

はじめに

これまで美術評論家や学芸員が國領經郎の芸術を語る時、『砂の風景』（國領經郎、学習研究社、1985年）をはじめとする著書や、雑誌や新聞、テレビでのインタビューなど、画家自身から発せられる言葉を頼りに論考されてきた。没後20年となり、國領が自身の芸術論を語ることが出来なくなった今、國領が残した数多くの文章は、國領の絵画世界を紐解くための大きな手掛かりとなっている。

一方で、國領は文章のほかにも貴重な資料を多く残した。それは、スケッチブックやエスキース、砂丘の取材で撮った写真などである。主なエスキースや素描は、横浜美術館、酒田市美術館、横浜国立大学に収蔵されている。これらの資料に加え、2020年に鳥取県立博物館（鳥取県）、酒田市美術館（山形県）、茅ヶ崎市美術館（神奈川県）を巡回した『生誕100年 國領經郎展 ―静寂なる砂の景―』の展覧会開催準備にあたり、遺族よりスケッチブックや写真なども提供された。また、國領は、『6月10日の自画像』（1987年）の制作過程の密着取材を受け、自身の技法について詳しく説明している（『特集 國領經郎：東洋的絵画空間を油絵に求めて―砂の風景を描く― CREATORS IN JAPAN』、『アトリエ』、第732号、2月号、1988年2月1日、41-56頁）。本論では、國領が残したこれらの資料を参考に、國領の絵画がどのような工程を辿って構築されていったのかを検証する。

1. スケッチや写真資料から —視覚的経験の断片を集めて—

國領は、鳥取砂丘、庄内砂丘、中田島砂丘、湘南砂丘、浜岡砂丘など、全国各地の砂丘を取材で訪れ、スケッチし、資料として多くの写真を撮っていた。長期の旅行では、スケッチの紙を300枚ほどまとめて先に旅行先の宿へ郵送してしまうほど、スケッチすることは絵画制作の準備段階として、必要不可欠であった。

國領は著書『砂の風景』で次のように述べている。

最近の私は、好んで風景を描くが、それとても、絵具箱やキャンパスをかかえて現場にのぞむことをしない。描く時間より眺める時間の方が多く、脳裏のテープに記憶させるという姿勢をとっている。もちろん、スケッチブックはつねに身から離さない。そのようにして蓄積された視覚的経験が、ある時、ある対象に直面して呼び醒まされ、一つの風景が構成される。それは多くの場合、現実のままの風景ではなく、私の風景であり、視覚的経験として記憶された素材が重なり合っているのである。^(註1)

國領は、砂丘や海岸に月に一度は足しげく通い、スケッチをしながらか、目の前に広がる砂丘を眺め、心の中にその風景を焼き付けていたのである。

國領の「砂の風景」との出会いは、新人教師として赴任した柏崎時代であったが、この砂のイメージが國領の絵画世界に投影されるまでには、点描の時代を経て約30年の月日を要している。長い歳月が実際に見たであろう風景を少しずつ濾過し、日常生活の体験や、心情の変化と混ざり合って、いつしか國領の心象風景と変化する。そして、来るべき時に、その心象風景は画家の手によって一つの作品へと昇華される。國領の旅先でのスケッチや写真、若しくはエスキースは、画家がこれまで心の中にインプットしてきた数々の視覚的経験の断片だと言えるだろう。私達はこれらの資料、言い換えれば「画家の視覚的経験の断片」をかき集め、重ねたり、組み合わせることによって、國領の絵画世界の静かな始まりを知ることができ

るのではないだろうか。

作品調査の中で、『暁色』（fig.1）について新たな発見があったことから本作を中心に検証していく。まず、本作のスケッチは2枚あり、そのうちの1枚は「『暁色』のためのスケッチ」（fig.2）である。残り1枚のスケッチもほぼ同じ構図で描かれている。國領にしては珍しく「砂の風景」ではなく、船乗り場に佇む男女を描いた作品である。スケッチと比較すると、タブローに描かれた『暁色』は、乗り場にあったストライプ柄の屋根や、左側にあった乗り場、さらに後方にある建物などが省かれ、反対に、男女の立つ右側に1隻のボートと電話ボックスが加えられている。また、スケッチからは、描かれた場所を特定することは出来なかった。

筆者は当初、タブローとスケッチからどこか湖のボート乗り場だと推測していた。今回、遺族である成田篤彦氏より、國領が撮影した大量の写真を提供していただいた。その中に、『暁色』の場所と推測される写真が31枚も発見された。

筆者は、写真に写っていた船の上の案内板に航路が掲示されていることを見つけ、その航路から、三重県英虞湾周辺の定期船乗り場ということ特定した。基となった風景は湖ではなく、リアス海岸の船乗り場だったことが判明した。写真の多さやスケッチが2枚あることから、國領はこの場所に立った時点で作品にしたいという強い衝動に駆られたと推測する。

また、31枚の写真の中には、船乗り場で昭子夫人を後ろ向きに立たせた写真（fig.3）や、國領自身が船乗り場に立つ写真や後ろ向きに立つ写真があり（fig.4）、『暁色』に描かれた男女の姿勢に非常に酷似していた。このことから、描かれた後ろ向きの男女は、國領夫妻をモデルにした可能性が高く、本作は夫妻の肖像画的作品と位置づけられる。これまで、國領作品の中でも昭

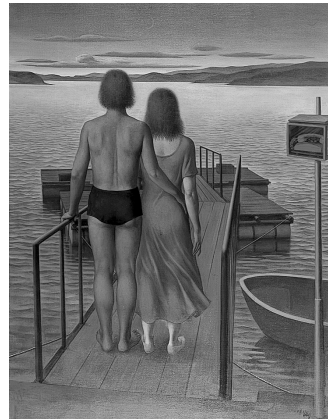


fig.1) 『暁色』、1986年、油彩、酒田市美術館収蔵

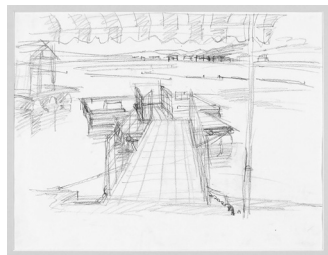


fig.2) 『『暁色』のためのスケッチ』1985年頃、鉛筆、酒田市美術館収蔵



fig.3) 船乗り場に立つ昭子夫人



fig.4) 船乗り場に立つ國領經郎

凡例

*本論は、武内治子「國領経郎の制作過程を探って」『生誕100年 國領経郎展 - 静寂なる砂の景 - 』図録、鳥取県立博物館、公益財団法人酒田市美術館、公益財団法人茅ヶ崎文化・スポーツ振興財団、2020年、p.124-125をもとに加筆・修正を加えたものである。

子夫人をモデルにした作品は「絵のある座像」(1953年)や「赤い服のA子」(1954年)があり、また「遙眺」(1992年)のように画家の自画像とも言える作品は確認できる。しかし、夫妻の姿が同時に描かれた作品は希少である。

ここで注意したいことは、國領は夫妻の姿をあるがままに描いたわけではないということである。撮影された年もスケッチと同じとするならば1985年頃となり、この時國領は66歳でとうに還暦を過ぎている。一方で、タブローに描かれた男女は、男性は水着、女性も紫色のワンピースを着て、2人とも肌の質感や身体の量感から若々しい印象を受ける。國領は、1970年代から若者の群像を描いているが、それは若者たちの内面に宿る孤独や孤立感を表現するためであった。本作の若い男女の姿が、國領夫妻を投影させて描いた作品であるならば、國領自身もまた若者たちの姿を借りて、若者と同じような孤独や孤立感を生涯持ち合わせていたということであろう。

2. 絵画制作の工程について

月刊雑誌『アトリエ』の特集で、國領は「6月10日の自画像」(1987年)の下地から完成まで全工程の密着取材を受けている。今後の國領芸術の研究において、画家の制作過程を知る上での貴重な手掛かりとなるため、この特集を基に1970年代以降から描かれた「砂の風景」の絵画制作プロセスについて紹介していく。

國領絵画の特徴として、最初に挙げられるのは、独特の砂色と空や海といった「國領ブルー」である。國領独特の色彩は、國領が絵画世界で常に追求してきた「孤独」や「孤愁」などの情感を醸し出す重要な要素の一つである。

まず、國領はこの色彩を表現する上で二つの工程を踏んでいる。一つは、絵の具づくりである。國領の微妙な色彩は既成の絵の具では表現できない。特に砂色は、画面の半分以上を占める重要な色のため、画家自身が絵の具を調合する必要があった。國領のアトリエには特注で作った道具箱があり、道具箱の上は大理石がはめ込まれていて、その上で絵の具を丁寧に練り合わせる。砂色はイエローオーカーとグレイ・オブ・グレイを同量、そして國領の目分量でホワイトを加え、リンシードオイル(乾性油)を少量混ぜ合わせる。完成した絵の具は、特別に発注した空の絵の具チューブに詰めて使用した。



fig.5)《海の風景(絶筆)》
1999年、油彩、酒田市美術館収蔵

(fig.5)は、未完作であるので確認しやすい。勿論、國領もライトレッドは、上に別の色を塗り重ねても表面に出やすい色だと自覚していたが、それがかえって砂色や空の色に深みを与える効果があると考えていた。

次にエスキースを基に、カンヴァスに水性ペンで下描きをする。水性ペンであれば、後から消したい線が出てきても、濡れた布で拭き取ることができ、また、絵の具を上に乗せても油に溶けないので染み出す恐れもない。下描きを終えたら、下地の色が見えなくなるまで、3~4回程度、色を塗り重ねていく。砂丘の特徴である風紋は、スケッチや写真を参考にしながら、グレイの絵の具で砂の影を

描いていく。細部を描き込んだら、仕上げとして、溶き油(リンシードオイルとテレピンを混合したもの)でのぼした絵の具を刷毛で薄く掃くようにして塗っていく^(註2)。



fig.6)色紙を切り取った鳥のシルエット
(酒田巡回展での展示風景)

國領は、納得がいくまで画面の構図を変えていくタイプの画家で、例えば、制作過程で鳥をつけ足したり、その逆に消したりする場合もある。國領の絵画に頻繁に登場する鳥のモチーフは、紙で切り取った鳥のシルエットを何パターンも作り、それをカンヴァスの上に何度も置いて構図や形を決めていった(fig.6)。また、実際に模型を作って、モチーフのイメージを把握する手法も取り入れた。陰影や角度の研究のため、翼の立体模型を作って検証してみたり、無人のボートも國領の絵画に欠かせないモチーフであるが、全長1mの模型を船大工に特注で作らせたりしている。対象のイメージを自身の中で落とし込むまで徹底的に観察しデッサンを重ねる。こうした日々の積み重ねにより、國領の絵画世界は形成されていった。

これまで述べてきた月刊雑誌『アトリエ』の特集では、國領の絵画世界を構築していく上で重要な絵の具の調合、下地の塗り、そして、画面を構成するモチーフへの徹底した研究の姿勢を見せる國領の姿を紹介している。國領がスケッチブックに記したメモには、「絵画空間の性格は選択する材料(特に絵具)によって限定されるところが大きい。^(註3)」「材料における純粋とは何か。画家は材料について貪欲でなければならない^(註4)」と度々絵画制作に使用する材料の重要性について指摘している。國領は、絵の具の特性を十分理解し、見極めて材料を選定することで、微妙なニュアンスの色彩を作ること成功した。また、國領の絵画世界は時として超現実的だと言われ、自身も意識していたに違いない。しかし、制作過程をたどっていくと、鳥やボートなどを徹底して観察する姿勢から、リアルな自然、リアルな現実が國領絵画の根底にあることが分かるだろう。

3. おわりに

スケッチや写真などの資料から國領が絵画を描くまでの構想の経緯を巡り、さらにタブローを描き始めて完成までの工程を紹介した。國領は、自身のイメージをカンヴァスに書き込むまで、全国の砂丘を取材し続け、スケッチをし、写真資料を貯め込んだ。そう考えると、現場主義の画家とも言える。また、砂の上の若者たちの群像は、彼らの孤独を表現している。さらに、「潮溜」(1996年)のように環境問題を想定させる作品も描いており、画中に描かれている投棄された自転車の実際の写真も今回の調査で発見している。常に現代の社会問題を冷静な視点で観察する画家でもあった。

國領の絵画世界は常に現実世界の延長線上にあったのではない。國領の絵画は、単に幻想に満ちた世界ではなく、実証に基づいた鳥やボート、廃棄された自転車といったモチーフや風景が根底にある。だからこそ、私たちは絵画に込められた國領の孤独を読み取り、共感し画家の描く絵画世界に心惹かれ続けるのである。

- (註1) 國領経郎「風景のなかの人物」『砂の風景』学習研究社、1985年、p.121
(註2) 國領の場合、溶き油の割合はリンシードとベネチアテレピンを2:1の割合で調合し、さらにテレピンを1:4の割合で混ぜ合わせている。調合の割合によって、絵の具の透明性が変わる。
(註3) 前掲書、「スケッチブックのメモ」p.148
(註4) 前掲書、p.148