

## 鬚光《眼のある風景》をめぐって（上）

大 谷 省 吾

はじめに

一、これまでの研究では何が問題とされてきたか

（一）《眼のある風景》研究史

（二）何が描かれているか

（三）シュルレアリスムとの関係は

二、今回の調査からどのような考察が可能か（以下、次号）

（一）制作のプロセス

（二）日本のシュルレアリスム絵画と言ってしまってもよいかわりに

### はじめに

得体の知れない肉の塊のような物体の中央で、こちらを鋭く見つめる一つの眼。鬚光の《眼のある風景》は、謎に満ちた作品である。ここに描かれている塊は、何なのか。発表当初は単に「風景」と題されていたが、風景を暗示させる地平線は、画面右端にわずかに覗くばかり。果たしてこれは風景といえるのか。この眼は誰の眼なのか。何を見つめているのか。「日本のシュルレアリスム絵画の代表作」としばしば言われるが、具体的にはどのような影響を受けて描かれたのか。そもそも、本当

にシュルレアリスムといえるのか……。疑問はあとからあとから湧いてくる。<sup>（一）</sup>

鬚光の生誕一〇〇年を記念する回顧展（二〇〇七年）のカタログ冒頭で、私は右のような問いを列挙した。実際のところ、《眼のある風景》（挿図1）は、日本近代美術史の上で重要な作品に位置づけられつつも、その具体的な作品分析・解釈が行われるようになったのは比較的近年のことであり、右に挙げたそれぞれの問題に対しても、これまでにさまざまな研究者が多くの解釈を示してはきているものの、定説は確立していない。かくいう私も、回顧展の際には、謎を謎のままにすることを是とし、明確な解を示さなかった。それは、この作品が多義性をこそ本質としてしていると判断したことではあったが、だからといって、問いに対して考えることを放棄していいわけではない。右の問いは永遠の宿題と思いつつ、回顧展の後折に触れてはこの絵を眺め続け、幾年かが経過した。

その後、東京文化財研究所の田中淳氏より、《眼のある風景》の赤外線撮影調査についてご提案いただいた。これは作品の謎を解き明かす上できわめて有効であろうと東京国立近代美術館の学芸スタッフ一同も賛同し、ちょう

挿図1 鬚光《眼のある風景》1938年 東京国立近代美術館

ど作品修復も必要であったため、修復家の斎藤敦氏の協力も得て、二〇一〇年一月一八日に、東京文化財研究所の城野誠治氏によりまず反射近赤外線撮影が行われ、そのあと四月二七日には透過近赤外線撮影が行われた。本稿は、この撮影調査によって新たに判明した事実をもとに、《眼のある風景》についての再解釈を試みようとするものである。具体的には、まず第一章で、これまでどのような研究が重ねられてきたのか、何が問題とされてきたのかをまとめ、そして第二章で、今回の調査をふまえて、新たにどのような解釈が可能かを検討していきたい。

## 一、これまでの研究では何が問題とされてきたか

### （一）《眼のある風景》研究史

第一章では、《眼のある風景》に関する先行研究を整理し、問題の所在を明らかにする。まず、作品の基本的な情報をまとめておきたい。《眼のある風景》は、鬚光（本名、石村日郎、一九〇七―一九四六）が、第八回独立美術協会展（一九三八年三月一日―四月三日、東京府美術館）に出品し、独立賞を受賞した作品である。大きさは、縦一〇二・〇×横一九三・五cmで、号で表すならばM一二〇号ということになる。キャンバスに油彩で描かれ、画面の右下に「B」というサインが入っている。発表当時の題名は、単に「風景」であった。現在の題名に変更されたのは、戦後になってからである。鬚光は一九四四年に戦争で召集されて中国に渡ったが、一九四六年一月に上海の兵站病院で病死し、一九四九年に東京および彼の郷里の広島で遺作展が開催された。このとき友人の画家、井上長三郎（一九〇六―一九九五）によって本作は《目のある風景》と改称された。<sup>(2)</sup>

その後、しばらくはこの表記が続くが、あるときから作品の表記として《眼

のある風景』という書き方が見られるようになる。私が確認した範囲では、最初に「眼」の表記を使ったのは針生一郎氏で、一九五八年十一月の『美術手帖』掲載の「鬚光論」<sup>(3)</sup>でのことである。このあと一九六〇年代前半にかけては、過渡期的に「目」と「眼」の両方の表記が使われるが、一九六六年に東京国立近代美術館が購入した際に、現在の『眼のある風景』という書き方で登録され、その後は次第に、この表記に落ち着いていった。<sup>(4)</sup>いずれにせよ、『眼のある風景』という題名が作者本人によるものではなく、本人は単に「風景」としか名づけなかったということを確認しておきたい。本稿では以下、原則として『眼のある風景』の表記を用い、引用文中ではそれぞれの表記に従うことにする。

この作品の評価は、どのように形成されてきたか。第八回独立美術協会展で独立賞を受賞したとはいえ、発表当時それほど一般の注目を集めたわけではない。独立賞を受賞したにもかかわらず、当時の主要な美術雑誌には図版掲載されなかった。<sup>(5)</sup> 鬚光という画家自身、生前は知る人ぞ知る存在で、仲間うちでは一目置かれていたとしても、一般的な知名度は決して高いものではなかった。その存在が認知されるようになるのは、戦後になってからである。

一九四八年の日本美術会主催第二回日本アンデパンダン展における「戦争犠牲美術家の特別陳列」<sup>(6)</sup>や、前述した一九四九年の東京と広島での遺作展<sup>(7)</sup>、一九五五年の国立近代美術館での「四人の作家」展<sup>(8)</sup>、そして一九五八年の「異端の画家たち 読売アンデパンダン十周年記念」展<sup>(9)</sup>などを通して、鬚光はまず、戦争の犠牲となった個性的な画家のひとりとして位置づけられていった。そして、こうした画家自身の評価の形成期においては、『眼のある風景』は、まだそれほど彼の代表作としてはクローズアップされていなかった。むしろ、戦争へ行く直前に描かれた三点の自画像や、一九四〇～四二年頃に描か

れた、東洋的な幻想をたたえた細密な油彩画のほうが、取り上げられることが多かったように見受けられる。

『眼のある風景』が彼の代表作と位置づけられていく過程は、戦後にたびたび刊行されてきた美術全集に、彼がどのようにに取り上げられるようになっていったかをたどると、よくわかる(表1)。この掲載の変遷から、『眼のある風景』が鬚光の代表作と位置づけられるようになるのは、主に一九七〇年代に入ってからということが読み取れる。しかも、本作を日本のシュルレアリスム絵画を代表する作品と位置づける傾向が強くなっていく。

このような位置づけを進めていったのが、ほかでもない東京国立近代美術館であった。前述の通り、東京国立近代美術館は一九六六年に『眼のある風景』を購入している。しかしそれ以前より、何度か本作を日本のシュルレアリスム絵画として位置づけていた。まず一九六〇年の「超現実絵画の展開」展(四月一日～二四日)。この展覧会は、シュルレアリスムの影響を受けた日本の画家たちの作品を、戦前から戦後にかけて包括的に展示した最初の機会であり、鬚光の作品は『眼のある風景』と『鳥』の二点が展示された。続いて一九六二年に開館一〇周年を記念して刊行された『近代日本の絵画と彫刻』では『眼のある風景』について「この奇怪さはエルンストの博物誌的な幻想の世界に通ずるものであり、この頃から鬚光は、それまでのフォーヴィスム的な表現からぬけ出して、超現実的な傾向を濃厚に示しはじめるのである」<sup>(10)</sup>という記述がなされた。

一九六六年の購入後も、東京国立近代美術館は一九六八年の「ダダ展」に併設した特集展示「日本におけるダダイスムからシュルレアリスムへ」(六月一日～七月一四日)や、一九七五年の「シュルレアリスム」展(九月二七日～十一月六日)において、『眼のある風景』を展示している。また、同館の

本間正義氏は、一九七一年に『近代の美術』三号「日本の前衛美術」の中で、この作品について「超現実的な想念が強烈に打ち出されたもの」と記している。<sup>(11)</sup>

このように、一九五〇年代には言及されることの少なかった『眼のある風景』

『景』は、東京国立近代美術館が購入した前後から、巖光の代表作として、そして日本におけるシュルレアリスム絵画の代表作として、近代美術史の中でクロージアップされていくのだが、しかしそれでは、具体的にどのような点がシュルレアリスム的なのか、あるいはフランスのシュルレアリスムと、ど

表1 戦後の美術全集における巖光の取り上げられ方

書名	出版社	刊行年	掲載作品
世界美術全集	平凡社	一九五一年	(掲載されず)
近代日本美術全集	東都文化交易	一九五四年	《自画像》
世界美術全集	平凡社	一九五五年	《鳥》
現代日本美術全集	角川書店	一九五六年	《静物》《画稿》《目のある風景》
世界美術全集	角川書店	一九六一年	《鳥》
近代世界美術全集	社会思想社	一九六四年	《梢のある自画像》
日本の名画 洋画100選	三一書房	一九六六年	《馬》
日本絵画館	講談社	一九七一年	《静物(魚の頭)》《鳥》
原色日本の美術	小学館	一九七一年	《眼のある風景》《梢のある自画像》
ほるぷ日本の名画	ほるぷ出版	一九七五年	《目のある風景》《鳥》
世界の美術	世界文化社	一九七七年	《眼のある風景》
日本美術小辞典	角川書店	一九七七年	《眼のある風景》
原色現代日本の美術	小学館	一九八〇年	《眼のある風景》《自画像》《鳥》《静物》
昭和の美術	毎日新聞社	一九九〇年	《眼のある風景》《雉と果物》《自画像》
昭和の洋画100選	朝日新聞社	一九九一年	《眼のある風景》
日本の近代美術	大月書店	一九九二年	《眼のある風景》
日本美術全集	講談社	一九九三年	《眼のある風景》《鳥》
日本美術館	小学館	一九九七年	《眼のある風景》《自画像》
20世紀の美 昭和の絵画100選	日本経済新聞社	二〇〇〇年	《眼のある風景》

のような影響関係にあるのかといった踏み込んだ論考は、実のところ、長い間なされてこなかった。もちろん、画家としての鬚光を高く評価しようとする動き自体は、この間にもヨシダ・ヨシエ、菊池芳一郎、宮川寅雄、朝日晃の各氏を中心に、着実に進められていくが、こと《眼のある風景》に関するかぎり、本稿冒頭に掲げたような「謎」が実証的に解き明かされたとは言いがたい。

こうした状況に変化が生じるのは、時代が昭和から平成に移る頃のことである。一九八八年に練馬区立美術館（九月三日～一〇月三日）と広島県立美術館（一〇月二九日～一一月二〇日）で回顧展が開かれ、広島の大井健地氏と練馬の土方明司氏が、作品分析の端緒を開いた。<sup>(12)</sup> 続いて一九九二年に出原均氏が論文「鬚光〈目のある風景〉とその周辺」を発表し、<sup>(13)</sup> 同年、水沢勉氏が、やはり詳しい作品分析を『日本の近代美術10 不安と戦争の時代』（大月書店）の中で行った。<sup>(14)</sup>

さらに、徳島県立近代美術館の江川佳秀氏や、<sup>(15)</sup> 広島県立美術館の藤崎綾氏など、<sup>(16)</sup> 鬚光について実証的に研究する学芸員が増えてきた。二〇〇七年には生誕一〇〇年の回顧展が東京・宮城・広島で開催されるに至り、<sup>(17)</sup> 私も本稿冒頭で触れた通りこれに関わった。これらの研究を通じて、《眼のある風景》について踏み込んだ分析や解釈が行われるようになってきたが、とはいえ結論は出ていない。それでは、これまでの研究で何が明らかにされ、何が問題とされてきたのか。

## （二）何が描かれているか

まずは作品に描かれているモチーフの特定、とりわけ画面の大部分を占める肉のような岩山のような不定形の物体が何であるかという問題である。

これについては前述の出原氏および水沢氏の論文が整理している通り、これまで大きく分けて、ライオン説と木の根説の二つが唱えられてきた。

鬚光は一九三六年以降、上野動物園に通ってさまざまな動物をスケッチし、とりわけライオンをモチーフに多数の作品を描いていた。一九三六年四月の第六回独立美術協会展に二点、同年五月の中央美術展に一点、同年一月の芸州美術協会展に二点（うち一点は中央美術展出品作）、一九三七年三月の第七回独立美術協会展に一点の出品が確認できる。このうち現存が確認できるのは中央美術展出品の《シシ》（挿図2）および三点の小品のみで

挿図2 鬚光《シシ》1936年 個人蔵（東京国立近代美術館寄託）

あるが、いずれもライオンの姿を説明的に描写するものではなく、闇の中から体の一部が浮かび上がるような特異な描き方がなされており、また白黒図版のみ確認できる独立美術協会展出品作も、仰向けに転倒していたり（第六回展／挿図3）、横たわって内臓を露出させていたり（第七回展／挿図4）するなど、きわめて奇妙なイメージとなっている。これらのライオンのイメージの延長線上に《眼のある風景》が描かれたと考える研究者は多い。

出原氏によれば、ライオン説の嚆矢は一九五八年の針生一郎氏による「鬚光論」で、その中には「三八年の『眼のある風景』は、おそらくライオンのモチーフから出発してもっとも遠い地点に達した作品だろう」という記述がある。続いて一九六五年に、菊池芳一郎氏が「この図の右端中程に、少しく

挿図3 鬚光《ライオン》1936年 第6回独立美術協会展出品

ライオンの顔がのぞけている。キエ夫人が彼のために、ライオンの古キャンを二枚合せて、ミシンがけにしてやったものだ」と述べた。<sup>(19)</sup>これは具体的な指摘のため、宮川寅雄氏をはじめこの説を踏襲する論者が続いたが、しかし一九七八年にヨシダ・ヨシエ氏はこれに反駁し、実際のキャンバスには継ぎ目がないこと、画面右端のライオンの顔に見えるようなイメージは印刷画面上の錯覚にすぎないことを指摘した。<sup>(20)</sup>

出原氏はこのヨシダ氏の指摘を紹介した上で、《眼のある風景》が「古キヤンバスに描かれた可能性、あるいは、そこにライオンが描かれていた可能性が直ちに否定されたわけではない」とし、「実際、これらが解明されるには、赤外線やX線による科学的な調査を待たなければならないだろう」と述

挿図4 鬚光《ライオン》1937年 第7回独立美術協会展出品

挿図5 鬚光《ライオン》1936年 個人蔵



べた。<sup>(21)</sup>まさにその赤外線撮影調査が今回行われたわけだが、その結果は第二章で報告する。出原氏はまたヨシダ氏の説を受けながら、『眼のある風景』

が「ライオンの連作と形態的な関連があることについても決して否定されたわけではない」として、原田光氏による、第七回独立美術協会展出品作（挿図4）との類似の指摘を紹介し、さらに自身の考えとして、第六回独立美術協会展出品の二点のライオンのうち、仰向けの姿勢のライオン（挿図3）の下半身と、『眼のある風景』画面右半分の形態上の類似を指摘した。<sup>(23)</sup>

水沢氏も、原田、出原両氏の説を整理した後、やはり第七回独立美術協会展の『ライオン』の腰の部分や、現存する小品の『ライオン』のうち横長のプロポーションの作品（挿図5）との類似を指摘した。<sup>(24)</sup>以上のように『ライオン』連作と『眼のある風景』とを関連づける論者は多く、ライオンの描写から制作をスタートさせながら、描き進めていくうちに、次第に変形していつて、最終的に現在のような謎めいた形になったのではないかと考えるのが、これまでの有力な説であるといえるだろう。

一方で、木の根をもとにしているという説も存在する。この説が見過ごせないのは、鬚光に近い友人による、きわめて具体的な回想として述べられているからである。それは日本画家の森鴉光（一八九三―一九八五）による

挿図6 森鴉光による『眼のある風景』に関するメモ

もので、森は一九三一―三三年頃、鬚光と同じ池袋の培風寮というアパートに住んでいた。大井健地氏によれば、森は次のような手稿を残している。「寮の横は雑草が茂る相当広い空地で、その奥まった所に植木屋があった。大樹の切り倒した後の切り株を掘り起して、捨ててあったのを私と鬚光とで鬚光の部屋に担ぎ上げて持ち込んだのである。根の一部分に泥と小石が詰まっていたので、私が小刀で除けたので、その時鬚光がここに眼を入れたら絵にならないかと言った。培風寮時代に『眼のある風景』の構想が出来た」。<sup>(25)</sup>

二〇〇七年の「生誕一〇〇年 鬚光展」の際に、私も森鴉光のご子息より話を伺う機会があり、森鴉光の書き残した図入りのメモを見せていただいた（挿図6）。ここには『眼のある風景』を左右二つの塊で示した略図が記され、「目のある風景の右側は、森と一緒に近所の植木屋の垣根の所にほってあった根っ子を鬚光の部屋へ運ぶ」とある。

大井氏は基本的にライオン説に立ちながら、この森による木の根説も否定せず、次のように結論づけた。「『眼のある風景』の山塊はライオンであり同時に枯木でもあった。ということは動物でもあり植物でもあるということになる。じつさい、ライオンだ、枯木だのと限定しなくても、たとえば中央の眼のすぐ右の皺文は、生き物のネロネロした内臓の皺を思わせるし、そのまた右の部分は、同年の制作になる『かりん』や以後の静物画に描かれたジャガイモ、柰榴、梨の類の野の果実の変則的な球体を連想させもする。動物的性格と植物的性格の両方をこの山塊風景が妊娠こんでいるとしてよい」。<sup>(26)</sup>

土方明司氏も、『眼のある風景』の画面右下の、暗い丸い穴の周囲の形について「巨大な魚の化石が虚無の深遠を窺わせる眼窩を晒し、尾びれを振じ曲げて横たわっている」と指摘し、そのイメージの由来について「鬚光のアトリエには、鳥の死骸や魚の干物、石ころなどがいつも散乱し、ときには何

日も人に会うことを拒み、これらのものと対峙したという。密室に生起するイメージの変貌がこの作品である<sup>(27)</sup>と推察した。土方氏も言及しているように、鬚光のアトリエには、さまざまなガラクタがあふれていて、それらが絵のモチーフになっていたことが、多くの関係者によって伝えられている。いくつかの証言を挙げてみよう。

花岡謙二「その部屋がまた頗るつきの乱雑さで、木の枯<sup>く</sup>ぼ<sup>く</sup>がでんと真中にがんばっていたり、その周辺にすがれた草花や、魚のミイラなどがごろがっていたりした<sup>(28)</sup>」

鶴岡政男「小石川白山神社裏の二階、十畳位の画室には彼のモチーフである枯れた草木や、黒い石ころ、目刺や目の出た馬鈴薯などがテーブルの上に転がっていてその上には天井から日乾びた雉が下っている。西日のあたる窓の外には鷺がつるしてあつて骨に付いている羽がふわりふわり動いている<sup>(29)</sup>」

伊賀上茂「うす暗い画室には、ひからびた花や魚の骨や、天井からつり下げた山鳥の死骸などが、画架の間にひしめいていて、何か異様な空気が漂っていた<sup>(30)</sup>」

このような、アトリエに散乱していたさまざまなガラクタ＝オブジェをモチーフとして制作が開始され、描き進めていくうちに次第に不思議な物体へと変容していった、と考えることも不可能ではない。大井氏は前述の文章において「ライオンであり同時に枯木でもあった」と言い、さらにこれらガラクタのイメージも「妊みこんでいる」として、元となるモチーフをあえて単一に絞っていないが、出原氏は同じような立場をとりつつ、以上に見て

きたように複数のイメージ源が想像できることを、シュルレアリスムの画家サルバドル・ダリが用いた「ダブル・イメージ」の手法と関連づけて、むしろ積極的に評価した。シュルレアリスムとの影響関係については次節で詳しく考察するとして、もし本当に鬚光がダリの影響を受けながら「ダブル・イメージ」をねらって描いたのだとしたら、「何が描かれているのか？」という問題については、複数の解答があり得るということになる。そして実際のところ、大井氏、出原氏の他にも、同様の考え方をとる研究者は少なくない。

水沢勉氏は「隠された形態のたね明かしの妥当性を問うことよりも、そのようにさまざまな自作からの形態の記憶が利用されながら、しかも、それが、すぐにそれとは知られないように、巧みに消去され、まったく未知の造形へと、鬚光が、この作品で断固として歩を進めたという一事を確認することのほうがはるかに重要だろう<sup>(31)</sup>」と結論づけている。他にも山梨俊夫氏は「この絵の『風景』が、もとはどんな形から発生したのか詮索するのは、あまり意味がない」として「明確な物の形を結ばない」ことの重要性のほうを強調し<sup>(32)</sup>、同様に多木浩二氏は「この絵の面白さは、むしろこうした形の曖昧さ、不安定さ、ダイナミズムにあると思う」と述べ「不定形の塊が形をなさそうとするような変容、あるいは逆に、形のあるものが形を失って崩壊していくような過程」に注目している<sup>(33)</sup>。この指摘はひじょうに重要で、あとで改めてこの問題に立ち戻りたいが、ここではひとまず、この作品の不思議な塊の部分は何に由来するかについて、これまでライオン説と木の根説があり、そして木の根と一緒に鬚光のアトリエに散乱していたガラクタの類も、モチーフとして考慮に入れてもよさそうであるということを確認しておきたい。

続いて、画面の中で唯一、はっきりと描かれている眼についてはどうか。これが誰の眼を表したのかという問題についても諸説あるが、主なものを



列記すると次のようになる。

瀬木慎一「異様な目やライオンのイマージュは、他ならぬ、ファシストの正体であったかもしれぬ<sup>(34)</sup>」

原田 実「真ん中に見ひらくひとつの眼こそ、こうした非条理と自己との不可避的な出会いの劇を見とどけようがため、ひとつの視点と化した鬚光のうちなる『画家』ではなかったか<sup>(35)</sup>」

本間正義「この真中に開いた目は、自由な幻想を見極める窓として、作者自身の目をはめこんだもののように思えます<sup>(36)</sup>」

山下菊二「この〈眼〉は鬚光を監視する体制の眼であると同時に、外部がどんなふう動いていても自分はそれにのみこまれまいとする作家主体の決意が投射された、スパークするようなからみあいの反映でもある<sup>(37)</sup>」

原田 光「虹彩に緑色をためた爬虫類の目が、薄気味悪くこちら側をうかがっている（中略）それはおそらく鬚光の自意識の、それまでの抑圧にたいする反発的な表現だが、この目の生ま生ましい効果のために、かえって絵の全体は現実からはなれ、虚構になつていつている<sup>(38)</sup>」

土方明司「対象の変容を見届ける鬚光自身の眼であろうか<sup>(39)</sup>」

栗津則雄「画家は、限らない変身の運動の総体である自分自身と、それを眺める自分のまなざしとを共に描いているように思われるからです。そういう意味でこれは一種独特の自画像であると言つていいでしょう<sup>(40)</sup>」

窪島誠一郎「そこに光る眼光は鬚光自身の光である<sup>(41)</sup>」

挿図7 出原均氏が《眼のある風景》のイメージ源の可能性を指摘したグウジョンの木版画 1543年

以上のように、これまでの多くの論者は、鬚光という画家個人と社会との関係、つまり戦争という時代の中で彼が社会との間で感じていた抑圧感に着目しながら、この眼の主体を、鬚光本人としたり、自由な表現を抑圧しようとする体制の監視の目だったりと解釈してきた。いずれにせよ、定説は確立していないのだが、そうした中で、出原均氏と新関公子氏が具体的なイメージ源を推測しており興味深い。

出原氏は、『みづゑ』三九〇号（一九三七年八月）に掲載された、ルネサンス時代の彫刻家グウジョンによる天空に眼が浮かぶ版画作品（挿図7）を鬚光が参考にした可能性を指摘している<sup>(42)</sup>。出原氏はまた《眼のある風景》の空の部分に、杏のような形を塗りつぶしたような痕跡があることに着目し、もともとは空中に眼が描かれていて、そのあと現状のように変更されたのではないかと推察している<sup>(43)</sup>。

一方で新関氏は、ゲーテの『光学論考』の付録図版集表紙に掲載された、雲の中に見開かれた眼の描かれている図版との関連を指摘している<sup>(44)</sup>。雲とい

う不定形な塊と眼とのとりあわせは、たしかに《眼のある風景》とたいへんよく似ており興味深いのだが、しかしこれによってただちに、鬺光がゲーテを参照したと結論を急ぐのは避けたほうがよいだろう。というのも新関氏も論文中で認めている通り、この図版は当時日本で刊行されていた改造社の『ゲーテ全集』には掲載されておらず、また鬺光はあまり読書家ではなかったことを考えあわせると、鬺光がこのゲーテの図版を見ていた可能性はきわめて低いと言わざるを得ないのである<sup>(46)</sup>。

では出原氏の説が妥当なのだろうか。空の部分の眼らしき痕跡については、出原氏は慎重に「問題提起にとどめ、以後の調査を待つことにしたい」としていたが、今回の赤外線撮影の結果は第二章で見えていくとして、本章では以下、出原氏がこの眼のイメージ源と関連して、シュルレアリスムとの関係に触れている点について検討しておきたい。

### (三) シュルレアリスムとの関係は

出原氏は、『みづゑ』に掲載されたグウジョンの作品図版が、ニューヨーク近代美術館の展覧会「ファンタスティック・アート、ダダ、シュルレアリスム」展（一九三六年）からの転載であったこと、そして「人間の目をそれとは無関係に岩塊の中に配置するというコラージュの手法」が用いられていることから、『眼のある風景』にシュルレアリスムからの影響を認めている。さらに、前節でも触れた、「ライオンの形態を岩塊のような風景に見立てる」ダブル・イメージの手法や、『眼のある風景』画面右端にわずかに見える地平線についても、ダリの影響を指摘している。これらを総合し、出原氏は「自己の表現世界を追及していく過程で独自にシュルレアリスムを消化していた点において、鬺光の〈目のある風景〉は、日本のシュルレアリスムの代表

作ということができないのではないだろうか<sup>(47)</sup>」と結論づけた。

ただし出原氏は、その後の別の論文で、鬺光が『眼のある風景』を発表した際には、彼をシュルレアリスムの文脈で捉える批評がなされていないことに注意を向けている。美術雑誌に掲載された第八回独立美術協会展評のうち、『眼のある風景』に言及しているのは次の通りである。

高島達四郎「鬺光氏は何時も立派な仕事をする。立派な技術の所有者である事も大いに認め様<sup>(48)</sup>」

山口 薫「古典の技術の持つ魅力の豊富さに改めて驚かざるを得ないものを見せてゐる作者に鬺光氏の存在がある。最も印象の中に深く刻まれた作である。只フォルムの整備が欠けてゐたやうだ。

前面的飛躍の精神とを期待するものである<sup>(49)</sup>」

林 達郎「鬺光氏の『風景』は暗鬱だがしつかりした鋭い感じを示してゐる<sup>(50)</sup>」

松島一郎「鬺光君は毎年一点であるが、完成した技巧、優作<sup>(51)</sup>」

出原氏はこれらをふまえて「当時の評論から窺われるように、この時期、鬺光の作品は、シュルレアリスムの中心にも、ましてや最先端にいたわけでもなかった<sup>(52)</sup>」と述べている。つまりこれは、当時の一般的なシュルレアリスム理解と、鬺光がやろうとしていたこととの「ずれ」を示すものと言えるだろう。

この時期の鬺光の仕事を、同時代においてシュルレアリスムの文脈から評価したのは、広島在住の先輩画家、山路商（一九〇三―一九四四）ただひとりであった<sup>(53)</sup>。山路は、広島で発行されていた雑誌『實現』の一九三八年四月

挿図8 鬚光 中国新聞社での個展会場図面（部分）1938年

号で、ちょうどこの頃、広島で開かれた鬚光の個展（中国新聞社、四月五日、六日）を評して「『開こん』『大地』『化石』『飛躍』『化木』『肖像』などの偏執狂批判的方法、異常性、不可解性は、サルバドル・ダリ、マックス・エルンス、等への肉薄を示し」と指摘して、「なるべく早く、ダリ、エルンストを踏みにちつて前進してくれ給へ」と述べている。<sup>(54)</sup> たしかに、この個展のときの鬚光自筆の展示図面（挿図8）を見ると、山路が挙げた作品の略画にはいくぶん《眼のある風景》に通じる雰囲気が認められる。これらの多くは残念ながら戦災で失われてしまっているが、山路が言及した作品の中で唯一現存している《肖像（貴婦人）》（挿図9）を見ると、やはり再現描写を逸脱した、解体の途中にあるようなイメージとなっており、この時期、鬚光が集中して《眼のある風景》と同傾向の探求を進めていたことが窺える。

《眼のある風景》発表当時の、鬚光とシュルレアリスムの関係を示す証言は、この山路の文章以外には見当たらない。しかし生前の鬚光と交流のあった人物たちの、戦後になってからの回想の中に、いくつか認めることができ

挿図9 鬚光《肖像（貴婦人）》1938年頃 個人蔵

る。

瀧口修造「シュルレアリスムからかれが聴きとった声も実に鬚光独特のものであった。ほんとうのところ、かれのエルンストの受けとり方には唐突なものを感じたのをおぼえている」<sup>(55)</sup>

井上長三郎「超現実派のセリグマンの硝子絵に負うところ」<sup>(56)</sup>

前述の山路の言及も含めれば、具体的に鬚光との影響関係が指摘されるシュルレアリスムの画家はダリ、エルンスト、セリグマンである。以下、これら三人と鬚光との影響関係を具体的に検討してみたい。

ダリについては、すでに触れているように出原氏が具体的に影響関係を指摘している。出原氏は、瀧口修造「サルウアドル・ダリと非合理性の絵画」(『みづゑ』三七六号、一九三六年六月)、同「超現実造型論」(『みづゑ』三七九号、一九三六年九月)などを通して鬚光がダブル・イメージを学び、ライオンの形態を岩塊のような風景に見立てるなどの応用を《眼のある風景》で行ったと推測している。ただし出原氏はダリのダブル・イメージと鬚光のそれとの違いにも目を向けている。すなわち、「ダリのように二重像(ダブル・イメージ)を観客に見せるためのものでは決してなく、むしろ、マチエールの上で自己のイメージを膨らませるといふ作画の方法として」<sup>(57)</sup>このような描き方をしたというわけである。たしかに、ダリのダブル・イメージは、あるものが別のものに見えてしまうという認識のあり方の中に、見る者の隠された欲望や不安が反映していると考え方に基づいているから、〇〇であるのに〇〇にも見える、というそれぞれが、見る者にはっきり認識できてはじめて成立する手法である。それに対して《眼のある風景》の場合は、描かれているもの

が何であるか、はっきりと断言することができない。ライオンだったかもしれないし、あるいは木の根だったかもしれない、そうしたものを描き進めているうちに、次第に「風景」になってしまったという、制作上のヒントというわけだ。

出原氏はまた《眼のある風景》画面右端の地平線に注目し、「ダリに影響を受けた日本の多くのシュルレアリストがしばしば同様の地平線を描いている。鬚光が『目のある風景』においてめずらしく地平線を描いていることは、ダリの直接的な影響と考えて間違いないだろう」とし、水沢勉氏もこの説を支持している。この地平線の問題についても、赤外線調査をふまえて第二章で検討したい。

続いて山路商や瀧口修造が言及しているエルンストについてだが、具体的には森を描いた連作との影響関係を指摘できる。エルンストの実作が日本で初めて公開されたのは、一九三三年の「巴里東京新興美術展」(東京府美術館、一月六日―二〇日、以後各地巡回)における《森と太陽》(挿図10)と《花》であったが、それまで白黒図版でしか知られていなかった彼の作品は、当時の若い画家たちに驚きをもって受け止められたらしく、例えばその数ヶ月後の第三回独立美術協会展には、鬚光の友人の井上長三郎が、さっそく《森と太陽》を下敷きにしたとおぼしき《森と煙突》を出品している。ただし、エルンストの作品においては、グラタージュ(凹凸のある物体の上にキャンバスを置いて、その上に絵具をのせてヘラで擦りとることで、凹凸模様を浮かび上がらせる技法)<sup>(58)</sup>が採用されており、それによって浮かび上がった模様からイメージを連想・展開させて、そのあと空の部分を塗りつぶすことで森の輪郭を決定しているのに対して、井上の場合、単純にエルンストのイメージを表面的にまねて筆で描くにとどまっている。

挿図 10 マックス・エルンスト《森と太陽》

これに対して、鬚光の《眼のある風景》の場合は、グラタージュこそ使われていないものの、画面の大部分を占める不定形の塊は、絵具を何度も塗っては削るという作業の繰り返しによって複雑な絵肌となり、結果的にグラタージュと似たような効果が生み出されている。そして空の部分の色を後から塗ることによって、塊と空との境界線を決定しているという点でも、エルンストの描き方にきわめて近いことがわかる。さらに、共通するのは境界線の塗り方にとどまらない。エルンストの作品ではしばしば森の中にうごめく鳥や怪物の眼が、空と同じ色の絵具で塗られ、それにより穴がいたように空虚な眼として表されるが、《眼のある風景》の中央の眼のすぐ左脇にも、それとひじょうによく似た小さな円形が描かれているのである。こうしたエルンストの森の連作と《眼のある風景》の類似については、二〇〇七年の「生誕一〇〇年 鬚光展」の際に出原氏が指摘し、私も同様の指摘を同展カタロ

グで行った。<sup>(60)</sup>

なお、エルンストの森の連作は、一九三二年の「巴里東京新興美術展」以後も、たびたび紹介されている。一九三七年に瀧口修造と山中散生によって企画された「海外超現実主義作品展」(六月九日～一四日、銀座・日本サロン、以後各地巡回)でグワッシュの小品が展示され、また瀧口修造「マックス・エルンスト」(『みづゑ』三八七号、一九三七年五月)では、複数のモノクロ図版が掲載されている。この瀧口の文章は一九三七年にフランスで刊行された雑誌『カイエ・ダール』エルンスト特集号に基づくもので、掲載図版もすべてここから転載されている。<sup>(61)</sup> 上述の、鳥や怪物の空虚な眼の表現も、例えばここに掲載された《西方に行く蕃人達》(挿図11)などに認めることができる。

挿図 11 マックス・エルンスト《西方に行く蕃人達》1935 年



続いてセリグマンとの関係についてはどうか。クルト・セリグマン（一九〇〇～一九六二）は、厳密にはシュルレアリストではなく、<sup>(62)</sup>また今日、ダリやエルンストに比べると、それほど知名度は高くないが、一九三〇年代のパリにおいて岡本太郎と親しく交友し、また一九三六年に来日して個展を開いており（三月二六日～三一日、銀座三越）、日本との関係という点では重要な画家のひとりといえる。この個展にはガラス絵とエッチングが展示されており、鬚光の友人の画家、寺田政明（一九二二～一九八九）によれば、二人でこの個展を見に行った帰りに、鬚光は「ああ、あれぐらいやれるわいのお」と感想を漏らし、その後、《二重像》（一九四一年）をはじめとする面相筆による細密な作品を描いたという。<sup>(63)</sup>しかしここで注目したいのは、エッチングの線の描写ではなく、ガラス絵（挿図12）のほうである。いうまでもなく、ガラス絵はガラスの裏面から絵具を透明に何層も重ねて描くことによってニユアンスに富んだ色調を表すことが可能な技法である。実際のところ、セリグマンの個展も「硝子絵は黒いバツクの中に黄赤碧がパツと美しくさまざま

挿図 12 クルト・セリグマン《海賊》

のフォルムを形作つてをり、『ドンキホーテ』『死の舞踏』など極彩色の感じがあつた。版画よりはこの方に親しみが感ぜられる<sup>(64)</sup>と評されている。これに対して鬚光も、当時の日本の油彩画家の中では例外的に、油彩画の古典技法であるグレーズ、つまり薄めに溶いた絵具を透明に何層も重ねていく描き方をしていくということが、すでに小林俊介氏によって指摘されている。<sup>(65)</sup>小林氏によれば、この時期に鬚光の他にも難波田龍起、松本竣介など何人かの画家がグレーズ技法に関心を持つようになっており、そのきっかけが、一九三四年に開催された福島繁太郎のフランス絵画コレクションの展覧会（国画会主催／会場：有楽町・日劇、二月二日～二一日）に展示されていたジョルジュ・ルオーの作品だったのではないかと<sup>(66)</sup>いう。だが、このセリグマンのガラス絵も、そうした絵具の重層的な塗りのヒントになった可能性が考えられる。

以上、ダリ、エルンスト、そしてセリグマンからの影響関係について、関係者の証言や先行研究、そして鬚光の作品そのものから判断しうる要素をまとめた。これらを総合して考えるならば、たしかに《眼のある風景》はシュルレアリズムの影響のもとに描かれているというべきであろう。しかし、そうした影響関係を指摘するだけでよいものだろうか。だとするならば、この作品は、単なる西洋の新しい流行を模倣しただけのものということになってしまふ。本当にそうなのだろうか？

ここでもういちど思い出したいのは、さきほど引用した瀧口修造の回想である。瀧口はいう。「シュルレアリスムからかれが聴きとった声も実に鬚光独特のものであつた。ほんとうのところ、かれのエルンストの受けとり方には唐突なものを感じたのをおぼえている」。この「鬚光独特だった」という部分に着目したい。鬚光が、本来のシュルレアリスムからかなり逸脱していたという感想を、瀧口は持っていたということである。この逸脱する部分こ

それが重要ではないか。それは何だつたのか。そこに、絵画の新しい可能性を開くようなものはなかったかどうか。私たちが本来、明らかにしなければならぬのは、まさにこの点である。そして、もしそのような可能性がこの《眼のある風景》にあるのであれば、この作品を「日本におけるシュルレアリスム絵画」と位置づけるのではなくて、その新しい可能性にふさわしい、別の位置づけをしてやる必要があるのではないか、というのが私の提案である。では、今回の赤外線撮影調査によって、《眼のある風景》の何が明らかとなり、それにより、どのような新しい位置づけが可能となったのか。次章では、はいよいよ、この問題に立ち入りたい。

## 註

- (1) 大谷省吾「『翬光』その眼の向かうところ」『生誕一〇〇年 翬光展』カタログ、毎日新聞社、東京国立近代美術館、宮城県美術館、広島県立美術館、二〇〇七年三月、一〇頁
- (2) 井上長三郎「翬光との交友」『美術運動』九五号、一九七三年二月、四四頁
- (3) 針生一郎「翬光論」『美術手帖』一四九号、一九五八年十一月、一〇一〜一〇八頁
- (4) ただしその後も、一九八〇年刊行の『画集 翬光』（講談社）など「目」の表記を使う例も散見される。後述の出原均氏の論文でも、名づけ親の井上長三郎の表記に従って「目」が用いられている。
- (5) 発表当時に図版掲載が確認できるのは、展覧会の図録である『第八回独立展集』（東京朝日新聞社、一九三八年三月）、および翬光の郷里の広島で刊行されていた雑誌『實現』一九二号（一九三八年四月）のみである。
- (6) 「第二回日本アンデパンダン展 戦争犠牲美術家の特別陳列」（日本美術会主催）東京都美術館、一九四八年一月二三日〜二月一六日
- (7) 「翬光遺作展」東京・北荘画廊、一九四九年六月八日〜一四日／広島・朝日ホール、一九四九年一月九日〜一五日
- (8) 「四人の作家 下村観山・翬光・荻原守衛・橋本平八」国立近代美術館、一九五五年一月一四日〜一月二三日

- (9) 「異端の画家たち 読売アンデパンダン十周年記念」上野松坂屋、一九五八年二月四日〜九日
- (10) 無署名「翬光 目のある風景」『近代日本の絵画と彫刻』国立近代美術館、一九六二年一〇月、七四頁
- (11) 本間正義「翬光 眼のある風景」『近代の美術』第三号「日本の前衛美術」、一九七一年三月、頁付無
- (12) 大井健地「翬光の見つめたもの」『翬光 青春の光と闇』展カタログ、練馬区立美術館、広島県立美術館、一九八八年九月、一三四〜一四〇頁／土方明司「出品目録・作品解説」同、一四一〜一五二頁
- (13) 出原均「翬光〈目〉のある風景」とその周辺」『藝術研究』五号、広島芸術学研究会、一九九二年七月、三五〜四七頁
- (14) 水沢勉「翬光《眼のある風景》作品論 凝視する絵画」『日本の近代美術10 不安と戦争の時代』大月書店、一九九二年一月、八一〜九二頁
- (15) 「翬光 揺れ動く時代の痕跡」展、徳島県立近代美術館、一九九四年四月二三日〜六月五日
- (16) 「翬光と交友の画家たち」展、広島県立美術館、二〇〇一年一月六日〜二〇〇二年一月一四日／岩手県立美術館、二〇〇二年二月二三日〜三月三一日
- (17) 「生誕一〇〇年 翬光展」（東京国立近代美術館、二〇〇七年三月三〇日〜五月二七日／宮城県美術館、六月九日〜七月二九日／広島県立美術館、八月一日〜一〇月八日）
- (18) 針生一郎、前掲「翬光論」、一〇四頁
- (19) 菊池芳一郎編「翬光」時の美術社、一九六五年八月、八七頁
- (20) ヨシダ・ヨシエ「片書 翬光研究資料細見」『みづゑ』八七七号、一九七八年四月、四三頁
- (21) 出原均、前掲「翬光〈目のある風景〉とその周辺」、三六頁
- (22) 原田光「翬光について」『三彩』四九一号、一九八八年八月、四一頁
- (23) 出原均、前掲「翬光〈目のある風景〉とその周辺」、四三頁
- (24) 水沢勉、前掲「翬光《眼のある風景》作品論 凝視する絵画」、八六〜八七頁
- (25) 大井健地、前掲「翬光の見つめたもの」、一四〇頁
- (26) 大井健地、前掲「翬光の見つめたもの」、一三四〜一三五頁
- (27) 土方明司「翬光はなぜ絵を変えていったのか」『芸術新潮』三九卷一〇号、一九八八年一月、八一頁。土方氏はまた「翬光《眼のある風景》」（昭和の美術 第二巻 一一〜二〇年）毎日新聞社、一九九〇年三月、八〇頁）でも同様の指摘を行

っている。

- (28) 花岡謙二「(題名なし)」、前掲菊池芳一郎編『鬚光』、五九頁。この回想の中で、培風寮時代の鬚光の部屋に「木の枯ぼく」があったとされているのは、前述の森の証言と重なる。なお文中の「魚のミイラ」は、一九七五年刊行の第二版では「魚のエラ」と修整されている。

- (29) 鶴岡政男「鬚光 蝶」『美術手帖』一〇三号、一九五五年二月、六六頁  
(30) 伊賀上茂「白山前町時代の彼」、前掲菊池芳一郎編『鬚光』、一三五頁  
(31) 水沢勉、前掲「鬚光《眼のある風景》作品論 凝視する絵画」、八七頁  
(32) 山梨俊夫「眼のある風景 鬚光筆」『日本美術全集 第二三巻 モダニズムと伝統 近代の美術Ⅲ』講談社、一九九三年二月、一九七頁  
(33) 多木浩二「絵画というものの探求」、前掲『鬚光 青春の光と闇』展カタログ、一〇～一一頁

- (34) 瀬木慎一「鬚光展」『美術批評』四二号、一九五五年六月、六一頁  
(35) 原田実「近代洋画の青春像―十二人の芸術家の生涯と作品―」東京美術、一九六五年一〇月、二〇〇頁

- (36) 本間正義「目のある風景」『はるぶ日本の名画6 近代絵画3』はるぶ出版、一九七五年

- (37) 山下菊二(聞き手・石黒英男)「鬚光―反戦を貫いた画家」『社会評論』三〇号、一九八一年一月、一一一頁

- (38) 原田光、前掲「鬚光について」、四一～四二頁

- (39) 土方明司、前掲「鬚光《眼のある風景》」、八〇頁

- (40) 栗津則雄「自画像の魅力と謎 自己を見つめた十一人の画家たち」日本放送出版協会、二〇〇一年一月、一二四～一二六頁

- (41) 窪島誠一郎「戦没画家鬚光の生涯」新日本出版社、二〇〇八年一月、三一頁

- (42) 出原均、前掲「鬚光《目のある風景》とその周辺」、四七頁

- (43) 出原均「《眼のある風景》と《牝牛》」『現代の眼 東京国立近代美術館ニュース』五六三号、二〇〇七年四月、四頁

- (44) 新関公子「文学と美術のあいだ (三) ゲーテの素描と鬚光の『眼のある風景』のことなど」『絵』三九三号、一九九六年一月、一四頁

- (45) ヨシダ・ヨシエ、吉井忠、大野五郎、朝日晃、寺田政明、匠秀夫「座談会 鬚光覚書」『画家』五号、一九六八年二月、六頁。ヨシダ氏の発言に次のようなものがある。「私は彼の読書について奥さんに伺ったことがあるんですが、読書の量はそう多くないようです。高村光太郎の詩を読んでいたのを奥さんが記憶しておられるが、少数

のものを熟読玩味するという傾向だったようです」。

- (46) 鬚光と同じく独立美術協会に出品し、のち美術文化協会に参加することになる北脇昇(一九〇一～一九五一)は、一九三九年から『形態学のために』などゲーテの理論を積極的に応用した作品を発表し始めるが、一九三八年前半の時点ではまだその兆候は見られず、また京都在住の北脇と東京の鬚光との間の交流を示す痕跡もこれまでのところ認められないので、鬚光が北脇を通じてゲーテの著作を読んでいたという可能性も低いと考えられる。

- (47) 出原均、前掲「鬚光《目のある風景》とその周辺」、四五頁

- (48) 高島達四郎「独立展評」『美術』一三巻四号、一九三八年四月、一九頁

- (49) 山口薫「独立展感想」『美之國』一四巻四号、一九三八年四月、五八頁

- (50) 林達郎「独立展」『美之國』一四巻四号、一九三八年四月、六一頁

- (51) 松島一郎「独立展入選者評」『美術眼』二巻五号、一九三八年五月、二〇頁

- (52) 出原均「鬚光とその時代(後)」『96美術ひろしま』一九九六年三月、一六六頁

- (53) 山路商についても、出原均氏による詳しい研究がある。鬚光との関係については以下を参照。出原均「山路商とその周辺(後)」『94美術ひろしま』一九九四年三月、一六六～一七五頁

- (54) 山路商「鬚光君の仕事をはめる―鬚光への手紙―」『實現』一九二号、一九三八年四月、一五頁

- (55) 瀧口修造「鬚光を想う」『鬚光―没後一五年を記念して―』目録、主催：南天子画廊、会場：文芸春秋画廊、一九六一年一〇月、頁付無

- (56) 井上長三郎、前掲「鬚光との交友」、四四頁

- (57) 出原均、前掲「鬚光とその時代(後)」、一六六頁

- (58) 瀧口修造はこの技法について、巴里東京新興美術展の展覧会評「フランス新興美術展を見る」(『新美術研究』五巻一号、一九三三年一月、三七～三八頁)で次のように正確に紹介している。「森と太陽」の中の森と覚しい所に、真実の木材の木理が姿を現はしてゐるのを認めることができるであらう。これはエルンストがフロツタアジユ(摩擦)と呼んでゐる方法に依つたものである。彼の説明によると、或る刺激反応の力を借りて、實在の物体の上に紙片を置いて黒鉛で擦ることから発した方法である。(中略) 彼はこの方法を後に油絵にまで応用したのである。この絵はその代表的なものであらう。ここではグラッツアージユという用語は用いられていないが、瀧口はその後、「マックス・エルンスト」(『みづゑ』三八七号、一九三七年五月、四五五頁)では、「この方法は油絵の技法にも応用され、グラッツアージユの方法、即ち不平均な面の下塗の上に絵具を置いて引き搔く方法によつて、素晴ら

しく暗示的なタブロオを創造した」と解説している。

(59) 出原均、前掲『《眼のある風景》と《牝牛》』、四～五頁

(60) 大谷省吾、前掲『鬚光、その眼の向かうところ』、一三頁

(61) 鬚光とエルンストに関しては、柿手春三（一九〇九～一九九三）による次のような回想もある。「私は今でもはっきり覚えていますが、彼が独立賞を得た作品について彼と話していた時、私はふっと、マックス・エルンストの『飛行機とりの庭』を思い出し（目玉のこと）で、その話をしたところ、彼は実に不愉快な表情をして黙って終った」（『人間鬚光』、前掲菊池芳一郎編『鬚光』、一三九頁）。これは鬚光がエルンストを意識していたことを逆に示すものといえよう。柿手自身も、『カイエ・ダール』エルンスト特集号および瀧口修造「マックス・エルンスト」（『みづゑ』三八七号、一九三七年五月）に掲載されたエルンストの『風景の対蹠点』（一九三六年）ときわめて似た稜線を持つ幻想的な風景画『霧』（一九四一年）を描いており、当時、鬚光の周辺でエルンストへの関心が高かったことが窺える。

(62) セリグマンは一九三〇年代前半にパリで抽象画家のグループ、アプストラクシオン・クレアシオンの一員として活動し、その後は岡本太郎とともに「ネオ・コンクレティスム」を唱えて抽象とシュルレアリスムとの止揚を模索した。一九三八年パリで開催された国際シュルレアリスム展には岡本とともに出品しているため、広義にはシュルレアリスムの範疇に含めてもよいだろう。

(63) 前掲、『座談会 鬚光覚書』、六頁。

(64) 佐波甫「クルト・セリグマン氏小品展」『美術』一一卷五号、一九三六年五月、五六頁

(65) 小林俊介「難波田龍起・松本竣介・鬚光の油彩技法について」『美術史』一四五号、一九九八年一〇月、四六～六三頁

(66) 鬚光が実際にルオーの作品を見たことは、やはり寺田政明が証言している。寺田政明「私と鬚光」『NHK日曜美術館第一〇集』学研、一九七八年一〇月、八五頁および朝日見「鬚光Ⅱ石村日郎」『画集 鬚光』講談社、一九八〇年四月、一八六頁

挿図出典

挿図3 『美術』11巻6号（一九三六年六月）

挿図4 『美術』12巻4号（一九三七年四月）

挿図7 『みづゑ』390号（一九三七年八月）

挿図10 『巴里新興美術選集』（一九三三年）

挿図11 『みづゑ』387号（一九三七年五月）

挿図12 『美術』11巻5号（一九三六年五月）

（おおたに しょうご） 東京国立近代美術館主任研究員