

信州大学所蔵石井鶴三油彩作品について

金 井 直 （信州大学人文学部）

信州大学蔵石井鶴三関連資料は、その大部分が書簡やスケッチブック、粉本などの紙類である。一方、本人作と同定しうる油彩画も、8枚含まれている（2013年1月現在）。いずれも石井のアトリエ・住家にのこされていたものである。数こそわずかではあるが、「彫刻をはじめ、素描、油絵、水墨、水彩画、版画、挿絵等、非常に幅広く活躍したマルチ人間」（三木多聞）石井鶴三がうみだす「豊饒なカオス」（匠秀夫）を感得するうえで、これらもきわめて貴重な資料の一角である。

本稿は、個々の油彩作品（全般にコンディションは良くない）について、可能な記述をおこない、今後の修復・保存のための基礎資料づくりをめざすものであるが、具体的な観察に入る前提として、石井鶴三における油彩画の位置を確認しておこう。

1. 石井鶴三と油彩画

石井鶴三（1887-1973）の作品と言え、なにが思いだされるだろうか。もちろん彫刻でなければなるまい。《荒川嶽頭部》（1911年）や《俊寛頭部試作》（1930年）のような日本近代彫刻の傑作が即座に浮かぶ。また、石井は山本鼎（1882-1946）らとともに創作版画の普及・発展にも尽力した。日本創作版画協会第1回展出品作の《泣く子》（1919年）から後年の《山精》（1970年）まで、傑作も数多い。あるいは文芸よりのところでは、『大菩薩峠』や『宮本武蔵』の挿絵に関心が集まるかもしれない。一方で、《縊死者》（1915年）《行路病者》（1916年）のような大正期の水彩画は、近代日本の矛盾を告発する一種のリアリズム絵画として、今日なお観る者を引き寄せ、そして当惑させる。これらに比べ、油彩画において、石井の名と分かちがたい傑作とは、いったいどれであろうか。たしかに《手術》（1934年）には、上記の大正期の水彩画にも通じるリアリズムが看取される。また、《樹下美人》（1928年）には、繊細なタッチと色彩が溢れていて、清爽ではあるが、はたしてこれらが「油彩画家」石井鶴三の本領を示すのか、いささか不分明である。「マルチ人間」なりに、画材の好みやジャンルに応じた力の加減はあったのかもしれない¹。

そもそも石井鶴三が油彩画法に触れたのはいつだったのだろう。ごく幼いころには、画家一家（祖父鈴木鷺湖は谷文晁に学んだ幕末の画家、父石井鼎湖は大蔵省で紙幣印刷に携わりつつ、版画、洋画にも取り組む）特有の環境下、5歳違いの兄・石井柏亭（1882-1958）とともに、東西の画材やその用法を見知る機会があったかもしれないが、11歳から17歳まで、他家に養子に出ており（そこで馬の背を撫で、彫刻の原理に開眼するというのは、よく知られた逸話である）、この間は、油彩はもちろん、画技自体、大いに遠のいたものと推測される。

1904年、鶴三は石井家に戻る。ちょうど柏亭が精力的に油彩に取り組んでいた頃であり、鶴三もま

たそれに強く関心を抱いたのではないか。同年、小山正太郎（1857-1916）の不同舎に入り、一ようやく、と言うべきだろうか一本格的な絵画修業を開始することになる。小山は官立の工部美術学校においてアントニオ・フォンタネージ（1818-1882）から直接、油彩を学び、さらにはその助手を務めた人物である。同校を離れて後も、野にあって、一貫して西洋画指導をおこない、明治の美術界を牽引した。その小山の姿、そして教えは、多感な石井少年を鼓舞して止まなかったことだろう。後年、石井は次のように述懐する。

私が画学生として絵の稽古を始めたのは十八才の少年の時、小山正太郎先生の画塾不同舎へ入塾してからであります。私がこの不同舎に学んだ期間は僅か八カ月ばかりで短くはありましたが、この間に先生から二つの良い教えを受けたのであります。一つはその画塾の名称である不同舎の不同の精神あります。（中略）もう一つのよい教えというのは、絵はたんだ一本の線でかけということです。（中略）これが又少年の私の胸に強くこたえたのであります。これも不同の精神と同じように私の勉強の根底になっております²。

「和して“同ぜず”」は論語に由来するが、その精神の一端は、個を重視する近代的な芸術観とも矛盾しない。じっさい石井の生涯の「豊饒なカオス」は「不同」の所産といっても過言ではあるまい。一方、「たんだ一本の線」も、一瞬一瞬に全力を尽くす、真摯な芸術家像の謂として、了解可能である。石井はこれをさらに剣道に重ねてみせる。すなわち、

一刀に全力をこめて打ち込む、打ち損じたら命がなくなるから一刀を重んずる。絵だって同じことです。一線に命をこめてそれが駄目だったら根本は誤りで本当のことはできない³。

剣の比喩が、旧長岡藩士、小山の教えに由来するものかどうかはわからないが、まさに真剣勝負の芸術観である。もっとも、線を語る以上、精神論に留まるものではあるまい。修正の利かない木彫を重視した石井ならではの線の決定論ともみなしうる。ここに石井が好んで用いた「内の素描、外の素描」という言葉を重ねてみれば、「たんだ一本の線」には、そもそも小山がこめた意味以上に徹底的な、石井の線への意志が垣間みられよう⁴。

とはいえ、はたして石井の言うように「絵だって同じこと」であろうか。このすばやい一般化のうちに、むしろ石井の絵画観および絵画実践の特殊性が露わになっているように私には思われる。つまり、絵に対する画の優位、言い換えれば、色価によって組み立てられるタブローではなく、線によって切り取られる画の優勢が示唆されているのではないか。

傍証は石井の数々の芸術論である。その大多数は無論、彫刻論であるが、版画や挿絵、水彩画や素描に関する論考も少なくない。その一方で、油彩画に関する言及は極めて限られているのである。語るにしても、「画の本質は東西とも生命力の躍動を第一義とするので」「画である以上西洋画も日本画も本質において異なるところはないのである」といったように、一般論、本質論に直進し、油彩特有の技法論

や表現論には頁を割かない⁵。各論的に中川一政（1893-1991）を語る時も、「渾然として中川の一画境」があるとし、油彩画をめぐる議論を遠ざける⁶。俯瞰すれば、むしろ気韻生動といった東洋の観念が、石井の絵画論の全体を包括していることがわかるだろう。周知の通り、東洋の画論は、骨法用筆、すなわち線描に基づき、書にも隣接する。絵／ペインティングではなく、画／グラフィクスの領域なのである。

つまり、石井は、油彩画特有のマチエールや色彩表現の可能性を、慎重に“語り落とす”のである。コロリストで通っていた梅原龍三郎（1888-1986）を、石井がデッサン家とみなしたという逸話も、線に強く反応する彼の性向を裏書きするものであろう。じっさい、石井はデッサンの達人として世評を得ており、この点、言行一致とも言えそうだが⁷、では、そのような彫刻家／線描家が、はたしていかなる油彩画を描きえたのか。

2. 所蔵作品について

信州大学が所蔵する石井鶴三（帰属を含む）の油彩画は以下の通り、8枚10点である。

- 《裸女》 制作年不詳 画布 45.3 × 33.3cm
- 《背中》 制作年不詳 画布 45.3 × 33.3cm
- 《果物》／《果物籠》 制作年不詳 画布 45.3 × 34.0cm
- 《雪景》 制作年不詳 画布 33.3 × 45.3cm
- 《裸女》／《水景》 制作年不詳 画布 53.0 × 40.5cm
- 《裸体習作》 制作年不詳 画布 71.0 × 38.0cm
- 《裸女習作（二）》 1932年頃 画布 71.2 × 38.0cm
- 《裸女座像》 制作年不詳 画布 71.0 × 38.0cm

※作品タイトルは、《裸体習作》《裸女習作（二）》をのぞき、作業上、筆者が設定した仮題である。

※タイトル間に／のある作品は、画布の表裏に描画されたものである。

《裸女》は髻を結った裸婦半身像である。簡素な洋室風の背景が未成的に捉えられており、画室内で制作された油彩習作と思われる。作品のコンディションは悪い。画面および支持体の損傷が激しく、修復等、今後の適切な介入がまたれる。《背中》は男性裸体の首もとから臀部を描いた、やはり習作風の1点であるが、人体の捻りに同期する肉と骨格の関係を、大きな面（プラン）で把握する構成には、彫刻家ならではの眼差しが感じられる。画面中央の損傷は著しいが、全体として、石井のパレット、運筆の特徴をよく示している。《果物》／《果物籠》のおもて面、《果物》は、卓上の林檎5個を描いた静物画。うら面には種々の果物を盛った籠が描かれている。その初学者向けのモチーフからみて、また、画

布の表裏が用いられている点からも、ほぼ間違いなく初期の習作である。以上の3枚／4点は、モチーフの傾向、タッチとパレットの共通性、そして同一サイズ（練習向きの8号P）であることから推して、まずは石井の初期油彩習作とみなしたい。

一方、《雪景》（図1）は、やはり8号Pの画面ではあるが、樹葉を表す小刻みな筆致や、大きく引き重ねられた白の運筆に、誇張からも抑制からも自由に、直に風景に向き合う石井の姿がうかがえる。支持体の経年変化からみて、やはり本作も初期の作例ではあろうが、練習作品というよりは、オイルスケッチとしての完成を目指したタブローとしての質を示す。

《裸女》／《水景》はやや大きく、10号Pの作品である。裏面、つまり先に描かれた面を占めるのは、厚く立ち上る雲の下、川に橋の架かる光景である。明治期の画学生たちがくりかえし描いた風景画の類型に近い⁸。おもて面の《裸女》（図2）は、髻を結った女性が顔を閉じ、かすかに俯く姿を捉えた半身像である。背景の扱いや各所の筆致にはやや相違があるものの、全体に生硬な筆致など、上述の8号《裸女》に近い作例と言える。

《裸体習作》（図3）は、通常の20号Mよりもさらに細長い画布に描かれた裸婦全身像である。裏面の木枠に鉛筆で「裸体習作 石井鶴三」と書きこまれている。大きな縦の筆致で調子づけられた緑の色面を背景に、人物は四肢を体躯に沿わせてほぼ直立するが、腰の線、肩の線は、コントラポストのルールに則ってかすかに傾いており、古典的な運動の均衡も感じられる。赤い床面とその上に伸びる影は、描かれた空間の奥行きや、彼女の立ち位置を暗示する。人物の立体感、油彩ならではの諧調表現を駆使する伝統的な明暗法ではなく、むしろ色面ないし大きな筆致を簡潔に組み合わせる、触覚的・彫塑的な構成によって実現されている。画面の左・右・下辺は、ほとんど賦彩されておらず、全体として、画面の内側に人体を嵌めこんだかのような印象である。

《裸女習作（二）》（図4）も《裸体習作》と同寸の細長い画布に描かれた人物像である。裏面の木枠に貼られた出品ラベル（展覧会名なし）に、タイトルと「東京市外板橋町」という住所が記入されている。同タイトルの作品は1932年の第10回春陽会展に出品されており、また、石井が板橋町に移ったのが1921年、同町が大東京市に編入されるのが1932年であるので、本作の制作時期は1932年とみてほぼ間違いあるまい⁹。描かれた裸婦は、右肘をかかげ、左足に重心を置く全身像で、その明瞭なコントラポストによって、しなやかな動勢を示している。一方、厚いタッチの積み重ね、組み合わせが喚起する触覚性が、裸身の存在感を高めていく。床面に広がる赤の色面、その上に伸びる足の影など、《裸体習作》に近い表現も認められるが（それゆえ、《裸体習作》も同時期の作品とみなしうる）、全体の構築性はいっそう高く、戦間期に国際的に流行した古典主義、秩序回帰の傾向との近似を指摘することもできよう。

残念ながら《裸女座像》（図5）の画面の傷みは激しい。しかし、ハイライト（タッチを細く積み重ねた物理的なエッジでもある）と陰影の対比を強調しつつ、上半身と下半身の前後関係を捉える石井の試みは、腰付近の描写はやや曖昧ではあるものの、じゅうぶんに把握できる。上記2作とは異なる構図、明暗法ではあるが、同寸の裸婦像であるので、やはり同時期、すなわち1930年代はじめの制作と推定しておきたい。

以上のように信州大学蔵品をたどってみれば、大きく2つの時期の石井の油彩に触れることになるだろう。8、10号の絵画、すなわち初期作品からは、油彩技法を習得し、それが可能にする明暗法を活かしつつ対象描写を研究する石井の姿がうかがえる。もちろん彫刻家らしい量塊への関心（《背中》）や、ナチュラリストならではの清新な作例（《雪景》）にも注目しておきたい。一方、1930年頃の作と推定される裸婦像3点においては、ほぼ垂直に打ち込まれるタッチの重層・結合によって簡潔な面（プラン）が生みだされ、それらを総合することで、人体の量感が組織化される。まさしく彫刻のメチエが導く油彩表現ではないだろうか。面（ファセット）による構成とみれば、キュビズム以降頻出する彫塑的な絵画の系列に収まるように思われるかもしれないが、画面を活気づける筆致（腕の左右への振りではなく、前後の動きから生まれる、したがってしなやかとはいえない、むしろ果敢な運筆）は、そのまま鑿の取り扱いを想起させる。また、本来、海景用である横長の画布をさらに細くし、縦長の人体をあてはめる態度にも、地と図の関係という絵画的課題に対する関心の希薄さがあらわれる一方で、立像のために木割りをするように、画布という「材料」を切り出す、彫刻家らしい素材意識が看取されるはずである。

あらためて縦長の画布に描かれた裸婦像3体を並べてみると、私は、黒田清輝（1866-1924）の《智・感・情》（1899年）を連想する。大きな構想に貫かれた黒田の代表作に比して、石井の3作はもちろんスケッチ的で、ごくささやかなものである。しかし、《智・感・情》とはまったく異質であるからこそ、「内の素描、外の素描」の強度に賭けた彫刻家なればこそその彫塑的トリプティックとして、あらためて注目されるべき作品ではないだろうか。これらを通して石井の油彩画の特徴が浮き彫りにされることは言うまでもないが、さらに、日本近代の裸体表現史に、独特の事例—西洋的な裸体美からも近代絵画の様式のショーケースとしての裸婦からも隔たった、肉と骨を直写する絵画—が加えられるはずである。状態にいささか難のある3点ではあるが、保存・展示上必要な処置を経て、晴れて公開される日をまちたい。



図1 石井鶴三《雪景》制作年不詳 油彩、画布 33.3 × 45.3cm

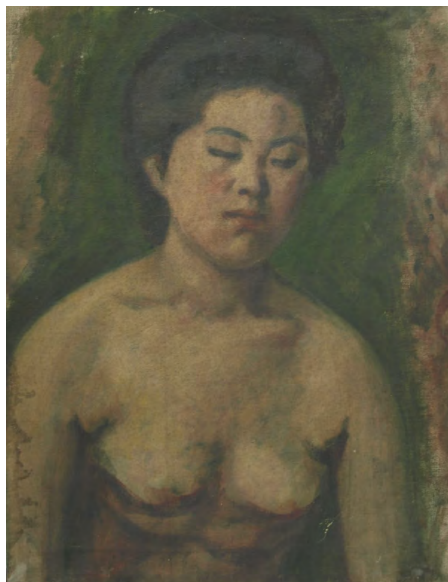


图2 石井鶴三《裸女》制作年不詳 油彩、画布 45.3 × 34.0cm



图3 石井鶴三《裸体習作》制作年不詳 油彩、画布 71.0 × 38.0cm



図4 石井鶴三《裸女習作（二）》1932年頃 油彩、
画布 71.2 × 38.0cm



図5 石井鶴三《裸女座像》制作年不詳 油彩、
画布 71.0 × 38.0cm

-
- ¹ 簡潔な評伝の場合、油彩画に関する記述はきわめて限定的である。以下を参照。神奈川県立近代美術館編『近代日本美術家列伝』美術出版社、1999年、pp. 170-171.
- ² 『石井鶴三作品集』碌山美術館、1992年、pp. 108-109.
- ³ 上掲書、p. 110.
- ⁴ 「内の素描、外の素描」については以下を参照。石井鶴三『山精』形象社、1983年、p. 141.
- ⁵ 石井鶴三『石井鶴三文集Ⅱ』形象社、1978年、p. 451.
- ⁶ 上掲書、p. 375.
- ⁷ 『石井鶴三作品集』、p. 83.
- ⁸ 東京藝術大学大学美術館所蔵の明治後期の一連の風景画を念頭に置く。それらの支持体の多くは4号F相当の板、そして8号Pの画布である。以下を参照。『東京芸術大学芸術資料館蔵品目録 絵画編Ⅲ』東京芸術大学芸術資料館、1984年。なお、実作の調査にあたっては、東京芸術大学薩摩雅登教授にご協力いただいた。記してお礼申し上げます。
- ⁹ 以下を参照。『春陽会第十回展覧会目録』春陽会、1932年。