

莊司福のスケッチ 宮城県美術館の収蔵品から

菅野仁美

宮城県美術館は、日本画家・莊司福(1910～2002)の画業の出発点となった《子供たち》(1941年)から、第59回院展内閣総理大臣賞受賞の大作《風化の柵》(1974年)、そして春の院展出品作を中心とした後年の風景作品まで、およそ60年にわたる画業を通観し得る42点の絵画を所蔵している。そして2018年度、その内の30作品に関連するスケッチ168点とスケッチブック23冊を新たに収蔵した。これらはアトリエに残されていたスケッチを長男・莊司準氏がおよそ関連作品ごとに分類し、各作品の所蔵館へ寄贈した、その内の一部である¹⁾。

これら収蔵スケッチの基本情報と図版は、『宮城県美術館平成30年度年報』に掲載されている。独立したスケッチ及びスケッチブックには、関連作品の制作年順(制作年が同じものは収蔵品番号の若い順)に収蔵品番号D1927～D2017を振り、スケッチブック内の各スケッチには、一つの絵と見なし得る単位(片ページあるいは見開きページ)ごとに、(1)から枝番号を振った。便宜的にスケッチと総称しているが、中には写生図のほかエスキース(構想画)や下図に相当するものも含まれている。

莊司福の画業については過去の展覧会図録や画集等でまとめられ、また画家自身も言葉を多く残している²⁾。2016年には莊司福の長女・小野恬氏にお話を伺う機会があり、そして今回の収蔵に際しては準氏から福の画制作に関するお話を伺うと共に、取材旅行の写真等資料の提供も受けた。以下、各時代の主だった所蔵作品について、これら収蔵したスケッチ等から得られた情報を加え、記述していきたい。人物画を描いた初期から、画業の核となるテーマを見出し展開させていった60～70年代、そして自然景と対峙した80年代以降と、スケッチにはその時々画家の関心や制作の道のりが映じられている。

*掲載図版は、特に記載がない場合は宮城県美術館蔵

■初期の人物画

莊司福(旧姓木村)は、1910年に長野県松本市で生まれ、裁判所の判事であった父の赴任地へ転居を繰り返す中で育った。1928年、女子美術専門学校(現女子美術大学)師範科日本画科に入学、卒業翌年に莊司篤と結婚して仙台に移り住むも、戦時中に夫は病死。残された幼い長女・長男と生きるため、まず自分を救わなければとの思いで絵筆を執る。1941年、第6回東北美術展に《子供たち》を出品して初入選、これが画家としての出発となった。

□《春》(1947年、第11回河北美術展、164.0×149.5)―大下図

スケッチD1827は、少女の肩から上と、直立の全身像が鉛筆で描かれ、細部に違いはあるものの、ポーズや髪型、着衣の相似から《春》(1947年)の制作に関連するものと比定される。今回収蔵した中で唯一1940年代の制作で、その裏面には山吹が鉛筆と彩色で描かれている。しなる枝や葉の輪郭を描く線は迷いがなく、即物スケッチというより整理された線である。また用紙は下部を欠失しても尚45.8×

132.8cmの大きさがあり、こうした点から大下図作成の過程で作られた一枚と思われる。

《春》、《秋立つ》(1946年)、《星祭り》(1946年)など、最初期の福の作品は、白の空間に人物が明瞭な輪郭線や衣紋線を以て描かれる³⁾。日本画制作において大下図の使用は一般的な作画方法であるが、とりわけこのような白地に線描主体の絵画の制作に、大下図は必要な工程であろうことは十分に想像される⁴⁾。準氏によると、福が大下図を制作に用いたのはごく初期と、後には《假象》(1971年)などの一部の大作のみであった。D1827は、そのごく初期の制作過程を垣間見せてくれる一点である。



《春》



D1827(部分)



D1827裏面(部分)



(部分拡大)

□《牧場》(1954年、第39回院展、160.0×220.0)

福の絵は、1950年代に入って背景が描き込まれ、さらには画面いっぱいにモチーフが充満するものへと変化していった。絵具を油彩画のように厚く塗り重ね、筆触やマチエールも絵画の構成要素としての存在感が高まっていく。描く対象は二人の子どもや近所の娘をモデルとした身近なものから、1954年以降は《果樹園》(1954年)や《牧場》(同)、《帰漁》(1958年)、《浜の女》(同)など、労働する人物へと広がっていった。

スケッチD1828～D1833、スケッチブックD1834(32)～(47)には、当時落合(仙台市青葉区)にあった宮城農学寮の牛やヤギ、果樹園の果物などが描かれている⁵⁾。《牧場》の制作にはここでの取材が活かされた。

画面中央の牛の体軀は、牛を左側面から写したD1832とD1833が参照されている。二点とも後ろ脚の描写が弱いが、それはD1831(裏面)の脚部のスケッチが補ったようだ。牛の頭部は、D1833の左余白に別でスケッチされた前方向きの頭部とD1828が近似している。このように残されたスケッチと照らして見ると、この一頭の牛は、全体像から細部に至るまで何点ものスケッチが重ねられ、それらのモニタージュによって造形されていったことがわかる。後ろで寝そべるもう一頭の牛については、D1830がそのまま採用された。

モデルを調達するのが容易でなかった当時、二人の子どもたちが福の大きな協力者であった。《漁婦》の制作に当たっては、現地で取材をした上で、さらにアトリエにて長男に蚊帳を担がせて細部を確認したといい、《牧場》の登場人物については長女をモデルとして、バケツを持つ腕(D1828(裏面))、腕から足元、頭巾を被った頭部(D1830(裏面))を確認している⁶。牛を描くのに獣医学校で骨格を学んだとも語る福は⁷、《牧場》の制作において、スケッチを対象物の形象の理解と齟齬のない描画のために用いている。



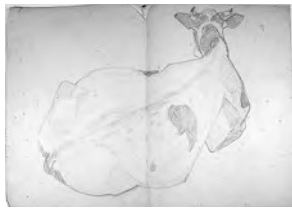
D1833



D1831 裏面



D1828



D1830



D1828 裏面



D1830 裏面



《牧場》

□《人形つかい》(1962年、第47回院展、173.5×219.0)

戦後社会の価値観の変化の中で、日本画壇はいわゆる日本画滅亡論まで語られる昏迷状態にあったが、この時代の画家として福もまた自分の絵の行き方に迷いながら「現代に生きる日本画」を作り出そうとしていた⁸。日本の古典に惹かれると同時にマティス、ルオー、ブラック、ピカソ等の西洋美術を熱心に勉強し、特に画面構成については、大作になるほど画家の力量が問われるものと考え、海外画家の作品展や画集からよく研究したという⁹。

《人形つかい》(1962年)と《若い群》(1963年)は、海外美術の刺激を受けながら群像構成に挑んだ作品である。それぞれ当時教員をしていた三島学園女子大学で公演した人形劇と演劇の一座が題材で、若者たちの熱演中の姿と休憩中ふと我に返る姿に触発されて制作された。

スケッチ D1838～D1840は作品に直接には結びつかないが、ドレスを着た髪の毛の長い女性の肢体を大胆な形態で捉えようとしている点で、この頃の福の関心をよく示してい

よう。《人形つかい》にはデフォルメで捉えた人物を構成し、彩色を加えたエスキースも残る(D1835)。一方、この大胆な形態把握の人物像とは対照的に、《若い群》の膝を立てて座る青年像については、長男をモデルに即物的なスケッチを残している。D1837は着衣像として登場する人物を描くものでありながら裸体のモデルを用い、筋骨の隆起する身体の輪郭や陰影を写すことに意が注がれている。デフォルメとその構成に新地を求めた作品の制作においても、対象を写生から理解しようとする、画家の研究中の姿が窺われる一点である。



《人形つかい》



《若い群》神奈川県近代立美術館蔵



D1838



D1837



D1835

■初期の写生

福の初期のスケッチを見ると、制作の基礎には対象の取材・観察があり、その形象や構造をよく理解しようとしていたことが窺われる。1946年から郷倉千朝に師事し、また50年代に入っては仙台在住の日本画家たちによる研究団体・蒼台美術や白伸会に参加して学びを深めていた福だが、その姿勢が培われたのは、最初に日本画教育を受けた女子美術専門学校時代と思われる。

女子美術専門学校では、大正期以降写生派の画家たちが日本画の指導者の一人として加わり、福が在学中の1928～32年は、かつて自然主義を標榜した无声会の牽引者であり、現役の東京美術学校日本画科教授であった結城素明(本名貞松、1875～1957)が講師であった¹⁰。写生を重視すべきこと、また古今東西を問わず絵を見るべきことは、素明がまず日本画学習者に説いていたところであり¹¹、女子美時代の福の「帝展や院展を見に行ったり、あるいは写生に出かけたりし」、特に「写生には持っている全エネルギーを注いだ」¹²という回想は、そうした指導に触れていたことを想像させる。

素明の指導の概要は、日本画初学者のために学習手順をまとめた著書『画法一斑』に見ることができる。その「第十三 動物の写生」の項には、「牛のように穏和にして動くこ

とに少ない動物であっても数分間一定のところに静止してはおらぬから、これを写すことにはまずその大体の形状を写生し、その後各部を個々別々に写生するが宜い。即ち頭部ばかりを詳細に写生した脚部或いは臀部など言う風にしてその中でも角と耳の位置とか、鼻と口の位置とか、蹄の形などを写し、しかして後に大体の形を写したるものに描き入れをするのである。」と、画制作の基本的な方法として、複数のスケッチに拠りながら牛や人物を組み立てた《牧場》と同じ手順が説かれている。

また同項では「動物の写生をなすには予めその骨格を一々解剖学的に研究しておく必要がある」とも説かれ、加えて福が在籍した師範科日本画部の学科課程には、一、二学年時に「芸用解剖(骨学・筋肉学)」が盛り込まれていた¹³。「牛を描く場合も獣医学校に通って、骨格から描くの。毛の生えたところだけじゃあ全体がわからないもの。」¹⁴という福自身の言葉、《若い群》を描くのに裸体モデルを用いたD1837、そして後述のおしら様の衣を剥いでスケッチせずにはいられなかったD1858など、福の発言やスケッチにも対象の内側(骨格)から理解しようという意識の表れが見て取れる。

福の画業の土台に対象と向き合うことを大切にする写生があり、その制作が写生(スケッチ)に支えられて出発するものであったことを、まずここでは確認しておきたい。

□《祈》(1964年、第49回院展、180.0×225.0)

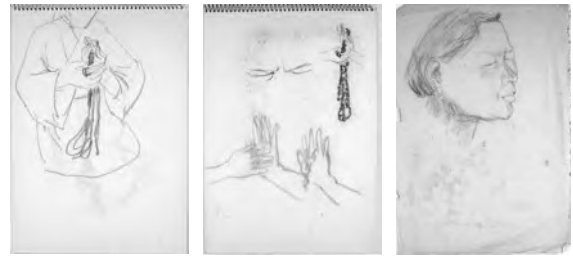
《人形つかい》と《若い群》で続けて日本美術院賞・大観賞を受けた福は、翌1964年、日本美術院同人に推挙された。無鑑査出品が約束されたことで、その年の院展は思い切った作品に挑めたという。人間をテーマに若者の群像を描いた福が次に画材を求めたのは、民俗学に詳しい同僚に教えられたイタコであった¹⁵。

D1842(1)～(11)は、青森の恐山にて、救いを求める人々の声に真剣に耳を傾けるイタコを写したスケッチである。イタコの全身像から、眉間に皺を寄せた顔や目元のアップ、数珠を持つ手指の様が、口寄せの限られた時間の中で描き留められた。

東北の呪術的で不思議な、その反面明るく純粋な信仰に深い感銘を受け、東北の地独特の「清らかさ」と「重さ」に深く魅せられていった福は¹⁶、古いをする巫女がいるのを知ると山形県鶴岡へも足を運んだ。巫女が占いで「遊ばせる」おしら様にも興味を抱いて各所を訪ね歩き、小川原湖博物館ではおしら様に着せられた衣を剥いで、中身の木心部分のスケッチをも試みている(D1858～D1860)。おしら様の衣を剥ぐことを申し出たとき、祟りを恐れて別室へ去った博物館職員の行動に、福は今日も息づく信仰に改めて感じ入るのだが、一方で自身は信仰や畏怖の対象に異邦人の立ち位置から接し、スケッチに際しては殊に客観的な観察に徹している。

《祈》は、こうして取材した東北(特に津軽)のイメージで構成された作品である¹⁷。イタコの姿は、着物姿や数珠を持つ手指の形は恐山のスケッチ(D1842(7)(9))に基づきつつ、面貌は鶴岡の巫女(D1843)を参考にしたようだ¹⁸。また本作ではそれまで作品の中心となっていた人物の扱いに変化が見られ、即ちイタコは左隅に寄せられた。画面中央の大きな円の周縁に、イタコ、弓、北津軽十三村に取材した小屋と冬景色、白い衣をまとった一対のおしら様と月、

線刻文様、そして土偶がコラージュされ、まるで曼荼羅のように、それぞれが等しく存在感をもって表されている。



D1842(7)

D1842(9)

D1843



D1858

《祈》

■祈り、刻、^{とき}「破損仏」へ

人物を描いて始まった福の制作に、東北の民俗・風土との出会いは一つの転機をもたらした。《祈》に続き、祈祷の炎を描いた《火の祈り》(1965年)、成島毘沙門堂(岩手県花巻市)の脇侍やなまはげ、鮭石を配した《東北聚集團》(1966年)が東北の取材から生まれ、福にとって、人物そのものだけでなく、人々の祈りの心から生まれ今日もあるその物証も、「人間そのものを描きたい」¹⁹という思いを託し得る対象となっていた²⁰。以降は、個々に取材した対象を画平面上にコラージュし、テーマを象徴的に表現するスタイルの制作が続いていった。

対象と向き合うことを第一とする、学校時代に培われた写生画の制作姿勢は、福の場合、対象の客観的観察のみならず、対象と向き合って心動かされた自分自身を見つめる内省的な対話も促した。「信仰」や「祈り」への関心は、次いで仏教(密教)の取材へと足を向けさせ、国内だけでなくインド、カンボジア、アフガニスタン、さらにはエジプトまで、仏教や祈りの源流を求める旅へも誘った²¹。そこで亡朝時代の石仏や遺跡と対峙した福は、それを建造した古の人々のひたむきな願い、そしてその今日ある姿のむなしさを思う。この頃から流れゆく「刻」^{とき}を想っての感慨もまた福を制作へ駆り立てるテーマとして浮上していった²³。

□エジプトのスケッチとエスキース

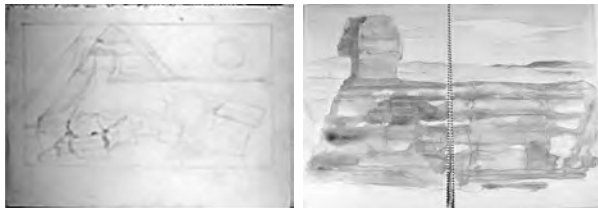
今回収蔵したスケッチの中には、エスキース(構想画)に相当するものも含まれる。収蔵スケッチの中でエスキースは、《人形つかい》関連のD1835を除いて主には1973年のエジプト旅行以降、70年代の作品に関するスケッチの中に見付けられる。

エジプト美術館の展示物や野外の遺跡が描き留められたスケッチブックの一葉1865(4)はその一点で、用紙の内に長方形の枠が設けられ、スフィンクスとピラミッド、太陽と思いき円が配されている。スフィンクスは同じスケッチブックのD1865(5)、ピラミッドは階段ピラミッド(D1865(1))やギザのピラミッド(D1867(6))などが参照されている。この構想は本画には至らなかったが、スケッチする

のと並行してその成果を如何に構成するかを練る、旅先での画家の姿を垣間見せる。

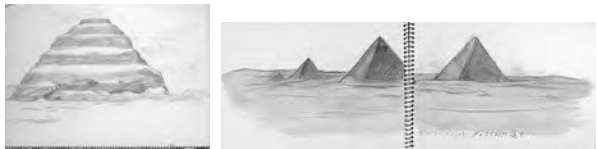
もう一冊 D1867には、前半にエジプト旅行中のスケッチ (D1867 (1)～ (8))、後半にエスキース (D1867 (9)～ (25)) が続く。この中の D1867 (9)は《史》(1974年)に、D1867 (10)は《化石する谷》(同)に、「かたち」「60号」というメモがある D1867 (18)は、実際に60号サイズの作品《阿吽》(同)となつて、帰国翌年の初個展に出品された。

これら本画に結び付いた作品がある一方で、現地の人々を主役にしたエスキース (D1867 (12) (16) (14))は、制作には至っていない。東北主題の作品以降、福の関心は「対象にはっと思った」その対象と自分の内側に向けられていったが²⁴、人物像も時折《聖河湯仰》(1970年)や《假象》などに登場していた。しかしエジプト旅行以降、人物主題は、一応は構想されながらも、本画からは消えていった²⁵。



D1865 (4)

D1865 (5)



D1865 (1)

D1867 (6)



D1867 (9) (10)

D1867 (18)



《史》

《化石する谷》 葦崎大村美術館蔵



《阿吽》 神奈川県立近代美術館蔵

D1867 (12)

■破損仏との出会い

1974年のギャラリー不二での初個展にはエジプト主題の他に、福の代表的モチーフとなる「破損仏」を描いた作品も発表された。長い年月で風化、破損しながらも信仰を受け続けてきた古い木彫仏に、「祈り」や「刻」というテーマを温めてきて、改めて惹かれるものがあったのだろう。東北の古寺に残る破損仏の存在は東北をめぐる60年代から知っていたが、のめり込んでいったのはこの頃からだとい

う²⁶。海外取材をしていたのと同じ頃に破損仏の取材に行き、そこで出会ったという岩手県東楽寺の古仏の姿は²⁷、早くは1972年2月第4回潮展出品作《風雪の祈り》、同4月第27回春の院展出品作《仏頭春》に確認することができる。

収蔵する破損仏のスケッチは膨大に描かれた中の一部に違いないが、年記から判明する取材の頻度だけでも、このモチーフへ向けた熱意が読み取られる²⁸。福自身が各所で語っている通り、最も創作を刺激されて本画となったのは東楽寺と万蔵寺(岩手県北上市)を中心とする破損仏だが、スケッチも示すように、取材は東北に限らず、日本各地に同様の古仏があると聞けば訪ねていった²⁹。東北以外の仏像では、奈良・唐招提寺の乾漆が剥げて木心部分が露わになった仏頭 (D1897)が、第9回潮展出品作《観》(1977年)に、同寺の菩薩頭 (D1898)が、第30回春の院展出品作《観》(1975年)となつて発表されている。



D1897

《観》

D1898

□《風化の柵》(1974年、第59回院展、172.0 × 331.8)

《風化の柵》(1974年)は、黒地を背景に、複数の破損仏を組み合わせた白いモチーフが浮かび上がる大作である。モチーフの左端の一角は、万蔵寺の破損仏 (D1869 (1))、中央部は、腕と頭のない立像の側面観 D1924を反転させたものと、万蔵寺の別の古仏のスケッチ D1880が組み合わせられている。モチーフの右手に浮かび上がる顔は、表情や頬の欠けの特徴から東楽寺の仁王 (D1911)だろうか。

平安期の東征によって東北の北上川流域に柵が作られ、その近くには往々にして寺が建てられた。はるばる東征へ連れ出された兵士たちが故郷を想い無事を祈って刻んだであろう木彫仏の、今日の姿に接して湧き起こる感情を、福は色を塗る行為に込めた。下地にまず朱を塗り、その上に黒を塗る。朱は黒に塗り込められてしまうのだが、福にとってこの色と行為は「気持ちやを畳み込む」という意味を持ち、単なる作画工程に留まらない、欠くことのできないものであった³⁰。

《風化の柵》しかり、絵具を塗り込めた空間にモチーフを配したこの時期の作品は、スケッチで得られた具象的形象と湧き起った心象の色、いずれも対象と対峙することで得られた客観と主観の双方のアプローチから造形されていった。



D1869 (1)

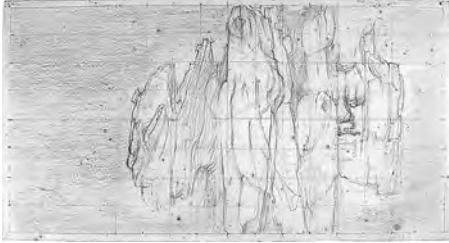
D1924

D1880



D1911

《風化の柵》



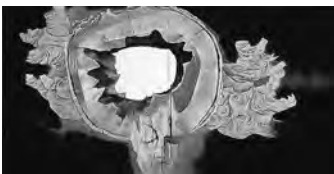
D1883 (18.1 × 34.3cm)

□《相》(1975年、第60回院展、171.7 × 332.0) — グリッド線のあるエスキース

上掲の《風化の柵》には、エスキースも残っている。フリーハンドの枠線の中に先に見た破損仏を組み合わせたモチーフの描かれる D1883は、さらに上から定規で等間隔の横線、モチーフ上には縦線が引かれている。その翌年作《相》(1975年)に関連するスケッチの中にも、いわゆる応物象形のスケッチから、エスキース、そして同様のグリッド線のあるエスキースが含まれている。

道路拡張のため、長年住んだ仙台五橋の自宅の青桐を切らねばならなくなり、福は切り倒された木の瘤とウロの露出した切り株を、慈しむように写した(D1893～D1896)。これら切り株と瘤、そして古仏の顔が一体化したイメージとなる《相》の構想は、スケッチブック D1885の中に散見され、実作に近い構想 D1885(5)の他、瘤を中心に据えた構図も検討されていたようだ(D1885(2),(4))。また、それとは独立したエスキース D1886については、例えば切り株は D1896を典拠にして D1885(5)よりもこのイメージを具体的な輪郭で整え、その上から D1883と同様に定規を使ったグリッド線が引かれている。

前にも記したように、準氏によると、福は滅多に大下図を作らなかった。多くがこのような小ぶりのエスキースにグリッド線を加えた状態を小下図とし、そこから本制作へ進んだという。四隅に残るテープ痕、上辺左右と左下の鉤穴は、掲示して参照した痕跡だろうか。本紙の心象の空間



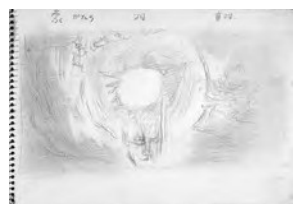
《相》



D1889



D1885(4)



D1885(5)



D1886 (18.3 × 34.3cm)



D1896

に、グリッド線を頼っておよそ構成が写せれば、後は依るべき十分なスケッチがあった故に可能な工程といえよう。

■ぎりぎりのかたち 《風景》へ

静かに動いていく刻の中で全てのものが形を変えていくことへの感慨を、遺跡や破損仏に託して表現してきた福は、《相》で仏像と青桐のイメージを重ねたように、自然物に対しても「刻と存在の重さ」を見出していく³¹。

また、ほとんど木というほどに形を滅した破損仏から「ぎりぎりの形の持つ心」を教えられ、それはその後の制作に影響したという。段々と「心に感じた色が自然に単純なものになり、又形もぎりぎり簡単なものを描きたくなくて」いったと、「刻」というテーマに加え、「かたち」への意識も高まりつつあったことが述べられている³²。

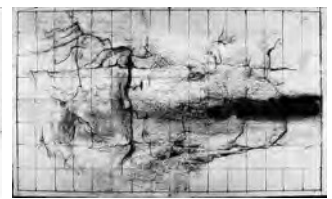
□《存在》(1980年、第65回院展、171.6 × 259.8)

1980年の中国西域旅行のスケッチに、この「ぎりぎりの形」への関心はよく表れている³³。

訪れた交河故城では、仏殿跡や壁面彫刻など、それまでの作品に表してきたような歴史的遺構のスケッチも残しているが、本画に繋がったのは城壁に走る亀裂の線という抽象性の高い自然の造形であった(D1937(18)～(20)、D1939)。「自然の法則のままに刻の中で変化して行く形の厳粛な美しさ」³⁴を見出したという亀裂の線は、既に《玄》(1978年)や《黄》(1979年、同)の創作源となっていたが、ここでのスケッチ D1939はエスキース D1938を経て、改めて作品《存在》(1980年)となり、第65回院展に発表された。また、福はこの亀裂の中の水平線を地平線になぞらえ、そこに「風景」を見ていたという³⁵。



D1939



D1938



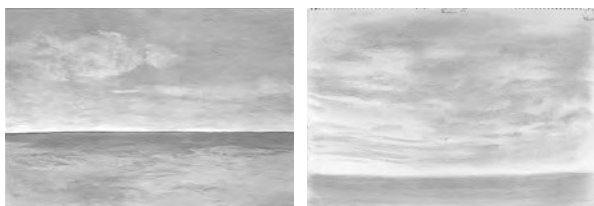
《存在》

□《風景》(1981年、第13回潮展、79.7 × 115.8)

この旅の何日にも渡る蘭新鉄道での移動も画家に強い印象を残し、車窓を延々と流れるゴビタンの眺めは、《風景》(1981年)の制作へとインスピレーションを与えた³⁶。スケッチブックには、広大な大地と空のグラデーションを

追ったスケッチ (D1937 (10)～(12)、D1944 (8)、D1945 (3)、D1946～D1952)と、まっさらな画面上を、途切れのない線が一本横断するのみのスケッチ (D1942 (8) (10) (17) (22) (23))がある。スケッチとしては特異な印象の后者は、天と地を分ける地平線に悠久なる時間を感じ、その広がり表現し得る一本線を探ったものである。また本画の制作に当たっては、近景・中景・遠景という定石なくして風景を描くことへの挑戦でもあった³⁷。

同様の関心は、蘭州・白頭山公園における黄河の此岸と彼岸、陸地と川を隔てる境界の線を追究したスケッチ D1945 (4)～(6)にも見ることができる。本画にはならなかったが、壁面の亀裂やゴビタンの地平線と同様に、福のミニマルな造形への志向を伝えている。



《風景》

D1948



D1942 (8)

D1945 (4)

■風景作品へ スケッチと本制作の接近

「黒い色の持っている美しさや深さに心ひかれまして長い間黒い色の絵を描いて居りました私の絵に、この頃又少しづつ色が入って来る様になりました。何かひと頃よりもっと対象に従って行こうと思う様になって来たからかも知れませんが、こちらに見えている形の奥に何かもっと深いものがある様で、それが何なのかと問いつけて居ります。形も色も皆その時対象が見せてくれるものにもっと従って見ようと思しますので、今迄余り使わなかった様な色がポツポツ出て来ます。どうなっていくかわかりませんがたゞ対象に教えられながら描いて行こうと思います。」³⁸

80年代以降の福は、ぎりぎりの形に惹かれると共に、もっと対象に従いながら描いて行こうという新たな指針で制作に向かった。中国西域旅行の後は、専ら日本各地の風景の中に画材を求めていく。旅は準氏がコーディネートした。旅先で心惹かれる対象や風景に出会うと、福はその場に座り込んでスケッチに没頭し、連日そこに通うこともあったという。



写真左は《山霧》(1983年)、右は《春影》(1990年)の取材中

□《山霧》(1983年、第38回春の院展、60.5×90.5)／

《蒼》(1984年、第39回春の院展、91.0×66.5)

冬の山林のスケッチ D1955と D1956は、霧の立ちこめる模倣とした風景の中から赤松の幹の赤や木々が浮かび出てくる「形の重い連らなり」に惹かれ³⁹、同じ場所をそれぞれ異なる方向から描いたスケッチである。その内 D1956は、木々の配置も姿もほとんどそのままに《山霧》(1983年)となった。

夢中でスケッチをするうちに日が暮れ、ブッポウソウの鳴き声を聞きながら月夜の支笏湖を写したという D1958も、構図はほとんどそのままに本制作《蒼》(1984年)となった。元々はスケッチブック D1957の中に見開き縦使いで描かれたもので、同所を横構図で描いたスケッチ D1957(1)もある。その中で、木々の間に現れた月と、月を映じる湖を望むシンメトリックな構成のこちらが本画に結びついた。継ぎ合わせて掲示、参照したであろうテープ痕も残る。



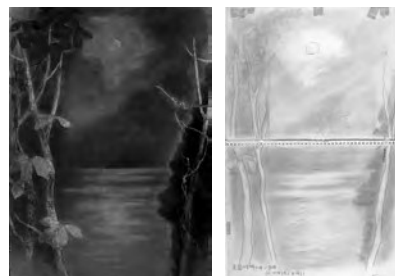
D1955

D1956



《山霧》

D1967 (1)

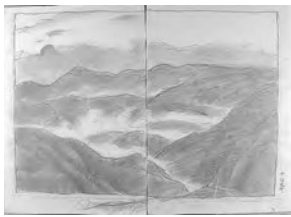


《蒼》

D1958

□《山霧》(1996年、第51回春の院展、71.6×100.0)

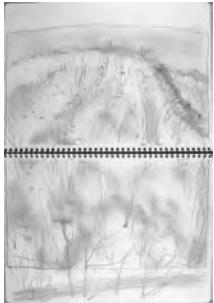
D1970は《山霧》(1996年)制作の基となったスケッチである。四辺に枠線が設けられ、その内に描画が収まっていることから、一見以前のエスキースと変わりなく思われるが、制作の手順は逆である。下辺に一部残る山の稜線や周囲の消しあとからも察せられるように、まず現地にてスケッチがなされ、その上から四辺に枠線を設けてトリミングし、枠外の描線を消し、さらに彩色も加えてこのような構想画に整えられている。奥入瀬の山を描いた D2000 (7)も、スケッチの後から上方と下方にトリミングする線が引かれているが、下部の枠外の描画は消されずに残っているため、スケッチをエスキースに轉身させるこの手順がさらにはっきりと理解されよう。



D1970



《山霧》



D2000 (7)

□《春雪》(1998年、第53回春の院展、114.5×89.0)

同じく奥入瀬のスケッチ D2000 (9)は、後に《春雪》(1998年)となった。この《春雪》という作品で印象的なのは、水平方向に伸びる近景の枝々のリズムであろう。スケッチブックを見開き縦に使った D2000 (9)は、紙の上部と下部を折り返すことでトリミングされ、構図が定められていた。折り返された部分を広げると、近景の樹木の描画だけが折り線の外にも続いている。このことから福がまずこの樹形に惹かれてスケッチを始め、そのスケッチに導かれるようにして構図を定めてトリミングし、そして遠方の木々や川面の陰影などを描き込んで、本制作の用に足る密度高いスケッチに仕上げた様子が見取れる。



D2000 (9)



《春雪》



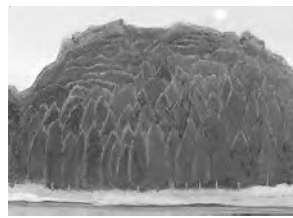
取材地の写真

■対象と心が一緒になる

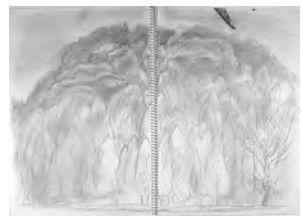
「形も色も皆その時対象が見せてくれるものにもっと従って見よう」と、制作に向かってからの福の風景作品には、上に見たように、スケッチが即ちエスキースになるとい、スケッチと本制作がほとんど直結していくような関係がしばしば確認される⁴⁰。また福は、この時期の自身の制作について、対象に出会った瞬間に絵ができ、本制作は裏付け作業みたいなものだとも語る⁴¹。風景と対峙したその場でほとんど構図が定まり、実際に本画となったこれらスケッチは、まさにこうした、対象に向かい合う福の姿勢、福と対象との精神的な距離の具体的な証となっている。

また、「対象と自分の心が一緒に」なって福の創作を刺激した要因が、一つに眼前の風景の中に見出された造形的な

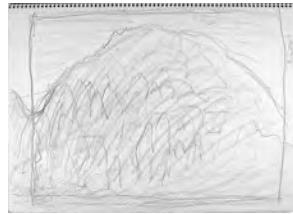
美しさであったことも、スケッチからは読み取れよう。先の例では、《蒼》はスケッチした中でもシンメトリックな構図が選択され、《春雪》は水平に枝を伸ばす樹木と福の心の交感からスケッチが促されていた。さらに大分県豊後森近くの杉山に取材した《春影》(1990年)についても見てみると、この作品に関連する2冊のスケッチブックになされているのは、画面いっぱいに山一つのかたちを追うスケッチ(D1964 (1)、D1965 (8)、D1965 (12))と、光を受けて際立つ杉一本一本の形をコントラスト強く写し取るスケッチ(D1964 (4)、D1964 (6))である。それを踏まえて再び《春影》を見たとき、山のかたちと、その山肌を鱗のように覆う杉の木々の紋様的な面白さに福の心が共鳴してこの作品が描かれたであろうことが、一段と深く首肯されるのである。



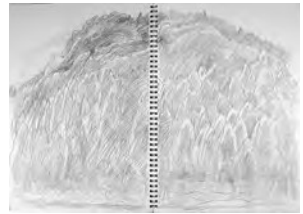
《春影》



D1965 (8)



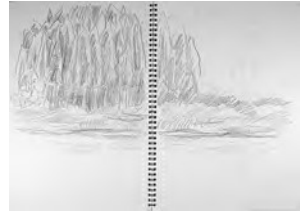
D1965 (12)



D1964 (1)



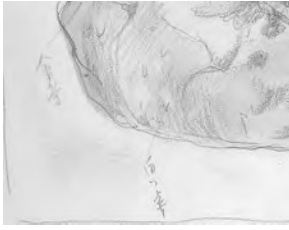
D1964 (4)



D1964 (6)

福のスケッチには主には鉛筆が使われている。時折「金茶」「白い点」などと絵具の色名などのメモが書き留められているものがあり(1940 (6))、また水彩や色鉛筆で彩色が施されたものもある。準氏によると、スケッチの彩色はホテルに戻ってから加えられたものだという。福にとって、例えば《蒼》が緑色のイメージを抱いて制作されたように⁴²、また《桜》(1981年)の制作に際し、「心にひびいたものを強調していくために興味のないものはだんだんと消えて行き」、桜の周囲の杉山は「ただ黒一色」になったように⁴³、「色も対象が教えてくれます」⁴⁴という色彩は、対象に視覚だけでなく心でも対峙・傾聴し、そうして得られたものに従って表現されたようだ。

福がスケッチした場所を、旅に同行した準氏は写真に撮って保管していた。しかし制作に際して福がその写真を頼ることはなく、晩年までたとえ体が不自由でも、「わからなくなると見に行く」ことを厭わなかったという⁴⁵。何より対象と向かい合うことを重要とした画家の、实景に取材した風景作品は、しかしどこか心象の世界を感じさせる空気をまとう。それは、そこにある絵画的な構成美に画家が共鳴するところと、画家を通して純化した色彩、福曰く



D1940 (6) (部分)

「自画像的なもの」を絵にしているためではないだろうか。

■終わりに

初期から晩年に渡って残された数々のスケッチは、福の制作が写生画の制作姿勢を土台に出発し、その作品が画業を通して常に対象との対話から生まれてきたことを教えてくれる。

自身の絵画を探っていた初期は、対象の外形的、解剖学的理解を得るという客観的な視点を大切にスケッチを活用し、堅実な研究と制作を進めていった。

そして、対象と一対一で向き合うことを大切にした福にとって、スケッチの時間はまた、対象に接して揺れ動く自身の心と向き合うことを促すものでもあった。そうして生じた想いがテーマとなり、一連の破損仏の作品のように対象の具象的姿と、心象の背景色が相俟って画家の感慨を物語る作品が現れた。そして後年は、対象が見せる姿と自身の感覚とが一致したところでの制作を求め、目の前の対象とそのスケッチ、そして本画制作の距離は、直結と言うほどの接近が見られていった。

「対象にはと思ったんだから、これは自画像だと思う

ようになって、人物を描く必要がなくなった。自分と対象とで、そこに自画像を描いていこうと…たとえば風景だって。」⁴⁶

自分の生きざまが下敷きにあって、その対象に感動する、そうして描かれた作品は即ち自画像であるという発想は、後年の福が繰り返し語ったものである。福の基底にある写生、つまり対象との目と心での向き合い方を、スケッチを通して振り返ったとき、「自画像」という主張は、一層画家の想いの籠められたものとして聞こえてくる。

莊司福の制作にとってスケッチは重要な基点である故に、それをまとめて収蔵できたことは幸いである。スケッチに記された年記や取材地は画家の年譜を補填し、また本画との対照によって作品や画家の言葉の裏付けとなるいくつかの情報が得られることとなった。また、それらを俯瞰したとき、対象と画家の心の重なりが大きくなるのに伴い、なされたスケッチから本画に表現されるまでの工程も変遷していく様子が見受けられた。ただしこの点は全体像の検討なくしては語りがたく、今回は収蔵する作品各時点での例を示し、そこから大要を推測するに留まるものである。今後新たな具体例が加わることで、より輪郭が明らかとなり、また修正されていくことだろう。しかしながらまずは本報告により、莊司福という画家の理解に繋がる幾分かの情報に加えられたとしたら幸いである。

謝辞 本稿の執筆にあたって、莊司準氏には大変多くのご教示をいただきました。また小野恬氏にもご高配をいただきました。そして加藤弘子氏には、日本画の写生の観点から大変重要なお助言をいただきました。末筆ながら厚くお礼を申し上げます。

註

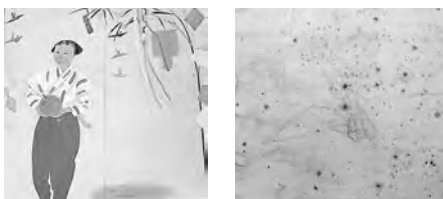
1 スケッチブックの中身も数えると、総数469画面のスケッチが加わった。収蔵品に関連するものであることからその制作年と内容は、初期1940年代から60年代前半、70年代の破損仏、80年から最晩年2000年までの風景スケッチを主とする。本文で取り上げた作品の他に関連スケッチを収蔵した作品は次の通り。《象》《石》《白日》《史》(1989年)《春影》(1995年)《流々》《南枝》《北辺春》《海峡》《北国山湖》《明け行く》《春の海》《北湖到春》《海》。

2 莊司福の画業については、『莊司福画集』(1989年 毎日新聞社)、図録『特別展莊司福—東北の風土から内省の深みへ』(1997年 宮城県美術館)、『生誕100年 莊司福展 花、大地、山—自然を見つめて』(2009年 神奈川県立近代美術館)、『莊司福・莊司喜和子展』(2019年 平塚市美術館)などにまとめられている。

3 2016年、小野恬氏宅にて、初期の院展出品作ほか40年代の特徴を持つ作品を拝見した。おかつばの少女は恬氏、年長の少女は近所の娘がモデル。



4 《星祭り》の中央、緑色の折鶴飾りの下には、背景の白地を透かして描かれなかったもう一羽の折鶴の骨描きの線が確認できる。



《星祭り》

《星祭り》(部分)

- 5 「なじみの写生地あれこれ」『第2回白伸会展目録』1957年。また準氏談。
- 6 「談 人生 仕事 思想 莊司福さん③」『河北新報』1997年7月17日。また小野恬氏、莊司準氏談。
- 7 「談 人生 仕事 思想 莊司福さん⑤」『河北新報』1997年7月31日
- 8 莊司福「愚感」『第1回河北展目録』1953年
中村爽歩、莊司福「私達の展覧会について」『第1回白伸会展目録』1956年
- 9 莊司福「日本画滅亡論のなかで、古典にひかれる」『三彩』181号 1965年1月。日本画家では小林古徑を尊敬していた。ほかにディエゴ・リベラ、ルフィーノ・タマヨ、ザオ・ウーキー、ベン・ニコルソンなども見ていた（準氏談）。
- 10 写生派の系譜を継ぐ川端玉章の門下・益田玉城が大正期に講師に就いて以来、その後任は玉章門系の画家に引き継がれ、素明は1925年から1940年まで務めた。（山田直子「私立女子美術学校における日本画教育 河鍋暁翠・武村耕齋・栗原玉葉・柿内青葉を中心に」『日本画をまなぶ 女子美術学校における日本画教育』2010年 女子美術大学美術館）
- 11 結城素明『画法一斑』1930年 日本美術学院
- 12 莊司福「忘れえぬ刻」『新美術新聞』No.602 1991年5月1日。同記事によると、転校した横浜の小学校で初めて専門の洋画家の教師に指導を受けて描く楽しみを覚えた。神奈川県立高等女学校時代は、洋画家・横山常五郎から図画指導を受けた。
- 13 「女子美術大学百年史」『資料10 女子美術大学・女子美術短期大学関係資料 p. 16』2003年
- 14 同註7。
- 15 戦後の日本では民俗学や考古学が盛んになり、その分野での新発見は世間の関心を集めた。準氏によると、洋画家・近岡善次郎の民俗的主題による作品《巫女》の安井賞受賞（1962年）は、福の挑戦に勇気を与えた。
- 16 「好日好題 莊司福」『日本美術』57 1969年6月
- 17 《祈》（1964年）に関連するスケッチ42点の内容は次の通り。[イタコ] D1842(1)～(11)、D1843～D1844。[竜飛岬と北津軽の十三村] D1845(1)～(9)、D1864～1851。[おしら様] D1852～D1853。[盛岡産業文化館のおしら様] D1854～D1857[小川原湖博物館のおしら様] D1858～D1860。[土偶] D1861～D1864。
- 18 準氏提供の写真から、D1843を鶴岡の巫女と同定した。
- 19 同註9。
- 20 「元々、人物を描いてきたし、巫女だって人物、仏像だってある意味じゃ人物なんです。結局は人物の心、もっと言えば自画像なんですわね。」（対談 莊司福、永井信一「時空を超えた世界観」『光彩』第3巻第8号1985年5月）
- 21 1968年から1973年まで毎年のように海外を取材した。海外渡航は1967年2月の中国が最初であるが、文化大革命の最中であったため、博物館や遺跡を見ることが叶わず、制作に繋がる成果は得られなかった（同註16）。
- 22 福は「とき」という言葉に、「刻」の字を用いる。「刻」には悠久の重さを表す意が込められている（準氏談）。
- 23 旅の成果として《虚》（1969年）や《とき》（1970年）、《白史》（1972年）といった作品が生まれた。《とき》の制作には、マグリットの絵画なども参考にされた（準氏談）。
- 24 「生きるってことと芸術は同義語」『アートグラフ』26号 1986年2月
- 25 海外の取材では、スケッチをのぞきに来て来た現地人との交流のために、彼らの顔を描くこともあった（『女流画家素描集—一人—』1986年 日本経済新聞社）。しかし準氏によると、興味の湧くような人物に出会わないと言って、福の目はやがて自然景へと向けられていったという。
- 26 準氏談。
- 27 「東北の仏たちとの出会い：出会いとわが画業7」『アートグラフ』4巻1号 1982年2月。ここには破損仏の存在を本で知ったとある。
- 28 1972年3月18日 古保利薬師堂（広島県北広島市）
1973年11月18日～24日 東楽寺（岩手県盛岡市玉山村）
5月5日 万蔵寺（岩手県北上市）
1974年7月13日 東楽寺
7月14日 万蔵寺
7月18日 藤里毘沙門堂（岩手県奥州市）
10月5日 唐招提寺（奈良県奈良市）
1975年4月16日 唐招提寺
1976年5月27日 万蔵寺
6月20日～30日 万蔵寺
7月5日 東楽寺
制作年は不明だが、他に天台寺（岩手県二戸市）、双林寺（京都府京都市）、鮎滝観音（福島県福島市）の古仏のスケッチも確認される。
- 29 準氏談。
- 30 準氏談。また福井県一乗谷・朝倉氏の城跡の石だけを白い空間に描いた《刻》（1985年）について、福は次のように言っている。「わたしはあの現場に行ったとき、あの虚無から、あの虚しさから、ここは絶対白以外の他の色は入ってこなかったんです。（中略）しかもその中に、ただ白をぬっただけでもだめだったんです。（中略）ここに戦乱があったり、つわもの達の攻防があったりした場所ですから、その中に燃えるような赤い色を塗ったんです。何回も何回もね。そして滅び去った武将もいたし、悲しみもあったし、今度は黒をじゃぶじゃぶ、もう汚いくらいに…。そしたら安心して白を塗ることが出来たの。初めから白だったら、あの絵は描けなかったと思うんです。心象的な色ですね。出来た作品を観てもそんなに何回も色を塗ったなんてだれも分からないでしょうね。」（『特集 莊司福 対象にぶつかるその時』『三彩』522号 1991年3月）

31 風化する樹根とほとんど木に戻りつつある破損仏を重ね、樹根であり仏像である一刻の現象を描いた《物化》(1976年)、ただ空間に石だけを配し、積み重なる「刻」を表した《石》(1981年)、花期の短い花の満開の姿に移ろう刻を想った《櫻》(同)などを発表している。

32 同註27。

33 スケッチの年記によると、6月10日に移動の機内にて、11日に上海博物館、13日に蘭州・白頭山公園、さらに蘭新鉄道に乗って15日に嘉峪関に寄り、トルファンにおいて高昌故城、ベゼクリク千仏洞、交河故城、ぶどう棚下の民族舞踊を見物、19日頃に天山天池からの帰路にて、20日朝にウルムチに至るという旅程であったようだ。

中国西域旅行に関するスケッチの内容は次の通り。[移動の機内] D1945(1)、[上海博物館] D1942(1)～D1942(5)、[蘭州・白頭山公園] D1942(6)、D1945(4)～(6)、[嘉峪関] D1937(1)～(5)(7)～(8)、D1943[高昌故城] D1944(11)(13)(15)(16)、[ベゼクリク千仏洞] D1944(10)(14)、[交河故城] D1937(6)(14)～(18)、[ぶどう棚下の民族舞踊] D1944(1)～(8)、[ウルムチ] D1945(7)、D1951、[天山天池] D1942(13)(25)[車窓風景・ゴビタン] D1937(10)～(13)、D1942(7)～(12)(14)～(24)(26)(27)、D1943(9)、D1946～D1952

34 図録『開館記念特別展第一部 現代日本の美術』1881年 宮城県美術館

35 準氏談。

36 図録『生誕100年 荘司福展 花、大地山—自然を見つめて』(2009年 神奈川県立近代美術館)掲載の出品番号84「ゴビ」(1980年)が、より本画に近い。車窓のゴビタン風景からは同題で第13回潮展出品の《風景》(1981年)がある。同展には蘭州の山の稜線に着目した《風景(山)》(同)も出品された。

37 準氏談。

38 図録『第5回 現代日本画の10人』1982年 山種美術館

39 「第28回春季院展—作者の言葉」『三彩』428号1983年5月

40 ただし、横浜の自宅の庭木を、背景も何も取り払った色面の空間にただ一つ描く《南枝》(1996年)のような、《風化の柵》などの構成の延長線上にある作品については、エスキースと、グリッド線を引いた小下図(D1993)の使用が確認される。



D1993

41 「対象に自画像的なものを感じて、ああいいなと思うんです。ですから描くものそのものズバリ、そしてその時、まわりのいろんなものが全て見えなくなってしまうんです。わたしと対象の対話ですね。対象と自分の心が一緒になるもの以外は絵にならないんです。」「対象を観てあっと思ったら、もうすでに絵はあらかじめできているんですよ。色も対象が教えてくれます。」(座談会) 荘司福、永井信一、小野恬、藤本韶三「特集 荘司福 対象にぶつかるその時」『三彩』522号 1991年3月

42 準氏談。

43 図録『現代日本の美術・2 風景との出会い 第1部 展覧会[風景の表現]』1983年 宮城県美術館

44 同註40。

45 準氏談。

46 同註24。

宮城県美術館
令和2年度 年報
令和3年度 研究報告

発行日 令和3年9月30日

編集・発行 宮城県美術館
980-0861 仙台市青葉区川内元支倉34-1
TEL 022-221-2111
FAX 022-221-2115

印刷 今野印刷株式会社
984-0011 仙台市若林区六丁の目西町2-10

©宮城県美術館 2021 printed in japan

この年報は350部作成し、1部あたりの印刷単価は1,892円となっています。