

鳥海青児序説

序章

私と鳥海青児の仕事との出会いは、『近代日本洋画の二〇〇年展』⁽¹⁾において、『ピカドール』^(図1)を観た時である。その絵の色味は、大変に微妙であった。おさえられた色調の中に、日本古来から伝わる縹、朽葉色を見ることができた。

以前、美術部で油絵を描いていた。秋合宿で白樺湖畔に写生に行ったとき、たちこめる靄、見え隠れする山の稜線、紅葉と目の前に展開している風景をもう一つ表現できなかったように記憶している。また、松本俊喬先生のもとに、日本画を勉強した。南房絵写生旅行でのスケッチを日本画顔料で作品に仕上げる。そのときは色を重ねていく度、画面に大気が

感ぜられ描きやすくなった。私の場合日本の風土を描くには、日本画で描いた方が風景を写すのに適しているのではないかと思つたのだ。それらの経験などから、西洋から伝わった油絵技法のままで、日本の風土、気候を写せるのであろうかという疑問と、日本の・日本人のと言える油絵が、在るかどうかと思ひ始めていた。

十五世紀ルネッサンス期に、フランドルの画家であるヤン・ファン・アイクによつて油彩画が確立され、その後西欧で油絵の普及をみた。日本では、十九世紀幕末に洋風画が「徳川八代將軍吉宗の洋書の解禁に伴う自然科学書の輸入に促され起つ」⁽²⁾てきた。この絵画の特色は、陰影法、遠近法の使用である。油彩画の「本格的な輸入ではなかったため、それ自身としては独立した流派を形成する」⁽³⁾には至らなかった。近

山本 美智子

代洋画は、「幕府の著書調所において洋画の研究が行なわれ、その指導者川上冬崖によって始められ」た。そして、一八七六年（明治九）、工部大学的美術学校が開設され、洋画の技法をフォンタネージにより教授される。それから約一世紀後の一九八四年（昭和五九）、上野の東京都美術館において開催された公募展のジャンル別内訳をみると、洋画の公募展数が群を抜いて多くなる⁽⁵⁾。現行の美術教育が、西欧の図画教育を手本とする方針からや用具の取扱いの手軽さから洋画を手懸ける人が多くなるようだ。油絵は、現在親しまれているとするならば、日本の油絵としての仕事が現れてもよいと思う。山本鼎は、「油絵を描く上の技巧は、画家の数だけ種類があるといっても差支えはあるまい」と述べている。そのように、絵描きの感性を表現する手法を各自、いろいろと模索している。

その中でも、鳥海青児は独創的手法で油絵の一形態を示す仕事をした画家であると考える。「勿論、僕も苦しんでいることにおいては、人後に落ちませんよ。日本油絵の確立にはね」と、苦悩している彼の言葉がある。そのような問題意識をもち、果敢にカンヴァスに向っていった画家鳥海青児を私は追ってみたいと思った。彼の仕事に展開されている世界に少しでも近づきたく筆をすすめてゆきたい。

〔註〕

(1) 『近代日本洋画の二〇〇年展』東京富士美術館 昭和五九年十月四日～十一月二五日

(2) 久野健・持丸一夫著『日本美術史要説』吉川弘文館 一九五四年

(3) 註2に同じ。

(4) 註2に同じ。

(5) 日本画十八、洋画・総合一〇四、工芸六、書七二、その他十四、計二二四展（『日本経済新聞 第二部』一九八五年九月十四日）

(6) 山本鼎『油画の描き方』アルス 一九二〇年

(7) 鳥海青児「無機線・有機線」『三彩』一九四九年四月号

第一章 プロフィール

鳥海青児は、活力をもって生きぬいた。画家の仕事は油絵描きならば、それはカンヴァスの上に表出される。彼の仕事には、バイタリティーと挑戦をみてとれる。

一九〇二年（明治二五）、鳥海青児（ちようかいせいじ）、本名、鳥海正夫（とりうみまさお）は、誕生する。一九〇二年は、第一回日英同盟が締結され、二年後の一九〇四年（明治三七）には、日露戦争が始まり、国家体制が軍事色に強く動いていく時代といえよう。生誕地は、湘南、平塚の須賀で

ある。私が平塚を訪れた日は七夕祭の前日で町は、祭り前の静けさといったところだった。相模川下流の西部に広がり相模湾に臨む湘南地域である。第二次世界大戦中、海軍の火薬廠があったこの町は、何となく寂しいところであった。須賀は、「明治のはじめに『須賀千軒』を誇った」港町で、「相模川を上下する物質の集散地として栄えた」ところである。

明治二十年に鉄道（東海道線）が開通すると、軒を連ねていた船問屋はたちまちつぶれ、大正から昭和にかけての須賀は、遠くは東京西部の八王子方面にまで水産物を売り歩く、魚行商のメッカとなった。盤石をつるした天びん棒をかつぎ、のちには自転車を利用し、赤いフンドシにねじりはち巻きで、向こう三軒両隣のカミさんたちの気をひく「しゃれとおどけ」を商業政策上の身上としたかれら須賀の魚行商人たちは、こうしていつか「須賀のストンキョ」といわれるようになった。魚行商たちに限らず、千軒の須賀の住人もだ。

彼は、鉄道開通後に没落してしまった水産問屋の二男三女のうち、次男であった。父は力蔵、母はあぐりである。⁽³⁾ 一九〇八年（明治四一）、鳥海六歳の時、父の力蔵が亡くなる。その頃のことを「父の死床の枕許で五歳の僕は、ひょっとこ踊を踊るので裏山へ捨てられたが、下男より先に駆け戻った記憶がある」と述懐している。また、「父は、『この子は絵描

きにするのだ』と言っていたと後年近親から耳にしたが、自分では画が好きだったり、上手かった記憶は全然ない」と述べているが、この父の言葉は、彼にとって、どんなにか喜びであり、心の支えであったかわからないと思う。そして、仏教の信心深い母に育てられる。彼は、平塚市立須賀小学校で学ぶことになる。

母が髪そりで頭をする事が非常に上手だったので村で人が死ぬと湯棺をするとき母が必ず頭をそったのを記憶している。だから母はけいこ台のつもりか僕の頭をいつもかみそりでそってくれたが、女の子が遊びに来ている時くりくりの青坊主にすられるのは、身を切られるほど辛かった。⁽⁶⁾

と面白おかしく昔を回想している。そして、「後年洒落者になる素地はこのへんからあった」と書いている。ユーモアと侮蔑は、土地柄をも反映し性格の特徴といえる。

鳥海は、一九一六年（大正五）、藤嶺中学校（現在藤嶺学園、藤沢高等学校）の第二学年に編入する。「姉の女学校の教科書で中学初年程度の勉強をしたので、小学校から藤嶺中学の二年にとんで編入試験に合格して入学出来た」と編入について述べている。

藤嶺中学校は、一遍上人の時宗大本山遊行寺で経営している僧侶の養成学校であった。今東光も同校出身であり、こ

の学校について「これは一名藤中といって東京で退校されたり停学されたりした厄介者の落ちていく学校で、千葉県の成田中学と双璧と称せられたやくざ中学だ⁽⁹⁾」と、述懐している。そして、鳥海にとって、「後年仏教芸術の勉強みたいなものにずっと入れるバックボーンにはなって呉れたわけだ⁽¹⁰⁾」と述べているように、古美術趣味の下地になっているといえる。

この中学校の自由な雰囲気は、彼を「絵画少年」にしたようだ。油絵を十五歳の時から描き始める。「母がよく『お小遣いをやるとすぐ絵の具を買ってしまつて、かさぶたみたいな絵を描いて喜んでゐる』とこぼしていた⁽¹¹⁾」という。その頃から鳥海の画風が見えてきていると思われるのである。藤嶺中学校の美術教師は、文展出品作家の金子保であった。鳥海の絵は、「図画の教師に『空はブルッシャンに土はライトレッドか』と一面受けが悪かった⁽¹²⁾」と評されていたようだ。彼は、この中学時代、逗子開成中学生だった所宏と画友になる。また、藤嶺中学の後輩に原精一、森田勝がいた。彼は、この中学時代に芸術少年になり、「中学を出る頃には当時の一流展覧会に入る程度になっていたらしい⁽¹³⁾」ようだ。この中学期は、鳥海の人生の指針を示し基盤を築いた。

一九二一年（大正十）、藤嶺中学校を卒業し関西大学経済学部へ入学する。鳥海の進路は、「中学を卒業して、僕は画

の学校に入りたかったが、親族会議で大学でも出て会社員になるのが無難ということになった⁽¹⁴⁾」ため、三高受験となった。東京の学校へ行かず、大阪に行くことになり、芦屋の義兄平林正二郎宅へ移る。三高受験は失敗したが関西大学に入る。大学時代、彼は多芸振りを発揮する。

中学の運動会でいつも鍵のないクラリネットを吹いていた僕は、入学するとすぐ音楽部へ入ってコーラスのバスパートとマンドリンオーケストラのギターパートを担当した。夏休みにはよく近県、中国方面から九州まで演奏旅行の足をのばした。

学部に入った頃、当時道頓堀に播重と言う娘義大夫の席があつて、これが昼席で講義がわりに寝ところがつて義大夫を聴きほれていたものだが、こんなところから浄瑠璃の稽古を始めた。手初めに壺坂から初めたが、二上りの地唄座頭うたからはじまつて、春の夜さむに酒ひとつが：こんなアクセントが関東生れの僕には棒になって春の「ル」を上げる上方調子がこなせない。師匠に江戸浄瑠璃をおやりやすとあっさり断わられて一段で断念した⁽¹⁵⁾。

洋楽の一つをマンドリンと考えると和楽の浄瑠璃を同時に嗜もうとすると、頭が柔軟で切替えが早いのである。彼が、趣味をもつと玄人はだしまで技や境地が高まっ

いく。「ギター、浄瑠璃、小唄、書画、古物古器、茶碗、仕服づくり、表具等々」⁽¹⁶⁾そして、造庭と常に何かしらに凝っている。これらの趣味をみていると、富裕な家柄の次男という彼の境遇が浮かび上ってくるようだ。

一九二二年（大正十一）、鳥海は当時流行した姓名判断にしたがって青児と名のようになった。

一九二三年（大正十二）、第一回春陽会入選発表の中に所宏の名を見つける。このことが刺激となり、翌年から春陽会に応募することを決意する。春陽会は、院展から離れた旧院展洋画部同人七人、足立源一郎、小杉未醒、森田恒友、山本鼎等が主体となつて、それに岸田劉生、梅原龍三郎、萬鉄五郎、中川一政、木村莊八が参加して設立されたものである。この歳の秋に関東大震災が勃発したが、翌年の二月早々に春陽会第二回展が日本橋三越の会場で開かれる。大震災による災禍のほどが偲ばれる会場であつたという。しかしながら、復興のエネルギーをも受けて、活気みなぎる展覧会であつた。

春陽会が創立第一回展を開催したのは、一年前の四月初旬、桜花満開の季節であつた。会場の上野竹之台陳列館はその花霞の中にあつて、初日の夕刻出品者懇親会のために上野精養軒へ向う、小杉未醒、森田恒友、倉田白羊、岸田劉生、梅原龍三郎など諸先生の帽子や肩などに、桜の花びらが散りかかつていた。当時の洋画壇は官

展と二科、春陽会が鼎立する形であつて、春陽会は創立前には、秋の展覧会を希望したのであつたが、只一つの団体展覧会場であつた竹之台陳列館が、九月には院展、二科の会場となるために、秋の美術シーズンに対して、春の季節を将来しようとする意気旺盛であつただけに、第二回に掛けるところは大きかつたように見受けられたが、大震災という思わざる天災のため、上野公園は罹災の人々に埋められる事態となり、おそらく春陽会首脳の人々の配慮と、三越の好意とによりこの会場となり、季節も早められたのであらう。⁽¹⁷⁾

第二回春陽会賞受領者は、三岸好太郎、横堀角次郎、河野通勢である。同会に「洋女を配するの図」、「平塚風景」が初入選する。鳥海青児二二歳、画壇デビューである。

彼は、当時画壇の重鎮岸田劉生の絵日記にも登場するようになる。

七月九日 好晴

午後、鳥海君来訪、八月初旬開かれる湘南展覧会の出品をうけとりに来たの也。鵠沼風景非売品として貸す。大阪八幡筋の油絵にかく道具屋さんの話などある。

金子保君などの話、所宏君などの話も出る。二時帰る。丁度少し前に、赤壁という人から刷物と新聞の切りぬきを入れて出品をたのみ、鳥海君がとりに行くからと

してあったのだ。⁽¹⁸⁾

同年、一九二四年（大正十三）、劉生は鹿人社を結成する。メンバーは、横堀角次郎、土屋義郎、斎藤清次郎、川端信一、三岸好太郎、倉田三郎、そして、鳥海青児である。麓人社展に鳥海は、一九二七年（昭和二）まで出品する。

鳥海は、関西大学の学生時代、横堀角次郎と一緒の下宿にいたこともある。彼の大阪の仲間たちは、「女郎買い青児」と呼んだという。これは、何も鳥海が女郎買いが好きだったという意味ではなく、「大阪人の洒落から、鳥海という語呂が女郎買いに通ずるから付けた渾名に過ぎない」⁽¹⁹⁾ そうである。彼は、上品さがあるので、仲間内でも人気があったという。今東光は、「それにしても酷い渾名をつけたもので、そんなことを平気で通用させているところに大阪的な有情滑稽がある」⁽²⁰⁾と評している。

この頃のエピソードに次の様なものがある。「書生時代の事だが、ある先輩筋の人に、君はどうも味覚が発達して居ない様だから芸術家的要素を欠くね、と云われた事をおぼえて居るが、味覚も亦、芸術なんて云う言葉もある位だから、当時、芸術少年だった僕は相当この気まぐれの一言言では懊悩煩悶したものだったと」⁽²¹⁾ある。彼の味覚的センスは、「すききらいもある。進んで美味い物をあさる気にはなれないが、まあ欲求が無いたち、と云った方が至当だろう」と書いている

ように、「食物の文句を絶体に云わない」⁽²²⁾程度の「食通とか道楽というものからは遙かに遠い事はたしかだ」⁽²³⁾ ったようだ。一人の芸術家を探求する場合、どうしても作品が中心になってしまふ。人柄をかいまみる味覚などにも興味を覚えるものである。

ともあれ、小柄でやせ型の鳥海の体型のどこに、絵画にみられるエネルギーを秘めているのであろうか。

一遍上人の語録に

いまははや見えず見もせずいろはいろいろなるいろぞいろはいろなる

と言うのがある。ああでもない、こうでもない、と、道草を食ったり、深刻に悩んだり、喧嘩をしたり、仲直りしたりしてどうやら少しずつ色々なものの色が分つて来るらしい。

しかし、未だ道は遠い。⁽²⁴⁾

一九二七年（昭和二）、関西大学を卒業し、翌年一九二八年、そして一九二九年春陽会賞を受賞する。受賞作品は、「水無き川」と「北海道風景」である。

一九二八年（昭和三）五月から十月にかけて三岸好太郎と節子夫人、鳥海は、好太郎の生まれ育った北海道で六ヵ月生活し、札幌丸井デパートで十月三人展を開催した。彼と三岸好太郎は、同じ年齢である。お互い春陽会のホープであっ

た。鳥海は、北海道生活のことを次のように述懐している。

北海道という土地は、日本の中でひどく西欧的な趣きのある風土である。あそこのバタ臭さは、ちよつと日本ばなれのしたものだ。私も昔、三岸と節子君と三人で半年ほど札幌で暮したことがあつて、よく大学裏の草原に寝ころがって、あの異国的なアカシヤ並木をながめてみると、まず画描きであるより、歌わない詩人になつてい(25)た。

この北海道旅行は、鳥海が生涯写生旅行をし続けるきつかけとなり、原形を示している。「鳥海さんは、よく旅をした。そして旅を心から愛していた」(26)と述べられているように旅の魅惑的刺激にとりつかれたようによく旅を重ね、日本に落着いてい(27)なかつた。

彼は、旅先では、イーゼルをたてて制作するようなことなく、スケッチの取材を重ねてアトリエで油絵に起していく形態をとる。そして、夜、制作をする。

昼間は、一時、二時、三時と時間が区切られるけれども、夜は朝まで通し時間だからね。これはいいものだ。みんな寝静まつて、たった一人になるのは楽しいね。奥さんからも掣肘を受けないし、この時間だけはオレのものだと思ふのだよ。(27)

北海道の西欧的趣きは、彼をヨーロッパへと駆り立てた。

一九三〇年(昭和五)、春陽会無鑑査となる。そして、この年の春から、三年後の一九三三年(昭和八)、ヨーロッパに渡る。彼のフランス留学は、強い希望があつてのことだつた。

画壇に私がデビューする頃は、フランスからフォービズムが紹介され、日本でも梅原、萬等の諸先輩の作品が私達青年にマチス、ピカソに劣らぬ身近な刺激と方向を与えて呉れて、幸いと黒田清輝以後の日本アカデミックの洗礼を受けないで、どうやら日本フォーヴィズムの流の中に押し出される事が出来た。

ただその頃は、フランスフォービズムの標本になる本物にふれる機会が少なく、招来されたわずかな作品や複製をたよる方法しかないので、一面不安定で確信を持ってぬ恨みもあつた。こんな風な状態の中でどうやら新進作家らしき形態をととのえてゆく自分を半ば信じ、一方フランス留学を切望した。(28)

鳥海は、この旅行によって「自分の仕事をブーサンあたりからフランス絵画の伝統を自分にたたき込んで、仕事をたて直す計画をたてていた」(29)ようである。ヨーロッパへは、モスクワ経由で入る。理由は、モロゾフ・シチュューキン・コレクションを見るためである。約二週間、同地に滞在する。「その後、ベルリンにいる友人百々己之助をたずね、同地に二カ

月滞在⁽³⁰⁾」する。また、「マルセーユへ義兄平林正二郎を迎えに出発、途中ストラスブルクとミュンヘンに寄る。マルセーユから平林氏とスイスのレマン湖に向う。九月まで滞在してパリに入る」ことになる。⁽³¹⁾

パリは、一九三三年（昭和八）の帰国まで三度訪れる地になる。一九三一年（昭和六）には、海老原喜之助、野口弥太郎、森田勝などおり、ロートレックの回顧五十年展をもみたようだ。鳥海青児にとつて最初のパリには、今後の作風に示される「乾燥した砂漠的世界」⁽³²⁾を決定づける出会いがあった。それはパリで、アルジェリア占領百年記念行事のひとつとしてドラクロア回顧展が開催されていたことである。彼は、セザンヌ以後をのぞいたフランス絵画に興味を持てずにいた。それは、「日本でやって居た自分の仕事が幼いながらそんなに方面違いでも無かった事に安心感もあって、ヨーロッパ精神をことさら組織的勉強で自分の身内に打ちこまなくとも、幾年かの滞欧生活の環境から吸収も出来、嗅ぎ出すことも出来るだろう。」⁽³³⁾との考えからである。その後、彼は、義兄平林氏が「アルジェで経営する店と奥地のブリダを往復して約一年半のアルジェリア生活がはじまる」⁽³⁴⁾ことになった。

彼は、「ドラクロアの作品の殆んどがアルジェリアのアラブに主題していることあまりに有名だ。まったく、遇然の機

会から僕はドラクロア展を観た数日後、アルジェリア旅行に出発することになった」⁽³⁵⁾と書いている。それは、ドラクロアの作品自体に感心したわけではなく、そのモチーフに感動したということである。それにしても、鳥海の撰択の決断、行動力には、速度がある。

私には、鳥海のデッサンは、もののとらえ方が量的であるように思われる。これは、彫刻家的デッサンといえるだろう。彼は、絵描きのデッサン力としては劣っていると思う。「ことさら組織的勉強で自分の身内に打ちこまなくとも」⁽³⁶⁾と述べていたが、私は、彼の絵画には基礎的勉強不足が随所にみられ、線が甘いと考える。それを、隠すため、マチエールを厚くし、重厚さで画面に奥行を出しているようだが、どうしても土台のデッサンの線には、たるみがあるように思うのである。彼の二十代後半の第一回滞欧期に絵画の基礎的学習を受けていたのならば、彼の画業もまた違った意味をもってきたのではなからうかと考える。

鳥海は、「第一回目のヨーロッパ旅行の折、三年間いた間の一年半近くをアルジェリアやモロッコに過している」ことになる。アルジェリアは、「案内記風に書けば、北アフリカ、地中海面に臨んでいる仏蘭西植民地」⁽³⁸⁾で、「欧州に近く、しかも、フランスの裁下にあつてアラブほど風俗習慣の同化力のない民族」⁽³⁹⁾である。また、「イランよりもはるかに大きな、

サハラ砂漠という途方もない砂漠をかかえた乾燥地帯である。乾燥地帯の風景は、ほぼ同じようなものである。⁽⁴⁰⁾

彼は、「画家にとっては体質の求める絵画が名作なのだといっていた」⁽⁴¹⁾ようだ。日記帳には、アルジェリアの風土が体質にあっていたように、「一九三〇年九月十日、六時半起床朝の読書は、そしてこんなすがすがしい気持は初めてだ、朝はゼッタイ睡眠不足でどんな時でもある自分が。」⁽⁴²⁾と、書いている。アルジェリアは、海岸線に並行して走るアトラス山脈の山並を境にして、地中海性気候とサハラ砂漠地帯に別れる。降水量の違いに顕著にみられる気候の差は、変化に富んだ風景を展開する。この地は、鳥海青児のその後の風景画——中国・日本・沖繩——の基盤となる土地になるのである。

彼の風景画は、キュービックに展開するがそのモダンな構成に、現代の人間、社会、文明の乾いた関係を象徴する色が置かれていく。これら、画用液を多く含んでいない絵具の画面が、アルジェの乾いた空気を、風景を表出している。

一九三一年（昭和六）、パリに戻る。彼のパリでの画題は、ノートル・ダム大聖堂であった。ノートル・ダムは、何枚も描かれた。どれも、ノートル・ダムの石造建築の量塊そのものをとりだして表現した重厚な作品群である。鳥海のパリ滞在では、ノートル・ダムしか描かなかったのではな

いかと言われる程、モチーフを限定した。

ノートル・ダムの連作の中で、「夜のノートル・ダム」は、作家美川きよとの思い出の一枚となる。鳥海のアトリエで、彼がきよ女史にみせる。その絵が彼女の目にとまり、きよ女史は「夜のノートル・ダム」を購入することになる。このことが、きっかけとなり、彼女は、鳥海青児の夫人となった。

板っ切れの絵一枚、ほこりだらけらしいと見え、黒い丸首のシャツの脇で無造作に拭いて私に手渡した。中腰では不安定で左手だけでは絵が持てず、べたりと私は懐際へ坐りこみ、手渡されたその一枚の絵を両手で持ち、膝の上にたてた。

真黒な鉛の重量感に似た重さの板っぺら、それが「夜のノートル・ダム」なのであった。（中略）

「この絵を私に持たせて下さらない？」

絵は高価な物と伝え聞き、尻ごみする自分の臆病を蹴とばして真正面に彼を見上げた。狼狽した彼はへどろもどろして、

「未完成なんです。それは。」

「未完成でもかまいません。」

私の強っ気にひどくまごついて、彼はうろろと、あつちの隅、こつちの鴨居から、アルジェリアやベニスや

数点の絵を選び出して、私の気を変えようと焦っている。私は彼の心が読めてはいるが、他の絵につれなかった。

「じゃア渡そう。その代り、未完成な代物だから描きたくなった時は、描かせてくれる？」

「すぐるような表情に、

「いつでもどうぞ御遠慮なく。お約束します。」
ほっとした。⁽⁴³⁾

と、絵画にまつわるエピソードを知ることができる。「夜のノートル・ダム」は、今でも売却されずに、夫人の手許にある。「ノートル・ダム」は、鳥海芸術の形態を示すと同時に、生涯の伴侶との縁結びの作品である。

一九三二年（昭和七）、モロッコ経由でスペインへ旅行する。このスペイン旅行でゴヤの作品に出会い、アムステルダム、の国立、王立美術館などにレンブラントを観に行くことになる。

偶々スペイン旅行で、ゴヤの黒白の怪奇なモノクロームの作品にひどく打たれて、マチエールの厚ぬりや、砂を使う事など——その後の僕の作品に一貫して居る——僕はゴヤの勉強のためにブラド美術館に一ヵ年以上通った。

ゴヤの勉強が自然にレンブラントへ引っぱって行っ

て、これで、又、レンブラントを一生懸命見る事になりました。面白いと云うか不思議と云うか、お坊さんの血脈というものです。ゴヤがレンブラントから発生して居る事を伝記で知りました。⁽⁴⁴⁾

厚塗りの技法は、彼の絵画技法の挑戦である。その素地は、レンブラントから学びとる。

一九三三年（昭和八）、春陽会会員に推された。そして、絵に砂をまぜて描いたりして、日本的でない作家の一人であるなど、一部からいわれるようになる。ユトリロが、白の時代、建物の壁を描く時にやはり、絵具にセメントを混ぜる。一步あやまれば、油絵自体を否定するこの不純物混入は、モティーフに、実体、立体感、量感、その土地の空気を出したい時等々の効果をねらう、作家の切迫した試みとして考えられると思う。

一九三八年（昭和十三）、中国に旅行する。場所は、上海・南京・漢口・杭州・蘇州である。翌年は、北京・天津・張家口へ行く。中国を取材した作品に、「漢口」、「張家口の家」など二十号程の絵があるが、そのどれもに、大陸風景が画面いっぱいに広がる。空は、六分の一程しか占められていない。大陸の広大な大地がどこまでも続いていくスケールのある風景画である。

また、同年、最初の沖繩旅行、そして、三年後には、男鹿

半島旅行へと内外に取材する。

この頃、島海青児は、風景画家としての彼のめざす確固たる考え、思惑を述べている。

日本の自然と油絵風景画

既往日本の風景画では、日本画に古く、すぐれた作品が残されているが、洋画ではみるべき作品がつくられていない。洋画の歴史が浅いからという簡単な事実だけではなさそうだ。

一体日本に、油絵風景画が発達し得るものか。はたして日本の自然が油絵の素材として生かされ得るものか。

僕はひそかに案ずる者の一人だ。(中略)

画家が滞欧作品はすぐれ、帰朝後の日本作品が見劣りする場合をよくみるが、滞欧作品のすぐれているのは、ルーブル、そして変った物めづらしい風物の刺激や感動、一応こんな所からとも考えられるが、決してこれだけではかたづけられない。日本の自然が素材として油絵には至難な事に原因しているのではないかとしみじみ思われるふしがある。風景画家としての僕の実感だ。

一例が『巴里の壁』があったから佐伯はあれだけの作品を残し得たが、彼がもし日本で仕事を続けていたらあ

れだけすぐれた作品を残していなかったらう。彼が第一次洋行から帰って発表した「落合風景」などはあまりすぐれたものではなかった。(中略)

僕は三年前、なぐさみに初めて日本画に手を染めて見た。手初めに草花類の写生を初めたある一日庭に出てふと枯草の美しさに愕然とした事がある。

この片々たる雑草の美しさは紙と硯なくして到底表現出来ぬ可憐な美しさだった。たくましい油絵の生活にはまったく一顧もあたいたくないものだった。いわゆる風景明媚な日本の自然が、繊細な可憐な美しさ以上のなにもでない事を思った時、今さらながら苦汁をのまされる感があった。

雲煙、松、あぜ、障子。ここには決して『巴里の壁』はない。たくましい油絵ではたしてこれが表現しつくされ得るものか……。

しよせん西洋に油絵が発達し、日本に日本画が発達した。この簡単な事実、然も動かす事の出来ぬ事実、終るのではないか……。 (中略)

これが日本にいて風景を描くものの宿命かもしれない。

我々風景画家にかかっている荷はあまりに重い。⁽⁴⁵⁾

日本人の油絵画家、島海青児の問題意識が明確にされてお

り、その後の画業で答えて「鳥海様式」として完成させる過程の実験段階での苦悩を示していると思う。彼の初期の画風、草土社風から脱していく時期である。そして、鳥海は、自分の生命をこめた作品を「絵は、僕の糞だ！」と評する。また、批評家は、彼の作品に対して、鶏の糞を塗りかためたようだと表現する。これら、暗中摸索時代からの分岐点としての論文なので、少し長くなったが引用した。富永惣一氏が、「鳥海は徹底して日本一本槍である。中国の立派さを振り切つて日本の土の中に蹲るのである」と述べているように、彼の土壤は、あくまで日本であるのだ。

一九四三年（昭和十八）、四二歳、不惑をすぎ、彼は春陽会を退会した。春陽会で、鳥海の存在は重かったが、おやじ木村莊八との間に進むべき道で隙間があく。結局、鳥海は春陽会への義理立てを捨てて。そして、故三岸好太郎のいた独立美術協会会員になり独立展で、彼は画業を飛躍させる。この年の第十三回独立展に六点を出品する。

独立美術協会は、一九二六年（大正十五）五月に結成された一九三〇年協会を前身とする。一九三〇年協会は、渡欧画家達によって形成される。木下孝則、里見勝蔵、前田寛治、小島善太郎、佐伯祐三を加え、フォービズムをとり入れ、自然主義的描写の清算を目標とする。停滞感のある既成の洋画壇、官展の帝展、在野の二科展、春陽会を打破すると同時に、

プロレタリア美術運動とも対決して、純粹絵画の芸術性を固守する気運であった。

五年経ると一九三〇年協会は、創立会員では小島一人となり、中心人物であった前田寛治が亡くなり協会の命運は尽きかけていた。しかしながら、二科系の里見勝蔵、児島善三郎を中心として、川口軌外、三岸好太郎、林武らが加わり一九三〇年（昭和五）十一月に独立美術協会として再出発される。この時、独立美術協会結成の宣言が出され、画壇に大きなセンセーションが起る。

独立宣言

茲に我々は各々の既成団体より絶縁、独立美術協会を組織す以つて新時代の美術を確立せん事を期す。

趣旨は、要約すると「伝統と因襲にとらわれた既成画壇を絶縁して情熱的な精神をもって良い仕事を」していく、ということになるうか。

鳥海青児は、独立美術協会会員となり、樺太から北海道を取材旅行する。三岸好太郎との思い出の地北海道を再び訪れた。

私生活においてもまた、彼は、精神的やすらぎを得て安定する。一九三九年（昭和十四）の一月十五日に、作家、美川きよ（本名清子）と結婚し、東京の麴町区下六番町一一五（現在は、千代田区六番町）に新婚家庭を築く。戦火が激し

くなり、一九四五年（昭和二〇年）の結婚記念日に神奈川県鎌倉市雪ノ下二〇七（現在は、鎌倉市雪ノ下一丁目）に引越す。

終戦は、同県下伊勢原の奥の疎開先で迎える。戦時下の戦争だけが美術の時代にあつて、日本の農民の素朴な労働の姿、「粉挽き」のモチーフを見つけている。「絵を描く日が果して来るかと思うとひどく粉挽く女の姿が僕の画心を悲しくそつた⁽⁴⁸⁾」ようだが、作品の人物は、戦時下の悲哀など感じられず、明るく健康的で牧歌的である。

世の中が落ち着いてくると、鳥海は鎌倉在住の人々と親しく交流するようになる。結婚後興味をもった古美術蒐集の方は、この頃になると相当に力を入れてきた。彼の場合、蒐集品は日本のものに限られる。浮世絵、仏画、古書、古陶器に関心をもつ。鎌倉在住の頃の画題は、南瓜とハツ手である。

そのような静物は古美術品と共に描かれている。「南瓜と古銅」、「南瓜と御茶碗」など、連作でみられる。古美術研究者の小山富士夫、渋江二郎などと親しく交わるようになるのは、当然の成り行きか。また、独立美術協会の野口弥太郎、林武、里見勝蔵と交歓する。そして、文学者の川端康成、神西清、中山義秀、小林秀雄、佐藤正彰、寺田透等と交際しはじめる。作家、フランス文学者などと畑が違ふ人々との交流は、古美術のコレクターとして一家を成すところから広がっ

ているようだ。

鎌倉に七年住んだことになる。一九五二年（昭和二七）、港区飯倉片町三二（現在の東京都港区麻布台三丁目四番）に居を移す。そして、鳥海は残りの人生二十年を狸穴に住むことになる。彼は、この地を気に入っていた。

私は、銀座に近いところでも小路のあるところに住みたくてね。ここ（麻布飯倉）はいい場所です⁽⁴⁹⁾。

飯倉片町の窪地は、大正・昭和の文学史ゆかりの土地としては、きわだった名譽をもっている。鳥海家の隣りの三三番地は、一九一八年（大正七）以来、島崎藤村が住んでいた。また、一九五二年（大正十四）には、「檸檬」を発表したばかりの梶井基次郎が、鳥海邸の路地奥の同じ番地堀口床之助方に下宿し、翌年の秋には三好達治も梶井の隣室に越してくる。

私は、麻布飯倉片町を歩いてみたが、高速道路が近くを走っており、「昼間でもひどくシンとして、物音ひとつしない⁽⁵⁰⁾」一九五六年（昭和三一）とは、だいぶ趣きが異なる。しかし、前は狸穴公園、すぐ近くにはソ連大使館があり、緑豊かな所ではあった。麻布への引越しは、鳥海青児五十歳で天命を知る知命の年齢である。彼の画業は、この歳以降、円熟味を増してくる。

この強烈な個性の持ち主は、ある日ボツリとつぶやい

た。

「このごろはずい分芸大の美術学部を受ける若い人たちが多いようだけど、画家は停年退職がないとでも考えているのかなあ。停年退職の年まで持ちやあ大したものだけど、ほんと、たいがいの画家がそこに来るまでにへ、たつてしまふんだが。」

彼の言葉に才能に恵まれている芸術家の自負をうかがうことができる。二二歳という若さで世に出ていながら、とどまるところをしない。むしろ年齢を重ねるごとに活動的になり、美への探求心が強くなっているように見える。内部で燃焼しつづけるエネルギーは、並大抵の力や努力でないだろう。

一九五五年（昭和三十）、五三歳のとき、「顔をかくす女」、「家竝」にて第四回文部大臣賞芸術選賞を受賞した。そして、三年後の五六歳のとき「ピカドール」において、第三回現代日本美術展最優秀賞、翌一九五九年（昭和三四）、五七歳で、第十回毎日美術賞を受賞し、画家としての地位を不動のものにする。

鳥海には、遊行寺境内の同派の真徳寺の住職の吉川清との交友関係が認められている。吉川清には、『遊行一遍上人』、『時衆阿弥教団の研究』など書物がある。それは、「ともに自己の属する宗派と自己の確証につながる格調と、調査、研

究の驚嘆すべき精力にあふれた」⁽⁵²⁾研究書で、鳥海は、その『遊行一遍上人』の表紙装幀をしている。一遍上人と鳥海青児の關係は、意義深いようだ。

一遍智真（一二三九〜八九）、時宗の開祖。浄土宗を学んでさらに称名念仏を強調する立場に進んだ。各地を遊行し、遊行上人とよばれ、また念仏を唱えながら踊る『踊念仏』を始めて時宗の普及に努めた。その法語語類の集成が二巻の「一遍上人語録」である。⁽⁵³⁾

一遍上人は、名利を求めず諸国を伝導して回る。この行住坐臥の精神が鳥海にも流れているかのように、彼も世界各国、日本国中を遊行していく。私には、一九五七年（昭和二三）、五五歳から、一九六一年（昭和三六）、五九歳にかけての鳥海の旅行は、松尾芭蕉の『奥の細道』に述べられている人生観と相通ずるものがあると考えられる。一遍上人を敬愛し、かつ日本の古筆や墨蹟に興味をもっていた鳥海が、松尾芭蕉の人生観に一種通ずるものがあっても不思議はないのではないか。

鳥海、一九五七年（昭和二三）、五五歳から五九歳までの四年間、沖繩をも含めて世界各国を六度に渡って旅行する。一回の旅行の期間は、三ヶ月から六ヶ月に及ぶ。これらの海外旅行は、それぞれ覚悟あつての旅であり、客死も辞せずという熱意をもって挑んだ旅であつたと思われる。

彼は、この旅行期に最初のヨーロッパ、そして沖縄へ旅行する。次に、エジプト・中近東、インド、アメリカ、中南米、ハワイ、タヒチにも足を向ける。そして、再びアメリカ、中南米諸国を訪れる。さらに、二年後の一九六三年（昭和三八）、六一歳のとき、三度目の中国旅行で北京、延安を回る。しかし、酷暑の季節に中国を旅行したため、それ以来、右足の神経障害に悩まされる。彼は、旅行をする度に必ず、オリジナルのモティーフでの代表作を制作する。

一九五七年（昭和三二）と翌年、それぞれ六、七ヶ月づつ、二七年ぶりの第二回ヨーロッパ旅行をする。これらの旅行では、「ピカドール」と「石をかつぐ」の題材を得ている。鳥海の滯欧素描は、スペイン、イタリアでのスケッチで占められる。鳥海は、アトリエ制作だが、降雨量が比較的少なく気温の変化が大きい、植生のまばらな乾燥し強い太陽光を持つ比較的赤道に近い国々を好む。これは、印象派の人々が追いつめられた光と影がおりなす自然風景を強い太陽光線は、よりドラマチックに表現することができるからだと思う。モティーフが、第一回欧州旅行で得た闘牛という死のドラマであれば、当然その効果は大きく発揮されることとなる。

スペインの感想を求められて、次のように話している。

「他の国々には感激はなかったけれど、スペインは面白かった。しかし昔も今もマドリッドはヨーロッパ並の街

だが、セベリヤ、コルドバ、グラナダなどは古いスペインが色濃く残っていてね。あの黒いシヨールを大きな櫛で頭から引っかけてき、馬車で行く令夫人の姿は、昔の絵を見るようだね。」と追想味たっぷりの話の数々であった。⁽⁵⁴⁾

滯欧旅行の素描などを目にとると、対象を必ずマッスとしてまずとらえている。例えば「フラメンコ」シリーズは、ツボのような人体が、そのときどきの動きを即興的にとらえ、造型上の追求をしている。ジャコモッティの絵画に雰囲気が出ていた。

一九六〇年（昭和三五）、エジプト、イラン、イラク、インド旅行に出発する。この旅行では、「スフィンクス」が生まれる。スフィンクスのスケッチを実際に見たが、単純な線で、筆圧はわりあい強くスフィンクスとピラミッドの輪郭しかとっていない。帰国後、スフィンクスの連作に取り組む。スケッチから油絵にすると、形態を単純化して石が積み上げられ、スフィンクス、ピラミッドとなっている、そこに焦点をあわせ、デフォルメして仕上げてある。スケッチは、油彩画の補助線にすぎず、画室での塗り込みが、作品の大部分を決めている。鳥海的眼には、風景が焼きつくのであるうか。つまり、描写をしない鳥海作品は終始一貫して、自然とは別個の実在物や実存物を画面につくってきたのではな

いか。日本の田も畑もカボチャも、沖繩の土塀もバリの寺も、あるいはヴァールとマチエールの織りなす実在であったといえよう。鳥海の絵は、絵画は、立体を二次空間にし表現するという概念から、三次空間のまま表現しようとした絵画の形をとっている彫刻である。

一九六〇年（昭和三五）、アメリカと中南米にも旅行している。翌年も同地に滞在する。この旅では、「石の街」（インカ）が生まれる。そしてこの頃になると、鳥海のモチーフの傾向が明確になってくる。

彼のモチーフの設定は、大枠は風景である。そして、風景画の底流には、生と死という概念が必ず顔を出す。風景画・静物画などすべてを含めて、鳥海の画題は、五つに大別できる。一番目は、自然の風景、二番目には、人類が築いてきた建造物と遺跡である。第三は、文化の粉飾を捨て去った土と民家との間に生活する人間像と風俗、生活である。第四は、樹木・花。最後の五番目には、日本の古美術をあげられよう。

何かにとりつかれたように世界を駆け巡った鳥海は、旅の過労から体をこわしてしまふ。鳥海青児は、七十歳でこの世を去るまで仕事をしつづける。一九六四年（昭和三九）の六二歳頃から健康を害してしまふが、独立展には、必ず出品し健在ぶりを示した。一九七一年（昭和四六）には、東京セン

トラル美術館開館記念展に、鳥海の画業五十年の集大成のようになり、『鳥海青児展』が催される。

翌一九七二年（昭和四七）、六月十一日、肋膜炎と急性肺炎のため東京虎の門病院にて永眠す。享年七十歳であった。

私は、ゆかりの地鎌倉霊園の鳥海青児の墓所を訪ねた。墓石が自然石であるためか、霊園の事務の方は何とはなく覚えていた。墓石には「鳥海青児・きよ」と彫られていた。墓所を訪ねてよかったと思った。この墓碑から、公私ともに幸せであった人生を想像できたからである。

鳥海は、姉さん女房のきよ夫人に精神的にも経済的にも支えられていた。夫婦仲が良かったことは、どの資料、話からもうかがうことができる。きよ女史は今も健在である。鳥海青児と共に歩んだ女性として、大きな力を感じずにはいられない。

〔註〕

（１） 田中稜「道化・鳥海青児」（『読売新聞』一九七六年十一月

二一日）

（２） 註１に同じ。

（３） 註１に同じ。

（４） 鳥海青児「小自叙伝」（『芸術新潮』一九五三年二月号）

（５） 註４に同じ。

（６） 註４に同じ。

- (7) 註4に同じ。
- (8) 註4に同じ。
- (9) 今東光『東光金蘭帖』中央公論社 一九五九年
- (10) 註4に同じ。
- (11) 註4に同じ。
- (12) 註4に同じ。
- (13) 註4に同じ。
- (14) 註4に同じ。
- (15) 註4に同じ。
- (16) 註4に同じ。
- (17) 藤本韶三「鳥海青児氏の歩いた道」『絵』二一七 一九八二年)
- (18) 岸田劉生『絵日記』第三卷 龍星閣 一九五三年
- (19) 註9に同じ。
- (20) 註9に同じ。
- (21) 鳥海青児「味覚の話」『文芸日本』一の二 一九三九年)
- (22) 註21に同じ。
- (23) 註21に同じ。
- (24) 註4に同じ。
- (25) 鳥海青児「三岸好太郎の周辺」『美術手帖』一九五三年十月号)
- (26) 小川正隆「鳥海青児」『ビジョン』一九七六年九月号)
- (27) 竹本賢「鳥海青児——ぶらり見参」『美術手帖』一九六〇年三月号

- (28) 鳥海青児「はるかなる亜流」『美術手帖』一九五五年一月号)
- (29) 註28に同じ。
- (30) 『鳥海青児画集』三彩社 一九六七年
- (31) 註30に同じ。
- (32) 佐々木静一「鳥海青児のアルジェリアを訪ねて」『芸術新潮』一九七五年二月号)
- (33) 註28に同じ。
- (34) 註30に同じ。
- (35) 鳥海青児「アルゼリヤ紀行」『芸術新潮』一九五〇年五月号)
- (36) 註30に同じ。
- (37) 註32に同じ。
- (38) 註35に同じ。
- (39) 註35に同じ。
- (40) 註32に同じ。
- (41) 註32に同じ。
- (42) 註32に同じ。
- (43) 美川きよ『夜のノートルダム』中央公論社 一九七八年
- (44) 鳥海青児「何から何を学んだか」『アトリエ』一九五二年十二月号)
- (45) 鳥海青児「日本の自然と油絵風景画」『東京帝大新聞』一九三七年四月二六日)
- (46) 中山幸一編『現代日本の百人』太平出版 一九六八年
- (47) 匠秀夫「一九三〇年協会、独立美術協会の美術史的意義に

ついて」(一九三〇年協会、独立美術協会による近代洋画の歩み)一九八三年 神奈川県立近代美術館

(48) 鳥海青児「作品と作家のことは」(『美術手帖』一九五六年七月号)

(49) 松崎国俊「鳥海青児」(『週刊新潮』一九六八年七月二十七日)

(50) 安岡章太郎「鳥海青児訪問」(『美術手帖』一九五六年八月号)

(51) 註46に同じ。

(52) 土方定一『土方定一著作集』7所収「鳥海青児論」平凡社一九七六年

(53) 全国歴史教育研究協議会編『日本史用語集』山川出版社一九六六年

(54) 鳥海青児「欧州再遊記」(『三彩』一九五八年二月号)

(補1) 鳥海清子「美川きよ女史の告別式は、一九八七年(昭和六二)七月五日赤坂教会でしめやかに行なわれた。

第二章 古美術収集

鳥海青児の絵は、「日本趣味豊かな洋画で多分に抒情的である」⁽¹⁾、そして「作品から受ける感じは陶器的である」⁽²⁾と、コレクターの大橋嘉一氏が述べている。この裏付け理由とし

て、大橋氏は、鳥海が骨董に詳しいことをあげておられる。

鳥海は一九三九年(昭和十四)、三七歳頃から古美術の収集をはじめた。このことは、後に、表装、漆工と器用にこなしていくきつかけとなる。鳥海が作品が職人的であるといわれるのはこころへんに由来するようだ。

最初は初期肉筆浮世絵や春草の芝居絵などを集め出し、浮世絵版画では鳥居清倍の立姿などがあったようである。

一九四二年(昭和十七)、翌年には春陽会より独立美術協会へ移る頃は、藤原・鎌倉時代の仏画に興味をもつ。一九五二年(昭和二十七)麻布飯倉片町に越す頃には、平安朝の仮名(古筆)に関心を抱く。そして一九五六年(昭和三二)、六一歳の頃から墨蹟に興味をもつようになる。大燈国師や大覚禅師の書を所蔵していた。八世紀頃の装飾経もあった。装飾経は見返しには優美なやまと絵の風景があり、本文の法華経の観世音菩薩普門品は色がわりの料紙の継ぎ合せに書写した高雅な品だったようだ。

彼にとって古美術はどのような位置を占めているのだろうか。

僕は日本の文化には非常なあこがれと愛情をもっていて、うまくすれば、それがプラスになるかもしれないけれど、これで元をとろうとは決して思っていない。日本の古陶や古画を愛しても、いつも自分にいきかせてい

るんだ。これは遊びでいいではないかとね。僕が日本の古いものを集めたりしてるんで、仕事の目的のためとみられる場合があるけれど、それが作家の遊びであつて、ちつとも悪いとは思わないんだ。⁽³⁾

と、あくまでも道楽に徹している。仕事と美術品の関係について、

全然別の世界ですね。仕事をして疲れるところいうもの（天啓、伊万里焼など）を出して来て眺めるんです。そうすると頭がカラッポになつて、いい気持ちになる。休まりますね。⁽⁴⁾

と話している。しかし、三七歳以降の彼の作品には、

民芸に通ずる日本の伝統美がひそめられているし、日本の風土と体質の中から、そのエキスをくみ取り、近代絵画の中に再現させようという態度がみられるようだ。⁽⁵⁾と述べられているように、古美術の影響をみてとれる。

具体的な古美術品について鳥海の考えをみてゆくならば、初期肉筆浮世絵は、「日本美術史上に庶民描写リアリズムの画期的（時期をうちたて、すばらしく美しい華をさかせたもの）⁽⁶⁾」と言っている。そして、「彦根屏風と呼ばれている男女遊楽図屏風、そこに描かれて居る碁遊びする男女のとらえ方は、単なる描写などという生やさしいものでなく人間性をほじくり出す様な写実精神がみなぎっております⁽⁷⁾」と、特に群

像の現実的美しさに驚嘆している。

黄瀬戸の掛け花生けをみているうちにえられたフォルムである「うずくまる」やまたは「黄色い人」の背中の彎曲線が、遊楽図の座っている遊女の体の線と似ていると私は思う。彼の家の茶室には、弘仁仏が置かれていた。生活の中に溶け込んでいるその仏像から、「瀬戸の山」の仏像を横にしてみる稜線の発想が出たと考えられる。

鳥海は、日本の焼物を多く集めていた。そして宋磁と日本の焼物とを比較して次のように述べている。

日本の焼物はあんな（宋磁と較べて）にきびしくはない。（中略）日本の焼物は、人間に愛される器物の美しさを宿していると思う。⁽⁸⁾

と、日本の焼物に対して高く評価している。実際には「天啓赤絵綱目徳利」、「天啓染付湯呑」など天啓の徳利や花瓶、茶碗など表わらや網目の本歌ともいふべきものを所蔵していた。また「光琳絵乾山焼合作梅香合」などや、薩摩焼、伊万里焼、萩焼、志野焼など陶器の数や種類はおびただしい。

それらは「決してただ鑑賞するためだけではなく道具として使うため⁽⁹⁾」につくられたもので「使うために生まれた器を使う事によって器物に価値を与え鑑賞する⁽¹⁰⁾」と、鑑賞の方法についても書いている。

そういえば、彼の作品に静物として描かれる壺、皿、小杯

などには、くらしの匂いが漂う。また、彼の日本陶器への思入れが、作品の色彩を陶磁化したと考えられる。

〔註〕

- (1) 大橋喜一「鳥海の絵を集めて」(『芸術新潮』一九五八年五月号)
- (2) 註1に同じ。
- (3) 竹林賢「鳥海青児」(『美術手帖』一九五九年三月号)
- (4) 白洲正子「都会の隠者・鳥海青児」(『古美術』一九六四年八月号)
- (5) 隆「二つの『鳥海青児展』」(『朝日新聞』朝刊 一九五六年一月二五日)
- (6) 鳥海青児「近世初期肉筆浮世絵における線」(『美術手帖』一九五六年)
- (7) 註6に同じ。
- (8) 鳥海青児「宋磁雑感」(『みづゑ』一九五五年六月号)
- (9) 註8に同じ。
- (10) 註8に同じ。

第三章 作品

鳥海は風景画を通して「生と死」について考えた画家である。私は思うのである。一章でも述べたがモチーフは、大別して五つに分類できる。

- 一、自然の風景
- 二、建造物・遺跡
- 三、生を営む人間像・生活(「鴨」、「道化」、「埴輪」、「ピカドール」をも含む)
- 四、樹木・花
- 五、古美術品

以下モチーフごと、年代順に作品をとりあげ説明してゆきたい。

一、自然の風景

鳥海青児の風景画は、主に明るい乾燥した荒地を選んで描く。そこは厳しい自然が展開する砂漠、激しい温度差、猛獣、猛毒の動物が生息する。生活は、一步油断すると死が隣りあわせに存在している。そのような土地を世界各国に求め、明るい画面を描く。

一、芦屋風景

鳥海の初期のデッサンに、「芦屋風景」が連作で三点ある。ハッチスケッチブックに鉛筆でデッサンした。制作年は、一九二一年(大正十)頃と思われる。その頃は、関西大学に入学し芦屋の義兄宅に下宿していた。この三点は定点観察で

ある。つまり同じ地点で、同じ高さの視点からデッサンされたものである。芦屋の坂道と屋敷とを鳥瞰的に眺めている。画題が同様であることによって絵がとり入れたそれぞれの様式を理解しやすい。

これらの三点は、抽象への過程を示していて、具象デッサン、フォービズムそしてキュービズムの様式をとり入れており、変化がみられる。二十世紀の美術は、「第一次世界大戦（一九一四―一九一八年）前の約十五年間は、ヨーロッパ各地において、現代の多彩な造形理念^①」が輩出した時期である。その中でフランスにおいてフォービズムとキュービズムが展開した。

フォービズムは、「色と形との自律性と一種の野獣をもつて一層大胆に実現した^②」、外界の具体的な対象を描かねばならないという考えにとらわれることのない自律的な思想をもつて描くことである。つまり、色や形が対象に従層せず、「さかしい分析を打捨てて、幼児のように自由に描く態度をと^③」り、色や形自体に価値をもつことである。

鳥海は、風景を単純化していくなかでも、それらモチーフ一つ一つがもつ力、アニメズムに通ずるような内的衝動を感じ描いていると考える。

もう一点、キュービズムの影響を受けている作品がある。キュービズムは、「対象の内にひそんでいる基本形態を見出

し、対象をそれへ帰えして純粹に描くことを、目指していた^④」のである。彼は、芦屋の屋敷街を構造的に構図にしていた。坂道、家屋敷そして樹木を単立体物としてとらえている。

「芦屋風景」は、鳥海の極初期の作品であるが、モチーフを建築的な構築に組立て、抽象化して描いていく仕事を呈示している連作である。また、彼がモチーフをとらえてから、いかにしてフォルムを決定するかの過程をみることができる。画家が構図を決定していく種明かしをした三枚であると思う。

二、水無き川

鳥海は、一九二八年（昭和三）、「水無き川」で、第六回春陽会賞を受賞した。「水無き川」は、一九二五年（大正一四）の「赤い橋」と同様に、画面中央、真中から奥にかけて、川、そして橋を配している。この「水無き川」のモデルは、芦屋川である。芦屋川は、水量がそれほど多くなく川底の石が顔を出している。それにしても鳥海の画面から受ける印象は、日本の風景と思えない程、明るい光線と乾燥している土地である。彼は、「水無き川」の二年後、ヨーロッパへ遊学するが、アルジェリアの地に多くを学ぶのは、画家の素地からいって当然のことだったのであろう。

三、北海道風景

鳥海は、一九二八年（昭和三）北海道に半年程暮して取材している。その中に「北海道風景」と題する作品をいくつか発表している。一九二九年、第七回春陽会賞を受賞した作品をとりあげてみたい。この作品には立体主義の影響がみられる。立体派は、ブラック、ピカソを先駆としてセザンヌの作品やアフリカ土人の彫刻に示唆をうけている。鳥海は、セザンヌに傾倒していた。

ミュンヘンでセザンヌの「切通し」の前に立った時の体のふるえが止らぬ興奮は、近代画がセザンヌから始まって居る事をはっきり身内に感じさせてくれた。

ベルナルルの『回想のセザンヌ』の中に、セザンヌの意見が一般に示された。「自然は、球体、円錐体、円筒体として取り扱わねばならない」。この言葉に、立体主義の制作意図が示されている。そして、「北海道風景」は、二十世紀・欧米の芸術運動に影響された立体主義を意識した作品になっている。

明るい日差しの中、ポプラ並木の向うに湖がみえる。ポプラは大小の紡錘形で、他の樹木も円球、円柱で描かれ構築的である。自然を単純な形でとらえる構図を土台として、その上に絵肌でより形体を強調していく。この傾向はこの後の作

品に顕著にあらわれてくる。

四、砂漠のオアシス

第一回滞欧一九三〇（昭和五）～一九三三年（昭和八）作品の中に、「砂漠のオアシス」がある。鳥海はこの作品について次のように述べている。

砂漠の地平線をもろに出して居ります。コロの作品から、ヒントです。この地平線は後年の「畑」にもしばしば踏襲して居ります。

バルビゾン派のコローは、風景を「古典的な優雅な表現の中に細かい自然観察を含⁽⁷⁾」んでいる。彼の風景画には、自然の大气や光が描かれている。鳥海もそこをねらっていると思う。そのため地平線の描き方に現れたと考える。鳥海には、地平線を全部出している風景画が数多い。「水田」、「信州の畠」、「漢口」、「塹壕のある風景」、「段々畠」、「石の街」等ほとんどの作品にみられる。また、地平線を描く位置がカンヴァスの下から三分の二あたりにあり、比較的高い位置にある。

これらの印象は、大地が広大な空間をもつてどこまでも続いている、大きなスケールの作品となっている。この効果は、大地・地球を描こうと意識し、その土自体を映そうとしたため、鳥瞰的に眺め、画面に実在感を現わすのに多大な

働きをしている。鳥瞰的視点は、日本独特の目の高さである。日本の伝統を意識した鳥海の一貫している思想の一端をここにみる事ができるようだ。

五、段々畠

彼の風景画の中に、田畑がよく出てくる。数年来の「ダン畠」の連作となる。列挙していくと左記のようになる。

一九三六年「信州の畠」、「段々畠と畦」、「水田」

一九五一年「段々畠」、「春の段々畠」

一九五三年「畑」、「段々畠」

鳥海は、「日本の畠は、アブストレに通ずる色面のおもしろさで世界的画題」だと自信をもって言っている。

藤島武二の「耕到天」^(図2)と、鳥海青児の「段々畠」^(図3)は、良く似ている。これら二つの作品の印象を述べてみたい。

藤島武二の「耕到天」は、一九三八年(昭和十三)、新文展に発表される。藤島最晩年の七一歳の作品である。鳥海青児の「段々畠」は、一九五一年(昭和二六)、四九歳の時、第十九回独立展に発表される。大きさは、「耕到天」、九一×九七・五センチ、「段々畠」、五三・二×四五・五センチ。ともに正方形に近い。ともに油彩、カンヴァスである。また「耕到天」も「段々畠」も信州に取材している。

「耕到天」は、季節は初春。空まで続く段々畠。山村の農

家の桃は花ざかり、黄の菜花畑、緑の麦畠、赤茶の耕土などが、モザイクのように散らされ、リズムカルな構成を作っている。その色分けは装飾的である。ムーブメントは、天へと登っている。

鳥海の「段々畠」も季節は春である。しかし春と限定しにくい。季節や時間を超越する景色が画面の奥へと広がる。畠は、農地整理が行われた後のように規則正しい。ムーブメントは、手前から右・左そして奥へ宇宙へと動く。

色彩は、油絵具に砂を混用しはじめており、押えられた赤、黄、緑である。畠が画面を分割し、赤や黄色がアクセントカラーとして軽妙に配され動きをもつ。デモニーッシュな荒々しさがみられる。鳥海は、写生しながら、油絵具にそこらの砂や泥を手づかみにして混ぜていたといわれる。この「段々畠」は鳥海の絵にしては平板であり、藤島の「耕到天」の画質と厚さは同様といえる。しかし、大地を感じるという点では、「段々畠」には「地球的な量感」を地平線の楕円に処理しているところからも強く表現させている。

また、これら二つの絵画のもつ意義を考えてみたい。

藤島武二の「耕到天」には、発表当時、次のような解釈がつけられていた。

耕到天是勤勉哉

耕運空是貧哉

右は嘗て前後日本を觀たる二支那人の評言、孰れも真言なるは大いに首肯するに足る。山水は美に、人は勤勉なるは我神州の姿なり。然れども国土の貧弱なることも亦事実なり。倭鬱勃たる気魄、此時正如何に処すべき乎。現事變下示唆を受ける所最も深刻なるものあり。因て此の意を寓して題とす。

一九三八年（昭和十三年）には、日中戦争が戦火を拡大しゆく。國家総て動員法が発令され、國の総力をあげての戦争となり、画壇にも戦争画のふえゆく時世にあった。その時期に、當時、第一次産業に従事する人々が多かつた日本の姿を日本人が享有できる段々畠に題をとり、日本人の勤勉と国土の貧乏を象徴する牧歌的風景に作家の愛國心と憂國心、そして、日本の国力の現実を警告しているような精気が、「耕到天」から、うかがえる。

鳥海青児の「段々畠」が描かれた時は、彼にとって油絵顏料の改変の実験段階であつた。「絵具の改変は、いわば油彩技法の破壊作業であり、そのまま進められれば油絵の否定の方向であるという危険を当然はらんでいる」ことになる。

この時期は、鳥海作品は色調が濁って汚いと評されていた絵画からの脱却地点に位置する。そして、「段々畠」の中では、アクセントカラーが効果的な色彩を放ちだす。

これら二点の比較から、段々畠は、日本人のモチーフで

あり、日本を象徴するテーマといえよう。つまり、段々畠を描くことは、日本人の画家として足に地をつけて、己れの主義主張を訴へることができる画題である。だから、藤島の「耕到天」も鳥海の「段々畠」も觀る者の心に迫ってくるものがある。

二、建造物遺跡

鳥海は、人間が築いた文化の榮枯盛衰を示す建物・遺跡をモチーフにしている。ナイル河流域に発達したエジプト文明、紀元前二五〇〇年にさかのぼる、インダス川の中流右岸のモヘンジョダロと支流ラビ川流域のハラッパ、また、石造建築が盛んであつたインカ文明などを取材しに海外に写生の旅をしている。そして、沖縄、中国にも近代적モチーフをみつけている。

建造物では、彼のライフワークとなつた「ノートル・ダム」をまず上げられよう。人間が造つた建造物には、人類のエネルギーの象徴された形が集約されている。

また、遺跡には人類の浪漫を感じる。一九六〇年（昭和三五）前後から、特に石への関心が高まる。「スフィンクス」、

「石の街」、「石だたみ」などの連作にあらわれている。哲学を極めると最後は、石を眺め精神を集中させて、瞑想の世界

に入るといふ。彼の場合、「ここにおいて、おのれの絵画そのものを、一個の石に化そうとでもしているよう」¹⁰⁾に、石の遺跡、彫刻を題材にしている。この石への関心は彼の庭造りの趣味からきたものと思う。庭には必ずといってよいほど石が置かれている。枯山水・石庭は、水を用いずに砂と石で山水自然の生命を表現する。彼は、造園から庭石について興味を深めていったといえよう。

一、ノートルダム

ノートル・ダム大聖堂は、鳥海の第一回欧州旅行でのパリにおいての画題である。連作で描かれ、一九三二年（昭和七）から、一九三三年（昭和八）にかけて、「秋のノートル・ダム」、「ノートル・ダム・ド・パリ」、「夜のノートル・ダム」、そして、「ノートル・ダム」と少なくとも十点は描いている。ノートル・ダムは、「双塔をもち、中央にばら窓をとりつけ、三つの玄関を設けた正面の構成は、フランス・ゴシック型」¹¹⁾の建物である。そして、パリ発祥の地で、パリでも最も有名な史跡が集中しているシテ島に、裁判所、サントシャペルなどとともに、ノートル・ダム大聖堂はある。

ノートル・ダムは、無数の絵描きによって描かれている。しかし、その見方は、林武の「ノートル・ダム」にみ

られるように、斜め横からのものが多い。なぜならば、絵を描いた人ならば誰でもが経験していると思うが、立体感が出しやすい構図だからである。クロード・モネにカテドラルの連作がある。「ルーアン大聖堂」（一八九四年）で、朝日を浴びる時・夕暮れなどと、太陽が昇ってから日没までの変化する光線のなかに現出する色彩を追求している。それは、ルーアン大聖堂のゴシック教会の正面を題材としている。

鳥海もノートル・ダムの連作を描いていてその正面は、「方形塔を左右にいたたく端正なシンメトリー」¹²⁾で安定した水平線が強調されている。

モネの「ルーアン大聖堂・夕暮れ」と「ノートル・ダム・ド・パリ」を比較してみたい。

モネの「ルーアン大聖堂・夕暮れ」は、わりあいと正面から描いている。しかしながら、右に少し寄り動きを画面にもたせている。ギャラリーのアーチが、正面扉までの奥行きを示している。石で造られた教会が、夕日のやわらかい光につつまれて、大気の中に浮び上っている。筆触は、細い筆を少しずつ動かし色を塗り重ねて、ルーアン大聖堂の正面を表現している。

鳥海の「ノートル・ダム・ド・パリ」は、小さいが迫力がある。青空にノートル・ダムが、画面中央にどっしりと存在している。大小のアーチの玄関、細長い窓、そして円い

バラ窓がリズムをつけている。石造建築のもつ重量感、量塊を充分に現している。また、この正面図はノートル・ダム全体を表現しており、奥行を感じる。この正面玄関に入り、身廊が伸び祭壇に続く長さをも表現している堂々たる画面である。また、この画家の絵肌に対する追求心を強く感じる筆使いである。でこぼこのマチエールは光のつくる陰影でいろいろと変化する。それは、ざらざらした石肌をも表現していると考えられる。

「ノートル・ダム・ド・パリ」は、モネと絵画の目的が異なっていることを示している。それは、動かない限定されたモチーフをつかってなされた点は、同じである。が、モネは光と色との模索であり、鳥海は量のある三次元を二次元へ移行させる試行であった。

画家にとって「これだ。」と思ったモチーフをとことん追求することは、彼らの画業の学習蓄積となり実を結ぶようである。

二、琉球風景

鳥海は、一九三八年（昭和十三）三六歳のとき、最初の沖縄旅行に行く。彼は、「暑い国には暑い時期に限る」⁽¹³⁾という考えから、夏の沖縄となる。「七月末神戸上船、八月三日那覇、一週間たらずで那覇、首里、糸満と駆け廻って、九日に

是那覇を離れた。」⁽¹⁴⁾と書いている。「琉球風景」は、沖縄の墓地を描いている。

僕は、琉球の墓地の立派な事は聞いて居たが、そのすばらしさには驚嘆した。日本のどこを歩いても、こんな堂々としたリズムカルな、しかもプラスチックな強い風景には行きあたれない。画家も随分行って居る筈だが、どうして手をつけないのだろう。ほとんどここを描いた作品を見ないのが不思議な感じがした。

内地のお化臭いしめっぽいお墓から推してはまるで想像出来ない。ローマの遺跡にでも立って居る様な景観であった。

墓は横穴式で、亀甲式、波風式、⁽¹⁵⁾抜穴式の形式がある。一種のコンクリートでかためてある。

とあるように、彼は、人間が祀られている場所を人間の生を象徴するような夏の光の中に描いた。

この作品は白が大変に印象的で装飾的である。画面上部に広がる青は、海であろうか空であろうか。

三、北京天壇

一九三八年（昭和十三）とその翌年、彼は中国を旅行する。そして「張家口」、「漢口」、「蘇州風景」など中国大陸を描いた作品を残している。その中のモチーフに、天壇祈年

殿を描いた「北京天壇」(一九四一年)^(図3)がある。これは、トリコロールカラーを使いまとまっている作品である。

梅原龍三郎に、ほぼ同じ頃に描かれた「雲中天壇」^(図4)(一九三九年)という作品がある。梅原の作品は、天壇を斜めからみているが、鳥海は、ノートル・ダムと同様、正面性の強い作品である。その上、天壇の円錐形の形と重厚さはよくわかる。梅原は、天壇と雲との情景がおもしろい。鳥海の場合は、梅原のと較べ静かな抒情性が漂っている。

梅原龍三郎と鳥海青児ともに、日本画壇の個性的画家である。ハリイ・バックカード氏は、二人について、次のように述べている。

私は梅原の絵画を日本の装飾的な線を色彩に依って「お化粧」した西洋絵画としか見ないのである。(中略) 彼(鳥海)は、西洋画を日本人の嗜好に応じて適当に「お化粧」をしたのではなく、彼が西洋で学んだものは日本美術の本質であった。

今後、なされていく評価が二人の美術史的地位を決めるであらうが、梅原と鳥海は傑出したいい仕事をしている画家であることは確かである。

四、狸穴風景

「狸穴風景」は、鎌倉から東京の麻布飯倉片町に引起して

きてすぐの作品である。鳥海は、以前、「日本の自然と油絵風景画」に次のように書いている。

たとえマッチ箱みたくても赤屋根の方が描き易いのだ。この方が油絵の体をなす⁽¹⁷⁾。

「狸穴風景」は赤屋根である。しかし「川沿いの家」は白壁が効いていて、どちらも「油絵の体」をなしているように思われる。

五、壁の修理

このモチーフは、一九五八年(昭和三十三年)六月に二十年にぶりに沖縄旅行をした時に取材した。

沖縄の家は気候の関係でしよう、殆んど石造ですが、その亀裂を修理した新しい、古い痕跡がいろいろの形の変化や美しい明暗、色調の調和を見せて、そのままですトラクトの作品となるものでした。私にとって何よりのモチーフでした。何枚かのスケッチをして帰りまし⁽¹⁸⁾た。

とある。色調は、鳥海独自の「日本色」で整えられている。彼のアトリエには、およそ画家の道具とは思えないカンナやのみがあった。これは、厚く塗り上げた絵具を削りとってしまうためである。「壁の修理」は、まるで工人のように、実際に彼が壁を修理しているように、のみをふるっている作

品である。

六、石だたみ

一九六〇年（昭和三五）十二月三十日、エジプト、イラク、インド旅行へ出発する。インドのベナレスで「石だたみ」のモティーフを得る。これは、「段々畠」に通ずる装飾的浪漫的世界である。

インドというのは、昔と今はブツンと切れているよ。世界のつながりも何もなくなっている。ほんとの遺跡だよ。死んだものですよ。

と述べているように、ベナレスのゴールデン・テンブルの遺跡に生命はみられない。かつて、人類の営みがあり盛えた地であるが、今は廃墟となり訪れる人もいない。

この「石だたみ」は、「石の街」に通じるように、石を題材にしている。そして、石が敷詰められたり積み重なる造型を力強いマッスでとらえ、装飾的に濃厚なマチエールで表現する。色彩は、備前や伊賀焼きのような、押し殺された渋い画風である。

三、生を営む人間像生活

五十歳頃から鳥海の描く人物にはたいがい顔がない。これ

は人物を限定したくないからであり、目・鼻・口を描くことで時間を固定させたくないからだと思われる。人間像を一般化・単純化し行動や形態を強調したいからである。つまり、本質的な人間というものを、そこから受ける感動の方を描きたいと思われる。そして、人間の生活の中でのごさや労働の中での人間をとらえている。

風俗、生活では、ゴヤに影響されたモティーフ、「闘牛」、「ピカドール」と展開していく。また、彼の静物画は、この分類の中に入りたい。「うずら」は、死んでおり、「メキシコ風西瓜」は、三角形にまた、古銭の形のように四角く穴がけられている。それらのように、人間の手が加わり、くらしの中の静物だからである。

一、道化

顔が描かれているのに「道化」がある。道化は、ペーソスが象徴されている。そして、画家がモティーフとして選ぶと自画像となる傾向があるようだ。

鳥海に道化が画題として選ばれている。また、親しく交友していた三岸好太郎にも数多くの道化をモティーフとしてみることができ。三好の「お面の男」(図6)（マスクをつけた道化）は、一九二九年（昭和四）、第七回春陽会展に出品する。鳥海の「道化」(図7)は、一九三六年（昭和十一）、第十四回同会に

出品された。

三岸の「お面の男」は、上半身のみである。ポーズは、首を右に傾け、腕を体の前にある台(机か)の上に置いている。衣裳は全体が赤で衿は白である。顔には整ったお面をつけ、無表情で異様に白く浮び上っている。そして、実際の顔は影のように真黒である。

鳥海の「道化」の方は、全身像で描かれている。ポーズは首を左に傾け膝をかかえるようにして壁にでも寄りかかり脱力した感じである。衣裳は、三岸の「お面の男」と同様に赤である。そして、衿とそで口に白のフリルがあしらわれている。顔は白塗りにされ全体からみてやはり目立つ。目は黒く星型に、鼻と口はことさらに大きく化粧している。

次に描写の特徴をあげていく。三岸の道化は黒く太い線でふちどりされ、線で肉体を表現している。鳥海の商品には、線はみられない。赤や朱をして、影の暗い色の微妙な面で道化のマスを表現している。色は、「お面をつけた男」は、赤・黒・白・青がつかわれ哀感が青でますます強調される。鳥海の「道化」は、押えられた赤・黒・白のバリエーションである。画面に重さを感じる。タッチは三岸は、ぼつり筆をおき、鳥海は、ペインティングナイフで仕上げられ、所々、でこぼこに絵具が盛り上っている。全体の構図は、三岸は長方形、鳥海は三角形でまとめられている。

三岸好太郎の「マスクせる道化」は、三岸のポートレートからうかがえるように、顔型、眉毛の形と三岸の顔とそっくりである。この絵は彼にとって、ここ二、三年來の趣味的日本画調からの脱皮となる久々に好評を得た作品であった。明暗のコントラスト、また色彩対比を用い、シャープな画面に仕上げている。そして、この絵は黒い輪郭でふちどられており、顔(面)は死顔のように白い。三三歳で夭折することを二七歳で暗示している作品と私は思うのである。

鳥海は、三岸好太郎が名古屋で客死した翌年に「道化」を発表している。この絵は、友を失った深い悲しみを鳥海の性格を象徴しているおどけたピエロに託して表現している自画像のように思えるのだ。そう考えると膝の上の両手が組み合わされて握られているように見えはしないか。

二、闘牛

この作品は、第一回欧州遊学から生まれた。「闘牛」のモチーフは、ゴヤから影響を受けたという。鳥海の「闘牛」には血の臭いがする。闘牛の場面は、赤褐色で明暗の大きなコントラストで画かれている。その中は、緊張感溢れる闘牛が展開している。闘牛士の服が映え、そのため闘牛場の広さがわかる。

キンタ・デル・ソルドの黒い群像の幾段階にも描き分

けられている黒一色のグラデュエーションはどのような技法でどのような下塗りで画かれているのか分からない。黒ほど難かしい色はない。⁽²⁰⁾

と語っているように、鳥海がゴヤに影響を受けた黒が観客席と闘牛場とを分ける空間をつくりだしている。

三、黄色い人

「黄色い人」一九五六年（昭和三一）の顔は、円形で目鼻がない。全身が黄色でとおわれており、男女の区別もつきにくい。しかし、よくみると、頭に花飾り、なで肩で腰がくびれ、比較的手足が長い。両手には、淡紅色の花束を持っている。「黄色い人」は、女性でバレリーナである。終った公演のことやまた、花束を送った人のことを考えているのか、また、花にみとれているのか、じつと静かにうつむいている。清楚な画面である。

一九六四年（昭和三九）の「昼寝するメキシコ人」もくつろいだかっこうをしている。彼は、人が自己をみつめている時や、無意識なその人の本質がでる行動を画題にしているように思う。

四、ピカドール

「ピカドール」は、一九五八年（昭和二三）、第三回現代

日本美術展最優秀賞を受賞する。闘牛は、人と牛とのゲームである。「クレタ島の壁画にある『牛とび』儀式に始まる。

古代スペイン人のイベリヤ人の狩は牛を村まで追ひ、そこで屠るものだった。これが中世にモロ人貴族やキリスト教徒の遊びとなった。⁽²¹⁾ こうして闘牛ははじまるが、今日行われている闘牛の経過は以下のである。

牛が闘牛場に放たれる。まず闘牛士がベロカス（赤い布ヘムレータ）で牛をかわし、擽猛さを試す）を行う。

闘牛士はすぐに退き、二人の槍突きが馬で登場する。彼らは牛が馬におどろかかると時を見計らい、牛の首筋に最低三回槍を刺す。ついで銚打ちが現われ、三対の銚を打つ。

再度、闘牛士が登場し、クライマックスをむかえる。

闘牛士は主催者に一礼、ついで幸福の象徴である牛の死を臨席のひとりに捧げ、その人に闘牛帽を託す。牛にむかいムレータを用いてパーセ（牛かわし）をする。牛を身近に通せば通すほど観客は熱狂する。パーセが十分ほど行われると、牛の死の刻限となる。牛の前足が揃い静かな一瞬、剣が深々と牛の首筋に差込まれる。これで殺せない⁽²²⁾と、細身の十字剣で角の間の急所を刺してとどめをする。

鳥海作品では「牛の恐怖を見せないために眼かくし」さ

れ、牛の角に突きされても腸のでない厚い皮の腹巻きをし、
瘦せ細った²³馬がピカドールであり、「牛は、悲劇的で、あ
れは英雄みたいなものだが、あの馬は、本当にこっけいであ
る²⁴」とピカドールについて、岡本謙次郎氏が語っている。

鳥海の「ピカドール」のフォルムは、股の銅器のようであ
る。尾と足の動き、そして眼かくしの形がおもしろい。彼
は、ピカドールというスペインの闘牛場での馬の姿を、東洋
とのすぐれた造形の交感のなかで表現している。そして、

「ピカドール」（武装した馬）は、形は単純であるが、馬の背
負っている運命の苦悩を厚塗りの絵肌²⁵に隠されたさまざまな
色の中に示されているようである。

それら封じこめられた色は、信楽焼きなどの陶磁器の色あ
いである。それらつかみどころのない、暖かい、狂気の中間
色は、五六歳の画家が近代社会に救いの目を向けた心の色で
はないだろうかと思うのである。

五、石をかつぐ

戦後の第二回ヨーロッパ旅行で、イタリアに四十日ほど滞
在している。そこで、鳥海は、ピアッエンザで寺院の人像柱
をスケッチしている。一九五八年（昭和三十三年）、「大理石をか
つぐイタリア人」を制作している。これは、先にも述べたよ
うに、北イタリアのヴェローパなどの寺の玄関にみられるロ

マネスク彫刻に題材をとっていると考えられる。

重い荷を頭上に支える人像柱構想は、アテネのエレクトイ
オン神殿のものが有名である。ギリシャ神話にてくる、巨
人像の一人で天を支えているアトラス神のようである。上下
に四角い平面を配し、素朴で生き生きとした表現である。強
靱な男を強固な建築構図で描いている。

四、樹木花

鳥海青児の静物で植物を描いた時期は、一九四一年（昭和
十六）の「アカシア」から、一九五一年（昭和二十六）の「か
ぼちゃ」の連作の頃までである。

鳥海の植物は変っている。代表的な作品である「アカシ
ア」や「たいれん木」など奇抜で「奇怪な力が溢れている²⁶」
ようだ。花といっても木のようなものである。鳥海自身が、
花を描くにあたって苦悩したためといえよう。花の場合は、
花に氣をとられて描いていくうちに、バックの処理で、花と
の輪郭が絵具の重なりでぼやけてしまう。このため、もしそ
の花が落ちたら、ポトツという音ではなくズシンという音が
しそうになってしまふ失敗が多いためと述べている。「アカ
シア」や「たいれん木」は、壺に活けられ自由奔放に画面い
っぱいに画かれている。手折られた木が、最後の美しさを放

っているかのである。

彼は、油絵具で花を描く場合について指導している。

油絵は、ポリウムを出しやすいうように出来て居る材料ですから、バラ、チューリップ、アマリス等々の絵別西洋花の方が描きやすいようです。(中略) 油絵のよ
うなモタモタした材料では、(中略) 美しくても油絵に
向かぬ草花は描かぬほうがよろしい。苦勞しбаえがしま
せん。⁽²⁸⁾

そして、古美術収集の趣味もある鳥海の審美眼は、花を
ける壺にも注文をつけている。

これは、相当の大家でも、花とマッチしないずばらな
形と色の壺をみかけますが、これは陶器に目のとどかぬ
からでしょうが、牡丹には万暦赤絵壺かきぬた、青磁の花
活なぞという大それたぜいたくは申しませんが、素朴な
花なら李朝アメ釉壺とか古備前徳利にさして描く、せめ
てこの位の心やりが必要、いや勉強が肝要でしょう。⁽²⁹⁾

と、モティーフ、器に気を配って、その上で構図を決めてい
く。卓抜した画面が緻密な計算から成立っている。そのた
め、四方八方に伸びた葉や枝の画面は統一がとれているので
あろう。

ストレリチア

この作品は、平塚市博物館蔵である。細長い板に描かれて
いる。右隅に、Tyokaiとサインしてある。一九七一年(昭
和四六)の画業五十年記念「鳥海青児展」をはじめ、どの展
覧会にも出品されず、画商にも追跡されず、原精一氏の記憶
にもない作品である。黄橙のストレリチアが、画面いっぱい
に盛り上るように描かれている。花卉が、左下から右上へと
画面を斜めに切っている。

五、古美術品

鳥海青児は、一九三九年(昭和十四)、三七歳以降から古
美術収集をはじめた。古美術への興味の影響は、極端にいえ
ば、作品全部に顔を出していると思われるが、ここではその
影響を間接的にカンヴァスにみることで作品をとりあ
げて考えていく。

一、瀬戸の山

鳥海は、随分山を描いているが一九四一年(昭和十六)に
山を描いている三点がある。「瀬戸の山」、「男鹿半島」、「万
里長城図」である。これらの山の端は、なだらかで美しい。
この曲線のヒントは、弘仁彫刻であると鳥海はいう。

唐招提寺講堂の如来像を横にして御覧なさい。僕の丸

太ソ棒をころがした様な「山」です。衣襲の翻波式の像が「山」や「畠」の随所に入つて居るのではないですか。⁽²⁸⁾

と、「瀬戸の山」について述べている。これは、一九七〇年（昭和四五）、「石像」に通じている作品である。

鳥海の山は、山脈である。また、万里の長城は、甘肅省嘉峪関から河北省山海関まで続く北方異民族の侵入を防ぐための城壁である。それら横に長い山並や長城を画面いっぱい横切つて表現している。その稜線は、空と山に画面を二分化する。女性である如来像の体の線を思わせる美しく、かつリズミカルな稜線である。

二、かぼちゃ

一九四九年（昭和二四）から一九五一年（昭和二六）にかけて、かぼちゃの連作を描いている。また、一九四九年には、いちじくも画いている。友人達に、食料難の時代からか、鳥海は、モティーフに食物ばかり描くとひやかされたという。南瓜といちじくは、鎌倉雪ノ下、鳥海家の産である。かぼちゃは、きよ夫人がつくつたものである。

さつま芋の代りにかぼちゃの苗を植えつけた。「かぼちゃの作り方」という手引書と相談しながらの手習いだから、これまたまずくて、変な形のかぼちゃが出来た。⁽²⁹⁾

また、いちじくの木は庭に植えられていた。おもしろい形のかぼちゃの大小が画面に登場するが、素人菜園でかえつて造型的なモティーフとなっている。かぼちゃのモティーフについて、鳥海は、「影響とかネタとか云うより、重大なことは僕の仕事の脱皮の苦しみを経た作品⁽³⁰⁾」であると語っている。

苦しんだあけく常にかけて眺めていた藤原期の金剛界種字曼荼羅が驚くべき抽象的形体と色感を持っているのを発見して、丸と四角でも充分自分の意図するものを表現し得ることを教えられた。⁽³¹⁾

と、この作品の生みの苦しみについて述べている。土門拳氏は、この「かぼちゃ」について、「日本的というよりは、もっと東洋的で、宋元の院体画にも相似た冷徹な哲学的自然観照が脈搏つております⁽³²⁾」と評している。

かぼちゃの連作には、古美術品とともに描かれているものがある。柑子口花入や織部茶碗、またオランダ水指などである。また、根来瓶子などが静物画に登場する。それらの古美術品は、くらしの息づかいが聞こえるものである。根来瓶子は、ところどころ赤漆が剥けており、その様子がまた、おもしろい。鳥海の静物画に、かぼちゃやレモン、メロンそして古美術品といくつかの対象が描かれているが、それらが、それぞれ呼応するように描かれ配置されている。

また、鳥海の静物画は、セザンヌのように複数の視点で描かれている。机は、斜め横からみている。皿は真上から、かぼちゃは真横からというように、造型的に追求されたコンポジションである。

以上、鳥海作品について述べてきた。彼は作品批評について次のように話している。

ほんの一部の参考で、作家の作画の意図を悉く説明されたものと解釈しては困る。(中略) 作品即ち芸術の真の価値とか神秘は、作家のモチーフや構成やメチエなどで決するものじゃあない、大事なものはモラルの問題で⁽³³⁾す。

私もまた誤った解釈をしたのではないかと怖れている。

〔註〕

- (1) 嘉門安雄編『西洋美術史概説』吉川弘文館 一九五八年
- (2) 今井清『西洋美術史』あぼろん社 一九六九年
- (3) 註2に同じ。
- (4) 註2に同じ。
- (5) 悉島海青児「はるかなる亜流」(『美術手帖』一九五五年一月号)
- (6) 鳥海青児「何から何を学んだか」(『アトリエ』一九五二年十二月号)
- (7) 註7に同じ。

- (8) 鳥山赤児「美術人論断」(『東京新聞』夕刊 一九五三年十二月二九日)

- (9) 佐々木静一・酒井忠康編『近代日本美術史2』有斐閣選書 一九七七年

- (10) 栗津則雄「鳥海青児の世界」(『みづゑ』一九七一年十二月号)

- (11) 『万有百科大事典』小学館 一九七二年

- (12) 土方定一「日本の名画35」講談社 一九七四年

- (13) 鳥海青児「琉球風物記」(『造形芸術』一九三九年十月号)

- (14) 註13に同じ。

- (15) 註13に同じ。

- (16) ハリイ・バックカード「梅原と鳥海」(『芸術新潮』一九五六年三月号)

- (17) 鳥海青児「日本の自然と油絵風景画」(『東京帝大新聞』一九三七年四月二六日)

- (18) 鳥海青児「家の修理」(『三彩』一九五九年一月号)

- (19) 鳥海青児・佐藤正彰「世界の中のインド」(『芸術新潮』一九六〇八月号)

- (20) 佐々木静一「鳥海青児の初期」(『三彩』一九六六年九月号)

- (21) 『スベイン・ハンドブック』三省堂 一九八二年

- (22) 註21に同じ。

- (23) 土方定一「鳥海の芸術」(『みづゑ』一九六二年)

- (24) 「春の秀作ベストテン」(『芸術新潮』一九五八年七月号)

- (25) 佐々木静一「現代日本の美術13」集英社 一九七七年

(26) 鳥海青児「花を描く」(『別冊アトリエ』一九五二年八月号)

(27) 註26に同じ。

(28) 註6に同じ。

(29) 美川きよ『夜のノートルダム』中央公論社 一九七八年

(30) 註6に同じ。

(31) 註6に同じ。

(32) 土門拳「南瓜と柑子口花入」(『美術手帖』一九五〇年六月号)

(33) 註6に同じ。

第四章 技法

鳥海の油絵を語るとき、必ずといってよいほど、「厚塗り
のマチエール」の話題がでる。ごてごてと厚く塗りこまれた
暗褐色の表現、また、でこぼこした絵肌、これらは独特の世
界として知られている。

彼の五十年に及ぶ画業の中には、同じ厚塗りであっても変
化している。一九三〇年(昭和五)から一九三三年(昭和
八)の「初めの滞欧時代」には、流動的なタッチで泥をこねま
わすように⁽¹⁾描かれている。そして、帰国後も、「水田」、
「信州の畠」などの日本風景や中国旅行にて取材した「壑壕
のある風景」、「蘇州風景」にもこの手法が続いているのがわ

かる。

それが一九四〇年(昭和十五)頃より、筆の動きが静止し
てきて、上に油絵具を積み重ねるやり方となる。まるで「厚
い砂壁」⁽²⁾のような画面に作り上げていく。

彼が使っていたキャビネットが、日洋展会員の内山孝氏の
所に現存している。内山氏がきよ夫人から頂戴したという。
このキャビネットの中に、ファンデーション(地塗り)に使
っていたらしい大量の絵具があった。色は、グレー、ブルー
グレー、バイオレット、ダークグリーン、テールベルト、ロ
ーアンバー、ローシエンナー、ライトレッド、ファンデーシ
ョンホワイトなどである。これらの絵具は、鳥海の厚いマチ
エールの礎石となる色である。

僕は、問題はやっぱり色だと思うんだ。色と離してマ
チエールを考えたりしても駄目なんだ。⁽³⁾

つまり彼のマチエールは、色彩追求を推し進めてきた、創造
過程の残骸であると考えられる。画面は絵具を重ねていくに
従って、下地の色と相まって深く微妙な色をしてくる。

僕はね、塗った絵具の各層はみんな生きて、最上層ま
で最下層が影響してйнаけりゃいけないと思うんだ。⁽⁴⁾
との制作意図からである。

絵具を何日もかけて塗り重ねていくと、仕事の上で進歩す
る。ということは現実がいっそうよく見えてくることであ

り、これまでの仕事の誤謬がますます明らかになることでもあるから、進歩すればするほど鳥海はそれまでの作品を破壊せざるをえない。そのためには、画面に重ねた絵具を惜しげもなく、ナイフ、カンナ、のみで削る。したがって試作と破壊を倦むことなく繰り返す。刻々と進歩すると同時に、進歩とは破壊なのだから彼は途中で仕事を休むこともできず、これでよしといって仕事をやめることもできず、「ノートル・ダーム」など十七年間も描き続けられた。

厚く塗り上げると、絵具の積み重ねのため、でこぼこした画面となる。その凹凸の画面に光があたりと、「乱反射して微妙な明暗を生じて」くる。そして、色彩の微妙さと融合し、豊かに変化する画面が展開する。鳥海の絵は、時間、環境などによって、その時々状況に応じて雰囲気をもつ。

これらのマチエールをつくりだす油絵具は国産品である。鳥海画風の日本の伝統にたつ精神に通じていると思われる。

また、筆は、

ささくれた筆、絵具でかたまつた筆などあるがみんな大切にしている。あまりノーマルな筆だと無造作に描くときにこまる。つまりちびつた筆のちびりを大切に⁽⁶⁾して使っているのである。

というところからわかるように、彼は筆のかさかさした筆触を大切にしている。

油は、リンシードとテレビンであるがこんな画面を作るために下地は油でかためる。だんだん上にかさねてゆくにつれて絵具は油の量をへらして、最後には絵具をねつてある油までぬいてから使っている。

マットな画面にするためでも、下がしっかりかたまっていないとソリッドな画面は生れない。⁽⁷⁾

彼は表面に直接はでてこないが、基礎の重要さを強く説いている。

〔註〕

- (1) 本間正義『日本の名画6』はるぶ 一九七五年
- (2) 註1に同じ。
- (3) 鳥海青児「厚塗りのマチエール」(『増刊アトリエ』十一号 一九五五年)
- (4) 註3に同じ。
- (5) 註1に同じ。
- (6) 鳥海青児「下地の積み重ねと絵具のニュアンス」(『美術手帖』一九五八年十月号)
- (7) 註6に同じ。

終 章

鳥海青児を考察していくにつれて、彼は油絵を描くことが

彼の体質にあっていると感ぜずにはいられない。美へのあくなき執念がほとばしっている。

古美術品の収集も、純粹に物を見て、好きであると感じるものを集めている。それでいて、なかなか目ききである。

彼の体内から強く沸き上る絵画への欲求は深く、激しいものがある。鳥海はいつでもどこでもモティーフを描き留められるようにと心がけており、十センチぐらいに短く切った鉛筆と、ポケットに入るくらいのクロッキー帖をいつも持っていたという。

眼と手は画家の生命だ。

鳥海はたった一度だがこんな話をしたことがある。名は忘れたが、飛行機事故で逝ったフランスの世界的バイオリニストだったと思う。自分が何かの事故で片腕を失ってくれたらなあと思うといっていた。そうすればバイオリンを弾かなくてすむからだ、と。……俺も時々同じことを考える時がある……と。

鳥海は、七十歳で死ぬまで現役の絵描きとして仕事をした。絵描きの画業はふつう、修業期、最盛期、衰退期と分類できようが、彼は初期の作品から「完成」の域に達していると思われる。画業の頂点をそれぞれの時期に築いていく。その五十年の間、知的な日本人として強烈な個性を持ち、絶えず群衆から隔絶された「孤」の意識を秘め、孤高に生きてい

る。この内向的な孤独感が、実存意識として色彩に反映されている。

彼は、油絵具の極限までの可能性を生かし日本人の観念を表出しようとした。油絵で日本の伝統的美意識の「佗」「寂」を表現しようとして、砂、石膏、灰などを入れて危険な実験をしている。彼にとって、主に季節のものをモティーフとする、素材に制約を受ける日本画は、「日本画の伝統」という言葉ですりかえられてしまい、魅力に欠ける。

鳥海の五十代後半頃、洋画はヨーロッパから技術・作風を輸入して約一世紀のものである。そのことを彼は、次のように述べている。

現代の日本洋画はついこの間フランスから持って来たばかりで、フランス植民地絵画ではないのかと言われれば、一言半句もないのだが、伝統の無いこともこれ又、一寸辛いことだ。そのかわり、どこからどんなものを借りて来ようが自由だから、画風がすたれたら、いさぎよく次のエコールの衣がえが出来る。

けれども、彼は安易に衣がえをしなかった。油絵の素材を生かし、日本人のみた海外のモティーフも、自然木の持つ量感を現わした弘仁・貞観彫刻のように、すっきりしたフォルムと量塊で自由にとらえている。

鳥海の芸術には、理解されにくく、親しみ難い点があるか

もしれないが、「日本の油絵」を鳥海は創り上げ、形態として確立したのである。画業は、十分に評価され得るべきものである。彼の日本の油絵の確立という考えは、現代日本洋画へ翻波式衣文のように流れつづけてやまない。

〔註〕

- (1) 美川きよ『夜のノートルダム』中央公論社 一九七八年
- (2) 鳥海青児「伝統の足かせ」(『芸術新潮』一九五九年七月号)



図 1 ピカドール
1958年 油彩 100.0×72.5cm

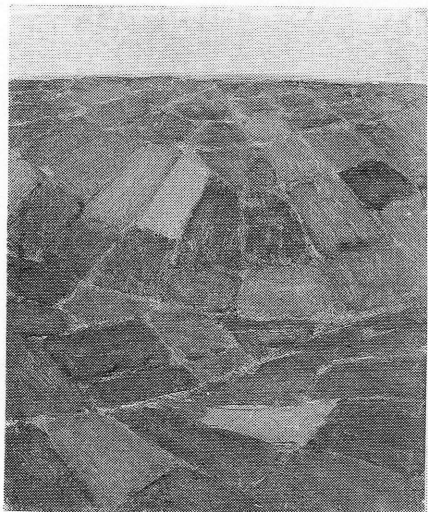


図 3 段々畠
1951年 油彩 53.2×45.5cm



図 2 藤島武二 耕到天
1938年 油彩 91.0×97.5cm



図 5 北京天壇
1941年 油彩 52.7×45.5cm



図 4 梅原龍三郎 雲中天壇
1939年 油彩 44.5×23.5cm



図 7 道化
1936年 油彩 46.0×38.0cm



図 6 三岸好太郎 お面の男
1929年 油彩 73.5×54.0cm