

研究ノート

なめらかな表面のために

——小出檜重再考——

小林 未央子

はじめに

一 研究史―問題点の整理

二 なめらかな表面のために

(1) 材料について

(2) ハイライト

(3) モチーフの選択とデフォルメ

(4) 絵画表面の描画材

おわりに 何のためのなめらかな表面か

はじめに

一九三二年(昭和六)二月に没した小出檜重を悼む特集で、安井曾太郎は次のように言う。

画技は最近益々円熟してゐた、その洗練された灰色調、優雅なるユーモア、着想の妙、確実なる素描、単化されたる本格的、理智的作風は他に類がない、その造形的技術は実に巧みでたしかなものだつた、又マチエールにも十分の関心をもつて美麗な画面を作つてゐた。⁽¹⁾

その一〇年後に開催された小出檜重遺作展覧会図録⁽²⁾の冒頭でも、安井は言う。

なめらかな表面のために

やはり小出君はうまかつたのだ。むつかしい油絵の具をあれだけ上手に美しく使ふ人は余りゐない。

実際小出君は油彩上手な人であつた。

安井は小出より一歳若く、昭和前期には自らの様式を確立させていたが、小出の油絵具の使い手としての側面に特に賛辞を惜しまない。初めの引用には、その後繰り返し指摘されてゆく小出の特徴が凝縮されているとも言える。

小出檜重の美麗な画面とはどのようなものなのか、高く評価されるマチエールは、実際にはどのような手法をとつて描かれたのか、何のためにそのような描いたのか。それらについては、これまで断片的な指摘にとどまり、具体的な説明が試みられることはなかつた。

「美麗な画面」とは、美麗な絵画の表面のことである。絵画の表面は、まず何が描かれているのかを伝える。そのほかには第一に、絵画の表面に残る痕跡が作者の意図や行為を伝え、第二に表面の画材がその材料を雄弁に物語るものでもある。小出はどのような画面を作つたのか。それはどのような造形意識に基づくのか。そして造形史上どのように位置づけられるか、それを今後の課題として見据えつつ、ここでは小出の画面づくりに焦点を当ててみたい。そのために本稿では、特にマチエールに着目して、小出の意図と目指したものに近づくための例証を提示することを目的とする。これらの事柄を考えるために、まず簡単に、これまでの研究史を整理し、ハイライト、モチーフの選択とデフォルメ、絵画表面の描画材について考えることとする。

一 研究史―問題点の整理

没後七〇年を記念して開かれた小出檜重展のカタログ⁽³⁾に、山野英嗣「小出檜重の生涯とその後の記録」がある。ここではタイトルの通りに小出の生涯をふりかえり、その後の展覧会や研究動向がまとめられている。その後には東方出版から刊行された『小出檜重画集』(二〇〇二年)は、カタログ・レゾネと言えるものだ。所載論文のうち熊田司「小出檜重の芸術―豊饒の培地に咲く花、いろいろ―」は、生涯を追い

つつ小出の特徴を整理しているので、それによりながら履歴と研究史を確認してみたい。

まず冒頭に、日本の油彩画を切り花に例え、花だけを見て根のない切り花を移植することに疑問を投げかける「日本は洋画の発祥の地ではなかったもので、つい勢ひその根が如何なる栄養を吸ひつゝ、何の要求から現代となつたか、即ち近代絵画の花が咲き崩れ出したかを眺める事が出来難い不便な位置にあるために、ついその花だけを眺め、何の支度もなく花だけを模造しようとする傾向があり、又、若き壯なる年配にあつては特にそれを先づ企てようとする。だがもともと、切り花の生命はどうせ幾日間の間である。(後略)⁽⁴⁾」という小出の文章を置く。このように小出の考え方をまず明示してから、年譜をたどる。小出は一八八七年(明治二〇)、大阪・島之内の粋な老舗が集まる地域の、天水香という花柳病の膏薬を扱う薬屋に生まれた。島之内は、少し行けば見世物小屋のひしめく猥雑な盛り場があつた場所である。文章もよくした小出は、幼少期の体験を後に語るが、「エロチックにして毒々⁽⁵⁾」しい界限に育つたようである。

東京美術学校では日本画科を経て、一九一四年(大正三)西洋画科を卒業。その後は大阪に戻り、文部省美術展覧会に作品を送るが落選が続いた。一九一九年(大正八)第六回二科展に《Nの家族》が入選したのは、三二歳の時だった。この作品と翌年の《少女お梅の像》は、モチーフの選択の点で岸田劉生の草土社時代の作品との類似が指摘されることも多い。一九二一年(大正一〇)八月渡仏、翌四月帰国。これはパリを拠点に、小旅行でベルリンと南仏カーニユを訪れた、六カ月には満たない滞欧だった。帰国後の作風は、粘りつくような粘着質の絵具の使い方から、のびやかな筆運びに変わっており、小出が「切り花」ではないものを学んだことをよく示している。

一九二四年(大正一三)には、鍋井克之、国枝金三、黒田重太郎とともに、大阪に信濃橋洋画研究所を開設。後進を指導し、夏季講習会や公募展を開催した。その後一九二六年(大正一五)二月に、兵庫県芦屋に転居する。笹川慎一設計のアトリエを得て、和室で演出をこらしていたそれまでの制作は、洋室のゆとりを持った空間の中でのびやかに行われるようになった。そうした中で、体力的な問題もあつて、

裸婦と静物を多く制作した小出に対して、熊田氏は次のように言う。

それは、なめらかな曲面が継起しつつ自己完結する肢体のフォルムであり、肌理が細かく艶と弾力のあるテクスチャであり、そしてピンクや黄色、緑色が透明に重層する複雑な色沢であつた。東洋女性の肉体の持つ美を完膚なきまでに表現した、という評は至極まっとうである。しかし、このフォルムとテクスチャ、色沢が、静物画における胡瓜や西瓜、桃と分け隔てなく通底してしまふことが、檜重芸術のさらに深層を明るみに出す鍵ではないだろうか。(中略)しかもそうした諸要素が、明暗法やマチエール、色彩重層といった油絵技法に一体化してゆく過程で、小出檜重の絵画そのものとなつていったこと、これは一種運命的な暗合と思わざるを得ない。⁽⁶⁾

この点は、裸婦や静物画につややかさや妖気を感じ取った評者たちによって、先に挙げた小出の出身地による資質だとされたり、油彩画の技法を探索したからだとする文脈でも位置づけられてきた。後者は小出が、『油絵新技法』と題する、『アトリエ』誌の連載をベースにする技法書を書いたことも影響しているだろう。しかしこの本は、具体的な技法や描法を詳細に述べたものではなく、主に心構えを説いたものである。

ほかに、やがて移り住んだ芦屋での暮らしが、阪神間のモダンを体現しているとする評価のされ方がある。最近では小出の装丁作品や挿絵に、朝鮮民画をはじめとする柳宗悦を中心とした民芸との関係が指摘⁽⁷⁾されてもいる。

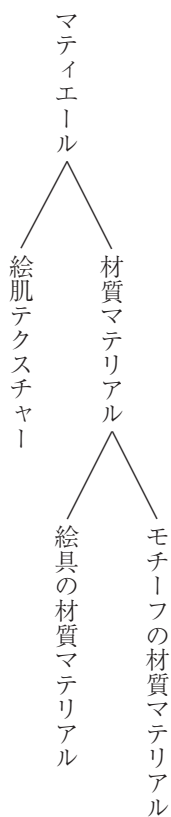
熊田氏の論文を基盤に、小出の研究史をふりかえってきたが、小出の最大の特徴でありながら明らかにされていない点は、引用した熊田氏の文章に集約されているように思う。小出の最大の魅力は「油絵技法に一体化⁽⁸⁾」してゆくののである。これは、後期の作品のマチエールについて、田辺信太郎が「画布全体が、透明な厚硝子か、磁器の感触をもつてゐた⁽⁸⁾」といい、大久保泰が「小出氏の晩年の裸婦のスベスベとした絵具の肌」「彼の奇怪にくびれた胴体の裸婦の、滑らかなマチエールの触覚的な美感⁽⁹⁾」と言うものだ。このように、誰もが最大の特徴として認め、指摘されて

きたマティエールである。しかしこれがどのように表現されてきたのかについて、これまで具体的な解明はみられてこなかった。筆者はここで、それらが集約されている小出の画面づくりについて考えたいのである。

二 なめらかな表面のために

小出のマティエールを具体的に分析するために、ここではまず材料について確認し、ハイライトの使い方、モチーフの選択とデフォルメの仕方、絵画表面の描画材の使い方について、それぞれ検討する。

まずここで使用する用語について整理しておきたい。マティエールには、描かれたモチーフの材質を指す場合と、画面表面の肌合い、肌理を指す場合の二つがある。ここでは、この意味の混同を避けるために、前者を「材質マテリアル」と、後者を「絵肌テクスチャー」と呼ぶ。そうして、「材質マテリアル」はまた、「描かれたモチーフの材質」と「絵具の材質」との両者に対して用いることとする（左図参照）。



(一) 材料について

小出はどのような材料を使っていたのか。特別変わった材料を使っていたのだろうか。

『油絵を解剖する』（NHKブックス、二〇〇二年）で、歌田真介氏は溶き油について再三発言をしている。同書は、溶き油には乾性油と揮発性油があり、大正期の油彩画が脆弱なのは揮発性油を多用しているからだ、と指摘する。また、明治期の油彩画は試行錯誤を繰り返しているものの、乾性油の使用例が多く、白色絵具は明治期はシルバーホワイト（鉛白）が多く使われ、大正以降はジンクホワイト（亜鉛華）が増えたという。そしてジンクホワイトと揮発性油の組み合わせに非吸収性画布を

なめらかな表面のために

使うと、光沢は抑えられるけれど絵具の固着力も低い画面になると指摘している。大正・昭和期はそのような傾向にあるようだ。歌田氏は同書で、黒田清輝は旧派の画家たちの使用したカンヴァスが吸収性だったと述べていたため、黒田自身は油性地のカンヴァス（非吸収性画布と同意）を使用したのかと思っていたが、黒田も吸収性地のカンヴァスを使っていた、と書いている⁽¹⁰⁾。そしてそれを学生には指導しなかつた可能性も、同書で指摘している。

以上のことを念頭に、『中央美術』で一九二五年に行われた「諸作家の材料調査」⁽¹¹⁾をみってみる。ここでは、八三名の画家が、カンヴァス、溶き油、筆は何を使っているのか、の問いに答えている。答え方の凡例がないため、回答は人によってそれぞれである。特にカンヴァスについてはどの製品であるのか、性質（吸収地、油性地、エマルジョン地）、細目か中目かという目の粗さなどの要素が入り混じったものとなっている。これを見ると小出はブランシエ社の細め吸収地のカンヴァス、つまりアソルバンを使い、溶き油はテレピン油を主としてポピー油少々あるいはリタツチャーを混ぜる、筆は柔らかい平筆丸筆を混用する、と答えている。ポピー油は乾性油、テレピン油は揮発性油である。回答では八三名中五八名が、混合も含めてテレピンを溶き油に使っていると答えている。小出もこの五八名に含まれる。

小出に習った山崎隆夫によれば⁽¹²⁾、小出は白色絵具としてはシルバーホワイトを使ったことがわかり、溶き油については『中央美術』誌上のアンケート同様、テレピン油にポピー油を少々混ぜて使っていたであろう。

つまり、歌田氏の指摘する大正期の典型的な、固着力の低い材料の組み合わせではないことはわかる。また、この材料の選択は、画面をなめらかに描くための要素がすべてそろっていることにもなるようだ⁽¹³⁾。

しかし、同時代においては、小出の使っていた材料は突出した材料ではなかつただろう。

では、小出はどのような技法をとったのだろうか。

(二) ハイライトについて

ここではまず、静物画のハイライトの部分に着目する。ハイライトの置き方、塗

挿図1 小出楯重《鏡のある静物》1919年、
油彩・カンヴァス、50.0 × 60.0cm、
財団法人中野美術館蔵

挿図2 小出楯重《静物》1922年、油彩・カンヴァス、
50.0 × 61.0cm、個人蔵

り方に、小出のなめらかな表面⁽¹⁴⁾への姿勢がうかがえるのではないかと考えるからだ。滞欧前の例として、《鏡のある静物》(一九一九年、挿図1)を見る。ここでは、皿に盛られたリンゴやレモンに薄い白色系の絵具でハイライトがつつけられているほか、逆円錐形の陶器の内側と、壁に立てかけられた手鏡のふちに、白い絵具が盛ら

挿図3-1 部分、水差しとレモン

挿図3 小出楯重《子供立像》1923年、
油彩・カンヴァス、79.0 × 63.5cm、山種美術館蔵

れている。画面全体にも筆触が多く残るので、ハイライトだけが特に画面表面から突出している訳ではない。《静物》(一九二二年、挿図2)は、滞欧からの帰国後早い時期の制作と考えられるが、縁が赤と青に彩られたガラスに金属盆、金時計、ガラス器が、下側だけをのぞかせた円い額縁のかかる壁の前に置かれている。それらは滞欧前からよく小出の作品に登場する小箆筒に載っている。これらのとりあわせには、光るものの材質マテリアルを描き分けたのであろう小出の意図を感じることが出来る。いずれにしても、この作品ではハイライトは白い盛り上がりとして、画面右からガラス壺、レモン、ガラスの各所に点々と置かれている。

《子供立像》(一九二三年、挿図3)のハイライトは、水差しとレモンに、水差しでは白いかたまりとして、またレモンでは黄色の絵具を若干盛り上げて使われていることがわかる。それが同年の《貝殻草》(挿図4)では、花瓶に一箇所、縦に走るハイライトを認めることができるが、ここでは絵具の盛り上げは強調されていない。一九二三年の《帽子のある静物》(挿図5)では、レモンに若干の白い絵具が置かれている。しかしここでは、ランプの傘に反射して映る室内の窓の描き方(挿図5-1)と、水差しに映る窓(挿図5-2)に着目しておきたい。《子供立像》では白いかたまりとして描かれた水差しのハイライトが、《帽子のある静物》では窓

挿図4 小出楯重《貝殻草》1923年、油彩・カンヴァス、
44.5 × 52.0cm、個人蔵

挿図5 小出檐重《帽子のある静物》1923年、
油彩・カンヴァス、53.0×65.5cm、
西宮市大谷記念美術館蔵

挿図5-2
部分、水差し

挿図5-1 部分、ランプ

挿図6 小出檐重《地球儀のある静物》1925年、
油彩・カンヴァス、47.2×68.3cm、ひろしま美術館蔵

挿図6-1 部分、コップ

の格子と思われる描写を示している。一九二五年の《地球儀のある静物》(挿図6)、
《蔬菜静物》(挿図7)では、ハイライト部分の白い絵具の盛り上げはだいたい抑えら
れていること、コップに使われた白い絵具は、室内の窓が反射して映り込む様を表
現するのに使われている(挿図6-1、7-1)ことがわかる。これは、《帽子のあ
る静物》でのランプの傘や水差しに映り込んだ窓の表現と同様である。このことか
らは、白い絵具を使っても、モチーフの上のハイライトを表現することよりも、
モチーフに映ったものを描くことで、反射の現象を表現することが重視されている

挿図7 小出檐重《蔬菜静物》1925年、
油彩・カンヴァス、52.0×64.0cm、
東京国立近代美術館蔵

挿図7-1 部分、コップ

挿図10 岸田劉生《壺の上に林檎が載っている》1916年11月、油彩・板、40.0×29.5cm、東京国立近代美術館蔵

挿図9 岸田劉生《壺》1916年4月、油彩・板、37.8×26.7cm、下関市立美術館蔵

挿図8 岸田劉生《静物》1911年、油彩・板、33.0×23.9cm、下関市立美術館蔵

ことがわかる。ここで、岸田劉生の主に草土社時代前後の静物画と比較してみる。岸田が、その関心と描法を短期間で変えたことはよく知られているところである。《静物》(一九一一年、挿図8)では、瓶の上のハイライトが絵具の材質マテリアルを主張している。これが第三回草土社展出品作の《壺》(一九一六年四月、挿図9)になると、壺の口の部分、最も膨らんだ場所、右側の模様近くに、白い絵具による盛り上げが認められる。《静物》の瓶のハイライトは、作品全体に筆触が多く残る中で、それに紛れるほどの絵具の盛り上げであったが、《壺》は《静物》に比べて、画面全体に筆触が抑えられているのに、ハイライト部分は盛り上がっているのである。同年一月に制作された《壺の上に林檎が載っている》(挿図10)も、同様に、そしてより顕著に、白い絵具が盛り上げられている。

これは、小出の作品に見られるハイライトとは異なる種類のものであろう。その盛り上げられた絵具に、光が反射しそうなほどだ。この壺を描いた二作には、カンヴァス裏に書き込みがあり、実在や存在、在るということに岸田が拘って制作をしていたことも周知の通りである。⁽¹⁵⁾それから推測すると、ここで岸田は、材質マテリアルを表現することに主な関心があったのではないことがわかる。その後の静物画

ことがわかる。

挿図11 岸田劉生《静物(赤林檎三個、茶碗、ブリキ罐、匙)》1920年3月、油彩・カンヴァス、36.5×44.0cm、大原美術館蔵

挿図11-1 部分、茶碗

《静物（赤林檎三個、茶碗、ブリキ罎、匙）》（一九二〇年、挿図11）でも、バーナード・リーチ作の壺を扱った二作と同様の白い絵具の盛り上げがみられる。ここでは、作品全体としてモチーフの材質マテリアルがよく表現されていて、絵肌テクスチャーは筆あとが抑えられた平らかなものである。しかし茶碗につけられた白い絵具（挿図11-1）は突出しており、この部分は、絵具の材質マテリアルを主張している。これは、現実には物質として存在しない反射光を、絵具で盛り上げて見せているのだ。これは、光が反射するほど描かれた壺や湯飲みの材質マテリアルがなめらかであることを強調するための、強いハイライトとしての表現であろう。しかしこの絵具の盛り上げは、二次元の中に収まりきらずに、絵肌テクスチャーを越えて、絵具としての材質や存在も主張せずにはおかない。

これらは、二次元の中にすべてを収め、なめらかな表面を目指した小出と、表面の平滑さよりも実在や存在を重視した岸田との差ではないだろうか。

*

ハイライトとは、物体に光が当たって最も強く光を反射させる部分の意味である。最も明るい調子で描かれるところ、と現在では定義される。しかし、昭和初期には少し違った解釈もされていたようで、小出や岸田の表現はそれに該当する部分もあるように思われる。

一九三二年（昭和七）、アトリエ社から『油絵新技法講座』という八巻本の一般向け技法書が出版された。第八巻は洋画用語解説編で、当時東京美術学校教授であった田辺至が執筆をしている。編輯附記によると、本講座各巻での洋画一般の術語を始めとし、「製作の慣用語に対しては、読者諸君は是非一応心得て置く必要があらうと思ふ」⁽¹⁶⁾ものを挙げている。その中にハイライトの項目があり、

ハイ・ライト High light (英) 高光。

立体的のものには必ず明部と暗部とその中間の幾段かの調子がある。明部の中にも自ら段階があつて立体の説明をなす。明部の中の最明部をハイ・ライトと云ひ、表面の平滑なるものは光線を集中反射する。然る時は滑かなるもの程その部分は地の色を失ひ光線その儘の色を反映する。例へば玻璃器、陶器、林檎

なめらかな表面のために

等の光つた部分の如き。ハイライトには、明るい色を用ひる事は勿論であるが、盛り上げを行ひ色彩的効果の他に物理的反射を利用する事が多い。（盛り上げの項参照）⁽¹⁷⁾

とある。盛り上げ（インパスト）の項目には、盛り上がった絵具に当たる光線の反射がさらにその効果を助ける結果になる、とある。つまり「色彩的効果と物理的効果の併用」⁽¹⁸⁾であり、これはまさに、岸田の《壺》などここでとりあげてきた作品に相当するだろう。

同書に先立って刊行された『正則洋画講義』⁽¹⁹⁾では、物質をどのように描写すべきかは、油彩画の項目に比べて木炭画の項目でより多く語られている。改訂前は高村真夫が木炭画講義を執筆した。そこでは、土瓶と果実と風呂敷を描く場合を例にあげ、挿図を使いながら説明する。そしてそれらの物質上の相違を描き表わすためには、第一に線、次に布の光沢等の描き方が大切だとする。その中で「物質の表はし方で可なり困難なのは、硝子の罎だとか或ひは液体を入れてある着色の玻璃製の罎などである」⁽²⁰⁾と言っている。改訂後は、現役東京美術学校教授の和田英作が木炭画講義を担当した。「異つた色彩の物体上の明暗のエツフェクト」の項目で、ハイライトは物体の外皮の滑らかさによること、なめらかであればあるほどハイライトは強くなること、且つそのなめらかな表面を照らす光の色を完全に反射することを述べている。⁽²¹⁾

これらの同時代における技法書の理解を参考にすると、小出の描き方に重なるものを見て取ることができるのではないか。小出は、時には高村の言うようなガラスの瓶などのモチーフを組み合わせた制作を試み、インパストのような物質的效果は控え、光沢を描き分けていた。小出は白い絵具で、岸田のように表面を突き破ることをせずに、光景を反射させて映し出してみせる。何かを鏡に映したように描くことで、モチーフの表面はものが映るほどになめらかな表面であることを強調する。故に、室内の景色をモチーフに反射させて丁寧を描くのだ。岸田が瞬間的で強烈な光を表現したとするならば、小出は夜の窓に映り込む蛍光灯の光を描写するように描く。小出は絵具の材質マテリアルを強調させないし、絵肌テクスチャーを破らな

挿図12-1 部分、卓上のタマネギとクワイ 挿図12 小出橋重《卓上静物》1928年、
油彩・カンヴァス、60.8 × 73.5 cm、
京都国立近代美術館蔵

挿図7-2 《蔬菜静物》部分、
キュウリとトマト

い。²²⁾つまり、マティエールの二重の意味を満たして、なめらかな表面を指向する。

(3) モチーフの選択とデフォルメ

静物画で小出が描く画題は、一般的によくとりあげられる花などの場合もあるが、蔬菜を組み合わせた作品も多い。前掲の《蔬菜静物》(一九二五年、挿図7)を例にとる。この作品のモチーフのうち、瓜、スイカ、ピーマン、トマト、ナス、マスカッ

トは、どれも表皮がなめらかでかつ張りつめた皮膚を持つ野菜と果実である。ここでは、表皮の張りつめたモチーフが選択されているのだ。他の野菜に比べるとその表面がなめらかではないレモンやキュウリも描かれているが、その野菜であることを示す固有の特徴を保ちながら、キュウリの外皮のざらつきは抑えられている。

そしてここでは、小出作品によくみられる黒光りするテーブルに注目したい。塗りこのテーブルは、モチーフの形をくっきりと映し出す(挿図7-2)。映し出されたその形は、例えばキュウリのざらつきではなく固有の特徴を、この場合は形と色が強調して描かれている。そしてトマトやピーマンは、モチーフそのものに加えてそれを卓上に映してみせることで、二重に、モチーフ固有の張りつめた表皮という特徴を前面に押し出している。小出は、モチーフを歪曲して、つまり変形^{デフォルメ}させて表現する。これはモチーフの細部よりも形態、さらにはモチーフの材質マテリアルを表現することに比重をかけているためではないか。なおかつ、テーブルが卓上のモチーフを映し込むほどに、なめらかなものであることも主張している。

裸婦のとるポーズとあわせて、小出の静物画におけるモチーフの選択とそのデフォルメは、小出の嗜好であろう。ただし、それは単純な好みの問題ではなく、モチーフの材質マテリアルを効果的に表すための選択だったと考えられるだろう。

野菜に、光沢のある腹をみせる魚をあわせ、金属器のランプ台と手前には鉛筆が一本並べられた《卓上静物》(一九二八年、挿図12)。本作のモチーフは、唐突な組み合わせと言え。この組み合わせの脈絡のなさは、作品を見る者にその理由を想像させ、それらが異素材であることを、つまり材質マテリアルの違いを主張しているのではないか。デフォルメによって際だたせられたモチーフは、材質マテリアルを強調する。そして先に検討したハイライトを本作で確認するなら、玉葱やくわいには白色が平面的に用いられ、黒い卓上にその形を映して(挿図12-1)、テーブルがなめらかなことも同時に示している。

(4) 絵画表面の描画材

先に、小出の使用した画材は同時代において突出したものではないことを見てきた。

ここでは、絵肌テクスチャーと材質マテリアルの二つの意味でのマティエールを重視した、小出のなめらかな表面への意志のひとつと考えられる絵画表面の描画材の使い方を報告する。これは、油彩画を制作する際に決して特殊なことではないというが、確認できる作品が少ないために珍しいとも言える事例である。

三重県立美術館の《裸女立像》(図1)は、一センチメートル当たり経糸が二二本、緯糸が二五本の平織りのカンヴァースに、油彩で描かれた作品である。画面寸法は五三・〇×四五・五センチメートル。画面裏の書き込みから、一九二五年(大正一四)二月の制作であることがわかる。カンヴァースの耳の部分は切り放し、釘も等間隔に打たれていないため、小出の手でカンヴァースが張られたことも推測できる。また、画面全面へのワニスがけが行われていないことは、紫外線蛍光撮影(図2-1b)からも確認できる。つまり、修復の手も入らず、制作当初の状態に近いということだ。なお、本作の調査にあたっては、三重県立美術館の田中善明氏の全面的かつ多大な協力を得ている。撮影は田中氏によるものである。

本作は正面から見ると、後ろ向きの何の変哲もない裸婦像に見える。しかしこの作品に、タングステンランプ四灯を、作品の両側から画面に対してほぼ垂直に二灯ずつ、それぞれ一〇度ほど開いた状態で照射したところ、反射する部分が確認でき

挿図13 小出楯重《静物》1924年、油彩・カンヴァース、53.2×64.7cm、ポーラ美術館蔵

挿図14 小出楯重《ソファの裸女》1930年、油彩・ガラス、10.0×19.8cm、芦屋市立美術館蔵

た(図2-1a)。この反射する部分は何であるか。これは、臍すなの外側にある白色に見える部分(図2-1c)から、リンシードやポピーなどの乾性油で、白色が混った絵具をごく薄くのばしたものであることを、田中氏からご教示いただいた⁽²⁴⁾。

背骨の窪みの左側は、肩から臀部、脚部にかけて、流れるような光沢をみることができる。これは正像の画像と比較すると、反射する部分が裸婦の肌の明度の高い部分とほぼ一致する。ただ、背中の左側の中央部分には光沢がないが、臀部には光沢が見られる。一方背中の右側の部分は、右肩から脇腹にかけて肌の色が暗く描かれているところに、多くの光沢がある。背中の窪みの右横の最も明るい部分には、光沢が認められない。両脚にはほぼ全面的に光沢が施されている。つまり、この光沢の表現には厳密な法則性は認められないということだ。ハイライトに沿って強調されたものではないこの光沢は、小出の筆の動きのままに体の部位や筋肉の状態に合わせてるように、感覚的に施されているのではないか。何らかの色を置くように、表現の一部となっている。裸婦が右腕を置く椅子の背の間にも、同様の光沢を見て取ることができるが、これは裸婦の体を描いた筆が、興に乗って周囲にも及んだものだろうか。いずれにしても、裸婦の肌の上に肉眼ではわかりにくい透明に近い画材が使われていることは確認できる。小出は、肌の材質、肌理を効果的に表現するために、このような描法をとったのではないか。裸婦の肌の材質マテリアルを、より肌らしく見せるためにしたことだろう。この描画材は、確かに材質マテリアルを補強している。小出は反射させて見なければわからないような表現方法をとって、なめらかな肌を描き出したのだ。

では、このような絵画表面の描画材の使い方は、他に例がないのだろうか。ポーラ美術館蔵の《静物》(一九二四年、挿図13)は、全面にワニス塗られているものの、ワニスの層の下に、描画するように透明な画材が塗られていることがわかった⁽²⁵⁾。これは同館の内呂博之氏のご指摘による。この作品は、モチーフを塗り残して描画材が使われている例だ。

モチーフではなく背景と卓上に、区別無く描画材を含んだ筆を走らせたこの《静物》は、三重県立美術館の《裸女立像》よりさらに効果がわかりにくい。修復家によると、油絵具のつややかさが衰えるのを抑えるために、ワニスが黄変してもわか

りにくい濃い色の上に、ワニスを使うことはあるという。ここでは、部分的でかつ一定の面ではない部分に、モチーフを塗り残して、モチーフを図とすれば地の部分のみに描画材を使っているのである。テールは濃い色であるが、背景は濃い色とは言えない。そしてこの描画材は、広い面を意識して一定方向に塗られているというのではなく、細めの筆を使ってまさに描画されている。筆の向きも様々だ。これも、絵具のように、透明に近い描画材を、表現として使っているということだろう。

小出のほかに表面の効果を狙ったものとしては、近年の佐伯祐三展で、佐伯作品の絵具の油性分による光沢に關しての言及がある。藤田嗣治については、小出の《裸女立像》に見られる描画材の用法とは若干違うものの、モチーフ毎の塗り分けについてはすでに指摘されているところであり、⁽²⁷⁾実際に確認もできるものだ。

これらはいずれも、画面全体にワニスがかけていないことが大前提で、調査は非常に困難な状況である。しかしこれらの作例は、画家がモチーフの材質マテリアルを表現するために、画材の材質マテリアルを使って行った技法的な工夫であることは、疑い得ないだろう。しかもそれらは、非常に控えめに表現されたのだ。しかし実際のところ、効果はあつたはずで、小出に關して言えば、画面づくりの狙いは、モチーフの材質マテリアルを絵具の材質マテリアルで補強し、材質 \parallel 質感 \parallel をなめらかに見せることで、絵肌テクスチャーもなめらかに見えるようにすることではなかったか。

なお、小出のこの技法は、同時代に書かれた石井柏亭・西村貞共著『画の科学』（中央美術社、一九二五年）の、技法の章透明画の節、⁽²⁶⁾艶塗り及びワニス塗り⁽²⁶⁾の項目に近いものもある。艶塗りには「グレーズ」とルビがふつてある。グレーズとは本来は、下層の色を透かせてみせる油絵具の透明性を生かした技法であるが、ここでは以下のように言われている。

艶塗りは、仕上げの変化をつけるに頗る有効である。その特別な魅力を示すこの艶塗⁽²⁸⁾なしには、油絵は、その最も貴い特質の一つを失ふわけである。

仕上げの変化のための技法ではないグレーズが、このように理解されていたの

だ。石井は二科会で小出とは面識があり、パリに発つ小出を見送つてもいるので、一九二五年出版のこの本を小出が手にしていた可能性は十分にあるだろう。

おわりに 何のためのなめらかな表面か

ここまで、小出の個別な特徴として指摘されるに留まってきたハイライトやデフォルメが、なめらかなに見えるように小出によって総合的に意図されたものではないのか、という点を考察してきた。その際に三重県立美術館蔵《裸女立像》を例に、人体の表面に目に見えるか見えなかないという透明に近い描画材を使い、肌の材質マテリアル⁽²⁹⁾を効果的に見せる工夫も見えてきた。小出は、自らの描法を総動員して、絵肌をフラットに保ち、なめらかなに見えるようなマティエールを演出した。

小出は、ガラス絵の制作でも知られる。ガラス絵（挿図14）は、ガラスの裏側から油彩画とは逆の手順で絵具を置いていくものだ。最初の線や色は、地の層とならずに、ガラスの一番手前に来る。描き直しや塗り直しは効かない。ガラスの表面は、まさにガラスという平らかな透明の物質である。⁽³⁰⁾そのガラス表面には、絵具は材質マテリアルの痕跡を残せない。

この方向性は、油彩画制作の方向性と合致しているだろう。これほどまでになめらかな表面を求めた理由は何であるのか。小出は次のように述べている。

私は、こゝに西洋絵画史を述べる暇と用意を持たないが、とも角も、私は油絵具と云ふ材料とその形式で以てする芸術の限界に於ては、再び、レオナルドや、ルーベンス、レンブラント、ドラクロア、ヴェラスケス、ゴヤ等の仕事に比すべき位ひの、材料と人間の生活と、技法と画家の心が無理もなく完全に結び付き、壮大なものを生むべき時代はおそらく来まいと考へるのである。

あの重たく、厚く、深く、大きく、堅固で悠長で壮大で、真実で、華麗で、油絵の組織の完備する点で、又油絵具の性状が完全に生かされてゐる点に於て、私は油絵具のなさるべき、頂点の仕事が已にその時代に於て為し尽されてゐる様に思へてならないのである。⁽³¹⁾

小出はモチーフの材質マテリアルを十分に表現しながら、絵肌テクスチャーは平らかであるというあり方を目指した。それは、短い滞欧経験の中で小出がそうありたいと考えたヨーロッパの油彩の伝統だった。小出にとつて絵画の表面とは、小出自身が「油絵具のなごるべき頂点」と呼んだ油彩画を実現させるための場所であり、そのために全力を傾注させた場所であつただろう。

そしてまた、すでに写真やフィルムが登場し、小出自身もそれを扱つていた時代(32)にあつて、小出は絵画の現代的な方向性をも探り、試みていたのではない。絵画は、印象派によつて三次元ものを二次元平面の中に収めるという絵画の制度を超えていたが、それは絵画に限つたことではない。彫刻にも同様の、アカデミズムを打破するものとしてのマティエールの存在(33)があり、それがまた反動としてなめらかな表面を指向することもあるだろう。膜面として存在する写真や画像と、ガラス質(34)の存在、金属特有の輝きや反射を持つ機械の出現、浸透という問題の、そのはざまに小出作品は位置しているのではないかという可能性だけを提示して、次の課題としたい。

註

- (1) 安井曾太郎「専門洋画家小出君」『アトリエ』八巻四号、一九三二年四月、七四頁。
- (2) 一九四一年五月一日―四日、兜屋主催、上野松坂屋六階開催。
- (3) 二〇〇〇年七月一日―九月一七日、名古屋美術館。その後京都国立近代美術館、翌年にそごう美術館に巡回。
- (4) 『油絵新技法』アトリエ社、一九三〇年、五二―五三頁。
- (5) 「下手もの漫談」『めでたき風景』創元社、一九三〇年、二二三頁。
- (6) 熊田司「小出檜重の芸術―豊饒の培地に咲く花、いろいろ―」、二五七頁。
- (7) 第五六回美術史学会全国大会（於関西学院大学）での、廣瀬就久氏の発表による。
- (8) 「小出君『自画像』の二本筋」『みづゑ』三一四号、一九三二年四月、一五頁。
- (9) 「小出檜重の仮面」『みづゑ』五一―五二号、一九四八年五月、二四頁。
- (10) 「第四章 明治時代の油絵技法を探る」のうち、「黒田清輝は材料・技法をどう教えたのか」、一四七頁―一五一頁。
- (11) 『中央美術』一一巻九号、一九二五年九月、八八頁―一〇八頁。
- (12) 山崎隆夫「小出檜重の思い出」『美術ジャーナル』復刊四号、一九七三年二月、

なめらかな表面のために

三四頁。

- (13) 田中善明氏（三重県立美術館）のご意見による。
- (14) 西洋美術では、平滑な表面とはまさに筆あと一つ残らない平滑なものを指す。ここでは平滑な画面とは言わずに、なめらかに見えるような表面という意味で、この言葉を使う。
- (15) 下関市立美術館蔵の《壺》には、裏面に以下のような書き込みがある。「壺 千九百十六年／四月廿八日 描上／岸田劉生／実在の神秘を探りこゝに表（は）／そうとしたが自らの感じたのよりも／ずつと力弱きものとなつた驚く可き／は実在の力（である）自分は猶これ／を探り進めたい／四月廿八日 劉生」（内は推定、O（岡本正康）氏による「表紙の作品 岸田劉生《壺》」（『潮流』（下関市立美術館ニュース）六九号、二〇〇二年一月、八頁）に従つた。
- (16) 『油絵新技法講座』八巻、アトリエ社、一九三二年、一一九頁。続けて「それは単に辞句の意義を知識として理解する為でなく、むしろ洋画研究そのものを、用語を通して行ふといふ意味に本篇の意義があることを知つて頂きたい」とある。
- (17) 註16の前掲書、三六頁。
- (18) 盛り上げの項目は以下の通り（註16の前掲書、三八頁）。
イムパスト Impasto（英）盛り上げ法。
油絵の描き方は上へ上へと重ねて描くから、何れの部分も自然肉がついて盛り上がつて来る。又余りに薄い塗り方をすれば、時を経るに従ひ色の力を減殺されて来るから比較的厚く、そうして画面一様に塗る事が望ましい。然し盛り上げとは此の場合の意味ではない。インパストは特に或る部分ハイ・ライトの箇所等に行はれる技法である。ハイ・ライトの部分に厚く絵具が置かれる場合等には色としての明度が強調されるのみならず、盛り上がった絵具に当たる光線の反射が更にその効果を助ける結果になる。つまり色彩的効果と物理的効果の併用である。
- (19) 『正則洋画講義』には発行年の記載がない。しかし同書を刊行した日本美術学院が発行する『中央美術』の宣伝広告から推測すると、『中央美術』が創刊された一九一五年（大正四）には、第六回新学期開始、とあるので、一九一五年の時点ではすでに『正則洋画講義』は出版されていたことになる。その後やはり同誌の広告から一九一六年（大正五）に改訂されていることがわかる。
- (20) 『正則洋画講義』日本美術学院、三一頁。
- (21) 『正則洋画講義』三三頁、日本美術学院、七一頁。

(22) 佐藤直樹「岸田劉生におけるデューラーの受容―複製画を通して見た西洋古典絵画」(「交差するまなざし ヨーロッパと近代日本の美術」展カタログ、一九九六年七月、東京国立近代美術館)に、岸田がデューラーを受容する際、瞳に映る窓の描き方を学習した、という指摘がある。イリュージョンを現出させる装置として、瞳に映る窓を作品に導入した例は、一九一六年(大正五)の《古屋君の肖像》まではないという。岸田がイリュージョンのために瞳に窓を写し込ませたとするならば、小出は瞳に描いてはいないが、イリュージョンのためではなく、窓を映した場所が窓を映すほどなめらかであることを表現するために、映り込んだ窓を描いたと考える。

(23) わかりやすくするために緑色にカラー調整を施してある。

(24) そもそも作品の状態が極めて良いことは、以前より田中氏から伺っていたため、小出の作画への関心がながしか表れているのではないかと、というのが、本作調査の動機であった。

田中氏の所見は以下の通り。「小出作品には艶のあるところとないところがあるが、それらはモチーフと関連して効果的に調整されている。その艶は乾性油によるグレージングであり、小出は透明色に限らず、白色を混ぜた絵具を乾性油で薄く伸ばして仕上げに使用している。深みと豊かさのあるマティエールは、細めのカンヴァスとごく薄い地塗り層があつてこそ可能で、そこにデリケートなグレージングが施されていることがわかる。」

(25) 全面にワニスがかけてられていて、その下層の効果を全く確認できない作品も当然あつた。東京国立近代美術館蔵《静物》(一九二五年)は、測光をあてるとスイカの皮と実の部分が若干違う光り方をしたが、溶き油の違いも含めて、ここでは扱わない。

(26) 田中善明「技法から見る佐伯祐三の油絵」『没後八〇年佐伯祐三展』カタログ、二〇〇八年三月、笠間日動美術館、そごう美術館、三重県立美術館。ここでは、修復の手の入っていない佐伯作品は少ないといい、それらには「(前略)ワニスがなく、絵具の油性分による光沢が部分的に認められるだけ」と言う。田中氏は「もつと深読みすれば、光沢のちがいによる階調も佐伯の意図した絵の深みの一部だったのではないかとも考えてみたくなる」(二一七頁)と言う。

(27) 第五九回美術史学会全国大会(於名古屋大学)で、林洋子氏の発表の質疑応答で触れたことと、その後林氏に教えていただいた部分とがあり、筆者も二〇〇六年の藤田嗣治展会場で部分的に確認することができた。フランス・エソンヌ県議会が所蔵する《ライオンのいる構図》(一九二八年)では、見事に人体の部分に光沢

があることがわかる。例えば髪に施されず肌だけに施された画材は、きらきらと光り、何かが塗られていることがわかる。また、フランス・フォール美術館所蔵の《裸婦》(一九二三年)の背景部分でも、部分的に光沢の効果が施されている。背景のジュイ布の赤い地の部分に比べて、白い柄だけが光沢を帯び、地と柄とで使われている溶き油が混ぜられている顔料が違うことが推測される。藤田がタルクという白い顔料をわずかに混ぜたものを表面に使っていることはすでに小谷野匡子氏によって『芸術新潮』(五七巻四号、二〇〇六年四月)に明らかにされており、また渡辺郁夫氏によると、タルクという顔料をどの程度混ぜるのかによって、紗がかかったようにもなり、一方では微量なタルクであれば油分の性質が勝るといふ。

なお、林氏の近著『藤田嗣治 作品をひらく』(名古屋大学出版会、二〇〇八年五月)は、これらの成果も盛り込まれたもので、示唆に富む。

(28) 一四九頁。

(29) 一般的には肌の質感のこと。

(30) 「下手もの漫談」(『めでたき風景』創元社、一九三〇年、二二二頁)で、小出は以下のように言っている。ここからは、小出の透明な物質や光沢への強い嗜好を読み取ることができる。

蜻蛉の羽根と胴体を形づくる処のセルロイド風の物質は、セルロイドよりも味がデリケートに色彩と光沢は七宝細工の如く美しい。あの紅色の羽根が青空に透ける時、子供の私の心はうれしさに飛び上つた。そしてあの胴体の草色と青色のエンメル風の色沢は、油絵の色沢であり、ガラス絵であり、ミニアチユールの価値でもあつた。

(31) 『油絵新技法』アトリエ社、一九三〇年、三六頁。

(32) 小出は、ベルリンで写真機を購入し、「レンズがステキにい、」と妻への手紙で書いている(『欧洲からの手紙―愛妻重子へあて、―』(一九二一年一月―四日付)『大切な雰囲気』昭森社、一九三六年、一七三頁)。また映画への興味も深く、自身でも一六ミリフィルムを撮影・編集している。『小出橋重画集』(東方出版、二〇〇二年)の河崎晃「映画」(周辺用語解説、三三四頁)を参照。

(33) 高橋幸次「表面と内的生命―日本近代彫刻におけるロダニズムの暗部」『交差するまなざし ヨーロッパと近代日本の美術』展カタログ、一九九六年七月、東京国立近代美術館、一七二―一七六頁。

(34) 森仁史氏のご教示によると、工芸の分野ではガラスという素材と共に、陶磁器における釉下彩にみられるようなガラス質の存在がある(ガラス質に関しては註33の前掲書にも若干の言及がある)。ガラス質は表面の質感の獲得を指向し、杉江重誠

は『ガラス』（共立社書店、一九三三年、二二一頁）で、ガラスは表裏両面の綜合形態美であると言ふ。

謝辞

本稿は鹿島美術財団による二〇〇四年度の研究助成の成果の一部です。

本稿執筆にあたっては、田中善明氏（三重県立美術館）のご協力を賜りました。また、内呂博之氏（ポーラ美術館）、大谷省吾氏（東京国立近代美術館）、岡本正康氏（下関市立美術館）、加藤瑞穂氏（芦屋市立美術館）、河崎晃一氏（兵庫県立美術館）、鈴木廣之氏（東京学芸大学）、島海秀美氏（株式会社ブリザベーション・テクノロジーズ・ジャパン）、林洋子氏（京都造形芸術大学）、森仁史氏（松戸市美術館準備室）、山野英嗣氏（京都国立近代美術館）、渡辺郁夫氏（修復研究所21）、そのほか作品をご所蔵の方々にご高配をいただきました。記して御礼申し上げます。

図版要項

- 一 小出檜重 裸女立像 大正一四年（一九二五）（原色刷）
 - 二（a）同 同 光源を真横近くに置いて撮った画像（原色刷）
 - （b）同 同 紫外線蛍光画像（原色刷）
 - （c）同 同 部分（原色刷）
- 油彩 画布 縦五三・〇cm 横四五・五cm 三重県立美術館蔵
- 一―二 小林未央子「なめらかな表面のために——小出檜重再考——」参照
 - 二（a）―（c） 田中善明撮影