

安井曾太郎《F夫人像》について

貝塚健

2012年に石橋財団が購入した安井曾太郎《F夫人像》(fig.1)のモデルは、稀代のコレクター・美術評論家だった福島繁太郎(1895-1960)の妻で、随筆家として知られた福島慶子(1900-83)である(fig.2)。夫妻から注文を受けた安井が目白のアトリエで制作し、1939(昭和14)年11月23日から始まる第3回一水会展に、《肖像》の題名で出品した。

福島繁太郎は、1895(明治28)年3月29日、東京市京橋区に父・浪蔵、母・多幾の長男(第3子)として生まれた。浪蔵(1860-1919)は、日本橋区兜町で株式仲買店・福島浪蔵商店(のちの山叶証券。現・みずほ証券株式会社)を営んだ相場師で、一代で莫大な資産を築いた人物である。山一証券の創始者・小池国三、紅葉屋商会の経営者・神田雷蔵とともに兜町の「三ぞう」と呼ばれた。株売買の辛酸を知り尽くしたからか、浪蔵は子どもたちに自分の事業を継ぐことを固く禁じる。進取な考えの持ち主で、晩年には自動車産業に進出したい意思を持っていたという。繁太郎は東京高等師範学校附属小学校(現・筑波大学附属小学校)、附属中学校に進学する。同期に、幼馴染みでのちに画家となる高島達四郎(1895-1976)、三菱商事社長となる^{しんじょう}莊清彦(1894-1967)がいた。旧制第七高等学校(現・鹿児島大学)を経て、1918(大正7)年、東京帝国大学法科大学に入学。翌年1月

18日、父・浪蔵が58歳で死去する。同年10月28日、莊の妹・慶子と結婚した。

慶子は、1900(明治33)年5月13日、莊清次郎、千賀の四女として神戸に生まれた。清次郎(1862-1926)は肥前大村藩士・莊新右衛門とテイの長男。新右衛門が藩内の尊皇派と佐幕派の抗争により非業の死を遂げた後、残された清次郎は苦しい少年時代を過ごす。意を決し14歳で亡父の遺骨を抱いて上京する。刻苦勉勵の末やがて岩崎弥之助に認められ、その援助で東京帝国大学、ついでイェール大学大学院で学んだ。請われて三菱に入社。神戸支店長を務めていたときに慶子が生まれた。のち三菱財閥の要職を歴任する。その長男・清彦は、東京高等師範学校附属中学校、旧制第二高等学校、東京帝国大学を卒業し、父親を追って三菱に入社。第二次世界大戦後には三菱商事の社長、会長を務めた。その妹が慶子である。慶子は九段精華高等女学校に学んだ。

繁太郎と慶子が結婚する9カ月前に亡くなった浪蔵は、多大な遺産を残した。安井雄一郎が二人の遺児・葉子から聞いたところによると、「遺産についても遺言を残し、当時の慣例からすれば民主的ともいえるが、遺産を三分割し、三分の一を妻多幾に、三分の一を長男繁太郎に、そして最後の三分の一を残りの子ども(姉二人、弟、妹)に



fig.1
安井曾太郎《F夫人像》1939年、油彩・カンヴァス、
石橋財団ブリヂストン美術館蔵



fig.2
福島慶子と繁太郎(福島慶子『うちの宿六』
文藝春秋新社、1955年、口絵より転載)

分与したという。このとき福島に分与された遺産額は、当時の金で200万円ともいい、彼は100万を一生の生活費にあて、残りの100万をどう使うかと思案したあげく決めたのが絵画蒐集だった、という話が兜町の伝説として伝わっているという」¹⁾。

1920(大正9)年6月3日には、一人娘の葉子(1920-2011)が生まれる。翌年4月、繁太郎は東京帝国大学法学部政治学科を卒業した。1年後、国際法を学ぶために慶子とともにロンドンに渡る。ロンドン大学に籍を置いた。1923(大正12)年7月、初めてパリを訪れ、三菱商事パリ支店長・久我貞三郎の勧めにより、デュラン・リュエル画廊でルノワール《アルジャントウイユ風景》(1874年)を購入。初めてのフランス絵画のコレクションだった。9月、夫妻はロンドンを引き上げてパリに移住し、郊外のヌイイに住む。以来、久我や2年前からパリに来ていた高島達四郎に導かれて画廊めぐりを楽しむようになった。翌年には、最初のドラ作品をベルネーム=ジュヌ画廊で購入。その翌年には初めてのピカソ、ルオーを購入する。1925(大正14)年、夫妻はいったん帰国し、繁太郎は翌年5月にパリに戻り、ブルドネイ街に住む。その秋、慶子は、母・多幾に預けていた長女の葉子を連れて渡仏。1927(昭和2)年には、16区アヴェニュー・ヴィヨン・ウィットコムに転居した。このころから福島邸には、青山義雄や宮田重雄らの日本人洋画家や、親日家のピアニスト・ジルマルシェクスらが訪れ、一つの文化サロンを形成していた。1929(昭和4)年12月には、繁太郎は美術雑誌『フォルム』を創刊し、33年まで33号を英仏の二カ国語で刊行した。アンリ・フォション、ルネ・ユイグ、リオネル・ヴェントゥーリ、アンドレ・マルロー、ジャン・コクトーらが寄稿している。

この間、絵画収集を続けた繁太郎は、パリで約120点のコレクションを築いた。当時はまだ評価が定まっていたとはいえない同時代美術に焦点をあてる。アンリ・マティス、ジョルジュ・ルオー、パブロ・ピカソ、アンドレ・ドラなどがある中で、とくにルオー、ドラとは直接に親しく交流を重ねた。1929(昭和4)年5月、画商のアッシュエルに仲介を頼み、夫妻はドラに慶子の肖像画を依頼する。アッシュエルとともに慶子が打合せのため、パリ郊外のドラ宅を訪ね、25号の大きさに2週間後に着手することまで決まる。ところがまもなく慶子が結核性腹膜炎に罹り、転地療養のため一家はスイスに移ってしまう。このため結局、ドラによる肖像画制作は流れてしまった²⁾。

1933(昭和8)年6月、通算12年の滞欧生活に区

切りをつけ、福島夫妻は葉子を連れて日本に帰国する。フランス絵画コレクションの一部を処分し、約80点を携えていた。そのうちの36点を、翌年2月、東京・有楽町の日劇5階ホールで国画会主催により展示公開した。内訳は、ドラ12点、ルオー9点、マティス5点、ピカソ5点、ユトリロ2点、モディリアーニ1点、ブラック1点、スーチン1点である。このとき、会場で旧知の梅原龍三郎夫妻によって、細川護立と安井曾太郎夫妻を紹介された。

5年後、福島夫妻は安井に慶子像の制作を依頼した。慶子は38歳だった。その経緯については、慶子が安井の生前、1951(昭和26)年に以下のように書き残している。

其時分私は日本画壇のことは少しも知らず、安井先生の画はパリのサロン・ドートンヌで小品を一枚見たきり、その他は毎日写真版でしか知りませんでした。後に私もだんだん日本の画壇の様子も判るやうになりますと、年が経つに従って安井先生に気を取られ、静物から始まって人物に心を奪はれ、或年の展覧会の和服の婦人像を観て、すつかりこの画に打ち込んでしまひました。

巴里でドラに肖像を描いて貰ふ筈だったのが私が病気になつて、そのまゝ、帰国してしまつたのを残念に思つてゐたので、私はこの頃より秘かに安井先生に描いて頂けたらと考へ始めました。あまり婆さんにならぬ中に好きな画家(有名なら誰でもよいなどとは毛頭考へませんでした)に肖像を御願ひして老後の慰めにし度いと望んでゐたものゝ、何となく気遅れがして口には出せなかつたのです。

ずつと後になつて何かのキツカケでこの事を話すと、福島は大賛成でさつそく石原求龍堂を介して安井先生にお伺ひを立て、貰ひ、兎や角して私の願ひは実現したのですが、そんな経緯から、先生とは急速に親しく御近づきとなり、以後は年が重なるにつれ、益々深いお交りを頂いて居ります。³⁾

安井は1955(昭和30)年12月14日に亡くなる。そのまもない時期に繁太郎も以下の、同じような思い出を記している。

フランス滞在中、安井先生の作品を知ったが、それは日本から送って来る美術雑誌によつてである。向こうで日本の美術雑誌を見ている内に、日本での作家では、梅原、安井、岸田だと思ふ様になつたが、震災の後二年程して帰って見る

と、それが皆当っているのが喜んだ。安井先生は、物の輪郭を柔く、ぼかした様に風景を描いて居られた。おとなしいつましやかな絵だが美しかった。私は間もなくフランスに戻ってしまい、又数年の後、日本に帰って見ると、和服姿のお嬢さんの肖像をかいて居られた。デッサンが実にしつかりしていて、しかも自然を模倣しているのではなく、その人物をよく想い出させ乍ら説明に終らず、造型的に扱ってゐる。肖像画の理想である。安井先生がこの域に達せられているのに驚いた。フランスに於ても、肖像画をここまで描く人は少い。そこで慶子の肖像画をお頼みする事にした。⁴⁾

二人は安井を選んだきっかけに、「或年の展覧会の和服の婦人像」を挙げている。展覧会に出品された和服の女性像は、1929(昭和4)年9月の第16回二科展に出された《座像》(個人蔵、fig.3)と、同じ女性をモデルにした翌年9月第17回二科展の《婦人像》(京都国立近代美術館蔵)があげられる。福島夫妻は12年間の滞欧中、度々帰国した。1929年が慶子の病氣などで慌ただしかったことを考慮すれば、おそらく1930年の後者を目にしたのだろう。

繁太郎が回想で、一時帰国中の1925(大正14)年前後に見た「安井先生は、物の輪郭を柔く、ぼかした様に風景を描いて居られた。おとなしいつましやかな絵だが美しかった」と語っている。この時期、安井の作風は「ドラン風」と呼ばれた。嘉門安雄は、「この時期の、このような作品は、スタイルとしては、まさにドランの影響といえよう。特に裸婦の稚拙感、風景における太く、ずん

ぐりとした木々の幹や枝の扱い方にそれがみられる」⁵⁾と指摘している。安井のアンドレ・ドランへの接近に、繁太郎は注目したに違いない。その数年後に繁太郎が見た和服の女性像は、安井の画期となるまったく新しい作風を示していた。

1929年の《座像》は、帰朝後15年間の苦闘の末に安井が生み出した新たなスタイル、のちに「安井様式」と呼ばれるものを十全に備えている。霧がはれるように忽然として登場したその特徴は、以下の5点に絞られる。《座像》に即してまとめてみよう。

まず第一に、頭部を頂点とする安定した三角形構図が形作られている。右袖と裾が画面外へ流れ出していく様子も自然で、画面の安定感を増すのに効果を示している。四分の一、右向きの上半身は、古典主義的な肖像画の定型を踏襲しているといえる。安井の肖像画には座像が多いが、無理のない姿勢の安定した構図がこののちも選ばれていくことになる。

第二に、配色のコントラストが十分に吟味されていて、軽快感、爽快感を醸し出していることである。青磁色の着物と赤い帯の対比、扇面の黒と黄褐色との対比、座蒲団の白と黒の対比。複数の対比する組合せが画面上に存在し、それらがまた絡み合って全体で一つの調和が図られている。

第三に、白をまぜたことによって生じる不透明感が画面全体に統一を生み出していることである。しっとりとした質感が画面を覆う。石井柏亭は「此頃から色調が非常に明るくなると同時にぼかしが少なくなり、全面的に不透明性の白がちの盛上げが拡がるようになった」⁶⁾と指摘している。この白の効果について、有川幾夫は「この作品から感じられることは、色彩に混入される白色が増し透明度が減る一方で、光の表現からずいぶん自由になったのではないかということである。[……]色彩や質感や対象の細部は、光のもとでの正確さからもっと自由になり、その分のびのびとしている」⁷⁾と述べている。

第四に、ところどころに加えられた黒が画面全体を引き締め、同時に、黒以外の色彩の鮮やかさを強めていることである。黒は、髪、椅子、扇、座蒲団の模様などに使われている。それらはみな隣接する色彩の明度と彩度を上げることに役立っている。黒を自在に使いこなせるようになったことが、安井様式の誕生に大きく関わっている。

第五に、油絵具の特質を生かした明瞭でのびのびとした輪郭線で画面が構成されることである。直線と曲線が、注意深くバランスよく配置される。人体が有機物であることから、人物画にはお



fig.3
安井曾太郎《座像》1929年、油彩・カンヴァス、個人蔵

のずから有機的曲線が多くなる。その一方、直線は、椅子の背もたれと脚、そして開いた扇の端である。これらが直角をなすのは単なる偶然とは言えないだろう。安井の周到的な計算のもとに、曖昧さを排して選り抜かれた直線と曲線が、互いに生かしあう働きを与えられている。

この安井様式は風景画、静物画、女性ヌードにおいても展開されていくのだが、もっとも典型的に示されていくのが肖像画だった。このうち安井は、《婦人像》(1930年、第17回二科展)、《玉蟲先生像》(1934年、東北大学史料館蔵、第21回二科展)、《金蓉》(1934年、東京国立近代美術館蔵、第21回二科展)、《本多光太郎肖像画》(1936年、東北大学金属材料研究所蔵)、《深井英五氏像》(1937年、東京国立博物館蔵、第1回一水会展)を次々に発表していく。「肖像画の名手」という名声を勝ち得た安井には、肖像画制作の依頼が67歳で亡くなるまで終生、途切れることがなく続いた。

福島夫妻もこれらの発表作に強い関心を持っていたことだろう。満を持して、1939(昭和14)年、慶子の肖像画制作を依頼する。安井の妻・はまによると、制作が始まったのは「丁度二月の寒い頃だった」⁸⁾という。渋谷区松濤に住んでいた慶子が、目白にあった安井のアトリエに通いモデルを務めた。その後の制作の進み具合について、繁太郎が記しているところをみてみよう。

肖像画は実に時間がかかった。始めは顔などの部分のデッサン、それから全体のデッサン、それを何度もくり返した後に、水彩でかかれ、いよいよ油絵になつたが、相当進行した時に「どうもいかぬ、やり直し」という事になった。毎日の様にポーズに通ったのにもかかわらず、冬着で始めたのが夏になり、とても暑くて冬着はもう着られず夏の着物となつたから、また部分のデッサンからやり始められた。先生は実に根気のいい方だ。冬の着物の時から算えて半年以上もかかつて出来たのが今私が所蔵している二十五号の油絵である。その外に、冬着で毛皮を持っている始めのポーズの水彩画もコレクションの中にある、今はよき記念となったのが悲しい。⁹⁾

逆に安井のほうは、制作の状況について以下のように述べている。

福島繁太郎夫人慶子さん(25号)、の場合は、初めに黒い服を着た二十五号を描いたが、どちらかの都合で休んでゐる内に何だかうまく描け

さうもない気がしてやめてしまつた。黒服のはやめませうと言つたら、夫人は明るい派手な服を着て現はれた。この洋服は仲々むづかしかつた。白地にこまかい縞の洋服は実に美しかつたが、むづかしかつた。黒い紗の様な襟巻の様な飾も美しくむづかしかつた。全体白、黒、赤の取り合せが綺麗だつた。随分張り切つて描いた。この服は大変良かつたが、盗まれたさうで惜しいことである。夫人は今よりも肥つてゐられたと思ふが、ポーズ中に、私がいま睨むので怖かつたといふ話だ。しかし私が描いたモデルの中では福島夫人が一番賑やかな方だつた。非常に熱心で、自分が描いてゐるやうに一生懸命だつた。ちよくちよく絵を眺め、家にかへつてそれを御主人に報告してゐられたやうであつた。御主人への絵の進行振り報告、それが私には仲々つらかつた。¹⁰⁾

最初は黒い冬服姿で描かれた。そのときの鉛筆と水彩による素描が残されている(《F夫人像》個人蔵、fig.4)。素描が終わり、ポーズが決定したのち安井は油彩にとりかかった。しかし、ほとんどできかかった油彩肖像画が、「なんだか描けさうもない気がし」て破棄されてしまう。やり直しは画家にとっても根気の要ることだが、モデルにとっても同じことだっただろう。制作途中の作品を覗き込んで繁太郎に報告する夫人を、安井は「つらかつた」と感じたが、モデルの熱心さには感銘を受けている。安井は制作中の作品を見られることを、肖像画に限らず、極度に嫌った。慶子がアトリエで画架の上のキャンバスを覗き込むと



fig.4
安井曾太郎《F夫人像》1939年、鉛筆、水彩・紙、個人蔵

きの反応から、そのたびごとに安井がどんなものを感じとっていたのかは、杳として知れない。だが、慶子とその背後にいる繁太郎の視線から、安井は逃れられることはなかっただろう。福島夫妻とのいわば協働作業ともいえるべき制作だったのである。慶子は、モデルをしていたときの様子について以下のように思い出を語っている。

「のん気な人間はポーズの最中居眠りをするし、神経質な人間はイライラしてくるものだが、あなたはちょうどいいところだネ」と、[安井]先生はおっしゃいましたが、私は初めて先生の恐ろしいばかりの目の動きを見て、身のすくむ思いがしました。皮膚を貫いて骨まで浸み通るような鋭い視線としかめ顔、これを家に戻ってから実演してみせると、家族の者は笑い転げるのですが、私はそれどころではなく、ポーズをした日は骨の節々まで疲れました。¹¹⁾

仕切り直しにあたって慶子は、白黒の細い縞模様がある夏服を着て、透き通る黒いスカーフをつけ、赤い帽子をかぶった。服装は慶子の発案か、あるいは夫妻で考えた可能性もある。白地に縞模様の服を描くのに、安井はたいへん困難を感じているが、逆に意欲も掻き立てられた。このときの習作素描は知られていないが、制作は素描から再開している。油彩による写生が終わった段階の実写図 (fig.5) を見ると、安井はモデルの量感を巧みに捕らえている。

安井は依頼肖像画を制作する際、まずその人となりや端的にあらわれ、かつモデルにとって負担

にならない自然なポーズを探る。数日間で鉛筆、水彩で複数のデッサンがつくれ、最終的な構図が決定される。その後、油彩にうつりごく客観的に、写実的に描写する。描写力に優れた安井にとってはここまでは、2週間から3週間で十分だったようだ。この段階の見たまを写した油彩画を「実写図」と名付けたのは、富山秀男である¹²⁾。安井は実写図をモノクロ写真で記録する。その後、その実写図に加筆をしていって、完成図まで仕上げるのである。その間は、モデルを目の前にして制作される場合と、モデルなしで進められる場合とがあった。手許にはつねに立ち戻れる原点としての実写図写真があったと思われる。完成図にいたるまでは、短くても数カ月、長いときには数年がかかった。モデルの人格を的確にとらえながらも、デフォルメ、様式化、単純化、細部の取捨選択が念入りに繰り返された。

この《F夫人像》の場合にも、完成後の作品と実写図を較べると、実写図に安井が全面的に加筆修正を施しているのが分かる。たとえば、縞模様はまったく異なるし、体の輪郭は細かく修正されている。顔は、モデルの知的な快活さを失わせないように配慮しながら、単純化を図っている。背景には、黄褐色の地に花の文様のようなものを散らしているが、これは実写図でもアタリを付けるような線が見え、写生段階でも意図されていたことが想像される。文様の存在によって背景が手前に押し出され、奥行きが失われて、作品全体がきわめて平面的な画面に仕上がっている。興味深いのは、背景の下部に塗られた床のような深青色の色面である。左上がりの輪郭線は、夫人の両肩が作る斜線、両肘が作る斜線と平行になっていて、作品全体の動勢のリズムを刻むのに奏功している。

福島夫妻は肖像画の出来上がりに満足した。その後の安井との交友は、しだいに深いものになっていった。

《F夫人像》は、文字通り、《座像》に始まる1930年代肖像画の掉尾を飾るものとなった。黒によって強調され補強される艶麗な色彩、メリハリの効いた確信的な輪郭線、大胆な色彩で平面的に処理される背景、一見無造作に引かれているかに見えて実は計算されつくされた筆遣い、背景を抑えて人物を浮かび上がらせるように組み合わせられるハイライト、心地よいリズムを刻む細部のモチーフ。こうした特徴は、安井の1930年代の肖像画に顕著なものである。《F夫人像》ののち、1940年代に入ると、安井はより平面化を進め、彩度を落とした渋い色調に惹かれていくようになる。戦時下の状況がどのように安井の画業に影響を及ぼ



fig.5
福島慶子像実写図

したのか軽々には判断できないが、少なくとも40年代にゆるやかな変貌を安井は遂げていった。この《F夫人像》は、1937年の《深井英五氏像》と並び、艶麗な画面を繰り広げる安井の30年代様式の集大成といえる作品である。

註

- 1) 安井雄一郎「福島繁太郎一人と生涯」『戦後洋画と福島繁太郎—昭和美術の一断面』（展覧会図録）、山口県立美術館、1991年、p.151。
- 2) 福島慶子「ドランの思い出」『朝日新聞』1981年4月9日。
- 3) 福島慶子「安井画伯の肖像を描く」『文藝春秋』29巻4号、1951年3月。福島慶子『うちの宿六』文藝春秋新社、に所収。
- 4) 福島繁太郎「肖像画の理想」『心』9巻3号、1956年3月。
- 5) 嘉門安雄『安井曾太郎』日本経済新聞社、1979年、p.204。
- 6) 石井柏亭「安井曾太郎」『みづゑ』507号、1948年。
- 7) 有川幾夫「作品解説」『没後50年 安井曾太郎展』（図録）、東京新聞、2005年。
- 8) 安井はま「安井のこと」『美術手帖』1956年6月号。
- 9) 前掲註4。
- 10) 安井曾太郎「私の描いた肖像画」『文藝春秋』29巻5号、1951年4月。
- 11) 福島慶子「恐ろしい目 名作のモデル 安井曾太郎 遺作展（5）」『毎日新聞』1956年5月8日。
- 12) 富山秀男編『近代の美術（42）安井曾太郎』至文堂、1977年。