

長谷川潔をめぐるいくつかの日本的なこと

——横浜美術館「銅版画家 長谷川潔展 作品のひみつ」を見て——

田 中 恵*

(2006年11月21日受理)

序

今年2006年は、日本近代の美術を考えるのに重要な展覧会が続々と開催された年として記憶されるであろう。1990年前後のバブルの時期の企画がそろそろタネ切れになった現状がなせる業でもであろうが、自分の周辺にかつてからあり、それを考えても将来はあまり開けそうにないが、しかし、といて忘れてもいいものではないという企画が次々と実現されたからである。横浜美術館の「銅版画家 長谷川潔展 作品のひみつ」もその一つであった。

私もそれらを見ながら、実にその気分がよく分かった。と同時に、そのパースから見えてくる、「日本近代の美術の終焉」が間近い現実を実感し、そのなかで、過去を振り返っておく必要が急務であろうと思った。自分がそれほど深く関わっていなかった分野であるにも関わらず、長谷川潔のこの展覧会（以下、横浜展などと省略）を取り上げる所以であり、この論述によって何かが変わるであろうことを期待するものではない。ただ、現状の美術を考えるに当たって、自分の風土を自覚し、再検討する糧になればという思いのみである。

第一章 「二つのアネモネ」～新しい表現に向かって

長谷川の西欧で評価された表現のうち、代表的なものを二つ挙げておこう。一つは言うまでもなく、メゾチント（マニエル・ノワール）の復活である。長谷川自身が言うように、彼がこの表現を復活したのであるが、表現の方向は以前のメゾチントが持っていた方向とは違っていた。この点は重要で、その初期の作品に見られる「斜めに走る線が交差する表現（交差線下地）」は、やや未完成的であり、且つそれがある種の表現となっているという微妙なものである。ここに、いわば長谷川のオリジナリティがあるのであるが、彼自身の感覚でも、それが「かつてから存在したメゾチント（細粒点刻下地）」そのままの復活という風に日本では誤解されている、と彼は感じていたらしい^(註1)。

このことは、長谷川自身が、後には交差する線（ここにこそ長谷川の復活ではないオリジナリティがあるのだが）を消してある意味先祖がえりしたメゾチントを作っているからより分かりにくいのであるが、長谷川がメゾチントを復元しようと試みたときの作品については、長谷

* 岩手大学教育学部

川の言葉を借りれば、「それが独自性」ということになる。「それまでの西欧にはないものを持って評価を受ける」という方向性がここには見られる。(後述)

もう一つはより積極的に西欧にはなかったものを用いた表現である。いわゆる「レースをそのまま銅板に移した」作品で、大変にアジア的で、西欧からは不思議な方法であるように見える。

「もの」を直接画面に定着させる方法は、版画そのものの本質をある意味示しているといえる。版(ポジ)とそれを逆転させた陰画(ネガ)の関係は、版画を成り立たせる重要な要素で、通常はネガとポジの関係を逆転させて、ポジがポジらしく存在するわけだが^(註2)、それをある工夫で意識を複雑化させ、ネガ(ポジといったほうが適切かもしれない)から、そのものを想像させてしまう手段に変えたのが「二つのアネモネ」である。

従って、そこには本質的に、「(作家内での)ネガ」と「(鑑賞者にとっての)ポジ」が微妙なバランスで存在し続けている。それでは長谷川のレースを扱った代表的な作品、1934年作の「二つのアネモネ」(アクアチント)(図版は横浜展カタログ図127参照)を見ていこう^(註3)。

この作品では、上下二種類のレースが、壁のカーテンと机の上のテーブルクロス、のように示されている。(よく見ると、二つのレースによって区切られた中間部分は——テーブルそのもののように見えるが——ボヤッと作られたレース状のものとして認識することも出来る~この様な見方は、今回の横浜展において、レースの版画転写の実験刷りの展示が行われ、そこにこの程度にボヤッとした再現が実験の際にあらわれていたゆえに、私がそう感じる部分も大きいのであるが(横浜展カタログ図117~121参照)。たぶん長谷川は、実作の段階でも実験によって現われた現象を、作品上に積極的に用いた可能性もあるだろう)。

そして中央にはほぼ遠近法的に描かれた切子のコップに挿されたアネモネが二本存在している。

この作品における表現を、「多視点的(キュビスティック)」と認識する観点も存在する^(註4)。多視点的な造形に対する肯定は、20世紀の造形の認識の代表的なものの一つで、20世紀の30年代はその影響下にあったことも事実だから、この認識はある意味当然であろう。しかし、長谷川がこれを極めて上手にやっていること(ぼんやりと作品全体を眺めるようにしているだけでは、そのような仕掛けがあることすら気付かずに見過ごしてしまう)、そこに今回の問題を見出したいのである。

まず客観的に長谷川の作品を視点別に分解してみよう。2つ(3つ)のレースの部分は遠近法的ではないが(そのままプリントしているのだから、一点透視的ではないといえるわけだが)、ほぼその姿を正しく(ある意味で歪めずに)再現している点で、きわめて遠い視点から見られた存在ということが出来る。但し、垂直に切り立ったカーテン状のレースには平行な視座が考えられるのに対し、テーブル上のレースは当然俯瞰的視座が考慮されることになる。

それに対して、作品の中央に置かれる「切子のコップ」はガラスの反射を考慮していて、非常に微妙な視座を要求している。それは平行に動きながら上下する視座で、レースに対する静止した視座とは相当意識が異なるように見える。

ガラスの切子全体の形からすると、視座はやや上方から見下したものであって、切子がどんな形をしているかは認識できるようになっているが、細かく見ると妙なことに、口縁と台の関係は一点透視の認識からは(広角レンズで撮影したように)歪んでおり、この器体の中で空間が変化していることが知られる。よく見れば分かるが、口縁への視座が低いのにに対して、台に対しては視座が高いように描かれているのである。これはカーテンとテーブルクロスに対応し

た視座の変化ともいえるが、私には日本的な表現の利用にも見えるのである(註5)。

それに花が加わる。ひとつの花は全く上方から見られた満開の状況であり、もう一つの花は花びらは落ちてはいないが勢いはなく、花は下を向いて、真横から描かれる。この対照の妙も一つの見所だが、それに加えて注目されるのは、茎の表現である。二本のアネモネの茎は、当然であるが切子の外の空間から、切子の中の水に浸っていて、屈折が表現され(ある意味で歪むのである)、それに加えて大胆にカットされた切子の「面」によってさらに歪んでいるともいえる。

この水と切子の断面の二重に歪んだ空間が、茎を実際からは随分遠い形にしているのだが、それは恰も、自然描写でそうなっているように感じられるほどである。しかし、この作品全体を考えると、(前述のように)その空間処理は多視点的であって、見えたがままに表現しているわけではない。したがって、このアネモネの花も茎も多視点的に認識され、組み合わせられたもの、と考えるほうがよいだろう(註6)。

もう一度作品全体を見直すことにする。上方から下方にかけて壁からテーブル表面を見るように首を下に振る運動が感じられるものが一つ。二つのアネモネの花に見られる上方正面からの視点と真横からの視点が同居しているものが一つ。それらが不思議な空間として存在している混沌を示すものとして、そのものだけ見れば同一平面にあるカーテンとテーブルクロスがあり、且つまた、水面で歪み、切子のカット面で歪む茎が存在する、というわけである。

この(言語化すると)複雑な空間を、ある感性で統一感を持たせ、不思議さを魅力に転じていることこそ長谷川の独創ということが出来るのではないか。私はそこに日本的な「血(エトノス)」を感じたのである。

日本的な表現の基本が、東洋的伝統に支えられて前近代において育ってきたことは間違いない。江戸時代に京都で活躍し、近年評価が急速に高まっている伊藤若冲(1716~1800)などは長谷川の前駆として高い位置を占めるのではないかと私は思った。そこで、ここでは「二つのアネモネ」に通じる、若冲の作品を取り上げて、その近似を述べておくことにしたい。「動植彩絵」(御物：三の丸尚蔵館所蔵)の中の「蓮池遊魚図」を参考例にする(註7)。

「蓮池遊魚図」について簡単に言語化しておく。ここでは水中で泳ぐ魚と、水面に葉を広げ、そこから立ち上がるように花を開く睡蓮が、見事に同居して描かれる。上方にある蓮の花は真上から見た形に描かれ、左横にある蓮の蕾は、茎を含めて真横から描かれている。その点は長谷川の「二つのアネモネ」の花の描き方とまったく同様で、若冲の方法がベースにあるのだろうとってしまうほどである。

ついで、絵の中心モチーフとなる魚のいる場所についてみてみよう。ここでも魚は水中にいたことが十分に感じられるものだが、客観的に追ってゆくと、魚の場所は(下部に水面がある)空中になったり(換言すれば魚と同じ水中で見た感じでもある)、上部に水面がある全くの水中のようなどころでもあったり、統一的な視点からは遠い表現になっている。科学的な単一視点に「実在感」を見出していた西欧近代においては、矛盾だらけの表れかたなのである。(これについては長谷川が鳥とアカリョムの魚など普通はありえない空中と水中のものを同次元に再現している例も指摘できる～後述)

しかし、これを矛盾しているから芸術性が低いなどとは全く考えられない。それは現在のトレンドでもあるわけだが、私には若冲の絵画は、その奇矯さこそが彼が紡ぎ出し、夢見た世界をそのまま表現したものとして感じられるのである。もしかすると若冲は(そして長谷川は)

そのようなあり方にずいぶんと早く気付いていたのではないだろうか。

この若冲の「血」が長谷川に受け継がれているわけである。今回、この「二つのアネモネ」を見たときの衝撃はそういうものだった。コラージュとかフロタージュとかの20世紀的新技法を、「一点透視的正確さにこだわった西欧近代絵画の行き詰まりを象徴した多視点世界の技法(の移入)」と考えることが出来るなら、長谷川はそれを日本が既に開発していた感性の具体化の方法をもってして、パリで活動した版画家ということも出来る。

もちろんここで示したことは一例であり、長谷川のすべての面がここで明かされているわけではない。しかし、長谷川がレースをアクアチントで版上に刻むということを自分をアピールする一つの手段として感じ、それを成し遂げたときに、それが表現として、見事なものになっていった背景には、潜在する日本の「美」感が存在したと思う。

この様な空間処理は、西欧にはかつて存在しなかったように感じられるのである^(註8)。言い換えれば、「そのまま別のものに移し変えること」が、当初それが持っていたのとは別の「ある意味」を持つと言う東洋的感性が大いに働いていたことは見逃すことが出来ないのである。

もう少し突き詰めよう。写真と拓本、この写すという根底にある二つの手段の差を考えることは、長谷川の芸術性の根底を考える場合にも有効に思えるのである。さらに言えば東洋には「紙と墨」というきわめて重宝なものがあり、それによって育まれた芸術観は、「西欧の科学主義とは少し違った結果を持っている」ということである。現在では、両者は情報メディアを通じて、本やディスプレイなど縮尺が一定しない(ライフサイズが分かりにくい)ものを通じて鑑賞されることが多いから、極めて近い存在になってしまっているが、本来的には両者をきちんと区分けして扱ったほうが良い結果を生むに違いない、と感じるほどである。

勿論、両者が刺激しあうことでより深い意味を考察できるようになれば、「視覚の可能性」がさらに広がると思う。本当は、若冲など江戸期の作家との比較とともに、拓本(拓版画)の表現そのものの造形的可能性を求めてみる必要すら感じているのだが。

まずは「二つのアネモネ」を通じて長谷川の持つ独自の感性の日本的な部分を強調してみた^(註9)。

第二章 長谷川をめぐる大正の時代性と西欧美術

明治という直輸入文化を経て、大正に西欧文化が新しい価値観として根付いていったのは、日露戦争・第一次世界大戦という二つの戦争の勝利によって得られたもの、すなわち経済の急速な繁栄の反映がそこにあったにせよ、明治の日本という国の中で西欧文明が至上のものとして位置づいていたことと無関係ではあるまい。

西欧美術の明治での現れ方は、要約して言えば、先進的図法としての西欧近代絵画表現に始まり、その反動期を経て、現在知られるような形に落ち着いたようだ。一つは明治初期の新しい文化表象が紆余曲折を経て、明治末年に定着しつつあった国内での全体的な動きと、もう一つ継続して西欧での新しい芸術思潮を取り入れ続け、国内でも模索していた動きが並存していたのである。

前者については、明治初期洋画を代表する(いわゆる)脂派が、ある意味批判された後、黒田清輝ら(の外光派)によって、東京美術学校を中心にある権威が形成され、日本の「洋画」は定着していったように見える。それに対し、後者は、本質的には物真似的な「若者の新し物

好き」であったに過ぎないように見えるが、ほとんど時間差のない新しい表現方法と芸術思潮を相当乱暴に組み合わせ取り込んだ、大いに不思議な反応が見てとれるものとなっていることが知られる^(註10)。

ここに取り上げている長谷川潔もその時間と空間の中で生きた中の一人であることは間違いなく、彼の日本にいた時間に関しては、その潮流の示すところを考慮せずにはいられない。

長谷川潔は明治24年1891横浜の生まれである^(註11)。明治43年1910に麻布中学卒業後、黒田清輝に素描を学び、ついで岡田三郎助と藤島武二に油彩を学んでいる(明治45年1912)。このころから版画も始めたようで、翌大正2年1913からは文学同人誌『聖杯』(後に『仮面』)の表紙・挿画を永瀬義郎と手がけている。そして、大正7年1918の渡仏までの間には、わが国最初の版画家団体「日本版画倶楽部」を大正5年1916に設立している。

ちょうどこの時期に、日本の美術に対する評価も、新しい波を受けて大きな変革を起こしていた。一つは明治以来新しい絵画の中心にあった油彩画の新奇さも一段落し、芸術にも内容が重視されるようになった。そのため、従来の日本での絵画芸術観が再び取り上げられ、古くから伝統的な評価を持ってきた絵画、また、それまでは宗教の事由によって取り上げられることの多かった古典宗教絵画が、その表現の多彩さと作技の充実を認められて、高い評価を新しい観点から認められるようになってきていた(そのきっかけも西欧からの視点に依った部分も多かったのであるが)。自国の文化に自信を取り戻し、それを積極的に評価していこうという運動は、古社寺の保存や、文化財という認識を生み出したのであった。

先に「若者の新し物好き」と比喩した『白樺』からも、同様の傾向が見て取れる。もちろん西欧の新しい傾向の先取が第一義であったが、その中からは柳宗悦のように、「民芸」という概念が現われたり、岸田劉生の様式が、印象派風のものからドイツ古典的なものへ変化したりという部分にそれは現われ、単に西欧からの輸入だけに留まらないものでもあった。ここを拠点に様々な展開が起こったともいえるほどである。すなわち、それまでになかった芸術のあり方は、当時の若者に新しさへの憧れを強く抱かせるとともに、伝統的日本への回帰も「新しさ」として認知させたのである。

長谷川の絵画芸術への傾頭を理解するときはこの潮流を考えるのは間違いなく重要である。彼が表紙を担当した『仮面』は西欧の新思潮を紹介しており、文学に留まるものではなかった。なお、同人には西欧美術の紹介の第一人者たる森口多里^(註12)もいて、西欧における反アカデミズムの芸術のあり方も提示していた。

この時期の長谷川の作風を見てみるとその影響が現われているのが見て取れる。次にその部分を見ておくことにしたい。

長谷川の渡欧前の仕事の中心は木版画である。それも西欧の新しい様式(表現主義的様式と言ってもいいだろう)によるものである。それが渡欧直前にいささか変化する。まず第一に現われるのは、ぼかし表現の登場である。長谷川が最も評価されるメゾチント(マニエル・ノワール)の技法の復活とたぶん深く関わるであろうこのグラデーション表現は、いうまでもなく日本の木版画(浮世絵)では実に多用されたものであった。そのあたりを意識しつつ、今少し見ておこう。

第三章 版画とグラデーション（洋の東西）

浮世絵の木版では「刷り」がオートマティックではなく、人（刷師）のイメージの介在を意味することがある。大正頃の自刻自摺の標榜まで、浮世絵の名で知られる日本の木版では、絵師～彫師～刷師という分業が、版元というオーガナイザーによって統括されるというのが常態だった。この日本的常態は、木版の技術の発展という観点からみると、西欧には見られない独特の表現を生んでいるようだ。それは芸術というより技（工芸的）を優先するものであるが、西欧では見られない独特の表現を版画に示すことにもなった。

代表的な例を北斎の「凱風快晴（富嶽三十六景）」に見てみる。ここでは北斎が示した構図は、大きく描かれた富士山とその背景の雲である。しかし表現の主体は、富士山の山肌に見られる、山頂の赤（岱赭）から麓にかけて緑（白緑）の微妙に交差する様である。

この部分、「拭きぼかし」という。板の上に染料系の絵具を載せて、グラデーションを作るもっぱら刷師の表現領分と思われる。作品は「北斎の「凱風快晴」」として知られ、アイディアは北斎のものではあるが、そうであっても、それを具体的に表現しているのは刷師であり、その表現を納得しているのは版元である^(註13)。

一方、明治末～大正頃の日本においては、西欧風の版画の制作のあり方～自刻自摺～が、芸術としての版画の独立と共に芽生え、「芸術家の版画制作」においては、（進歩的な芸術活動として）当然の行為として、新しい動きを見せている。いわゆる創作版画運動がそれで、当時の新しい西欧の絵画思潮を受け入れ、作風的にも、表現主義や象徴主義的な（時には抽象的なものまで含まれる）作風の作品が現われるようになるのがこの頃である。『月映』の恩地孝四郎たちをはじめとする新思潮の作家たちがその代表といえる^(註14)。長谷川潔もその思潮の中で動き始めた一人で、渡欧までの時間をその運動の中で過ごし、作品としても、木版による自刻自摺の西欧風の作風を示すものが多い。「風（イエーツの詩に寄す）」1915（ムンク風又はブレイク風＝筆者註）や「牧神の午後（ステファン・マラルメの牧歌）」1916（セザンヌ風＝筆者註）はその代表的なものといえ、早稲田大学を中心とする西欧的な芸術活動を賛美する雑誌『聖盃』（後に『假面』）の表紙を担当することは、長谷川の当時の姿勢を示すものといえよう^(註15)。

しかし、その前衛的とも言える行動だけが長谷川の中でのすべてではなかったようである。当時はまだ近世風の木版制作も健在で^(註16)、そのアンチテーゼとして、自刻自摺の欧風木版が存在していたのである。それは、長谷川の中でも、近世風の木版画がそれなりに意識されていたことを示すのであろう。

長谷川は自分の版画が、日本風であると理解されることを嫌がっているように見えるが^(註17)、それは従来のある方を熟知すれば、のことなのであろう。

ここで注目されるのは沼田英子「長谷川潔の版画技法」（横浜展カタログ所載）の板目木版に関する記述である。長谷川が渡欧前に制作した板目木版画に関して、刷りを自分で行わず、東京の印刷所で自身の監督の下で、刷らせていたという指摘と、わずかな枚数であるが以下に述べる「ぼかし摺り」という特殊な木版を制作していることである。

印刷所で監督の下に刷らせるという工程に関してまず述べれば、それは日本近世の木版の工程を想起させ、長谷川の中にも、伝統的工程と近代的「技」の認識が存在したことが窺える。すなわち、版元としての自分、絵師としての自分、彫師としての自分があり、そして、刷師と

しての印刷所があったと思われるのである。ここに刷りを「技」として見、それを積極的に利用しようとした長谷川が窺えるのである。

さらに、「ぼかし摺り」は、日本の伝統版画の表現を自らに取り込もうとした試みに思われ、メゾチント復活にも大に関わるグラデーション表現への思いの観点からも、大いに注目されるのである。

長谷川の「ぼかし摺り」は、従来の板目木版の染料によるぼかし（拭きぼかしや彫りぼかし）とはちょっと違う方法が取られているようだ。沼田前掲論文によれば、「版にのせたインクを手で拭き取るようにして微妙に調子をつけてから」「バレンを使って手摺りした」もので「光沢のあるベージュ色の紙に摺ることによって、独特の摺りむらが生じ、趣きのある仕上がりとなっている」のである。

この表現は、西欧で言えば、ムンクなどの油性絵具を用いた版材の質（木目など）が表現の内容になっている「新しい木版」と共通するものである。が、同時にそれまでの西欧の木版画にはあまり見ることのない、グラエーションを表現として求めたといえる^(註18)。

ここに見られる工夫は、日本人の版画家としての長谷川の方向性と不可分である。西欧近代芸術の新思潮（最も中心的なものとして表現主義とジャポニズムをあげておこう）が、自分たちの過去の芸術のありかたと深く結びついていることを自覚し、その進歩にチャレンジしている姿に見えるのである。

この「ぼかし摺り」の作例は渡欧直前に数点まとまって知られ、後にはほとんど確認されないようである^(註19)。

これらの作例を見ると、長谷川の意識の中で、少なくとも西欧に対する憧れと共に、既に芽生え始めていた自国の美術の特質への関心が存在し、それらの関心（または自分がバリで勝負する武器）を持った状況で渡欧したのであろう^(註20)。

それは、長谷川の渡欧後の制作活動においても重要なモチーフとなっているのではないだろうか。長谷川のもっとも顕著な仕事として知られるメゾチントの復興においても、長谷川は次のような段階を辿ったようだ。少し追っておこう。

メゾチント復活の過程を猿渡紀代子『長谷川潔の世界』中 96～99頁の指摘に沿って振り返ると、長谷川のメゾチントには2種類があって、1920～30年代に制作された「交差線下地」のものと1950～60年代の「細粒点刻下地」のものである。ここで問題にするのは前者で、それが風景画のいくつかの作例を多様な技法で制作していくうちに現われた質のものである。今回展示された「カーネ風景」で見ている。なお、長谷川の版画技法については沼田前掲論文参照）1925年に制作された「カーネ風景」（第1～3 STATE）において、エッチング作品でありながら、STATEが進むにつれて、明暗に階調を増し、交差する線を増している。それが交差線下地メゾチントの復活につながった可能性は強い。長谷川がかつてメゾチントに用いられたベルソーという道具を手に入れたのが1922年、それも復活のきっかけにはなったはずだ。

しかし、長谷川自身が、交差線下地のメゾチントはベルソーではできないといい、従来のメゾチントが中間調を基調としている点を考慮すれば、単純に「カーネ風景」にみられる方向がメゾチントの復活にはつながらないのである。言い換えれば、明暗に階調を増した表現に、グラエーションに賭ける長谷川の思いが加わって、全く新しい表現が生まれたといってもいい。これに加えて長谷川の技法と表現の追求のあり方もその飛躍を支えているようだ。

猿渡前掲書によれば、ほぼ同一の図柄を多様な技法で制作することは、西欧では珍しいこと

だったようだが、長谷川にとっては必ずしも珍しいことではなく、1922年頃のヴァロリス村の風景作品においても、エッチング、ドライポイント、リトグラフ、木版（ぼかし摺り）などによって数点の作品が知られる。

これらは長谷川の自身の表現と版画技法に対する意識を示すものであって、自分が納得できる表現の追及と技法の応用が、表現の質的内容に影響しているわけである。長谷川の試行錯誤の過程を考慮すれば、初期のメゾチントについても、復活というより、メゾチントにヒントを得た新しい技法（飛躍）というほうが適当に思う。グラデーション表現が可能な技法としてメゾチントを知り、自己の求める表現の質に適したものを開発したというのがいいかもしれない。そこでは過去のメゾチントが軸にした中間調は否定され、一見未完成に見える交差する線が残るものとなった。

結局、従来のメゾチントとは質の違う表現の可能性を長谷川は感じ取ったのだ。その可能性を信じて、応用し、新しい表現まで高めたものが「長谷川の初期メゾチント」と考えられるのである。その背景に版画にもグラデーション表現が可能であるという長谷川の潜在意識が、日本の木版画の技法と表現を通じて存在したと思われる。

この部分にこそ、長谷川の自国の版画表現に対する意識と認識を私は感じるのである。確かにメゾチントは既に印刷技術として確立した技術であり、西欧の技法であった。しかし、それを20世紀の芸術における新しい技法として復活させた人物が日本人の長谷川であったことはもっと注目されていることであろう。それは単なる復活ではなくて、銅版画の可能性を全く異次元にまで高めた行為であって、白黒の階調を高め、更にグラデーションを可能にするというものであった。勿論そこには長谷川の天才による部分が多くあり、彼が最も評価される部分であるが、同時に彼の中にある版画が持ちうる可能性への視野のなかに、日本においては当然視されていた表現があって、それを克服することが自己表現と結びついていたわけである。

この論述の主たる目的は、日本の歴史的版画表現に心を配って、新しい技術と表現を獲得した長谷川という存在が、西欧である種の新しい感覚として認知されたことにある。もちろん、そこで取り上げるべき最も重要な点は長谷川潔という個性ではあるが、同時にそれが「血（エトノス）」や「地（トポス）」としての日本の近代を如何に考えるかという問題につながると思われるからである。

附けたり

以下、今回の展覧会で私が気になったことをいくつか述べてこの稿を終えることにしたい。

(1) 実物大投影について

第一は、実物大投影という点である。最初の「二つのアネモネ」に関わる日本的部分として指摘しておきたい。それは拓本的手法である。「二つのアネモネ」を生かしている背景のレースの銅板への転写については、横浜美術館の収蔵試作の中にいくつか興味を惹かれるものがあり、そこで長谷川が苦労しながらそれを成し遂げ、大いに評価されたことが知られている。

振り返って、こういうアイデアがいつより生まれたかという観点を示すことも無駄ではないように思う。かつてエジプトの調査で著名な吉村作治さんが、考古学の調査記録を作る際に拓本を用いて、西欧人に驚かれると同時に感心された旨話されたように記憶している。また、

西洋美術史の調査でも辻成史さんがトルコでの調査で、拓本を大いに活用された旨話された。東洋の各種調査では拓本の利用は通常的に行われ、書の世界における拓本の貴重さは言うに及ばない。

拓本が持っている特異な意味はどこにあるのであろうか。それは写真と比較することでよりよく分かるだろう。写真は引き伸ばしということがあることでも分かる通り、対象物の絶対的大きさがそれ自身からは理解できないのである。しかし、拓本は、こすり付けて内容を転写するのであるから、絶対的大きさがそこに写し取られる。この大きな違いが、「それがそれである」ことを証明する学問上では大になる有効性を持つのである。

しかし、他方でこの「写し取る」ということを、ある限定した空間に押し込めることであらたな表現と使用とした試みが近代末期の西欧でも現われている。フロッターージュと呼ばれる技法で、「もの」をそのまま転写させ、違った「場」におくことで新たな意味を持たせる手法である。

長谷川のフロッターージュ的作品では1956年の「卓上」が良く知られている。ここでは木目の強い木が一つのテーマとなっていて、あまり作為的でない木目の上に、長谷川が描く植物が置かれて不思議な空間を作っている。この木目に対する意識は西欧では、近代までたぶんネガティブに意識されており^(註21)、それが変化するのはムンクの周辺あたりで、日本の浮世絵などからの触発を受けて、独自に技法を開発し、版画上に表現したのである。

その本場、近世日本では、板目木版画の通常が、桜材を用いて、染料でバレンで刷るために、いやおうなく木目が画面上に現われるもので、西欧での新鮮な受け止められ方とはいささか違って、木目を表現として皆が認知していたかどうかすら疑問の存在ではある。

今から見ると確かに、もともと無限定空間において「存在する」木目が、限定されたサイズの紙の上で再現されるときに表出される「違った意味」は、時に意図した作者の表現の想像力すら絶する（だけに、近代における新しいベクトルを感じさせる）方法であった。

その新しさと伝統を考慮したうえで、「二つのアネモネ」のレースに込められた長谷川の方向を見てみたい。確かに長谷川のレースの銅板への定着は、彼の発明にかかるもので、沼田氏（横浜美術館前掲論文）が明かすように、きわめて複雑な手順を経て、白のレースが銅版画上に白く再現されるようである。そこに至る過程の試行錯誤は、大変な努力であろうが、それを行おうとした長谷川が持っていたであろう「表現の行程表」は日本人ならではのものであったと私は考えている。すなわち、複雑な手順を通じて、（フロッターージュ同様）成し遂げたかった表現の基本には、「新しい表現の可能性をこの行為の先に感じていた長谷川がいた」と感じるのである。

すなわち、即物的なものを限定した空間におくことで、それが無限定な空間に在るときとは違った意味が現われること、その可能性を長谷川が「血」のなかで嗅ぎ取っていた可能性である。既に述べたように、「二つのアネモネ」では多視点からの構図が指摘できた。「多視点で且つ即物的な現象を表現に持ち込むこと」が日本的であるとしたら、それを透視図法という近代の見取り図から脱却しつつあった西欧に新しい表現として持ち込んで、彼らに新しい方法を提示したこと——物の姿を「見え方」で認識するのにとどまらず、位相の違った絶対的写真である「転写」を以ってすること——が長谷川のオリジナリティの認識であったのだろう。すなわち、消失点がない絵画の非写実性という多視点の矛盾が、転写の即物性で解消されている絵画が、この「二つのアネモネ」であるという様に、私は理解したのである。ここに長谷川の西欧

における独自の位置は一つ明らかになったと思う。

(2) ガラスの表現を通じて

1941年ころからの長谷川の作品に、室内から窓を通して外を見ている作品がある。まず最初に注目したのは1956年の「半開きの窓」^(註22)。ここでは、向かって右のガラス戸が内側に開かれていて、外の景色が描かれている。結局左半分はガラスを通しての表現であり、右半分は素通しの表現である。長谷川はここでガラスというものについて描くことが関心であったようだ。左右の違いを見てみると、素通しの部分に比べてガラスを通す部分ではくっきりさが欠け、濃淡にも差があることが知れる。それより5年前の「閉じた窓」(1951)^(註23)ではどうだろう。ここでは対比されるのはガラスを通した外の世界と、ガラスの内側である室内に置かれたノートと花。その両者が濃淡の差で表現され、「見えていること」の相違となっている。ここでは明らかに(ガラスを通した)外の立ち木の葉は薄ぼんやりと表現され、室内の切り枝の花も葉も、それに比べれば随分とはっきり表現されている。同年の「開かれた窓」^(註24)ではガラスは映ることを中心に表現され、外の景色のくっきりした表現とガラスに映る景色のぼんやりした表現が対比的である。もう一点注目点を付け加えておこなら、遠くの景色と窓の柵に対する意識の差も明確であることである。意識の差を表すものは、構造的には、「窓の柵(強)～遠景の風景(中)～ガラスに映る景色(弱)」という階調として指摘できるのである。

それに類する早い表現は1941年の「窓からの眺め」^(註25)で、ここでは「開かれた窓」(前出)と違って、ガラスに関する関心は低く、開かれた窓以上に柵に対する意識があって、窓の半分を占める柵の部分にはまるで外の景色が柵によって遮られているように、外の景色はほとんど描かれない。柵の黒さのみが目立ち、柵がそこに立ちただかるかのようなのである。

これらの作品を眺めていると、長谷川の関心が、1941年頃から「見え方」にあることが分かる。「見え方」が意識の中で純化し、同時に成熟していった結果が版上に現われているように見える。西欧近代は科学的に見えるということを通じて「もの」の把握を考えているが(それは日本でも明治の西欧の光学的科学主義の絵画への導入以来そうだ)、長谷川は、「それはそうだが、見えているということは、見ていることとは違って、大いに意識が働くことであり、それに気付くときに、表現されたものは異なってくるのだ」といいたいのがわかりである。

そこで問題になるのがガラスという存在である。現代においてはほぼ存在感がなく、「ゼロ＝0」であることをガラスが主張し続けていることである。

現在行われている多くの展覧会におけるガラス越しの展示は、作品の鑑賞に大いに邪魔なものだが、それを意識上で考える鑑賞者は少ないのではないか。また、「写真が正確に物事を把握している(～させている)」というような錯覚も日常的で、写真がレンズというガラスを通して認知される場合が多いことも、あまり意識には上らない。

これらは客観というものがものと認識の間をニア・イコールで結ぶときに、ガラスを捨象しがちであるからであるが、長谷川の態度はそれに大いに疑問を投げかけている。

彼の作品で同様のことを感じた例を遠近法的な部分で捕まえて見ることも出来る。1940年の「ジャ・ド・ブーフアン(セザンヌの家)」^(註26)がその作例で、正面にある家屋は、その外側に広がっていく道によって逆遠近的空間に置かれ、更にその外側の木立の遠近感と呼応して、真に不思議な印象を作っている。こういう、一つ一つを見ればそれなりに納得できるものが全体としてきわめて不思議な空間になるのは、——その前年に描かれた「ジャ・ド・ブーフアン」の

デッサン^(註27)を見れば、そこでは外に広がっていく普通の遠近法で長谷川の頭にインプットされていたことが知られる——長谷川がセザンヌの不思議な構築性と自作をシンクロさせたような感じもする。これは西欧近代が持っていた科学性を積極的に否定したセザンヌに対するオマージュであろう^(註28)。ちなみに、日本の古典的表現の一つ「逆遠近法」では、科学的遠近法とは逆行しつつも見事な表現効果を挙げている場合があり、長谷川の表現のどこかにその手法の影を見たい気もするほどである^(註29)。

このような現代的な空間処理は長谷川の他の作品にも垣間見られるところで、1957年の「野辺小禽」^(註30)においては、中央に描かれる鳥が支配する空間があって、その部分を除いた形で植物が配されている。そうするとまるで植物の作る形が鳥のエコーのようになって、空間の質が異なって見えるのである。これも鳥を鳥として見、植物を植物として見ている分には真に自然であるが、全体を通してみると、鳥を強調する空間を長谷川が作っていることが一目瞭然であり、空間の質というようなものが場所場所で異なっているという、普遍性とは違った世界を意図した長谷川が窺えるのである^(註31)。このような早い例が、長谷川自身が自作のメゾチント初期の作例である、「プロヴァンスの古市（グラス）」（1925）である。ここでは、塔のある中世都市がメゾチントで刻されているが、ほとんどの建物が向かって左からの光で描かれているのに対し、中央やや右よりの建物だけが右からの光によって描かれ、それによって不思議な気分が表出されている^(註32)。これも、自然と気分というものの不一致を長谷川が意図的に表出させたものであり、実際に目で見えるものを基本にしながらも、自分が感じる気分を表出させるために、部分を異ならせるやり方が見られ、普通に考えれば、ガラスや光、それに分かれていく道、鳥を囲む植物など、なんでもないものを利用して、自分の世界をヴィジュアルなものに作り上げてゆく方法を長谷川が取っていることが知られるのである。

(3) 長谷川とシュルレアール

横浜美術館の長谷川展の展示の中で注目されたのはアカリヨムについての集中展示がなされたことである。既に若干触れたところもあるが、空中にある存在と水中にある存在を平行して取り上げることで、シュルレアールな空間を提示する長谷川作品は、先に示したガラスに対する認識同様、近代科学が持っている常識的な世界との格闘が芸術の一つの目標であるかのような現代性を示すものであるし、同時に、若冲が示した日本人特有の感性の発展形でもあると感じるからである。

展示された作品について少しずつ触れていこう。最初の作品はドライポイントによる「鳩」（1925）^(註33)である。構図的には鳩の周囲に花などの植物が散らばっているもので、後の「野辺小禽」の先行例のように見える。が、まだシュルレアールという観念までには至っていない。空間が十分に異空間になっていない感じである。

次は「花束と金魚鉢」（1926）^(註34)である。ここには相当不思議な世界がある。まず目を惹くのは、ガラスの花瓶に挿された花たちの背後で魚が泳いでいることである。タイトルからすると、魚は金魚鉢の中にいるようだが、絵の中では、花を刺した花瓶の周りに魚がいても不思議ではない感覚がある。常識を持ってするから、花瓶の後ろに金魚鉢があって、そこに魚がいると判断するのだろうが、この絵柄からだけ判断すれば、金魚鉢の中に花瓶と花束が存在してもよく、そういう錯覚を長谷川が期待しているようにすら覚える。このあたり長谷川の世界は相当不思議なところまで進み、常識を超越している。次の「金魚鉢の中の小鳥」（1927）^(註35)も同工異曲。

丸く描かれた金魚鉢のなかで藻や金魚と共に止まり木に止まった小鳥が描かれ、まるで鳥が水中にいるようである。その不思議さは、しかし、感覚的にはめっちゃくちゃではなく、静かにそうあるべくそうあるという風情で、驚かすための作為は感じられないのである。続いて「バラ」(1928)^(註36)。ここでは方向性が右向きとなり、右を向いて咲くバラの花から逃げ出すような魚が描かれ、バラも水中にあるかのような不思議さが漂っている。「小さな金魚鉢」(1928)^(註37)は、今までの例とは違って、割に常識的なものであるが、前方に置かれた金魚鉢が後ろに置かれた植物で邪魔されない位置を占めているのが面白い。

そして、代表作「アカリヨムの中の小鳥」(1963=版画集長谷川潔の肖像の扉)^(註38)である。ここでは先の1927年の「金魚鉢の中の小鳥」とほぼ同じ構図であるが、意匠化が進み、藻がS字型の空間を円の中に作り、ほぼ対称的な位置に魚が描かれ、そして、止まり木の小鳥が不思議に浮かび上がる。戦前作の激しさは消え、もう普通になった「異世界」がある。この頃には、この手法は繰り返されているようだが、「野辺小禽」も周囲の植物の配置が精妙で、異世界が素直に受け入れられるように作られているといってもいいのかな、などと思ってしまう。「アカリヨムの中の小鳥」同様長谷川芸術の成熟を示すものだろう。

ここからはメゾチントの作例である。最初は1961年の「小鳥と胡蝶」^(註39)。今までの作品を見ると、窓辺の小鳥が生きているような、それとも、デコイのような置物のような、不思議なフォルムに見えてくるし、同時に漆黒の中を飛ぶ胡蝶が、時間を忘れさせ、シュルレアルを実感させている。普通に見れば何の変哲もない版画でありつつ、じっくり見れば、別の世界が見えてくるという、長谷川マジックがここでも見事である。

1964年の「小鳥と魚の友愛」^(註40)も、小鳥、魚の双方共が作り物じみて、上方の植物ともども、漆黒から浮かび上がっている。比喩として、魚に説教する聖アントニウスの姿を思い出すのは私だけだろうか^(註41)。ここには新しい宗教的要素すら見えているようだ。最後は1969年の「草花とアカリヨム」^(註42)。水族館のようなはめ込みがたの水槽の中を泳ぐ魚とその前に置かれた花瓶に挿された草花がテーマである。花瓶の影からすると右方向からあたっているように見える光が、全体では全くそうではなく、この世界が異世界そのものであることを示しているが、魚が花に挨拶に来ているように鼻を突きつけているあたり、長谷川ワールド全開という感じを私は受けた。

これらの作品を通じていえることは、長谷川がものを写すことを基本としながら、そのもの単体での表現に飽き足りず、相互干渉の中で、理不尽な世界を展開し、最初はその理不尽さを武器に不思議さを醸し、徐々にではあるが、理不尽さを表現から後退させることで、一見通常世界と見まごうものにまで昇華させたことである。この写実と異世界観の相互融合は、長谷川の類まれな才能であり、また、版画という、製作段階で様々な試行を繰り返すことが可能な技法のありかたが、表現の成熟を目指す長谷川の体質にあったのではないかと感じた。

これらはまだ筆者の感想の域を出ないが、長谷川潔という版画家のこれらの仕事を見てみると、日本人が「血」の中に持っている科学性では割り切れない感覚——特に若冲のような作家と比較すると浮かび上がるような——が、従来の科学的に「見えている」とされる領域とは異なった事象して炙り出され、重要な現代性として考察された。

時にこのシステムを利用して、版画を制作してきたことは近年の展覧会が明らかにしているところである。ポール・ジャクレー1896～1960など、青い眼の浮世絵師たちから、近年ではフンデルトヴァッサー1928～2000もいる。

註14=この周辺(20世紀前半)の版画制作の総体については千葉市美術館の年代別の網羅的展示を行った活動が重要である。

註15=長谷川の「刷り」の部分を取り上げるならば、印刷工場での刷りが多いようで、その点は自刻自摺の作家と若干意識が異なる部分もあるようだ。横浜展カタログ沼田論文等参照。

註16=代表的なものに大正4年1915頃からの「新版画運動」がある。浮世絵版画の見直しが渡辺庄三郎の下でおこり、橋口五葉、川瀬巴水や伊東深水らが活躍している。

註17=メゾチントに関して、初期の斜めに線を入れるやり方が、自分のオリジナルであることを強調していることなど、自らの技法が西欧の従前のやり方の単なる復活であるとみなす見方を無理解と論じ、個人的な芸術のあり方を常に強調していることは、彼の芸術に対する、芸術家重視の態度を示すものである。既出。

註18=管見によれば西欧の版画での明暗のグラデーション表現は基本的には刻まれる線の密度によることが多く、それにインクの色彩の変化を加えることがある程度と認識している。この部分専門家の指摘を具体的に請いたいと思っている部分である。

註19=制作年と言えば1917,18年にいくらか見られ、長谷川の渡欧は1918年12月にアメリカ経由でフランスに向かって出発し、1919年4月パリに到着している(横浜展カタログ略年譜)から、この作例は本当に渡欧直前のものといえる。これらの試行をした後に、長谷川は西欧に向かったのである。なお、長谷川は「ぼかし摺り」を「続けていれば良かった」と後に回顧している。渡欧後の作品と思われるものには、1924年の「ヴァロリスの村」がある。猿渡『長谷川潔の世界』中 46頁 参照。

註20=以上の点については、猿渡『長谷川潔の世界』中 48頁に指摘がある。日本人であることを長谷川自身が自覚していたらしいことで、意識的には長谷川自身は晩年にそう感じていたことになるが、行動的には、かなり早くからそれに相応しい制作を行っていたことになる。

註21=表現における木目は夾雑物として嫌がられていたのであろう。

註22=横浜展カタログ図92

註23=横浜展カタログ図87

註24=横浜展カタログ図86

註25=横浜展カタログ図82

註26=横浜展カタログ図80

註27=横浜展カタログ図99

註28=セザンヌの晩年の仕事のうちでも重要なものにサンヴィクトワール山の景色を描いたものがある。そこで、セザンヌが山の稜線に沿って松を描きこんでいるのは良く知られている。例示すればコートールドコレクションの油彩画である。セザンヌ展カタログ(テートギャラリーなど1996)など参照。この周辺と主たる描写対象物の相関関係の利用は「野辺小禽」において顕著で、長谷川のセザンヌへのオマージュといっても良いであろう

註29=逆遠近が効果的に主題を明確にし、同時に構図を魅力的にしている素晴らしい一例として、同姓の長谷川信春作の「伝名和長年像」東京国立博物館蔵を挙げておこう。

註30=横浜展カタログ図146

註31=この「野辺小禽」についてもデッサンが横浜美術館に残っており(横浜展カタログ図179)、そこ

では鳥と植物の関係がエコーの響きあう関係には描かれていない。上述の「ジャ・ド・ブーファン」同様彼の作画の方法が注目される例であろう

註32=東京都庭園美術館展カタログでは文と図版がページの見開きになっていて、一目で分かるようになっている、24, 25頁。

註33=横浜展カタログ図109

註34=横浜展カタログ図110

註35=横浜展カタログ図112

註36=横浜展カタログ図113

註37=横浜展カタログ図114

註38=横浜展カタログ図159

註39=横浜展カタログ図153

註40=横浜展カタログ図160

註41=東京都庭園美術館展カタログの象徴解釈158頁によれば、小鳥は長谷川自身、魚は物質を現すというから、ここでは、絵画になる対象を見ている長谷川潔自身というのがモチーフになるのだろう。しかし、私には、外からはこっけいに見える行為すら自信を持って行った伝説上の人物と重なって見えた。

註42=横浜展カタログ図169