

生誕100年記念瑛九展¹⁾に寄せて

村山 康男

写真学科

Centennial Exposition of Eikyu's Birth

MURAYAMA Yasuo

Department of Photography

(Received November 4, 2011 ; Accepted January 12, 2012)

はじめに

本年は画家瑛九（1911-1960）の生誕100年となる記念の年であり、瑛九の故郷である宮崎の県立美術館と、戦後に作家活動の拠点として移り住んだ浦和の埼玉県立近代美術館・うらわ美術館の双方で生誕100年記念展が行われた。三美術館の連携による綿密な調査研究の成果は、瑛九展の展示の在り方や図録の斬新な内容にも大きく反映されており、瑛九研究にとって画期的な展覧会となったように思われる。その意義についてまずは触れたい。

1996年の宮崎県立美術館開館記念瑛九展では全体は大きく模索期（1911-1945）、展開期（46-56）、結実期（57-60）に分けられており、編年体の展示となっている。模索期と結実期は専ら油彩画の展示に当てられ、それに対して、展開期はジャンル別に油彩、フォト・デッサン、エッチング、リトグラフ、水彩、素描、イメージの展開へと下位区分されていた。今回の展示では、8つのトピック（テーマ）がまず設定され、それに沿って作品がジャンル横断的に、そして同一トピックの内部では編年的に配置されている点に大きな特徴がある。8つのトピックをそれぞれの光源にして、瑛九の多面的で錯綜としたジャンル横断的な活動をそのダイナミックな様相において照明しようという意欲的な企画である。瑛九の生涯を簡単に紹介する意味も込めてこのトピックをまずは紹介しておこう。

第1のトピックは「文筆家・杉田秀夫から瑛九へ」である（うらわ美術館）。杉田秀夫の最初の創作活動は童話や評論であった。1925年4月には日本美術学校洋画科に入学。絵画制作は生涯に亘って探求されることになる。1930年4月オリエンタル写真学校に入学、フォトグラム試作に熱中。1936年には久保貞次郎、長谷川三郎、外山卯三郎らの知己を得て、その4月には印画紙を使用したフォト・デッサン集『眠りの理由』を刊行、瑛九と名乗

るようになる。

第2のトピックは「エスペラントとともに」である（埼玉県立近代美術館）。兄正臣の影響で23才の時に瑛九は世界共通語のエスペラント語に親しむようになり、戦後も宮崎エスペラント会の再組織に関わり、機関誌の編集や自室で講習会などを催し、欧米のエスペランティストとも文通を行っている。そこには、エスペラント語によるコミュニケーションを通して人類の普遍的な立場に立ち、美術や社会について考えて行こうとする瑛九の姿勢が窺われる。

第3のトピックは「絵筆に託して」である（うらわ美術館）。瑛九は生涯にわたって油彩画を描き続けた。ここでは様々な実験や試行錯誤を繰り返しながら到達することになる晩年の点描までの変遷を一気に辿る。また特に影響関係が窺われる作家たちの作品（古賀春江、三岸好太郎、長谷川三郎、オノサト・トシノブら）も紹介されている。

第4のトピックは「日本回帰」である（うらわ美術館）。1937年秋あたりから瑛九は制作の行き詰まりや戦争の影響もあり、東洋思想や日本美術に関心を持つようになる。良寛や芭蕉に惹かれ岡田式静座を始め、自ら「寂音」と号し句作もするようになる。当時の彼の周辺には、水墨画や南画に価値を認める自由美術家協会の画家たちがおり、とりわけ瑛九と親しかった長谷川三郎はそれらと現代美術の抽象表現に通底する造型原理を模索していた。1938年4月には長谷川が宮崎の瑛九を訪れて両者の親交は深まり、6月には瑛九は長谷川、オノサトとともに墨画や歌や俳句を作っている。

第5のトピックは「思想と組織」である（埼玉県立近代美術館）。瑛九は、生涯に亘って権威主義に抵抗し、自由と独立の精神を貫いた。瑛九の組織した美術団体は宮崎での「ふるさと社」（1935）に始まるが、戦後は自らの理想の実現のために画壇批判を前面に打ち出した組

織「デモクラート美術家協会」(1951-57)を創立する。デモクラート宣言文には「創造の精神は本来何ものをも妨げず、何ものにも妨げられない独立と自由の精神から生まれるもので、これこそ形式や流派を離れて本質的に前衛の精神なのである」²⁾とある。民主的な会の運営、一切の階級制を設けず、無審査・全員会員とすること、そして、会員は既成公募団体に出品しないことの三点を協会の指針とした。明快な方針と自由な雰囲気を持つ協会の活動は、大阪や東京を中心に広がり、ジャンルを横断する若い作家たちにより、展覧会、機関誌発行など活発な活動が展開された。協会は7年でその活動を閉じるが、その後の美術界で活躍する多くの作家を輩出している。

第6のトピックは「転移するイメージ」である(埼玉県立近代美術館)。瑛九はその生涯においてジャンル横断的で多面的な活動を展開したが、油彩画について制作時期の長さ、制作点数の多さで重要なのがフォト・デッサンである。このトピックを担当した梅津元によれば「瑛九が提唱したフォト・デッサンは、フォトグラムの特殊な技法に留まるものではなく、写真、絵画、版画といった固有のジャンルを超えたヴィジュアル・イメージの創出という、より広く深い射程を備えた概念として捉え直す必要がある」。ここでの展示構成は瑛九の用いた9種類の技法を、作品に加えて製作に用いられた型紙や道具類も多数展示することによって丹念に辿りつつ、瑛九の創造過程をダイナミックに展示している点で特筆すべき成果を上げているように思われる。

第7のトピックは「啓蒙と普及」である(うらわ美術館)。瑛九は、芸術は一部の人のものではなく、幅広く民衆に行き渡るべきものだと考えていた。その理想を実現するために、美術教育や美術作品の普及、技法の普及の分野で精力的に活動した。自由な美術教育を提唱する「創造美育協会」(1952年に久保貞次郎らと設立)への参加を通じて美術教師との交流、銅版画講習会の技術指導を行う他、美術作品の普及のために、「よい絵を安く売る会」や「版画友の会」などの活動に参加した。こうした啓蒙と普及の運動は、瑛九が結成した「デモクラート美術家協会」の精神につながるものであった。

第8のトピックは「点へ…」である(埼玉県立近代美術館)。ここでは瑛九の晩年の3年間に見られる点描の変遷過程が紹介されている。微細な点のみで画面を埋め尽くす点描による抽象絵画、それは瑛九の最後の冒険であったが、そうした傾向は、トピック3でも、油彩画の展開の最終局面として確認出来るし、トピック4の「日本帰郷」においても、「庭園十景」(38)から俳画調のものを経て《小さい葉・秋》(59)の点による表現への移

行として示されていた。フォト・デッサンの展開を追うトピック6「転移するイメージ」においても、セクション9の「オールオーバーな画像」では、画面全面に穴が穿たれた型紙がその転写像のフォト・デッサンとともに展示されており、「そのイメージは、晩年の油彩画における円や点の反復を連想させる」と指摘されている。このトピック8では、点描表現の原点を、初期抽象表現の代表作とされる《卵(そふとなバランス)》(40)や40年代の苦境期に描かれた印象派点描風の作品まで遡り、更にフォト・デッサン、水彩画、素描或はエッチングにも点描の抽象画に近いイメージが出現してくるのを確認した上で、1957年以降の油彩画の点描表現の変遷が展示されている。展示会場の出口の直前に設定された展示空間(エンヴァイロメント)は三方から鑑賞者を点描作品がぐるりと取り囲んでいる。微細な点が雲のように集合しては拡散する浮遊空間のなかで、鑑賞者は巨大な宇宙空間の生成に立ち会っているかのような感覚に満たされるのである。

この8つのトピックの設定は、多面的で錯綜した瑛九の表現と活動の展開をその複雑な全容を単純化することなく、しかも純粹抽象へと向かう大きな流れを見失うことなく捉え切った点で、瑛九研究に新機軸をもたらしたものである。本展を企画した三美術館の緊密な連携と資料調査の徹底は本展図録の巻末に付けられた「瑛九油彩画カタログレゾネ1925-1959」を見ても明らかである。そこには555作品がリストアップされているが、これまで未確認だった新発見の作品が41点も追加されているのである。この点だけでも、瑛九の研究にとっては特筆すべき展覧会と言えるだろう。

それに加えて、展示方法の斬新さを上げることができる。出品点数は油彩135点、フォト・デッサン74点、版画34点、水彩・デッサン16点の他、資料が140点も含まれている。書簡や雑誌・書籍の文献資料に加えて、瑛九が制作に使った素材や道具類が数多く作品と併存する形で展示され、瑛九の創作過程を眼前に思い浮かべることができるように工夫がされている。

とりわけトピック6ではフォト・デッサンの込み入った技法が9種類に分類され、技法ごとに作品と資料が併置されており、鑑賞者にとって非常に分かりやすい展示となっている。埼玉会場では二館同時開催となったが、いずれも単館だけでも初期作品からオールオーバーの作品に至るまでの瑛九の創造の全貌を、また油彩からフォト・デッサンや版画に到るまでの幅広いジャンルを鑑賞出来る工夫がされているのも見逃せない点である。

先に上げた本展図録の質の高さも本展の大きな研究成果を物語っている。トピックごとの章立ては、最初に担

当者の総括が語られ、作品や資料の図版がそれに続く。この図版頁には作品の多くに詳細な解説がつけられており、それを辿るだけでも瑛九の制作活動や作品の変遷を十分に理解出来るほどである。そして各トピックの最後には専門家による関連研究が締めくくりとして置かれ、最後に参加美術館学芸員による年表、没後の展覧会歴、文献表、「瑛九をめぐる5つの考察」、出品リスト、「瑛九 油彩画カタログレゾネ1925-1959」と続く。瑛九研究の最新の成果が多様な視点から語られており、糸綴じの造本、斬新な装幀デザインも含めて、瑛九生誕100年記念に相応しい内容と言える。

8 トピックの連関と設定の意義

前節では、本展の意義について概略的な指摘を行った。この節では8つのトピックの連関をもう少し詳細に見ておこう。瑛九はその表現と活動の双方において振幅の大きな作家であった。トピック1と8は瑛九が文筆家として活動を開始し、点描の画家として生涯を終えたことを示している。トピック2と4は世界共通言語の普遍主義への憧れと、日本や東洋の独自の文化への愛着の間を揺れ動く瑛九を示していると言える。トピック3と8は専ら油彩画に沈潜する瑛九を、トピック6はジャンル横断的に多様なイメージを連鎖的に生み出す瑛九を対比的に示していると解釈することもできる。またトピック5と7を社会に開かれた表現者として、トピック8を自己に沈潜する表現者と受け取ることもできよう。トピック8を一つ取り上げても、そこに、点を打つ瑛九の身体的実践の主観的イメージを見ることも、また点としての粒子が自由に浮遊する宇宙空間の生成と広がりを見ることもできよう。いずれにせよこうした幾つもの両極の間を揺れ動く作家として瑛九は48年の生涯を終えたわけである。

トピック間の関係は共鳴の関係として解釈することも可能である。前節で触れたように、トピック8では57年以降の点描表現の展開をオールオーバーの表現に至る過程として解釈出来るが、この方向性はトピック4の日本回帰のなかにも、トピック6のフォト・デッサンの展開の中にも跡づけることが出来た。トピック3は油彩画の展開の全貌を一気に示すのに対して、トピック8はその最終局面を集中的に示す。またトピック5「思想と組織」とトピック7「啓蒙と普及」は、瑛九の自由と独立の精神が社会へ向かって発現されるところに出現した思想と行為の数々である。

このように8つのトピックの連関を見ることによって、瑛九の創造と思想がどのような問題圏と関わっていたのかを、鑑賞者は容易に理解することができる。制作年代順に展示される通常の展示と違い、トピック別の展示は、

鑑賞者を直ちに瑛九の問題圏へと案内してくれるのである。瑛九の生涯を対象にした本展は約420点もの作品と資料が展示されており、しかも二館にまたがるわけであるから、トピックごとの展示は多面的で全貌を掴みにくい瑛九の活動を分かりやすく方向付けてくれる理想的な鑑賞空間と言えるように思われる。

トピック8で扱われる瑛九の晩年の3年間の制作活動は担当の大久保静雄によれば、その方向性に迷いはなく確固としたものだが、そこに至るまでの紆余曲折は錯綜としたものだった。そこで次節以降では同時代の美術の状況の中で瑛九がどのような道を通してこの点描表現に辿り着いたのかを明らかにして行きたい。

瑛九の初期フォト・デッサン

瑛九の美術家としての登場は、1936年4月のフォト・デッサン作品集『眠りの理由』の出版が最初の間機と言える。本展図録の年譜が示すように、彼は1924年4月中学校入学ののち執筆活動を開始するが、秋には欠席がちになり、翌年4月、日本美術学校洋画科に入学、東京に下宿して読書と美術評論の執筆に熱中する。27年には一時アテネ・フランセでフランス語を学び、5月には日本美術学校を退学、1927年から28年にかけて、『みづゑ』や『アトリエ』などに集中的に美術評論を掲載する。29年8月には油彩画の制作に取り組み、公募展にも応募するが落選する。

1930年4月にオリエンタル写真学校に入ると写真に熱中し、『フォトタイムス』（8月号）に写真評論「フोटogramの自由な制作のために」を発表、自作のフोटogram5点を紹介している。1930年という時点でのフोटogramの制作は、日本では極めて早い時期の試みと言える。瑛九の自作の5点は黒地を背景に踊る女性の下半身が複数、他の形象とともに浮かび上がるもので、完成度は高いとは言えない。画像全体はフोटogramというよりはフोटコラージュに近いように見える。半年後の「フोटogramはいかに前進すべきか」（同誌31年2月号）における自作5点では、踊る女性の全身像が用いられており前作に比してリズム感が出ているが、瑛九自身「試作に過ぎない」と言っているようにまだまだ作品と言えるようなものではない。瑛九が満足の行く作品を発表するのは36年の4月を待たねばならない。

瑛九が考えていたフोटogramは通常の「光の抽象的遊戯的制作」ではなかった。上述のいずれの論文においても瑛九はそれを否定しており、「光の抽象的遊戯的制作」はむしろ「印画紙の自由をせばめる」と主張する。それは「ブラッシュをにぎったけいけんをもつ私には何とあじのないスルメの感覚であったことか」と述べてい

るように、描写を専門とする画家瑛九から見れば、印画紙の上に様々な事物をおいて露光したり、ペンライトを印画紙の上にかざして描写するたぐいのフォトグラムは児童に過ぎない。フォトグラムとは「印画紙のもつ科学的自由さを（……）極端に近いまでも拡大せしめ」るものである。「私は例へば一つのシュウル・レアリスティックなコンポジションを制作するためにはきりぬいた女の足でも、撮影した一個の原板をも自由に使用する。だから私のフォトグラムには女の顔もガイコツの写真も、オドリ子のカゲ絵も出現する。そこに一つのシンフォニーが生まれ、光にたいする鋭敏なる印画紙の力をかりてかつてなにもをも他の材料の使用をゆるさなかったコンストラクションが生まれ、又ぼうだいな現実を構成せんとすれば作者の意のまゝに表現出来る。光の遊戯だけでフォトグラムの動作が生まれてはならないと思う」³⁾。

瑛九にとってフォトグラムの魅力とは「印画紙の持つ科学的自由さ」を拡大するものである。写真とはネガをまず作りそれをさらに露光して印画紙に透写或は転写する二段階の技法である。ネガの作成と印画紙への透写のいずれにおいても露光の方法や時間、現像液や定着液の温度の様々な条件（この条件こそ瑛九の言う「科学的自由さ」である）によって出来上がるプリントは千変万化の様相を呈する。一般に言われるフォトグラムとは印画紙の上に直接布や物体を置いて露光する「カメラを用いない写真」を指すが、瑛九はフォトグラムをもっと広い意味で考えている。「切り抜いた女の足」も「撮影した一個の原板」（ネガ）も、「カゲ絵」を生み出す型紙も何でも用いるのであり、要は「光に対する鋭敏なる印画紙の力」を最大限に引き出し、「作者の意のまゝに表現」するための複雑な操作の全体を指す。上に引用した箇所更には先のところで瑛九はフォトグラムの制作は「写真技術の全部の総合」とし、「レントゲン写真の技術も顕微鏡写真のネガティブも、若い彼女の手にある千代紙も遠慮なく登場してもらわねばならない」と述べている。ポイントは印画紙への透写或は転写の過程における選択の自由度にあるわけである。

こうした瑛九のフォトグラム概念の幅広さは、36年の『眠りの理由』をフォト・デッサンと名付けた所以でもあったが、同時にそれ以降のフォト・デッサンの展開を写真技術の内部にとどめずに、写真、絵画、版画といった固有のジャンルを超えてそれらを包含する豊かなイメージの創出へと向かうことを可能にしたものでもあった。

『瑛九氏フォート・デッサン作品集 眠りの理由』（芸術学研究会、1936年4月）は右開きの厚紙のアルバムに、瑛九のフォート・デッサン作品全10点のオリジナル・プリントを収めた限定40部の作品集である。付録の解説とし

て外山卯三郎「瑛九氏のフォート・デッサン」が収録されている。作品は灰地の1枚を除けば、全て黒地の背景に白から灰色を経て黒に至る様々な濃度の描線や編み目やレース模様、踊り子を思わせる有機的な形態などが層をなして重なり合い或は浮遊して不思議な空間を表現している。「眠りの理由」というタイトルも無意識の世界と理性の世界（仏語で理由を表わす *raison* には理性という意味もある）の融合を示唆しており、捉えがたき現実を何とか捉えようと試みている瑛九の姿勢を窺うことができる。外山の解説は瑛九を写真的視覚に恵まれた生得の芸術写真家として捉え、その作品に表現形式としてのフォトグラムの模倣を超えてポエジイをさえ感じることができると評価し、フォート・デッサンの名を与え瑛九の美術界へのデビューを祝福している。また植村鷹千代は「意識の絵画の発足 瑛九のレエゾン・デエトル」（『みづゑ』1936年5月）において、「瑛九の作品が日本で初めて、機械工業の素材と機械的な方法を積極的に意識に上せたこと」、そして「日本絵画の無思想性や現実遊離の批判を（……）社会的必然性の意識的な把握によって行ったこと」に大きな意義があると絶賛した上で、瑛九の『眠りの理由』の登場を、日本で初めて「意識の絵画が発足した」と結論する。外山が瑛九を写真家の枠の中で評価するのに対して、植村は日本絵画というより大きな枠の中で瑛九の作品を捉えている点で、批評の射程は遥かに深い。いずれにしても瑛九の美術界への鮮烈なデビューが果たされたわけである。

瑛九における初期絵画の展開

ここでもう一度1930年前後の美術の状況に戻ってみよう。日本で最初にマン・レイやモホリ・ナギのフォトグラムについて言及したのは誰か、或は誰が最初に制作したのかについては定かではないが、五十殿利治によれば⁴⁾、『フォトタイムス』の主幹木村専一は同誌1929年5月号に「フォトグラムの制作と其の理想」を書いており、その他写真専門誌には29年から30年にかけてフォトグラムについて書かれた論文が7編も発表されている。当時は「フォトグラム研究熱」といったものが生じており、先に触れた瑛九の論文もそうした熱気の中で書かれたと言える。木村は堀野正雄や渡辺義雄とともに30年に新興写真研究会を結成し「新興写真」の名の下に日本における近代写真の運動を推進することになるが、瑛九が写真を始めた時点はこの新興写真運動が始まる時期でもあったのである。新興写真の運動は1932年5月、月刊『光画』の創刊を経て多様な展開を見せるようになるが、以下に触れるシュルレアリスムや抽象の理論・様式を積極的に取り入れ、37年以降には「前衛写真」と呼ばれ、大阪で

は37年に花和銀吾らの「アヴァンギャルド造影集団」、38年には東京で滝口修造らの「前衛写真協会」、39年には名古屋で下郷羊雄らの「ナゴヤ・フォトアバンギャルド」が結成されるに至る。

1929年から30年と言えば、日本のシュルレアリスムにとっても重要な年に当たる。29年の第16回二科展で古賀春江、東郷青児、阿部金剛らの絵画が、シュルレアリスム風の作品が初めて日本の画壇に登場したものである。30年の1月には『アトリエ』の「超現実主義研究号」が日本で初めて本格的にシュルレアリスム美術を取り上げるが、6月には瀧口修造訳・ブルトン著『超現実主義と絵画』が刊行され、シュルレアリスム絵画のイメージを決定的に日本に広めることになる。また11月には福沢一郎を中心に、やがてシュルレアリスムへと傾斜して行く独立美術協会が結成され、翌31年の1月の第1回独立美術協会展では福沢の帯欧作品37点が出品され、本格的なシュルレアリスム絵画が登場した重要な事件として語られることになる⁵⁾。

瑛九はこうして1930年以降、新興写真とシュルレアリスムの交錯する地点でフォトグラムの制作や写真評論に打ち込むことになるが、油彩画の制作が本格的に始まるのは35年からであり、5月によく「中央美術展」に初入選する。この頃の作品《卓上の静物》は黒く強い輪郭線でラフに描かれた作品であるが、そこにはトピック3の担当者山田志麻子が指摘するようにフォーヴィスムやピカソの作品を思わせるものがある。

『眠りの理由』の出版以降、絵画に関しては長谷川からの影響が大きく、瑛九は《マッチの軌跡》(36)などにおいて、チューブの絵具を直接カンヴァスに塗り付けたり、長方形のスタンプを押したり、手形を付けたりなどオートマティスムの実験的で抽象的な作品を作っている。37年2月には抽象画家を糾合した長谷川らの自由美術家協会の創立会員となり、7月の第1回協会展にはフォト・コラージュ《リアル》のシリーズを出品。またこの時期には、《よいどれ心理》三部作などのガラス絵の制作にも励み、色彩を追求するようになる。ガラス絵は透明のガラスに層状に描画を行い、その描写面を反対側から見せるものだが、その結果を予測しにくいという点でやはりオートマティスムの実験的な作品と言えるだろう。

1937年9月頃より東洋精神に関心をもち、良寛、芭蕉に惹かれ、岡田式静座を始める。自ら「寂音」と号し句作もする。この関心は翌38年にも続き6月には真岡の久保宅に滞在し、長谷川、オノサトと墨絵や歌や俳句を作っている。瑛九と長谷川の交流は36年以来急速に深まって来たが、長谷川は前衛的な抽象画家であると同時に、石

川千佳子が指摘するように、「水墨画や南画とポスト印象主義以降のヨーロッパ美術との親近性について正面から論じようとする数少ない批評家」でもあった（「瑛九の東洋回帰 身体的実践としての絵画の胚胎」本展図録109頁）。石川によれば長谷川は「西洋美術の特質を写実的に、東洋美術のそれを写意に振り分ける二項対立的な図式を退け、より根源的な表意・具意という次元を提案する。写生と写意の双方に共通する「写」に対象と距離を置く間接性と受動性をみて、精神の躍動が相即的に現れる表意・具意こそが、水墨画や南画と現代美術の抽象表現に通底する東洋から発した造形原理だというのだ」。

西洋画と東洋画の間で揺れ動く瑛九は38年暮れからスランプに陥るが、39年2月に入って印象派からやり直すことを始め、写実的な作品を描くようになる。40年には《誕生》や《卵》などの抽象作品も試みているが風景画を多く描き、42年には点描による作品を制作、43年になると画風は印象派から抽象的な傾向まで幅広い展開を見せる。《宮崎郊外》(43)では印象派風の点描により明るく柔らかな光の中の風景が描かれ、《コップを持つ男》(43)の連作ではキュビズム風の作品を試みるといった具合で、具象と抽象との間での模索は戦後に至るまで持ち越されることになる。瑛九における油彩画の模索は39年のスランプ脱出を機に、40年に10作品、41年に21作品、42年に15作品、43年に34作品、44年には29作品と次第にその厚みを増し戦後の多彩な展開を準備していたと言える。しかし点描や純粹抽象への志向が全面的な展開を見せるのは57年に至るまでの更なる模索を必要としていたのである。

戦後における瑛九の制作の展開

戦前における瑛九の制作は手で描く絵画と機械的な転写を本質とする写真（フォト・デッサン）との両極を往復するものであった。戦後は更に版画というジャンルが瑛九の制作にとって重要なものとなる。1950年から51年にかけて集中的にフォト・デッサンを制作し展覧会も活発に開催したのち、51年10月頃からエッチングやガラス絵の制作、11月にはリトグラフの実験も始めるのである。56年9月末にはリトグラフのプレス機をアトリエに設置して以後、リトグラフに専念することになる。エッチングやリトグラフは版の制作の段階では手でダイレクトに「描く」技法であるが、印刷段階では写真のように「転写」、「直写」の技法である。つまり絵画的であると同時に機械的でもあるメディアなのである。そして、絵画、フォト・デッサン、版画といった多彩なメディアの間を往還する瑛九の制作は戦前に比して遥かに錯綜とした展開を示すことになる。それはとりわけフォト・デッサン

における技法の多様性となって現れている。トピック6において担当者梅津元は9種類の技法を明らかにしており、技法ごとに展示スペースを設けてジャンル横断的な表現の展開を分かりやすく見せている。

- 1) カメラによる撮影とプリント。
- 2) 写真原版への描画を加えたものをプリントしたもの。
- 3) 印刷物の切断と再構成（コラージュ）。
- 4) 印画紙上での画像形成（狭義のフォトグラム）。
- 5) 型紙の使用、瑛九は同じ型紙を使ってフォト・デッサンも版画も作っているし、更に型紙は57年以降の吹き付け油彩作品にも用いられている。
- 6) 色彩の導入：印画紙に筆や吹き付けで着色したり、型紙と吹き付けによる着色の素描も存在する。
- 7) ジャンルを超えたイメージの展開（以下に列挙する）。
- 8) 透過による転写：エッチングに光を透過しフォト・デッサンへ転写したり、フォト・デッサン用透明シートに描画したものを印画紙に転写したフォト・デッサンもあれば、ガラス絵を印画紙に引き伸ばし印画紙に転写したフォト・デッサンも存在する。
- 9) オールオーバーな画像：デカルコマニー風の転写像を示すフォト・デッサンや画面全面に穴が穿たれた型紙を転写したオールオーバーな構図のフォト・デッサンも作られている。

こうした手法は、「多様なジャンルを越境しながら複数のイメージを連鎖的に発生させる瑛九独自の制作手法」である。本展のトピック6の展示会場では、型紙を用いたフォト・デッサン《子ども》(54)の顔のモチーフは油彩画《時計の顔》(55)にも使われていることが分かるし、フォト・デッサンの《タバコ》(制作年不詳)、《顔(1)》(50)、《リズム》(51)、油彩の《少女の顔》(53頃)、エッチングの《二つの顔》(53)には共通する顔のイメージを見ることが出来る。また瑛九において重要な「眼」を連想させる作品としては、油彩《眼》(54)、油彩《海辺》(55)、油彩《動物たち》(56)、エッチング《目》(57)、リトグラフ《顔》(57)の各作品が、さらに自転車のイメージを連想させる作品としては、フォト・デッサン《自転車に乗る女》、油彩《自転車》(56)、ガラス絵(題・制作年不詳)、エッチング《サーカス》(55)、リトグラフ《自転車乗り》(56)などがまとめて展示され、媒体を超えて響き合うイメージを喚起しているのである。

このように見てくれば、戦後の瑛九の制作は、絵画、写真、版画というジャンルが複雑に交錯するフォト・デッサンの領域をこそ制作の本拠としていたのではないかと

も考えられよう。事実、本展カタログのトピック6「転位するイメージ」への総括(124頁)で梅津は「瑛九が提唱したフォト・デッサンは、フォトグラムの特殊な技法にとどまるものではなく、写真、絵画、版画といった固有のジャンルをこえたヴィジュアル・イメージの創出という、より広く深い射程を備えた概念としてとらえ直す必要がある」と述べている。またトピック6の末尾の寄稿論文「異種メディアのはざままで」(165頁)において谷口英理も、瑛九の戦後の制作を単線的な発展史としてではなく、「さまざまな起点から派生しては互に結ばれていく、網目状の作風展開」として捉えるべきであり、「瑛九芸術の到達点とみなされる最晩年の点描画シリーズもまた、(……)瑛九にとっては過程のひとつでしかなかったように思う」と述べている。この両者の見解は瑛九の制作の本質を「メディアの横断性」において捉える点で軌を一にしているが、57年に始まる点描画による純粹抽象への移行の意味をどう捉えるのかについて、新鮮な問題提起ともなっている。そこで我々はこの小論を閉じるに当たって、晩年の瑛九の点描画の問題を以下に論じることにした。

瑛九の晩年：点描による抽象への移行

トピック8への総括において担当の大久保静雄は、瑛九の純粹抽象への予兆を、「1930年代後半から1940年頃に描かれた抽象作品に始まり、精神のスランプを脱出して印象派から再出発した頃の点描作品」に見ている。その後、フォト・デッサン、水彩画、素描、エッチングの作品にも点描の抽象画に近いイメージが出現してくるのを確認したあとで、瑛九が本格的に点描に専念するのは1958年に入った頃と大久保は考えている。その頃リトグラフ制作が一段落し、瑛九は友人に「今度は油彩に専念したい」と手紙を書き送っているからである。

展示会場の展示もこの総括に即したものである。最初に展示されているのは、初期抽象表現の代表作油彩《卵(そふとなバランス)》(40)である。本展図録の作品解説には「線による丸を主体に描かれた単純な形態は、宇宙空間を生み出す卵にも見える。点描へと向かう過程に見られる宇宙的な傾向の図柄を予告する作品といえよう」とある。次に油彩点描作品《兄妹》(44)と《園にて》(43)が続く。更に点描風のフォト・デッサンが2点、素描(58)、水彩の点描デッサン、アクアチント《雪の思い出》(56)が続いている。以下、油彩画のみの展示になるが、花火型の二重円が画面全体に広がる《花》(56)、大小の丸と編み目模様からなる作品(57)、丸と輪を組み合せた作品(57)などが続く。57年末から58年にかけて、作品は筆致を早め、また筆致が重なり躍動感

に満ちて来る。やがて丸は動から静へと落ち着きを取り戻し、《激流》(58)に至ってストロークが短縮され微細な点へと向かい始める。最後の展示空間では三方を微細な点描作品に取り囲まれ、鑑賞者は正面に《雲》(59)と《田園》(59)と相對することになる。会場出口正面には200号の遺作《つばさ》(59)が掲げられており、作品解説には「微細な点描の中に、雲にも似た点描の密集する浮遊感のある部分を感じられはしないだろうか」とある。山田志麻子「瑛九のアトリエ：浦和での足跡をたどって」(本展図録251頁)によれば、瑛九は病床で「あの絵を外に出して、森のように囲み、その中に僕はいたい」と言ったという。会場の出口手前に設けられた展示空間は、この瑛九の遺志を実現するものであり、瑛九への最大のオマージュでもあろう。

トピック8の最後に置かれた矢野静明の論文「点描・最後の転換」(本展図録213頁)は大久保の解説を補強していると言えるだろう。矢野が注目するのは瑛九が点描制作に向かう直前の約2年間に158点のリトグラフが集中的に制作された点である。そのリトグラフにおいて作品は具象的なイメージから完全な抽象空間へ移行しており、リトグラフの最後に登場した点描的な画面が、最終的に油彩画へと引き継がれたと矢野は考えている。勿論、世界を視野に入れた当時の美術動向と照らし合わせれば、晩年の点描連作にはオールオーバーな画面という点で「アメリカ抽象表現主義やヨーロッパのアンフォルメル絵画との同時性が強く感じられる」が、それは瑛九に限ったことではなく、1950年代後半の日本絵画全般に言えることであるとし、以下のように続けている。「しかし瑛九の作品自体は、ポロックやロスコのオールオーバーによる巨大な画面や、あるいはヴォルスやフォートリエのアンフォルメル絵画との近接性以上に、もっと以前のフランス初期印象派の画家達が描いた点描による風景、それもスーラやシニャックたちのシステムチックで構成的な画面ではなく、モネ、ルノワール、ピサロらの画面との近接性を強く感じさせる」。そこに見られるのは「点描によるタッチの流動性や色彩の散乱性」である。しかも瑛九の晩年の《田園》や《つばさ》を中心とする大作群は、「印象派から始まるヨーロッパ近代絵画的な表情を離れて、徐々に、日本的あるいはアジア的な自然意識に基づく、抽象的であると同時に自然風景を想わせる漠とした空間に接近していく」というのが矢野の結論である。大久保もまた《田園》の作品解説において、「一見、これまでと同様の点描作品と想われがちだが、やがてそこはかかない風景が浮かび上がって来るように感じられる」(本展図録212頁)と述べており、両者は瑛九の最終的な到達点に関して見解を同じくすると言える

だろう。両者の見解を総合するならば以下のように解釈出来るかもしれない。瑛九はフォト・デッサンという前衛的で新しい表現スタイルで美術界にデビューを果たしながら、近代絵画の始まりである印象派に戻ってもう一度絵画の近代を辿り直そうとした。その時に選びとった点描法は、幾多の紆余曲折を経て、晩年において「近代絵画的な表情を離れて」日本的・東洋的な絵画空間に接近していったと。

終わりに

トピック6を扱った前々節では、メディアの横断性に瑛九の制作の本質を見る梅津や谷口の視点を紹介した。そこでは絵画、写真、版画のジャンルを超えて、或はジャンルのほごまでヴィジュアル・イメージの創出を果敢に試みる実験的精神に満ちた瑛九の姿が示されていた。梅津は本展図録に寄稿した論文「装置としての瑛九」(本展図録243-46頁)に瑛九の次の言葉を引用している。「私は最初すべてのアヴァンギャルト芸術家と同じように今まで古来からつかいふるされた表現材料、つまり私の場合では油絵の具だとか水彩絵の具だとかにたいする懷疑から出発して感光材料に私の表現意欲がむかったのであった。(略)その時代にはその時代の歴史的必然が生んだ所の表現材料を使用すべきではないのか。私が美術家として、感光材料に手をつけた最初の原因の一つはたしかにここにあったと云うことが出来る」(瑛九「感光材料への再認識 フォトグラムの制作に関して」『カメラアート』1936年6月号)。ここには、アヴァンギャルドの実験家瑛九の颯爽とした姿を見ることが出来るが、当時、機械美学の主唱者であった植村鷹千代が瑛九の最初の著作『眠りの理由』を日本で最初の「意識の絵画」として絶賛したこともうなずける。梅津は論文の末尾で「装置としての瑛九」を「リミックス」という視点から語りうる時代もそう遠くないのではないかとすら述べている。フォト・デッサンの可能性は未来に向かって開かれているというのである。他方で谷口は既に触れたように瑛九の「さまざまな起点から派生しては互に結ばれていく、網目状の作風展開」に注目し、「瑛九芸術の到達点とみなされる最晩年の点描画シリーズもまた、(……)瑛九にとっては過程のひとつでしかなかったように思う」と述べている。瑛九の「全体像の捉えづらさや一貫性の見出しにくさ」とは、「むしろ瑛九芸術の核心そのものの、対抗的な前衛意識の発現」と理解すべきである。それは瑛九が「絵画や写真といった個々の表現メディアが前提とする既存の規則体系と、つねに対決し続けた証」なのである。

この梅津・谷口の視点と前節で紹介した大久保や矢野

の論調を比較するとき、後者には瑛九がモダニズムの実験的精神を体現しつつも晩年には東洋精神へと回帰して行くという主張が浮き彫りになって来るように思われる。瑛九の晩年の作品に対する大久保や矢野の分析は精緻で揺るぎがないだけに、トピック6とトピック8が描き出す瑛九像の違いをどう解釈すべきかが、今後の問題として残されるように思われる。

周知の通り、戦前から1950年代末に至る岡本太郎（彼もまた本年で生誕100周年を迎えた）の活動を概観すれば、彼の対極主義は絵画の理念としての抽象と超現実の対極に始まり、画家の在り方としての個の実存と社会的存在の対極を経て、自己のアイデンティティを求める文化的存在としての西洋と日本、モダニズムと伝統の対極へと深まっていった。そして様々な対極を安易に折衷することなく、対立のままに激しく生き抜くことが岡本の対極主義であった⁶⁾。同じ時代を生きた瑛九もまた、抽象と超現実、個の実存と社会的存在、西洋と日本（東洋）、モダニズムと伝統との間を、そしてまた絵画、写真、版画の間を往還しつつ自らの表現を求め続けたと言える。実験的精神という点では岡本に比べて瑛九の表現の射程は更に深いことを、本展は説得力を持って示すことが出来たとも思われる。しかし、最晩年の瑛九をどう捉えるべきか、それは我々に残された困難な課題である⁷⁾。

註

- 1) 生誕100年記念瑛九展は宮崎県立美術館（2011年7月16日～8月28日）と埼玉県立近代美術館・うらわ美術館（同9月10日～11月6日）で開催された。本稿では後者での合同展示に基づいて論じる。
- 2) 『開放された戦後美術：デモクラート1951-1957』展図録（宮崎県立美術館、和歌山県立近代美術館、埼玉県立近代美術館、1999年 114頁）
- 3) 瑛九「フォトグラムの自由な制作のために」（『フォトタイムス』1930年8月号95頁）。また復刻版の山田諭編『瑛九、下郷羊雄・レンズのアヴァンギャルド』（和田博文監修『コレクション・日本シュールレアリスム14』本の友社 2001年）も参照した。瑛九の文章は現代表記とは齟齬があるが、引用箇所は原文をそのまま引用した。但し漢字の旧字は新字に直した。
- 4) 五十殿利治「瑛九のフォト・デッサンとフォトグラム：1930年代美術への一視角」（『瑛九 フォト・デッサン展』国立国際美術館 2005年 15頁）
- 5) 速水豊『シュールレアリスム絵画と日本：イメージの受容と創造』日本放送出版協会 2009年
- 6) 村山康男「引き裂かれた日本・私」（『1953年ライトアップ：新しい戦後美術像が見えてきた』展図録所収 多摩美術大学・目黒区美術館・朝日新聞社 1996年 18-60頁）
- 7) これまでの日本における写真史研究は、日本の近代写真における瑛九の位置づけが不十分であるように思われる。『日本写真全集3：近代写真の群像』（小学館、1986年）において瑛九の図版は数枚に過ぎず、専門の写真家と比して著しく過小評価されているように思われるし、岩波書店から刊行された『日本の写真家全40巻』の別巻として出された『日本写真史概説』（1999年）に至っては、人名索引にすら瑛九の名前は見出されないのである。本展が示すように近代美術に果たした瑛九の業績は決して無視出来ないものである。写真史家による瑛九の再評価が待たれる所以である。