

岡鹿之助《セーヌ河畔》、1927年のパリ風景

貝塚 健

1. はじめに

岡鹿之助（1898－1978）は、東京美術学校で岡田三郎助（1869－1939）に師事したのち、1925年にパリに渡り、第二次大戦が勃発する1939年まで14年間滞在した。その間、藤田嗣治（1886－1968）と親しく交わり、渡仏早々にサロン・ドートンヌに入選。その展示会場で自作のマティエールの弱さを実感し、以後、油彩の画材と技法の研究に取り組むきっかけとなる。藤田の初期作品や、アンリ・ルソー（1844－1910）、ジョルジュ・スーラ（1859－1891）などを学び、やがて考え抜かれた構図を細やかな筆致で描く風景画をものにした。帰国後は春陽会を主な作品発表の場として活動する。ひと気のない堀割、雪の中の発電所、時間が堆積したかのようなヨーロッパの城館や廃墟、そして三色スマイルなどを繰り返し描いた。風景画のほとんどは实景に即した写生ではなく、黄金比などを利用して幾何学的に組み合わせられた心象風景である。

《セーヌ河畔》（fig.1）は、1927年に描かれ、渡仏後の岡が新たな様式を確立して間もないころの典型的な作品である。藤田の1910年代後半の、またルソーのパリ風景の影響が顕著であるが、色彩、モチーフ、構図などは岡独自のものといえる。海景とならんで、都市の河川風景は初期の岡の重要な題材であった。先行する《橋》（1927年頃、個人蔵）と《水門》（1926年、個人蔵）を合成した構図で、岡が自作を引用し組み合わせながら作品を作りだすプロセスを典型的に示している。

画面を見てみよう。画面に平行にセーヌ川が流れている。その中ほどに、奥から手前に向かって支流が本流に、T字型を作るように合流している。右手の船に2人、川べりに4人、一段上がった土手

の上に通行人が1人、合計7人の、人形のような人影が描かれている。このうち3人は釣り糸を垂れている。川べりの左手に街路樹が3本描かれ、笑いを誘うかのような枝振りを空中に広げる。支流の合流地点にかかる鉄橋がセーヌ本流に平行して描かれ、それらの二つの水平線が画面に安定を与えている。上を道路が走る土手の向こうは煉瓦作り、石造りの家々が立ち並んでいる。それらは舞台の書き割りのように平面的で、屋根の稜線を見ると遠近法は故意に無視されていることが分かる。

全体に、水平線と垂直線がリズムカルに交錯する。画面を横に三つに分けてみよう。下三分の一は、セーヌ川と土手が支配する水平線の世界である。中ほどは、家々の輪郭や大小の煙突たちがつくりだす垂直線が立ち並ぶ。上三分の一を占める空は、ふたたび、雲が横にたなびく水平の世界に転じている。縦横の直線に混じって、柔らかな曲線が二つ存在する。中央下、支流の流路が作る湾曲線と、これに平行するように右に描かれたクレール車のアームである。これらの有機的な曲線が、固くなりそうな画面を心地よくほぐしている。

色彩は、濃い黒褐色、薄い褐色、オレンジ、黄色、青がバランスよく配られている。たとえばオレンジは、船の側面、川べりに立つ一人の服装、左上の看板、右の煙突の側面に用いられていて、それらは上部の、近づく夕暮の反映らしい雲の薄いオレンジに呼応している。

描法は、ごく薄塗りである。額からはずしてみると、カンヴァスも薄く光が透過するほどである。筆跡はほとんど残らない。カンヴァスの地の凹凸を生かし、細かいタッチを重ねているのが分かる。

1927年という時期は、岡にとって重要な転機となった。この新たに確立したスタイルの淵源から成り立ちについて探してみたい。

2. 藤田嗣治と岡鹿之助

フランス滞在中の岡に、最も大きな影響を与えた人物は、藤田嗣治である。親しい交流は数年間続いた。藤田との関わりは渡仏前から始まっている。

1922（大正11）年秋、パリの藤田は《私の部屋、目覚まし時計のある静物》（1921年、パリ、国立近代美術館）を東京へ送り、第4回帝展に出品した。東京美術学校在学中だった岡は、「この絵を見るために、いくども文展に通った」¹⁾らしい。岡は、

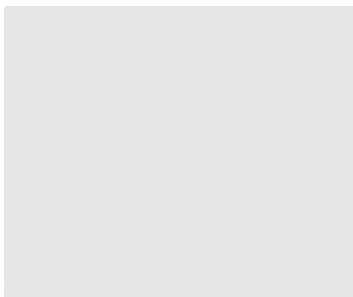


fig.1
岡鹿之助《セーヌ河畔》1927年、
石橋財団ブリヂストン美術館

岡田三郎助と小山内薫の藤田への紹介状を持って渡仏する。「他の画家には会わなくても藤田さんだけには会いたいと思った」²⁾という。

1925年2月1日、岡はパリに到着した。日本大使館近くのオテル・アンテルナショナルに、のちオテル・ド・パンテオンに南城一夫(1900-1986)とともに滞在する。どちらも日本人がよく使ったホテルである。2月17日、岡は藤田と初めて会う。4月21日、ドランプル街5番地のガレージを改装した画室に移る³⁾。ここは以前、藤田が使っていた画室だった。

岡家には、岡鹿之助が滞仏中、東京にいる家族あてに送った約200通の書簡が保存されている。その一部が、1998年に刊行された岡鹿之助文集『ひたすら造形のこぼれ』に、また、2008年にブリヂストン美術館で開催された岡鹿之助展の展覧会カタログに収載された。そのうち、1925年から27年にかけての書簡に藤田が頻出する。いくつかを見てみよう。到着後1カ月でまだホテル住まいだった1925年3月6日付書簡には、以下のようにある。

藤田氏への許へはよく伺ひます。藤田氏も私の所へ来て下さいます。いつも数時間、芸術に就いて話し合ひます。曾て学校に対し、先生に対して抱いて居た私の考へが茲に来て、藤田さんに会つて、初めて新しい力となつて参りました。私は今自分が芸術家である喜びを感じて居ります。仕合せで御座るます。藤田さんはフランスに來た初めの頃(今から十年前)の画まで取り出して、そして、漸く今の天地を創つたまでの苦しい過程など、まざまざと話されました⁴⁾。

藤田はアトリエに残されていた旧作を惜しみなく岡に見せている。多数あったはずの旧作の中で、岡が1910年代の作品に言及していることに注意したい。

1925年8月1日付書簡では、藤田からキュビズムを学んだことが語られている。藤田は1910年代半ば、キュビズム風の作品を残した。自分の通過してきたプロセスを後輩・岡に伝えようとしている。

藤田先生のお陰で先生が三月か、つて研究したキュービズム(立体派)を私は一カ月で大體終りました。まことにまことに得る所甚大で、これを知らずしては現代の絵画は解りません。絵に対する私の考へが全然一変したと同時に、故国の洋画壇に行われて居る所謂新傾向の絵の余りに出鱈目なるに只々驚き入る次第であります。(中略)

藤田先生は、昨日も亦今日も來られました。一週に少くとも一回、多い時は三回見えますが(私は先生の許へは月二回位の訪問)、その間に手紙が盛んに参ります。一週間も手紙が來ない時に訪れる便りの中には、大変御無沙汰したが、御変わりはありませんかなぞと云つて來られます。

昨日は四時間に亘つて、芸術家たるものの生活の本義を論ぜられ、聴いて居る私は、全身の戦いを禁じ得ませんでした。

藤田氏は日本人画家の許へは殆んど訪問せられぬ由で、君のところへ来る位のものだとの事でした⁵⁾。

藤田がこのドランプル街5番地のアトリエを使用したのは、1917年から24年までのことである。第一次大戦末期から、「乳白色の下地」と線描によって画壇で評価を確立するまでの間にあたる。藤田はこのアトリエに強い愛着があったのだろう。だからこそ頻繁に岡をそのアトリエに訪ねたのではないだろうか。

1925年10月24日には、藤田に連れられてモンパルナスのヴァヴァン画廊でパウル・クレーの作品を見ている。また、11月17日にアトリエにやってきた藤田は、岡の目の前で、1時間あまりでその画室の一隅を小品に描き岡に進呈した⁶⁾。藤田の可愛がりようは、目を見張るばかりである。その要因はよく分からないのだが、東京生まれ、文学者を近親に持つことなど共通点があり、馬が合ったのだろう。藤田は後年、「僕は岡君の絵の地味なような所が非常に好きだった」⁷⁾と語っている。

この年秋のサロン・ドートンヌに、藤田に勧められて岡は風景画を出品した。後年繰り返し語るところの、展示会場で自作のマティエールの弱さを実感するのはこのときである。堅固なマティエールの追求、新しいスタイルの模索が始まる。

翌1926年、6月から9月にかけて、岡はブルターニュ半島北岸のトレガステルに滞在した。このとき新しい様式への手掛かりを得ることになる。滞在中に制作した《信号台》(目黒区美術館)がその自信作で、秋、サロン・ドートンヌに入選する。

1927年春、《海》を制作した。5月29日付書簡には、以下のようにある。

本日、四十号の大作『海』を完成いたしました。巴里に来て以来、初めての会心の作で御坐ひます。昨夏、トレガステルの仕事と較べて見て、大いなる進歩の跡を見出す事が出来まして、湧き出る喜びの情を禁じ得ません。(中略)た

またま、昨日藤田先生が来られて、『海』を見て、大いなる好評と激励の言葉とを置いて行かれまして⁸⁾。

この《海》は、完成後まもなく、パリで岡のバトロンとなった薩摩治郎八（1901-1976）が購入する。薩摩の手許からその年の11月、サロン・ドートンヌに《セレニテ》の題名で出品される。さらに第二次大戦後、《滞船》（fig.2、1927年、所在不明）と改題された。後年、岡は迷いが生じたとき、不調に陥ったときに、繰り返しこの「セレニテ」を原点と位置づけて振り返っている。岡にとっての最重要作品だが、現在は所在不明、再発見が待たれるところである。

岡の藤田への感情が微妙に変化するののは、岡の滞仏3年を過ぎようとする頃である。岡は藤田への敬意や感謝の気持ちを生涯忘れることがなかったが、二人はあまりに対照的な性格だった。1927年12月21日付書簡には、以下のように書かれている。

藤田先生とは相変わらず親しくはしてをりますが、私の心が次第に先生から遠ざかって行く様な気がします。それは二人の性格がひどく違っているからです。殊に近頃、先生の生活は乱棒な様な気さへします。日本で云えば鎌倉とでも云うべき平俗な海岸で、真赤な水着を着て、広告用の身の丈ほどの鉛筆を持ちあるいて写生したので、人気の中心になって巴里の新聞、雑誌に写真が出ました。そうかと思うと近頃は耳輪をはめました。オペラ（座）で柔道着を着て余興をしました。私が静かな事が好きなのを、そう引込んでいては駄目だとばかり、いためつけられるのには閉口です。最近には絵に対する意見の相違もありました。絵の中に詩があつては文学になるから純絵画とは云われん、と云うのです。私はどんなものでも大芸術に詩のないも

のではないと例まで引いて見せるのですが、詩は文学だと思い込んでいるので、先生には判らないのです。従って君の絵から、その詩情を早く捨てちまへと云はれます。これは困りものです。そのくせ、先生の初期の作品には心憎いほどの奥ゆかしい詩が溢れているのです⁹⁾。

ここでもまた、岡は藤田の「心憎いほどの奥ゆかしい詩が溢れている」「初期の作品」に触れている。1920年代後半の二人の作品を較べてみると、共通点を見出すのは難しい。岡は一貫して藤田の1910年代の作品を支持しているのである。藤田の、モンパルナスのエドガー・キネ広場を描いた《巴里風景》（fig.3、1918年、石橋財団ブリヂストン美術館）やかつてのパリ城壁跡を描いた《パリ風景》（fig.4、1918年、東京国立近代美術館）などの憂愁感あふれる風景画が、岡の心をとらえた。林洋子は、「岡は藤田の油絵らしくないマティエール、そしてビデオでストップモーションをかけたような、フリーズしたような物寂しい風景表現を受け継いでいる。これはまさに藤田作品の現物や画家本人に接した結果といえるだろう。」¹⁰⁾と指摘している。

岡が藤田の初期作品から受け取った影響は、第

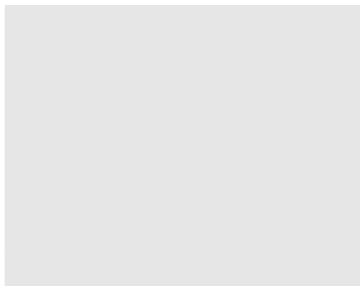


fig.2
岡鹿之助《滞船》1927年、所在不明

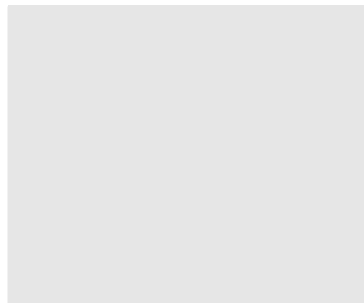


fig.3
藤田嗣治《巴里風景》1918年、石橋財団ブリヂストン美術館

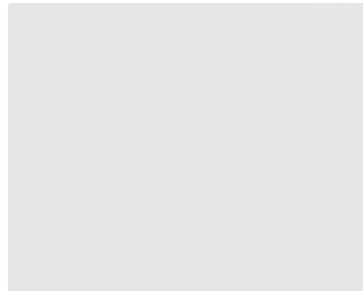


fig.4
藤田嗣治《パリ風景》1918年、東京国立近代美術館

一に、パリの周縁部に見出した画題である。岡もパリ郊外の風景を繰り返し描くことになる。第二に、19世紀以降のフランス美術の俯瞰図である。岡は、藤田は「私にとっては近代絵画に目を開いてくれた最大の恩人である」¹¹⁾と語っている。近代美術全体を見通す眼差しを学んでいるのである。フォーヴィスム、キュビスム、抽象絵画など20世紀美術の様々な潮流を教えられ、藤田が「乳白色の下地」に日本画の面相筆を用いて描く独自の表現を築き上げる過程を知った岡は、自己に忠実なスタイルを確立させることの重みと意義を学んだのである。

岡の風景画にあって、藤田のパリ風景にないものは、清澄な明るさだろう。これは、おそらくアンリ・ルソーの影響からもたらされている。次に、ルソーと岡の関わりをみてみよう。

3. アンリ・ルソーと岡鹿之助

岡は第二次大戦後、アンリ・ルソーについて数多くの著述を発表し、日本におけるルソー研究の足がかりをつくった。特に、優れた業績は、「ルソー構図の卓抜さに着目し、それを精密に分析している」¹²⁾点である。

岡はおそらく藤田を通じて、ルソーを知ったのだろう。藤田による1910年代後半のパリ風景の原点にルソーがあることは、すでに定説化している。渡仏後間もない藤田は、パブロ・ピカソのアトリエで初めてルソー作品を見せられて驚愕した。「絵画というものはかくも自由なものだ」と「目を開いた」と後年、記している。藤田のルソー体験は、繰り返し岡に語られたことだろう。パリの入市税関職員だったルソーは、1890年代以降、かつて自分の職場だったパリの周縁部を描いた。そうした画題を1917年から18年頃の藤田は手がけている。ルソーから藤田へ、藤田から岡へと、パリ周縁部の風景は受け継がれていく。

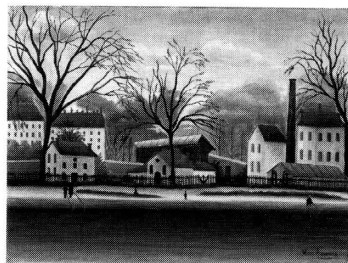


fig.5
アンリ・ルソー 《パリ郊外》1896年、個人蔵

今井敬子は、岡がルソーの画題と構図法に学んだことを、次のように指摘している。

岡鹿之助の作品には、ルソーの作品に学んだ画題が見られる。近代社会を支える物流の要としての川辺の風景がその代表例である。鉄橋やクレーンなど、幾何学的な線のモチーフを中心に置き、自然と人工物が混在する郊外の風景にアクセントをもたらす構図法について、岡はルソーの絵からヒントを得たと思われる¹³⁾。

遠藤望も以下のように述べる。

岡鹿之助もまた1910年代後半の藤田にそっくりの風景画を描くとともに、またルソー風の素朴な風景作品を試みた。《セヌ河畔》における樹木、また空に浮かぶ雲にルソーへの強い憧れが見て取れる。この時期、海老原と岡は、同じように海浜風景をそれぞれ素朴な画風で試みている¹⁴⁾。

この《セヌ河畔》は、ルソーに傾倒する岡の姿をもっとも彷彿とさせる作品である。ルソーもまた、セヌ川をたびたび描いた。試みに、画題の選び方と構図について、ルソーの《パリ郊外》(fig.5、1896年、個人蔵)、《エッフェル塔とトロカデロ宮殿の眺望》(fig.6、1896-98年、ポーラ美術館)と比較してみよう。《パリ郊外》では、手前のセヌ川が画面に平行に流れ、中景の対岸には家々が立ち並んで短い垂直線を踊らせている。川に釣り糸を垂らしている人物がいる。3本の樹木が左右に枝を広げている。空を大きくとって、明るい雲をいくつも飛ばしている。家屋の輪郭を見ると、幾何学的遠近法に則っていないことが分かる。ルソーは遠近法を理解しなかったらしい。《エッフェル塔とトロカデロ宮殿の眺望》では、セヌ川にかかる橋が太い水平線を形作っている。ル

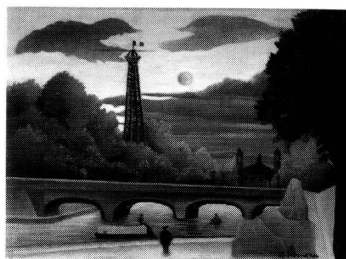


fig.6
アンリ・ルソー 《エッフェル塔とトロカデロ宮殿の眺望》
1896-98年、ポーラ美術館

ソーは橋を真横から臨む水平の構図を好んだ。橋脚が刻むリズムも心地よい。やはり釣り人がいる。鮮やかな夕映えが雲と川面を染めている。画題と構図において岡がルソーに拠っているのは明らかである。

また、筆触についてもルソーとの類似を見ることが出来る。岡は、ルソーの筆触について、次のように述べている。

特別な感情を筆法に託していない。むしろたどたどしい程の、誰にも親しみやすい筆触である。いささかの銜のない素朴な心持が、速度のゆるやかなタッチに実によくマッチしている。

画家の性格と筆触の遅速の度については、またの機会に譲るが、ルソーの筆触は短く、そしてふくらみを持つ。彼の素朴さはむきだしである¹⁵⁾。

「親しみやすい筆触」「速度のゆるやかなタッチ」「筆触は短く」は、そのまま岡の作品を語っているかのようだ。岡の点描のスタイルは2年間の苦闘の末に獲得したものだが、その源流の一つにルソーがあるといえるだろう。岡は自身の点描技法については、以下のように振り返っている。

美術学校時代に、私は師の岡田三郎助先生からいわれたものだ。「君は筆さばきが弱い」、あるいは「筆がたたない」と。(中略)印象派からフォーヴに下るまで、つねに画面を支配する大きな力として筆勢の見事さが重要視され、巨匠の資格に結びついていたのである。(中略)

学校を出てまもなく渡仏、パリに学ぶことになったのは1925年のことだが、はじめの二年間というものは、私自身にとってもっともふさわしい表現方法をただひたすらに模索して過ごした。その結果、得たのが点描による表現であった。筆勢をもったはなばなしい筆さばきの手法には^{ヴィルテュオシテ}練達の腕が必要だが、無機的な点を重ねたり繰り返す方法は、いってみれば子供にでもできることである。しかし私にはこれが自分のテクニクとして一番自然なばかりか最上の方法と考えられたのであった。私は点描による制作をこつこつとはじめていた¹⁶⁾。

「子供にでもできること」という表現がルソーを想起させる。パリで「日本のスーラ」とも評されたが、岡の点描は、視覚混合を徹底的に追求したスーラやポール・シニャックの表現とはまったく異なっている。カンヴァスの細かな凹凸を生か

して、短い筆触で少量の、油分の少ない絵具をこすりつけながらかすらせて描いていく方法である。この技法は、新印象主義よりもむしろルソーに近いといわねばならないだろう。

さらに、部分ごとに描き上げていったという岡の伝説的な描法も、ルソーに通じるものがある。アトリエのルソーを写した写真(fig.7)に関して、岡谷公二は次のように述べている。

《ブリュメルの肖像》と未完成のこの絵《詩人に靈感を受けるミューズ(カーネーション)》1909年、バーゼル美術館)を前にして、仕事着姿のルソーの立っている写真が残っている。ルソーの説明通り、背景は完全に仕上がっているのに、アポリネールとローランサンの部分は、輪郭線が素描されているだけで、カンヴァスは白いままだ。職人が煉瓦を一つ一つ積み上げていくような、あるいは「女が刺繍するとき」のように、至極でいねいに「一センチ四方ずつ描いてゆく」ルソーの方法がわかって興味深い。ドローネはこのような方法を「宮殿や修道院の壁に絵を描いた人たち、細部をただの一つもおろそかにしなかった中世の彩色挿絵画家たちの方法」(「わが友アンリ・ルソオ」)に比している¹⁷⁾。

他の画家にはほとんど見られない部分毎に描いていく技法について、岡はその原点を明らかにしてはくれない。2年間の模索の末に獲得したものだが、その参照元にルソーがあった可能性があるのではないだろうか。岡がルソーを語るとき構図の卓抜さに言及することが多いのだが、その茶色の下地にも触れており、ルソーの技法にも強い関心を持っていたのは確かである。こつこつと短く確信的なルソーの筆触も、岡は愛したに違いない。

岡は、「作品の内奥からにじみ出る醇朴さや愛情ぶかさにもまして、アンリ・ルソーの芸術の偉大さはセレニテ(清澄なる静謐)にあると私は思うのである」¹⁸⁾と述べる。構図、筆触に大きく拠っているのだが、岡はルソーを「セレニテ」のひ

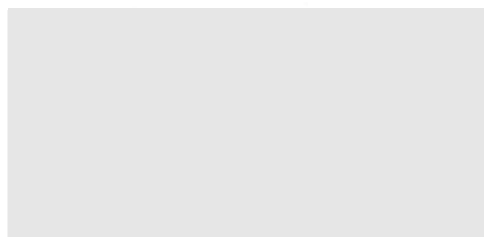


fig.7
アトリエのアンリ・ルソー

と言で言い切っている。この言葉は、岡の作品にもふさわしいものといってよいだろう。

4. 岡鹿之助のモンタージュによる作品づくり

ルソーの影響が色濃い《セヌ河畔》の構図を、他の岡作品との関係で眺めてみよう。この作品は、《橋》(fig.8、1927年頃、個人蔵)と《水門》(fig.9、1926年、個人蔵)の合成である。

《橋》は、岡が身辺から離さず、1939(昭和14)年に帰朝した際に持ち帰った作品の中の一点である¹⁹⁾。これまで、制作年を「1927-28年頃」とされることが多かったが、筆者は1926年あるいは1927年の前半に描かれたと考えている。筆触が1927年以降のものより荒々しく、構図が1927年というサインのある《セヌ河畔》の祖型となっているからだ。前述したT字型の流路はこの《橋》を出発点とすることは間違いない。

岡は、画面に強固な水平線を入れようと考えた。そこでセヌ川を画面に走らせ、さらにそれに平行する橋を加えようとした。それを成り立たせるために、岡はT字型の流路を考え出した。しかしそのままでは、支流の流れを描写することにより、画面に奥行きが生じてしまう。画面をフラットに保つために、あるいは支流上の空間をさけるため

に、岡は支流を大きく左に湾曲させて視界から消してしまうことを思いついた。存在感のある垂直線を加えるために、背景に煙突が描かれた。こうして《橋》が誕生する。後述するように、このT字型流路は岡が繰り返し使用する造形アイテムとなった。

《水門》は、1926年11月のサロン・ドートンヌ出品作と推定されている。おかしみを湛えたクレーン車のアームが描かれている。対岸の家並みは平面的である。この作品はドランプル街のアトリエを飾り(fig.10)、また後年になってもそのヴァリエーションを繰り返した。同構図の作品に、《河岸》(1960年代、早稲田大学會津八一記念博物館)、《水門》(1968年頃、ポーラ美術館)がある。

《橋》を大きくふくらませて、点景に《水門》を組み込むことによって、岡は《セヌ河畔》の構図を創り上げた。

岡の第一次滞欧時代14年間の画業の全貌は分かっていない。約100点が描かれたと筆者は推定しているが、その多くはフランス、スイス、ベルギーで売却され散逸していて、その全体像をむすぶのは難しい。岡が亡くなる1978(昭和53)年に美術出版社から刊行された『岡鹿之助画集』は、岡自身が編集に深く関与していると思われ、1925年から1977年までの作品が335点掲載されているの

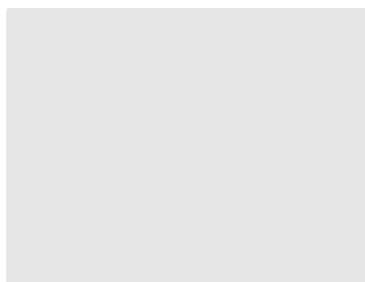


fig.8
岡鹿之助《橋》1927年頃、個人蔵

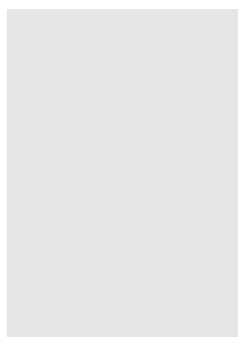


fig.10
パリ、ドランプル街のアトリエ

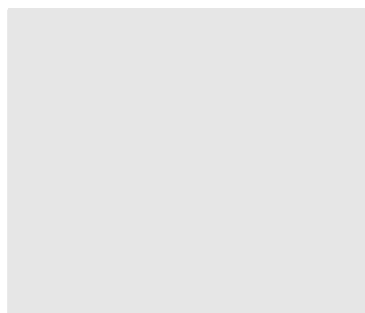


fig.9
岡鹿之助《水門》1926年、個人蔵

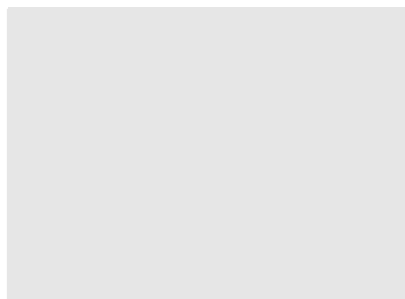


fig.11
岡鹿之助《橋》1948年、横浜美術館

だが、第一次滞欧期の作品は43点に過ぎない。今後、滞欧作が発見されていけば、この実り多い時期の様相が次第に分かってくるだろう。《セーヌ河畔》のヴァリエーションがあった可能性も高い。

第二次大戦後まもなくの1948（昭和23）年、岡は《橋》（fig.11、1948年、横浜美術館）を第25回春陽会展で発表する。ここでは、本流の流れは切り取られて見えないのだが、T字型流路が作品の構造を決定しているのは明らかである。橋は右にずらして、やや斜めになる。川べりには堅固な建物が建ち並んでいる。それらのファサードは人間の顔を思わせる趣がある。7本の電柱が力強い垂直線を形作る。《セーヌ河畔》にあった煙突は、物見櫓に変わっている。雲が柔らかく散らされた空には、やはり清澄な明るさが漂う。

この《橋》に満足したからか、あるいは逆に物足りなさを感じたからなのか、翌1949年、岡は《橋》に窓枠をはめ込んだような《窓》（fig.12、1949年、愛知県美術館）を制作し、第26回春陽会展に出品する。窓枠を設定することで、画面下部に水平線を置くことができ、さらにもう一つのお気に入りのモチーフ、花を近景に置くことができた。窓と近景の花や植物は、《滞船》（fig.2）以来、やはり繰り返し試みる構図法である。近景の花に呼応

するように画面はより明るくなり、電柱が少なくなって、煙突が復活する。この《窓》で、都市の河川風景の変奏はひとまず完了する。その後、いくつかの例外をのぞいて、河川風景は描かれなくなった。替わって、発電所、雪景、廃墟、群落などのモチーフが岡のアトリエに入り込んでくるのである。

一方、《セーヌ河畔》の右下に描かれたクレーン車と船の組み合わせは、1954（昭和29）年の《波止場》（fig.13、個人蔵）に堂々とした力感溢れる姿で再登場する。船上で立ち働く人間の姿が描き込まれ、複数のクレーンは作動中のようだ。それでいて騒がしさが無い。むしろ音のない世界を描いているようで、岡の特徴がよくあらわれている。

5. むすび

《セーヌ河畔》を軸に、岡に流れ込んできたものと、そこから岡が生みだした展開を見てきた。最後に岡鹿之助の絵画の特質をまとめておこう。

まず第一に、幾何学的遠近法と空気遠近法を無視することによって生じる平面的な不思議な空間である。岡が描く建物は多くの場合、正面観をとる。側面や建物の稜線をたどっても、消失点が一つに結ばれることはない。複数の視点がとられることも少なくない。全体が短いようなタッチで被われることによって、この心地よい画面をつくっている。これはルソーに学んだものが大きいといえるだろう。

第二に、素朴で清澄な明るさである。岡はそのときどきの苦悩を作品で弱々しく吐露することはない。むき出しの感情を控えた節度を備え、つねに明るさを画面に充満させることを、厳しく自分に課している。自らを律する振る舞いは、佐賀藩士の血を引く武士道精神につながるかも知れない。

第三に、時間が止まったかのような無時間性、あるいは永遠性である。岡が描く風景は、わずかな例外を除けばどこにもない静謐な心象風景である。透明感溢れる詩情を漂わせながら、人間が生きる現実とは異なる絵画世界をつくりだしている。これは、前述したようにルソーや藤田のパリ周縁部の都市風景から引き継いだものである。

第四に、自己の作品から紡ぎ出す変奏、ヴァリエーションの豊富さである。岡は自作を様々なアプローチでリメイクしたが、リメイクするに従ってより豊かな構成、より厚みのある構成を作り出していった。それらは単なる再制作とは違う。創造することの新鮮さが失われないのである。

第五に、長い時間をかけて次々に化学変化を生

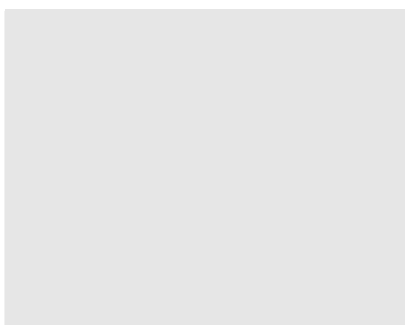


fig.12
岡鹿之助《窓》1949年、愛知県美術館

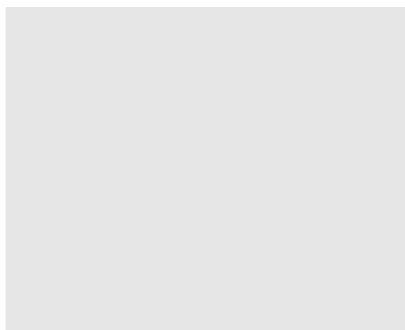


fig.13
岡鹿之助《波止場》1954年、個人蔵

じさせていく運動体のような画業である。《セーヌ河畔》から横浜美術館所蔵の《橋》まで、21年間の時間が横たわっている。気に入った題材を引き出しの中にしまっただけで長い時間熟成させた末に、もう一度取り出すのである。

こうした特質はどれもが、1927年の《セーヌ河畔》にすでに明瞭な姿であらわれている。渡仏後2年間、岡は自己に忠実であるべき様式を模索した。1926年夏に旅行先のトレガステルで手掛かりをつかみ、翌年春に《滞船》で「1927年様式」とでもいうべきものを完成させる。このとき岡は29歳であった。これを原点として、制作に邁進する生涯に、そのスタイルは大きく変化することはなかった。1927年様式のヴァリエーションを、岡は奏で続けたのである。

註

- 1) 岡鹿之助「藤田嗣治—ドランブル時代」『みづゑ』1955年1月号。再録：岡鹿之助（田辺徹編）『フランスへの献花』美術出版社、1982年10月、p.114.
- 2) 藤田嗣治、岡鹿之助、柳澤健「大戦前後のパリ画壇」『パリの昼と夜』世界の日本社、1948年、p.4.
- 3) 岡畏三郎編「岡鹿之助年譜」『岡鹿之助展』（カタログ）、石橋財団ブリヂストン美術館、2008年、p.159.
- 4) 「岡鹿之助第一次フランス滞在期書簡」『岡鹿之助展』（カタログ）、石橋財団ブリヂストン美術館、2008年、p.114.
- 5) 前掲註4)、p.115.
- 6) 前掲註4)、p.116.
- 7) 前掲註2)、p.5.
- 8) 前掲註4)、p.120.
- 9) 岡鹿之助「滞仏三年の歩み 一九二七年十二月二十一日付父宛書簡から」『ひたすら造形のことで』中央公論美術出版、1998年、pp.16-17.
- 10) 林 洋子『藤田嗣治 作品をひらく』名古屋大学出版会、2008年、p.73.
- 11) 岡鹿之助「藤田嗣治さん追悼」『日本経済新聞』1968年2月1日。再録：岡鹿之助『フランスの画家たち』中央公論美術出版、1974年、p.120.
- 12) 岡谷公二『アンリ・ルソー 楽園の謎』平凡社ライブラリー、2006年、p.302
- 13) 今井敬子「岡鹿之助 日本とルソー」『アンリ・ルソー：パリの空の下でルソーとその仲間たち』（展覧会カタログ）、公益財団法人ポーラ美術振興財団ポーラ美術館、2010年、p.121.
- 14) 遠藤望「ルソーの1世紀—アンリ・ルソーと日本の近・現代美術」『ルソーの見た夢、ルソーに見る夢』（展覧会カタログ）、東京新聞ほか、2006年、p.18
- 15) 岡鹿之助「ルソーの構図」『みづゑ』1948年8月号。

再録：岡鹿之助『フランスの画家たち』中央公論美術出版、1974年、p.139.

- 16) 岡鹿之助「ヴィルテュオジテ（巨匠らしさ）の否定から」『世界の巨匠シリーズ・スーラ』（月報）、1968年。再録：岡鹿之助（田辺徹編）『フランスへの献花』美術出版社、1982年、pp.151-152.
- 17) 前掲註12)、pp.253-254.
- 18) 岡鹿之助「口絵解説 アンリ・ルソー作《森の中の散歩》」『美術手帖』1949年4月号、p.57。再録：前掲『フランスへの献花』p.209.
- 19) 岡鹿之助の令弟・故岡畏三郎氏のご教示による。