

広島県立美術館

研究紀要

第15号

- 講演会「父・船田玉樹」解題 永井 明生 1(38)
- 黒川節司の美術活動 藤崎 綾 26(13)
—昭和戦前期の広島における美術家支援と美術館構想—
- 染織品の展示と方法について 福田 浩子 38(1)
—「所蔵作品展 岩崎博染織コレクション受贈記念 シルクロードをめぐる布の旅」の場合—

2012

BULLETIN
OF
HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM

No.15

- The way of preparation and exhibition of textiles in Hiroshima Prefectural Art Museum:
the case of “Commemorating the donation of Dr. Hiroshi Iwasaki textile collection:
Journey accompanies textiles around Silk Road” (1) 38
FUKUDA SIDDIQI, Hiroko
- Art activities of Mr. Kurokawa Setsuji – Artist support and a construction plan of a museum
of art in pre-war Hiroshima (13) 26
FUJISAKI, Aya
- Explanation of the Lecture “Father : Gyokuju Funada” (38) 1
NAGAI, Akio

2012

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM
HIROSHIMA JAPAN



口絵1 船田玉樹《紅梅（利休像）》昭和17（1942）年 182.5×204.2cm

講演会 「父・船田玉樹」 解題

永井 明生

本稿で紹介する講演会は、平成二三(二〇一一)年二月二日から三月二七日まで当館で開催された『日本画』の前衛 一九三八―一九四九^①の関連事業として、当館友の会との共催により、三月六日に実施された。同展覧会は、社会的にも激動の様相を呈する一九三八年に結成された「歷程美術協会」に焦点を当て、いわゆる「前衛」動向について検証を行ったものである。広島出身の船田玉樹や丸木位里といった日本画家を含む歷程美術協会のメンバーをはじめ、相互に影響を与え合いながら交流を深めた洋画家たちの作品も交え、約八〇点を紹介、その中には巖光の《ライオン》や岩橋英遠の《森》など新たに所在の判明した作品も複数あった。戦後「歷程美術協会」の再生ともいべき一九四九年の「パンリアル美術協会」誕生までを視野に入れ、終戦をはさむ激動の時代の中で、「日本画」がいかなる表現を追求してきたか、その創作の軌跡を浮き彫りにした。

講師の船田奇岑氏は、同展覧会の出品作家である船田玉樹のご子息で、玉樹の指導のもと日本画の修練を積んだ日本画家でもある。また、映像やインスタレーションを含む現代美術の作品を個展やグループ展で発表するとともに、ミュージシャン、とりわけテルミン奏者としても活動されている。

講演会は広島県立美術館の講堂において午後一時三〇分から三時三〇分まで行われたが、当日は船田奇岑氏が自蔵する玉樹作品や関連資料を持参していただき、講堂の壁面に展示、講演会終了後には参加者に自由に鑑賞

していただく時間も設けた。

講演の中では、遺族でしか知りえない興味深いエピソードも多く語られたが、とりわけ重要であったのは、船田玉樹の制作上の方法論が《紅梅(利休像)》などの作例をもとに非常に具体的に述べられたことであった。また、次に引用する一節のように、画家の創作の核心に触れるような貴重な証言も多く得られた。

世間では日本画を描いていると思われていたのだが、玉樹との会話に一般的に言われる日本画作家がでてることはまれであった。日本の古典絵画をベースに仕事をしていたのは、日本古典文化の中に現代に通じるものを早くから見いだしていたからにはかならない。西洋の画家で、特にピカソを参考にしていたのは、絵が好きであることよりも近代の画家の中で最もロジカルなアプローチで制作をする姿勢に共感を覚えていたようで、ピカソの古典絵画を分析する姿勢をとっても参考にしていた。

船田玉樹研究に関する基本資料として、本講演会の内容をここに文字化して記録する所以である。

なお、今回の書き起こしでは、講演前の司会者による講師紹介や講演後の質疑応答、極めて私的な内容を含む部分については割愛した。講演会の内容を補足するため、必要に応じて文末に筆者が註を付した。

船田奇岑「父・船田玉樹」（講演会記録）

二〇一一年三月六日 広島県立美術館講堂

書き起こし・註 永井明生

船田奇岑です。今日は雨の中をようこそいらっしやいました。今日の演題は「父・船田玉樹」になっています。自分の肉親のことを語るのとはとても難しいので、演題に苦労しまして、まあしかたないな、ということと、「父」にしております。今日はスライドも交えてお話させていただきたいと思っておりますので、よろしくお願いいたします。

まず、私と父との関係は息子になるのですが、基本的に六人兄弟の一番下になります。ですから父とは四七歳年が違うんですね。ですから物心ついた時にはもう父が六〇過ぎていて、気がついたら高齢のえらそうな先生がいた、という、そういう感じでした。父は大正元年、一九一二年生まれです。すなわち、明治の一番最後の年、明治四五年になります。生まれは呉市になります。下蒲刈島にいたんじゃないかという話がありますが、ここには祖父がいて、幼少期の一時期蒲刈にいました。それから小学校の時、横浜に行きまして、それから中学で広島一中^(二)に戻ってきて、中学卒業のあたりでそのまま東京に出てしまったので、実を言うとあまり広島にいないのです。広島一中では寄宿舎生活でしたから、以外と広島、少ないんですよ。そのあとは東京で、戦争が激しくなってきたりして広島に戻ってきた形になっています。では、スライドで絵をお見せしながら、少しお話したいと思っております。

この絵（口絵・挿図1）は、上の会場でも展示されていますが、利休像、千利休を描いたものです。^(三) 僕の父は結構作風の幅が広くて、最初東京

に出て、最初についた先生が速水御舟でした。御舟は早く亡くなられたので、その後小林古径につくことになりました。その過程の中でこの絵は描かれたものなんです。安田鞞彦先生とか、そのあたりが得意としたもので、それで実は、安田先生にはついていないんですが、家にたくさん書簡が残っています。ちょっとあそこに、後でご覧になっていただきたいんですが、書簡を軸装にしたのを一つ持ってきています。利休の絵を見てですね、実は京都国立近代美術館の学芸課長の山野さんは、あっさり「これはコンポジション、色面のコンポジションだね」というのをすぐ見抜かれたんですが、僕の父の仕事の一番大きなところというのは、近代絵画の流れを受け入れながら、それを日本文化に落とし込んだり、またはその逆をやったりすることだった、ということです。

ちょっと目が入っているとですね、目があるということで非常に具象的な感覚が強まるので、同じ絵で今、目を抜いてみました（挿図2）。今回は、父の話をするにあたって、昔話だけでなく、僕とどういふ会話をしてきたか、その会話を通じてわかってきた、絵をつくりあげていくプロセスについて、ご覧に入れたいと思っております。まず、基本的に日本画は、床に寝かせて描くんですね。絵の具が垂れますから。立てかけるのではなくて。床に寝かせて描きながら、上から見たり、下から見たり、いろんな見方をして描いています。何でいろんな方向から見ても描くかというところ……。

これは、色の濃い部分だけを抜き出して画像処理したもの（挿図3）です。実は直線と丸と幾何学形態の平面コンポジションで成り立っているんです。パウル・クレエとかそういう人たちがやった抽象絵画手法なんですけど、今こういう形でひっくり返して、意味性を少しはずしつつ色面

だけで見ていくと（挿図4）、ほぼ抽象絵画的な要素を満たすように出来ているんですね。で、父の題材というのは割りとオーソドックスな画材が多くて、松であるとか梅であるとか、そういうタイトルを見るとまるで伝統的な日本絵画のようなものが多いんですが、描いていく方法論がかなり違ってきます。だから、こういう絵はこういう形で制作していくんだ、というこの参考で、ちよつとお見せしてみました。

次に、これ（挿図5）は制作するときにはまずやることなんですよ。これはどういう意味を持っているかといいますと、面をわっている部分、要するに十字に、この中心線と、あとこのまた二分の一の線、あと対角線ですね、それとそれぞれの形の中で対角線をとっています。これを非常に意識して描いています。これはどの作品を描くときもそうなんですけど、理由はいくつかありまして、まず最初に、対角線の話からしたいと思います。対角線を非常に意識しているのは、画面の端から端まで、対角線が実は一番長い距離なので、絵のスケールを大きく感じさせようと思つたら対角線方向に対して意識を持つていくのが一番いいやり方なんです。日本の古典絵画、特に障壁画は非常にスケールの大きな絵がありまして、それはみな対角線方向に非常に強い志向性を持っています。同じように近代絵画の、西洋画の世界でも、そういう画面構成としての対角線というのが非常に重要な問題になっています。あとは、この分割線なんですけど、これは感じでいうと音楽の小節分けとか文章の段落分けみたいなものですね。実はいくつかの絵の中で、たくさんの情報量をすぐ一度に把握できる方っていうのはほとんどいらっしやらないんですよ。それで、いろんなところで分割する割り方をわかりやすくするという作業をいろんなところでやっています。まず中心線に関して、台の端っこがびたつと合っています。あと、手

の端っこがびたつと合っています。なおかつ、いろんなところにきつかけをつくって、中心を感じさせることをやっています。横のラインも、ここはそんなに強くないんですけど、突起をつくってあるんですね。これで、中心というのを非常に強く意識させるように、組み立ててあります。

あとは、そのまた二分の一とかそういう形になっていったときに、これは右半分だけなんですけど（挿図6）、右半分は右半分のなかでやっぱ対角線の平行線にあたるラインというのを非常にたくさんつくりまします。これが屏風の描き方にも影響しまして、屏風も何枚かが組み立てられているんですが、それはそれぞれ物語の進行のようになります。それで割っているのも一つの絵画として成立するようにやりつつ、ひっくりかえしたり横から見たりしても平面構成としてのリズムが破綻しないようにという、具象的なアプローチと抽象的アプローチの両方を詰めていくという、そういう作業過程を、だいたいいつもとっていました。

これは左側ですね（挿図7）。線は単なるガイドラインなので、絶対これに合わすというものではないんですけど、いろんなところでそういう作画的につくった部分があります。これは上半分です（挿図8）。これは下半分になります（挿図9）。実は、これまたこのなかで、四角く小さく割っていてもそのなかでバランスがとれるように、組み立てていくんですね。それで、僕の父はけっこう研究熱心な人で、作品を一回つくってもですね、それをだんだん切り刻んでいくんですよ。切り刻んでいくっていうのは本当に切っちゃうんです。こういう形で、で、切っていくながら、フレーミングの練習とか検討を重ねながらだんだん、小さく小さくなっていて、終わってしまうっていう、そういう無駄なことを山ほどしています。そのようなことで、そこから線を除いたものが、最初に戻りましたが、こ



図 1



図 2



図 3



図 4

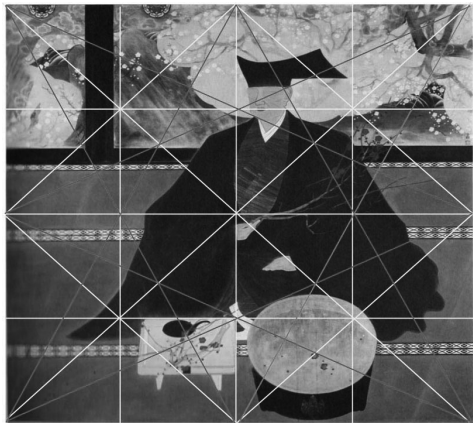


図 5



図 6

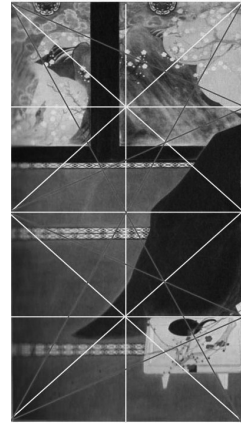


図 7

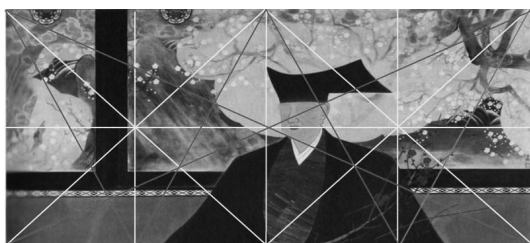


図 8

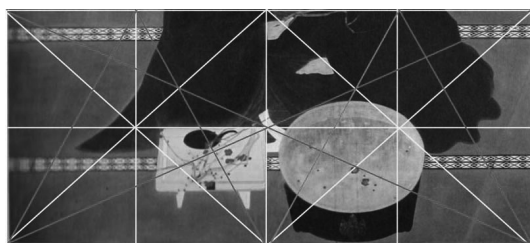


図 9

ういう形になります(挿図1)。

そういう面のプロセスをふみながら、この絵などはですね、さつきまで抽象的な絵のつくり方の話をしてたんですが、具象的な絵のつくり方の中で、古典をどうやっていかすかということ、非常にこれも大事なポイントの一つだったので、例えばこの台とかこの桶、立体図法がおかしいんです、実を言うと。畳は奥にいくほどせまくなってきています。で、この台は奥にいくほど広がってるんですね。それで、この桶は、この円に対して下のラインっていうのは横になっています。実はこれ、一点透視図法という、一番シンプルな構図法の中では考えられないことなんですけど、なぜこういうことをするかというと、まあ日本の古典でもありましたし、実はパウル・クレーとかそういう人たちがやっているんですが、画面の上に重心があつたほうが動的な感じがすることから始まっているんですね。で、この人物像は、こういう形ですね、「A」型体系、下にいくほど広がっている形をとっています。ですから、人物だけ見ると非常に下に向かってですね、ズシンと重い感じがするんですよ。それで上に上に重心を持ち上げるためにいろんなところでけっこう苦勞しています、まずこの帽子なんですが、これは利休の帽子としてはかなりデフォルメされています。ちよつと幅広いですよ。これも上を大きくするための造形の一つです。当然こういう、上を広げるっていうのも上に圧力をつくるためのやり方になります。あと色面の構成です、こういう背景のページユの部分、ここは実は金箔をやまほど貼ってあるんですけど、そういう面の構成の中でも、形が上へ上へ大きくなるように組み立ててあるということですね。細かいところに日本の古典技法がよく使っているんですが、あとちなみにこういう台や桶などの小道具はですね、安田先生のコレクションの中から借りてきたらしいです。非常に歴史物のコレクショ

ンをたくさんされていたみたいで。あとこの絵で大きく言えるのは、こういう線の行方というのを日本の古典では非常に気にします。視線の方向とか、必ず何かの線の先に、次に向かうきつかけをちよつと臭わすことをやっています。あとは、この畳の棧なんですけど、だいたい大作になるほど真ん中で見るとですね、中心部が一番近くて、端のほうは距離は遠くなっちゃうんですね。端っこのほうを、ちよつと絵の具を強くしてあります。割りとは父は細かいところがありまして、そういうやり方を多用しています。あとはこの金の桶のところなどは、金箔をかなり重層的に貼った上に金泥を塗ってある、という形で、重量感をつくっていたりします。

次に、これはポスターにもなっていたりするものなんですけど(四)、琳派とシュルレアリスムを足したような形なんですけど、琳派そのものはかなりシュールな絵画が多いです。ちなみにこれ、ここにちよつと見えにくいんですけど、お月さんのようなものが枝に食い込んである部分があります。これも、どういう意図でそういうことをしたのか、聞いたことがないので今もってわからないんですけど、あとは、こういう白い花がリズムカルに飛んでいます、これは一つのバランスをとるための方法だったんだと思います。こういう絵を見るときもぜひさつきみたいに対角線とかですね、いろいろひっぱってみていただいたら、いろんなところにピタッと合うところがあるんですね。そういう作業というのは、師匠でもあつた御舟とか古径にも割りとあることなんですけど、それがあつたために、画面の中でいろんなところがピタピタピタッと決まってくるんですね。ですから非常に、間の抜けた感じがしない、まあ裏返すとちよつときつい絵ということにもなるかもしれません。でこの作品は、父曰くドイツの染料を使ったと言っております。特に父はもともとは油から出ていたので、日本の画材の色つ

ていうのがなかなかいい色が少ないので、いい色が少ないっていったらあれですけど、派手な色が少ないんですね。まあ朱とか緑青とかそういう色ぐらいしかないところだったので、けっこうおもしろがって使用したみたいです。ちなみに、花をいくつか固めて描いているんですね。ここは三つの花が重なっています、ここは四つ重なっています。これも花を一個ずつ描いていくという発想ではなくて、花というモチーフを組み立てて色面の変化をつくっているという意識で描いています。この手法は結局晩年までずっと続いてまして、最後の一〇年間くらいの大作になると、それをもっと複雑化したものに変化してきます。あとご覧にいきます。これもやっぱり展覧会場に飾ってあります^(五)が、「大王松」といって葉っぱのすごい松があるんですよ。それを非常にこう、超現実的な感じで描いてあります。これもそれぞれの画面の中で、対角線方向のひきと分割のラインが非常にきれいに合うように考えてやってある、ということなんです。ですから僕の父の絵とか見るときは、こうやってまともな方向で見るのもいいんですが、ひっくり返してみてもけっこうおもしろいんですね。ちなみにこれは緑青という絵の具をやまほど使っています。

次にいきます。戦前このレモン園の作品^(六)は一双といつてこれも一つあったんですね。それを戦災で焼失したものが半分、残った半分を加筆していつて、今にいたっているわけですけど、この描き方は、洋画的なニュアンスをつくりたかったらしくて、下地はずっと雑巾で少しずつ拭いていくやり方をとっています。顔料を何層か塗っては雑巾で刷り込んでいく作業というのを延々やっているの、洋画の、レンブラントとかクールベあたりのトーンにちよつと近い感じなんだろうと思います。これは島^(七)のほうにやっぱりレモンをつくっていたらしくて、そういう印象から描い

ているようです。

これは絹に描いた絵ですね。^(八)父の仕事のなかで、屏風とか大きいものもあるんですが、絹に描いた繊細なものもかなりありまして、これはそういう朦朧体を使った絹の作品です。続いてこれは昇立美術館にあります。これも同じですね。これは連作で三つ対の絵になっています。これは割りりとサラサラツツと描いた水墨画なんですね。僕のおじいさんにあたる人^(九)が仏像をつくる人だったので、実はこの作品の前に仏像があったという、そういうものなんですが、菩提樹です。すでにこういう作品をつくる時も、間合いと密度の変化をどうつくるかというのを一番考えているので、父にとってはこういう具象的な作品をつくっていても、抽象的なリズムの中で、ものをつくるという意識が常にあったみたいですね。次にこれは九品仏といつて、東京にある非常に大きなお寺なんです。^(十)これはちよつと不思議なお寺で、庭がとてもきれいで、父はこれを連作してるんですね、同じ場所、同じ構図で、いろんな時間帯、いろんな季節で、描き分けています。モノの連作のスタイルとちよつと似たような感じなんですが、これは蘭島閣美術館に入っています。^(十一)

これは父が日常的にルーチンワークというか、訓練のためにやっていたものです。ガラス絵といつて、裏から絵の具をくつつける、それで色彩の問題とか構図の問題とかいろいろやっていたみたいです。これははがき大ですね、これははがきの墨の上にガラス絵を貼り付けてみたりとか、そういうことをやっています。具象的なものをやりつつ、片方で抽象的なアプローチを終始やっていた形になります。これはまあ、ガラス絵をつくったるときに、紙のほうに絵の具をまたスタンプしたりして、それでつくっていったものです。油絵の具とかものすごく好きで、色彩が自由に使える

るといのが楽しかったようですね。

これは扇面の墨の絵ですが、茫漠と墨がにじんでいるだけのものですね。これはあの、非常に、難解です（笑）。難解な中に、ここに小さな家の形みたいなものが描いてあったりするんですが、ああいう部分的にちよつとわかりやすいものを入れたりする癖がありました、ミロなどがちよつと丸とか三角とか入れるような感じでやっていました。で、そういう墨の作品の実験的なものは、こっちの壁にかかっている掛け軸のほうにあります。左から二番目の掛け軸は、これはつくるのにどれくらい時間かかっているでしょうか、とにかく紙の上に墨を流し込んで、それが乾いていく過程で、縁にできるあとをずーっと積み重ねてつくっているものですね。一日置いておくと、朝と晩で気温が変化しますので、年輪のように次第にできるんですよ。多分縁にできた年輪のようなものあとを数えたら何日かかったかがわかるはずなんです。

その横のほうにあるのは絹に描いた松の絵です。そのまた横にあるのは、非常にオーソドックスな手法でひばりを描いたものです。これはあと、お近くでご覧ください。

引き続きスライドで作品を見ていただきます。これは、墨で描いたものですね。父の仕事の大きな部分が、墨の可能性をどこまでつっこめるかというのをやっていました。もともと油からスタートしているんですが、なぜ日本画に変わっていったかという、自分も日本人だし、油にはない強さっていうのを日本画だったら出せるんじゃないかなと思つたようですよ。常日頃言っていたことは、面相という細い筆で線をひくというのは油ではあまりやらないんですよ。日本人の藤田嗣治がやっていますが、そういう線をひくということを非常に意識していました。これもそうですね。朦朧

体とそういうエッチングの技法みたいなのを組み合わせてやってあります。これは竹なんですけど、一般的に見られる竹の描き方とだいぶ違って、竹を重層的に積み重ねてマチエールをつくって面をつくる、そういう手法を大体とっていました。いろんなものを描いてしまうので、こういう花鳥画を描くと普通にほんとにそつなく描けてしまうみたいで、本人はかなり嫌がっていましたね。嫌がっていたというのも変な話なんですけど。これは屏風で、金箔がどのくらい貼ってあるでしょうか…死ぬほど金箔が貼ってある絵ですね。多分燃やしたらかなりとれるんじゃないかと思つていますが。

この辺からちよつと、父はどういうタイプの人間だったかというのをお話ししたいのですが、とにかくちよつと普通じゃなくてですね、思いついたらすぐやります。食事をしていて、「なんか暗いな」と言い出すとですね、「窓が欲しい」と言つて壁にとんかちで穴を開け始めるという、そういうところがあります。こういう作品なども、一回仕上げても気に入らないと思つた瞬間からもう仕事してるんですよ。夕方できているのを見たなと思つていたら、夜中に叩き起こされて、「ちよつと変えたから見えてくれ」と言われて、もう全然違う絵になっていて、金箔を貼られまくつていて、次の日にまたその金箔の上に絵が描いてあって、その次の日にはまた金箔で全部消してあるみたいなの。おかげで僕は、僕とか母は、金箔を「あかす」のがとてもまくなりました。父は自分ではそういうことあんまりやらないので。まわりは大変です。次々に金箔をあかすという作業があるんですけど、準備をするつていうことですね。

この辺の作品でもそうですね、一応古木の老梅を描いてあるんですけど、一応タイトルは。でも実はいつも言つていたことが、空間の形を意

識して描いているんだって言うんですよ。ですから、枝ぶりとか以上にこの空間の形をどうするかっていうことをどちらかというと優先して描いていたようです。あとは、今回の「日本画」の前衛展でも問題になっている「シュパンヌンク」という、「緊張」の問題ですね。緊張というのは、音楽でいうところのアクセントというか。緊張させる場所があると、フツと抜かれたときに人間落ち着くんですね。それでほしい音楽の場合でも美術の場合でも緊張をどういう形でつくるかということがほしい進歩の歴史になっています。僕の父の場合は、こういうふうにごきゅつと描き込むと、見る人はこのへんを見ると「ああ鬱陶しいな」と思うんですよ。鬱陶しいなと思って、このへんに来てほつとしてですね、また鬱陶しいなと思ってほつとして、という起承転結の組み立てを、形の緊張感と合わせて組み立てるといふことをやっています。ですから、たいがいの場合は梅とか松とか描いていても、それは単に形態の素材として借りているような感じの制作手法でした。

これは金を使っていますませんが、紙本の屏風なんですけど、ずっと松を描いているものですね。これは大変たくさん線の線が入っています、実物を見ないとよくわからないほど線が入っているんですね。基本的にほとんどの作業は面相という細い筆を使っています。この作品も上下ひっくり返したり分割したりいろんなことをしてそれぞれの画面で退屈感がないように組み立てるといふことをやっています。屏風の基本というのは、一枚一枚のものにそれぞれ違う印象を持たせないと、見ていて退屈するんですね、でそういう退屈感を除く部分と、なおかつ抽象的な美意識と、トータルでちゃんと松に見えるという要素を全部合わせ持たせるといふことで、朝昼晩苦闘していたようです。

これが梅の絵になります。画業初期の頃に楚々と描いていたものに比べるとだいぶ晩年に近いんですが、ものすごい集積してくるんですね。これでもかというくらい集積させてきて、もう早くから団体展とかに出さない人だったので、締切というのがありません。ですから三年でも四年でも五年でもずーっと弄っていました。これもそういう延長線上ですね。まあ梅と描いてあるから梅に感じるぐらいのことではないぐらい、もうタッチの集積でのリズム感っていうことになっています。これは枝垂桜ですね。これは間近で見ると花びらを描いてあるんですけど、きれいに一枚一枚きちつと枝にくつつけるということは一切やっていません。死ぬほど花びらがくつついている、まあ結局そういうマチエールとして花びらを組み立てるといふことで、一般的な日本画にある桜の花を描きましたという感じと、はだいぶ違うアプローチだということですね。

これは雪の景色になります。このへんになると自然の中のフラクタルな変化というのを非常に意識していて、実際見るとこんな感じなんですよね、胡粉と墨だけでほとんど描いてあります。これもさつきとはちよつと違う梅になりますね。ちなみにこういうのは全部下図をつくりません。うちの父の場合は、下図をつくって、通常は小下図から大下図、それから転写していった本画に持っていくんですが、たいがい直接描きます。理由は線が死ぬつていうのを非常に普段から言っておりまして、ほんといきなり描いていきますね。お弟子さんには下図から描いてね、と言っているわりには僕には「下図は描くな」と言われて、けつこう痛い思いをした記憶があります。これはちよつと写真ではわかりにくいですけど、紅葉とか楓の沢が松の葉っぱの奥に透けて見えるような感じなんです、実をいうと。かなり難解な感じの絵です。これは、これで一双ですね。右側が白の、左側

は赤い梅です。非常に派手な色ですね。

そういう生真面目なきつい絵を描いているすきにですね、こういうお茶目な水墨を非常にたくさん描いておりまして、そのなかの「河童シリーズ」です。これは非常に若いときからずっと河童が好きで描き続けてまして、これは河童が犬に追いかけて驚いているところの絵です。これは何か酔っ払ってうきうきしている河童。これはちよつと詩が書いてあるようなものです。これがちよつと見えにくいですが、河童がお猪口を持つてるんですね、独り楽しむと書いてありますが、たいがい非常にお酒が好きな人だったので、まあよく飲みました。

これが制作風景ですね。床に寝かせて、はいつくばって描いているので、渡し板っていうのを渡してやります。ですから描いている手法は非常に古典的なやり方で描いています。これは生前の、一番最後のあたりの写真になります。ちよつとやつれてますが、という感じで、スライドは終了です。

このように、駆け足でご説明したんですが、多分仕事の中で父においては、前衛とか古典とかいう境目があまりなかった人ですね。非常に前衛的な作品の研究もしていたんですが、古典の研究をものごくしていました。うちにある画集はもうみんなさつきみたいに縦横斜めの線がひきまわられていまして、で、その中でやはりいろんな法則を見つけ出そうとしていたような節があります。いつも朝言っていることと夕方言っていることと夜言っていることは違うんですね。それでよく、一時期ちゃんとお弟子さんを教えていた時期がありました、そのときお弟子さんがみんな「先生の言うことはようわからん」とおっしゃっていましたが、僕は長らく一緒にいる間にだいたい翻訳できるようになりました。実は何でわからなくなるかと言うとですね、抽象的な絵画のリズム感であるとか面構成という

のと、古典的な具象絵画の用法と、複数のものを同時に成立させようとしていたんです。ですから感じとしては、ルービックキューブってご存知ですか、かちかちやちよつとやって立方体の面の色を合わせていくものなんですけど、一個動かすと反対側とかいろんなところに影響が出ちゃうんですよ。一つ動かしてその局面がうまくいったと思ったら、夕方になると他の局面がうまくいってないな、というのに気づいて、また作業をするというような、その繰り返しだったように思います。

その延長線上で、日頃こういう仕事の仕方をしていたかというのと、とにかくよくスケッチはしていました。下図をつくるためのスケッチじゃないのです。膨大な量のスケッチをするんですが、それはそのまま自分の頭の中に入れるためのスケッチで、それをそのまま下図にするということは一切ありません。もう直接描いてしまうので。それと、先ほども言いましたように、いろんな実験で抽象的な遊びを一日中やっていました。子どもが遊んでいるかのごとくに、大量にやるんですよ。そして、ある程度やったらそれを切り刻んでいって、最後はなくなってしまうんですけど、本当に絵をお金にするという発想があまりなかったもので、常にそういう感じでした。それから、一緒に仕事をしていますと、夕方ぐらいに、時たま僕に説教するんですね。絵描きは赤貧洗うがごとしで、山奥にこもって精進しないとイケない、と。ものすごく言うんですよ。五十ぐらい歳上だし、相手はまあほとんど明治の人間なので、はいはいと聞いて聞くんですが、そのまま、飲み屋街に消えていかれるんですね(笑)。なんか言っていることとやっていることが非常に矛盾している。大正期のアバンギャルドな人格そのままでした。そんな中で、洋画とか日本画とかをどういうふうな位置づけていたかという、これはあまり世間で言われるほど「洋画」「日本

画」という違いを意識はしてなかったようです。ただ何故日本画をやっていたかという点、一番大きかったのは「お金がなくても墨が一本あったら絵が描ける」というのはよく言っていました。まあ墨も高いのはけっこう高いんですけど。で、その次は、若いときに外国の本物を見て、肉食でない日本人にはこれは無理だな、と思ったというんですね。で、その次に宗達とか光琳を見て、ああこのラインの延長線上に多分仕事の先があるなっていうので、日本画というジャンルに入っただけです。ただ意識はやはり常に、世界の動向に向いていたので。会話の中にはピカソやカンディンスキーといった、海外の作家の名前がどんどん出てきて、そういうのと比べてどうだあだという、そういう話ばかりしていました。その中で、歷程時代から丸木位里さんや岩橋英遠さんとは付き合いがあつたんですけど、まあ結局岩橋さんは院展で一番トップのほうまでのほりつめられました。だから岩橋先生は遊びに来たことはあまりないんですけど、丸木先生はしよつちゅう来ていました。それで、日本絵画とか西洋絵画という分かれ目をお二方ともあまり意識はされてなかったみたいです。ただ、感じとしては、和食洋食の違いですか。和食の創作料理とか、フレンチのような和食とか、いろいろ変わってきていますが、変わっていくのが絵画の世界だというのを非常に意識されていたみたいです。

それから最後に、洋画・日本画というだけでなく、現代美術というジャンルをけっこう意識していきまして、実をいうとうちが父の晩年ずっと相手していた画商さんというのは現代美術系の画商だったんですね。若いときから画商泣かせで有名でして、東京にいたころから、画商さんがあつたつてくてもすぐけんかをしてしまって、にっちもさっちもいかなくなるといふ、これも才能なんです。で、それが最終的には現代美術系のなかで、

いろいろ発表したりもしていたようです。僕も日本画家といわず絵師っていうことが多いんですけど、現代美術とか洋画とかそういうわけ方だけじゃなくて、日本画というのは結局接着剤が膠でできているんです、その膠で顔料とかいろんな素材をくつつける、それは一つの、専門用語でいうとミクストメディアという言い方をするんですが、いろんな可能性を秘めているものなんですね、そこで額縁に入れるだけでなく、軸装のちよつと変わったのをつくってみたりとか、いろんなことをして、最後まで初志貫徹という感じで生きておりました。一番好きだった言葉が「初心忘るべからず」というものだったでしょうか。うちは歴代家訓を残しているみたいですが、父はだいたい「初心忘るべからず」だったですね。

それでは最後に、ちよつと私の文章を、父のことを端的に書いた文章を紹介します。これは実はインターネット上で検索をかけると出ているんですが、パソコン環境がない方のために印刷してまいりました。ちよつと読みなから説明させていただきます。

父「玉樹」を一言で言い表すと「絵を描くことのみで生きて」ということだろう。

この場合、「ぎよくじゅ」という方と「たまき」という方と、両方おられます。どつちも正しいです。県立美術館では「ぎよくじゅ」で統一されていますが、遺族としては「たまき」でもオーケーです（笑）。

家庭は描くことを補佐するために存在し、ある意味、普通ではなかった。

これは本当に普通じゃなかったです、家庭の中は。価値観がちよっと偏っていました。絵を描くということが最大の目的だったので、全てはそのためにありました。ですから、本当に絵を描くことに邪魔だったらすぐ壁を金槌で抜いてしまうという…。で、「抜け」って言われたら「はいはい」といって抜かないといけない世界なんです。

出世や金銭のために絵を描くこと、それらをことごとく否定して生きた「玉樹」。今思えば一般社会から遊離した価値観だったと思う。「歴史と戦うために仕事をする。」それが我が家での常識だった。

これは、何と言ったらいいんでしょうね、よく言っていたのが「誰の仕事と比べて」とか、宗達であるとか光琳であるとか浦上玉堂であるとかそういう歴史上の人たちと自分の関係を常々考えて仕事をしろ」と。「となりのおっさんにはめられるために絵を描くな」っていうのはよく言っていました。「ほとんどの人はわからないから、気にしなくていい」というような話でした。

こと芸術に関わることにおいて、その姿勢は常に戦闘的であり妥協を許さないのので摩擦軋轢の多かったことこのうえない。□ではあるがよく喧嘩を売り、酒を愛するこの画家を、和やかで保守的な同業関係者は煙たがっていたようだ。

とても戦闘的なんです。芸術論争をふっかけるのが好きで、がんがんにやりますね。ですから、絵がよくなかったら、やっぱり「よくない」っ

てストレートに言ってしまうんですね。まあまあというのはないんです。ちなみに僕の若い頃の作品は父にかなり消されました。出品する前に、つかつかと仕事場に現れて、だめって言って雑巾持ち出して拭きだすんです。で、全部消しちゃうんですよ。消して雑巾のあとのだけのを、これでいいから出せって言う…。

それでも一部の、家族を含む熱心な支援者に支えられ、文字通り好きなように生きられたのは、その一途さと熱い人間味ゆえであったのだろう。家庭の中でも自ずと姿勢を正して敬語で接してしまっ存在だった。

これは、事実なんです。うちでは敬語を使って話していました。何故なのでしょう、やはり明治の人だったからなのでしょう。正座をして敬語です、何かしゃべるときは。今となつては非常になつかしいんですけど、若いときは恐かったですね。兄弟のなかでまともに目をみてしゃべれたのは僕くらいじゃなかったかと思えます。一途さと熱い人間味ゆえというのは、非常に敵も多かったんですけど、非常にフレンドリーな部分がありまして、多分もてたと思えます。多分というか、すごくもてたらしいです。昔を知っている女性の作家とかいろんな方が僕にお話してくれるときに、「奇突さんは色気ないわよね」と言うんですよ。「お父さんは色気があったからね」と。今さら言われても、性格は変えられませんし。とにかく、外では色気があったらしいです。まあ、家の中と外とだいぶ違っていたという事なんでしょうね、それは。

日々の仕事の作法は、起きている時間は何らかの形で絵を描いている。それも小品から大作まで、抽象絵画を描いているかと思うと具象を描き、水墨を描いていたかと思うと油絵を描いているといった具合である。多作主義なので多くの未完作品があちこちに散在し、台所もアトリエと化すことを免れない。一年もかけて綿密に仕上げ落款した作品群を惜しげもなく切り刻みフレームワークの実験をし明け方には十センチ以下の小品の山ができていく。屏風においては金箔の上には描いた作品の上からまた金箔を貼り、出来上がった作品をまた金箔で消してしまう。いくつかの作品は何層もの箔の層がある。

自分であまり掃除をしない人でした。家族が、母とか僕が片付けて自分のスペースをつくと、そこに仕事道具を持ち込んできて、占領する人でした。ですから小さい頃から僕は自分の部屋を持つたことがないんです。いつも、片付けて、ある程度たつと、いつのまにか父が仕事をしていて、次のところをまた片付ける、と。うちはそんなにせまい家じゃないんですけど、何か年中家の中を移動している感じだったですね。多作主義というのはですね、これは多分本人の考え方なんですけど、よく言っていたのは「世界中に美術館がどれだけあると思う？」という言い方をするんですよ。それぞれの美術館に一点ずつ入れても大変な量を描かんとたんぞ」みたいな、そういうことを当たり前のように語っていましたね。ですから、そのときに一番言っていたのは、「ピカソを見てみる」と。「膨大な量がある」。でも、ピカソの場合は大きなお城を持っていますからね。置き場所には困らなかったと思うんですけど。

夜中、明け方おかまいなしに家人をたたき起こして仕事を手伝わせることもしばしば、一日に何度も発見と挫折があり、思いついたら即実行しないと気がすまない。競争相手は当たりまえのようにピカソ、宗達などの古今東西歴史上の巨匠であり、世界基準を千年単位で考えていたようだ。「自分が世界でどの辺の仕事をしているか意識しろ」が口癖になっていて、日本画とか前衛とか現代美術とかの言葉にはあまり興味がなく、作家個人の歴史的位置にのみ興味があったようだ。

これが、さつきからお話していたとおりのことです。ですから、普通から考えると「ちょっとおかしいんじゃないの」と言われるぐらいの、かなり遠いところを見ている感覚だったようです。

世間では日本画を描いていると思われるのだが、玉樹との会話に一般的に言われる日本画作家がでてくることはまれであった。日本の古典絵画をベースに仕事をしていたのは、日本古典文化の中に現代に通じるものを早くから見いだしていたからにはかならない。西洋の画家で、特にピカソを参考にしていたのは、絵が好きであることよりも近代の画家の中で最もロジカルなアプローチで制作をする姿勢に共感を覚えていたようで、ピカソの古典絵画を分析する姿勢をとっても参考にしていた。また、晩年体の衰えがでてきたころには、肉体のスキルを向上させるために多方向で多作でないといけません。ますます制作に没頭するようになった。

革新的であるとともに古典を解釈することに情熱をそそいでいく姿

勢は生涯一貫している。ゼロから新しいものを作り上げようとするのは人間として思い上がった考えであり、受け入れた上でその先に地平を見いだすことを、仕事のありかたとして確信していたようだ。

これは、一番父が本当に信念にしていた部分です。ゼロからいきなり天才的な仕事をすることは神様でない限り絶対できない、だからとにかく、過去のいいものを参考にしろ、と言っただけですよ。今の流行をあまり気にするな。それは、今の流行はもうある程度たつたら過去のものになってしまっているので、どうなるかわからない。だからそういう、歴史感覚と時間感覚は自分で持て、みたいな感じでした。先ほどから、僕の父はずいぶん偉そうな話をしているみたいなんですけど、そう言いながら、赤提灯が呼んでいる、という感じで出ていかれる人でしたから。そんなに堅物じゃなかったようです。

「作り上げたら壊す。混沌の中からまた積み上げる。」まさに、その繰り返ししの人生だったように思う。

本当に壊すんです。ありとあらゆるものを壊します。飽きっぽいのか、破壊的なのか。よくわからないんですけど、安定している状況というのがほとんどなかったですね。ですから、間近で付き合うにはとても難しい人でした、はつきり言ってます。ただ、おもしろいほど、絵に関して話している内容に一貫性があって、一本筋が通っているのです、聞いてしまっただけでも、今考えるとなつかしいようなものなんですけど。非常に攻撃的だったために、僕の絵なんかもしょっちゅう壊されていましたし。一番最初に個展

をやったときには、父に絶対見せちゃいけないと思って、ほかに隠れ家を見つけて、そこでだまって制作をしたんですよ。自分に見せないって言うものすごくまわりに文句を言ってます。多分見せていたら出品前に全部雑巾がけさせられていますね(笑)、まあそういう過激さがありました。父が亡くなってから、あらためて社会と接することが多くなって、考えてみるとあのくらいいきつい人はいなかったんですけど、おかげで非常に精神的にタフになりました、多少のことがあってもあまり動じなくなりました。そういう意味では、いい父親だったな、と非常に思っております。このくらいのことしかも、話しようがありません。先ほども言いましたが、僕は父とは四十七年違うのです。そろそろ終わらせていただきたいと思えます。どうも、長々ありがとうございました。(了)

註

- (一) 同展覧会は、広島県立美術館での開催に先立ち、京都国立近代美術館(平成三年九月三日～一〇月十七日)及び東京国立近代美術館(平成三年一月八日～二月十三日)を巡回。
- (二) 現在の広島県立国泰寺高等学校
- (三) 《紅梅(利休像)》昭和十七年作
- (四) 《花の夕》昭和十三年作 第一回歴程美術協会展出品作
- (五) 《大王松》昭和三年作 第一回日本アンデパンダン展出品作
- (六) 《暁のレモン園》昭和四年作 第三四回院展出品作
- (七) 下蒲刈島(広島県市下蒲刈町)
- (八) 以下、多彩な船田玉樹作品について図版を示しながら紹介。個別の作品名等について

は割愛。

(九) 船田玉樹の父親、船田小四郎

(十) 浄真寺。東京都世田谷区にある浄土宗の寺。山号は「九品山」。九品仏とは同寺に安置されている九体の阿弥陀如来像のことだが、一般には同寺の通称となっている。船田玉樹は東京在住の昭和一〇年代から、繰り返し同寺をモチーフに作品を制作している。

(十一) 《九品仏幻想》。春夏秋冬の四部作

(ながいあきお／当館主任学芸員)