藤洋子は、都市を主題とした『方寸』の特集に着目し、「河岸の巻」の版画が「江戸情緒でんめんとした下町の水辺を描き出」していることを指摘し、『方寸』の仲間は、江戸の歴史を残す隅田川沿いの都会情調の探索のなかに、まだ見ぬヨーロッパ（美術情報は帰朝者から）への憧憬を、「パンの会」へと結晶させていく。それは、ジャポニスムの逆輸入でもあった」と述べている⁽⁷⁾。確かに、同人たちや寄稿者に異国趣味・江戸趣味的な傾向があったことは否めず、『方寸』の同人たちがパンの会の結成とその活動に関与していたことは間違いない⁽⁸⁾。しかし、『方寸』上で多様に展開する表現は、パンの会的な趣向に回収されるようなものとも言い切れないだろう。

今橋映子は、「近代都市の、少し空漠でありきたりな様や、周縁の景色、下層の人物たち」に独自の表現領域を見出した无声会の活動から出発し、社会主義に接近した平福百穂や、のちに无声会と関わりを

持った石井柏亭の活動から、『方寸』の版画の主題は江戸趣味のようなものではなく、「都市下層の人々への絶えざる関心」にあると指摘している⁽⁹⁾。今橋は、明治後期から大正期にかけての美術雑誌を、『平民新聞』から大逆事件へ至る社会思想の系譜の中で捉えているが、岩村透や坂井犀水らの活動や人脈に鑑みれば、美術と社会主義の関係は確かに実証可能であろう。とりわけ、『美術新報』等に見られる都市への眼差しは、後述するように、片山潜や安部磯雄の都市社会主義と関係が深いと言える。

以上の先行研究を踏まえ、本稿の目的は、特集「河岸の巻」を中心に、『方寸』において都市というものが如何に表象されているのかを検討し、『方寸』という雑誌メディアの特質を明らかにすることにある。それにより、市区改正の只中にある東京の都市を媒介として、どのような表現・芸術・文化が展開されていたのか、その一端に迫ることが可能になるだろう。

二 『方寸』概略

本節では、「河岸の巻」の具体的な検討に入る前に、『方寸』という雑誌メディアの基本的な事項を確認し、「河岸の巻」を論ずる視座を得ることを目的とする⁽¹⁰⁾。

『方寸』は、一九〇七年五月、太平洋画会の画家石井柏亭、山本鼎、森田恒友の三名によつて創刊された。雑誌名は、「大自然を方寸に縮める」という字句に由来し、柏亭が定めた⁽¹¹⁾。内容としては、ドイツの『ユーゲント』やフランスの『ココリコ』等西洋の漫画雑誌をモデ

(12) ルとし、版画や美術批評を中心とする美術雑誌的な性格を強く有しながらも、同時に詩や散文等の文学テキストも掲載していた。一九一一年七月の終刊に至るまで全三五冊が刊行されたが、編集兼発行人は最後の五冊を除いて石井柏亭が務め、発行所である方寸社も彼の自宅におかれていた。(13) 同人としては、倉田白羊、小杉未醒、平福百穂、織田一磨、坂本繁二郎、黒田鵬心、丸山晚霞、磯部忠一、高村真夫、萩原守衛が順次参加し、主に画家たちが集うことになった。『方寸』創刊号は、菊倍版(約三一・五cm×二二・五cm)八頁に別冊の付録がついて一二銭、二〇〇部程度発行された。(14) 発行部数は最高で七五〇部まで増加し、平均三〇〇部程度であったとされているが、売れ行きが好調であったとは考えにくい。以下の柏亭の回想からは、『方寸』は同人たちが資金を出し合い、販売までも自分たちで請け負っていたことがうかがえる。すなわち『方寸』は、決して広くない同人や一部の賛同者によって編まれ、流通していたと言って差し支えないだろう。

「方寸」一号は二百部しか刷らなかつたが、それではあまり少数だといふので以後三百部に、又かなりあつたてそれを五百部に、続いて七百五十部にまで発展させた。(中略)はじめは同人数名が五円ずつを醸出してこの出版費に充てた。しかし、そのころの五円だから我々にとっては相当の金額でもあつた。この頒布については月ぎめの読者を募つて直接配布すると共に、博運社という店に命じて都下の大売捌、東京堂・北隆館その他各書店・雑誌店に配らせた。そうしてその集金事務をも山本、森田と私が分担して、街へ出る序々に勘定と残本とを受取つて廻ることにした。

店によっては理解があつて「御大抵でないですな」などとねぎらわれもしたが、判の大きく厚さの薄いこの種の雑誌が下積みされているのを掘り出したり、勘定のときに「そっくりしています」などと言われて面くらしたこともあつた。日本橋辺の或店では「方寸」を読み違えて「寸方ですか」などとも言つた。売れ行きの悪く又不親切な店は自然こちらからオミットして配本しないようにもした。(15)

『方寸』の編集方針については、第一巻第二号に初めて掲げられ、のちに雑誌の社説として機能していた「方寸言」に明確に示されている。

①古物の調べは「国華」に一任する。新聞の切抜は「美術新報」と「日本美術」とに依頼する。素人画家の養成は「みづえ」の任務である。

②我々は読者の御機嫌を取らない。我々は濫りに門戸を開放しない。乞食が来ても困るし盗人が入つても弱るからである。／我々が佳いと認めた者は誰れのも雑誌に載せる。併し折角呉れたから義理に載せると云ふのがいやである、それ故迂闊に人を頼まぬ。／我々の雑誌には大家の顔を列べない。大家の画き放しよりも初学の腕一ぱいの方が心地よい。／我々の雑誌は出来る丈洗練した絵画と出来る丈緊縮した文字とを以て充たさうと思ふ。散漫は其最厭ふ処である。

③我々の感情は強水に交はつて銅版を嚙むのである。我々の感情は彫刀に伝はつて木版を刻むのである。／我々は水彩画、パステル画の不適当なる複製に木版師を困らせるの愚を敢てしない。我々は却つて日本木版の特質を助長する筈である。／我々は誇張の言を弄するのではない、日本に於ける創作的版画は今只我々の雑誌に於てのみ見ることが出来るのである。⁽¹⁹⁾

①の記述からは、当時影響力のあつた美術雑誌である『国華』『美術新報』『日本美術』『みづゑ』を揶揄し、それらに対抗意識を抱いていることがうかがえる。また②の記述からは、『方寸』があえて門戸を開放せず、同人たちが「佳いと認めた」絵画や文章を発表していく閉じた場であつたことがうかがえる。そして③では、『方寸』が所謂「創作版画」に力を入れることが示されている。「創作版画」とは、本的には彫師・摺師と分業⁽¹⁸⁾で行う工程を、画家が自ら行う自画・自刻・自摺の版画のことである。一人の画家が全てを担当することもあれば、画家同士で工程を分担することもあり、以下の柏亭の回想からは、『方寸』は同人同士で作業を分担し、画題や手法を共有していたことがわかる。

「方寸」は創作版画を普及しようとする意味をも兼ねたので石版、木版、銅版等を毎号挿んで行つた。これがそれまでの日本の美術雑誌になかつたところである。例えば初号には表紙の装飾画に私が井守と水草との図案をしたものを山本が木口木版に彫り、表紙

と中絵とに網目版につぶしの色版を刷り合せたものをこれも私が描き、表紙裏詩のページの飾画と裏面の博覧会漫画とを森田が描き、山本は附録の別刷に自画石版「芝公園」を描いた。自画石版という名称はそれまで用いられていなかったが、画家が直接石版石の上へクレヨンやとき墨で版を描くことを指した。これは画手本類や一枚摺版画などに前例がなかつたわけではないが、創作木版に対して特にこういう呼び方をする必要があつた。山本の最初の自刀木版ははやく「明星」の挿画（漁夫）にあらわれた。⁽¹⁹⁾

このような雑誌の性格について、清水康次は、『明星』が「分業」「協働」によつて築き上げた体制に抗う批評性を『方寸』が有し、表現の可能性を見出したことを指摘している。⁽²⁰⁾「創作版画」を中心とする『方寸』の活動は、これまでの雑誌研究や版画研究でも広く認められており、党派的性格と批評性を強く反映した『方寸』の美術批評と重なりを見せる。しかし、創作版画と文字テキストが織りなす雑誌という表現空間を、清水の言うような「表現主体の問い直し」の問題として論じて良いかは疑問が残る。

『方寸』の表現を改めて検討するにあたり、『美術新報』に掲げられた「河岸の巻」の「新刊紹介」は示唆的である。

○方寸 第五号

河岸の研究号ともいふ可く、山本鼎、石井柏亭、磯部、平福諸氏の河岸のスケッチに東京の河岸、堀、橋上、弥勒寺などの写生文を添えたり。画と文と相映発の妙あり。（十二銭、本郷区駒込千駄

木林町八、方寸社発行⁽²¹⁾

ここでは、「スケッチ」や「写生文」といった明治四〇年という時代に鑑みて看過できない語を用いながら、⁽²²⁾ 版画が主で、写生文が従であるという認識が示されている。これは、例えば河村の「絵で飾られてゐる」⁽²³⁾ という記述とは認識を異にするものである。さらに、「画」と文と相映発の妙あり」と、テキストとイメージが交錯し、共鳴する様が評価されていることには今一度立ち止まる必要があるだろう。

「河岸の巻」を起点としてテキストとイメージの相互の連関を考えることは、『方寸』という雑誌メディアの特質を再検討し、この時代における都市を媒介とした文学・美術・文化の様態に迫ることにつながるだろう。

三 「河岸の巻」における都市の表象

本節では、「河岸の巻」を取り上げ、散文テキストと版画が共鳴／錯綜する様を確認しながら、都市を媒介として如何なる表現が展開されているのかを検討する。それにより、『方寸』という雑誌の特質に迫ると同時に、明治四〇年という時代における都市をめぐる文化の様態の一端を照らし出すことを試みる。

「河岸の巻」の目次は以下に掲げた通りであり、都合四本の散文と一枚の版画が収録されている。⁽²⁴⁾

【散文】

- ・ 太田正雄（木下李太郎）「東京の河岸」
- ・ 報金剛（大住舜・「報」は「執」の誤り）「堀」
- ・ 可那江（山本鼎）「橋上」
- ・ 柏亭（石井柏亭）「弥勒寺」
- ・ *他、S A生（青木繁）「齊東風語」、これに続いて「畔川」の署名による文章、及び短い翻訳二篇（ウルオター・クレーン、チエムス・アーレン）、社告。

【版画】

- ・ 山本鼎「西河岸」（色面木版＋ジंक版）
- ・ 磯部忠一「築地河岸」（色面木版＋ジंक版）
- ・ 石井柏亭「河岸の家」（石版）
- ・ 石井柏亭「河岸の人」（カット）
- ・ 石井柏亭「出水の吾妻橋畔」（カット）
- ・ 磯部忠一「築地河岸」（ジंक版）
- ・ 石井柏亭「橋のうへ」（石版）
- ・ 無署名の亀のカット
- ・ 平福百穂「横河」（写真版）
- ・ 石井柏亭「豎川筋」（ジंक版）
- ・ 山本鼎「朝寒」附録（色面木版＋ジंक版）

まず注目すべきは、「河岸の巻」の中で最も多く紙幅を占める木下李太郎による巻頭エッセイ「東京の河岸」であろう。本稿ではこの李太郎のテキストを基軸としつつ、他の散文テキストや版画へと議論を展開していく。「東京の河岸は——河岸といふ唯の言葉ですら——」

頃は自分を猛烈に刺激したものだ」という一文に始まる「東京の河岸」は、湖畔の風景を引き合いに出しながら、東京の河岸について、「自分等が本郷通の、砂漠の様に広い路の、片側には大学の建物、片側には錯雑せる商店の列——恰も生活問題、個人主義、唯物論……其他あらゆる文芸上の諸主義、成功への渴望……是等の諸の思想、諸の需要が高波の様に碎け、渦巻いてゐる其貌を具象化した様な」山の手の通りと対比的に、「日本橋なり、深川なりの河岸」が「妙な情緒を起」すと語られる。そして河岸の風景は、「外光」という語を伴い、以下のようにも語られる。

兎に角、東京の河岸は、最も秋の日の午後が良い。斜日に照された煉瓦、白壁の家、代赭の色に乱れ立つ煙突、電信柱、それから小網一丁目の辺に見るやうな瀬戸物屋の赤い土管の群、柳の木、河岸の石垣、河岸倉の窓と印と荷を入れる口、物干場、往々に又船の家、……是等の形像が入日に煙つて、外光派の調色板の上なるヴェルミリオン、コーバルト等の諸々の色に浮び出すのを見ると、写真……それも複製の写真を通じてのみ見るを許されたる哀れたる吾等デレタンテンは辛うじて此色彩にモネヤ、トロロロなどの面白味の一部を想像して喜ばなければならなかつたのである。

(中略)

も一つ、彼の彼岸の縹緲たる緑丘に当るものがあると思ふ。それは徳川時代、乃至は電車のまだ出来なかつた——即ち吾人が少年時代の——江戸或は東京の連想である。是等は心理的にいへば、

一立齋、北齋、或は豊国等の江戸絵、錦絵又は旧劇——是等で嘗つて味つた印象を再び回想するの快感かも知れぬ。併しもつと直覚的にいふと、電車や汽車のはためきに覚醒せしめられた陸の東京が、其間に入り込んで来る幾許かの溝渠を通じて流れてくる昔のほひ……いはゞお駒才三、八百屋お七などの長き恨の揺曳……といった様なものに、泫然として涙ぐむ其嘆息の響が、河岸に立置むる雰囲気を濃くして此内に入るものの胸中の琴を共鳴させるからであるだらうと思ふ。

ここには、「外光派」を引き合いに出すことで、河岸の風景を異国趣味的な眼差しを以つて捉えようとする主体の趣向がうかがえる。続く箇所では、西洋を媒介としつつも江戸に体现される旧時代に想いを馳せ、近代の都市空間の中に現れる旧時代的な景物に、河岸の美感を見出している。「東京の河岸」末尾においても、「要するに自分は東京に於ける旧文明と新文明との過渡ニユアレンスを下町、殊に河岸の辺に於て絵画的に見るのを非常に喜ぶのである」にもあるように、近代と前近代が融合する様を感じる点において河岸が賛美されている。

このような西洋を媒介とした異国趣味的な眼差しや、江戸を追慕し、それと現代の東京との交錯を肯定的に捉えていく志向性は、李太郎の他のテキストにも確認でき、彼の耽美派的傾向を体现するものと見做されてきた。⁽²⁵⁾さらに、赤井正二が李太郎の「不可思議国」という概念を起点として説明しているように、李太郎は新旧の「雑居性」を肯定的に評価し、「伝統を色濃く残しながらも近代化に邁進し始めた都

市を庶民の生活の場として発見」⁽²⁶⁾していた。それは「東京の河岸」の以下のような表現にも確認できる。

殊に小網町あたりの河岸倉の内に立つて、暗黒の中に劃然と切り取られた陸揚の口からほのぼのと入ってきては、箱の一面、米俵の端などを真黄色に照す外光を追ひ乍ら、向ふ河岸の壁の下半部、小さき私用の棧橋などを眺める心地は、山間の湖畔に立つ時にも似て、更に人事の温味を加へた情動を味ふことが出来る。

河を舟がゆく、左の黒縁から右の黒縁に抜ける。又一つゆく。湖の面は静寂として死の如くであるが、この水の流れは古き伝奇の様に動いてゐる。水は今も昔の如き「河の生活」を載せて、其響には古き世の解け難き怨みが残る。

ここでは、これまで確認してきた「外光」のモチーフに導かれながら、小網町の河岸倉の光景が、「人事の温味を加へた情動」及び「河

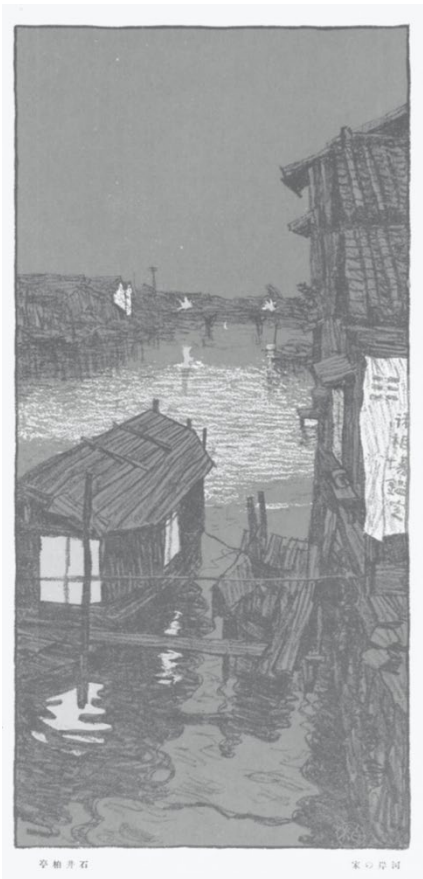


図1 石井柏亭「河岸の家」
〔『方寸』第一巻第五号、前掲〕

の生活」が感じられるものとして語られている。この後も、「複雑な人生の需要、活動」を探し求め、「暗々に此比較的繁錯せる下町の裏面を讚美せしむるに至つた」と語られることから、「東京の河岸」が「異国趣味」や「江戸情緒」のような趣向を有し、同時に人々の生活の空間として河岸を見出していることが確認できよう。

このような「東京の河岸」の趣向は、「河岸の巻」に収められた他のテクストとも共鳴している。石井柏亭の石版画「河岸の家」(図1)は、佐藤洋子によつてホイットスラーの影響が指摘され、ジャポニスムの逆輸入を体現するものとして認識されている。⁽²⁷⁾確かに、青と黒を基調とし、黄色く映える人工的な明かりは、ホイットスラーの「ノクターン」シリーズを連想させる。同時に、この絵の画題が人々の暮らす「家」であり、本太郎「東京の河岸」における「実際自分は、岸に立つ家には悲哀があると思ふ」という表現に鑑みれば、この絵も、異国趣味的な趣向とともに、人々の生活の場に対する眼差しを有し、そこに画題としての美を見出していることが確認できよう。

それでは、本太郎の「東京の河岸」を起点とした時、「河岸の巻」における散文・版画テクストは如何に捉えられるだろうか。

人工の繁殖と都市の膨張とに連れて文明が成す破壊の力は趣味をも閑寂をも風流をもはた逸興をも一攫して悉く時却の鼎鏝の中に掻き集めて粉碎し、かくしても尚人類の力たるかを疑はしむる業をば成し遂げる、低きに就く水の流れも是の力の前には抑も何の威があらうぞ、「実益の魔」は常に「趣味の犠牲」を要求する。多くの堀の廃れ行き、埋れ行く有様は、実この祭壇の犠牲に

外ならぬ。(中略)徳川の中世よりして其絶滅の日に至る迄は「堀」の名は「山谷堀」として認められ、当代の文学、俳諧を中心とした其境域の内に在りては如何に絶好の詩題を提供したであらう、(中略)堀は江戸趣味の集散地であつた。(中略)江戸趣味は逝けるなり、堀は已に死し去んぬ、知らず道哲の鐘の声何時迄其不遇を弔はんとする。

右に掲げた大住舜「堀」は、「人工の繁殖と都市の膨張とに連れて文明が成す破壊の力」により追いやられた「江戸趣味の集散地」として堀を見出す。そして、深川から見える富士に広重や北斎の浮世絵を想起し、「明治の世に在るのをそゞろに忘るゝ境に行く」と語る。また李太郎は「併し同じ河岸でも深川はまた少し趣が違ふと思ふ。深川はまだ余程江戸臭い」「霊岸島の辺は河岸通といふよりも港といふ感じが強い」と、江戸の名残が殊に感じられる場所として深川を評価しているが、大住も地域ごとに固有の特性を見出している点において共通している。しかし、「都市と近在との交接地、中立の帯として立つは我が堀であらう」と、都市と郊外の間点として深川の堀を評価する視点は、「東京の河岸」において確認することはできない。この、東京の中でも地域ごとの固有性を評価し、江戸を追慕するような趣向に、「東京の河岸」と通底する要素を認めることが可能であろう。しかし、「堀」において、西洋を憧憬するような眼差しは介在しない。また、郊外という視点を介在させる点において、大住舜「堀」は、「河岸の巻」においても特異な位置を占めると言つて良い。

山本鼎「橋上」は、日本橋の中洲を舞台に、劇場から橋の上へと移

動し、そこから眺めた河岸の光景を記したテクストである。

僕はぶら／＼と橋の上に出た。此橋は浜町と中洲とを継いで居る。大川の水は、直ちに、河と堀とへ三叉をなして入り込むで居るが、今は丁度上げ潮の、水は満々と石崖浅く湛えて居る。秋の日ははや佐竹の大椎樹の背後に沈むだ、薄紅い雲の彩は艶やかな水に映つて麗しく動いて居る。

河岸に集つた夥しい荷船はもう荷上がすつかり済んで、船も洗つてしまつた。鉄鍋を載せた七輪が船舷に出て居る。河風に煽がせて夕餉の菜は、其内に煮えて居るのであらう。盲目縞の細い筒袖を着て、浅黄紐の前垂かけた女房さんが、淡水を汲むだ桶を重さうに提げて河岸から伝馬へ下りて来る、女房さんの顔はブルトンの好きな農婦のやうに、頤骨の張つた強い貌である。懐妊者と見えてお腹が大きい。丁度女房さんが手桶を置いて、船の中から鉄瓶を受取つて居る時、中洲河岸にかゝつて居る船宿へ岡持を提げた小女が降りてゆく。やがて小さな障子窓が開いて裡に瘦せかけた婆さんの顔が見える。暗緑色の鯉目を着、古びた紅い唐縮緬の中の狭い帯を、チヨキリ結びにした小女の、踞んで井を手渡して居る姿は、傍にある鉢植の蝦夷菊を入れると一寸いゝ画面になる。

「橋上」では、河岸で生活を営む人々の光景が写生的な文体を以つて描かれ、それが「一寸いゝ画面になる」と絵画的に捉えられている。風景を画家の視点で捉え、画題を見出していくようなあり方は、李太郎「東京の河岸」の「旧文明と新文明との過渡ニユアンスを下町、殊に河

岸の辺に於て絵画的に見るのを非常に喜ぶ」という表現とも通ずる。このような認識が鼎が画家であるということに由来するのは確かであるが、ここに、『方寸』におけるテキストとイメージの交差の一面を見出すことも可能であろう。

石井柏亭「弥勒寺」も、弥勒寺から往来へ出てその光景を記した写生文的テキストである。

往來は電車を通ずるために近く道幅が広げられて溝はまだ旧位置に遺つて居る。溝に沿うて夜店を出し始めた金物屋が「まだ昼は暑いね」と同業者に話して居る。弥勒寺橋の袂に売卜の老人が「貴君はなやみが多い、なやみが多いがまことの道を行けばよい、と斯う云ふ理合です」と鹿爪らしく喋舌つて居る。占を乞ふ男は腰までの衣服に脚絆を穿いた麦藁帽子の若者である。

(中略)

子供が河岸で何かしやくつて居る。工場の笛がなる。向ふの煙突がそれか。



図2 山本鼎「西河岸」

(『方寸』第一卷第五号、前掲)

河辺の路は木賃宿の群に尽きる。車夫船頭などの宿であらう。奥を覗けば裸体で幾人ごろくして居る。車夫が車をなほして居る。一人は車を

曳きながら椽台に休む老人に向つて「今日出るなら貸さうか」と曰ふ。後の方で「衣服をありがたう」と曰つて居るのもある。納豆売の甲斐々々しいのが荷を肩にして通つた。

ここでも、「橋上」同様、河岸周辺の人々の生活が描かれていく。殊に注目すべきは、引用部後半の記述に顕著なように、都市の下層階級へとその眼差しが向けられているということである。「弥勒寺」は一人称的な語りを有するテキストであるが、全編を通して語り手が前景化するのではなく、語り手は都市の下層階級の人々の生活に特別評価を下しているわけでもなければ、鼎のように絵画的な眼差しや評価を見せているわけでもない。「橋上」及び「弥勒寺」に確認できる河岸の人々、それもその土地に住む決して裕福ではない人々の生活への眼差しには、どのような趣向がうかがえるだろうか。



図3 石井柏亭「縦川筋」

(『方寸』第一卷第五号、前掲)

「河岸の巻」の表紙には、山本鼎「西河岸」(図2)が掲げられている。ここで河は画面の後景に退き、旧時代的な建物の影に僅かに見えるばかりである。前景化されているのは、二人の裸足の男性であり、両者と

も河岸周辺の労働者のように思われる。右側の男性は酷くうなだれており、彼が抱える生活上の困難を思わせる。この鼎の絵に代表されるように、「河岸の巻」に収められた版画の多くは、河岸に生きる人々の生活を描いたものである。石井柏亭「豎川筋」(図3)もその一例であるが、そこには「大きな犬の死骸が流れて行つたよ。まるで牛みたいな。直さんとこのおかみさんが写された。あゝ鉋屑持つてる男の人も」と、版画に物語を見出すようなテキストが添えられている。「河岸の巻」に収められた版画は、それぞれに河岸に生きる人々、及びその生活を切り取ったものであり、散文テキストとモチーフを共有している。また、散文テキストにおいて絵画の比喩が用いられ、版画において物語が喚起されることによって、テキストとイメージが相互に交錯し、共鳴する表現空間が立ち上がっている。無論、李太郎のテキストにあるような異国趣味や江戸情緒は、一部の散文や版画と共鳴しているように思われるが、「生活」をライトモチーフにして、様々な趣向や表現が錯綜する場として「河岸の巻」という特集があったと云うことができるのではないか。この頃、「生活」は自然主義や白樺派、大正生命主義の文脈で広く鍵語として使用されてきたが、それらは作家や作中主体の「生活」「生命」に重きを置く点において共通している。それに対して『方寸』『河岸の巻』のライトモチーフになっているのは、都市社会主義や李太郎の「不可思議国」と接点を有する形で形成された、都市に生きる人々、それも決して裕福⁽²⁸⁾ではない人々が日常的に営む生活の問題であることが指摘できよう。

では、このような「生活」のモチーフは、どのように意味づけられるだろうか。次節では、この時代の都市をめぐる言説と美術の関係性

を確認しながら、『方寸』における都市の生活の問題が、どのように位置付けられるかを検討する。

四 「都市美」の時代

本稿第一節で指摘したように、一九一〇年前後は、都市の美観について、行政、建築、美術の領域から様々に言説が展開された時期であった。例えば、「河岸の巻」の翌年に『読売新聞』の社説として掲げられた記事では、「東京市の市区改正は目下着々進行中」である現在、「市街の美観を整ふることもまた市区改正事業の範囲に入る可きものたるを疑はず」との主張が展開されている。⁽²⁹⁾

このような時代において頭角を表したのが、東京帝国大学で美学を修め、建築批評家として活躍した黒田鵬心である。鵬心は、一九一〇年に『東京朝日新聞』で連載された「帝都の美観と建築」において、都市の美観に目が向けられない現状を憂い、「建築に対する常識の発達と、趣味の普及を計り、以て都市の美観を高め」ることを目的とした。⁽³⁰⁾その後鵬心は『読売新聞』及び『美術新報』でも同様の連載を担当し、また『建築雑誌』等でも建築と都市の美観について言説を展開している。⁽³¹⁾鵬心は、建築それ自体の美もさることながら、建築と周囲の景物を「絵画的」に捉え、それが都市の美観につながると考えているのである。

黒田鵬心の活動にも支えられ、美術雑誌においても一九一〇年前後から都市の美観が問題化されはじめた。例えば『美術新報』では、岩村透の後押しで編集に携わった坂井犀水によって、政治家や知識人に

都市の美観について尋ねるインタビュー企画が行われた。その序文で犀水は、「近頃東京市では市区改正と云ふものが、漸次進行する。然るに、それが、一向都市の美観などには頓着しない様に、我々には見える」と苦言を呈し、都市の美観は市民全体の問題でありながら、「苟も美術に關係ある人々は特に考慮を費さねばならぬことは勿論である」と述べている。⁽³²⁾しかし、このような啓発も虚しく、東京市長尾崎行雄をはじめ、都市そのものが整備されていない現状、都市の美観は二の次であるというのが大方の見解であった。⁽³³⁾

犀水はその後、『美術新報』の社説にあたる記事において、以下のように自ら都市の美観を論じていく。

比較的悪声なく、比較的聡明の評あり、比較的都市問題の智識に富み、其経営施設に対しても、比較的熱心なるものゝ如く、特に都市美観の問題に就ても、幾分意を用ゐたるものゝ如く見え、最も街樹の愛護に心を尽したりと聞きたる阪谷市長の辞職は、予て都市美観問題の重要を唱導しつゝある吾人をして、復た斯問題に觸るべき機会を与へたり。加之、新に竣成したる東京の中央停車場が、今方さに一大問題として品評論難せられつゝあるを見て、吾人は都市経営の問題が、更に／＼根本的に解決せらるべきものなることを想はずんばならず。⁽³⁴⁾乃ち数言を叙して識者の注意を喚起せんと欲する所以なり。

ここで「都市美観」と同時に、「都市経営」という語が用いられていることは注目に値する。先の鵬心の連載や、犀水のインタビュー企

画、及び犀水の社説はいずれも、都市を俯瞰的に捉え整備していく行政的な眼差しを有しており、例えばそこに生きる人々の問題は見過ごされていく。本稿第一節において、今橋の論に依拠しながら、この時代の美術雑誌と都市社会主義の接点について言及したが、都市社会主義の思想は、都市の衛生や利便性、文化環境等に着目しながら、実際に都市の経営について提言を行うものであった。⁽³⁵⁾それに影響を受けた岩村透や坂井犀水の都市をめぐる批評もこの都市経営的な視点を継承しており、これは『方寸』に見たようなそこに生きる人々の生活に焦点を当てていくものとは異なっている。

加えて、この時代の新聞・雑誌記事を確認すれば、都市の美観を損ねるものとして電柱及び電線が挙げられていることがわかる。⁽³⁶⁾例えば犀水も、「電線の交錯空を掩ひ、電柱の路傍に林立するが如き、早く一掃の途を講ずべく、街樹の増植と保護を謀る等皆帝都の美観を保つての要務なり」と述べている。⁽³⁷⁾この問題を傍に据えたとき、『方寸』「河岸の巻」に掲げられた石井柏亭の版画「出水の吾妻橋畔」(図4)は注目に値する。「出水の吾妻橋畔」においては、その題に反して、



図4 石井柏亭「出水の吾妻橋畔」(『方寸』第一巻第五号、前掲)

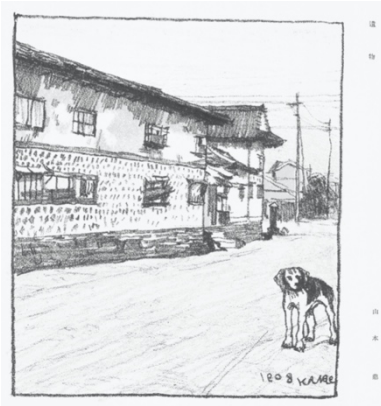


図5 山本鼎「遺物」(『方寸』第二卷第五号、一九〇八年六月)

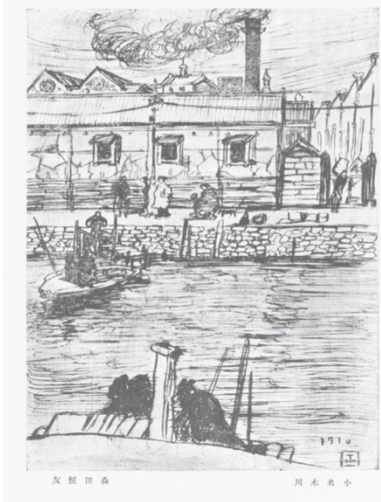


図6 森田恒友「小名木川」(『方寸』第四卷第三号、一九一〇年四月)

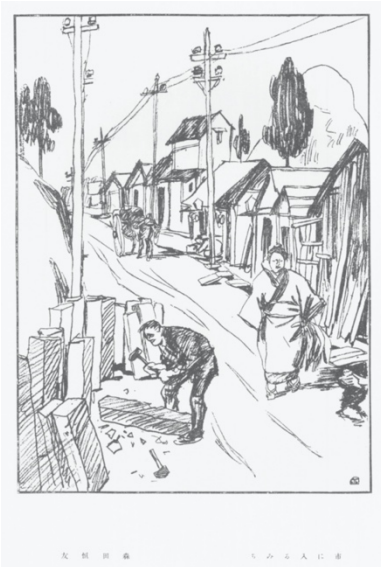


図7 森田恒友「市に入るみち」(『方寸』第四卷第八号、一九一〇年一二月)

川や橋、及び洪水の様は描かれない。画面下半分には洪水により避難を迫られたであろう人々が描かれているものの、画面上半分を占めるのは電柱及び電線である。無論当時の東京の空は電線で覆われており、自ずと描かざるを得ない景物であったとも考えられる。しかし、『方寸』誌上において電柱・電線を描きこんだ版画はしばしば確認でき(図5-7)、『方寸』の同人たちが創作版画によって画題を共有する中で、電柱や電線を半ば選択的に描き込んでいったと考えることも可能であろう。

では、『方寸』において、なぜ都市の美観を損ねるような景物が版画に描きこまれているのだろうか。今橋が指摘するように、これを作家の経歴やコミュニティの問題として考えれば、都市社会主義的な思想にその理由を求めることもできよう。⁽³⁸⁾とはいえ、電柱や電線が、それが都市の景物として登場した時点から、絵画の中に描きこまれてきたことは看過できない。⁽³⁹⁾例えば、文明開化期においては近代化を象徴する景物として描かれ、また東京の郊外が拡張される一九一〇年

頃からは、自然を飲み込み増殖する都市の象徴としても描かれてきた。吉田博のように、電柱を意図的に排除して都市の風景を描くような画家も存在することから、『方寸』において電柱や電線が描き込まれるのも、それらが自ずと画角に入り込んでいたからという理由ではないだろう。

石井柏亭は、「河岸の巻」から約一年半後の「方寸言」⁽⁴⁰⁾において、「我等の都会生活に何の美があるか」と、「不調和」「不統一」「不順序」な都市を嘆きつつも、「都会の生活は実に絶えざる漫画の資料を提供する」と述べ、以下のように提言している。

公衆は己れの周囲が何の如く見ゆるかを知らぬ。而して殆んど平気である其の間に芸術家は余儀なくも之れを客観して鮮からぬ不満を覚える。美は少くとも調和と統一と順序とである。彼等は今其周囲に之等のものを求めて失敗する。都会の画家の多くが今實際生活に直接なる感興を見出すこと少く。毎に定職のモデル

を拉し来つて各種の悪戯をなさしむるも亦無理ならぬ次第である。或は我が同胞の権衡を变じ肉食を更めて一種の理想郷に遊ばんとし。或は又写実の厳肅を重んじて野外の自然に逃れんとする。而かも我等は惑ふ。都会に生活する我等は。たとへ其の美感を誘はざる幾多のものを有するにも拘らず。其密接せる周囲の社会に出来得る限りの感興を見出して。此過渡期の奇観の偽りなき証跡を後代に遺す可き義務あるに非ざるかと。

ここで柏亭は、現実の都市が「過渡期」であるとの認識のもと、都市の生活に可能な限り美観を見出し、それを「奇観」のままに描くことを提言する。この「方寸言」末尾において柏亭は欧化が進行することを期待しており、「不調和」を容認するような態度は暫定的なものである。しかし、「河岸の巻」に収録された版画や散文における生活者への眼差しは、このような認識のもとに生まれたと考えることはできないか。景観を損ねるとの認識がなされていた電柱・電線は、彼等にとつても「不調和」なものであつただろう。しかし、それは「過渡期」の都市が必然的に抱え込む要素であり、『方寸』の画家たちはそこに「不調和」なりの感興を見出し、人々が生活する雑多な空間を表現していったのである。このような趣向は、前節で確認した李太郎の「不可思議国」の問題と通底する。また、『方寸』が『ユージェント』や『ココリコ』をモデルとし、誌面でも「漫画」を意識した記事や特集を展開していることに鑑みれば、⁴¹⁾例えば油絵のようなものは異なつた版画という形であるからこそ、電柱や電線が「過渡期」を象徴する景物として描かれているとも考えられよう。

『方寸』の画家たちが人々の生活のありようを好んで画題としてきたことは、彼等に対する同時代的な認識からもうかがえる。例えば、坂井犀水による『美術新報』上の批評において、柏亭は地方の農民・漁夫・市民の「生活」というような「自然と人間との交渉ある処に興味を有つてそれを描破せんと企図する」ようだと述べられ、また彼がアトリエで商業モデルを描くことを厭い、人々の「其生活に同情して、直接に彼等をモデルとして其生活状態を画くことを理想として居る様である」と語られて⁴²⁾いる。また平福百穂も、「現実の生活に触れて居る」こと、「人間が活動して居る」ような「実際の日常生活の中に題材を見出して居る」こと、及び「常に其題材を現代の日常生活、特に労働者などに取る」ことが評価されている。⁴³⁾このような画家たちが個別に有する認識は、彼らが太平洋画会や无声会等のコミュニティに所属していたことはもちろん、創作版画をはじめとする『方寸』上の交流により共有されていったと考えることができよう。「河岸の巻」を中心に『方寸』の表現を確認したとき、そこに浮かび上がるのは、版画と散文テキストが相互に共鳴し、時に錯綜する中で醸成された、都市に生きる人々への関心である。しかしそれは都市社会主義的に、あるいは都市計画・経営的に、都市の生活を俯瞰的に眼差し、改善を訴えるものではない。そのような文脈との接点があつたにしても、『方寸』において実践されていたのは、「過渡期」における生活の光景を、そこに生きる人々の視線から眼差し、その不調和な様までをも受け止めて画題に昇華させる志向性であつたのではないか。

これまで確認した「河岸の巻」の表現を踏まえれば、電柱・電線は、日露戦後に議論がなされていた都市美観とは一線を画すような、「過

「渡期」の人々の生活の場にある景物であると言えよう。「過渡期」の東京において人々が生活を営むのは、まさにそのような雑多な空間であり、そこに寄り添い、眼差しを向ける志向性が、「創作版画」をはじめとする交流の中で、画家たちによって共有されたのである。都市の景観を損ねるものとして認識されていた電柱・電線の美は、都市計画的な視点ではなく、人々の生活に眼差しを注いでいく『方寸』の同人たちによってこそ見出されたといっても良い。この点に、同時代の都市美をめぐる言説とは一線を画す『方寸』の位置を確認することができ、市区改正と都市美の時代に模索された表現の一つの側面を見出すことが可能であろう。

五 おわりに

本稿では、「河岸の巻」を中心に、『方寸』において都市というものが如何に表象されているのかを検討し、『方寸』という雑誌メディアの特質を明らかにすることを目的とし、それにより、市区改正の時代において、都市を媒介として、どのような表現・芸術・文化が展開されていったのか、その一端に迫ることを試みた。版画とテキストが様々に錯綜し、時に共鳴していく『方寸』というメディアでは、「創作版画」を通して、同人たちによって画題が共有されていった。「河岸の巻」において見出される「生活」の問題は、当時の美術雑誌に見られるような空間の整備や秩序を重んじる都市経営的な都市美観とは異なり、都市の「不調和」な様に感興を見出そうとする姿勢に端を発し、「過渡期」における生活の光景を、そこに生きる人々の視線か

ら眼差し、人々の複雑な生活の諸相に画題を見出そうとする志向性によるものであった。

『方寸』の終刊から三年後に、この時期の都市論を代表する永井荷風『日和下駄』の連載が始まった。『日和下駄』も、例えば「新時代の建築に対する吾々の失望は単に建築其のものだけに留まらず、建築と周囲の風景樹木等の不調和である。(中略) 日本寺院の建築は、山に河に村に都に、いかなる処に於いても、必ず其の周囲の風景と樹木と、また空の色とに調和して、こゝに特色ある日本固有の風景美を組織してある」と、⁽⁴⁴⁾「調和／不調和」という枠組みのもとに都市を語るテキストである。また、人々の生活する空間についても、例えば「露地は又渾然たる芸術的調和の世界」⁽⁴⁵⁾であると評価していく。「調和／不調和」の枠組みの中で風景を絵画的に捉え、人々の生活の空間に関心を寄せる点に『方寸』との接点を見出すことは可能であるが、『日和下駄』における都市への眼差しは、「不調和」な空間に積極的感興を見出していくものではなく、実際電柱についても否定的な見解を示している。⁽⁴⁶⁾このような『日和下駄』の認識は、同時代的な文脈においてどのように評価できるだろうか。また、『日和下駄』に至るまでの都市論の系譜において、本稿で確認した『方寸』の表現は如何に位置付けられるだろうか。このような問題の検討を通して、一九一〇年前後の都市を媒介とした表現のありようを検討していくことを、今後の課題としたい。

(1) 例えば、芳賀徹『絵画の領分 近代日本比較文化史研究』(朝日新聞社、

一九八四年四月)、前田恭二『絵のように 明治文学と美術』(白水社、

二〇一四年九月)、今野真二『詩的言語と絵画——ことばはイメージを

表現できるか』(勉誠出版、二〇一七年五月)等がある。

(2) 木俣知史『画文共鳴——『みだれ髪』から『月に吠える』へ』(岩波書店、二〇〇八年一月)、4頁。

(3) 今橋映子『美術編集者・坂井犀水の軌跡——初期社会主義運動と明治美術界』(『超域文化科学紀要』第一八号、二〇一三年一月)。なお今橋は、一九〇五年前後に刊行された美術雑誌として、『明星』『月刊スケッチ』『光風』『みずゑ』『L S』『平旦』『方寸』を取り上げ、いずれも「文学と美術の交流」を図ろうとする意図が強い」と指摘している。

(4) 南明日香『荷風と明治の都市景観』(三省堂、二〇〇九年十二月)、九〇頁。

(5) 河村政敏『耽美派系雑誌解題(「スバル」、第二次「新思潮」「三田文学」「方寸)』(『明治大正文学研究』第二〇号、一九五六年一〇月)。

(6) 同。なお、「河岸の巻」に収録された太田正雄(木下李太郎)「東京の河岸」には、以下のような表現がある。

近頃の人の作品に、小説でも、絵画でも(長詩には河岸を歌った一篇の名詩があるやうに覚える)河岸を取つたものは余りないやうだ。自分の迂闊な記憶には先年の白馬会の金杉橋の画と、今年の博覧会の両国橋下の画位なものだ。要するに自分等、河岸崇拜のデレタンテンは、新しい色彩と、新しい筆とで一刻も早くこの

面白い河岸が美術品として現はれて来るのを望むや切である。

(7) 佐藤洋子「日欧文化の相互影響について——『明星』『方寸』とヨーロッパ文芸雑誌——」(『早稲田大学日本語研究教育センター紀要』第七号、一九九五年四月)。

(8) 柏亭は『柏亭自伝』(中央公論美術出版、一九七一年七月)において、パンの会の発足は「木下李太郎からの働きかけに「方寸」同人が動いた」(二五五頁)と認め、李太郎について「エキゾチズムと懐古趣味との交錯に興味をもつ」(二五六頁)人物であると語っている。また李太郎は「パンの会の回想」(『近代風景』第二巻第一号、一九二七年一月)引用は『木下李太郎全集』第十三巻、岩波書店、一九八二年七月)において、パンの会発足と『方寸』の関係、及びその異国趣味・江戸趣味的趣向を以下のように回想している。

何でも明治四十二年頃、石井、山本、倉田などの「方寸」を経営してゐる連中と往き来し、日本にはカフェエといふものがなく、随つてカフェエ情調といふものがないが、さういふものをも一つ興して見ようぢやないかといふのが話のもとであつた。当時我々は印象派に関する画論や、歴史を好んで読み、又一方からは、上田敏氏が活動せられた時代で、その翻訳などからの影響で、巴里の美術家や詩人などの生活を空想し、そのまねをして見たかつたのだ。

是れと同時に浮世絵などを通じ、江戸趣味がしきりに我々の心を動かした。で畢竟パンの会は、江戸情調的異国情調的憧憬の産物であつたのである。(二五六―二五七頁)

(9) 今橋映子、注(3)前掲論文。

- (10) 『方寸』の書誌的な情報、及び同時代の文学との関わりについては、以後掲げる文献の他、野田宇太郎『日本耽美派文学の誕生』（河出書房新社、一九七五年一月）を参照。
- (11) 石井柏亭、注（8）前掲書、一九四頁。
- (12) 同、一九七頁。
- (13) 柏亭は一九一〇年二月から一九二二年一月まで外遊していたため、その間編集兼発行人は第四巻第七号（一九一〇年一月）～第五巻第二号（一九一一年三月）の四冊を森田恒友、第五巻第三号（一九一一年七月。終刊号）を倉田白羊が担当している。なお、印刷人は一貫して山本鼎の名義であり、写真製版は山本が関係していた清和堂写真製版所（櫻井虎吉名義）である。また、印刷所は柏亭が社員であった内外印刷株式会社で、第二巻第四号以降は凸版印刷株式会社である。
- (14) のちに、価格は内容や頁数により一五銭まで値上げ、頁数は一六頁まで増加している。
- (15) 石井柏亭、注（8）前掲書、一九六～一九七頁。
- (16) 無署名（石井柏亭）「方寸言」『方寸』第一巻第二号、一九〇七年六月。①～③の区分は引用者による。
- (17) とはいえ、例えば『美術新報』とは、一九一〇年頃から、他の文学雑誌とともに相互に広告を出し合うような関係にあったことは付言しておく必要がある。
- (18) 小野忠重『版画』（岩波新書、一九六一年三月）や岩切信一郎『明治版画史』（吉川弘文館、二〇〇九年八月）の整理を踏まえれば、印刷工場の「複製的版画」に対し「創作的版画」「刀画」「創作版画」とも意識は、山本鼎「漁夫」を掲げた『明星』、山本鼎・石井柏亭らによる『平旦』、そしてそれらを前身とした『方寸』の系譜の中で育まれたと言って良い。なお、岩切は、鼎が自画・自刻・自摺の本格的な創作版画を主張し、日本創作版画協会の設立に関与するのに対し、柏亭は伊上凡骨をはじめとする彫師と連携していく点に、両者の立場の違いを見る（二六三頁）。
- (19) 石井柏亭、注（8）前掲書、一九五頁。
- (20) 清水康次『白樺』に先行する芸術運動——『明星』『スバル』『方寸』とその時代状況——（『大阪大学大学院文学研究科紀要』第五三号、二〇一三年三月）。
- (21) 「新刊紹介」『美術新報』第六巻第一号、一九〇七年一月。
- (22) この時代における「スケッチ」という用語については、木股知史「スケッチという概念をめぐって——画文をつなぐもの——」（『甲南大学紀要』文学編第一五八号、二〇〇九年三月）に詳しい。木股は、『方寸』と同時期の雑誌『月刊スケッチ』をとりあげ、「写生」「小品」等の語との関わりの中で、「スケッチ」という語を媒介として画文が共鳴する様態を示している。
- (23) 河村政敏、注（5）前掲論文。
- (24) 石井潤「方寸」概説（一）『方寸』復刻版』第一巻第一号～第七号所収、「方寸」第一巻解説」、三彩社、一九七二年七月）参照。
- (25) 例えば、本太郎の小説第一作となる「蒸気のにほひ」（『明星』未歳第三号、一九〇七年三月。引用は『木下本太郎全集』第五巻、岩波書店、一九八一年八月）では、山の手・本郷との対比の中で「日本橋が近頃大好きになった」「日本橋へ往くとと旅人の気になれる」（一頁）と語り、小網町付近で電車の響きを聞くと、「静な——江戸百景頃の水を通

はしてある此溝の後ろには、陸の東京の現代の活動があるなんて考へ出す」(三頁)と感慨を催している。また「河岸の夜」(『三田文学』第三卷第三号、一九一二年三月。引用は『木下李太郎全集』第五卷、前掲)では、木造の日本橋を渡る人力車の提灯の光が水に映る様を「キスラアと広重との交錯^{アレンジマン}である」(二八六頁)と表現している。

(26) 赤井正二「都市美の発見と「都会趣味」——木下李太郎の小林清親論——」(『旅行のモダニズム——大正昭和前期の社会文化変動——』、二〇一六年一二月)、一一四頁。李太郎は「詩集「食後の唄」の自序」(『アララギ』一九一九年二月。引用は『木下李太郎全集』第一卷、岩波書店、一九八一年五月)において、近代化が進むも江戸時代の名残が感じられる東京の街について、「予はこんな変てこな対照で混雑してゐる時代を、仮に「不可思議国」とは名付けた」(一〇頁)とする。このような認識は、「市街を散歩する人の心持」(『女子文壇』第六年第一号、一九一〇年一月。引用は『木下李太郎全集』第七卷、岩波書店、一九八一年六月)の「調和せざる事象に、時代錯誤に、(中略)——是等の不可思議なる光景に吾等の脳髓が感ずる驚駭を以て自分等の趣味を満足して置かねばならぬ」(一七九頁)という表現に通ずる。赤井によれば、この混沌とした時代を肯定的に評価する眼差しは、都市の「平民文化」への興味と不可分であり、李太郎の「江戸趣味」的趣向の重要な問題がそこにある。

(27) 佐藤洋子、注(7)前掲論文。なお、ホイットスラーの受容は木下李太郎のテクストにも散見され、例えば「六月の夜」(『スバル』第一卷第一号、一九〇九年一二月。引用は『木下李太郎全集』第五卷、注(25)前掲)では、河岸の橋を「キススラア式の橋」と表現し、橋の色調、

燈光、水やハルモニカの音が融け合うような風景に「緑金の愁夜調」と言葉を漏らす(八一〜八三頁)。

(28) 「生活」という語は、明治後期から大正期にかけての文学・美術・文化における鍵語であった。例えば、自然主義の文脈では、『早稲田文学』第一号(一九〇六年一〇月)の彙報欄では、島崎藤村『破戒』や国木田独步『運命』を「生活」という語を以って評価している。また一九〇八年前後からは、島村抱月「芸術と実生活の界に横はる一線」(『早稲田文学』第三四号、一九〇八年九月)や相馬御風「自然主義最後の試練」(『新潮』第一卷第一号、一九〇九年七月)に代表されるように、「芸術」と「実生活」の問題が議論された。

また、この時期の「生活」という語の問題を考へるにあたり、第三回文部省展覧会に出品された山脇信徳「停車場の朝」に端を発する「生の芸術」論争は看過できない。この論争において石井柏亭と対立した高村光太郎は、例えば「第三回文部省展覧会最後の一瞥」(『スバル』第二卷第一号、一九一〇年一月)において、「作の力といふのは^{ラギイ}生^{ラギイ}の力の事だ」と述べ、芸術作品を評価していく。ここでは「生」は「生命」に近いような意味で用いられているが、光太郎ののちの評論「真生と仮生」(『文章世界』第八卷第一〇号、一九一三年八月)では、印象派の画家に言及する中で「生活」に「ラギイ」とルビが振られている。光太郎の議論は、『白樺』や大正生命主義の問題と不可分な形で、作家や作中主体の「生活」「生命」に重きを置くものであった。

なお、山脇信徳「停車場の朝」については、印象派の絵画の受容が指摘され、汽車・電車・電線のある生活の風景を描いたものとして評価されている。また、「生の芸術」論争において高村光太郎と対立した

石井柏亭が主に議論を展開していたのは、他ならぬ『方寸』であった。これらの問題は、稿を改めて詳細に検討したい。

「生の芸術」論争および高村光太郎における「生」の問題は、中村義一「日本のモダニズムの誕生——「生の芸術」論争」(『日本近代美術論争史』、求龍堂、一九八一年四月)、六人部昭典「高村光太郎言説における「生」」(『大手前大学人文科学部論集』第四号、二〇〇三年三月)、村田裕和「ローカル・カラー、生命、公衆——「生の芸術」論争と石井柏亭——」(『論究日本文学』第九三号、二〇一〇年一月)等を参照。

(29) (無署名)「東京市街の美観」(『読売新聞』、一九〇八年六月九日)。

(30) 黒田鵬心「帝都の美観と建築 はしがき」(『東京朝日新聞』、一九一〇年一月二十五日)。連載は、一月四日まで計一〇回。この後、『読売新聞』において「建築の東京」を全二一回(一九一二年二月〜四月)、『美術新報』において「新建築印象記」を全一三回(一九一一年六月〜一九一三年九月)連載している。

(31) 例えば、黒田鵬心「新建築印象記(五) 三井貸営業所」(『美術新報』第一二巻第二号、一九一二年一月)では、三井貸営業所の建築を論じる際、周囲の景物との取り合わせを考慮し、「都市の美観は、個々の建築の美醜と云ふ条件の前に、配置の条件の必要なる事が分かる」と指摘している。これは、鵬心が同誌に寄稿した「建築の観方に就いて」(『美術新報』第一一巻第五号、一九一二年三月)において提示されている絵画的／彫刻的／建築的見方のうち、「絵画的の見方」の実践であるように思われる。

(32) 坂井犀水「都市の美観 尾崎市長を訪ふ」(『美術新報』第九巻第七号、

一九一〇年五月)。連載は第一〇巻第七号(一九一一年五月)まで計七回、聞き手は全て坂井犀水である。

(33) 東京市長尾崎行雄は、「東京の如きは、まだ都市の体裁をなして居ないのでから、なか／＼都市の美観なぞと云ふことは、大分縁が遠いのです」との見解を示している。同様の指摘は、金子堅太郎(第九巻第一〇号、一九一〇年八月)、角田真平(第一〇巻第三号、一九一一年一月)らの言説にも確認でき、当時の政治家や知識人階級の間にも共有された認識であると言つてよい。

(34) 坂井犀水「都市美観雑題」(上) (『美術新報』第一四巻第五号、一九一五年三月)。

(35) 安部磯雄は『応用市政論』(文影堂書店、一九〇八年四月)において、「今日人々の喋々する社会問題なるものは全く都会問題と言ふて差支がない」(二頁)との認識のもと、「都市を経営するのも衛生、便利、修飾の三が最大要件となるのである」(四頁)と主張する。その後、道路、交通、水道、ガス、電気・電話、公園、家屋と広範な分野に提言を行っている。なお、安部磯雄が社会問題を都市問題として捉え、「都市」を「発見」したことについては、成田龍一「安部磯雄における「都市」の発見」(峰島旭雄編『安部磯雄の研究』、早稲田大学社会科学研究所、一九九〇年九月)を参照。

(36) 例えば、『美術新報』の連載「都市の美観」において、塚本靖(第一〇巻第四号、一九一一年二月)、黒田清輝(第一〇巻第七号、一九一一年五月)は、共通して電線・電柱が都市の美観を損なうことを指摘している。電線・電柱は都市の美観を損ねるものであるとする認識は、「市の道路 都市美問題の一」(『東京朝日新聞』、一九〇九年七月三)

五日)、「東京市の電柱に就て」(『東京朝日新聞』、東京市役所・中野浩寄稿、一九一四年二月一七―一九日)等の新聞記事にも確認できる。

(37) 坂井犀水「都市美観雑題」(中) (『美術新報』第一四卷第六号、一九一五年四月)。

(38) 例えば安部磯雄(注(35)前掲書)は、「都市改良の恩沢は富者にも貧者にも及ぶものであるけれども、殊に貧者の為に都市改善の実を挙げねばならぬことは言ふまでもない」(四三頁)、「市政は主として中流以下の市民を改善し、彼等をして安全なる愉快なる住居を得せしむることに尽力すべきである」(四四頁)と述べており、中流以下の市民や貧民の生活の改善を促していた。しかしそれは、あくまでも行政的な視点からの提言である。また安部は貧民窟に関して「貧民をして市外に移転せしむるは皆に市の為のみならず、貧民地自身の為にも大なる利益である」(二六五―二六六頁)と述べ、電線については「決して都市の美観を添ゆるものではない」(五一―三頁)とし、地下に埋めることを提言している。すなわち安部は、『方寸』の同人たちが積極的に題材を求めたものを、行政的・審美的理由により排除しようとする主張を展開している。『方寸』は、岩村徹や坂井犀水の批評を経由して、都市社会主義の影響下にあることは確かであるが、「生活」の問題はそれのみに収まるものではないだろう。

(39) 以下、日本近代絵画における電柱・電線の表象については、加藤陽一編『電線絵画 小林清親から山口晃まで』(求龍堂、二〇二二年三月)、及び同書所収の加藤陽一「電線絵画——その栄華の記憶と惜別のために」を参照。

(40) 石井柏亭「方寸言」(『方寸』第三卷第三号、一九〇九年三月)。

(41) 同。前述の通り、柏亭はこの「方寸言」において、「都会の生活は実に絶えざる漫画の資料を提供する」とも述べている。なお『方寸』は、例えば山本鼎「現代の滑稽画及び風刺画に就て」(『方寸』第一卷第一―三号、一九〇七年五―七月)を掲載し、一九〇九年二月には「特別漫画号」を刊行している。

(42) 坂井犀水「現今の大家(五) 石井柏亭氏」(『美術新報』第九卷第一号、一九一〇年九月)。なお、柏亭のアトリエや職業モデルに対する認識については、石井柏亭「画室の弊害」(『東京朝日新聞』、一九一〇年八月六日)が参照されている。画室における制作やモデルの起用を良しとしない柏亭の態度は、先の「方寸言」(注(40)前掲)にも表れている。

(43) 坂井犀水「新時代の作家(五) 平福百穂氏」(『美術新報』第一卷第八号、一九一二年六月)。

(44) 永井荷風『日和下駄』(靛山書店、一九一五年一月。引用は『荷風全集』第十一卷、岩波書店、一九九三年九月、一三五―一三六頁。『日和下駄』は、『三田文学』第五卷第八号―第六卷第六号(一九一四年八月―一九一五年六月)に、全九回に渡って連載された。

(45) 同、一五五頁。

(46) 「東京の都市は模倣の西洋造と電線と銅像との為めにいかほど醜くされても、まだく全く捨てたものでもない」(同、一二二―一二三頁)という表現からは、電線は都市の景観を「不調和」なものにするという認識がうかがえる。

【付記】

・『方寸』本文の引用は、『方寸』復刻版』（三彩社、一九七三年三月）に拠る。引用に際しては、ルビの省略等適宜表記を改めたところがある。

・本稿は、東北大学日本学研究会第四回研究会（オンライン開催、二〇二一年一月三一日）における口頭発表「雑誌『方寸』における都市の表象——「河岸の巻」を中心に」に基づく。会場内外でご指導いただいた方々に、感謝申し上げます。

——ひろせ・こうや／博士課程後期三年——