

## 中村研一作《サイゴンの夢》を中心とした

### 民族服の女性像をめぐる考察

#### —藤森兼明氏へのインタビューから—

#### Consideration of Female Images in Ethnic Dresses Focusing on the Painting “Dream of Saigon” by Kenichi Nakamura: From the Interview with Mr. Kaneaki Fujimori

Bunka Fashion Graduate University  
Tadayoshi Yuki

文化ファッション大学院大学  
結城 唯善

**要旨：**昭和期に活躍した画家・中村研一(1895-1967年)の代表作のひとつ《サイゴンの夢》はベトナムの民族服「アオザイ」を着用した妻をモデルに描かれた作品である。戦中戦後期に複数描かれた「民族服の女性像」について中村は特に語っておらず、代表作でありながらその制作意図はよくわかっていない。中村を直接の師系に持つ画家・藤森兼明氏にインタビューを行い、《サイゴンの夢》を中心に「民族服の女性像」の制作背景と中村の画業とその系譜について探る。

#### 1.はじめに

中村研一（なかむら けんいち）は昭和期に官展の重鎮として活躍した洋画家である。1895年、福岡県宗像市に生まれ、東京美術学校西洋画科を首席で卒業し、フランスへの留学を経て、帝展、文展、日展、光風会展などを主な発表の場として受賞を重ね、審査員を歴任、1950年には日本芸術院会員となるなど、近代日本洋画壇の中心的存在であった（註1）。

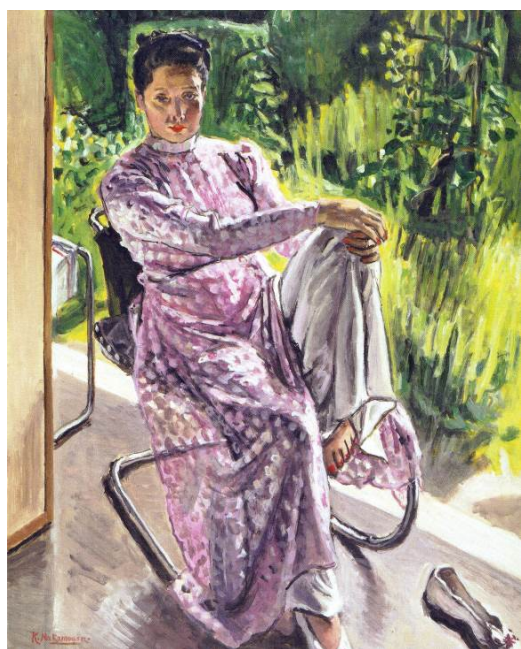
中村は、初め鹿子木孟郎（洋画家、関西美術院長）に古典的な画法を学び、後に岡田三郎助（洋画家、文化勲章受章者、帝室技芸員、帝国芸術院会員、東京美術学校教授）に師事して、当時主流であった黒田清輝以降の外光派（あるいは印象派）

風の画技を習得した後、渡仏中にはモーリス・アスラン（画家、サロン・ドートンヌ会員）に師事し、西洋の堅実なレアリズムを学び（註2）、1927年にはサロン・ドートンヌ会員となりフランスの画壇でも評価を得た。太平洋戦争時には従軍画家として制作した《コタ・バル》（1942年、第1回大東亜戦争美術展、東京国立近代美術館蔵）で朝日文化賞を受賞するなど、その描写力は高く評価されている。重厚な表現による人物画を得意とし、「光と影」を巧みに捉えた明快で力強い作品を生涯で数多く制作した。その作風は「感情におぼれず、ムード描写を避け、簡潔に主張して現代の清爽を生み」（註3）、堅牢で厳しい「日本のアカデミズム」（註4）とも評された。1930年に帝国美術院賞を受賞した初期代表作である《弟妹集う》（1930年、第11回帝展、住友クラブ蔵）では家

---

提出年月日：2021年1月15日  
受理年月日：2021年2月28日

族の群像を描き、後年は妻・富子夫人をモデルにするなど身近の情景を主なモチーフとして写実に基づいた制作を行った。中でも戦後発表された《サイゴンの夢》【図 1】（註 5）は夫人をモデルとして描いた代表作のひとつである。



【図 1】《サイゴンの夢》

1947年、第3回日展、福岡県立美術館蔵

て着用する。上下合わせたものは「クワン・アオ」と呼ばれる。中国服の影響を受けた衣服であり、立ち衿で丈が長く、両脇に裾から腰までの深いスリットがある（註 6）。中村はこのアオザイを戦中期にも衣装として用い《安南を憶ふ》【図 2】（註 7）を制作しており、コスチュームとして非常に気に入っていたことが推察される。



【図 2】《安南を憶ふ》

1942年、第5回新文展、北九州市立美術館蔵

## 2. 《サイゴンの夢》と「民族服の女性像」

《サイゴンの夢》は1947年の第3回日展に発表された作品である。ベトナムの民族服である「アオザイ」を着用した富子夫人がこちらを見据え、カンチレバーのスチールの椅子に片膝を立てて腰掛けた姿が堂々と描かれている。人物の後ろには庭の情景が爽やかな緑色で明るく描かれ、やや逆光気味に照らされた夫人のボディラインが薄い素材の衣の下から透けて見える様を、簡潔な描写でありながら非常に写實的に、力強い直線的な筆致で描き出している。

「アオザイ」は、ベトナム語で「長い（ザイ）服（アオ）」の意味を持つ民族衣装の上衣で、クワンと呼ばれるパンタロン風のズボンと組み合わせ



【図 3】《北京官話》

1940年、紀元二六〇〇年奉祝美術展、小金井市立はげの森美術館蔵

中村は、チャイナドレスの妻をモデルに描いた《北京官話》【図3】(註8)以降、「民族服の女性像」をしばしば描くようになったとされている(註9)。当時の官展を中心とした洋画壇では、藤島武二(洋画家、文化勲章受章者、帝室技芸員、帝国芸術院会員、東京美術学校教授)が《匂い》(1915年、東京国立近代美術館蔵)でチャイナドレスのモデルを描いたことを契機として、日本人洋画家達の中でエキゾチックなものへの興味として民族服を着用した人物像がしばしば題材として取り上げられるようになったことが指摘されているが(註10)、中村による「アオザイ」の使用や制作の意図について本人は特に言葉を残していない。また戦中期まで流行として多くの画家に描かれた「民族服の女性像」は、戦後には描かれなくなっている。これはそういった主題に「植民地支配や戦争の影が見え隠れしないはずはない」(註11)ためでもあったとされる。その中で描かれた《サイゴンの夢》は特異な作品といえるだろう。しかしながら、なぜ戦中戦後に継続して同じ民族服を用いて作品を描いたのかについても中村は明らかにしていない(註12)。本稿では、中村研一の高弟である高光一也に師事した画家・藤森兼明氏(註13)にインタビューを行い、《サイゴンの夢》を中心にアオザイなどの「民族服の女性像」の制作背景と中村の画業やエピソード、また高光一也を通して藤森氏まで受け継がれた中村の系譜や制作論などに焦点を当て、コスチュームが絵画作品にどのように影響を及ぼし、また中村の画業や絵画観が高光・藤森両氏を中心に後世の系譜の中でどのような意義を持つものであるのかを探る一証言として記録したい。

### 3.高光一也(たかみつ かずや 1907-1986年)

1907年、石川県生まれ。石川県立工業学校図案科卒業。29年、第16回二科展に初入選、その後、

中村研一に師事し、32年に第13回帝展に初入選。37年、第1回新文展、47年、第3回日展で特選を受賞。54年、欧州へ留学(～55年)。63年、第6回新日展で文部大臣賞を受賞。71年、《緑の服》により日本芸術院賞を受賞し、79年、日本芸術院会員となる。86年、文化功労者に選ばれる。金沢美術工芸大学の創設に参加し、教授などを歴任して後進の育成に尽力した。

高光は初めゴッホに影響を受け画家を志すが、22歳で中村研一に師事して後、「的確に描く技術を身に付けることが肝要」と指摘され(註14)、より対象を重視して描写する作風となる。以降、中村の画風を消化し、戦時中は陸軍報道員として描写力の冴える戦争記録画を描き、戦後にはダイナミックな筆触や抽象的傾向の強い表現を模索。後年はモデルの存在感を力強く堅牢且つ大胆な筆遣いで描写し、ヨーロッパから西アジア各地の取材に基づく異国の風俗や遺跡を背景としてポーズをとる華やかな日本の女性像【図4】(註15)を数多く描いた。



【図4】《馬に凭る(B)》

1980年、第66回光風会展、石川県立美術館蔵

#### 4.藤森兼明（ふじもり かねあき 1935年-）

1935年、富山県生まれ。金沢美術工芸大学油絵科卒業。高光一也に師事し、在学中の56年、第46回光風会展、第12回日展に初入選。59年より渡米（～63年）。80年、第12回改組日展、84年、第16回改組日展で特選を受賞。2004年、第36回改組日展で内閣総理大臣賞を受賞。08年、《アドレーション・サンビターレ》【図5】（註16）により日本芸術院賞を受賞し、日本芸術院会員となる。現在、日本芸術院会員、日展顧問、光風会理事長として後進の育成と美術文化の発展に尽力している。

大学在学中から高光一也に師事し、その画風を吸収した藤森は、卓越した画技を活かし、中村研一以来の力強い人物画の系譜を継承しながら独自の画風を模索し、近年は中世キリスト教の壁画や聖像、彩色写本などと現代の女性像を重ねた「アドレーション」シリーズを展開している。



【図5】《アドレーション・サンビターレ》  
2007年、第39回改組日展、日本芸術院蔵

#### 5.インタビュー

（2020年10月31日 聞き手：筆者）

—中村研一先生の代表作である《サイゴンの夢》はベトナムの民族服であるアオザイを着用した富子夫人をモデルに描かれています。代表作でありながら、なぜ民族服の女性像を描いたのかなど中村先生ご自身はその制作意義や意図、コンセプトを特に言葉として残しておられません。中村研一先生の高弟である高光一也先生に師事され、直系の孫弟子にあたる藤森先生は、何かこれらについてエピソードなどを伺っておられますか。

藤森：私も高光先生からの伝え聞きなんだけど、女性の身体を描きやすかったから、と。

—描写する上での利便性が重要だったということでしょうか。

藤森：うん、描きやすいのと、人物を描く時に視覚的にも非常に心地よかったんじゃないかな。画面の上から下までひとつの流れとして人体を描き下ろすみたいなの。私でもそういうところがあるんだけど、やっぱりそういうDNAみたいなものは高光先生に教わった学生時代からある。ただ研一先生のように黒で輪郭線を取ったり、グイグイ線的に描くようなことは私はあまりしないね。

—アオザイを着用したモデルの作品を中村先生が描かれたことについて、特別な、例えば情緒的な意図はあまりなかったということでしょうか。

藤森：私はなかったと思う。高光先生からも衣装に対する情緒的なことは聞いていない。画面を構成するときに「人物の邪魔をしない」ということだった。肩パットが入っていたり、レースがつい

ていたりでなく、人物を描くんだから、人物を軽く覆う布としてはアオザイ的なものが一番良かった。初期の《弟妹集う》という作品が代表作なんだけど、この作品を見ても、あまりレースがついたり、ごちゃごちゃして豪華絢爛みたいな衣装がないんだわね。この絵の中の中村先生の妹の息子さんが光風会の工芸の先生で、中村先生の甥にあたる堀友三郎先生（染色家、多摩美術大学教授）なんだけど、堀先生からは、「伯父貴はめんどくさいチャラチャラした服が元々嫌いだった」とも伺った。チャラチャラ、モコモコした衣装でなしに、身体の線もしくは、画面の中で人体と共に一つの流れを作るような衣装が好きだったんじゃないかな。まず、上下別のものというよりはワンピース。高光先生もそうだけど、ツーピースの衣装はほとんどないんだわね。だから、高光先生も晩年は特に比較的シンプルな形の衣装が多い。私もその影響を受けている。

—高光先生や藤森先生の作品も要素としてベルトなどの小物はありますが、ほとんどがシンプルな形の衣装ですね。

藤森：上から下までストンといくような衣装が多い。高光先生は形はシンプルでも、例えば赤と緑の色彩が強い衣装で絵を描いておられたりするけど、これは補色関係にあるから、力がない人が使うと非常に絵が荒れるというか、難しい色で、それを敢えて描かれた。先生方は色彩を使いこなしながら、人体表現を重視しておられた。

—中村先生や高光先生の作品には、《サイゴンの夢》と同じように、人物が前面にいて、後ろに庭やソファがあって、そのバックの色彩も強いというような作品が多いですね。

藤森：そうそう。人物の中だけでコントラストを求めるんじゃなしに画面全体の中で、バックの、それがソファであったり壁や窓であったり、そういうものと人物の衣装、もしくは形をどう表現するかっていうことに終始しているから、そういう意味では今の私の絵に通ずるところがあるかもしれない。これがおおとの中村先生に通じるころでもある。

—造形や色彩など絵画制作上の問題意識を継承しつつ、やはり最終的には人体のフォルムというのがメインになっている。先生もそうですか。

藤森：そうだね。

—アオザイを用いた最初の作品である《安南を憶ふ》が制作された当時は、アジア諸国の民族衣装などをモチーフに描くような流れというのが画壇にはあったとされます。そのきっかけは藤島武二が、1915年作の《匂い》にチャイナドレスのモデルを描いたこととされています。中村先生も《北京官話》ではチャイナドレスの夫人を描き、以降度々、民族服を用いるようになりましたが、この背景には、植民地となっていた地域のことですか、戦時中の事情も関係があったのでしょうか。

藤森：朝鮮や台湾だとか、東南アジアだとか、香港あたりだとかね、ああいうところからのひとつの異国趣味、オリエンタリズムではあったでしょう。だから、中村先生は、いかに「人体に機能的に似合う服」なのかっていうことでの、その当時の若手の絵描きさんとして非常に新鮮で憧れたんじゃないかね。油絵を描く時に、着物だとか浴衣とかっていうのは人体の見え方としてあんまり絵にならないと考えたんじゃないかな。

一中村先生の師である岡田三郎助先生は和装の女性像などを多く描かれていますけれど、その次の世代の中村先生の頃は時代的にも洋装が増えている印象はありますね。人体表現を追究する問題意識があったからこそ、モチーフとして人体を表現しやすい裸婦や、形が身体にフィットして機能的な衣装が増えていったということでしょうか。

藤森：そうだね。

一戦前に民族服を題材に描いていた作家が、戦争を挟んで、戦後に同じように民族服を描いているという例は実は少ないらしいのですが。

藤森：あんまりないな。

一その中で、中村先生は戦中の《安南を憶ふ》と同じ衣装で、わざわざ戦後に、代表作となる《サイゴンの夢》を描かれているのですけれど、同じ衣装を用いたのはどうしてだと思われませんか。

藤森：それはやっぱり私もそうだけど、好みのスタイルの服ってあるじゃない。アオザイが中村先生の場合も非常に絵にしやすいし、自分を表現しやすかったからじゃないかな。

一戦争についてや政治的な意図みたいなものはなかったのでしょうか。

藤森：ないない。あの先生にはそれはないと思う。そういう政治的意図のような話は高光先生を通じても一切聞かなかった。ただ、中村先生の奥様のお父さんが海軍少将（戦艦三笠司令官・中村正奇）だったり、自分の父親（中村啓二郎）が住友本社の鉱山技師長までいった人だから、研一先生も、弟の（中村）琢二先生（洋画家、日本芸術院会員、

一水会運営委員）も生まれたときから良い家柄で、そういう意味では、権力におもねるとか、そういうことに対しての、上向きで権威を見るということとはなかったんじゃないかな。終戦も物がなくて負けたかぐらいの感覚はあったと思うけど。

一中村先生が戦争記録画として描いた戦中代表作の《コタ・バル》と同じ年に描かれたのが《安南を憶ふ》ですよね。

藤森：《コタ・バル》や戦争記録画を描く為に、激戦地じゃないところの、東南アジアに研一先生も何回か行ってみえる。一緒にではなかったけど高光先生も戦地へは行かれた。アオザイはその時に向こうで入手されたものじゃないかな。

一チャイナドレスもその頃にお求めになったものでしょうか。

藤森：（東南アジア）現地の、フィリピン、今のベトナム辺りは大体衣装が似ているでしょう。華僑の人たちもたくさん大昔から住んでいたから、そういう意味では非常にコンチネンタルなグローバルな形で人種が住んでいて、色んな衣装が戦時中でも手に入ったんじゃないかな。お金に不自由してみえたわけではないから、ある服は先生が何着か東南アジアで買って来た、また見てきたものを元にして、日本の仕立て屋さんで作ってもらったのかもわからない。だから、もしかしたら、全ての服が取材に行った東南アジアで求めてきたっていうのではないのかもしれない。

一人体表現を追究するために、各国で目にした人体を描くのに適したと思う衣装を調達し、日本で描かれたということですね。中村先生が《安南を憶ふ》という題で描かれていたり、高光先生も《み

なみを想う》(1947年、石川県立工業高校蔵) という題で描かれていたり、藤森先生も《ラベンナを想う》(2010年、株式会社北陸銀行蔵) という題で描かれていたり、先生方に共通するこのタイトルの付け方についてお聞かせください。

藤森：「思う／想う／憶う」っていうのは、「行ってきた」とか「記念」っていうよりも、「回想」して行ってきたところの印象、もしくはそこで味わった人生観みたいなものを思い浮かべながら、というのがあって、何々の印象というよりは「想う」という、追想に近いような思いが、中村先生や高光先生の流れの中にあって、私はあんまり意識したことはなかったけど、そういえばやはり、何々で描いたというんじゃなしに、そういうイメージーションの思い出の中に人物を置いて描いたっていう、そういうくらいの意味になるのかな。

—中村先生の《サイゴンの夢》の「夢」というのも同じようなニュアンスなのでしょうか。

藤森：「夢」も移ろいやすい記憶の中、記憶の彼方みたいな中での想いということだと思う。今後私の場合も、何か人物画を描いたときは、何々という三人称よりは、「想う」という、想い馳せながら描いたっていうことで、だから、バックに実在の風景を描いた描かなかったというよりも、そういう想いを人物に託して描いたという、作者側の思い出というか、プレイバックするそういう気持ちを託したっていう意味にはなるかな。

—では、モデルがどうこうというよりは自身の「思い」や「思い出」ということでしょうか。

藤森：うん。だから中村先生にしても高光先生にしても、絵は人物画なんだけれども、それに託し

た思っているのは、特別にある特定の女性に対して感情があるっていうよりも、自分自身が過ぎ越し方の中へ人物を置いて思いを馳せたっていうことじゃないかな。

—中村先生との思い出などをお聞かせ下さい。

藤森：私が研一先生に最初にお会いしたのは、大学2年の時、日展に入選して高光先生と一緒に東京に行って、「私の大先生でもあり、また世話になるかもわからないので」ってことで一緒にご挨拶に伺った時。その時に、高光先生からは「ただし、お前からは一言も発するな」って。ただ黙って先生の仰ること聞いておればいいと。それで、今は美術館(小金井市立はげの森美術館)になっている「はげの道」のところにあったお宅へ。旧東京都美術館で日展が開かれた前日に行って挨拶をして。そしたら中村先生が「おお、お若いの、お前何にも喋らない男だな」って。先生から喋るなって言われたから、いやあ、と横目で高光先生の顔見たら黙ってみえたから、急に喋りだしてもこれはまずいかなって思って喋らなかった。私としてはね、先生の先生だから一言ぐらい喋ったっていいのかなと思って。勿論挨拶はしたよ。高光先生に学校で教わっている藤森です、以後お見知りおきを、と。それ以上のことは言うなど。それくらい雲の上の存在だった。

—大家だったわけですね。

藤森：人柄といえば、亡くなられてから、中村先生のアトリエや古い住居の取り壊しの時に堀先生が「藤森君、伯父貴の家がなくなるので、取り壊す前に色んなものを捨てなきゃいけないので、欲しいものがあったら記念にもらってくれるか」っていう電話があって、取り壊しに立ち会わせても

らったんだけど、その時に貰ったものは、中村先生が亡くなるまで夏に着てみえた奄美大島の甚平、あと先生が描いた色紙、それから毎日つけてみえた日記で。それを見ると、月終わりにになると銀行からの連絡が来て、住友銀行の、今でいう定期の利子が何百円、とか説明して書いてあるんだわ。3年分ぐらいの分厚いもので。高光が何々を持ってきたとかね、田村（一男）（洋画家、文化功労者、日本芸術院会員、光風会理事長）が来て何を喋ってたとか、村岡（平蔵）（洋画家、日展参与、光風会評議員）が来て、とか、名前でてくるんだ実名で。あいつは気の利かないやつだとか、毎回一緒の物を持ってくるとかね。非常にマメだなと思った。

—貴重なものですね。日記はそういう日常の出来事の記述が多いのですか。作品について今日は何を描いたかなどは記されていないのでしょうか。

藤森：作品の事はあまり。午前中に絵を描いて、午後から若いのが来たみたいところで、何をどう描いたかは無い。

作品についてのお話では、亡くなった桐野江節雄先生（洋画家、光風会評議員）から伺った話で、中村先生が戦争画を描かれていた時に、戦争真っ最中で現地でスケッチするわけにはいかないから、帰国してから、若い兵隊もしくは若い人を自分の庭へ這いつくばらせたりして、それでスケッチを取ったりして、戦争画の細かいところを仕上げたらしい。桐野江先生がそのモデルをされたと。暑いのに、カンカン照りのところで藪の中に顔突っ込めと仰られたとか。

—戦争画のモデルは桐野江先生かもしれないということですか。

藤森：《シンガポールへの道》（1943年、第1回陸軍美術展、小金井市立はげの森美術館蔵）なんかはそうかもわからない。あんなにリアルに、現地で描けるわけがない。出来た作品名は聞かなかったようだけど。仕上がった作品見てくれ、なんて言わないからね。一日や二日でなく、ちょいちょい呼ばれたらいいね。

晩年はほとんど裸婦のモデルさん以外は、奥様が出品作なんかのモデルだね。奥様は結構体格のいい人でね、私は何回かお会いしたけど、あの頃の女性としては背が大きい方かな。小柄な人じゃなかった。アオザイなんかを着たら身体のラインは引き立って、きれいに見えたんだと思うね。

—中村先生と高光先生のご関係についてお聞かせ下さい。

藤森：高光先生のお父さんの高光大船先生（浄土真宗の僧、真宗大谷派専称寺住職）と親しい住職（暁鳥敏、真宗大谷派の僧侶）が中村先生と関係があって紹介してもらって縁が出来た。高光先生は旧制の中学を出たところで、金沢から出て東京の美術学校を浪人してでも受験したいと言い出しかねていた時だった。

東京では、泊まれとも言われないのに、高光先生が夕方になっても中村先生のお宅から帰らないんだって。そのまんま一週間ぐらい居直って。奥様と二人住まいだったから、奥様が「高光さんて、パパ、ここに住むつもりで金沢から来たの？近いうちに帰るの？」って。中村先生は「いやあ、おりたけりゃおるだろうし、そのうち帰るだろう」という調子で夫婦で話していたらしい。堀先生からも、中村先生が高光先生を「朴訥だけど何の遠慮もない若い人」だと言っていたと聞いた。高光先生はそれくらい研一先生に憧れていたから、陶醉してみえたんじゃないかな。



—確かに、高光先生が「金沢から上京する私は先生宅に宿泊を乞い、一週間も泊めていただいております。先生の絵を横に置いて心ゆくまでそのテクニックを盗み取りたいためです。ご新婚早々の事情もわきまえぬほど夢中であった時代を省みますと、ご厚恩に只々感謝感激であります」と言葉を残されています（註 17）。中村先生のお宅で絵を描くことを許されていたのですね。

藤森：昭和 6 年（1931 年）の高光先生の《画室のテリヤ》に描かれた犬は中村先生のお宅のテリアだね。同じテーブルが中村先生の作品に描かれていたりもするね。《みなみを想う》なんかのモデルも民族服を着ているけど、これは中村先生に憧れて描かれたものだね。高光先生がフランスに留学された辺りの裸婦の描き方や表現の仕方も、中村先生が向こうで描かれたのともすごく類似点がある。色から、使ってる絵具まで一生懸命、一緒に絵具を使ったんじゃないかなと。

—高光先生は中村先生の画技を吸収され、藤森先生もそれを教えられたわけですね。

藤森：高光先生の晩年のとある作品は、私と 1 か月半ばかり、イタリア、フランス、ギリシャを旅行した時の思い出をバックにして描かれたもの。描いてる最中、半乾きの時にアトリエに行ったら先生が「藤森、疲れたからバックちょっと描いていってくれんかな」って。画中の手摺なんかはほとんど私が描いた。先生がそれを見て、「お前どうして俺の選ぶ絵具、置く場所、なんでそんなに分かるんか」って。「いやあ、そりゃ先生の弟子だもん」で。「何にも言うことないから俺一切ここ触らん」と仰られた。

—すごいお話ですね。つまり、中村先生の画技を

体得された高光先生の画風を藤森先生もマスターしておられたということですね。

藤森：「ここも少し何とかならんか？」って、「いや先生、塗られてるしいんじゃないですか」と言うと、「そう言わずにどっかちょっと手を入れてみてくれ」って。もう朝から一日、あそこどう思う？強くしてくれよって。その絵にはそういう思い出がある。一緒に行って帰ってきてから描かれた絵だっただけにね。

—師系三代で人物画家が続いていますが、藤森先生からご覧になって中村先生の画業についてはどう思われますか。

藤森：中村先生は若い頃、6 年ぐらいフランスにおられて、お父さんに言えばどれだけでもお金が貰える、そういう恵まれた家庭環境の中で、ルドンだとかパスキンだとか、色んな偉大な人が現役で活躍していた非常に良い時代のフランスのエスプリみたいなものを九州男児なりに受け止められたと思う。セーヌ川の左岸か右岸にカルチュラタンも含めてギャラリーなんかがたくさんあって、そういう中で自分のアトリエで勉強するだけじゃなしに、フランスの近代絵画から現代絵画に移る頃の、最先端のエコール・ド・パリの初めぐらいの作風、第二次世界大戦前の良い頃の画風みたいなもの、もしくは匂いを現地で呼吸せざるを得なかった。それが亡くなられるまでの、日本へ帰られてからの画風であり、絵具の発色かなっていう風に私は見ている。

—フランス留学が特に契機だったと。

藤森：絵具もフランスのルフランの絵具しか使わなかった先生で、今はそうでもないけど、あの頃

のルフランの絵具は非常に柔らかい。たら一つとして、というのは実を言うと増量剤を入れていないからで、顔料と樹脂と油だけで練るから。だから絵具の伸びが良くて、リンシードとか油を混ぜなくても良かった。先生の線的な描写もそれが関係している。顔料濃度が高いから非常に発色が良い。増量剤が入れば入るほど混色した時に色が汚くなる。それがあんまりない。

私が高光先生とヨーロッパ、それから北海道へ写生のために行った時に、「パレットの上で絵具を混ぜるな」って言うんだわね。絵具をすくって、画面の上で二色や三色塗る、調子を付けるためにキャンパスの上で混ぜるのはいいと。パレットで混ぜてしまってこれで描きますという絵具は、発色が悪くなるから、と。それは中村先生にそういう風な薫陶を受けたんじゃないかね。パレットの上でゴチャゴチャ混ぜて、これを塗りますっていうんじゃないしに。

—では中村先生もあまり混色はしてないのでしょうか。肌の色などはどうしていたのでしょうか。

藤森：中村先生や高光先生もそうだったけど、肌色を作るのによく使われたのは、パーミリオンとイエローオーカーとジンクホワイト。影の部分は少し緑を入れたか、バーントアンバーを入れたか、それくらいのことはなさるけど、基本的にはその三色があれば肌色は作れると。だから既製のジョンブリアンなんかは高光先生もあんまり使われなかった。私も多少、そういう遺伝子は残っているかな。

—中村先生の後期は非常に色鮮やかな色彩が特徴ですが、藤森先生の作品の色彩も特に近年は非常に鮮やかになっているようにお見受けします。先生ご自身は中村先生の孫弟子として「鮮やかな色

彩」への意識を持っておられるのでしょうか。

藤森：そうだね。三代目で、私がそうしたいっていうより、そうしなきゃいけないと思ったのは、やはり色を使うんだったら基本的に色の特性を活かして、それで画面構成をしていく上で、最終段階、中村先生からの流れの中での私は私なりの人物をどう表現するかということで絵を描くべきじゃないかこここのところ思っているから、そういう印象は作品から視覚的には残ると思うんだわね。

—藤森先生ご自身は「人体のフォルム」を描かれるということに対して、中村先生からの影響も含めてどう考えておられますか。

藤森：富山の風光明媚なところに育ったんだけど、あんまり風景を描くのは好きじゃなかった。中学校の頃から、おばあちゃん描いたり妹描いたりして、人物が好きだった。元々は東京の芸大に行きたかったけど、父親から「家計がもたないからダメだ」って言われて、だったら下宿せずに金沢の学校に毎日車で通うからって。それで今の金沢美術工芸大学に入った。ある時、高光先生に「お前小磯（良平）先生（洋画家、文化勲章受章者、日本芸術院会員、東京芸術大学名誉教授）にデッサン習ったことあるんか？お前のデッサンと絵の描き方、小磯良平そっくりじゃん」と。当時はそれくらいに東京行きたいって気持ちと、東京芸大で小磯先生に習いたいたいっていう気持ちがあった。金沢で学ぶという頭はほとんどなかった。少し経ってから、「俺の下で習うんだから、俺流の勉強をしてくれ」と高光先生に言われて、それからは先生の技術を一生懸命学んで、中村先生からのDNAみたいなものもスーッと入ってきたと思う。その時の小磯良平風の自画像は郷里の美術館（松村外次郎記念庄川美術館）にある。

一紆余曲折ありつつ、中村先生の「DNA」を継承して、今の藤森先生があると。

藤森：そうだね。だからあんまり先生、おじいさん先生の名前を汚さないような絵で晩節を過ごさねばいかんと思う。研一流や一也風の絵を描くというのじゃなしに、背景にある「ものに対する見方」だとかそういうことをやっぱり継承するべきかなと思っている。

一非常に貴重なお話をありがとうございました。  
※文中、一部 ( ) 内に説明を補った。

## 6.おわりに一インタビューを終えて

藤森氏のインタビューを通して印象的であったのは、中村研一の画業においての「人体をどう描くか」という問題意識が一貫して非常に強く語られていたという点である。《サイゴンの夢》におけるアオザイの着用理由も、証言によれば「(人体)描きやすかったから」であり、だからこそ戦中戦後と複数の作品に用いられた、とされる。アオザイが、「新鮮な憧れ」の対象であり、和装よりも「薄く覆う布」として人体にフィットして「機能的」で、民族服の中でもとりわけ中村にとっては描く上で特に「好みの」衣装であったという。また、藤森氏によれば、人体を描く際に「(画面の)上から下への流れ」がポイントであったとされるが、その条件を踏まえて中村の「民族服の女性像」の作品を見返してみると興味深いことが見えてくる。

チャイナドレスを着用した《北京官話》では、衣装の丈が長く人体に沿った細身の形状ではあるが、そのデザインゆえに両脚を大きく広げたり曲げたりすることはできず下半身のポーズは制限されている。その為か、夫人は両脚を揃えて少し開き、長椅子に斜めに座って上半身をやや捻じるこ

とで人体に動きをつけて画面を構成しているように見える。また、《マラヤの装い》【図6】(註18)では、マレーの民族服であるカバヤ(ケバヤ、バジュとも)と呼ばれるブラウス状のタイトな上衣(註19)をゆったりとしたロングスカートとあわせ、ヒジャブを思わせるスカーフを頭部に巻いているが、「ツーピースの衣装をあまり好まなかった」という証言通り、全身をグレイッシュな色調で統一することで一見ワンピースのようにひとつながりに見える。スカートはゆったりとしている為チャイナドレスよりも脚部の動きに自由度が増したからか、大きく股を開いて座す大胆なポーズで描かれている。スカートの布に隠れていながら下半身の動きや人体を感じさせる描写力は見事であるが、覆われた脚(特に右脚)の形ははっきりとは見えない。



【図6】《マラヤの装い》

1946年、第2回日展、東京藝術大学蔵

その点、アオザイの場合は、ボディラインにフィットし、丈が長くスリットの入ったドレス状の形状で、人体の上から下まで連なる一つの流れを形作りながら、下に幅広のズボンを着用することで、脚を広げたり曲げたりすることが可能である。

《安南を憶ふ》では両膝を立てて脚を組む複雑なポーズが無理なくなされているし、《サイゴンの夢》に至っては、片膝を立てるポーズを継承しながら、アオザイの透ける素材の特性を活かし、布の下で伸ばした右脚の形を、逆光を利用しシルエットとして描き出している。「機能的に人体を軽く覆い、上から下までひとつの流れを形作りながら、人体を表現したい」という証言と符合するアオザイは、その質朴な華やかさも相まって、確かに中村の作画上の理想の衣装であったのだろう。

官展の代表的画家として、「日本のアカデミズム」を堅持し続けた中村は、終生、リアリズムを貫いて、人体表現を追究し続けた。様々なポーズやコスチュームを用いながら、外観の美に偏重しない、骨組みと量を伴った肉体(註20)を力強く描き続け、デッサンや技術を重んじたストイックな作品は、「文学性や情緒性を排除した純粋に造形を追求した写実」などと評されてきた(註21)。藤森氏のインタビューからも、人体表現に対する厳しいまでの制作態度が垣間見えた。厳格な写実を重視するその姿勢は、近代の目まぐるしく変化する様々な新しい美術動向の中で、アカデミズムとしてのリアリズムの牙城であった官展(註22)におけるひとつの指標であり、だからこそ中村が官展系の中心として活躍し続けたのであろう。

中村の思想は、その生涯の態度と作品をもって今なお教示し続けられ、藤森氏の言うように、絵画制作における「(背景にある)ものに対しての見方」として、高光一也、藤森兼明氏ら、後の画家達それぞれの新たな創作活動の基盤に今日まで確かに受け継がれているのである。

註1.生前の業績に反して、種々の要因から中村没後の評価・研究は十分とは言い難く、そのため近年改めて画業を顧みる『福岡県立美術館・宗像市・新居浜市美術館連携事業 没後50年中村研一展』などが開催されている。高

山百合「昭和期官展洋画の寵児・中村研一—光と影を生きた画家」『福岡県立美術館・宗像市・新居浜市美術館連携事業 没後50年中村研一展』(展覧会図録)、福岡県立美術館・宗像市・新居浜市美術館、2018年にて詳細に述べられている。

- 註2.古川智次「昭和のリアリスト中村研一の位置」『中村研一回顧展』(展覧会図録)、中村研一記念小金井市立はげの森美術館、2006年
- 註3.堀友三郎「中村研一の人と作品」『中村研一記念美術館 開館一周年記念展』(展覧会図録)、中村研一記念美術館、1990年
- 註4.同上
- 註5.註1同図録より転載
- 註6.大沼淳・荻村昭典・深井晃子監修「アオザイ」「クワイ・アオ」『ファッション辞典』、文化出版局、2019年を参照
- 註7.註1同図録より転載
- 註8.『所蔵展「新収蔵記念《北京官話》」』(展覧会解説用リーフレット)、小金井市立はげの森美術館、2020年より転載。永らく所在不明であった本作は2019年に発見され、寄贈を受けて2020年に同館で80年ぶりに公開された。
- 註9.中村ひの「新収蔵記念—中村研一《北京官話》—」同上
- 註10.同上
- 註11.註1(高山)に同じ
- 註12.中村が語っていない一連の「民族服の女性像」制作の理由についても、註1同小論にて考察が述べられている。
- 註13.中村研一の師弟の系譜については、『企画展 永遠の煌めき 次世代へつなぐ心と技』(展覧会図録)、神宮美術館、2015年の「洋画家系譜」を参照
- 註14.«高光一也 人と作品」『石川県立美術館所蔵 高光一也作品集』石川県立美術館、1987年
- 註15.註14同作品集より転載
- 註16.『藤森兼明展—清麗なる調べ—』(展覧会図録)、株式会社三越、2010年より転載
- 註17.高光一也「《画室のテリヤ》解説文」『高光一也画集』六藝書房、1984年より引用
- 註18.註1同図録より転載
- 註19.大沼淳・荻村昭典・深井晃子監修「カバヤ」註6同書を参照
- 註20.田近憲三「中村研一先生とその芸術」『中村研一画集』、六藝書房、1980年
- 註21.註2に同じ
- 註22.註2に同じ

《参考文献一覧》

1. 『福岡県立美術館・宗像市・新居浜市美術館連携事業 没後 50 年中村研一展』（展覧会図録）、福岡県立美術館・宗像市・新居浜市美術館、2018 年
2. 『中村研一回顧展』（展覧会図録）、中村研一記念小金井市立はけの森美術館、2006 年
3. 『中村研一記念美術館 開館一周年記念展』（展覧会図録）、中村研一記念美術館、1990 年
4. 大沼淳・荻村昭典・深井晃子監修『ファッション辞典』、文化出版局、2019 年
5. 『所蔵展「新収蔵記念《北京官話》」』（展覧会解説用リーフレット）、小金井市立はけの森美術館、2020 年
6. 『企画展 永遠の煌めき 次世代へつなぐ心と技』（展覧会図録）、神宮美術館、2015 年
7. 石川県立美術館編、『石川県立美術館所蔵 高光一也作品集』石川県立美術館、1987 年
8. 『藤森兼明展—清麗なる調べ—』（展覧会図録）、株式会社三越、2010 年
9. 高光一也『高光一也画集』六藝書房、1984 年
10. 滄泉会編集委員会、高光一也制作『中村研一画集』、六藝書房、1980 年