

發光 《眼のある風景》をめぐって（下）

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（以上、四一〇号掲載）

二、今回の調査からどのような考察が可能か（以下、本号掲載）

(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

おわりに

二、今回の調査からどのような考察が可能か

(一) 制作のプロセス

今回の調査では、本稿冒頭（前号）で触れた通り、發光《眼のある風景》（口絵1）を、二〇一〇年一月一八日に反射近赤外線撮影、同年四月二七日に透過近赤外線撮影という二通りの方法で撮影した。撮影には東京文化財研究所の城野誠治氏があたり、また修復家の齋藤敦氏の協力を得た。

反射近赤外線撮影は、光を作品の表側から照射し、反射光を捉える撮影方法であり、透過近赤外線撮影は、光を作品の裏側から照射し、透過光を捉え

る撮影方法である。赤外線は可視光線よりも透過性が高く、しかも木炭や鉛筆やアイボリーブラックなど炭素を含む物質は赤外線を吸収しやすいため、これらの物質を含む部分が赤外線撮影の際に黒く写ることになる。そうすると、表面の絵具層よりも下の層の、木炭による下描きなどを確認することができる。とりわけ反射近赤外線撮影では表面の少し下の層の様子を、そして透過近赤外線撮影では最下層の様子を捉えられるので、これらの浮かび上がってくる下描きの画像と完成図とを比較していけば、制作のプロセスをある程度、推測していくことが可能になる。⁽¹⁾

まず、反射近赤外線撮影の写真を検討する（口絵2）。さほど表面と差がないように見えるが、しかし前号でエルンストの描き方と比較した際に触れたように、《眼のある風景》では、塊の部分が描かれた後、その上に一部重なるように空の色が塗られ、それによって塊と空との境界線が決定されており、この反射近赤外線写真では、空の部分が塗られる前の塊がどのような形であったかが、ある程度浮かび上がって見える。そしてまた空と塊の境界の曖昧な部分、とくに画面右上の、あえて未完成のように荒々しく絵具が塗られている部分では、空色の絵具の下に、幾筋もの曲線が描かれているのが認められる。完成作ではその曲線のごく一部のみが見えるため、これまで「蝶

もしくは蛾の形態に変えようとしながら、途中で放棄したかのよう⁽²⁾と解釈されることもあったが、この反射近赤外線写真に浮かび出た線を丹念にたどると、蝶か蛾の羽根のように見えた部分は、それよりも長い一続きの曲線の一部分であることがわかる。当初から蝶や蛾のイメージが意図されていたのではなさそう⁽³⁾だ。むしろ画面右端に向けて細かい毛のようなものが何本も描かれているのが気になる。この毛のような表現は、何らかの具体的なものの再現描写であるはずだが、それが何であるかは判断しにくい。

なお、前号で触れた出原均氏による推測、つまり空中に浮かぶ眼の存在は、この赤外線撮影では浮かび上がってこなかった。つまり鉛筆や木炭によって初期段階から空中に眼のイメージが下描きされていたわけではなさそう⁽⁴⁾と言えるのだが、とはいえこの部分の絵具が何かを塗りつぶそう⁽⁵⁾としているのは確かであり、この赤外線撮影をもって結論を急ぐのではなく、今後X線撮影など別の調査も行った上で最終的に判断すべきだろう。

また、画面左側の白っぽい塊の部分のあたりに、下層にさまざまな曲線が隠されていることが見えてきた。完成作では量塊性の勝ってみえるこの作品だが、制作プロセスの初期段階では、鬚光は自由闊達な曲線によって当たりをつけながら、全体の形を徐々に決定していったらしいことが、この写真から想像できる⁽⁶⁾。

もうひとつ注目すべきなのは、この作品が「風景」と題される上で重要な要素であるはずの画面右端の地平線が、表面からひとつ下の層では丸い形の連なりのような不明瞭な描かれ方がなされており、地平線になっていない点である。つまり、制作途中の段階ではこの作品は、風景というよりも、物体としかいえないような状態だったのではないかと思われるのだ。

とはいえ、この表側から光を照射した反射近赤外線撮影では、比較的表面

に近い層しか捉えきれないため、読み取れることにも限界がある。そこで、キャンバスの裏側から光を照射する透過近赤外線撮影も改めて行われた。《眼のある風景》は美術館に収蔵されたときにはすでに、キャンバスが板に張られた状態で額装されていたため、そのままでは裏側から光を透過させることはできなかったが、ちょうど修復のタイミングと重なり、この機会に修復家の斎藤敦氏の協力を得てキャンバスを板から外し、周囲を木枠に張り（挿図1）することによって、透過近赤外線撮影が可能となった。そこで得られた画像が（口絵3）である。

この透過近赤外線写真は、さきほどの反射近赤外線写真よりさらに下の層、つまり描き始めの段階がどのようなものだったかを教えてくれる。下描きの層がある程度鮮明に見えるので、この作品が古キャンバスではなく、新しいキャンバスに一から描き始められていることは、ほぼまちがいない。と

挿図1 鬚光《眼のある風景》キャンバスを板から外し、木枠に仮張りした裏面の状態

はいえここに写っているすべてのイメージが最下層の下描きなのではなく、作品の実物の表面と比較しながら、下描きの線とそうでない部分を吟味していく必要がある。この写真に写っているものうち、

- ・画面左上の黒い形
- ・画面の下部にほぼ同じ高さで四つ横に並んでいる暗い穴のような丸い形
- ・塊のあちこちに並行にひかれた、鬚状の黒い曲線
- ・画面右下の「卍」というサイン

これらは実物の画面を観察すると、いちばん上の絵具層を形成していることが視認できるため、最初の段階で描かれたものではなく、炭素を含んだ絵具で描かれているために、下層ではないにもかかわらず写り込んでしまったものと考えられる。また、画面右の、菊地芳一郎氏がライオンの顔と類推した部分も、いちばん上の絵具層ではないにせよ、比較的后から描かれた線であるようにみえる。ゆえに、これらの濃い黒で写っている部分は差し引いて考えなければならぬが、そうすると、制作の初期段階には、およそ完成作とは異なる、きわめて不思議な形態が描かれていたことが見えてくる。この形態は、はっきり〇〇であると断定しにくい⁽⁴⁾が、少なくとも、前号で紹介した先行研究の、ライオン説ではなさそうである。ライオンの連作と共通するのは、この後の段階すなわち絵具が塗り重ねられて塊の量感が生み出されていく段階の描き方であって、描き始めの段階がライオンで、それを描き進めていくうちに變形していったという考え方は、どうやら捨てなければならぬようだ。むしろ前号で紹介した森鴉光の言う木の根、あるいはまた横たわる人体の一部か、肉の塊にも見えなくもない。

実際に鬚光は、この前年の第七回独立美術協会展に、《ライオン》とともに《肉》という作品を出品している。この《肉》は残念ながら現存しないが、

出原均氏は『アトリエ』一九三七年四月号に掲載された独立美術協会展の会場写真からこれを特定し、さらに鬚光の友人の井上長三郎が《肉と青年》（一九三五年、第五回独立美術協会展）、《屠殺場》（一九三六年、第六回独立美術協会展）に「作品」の題名で出品）などを描いていることに着目して、鬚光がこれらに触発された可能性を指摘している。⁽⁴⁾この時期、鬚光の周囲で肉や動物の死骸がしばしば描かれていたのは事実で、他にも鶴岡政男《肉屋》（一九三三年、第三回NOVA展）、麻生三郎《馬》（一九三六年、第一回エコルド東京展）、山路商《馬》（制作年不明）などを挙げる⁽⁵⁾ことができる。

また、田中淳氏はこの透過近赤外線写真のプリントを、何人かの研究者に見せて意見を求めたところ「画面を縦方向にすると人体の下半身（臀部）のように見える」という意見もあったという。画面の向きの変更によって見え方が変わるといふとき、ただちに想起されるのは、《枯木》⁽⁶⁾（一九三五年頃、

挿図2)という作品である。この作品は戦後しばらく横倒しの状態で《満洲風景》と題されていた。『画集 鬚光』(講談社、一九八〇年)の刊行の際の調査で、戦前の広島雑誌『實現』一九三七年三月号に、縦長の向きで《枯木》と題して図版掲載されているのが発見され、現在ではこの向きで確定しているが、このように画面を縦にしたり横にしたりすることで、見え方が変わってくる点こそが興味深い。前号で検討した先行研究でもしばしば指摘されていたように、ダブル・イメージのように見える両義性が、ここでも認められるのである。ともあれ枯木と(満洲の)風景とが両義的に見える、というのは示唆的である。この《枯木》の二股になった形は、《眼のある風景》の透過近赤外線写真で見える形にも、いくぶん通じるものがあるように見えるのだ。しかし「いずれにせよ、この透過近赤外線写真で見える形は「〇〇」のように見えなくもない」というおぼろげなものでしかなく、木の根や肉を説明的に描写しようとするものではない。

以上のように塊の正体は掴めそうで掴めないのだが、それより何より、この写真で最も重要なのはもちろん、完成作の核というべき画面中央の眼が、写っていないことである。これはすなわち、眼は制作のずっと後の段階になってから、表層部分に描かれたということの意味する。つまり、鬚光は構想の最初の段階においては、混沌の中に鋭く光る眼というような幻想的なイメージを描き出そうと意図していたわけではないということになる。この事實は、前号で引用した森鷗光の手稿(鬚光が培風寮に住んでいた一九三二〜三三年頃に、木の根を入手した時点で《眼のある風景》の構想ができていたとする)と矛盾するかのように見える。しかし鬚光が培風寮を出てから《眼のある風景》を描くまでの間に約五年が経過していることを考えれば、むしろ次のような推測が成り立つのではないだろうか。つまり鬚光は、制作当初は

この塊の中央に眼を描くことを想定せず、手探りするように描き始め、描き進めていくうちに、どこかの時点で、この木の根を入手したときの構想を思い出したのではないか、という具合である。少なくとも、この透過近赤外線写真を見るかぎり、眼は制作プロセスの後半になってから描かれたらしいといわざるをえない。

このような制作プロセスは、日本においてシュルレアリスムの影響を受けた画家たちの中では、かなり特殊な部類に属するといえるだろう。というのも、この時期の他の多くの前衛画家たちは、サルバドール・ダリの表面的な模倣のように見える作品を描いていたわけだが、実際のところ、それらの多くには何らかの象徴的な意味が託されており、従ってかなり周到な計算に基づいて画面が構想され、組み立てられているのが確認できるからである。具体的には、地平線のある風景を舞台として設定し、画面の手前と地平線の彼方との間に何らかの対比的な構図を作ることによって、不安や現状からの脱出願望などを表そうとしたような作品がしばしば認められるのだ。こうした作品が生み出された背景には、一九三三〜三四年頃にプロレタリア美術が弾圧され、その終息以後、直接的な社会批判の表現が困難となっていたという社会的状況がある。彼らにとつてダリの地平線は、象徴的な表現の中にメッセージを託すための、うつつつけの道具だったといえるだろう。こうした、画面の中に象徴的に意味を込めるような性質の作品の場合、描く前にまずテーマを決め、それに基づいて構図を検討し、構想がまとまった段階で下描きをして、徐々に絵を仕上げていくというプロセスを踏むはずだ。

その典型的な例をひとつ挙げておきたい。浅原清隆《多感な地上》(一九三九年、第九回独立美術協会展出品、挿図3)である。浅原清隆(一九一四〜四五)は鬚光よりやや若い世代に属し、この作品を描いた当時はまだ帝国美術学校

挿図3 浅原清隆《多感な地上》1939年 東京国立近代美術館

(現在の武蔵野美術大学)の学生だったが、鬘光と同様に、独立美術協会への出品を経て美術文化協会の結成に参加するというコースを辿った画家である。戦争で命を落とした点も共通する。この作品では、地平線と、それと平行した手前のテーブルの線が画面を分割し、その間から顔を出すひとりの少女が画面の中心となっている。そして彼女の手前に散らばるハイヒールと、彼女の背後に広がる地平線の彼方で自転車に乗る少女が、構図の上で対比される。ハイヒールは大人の女性の履くものであり、これは中央の少女の少し先の未来を暗示する。逆に地平線の彼方の自転車の少女は、過去、幼年時代の思い出といえるだろう。中央の少女は、過去と未来との間——つまり、いま・ここ——で、不安を覚えながら物思いにふけっているようである。そして、この作品が浅原の卒業間際の制作であり、卒業後には出征せねばならないことを自覚しながら描いていたはずであることを考え併せるならば、ここには

挿図4 浅原清隆《多感な地上》習作 1939年 東京国立近代美術館

明らかに、卒業を控えた作者自身の不安が投影されているといえよう。さらに、少女のリボンが鳩に変容しようとしている点には、いま・ここ——からどこかへと飛び立とうとする願望が込められていると解釈できるだろう。

こうした緻密な意味を織り込んだ構図の作品が、最初は近所に落ちていたハイヒールのスケッチ(挿図4)から出発し、構想をふくらませながら下絵(挿図5)を描き、そしてイメージが固まったところで油彩に移るという段階を経て、計画的に制作されていたことが、残された習作からわかる。これに對して、鬘光が《眼のある風景》でとった制作方法は、これと正反対であったというほかない。つまり手探りの果てに生み出したということである。しかし、これほど強烈な眼が、本当に制作の最終段階まで描かれなかったというようなことが、ありうるのだろうか、誰もが思うに違いない。

ところが、ありうるのだ。これと似たような制作プロセスの作例を、ひと

挿図5 浅原清隆《多感な地上》習作 1939年 東京国立近代美術館

つ挙げることができる。鬚光が《眼のある風景》の二年後の一九四〇年に描いた《花園》(挿図6)がそれである。この作品も、画面の大部分は混沌としている。花園といいながら、茶褐色の葉が生い茂り、闇の中で何か得体の知れない生きものが蠢いているようにも見える。そうした混沌とした画面の中で、唯一、くつきりと緻密に描かれているのが、画面右上の蝶で、さながら闇の中のひとすじの光のようでもあるが、問題はこの蝶である。

《花園》は第一回美術文化協会展(一九四〇年四月一日〜一九日、東京府美術館)に出品されたが、展覧会を特集した機関誌『美術文化』三号(一九四〇年四月)に掲載された作品図版には、蝶が描かれていないのである。この事実は管見のかぎり、これまで誰も指摘していない。印刷が悪く、図版が

不鮮明だったためだと思われる。しかし私は近年、この第一回美術文化協会展の展覧会絵葉書入手する機会があり、これに印刷された鮮明な図版(挿図7)を見ると、明らかに蝶が描かれていないばかりか、作品の下半分の図柄が、かなり大きく異なっていることが確認できたのだ。《花園》では、蝶が最後の段階になって、混沌とした画面にひとつ楔を打つように、あるいは画竜点睛のように描き加えられたことが、この図版からわかる。だとするならば、鬚光が《眼のある風景》を、制作のかなり終盤まで、眼のない風景の状態で——いやそれは風景ですらなかつたかもしれない——ひたすら混沌とした塊との格闘を続けていたということも、じゅうぶんありうることとして想像できるだろう。

挿図6 鬚光《花園》 1940年 個人蔵

挿図7 鬚光《花園》 1940年 第1回美術文化協会展の際の絵葉書

挿図8 巖光《素描図巻》1938-39年（部分）東京国立近代美術館

(二) 日本のシュルレアリスム絵画と言ってしまうてよいか

もうひとつ、《眼のある風景》の制作プロセスの中で気になるのが、すで見たと反射近赤外線写真の画面左側における、オートマティックな、画家の意志をこえた純粋な身振りの中から導き出されているような曲線の集まりである。こうした、対象の再現描写とは性格の異なる線描についても、それが

挿図9 マックス・エルンスト《接吻》1927年

じゅうぶんでありえたであろうと推測を補強してくれる作例がある。《眼のある風景》とほぼ同じ時期、あるいは少し後に描かれたと考えられる《素描図巻》（一九三八〜三九年、挿図8）である。この墨による作品では、具体的な鳥や魚の描写にまわりつくように、薄墨によるひじょうに自由な、ほとんど身体的リズムに従うままに描かれたような線描が施されている。しかし実際にはこの薄墨の線の方が先に描かれており、この線を活かしながら鳥や魚のイメージを乗せていくことで、彼は画面に流れるような運動感をもたらすことに成功している。この薄墨による自由な線描と同じような働きをするものとして、《眼のある風景》の反射近赤外線写真の画面左側あたりに見える曲線は描かれているのではないかと考えられる。そして、この曲線の表現に関して比較してみたい作品がある。またしても、エルンストである。

速水豊氏は、エルンストが《接吻》（一九二七年、挿図9）などの一連の作品において、「絵具に浸した太い紐を画面の上に落として半ば偶然にできた形態を利用し、これに様々な加筆や彩色をほどこすという創作方法を採用している」こと、そして飯田操朗（一九〇八〜一九三六）のデッサンの中に、このエルンストの作品を模写したもの（挿図10）があることを指摘している。⁽⁹⁾

挿図10 飯田操朗 素描『飯田操朗素描集』（驢馬社、1938年）掲載

飯田は鬘光と同じ独立美術協会に出品していたが、一九三六年に病で急逝し、郷里の友人達によって『飯田操朗素描集』（驢馬社、一九三八年四月）が刊行された。この素描集の中に収録されていたのが、上記のエルンストの模写であった。流れるような線描には鬘光の《眼のある風景》左側の曲線と似た性質を認めることができる。飯田の素描集の刊行は《眼のある風景》の発表よりも後だが、エルンストの《接吻》の図版は、当時日本でも目にすることができたので、⁽¹⁰⁾ 鬘光も飯田と同様に、エルンストの自由闊達な曲線に刺激を受けていたかもしれない。

しかし、エルンストが偶然の中から人などのイメージを浮かび上がらせようとしたのに対して、鬘光は、安易にイメージを定着させていない。むしろ、描写が説明的になるのを避けるために、具体的なイメージが浮かび上がりそうになったら壊そうとしているようにさえ見える。そもそも、このオートマテイクな曲線自体が、対象描写とは矛盾する造形要素としかいいようがない。私は『生誕一〇〇年 鬘光展』カタログで《眼のある風景》を、再現描写から制作をスタートさせながら、描き込みすぎてゲシュタルト崩壊を起こしたものと解釈し、それを「過剰なるレアリスム」⁽¹¹⁾と呼んだが、どうやら実際の制作プロセスは、そのような単線的なものではなく、より複雑なものであったらしい。つまり、対象の量感を捉えるような絵具の塗り、画家自身の身体のリズムから導き出されるような自由な曲線が、このひとつの画面の中で重層的にせめぎあっているように見えるのだ。複数の曲線のうち、形態の輪郭として採用されなかった線も、完全には塗りつぶされずに、あえて透けて見えるように残されているため、ますますイメージは固定されず、流動する。だからこの塊は、ライオンとも、肉の塊とも、そして木の根とも、最終的には断言できないのである。具体的にイメージを断言できそうできない

い、ぎりぎりの状態、つまり意味と無意味のはさまを鬘光は狙っていたのであろうし、それゆえに描写と破壊のせめぎあいの跡を画面にとどめたのだと考えられる。⁽¹²⁾ ここでもういちど、前号で引用した多木浩二氏の指摘を振り返っておきたい。

「不定形の塊が形をな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あるのを感じる」⁽¹³⁾

まさにそのような作業を、鬘光はこの絵の制作の中で繰り返していたのだと考えられる。《眼のある風景》は、鬘光の夫人の石村キエ氏の回想によれば、制作が思うように進まず、「ゆきづまって為すすべもなく二ヶ月も眺め続けただけ」というような苦闘の末に描き上げられたという。⁽¹⁴⁾ すでに確認した通り、眼も地平線も、制作の終盤に描かれたことを考え併せると、彼はただひたすら、二ヶ月以上にわたって、この得体の知れないぐちゃぐちゃどろどろした塊と闘っていたということになるだろう。想像してみただきたい。絵を描くにあたり、ある物体を、ライオンとか木の根とか、具体的な意味をもつものには決して落ち着かせずに、その存在だけを、正体不明のままにその手に掴もうとすること、このひじょうに落ち着きの悪い、気持ち悪い感覚。そう、この感覚は、サルトルの小説『嘔吐』のクライマックスシーンに、きわめてよく似ているのだ。

鬘光とサルトルは全く接点がないので、⁽¹⁵⁾ この比較は恣意的な連想にすぎないという諍りをまぬがれない。しかし、《眼のある風景》における、名づけない存在との対決を考えるための補助線的な役割として、『嘔吐』の主人公、ロカンタン氏が公園のベンチに腰掛け、マロニエの木の間を見たと

きの、あの有名な吐き気感覚の描写を読み返してみてもどうだろう。この一節は、鬚光が追究しようとしたことを、そのまま代弁しているような気がしてならない。

「マロニエの根は、ちょうど私のベンチの下で、地面に食いこんでいた。

それが根であるということも、私はもう憶えていなかった。言葉は消え失せ、言葉と一緒に物の意味も、使い方も、人間がその表面に記した微かな目印も消えていた。私は少し背を曲げ、頭を下げ、たった独りで、まったく人の手の加わっていないこの黒い節くれだった塊、私に恐怖を与えるこの塊を前にして腰掛けていた。そのとき私はあのひらめきを得たのである。(中略)それから不意に、存在がそこにあつた、それは火を見るよりも明らかだった。存在はとつぜんヴェールを脱いだのである。存在は抽象的な範疇に属する無害な様子を失った。それは物の生地そのもので、この根は存在のなかで捏ねられ形成されたのだった。と言うよりもむしろ、根や、公園の鉄柵や、ベンチや、禿げた芝生などは、ことごとく消えてしまった。物の多様性、物の個性は、仮象にすぎず、表面を覆うニスにすぎない。そのニスは溶けてしまった。あとには怪物じみた、ぶよぶよした、混乱した塊が残った——むき出しの塊、恐るべき、また猥褻な裸形の塊である⁽¹⁶⁾」

私たちは、自分たちを取り巻く世界のあらゆる物に名前を与えて、それを概念的に処理することで、理性的な生活を成り立たせている。もし、その世界に存在するひとつひとつの物が、すべて名前を失い、つまり意味を失い、概念として把握できないような物となったとしたら、私たちにとって世界は

まったく得体の知れない、恐怖の対象となるだろう。サルトルが『嘔吐』で提示したのは、そうした感覚であった。その、ロカントン氏が感じた「吐き気」のようなものを、鬚光はおそらく、『眼のある風景』を描いていた二ヶ月以上もの間ずっと、感じ続けていたに違いない。

『嘔吐』が日本で書籍として翻訳刊行されるのは、戦後になってからである。⁽¹⁷⁾しかし戦後まもない時期に、サルトルの実存主義が多くの文化人の支持を集めたこと、不条理な世界の中に投げ出されていることを自覚しながら、しかもそれに拮抗するように存在する人間像を描こうとする一群の画家たちがいたこと、そして彼らのうち最も重要な画家こそが、戦時中に鬚光と「新人画会」を結成していた鶴岡政男や麻生三郎であったことを考えると、鬚光の『眼のある風景』は、そうした彼らの戦後の作品を予告するような位置にあるのではないかと考えてみたくなる。それは、鶴岡や麻生の戦後の言葉からも読み取ることが可能である。例えば鶴岡は、かの有名な座談会「事」ではなく「物」を描くということ⁽¹⁸⁾において、次のような発言をしている。

「日本の絵というものは、全体に物を描かないと思うのだよ。物を……事を描いていると思うのだ。事は物でもって表現されなければならないのに、物を忘れて事を描こうとしている」

「もっとわれわれの混乱している現実から出発して、そんなにスッキリしなくてもよいから、それが出てこなければどうしようもないのではないか」

「最後にどんづまりに残った、物としての人間」

「人間そのものの存在が裸にむき出されて、自分がいるような状態」

そしてまた麻生三郎は、一九六七年に神奈川県立近代美術館で開催された「鬚光・関根正二展」を見た感想として、次のように記している。

「凝視と解体の力が同じくらい迫ってくるというそのことがレアリスムだとわたしは考える」⁽¹⁹⁾

鶴岡や麻生の、こうした戦後になってからの言葉は、鬚光が《眼のある風景》で行おうとしていた制作のポリシーと大いに重なり合っているように考えられる。そして、それゆえに、《眼のある風景》を「日本のシュルレアリスム絵画」と簡単に位置づけてしまうと、こうした戦後の社会の現実と向き合った真摯なレアリスムの探究との連続性が、見落とされがちになるのではないかとという危惧を抱かざるをえない。その意味で私は、《眼のある風景》を「日本のシュルレアリスム絵画」と言ってしまうてよいかという問いに、安易にイエスとはいえないのである。もちろん、ここまで検討してきたように、鬚光がエルンストをはじめとして、シュルレアリスムの絵画から制作上のヒントを得ていたことはまちがいない。しかしそれは、単純なスタイル上の模倣でもなければ、当時の他の日本の画家たちがしたような、地平線の構図を借りながら、そこに作者の不安や願望を象徴的に忍び込ませるというようなやり方でもなかった。鬚光が行おうとしたことは、さきほど引用した鶴岡政男の「『事』ではなく『物』を描く」という考え方に近かったのではないかと思われる。「事」というのは、言葉で説明できてしまうもの、概念化しうるもの、公式にあてはめて、わかったつもりになれるようなことを指す。けれども鶴岡や、そして鬚光にとってみれば、自分たちをとりまく世界の現実というのは、そんな簡単なものではないだろうという実感があつたのでは

ないか。彼らは現実を謎に満ちたものとして捉え、言葉で容易に説明できないもの、ひとが「○○である」と認識する一歩手前の状態、名づけられない状態での「物」との出会いの瞬間の状態を掴まえようとしたように思われる。

こうした考え方は、フランスの本来のシュルレアリスムにおける、人間の理性的な思考では捉えきれない現実を探究しようとする態度と、問題意識を共有する部分があるともいえる。しかしだからといって、鬚光こそが日本で誰よりもシュルレアリスムを正しく理解して実践したのだという言い方も、私は抵抗を覚える。それはあくまで現在の視点から、結果論のように言えるにすぎないことであろう。より現実に即した言い方をするならば、鬚光はあくまで彼自身のレアリスム——つまり、単純に意味に回収されないように、「物」としての存在感のみを掴み、キャンバス上に定着させること——の探究を手探りで進めていったのであり、そこで生み出されたものを現在の私たちが見たときに、部分的にシュルレアリスムと重なり合う問題意識が認められる、ということになる。そうすると、この絵を「日本のシュルレアリスム絵画」という枠の中に収めて片づけてしまうよりも、一九三〇年代後半という困難な時代の中で、現実をいかに見つめ、掴み取るかという切迫したレアリスムの模索の中で、きわめて突出した作例であること、その問題意識が、戦後の鶴岡政男、麻生三郎らへと受け継がれていったことを強調したほうが、この作品が歴史の中で生きてくるように思われるのである。

本稿の結論はこれでおおよそ示せたように思えるのだが、しかしこのように《眼のある風景》を、意味に回収されない、物そのものへと肉薄するレアリスムと位置づけようとしたときに、ひじょうにやっかいな問題が新たに生じてくる。すなわち、本当に鬚光が「名づけえない存在」といべきものを描こうとしたのだとしたら、なぜ、はつきりそれとわかる眼を、描かなけれ

挿図 11 鬚光《眼のある風景》の眼が描かれない状態の仮想図

ばならなかったのか、という問題である。最後にこれについて考える必要がある。

すでに見てきたように、この眼が制作プロセスの終わりに近い段階で描かれたらしいことが、今回の赤外線撮影調査で明らかになった。だとすると、試みに完成の一步手前の状態、つまりこの眼がない状態を想像してみるとどうか（挿図 11）。名づけえない、むき出しの存在そのものを描こうとしたら、ここで筆を擱くという選択肢もあつたはずである。しかしこれでは、おそら

く独立美術協会展で独立賞をとるところか、入選すら危うかつただろう。というのは、これだけでは画面全体が混沌としたままで、完成作品として認められなかったに違いないからである。実際のところ、画面右上に顕著なように、まだ描きかけのような部分が画面のあちこちに残されている。鬚光があえてそうしたのは、この塊が、「ライオン」とか「木の根」とかという、特定の意味を結ばないように、そして多木浩二氏が指摘していたように、見る者がそこで、イメージの解体と生成とを同時に体験できるようにするためだったと思われる。けれども、それではやはり作品自体が、永遠に未完成なものとなされてしまう。そうさせないために、画家はイメージの解体と生成とが繰り返される混沌としたフィールドに、何か楔となるようなものを打ち込まなければならぬ。それが眼だったのだと思われる。

それは《花園》に蝶を描き加えたのにも似ている。それでは、なぜ眼でなければならなかったのか。他のものではないけなかつたのか。しかも、不思議な塊の真ん中に、それとは全く関係なく唐突に眼を描き込むというやり方は、それこそシュルレアリスムのデペイズマンを思わせよう。すでに前号で紹介した出原氏の説が、まさにそれである。しかし私は、この眼は、デペイズマンとしてこの塊の真ん中にモニタージュされたのではなくて、鬚光が作品を描き進めていった末に、最終的にここに眼を見出したのではないかと想像したい。その根拠となるのが、画面のあちこちにある、丸い形である。

画面中央の眼のすぐ左脇に描かれた、小さな白い丸。画面中央下や右下の、木のうろのような暗く丸い窪み。あるいは画面左の、木の幹の切断面のような円形。それらは、例えば板の木目の節穴の部分が眼に見えたりするような連想を誘う。だから、この絵にしばらく向き合っているうちに、混沌とした画面のあちこちが、何かに見えてくるとき、たいていの場合、こうした眼の

ような丸い形が、浮かび上がってくるイメージの核となる。従って前号で触れた土方明司氏による「画面右下には、巨大な魚の化石が、虚無の深遠をうかがわせる眼窩を晒し、尾びれを振じ曲げて横たわっている」という見方も、ごく自然な連想といえるだろう。そうすると、画面中央に描かれた眼も、そのようなうろや窪みをじつと見つめているうちに、眼としてイメージを結んだ一瞬を捉えたものだったとも考えられる。次の一瞬には、その眼もまた周囲の他の丸い形と同様に、褐色の塊の中に沈んでいってしまったかもしれない。しかし、この謎の塊の真ん中の暗がり眼を見出した瞬間に、鬚光にはこれだと閃くものがあつたのだと想像される。

このような、窪みが眼に見える、というような認識のあり方は、これまた

挿図 12 浜田浜雄《蜃気楼》1940年 米沢市上杉博物館

出原氏の指摘している、サルバドール・ダリのダブル・イメージの考え方に共通するともいえよう。そしてまた、そのように偏執狂的に眼のイメージを見出してしまうような作例を、他の日本人画家の作品にも見つけることができる。例えば浜田浜雄（一九一五―一九九四）の《蜃気楼》（一九四〇年、挿図12）は、支持体となる板の木目から、空中に浮かぶ眼の幻影を導き出している⁽²¹⁾。このように木の板の節目に眼のイメージを見出してしまうような画家の精神状態を分析しながら、時代や社会の中での画家の不安を想像してみたくもなる。そういう解釈のほうが、これまで優勢だったことは事実である。

けれども、鬚光の制作プロセスをもういちど思い出したい。彼は二ヶ月以上の長きにわたり、眼のない状態の謎の塊とえんえん闘い続けたあげく、制作の終盤に眼を入れたわけである。その眼を入れる前の、長期間にわたる闘いのプロセスを想像してみたとき、私はむしろ、画家とキャンバス、主体と客体との関係そのもののほうに、関心を向けたい。

つまり、ずっと絵を描きながら、絵を見つめ続けていたのに、ふっと絵のほうに見つめられると感ずる一瞬があつたということが想像できるのだ。だとするならば、ここに描かれている眼は、これまで多くの論者が主張してきたような画家本人の眼ではなくて、あるいは当時の体制の監視の眼、つまり画家をとりまく一種の圧力の象徴のようなものでもなくて、まさに絵の眼であるというべきではないだろうか。画家は絵を描くときに、モチーフとなる対象、「物」に向き合い、そしてキャンバスに向き合う。それを繰り返しながらも、主体はあくまで画家であって、モチーフなりキャンバスを客体として見つめるだろう。しかしこの《眼のある風景》の制作プロセスにおいては、主体としての画家を、客体であるはずの絵が、逆に見つめ返すのである。ここで主体は客体におびやかされることになる。主体である作者

自身が、あるいはこの絵を見る私たちが、客体化される。それはすなわち、「物」と同等のレベルまで引きずり下ろされるということだ。これは戦後に鶴岡政男が発言した「物としての人間」という考え方を予告するものである。鬚光はこの作品で、「『事』ではなく『物』を描く」とどまらず、それを見る者をも「物」にしようとしているのではないか。そして、その客体からの視線に負けないためには、主体である画家、あるいはこの絵を見る私たちは、なおさら強く、この絵を見つめなければならない。この絵にはそうした、主体と客体との間の視線の対決が内包されている。だからこそ、この絵には切迫した緊張感がみなぎっているのだと考えられる。

おわりに

本稿では鬚光の《眼のある風景》について、これまで問題にされてきたことと、それに対して、今回の赤外線撮影調査からどのような新しい意見を提出できるかを、できるかぎり細部にこだわりながら検討した。赤外線撮影による下描きの確認という作業の結果、やや「何が描かれているか」という点にこだわりすぎたかもしれない。そしてまた今回の赤外線撮影によって答えが出せたかという点、むしろ謎が深まったというしかない。前号でも触れた山梨俊夫氏の言葉通り、「もとはどんな形から発生したのか詮索する」ことよりも「明確な物の形を結ばない」ことの重要性を考えるべきではあるだろう。しかしだからといって、「何が描かれているか」の詮索を放棄してしまつては、先に進めない。真に避けるべきは、詮索すること自体ではなく、ひとつの解答を決め付けてそこで思考を停止することである。「ライオンである」「木の根である」「肉（動物の死体）である」と断言したとたんに、それは固有の意味を持ち始めてしまう。百獣の王としての、あるいは朽ち果てた

ものとしての、あるいは生命を奪われたものとしての。そしてそうした意味は、いとも簡単に時代背景と接続され、ステレオタイプの解釈へと陥っていく。それこそが、鬚光の忌み嫌った鑑賞のあり方ではなかったか。

私たちはむしろ、空に浮かぶ雲を眺めながら「○○のように見える」「今度ば○○のように見えてきた」と連想を繰り返すように、この絵にいつまでも向かい続けるべきなのだろう。そうしたイメージの生成と解体の絶え間ない運動については、すでに多木浩二氏をはじめ、何人かの研究者の指摘する通りであるが、今回の調査による透過近赤外線写真、反射近赤外線写真、そして実物の表面とを段階的に見比べていったときに、鬚光がその制作のプロセスにおいて、いかにイメージの生成と解体を展開させていったかということが、これまでより具体的に想像できるようになったのではないかと思われる。対象を再現するような描写と、描写から離れた自由な線、さらに量感を捉えようとする塗りと、その削り落とし。これらが重層的にせめぎあうことで、この絵は見る者の視線と想像力に刺激を与え続けるのだ。私たちはその刺激に、つまり視覚的挑発に立ち向かわなければならぬ。そして、いくら立ち向かったとしても、この作品の謎は完全には解き明かせないだろう。だからこそ私たちは、この絵を見続けざるをえないのだ。

註

- (1) 赤外線撮影の特性については、東京文化財研究所の城野誠治氏よりご教示いただいた。
- (2) 出原均「鬚光（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、四三頁
- (3) これまでの研究で、《眼のある風景》の曲線主体の描き方に着目したものととして、黒沢義輝「絵画の地層 鬚光論のためのノート」〔Intrans〕一五号、二〇一〇年二月）がある（五一頁）。

- (4) 出原均、前掲「鬚光(目のある風景)とその周辺」、四〇〜四二頁
- (5) 鬚光周辺の画家たちの、肉や死骸への関心については、以下の論考も参照。大谷省吾「静物としての身体、もしくはアンチ・ヒューマニズムについて」『実験場 1960s』東京国立近代美術館、二〇一二年一〇月、一四四〜一五七頁
- (6) 『枯木』は一九三五年頃の制作とされてきたが、これはおそらく、この作品が「満洲風景」だと思われていた頃、鬚光が満洲を旅行したのが一九三五年だったことに基づいてつけられたものと考えられる。作品の図版が掲載された『實現』が一九三七年三月号だったことを考えれば、実際の制作時期は一九三六年末から三七年初頭と考えたほうが自然のようにも思われる。
- (7) 海老原友忠「鬚光異聞―作品『満洲風景』はまぼろしだった―」『探美 広島県立美術館友の会会報』五〇号、一九八八年一〇月、四〜五頁。および大井健地「鬚光の見つめたもの」『鬚光 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、一三四頁
- (8) この時期の日本においてサルバドール・ダリの影響を受けた作品を、地平線を鍵として読み解く試みを、私は以下の展覧会で行った。同展カタログを参照。『地平線の夢 昭和一〇年代の幻想絵画』東京国立近代美術館、二〇〇三年六月
- (9) 速水豊「飯田操朗の一枚のデッサン」『姫路市立美術館だより』三〇号、一九九一年四月、七頁。および速水豊『シュ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、二〇〇九年五月、二八一〜二八三頁
- (10) エルンスト《接吻》の図版は、『洋画研究』一九九号(一九三四年二月)に掲載されている。また速水氏によれば、『シュルレアリスム革命』一一号(一九二八年)、『カイエ・ダール』一九二八年二号および一九三三年五〜六号にも掲載されている。
- (11) 大谷省吾「鬚光、その眼の向かうところ」『生誕一〇〇年 鬚光展』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、一三頁
- (12) 小林俊介氏は《眼のある風景》における、生成と崩壊が相半ばする描き方について「その本質は、造形的にいえば、絵具が対象の再現的描写から絶えず離脱しようとする運動にある」と指摘し、それが当時の洋画壇の「表層的」なあり方に対する鬚光の技法的抵抗だったと解釈している。小林俊介「鬚光試論『国民』的視覚への抵抗(前編)」『美術手帖』八一八号、二〇〇二年四月、一四五〜一四六頁
- (13) 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
- (14) 石村キエ「石村のこと」、菊地芳一郎編『鬚光』(第二版)一九七五年一〇月、一三六頁。また三田英彬「鬚光 圧殺された透視者(五)」(『アート・トップ』七七号、一九八三年一〇月、六六頁)にも、三田氏によるキエ氏からの聞きとりとして、より詳しい記述がある。
- (15) サルトルの『嘔吐』がフランスで刊行されたのは一九三八年四月である。鬚光が『眼のある風景』を第八回独立美術協会展に発表した約一ヶ月後ということになる。
- (16) サルトル、鈴木彦彦訳『嘔吐』人文書院、二〇一〇年七月、二二〜二二三頁
- (17) 『嘔吐』の原書は一九三八年の初夏頃日本に輸入され、最初に丸善に入った三冊は、春山行夫、佐藤朔、白井浩司によって購入された。白井はその最初の部分の翻訳を『文化評論』創刊号(一九四一年二月)に掲載したが、全訳の刊行は戦後、一九四七年二月になってからである。以上の経緯は石井素子「日本における」『サルトルの受容についての一考察―翻訳・出版史の視点から―』『京都大学大学院教育学研究科紀要』五二号(二〇〇六年三月)に詳しい。
- (18) 小山田二郎、駒井哲郎、斎藤義重、鶴岡政男、杉全直「座談会『事』ではなく『物』を描くということ」『美術批評』二六号、一九五四年二月。引用した発言はいずれも鶴岡によるもので、掲載頁は順に一七、一八、二二、二二頁
- (19) 麻生三郎「レアリスムに喰い殺された男(鬚光と昭和十年代の画家たち)」『藝術新潮』一八巻二二号、一九六七年二月、六二頁
- (20) 土方明司「鬚光はなぜ絵を変えていったのか」『芸術新潮』三九巻一一号、一九八八年一月、八一頁
- (21) 浜田浜雄は戦後に次のように語っている。「スケッチ板には木目があるのがあります。そういう、面白そうな木目のあるやつを画材店で選びまして、ストックしておきます。その木目をそのまま使って、そのフォルムから自分のイメージを發展させていくというような、そういう作り方をよくやりました」(浜田浜雄「私とシュルレアリスム」東京国立近代美術館における講演、一九七五年一月一日、『東京国立近代美術館研究紀要』一一号、二〇〇七年三月、七五頁に収録)

挿図出典

- 挿図1 斎藤敦氏撮影
- 挿図2 『鬚光 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)
- 挿図3、8 東京国立近代美術館提供
- 挿図4、5 筆者撮影
- 挿図6 『生誕一〇〇年 鬚光展』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）

挿図7 第一回美術文化協会展 絵葉書

挿図9 『洋画研究』19号（一九三四年二月）

挿図10 『飯田操朗素描集』（驢馬社、一九三八年）

挿図11 筆者作図

挿図12 『地平線の夢 昭和一〇年代の幻想絵画』カタログ、東京国立近代美術館（二〇〇三年）

図版要項

一 鬘光 眼のある風景（原色刷）

二 同 同 （反射近赤外線画像）

三 同 同 （透過近赤外線画像）

油彩 画布 縦一〇二・〇cm 横一九三・五cm 昭和二三（一九三八）年

東京国立近代美術館蔵

謝辞

本稿執筆にあたり、田中淳氏、城野誠治氏をはじめ東京文化財研究所のみなさま、修復家の齋藤敦氏には多大なご協力ご助言を賜りました。また、今回の調査にかぎらず、これまでに鬘光に関する調査を重ねていく中で、鬘光のご親族のみなさまをはじめ、以下の方々から賜わったご協力ご助言なしには、本稿は完成できませんでした。ここに記して御礼申し上げます。青木康彦、有川幾夫、江川佳秀、大井健地、五十殿利治、角田新、菊地明子、小林俊介、出原均、土方明司、藤井久栄、藤崎綾、森悦美、山下昌子、ヨシダ・ヨシエ、和田浩一、渡辺郁夫（五十音順、敬称略）

（おおたに しょうご） 東京国立近代美術館主任研究員

一一五 大谷省吾「鬘光《眼のある風景》をめぐる（下）」参照

四 大政威徳天縁起絵巻 卷第三 天拝山（原色刷）

五 同 同 尊意渡水（原色刷）

六 同 同 卷第四 供養善根（原色刷）

紙本著色 卷子装 卷第三 縦三一・四cm 全長一〇四一・〇cm

卷第四 縦三一・四cm 全長 八三三・四cm

フランス 国立ギメ東洋美術館蔵

一一三 綿田稔・土屋貴祐・大月千冬・佐藤直子「国立ギメ東洋美術館蔵 大

政威徳天縁起絵巻——詞書公刊ならびに影印（中）——」参照

一一六 城野誠治撮影