



宮崎大学所蔵美術品とその保存状態(1) :
瑛九および児島虎次郎の作品をめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 宮崎大学教育文化学部 公開日: 2008-03-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 石川, 千佳子, 幸本, 陽子, Yukimoto, Yoko メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10458/1405

宮崎大学所蔵美術品とその保存状態 (一)

— 瑛九および児島虎次郎の作品をめぐって —

石川千佳子・幸本陽子*

Important Works of Miyazaki University Art Collection and These Conditions (1)

For Works by Eikyu and by Kojima Torajiro

ISHIKAWA Chikako ・ YUKIMOTO Yoko*

I. はじめに

本学に絵画を中心とする美術品が所蔵されていることは、あまり知られていないのではないだろうか。文書に記録されているものに限っても、その数は50点におよぶ。それらの多くは、ふだん何気なく会議室の壁に掛けられたり、図書館の一隅にひっそりと置かれていたりして、美術品に本来そなわる室内装飾の役割を静かに果たしている。

美術品が日常のなかに居場所を持ち、周囲の環境と共に親しみのある空間を創りあげているとすれば、美術館のような特別な場所で日常から切り離して展示されるよりも、むしろ自然な在り方だといえよう。けれども生活空間内の作品は、温度・湿度の大きな変化や、ときには直射日光やタバコの煙などに曝される恐れがある。日常生活の場とは、作品保存の観点からみると、適切なコントロールの効きにくい空間である。さらに飾られることなく、温度・湿度などの管理のなされていない倉庫の片隅などに保管されているものは、いっそう深刻な状態にある。じっさい本学に所蔵されている美術品は、日常的な場所に置かれているか、条件の整わない倉庫のなかに保管されているかのいずれかなのである。

いっぼう美術品の内容に注目してみると、ほとんどが宮崎県出身作家か、あるいは本県に縁の深い作家の手によるものである。量的には本学の教員や卒業生の作品がいちばん多く、サイズからみると、小品が大部分を占める。このように要約してしまうと、いかにも本学の壁や一隅を飾るにふさわしい愛すべき小品群であり、保存状態にさほど神経を尖らせる必要など無いように思われるかもしれない。

しかし、それらのなかには、これから採りあげる瑛九や児島虎次郎の作品のように、美術史的にみて貴重な史料が少数ながら含まれている。また、作品を残している本学の歴代の教員や卒業生は、いずれも当地の美術活動の発展に大きく貢献した人々である。したがって、地域における美術の展開を知るうえでも、また卒業生の作品に関しては後に活躍した作家の初期の作風を示す手がかりとしても、それらは保存に値する資料といえよう。

そこで、次の二つの目的から本学の所蔵美術品を見直してみることにした。第一に、特に

* 元宮崎県立美術館学芸非常勤

重要性が高いと思われる作品について美術史的な位置づけを試み、作品の価値を明らかにすることである。このとき所蔵美術品の性質上、地域との関わりという点に十分配慮することが必要であろう。第二に、それらの作品の保存状態について報告することである。すでに13点については、2000(平成12)年度の学長裁量経費によって修復研究所に依頼し、二日にわたる詳細な調査を行っている。その結果をふまえながら、作品の現在の状態を客観的に示しておきたい。

まず今回は、瑛九と児島虎次郎による併せて六点の作例を対象とし、それぞれ作者のプロフィールを簡単に示したのち、作例の内容と保存状態について論じる。さらに参考資料として、それら六例に関する修復研究所の調査所見を添付した。

美術史の観点から照らしても、特に瑛九の一点と児島虎次郎の二点は史料的高い作品である。このような作品がいちはやく本格的な修復によって崩壊の危険をまぬがれ、良好な状態で次の世代に引き継がれていくことを、また他の多くの作品についても、必要な場合には洗浄や修復と適切な保管によって活用されていくことを願ってやまない。

II. 本学所蔵美術品について

1. 瑛九の作品をめぐって

(1) 瑛九について

瑛九(本名・杉田秀夫)は、1911(明治44)年、宮崎市で眼科医を営む裕福な家庭に生まれた。父・直は、医師として人望が厚く、俳人としても知られている。杉田家には、俳諧やその他の文献に加え、池大雅、鈴木月谷らの絵画も収集されており、幼い瑛九は家庭的、文化的に恵まれた環境で、その非凡な感性を育てていった。小学校高学年の頃には、読書を好み、絵画にも関心を示し始める。少年雑誌に童話を投稿し、そのうち数編が採用になったという(現存するのは「山の上の豪傑」のみ)。

1924(大正13)年、旧制県立宮崎中学校に進むが1年で中退。翌年上京して日本美術学校に入学し油彩画を学ぶ。だが、次第に読書にのめり込むようになり、美術批評を『アトリエ』、『みづゑ』などの雑誌に発表し始める。¹⁾ 1927(昭和2)年5月には学校を中退し帰郷。当時、宮崎で刊行されていた新聞、『宮崎県政評論』に連載を持つなど、ほぼ2年にわたって宮崎-東京間を往復して執筆に励んだ。

1930(昭和5)年、オリエンタル写真学校に入学。折しも、新興写真研究会が発足し、フォトグラム、フォト・モンタージュなどが、新しい芸術表現として注目され始めた時期だった。瑛九は写真に熱中し、とりわけフォトグラムに油彩に代わる表現の可能性を見出した。同年の『フォトタイムス』8月号に掲載された瑛九の評論には、「例えば一つのシュウル・レアリスティックなコンポジションを製作するためにはきりぬいた女の足でも、撮影した一個の原板をも自由に使用する²⁾」とあり、後年のフォトデッサンを予感させる。しかし、このアイデアを実践した当時の作品は残っていない。

写真に2年間没頭したのち絵画制作を再開するが思わしい成果を得られず、1934(昭和9)年に帰郷。兄・正臣の影響を受けてエスペラントの会に入会する。この会の活動を通して、瑛九は生涯の支援者・久保貞次郎に出会うことになる。宮崎県内での美術活動にも積極的になり、同年創立の宮崎美術協会に参加。その発会式で知り合った『瑛九-評伝と作品』の著者・山田光春らと、翌年「ふるさと社」を結成する。

1936(昭和10)年1月、フォトグラムの技法を用いてシュルレアリスム的なイメージを構成した作品を制作し、2月にこれを持って上京。長谷川三郎、外山卯三郎らに認められ、一連の印画紙作品は「フォト・デッサン」、作者である杉田秀夫は「Q Ei=瑛九」と命名された。4月には長谷川の所属する新時代洋画展の一環として「瑛九フォト・デッサン個展」が開かれ、同時にフォト・デッサン集『眠りの理由』が刊行された。

この劇的で幸運なデビューによって一躍脚光を浴びた瑛九だったが、同年夏に帰郷して以来体調をくずし、精神的にも不安定な状態に陥る。長谷川三郎との明白な影響関係を窺わせる実験的な抽象、『マッチの軌跡』などが制作されたのはこの頃で、1938(昭和13)年には初期抽象画の代表作『赤の中の小さな白』を制作している。一方、行動は不可解で、周囲を戸惑わせることもしばしばだったという。長谷川に推されて1937(昭和12)年の創立に会員として参加した自由美術家協会も翌年退会。静坐や詩作にのめり込み、制作から遠ざかった一時期を過ごす。

瑛九は自然に立ち戻ることで、行き詰まりを打開しようとする。1939(昭和14)年から「印象派からやり直す」と決意して、身近な風景、人物の写生に取り組み、1940(昭和15)年の11月からは、数ヶ月ではあったがリアリズム追求のために研究所へも通っている。1942(昭和17)年頃には画面に点描が現れ、1943(昭和18)年の『宮崎郊外』のような、純色の点の対置によって陰影を表現した風景画を描くに至る。瑛九は印象派研究にピリオドを打ち、以後、フォービスム風、キュビスム風、抽象と、短期間に作風を変容させていく。

戦後ほどなくして宮崎で活動を再開。1946(昭和21)年新宮崎美術協会を組織するなど、地元美術界復興に奔走する。同年、生涯の伴侶となる谷口都と出会い、1948(昭和23)年9月に結婚。1949(昭和24)年、自由美術家協会に会員として復帰する。また、宮崎の有力者、文化人らによる瑛九後援会もこの年に組織されている。この頃の油彩画は明快な色彩の抽象、半具象で、シュルレアリスム的な要素も見え始める。

1950(昭和25)年から、瑛九は精力的に作品発表を行う。1月に瑛九後援会による『芸術家瑛九』の刊行、2月に宮崎教育会館での個展、10月に東京・松坂屋で「瑛九フォト・デッサン展」を開催。翌年1月と2月に宮崎商工会議所と大阪・梅田画廊でもフォト・デッサン展を開く。4月に大阪で「瑛九・勝田寛一展」、5月に旧宮崎県立図書館の壁画を完成させ、フォト・デッサン『真晝の夢』を刊行と、過密なスケジュールであった。この間に大阪で知り合った森啓らと1951(昭和26)年4月に「デモクラート美術家協会」を結成。宮崎からも内田耕平ら3名が参加した。公募展を否定し、民主的な運営と自由な制作を旗印にしたデモクラートには、画家、写真家、デザイナー、評論家など幅広い分野からメンバーが集まった。1957(昭和32)年に解散するまでさまざまな活動を展開し、特に版画に注目すべき業績を残した。巖嘯、池田満寿夫ら、豊かな才能がここから育っている。

1951(昭和26)年に埼玉県浦和市に転居した瑛九は、この頃から本格的にエッチングの制作を始めている。瑛九のエッチングは、下描きを転写する一般的な過程を経由せずに、版にいきなりニードルで描くというものだった。版上の手の動きに応じてイメージは膨らみ、歪み、新たな幻想を呼び込むという制作過程ではなかったかと推測される。1956(昭和31)年からはリトグラフがこれに加わり、エッチングとはまた違った自在な表現を展開させた。多色刷に表現意図の明確な整った作品が多く、1957(昭和32)から58(昭和33)年にかけての円形と点で構成された作品群は、点描の油彩画との関連が明らかである。

晩年の点描画までの数年間は、油彩、フォト・デッサン、エッチング、リトグラフと、多岐にわたるエネルギーな制作が続く。1954(昭和29)年8月に東京で初めての油彩による個展を開催。『芽』など20数点を展示したが、評判は捗々しくなく大きな挫折感を味わう。1955(昭和30)から56(昭和31)年にかけて、シュールな図像を点描のタッチで描いた油彩画、次いで1957(昭和32)年、キャンバスに型紙を置きエア・コンプレッサーで油絵具を吹き付けた抽象的な作品を制作。イメージは次第に集約されて具象性を消し去り、網目状の線や大小の円が画面を埋め尽くすようになる。

1958(昭和33)年、瑛九は「最後の冒険をこころみようとしています。」³⁾と、決意も新たに点描の油彩画に取り組む。黒、青、黄とわずかな赤からなる無数の微細な点の群れは、密集したり拡散したりして独自の生命を息づかせ、無形象のシンフォニーを奏でる。画面に向かってただひたすらに点を打つ制作は、瑛九が長く手探りで求めてきた「真実」への、文字通り最後の挑戦となった。1959(昭和34)年11月に慢性腎炎のため入院。1960(昭和35)年2月、東京・兜屋画廊で点描の大作9点を並べた個展を開催。驚きと賞賛をもって迎えられ、同年3月、瑛九は48年の生涯を閉じた。

(2) 本学所蔵作品について

① 『農場風景』 1942-43(昭和17-18)年 油彩・キャンバス 90,8×71,2

作品の考察を始める前に、今回の調査で発見されたサインと年記について報告しておきたい。位置は左端中段、垣根の色と同系の絵具で「H.Sugita/1942-3/miyazaki」と記してあった。内容を正確に読み取るために同時期の作品、1943年の『宮崎郊外』のサイン「H.Sugita/43 3-5/miyazaki」と比較してみよう。「H.Sugita」と「miyazaki」は同じ内容で、サインと制作地である。当時使われたサインのほとんどは「H.Sugita」である。年代の表記は4桁と2桁で異なるが、瑛九は特にこだわらずにどちらも使っている。問題は「(ハイフン)」だが、『宮崎郊外』の「3-5」が3月から5月を指しているのは明らかだ。後年の作品にも「55-6」、「1958-9」など連続する数字を「-」でつないだ年記の例があることから、「1942-3」は1942年から43年にかけての制作を意味すると考えてよいだろう。従来この作品の制作年代は1941年頃と推定されており、1年余り後へ修正されたわけである。

さて、宮崎大学所蔵の瑛九作品のうち、最も重要なのが『農場風景』である。この作品が描かれた1942(昭和17)年から43(昭和18)年は、先に述べたように、5年にわたる印象派研究が集大成を迎える時期にあたる。また、瑛九の油彩画の変遷において重要な意味をもつ「点描」が現れる時期でもある。

瑛九は1942(昭和17)年8月から10月まで姉の看病のために京都に滞在し、その際に19世紀フランス絵画の質の高いコレクションで知られる大原美術館を数回訪れている。戸外での風景画制作に手応えを感じ始めていた頃のこと、宮崎に帰った直後から30号、50号のキャンバスに猛然と取り組んだという⁴⁾。この時の30号の一つが『農場風景』であることは間違いないだろう。大原コレクションのバルビゾン派や印象派から受けた感銘が、率直に反映されているように思われる。

この作品と以前の作品との違いは、点描の細かさと拡がりに見られる。同年の『高千穂通りA』と比べると、点がかかなり小さくなり密集して打たれていることがわかる。また、『高千穂通りA』では街路樹の葉と空のみが点で描かれているのに対して、『農場風景』の点描は画

面全体に拡がるとともに均質さを増している。つまり、前者の点はものに附随する色・形を点に分割して描いたものであるが、後者の点はものの形を見せる光の反射そのものとして描かれているのであり、ここにおいて瑛九の印象派理解が飛躍的に深まったことを示している。これは特に右側前景に描かれた大小さまざまの樹木を指しているのだが、緑、黄、赤などの明るい色の点が暗紫色の陰との対比によって千々にゆらぎ、刻々とうごめいているように感じられる。晩年の点描と同質のものがここに現れていると見るのは短絡的に過ぎるだろうが、瑛九の求めたリアリズムはこの点描に帰結したと考えられないだろうか。

この作品のすぐ後に描かれた『宮崎郊外』は、印象派の作風をさらに進めて明るい色彩を得ているが、形態はもろく現実感も希薄になっている。フランス印象派のように光と色彩の中に形が解体されたためではなく、甘美な牧歌的ムードゆえにである。おそらく瑛九は、印象派を技法として使いこなせるようになった時点で、見たままの風景を描くことに飽き足らなくなっていたのだろう。事実、このあとキュビズムから抽象へ、そしてシュルレアリスムへと作風は展開し、リアリズムの探求はここで終わるのである。

『農場風景』の現在の保存状態は、かなり危機的である。画面の上半分に広い範囲で亀裂が見られ、今後も進むことが予想される。これらの亀裂からワニスが裏側に浸透していることも問題である。放置すれば絵具層の浮き上がりや剥落の危険も高くなる。貴重な作品なので、できるだけ早期に修復されることを希望する。

②『甲斐善平氏肖像』 1951(昭和26)年 油彩・キャンバス 60,7×50,0

次に論じる『安中宮崎県知事像』と並んで宮崎大学の依頼によって制作された肖像画で、2点ともにF6号の習作がある。宮崎大学設立に寄与した2人の政治家の功績を讃える目的で描かれた作品である。瑛九が依頼に応じて手掛けた肖像画は、生涯でこの2点のみとされる。こうした制作の経緯、作風の類縁性から、作品についての考察は次項にまとめて述べることにする。

現在の保存状態で最も問題なのは全面に拡がる黴で、早期に洗浄を望みたい。四縁に額とのこすれによる剥落、胸に数カ所の擦傷が見られる。

③『安中宮崎県知事像』 1951(昭和26)年 油彩・キャンバス 61,0×50,0

1945(昭和20)年からこの作品の描かれた1951(昭和26)年5月まで、宮崎県知事を務めた安中忠雄の肖像である。制作当時、瑛九はデモクラート美術家協会の結成を控え、また展覧会開催のために宮崎—大阪間を何度も行き来するなど多忙を極めていた。『瑛九—評伝と作品』には、安中知事の乗った列車に同席して車中でスケッチしたと伝える新聞記事が紹介されており、⁵⁾時間の限られた中での制作だった。

これら2点は、肖像画として穏当な構図と色調で描かれている。『甲斐善平氏肖像』がわずかに右、『安中宮崎県知事像』が左に視点をずらしてあるのは、大学講堂に掛ける際の配置を考慮したものであろう。乾性油を多く混ぜた絵具でうすく着彩され、顔や衣服の首周り以外は速く大きな筆の動きであっさり仕上げている。

同時期の作品と比較してみると、1947(昭和22)年から51(昭和26)年にかけての油彩画の多くが、キュビズム風の形態把握に基づく幾何学的な構成、塗り分けられた色面という特徴を示しており、本作品との関連は薄い。だが、1946(昭和21)年から1948(昭和23)年の間に夫人

をモデルにした人物画が描かれており、これらの中に類縁関係を示す作品が認められた。例えば、1948(昭和23)年の『逆光』は、胸から上を画面におさめた構図、暗い青緑の色調、衣服に包まれた人体表現に類似が見られる。同年の『赤衣』は、構図と色彩は異なるが、鼻、くちびる、顎など顔の細部の陰影や、うす塗りの淡白な着彩などに共通点がある。

さらに過去に遡ると、1939(昭和14)年の『十三子姉像』に、構図、色彩、筆触、細部の表現に至るまで、もっとも多くの類似点が認められた。この作品が描かれたのは、瑛九が「印象派からやり直す」と言って写生に向かった当初である。見たままを忠実に再現しようとする途に取り組んだ感があり、生硬だが威厳のある肖像である。写実的な作風は1941(昭和16)年途中まで見られるが、その後は人物画も印象派以降の歴史をなぞるように次々と変貌する。しかし、夫人を描いた一連の作品はむしろ、写実を追求した1940(昭和15)年前後の作品に近い。大学からの依頼を受けた時、『十三子姉像』に範を求めたとは言えないまでも、瑛九の人物画の原点であるこの作品に、自ずと似通った作風で描いたとしても不思議ではないだろう。

『安中宮崎県知事像』の現在の状態は、左下部にある15×10cmほどの大きさのたわみが気になるところである。また、木枠当たりによる傷が上下左の3辺に線状に浮かび、その傷の外側に剥落が多数あるために、作品の印象を著しく損っている。ほか、右上部の凸傷、額当たりによる傷、擦傷も見られ、慎重な取扱いを要する。

④『少女』 制作年不明 油彩・キャンバス 45,5×37,8

制作年不明の作品で、サインもない。他の瑛九作品にこれといった類例を知らず、この作品に関する文献資料を探し出すこともできなかった。いきおい作風と主題のみを頼りに論じる不遜をお許し願いたい。

まず、作品の特徴を整理してみよう。もの憂げな表情の少女像で、額には髪飾りをつけ、襟回りに刺繍をあしらったような服を着ている。服装から見て、実在のモデルではなく写真か複製図版を見て描かれたのではないかと推測される。ピンクと黄が基調の淡い色彩、省略された細部、画面に押し付けられたようなうねりのある筆触、厚い塗りなどに特徴があり、全体的に茫洋とした印象を受ける。

これらの特徴を踏まえて他の作品との比較を試みるとするならば、1941(昭和16)年の『君姉像』にわずかな共通点が見いだせる。印象派研究の途上に描かれた作品で、暖色の色調、輪郭線の否定、塗り重ねて厚くなったマチエール、それに部分的にだがうねったタッチが見られる。『君姉像』は女性の肌をルノアールの明るさで描こうとした作品で、この目的のために瑛九は、首と頭部には満足の行くまでタッチを重ねていながら、衣服はほとんど未完成のまま筆を止めている。この未完成な部分に『少女』の粗くうねったタッチとの類似が見られ、近い年代の制作である可能性を感じさせる。『少女』もまた、あえて未完成な部分を残したまま終えられた作品なのかもしれない。

さて、現在の保存状態であるが、画面全体に亀裂が走っており、亀裂による支持体の変形が見られる。支持体と絵具層の固着状態は比較的良好に保たれているが、強い振動が加われば広範囲に剥落する危険を孕んでいる。

2. 児島虎次郎の作品をめぐる

(1)児島虎次郎について

児島虎次郎の画業について正当な評価がなされるようになったのは、ごく近年のことである。2000(平成12)年5月20日から6月25日にかけて、当時開館間もない高鍋町美術館で『没後70年・児島虎次郎』展が催されたが、大原美術館と成羽町美術館が中心となって立ち上げ九つの美術館を巡回した同展は、児島の作品の全貌を明らかにする初の回顧展だった。早世したこともあり、これまで児島の名は画家としてよりも、むしろ大原孫三郎の命を受けて大原コレクションの基礎となる作品の収集にあたった人物として知られていたのである。

ここで児島虎次郎の生涯をたどってみよう。児島は1881(明治14)年に、現在の岡山県川上郡成羽町に生まれた。家業は、江戸時代から続く「橋本屋」という旅館であった。幼少の頃から絵を好み、はやくも4歳のときには、同地の洋画の指導者であった松原三五郎から画才を認められたというエピソードが残されているが、父を早く失ったこともあって、高等小学校卒業後は家業の見習をさせられる。そのかわらで絵を描き続け、ついに1901(明治34)年に上京した児島は、白馬会研究所を経て、翌年には東京美術学校西洋画科選科に入学した。

当時の西洋画科の主任教授は黒田清輝であり、助教授には藤島武二らがいた。同学科は開設されてまだ6年目であったが、フランス印象派の影響を受けたアカデミズムを学んで帰朝した黒田清輝を中心とする外光派(新派)が、それまでのレアリズムの系統を引く脂派(旧派)を圧倒して、日本の西洋画の主流となっていく時期である。児島はその活気あふれる教室で、きわめて勤勉に制作に励み、夜はフランス語の夜学にも通っていた。後に自由画運動を提唱する山本鼎はクラスメートであったが、規則正しい日課のもとで描き続ける児島の姿を著作のなかで活写している。⁹⁾ その記述によれば、児島は観察眼が鋭く議論を好む一面もあったが、めったに笑顔もみせず、常にきちんと制服に身を包んで寡黙にキャンバスに向かっていたという。そしてフランソワ・ミレーを深く敬慕していたと伝えられる。放蕩無頼や奇矯な服装を芸術家の証しとするような美校の雰囲気とは異質の、なんとも禁欲的な画学生像である。そのかいあって、児島は四年の課程を二年で卒業する。こうした児島の真摯な制作態度と規則正しい生活や、ミレーへの共感生は生涯変わることがなかった。その意志的な人格が、フランスではなくベルギーに向かわせ、印象派の影響を受けながらも、対象の客観的な把握をめざすレアリズムから離れることのない独自の作風に導いたように思われる。

さて美術学校を卒業した児島は、同校の研究所でさらに二年間の研鑽を積んだ。その成果を示す作品が、師の黒田の勧めによって1907(明治40)年の東京府主催の勸業博覧会に出品した『なさけの庭』と『里の水車』である。これら2点のうち『なさけの庭』は、洋画部門1等賞に選ばれて宮内省買い上げとなった。このいわば彼の出世作の題材は、石井十次によって創設された岡山孤児院に泊り込んで得られたものである。ここに児島と石井十次との深い関わり、ひいては後に孤児院を宮崎に移した石井を通して本県との縁が生じることになる。

また、逆光による明暗表現は、両作品について必ず指摘される特徴である。これは児島のなみなみならぬ光への興味を示すばかりでなく、その光の効果が印象派よりもロマン派、さらにレンブラントなどバロック美術の絵画に近い点も注目されるところだろう。以後、逆光による明暗表現は、特に人物像において児島の作品を特徴づけていくことになる。本学で所蔵している2点の作品も、そのような効果を活かした典型例である。

いっぽう作品のテーマの選択には、ミレーへの深い共感が働いているようである。先に述べたように『なさけの庭』は、岡山孤児院に取材し、病気の子供を気遣う保母の姿を描いている。また『里の水車』では、故郷の成羽町の水車小屋で授乳する母親と見守る若い女性が、

農婦の仕事着姿で描かれている。いずれも物語性の強い内容であり、誠実に生きる無名の人間像をテーマとしている点では、ミレーの農民像につながる作品とってよいだろう。

児島は大原家の奨学生として美術学校に学んでいたが、これらの成果を喜んだ大原孫三郎の援助によって、翌1808(明治41)年には五年間のヨーロッパ留学のため、パリに向けて旅立つことになる。

同年3月、パリに到着した児島は腸チブスに罹り2ヶ月の入院生活を余儀なくされる。退院後、黒田による紹介状をもって黒田がフランスで師事したラファエル・コランに会いに行くが、その教室には一週間通っただけでパリ郊外の小村グレに向かう。浅井忠の代表作を通して親しまれているグレの中世の面影を残す風景は、パリのような大都市よりも児島の好みに合い、保養を兼ねて一年間滞在しながら『岸の森』等の風景画や人物画を制作している。本学で所蔵する『室内風景』は、この時期の代表作の一つである。

制作へのさらなる集中を求めた児島は、翌1909(明治42)年にグレを引き払い、パリの喧騒を避けてベルギーのアントワープに旅立った。アントワープは、15世紀に活躍したファン・アイク兄弟による傑作『アントワープの祭壇画』で知られるフランドル地方の古都である。児島は、当時アントワープ美術アカデミーの校長であったジャン・デルヴァンの誘いを受けて同校に入学し、1912(明治45)年に主席で卒業するまで学ぶことになる。その過程で、デルヴァンの他にエミール・クラウスやアルベール・ヴァルツンの指導も受けるが、特にクラウスはベルギー印象派の代表的な画家であった。同じ印象派とはいえ、感覚的で色彩の横溢のなかに形体が溶解していく本家のフランスとはちがひ、ベルギーの場合は、北方ルネッサンス以来受け継がれてきた写実的傾向が根底にあるといわれる。とすれば、もともと黒田流の外光派を通して印象派の影響を受けながらも、ミレー的なリアリズムに親しみを持っていた児島にとっては最適の場所であったはずだ。じっさい児島が先の『なさけの庭』など、いわば画家の原点で示した方向が、この地での練磨を通して確たるスタイルに発展していくことになる。

この時期の典型的作例に『姉妹』や『朝の光』のような、屋外から射し込む明るい陽光を逆光として描き出した婦人像があり、本学で所蔵している白い服の『婦人像』もこの系譜に属する。やはり室内の婦人像である『和服を着たベルギーの少女』は、師事していたクラウスの賞賛を受け、1911年にパリのサロン・ド・ラ・ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールに出品して初入選を果たした。

アントワープ美術アカデミーを卒業後の児島は、イタリアやスイスを旅行し、パリ滞在中にはアマン・ジャンを訪ねて大原コレクションの第1号となる作品を購入すると同時に批評を受け、ふたたびサロンに作品を送る。同1912年の秋には、無事留学期間を終えて帰国の途についた。

翌春には石井十次の長女の友と結婚し、倉敷郊外の酒津にあった大原家の別荘に落ち着いて制作活動に入る。この1913(大正2)年には、出品を続けていたサロン・ド・ラ・ソシエテ・デ・ボザールの準会員に推された。2年後の1915(大正4)年になるとアトリエも完成し、画家として歩みは順調に見えるが、休むことなく身近な人物や風景を描きながらも、日本の風土や文化とヨーロッパで本格的に学んだ油絵技法との違和感から生じる悩みは深かったようである。

1918(大正7)年に東アジアに新しい題材を求めるとともに中国・朝鮮半島に旅行したのち、これまでの制作の集大成ともいえる初の個展を、翌1919(大正8)年に東京美術学校で開催し好評を博した。同年5月には大原コレクションの収集のため第2回目の渡欧を果たす。こ

のときの滞在期間は2年足らずだが、作品収集のかたわら各地を旅行して制作活動にも励み、1920年には日本人として初のサロン・ド・ラ・ソシエテ・ナショナル・デ・ボザール正会員となった。翌1921(大正10)年に帰国してまもなく、収集作品を公開する『現代フランス名画家作品展覧会』が倉敷女子尋常小学校を会場に催されて、たいへんな反響を呼ぶ。それを受けて大原孫三郎はさらなるコレクションの充実をめざし、ふたたび児島に収集のための渡欧を命じた。

アトリエでじっくりと制作する暇もなく、1922(大正11)年にはフランスに向かう。このときは往路復路の双方でカイロに立ち寄り、ヨーロッパ美術ばかりでなくエジプトの古美術の収集にもあたっている。

児島の長からぬ生涯のなかで、渡欧は三回、中国旅行も四回におよぶ。作品でその旅程をたどるならば、西洋と東洋の芸術文化のなかに深く身を浸しながら、ヨーロッパ一辺倒に終わらず、両文化の融合から生まれる新しい絵画を模索する画家の姿が浮かび上がってくる。

しかし残念ながら、この課題に児島が本格的に取り組む時間は残されていなかった。第三回目の渡欧から帰国した翌年の1924(大正13)年に、明治神宮外苑聖徳記念絵画館壁画の制作を依頼され、師の藤島武二の勧めもあって引き受ける。その合間をぬって1926(大正15・昭和元年)年には第四回中国旅行に出発し古美術の収集を図ってもいるが、1928(昭和3)年に壁画制作の激務のなかで極度の過労のために倒れる。療養のかいなく47年の生涯を閉じたのは、翌1929(昭和4)年の2月であった。

(2) 本学所蔵作品について

① 『室内風景』 1908(明治41)年 油彩・キャンバス 111,0×88,0cm

宮崎大学で所蔵する美術品のうち、歴史的な価値という意味において第一に挙げなければならないのが、この『室内風景』であろう。同作品は、1999(平成11)年から2000(平成12)年にかけて高鍋町美術館を含む全国九美術館を巡廻した『没後70年・児島虎次郎』展をはじめ、2001(平成13)年の『グレーの村の画家たち』展にも、欠くことのできない名作の一つとして展示された。確かに、年代的にも様式的にも貴重な作品なのである。

『室内風景』は、パリ郊外の小村グレで描かれた作品である。先に述べたように、児島は初の渡欧でパリに到着して間もなく病を得て入院生活を送る。無事退院してのち、療養の意味もあってパリの喧騒から離れ、落ち着いた先がこのグレであった。児島がグレに滞在した期間は、1908年6月から翌年6月までのほぼ一年に過ぎない。この作品は、日本を離れて本格的にヨーロッパの風土と文化に触れ、しかもベルギーのアントワープ美術アカデミーに学ぶ以前の、短いけれども児島の作風の変遷を考えるうえで重要な時期に描かれたことになる。

技法的な面からみても、この作品では絵具が厚く盛られず表面が平らであり、トーンの高い色彩の粗いタッチを重ねて光の変化を描き出す、特有のスタイルを確立して後の作品とは明らかにちがっている。絵具の厚い、点描もしくは短い線描とでもいえそうな児島に独特の表現方法が、ベルギーで初めて現れるわけではなく、風景画『岸の森』のようなグレ滞在中の作品にもみられることは、すでに指摘されている。⁷⁾ この『室内風景』においても、屋外の木立の表現などにその萌芽はみられるが、全体を統一しているのは美術学校時代以来の描法であり、地味な色調である。

さらに、この作品で注目されるのは、逆光による明暗表現が効果的に用いられていること

である。光源は画面中央を大きく占める窓であるが、陽光が降りそそぐ窓の外とは対照的に、逆光となった室内は薄闇に沈む。そのなかに、窓の前で光を反射して白く光る椅子や明暗の対比が巧みに描き分けられたテーブルクロス、陰影の濃い一隅ではソファにくつろぐ人物や戸棚のぼんやりとした輪郭が浮かびあがる。天窗を被う布や窓に半ば引かれたカーテンの半透明の効果も、光の変化を複雑にし、柔らかなハーフトーンをつくるために一役かっている。

先にも述べたように、逆光による明暗表現は、児島の制作の原点ともいえるべき『なさけの庭』と『里の水車』にみられ、生涯を通して繰り返される造形上の特色である。しかも『室内風景』の場合には、比較的絵具が薄塗りであるなど、技法的にもそれらの作品と共通するところが多い。

しかしながら、この作品が以前の作品と決定的に違うのは、ヨーロッパの風土と文化に触れた成果が、奥行き深い明晰な空間構成というかたちで反映されている点である。

画面の中央上方やや左寄りに、最も鑑賞者に近いものとして描かれたシャンデリアと、後景の家具や人物との大きさの対比、および斜めに画面上部を走る梁の線が透視図法を強調し、さらに視線を窓の外に導くことによって広々とした空間を創りだしている。そして大きな面積を占める窓を、水平垂直方向に区切る窓枠の線が幾何学的なリズムを刻む。

また色彩においても新たな傾向がみえる。戸外の風景は、後の原色を惜しみなく使った強烈さとは異なるが、くすみのない明るい色遣いで描かれ、補色の関係にあるテーブルクロスとランプシェードがアクセントとなって画面を引き締めている。

こうした空間構成や色彩によって、『室内風景』では、文学的なテーマにもとづく物語性ではなく、造形的調和によってもたらされた静かな詩情が画面を充たす。その意味で、同作品は児島が特有のスタイルを確立していく過程に現れた稀有な達成であり、造形的な質の高さと史料的な重要性を兼ね備えているといっても過言ではないだろう。

さて現在の保存状態であるが、7～8年前に同作品を初めて観たときには、中央部分に絵具の剥落がみられるほか亀裂も目立ち、移動などに伴う外的な衝撃によって容易に大きな損傷を招きかねない危険な状態であった。しかし、1999(平成11)年から2000(平成12)年にかけての『没後70年 児島虎次郎』展への出展の際に、大原美術館によって仮修復の処置がとられ、当面の危機は回避された。しかし修復研究所の所見にもみえたとおり、未だ剥落や亀裂が認められるほか、仮修復によって不自然な光沢が残された部分もある。したがって、損傷の危険性が全くなくなったわけではなく、またオリジナルの造形を損ねることのない状態での保存と継承という観点からも、早期の本修復が望まれるところである。

②『婦人像』(仮題) 制作年不詳 油彩・キャンバス 116,1×88,7cm

題名及び正確な制作年は分かっていないが、前述の『室内風景』に比べて、児島の確立されたスタイルをよく伝える作品といえよう。水辺に張りだしたバルコニーもしくは大きな窓を背にして椅子に掛けるヨーロッパの女性像という題材は、1911(明治44)年に制作されたゲント時代の代表作である『姉妹』および『朝の光』と一致している。さらに画面左端に柱を置き、窓枠の水平線が中心より上を横切って、外部世界である戸外の風景と内部世界である室内を分割する構成においても、この『婦人像』はそれらの二作品と酷似する。背景の風景に注目してみても、『婦人像』の場合は、『姉妹』と同じ場所をあたかもズームアップして写したかのように似ている。女性とともに花が描かれている点も、これら三作品に共通する特

徴である。

またこれらには、描法においても共通性が認められる。先の『室内風景』とはちがひ、絵具を厚く盛った点描法で描かれている。陽光を浴びる風景と人物を明度の高い原色の点描で描くといえ、印象派におけるデヴィジョンニスム(分割主義)の直接的な影響を予想させるが、児島の絵具の厚い、いわばフランス印象派よりも重たい点描は、その激しいタッチにおいて表現主義に近づいている。そこに展開されているのは、画家が眼という感覚器官になりきって視覚のシステムを画面に定着するという、主観的ではあっても感覚と知性に裏打ちされた世界であるよりも、タッチそのものが生命をもって意味を担うかのような、表出性の強い情動的な世界である。北澤憲昭は、日本において受容された印象派が、特に装飾性において表現的な傾向を示すことを指摘している。⁸⁾ 北澤はそこに斎藤豊作や太田喜二郎と並んで児島虎次郎の名前を挙げているが、太田と児島の場合にはその問題とともに、北方的な表現主義の系譜を底流に持つベルギー印象派との関係を考える必要があるだろう。

いずれにせよ、スタイルからみるかぎり、本学で所蔵する『婦人像』は1911(明治44)年前後に描かれた作品の一つと考えられる。さらに同作品を細かく観察してみると、むしろ類似する二作品以上に、これまでもたびたび登場してきた逆光による明暗表現の効果が意識されている。そのためうつつむき加減で針仕事か編物をする女性の表情は、陰影に沈んではっきりしない。また、三作品はいずれも対角線構図をとっているが、『婦人像』では画面の左上端から右下端に向かう対角線の左側に、籐椅子とそこに掛ける人物、そして大きなボリュームを占める花が完全に収まる。しかも遠近法的な空間を強調するように、前景の花のマッスとその後ろの人物、そして背景の風景の間には整然とした関係が保たれている。反面、洗浄して明るくなる可能性を考慮しても、色彩は三作品のなかでいちばん地味である。タッチは激しく、その方向を造形に合わせてそろえる点など、後の装飾性の強いスタイルにつながる傾向が明らかに現われてはいるが、点や短い線による強烈な原色の交響はみられない。

つまり『婦人像』は児島が印象派を本格的に受容し、そこから表現主義的な傾向を帯びた装飾性の強い独自のスタイル確立する時期にある作品だが、その一群のなかでは、先の『室内風景』にもつながる空間構成の意識が前面に出ているといえるだろう。したがって、まとまりが良い一方で、やや図式的な硬い感じを受けるけれども、児島とヨーロッパ美術の関係を考えるうえでは示唆に富む貴重な史料である。

さて、同作品の現在の状態として最も気にかかるのは、支持体であるキャンパスの変形である。2001(平成13)年の調査に立ち会った際、キャンバスを張り直した形跡とともに、たわみなどの変形がはっきりと見てとれた。絵具が厚いこともあって亀裂は全体に走っているが、支持体の変形は、確実にそれらの亀裂にそった絵具の大きな剥落を招くだろう。また汚れとカビが画面全体に付着しているので、洗浄を行うだけでも鮮明な本来の色彩を取り戻す可能性がある。したがって、早期におけるキャンパスの張替えと変形の補正を含む、本格的な修復が待たれる状態である。

Ⅲ. 結びにかえて

宮崎大学で所蔵する美術品のなかから、手始めに最も重要性が高いと思われる瑛九と児島虎次郎の全六作品について、美術史及び保存修復の観点から考察を試みてきた。改めて作品

を見直すことによって、瑛九の『農場風景』のサインと年代、および『安中宮崎県知事像』等の肖像画が描かれた経緯と年代が判明し、二枚のエスキースの存在も確認できたことは、このささやかな企ての新しい収穫である。

これらの作品を、それぞれの作者の全作品と日本近代美術史の文脈のなかに位置づけてみると、代表作とはいえないにせよ、いずれも過渡的な時期の造形様式を示す貴重な史料であることが分かった。特に瑛九の『農場風景』および児島虎次郎の『室内風景』は、内容的にも充実した重要な美術品であることを再度強調しておきたい。

また保存修復の面からみると、仮修復によって当面の危機は免れた『室内風景』はともあれ、他の作品は2001(平成13)年の調査時よりも、さらに状態が悪化しているように思われる。

わが国の油彩画は、新しい造形スタイルの受容が先行して堅牢な塗膜をつくる伝統的な油絵技法が定着しなかったために、時間がたつにつれて保存上の問題が起きやすくなるといわれてきた。今回とりあげた作品もその典型例である。したがって絵具の剥落などによる大きな損傷が起きる前に、本格的な修復、および美術館への寄託なども視野に入れた保存の手立てを真剣に考えるべきであろう。

これら本学の所蔵美術品は、単なる室内装飾品を超えた、かけがえのない地域の文化財なのである。

なお本稿は、瑛九に関する部分を幸本が、残りの部分を石川が担当した。

註

- 1) 瑛九が美術批評を手掛けた理由として、五十殿利治は、当時の芸術大衆化論に触発されたものではないかと推測している。五十殿利治「批判される石—瑛九の芸術と生涯」 本間正義監修『瑛九』 日本経済新聞社 1997年 13頁
- 2) 「フォトグラムの自由な制作のために」『魂の叙情詩—瑛九展』 図録 宮崎県立美術館 1996年 168頁
- 3) 木水育夫宛1958年10月29日付書簡。木水クニオ編『瑛九からの手紙』 瑛九美術館 2000年 119頁
- 4) 山田光春『瑛九—評伝と作品』 青竜洞 1976年 239頁
- 5) 山田 前掲書 316頁
- 6) 山本鼎「児島虎次郎君」『アトリエ』1929年5月号
守田均他編『没後70年・児島虎次郎』展図録 1999年 176-177頁に再録
- 7) 田中義明「児島虎次郎の画風の変遷について」『下関美術館開館15周年記念 日本の印象派—明治末・大正初期の油彩画—』展図録 1999年 13頁
- 8) 北澤憲昭「印象と表現—日本印象主義のアポリア」 同上図録 9頁

参考文献

- 瀧口修造「ひとつの軌跡」『美術手帖』1960年5月号
 杉田正臣『瑛九抄』 根 1970年
 『現代美術の父“瑛九展”』 図録 小田急グランドギャラリー 1979年

矢野静明「瑛九と戦後アメリカ美術」『トボス』2号 1983年

『瑛九とその周辺』図録 埼玉県立近代美術館 1986年

矢野静明、鈴木素直、太佐豊春「前衛画家瑛九の再検証」『西日本新聞』1996年4月16日から6回連載

矢野静明、石川千佳子「瑛九『点描』を読む」『宮崎日日新聞』1996年5月10日から3回連載

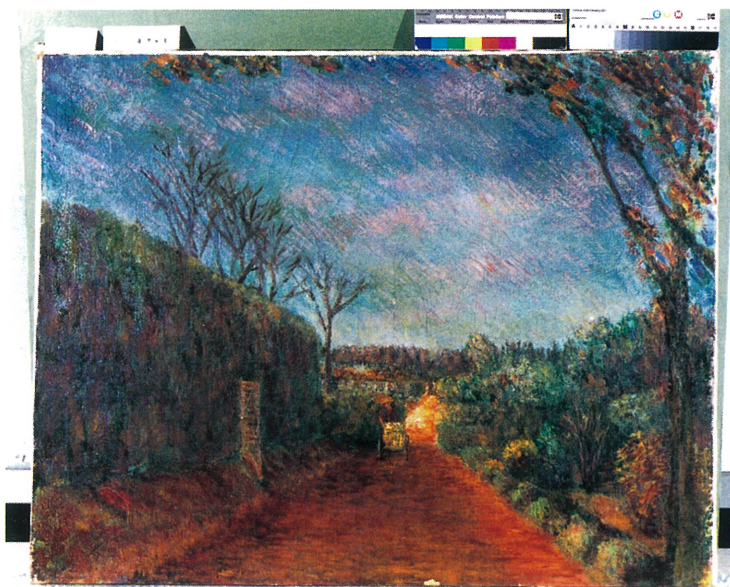
石川千佳子「点・瑛九と南画をつなぐもの」『カリスタ』第4号 東京藝術大学美学・芸術学研究室 1997年

匠秀夫『近代日本の美術と文学—明治大正昭和の挿絵—』木耳社 1979年

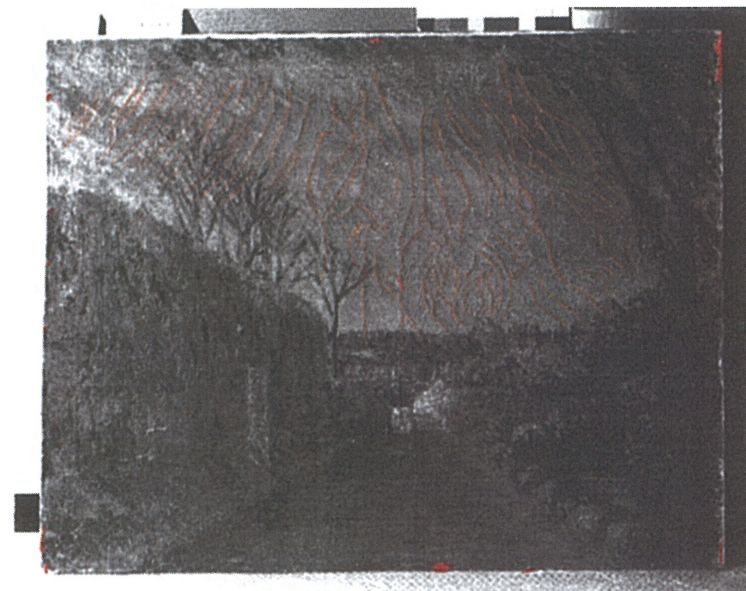
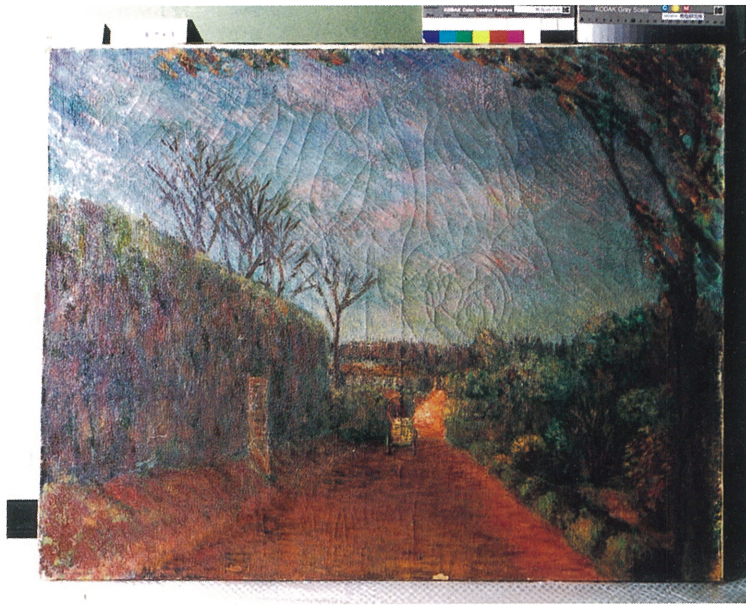
北澤憲昭『境界の美術史』ブリュッケ 2001年

(資料1-1)

瑛九『農場風景』

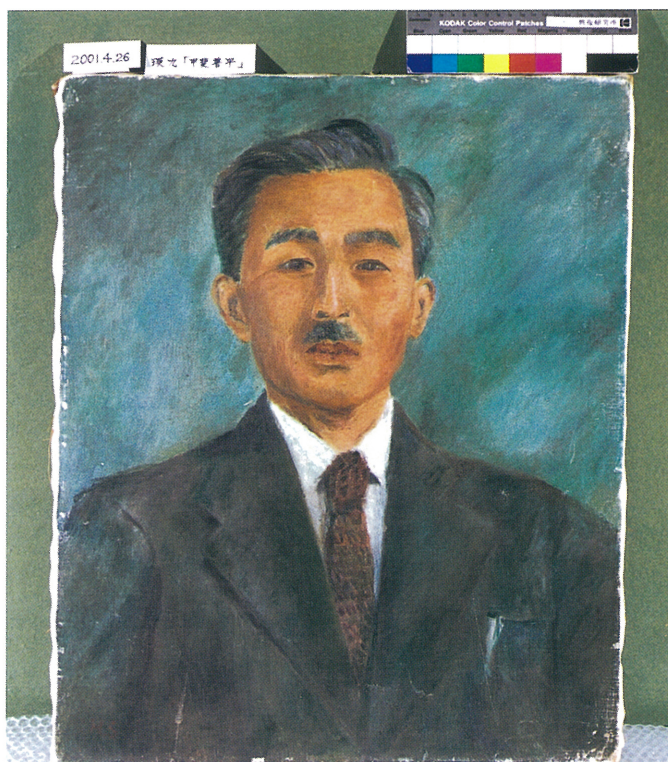


(資料1-2)

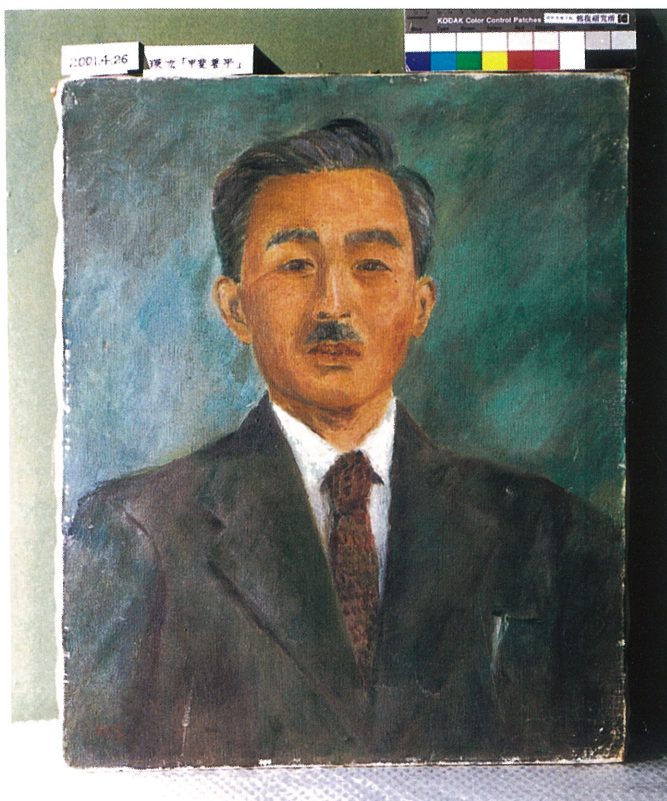


(資料2-1)

瑛九
『甲斐善平氏
肖像』

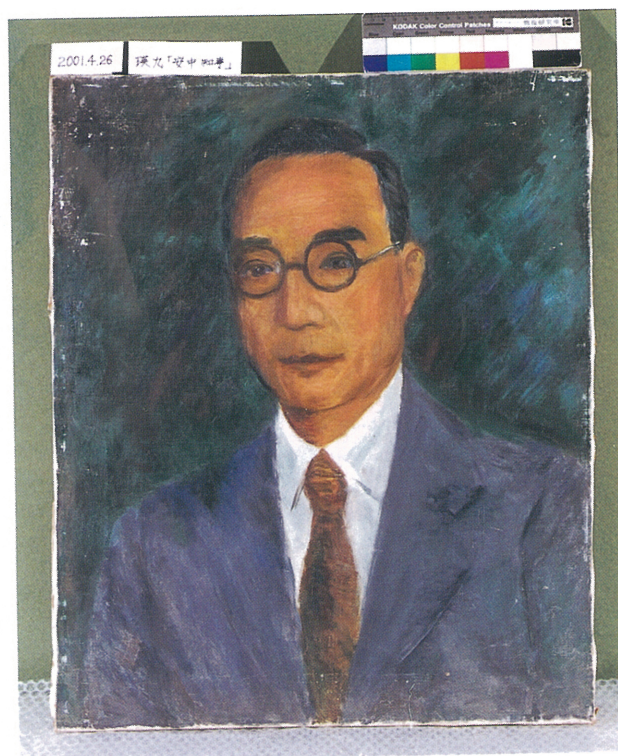


(資料2-2)

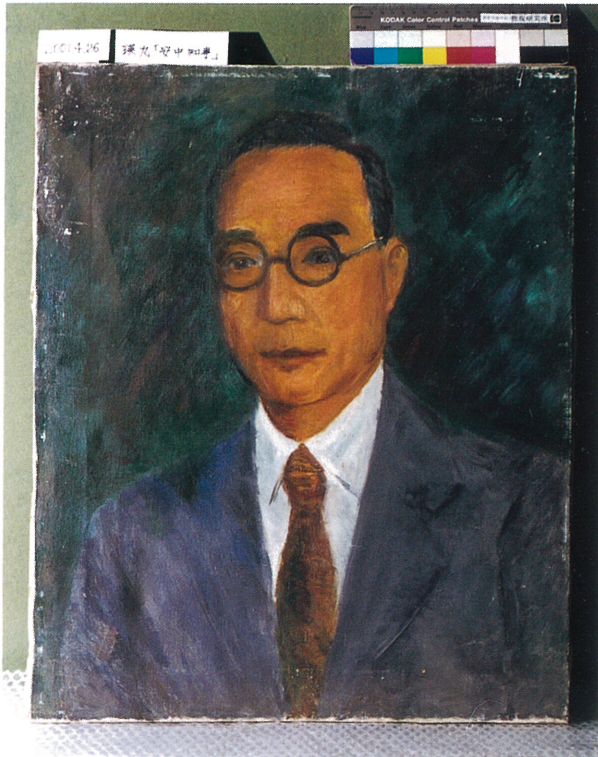


(資料3-1)

瑛九
『安中宮崎県
知事像』



(資料3-2)

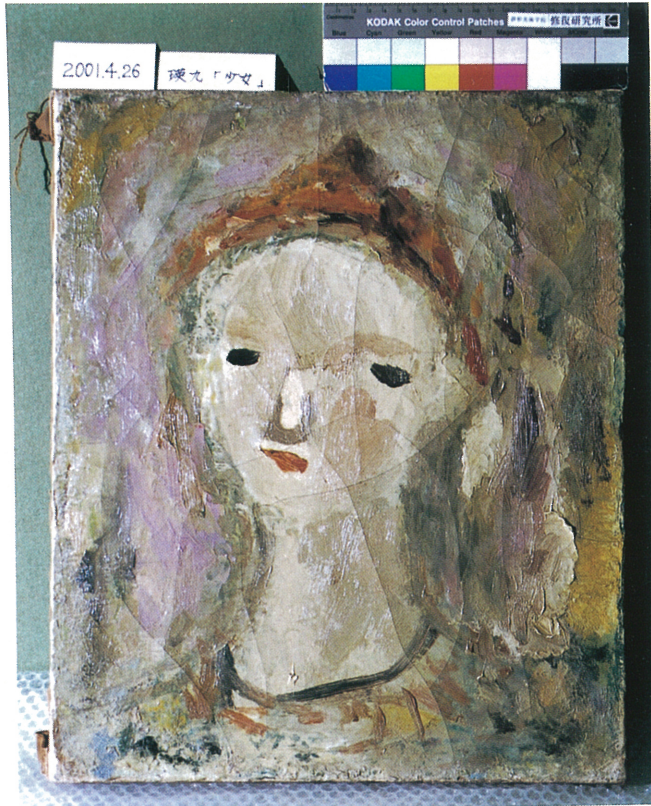


(資料4-1)

瑛九『少女』



(資料4-2)



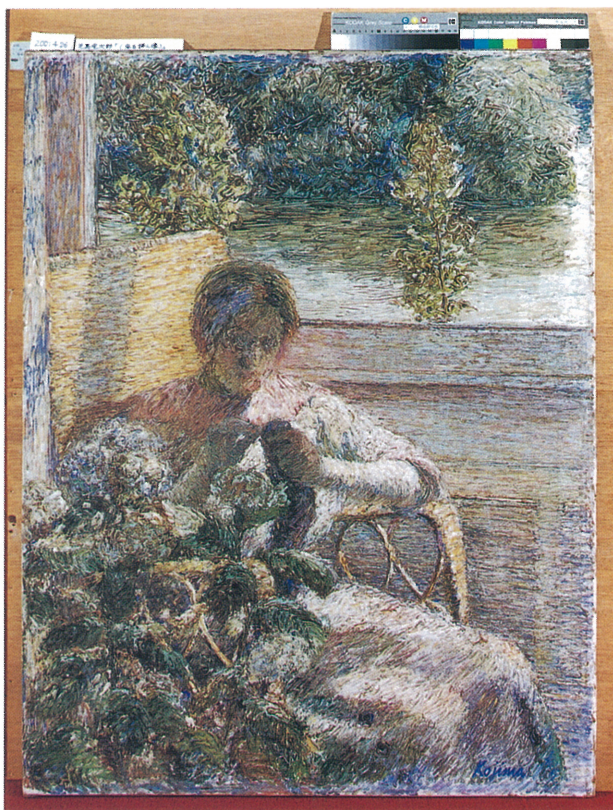
(資料5-1)
児島虎次郎
『室内風景』



(資料5-2)



(資料6-1)
児島虎次郎
『婦人像』



(資料6-2)

