



長谷川三郎の東洋画論と瑛九の点描画をめぐる試論

メタデータ	言語: jpn 出版者: 宮崎大学教育学部 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 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10458/1399">http://hdl.handle.net/10458/1399</a>

## 長谷川三郎の東洋画論と瑛九の点描画をめぐる試論

石川 千佳子

The Relationship between EiQ's Pointillism and  
NANGA's Theory by HASEGAWA Saburo

Chikako ISHIKAWA

### 1. 瑛九の点描画から長谷川三郎の東洋画論へ

瑛九の多岐にわたる作品のうち、油彩による点描の大作群は特異な位置を占めている。この点については他の論文でも言及してきたが<sup>1)</sup>、さらに考察を進めるにあたって、もう一度問題を整理しておきたい。

それらの点描画が瑛九自身の作品においても、同時代の他の作品と比較した場合でも異質に見えるのは、次のような理由による。

まず、描かれた時期が、1958年から1959年の短い期間に集中していることである。もちろん、作者は1960年に没しているので、死というかたちで中断されなければ、この期間はずっと延長され、あるいは別の展開をみせたことも十分に考えられる。しかし残された事実のみに拠るとしても、この限られた期間に、自ら技法を開発し、すでに独自の表現を獲得していたフォト・デッサンやリトグラフ、エッチングなどが全く顧みられず、油彩に集中していることは特筆すべきである。そこに、技法の差異にかかわらず瑛九の作品を構成してきた、鳥や眼のような親しいモチーフたちは一切登場しない。

しかも作者は、この断絶と飛躍に極めて自覚的であった。コレクターの木水育男に宛てた引用されることの多い書簡のなかで、瑛九は点描画以前の自己を、「懷疑とちゅうちょに充ちた啓蒙家」および「絵画の周囲をぐるぐるまわっている趣味家」と規定し、そこから脱出して「絵画の中」への「突入」を試みるのだと語る<sup>2)</sup>。突入というもののし言葉は、周囲をぐるぐるまわるに対して、勢いと直接性を感じさせる。いわば、生成のただ中に飛び込み、そこに踏み留まる決意といえるだろう。その意志に呼応して、瑛九の点描画には、点を打つというシンプルな反復行為によってもたらされる点と、それらが群れてつくるむらむらだけがある。点の一つの点に分節することが可能であると同時に、画面全体に播かれたかのように打たれ、ある部分を切りとって拡大するならば、全体と同じ景色が出現する。極大の方向においても極小の方向においても無限で、生気に充ちた粒子の遊動する宇宙を連想させるような構造である。ここでは形態を媒介せず、一点と全体が直ちに響き合う。確かに、こうした点描画に似た在

りようを、過去の作品にみることはできない。

また、同時代のいわゆる前衛的な作品にも、類似するものはみだせない。誤解を恐れず大まかな言い方をすれば、形態を媒介しない前衛的な作品の多くは、手法や材料の目新しさ、または破壊的な身振りをもつ。しかしながら、瑛九の点描画は油彩であり、点は筆で打たれている。積極的に偶然性を導き容れようとした痕跡も無い。中原祐介が評したように<sup>3)</sup>、打たれた一点の激しさに目を留めないならば、「工芸的」ともみえる醒めた静けさを合わせもっている。

さらに、点描ということで、新印象派と同列に扱われることもあるが、補色の効果的な使用に共通性が認められるものの、両者の性質が異なっていることは、形態の処理を一例としても明らかである。一方、カンディンスキーの抽象表現とは、形態を媒介せず色彩とリズムだけが在るところで共通する。しかし、カンディンスキーの造形理論では、点が線や面に発展する造形要素であり、その要素を秩序づける幾何学的な構成が想定されているところに、大きな違いがある。

とすれば瑛九の点描画は、滝口修造が指摘したように、見かけ上の類似を除いてはどこにも繋がる先をもたない孤立したものであろうか<sup>4)</sup>。この問題について私は、南画における點苔との類似に注目し、形態を構成する要素ではなく画面を生気づける自立した点という性質において、両者の関係が単に見かけ上の共通性を超えた本質的なものであることを、論証しようと試みた<sup>5)</sup>。

以上が、瑛九の点描画をめぐって、前稿までに提出した問題のあらましである。しかし、ここで新たな疑問が浮かび上がる。以前から瑛九の周辺でささやかれ、私が前稿で考察を試みた南画との関係は、個人の趣味に止まるものだったのだろうか。

よく知られていることだが、瑛九には、南画をはじめとする東洋美術に深く傾倒した一時期がある。その1938年頃、彼の周囲には同じように東洋画あるいは東洋趣味に興じる、自由美術の作家たちがいた。つまり東洋指向は、当時の前衛と称せられる画家たちに共通する傾向であった。その論理的支柱ともいべき人物が、長谷川三郎である。瑛九はちょうどこの時期に彼と出会い、1956年に長谷川が亡くなるまで親交を結んでいる。両者の信頼関係を示す一例として、長谷川が1951年の『みずゑ』誌上に載せた「手紙《瑛九さんへ》」がある。そこには、瑛九との出会いを懐かしむばかりでなく、「日向の國、何か目をあけていられないような明るさがそこらに満ちている。／目をつぶると、一何かがモヤモヤムクムクと動き出す／あ、あいつをつかまえない<sup>6)</sup>」と、点描画を先取りするような記述もみえて興味深い。

また、大学で美術史を学び、卒業論文のテーマに雪舟を選んだ長谷川三郎は、画家であると同時に、水墨画や南画を中心とする東洋美術と、欧米の近・現代美術の間にみられる親近性について、正面から論じようとした数少ない評論家の一人でもあった。

そこで本稿においては、長谷川の東洋画論の検討を通して、瑛九をはじめ彼の周辺にあった画家たちの間に共有されていた、東洋指向の内容を照らし出してみたい。もちろん、瑛九が点描画を描いたのは彼自身の東洋回帰から20年後のことであり、1938年当時に胚胎した思想と多年にわたる長谷川との交流がそこに結実したというように、短絡することはできない。しかしながら、作品に直接的な引用がみられないにしても、南画への親しみを語り続けた瑛九にとって、過去の東洋日本美術との関係は、見かけ上の関連をみせる新印象派やシュルレアリスムあるいは抽象主義以上に、深く本質的なものではなかったか。さらに言えば、この問題は、一般にアンフォルメルとの関連において語られる一群の抽象作家たちをも、その文脈以上に浸して

いるのではないかと思うのである。

## 2. 長谷川三郎の東洋画論において目指されたこと

長谷川三郎の東洋画論の特色といえ、南画や水墨画を、現代美術と著者自身の創作上の問題意識に、徹底してひきつけながら論じていることだろう。例えば南画は、彼にとって既に過去となった美術史上のエピソードでもなければ、作品に引用可能な単なる様式でもなかった。彼の東洋画論の根底には、「二十年間東洋と西洋の間で煩悶し続けてきた男<sup>7)</sup>」という自己認識がある。それは同時に、瑛九の「東洋画も西洋画もうのみにした態度<sup>8)</sup>」によって普遍性のある20世紀美術を建設したいという、切実な願望を思い出させる。こうした視座から、長谷川は主に南画について、その前衛性と、精神的内容の直接的な発現、そして書と画が混在する在りように注目する。

まず前衛性であるが、長谷川は南画家を当時の前衛美術家と位置づけている。前稿で既に指摘したが、このとき好んで引かれる画論は桑山玉洲の『絵事鄙言』である。その「或ヒトノ日ク」に始まる冒頭で、玉洲は南画に向けられた当時の悪評を紹介する。長谷川はそこに、評価の定まった狩野派などの様式とは対照的な表現の斬新さと、それゆえに世に受け容れられない南画家の運命という構図をみて、近・現代の画家たちの姿を重ねる。ここで南画は、ある表現様式を指す言葉である以上に、制作に対する態度、ひいては生きる態度として捉えられている。それをよく示しているのが、長谷川が立てた「生きるために描くのか、描くために生きるのか<sup>9)</sup>」という問いであろう。彼は、前者が画工であり後者が南画家であると分類する。しかし同時に、世俗すなわち生活から離れて観念世界に遊ぶことを肯定しているわけではない。むしろ生活と遊離することなく、そのなかで葛藤しながら、創作の自由を確保しようとする意欲に共感している。そこでは南画の余技性も、かつての中国の文人のような経済的、時間的余裕にもとづく余技から、創作の自由を得るために別の仕事をもつという意味に読み替えられている。

このような南画への強引ともいえる思い入れの仕方には、自ら当時の前衛画家であった長谷川の自負とヒロイズムが色濃く投影されているが、南画と前衛を等価で結ぶ根拠は、確かに『絵事鄙言』に求めることができる。いわゆる「近衛公ノ戯墨、猩々翁、宗達、光琳ナトハ本朝ノ南宗トモ云ハンカ<sup>10)</sup>」という一文である。ここで玉洲は「南宗」すなわち南画という言葉をも、中国の文人画を継承する様式にも、水墨であるか濃彩であるかにもこだわらず、自在な精神の動きを感じさせる生気に満ちた作品全体に拡張し、時代や画家の出自や様式を超えた価値概念として使用している。したがって、セザンヌやクレー、あるいはタル・コーのような自身と同時代の抽象画家にまで、南画という言葉が適用する長谷川の場合は、玉洲の発想に寄り添いながら、さらに「本朝」の枠もはずして、それを普遍的な価値概念とする試みともいえるだろう。

次に、精神的な内容の直接的な発現についてだが、こうした言い方からすぐに連想されるのは、水墨画や南画の背後に深い精神性をみて、写実的なヨーロッパ絵画に対する優位性を主張するような見飽きた構図である。そのもとに、ヨーロッパ美術の写実と東洋美術の写意という二項対立的な図式が、これも決まって持ち出される。長谷川も、東洋画の優位性を、既にそれ

が20世紀の抽象美術を先取りしていたという構図で語るが、同時にヨーロッパ美術を写実に、東洋美術を写意に振り分ける浅薄さを斥けて、より根源的な「具意」という次元<sup>11)</sup>を提言する。写実にも写意にも使われている「写」に、対象と距離を置く間接性と受動性をみて、精神的 content である意が相即的に現れる具意を、水墨画や南画など過去の革新的な美術から現代美術までを貫く、東洋から発した理念だと考えるのである。

この具意の内容を明らかにするにあたって、彼が謝赫の画の六法から「応物象形」の「象」を写意の「写」と比較し、また具意の具体的現れとして現代美術におけるオブジェや、花道、茶道を挙げている点に注目しておくべきだろう。先の写（うつす）と象（かたどる）の比較において長谷川は、前者が一般にあらかじめ与えられた対象を静観し、その形を写し取ることを意味するのに対して、後者は形成する動きと働きを内包すると捉える。その解釈に従い、象をより主観性の強い言葉として具意に関係づける。さらに例示された具意の現れは、いずれも作品の物質的完成を目指す構築ではなく、物を置く、花を活けるといった、終了後に痕跡として残る結果以上に、所作や行為が重視されるものばかりである。このようにみえてくると、具意という理念には、形を成してゆく動きそのものと、行為の一回性が強く意識されているといえる。

また、長谷川は言及しないが、南画家の池大雅には指頭画の作例があり、田能村竹田にも紙屑を筆がわりに描いた伝えられる作例が残されている。これらは遡れば、『歴代名画記』に記された王黙の故事<sup>12)</sup>にならう酒辺の一興でもあろうが、表現主義的な傾向を示すタイプの現代美術を彷彿とさせるこの即興的な手法も、南画に含まれていることを付け加えておきたい。

最後の、書と画が混在する在りようについては、先の具意とも関連し、長谷川の東洋画論において最も重視されたところであろう。特に南画が、文字とそれによって表される文学と別ちがたい連関を示すことは、今さら指摘するまでもない。だからこそフェノロサは、南画を文学の理念に寄りかかった自律していない絵画とみなし<sup>13)</sup>、その価値を認めなかった。そうした見方の根底にあるのは、M.フーコーが指摘したヨーロッパ絵画における暗黙の前提<sup>14)</sup>である。すなわち、ルネサンス以来のヨーロッパの古典的絵画は、文字と画像の分離を前提として成立してきたのだ。したがって、この前提を逆手にとり文字を画像に組み込むならば、一画面のなかで両者が同時に与えられているという形式だけを見ても、暗黙の前提をあからさまにした前衛作品となりうる。長谷川はまず、この文字と画像が混在する形式によって南画とクレール等の作品に接点をみだし、欧米の近・現代の美術が南画の方に近づいてきたと考える。

しかしながら、彼の関心の中心は、そうした南画と現代美術との形式的な類似にではなく、文字と画像を成立させている点や線を質的に同一視するという意味での、書画一致にある。つまり、書と画における点や線の質的な同一視を通して、近・現代絵画における点や線に形態を構成する造形要素以上の価値を付与するのである。ここから直ちに想起されるのは、石濤の『画語録』における一画の思想<sup>15)</sup>である。長谷川は石濤を実際に愛好しているし<sup>16)</sup>、おそらく一本の線に根源的な価値をみいだす思想はそこに由来すると思われるのだが、長谷川の場合は石濤のように観念的であるより、感覚的である。その個性をよく示す例として、池大雅の南画に対する美しい批評を、改めて中略せずに引いておきたい。

彼の構成と筆勢には、殆ど音楽的な高い響きがある。字であっても、絵であっても彼の線には、ゆるやかな速度が感じられ、また点には楽しい呼吸のリズムが常に快く感じられ、線が水となり雲となり、点が木の葉となる時には、それらの速度やリズムは、根本的な生命を与えられている。しかも隷書と楷書で結体の端正な美しさを鍛えあげてきた彼の画面構成には、ゆとりがあって、しかもゆるぎない確かな逞しさが支配しているのである。<sup>17)</sup>

ここで線は、字であれ画であれ同質のものとなされ、しかも観念的な原理というより呼吸のような身体的リズムに裏づけられて、内に動きを孕む。そうした生命感に溢れる点や線が先立って存在して、水や葉になるのだ。点や線が変容する自然物に、水・雲・木の葉が選ばれているのも、偶然そこに描かれていたからではないだろう。水や雲は流動し形の定まらないものであり、木の葉はいわば風の感覚器である。「音楽的な高い響き」にしても、荘子の地籟<sup>18)</sup>のような自然の働きで鳴る音の響き合う音楽が、意識されているのではないだろうか。こうした質の点を、たとえば木の葉という変容した姿の前に留めおくならば、瑛九の点描画の点に極めて近い。

さらに長谷川は、画面に一回性を前提に習練を重ねた身体の動きに従って、線や点の関係をその都度結んでゆく書の構成をみている。ちょうど引用した論文が「国華」に掲載された1951年ごろから、制作においても彼は油彩を放棄して版画と水墨に没頭してゆくが、その作品はむしろ墨象と呼ばれる前衛書に接近する。同時に彼は「墨美」で評論活動を展開し、前衛書家の集団である墨人会との関わりを深めるなかで、どちらかといえば画よりも書を、より根源的なジャンルと考え始めたようにみえる。とすれば、長谷川が南画に傾倒したのは、それが書にもっとも親和的であり、書と画を媒介するものであったからとも言えよう。そして彼の南画を中心とした東洋画論は、画を書に引きつけることによって、東洋美術と西洋美術という二項対立的または並列する図式を開き、中村二柄がウアフィグラチオン<sup>19)</sup>という概念で示すような、普遍的な絵画の地平をみいだそうとした試みと読むことができる。

また、長谷川における書画の線や点の同質性について考えるうえでは、彼の例示する南画が大雅などがわが国の南画家の作品であり、よく引かれる南画論も『絵事鄙言』であることに注意を払う必要がある。彼は先に引用した論文のなかで、南画を最も日本の美術だとする。一般的な見方に従えば、南画は中国の文人画に根をもつ中国趣味の絵画である。しかし長谷川は南画に、縄文以来ひきつがれてきた清明な素朴さと、感覚的な瑞々しさをみると言う。

確かに、大雅や竹田の画にみられる明晰さは際立っている。その性質は、わが国の南画が中国の実景や厚い歴史の集積から離れ、理念と画法として成立したという事情と無縁ではないだろう。つまり、中国の画題で描く場合はかえって、自在な線や点の織り成す抽象度の高い画面構成が可能になる。したがって書と画との関係という観点にたてば、この逆説的な事態は、わが国の南画がより書に近く、画面では線を引く、点を打つといった身体的な行為が露になりやすいというようにも換言できよう。

### 3. 再び長谷川三郎の東洋画論から瑛九の点描画へ

これまで検討を加えてきた長谷川三郎の東洋画論は、今日からみればかなり強引な議論にもみえる。しかし、こうした理論的実践を通して、日本美術の特殊性や神秘性を主張するかわり

に、いわば日本美術を西洋美術に対する一方の項ではなく、それを「日本」を消去した「美術」として中心に置いてみたなら、美術全体を基礎づけるどのような普遍性があり得るかを論じようとした先駆性は、高く評価すべきである。同時にその営みは、日本の近代美術が取り落としてきた部分を、これも既に終わってしまった美術として特殊性のラベルを貼り、ガラスケースに陳列するのではなく、現代美術に続く文脈のなかで生きた繋がりをとり戻す試みでもあった。そのとき南画は、長谷川にとって最も許容度のある論理の係留点であったといえる。

拙論を結ぶにあたって、この長谷川の東洋画論の地点から、再び瑛九の点描画を見直してみたい。瑛九は長谷川と違って水墨に向かうことなく、最もヨーロッパ的な画材である油彩により「絵画の中に突入」した。しかし、その点は、まぎれもなく長谷川が南画を通して引きだした、身体的リズムに裏付けられ精神的な内容を相即的に発現させる点である。しかも画面は何ものかを象る直前、すなわち点の群れるむらむらから形が現れそうで、かといって形を故意に立ちあげようとするとき即時に点に還る状態に留め置かれている。これは確かに、東洋でも西洋でもなく、そうした二項対立が未だ生じない根源的な状態を現前させているとも思われる。

こうしてみると瑛九の点描画は、墨ではなく油彩で、モノクロームではなく色彩をもって、線ではなくとつとつと打たれた点によって、いわば制作においては長谷川の反対側から、しかも長谷川自身の水墨画以上に、その東洋画論を最も深く実現させた絵画の在りようとして、たち現れてくるのである。

## 註

- 1) 石川千佳子「点・瑛九と南画をつなぐもの」『カリスタ』第4号、45-66頁
- 2) 山田光春『瑛九 評伝と作品』青竜堂、1976年、441頁  
木水育男「ばくは瑛九が好きです」『瑛九展カタログ』、宮崎県立美術館、1996年、14頁
- 3) 読売新聞、1960年、2月27日付、夕刊記事
- 4) 滝口修造「ひとつの軌跡」『美術手帖』、1960年5月号、150頁
- 5) 石川、前掲論文、50-58頁
- 6) 長谷川三郎「手紙《瑛九さんへ》」『みずゑ』、552号、32頁
- 7) 長谷川三郎「アメリカ芸術家の宿命」『「論」=長谷川三郎』、三彩社、1977年、184-186頁（初出は『芸術新潮』、六ノ四）
- 8) 山田、前掲書、193頁
- 9) 長谷川三郎「描くために生きる—南画と現代—」前掲書、150-152頁  
（初出は『アトリエ』、291号）
- 10) 桑山玉洲『絵事鄙言』、東京芸術大学所蔵本、24丁表
- 11) 長谷川三郎「表意と具意への道—写生と写意への問題より」『南画鑑賞』六ノ一、18-21頁
- 12) 張彦遠『歴代名画記』、谷口鉄雄編、中央公論美術出版、125頁
- 13) A. フェノロサ『美術真説』青木茂他編、日本近代思想大系『美術』、岩波書店
- 14) M. フーコー「これはパイプではない」豊崎光一他訳、哲学書房、1986年、47-50頁
- 15) 福永光司『芸術論集』、中国文明選14、朝日新聞社、1971年  
及び今道友信『東洋の美学』、TBSブリタニカ、1978年を合わせて参照
- 16) 長谷川三郎「石濤へのおこがれ」『南画鑑賞』四ノ十、11-13頁
- 17) 長谷川三郎「大雅點描」『国華』第710号、206頁
- 18) 『莊子』金谷治訳注、第1冊〔内篇〕、岩波文庫、42-44頁

- 19) ガントナーはプレフィグレーション概念の提出により、単なる下絵または未完成作品とみなされてきた素描等を、物質的な意味での完成をみない段階で、完結した作品として価値を評価する可能性を開いた。しかし余白を残す東洋画の場合も、このプレフィグレーション概念で括ることができるかという議論がなされてきた。この問題について、中村二柄はガントナーの概念を継承しながら、東洋画に、ヨーロッパにおける素描等と区別して、より根源的な次元を示すウアフィグレーション（原形象）概念を適用することを、提言している。

J.A.シユモル『芸術における未完成』中村二柄他訳、美術名著選17、岩崎美術社、1971年および中村二柄『東西美術史—交流と相反—』岩崎美術社、1994年を合わせて参照