

クレーが開いた内なる世界の軌跡——「駒井哲郎 煌めく紙上の宇宙」

横浜美術館 2018年10月13日—12月16日

栗田 秀法

日本に珍らしく、彼は内奥の世界を探ろうとして居る。屢々ドイツ近代の抒情的な画家ポール・クレーの影響を受けて居ると云われるが、示唆は受けたであろうが、決して追従ではない。はるかにそれよりも肌理のこまかい、情緒の柔い、云わば日本的なものである。ブラジルの国際展で、斎藤と同様、日本人賞、又スイスの版画国際展に国際賞を受けて居るが、それはやはり外国にとって新しい味を感じさせた結果であろうと思う。銅版家の少い日本にとっては確かに大切にされていい作家である。彼は現在の世界にはむしろ不信で、その奥の世界に心を傾けて居る。(恩地孝四郎『日本の現代版画』創元社、1953年、65-66頁)

駒井哲郎(1920-76)は、15歳でエッチングを始め、東京美術学校在学中の第4回新文展(1941)に入選するなど早くから頭角を現す。戦争の混乱の中で制作は中断を余儀なくされ、制作を再び始めるのは1947年のことであった。恩地孝四郎らの版画研究会「一木会」の同人となって研鑽を積み、翌年の第16回日本版画協会展で受賞し、同会会員に推されている。1950年の第27回春陽会展に出品された《孤独な鳥》(1948)は春陽会賞をもたらし、畢生の代表作となる《束の間の幻影》(1951)が出品された翌28回展では会員に推挙された。31歳を目前にしてのことであった。さらにこの作品に対して同年のサンパウロ・ビエンナーレで木版画家の斎藤清と共に在聖日本人賞が授けられたことに加え、翌年のルガノ白と黒国際版画展でも木版画家の棟方志功とともに優秀賞が与えられるなど、駒井の名は浜田知明(1917-2018)と並ぶ若手の銅版画の旗手として喧伝されるところとなった。

冒頭に掲げた恩地の文章は駒井が急速に評価を高めた時期に書かれたものであるが、「現在の世界にはむしろ不信で、その奥の世界に心を傾けて居る」という評言は、駒井自身の「芸術に対して別に確固とした信念を持って

るわけではないのだが、現実存在する事物から真の存在を感じることが出来ないのだ。すべて現実にあるものはなにか虚像のように感じられる」(「私の芸術」1970年)という言葉が予告するもので、この作家の気質が、ヴォリンガー流に言えば、現実との違和感から「感情移入衝動」よりも「抽象衝動」に衝き動かされるモダンアートの芸術家のそれに通じていることをじつによく捉えている。当初から指摘されているクレーとの作風の類似も、決して表面的なものではなく、近代芸術家が抱く世界を前にしての根源的な不安のようなものを共有していたという言うべきであろう。他方、そうした精神的な類縁性の指摘にとどまらず、駒井がクレーや他の芸術家から何に触発され、自らの表現に高めていったかを具体的な作品を通じて明らかにすることが課題として残されている。横浜美術館で開催された今回の展覧会は、ある意味でそのような問題意識によって企画されたといつてよいもので、クレーに加え、デューラー、レンブラント、メリヨン、ホイッスラー、ルドン、ブレダン、エルンスト、ミロらの作品世界との対比が幅広く試みられている。

駒井哲郎の仕事をもとめて紹介する展覧会は、没後の1980年に東京都美術館で行われた「駒井哲郎銅版画展」が最初である。前年に刊行された『駒井哲郎銅版画作品集』(美術出版社)所収の366点に及ぶ「銅版画カタログ」の成果を踏まえた銅版画357点を含む総計408点の大規模な展観で、都美術館所蔵の約200点の作品と遺族等に残された作品を中心に構成されたものである。

1994年には大規模な展覧会が二つ開催されている。ひとつは埼玉県立近代美術館の「果実の受胎 駒井哲郎と現代版画家群像」展で、同館に寄贈された95点のコレクションをお披露目すべく開かれたものである。都美術館と個人蔵の作品を加えた133点の駒井作品が出陳されている。もうひとつは、練馬区立美術館の「駒井哲郎・清宮質文二人展」で、銅版画116点を含む総計138の駒井作品が集められた。こちらは個人蔵の作品を中心に和歌山

県立近代美術館、東京国立近代美術館、町田市立国際版画美術館の作品を加えて構成されている。

21世紀になってからは、2008年に名古屋ボストン美術館で開催された「駒井哲郎銅版画展 一俳人による：イメージと言葉の共振」は、館長・馬場駿吉の知られざるコレクション64点の公開ということで注目を集めた。町田市立国際版画美術館を皮切りに2011年から翌年にかけて、全国6会場を巡回して開かれたのが「駒井哲郎 1920-1976」展である。福原義春コレクション約500点によるこの展覧会は80年の駒井展を超える規模のもので、後に同コレクションの寄贈を受けた世田谷美術館は駒井の最大の所蔵館となった。

今回の横浜美術館の展覧会は、この福原コレクション68件96点を核としつつ、埼玉近美(27点)、都現美(13点)、町田(8点)、千葉市の美術館の作品等を加えて構成されたもので、約210点の駒井作品が出品されている。展覧会主担当の片多祐子氏のメインエッセーのタイトル「東西の美術・文学・音楽の交差点としての駒井哲郎」が示すように、本展では詩人との交流や詩画集に重きが置かれており、大岡信旧蔵のコレクション(明治大学蔵、6点)と粟津則雄旧蔵のコレクション(練馬区立美術館蔵、8点)が加わっている。

展覧会は次の六つのパートで構成されたものであった。

- 1 銅版画との出会い
- 2 戦後美術の幕開けとともに
- 3 前衛芸術との交差
- 4 フランス滞在と「廃墟」からの再生
- 5 詩とイメージの競演
- 6 色彩への憧憬

各章ごとに工夫が凝らされていたわけであるが、ここでは駒井哲郎の芸術が独自の世界を獲得してから1954年に渡仏するまでの時期に絞って若干の私見を述べることにしたい。

戦前の駒井の銅版画は14点ほどしか確認されていないが、その大半の12点は風景表現である。本展ではそのうちの6点が1章に出品されている。駒井の師・西田武雄と西田に関わりのある日本人作家の作品、および、『エッチング』誌掲載作品もしくは小島烏水旧蔵の西洋作家の作品(とくにメリヨン、ホイッスラー)など、駒井が眼にできた可能性のある作品との対比が主眼となっている。埼玉近美所蔵の《題名不詳》(no.6)は94年の同館の展覧会には

含まれていない作品、また、都現美所蔵の《河岸》(no.8)は75年の収蔵ながら80年の同館での展覧会には含まれていない作品ということで、実見できる貴重な機会であった。なお、《河岸》(no.3)は開催館の所蔵になるものであったが、アトリエマークKのエンボスのある後刷りであった。他にもそうした作品を入れたのには積極的な理由があったのであろうか。他館からの借用を減らすためだったのかもしれないが、特に注記もなく若干の違和感を覚えた。

2章では駒井が新しい表現世界を切り開き始めた48年から《東の間の幻影》(no.41)が生まれた51年までの3年間一短いながらも作家にとって最も濃密な時期の一つが扱われ、ルドンの作品との比較が試みられている。注目されるのは、49年から51年にかけて制作された「夢」連作10点のうち7点(nos.30-31, 37-38, 44, 47-48)が集められたことである。80年の展覧会で《夢の扉》以外の9点が展示されて以来のまとめた展示である。輸送経費の問題があったのかもしれないが、和歌山県立近代美術館が茨城県近代美術館の《夢の場と閃光現象》も併せて展示されれば一層展示効果が高まったはずである。

3章では、瀧口修造のもとに集まった前衛的なグループ「実験工房」との関わり、1953年の資生堂ギャラリーでの初個展が扱われることに加えて、クレーの構成主義的作品の実験工房への重要度の観点からクレーとの関わりがクローズアップされている。瀧口の展評等から初個展に10点が展示されたとされる連作「夢遊病者のフーガ」は、刷り部数が少なかったこともあり、現在まで7点しかその存在が確認されておらず、福原コレクションにも所蔵されていないものである。2013年の「実験工房」展と同様、今回も都現美と千葉市美から6つの作品が集められており、まとめて比較検討できる格好の機会となった。

駒井に影響を与えた西洋の芸術家との関係は6章でも扱われ、クレーの点描表現との関わり、ルドンのパステル画との関わり、エルンストとの関わりに焦点を当てている。駒井と他の画家との比較の試みは、影響関係というよりも表現の類縁性という観点からであるものの、1993年の『版画芸術』80号で既に試みられたことがある。この特集でも本展でも同様であるが、やや残念なのは1948年から51年という駒井の作品世界が一変する時期におけるクレーの役割については依然として必ずしも十分に検討がなされてこなかったことである。例外的なのは、2011年の駒井展図録における滝沢恭司氏の論考で、「ちょうどこの時期に制作した《夢》の連作や《東の間の幻影》は、

柔らかく透明な色彩のコンポジションによって時間の推移をリズムカルに表現したクレーの水彩画への、限りない共感と興味を示す作品であったという見方ができるだろう。」という指摘は、水彩画の現物や良質の色彩図版をどこで見られたのかという問題が残るものの、駒井芸術の開花の理解にとって極めて重要な指摘と言えよう。戦前の平凡社版の「世界美術全集」第35巻(1930)に色彩図版

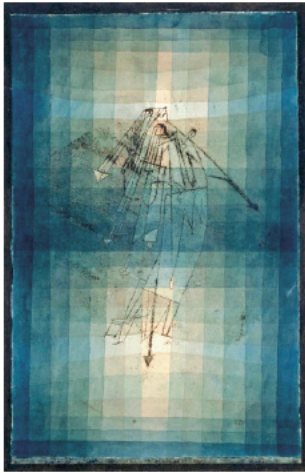


図1 パウル・クレー《蛾の踊り》1923年、愛知県美術館 [1923.124]

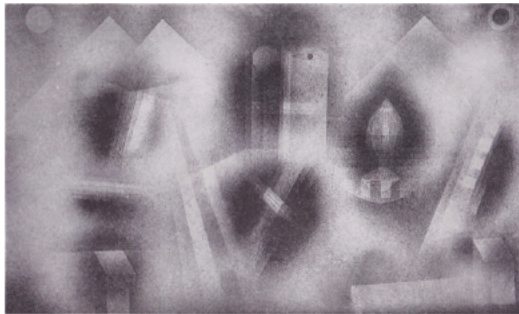


図2 パウル・クレー《断片のある静物》1925年、シカゴ美術館 [1925.211] (出典:『アトリエ』掲載の単色図版)

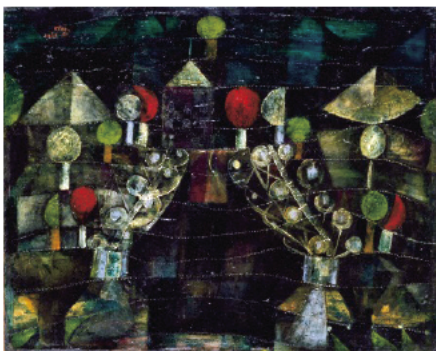


図3 パウル・クレー《女の館》1921年、愛知県美術館 [1921.121]

が掲載され、おそらく1940年前後に和田定夫によって日本に将来されたとされる《蛾の踊り》(図1)などの水彩作品が本展に展示できたとすればより興味深い比較が可能になったはずである。

「戦後になってからアクワチントなどを手掛けるようになって、いくらか自分らしい作品ができるようになった」(『私の芸術』)と駒井自身が述べているように、この時期の駒井を特徴的づけるのはアクアチントとサンドペーパーによるアクアチントの技法の多用である。もともとアクアチントが水彩の効果を版画で表現するものであったことを思い起こすならば、先のクレーの水彩作品との親近性の指摘は一層重要性を帯びよう。サンドペーパーによるアクアチントという呼称は、2011年の駒井展の準備における技法分析の結果、現在はサンドペーパーによるエッチングに改められている。しばしばこの作家の考案とも云われるこの技法は、中村稔氏が指摘したように、駒井が絶えず参照していたラムゼンの『エッチング術』にアクワチント・グランドの代用的な手法として紹介されていたもので、駒井がアクアチントと呼び続けたのには理由もあった。サンドペーパーによるエッチングは1950年の《小さな幻影》(no.40)あたりから始められたものだが、松脂によるアクアチントの梨地の黒、メゾチントの重厚な漆黒とも異なる「より強固なマチエールをもった黒い調子」(駒井)を得たいがために用いられたものであった。画家が期待するある種の浮遊感、あるいは光が漂うような表現を喚起することがアクアチントやメゾチントでは難しかったことが新しい技法の開拓を促したに違いない。

本展では『GOLGOTHA』の挿絵版画(1953)のサンドペーパーによるエッチング(nos.83-84)とクレーの《破壊された村》(1920年、no.99)との対比が試みられているのみであるが、さらに突っ込んだ検討がなされてもよかったのではなからうか。多数の図版を伴ったクレーの芸術のわが国におけるまとまった紹介は1924年の『中央美術』2月号が嚆矢とされる。駒井に近いところでは『アトリエ』の1940年3月号に瀧口修造がクレー論を寄せており、原色版2枚、単色版20枚の図版が掲載されたこの号あたりは手にすることはできたとしても不思議はない。実際同誌にタイトルなしで掲載されたある図版(図2)に駒井の《幻影》に通ずる表現を見いだすことはさほど難しくもない。

加えて、駒井が初めて西洋の芸術家を紹介した文章がクレーであったことも示唆的である。興味深いのは、「恐怖

と歓喜、厳粛と滑稽が隣り合って融合しているのがクレーの絵」だとする駒井のクレー論の掲載された『アトリエ』の1950年11月号では、直接《幻影》と結びつくような図版は見当たらず、むしろ《道化役者》をはじめとする異形の人物像がいくつも掲載されていることが特筆される(本展に出品されたクレーでは《内なる光の聖女》(no.100)がそれに近いであろうか)。この時期に描かれた《白い黒ン坊》(no.33)や《月の兎》(no.43)、《人形と小動物》(no.45)などの一群の諧謔味のある人物像はクレーに触発されたものとみることでもできよう。

また、駒井の新境地の発端として知られる48年の《孤独な鳥》(no.26)は、指摘のあるように、恩地孝四郎のマルチブロックの手法の銅版画への応用であることは疑いないとしても、形象が重なり合いながら浮遊するという自由な画面構成はやはりクレーに見出されるものである。「夢」シリーズにしばしば見出される樹木をはじめとする記号化されたプリミティブな形象が画面を埋め尽くす構成もクレーの作品世界と通じるものである。《女の館》(図3)を解説した駒井の文章(『美術手帖』1956年12月号)のなかにはクレーの「妖しい方形」の作品についての言及があるが、本展では適切にもクレーの魔法陣(《花ひらく木をめぐる抽象》no.102)と駒井の《時間の迷路》(1952、no.74)等の比較がなされている。

最後に付記しておきたいのは、単に駒井の個々の着想源がクレーに多数見いだせることが重要なわけではないことである。駒井哲郎は、文学や音楽に深い関心を寄せるなど、元来詩的な気質の強い人物だったが、クレーに出会う以前にはその表現意欲に見合ったはけ口を見いだせないままであった。のちに作家自ら「クレーの作品を知ることによってルドンの魔力がなんだか分るようになってきた」(わが内なるオディロン・ルドン)と述べたように、図版を通じてであれ、絵による詩の世界に他ならないクレー芸術との邂逅が一つの触媒となったことは疑いなく、「観念的な材料と物質的な材料、それに技法の効果」(駒井)を一致させるべく、表現に見合った新たな表現形式、技法の探求が堰を切ったように始まったのである。もちろんクレーやルドンの「再発見」を促すきっかけとして恩地孝四郎の存在も忘れてはならないのだが。

その後1954年に渡仏した駒井は、銅版画の巨匠たちのエングレーヴィング版画の名品の数々を目にする機会を得た後に自信喪失状態になった旨のことを自ら述べている。本展4-6章の駒井の作品群は、「伝統に沿って、

しかも全く新しいものと云うのが僕の不遜な野望」(「私の芸術」)の実現のための試みということになるが、仕切り直し以降の後半生の作品については他日を期したい。

いやしくも展覧会たるものには調査研究による新しい資料や解釈の提示が含まれるべきなのは言うまでもないが、本展で新たに岡鹿之助宛ての7通の書簡、瀧口修造宛て2通の書簡、長谷川潔からの5通の書簡の書き起こしが掲載されたことは今後の研究に裨益するところが大きいことだろう。また今回は展覧会図録が一般書籍として刊行されたことに加え、メインのテキストやデータがバイリンガルにされ海外への発信も視野に入れられたことも高く評価されよう。何よりも本展は、数多くの比較や問題を提示することを通じて駒井芸術の成立と展開の謎を解き明かす機縁を与えてくれた異色の挑戦的な展覧会として長く記憶されるに違いない。

惜しむらくは、本展では駒井の銅版画の刷りやエディションの問題にさほどこだわりが見いだせなかったことであろう。生誕100年を目前にした今日、1999年の「銅版画憧憬：駒井哲郎と浜田知明の1950年代」展(東京都現代美術館)で一部試みられたように、駒井のコレクターや刷りの問題の深掘りが可能な、個人蔵の作品を多数含めた形での銅版画の包括的な展覧会が待望される。加えて、1980年以降の新出作品や新知見を盛り込んだ新たなカタログ・レゾネの作成の機運が高まることも期待したい。