



fig. 1  
安井曾太郎《座像》1929年、油彩・カンヴァス、81.0×65.3 cm、石橋財団アーティゾン美術館  
YASUI Sotaro, *Seated Lady*, 1929, Artizon Museum, Ishibashi Foundation, Tokyo

# 安井曾太郎《座像》と「安井様式」の誕生

Yasui Sotaro: *Seated Lady* and the Emergence of the “Yasui Style”

貝塚 健

KAIZUKA Tsuyoshi

## 1. はじめに: 安井曾太郎の写実主義と反写実主義

画家・安井曾太郎(1888–1955)が書いた文章のなかで、1933年に発表された「私のリアリズム」が、この画家の核心に触れるものとして、もっとも頻繁に引用されてきた。

自分はあるものを、あるが儘に現したい。迫真的なものを描きたい。本当の自然そのものをカンヴァスにはりつけたい。樹を描くとしたら、風が吹けば木の葉の音のする木を描きたいし、歩くことの出来る道路を描きたい。自動車が通つてい

安井は雑誌にこう書いただけではなく、講演でもそう話していたらしい<sup>2</sup>。素朴というよりも、凡庸な画家が口にしたらだれも注意を払わないような平易な絵画観だと思う。それでもなお、およそ90年前のこの記述が、様々な批判をかいくぐりながらも敬意をもって取り扱われてきた理由は、ひとえに、彼が1930年代以降に作品で示した油彩画様式、のち「安井様式」と呼ばれるものの完成度の高さゆえである。言葉の重みは絵の確かさに支えられてきた。

それは、着々と歩みを進め、戦時期の活動によって画歴を傷つけることもなく、その出身者ではないのに東京美術学校の教授となり、第二次大戦後に文化勲章を受け、日本美術家連盟の初代会長に選ばれるなど、同業者や社会から尊敬を集めた生涯と重なっている。1915年に反官展を標榜する二科会に登場したとき、一部の裸婦像が公開制限されるという先鋭的画家であったはずの安井が、時間をかけて、いつのまにか体制の頂点に上りつめることになった画業は、一言で評すれば、中庸の具象絵画を究めたということに尽きる。のち盟友となる津田青楓(1880–1978)とともに渡仏できたこと、第一次大戦の戦火に追われる緊急帰国と二科会の創立が偶然重なっていたこと、白樺派グループ、とりわけ細川護立(1883–1970)と児島喜久雄(1887–1950)から高い評価と手厚い支援を受けたこと<sup>3</sup>、1940

年代の身体の不調もあって作戦記録画を前衛部隊とする戦時下体制に組み込まれにくかったことなど、いくつもの幸運があったのも否めない。それらに甘えることなく、苦行僧のように制作に向かう姿勢が、名声を勝ち得る要因になった。様々なものを吸収しながら、考え抜いた末、絶妙に折り合う地点を見つけることを図った油彩画は、言わば、決定的な敵をつくらない、磨き込まれた表現だったといえる。描く対象との曖昧な距離や現実社会とのずれ違いが微温的だという、中庸であるからこそ受ける批判も多い。だが、だれも否定し切れない内実を、安井が作りだした作品はもっていたのである。

2021年、石橋財団は安井曾太郎の《座像》(fig. 1)を収蔵した。この油彩画は1929年9月、第16回二科展で発表され、帰国後15年の模索を経て獲得した安井様式を明確に提示しえた、最初の作品だと位置付けられている。灰色を背景に、和服を着て扇を手にして椅子に腰かけた女性の上半身像である。筆者はこの作品に即して、安井の新たな様式の特徴を以下のように列挙したことがある。

1929(昭和4)年、41歳の安井は知人の女性をモデルにした「座像」を発表し、突如、のちに「安井様式」と呼ばれることになる新しいスタイルを世に示した。人物画で最初に現れた安井様式の特徴は、以下の五点に集約される。

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ことが挙げられる。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。安井の人物画には座像が多いが、安定感のある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。複数の相対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、白をまげ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。画家の石井柏亭は、安井の作品が「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」(石井柏亭「安井曾太郎」『みづゑ』507号、1948年)と指摘している。

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ると同時に、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。それらはみな隣り合う色彩の明度と彩度を引き上げることに役立っている。

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、人物画にはおのずから有機的曲線が多くなる。そのなかで一方、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。安井の周到な計算のもとに、曖昧さを排して選び抜かれた直線と曲線が、互いに生かしあう動きを与えられている。<sup>4</sup>

リアリズムの画家と評されることが多いにもかかわらず、安井が目の前の現実を、見たままに描き出そうとしていただけではないことは、当時から繰り返し自ら語っている。先に引用した「私のリアリズム」の後段は、次のような文が続く。

然しそれは自然を定規を以て、寸分違わず写しとるというものではない。つまり自然の複製ではいけない。説明的、標本的ではいけない。

リアリズムや写実とならぶ安井にとっての重要なキーワードは、「絵画的美しさ」あるいは「デフォルメ」だった。写実一辺倒となることを否定し、反写実主義ともいえるような言説を、安井は繰り返す。例えば、以下のようなものが典型である。

自然をそのまま写真の様に引き写したところの絵には生命がない、驚きがない。生き生きした自然を充分に現わすには、前にいつた様にそこに簡単な線、同様簡単な色彩は、複雑な線や多彩なものよりも力強く効果的で、生命がある。変形、強調によつては被写物の個性をよりよく現わし、充分人を打ち得るのである。<sup>5</sup>

制作については、わたくしは、描きたいものを画面の適当な場所に入れるということ、つまりしつかりした画面構成の中に描きたいものを入れるということに苦心します。[……]画面の組立のためには、必要に応じてデフォルメします。——例えば、他との関係上、背景の形の出方に対して、前のものを幾分デフォルメする場合があります。またいらぬものを省き主要物を強調する画面整理も必要であります、初めの間はただ忠実に自然を写す方が安全であります。<sup>6</sup>

写実主義と反写実主義を、きわどいバランスで両立させたところに安井様式の特徴がある。この《座像》は安井の最高傑作とはいえないだろう。だが、その安井様式の成り立ちを考えるには、最良の標本となりうるものである。前年までの作品との見た目の上での懸隔と、翌年以降の作品と地続きとなる特徴を表している。この女性像は、安井が次の部屋への扉を開けて、まさに敷居を跨ごうとしている瞬間を私たちに見せているかのようなのだ。

以下、本稿ではまず、《座像》をめぐる細川護立と児島喜久雄との関わりから、この画家がもちえた幸福な活動域を概観する。ついで、この女性像で端的に示される安井様式がうまれる経緯を、先行する作品群と見比べながら辿ってみたい。

## 2. 《座像》と細川護立、児島喜久雄

熊本細川家第16代当主である侯爵細川護立は、安井曾太郎の最大のパトロンだった。1943年にコレクションの一部を東京から熊本へ疎開させることを機に作成され、日本と西洋の近代画家の油彩と水彩作品が列記された「西洋画目録」は、細川がこの時点で安井作品を31点所蔵していたことを教えてくれる<sup>7</sup>。《座像》はそのうちの一点だった。

細川は1901年、学習院中等科で志賀直哉(1883–1971)、武者小路実篤(1885–1976)、木下利玄(1886–1925)と同級となり、卒業後の彼らが1910年4月に雑誌『白樺』を創刊してからは、「会計係」を自認して経済的に支援した。4歳年少の児島喜久雄は学習院で細川の後輩にあたる。十代から絵画制作に長けた児島は、同人となった『白樺』創刊号の表紙絵を描き、白馬会展や二科展にも入選したが、画家への道ではなく東京帝国大学文科大学哲学科(美学専修)に進学し、大学院で大塚保治(1869–1931)に西洋美術史を学んだ。学習院在学中から細川と児島は互いを知っていたらしいし、『白樺』での協働もあったはずだが、二人だけの親密な交わりを開始するのは1926年に下る。貴族院からイギリスでの第12回万国議員商事会議に派遣された細川は、これを機に1年2カ月をヨーロッパで過ごした。1926年3月末にパリに到着した細川は、学習院教授を休職して留学し、帰国後の東北帝国大学助教授就任が内定していた児島と再会する。4月、ルーヴル美術館を訪れた細川は、展示室でレオナルド・ダ・ヴィンチの《聖アンナと聖母子》を脚立に上がってスケッチ中だった児島と偶然出くわすのである<sup>8</sup>。児島の生涯最大の研究テーマであるレオナルドの前だったのは象徴的でもある。意気投合した二人は、パリで濃密な2カ月をともに過ごした。児島は細川を毎日のように美術館や画廊へ案内し、細川はこのときベルネーム=ジュヌ画廊でポール・セザンヌ(1839–1906)の《登り道》(永青文庫)を購入する。児島はまもなくイタリアを経由して7月に帰国し東北帝国大学に赴任するが、そののち、しばしば仙台から上京し細川と顔を合わせた。

児島は西洋美術史研究者であるとともに、同時代の美術批評にも手を染めた人物である。1914年11月にフランスから帰国した安井曾太郎が翌年10月、第2回二科展で滞欧作44点を発表したとき、よくぞ掲載してもらえたと思うほど長い評論を『読売新聞』に連載し、安井を絶賛する。1930年代も安井が毎秋、二科展や一水会展で発表する作品に手放しの高評価を与え続け、絶賛の安売りだと揶揄されもするのだが、安井への強い選好は1910年代半ばから一貫していたことになる。児島は1歳下の安井に、西洋美術の模倣で終わらない、自分たちの時代にふさわしい絵画の建設を期待し、伴走する道を選んだのだ。安井も度々、児島のいる仙台を訪れた。1933年5月以降、毎春、河北新報社が主催する東北美術展の審査を引き受けるようになり、1934年に第二高等学校校長を退任した玉蟲一郎（1868-1942）の記念肖像画を、1936年には東北帝国大学総長だった本多光太郎（1870-1954）の記念肖像画を制作した。児島は1935年、東北帝国大学助教授のまま東京帝国大学助教授を兼任することになる。2年後、東京帝大の専任となって、1937年5月、仙台から東京市豊島区目白3丁目3553番地に転居する。実はその児島の新居を探したのは、1916年から目白に住んでいた安井だった。世事に疎そうな安井が目白のめばしい候補地をあたり、それぞれの賃料や建築費などの検討材料を仙台の児島に知らせていた<sup>9</sup>。当時の安井の住所は、東京市淀橋区下落合1-404-4で、二人はともに目白駅の西に住むことになる。旧熊本藩下屋敷の跡地に建てられた細川邸（豊島区高田老松町）は、駅と学習院を挟んで反対側にあった。3人がごく至近の距離に住んでいたことには大きな意味がある。後述するように1933年以降、安井のアトリエで完成したばかりの作品を囲んで率直な意見や感想を交換したり、あるいは譲渡の話を進めたり、また、細川邸でごく親密に信頼を深め合ったりしたからだ。

細川と安井を引き合わせたのも児島だった。東京帝国大学で児島に師事し、のち女婿となった美術史家・三輪福松（1911-1998）は、児島が亡くなって28年後、保存されていた来翰のなかから3人の動勢を生き生きと伝えるものを選び出し紹介した。以下は、細川から児島に宛てた1933年5月27日消印の書簡である。このとき仙台から上京した児島は、定宿である神田錦町の学士会館に滞在していた。

昨日関西から帰った。日曜には午後一寸用があるから午前なら時間がある。僕は安井と云ふ人はよく知らないが君と一所に行ければ幸だと思つて居る。君の方から交渉してよければ僕の家に来て一所に出掛けては如何、御返事をまつ<sup>10</sup>

「安井と云ふ人はよく知らない」は、作品以外は分からない、という意味だ。27日以降の最初の日曜は28日であり、消印の日付から考えるとその日の面会は無理がありそうなのだが、とにかく日を置かず二人が安井のアトリエを訪ねたのは間違いない。

6日後の6月2日付、すでに仙台へ帰っていた児島へ宛てた安井書簡には次の記述がある。

お手紙拝見した 色々深切にありがとう よく分つた細川さんの御厚意大変喜んでゐる この間の仙台からのお電話で君から一寸その話があつた時随分喜んだ 又今日お手紙を読んで感謝してゐる 勿論なるべく御迷惑はかけないつもりであるが万一の場合そう云ふ御深切のあると云ふ事は僕の仕事によい結果となるので実に嬉しく思つてゐる 細川さんへは君からよろしくお礼を云つて呉れたまへ

先日はよく来てくれた 大変喜んでゐる 又細川さんにお会いして喜んでゐる 全く気軽なよい人なので気持ちよい 今日画（十和田湖）を取りに来られた 代金七百円也たしかに頂いた ありがとう<sup>11</sup>

細川のほうはその翌日、6月3日に児島へ、こう書いている。

早速昨日安井君を訪ねて画を持ち帰つた 如何にもいつものより例の腕達者が見えず寧ろ情のある画として君の云ふ通り近来の安井君には傑作と思へる明るい而して落付いた画だ 実際画によつて室の感じまで変つて行く様に思ふ<sup>12</sup>

細川は持ち帰った《十和田湖》をすぐ部屋に飾つたらしい。初めて購入したその《十和田湖》が、連作のなかのどれにあたるかは分からない。また「細川さんの御厚意」が何であるか、残念ながらこの書簡だけでは手がかりが掴めない。面談前の児島からの電話と事後の児島書簡の内容が不明なのもどかしいが、単なる作品譲渡ではなく、多少とも込み入った話であつたことは疑いない。筆者は文面に滲む安井の高揚や決意から、12カ月後の1934年5月下旬から安井のアトリエで制作が始まる小田切峯子像（《金蓉》東京国立近代美術館、fig. 2）の、発注に関わるものではなかったかと推測している<sup>13</sup>。中国服の女性座像《金蓉》は、白樺派たちが懇意にしていた小田切の肖像を描くよう細川が安井に依頼して制作されたものだ。だが、初対面の安井に細川がそこまで具体的に踏み込んだ提案をできたかどうか、決め手となる材料は今のところない。3カ月で完成した《金蓉》は、1934年9月3日から始まる第21回二科展に、《玉蟲先生像》（東北大学史料館）とともに出品された。二科展は東京府美術館（現・東京都美術館）から大札記念京都美術館（現・京都市美術館）へと巡回する。

その2カ月後、11月6日付の児島宛の安井書簡に、筆者にとって重要な事実が記されている。《座像》の譲渡に関わる記述である。

拝啓 大分会わないねエ どうしてゐる 僕は十和田湖から先月三十日に帰つて来た 十和田湖の紅葉の美しいのに





fig. 2  
安井曾太郎《金蓉》1934年、油彩・カンヴァス、96.5×74.5 cm、  
東京国立近代美術館  
YASUI Sotaro, *Portrait of Chin-jung*, 1934,  
The National Museum of Modern Art, Tokyo

驚いた 四、五枚描いて来た 細川さん早速見に来て下さった 丁度例の百号の絵「樹蔭」が直つて額縁が出来て居つたので見せた 又お扇子を持つてゐる婦人像「座像」二十五号が朝鮮から帰つて居つたし「金蓉」も京都から帰つて来て居つたので皆一所に見せたら三枚とも届けてくれとの事で代金は児島と又相談しましよと云つて居られた そして入用ならと云つて内金として二千円を下さつた 随分うれしかつた 早速建築の一部支払をした 普請は割合長引いたが愈々 今月十九日に引移る事になつた<sup>14</sup>

このとき目白駅そばの豊島区目白町2-1673に住んでいた安井は、少し西の、上述した淀橋区下落合1丁目に、山口文象(1902-1978)の設計による自宅兼アトリエを建てていたところだった。「建築の一部支払」とはその費用に充てたことを意味する。《金蓉》は二科展京都会場からアトリエへ返却されたばかりだったらしい。《座像》は、1933年10月から34年9月まで、京城の李王家徳壽宮陳列に出張されていた<sup>15</sup>。この書簡は、現在愛媛県美術館が所蔵する《樹蔭》(1919年、fig. 3)と、《金蓉》、《座像》という安井の人物画の代表作3点を、細川が一気にまとめて入手したのが、1934年10月31日から11月6日の間の出来事だったことを伝えている。

細川は、10年間で安井作品を少なくとも31点収集した。その意欲には眼を瞠る。前述の「西洋画目録」は、細川コレクションを悉皆的に網羅していると思えないのだが、その美術品収集の方向性を知る上で重要なものだ。細川家伝来の美術品ではなく、護立が1910年代以降、自らの審美眼と財力に恃んで選び出した作品群だからである。児島を含め有能なブレーンが周



fig. 3  
安井曾太郎《樹蔭》1919年、油彩・カンヴァス、129.8×161.0 cm、愛媛県美術館  
YASUI Sotaro, *Shade of Trees*, 1919, The Museum of Art, Ehime

囲にはいたが、細川は最終的に自分の意志に沿って収集している。「西洋画目録」には92作品が記載されており、最多が安井曾太郎の31点、次いで梅原龍三郎が29点、その次が藤島武二8点だった。安井と梅原への傾倒は、児島との協働がいかに密であったかを物語る。

遅筆で制作点数の少なかった安井にとって、1933年以降、細川が作品を次々に購入してくれたことは、安定した制作環境を整えるためにこれ以上の支援はなかった。細川が手に入れた安井作品には、《奥入瀬の渓流》(1933年、東京国立近代美術館)、《モデル》(1933年、メナード美術館)、《承德の喇嘛廟》(1937年、永青文庫)、《焼岳》(1941年、うらわ美術館)などの重要作品が含まれる。滞欧作や、《樹蔭》、《座像》といった旧作にも細川が関心を示してくれたことも大きい。それでもなお細川は安井の画業について、以下のように、1930年代がもっとも充実した時期だと考えていたようだ。安井没後まもなく雑誌『みづゑ』の追悼号の冒頭に載った文章の一部である。

安井さんの仕事は何回か変わったけれど、私が一番心惹かれた仕事は、やはり外国から帰られて二科に発表された当時の仕事である。もっとも当時はまだ直接の面識はなく、親しく会うことになったのは「扇を持つ女」を描かれたその後のことだった。そして、この「扇を持つ女」から「奥入瀬風景」に至るまでの頃、「金蓉」「玉虫先生」「深井英五氏像」などを発表された時期を私は安井芸術がもっとも大きな飛躍をとげた時期だと思っている。<sup>16</sup>

この「扇を持つ女」が《座像》のことである。細川は《座像》が描かれた1929年から、《深井英五氏像》(東京国立博物館)の1937年までを、安井の頂点と見なしていた。

1956年4月の安井曾太郎遺作展を国立近代美術館研究員として担当し、1979年刊行の嘉門安雄『安井曾太郎』(日本経済

新聞社)のなかの「総作品目録」を編集し、のちブリヂストン美術館館長を務めた富山秀男(1930–2018)は、こうした安井研究の過程で作成した、モノクロ図版を貼り込み旧蔵者などの情報を書き込んだ作品カードを遺している<sup>17</sup>。それによると、細川が最後に入手した安井作品は、1944年制作の《連雲の町》(永青文庫)である。細川が安井の晩年10年間の作品に目もくれなかったことに、盲目的に信奉した訳ではない、コレクターとしての強い個性が窺える。筆者はこの見解とは異にするのだが、細川の審美眼には心より敬意を払わなければならない。

護立の孫、細川護熙(1938–)は、最晩年の祖父の思い出をインタビューで次のように語っている。

—亡くなられる際に掛かっていた絵がどの作品だったか憶えておられますか。枕元に安井曾太郎の作品が掛かっていたというふうに伺ったことがあるのですが。扇を持っている女性像の《座像》ですね。

—ああ、そうだったかもしれませんね。亡くなる時に具体的に何が掛かっていたかは、ちょっと憶えてないな。でもその絵も時々掛かっていましたからね。梅原さんの《紫禁城》とですかね。いまの扇をもつ女[《座像》]とか《喇嘛廟》とか。それから……そうだな、安井さんのはその辺あたりかな。<sup>18</sup>

1970年11月に亡くなる前、細川は現在の永青文庫2階にある部屋で寝たきりの一年を送った。最期まで手放さず、その壁面に掛けかえさせていた作品のなかの代表が、細川が安井の最高揚期の冒頭に位置すると考えていた《座像》であった。

### 3. 安井様式の誕生と《座像》

安井曾太郎を直に知る嘉門安雄(1913–2007)は、《座像》の位置付けについて、次のように述べている<sup>19</sup>。

一九二九年以前の作品にくらべると、その年以後の作品は、あたかも、目の前にかかっていた半透明のカーテンが切って落とされたかのような感じがする。それ以前の安井の作品は、たとえば色にしても、少しずつの変化や変遷が認められるものの、いわば光を含んだ色であり、色のもつ情趣であり、ニュアンスであった。それが、この年の絵からは、色そのものの性格が生かされてきた。しかも、そうした色面のコントラストによる「構成」がはっきり絵画の表面に浮かび上がってきたのである。[……]

このような、安井芸術の新しい展開は、風景画では「ホテルの庭」に、はっきりみえるが、その輝かしい門出を示す作品として、まず第一にあげられるのは一九二九年の第十六回二科展に出品した「座像」である。この絵は凡ゆる意味で、その後の彼の芸術の力強い第一歩である。われわれはまず、色

の鮮やかさ、華やかさに驚く。さらに、人物表現における現実感のみずみずしさと、のびのびした単純化と明確な素描力や画面の整理のよさに驚く。また、この作品は、その後の彼の最も重要なモチーフとなる肖像画の最初の現われといえる。ここでは、もはや風俗画的情景ではなく、現実の人間そのものである。<sup>20</sup>

同時代の批評家や画家たち、のちの美術史研究者も《座像》を画期となる作品だと考え、異論は見当たらない。だが、こうした突然の展開とも見える変貌をどのように安井がなしたのかについて、これまで十分な検討が行われてこなかったといえる。残る紙幅でこの課題を考えてみたい。

後半生の安井は、自選展開催や画集編纂の際、《樹蔭》(1919年)などごく僅かな例外を除き、1914年後半から1929年前半までの作品を含めることに積極的ではなかった。あたかも、15年間の画歴をめぐり去りたいと思っているかのようでもある。だが筆者は、この時期にも重要で無視できない模索が繰り返され、その成果は評価すべき内容を示していたと考えている。それらの試行錯誤が、いうまでもなく、1929年の安井様式の誕生に直結している。こうした論点は、もちろん筆者のオリジナルではない。例えば、「歿後50年 安井曾太郎展」(2005年)の中心を担った田中善明は、以下のように述べている。

1929(昭和4)年、第16回二科展出品の《座像》をもって安井様式が確立したことは、大方の見かたであるが、果たしてその安井様式とは飛躍的な進化によって確立されたのであろうか。[……]

安井様式の魅力である「造形的な画面構成の組み立て」の絶妙な感覚は、模索時代に積み重ねた努力の結果であった。そのひとつのポイントになっていると思われるのは、モチーフそのものの立体的な表現を抑えたことである。立体的表現と、それを抑えた表現は、模索時代に一進一退している。ボナールを意識した色調優先の表現と、ドランの単純化した立体の把握法が、ある作品ではどちらかの影響が直接的にあらわれ、《京都郊外(柿)》などではそれらの影響が混ざり合っている。だが、ここで重要なのは、安井が日本のモチーフから眼をそらさないで悩み続けたからこそモチーフの平面化をいっそうすすめ、様式確立へと着地できたことである。[……]

さらに安井は平面化だけではなく、効果的な線描をモチーフに絡ませた。《女立像》や《画室》のモデルの手に施された明快な線は滞欧時代には見られなかったものだ。この線は、単に輪郭を表現したのではなく、セザンヌの線ともちがう。あらたな立体感を創出すべく生まれた安井の神経が通った大胆な線である。<sup>21</sup>





fig. 4  
安井曾太郎《女立像》1924年、油彩・カンヴァス、90.0×71.0 cm、三重県立美術館  
YASUI Sotaro, *Standing Woman*, 1924, Mie Prefectural Museum of Art



fig. 5  
安井曾太郎《臥せる裸女》1923年、油彩・カンヴァス、45.0×54.5 cm、個人蔵  
YASUI Sotaro, *Reclining Woman*, 1924, Private Collection

田中は、光学的調査を駆使して安井の技術的な側面から説き起こし、1924年9月の第11回二科展に出品された《女立像》(三重県立美術館、fig. 4)を、模索時代の結節点の典型例と見ている。

前年9月1日は、第10回二科展の招待日だった。上野公園竹之台陳列館に集まった会員と招待客たちは、正午直前、関東大震災の激甚な揺れに襲われた。このとき安井は、裸婦像2点、静物画1点の計3点を出品している。二科展東京展は直ちに中止となり、翌月以降、大阪、京都、福岡へ巡回する。安井は地震後、故郷の京都に避難。1年後の第11回展には、《女立像》を含めて計10点を出品した。目録の作品名から判断すると、主題は裸婦3、風景4、静物3である。他の画家なら出品点数だけでは議論にならないが、遅筆の安井の場合、数は意味をもって

くる。その一年間に意欲的な制作が展開されたことを端的に示しているからだ。1923年の《臥せる裸女》(fig. 5)と《女立像》を見比べると、一年間に安井の内部に起きたものが小さくないことを示している。その要因の一つは大震災の体験だと思うが、本稿では深入りはしない。田中の言うように、人体の平面化と効果的な線描が見てとれるが、それはまさに5年後の《座像》にそのままつながっている。さらに加えれば、過剰なまでの黒の使用が指摘できる。この黒の用い方を逆に抑制しつつ、より効果的に生かせるようになったことが、安井様式を生み出すバネの一つになった。

一方、主題についてもこの15年間に大きな変化が展開されていく。帰国後、まさにセザンヌの消化を日本で進めるべく、自然景、あるいは室内外の境が曖昧な空間での裸婦を取り上げていくのだが、それは現実ではあり得ない架空の設定だった。《樹蔭》のように、日本の森のなかに3人の裸婦が具合のよい姿勢と配置で寝転がることはあり得ない。冒頭に引用した「私のレアリズム」の末尾には、以下のような記述が登場する。

自分は以前日本人の水浴図、などを描いたこともあつたがそれは過去だ。今はそれに反対である。もし裸の女を描くのだったら、画室の中でモデルをしている本当のモデルを描く。そして現代のモデルを描く。<sup>22</sup>

まさしく、架空の設定で裸婦像を描く必然性を、自分のなかから見出せなくなったことを吐露している。安井は裸婦を、アトリエのなかの職業モデルとして描くようになった。それはやがて、目の前の女性から衣服をわざわざ剥ぎ取る理由も失われていくことにつながる。それが安井の現実主義の一つだろう。安井は、1952年と翌年の3点を例外として、1935年の《腰かけるモデル》を最後に裸婦を描くことをやめてしまう。女性像は1920年代半ばから年を追って、ヌードよりも着衣像の割合が高くなって



fig. 6  
安井曾太郎《画室》1926年、油彩・カンヴァス、128.8×160.5 cm、ひろしま美術館  
YASUI Sotaro, *Studio*, 1926, Hiroshima Museum of Art



いった。その里程標となる作品は、1926年9月の第13回二科展に出品された大作《画室》(ひろしま美術館、fig. 6)だろう。これは、アトリエのなかに横たわる裸体のモデルと、妻、長男、甥を配した群像である。複数の人物を描いたのは《樹蔭》以来であり、その後も、2人以上の人物を描いた作品は《初夏》(1927年)、と《公園風景》(1928-29年)しかない。準備の素描から、安井はモデルと家族をそれぞれ別に描き、全体の構成を考えながらそれらを組み合わせて油彩画にまとめたことが分かっている。まさにヨーロッパ体験につながるヌードと身の回りの現実生活に、奇妙な折り合いをつけようとする試行錯誤を示し、この作品は安井のなかの特異な位置、分岐点を占めている。

安井が裸婦に衣服を着せていく要因のもう一つは、布地への拘りである。ヌードのモデルのそばにも、彼女が脱ぎ捨てた衣服が折りたためられないまま、複雑な褶曲をつくりながら描かれた。あたかもセザンヌが林檎を描いたときのように、あるいは、安井がセザンヌを真似て静物を描くときのように、裸婦に布地が執拗に付きまとう。人体が静物画の主人公のようなのだ。さらに安井が布地に執着する理由は、第一にその肌触りを表現することへの欲望、第二に画面のなかにちょうど都合のよい色彩と動きを加えられることだろう。安井が画面に取り入れる布地には鮮やかな色と、多くの場合、文様が存在する。これは静物画でも後年まで特徴のある模様の布地の上に主となるモチーフを載せたことを想起させるし、あるいは、ヌードや肖像画を描くときにもしばしば背景に大きな布を垂らしたことを思い出すべきかも知れない。しかし、描く理由がごく自然に成り立つ布地のなかで、和洋の衣服ほど安井にとって魅力的なものはなかっただろう。安井が京都の中京区にあった木綿問屋に生まれたことと、安易に結びつけてはいけな。古今東西の美術作品のなかに描かれる布地の効果と、それに塗り込めるそれぞれの画家の制作意図を学習していたからだ。

様々な色彩を画面に散りばめることは、関東大震災後、1924年の裸婦像群で小休止するのだが、1920年代後半の風景画で様々な試みを行いながら注意深く、慎重に復活させていく。本人もそう認めるようにアンドレ・ドラン(1880-1954)の影響下にあった時期の、茫洋とした京都風景、奈良風景に見られる黄土色や褐色の明度を抑えた色調から、次第に鮮やかな色を取り込むようになる展開が見てとれる。そのもっとも典型的な成果は、1927年9月の第14回二科展に発表された《桐の花咲く庭》(上原美術館、fig. 7)だと思われる。風景の一部に描かれた花や水面に、内側から輝き出すような色を見出すことができる。

次第に大胆になっていく色遣いと布地との組み合わせは、翌1928年の《花と少女》(豊田市美術館、fig. 8)で一つの頂点を示している。和室に座して花を生けている舞妓の全身を真横から描いたこの作品には、赤や紫、ピンク、黄色、青、黒などの多数の鮮明な色彩が踊っている。中心となる真紅が半襟や帯に用いられているほか、異なる色彩が和服の図柄、陶磁器や毛氈の



fig. 7  
安井曾太郎《桐の花咲く庭》1927年、油彩・カンヴァス、52.7×63.8 cm、  
上原美術館  
YASUI Sotaro, *Garden with Blossoms of Paulownia Trees*, 1927  
Uehara Museum of Art



fig. 8  
安井曾太郎《花と少女》1928年、油彩・カンヴァス、76.0×95.5 cm、豊田市美術館  
YASUI Sotaro, *Flowers and a Girl*, 1928, Toyota City Museum of Art

文様、背景の屏風や襖の模様にもで、これでもかというほど散りばめられている。画面が混乱しかねないほどの色の使用だろう。それでいて全体のバランスがとれているところに、安井様式がほぼ姿を現していることを感じさせる。

その1年後、1929年9月の二科展で、《熱海附近(大)》、《熱海附近(小)》とともに発表されたのが《座像》だった。安井様式を成り立たせるもう一つの要素である線描について、この2点の風景画を題材に考えてみたい。1929年冬から春にかけて、安井は熱海に旅行した。その際に取材したスケッチをもとに、ほぼ同じ図柄の風景画が少なくとも3点制作された。手前に小道や草むらがあり、様々な太さの樹木や葉叢の間から相模湾が見える、というこの年の安井が固執した図柄である。4月の第3回資生堂美術展に《樹間の海》という作品が出品された記録があり、おそらくこの絵が最初の油彩画だろう。9月の二科展に出た2点の「熱海附近」のうち、当時作成され販売された絵葉





fig. 9  
安井曾太郎《熱海附近(大)》1929年、油彩・カンヴァス、63.0×71.2 cm  
(絵葉書より)  
YASUI Sotaro, *Near Atami*, 1929



fig. 10  
安井曾太郎《熱海附近》1929年、油彩・カンヴァス、53.0×65.2 cm、  
千葉県立美術館  
YASUI Sotaro, *Near Atami*, 1929, Chiba Prefectural Museum of Art

書から、《熱海附近(大)》の図様が分かる(fig. 9)。これは今所在が分からないが、1950年代には実業家・政治家の藤山愛一郎(1897–1985)が所蔵していた<sup>23</sup>。会期中に新聞掲載された図版によると、現在、千葉県立美術館が所蔵する《熱海附近》(fig. 10)がもう一方の《熱海附近(小)》にあたると確認できる。第16回二科展目録には、

- 四五五 熱海附近(小)
- 四五六 座像
- 四五七 熱海附近(大)

と記載されている。会場風景を確認できず推測の域を出ないのだが、この順は展示に呼応していて、三幅対のように、縦構図

で大きな《座像》を2点の横長の風景画が挟むようにして並べられたのではないだろうか。大きさは順にタテ×ヨコが、53.0×65.2cm、81.0×65.3cm、63.0×71.2cmである。2点の《熱海附近》はモチーフの輪郭がほぼ同じなのだが、《熱海附近(大)》(fig. 9)が逆光、《熱海附近(小)》(fig. 10)が順光で、まるでポジとネガのように対比的である。海に向かう熱海の地形を考えれば、前者が午前の情景を描いたもので、後者が午後だろう。2点とも出品した安井の意図が窺える。

千葉県立美術館作品(fig. 10)を見てみよう。彩度を抑えた画面のなかで、筆者の注意をもっとも強く引くのは、近景の左下から斜めに立ち上がり、上辺に達する樹幹を縁取る黒い輪郭線の太さである。梢に至れば、その輪郭線は幹の直径よりも太いものになっていく。中景に直立する樹幹も同様に、必要以上とも思える太さの輪郭線で描かれている。それらの太さを、安井が思いつきではなく、慎重に選び取っていることは確実だ。1920年代後半の茫洋とした京都風景にはない線描である。先に引用した田中が、「この線は、単に輪郭を表現したものではなく、セザンヌの線ともちがう。あらたな立体感を創出すべく生まれた安井の神経が通った大胆な線」と呼ぶものをこの風景画に見ることができる。熱海風景と《座像》は平行して制作されていた<sup>24</sup>。風景画で確かめた新しい線描は、そのまま人物画や静物画にも応用でき、安井様式誕生の決め手になったと考えられる。《熱海附近》に使われた線描は、《座像》の和服の輪郭線に端的に見ることができる。ともに女性半身座像であるセザンヌの《黄色い椅子に腰かけているセザンヌ夫人》と安井の《座像》を比較した土方定一(1904–1980)は、共通する「造形的な構造」を確認しつつも、安井が「本質的に線描家である」ところにセザンヌとの差異を見出している<sup>25</sup>。この線描は、安井の本来の資質の一つではあるが、15年間の試行錯誤の上で、あらためて獲得し直したものだと思いたい。

安井様式を成り立たせたものは、第一に、彼の現実の生活に即した主題への変化、第二に絵画の構造を崩さないままの鮮明な色彩の活用、第三にそうした構造を強化する線描の確立である。それらの一つひとつは個別に試してきた訳なのだが、一つの画面に初めて共存させた作品が、《座像》だったということができる。この《座像》ほど鮮やかに、画家が自身を上書きしていく状況を教えてくれる作品は少ない。安井が中庸を究めようとした要点は、途中で放棄せずに粘り強く着地点を目指したことにある。時間をかけて、試行錯誤を繰り返し、簡単に最終形を決めつけない営為が、この画家を支えていた。本稿で何度も安井を「遅筆」だと形容してきた。だが、安井はカンヴァスに筆を下ろす前に沈思黙考するタイプの画家ではない。すぐに筆を動かしながらも目の前に現れた画面を熟考の上で否定し、それに上書きし、さらにそれを否定し上書きする、という作業を繰り返した。先に引用した安井の言葉に、「生き生きした自然を充分に現わすには[……]簡単な線、同様簡単な色彩は、複雑な

線や多彩なものよりも力強く効果的で、生命がある」が含まれる。この「生命」は、明治末期から大正、昭和初期にかけて、数多くの文学者や思想家、美術家が使っていた言葉だ。その含意は複雑で多岐にわたる<sup>26</sup>。しかし、安井にとって「生命」とは、出来上がって作者の手を離れた作品と、それを享受する鑑賞者たちが対話を交わすなかで、その対話ごとに新たな価値が生み出されるような力を、その作品がもつことを意味していたのだろう。それは自分が表したいものと過不足ない等身大の画面を生み出すことによってしか達成できない、と安井は考えていたのではないか。それこそが安井の、写実と反写実のバランスがとれる瞬間だったのだと考えられる。

1994年秋、東京国立近代美術館と京都国立近代美術館で「写実の系譜Ⅳ——「絵画」の成熟 1930年代の日本画と洋画」展が開かれた。戦間期の、より大きな戦争へと社会全体が傾斜していく時代の、安井を含む日本画と洋画の代表的画家10人の作品98点を集めたものだ。企画者、田中淳の「「絵画」の成熟」というネーミングは、秀逸だと今でも思う。成熟とは、一つの時代様式や時代精神に一人ひとりの制作者たちが縛られなくなることを言うのだろう。だが、第一次大戦後のヨーロッパで「秩序の回復」や「古典の復興」が叫ばれる傾向が大きな流れとなり、それと連動するかのような日本画の「新古典主義」についての研究が現在盛んに進められている。前衛美術にも「古典」が色濃く影を落としていると考えられている<sup>27</sup>。1930年代の安井の油彩画も、今後新たなパースペクティブのなかで見直される機が熟するかも知れない。一方でまた、大きな視野のなかでは埋没しかねない画家の内部の模様替えをていねいに辿っていくことも必要だろう。今日、例えば萬鐵五郎(1885-1927)や松本峻介(1912-1948)、あるいは具体美術協会を研究しようとする者はいても、安井に取り組もうとする研究者は極めて少ない。巨視的な観点から安井を俯瞰することと並んで、個々の作品論の積み上げも不可欠である。本稿が、未来の安井曾太郎研究者を応援する捨て石になれば幸いである。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 学芸員)

## 註

1. 安井曾太郎「私のレアリズム」『美術新論』8巻1号、1933年1月。安井曾太郎『画家の眼』座右宝刊行会、1956年3月、に所収。
2. 第二高等学校に在学中だった三輪福松が、1933年に仙台にやってきた安井曾太郎が座談会で語った言葉を後に振り返っている。三輪福松「画壇史周辺(一) 安井曾太郎(上)」『心』31巻2号、1978年2月。
3. 安井が白樺派グループに支援されたことの意味については以下を参照。佐藤香里「白樺派による日本近代洋画アカデミズムの転換とその背景——安井曾太郎の肖像画制作をめぐる」『美術史研究』42冊、早稲田大学美術史学会、2004年；小林俊介「誰が梅原・安井を「古典」にしたか——大正教養派と「古典」の創出」五十殿利治・河田明久編『クラシック モダン——1930年代日本の芸術』せりか書房、2004年；Maki Kaneko, *Mirroring the Japanese Empire: The Male Figures in Yoga Paintings, 1930-1950*, Brill, Leiden, 2015。

4. 貝塚健「解説 安井曾太郎 薔薇」『國華』1425号、2014年7月。
5. 安井曾太郎「絵画寸言」『デッサン』5,6月合併号、1935年6月。
6. 安井曾太郎「絵のことなど」『アトリエ』241号、1946年8月。
7. 「西洋画目録」林田龍太・舟串彩・十時桜編著『永青文庫財団設立70周年記念 美の探求者 細川護立』公益財団法人永青文庫、2020年、168-169頁。
8. 細川護立「兒島の思い出」『みづゑ』539号、1950年9月。
9. 三輪福松「画壇史周辺(二) 安井曾太郎(中)」『心』31巻3号、1978年3月。
10. 三輪福松「画壇史周辺(一) 安井曾太郎(上)」『心』31巻2号、1978年2月。
11. 前掲註10。
12. 前掲註10。
13. 小田切峯子は当時、満州のハルピンに住んでおり、安井のアトリエでモデルになるための日程調整には時間が必要だった。小田切像の着手が12カ月後になったことも不自然ではない。小田切は児島とも親しかった。三輪福松は、安井が小田切像を制作中だった1933年6月13日に、赤倉にあった細川の別荘から、細川と、招かれた安井夫妻、梅原龍三郎夫妻および小田切の、計6人連名のハガキが児島に送られてきたことを紹介している。さらに、1937年5月上旬、藤島武二とともに第1回満州国美術展の審査のため新京を訪れた安井が、当時、ハルピンヤマトホテルに務めていた小田切と再会し、二人連名で児島にハガキを送っている。
14. 前掲註10。
15. 以下を参照。李王職編『李王家徳壽宮陳列日本美術圖録』李王職、1933年10月；前川公秀『博物館の近代 一朝鮮総督府時代の様相一』雄山閣、2022年4月、45-50頁。
16. 細川護立「告別の辞」『みづゑ』607号、1956年2月。
17. 現在、他の資料とともに整理・調査中である。
18. 細川護照「インタビュー 細川護立を語る①」林田龍太・舟串彩・十時桜編著『永青文庫財団設立70周年記念 美の探求者 細川護立』公益財団法人永青文庫、2020年、193頁。
19. 嘉門安雄は東京帝国大学で児島喜久雄に師事し、卒業後は児島の下で大学助手となった。その後、東京国立博物館、国立西洋美術館を経て、プリチストン美術館館長を務める。筆者はかつて嘉門に、細川、児島、安井、梅原龍三郎と5人で鰻を食べたというエピソードを聞いたことがある。梅原はあつという間に食べ終えてしまい、作品制作同様なかなか食べ終わらない安井の鰻を、横から「君、食べないの?」と言いながら箸を伸ばして取り、一口で食べてしまったという。安井は笑っていたらしい。
20. 嘉門安雄『安井曾太郎』日本経済新聞社、1979年2月、206頁。
21. 田中善明「安井曾太郎の技法の魅力(断片)」『歿後50年 安井曾太郎展』(図録)、東京新聞、2005年、156-159頁。
22. 前掲註1。
23. 『藤山コレクション展』(図録)、鹿児島市立美術館、1959年。
24. 《座像》のモデルとなった野瀬由伎子は、水原秋櫻子(1892-1981)に「この画は写生が済んでから六ヶ月かゝって完成」と語っている(水原秋櫻子『安井曾太郎』石原求龍堂、1944年1月)。おそらく、熱海から帰ったのち安井はすぐ《座像》に取りかかり、二科展出品間際まで制作していたものと推測される。因みに野瀬は、乃木希典(1849-1912)の妹イネの孫である。イネは母方の従兄弟である旧土浦藩士・長谷川勝太郎と結婚し、その男子に彫刻家・長谷川栄作(1894-1944)がいる。栄作の姪が野瀬である。安井のアトリエにときおり絵を習いに訪ねていたが、安井に請われて3回、油彩画のモデルとなった。《座像》の翌年に和服の全身座像《婦人像》(京都国立近代美術館)、さらにその翌年にやはり和服の胸像《女の顔》(兵庫県立美術館)がある。
25. 土方定一「セザンヌ、ドランと安井曾太郎」『アトリエ』279号、1950年4月。
26. 「生命」については以下を参照。鈴木貞美編『大正生命主義と現代』河出書房新社、1995年；鈴木貞美『生命観の探求——重層する危機のなかで』作品社、2007年。
27. 以下を参照。松井裕美・木俣元一編『古典主義再考II——前衛美術と「古典」』中央公論美術出版、2021年。

\*本稿をまとめるにあたっては、故嘉門安雄氏、故富山秀男氏の研究成果と、温かいご指導と思い出に多くを負っています。また以下の方々のご教示、ご支援、ご高配をたまわりました。ここに記して、深甚の謝意を表します。佐藤香里氏、田中善明氏、都築千重子氏、土森智典氏、生井知子氏、舟串彩氏、松田直子氏(五十音順)。