

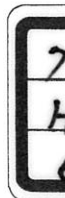
広島県立美術館

研究紀要

第6号

個人蔵「巖島・和歌浦図」—超時空のトリッカー	知念 理 1
「後法興院記」にみる香	石橋健太郎 15
児玉希望と油絵	永井 明生 27

2002



BULLETIN
OF
HIROSHIMA PREFECTURAL
ART MUSEUM

No.6

2002

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM
HIROSHIMA JAPAN



児玉希望と油絵

永井明生

はじめに

広島県立美術館では、日本画家・児玉希望を広島県出身の重要作家としてとらえ、過去三回特別展を開催するなど、その画業の検証を重ねてきた。^①特に平成一・二年度の特別展「近代日本画壇の巨匠・児玉希望―その飽くなき探求―」においては、近年所在の判明した大作家を可能な限り全国から借用するなどし、幅広い画風を展開したこの画家の全貌にせまる試みをおこなった。

画家自身その著述の中で触れていることでもあるが^②、児玉希望は油絵具を用いることを好み、日本画の制作と並行して油絵の小品を数多く残している。しかし、それらの作品が発表される機会はほとんどなく^③、画業の中で油絵が占める位置、あるいは日本画における作画と油絵のそれとの相互影響といったものについて深く掘り下げた論考はこれまでなかった。本論では、当館の所蔵する児玉希望の日本画作品三点（いずれも昭和三〇年代後半に制作された日展出品作）に着目し、それに関連して制作された油絵による複数の習作、さらに作画の

構想段階において描かれた素描を手がかりに、その作画上の特質、さらに画家にとって油絵とは何だったのかという問題を探っていきたい。

一 画業初期における油絵の修得

広島県北部の山村である来原村（現・高宮町）で生まれ育った児玉希望（本名・省三）は、大正七年に単身東京に出る。両親を早くに亡くした希望は、故郷の祖父母に生活資金を仕送りするために日々労働に従事する。その後祖父の死を転機として、少年時代から作画に親しんできた希望は画家として立つことを決意、長流画塾を主宰する日本画家・川合玉堂の門をたたく。^④

しかし、希望はその当初から日本画家をめざしたわけではなかった。「絵の習い始めの時、本郷の洋画研究所で、ほんの少しばかりやった事があるが、又考える処があつて改めて日本画を習う事にした」^⑤のである。岡田三郎助の指導による本郷洋画研究所において、希望がどのような創作をおこなっていたのか、他の洋画家たちとどのような交

友関係が形成されたのか、日本画の修得に専念することとなる契機（「考える処」とは何だったのか、といった興味深いいくつかの点については、今となつては探りようがない。いずれにせよ、短期間とはいえ画業初期の段階で油絵を学んだことは、その後の制作における姿勢に多かれ少なかれ影響を及ぼしたものと想像される。画家の回想によれば、「はじめて十和田湖へ写生に行く時、油絵具を持つて行つたのが二度目の始めだつた。爾来時々油絵具で写生をしたが、終戦後は写生は一切油絵具にきめている。（中略）終戦後は心して西洋の絵を研究する様になつて、従来の日画になかつた色の勉強もしなければならぬので、写生計りでなく、画稿の様なものもすべて油で描く様にしてゐる。」^⑥ 実際には、墨や淡彩で描かれた風景のスケッチや画稿類も数多く残っているが、油絵具での制作を常に念頭に入れていたことは間違いない。

二 洋画研究の展開

現存する児玉希望の油絵（全て個人蔵）としては、小品の板絵なども含めれば二〇〇点近くが確認できているが、それらはいずれも昭和



図1



図2

二〇年代以降に制作されたものと推定される。興味深い作例（のちに詳述する《踊》《涅槃》《瀾》関連作品を除く）としては、昭和二十三年の第四回日展出品作《春月》、あるいは昭和三十年の第一回日展出品作《氷川》の構想段階で描かれたと思われる複数の小品（図1・2）や、昭和三十二〜三十三年のヨーロッパ滞在時に制作されたイタリアやフランスの風景画（図3・4）などがあり、前に引用した画家の言葉によつて示された「油絵具による写生」の作風を今に伝えている。

ここで、昭和二〇年代の希望の仕事を概観しておく。すでに戦前期の帝展で二度の特選を受賞するなど画壇での地歩を固め、風景画・花鳥画・歴史人物画と幅広く手がけた希望であつたが、終戦を境に日本画界を取り巻く状況が一変し、希望自身も自らの作画姿勢への再考を強いられた。新しい時代に即した表現を模索する中で、昭和二三年五〇歳をむかえた画家は、第四回日展に《春月》を発表。これを契機として、油絵による構想に基づく「新たな日本画の創造」への試みが展開されていくのである。

昭和二五年、希望は戦前からの親交が続く伊東深水、矢野橋村とともに日月社を結成し、その顧問となる。三者それぞれの画塾生が中心



図3



図4

となつて年一回研究の成果を世に問う展覧会が開催された(昭和二八年からは毎春に日月社小品展も実施された)。昭和二〇年代後半の希望は、この日月社展や毎秋の日展において、新たな表現を次々と試みていったのである。いくつか作例を挙げると、日月社発足の年の第六回日展に出品した《花と銀鷄》は、中間色のやわらかな色面で構成した没骨描法をとりながら、部分的に太く力強い輪郭線が用いられた清新な作品であり、二年後の昭和二七年第八回日展出品作《室内》でも同様の表現がさらに推し進められている。同二九年第五回日月社展出品作《春のバンガロー》では画面から完全に線が消え、色彩没骨が徹底されている。翌三〇年第一一回日展出品作《氷川》ではより濃厚な色彩が塗り込まれ、立ち並ぶ樹々などが奇抜な形態に抽象化されている。なお、《春月》《氷川》については、前述のとおり油絵による習作が残っており、画家の創作過程を探る上で大変貴重な資料となっている。

三 滞欧を経て

昭和三二年五月から約一年間、希望はローマとパリを中心に滞在する。滞欧期間中の画家は、古今の芸術作品を鑑賞して西洋美術の奥深い伝統を感じ取るとともに、ヨーロッパ各地を写生して回りながら創作にはげみ、日本絵画の向かうべき方向について思いをめぐらせた。また、イタリア三都市(ローマ・ヴェネツィア、ミラノ)とフランスのパリで大規模な個展を開催し、水墨画を中心とした作品を発表している。それらはさまざまな技法を駆使した伝統的描法に基づきつつも、新しい時代の水墨画創造を企図したものであり、決して復古主義的な

ものではなかった。⁷⁾

昭和三三年四月の帰国後も、画家は時代の雰囲気を感じ取りながら、水墨表現の可能性を追求していく。国内外で隆興していたアンフォルメルへの動向にも刺激を受けつつ、同三四年に「新水墨画展」を開催、墨による抽象表現を推し進めた作品群を世に問う。滞欧を経て、同展に出品された《新水墨画十二題》からの数年間は、油絵への興味は影を潜め、水墨による抽象的な造形表現への探求が続くのである。

昭和三四年第二回新日展《道》、翌三五年第三回新日展《山》などに見られるように、水墨のみによる抽象表現にやがて金泥が用いられ、さらにいくつかの顔料が墨と併用されるようになる。厚塗りの部分をけずり落したり、砂を画面に付着させたりといった実験的な試みもなされている。そして同三六年の日月社解散を経て、同三七年第五回新日展《踊》(図5)にいたり、一気に画面に多彩な諸色を取り戻されるのである。続く第六回新日展《涅槃》、第七回新日展《瀾》でも濃

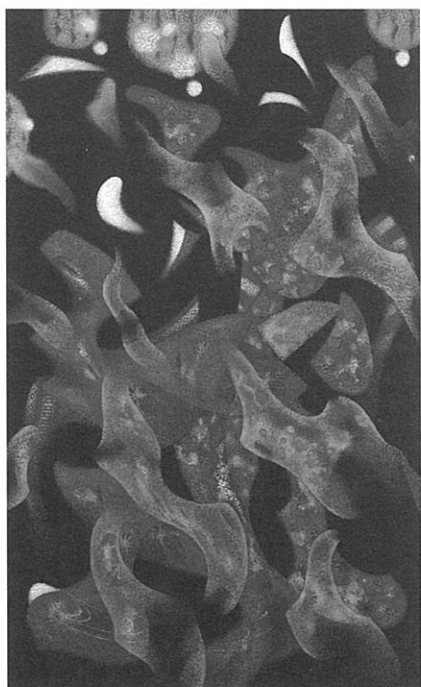


図5



図6



図7



図8



図9

彩による抽象表現が試みられており、現存するこれら三点に関する習作群からも、画家の関心が再び油絵へと回歸していることが明白に見て取れる。この点に焦点を合わせ、次章以降において、油絵による習作や素描類を見ていくなから、新たな角度から画家の創作の過程を跡づけ、その特徴を探っていくこととする。

四 《踊》

本作は、昭和三七年の第五回日展に出品された。材質形状は絹本彩色・額装で、寸法は縦一七六・五cm横一〇九・五cm、舞妓の踊る姿を抽象化した作品である。踊り子の身につけた衣装の動きに心ひかれた画家は、最初の写生から不要なものをどんどん取り除いていったのち、全く次元を異にした意識で本作を制作したという。

本作の構想段階で制作された紙本淡彩（一点は墨のみによる）素描群（いずれもF3号の写生帖に描かれている）が二種現存し、うち四点は昭和三

七年一月十九日制作、六点は同年五月二〇日制作である（図6～15）。以上一〇点は全て舞妓の踊る姿を単体であるいは二人の組み合わせでとらえている。いずれも対象のディテールを細かく再現的に描写するのではなく、動きそのものあるいは対象から受ける印象や雰囲気といったものを速い筆致で画面に定着させようとしているように思われる。流れるような線によっていくつものブロックに分割された対象（衣服の一部等）に淡彩を施し、さらに若干の文様を描き加えなどして、画面を最終的にいかに構成するかを探っているようである。その



図10



図12



図14



図11



図13



図15

他、やはり本作の関連作品と推定される紙本淡彩の素描三点（やはりF3号）もある。うち二点（図17・18）は着物姿と洋服姿の二女性があやとりか何かをしている場面が描かれており、残る一点（図16）は和服姿の一人の女性が花を生けている様子をとらえたものである。これら三点の制作年月日は不詳である。作画意図については、舞妓を描いた一連の素描と同様のように見受けられる。

さらに、油絵具による本作関連の習作が二点現存する。素描類に關しても同様に言えることであるが、現存する資料は構想段階で制作されたもののごく一部である可能性が高く、それらだけをもって画家の探求の軌跡を完全に再構成することは不可能であり、ある意味で推測の積み重ねにすぎないということを確認しておく必要がある。その上で二点の油絵について触れておきたい。

一点は、本画の小下絵的要素の強い、縦三三・三cm横二四・〇cm（F4号相当）の板に描かれた（ただし余白が残されているため描写部分のサイズは縦二九・〇cm横一



図16

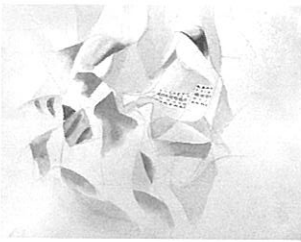


図18

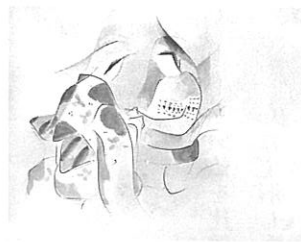


図17

七・五cm）小品である（図19・口絵1）。対象の形態は素描の段階よりもさらに抽象化の度合いを強め、すでに原型をとどめていない。構図やモチーフの配置も本画とほぼ一致しており、すでにその構想は最終段階まで進んでいるようである。もう一点は、キャンバス地に描かれた縦四五・二cm横五二・五cm（F10号相当・厳密には縦横の区別は断定できない）の作品で、黒の背景に赤や青の形態が浮遊する部分図である（図20）。色彩の対比を探るための習作と思われる。

五 《涅槃》

本作は、昭和三八年の第六回新日展に出品された。材質形状は絹本彩色・額装で、寸法は縦一五六・〇cm横一五〇・五cm、仏画の名作として知られる《応徳涅槃図》（高野山金剛峯寺蔵）などから着想を得たとされる作品である（図21）。鮮やかな色彩と不思議な形態が乱舞する画面によく目を凝らすと、かなり抽象化されているものの、沙羅双樹の下で横たわる釈迦と、その死を嘆き悲しむ聖衆の姿が浮かび上がってくる。

本作に關連する資料としては、F3号の写生帖に鉛筆で描き込まれ



図19



図20

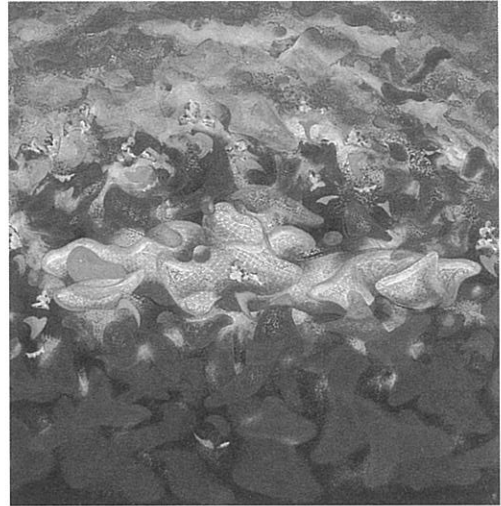


図21

た一連のスケッチ類がまず挙げられる(図22~27)。涅槃仏を比較的写實的に表したもののから、その形態をしないで省略したり変形したりしていく過程を示すもの、法衣の文様を研究した跡のうかがえるものなど、多様な描写が確認できる。この写生帖が描かれたのは、本画構想のかなり早い段階であるうと思われる。昭和三八年春から夏頃の制作であろうか。

別の写生帖には、本作関連の紙本彩色素描六点が所収されている(図28~33)。サイズは同じくF3号、うち二点は涅槃仏の全身あるいは上半身を幾分抽象化・簡略化して表し、残る四点はいずれも釈迦を取り囲む菩薩等を裝飾的に図案化したものである。これらもほぼ間違いない昭和三八年作、ただし制作月日は不明である。

油絵による習作も三点確認できる(図34~36・口絵2)。いずれもキャンバス地で寸法は三点とも同寸の縦三二・〇cm横四〇・五cm(F



図25

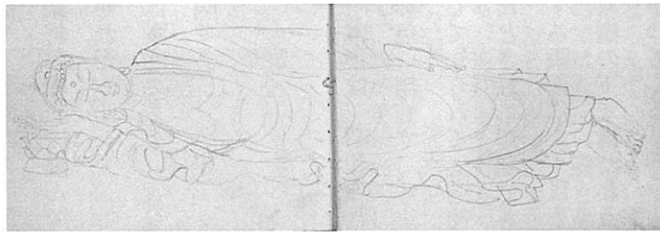


図22



図26

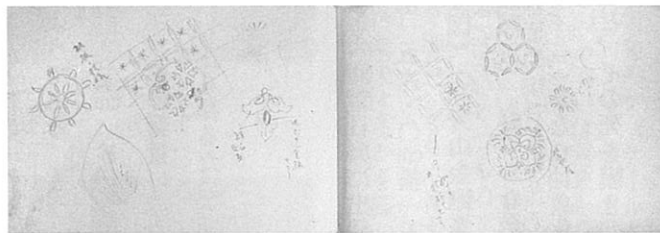


図23



図27



図24



図32



図30



図28

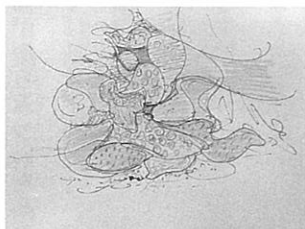


図33

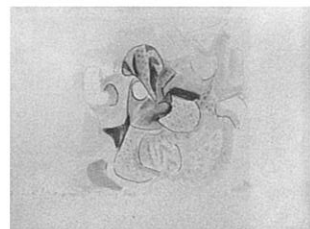


図31

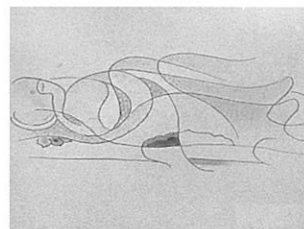


図29

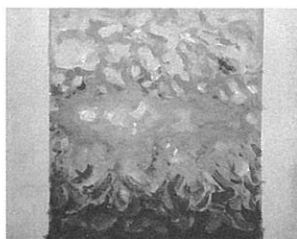


図34

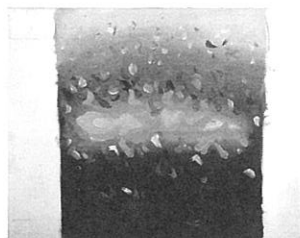


図36

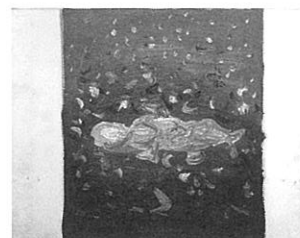


図35

6号相当・ただし左右のキャンバス地には彩色されず、図柄はほぼ正方形で表されている。三点とも、形態はすでに本画と同程度に抽象化され、構図に関しても本画にほぼ対応している（油絵による小下絵といえる）。大まかな筆致でとらえられているが、三点とも異なった色で対象をとらえており、形態の研究ではなく色彩表現の模索に主眼が置かれていることが明らかに見て取れることに注目したい。

六 《瀾》

本作は、昭和三九年の第七回新日展に出品された。材質形状は絹本彩色・額装、寸法は縦一五六・〇cm横一三五・五cm、鳴門海峡の渦潮

を抽象的に表した作品である(図37)。灰色と藍色によって単純な形態に還元された海面に、有機的な線描がからみつけた糸のようにリズムミカルに広がっている。本作においては抽象化の度合いがさらに深まったように思われるが、残された素描類を見るかぎり、その制作過程において大幅な作画上の変更が加えられたようである。

まず大変興味深い点は、F3号の写生帖に描かれた素描類には、いずれも荒々しく飛沫をあげる波が描かれるとともに、渦潮の中に仁王や涅槃仏を思わせるいくつもの顔が描き込まれていることである(図38~43)。複数の素描の制作された順番は定かでないが、おそらくは素描の制作を重ねていく中で顔が次第に抽象化され、波に溶けこむようにその姿を消したのであろう。完成作としての本画においては、顔を思わせる描写は一切見られず、洗練された線描が画面に落ち着きをあたえている。

現存する油絵の習作は五点を数える。全てキャンバス地で、うち三

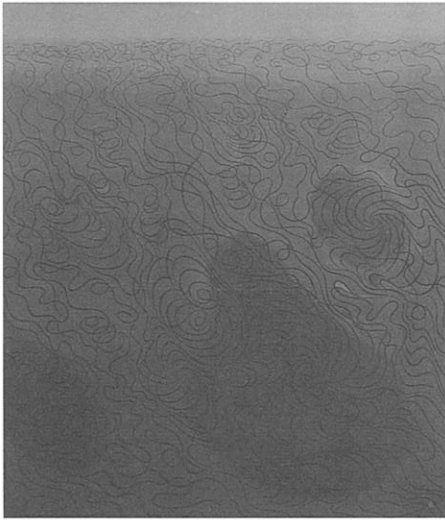


図37



図42

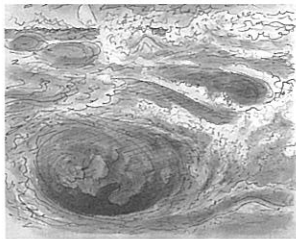


図40



図38



図43

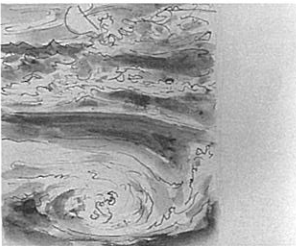


図41

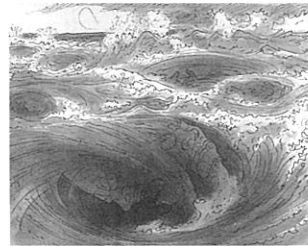


図39



図47

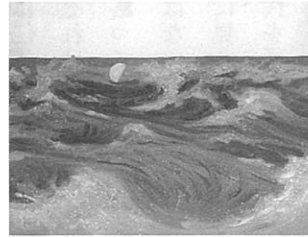


図44

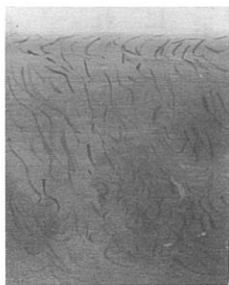


図48



図46

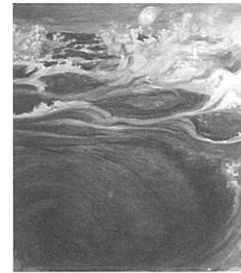


図45

点は激しく水飛沫をあげる波の描写が中心となっており(図44、46)、残る二点は本画と同構図の小下絵的作品である(図47・48・口絵3)。

まず、縦四一・〇cm横五三・〇cm(P10号相当・ただし上端は無描写のため画面サイズは縦三〇・八cm横五三・〇cm)の作品。他の多くの習作と同様、画面のほぼ全面を波が覆い、上空にかすかにのぞく形で半月が描かれている。細かい金銀の箔や砂状のものを画面に散らし、画面上の効果を探っている。別の一点(縦四五・二cm横五二・五cm・F10号相当)では、構図はほぼ同じであるが、画面下方に渦潮を大きくとらえ、その中に二つの仁王とおぼしき顔を描き込む。さらに縦六〇・五cm横五〇・〇cm(F12号相当)の作品では、月の描写を省き(画面全体を海面によって占め)、顔の描写も上から塗りつぶすように消し去っている。残る二点については、いずれもF0号のサイズで、顔の描写は完全になくなる。試行錯誤の末にたどりついた境地であろうか、おそらくは最終段階の画稿と思われる。

波の描写という点に着目してみると、まず思い浮かぶのが昭和四年第一〇回帝展出品作《群貝》や昭和九年第三回青々会展出品作《波濤群鶴》などであるが、希望は戦前戦後を通じて実に数多くの波の絵を制作している。また、執拗なまでに様々な角度から波と岩ばかりをとらえた個人蔵の写生帖の存在にも注意しておきたい。希望は昭和三九年作の《瀾》において、長年描き続けてきた波を斬新かつ新鮮な視点によって表し、これまでにない新しい画面を生み出したのである。

おわりに

昭和三〇年代半ばより始まった抽象表現による彩色画(水墨による

抽象表現の展開としての)が、昭和三七年度の《踊》などの制作を経て、再び具象的な表現による仏画制作へと移行していく傾向は、昭和四一年の《不動》や翌四二年の《観音》の作風からも容易に見て取れる。また同三八年《涅槃》の段階ですでに、仏画への関心の萌芽が示されていることも明らかである。しかしこれまで、昭和三九年《瀾》に見られる画風が、希望の画業展開を線的に説明することを困難にしていた。すなわち、その前年の《涅槃》に示された仏画への興味を《瀾》においては見出せず、またその後の《不動》などに見られる具象形態の再生とはむしろ逆方向の抽象化の徹底が感じられる作品であったのである。

しかし前章で述べたように、《瀾》の構想段階において明らかに仏画的イメージを画面に組み込もうとした模索のあとが見られる(最終的には仁王の顔などの描写は画面に溶け込むように消え去る)のである。それはこの作品においても仏画を強く意識していたことの証左なのであって、決して《涅槃》から《不動》への流れを断ち切る類の作品ではないことがわかるのである。このことを考え合わせれば、《瀾》制作に見られる極度の画面の抽象化は、昭和二〇年代後半から昭和三〇年代を通じてなされた一連の抽象表現の可能性を探る試みが、ここにいたって終結されたことを示唆するものと考えられないだろうか。

以上、《踊》《涅槃》《瀾》の三点を中心に、その習作段階における油絵や素描に関して検討を重ねてきたのだが、概して油絵の制作については、色彩の選択や配置について構想を練りイメージを固めていくための手段としてとらえることができ、一方素描類の制作に関しては、主に形態把握とその抽象化へのバリエーションを模索するためのもの

と考えられる。希望は両者を巧みに使い分け、あるいは同時並行的に試行し、本画制作にむけて準備を重ねていったのである。現存するこれら一連の習作群は、画家の苦心の跡と創作への熱意を今に伝える資料として、今後有効に活用したい研究対象となっている。

【注】

- (1) 昭和四五年五〜六月、東京・日本橋高島屋と広島県立美術館において「児玉希望回顧展」を開催。昭和五八年一〜二月、東京・日本橋高島屋と広島県立美術館において「児玉希望展」を開催。平成一二年一〜三月、広島県立美術館において「近代日本画壇の巨匠・児玉希望―その飽くなき探求―」を開催。
- (2) 「私の油絵」「造形」第一巻第一号 昭和三〇年三月
- (3) 昭和三二年一月に開催された「児玉希望新作日本画展」(東京・日本橋高島屋)に二点の油絵《函南の富士》《残照》を出品している。
- (4) 日本画家・尾竹竹坡の紹介による由(児玉雄氏談)。
- (5) 前掲注(2)
- (6) 同右
- (7) 児玉希望著「水墨滞欧記」(昭和三年・誠文堂新光社刊)に詳しい。
- (8) おそらく戦前期の制作で、画家自身の墨書による「波と岩」という題箋が付されている。

【付記】 本稿をなすにあたり、児玉雄氏に多大なご協力、ご教示を賜りました。未筆ながらここに記し、厚くお礼申し上げます。

(ながいあきお／当館学芸員)

広島県立美術館 研究紀要 第6号
BULLETIN OF HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM No.6

発行日 2002年3月27日

編集・発行 広島県立美術館

Hiroshima Prefectural Art Museum

〒730-0014 広島市中区上鞆町2-22

2-22 kaminobori-cho Naka-ku Hiroshima City 730-0014 JAPAN

Tel.082-221-6246

Fax.082-223-1444

印刷 有限会社 清弘社

〒730-0802 広島市中区本川町2丁目3-8

Tel.082-232-3251