

坂本繁二郎の絵画についての一考察

——戦後作品の色彩表現を中心として——

安 高 信 一*

A Study of the Paintings of Hanjiro Sakamoto

——Through Colour Expression in his Works after the Pacific War——

Shinichi Ataka

要 旨 坂本繁二郎は日本近代美術史において、その「東洋的な幽玄の美」¹⁾とも評される独自の画境により確固たる位置を築いた画家である。その人と芸術性は、同郷で同年生まれの青木繁との対比による観点からや、生涯にわたり本人によって残された多くの文章との関係によって語られることも多いように思われるが、本稿では、戦後から晩年までの作品をいくつか取り上げ、制作する者の立場で造形的な観点から主に色彩に着目してそれらを分析することにより、坂本繁二郎作品における色彩表現の特質を考察する。そのことによりこれらの作品では、画面全体が明度の幅の狭い諧調による色面で表現され、灰色味を帯びてはいるが、僅かな明度差のなかですり変わっていくように色相を変化させ、彩度を意図的に操作して描く手法によって、各部が密接に関係付けられ全体の響きあいに貢献し、澄明ではなやいだ空気が感じられる坂本独自の画面が形作られているように思われる。その画面が薄明のなかで柔らかに独特の光に包まれているように感じられる点も、独自のマティエールや全体に明るく抑制された明暗表現と併せ上記の手法に負うところが大きいように思われる。

I 序

坂本繁二郎は、1882年（明治15年）に福岡県久留米市に生まれ、1969年（昭和44年）に87才で没するまで、生涯にわたり牛や馬、身の静物、能面や月などを主なモチーフとして、油彩による作品を中心に制作を続けた画家である。39歳での渡欧は数年間にわたり、帰国の後は郷里に引き籠り、その後近郊の八女に移りそこで制作を続けた。その作品は、幽玄という語で評されることが多く、その独自の画境は「西洋の合理的な方法と東洋の深遠な精神が結び付き、見事に結実した例」²⁾とも言われている。その人と芸術性は、同郷で同年生まれの青木繁

との様々な面における対比による観点から語られることが多くあった。また一方で、生涯にわたり絵画について論じた文章も多く残しており、それらとの関係によって解釈を試みた考察も多くあった³⁾。

この稿では、他との関係においてではなく、坂本繁二郎作品において、特に戦後から晩年にかけて幾度となく主題として取り上げられたモチーフの作品のなかからいくつか取り上げ、制作する者の立場で造形的な観点から主に色彩に着目してそれらを分析し、そのことによって坂本繁二郎の作品における色彩表現の特質の一端を考えてみたいと思う。

II

* 本学助教授 油画

まず最初に、1953年に描かれた《水より上る



図1 《水より上る馬》 1953 カンヴァス 油彩
72.0×116.2 cm

馬》(図1)について見ていきたいと思う。同題名で1935年に二点の水彩画があり、1937年には油彩による同主題の作品が二点あって、本図の描かれた年にも同様の構図のP12号の作品がある。本図はそれよりも大きく、少し細長い矩形のM50号のカンヴァスに描かれている。画面には中央に馬が一頭、右から左に河原のような所を横切って岸に上がろうとしているところが描かれている。やや俯瞰的に馬は捉えられ、その手前には川とも岸とも判別しがたく、波打っているように見える前景が広がっている。馬の背景は赤味のある灰色で表現されており、こちらも川とも岸ともまた空とも定かでない、茫洋とした印象を感じさせる空間が広がっており、左方に岸、右上部に岸あるいは洲と思われるようなシルエットがあるだけである。

その構成は、全体に水平線を基調にしており、水の動勢や岸の有様、馬の胴体、向こう岸などの表現にそのことが伺われ、そのMサイズの横長カンヴァスの矩形と相俟って、静かで広がりを感じさせる画面になっている。そのなかで馬の顔や首、脚は様々な方向を向き、体軀を表現している色面も形態にそって分割し表現されることで、それらは馬の穏やかな動勢を感じさせており、画面にも動きを与えている。特にやや左上がりの馬の首は、右前脚と左前脚、

馬の口の左側に広がる薄青の色面と画面下右側にあるほぼ同色の色面とによって感じられる方向性と相互に関係付けられている。前景の水面は水平方向に配された形や大きさ、色相に変化をつけた色面により表現され、律動感のある動勢が感じられる。

色彩表現において、馬は全体に灰色味を帯びた褐色、緑、青、紫、黄土、白などの色面で表現され、堂々とした体軀に描かれている。前景はそれらの色に加えて、やはり灰色味を帯びたやや彩度の高い黄、藍、薄青、茶などを用いて表現され、背景にはほぼ全面にわたって灰赤色が用いられており、全体的に暖かく感じられる灰色味を帯びた淡い色調で描かれている。ここで注意を促したいのは、全体に灰色味を帯びた画面は柔らかく穏やかに見えもするが、ともすればややけて煙った印象を与えることも多い。しかしこの作品では、的確な表現力によって微妙な諧調が描き分けられ、僅かな明度差のなかで色相を明確に変化させることで、隣接した色面が描き分けられることにより、その空間に澄んだ印象を感じさせている。また、同じ色彩が馬にもその周囲の表現にも使用されていることや、各々の部分の表現に多様な色相の色面が用いられていることによって、固有色を稀薄にしているように感じられる。それに加え、全体に

明るく、抑制された明暗表現により、馬は薄明のなかで独特の光に包まれているようにも感じられる。それらのことが相俟ってこの作品は、どこか白昼夢を見ているような印象を観るものに与える。

その画面は、形態に沿って形を分割し、単純化された大小様々な色面を構成することによって成立している。空間の奥行き感は、近景では色面と色面の境界を比較的明確に表現し色相の対比を強め、中景、遠景となるにしたがって対比を弱め、境界の明確さが薄れていくように描画することで暗示されている。一方明暗の調子においては、主題である中景の馬やそれと接した水面の部分の対比が強く表現され、馬の頸から前脚にかけては境界を明確に表現することで、画面を引き締め主題を引き立たせている。また背景の灰赤色は、実際の遠近に関係なく平面的で均質に描かれており、あまり抵抗感の感じられない表現がされていること、背景の場の説明が稀薄なことなどがその現実感をなくし、白昼夢を見ているような印象を与える一つの要因になっていると考えられる。画面全体を構成している色面の分割の方法にも、平面的な表現を感じさせるものがある。そのことは馬の四本の脚の間にある色面の表現に特徴的に現れている。それぞれの色彩を違えて描くことにより、馬と背景との前後関係を稀薄にし、地と図の関係が曖昧にされることで、自然な奥行き感が抑制されているところにそれと感じられる。馬の口の辺りと背景との関係においても、前後関係が曖昧にされている。

マティエールにおいては、全体にわたって一つの色面内は均一に描かれているのではなく、微妙に斑のある表現がされており、左下方の岸と思しきところから馬にかけては、抵抗感を感じさせる多くの細かい筆触が認められる。それらのことにより、ひとつ一つの色面が多くのニュアンスを含んで空間がやわらいでいるように感じられ、単調さが薄れて余情を感じさせる画面となっている。透けるのではなく弾きかえすのでもない、しっとりとしている半透明感が画

面からは感じられ、一部の日本的な絵画から受けるものを思わせるところがある。馬の部分におけるマティエールの効果は、多様な色相が用いられているにも拘わらず、その統一した印象をより強めていることにも現れていると思われる。

ここでこの考察を進めていくにあたって、同作品のモノクロームの図も併せて見ていきたいと思う。それとの比較によって、本図の色彩表現の特質がより把握しやすくなると考えるからである。モノクロームの画面では、それぞれの色彩が明暗の諸調に置き換えられ、この作品が明度差の少ない調子によって表現されていることは理解できるが、本図とは大きく印象が異なって見える。馬の体軀は的確な素描力によって力強く描かれていることは確認できるが、白昼夢を見ているような印象はもうない。それには、モノクロームの画面で見ると明度差が僅かしか感じられないところに、本図では色相を明確に変化させ部分的に彩度を操作して、色がすり変わっていくように見える手法が用いられている点が大きく関係していると思われる。そのことによって、殆ど目立たないような色も、周囲の色と相互に関係付けられて全体に貢献し、画面全体の色彩が響きあってくるのである。本図では色相の対比が目立つ馬の口の下の下や下辺右側に広がる薄青の色面も、ここでは周囲の明度と僅かな差異に表現されているため注意を惹かない。馬の右方にある背景のなかの黄土は、坂本繁二郎の色彩表現の手法が理解しやすい部分だと思われる。その色相によって、馬や前景の同色の部分と関係付けられることで画面が活性化され、その明度や彩度を周囲とそろえることで背景と関係付けられて、単調になりがちな灰赤色の部分とすり変わるようにしてその色彩表現に幅を与えている。このような表現をされた部分は随所に見受けられ、そのことによって、落ち着いたなかに坂本独特のはなやぎ⁴⁾の感じられる画面となっていると思われる。

この作品では、明暗の表現が抑制され、明度の微かな落差のなかで色相や彩度を意図的に変



図2 《壁》1954 カンヴァス 油彩 68.0×47.9 cm

化させることによって、色彩がすり変わっていくようにそれぞれの部分が密接に関係付けられ、全体の色彩の響きあい貢献し、ともすればぼやけて煙ったようになりがちな画面は、澄明ではなやいだ空気を感じさせている。このような坂本独自の手法に、その色彩表現の特質の一端があるように思われる。

続いて1954年の作品《壁》(図2)を見ていきたいと思う。M15号より一回り大きなカンヴァスに縦長に描かれたその作品は、上から四分の三ほどを壁が占め、その下には床であろう、掛け軸入れと思しき細長い箱や布の掛けられた箱などが置かれている。くすんだ薄赤色で表現された壁には、不思議な笑みを浮かべた能面が一つ中央上部に掛けられているだけである。掛けられていると書いたが、そのことは能面の右側に出来た影や、壁の質感を暗示させる、掠らせて描かれた周りより僅かに白味を帯びた部分によって、いくらかそう感じさせてくれるだけである。それ以外の部分は、そこに壁があるという存在感が稀薄で、能面の辺りを隠

して見ると、その壁は茫漠とした景色のように見えないこともなく、その存在する位置を確認することが困難に思える⁵⁾。床の部分は壁よりも全体に暗く表現され、俯瞰する位置から観察されたそこに置かれている箱は、どれも壁と床の境界線同様ほぼ水平に、横長の形に画面に配置され、シンメトリックな上部と相俟って全体に静かで落ち着いた空間を感じさせている。僅かに動勢の感じられるのは、床の左右それぞれに置かれた箱とその蓋らしき物とを結ぶ関係、それらを繋ぐように箱に掛けられている布や置かれている紐の表現、能面とその左下方と相似な形の画面右上辺に灰色で描かれた部分を繋ぐ関係などにおいてである。全体に灰赤色を基調にした暖かで柔らかく感じられる色調で描かれ、床や箱の一部には、他の部分に比べて少し彩度を高めた紫や黄土、赤茶等が使用されており、能面の独特な表情や全体のマティエール、物と物との境界の表現などと相俟って、ほのぼのとしてやわらいだ印象の独自の精神世界が具現化されているように思われる。

この作品の構成は、上部の壁の部分と下部の床の部分との対比によって成立しているように思われる。壁の部分は全体に明るく画面と平行に相對し、能面がひとつ掛かっているだけである。能面は正面を向き、画面上最も明暗のコントラストが強く描かれ、マティエールの効果により形の手触りを感じさせ、その独特の表情と相俟っての印象は強く、存在感の稀薄な壁全体を支えているように感じられる。床の部分は全体に暗く描かれ、色々と物が溢れている。そこにある箱の奥行きを表す線はどれも能面の左下方に向かって集中しており、布や左側の箱と壁の左下角の雲のような白味を帯びた部分とのつながりを示唆し、上部との関係を感じさせる。また能面を壁の上方に置くことで下部との間をとり、均衡を計っている。

モノクロームの図も参照していきたいと思う。それにより、この作品も明暗の幅の狭い諧調によって表現され、微妙な調子の変化も的確に描かれていることが確認できるが、全体的に

本図に比して単調で寂しく感じられる。壁の右上角の他より黄色が多く使用されている部分も、周囲との差異は本図ほどには感じられない。本図の床や箱の部分では、陰影の表現のなかに、明度は周囲と合わせ、色相を変化させ意図的に彩度を高めた部分を配することで—ここでは赤茶、紫、黄土、薄青の部分がそれにあたる—画面に活気を持たせ、落ち着いたなかにはなやぎの感じられる表現となっている。その部分は、特にモノクロームの図との差異が顕著であり、その効果は床の部分全体の印象を強め、自らが僅かに光っているような独自の表現となっていることや、色彩によって床上の別の部分とも関係付けられている点などにもあると思われる。そのことにより、面積の狭い下部も上部と拮抗する力を得ていると感じられる。

ここでも抑制された、明度差の僅かな諧調による表現がされ、特に下部の床を描いた部分に、明度を周囲と揃え、部分的に色相を変化させ彩度を高めて表現することにより、坂本独自のなやいだ空気が感じられ、広々とした上部との緊張感のある間⁶⁾が感じられる画面になっている。

静物も見ていきたいと思う。1958年の《植木鉢》(図3)には、植木鉢が三鉢と紙の上に土と移植罌と思われる物が置かれており、それら



図3 《植木鉢》 1958 カンヴァス 油彩 40.1×47.5 cm

が俯瞰的に描かれている。同じ年に植木鉢を主題にした作品は五点描かれており、この作品は坂本繁二郎のなかでは比較的彩度の高い色彩によって描かれたうちのひとつである。背景には、モチーフがどういうところに置かれているかという場の説明はなく、単一の色調で描かれている。そこだけを見てみると、それは植木鉢やその陰影などの表現によって感じられる遠近に関係なく、均質で平面的に描かれており、その実際の位置や方向性は画面からは伺えないように思われる。茫洋とした広がりを感じられるが、存在感や抵抗感が稀薄に思われる。一方モチーフやその影の部分は、はっきりと筆触が感じられる表現がなされており、その手触りと抵抗感を感じさせている。

画面の構成を見ていきたいと思う。モチーフそれぞれの中心と思われるところを結んでみると、その配置は少し右に傾いた長方形を思わせ、対角の位置にそれぞれ似たような色合いのものが配されている。移植罌と左下の植木鉢の底部を結んだ線は、ほぼ水平になって画面に安定感を与え、移植罌の水平線がそれを強めている。また画面の真中あたりにモチーフを集めて配したその構成は、モランディ⁷⁾の静物画に通じるところがあるように思われる。静謐で深みのある佇まいもまた双方の作品から同様に感じられ、興味深く思われる。

この作品において坂本独自の手法のひとつは、床に落ちている影とそれと同様の表現で描かれている部分に見られるように思われる⁸⁾。植木鉢の中に出来た陰影からすると、左手前上方より光が当たっていると推測される。それによって右側の床に出来た影は、単純化され、植木鉢と同様の明確な輪郭をもった色面によって平面的に描かれている。左側の床にも造形的な必要性からであろうと思われる、同様に描かれた部分がある。それらは明確な輪郭を持っていることやその色彩から、床にこぼれた有色の液体が描かれたように見えなくもない。それらの色彩は、モチーフのそれよりもやや彩度高く強めに描かれ、それがモチーフに接して配さ

れることによって、その部分が画面から突出しないように配慮され、後ろからモチーフを支えているように感じられる。そして画面に活気を与える役目も果たしている。それらの部分によって、色彩や形の上で各部は関係付けられ、その独特の形によって画面が単調になるのを防いでいる。モノクロームの図において影と左側の影状の部分は、特にモチーフと画面の外枠との間に配された部分がそうであるが、背景との明度差を抑えることによってそこと関係付けられていることが理解しやすい。

その画面は、色彩を変化させた大きさも様々な色面を組み合わせることで表現されている。モチーフや影及び影状の部分には多くの色相が使用され、特に右上と左下の植木鉢には、個有色や現実感はあまり感じられないように思われる。その理由は光の当たっていない箇所の一部を、強い逆光が当たっているように実際より明るく描き、ほぼ同明度のなかで色相を明確に変化させた色面で表現されたことによると思われるが、別空間にあって内に光を孕んでいるものを描いているような印象も受ける⁹⁾。紙の部分は、全体の中で最も明暗のコントラストが高く、画面を引き締める役割を果たしている。また背景の色彩は、それ以外の部分の色を全部混色して出来たと思わせるような、どの部分とも親和しやすい色彩で描かれており、そのことにより他の部分と色によっても関連付けられ、安定した調和を保っていると思われる。その表現は、下地色を塗った上から別の色を塗り重ね、後から塗られた絵具の粗密によって微妙な変化をつける方法で、柔らかく感じられニュアンスを多く含んだ表現になっており、そこには半透明感が感じられる。

この作品は前の二作にあったような、茫洋として広がりは感じられるが、抵抗感のあまり感じられない背景の一部と同様の印象を受ける床にモチーフが配され、影および影状の部分の表現に独自の手法が見られた。それらの表現と合わせて、意図的にある部分の調子を変化させて描くこと、明度差の僅かな幅のなかでの明確



図4 《母仔馬》 1960 カンヴァス 油彩 38.4×45.7 cm 京都国立近代美術館蔵

に色相や彩度を変化させる表現などにより、別の空間に在ってそのものの内に光を感じさせるような坂本独自の表現が感じられた。

1960年に描かれた《母仔馬》(図4)は二点あり、これはF8号の方の作品である。柵の向こうに綱に繋がれた二頭の馬が描かれており、それらがほのぼのとして至福の時を過ごしているような印象を与える画面である。背景には具体的な物の描写はなく、場の説明もないが、有機的な形をした色面に分割され、その表現は暖かく幸せそうな空気に包まれていることを感じさせ、この作品の表情に大きく関わっている。子馬は甘えるように頭を摩り寄せ、母馬はその首の辺りを包み込むようにして答え、ほのぼのとして深い親子の愛情が感じられる。

画面の構成を見ていこう。全体に曲線的な部分の多い、大小様々な形をした緻密に描かれた色面により構成され、左右に繋がればんと張った綱と柵の横木の直線的な部分が全体に緊張感を与えている。背景の色面の形は、部分的に馬の形の一部と相似の関係を感じさせ、一つの形が別の形を呼ぶように関連付けられ、連鎖して互いに響きあい、律動を感じさせる。そして色彩の効果も手伝って、画面全体が一体となって訴えかけてくるように感じられる。また画面を横切る綱や横木の上下の色彩を変化させること

で、地と図の関係を曖昧にして平面的に処理し、背景が弱くなることを防いでいる。その部分に自然な奥行き感は稀薄で、特に馬の脚の部分に前後関係は殆ど感じられない。ここでは、背景の存在する位置関係は曖昧にされているが、この作品の場合の背景表現は母子の馬の心情を表していると考えられ、場の説明をしているのではない。主要な馬の顔の部分は画面中央に配されて、特に緻密に色彩を変化させて描かれ、画面のなかで最も明暗のコントラストをつけることで注目を促している。背景の部分は逆に明度差はあまり付けずに、色相の変化や色面に大小の変化をつけることで穏やかななかに幅のある表現をとり、中央の馬の部分との均衡を計っている。また横木の下側は、馬の脚や左方の青い色面等彩度が高く表現され、上側の馬の顔との均衡が計られている。

モノクロームの図も見ていきたいと思う。明度における諧調の幅の狭い画面表現のなかで、画面左上方の部分以外、ほぼ一色に近い背景から少し暗く馬が浮かび上がり、中央に描かれた目の周囲や轡、母馬の鼻、横木の一部などの最も明るい部分が全体を引き締めまとめている。そして背景は明度差が殆どないために力を失い寂しい感じがするだけである。また奥行き感、こちらに近いところの筆触を強くし境界を比較的明確に描き、遠くへいくにしたがって筆触を弱く境界を曖昧にすることや明暗のコントラストにも強弱をつけることで表現されていることが分かるが、一部横木の下側はそれに従っていないように思われる。

ここでも、部分的ではあるが僅かな明度差のなかで色相や彩度を明確に変化させ、そのことにより色がすり変わっていくように各部分が密接に関係付けられ、静かで暖かく穏やかななかに律動や独特の柔らかな空間感の感じられる色彩表現が見受けられた。この作品では特に背景の部分の表現に、そのことが強く現れているように思われ、マティエールによって一層強く感じられる。

1962年に描かれた《鼓胴と能面》(図5)は、

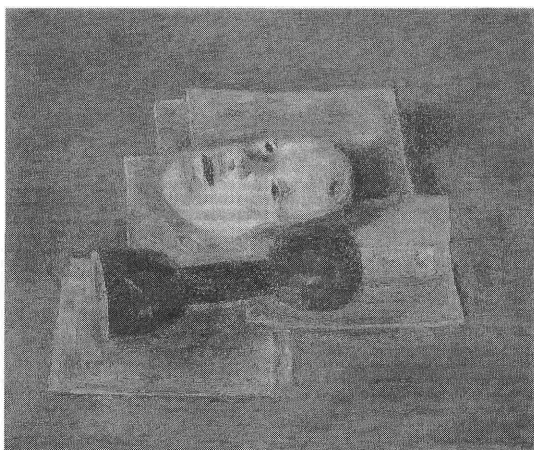


図5 《鼓胴と能面》 1962 カンヴァス 油彩
37.2×44.8 cm

同様のモチーフでこの年にもう二枚(一枚は木炭素描)、次の年にも一枚描かれている。この作品は、床だという抵抗感のあまり感じられない茫洋とした広がり背景に、題名にあるように鼓胴と能面、そして幾冊かの謡本を中心に配し、それらを俯瞰的に捉えた静謐で穏やかな印象の作品である。謡本を少しずつずらして動きを与え、背が水平になるようにそれらのほとんどを配し、その上に右上がりに能面と鼓胴が置かれている。それらは輪郭線を接するように上下に平行に配され、そしてそれぞれの右端を揃え、同形に描くことにより照応している。能面の下に置かれた謡本の一つは、能面と同様に右上がりに傾けられ、関係付けられてその動きを強め、能面上部と接するように置くことで能面が突出した印象を与えないように表現されている。また鼓胴を能面下側と接するように置き、能面の頭部やその右側に出来た影の色を鼓胴の近似色を用いることや能面の額の部分の生え際を強調することにより、鼓胴も画面のなかで突出しないように処理されている。ここでは能面にだけ、特に光が強調して当てられたように描かれており、その光は画面左、能面の顎の下側方向から当てられて、そのことによって出来た陰影が、正面光とは違った神秘的な表情を能面に与えている。能面の目や口の部分は暗く

穴が開き、その左側の光のあたった明るい部分とによって画面上最も強いコントラストをなしており、空虚なその表情が自然と視線を引き付けるように表現されていると感じられる。鼻の辺りの陰影を表す灰紫色は、そのことを強調している。

その画面は、全体に明るく灰色味を帯びた柔らかく感じられる色調によって、明暗の差を抑制して描かれている。画面の多くを占める灰褐色を基調にした床や謡本の部分との対比によってアクセントを加えるように、寒色の青緑、青、紫が多く用いられている。それらの色は他の部分よりやや彩度高く描かれ、モチーフにまわりつくように配されており、陰影部分にも用いられている。それ以外にも画面上の必要性から置かれていると思われる箇所がある。この手法は、前述の《植木鉢》における影および影状の部分でも使われており、その表現により画面全体が活性化しはなやいで見え、モチーフだけが目立ち背景である床の部分が弱くなることなく相互に関係付けられ、画面の緊張感と拡がりを強めている。また、そのことと合わせて、灰色味を帯びた色彩によってぼやけてしまいそうな画面を、それぞれの物の境界の部分の表現に変化をつけることで、空間感を表し、かつ全体を引き締めていることも重要な点である。物や色面の境界部分に絵具が厚く使用されているように見えるのは、作者がそのことに注意を払っていた結果ではないか、そして絵具の厚薄や空気が揺らいでいるように感じられるマチエールによって、その空間感を強めるためからではないかと推測される。

この作品もモノトーンの図と比較して見ていきたいと思う。モノトーンのそれは、マチエールの効果などによって、中央部の当たりには特に柔らかい空間感が感じられるが、全体的に寂しくそっけないように思われる。床の部分に色面で使われた青や紫は、そのまわりの部分と同明度で描かれているため周囲との違いをここでは確認できず、それ以外の部分にも、周囲と同明度で色相や彩度を変化させて表現されてい



図6 《雲上の月》1965 カンヴァス 油彩 38.1
×45.8 cm

るところが多くあり、本図と大幅に違って見える点である。灰色味を帯びてはいるが、紫と緑のように補色を対比させて表現された能面の辺りは、ここでは神秘的な表情も弱く単調に見える。全体に色彩による相互の関係付けが弱くなるため、どこも単調に感じられ、多様な色相の使われている謡本などは特にその印象が強い。そして画面全体から感じられた活気は薄れ、中央のモチーフの辺りにしか目がいかず、背景が弱く感じられる。

全体を包む柔らかな色調や、慈しむように丹念に描かれたような空気全体が揺らいでいるように思えるそのマチエールと、モチーフそのものは低い彩度で、その陰影の一部に同じ明度で彩度を高くした表現をすることで、モチーフだけでなく背景も力を持ち、画面全体に活気とはなやぎを感じさせ、統一を計っている。また今までにもみられたが同明度の部分に多くの色相を用いた色面で描くことで、その表現に幅を与え、密度を感じさせていることも坂本における色彩表現の特徴的な手法の一つである。

1965年の作品には、月を主題にしたものが六点あり、《雲上の月》(図6)はそのうちのひとつである。この頃には月を描いた作品が多くあり、前後の年を合わせた三年間で十数点が残っている。この作品は、夜空にのぼる満月が清く

澄んだ空気の中かで、月暈を従えて周囲の雲を明るく照らしている情景が描かれており、静かで落ち着いているがはなやいだ空気を感じさせる画面となっている。中央左上に中心となる満月があり、最も明るく明暗のコントラストをつけて描かれている。彩度においても、月の周囲が最も鮮やかに表現され、画面をまとめる重要なポイントになっている。その左上と右下に月暈が見え、それが月の求心性をさらに強めている。それと接するように雲が、画面の下側を横切って右から左に徐々に暗くなっているが、全体としては、ぼんやりと明るく描かれている。画面は曲線だけで構成されており、形態のはっきりしているものは月だけであるが、それぞれの色面の境界に表現の変化をつけることにより、広々とした夜空の空間が表現されている。

この作品の色彩は、全体に暗く灰色味を帯びており、おおまかに月と月暈、雲などの明るい部分とそれ以外の暗い部分の二つに分けられるように思われる。前者は、一部薄青などの冷たく感じられる部分もあるが、多くは橙、黄、黄緑などの暖かく感じられる色が主で、後者は緑、青、紫などの冷たく感じられる色が占めており、その色相と明度によって対比されている。そしてそれぞれの部分が、僅かな明度差の諧調により描かれており、色相を明確に変化させることによって、色彩がすり変わっていくようにそれぞれの部分が関係付けられている。全体を大きく二つに分けた部分によるその色相と明度の対比と、それぞれの部分の色彩表現により、画面全体が夜空であるにもかかわらず、明るく澄明な空間となり、はなやいだ空気を感じられる。明るい部分に顕著に見られるマティエールの効果も忘れてはならない。空間である空を描いていることに起因するのか、今まで見てきた作品の中かでは、最も空気の揺らぎの感じられるマティエールとなっている。

1968年に描かれた《月光》(図7)は、全体が溶け合っただけのようになり、月と月光に照らされているその静かで濃密な空気を主



図7 《月光》 1968 カンヴァス 油彩 38.0×45.6 cm

題にしていると思われる作品である。画面の中かでそれと分かる形は、その淡く柔かい光と題名から月と思しき部分と、厩の窓と臑げな馬であろうと思われるシルエットだけである。この作品には灰色味を帯びた黄緑、緑、紫、茶、黄土などの色彩が用いられ、それらの色をどの部分にも多少なりとも配することで、全体として何色とも名付けがたい一つの色調を表している。そのことによって個有色が感じられなくなっており、殆ど明度差のない調子で表現がされている。そのなかで画面左上の一番遠くにある月のあたりに最もコントラストをつけ、左方と下方の窓枠を明確に描くことによって画面を引き締めている。

静かで穏やかなその画面の構成は、窓枠を水平垂直にそして馬の頭を垂直にし、窓の左上から右下の対角線上に月と馬の頭と首の線を配してあり、その上下で境界線の表現を変えてある。馬の部分には実体感がなく、対角線上の顎のあたり以外は周りと解け合っただけの形すら定かでない。画面右下のあたりは特にそう感じられる。奥行き感は筆触の粗密や微妙な色調の変化、境界線の表現の描きわけによって暗示されているようにも思われるが、あまりはっきりとはしていない。

本図とモノトーンの図とを比較してみよう。

前者は、灰色がかって脱色したようではあるが、どこをとっても微かに色相が感じられ、そのことによってどの部分も色彩によって関係付けられ、周りと響き合って画面全体が見えてくるのに比べ、後者は寂しく物足りなく思え、少し部分的に見える嫌がある。以前よりもマティエールは多彩な変化を感じさせていて、この画面では特に必然性があるように思われる。

III 結 論

これまで坂本繁二郎の作品のいくつかを、色彩表現を中心として分析し考察してきた。それらのことを通して、各々の作品に共通している坂本独自の造形的手法のいくつかが見られた。重要だと思われることの一つは、これらの作品が明度の幅の狭い諧調により表現され、灰色味を帯びてはいるがそこに多くの色相を含んだ表現がされており、抑制的なその明度の表現に比して、そこに使われている色相を明確に変化させて、色彩がすり変わっていくような印象を与える手法により、それぞれの色彩が周囲の色と相互に密接に関係付けられ、あまり目立たない部分もそれぞれが全体の響きあい貢献し、落ち着いたなかに色彩の交響を感じさせる表現がされている点にあると思われる。僅かな明度差での表現はともすればぼんやりとして曇った印象を与えがちだが、その画面からは澄明な空気が感じられ、穏やかななかに独特のはなやぎを感じさせる、坂本独自の空間を形作っている。それは、的確な明暗による色面での表現がされていること、僅かな明度差での表現に色相を明確に変化させていること、そしてそのなかに彩度の高い部分を意図的に配することなどにより可能となっているように考えられる。またどの作品も比較的明るく柔らかな色調で描かれ、薄明のなかで柔らかな独特の光に包まれているように感じられることも、抑制された明暗表現と合わせ上記の手法に負うところが大きいように思われる。マティエールにおいては、筆触による空気の揺らぎを感じさせるような表現が部分

的になされており、全体にわたって一つの色面内が均一に描かれているのではなく、微妙な斑のある表現がされ、それぞれの色面が多くニュアンスを含んで空間が和らいでいるように感じられ、余情の感じられる画面となっている。そしてその画面は、視線を遮るような不透明な感じでも、また油彩独特の透明感のある感じでもなく、しっとりとして少し湿り気があるような半透明感の感じられるものとなっている点もまた重要であると思われる。それらのことにより、一部の日本的な絵画空間から感じられるものと同種のものが坂本繁二郎の作品より伺えるように思われる。

註

- 1) 岩崎吉一 島田康寛編『坂本繁二郎/須田国太郎』アート・ギャラリー・ジャパン 20世紀日本の美術13 集英社 1989年 37頁
- 2) 岩崎吉一「坂本繁二郎―「真実」を求めた画家」『坂本繁二郎』カンヴァス日本の名画11 中央公論社 1984年 92頁
- 3) 植野健造氏は、「青木繁との図式的な対比論から導きだされるイメージや、哲学画家といういささか窮屈な言説からいったん坂本を解放し、そのうえで今少し絵画作品に即した造形上の考察から、坂本繁二郎の“人と芸術”のもつ新たな意義が現えてくるように思われるのである。」と述べている。
植野健造「坂本繁二郎―その人と芸術をめぐる一」『没後30年記念 坂本繁二郎』石橋財団石橋美術館 1999年 9頁
- 4) 作家の井上靖が、昭和45年の追悼展を見た時の印象を記したなかに、はなやぎと言う言葉を使っている。
「氏の晩年のはなやぎは美しいと思う。1965年の「雲上の月」、1966年の「月」の二作、1967年の「馬市行」「月」「放牧場」等は、八十歳を越えた老画家の行き着いた世界である。適当な言葉が思いつかばないので、かりにはなやぎという言葉を使ったが、幽玄と言ってもいいかも知れない。だが、幽玄という言葉の持つ暗さと冷たさはない。能面がはなやぎ、馬がはなやぎ、月までがはなやぎである。馬市へいそぐ馬などは無類の美しさであ

る。興入れでもする馬のようだ。」

井上靖「坂本繁二郎追悼展を見る」『朝日新聞』
昭和45年3月25日夕刊

- 5)「かつて洋画家須田国太郎が、東洋画と西洋画の表現法の根本的な違いは、絵画空間において対象の位置が説明されているかどうかに求められると指摘したことがある。」と紹介している。

岩崎吉一「絵画に哲学を求めた画家」前掲書 1)
25頁

- 6) この作品の解説文において「間」という言葉が使われている。

岸田勉編『坂本繁二郎』近代の美術第21号 至文堂 1974年 12頁

- 7) ジョルジオ・モランディ (1890-1964) イタリアの画家。1912年未来派運動に短期間加わり、1920年代初めにはカルラやキリコらと形而上絵画派の運動を進め、のちに〈ヴェローリ・プラスティチ〉に参加。陶磁器、ガラスなどを主題とした静物画を善くし、限られた色彩、抽象的な形体によって静かな深みのある存在の世界を創出した。『新潮世界美術辞典』新潮社 1985年 1489頁より抜粋

- 8) このように表現された部分を「影空間」と呼び、その効果が、しばしば完成期の坂本の作品を特徴づけている、としている。

前掲書 6) 90頁 107頁

- 9)「内光的な光」や「黄色い鉢二つにたいして、

小スコープと土をのせた白い紙と白っぽい鉢とが、それぞれに斜めの関係で置かれている。」ことについて述べている。

小倉忠夫「作品解説」『坂本繁二郎』現代日本美術全集11 集英社 1972年 120頁

参 考 文 献

久我五千男編『増補 坂本繁二郎作品全集』朝日新聞社 1981年

岸田 勉編『坂本繁二郎』近代の美術第21号 至文堂 1974年

後藤茂樹編『坂本繁二郎』現代日本美術全集11 集英社 1972年

岩崎吉一 島田康寛編『坂本繁二郎/須田国太郎』アート・ギャラリー・ジャパン 20世紀日本の美術13 集英社 1989年

井上 靖 河北倫明 高階秀爾編『坂本繁二郎』カノンヴァス日本の名画1 中央公論社 1984年

植野健造「坂本繁二郎—その人と芸術をめぐる—」『没後30年記念 坂本繁二郎』石橋財団石橋美術館 1999年

坂本繁二郎『私の絵私のところ』日本経済新聞社 1970年

なお、掲載した図版は便宜上モノクロームの図のみとした。