

菊畑茂久馬〈春風〉〈春の唄〉シリーズ についての一考察

松井千夏

筑波大学大学院人間総合科学研究科博士後期課程芸術専攻

キーワード：菊畑茂久馬／〈春の唄〉／〈春風〉

要旨

菊畑茂久馬(1935-)は、戦後美術の旗手の一人として知られる画家である。

1950年代、福岡を拠点に反芸術運動を展開した「九州派」に所属し、アスファルトやセメントを用いた土俗的な作品を発表した。「私の表現の活動のなかで重要な意味を抱えているのは、モノと絵画表現との葛藤である」と語る菊畑は、オブジェ制作、そして戦争記録画の論考、炭鉱記録画家・山本作兵衛(1892-1984)への私淑、そしてオブジェ、タブローの制作活動を通して常に「絵とは何か」を考え続けてきた。

2011年の回顧展「菊畑茂久馬回顧展 戦後/絵画」で発表された〈春風〉、そして2015年に発表された最新作である〈春の唄〉に見られるのは、これまでの菊畑作品には見られなかった「抒情」というテーマと、淡い色彩、フラットな画面によって強調される、絵画本来の幻想性であったように見受けられた。

本論は、〈春風〉〈春の唄〉について、現時点で先行研究からどのような考察がされているかを明示した上で、菊畑の制作姿勢や絵画思想に変化があった可能性についての検討を視野に入れ、〈春風〉〈春の唄〉に至る経緯の分析を試みたものである。

先行研究では詳細に触れられていなかった、2004年〈月ノ光下絵〉をはじめとするドローイング作品は、構図や彩色の仕方から〈春風〉〈春の唄〉へ至る重要な要素があると考えられる。ドローイング作品の実見調査による考察、これまでの菊畑の作品や菊畑の発言を参照した上で、春シリーズに遡るかたちで考察する。

A Study on Mokuma Kikuhata's "Spring Breeze " "A Song for Spring" Series

MATSUI Chinatsu

Graduate School of Comprehensive Human Sciences, University of Tsukuba
Doctoral Program in Art and Design

Keywords : Mokuma Kikuhata / "A Song for Spring" /
"Spring Breeze"

Summary

Mokuma Kikuhata(born in 1935) is known as one of the painters who were at the forefront of Japanese postwar art.

In 1950's, Kikuhata belonged to Group Kyushu, which conducted anti-art movements, and he published local and folk-like works using asphalt and cement.

He says, "In my activities of expression, It is important to struggle between objects and pictorial representations."

And he has always been thinking about what pictures are, through the experience; creating objects or tableaus, consideration of war paintings, and adoring Sakube Yamamoto(1892-1984), known as a painter recording coal mines. Both "Spring Breeze" series, published at the retrospective exhibition "Postwar/Paintings" in 2011, and "A Song for Spring" series, his latest work in 2015, show the theme "lyricism", unable to be seen before, and they use light colors and planarity of paintings, emphasized with their flat picture surfaces.

In this paper, as a method for the consideration of how Kikuhata's paintings will change in the future the author makes a study in a personal view.

To reveal differences between "Spring Breeze" in 2011 and "A Song for Spring" in 2015, I also consider, with his large tableaus, rough sketches and drawings for reference, how he has reached the both series and, at the same time, specify how Kikuhata or others have considered the both two series so far.

1. はじめに

福岡を拠点に現在も制作活動を行う菊畑茂久馬（1935-）は、1957年に発足した前衛美術集団「九州派^{註1}」のメンバーの一人で、戦後前衛美術の旗手として知られる画家である。また、1978年出版した藤田嗣治（1886-1968）の《アツ島玉砕》に焦点をあてた太平洋戦争記録画に関する著作『フジタよ眠れ 絵描きと戦争』^{註2}をはじめ、炭鉱記録画家・山本作兵衛（1892-1984）の生み出す炭鉱記録画を「幻想絵画」と呼び^{註3}、その芸術性を評価するなど慧眼な論客としても評価の高い人物だ。

2011年には、菊畑の二度目となる大回顧展「菊畑茂久馬 戦後/絵画」（福岡市美術館、2011年7月9日-8月28日 長崎県美術館、2011年7月16日-8月31日）が開催されているが、この回顧展の展覧会名に用いられた、「戦後」「絵画」という言葉は、菊畑茂久馬という画家をよく捉えた表現である。

菊畑茂久馬は1935年に長崎市で生まれ、9歳で福岡に移って以来現在に至るまで福岡に住み続けている。3歳で父を、16歳で母を亡くした孤独な人生の背景には、太平洋戦争の勃発と敗戦後の日本という影が存在する。戦火の中生きた幼少期、敗戦後の混乱の中で生きた体験と記憶は、菊畑の作品に表れている土俗的な要素の一つであるだろう。また、生活者の観点から既存の画壇や美術に反発した九州派での反芸術運動も、敗戦後の日本、とりわけ福岡で展開された労働争議^{註4}などの時代背景とは深い結びつきがあるとされる。そのような変遷から、菊畑茂久馬という画家はたびたび戦後という言葉と共に語られることが多かった。しかし、労働争議の沈静化と1970年に開催された国際博覧会（万博）が契機となり、菊畑は九州派の限界と美術界の動向に疑問を抱き始め、1960年代後半から19年にわたる「沈黙の時代」へと突入する^{註5}。発表を目的としないオブジェ制作やタブロー制作、戦争記録画の論考や、山本作兵衛への私淑を通して、改めて「絵を描くこととは何か」と19年の歳月をかけ、多方向から再考を行った。

1962年の〈ルーレット〉シリーズ以降19年の沈黙を破ったのは、1983年に初公開された大型タブローの〈天動説〉シリーズである。〈天動説〉は、主に200号16点からなる油彩のシリーズ作品で、すべてモノトーンで統一されており、コンクリートでつくられた壁のような重圧感、圧迫感のある画面が特徴的である。九州派時代の

《奴隷系図-円鏡による》や《ガストロ》〈ルーレット〉シリーズと比較すると、木や金属などが直接画面に張り付いていないという点で見て確かに平面的ではあるが、筆者は実見した際、一口に絵と言っていいのか躊躇してしまうほど、無機質に徹底しているように見え、物質としての存在の強さを感じた。〈天動説〉シリーズの特徴である木の棒が画面に埋め込まれているところなどから見ても、九州派時代のオブジェ制作時代の平面と物の相克が残っているとみえる。

菊畑における絵画制作に至るまでの「物」と「平面」の拮抗は、〈天動説〉を皮切りに絵画という姿で現れる。絵画が「物」としてまずそこにあること、存在することの示唆は、容態は様々であるが、沈黙を破った〈天動説〉から始まり〈天河〉に至るまで、菊畑の作品に通底している。

しかし、2011年の〈春風〉と2015年の〈春の唄〉を含む春シリーズでは、これまでの菊畑の土俗的な要素、重々しい画面とはかけ離れたような青、緑、黄、桃色といったパステルカラーが画面いっぱいに見え、一見してこれまでの菊畑作品とは異なっている。これまでの菊畑の作品を見てみてもこのような色が画面の大部分を覆うような作品は、〈天動説〉以降の大型タブローシリーズには見られない。淡いパステルカラーと、余白としての白が画面の大部分を占めていることは間違いなく春シリーズの最も大きな特徴である。

本論は、〈春風〉〈春の唄〉について、現時点で先行研究からどのような考察がされているかを明示した上で、菊畑の制作姿勢や絵画思想に変化があった可能性についての検討を視野に入れ、〈春風〉〈春の唄〉に至る経緯の分析を試みるものである。

先行研究では詳細に触れられていなかった、2004年〈月ノ光下絵〉をはじめとするドローイング作品は、構図や彩色の仕方から〈春風〉〈春の唄〉へ至る重要な要素があると考えられる。

ドローイング作品の実見調査による考察、これまでの菊畑の作品や菊畑の発言を参照した上で、春シリーズに遡るかたちで考察する。

なお、現時点で筆者が実見できていないタブロー作品に関しては過去の図録を、実見したもの以外のドローイングについては、2009年の『菊畑茂久馬 ドローイング』

図録（長崎県美術館、2009年11月12日-2010年2月7日）を参考にした。

また、菊畑の作品は基本的に複数枚のシリーズで構成されているため、本論ではシリーズ全体を指し、シリーズ名を〈シリーズ名〉で表記する。個々の作品については、《作品名》で表記する。

2. 〈春風〉と〈春の唄〉について

2-1. 〈春風〉2011年

2011年の回顧展図録によると、〈春風〉はもともと、2007年に開催されたアートギャラリー環及びヤマネアートラボでの個展（アートギャラリー環、2007年1月10日-27日 ヤマネアートラボ、2007年6月15日-8月11日）で最大50号のシリーズとして発表されていたものであるという。2011年新しく制作された大作の《春風一》（図1）～《春風四》に伴い、全て番外とされ、2011年の「戦後/絵画」展の時点で、《春風一》～《春風四》がF200号の三連（259.0×582.3cm）4枚、《春風五》《春風六》がF200号縦（194.0×130.5cm）で2枚、《春風七》～《春風十二》がF100号縦（162.0×582.3cm）で6枚、合計12枚のシリーズとなった^{注6}。

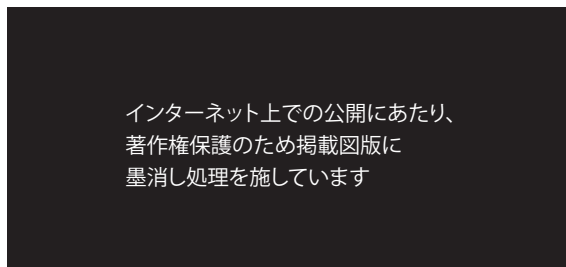


図1 菊畑茂久馬《春風 一》259.0×582.3cm 油彩・画布、2010年、福岡市美術館蔵

2-2. 〈春の唄〉2015年

2015年、9月26日から10月23日の会期で菊畑茂久馬の個展「春の唄」が開催された。会場は現代美術家・

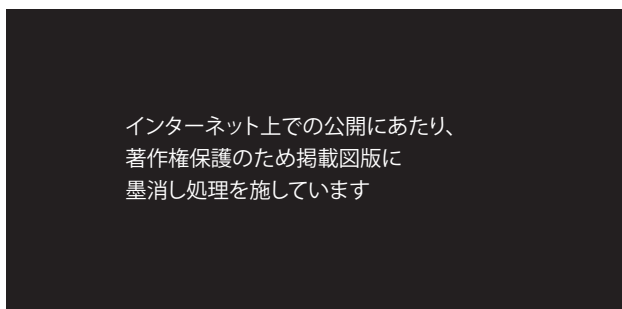


図2 菊畑茂久馬《春の唄 一》259.0×582.0cm 油彩・画布、2015年、カイカイキキ蔵

村上隆(1962-)率いる「カイカイキキ」が運営するカイカイキキギャラリーである。この個展で最新作シリーズの〈春の唄〉が初公開となり、前シリーズ〈春風〉と共に展示された。〈春の唄〉は、現段階では《春の唄 一》（図2）から《春の唄 四》の累計4枚で構成されており、4作全て259×582cmの大作である。

2-3. 〈天河〉とのつながり

〈春風〉、〈春の唄〉の両シリーズには共通して、横長の画面、逆三角形の構図という形態と特徴が見られるが、これは前作シリーズ〈天河〉の要素を引き継いでいると言えるだろう。〈天河〉は1996年から2003年に制作された《天河一》（図3）～《天河十七》合計十七点のシリーズで、その全てが横長の画面である。《天河 四》、《天河 五》に見られる丸いマチエールなど例外もあるが、シリーズ中の作品の多くには、逆三角形のフォルムが見られる。

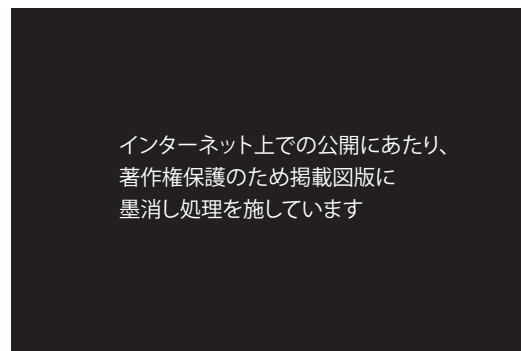


図3 菊畑茂久馬《天河 一》259.0×582.3cm 油彩、蜜蝋・画布 1996年、作家蔵

画面上を分割するような、左右対称的な形状は〈天動説〉の棒や〈月光〉や〈月宮〉のマチエールなどでも見ることができ、むしろ菊畑の絵画では珍しくはない。〈天河〉で特筆すべきは画面いっぱいに使われた、九州派時代のカシューを想起させる血のような赤である。〈天動説〉以後、ある種禁欲的とも言えた色の使用が突如解放されたかのように見受けられた上、逆三角形のフォルムを形づくっている絵具の使い方も、これまでとは違う描画法である。

そのような観点から、〈天動説〉以後の作品の中でも特殊性を持つ〈天河〉であるが、その画面構成は〈春風〉〈春の唄〉にととてもよく似ている。また一方で、〈天河〉では絵具の垂れ流しが無数施されている。無論、重力に逆らわない絵具の垂れ流しは従来の菊畑作品に多く見

られる。それでも、〈春風〉〈春の唄〉画面中央に見られる縦状の色面が〈天河〉での垂れ流しで得た着想であることの可能性は、時系列的、構図がほぼ同じであることから見ても十分あると言えるだろう。また、その点に注視すると、〈天河〉には重力に逆らわない絵具の垂れ流しによって、絵具自体が持つ存在感、物質感といったものを感じ取れる一方で、〈春風〉〈春の唄〉ではそれが消えていることは明らかで、春シリーズの独自性という点では重要であると筆者は考える。

3. 春シリーズに関する先行研究 野中明「春風へ至る道—菊畑茂久馬の絵画」

「戦後/絵画」図録に掲載されている論文「春風へ至る道—菊畑茂久馬の絵画」で野中は、1960年代の作品をはじめとする、これまでの菊畑のタブロー作品を振り返り〈春風〉について考察している。

野中は、「春シリーズではこれまでの多くのシリーズに共通していた極端な絵具の盛り上げも見られず、画面も明るい、それだけであれば〈月宮〉や〈海道〉の一部にも見られる。春シリーズにおいて何よりも特徴的なことは、色の出現とその仕方である^{注7}」と述べている。この論文の前半では、まず絵という存在が菊畑にとってどのように捉えられてきたのか、菊畑における絵画のモチーフとは何だったのか、そして「なぜ絵であるのか」ということを、菊畑の発言をたどることで一応の答えを求めようとしている。

菊畑自身が「私の絵画表現の中で重要な意味を抱えているのは、物と絵画表現との葛藤ということ^{注8}」と述べているように、菊畑にとって絵を描くということは九州派時代から関係の深かった物質、素材を、どのように扱うかという問題であったとも言え換えられるが、野中は現実空間と絵画空間との境界を「膜」とし、〈天動説〉以後の菊畑のタブロー制作はこの「膜」を見据えながら展開されているのではないかと指摘している^{注9}。以後、この論文は「膜」に焦点をあてながら〈天動説〉以後の菊畑のタブロー作品について検証する展開となっている。

棒によって物理的に貫通されたことで、絵画の表面であるはずの「膜」がモノの表面と化した〈天動説〉から始まり、筆致、縁取りの登場により画面の垂直性を強調した〈月光〉〈月宮〉〈海道〉と、少しずつ菊畑の作品に

見られる「膜」は少しずつその姿を変える。決してわかりやすい一本道ではないものの、物と平面との相克の果てである菊畑独自の絵画へと至る変遷が、この論文で作品の繋がりと共にうかがえる。

また、野中は〈春風〉の画面について、「2006年に発表された小・中型タブローとの繋がりよりも〈春光下絵〉のつながりで見た方が両者の画面構成が同じであることが指摘できる」とし、その上で、〈春風〉の主題を「春の「光」であり「色」であり「風」なのだろう」と示した^{注10}。

光、風は現実には目に見えにくく、形はない。色は逆に視覚的に捉えることができるが、色そのものに実態があるとは言い難い。彩色とは、菊畑の言葉を借りれば、「彩色することはまやかしの、にせの、化かすこと、偽装することなのだ。決して本質そのものではないもの^{注11}」である。野中が指摘したように、〈天河〉で「色と物質の存在論が探られていること^{注12}」、そして先ほどの菊畑の彩色に対する見解を踏まえてみれば、春シリーズで見られた淡い色やフラットな画面で提示した〈天河〉以降の新たな問題は、絵画の持つ虚構性、幻想性であったのではないだろうか。

といっても当然、菊畑にとって絵画の持つ虚構性、幻想性は絵画制作において重要なテーマであり続けたはずである。生活感の強い土俗的な作品をつくった九州派時代から、オブジェ制作を通じ菊畑は物としての存在論を展開していた一方で、平面、すなわち絵画への強い姿勢を常に持ち続けている。それは何かを対象に画面に描くという従来の絵画でなく、菊畑の言葉を借りれば「抽象的な現実」である。絵画が絵画として実体を持って存在するような菊畑作品のあり方は、むしろ絵画の幻想性を出発点としていると言えるだろう。

しかし〈天河〉を経て、〈春風〉〈春の唄〉で菊畑が見据えたのは、野中が指摘しているようにやはり色の使用であり、これまでの作品で使われた彩色が実体を持たせるための彩色であったとするならば、春シリーズではもはや実体すら薄れているかのような印象を持つ。

4. 過去作品から見る春シリーズに関する一考察

野中の論述を踏まえ、筆者は〈春風〉〈春の唄〉のシリーズ以前の菊畑の大型タブロー作品、現段階での先行研究ではあまり触れられなかった菊畑のドローイング

などから、概略的ではあるが遡るかたちでの考察を試みる。

4-1. 過去タブロー：色・構成の視点から

まず、春シリーズに見られる色、色面の要素から見ていく。「戦後/絵画」図録を参照すると、春シリーズで用いられるようなパステルカラーは「沈黙の時代」である1960年代の作品に既に見ることができる。

この年代に制作、破棄された《チェリーピンク作戦》(図4)は、1993年に制作されている181.0cm×227.0cmの大型タブローであるが、写真で見る限り、ここに彩度の高いピンクが使われていることが確認できる。

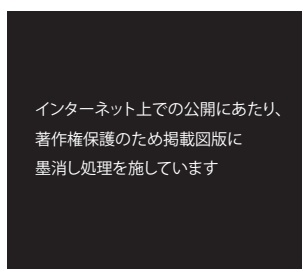


図4
菊畑茂久馬《チェリーピンク作戦》
181.0×227.0cm
木(桜)、油彩・板、1967年
(破棄)、1993年(再制作)、
板橋区立美術館蔵

この頃、菊畑は盛んに〈チェリーピンク作戦〉を作っていたようであり、「この頃の作品はオブジェ [パイプ]の方が主役で、絵を吐き出しているって感じで相変わらずオブジェと絵が押したり引いたりし合っているのがわかる^{注13}」と述べている。〈チェリーピンク作戦〉の他に、1967年から69年頃に制作されたとされる作品が幾つかある。

未発表のまま破棄され、タイトルなどの詳細も不明の作品(図5)であるが、こちらも写真で確認する限りでは図式的な画面構成や紫、ピンクのシンプルな色面が見られ、春シリーズを彷彿とさせる。また、〈チェリーピ

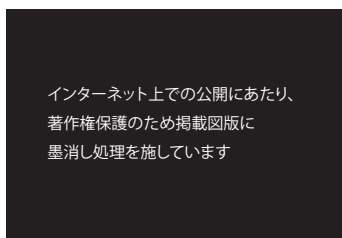


図5(左) 菊畑茂久馬 タイトル・サイズ等不明、1967~69年頃、破棄

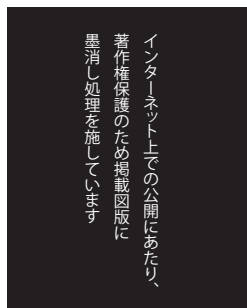


図6(右) 菊畑茂久馬 《(水槽より噴出する)》〈ウォーターパイプのためのエスキース〉より
鉛筆、水彩・紙
45.0×37.2cm
1967年、北九州市立美術館蔵

ンク作戦〉との関連が連想できる1967年の〈ウォーターパイプのためのエスキース〉(図6)にも図式的で美しい画面が見られる。

次に、画面に対し垂直な要素のある構成を見ていく。〈春風〉の、《春風 一》から《春風 四》をのぞく、小・中型タブローには、画面中央に十字状の窓枠のようなものが確認できる(図7)が、〈舟歌下絵〉(図8)にもこの画面分割の特徴がある。また、〈舟歌下絵〉のシリーズ内でも十字状の変容は見受けられる。この頃から菊畑が窓のような奥行きを絵画空間の中に取り込んだ可能性も考えられる。十字が見られる〈春風〉小・中型タブローだけでなく、大型サイズを含み、春シリーズには色面による画面分割が見られる。一色のパステルカラーで塗られた画面の大部分を占める色面に対し、それを割くように、中央には多様な方向、色彩を見せる別空間が帯状に切り取られたように配置されており、少し開けた窓の隙間から向こう側が見えるような奥行きが生まれている。

画面に対して垂直な要素について菊畑は、「描くこと

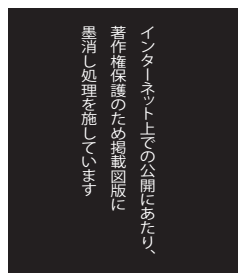


図7 菊畑茂久馬《春風 十二》
油彩、キャンバス
259.0×582.3cm
2011年、作家蔵

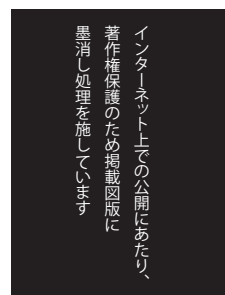


図8 菊畑茂久馬《舟歌下絵 九》
グワッシュ、色鉛筆、コンテ・紙
79.0×54.9cm
1992年、長崎県美術館蔵

に禁欲的のでできるだけ手業を使わないようにしており、ストロークをあまり遊ばせない意識がある^{注14}とインタビューで述べている。また、その根底には「絵具もモノで、描いたものはすべて下に落ちる」という潜在的な意識があるとい^{注15}、これらは菊畑の作品に一貫して、特に〈海 暖流・寒流〉や〈舟歌〉、そして〈天河〉などの絵肌に顕著に見られる。

垂直という要素から見れば、〈天河〉とのつながりから〈春風〉や〈春の唄〉もその延長にあるであろうことは想像に難くない。しかし、全体的に春シリーズに見られる色彩の軽やかさからか、これまでの作品の絵画空間に発生していた重力をさほど春シリーズでは感じない。

モノとしての絵具を、本来の重力に逆らわない形でその実態を絵画に落とし込めていた菊畑の変化がここにも見られると言える。

4-2 ドローイング

2009年のドローイング展図録を見ると、1988年の〈月宮下絵〉シリーズから既に〈春風〉に見られた要素をいくつか見ることができる。1989年に制作された《月宮下絵 #2》(図9)から《月宮下絵 #6》の画面の縁に、それ以前の下絵で見られた描かれ方と異なり、焼け跡に見えるような、絵具で塗りこまれたように見える黒い部分がある。筆者は〈春風〉中央縦状の部分に見られる黒を想起させる(図10)のだが、周囲の白や彩度の低い淡い色彩の中に突如現れているように見え、画面に不穏なものを持ち込んでいるようにも見受けられるからだ。この黒の性質は、2004年の〈月ノ光下絵〉や2009年の〈春光下絵〉にも現れている。

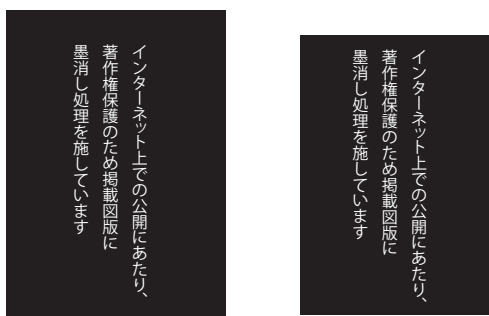


図9(左) 菊畑茂久馬 《月宮下絵 #2》
160.0×113.0cm、グワッシュ、鉛筆、コンテ・紙、1989年、
長崎県美術館蔵 図10(右) 菊畑茂久馬 《春風 一》(部分)

野中も指摘しているが、〈春風〉に着手する前から描かれていたという2004年の〈月ノ光下絵〉、2006年の〈春風下絵〉、2009年の〈春光下絵〉は、数多いドローイング作品の中でも特に構図、タイトル、色彩から〈春風〉〈春の唄〉への明らかなつながりがある。筆者は長崎県美術館の御協力の元、この3つのドローイングのシリーズを実見した。

順に見ていくとまず〈月ノ光下絵〉であるが、既にここで〈春風〉〈春の唄〉にある縦状色面を見ることができる(図11)。その画面上の余白のとり方、鉛筆の線の上から塗り込まれた白など変化は多彩であり、下絵を通して様々な変化を持ちながら菊畑の描き探る感じが感じられる。〈月ノ光下絵〉では、青の絵具の上から白が塗り込まれているもの、鉛筆と調和した白を基調とし、

帯状の色面は中央に配置されているものと大きく二つに分けることができる。青の上から覆うように白の絵具で描かれているものは、素早く左右を往復した筆跡であったり、青がほとんど隠れるように塗られたものなどがある。また、鉛筆の上から白が塗られたものにも、筆の太さの種類や手の動きなど、多様に試されていることが確認できた。これらのことから、〈月ノ光下絵〉では、菊畑が特に白の扱いについて入念に模索していたと考えた。更に、〈春風〉〈春の唄〉では直接支持体に描かれている中央の細かい彩色であるが、〈月ノ光下絵〉〈春光下絵〉では支持体とは別の紙を貼り付けている。一枚だけでなく複数の紙を繋げているものもシリーズ内で多く見られ、この紙の組み合わせなどの工程から着想し、〈春風〉〈春の唄〉へ至ったのではないかと考えられる。

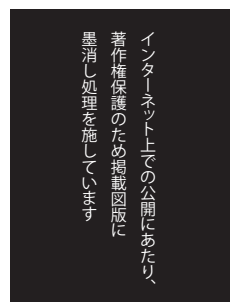


図11 菊畑茂久馬《月ノ光下絵
十三》グワッシュ、鉛筆、コン
テ、コラージュ(紙)、紙 76.5
×57.0cm
2004年、長崎県美術館蔵

一方で、取り上げた3つのドローイングシリーズの中では唯一タブローと同じタイトルであるにも関わらず、〈春風下絵〉が、実際のタブローと画面の印象が最も異なる事は興味深い。躍動する大胆な筆使いで、春の風が吹き荒れるような印象をも見ることができる〈春風下絵〉から〈春風〉〈春の唄〉へ至ったことを思うと、菊畑がタブローで採用したのは白を塗り込んだ画面が受け止める優しい色面であり、その隙間に見られる細かな筆致が、心をわずかに撫でるような春の風であるのかもしれない。〈春風下絵〉の画面の大部分を占める波のような青の隙間には、桃色や黄色、橙が差し込まれている。ドローイングの中でも、この下絵では特に「描く」という行為を楽しんでいる印象があり、様々な方法で「春の風」の表現を試みたことが見受けられる。

2009年〈春光下絵〉で、再び縦状色面が画面に戻ってくる。その位置が中央、画面端と多様であった〈月ノ光下絵〉に比べると、〈春光下絵〉では安定して中央に配置されており、ここでは〈春風〉小作に似た十字なども見られる。より洗練された、定まってきた、ととれるこの下絵は最もタブロー〈春風〉の印象に近い。

また、天動説以降のドローイングから比較して見ても、〈春光下絵〉に見られる淡い彩色と細かい描画は、これまでの構図や形づくりといったものよりも、菊畑の意識は明らかに「色」へ向けられている。

4-3. 楽焼について

ところで、高校を出たばかりの菊畑が、地元の百貨店である岩田屋で楽焼の仕事をしていたことは体験記の中でもしばしば語られる。菊畑は結果的に8年間楽焼で生計を立てていたというが、楽焼とは素焼きの皿に絵を描くもので、その性質ゆえに速描きのような独特の技術を要したという。

吸い取り紙みたいにジューツと水分を吸い取ってしまうんですね。筆が素焼きにくっついていて、時間の経過によって、色の濃さが決まってるんです。「グッ、グッ」「スーッ」という動きの、その瞬間瞬間に濃淡が決まってくんですね。^{注16}

失敗が許されない、濃淡が一瞬で決まってしまうという、スピードが伴う筆捌きを要した楽焼での経験は〈海道〉をはじめとするタブローやドローイングに見られる動きのある線とのつながりがあるだろう。タブローで遡ると、1986年の〈月光〉、とりわけ《月光 九》や《月光 十四》などに、斜めに走る筆致が見られる。その後1989年の〈月宮〉でも見られるが、特に〈月宮〉、そして1990年の〈海道〉に見られる筆致は、絵の具の厚みなどから見ても素早い筆の動きによるものだとわかる。

また、作兵衛が炭鉱記録画を描いていく様子を横で観察していたときも、菊畑が面白がっていたのは筆捌きであった。

この素描が実にいい。すっすっといや、むくむくと入道雲が沸き立つような線で人体を描いていく。人物が湧き立って来る。長さ1センチから三センチ位の弓弦状のせんと、さっと掃くような線が次々に連結されて人物を描く。^{注17}

前節で取り上げたように、できるだけ手業を使わない意識の強い菊畑であるが、その理由のひとつを自身で推測し「平面に対する問題意識そのものが表現の機軸にな

っているのではないか^{注18}」と述べている。その見解については既に多くの場で指摘されていることではあるが、菊畑の作品全体、特にドローイングに著しく見られる繊細な色彩や筆圧の微妙な変化は、菊畑の高い描画技術を物語っている。必ずしもルーツであるとは言い切れないが、楽焼を19歳から22歳という若い頃に8年間していたことの影響は少なからずあるだろう。描画表現への関心は菊畑の作兵衛の筆さばきへの興味にも表れているだろうし、意識的に禁じていたとは言え、平面上における効果的な描写力といったものは、菊畑に潜在的に備わっていると筆者は考える。

4-4. まとめ

もとよりドローイングを好んでいたという菊畑は、大作タブローをつくるたび大量のドローイングを行うという^{注19}。紙に鉛筆や不透明水彩が主である菊畑のドローイングは、繊細な色使いと柔らかなタッチで描かれている印象を受け、油彩の大型タブローとは大きく表情が異なっている。あくまで筆者の推測であるが、大きな作品をつくるということであれば、菊畑は九州派時代のアスファルト・ペンキ・セメント等の生活用品とその大胆とも言える扱いに馴染んでおり、紙に描いたり楽焼で描くときのような軽やかな筆さばきにはなかなか至らないのかもしれない。当然ながら画面のサイズ等も関係する問題であるし、これまでのタブロー作品に素描の繊細的な要素が全く見られなかったということでは決してなく、判断は慎重を要するだろう。ただ、いずれにしても、菊畑におけるドローイングはある意味で即興的な、手の動きから直接的に生み出されるという魅力もあり、タブロー作品と併せ菊畑における「描く」ことの多様性がうかがえる。また、画面に垂直な要素が、「絵具は物」という前提に由来することに対し、春シリーズで明らかに異なった画面をつくりだしたことは、煎じつめてみると楽焼やドローイングを通じて作家の手の動きによって直接的に生み出される画面があった可能性もあり、無関係とは言い切れないだろう。

5. 〈春風〉と〈春の唄〉の相違

最後に、〈春風〉と〈春の唄〉、両作品シリーズ間の変容について触れておきたい。菊畑は2015年の個展「春の唄」の図録で、〈春の唄〉シリーズの位置付けについ

て以下のように述べている。

〈春の唄〉4点は、新しい老いの世界に本格的に足を踏み入れた大一作とってよく、私の画業の中でも象徴的な、重要なポイントになる作品だと自分でも思っています。^{注20}

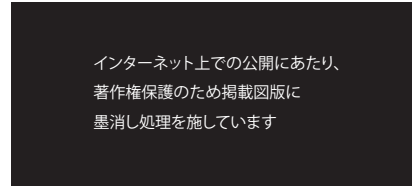
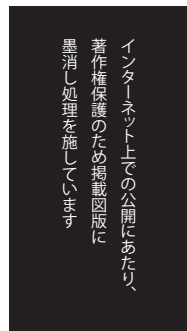
象徴的、そして重要なポイントと公言していることも注視すべきところであるが、そこには明らかに〈春風〉と〈春の唄〉を分けているようなニュアンスが感じられる。類似している両シリーズを隔てる具体的な理由が、作家の口から以下のように述べられている。

一番危ない情の世界に入って、そこを戦場にしてい、優しくて美しいものを存分に表現できないものか立ち向かった。〈春風〉もそれなりに突っ込んでいるんですよ。でも今回〈春の唄〉の新作は、そこからの軌道修正もかなりあって、決してつっぱらない、どこまでも優しい春霞のようなものなから、ひとつのきれいなイメージがわいてくる。本当にそよ風がすーっとすぎるような、ほかに何も無い、それだけのもの。そこに飛び込んでいくんだと。^{注21}

菊畑はここで、「新作は〈春風〉からの軌道修正もかなりあった」と明言している。一見よく似た両作品の違い、〈春風〉から〈春の唄〉への軌道修正とは具体的に何を指すのか。画面から見出せる相違点は大まかにまとめると、〈春の唄〉に見られた「小さな点の出現」、「逆三角の形状の色彩の変容」、「黒色の使用の有無」の三つである。順を追って見ていくと、まず小さな点であるが、厳密に言えば点の有無であれば〈春の唄〉程ではないが〈春風〉にもわずかに見ることができ。決定的に違うのは、中央にある帯状の中、絵画空間の「向こう側」にあるか否かである。

第4章で筆者は、春シリーズに通じて見られる色面などによる画面分割の特徴を取り上げ、窓のように画面上に奥行きが生まれていると述べた。〈春風〉に見られるわずかな数の点は、図版で見る限りであるが全て棒状の帯の中にあるように見える。(図12)一方〈春の唄〉では、中央帯の中とその隙間にも描かれているため、奥行きに対し「こちら側」に描かれているようで、光が隙間から

漏れ出ているようにも見える。(図13)



(左) 図12 菊畑茂久馬 《春風 六》(部分) 油彩、キャンパス 194. × 0130. 5cm、2011年、作家蔵
(右) 図13 菊畑茂久馬 《春の唄 一》(部分)

次に逆三角の形状の色面におけるパステルカラーの変容であるが、まず菊畑におけるこれまでの色の扱いについて触れておきたい。

図録などから大まかに菊畑のタブロー作品の変遷を見た中でも、彩度の高い色が全く使われていなかったわけではないということはわかる。〈月宮〉や〈海道〉、〈天河〉のシリーズには、赤、青、黄色、緑などの、原色に近く且つ彩度の高い色が部分的に、時には画面の全体に使われていたことも確認できる。しかし〈春風〉以降見られたような、淡く繊細な色が画面いっぱいに使われたことはこれまでの大作作品ではなかったのである。前に述べたように、もともと菊畑には色に対し疑念を抱き、制約している姿勢も見られるが、その中で多く使われていた青や〈天河〉に見られた血のような赤については、野中が以下のように提言している。

菊畑の「内なる必須の風景」を埋め尽くしていた「物質」に近づくためには、無彩色あるいは「闇の色」に最も近い「青」を使用するのが相応しく、しかしそれはあくまで本質そのものに届くものではなかったのだ。いや、その理解はもはや正しくない。底知れぬ深さを持った海の闇がそうさせていたのだ。〈天河〉の「赤」は、闇の中にありながら光を見たいという菊畑の内なる叫びであったのか。^{注22}

野中は、〈春風〉以前の作品に見られた禁欲的な色の使用と視線を押し戻すような色面の持つ意味は、菊畑の「内なる必須の風景」を埋め尽くしていた「物質」に近づくためであったと述べている。更に、それに際して使用された色は青、もしくは無彩色であったという指摘をしている。美術批評家の榎木野衣(1962-)も、菊畑の

個展「春の唄」に際し「カイカイキキ」のホームページに寄稿した批評文「春の嵐——菊畑茂久馬の野蛮と叙情」の中で、以下のように述べている。

光のない空間はむろん描けない。しかし光が無くても世界は物質によって満たされている。海面も地面も、夜になるとその姿を掻き消すようでいて、光とも呼べぬわずかな月光や火焰によって、昼のあいだは潜伏していた、見違ような悪者（あくじゃ）の相貌を、じっと凝視して視る者だけに伝える。そう考えれば、これら一連の絵画で前面に出たかに見える色彩の実験は、実際には「色」などではなかった。むしろ、色でさえ潜入不可能な井戸の底のごとき闇にあって、それでもなお色らしきものはいかにして感知できるかという、ギリギリの知覚を探求するものであったと言ってよい。^{注23}

榎木はここで、春シリーズ以前の菊畑の絵画の主題は、光のない空間をどう描くのか、というものであったと述べている。春シリーズ以前の菊畑の作品に使われた色は二次元的な奥行きや絵画空間を作るための要素でなく、本来は目視できない、自然の本質の具現化を目指したものであり、そのための深い青であったという指摘は、先ほどの野中の考察と通じるものがある。

春シリーズで見られた、パステルカラーによる菊畑の色の解放の意味については、時間をかけた慎重な考察が必要であるため現段階ではまだ言明されていないが、確かに春シリーズには、最晩年を迎えつつある画家の描く絵だとは思えないほどの新しさと若々しさを感じる。特に〈春風〉では、彩度の高さや黒の効いた画面全体のコントラストから、目に飛び込んでくるような強ささえ感じた。一方で、〈春の唄〉は〈春風〉より少し落ち着いた印象を受けるが、その理由はおそらく彩度が落とされた繊細な色彩によるものであり、〈春風〉と〈春の唄〉の明確な差異はここにあるのではないかと現段階では考えている。

6. まとめ

本論では、菊畑の制作姿勢や絵画思想に変化があった可能性についての検討を視野に入れ、これまでの作品か

ら春シリーズに遡るかたちでの考察を試みた。一見、突然変異のごとく現れた春シリーズであるが、前作シリーズの〈天河〉については横長の画面、逆三角の形状が春シリーズに共通しており、さらには〈天河〉に見られる絵具垂れ流しの跡が、春シリーズの縦状の色面への発想へ繋がったのではないかと見解を示した。一方で、絵具が物であるため重力に逆らわせないという考えが顕著に現れている〈天河〉の垂れ流しに対し、〈春風〉〈春の唄〉では垂れ流しの技法は見られず、絵具は丁寧に擦り込むように塗布され、中央部には短く細かい筆致も見られる。使用された色の違いからも、構図こそ〈天河〉と共通する部分もあるが、菊畑がこれまでタブロー制作において禁欲的であった彩色などに対して開放的になったのではないかとと言える。

しかしながら、色面構成的な要素や鮮やかな彩色、筆の扱いが〈天動説〉以前の破棄作品、そしてドローイングなどに多く見られる。菊畑が持つ描画表現の多様性もさることながら、菊畑が色彩に対し疑心的でありながらも慎重且つ真摯に取り組む姿勢は〈春風〉〈春の唄〉に取り組む以前から見受けられる。つまり一概に突如現れた要素とは言い切れなく、むしろこれまで抑制していたものが解き放たれているといったものだろう。

そして春シリーズの双方は、パステルカラーが用いられたという点などから似た印象を受けるが、改めて比較すると、幾つか異なる点があることがわかる。実見した〈春風〉と比較すると、両者に見られる帯状の箇所も〈春の唄〉とは明度・彩度が異なることが図録の上から確認できる。また、〈春風〉については帯状の箇所に黒が見られ、全体の柔らかな淡い色、余白の白と相まってより強く目に飛び込んでくる印象を受ける一方で、〈春の唄〉に黒は用いられていないが、画面中央の上部に青、桃色、黄緑などの淡い色の水玉のような小さな点が描かれていることも〈春風〉との相違点として取り上げた。

〈春の唄〉に見られた観念的空間や色の扱いの中で、特に〈春の唄〉の淡く白に溶け込んでいくかのような優しい色使いには「決してつっぱらない、どこまでも優しい春霞のようなもののなかから、ひとつのきれいなイメージ」を探ろうとした菊畑の姿勢がうかがえるのではないだろうか。

2007年のインタビュー^{注24}で、「作家は晩年にどのような仕事を留意するのか」という話の流れになり、「反

体制的」な表現をしてきた作家が、どのようにそれを終わらせるのか」という質問をされた10年前の菊畑が以下のように答えている。

血が騒ぐのをいかんともしがたいところは人間、ありますからね。それを、さらに沸騰するものは沸騰させ、沈潜するものは沈潜し、全部を包含するような形で、ずっと絵が描けたらいいなと思っています。難しいところで自分が四ツに組んでいます、実を言うと。^{注25}

「戦後/絵画」の年譜を参照すると、このインタビューが行われた2007年の菊畑はすでに春風に着手していることがわかる。それに続くように、2015年の菊畑が「そよ風がすーっとすぎるような、ほかに何も無い、それだけのもの」と〈春の唄〉について語っていることから、色彩や構図などの関係から、絵画の虚構性が表れている〈春風〉と〈春の唄〉は、菊畑の述べるところの「沈潜」の作品である可能性があると考えられる。

いずれにしても、菊畑の絵に対する実験的な制作姿勢はこれからも続いていくだろう。様々な方法で「絵とは何か」を考えてきた菊畑の今後の制作活動に注目し、筆者自身の制作への還元も視野に入れながら慎重に考察していきたい。

謝辞

本論文を執筆するにあたり、貴重な菊畑茂久馬のドローイング作品の熟覧及び撮影を許可して下さった長崎県美術館に、ここに記して心より感謝申し上げます。

注

- 注1 1957年に結成された福岡を拠点とする前衛美術団体。桜井孝身や菊畑茂久馬が中心となり、地方から中央に対し反発する態度で絵画展示やパフォーマンスを展開した。68年に解体。
- 注2 菊畑茂久馬『フジタよ眠れ 絵描きと戦争』、葦書房、1978年。数ある菊畑の著書の筆頭となる本書は、「フジタよ眠れ 絵描きと戦争」(初出:『暗河』第6号、葦書房、1975年)「川筋画狂人 山本作兵衛の絵」(初出:『暗河』第9号、葦書房、1975年)「絵描きの中の戦争」(書き下ろし)の三つの論文が収録されている。
- 注3 “漆黒の闇から飽くことを知らず無尽蔵に紡ぎ出される極彩飾の絢爛たる世界をも、ただの記憶の産物と呼べるだろうか。そうではない。それはむしろ、肉塊ひしめく生の修羅場からはるげき夢を紡ぎ出した膨大な幻想絵画としか言いようがないではないか。”「川筋画狂人: 山本作兵衛の絵」『暗河』第9号、葦書房、1975年。
- 注4 当時福岡では三井三池炭鉱で発生した三井三池争議などが勃発し

ていた。

- 注5 「菊畑茂久馬に聞く-画家と戦争責任」『七色パンフ』なないろ文庫、1985年9月1日(創刊号)のインタビューで菊畑は、ステンレスなどの新しい素材やレーザー芸術やライト芸術、発注芸術を取り入れた万博の到来が、生活廃棄物などを取り入れていた九州派の解体とつながったのだらう、と述べている。
- 注6 『菊畑茂久馬 戦後/絵画』(展覧会図録)、grambooks、2011年、282頁参考。
- 注7 同上、310頁。
- 注8 『菊畑茂久馬 ドローイング』(展覧会図録)、長崎県美術館、2009年、220頁。
- 注9 “絵画とは、物性を拒否する「像(イメージ)」の位相のもとにあるものである。菊畑はそれを受け入れながら、その表面を見ようとする。「絵を描くということは、平面を強烈に意識下に据える」ことであるとする菊畑にとつての「平面」とは、この絵画の表面、透明な「膜」のことであると捉えられていいのではないか。”野中明「春風へ至る道-菊畑茂久馬の絵画」『菊畑茂久馬 戦後/絵画』(展覧会図録)、grambooks、2011年、315頁参考。
- 注10 前掲書(注6)、319頁。
- 注11 菊畑茂久馬「通俗性」へ向けて、『菊畑茂久馬著作集 二』、海鳥社、1993年、39-40頁。
- 注12 前掲書(注6)、318頁。「菊畑茂久馬に聞く-画家と戦争責任」『七色パンフ』なないろ文庫、1985年、11頁。
- 注13 前掲書(注6)、146頁。
- 注14 注15 前掲書(注8)、222頁参考。
- 注16 同上、212頁。
- 注17 前掲書(注2)、76頁。
- 注18 前掲書(注8)、210頁。
- 注19 同上、223頁参考。
- 注20 『菊畑茂久馬 春の唄』(展覧会図録)、カイカイキキ、2017年、22頁。
- 注21 同上、46頁。
- 注22 前掲書(注6)、320頁。
- 注23 榎木野衣「春の嵐——菊畑茂久馬の野蛮と叙情」カイカイキキギャラリーHP(2017年5月1日) http://gallery-kaikaikiki.com/category/exhibitions/message_a-song-for-spring/
- 注24 中井康之「画家たちの美術史 53 菊畑茂久馬 最終楽章からの展開にむけて」『美術手帖』、美術出版社、2007年7月号、157-160頁。
- 注25 同上、160頁。

図版典拠

- 図1、図3、図4、図5、図8、図12『菊畑茂久馬 戦後/絵画』、grambooks、2011年。
- 図2、図7、図13カイカイキキギャラリー『菊畑茂久馬 春の唄』(展覧会図録)、カイカイキキ、2017年。
- 図9、図10『菊畑茂久馬 ドローイング』(展覧会図録)、長崎県美術館、2009年。
- 図11 筆者撮影。