

ごあいさつ

この度、はけの森美術館では「かげもまた光なり—中村研一の色—」と題し、当館の基本コレクションである中村研一作品から、戦後制作されたものを中心にご紹介する展覧会を開催いたします。

大正から昭和にかけて作品を発表し、独自の写実表現で高く評価された中村研一（1895-1967）は、帝展、新文展などで受賞を重ね、近代洋画壇の重鎮として活躍しました。

本展では中村にとって特に大きな節目ともいえる終戦の年、1945年以降の作品に焦点をあてながら、中村の「色」について考察します。淡い中間色や暗いトーンを基調とした戦前・戦中の作品と比べると、戦後の作品はその印象を異にします。画面を彩るとりどりの色は直感的であると同時に、伸びやかな筆触や太く力強い輪郭線とも相まって、作品に自由な印象を吹き込みます。

中村は同時代の流行にとらわれることなく、自分の道を探る中で徐々に画風を変えながら、自らの「リアリズム」を追求し続けました。その実現を目指す中で「色」はどのような役を果たしたのでしょうか。終戦を迎え、生活拠点をここ小金井に移してからの画家・中村研一の創作への思いを、「色」を通して感じていただければ幸いです。

小金井市立はけの森美術館

序章 戦前作品の色

戦後の中村研一の画業をご覧いただく前に、戦前作品を少しだけご紹介したいと思います。本章に展示される作品には、中村がそれまでに影響を受けた画家の技法や色遣い、引用的な表現を随所にみることができます。

たとえば《風景》(0-0104)は東京美術学校(美校)卒業の二年後に描かれた作品です。光の変化を瞬間ごとに捉えるように、短い筆のストロークで色を並べるスタイルには、美校時代の師、岡田三郎助などから学んだであろう印象派や外光派の影響を見ることができます。

一方、学生の頃の中村は18世紀以前のオールドマスターに心酔していたと言われています。《K夫人肖像》(0-0199)に注目すると、黒の背景に黒の衣装、やや俯いた人物が真っ暗な空間から浮き出てくるような描写は、ルーベンスやレンブラントの影響を多分に感じさせます。また、こうした古典技法への眼差しは中村の京都の師である鹿子木孟郎かのこぎたけしろう(注1)に感化されたものであるとも考えられます。

(注1) 福岡県宗像市に生まれた中村は、中学を卒業すると画家を志し、関西洋画壇の重鎮、京都の鹿子木孟郎の内弟子になります。1915年に鹿子木がつてで上京、本郷美術学校を経て、同年東京美術学校に入学します。美校では岡田三郎助と藤島武二の下で学びます。

第1章 かげを描く

終戦後、1945年12月に小金井に移り住んだ中村は、その後も東京の画壇を牽引し、官展系の展覧会に参加しました。しかし、そうした場以外での積極的な作品発表はせず、小金井のアトリエで制作に励み、独自の表現を追求することに時間を費やしました。

さて、そうした中で生まれた作品に目をやると、「かげ」を描いたものが少なくないことに気が付きます。光があたる何かを絵の中心に据えるのではなく、逆光の中の人物や木陰の風景など、モチーフが物陰に沈む姿や光源がさえぎられている場所を描く作品です。

例えば《婦人像》(O-0061)では、女性が俯き加減で椅子に座る姿が描かれています。女性の後方から差す外光は、頭を覆う大判の柄布によって遮断されています。しかし、かげによって暗くなった上半身は単に色調を落として描かれるわけではありません。その表情や着用する衣服、指先までの的確な配色で丁寧に捉えられ、画面からは緊張感を孕んだ静けさすら感じられます。

「かげ」とは、立体感や空間を演出したり、巧みに描いたりするための単なる脇役ではなく、光と同様、描く対象であり、光もかげも画家の目に映る限り平等に扱うべきである——こうした強い意識を中村の戦後作品の色遣いから読み取ることができるのです。

第2章 主張する背景

絵画作品における「背景」という言葉を辞書的に解釈すると「主要題材を引き立たせる背後の光景」などと言い換えることができるでしょう。ところが、中村の描く背景は引き立て役どころか、その「色」によってモチーフと同様に力強く独立し、鑑賞者を惹きつけます。光もかげも平等に描く姿勢が、背景とモチーフの扱い方にも反映されているのです。

《裸婦》(0-0031)では、モデルが両手を頭に置き腰掛けていますが、モデルとともに真っ先に目を奪うのは、その背後に敷かれた色面です。縦に長く伸びる筆跡が赤や黄色の面を織りなし、それらがまるでパズルピースのごとく背景を埋めています。モデルが座る緑色の椅子の背もたれすら幾何学模様の一部のようです。

一つの光源から、たとえば画室の窓から灰色の光が全体的に降りそそいで、それが物にあたって光の段階を作っている。その濃淡によって立体を作っているのですね。ところがそれだけではその絵のゆきつくところがきまっている。浅深の別はあってもいわゆるリアリズムの絵で、画家個々の感覚抜きにしたものです。ところで、画家が直接感覚を託すものは色なんです。

中村研一（『絵画の見かた』中村研一・矢崎美盛著）

色の濃淡や浅深によってのみ捉えられた作品は、モチーフをそっくりそのまま描いただけの絵、「いわゆるリアリズムの絵」に落ち着いてしまう、そうした絵画に足りないものこそが、画家の感覚＝「色」である、中村はそう語ります。彼の追い求める写実には画家の直感的な「色」が必要であり、そうした中村の考えが「主張する背景」を作り出しているとも言えます。

第3章 平面性と装飾性

中村の描く背景は発展していきます。色面のみならず、そこに含まれる柄や模様が強調され、装飾性が加わります。《早春》(O-0148)では、活けられた花の黄色、その下に敷かれたドイリーの白、テーブルの茶色、派手な敷物の赤、観葉植物の緑など、とりどりの色が賑やかに配され、さらにプルシャンプルーの輪郭線が全体を明るく引き締めます。縦に走るフローリングの床、陽射しでできたかげと光のコントラストはストライプ模様のようにも見え、作品にグラフィカルな印象を与えています。

衣物のひだ、背景、顔、顔の道具立て、すべて一つでも全体を裏切ってはならないのである。(中略) どこを切っても自然の一部に於けるやうな真実性、それから全体の感情が真実であるなら、それをきづき上げる一つ一つの筆の涙もこぼれんばかりの感情の真実性！あなたは傑作の前に立つてゐるのである。

中村研一「傑作をみる」(『それいゆ』第2号、1946年12月)

画面が^{あまた}数多の真実で満たされている作品こそ傑作であるとする中村ですが、彼の言うところの真実とは、目に映るもの全てであり、それらに対する自身の感情です。「色」はそうした真実、画家の感情を担ういわばメディアであり、だからこそ、画面全体に「色」がみなぎっています。「平面性」や「装飾性」は、通常、リアリズムが求める「写実的な表現」に相反するものです。しかし中村作品においては、それらはぶつかり合うことなく共存しています。それは、「色」が媒介することによって起こる一種の化学変化とも言え、中村の追い求めるリアリズムの実現にとって、「色」がいかに重要かを示しています。

第4章 スケッチと陶芸

本章では、中村によるスケッチと陶芸作品をご覧ください。

スケッチは一般的に、絵画の習作や下絵として描かれたもの、メモするように描き留められたものなど、定義が様々ですが、ここで展示されるものに共通するのは「色の力」です。水彩やオイルパステルだけでなく、木板に油彩で描かれたものなども含まれます。線だけでなく彩色によっても量感や空間の把握がなされ、本画にはないスケッチのスピード感が「色の力」をより一層引き立てます。

また中村は、絵画を制作する一方で1940年代末頃から本格的に作陶をはじめ、100点を超える作品を作ったと言われています。自宅に窯を作るかわりに、備前、信楽、九谷などを訪れて当地の名工から指導を受けました。作り手の経験と勘だけでなく、最後は誰の手も及ばない窯に委ねられる作陶。それは中村にとって新しい世界であり、ゆえに魅了されたのだと想像します。中村の上絵付けに絵画的な表現が見られたり、逆に絵付けの装飾性が絵画作品に看取できたりと、中村の作陶と画業は互いに影響を受け合っていたのでしょう。鮮やかな下図と共に、陶芸作品における中村の「色」も合わせてお楽しみください。